# การสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊ก จ.จันทบุรีเพื่อเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชน

นางสุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานิเทศศาสตร์
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2551
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

# THE FOLK MEDIA INHERITANCE OF TENG-TUK, CHANTABURI PROVINCE TO EMPOWER THE COMMUNITY

Mrs. Suchada Pongkittiwiboon

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Communication Arts

Faculty of Communication Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2008

Copyright of Chulalongkorn University

สุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์ : การสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊ก จ.จันทบุรีเพื่อเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชน (THE FOLK MEDIA INHERITANCE OF TENG –TUK, CHANTABURI PROVINCE TO EMPOWER THE COMMUNITY) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ.ดร.กาญจนา แก้วเทพ, 630 หน้า.

การวิจัยชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กที่เปลี่ยนแปลงไปตามบริบทชุมชน บทบาทของหน่วยงานภายนอกที่มีผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊ก ปัจจัยส่งเสริมและปัจจัยที่เป็นอุปสรรคในกระบวนการสืบทอด และบทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กที่มีต่อชุมชน โดยใช้เครื่องมือในการเก็บข้อมูล ได้แก่ การวิเคราะห์เอกสาร การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่มและการสังเกตการณ์ทั้งแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม กลุ่มเป้าหมายในการศึกษา ได้แก่ กลุ่มศิลปินบ้านเจ้าหลาว ผู้นำท้องถิ่น ชาวบ้านบ้านเจ้าหลาว ผู้ชมทั้งในชุมชนและนอกชุมชน

ผลการศึกษาพบว่า 1) นักวิจัยในฐานะปัจจัยภายนอกมีผลในการหนุนเสริมการสืบทอด การสร้างเสริมสถานภาพของสื่อพื้นบ้านและประสานความแตกร้าวทางวัฒนธรรมให้แก่ศิลปินที่บ้านเจ้าหลาว 2) บริบทชุมชนนั้นจะเป็นปัจจัยเอื้อหรือปัจจัยอุปสรรคในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างศิลปินและปัจจัยภายนอก 3)โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุขในฐานะหน่วยงานภายนอกมีบทบาทในการเพิ่มต้นทุนในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านด้วยกระบวนการทำงานแบบวัฒนธรรมเชิงรุก 4) การเปลี่ยนแปลงของบริบทชุมชนอันเนื่องมาจากผลกระทบของปัจจัยภายนอกส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กในลักษณะของการปรับตัว ได้แก่ การปรับโครงสร้างองค์กร การปรับการรับสมาชิก การปรับแรงจูงใจในการเข้าสู่องค์กร การปรับรูปแบบการสอน การปรับวิธีการสอน การปรับความหมาย การปรับตัวของศิลปิน การปรับเนื้อหา การปรับพื้นที่ ช่องทาง วาระโอกาส การปรับผู้ชม การปรับต้นทุนและการปรับการมีส่วนร่วม 5) ปัจจัยภายนอกส่งผลต่อการแตกตัวทางวัฒนธรรมของเท่งตุ๊ก ได้แก่ การแตกตัวด้านศิลปิน/บุคคล การแตกตัวด้านองค์กร/คณะ การแตกตัวด้านกระบวนการผลิต การแตกตัวด้านบทบาทหน้าที่และการแตกตัวด้านรสนิยมของผู้ชม 6) บทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กมีลักษณะที่เป็นพลวัตรไปตามบริบทชุมชนและความเข้มแข็งของสื่อพื้นบ้านเอง โดยบทบาทหน้าที่ที่สำคัญคือบทบาทที่สื่อมวลชนไม่สามารถทดแทนได้ เช่น การเป็นที่พึ่งทางใจ การสมานรอยร้าวในชุมชน และที่สำคัญคือการเสริมสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ชุมชนในยามที่ต้องปะทะกับวัฒนธรรมจากภายนอก

สาขาวิชา นิเทศศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต.....

ปีการศึกษา 2551 ลายมือชื่ออ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....

# # 478 54563 28 : MAJOR COMMUNICATION ARTS

KEYWORDS : FOLK MEDIA / TENG-TUK / INHERITANCE

SUCHADA PONGKITTIWIBOON : THE FOLK MEDIA INHERITANCE OF TENG - TUK, CHANTABURI PROVINCE TO EMPOWER THE COMMUNITY. ADVISOR : ASSOCIATE PROFESSOR KANJANA KAEWTHEP,Ph.D., 630 pp.

The purposes of this research are to study the process of Teng Tuk inheritance which has been changed according to the context of the community, the effect of the outsiders on Teng Tuk inheritance, contributing and inhibiting factors in the process and the role of Teng Tuk to the community. The instruments used in this study are the document analysis, in-depth interview, focus group interview and participatory and non-participatory observations. The subject participants in this study are groups of Chao lao artists, the community leaders, Chao lao people and the audiences both inside and outside the community.

The results are as follows: (1) The researcher regarded as the external factor has the effect on the reinforcement of folk media inheritance and the reconciliation of the cultural groups in Chao lao. (2)The context of the community would be the contributing or the inhibiting factor depending on power relations between the artists and the external factors. (3) The Project of Folk Media for Health regarded as the outsider has the role to increase the capital of Teng Tuk inheritance by the proactive cultural process. (4) The impact of external factor on the community change has influenced Teng Tuk inheritance in the case of some adjustments; for example, organizational structure, newcomers recruitment, motivation for joining the groups, teaching method, meaning, artists, messages, channels, receivers, capital, and participation. (5) The external factors have caused the separate of Teng Tuk culture which included people or artists, department or organization, production process, role, and audiences' s taste (6) The role of Teng Tuk is considered as a dynamic along with the context of community and the strength of itself. The important role is the role that could not be replaced by mass media; for example, being the spiritual supporter, and the reconciliation of community. The most significant role was to strengthen the community's identity to encounter with the external culture.

Field of Study : Communication Arts Student's Signature .....

Academic Year : 2008 Advisor's Signature .....

# กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ชิ้นนี้สำเร็จลุล่วงด้วยความช่วยเหลือจากบุคคลหลายท่าน บุคคลท่านแรกที่ผู้วิจัยใคร่ขอกราบขอบพระคุณอย่างสูง คือ รศ.ดร.กาญจนา แก้วเทพ ซึ่งเป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ของผู้วิจัย อาจารย์กาญจนาเป็นผู้ชักจูงผู้วิจัยเข้ามาทำงานเป็นผู้ประสานงานภาคของโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) จนนำไปสู่การรู้จักกับเท่งตุ๊กของป้าอำนวย สุธาโร ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายในการศึกษา การได้มาร่วมงานและเป็นนิสิตภายใต้การปรึกษาของอาจารย์ ทำให้ผู้วิจัยได้รับความรู้และโอกาสในการพัฒนาตนเองทางวิชาการอย่างกว้างขวางด้วยความเมตตา ความเอาใจใส่และความทุ่มเทของอาจารย์ที่มอบให้

ผู้วิจัยใคร่ขอขอบพระคุณ รศ.อุบลวรรณ เปรมศรีรัตน์ ที่เสียสละเวลามาเป็นประธานกรรมการวิทยานิพนธ์ รวมทั้งขอบพระคุณกรรมการทุกท่าน ซึ่งประกอบด้วย รศ.อวยพร พานิช, รศ.ดร.สมสุข หินวิมาน, ผศ.ดร.ภัสวลี นิติเกษตรสุนทร ที่ให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ต่อวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้เป็นอย่างมาก

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังใคร่ขอขอบคุณศิลปินเท่งตุ๊กและประชาชนบ้านเจ้าหลาวทุกท่านโดยเฉพาะป้าอำนวย สุธาโรและป้าสาคร ชำนาญชล ที่ให้ความร่วมมือและให้ความช่วยเหลือในการให้ข้อมูลต่อผู้วิจัย เพื่อนๆและเครือข่ายในโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) ที่เปิดพรมแดนด้านความรู้เกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน เพื่อนอาจารย์และนิสิตจากภาควิชานิเทศศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพาที่เป็นกำลังใจและให้ความช่วยเหลือเสมอมา คุณสุเวศน์ ภู่ระหงษ์ ซึ่งเป็นผู้ชักนำให้ผู้วิจัยรู้จักกับป้าอำนวยและภายหลังต่อมายังให้ความช่วยเหลือด้านข้อมูลแก่ผู้วิจัยอีกหลายคราและบุคคลอีกหลายท่านที่ผู้วิจัยไม่สามารถนำมากล่าวในที่นี้ได้หมด

สุดท้าย ผู้วิจัยขอขอบคุณทั้งครอบครัวราษฎร์รักษาและครอบครัวพงศ์กิตติวิบูลย์ที่เสียสละเวลา ให้ความช่วยเหลือ อำนวยความสะดวกรวมทั้งให้กำลังใจในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

# สารบัญ


หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฐ

สารบัญภาพ ..... ฑ

บทที่

1 บทนำ ..... 1

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา ..... 1

วัตถุประสงค์ของการวิจัย ..... 20

ขอบเขตของการวิจัย ..... 21

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย ..... 21

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ..... 25

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ..... 26

1 แนวคิดเกี่ยวกับละครชาตรี ..... 28

1.1 พัฒนาการของละครชาตรี ..... 29

1.2 ความสัมพันธ์ระหว่างโนราภาคใต้ – ละครชาตรี ..... 33

1.3 ละครเท่งตุ๊กในจังหวัดจันทบุรี ..... 35

1.4 ละครเท่งตุ๊ก บ้านเจ้าหลาว ..... 37

1.5 งานวิจัยเกี่ยวกับละครชาตรี ..... 43

2 บริบทของชุมชน ..... 44

2.1 บริบทของจังหวัดจันทบุรี ..... 44

2.2 บริบทของบ้านเจ้าหลาว ตำบลคลองขุด อ.ท่าใหม่ จันทบุรี ..... 46

3 แนวคิดเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน ..... 52

3.1 คุณลักษณะของสื่อพื้นบ้าน ..... 52

3.2 มูลเหตุของการเกิดสื่อพื้นบ้าน ..... 55

บทที่ หน้า


3.3 ประเภทของสื่อพื้นบ้าน 56
3.4 ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงของสื่อพื้นบ้าน 57
3.5 ปัญหาของสื่อพื้นบ้าน 58
3.6 งานวิจัยสื่อพื้นบ้านในสาขานิเทศศาสตร์ 60
3.7 การศึกษาสื่อพื้นบ้านในสาขาคติชน 66
3.8 การศึกษาสื่อพื้นบ้านตามแนวมานุษยวิทยา 69
4 แนวคิดเกี่ยวกับการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน 74
4.1 องค์ประกอบการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน 74
4.2 การสืบทอดกับการปรับตัวของสื่อพื้นบ้าน 77
4.3 การสืบทอดกับแนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า 83
4.4 การสืบทอดด้านสุนทรียะ 84
4.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอด 85
5 แนวคิดการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม 88
6 แนวคิดเรื่องพื้นที่สาธารณะ 95
6.1 ความหมายของพื้นที่ 95
6.2 การประกอบสร้างทางสังคมของพื้นที่ 99
6.3 แนวทางการศึกษา “พื้นที่” 100
6.4 พื้นที่กับผู้หญิง 101
6.5 พื้นที่ในวัฒนธรรมไทย 102
7 แนวคิดเรื่องการมีส่วนร่วม 104
8 ทฤษฎีหน้าที่นิยม 114
8.1 บทหน้าที่ของสื่อตามทฤษฎีหน้าที่นิยม 114
8.2 บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านในเสริมสร้างความเข้มแข็งในมิติต่างๆ 120

3 วิธีดำเนินการวิจัย 125
กลุ่มตัวอย่างในการวิจัย 125
พื้นที่ในการศึกษา 127
ระยะเวลาในการเก็บข้อมูล 129

บทที่ หน้า

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 129
การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล 133
แนวคำถามในการสัมภาษณ์ 134
ประเด็นในการจัดเวทีคืนข้อมูล 136
การวิเคราะห์ข้อมูลและการนำเสนอข้อมูล 136

4 ผลการศึกษา 138
1. บทบาท ปฏิสัมพันธ์และรูปแบบการสื่อสารของนักวิจัยที่มีผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊ก จ.จันทบุรี 138
1.1 ช่วงการเตรียมตัวเป็นผู้ประสานงานภาค 140
1.2 ช่วงก่อนได้รับการสนับสนุนจาก สพส. 141
1.3 ช่วงระหว่างการได้รับการสนับสนุนจากสพส 146
1.4 ภายหลังจากการดำเนินโครงการกับ สพส 150
2 บริบทชุมชนบ้านเจ้าหลาว อ.ท่าใหม่ จ.จันทบุรีที่ส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊ก 155
2.1 มิติด้านภูมิศาสตร์ 156
2.2 มิติประวัติศาสตร์ 161
2.3 มิติด้านการเมือง 167
2.4 มิติด้านเศรษฐกิจ 172
2.5 มิติด้านการศึกษา 178
2.6 มิติด้านประเพณีวัฒนธรรม 181
2.7 บทบาทของผู้หญิง 183
2.8 มิติด้านการสื่อสารในชุมชน 187
3. องค์ประกอบของเท่งตุ๊ก ทั้งด้านภูมิปัญญา ความเชื่อ ลักษณะการแสดง การร้อง การรำ บทละคร การแต่งกาย พิธีกรรม การปลูกโรง เครื่องดนตรี และวิธีการเล่น ฯลฯ 199
3.1 คุณลักษณะของเท่งตุ๊กตามตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า 199
3.2 การวิเคราะห์คุณลักษณะของเท่งตุ๊กในฐานะที่เป็นสื่อการแสดง 222
4. ทัศนะของบุคคลกลุ่มต่างๆ ต่อการเปลี่ยนแปลงสถานภาพของเท่งตุ๊กที่ส่งผล

บทที่ หน้า

ต่อการสืบทอดตั้งแต่ยุคอดีตจนถึงยุคปัจจุบันที่สภาพชุมชนได้เปลี่ยนแปลงไปสู่การเป็นเมืองท่องเที่ยว 228
4.1 ทัศนะของศิลปินที่มีต่อสถานภาพของเท่งตุ๊ก 228
4.2 ทัศนะของผู้นำความคิดที่มีต่อสถานภาพของเท่งตุ๊ก 230
4.3 ทัศนะของผู้ชมอาวุโสที่มีต่อสถานภาพของเท่งตุ๊ก 232
4.4 ทัศนะของผู้ชมรุ่นใหม่ต่อสถานภาพของเท่งตุ๊ก 233
4.5 ทัศนะของผู้ชมซึ่งเป็นคนนอกชุมชนและนักท่องเที่ยวที่มีต่อสถานภาพของเท่งตุ๊ก 234
4.6 สรุปสถานภาพของเท่งตุ๊ก 240
5 กระบวนการสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กรูปแบบต่างๆ ที่บ้านเจ้าหลาว จ. จันทบุรี 244
5.1 กระบวนการดำเนินงานสืบทอดวัฒนธรรมของโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) 244
5.2 กระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กของ ป้าอำนวย : คาราวานกิจกรรม/ Praxis 251
5.2.1 กองคาราวานกิจกรรมในโครงการเท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ 251
5.2.2 คุณลักษณะเด่นของการดำเนินกิจกรรมสืบทอดเท่งตุ๊กของป้าอำนวย สุธาโร 261
5.2.3 ผลที่เกิดขึ้นจากการทำงานร่วมกันระหว่างเท่งตุ๊กกับสพส. 268
5.3 การเปรียบเทียบกระบวนการสืบทอดแต่ละยุคสมัย (Input) ของเท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาว 278
5.3.1 การจัดองค์กร 283
5.3.1.1 โครงสร้างองค์กร 284
5.3.1.2 สมาชิกและการรับสมาชิก 290
5.3.1.3 แรงจูงใจในการเข้าสู่องค์กร 293
5.3.2 วิธีการสืบทอด 295
5.3.2.1 Oral/ Written/ Electronics 296
5.3.2.2 การสร้างความหมายและการรื้อสร้างความหมาย 303
5.3.2.3 Teacher- student Centered 310
5.3.3 ต้นทุนวัฒนธรรม 321

บทที่ หน้า


5.3.3.1 ต้นทุนวัฒนธรรมยุคดั้งเดิม ..... 323
5.3.3.2 ต้นทุนวัฒนธรรมยุคต่อสู้และยุคสพส. ..... 343
5.3.3.3 การจัดการเรื่องต้นทุนวัฒนธรรมในยุคสพส. ..... 357
5.3.3.4 เปรียบเทียบการอุดหนุนทรัพยากรในการสืบทอดเท่งตุ๊กของภาคี สพส. และเครือข่ายอื่นๆ ..... 373
5.3.4 การมีส่วนร่วมในการสืบทอดเท่งตุ๊กรูปแบบต่างๆ ที่ส่งผลต่อการเสริมสร้างความเข้มแข็งของชุมชน ..... 377
5.3.4.1 การมีส่วนร่วมในยุคดั้งเดิม ..... 378
5.3.4.2 การมีส่วนร่วมในยุคต่อสู้ ..... 381
5.3.4.3 การมีส่วนร่วมในยุค สพส. ..... 381
5.3.5 การสืบทอดองค์ประกอบการสื่อสาร (S-M-C-R) ..... 389
5.3.5.1 การสืบทอดศิลปิน ..... 391
5.3.5.2 การสืบทอดเนื้อหา ..... 427
5.3.5.3 การสืบทอดช่องทาง วาระโอกาส ..... 439
5.3.5.4 การสืบทอดผู้ชม (Receiver) ..... 449
6 ปัจจัยส่งเสริมและอุปสรรคในการสืบทอดเท่งตุ๊ก ซึ่งพิจารณาทั้งจากปัจจัยภายในสื่อพื้นบ้าน และปัจจัยภายนอก ได้แก่ บริบทของชุมชน สภาพแวดล้อม มิติการเมือง เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ประเพณี บทบาทของผู้หญิงและมิติด้านการสื่อสาร ..... 462
6.1 การวิเคราะห์ปัจจัยภายใน-ภายนอกที่ส่งเสริมและเป็นอุปสรรคในยุคอดีต 464
6.2 การวิเคราะห์ปัจจัยภายใน- ภายนอกที่ส่งเสริมและเป็นอุปสรรคในการสืบทอดเท่งตุ๊กในยุค สพส. ..... 476
7 บทบาทหน้าที่ในลักษณะที่เป็นพลวัตรของเท่งตุ๊กที่มีต่อการเสริมสร้างความเข้มแข็งแก่ชุมชนตั้งแต่ยุคอดีตจนถึงยุคปัจจุบันที่สภาพชุมชนบ้านเจ้าหลาวได้เปลี่ยนแปลงไปสู่การเป็นเมืองท่องเที่ยว ..... 495
7.1 บทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กในยุคอดีต ..... 497
7.2 บทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กที่มีต่อชุมชนในยุคต่อสู้ ..... 501
7.3 บทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กที่มีต่อชุมชนในยุคสพส. ..... 507

บทที่ หน้า

5 สรุปผลการวิจัย 518
1. บทบาทของผู้วิจัยในฐานะปัจจัยภายนอกในการหนุนเสริมการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน การส่งเสริมสถานภาพและประสานรอยร้าวทางวัฒนธรรม 519
2. บริบทชุมชนมีทั้งปัจจัยเอื้อและปัจจัยที่เป็นอุปสรรคต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน 521
3. การสืบทอดองค์ประกอบของเท่งตุ๊ก ตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า 525
4. สถานภาพของเท่งตุ๊กที่ส่งผลต่อการสืบทอดในยุคสมัยที่ต่างกัน 528
5. กระบวนการสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กรูปแบบต่างๆ ที่บ้านเจ้าหลาว จ. จันทบุรี 529
6. บทบาทหน้าที่ในลักษณะที่เป็นพลวัตรของเท่งตุ๊กที่มีต่อการเสริมสร้างความเข้มแข็งแก่ชุมชน 552
7. การแตกตัวทางวัฒนธรรมของสื่อพื้นบ้านเมื่อปะทะกับปัจจัยภายนอก 554

6 อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 560
1. ลักษณะทวิลักษณ์ของบริบทชุมชนที่ส่งผลต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน 560
2. บทบาทของหน่วยงานภายนอกต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน 565
3. การสืบทอดสื่อพื้นบ้านตามองค์ประกอบของการสื่อสาร 569
4. การสืบทอดสื่อพื้นบ้านโดยใช้กลยุทธ์แบบการผสมผสาน (Hybridization) 594
5. การสืบทอดที่ครบทั้งรูปแบบและคุณค่า 598
6. การมีส่วนร่วมในการสืบทอดของสมาชิกในชุมชน 600
7. บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน 601
8. การสืบทอดสื่อพื้นบ้านในมิติของผู้หญิง 608

รายการอ้างอิง 613

ภาคผนวก 623

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 630

# สารบัญตาราง


| ตารางที่ | | หน้า |
|---|---|---|
| 1 | แสดงคุณลักษณะของการสืบทอดเท่งตุ๊กยุคต่างๆ | 16 |
| 2 | เปรียบเทียบคุณลักษณะของวัฒนธรรมพื้นบ้านกับวัฒนธรรมสมัยใหม่ | 55 |
| 3 | เปรียบเทียบคุณลักษณะของ“วัฒนธรรม”ตามทัศนะเดิมกับสำนักเบอร์มิงแฮม | 88 |
| 4 | เปรียบเทียบแบบจำลองเชิงการถ่ายทอดและเชิงพิธีกรรม | 108 |
| 5 | แสดงผลกระทบของบริบทชุมชนที่มีต่อการสืบทอดเท่งตุ๊ก | 192 |
| 6 | เปรียบเทียบทัศนะที่มีต่อบริบทชนบทชุมชนก่อนและหลังเข้าร่วมกับ สพส. | 197 |
| 7 | แสดงกิจกรรมและเหตุผลของโครงการ “เท่งตุ๊กสุขที่ได้รำ” | 265 |
| 8 | เปรียบเทียบกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กทั้ง 3 ยุค | 279 |
| 9 | เปรียบเทียบการจัดองค์กรของเท่งตุ๊กทั้ง 3 ยุค | 284 |
| 10 | เปรียบเทียบเทียบวิธีการสืบทอดเท่งตุ๊กทั้ง 3 ยุค | 295 |
| 11 | เปรียบเทียบต้นทุนวัฒนธรรมในการสืบทอดเท่งตุ๊กทั้ง 3 ยุค | 322 |
| 12 | เปรียบการอุดหนุนทรัพยากรของแต่ละเครือข่าย | 373 |
| 13 | เปรียบเทียบการมีส่วนร่วมในการสืบทอดเท่งตุ๊กทั้ง 3 ยุค | 377 |
| 14 | เปรียบเทียบการสืบทอดตามองค์ประกอบการสื่อสารทั้ง 3 ยุค | 389 |
| 15 | แสดงเนื้อหาทางโลก-ทางธรรมของเท่งตุ๊ก | 466 |
| 16 | เปรียบเทียบจุดเด่นของป้าสาครและป้าอำนวย | 479 |
| 17 | แสดงบทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กที่มีต่อชุมชนทั้ง 3 ยุค | 496 |
| 18 | แสดงกิจกรรมและเหตุผลรองรับของโครงการ “เท่งตุ๊ก สุขใจที่ได้รำ” | 530 |
| 19 | แสดงรูปแบบการปรับตัวของเท่งตุ๊กในยุคสพส. | 532 |

# สารบัญภาพ

**ภาพประกอบ** **หน้า**


| | | |
|---|---|---|
| 1 | แสดงพัฒนาการของละครชาตรีจากอยุธยาสู่บ้านเจ้าหลาว | 30 |
| 2 | แสดงกระบวนการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม | 92 |
| 3 | แสดงแผนที่บ้านเจ้าหลาวและบ้านเจ้าหลาวหัวแหลม | 128 |
| 4 | แสดงกรอบแนวคิดในการวิจัย | 137 |
| 5 | แสดงรูปแบบการสื่อสารระหว่างผู้ประสานงานภาคกับป้าอำนวย สุธาโร | 150 |
| 6 | แสดงองค์ประกอบ 8 มิติของบริบทชุมชนบ้านเจ้าหลาว | 156 |
| 7 | แสดงแผนที่ชุมชนของบ้านเจ้าหลาว | 157 |
| 8 | แสดงคุณลักษณะของเท่งตุ๊กตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า | 200 |
| 9 | แสดงสถานภาพของเท่งตุ๊กจากยุคดั้งเดิมจนถึงยุคต่อสู้ | 243 |
| 10 | แสดงหลักการดำเนินงานของสพส. | 245 |
| 11 | แสดงกองคารวานกิจกรรมในโครงการ “เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ” | 252 |
| 12 | แสดงการดำเนินกิจกรรมแบบ Praxis | 262 |
| 13 | แสดงกระบวนการให้ความรู้แก่ผู้ชมเท่งตุ๊กของป้าอำนวย สุธาโร | 264 |
| 14 | แสดงกระบวนการแสดงแบบสาระบันเทิง (Edutainment) ของเท่งตุ๊ก | 273 |
| 15 | แสดงลักษณะการทำงานระหว่างภาคีกับสพส. | 363 |
| 16 | แสดงลักษณะการทำงานของเครือข่ายเรียนรู้ | 364 |
| 17 | แสดงกระบวนการติดตั้งความรู้ของ สพส. | 366 |
| 18 | แสดงกระบวนการพัฒนาโครงการ “เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ” | 367 |
| 19 | แสดงกองคารวานกิจกรรมในโครงการ “เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ” | 368 |
| 20 | แสดงคุณลักษณะการสืบทอดศิลปินในยุคดั้งเดิม | 391 |
| 21 | แสดงคุณลักษณะการสืบทอดศิลปินในยุคต่อสู้ | 402 |
| 22 | แสดงลักษณะการสืบทอดศิลปินในยุค สพส. | 406 |
| 23 | แสดงปัจจัยส่งเสริมและปัจจัยที่เป็นอุปสรรคต่อการสืบทอดเท่งตุ๊ก เปรียบเทียบระหว่างยุคอดีตและยุค สพส. | 463 |
| 24 | แสดงการดำเนินกิจกรรมแบบ Praxis = Action x Reflectior | 530 |

# บทที่ 1

# บทนำ

## ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การศึกษาเรื่องวัฒนธรรมพื้นบ้านและสื่อพื้นบ้านยังอยู่ในแวดวงของนักภาษาศาสตร์ นักวรรณกรรมท้องถิ่น นักคติชนวิทยา และนักมานุษยวิทยาเป็นส่วนใหญ่ สถานภาพการศึกษาเรื่องสื่อพื้นบ้านจึงยังคงอยู่ในระดับการเก็บรวบรวมข้อมูลเบื้องต้น และอาจมีการวิเคราะห์บ้างเล็กน้อย แต่ยังไม่ได้เชื่อมโยงกับสังคมมากนัก (ฉัตรทิพย์ นาถสุภา, อ้างในกาญจนา แก้วเทพ, 2545)

หรือหากจะศึกษาวัฒนธรรมก็จะเน้นในส่วนวัฒนธรรมของรัฐไม่ได้เน้นวัฒนธรรมพื้นบ้าน เป็นการศึกษาเพื่อจะจรรโลงวัฒนธรรมโดยเฉพาะของรัฐ เพราะวัฒนธรรมเหล่านั้นถูกมองว่าสวยงาม แม้ยุคสมัยจะเปลี่ยนอย่างไร ซึ่งเป็นการมองวัฒนธรรมในลักษณะที่หยุดนิ่ง

แม้ว่าวัฒนธรรมพื้นบ้านดำรงอยู่ แต่ยังไม่มีการศึกษาอย่างเป็นระบบ ทั้งๆ ที่สิ่งเหล่านี้มีความสำคัญต่อการดำรงชีวิตของชาวบ้าน วัฒนธรรมพื้นบ้านมีเอกลักษณ์ของตนเอง ส่งต่อกันด้วยปาก พูดหรือบอกเล่าต่อๆ กันไป หรือสอนในครอบครัว ในชุมชน แต่ก่อนนี้ไม่นิยมบันทึกเอาไว้ไม่เหมือนวัฒนธรรมด้านรัฐที่มีการบันทึก

คุณค่าของวัฒนธรรมพื้นบ้านไม่ใช่อยู่ที่การปฏิบัติต่อเนื่องกันมาเท่านั้น แต่อยู่ที่คุณค่าทางด้านจิตใจ ด้านความรู้สึก วัฒนธรรมพื้นบ้านมีค่าทางศีลธรรม มีค่าทางจิตวิญญาณสำหรับคนไทย สังคมไทย มีความสำคัญเพราะเป็นสิ่งที่มีคุณค่าและเป็นคุณค่าทางจิตใจ กระทบส่วนที่ลึกที่สุดของความรู้สึก สิ่งนี้จะนำไปสู่เอกลักษณ์และการรวมกลุ่มซึ่งมีผลต่อการพัฒนาชุมชน (ฉัตรทิพย์ นาถสุภา, 2547)

การศึกษาสื่อพื้นบ้านตามแนวของนักคติชนวิทยาจะศึกษาเน้นที่ตัวบท (Text – Centered Perspective) โดยมุ่งการเก็บรวบรวมองค์ประกอบต่างๆ ของสื่อพื้นบ้านนั้นๆ และให้ความสำคัญแก่ผู้ส่งสารหรือศิลปิน ดังนั้น การศึกษาการสืบทอดในแง่มุมของคติชนก็จะเน้นที่การสืบทอดผู้ส่งสารมากกว่า ในขณะที่ การศึกษาสื่อพื้นบ้านทางมานุษยวิทยา แม้ว่าจะสนใจบริบทของสื่อพื้นบ้านด้วย แต่ก็ไม่ได้มองสื่อพื้นบ้านในฐานะที่เป็นสื่อ (Medium) ที่จะต้องมีองค์ประกอบด้านผู้ส่งสาร สาร ช่องทาง และผู้รับสาร แต่มองในแง่มุมของวิถีชีวิต (Way of Life) มากกว่า โดยมองสื่อพื้นบ้านว่าเป็นพฤติกรรมหรือกิจกรรมต่างๆ ที่มีแบบแผนอันเกิดจากการเรียนรู้ของชาวบ้านที่จะ

ปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อมที่เฉพาะ และขึ้นอยู่กับสถานการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่เฉพาะเท่านั้น ดังนั้น นักมานุษยวิทยาศึกษาสื่อพื้นบ้านเพื่อที่จะเข้าใจชีวิตของชาวบ้านในการมีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมหรือสังคม ความแตกต่างของสื่อพื้นบ้านก็เป็นผลมาจากการมีวิถีชีวิตที่แตกต่างกัน

ส่วนการศึกษาสื่อพื้นบ้านในแวดวงนิเทศศาสตร์ที่ผ่านมานั้น พบว่ายังมีอยู่ในปริมาณที่น้อยเมื่อเทียบกับการศึกษาในสาขาคติชนและมานุษยวิทยารวมถึงเมื่อเทียบกับการศึกษาสื่อมวลชน และส่วนใหญ่มักจะศึกษาการนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ประโยชน์ด้านการพัฒนาต่างๆ และผลการวิจัยส่วนใหญ่มักพบด้วยว่า สื่อพื้นบ้านนั้นสามารถนำมาใช้ประโยชน์ด้านการพัฒนาชุมชนอย่างได้ผล แต่สิ่งที่ขาดหายไป คือ งานวิจัยเพื่อ “การพัฒนาสื่อพื้นบ้าน” เพราะหากเปรียบเทียบกันระหว่างสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชนแล้ว สื่อพื้นบ้านเป็นสื่อของสังคมที่ถูกปล่อยให้เติบโตตามยถากรรม ไม่มีการทำนุบำรุงสืบทอดอย่างเป็นระบบ คงมีแต่การเก็บเกี่ยวมาใช้ประโยชน์เท่านั้น (กาญจนา แก้วเทพ, 2543) ทั้งๆ ที่สื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นนั้นถือได้ว่าเป็นต้นทุนที่สำคัญในการพัฒนาชุมชนให้เกิดความเข้มแข็ง (วรวุฒิ โรมรัตนพันธ์, 2548)

ทั้งนี้ สืบเนื่องมาจากความสนใจในสื่อพื้นบ้านในแวดวงของนิเทศศาสตร์เริ่มต้นขึ้นเมื่อต้องการที่จะนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ประโยชน์ด้านการพัฒนา โดยในปี 1972 ยูเนสโกมีการจัดประชุมนักวิชาการโดยประเด็นที่ประชุม คือ กลยุทธ์ในการนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ร่วมกับสื่อมวลชนในการวางแผนครอบครัว นอกจากนี้ ในปี 1987 นักวิชาการในประเทศอาเซียนได้ร่วมกันทำวิจัยเชิงทดลองในการนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ในการรณรงค์สิ่งแวดล้อม ซึ่งในครั้งนั้น ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ตัวแทนจากประเทศไทยได้นำเสนอการใช้ละครซอร่วมกับโทรทัศน์ในการรณรงค์ปัญหาสิ่งแวดล้อม ซึ่งประสบความสำเร็จมากโดยเฉพาะในกลุ่มผู้สูงอายุที่มีความคุ้นเคยกับละครซอ และกลุ่มผู้สูงอายุดังกล่าวเป็นกลุ่มที่มีอิทธิพลต่อกลุ่มคนหนุ่มสาวในชุมชน (UNESCO,1989) ซึ่งผลการวิจัยดังกล่าวเกิดขึ้นเมื่อร่วม 20 ปี เกิดขึ้นในบริบทที่ชุมชนยังคงนับถือผู้อาวุโสอยู่ นอกจากนี้ในสถาบันการศึกษาที่เปิดสอนด้านการสื่อสารมักจะเน้นที่ “สื่อสารมวลชน” ที่มักนำเอาคุณลักษณะของ “สื่อสมัยใหม่” มาเป็นเกณฑ์ ดังนั้น สถาบันการศึกษาที่สอนทางด้านการสื่อสารจึงมักเน้นที่ “สื่อสารมวลชน” มากกว่าที่จะสนใจ “สื่อพื้นบ้าน” ทำให้การศึกษาวิจัยจึงไปเน้นที่สื่อมวลชนเป็นหลัก

การศึกษาสื่อพื้นบ้านในสาขานิเทศศาสตร์นั้นมีความจำเป็น เนื่องจากในโลกแห่งความเป็นจริงนั้น สื่อพื้นบ้านยังคงสืบทอดและผลิตซ้ำ (Reproduction) อยู่ตลอดเวลาและการผลิตซ้ำ

บางครั้งก็ก้าวล่วงมาในปริมณฑลของสื่อมวลชนด้วย โดยสถาบันสื่อมวลชนเป็นสถาบันใหม่ที่เพิ่งเกิดขึ้น และการเกิดขึ้นนั้นก็มีสื่อที่เกิดขึ้นก่อนอย่างสื่อพื้นบ้านเป็นต้นธารของการสื่อสารสมัยใหม่ นอกจากนี้ การที่สื่อพื้นบ้านยังดำรงอยู่เนื่องจากข้อจำกัดของสื่อมวลชนซึ่งมีกลุ่มผู้รับสารขนาดใหญ่และกระจัดกระจาย โดยนักวิชาการยังมีความเชื่อว่า มนุษย์เราต้องการการสื่อสารหลายรูปแบบ รวมทั้งการสื่อสารระหว่างบุคคลและการสื่อสารภายในกลุ่ม ซึ่งสื่อมวลชนไม่สามารถตอบสนองได้ และจะต้องแสวงหาจากสื่อพื้นบ้าน รวมถึงการที่สื่อสมัยใหม่ เช่น วิทยุและโทรทัศน์เป็นสื่อที่มาแต่ตัวเปล่าๆ ไม่มีเนื้อหาและรูปแบบ ดังนั้น สื่อสมัยใหม่จึงนำรูปแบบและเนื้อหามาจากสื่อพื้นบ้าน และที่สำคัญทั้งสื่อพื้นบ้านและสื่อมวลชนต่างมีข้อเด่นและข้อจำกัดในตัวเอง จึงจำเป็นต้องพึ่งพาอาศัยกัน (กาญจนา แก้วเทพ, 2544)

สื่อพื้นบ้านแม้ว่าจะเป็นสื่อที่อยู่คู่กับชุมชนท้องถิ่นมานาน แต่เมื่อสภาพสังคมเปลี่ยนแปลงไป เนื่องจากนโยบายของรัฐในการพัฒนาประเทศให้ทันสมัย รวมทั้งการส่งเสริมด้านการท่องเที่ยว ทำให้ชุมชนเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างมาก

บ้านเจ้าหลาว อ.ท่าใหม่ จ. จันทบุรี ก็ได้รับผลจากการพัฒนาประเทศให้ทันสมัยเมื่อประมาณ 30 กว่าปีที่ผ่านมา จากเดิมเคยเป็นสังคมเกษตรแบบพอเพียง เนื่องด้วยภูมิประเทศที่ติดชายทะเล ทำให้ชาวบ้านส่วนใหญ่ประกอบอาชีพประมง ส่วนที่ไกลจากทะเลออกไปอาจจะทำสวนหรือปลูกข้าวบ้าง การเดินทางสมัยก่อนใช้การเดินทางทางเรือ หากเดินทางในหมู่บ้านใช้ทางเกวียน หรือเดินริมคันนา

จากเอกสารเผยแพร่ของอบต.คลองขุดระบุว่า หมู่บ้านเจ้าหลาวก่อตั้งขึ้นเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2395 หรือประมาณ 150 ปีมาแล้ว โดยมาจากการอพยพของคนจากหมู่บ้านใกล้เคียงที่มาตั้งบ้านเรือนริมชายฝั่งทะเล คนที่บ้านเจ้าหลาวนั้นมีความผูกพันอยู่กับทะเลเป็นอย่างมาก มิใช่เพียงแค่มีอาณาเขตติดอ่าวไทยเท่านั้น แต่ที่มาของชื่อหมู่บ้านรวมทั้งความเชื่อของคนในหมู่บ้านล้วนมีความเกี่ยวข้องกับทะเล

ชื่อเจ้าหลาวนั้นมีตำนานมาจากสองตายายอยากได้ปลากระเบนทองจึงพุ่งหลาวออกไป 3 หลาว โดยหลาวที่พุ่งไปปักในทะเลต่อมากลายเป็นแนวปะการัง 3 แนว ซึ่งชาวบ้านเรียกแนวปะการังดังกล่าวว่า หินอ้ายหลาว และเรียกชายหาดบริเวณดังกล่าวว่า “หาดอ้ายหลาว” แล้วเพี้ยนมาเป็น “หาดเจ้าหลาว” ในปัจจุบัน

ศูนย์รวมจิตใจของชาวบ้าน คือ เจ้าพ่อหัวแหลม ซึ่งมีศาลตั้งอยู่ริมทะเล ซึ่งชาวบ้านเล่าขานกันว่าสมัยก่อนทะเลตรงหน้าศาลเจ้าพ่อนั้นมักจะมีเรือหลงเข้ามาติดหินโสโครก ทำให้แล่นเรือออกไปไม่ได้ ชาวบ้านต้องมาแก้บนจากเจ้าพ่อก่อน จึงจะสามารถนำเรือแล่นออกไปได้ ทำให้ศาลเจ้าพ่อหัวแหลมมีชื่อเลื่องลือเกี่ยวกับความศักดิ์สิทธิ์ ชาวประมงทุกคนก่อนออกทะเลต้องมาไหว้ขอพรจากเจ้าพ่อให้ช่วยคุ้มครอง หรือหากมีเรื่องทุกข์ร้อน ชาวบ้านก็จะมาแก้บน ถ้าเรื่องที่มาแก้บนนั้น เป็นเรื่องเล็กน้อย ชาวบ้านจะแก้บนด้วยไก่หรือหมู แต่ถ้าเรื่องนั้นมีความสำคัญมากหรือเกี่ยวพันกับความเป็นความตาย ชาวบ้านจะแก้บนด้วยละครเท่งตุ๊ก ซึ่งเป็นสื่อพื้นบ้านอยู่ในชุมชน โดยชาวบ้านเชื่อว่าเจ้าพ่อโปรดปรานเท่งตุ๊กเป็นอย่างมาก แสดงให้เห็นว่าชาวบ้านมีการนำเท่งตุ๊กเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตทางสังคม (Social Life) ความเชื่อดังกล่าว อาจจะสืบเนื่องมาจากต้นกำเนิดของเท่งตุ๊กที่มาจากโนราซึ่งเกี่ยวข้องกับการแก้บน และมีความสัมพันธ์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติ (อุดม หนูทอง, อ้างในปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, 2541) รวมถึงยังเกี่ยวพันกับความเชื่อเรื่องการร่ายรำที่สืบทอดมาจากครั้งอดีตที่มักจะกระทำในพิธีกรรม เพื่อบูชาบวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532) นอกจากนี้อาจารย์เสยย์ เกิดเจริญ ครูโนราได้ให้ข้อคิดเห็นไว้ในงานของจันทิมา แสงเจริญ (2539) ว่าชาวบ้านชายทะเลส่วนใหญ่ที่มีอาชีพออกเรือประมง ชีวิตขึ้นอยู่ความเสี่ยงเรื่องลมฟ้าอากาศ ดังนั้น จึงต้องอาศัยโชคลาภจากการบนบานสิ่งศักดิ์สิทธิ์ บ้างก็บนถวายโนรา บ้างก็บนถวายละครชาตรี

นอกจากนี้บริเวณที่ตั้งศาลเจ้าพ่อยังเป็นพื้นที่จัดกิจกรรมต่างๆ ของคนในชุมชน เช่น การจัดประเพณีทำบุญส่งในช่วงสงกรานต์ การจัดประเพณีลอยกระทง การเป็นสถานที่พักผ่อนของคนในชุมชน รวมถึงการเป็นสถานที่ในการขึ้นอาหารทะเลของชาวประมงและแกะลอบอวนปูของกลุ่มแม่บ้าน เนื่องจากบริเวณหน้าศาลเจ้าพ่อนั้นจะมีสะพานปลาทอดยาวลงไปในทะเล สะท้อนให้เห็นว่าพื้นที่ดังกล่าวมีความสำคัญทั้งในมิติทางด้านเศรษฐกิจและมิติทางด้านวัฒนธรรม หากจะกล่าวว่าพื้นที่บริเวณศาลเจ้าพ่อหัวแหลมถือได้ว่าเป็นพื้นที่สาธารณะของคนบ้านเจ้าหลาวคงไม่ผิดนัก

เท่งตุ๊กนั้นมีความผูกพันกับศาลเจ้าพ่อหัวแหลมและผูกพันกับชีวิตของคนบ้านเจ้าหลาวมาอย่างยาวนาน เพราะอย่างน้อยแต่ละครอบครัวก็ต้องมีเรื่องทุกข์ใจบ้าง และแทบทุกครอบครัวก็ต้องเคยมาบนกับเจ้าพ่อ พร้อมทั้งเคยหาละครมาแก้บนกันทั้งสิ้น นอกจากนี้ในงานประเพณีต่างๆ ของชุมชน เท่งตุ๊กก็เข้าไปมีส่วนร่วม เช่น เท่งตุ๊กต้องแสดงถวายเจ้าพ่อหัวแหลมทุกปีในช่วงประเพณีทำบุญส่งสงกรานต์ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเท่งตุ๊กเข้าไปมีส่วนร่วม หรือมีความสัมพันธ์ทั้งกับ

เจ้าพ่อหัวแหลมซึ่งเป็นพื้นที่สาธารณะของชุมชนทั้งด้านกายภาพ คือ ไปแสดงในบริเวณศาลเจ้าพ่อหัวแหลม และมีความสัมพันธ์กับเจ้าพ่อหัวแหลมทั้งในระดับจิตใจหรือจินตนาการ คือ ผูกพันในฐานะที่เป็นสื่อที่เจ้าพ่อโปรดปราน

หากถามถึงประวัติความเป็นมาของเจ้าพ่อหัวแหลมว่าเป็นใคร มาจากไหน ยังไม่มีชาวบ้านตอบได้ แม้แต่คนเฒ่าคนแก่ที่ตอบว่าเกิดมาก็เห็นแล้ว รวมถึงความเป็นมาของเจ้าพ่อเขาเขียวเขาแดง ซึ่งเป็นเจ้าพ่อที่คุ้มครองป่าไม้ บนภูเขาอัมพวาซึ่งอยู่ทางด้านทิศเหนือของหมู่บ้าน ตามความเชื่อของชาวบ้าน หากพิจารณาพื้นที่ทั้งสองแห่ง ทั้งเจ้าพ่อหัวแหลมและเจ้าพ่อเขาเขียวเขาแดงตามแนวคิดเรื่องพื้นที่ในความคิดของคนไทยที่มองว่า พื้นที่นั้นไม่ได้ว่างเปล่า หากแต่มีสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติ ผี หรือ เจ้าครอบครองเป็นเจ้าของอยู่ การที่จะทำอะไรจึงต้องบอกกล่าวและ “ขอ” จากเจ้าของเสียก่อน (อานันท์ กาญจนพันธ์, 2538) ดังนั้น เจ้าพ่อทั้งสองจึงไม่ใช่บุคคลที่มีตัวตนจริง ๆ หากแต่เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ครอบครองเป็นเจ้าของผืนน้ำและผืนป่า

เท่งตุ๊กนั้นถือได้ว่าเป็นสื่อที่มีความผูกพันกับบ้านเจ้าหลาวมานาน เริ่มจากตำนานของเท่งตุ๊กที่ชาวบ้านหลายๆ คนเชื่อว่าน่าจะได้รับอิทธิพลจากโนราภาคใต้ โดยชาวบ้านเจ้าหลาวเล่าตำนานอันเป็นเหมือนต้นกำเนิดเท่งตุ๊กว่า มีชายหนุ่มคนหนึ่งล่องเรือเดินทางมาจากทางใต้ และได้มาแต่งงานกับสาวเมืองจันทรบูรณ์ โดยหนุ่มคนดังกล่าวนั้นมีความสามารถด้านการเล่นโนราชาตรี จึงได้มาหัดชาวบ้านในละแวกบ้านให้เล่นโนราชาตรี แต่คงจะมีการปรับเปลี่ยนเพื่อให้เข้ากับภาษาและสภาพสิ่งแวดล้อมของเมืองจันทบุรี

จากตำนานดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าเมืองจันทบุรีนั้นมีปฏิสัมพันธ์กับโลกภายนอกมานานแล้ว เพราะจากหลักฐานทางโบราณคดีใต้น้ำ ที่มีการสำรวจพบเรือโบราณจมอยู่แถบตำบลบางกระไชย อ.ท่าใหม่ ซึ่งเป็นพื้นที่ที่อยู่ใกล้กับบ้านเจ้าหลาว ในเรือโบราณพบศิลปะวัตถุ เครื่องเคลือบดินเผา ตั้งแต่สมัยสุโขทัยจนถึงอยุธยา แสดงว่า แถบนี้ต้องเป็นเส้นทางการเดินเรือค้าขายมาก่อน (สุชาติ เถาทอง, 2544)

ร่องรอยของความเหมือนกันระหว่างโนราและเท่งตุ๊ก คือ บทไหว้ครูก่อนที่เริ่มแสดง และเนื้อเรื่องการแสดงที่สมัยก่อนจะนิยมเล่นเรื่องพระสุธน-มโนราห์ เช่นเดียวกัน จากจุดกำเนิดของเท่งตุ๊กเราจะเห็นถึงกระบวนการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม (Cultural Reproduction) ที่อาจจะมีการปรับเปลี่ยนไปตามบริบทแวดล้อม ซึ่งเราจะเห็นภาพชัดขึ้นเมื่อดูการเล่นเท่งตุ๊กแต่ละยุค

การเล่นเท่งตุ๊กนั้นจะคล้ายคลึงกับการเล่นละครชาตรีในแถบภาคกลาง แต่มีเครื่องดนตรีน้อยกว่า คือมีเพียง 4 ชนิด ได้แก่กลอง โทน ฉิ่ง กรับ โดยชื่อเรียกเท่งตุ๊ก มาจากเสียงกลองขณะตี ส่วนเรื่องราวที่เล่นก็เป็นเรื่องในวรรณคดีไทย เช่น จันทรโครพ สังข์ทอง ขุนช้างขุนแผน กากี เป็นต้น

นักแสดงส่วนใหญ่เป็นผู้หญิง อาจจะมียกเว้นตัวตลกที่เป็นผู้ชายได้ เครื่องแต่งกายของนักแสดงมี ชฎา กรองคอ ธนู สังวาล ทับทรวง ชายไหว ชายแครง สนับเพลา กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า เสื้อแขนสั้นประมาณ 5 นิ้วปักด้วยเลื่อมสีต่างๆ ผ้านุ่งจะนุ่ง “ผ้าโจงหาง” แบบโบราณ

โอกาสที่ไปเล่น คือ งานบวชนาค งานประจำปีของวัด งานประจำปีศาลเจ้า งานแก้บน รำถวายครูบาอาจารย์ รำถวายพระพรในหลวง หรืองานพิธีมงคลต่างๆ

แต่เมื่อความเจริญเข้ามาสู่บ้านเจ้าหลาวเมื่อ 30 กว่าปีที่ผ่านมา โดยเริ่มจากการสร้างถนนเชื่อมระหว่างหมู่บ้านและตัวอำเภอเมืองท่าใหม่ ตามมาด้วยสาธารณูปโภคอื่นๆ รวมถึงการพัฒนาชายฝั่งภาคตะวันออกเป็นเมืองท่องเที่ยว ทำให้มีโรงแรม ร้านค้า ร้านขายของที่ระลึกบริการแก่นักท่องเที่ยวเกิดขึ้นมากมาย รวมถึงการรุกคืบของสื่อมวลชน โดยเฉพาะโทรทัศน์ ทำให้วิถีชีวิตของคนบ้านเจ้าหลาวมีการเปลี่ยนแปลง

ในการรับรู้ของชาวบ้าน ความทันสมัยต่างๆ ทั้ง ถนน โรงแรม ร้านค้านั้น ทำให้พวกเขาต้องปรับตัว ชาวบ้านส่วนหนึ่งที่มีที่ดินติดริมทะเลได้ขายที่ให้แก่นายทุนจากนอกชุมชนเพื่อเข้าไปทำธุรกิจโรงแรม ซึ่งทำให้ชาวบ้านบางส่วนคิดถึงอนาคตว่า ต่อไปที่ดินติดริมทะเลนั้นคงเป็นของคนนอกชุมชนทั้งหมด ไม่มีคนเจ้าหลาวถือกรรมสิทธิ์ครอบครองแล้ว ในขณะที่ชาวบ้านบางส่วนหันมาพัฒนาที่ดินของตนเป็นรีสอร์ทขนาดเล็กบริการให้แก่นักท่องเที่ยว

ชาวบ้านได้เปลี่ยนวิถีชีวิตจากการประกอบอาชีพแบบเศรษฐกิจพอเพียง นำไปสู่การประกอบอาชีพเพื่อการค้า ความสนใจของชาวบ้านจึงมุ่งไปที่การทำมาหากินซึ่งเป็นมิติทางด้านเศรษฐกิจเนื่องจากต้องแข่งขันกัน เช่น การแย่งลูกค้า จนละเลยมิติอื่นๆ โดยเฉพาะมิติทางด้านวัฒนธรรม ชีวิตประจำวันของชาวบ้านจึงเริ่มต้นด้วยการตื่นเช้าขึ้นมาก็ออกไปทำงานนอกบ้าน ตกเย็นก็กลับบ้าน รับประทานอาหาร และดูโทรทัศน์ ซึ่งเป็นการชมอยู่ในแต่ละครอบครัว โอกาสที่คน

ในชุมชนจะมาพบปะสังสรรค์จึงลดน้อยลงเมื่อเปรียบเทียบกับเมื่อก่อนที่ยังมีเท่งตุ๊กให้ชมบ่อยๆ ชาวบ้านมักจะอุ้มลูกจูงหลานมาดูเท่งตุ๊กและมานั่งพูดคุยร่วมกันซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ในการเป็นพื้นที่สาธารณะของชุมชนได้เป็นอย่างดี เมื่อวิถีชีวิตของชาวบ้านเปลี่ยนแปลงไป เท่งตุ๊กซึ่งเป็นสื่อพื้นบ้านในชุมชนย่อมได้รับผลกระทบอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

ความบันเทิงซึ่งเคยมีเท่งตุ๊กเป็นหนึ่งอยู่ในชุมชน กลับกลายเป็นมีคู่แข่งที่สำคัญ คือ สื่อมวลชนมาแย่งบทบาทหน้าที่หรือพื้นที่นี้ไป รวมถึงพื้นที่อื่นๆ เช่น การแสดงในงานบวช ซึ่งสมัยก่อนนั้น งานบวชถือว่าเป็นงานที่มีความสำคัญมากในชีวิตของลูกผู้ชายและครอบครัว จะมีการจัดงานทั้งวันทั้งคืน และมีชาวบ้านมาช่วยงานจำนวนมาก เจ้าภาพจะหาเท่งตุ๊กมาให้ความบันเทิงแก่แขกที่มาช่วยงาน แต่มายุคปัจจุบัน การรับรู้ถึงความสำคัญของงานบวชลดลง ประกอบกับชาวบ้านต้องมุ่งทำมาหากิน เวลาที่ชาวบ้านจะมาช่วยงานก็มีน้อยลง เจ้าภาพจะจัดงานก็ต้องคำนึงถึงค่าใช้จ่ายที่มีมากขึ้น ดังนั้น จึงมักรวบรัดจัด จึงไม่จำเป็นต้องมีเท่งตุ๊กมาแสดง เท่งตุ๊กจึงกลายเป็นของฟุ่มเฟือยในงานดังกล่าว

ในขณะที่สื่อมวลชน โดยเฉพาะโทรทัศน์ได้เข้ามาครอบครองพื้นที่ในการสร้างความบันเทิงแก่ชาวบ้าน จากเดิมที่เท่งตุ๊กเคยครองอยู่ นอกจากนี้ โทรทัศน์ยังเป็นแหล่งเรียนรู้และช่วยเปิดโลกทัศน์ของคนในชุมชนเป็นอย่างมาก ทำให้ความสนใจของคนรุ่นใหม่ที่มีต่อเท่งตุ๊กลดลง

เมื่อพื้นที่หรือโอกาสในการแสดงเริ่มลดลง ศิลปินเริ่มเข้าสู่วัยชราและตายจากไป คนรุ่นใหม่ก็ขาดแรงจูงใจที่จะมาสืบทอด เท่งตุ๊กหลายแห่งจึงต้องปิดตัวเอง และหลายแห่งก็พยายามปรับตัวเพื่อความอยู่รอด เช่น มีการร้องเพลงลูกทุ่ง มีหางเครื่อง เป็นต้น ซึ่งเป็นการปรับตัวเพราะแรงบีบคั้นจากภายนอก หาใช่เป็นความสมัครใจของเจ้าของวัฒนธรรมไม่ และที่สำคัญเป็นการปรับโดยมองแค่บทบาทหน้าที่เพียงมิติเดียว คือ มิติด้านความบันเทิง ทั้งๆ ที่เท่งตุ๊กแบบดั้งเดิมนั้นมีบทบาทหน้าที่ต่อชุมชนมากมาย

นอกเหนือจากการสร้างความบันเทิงให้คนในชุมชน ผ่านรูปแบบการแสดงแล้ว เท่งตุ๊กยังมีบทบาทในการสั่งสอนศีลธรรม/คุณธรรมให้แก่คนในชุมชน เนื่องจากเนื้อเรื่องของเท่งตุ๊กจะเกี่ยวข้องกับความดี และความงาม มีบทบาทในการเป็นพื้นที่ในการแสดงความรู้ความสามารถของผู้หญิงในชุมชน เป็นสื่อที่จะช่วยเปิดโลกทัศน์ให้แก่ผู้หญิง เพราะผู้หญิงที่มาฝึกเท่งตุ๊กจะมีสิทธิที่จะเดินทางท่องเที่ยวไปแสดงตามที่ต่างๆ และนำประสบการณ์ที่ได้เรียนรู้จากโลกภายนอกชุมชน

กลับมาบอกเล่าให้สมาชิกในชุมชนได้รับทราบ โดยสอดแทรกไปในเนื้อหาที่แสดง มีบทบาทในการฝึกอบรมเยาวชนในชุมชน ทั้งในด้านของการแสดง การพัฒนาบุคลิกภาพ คุณธรรมจริยธรรม การเป็นสื่อที่ใช้ในการแก้บนแก่เจ้าพ่อหัวแหลม ซึ่งเป็นศูนย์รวมจิตใจของคนทั้งหมู่บ้าน การเป็นสื่อที่ช่วยสร้างความสามัคคีให้แก่คนในชุมชน เพราะเท่งตุ๊กต้องใช้นักแสดงซึ่งเป็นคนในชุมชน เมื่อมาฝึกเล่นเท่งตุ๊ก ก็จะนับถือเป็นพี่น้องกันหรือเป็นเพื่อนร่วมรุ่นกัน แม้ว่าจะเลิกเล่นเท่งตุ๊กไปแล้ว แต่การนับถือว่าเป็นศิษย์จากสำนักเดียวกัน ฝึกเท่งตุ๊กมาเหมือนกันก็ยังคงอยู่ในจิตใจของชาวบ้าน

การสืบทอดเท่งตุ๊กในสมัยก่อนนั้น ลูกศิษย์จะต้องเดินทางไปฝึกที่บ้านของครู เช่น กรณีของป้าอำนวย สุธาโร และป้าสาคร ชำนาญชล ซึ่งเป็นศิลปินเท่งตุ๊กอาวุโสบ้านเจ้าหลาว ที่เดินทางไปฝึกเท่งตุ๊กกับครูโอ๋ซึ่งอยู่หมู่บ้านใกล้เคียงเป็นระยะทางประมาณ 5 กิโลเมตร โดยเริ่มฝึกตั้งแต่ยังเล็กประมาณ 7 ขวบ ซึ่งกว่าจะได้ออกโรงแสดงก็เมื่ออายุ 15 ปี ก่อนหน้านั้นอาจจะได้ออกโรงบ้าง แต่ก็ได้รับบทที่ไม่สำคัญ เช่น เล่นเป็นบทกุมาร ดังนั้นจะเห็นได้ว่า ศิลปินสมัยก่อนกว่าที่จะออกแสดงบนเวทีได้ ต้องผ่านการฝึกฝนเป็นช่วงเวลาที่ยาวนาน ในระหว่างการฝึกสอน ครูโอ๋ก็จะเล่าหรือสอนเรื่องอื่นประกอบด้วย ไม่ว่าจะเป็นเรื่องที่มาของเท่งตุ๊ก ความเชื่อต่างๆ เครื่องแต่งกาย การตั้งโรงแสดง มนตร์คาถา ฯลฯ อายุการแสดงของนักแสดงในยุคนั้นมักจะสั้น คือเมื่ออายุประมาณ 20 ปี ก็จะแต่งงานแล้วก็จะลาออกไม่เล่นเท่งตุ๊กอีก เนื่องจากถูกสามีห้ามด้วยเกรงว่าหนุ่มคนอื่นอาจจะมาติดพันภรรยาของตน แต่ก็จะมีบางรายที่แต่งงานแล้วไปตั้งคณะ หรือเป็นโต้โผเท่งตุ๊กตั้งสำนักฝึกหัดคนเล่นเท่งตุ๊กต่อไป ดังนั้น สำนักในการฝึกสอนเท่งตุ๊กยุคนั้นจึงมีหลายราย กระจัดกระจายอยู่ในชุมชน และแต่ละคณะก็จะมีการช่วยเหลือเกื้อกูลกัน เช่น มีการหยิบยืมตัวละครกัน ขอแรงมาช่วยงานกันในเรื่องต่างๆ ส่วนคนอื่นๆ ที่ไม่ได้เป็นโต้โผก็จะติดตามชมเท่งตุ๊กแบบผู้ชมที่ดูศิลปะเป็น เป็นผู้ชมที่มีคุณภาพ (Smart Audience) ซึ่งผู้ชมแบบนี้ยังคงตกค้างมาถึงยุคปัจจุบันแม้ว่าจะมีวัยที่มากขึ้น แต่สายตาการดูเท่งตุ๊กมิได้ตกลงแต่ประการใด

แต่ในช่วงกว่า 30 ปีที่ผ่านมา เมื่อบ้านเจ้าหลาวพัฒนาไปสู่การเป็นเมืองท่องเที่ยว รวมถึงการเปิดรับสื่อโทรทัศน์ที่นำกระแสการบริโภคนิยมเข้ามาสู่หมู่บ้าน จึงทำให้ชาวบ้านสนใจแต่การทำมาหากิน ไม่มีเวลาสนใจบุตรหลาน รวมถึงการเลือกตั้งท้องถิ่นที่มีการแข่งขันกันอย่างรุนแรงทำให้คนในชุมชนเกิดความขัดแย้งกัน เมื่อชุมชนเกิดปัญหาอันเนื่องมาจากมิติทางด้านเศรษฐกิจและการเมือง จากเดิมที่ชุมชนเคยมีมิติทางด้านวัฒนธรรมคอยเยียวยารักษาความขัดแย้งดังกล่าว เช่น การมีเท่งตุ๊กแสดงอยู่ในชุมชน เท่ากับเปิดพื้นที่ให้ชาวบ้านได้มาพบปะพูดคุยกันฉันมิตร มีกิจกรรมร่วมกัน ทำให้เกิดความเข้าใจกัน แต่เมื่อพื้นที่และวาระโอกาสของการแสดงเท่งตุ๊กลดลง โอกาสที่

ชาวบ้านจะมานั่งพูดคุยกัน ย่อมมีน้อยลงด้วย โอกาสที่ชาวบ้านจะไม่เข้าใจกันก็มีความเป็นไปได้สูง

ในช่วงเวลาดังกล่าว นอกจากชุมชนจะอ่อนแอแล้ว เมื่อมองมิติด้านวัฒนธรรมก็ถือได้ว่าเป็นยุคถดถอยของเท่งตุ๊ก เมื่อมองจากพื้นที่หรือโอกาสแสดงที่ลดลง ศิลปินที่เริ่มเข้าสู่วัยชรา ภาพลักษณ์ของเท่งตุ๊กที่ดูเชย ไม่ทันสมัยในสายตาของคนรุ่นใหม่ ประกอบกับการเรียนในระบบสมัยใหม่ ทำให้ขาดแรงจูงใจที่จะดึงดูดคนรุ่นใหม่ในชุมชนให้มาสนใจหรือสืบทอด หรือบางคนหากสนใจก็ไม่มีเวลาที่จะมาฝึกหัด สำหรับความหมายของเท่งตุ๊กที่ดูเชย ไม่ทันสมัยนั้นเป็นสิ่งที่ศิลปินพยายามที่จะต่อสู้เป็นอย่างมาก เพื่อที่จะดึงดูดใจคนรุ่นใหม่ทั้งในแง่ของการสืบทอดและในแง่ของการรับชม สำหรับเท่งตุ๊กๆ หลายแห่งได้พยายามที่จะปรับตัวให้ทันสมัย โดยการนำแสง สี เสียง การร้องเพลงลูกทุ่ง การเต้นหางเครื่องมาใช้เพื่อที่จะดึงดูดผู้ชมรุ่นใหม่ ๆ ซึ่งการปรับดังกล่าวอาจจะทำให้อัตลักษณ์ของเท่งตุ๊กสูญหายไป

ในสภาพที่เต็มไปด้วยแรงบีบคั้นเช่นนี้ ยังมีเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวที่ยังคงพยายามสืบทอดภูมิปัญญาการเล่นเท่งตุ๊กแบบดั้งเดิมไว้ นั่นคือ คณะของป้าอำนวย สุธาโร และคณะของป้าสาคร ชำนาญชล ทั้งป้าอำนวยและป้าสาครล้วนสืบทอดเท่งตุ๊กมาจากครูโอ๋ ซึ่งเป็นผู้นำเท่งตุ๊กมาเผยแพร่ที่บ้านเจ้าหลาว โดยในช่วงกว่า 10 ปีที่ผ่านมาทั้งป้าอำนวยและป้าสาครต่างพยายามสืบทอดการเล่นเท่งตุ๊กดั้งเดิมโดยสอนกันในครอบครัว หรือบุคคลใกล้ชิดที่ชักชวนกันมาเรียน สถานที่เรียนคือที่บ้าน โดยคณะของป้าสาครนั้นถือได้ว่าเป็นเครือข่ายของป้าอำนวยก็ว่าได้ เพราะนอกจากจะฝึกลูกหลานเองส่วนหนึ่งแล้ว อีกส่วนหนึ่งก็อาศัยรับช่วงต่อจากป้าอำนวย คือ นำเด็กๆ ที่ป้าอำนวยฝึกสอนนำไปซ้อมและแสดงร่วมกับลูกคณะของตนเอง งานที่รับแสดงส่วนใหญ่เป็นงานแก้บนศาลเจ้าพ่อ งานบวชที่ยังพอมีอยู่แม้ว่าจะลดจำนวนเมื่อเทียบกับเมื่อก่อน งานวัด และที่ขาดไม่ได้ ทุกปีเท่งตุ๊กจะต้องไปแสดงถวายเจ้าพ่อหัวแหลมในเทศกาลทำบุญส่งสงกรานต์ซึ่งจะจัดในบริเวณศาลเจ้าพ่อ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์แบบหนุนช่วยกัน เมื่อพิจารณาจากแนวคิดกระบวนการผลิตซ้ำวัฒนธรรม (Culturlal Reproduction Process) ตามแนวคิดของ R.Williams เท่ากับป้าอำนวยมีส่วนหนุนช่วยในการผลิต (Production) ในขณะที่ป้าสาครนั้นจะอยู่ในขั้นของการนำไปใช้งาน หรือขั้นของการกระจายสินค้า (Distribution)

ในการสืบทอดเท่งตุ๊กนั้น ทั้งป้าอำนวยและป้าสาครต้องต่อสู้และปรับตัวมากมาย เช่น การปรับตัวในแง่ของสถานภาพ ศักดิ์ศรีของศิลปิน ที่เมื่อก่อนศิลปินจะมีความภาคภูมิใจที่ได้มา

เล่นเท่งตุ๊ก แต่ปัจจุบันศิลปินทั้งป้าอำนวยและป้าสาครต้องประกอบอาชีพอื่นเพื่อการเลี้ยงชีพควบคู่กับการเล่นเท่งตุ๊ก การปรับตัวในเรื่องพื้นที่ ช่องทาง วาระและโอกาส ซึ่งป้าอำนวยจะมีการขยายพื้นที่การแสดงเท่งตุ๊กไปสู่งานอื่นๆ นอกชุมชน เช่น ไปแสดงในงานวันเฉลิมพระชนมพรรษา งานกาชาดประจำจังหวัด งานวันตากสินมหาราช ฯลฯ การปรับตัวด้านความหมาย เช่น การที่ป้าอำนวยนำเสนอเท่งตุ๊กว่าเป็นภูมิปัญญาและอัตลักษณ์ของบ้านเจ้าหลาว ซึ่งการชูอัตลักษณ์นี้ได้รับการขานรับเป็นอย่างดีจากคนนอกชุมชน เมื่อพิจารณาจากพื้นที่ ช่องทางและวาระโอกาสที่ป้าอำนวยไปแสดงนั้นมักจะเป็นการช่วยงานสาธารณะมากกว่าจะเป็นในแง่ธุรกิจ รวมถึงการปรับตัวด้านความหมายว่าเป็นภูมิปัญญาและอัตลักษณ์ของชุมชน เท่ากับเป็นการปรับสถานภาพ (Status) ของเท่งตุ๊กจนนำไปสู่การยอมรับมากขึ้น

จุดต่างระหว่างป้าอำนวยและป้าสาครจะเริ่มเห็นชัดเจนขึ้นเมื่อเท่งตุ๊กของป้าอำนวยได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานภายนอก (External Support) คือ โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) ซึ่งเป็นหน่วยงานที่ได้รับทุนสนับสนุนจากสำนักงานกองทุนสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.) ทั้งด้านงบประมาณและการติดตั้งกระบวนการสืบทอดที่จะยังคงคุณค่าของเท่งตุ๊ก สพส.เข้ามาช่วยขยายโลกทัศน์ของป้าอำนวยให้เข้าใจเรื่องการสืบทอดเท่งตุ๊กในยุคสมัยที่เปลี่ยนไป โดยการสืบทอดดังกล่าวนั้นจะต้องยังคงคุณค่าเดิมของเท่งตุ๊กไว้ แม้ว่าบางครั้งอาจจะต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบไปบ้าง นอกจากนี้ สพส. ยังมาช่วยเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ศิลปิน (Empower) ทั้งด้านความรู้โดยเฉพาะความรู้เกี่ยวกับการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน การเสริมสร้างศักดิ์ศรีแก่สื่อพื้นบ้าน การจัดเวทีให้ศิลปินได้มาแลกเปลี่ยนประสบการณ์การทำงานร่วมกับศิลปินพื้นบ้านอื่นๆ มีการสร้างเครือข่ายกับศิลปินอื่นๆ ทำให้ศิลปินมีความมั่นใจในการดำเนินงานของตนมากขึ้น จนนำไปสู่การดำเนินกิจกรรมต่างๆ มากมาย ทั้ง**กิจกรรมที่ปรับประยุกต์มาจากครั้งอดีต** เช่น การฝึกปักชุด และ**กิจกรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่** เช่น การฝึกให้เด็กตั้งคำถามหรือสืบค้นข้อมูลเกี่ยวกับเท่งตุ๊กด้วยตนเองและการสวดมนตร์เพื่อสร้างสมาธิ เป็นต้น รวมถึงการขยายกลุ่มผู้เรียนจากหน่วยครอบครัวเป็นหน่วยชุมชน การสืบทอดที่ไม่ได้มุ่งสร้างเฉพาะศิลปิน แต่ยังสนใจเรื่องการขยายช่องทาง และการสืบทอดผู้ชมด้วย ฯลฯ กล่าวคือ เป็นการสืบทอดอย่างครบองค์ประกอบของการสื่อสารและครบถ้วนทั้งรูปแบบ เนื้อหา และคุณค่าความหมาย ซึ่งในกระบวนการสืบทอดที่ป้าอำนวยดำเนินการอยู่นั้นเปิดโอกาสให้ชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมมากขึ้น และที่สำคัญมีการถอดภูมิปัญญาของเท่งตุ๊กออกมาเป็นบทเรียนเพื่อถ่ายทอดให้แก่เด็กๆ รุ่นหลังอย่างเป็นระบบมากขึ้น ซึ่งการปรับเปลี่ยนที่เกิดกับเท่งตุ๊กของป้าอำนวยนั้นเกิดจากการทำงานร่วมกันแบบเคียงบ่าเคียงไหล่ระหว่างศิลปินซึ่งเป็นเจ้าของวัฒนธรรมและโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุขซึ่งเป็นหน่วยงาน

ภายนอก มิใช่เป็นไปในลักษณะของการตั้งรับ เพราะการทำงานของโครงการ ฯ ดังกล่าวจะคำนึงถึงเรื่องสิทธิของเจ้าของวัฒนธรรมในการดำเนินงานด้วย กรณีของป้าอำนวยเป็นกรณีที่ปัจจัยภายนอกเข้ามามีส่วนในการช่วยเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่เท่งตุ๊ก

เมื่อเปรียบเทียบกับหน่วยงานภายนอกอื่นๆ ที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับสื่อพื้นบ้านซึ่งมักจะเน้นการนำเอาสื่อพื้นบ้านไปใช้ประโยชน์ จึงมีการปรับเปลี่ยนสื่อพื้นบ้านเพื่อผลประโยชน์ขององค์กรตนเองมากกว่าผลประโยชน์ของชุมชน การตัดสินใจปรับเปลี่ยนเป็นอำนาจจากภายนอกชุมชนโดยไม่ได้คำนึงถึงสิทธิของเจ้าของวัฒนธรรม เช่น กรณีของการแข่งตีโพนที่พัทลุง ที่อดีตเป็นการแข่งเพื่อสร้างความสามัคคีระหว่างหมู่บ้านโดยมีของรางวัลเล็กๆน้อยๆ เช่น ผ้าขาวม้า แต่เมื่อหน่วยงานภายนอกเข้าไปจัดการเพื่อชูให้เป็นจุดสนใจด้านการท่องเที่ยว มีการแข่งขันตีโพนอย่างยิ่งใหญ่ และมีเงินรางวัลจำนวนมากมาล่อใจ การตีโพนจากที่เคยสร้างความสามัคคีระหว่างหมู่บ้านกลายเป็นการแข่งขันที่นำไปสู่การแตกความสามัคคี (สมสุข หินวิมาน, 2549) หรือประเพณีแห่เทียนพรรษา จ.อุบลราชธานี ที่เดิมชาวบ้านร่วมกันจัดเพื่อเป็นพุทธบูชา แต่เมื่อหน่วยงานภายนอกเข้าไปจัดการเพื่อให้งานประเพณีดึงดูดนักท่องเที่ยว จึงกีดกันชาวบ้านออกจากการจัดงานโดยให้หน่วยงานท้องถิ่นของรัฐเข้ามาจัดการ ชาวบ้านจากเดิมมีบทบาทในกระบวนการผลิตวัฒนธรรม (Production) แต่ถูกกีดกันให้เป็นเฉพาะผู้ชมหรือเพียงแค่ผู้บริโภค (Consumption) ทำให้ชาวบ้านรู้สึกว่างานประเพณีดังกล่าวมิใช่งานของตน และมิได้เป็นงานที่จัดขึ้นเพื่อเป็นพุทธบูชาแต่เป็นงานส่งเสริมการท่องเที่ยว (สรัญพัฒน์ ตันสุขเกษม, 2547)

ในขณะที่การปรับตัวเท่งตุ๊กของป้าสาครนั้น เป็นการปรับตัวในลักษณะของการตั้งรับต่อปัจจัยภายนอกที่เข้ามากระทบ ไม่ว่าจะเป็นด้วยปัจจัยทางด้านการขยายตัวของสื่อมวลชนทั้งภาพยนตร์ วิทยุ โดยเฉพาะโทรทัศน์ ที่เข้ามาแย่งพื้นที่ในจิตใจของชาวบ้านจากที่เคยชอบดูเท่งตุ๊กก็หันมาชอบดูความบันเทิงจากละครโทรทัศน์ซึ่งส่งผลต่อพื้นที่การแสดงทางกายภาพ การขยายตัวทางการศึกษาที่ทำให้เยาวชนใช้เวลาส่วนใหญ่กับการศึกษาจึงไม่สนใจรวมทั้งไม่มีเวลามาฝึกหัด รวมถึงค่านิยมของผู้ปกครองที่ให้ความสำคัญและสนับสนุนให้ลูกหลานอุทิศเวลาสำหรับการเรียนหนังสือมากกว่าที่จะสนับสนุนให้มาฝึกหัดละคร ความสะดวกรวดเร็วในการคมนาคมและการสื่อสารที่เปิดโอกาสให้ชาวบ้านได้เปิดรับชมสื่อสมัยใหม่ได้ง่ายขึ้น เห็นโลกภายนอกชุมชนได้ง่ายขึ้น และรูปแบบการอนุรักษ์และส่งเสริมของสถาบันการศึกษา

เมื่อมีปัจจัยภายนอกมากมายเข้ามากระทบสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊ก ทั้งป้าอำนวยและป้าสาครมิได้ยอมแพ้ต่อปัจจัยภายนอกดังกล่าว ต่างใช้กลยุทธ์ในการต่อรองเพื่อให้เท่งตุ๊กสามารถยืนหยัด

อยู่ในชุมชนได้ต่อไป เพียงทว่ากลยุทธ์ในการต่อรองกับปัจจัยภายนอกของทั้งสองฝ่ายมีความแตกต่างกัน ดังนี้

ปัจจัยดังกล่าวข้างต้นถึงแม้ว่าจะมีผลกระทบต่อเท่งตุ๊กทั้ง 2 คณะ แต่เท่งตุ๊กของป้าอำนวยเข้าใจต่อสภาพปัจจัยภายนอกดังกล่าวและมีการปรับประยุกต์อย่างมีปัญญากำกับในเรื่องการสืบทอดให้เหมาะกับยุคสมัยที่เปลี่ยนไปโดยยังคงคุณค่าของเท่งตุ๊กไว้ ซึ่งทั้งนี้เกิดจากการทำงานเคียงบ่าเคียงไหล่กับสพส. ซึ่งเป็นหน่วยงานภายนอกชุมชนตามที่กล่าวมา ในขณะที่ปัจจัยภายนอกดังกล่าวทำให้เท่งตุ๊กของป้าสาครต้องมีการปรับตัวหลายประการแต่เป็นการปรับในลักษณะของการตั้งรับ เช่น มีการร้องเพลงลูกทุ่งตามสมัยนิยมบ้างเพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ชม มีการปรับตัวเรื่องสถานภาพจากเดิมเคยเล่นเท่งตุ๊กซึ่งเป็นอาชีพที่สาวๆ หลายคนในหมู่บ้านใฝ่ฝันกลับกลายมาเป็นอาชีพที่มีเกียรติน้อย เด็กๆ ส่วนใหญ่ไม่สนใจจะสืบทอด การฝึกละครที่จะต้องยึดเอาวันและเวลาที่เด็กสะดวกเป็นหลัก และการกำหนดเวลาเรียนเท่งตุ๊กของโรงเรียนบ้านเจ้าหลาวที่ให้เป็นช่วงกลางวัน ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ศิลปินไม่สะดวก ทำให้ไม่สามารถไปสอนในโรงเรียนได้ อีกประการหนึ่งคือ การสอนในระบบโรงเรียนไม่มีความต่อเนื่อง เนื่องมาจากการขาดแคลนงบประมาณในการจ่ายค่าตอบแทนการสอนประกอบกับศิลปินขาดอำนาจในการต่อรอง รวมถึงเป้าหมายในการฝึกของป้าสาครที่มุ่งจะให้เด็กๆ สามารถนำไปประกอบอาชีพได้ คือ มุ่งเน้นในการสืบทอดศิลปินเป็นหลัก ซึ่งกว่าที่จะฝึกจนมีความสามารถถึงขั้นดังกล่าว เด็กจะเกิดความท้อแท้และเลิกเรียนกลางคัน และส่งผลทำให้ป้าสาครที่เป็นครูฝึกเกิดอาการท้อแท้ด้วย เป็นต้น

กล่าวโดยสรุป ในการปรับตัวของศิลปินทั้งสองท่านนั้น ป้าสาครใช้กลยุทธ์การต่อรอง ดังนี้ คือ แม้ว่าจะยังคงขนบการเล่นเท่งตุ๊กแบบเดิมที่ต้องมีการโหมโรง ไหว้ครู รำออกคุณครู แต่ก็มีการร้องเพลงลูกทุ่งเพิ่มเข้ามาเพื่อจูงใจและเอาใจผู้ชมมากขึ้น แม้ไม่สามารถยึดเป็นอาชีพหลักในการเลี้ยงชีพได้ แต่ป้าสาครก็มักจะบอกอยู่เสมอว่า ศิลปินหรือผู้ที่มาฝึกสามารถยึดเป็นอาชีพเสริมได้ การต่อรองของป้าสาครนั้นพยายามจะต่อรองในมิติเศรษฐกิจเป็นหลัก ในขณะที่ป้าอำนวยนั้นใช้กลยุทธ์การต่อรองโดยชูมิติเรื่องสังคมและวัฒนธรรมแทน เช่น การฝึกคนรุ่นใหม่นั้นมิใช่เพื่อการประกอบอาชีพแต่เป็นการธำรงรักษาอัตลักษณ์ของชุมชนเอาไว้ หรือเพื่อใช้สื่อพื้นบ้านเป็นสื่อในการเผยแพร่ให้คนภายนอกรู้จักบ้านเจ้าหลาวมากขึ้น

หากกล่าวเฉพาะภูมิปัญญาของเท่งตุ๊กนั้นมีอยู่มากมาย ได้แก่ ภูมิปัญญาเกี่ยวกับบทละครที่นำมาเล่น ซึ่งเป็นเรื่องจากวรรณคดีไทย ทั้งเรื่องพระสุธน-มโนราห์ กากี สังข์ทอง ขุนช้าง-

ขุนแผน ยอพระกลิ่น ฯลฯ ซึ่งนับวันเด็กรุ่นหลังแทบจะไม่รู้จัก ภูมิปัญญาเกี่ยวกับกลอนบทละครที่ต้องใช้ร้องในระหว่างการแสดง ซึ่งแสดงถึงความเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอนของคนไทย ภูมิปัญญาเกี่ยวกับเครื่องดนตรีและการเล่นเครื่องดนตรีดังกล่าว ภูมิปัญญาเกี่ยวกับการแต่งกายซึ่งชุดแต่งกายแต่งตามนางในวรรณคดี ภูมิปัญญาเกี่ยวกับความเชื่อต่างๆ เช่น ความเชื่อเรื่องพ่อปู่ฤาษี การไหว้ครู คาถาต่างๆ ที่ใช้เพื่อให้นักแสดงมีความมั่นใจมากขึ้นยามขึ้นเวที ภูมิปัญญาเกี่ยวกับการปลูกโรง ภูมิปัญญาเกี่ยวกับขั้นตอนการแสดง ฯลฯ ซึ่งภูมิปัญญาดังที่กล่าวมานั้นต้องมีกระบวนการสืบทอดที่ดี จึงจะทำให้การสืบทอดครบทั้งรูปแบบและคุณค่า

กระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊ก โดยเฉพาะในกรณีของป้าอำนวยมีความโดดเด่นในการเปิดโอกาสให้คนหลากหลายกลุ่มเข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการสืบทอดทุกขั้นตอน และในขณะเดียวกันเท่งตุ๊กคณะป้าอำนวยเองก็เข้าไปมีส่วนร่วมในงานทั้งของชุมชนและงานจากหน่วยงานนอกชุมชน เช่น ในคณะทำงานนั้นประกอบไปด้วยตัวแทนชาวบ้านทั้งจากฝ่ายนักการเมืองท้องถิ่น ครู ศิลปินอาวุโส ฯลฯ ที่มาช่วยกันวางแผนในการดำเนินกิจกรรมต่างๆ ส่วนขั้นตอนการฝึกสอน นอกเหนือจากศิลปินอาวุโสแล้ว ยังมีเยาวชนที่มาฝึกเรียน และผู้ปกครองที่มาร่วมให้กำลังใจ หรือในบางกิจกรรม เช่น การจัดประกวดเท่งตุ๊ก ซึ่งเป็นกิจกรรมที่ต้องอาศัยความร่วมมือจากคนทุกฝ่ายในชุมชน ทั้งฝ่ายการเมือง ครู เยาวชน ผู้ปกครอง และชาวบ้านทุกเพศทุกวัย รวมถึงในเวลาที่แสดง ชาวบ้านก็มีส่วนร่วมในการชมซึ่งจะมีทั้งชาวบ้านที่มีลูกหลานแสดง ชาวบ้านที่เคยเล่นเท่งตุ๊กมาก่อน และชาวบ้านทั่วๆ ไป ในขณะเดียวกัน เท่งตุ๊กยังเข้าไปมีส่วนร่วมในงานประเพณีต่างๆ ของชุมชน เช่นประเพณีทำบุญส่งสงกรานต์ งานลอยกระทง งานวัด เป็นต้น การมีส่วนร่วมดังกล่าวทำให้ชาวบ้านมีความรู้สึกว่าเท่งตุ๊กเป็นสื่อในชุมชนของพวกเขา แต่ในกระบวนการสืบทอดของป้าสาครนั้นเปิดโอกาสให้ชาวบ้านเข้ามามีส่วนร่วมน้อย นอกจากการมีบุตรหลานบางคนมาร่วมแสดงแล้ว ชาวบ้านส่วนใหญ่จะมีส่วนร่วมในการรับชมการแสดงมากกว่า

นอกจากนี้ ในกระบวนการฝึกสอนเท่งตุ๊กแก่เด็กของป้าอำนวยนั้น สามารถเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ตัวเท่งตุ๊กเอง และเมื่อเท่งตุ๊กเข้มแข็งก็จะช่วยเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชนหลายประการ ในแง่ของการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ตัวเท่งตุ๊กซึ่งเป็นมิติด้านวัฒนธรรมนั้น คือ การสร้างศิลปินรุ่นใหม่ที่มีความรู้ ความเข้าใจเรื่องเท่งตุ๊กมาสืบทอดต่อไป การสร้างเนื้อหาหรือบทเพลงที่ใช้ร้องและรำเพิ่มมากขึ้น การขยายช่องทาง พื้นที่และวาระโอกาสใน

การแสดงเพิ่มมากขึ้นจากที่เคยเล่นในงานแก้บนหรืองานบวช ก็ขยายไปสู่การเล่นต้อนรับคณะผู้ศึกษาดูงานขององค์การบริหารส่วนตำบล หรือการไปแสดงให้นักท่องเที่ยวชมในร้านอาหาร และที่สำคัญ คือ การสร้างตลาดผู้ชมที่มีความรู้และความเข้าใจ (Smart Audience) มาทดแทนผู้ชมรุ่นเก่า

เมื่อสื่อพื้นบ้านเข้มแข็ง ย่อมสามารถเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชนในหลายระดับ เช่น ระดับปัจเจก ด้วยกระบวนการฝึกเท่งตุ๊กทำให้เด็กมีสมาธิเพิ่มมากขึ้น กล้าแสดงออก มีการพัฒนาบุคลิกภาพ ในขณะที่ศิลปินผู้ฝึกจะได้ออกกำลังกายด้วย ระดับกลุ่ม คือ เป็นการสร้างความสัมพันธ์ในครอบครัว เนื่องจากในกระบวนการฝึกฝน พ่อแม่ผู้ปกครองย่อมต้องมาคอยรับส่ง รวมทั้งคอยให้กำลังใจแก่ลูกหลาน นอกจากนี้บางกิจกรรม เช่น การปักชุดเท่งตุ๊ก ยังเป็นการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างแม่และลูกสาวได้เป็นอย่างดี เพราะแม่จะต้องเข้ามาช่วยทั้งเลือกแบบ ลาย สี วัสดุที่จะใช้ปัก ระดับชุมชน การฝึกเท่งตุ๊กของป้าอำนวยสามารถสร้างความสัมพันธ์ระหว่างชาวบ้านในชุมชน เพราะกิจกรรมหลายอย่างในการสืบทอดทั้ง การฝึกรำ การฝึกเล่นดนตรี การปักชุด การประกวด ฯลฯ ล้วนต้องอาศัยการมีส่วนร่วมจากบุคคลหลายฝ่ายในชุมชนจึงจะประสบความสำเร็จ

เมื่อพิจารณาในมิติของความเข้มแข็ง เท่งตุ๊กของป้าอำนวยสามารถเสริมสร้างความเข้มแข็งได้ทั้งในมิติสุขภาพ และมิติทางด้านอัตลักษณ์ ด้านมิติสุขภาพได้แก่ ด้านร่างกาย การมาเล่นเท่งตุ๊กช่วยให้ร่างกายแข็งแรง และมีความยืดหยุ่นมากขึ้น เนื่องจาก การฝึกจะต้องเน้นความอ่อนของร่างกาย หรือภาษาชาวบ้านเรียกว่า ตัว มือและแขนต้องอ่อน ด้านจิตใจ ผู้ฝึกย่อมได้รับความเพลิดเพลินระหว่างการเล่นเฉกเช่นเดียวกับผู้ที่มาชม ด้านจิตวิญญาณ การมาฝึกเท่งตุ๊กช่วยพัฒนาจิตวิญญาณในเรื่องการเคารพครู การเคารพธรรมชาติ ด้านสังคม การเป็นสื่อที่ช่วยเสริมสร้างความรักและความสามัคคีในชุมชน การเป็นสื่อที่สอนเรื่องการอยู่ร่วมกันอย่างเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ต่อกันในสังคม รวมถึงการช่วยเสริมสร้างความเข้มแข็งด้านอัตลักษณ์ให้แก่คนในชุมชน โดยเฉพาะยามที่ต้องปะทะกับคนภายนอกที่ถาโถมเข้ามาในชุมชน เป็นต้น

ในขณะที่การสืบทอดของป้าสาครนั้นสามารถเสริมสร้างความเข้มแข็งในมิติทางด้านวัฒนธรรมได้น้อย แต่ข้อเด่นคือ สามารถนำวัฒนธรรมมาใช้ในการเลี้ยงชีพได้ เมื่อพิจารณาเท่งตุ๊กในฐานะของสื่อพื้นบ้านที่จะต้องคำนึงถึงองค์ประกอบทั้ง 4 องค์ประกอบในการสืบทอด คือ ผู้ส่งสารหรือศิลปิน สาร พื้นที่/ช่องทาง/วาระ/โอกาส และผู้ชมซึ่งเป็นผู้รับสาร แต่ในการสืบทอดของป้าสาครนั้นมุ่งที่การสืบทอดศิลปินโดยเน้นที่ทักษะการร่ายรำ การร้องและการเล่นเข้าเรื่อง ซึ่งเป็น

ส่วนเปลือกของเท่งตุ๊ก แต่ส่วนที่เป็นคุณค่าซึ่งเป็นแก่น เช่น เรื่องการเคารพคุณครู การเคารพธรรมชาติ นั้นยังมีอยู่น้อย ในแง่ของสารหรือเนื้อหาที่เล่นนั้น มีการร้องเพลงลูกทุ่งเพื่อเอาใจคนดูซึ่งเป็นการปรับเพื่อตั้งรับกับสื่อสมัยใหม่ การที่ยังคงเล่นในพื้นที่/ วาระ/ โอกาส/ ช่องทางเดิมที่นับวันจะหดตัวลง คือ งานบวชและงานแก้บน และที่สำคัญ คือ การไม่ได้สร้างตลาดผู้ชมทั้งในเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพ คือ ผู้ชมที่จะชมเท่งตุ๊กแบบมีความรู้ ความเข้าใจ (Smart Audience) เป็นต้น แต่ถึงกระนั้น เท่งตุ๊กของป้าสาครยังมีส่วนช่วยเสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับชุมชนได้เมื่อมองในแง่ของการเสริมสร้างความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจรวมทั้งยังสามารถแพร่กระจาย (Distribution) รักษาช่องทางเดิมอยู่ เพราะเด็กๆ ที่มาฝึกเล่นเท่งตุ๊กจะมีรายได้เพิ่มขึ้น หรือยึดเป็นอาชีพเสริมหารายได้เลี้ยงชีพ แต่ทั้งนี้ก็ต้องตั้งอยู่บนเงื่อนไขที่ยังมีความต้องการว่าจ้างงาน โดยเฉพาะงานแก้บนและงานบวช (Demand) ทว่าสิ่งที่น่าวิตก คือปริมาณความต้องการที่นับวันจะหดตัวลง

แม้ว่ามิติวัฒนธรรมจะช่วยเยียวยา สมานรอยร้าวและความขัดแย้งอันสืบเนื่องมาจากมิติการเมือง มิติด้านเศรษฐกิจที่คนต้องแข่งขันกันในการประกอบอาชีพ และมีบทบาทหน้าที่ต่อชุมชนในด้านต่างๆ มากมาย แต่สำหรับมิติวัฒนธรรมด้วยกันเองกลับมีความขัดแย้งกัน โดยเท่งตุ๊กทั้งสองคณะต่างมีทัศนะที่ไม่ดีต่อกันสักเท่าใดนักซึ่งสามารถสังเกตได้จากน้ำเสียง ท่าทีและเนื้อหาจากการสัมภาษณ์ เนื่องจากลักษณะการสืบทอดที่แตกต่างกัน ทั้งเรื่องรูปแบบการฝึก การมีส่วนร่วม การได้รับการสนับสนุนจากองค์กรภายนอก พื้นที่/ วาระ/ โอกาส/ ช่องทางในการแสดง ฯลฯ ที่แตกต่างกัน

หากนับจากวันที่ย่าโอ๋ สุขสำราญนำเท่งตุ๊กมาเผยแพร่และสืบทอดที่บ้านเจ้าหลาวราวปี พ.ศ. 2470 จนถึงปัจจุบันประมาณ 80 ปี ผู้วิจัยได้แบ่งยุคของการสืบทอดออกเป็น 3 ยุค คือ **ยุคดั้งเดิม** (พ.ศ. 2470 – 2525) เป็นยุคที่ย่าโอ๋เป็นผู้ฝึกสอนเท่งตุ๊กด้วยตนเอง ซึ่งเป็นยุคที่เท่งตุ๊กสามารถทำหน้าที่ได้ทั้งมิติด้านเศรษฐกิจและมิติทางด้านสังคมและวัฒนธรรม ยุคที่สอง คือ **ยุคต่อสู้** (พ.ศ. 2526 – 2546) เป็นยุคที่ป้าอำนวย สุธาโรและป้าสาคร ชำนาญชล ลูกศิษย์ของย่าโอ๋ออกมาตั้งคณะและฝึกสอนศิลปินรุ่นใหม่และเป็นช่วงที่มีการตัดถนน มีความเจริญเข้ามา เป็นช่วงเวลาที่ศิลปินต้องต่อสู้เพื่อการสืบทอดเท่งตุ๊กให้คงอยู่ต่อ ส่วนยุคที่สาม **ยุคสพส.** (พ.ศ. 2546 – 2550) เป็นยุคที่เท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานนอกชุมชน คือ โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข ซึ่งการสืบทอดเท่งตุ๊กในแต่ละยุคมีความแตกต่างกันอันเนื่องจากบริบทชุมชนดังที่กล่าวมา ผู้วิจัยจึงได้เปรียบเทียบรูปแบบการสืบทอดเท่งตุ๊กในแต่ละยุค ดังตาราง

**ตารางที่ 1 แสดงคุณลักษณะของการสืบทอดเท่งตุ๊กในยุคต่าง ๆ**

| ประเด็น | ยุคดั้งเดิม | ยุคต่อสู้ | ยุคสพส. |
|---|---|---|---|
| โครงสร้างองค์กร | หน่วยครอบครัว/คนใกล้ชิด | หน่วยครอบครัว/คนใกล้ชิด | ขยายสู่เด็กๆในชุมชน |
| วิธีการสอน | มีหลายสำนัก/ สอนแบบตัวต่อตัว/ ครูเข้มงวด/ teacher –centered/ ใช้เวลานาน | สอนแบบตัวต่อตัว/ ครูเข้มงวด/ teacher –centered/ ใช้เวลานาน | สอนเป็นกลุ่ม/ ลดความเข้มงวด/ teacher –Student centered/ ใช้เวลาสั้น |
| สื่อ | Oral | Oral | Oral/ Written/ Electronics |
| S – M – C – R<br>- ศิลปิน | มีคุณภาพและมีปริมาณมาก เพราะผ่านการฝึกมานาน จึงสามารถคัดเลือกนักแสดงได้ | มีคุณภาพ แต่อายุมากขึ้น และมีปริมาณลดลง เพราะคนรุ่นใหม่ไม่สนใจ | มีความหลากหลาย/ มีคุณภาพ (มีความรู้ด้านการสืบทอด/ ศักดิ์ศรี/ แลกเปลี่ยนประสบการณ์/ เครือข่าย) และมีปริมาณเพิ่มขึ้น |
| - เนื้อหา<br><br>- ช่องทาง/ วาระ/ โอกาส<br>- ผู้ชม | เล่นเรื่องตามวรรณคดี เช่น พระสุธน- มโนราห์ สังข์ทอง กากี ฯลฯ<br>เล่นในงานแก้บน งานศาลเจ้า งานบวช งานวัด ซึ่งมีจำนวนมาก<br>มีเป็นจำนวนมาก และเป็นผู้ชมตาคม | เล่นเรื่องตามวรรณคดี และมีการแต่งบทร้องเพิ่มโดยครูเป็นผู้แต่ง<br>เล่นในงานแก้บน งานศาลเจ้า งานบวช งานวัด แต่งานลดลง<br>ผู้ชมลดจำนวน และมีทั้งผู้ชมตาคมและผู้ชมตาไม่คม | เล่นเรื่องตามวรรณคดี มีการแต่งเพลงเพิ่ม แต่เด็กมีส่วนร่วมด้วย<br>เล่นช่องทางเดิม+ ช่องทางใหม่<br>ผู้ชมมีจำนวนเพิ่มมากขึ้นและมีความรู้มากขึ้น |

| | | | |
|---|---|---|---|
| วิธีการเล่น | เน้นการเล่นตามท้องเรื่อง | เน้นการล่นตามท้องเรื่อง | ทั้งเล่นและให้ความรู้เรื่องเท่งตุ๊ก (Edutainment) |
| การมีส่วนร่วม | มีลูกหลานแสดง เป็นผู้ชม | คนในชุมชนมีส่วนร่วมน้อย ส่วนใหญ่มีส่วนร่วมในฐานะผู้ชม | มีส่วนร่วมทั้งสองฝ่าย มีส่วนร่วมในทุกขั้นตอน |
| การปรับตัว | การปรับตัวค่อยเป็นค่อยไป ใช้เวลานาน | การปรับตัวมีมาก เพราะต้องต่อสู้กับความทันสมัยและสื่อมวลชน ไม่มีอำนาจต่อรองกับปัจจัยภายนอก | การปรับตัวมีมาก และศิลปินมีอำนาจในการต่อรองเพิ่มขึ้น ศิลปินเข้าใจเรื่องการปรับตัว – เปลือกกระพี้ แก่น |
| ปัจจัยเอื้อ | สังคมประเพณี/ ความเชื่อเรื่องผี/ การแก้บน/ ไม่มีคู่แข่ง เช่น สื่อมวลชน/ ระบบการศึกษา/ ผู้ชมมีมาก/ ศิลปินมีมาก | ความเชื่อเรื่องผี/ การแก้บน/ ศาลเจ้า- เจ้าพ่อหัวแหลม/ งานประเพณียังมีอยู่แต่ลดจำนวนลง/ ผู้ชมยังมีอยู่ แต่อายุมากขึ้นและลดจำนวนลง | ความเชื่อเรื่องผี/ การแก้บน/ เจ้าพ่อหัวแหลม/ เครือข่ายทั้งศิลปินและผู้ชมยังคงอยู่/ หน่วยงานภายนอก/ การเป็นเมืองท่องเที่ยว/ ประเพณีแบบใหม่ เช่น ปีใหม่ งานวันพ่อวันแม่/ แนวคิดเรื่องความสามารถพิเศษของเด็ก |
| ปัจจัยอุปสรรค | ทัศนะเรื่องการเต้นกินรำกิน/ การแต่งงานแล้วถูกสามีห้าม | สังคมสมัยใหม่/ สื่อมวลชน/ ระบบการศึกษา/ ปัญหาทาง | ระบบการศึกษา/ ปัญหาเศรษฐกิจ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | เศรษฐกิจ/ ทัศนะเรื่องการเต้นกินรำกิน | |
| บทบาทหน้าที่ | มากมาย เช่น เป็นพื้นที่ของผู้หญิง/ การเปิดโลกทัศน์ของชุมชน/ สอนศีลธรรม/ ฝึกอบรมเยาวชนและผู้หญิง/ เป็นอาชีพ/ เป็นสื่อติดต่อกับเจ้าพ่อ/ ความบันเทิง ฯลฯ | บทบาทลดลง/ เป็นสื่อติดต่อกับเจ้าพ่อ/ ความบันเทิง/ ยึดเป็นอาชีพไม่ได้ | บทบาทมีเพิ่มขึ้น ทั้งในระดับปัจเจก กลุ่มและชุมชน เช่น การอบรมเยาวชน การสร้างความสัมพันธ์ในครอบครัว การสร้างความสามัคคีในชุมชน เป็นสื่อติดต่อกับเจ้าพ่อ การสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ชุมชน |

การที่ผู้วิจัยเปรียบเทียบการสืบทอดเท่งตุ๊กในแต่ละยุคเพื่อที่จะชี้ให้เห็นว่า ทุกครั้งที่เท่งตุ๊กต้องผลิตซ้ำในช่วงเวลาหรือบริบทที่แตกต่างกันนั้น กระบวนการผลิตซ้ำ (Process) นั้นมีการเปลี่ยนแปลงเสมอซึ่งย่อมส่งผลต่อตัวเท่งตุ๊ก (Product) ที่จะต้องเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย ในขณะเดียวกัน แม้ว่าจะอยู่ในช่วงเวลาเดียวกัน แต่เท่งตุ๊กต่างคณะกัน ก็มีวิธีการสืบทอดเท่งตุ๊กที่แตกต่างกัน

นักวิจัยจึงสนใจศึกษากระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กทั้งในมิติของเวลา คือยุคสมัยที่แตกต่างกันว่าสถานภาพของเท่งตุ๊กแต่ละยุคเป็นอย่างไร บริบทที่เปลี่ยนแปลงมีผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กอย่างไรบ้าง รวมถึงบทบาทในการเสริมสร้างความเข้มแข็งของเท่งตุ๊กในแต่ละยุค ซึ่งจะทำให้เราเห็นถึงบทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กในลักษณะที่เป็นพลวัตร คือ เห็นทั้งบทบาทที่หายไป บทบาทที่คลายตัว บทบาทที่สืบเนื่อง จนถึงบทบาทที่เพิ่มใหม่ของเท่งตุ๊ก จากยุคที่เป็นชุมชนชาวเกษตรและประมงมาสู่การเป็นเมืองท่องเที่ยว

สำหรับในยุคสพส. ซึ่งอยู่ในยุคปัจจุบันนั้น ผู้วิจัยจะศึกษาการสืบทอดเท่งตุ๊กเพื่อการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชนบ้านเจ้าหลาวทั้ง 2 คณะ คือ คณะเท่งตุ๊กของป้าอำนวย สุธาโร และคณะของป้าสาคร ชำนาญชล ซึ่งทั้ง 2 ท่าน ยังคงสืบทอดการเล่นเท่งตุ๊กแบบดั้งเดิมท่ามกลาง

สภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป เนื่องจากบ้านเจ้าหลาวมีเท่งตุ๊กอยู่ทั้งหมด 2 คณะ หากศึกษาเพียงคณะใดคณะหนึ่งคงไม่สามารถให้ภาพที่สมบูรณ์ของการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวได้ นอกจากนี้ เท่งตุ๊กทั้งสองคณะยังมีความเกี่ยวพันในหลายลักษณะ เช่น ได้รับการสืบทอดมาจากครูเดียวกัน นักดนตรีและนางรำบางคนในคณะของป้าสาคร เคยผ่านการฝึกจากป้าอำนวยหรือเคยมาช่วยป้าอำนวยสอนเด็กมาก่อน

นอกจากนี้ ด้วยลักษณะของการสืบทอดเท่งตุ๊กของทั้งสองคณะที่มีความแตกต่างกัน ในขณะที่คณะของป้าอำนวยเปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอดเท่งตุ๊ก ทำให้คนในชุมชนรู้สึกมีส่วนร่วมเป็นเจ้าของ การฝึกเด็กคราวละจำนวนมาก เนื่องจากไม่ได้ฝึกเพื่อมุ่งหวังเป็นศิลปินอย่างเดียว แต่ยังเน้นในการสร้างตลาดผู้ชมด้วย ระยะเวลาในการฝึกจึงแตกต่างกัน และเมื่อฝึกแล้วยังมองหาพื้นที่ ช่องทาง วาระและโอกาสใหม่ๆ ในการแสดง ฯลฯ รวมถึงการได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานภายนอกชุมชน คือ โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข ที่เข้ามาทำงานร่วมแบบเคียงบ่าเคียงไหล่กับศิลปิน ให้สิทธิแก่ศิลปินซึ่งเป็นเจ้าของวัฒนธรรมในการดำเนินการสืบทอดเท่งตุ๊ก คณะของป้าอำนวยมีความโดดเด่นในด้านการสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ชุมชนซึ่งเป็นมิติทางด้านสังคมและวัฒนธรรม เนื่องจากมีโอกาสออกไปแสดงนอกพื้นที่หรือแสดงให้นักท่องเที่ยวซึ่งเป็นคนนอกชุมชนได้ชม

การสืบทอดของป้าสาครจะเป็นไปในลักษณะของการตั้งรับต่อปัจจัยภายนอกมากมายที่ถาโถมเข้ามา เช่น ความเจริญ เทคโนโลยีสมัยใหม่ การแพร่หลายของสื่อมวลชน การคมนาคมที่ก้าวหน้าขึ้น ฯลฯ เป็นการสืบทอดที่เปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมน้อย ฝึกเด็กได้ครั้งละจำนวนน้อย เน้นการฝึกเพื่อเป็นศิลปินประกอบอาชีพเพื่อหารายได้ ดังนั้น การสืบทอดของป้าสาครจึงเป็นการต่อรองกับปัจจัยภายนอก โดยเน้นในการชูมิติเศรษฐกิจ เนื่องจากยุคดังกล่าวอำนาจของศิลปินลดลงอย่างมาก จึงไม่สามารถที่จะดำรงบทบาทหน้าที่ได้ทั้ง 2 มิติ คือ มิติเศรษฐกิจและมิติด้านสังคมวัฒนธรรมเฉกเช่นในยุคย่าโอ๋ โดยป้าสาครเลือกต่อรองที่จะให้เท่งตุ๊กยังคงดำรงบทบาทหน้าที่ในมิติเศรษฐกิจอยู่ ส่วนป้าอำนวยเลือกที่จะให้เท่งตุ๊กดำรงบทบาทหน้าที่ในมิติสังคมและวัฒนธรรม โดยในปัจจุบัน เท่งตุ๊กทั้งสองคณะนั้นต่างแยกกันทำบทบาทกันคนละมิติและยังมีความขัดแย้งกันอีกด้วย

จากลักษณะดังที่กล่าวมา เราจะเห็นวัฒนธรรมเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวทั้งสองด้านที่มีความสัมพันธ์ทั้งแบบเกื้อหนุนและขัดแย้งกัน (Love & Hate Relationship) คือ มีด้านที่อนุรักษ์

เพื่อเก็บรักษาต้นฉบับทางวัฒนธรรมไว้ไม่ให้เพี้ยนซึ่งป้าอำนวยจะอยู่ด้านนี้ ในขณะที่การสืบทอดของป้าสาครจะเน้นการปรับประยุกต์ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของการเสริมทุนวัฒนธรรมในการปะทะกับปัจจัยภายนอกหรือเปรียบเสมือนการเสริม “เขี้ยวเล็บ” ดังนั้น การที่เท่งตุ๊กจะมีพลังต่อรองกับวัฒนธรรมจากภายนอกจึงจะต้องมีการสืบทอดทั้งสองรูปแบบ

ผู้วิจัยจึงสนใจว่าลักษณะการสืบทอดเท่งตุ๊กรวมถึงการเปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอดเท่งตุ๊กที่แตกต่างกัน จะส่งผลต่อการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ตัวเท่งตุ๊กรวมถึงการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชนแตกต่างกันอย่างไร และความสัมพันธ์รวมทั้งการเกื้อหนุนกันระหว่างเท่งตุ๊กทั้งสองคณะเป็นอย่างไร เพราะโดยปกติธรรมชาติของศิลปินจะขัดแย้งกันหรือมีการตั้งกำแพงระหว่างกัน (ปรีดา นัคเร, 2549)

ประเด็นต่อมาที่ผู้วิจัยสนใจ คือ การศึกษาปัจจัยส่งเสริมรวมถึงปัจจัยที่อาจจะเป็นอุปสรรคในการสืบทอดภูมิปัญญาเท่งตุ๊กของบ้านเจ้าหลาว โดยปัจจัยดังกล่าวจะมองทั้งด้านปัจจัยภายในซึ่งเกี่ยวข้องกับองค์ประกอบของสื่อพื้นบ้าน และปัจจัยภายนอก อันได้แก่บริบทของชุมชน สภาพแวดล้อม มิติการเมือง เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ประเพณี รวมถึงทางด้านต้นทุนทางวัฒนธรรม ความเกี่ยวพันกับพื้นที่สาธารณะของชุมชน เช่น เจ้าพ่อหัวแหลม งานวัดหรืองานประเพณีของชุมชน และการมีส่วนร่วมของชุมชนในกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊ก ซึ่งข้อมูลดังกล่าวจะมีประโยชน์ต่อหน่วยงานที่เกี่ยวข้องในการกำหนดนโยบายในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านให้คงอยู่ต่อไป รวมถึงมีประโยชน์ต่อชุมชนต่างๆ ในการที่จะสืบทอดสื่อพื้นบ้านในชุมชนต่อไป

**วัตถุประสงค์ของการวิจัย**

1. เพื่อศึกษาองค์ประกอบของเท่งตุ๊ก ทั้งด้านภูมิปัญญา ความเชื่อ ลักษณะการแสดง การร้อง การรำ บทละคร การแต่งกาย พิธีกรรม การปลูกโรง เครื่องดนตรีและวิธีการเล่นเพื่อประโยชน์ในการสืบทอดในสังคมสภาพแวดล้อมที่ปรับเปลี่ยนไป
2. เพื่อศึกษาสถานภาพของเท่งตุ๊กที่ส่งผลต่อการสืบทอดในยุคสมัยที่แตกต่างกัน ตั้งแต่ยุคอดีตจนถึงยุคปัจจุบันที่สภาพชุมชนบ้านเจ้าหลาวได้เปลี่ยนแปลงกลายเป็นเมืองท่องเที่ยว
3. เพื่อศึกษากระบวนการสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กรูปแบบต่างๆ ที่บ้านเจ้าหลาว จ. จันทบุรีที่ส่งผลต่อการเสริมสร้างความเข้มแข็งของชุมชน

4. เพื่อศึกษาปัจจัยส่งเสริมรวมถึงปัจจัยที่อาจจะเป็นอุปสรรคในการสืบทอดเท่งตุ๊ก ซึ่งพิจารณาทั้งจากปัจจัยภายนอกได้แก่ บริบทของชุมชน สภาพแวดล้อม มิติการเมือง เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ประเพณี บทบาทของผู้หญิงรวมทั้งมิติด้านการสื่อสาร และปัจจัยภายในซึ่งมาจากคุณลักษณะของเท่งตุ๊ก
5. เพื่อศึกษาบทบาทหน้าที่ในลักษณะที่เป็นพลวัตรของเท่งตุ๊กที่มีต่อการเสริมสร้างความเข้มแข็งแก่ชุมชนตั้งแต่ยุคอดีตจนถึงยุคปัจจุบันที่สภาพชุมชนบ้านเจ้าหลาวได้เปลี่ยนแปลงไปสู่การเป็นเมืองท่องเที่ยว

**ขอบเขตของการวิจัย**

งานวิจัยชิ้นนี้จะศึกษาการสืบทอดสื่อพื้นบ้านเพื่อเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชน ศึกษากรณีเท่งตุ๊ก จ.จันทบุรี โดยจะเลือกศึกษาเท่งตุ๊ก ที่บ้านเจ้าหลาว อ.ท่าใหม่ จ.จันทบุรี ที่ยังคงการสืบทอดการเล่นเท่งตุ๊กแบบดั้งเดิมไว้ 2 คณะ ได้แก่ คณะของป้าอำนวย สุธาโร และคณะของป้าสาคร ชำนาญชล

**คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย**

1. เท่งตุ๊ก หมายถึง การแสดงละครชาตรีในแถบ อ. ท่าใหม่ จ.จันทบุรี ที่มีเครื่องดนตรี 4 ชนิด ได้แก่กลอง โทน ฉิ่ง กรับ

2. การสืบทอด หมายถึง กระบวนการผลิตซ้ำของสื่อพื้นบ้านผ่านยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงเพื่อส่งผ่านสื่อพื้นบ้านไปสู่คนรุ่นใหม่ในสถานการณ์ใหม่ ในที่นี้จะศึกษาการสืบทอดตามองค์ประกอบของการสื่อสาร คือ การสืบทอดทั้งศิลปิน สาร ช่องทาง และผู้ชม ซึ่งมีความสัมพันธ์กับการจัดองค์กร ต้นทุนวัฒนธรรม วิธีการสืบทอด การมีส่วนร่วม และการปรับตัว

2.1 การจัดองค์กร หมายถึง การบริหารจัดการกลุ่มหรือคณะเท่งตุ๊กโดยพิจารณาจากโครงสร้างของคณะ การบริหารคณะ ลักษณะของสมาชิก การบอกรับสมาชิก แรงจูงใจเข้าสู่องค์กร

2.2 ต้นทุนวัฒนธรรม หมายถึง ส่วนที่เอื้อประโยชน์ต่อการผลิตซ้ำหรือสืบทอดสื่อพื้นบ้าน เช่น ความเชื่อ ภูมิปัญญา ศิลปิน ตลาดผู้ชม เครือข่าย และความสัมพันธ์กับพื้นที่ทางสังคม เป็นต้น

2.3 รูปแบบการสืบทอด หมายถึง วิธีการถ่ายทอดสื่อพื้นบ้านจากศิลปิน โดยดูจากลักษณะสื่อที่ศิลปินใช้ในการสืบทอด ได้แก่ วิธีการพูด วิธีการเขียนและการใช้สื่ออิเล็กทรอนิกส์ และพิจารณาจากวิธีการเรียนรู้ ได้แก่ การเรียนรู้สื่อพื้นบ้านโดยมีผู้สอนหรือศิลปินเป็นหลัก หรือการเรียนรู้สื่อพื้นบ้านโดยยึดนักเรียนเป็นหลัก

2.4 การมีส่วนร่วม หมายถึง การร่วมมือกันของกลุ่มบุคคลต่างๆ ที่หลากหลาย โดยดำเนินการบนพื้นฐานของการเคารพความคิดเห็นของกันและกัน และการร่วมกันพิจารณาเกี่ยวกับผลได้/ ผลเสียต่างๆ ที่อาจเกิดขึ้นจากการตัดสินใจดำเนินการ โดยพิจารณาจาก

2.4.1 การมีส่วนร่วมของชุมชน หมายถึง การที่คนในชุมชนตระหนักถึงความสำคัญและรู้สึกร่วมเป็นเจ้าของสื่อพื้นบ้าน จนเข้าไปมีส่วนร่วมในสื่อพื้นบ้านตั้งแต่ระดับการร่วมเป็นผู้ชม การร่วมในการผลิตและการร่วมในระดับการกำหนดนโยบาย รวมถึงการประเมินผลสื่อพื้นบ้าน

2.4.2 การที่สื่อพื้นบ้านเข้าไปมีส่วนร่วมในชุมชน หมายถึง การที่สื่อพื้นบ้านตระหนักถึงความเป็นสถาบันหรือส่วนหนึ่งของชุมชน โดยเข้าร่วมกิจกรรมต่างๆ ที่ชุมชนจัดขึ้น เช่น งานประเพณีสงกรานต์ งานวัด เป็นต้น

2.4.3 การที่สื่อพื้นบ้านเข้าไปมีส่วนร่วมนอกชุมชน หมายถึง การที่สื่อพื้นบ้านตระหนักและเห็นความสำคัญของการสร้างเครือข่ายนอกชุมขน โดยเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมที่องค์กรนอกชุมชนเป็นผู้ดำเนินการ

2.4.4 การมีส่วนร่วมขององค์นอกชุมชน หมายถึง การที่องค์กรภายนอกตระหนักและเห็นความสำคัญของสื่อพื้นบ้าน โดยเข้ามามีส่วนร่วมในลักษณะของความช่วยเหลือทั้งในการสนับสนุนงบประมาณ การให้คำแนะนำ การช่วยขยายพื้นที่การแสดง เป็นต้น

2.5 การปรับตัว หมายถึง การปรับประยุกต์หรือพลิกผันคุณลักษณะเก่าบางประการให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมใหม่ โดยพิจารณาจากส่วนที่ปรับตามหลักเกณฑ์เรื่องเปลือก/ กระพี้/ แก่น และด้านองค์ประกอบการสื่อสาร รวมถึงพิจารณาการปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่ ด้านการต่อรอง ด้านเครือข่าย ด้านความหมาย เพื่อความอยู่รอดของสื่อนั้น ทั้งนี้จะต้องเป็นไปตามเกณฑ์เรื่องสิทธิของเจ้าของวัฒนธรรม โดยมีรายละเอียด ดังนี้

2.5.1 การปรับประยุกต์ หมายถึง การทดแทน/ เพิ่ม/ ผสม ระหว่างคุณลักษณะเดิมและคุณลักษณะใหม่ในการสืบทอด

2.5.2 เปลือก กระพี้ แก่น หมายถึง คุณลักษณะของสื่อพื้นบ้านเมื่อเปรียบเทียบกับต้นไม้

- เปลือก หมายถึง ส่วนที่เป็นรูปแบบของสื่อพื้นบ้าน เช่น ท่ารำ เพลงที่ร้อง เรื่องที่เล่น ฯลฯ
- กระพี้ หมายถึง ส่วนที่เป็นเปลือกนอกของสื่อพื้นบ้าน ซึ่งเป็นส่วนที่ไม่ใช่สิ่งสำคัญ เช่น การแต่งกาย เป็นต้น
- แก่น หมายถึง คุณค่าที่ซ่อนอยู่ในสื่อพื้นบ้าน เป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดของสื่อพื้นบ้าน เช่น การเคารพคุณครู ความเชื่อเรื่องบาปบุญ เป็นต้น

2.5.3 การปรับตัวด้านองค์ประกอบด้านการสื่อสาร หมายถึง การปรับเปลี่ยนด้านผู้ส่งสาร เนื้อหา ช่องทาง และผู้รับสาร

- การปรับเปลี่ยนผู้ส่งสาร หมายถึง การปรับตัวผู้ส่งสารโดยใช้เกณฑ์ เช่น เพศ วัย ปริมาณ คุณภาพ เป็นต้น

- การปรับเปลี่ยนเนื้อหา หมายถึง การปรับเปลี่ยน สอดแทรก ตัดตอน และการสร้างสรรค์เนื้อหาและรูปแบบการแสดงใหม่เพิ่มขึ้น

- การปรับเปลี่ยนช่องทาง หมายถึง การปรับเปลี่ยนตัวสื่อ เช่น การนำเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาเสริมหรือการขยายตัวของสื่อพื้นบ้านเข้าไปในสื่อสมัยใหม่ รวมถึงการปรับเปลี่ยนและการขยายพื้นที่ ช่วงเวลา และโอกาส

- การปรับเปลี่ยนผู้รับสาร หมายถึง การปรับเปลี่ยนผู้ชมในด้านความรู้ ความเข้าใจ และการเข้ามามีส่วนร่วมทั้งในระดับกายภาพ เช่น การรับชมอย่างสนุกสนาน และระดับจิตใจ เช่น การเกิดความรู้สึกผูกพัน และการปรับเปลี่ยนรสนิยม

2.5.4 การปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่ หมายถึง การปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ที่มีต่อชุมชนตามสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไป โดยพิจารณาทั้งมิติของเวลา คือ การปรับตัวในแต่ละยุค และพิจารณาในมิติของพื้นที่ คือ การเปรียบเทียบบทบาทของเท่งตุ๊กแต่ละคณะในช่วงเวลาเดียวกัน ซึ่งจะดูทั้งบทบาทหน้าที่ที่สืบเนื่อง บทบาทหน้าที่ที่คลี่คลาย บทบาทหน้าที่หายไป และบทบาทหน้าที่เพิ่มใหม่

2.5.5 การปรับตัวด้านการต่อรอง หมายถึง อำนาจในการปรับเปลี่ยนสื่อพื้นบ้านของศิลปินในการรักษาผลประโยชน์ของสื่อพื้นบ้าน เมื่อต้องเข้าไปเกี่ยวข้องกับกลุ่มบุคคลต่างๆ เช่น การต่อรองกับองค์กรนอกชุมชน การต่อรองกับนักธุรกิจ การต่อรองกับนักการเมือง การต่อรองกับเจ้าภาพที่มาติดต่องาน เป็นต้น

2.5.6 การปรับตัวด้านเครือข่าย หมายถึง การปรับเปลี่ยน การเพิ่มขึ้น หรือการลดทอนความสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างศิลปินกับผู้อื่นหรือสิ่งอื่น เช่น เครือข่ายครู – ลูกศิษย์ ศิลปิน – ศิลปิน ศิลปิน – ผี ศิลปิน – สถาบันการศึกษา ศิลปิน – องค์กรชุมชน ศิลปิน – หน่วยงานภาครัฐ ศิลปิน – หน่วยงานนอกชุมชน เป็นต้น

2.5.7 การปรับตัวด้านความหมาย หมายถึง การปรับเปลี่ยน และการรื้อความหมายของสื่อพื้นบ้านแบบเก่าและสร้างความหมายใหม่มาต่อสู้หรือมาทดแทน

2.5.8 สิทธิเจ้าของวัฒนธรรม หมายถึง ศิลปินและชุมชนมีอำนาจในการตัดสินใจได้อย่างเป็นอิสระในการที่จะปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านเพื่อตอบสนองความต้องการของชุมชน

3. สถานภาพ หมายถึง การรับรู้ การให้ความหมาย และการให้ความสำคัญแก่เท่งตุ๊กที่มีต่อชุมชนในทัศนะของชาวบ้านกลุ่มต่างๆ ได้แก่ กลุ่มศิลปิน กลุ่มผู้นำความคิดและกลุ่มผู้ชมในแต่ละยุค

4. การเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชน หมายถึง การที่สื่อพื้นบ้านมีความเข้มแข็งและมีบทบาทหน้าที่ที่มีประโยชน์ต่อชุมชนในลักษณะที่เป็นพลวัตรทั้งในระดับปัจเจกบุคคล กลุ่มเครือญาติ และชุมชน รวมถึงการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่พื้นที่ผู้หญิง โดยพิจารณาในมิติทั้งด้านเศรษฐกิจ มิติด้านสุขภาพ มิติด้านวัฒนธรรม และมิติด้านอัตลักษณ์

5. มิติของความเข้มแข็ง หมายถึง การที่สื่อพื้นบ้านมีบทบาทหน้าที่ที่มีประโยชน์ต่อชุมชน โดยพิจารณาจากมิติ ต่อไปนี้

- มิติเศรษฐกิจ หมายถึง การสร้างรายได้ทั้งทางตรงและทางอ้อมให้แก่ศิลปินและชุมชน
- มิติสุขภาพ หมายถึง การที่สื่อพื้นบ้านทำให้ชุมชนมีความเข้มแข้งทั้งด้านสุขภาพกาย สุขภาพใจ สุขภาพสังคม/สิ่งแวดล้อม และสุขภาพด้านจิตวิญญาณ
- มิติวัฒนธรรม หมายถึง การที่สื่อพื้นบ้านสามารถดำรงอยู่และสืบทอดต่อไปได้อย่างยั่งยืน โดยจะพิจารณาทั้งในแง่ของศิลปินที่มีปริมาณและคุณภาพเพิ่มมากขึ้น การสร้างเนื้อหาใหม่ๆ การขยายช่องทาง/ พื้นที่/ วาระในการแสดงเพิ่มมากขึ้น และผู้ชมมีการพัฒนาทั้งในเชิงปริมาณและคุณภาพ
- มิติด้านอัตลักษณ์ หมายถึง การที่สื่อพื้นบ้านสามารถสร้างตัวตนของชุมชนที่มีเอกลักษณ์แตกต่างจากชุมชนอื่น

6. บทบาทหน้าที่ หมายถึง การที่สื่อพื้นบ้านทำหน้าที่ที่มีประโยชน์ต่อชุมชน โดยพิจารณาจากบทบาทหน้าที่ที่มีต่อปัจเจกบุคคล กลุ่มหรือหมู่คณะและชุมชน ที่มีการประเมินค่าในช่วงเวลาและพื้นที่ที่แตกต่างกัน โดยพิจารณาจากบทบาทหน้าที่ที่สืบเนื่อง บทบาทหน้าที่ที่คลี่คลาย บทบาทหน้าที่หายไป บทบาทหน้าที่เพิ่มใหม่

- บทบาทหน้าที่สืบเนื่อง หมายถึง บทบาทหน้าที่สืบเนื่องจากอดีต เป็นบทบาทที่ยอมรับและเห็นชัด แม้สังคมเปลี่ยน บทบาทกลุ่มนี้ก็ยังทำหน้าที่เช่นเดิม
- บทบาทหน้าที่ที่คลี่คลาย หมายถึง บทบาทหน้าที่ที่คลายตัวหรือขยับตัวออกไปไม่เหมือนเดิมทั้งหมด เป็นการประยุกต์ตนเองแต่ยังมีลักษณะบางส่วนที่อิงกับบทบาทเดิม ซึ่งมีหลายรูปแบบ ได้แก่ (ก) การคลี่คลายในแบบจางลง ไม่มีบทบาทแน่นหนักอย่างแต่ก่อน และ(ข) การคลี่คลายในลักษณะการพลิกเหลี่ยมมุม คือ ในอดีตอาจจะไม่มีน้ำหนักมาก แต่ปัจจุบันบทบาทหน้าที่นี้มีความสำคัญเพิ่มมากขึ้น

- บทบาทหน้าที่หายไป หมายถึง บทบาทหน้าที่เก่าที่เคยมีอยู่ แต่ปัจจุบันมีสื่อสมัยใหม่หรือสิ่งอื่นเข้ามาแทนที่ ทำให้เท่งตุ๊กไม่เล่นบทบาทในเรื่องนั้นๆ อีกแล้ว

- บทบาทหน้าที่เพิ่มใหม่ หมายถึง บทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กที่เกิดขึ้นเพื่อตอบสนองปัญหาใหม่ๆ ของสังคม อาจพัฒนามาจากบทบาทแอบแฝงในอดีตแล้วพลิกขึ้นมากลายเป็นหน้าที่หลักในปัจจุบันหรืออาจจะยังคงเป็นหน้าที่แฝงเร้นต่อไป

7. พื้นที่สาธารณะ หมายถึง พื้นที่ที่เปิดโอกาสให้คนที่หลากหลายเข้าถึงได้อย่างเท่าเทียมกัน ซึ่งรวมทั้งพื้นที่ทางกายภาพและพื้นที่ทางสังคม เช่น ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม หรืองานประเพณีต่างๆ

8. ผู้มีส่วนได้เสีย หมายถึง บุคคล กลุ่มคนหรือองค์กรที่เป็นผู้ได้รับผลจากการสืบทอดสื่อพื้นบ้านทั้งด้านการได้รับประโยชน์หรือการได้รับโทษ ซึ่งในกรณีของสื่อพื้นบ้านจะประกอบไปด้วยทุกภาคส่วนในชุมชน ได้แก่ ศิลปิน ผู้นำความคิด และผู้ชม

9. พื้นที่ผู้หญิง หมายถึง พื้นที่ทั้งด้านกายภาพและพื้นที่ที่เกิดจากการปฏิบัติการในสังคมที่เปิดโอกาสให้ผู้หญิงเข้าถึงได้ ทั้งในด้านการแสดงความรู้ ความสามารถ การแสดงและแลกเปลี่ยนความคิดเห็น การเป็นผู้รับชม รับฟัง อันจะทำให้ผู้หญิงได้ตระหนักถึงความรู้ความสามารถศักดิ์ศรีของตน

**ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ**

1. ข้อมูลที่ได้รับจะมีประโยชน์ในการเก็บรวบรวมภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงเท่งตุ๊กซึ่งเป็นสื่อพื้นบ้านของชุมชนเพื่อประโยชน์ในการเผยแพร่ต่อไป

2. ข้อมูลที่ได้รับจะเป็นประโยชน์ต่อสำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติหรือหน่วยงานอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องในการกำหนดนโยบายหรือวางแผนเพื่อสืบทอดสื่อพื้นบ้านต่อไป

3. ข้อมูลที่ได้รับจะเป็นประโยชน์ต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้านให้คงอยู่ต่อไปท่ามกลางสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลง

4. ข้อมูลที่ได้รับจะเป็นประโยชน์ในการขยายองค์ความรู้เกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านในประเทศไทย

# บทที่ 2

# เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง “การสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊ก จังหวัดจันทบุรีเพื่อเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชน” ผู้วิจัยใช้แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

1. ละครชาตรี
    - 1.1 พัฒนาการของละครชาตรี
    - 1.2 ความสัมพันธ์ระหว่างโนราภาคใต้ – ละครชาตรี
    - 1.3 ละครเท่งตุ๊กในจังหวัดจันทบุรี
    - 1.4 ละครเท่งตุ๊ก บ้านเจ้าหลาว
    - 1.5 งานวิจัยเกี่ยวกับละครชาตรี

ผู้วิจัยทบทวนแนวคิดเรื่องละครชาตรี เพื่อทำความเข้าใจถึงจุดกำเนิด การดำรงอยู่ และการเปลี่ยนแปลงของละครชาตรีในแต่ละยุคสมัย ในแง่มุมต่าง เช่น คุณลักษณะ สถานภาพ ศิลปิน เนื้อหา ช่องทาง/วาระ/โอกาสในการแสดง ผู้ชม ภูมิปัญญาความเชื่อต่างๆ ฯลฯ เพราะการที่จะสืบทอดเท่งตุ๊กนั้น เราจะต้องรู้จักและเข้าใจสิ่งที่ต้องการจะสืบทอดให้ลึกซึ้ง

2. บริบทของชุมชน
    - 2.1 บริบทของจังหวัดจันทบุรี
    - 2.2 บริบทของบ้านเจ้าหลาว

ผู้วิจัยทบทวนเรื่องบริบทชุมชน เนื่องจากงานวิจัยชิ้นนี้ศึกษาการสืบทอดตามแนววัฒนธรรมศึกษา ดังนั้น จึงจะต้องศึกษาทั้งตัวสื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นตัวบท (Text) และ บริบท (Context) จะศึกษาตัวสื่อพื้นบ้านพียงอย่างเดียว (Text – Centered) ไม่ได้ แต่จะต้องศึกษาบริบท (Context) ประกอบด้วย เนื่องจากการดำรงอยู่และการสืบทอดสื่อพื้นบ้านนั้นมีความสัมพันธ์กับบริบทของชุมชนทั้งสิ้น ทั้งในมิติประวัติศาสตร์ การเมือง เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อ

3. แนวคิดเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน
    - 3.1 คุณลักษณะของสื่อพื้นบ้าน
    - 3.2 มูลเหตุของการเกิดสื่อพื้นบ้าน
    - 3.3 ประเภทของสื่อพื้นบ้าน
    - 3.4 ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงของสื่อพื้นบ้าน
    - 3.5 ปัญหาของสื่อพื้นบ้าน
    - 3.6 การศึกษาสื่อพื้นบ้านในสาขานิเทศศาสตร์

3.7 การศึกษาสื่อพื้นบ้านในสาขาคติชน

3.8 การศึกษาสื่อพื้นบ้านในสาขามานุษยวิทยา

การทำวิจัยนั้นคือการต่อยอดองค์ความรู้ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงต้องสำรวจภาพรวมของการศึกษาสื่อพื้นบ้านที่ผ่านมาว่าสถานภาพองค์ความรู้เป็นอย่างไร ในการศึกษาที่ผ่านมาเน้นศึกษาในแง่มุมใด และมีแง่มุมใดที่ยังมีการศึกษาน้อย รวมถึงทำความเข้าใจสื่อพื้นบ้านในแง่มุมต่างๆ อันจะเป็นประโยชน์ในการทำวิจัย

4. แนวคิดเกี่ยวกับการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน

4.1 องค์ประกอบการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน

4.2 การสืบทอดกับการปรับตัวของสื่อพื้นบ้าน

4.3 การสืบทอดกับแนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า

4.4 การสืบทอดสุนทรียะ

4.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอด

เนื่องจากการสืบทอดเป็นตัวแปรหลักที่ผู้วิจัยศึกษา ผู้วิจัยจึงต้องทบทวนแนวคิดเกี่ยวกับการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน เพื่อทำความเข้าใจองค์ประกอบต่างๆ ของการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน เพื่อนำองค์ประกอบเหล่านั้นมาสร้างเป็นคำนิยามศัพท์เชิงปฏิบัติการที่จะนำไปใช้ในการวัดต่อไป

5. แนวคิดการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม

แนวคิดนี้เป็นแนวทางหลักในการศึกษาวิจัยชิ้นนี้ เพราะการสืบทอดก็คือรูปแบบหนึ่งของการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม ซึ่งแนวคิดดังกล่าวจะเสนอเรื่องการศึกษาทั้งตัวสื่อพื้นบ้านและบริบทของชุมชน (Text + Context) การให้คำนิยามวัฒนธรรมที่แตกต่างออกไป การศึกษาเรื่องการผลิตซ้ำองค์ประกอบต่างๆ ทั้งองค์ประกอบที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม ฯลฯ

6. แนวคิดเกี่ยวกับพื้นที่สาธารณะ

6.1 ความหมายของพื้นที่

6.2 การประกอบสร้างทางสังคมของพื้นที่

6.3 แนวทางการศึกษาพื้นที่

6.4 พื้นที่กับผู้หญิง

6.5 พื้นที่ในวัฒนธรรมไทย

ผู้วิจัยใช้แนวคิดพื้นที่สาธารณะในการสำรวจพื้นที่สาธารณะในชุมชนทั้งพื้นที่ในเชิงกายภาพ พื้นที่ด้านจิตใจ และพื้นที่ที่เกิดจากปฏิบัติการทางสังคม ในแง่ทั้งการเกิดขึ้น การดำรงอยู่ และการเปลี่ยนแปลงของพื้นที่ดังกล่าวทั้งในมิติทางกายภาพ มิติทางด้านจิตใจ โดยเฉพาะ

พื้นที่สาธารณะที่มีความสัมพันธ์กับการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน ในขณะเดียวกัน ผู้วิจัยก็มองเท่งตุ๊กในฐานะที่เป็นพื้นที่สาธารณะพื้นที่หนึ่งในชุมชนเช่นกัน

7. แนวคิดเรื่องการมีส่วนร่วม

เมื่อเท่งตุ๊กเป็นวัฒนธรรมของชุมชน ย่อมถือว่าเป็นสมบัติร่วมกันของคนทั้งชุมชนด้วย ดังนั้น ชุมชนย่อมต้องเข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอดเท่งตุ๊กด้วยเช่นกัน ผู้วิจัยใช้กรอบแนวคิดนี้ในการศึกษาการสืบทอดเท่งตุ๊กของทั้ง 2 คณะที่เปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมแตกต่างกันว่า เท่งตุ๊กรูปแบบต่างๆ เปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอดเท่งตุ๊กมากน้อยเพียงใด เข้ามามีส่วนร่วมในขั้นตอนและมิติใด และการมีส่วนร่วมในการสืบทอดเท่งตุ๊กส่งผลต่อการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชนอย่างไรบ้าง

8. ทฤษฎีหน้าที่นิยม

8.1 บทหน้าที่ของสื่อตามทฤษฎีหน้าที่นิยมและสำนักวิพากษ์

8.2 บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านกับการสร้างเสริมความเข้มแข็งของชุมชน

ผู้วิจัยใช้แนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่ในการศึกษาการทำประโยชน์ให้แก่ชุมชนของสื่อพื้นบ้านในระดับและมิติต่างๆ เพราะจากการทบทวนงานจะทำให้เข้าใจบทบาทหน้าที่ของสื่อในแง่มุมต่างๆ มากมายที่สามารถนำมาใช้เป็นกรอบในการวัดการเสริมสร้างความเข้มแข็งของสื่อพื้นบ้านได้

**<u>1. แนวคิดเกี่ยวกับละครชาตรี</u>**

ในส่วนนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงพัฒนาการของละครชาตรีจากหลักฐานครั้งแรกที่มีการบันทึกในสมัยอยุธยา การเดินทางของละครจากอยุธยาไปสู่ภาคใต้และปรับเป็นโนรา และการเดินทางของละครจากภาคใต้มาสู่จังหวัดจันทบุรีและบ้านเจ้าหลาวในที่สุด ในแผนภาพที่ 2 นั้น ผู้วิจัยได้นำเสนอพัฒนาการของละครชาตรีจากอยุธยาสู่บ้านเจ้าหลาว หากเรานำแนวคิดการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมของเรย์มอนด์ วิลเลียมส์ (R.Williams) มาอธิบายจะพบว่ามีกระบวนการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดวัฒนธรรมผ่านประเพณีการเลือกสรร (Tradition of selection) อย่างต่อเนื่อง

ตัวแปรที่เป็นปัจจัยในการกำหนดการเลือกสรรในยุคอยุธยาตอนต้นจนถึงยุคสมเด็จพระนารายณ์ฯ คือ ตัวแปรด้านการใช้ (Use) และปัจจัยด้านชนชั้น (Class) ที่เน้นการใช้ในราชสำนักแสดงถึงความโอ่อ่า การมีอำนาจที่ดำรงอยู่ในชนชั้นสูง มาถึงยุคสมัยกรุงธนบุรีและต้นรัตนโกสินทร์ ตัวแปรที่เป็นปัจจัยกำหนดการเลือกสรร คือ ปัจจัยทางการเมืองที่อยู่ในยุคของการ

เพิ่งก่อร่างสร้างราชธานีใหม่จึงไม่ต้องการสร้างความขัดแย้งและความรู้สึกเหลื่อมล้ำทางชนชั้นให้เกิดขึ้น พอมาถึงสมัยรัชกาลที่ 5 ตัวแปรที่เป็นปัจจัยในการกำหนดการเลือกสรร คือ ปัจจัยเรื่องการรวมศูนย์ (Centralization) ที่ปรับโดยการอิงศูนย์กลางของอำนาจนั่นคือ การอิงราชสำนัก เช่น การพูดไทยกลาง การใช้ตัวแสดงผู้หญิง และการแต่งกายที่เลียนแบบละครนอก จวบจนถึงยุคปัจจุบันตัวแปรที่กำหนดการเลือกสรรในการสืบทอดจะเป็นปัจจัยในมิติเศรษฐกิจ เพราะละครได้กลายเป็นละครอาชีพที่สร้างรายได้เลี้ยงตนเองจึงต้องปรับตัวตามตลาดผู้ชม ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้อธิบายรายละเอียดดังเนื้อหาลำดับถัดไป

### 1.1 พัฒนาการของละครชาตรี

ผู้วิจัยทบทวนแนวคิดเรื่องละครชาตรี เพื่อทำความเข้าใจถึงจุดกำเนิด การดำรงอยู่ และการเปลี่ยนแปลงของละครชาตรีในแต่ละยุคสมัย ในแง่มุมต่าง เช่น คุณลักษณะ สถานภาพ ศิลปินเนื้อหา ช่องทาง/วาระ/โอกาสในการแสดง ผู้ชม ภูมิปัญญาความเชื่อต่างๆ ฯลฯ เพราะการที่จะสืบทอดเท่งตุ๊กนั้น เราจะต้องรู้จักและเข้าใจสิ่งที่ต้องการจะสืบทอดให้ลึกซึ้ง นอกจากนี้ การเข้าใจถึงที่มาหรือจุดกำเนิดของเท่งตุ๊ก หากเปรียบเทียบกับองค์ประกอบของต้นไม้ เนื้อหาในส่วนนี้เปรียบประดุจลำต้นของต้นไม้ ในขณะที่เครื่องแต่งกาย ท่าร่ายรำ นั้นจะเปรียบเสมือนดอกผล เห็นเป็นรูปธรรมชัดเจน ส่วนที่เป็นราก คือ ความเชื่อเรื่องการเคารพคุณครู ซึ่งเป็นส่วนที่ไม่สามารถเห็นได้ ปัญหาของเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวปัจจุบัน ในส่วนที่เป็นดอกผล และราก นั้น อาจจะไม่มีปัญหาร้ายแรงเท่าปัญหาในส่วนของลำต้น คือ การที่ศิลปินไม่รู้จักต้นกำเนิดหรือที่มาของเท่งตุ๊ก ในที่นี้ผู้วิจัยจะนำเสนอตั้งแต่จุดเริ่มแรกของละครเท่าที่มีการบันทึกเป็นหลักฐาน

**ภาพที่ 1 แสดงพัฒนาการของละครชาตรีจากอยุธยาสู่บ้านเจ้าหลาว**

ละครเริ่มมีการกล่าวถึงเป็นครั้งแรกในจดหมายเหตุลาลูแบร์ซึ่งบันทึกเรื่องละครในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ ฯ ว่า “ละครนั้นเป็นกวีนิพนธ์สดุดีความกล้าหาญแกมนาฏศิลป์ ใช้เวลาแสดงถึง 3 วันตั้งแต่ 8 โมงเช้าถึง 7 โมงเย็น ตัวเรื่องนั้นเป็นคำกลอนแสดงให้เห็นเป็นจริงจัง และตัวแสดงที่อยู่ในฉากนั้นหลายคนจะผลัดกันร้องเมื่อถึงบทของตัว ตัวละครตัวหนึ่งขับร้องในบทของตัวชื่อเรื่อง และตัวแสดงอื่นๆ ก็ขับร้องตามบทของบุคคลที่เรื่องนั้นกล่าวพาดพึงไปถึง ตัวละครผู้ชายเท่านั้นที่ขับร้อง ตัวละครผู้หญิงไม่ขับร้องเลย” จากลักษณะดังกล่าว แสดงว่าละครในรายงานของลาลูแบร์มีลักษณะดังนี้ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532)

1. เนื้อเรื่องที่ใช้เล่นละครเป็นละครศักดิ์สิทธิ์จากชาดกหรือคัมภีร์อันศักดิ์สิทธิ์ ไม่ใช่ประเภทรักใคร่ ชู้สาว
2. เนื้อเรื่องที่เล่นเล่นเรื่องเดียวต่อเนื่องกัน เช่น รามเกียรติ์ ที่มีเรื่องราวซับซ้อนยืดยาวมาก จึงต้องเล่นติดต่อกันหลายวัน
3. ผู้ร้องละครมี 3 พวก คือ ตัวละคร ต้นเสียง และลูกคู่ ซึ่งทุกวันนี้ยังปรากฏอยู่ในโนรา
4. การละครที่เล่นมีทั้งตัวละครผู้ชายและตัวละครผู้หญิงเล่นอยู่ด้วยกัน เป็นละคร “ชายจริงหญิงแท้”
5. การแต่งตัวนั้น ชาวละครไม่สวมเทริด ซึ่งไม่เหมือนโขนและระบำที่สวมเทริด

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2532) สรุปว่า ละครมีรากฐานมาจากประเพณีร้องรำทำเพลงที่มีเรื่องนิยายอยู่ในชุมชนชาวบ้านมาตั้งแต่ดึกดำบรรพ์ แต่ยังไม่พบร่องรอยว่าเริ่มเข้าสู่ราชสำนักเมื่อไร เพิ่งมีหลักฐานครั้งแรกในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ฯ แสดงว่าราชสำนักกรุงศรีอยุธยาจะต้องคุ้นเคยกับละครมาก่อนหน้านั้นพอสมควร จึงสามารถจัดหามาเล่นให้ลาลูแบร์ชมได้

ทัศนะของสุจิตต์ วงษ์เทศ นั้นสอดคล้องกับทัศนะของนิธิ เอียวศรีวงศ์ (2535) ที่ว่าละครนั้นเป็นพัฒนาการของการแสดงที่มาจากการแสดงของประชาชนและมักจะเล่นแต่ในการฉลองวัดใหม่หรือพระพุทธรูปใหม่ เนื่องจากการฉลองพระหรือการฉลองวัดเป็นกิจของประชาชน ไม่มีเจ้าภาพโดยเฉพาะ จึงย่อมจัดละครเล่นกันเอง

ต่อมาระบำและละครก็โน้มเข้าหากันแล้วประสมกันในลักษณะของ “ครู” กับ “ศิษย์” ฝ่ายละครเป็นศิษย์ที่ยกย่องฝ่ายระบำเป็นครู เพราะฝ่ายละครจะต้องยกครูขอเรียนท่ารำขั้นสูงจากฝ่าย

ระบำ เมื่อจะออกโรงเล่นละคร ฝ่ายละครซึ่งถือตนเป็นศิษย์จะต้องขออนุญาตแต่งเครื่องอย่างระบำซึ่งถือเป็นครู

ร่องรอยความสัมพันธ์ระหว่างครูระบำกับศิษย์ละคร ปรากฏอยู่ในพิธีครอบโขน-ละคร พวกโขน-ละคร จะต้องจัดแท่นบูชาแล้วอัญเชิญศีรษะพระฤาษี (คือภรตมุนี) และหน้าโขนหรือหัวโขนชนิดต่างๆ กับเครื่องสวมหัวสำหรับละคร เช่น มงกุฎ ชฎา เป็นต้น ซึ่งเรียกกันด้วยความเคารพว่า “ศีรษะครู”

พิธีครอบก็คือครูผู้ใหญ่ในพิธีเอาศีรษะฤาษีและศีรษะครูที่ตั้งอยู่บนแท่นบูชานั้นสวมใส่หัวของศิษย์ทีละคนจนครบ พวกที่เป็นชาวละครก็ต้องครอบด้วย “เทริด” ซึ่งเป็นเครื่องสวมศีรษะของชาวระบำมาตั้งแต่เดิม ซึ่งการผสมผสานกันระหว่างระบำและละครน่าจะเกิดภายหลังสมัยสมเด็จพระนารายณ์ประมาณ 30 ปี

เมื่อละครของชาวบ้านเข้าไปในราชสำนัก ทำให้ราชสำนักเกิดการปรับปรุงการแสดงของประชาชน เช่น การใช้ผู้หญิงเป็นผู้แสดงเนื่องจากเล่นในเขตพระราชฐานที่ห้ามผู้ชายเข้า การจัดให้ละครได้ทรงเครื่องอย่างโขน และการแต่งบทละครโดยเขียนเป็นบทร้องที่ตายตัว ไม่ต้องด้นเองเหมือนที่ชาวบ้านเล่น เมื่อราชสำนักริเริ่มนำสิ่งใหม่ๆ เข้าไปในการแสดงละคร แต่ไม่นานธรรมเนียมเหล่านั้นก็แพร่กระจายมาถึงประชาชนเช่นกัน (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2535)

ละครในยุคอยุธยาตอนต้นเน้นความสำคัญในเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ทางศาสนาและราชสำนักเป็นสำคัญ แต่พอถึงยุคของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชมาจนถึงสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศนั้น ละครลดความสำคัญทางด้านธรรมและความศักดิ์สิทธิ์มาเป็นเรื่องของการแสวงหาความโอ่อ่า การมีอำนาจราชศักดิ์และความรื่นรมทางโลกย์เป็นสำคัญ (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2534)

ดังนั้น ในยุคแรกของกระบวนการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดละคร ตัวแปรที่กำหนดการเลือกสรรจึงเป็นเรื่องของตัวแปรการใช้ (Use) ที่ทำให้ละครนั้นสามารถใช้แยกความแตกต่างทางด้านชนชั้น

ก่อนสิ้นกรุงศรีอยุธยา ละครแพร่หลายเป็นที่นิยมทั้งในหมู่ประชาชนและชนชั้นสูง จนสิ้นกรุงศรีอยุธยา พม่าได้กวาดต้อนตัวละครจากอยุธยาและฝึกหัดเล่นในพม่าเป็นที่นิยมอยู่ 4 เรื่อง คือ อิเหนา สังข์ทอง รามเกียรติ์ และสังข์ศิลป์ไชย (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532)

หลังจากที่มีการสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 ทรงฟื้นฟูศิลปะวัฒนธรรมรวมถึงกิจการด้านการละคร นอกจากนี้ทุกครั้งที่มีการสร้างวัดใหม่หรือสิ่งสำคัญทางศาสนา ล้วนต้องมีงานฉลองละครและมหรสพ บทละครที่เล่นในยุคนั้นเป็นเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ ซึ่งล้วนตอกย้ำไปในกระบวนการศึกษาอบรม (Socialization) ของคนไทยให้ยอมรับสถานภาพของตนเองตามภูมิกำเนิดของแต่ละคน นั่นคือ เรื่องประเภทดังกล่าวมักย้อมใจให้คนรับรู้ในความงดงาม ความรื่นเริง ความรุ่งเรืองของสังคมในรั้วในวัง ในขณะเดียวกันก็ให้คนยอมรับในเรื่องบุญวาสนาในเรื่องฐานะของแต่ละคนที่สัมพันธ์กับบุญทำกรรมแต่งในชาติก่อนทั้งสิ้น ความรู้สึกเช่นนี้เป็นสิ่งที่ทำให้ไม่เกิดความรู้สึกเหลื่อมล้ำในเรื่องของชนชั้นและสถานภาพทางสังคมอันจะนำไปสู่ความขัดแย้ง (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2534) ในยุคนี้ ปัจจัยที่กำหนดการเลือกสรรเพื่อผลิตซ้ำในการสืบทอดวัฒนธรรมจึงเป็นปัจจัยทางด้านการเมือง

### 1.2 **ความสัมพันธ์ระหว่างโนราภาคใต้ - ละครชาตรี**

นิทานท้องถิ่นที่เมืองนครศรีธรรมราชเล่าเรื่องความเป็นมาของโนราว่า พระเทพสิงหรบุตรของนางศรีคงคาหัดละครอยู่ในกรุงศรีอยุธยา ขุนศรัทธาเป็นตัวละครของพระเทพสิงหร ได้พาแบบแผนละครลงไปหัดที่เมืองนครศรีธรรมราชเป็นครั้งแรก แล้วเป็นแบบแผนโนราชาตรีสืบมา พวกโนราทางภาคใต้ยังออกชื่อบูชานางศรีคงคา พระเทพสิงขร และขุนศรัทธาในคำไหว้ครูมาจนทุกวันนี้

จากนิทานดังกล่าวแสดงการเคลื่อนย้ายจากละคร กรุงศรีอยุธยา สู่โนราภาคใต้ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2535) สอดคล้องกับหนังสือของกระทรวงศึกษาธิการ (2525) ว่าโนรานำแบบแผนของละครจากอยุธยาไป คือ มีละครชาตรีดั้งเดิม แล้วจึงไปแพร่หลายที่ปักษ์ใต้ ปัจจุบันยังคงรักษาแบบเดิมไว้มากกว่าละครชาตรีเสียอีก โดยสมเด็จฯ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ อธิบายว่า เพลงรำต่างๆ โดยเฉพาะเพลงไหว้ครูโนราถูกต้องตรงตามตำรารำครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาโดยมาก นอกจากนี้เครื่องแต่งกายของนายโรงก็แต่งแบบเครื่องต้นแต่งตัวท้าวพระยาดึกดำบรรพ์เหมือนรูปภาพสมัยกรุงศรีอยุธยา เครื่องทรงของเทวดาในภาพแต่งตัวยืนเครื่องเหมือนอย่างนายโรงละครชาตรี ซึ่งแสดงว่าละครชาตรีจะต้องเกิดในราชธานีแล้วแพร่หลายออกไป

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์แสดงให้เห็นว่า โนราจากภาคใต้เข้ามาแพร่หลายในกรุงรัตนโกสินทร์ 3 ครั้ง คือ (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, 2541)

ครั้งแรก ในพ.ศ. 2321 เมื่อสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีเสด็จยกทัพไปปราบเจ้านครศรีธรรมราช ได้พาขึ้นมากรุงธนบุรีพร้อมด้วยพวกโนรา ภายหลังก็โปรดให้กลับไปเป็นเจ้านายนครศรีธรรมราชตามเดิม

ครั้งที่ 2 ในพ.ศ. 2323 ในงานฉลองพระแก้วมรกต โปรดให้โนราของเจ้านครศรีธรรมราชขึ้นมาแสดง แต่ก็ไม่ได้แพร่หลายเท่าใดนัก

ครั้งที่ 3 ในพ.ศ. 2375 เมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าให้พระยาพระคลัง (สมเด็จเจ้าพระยามหาประยูรวงศ์) ยกทัพไประงับเหตุการณ์กบฏหัวเมืองภาคใต้ บังเอิญที่นั่นเกิดข้าวยากหมากแพง เมื่อเจ้าพระยาพระคลังยกทัพกลับ จึงมีชาวเมืองนครศรีธรรมราช พัทลุง และสงขลา ขอติดตามมาด้วย พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ ณ ตำบลสนามกระบือ (คือ บริเวณถนนหลานหลวงและถนนดำรงรักษ์ปัจจุบัน) ชาวเมืองที่อพยพมานี้ส่วนหนึ่งมีความสามารถในการแสดงโนรา จึงได้รวบรวมตั้งเป็นคณะละคร รับแสดงในงานต่างๆ และฝึกหัดสืบมา

จากภาพวาดในหนังสือของ Henri Mouhot ในปี 1984 จะพบว่าภาพวาดตัวละคร ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นละครโนรา – ชาตรี ประมาณปลายรัชกาลที่ 4 ยังคงมีการสวมเล็บแบบโนราเช่นเดียวกับภาพถ่ายตัวละครของ Wilhelm Burger ในปี 1984 นอกจากนี้ การฝึกหัดละครจะเริ่มจากการรำ 12 ท่าก่อนเช่นเดียวกับโนรา (ธีรยุทธ ยวงศรี, 2534, ศรัณย์ ทองปาน, 2534)

ความที่ละครโนราเป็นเพียงการแสดงบ้านนอกจึงไม่ได้รับการอุปถัมภ์จากชนชั้นสูง รวมถึงการที่คนในเมืองไม่ได้ให้ความสำคัญกับครูหมอโนรา การที่จะมีชีวิตอยู่ได้ในฐานะนักแสดงจึงจำเป็นต้องพึ่งตลาดและปรับการแสดงของตนให้เข้ากับรสนิยมของชาวเมืองผู้เป็นลูกค้า ในสมัยรัชกาลที่ 5 มีการปรับปรุงละครไทยครั้งสำคัญ ยังผลให้ละครเป็นกิจกรรมทางการพาณิชย์มากขึ้น เพื่อตอบสนองความต้องการของคนเมืองที่มีการขยายตัวและมีรสนิยมที่หลากหลาย ทำให้เกิดคณะละครอาชีพ มีโรงละครถาวร มีแนวทางการแสดงที่ดึงดูดความสนใจของคนดูได้มากขึ้นที่สำคัญ คือ มีตัวละครมากขึ้น และมีการใช้ผู้หญิงแสดง

ดังนั้น ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ลงมา ละครชาตรีก็ได้ปรับเปลี่ยนตนเองโดยโน้มเข้าหาศูนย์กลางมากขึ้น (Centralization) จากการละเล่นปักษ์ใต้ที่ค่อนไปทางพิธีกรรม ไปเป็นคณะละครอาชีพที่พูดภาษาไทยกลาง และแสดงเพื่อความบันเทิงมากขึ้น แต่ก็ยังยึดช่องทางการแก้บนไว้เหมือนเดิม นอกจากนี้ละครชาตรีก็เริ่มเปลี่ยนไปใช้ผู้หญิงเป็นตัวแสดงหลักแทนผู้ชาย มีเพียงตัว

ตลกเท่านั้นที่ยังคงใช้ผู้ชาย เนื้อเรื่องที่แสดง และเครื่องแต่งกายละครที่เห็นอยู่ในปัจจุบัน ก็ยืมมาจากละครนอก ดนตรีก็มีการใส่ระนาดเข้ามาแทนการใช้ปี่ กลอง ทับ และโหม่ง ตามแบบโนราดั้งเดิม

**1.3 ละครเท่งตุ๊กในจังหวัดจันทบุรี**

จากการศึกษาประวัติละครเท่งตุ๊กพบว่า ในสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ได้ปรากฏว่ามีละครเท่งตุ๊กจัดแสดงในจังหวัดจันทบุรีในงานเฉลิมฉลองพระชนมพรรษารัชกาลที่ 5 ซึ่งจะจัดขึ้นเป็นประจำทุกปี แต่ขณะนั้นทหารฝรั่งเศสได้เข้ายึดครองจังหวัดจันทบุรี ใน พ.ศ. 2436 งานดังกล่าวทางบ้านเมืองได้ออกบัตรเชิญนายทหารฝรั่งเศส ตั้งแต่ระดับผู้บัญชาการลงมาจนถึงยศชั้นนายร้อยตรีมารับประทานอาหารที่จวนของผู้ว่าราชการเมือง เมื่อเสร็จการเลี้ยงอาหารแล้วจะมีการแสดงละครรำให้นายทหารฝรั่งชม โดยมีผู้ว่าราชการเมืองเป็นผู้แปลเนื้อเรื่องให้ฟัง ในสมัยที่ฝรั่งเศสเข้ายึดจันทบุรี ผู้ว่าราชการคนแรกได้นำละครรำหลายเรื่อง อาทิ พระอภัยมณี สุวรรณหงส์ และลักษณวงษ์ มาจัดแสดง ในสมัยของผู้ว่าราชการคนต่อมาปรากฏว่าได้เปลี่ยนการแสดงเป็นลักษณะของละครชาตรี เพลงฉ่อยและลิเก (อรวรรณ ใจกล้า, ม.ป.ป., อ้างในประภาศรี ศรีประดิษฐ์, 2545)

จะเห็นได้ว่า การนำละครเท่งตุ๊กออกแสดงในครั้งนี้จัดอยู่ในงานสำคัญระดับบ้านเมือง เพราะฉะนั้นละครเท่งตุ๊กคงจะเข้ามาสู่จังหวัดจันทบุรีก่อนหน้านี้สักระยะหนึ่งและคงต้องเป็นที่นิยมและยอมรับกันในบ้านเมืองถึงขนาดนำมาจัดแสดงออกสู่สายตาของแขกบ้านแขกเมือง

ผู้ริเริ่มนำละครเท่งตุ๊กเข้ามาเผยแพร่ใน จ. จันทบุรี คือ นายทิม ภากกิจ เกิดราว พ.ศ. 2390 ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่ามีภูมิลำเนาเกิดอยู่ที่ใด นายทิมได้รับการถ่ายทอดละครชาตรีมาจากครูขุนทองซึ่งอยู่ทางภาคใต้ของไทย แล้วแสดงละครชาตรีเร่เรื่อยมาจนถึงเขตอำเภอบ้านเพ จังหวัดระยอง ต่อมาจึงได้เร่เข้ามาทำการแสดงในเขตอำเภอแหลมสิงห์ จังหวัดจันทบุรี ราว พ.ศ. 2420 และได้มีภรรยา คือ นางช้อย ภากกิจ เมื่อมีบุตรหลานจึงปักหลักตั้งถิ่นฐานอยู่ในเขตอำเภอนี้ โดยมิได้เร่ไปทำการแสดงละครที่ใดอีก ในราวปี พ.ศ. 2465 ปรากฏว่า ไม่มีคณะละครเท่งตุ๊กคณะอื่นเลยนอกจากคณะของนายทิม ใครอยากเป็นละครก็ต้องมาฝึกหัดกับท่าน ท่านได้ฝึกหัดละครให้กับลูกศิษย์หลายคน แต่ส่วนใหญ่จะไม่ฝึกให้ลูกหลาน ดังนั้น ลูกหลานของท่านจึงต้องฝึกหัดละครด้วยวิธีสังเกตและจดจำเอง ซึ่งนอกจากนายทิมจะมีอาชีพสอนและรับแสดงละครเท่งตุ๊กแล้วยังมีอาชีพทำนาอีกด้วย

ข้อสังเกตจากหลักฐานข้างต้นที่ปรากฏว่า ในปี พ.ศ.2436 มีละครเท่งตุ๊กจัดแสดงในงานเฉลิมฉลองพระชนม์พรรษารัชกาลที่ 5 ผู้รับงานแสดงในขณะนั้นน่าจะเป็นคณะละครของนายทิม ทั้งนี้ เนื่องจากนายทิมเดินทางเข้ามาตั้งรกรากรับงานแสดงอยู่ในอำเภอแหลมสิงห์ จังหวัดจันทบุรี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2420 – 2456 ยังไม่ปรากฏว่ามีละครคณะใดอีก นอกจากของนายทิมคณะเดียว ละครเท่งตุ๊กในยุคแรกจึงผูกขาดตลาดเพียงเจ้าเดียว ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าระหว่างปี พ.ศ. 2420 – 2436 รวมเวลา 16 ปี ช่วงระยะเวลาดังกล่าวทำให้ละครเท่งตุ๊กของนายทิมได้รับความนิยมจนกระทั่งได้นำออกแสดงในงานนี้ อีกประการหนึ่ง เส้นทางการเดินทางระหว่างบ้านนายทิมที่ ต.ซำห้าน อำเภอแหลมสิงห์ ถึงจวนผู้ว่าราชการเมืองมีระยะทางประมาณ 1 กิโลเมตร ซึ่งนับว่าไม่ห่างไกลมากนัก ประภาศรี ศรีประดิษฐ์ (2545) จึงสันนิษฐานว่า การแสดงละครเท่งตุ๊กในครั้งนั้นอาจจะเป็นการแสดงโดยคณะของนายทิมผู้นำละครเท่งตุ๊กเข้ามาเผยแพร่ในจังหวัดจันทบุรี

นายทิม ภากกิจ เสียชีวิตเมื่ออายุได้ประมาณ 80 ปี ในราวปี พ.ศ. 2470 แต่ถึงอย่างไรก็ยังคงมีลูกหลานและลูกศิษย์ได้สืบทอดการแสดงเท่งตุ๊กเรื่อยมา ฝั่งซำห้านจะมีคณะเท่งตุ๊กอยู่ 4 คณะ และต่อมาได้ขยายข้ามมายังอีกฝั่งของแม่น้ำจันทบุรี คือฝั่งบางกระไชย ซึ่งปัจจุบันมีคณะเท่งตุ๊กอยู่ 5 คณะ

การแสดงเท่งตุ๊กในอดีตประมาณ พ.ศ. 2464 นั้นปรากฏว่าพิธีกรรมในการแสดงต่างๆ ยังคงอยู่ครบถ้วนไม่ว่าจะเป็นพิธีบูชาโรง ด้วยการปักต้นยูงที่กลางเสาโรง พิธีเบิกโทน พิธีไหว้ครู โรงละครยังคงมีฉากและวิธีการแสดงยังคงบอกบทนักแสดงอยู่ นอกจากนี้เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมีเพียงโทน กลอง ต่อมา พ.ศ. 2466 เมื่อนายทิมเสียชีวิตลง พิธีบูชาโรงตรงกลางได้เริ่มหายไป และในปี พ.ศ. 2470 เมื่อนายวรรณ ภากกิจ ลูกของนายทิมไปเรียนการแสดงลิเกจากครูนาถ ซึ่งเป็นครูลิเกในละแวกนั้น การแสดงเท่งตุ๊กจึงเปลี่ยนไป คือโรงละครเริ่มมีฉากป่า เริ่มใช้วิธีด้นกลอนสดในการแสดง และศีรษะยอดทองที่เคยใช้ก็เปลี่ยนมาใช้ยอดเงินแทน

เมื่อลูกศิษย์ที่ตั้งบ้านเรือนฝั่งบางกระไชย ซึ่งอยู่ฝั่งตรงข้ามของแม่น้ำออกไปตั้งคณะ ลูกศิษย์ฝั่งนี้ นอกจากจะเรียนละคร ยังไปฝึกหัดลิเกจากครูลิเกในละแวกนั้น ดังนั้น จึงได้รับอิทธิพลจากลิเกเข้ามา เช่น แต่งเครื่องแต่งกายเหมือนลิเก ไม่มีการบอกบทนักแสดง เรื่องที่เล่นเอามาจากการแสดงลิเกหรือเป็นเรื่องสมัยใหม่ ไม่มีเสากลางโรง จึงทำให้ไม่มีพิธีบูชาโรง นอกจากนี้ยังมีการเปลี่ยนแปลงกระบวนท่ารำบางท่า รวมถึงการนำระนาดเข้ามาใช้บรรเลงรับแทนการใช้นักแสดงร้องรับและการขอเพลงที่นิยมในยุคนั้น เมื่อคณะละครเท่งตุ๊กคณะอื่นมาเห็นจึงเกิดความชื่นชอบ

และนำไปเป็นแบบอย่างในการแสดงของคณะตนบ้าง ตั้งแต่นั้นมาจึงทำให้การร้องรับของลูกคู่ในการแสดงละครเท่งตุ๊กลดความนิยมลง จากประวัติของเท่งตุ๊กตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เท่งตุ๊กนั้นมีการปรับตัวและมีการปรับเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา ซึ่งการปรับเปลี่ยนดังกล่าวศิลปินซึ่งเป็นเจ้าของวัฒนธรรมเป็นผู้ปรับเพื่อเอาใจตลาดผู้ชม

**1.4 ละครเท่งตุ๊ก บ้านเจ้าหลาว**

ผู้ที่นำเท่งตุ๊กมาเผยแพร่ที่บ้านเจ้าหลาว คือ ย่าโอ๋ สุขสำราญ ซึ่งมีอายุอยู่ระหว่างปี พ.ศ. 2460 -2533 บ้านเดิมอยู่ที่ตะกาดเง้า ซึ่งมีอาณาเขตติดต่อกับบ้านบางกระไชย อ.ท่าใหม่ จ. จันทบุรี โดยย่าโอ๋ฝึกหัดเท่งตุ๊กจากครูที่ อ.แหลมสิงห์ ซึ่งเป็นพื้นที่ต้นกำเนิดของเท่งตุ๊ก จันทบุรี โดยได้ฝึกเล่นกับครูเทียบ ครูพร และครูแตง โดยทั้งสามคนเป็นพี่น้องกัน ซึ่งผู้เขียนสันนิษฐานว่าครูทั้งสามนี้เป็นลูกศิษย์ของนายทิม ภากกิจ โดยชื่อครูทั้งสามยังปรากฏอยู่ในคำไหว้ครูของนักแสดงเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว หลังจากย่าโอ๋แต่งงานกับปู่หวาด สุขสำราญแล้วได้มาฝึกหัดละครต่อจากแม่ของสามี คือ “ย่าหร่วม”

เมื่อบิดาของย่าโอ๋ยกที่ดินติดทะเล ที่บ้านเจ้าหลาวให้ ย่าโอ๋และครอบครัวจึงย้ายบ้านจากตะกาดเง้ามาอยู่ที่นี่ ซึ่งปัจจุบัน คือ บริเวณที่ตั้งศาลเจ้าพ่อหัวแหลม และตั้งคณะรวมทั้งเปิดบ้านสอนเท่งตุ๊ก ประมาณปี 2490 โดยมีลูกศิษย์มาเรียนมากมายหลายรุ่น รุ่นแรกที่ยังคงมีชีวิตอยู่ คือ รุ่นป้าเปี๊ยะ ป้าอาง ปัจจุบันมีอายุ 80 กว่าปีแล้ว ส่วนป้าอำนวย สุธาโร คือ รุ่นที่ 3

การฝึกเท่งตุ๊กสมัยก่อน ผู้สนใจจะเดินทางไปพบครูโอ๋เพื่อขอฝึกด้วยตนเอง โดยส่วนใหญ่จะเป็นเด็กผู้หญิงที่มาขอฝึก จะเริ่มฝึกหลังจากออกจากโรงเรียน คือ อายุประมาณ 10 ปี และจะใช้เวลาในการฝึกประมาณ 1 ปี ก่อนที่จะเริ่มแสดงในบทที่ง่ายๆ เช่น บทกุมาร หากเป็นเด็กผู้ชายก็จะมาฝึกเล่นดนตรี หรือฝึกเล่นเป็นตัวตลกในคณะ แต่จะมีเด็กผู้หญิงบางคนที่หน้าตาสวยงาม ย่าโอ๋ก็จะชักชวนให้มาฝึกละครด้วยตนเอง แต่คนกลุ่มนี้มีเป็นจำนวนน้อย

การมาฝึกเท่งตุ๊กสมัยก่อนจะใช้ช่วงเวลาตอนค่ำในการฝึก เนื่องจากตอนกลางวันเป็นช่วงที่ต้องทำงานสวน หรืองานบ้าน หรือหากเป็นคณะละครก็ต้องไปแสดง ซึ่งเหมือนกับการฝึกสมัยปัจจุบัน แต่ต่างกันตรงที่ ในยุคอดีต ช่วงเวลาค่ำเป็นช่วงที่ว่างจากการทำงานอย่างแท้จริง แต่ยุคปัจจุบัน ช่วงเวลาค่ำ คือช่วงที่เด็กๆ ต้องทำการบ้านและทบทวนบทเรียนเพื่อที่จะเตรียมตัวสำหรับการเรียนในวันต่อไป ทำให้เด็กมาฝึกได้ไม่ต่อเนื่อง ในการมาเรียนครั้งแรกจะต้องจุดธูปบอกครู

เพื่อขออนุญาตจากครูและขอให้ครูช่วยดลบันดาลให้ผู้ฝึกมีสติปัญญา จดจำท่ารำ คำร้อง และสิ่งต่างๆ ที่ครูสั่งสอนได้เป็นอย่างดี การฝึกสอนนักแสดงจะฝึกสอนแต่ละรุ่น ซึ่งนักแสดงที่ครูโอ๋ฝึกสอนมาจะมีทั้งหมดประมาณ 20 รุ่น รุ่นหนึ่งจะมีประมาณสิบกว่าคน ดังนั้น ลูกศิษย์ย่าโอ๋ทั้งหมดจะมีจำนวนประมาณสามร้อยคนเลยทีเดียว

การฝึกสมัยก่อนนั้น ย่าโอ๋จะเข้มงวดและดุนักเรียนหากกระทำผิด หรือรำผิด หรือบางครั้งก็มีการตีมือหรือเคาะตาตุ่ม หากฝึกรำผิดพลาด ทั้งนี้เมื่อฝึกจนผู้เรียนทุกคนสามารถออกโรงแสดงเป็นเรื่องได้แล้ว ย่าโอ๋จึงจะจัดพิธีไหว้ครูและครอบครูให้

เมื่อฝึกเล่นจนออกโรงแสดงได้แล้ว ก็จะได้แสดงในคณะของย่าโอ๋ คือ คณะ ส. สำราญศิลป์ ถึงแม้ว่าย่าโอ๋จะฝึกนักแสดงเป็นจำนวนมาก แต่นักแสดงนั้นก็มีการลาออกเป็นจำนวนมากเช่นกัน โดยเฉพาะตัวพระ ตัวนางที่เมื่อแสดงไปสักระยะหนึ่งแล้ว มักจะแต่งงาน ก็จะเลิกแสดง เนื่องจากถูกสามีห้าม นักแสดงที่ย่าโอ๋ฝึกรุ่นใหม่ๆ ก็จะมาทดแทนรุ่นเก่าๆ ที่ลาออกไปแต่งงาน นักแสดงรุ่นเก่าๆ นี้ก็จะกลายเป็นผู้ชมตาคม (Smart Audience) ที่ชมเท่งตุ๊กด้วยความรู้ และความเข้าใจในศิลปะของเท่งตุ๊ก ซึ่งปัจจุบันที่ยังคงมีชีวิตอยู่มีประมาณ 40 คน ถึงแม้เป้าหมายของย่าโอ๋คือการผลิตศิลปิน (Sender) เพื่อมาชดเชยศิลปินที่เลิกแสดงจำนวนมาก แต่ผลพลอยได้ของการผลิตศิลปินคือ การผลิตผู้รับสารตาคมขึ้นมา (Smart Audience) ในชุมชนจำนวนมาก

เมื่อพิจารณาจากหน่วยการผลิตแล้ว ยุคย่าโอ๋หน่วยการผลิตมิได้จำกัดอยู่เพียงแค่สมาชิกในครอบครัว แต่หน่วยการผลิตเป็นระดับชุมชน แต่เนื่องจากชุมชนยุคนั้นเป็นสังคมปิด ความรู้สึกของชาวบ้าน คือ ทุกคนในหมู่บ้านสามารถนับญาติกันได้หมด เพราะจากการที่ผู้วิจัยได้ไปสัมภาษณ์ศิลปินรุ่นอาวุโสถึงผู้ที่มาเรียนเท่งตุ๊ก แทบทุกท่านมักจะบอกว่า “ก็เป็นญาติๆ กันมาหัดกัน” นั่นแสดงให้เห็นว่า ชุมชนมีแรงเกาะเกี่ยวทางสังคม (Social bond) อยู่แล้วและเท่งตุ๊กแทรกเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในสายสัมพันธ์ของชุมชนจึงทำให้การสืบทอดเท่งตุ๊กในยุคแรกมีความเข้มแข็งและทำให้ชุมชนยิ่งมีความเข้มแข็งขึ้น

การแสดงเท่งตุ๊กแต่ละครั้งจะใช้ทั้งนักแสดงและนักดนตรีประมาณ 15 คน ซึ่งในช่วงยุคย่าโอ๋นั้นมีงานแสดงเป็นจำนวนมากประมาณไม่ต่ำกว่า 20 งาน/เดือน และมีตลอดทั้งปี หากเป็นช่วงหน้าแล้งก็จะเป็นการแสดงตามงานวัด หากเป็นช่วงหน้าฝน ก็เป็นการแสดงในงานบวช ส่วนการแสดงในงานแก้บนนั้นมีตลอดทั้งปี หากเป็นเวลาว่างจากงานจะใช้ในการฝึกซ้อม หรือซ่อมแซม

เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี และอุปกรณ์ประกอบการแสดง ส่วนค่าแสดงในยุคย่าโอ๋แต่ละครั้ง ประมาณ 700 บาท ดังนั้น เมื่อพิจารณาจากจำนวนงานที่มีปริมาณมาก ทำให้ศิลปินสามารถยึดเท่งตุ๊กเป็นอาชีพหลักและสามารถทุ่มเทเวลาแรงกาย แรงใจ กำลังทรัพย์ในการพัฒนาปรับปรุงสื่อพื้นบ้านให้คงมีคุณภาพที่ดีได้

การเดินทางไปแสดงสมัยก่อนใช้การเดินเท้าหรือไม่ก็พายเรือไปแสดง นอกจากแสดงในเขตจันทบุรีแล้ว ยังแสดงเขตพื้นที่จังหวัดระยอง เช่น ที่สุขไพรวัน พังราด ประแสร์ หรือแกลง

เนื้อเรื่องที่แสดงสมัยก่อนเป็นนิทานพื้นบ้าน เรื่องที่ได้รับความนิยม คือ ไชยเชษฐ์ สังข์ทอง ชาละวัน พิกุลทอง ฯลฯ โดยจะเลือกตอนใดตอนหนึ่งมาแสดงเท่านั้น ไม่ได้แสดงทั้งเรื่อง การแสดงในแต่ละครั้งใช้เวลาประมาณ 3 ชั่วโมง

ก่อนการแสดงทุกครั้งต้องมีการไหว้ครู เพื่อรำลึกถึงคุณครู โดยมีเงิน 12 บาท เหล้า 1 ขวด บุหรี่ 1 ซอง ดอกไม้ ธูป เทียนบูชาครู และจะเริ่มตีกลอง ซึ่งจะมีทั้งหมด 12 เพลง เพื่อเรียกคนดู ผู้ที่รับหน้าที่ตีกลองสมัยนั้น คือ ลุงหวาน สุขสำราญ ซึ่งเป็นลูกชายคนเดียวของย่าโอ๋

ลุงหวานนั้นได้เริ่มเรียนการตีกลองมาจากย่าโอ๋ แต่เรียนได้ 3 เพลง หลังจากนั้นได้ไปเรียนตีกลองเพิ่มเติมจากปู่เย็น จนได้ครบทั้ง 12 เพลง เช่น เพลงชัดน้อย ชัดกลาง ชัดใหญ่ เพลงเดิน เพลงฤาษีเดิน ฯลฯ

ย่าโอ๋เป็นโต้โผละครจนกระทั่งเสียชีวิตในวัย 73 ปี เมื่อ พ.ศ. 2533 หลานสาวคนหนึ่งของครูโอ๋ คือ นางทองสุข ฟูวงศ์ รับสืบทอดการเป็นโต้โผคณะ ส. สำราญศิลป์ต่อ แต่ได้ย้ายบ้านจากเจ้าหลาวไปอยู่ที่บ้านท่าใต้ ใกล้กับหมู่บ้านเจ้าหลาว ปัจจุบันคณะ ส. สำราญศิลป์จะรับงานเต้นหางเครื่องวงดนตรีเป็นงานหลัก ส่วนงานแสดงเท่งตุ๊กนั้นไม่ค่อยรับเล่นแล้ว

ส่วนลูกศิษย์ของย่าโอ๋ที่ยังสืบทอดการเล่นเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวนั้น มีอยู่ 2 ราย คือ นางสาคร ชำนาญชล และนางอำนวย สุธาโร

นางสาคร ชำนาญชล นั้นเป็นลูกศิษย์ของครูโอ๋ ปัจจุบันอายุประมาณ 58 ปี ฝึกเท่งตุ๊กกับครูโอ๋ตั้งแต่อายุ 15 ปี และเล่นในคณะของครูโอ๋เรื่อยมา บทส่วนใหญ่ที่ได้เล่น คือ บทนางอิจฉาและตัวโกง ด้วยจิตใจที่รักเท่งตุ๊ก แม้ว่านางสาครจะแต่งงาน ก็มิได้เลิกเล่นเท่งตุ๊กแต่อย่างใด แต่ได้

มีการต่อรองกับสามีก่อนที่จะแต่งงานว่า (Negotiate) แม้จะแต่งงานแล้วก็ขอเล่นเท่งตุ๊กต่อไป จะไม่เลิกเล่นเท่งตุ๊กเหมือนรายอื่นๆ ซึ่งสามีก็อนุญาต นางสาครพบรักกับสามีเนื่องจากสามีได้มาชมการแสดงเท่งตุ๊กและชอบ

นางสาครเล่นเท่งตุ๊กอยู่กับย่าโอ๋มาประมาณ 30 ปี โดยภายหลังเมื่อย่าโอ๋อายุมาก เวลามีงานแสดง นางสาครจะเป็นผู้ควบคุมวงในการเดินทางไปแสดง ภายหลังหลานสาวของย่าโอ๋มารับหน้าที่นี้ นางสาครและพี่น้องจึงออกมาตั้งคณะเป็นโต้โผเอง รวมถึงฝึกนักแสดงรุ่นใหม่มาเสริม ซึ่งปัจจุบันฝึกมา 10 กว่าปีแล้ว ในคณะของนางสาครนั้นจะมีทั้งนักแสดงรุ่นใหญ่และนักแสดงรุ่นใหม่แสดงผสมกัน โดยรุ่นใหญ่ ก็คือรุ่นนางสาคร และญาติพี่น้องที่ปัจจุบันอายุประมาณ 40-50 ปี ส่วนรุ่นเล็ก คือ รุ่นลูกสาวคือ อายุประมาณ 20 ปี โดยลูกสาวของนางสาครจะรับบทเป็นนางเอกในคณะ ส่วนนักดนตรีนั้นใช้นักดนตรีทั้งรุ่นใหม่และรุ่นเก่า รุ่นเก่าก็คือรุ่นที่เคยเล่นกับวงของย่าโอ๋มาก่อน เช่น ลุงหลวด ลุงหนาน ลุงกิ่ง ซึ่งปัจจุบันมีอายุมากแล้ว ส่วนเด็กรุ่นใหม่นั้น นางสาครให้ลุงหวาน สุขสำราญ (ลูกชายย่าโอ๋) เป็นผู้ฝึกสอนให้ โดยยังคงมีการฝึกสอนเด็กรุ่นใหม่อยู่ตลอดเวลาปัจจุบัน คณะของนางสาครรับงานแสดงประมาณ 3 งาน/เดือน ซึ่งส่วนใหญ่มักเป็นการรำถวายมือแก้บน ส่วนการแสดงเป็นเรื่องประมาณ 1 ครั้ง/เดือน ค่าแสดงในแต่ละครั้ง หากเป็นรำถวายมือประมาณ 3,00 บาท/ ครั้ง ส่วนการแสดงเป็นเรื่องประมาณ 6,000 บาท/ครั้ง

เนื้อเรื่องที่แสดงหากเป็นช่วงก่อนหน้านั้นจะมีการเล่นเรื่องสมัยใหม่ เช่น ดอกจิกหน้าจั่ว นรสิงห์สองหน้า รวมถึงเรื่องที่มาจากนิทานพื้นบ้าน แต่ปัจจุบันจะเล่นเฉพาะนิทานพื้นบ้านเท่านั้น เช่น ไชยเชษฐ์ พิกุลทอง เป็นต้น แต่หากมีคนขอเพลงลูกทุ่ง คณะของป้าสาครก็จะมีการร้องเพลงเอาใจผู้ชมบ้าง

เนื่องด้วยสถานภาพของเท่งตุ๊กที่ตกต่ำลง ทำให้ในยุคนี้ ป้าสาครจึงไม่สามารถยึดการแสดงเท่งตุ๊กเป็นอาชีพหลักได้ ดังนั้น ป้าสาครจึงมีอาชีพขายของชำเป็นอาชีพหลัก ด้วยภารกิจในการประกอบอาชีพ ทำให้ป้าสาครไม่สามารถเข้าไปสอนเด็กๆ ที่โรงเรียนบ้านเจ้าหลาวได้ เนื่องจากการจัดตารางสอนของโรงเรียนมักจะให้สอนช่วงเย็น ซึ่งเป็นช่วงที่ขายของได้ดี นอกจากนี้ การไปสอนในโรงเรียน ยังขึ้นอยู่กับงบประมาณของโรงเรียน ซึ่งมักไม่มีความต่อเนื่อง ดังนั้น ป้าสาครจึงเปิดบ้านสำหรับฝึกสอนเฉพาะเด็กที่สนใจในช่วงกลางคืน หลังจากปิดร้านชำแล้วและเด็กๆ ทำการบ้านและรับประทานอาหารเย็นเรียบร้อยแล้ว เด็กๆที่มาฝึกกับป้าสาคร เมื่อฝึกได้สักระยะหนึ่ง

ป้าสาครจะพาไปออกแสดงด้วย เพื่อเป็นการหารายได้เสริมให้แก่เด็กๆ ซึ่งเป็นการมุ่งเสริมสร้างความเข้มแข็งในมิติด้านเศรษฐกิจ

นางอำนวย สุธาโร อายุประมาณ 63 ปี เป็นลูกศิษย์ของครูโอ๋ ประมาณรุ่นที่สาม โดยเริ่มฝึกตั้งแต่อายุ 7 ขวบ เพราะได้ติดตามพี่สาวซึ่งไปฝึกเท่งตุ๊กก่อนหน้านี้ เมื่อย่าโอ๋เห็นแววจึงชักชวนให้หัดเท่งตุ๊กพร้อมกับพี่สาวทั้งสองคน ฝึกหัดละครจนอายุ 15 ปี จึงได้เริ่มออกแสดง บทแรกที่ได้รับ คือ บทกุมาร หลังจากแสดงเก่งจึงได้รับบทเป็นนางเอก และเคยเล่นร่วมกับป้าสาครด้วย โดยป้าสาครมักจะได้รับบทเป็นตัวโกง แต่แสดงได้เพียง 5 ปีป้าอำนวยก็ต้องเลิกแสดงเพราะแต่งงาน แม้ไม่ได้แสดงแล้ว แต่นางอำนวยก็ยังคงติดตามชมเท่งตุ๊กแบบผู้ชมตามคม (Smart Audience) อยู่เสมอ หลังจากมีลูกและสร้างหลักปักฐานทั้งอาชีพทำสวน และอาชีพทำกะปิมาได้สักระยะหนึ่ง นางอำนวยก็มีความคิดที่จะฝึกเท่งตุ๊ก โดยเริ่มจากการฝึกลูกสาวและเพื่อนๆ ของลูกสาว เมื่อ 10 กว่าปีก่อน ปรากฏว่าได้รับความสนใจจากเด็กๆ ในชุมชนพอสมควร และมีหน่วยงานภายนอก เช่น สภาวัฒนธรรมจังหวัดจันทบุรีให้การสนับสนุน เช่น ช่วยหาช่องทาง/ พื้นที่/ โอกาสในการแสดงนอกชุมชน เช่น ไปแสดงโชว์ทั้งในสถาบันราชภัฏรำไพพรรณี (ปัจจุบัน คือ มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี) รวมทั้งการไปแสดงในงานของจังหวัด เช่น งานวันพ่อ งานวันแม่ งานวันปีใหม่ ฯลฯ นอกจากงานในชุมชน เช่น งานแก้บน หรือการเล่นให้เจ้าพ่อหัวแหลมชมในงานทำบุญส่งในช่วงเทศกาลสงกรานต์ ดังนั้น หากคนภายนอกคิดถึงเท่งตุ๊กเจ้าหลาวมักจะนึกถึงเท่งตุ๊กของนางอำนวย เนื่องจากการได้มีโอกาสเปิดตัวออกสู่ภายนอก

แม้ว่าความสัมพันธ์ของทั้งสองคณะจะมีลักษณะหนุนช่วยกันหลายประการ เช่น เคยเป็นศิษย์ย่าโอ๋เหมือนกัน เคยแสดงร่วมกัน นักดนตรีบางคนที่เล่นคณะป้าสาครก็มาฝึกสอนให้เด็กของคณะป้าอำนวย นักแสดงและนักดนตรีบางคนฝึกจากป้าอำนวยก่อนที่จะไปเล่นกับป้าสาครแต่เมื่อทั้งสองคณะกล่าวถึงกันและกันนั้น ท่าทีเหมือนจะขัดแย้งกัน เวลาป้าสาครกล่าวถึงป้าอำนวยก็จะกล่าวว่า ป้าอำนวยไม่ได้สืบทอดเท่งตุ๊กอย่างจริงจัง ฝึกแค่รำออกงาน ยังไม่สามารถที่จะฝึกเล่นเป็นเรื่องเป็นราวได้ และท่ารำบางท่าก็ผิดเพี้ยนไปจากยุคย่าโอ๋ ในขณะที่ป้าอำนวยจะพูดถึงป้าสาครว่า มักจะดำเนินการเพื่อผลประโยชน์ของตนเอง ไม่ค่อยจะอุทิศตนทำงานเพื่อสังคม เครื่องแต่งกายที่ใช้ก็ยังเป็นยุคเก่า เป็นต้น ความสัมพันธ์ระหว่างป้าอำนวยและป้าสาครจึงเป็นความสัมพันธ์ที่เรียกว่า “ทั้งรักและทั้งเกลียด” (Love & Hate Complex) นั่นเอง

เนื่องด้วยคุณลักษณะความเป็นผู้นำของนางอำนวย โดยดูจากตำแหน่งต่างๆ ในชุมชน เช่น ประธานชมรมแม่บ้านเจ้าหลาว ประธานกองทุนหมู่บ้าน ฯลฯ และการที่เปิดตัวออกสู่ภายนอก ทำให้ได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานภายนอก โดยเฉพาะการได้รับการสนับสนุนจากโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) ซึ่งนับเป็นการเปลี่ยนแปลงก้าวสำคัญของการฝึกหัดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว เพราะ สพส. ไม่เพียงสนับสนุนด้านงบประมาณเท่านั้น แต่สพส.ยังสนับสนุนเรื่องกระบวนการคิดเกี่ยวกับการสืบทอดสื่อพื้นบ้านที่ยังคงคุณค่าของเท่งตุ๊กอยู่

ผลจากการที่ สพส. เข้าไปสนับสนุนการสืบทอดเท่งตุ๊กของนางอำนวย ก่อให้เกิดผลดีหลายประการ ในแง่ของศิลปิน นั้นจะมีความรู้ ความเข้าใจเรื่องเท่งตุ๊กในฐานะที่เป็นสื่อพื้นบ้านอย่างลึกซึ้ง มีศักดิ์ศรีเพิ่มมากขึ้น มีความเข้าใจเรื่องกระบวนการสืบทอด รวมถึงมีการสร้างศิลปินรุ่นใหม่มาสืบทอดแทนรุ่นเก่า โดยขยายจากที่เคยจำกัดวงเฉพาะบุคคลในครอบครัวหรือคนใกล้ชิดเป็นเด็กๆ ที่สนใจทุกคนในชุมชน ส่วนเนื้อหานั้นมีทั้งการแต่งเนื้อขึ้นมาใหม่เพื่อให้เหมาะสมกับเวลาและโอกาสในการแสดง มีการเพิ่มช่องทาง/ วาระ/ โอกาส จากเดิมที่เล่นในงานบวช งานวัด ไปรำในงานต้อนรับคณะเยี่ยมชมองค์การบริหารส่วนตำบล หรือไปรำในร้านอาหาร เป็นต้น ส่วนผู้ชมก็มีการพัฒนาให้เป็นผู้ชมตาคม (Smart audience) เช่น มีการแนะนำให้ผู้ชมรู้จักเท่งตุ๊ก มีการแนะนำนักดนตรี เป็นต้น โดยในการสืบทอดเท่งตุ๊กของป้าอำนวยนั้นจะเน้นที่กระบวนการฝึกเด็ก ๆ ด้วย เช่น การฝึกเด็กให้สวดมนตร์ไหว้พระ การฝึกปักชุด การฝึกเด็กตั้งคำถามเกี่ยวกับเท่งตุ๊ก ฯลฯ กระบวนการฝึกดังกล่าวส่งผลโดยตรงต่อการพัฒนาเด็กโดยเฉพาะการฝึกสมาธิ ฝึกสติ รวมไปถึงกระบวนการเสริมสร้างความสัมพันธ์ในครอบครัว ที่ผู้ปกครองมาร่วมให้กำลังใจบุตรหลาน ช่วยบุตรหลานในการทำกิจกรรมต่างๆ และที่สำคัญ คือ การเสริมสร้างความสัมพันธ์ของคนในชุมชนจากการทำกิจกรรมร่วมกัน เช่น การจัดการประกวดเท่งตุ๊ก การมาช่วยบุตรหลานแต่งตัว การมาร่วมชมการแสดงของบุตรหลาน ฯลฯ เพราะกิจกรรมต่างๆ นั้นเอื้อประโยชน์ให้คนทุกฝ่ายในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรม และที่สำคัญ คือ การสร้างอัตลักษณ์ศักดิ์ศรีและความภาคภูมิใจให้แก่ชุมชน เพราะเท่งตุ๊กของป้าอำนวย นอกจากรับงานในชุมชนแล้ว ยังรับงานที่ต้องมีปฏิสัมพันธ์กับคนนอกชุมชน เช่น การไปรำต้อนรับคณะผู้มาเยี่ยมองค์การบริหารส่วนตำบล หรือการไปรำในสถาบันการศึกษานอกชุมชน การไปแสดงในงานระดับจังหวัด ดังนั้น หากมองเท่งตุ๊กของป้าอำนวย เราจะพบว่า ด้วยกระบวนเรียนรู้เท่งตุ๊กของเด็กๆ ในชุมชน นั้นได้ก่อให้เกิดความเข้มแข็งได้หลายมิติ เช่น มิติในเชิงปัจเจกบุคคล ครอบครัว สังคม หรือมองในด้านมิติของการของสร้างความเข้มแข็งในด้านอัตลักษณ์ นอกเหนือไปจากบทบาทหน้าที่ของตัวสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กเอง

**1.5 งานวิจัยเกี่ยวกับละครชาตรี**

การศึกษาวิจัยเกี่ยวกับละครชาตรี มีผู้ศึกษาทั้งหมด 4 ราย ได้แก่

อมรา กล่ำเจริญ (2537) ศึกษาละครชาตรีในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา พบว่า รูปแบบการแสดงละครชาตรีในปัจจุบันไม่ใช่รูปแบบเดียวกับในสมัยก่อนการเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 แต่เป็นรูปแบบการแสดงที่เข้ามาในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ทางสายละครที่ย้ายถิ่นฐานมาจากนครศรีธรรมราช ปัจจุบัน คณะละครชาตรีมีสถานภาพเป็นละครแก้บน แต่ผู้แสดงก็ยังมุ่งเน้นที่จะให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมตามยุคสมัยมากกว่าที่จะคำนึงถึงแบบแผนและศิลปะการแสดงที่เป็นรูปแบบดั้งเดิม ผู้แสดงละครชาตรีจะมีอาชีพการแสดงเป็นหลัก มีการประกอบอาชีพอื่นบ้างในช่วงที่มีการแสดงน้อย ทั้งนี้ ผู้วิจัยสรุปว่า อาชีพการแสดงละครชาตรีจะยังคงอยู่ในจังหวัดอยุธยาสืบไป ตราบเท่าที่ประชาชนยังมีความเชื่อในเรื่องบนบานศาลกล่าวต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อดลบันดาลให้สัมฤทธิ์ผลตามต้องการ

จันทิมา แสงเจริญ (2539) ศึกษาละครชาตรีในจังหวัดเพชรบุรีใน 3 ประเด็น คือ ประวัติความเป็นมา โครงสร้างละครชาตรี และสถานภาพการประกอบอาชีพ พบว่า การแสดงละครชาตรีเริ่มก่อตัวขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 และได้มีการพัฒนาปรับเปลี่ยนมาโดยตลอด โดยได้รับอิทธิพลจากละครหลวงของราชสำนักและอิทธิพลของโนราทางภาคใต้ เอกลักษณ์ของละครชาตรีเมืองเพชร เช่น ยังมีโรงแสดงที่มีเสากลางโรงและมีการประกอบพิธีทำโรง ทำนองเพลงร้องยังคงใช้เพลงโทนเป็นหลัก โดยผู้แสดงเป็นต้นเสียงร้องในขณะที่รำทำบท ยังพอมีการรำซัดชาตรีให้ชมได้ การแสดงละครยังเป็นลักษณะของละครรำ ประกอบด้วยรำแม่บท รำวาดบท และรำหน้าพาทย์ ซึ่งมีท่ารำเป็นลักษณะเฉพาะของตนเอง

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (2541) ศึกษาละครชาตรีโดยใช้แนวคิดเรื่องสุนทรีย์ของร่างอุจาด (Aesthetics of the Grotesque Body) ของมิคาอิล บัคติน (Mikhail Bakhtin) นักวิจารณ์วรรณกรรมชาวรัสเซีย ซึ่งเน้นการอธิบายร่างกายในวัฒนธรรมการแสดงออกของชาวบ้าน โดยมองว่าละครแก้บนที่มีพัฒนาการมาจากโนราห์ ที่นักแสดงนั้นมีภาพของความเป็นร่างศักดิ์สิทธิ์ของครูหมอ กลายมาเป็นร่างของการแสดงแบบสุนทรีย์ของร่างอุจาด แต่เป็นสุนทรีย์ที่ไม่เปิดหมดอย่างโจ่งแจ้ง พยายามจะปิดบังไว้ไม่ให้ล้ำเส้นความหยาบโลน ไม่ใช่ร่างที่จะอธิบายด้วยความหมายเชิงสัญลักษณ์ในพิธีกรรมเพียงอย่างเดียว และในสมัยวัฒนธรรมยุคหนึ่งอาจถูกประณามว่าเป็นร่างที่อุจาด ไม่เจริญตามอารยประเทศ แต่ในสมัยชาตินิยมยุคเอกลักษณ์ไทยละครชาตรีก็กลายมาเป็นมรดกอันมีค่า

ประภาศรี ศรีประดิษฐ์ (2545) ศึกษาละครเท่งตุ๊กในจังหวัดจันทบุรี พบว่าการแสดงละครเท่งตุ๊กในจังหวัดจันทบุรีถือกำเนิดมาจากคุณตาทิม ภากกิจ ซึ่งฝึกละครโนรามาจากทางภาคใต้และนำเข้ามาเผยแพร่ในจังหวัดจันทบุรี จนเป็นที่นิยมสืบกันมา เมื่อคุณตาทิมเสียชีวิต พิธีกรรมและโครงสร้างในการแสดงหลายอย่างได้สูญหายไป และเมื่อได้รับอิทธิพลจากลิเก การแสดงเท่งตุ๊กก็มีการเปลี่ยนแปลงหลายอย่าง เช่น ใช้ระนาดในการร่วมบรรเลง มีการด้นสด การเล่นเรื่อง การแต่งตัวและสวมถุงเท้าประกอบการแสดงอย่างลิเก ต่อเมื่อมีวงสตริง ศิลปินก็นำเอามาผสมกับเท่งตุ๊ก เช่น การใช้เครื่องดนตรีสากลมาเข้าร่วมบรรเลง มีหางเครื่องเป็นต้น

การศึกษาละครชาตรีของอมรา กล่ำเจริญ (2537) จันทิมา แสงเจริญ (2539) และประภาศรี ศรีประดิษฐ์ (2545) เป็นการศึกษาที่เน้นที่การเก็บรวบรวมองค์ประกอบของการเล่นละครชาตรี (Text- centered) วิธีการศึกษา ตัวแปรที่ใช้ในการศึกษา นั้นมีลักษณะเหมือนกัน เพียงแต่พื้นที่ในการศึกษาแตกต่างกัน ในงานวิจัยของทั้งสามนั้น หากมองในแง่ขององค์ประกอบของการสื่อสารจะสนใจศึกษาในฟากของผู้ส่งสารหรือศิลปินเป็นหลัก แต่ละเลยที่จะสนใจศึกษาผู้รับสารหรือ ผู้ชม ผู้ฟัง นอกจากนี้งานวิจัยของทั้ง 3 ท่านไม่ได้ศึกษาบริบทของชุมชนประกอบด้วย ในขณะที่งานของปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (2541) นั้นสนใจศึกษาละครชาตรีในมิติของอำนาจมากกว่าที่จะพิจารณาละครชาตรีในฐานะของสื่อพื้นบ้าน

**2. บริบทของชุมชน**

**2.1 บริบทของจังหวัดจันทบุรี**

**จากอดีตสู่ปัจจุบัน**

จังหวัดจันทบุรีเป็นพื้นที่ที่มีมนุษย์อาศัยมานับก่อนยุคประวัติศาสตร์ จากการได้พบเครื่องมือเครื่องใช้ยุคหินขัดซึ่งมีอายุประมาณ 2,000 ปีมาแล้วในเขตอำเภอมะขามและอำเภอท่าใหม่ ล่วงเข้ามายุคประวัติศาสตร์ ยังได้พบร่องรอยของชุมชนโบราณที่เจริญขึ้นในยุคก่อนหรือร่วมสมัยกับขอมโบราณ

นอกจากนี้ ยังมีตำนานท้องถิ่นที่แสดงถึงความสัมพันธ์กับขอมโบราณ นั่นคือ ตำนานเรื่องเมืองกาไว ที่ว่า กษัตริย์นามว่าพระเจ้าพรหมทัต มีพระโอรสกับอัครมเหสี 2 องค์ คือ พระไวยทัตและพระเกตุ ต่อมาพระมเหสีสิ้นพระชนม์จึงทรงอภิเษกพระมเหสีองค์ใหม่นามว่า “พระนางกาไว” และมีพระโอรสด้วยกันองค์หนึ่ง พระนางกาไวเกรงว่าโอรสของตนจะไม่ได้ครองเมือง จึงออกอุบายให้พระเจ้าพรหมทัตส่งโอรสของพระมเหสีเดิมไปสร้างเมืองในถิ่นทุรกันดาร (เขตอำเภอโป่งน้ำร้อน

ในปัจจุบัน) เมื่อพระเจ้าพรหมทัตสิ้นพระชนม์ นางจึงสถาปนาราชบุตรของตนขึ้นครองราชย์ พระไวยทัตและพระเกตุทัตทราบข่าว จึงยกทัพมาชิงเมือง โดยได้รับความช่วยเหลือจากกษัตริย์ขอมเมืองนครธม ยกทัพผ่านบ้านกำเรียง (พุมเรียง) บึงชนัง บ้านแปลง บ้านใหม่ ข้ามคลองโป่งน้ำร้อนมาทางกิ่งพญากำพุช บ้านหนองตาคง คลองขวง ทับไทร ทับนคร (ในเขตอำเภอมะขาม) ผ่านมาท่าหลวง แสนตอ บ้านน้ำรัก สรงสนาน เกาะส่วย แล้วมาตั้งค่ายอยู่นอกเมือง ที่เรียกว่า ตำบลพลับพลาในปัจจุบัน ก่อนที่จะยกเข้าตีเมือง พระนางกาไวสู้ไม่ได้ ก็ขึ้นช้างที่เพนียด หนีออกประตูเมืองด้านทิศใต้ และได้นำทองและเพชรพลอยหว่านล่อทหารข้าศึกเพื่อชะลอไม่ให้ติดตามทัน สถานที่นั้นจึงมีชื่อเรียกว่า “ทองทั่ว”

หลักฐานทั้งทางด้านโบราณสถานและตำนานท้องถิ่น แสดงให้เห็นว่า ชุมชนโบราณในบริเวณจังหวัดจันทบุรีนี้ น่าจะเป็นเมืองท่าชายทะเลที่ติดต่อสัมพันธ์กับกลุ่มชนที่อยู่ทางเหนือ ทั้งพวกจามที่ถนัดการค้าขายทางทะเล และขอมตั้งแต่สมัยเจนละลงมาจนถึงยุคพระนคร

ต่อมาในยุคของอยุธยา ซึ่งเป็นยุคที่การค้าทางทะเลเฟื่องฟู ติดต่อกับนานาประเทศอย่างกว้างขวาง เส้นทางเดินเรือสำเภาออกจากปากแม่น้ำเจ้าพระยา ผ่านเกาะสีชัง ชลบุรี ระยอง จันทบุรี ตราด แล้วแยกเป็นสองทาง ทางหนึ่งมุ่งสู่ประเทศแถบตะวันออก โดยเดินเรือเลียบชายฝั่งทะเลไปเขมร ญวน สู่จีน หรือญี่ปุ่น อีกเส้นทางหนึ่งตัดข้ามอ่าวไทยที่เกาะช้างหรือที่เกาะกง มุ่งลงทางใต้สู่ปากน้ำเมืองชุมพร หรือปากน้ำเมืองนครศรีธรรมราช หลังจากนั้น ก็อาจจะเดินทางบกตัดข้ามคาบสมุทรภาคใต้ลงสู่ทะเลอันดามัน หรือเดินเรืออ้อมคาบสมุทรออกทางช่องแคบมะละกาเพื่อติดต่อกับประเทศแถบตะวันตกต่อไป

ในช่วงนี้ เมืองจันทบูรณ์น่าจะเป็นสถานีการค้าย่อยของอยุธยา เพราะตามปกติเรือสำเภาที่ต้องรอนแรมเป็นเวลานาน จำเป็นต้องมีที่แวะพักเพื่อเติมน้ำจืดและเสบียง เมืองจันทบูรณ์ตั้งอยู่ริมแม่น้ำจันทร์เป็นทำเลของเมืองท่าที่เหมาะสมยิ่ง เพราะอยู่ลึกเข้ามาจากชายฝั่ง 5 กิโลเมตร เป็นแหล่งที่บรรดาเรือสำเภาสามารถแล่นเข้ามาหลบมรสุมได้อย่างปลอดภัย ทั้งยังหาน้ำจืดและเสบียงอาหารได้สะดวก

เนื่องจากทำเลที่ตั้งอยู่บนเส้นทางการค้าทางทะเล คนต่างถิ่นจึงแวะเวียนเข้าออกอยู่เสมอ บ้างเข้ามาแล้วก็ผ่านไป บางกลุ่มเมื่อได้พบว่าเมืองนี้อุดมสมบูรณ์ ก็โยกย้ายเข้ามาตั้งหลักปักฐาน

ผสมกลมกลืนกับคนท้องถิ่นสืบมาทั้งชาวจีน ญวนและคนจากภาคใต้ของไทย (เกรียงศักดิ์ เชษฐพัฒนวนิชและปาริชาต เรืองวิเศษ, 2538)

คนที่มาจากภาคใต้อาจจะตั้งรกรากอยู่ที่ อำเภอแหลมสิงห์ เพราะมีผู้กล่าวถึงบุคลิกของชาวอำเภอแหลมสิงห์ว่า เป็นคนห้าวหาญ จริงใจ รักเพื่อนพ้อง มีชีวิตโลดโผนรักการผจญภัย ซึ่งสอดคล้องกับบุคลิกของคนทางภาคใต้

หากสังเกตจากสำเนียงพูดของชาวเมืองจันทร์นอกจากการพูด “ฮิ” ท้ายประโยคแล้ว ภาษาของคนเมืองจันทร์ยังแตกต่างจากภาษาไทยภาคกลางตรงที่การออกเสียงซึ่งฟังดูหนักแน่นจริงจัง และมีศัพท์บางคำที่ใช้กันเฉพาะในท้องถิ่น แต่ถึงกระนั้น สำเนียงจันทบุรีในแต่ละท้องถิ่นก็แตกต่างกัน สำเนียงแหลมสิงห์ โดยกลุ่มหมู่บ้านตะกาดเง้า บางกะไชย ชำห้าน ที่ตั้งอยู่ระหว่างอำเภอท่าใหม่และอำเภอขลุงก็จะมีสำเนียงคล้ายคลึงกับสำเนียงใต้ ทั้งยังมีละครที่เรียกว่า “เท่งตุ๊ก” ที่คล้ายคลึงกับโนราห์ของภาคใต้ จึงน่าสงสัยว่าคนกลุ่มนี้อาจจะอพยพมาจากทางใต้ก็ได้ (ปาริชาต เรืองวิเศษ, 2538)

## 2.2 บริบทของบ้านเจ้าหลาว ตำบลคลองขุด อ.ท่าใหม่ จันทบุรี

### ลักษณะทางภูมิศาสตร์ของตำบลคลองขุด

ตำบลคลองขุดตั้งอยู่ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของอำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี มีพื้นที่โดยประมาณ 31.3 ตารางกิโลเมตร (19,437.5 ไร่) ลักษณะพื้นที่เป็นที่ราบลุ่ม มีภูเขาและติดชายฝั่งทะเลอ่าวไทย ภูเขาที่สำคัญ ได้แก่ ภูเขาร้อยรูเตาหม้อ ภูเขาแดง ภูเขาเกิด ภูเขาชำโขลง และภูเขาคุ้งกระเบน โดยมีอาณาเขต ดังนี้

| | | |
|---|---|---|
| ทิศเหนือ | ติดต่อกับ | ตำบลรำพัน อำเภอท่าใหม่ |
| | | ตำบลสนามไชย อำเภอนายายอาม |
| ทิศใต้ | ติดต่อกับ | ตำบลตะกาดเง้า อำเภอท่าใหม่ |
| | | ตำบลบางกระไชย อำเภอแหลมสิงห์ |
| ทิศตะวันออก | ติดต่อกับ | ตำบลโขมง อำเภอท่าใหม่ |
| | | ตำบลวังโตนด อำเภอนายายอาม |
| ทิศตะวันตก | ติดต่อกับ | ฝั่งทะเลตะวันออกของอ่าวไทย |

**จำนวนหมู่บ้าน**

ตำบลคลองขุดมีหมู่บ้าน จำนวนทั้งหมด 10 หมู่บ้าน ได้แก่

| | |
|---|---|
| หมู่ที่ 1 บ้านสัตตบุตร | หมู่ที่ 2 บ้านนอกเขา |
| หมู่ที่ 3 บ้านเนินประดู่ | หมู่ที่ 4 บ้านหมูดุด |
| หมู่ที่ 5 บ้านเจ้าหลาว | หมู่ที่ 6 บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม |
| หมู่ที่ 7 บ้านคุ้งกระเบน | หมู่ที่ 8 บ้านอัมพวา |
| หมู่ที่ 9 บ้านคลองขุด | หมู่ที่ 10 บ้านคลองขุด |

**เส้นทางคมนาคม**

- ถนนลาดยางสายหลัก ระหว่างตำบลคลองขุดไปอำเภอท่าใหม่ จำนวน 1 สาย ระยะทางประมาณ 15 กิโลเมตร

- ถนนลาดยางสายเจ้าหลาว – หมูดุด ระยะทางประมาณ 6 กิโลเมตร

- ถนนทางซอยเชื่อมต่อระหว่างหมู่บ้าน ตำบลคลองขุด เป็นถนนลูกรังสลับคอนกรีตเสริมเหล็ก จำนวน 6 สาย

**สถานที่สำคัญในตำบล**

สถานที่สำคัญในตำบลที่เป็นสถานที่ราชการ ได้แก่ องค์การบริหารส่วนตำบลคลองขุด ศูนย์ศึกษาการพัฒนาอ่าวคุ้งกระเบน อันเนื่องมาจากพระราชดำริ หน่วยบริการตำรวจน้ำ (ท่าแฉลบ) ตำรวจชุมชน ตำบลคลองขุด สถานีอนามัย ตำบลคลองขุด

นอกจากนี้ ยังมีสถานที่ท่องเที่ยวที่น่าสนใจ ได้แก่ ชายทะเลหาดเจ้าหลาว ชายทะเลแหลมเสด็จ แนวปะการังหาดเจ้าหลาว สถานที่แสดงพันธุ์สัตว์น้ำพื้นบ้านเฉลิมพระเกียรติ (คุ้งกระเบน)

**ประวัติศาสตร์ในตำบล**

ในตำบลคลองขุด มีตำนานเรื่องเล่าที่น่าสนใจหลายเรื่อง เช่น เรื่องที่มาของชื่อบ้านหมูดุด ซึ่งเป็นหมู่บ้านหนึ่งในตำบลก็มีที่มาจากชื่อของปลาพะยูนที่มักว่ายน้ำเข้ามาให้ชาวบ้านเห็นเป็นประจำ ชาวบ้านที่นี่เรียกปลาพะยูนว่าปลาหมูดุด หรืออีกตำนานหนึ่งเล่าว่า เนื่องจากเขาที่อยู่ด้านหลังหมู่บ้านมีลักษณะคล้ายปลาพะยูนหรือปลาหมูดุดตามภาษาถิ่น จึงเป็นที่มาของชื่อหมู่บ้านหมูดุด นอกจากนี้ ที่บ้านหมูดุดยังมีตำนานเล่าว่าในราวปลายสมัยรัชกาลที่ 6 ถึงต้น

รัชกาลที่ 7 เคยเป็นรังโจรของเสือผ่อน เสือใหญ่แห่งพื้นที่ชายฝั่งทะเลภาคตะวันออก (อภิลักษณ์ เกษมผลกุล, 2549)

**<u>บ้านเจ้าหลาว</u>**

**อดีต**

สภาพพื้นที่ของชุมชนเมื่อ 50 กว่าปีที่แล้วล้อมรอบด้วยป่าดงดิบ บ้านเรือนจะตั้งอยู่ห่างกันมาก ลักษณะบ้านส่วนใหญ่สร้างด้วยจาก ฝาผนังบ้านที่กั้นด้วยจากสามารถเปิด – ปิดได้ (ชาวบ้านที่นี่เรียกว่า “ขยาบ”)

**สภาพภูมิศาสตร์**

หมู่บ้านเจ้าหลาว เริ่มก่อตั้งขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2395 หรือประมาณ 150 ปีมาแล้ว โดยมาจากการอพยพของคนจากหมู่บ้านใกล้เคียงของตำบลคลองขุดและตำบลตะกาดเง้า ซึ่งปัจจุบันชาวบ้านที่นี่ยังมีญาติอยู่ที่ตะกาดเง้า รวมทั้งย่าโอ๋ สุขสำราญซึ่งเป็นครูสอนเท่งตุ๊ก และนางอำนวย สุธาโร ศิลปินเท่งตุ๊ก ซึ่งคนจากตะกาดเง้านั้น มีการสันนิษฐานว่าเป็นคนใต้ที่ย้ายมาตั้งถิ่นฐาน เนื่องจากสำเนียงการพูดที่คล้ายคนใต้ รวมถึงการมีละครเท่งตุ๊กที่มีความคล้ายคลึงกับโนราห์ทางใต้ (ปาริชาต เรืองวิเศษ, 2538)

สภาพทั่วไปของหมู่บ้านจะเป็นที่ราบชายฝั่งทะเล มีอาณาเขตติดต่อ ดังนี้

| | | |
|---|---|---|
| ทิศเหนือ | ติดต่อกับ | เทือกเขาอัมพวา (หมู่ 8 หมู่บ้านอัมพวา ต.คลองขุด) |
| ทิศใต้ | ติดต่อกับ | อ่าวไทย |
| ทิศตะวันตก | ติดต่อกับ | บ้านหมูดุด (หมู่ 3 ต.คลองขุด) |
| ทิศตะวันออก | ติดต่อกับ | ปากน้ำแขมหนู (ตำบลตะกาดเง้า) |

**ตำนานของชื่อหมู่บ้าน**

ตำนานเล่าขานว่า ในสมัยก่อนที่ทรัพยากรธรรมชาติยังอุดมสมบูรณ์ สัตว์น้ำมีมากมาย ได้มีปลากระเบนทองขนาดใหญ่ตัวหนึ่งได้เข้ามาหากินที่อ่าวคุ้งกระเบนในปัจจุบัน สองตายายออกหาปลาได้พบเห็นเข้าก็อยากไล่จับ แต่เจ้าปลากระเบนทองได้หนีออกจากอ่าวสู่ทะเล สองตายายจึงได้พุ่งหลาวเพื่อหวังจะได้ปลากระเบนทองออกไป 3 หลาว หลาวที่พุ่งไปนั้นไปปักอยู่ในทะเล ในปัจจุบันได้เป็นแนวหินปะการัง 3 แนว ชาวบ้านเรียกแนวหินปะการังทั้งสามว่า “หินอ้ายหลาว” ชายหาดบริเวณดังหลาวจึงได้เรียกว่าหาดอ้ายหลาว แล้วเพี้ยนมาเป็นหาดเจ้าหลาวในปัจจุบัน

ต่อมาหมู่บ้านเจ้าหลาวมีขนาดใหญ่ขึ้น จึงได้แยกหมู่บ้านออกไปเป็นอีกหมู่บ้านหนึ่ง โดยแบ่งจากลำคลองเล็กๆ ที่ไหลผ่าน ซึ่งหมู่บ้านที่แยกออกมานั้นมีแหลมอยู่แหลมหนึ่งซึ่งเกิดจากแนวสันทรายยื่นออกไปในทะเลและทำให้เกิดอ่าวบนและอ่าวล่าง จึงได้เอาหัวแหลมเป็นชื่ออีกหมู่บ้านหนึ่งว่า “บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม”

**การประกอบอาชีพ**

ชาวบ้านส่วนใหญ่ประกอบอาชีพประมง ทำนาข้าว ทำสวนมะพร้าว โดยในแต่ละครัวเรือนจะต้องคำนวณปริมาณข้าวปลาอาหารที่จะบริโภคให้เพียงพอในแต่ละปี หากไม่พอก็จะมีการแลกเปลี่ยนกัน โดยการนำปลาเค็ม กะปิ หมึกดองเค็มและมะพร้าวไปแลกข้าวเปลือกกับหมู่บ้านใกล้เคียง โดยการแลกเปลี่ยนจะมีเพียงปีละหนึ่งครั้ง ขณะเดียวกันก็จะมีชาวบ้านต่างถิ่นนำข้าวสารมาขอแลกเปลี่ยนเป็นผลิตภัณฑ์อาหารทะเลเช่นกัน การทำประมงสมัยก่อนใช้เรือแจว มีคนแจว 2 คนอยู่หัวเรือและท้ายเรือ โดยจะออกเรือตอนกลางคืน แล้วตกปลาขนาดใหญ่มาแปรรูปเป็นปลาเค็ม

ปัจจุบัน ชาวบ้านส่วนใหญ่ยังคงยึดอาชีพประมงชายฝั่ง แต่เปลี่ยนจากเรือแจวมาเป็นเรือยนตร์ขนาดเล็ก อาหารทะเลที่หามาได้นอกจากจะขายเป็นอาหารทะเลสดให้แก่นักท่องเที่ยวแล้วยังมีการแปรรูปเป็นอาหารทะเลแห้ง เช่น ปลาเค็ม หมึกแห้ง กุ้งแห้ง รวมถึงการทำน้ำปลาและกะปิซึ่งเป็นสินค้าที่ขึ้นชื่อของบ้านเจ้าหลาว นอกจากนี้ ยังมีชาวบ้านบางกลุ่มที่หันไปยึดอาชีพการเลี้ยงกุ้ง เนื่องจากในช่วงที่ผ่านมา กุ้งมีราคาสูงประกอบกับปัจจุบันสัตว์ทะเลนั้นหายากกว่าในอดีตมาก

**การคมนาคม**

สมัยก่อน หากต้องการไปตัวอำเภอท่าใหม่ ต้องนั่งเรือไป อาจจะด้วยการพายเรือไป และต้องแวะพักค้างคืนตามป่าชายเลน โดยจะต้องเตรียมอุปกรณ์เครื่องครัวไปพร้อม ส่วนอาหารก็ไปหาตามป่าชายเลน เพราะอาหารสมัยนั้นสมบูรณ์มาก แค่หย่อนเบ็ดหรือว่ามีสวิงก็สามารถช้อนปลา ปูและกุ้งมารับประทานได้ หากไม่พายเรือไปเองก็ต้องเดินข้ามเขาชำโขลงไปลงเรือรับจ้างที่บ้านชำโขลง (หมู่ 8 บ้านอัมพวาในปัจจุบัน) ส่วนเส้นทางสัญจรในหมู่บ้านจะเดินตามทางเกวียนที่บรรทุกข้าว หรือเดินลัดเลาะตามหัวคันนา ส่วนบ้านที่อยู่ติดทะเลก็จะเดินตามชายหาด

ปัจจุบัน การคมนาคมของชาวบ้านมีความสะดวก นับตั้งแต่มีการตัดถนนระหว่างหมู่บ้านจนถึงอำเภอท่าใหม่ในปี พ.ศ. 2518 รวมถึงการมีถนนเสริมคอนกรีตภายในหมู่บ้านในปี 2528

ชาวบ้านจึงซื้อรถทั้งรถจักรยานยนต์และรถยนต์ไว้ใช้สำหรับการเดินทาง นอกจากนี้ ยังมีคิวรถสองแถวรับจ้างบริการจากหมู่บ้านผ่านอำเภอท่าใหม่ถึงจังหวัดจันทบุรี ทำให้การเดินทางเปลี่ยนจากการเดินเท้าหรือการเดินทางทางเรือ มาใช้การเดินทางโดยรถยนต์มากขึ้น

**การศึกษา**

สมัยก่อน ชาวบ้านทุกคนต่างเรียนที่โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว สภาพโรงเรียนสมัยนั้นอาคารเรียนมุงด้วยหลังคาทางมะพร้าวที่นำมาเย็บเหมือนตับจาก โดยครูจะให้นักเรียนช่วยกันเย็บมาจากบ้าน คนสมัยก่อนเรียนแค่ประถมสี่ ก็ถือว่าสำเร็จการศึกษาขั้นประถมศึกษา หลังจากนั้นก็ออกมาช่วยพ่อแม่ทำงาน

ปัจจุบัน ชาวบ้านนิยมส่งลูกหลานเรียนหนังสือในระดับสูง เพื่อที่จะทำงานรับราชการหรือในบริษัทเอกชนมากกว่าที่จะส่งเสริมให้เด็กๆ มีอาชีพประมงหรือเกษตรกรตามบิดามารดา นอกจากนี้บิดามารดาบางคนยังส่งลูกหลานไปเรียนในตัวอำเภอ มากกว่าที่จะให้เรียนที่โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว แม้ว่าที่โรงเรียนดังกล่าวจะปรับปรุงอาคารเรียนโดยมีทั้งอาคารไม้และอาคารคอนกรีต มีจำนวนครูที่เพิ่มมากขึ้นจากสมัยก่อนที่มีเพียง 3 คน แต่ปัจจุบันมีถึง 9 คน

**การปกครอง**

สมัยก่อนมีกำนัน ผู้ใหญ่บ้าน บ้านของกำนันจะตั้งอยู่ที่บ้านคลองขุด เวลาจะติดต่อต้องเดินไปตามหัวคันนาประมาณ 10 กิโลเมตร จึงจะถึง

ปัจจุบัน บ้านเจ้าหลาวนอกจากจะมีผู้ใหญ่บ้านดูแลลูกบ้านแล้ว ยังอยู่ภายใต้การดูแลขององค์การบริหารส่วนตำบลคลองขุด ที่ตำแหน่งนายกองค์การบริหารส่วนตำบลนั้นมาจากการเลือกตั้งของประชาชน ปัจจุบันที่ทำการขององค์การบริหารส่วนตำบล (อบต.) อยู่ที่หมู่ 3 บ้านหมูดุด โดยมีนายฉัตรชัย สุขสิริรัตน ดำรงตำแหน่งนายก อบต. ซึ่งเป็นคนท่าใหม่ที่เพิ่งเข้ามาตั้งรกรากในชุมชนประมาณ 10 ปี ปัจจุบันเป็นเจ้าของโรงน้ำแข็งในชุมชน เป็นที่น่าสังเกตว่านายก อบต. คนเก่า ที่เพิ่งพ้นวาระไปประมาณปีกว่านั้นก็เป็นเจ้าของโรงน้ำแข็งเช่นกัน

**ประเพณีวัฒนธรรม**

ประเพณีวัฒนธรรมส่วนใหญ่จะเรียบง่าย มีการทำบุญถวายไตรในช่วงปีใหม่ ทำบุญในเทศกาลตรุษไทย เทศกาลสงกรานต์ ซึ่งก่อนหน้าถึงงานเทศกาล ชาวบ้านจะช่วยกันลงแขก หาบ

น้ำ ผ่าฟืน สีข้าวเก็บไว้ในปริมาณที่มากพอแก่การบริโภคในช่วงมีงานเทศกาลต่างๆ การละเล่นพื้นบ้าน เช่น การเล่นสะบ้า เตะตะกร้อ รำวง และเท่งตุ๊ก เป็นสิ่งที่สร้างความบันเทิงให้กับคนในชุมชนอย่างมาก

นอกจากนี้ ยังมีประเพณีการบวชในช่วงก่อนเข้าพรรษา ซึ่งเป็นประเพณีที่สำคัญสำหรับทุกครอบครัว ด้วยความเชื่อมั่นในพุทธศาสนา นอกจากการสืบทอดพระพุทธศาสนา ยังเกี่ยวข้องกับความเชื่อว่า บุพการีจะสามารถเกาะชายผ้าเหลืองลูกขึ้นสวรรค์ได้ งานบวชสมัยก่อนจึงจัดกันข้ามวันข้ามคืน มีผู้มาร่วมงานเป็นจำนวนมาก เจ้าภาพจึงจัดหาเท่งตุ๊กมาสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ที่มาช่วยงาน

ส่วนช่วงหน้าแล้ง ซึ่งเป็นช่วงก่อนเดือน 6 นั้น จะเป็นช่วงของงานวัด มีทั้งงานปิดทองฝังลูกนิมิต งานทอดผ้าป่า ฯลฯ ที่เจ้าภาพมักจะหามหรสพไปสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ที่มาช่วยงาน

สำหรับความเชื่อของชาวบ้านเจ้าหลาว คือ การนับถือเจ้าพ่อหัวแหลม โดยมีศาลเจ้าพ่ออยู่ที่หัวแหลม ริมทะเล การนับถือเจ้าพ่อเขียวเจ้าพ่อแดงซึ่งมีศาลอยู่บนเขา รวมถึงการนับถือเจ้าแม่แหลมเสด็จ ซึ่งมีศาลอยู่ริมหาดแหลมเสด็จ เมื่อชาวบ้านทุกข์ร้อนใจก็จะบนบานทั้งเจ้าพ่อและเจ้าแม่ดังที่กล่าวมา และมักจะหาเท่งตุ๊กไปแก้บน แต่เจ้าพ่อหัวแหลมจะมีความพิเศษเนื่องจากเป็นเจ้าพ่อที่ชาวประมงนับถือ ก่อนที่จะออกเรือ ต้องมาไหว้ขอพรจากเจ้าพ่อ ทั้งนี้ เนื่องมาจากที่ตั้งศาลของเจ้าพ่อนั้นอยู่บริเวณริมหาดที่ชาวบ้านจะต้องออกเรือ ดังนั้น เมื่อถึงช่วงทำบุญส่งเทศกาลสงกรานต์ ก็จะมีการรำถวายมือ (เป็นรูปแบบการแสดงเท่งตุ๊กรูปแบบหนึ่ง) แก่เจ้าพ่อ การนับถือดังกล่าวยังคงมีจนถึงทุกวันนี้ แม้ว่าความเชื่อดังกล่าวจะลดน้อยลงในกลุ่มเด็กๆ รุ่นใหม่บ้างก็ตาม

นอกจากเจ้าพ่อหัวแหลมแล้ว ชาวบ้านบางส่วนยังนับถือเจ้าพ่อเขาเขียว เขาแดง โดยศาลของเจ้าพ่อจะอยู่บนเขาอัมพวา ซึ่งเป็นเขาที่อยู่ด้านทิศเหนือของหมู่บ้านเจ้าหลาว ในการบนเจ้าพ่อเขาเขียวเขาแดงก็คล้ายกับการบนเจ้าพ่อหัวแหลม คือ หากเป็นการบนเรื่องที่มีความสำคัญก็จะบนด้วยละครเท่งตุ๊กเช่นกัน

ปัจจุบัน แม้ว่าจะยังคงประเพณีทั้งทำบุญถวายไตรปีใหม่ ทำบุญตรุษไทย และเทศกาลสงกรานต์ นอกเหนือจากการทำบุญเนื่องในโอกาสสำคัญทางพระพุทธศาสนา แต่สิ่งที่

เปลี่ยนแปลงไป คือ ประเพณีดังกล่าวจะมีแต่คนเฒ่าคนแก่ หนุ่มสาวเข้าร่วมน้อย แม้แต่ในเทศกาลสงกรานต์ซึ่งแต่เดิมจะมีการเล่นสะบ้า รำวง ดูเท่งตุ๊กกัน แต่ปัจจุบัน หนุ่มสาวไม่สนใจการละเล่นดังกล่าวแล้ว สนใจแต่การไปเล่นสาดน้ำตามในตัวเมืองและสถานที่ท่องเที่ยวต่างๆ แต่ยังโชคดีที่ยังสนใจมาทำบุญที่วัดและร่วมในประเพณีทำบุญส่งที่ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม

ส่วนประเพณีงานบวชนั้น เนื่องจากชาวบ้านต้องมุ่งสนใจเรื่องการทำมาหากิน ไม่มีเวลาไปช่วยแรงเพื่อนบ้าน ชาวบ้านจึงจัดงานบวชแบบประหยัด ทำให้ส่งผล คือ ไม่ต้องจัดหาเท่งตุ๊กไปสร้างความบันเทิงแก่ผู้มาช่วยงาน

นอกจากนี้ยังมีประเพณีลอยกระทง ซึ่งริเริ่มจัดขึ้นที่หมู่บ้านเมื่อปี พ.ศ. 2548 หากเป็นสมัยก่อน ชาวบ้านจะต้องไปลอยกระทงที่หมู่บ้านใกล้เคียง หรือลอยกระทงริมทะเลกันเองในครอบครัวหรือบุคคลใกล้ชิด ไม่ได้มีการจัดกิจกรรมลอยกระทงร่วมกัน ซึ่งงานลอยกระทงที่ผ่านมาก็มีการประกวดเท่งตุ๊ก ซึ่งเป็นการขยายพื้นที่ในการแสดงเพิ่มมากขึ้น

ทั้งบ้านเจ้าหลาวและบ้านเจ้าหลาวหัวแหลมไม่มีวัดอยู่ในหมู่บ้าน มีเพียงสำนักสงฆ์ตั้งอยู่ในหมู่บ้าน ซึ่งจากการสัมภาษณ์ชาวบ้าน บอกว่า สำนักสงฆ์แห่งนี้ใกล้จะเปลี่ยนสถานภาพเป็นวัดแล้ว ยามถึงวันพระ หากชาวบ้านไม่มาทำบุญที่สำนักสงฆ์ดังกล่าว ก็จะไปทำบุญที่วัดหมูดุดซึ่งเป็นวัดที่อยู่หมู่บ้านใกล้เคียง

## 3. แนวคิดเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน

ผู้วิจัยจะใคร่ขอนำเสนอแนวคิดเรื่องสื่อพื้นบ้านทั้งด้านคุณลักษณะ มูลเหตุการเกิดสื่อพื้นบ้าน ประเภทของสื่อพื้นบ้าน ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลง ปัญหาของสื่อพื้นบ้าน และงานวิจัยเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน เพื่อทำความเข้าใจสื่อพื้นบ้านก่อนที่จะกล่าวถึงการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน คือ

### 3.1 คุณลักษณะของสื่อพื้นบ้าน

สมสุข หินวิมาน (2548) กล่าวถึงคุณลักษณะของสื่อพื้นบ้านเด่นๆ ดังนี้

1. สื่อพื้นบ้านมีความหลากหลาย (Diversity) และเป็นพื้นที่บ่มเพาะความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ (Creativity) ในการสื่อความหมายของมนุษย์

2. ในแง่กระบวนการผลิตสื่อพื้นบ้านนั้น ขนาดของการผลิต การแพร่กระจายและการบริโภคสื่อพื้นบ้าน จะจำกัดวงอยู่เฉพาะในระดับชุมชนท้องถิ่น ทั้งนี้ เนื่องจากโดยพื้นฐานแล้ว สื่อพื้นบ้านเกิดขึ้นและดำรงอยู่เพื่อประโยชน์ใช้สอยที่เหมาะสมสำหรับชุมชนท้องถิ่น หรือแสดงเอกลักษณ์ของชุมชนแต่ละแห่ง

3. ในขณะที่สื่อมวลชนมีพื้นที่และเวลาจำกัด แต่สื่อพื้นบ้านจะมีการกำหนดการใช้เวลาและพื้นที่เอาไว้แบบหลวมๆ หรือแม้แต่ไม่จำกัดเอาไว้ตายตัว เช่น การเทศน์มหาชาติที่กระทำได้อย่างต่อเนื่องทั้ง 13 กัณฑ์ ทั้งวันทั้งคืน หรือการใช้พื้นที่หน้าวิกโรงลิเกที่ขยายเข้าออกได้ตลอดเวลา จนอาจกล่าวได้ว่า ในขณะที่สื่อมวลชนมุ่งเน้นการขยายพื้นที่รับสารอย่างกว้างขวางและให้อยู่ในเวลาอันรวดเร็ว แต่สื่อพื้นบ้านจะเน้นเรื่องการสืบทอดเวลา หรือความเป็นอมตะของการผลิตงานวัฒนธรรมชิ้นนั้นๆ

4. โดยธรรมชาติของสื่อพื้นบ้านเกิดขึ้นและเป็นไปเพื่อรองรับกับวิถีชีวิตของคนในชุมชนท้องถิ่น ดังนั้น สื่อดังกล่าวจึงมีบทบาทหน้าที่อันหลากหลายต่อคนเหล่านั้น เช่น การให้ความบันเทิง ถ่ายทอดข่าวสาร ให้การศึกษา วิพากษ์วิจารณ์สังคม การสร้างความรู้สึกร่วมกัน ฯลฯ

พรศักดิ์ พรหมแก้ว (2540) กล่าวถึงคุณลักษณะของการละเล่นพื้นบ้านซึ่งเป็นสื่อพื้นบ้านรูปแบบหนึ่งว่า

1. การละเล่นพื้นบ้านเป็นมรดกร่วมของชาวบ้านในท้องถิ่น โดยชาวบ้านเป็นต้นคิด เป็นผู้เล่นและเป็นผู้สืบทอด ชาวบ้านจะรับรู้ เข้าใจและมีความรู้สึกร่วมต่อการละเล่นท้องถิ่นของตนเองมากกว่าคนต่างท้องถิ่น

2. การละเล่นพื้นบ้านมักไม่ปรากฏผู้เป็นต้นคิด เพราะการละเล่นแต่ละชนิดเกิดในสังคมมานาน มีการสืบทอดต่อกันมาในกลุ่มชาวบ้านหลายชั่วอายุคนโดยวิธีการจดจำและฝึกปฏิบัติเลียนแบบ มีการปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับยุคสมัยอยู่เสมอ ทั้งที่เป็นการปรับเปลี่ยนจากความคิดของชาวบ้านเอง และรับอิทธิพลมาจากสังคมภายนอก จึงทำให้ไม่อาจทราบว่าใครเป็นต้นคิดริเริ่ม ใครเป็นคนปรับเปลี่ยน ด้วยเหตุนี้ เมื่อกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของการละเล่นต่างๆ จึงมักกล่าวขานกันในเชิงตำนานมากกว่าจะหาหลักฐานอ้างอิง

3. การละเล่นพื้นบ้านเป็นการแสดงออกที่สัมพันธ์กับสภาพของท้องถิ่น เพราะเกิดขึ้นมาจากความรู้สึกนึกคิดและการแสดงออกของชาวบ้านในแต่ละท้องถิ่น จึงย่อมมีความสัมพันธ์กับสภาพของท้องถิ่น ทั้งที่เป็นสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ เช่น สภาพภูมิประเทศ สภาพภูมิอากาศ ทรัพยากรธรรมชาติฯลฯ และสภาพแวดล้อมทางสังคมวัฒนธรรม เช่น ความเชื่อ ค่านิยม ประเพณี นิสัยใจคอ การทำมาหากิน ฯลฯ แม้ว่าบางครั้งจะได้รับอิทธิพลความคิดและรูปแบบมาจากภายนอก แต่ก็มีการปรับให้เข้ากันกับท้องถิ่น

4. การละเล่นพื้นบ้านมีลักษณะเรียบง่าย ตรงไปตรงมา ตามแบบวิถีการดำรงชีวิตของชาวบ้าน เพราะสังคมชาวบ้านเป็นสังคมที่มีความเป็นอยู่เรียบง่าย ชาวบ้านมีความรู้สึกนึกนิดและใช้ชีวิตผูกพันอยู่กับธรรมชาติค่อนข้างสูง มีลักษณะถ้อยทีถ้อยอาศัยกัน สามารถร่วมมือร่วมใจกับผู้อื่นได้ดี จึงส่งผลให้การละเล่นพื้นบ้านที่สะท้อนความคิดและการแสดงออกของชาวบ้านมีความเรียบง่าย ต่อมาภายหลังเมื่อมีการสั่งสมสืบทอดกันมานาน ชาวบ้านก็รู้จักที่จะปรับเปลี่ยนพัฒนาการละเล่นให้มีความประณีตขึ้นและสอดรับสภาพสังคมที่เปลี่ยนไป

5. การละเล่นมีการสืบทอดด้วยวิธีปฏิบัติเลียนแบบและบอกเล่า ไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ทั้งนี้ เพราะสังคมชาวบ้านสมัยก่อนเป็นสังคมที่มีการศึกษาไม่สูงมากนัก คนที่อ่านออกเขียนได้มีน้อยมาก แม้แต่บทขับร้องประกอบการละเล่นก็มักใช้วิธีการบอกกล่าวท่องจำ แม้ปัจจุบัน ชาวบ้านมีการศึกษามากกว่าแต่ก่อน แต่โดยธรรมชาติของการละเล่น การสืบทอดก็ยังคงใช้วิธีการฝึกปฏิบัติเลียนแบบและการบอกกล่าวแนะนำด้วยวาจาอยู่มาก

6. การละเล่นพื้นบ้านมีธรรมชาติของการประสมประสานและปรับเปลี่ยน การละเล่นพื้นบ้านมีการรับเอาแนวคิดและรูปแบบการละเล่นของชนกลุ่มอื่นเข้ามาประสมประสาน แต่ท้องถิ่นที่รับมาได้ปรับให้เข้ากับสภาพสังคมและวัฒนธรรมของท้องถิ่นตัวเอง จนในที่สุดการละเล่นชนิดนั้นๆ มีลักษณะเฉพาะถิ่นของตัว นอกจากนี้ การละเล่นพื้นบ้านจะต้องปรับเปลี่ยนไปบ้างเพื่อให้สอดรับกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนไป แต่ส่วนใหญ่เป็นการปรับเปลี่ยนในส่วนปลีกย่อย ส่วนใหญ่จะยังคงรักษาเอกลักษณ์ที่เป็นวัฒนธรรมเฉพาะถิ่นไว้

และเพื่อความเข้าใจสื่อพื้นบ้านในฐานะของวัฒนธรรมพื้นบ้านให้ชัดเจนมากขึ้น Richard M. Dorson (1976) ได้อธิบายคุณลักษณะต่างๆ โดยเปรียบเทียบกับวัฒนธรรมสมัยใหม่ ดังนี้

| วัฒนธรรมพื้นบ้าน | วัฒนธรรมสมัยใหม่ |
|---|---|
| 1. ชาวบ้าน | 1. ชนชั้นนำ |
| 2. พื้นที่ชนบท | 2. พื้นที่เมือง |
| 3. สังคมเกษตร | 3. สังคมอุตสาหกรรม |
| 4. ชาวนา | 4. คนงานในโรงงาน |
| 5. สังคมที่คนไม่รู้หนังสือ | 5. สังคมที่คนรู้หนังสือ |
| 6.งานที่ประดิษฐ์ด้วยมือ | 6. ชิ้นงานทำด้วยเครื่องจักร |
| 7. สังคมที่สื่อสารกันด้วยวัจนภาษา | 7. เป็นสังคมของสื่อสารมวลชน |
| 8. เป็นสังคมแบบอดีต | 8. เป็นสังคมสมัยใหม่ |
| 9. มีความเชื่อเรื่องเหนือธรรมชาติ | 9. เชื่อเรื่องหลักเหตุ-ผล |
| 10. เชื่อเรื่องเวทมนตร์ | 9. เป็นสังคมวิทยาศาสตร์ |
| 11. วัฒนธรรมแบบชายขอบ (Margial) | 12. วัฒนธรรมที่เป็นศูนย์กลาง (Central) |

**ตารางที่ 2 เปรียบเทียบวัฒนธรรมพื้นบ้านกับวัฒนธรรมสมัยใหม่**

**3.2 มูลเหตุของการเกิดสื่อพื้นบ้าน**

สื่อพื้นบ้านเกิดขึ้นด้วยมูลเหตุต่างๆ หลายประการ ดังนี้ (พรศักดิ์ พรหมแก้ว, 2540)

1. ความต้องการสนุกรื่นเริงร่วมกัน เนื่องจากความต้องการสนุกรื่นเริงเป็นความต้องการพื้นฐานทางจิตใจอย่างหนึ่งของมนุษย์ ที่ต้องการการพักผ่อนเพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดและความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน นอกจากนี้ ในฐานะที่ตนเป็นสมาชิกคนหนึ่งของสังคม ย่อมต้องการที่จะร่วมพบปะสังสรรค์กับบุคคลอื่นที่เป็นสมาชิกในสังคมเดียวกันจึงเกิดสื่อพื้นบ้านขึ้น

2. การเฉลิมฉลองเนื่องในวาระสำคัญของบุคคลหรือส่วนรวม อาจเนื่องมาจากการประสบความสำเร็จบางอย่างในชีวิต เช่น การได้เลื่อนยศเลื่อนตำแหน่ง การทำงานใหญ่หรืองานสำคัญประสบความสำเร็จ การได้รับรางวัลหรือเชิดชูเกียรติ หรืออาจจะเนื่องมาจากการประสบโชค เช่น การได้ลาภโดยบังเอิญ การได้คืนของที่หายกะทันหัน หรืออาจจะเนื่องในวาระสำคัญของชีวิต เช่น ครบรอบวันเกิด ครบรอบวันแต่งงาน เป็นต้น ตลอดจนการเฉลิมฉลองในวาระสำคัญของส่วนรวม เช่น การร่วมกันสร้างสาธารณสถานหรือศาสนสถานสำเร็จ เพื่อให้การเฉลิมฉลองดังกล่าวมีความสนุกสนานจึงเกิดการคิดสื่อพื้นบ้านเพื่อนำมาเล่นด้วย รวมถึงนำสื่อพื้นบ้านที่มีอยู่แล้วมาร่วมเล่นด้วย

3. การร่วมงานบุญงานกุศลและความศรัทธาในพระพุทธศาสนา คนไทยส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ มีความศรัทธาสูงและเชื่อว่าการร่วมงานบุญงานกุศลและปฏิบัติประเพณีอันเนื่องมาจากพระพุทธศาสนา เป็นการที่พึงกระทำด้วยอารมณ์เบิกบาน จึงได้กุศลแรง ทั้งในพุทธศาสนามิได้ห้ามพุทธศาสนิกชนจัดการละเล่นร่วมการประกอบงานบุญงานกุศล สื่อพื้นบ้านจึงเกิดขึ้น

4. ความเชื่อในอำนาจเร้นลับเหนือธรรมชาติ ซึ่งเป็นความเชื่อดั้งเดิมที่ยังมีอยู่จนถึงทุกวันนี้ โดยเชื่อว่ามีสิ่งเหนือธรรมชาติที่อาจบันดาลให้คุณและโทษแก่มนุษย์ได้ เช่น เทวดา ภูติผีปีศาจ วิญญาณบรรพบุรุษ เป็นต้น จึงมักมีพิธีกรรมเซ่นไหว้บวงสรวงเพื่อให้สิ่งเหนือธรรมชาตินี้พอใจและบันดาลคุณให้แก่ตนและครอบครัว และมักจะจัดให้มีการละเล่นพื้นบ้านเกิดขึ้น

5. ความต้องการสื่อสารข่าวสาร สั่งสอนและเสนอความคิดเห็นในสังคมชาวบ้าน สังคมชาวบ้านส่วนใหญ่ในชนบท ชาวบ้านจะรู้จักมักคุ้นกันเป็นอย่างดี แม้จะตั้งบ้านเรือนอยู่ห่างไกลกัน เมื่อมีข่าวคราวก็มักจะเดินทางไปบอกต่อๆ กันด้วยปากต่อปาก บางครั้งแทนที่จะใช้ภาษาพูดก็ใช้บทกลอนแทน ซึ่งจะมีท่วงทำนองไพเราะ น่าฟังมากขึ้น ครั้นนานเข้าก็เป็นแบบแผนและพัฒนามาเป็นการละเล่นพื้นบ้านสืบไป

**3.3 ประเภทของสื่อพื้นบ้าน**

G.Seal (1989 อ้างในกาญจนา แก้วเทพ, 2545) ได้แบ่งประเภทของสื่อพื้นบ้านในความหมายที่กว้างขวางตามแนวสัญญะวิทยา (Semiology) ที่ถือว่า “ทุกสิ่งทุกอย่างสามารถเป็นสัญญะได้ทั้งสิ้น หากว่าสิ่งนั้นมีความหมายอยู่เบื้องหลัง” Seal แบ่งสื่อพื้นบ้านออกเป็น 4 ประเภท คือ

1. รูปแบบสื่อที่เป็นวัจนภาษา (Verbal Form) มีขอบเขตกว้างขวางตั้งแต่ คำคม ภาษิต บทกลอน เพลงพื้นบ้าน เพลงสอนเด็ก เรื่องเล่า ตำนาน ปริศนาคำทาย ฯลฯ

2. รูปแบบสื่อที่เป็นพฤติกรรม (Behavior Form) เช่น ความเชื่อพื้นบ้าน ประเพณี ธรรมเนียม วิธีการรักษาพยาบาล งานเฉลิมฉลอง การเล่นเกมและการละเล่นต่างๆ เป็นต้น

3. รูปแบบสื่อที่เป็นวัตถุ (Material Form) เช่น งานฝีมือ การผลิตข้าวของเครื่องใช้ เครื่องตกแต่งร่างกาย เสื้อผ้า ของเล่น อาหาร ฯลฯ

4. รูปแบบสื่อที่เป็นอวัจนภาษา (Non- verbal Form) เช่น การแสดง อากัปกิริยา การเต้นรำ การวาดภาพหรือเขียนอักษรบนฝาผนัง ฯลฯ

หากเราวิเคราะห์เท่งตุ๊ก จะพบว่า เท่งตุ๊กมีครบทุกรูปแบบ นับตั้งแต่รูปแบบที่เป็นอวัจนภาษา เช่น เนื้อเรื่อง บทร้อง บทไหว้ครู รูปแบบที่เป็นพฤติกรรม ได้แก่ ความเชื่อเรื่องผี ความเชื่อเรื่องครู การไหว้ครู รูปแบบที่เป็นวัตถุ ได้แก่ เครื่องแต่งกาย ชฎา ฉาก เครื่องดนตรี และรูปแบบที่เป็นอวัจนภาษา ได้แก่ ท่ารำ การแสดงบนเวที ดังนั้น การแบ่งประเภทของ Seal นั้น มิใช่เป็นการแบ่งแยกสื่อพื้นบ้านอย่างเด็ดขาด เพราะสื่อพื้นบ้านนั้น มีรูปแบบหลายรูปแบบซ้อนทับกันอยู่

### 3.4 ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงของสื่อพื้นบ้าน

ความคลี่คลายเปลี่ยนแปลงของสื่อพื้นบ้านเกิดขึ้นด้วยเหตุปัจจัยหลายประการ ซึ่งพอสรุปปัจจัยที่สำคัญๆ ดังนี้ (พรศักดิ์ พรหมแก้ว, 2540)

1. ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและวิทยาการสมัยใหม่ ส่งผลให้ความคิด ความเชื่อ และวิถีชีวิตของชาวบ้านเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม วิทยาการสมัยใหม่ทำให้ชาวบ้านมีความรู้ ความเข้าใจต่อชีวิตและปรากฏการณ์ดีขึ้น ความเชื่อเกี่ยวกับภูตผีวิญญาณแม้จะยังคงมีอยู่แต่ก็ลดลงกว่าสมัยก่อน ประกอบกับรูปแบบของความบันเทิงที่หลากหลายและมีความทันสมัย เช่น ภาพยนตร์ โทรทัศน์ วิทยุ ฯลฯ ทำให้ชาวบ้านสามารถที่จะเลือกรับชมได้สะดวกตามความต้องการ จึงทำให้สื่อพื้นบ้านลดความนิยมลงไปมาก

2. การรับอิทธิพลวัฒนธรรมจากชาติตะวันตก เนื่องจากมีการยอมรับกันว่าชาติตะวันตกมีความเจริญทางวัฒนธรรมสูงกว่า มีความทันสมัย โดยเฉพาะในกลุ่มวันรุ่น และวัยหนุ่มสาว เช่น การรับเอาการเต้นรำ ดิสโก้เธค เข้ามา เป็นต้น

3. การขยายตัวทางการศึกษาในกลุ่มชาวบ้าน ทำให้ชาวบ้านได้พัฒนาความรู้และความคิด จึงส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนและพัฒนาสื่อพื้นบ้านต่างๆ

4. การเคลื่อนย้ายของชาวบ้านจากสังคมชนบทสู่สังคมเมือง ทำให้วิถีการดำเนินชีวิตปรับเปลี่ยนไปตามสังคมเมือง สื่อพื้นบ้านหลายอย่างที่เคยมีความสำคัญต่อชีวิตของชาวบ้านจึง

ถูกลดบทบาทลงไปมาก ชาวบ้านเหล่านั้นได้หันไปให้ความสนใจกับการละเล่นรูปแบบใหม่ๆ อันเป็นผลมาจากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีมากขึ้นตามแบบอย่างของผู้คนในสังคมเมืองทั่วไป

5. ข้อจำกัดบางประการของสื่อพื้นบ้าน สื่อพื้นบ้านแต่ละชนิดได้รับการสั่งสมและสืบทอดมาจนมีแบบแผนเฉพาะตัว สื่อพื้นบ้านบางอย่างผู้เล่นต้องมีความสามารถบางอย่างเป็นพิเศษ เช่น มีความสามารถในเชิงกลอน มีปฏิภาณดี มีความสามารถในการรำท่าบางท่าเป็นพิเศษ หรือนักดนตรีมีความสามารถในการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านเฉพาะชิ้น เป็นต้น รวมไปถึงการสืบทอดที่มักจะจำกัดวงอยู่ในกลุ่มเครือญาติหรือคนสนิท

6. ความสะดวกรวดเร็วในการคมนาคมและสื่อสาร ทำให้ชาวบ้านได้รับความสะดวกในการเดินทางไปมาหาสู่กันและติดต่อกับคนต่างถิ่น จึงเปิดโอกาสให้ชาวบ้านเลือกชมสื่อสมัยใหม่มากขึ้น การสื่อสารที่ทันสมัยจึงทำให้บทบาทของสื่อพื้นบ้านลดถอยลง

7. การใช้การละเล่นเพื่อธุรกิจการท่องเที่ยว จากการตื่นตัวในการส่งเสริมการท่องเที่ยว มีการนำวัฒนธรรมท้องถิ่นเข้ามาเพื่อธุรกิจการท่องเที่ยว เนื่องจากมีทั้งความสวยงาม ความสนุกสนาน และความแปลกใหม่ แต่ข้อจำกัดด้านเวลาของนักท่องเที่ยวที่มีน้อย ประกอบกับความไม่รู้จริงหรือไม่เห็นคุณค่าของผู้ดำเนินการจึงส่งผลให้สื่อพื้นบ้านมีการเปลี่ยนแปลง

8. การอนุรักษ์และส่งเสริมของสถาบันการศึกษา องค์กรทางวัฒนธรรมและกลุ่มนักวิชาการ ซึ่งการเข้าไปดำเนินการดังกล่าว อาจจะเป็นการศึกษาค้นคว้า การอนุรักษ์ การฟื้นฟู การส่งเสริมพัฒนาบางครั้งทำให้สื่อพื้นบ้านเกิดการเปลี่ยนแปลง

### 3.5 ปัญหาของสื่อพื้นบ้าน

กาญจนา แก้วเทพ (2548) ได้สรุปภาพรวมของปัญหาสื่อพื้นบ้านว่ามีอยู่ 2 ลักษณะ คือ

1. ปัญหาเรื่องวิธีการใช้สื่อพื้นบ้านที่ไม่เหมาะสม

สื่อพื้นบ้านนั้นมีลักษณะเฉพาะตัว ดังนั้น เวลาที่สื่อพื้นบ้านต้องไปเล่นในพื้นที่ของผู้อื่นต้องมีการปรับตัว เช่น การเล่นในพื้นที่ของสื่อมวลชน ที่สื่อพื้นบ้านจะต้องเป็นฝ่ายปรับตัว เช่น งานของประยุทธ (2540) กรณีของหมอลำที่มาเล่นในห้องส่งโทรทัศน์ ปรากฏว่าหมอลำร้องกลอนไม่ออก หรือการที่หนังตะลุงต้องมาเล่นทางโทรทัศน์แล้วต้องตัดบทไหว้ครูออกไป เพราะเวลาจำกัด

สถานะของศิลปินซึ่งเป็นผู้ส่งสารเปลี่ยนไป จากเดิมเป็นผู้ที่ชาวบ้านเชื่อถือ ศรัทธา เนื่องจากมีภูมิความรู้ แต่เมื่อสถานการณ์เปลี่ยนไป คนสามารถหาความรู้ได้หลายช่องทางและมีความรู้ใหม่ๆเพิ่มขึ้น ศิลปินจึงเริ่มไม่แน่ใจในความรู้ของตน จึงส่งผลต่อความมั่นใจ เพราะแม้แต่ความรู้เกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านของตนเอง บางครั้งศิลปินไม่รู้ เช่น ในส่วนของประวัติความเป็นมา ซึ่งเป็นส่วนของเนื้อหา (Message) ที่จะต้องสืบทอด

สิ่งที่ถือว่าเป็นหัวใจสำคัญที่สุด คือ ศักดิ์ศรีของสื่อพื้นบ้านที่หายไป เช่น โนราห์นั้นในอดีตเคยมีศักดิ์ศรีสูงส่งขนาดเป็นหนึ่งในคุณสมบัติที่พ่อจะยกลูกสาวให้ โดยสาเหตุของศักดิ์ศรีที่หายไปนั้น สมสุข หินวิมาน (2549) บอกว่าเกิดได้หลายสาเหตุ เช่น สื่อพื้นบ้านถูกสร้างความหมายว่าเป็นเรื่องโบราณ ล้าสมัย สื่อพื้นบ้านที่สืบทอดจนถึงปัจจุบันถูกตัดรากหรือคุณค่า เหลือแต่รูปแบบ เครือข่ายสื่อพื้นบ้านที่เคยช่วยเหลือเกื้อกูลกันลดลงหรือถูกตัดขาดจากกัน โลกแห่งความเป็นจริงที่รองรับสื่อพื้นบ้านเปลี่ยนแปลงไป เป็นต้น

2. ปัญหาเฉพาะตัวของสื่อพื้นบ้าน

สื่อพื้นบ้านนั้นมีปัญหาเฉพาะตัวที่สำคัญหลายประการ ได้แก่ ปัญหาการสูญสลายของสื่อพื้นบ้าน เนื่องมาจากสังคมไม่ได้โอบอุ้มหรือสนับสนุนสื่อพื้นบ้าน

ปัญหาประการต่อมา คือ สื่อพื้นบ้านชั้นดีมักจะสูญหายไป ที่เหลืออยู่มักเป็นสื่อระดับปลายแถว ทั้งๆ ที่โดยธรรมชาติแล้ว สื่อพื้นบ้านจะมีความหลากหลายทั้งในแง่ของประเภทและในแง่ของระดับ แต่แนวทางการเลือกสรรสื่อพื้นบ้านของสังคม (Tradition of Selection) ที่เป็นไปตามยถากรรม มักจะเลือกเอาสื่อที่ให้ความบันเทิงไว้ ปล่อยให้สื่อพิธีกรรมหายไป

นอกจากนี้ สื่อพื้นบ้านที่เหลืออยู่ก็มักจะกลายพันธุ์ แม้ว่า การที่สื่อพื้นบ้านจะดำรงอยู่ได้นั้นต้องมีการปรับเปลี่ยน แต่ถ้าการปรับเปลี่ยนนั้นเป็นอำนาจจากภายนอก มิใช่เกิดจากเจ้าของวัฒนธรรมเอง สื่อพื้นบ้านนั้นก็กลายพันธุ์

สุดท้าย คือ ปัญหาเรื่องการสืบทอด สื่อพื้นบ้านนั้นขาดการสืบทอดทั้งด้านศิลปิน และขาดการสืบทอดด้านผู้ชม เพราะหากสำรวจผู้ชมสื่อพื้นบ้านจะพบว่า มักจะมีอายุเกิน 30 ปีขึ้นไปเท่านั้น ส่วนเด็กและกลุ่มหนุ่มสาวกลับไม่ได้ชม หรือหากเคยชมก็อาจจะไม่เข้าใจ

กาญจนา แก้วเทพและคณะ (2543) ศึกษางานวิจัยสื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนาตั้งแต่ปี 2521 – 2540 ได้ตั้งข้อสังเกตว่า การศึกษาสื่อพื้นบ้านนั้นมุ่งเน้นการศึกษาในแง่การนำสื่อพื้นบ้านไปใช้งานพัฒนาด้านต่างๆ แต่ยังขาดงานวิจัยเพื่อ “การพัฒนาสื่อพื้นบ้าน” ซึ่งกาญจนาได้เสนอให้มีการศึกษาการสร้างและการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน เพราะหากเรามีแต่กระบวนการเก็บเกี่ยวใช้ประโยชน์ แต่ไม่มีการบำรุงรักษา สื่อพื้นบ้านก็คงจะไม่สามารถที่จะสืบทอดต่อไปได้

ดังนั้น งานวิจัยชิ้นนี้จึงสนใจประเด็นเรื่องการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน เพราะว่าเป็นส่วนของการพยายามทำความเข้าใจกลวิธีในการรักษาสื่อพื้นบ้านให้ยืนยาวต่อไปซึ่งยังเป็นองค์ความรู้ที่ยังเป็นที่ต้องการอยู่มากในสังคมไทย

**3.6 งานวิจัยสื่อพื้นบ้านในสาขานิเทศศาสตร์**

ผู้วิจัยได้รวบรวมงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับสื่อพื้นบ้านจากงานวิทยานิพนธ์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตั้งแต่ปี 2524 – ปัจจุบัน ซึ่งมีจำนวนทั้งสิ้น 22 เล่มมีประเด็นที่เกี่ยวข้องดังนี้

3.6.1 บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน

การศึกษาบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านตามแนวหน้าที่นิยม (Functionalism)นั้น เป็นที่นิยม ซึ่งลักษณะการศึกษามีหลายแบบ เช่น การศึกษาบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านที่มีต่อสังคมในภาพรวม เช่น การศึกษาบทบาทของรองเง็งตันหยัง (จิตตนา หนูณะ, 2532) และการศึกษาบทบาททางสังคมของละครเสภาขุนช้างขุนแผน (ธีรเดช ชื่นประภานุสรณ์, 2538) รวมถึงการศึกษาบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านที่มีต่อปัจเจกชน ชุมชน และสังคม เนื่องจากผู้วิจัยคิดว่าบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านในแต่ละระดับนั้นมีลักษณะที่แตกต่างกัน เช่น การศึกษาบทบาทของสื่อพื้นบ้านในวัฒนธรรมมอญ ใน อ. พระประแดง(ศรีปาน รัตติกาลชลากร, 2538)

3.6.2 ผู้เปิดรับสารจากสื่อพื้นบ้าน

การเปิดรับข่าวสารต่างๆ จากสื่อพื้นบ้านนั้น ไม่ว่าจะเป็นข่าวสารด้านสาธารณสุขหรือข่าวสารด้านจริยธรรมนั้น ปรากฏว่าผู้ที่เปิดรับนั้นล้วนแต่เป็นผู้ที่สูงอายุทั้งสิ้น สาเหตุที่ผู้สูงอายุเปิดรับสื่อพื้นบ้านมากกว่าเนื่องจากมีความคุ้นเคยและประทับใจกับวัฒนธรรมพื้นบ้าน (นารีนารถ กิตติเกษมศิลป์, 2539) นั่นหมายความว่า คนหนุ่มสาวไม่คุ้นเคยกับสื่อพื้นบ้าน สิ่งที่คนรุ่นใหม่คุ้นเคย คือสื่อมวลชน ซึ่งเป็นสื่อสมัยใหม่ นอกจากนี้คนหนุ่มสาวยังไม่ประทับใจกับสื่อพื้นบ้านโดยมองผู้ที่เปิดรับสื่อพื้นบ้านว่า เชย โบราณ จึงอายที่จะเปิดรับสื่อพื้นบ้าน (จันทร์เพ็ญ ชาติพันธ์,

2530) นั่นหมายความว่า สื่อพื้นบ้านนั้นมีอุปสรรค นอกจากหากมองในแง่พฤติกรรมที่คนไม่ได้เปิดรับแล้ว ประชาชนยังมีทัศนคติที่ไม่ดีต่อสื่อพื้นบ้านด้วย

3.6.3 การนำสื่อพื้นบ้านไปใช้ประโยชน์ด้านการพัฒนา

การนำสื่อพื้นบ้านมาใช้เพื่อการพัฒนาของหน่วยงานรัฐนั้น หน่วยงานรัฐมุ่งที่จะใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อประโยชน์ของหน่วยงานตนในด้านการเผยแพร่เนื้อหา แต่ที่น่าสังเกตคือ บางครั้งความรู้ที่หน่วยงานรัฐต้องการให้ช่วยเผยแพร่นั้นเป็นความรู้ในโลกสมัยใหม่ เช่น เรื่องการประกันสังคม การส่งเสริมระบบประชาธิปไตย โรคเอดส์ การรับสมัครนักศึกษาทางไกล ซึ่งเป็นความรู้ที่ศิลปินพื้นบ้านอาจจะไม่มีความรู้ ความชำนาญ หรืออาจจะไม่มั่นใจในความรู้ของตนเองว่าจะถูกต้องหรือมีความรู้เรื่องดังกล่าวมากกว่าผู้ฟังหรือไม่ เนื่องจากปัจจุบัน ประชาชนสามารถเปิดรับข้อมูลข่าวสารได้หลายทาง (ขวัญชัย หมั่นคำ, 2539)

นอกจากนี้ยังพบว่า หน่วยงานส่วนใหญ่ได้ปรับรูปแบบการนำเสนอของสื่อพื้นบ้าน เช่น หนังตะลุง ซึ่งโดยปกติ จะใช้เวลาในการเล่น 6-8 ชั่วโมง มาเป็นการใช้กลอนหนังตะลุงช่วงสั้น 5-10 นาที มีเนื้อหาประชาสัมพันธ์เรื่องราวที่ต้องการโดยตรง ทั้งนี้เพื่อให้เนื้อหาสาระกระชับเหมาะสมกับการเผยแพร่ทางวิทยุกระจายเสียง หอกระจายข่าว เสียงตามสาย ซึ่งการปรับเปลี่ยนดังกล่าวบางครั้งอาจจะทำลายอัตลักษณ์ของสื่อพื้นบ้าน (สินีนารถ วิมุกตานนท์, 2539)

3.6.4 การดำรงอยู่และการสูญสลาย

ในทัศนะของผู้ทำวิจัยส่วนใหญ่มองว่า สื่อพื้นบ้านกำลังมีปัญหา ใกล้จะสูญหายไปจากสังคม จึงพยายามศึกษาว่าปัจจัยอะไรบ้างที่ทำให้สื่อพื้นบ้านต่างๆ นั้นเสื่อมสลายไป ไม่ว่าจะเป็นรองเง็งตันหยง (จิตตนา หนูณะ, 2532) ละครเสภาขุนช้างขุนแผน (ธีรเดช ชื่นประภานุสรณ์ , 2538) เพลงซอ (นารีนารถ กิตติเกษมศิลป์, 2539) หรือหากไม่มองในมิติของการเสื่อมสลาย ผู้วิจัยบางคนก็มองในมิติของการปรับเปลี่ยนของสื่อพื้นบ้าน และสนใจว่ามีปัจจัยอะไรบ้างที่ทำให้สื่อพื้นบ้านต้องปรับเปลี่ยนตัวเองหรือต้องเปลี่ยนแปลงไป เช่นปัจจัยที่ทำให้สื่อพื้นบ้านในวัฒนธรรมมอญ ใน อ. พระประแดง เกิดการเปลี่ยนแปลง (ศรีปาน รัตติกาลชลากร, 2538) หรือปัจจัยที่ทำให้เกิดการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนรา (นิธิมา ชูเมือง, 2544) ทั้งนี้ ผู้วิจัยทั้งหลายต่างมองว่าสื่อมวลชนเป็นสาเหตุหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงของสื่อพื้นบ้าน

ผู้วิจัยอีกส่วนหนึ่งนอกจากจะห่วงเรื่องการสูญหายไปของสื่อพื้นบ้านเช่นเดียวกัน แต่จะไปเน้นการศึกษาเรื่องการสืบทอดซึ่งจะเป็นหลักประกันในเรื่องความอยู่รอดของสื่อพื้นบ้าน เช่น กระบวนการสืบทอดของสื่อพื้นบ้านลิเกฮูลูที่เดิมสืบทอดกันอยู่ในหมู่บ้านมาเป็นการขยายมาสู่การเรียนการสอนในโรงเรียน (ศรัณยา สินสมรส, 2540) หรือวิธีการเข้ามาเป็นศิลปินพื้นบ้าน เช่น การเข้าสู่วงการงิ้วของนักแสดงงิ้วชาวไทย โดยนักแสดงงิ้วชาวไทยเข้ามาสู่วงการงิ้วด้วยสองวิธีคือ 1) เข้ามาโดยมีผู้ใหญ่พามาทำสัญญาผูกมัดไว้กับโรงงิ้วเป็น "ฮี้เกี้ย" (ลูกงิ้ว) และ 2) การเข้ามาโดยความสมัครใจของตนเอง (ปรีดา อัครจันทโชติ, 2543)

ในทัศนะของผู้เขียนเห็นว่า การสืบทอดในโรงเรียนจะเป็นการสร้างศิลปินในเชิงปริมาณ แต่สิ่งที่ได้มากกว่านั้น คือ การสร้างผู้ชมตาคมที่ดูและเข้าใจสื่อในระดับสูง สามารถจำแนกได้ว่าสิ่งใดคือ ศิลปะสุดยอดที่ต้องใช้เวลาในการฝึกหัด และสิ่งใดเป็นศิลปะแบบพื้นฐาน หัดกันได้ง่ายๆ นอกจากนี้ โรงเรียนยังเป็นจุดที่เราจะคัดเลือกผู้ที่มีแววที่จะไปหัดเสริมต่อ ไปฝึก เคี่ยวกรำให้มีฝีมือขั้นสุดยอดได้ นอกจากนี้ ในแง่ของกระบวนการสร้างศิลปินขึ้นมาใหม่นั้น ยังขาดการศึกษาในแง่มุมที่ว่า ศิลปินมีกระบวนการสืบทอด การเลือกสรร การฝึกฝนเพื่อสร้างศิลปินขึ้นมาทดแทนนั้นอย่างไร

3.6.5 การใช้สื่อพื้นบ้านร่วมกับสื่อมวลชน

เมื่อมีสื่อมวลชนเกิดขึ้นมานั้น สื่อมวลชนมีทั้งคุณและโทษ ส่วนหนึ่งของโทษ คือ การเป็นสาเหตุของการเสื่อมสลายหรือการปรับเปลี่ยนตัวเองของสื่อพื้นบ้าน เช่น กรณีของหมอลำที่ทำให้หมอลำบางประเภทต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบ และเนื้อหาการแสดงของตัวเองไปจนแทบจะหารากเหง้าเค้าเดิมของตัวเองไม่ได้ ในด้านที่เป็นคุณูปการ คือการที่เป็นช่องทางในการเผยแพร่ให้สื่อพื้นบ้านออกไปสู่สังคม และการเป็นผู้ผลิตซ้ำทำให้สื่อพื้นบ้านยังคงมีอยู่ เช่น กรณีของหมอลำ (ประยุทธ วรรณอุดม, 2540) หรือลิเกฮูลู (ศรัณยา สินสมรส, 2540)

แต่ในกรณีเมื่อนำสื่อพื้นบ้านมาเล่นในสื่อมวลชนนั้น ปรากฏว่า ผู้ที่จะต้องปรับตัวคือ สื่อพื้นบ้าน เช่น การนำหนังตะลุงมานำเสนอทางสื่อโทรทัศน์ ซึ่งนอกจากการเปลี่ยนแปลงเรื่องสถานที่ที่เดิมเคยแสดงกลางแจ้งแต่ต้องมาเล่นในห้องส่งที่ติดเครื่องปรับอากาศ ปูพรมแล้ว การใช้ภาษาก็ต้องสำรวม ต้องตัดคำหยาบ คำสบถ คำผวนเรื่องเพศ ความระมัดระวังในการพาดพิงถึงบุคคลที่สาม เวลาการแสดงจากเดิมที่เล่นยาวจนจบ แต่การแสดงทางโทรทัศน์ต้องบันทึกเทปล่วงหน้า และตัดมานำเสนอเป็นตอน พิธีกรรมก่อนการแสดงที่มีการตัดทอนให้สั้นลง และผู้รับสาร

ที่จะไม่มีปฏิสัมพันธ์กัน เพราะผู้ชมนั้นเป็นมวลชนที่กระจัดกระจายดูกันตามบ้านของตนเอง (อินทิรา สุวรรณ, 2540) เช่นเดียวกับการนำลิเกมาแสดงทางสื่อโทรทัศน์ ที่ศิลปินต้องเรียนรู้ว่าโทรทัศน์ต้องมีบทและมีข้อจำกัดเรื่องเวลา พื้นที่ การจับภาพของกล้องโทรทัศน์และคำนึงถึงผู้ชมในฐานะเป็นสื่อมวลชน เช่น ระมัดระวังเรื่องการใช้ภาษาและกิริยาท่าทางที่ไม่สุภาพ ส่วนองค์ประกอบของการแสดงลิเกที่ต้องปรับให้เข้ากับข้อจำกัดของโทรทัศน์ ได้แก่ การร้องและการด้นกลอนสด การเจรจาและการใช้คำพูด และกิริยาท่าทางที่ไม่สุภาพ การรำ การดำเนินเรื่อง การมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม และการออกแขก (หฤทัย ขัดนาค, 2545)

3.6.6 การปรับเปลี่ยนของสื่อพื้นบ้าน

การปรับเปลี่ยนของสื่อพื้นบ้านนั้น ได้รับอิทธิพลมาจากสื่อสมัยใหม่ เช่น ลิเกที่นำเพลงลูกทุ่งมาช่วยหารายได้ รวมทั้งการผันตัวเองไปเป็นนักร้องเพลงลูกทุ่งของนักแสดงลิเก เพื่อความอยู่รอดของคณะลิเก (สุกัญญา สมไพบูลย์, 2543) หรือการได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมกระแสหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาษาไทยกลางที่มีผลต่อสื่อพื้นบ้านที่ใช้ภาษาท้องถิ่น เช่น สื่อพื้นบ้านลิเกฮูลูที่แต่เดิมใช้ภาษาถิ่นมลายูซึ่งเป็นภาษาที่ใช้ใน 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ ที่มีการร้องเพลงไทยที่กำลังเป็นที่นิยม และมีการแต่งเพลงโดยใช้ภาษาไทยผสมกับภาษามลายูถิ่น (ศรัณยา สินสมรส, 2546)

หากมองในแง่ของการถ่ายทอดความงามนั้น พบว่า สื่อพื้นบ้านในปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงเชิงลดทอน อันได้แก่การฝึกหัด และความประณีตในการแสดงที่ย่อหย่อนลง จำนวนบุคลากรที่ลดน้อยลง เช่น การแสดงงิ้ว (ปรีดา อัครจันทโชติ, 2543) ดังนั้น สื่อพื้นบ้านที่ดำรงอยู่ในปัจจุบันนั้นมักจะเป็นสื่อพื้นบ้านชั้นด้อย ที่ฝึกหัดกันง่าย ไม่มีความประณีต ฉาบฉวย แต่ส่วนหนึ่งนั้นก็มาจากผู้ชมด้วยที่ไม่สามารถแยกสื่อชั้นดีและชั้นเลวออกจากกันได้ จึงอาจจะทำให้ศิลปินขาดกำลังใจที่จะฝึกฝน (ทัศนะของผู้เขียน)

นอกจากการเปลี่ยนแปลงคุณลักษณะของสื่อพื้นบ้านแล้ว เมื่อสภาพสังคมเปลี่ยน สื่อพื้นบ้านก็มีการปรับเปลี่ยนบทบาท เช่น กรณี 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีความวุ่นวายอยู่ในขณะนี้ อันสืบเนื่องมาจากการขาดความรู้ ความเข้าใจ ซึ่งนำไปสู่ความแตกแยกระหว่างไทยพุทธ

และไทยมุสลิมปรากฏว่า ลิเกฮูลูซึ่งแต่เดิมเน้นความบันเทิง ก็หันมามีบทบาทในด้านการให้ข่าวสาร ความรู้และการศึกษา รวมถึงการเพิ่มบทบาทในด้านการประสานความสัมพันธ์ระหว่าง

คนกลุ่มต่างๆ และบทบาททางด้านการถ่ายทอดวัฒนธรรมไปสู่คนรุ่นหลัง (ศรัณยา สินสมรส, 2546)

การเปลี่ยนแปลงที่สำคัญของสื่อพื้นบ้านอีกประการหนึ่ง คือ การเปลี่ยนแปลงบทบาทอันเกิดจากรัฐเข้าไปจัดการเพื่อหวังผลทางด้านการท่องเที่ยว ซึ่งเป็นผลทางด้านเศรษฐกิจ เช่น การเปลี่ยนแปลงงานประเพณีแห่เทียนพรรษา จังหวัดอุบลราชธานีที่จากเดิมรูปแบบเป็นประเพณีดั้งเดิม จัดขึ้นเนื่องจากเป็นหลักปฏิบัติของฮีต 12 คอง 14 และเพื่อหวังผลที่ได้จากการถวายเทียนพรรษา ผู้ที่มีบทบาท คือ ประชาชนท้องถิ่น แต่ปัจจุบันมีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริมด้านการท่องเที่ยว ผู้ที่เป็นแกนนำในการจัดงานเป็นหน่วยงานปกครองระดับจังหวัดที่อยู่ในรูปของคณะกรรมการจัดงานฝ่ายต่างๆ (สรัญพัฒน์ ตันสุขเกษม, 2547) ซึ่งจากงานวิจัยแสดงให้เห็นว่าปัจจัยภายนอกที่เข้ามากระทบกับสื่อพื้นบ้าน มีผลทำให้สื่อพื้นบ้านมีการเปลี่ยนแปลงไป ทำให้สื่อพื้นบ้านสูญเสียอัตลักษณ์ สูญเสียคุณค่าที่แท้จริงไป รวมทั้งความรู้สึกของคนท้องถิ่นที่ขาดการมีส่วนร่วมในประเพณีอาจจะทำให้เกิดความรู้สึกว่าประเพณีนี้ไม่ใช่ประเพณีของตน

สำหรับในกรณีเท่งตุ๊กของป้าอำนวยที่ได้รับการสนับสนุนจากโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข ซึ่งถือเป็นปัจจัยภายนอกที่เข้ามากระทบเช่นเดียวกัน แต่ก็มิได้ทำให้เท่งตุ๊กสูญเสียอัตลักษณ์และคุณค่าที่แท้จริง ทั้งนี้น่าจะเกิดจากรูปแบบการทำงานร่วมกันระหว่างศิลปินและบุคคลภายนอก หากบุคคลภายนอกที่เข้ามาทำงานร่วมกับศิลปิน ทำงานโดยไม่คำนึงถึงสิทธิของเจ้าของวัฒนธรรม รวมทั้งตัวศิลปินเองทำงานในลักษณะของการตั้งรับ โอกาสที่สื่อพื้นบ้านนั้นๆ จะสูญเสียอัตลักษณ์และคุณค่าก็มีมาก

ผลจาการวิเคราะห์งานวิจัยเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านทั้ง 6 ประเด็นนั้น เป็นประโยชน์ต่อผู้วิจัยในการทำความเข้าใจสถานภาพการศึกษาสื่อพื้นบ้านในสาขานิเทศศาสตร์ รวมทั้งเห็นประเด็นหรือตัวแปรที่เคยมีการศึกษากันในแวดวงสื่อพื้นบ้านมาแล้ว ประเด็นหรือตัวแปรดังกล่าวเป็นแนวทางพื้นฐานในการศึกษาการสืบทอดเท่งตุ๊ก เช่น การศึกษาบทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊ก การศึกษาผู้รับสาร การดำรงอยู่และการสูญสลายรวมถึงการปรับเปลี่ยนเท่งตุ๊ก ในขณะเดียวกัน ผู้วิจัยได้ศึกษาต่อยอดจากองค์ความรู้เดิม โดยได้ศึกษาประเด็นใหม่ๆ เพิ่มเติมได้แก่ตัวแปรเรื่องการสืบทอด ที่สัมพันธ์กับการปรับตัว การมีส่วนร่วม พื้นที่สาธารณะในชุมชน รวมถึงการศึกษาสื่อพื้นบ้านในบทบาททางเพศสภาพ (Gender Role) และการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชน โดยเป็นการศึกษาเพื่อหาแนวทางในการทำนุบำรุงสื่อพื้นบ้านซึ่งยังเป็นส่วนที่มีการศึกษาอยู่น้อย

**ประเด็นที่ขาดหายไป**

(ก) สื่อพื้นบ้านนั้นมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา และเปลี่ยนแปลงในหลายส่วน สิ่งที่น่าสนใจ คือ ปัจจัยที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลง และรูปแบบการปรับเปลี่ยน (Cultural Reproduction) อะไรที่เปลี่ยนได้ (เป็นกะพี้) และอะไรที่เป็นแก่น ซึ่งไม่สามารถปรับเปลี่ยนได้ ขาดการวิเคราะห์ในการให้ความสำคัญแก่องค์ประกอบต่างๆ เพราะแต่ละองค์ประกอบมีความสำคัญไม่เท่ากัน (Attribute Analysis)

(ข) การศึกษาบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านเป็นการวิเคราะห์บทบาทหน้าที่ตามแนวทางกระแสหลัก บางครั้งนำบทบาทหน้าที่ของสื่อมวลชนมาประยุกต์ใช้ในการศึกษา ดังนั้น บทบาทหน้าที่ที่นำเสนอจึงมีลักษณะคล้ายๆ กัน ทั้งๆที่ความจริงแล้วสื่อพื้นบ้านมีบทบาทหน้าที่มากกว่านั้น บางครั้งเป็นบทบาทหน้าที่ที่เห็นได้ชัดเจน แต่บางครั้งก็เป็นบทบาทหน้าที่ที่แอบแฝงอยู่ ดังนั้นในการวิเคราะห์ก็จำเป็นต้องหาเหลี่ยมมุมที่ซ่อนอยู่ให้ปรากฏออกมา

(ค) จากผลการศึกษาพบว่า กลุ่มผู้ชมสื่อพื้นบ้านนั้นเป็นกลุ่มผู้ที่มีอายุ ซึ่งนับวันแต่จะร่อยหรอ หากไม่มีการสร้างกลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่ๆ ขึ้นมาทดแทน เพราะปัญหาหนึ่งของสื่อพื้นบ้านนอกเหนือจากการขาดคนสืบทอด คือ การขาดผู้ชม สิ่งที่ขาดหายไปในการศึกษา คือ กระบวนการสร้างผู้ชมรุ่นใหม่ที่มีคุณภาพขึ้นมาทดแทนผู้ชมรุ่นเก่าที่นับวันแต่จะร่อยหรอไป รวมถึงการหากลยุทธ์ปรับทัศนคติของคนรุ่นใหม่ที่มีต่อสื่อบ้าน

(ง) การศึกษาสื่อพื้นบ้านส่วนใหญ่จะศึกษาในแง่มุมของการนำสื่อพื้นบ้านไปใช้ประโยชน์ แต่การศึกษาเพื่อหาแนวทางทำนุบำรุงรักษาสื่อพื้นบ้านนั้นยังไม่มี ทั้งๆ ที่ประเด็นดังกล่าวเป็นสิ่งจำเป็นมาก โดยเฉพาะการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับสื่อพื้นบ้านในทุกด้าน ทั้งด้านศิลปิน ด้านเนื้อหา ด้านช่องทางการนำเสนอ และด้านผู้ชมผู้ฟัง เพราะหากสื่อพื้นบ้านอ่อนแอ ชุมชนก็จะอ่อนแอไปด้วย ดังนั้น ก่อนที่เราจะนำสื่อพื้นบ้านไปใช้ประโยชน์ เราควรจะทำนุบำรุงให้สื่อพื้นบ้านเข้มแข็งก่อน

(จ) การศึกษาสื่อพื้นบ้านในประเด็นเรื่องการดำรงอยู่และการสูญสลายนั้นมักจะศึกษาแบบแยกกัน แต่ยังไม่มีผู้ใดศึกษาการปะทะกันระหว่างการดำรงอยู่ซึ่งเป็นด้านที่เป็นศักยภาพกับการสูญสลายซึ่งเป็นด้านที่เป็นปัญหาของสื่อพื้นบ้าน จุดเด่นอีกประการหนึ่งของงานวิจัยชิ้นนี้คือการศึกษาการปะทะกันของการดำรงอยู่และการสูญสลายของสื่อพื้นบ้าน

### 3.7 การศึกษาสื่อพื้นบ้านในสาขาคติชน

คติชนเป็นอีกสาขาวิชาหนึ่งที่มีการศึกษาสื่อพื้นบ้าน โดยการศึกษานั้นมุ่งที่จะเข้าใจวัฒนธรรมทั้งระบบโดยผ่านคติชน ประเพณี พิธีกรรม

ข้อมูลทางคติชนเป็นข้อมูลทางวัฒนธรรมที่ได้รับการถ่ายทอดโดยผ่านประเพณีการบอกเล่า (Oral Tradition) ในสังคมเช่นว่านั้นใช้ตำนาน (Myth) อธิบายกำเนิดบรรพบุรุษและกำเนิดของชุมชน ใช้ภาษิตคำพังเพย ข้อห้ามในการอบรมระเบียบสังคม ใช้เพลง การร่ายรำ ประกอบพิธีกรรม สำหรับการยึดเหนี่ยวคนในชุมชนไว้ด้วยกัน

การศึกษาคติชนเริ่มในศตวรรษที่ 19 ที่พี่น้องตระกูลกริมม์สนใจนิทาน จึงได้เก็บรวบรวมนิทานต่างๆ ในโลก ซึ่งอิทธิพลจากยุคต้นกำเนิด ทำให้คติชนในยุคแรกจะเน้นที่การเก็บรวบรวม

นอกจากนิทานแล้ว นักคติชนยังสนใจเพลงพื้นบ้าน (Folksongs) เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงประกอบการละเล่นเด็ก ปริศนาคำทาย ภาษิตคำพังเพย อาจจะเนื่องมาจากผู้ที่สนใจข้อมูลคติชนยุคแรกนั้นเป็นนักภาษาศาสตร์และนักวรรณคดี รวมความว่าในยุคแรกนักคติชนสนใจที่ Verbal Arts คือ วัฒนธรรมที่เกี่ยวเนื่องด้วยการพูดเมื่อเป็นเช่นนี้ การศึกษาสื่อพื้นบ้านในสาขาของคติชนจึงสนใจในลักษณะที่เป็นสื่อการพูด (Verbal Arts) โดยศึกษาในแง่ของตัวบท (Text) ของคติชน ทั้งในเชิงถ้อยคำและภาษา อนุภาค ตัวละคร องค์ประกอบของเรื่อง การดำเนินเรื่อง ตลอดจนการศึกษาเปรียบเทียบตัวบท (ศิราพร ณ ถลาง, 2548) แต่ในยุคแรกของการศึกษาเน้นที่การเก็บรวบรวมและจัดหมวดหมู่

ในขณะที่นักคติชนยุโรปสนใจตัวบท (Textual Analysis) ของคติชน นักคติชนในอเมริกาสนใจศึกษาบริบทของคติชน (Contextual Analysis) และ “กระบวนการ” สื่อความหมายและพลวัตของคติชนมากกว่าที่จะสนใจตัวบท บางครั้งนักคติชนเรียกวิธีการศึกษาแบบนี้ว่า “Performance” เช่น หากศึกษานิทาน ก็ควรจะดูการเล่านิทานในฐานะที่เป็น “การแสดง” คือ ศึกษาว่าใครเป็นผู้เล่านิทาน ใครเป็นผู้ฟัง เล่านิทานนั้นที่ไหน ฯลฯ

การศึกษาสื่อพื้นบ้านตามแนวคติชนในประเทศไทยนั้นสามารถแบ่งได้เป็น 3 ช่วง ดังนี้ (ศิราพร ณ ถลาง, 2548)

1. ช่วงพ.ศ. 2510 – 2520 ช่วงนี้เป็นช่วงของการเก็บรวบรวมและการจัดจำแนกข้อมูลประเภทคติชน ข้อมูลที่เก็บส่วนใหญ่เป็นประเภทมุขปาฐะ (Verbal Folklore) ได้แก่ เพลงพื้นบ้าน นิทานพื้นบ้าน ภาษิต ปริศนาคำทาย เช่น การจัดหมวดหมู่ปริศนาไทยของนพคุณ คุณาชีวะ (2519) การศึกษาเพลงพื้นเมืองจากพนมทวน ของสุมามาลย์ เรืองเดช (2519) เป็นต้น

2. ช่วง พ.ศ. 2520 – 2525 เป็นช่วงของการเริ่มใช้แนวคิดทฤษฎีทางคติชนวิทยามาใช้กับคติชนไทย เช่นงานวิจัยของศิราพร ฐิตะฐาน (2522) ที่ศึกษารามเกียรติ์ ในแง่การแพร่กระจายของนิทาน โดยเปรียบเทียบรามเกียรติ์สำนวนท้องถิ่นอีสานและล้านนา งานของสุกัญญา สุจฉายา (2522) ใช้แนวคิดทางสังคมวิทยามาอธิบายบทบาทของเพลงปฏิพากษ์ในสังคมไทย

3. ช่วงพ.ศ. 2525 – ปัจจุบัน เป็นช่วงของการศึกษาสื่อพื้นบ้านโดยวิเคราะห์ภาพสะท้อนสังคมจากข้อมูลทางคติชนและศึกษาคติชนในบริบทของสังคม เป็นการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างคติชนกับสังคมในแง่ของบทบาทหน้าที่และการดำรงอยู่ การศึกษาคติชนตามทฤษฎีหน้าที่นิยม (Functionalism) เช่น

งานของปรมินทร์ จารุวร (2542) ศึกษาบทบาทของประเพณีสวดพระมาลัยที่จังหวัดกาญจนบุรี พบว่าประเพณีสวดพระมาลัยมีบทบาทในการรักษาบทสวด (Text) และทำนองสวดของวรรณกรรมเรื่องพระมาลัย และบทบาทที่มีต่อสังคมทั้งด้านการให้ความบันเทิง การให้การศึกษาและช่วยควบคุมสังคม การช่วยให้สังคมมีความเข้มแข็ง

หรืองานของอภิลักษณ์ เกษมผลกูล (2547) ที่ศึกษา เพลงบอกบุญจังหวัดตราดและบทบาทหน้าที่ที่มีต่อสังคม โดยพบว่าเพลงบอกบุญมีบทบาทในด้านการสืบทอดพระพุทธศาสนาให้ดำรงอยู่ในสังคม การมีบทบาทให้ความหวังและชดเชยความขาดแคลนในปัจจุบัน การเป็นสื่อพื้นบ้านในการแจ้งข่าว และเป็นเครื่องมือสร้างความบันเทิง

การศึกษาในยุคปัจจุบันเริ่มมีการสนใจคติชนในแง่ของศิลปะการแสดง (Performing Arts) เพราะเห็นว่า การร่ายรำ การฟ้อนรำ การละเล่นพื้นบ้าน การแสดงพื้นบ้าน และละครของชาวบ้านก็เป็นส่วนหนึ่งของวิถีชาวบ้านที่น่าสนใจ และบางครั้งก็อาจจะแยก Verbal Arts และ Performing

Arts ได้ยาก วิธีการวิเคราะห์แบบ Performance ทำให้นักคติชนเปลี่ยนจุดสนใจจาก lore (ตัวบทของคติชน) มาเป็น Folk (ชีวิตของชาวบ้าน) มากกว่า เช่นหากศึกษานิทาน จะสนใจว่านักเล่านิทานเป็นใคร อายุเท่าไร ใช้ภาษาอย่างไรในการเล่า ท่าทางเป็นอย่างไร ทักทายผู้ฟังอย่างไร เช่น งานของธนันท์ เศรษฐพันธ์ (2536, อ้างในศิราพร ณ ถลาง, 2548) ที่ศึกษาการใช้เรื่องเล่าปู่แสะย่าแสะ ศึกษาเฉพาะกรณีบ้านป่าจี้ โดยศึกษาเรื่องเล่าสำนวนต่างๆ โดยผู้เล่าต่างคนกันได้สังเกตปฏิกิริยาของผู้ฟังนิทานและผู้ร่วมพิธีกรรมเข้าทรง ตลอดจนบริบทต่างๆ ในพิธีกรรม เช่น ใครคือผู้ทำพิธีกรรม ใครคือผู้เตรียมเครื่องประกอบพิธี สถานที่ประกอบพิธีและรายละเอียดต่างๆในพิธีกรรม

ดังนั้น สรุปแล้วการศึกษาสื่อพื้นบ้านในแนวของคติชนนั้นจะมีลักษณะเด่นๆ ที่แตกต่างจากการศึกษาสื่อพื้นบ้านตามแนวนิเทศศาสตร์ดังนี้

1. การศึกษาสื่อพื้นบ้านตามแนวคติชนจะพิจารณาสื่อพื้นบ้านในฐานะผลผลิตของสังคมนั้น (Product) ดังนั้น เมื่อนักวิจัยศึกษาจึงให้ความสนใจที่ตัวบทเป็นหลัก (Text) ในขณะที่การศึกษาสื่อพื้นบ้านตามแนวนิเทศศาสตร์นั้นจะมองเป็นกระบวนการ (Process) และมองที่องค์ประกอบของการสื่อสารทั้งกระบวนการ คือ ศึกษาทั้งผู้ส่งสาร สาร ช่วงทาง/วาระ/ โอกาสและผู้รับสาร

2. การศึกษาสื่อพื้นบ้านตามแนวคติชนนั้นจะเป็นการศึกษาที่เน้นด้านการบันทึก การเก็บรวบรวมข้อมูลมากกว่าที่จะสนใจศึกษาการปรับเปลี่ยนสื่อพื้นบ้านตามบริบทของสังคม เพราะมีจุดยืนว่าของเก่าดั้งเดิมมีคุณค่ามากกว่าของที่ปรับเปลี่ยน แต่ข้อดีของการศึกษาตามแนวทางนี้คือ การช่วยรักษาต้นฉบับทางวัฒนธรรมไว้ได้

3. ถึงแม้ว่าการศึกษาสื่อพื้นบ้านจะสนใจศึกษาบริบทของคติชนด้วย แต่จุดสนใจหลักยังคงเน้นอยู่ที่ผู้ส่งสาร หรือหากจะศึกษาการสืบทอดก็จะเน้นเฉพาะการสืบทอดผู้ส่งสารเท่านั้น (เช่นงานของปรมินทร์ จารุวร, 2532) ที่ศึกษาเรื่องการสืบทอดการสวดพระมาลัย แต่หากเป็นการศึกษาตามแนวนิเทศศาสตร์จะสนใจการสืบทอดทุกองค์ประกอบของการสื่อสาร (ผู้ส่งสาร สาร ช่องทาง/วาระ/โอกาส และผู้ชม) เช่นงานของเธียรชัย อิศรเดช (2548) ที่ศึกษาเรื่องการสืบทอดโนราห์

4. ถึงแม้การศึกษาแนวคติชนตามแนวคิดใหม่ คือ แนว Performance ที่ดูเหมือนจะสนใจศึกษาผู้ฟังหรือผู้รับสารด้วย แต่ก็ศึกษาเพียงแค่ว่าผู้ชม ผู้ฟังนั้นมีส่วนทำให้สำนวนนิทานแตกต่างกันไปอย่างไร แต่ยังไม่เคยถามว่าผู้ชม ผู้ฟัง ตีความหมายหรือรับรู้สื่อพื้นบ้านนั้นๆ อย่างไร ซึ่งในการศึกษาทางด้านนิเทศศาสตร์ จะสนใจเรื่องการรับรู้ และการตีความของผู้รับสารด้วย

**3.8 การศึกษาสื่อพื้นบ้านตามแนวมานุษยวิทยา**

การศึกษาสื่อพื้นบ้านตามแนวมานุษยวิทยานั้น นักมานุษยวิทยามองว่าสื่อพื้นบ้านมีหน้าที่ทางสังคม (Social Function) เพราะฉะนั้นการศึกษาจะต้องศึกษาสื่อพื้นบ้านในบริบททางสังคมในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของชีวิต เช่น การศึกษางานหัตถกรรม นักมานุษยวิทยาก็จะไม่ศึกษาเฉพาะรูปร่างรูปแบบของตะกร้าที่สาน แต่จะตั้งคำถามว่าใครทำ ใครใช้ ทำในโอกาสใด เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับส่วนอื่นๆ ในวิถีชีวิตของคนในสังคมนั้นๆ อย่างไร (ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง, 2537)

ทั้งนี้ นักมานุษยวิทยาเชื่อว่า พฤติกรรมหรือแนวปฏิบัติของสังคมถูกกำหนดมาจากวัฒนธรรมในสังคมนั้นๆ นักมานุษยวิทยาโดยเฉพาะนักมานุษยวิทยาด้านโครงสร้าง – หน้าที่นิยมจะไม่ตัดสินว่า วัฒนธรรมแบบใดที่ดีกว่าแบบใด โดยถือว่าทุกวัฒนธรรมมีความเหมาะสมกับสภาพสังคมและสิ่งแวดล้อม เราจะเข้าใจวัฒนธรรมถ่องแท้จึงจะต้องศึกษาจากกฎเกณฑ์หรือระบบภายในสังคมนั้นๆ

งานสำคัญชิ้นหนึ่งทางมานุษยวิทยาที่ศึกษาการละเล่น คือ งานเขียนของ Geertz เรื่องการชนไก่ในบาหลี ซึ่ง Geertz ได้แสดงให้เห็นว่าการชนไก่เป็นส่วนหนึ่งของชาวบาหลีอย่างไร และการชนไก่สะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมบาหลีอย่างไร โดย Geertz ได้วิเคราะห์ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างการละเล่น นิทาน ภาษา ศัพท์ที่ใช้ตลอดจนระบบค่านิยม ความเชื่อในเรื่องชนชั้นและสถานภาพของคนในสังคม (ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง, 2537)

อาจเป็นเพราะว่า นักมานุษยวิทยาสนใจในส่วนที่เป็นพฤติกรรมการแสดงออกและกฎเกณฑ์ที่อยู่เบื้องหลังพฤติกรรมและการแสดงออกของมนุษย์ และด้วยความเชื่อว่าในวิถีชีวิตชาวบ้าน ทุกอย่างมีความสัมพันธ์อย่างเป็นระบบ เพราะฉะนั้นศึกษาเรื่องอะไรก็จะเห็นเรื่องอื่นๆ ด้วย เมื่อนักมานุษยวิทยามาศึกษาสื่อพื้นบ้าน ก็จะศึกษาในบริบททางสังคมหรือความสัมพันธ์กับสิ่งต่างๆ ในสังคม เช่น ดูความสัมพันธ์ระหว่างการฟ้อนรำกับพิธีกรรม ซึ่งในทางมานุษยวิทยาเชื่อว่ามีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด

**ตัวอย่างงานวิจัยสื่อพื้นบ้านตามแนวมานุษยวิทยา**

ในหนังสือเรื่อง เจ้าแม่ คุณปู่ ช่างซอและช่างฟ้อน มีการรวบรวมการศึกษาสื่อพื้นบ้านตามแนวมานุษยวิทยาไว้หลายชิ้น แต่ในที่นี้ ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างเฉพาะสื่อพื้นบ้านที่เป็นสื่อการแสดง ดังนี้

การศึกษาเรื่องการ “เต้น” “ฟ้อน” หรือ “Dance “ นั้น ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (2534) ได้ตั้งข้อสังเกตว่า หากเราเปรียบเทียบดูลักษณะที่ผู้คนในวัฒนธรรมต่างๆ เคลื่อนไหวร่างกาย เพื่ออากัปกิริยาต่างๆ แล้ว เราจะพบว่าคนในแต่ละแห่งมีวิธีใช้ร่างกายของมนุษย์ในลีลาที่แตกต่างกัน ซึ่งอากัปกิริยาเหล่านั้นดูเหมือนจะเกิดขึ้นโดยธรรมชาติ แต่กลับเป็นสิ่งที่ได้รับการจัดการควบคุม ถูกกระทำด้วยพลังบางอย่างที่นอกเหนือมนุษย์ สิ่งที่ควบคุมการเคลื่อนไหวเป็นปัจจัยซับซ้อน สิ่งเหล่านั้นอาจเป็นคติความเชื่อ ความศรัทธา ความเกรงกลัว ความคิด นาฏกรรมนั้นเป็นการเคลื่อนไหวชนิดหนึ่ง หากเป็นการเคลื่อนไหวที่มีความเป็นระเบียบ มีแบบแผนในระดับที่เคร่งครัดยิ่งกว่าการเคลื่อนไหวอื่นๆ เราจึงอาจศึกษานาฏกรรมในฐานะเป็นเครื่องบันทึกความเป็นไปทางวัฒนธรรมที่สามารถมองเห็นได้อย่างชัดเจน

พิเชฐ สายพันธ์ (2546) ศึกษาเรื่องการฟ้อนของชาวผู้ไทพบว่า การฟ้อนผู้ไทเป็นการฟ้อนรำที่มีนัยทางสังคม และแฝงด้วยระบบคุณค่า ความหมายและอุดมคติ โดยมีประวัติศาสตร์อ้างอิงอยู่กับบทบาทของเพศชายซึ่งปรากฏอยู่ในการร่ายรำมวยโบราณ ท่าทางอิสระแบบธรรมชาติของผู้รำคือท่าทางแห่งการปลดปล่อย อาศัยเวทีแห่งพิธีกรรมการทำบุญพระเวสเป็นเวทีการแสดงออก และยังเป็นช่วงเวลาพิเศษที่เปิดโอกาสให้ชุมชนหันกลับมาพิจารณาบทบาทของผู้ชายซึ่งมีความสำคัญในแง่การเมืองและเศรษฐกิจ เมื่อสังคมมีการเปลี่ยนแปลง มาถึงยุคแห่งการจัดระเบียบท่ารำเพื่อที่จะแสดงต่อคนภายนอก จึงทำให้การฟ้อนผู้ไทมีพัฒนาการเป็น 2 แบบ แบบแรกคือ เน้นความเป็นระเบียบเพื่อต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองเพื่อแสดงให้คนภายนอกรับรู้ว่าชาวผู้ไทมีวัฒนธรรมและสังคมที่เป็นระเบียบ แบบที่ 2 คือ การฟ้อนแบบเป็นอิสระจากกรอบระเบียบซึ่งปรากฏอยู่ในพิธีกรรมของชุมชน แสดงว่าชาวผู้ไทเรียนรู้ที่จะดำรงชีวิตท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงโดยอาศัยการฟ้อนรำเป็นสื่อเพื่อถ่ายทอดระบบคุณค่าและอุดมคติของตน

เธียรชัย อิศรเดช (2546) ศึกษาความหมายพิธีกรรมโนราโรงครูที่เชื่อมโยงกับลักษณะทางวัฒนธรรมในชีวิตประจำวันและลักษณะบุคลิกภาพของคนใต้ โดยพิธีกรรมโนราโรงครูนั้น

สะท้อนบุคลิกภาพของคนใต้ในเรื่องการยึดมั่นในความถูกต้อง เป็นคนตรงไปตรงมา แสดงออกซึ่งความรัก
และความซังกันอย่างซึ่งหน้า การรักพวกพ้อง การสร้างสำนึกในสายตระกูล การรักศักดิ์ศรี การถือสัจจะ การที่พิธีกรรมสอนสั่งบุคลิกภาพเช่นนี้ อาจเนื่องมาจากสังคมชาวใต้อยู่ในแผ่นดินเปิด ที่มีผู้คนต่างวัฒนธรรมสัญจรไปมาตั้งแต่โบราณกาล เพราะเป็นชายฝั่งเปิดและเป็นทางจร จึงมีทั้งโจรป่าและโจรสลัด หากชุมชนไม่เกาะกลุ่มกันอย่างเข้มแข็ง ไม่แยกให้ชัดว่ามิตรหรือศัตรู ชุมชนย่อมปกป้องตนเองไม่ทัน การช่วยเหลือระหว่าง “เกลอ” จะช่วยผดุงให้ชุมชนอยู่รอดท่ามกลางวิกฤติ และเมื่อพิธีกรรมคลายตัว บุคลิกภาพของคนใต้ก็คลายตัวเช่นกัน แต่ยังพอเห็นร่องรอยได้ หากคนใต้ไปอยู่ต่างถิ่น

ในยุคปัจจุบัน การวิจัยสื่อพื้นบ้านตามแนวมานุษยวิทยาในประเทศไทย มีนักวิชาการเริ่มสนใจศึกษาสื่อพื้นบ้านในฐานะของการแสดงหรือการละเล่นที่มีตรรกะเช่นเดียวกับพิธีกรรม
กล่าวคือ เป็นการสร้างพื้นที่และเวลานอกเหนือจากพื้นที่และเวลาปกติ ดังนั้น เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจึงไม่ได้อยู่ในกฎเกณฑ์หรือเหตุผลที่ใช้กันในเวลาปกติ โดยใช้แนวคิดของบัคติน (Bakhtin) เรื่องสุนทรีย์ของร่างอุจาด (Aesthetics of the grotesque body) ในการแสดงของชาวบ้าน โดยมองว่าส่วนใหญ่แล้วสังคมจะมีกฎระเบียบต่างๆ ที่ให้ความหมายและควบคุมความประพฤติของคน แต่เมื่อสังคมดำเนินมาถึงช่วงหนึ่งก็ต้องมีเวลานอก ช่วงเวลานอกนั้นเป็นช่วงที่กฎเกณฑ์สังคมจะถูกพักชั่วคราว เปิดโอกาสให้มีการพูด การกระทำ และการใช้สัญลักษณ์ที่ตรงข้ามหรือขัดแย้งกับการปฏิบัติโดยปกติในสังคม เช่น ชายแต่งเป็นหญิงและหญิงแต่งเป็นชาย การพูดเรื่องเพศ เป็นต้น (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, 2541)

บัคตินสนใจร่างกายของคนไร้อำนาจ โดยมองว่าร่างกายของคนไร้อำนาจเป็นร่างกายที่อยู่ใกล้ชิดกับวงจรชีวิตมากที่สุด ไม่ว่าจะเป็นการดื่ม กิน นอน พูดส่งเสียงดัง ร้องไห้เสียใจ หรือขับถ่ายของเสีย ฯลฯ ร่างกายที่กำลังทำกิจกรรมดังกล่าวในสายตาของรัฐ ศาสนจักร หรือผู้มีการศึกษาจะมองเห็นเพียงความอุจาด สกปรกในร่างกายของคนเหล่านั้น เพราะวัฒนธรรมแบบทางการนั้นจะต้องเคร่งขรึม มีแบบแผนและมีระเบียบวินัย ดังนั้น บัคตินจึงสนใจรูปลักษณ์อุจาดที่ปรากฏอยู่ในการแสดง การละเล่น พิธีกรรม ฯลฯ ในชีวิตประจำวันของชาวบ้าน (สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ, 2541)

ในงานของบัคตินนั้น เป็นการนำแนวคิดดังกล่าวไปศึกษา “ร่างกาย” ของชาวบ้านยุโรปในเทศกาลคาร์นิวัล แต่สำหรับนักวิชาการไทยที่ทดลองนำแนวคิดของบัคตินมาใช้ในการศึกษาสื่อพื้นบ้าน คือ ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (2541) ที่ศึกษาละครชาตรีหรือละครแก้บนซึ่งหากเป็นในทัศนะของกรมศิลปากร ละครชาตรีหรือละครแก้บนก็คือสิ่งที่ถือว่าอุจาดเนื่องด้วยการรำที่ต่ำกว่ามาตรฐาน การปรับเปลี่ยนจากโนราห์มาเป็นละครชาตรีเป็นความพยายามของละครชาตรีที่จะตอบโต้กับวาทกรรมที่เหนือกว่าเพื่อหาที่ยืนให้แก่ตัวเองในสังคมสมัยใหม่ การแสดงละครชาตรีแม้จะมีฉากพระราชวังอันศักดิ์สิทธิ์ แต่ก็มีความโกลาหล ทะลึ่งตึงตัง ผสมกับความครึกครื้นปรากฏอยู่ด้วย แม้ว่าโนราห์จะมีระบบความคิดและความหมายเกี่ยวกับครูหมอ บรรพบุรุษ หรือจักรวาล แต่ในการนำเสนอร่างกายของผู้หญิงในละครชาตรีไม่มีภาพเหล่านั้น ร่างของผู้หญิงในละครชาตรีเป็นสุนทรีย์ของร่างอุจาดประเภทหนึ่ง แต่เป็นสุนทรีย์ที่ไม่เปิดหมดอย่างโจ่งแจ้ง พยายามจะปิดบังไว้ให้มากพอที่จะไม่ล้ำเส้นของความหยาบโลน และน้อยพอที่จะสื่อให้เข้าใจโดยไม่ต้องเดา

สุริยา สมุทคุปต์และคณะ (2541) นำแนวคิดเรื่องร่างอุจาดอุปลักษณ์ (Grotesque body) มาศึกษาลิเกโคราช โดยเฉพาะบทบาทของตัวโจ๊ก ตัวโกงและตัวรองอื่นๆ ที่ความอุจาดจะสะท้อนได้จากการแต่งหน้า แต่งตัว การแสดงที่ “ดิบ” และสะใจ ซึ่งความดิบดังกล่าวมาจากการนำเสนอกิจกรรมพื้นฐานของร่างกาย ได้แก่ การกิน การนอน การขับถ่ายของเสียและสิ่งปฏิกูล การร่วมเพศหรือสืบพันธ์ และการพักผ่อนนอนหลับ อย่างโจ่งแจ้งตรงไปตรงมา ความ “ดิบ” ที่มาจากการล้อเลียนบรรทัดฐานของสังคม ได้แก่ จริยธรรมและศีลธรรมทางศาสนา ค่านิยมในการเคารพญาติผู้ใหญ่และผู้อาวุโส ความกตัญญูรู้คุณ ความเมตตากรุณา ฯลฯ รวมถึงความ “ดิบ” ที่มาจากการล้อเลียนโครงสร้างความสัมพันธ์ ความอยุติธรรมและความอัปลักษณ์ของสังคม รวมถึงความ “ดิบ” จากการล้อเลียนสัจจะเกี่ยวกับชีวิตและโลกมนุษย์ การล้อเลียนดังกล่าวเป็นการมองความจริงและสังคมแบบกลับด้าน จากสิ่งที่สังคมบอกว่าเป็นไปไม่ได้มาเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้ จากที่สังคมห้ามศักดิ์สิทธิ์มาเป็นส่วนที่คนธรรมดาสามัญก็กระทำได้ เป็นการมองความจริงที่เต็มไปด้วยตรรกะและทัศนะชุดใหม่ที่บูดเบี้ยว และเต็มไปด้วยตลกขบขัน เสียงหัวเราะ เสียงโห่ฮาสะใจ รวมทั้งแง่คิดใหม่ๆ

อีก 3 ปีต่อมา สุริยา สมุทคุปต์และคณะ (2544) นำแนวคิด ของบัคตินมาใช้ในการศึกษาหมอลำซิ่ง โดยพิจารณาหมอลำซิ่งในฐานะที่เป็นตัวบทที่เปิดกว้าง (Open Text) มีการเปิดพื้นที่ของการสื่อสารอย่างกว้างขวาง ไม่มีขอบเขต และไม่มีขีดจำกัด ผ่านกระบวนการสนทนา (Dialogical Process) ที่ทุกคนทุกฝ่ายสามารถเข้าร่วมได้ หมอลำซิ่งเป็นชุมทางของความหมาย

เสียงพูดและความคิดที่เป็นพหูพจน์และแตกต่างหลากหลายในเรื่องที่มา ขอบเขตและเนื้อหา (Multiple Voices and Meanings) เนื้อหาสำคัญของหมอลำซิ่งอยู่ที่ความสนุกสนานตื่นเต้น และการมีส่วนร่วมของผู้ชม โดยเฉพาะพลังอำนาจของการล้อเลียน (Power of Parody) เกี่ยวกับร่างกายและกิจกรรมทางกายต่างๆ ในรูปแบบของ “คำสอย” มุขตลก บทเจรจา ท่าเต้น กลอนลำ คำพูดตอบโต้ เสียงหัวเราะชอบใจ เสียงโห่ฮา ฯลฯ บรรยากาศการแสดงหมอลำซิ่งเป็นการเฉลิมฉลองชัยชนะของร่างกายเนื้อหนังมังสาซึ่งเป็นศูนย์กลางของกิจกรรมทางโลกทั้งปวง เป็นชัยชนะของโลกียะบนเวทีการแสดงและพื้นที่สาธารณะ และหมอลำซิ่งถือกำเนิดขึ้นในบริบทของการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ การเมืองและวัฒนธรรมภาคอีสานและประเทศไทย เพื่อนำเสนอเสียงเยาะเย้ย เสียงบ่นพึมพำ รวมทั้งการผสมผสานความจริง จินตนาการ และความสนุกสนานในรูปแบบของรวมมิตรบันเทิง พวกเขาสนุกสนานแบบพลิกฟ้าคว่ำแผ่นดินเมื่อเทียบกับความจริงในชีวิตที่ต้องเผชิญในฐานะชาวนาหรือแรงงานที่ยากจน

นอกจากการนำแนวคิดเรื่องสุนทรีย์ของร่างอุจาด (Aesthetics of the grotesque body) ของบัคตินมาใช้วิเคราะห์ละครชาตรี ดังที่ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (2541) เคยวิเคราะห์ไว้แล้วนั้น เรายังสามารถนำแนวคิดของบัคตินเรื่องการกลับหัวกลับหาง (turn upside down) หรือการนำเอากฎเกณฑ์ต่างๆ มากลับหัวกลับหางเสีย (กาญจนา แก้วเทพ, 2544) มาใช้วิเคราะห์กับเท่งตุ๊กได้ ในการแสดงเท่งตุ๊ก เราจะเห็นการสลับบทบาทระหว่างหญิงชาย โดยในโลกแห่งความจริง ผู้หญิงนั้นตกอยู่ในสภาพที่เป็นรองผู้ชาย แต่บนเวทีของเท่งตุ๊ก ผู้หญิงเป็นใหญ่ ผู้ชายต้องเล่นบทรอง เช่น ทหารรับใช้ หรือการให้ผู้ชายสวมบทเป็นสัตว์ เช่น เล่นเป็นม้า เป็นวัว เป็นต้น หรือหากดูจากเนื้อเรื่องที่แสดง จะพบว่าหากเป็นละครในราชสำนักมักจะเล่นเรื่องอุณรุท รามเกียรติ์ และอิเหนา โดยทั้งสามเรื่องนี้กษัตริย์เป็นตัวเอกทั้งสิ้น และบทละครก็แต่งไปในทางยกย่องส่งเสริมกษัตริย์ที่เป็นตัวเอก แต่เนื้อเรื่องที่เท่งตุ๊กนำมาแสดงนั้น กษัตริย์นั้นมักเป็นตัวตลก ขี้ขลาดตาขาว เช่น ท้าวสามลในเรื่องสังข์ทอง ท้าวเสนากุกฎในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย หรือท้าวสันนุราชในเรื่องคาวี เป็นต้น คุณลักษณะดังกล่าวแสดงถึงการต่อต้านกฎระเบียบต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ของคน ทั้งเรื่องความสัมพันธ์ทางเพศ หรือการเคารพนบนอบกษัตริย์ ซึ่งการวิเคราะห์ในแนวของบัคตินนั้น ผู้วิจัยมิได้นำมาใช้ในงานชิ้นนี้ เนื่องจากการวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยสนใจประเด็นเรื่องการสืบทอดเท่งตุ๊กเพื่อเสริมสร้างความเข้มแข็งของชุมชน

งานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยพิจารณาเท่งตุ๊กซึ่งเป็น “สื่อพื้นบ้าน” ว่ามิได้มีขอบเขตอยู่แค่ตัวสื่อ (Media) เท่านั้น หากแต่มีความหมายครอบคลุมตั้งแต่ผู้ส่งสาร สาร สื่อ และผู้รับสาร (Sender –

Message – Media – Receiver) ที่มีขอบเขตครอบคลุม 3 กระบวนการหลัก คือ การผลิต การแพร่กระจายและการบริโภค (Production – Distribution – Consumption) นอกจากนั้นยังพิจารณาเท่งตุ๊กในฐานะของ “สื่อพื้นบ้าน” ที่ถือว่าเป็นสถาบันย่อยสถาบันหนึ่งในสังคมที่ต้องมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันกับสถาบันสังคมอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นสถาบันเศรษฐกิจ การเมือง สังคม และวัฒนธรรม

## 4. แนวคิดเกี่ยวกับการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน

### 4.1 องค์ประกอบของการสืบทอด

หากเรามองสื่อพื้นบ้านเป็นสื่อประเภทหนึ่ง ดังนั้น ในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน จึงต้องทำให้ครบทุกองค์ประกอบ คือ การสืบทอดทั้งตัวศิลปิน สืบทอดด้านผู้ชม สืบทอดด้านเนื้อหา และการสืบทอดช่องทางการแสดง (กาญจนา แก้วเทพ, 2548)

(1) การสืบทอดศิลปินพื้นบ้าน

กระบวนการอบรมบ่มเพาะศิลปินในสมัยโบราณนั้นใช้เวลาในการฝึกฝนนานมากกว่าจะก้าวขึ้นมาเป็นศิลปิน ในขณะที่ระบบสมัยใหม่นั้นไม่ได้สนใจที่กระบวนการสร้างดังกล่าว สนใจแต่การจะนำไปใช้งานจึงส่งผลต่อการหดหายของศิลปินพื้นบ้าน ดังนั้น การสืบทอดศิลปินพื้นบ้านจึงมีความสำคัญทั้งในเชิงคุณภาพและในเชิงปริมาณเพื่อมาทดแทนศิลปินที่ลดลง

การสืบทอดศิลปินในเชิงคุณภาพนั้น คือ จะต้องสืบทอดได้ครบทั้ง 3 ด้าน ได้แก่ (ก) ความรู้เชิงเทคนิค เช่น การสอนท่าร่ายรำ การสอนเล่นดนตรี การฝึกหัดร้องกลอนบทละคร ฯลฯ (ข) คุณค่าต่างๆที่มีอยู่ในเนื้อของสื่อพื้นบ้าน เช่น ในบทร้องหรือเนื้อเรื่องแสดงที่จะสอนเรื่องการทำความดี (ค) จิตวิญญาณของสื่อพื้นบ้าน ซึ่งจะแสดงออกมาในรูปความเชื่อ เช่น การนับถือครูของศิลปิน เป็นต้น

(2) การสืบทอดผู้ชมสื่อพื้นบ้าน ซึ่งมีแนวคิดที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

(ก) แนวคิดเรื่องการสร้างตลาดผู้ชมในอนาคต คือ การนำสื่อพื้นบ้านเข้าไปเจาะตลาดกลุ่มเด็กๆ เพื่อเป็นการสร้างความรู้จักคุ้นเคยและมาเป็นผู้ชมในอนาคตของเราต่อไป เพราะหากกลุ่มเป้าหมายดังกล่าวไม่รู้จัก ไม่คุ้นเคยโอกาสที่จะมาเป็นผู้ชมในอนาคตคงเป็นไปได้ยาก

(ข) แนวคิดเรื่องบันไดปลาโจนทางศิลปะ คือ ในการแสดงสื่อพื้นบ้านช่วงแรกอาจจะเอารสนิยมของผู้รับสารเป็นตัวตั้ง แล้วค่อยๆ ไต่ไปสู่ขั้นที่เอาตัวศิลปินเป็นตัวตั้งหรือเป็นการแสดงขั้นสูง

(ค) การสร้างผู้ชมที่มีความรู้ ดูศิลปะเป็น เนื่องจาก ปัจจุบัน การฝึกอบรมรสนิยมและความเข้าใจทางศิลปะของผู้ชมนั้นขาดหายไป โดยเฉพาะเรื่องความชื่นชมและดื่มด่ำในสุนทรียะในศิลปะ

(3) การสืบทอดเนื้อหาสื่อพื้นบ้าน โดยสื่อพื้นบ้านมีกระบวนการสร้างสรรค์เนื้อหามาจากวัฒนธรรมแบบ “มุขปาฐะ” (Oral Culture) ซึ่งมีจุดแข็งเรื่องความคิดสร้างสรรค์และสุนทรียะแต่มีข้อด้อยตรงที่เสื่อมสลายง่าย (กาญจนา แก้วเทพ, 2548)

(4) การส่งเสริมเพื่อเพิ่มช่องทาง เนื่องจากในการแย่งชิงพื้นที่ทางวัฒนธรรม (Way of Cultural Hegemony) สื่อพื้นบ้านมักจะถูกสื่อมวลชนสมัยใหม่เข้าไปแย่งชิงพื้นที่ ในขณะที่ในเวทีของสื่อมวลชนเอง สื่อพื้นบ้านก็มีโอกาสน้อยที่จะเข้าไปใช้พื้นที่

นอกจากนี้ กาญจนา แก้วเทพ (2548) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบในการสืบทอด เพิ่มเติมนอกเหนือจากองค์ประกอบด้านการสื่อสาร ดังนี้

(1) ช่องทางในการสืบทอด เช่น การสืบทอดผ่านสถาบันการศึกษา ซึ่งเป้าหมายของการสืบทอดแบบนี้ เนื่องจากระยะเวลาในการสอนมีน้อยและความไม่ต่อเนื่อง จึงอาจจะมีประโยชน์ในการสร้างตลาดผู้ชมที่มีคุณภาพในอนาคต ส่วนช่องทางอื่นๆ เช่น การสืบทอดที่บ้านซึ่งมักจะเป็นการสืบทอดในสายตระกูลและบุคคลใกล้ชิด การสืบทอดที่วัดที่มีประโยชน์ในด้านที่วัดเป็นพื้นที่สาธารณะ รวมทั้งเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเอื้อต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน

(2) มูลเหตุจูงใจของผู้รับการสืบทอด แรงจูงใจของผู้ที่มาเรียนสื่อพื้นบ้านมีอย่างหลากหลาย เช่น เคยมีความผูกพันกับครอบครัวที่เป็นสื่อพื้นบ้าน ตามเพื่อนมา มีจิตสำนึก สนใจความแปลกใหม่ ใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ รวมถึงปัจจัยผลักดันอื่นๆ ไม่ว่าอาจจะเป็นเพราะถูกพ่อแม่บังคับหรือการที่ไม่อยากอยู่บ้าน

(3) วิธีการสืบทอด ได้แบ่งตามลำดับขั้นของการฝึกฝน เริ่มตั้งแต่การเริ่มเรียน เช่น อาจมาจากสายเลือด เรียนจากตำราหรือผ่านสื่อโสตทัศน์ หรือการลงมือปฏิบัติ จนไปสู่การฝึกฝน อบรมในการเรียน การออกหาประสบการณ์ การก้าวสู่การเป็นมืออาชีพ และการยกระดับมาเป็นครูผู้ถ่ายทอด

นอกจากนี้ รูปแบบการสืบทอดสื่อพื้นบ้านตั้งแต่ยุคอดีตจนถึงปัจจุบันมักจะใช้การสอนแบบมุขปาฐะ ใช้วิธีการสอนด้วยวิธีการปฏิบัติสืบต่อกันมาสมัยปู่ย่าตายาย และส่วนใหญ่เป็นการอบรมสั่งสอนลูกหลานภายในครอบครัว และญาติพี่น้องใกล้ชิด ไม่ว่าจะเป็นการสืบทอดสล่าหรือช่างของชาวล้านนา (นิรันดร์ ภักดี,2548) เพราะครูมักจะสอนศิษย์แบบตัวต่อตัว แต่เมื่อเทคโนโลยีทันสมัยเพิ่มมากขึ้น การสืบทอดมีการใช้จดบันทึกเพื่อง่ายต่อการทบทวน หรือมีการใช้สื่ออิเล็กทรอนิกส์มาช่วยในการเรียนการสอน เป็นต้น

(4) ประเภทของสื่อกับศักยภาพการสื่อสาร “ประเภท” ของสื่อมีความสัมพันธ์กับการสืบทอด โดยเฉพาะสื่อพื้นบ้านที่ต้องใช้เวลาในการอบรมบ่มเพาะนาน มีลักษณะความเป็นธุรกิจน้อย เช่น หมอลำกลอน จะหาผู้มาสืบทอดยาก ในขณะที่หมอลำซิ่ง ซึ่งเป็นหมอลำที่มีอายุน้อยที่สุด การบ่มเพาะไม่ต้องใช้เวลานาน ไม่เรียกร้องฐานความรู้ที่กว้างขวาง เพราะใช้การเต้นและดนตรีเข้าช่วย จึงมีคนรุ่นใหม่สนใจสืบทอดมาก

(5) ผลที่เกิดขึ้น การสืบทอดในช่องทางที่แตกต่างกัน ส่งผลที่แตกต่างกัน เช่น หากสืบทอดผ่านสถาบันการศึกษา จะมีผลในด้านการสร้างผู้ชมที่มีปริมาณมาก หากสืบทอดที่บ้านศิลปิน มีผลทางด้านการสร้างศิลปินใหม่ และเสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับศิลปินเก่า หากสืบทอดในชุมชน จะช่วยรื้อฟื้นธรรมเนียมประเพณีที่ชุมชนจะเข้ามาเป็นผู้สนับสนุนสื่อพื้นบ้าน เป็นต้น

(6) เงื่อนไขเอื้ออำนวย/ อุปสรรค

6.1 เงื่อนไขเอื้ออำนวย มาจากทั้งปัจจัยภายในและปัจจัยภายนอก

(ก) ปัจจัยภายใน เช่น การเป็นสื่อที่มีความเชื่อกำกับทำให้ชาวบ้านไม่กล้าลบหลู่ ซึ่งส่วนนี้จะเกี่ยวข้องกับพิธีกรรม หรือมิติด้านเศรษฐกิจ เช่น การที่ยังมีอุปสงค์ (Demand) หรือตลาดผู้ชมอยู่ รวมถึงคุณลักษณะอันเป็นเสน่ห์ของสื่อพื้นบ้านเอง

(ข) ปัจจัยภายนอก ได้แก่ ความสามารถในการตอบสนองของสื่อพื้นบ้านที่สถาบันแบบใหม่ยังไม่สามารถทดแทนได้ หรือการที่มีหน่วยงาน/ องค์กรต่างๆ ให้การสนับสนุน

6.2 ปัญหาและอุปสรรค เช่น การขาดแคลนบุคคลเช่น ศิลปินที่จะมาสืบทอด การขาดแคลนทรัพยากร ที่สำคัญ คือ งบประมาณ การขาดแคลนสถานที่ที่จะใช้ฝึกฝน การขาดแคลนความรู้ ความเข้าใจที่จะพัฒนาสืบทอดให้ถูกทาง

**4.2 การสืบทอดกับการปรับตัวของสื่อพื้นบ้าน**

วัฒนธรรมทุกชนิดเมื่อสร้างสรรค์ตัวเองขึ้นมาแล้วก็จำเป็นต้องมีการปรับตัว (Adaptive) เพื่อให้สอดรับกับสภาพของบริบทที่เปลี่ยนแปลงไป มีแต่วัฒนธรรมที่สามารถปรับตัวให้สำเร็จเท่านั้นจึงจะดำรงอยู่ต่อไปได้ สื่อพื้นบ้านก็เช่นกัน แต่คนทั่วไปมักจะเข้าใจว่า สื่อพื้นบ้านนั้นมีลักษณะอนุรักษ์ มีลักษณะคงที่ไม่เปลี่ยนแปลง แต่แท้ที่จริงแล้วสื่อพื้นบ้านมีการปรับเปลี่ยนอยู่ตลอด ซึ่งเป็นลักษณะทวิลักษณ์ของสื่อพื้นบ้าน คือ มีทั้งด้านที่พยายามจะอนุรักษ์ให้เหมือนเดิมและด้านที่พยายามจะปรับเปลี่ยน เป็นด้านที่อยู่คู่ขนานกัน (กาญจนา แก้วเทพ, 2544)

R. Kidd (1992 อ้างใน กาญจนา แก้วเทพ, 2544) ศึกษาละครพื้นบ้าน เช่น ลิเก ละครชาตรีในประเทศต่างๆ โดยเฉพาะประเทศโลกที่สามที่เคยผ่านประสบการณ์การล่าอาณานิคม พบว่า รูปแบบและเนื้อหาของละครพื้นบ้านจะเปลี่ยนแปลงไป เช่น ละครพื้นบ้านภายใต้ยุคศักดินา จะมีทั้งการซ่อนเร้นรูปแบบการต่อต้านศักดินา แต่ในเวลาเดียวกันก็มีจิตสำนึกยอมรับการครอบงำปะปนอยู่ด้วย (False Consciousness) ละครพื้นบ้านภายใต้ยุคการล่าอาณานิคม เนื้อหาของละครจะมุ่งต่อต้านลัทธิล่าอาณานิคม สร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม กระตุ้นความรู้สึกชาตินิยม ในขณะที่ละครพื้นบ้านยุคการทำประเทศให้ทันสมัย เนื้อหาและรูปแบบของละครจะเข้ามาเกี่ยวข้องกับการเมืองอย่างมาก โดยทำหน้าที่คล้ายๆ กับการเป็นโฆษณาชวนเชื่อทางการเมือง (Propaganda)

นิธิมา ชูเมือง (2544) ให้นิยามการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านว่า หมายถึง “การเปลี่ยนแปลงและการประสมประสานของรูปแบบทางวัฒนธรรมที่เป็นสื่อกลางในการสื่อสารกับคนในสังคม ได้แก่ ประเพณี พิธีกรรม การละเล่น โดยมีการปรับเปลี่ยนไปตามสภาพของสังคม ตามความจำเป็นในการดำรงชีวิตหรือตามอิทธิพลของการถ่ายเทวัฒนธรรมระหว่างกลุ่มที่สัมพันธ์กัน

เธียรชัย อิศรเดชและคณะ (2548) ให้นิยามเกี่ยวกับศักยภาพของการปรับตัวว่า “เป็นความสามารถของสื่อที่จะดำรงอยู่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงโดยการประยุกต์หรือพลิกผันคุณลักษณะ (Attribute) เก่าบางประการให้สอดคล้องกับสภาพการณ์ใหม่ที่เปลี่ยนไปของบริบทใหม่ที่รองรับสื่อ โดยดำรงอัตลักษณ์เดิมไว้ได้เป็นส่วนใหญ่ แต่อาจยอมลดทอนหรือถอดรื้อตลอดจนสร้างสรรค์องค์ประกอบบางประการในสื่อนั้น เพื่อให้อยู่รอดต่อไป

**ประเด็นหลักของการปรับตัว**

กาญจนา แก้วเทพ (2548) ได้สังเคราะห์แนวคิดเรื่องการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านในประเด็นต่างๆ ดังนี้

1. หลักเกณฑ์เรื่องเปลือก/ กระพี้/ แก่น

เป็นการแบ่งระดับชั้นของวัฒนธรรมตามแกนแนวนอนซึ่งสามารถตอบได้ว่าในการปรับเปลี่ยนนั้น สิ่งใดที่สามารถปรับได้มาก สิ่งใดที่สามารถปรับได้น้อย และอะไรบ้างที่ไม่สามารถปรับได้เลย จากหลักการวิเคราะห์ดังกล่าว ลองมาประยุกต์ใช้กับเท่งตุ๊ก จะพบว่า

แก่นของเท่งตุ๊ก คือ ส่วนที่เป็นจิตวิญญาณของเท่งตุ๊กที่ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ คือ การเคารพครูบาอาจารย์ การไหว้ครู ความนอบน้อม ความสามัคคี

เปลือกของเท่งตุ๊ก คือ องค์ประกอบอื่นๆ ที่จะเรียกร้องความสนใจ คือ เนื้อเรื่องที่แสดง เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี ระยะเวลาที่แสดง สถานที่แสดง รูปแบบการแสดง ฯลฯ

จากลักษณะแก่นและเปลือกนี้ เราจะพบว่าเท่งตุ๊กของป้าอำนวยเป็นแบบรักษาแก่นแต่ปรับเปลือก คือ เป็นเท่งตุ๊กที่ยังคงรักษาความเป็นเท่งตุ๊กดั้งเดิม คือยังคงแก่นของเท่งตุ๊กไว้อย่างเหนียวแน่น คือ การเคารพคุณครู ในขณะเดียวกันก็มีการปรับเปลือกบ้าง แต่ไม่มากนัก เช่น เนื้อหาที่เล่นมีการสอดแทรกเรื่องสมัยใหม่ เช่น สอดแทรกเรื่องสุขภาพในเนื้อเรื่อง หรือรูปแบบการแสดงซึ่งสามารถปรับเป็นได้ทั้งการแสดงเข้าเรื่อง การรำแก้บน หรือการไปรำโชว์ตามงานต่างๆ

2. หลักเกณฑ์เรื่องสิทธิของเจ้าของวัฒนธรรม

ในการเปลี่ยนแปลงของสื่อพื้นบ้านนั้น หลายครั้งที่การเปลี่ยนแปลงเกิดจากความต้องการและแรงผลักดันของ “คนภายนอก” ที่มิใช่เจ้าของวัฒนธรรม จึงอาจสร้างความสูญเสียให้แก่สื่อพื้นบ้าน ดังนั้น ในการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านนั้น ต้องคำนึงเรื่อง “หลักการเรื่องสิทธิมนุษยชน” ในการที่จะเลือกคุณลักษณะใดเพื่อคงไว้ เลือกปรับเปลี่ยนคุณลักษณะใด รวมทั้งเลือกสร้างใหม่ในคุณลักษณะใด เช่น จากงานของอดุลย์ ดวงดีทวีรัตน์ (2548) ที่ให้สิทธิแก่ชาวบ้านในการรื้อฟื้น

ประเพณีหรือสื่อพื้นบ้าน นั่นคือ “ผีปู่ย่า” ซึ่งเมื่อมีการรื้อฟื้นขึ้นมาใหม่ ชาวบ้านก็มีการปรับและเพิ่มกิจกรรมเข้าไป เช่น การจัดตั้งกองทุนผีปู่ย่า เป็นต้น การปรับตัวของเท่งตุ๊กก็เช่นกันที่ต้องอาศัยเรื่อง “หลักการสิทธิของเจ้าของวัฒนธรรม”

3. หลักเกณฑ์เรื่องรูปแบบของการผสมผสาน

การปรับประยุกต์วัฒนธรรมแบบหนึ่งมักจะมีการผสมผสานระหว่างสิ่งเก่า/ วัฒนธรรมเดิมที่มีอยู่ กับสิ่งใหม่/ วัฒนธรรมใหม่เข้ามา การพบกันระหว่างสิ่งใหม่และสิ่งเก่ามีอยู่ 3 แบบแผน ได้แก่

(ก) การแทนที่ (Substitution) คือ สิ่งเก่า/วัฒนธรรมเดิมถูกแทนที่ด้วยสิ่งใหม่/ วัฒนธรรมใหม่ทั้งหมด

(ข) การเพิ่มเข้ามาแทน (Addition) คือ เก็บทั้งของเก่าและของใหม่ไว้ด้วยกัน แบบแผนการนำเอาของเก่า/ ของใหม่มาไว้ทั้งคู่นี้ จะใช้ได้ภายใต้เงื่อนไขที่ต้องมีทรัพยากรมากพอที่จะใช้ได้ทั้งของเก่าและของใหม่ควบคู่กันไป

(ค) แบบแผนเรื่องการปรับประสาน (Articulation/ Hybridization) คือ มีลักษณะเป็นลูกผสมด้วยการนำเอาคุณลักษณะบางอย่างจากของเก่ามาบวกผสมกับคุณลักษณะบางอย่างจากของใหม่ แล้วผสมผสานกันออกมาเป็นลูกผสม แบบแผนนี้จะกระทำได้ต่อเมื่อ มี “การวิเคราะห์คุณลักษณะ” เพราะเราต้องตัดสินใจว่าจะเอาคุณลักษณะใดจากของเก่ามาผสมกับของใหม่

4. การปรับเปลี่ยนตามเกณฑ์ของการสื่อสาร (S – M – C – R)

(ก) การปรับเปลี่ยนด้านตัวผู้ส่งสาร เช่น อาจเปลี่ยนแปลงโดยใช้เกณฑ์เรื่อง เพศ อายุ รุ่นวัย ฯลฯ เช่น การปรับตัวผู้ส่งสารในด้านเพศ กรณีของโนราโรงครู ซึ่งตามคติเดิมนั้น ธรรมเนียมของโนราโรงครู โนราที่จะประกอบพิธีกรรมได้จะต้องเป็นโนราชายที่ผ่านการผูกผ้าครอบเทริดแล้ว แต่ปัจจุบันพบว่า ในงานพิธีของโนราบางแห่ง มีโนราผู้หญิงเป็นผู้ประกอบพิธีแทน เป็นต้น

(ข) การปรับเปลี่ยนด้านเนื้อหา คุณลักษณะที่สำคัญของสื่อพื้นบ้านแทบทุกชนิดนั้นมีลักษณะเป็น “ตัวบทเปิด” (Open text) อยู่แล้ว กล่าวคือ มีพื้นที่ว่างในเนื้อหาที่จะสามารถปรับเปลี่ยน/ สอดแทรก/ ตัดตอน ฯลฯ อยู่เสมออยู่แล้ว ดังนั้น การปรับเปลี่ยนเนื้อหาจึงเป็นเรื่องง่าย

(ค) การปรับเปลี่ยนเรื่องช่องทาง/ ตัวสื่อ ช่องทางหรือสื่อนี้ มีความหมายกว้างขวางตั้งแต่ตัวสื่อต่างๆ (Media) และช่องทางต่างๆ ได้แก่ พื้นที่ (เทศะ) และช่วงเวลา (กาละ) อันได้แก่ โอกาส/ สถานการณ์ เช่น ร้านกาแฟ งานบวช ผามเล่นซอ โรงโนรา เวทีการแสดงหมอลำ แผงขายเทป สถานีโทรทัศน์ ฯลฯ

การปรับเปลี่ยนเรื่องช่องทาง/ ตัวสื่อ มีการปรับตัวหลายแบบ เช่น

- การรวมเอาองค์ประกอบของสื่ออื่นๆ เข้ามาเสริม ได้แก่
  - การนำเอาเครื่องดนตรีสมัยใหม่เข้ามาเสริม เช่น ในพิธีโนราโรงครู อาจจะเสริมเครื่องดนตรีสมัยใหม่ เช่น อิเล็กโทน หรือออร์แกน เข้ามาในวงดนตรีโนรา
  - การขยายตัวของสื่อพื้นบ้านไปอยู่ในสื่อสมัยใหม่ เช่น ทำเป็นเทป ซีดี วีซีดี ภาพยนตร์และโทรทัศน์ ซึ่งทำให้โอกาสในการเข้าถึง (Accessibility) ตัวผู้รับมากขึ้น

- การขยายช่องทางในการสื่อสารด้วยการเพิ่มวาระโอกาส เช่น ลิเกฮูลูซึ่งแต่เดิมแสดงอยู่ในงานบ้าน เช่น งานประเพณีของชาวมุสลิมหรืองานรื่นเริงที่จัดขึ้นในหมู่บ้าน แต่ปัจจุบัน ได้มีโอกาสไปแสดงในงานของหน่วยงานรัฐหรืองานแสดงศิลปวัฒนธรรมต่างๆ

- การโยกย้ายปรับเปลี่ยนเวลา เช่น กรณีของโนราห์หน้าศพซึ่งแต่เดิมนั้นมีความเชื่อว่าห้ามเล่นโนราห์ในงานอวมงคล เพราะเป็นการร่ายรำเกี่ยวกับวิญญาณผู้ตาย คือ ตายายอยู่แล้ว จึงไม่เหมาะต่อการร่ายรำในงานศพที่วิญญาณเพิ่งออกจากร่าง แต่ในบางกรณีก็มีข้ออ้างที่จะทำให้เล่นโนราห์หน้าศพได้ เช่น ตามคำขอร้องของผู้ตายหรือเพราะโนราห์เป็นที่ชื่นชอบอย่างมากของผู้ตาย

- การเพิ่มพื้นที่ เข้าไปในสถาบันการศึกษา เช่น กรณีของโนราที่แต่เดิมนั้น การตั้งโรงเพื่อทำพิธีกรรมครอบครูจะต้องไปทำที่บ้านครู แต่ยุคปัจจุบันมีการสอนโนราในสถาบันการศึกษามากขึ้น โดยที่ผู้เรียนมาจากคนละทิศคนละทาง ดังนั้น จึงมีการปรับตัวด้วยการตั้งโรงพิธีในสถาบันการศึกษาแทน

(ง) การปรับเปลี่ยนด้านผู้ชม สื่อพื้นบ้านมีศักยภาพทางด้านนี้อยู่มาก ในการแสดง สื่อพื้นบ้านสามารถปรับเปลี่ยนผู้ชมได้หลายระดับ ตั้งแต่ ปรับให้เข้ามามีส่วนร่วมสนุกสนาน

ปรับเปลี่ยนให้เกิดความผูกพัน ปรับเปลี่ยนให้เกิดความรู้สึกเป็นกลุ่มนิยม (Collectivism) และการปรับเปลี่ยนผู้ชมให้มีทั้งความรู้ ความเข้าใจเนื้อหาของสื่อพื้นบ้าน

5. การปรับตัว กับ “ประเภทของสื่อพื้นบ้าน”

ตัวแปรเรื่อง “ประเภท” เป็นตัวแปรต้นที่จะมากำหนด “ลักษณะของการปรับตัว” ของสื่อพื้นบ้าน การปรับเปลี่ยนแต่ละประเภทนั้น สื่อพื้นบ้านประเภทชั้นครูนั้น เจ้าของวัฒนธรรมจะมีอำนาจในการตัดสินใจได้มากกว่าว่าจะปรับเปลี่ยนอะไร เนื่องจากมีต้นทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Capital) คือ ความรู้ความสามารถและชื่อเสียงที่สั่งสมไว้เป็นหน้าตัก และสามารถกำหนดทิศทาง/ สัดส่วนการปรับเปลี่ยนได้

6. การปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่

นอกจากการปรับตัวด้านคุณลักษณะแล้ว เมื่อสภาพแวดล้อมเปลี่ยนแปลงไป บทบาทหน้าที่ก็เปลี่ยนไป สื่อพื้นบ้านในยุคใหม่อาจเพิ่มมิติ ดังต่อไปนี้

- การเพิ่มหน้าที่ด้านสุขภาพของสื่อพื้นบ้าน เนื่องจากในยุคปัจจุบัน ความคิดเรื่องการสร้างเสริมสุขภาพด้วยเจ้าของสุขภาพเองกำลังอยู่ในความสนใจ

- การเพิ่มหน้าที่ด้านการท่องเที่ยว เมื่อกระแสการท่องเที่ยวกลายมาเป็นนโยบายหลักของการพัฒนาประเทศ และกระแสดังกล่าวต้องไหลจากส่วนกลางเข้าไปสู่ท้องถิ่นซึ่งเป็นแหล่งทรัพยากร การแสวงหาวัฒนธรรมพื้นบ้านมาทำให้เป็นสินค้าจึงเป็นผลที่เกิดตามมา

7. การปรับตัวด้านการต่อรอง

หาก “การปรับตัว” นั้นหมายถึงการพยายามปรับเปลี่ยนตัวเองให้แปรไปตามสิ่งต่างๆ เมื่อสื่อพื้นบ้านเข้าไปเกี่ยวข้องกับกลุ่มบุคคลต่างๆ เช่น การต่อรองกับนายทุน ซึ่งประเด็นของการต่อรองเป็นเรื่องธุรกิจ เช่น การต่อรองในเรื่องที่จะขาย ราคา ลิขสิทธิ์ การร่วมลงทุน ฯลฯ การต่อรองกับผู้ชม เช่น การต่อรองกับเจ้าภาพที่มาติดต่อ หากเป็นสื่อพื้นบ้านที่มีต้นทุนทางวัฒนธรรมสูง ได้รับรางวัลจากการประกวดก็จะสามารถต่อรองเรื่องราคาได้ หรือรวมถึงการต่อรองกับรัฐ เช่น

ในกรณีที่รัฐต้องการความช่วยเหลือจากสื่อพื้นบ้านให้มาช่วยงานรณรงค์ สื่อพื้นบ้านอาจจะต่อรองด้วยการนำเอาข้อมูลมาจากหน่วยงานรัฐ แต่ในการควบคุมการผลิตรูปแบบและเนื้อหานั้น สื่อ

พื้นบ้านจะดำเนินการอย่างอิสระ แต่อย่างไรก็ตาม สื่อพื้นบ้านก็ยังไม่มีอำนาจมากพอที่จะต่อรองกับรัฐในการเรียกร้องผลประโยชน์ของอาชีพ เช่น การตั้งกองทุน หรือ การขอรับการสนับสนุนอื่นๆ

8. การปรับตัวด้านเครือข่าย

เครือข่ายนั้นเป็นองค์ประกอบย่อยอย่างหนึ่งของสื่อพื้นบ้านที่ถูกประกอบสร้างขึ้นในรูปแบบความสัมพันธ์ที่เอื้อเฟื้อเกื้อกูลกัน แลกเปลี่ยนผลประโยชน์ ถ้อยทีถ้อยอาศัย ทีเขาทีเรา ฯลฯ เครือข่ายจึงมีบทบาทสำคัญทั้งในการรักษาการดำรงอยู่และการปรับตัวของสื่อพื้นบ้าน

เครือข่ายในอดีตของสื่อพื้นบ้านนั้นมักจะเป็นเครือข่ายเช่น เครือข่ายครู – ลูกศิษย์ ชาวบ้าน – ศิลปิน ศิลปิน – ศิลปิน คน – ผี ทั้งนี้ เนื่องจากในยุคนั้นมีการให้ความสำคัญกับการนับญาติสูง การมีระดับเทคโนโลยีที่ไม่สูงนักทำให้การพึ่งพาความช่วยเหลือจากมนุษย์ด้วยกันมีความจำเป็น แต่เมื่อสังคมเกิดการเปลี่ยนแปลงได้ส่งผลกระทบต่อเครือข่ายเก่าที่มีอยู่ ทั้งในรูปแบบของการล่มสลายและการปรับเปลี่ยน รวมทั้งการเกิดขึ้นของเครือข่ายใหม่ๆ เพื่อเป็นการปรับตัวเครือข่ายใหม่ ๆ เช่น เครือข่ายระหว่างศิลปิน – สถาบันการศึกษา ศิลปิน – องค์กรชุมชน (อบต. สภาวัฒนธรรม ผู้นำชุมชน) ศิลปิน – หน่วยงานภาครัฐ (กาญจนา แก้วเทพ, 2548, ภัสวลี นิติเกษตรสุนทร, 2549)

9. การปรับตัวด้านความหมาย

แม้ว่าในอดีต สื่อพื้นบ้านถือเป็นช่องทางในการเสริมสร้างศักดิ์ศรีให้กับชุมชนท้องถิ่น แต่ผลจากการพัฒนาในรอบหลายทศวรรษที่ผ่านมา ที่เน้นมิติความทันสมัยและความเจริญก้าวหน้าทางเศรษฐกิจมากกว่าคุณค่าทางวัฒนธรรม ทำให้สื่อพื้นบ้านหลายชนิดได้รับการตีความหมายใหม่ (redefined) ว่าเป็นผลิตผลที่เชย โบราณ ล้าสมัย (สมสุข หินวิมาน, 2549) เมื่อสื่อพื้นบ้านกลายเป็นเรื่องเชยและล้าสมัย จึงถูกเบียดขับให้ออกไปจากจิตสำนึกของคนในชุมชนท้องถิ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งคนรุ่นใหม่ได้ง่าย ดังนั้น หากจะสืบทอดสื่อพื้นบ้านต่อไป จึงต้องมีการปรับตัวด้านความหมาย หรือบางครั้งอาจถึงขนาดรื้อสร้างความหมายกันใหม่

**4.3 การสืบทอดกับแนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า**

สื่อพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมแบบหนึ่ง องค์ประกอบของวัฒนธรรมนั้นจะมีอยู่ 2 ส่วน ส่วนที่**มองเห็นได้** (Visible) เช่น ชุดลูกปัดโนรา เครื่องดนตรีกลองสะบัดไชย ฯลฯ กับส่วนที่**มองเห็นไม่ได้** (Invisible) เช่น ความเชื่อ ความหมายและคุณค่าต่างๆ เป็นต้น

ในกระบวนการผลิตวัฒนธรรมเพื่อการสืบทอดนั้นมีหลักการว่าต้อง "ครบเครื่องเรื่องการสืบทอด" สูตรนี้มีที่มาจากแนวคิดพื้นฐานของวัฒนธรรมว่า หากเรานำคุณลักษณะทั้งหมดมาเปรียบเทียบกับต้นไม้ในแนวดิ่งตามแนวคิดเรื่อง**ต้นไม้แห่งคุณค่า** เราอาจจะจัดหมวดหมู่ของคุณลักษณะของวัฒนธรรมออกได้เป็น 3 กลุ่ม คือ

(1) กลุ่ม**ดอก ใบ ผล** ได้แก่ เครื่องแต่งกาย เทคนิคการรำ เครื่องดนตรี เป็นต้น

(2) กลุ่มที่เป็น**ลำต้น** ได้แก่ ส่วนที่เป็นบทร้อง ความสัมพันธ์ระหว่างครู- ศิษย์ ประวัติความเป็นมา เป็นต้น

(3) กลุ่มที่เป็น**รากเหง้า** ได้แก่ ความเชื่อ จิตวิญญาณ การทำพิธี เป็นต้น

กลุ่มดอก ใบ ผล และลำต้น จะเป็นรูปแบบหรือส่วนที่เห็นได้ (Form) ส่วนรากของต้นไม้คือ ส่วนที่เป็นเนื้อหา คุณค่า ความหมาย (Content/ Value/ Meaning) ซึ่งไม่สามารถมองเห็นได้ด้วยตาเนื้อ แต่ต้องเพ่งด้วยตาปัญญา คือ การคิดพิจารณา/ ไตร่ตรอง/ วิเคราะห์ การวิเคราะห์ดังกล่าวจะทำให้การสืบทอดนั้นครบทั้งรูปแบบและคุณค่า มิใช่มีแต่การสืบทอดเฉพาะรูปแบบเท่านั้น

เมื่อนำ "ต้นไม้แห่งคุณค่า" มาพิจารณาทบทวนดูปัญหาของสื่อพื้นบ้านในปัจจุบัน ตามทัศนะของ รศ.อุดม หนูทอง ผู้เชี่ยวชาญเรื่องวัฒนธรรมภาคใต้ว่า ปัญหาเรื่องการสืบทอด/ สืบสานสื่อพื้นบ้านนั้นมีใน 2 ระดับ คือ

ระดับแรก คือ มีการสืบทอดแต่ระดับดอก/ ใบ/ ผล แต่ส่วนที่ขาดหายไป คือ ส่วนของลำต้นและรากเหง้า ปัญหาระดับแรก คือ ได้เพียงส่วนเดียวจากสามส่วน

ระดับที่สอง คือ มีการได้ 2 ส่วนจาก 3 ส่วน ส่วนทที่ได้นั้น คือ ดอก/ ใบ/ ผล แล้วอีกส่วนหนึ่งก็มีการทำกิจกรรมเสริมรากกันเลย เช่น หลังจากที่มีการเรียนรำโนราเล็กน้อย ก็มีพิธีกรรมไหว้ครูครอบครูกันเลย แต่ทว่าผู้รับการสืบทอดไม่ได้เรียนรู้ส่วนที่เป็นลำต้น เช่น ประวัติความเป็นมา เนื้อหาสำคัญๆ ของโนรา

ในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านนั้นต้องมีการปรับประยุกต์ เมื่อสื่อพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรม คุณสมบัติประการหนึ่งของวัฒนธรรมคือ ต้องมีการปรับเปลี่ยน ปรับแปลง ปรับประยุกต์ (Adatation) ให้สอดรับกับสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไป หากย้อยอดีตไปดู เราจะพบว่า สื่อพื้นบ้านทุกชนิดที่อยู่รอดมาได้ทุกวันนี้ล้วนผ่านกระบวนการปรับประยุกต์ทั้งสิ้น

สำหรับการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้าน เราจะพิจารณา**ต้นไม้แห่งคุณค่าตามแนวนอน** เราจะเห็นว่าต้นไม้นั้นประกอบด้วย 3 ชั้น คือ **เปลือก** (ส่วนนอกสุด) **กระพี้** (ถัดเข้ามา) และ**แก่น** (อยู่วงในสุด) การแบ่งชั้นทั้ง 3 ของต้นไม้จะโยงใยมาถึงเรื่อง “การปรับเปลี่ยน” เพราะโดยธรรมชาติของต้นไม้แล้ว เปลือกเป็นสิ่งที่ปรับได้และปรับอยู่เสมอ กระพี้นั้นจะปรับได้บางส่วน แต่แก่นนั้นเป็นสิ่งที่ต้องธำรงรักษาเอาไว้ให้เหมือนเดิม ทั้งนี้ การจัดวางคุณลักษณใดเป็นแก่น/ กระพี้/ เปลือกนั้น ต้องถือหลักเรื่อง “สิทธิของเจ้าของวัฒนธรรม” คนข้างนอกจะไปก้าวก่ายล่วงละเมิดมิได้ (กาญนา แก้วเทพ, 2549)

**4.4 การสืบทอดด้านสุนทรียะ**

นิธิ เอียวศรีวงศ์ (2534) กล่าวถึงสุนทรียศาสตร์ในสื่อการแสดงโดยเฉพาะนาฏกรรมว่า นาฏกรรมล้วนแล้วแต่มีฉันทลักษณ์ที่มุ่งก่อให้เกิดความงาม ในขณะเดียวกันฉันทลักษณ์ดังกล่าวก็สามารถสื่อความได้ด้วย นาฏกรรมใดมี “ความ” ต้องสื่อมาก ก็จำเป็นต้องมีฉันทลักษณ์กำกับอยู่มาก แต่นาฏกรรมใดมี “ความ” ที่ต้องสื่อน้อย ก็จำเป็นต้องมีฉันทลักษณ์กำกับอยู่น้อย สำหรับนาฏกรรมเชิงละครย่อมสื่อ “ความ” มาก จึงมีข้อกำกับการเคลื่อนไหวร่างกายละเอียดซับซ้อน โดยเฉพาะหากเป็นนาฏกรรมของราชสำนัก แม้แต่ที่เป็นนาฏกรรมของประชาชน เช่นละครชาตรี หรือลิเก แม้ว่าฉันทลักษณ์ไม่ละเอียดเท่าการแสดงของราชสำนัก แต่ก็นับว่ามีฉันทลักษณ์กำกับมากกว่านาฏกรรมประเภทอื่นของประชาชน การเข้าใจความงามหรือความหมาย ความรู้สึกที่นาฏกรรมสื่อนั้น จะต้องเข้าใจตัวขนบจารีตซึ่งกำกับการเคลื่อนไหวร่างกาย ที่เห็นได้ชัดเจน แม้ว่าเท่งตุ๊กนั้นจะมีที่มาจากโนราห์ แต่ขนบการเคลื่อนไหวร่างกายของโนรานั้นจะเน้นการกรีดนิ้ว และการเคลื่อนไหวร่างกายทั้งตัว แต่เท่งตุ๊กจะเน้นการจีบนิ้วและเคลื่อนไหวร่างกายในช่วงบนซึ่งลักษณะนาฏกรรมดังกล่าวเป็นอัตลักษณ์ของการแสดงเท่งตุ๊ก นาฏกรรมของวัฒนธรรมหนึ่งไม่เป็นที่ชื่นชมในอีกวัฒนธรรมหนึ่ง เช่นเดียวกัน นาฏกรรมจากสมัยหนึ่งก็อาจไม่เป็นที่ชื่นชมของสมัยต่อมา เพราะขนบหรือจารีตนั้นไม่แพร่หลายพอจะเป็นฐานรองรับการถ่ายทอดของสังคมนั้นได้เพียงพอ ดังนั้น การที่นาฏกรรมเสื่อมความนิยมไปในสมัยนี้ อาจเนื่องมาจากคนส่วนใหญ่ขาด

ความรู้ ความเข้าใจขนบหรือจารีตที่กำกับนาฏกรรมอย่างเพียงพอ ความงาม ความหมายและความรู้สึกที่นาฏกรรมประเภทนี้สื่อจึงล่องลอยหายไปโดยผู้ชมจับไม่ได้

สุนทรียะหรือความงามเป็น “ภาษาแห่งความรู้สึก” เกี่ยวข้องกับ “รสนิยม” (Taste) ของคนในสังคม เป็นข้อตกลงร่วมกันทางศิลปะระหว่างศิลปินและเจ้าของวัฒนธรรมว่า สำหรับชุมชนของตนแล้วแบบใดที่เรียกว่า “งาม”

สุนทรียะมีลักษณะเฉพาะในแต่ละท้องถิ่น แต่ละวัฒนธรรม ในการเข้าถึงความรู้สึกร่วมทางจิตวิญญาณของคนแต่ละกลุ่ม แต่ละวัฒนธรรมจึงมีกลไกการสืบทอดหรือผลิตซ้ำความงามนั้นให้คงอยู่ผ่านกาลเวลา จึงมักมุ่งที่การควบคุมรสนิยมทางดนตรี ท่ารำและคำร้อง ให้ตรง “ตามแบบ” มี “ธรรมเนียม” เรื่อง ลำดับการแสดง ฯลฯ

สุนทรียะนั้นเป็นการกำหนดรหัสของศิลปินเพื่อความยิ่งใหญ่ของงานศิลปะ สำหรับในส่วนของการแสดงพื้นบ้านนั้น มีรหัสความงามหลายส่วน เช่น จังหวะ เสียงดนตรี ทำนอง เสียงร้อง คำร้อง การร่ายรำ การทรงตัว การเคลื่อนที่ การใช้ตำแหน่งบนเวที (Blocking) เครื่องแต่งกาย เครื่องประกอบการแสดง (Props) ฉาก บท เป็นต้น

สำหรับการสืบทอดสุนทรียะนั้น ต้องสืบทอดทั้งฝั่งศิลปินและฝั่งผู้ชมหรือผู้รับสาร สำหรับผู้รับสารที่เป็นคนในวัฒนธรรมหากไม่เข้าใจหรือถอดรหัสแห่งสุนทรียะไม่ได้ ทำให้การแสดงที่มีสุนทรียะต้องสูญหายไป นอกจากนี้ ในฟากของผู้รับสารที่เป็นคนนอกวัฒนธรรม ต้องมีการเผยแพร่ความรู้ในส่วนของสุนทรียะเพิ่มขึ้นด้วย แม้ว่าอาจจะไม่สามารถสร้าง “ความรู้สึกสนุกทางอารมณ์” ได้เท่าคนในวัฒนธรรม แต่ก็ได้เพิ่มพูน “ความสนุกทางปัญญา” เพิ่มมากขึ้น ในขณะที่ฟากของศิลปิน การสืบทอดสุนทรียะจะอยู่ที่การฝึกฝนระหว่างศิษย์กับอาจารย์ที่ต้องใช้เวลาในการอธิบาย และการสะสมทุนทางวัฒนธรรมให้แก่ศิษย์ (เธียรชัย อิศรเดช, 2547)

นิรันดร์ ภักดี (2548) ศึกษาเรื่องสุนทรีย์ของวงติ่งโนงว่าเป็นสุนทรีย์ที่เกิดจากเสียงบรรเลงของเครื่องดนตรีทุกเครื่องที่มีความสำคัญเท่าเทียมกัน โดยเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องจะบรรเลงตรงตามจังหวะเดิมช้าๆ ซ้ำๆ กันตลอดการบรรเลง ทำให้เมื่อฟังแล้วคล้ายกับเพลงสวดประเภทหนึ่ง โดยเฉพาะเสียงของกลองแอว และฆ้องอุ๊ยที่ทุ้มต่ำ แสดงถึงพลังอำนาจของเสียงที่สามารถสะกดคนฟัง เปรียบเสมือนการขับกล่อมผู้คนที่อยู่ในปริมณฑลเสียงของติ่งโนงให้มีสมาธิ และเกิดความสุนทรีย์จากความสุขของเสียงที่ได้ยิน

### 4.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอด

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับสื่อพื้นบ้านนั้น จะแสดงให้เห็นทั้งรูปแบบ กระบวนการ องค์ประกอบและผลของการสืบทอด ดังนี้

วิมาลา ศิริพงษ์ (2534) ศึกษาการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยในสังคมปัจจุบัน โดยศึกษากรณีสกุลพาทยโกศลและสกุลศิลปะบรรเลง ในด้านการจัดองค์กรทางดนตรี ลักษณะทางดนตรี พิธีกรรมและโลกทัศน์ทางดนตรี พบว่า การสืบทอดของทั้งสองตระกูลมีความแตกต่างกัน ตระกูลพาทยโกศลสืบทอดโดยพยายามรักษารูปแบบเดิมไว้ให้มากที่สุด ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบขององค์กรที่สืบทอดกันในกลุ่มเครือญาติหรือคนใกล้ชิด การทำงานเพลงที่เน้นบรรเลงในพิธีกรรม บุคคลที่มาฝึกเน้นความเชี่ยวชาญ ทำเป็นอาชีพ หรือการประกอบพิธีกรรม โดยไม่พยายามเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของสังคม ในขณะที่ตระกูลศิลปะบรรเลงตระหนักถึงความเปลี่ยนแปลงของสังคมและพยายามปรับตัวให้เข้ากับความเปลี่ยนแปลง เช่น ขยายการรับสมาชิกไปสู่ผู้ที่สนใจทั่วไป พลิกบทบาทของการเรียนดนตรีไทยเพื่ออาชีพมาเป็นการเรียนเพื่องานอดิเรกหรือเป็นกิจกรรมพิเศษ มีการพัฒนาระบบการสอน เช่น การพัฒนาระบบการบันทึกดนตรีและการสร้างสื่อการสอนด้วยเทคโนโลยีที่ทันสมัย การสืบทอดแบบพาทยโกศลนั้นสามารถสร้างศิลปินที่มีความชำนาญ ในขณะที่รูปแบบการสืบทอดแบบตระกูลศิลปะบรรเลงนั้นสามารถขยายกลุ่มผู้ที่สนใจดนตรีไทยได้ในวงกว้าง

นิยม ออไอศูรย์ (2538) ศึกษาการสืบทอดงานศิลปะ ผ้าทอของกลุ่มชนไทยทรงดำในจังหวัดเพชรบุรี ในประเด็นเกี่ยวกับประวัติ ความเป็นมา สภาพปัจจุบัน คติความเชื่อ ประเพณีวัฒนธรรมท้องถิ่นของไทยทรงดำ รวมทั้งวัสดุอุปกรณ์ เทคนิค กรรมวิธี คุณค่าทางศิลปะ และประโยชน์ใช้สอยของงานศิลปะผ้าทอของกลุ่มชนไทยทรงดำ ผลการวิจัยพบว่า 1. ทางด้านการสืบทอดงานศิลป์ผ้าทอของไทยทรงดำ มารดาเป็นผู้สอนให้แก่บุตร ที่มีอายุระหว่าง 13-18 ปี ผู้เรียนจะเรียนด้วยวิธีการฝึกหัดทำ ด้วยการสังเกตจากของจริงที่เป็นตัวอย่างหรือซักถามจากผู้รู้ มีการแลกเปลี่ยนการทอลวดลายกับเพื่อนบ้าน ซึ่งทำให้ได้ลวดลายแปลกใหม่ การสืบทอดการทอผ้าจึงเป็นสิ่งที่บรรพบุรุษสืบทอดสู่คนรุ่นต่อไป 2. ทางด้านอื่น ๆ - ด้านประวัติความเป็นมา : การทอผ้าและการใช้ผ้าเป็นการสืบทอดกันมาจากบรรพบุรุษ - ด้านสภาพปัจจุบัน : ผู้ทอส่วนใหญ่มีอายุ 50 ปีขึ้นไป และยังใช้วิธีการแบบโบราณ - ด้านคติความเชื่อ ประเพณีและวัฒนธรรมท้องถิ่น : เชื่อว่าการทอผ้าเป็นหน้าที่ของสตรี สตรีใดทอผ้าไม่เป็นหรือไม่ทอผ้าเก็บไว้ใช้ในพิธีกรรมต่าง ๆ จะได้รับการดูถูกจากเพื่อนบ้าน และคนส่วนใหญ่มีความเชื่อเรื่องผีและขวัญ โดยเฉพาะผีบรรพบุรุษ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับการใช้ผ้าในพิธีกรรมต่าง ๆ - ด้านวัสดุ-อุปกรณ์ : ที่ใช้ในการทอผ้า ได้แก่ ฝ้าย ไหม ใยสังเคราะห์ สีย้อมผ้าได้จากต้นครามและประดู่ - ด้านเทคนิคกรรมวิธี : การทำลวดลายใช้

วิธีการทอ การปะผ้าและการปักผ้า - คุณค่าทางศิลปะและประโยชน์ใช้สอย : การออกแบบและการใช้สีของผ้าทออยู่บนพื้นฐานของหลักองค์ประกอบศิลป์ ผ้าทอได้มีการนำมาใช้ในชีวิตประจำวันและในพิธีกรรมต่าง ๆ

พิมพร ชัยจิตร์สกุล (2545) ศึกษาการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยของชุมชนอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม พบว่า การที่ดนตรีไทยในอัมพวายังสืบเนื่องอยู่มาได้นั้น เพราะว่ามีเครือข่ายที่เข้มแข็ง เช่น เครือข่ายวัด เครือข่ายวัง เครือข่ายบ้าน นอกจากนี้ในกระบวนการสืบทอดนั้นมีการผสมผสานทั้งวิธีการแบบดั้งเดิม โดยเฉพาะขั้นตอนที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม เช่น พิธีกรรมการรับศิษย์ และขั้นตอนที่ปรับเปลี่ยนไปตามกระแสสังคม เช่น รูปแบบการสอนที่จะลดความเข้มงวดลง เพราะแรงจูงใจของเด็กที่มาเรียนเปลี่ยนไปจากเดิมมาฝึกเพื่อยึดเป็นอาชีพ แต่ปัจจุบันมาฝึกเพื่อเป็นความสามารถพิเศษและใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ ส่วนการสืบทอดคณะดนตรีนั้นยังสืบทอดอยู่ในสายตระกูล ปัญหา คือ หากตระกูลใดไม่มีลูกหลานมาสืบ คณะนั้นก็ต้องยุบไป

งานของวิมาลา ศิริพงษ์ (2534) มีประโยชน์ในการศึกษาการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว ซึ่งมี 2 สาย เช่นเดียวกัน คือ สายของป้าอำนวยที่สามารถขยายกลุ่มผู้ที่สนใจได้ในวงกว้าง ในขณะที่สายของป้าสาครนั้นเน้นการฝึกฝนเพื่อมุ่งสู่การศิลปินอาชีพ ซึ่งในปัจจุบันความสัมพันธ์ระหว่างสองสายนั้นยังมีอยู่อย่างไม่ค่อยราบรื่นนัก เนื่องมาจากความขัดแย้งในแนวทางการสืบทอด หากเราพิจารณาจะพบว่า เท่งตุ๊กทั้งสองสายต่างมีจุดยืนและบทบาทหน้าที่ที่แตกต่างกัน ซึ่งมีส่วนช่วยเสริมกันเป็นอย่างดี ส่วนงานของ นิยม ออไอศูรย์ (2538)นั้น มีประโยชน์ในการศึกษาวิธีการสืบทอดสื่อพื้นบ้านของผู้เรียนทั้งวิธีการฝึกหัดทำ ด้วยการสังเกตจากของจริง ที่เป็นตัวอย่าง หรือซักถามจาก ผู้รู้ มีการแลกเปลี่ยนประสบการณ์กับเพื่อนบ้าน ซึ่งผู้ที่มาฝึกเท่งตุ๊กก็ใช้วิธีการดังกล่าวด้วย ในขณะที่งานของพิมพร ชัยจิตร์สกุล (2545) มีความโดดเด่นในเรื่องการศึกษาเครือข่ายที่มีความสัมพันธ์กับการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน ซึ่งในการศึกษาเท่งตุ๊กนั้น ผู้วิจัยก็สนใจศึกษาเครือข่ายของศิลปินเช่นกัน

สำหรับการศึกษาการสืบทอดเท่งตุ๊กนั้น ผู้วิจัยสนใจศึกษาตามมุมมองนิเทศศาสตร์ ที่พิจารณาองค์ประกอบการสื่อสารทั้ง 4 องค์ประกอบ ได้แก่ ผู้ส่งสาร สาร ช่องทาง/ วาระ/ โอกาส และผู้ชม นอกจากนี้ในมุมของนิเทศศาสตร์จะมองว่าสื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งนั้นมีการปรับตัวอยู่ตลอดเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลง ตามแนวคิดเรื่องการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม (Cultural Reproduction) แต่การปรับนั้นเป็นการปรับอย่างไร ดังนั้น เวลานักวิจัย

มองสื่อพื้นบ้านจะมองแบบมีพลวัตร (Dynamic) มีความเคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาไม่หยุดนิ่ง ซึ่งจะแตกต่างจากการศึกษาสื่อพื้นบ้านตามแนวคติชนวิทยาหรือมานุษยวิทยาที่ส่วนใหญ่จะเน้นการเก็บรวบรวม และไม่ต้องการไปปรับเปลี่ยน ด้วยเชื่อว่าของเดิมนั้นดีที่สุด แนวคิดที่ผู้วิจัยนำเสนอมีประโยชน์ในด้านการเข้าใจองค์ประกอบต่างๆ ของการสืบทอดสื่อพื้นบ้านมากยิ่งขึ้น เช่น ลักษณะการจัดองค์กร (คณะเท่งตุ๊ก) ต้นทุนวัฒนธรรม การมีส่วนร่วม ที่จะส่งผลต่อวิธีการสืบทอดเท่งตุ๊กรูปแบบต่างๆ เป็นต้น

**5. แนวคิดการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม** (Cultural Reproduction)

แนวคิดเรื่อง “การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม” ของสำนักเบอร์มิงแฮมนั้นเป็นแนวคิดที่เพิ่งเกิดขึ้นประมาณกลางศตวรรษที่ 20 นี้เอง โดยโต้แย้งความคิดของสายทฤษฎีการสื่อสารเพื่อการพัฒนาแบบดั้งเดิมว่า ทฤษฎีเดิมมักสนใจแต่ผลกระทบของสื่อพื้นบ้านในการเปลี่ยนแปลงความคิด ทัศนคติและพฤติกรรมของประชาชนในด้านต่างๆ แต่จุดยืนของสำนักเบอร์มิงแฮมจะพยายามวิเคราะห์ศักยภาพของชุมชนในการต่อสู้/ ต่อรอง เพื่อสร้างเสริมความเข้มแข็งของชุมชนผ่านฝีมือการสื่อสารของสื่อพื้นบ้าน และวิเคราะห์ “อำนาจ” ของชุมชนหรือเจ้าของวัฒนธรรมในการสร้างความหมายหรือตัวตนของตนเองขึ้นมา (สมสุข หินวิมาน, 2548)

สำหรับการศึกษาด้านวัฒนธรรมมีการศึกษามาก่อนหน้านี้หลายศตวรรษ ด้วยเหตุนี้สำนักเบอร์มิงแฮมจึงต้องระบุนิยามและคุณลักษณะ (Attribute) ของคำว่า “วัฒนธรรม” ตามกรอบแนวคิดของตนเอง ในที่นี้จะนำเสนอการเปรียบเทียบจุดเปลี่ยนของคำนิยามที่เคยมีมากับของสำนักเบอร์มิงแฮม ดังนี้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2547)

**ตารางที่ 3 เปรียบเทียบคุณลักษณะของ “วัฒนธรรม”ตามทัศนะเดิมกับสำนักเบอร์มิงแฮม**

| ทัศนะเดิม | สำนักเบอร์มิงแฮม |
|---|---|
| 1. จากวัฒนธรรมเท่ากับ “ศิลปวัฒนธรรม” | 1. วัฒนธรรมหมายถึง “ชีวิตวัฒนธรรม” |
| 2. สนใจวัฒนธรรมที่มีมาแต่ “อดีต” | 2. สนในวัฒนธรรม “ร่วมสมัย” |
| 3. สนใจตัว “ผลผลิตทางวัฒนธรรม” (Cultural Product) | 3. สนใจ “กระบวนการผลิตวัฒนธรรม”(Cultural Process) |
| 4. จากการเน้น “ความเป็นหนึ่งของวัฒนธรรม” เช่น วัฒนธรรมหลัก | 4. สนใจความหลากหลายทางวัฒนธรรม |
| 5. เชื่อว่า ถ้ามีหลายวัฒนธรรมจะมีการแลกเปลี่ยน | 5. ในขณะที่มีหลายวัฒนธรรม แต่ละวัฒนธรรมจะ |

| | |
|---|---|
| อย่างดีระหว่างวัฒนธรรม | มีการต่อสู้ขัดแย้งกัน |
| 6. สนใจวัฒนธรรมชั้นสูง/ ชั้นต่ำ | 6. ยกเลิกเรื่อง “ชั้นสูง/ ชั้นต่ำ” ของวัฒนธรรม แต่สนใจเรื่อง “วัฒนธรรมของใครที่มีอำนาจ” (Power) |
| 7. เวทีสร้างสรรค์วัฒนธรรมจะอยู่ในสถาบันหลัก เช่น ศาสนา ราชสำนัก กลุ่มผู้ดี ศิลปะ | 7. เวทีสร้างสรรค์วัฒนธรรมจะอยู่ในสถาบันสื่อมวลชนซึ่งไม่เพียงแต่จะ “ถ่ายทอด” เท่านั้น แต่เป็น “ตัวสร้างวัฒนธรรม” |
| 8. สนใจเก็บรักษา “วัฒนธรรมชั้นสูง” | 8. สนใจศึกษา “วัฒนธรรมประชานิยม” |
| 9. ใช้เกณฑ์วินิจฉัยด้าน “สุนทรียะ” และ “จริยธรรม” | 9. ใช้เกณฑ์วินิจฉัยด้านการเมือง/ เศรษฐกิจ |

โดยสรุปแล้ว การให้คำนิยามของคำว่า “วัฒนธรรม” มีอยู่ 2 แบบ คือ (กาญจนา แก้วเทพ, 2545)

(1) พวกที่มองว่าวัฒนธรรมเป็นส่วนของจิตวิญญาณที่ได้รับการบ่มเพาะมาเป็นอย่างดี (Informing Spirit) ดังนั้น จึงอยู่ในมิติที่เหนือกว่ากิจกรรมทางสังคมแบบทั่วๆ ไป เช่น ภาษาที่จะจัดว่าเป็นภาษาที่มีวัฒนธรรมต้องไม่ใช่ภาษาที่ใช้กันอยู่ในชีวิตประจำวัน รากเหง้าของความหมายแบบ Informing Spirit มีต้นกำเนิดมาจากยุคกรีกในศตวรรษที่ 6-7 ที่มีกรอบความคิดหลักในการแยกระหว่างสิ่งที่เป็นธรรมชาติและสิ่งที่เป็นวัฒนธรรม สิ่งที่มีติดตัวมาเป็นธรรมชาตินั้นมีลักษณะหยาบและต้องผ่านการขัดเกลาอบรมบ่มเพาะทางวัฒนธรรม นอกจากนั้น ยังมีการกำหนดมาตรฐานว่า รูปแบบของกิจกรรมกระบวนการขัดเกลานี้จะต้องเป็นกิจกรรมทางปัญญา เมื่อเป็นดังนั้น ก็จะมีแต่ชนชั้นสูงเท่านั้นที่มีโอกาสได้มี “วัฒนธรรม” และคำนิยามดังกล่าวจะครอบคลุมเฉพาะ “วัฒนธรรมหลวง” เป็นส่วนใหญ่

(2) พวกที่มองว่า วัฒนธรรมก็คือวิถีชีวิตทั้งมวลของสังคม ไม่ว่าจะเป็นชีวิตของคนกลุ่มใดหรือไม่ว่าจะเป็นชีวิตด้านแรงงานหรือสมอง รากเหง้าของความคิดเกิดขึ้นราวปี 1848 เมื่อ G.Klemm เริ่มใช้คำว่า “วัฒนธรรม”ในความหมายว่า ทุกสิ่งทุกอย่างที่มีการสร้างสรรค์เพิ่มเติมมาจากธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นการปั้นหม้อ ทำศพ ทำลูกปัด ฯลฯ

กลุ่มที่สองมักเรียกว่าเป็นกลุ่ม Materialist ที่เสนอว่า พวกงานศิลปะหรืองานประดิษฐ์แบบธรรมดาก็ล้วนแต่เป็นกิจกรรมสังคมทั้งนั้น และแทนที่จะสนใจเรื่อง “พิเศษ” หรือ “ธรรมดา” สำหรับนักวิเคราะห์กลุ่มนี้เห็นว่า ควรให้ความสนใจองค์ประกอบอื่นๆ ของวัฒนธรรม เช่น การ

ปฏิบัติการทางสังคม (Cultural Practice) การผลิตวัฒนธรรม (Cultural Production) เช่น วัฒนธรรมแต่ละอย่างถูกผลิตขึ้นมาได้อย่างไร และวัฒนธรรมนั้นได้รับการถ่ายทอดไปยังปัจเจกบุคคลได้อย่างไร ซึ่งในสาย Materialist นี้ยังมีกลุ่มแตกย่อยอีกหลายกลุ่ม

กลุ่มหนึ่งที่แตกออกมาจากสายนี้ได้แก่ สำนักวัฒนธรรมนิยม (Culturalism) โดยนักวิชาการสำนักนี้ปฏิเสธวิธีการอธิบายของสำนักเศรษฐศาสตร์การเมืองว่า วัฒนธรรมอันเป็นมิติที่อยู่ในโครงสร้างส่วนบน (Super – Structure) จะถูกกำหนดมาจากฐานส่วนล่าง (Base) คือ เศรษฐกิจ หมายความว่า วัฒนธรรมนั้นจะก่อตัวมาได้อย่างไรและจะแปรเปลี่ยนไปอย่างไร แล้วแต่การก่อตัวและเปลี่ยนแปลงของระบบเศรษฐกิจ แต่สำนักนี้ปฏิเสธว่า วัฒนธรรมมิได้ถูกกำหนดจากระบบเศรษฐกิจเสมอไปและตลอดเวลา หากแต่เป็นระบบที่มีความเป็นอิสระ นอกจากนี้ยังปฏิเสธการแบ่งระดับวัฒนธรรมออกเป็นระดับสูง – ต่ำ วัฒนธรรมหลวง – ราษฎร์อีกด้วย

นักวิชาการคนสำคัญในสำนักนี้ คือ R. Williams แบ่งวัฒนธรรมโดยใช้เกณฑ์ใหม่เป็น 2 ประเภท คือ (สมสุข หินวิมาน, 2548)

1. วัฒนธรรมที่มีชีวิตอยู่ (Lived Culture) หมายถึง วัฒนธรรมทุกอย่างที่มีอยู่ในช่วงเวลาหนึ่งและในสถานที่หนึ่ง และเฉพาะคนที่มีชีวิตอยู่ในช่วงเวลานั้นและสถานที่นั้นเท่านั้นที่จะเข้าถึงหรือสัมผัสวัฒนธรรมดังกล่าวได้

2. วัฒนธรรมที่ได้รับการบันทึกไว้ (Recorded Culture) อันได้แก่ บางส่วนเสี้ยวของวัฒนธรรมที่มีชีวิตอยู่ในกลุ่มแรก และได้รับการบันทึกหรือผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดต่อมา ซึ่ง R. Williams เรียกอีกคำหนึ่งว่า “วัฒนธรรมแห่งยุคสมัย” (Culture of period)

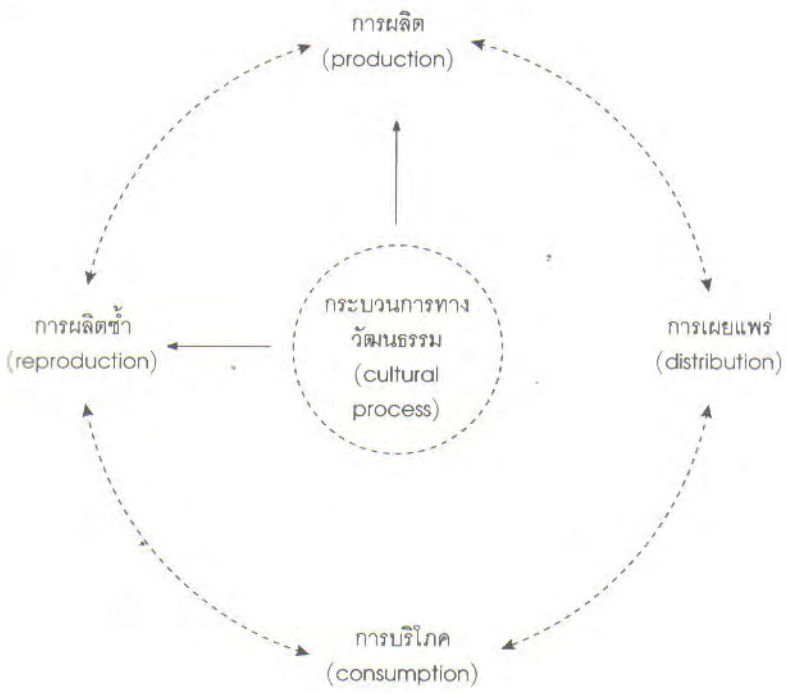
ในทัศนะของวิลเลี่ยมส์แล้ว “วัฒนธรรมที่ได้รับการบันทึกไว้” ถือเป็นส่วนหนึ่งของ “ประเพณีการเลือกสรร” (Tradition of selection) กล่าวคือ ผู้คนจะมีกระบวนการจัดระบบและจัดลำดับความสำคัญของวัฒนธรรม และเนื่องจากว่าในทุกชีวิตประจำวัน มีวัฒนธรรมที่ถูกสร้างใหม่ตลอดเวลา แต่ประเพณีการเลือกสรรจะทำหน้าที่คัดเลือกให้วัฒนธรรมบางอย่างเท่านั้นที่จะถูกผลิตซ้ำให้มีชีวิตยืนยาว ซึ่งประเพณีการเลือกสรรนี้มักมีผลประโยชน์บางอย่างแอบแฝงเสมอ เช่น ผลประโยชน์ทางชนชั้น ผลประโยชน์ทางสุนทรียะ ผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจการเมือง ผลประโยชน์ทางเพศ เป็นต้น

นอกจากนี้ R. Williams ยังมองว่า สังคมกลุ่มหนึ่งๆ ประกอบด้วยปฏิบัติการทางสังคม (Social Practice) จำนวนมากมายที่ก่อตัวเป็นองค์รวมที่เป็นรูปธรรมของสังคม และวัฒนธรรมก็คือ การปฏิบัติการทางสังคมเหล่านี้ เพราะฉะนั้นวัฒนธรรมในแต่ละสังคมจะเป็นอย่างไร ขึ้นอยู่กับว่าสังคมนั้นมีปฏิบัติการทางสังคมอย่างไร

ดังนั้น เนื้อหาวัตถุดิบที่กลุ่มวัฒนธรรมนิยมสนใจศึกษาจึงเป็นพวกวัฒนธรรมแบบธรรมดา หรือแบบพื้นบ้าน ซึ่งคนส่วนใหญ่ในสังคมปฏิบัติการอยู่ คำว่า “ปฏิบัติการทางสังคม” นั้น สำนักนี้เน้นว่าจะต้องเป็นปฏิบัติการที่ประชาชนกำลังใช้ชีวิตอยู่ในปัจจุบัน (Lived Experience) เพราะฉะนั้น “วัฒนธรรม” จึงไม่ใช่สิ่งที่ตายไปแล้ว (Dead Experience) ด้วยเหตุนี้ วิธีการศึกษาของสำนักนี้จึงจะไม่ใช่เพียงวิธีการ “วิเคราะห์ตัวบท” (Text Analysis) แต่จะต้องวิเคราะห์บริบทด้วย (Context) เพราะผลจากการวิเคราะห์ Text เปล่าๆ กับการวิเคราะห์ Text ที่อยู่ใน Context อาจจะให้ผลที่แตกต่างกันก็ได้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2539)

เนื่องจากจุดแข็งของสำนักเศรษฐศาสตร์การเมืองคือ ความสนใจเรื่อง “กระบวนการผลิตสินค้า” (Commodity Production) ดังนั้น สำหรับสำนักเบอร์มิงแฮมที่แม้จะมีความสนใจเรื่อง “วัฒนธรรม" (มิใช่เศรษฐกิจ) แต่ทว่าอิทธิพลจากบรรพบุรุษทางความคิดของสำนักเศรษฐศาสตร์การเมืองทำให้ R. Williams ได้เอาแนวคิดของมาร์กซ คือ แนวคิดด้านพลังการผลิต (Productive Forces) ปัจจัยการผลิต (Means of Production) และความสัมพันธ์ทางการผลิต (Production Relations) มาขยายความหมายจากการผลิตแบบแคบที่จำกัดอยู่เพียงแค่การผลิตทางเศรษฐกิจไปสู่การผลิตวัฒนธรรมและวิถีชีวิต (มัสรา ขมะวรรณ, 2537)

R. Williams โยกวิธีคิดเรื่องกระบวนการผลิตจากสินค้าไปใช้ในเรื่องการผลิตวัฒนธรรม (Cultural Production) และได้อาศัยแนวคิดเดียวกับการผลิตสินค้าว่า เมื่อมีการผลิตสิ่งใดขึ้นมาแล้ว จำเป็นต้องมีการผลิตซ้ำสืบทอดอยู่เสมอ (Production และ Reproduction) จึงจะเป็นหลักประกันความต่อเนื่องยืนยาวของสิ่งนั้น สื่อพื้นบ้านก็เช่นกัน หากขาดการผลิตซ้ำ สื่อนั้นก็สูญสลายได้ ดังวัฏจักรแผนภูมิ ต่อไปนี้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2547, น. 47)




**ภาพที่ 2 แสดงกระบวนการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม**

ในขณะที่นักวิชาการสายคติชนวิทยาดั้งเดิม จะศึกษาสื่อพื้นบ้านในระดับของผลผลิตทางวัฒนธรรม (Cultural products) หรือทำความเข้าใจสื่อพื้นบ้านในฐานะของวัฒนธรรมที่เป็นชิ้นๆ เช่น ศึกษาผ้าทอหรือเสื่อกกเป็นผืนๆ โดยแยกส่วนออกจากบริบทที่ใช้พิจารณา แต่สำนักวัฒนธรรมศึกษาได้ชี้ให้เห็นถึงขีดจำกัดของการศึกษาดังกล่าวว่า สามารถตอบโจทย์ได้แต่เพียงว่ามีวัฒนธรรม**อะไร**เกิดขึ้นบ้างในสังคม แต่ไม่สามารถอธิบายต่อไปได้ว่า วัฒนธรรมหรือสื่อพื้นบ้านนั้นๆ เกิดขึ้นและดำรงอยู่ได้**อย่างไร**และ**ทำไม** ดังนั้น สำนักเบอร์มิงแฮมจึงเน้นย้ำความจำเป็นของการศึกษาสื่อพื้นบ้านในลักษณะของ **กระบวนการทางวัฒนธรรม** (Cultural process) หรือ **กระบวนการผลิตทางวัฒนธรรม** (Cultural production) เช่น กระบวนการสื่อสารผ่านการทอผ้าและต่ำหูก เป็นทั้งการแสดงออกซึ่งอัตลักษณ์และตัวตนของชุมชนท้องถิ่น เป็นการจัดความสัมพันธ์ทางสังคมของชุมชน (อาทิ แม่กับลูกสาวทอผ้าต่ำหูกด้วยกัน) และเป็นการลงรหัสสุนทรียะและสร้างความสุขทางใจให้แก่ชุมชน สิ่งที่กล่าวมานี้สะท้อนให้เห็นได้จากแนวทางในการตั้งคำถามต่อสื่อพื้นบ้านของ R. Williams 4 ประเด็นหลักด้วยกัน คือ (สมสุข หินวิมาน, 2548)

(1) สื่อพื้นบ้าน/ วัฒนธรรมท้องถิ่นหนึ่งๆ ได้รับการผลิตขึ้นมาได้อย่างไร/ ทำไม

(2) วัฒนธรรมดังกล่าวมีการเผยแพร่ออกไปอย่างไร/ ทำไม

(3) วัฒนธรรมพื้นบ้านนี้มีการบริโภคโดยผู้คนในสังคมหรือท้องถิ่นอย่างไร/ ทำไม

(4) วัฒนธรรมนั้นๆ ได้รับการผลิตซ้ำหรือสืบทอดต่อไปอย่างไร/ ทำไม

กลุ่ม Culturalist ซึ่งสนใจเรื่องการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมให้คำอธิบายว่า (กาญจนา แก้วเทพ, 2545) เมื่อ “วัฒนธรรม” จำเป็นต้องมีกระบวนการผลิต กระบวนการนี้คล้ายคลึงกับการผลิตสินค้า กล่าวคือ ต้องมีองค์ประกอบการผลิต (Elements of Production) วัตถุดิบ มีตัวผู้ผลิต มีเครื่องมือการผลิต มีองค์ความรู้ในการผลิต มีสถานที่ มีกาลเวลา มีการแพร่กระจาย กระบวนการใช้ การบริโภคผลผลิต รวมทั้งมีกลุ่มคนที่ใช้วัฒนธรรมนั้น

สำหรับการศึกษาภูมิปัญญาพื้นบ้านตามแนวทางวัฒนธรรมนิยม นี้อาจจะแบ่งระดับการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ระดับ คือ (กาญจนา แก้วเทพ, 2539)

(1) การวิเคราะห์กระบวนการภายในของตัวการผลิตเอง อันได้แก่ การวิเคราะห์องค์ประกอบย่อยๆ ของการผลิต เช่น การผลิต “กลอง” ของทางภาคเหนือซึ่งจะต้องมีองค์ประกอบมากมาย เริ่มตั้งแต่ต้องมีหมอทำกลอง (ผู้ผลิต) มีตำราทำกลอง (องค์ความรู้) ต้นไม้/ หนังวัว (วัตถุดิบ) มีความต้องการที่จะใช้กลอง มีสถานที่ตั้ง มีช่วงเวลากระทำ มีขั้นตอนการทำ มีการระบุหน้าที่ของกลองต่อชุมชน ฯลฯ การวิเคราะห์องค์ประกอบภายในของกระบวนการผลิตนี้ช่วยอธิบายทั้งความอยู่ยงคงกระพันหรือความสูญสลายของภูมิปัญญาหนึ่งๆ หรือมิฉะนั้นก็ช่วยอธิบายการดัดแปลงคลี่คลายกลายรูปของภูมิปัญญาแต่ละอย่าง อันเนื่องมาจากการขาดหายหรือการเปลี่ยนแปลงในองค์ประกอบย่อยๆ เหล่านั้นเอง

(2) การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่าง “ภูมิปัญญา” กับ “บริบท / โครงสร้างของชุมชน / สังคม” จากนิยามที่กล่าวมาข้างต้นว่าภูมิปัญญาแต่ละอย่างเป็นปฏิกริยา / ความพยายามที่มนุษย์จะจัดการกับบริบทสภาพแวดล้อมของเขา ดังนั้น บริบทแวดล้อมจึงเป็นเสมือน “บ่อเกิด” ของภูมิปัญญา และหากบ่อเกิดนั้นเปลี่ยนแปลงไป ตัวภูมิปัญญาเองก็ย่อมผันแปรตามไปด้วย ตัวอย่างเช่น ภูมิปัญญาเกี่ยวกับการทำ / การใช้ / การมอบหมายหน้าที่ของกลอง ที่กล่าวมาข้างต้น ภูมิปัญญาดังกล่าวจะเกิดขึ้นภายใต้บริบทที่ชุมชนมีความต้องการรูปแบบการสื่อสารเพื่อเชื่อมความสัมพันธ์ภายในชุมชน (เมื่อผู้ใหญ่ตีกลองประชุม) การสื่อสารเพื่อบอกจังหวะชีวิตการทำกิจกรรมของชุมชน (พระตีกลองเพล) การสื่อสารเพื่อการปกป้องระวังภัยของชุมชน (เวลาเกิดอันตรายแก่ชุมชน) ฯลฯ แต่ทว่าเมื่อบริบทเปลี่ยนแปลงไป เช่น หมู่บ้านเปิดออกสู่โลกภายนอก ชาวบ้านทุกบ้านมีวิทยุ หมู่บ้านมีหอกระจายข่าว มีโทรศัพท์หมู่บ้านไปจนกระทั่งถึงมีอินเตอร์เน็ต

ฯลฯ ภูมิปัญญาด้านการสื่อสารที่เกี่ยวกับการทำ / การใช้ / หน้าที่ของกลองก็ต้องแปรเปลี่ยน / ปรับรูป / หรือแม้กระทั่งสูญหายไป

ในขั้นตอนของการวิเคราะห์นั้น สำนักวัฒนธรรมเสนอว่า เราไม่สามารถจะแยกดูกิจกรรมย่อยๆ อันใดเพียงอันเดียวได้ เพราะสังคมเราประกอบขึ้นด้วยตาข่ายแห่งความสัมพันธ์ของปฏิบัติการทางสังคมย่อยๆ ที่มีผลกระทบถึงกันอยู่ตลอดเวลา ดังนั้น เราจึงต้องวิเคราะห์เพื่อค้นหา “ความสัมพันธ์” (Relationship) ดังกล่าว

นอกจากนี้ ในแง่ของการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดนี้ จำเป็นต้องมีการวิเคราะห์ทั้งในระดับที่เป็นรูปธรรม (Visible) หรือลักษณะที่มองเห็น จับต้อง สัมผัสได้ และในระดับที่เป็นนามธรรม (Invisible) หรือเข้าใจถึงความหมายที่ถูกผลิตซ้ำและเปลี่ยนแปลงได้ เช่น สมัยก่อนวัฒนธรรม ”ผีฟ้า” ของคนอีสานจะมีความหมายและบทบาทหน้าที่ต่อสังคมในฐานะของหมอพื้นบ้านสตรีที่รักษาโรคอยู่ในชนบท แต่เมื่อมีละครโทรทัศน์เรื่อง “ปอบผีฟ้า” ออกฉาย ความหมายของวัฒนธรรมก็มีการขยายขอบเขตจากภาคอีสานไปสู่ทั่วทั้งประเทศ และในการผลิตซ้ำครั้งใหม่นี้ ยังมีการสืบทอดและตีความหมายใหม่ด้วยว่าเป็น “ผีปอบสาวที่ชอบกินตับ ไต ไส้พุงของมนุษย์” โดยไม่เหลือร่องรอยของความหมายแบบเก่า (สมสุข หินวิมาน, 2548)

R. Williams ยังได้จำแนกประเภทของการปฏิบัติทางวัฒนธรรมออกเป็น Dominant (วัฒนธรรมหลัก) Residual (วัฒนธรรมที่เหลือตกค้างออกมาจากอดีตที่มีลักษณะตรงกันข้ามกับวัฒนธรรมหลัก) Emergent (วัฒนธรรมที่กำลังก่อตัวเกิดขึ้นมาใหม่) (กาญจนา แก้วเทพ, 2545) หากเราศึกษาเท่งตุ๊ก เราจะพบว่าเท่งตุ๊กในปัจจุบันมีการปรับเปลี่ยนหลายอย่าง แต่เราต้องศึกษาว่าอะไรเป็นวัฒนธรรมหลักที่ยังคงอยู่ อะไรเป็น Residual และอะไรเป็น Emergent ที่กำลังเกิดขึ้นมาใหม่ (เช่น การมาเรียนเท่งตุ๊กเพื่อเป็นความสามารถพิเศษของเด็กรุ่นใหม่ ซึ่งแตกต่างจากสมัยก่อนที่มาเรียนเพื่อเป็นอาชีพ)

อีกแนวคิดหนึ่งที่ R. Williams เสนอไว้ก็คือ เรื่อง “โครงสร้างแห่งความรู้สึก” (Structure of feeling) เนื่องจากวัฒนธรรมเกี่ยวข้องกับคน หรือมีชีวิตของผู้คนสอดแทรกอยู่ในนั้น เพราะฉะนั้นในแต่ละกลุ่มสังคม ผู้คนจะต่างถักทออารมณ์ ความคิด วิถีชีวิต แบบแผนค่านิยม ความรู้สึกร่วมกันบางอย่างเฉพาะกลุ่ม (Shared experience) ดังนั้น การวิเคราะห์ตัวบท (Text) ต่างๆ ใน

โลกของการสื่อสารซึ่งรวมถึงสื่อพื้นบ้าน สิ่งที่ซุกซ่อนอยู่ในระดับลึกใต้ตัวบทเหล่านั้น คือ โครงสร้างแห่งความรู้สึกของทั้งผู้ผลิตและผู้เสพผลงานทางวัฒนธรรมดังกล่าว

ผู้วิจัยมองกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กตามแนวคิดเรื่องการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม (Cultural reproduction) ดังนั้น จึงต้องให้ความสนใจที่กระบวนการในการสืบทอด องค์ประกอบหรือวัตถุดิบซึ่งเป็นต้นทุนทางวัฒธรรมที่จะใช้ในการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอด บริบทของชุมชนของบ้านเจ้าหลาวที่เปลี่ยนแปลงจากสังคมเกษตรมาเป็นเมืองท่องเที่ยว ดังนั้น การสืบทอดเท่งตุ๊กในยุคสมัยที่แตกต่างกัน กระบวนการ และต้นทุนทางวัฒนธรรมย่อมแตกต่างกัน นอกจากมองการสืบทอดในลักษณะที่เป็นรูปธรรมแล้ว ผู้วิจัยยังสนใจศึกษาการสืบทอดความหมายและคุณค่าของเท่งตุ๊กเมื่อมีการผลิตซ้ำว่าความหมายและคุณค่าใดที่ยังดำรงอยู่ และความหมายหรือคุณค่าใดที่เปลี่ยนแปลง คนแต่ละกลุ่มในชุมชนได้รับการสืบทอดความหมายและคุณค่าเหมือนหรือต่างกันอย่างไร

## 6. แนวคิดเรื่องพื้นที่สาธารณะ

เนื่องจากเท่งตุ๊กนั้นมีความสัมพันธ์กับพื้นที่สาธารณะในชุมชนหลายรูปแบบ เช่น การมีความสัมพันธ์กับพื้นที่สาธารณะในมิติกายภาพ เช่น การไปแสดงในพื้นที่สาธารณะต่างๆ ได้แก่ ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม ศาลเจ้าพ่อเขาเขียว เขาแดง พื้นที่วัด หรือพื้นที่สาธารณะที่ถูกประกอบสร้างขึ้น เช่น ในงานบวช หรืองานวัด ซึ่งพื้นที่ดังกล่าวนั้นมีความสัมพันธ์กับการดำรงอยู่ การเปลี่ยนแปลงและการสืบทอดเท่งตุ๊กให้คงอยู่ในชุมชนต่อไป ในขณะเดียวกัน ตัวเท่งตุ๊กเองก็ถือว่าเป็นพื้นที่สาธารณะรูปแบบหนึ่งที่สามารถเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชนโดยการเปิดโอกาสให้คนในชุมชนได้มีพื้นที่ที่มาพูดคุย ปรึกษาหารือกัน โดยเฉพาะการเปิดพื้นที่ให้กับผู้หญิงในชุมชน ดังนั้น ผู้วิจัยจึงใช้แนวคิดเรื่องพื้นที่สาธารณะมาเป็นกรอบแนวทางในการศึกษาพื้นที่สาธารณะต่างๆ ในชุมชนที่มีความสัมพันธ์กับการสืบทอดเท่งตุ๊ก ทั้งในมิติทางกายภาพ มิติทางด้านจิตใจ และพื้นที่ที่เกิดจากการปฏิบัติการทางสังคม

### 6.1 ความหมายของพื้นที่

ก่อนหน้าที่นักสังคมศาสตร์จะสนใจพื้นที่สาธารณะนั้น พื้นที่ถูกมองในเชิงที่เป็นความจริงทางเรขคณิต ประกอบขึ้นและวัดได้ด้วยมิติความกว้าง ความยาว และความลึก ศึกษาได้เชิงกายภาพในฐานะความเป็นจริงเชิงประจักษ์ ดังนั้น พื้นที่จึงเป็นความเป็นจริงและเงื่อนไขที่ถูกกำหนดมาให้ ในแง่นี้พื้นที่ “ว่างปล่า” คือ ปลอดพ้นจากการให้คุณค่า ไม่ได้ขึ้นอยู่กับหรือรับใช้

ผลประโยชน์ของใคร จึงปลอดจากอำนาจและการเมือง ดูมีความเป็นกลางโดยธรรมชาติในสามัญสำนึกของคนทั่วไป (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2543)

การศึกษาพื้นที่เริ่มได้รับความสนใจในแวดวงสังคมศาสตร์ เนื่องจากความเป็นเมืองสมัยใหม่ทำพื้นที่สาธารณะหายไป และสิ่งที่หายไปพร้อมพื้นที่สาธารณะ คือ คุณภาพชีวิต ความมีชีวิตชีวาของเมือง และพื้นที่ทางการเมืองที่สร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของพลเมือง เพราะพื้นที่สาธารณะได้กลายเป็นพื้นที่ส่วนตัว ถูกนำไปใช้ประโยชน์เพื่อการค้าหรือไม่ก็ถูกออกแบบจัดวางอย่างไร้ชีวิตในเมืองสมัยใหม่

การศึกษาพื้นที่สาธารณะในแวดวงวัฒนธรรมศึกษายุคใหม่ ไม่ได้สนใจการหายไปของพื้นที่สาธารณะ แต่สนใจพิจารณา “พื้นที่สาธารณะ” และระบบการแทนค่าความหมายที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่สาธารณะ โดยให้ความสนใจพื้นที่ในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์หนึ่งทางสังคม ดังนั้นการศึกษาในกลุ่มนี้จึงมีทั้งระดับที่ “อ่าน” และ”ถอดรหัส” ระบบสัญญะที่ปรากฏในพื้นที่สาธารณะ เพราะพื้นที่ไม่ได้เป็นเพียงตัวสะท้อนกระบวนการประวัติศาสตร์ที่หล่อหลอมความหมายทางวัฒนธรรมเท่านั้น แต่เป็นสิ่งที่มีบทบาทในการสร้างประวัติศาสตร์นั้นๆ ด้วย การพิจารณาพื้นที่สาธารณะในแนวนี้ส่วนใหญ่นอกจากจะศึกษาพื้นที่อนุสาวรีย์แล้ว ยังศึกษาพื้นที่สาธารณะในเชิงพิธีกรรมเพื่อแสดงให้เห็นถึงกระบวนการเปลี่ยนแปลงของ”พื้นที่” (สุธาริณ คูณผล, 2541)

H. Lefebvre (1991, อ้างในกาญจนา แก้วเทพ, 2544) ซึ่งเป็นหนึ่งในนักวิชาการที่มีชื่อเสียงที่ศึกษาพื้นที่สาธารณะแนววัฒนธรรมศึกษายุคใหม่ แบ่งความหมายของพื้นที่ออกเป็น 3 ระดับ

(1) Physical space หมายถึง พื้นที่ที่เป็นธรรมชาติด้านกายภาพ จักรวาล

(2) Mental space เป็นพื้นที่ตามทัศนะของนักปรัชญาและนักคณิตศาสตร์ ซึ่งหมายถึงการรับรู้พื้นที่ในทางจิตใจ เช่น ความรู้สึกผูกพันกับพื้นที่ ความรู้สึกสะดวกสบาย ฯลฯ

(3) Social space & Social practice เป็นพื้นที่ที่ถูกประกอบสร้างขึ้นด้วยกิจกรรม/ปฏิบัติการ/ โครงการต่างๆ การใช้สัญลักษณ์/ การสร้าง utopia/ รวมทั้งการทำให้เป็นปริมณฑล (Sphere) ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า ทุกหนทุกแห่งในสังคม สามารถถูกประกอบสร้างขึ้นเป็น “พื้นที่ทางสังคม” (Social space) ได้ทั้งสิ้น หากว่ามีปฏิบัติการทางสังคมเกิดขึ้นในบริเวณดังกล่าว

Harbermas (1989) ให้คำนิยามแก่พื้นที่สาธารณะว่า พื้นที่สาธารณะเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับ “ความรู้สึกเป็นส่วนรวม” (Sense of public) เป็นพื้นที่ที่บุคคลที่เข้าไปในปริมณฑลนั้นจะมีสถานะเป็น**ผู้กระทำการ** (Actor) ที่มี**ส่วนร่วม**อย่างเสมอภาค**เท่าเทียม**กันในการตัดสินใจ โดยผ่าน**กระบวนการสื่อสาร**แบบอภิปรายโต้แย้งกันด้วยการให้เหตุใช้ผลเชิงการสื่อสาร (Communication rationality) เพื่อ**ตัดสินใจ**หาคำตอบที่ดีที่สุดร่วมกัน (กาญจนา แก้วเทพและสมสุข หินวิมาน, 2551)

พื้นที่สาธารณะในทัศนะของฮาเบอร์มาสจะมีคุณลักษณะสำคัญ 5 ประการ คือ

(1) เป็นพื้นที่ที่มีการรวมตัวกันของกลุ่มปัจเจกชนบนพื้นฐานความสมัครใจที่เข้ามาพูดคุยอภิปรายโต้แย้งกันด้วยเนื้อหา/ ประเด็นที่เป็นเรื่องส่วนรวม และมีเป้าหมายเพื่อผลประโยชน์ของสาธารณะมิใช่เพื่อผลประโยชน์ส่วนตัว

(2) ต้องเป็นพื้นที่ที่เป็นอิสระจากอำนาจต่างๆ ในสังคม เช่น อำนาจรัฐและอำนาจเศรษฐกิจ

(3) ต้องมีการไหลเวียนของการใช้เหตุผล (Rationality) อย่างเป็นอิสระ ไม่มีใครมีอภิสิทธิ์ด้วยเกณฑ์ต่างๆ (ชาติกำเนิด ยศถาบรรดาศักดิ์) เหนือใคร

(4) สถาบันสื่อมวลชน เช่น หนังสือพิมพ์ วิทยุ โทรทัศน์ เป็นปัจจัยสำคัญที่หล่อเลี้ยงให้การพูดคุยอภิปรายดังกล่าวเป็นไปได้ เพราะเนื้อหาในสื่อมวลชนเป็นเรื่องราวของสาธารณะอยู่แล้ว และเป็นข้อมูลข่าวสารสำหรับการโต้เถียงอย่างใช้เหตุใช้ผล

(5) ผลจากการพูดคุยนั้นจะต้องก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงบางอย่างตามมา

แม้ว่าพื้นที่สาธารณะตามแนวคิดของฮาเบอร์มาสจะเป็นพื้นที่ของชนชั้นกลางที่เน้นการต่อสู้ด้วยการใช้เหตุผลผ่านสื่อมวลชน แต่ถ้านำแนวคิดเรื่องพื้นที่สาธารณะมาประยุกต์ใช้กับสื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นพื้นที่ของชาวบ้าน (Folk) ซึ่งไม่ใช่เป็นชนชั้นกลางแล้ว พื้นที่สาธารณะของชาวบ้านก็ไม่ได้เป็นเพียงแค่พื้นที่ของการใช้เหตุผล หากแต่ยังเป็นพื้นที่ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างอารมณ์ความรู้สึกและความเชื่อร่วมกันผ่านการใช้สื่อของท้องถิ่นซึ่งมิได้จำกัดเพียงแค่สื่อมวลชนเท่านั้น

ชยันต์ วรรธนะภูติ (2549) นักวิชาการด้านมานุษยวิทยาชาวไทย สรุปความหมายของพื้นที่ว่ามักจะนิยมใช้กันอย่างน้อย 3 ลักษณะ ความหมายในลักษณะแรกเป็นความหมายของพื้นที่ในเชิงภูมิศาสตร์ (Space) ที่เป็นที่ตั้ง (Setting, Locale) และบริบทของการกระทำและปฏิสัมพันธ์

ของมนุษย์ ดังจะเห็นได้จากงานเขียนทางมานุษยวิทยาที่มักบรรยายให้เห็นบริบทของชุมชนหมู่บ้าน

ความหมายในลักษณะที่ 2 ของ “พื้นที่” นั้นพิจารณาจากทัศนะของผู้ที่อยู่ในพื้นที่เป็นหลัก นั่นคือ ทำความเข้าใจพื้นที่ที่เปลี่ยนแปลงไปเมื่อคนใช้ประโยชน์และดัดแปลงสร้างพื้นที่เพื่อวัตถุประสงค์บางอย่าง การให้ความสำคัญกับคนที่อยู่ในพื้นที่ทำให้มองเห็นวิธีการที่คนผูกโยงพื้นที่กับความคิดและปฏิบัติการทางสังคม คนมีความทรงจำและมีความผูกพันกับพื้นที่ จึงให้ความหมาย สร้างตำนาน เรื่องราวและกำหนดขอบเขตพื้นที่ของเขา นอกจากนั้น การให้ความหมายทางสังคมต่อพื้นที่ ยังรวมถึงความหมายทางจิตวิญญาณและภูมิปัญญา ซึ่งคนในพื้นที่สร้างขึ้นและสืบทอดให้กับคนรุ่นหลัง เช่น กะเหรี่ยงในป่าตะวันตกถือว่าทุ่งใหญ่นเรศวรเป็น ” พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์” ที่มีตำนานและมีความหมายต่อพวกเขา พื้นที่ดังกล่าวจึงเป็นเหมือนบันทึกความทรงจำในการต่อสู้ของบรรพบุรุษที่เคยปกป้องพื้นที่นั้น เป็นพื้นที่ที่บรรพบุรุษอาศัยเพื่อตั้งรกรากและสร้างถิ่นฐาน เป็นทั้งที่เกิดและที่ฝังศพ ดังนั้น จึงมีความหมายทางจิตวิญญาณและเป็นเครื่องเตือนใจให้นึกถึงภูมิปัญญาที่บรรพบุรุษเคยสะสมไว้

ดังนั้น พื้นที่ไม่สามารถจะผลิตความหมายของตัวมันเองขึ้นมาแต่คนต่างหากเป็นผู้สร้าง จัดความสัมพันธ์และให้ความหมายแก่พื้นที่ เมื่อคนใช้พื้นที่นั้น จึงมีความรู้และรู้จักใช้ประโยชน์อย่างหวงแหนและเคารพอย่างมีความหมายต่อตน วิธีคิดและวิถีชีวิต เช่น ป่ามิใช่เป็นเพียงแค่ต้นไม้และแหล่งอาหาร แต่ยังมีความหมายเชิงจิตวิญญาณ เพราะป่าเป็นพื้นที่ที่มี “ผี” ที่ให้ความคุ้มครองชาวบ้าน

ความหมายของพื้นที่ในลักษณะที่สาม มาจากแนวคิด Third space ที่ H.Lefebvre พัฒนาขึ้น โดย H.Lefebvre (1991, อ้างในสุกัญญา พรหมนารท ,2548) ให้ความหมายของพื้นที่สาธารณะว่า เป็นพื้นที่ที่เกิดจากลักษณะวิถีการดำรงชีวิตซึ่งแต่ละสังคมจะมีความแตกต่างกัน ดังนั้น จึงควรศึกษาที่กระบวนการเกิดของพื้นที่สาธารณะมากกว่าตัวพื้นที่เอง โดย Lefebvre (1991) และ Madanipour (1996) สรุปว่า การศึกษาพื้นที่ควรเป็นการศึกษาทั้งการรับรู้ (Perceive) การสร้างสรรค์ (Create) และการใช้ (Use) ของพื้นที่นั้น นอกจากนี้การศึกษาพื้นที่ต้องศึกษามิติของเวลาเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย เนื่องจากพื้นที่และสังคมมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา

สุกัญญา พรหมนารท (2548) ได้จำแนกพื้นที่สาธารณะในชุมชนอีสานออกเป็น 4 ประเภท ดังนี้

1. พื้นที่ใช้สอยประโยชน์ร่วมกัน เป็นพื้นที่ซึ่งคนใดก็ได้ในชุมชนเข้ามาทำกิจกรรมต่างๆ ร่วมกันหรือใช้งานได้โดยส่วนตัว แต่อยู่ภายใต้กฎระเบียบที่ชุมชนนั้นวางไว้ ซึ่งพื้นที่เหล่านี้จะมีความเชื่อและพิธีกรรมเป็นอุบายในการควบคุมและจัดสรรการใช้ทรัพยากรธรรมชาติของส่วนรวม โดยตั้งอยู่บนพื้นฐานของความอุดมสมบูรณ์ของชุมชนได้อย่างแยบยล

2. พื้นที่ในบริเวณและระหว่างบ้านพักอาศัย มีลักษณะที่สำคัญ คือ ไม่มีอาณาเขตที่ชัดเจน และจะรวมเส้นทางสัญจรไว้ด้วย

3. พื้นที่ทางความเชื่อ มาจากการนับถือผีและธรรมชาติ

4. พื้นที่ทางศาสนา เช่น พื้นที่ของวัด

ซึ่งหากเอาเกณฑ์ของสุกัญญา (2548) มาใช้กับศาลเจ้าพ่อหัวแหลมนั้นจะเป็นทั้งพื้นที่ใช้สอยประโยชน์ร่วมกันของคนในชุมชน รวมทั้งเป็นพื้นที่ทางความเชื่อ เช่น เป็นทั้งสถานที่ขึ้นปลาหรืออาหารทะเลของชาวประมง ในขณะเดียวกันก็เป็นพื้นที่ที่เชื่อว่าเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์เป็นที่ประทับของเจ้าพ่อที่พวกเขารัก แต่หลักเกณฑ์นี้เน้นการมองพื้นที่ทางด้านกายภาพมากกว่าทางด้านจิตใจ

### 6.2 การประกอบสร้างทางสังคมของพื้นที่

H. Lefebvre (1991) กล่าวว่า “พื้นที่” ไม่ได้เป็นเพียงลักษณะทางภูมิศาสตร์เฉยๆ (passive geography) รวมทั้งมิได้มีลักษณะเป็นกลาง (Neutral) ด้วย แต่พื้นที่เป็นสมรภูมิของการต่อสู้ของอำนาจต่างๆ ในสังคม พื้นที่จะถูกผลิต (Produce) และผลิตซ้ำ (Reproduce) ให้กลายเป็นพื้นที่ทางสังคมแบบต่างๆ ตามแต่อำนาจของกลุ่มผู้สร้าง

“พื้นที่ทางสังคม” จึงเป็นผลผลิตของสังคม/ วัฒนธรรม (Cultural/ Social product) ในแต่ละช่วงเวลา แต่ละยุคสมัย แต่ละวัฒนธรรม เป้าหมายของการประกอบสร้าง/ ผลิต/ ผลิตซ้ำพื้นที่ดังกล่าวก็เพื่อให้เป็นเครื่องมือของความคิด เป็นเครื่องมือของการใช้อำนาจ รวมทั้งเป็นเครื่องมือของการครอบงำและควบคุม

จากแนวคิดเรื่องพื้นที่ทางสังคมนี้ H. Lefebvre (1991) แบ่ง “พื้นที่” ออกเป็น 3 ประเภท คือ

(1) Spatial Space หมายถึง ปฏิบัติการทางสังคมต่างๆ ที่ถูกกำหนดให้อยู่ในพื้นที่ทางกายภาพ เช่น ห้องสมุดเป็นพื้นที่สำหรับปฏิบัติการเก็บความรู้สำหรับอาจารย์ แต่เป็นพื้นที่เพื่อปฏิบัติการพบปะเพื่อนฝูงสำหรับนักศึกษา และเป็นพื้นที่เพื่อปฏิบัติการการใช้ระเบียบวินัยสำหรับบรรณารักษ์

(2) Representations of Space หมายถึง พื้นที่ที่มีอยู่ในความคิดของผู้คน (Conceptualized Space) เป็นพื้นที่ที่จะใช้ความรู้ ความเข้าใจสำหรับการจัดการใช้ประโยชน์ในแง่มุมต่างๆ โดยพิจารณาจากส่วนประกอบของพื้นที่นี้ เช่น อยู่ริมทะเล มีลมพัดผ่าน ฯลฯ

(3) Representational Space หมายถึง สัญญะ/ รหัสต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ ตัวอย่างเช่น ภูเขาสูงๆ มีความหมายว่าเป็นที่อยู่ของเทพเจ้าสำหรับคนโบราณ พื้นที่ในความหมายสุดท้ายจะเกี่ยวข้องกับกระบวนการประกอบสร้างและกระบวนการแปรเปลี่ยนความหมายของพื้นที่

**6.3 แนวทางการศึกษา “พื้นที่”**

A. Weber (1929 อ้างในกาญจนา แก้วเทพ, 2544) ให้แนวคิดว่า พื้นที่จะเกิดขึ้นได้อย่างไร ซึ่งเป็นแนวทางสำหรับการศึกษาเรื่องพื้นที่ ดังนี้

(1) วิธีการแบ่งพื้นที่ออกเป็นส่วนๆ เช่น การแบ่งพื้นที่ของศาลเจ้าพ่อออกเป็นส่วนๆ จะมีส่วนด้านหน้าที่เป็นสะพานยื่นออกไปในทะเล มีส่วนที่เป็นลานหน้าศาล มีศาลาอเนกประสงค์ และบริเวณศาลที่เจ้าพ่อประทับอยู่ และพื้นที่ที่ถูกแบ่งออกเป็นส่วนๆ ถูกให้ความหมายและคุณค่าไม่เท่ากัน เช่นส่วนที่เป็นที่ประทับของเจ้าพ่อจะมีความศักดิ์สิทธิ์มากกว่าพื้นที่อื่นๆ หรือแม้แต่ในพื้นที่ของเท่งตุ๊กเอง เวลาแสดงก็มีพื้นที่หน้าโรง กับพื้นที่หลังโรง

(2) การกำหนดกิจกรรม ที่กระทำได้ในพื้นที่ต่างๆ ซึ่งเป็นปฏิบัติการทางสังคม ซึ่งหากเป็นพื้นที่เท่งตุ๊ก หน้าโรงนักแสดงและนักดนตรีต้องแสดงออกอย่างไร ในขณะที่หลังโรงมีกิจกรรมอะไร หรือการกำหนดกิจกรรมต่างๆ ให้กับพื้นที่ของศาลเจ้าพ่อหัวแหลม

(3) การกำหนดปฏิสัมพันธ์ทางสังคม (Social Interaction) ในทัศนะของนักสังคมศาสตร์เมื่อกล่าวถึงกฎระเบียบบรรทัดฐานต่างๆ ของสังคมนั้น ในแง่รูปธรรมแล้ว ก็คือ การที่สมาชิกของ

สังคมรู้จักและเข้าใจว่า ในกาลา/ เทศะ อะไรจะต้องมีปฏิสัมพันธ์ทางสังคมอย่างไร ซึ่งแตกต่างกันไปในแต่ละสังคม

(4) การศึกษาระยะห่างระหว่างพื้นที่ต่างๆ ในแต่ละสังคมได้กำหนดระยะห่างทั้งในแง่ “รูปธรรม” และ “นามธรรม” ระหว่างบุคคลในบทบาทต่างๆ เอาไว้

(5) โอกาสของการเปลี่ยนแปลงการใช้พื้นที่ เช่น เมื่อมีการโยกย้ายจากพื้นที่เดิมไปยังพื้นที่ใหม่ๆ การเปลี่ยนแปลงทางกายภาพดังกล่าวจะมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงด้านอื่นๆ ตามมา ไม่ว่าจะเป็นด้านจิตใจ สังคม และวัฒนธรรม เช่น การโยกย้ายพื้นที่ของเท่งตุ๊กจากเคยเล่นอยู่ในชุมชนให้คนในชุมชนชม ไปเป็นการเล่นให้คนนอกชุมชนหรือคนนอกวัฒนธรรมชม

### 6.4 **พื้นที่กับผู้หญิง**

ในแง่มุมของปริมณฑลทางวัฒนธรรม (Cultural Sphere) นั้น Durkheim สนใจศึกษาอยู่ 2 ประเด็น คือ คนแต่ละคนถูกกำหนดให้อยู่ในพื้นที่แบบไหน และแต่ละพื้นที่มีความหมายอย่างไร โดยกาญจนา แก้วเทพ (2544) กล่าวว่า โลกของผู้หญิงอยู่ที่บ้าน (Private) โลกของผู้ชาย คือโลกนอกบ้าน เป็นพื้นที่สาธารณะ (Public) และที่สาธารณะมีเกณฑ์หลายเกณฑ์ที่เป็นตัวบ่งชี้ เช่น

(1) ลักษณะทางกายภาพ ได้แก่ ศึกษาว่าลักษณะทางกายภาพอะไรบ้างที่แบ่งแยกหรือบ่งชี้โลกภายในบ้านกับโลกสาธารณะ เช่น การมีรั้วรอบขอบชิด การตั้งกฎกติกาการใช้พื้นที่ ฯลฯ

(2) ประเภทของกิจกรรมที่จะกระทำในแต่ละพื้นที่

(3) หน้าที่และความหมายของแต่ละพื้นที่ การกำหนดพื้นที่แต่ละแห่งขึ้นมาในเวทีวัฒนธรรมนั้นย่อมทำให้พื้นที่แต่ละแห่งมีหน้าที่ทางสังคมบางประการ นอกจากมอบหมายบทบาทหน้าที่แล้ว ยังมีการกำหนดความหมายและการให้คุณค่ากับพื้นที่แต่ละแห่ง ซึ่งพื้นที่สาธารณะที่เป็นพื้นที่ของผู้ชายมักจะเป็นพื้นที่ที่มีการให้คุณค่ามากกว่าพื้นที่ส่วนตัวที่ผู้หญิงอยู่

นอกจากนี้ กาญจนา แก้วเทพ (2544) ยังกล่าวถึง พื้นที่สาธารณะในสังคมเกษตรก่อนยุคทุนนิยมว่า สังคมชนบทมีการจัดแบ่งพื้นที่ออกเป็น 3 ส่วน คือ ครัวเรือน ชุมชนและโลกภายนอกชุมชน สำหรับครัวเรือนและชุมชนนั้น การแบ่งแยกด้านกายภาพและนามธรรมไม่ได้แยกขาดกัน

ดังนั้น ผู้หญิงในสังคมเกษตรจึงไม่ได้อยู่ที่บ้านเท่านั้น หากแต่อยู่ตามที่ต่างๆ ของชุมชน ไม่ว่าจะเป็นไร่นา บ่อน้ำ วัดวาอาราม ฯลฯ เช่นเดียวกับผู้ชาย และเนื่องจากหน่วยการผลิตในสังคมเกษตรทำกันในหน่วยครัวเรือน ดังนั้น ผู้หญิงจึงมีบทบาทในการทำมาหากิน แต่พื้นที่ที่ผู้หญิงถูกห้ามไม่ให้ออกไป คือ พื้นที่บริเวณนอกชุมชนออกไป ซึ่งเป็นพื้นที่ที่ผู้ชายจะต้องออกไปทำความรู้จักแสวงหาความรู้จากโลกภายนอกมาเสริมภูมิปัญญาของชุมชนและเรียนรู้เพื่อให้เท่าทันโลกภายนอก ความหมายโลกภายนอกในทัศนะของสังคมเกษตรนั้นเป็นโลกน่ากลัว ไม่น่าไว้ใจ และการที่ห้ามผู้หญิงไม่ให้เดินทางออกไปสู่โลกภายนอกเนื่องจากกลัวอันตราย

การศึกษาพื้นที่ในทัศนะของสตรีนิยมจะเกี่ยวข้องกับอำนาจ เพราะการแบ่งเรื่องพื้นที่ส่วนตัวและพื้นที่สาธารณะนั้นเป็นวิธีคิดที่เต็มไปด้วยอคติทางเพศและเพศสภาพ เป็นเรื่องของการแสดงอำนาจและการควบคุม เพื่อรักษาสังคมปิตาธิปัตย์ (สุธาริน คูณผล, 2541)

สำหรับในกรณีของเท่งตุ๊กแล้ว ถือได้ว่าเป็นพื้นที่ของผู้หญิง เพราะไม่ว่าจะเป็นเจ้าของคณะ นักแสดงทั้งหลายล้วนแต่เป็นผู้หญิง กรณีดังกล่าวอาจจะอธิบายจากข้อสังเกตของ ปรานี วงษ์เทศ (2549) ว่า ผู้หญิงมักจะถูกคาดหวังให้เป็นผู้สืบทอดประเพณีหรือวัฒนธรรมต่างๆของชุมชน โดยเฉพาะวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการร่ายรำ ดังนั้น พื้นที่ทางวัฒนธรรมในส่วนนี้จึงเป็นพื้นที่ของผู้หญิงในชุมชน เมื่อผู้หญิงที่แสดงเท่งตุ๊กออกมาอยู่ในพื้นที่สาธารณะเท่ากับเป็นการให้อำนาจแก่ผู้หญิง ในหลายๆด้าน ทั้งด้านการแสดงตัวตน การแสดงความรู้ความสามารถ ซึ่งไม่ต้องอ้างอิงกับผู้ชาย รวมทั้งการที่ได้รับสิทธิในการออกนอกชุมชน และนำเรื่องราวที่พบเห็นมาถ่ายทอดแทรกอยู่ในเรื่องราวที่แสดง แต่เมื่อนักแสดงผู้หญิงแต่งงาน พวกเธอจะต้องเลิกเล่นเท่งตุ๊กเนื่องจากถูกห้ามจากสามี เนื่องจากเกรงว่าจะมีชายอื่นมาหมายปอง ซึ่งก็สะท้อนให้เห็นถึงอำนาจของผู้ชายในชุมชนได้เป็นอย่างดี

### 6.5 **พื้นที่ในวัฒนธรรมไทย**

พื้นที่ในความคิดของโลกตะวันตกนั้นมีลักษณะเป็นความว่างเปล่า แล้วมีสิ่งต่างๆ บรรจุอยู่ในนั้น เมื่อพื้นที่เป็นความว่างเปล่า มนุษย์จึงสามารถเข้าไปจัดการกับสิ่งต่างๆ ที่ถูกบรรจุอยู่ในนั้นได้อย่างเสรี อีกประการหนึ่ง คนในโลกตะวันตกมองพื้นที่เป็นผืนเดียวต่อกันไปเรื่อยๆ ไม่ได้แยกว่าพื้นที่แต่ละส่วนมีความแตกต่างกัน พื้นที่ที่อยู่ข้างตัวเราและพื้นที่ซึ่งอยู่ที่กาแลกซีอื่นก็เหมือนกันหรือเป็นผืนเดียวกัน เพียงแต่ว่าสิ่งที่บรรจุอยู่ในนั้นอาจต่างกัน

ส่วนความคิดเกี่ยวกับพื้นที่ในวัฒนธรรมไทยนั้นแตกต่างกัน ประการแรก คนไทยไม่ได้มองพื้นที่เป็นความว่างเปล่า แต่คิดว่าในพื้นที่ต่างๆ นั้นมีผี เจ้า สิ่งศักดิ์สิทธิ์ สิ่งซึ่งอยู่ในพื้นที่ต่างๆ จึงมีเจ้าของ การที่จะทำอะไรกับสิ่งซึ่งอยู่ในพื้นที่ต่างๆ จึงต้อง “บอกกล่าว” หรือขอจากเจ้าของ เช่น เจ้าป่า เจ้าเขา ผี ผีป่า เป็นต้น

การที่มองพื้นที่ว่ามีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ครอบครองอยู่ จึงเป็นการสร้างระเบียบทางศีลธรรมขึ้นสำหรับการปฏิบัติในแต่ละพื้นที่ เพราะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ครอบครองพื้นที่ต่างๆ นั้น มีกฎเกณฑ์บังคับให้มนุษย์ต้องทำตาม และมีผลให้ทุกคนต้องเคารพระเบียบการใช้สอยพื้นที่นั้นรวมถึงมีส่วนในการสร้างระเบียบให้เคารพสิทธิการใช้สอยพื้นที่ของกันและกัน

คนไทยเข้าใจความหมายของสถานที่และพื้นที่โดยผ่านสื่อหรือสัญลักษณ์บางอย่าง สัญลักษณ์เหล่านั้นคือเรื่องของพิธีกรรมและความเชื่อต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง ซึ่งพิธีกรรมและความเชื่อเหล่านั้นทำหน้าที่เป็นกฎเกณฑ์ในการดูแลรักษาพื้นที่ ขณะเดียวกันก็ให้ความหมายเกี่ยวโยงไปถึงเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ พร้อมกับชี้ให้เห็นว่า คนไทยไม่ได้มองสถานที่เพียงแค่ตัวสถานที่ แต่มักให้ความสนใจแก่ระบบคุณค่าที่รองรับความเชื่อในเรื่องของสถานที่นั้น ๆ ด้วย (อานันท์ กาญจนพันธุ์, 2548)

ผู้วิจัยใช้แนวคิดเรื่องพื้นที่ของ H. Lefebvre เนื่องจากมีความเหมาะสมกับการศึกษาพื้นที่ในแง่มุมทางวัฒนธรรม แม้ว่า H. Lefebvre จะสนใจศึกษาพื้นที่สาธารณะในเมือง แต่แนวคิดในการวิเคราะห์คุณค่า ความหมายที่ปรากฏในพื้นที่สาธารณะ และการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่และสังคมของเขาสามารถมาประยุกต์ใช้ในการศึกษาพื้นที่ในชุมชนได้ สำหรับเท่งตุ๊กแล้ว หากพิจารณาตามทัศนะดังกล่าว ตัวเท่งตุ๊กเองก็ถือว่าเป็นพื้นที่ทางสังคมพื้นที่หนึ่งอันเกิดจากการปฏิบัติการทางสังคม นอกเหนือจากการที่ตัวเท่งตุ๊กเองไปผูกพันอยู่กับพื้นที่ทางสังคมอื่นๆ เช่น ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม วัด หรือแม้แต่งานประเพณี

ผู้วิจัยสนใจศึกษาเท่งตุ๊กในแง่มุมที่ว่าเท่งตุ๊กมีกระบวนการในการสร้างพื้นที่ทางสังคมอย่างไร และในชุมชนดังกล่าวมีพื้นที่ทางสังคมอะไรบ้างที่เกี่ยวพันกับเท่งตุ๊ก ซึ่งในความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่สังคมดังกล่าวย่อมสัมพันธ์กับเวลา เช่น ประเพณีซึ่งเป็นพื้นที่ทางสังคมที่ผูกติดกับเวลา เช่น ประเพณีสงกรานต์ ประเพณีบวช นอกจากนี้ผู้วิจัยยังสนใจความหมายทางสังคมของแต่ละพื้นที่ในช่วงเวลาที่แตกต่างกันจากทัศนะของคนในชุมชนด้วย

ในแง่ของการวิเคราะห์พื้นที่โดยใช้แนวสตรีนิยมนั้น ย่อมมีสัมพันธ์กับอำนาจ เท่งตุ๊กถือว่าเป็นสื่อที่เปิดพื้นที่สาธารณะให้แก่ผู้หญิงได้แสดงความสามารถ ได้ออกมาแสวงหาความรื่นรมย์ในพื้นที่ดังกล่าวแทนที่จะจำกัดอยู่เฉพาะในพื้นที่ส่วนตัว นอกจากนี้ผู้หญิงที่เล่นเท่งตุ๊กยังได้รับสิทธิที่จะเดินทางออกนอกชุมชน นั่นเท่ากับให้อำนาจแก่ผู้หญิงในพื้นที่ดังกล่าว ซึ่งน่าสนใจว่าเมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงไป การเป็นพื้นที่สาธารณะสำหรับผู้หญิงนั้นมีการปรับเปลี่ยนหรือไม่ อย่างไร และผู้หญิงสร้างตัวตนและความหมายผ่านพื้นที่นี้อย่างไร

**7. แนวคิดเรื่องการมีส่วนร่วม**

เนื่องจากเท่งตุ๊กถือได้ว่าเป็นวัฒนธรรมร่วมกันของคนทั้งชุมชน ดังนั้น ชุมชนต้องเข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอดเท่งตุ๊กด้วย ซึ่งเท่งตุ๊กทั้ง 2 คณะนั้นเปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการสืบทอดที่แตกต่างกัน ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสนใจว่า การมีส่วนร่วมในกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กที่แตกต่างกัน ส่งผลต่อการเสริมสร้างความเข้มแข็งของชุมชนแตกต่างกันหรือไม่อย่างไร ผู้วิจัยจึงใช้แนวคิดนี้เป็นกรอบในการศึกษาการมีส่วนร่วมทั้งระหว่างชุมชนกับเท่งตุ๊ก และเท่งตุ๊กกับหน่วยงานนอกชุมชน

**การมีส่วนร่วม**

การมีส่วนร่วมแม้มิใช่เรื่องใหม่ในสังคมไทย เพราะสังคมไทยเคยมี “การลงแขก” หรือ “การลงขัน” มาก่อน แต่แนวคิดเกี่ยวกับการมีส่วนร่วม (Participation) ได้กลายเป็นวาระใหม่เมื่อดำเนินการภายใต้ความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่าง “ผู้นำ” และ “ประชาชน” ในด้านการพัฒนาต่างๆ ดังนั้นราอาจกล่าวได้ว่า การมีส่วนร่วมของประชาชนในมิติใหม่ เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับอำนาจ (Power) และความสัมพันธ์เชิงอำนาจ (Power Relationship) ตลอดจนเป็นการถ่ายโอนอำนาจ (Power Transfer) จากบุคคลผู้มีอำนาจไปสู่สมาชิกในชุมชน นอกจากนั้น การมีส่วนร่วมของประชาชนในมิติใหม่ ยังเกี่ยวข้องกับการเพิ่มพลังอำนาจ (Empowerment) ให้กับสมาชิกในชุมชนในการร่วมกันคิด (Collective Thinking) และร่วมกันตัดสินใจ (Collective Decision – Making) ในเรื่องราวต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาชุมชน ตลอดจนร่วมปฏิบัติการ (Collective Action) ในการพัฒนาชุมชนไปในทิศทางที่เหมาะสม (ปาริชาต สถาปิตานนท์, 2549)

แนวคิดด้านการมีส่วนร่วมนั้นมีผู้นำเสนออย่างกว้างขวาง ในที่นี้จะนำเสนอความคิดของ Cohen (1996) และสถาบันวิจัยสังคมและสถาบันวิจัยสภาวะแวดล้อม จุฬา (2545)

Cohen (1996) กล่าวว่า การมีส่วนร่วมในงานพัฒนาสามารถอธิบายได้ใน 4 ลักษณะ คือ

ก. การมีส่วนร่วมในเชิงการกระทำ เกี่ยวข้องกับการที่บุคคลฝ่ายต่างๆ ในชุมชนได้อุทิศแรงกายในการดำเนินกิจกรรมเพื่อให้งานบรรลุเป้าหมาย

ข. การมีส่วนร่วมในเชิงเงินตรา หมายถึง การที่คนในชุมชนอุทิศเงินในการทำกิจกรรมต่างๆ

ค. การมีส่วนร่วมในเชิงความรับผิดชอบ เกี่ยวข้องกับ "การกระจายภารกิจและความรับผิดชอบ" โดยผู้ประสานงานหลักมักดำเนินการแบ่งภารกิจและหน้าที่ให้คนกลุ่มต่างๆ ที่มีความสำคัญในพื้นที่

ง. การมีส่วนร่วมในเชิงการตัดสินใจ เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงอำนาจในการตัดสินใจ ซึ่งหมายถึงความภาคภูมิใจให้กับสมาชิกในชุมชนผ่านการออกแบบกิจกรรมต่างๆ เพื่อให้สมาชิกในชุมชนได้มีส่วนร่วมในการวางแผนและการตัดสินใจต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับโครงการ

สถาบันวิจัยสังคมและสถาบันวิจัยสภาวะแวดล้อม จุฬา ฯ (2545) ได้จัดประเภทของการมีส่วนร่วมของประชาชน โดยอิงพัฒนาการของโครงการเป็นเกณฑ์ กล่าวคือ กระบวนการมีส่วนร่วมของประชาชน ประกอบด้วยภารกิจสำคัญ 5 ประการ ได้แก่

ภารกิจที่ 1 : การมีส่วนร่วมในการวางแผน (Participation in planning) อันได้แก่ การที่ประชาชนมีบทบาทในกิจกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการวางแผนโครงการ นับตั้งแต่การวิเคราะห์ปัญหา การกำหนดลำดับความสำคัญของปัญหา การกำหนดเป้าหมาย การกำหนดแนวทางในการดำเนินงาน การกำหนดแนวทางในการติดตามและประเมินผลโครงการ

ภารกิจที่ 2 การมีส่วนร่วมในการดำเนินกิจกรรม (Participation in implementation) อันได้แก่ การสนับสนุนด้านทรัพยากรต่างๆ และการประสานความร่วมมือในการจัดกิจกรรมต่างๆ

ภารกิจที่ 3 การมีส่วนร่วมในการใช้ประโยชน์ (Participation in utilization) อันได้แก่ การนำเอากิจกรรมต่างๆ มาใช้ให้เกิดประโยชน์ โดยเฉพาะในด้านการเพิ่มระดับการพึ่งตนเอง และการควบคุมทางสังคม

ภารกิจที่ 4 การมีส่วนร่วมในการได้รับผลประโยชน์ (Participation in benefit – sharing) อันได้แก่ การแจกจ่ายประโยชน์ต่างๆ ในการพัฒนาอย่างยุติธรรม

ภารกิจที่ 5 การมีส่วนร่วมในการประเมินผล (Participation in evaluation) อันได้แก่ การให้ประชาชนได้รับทราบถึงสภาพปัญหาและอุปสรรคต่างๆ เพื่อร่วมกันหาทางแก้ไขในลำดับต่อไป

การมีส่วนร่วมมีบทบาทสำคัญต่อการสืบทอด เพราะ “การมีส่วนร่วม” นั้นจะผูกโยงอยู่กับความรู้สึก “เป็นเจ้าของ” (Sense of Belonging) ความรู้สึกดังกล่าวจะนำมาซึ่งความสนใจห่วงใยดูแลรักษา แต่ในขณะเดียวกันความรู้สึกของการเป็นเจ้าของจะเกิดขึ้นได้ต่อเมื่อผู้เป็นเจ้าของมีอำนาจที่สามารถจะเข้าไป “จัดการ” กับสิ่งของหรือเรื่องราวนั้นๆ ได้ ซึ่งก็คือ การเข้าไปมีส่วนร่วมนั่นเอง (กาญจนา แก้วเทพ, 2546)

**<u>การสื่อสารแบบมีส่วนร่วม</u>**

เมื่อนำแนวคิดเรื่อง “การมีส่วนร่วม” ที่กล่าวมาข้างต้นมาผูกโยงเข้ากับแนวคิดเรื่อง “การสื่อสาร” ผลลัพธ์ที่ออกมานั้นจะมีอยู่ 2 รูปแบบ คือ (กาญจนา แก้วเทพ, 2546)

(ก) การสื่อสารจะเป็นวิถีทาง (Means) หรือเป็นเครื่องมือ (Tools) ในการนำประชาชนเข้ามามีส่วนร่วมในชีวิตสาธารณะของสังคม

(ข) การเปิดโอกาสให้ประชาชนเข้ามา “มีส่วนร่วม” ในระบบ “การสื่อสาร” เอง ที่มีชื่อเรียกเฉพาะว่า “การสื่อสารแบบมีส่วนร่วม” (Participatory Communication)

นอกจากนี้ ปาริชาต สถาปิตานนท์ (2549) ยังได้รวบรวมคำอธิบายเกี่ยวกับการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมในมิติต่างๆ ของนักวิชาการ ดังนี้

Jacobson & Kolluri (1999) อธิบายให้เห็นว่า การสื่อสารแบบมีส่วนร่วมจำเป็นต้องคำนึงถึงกลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้อง การสื่อสารแบบมีส่วนร่วมเป็นการสื่อสารของสมาชิกในชุมชนท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องในเรื่องการพัฒนาและการสื่อสารระหว่างสมาชิกในชุมชนท้องถิ่นกับบุคคลภายนอกไม่ว่าจะเป็นผู้เชี่ยวชาญ นักปฏิบัติการ หรือนักวิชาการ นอกจากนั้น พวกเขายังเน้นว่าการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมเป็นการสื่อสารซึ่งไม่เน้นการสื่อสารในรูปแบบการถ่ายทอดข่าวสาร

แต่เป็นกระบวนการที่ให้ความสำคัญกับการสื่อสารในรูปแบบของการปรึกษาหารือร่วมกันระหว่างบุคคลที่เกี่ยวข้อง

Singhal (2001) อธิบายภาพเกี่ยวกับการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมจากมุมมองเชิงระบบว่าหมายถึง กระบวนการหารือกันระหว่างบุคคล กลุ่มบุคคล และสถาบันในเชิงที่มีพลวัต มีปฏิสัมพันธ์ และเกิดการเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางที่สามารถทำให้ประชาชนทั้งในระดับบุคคลและกลุ่มบุคคล สามารถตระหนักได้ถึงศักยภาพที่เต็มเปี่ยมของพวกเขาและความผูกพันกับสรรพสิ่งสาธารณะ

หากกล่าวถึงกระบวนการสื่อสารในสังคมนั้น ในปี ค.ศ. 1975 James Carey นักวิชาการด้านการสื่อสารและวัฒนธรรมได้นำเสนอแนวทางในการทำความเข้าใจกระบวนการสื่อสารในสังคมว่าดำเนินไปใน 2 ลักษณะ คือ (ปาริชาต สถาปิตานนท์, 2549)

ก. Transmission Approach แนวทางดังกล่าวเชื่อว่า การสื่อสาร คือ การถ่ายทอดสัญญาณ (Signal) และสาร (Message) จากจุดหนึ่งไปยังจุดหนึ่งซึ่งอยู่ห่างไกลกัน โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อการควบคุม (Control)

ข. Ritual Approach แนวทางดังกล่าว เชื่อว่า การสื่อสารไม่ได้มีวัตถุประสงค์เพียงแค่การขยายขอบเขตของสารให้ครอบคลุมพื้นที่ต่างๆ อย่างกว้างขวาง หรือเป็นเพียงแค่ความพยายามในการส่งข้อมูลข่าวสารให้แพร่กระจายออกไปในวงกว้าง แต่การสื่อสารมีความสำคัญในสังคมในฐานะที่เกี่ยวข้องกับการดำรงรักษาสังคมให้คงอยู่ (Maintenance) ภายใต้ช่วงระยะเวลาหนึ่งๆ ทั้งนี้เนื่องจากการสื่อสารเป็นการแสดงออกถึงความเชื่อต่างๆ ที่สมาชิกในสังคมมีร่วมกัน (Share Beliefs)

ทั้งนี้ กาญจนา แก้วเทพ (2547, อ้างในปาริชาต สถาปิตานนท์, 2549) ยังได้เปรียบเทียบคุณลักษณะ (Attribute) สำคัญๆ ที่แตกต่างกันของแบบจำลองทั้งสอง ดังตารางด้านล่าง

**ตารางที่ 4 เปรียบเทียบแบบจำลองเชิงการถ่ายทอดและเชิงพิธีกรรม**

| แบบจำลองเชิงถ่ายทอด | แบบจำลองเชิงพิธีกรรม |
|---|---|
| 1. เป้าหมายหลัก คือ การถ่ายทอดข่าวสารเพื่อการโน้มน้าวผู้รับสาร (Persuasion) | 1. เป้าหมายหลัก คือ การสร้างความเข้าใจร่วมกันระหว่างผู้ส่งและผู้รับสาร (Shared Meaning) |
| 2. ความสำคัญของการสื่อสารอยู่ที่ผู้ส่ง (Sender – Centered) | 2. ความสำคัญอยู่ทั้งผู้ส่งและผู้รับสารซึ่งต้องทำความเข้าใจกันและกัน |
| 3. ทิศทางการไหลของข่าวสารเป็นแบบทางเดียว (One – way flow) และเป็นแนวดิ่ง (Vertical) | 3. ทิศทางการไหลของข่าวสารเป็นแบบสองทาง (Two – way flow) และเป็นแนวระนาบ (Horizontal) |
| 4. บทบาทของการเป็นผู้ส่งสารและผู้รับจะตายตัวตลอดกระบวนการสื่อสาร | 4. บทบาทของผู้ส่งและผู้รับจะสลับสับเปลี่ยนกัน ไม่มีการผูกขาด |
| 5. ผลลัพธ์ของการสื่อสาร เมื่อสิ้นสุดกระบวนการ ผู้รับสารจะรู้ข่าวสาร หรือเห็นคล้อยตามผู้ส่งสาร | 5. หลังจากการสื่อสารสิ้นสุดแล้ว ทั้งผู้ส่งและผู้รับความคิดเห็นจะแลกเปลี่ยนข่าวสารและความเห็นของกันและกัน |

โดยกาญจนา แก้วเทพ (2547, อ้างในปาริชาต สถาปิตานนท์, 2549)) ยังย้ำว่า “หากเป็นการสื่อสารที่จะใช้ในกระบวนการสร้างการมีส่วนร่วม ก็ต้องเป็น “การสื่อสารในแบบจำลองเชิงพิธีกรรม” เท่านั้น จึงจะเรียกว่าเป็น “การสื่อสารแบบมีส่วนร่วม (Participatory Communication)”

การมีส่วนร่วมมีบทบาทสำคัญต่อการสืบทอด เพราะการมีส่วนร่วมสร้างความรู้สึกผูกพัน เกิดความตระหนักร่วม และความรู้สึกร่วมเป็นเจ้าของ โดยผู้วิจัยจะใช้แนวคิดเรื่องการมีส่วนร่วมดังนี้ (ปาริชาต สถาปิตานนท์, 2549, กาญจนา แก้วเทพ, 2543)

(1) หลักการของการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม ประกอบด้วย ความหลากหลายของผู้เข้าร่วม การเข้าถึงสื่อ ความเชื่อมั่นในศักยภาพของประชาชน ความโดดเด่นของสาร การปรึกษาหารือร่วมกัน การสนับสนุนและกระบวนการเชิงประชาธิปไตย (ปาริชาต สถาปิตานนท์, 2549)

1.1 ความหลากหลายของผู้เข้าร่วม (Various Participants)

สิ่งสำคัญของการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมไม่ใช่ “สื่อ” แต่เป็น “เสียง” ของบุคคลที่หลากหลาย ทั้งนี้เนื่องจากการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมเน้นการรับฟังความคิดเห็นและยอมรับความคิดเห็นของผู้อื่น ดังนั้น การสื่อสารแบบมีส่วนร่วมจึงให้ความสำคัญกับความหลากหลายของผู้เข้าร่วมและกลุ่มบุคคลที่เข้าร่วม ทั้งนี้ ความหลากหลายของผู้เข้าร่วมจำเป็นต้องดำเนินการบนพื้นฐานของความ “สมัครใจ” มิใช่การบังคับให้เข้าร่วม การกระทำดังกล่าวจะส่งผลต่อความรู้สึกของบุคคลต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง อาทิ ความภาคภูมิใจในการมีส่วนร่วมของตน ตลอดจนการอุทิศกาย/ใจ ในการดำเนินการต่างๆ อย่างเต็มความสามารถในระดับถัดไป

1.2 การเข้าถึงสื่อ (Media Accessibility)

การสื่อสารแบบมีส่วนร่วมให้ความสำคัญกับโอกาสของบุคคลในการเข้าถึงสื่อ โดยแนวคิดดังกล่าวพัฒนามาจากทฤษฎี Democratic Participatory Media ซึ่งย้ำให้เห็นว่า บุคคลมีสิทธิเสรีภาพอย่างเท่าเทียมกันในการเข้าถึงข้อมูลข่าวสารและสื่อประเภทต่างๆ ตลอดจนมีสิทธิในการสื่อสารแสดงความคิดเห็นของตนเกี่ยวกับเรื่องต่างๆ

การเข้าถึงสื่อประกอบด้วย การเข้าถึงสื่อในฐานะผู้บริโภค ผู้ผลิต และผู้บริหารสื่อ ดังรายละเอียด (ปาริชาต สถาปิตานนท์และคณะ, 2549)

- การเข้าถึงสื่อในฐานะผู้บริโภค หมายถึง บุคคลมีโอกาสในการใช้สื่อในฐานะ “ผู้ฟัง” กล่าวคือ บุคคลสามารถเลือกบริโภคสื่อที่หลากหลาย และมีช่องทางในการสะท้อนปฏิกิริยาของตนสู่ผู้ผลิต

- การเข้าถึงสื่อในฐานะผู้ผลิต หมายถึง การที่บุคคลมีโอกาสเข้าร่วมในกระบวนการผลิต อาทิ การร่วมฝึกซ้อม การร่วมแสดง เป็นต้น

- การเข้าถึงสื่อในฐานะผู้บริหารสื่อ หมายถึง การที่บุคคลได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับระบบการตัดสินใจต่างๆ ในองค์กรด้านสื่อ อาทิ การกำหนดเนื้อหาและรูปแบบที่เหมาะสม การวางระบบบริหารงาน/ ระบบงบประมาณ การแสวงหาแหล่งทุน ฯลฯ

นอกจากนั้น การเข้าถึงช่องทางการสื่อสารในลักษณะข้างต้นแล้ว กาญจนา แก้วเทพ (2547) ยังได้ชี้ให้เห็นว่า การเข้าถึงสื่อยังสามารถพิจารณาได้จากมิติเชิงกายภาพ จิตใจ เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม ดังนี้

- มิติเชิงกายภาพ กล่าวคือ บางครั้งองค์ประกอบด้านมิติเชิงกายภาพอาจมีส่วนในการอำนวยความสะดวกหรือเป็นอุปสรรคต่อการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม เช่น ในพื้นที่ห่างไกล โอกาสในการพัฒนาช่องทางการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมก็อาจต่ำกว่าในพื้นที่อื่นๆ เนื่องจากข้อจำกัดในเชิงเทคโนโลยีการสื่อสาร

- มิติเชิงจิตใจ กล่าวคือ ในบางสถานการณ์ ถึงแม้ว่าจะมีความห่างไกล แต่ความรู้สึกผูกพันกับประเด็นปัญหา ก็อาจมีผลต่อการที่บุคคล/ กลุ่มบุคคลจะให้ความสำคัญกับการแสวงหาช่องทางในการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมในบางประเด็น

- มิติเชิงเศรษฐกิจ พบว่า บ่อยครั้งที่ “เงิน” หรือ “เวลา” ที่จะต้องจ่ายหากต้องการเข้ามามีส่วนร่วมกับกิจกรรมการสื่อสารบางประการ ก็อาจเป็นอุปสรรคในการที่บุคคล/ กลุ่มบุคคลจะสามารถอุทิศตนในการเข้าร่วมกิจกรรมเหล่านั้นอย่างเต็มที่ได้

- มิติเชิงวัฒนธรรม กล่าวคือ ในบางครั้งข้อจำกัดเชิงวัฒนธรรมบางประการ เช่น วัฒนธรรมองค์กร หรือวัฒนธรรมเฉพาะกลุ่ม อาจเป็นอุปสรรคต่อความกล้าของบุคคลในการแสดงความคิดเห็นต่างๆ อย่างเป็นอิสระ เป็นต้น

1.3 ความเชื่อมั่นในศักยภาพของมนุษย์

การสื่อสารแบบมีส่วนร่วมจะไม่เกิดขึ้น หากบุคคลที่เกี่ยวข้องไม่มีความเชื่อมั่นในศักยภาพของมนุษย์ โดยบุคคลที่เกี่ยวข้องต้องมีความเชื่อว่า ทุกคนมีความสามารถเชิงสติปัญญาและความสามารถในการสื่อสารในการจัดการวิถีชีวิตของตนอย่างเป็นอิสระ

1.4 ความโดดเด่นของสาร

ประเด็นที่สามารถกระตุ้นให้เกิดการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม มักได้แก่ ประเด็นที่มีเนื้อหาในลักษณะ Liberative content คือ ประเด็นที่มีเนื้อหาสาระสอดคล้องกับวิถีชีวิตของชุมชนหรือตอบสนองความต้องการของชุมชน เป็นประเด็นที่ชุมชนสามารถนำเนื้อหาสาระดังกล่าวไปใช้ประโยชน์ได้

Grey – Felder (2001) ชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของประเด็นท้องถิ่นว่า ยิ่งสมาชิกในชุมชนมีความรู้สึกร่วมถึงความเป็นเจ้าของประเด็นหนึ่งๆ หรือมีความคุ้นเคย มีความผูกพัน หรือมีความ

เกี่ยวพันกับผลประโยชน์หรือผลกระทบที่ได้รับภายหลัง ตลอดจนเห็นประโยชน์มากเท่าใด บุคคลนั้นจะเข้ามีมีส่วนร่วมอย่างจริงจังเพิ่มมากขึ้น

1.5 การปรึกษาหารือ

การปรึกษาหารือเป็นกระบวนการพูดคุย แลกเปลี่ยนความคิดเห็นซึ่งกันและกัน กระบวนการดังกล่าวให้ความสำคัญกับการสื่อสารสองทาง (Two – way communication) ในทิศทางแบบแนวระนาบ (Horizontal communication) ซึ่งเปิดโอกาสให้บุคคลที่เกี่ยวข้องได้แลกเปลี่ยนข้อมูลและทัศนะต่างๆ อย่างสมดุล โดยดำเนินการบนพื้นฐานของการเคารพความคิดเห็นของทุกฝ่าย และความเชื่อว่าทุกฝ่ายต่างมีความเชี่ยวชาญและประสบการณ์ลึกซึ้งต่อปัญหาทั้งสิ้น

บุคคลที่เกี่ยวข้องกับการปรึกษาหารือ มิได้หมายครอบคลุมเฉพาะ “ผู้กำหนดนโยบายต่างๆ” เท่านั้น แต่บุคคลที่เกี่ยวข้องยังหมายถึงบุคคลที่อาจได้รับผลกระทบจากนโยบายต่างๆ

1.6 การสนับสนุน

เนื่องด้วยกระบวนการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมสนับสนุนให้บุคคลที่หลากหลายได้มีโอกาสสื่อสารในลักษณะของ “การปรึกษาหารือ” ดังนั้น จึงต้องมีการออกแบบระบบสนับสนุนต่างๆ และกำหนดบทบาทให้บุคคลกลุ่มหนึ่งทำหน้าที่เป็นผู้สนับสนุนกระบวนการมีส่วนร่วม โดยเราสามารถแบ่งบทบาทของผู้สนับสนุนออกเป็น 3 กลุ่มใหญ่ ได้แก่

ก. กลุ่มผู้สนับสนุนในเชิงเวทีแบบเห็นหน้ากัน

เวทีประชุมอาจเป็นเวทีของกลุ่มองค์กรชาวบ้าน เวทีของทางราชการ เวทีประชาคม เป็นต้น บุคคลที่ทำหน้าที่เป็นผู้ดำเนินการประชุม หรือ “วิทยากรกระบวนการ” จะมีหน้าที่ เช่น ออกแบบกระบวนการประชุม การสนับสนุนให้ผู้เข้าร่วมประชุมปรึกษาหารือกันบนพื้นฐานของการเคารพความคิดเห็นของกันและกัน การจุดประกายให้ผู้เข้าร่วมประชุมร่วมมือกันต่อไปหลังการประชุมสิ้นสุด การสนับสนุนการถอดบทเรียนร่วมกัน เป็นต้น

ข. กลุ่มผู้สนับสนุนผ่านกระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการ

คือ การนำเอากระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action research) หรือการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม (Participatory action research) เข้าไปเพื่อเป็นเครื่องมือในการดำเนินการต่างๆ ให้บรรลุวัตถุประสงค์

การดำเนินการวิจัยเชิงปฏิบัติการเป็นกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับการส่งเสริมให้บุคคลที่เกี่ยวข้องเกิดกระบวนการเรียนรู้ร่วมกันในด้านต่างๆ อาทิ การสนับสนุนให้พวกเขาได้พัฒนาทักษะการวิเคราะห์เชิงวิพากษ์ร่วมกัน และการฝึกปฏิบัติการคิดวิเคราะห์ในเชิงที่สามารถเชื่อมโยงปัญหาระดับบุคคลกับปัญหาเชิงโครงสร้างในระบบ ตลอดจนพิจารณาร่วมกันเกี่ยวกับทางเลือกที่หลากหลายที่ใช้ประกอบการตัดสินใจแก้ไขปัญหา และการประเมินผลการปฏิบัติการในพื้นที่

ตัวอย่างของงานวิจัยสื่อพื้นบ้านที่ใช้กระบวนการวิจัยเชิงปฏิบัติการ เช่น งานวิจัยเรื่องแนวทางการสร้างเสริมและพัฒนาบทบาทของสื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนาชุมชนของอดุลย์ ดวงดีทวีรัตน์ และคณะ (2548) โดยให้ชาวบ้านเข้ามามีส่วนร่วมตั้งแต่กระบวนการแรกของงานวิจัย คือร่วมกันวิเคราะห์ปัญหาชุมชน จากนั้นเชื่อมโยงว่าสื่อพื้นบ้านแต่ละชนิดจะสามารถแก้ไขปัญหาของชุมชนได้อย่างไร รวมทั้งให้ชาวบ้านเลือกสื่อพื้นบ้านที่จะมาทดลองรื้อฟื้น ซึ่งชาวบ้านได้เลือกที่จะรื้อฟื้น “ประเพณีการเลี้ยงผีปู่ย่า” และในกระบวนการรื้อฟื้นนั้น ชาวบ้านก็เข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมต่างๆ และผลจากกระบวนการดังกล่าว ทำให้ประเพณีดังกล่าวฟื้นคืนกลับมาอีกครั้ง พร้อมทั้งยังมีบทบาทหน้าที่เพิ่มขึ้น เช่น มีการไปเยี่ยมผู้สูงอายุที่ขาดคนดูแล ทำเกษตรปลอดสารพิษ มีการตั้งกองทุนผีปู่ย่าเพื่อลูกหลาน การจัดทำเป็นหลักสูตรท้องถิ่น เป็นต้น

ค. กลุ่มผู้สนับสนุนในเชิงโครงสร้างของระบบสังคม

ในกรณีนี้ องค์กรภายนอก มักได้แก่ หน่วยงานภาครัฐได้ก้าวเข้ามาเล่นบทบาทเป็นผู้สนับสนุนในขณะที่ประชาชนมักเล่นบทบาทเป็นผู้ริเริ่มโครงการต่างๆ โดยการสนับสนุนขององค์กรภายนอกมักปรากฏในรูปแบบต่างๆ อาทิ

- การสนับสนุนด้านแหล่งทุนในการดำเนินการ
- การสนับสนุนเชิงนโยบาย และกฎระเบียบต่างๆ ให้เอื้อต่อการดำเนินงาน
- การสนับสนุนในเชิงพื้นที่ทางกายภาพ หรือพื้นที่ในสื่อ (เช่น การออกอากาศในสื่อมวลชน การเผยแพร่ในหนังสือพิมพ์) เพื่อให้บุคคลต่างๆ ได้มีโอกาสเข้าร่วมกิจกรรมการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมอย่างเต็มที่

การมีส่วนร่วมลักษณะนี้ เช่น การที่โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุขเข้าไปสนับสนุนการดำเนินงานของศิลปินในการสืบทอดและเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่สื่อพื้นบ้านต่างๆ (อ่านรายละเอียดเพิ่มเติมในหนังสือชุดของโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุขช่วงปี 2548 - 2549 เช่น หนังสือสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข, ปฐมบทแห่งองค์ความรู้เรื่องสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข, สื่อพื้นบ้านแข็งแกร่ง สุขภาพชุมชนเข้มแข็ง เป็นต้น)

1.7 กระบวนการเชิงประชาธิปไตย (Democratic process)

การสื่อสารแบบมีส่วนร่วม คือ กระบวนการเชิงประชาธิปไตย เนื่องจากการสื่อสารเป็นหัวใจสำคัญของกระบวนการประชาธิปไตย ซึ่งเกี่ยวข้องกับการแลกเปลี่ยนอุดมการณ์ การปรึกษาหารือร่วมกัน การพัฒนาความเข้าใจซึ่งกันและกัน และการแสวงหาทางออกต่างๆ ร่วมกัน โดย Storey และ Jacobson (2004) กล่าวว่า แนวคิดของ Harbermas ที่ส่งเสริมเรื่องการปรึกษาหารือว่ามีบทบาทต่อการสร้างสังคมประชาธิปไตย ที่บุคคลสามารถดำเนินการผ่านการพบปะหารือบนพื้นฐานของความเท่าเทียมกันได้อย่างเป็นอิสระในช่องทางต่างๆ อาทิ เวทีสาธารณะ หรือการพูดคุยอย่างเป็นกันเองเกี่ยวกับประเด็นปัญหาสำคัญและมีผลกระทบต่อสาธารณชนนั้น มิได้มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงเชิงกายภาพเท่านั้น แต่ยังส่งผลต่อแนวคิดเรื่องอำนาจ (Power) ในชุมชน

(2) ระดับการมีส่วนร่วม (กาญจนา แก้วเทพ, 2543)

(ก) การมีส่วนร่วมในฐานะผู้รับสาร / ผู้ใช้สาร (Audience/ Receiver/ User)

เป็นขั้นตอนการมีส่วนร่วมในระดับล่างสุด กล่าวคือ ในกระบวนการสื่อสารตั้งแต่ต้น ยังอยู่ในการกำหนดของผู้ส่งสาร ไม่ว่าจะเป็นการเลือกประเด็นเนื้อหา การเลือกวิธีการนำเสนอ ฯลฯ ผู้รับสารยังคงมีฐานะเป็นผู้รับสารอย่างเดียว การมีส่วนร่วมในระดับนี้ คนในชุมชนทุกคนสามารถเข้ามามีส่วนร่วมได้

(ข) การมีส่วนร่วมในฐานะผู้ส่ง/ ผู้ผลิต/ ผู้ร่วมผลิต/ ผู้ร่วมแสดง (Sender/ Producer/ Co-producer/ Performance)

เป็นขั้นตอนของการมีส่วนร่วมในระดับที่สูงขึ้นมาและจำเป็นต้องสร้างเงื่อนไขใหม่ๆ เพิ่มเติม หากนำการมีส่วนร่วมในขั้นตอนนี้มาประยุกต์กับสื่อพื้นบ้าน คือ ขั้นตอนของการร่วมฝึกซ้อม ฝึกสอน การช่วยแต่งหน้าและแต่งตัวนักแสดง การร่วมเล่นดนตรี การร่วมแสดง เป็นต้น ซึ่งการมีส่วนร่วมในระดับนี้ มีบุคคลบางกลุ่มในชุมชนเท่านั้นที่สามารถเข้ามามีส่วนร่วมได้

(ค) การมีส่วนร่วมในฐานะผู้วางแผนและกำหนดนโยบาย (Policy maker/ Planner)

การมีส่วนร่วมในระดับนี้ถือว่าเป็นรูปแบบสูงสุดของการมีส่วนร่วม ยิ่งระดับของการมีส่วนร่วมสูงขึ้นมากเท่าใด สัดส่วนของชุมชนที่จะเข้ามามีส่วนร่วมได้ก็จะเล็กลง หากกล่าวถึงการมีส่วนร่วมในฐานะผู้วางแผนใน**ระดับกว้าง** อาจหมายความถึงการวางแผนและกำหนดนโยบายของการสื่อสารทุกประเภทที่มีอยู่ในชุมชน ไม่ว่าจะเป็นสื่อประเภทใด เป็นการสร้างความเชื่อมโยงเพื่อประสิทธิภาพสูงสุดในการใช้ ส่วนใน**ระดับที่แคบ**ลงมา อาจจะหมายถึงการมีส่วนร่วมในการกำหนดแผนและนโยบายของสื่อบางประเภทในชุมชน เช่น สื่อพื้นบ้านบางประเภท เป็นต้น

(3.) Stakeholders ในการเข้ามามีส่วนร่วมนั้น ต้องพิจารณาว่าใครบ้างที่มีส่วนได้เสียกับเรื่องดังกล่าว และผู้มีส่วนได้เสียนั้นมีส่วนร่วมในกระบวนการหรือไม่ และมีส่วนร่วมในขั้นตอนใดของกระบวนการ

(4.) เป้าหมายของการมีส่วนร่วม

เช่น เป็นการเสริมสร้างความมั่นใจให้แก่ผู้ที่สื่อสาร เปิดโอกาสให้ชุมชนได้แสดงความเป็นชุมชน หรือเพื่อเป็นการแสดงความรับผิดชอบร่วมกัน สร้างความรู้สึกเป็นเจ้าของ ฯลฯ

ผู้วิจัยใช้แนวคิดเรื่องการมีส่วนร่วมมาศึกษาเรื่อการสืบทอด เนื่องจากการมีส่วนร่วมจะสร้างความรู้สึกเป็นเจ้าของ เมื่อเราเป็นเจ้าของ ก็จะนำไปสู่ความรัก และการหวงแหนทำให้การสืบทอดนั้นมีประสิทธิภาพมากขึ้น โดยผู้วิจัยจะศึกษาว่าเท่งตุ๊กเปิดโอกาสให้ชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในขั้นตอนใดบ้าง ในขณะเดียวกันยังสนใจด้วยว่าแล้วเท่งตุ๊กเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมของชุมชนมากน้อยเพียงใด และเข้าร่วมในกิจกรรมใดของชุมชน นอกจากนี้ยังขยายขอบเขตการมีส่วนร่วมไปถึงนอกชุมชนด้วย โดยสนใจว่าการเข้าไปมีส่วนร่วมกับหน่วยงานนอกชุมชน และการที่มีหน่วยงานนอกชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมนั้น ส่งผลต่อกระบวนการสืบทอดอย่างไร

## 8. ทฤษฎีหน้าที่นิยม

### 8.1 บทบาทหน้าที่ของสื่อตามทฤษฎีหน้าที่นิยม

ทฤษฎีหน้าที่นิยมมีรากฐานมาจากสาขาสังคมวิทยา โดยเปรียบเทียบสังคมกับร่างกายมนุษย์ว่า ร่างกายทั้งหมดเป็นระบบใหญ่ที่ประกอบด้วยระบบย่อยๆ ซึ่งต่างต้องพึ่งพาอาศัยกัน ระบบใหญ่ต้องมีหน้าที่พื้นฐาน คือ การรักษาเสถียรภาพ (Stability) ของทั้งระบบไว้ และเพื่อให้

ระบบทั้งระบบมีความสมดุล ทุกส่วนจะต้องมีการแบ่งงานกันทำตามหน้าที่ หน้าที่ย่อยๆ ทั้งหมดต้องทำงานสอดประสานกันเพื่อตอบสนองทั้งความต้องการเฉพาะส่วนและความต้องการโดยรวม

ผู้บุกเบิกทฤษฎีนี้ คือ R. Merton ผู้เป็นศิษย์ของ T. Parson ปรมาจารย์ด้านสังคมวิทยาของอเมริกา แนวคิดหลักของทฤษฎีหน้าที่นิยม คือ (1967, อ้างในกาญจนา แก้วเทพ, 2544)

1. Function/ Dysfunction/ Non - Function

Function ซึ่งเป็นคำสำคัญของทฤษฎีนี้ นักสังคมวิทยาให้คำนิยามว่า เป็นกระบวนการสำคัญที่ระบบย่อยต่างทำงานเพื่อตอบสนองความต้องการของระบบในการธำรงรักษาการดำรงอยู่ของระบบนั้น การทำหน้าที่ดังกล่าวนั้นต้องมีการประสานซึ่งกันและกันระหว่างระบบย่อยๆ และแสดงออกมาเป็นกิจกรรมต่างๆ หากสื่อทำหน้าที่ตามที่ระบุมาข้างต้น ย่อมถือว่าสื่อได้ทำหน้าที่อย่างดี หากเมื่อใดที่กิจกรรมของสื่อกลับให้ผลที่ตรงกันข้าม ก็เรียกว่า “Dysfuntion” และในกรณีที่ไม่มีผลลัพธ์เกิดตามมาเนื่องจากการทำงานของสื่อเลย ก็เรียกว่าเป็น “Non – Function

2. Manifest/ Latent Function

เกณฑ์ที่ใช้ในการวัด Manifest/ Latent Function คือ ความตั้งใจ (Intention) และการรู้ตัว (Recognition) ของผู้ที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสาร Manifest Function จึงเป็นผลลัพธ์ที่เกิดตามมาโดยที่ผู้สื่อสารตั้งใจและรู้ตัวมาก่อน ส่วน Latent Function เป็นผลลัพธ์ที่เกิดตามมาโดยที่ผู้ส่งสารไม่ได้ตั้งใจและไม่รู้ตัวมาก่อน

แนวคิดเรื่อง Latent Function นั้นเริ่มปรากฏในงานของ Malinowski (1962, อ้างในกาญจนา แก้วเทพ, 2544) นักมานุษยวิทยาที่เข้าไปศึกษาชนพื้นเมือง และวิเคราะห์ว่าภายใต้การทำพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ที่ดูลึกลับ (ในสายตาของคนภายนอกนั้น) แท้จริงแล้ว มีประโยชน์หลายด้าน เช่น การทำพิธีเรียกขวัญเมื่อยามเจ็บป่วยนั้น เป็นการแสดงให้ทราบว่าชุมชนมีความห่วงใยในตัวเขา ทั้งๆ ที่ผู้ทำพิธีอาจจะไม่รู้ตัวเกี่ยวกับหน้าที่ดังกล่าว

H.Lasswell (1948, ในกาญจนา แก้วเทพ, 2543) ได้ประยุกต์ใช้หลักทฤษฎีหน้าที่นิยมโดยกล่าวว่าในการศึกษาสื่อ (ในฐานะระบบย่อย) นั้น จะพิจารณาดูแต่กิจกรรมของการสื่อสารตามลำพังเท่านั้นไม่ได้ หากแต่จะต้องพิจารณาอย่างสัมพันธ์กับกระบวนการทางสังคมทั้งหมด โดยหน้าที่พื้นฐานของสื่อนั้นต้องเป็นไปตามความต้องการของระบบใหญ่ คือ การธำรงรักษาเสถียรภาพของสังคม โดยได้แบ่งหน้าที่ของสื่อ ดังนี้

1. การตรวจตราระมัดระวังสอดส่อง (Surveillance) เพื่อคอยติดตามเหตุการณ์ว่ามีอะไรเกิดขึ้นบ้าง และจะได้มีปฏิกิริยาตอบโต้ได้อย่างถูกต้อง อันที่จริงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมนั้น มีทั้งเหตุการณ์ที่ดีและร้าย แต่โดยส่วนใหญ่สื่อจะสอดส่องและรายงานเหตุการณ์ร้ายซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่บ่อนทำลายเสถียรภาพของสังคมเป็นหลัก

2. หน้าที่สร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของสังคม (Correlation) ด้วยการเพิ่มการตีความ การให้คำอธิบาย และชี้แนะ เพื่อให้ทุกส่วนเสี้ยวของสังคมที่สื่อเข้าถึงมีความเข้าใจและมีการกระทำเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเน้นในมิติของพื้นที่ (Space) กล่าวคือ ไม่ว่าคนทุกกลุ่ม ทุกหนแห่งจะได้รับการชี้แนะให้มีความคิดเป็นเอกภาพ

3. หน้าที่สืบทอดวัฒนธรรมของสังคม (Cultural Transmission) หน้าที่นี้จะเน้นหนักในแง่ของกาลเวลา (Time) เนื่องจากวัฒนธรรมเป็นส่วนรวมของสังคมที่จะต้องสืบทอดให้เกิดความต่อเนื่องยาวนานจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่ง

นอกจากนี้ C. Wright (1995, ในกาญจนา แก้วเทพ, 2544) ยังได้เสนอบทบาทเพิ่มเติมอีกประการหนึ่ง คือ

4. การทำหน้าที่ให้ความบันเทิง (Entertainment) เนื่องจากวัฒนธรรมมีหลายส่วนที่เกี่ยวข้องกับการละเล่น การแสดง เพื่อให้ความบันเทิงสนุกสนานอยู่มาก ในการทำหน้าที่ให้ความบันเทิงของสื่อ อาจจะเป็นหน้าที่หลักหรืออย่างน้อยก็ควบคู่ไปกับการทำหน้าที่ให้ข่าวสารและความรู้ที่เป็นประโยชน์

จะเห็นได้ว่า ในทฤษฎีหน้าที่นิยมนั้น นักวิชาการจะพิจารณาจากบทบาทหน้าที่ของสื่อมวลชนเป็นหลัก แม้ว่าทั้งสื่อมวลชนและสื่อพื้นบ้านจะเป็น “สื่อ” เหมือนกัน แต่สื่อทั้ง 2 ประเภทก็มีความแตกต่างกัน โดยสื่อมวลชนนั้นมีลักษณะของความเป็นมาตรฐานเดียวกันมากกว่า (Standardized) ทั้งระบบการผลิต เนื้อหา สุนทรียะ รูปแบบ ความหมายรวมถึงบทบาทหน้าที่ ในขณะที่สื่อพื้นบ้านนั้นมีความหลากหลาย แตกต่างกันไปตามคุณลักษณะของแต่ละท้องถิ่น ดังนั้น หากเรานำกรอบของบทบาทหน้าที่ของทฤษฎีหน้าที่นิยมมาศึกษาสื่อพื้นบ้านนั้นอาจจะไม่เพียงพอเพราะสื่อพื้นบ้านมีบทบาทที่หลากหลายกว่านั้น นอกจากนี้ นักนิเทศศาสตร์บางท่าน เช่น Schramm (กาญจนา แก้วเทพ, 2544) เห็นว่าบทบาทหน้าที่หลายประการของสื่อมวลชนนั้น เป็นบทบาทหน้าที่ที่เคยมีในสื่อพื้นบ้านมาก่อน

สำนักแฟรงค์เฟิร์ตซึ่งเป็นสำนักวิพากษ์กล่าวว่าเมื่อเปรียบเทียบการทำบทบาทหน้าที่ระหว่างสื่อมวลชนกับสื่อพื้นบ้าน สื่อพื้นบ้านมีหน้าที่มากมายกว่า เช่น (กาญจนา แก้วเทพ, 2539)

(ก) ทำหน้าที่ปลดปล่อยแรงผลักดันทางเพศ เช่น การเล่นเพลงลำตัด ประเพณีดึงดึงสากในภาคอีสาน

(ข) สร้างความสามัคคีระหว่างกลุ่มคนต่างๆ เช่น ประเพณีการแข่งขันหรือแข่งตีกลองระหว่างหมู่บ้าน

(ค) ช่วยให้คนพัฒนาด้านภูมิปัญญา เช่น การเล่นปริศนาคำทาย การดูภาพวิวตามฝาผนังโบสถ์

(ง) วิพากษ์วิจารณ์สังคมที่เป็นอยู่ในสังคมไทย เช่น กรณีการเก็บภาษีผักบุ้ง โดยคณะลิเกที่เข้าไปเล่นให้พระมหากษัตริย์ทอดพระเนตรได้สอดใส่คำร้องเรียนลงไปด้วย หากเป็นในยุคปัจจุบัน การวิพากษ์วิจารณ์สังคมจะปรากฏในเพลงลูกทุ่ง

(จ) ให้การศึกษาและสร้างความสำนึกทางการเมือง เช่น ในเพลงกล่อมเด็ก จะมีเนื้อหาด้านการเมืองบรรจุอยู่ หรือในการเล่นหนังตะลุงก็เช่นกัน

(ฉ) มีลักษณะสัมพันธ์กับชีวิต ก่อให้เกิดการทบทวนชีวิต เช่น พวกตัวตลกในลิเกหรือหนังตะลุง มักจะเป็นชื่อคนในท้องถิ่นนั้น และแสดงทัศนะต่อความเป็นไปของชุมชน พิธีแห่นางแมวก็แสดงความสัมพันธ์กับชีวิตชาวนาเช่นกัน

(ช) ให้ความบันเทิง เหมือนหน้าที่ของสื่อมวลชนโดยทั่วไป

ทั้งนี้ สำนักแฟรงค์เฟิร์ตเห็นว่า การที่สื่อพื้นบ้านมีบทบาทหน้าที่มากกว่าสื่อมวลชน เพราะว่าสื่อพื้นบ้านไม่ได้ผลิตเป็นแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (Culture industry) แต่ถ้าสื่อพื้นบ้านเข้าสู่สายพานการผลิตแบบอุตสาหกรรมก็อาจจะสูญเสียการทำหน้าที่บางอย่างไปได้

พรศักดิ์ พรหมแก้ว (2540) กล่าวว่า สื่อพื้นบ้านเกิดขึ้นจากความคิดและความต้องการของชาวบ้าน โดยมีชาวบ้านเป็นผู้สืบทอดและปรับเปลี่ยนพัฒนาให้เหมาะสมกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนไป การที่สื่อพื้นบ้านดำรงอยู่ได้มานาน แสดงว่า สื่อพื้นบ้านนั้นมีความสัมพันธ์กับสภาพท้องถิ่นและมีบทบาทหน้าที่ต่อชุมชนเป็นอย่างดี บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านต่อสังคมมีหลายลักษณะ ดังนี้

(ก) เป็นเครื่องนันทนาการของชาวบ้าน สื่อพื้นบ้านให้ความบันเทิงแก่ชาวบ้าน ทั้งนี้ เพราะสื่อพื้นบ้านมีลีลาท่วงทำนองที่สวยงามและครื้นเครง มีเนื้อหาสนุกสนานและสร้างอารมณ์ขันได้ดี โดยเฉพาะในสังคมชาวบ้านสมัยก่อนที่รูปแบบของความบันเทิงยังไม่หลากหลายเท่าปัจจุบัน

(ข) เป็นสื่อในการติดต่อกับวิญญาณหรือสิ่งเร้นลับเหนือธรรมชาติ ชาวบ้านทั่วไปมีความเชื่อในอำนาจเร้นลับเหนือธรรมชาติ โดยเชื่อว่ามีสิ่งเหนือธรรมชาติที่อาจบันดาลคุณและโทษแก่มนุษย์ได้ เช่น ภูติผีปีศาจ เทวดา วิญญาณบรรพบุรุษ เป็นต้น ถ้ามนุษย์ทำให้พึงพอใจก็จะให้คุณ ถ้าเมินเฉยหรือดูถูกก็จะให้โทษ จึงมีพิธีกรรมเซ่นไหว้ในลักษณะต่างๆ บางครั้งมีการนำสื่อพื้นบ้านมาเป็นสื่อทางวิญญาณติดต่อกับอำนาจเร้นลับโดยผ่านทางศิลปินพื้นบ้านที่แสดงการละเล่นนั้น เป็นการบนบานบวงสรวงหรือแก้บน

(ค) เป็นสื่อมวลชนชาวบ้าน สื่อพื้นบ้านมีบทบาทเป็นเครื่องมือสื่อสารข่าวคราวเหตุการณ์และความรู้สึกนึกคิดต่างๆ แก่ชาวบ้าน โดยเฉพาะสื่อพื้นบ้านที่แสดงเป็นเรื่อง มีการขับบทกลอน บทเจรจา โดยการสอดแทรกข่าวคราวเรื่องราวต่างๆ หรือวิพากษ์วิจารณ์สังคมในขณะที่กำลังแสดง

(ง) เป็นเครื่องควบคุมและรักษาปทัสถานทางสังคม สื่อพื้นบ้านเป็นมรดกทางวัฒนธรรม โดยชาวบ้านเป็นต้นคิด เป็นผู้เล่นและเป็นผู้สืบทอด จึงย่อมสอดคล้องกับสภาพสังคมและวัฒนธรรมของท้องถิ่น ในการเล่นบางอย่างศิลปินได้สอดแทรกคุณธรรมจริยธรรมและแนวทางการดำเนินชีวิตที่เป็นค่านิยมที่ดีงามของสังคมไว้ให้ผู้ชมนำไปปฏิบัติ

(จ) เป็นสื่อเสริมความสัมพันธ์ทางสังคม สื่อพื้นบ้านเป็นสื่อให้ชาวบ้านได้มีโอกาสมาพบปะสังสรรค์ร่วมกัน ทั้งในกลุ่มผู้เล่นด้วยกันเอง ผู้เล่นกับผู้ชม และในกลุ่มผู้ชมด้วยกัน การพบปะสังสรรค์กันย่อมก่อให้เกิดความสนิทมักคุ้นกัน มีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน ซึ่งส่งผลต่อการอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุขในสังคม

(ฉ) เป็นเครื่องบันทึกภาพทางสังคม สื่อพื้นบ้านเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น มีความสัมพันธ์กับสภาพของท้องถิ่น ทั้งด้านสภาพทางภูมิศาสตร์และสภาพทางสังคมวัฒนธรรม ด้วยเหตุนี้ สื่อพื้นบ้านจึงสามารถบันทึกภาพของชาวบ้านและท้องถิ่นไว้พอสมควร เราจึงสามารถวิเคราะห์ภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมได้จากสื่อพื้นบ้าน เช่น ความเชื่อ ค่านิยม โลกทัศน์ การแต่งกาย อาชีพ ความเป็นอยู่ สภาพภูมิศาสตร์ เป็นต้น

นอกจากนี้ เรายังสามารถศึกษาการทำหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านในระดับต่างๆ คือ (กาญจนา แก้วเทพ, 2548)

1. ระดับปัจเจกบุคคล หมายถึง บทบาทของสื่อพื้นบ้านที่ส่งผลต่อบุคคลเป็นการส่วนตัวที่อาจจะแตกต่างกันไปตามสถานการณ์

2. ระดับกลุ่ม/ หมู่คณะ/ เครือญาติ หมายถึง บทบาทของสื่อพื้นบ้านที่มีต่อรูปแบบความสัมพันธ์ในกลุ่มเล็กๆ เป็นความสัมพันธ์ระหว่างพี่น้อง

3. ระดับชุมชน หมายถึง บทบาทของสื่อพื้นบ้านที่ส่งผลต่อกลุ่มคนที่มีขนาดใหญ่ขึ้นที่มีลักษณะเป็น “ชุมชน” หรือ “สังคม” ที่ร่วมเป็นเจ้าของสื่อ

4. ระดับระบบนิเวศ หมายถึง บทบาทของสื่อพื้นบ้านที่มีต่อสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติอันเกี่ยวเนื่องกับบริบทที่สื่อถือกำเนิดมา

การศึกษาบทบาทหน้าที่ตามที่กล่าวมานั้นค่อนข้างจะให้ภาพที่หยุดนิ่ง แต่เราสามารถศึกษาบทบาทหน้าที่แบบมีพลวัตรได้ โดยการประเมินค่าการทำบทบาทหน้าที่เปรียบเทียบในช่วงเวลาที่แตกต่างกัน คือ (กาญจนา แก้วเทพ,2548)

1. หน้าที่สืบเนื่อง ได้แก่ หน้าที่ที่สืบต่อมาจากครั้งอดีตจนถึงปัจจุบัน

2. หน้าที่หายไป เนื่องจากสังคมมีการเปลี่ยนแปลงทำให้หน้าที่ของสื่อพื้นบ้านบางด้านหายไป

3. หน้าที่คลี่คลาย คือ หน้าที่ที่สื่อพื้นบ้านคลายตัวหรือขยับตัวออกไปไม่เหมือนเดิมทั้งหมด เป็นการปรับประยุกต์ตนเอง แต่ก็ยังมีบางส่วนที่อิงอยู่กับของเดิมหรือลดขนาดตัวเองลงมา

4. หน้าที่เพิ่มใหม่ ซึ่งมีในทุกระดับ คือ ระดับปัจเจก เช่น การกลายมาเป็นเครื่องเสริมบารมีทางการเมือง ระดับชุมชน เช่น การเปิดพื้นที่สาธารณะในเมืองให้คนที่สนใจมารวมตัวกัน หรือ ระดับนิเวศ เช่น การนำสื่อพื้นบ้านไปใช้รณรงค์รักษาสิ่งแวดล้อม

ตัวอย่างการศึกษาบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านระดับต่างๆ รวมทั้งการศึกษาการเคลื่อนตัวของบทบาทหน้าที่นั้น คืองานของเธียรชัย อิศรเดช (2548) ที่ศึกษาบทบาทหน้าที่ของโนราในการพัฒนาท้องถิ่น ที่พบว่า โนรามีบทบาทหน้าที่ในระดับปัจเจกชน เช่น พัฒนาบุคลิกภาพ สร้างเสริมจินตนาการ เสริมสร้างกำลังใจ ยกระดับจิตวิญญาณ ฯลฯ ระดับหมู่คณะและเครือญาติ เช่น เป็นพื้นที่สังสรรค์ของเครือญาติ ปลูกฝังความรักความอบอุ่น แจ้งอาณาเขตของกลุ่ม ฯลฯ ระดับชุมชน เช่น ให้ความบันเทิง ให้การศึกษา เป็นที่เก็บมรดกทางวัฒนธรรม วิพากษ์สังคม เสริมดุลยภาพระหว่างหญิงชาย ฯลฯ ระดับระบบนิเวศ เช่น วาดภาพป่าในอุดมคติ ส่งเสริมความหลากหลายทางชีวภาพ ปลูกฝังความเคารพต่อธรรมชาติ ฯลฯ

ส่วนการศึกษาบทบาทหน้าที่แบบพลวัตร ที่พบว่า โนรามีหน้าที่สืบเนื่อง เช่น การขัดเกลาและพัฒนาบุคลิกภาพ การสร้างเสริมจินตนาการ การสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ชุมชน หน้าที่หายไป คือ บทบาทเรื่องการลดความแตกต่างระหว่างชนชั้น และการประกาศการดำรงอยู่ของตนท่ามกลางชุมชน หน้าที่คลี่คลาย เช่น การรวมญาติ การเป็นพื้นที่ในการทำงานร่วมกัน การสร้างสำนึกในธรรมชาติ หน้าที่เพิ่มใหม่ เช่น เป็นงานอดิเรกในยามว่าง ปลดปล่อยความกดดัน เครื่องเสริมบารมีบุคคล เกิดพื้นที่สาธารณะในชุมชนแบบใหม่ สื่อสานเครือข่ายผู้ปกครองเป็นต้น

ขนิษฐา นิลผึ้ง (2549) นำแนวทางการศึกษาบทบาทหน้าที่ของเธียรชัย อิศรเดชมาขยายต่อ โดยนำมาศึกษาปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี พบว่า ปูนปั้นมีบทบาทหน้าที่ที่สืบเนื่องมาจากอดีตมากมาย ทั้งในระดับปัจเจก ระดับชุมชน และระดับสังคม เช่น หน้าที่ในการสร้างสมาธิ การพัฒนาตนเอง การสืบสานอนุรักษ์ศิลปะไทย การสร้างอัตลักษณ์ของท้องถิ่น การบันทึกประวัติศาสตร์ การสร้างอาชีพให้คนในท้องถิ่น บทบาทหน้าที่ที่หายไป เช่น หน้าที่ในการดึงคนให้เข้าสู่พระพุทธศาสนา หน้าที่เพิ่มใหม่ เช่น หน้าที่ด้านการท่องเที่ยว การเป็นของที่ระลึก การเป็นหลักสูตรในสถาบันการศึกษา

### 8.2 **บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านในเสริมสร้างความเข้มแข็งในมิติต่าง ๆ**

การพิจารณาบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านในการเสริมสร้างความเข้มแข็งของชุมชนนั้น ผู้วิจัยใช้กรอบแนวคิดของนภาภรณ์ หะวานนท์ (2543) ที่กล่าวถึงมิติความเข้มแข็งของชุมชนในด้านต่างๆ เช่น มิติทางด้านเศรษฐกิจ มิติทางด้านวัฒนธรรมและได้เพิ่มมิติทางด้านสุขภาพซึ่งเป็นแนวคิดของนายแพทย์วิพุธ พูลเจริญ (2544, อ้างในสมสุข หินวิมาน, 2548) รวมถึงมิติทางด้านอัตลักษณ์ ดังนี้

1. **มิติเศรษฐกิจ**

ในช่วงของการปรับเปลี่ยนไปสู่สังคมอุตสาหกรรม ชาวชนบทซึ่งส่วนใหญ่เป็นเกษตรกรได้เปลี่ยนแปลงวิถีการผลิตจากการผลิตเพื่อบริโภคไปสู่การผลิตเพื่อขาย มีการนำเทคโนโลยีที่ต้องมีการลงทุนสูงเข้ามาใช้ในกระบวนการผลิตเพิ่มมากขึ้น ทำให้ชาวบ้านต้องพึ่งพานายทุนหรือปัจจัยจากภายนอกชุมชนเพิ่มมากขึ้น ส่งผลให้ชุมชนหลายแห่งอ่อนแอ หรือบางชุมชนล่มสลาย เนื่องจากจิตสำนึกร่วมของความเป็นชุมชนหายไปพร้อมกับการหลั่งไหลออกนอกพื้นที่ของแรงงานการผลิต แต่สื่อพื้นบ้านสามารถมาเสริมสร้างความเข้มแข็งในมิติเศรษฐกิจ เช่น กรณีของเล่นพื้นบ้านที่บ้านป่าแดด ที่ “กลุ่มคนเฒ่าคนแก่” ร่วมกันรื้อฟื้น ของเล่นพื้นบ้าน โดยในกระบวนการผลิตของเล่นเน้นการตอบสนองความต้องการของคนในชุมชน เป็นการผลิตที่ทำให้แรงงานเกิดความสบายใจ ได้ใช้เวลาอยู่กับครอบครัว วัตถุดิบที่ใช้เน้นการใช้ผลผลิตทางการเกษตรและทรัพยากรในชุมชนเป็นหลัก เน้นระบบเศรษฐกิจแบบพึ่งพาตนเอง(รุ่งนภา สุขมล, 2548)

2. **มิติทางด้านวัฒนธรรม**

วัฒนธรรมเป็นความเชื่อ เป็นอุดมการณ์ เป็นคุณค่า เป็นมาตรฐานที่คนในชุมชนมีร่วมกัน วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ถูกถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง การมีชีวิตอยู่ร่วมกันในชุมชนมาเป็นเวลานาน ทำให้คนในชุมชนสามารถสร้างสมวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับมิติต่างๆ ของชีวิตชุมชน เช่น การผลิต การบริโภค การรักษาโรค การสันทนาการ การแก้ไขปัญหาความขัดแย้ง ฯลฯ สิ่งเหล่านี้เป็นภูมิปัญญาที่คนในชุมชนสะสมและถ่ายทอดสืบต่อกันมา โดยผ่านกระบวนการเรียนรู้ที่ไม่เป็นทางการ เช่น โดยการฝึกปฏิบัติ โดยผ่านกระบวนการเรียนรู้ หรือโดยผ่านกระบวนการอบรมสั่งสอน ซึ่งมีผลทำให้สมาชิกของชุมชนได้เรียนรู้ที่จะดำรงชีวิตอยู่ในชุมชน และเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ชุมชนเข้มแข็ง

ความเข้มแข็งทางด้านวัฒนธรรมของชุมชน อาจดูได้จาก ความสามารถของชุมชนในการแก้ไขปัญหาด้วยสติปัญญา มีการแลกเปลี่ยนความรู้กันอย่างกว้างขวางและต่อเนื่อง มีการสืบสานภูมิปัญญาความรู้ ชุมชนมีความเชื่อมั่นในศักยภาพ ภูมิปัญญาและมีความภาคภูมิใจในชุมชน

สื่อพื้นบ้านมาช่วยเสริมสร้างความเข้มแข็งด้านวัฒนธรรม หากมองว่าสื่อพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมรูปแบบหนึ่ง ดังนั้น การเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่สื่อพื้นบ้านย่อมเป็นการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชน ในขณะเดียวกัน สื่อพื้นบ้านยังมีส่วนสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอื่นๆ เช่น

ประเพณีถวดแท่น หรือกฐินของชาวส่วยในจังหวัดพิจิตร นอกจากเราจะสามารถสร้างความเข้มแข็งให้แก่ประเพณีถวดแท่นแล้ว ยังสามารถเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่วัฒนธรรมอื่นที่สัมพันธ์กัน เช่น การรำตักใต้ การแต่งกายด้วยผ้าทอมือ การรำมวย ความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษ ฯลฯ (กาญจนา แก้วเทพ, 2549)

3. **มิติสุขภาพ**

ชุมชนนั้นจะมีความเข้มแข็งได้ จะต้องเริ่มตั้งแต่ความเข้มแข็งของสมาชิกในชุมชนในแง่ของการมีสุขภาพที่ดี ชุมชนใดที่สมาชิกในชุมชนมีสุขภาพที่ไม่ดี ย่อมเป็นชุมชนที่เข้มแข็งไปมิได้ นายแพทย์วิพุธ พูลเจริญ (2544, อ้างในสมสุข หินวิมาน, 2548) ได้กล่าวถึงสุขภาพแบบองค์รวม ซึ่งเป็นภาวะของสุขภาพในลักษณะที่ไม่ใช่แค่ “ผลผลิต” (Product) ที่เกี่ยวเนื่องแต่เรื่องร่างกายเพียงประการเดียว แต่เป็น “กระบวนการ” (Process) ที่เกี่ยวกับการจัดการร่างกาย จิตใจ อารมณ์ และความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับองค์ประกอบอื่นๆ โดยสื่อพื้นบ้านสามารถเสริมสร้างความเข้มแข็งแก่ชุมชนในมิติสุขภาพ ดังนี้

3.1 **สุขภาพร่างกาย** เป็นมิติสุขภาพที่เกี่ยวพันกับร่างกายของเรา มีความสัมพันธ์กับการเกิด แก่ เจ็บ ตายของมนุษย์ ดัชนีที่ใช้ชี้วัดสุขภาพทางกายเช่นนี้ ได้แก่ เรื่องของอายุขัย สมรรถนะทางร่างกาย อัตราการเกิด/ ตาย และการเจ็บไข้ได้ป่วย ซึ่งสื่อพื้นบ้านหลายชนิดมีส่วนช่วยในการเสริมสร้างความเข้มแข็งในมิติของร่างกาย เช่น รำดาบ มวยพื้นบ้าน ฟ้อนเจิง ฯลฯ

3.2 **สุขภาพจิตใจ** หมายถึง มิติสุขภาพในเชิงจิตใจที่เกิดขึ้นภายในตัวเราและสัมพันธภาพทางใจระหว่างตัวเรากับบุคคลอื่นๆ เช่น ความคิด สติปัญญา สุนทรียะ การควบคุมอารมณ์ ความรู้สึก การมีสมาธิ การมีสติสัมปชัญญะ เป็นต้น ตัวอย่างสื่อพื้นบ้านที่สามารถเสริมสร้างความเข้มแข็งในมิติของจิตใจ เช่น การทอผ้า การจักสานแทงหยวก ดนตรีพื้นบ้านและงานหัตถกรรม เป็นต้น

3.3 **สุขภาพสังคม/ สิ่งแวดล้อม** หมายถึง สุขภาวะอันเกิดจากการจัดระบบสายสัมพันธ์ที่ดีทางสังคม หรือการจัดระบบสิ่งแวดล้อมรอบตัวดี รวมไปถึงกระบวนการสร้างความปลอดภัยให้ทุกชีวิตในสังคมเดียวกัน ตัวอย่าง เช่น มวยลาทางภาคใต้หรือสะบ้าของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ เป็นกิจกรรมที่เปิดพื้นที่ให้หญิงชายได้สื่อสารระหว่างกันหรือมีโอกาสที่จะเรียนรู้ที่จะเป็นผู้รุกและรับใน

เวลาเดียวกัน รวมทั้งมีบทบาทในการขัดเกลาผู้เล่นได้เรียนรู้บทบาททางเพศและการอยู่ร่วมกันอย่างเป็นสุขระหว่างหญิงชาย

3.4 **สุขภาพจิตวิญญาณ** ถึงแม้ยังเป็นข้อถกเถียงเกี่ยวกับขอบเขตของมิติทางด้านนี้ แต่เราอาจนิยามความหมายของจิตวิญญาณนี้ได้ว่า หมายถึง “ความศรัทธา” อาทิ ความศรัทธาในความเสมอภาคของผู้คน ความเคารพต่อผู้อื่น ความเคารพต่อสิ่งเหนือธรรมชาติที่หล่อเลี้ยงชีวิตมนุษย์ไว้ ตัวอย่างเช่น สื่อพื้นบ้านที่เกี่ยวกับศาสนาและความเชื่อ เช่น สรภัญญะ การจ่ายผญา การเลี้ยงผีปู่ย่า ที่เสริมสร้างความศรัทธาในคุณค่าแห่งชีวิตและการเคารพต่อสิ่งเหนือธรรมชาติของมนุษย์

**4. มิติด้านอัตลักษณ์**

เนื่องด้วยสื่อพื้นบ้านเกิดในพื้นที่ที่กระจัดกระจาย แต่ละท้องถิ่น ดังนั้นคุณลักษณะที่สำคัญของสื่อพื้นบ้าน คือความหลากหลาย สื่อพื้นบ้านจึงเป็นกลไกหนึ่งที่สำคัญในการเสริมสร้างความเข้มแข็งทางด้านอัตลักษณ์ อัตลักษณ์นี้เป็นอัตลักษณ์ที่เจ้าของวัฒนธรรมนั้นๆ เลือกเอง เลือกที่จะเป็น เลือกที่จะแสดงออกผ่านวัฒนธรรมของตน ต่างจากอัตลักษณ์ที่ผู้อื่นมอบให้ เช่น อัตลักษณ์อันเกิดจากสื่อมวลชนขนานนาม (Interpellation) ว่าให้ใครเป็นใคร มีภาพลักษณ์อย่างไร หรือเป็นภาพตัวแทน (Representation) ของอะไร เช่น การเล่นโนราแม้ว่าจะเป็นสื่อโนราเหมือนกัน แต่ในแต่ละพื้นที่ก็มีรูปแบบแตกต่างกัน อันเป็นอัตลักษณ์ของแต่ละท้องถิ่น

ยุคปัจจุบัน คนในท้องถิ่นประสบปัญหาเรื่องอัตลักษณ์ของตนเป็นอย่างมาก เนื่องจากการหันไปชื่นชมวัฒนธรรมอื่นที่มาโดยพลังอำนาจของสื่อมวลชนว่า “เจริญกว่า” ก่อให้เกิดการตกเป็นทาสวัฒนธรรม และดำเนินชีวิตตามอย่างกัน กลายเป็นมาตรฐานเดียวกัน ทำให้แต่ละชุมชนมีวัฒนธรรมที่เหมือนๆ กัน มีมาตรฐานเดียวกัน ดังนั้น หากสื่อพื้นบ้านเข้มแข็งก็จะช่วยในการเสริมสร้างความเข้มแข็งทางด้านอัตลักษณ์ด้วย (เธียรชัย อิศรเดช, 2549)

หากเราพิจารณาเห่งตุ๊กในการเสริมสร้างความเข้มแข็งในมิติต่างๆ แล้ว เราจะพบว่าในมิติเศรษฐกิจ เห่งตุ๊กเป็นอาชีพที่สร้างรายได้ให้แก่ศิลปิน หากมองในมิติของสุขภาพแล้ว เราจะพบว่าเห่งตุ๊กสามารถเสริมสร้างความเข้มแข็งด้านสุขภาพได้หลากหลายมิติ นับตั้งแต่สุขภาพกาย การเคลื่อนไหวด้วยการร้อง การรำ การเล่นดนตรีที่ต้องใช้การเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อและร่างกายส่วนต่างๆ ถือได้ว่าเป็นการออกกำลังกาย ด้านอารมณ์/จิตใจ ผู้ที่มาเล่นเห่งตุ๊กมีความสนุกสนาน

เพลิดเพลิน จิตใจแจ่มใสเบิกบาน ด้านสังคม การเล่นเท่งตุ๊กส่งเสริมทักษะการทำงานร่วมกันเป็นกลุ่ม และด้านจิตวิญญาณ การเล่นเท่งตุ๊กนั้น ต้องมีการสวดมนตร์ไหว้พระระลึกถึงคุณครู ทำให้เด็กๆ ดื่มด่ำในหลักธรรมคำสอน การปฏิบัติแบบนี้ส่งผลให้เด็กมีสมาธิดี คิดในสิ่งดี รู้กาลเทศะและสิ่งที่ไม่ควรปฏิบัติ (กาญจนา แก้วเทพและสุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์, 2549) นอกจากนี้ เท่งตุ๊กช่วยเสริมสร้างความเข้มแข็งให้คนบ้านเจ้าหลาวในด้านอัตลักษณ์ยามที่ต้องเผชิญกับผู้คนจากโลกภายนอก

ผู้วิจัยมองว่าหากสื่อพื้นบ้านเข้มแข็ง สื่อพื้นบ้านย่อมต้องมีบทบาทหน้าที่ต่อชุมชน นอกจากนี้ผู้วิจัยยังมองบทบาทหน้าที่ในแง่ที่เป็นพลวัตร ดังนั้นนอกจากผู้วิจัยจะใช้ทฤษฎีนี้ในการศึกษาบทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กที่มีต่อชุมชนแล้ว ยังมีการเปรียบเทียบบทบาทหน้าที่ในช่วงเวลาที่แตกต่างกัน รวมทั้งบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กที่มีต่อทั้งระดับปัจเจก ระดับกลุ่มหรือหมู่คณะ และระดับชุมชน อันเกิดจากการสืบทอดที่แตกต่างกันทั้งในด้านเวลาและรูปแบบของการสืบทอด ทั้งนี้ในแต่ละระดับ ผู้วิจัยจะเพิ่มมุมมองในด้านการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ผู้หญิงในชุมชนประกอบด้วย

# บทที่ 3

# วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การสืบทอดสื่อพื้นบ้านเพื่อเสริมสร้างความเข้มแข็งของชุมชน ศึกษากรณีเท่งตุ๊ก จ.จันทบุรี” ในครั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการศึกษาการสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊ก ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของกระบวนการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม (Reproduction) ในที่นี้ ผู้วิจัยจะศึกษาการสืบทอดโดยดูจากกระบวนการผลิตซ้ำองค์ประกอบทางด้านการสื่อสาร ได้แก่ ศิลปิน สาร พื้นที่/ ช่องทาง/ วาระ/ และที่สำคัญคือ ผู้ชม รวมถึงปัจจัยที่มีความสัมพันธ์กับการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมเพื่อสืบทอดเท่งตุ๊ก รวมถึงบทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กในการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชน โดยใช้แนวทางการวิเคราะห์คุณลักษณะ (Attribute Analysis) มาใช้ เพื่อที่จะเป็นประโยชน์ในเชิงวิชาการในการทำความเข้าใจกับสื่อพื้นบ้านในแง่มุมทางด้านการสื่อสาร

**กลุ่มตัวอย่างในการวิจัย**

ผู้วิจัยได้แบ่งกลุ่มตัวอย่างในการวิจัยครั้งนี้ ออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่

1. กลุ่มศิลปินเท่งตุ๊กทั้งจาก 2 คณะ ได้แก่ คณะของป้าอำนวย สุธาโร และป้าสาคร ชำนาญชล ทั้งเจ้าของคณะ นักแสดงและนักดนตรี รวมถึงศิลปินที่เคยเล่นเท่งตุ๊กตั้งแต่สมัยดั้งเดิม คือ ยุคที่เล่นอยู่ในวงของย่าโอ๋ สุขสำราญและผู้ที่เคยเล่นเท่งตุ๊ก แม้ว่าปัจจุบันจะเลิกเล่นเท่งตุ๊กแล้ว โดยผู้วิจัยใช้วิธีการแบบ Snow ball technique ในการหาแหล่งข้อมูล ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะแบ่งกลุ่มศิลปินเป็น 3 รุ่น คือ

1.1 **รุ่นอาวุโส** คือ ผู้ที่ได้รับการสืบทอดมาจากย่าโอ๋ สุขสำราญ และเคยแสดงร่วมอยู่ในวงย่าโอ๋ สุขสำราญ จำนวน 22 คน ได้แก่

(1) นางอำนวย สุธาโร
(2) นางสาคร ชำนาญชล
(3) นางประเทือง สิงห์สุระ
(4) นางสำอาง เจนจัดทรัพย์
(5) นางปราณี วงษ์เวียน
(6) นางสง่า สุธาโร
(7) นางบังอร สุขสำราญ
(8) นางลัดดาวัลย์ ประชุมวัด
(9) นางจำลอง อ้ายดี
(10) นายหวาน พิจารณ์
(11) นายสำรวจ สุขสำราญ
(12) นายสนาน สมาคุณ
(13) นายอิ่ม สุขสำราญ
(14) นายจิบ สุขสำราญ
(15) นายธนิสร ชักชวนวงษ์
(16) นายฉัตรชัย ชักชวนวงษ์
(17) นางทองสุข ฟูวงศ์ (หลานสาวย่าโอ๋)
(18) นายเอก ไม่ทราบนามสกุล

(19) นางธนิดา บุญเทียม (20) นางอี๊ด ไม่ทราบนามสกุล

(21) นายอมร สิงห์สุระ (22) นางทองสุข ฟูวงศ์

1.2 **รุ่นกลาง** คือ ผู้ที่ได้รับการสืบทอดมาจากป้าอำนวย สุธาโร และป้าสาคร ชำนาญชล ในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2547 โดยเริ่มนับระยะเวลาตั้งแต่ป้าสาคร ชำนาญชล แยกตัวมาตั้งคณะของตนเอง จำนวน 4 คน

(1) นางวิไล สุธาโร (2) นางสาวเพ็ญศิริ สุธาโร

(3)นางวันเพ็ญ อเนกพงษ์ (4) นางสาวอมรรัตน์ ชำนาญชล

1.3 **รุ่นใหม่** คือ ผู้ที่ได้รับการสืบทอดมาจากป้าอำนวย สุธาโรและป้าสาคร ชำนาญชล ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2546 – ปัจจุบัน โดยเริ่มนับระยะเวลาตั้งแต่ป้าอำนวย สุธาโร ได้รับการสนับสนุนจากโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุขซึ่งเป็นหน่วยงานภายนอกชุมชน จำนวน 12 คน

(1) ด.ช. เบิกขวัญ ว่องไวชล (2) ด.ญ. นิลาวัลย์ จันทรังษี

(3) ด.ญ. มลจิรา จงใจจิตต์ (4) ด.ญ.วรรณภา สุธาโร

(5) ด.ช. ณัฐวุฒิ บำรุงเวช (6) ด.ญ. กนิษฐา สุทโธการ

(7) ด.ญ. ธนาภา ดิสสร (8) ด.ญ. จันทนา อ้ายดี

(9) ด.ช. วรพงศ์ เจนจัดทรัพย์ (10) ด.ญ. ลลิตา สุทโธการ

(11) ด.ญ. ศิริจันทร์ นวลสุข (12) ด.ญ. จันทร์แก้ว จงเจริญ

2. **กลุ่มผู้นำความคิดในชุมชน** ได้แก่ นายกเทศมนตรีเทศบาลตำบลคลองขุด รองนายกเทศมนตรี สมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบล (อบต.) กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน ผู้ช่วยผู้ใหญ่บ้าน ครู พระ รวมจำนวนทั้งสิ้น 9 คน

3. **กลุ่มชาวบ้านและกลุ่มผู้ชม**จากทั้งจากบ้านเจ้าหลาวและชุมชนใกล้เคียงในฐานะผู้รับสาร โดยผู้วิจัยแบ่งกลุ่มชาวบ้านออกเป็น

3.1 กลุ่มผู้ชมที่มี อายุ 40 ปีขึ้นไป ที่เคยชมเท่งตุ๊กในยุคดั้งเดิมจนถึงยุคปัจจุบัน จำนวน 67 คน ซึ่งผู้วิจัยจะจัดว่าเป็นกลุ่มผู้ชมอาวุโส

3.2 กลุ่มผู้ชมที่มีอายุต่ำกว่า 40 ปี ซึ่งถือว่าเป็นกลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่ ไม่มีประสบการณ์ในการชมเท่งตุ๊กในยุคดั้งเดิม จำนวน 32 คน

ทั้งนี้จำนวนกลุ่มตัวอย่างซึ่งเป็นกลุ่มชาวบ้านและกลุ่มผู้ชมนั้น ผู้วิจัยจะนับรวมทั้งจากจำนวนการสัมภาษณ์และการสนทนากลุ่มรวมกัน การเก็บกลุ่มตัวอย่างจำนวนเท่านี้นั้นมาจากการซ้ำหรือการอิ่มตัว (Saturation) ของข้อมูล หมายความว่า คำตอบที่ได้รับจากการสัมภาษณ์และการสนทนากลุ่มเริ่มซ้ำเดิม ไม่มีประเด็นใหม่เพิ่มขึ้น

4. กลุ่มตัวอย่างที่เป็น**คนนอกชุมชน** ได้แก่

4.1 นายสุเวศน์ ภู่ระหงษ์ รองประธานชมรมศิลปินพื้นบ้านจังหวัดจันทบุรี

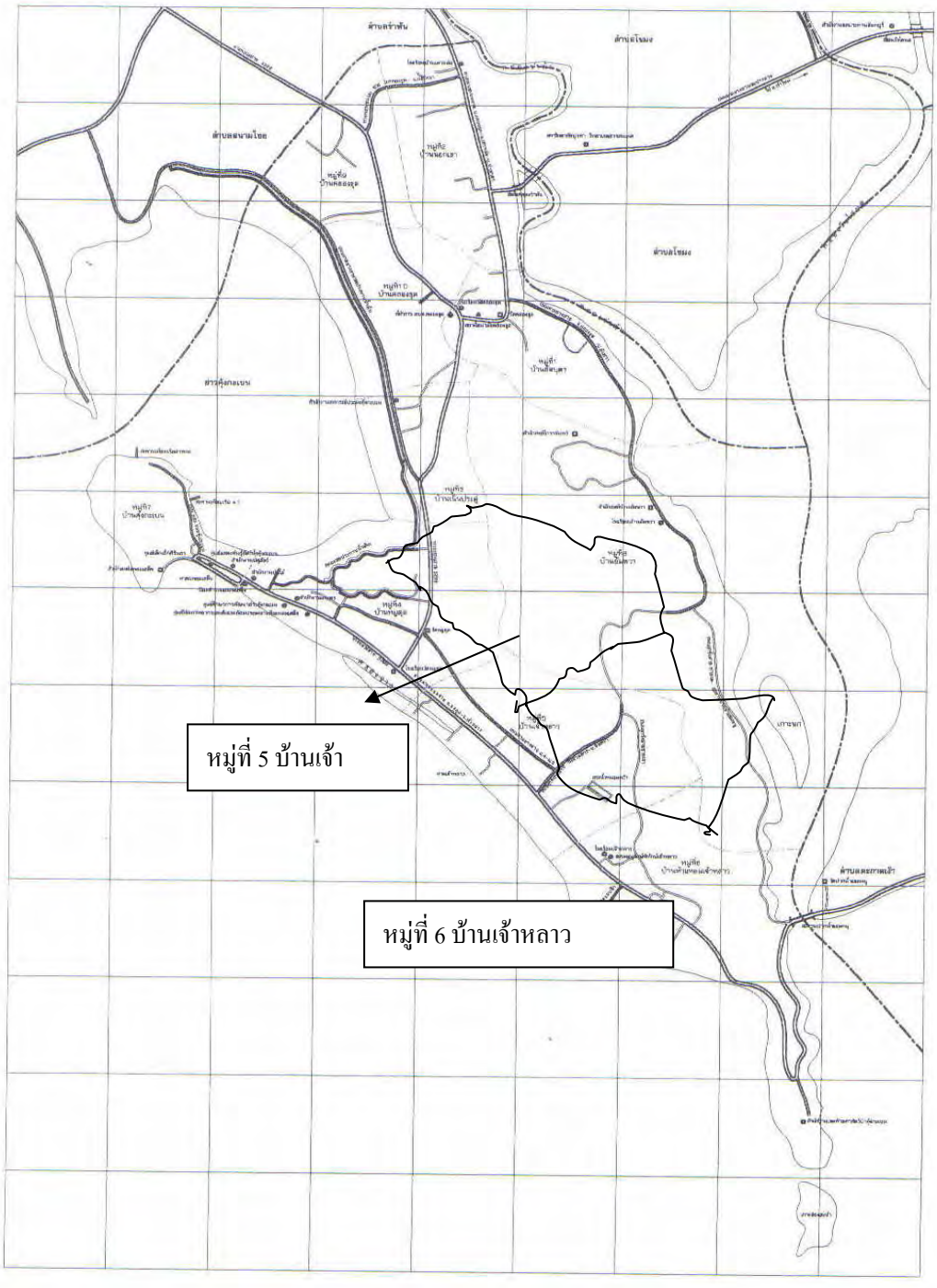
4.2 นิสิตชมรมสื่อพื้นบ้าน มหาวิทยาลัยบูรพา จำนวน 8 คน

4.3 นิสิตที่ลงทะเบียนเรียนวิชาสื่อพื้นบ้านเพื่อการประชาสัมพันธ์ จำนวน 5 คน

4.4 กลุ่มนักท่องเที่ยว จำนวน 28 คน

**พื้นที่ในการศึกษา**

พื้นที่ในการศึกษา คือ พื้นที่หมู่ 5 บ้านเจ้าหลาว และพื้นที่หมู่ 6 บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม เนื่องจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ทั้งสองหมู่บ้านนี้เคยเป็นหมู่บ้านเดียวกันมาก่อน แต่มาแยกเป็น 2 หมู่บ้านในภายหลัง




**ภาพที่ 3 แสดงแผนที่บ้านเจ้าหลาว**

**ระยะเวลาในการเก็บข้อมูล**

ระยะเวลาในการเก็บข้อมูลของการศึกษาชิ้นนี้ จะมีอยู่ 2 ช่วง ดังนี้

1. ช่วงระหว่างปี 2548-2549 ซึ่งเป็นช่วงตั้งแต่ผู้วิจัยมีโอกาสรู้จักป้าอำนวย ชักชวนป้าอำนวยมาเป็นภาคีของโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) และป้าอำนวยดำเนินการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวภายใต้การสนับสนุนของ

   ของสพส. ข้อมูลที่ผู้วิจัยเก็บในช่วงเวลานี้ ผู้วิจัยเก็บข้อมูลในฐานะของผู้ประสานงานภาค (Node) เพื่อนำข้อมูลไปใช้ในการช่วยภาคีดำเนินกิจกรรม
2. ช่วงระหว่างปี 2550 – ต้นปี 2551 เป็นช่วงที่ป้าอำนวยดำเนินกิจกรรมภายใต้การสนับสนุนของ สพส. สิ้นสุดลงแล้ว การเก็บข้อมูลช่วงนี้ ผู้วิจัยเก็บข้อมูลในฐานะนักวิจัย (Researcher) โดยให้กลุ่มเป้าหมายระลึกถึงสิ่งที่เกิดขึ้นในอดีตแล้วสะท้อนข้อมูลออกมาให้นักวิจัย (Reflection)

**เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย**

เครื่องมือหลักที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่

1. **การวิเคราะห์เอกสาร** เป็นการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร รายงาน หนังสือ บทความ วารสารและวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวกับละครชาตรีและเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว โดยเอกสารที่ผู้วิจัยจะนำเสนอในที่นี้จะเป็นเอกสารที่มีความเกี่ยวข้องกับการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว ของป้าอำนวย สุธาโร ในฐานะที่เป็นภาคีของสพส. ดังนี้
   1.1 บทความเรื่อง “ไปดูงานสร้างสรรค์วัฒนธรรมที่หาดเจ้าหลาว จ.จันทบุรี” โดย กาญจนา แก้วเทพ, 16 พฤศจิกายน 2548
   1.2 บทความเรื่อง “เท่งตุ๊ก: เมื่อสื่อพื้นบ้านได้รับการดูแล จึงเป็นอะไรที่มากกว่า.....” โดยเกียรติศักดิ์ ม่วงมิตร, 29 ธันวาคม 2548
   1.3 เอกสารนำเสนอขอรับการพิจารณาจัดสรรงบประมาณจาก สพส.รุ่นที่ 2 ในชื่อโครงการเท่งตุ๊กสุขที่ได้รำ, 24 ส.ค. 2547
   1.4 เอกสารสรุปปิดโครงการเท่งตุ๊กสุขที่ได้รำ, 2549

1.5 บทความในคอลัมน์ เล่าเรื่องชมรมตอนที่ 4 “เท่งตุ๊ก ความสุขที่ได้รำ” ในจดหมายข่าว โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสาร ปีที่ 2:9 (พฤษภาคม- มิถุนายน 2548) โดยวรวิทย์ ศิริวัฒนสกุล

1.6 บทความเรื่อง “ละครชาตรี (เท่งตุ๊ก) ในงานศาลเจ้าพ่อหัวแหลม” ในจดหมายข่าว โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสาร ปีที่ 2:5 (มกราคม 2548)

1.7 บทความเรื่อง “สัมผัสเท่งตุ๊ก สื่อสารสุขของจันทบุรี” ในจดหมายข่าว โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสาร ปีที่ 1:7 (กรกฎาคม 2547)

2. **การสัมภาษณ์** (Interview) ทั้งแบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ โดยมีทั้งการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกและการสัมภาษณ์แบบกว้างตามประเด็นที่ผู้วิจัยต้องการ โดยผู้วิจัยจะสัมภาษณ์ศิลปิน (ทั้งเจ้าของคณะและนักแสดง) กลุ่มผู้นำความคิดในชุมชนและประชาชนทั้งในหมู่บ้านเจ้าหลาวและละแวกใกล้เคียง

3. **การสังเกตการณ์**ทั้งแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม (Participatory and Non participatory observation) โดยผู้วิจัยจะเข้าไปสังเกตการณ์ในชุมชนรวมทั้งไปสังเกตการแสดงเท่งตุ๊กในงานต่างๆ เพื่อที่จะเข้าใจกระบวนการสืบทอด รูปแบบการเล่น สถานภาพของเท่งตุ๊กในแต่ละชุมชนและบทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊ก การสังเกตกิจกรรมหลักๆ มีดังนี้

3.1 เวทีสัมมนาและเวทีแลกเปลี่ยนเรียนรู้ที่โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) จัดขึ้นในช่วงปี 2547-2549 ที่กลุ่มเป้าหมาย คือ ป้าอำนวย สุธาโร ไปร่วมงานด้วย เช่น เวทีแนะนำโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุขเพื่อแสวงหาภาคีในภาคตะวันออก ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี จ.จันทบุรี เวทีพี่ช่วยน้อง ภาคกลางและภาคตะวันออก จ.ชลบุรี เป็นต้น

3.2 กิจกรรมในโครงการ “เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ” ของป้าอำนวย สุธาโร ภายใต้การสนับสนุนของ สพส.

- การฝึกสอนเท่งตุ๊กทั้งการสอนรำและสอนดนตรีที่บ้านป้าอำนวย สุธาโร
- การประกวดท่ารำเท่งตุ๊กขั้นพื้นฐาน ณ ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม ในวันที่ 26

เมษายน 2548

- การไหว้ครูและครอบครู ณ ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม ในวันที่ 26 เมษายน 2548
- การประชุมคณะกรรมการโครงการ “เท่งตุ๊กสุขที่ได้รำ” เพื่อวางแผนจัดการประกวดท่ารำเท่งตุ๊กขั้นสูง ในวันที่ 1 พฤศจิกายน 2548

3.3 กิจกรรมที่นิสิตมหาวิทยาลัยบูรพามาจัดกิจกรรมกับกลุ่มศิลปินเท่งตุ๊กของป้าอำนวย สุธาโร

- การลงพื้นที่เก็บข้อมูลเท่งตุ๊กของนิสิตชมรมสื่อพื้นบ้าน มหาวิทยาลัยบูรพา เดือนเมษายน 2548
- ค่ายเพื่อมาเรียนรู้เท่งตุ๊ก จำนวน 2 วัน 1 คืน โดยช่วงกลางวันนิสิตแบ่งฐานติดตั้งความรู้แก่กลุ่มศิลปินเด็กเกี่ยวกับการวิเคราะห์คุณลักษณะ แนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า และบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน ช่วงกลางคืน เป็นการแสดงเท่งตุ๊กของกลุ่มศิลปินเด็ก และมีการสอนเท่งตุ๊กแก่นิสิตด้วย ในเดือนมีนาคม 2549
- การฝึกหัดเท่งตุ๊กโดยนิสิตมหาวิทยาลัยบูรพาที่ลงทะเบียนเรียนวิชา สื่อพื้นบ้านเพื่อการประชาสัมพันธ์ ในเดือนกันยายน 2550
- การแสดงเท่งตุ๊ก เรื่องสังข์ทอง ของนิสิตลงทะเบียนเรียนวิชา สื่อพื้นบ้านเพื่อการประชาสัมพันธ์ ณ มหาวิทยาลัยบูรพา ภายใต้การปรึกษาและให้คำแนะนำของป้าอำนวย สุธาโร ในเดือนตุลาคม 2550
- การทดลองนำเท่งตุ๊กไปแสดงให้นักท่องเที่ยวหาดเจ้าหลาวชม เพื่อเป็นการทดลองขยายพื้นที่และเป็นการขยายบทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กมาสู่มิติด้านการท่องเที่ยว ในวันที่ 15 พฤศจิกายน 2550

3.4 กิจกรรมการดำเนินการสืบทอดเท่งตุ๊กของคณะสองพี่น้อง ที่มีป้าสาคร ชำนาญชล เป็นเจ้าของ

- การฝึกซ้อมกลุ่มศิลปินเด็กของป้าสาคร ชำนาญชล 2 ครั้ง
- การแสดงเท่งตุ๊กที่บ้านขโมงในวันที่ 1 มีนาคม 2550
- การแสดงแก้บนที่เจ้าพ่อเขาเขียวเขาแดง วันที่ 8 สิงหาคม 2550
- การไหว้ครูที่บ้านป้าสาคร ชำนาญชล วันที่ 12 เมษายน 2550

4 **การสนทนากลุ่ม** (Focus Group Interview) เพื่อระดมความคิดเห็นร่วมกันเกี่ยวกับประเด็นที่ผู้วิจัยต้องการ เช่น ความเป็นมา ความเชื่อ ประเพณีของชุมชน ทัศนะที่มีต่อเท่งตุ๊ก รวมถึงแนวทางการสืบทอดเท่งตุ๊กในอนาคต ฯลฯ

การสนทนากลุ่มในที่นี้ จะมีอยู่ 2 กลุ่มหลักๆ คือ

4.1 การสนทนากลุ่มชาวบ้าน ซึ่งเป็นการสนทนากลุ่มที่เกิดขึ้นโดยกระบวนการทางธรรมชาติ คือ เมื่อผู้วิจัยไปที่ร้านค้าในหมู่บ้าน ผู้วิจัยจะชวนชาวบ้านที่พบหรืออาจจะเป็นเจ้าของร้านคุยเรื่องเท่งตุ๊ก หลังจากนั้น ชาวบ้านที่ได้ยินก็จะมาร่วมแลกเปลี่ยนความเห็นด้วย การสนทนากลุ่มแบบนี้จะมีขึ้นแทบทุกครั้งที่ผู้วิจัยลงพื้นที่ไปเก็บข้อมูล และอาจจะแวะซื้อของหรือรับประทานอาหารกลางวันหรือ

4.2 อาหารเย็นจากร้านค้าในหมู่บ้าน ได้แก่ ร้านค้าของป้าสาคร ร้านค้าหน้าบ้านป้าอำนวย ร้านตัดผมของลูกสาวป้าอำนวย ร้านก๋วยเตี๋ยว ร้านสะดวกซื้อ เป็นต้น ซึ่งข้อมูลที่ได้รับอาจมากบ้างน้อยบ้างแล้วแต่ระยะเวลาในการพูดคุยและจำนวนสมาชิกที่มาร่วมสนทนา

4.3 การสนทนากลุ่มผู้ชม การสนทนากลุ่มผู้ชมนั้น จะมี 2 กลุ่ม กลุ่มแรกเป็นกลุ่มผู้ชมที่ผู้วิจัยเก็บข้อมูลในสถานที่ที่มีการแสดง คือ กลุ่มผู้ชมบ้านโขมง และกลุ่มผู้ชมที่ไปชมที่ศาลเจ้าพ่อเขาเขาแดง ส่วนอีกกลุ่มหนึ่ง คือ กลุ่มผู้ชมที่เป็นชาวบ้านที่ผู้วิจัยได้พบในหมู่บ้าน

5 **การจัดเวทีคืนข้อมูล**

การจัดเวทีคืนข้อมูล หลักสำคัญ คือ ผู้วิจัยจะต้องกำหนดวัตถุประสงค์ให้ชัดเจนว่าต้องการจัดกิจกรรมคืนข้อมูลชุมชนเพื่อเป้าหมายอย่างใด ซึ่งจะสอดคล้องกับการกำหนดกลุ่มเป้าหมาย รวมทั้งการออกแบบกิจกรรมให้มีความสอดคล้องกับกลุ่มเป้าหมายอีกด้วย อย่างไรก็ตาม วัตถุประสงค์ของการคืนข้อมูล ชุมชนสามารถกำหนดขึ้นได้หลายเป้าหมาย ดังนี้ (รายงานการประชุมเรื่องกระบวนการคืนข้อมูลชุมชน วันที่ 3 สิงหาคม 2551 อ้างในณัฐมน บัวพรมมี, 2551)

ก. เพื่อเป็นการตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล

ข. เพื่อสร้างความสมบูรณ์ของข้อมูล โดยใช้วิธีการซักถาม-แลกเปลี่ยนความคิดเห็น/ ประสบการณ์ระหว่างชุมชนและนักวิจัยเพิ่มเติม

ค. เพื่อจัดระบบชุดความรู้-ข้อมูลกลับคืนให้ชุมชน

ง. เพื่อทดสอบปฏิกิริยาของชุมชน

จ. เพื่อกระตุ้นให้ชุมชนเกิดการขบคิด-ทบทวนต่อประเด็นต่างๆ ที่เกิดขึ้นกับตัวสื่อและต่อชุมชน

ฉ. เพื่อช่วยกระตุ้นให้ชุมชนคิดกิจกรรมในอนาคต

ช. เพื่อเป็นเวทีที่นักวิจัยจะได้ให้ข้อเสนอแนะแก่ชุมชนนำไปใช้เป็นประโยชน์ ต่อยอดและทบทวนกระบวนการทำงาน

สำหรับการจัดเวทีคืนข้อมูลเมื่อวันที่ 15 พฤศจิกายน 2550 ณ วัดเจ้าหลาว ผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์ คือ เพื่อเป็นการจัดชุดความรู้-คืนข้อมูลที่ผู้วิจัยศึกษามาในช่วงระยะเวลากว่า 2 ปีแก่กลุ่มผู้มีส่วนได้เสียทุกภาคส่วนในชุมชน และเป็นการตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลก่อนที่จะกระตุ้นให้ผู้มีส่วนได้ส่วนในชุมชนคิดกิจกรรมในอนาคต นั่นคือ การมาร่วมกำหนดแนวทางการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวต่อไป ส่วนผู้มีส่วนได้ส่วนเสียที่เข้าร่วมในเวทีคืนข้อมูลชุมชนมีทั้งสมาชิกองค์กรการเมืองท้องถิ่น ได้แก่ นายกองค์การบริหารส่วนตำบลและสมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบล กำนันตำบลหมูดุด ผู้ใหญ่บ้าน ครูโรงเรียนบ้านเจ้าหลาว ศิลปินทั้งที่ยังคงแสดงเท่งตุ๊กและศิลปินที่เลิกแสดงไปแล้ว ปราชญ์ท้องถิ่น ชมรมศิลปินพื้นบ้านจังหวัดจันทบุรี รวมทั้งหมดจำนวน 30 คน เป็นต้น

**การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล**

เพื่อให้ข้อมูลที่ได้มีความน่าเชื่อและถูกต้อง ผู้วิจัยจะใช้วิธีการตรวจสอบดังนี้

1. ใช้วิธีการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูล โดยการให้บุคคลที่เกี่ยวข้องกับปรากฏการณ์อ่านข้อมูล

2. ใช้การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Data Triangulation) โดยใช้การเก็บข้อมูลในประเด็นเดียวกันจากคนหลายกลุ่ม เพื่อตรวจสอบว่าข้อมูลตรงกันหรือไม่ นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังมีวิธีการตรวจสอบข้อมูลอีกวิธีหนึ่ง คือ ใช้วิธีการเก็บข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างคนเดียวกันแต่ต่างเวลาเพื่อให้แน่ใจว่าข้อมูลชุดนั้นความถูกต้องแม่นยำ

3. ใช้วิธีการเก็บข้อมูลแบบหลากหลายวิธี (Methodological Triangulation) ได้แก่ การรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การเก็บข้อมูลภาคสนาม ใช้การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก การสัมภาษณ์กลุ่ม การสังเกตทั้งแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง

4. ใช้วิธีการคืนข้อมูลให้ชุมชน การจัดเวทีคืนข้อมูลให้แก่ชุมชนในวันที่ 15 พฤศจิกายน 2550 นั้น วัตถุประสงค์หนึ่งของการคืนข้อมูล คือ การให้กลุ่มผู้มีส่วนได้เสียทุกภาคส่วนในชุมชนได้ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลที่ผู้วิจัยเก็บรวบรวมเพื่อให้แน่ใจว่าข้อมูลที่ผู้วิจัยเก็บรวบรวมและตีความนั้นจะถูกต้องและมีความสอดคล้องกับการรับรู้และตีความของชุมชน

เนื่องจากการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ใช้การสัมภาษณ์เป็นเครื่องมือหลัก ผู้วิจัยจึงมีการตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ดังนี้ (อำนวยวิทย์ ชูวงษ์, 2525)

1. ข้อมูลในเชิงอัตวิสัยของผู้ให้สัมภาษณ์ เป็นการประเมินความรู้สึกของผู้ให้สัมภาษณ์ อาจแบ่งได้เป็น 4 ประเภท คือ

1.1 สภาพทางอารมณ์ในขณะนั้นของผู้ให้สัมภาษณ์ เช่น ความโกรธ ความกลัว ความกังวลใจ ความเศร้า

1.2 ค่านิยมของผู้ให้สัมภาษณ์ เป็นความรู้สึกที่มีอิทธิพลต่อความเห็น ทัศนคติ และพฤติกรรมของบุคคล

1.3 ทัศนคติของผู้ให้สัมภาษณ์ เป็นปฏิกิริยาทางอารมณ์ต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง

1.4 ความเห็นของผู้ให้สัมภาษณ์

2. ข้อมูลในเชิงพรรณนาของผู้ให้สัมภาษณ์

บางครั้ง ผู้ให้สัมภาษณ์อาจจะให้ข้อมูลที่บิดเบือน ซึ่งอาจจะมาจากหลายสาเหตุ เช่น ผู้ให้สัมภาษณ์ไม่ทราบหรือไม่สามารถระลึกถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น แต่ให้คำตอบโดยสมมติว่าได้เกิดขึ้น หรือ การเจตนาบิดเบือนข้อเท็จจริงเพื่อสร้างความประทับใจ ดังนั้น ผู้วิจัยจะตรวจสอบข้อมูลจากท่าทีที่ไม่สมเหตุผล ถ้าคำตอบที่ได้ดูไม่มีเหตุผล ผู้วิจัยจะตั้งข้อสงสัยข้อมูล และนำไปตรวจสอบกับแหล่งข้อมูลอื่น หรือตรวจสอบกับผู้ให้สัมภาษณ์รายอื่น

**แนวคำถามในการสัมภาษณ์**

คำถามหลักในการสัมภาษณ์จะถามในประเด็นการสืบทอด

1. กลุ่มศิลปินทั้งศิลปินรุ่นอาวุโส รุ่นกลาง และรุ่นใหม่

1. สถานภาพเท่งตุ๊กในแต่ละยุคเป็นอย่างไร ทั้งในแง่ของผู้ส่งสาร สาร ช่องทาง/วาระโอกาส และผู้รับสาร รวมถึงการสืบทอดเท่งตุ๊กในแต่ละยุค

2. ท่ามกลางสภาพสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากสังคมเกษตรหรือประมงไปสู่การเป็นเมืองท่องเที่ยว เท่งตุ๊กมีวิธีการสืบทอดและการปรับตัวอย่างไร
3. คณะเท่งตุ๊กมีการจัดองค์กร ทั้งการบริหาร การรับสมาชิก แรงจูงใจในการมาฝึกเท่งตุ๊กอย่างไร
4. ในการสืบทอดนั้น เท่งตุ๊กมีต้นทุนวัฒนธรรมอะไรบ้าง และความสำคัญของต้นทุนแต่ละประเภทเป็นอย่างไร
5. ในการสืบทอด เท่งตุ๊กเปิดโอกาสให้คนในชุมชนและองค์กรภายนอกเข้ามามีส่วนร่วมมากน้อยเพียงใด ระดับไหน และการมีส่วนร่วมดังกล่าวนั้น ส่งผลอย่างไร
6. กระบวนการและองค์ประกอบในการสืบทอดเท่งตุ๊กที่แตกต่างกัน ส่งผลต่อการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่เท่งตุ๊กอย่างไร
7. เมื่อเท่งตุ๊กเข้มแข็ง จะสามารถเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชนได้อย่างไร โดยเฉพาะความเข้มแข็งของผู้หญิง และเมื่อชุมชนเปลี่ยนแปลง บทบาทนั้นมีการปรับเปลี่ยนอย่างไร
8. บริบทของชุมชน สภาพแวดล้อม มิติการเมือง เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ประเพณี รวมถึงความเกี่ยวพันกับพื้นที่สาธารณะในชุมชนเป็นปัจจัยที่เอื้อหรือเป็นอุปสรรคต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กอย่างไร

2. กลุ่มผู้นำความคิดในชุมชน

1. การรับรู้และทัศนคติที่มีต่อเท่งตุ๊ก
2. การเข้าไปมีส่วนร่วมหรือทัศนะการเข้าไปมีส่วนร่วมในการสืบทอดเท่งตุ๊ก
3. บทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กที่มีต่อชุมชน
4. บริบทของชุมชน สภาพแวดล้อม มิติการเมือง เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ประเพณี รวมถึงความเกี่ยวพันกับพื้นที่สาธารณะในชุมชนเป็นปัจจัยที่เอื้อหรือเป็นอุปสรรคต่อการดำรงอยู่ของเท่งตุ๊กในชุมชนอย่างไร

3. กลุ่มชาวบ้านในฐานะผู้รับสาร

1. ประสบการณ์ในการชมเท่งตุ๊ก
2. การรับรู้และทัศนคติที่มีต่อเท่งตุ๊ก
3. บทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กที่มีต่อชุมชน

4. ทัศนะในการเข้าไปมีส่วนร่วมในการสืบทอดเท่งตุ๊ก

5. บริบทของชุมชน สภาพแวดล้อม มิติการเมือง เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ประเพณี รวมถึงความเกี่ยวพันกับพื้นที่สาธารณะในชุมชนเป็นปัจจัยที่เอื้อหรือเป็นอุปสรรคต่อการดำรงอยู่ของเท่งตุ๊กในชุมชนอย่างไร

สำหรับกลุ่มเป้าหมายที่เป็นชาวบ้าน นอกจากผู้วิจัยจะใช้เครื่องมือ คือ การสัมภาษณ์แล้ว ผู้วิจัยยังใช้การสนทนากลุ่มในการเก็บข้อมูลด้วย โดยประเด็นในการสนทนากลุ่มนั้นเป็นประเด็นเดียวกับการสัมภาษณ์

**ประเด็นในการจัดเวทีคืนข้อมูล**

หลังจากผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยจะมีการจัดเวทีคืนข้อมูลให้แก่ผู้มีส่วนได้เสียทุกภาคส่วนในชุมชน (Stakeholders) ได้แก่ องค์กรส่วนท้องถิ่น ผู้นำท้องถิ่น โรงเรียน ศิลปิน ปราชญ์ชาวบ้าน เป็นต้น หลังจากที่กลุ่มตัวอย่างรับทราบข้อมูลแล้ว เวทีนี้ยังเป็นการระดมสมองเพื่อหาแนวทางในการสืบทอดเท่งตุ๊กให้อยู่คู่ชุมชนต่อไป บนพื้นฐานข้อมูลที่มาจากผลการวิจัย โดยมีประเด็นในการระดมสมอง ดังนี้

1. แนวทางการสืบทอดเท่งตุ๊กต่อไปในอนาคตควรจะเป็นอย่างไร

2. ใคร หรือกลุ่มใดควรจะเข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอดเท่งตุ๊กต่อไป และควรจะเข้ามามีส่วนร่วมในขั้นตอนใด และมีบทบาทอย่างไร

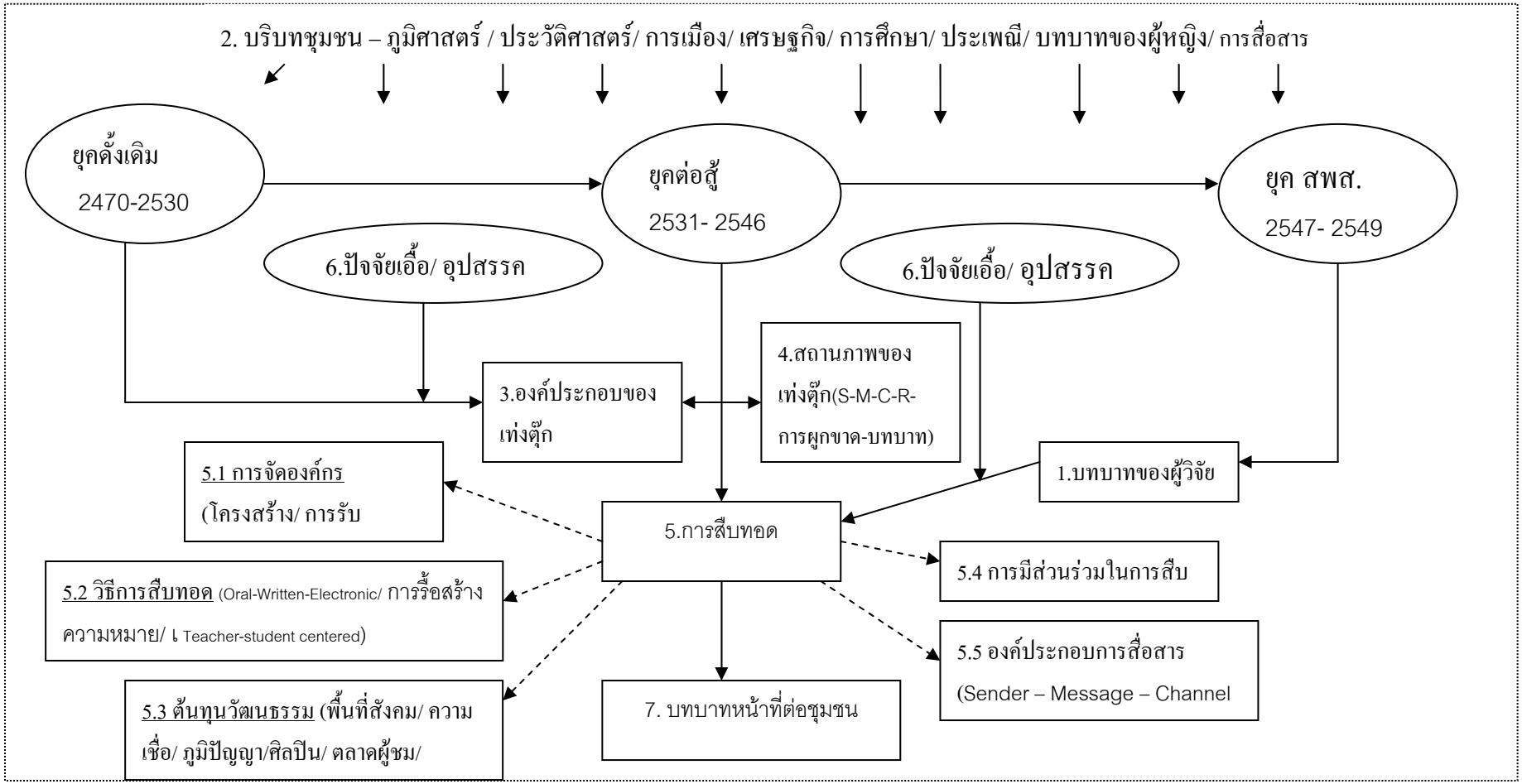
3. ทำอย่างไรจึงจะทำให้การสืบทอดเท่งตุ๊กนั้นยังคงทั้งรูปแบบและคุณค่าต่อชุมชนอย่างยั่งยืน

**การวิเคราะห์ข้อมูลและการนำเสนอข้อมูล**

ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์ข้อมูลแบบอุปนัย โดยเก็บข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่มและการสังเกต แล้วนำมาหาประเด็นหลักและข้อสรุปร่วม จากนั้นจะจำแนกข้อมูลตามประเด็นต่างๆ เพื่อตอบปัญหานำการวิจัย

ส่วนการนำเสนอข้อมูล ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการวิจัยในแบบพรรณนา โดยนำเสนอข้อมูลตอบปัญหาการวิจัยในแต่ละข้อ

**ภาพที่ 4 แสดงกรอบแนวคิดการวิจัย**



# บทที่ 4

# ผลการศึกษา

การศึกษาเรื่อง “การสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊ก จังหวัดจันทบุรีเพื่อเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชน” ผู้วิจัยใคร่ขอนำเสนอผลการศึกษาเรียงตามประเด็นต่อไปนี้

1. บทบาท ปฏิสัมพันธ์ และรูปแบบการสื่อสารของนักวิจัยที่มีผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊ก จ.จันทบุรี
2. บริบทชุมชนบ้านเจ้าหลาว อ.ท่าใหม่ จ.จันทบุรีที่มีผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊ก จ.จันทบุรี
3. องค์ประกอบของเท่งตุ๊กตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า
4. ทัศนะของบุคคลกลุ่มต่างๆต่อการเปลี่ยนแปลงสถานภาพของเท่งตุ๊กที่ส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กตั้งแต่ยุคอดีตจนถึงยุคปัจจุบัน
5. กระบวนการสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กรูปแบบต่างๆ ตั้งแต่ยุคอดีต ยุคต่อสู้และยุค สพส.
6. ปัจจัยส่งเสริมรวมถึงปัจจัยที่อาจจะเป็นอุปสรรคในการสืบทอดเท่งตุ๊ก ซึ่งพิจารณาทั้งปัจจัยภายในที่มาจากองค์ประกอบของตัวสื่อ และปัจจัยภายนอกที่มาจากบริบทชุมชน สภาพแวดล้อม มิติการเมือง เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ประเพณี บทบาทของผู้หญิงและมิติด้านการสื่อสาร
7. บทบาทหน้าที่ในลักษณะที่เป็นพลวัตรของเท่งตุ๊กที่มีต่อการเสริมสร้างความเข้มแข็งแก่ชุมชนตั้งแต่ยุคอดีตจนถึงยุคปัจจุบันที่สภาพชุมชนบ้านเจ้าหลาวได้เปลี่ยนแปลงไปสู่การเป็นเมืองท่องเที่ยว

## 1. บทบาท ปฏิสัมพันธ์และรูปแบบการสื่อสารของนักวิจัยที่มีผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊ก จ. จันทบุรี

ผู้วิจัยต้องการชี้ให้เห็นถึงบทบาทของผู้วิจัยในฐานะที่คนนอกที่เข้ามาช่วยกระตุ้น ช่วยติดตั้งความรู้ ความเข้าใจ ช่วยสร้างเครือข่าย ช่วยสร้างความมั่นใจให้แก่ศิลปินในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน ซึ่งบทบาทของนักวิจัยในฐานะที่เป็นคนนอกที่เข้ามาหนุนเสริมการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน (External Support) เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้งานวิจัยชิ้นนี้มีความแตกต่างจากงานวิจัยในสาขามานุษยวิทยาที่นักวิจัยจะไม่เข้าไปมีส่วนร่วมในการเปลี่ยนแปลงสื่อพื้นบ้าน และในขณะเดียวกัน

งานวิจัยชิ้นนี้ก็มีความแตกต่างจากงานวิจัยในสาขาคติชนวิทยาที่เน้นเฉพาะการเก็บรวบรวมสื่อพื้นบ้านเท่านั้น

เนื่องจากการวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยมีบทบาทในผลการวิจัยที่เกิดขึ้นหลายประการ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงต้องการอธิบายสถานภาพและบทบาทของผู้วิจัย เพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างผู้วิจัย ประเด็นที่ศึกษาและกลุ่มเป้าหมายในการวิจัย เพราะบทบาทของผู้วิจัยในเรื่องนี้ นักวิจัยไม่ได้แสดงบทบาทแค่เป็นนักวิจัย แต่มีหลายสถานภาพและหลายบทบาทที่แตกต่างกัน และในการศึกษาข้อมูล ผู้วิจัยสลับบทบาทไปมาตามสถานภาพที่ผู้วิจัยต้องการจะใช้ประโยชน์ ทั้งนี้ ในการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว ผู้วิจัยซึ่งเป็น “คนนอกวัฒนธรรม” มีส่วนในกระบวนการสืบทอดในฐานะที่เป็นผู้ประสานงานภาค (Node) ของโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.)

ในปี 2547 ผู้วิจัยได้เข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งของโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) ซึ่งได้รับการสนับสนุนงบประมาณจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.) ในการนำสื่อพื้นบ้านมาช่วยสร้างเสริมสุขภาพชุมชน โดยเท่งตุ๊กที่นำทีมโดยป้าอำนวย สุธาโร เป็นหนึ่งในภาคีที่เข้ามาร่วมทำโครงการภายใต้การสนับสนุนของสพส.

โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) ถือกำเนิดขึ้นในปี 2546 – 2549 เพื่อที่จะรื้อฟื้นวัฒนธรรมพื้นบ้านให้มาทำบทบาทหน้าที่ในมิติของสุขภาพ โดยมีคำขวัญประจำโครงการว่า “ขับเคลื่อนโครงการบนฐานความรู้” เน้นการเตรียมภาคีก่อนที่จะให้ภาคีดำเนินโครงการ โดยการติดตั้งความรู้ ทั้งการวิเคราะห์คุณลักษณะ (Attribute) แนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า นั่นหมายความว่า สพส.เน้นการสร้างความรู้ (Knowledge) ก่อนที่จะนำไปสู่การดำเนินโครงการซึ่งเป็นภาคปฏิบัติ (Practice) ซึ่งจะแตกต่างจากการทำงานขององค์กรพัฒนาเอกชน (NGOs) ที่มักจะเน้นการทำกิจกรรมซึ่งเป็นภาคปฏิบัติ (Practice) มากกว่าการติดตั้งความรู้ (Knowledge)

ทั้งนี้ในการดำเนินโครงการจะต้องทำงานแบบเคียงบ่าเคียงไหล่กับภาคี และจะต้องคำนึงถึงสิทธิของเจ้าของวัฒนธรรม การที่ สพส. ยึดหลักการทำงานแบบนี้ อาจเนื่องจากบทเรียนการทำงานของหน่วยงานภายนอกที่ทำงานร่วมกับสื่อพื้นบ้านนั้น มักเป็นการทำงานแบบสั่งการจากบนสู่ล่าง จากอำนาจรัฐมาสู่ศิลปินที่เป็นชาวบ้าน ซึ่งเป็นรูปแบบการสื่อสารแบบจากบนลงล่าง (Top-down communication) ซึ่งสะท้อนถึงอำนาจที่ไม่เท่าเทียมกันระหว่างหน่วยงานภายนอกกับศิลปินที่เป็นชาวบ้าน โดยหน่วยงานภายนอกมักจะมีอำนาจเหนือกว่าและใช้อำนาจ

นั้นกับศิลปิน ซึ่งแตกต่างจากแนวทางการทำงานแบบเคียงบ่าเคียงไหล่ของสพส. ที่แสดงถึงอำนาจที่เท่าเทียมกันทั้งสองฝ่าย

นอกจากนี้ การทำงานร่วมกันระหว่างหน่วยงานภายนอกกับศิลปิน หลายครั้งที่หน่วยงานภายนอกไปปรับเปลี่ยนรูปแบบหรือคุณค่าของสื่อพื้นบ้านทั้งด้วยความไม่เข้าใจในสื่อนั้น การปรับเปลี่ยนเพื่อผลประโยชน์ของหน่วยงานมากกว่าเพื่อผลประโยชน์ของชาวบ้าน โดยไม่คำนึงถึงเรื่องสิทธิของเจ้าของวัฒนธรรม ทั้งๆ ที่ชาวบ้านเป็นผู้ได้รับผลกระทบโดยตรง การดำเนินการโดยไม่คำนึงถึงเรื่องสิทธิของเจ้าของวัฒนธรรมนั้น ก่อให้เกิดความเสียหายต่อสื่อพื้นบ้านหลายกรณี เช่น จากกรณีการตีโพนที่ จ.พัทลุง เมื่อรัฐบาลเข้าไปปรับงานตีโพนเพื่อเป็นจุดดึงดูดด้านการท่องเที่ยว ทั้งนี้ในการปรับเปลี่ยนมีการปรับหลายประการ เช่น การปรับรางวัลจากเดิมผู้ชนะจะได้รับผ้าขาวม้าเป็นการได้รับถ้วยรางวัลและเงินสด ดังนั้น การตีโพนที่เคยมีบทบาทสร้างความสามัคคีระหว่างชุมชนจึงกลับกลายเป็นการประชันขันแข่งอันนำไปสู่ความแตกแยก (สมสุข หินวิมาน, 2549) ซึ่งสพส.ตระหนักถึงบทเรียนที่ผิดพลาดในอดีตที่ผ่านมา ดังนั้น การดำเนินงานของสพส.จึงเน้นใน 2 ประเด็นนี้ที่มีความแตกต่างจากการทำงานของหน่วยงานอื่นๆ

ผู้วิจัยในฐานะผู้ประสานงานภาคตะวันออก (Node) มีบทบาท ปฏิสัมพันธ์และมีการใช้รูปแบบการสื่อสารแตกต่างกันตามระยะเวลา ดังนี้

1.1 ช่วงการเตรียมตัวเป็นผู้ประสานงานภาค

1.2 ช่วงก่อนได้รับการสนับสนุนจาก สพส.

1.3 ช่วงระหว่างการได้รับการสนับสนุนจากสพส.

1.4 ภายหลังจากการดำเนินโครงการกับ สพส.

**1.1 ช่วงการเตรียมตัวเป็นผู้ประสานงานภาค (Node)**

ในเบื้องต้น ผู้วิจัยจะเล่าเกี่ยวกับบทบาทหนึ่งของผู้วิจัยที่มีความสัมพันธ์กับผลงานวิจัยเรื่อง การสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว จ.จันทบุรี นั่นคือ การเป็นผู้ประสานงานภาค เนื่องจากบทบาทการเป็นผู้ประสานงานภาคมีความสัมพันธ์กับการดำเนินกิจกรรมเพื่อการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวภายใต้การสนับสนุนจากโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) หน้าที่ของผู้ประสานงานภาค คือ การแสวงหาภาคีมาร่วมโครงการ เป็นที่ปรึกษาให้คำแนะนำแก่ผู้ที่สนใจจะสืบทอดสื่อพื้นบ้านตั้งแต่เริ่มเขียนโครงการจนสิ้นสุดโครงการ ทั้งนี้เพราะสพส. ได้จัดความสัมพันธ์ระหว่างสพส. ผู้ประสานงานภาคและสื่อพื้นบ้าน (สิ่งที่ศึกษา) ในลักษณะการทำงานที่ไม่ใช่เพียง

แค่ไปเฝ้าดู แต่สพส.เข้าไปมีส่วนร่วมในการเปลี่ยนแปลงโดยยึดหลักสิทธิของเจ้าของวัฒนธรรมด้วย

ก่อนที่จะออกไปปฏิบัติงาน ผู้ประสานงานภาคต้องมีการเตรียมตัวดังนี้ เริ่มจากการเตรียมตัวของนักวิจัยเอง โดยผู้วิจัยต้องเข้าอบรมเกี่ยวกับการทำงานของ สพส. แนวคิดเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน การสืบทอดสื่อพื้นบ้าน แนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า แนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน แนวคิดเรื่องการนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ในมิติสุขภาพ รวมถึงการเขียนโครงการ จากหลายๆ เวทีที่สพส. กำหนดจัดขึ้น เวทีแรกที่ผู้วิจัยได้เข้าร่วมติดตั้งความรู้ คือ เวทีการประชุมผู้ประสานงานภาคที่จ.เพชรบุรี ซึ่งหลังจากนั้น ผู้วิจัยยังได้เข้าร่วมเวทีที่ สพส. จัดให้อีกหลายเวที รวมถึงการได้รับเอกสารแจกเพื่อนำมาทบทวน เช่น หนังสือเมื่อสื่อส่องและสร้างวัฒนธรรม หนังสือเรื่องศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา โดยกาญจนา แก้วเทพ รวมไปถึงเอกสารอื่นๆ อีกมากมาย เช่น ไตร่ตรองและมองใหม่เมื่อจะใช้สื่อพื้นบ้าน โดยกาญจนา แก้วเทพ เป็นต้น

การที่ สพส. มีผู้ประสานงานภาคเพื่อลดช่องว่างทั้งด้านระยะทางและลดช่องว่างด้านความแตกต่างทางด้านความรู้ เนื่องจากภาคีของสพส. ทำงานอยู่ทั่วประเทศ หากจะรอคำปรึกษาหรือความช่วยเหลือจากกรรมการหรือคณะทำงานที่ประจำอยู่ที่กรุงเทพ ฯ อาจจะไม่ทันต่อการดำเนินกิจกรรมด้วยระยะทางที่ไกล ส่วนช่องว่างทางด้านความรู้นั้น เนื่องจาก สพส.จะคัดเลือกผู้ประสานงานภาค (Node) ซึ่งเป็นอาจารย์ที่ทำงานอยู่ในพื้นที่นั้น ดังนั้น จึงมีความรู้ ความเข้าใจบริบทและเข้าใจสื่อพื้นบ้านได้ดีกว่าคณะทำงานซึ่งเป็นคนกรุงเทพฯ และไม่ได้ใกล้ชิดกับสื่อพื้นบ้าน ดังนั้น การมีผู้ประสานงานภาคจึงช่วยลดช่องว่างด้านความรู้ (Heterophily) ทำให้สามารถสื่อสารได้มีประสิทธิภาพมากขึ้น

### 1.2 **ช่วงก่อนได้รับการสนับสนุนจาก สพส.**

ก่อนที่โครงการสื่อพื้นบ้านต่างๆ จะได้รับการสนับสนุนจาก สพส.นั้น ผู้วิจัยในฐานะผู้ประสานงานภาค (Node) มีหน้าที่ในการเสาะแสวงหาศิลปินหรือผู้ที่สนใจเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านเพื่อที่จะไปพูดคุยแนะนำโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข เมื่อมีผู้ที่สนใจเข้าร่วมโครงการ ผู้วิจัยก็มีหน้าที่ในการหาและสร้างเวทีติดตั้งความรู้เกี่ยวกับการสืบทอดสื่อพื้นบ้านให้แก่ศิลปินและผู้สนใจที่จะนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ เพื่อการสร้างเสริมสุขภาพ ในการทำงานผู้วิจัยจะใช้ทั้งประสบการณ์จากการเป็นคนในพื้นที่ และอาศัยเครือข่าย นั่นคือ การติดต่อผ่านคุณสุเวศน์ ภู่ระหงษ์ ซึ่งเป็นรองประธานชมรมศิลปินพื้นบ้าน จังหวัดจันทบุรี ชมรมศิลปินพื้นบ้านเกิดจากการรวมตัวกันของศิลปิน

พื้นบ้านเป็นการสร้างเครือข่ายของศิลปิน หากมีงานที่ใดที่ต้องใช้สื่อพื้นบ้านแสดง คุณสุเวศน์จะมาชักชวนเท่งตุ๊กของป้าอำนวยให้ไปร่วมแสดงด้วยเสมอ คุณสุเวศน์จึงเป็นเครือข่ายภายนอกชุมชนของป้าอำนวย สุธาโร นั่นหมายความว่า ก่อนที่ป้าอำนวยจะมาร่วมงานกับ สพส. ป้าอำนวยมีการทำงานร่วมกับพันธมิตรนอกชุมชนซึ่งเป็นต้นทุนวัฒนธรรมเดิมอยู่ก่อนแล้ว ชมรมศิลปินพื้นบ้านให้ความช่วยเหลือในแง่ของการขยายพื้นที่การแสดงที่เคยจำกัดอยู่ในกลุ่มชาวบ้านไปสู่พื้นที่ในงานระดับจังหวัด เช่น งานวันตากสินมหาราช งานเทศกาลผลไม้ งานกาชาดจังหวัด นั่นหมายความว่า เท่งตุ๊กใช้เครือข่ายศิลปินพื้นบ้านในการขยายพื้นที่จากเดิมที่แสดงอยู่ในชุมชนหรือในระดับพื้นบ้านสู่การก้าวออกนอกชุมชน ทำให้เท่งตุ๊กได้เผยแพร่ไปสู่กลุ่มคนที่กว้างขึ้นและเป็นการยกระดับสถานภาพของเท่งตุ๊กในด้านของการช่วยเหลือสังคม คุณสุเวศน์คือผู้ที่ชักนำผู้วิจัยไปพบกับป้าอำนวย ศิลปินเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายที่นักวิจัยจะศึกษา

ภารกิจของผู้วิจัย คือ การเข้าไปพูดคุยกับศิลปินพื้นบ้านที่กำลังสืบทอดสื่อพื้นบ้านอยู่ในชุมชนของตน แนะนำโครงการสพส. และสอบถามรายละเอียดเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านที่ทำอยู่ รวมทั้งการติดตั้งความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน ทั้งแนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า การพลิกเหลี่ยมมุมบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านมาเน้นในมิติด้านสุขภาพ

เมื่อได้ทำความรู้จักกับศิลปินพื้นบ้านจำนวนหนึ่ง แต่เนื่องจากการพูดคุยในเบื้องต้นนั้นผู้วิจัยยังไม่สามารถติดตั้งแนวคิดเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านได้อย่างเต็มที่ อันเนื่องด้วยเวลาและความรู้ความเข้าใจและทักษะในการถ่ายทอดของผู้วิจัยยังมีจำกัด ดังนั้นผู้วิจัยจึงจัดเวทีเพื่อติดตั้งความรู้ให้แก่ศิลปินพื้นบ้านที่สนใจเข้าร่วมโครงการกับ สพส.ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี จ.จันทบุรี เมื่อเดือนพฤษภาคม 2547 ศิลปินที่เข้าร่วมอาทิเช่น ศิลปินเอ็งกอจาก จ.ชลบุรี ศิลปินเท่งตุ๊ก ศิลปินรำสวด ศิลปินซึ่งเป็นชาวชอง ศิลปินอาใย จากจ. จันทบุรีและศิลปินเพลงลำตัดจาก จ.ตราด จำนวนประมาณ 50 คน แนวคิดที่ติดตั้งในเวทีดังกล่าวได้แก่แนวคิดเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน การสืบทอดสื่อพื้นบ้าน การวิเคราะห์คุณลักษณะ บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน ผู้ที่มาเป็นวิทยากรในวันนั้น ได้แก่ รศ.ดร.สมสุข หินวิมาน และอ.เธียรชัย อิศรเดช ซึ่งทั้ง 2 ท่านเป็นกรรมการโครงการสพส. การจัดเวทีดังกล่าวนอกจากเป็นการแนะนำโครงการ รายละเอียดการทำงาน การติดตั้งความรู้โดยเฉพาะความรู้เกี่ยวกับการสืบทอดสื่อพื้นบ้านและการพลิกเหลี่ยมมุมบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านให้มาใช้ในมิติสุขภาพ ยังเป็นการเปิดโอกาสให้ศิลปินได้พบกับนักวิชาการและกลุ่มศิลปินด้วยกันเอง การพบกันดังกล่าวเป็นการสร้างเครือข่ายนอกชุมชนให้แก่ป้าอำนาย ทั้งด้านเครือข่ายวิชาการ และเครือข่ายศิลปินที่กำลังสืบทอดสื่อพื้นบ้านในชุมชนต่างๆ ทั่วประเทศ

การจัดเวทีดังกล่าว ผู้วิจัยทำหน้าที่เป็นผู้อำนวยความสะดวกให้กระบวนการสามารถดำเนินต่อไปได้ (Facilitator) ได้แก่ การประสานงานเรื่องการเชิญศิลปิน การเชิญวิทยากร การเตรียมสถานที่จัดงาน เอกสารที่ใช้ รูปแบบการดำเนินรายการ อาหารและเครื่องดื่มและการสรุปผล ฯลฯ

หลังจากติดตั้งความรู้เรื่องการสืบทอดสื่อพื้นบ้านแบบใหม่แล้ว จึงนำไปสู่การพัฒนาโครงการ ซึ่งป้าอำนวยและทีมงานก็จะกลับมาวิเคราะห์ชุมชนของตนเอง วิเคราะห์เท่งตุ๊กโดยเฉพาะในแง่ของปัญหาและอุปสรรค เพื่อจะนำไปสู่การออกแบบคาราวานกิจกรรม โดยป้าอำนวยได้เชิญผู้มีส่วนได้เสียทุกภาคส่วนในชุมชนมาร่วมประชุม ได้แก่ องค์กรพัฒนาชุมชนในชุมชน ศิลปิน นักการเมือง ครู ชาวบ้าน ฯลฯ เนื่องจากสื่อพื้นบ้านเป็นสมบัติร่วมของคนทุกคนในชุมชน ดังนั้น การจะดำเนินการอย่างหนึ่งอย่างใด ป้าอำนวยจึงต้องการให้ผู้มีส่วนได้เสียทุกภาคส่วนเข้ามามีส่วนร่วมในการรับรู้ ร่วมนำเสนอความคิด และร่วมดำเนินการ ในระยะดังกล่าว ผู้วิจัยในฐานะผู้ประสานงานภาค (Node) จะทำหน้าที่ทั้งให้คำปรึกษา การให้กำลังใจแก่ป้าอำนวย ในการพัฒนาโครงการทั้งวิธีการเขียนเนื้อหารายละเอียดเกี่ยวกับละครและการสนับสนุนด้านเอกสาร (Document support) ได้แก่ หนังสือเรื่อง ละครรำของสุมนมาลย์ นิ่มเนติมาลย์ (2541) เอกสารไตร่ตรองและมองใหม่เมื่อจะใช้สื่อพื้นบ้าน เอกสารแนะนำของสพส. ตัวอย่างการเขียนโครงการ-โครงการเพลงโคราช โอ้ โอ่ ย่าโมให้มา ฯลฯ

### 1.2.1 รูปแบบการสื่อสารระหว่าง สพส.กับภาคี ช่วงก่อนได้รับการสนับสนุนจาก สพส.

จากกระบวนการทำงานดังกล่าวข้างต้น ได้สะท้อนรูปแบบการสื่อสารเชิงพิธีกรรม (Ritualistic model) ที่เน้นการสร้างความรู้ ความเข้าใจกับภาคีเป็นสำคัญ โดยมีคุณลักษณะสำคัญ ดังนี้

ก. การสื่อสารแบบสองทาง (Two-way communication)

การสื่อสารสองทางสะท้อนอยู่ในรูปแบบการจัดเวทีสัมมนาที่มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี และการเขียนโครงการเพื่อขอรับการสนับสนุน ในกระบวนการดังกล่าว สพส. ไม่ได้ใช้วิธีการถ่ายทอดความรู้จากบนลงล่างเพียงฝ่ายเดียว แต่ได้ยึดหลักการเรียนรู้ร่วมกันกับศิลปิน โดย

เปิดโอกาสให้ศิลปินแสดงความคิดเห็น แลกเปลี่ยนเรียนรู้จากกันและกัน เนื่องจากศิลปินแต่ละสาขามีประสบการณ์การทำงานที่น่าสนใจ

หลังจากนั้น กรรมการ สพส. ได้เข้าไปใช้วิธีการ “ตั้งคำถาม” เพื่อกระตุ้นให้ศิลปินเกิดการ “ถ่ายทอดและแลกเปลี่ยนข้อมูล” ออกมาให้ได้มากที่สุด หลังจากนั้นจึงกระตุ้นให้ศิลปินฝึกคิดวิเคราะห์และลงมือเขียนโครงการและแผนการดำเนินงานด้วยตนเอง ในระหว่างพัฒนาโครงการ สพส. ได้ให้เอกสารเพื่อเป็นแนวทางในการเขียนโครงการ เช่น ตัวอย่างเอกสารโครงการเพลงโคราช เอกสาร “ไตร่ตรองและมองใหม่เมื่อจะใช้สื่อพื้นบ้าน” ของ รศ.ดร.กาญจนา แก้วเทพ เป็นต้น แต่ถึงกระนั้น เมื่อศิลปินยังไม่เข้าใจ ไม่สามารถเขียนโครงการได้ ก็จะปรึกษาผู้ประสานงานภาคของ สพส. (Node) เป็นระยะ การสื่อสารแบบสองทางนี้ช่วยทั้งสร้างความมั่นใจ ความเข้าใจและกำลังใจให้แก่ศิลปินในการพัฒนาโครงการจนประสบความสำเร็จแม้ว่าศิลปินจะไม่คุ้นเคยกับการเขียนโครงการซึ่งเป็นวัฒนธรรมของการเขียน

ข. การเน้นสร้างความเข้าใจร่วมกัน (Shared meaning)

การที่ผู้ประสานงานภาคใช้วิธีการสื่อสารแบบสองทางเพื่อเน้นการสร้างความเข้าใจร่วมกันระหว่าง สพส.และภาคี เพราะคำขวัญในการดำเนินโครงการของสพส. คือ ขับเคลื่อนโครงการบนฐานความรู้ ดังนั้น สพส.จะต้องมั่นใจก่อนว่า ผู้ที่จะก้าวมาเป็นภาคีของสพส. มีความเข้าใจแนวคิดสื่อพื้นบ้านและกระบวนการทำงานกับ สพส. ตามที่สพส. ได้ติดตั้งความรู้ไปเป็นอย่างดีแล้ว แนวคิดหลักๆ ที่ สพส. ได้ติดตั้งในเวทีต่างๆ ได้แก่ การวิเคราะห์คุณลักษณะ แนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า แนวคิดเรื่องการรู้จัก รู้ใจ รู้ใช้ รู้รักษาสื่อพื้นบ้าน และแนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านในมิติสุขภาพ หากภาคีและสพส. มีความเข้าใจตรงกัน กระบวนการดำเนินโครงการต่อไปก็จะมีประสิทธิภาพมากขึ้น

*“กว่าจะทำโครงการได้ ต้องไปฟัง สพส.พูดเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านจนเข้าใจก่อน ตอนแรกเขาก็ให้ศิลปินออกมาพูดแนะนำสื่อของตนเอง ก่อนที่เขาจะพูด คนอื่นเขาก็พูดสื่อของเขา เราก็พูดสื่อของเรา ได้รู้ของกันและกันด้วย อย่างเอ็งกอเพิ่งมารู้จักที่นี่เอง แค่นี้ยังไม่จบ คุณอดุลย์เขาก็มาคุยมาถามเกี่ยวกับเท่งตุ๊ก ให้เราเล่าออกมาให้หมด บางเรื่องมันนานจนหลงๆ ไปบ้าง ต้องมาคิดเหมือนกันว่าเรื่องมันเป็นมาเป็นไปอย่างไร อาจารย์ฟ้าก็ช่วยด้วย ช่วยกันซักใหญ่ เราก็ซักมีความมั่นใจมากขึ้น ก็ตกลงว่าจะทำโครงการ อาจารย์ฟ้าก็ให้ไปเขียนใส่กระดาษมาก่อน ตามคำถามที่เคยตอบ แล้วเขียนเล่า ส่วนเรื่องสะกดถูกผิด อาจารย์ฟ้า บอกไม่เป็นไร เขียนเล่ามาเถอะ เดี๋ยว*

*อาจารย์จะเอาไปเรียบเรียงทีหลัง ก็คุยกันกลับไปกลับมาตั้งหลายรอบกว่าจะเขียนเสร็จ กว่าจะเข้าใจตรงกัน"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

ค. การสลับบทบาทระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสาร (Role Shifting)

เนื่องจากการทำงานของ สพส. มิใช่เป็นการทำงานในลักษณะของการสั่งการซึ่งเป็นรูปแบบการสื่อสารจากบนลงล่าง และผู้ส่งสารและผู้รับสารมีบทบาทที่ตายตัว แต่การสื่อสารที่เกิดขึ้นระว่างผู้ประสานงานภาค (Node) กับภาคีนั้นทั้งสองฝ่ายมิได้มีบทบาทที่ชัดเจน หากแต่มีการสลับบทบาท (Role shifting) โดยทั้งสองฝ่ายจะสลับบทบาทบนพื้นฐานที่ว่า ทุกคนมีสิทธิและความเท่าเทียมกันในการสื่อสาร การสลับบทบาทจะเห็นได้ชัดเจน คือ ในช่วงแรกที่ผู้ประสานงานภาคออกไปแสวงหาภาคี เข้าไปพูดคุยแนะนำโครงการและสร้างเวทีติดตั้งความรู้นั้นผู้ประสานงานภาคมีบทบาทเป็นผู้ส่งสาร (Sender) หลังจากนั้น ผู้ประสานงานภาคจะปรับเปลี่ยนมาเป็นผู้รับสาร (Receiver) และภาคีพลิกกลับมาเป็นผู้ส่งสารหลังจากผ่านเวทีติดตั้งความรู้ และกระบวนการถามแล้ว เช่น ในการนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับเท่งตุ๊กและชุมชนบ้านเจ้าหลาว การสลับบทบาทกันก่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนข้อมูลระหว่างผู้ประสานงานภาคและภาคีได้อย่างลึกซึ้งจนนำไปสู่การออกแบบคาราวานกิจกรรมเพื่อสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว

*"เราไม่ได้เป็นภาคีรุ่นแรกๆ ที่ทำโครงการ มีคนอื่นเขาทำมาแล้ว พอจะเขียนโครงการจริงก็ยากนะ ตอนฟังที่อาจารย์เขามาพูดที่รำไพ หรือเวลาอาจารย์ฟ้ามาพูด ก็ดูเหมือนจะเข้าใจ แต่พอลงมือจะเขียนเอง ก็ติดขัด อาจารย์ฟ้าเขาก็เอาตัวอย่างโครงการที่เขาทำมาก่อนมาให้ดูเป็นตัวอย่าง มันก็ง่ายขึ้น ถ้าตรงไหนไม่เข้าใจก็ถามอาจารย์ฟ้า เพราะอาจารย์เขาเป็นที่ปรึกษาโครงการ ถ้าให้ป้าเล่าว่าที่มาเป็นยังไง แล้วเราจะฝึกจะสอน ทำยังไงกัน อย่างนี้เล่าได้ แต่ให้มาเขียนมันยากนะ จบแค่ ป.6 ไม่ถนัดเรื่องขีดๆ เขียนๆ แต่เขาให้เขียน เราก็ต้องลองเขียนดู เขียนผิดๆถูกๆ ก็ช่วยกันกับน้องจี๊ด พอเขียนเสร็จ อาจารย์ฟ้าก็จะดูอีกที บางทีก็ปรับคำพูดบ้าง บางทีอาจารย์ฟ้าก็มาถามเพิ่มและเขียนเพิ่มข้อมูลเข้าไป ตอนเราเขียนเอง เราก็ว่าเราเข้าใจแล้ว แต่พอคนอื่นๆ อ่านเขาอาจจะไม่เข้าใจก็ได้"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

การสื่อสารทั้งสามรูปแบบทำให้ศิลปินมีความรู้ ความเข้าใจ เกี่ยวกับองค์ความรู้เกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน มีความมั่นใจและมีกำลังใจในการดำเนินโครงการภายใต้การสนับสนุนของ สพส.

*"พอไปฟัง สพส. เขามาพูดที่รำไพฯ (มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี-ผู้เขียน) เราก็มีความรู้เพิ่มขึ้น ได้ไปคุยกับคนอื่นๆ ที่เขาทำสื่ออื่นๆ เราก็รู้สึกว่าเรามีเพื่อน ไม่ได้เป็นอีบ้าทำอยู่คนเดียว รู้สึกมีกำลังใจมากขึ้นที่จะทำ และพอดูทีม สพส. เขาแข็งขัน เรายิ่งมั่นใจว่า ทำโครงการกับ สพส. คงจะมีอะไรดีขึ้น พอกลับมาถึงบ้าน ก็โทรไปหาน้องจี๊ด น้องกุ้ง ชวนป้าอาง มาคุยกันว่า สพส.เขามีโครงการลงมา ถ้าเราอยากสืบทอดเท่งตุ๊ก เขายินดีจะช่วย เราจะทำอะไรกันไม๊ น้องกุ้ง น้องจี๊ดก็บอก เอาสิ"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"เจ๊นวยเขาไปฟัง สพส. กลับมาก็มาคุยกัน ตอนแรกคุยกันแค่ 2-3 คน มีเจ๊นวย น้องจี๊ด ป้าอาง คุยกันก่อนว่าป้านวยไปฟังเขา เขาว่ายังไงกัน เจ๊นวยก็ว่า มีโครงการลงมาของสพส. เขาจะทำเรื่องสื่อพื้นบ้าน ทางนี้เขาหัดละครอยู่แล้ว ก็อยากจะทำ ฟังๆ ดูมันก็น่าจะดี เพราะที่ทำกันอยู่ก็ทำกันไปตามมีตามเกิด เท่าที่กำลังจะทำได้ ถ้ามีโครงการลงมาช่วย มันคงจะมีอะไรดีๆ ขึ้นมาบ้าง เราก็ตามใจ เจ๊นวยว่ายังไง เราก็ว่ายังงั้น ดูเจ๊นวยแกมีกำลังใจจะทำขึ้นเยอะเลย จากใจแฟบๆ ไปฟัง สพส.มา ใจฟูมาอีก แต่เจ๊นวยเขาบอกว่า เขาทำไม่เป็นหรอก ต้องเขียนโครงการ น้องกุ้งต้องช่วยนะ เราก็ทำได้อยู่ล้ว เพราะเราเคยทำ NGO มาก่อน อย่างงบของซิพเราก็เคยทำมาแล้ว มันก็น่าจะทำได้นะ"*

(อินทิรา ภู่สุวรรณ, สัมภาษณ์ 4 สิงหาคม 2548)

**1.3 ช่วงระหว่างการได้รับการสนับสนุนจากสพส.**

เมื่อได้รับการสนับสนุนจากโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุขแล้ว (สพส.) ช่วงนี้เป็นช่วงของการดำเนินกิจกรรมตามที่ได้ออกแบบไว้ ผู้วิจัยในฐานะผู้ประสานงานภาคมีหน้าที่ในการให้คำปรึกษา คำแนะนำ ช่วยแก้ไขปัญหา (Technical support) เช่น ช่วยเหลือในการวางแผนกิจกรรม ช่วยแนะนำเรื่องภาษาและวิธีการเขียนโครงการ เนื่องจากศิลปินเป็นเพียงชาวบ้านธรรมดาที่ไม่เคยชินกับวัฒนธรรมแบบลายลักษณ์ (Written Culture) ดังนั้น สำนวน การสะกด การเรียบเรียงอาจจะมีผิดบ้าง และเนื่องจากโครงการสพส. เน้นการนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ในมิติสุขภาพ

ดังนั้น ในการเขียนโครงการ ภาคีอย่างป้าอำนวยจะต้องวิเคราะห์บทบาทของเท่งตุ๊กในมิติสุขภาพด้วย อันประกอบไปด้วยสุขภาพกาย ใจ สังคม และจิตวิญญาณ ในส่วนของการเขียนและการวิเคราะห์นั้น ผู้วิจัยเข้าไปมีส่วนร่วมด้วยอย่างใกล้ชิด และให้กำลังใจในการดำเนินกิจกรรม (Emotional support) *เช่น* หากประสบปัญหาในการดำเนินกิจกรรม ป้าอำนวยจะโทรมา

ปรึกษากับผู้วิจัยเป็นประจำ เช่น ปัญหาเรื่องความล่าช้าในการเซ็นสัญญา ความล่าช้าในการเบิกจ่ายเงิน แผนการดำเนินกิจกรรมที่ต้องปรับเปลี่ยน สายตาของชาวบ้านบางกลุ่มที่มองในเชิงลบ เช่น ป้าอำนวยทำโครงการนี้เพราะได้รับเงินสนับสนุน ถ้าไม่ได้รับเงินคงจะไม่ทำ ความร่วมมือจากคนในชุมชนบางกลุ่มที่ยังไม่ให้ความร่วมมืออย่างเต็มที่ เช่น หน่วยงานองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น รวมทั้งสนับสนุนด้านเอกสารที่จะเป็นประโยชน์ต่อการติดตั้งความรู้ และประโยชน์ในการดำเนินกิจกรรม (Document support) เช่น หนังสือเรื่องละครรำ ของสุมลมานย์ นิ่มเนติกุล เอกสารแนะนำของสพส. ตัวอย่างโครงการที่ผ่านการพิจารณา ได้แก่ โครงการเพลงโคราช โอ้โอ่ ย่าโมให้มา และจดหมายข่าว สพส. เป็นต้น

ระหว่างที่ดำเนินกิจกรรม สพส.จะมีกิจกรรมให้แก่ศิลปิน ได้แก่ การจัดเวทีเพื่อเสริมสร้างความเข้มแข็งเป็นระยะให้แก่ศิลปินโดยการติดตั้ง ตอกย้ำซ้ำทวนองค์ความรู้เรื่องสื่อพื้นบ้าน การสืบทอดสื่อพื้นบ้าน การวิเคราะห์คุณลักษณะ แนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า รวมทั้ง การเสริมสร้างเครือข่ายในการทำงาน การเสริมสร้างขวัญและกำลังใจในการทำงาน รวมถึงการไปร่วมแลกเปลี่ยนเรียนรู้ในเวทีต่างๆ เช่น เวทีที่ จ.พิษณุโลก เวทีพี่ช่วยน้องที่ จ.ชลบุรี

1.3.1 **รูปแบบการสื่อสารระหว่างสพส. กับภาคีช่วงระหว่างการได้รับการสนับสนุนจาก สพส.**

รูปแบบการสื่อสารที่เกิดขึ้นระหว่างการดำเนินกิจกรรมของภาคีเช่นป้าอำนวย ผู้ประสานงานภาคยังคงใช้รูปแบบการสื่อสารเชิงพิธีกรรม (Ritualistic Model) ตลอดจนสิ้นสุดโครงการ ดังนี้

ก. การสื่อสารแบบสองทาง (Two-way communication)

การสื่อสารแบบสองทางที่เกิดขึ้นระหว่าง ผู้ประสานงานภาค/ สพส. กับป้าอำนวยซึ่งเป็นภาคัจะสะท้อนอยู่ใน การพูดคุยแลกเปลี่ยนประสบการณ์การทำงานระหว่างผู้ประสานงานภาคและกรรมการสพส. การไปเข้าร่วมเวทีต่างๆ ที่สพส. จัดขึ้นเพื่อติดตั้งความรู้และแลกเปลี่ยนประสบการณ์ทั้งกับ สพส.เองและภาคีอื่น การสื่อสารดังที่กล่าวมา สร้างความมั่นใจให้ศิลปินมากขึ้น

*“มาร่วมโครงการกับสพส. ก็ดีนะ เดี๋ยวเขาจัดกิจกรรม อบรมที่โน่นที่นี่ เวลาเขาเชิญ ป้าไปหมดแหละ ยกเว้นที่เขาจัดที่ใต้ที่ให้พาเด็กๆ ไปด้วย พอบอกเด็กๆ เด็กๆ ก็ดีใจกันใหญ่ แต่ตอนนั้น*

*มันมีข่าวระเบิดรถไฟ พ่อแม่เขาเป็นห่วง กลัวเกิดเรื่องไม่ดีขึ้น เลยไม่ได้ไป แต่ที่เขาจัดไปกรุงเทพ ไปพิษณุโลก ไปชลบุรี ป้าไปหมด เราได้เปิดหูเปิดตา เด็กๆ จะได้เปิดหูเปิดตาด้วย เวลาจัดกิจกรรม สพส.เขามีอบรมให้ความรู้ บางทีก็ให้ภาคีอื่นที่เขาทำงานมาเล่าประสบการณ์ให้ฟัง หรือบางทีเราก็ไปเล่าประสบการณ์การทำงานของเราให้คนอื่นฟัง อย่างที่ไปชลบุรี เราก็ไปเล่าประสบการณ์การทำงานของเราให้คนอื่นฟัง เอาเด็กๆ ไปรำโชว์ พอเราเล่าเสร็จ เดี๋ยวก็มีคนเข้ามาคุย มาถาม คนทำงานก็มีกำลังใจนะ บางทีเราก็ได้ไปคุยกับคนอื่นๆ ก็ได้ แลกเปลี่ยนกัน หูตาเราก็กว้างขึ้น"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

ข. การเน้นสร้างความเข้าใจร่วมกัน (Shared meaning)

แม้ว่าก่อนที่จะเริ่มโครงการ สพส. จะติดตั้งองค์ความรู้เกี่ยวกับการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน ทั้งด้านการวิเคราะห์คุณลักษณะ แนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า บทบาทหน้าที่ในมิติสุขภาพ เป็นต้น แต่ระหว่างที่ภาคีดำเนินกิจกรรม หากไม่มีการตอกย้ำซ้ำทวน ภาคีอาจจะหลงลืมได้ ดังนั้น การเสริมสร้างความมั่นใจว่าภาคีจะมีความเข้าใจสอดคล้องกับความรู้ และความเข้าใจของสพส. สพส. จึงมีการดำเนินการจัดเวทีต่างๆ เพื่อเป็นการตอกย้ำซ้ำทวนองค์ความรู้ที่ได้รับการถ่ายทอดมา และผ่านทางจดหมายข่าว สพส. รวมทั้งการตรวจสอบผ่านจากการพูดคุยระหว่างผู้ประสานงานภาคกับศิลปินว่ามีความเข้าใจตรงกันหรือไม่

*"ทำงานกับ สพส. นั้น สำคัญเลยคือคนทำจะต้องมีความรู้ ความเข้าใจ ไม่ใช่ทำแบบไม่รู้เรื่องอะไรเลย อย่างเราแก่แล้ว ฟังรอบแรกก็รู้นิดหน่อย ได้ฟังหลายๆ รอบ ไปหลายๆ ครั้ง ถึงเข้าใจมากขึ้น บางทีอ.ฟ้าก็มาคุยด้วย พอคุย พอฟัง ทำให้เข้าใจมากขึ้น เพราะบางทีไปฟังเวทีใหญ่ อาจเข้าใจไม่หมด บางทีเข้าใจไปอีกทาง พอมาคุยกับอ.ฟ้า เหมือนได้มาทานว่าที่ว่าเข้าใจนั้นถูกต้องหรือเปล่า หรืออย่างบางงานที่เราต้องไปนำเสนอ แล้วเราต้องมาเตรียมตัว ตอนนี้เราจะคุยกันเยอะเลยกับ อ.ฟ้า ว่าป้าจะนำเสนออย่างนี้ มันตรงกับความคิดของ สพส. ไหม ป้าเข้าใจถูกไม๊"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

ค. การสลับบทบาทการสื่อสาร (Role shifting)

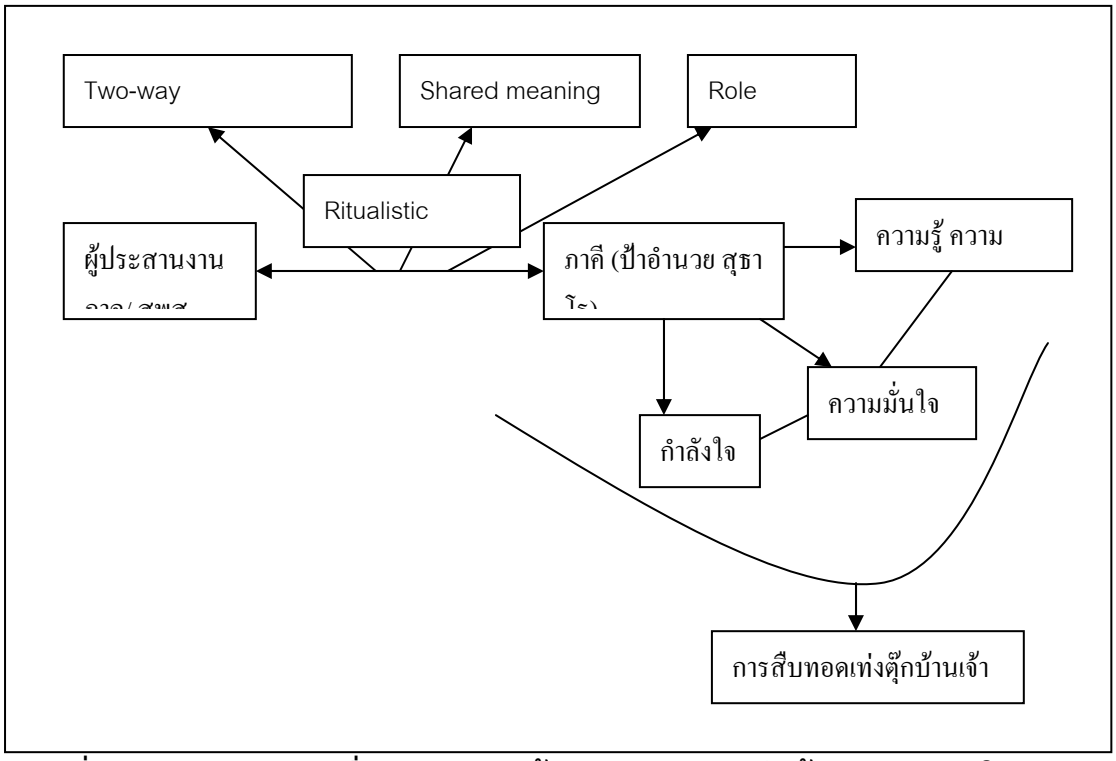
บทบาทางการสื่อสารระหว่างผู้ประสานงานภาค ของ สพส. และภาคีเช่นป้าอำนวยนั้น มิได้มีบทบาทที่ตายตัว หากแต่มีการสลับบทบาทกันแล้วแต่ช่วงเวลา ความเหมาะสม

ประสบการณ์และความเกี่ยวข้อง ระหว่างที่ดำเนินโครงการ ผู้ประสานงานภาคจะมีบทบาทหน้าที่ในการให้คำปรึกษา คำแนะนำ ช่วยแก้ไขปัญหายามที่ภาคีประสบปัญหาระหว่างการดำเนินโครงการ บทบาทหน้าที่ดังกล่าวผู้ประสานงานภาคมีบทบาททางการสื่อสารในฐานะผู้ส่งสาร (Sender) แต่ในหลายสถานการณ์ ภาคีเช่นป้าอำนวยก็สลับบทบาทมาเป็นผู้ส่งสารด้วย เช่น การนำเสนอผลการดำเนินงานใน “โครงการเท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ” ในเวทีต่างๆ เช่น เวทีพี่สอนน้อง ภาคกลางและภาคตะวันออก ที่ศูนย์พัฒนาทรัพยากรบุคคลงานทาง อ.ศรีราชา จ.ชลบุรี เมื่อวันที่ 25-26 ธันวาคม 2548 โดยป้าอำนวยพลิกบทบาทมาเป็นผู้ส่งสารโดยการนำเสนอประสบการณ์การทำงานสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวให้แก่ กรรมการ สพส.และ ภาคีรุ่นใหม่ การสลับบทบาทดังกล่าวเปิดโอกาสให้ป้าอำนวยได้แลกเปลี่ยนประสบการณ์การทำงานร่วมกับ สพส.และภาคีท่านอื่นๆ อันจะนำไปสู่ความมั่นใจในการดำเนินกิจกรรมการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวต่อไป

*“ได้มาพูดให้คนฟังวันนี้ มันเหมือนสรุปทั้งหมดที่เราทำแต่แรกมาเล่าให้คนอื่นฟัง ตื่นเต้นเหมือนกัน ต้องเตรียมตัวมา ก่อนจะพูด คุณอดุลย์ ท่านเกียรติ อ.ฟ้า ก็มาคุยว่าจะให้เราพูดอะไรบ้าง เราก็มาเตรียมตัวเขียนสิ่งที่เราจะพูดใส่กระดาษ ตื่นเต้นเหมือนกัน เพราะเวทีแบบนี้เราไม่ได้พูดบ่อยๆ แต่พอพูดเสร็จแล้ว รู้สึกคนเขาตั้งใจฟังดี ทำให้เรามั่นใจมากขึ้นว่าเรามาถูกทางแล้ว”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

ปฏิสัมพันธ์และการสื่อสารที่เกิดขึ้นระหว่างผู้ประสานงานภาคและภาคีทั้งก่อนและระหว่างการดำเนินโครงการภายใต้การสนับสนุนของ สพส.นั้น ล้วนส่งผลต่อการดำเนินการสืบทอดเท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาวผ่านกิจกรรมในโครงการ “เท่งตุ๊กสุขที่ได้รำ” ของป้าอำนวย สุธาโร ดังแผนภาพ ดังนี้




**ภาพที่ 5 แสดงรูปแบบการสื่อสารระหว่างผู้ประสานงานภาคกับป้าอำนวย สุธาโร**

**1.4 ภายหลังจากการดำเนินโครงการกับ สพส.**

หลังจากที่โครงการเท่งตุ๊กสุขที่ได้รำของป้าอำนวยได้ดำเนินกิจกรรมสิ้นสุดลง ผู้วิจัยยังมีส่วนในการผลักดันให้เท่งตุ๊กสามารถขยายเครือข่ายเข้าสู่สถาบันการศึกษา โดยมีการทำกิจกรรมกับคณะเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว ภายใต้ชมรมเท่งตุ๊กของนิสิตมหาวิทยาลัยบูรพา โดยชมรมดังกล่าวต้องนับว่าเป็นผลลัพธ์ (Outcome) ของโครงการ สพส. นอกจากสพส. จะดำเนินกิจกรรมกับกลุ่มศิลปินที่เป็นชาวบ้านแล้ว สพส.ยังมีโครงการดำเนินกิจกรรมโดยสนับสนุนให้แต่ละมหาวิทยาลัยจัดชมรมสื่อพื้นบ้านเพื่อทำกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับสื่อพื้นบ้าน และมหาวิทยาลัยบูรพาได้จัดชมรมเท่งตุ๊กโดยมีผู้วิจัยเป็นที่ปรึกษาชมรม ในปีแรก(2548) นั้น มีสมาชิกชมรมประมาณ 15 คน มีนางสาวปาจารีย์ พวงศรี เป็นประธานชมรม ส่วนปีที่ 2 มีสมาชิกเก่าบางคนสำเร็จการศึกษาและมีสมาชิกใหม่ที่เคยเข้าร่วมทำกิจกรรมมาแทนที่ ในปีที่ 2 (2549) มีนายพงศธร มะลิวัลย์ เป็นประธาน และมีสมาชิกชมรมประมาณ 12 คน ชมรมเท่งตุ๊ก เคยจัดกิจกรรมกับเท่งตุ๊ก บ้านเจ้าหลาว 2 ครั้ง ส่วนกิจกรรมครั้งที่ 3 นั้น ผู้วิจัยได้พานิสิตที่เรียนวิชาสื่อพื้นบ้านเพื่อการประชาสัมพันธ์ไปลงพื้นที่บ้านเจ้าหลาว เพื่อให้เด็กได้มีโอกาสไปเรียนรู้ เก็บข้อมูลและฝึกแสดงเท่งตุ๊กเพื่อมาจัดแสดงเผยแพร่ในม.บูรพา ดังรายละเอียด ดังนี้

1.4.1 **การเก็บข้อมูลเท่งตุ๊ก** ในฐานะอาจารย์ที่ปรึกษาชมรมได้ให้นิสิตซึ่งส่วนใหญ่เป็นคนนอกชุมชนเข้าไปร่วมสังเกตการณ์ทั้งในการฝึกซ้อม การแสดง รวมทั้งไปสัมภาษณ์พูดคุยกับศิลปินทั้งรุ่นอาวุโส และรุ่นเด็ก ผู้ปกครอง รวมทั้งชาวบ้านทั่วไป ในช่วงเดือนเมษายน 2548 ทั้งนี้ก่อนที่เด็กๆในชมรมจะไปทำกิจกรรมกับกลุ่มศิลปินและเด็กๆ สพส. มีการจัดกิจกรรมติดตั้งความรู้เพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมของเด็ก เวลาดำเนินกิจกรรมจริงจักได้ดำเนินกิจกรรมตามสโลแกนของสพส. ว่า “ขับเคลื่อนโครงการบนฐานความรู้” กิจกรรมของเด็กในชมรม มีตั้งแต่การไปเข้าค่ายที่ จ.เพชรบุรี เมื่อเดือนมิถุนายน 2547 การเข้าค่ายดังกล่าวมีการติดตั้งความรู้เรื่อง สื่อพื้นบ้าน เรื่องการวิเคราะห์คุณลักษณะ (Contribute Analysis) ความรู้เรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า หลังจากนั้นเดือนพฤศจิกายน 2547 มีการไปเข้าค่ายที่ จ.สงขลา กิจกรรมการเข้าค่ายที่ จ.สงขลา ก็ยังเป็นการติดตั้งความรู้ในประเด็นเดิม เนื่องจากสมาชิกหลายๆ คนเป็นสมาชิกใหม่ เพียงแต่แนวทางการทำงานในปีนี้ จะเน้นการเก็บข้อมูลกับศิลปินมากขึ้น และในปี 2548 มีการไปเข้าค่ายที่ จ.นครนายก เพื่อติดตั้งความรู้เกี่ยวกับกระบวนการทำงานกับสื่อพื้นบ้าน

1.4.2 **ค่ายเพื่อมาเรียนรู้เท่งตุ๊ก** จำนวน 2 วัน 1 คืน เป็นค่ายที่นิสิตชมรมเท่งตุ๊กเป็นผู้จัดขึ้นที่บ้านป่าอำนวย ซึ่งสมาชิกในชมรมคือกลุ่มเดียวกันกับที่ทำกิจกรรมเก็บข้อมูลเท่งตุ๊ก ประธานชมรม คือ พงศธร มะลิวัลย์ โดยพงศธรเคยเป็นสมาชิกชมรมมาก่อน แต่หลังจากประธานคนเก่าคือ ปาจารีย์ พวงศรี สำเร็จการศึกษา พงศธรจึงดำรงตำแหน่งประธานชมรมแทน แต่ถึงแม้จะสำเร็จการศึกษาไปแล้ว รุ่นพี่ที่เคยทำกิจกรรมในรุ่นที่ 1 ก็กลับมาช่วยน้องๆ ทำกิจกรรมเข้าค่ายในครั้งนี้ด้วย

กิจกรรมในค่ายมีการติดตั้งกระบวนการวิเคราะห์คุณลักษณะ (Attribute analysis) การวิเคราะห์ตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า การสืบทอดเท่งตุ๊กต่อไปในอนาคต โดยกิจกรรมทำกับกลุ่มศิลปินรุ่นเด็กที่มาฝึกหัดเท่งตุ๊ก จำนาน 25 คน ส่วนตอนกลางคืน เป็นกิจกรรมชมเท่งตุ๊ก พร้อมร่วมฝึกเท่งตุ๊ก โดยใช้แนวคิดเรื่อง Production approach คือการขยับขยายบทบาทของผู้ชมที่มิใช่ให้ชมเพียงอย่างเดียว แต่ให้ลองมาฝึกทำด้วย จะได้มีความเข้าใจและเห็นคุณค่าของเท่งตุ๊กมากขึ้น ในช่วงเดือนมีนาคม 2549

ส่วนของศิลปินเด็ก การมาเข้าค่ายจะทำให้เด็กได้ทบทวนองค์ความรู้ หลังจากที่ผ่านการฝึกหัดเท่งตุ๊กมาสักระยะหนึ่ง เท่ากับเป็นการเสริมในด้านองค์ความรู้ (Knowledge) แก่เด็กๆ เพิ่มเติมจากการฝึกปฏิบัติ (Practice) รวมทั้งเป็นการทดสอบความรู้ ความเข้าใจระหว่างศิลปิน

เด็กและศิลปินอาวุโสด้วย ว่ามีความเข้าใจเรื่องเท่งตุ๊กร่วมกันมากน้อยเพียงใด (Mutual understanding)

*"มาทำกิจกรรมเข้าค่ายกับน้อง ดีนะครับ เราจะได้รู้ว่าด้วยว่าความรู้ที่เราไปอบรมกับ สพส.มา 2 ครั้ง พอมาทำจริงแล้ว เราเข้าใจจริงๆ หรือเปล่า แต่เราทำค่าย เราก็ไม่ได้อัดความรู้ให้น้องอย่างเดียวนะ เราแบ่งเป็นฐานๆ และแต่ละฐานก็มีพี่เลี้ยง ให้ช่วยกันคิดเป็นกลุ่มๆ ตอนแรกเด็กเขาก็ยังอายๆ อยู่ อย่างน้องที่ตัวเล็กสุด ผมจำชื่อไม่ได้ เขาจะอายเวลาพี่ๆให้ออกมานำเสนอข้อมูล แต่เขาก็พยายามทำนะ พอทำสัก 2-3 ฐาน เขาก็เริ่มกล้ามากขึ้น พอจบแต่ละฐาน เราก็ต้องเล่นเกมบ้าง ให้เด็กรู้สึกสนุกสนาน ผ่อนคลายมากขึ้น"*

(พงศธร มะลิวัลย์, สัมภาษณ์ 28 มีนาคม 2549)

*"พอให้น้องเขาช่วยวิเคราะห์เท่งตุ๊กว่ามีองค์ประกอบอะไรบ้าง อะไรที่ปรับได้ อะไรปรับไม่ได้ อะไรเป็นราก เป็นลำต้น เป็นใบ น้องเขาก็ช่วยกันทำได้ดี เราเคยไปคุยกับป้าๆ ที่เขาเคยเล่นเท่งตุ๊กมาก่อน พอมาทำกับเด็กอีกที เราก็เหมือนได้เช็คเด็กว่าเขาเข้าใจตรงกับพวกป้าๆ หรือเปล่า ส่วนใหญ่ก็เข้าใจตรงกัน อย่างเช่น รากของเท่งตุ๊ก เด็กๆ เขาก็บอกว่า เชื่อฟังครู เคารพครู ต้องไหว้ครู ส่วนที่เป็นเปลือกก็เช่นท่ารำ บทพูด ถ้าพูดถึงเรื่องการทำต้นไม้คุณค่า พวกป้าๆ เขาจะทำต้นไม้ได้ละเอียดกว่าเด็ก แต่หนูว่าเด็กเขาทำได้ขนาดนี้ก็ดีแล้ว อย่างน้อยเขาก็เข้าใจถึงแก่นหรือรากของมัน"*

(พจนีย์ อนัคมนตรี, สัมภาษณ์ 28 มีนาคม 2549)

*"ตอนทำกิจกรรมช่วงเช้า เด็กๆ เขาตั้งใจดี เพราะเรามีเกมสนุกๆ มาเล่นคั่นเวลาด้วย แต่ที่หนูชอบ คือ ช่วงกลางคืนที่เด็กมาเล่นเท่งตุ๊กให้พวกเราดู ผู้ปกครองเขาก็มานั่งดู หนูเห็นหน้าพ่อแม่เขาก็ปลื้มใจที่ลูกเขามาหัดเท่งตุ๊ก พ่อแม่บางคนเวลาตอนลูกตัวเองเล่นบางทีมีบอกบท เอ้า รำแล้วยิ้มหน่อย ทำหน้าเชิดหน่อย หนูว่าพ่อแม่เขาก็ต้องเอาใจลุ้นลูกเขา หนูยังลุ้นเลย เพราะเด็กเขายังเพิ่งหัดเล่นเข้าเรื่อง มันเลยยังไม่คล่อง ตอนมองน้องๆ เล่น หนูว่ามันไม่น่ายากเท่าไร พอช่วงท้ายที่น้องเล่นเสร็จ แล้วเขาให้พวกเราไปหัดกับน้อง เฮ้ย มันยากเหมือนกัน แค่ท่ายืนทรงตัวก็ยากแล้ว ไหนยังต้องยกขาซ้ายขาขวามือก็ต้องสัมพันธ์กับขา หนูหัดบางทีเกือบล้มเลย แต่หนูชอบ ได้ทำอะไรแปลกๆ ที่ไม่เคยทำ หนูว่าพอหนูมารำทำให้หนูเข้าใจคนรำมากขึ้น เท่งตุ๊กหนูก็เข้าใจมากขึ้น"*

(จุฑารัตน์ ตันติทวีโชค, สัมภาษณ์ 28 มีนาคม 2549)

1.4.3 **กิจกรรมการฝึกหัดเท่งตุ๊ก** จำนวน 2 วัน 1 คืน โดยพานิสิตมาฝึกหัดเรียนเท่งตุ๊ก เพื่อนำไปแสดงให้นิสิตในมหาวิทยาลัยบูรพาชม ปลายเดือนกันยายน 2550 นิสิตที่มาฝึกหัดเท่งตุ๊กไม่ได้เป็นนิสิตในชมรมเท่งตุ๊กแต่อย่างใด แต่เป็นกลุ่มนิสิตที่ลงทะเบียนเรียนวิชาสื่อพื้นบ้านเพื่อการประชาสัมพันธ์ จำนวน 20 คน ในการมาฝึกละครครั้งนี้ มีป้าอำนวย ป้าสำอาง น้องเลี๊ยบ และน้องแอ๊บ เป็นผู้สอนรำ ส่วนน้องเบิกและน้องเท่เป็นผู้สอนตีกลอง หลังจากสอนรำเสร็จแล้วซึ่งใช้เวลาประมาณ 1 วัน ก็เป็นการฝึกหัดเล่นเข้าเรื่อง เรื่องที่เล่น คือ สังข์ทองตอนรจนาเลือกคู่ ซึ่งตอนดังกล่าวเป็นตอนที่ง่ายที่สุด และเป็นตอนแรกสำหรับการฝึกหัดเล่นเข้าเรื่อง เนื้อเรื่องเบิกโรงที่ท้าวสามลมีความประสงค์จะจัดพิธีหาคู่ให้ธิดาทั้ง 7 คน และเนื้อเรื่องจะจบลงตรงที่เจ้าเงาะและรจนาถูกไล่ไปอยู่กระท่อมปลายนา

สาเหตุที่นิสิตสามารถฝึกเล่นเข้าเรื่องได้ภายใน 2 วัน 1 คืน เนื่องจากว่า มีนิสิต 5 คนที่มีพื้นฐานทางการรำมาก่อน และตัวเอกในเรื่องที่ต้องใช้ทักษะการร้องการรำมีอยู่เพียงแค่ 4 ตัว ได้แก่ ท้าวสามล นางมณฑา เจ้าเงาะ และรจนา ส่วนตัวอื่นๆ ไม่ต้องใช้ทักษะการร้องและการรำมากนักในการแสดง ทั้งนี้ ในการฝึกแสดงดังกล่าว นิสิตต้องการที่จะสอดแทรกเนื้อหาเรื่องการแต่งกายที่เหมาะสม

หลังจากที่นิสิตฝึกหัดที่บ้านป้าอำนวยเสร็จ เมื่อกลับมาที่มหาวิทยาลัย นิสิตต้องมาฝึกซ้อมเพิ่มเติมเพื่อความคล่องแคล่วในการแสดง ทั้งนี้ ในวันแสดงที่มหาวิทยาลัย ป้าอำนวยได้มาช่วยเหลือ ทั้งให้คำแนะนำเรื่องการแต่งกาย ดูแลการซ้อมใหญ่รอบสุดท้ายก่อนที่จะแสดงจริง ทั้งนี้ในการแสดง เนื่องจากช่วงเวลาฝึกซ้อมอันจำกัด ทำให้การแสดงต้องมีการปรับเปลี่ยนหลายประการ ได้แก่ ปรับให้มีเจรจาเพิ่มมากขึ้น ลดบทร้อง ลดระยะเวลาการรำ เน้นการเดินเรื่องให้กระชับขึ้น แต่งกายให้ทันสมัยมากขึ้น โดยเฉพาะตัวเจ้าเงาะที่จะแต่งโดยใส่เสื้อยืดสีดำรัดรูป และใส่หน้ากากสีทอง นุ่งโจงกระเบนด้วยผ้าแดง ลดจำนวนนักแสดงหลัก นักแสดงหลักในที่นี้ คือ นักแสดงที่ต้องมีทั้งบทร้อง บทรำ และบทเจรจา ซึ่งวันนั้น มีตัวแสดงหลักเพียง 4 ตัว คือ ท้าวสามล นางมณฑา เจ้าเงาะ และรจนา เท่านั้น ส่วนคนอื่นเล่นเป็นตัวประกอบทั้งสิ้น แม้ว่าการแสดงในวันนั้นจะมีการปรับเปลี่ยนอย่างมาก ป้าอำนวยก็เข้าใจและไม่คัดค้าน แต่มีสิ่งหนึ่งที่ป้าอำนวยจะไม่ยอมให้มีการปรับเปลี่ยนหรือให้มีการปรับเปลี่ยนน้อยที่สุด นั่นคือ ท่ารำ 12 ท่า ที่เด็กๆ ฝึกรำประกอบเพลงเท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ ท่ารำดังกล่าว นิสิตฝึกมาจากบ้านป้าเพียงแค่ 2 รอบ แล้วนำวีซีดีที่สอนท่ารำมาฝึกกันเองที่มหาวิทยาลัย แต่พอถึงคราวซ้อมจะขึ้นเวที ป้าอำนวยเห็นท่า

รำของเด็กๆ ป้าจึงบ่นกับผู้วิจัยว่า “มันไม่ใช่ มันเพี้ยนมาก” พอถึงเวลาแสดงจริง ป้าอำนวยจึงขึ้นเวทีไปนำเด็กๆ รำด้วยตนเอง ที่เป็นเช่นนี้เพราะว่า ท่ารำ 12 ท่า คือ หัวใจของเท่งตุ๊กนั่นเอง

*“ที่เล่นวันนี้เราต้องปรับ ถ้าจะเล่นตามที่ป้าสอนหมดเลย คงไม่ได้ เพราะว่าทุกคนไม่ได้มีพื้นฐานการรำมาก่อน แล้วเวลาซ้อมมีน้อย เราเลยต้องลดบทร้องลง เพราะมันยาก มันมีเอื้อน ให้พูดกันเยอะๆ แทน ส่วนรำก็ไม่นานเหมือนของป้า ของป้าเขาจะนาน มีหลายท่ามากกว่านี้ แล้วอย่างตัวเจ้าเงาะ เราไม่แต่งแบบป้า อันนั้นโบราณไปหน่อย หนูอยากให้มันทันสมัยขึ้น”*

(ศรัญญา ชาญเชี่ยว, สัมภาษณ์ 25 กันยายน 2550)

*“เด็กเขาเล่น เขาปรับเยอะเลย เป็นธรรมดา เพราะว่ามันมีหลายปัจจัย เวลาก็กระชั้น แล้วเด็กส่วนใหญ่เขาไม่มีพื้นมาก่อน ถ้าเป็นอย่างน้องที่เล่นรจนากับเจ้าเงาะ สองคนนั่น เขามีพื้นมาก่อน เลยหัดไม่ยาก วันนี้เขาเล่นเน้นเดินเรื่อง เดินเรื่องเร็ว เพราะอย่างรจนาเขารำได้ แต่เสียงร้องเขายังไม่เก่ง แต่เจ้าเงาะ พอเอาได้ แล้วอย่างที่เขาแต่งตัว ไม่เหมือนที่ป้าแต่งหรอก ของเขาดูทันสมัยกว่า”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

การที่ป้าอำนวยได้ทำกิจกรรมกับนิสิตมหาวิทยาลัยบูรพานั้นได้ประโยชน์หลายด้าน เช่น การขยายพื้นที่ (Channel) จากเคยแสดงในชุมชนเข้าสู่สถาบันการศึกษา การขยายกลุ่มผู้ชม (Receiver) จากคนในชุมชนเป็นนิสิตซึ่งเป็นคนนอกชุมชน และที่สำคัญเป็นการสร้างเครือข่ายการเรียนรู้ให้เกิดขึ้นด้วย

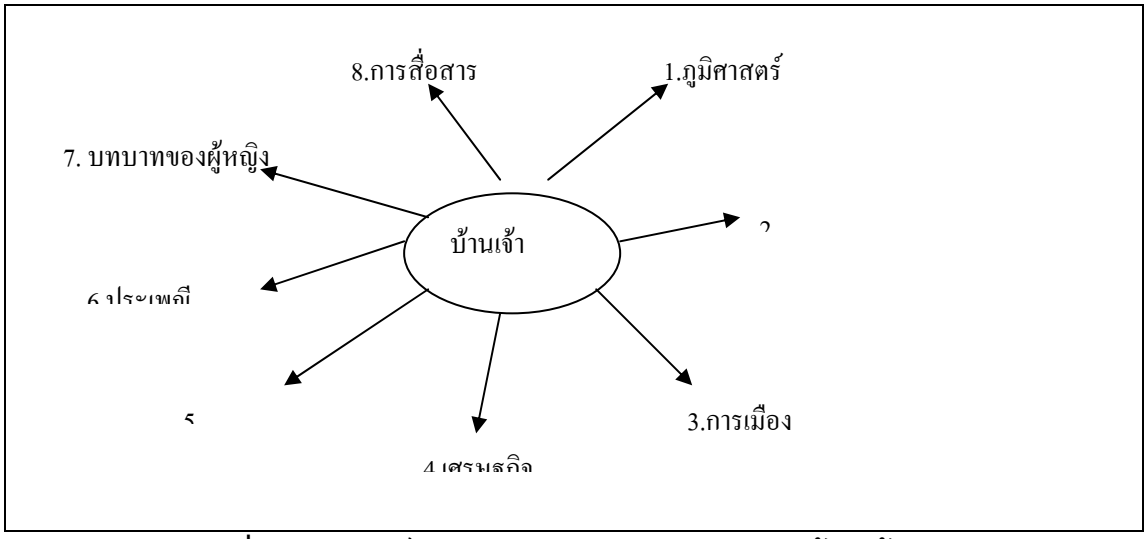
การเล่าเรื่องทั้งหมดนี้ มีเป้าหมายที่จะบอกถึงความสัมพันธ์ระหว่างผู้วิจัยกับประเด็นที่ศึกษา เพราะผู้วิจัยไม่ได้มีบทบาทเป็นเพียงแค่บุคคลภายนอกที่เข้าไปในชุมชนเพื่อไปศึกษาประเด็นดังกล่าว แต่ผู้วิจัยยังเป็นผู้หนึ่งที่มีส่วนในกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวในยุค สพส. ที่ทำให้กระบวนการสืบทอดมีการปรับเปลี่ยน จากที่กล่าวมา จะเห็นได้ว่า ผู้วิจัยเข้าไปมีส่วนร่วมในผลการวิจัยที่เกิดขึ้นหลายประการ มิได้เข้าไปเพียงแค่ศึกษาถึงสิ่งที่เกิดขึ้นเท่านั้น แต่ผู้วิจัยยังเป็นตัวแปรซึ่งเป็นปัจจัยจากภายนอกตัวหนึ่งที่เข้าไปมีส่วนทั้งกระตุ้นความสนใจ ให้กำลังใจ เป็นที่ปรึกษา เผยแพร่ ในกิจกรรมการสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว

โดยสรุป สถานภาพและบทบาทของผู้วิจัยมีผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊ก เนื่องจาก การสืบทอดเท่งตุ๊กแต่ดั้งเดิมนั้น มุ่งเน้นการสืบทอดที่ตัวศิลปิน (Sender) และเป็นการสืบทอดโดยมุ่งเน้นการทำกิจกรรมโดยเน้นแต่ตัวสื่อหรือตัวผลผลิต (Product) แต่ผู้วิจัยนั้นเป็นส่วนหนึ่งของทีมงาน สพส.ที่เข้าไปติดตั้งความรู้ความเข้าใจเรื่องสื่อพื้นบ้านให้แก่ศิลปิน ทำให้ศิลปินเข้าใจว่าสื่อพื้นบ้านมีทั้งส่วนที่เป็น “รูปธรรม” หรือรูปแบบ และส่วนที่เป็นนามธรรม (คุณค่า เนื้อหา ความหมาย) โดยผู้วิจัยได้ใช้เครื่องมือที่เรียกว่า “ต้นไม้แห่งคุณค่า” ในการวิเคราะห์ส่วนที่มองเห็น “รูปธรรม” (รูปแบบ) และส่วนที่มองไม่เห็น “นามธรรม” (คุณค่า) ซึ่งเครื่องมือดังกล่าวช่วยทำให้ชาวบ้านมองเรื่องสื่อพื้นบ้านได้อย่างเป็นระบบและมีการแยกแยะได้ชัดเจนขึ้น นอกจากนี้ในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านนั้น ผู้วิจัยยังเข้าไปกระตุ้นศิลปินให้สนใจที่กระบวนการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน (Process) ที่ต้องมีองค์ประกอบครบถ้วน คือ สืบทอดทั้ง ศิลปิน (Sender) เนื้อหา (Message) ช่องทาง วาระโอกาส (Channel) และผู้ชมหรือผู้รับสาร (Receiver)

**2. บริบทชุมชนบ้านเจ้าหลาว อ.ท่าใหม่ จ.จันทบุรีที่ส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊ก**

เนื่องจากงานวิจัยชิ้นนี้ ใช้แนวทางของวัฒนธรรมศึกษา ที่กล่าวว่า เมื่อศึกษาสื่อพื้นบ้านต้องศึกษาบริบทของสื่อพื้นบ้านด้วย เพราะสื่อพื้นบ้านมิได้เกิดขึ้นมาโดดๆ แต่มีความสัมพันธ์กับบริบทของชุมชนอย่างใกล้ชิด โดยเธียรชัย อิศรเดช (2548) กล่าวว่า สื่อพื้นบ้านเหมือนต้นไม้ที่โตในดินที่แตกต่างกัน ดินในที่นี้ คือ บริบท (Context) ของสื่อพื้นบ้าน การศึกษาบริบทของสื่อพื้นบ้านจะทำให้เราเข้าใจคุณลักษณะของสื่อพื้นบ้าน (Attribute Anlysis) เข้าใจหน้าที่เชิงพลวัตร (Dynamic Function) และนำไปสู่การสืบทอดแบบมีการวางแผน (By Planned) มิใช่ปล่อยให้เป็นไปตามธรรมชาติ (By Nature)

ดังนั้น เพื่อให้สอดคล้องกับแนวทางการศึกษาดังกล่าว และเพื่อที่จะชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของบริบทชุมชนกับการดำรงอยู่และการเปลี่ยนแปลงของสื่อพื้นบ้าน ผู้วิจัยจึงวิเคราะห์บริบทชุมชนบ้านเจ้าหลาวในมิติต่างๆ ที่สำคัญ 8 มิติ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับการสืบทอดเท่งตุ๊กในแต่ละยุค ดังแผนภาพที่ 1 ต่อไปนี้




**ภาพที่ 6 แสดงองค์ประกอบ 8 มิติของบริบทชุมชนบ้านเจ้าหลาว**

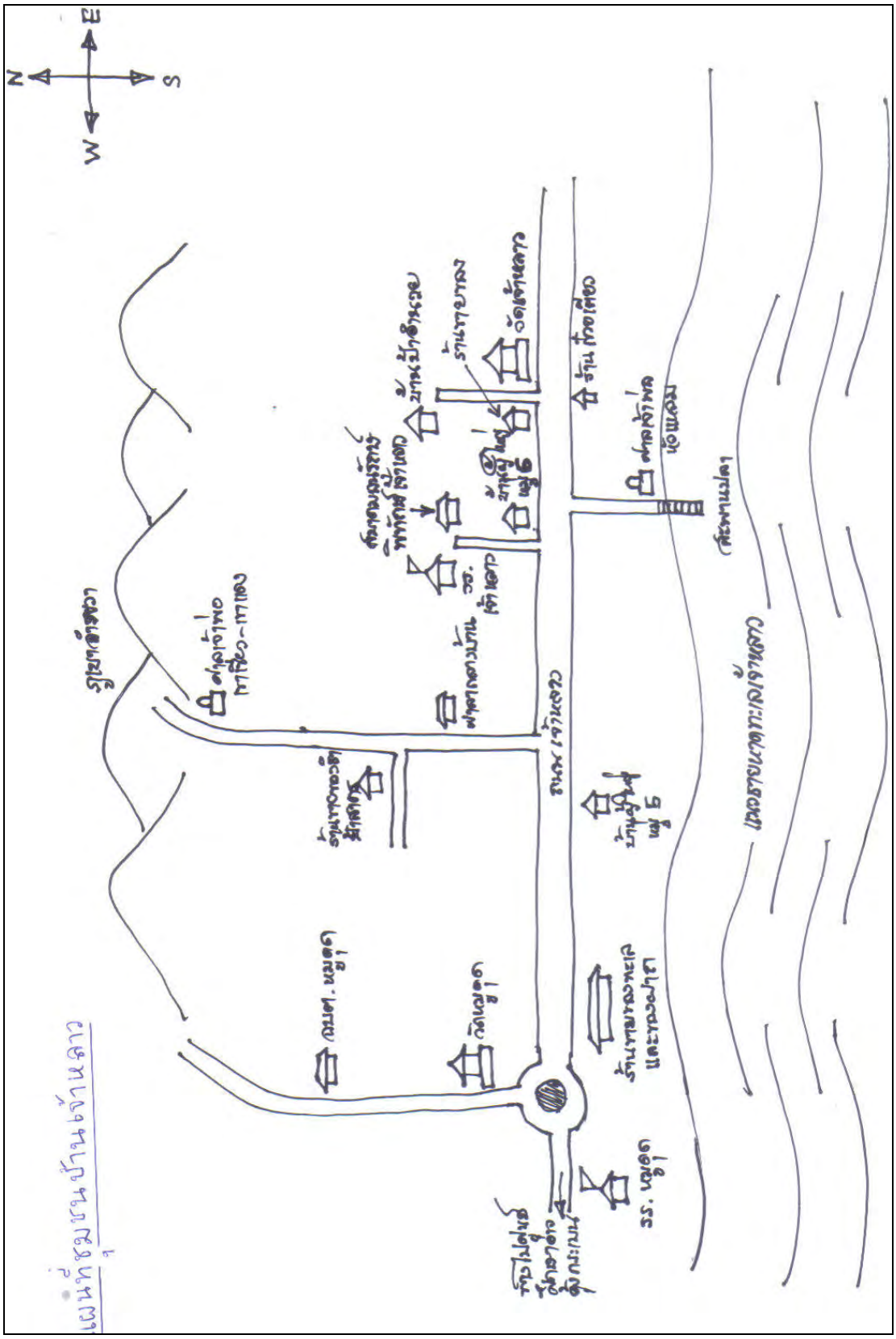
### 2.1 มิติด้านภูมิศาสตร์

บ้านเจ้าหลาวทั้งบ้านเจ้าหลาวและบ้านเจ้าหลาวหัวแหลมตั้งอยู่ในตำบลหมูดุด อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี โดยอยู่ห่างจากตัวอำเภอไปทางทิศใต้ประมาณ 12 กิโลเมตร และอยู่ห่างจากถนนสุขุมวิท ซึ่งเป็นถนนสายหลักจากกรุงเทพฯ สู่ดินแดนภาคตะวันออก ประมาณ 24 กิโลเมตร หรือราว 30 นาที หากเดินทางโดยรถยนต์ส่วนบุคคล

สภาพทั่วไปของหมู่บ้านจะเป็นที่ราบชายฝั่งทะเล มีอาณาเขตติดต่อ ดังนี้

| | | |
|---|---|---|
| ทิศเหนือ | ติดต่อกับ | เทือกเขาอัมพวา (หมู่ 8 หมู่บ้านอัมพวา ต.คลองขุด) |
| ทิศใต้ | ติดต่อกับ | อ่าวไทย |
| ทิศตะวันตก | ติดต่อกับ | บ้านหมูดุด (หมู่ 3 ต.คลองขุด) |
| ทิศตะวันออก | ติดต่อกับ | ปากน้ำแขมหนู (ตำบลตะกาดเง้า) |

บ้านเจ้าหลาว หมู่ 5 จัดเป็นชุมชนขนาดเล็ก มีพื้นที่ 2.92 ตารางกิโลเมตร หรือ 1,825 ไร่ มีจำนวนครัวเรือนทั้งสิ้นประมาณ 170 ครัวเรือน ประชากรโดยรวม 480 คน ในขณะที่บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม หมู่ 6 มีพื้นที่มากกว่า คือ 3.18 ตารางกิโลเมตร หรือ 2,381.25 ไร่ มีจำนวนครัวเรือนทั้งสิ้น 200 กว่าครัวเรือน และมีประชากรโดยรวมกว่า 600 คน




**ภาพที่ 7 แสดงแผนที่ชุมชนบ้านเจ้าหลาว**

เมื่อเปรียบเทียบความเจริญระหว่าง 2 หมู่บ้าน บ้านเจ้าหลาวจะมีความเจริญในมิติเศรษฐกิจมากกว่า เนื่องจากมีโรงแรมหรือรีสอร์ทที่ดำเนินการโดยนายทุนจากต่างถิ่นอยู่เป็นจำนวนมาก เช่น. เจ้าหลาวบีช รีสอร์ท หาดตื้น คลื่นสวย มาตั้งอยู่เป็นจำนวนมาก รวมทั้งร้านอาหารและชายทะเลที่เป็นสถานที่ท่องเที่ยวก็อยู่ในพื้นที่ของบ้านเจ้าหลาว หมู่บ้านเจ้าหลาวมีทั้งร้านขายของที่ระลึก ร้านสะดวกซื้อแบบทันสมัย ร้านขายอาหารทะเล ร้านกาแฟแบบทันสมัยไว้รองรับนักท่องเที่ยวต่างถิ่นซึ่งตั้งอยู่ริมสองฟากถนนลาดยางที่ทอดยาวพาดผ่านหมู่บ้าน ชาวบ้านที่อยู่ริมถนนลาดยางดูจะมีฐานะทางเศรษฐกิจและมีความทันสมัยมากกว่าชาวบ้านที่อยู่ลึกเข้าไปในถนนซอยที่ทอดผ่านไปทางเชิงเขาอัมพวา โดยสังเกตจากบ้านที่มีขนาดใหญ่กว่า ลักษณะบ้านมีความทันสมัยมากกว่าและมักจะประกอบอาชีพค้าขายหรือบริการที่พักแก่นักท่องเที่ยว ชาวบ้านที่อยู่ด้านในจะมีฐานะทางเศรษฐกิจที่ด้อยกว่า มีลักษณะของการอนุรักษ์นิยมมากกว่า เปิดรับความทันสมัยน้อยกว่า ซึ่งเป็นที่น่าสังเกตว่า บ้านของป้าสาคร ชำนาญชล ซึ่งเป็นศิลปินเท่งตุ๊กรวมทั้งศิลปินคนอื่นๆ ทุกคนต่างมีบ้านอยู่บริเวณเชิงเขาซึ่งอยู่ลึกจากถนนลาดยางสายหลักของหมู่บ้านเข้ามา

ปัจจุบัน ถนนดังกล่าวได้รับการพัฒนาให้กลายเป็นถนน 4 เลน มีไฟริมทาง มีทางจักรยาน มีวงเวียนปลาโลมา ตามแผนการพัฒนาถนนริมชายฝั่งทะเลตะวันออก ระยอง จันทบุรี และตราด ซึ่งถนนดังกล่าวผ่านพื้นที่บ้านเจ้าหลาวด้วย ทำให้พื้นที่บ้านเจ้าหลาวมีศักยภาพที่จะรองรับการเติบโตทางด้านเศรษฐกิจและการท่องเที่ยวได้อีกมาก การขยายถนนดังกล่าว ถึงขนาดทำให้คนเฒ่าคนแก่บางคนบอกกับลูกหลานว่า “ในชีวิต ไม่คิดเลยว่าบ้านเราจะเจริญขนาดนี้”

จากการสังเกต จะพบว่านักท่องเที่ยวทุกคนจะใช้ถนนลาดยางซึ่งเป็นถนนสายหลักในหมู่บ้านในการเดินทางทั้งเข้าและออกหมู่บ้าน ทำให้ชาวบ้านที่อยู่ริมถนนได้มีโอกาสสัมผัสกับนักท่องเที่ยวได้ในหลายลักษณะ นอกจากนี้ ชาวบ้านที่บ้านอยู่ติดริมถนนสายหลักต่างปรับตัวให้เข้ากับความทันสมัยและนักท่องเที่ยวที่เดินทางเข้ามาในหลายลักษณะ เช่น สร้างบังกะโลในที่ดินของตนให้นักท่องเที่ยวพัก ซึ่งบังกะโลของชาวบ้านจะอยู่ทางด้านซ้ายของถนน ในขณะที่ของนายทุนจะอยู่ทางฝั่งขวาของถนนซึ่งเป็นด้านที่อยู่ติดทะเล โดยที่ดินด้านขวามือของถนนจะมีราคาแพงกว่าที่ดินที่อยู่ทางด้านซ้ายมือ เนื่องจากที่ดินดังกล่าวจะอยู่ฟากทะเล ซึ่งการที่ที่ดินดังกล่าวถูกนำไปใช้ประโยชน์ด้านการท่องเที่ยว ทำให้ไม่สามารถใช้ประโยชน์ด้านอาชีพประมงของชาวบ้านได้ โดยชาวบ้านไม่สามารถนำเรือมาเทียบท่าได้

ลักษณะบ้านเรือนของคนเจ้าหลาว หากเป็นบ้านชาวบ้านทั่วไปจะเป็นบ้านปูนชั้นเดียว ด้านในมีเครื่องใช้ไฟฟ้าครบครัน ได้แก่ หม้อหุงข้าวไฟฟ้า โทรทัศน์ ตู้เย็น เตารีด ฯลฯ และไม่มีการล้อมรั้ว หากเป็นบ้านชาวบ้านที่มีอันจะกิน ก็จะล้อมรั้วด้วยปูน เช่น บ้านผู้ใหญ่บ้านหมู่ 5 ดังนั้น รั้วจึงเป็นสัญลักษณ์ของฐานะทางเศรษฐกิจและสถานภาพที่สูงกว่าคนอื่นในชุมชน

บ้านทุกหลังต่างมีรถมอเตอร์ไซด์เพื่อใช้สำหรับเดินทางในหมู่บ้าน และส่วนใหญ่ต่างมีรถยนต์ไว้ใช้เดินทางออกนอกชุมชนหรือไว้บรรทุกอาหารทะเลหรือผลิตผลทางการเกษตร การที่ต่างคนต่างมีรถมอเตอร์ไซด์และรถยนต์ทำให้สามารถเดินทางออกนอกชุมชนได้ง่ายขึ้น และเป็นการเดินทางในลักษณะแบบปัจเจก แบบต่างคนต่างไป จากที่เมื่อก่อนที่ต้องอาศัยการเดินหรือการพายเรือทำให้ต้องเดินทางกันเป็นกลุ่ม ทั้งผู้หญิงและผู้ชายสามารถเดินทางได้โดยเฉพาะผู้หญิงซึ่งสามารถเดินทางได้อย่างเสรีมากกว่าสมัยก่อนมาก

นอกจากนี้ ในหมู่บ้านยังมีร้านค้านอกเหนือจากร้านสะดวกซื้อแบบสมัยใหม่ คือมีร้านขายของชำในหมู่บ้าน เช่น ร้านของป้าสาคร หรือร้านของป้าคำนวนซึ่งอยู่ปากทางบ้านป้าอำนวย รวมถึงร้านก๋วยเตี๋ยวและร้านอาหารตามสั่งของชาวบ้าน ที่จะเป็นพื้นที่ให้ชาวบ้านได้มาพูดคุย เป็นศูนย์กลางในการแพร่กระจายข่าวสารในชุมชน ดังคำบอกเล่าของป้าอำนวย สุธาโร

> *“ถ้าอยากรู้อะไร ก็ขี่รถเครื่อง (มอเตอร์ไซด์) ไปร้านค้า ไปถามที่ร้านค้า เดี๋ยวคนที่ร้านเขาก็บอก เวลาออกไปซื้อของ ก็ได้คุยกันก็รู้ว่ามีอะไรเกิดขึ้นบ้าง”*

หรือจากประสบการณ์ของผู้วิจัยเอง เมื่อไปรับประทานก๋วยเตี๋ยวกับน้องจี๊ด หรือวรินทร เบ้าทอง ซึ่งเป็นผู้ช่วยผู้ใหญ่บ้าน ระหว่างที่รับประทานก๋วยเตี๋ยว ก็มีลูกบ้านมารับประทานก๋วยเตี๋ยวที่ร้านเช่นกัน ทั้งสองคนก็คุยกันเรื่องความขัดแย้งในการบริหารจัดการกองทุนหมู่บ้าน ซึ่งทำให้คนนอกอย่างผู้วิจัยได้รับทราบปัญหาดังกล่าวด้วย และที่สำคัญคือ ทำให้ผู้วิจัยรับทราบถึงความไว้วางใจที่ชาวบ้านมีให้แก่น้องจี๊ด ซึ่งน้องจี๊ดก็เป็นหนึ่งในคณะทำงานของโครงการเท่งตุ๊กสุขที่ได้รำ ของบ้านเจ้าหลาวหัวแหลม ความไว้วางใจที่ชาวบ้านมีต่อน้องจี๊ดมีผลต่อความไว้ใจในโครงการเท่งตุ๊กด้วย

มิติภูมิศาสตร์ที่อยู่ติดริมทะเล มีเขาอยู่ด้านหลัง กลายเป็นปราการที่ปิดกั้นชุมชนและเท่งตุ๊กจากโลกภายนอก เพราะว่าการเดินทางที่ยากลำบากทำให้ชุมชนกลายเป็น**สังคมปิด**

โดยเฉพาะการเดินทางออกนอกชุมชนเพียงลำพังนั้นเป็นไปได้ยากมาก จึงส่งผลต่อการแต่งงานที่จำกัดอยู่เฉพาะคนในชุมชน เพราะการเดินทางออกนอกท้องถิ่นและโอกาสที่จะได้พบผู้อื่นมีโอกาสน้อย เฉกเช่นเดียวกับคนต่างถิ่น โอกาสที่จะเดินทางเข้ามาในชุมชนก็ยากเช่นกัน ดังนั้น การมาเล่นเท่งตุ๊กทำให้มีโอกาสเดินทางออกนอกชุมชนเพราะการเดินทางไปเล่นเท่งตุ๊กนั้น ต้องเดินทางไปเป็นกลุ่ม ทำให้ผู้หญิงต้องการมาฝึกเท่งตุ๊กเพื่อที่จะได้เดินทางออกนอกชุมชนไปเปิดหู เปิดตา ดังนั้น จึงมีผู้ที่สนใจมาสมัครเป็นศิลปินจึงมีจำนวนมาก ทำให้การสืบทอดเท่งตุ๊กในยุคสมัยนั้นเฟื่องฟูมาก

แต่เมื่อมีถนนตัดผ่านเข้ามา ถนนเป็นดัชนีของความทันสมัย (Modernization) ที่ชักนำความเจริญเข้าสู่ท้องถิ่น พร้อมกับการเคลื่อนย้ายของคนในชุมชนรวมทั้งคนต่างถิ่น คนในชุมชนเดินทางออกนอกชุมชนได้สะดวกขึ้น และไม่จำเป็นต้องเดินทางเป็นกลุ่ม เพราะมีรถมอเตอร์ไซค์และรถประจำทาง ในขณะที่คนต่างถิ่นก็มีโอกาสเดินทางเข้ามาสู่ชุมชนได้ง่ายขึ้น ถนนจึงเป็นตัวแปรที่ทำให้ชุมชนจาก**สังคมปิดกลายเป็นสังคมเปิด** โดยเฉพาะเมื่อประมาณ 10 ปีที่ผ่านมา เมื่อมีการพัฒนาหาดเจ้าหลาวให้เป็นสถานที่ท่องเที่ยว ทำให้นักท่องเที่ยวจำนวนมากหลั่งไหลมาเที่ยวที่นี่ โดยเฉพาะช่วงวันหยุดเสาร์ – อาทิตย์ ช่วงวันหยุดเทศกาล และช่วงปิดเทอมฤดูร้อนของเด็กๆ

> *“เจ้าหลาวแต่ก่อนจะมีอะไร เป็นป่าทั้งนั้น เดินทางไปไหนทีลำบาก ไปคนเดียวไม่ได้หรอก ต้องไปเป็นกลุ่ม เป็นป่าเป็นดง ถ้าจะไปในเมือง (ท่าใหม่) ก็ต้องพายเรือไป ไปทีต้องไปนอนค้าง ค้างกันในเรือนั่นแหละ เดี๋ยวนี้มีถนน ขับรถไปแป๊บเดียวก็ถึงแล้ว ไม่ต้องไปชวนใครหรอก ไปคนเดียวก็ได้ มันไม่ได้เป็นป่าเหมือนเมื่อก่อนแล้ว ใครไปไหนมาไหนสะดวกมากขึ้น คนข้างนอกก็เหมือนกัน จะเข้ามาเจ้าหลาวง่ายมาก ถนนถึงเสียอย่างอย่างเมื่อก่อนเรอะ ใครเขาจะอยากมา เดินทางก็ลำบาก อยู่ในป่าอย่างนี้ เดี๋ยวนี้พอมีถนน เคยเป็นเมืองปิดก็เปิด ใครอยากมาก็มา ใครอยากไปก็ไป”*
>
> (ผู้ใหญ่ธนิสร ชักชวนวงษ์, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

การเปลี่ยนสภาพ**จากสังคมปิดมาเป็นสังคมเปิด** จึงทำให้ผู้ที่มาฝึกไม่มีแรงจูงใจในการมาฝึกเพื่อที่จะได้มีโอกาสเดินทางไปสัมผัส และเรียนรู้โลกภายนอกชุมชน โดยเฉพาะกลุ่มผู้หญิง เพราะข้อห้ามเรื่องการเดินทางไปไหนตามลำพังในยุคก่อนก็คลายความเข้มงวดลงมาก ดังนั้น กลุ่มผู้หญิงที่จะมาเรียนเท่งตุ๊กเพื่อจะได้มีโอกาสเดินทางออกนอกชุมชนจึงหมดไป ส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊ก ในขณะเดียวกัน การกลายเป็นชุมชนเปิดที่ต้อนรับนักท่องเที่ยวจึงทำให้เกิดกระแส

ความต้องการชมวัฒนธรรมพื้นบ้านอันแสดงถึงอัตลักษณ์ของชุมชน ดังนั้น จึงเป็นโอกาส หรือช่องทางอันดีของการสืบทอดสื่อพื้นบ้านที่จะขยายพื้นที่ไปสู่การท่องเที่ยวต่อไป เพราะเมื่อผู้วิจัยได้ทดลองจัดให้มีการแสดงเท่งตุ๊กให้แก่นักท่องเที่ยวชมเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2550 นักท่องเที่ยวหลายรายต่างระบุว่า เมื่อมาเที่ยวบ้านเจ้าหลาวก็อยากชมศิลปวัฒนธรรมของบ้านเจ้าหลาว เพราะว่าเป็นอัตลักษณ์ของชุมชนที่ไม่เหมือนที่อื่นๆ

*"ชอบมาเที่ยวทะเลที่เจ้าหลาวนะ มาหลายครั้งแล้ว น้ำทะเลยังใสอยู่ มาวันนี้เขามีละครมาให้ดูก็ดี มันคงเป็นเอกลักษณ์ของที่นี่ แปลกดี เพราะบ้านเราไม่มีหรอกของอย่างนี้ ถ้าจะส่งเสริมให้แสดงเป็นประจำคงจะดี มันเป็นจุดขายได้"*

(ธีระ พริ้มแก้ว, นักท่องเที่ยว, สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2550)

*"มาตั้งหลายครั้งไม่เคยดูเลย นี่เป็นครั้งแรกที่ได้ดู ดีนะ มันเป็นของพื้นบ้าน น่าจะจัดให้มีเป็นประจำ นักท่องเที่ยวรู้ จะได้มาเที่ยวได้ ผมว่ามันดึงคนมาได้ เป็นจุดขายของที่นี่ ทะเลที่ไหนก็เหมือนกัน อาหารทะเลกินที่ไหนก็ได้ แต่การแสดงแบบนี้ มันเป็นเอกลักษณ์ของที่นี่ ของท้องถิ่น ไม่เหมือนใคร"*

(นักท่องเที่ยวจากจังหวัดอยุธยา อายุ 50 ปี, สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2550)

**2.2 มิติประวัติศาสตร์**

หมู่บ้านเจ้าหลาว เริ่มก่อตั้งขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2395 หรือประมาณ 150 ปีมาแล้ว โดยมาจากการอพยพของคนจากหมู่บ้านใกล้เคียงของตำบลคลองขุดและตำบลตะกาดเง้า ซึ่งปัจจุบันชาวบ้านที่นี่ยังมีญาติอยู่ที่ตะกาดเง้า รวมทั้งย่าโอ๋ สุขสำราญซึ่งเป็นครูสอนเท่งตุ๊ก และนางอำนวย สุธาโร ศิลปินเท่งตุ๊ก ซึ่งคนจากตะกาดเง้านั้น มีการสันนิษฐานว่าเป็นคนใต้ที่ย้ายมาตั้งถิ่นฐาน เนื่องจากสำเนียงการพูดที่คล้ายคนใต้ รวมถึงการมีละครเท่งตุ๊กที่มีความคล้ายคลึงกับโนราทางใต้ (ปาริชาต เรืองวิเศษ, 2538)

ในขณะที่ชาวบ้านบางส่วนที่อยู่บริเวณหน้าเขาบอกว่า ตนเองตั้งรกรากที่นี่มานานแล้ว ไม่ได้อพยพมาจากไหน แต่อาจจะแต่งงานกับคนต่างถิ่นบ้าง เช่น คนที่ล่องเรือมาค้าขายและมาแวะพักหลบมรสุม แต่ก็ไม่ได้มีจำนวนมากนัก เพราะส่วนใหญ่แต่งงานกันอยู่ในชุมชน แต่มีบางตระกูลที่แต่งงานกับพ่อค้าจีนที่ล่องเรือสำเภามาค้าขาย และมาแวะหลบมรสุมที่บ้านเจ้าหลาว นั่นคือ ตระกูลชัยสืบ เพราะเส้นทางทะเลบ้านเจ้าหลาวเป็นเส้นทางค้าขายมาตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว

โดยมีการค้นพบซากเรือที่จมลงเพราะลมมรสุมในบริเวณใกล้เคียงและคนเฒ่าคนแก่ก็ยังจำได้ว่าสมัยเล็กๆ ชาวบ้านบางกลุ่มยังไปดำน้ำเพื่องมหาสมบัติจากเรือที่อับปาง

*"พวกจีนไหหลำล่องเรือมาค้าขาย มากันทีละมากๆ เรือหลายรำ พวกนี้กินนอนอยู่บนเรือมีลูก ออกลูกก็ทำกันบนเรือนั่นแหละ สมัยสาวๆ ชาวบ้านเขาบอกว่าเจอเรือสำเภาล่ม เรือแตก แถวๆ บางกระไชย คนก็แห่กันไปดำน้ำงมหาสมบัติกัน เขาบอกว่าคนแถวปากน้ำแขมหนูไปลงโป๊ะเป็นคนเห็นก่อนแล้วก็เอาสมบัติมา ทีนี้สมบัติมันเยอะ พอชาวบ้านรู้ก็เลยแห่กันไป"*

(เฉลียว ชัยสืบ, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2549)

ส่วนตำนานของหมู่บ้านนั้น ชาวบ้านเล่าว่า ในสมัยก่อนที่ทรัพยากรธรรมชาติยังอุดมสมบูรณ์ สัตว์น้ำมีมากมาย ได้มีปลากระเบนทองขนาดใหญ่ตัวหนึ่งได้เข้ามาหากินในอ่าว ภายหลังอ่าวนั้นจึงเรียกว่า "อ่าวคุ้งกระเบน" สองตายายออกหาปลาได้พบเห็นเข้าก็อยากไล่จับ แต่เจ้าปลากระเบนทองได้หนีออกจากอ่าวสู่ทะเล สองตายายจึงได้พุ่งหลาวเพื่อหวังจะได้ปลากระเบนทองออกไป 3 หลาว หลาวที่พุ่งไปนั้นไปปักอยู่ในทะเล ในปัจจุบันได้เป็นแนวหินปะการัง 3 แนว ชาวบ้านเรียกแนวหินปะการังทั้งสามว่า "หินอ้ายหลาว" โดยมีทั้งอ้ายหลาวใน อ้ายหลาวกลางและอ้ายหลาวนอก ชายหาดบริเวณดังกล่าวจึงได้เรียกว่าหาดอ้ายหลาว แล้วเพี้ยนมาเป็นหาดเจ้าหลาวในปัจจุบัน

แต่มีบางตำนานที่เล่าแตกต่างออกไปว่าสองตายายไม่ได้พุ่งหลาว แต่หินอ้ายหลาวเกิดจากการที่สองตายายช่วยกันก่อหินให้เป็นหลาวเพื่อดักปลากระเบนที่พลัดหลงเข้ามา

*"ชื่อบ้านเจ้าหลาว คนแก่ๆ เล่าว่า ตายายปลูกบ้านอยู่ริมทะเล มีลูกสาวสวยอยู่คนหนึ่ง มีแต่คนอยากมาชิง พ่อค้าชาวจีนจะมาเอา ตายายต้องเอาลูกไปซ่อน แล้วก็มีปลาอ้ายเบนเข้ามา ตายายอยากได้ ก็ก่อหินให้เป็นหลาว ดักลอบอ้ายเบน สร้างไว้ 3 กอง ชาวบ้านเรียก หินอ้ายหลาวใน อ้ายหลาวกลาง อ้ายหลาวนอก หินอ้ายหลาวนอกเนี่ย เรือชอบมาติด พอเรือติด มีศาลเจ้าพ่ออยู่ตรงหัวแหลมนั่น ก็ต้องบนเจ้าพ่อหัวแหลมให้เรือหลุดไปได้ พอถึงเวลาวันแข็ง ชาวบ้านก็ทำบุญร่วมกันทีหนึ่ง ปลาอ้ายเบนมันหนีไปถึงอ่าวคุ้งกระเบน ยังมีหลุมปลาอ้ายเบนเลย อยู่ใต้น้ำ เวลาน้ำลงถึงจะเห็น ตอนฉันเด็กๆ มีคน*

*แถวบ้านไปดู มันเป็นหลุมใหญ่ อยู่แถวแหลมเสด็จ ตอนนี้เขาสร้างรีสอร์ทไปแล้ว ปลากระเบนมันหนีไปจนถึงเขาทะลุเลยนะ"*

(เฉลียว ชัยสืบ, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2549)

ตำนานเกี่ยวกับบ้านเจ้าหลาวที่ชาวบ้านเล่าเป็นเรื่องเล่าในเชิงจักรวาลวิทยา (Cosmology ) ซึ่งเป็นกระบวนการทางสังคมที่ชาวบ้านเจ้าหลาวพยายามสร้างพื้นที่หรือตำแหน่งแห่งหนในการมีอยู่ (Existence) ของชุมชน โดยสัมพันธ์กับชุมชนอื่นๆ ที่อยู่ข้างเคียง ได้แก่ อ่าวคุ้งกระเบนและแหลมเสด็จ แม้ว่าจะอยู่ต่างพื้นที่กัน แต่การสร้างตำนานที่ทำให้พื้นที่มีความสัมพันธ์กันมีผลต่อการขยายพื้นที่การแสดงของเท่งตุ๊กด้วยเช่นกัน เพราะเท่งตุ๊กในอดีตก็ได้รับความนิยมจากชาวบ้านในพื้นที่ดังกล่าว และหากมีการบนบานศาลกล่าว ชาวบ้านละแวกนั้นก็มาหาเท่งตุ๊กไปแก้บนเช่นกัน

*"แถวอ่าวคุ้งกระเบน แถวแหลมเสด็จ เขาก็มีเจ้าพ่อ เจ้าแม่ของเขา ชาวบ้านเขาก็มีอาชีพออกเรือหาปลาเหมือนบ้านเราแหละ แต่เขาจะขอพรเจ้าพ่อก่อนออกเรือเหมือนเราหรือเปล่าไม่รู้ แต่เมื่อก่อน เขาก็มีบนกันบ่อย เรื่องที่บนก็เหมือนๆ กันกับบนเจ้าพ่อหัวแหลม คนออกเรือจะมีอะไร ก็ต้องบนให้ได้ปลา อย่าเจอพายุ ถ้าเจอก็ขอให้รอดกลับมา ถ้าเรือจม เรือคว่ำ คนตายไม่เจอศพ คนข้างหลังก็ต้องไปบน ชีวิตชาวเรือมันเสี่ยงสมัยก่อนเรือลำเล็กนิดเดียว ไม่ได้ติดเครื่องเหมือนเดี๋ยวนี้ อย่างที่เขาว่า คืบก็ทะเล ศอกก็ทะเล มองไปเจอแต่น้ำกับฟ้าคนเรือกับการแก้บนมันเป็นเรื่องธรรมดา อย่างน้อยมันก็เป็นกำลังใจเวลาออกเรือ ถ้าบนแล้ว เขาได้อย่างที่ขอ ก็มาหาเท่งตุ๊กไปเล่น แต่ก่อนไปเล่นกันบ่อย"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

จากตำนานดังกล่าว แสดงถึงความผูกพันของคนบ้านเจ้าหลาวกับทะเล และการชูอัตลักษณ์เรื่องความเป็นคนทะเลของตน ความภาคภูมิใจในความอุดมสมบูรณ์ของผืนทะเลในอดีต และการโหยหาอยากให้ทะเลกลับมาอุดมสมบูรณ์เหมือนเก่า และเท่าที่สังเกต ชื่อสถานที่หรือชื่อหมู่บ้านต่างตั้งโดยอิงกับทะเล เช่น ชื่อ ตำบล"หมูดุด" ที่ตั้งชื่อตามปลาพะยูนที่มักจะเข้ามาในพื้นที่ดังกล่าว ชาวบ้านแถบนี้เรียกปลาพะยูนว่า หมูดุด จากการสัมภาษณ์ชาวบ้านไม่ว่าบ้านจะอยู่ริมทะเลหรืออยู่หน้าเขา แต่ทุกคนก็มีความผูกพันกับทะเลเป็นอย่างมาก นักวิจัยสังเกตว่า ทุก

คนจะเล่าถึงบ้านเจ้าหลาวในอดีตที่อาหารทะเลอุดมสมบูรณ์ *"นึกอยากกินอะไร ออกทะเลไปแป๊บเดียว ก็ได้ของกินมาเบิกบาน (มากมาย)"* หรือ

> *"สมัยก่อน เวลาไปท่าใหม่ ไปทั้งครอบครัว ต้องพายเรือไป ไปค้างคืนด้วย ต้องเตรียมเตา เตรียมหม้อ ข้าวสาร เตรียมเบ็ด พอพายไปถึงท่าใหม่ตอนเย็น ก็แวะพักจอดเรือ ติดเตาหุงข้าว ระหว่างรอข้าวสุก ก็ซ้อนเอากุ้งหรือปลาตัวเล็กมาเป็นเหยื่อ ตกปลา ปูกุ้ง หมึก เยอะแยะ กินไม่หวาดไม่ไหว มีแต่ตัวโตๆ ทั้งนั้น แต่เดี๋ยวนี้ อาหารการกินมันหายาก ตัวเล็กตัวน้อยก็ต้องจับกันแล้ว โตไม่ทันกิน"*
>
> (อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าตำนานดังกล่าวจะได้รับการเล่าขาน สืบต่อกันมาในกลุ่มผู้เฒ่าผู้แก่และกลุ่มคนที่ประกอบอาชีพประมง แต่หากเป็นคนรุ่นใหม่ที่มีอายุต่ำกว่า 40 ปี และไม่ได้ประกอบอาชีพประมง ความทรงจำเรื่องตำนานดูจะเลือนหายไปจำ หรือหากเป็นกลุ่มเด็กๆ เท่าที่ผู้วิจัยไปคุยด้วย มีคนทราบตำนานของบ้านเจ้าหลาวน้อยมาก และทราบแบบคร่าวๆ เช่น เมื่อไปสัมภาษณ์ผู้ใหญ่ธนิสร ชักชวนวงษ์ ผู้ใหญ่กล่าวว่า

> *"เอ๊ะ จำไม่ค่อยได้แล้วนะ ชักลืมๆ แต่ตอนสมัยเด็ก ผมจำได้แม่นนะ เพราะเคยเข้าประกวดเล่าตำนานหมู่บ้านแล้วชนะเลิศด้วย มันเกี่ยวข้องกับตายายออกล่าปลากระเบนหรือเปล่า"*
>
> (ผู้ใหญ่ธนิสร ชักชวนวงษ์,สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

จากการสัมภาษณ์และพูดคุยกับชาวบ้าน นักวิจัยพบว่า ถ้าเป็นคนแก่จะมีความรู้และสามารถเล่าตำนานบ้านเจ้าหลาวและตำนานของเจ้าพ่อหัวแหลมได้เป็นอย่างดี แม้ว่าหลายคนจะความจำเลอะเลือนไปตามกาลเวลา และไม่สามารถจำรายละเอียดปลีกย่อยบางอย่างได้ แต่ว่าเนื้อหาหรือหัวใจของตำนานที่กล่าวว่า ชื่อเจ้าหลาวมาจากการที่ปลากระเบนทองว่ายน้ำเข้ามาในอ่าว ตายายต้องการจับปลากระเบนจึงพุ่งหลาวไป จุดที่หลาวตกนั้นกลายเป็นหิน ชาวบ้านจึงเรียกว่าหินอ้ายหลาวนั้น ทุกคนสามารถจำได้เป็นอย่างดี การที่คนบ้านเจ้าหลาวรุ่นเก่ามีความทรงจำเกี่ยวกับตำนานเรื่องบ้านเจ้าหลาวร่วมกันนั้น หากมองในแง่ของการมีตำนานหรือมีประวัติศาสตร์ร่วมกัน สิ่งดังกล่าวจะเป็นสัญลักษณ์ของการมีจินตนาการร่วมกันซึ่งส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ของการเป็นหนึ่งเดียวกัน ความร่วมมือร่วม

ใจกัน เพราะเป็นมรดกตกทอดมาจากบรรพบุรุษร่วมกัน ดังที่ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม (2549) กล่าวว่า ตำนานเป็นสิ่งที่คนในท้องถิ่นสร้าง รับรู้ และเชื่อว่าเป็นจริง ตำนาน คือ หัวใจของประวัติศาสตร์ท้องถิ่นและเป็นสิ่งสร้างสำนึกร่วมของผู้คน ดังนั้น ตำนานของสถานที่หรือที่มาของชื่อสถานที่นั้นมาจากการที่คนในชุมชนร่วมกันตั้ง เพราะเป็นสิ่งที่คนในชุมชนต้องรู้จักร่วมกันเพื่อที่จะสื่อสารกันได้ การทำให้สถานที่ซึ่งมีความหมายในการดำรงชีวิตอยู่ร่วมกัน มีชื่อ มีตำนานนั้น ก็คือ การสร้างความสัมพันธ์ของคนกับธรรมชาติหรือสิ่งแวดล้อมนั่นเอง

ตำนานของเจ้าหลาวและตำนานของเจ้าพ่อหัวแหลมนั้นมีความสัมพันธ์กัน และจุดที่ถือว่าเป็นหัวใจหรือเป็นพื้นที่ที่ตำนานเกิดขึ้นก็คือ บริเวณที่ตั้งของศาลเจ้าพ่อหัวแหลมซึ่งหากยืนทางฟากบริเวณศาลเจ้าพ่อมองออกไปก็จะเห็นหินอ้ายหลาวทั้งอ้ายหลาวใน อ้ายหลาวกลางและอ้ายหลาวนอก

ต่อมาหมู่บ้านเจ้าหลาวมีขนาดใหญ่ขึ้น จึงได้แยกหมู่บ้านออกไปเป็นอีกหมู่บ้านหนึ่ง โดยแบ่งจากลำคลองเล็กๆ ที่ไหลผ่าน ซึ่งหมู่บ้านที่แยกออกมานั้นมีแหลมอยู่แหลมหนึ่งซึ่งเกิดจากแนวสันทรายยื่นออกไปในทะเลและทำให้เกิดอ่าวบนและอ่าวล่าง จึงได้เอาหัวแหลมเป็นชื่ออีกหมู่บ้านหนึ่งว่า “บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม”

ต้นตระกูลของบ้านเจ้าหลาวหัวแหลม ได้แก่ สุขสำราญ ชักชวนวงษ์ ซึ่งย้ายมาจากตะกาดเง้า ทั้งสองตระกูลนั้นเป็นญาติกัน ส่วนบ้านเจ้าหลาวต้นตระกูลมี ไกรนิวรณ์ ชัยสืบ และจงใจจิตร ก่อนหน้านี้ การแต่งงาน แต่งกันกับคนในหมู่บ้านเดียวกันหรือหมู่บ้านใกล้เคียง ความเป็นญาติกันจึงส่งผลต่อการเกื้อกูลกันอย่างมาก แต่เมื่อมีการตัดถนนเข้าสู่ตัวเมืองท่าใหม่ ทำให้บ้านเจ้าหลาวจากสังคมปิดกลายเป็นสังคมเปิด คนในหมู่บ้านสามารถเดินทางไปท่าใหม่ได้ภายในเวลาไม่ถึง 1 ชั่วโมง จากเดิมต้องใช้เวลามากกว่า 1 วัน คือ เดินทางแล้วต้องไปพักแรมระหว่างทาง ทำให้คนในหมู่บ้านเดินทางออกนอกหมู่บ้านได้ง่าย รวมทั้งเปิดโอกาสให้คนนอกชุมชนเข้ามาในหมู่บ้านได้ง่ายขึ้นด้วยเช่นกัน การแต่งงานจึงไม่ได้แต่งกับคนบ้านเดียวกัน มีการแต่งงานกับคนต่างถิ่นเพิ่มมากขึ้น และคนต่างถิ่นก็เข้ามาตั้งรกรากในบ้านเจ้าหลาวเพิ่มมากขึ้นเช่นกัน

การที่มีคนต่างถิ่นเข้ามาตั้งรกราก ทำให้คนกลุ่มนี้ไม่ซาบซึ้ง ไม่ผูกพันกับบ้านเจ้าหลาว รวมทั้งการไม่ได้มีโอกาสมากนักที่จะได้ชมเท่งตุ๊ก เนื่องจากว่าปริมาณการแสดงเท่งตุ๊กที่ลดลง เท่ง

ตุ๊กจึงมิใช่สิ่งที่อยู่ในชีวิตประจำวัน (Daily life) ของคนต่างถิ่น ทำให้มีความผูกพันกันน้อย รวมทั้งการที่คนกลุ่มนี้รับรู้ว่าตนเองไม่ใช่คนบ้านเจ้าหลาว แต่เป็นคนจากบ้านอื่นมาอยู่

*"เดี๋ยวนี้ บ้านเจ้าหลาวเปิดมากขึ้น ใครไปใครมาก็สะดวก แต่ก่อนแต่งงานกันเอง แต่เดี๋ยวนี้ยังมีคนย้ายเข้ามาทำงานเยอะแยะ นายทุนก็เข้ามาลงทุนทำโรงแรม ทำรีสอร์ทกัน ทะเลมันยังดี น้ำยังใส ผมว่าถ้าให้กะ ก็ต้องถึง 20-30 เปอร์เซ็นต์นะ คนข้างนอกน่ะ แต่ว่ามันเพิ่มขึ้นทุกปีนะ คนย้ายเข้า บางทีย้ายเข้ามาอยู่ แต่ไม่ได้ย้ายทะเบียนบ้านมาก็มีเยอะแยะ อันนี้ จำนวนที่แน่นอนก็ไม่รู้แน่ๆ หรอก"*

(ผู้ใหญ่ไมตรี จงใจจิตร, สัมภาษณ์ 11 เมษายน 2550)

*"สมัยก่อน แต่งงานกันเอง อยู่ในบ้านนี่แหละ จะออกไปข้างนอกแล้วไปชอบพอกัน มันมีน้อย มันไม่ได้เดินทางไปมาสะดวก หนุ่มๆ สาวๆ ชอบกันเอง เจอกันงานบวช งานบุญ งานวัดในหมู่บ้าน สมัยนี้ หนุ่มๆ สาวๆ เขาเดินทางไปไหนต่อไหน เจอคนมากมาย อย่างไปโรงเรียนก็เจอเพื่อนเยอะแยะ จะมาชอบกันแค่ในหมู่บ้านเหมือนเมื่อก่อนน่ะมีน้อย คนมันมีทางเลือกเพิ่มมากขึ้น พอแต่งงานแล้วก็ย้ายมาอยู่ที่นี่แหละ ทำกินคล่อง แต่ก็มีบ้างเหมือนกันที่แต่งงานแล้วย้ายไปอยู่ที่อื่น แต่ว่ามีน้อยกว่า ส่วนนายทุนที่มาลงทุนในเจ้าหลาวหัวแหลม ผมว่าสู้ที่หมู่ 5 (บ้านเจ้าหลาว) ไม่ได้ อันนั้น เขาเป็นแหล่งท่องเที่ยวเลย ของเรายังห่างออกมาหน่อยหนึ่ง ผมว่าถ้าให้กะจำนวนคนข้างนอกผมว่า ไม่น่าถึง 10 เปอร์เซ็นต์"*

(ผู้ใหญ่ธนิสร ชักชวนวงษ์, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

เมื่อเปรียบเทียบจากสัดส่วนของคนต่างถิ่นแล้ว เราจะพบว่า บ้านเจ้าหลาวนั้นจะมีจำนวนคนต่างถิ่นย้ายเข้ามาทำงานมากกว่าบ้านเจ้าหลาวหัวแหลม หากจะกล่าวว่า บ้านเจ้าหลาวเป็นด่านหน้าที่คอยสกัดกั้นนักท่องเที่ยวก็คงจะไม่เกินเลยนัก เพราะหากนักท่องเที่ยวหรือคนต่างถิ่นเลี้ยวรถจากถนนสุขุมวิทเข้ามาจะพบบ้านเจ้าหลาวก่อน ส่วนบ้านเจ้าหลาวหัวแหลมนั้นอยู่ลึกเข้ามาอีก เมื่อบ้านเจ้าหลาวเป็นสถานที่ที่อยู่ใกล้กว่า ทำให้นักท่องเที่ยวหยุดแวะเที่ยวที่นี่มากกว่าที่จะขับลึกเลยเข้าไปถึงบ้านเจ้าหลาวหัวแหลม เช่นเดียวกับนายทุน เมื่อทะเลบ้านเจ้าหลาวอยู่ใกล้กว่า นักท่องเที่ยวเดินทางได้สะดวกรวดเร็วกว่า ก็ย่อมต้องการที่จะลงทุนในหมู่บ้านนี้

การที่บ้านเจ้าหลาวมีคนต่างถิ่นมากกว่า มีการพัฒนาไปสู่ความเป็นเมืองมากกว่าย่อมส่งผลทำให้ไม่มีความรักและความผูกพันกับสื่อพื้นบ้านในท้องถิ่น เพราะไม่ได้คุ้นเคย ร่วมทุกข์

ร่วมสุขกันมา ในขณะที่บ้านเจ้าหลาวหัวแหลมยังมีคนในท้องถิ่นอยู่มาก ส่วนคนต่างถิ่นมีน้อย และส่วนใหญ่ที่ย้ายเข้ามาเพราะการแต่งงานมากกว่าจะย้ายเข้ามาเพราะมิติเศรษฐกิจที่จะมาหางานทำ ทำให้บ้านเจ้าหลาวยังมีความเข้มแข็งและความผูกพันกับละครเท่งตุ๊กมากกว่า

มิติทางด้านประวัติศาสตร์ส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กแต่ละยุคสมัย คือ ในยุคก่อนชีวิตประจำวัน(Daily life) ของชาวบ้านผูกพัน ใกล้ชิดกับพื้นที่ในตำนานทั้งในมิติทางด้านกายภาพและมิติทางด้านจิตใจ เพราะบริเวณดังกล่าวเคยเป็นทางสัญจรของชาวบ้าน และการที่ชาวบ้านส่วนใหญ่ยึดอาชีพประมง ทำให้เจ้าพ่อหัวแหลมเป็นที่พึ่งทางใจของชาวประมงเมื่อชาวบ้านมีความผูกพันกับตำนานทั้งตำนานบ้านเจ้าหลาวและตำนานเจ้าพ่อหัวแหลมอย่างเหนียวแน่นจึงส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊ก โดยเฉพาะการสืบทอดด้านช่องทาง วาระโอกาส เพราะพื้นที่ของเจ้าพ่อหัวแหลมคือช่องทางที่เท่งตุ๊กใช้ในการแสดงตั้งแต่อดีต แต่เมื่อตำนานความศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าพ่อหัวแหลมลดลงโดยเฉพาะในกลุ่มคนรุ่นใหม่ จึงส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊ก โดยเฉพาะช่องทางหรือโอกาสในการแสดงแก้บนเจ้าพ่อหัวแหลมที่ลดจำนวนลง เมื่อช่องทางลดลงจึงส่งผลต่อการสืบทอดองค์ประกอบอื่นๆด้วย เช่น การสืบทอดศิลปิน เป็นต้น

**2.3 มิติด้านการเมือง**

สมัยก่อน ชาวบ้านไม่ต้องออกเสียงเลือกตั้ง ผู้ใหญ่บ้านนั้นมาจากคนที่ชาวบ้านนับถือและเมื่อได้รับตำแหน่งแล้วจะเป็นตลอดชีวิต หรือจนไม่สามารถทำงานได้ หากมีบุตรชาย บุตรชายก็จะสืบสานงานของบิดา รับเป็นผู้ใหญ่บ้านต่อ เพราะเข้าใจงานและคุ้นเคยกับชาวบ้านเป็นอย่างดี ซึ่งผู้ใหญ่บ้าน หมู่ 6 (บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม) มาจากระบบเก่า คือ เป็นได้ตลอดชีวิต

การเมืองในอดีตไม่ได้เข้าไปยุ่งเกี่ยวในชีวิตประจำวันของชาวบ้านมากนัก ทำให้ชาวบ้านรู้สึกว่าชีวิตของตนนั้นอยู่ห่างจากการเมือง และการเมืองก็ไม่ได้มีผลต่อชีวิตของตนรวมถึง ไม่ได้มีผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กของคนในชุมชนด้วย

> *“สมัยก่อนก็มีผู้ใหญ่ มีกำนัน บ้านกำนันอยู่ไกลแถวหมู่ดุด แต่ไม่ได้ลำบากอะไร ถึงอยู่ไกล เพราะเราไม่ได้มีธุระจะไปหาบ่อยๆ นานๆ ทีมีเรื่องชาวบ้านถึงจะไปหา หน้าที่ของกำนัน ผู้ใหญ่ เขาก็ต้องดูแลทุกข์สุขของชาวบ้าน อย่างจับโจร จับขโมย อย่างกำนันผู้ใหญ่บ้านเขาก็ไม่ได้จะมาสนใจละครหรอก สมัยนั้น เราทำของเราเองได้ ถ้าทำไม่ได้ จะไปพึ่งเขา แล้วจะให้เขาช่วยอะไรล่ะ”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

มายุคปัจจุบัน เมื่อมีการกระจายอำนาจสู่ท้องถิ่น ทุกตำแหน่งทางการเมืองท้องถิ่นต้องมีการเลือกตั้ง ดังนั้น ผู้ใหญ่บ้านยุคนี้ จึงต้องมีการเลือกตั้ง และต้องมีการแข่งขันกันหาเสียง โดยเฉพาะ หมู่ 5 ซึ่งเดิมตำแหน่งผู้ใหญ่บ้านจะเป็นของคนในตระกูลไกรนิวรณ์มาโดยตลอด แต่ปัจจุบัน เป็นของตระกูลจงใจจิตร การเลือกตั้งดังกล่าวนำความแตกแยกมาสู่หมู่บ้านเจ้าหลาว

เฉกเช่นเดียวกับ ตำแหน่ง นายกองค์การบริหารส่วนตำบล (อบต.) ที่มาจากการเลือกตั้ง ซึ่งนายก อบต.คนเดิมนั้น เป็นคนในท้องถิ่น ในขณะที่ นายก อบต. คนใหม่เป็นคนจากต่างถิ่นและย้ายมาทำธุรกิจโรงน้ำแข็งในท้องถิ่น และการเลือกตั้งในยุคปัจจุบันนี้ ชาวบ้านบางคนก็กล่าวขวัญกันถึงการใช้เงินในการซื้อเสียง โดยบางคนระบุว่า หากจะลงเลือกตั้งต้องมีเงินอย่างน้อยไม่ต่ำกว่า 2 ล้านบาท

มิติด้านการเมืองมีความสัมพันธ์กับเท่งตุ๊ก คือ หากเป็นเท่งตุ๊กของป้าอำนวย หมู่ 6 บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม จะได้รับการสนับสนุนจากผู้ใหญ่บ้านและสมาชิกอบต. เนื่องจากทั้งสองท่านเป็นญาติกับศิลปินและเคยฝึกเล่นเท่งตุ๊กมาก่อน จึงทำให้เห็นความสำคัญของเท่งตุ๊ก นอกจากนี้ สมาชิกอบต. ที่เป็นตัวแทนจากบ้านเจ้าหลาวหัวแหลมก็พยายามสนับสนุนให้องค์การบริหารส่วนตำบล (อบต.) สนับสนุนการสืบทอดเท่งตุ๊ก แม้ว่าจะไม่ได้รับการสนับสนุนจากสมาชิกท่านอื่นๆ และเมื่อนักวิจัยถามว่า เท่งตุ๊กมีความสำคัญอย่างไรกับหมู่บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม ทั้งสองท่านก็ตอบไปในทิศทางเดียวกันว่า *“เป็นศิลปวัฒนธรรมของเจ้าหลาว หากใครมาเจ้าหลาวก็ต้องนึกถึงละคร”*

ส่วนผู้ใหญ่บ้านหมู่ 5 บ้านเจ้าหลาวนั้น ไม่สนใจและไม่มีความผูกพันกับเท่งตุ๊กมาก่อน ทั้งนี้ บ้านของผู้ใหญ่บ้านเป็นครอบครัวที่ยังคงมีที่ดินติดริมทะเล และเปิดบริการร้านอาหารและที่พักริมทะเล ผู้ใหญ่บ้านให้ความสนใจในเรื่องมิติเศรษฐกิจ และมองว่าความเจริญและการท่องเที่ยวที่เข้ามาในบ้านเจ้าหลาว นำความเจริญมาสู่บ้านเจ้าหลาว ทำให้ลูกหลานมีงานทำ ไม่ต้องย้ายถิ่นฐานไปอยู่ที่อื่น ทำให้เศรษฐกิจของหมู่บ้านดีขึ้น

ทัศนะของผู้นำการเมืองในยุคนี้มีความสำคัญ เพราะมิติทางการเมืองเข้าไปมีส่วนในชีวิตประจำวันของชาวบ้านเป็นอย่างมาก และชาวบ้านก็ตระหนักถึงความสำคัญของมิติด้านการเมืองที่จะมีผลกระทบต่อพวกเขา ไม่ว่าจะเป็นการเมืองระดับชาติหรือการเมืองระดับท้องถิ่น

ซึ่งในยุคนี้ ศิลปินอย่างป้าอำนวยตระหนักดีว่าหากได้รับความช่วยเหลือจากผู้นำการเมืองจะทำให้เท่งตุ๊กมีความเข้มแข็งมากขึ้น เพราะองค์กรของรัฐไม่ว่าจะเป็นระดับชาติหรือท้องถิ่นมีทรัพยากรต่างๆ ทั้งงบประมาณ ทรัพยากรบุคคล ทรัพยากรด้านสถานที่ เครือข่าย ฯลฯ ที่สามารถจะช่วยเหลือศิลปินในการสืบทอดเท่งตุ๊กให้อยู่คู่ชุมชนได้

*"ถ้าเราทำละคร แล้วมีคนมาช่วยมันก็ดี อย่างสภาวัฒนธรรมจังหวัด หรืออำเภอก็อยากให้มาช่วยนะ แต่นั่นมันไกลตัว เขาอาจจะต้องไปช่วยที่อื่นๆ อีก แต่อย่างใกล้ตัว อบต. กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน ถ้าเห็นความสำคัญ ให้ความช่วยเหลือมันจะทำให้ละครเรามันดีขึ้น อย่าง อบต. เขามีงบประมาณที่สามารถจะช่วยเราได้ คนก็มี สถานที่ก็มีเขามีช่องทางมาก รู้จักคนกว้างขวาง อย่างข่าวทางการเขาจะมีงานที่ไหน ถ้าเขาผลักดัน ช่วยเหลือแนะนำให้เราไปแสดง เราจะได้มีงานอย่างต่อเนื่อง อีกอย่างถ้าอบต.สนับสนุนจริงจัง มันก็ดีกับละคร ไปไหนมันดูดีกว่า ว่าละครเรา ผู้นำท้องถิ่นให้ความสำคัญ มันก็ภูมิใจ"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"เราไม่ได้อยู่เฉย เราทำอะไร เราจะรายงาน อบต. เสมอ อย่างมีนักศึกษา ม. บูรพามาหัดละคร มาทำค่าย เราก็ถ่ายรูปและส่งให้ อบต.ดูว่าเป็นผลงานของเรา เวลาเขามีงาน มีงบ เขาจะได้นึกถึงเรา อย่างทำโครงการสพส. เสร็จ น้องจี๊ดเขาช่วยทำรายงานส่ง สพส. และก็ทำอีกชุดไว้ที่ อบต.ด้วย อบต.เขามีงบเยอะ เดี๋ยวนี้งบอะไรก็ต้องมาลงที่ อบต. ถ้าได้ อบต.มาช่วยก็ดี"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"ผู้ใหญ่ กำนัน เดี๋ยวนี้เขาไม่มีงบลงมาเหมือนอบต.หรอก อบต.เขามีงบเยอะ เราทำอะไรถ้าอยากให้ อบต.ช่วย เราต้องนำเสนอผลงานของเราเหมือนกัน ก็เข้าใจนะว่า อบต. เขาต้องดูทั้งตำบล ไม่ได้มาดูบ้านเราบ้านเดียว อย่างเท่งตุ๊กที่เจ้าหลาวเราทำอะไร เราก็พยายามดึงอบต.เข้ามา อย่างเราทำกิจกรรมกับ สพส. เราก็เชิญเขามาร่วมประชุม เรามีการจัดบอร์ดแนะนำเท่งตุ๊ก อบต.บางคนเขาไม่รู้ว่าเท่งตุ๊กเป็นอย่างไร เราให้เด็กมาโชว์ ถ้าเราไปออกงานที่อื่น เราก็ถ่ายรูปส่งไปให้ อบต.ดู อย่างรายงาน สพส. เราทำ 2 ชุด ให้ อบต.ไปชุดหนึ่งเลย"*

(วรินทร เบ้าทอง, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

แม้ว่ามิติด้านการเมืองจะเข้าไปมีส่วนในชีวิตประจำวันของชาวบ้านมากขึ้น แต่ความตระหนักในความสำคัญของมิติการเมืองระหว่างป้าอำนวยกับป้าสาครแตกต่างกัน ในขณะที่ป้าอำนวยตระหนักถึงมิติทางด้านการเมืองที่จะสามารถช่วยเหลือและผลักดันเท่งตุ๊กให้สามารถสืบทอดอยู่ในชุมชนบ้านเจ้าหลาวได้อย่างเข้มแข็ง และดำเนินการในลักษณะเชิงรุก (Active) เช่น พยายามนำเสนอโครงการกับ อบต. หากทำกิจกรรมที่ใดก็จะทำรายงานให้อบต.รับทราบ หรือแม้แต่การเข้าร่วมกิจกรรมกับสพส. ป้าอำนวยก็จะเชิญผู้นำทางการเมือง ไม่ว่าจะเป็นกำนัน ผู้ใหญ่บ้าน อบต. เข้ามาร่วมประชุม ร่วมเป็นกรรมการ ทั้งสิ้น นอกจากนี้ การที่ป้าอำนวยเข้าไปมีบทบาทในเวทีการเมืองระดับท้องถิ่น ไม่ว่าจะเป็นประธานกลุ่มแม่บ้าน คณะกรรมการการศึกษาของหมู่บ้าน กรรมการกองทุนหมู่บ้าน ฯลฯ การมีบทบาททางการเมืองดังที่กล่าวมาส่งผลต่อการมีตัวตนและมีพื้นที่ทางการเมือง และมีโอกาสที่จะเข้าถึงแหล่งอำนาจหรือแหล่งทรัพยากรได้ง่ายกว่าป้าสาคร

แม้ว่าการเมืองจะเข้าไปมีส่วนในชีวิตของชาวบ้านในชุมชนมากขึ้น แต่สำหรับการสืบทอดละครของป้าสาครแล้วยังไม่ค่อยได้เข้าไปยุ่งเกี่ยวกับมิติการเมืองในเชิงรุก (Active) แม้ว่าในความเป็นจริงแล้ว มิติทางการเมืองนั้นส่งผลต่อการสืบทอดละครของป้าสาครอยู่แล้ว จากการที่ผู้นำการเมือง ไม่ว่าจะเป็นกำนัน ผู้ใหญ่บ้านหรือ อบต. ที่ต่างไม่สนใจและไม่ได้สนับสนุนการสืบทอดละครของป้าสาคร ทำให้สถานภาพของละครของป้าสาครเมื่อเปรียบเทียบกับของป้าอำนวยจะอยู่ในสถานภาพที่ด้อยกว่า ดังนั้น การมีสถาบันหรือหน่วยงานทางการเมืองมาให้การสนับสนุนนั้นยังเกี่ยวข้องกับสถานภาพของสื่อพื้นบ้านด้วย (Status quo)

> *“ป้าครเขาก็ทำละครของเขาอยู่ ทำมาตั้งแต่โบร่ำโบราณ แต่เราไม่ได้เข้าไปยุ่งกับเขาหรอก มันเป็นเรื่องของเขา เท่าที่รู้มาเขาก็ไปหาเด็กมาหัด แต่ก็ไม่ค่อยมีคนมาหัดหรอก ที่หัดแล้วเลิกไปก็มี เด็กเดี๋ยวนี้เขาไม่สนใจหรอก ของโบราณอย่างนั้น เดี๋ยวนี้ คนเขาก็ไม่สนใจดูละครกันแล้ว มันมีอย่างอื่นให้ดูเยอะแยะ”*
>
> (ผู้ใหญ่ไมตรี จงใจจิตร, สัมภาษณ์ 11 เมษายน 2550)

> *“อย่างป้าครเขาตั้งใจทำจริงๆ ไม่มีใครไปช่วยแกหรอก แกทำของแกดุ่มๆ ไปอย่างตอนนี้ แกก็ไปชวนเด็กๆ มาฝึกตอนเย็นๆ ที่บ้าน อย่างป้าคร เขาทำแบบชาวบ้านๆ ทำดูกันในบ้าน แต่ของป้านวย บ้านนั้น (บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม-ผู้วิจัย) เขามีคนสนับสนุน ผู้ใหญ่ อบต. เขาเล่นด้วย อย่างป้านวยเขาเน้นไปรำโชว์เวลามีงานต่างๆ งาน*

*ข้างนอกอย่างนั้น เขารู้จักคนเยอะ มีเส้นสายเยอะ เวลามีงานจังหวัด งานอำเภอ เขาก็มาหาป้านวย เพราะเขารู้จักแต่ป้านวย เขาไม่รู้จักป้าคร เวลาพูดถึงละครเจ้าหลาว คนนอกเขาจะนึกถึงของป้านวย มันเป็นเสียอย่างนี้ ทั้งๆ ที่จริงๆ แล้ว มันมี 2 คณะ ถ้าสาวไปมามันก็มาจากคณะเดียวกันนั่นแหละ เขาก็ฝึกมาจากย่าโอ๋เหมือนกัน"*

(สนทนากลุ่มชาวบ้าน บ้านเจ้าหลาว, 7 พฤษภาคม 2550)

*"เราทำของเรามาตั้งนานแล้ว ทำเท่าที่กำลังพอจะทำ ไม่เห็นมีใครเขามาสนใจมาช่วยเหลืออะไรเลย เราก็ไม่เคยไปขอให้ใครเขามาช่วยหรอก ถ้าใครเขาอยากมาช่วยเขาเห็นเราทำอยู่ ถ้าเขาอยากช่วย เขาต้องมาช่วยของเขาเอง ให้ไปขอใคร เราไม่ไปขอหรอก อย่างผู้ใหญ่ อย่าง อบต. เราไม่เคยไปยุ่ง ไปอะไรกับเขาหรอก ถามว่าถ้าเขามาช่วยก็ดี จะได้ไปซื้อ ไปซ่อมอุปกรณ์ เครื่องดนตรี ซื้อชุด ให้มันดูใหม่ ดูดีขึ้น ตอนนี้ของที่ใช้เราก็ใช้ของเก่าๆ อยู่ ใช้มานานหลายปี มันก็โทรม ก็เก่า ถ้ามันพัง เราก็ซ่อมพอใช้งานได้กำลังเรามีแค่นี้"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

จะเห็นว่า หากหน่วยงานของรัฐโดยเฉพาะหน่วยงานระดับท้องถิ่นเข้ามาช่วยเหลือ จะสามารถโยกการใช้ทรัพยากรที่ใช้ในการสืบทอดจากศิลปินมาสู่สถาบันหรือหน่วยงานของรัฐแทนที่จะใช้ทรัพยากรของศิลปินซึ่งเป็นปัจเจกชนมาสู่การใช้ทรัพยากรส่วนกลาง เพราะวัฒนธรรมเป็นสมบัติร่วมของคนทั้งชุมชน และการใช้ทรัพยากรส่วนกลางในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านย่อมทำให้สื่อพื้นบ้านมีความยั่งยืนมากกว่าให้ศิลปินดูแลเพียงลำพัง นอกจากนี้ การเป็นหน่วยงานท้องถิ่นย่อมมีความใกล้ชิดกับสื่อพื้นบ้านที่จะสามารถให้ความช่วยเหลือได้ทันท่วงที เมื่อเปรียบเทียบกับหน่วยงานอื่นๆ ที่อยู่ห่างไกลออกไป

ในอดีต ดูเหมือนว่ามิติทางด้านการเมืองจะไม่ใคร่มีอิทธิพลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กมาก แต่ยุคปัจจุบัน สถาบันการเมืองของรัฐดูจะเข้าไปมีส่วนในชีวิตของชาวบ้านในหลากหลายมิติ รวมทั้งมิติทางด้านวัฒนธรรมด้วย การได้รับการสนับสนุนจากสถาบันการเมืองทำให้ได้รับการจัดสรรทรัพยากรหลากหลายประการ เช่น กำลังคน งบประมาณ เครือข่าย ฯลฯ แทนที่ศิลปินผู้สืบทอดจะใช้ทรัพยากรส่วนตัวในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน เท่ากับเป็นการให้ชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมรับผิดชอบในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านผ่านสถาบันการเมือง

เมื่อชาวบ้านตระหนักถึงความสำคัญของมิติทางการเมืองมากขึ้น สิ่งที่ตามมา คือ เมื่อรัฐเปิดโอกาสให้ชาวบ้านได้เลือกผู้นำการเมืองท้องถิ่น จึงนำไปสู่การแข่งขันกันอย่างรุนแรง อันนำไปสู่ความแตกแยกของคนในชุมชน หากเป็นยุคดั้งเดิม ชุมชนจะมีกลไกทางวัฒนธรรมในการขจัดปัดเป่าหรือบรรเทาความขัดแย้งดังกล่าว เช่น แม้ว่าคนในชุมชนจะไม่พอใจกัน แต่ว่าต่างก็ยอมกันได้ เพราะเคยมาฝึกละครร่วมกัน หรือมีการทำกิจกรรมอื่นๆ ร่วมกันในงานบุญ งานประเพณีของชุมชน แต่ในยุคปัจจุบันที่มิติทางวัฒนธรรมอ่อนแอลง งานบุญที่คนไม่ค่อยเข้ามาร่วมงานประเพณีที่มีแต่คนแก่ และกิจกรรมการฝึกละครที่เคยเป็นชีวิตประจำวัน (Daily life) ของชาวบ้านและเป็นกิจกรรมที่สร้างความสัมพันธ์ เสริมสร้างความเข้มแข็งของคนในชุมชน เป็นมิติทางด้านวัฒนธรรมที่เคยช่วยขจัดปัดเป่าหรือบรรเทาความขัดแย้งหายไป ดังนั้น การสืบทอดละครเท่งตุ๊กซึ่งเป็นมิติทางด้านวัฒนธรรม คือ การพยายามสืบทอดกลไกของชุมชนในการที่จะบรรเทาหรือประสานรอยแยกในชุมชน

**2.4 มิติด้านเศรษฐกิจ**

ชาวบ้านเจ้าหลาวในอดีตส่วนใหญ่จะประกอบอาชีพประมงชายฝั่ง ส่วนชาวบ้านที่อยู่ลึกเข้ามาทางด้านหน้าเขา จะทำนา หรือทำสวนมะพร้าว ผลผลิตที่ได้จะนำมาแลกเปลี่ยนกันมากกว่าจะทำเพื่อการขาย เดิมที่ดินริมทะเลเป็นของชาวบ้านทั้งสิ้น ชาวบ้านสามารถขึ้นเรือได้ที่หน้าบ้านของตนเอง สัตว์ทะเลในยุคอดีตมีชุกชุม หาได้ไม่ยาก อาหารทะเลที่หามาได้ หากรับประทานไม่หมด จะถูกแปรรูปเป็นอาหารทะเลแห้ง การที่ชาวประมงที่อยู่ริมทะเลนำสัตว์น้ำที่ตนหามาได้ไปแลกเปลี่ยนกับมะพร้าว ข้าวสาร หรือผักผลไม้กับชาวบ้านที่อยู่บริเวณลึกเข้ามาจากชายทะเล หรือพวกหน้าเขา (อัมพวา) เป็นรูปแบบหนึ่งของการสร้างความสัมพันธ์แบบเกื้อกูลพึ่งพากันเองของคนในชุมชน ทำให้ชุมชนสามารถดำรงอยู่ได้โดยการพึ่งพากันอยู่ในชุมชน การพึ่งพาชุมชนภายนอกมีน้อยมาก

เมื่อชาวบ้านหาอาหารทะเลได้ ก็ต้องนำเรือมาขึ้นฝั่ง กิจกรรมการเอาอวน เอาโป๊ะ เอาลอบที่เต็มไปด้วยปู ปลา กุ้ง หมึก นั้นต้องอาศัยแรงจากเพื่อนบ้านมาช่วยกัน เพราะว่ามันมีน้ำหนักมากและมีขนาดใหญ่ ลำพังเพียงแค่แรงคนเพียงแค่ 2-3 คนไม่สามารถที่จะทำได้

*“เมื่อก่อนเวลาเรือขึ้น ก็ไปขอแรงจากชาวบ้าน หรือบางทีชาวบ้านเขาก็มาเอาแรงไว้ เพราะของ (สัตว์ทะเล) มันเต็ม หนักมาก คนเพียงแค่คนสองคน ยกไม่ไหวหรอก ต้อง*

*เป็น 10 คน ช่วยกันยก เดี๋ยวนี้ พอเรือขึ้นก็จ้างรถมายกใส่กระบะ บ้านใครบ้านมัน เอากลับไปแกะที่บ้าน"*

(สนทนากลุ่มชาวบ้าน, วันที่ 1 มีนาคม 2550)

เมื่อพิจารณาในแง่ของการเอาแรงช่วยเหลือกันในมิติเศรษฐกิจ ส่วนหนึ่งนั้นมันช่วยสร้างและสานสายสัมพันธ์ทางสังคม (Social Bonds) ผ่านการ "ช่วยแรง" กัน ซึ่งความช่วยเหลือนี้ยังขยายจากมิติเศรษฐกิจไปสู่มิติอื่นๆ ด้วย เช่น มิติทางวัฒนธรรม ซึ่งรวมถึงการสืบทอดเท่งตุ๊ก ที่ยังสามารถใช้เครือข่ายทางสังคมเป็นต้นทุนที่ดีในการสืบทอด

การเอาแรงของชาวบ้านมิได้อยู่เฉพาะในมิติเศรษฐกิจเท่านั้น แต่กิจกรรมดังกล่าวยังขยายไปสู่การเอาแรงในมิติอื่น เช่น การไปช่วยแรงกันเวลามีงานบุญ งานบวช งานศพ และงานอื่นๆ ซึ่งล้วนแต่ช่วยสร้างสายสัมพันธ์ให้คนบ้านเจ้าหลาวมีความแน่นแฟ้นมากขึ้น

ปัจจุบันที่ดินริมทะเลส่วนใหญ่เป็นของนายทุนต่างถิ่น ทั้งจากกรุงเทพฯ และตัวเมืองจันทบุรีที่มาซื้อและพัฒนาเป็นโรงแรมหรือรีสอร์ทเพื่อรองรับนักท่องเที่ยว หากเราเดินทางเข้าสู่บ้านเจ้าหลาว จะสังเกตได้ว่าตลอดระยะทางกว่า 3 กิโลเมตร ด้านขวามือจะเต็มไปด้วยโรงแรมและรีสอร์ทของนายทุนต่างถิ่นทั้งสิ้น ซึ่งห้องพักเหล่านั้นต่างมีราคาแพง ที่ดินมีราคาแพงขึ้นมาก ชาวบ้านเมื่อขายที่ให้นายทุนจึงอพยพเข้ามาอยู่ด้านในซึ่งติดเขามากขึ้น ปัญหาที่ตามมา คือ ชาวบ้านไม่มีที่ขึ้นเรือ ปัญหานี้สำหรับชาวบ้านเจ้าหลาวหมู่ 5 ร้ายแรงมาก เพราะไม่มีสะพานปลา ต้องมาอาศัยสะพานปลาที่หน้าศาลเจ้าพ่อหัวแหลม ของชาวหมู่ 6 จากเดิมชาวบ้านมีที่ริมทะเล จะขึ้นปลาตรงไหนก็ได้ ไม่มีใครหวงห้าม แต่ตอนนี้ ล้วนเป็นที่ของนายทุน ที่ไม่อยากให้ชาวบ้านมาขึ้นเรือเพราะทำลายทัศนียภาพของลูกค้า แม้เป็นที่ของชาวบ้านเองที่ยังพอเหลืออยู่บ้าง ก็ไม่อยากให้เพื่อนบ้านมาขึ้นเรือ เพราะหากมีคนมาดูที่ แล้วริมชายหาดสกปรก ก็จะทำให้ที่ดินราคาตก

ชาวบ้านเจ้าหลาวส่วนใหญ่ปรับตัวให้เข้ากับการเป็นเมืองท่องเที่ยว เช่น หาอาหารทะเลมาขายนักท่องเที่ยว ทั้งอาหารสด และอาหารทะเลแปรรูป เช่น กลุ่มแม่บ้านที่รวมตัวกันทำกะปิขาย การเปิดร้านอาหาร รวมถึงการทำงานในร้านอาหารและโรงแรม ซึ่งรวมถึงศิลปินเท่งตุ๊ก ที่จะต้องไปทำงานเสิร์ฟอาหาร ซึ่งเป็นงานที่ใช้ทักษะการฝึกฝนน้อยกว่าเท่งตุ๊ก แต่ว่าเมื่อมองจากมิติเศรษฐกิจ งานเสิร์ฟอาหารสร้างรายได้มากกว่าการเล่นเท่งตุ๊ก เพราะเป็นงานประจำที่มีความต่อเนื่อง การสร้างรีสอร์ทในที่พักของตนซึ่งจะอยู่ทางด้านซ้ายของริมฝั่งถนน เป็นด้านที่ไม่ติดกับ

ทะเล รีสอร์ทของชาวบ้านจะมีราคาถูกกว่าของนายทุนต่างถิ่นที่อยู่กันคนละฟากถนน ราคาห้องพักสำหรับห้องที่มีเครื่องปรับอากาศประมาณคืนละ 500 บาท ในขณะที่หากไปพักริมทะเลอย่างต่ำตกคืนละประมาณ 1,000 บาทรวมถึงการเปิดร้านขายของที่ระลึก การให้บริการเช่าห่วงยาง ฯลฯ

จากประสบการณ์ของนักวิจัย ทุกครั้งที่ลงพื้นที่และไปรับประทานอาหารที่บริเวณหาดเจ้าหลาว จะพบเด็กๆ ที่มาฝึกหัดละครต่างมาทำงานที่ร้าน เช่นมาเป็นพนักงานเสิร์ฟ เดินขายอาหารและของที่ระลึกให้แก่นักท่องเที่ยว การมาเป็นพนักงานเสริร์ฟ งานเริ่ม 9.00 – 21.00 น. ได้รายได้ประมาณวันละ 200-250 บาท ส่วนเด็กที่เดินเร่ขายของให้แก่นักท่องเที่ยว เช่น ขายของที่ระลึก อาหารแห้ง เม็ดมะม่วงหิมพานต์ ได้รับค่าแรงจากการขาย 10 เปอร์เซ็นต์จากยอดขาย

ภายในเวลาประมาณ 30 ปี บ้านเจ้าหลาวเปลี่ยนจากเศรษฐกิจแบบพึ่งพากันเองในชุมชนไปสู่เศรษฐกิจแบบพึ่งพาโลกภายนอกสูง ซึ่งความคิดในการพึ่งพาโลกภายนอกยังขยายไปสู่มิติอื่นๆ อีก เช่น มิติวัฒนธรรม เพราะในการจัดงานถวายผ้าไตรที่สำนักสงฆ์บ้านเจ้าหลาวที่ผ่านมา มีรำวงย้อนยุคเพื่อหารายได้เข้าวัด ในทัศนะของผู้ใหญ่ไมตรี จงใจจิตร ผู้ใหญ่บ้านหมู่ 5 เห็นว่า งานดังกล่าวไม่สามารถที่จะดำเนินการได้สำเร็จ หากชาวบ้านทำกันเอง แต่ที่มีเงินถวายวัด เพราะว่าพวกโรงแรม ร้านอาหารมาช่วยบริจาค

> *“งานถวายไตรที่ผ่านมา ชาวบ้านจัดรำวงย้อนยุคหาเงินเข้าวัด ไม่เห็นจะมีคนมากันสักเท่าไร คงจะขาดทุน แต่ที่พอมีเงินไปถวายพระ ก็เพราะพวกร้านอาหาร โรงแรม เขาช่วยกันออก ถ้าไม่ได้ตรงส่วนนี้ ก็แย่เหมือนกัน”*

ทัศนะการพึ่งพาโลกภายนอก ยังแพร่กระจายไปถึงสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กด้วย เพราะศิลปินทั้งป้าอำนวยและป้าสาครรวมทั้งคนในชุมชนต่างคิดว่าตัวศิลปินเองและตัวชุมชนเองไม่สามารถดำเนินการสืบทอดเท่งตุ๊กได้อย่างมีประสิทธิภาพด้วยตนเอง หากไม่ได้รับการช่วยเหลือจากหน่วยงานภายนอก โดยเฉพาะการช่วยเหลือด้านงบประมาณ

เมื่อพิจารณาบ้านเจ้าหลาวในมิติทางด้านเศรษฐกิจ พบว่ามีความขัดแย้งกันสูงในหลายๆ ด้าน นอกเหนือจากปัญหาเรื่องการขึ้นเรือประมง ยังมีปัญหาความขัดแย้งเนื่องจากที่ดินราคาแพงก่อให้เกิดการรุกล้ำรางสาธารณะด้วยการถมที่ทับล้ำรางสาธารณะ การตื้นเขินของล้ำราง

สาธารณะ ซึ่งก่อให้เกิดปัญหาน้ำท่วม แต่ว่าทางผู้ใหญ่บ้านไม่สามารถไปขุดขยายลำรางได้ เพราะจะต้องกินที่ดินของชาวบ้าน จึงก่อให้เกิดปัญหาน้ำท่วมทุกปี นอกจากนี้ การตัดถนนตามโครงการถนนเลียบชายฝั่งทะเลของการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ที่ตัดเลียบริมทะเลจากจังหวัดระยอง จันทบุรี ตราด ที่ไม่สามารถไปตัดเลียบริมทะเลได้จริง ทั้งๆ ที่ชาวบ้านต้องการ เพราะการขึ้นเรือคงจะทำได้สะดวกขึ้น หากหน้าหาดไม่เป็นของนายทุน แต่ว่าพวกนายทุนไม่ยอมเพราะไปทำลายชายหาดส่วนตัวที่สงวนไว้สำหรับนักท่องเที่ยว

ปัญหาอีกส่วนหนึ่งของชาวบ้านเจ้าหลาว คือ ปัญหาหนี้สิน แทบทุกครัวเรือนต่างมีหนี้สิน ทั้งหนี้ในระบบและหนี้นอกระบบ ส่วนหนึ่งนั้นมาจากการใช้จ่ายเกินตัว แม้ว่าชาวบ้านจะมีรายได้จากการประมงหรือการทำสวนพอสมควร สมัยก่อนที่ยังเป็นสังคมปิด ชาวบ้านแทบไม่ต้องใช้เงิน การเรียนรู้เกี่ยวกับการจัดการเงินทองของชาวบ้านมีน้อย เมื่อสังคมเปิด กลายเป็นสังคมที่ต้องพึ่งพาเงินตรา เทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามา มีโรงแรม มีการตัดถนน มีรถยนต์ โทรศัพท์มือถือ ของทุกอย่างต้องผ่านการซื้อขาย ประกอบกับที่ดินริมทะเลมีราคาแพง ชาวบ้านจึงขายที่ดินริมทะเล ซึ่งเมื่อก่อนราคาไร่ละไม่กี่หมื่น แต่ปัจจุบัน ไร่ละ 1-3 ล้านกว่าบาท ส่วนหนึ่งเพื่อใช้หนี้ และส่วนที่เหลือนำไปซื้อของ สิ่งแรกที่ชาวบ้านจะซื้อเมื่อขายที่ได้ คือ รถยนต์รุ่นใหม่ ตามมาด้วยโทรศัพท์มือถือ การไปรับประทานอาหารตามร้านอาหารในตัวเมือง ฯลฯ ซึ่งทำให้เงินจากการขายที่หมดไป และชาวบ้านก็ต้องกลับมาเป็นหนี้อีกครั้ง แม้ว่าทางหน่วยงานราชการจะรณรงค์ให้มีการจดบันทึกค่าใช้จ่ายในสมุดออมครัวเรือน แต่ก็ใช้ไม่ได้ผล สมุดที่ทางการแจกยังคงว่างเปล่าไม่มีการจดบันทึก บางบ้านทิ้งสมุดไว้ที่ใดก็ไม่สามารถหาเจอได้

อีกปัญหาหนึ่ง คือ ความแตกต่างทางชนชั้น หากเป็นสมัยก่อน ชาวบ้านไม่มีความแตกต่างทางเศรษฐกิจมากนัก เพราะต่างก็มีอาชีพเหมือนกัน และต่างก็หากินเพียงเพื่อการดำรงชีพ มากกว่าเพื่อการสะสมความมั่งคั่ง แต่เมื่อถนนตัดเข้ามาพร้อมนำความเจริญและการชักนำคนนอกชุมชนเข้ามาเที่ยว ชาวบ้านที่มีการปรับตัวตอบรับการเจริญเติบโตทางการท่องเที่ยวได้ดี รวมทั้งมีต้นทุนคือมีที่ดินติดริมทะเลหรือริมถนนสายหลักในหมู่บ้านก็จะกลายเป็นผู้มีฐานะทางเศรษฐกิจ ในขณะที่ผู้ที่อยู่ลึกเข้ามาทางด้านหน้าเขาจะมีฐานะทางเศรษฐกิจที่ด้อยกว่า

จากการสังเกตของนักวิจัยพบว่า ชาวบ้านที่อยู่ริมถนนจะมีฐานะทางเศรษฐกิจที่ดีกว่าและมีปฏิสัมพันธ์กับนักท่องเที่ยวมากกว่า เช่น สร้างบังกะโลราคาไม่แพงนัก คือ ประมาณคืนละ 500 บาทแก่นักท่องเที่ยวที่ไม่ต้องการไปพักโรงแรมหรือรีสอร์ทระดับ 4-5 ดาวที่อยู่ริมทะเล ซึ่งส่วน

ใหญ่มีราคาแพงกว่ามาก หรือบางคนอาจเปิดร้านอาหาร ร้านกาแฟ ร้ายขายของที่ระลึก ร้านขายอาหารทะเลสดเพื่อบริการนักท่องเที่ยวโดยเป็นเจ้าของกิจการเอง ในขณะผู้ที่อยู่ลึกเข้าไปจากหน้าถนน จะมีฐานะที่ด้อยกว่า มีอาชีพด้วยการทำประมงชายฝั่ง หรืออาจจะทำนากุ้ง การทำสวน ซึ่งไม่ค่อยจะได้มีโอกาสปฏิสัมพันธ์กับนักท่องเที่ยว หรือถึงแม้ว่าจะทำงานเป็นพนักงานในโรงแรมหรือรีสอร์ท แต่ก็เป็นแค่งานระดับล่าง เช่น เป็นแม่ครัว พนักงานเสริฟ แม่บ้าน ฯลฯ ซึ่งแม้จะต้องพบเจอกับนักท่องเที่ยว แต่ก็ไม่ได้มีปฏิสัมพันธ์กันมากนัก รวมถึง ศิลปินที่เล่นเท่งตุ๊กบางคนในคณะป้าสาคร ที่ทำงานในโรงแรมหรือรีสอร์ทต่างๆ แม้ว่าจะเป็นงานที่ทำลายตัวตน เป็นงานที่พวกเขาไม่ค่อยจะภูมิใจนัก แต่ก็เป็นรายได้หลักของครอบครัว แต่งานที่พวกเขารัก งานที่สร้างตัวตน อัตลักษณ์ กลับไม่สามารถสร้างรายได้เลี้ยงครอบครัวได้ ชาวบ้านจึงต้องคำนึงเรื่องมิติเศรษฐกิจเป็นสำคัญ

จากมิติทางด้านเศรษฐกิจที่เปลี่ยนแปลงจากการทำเศรษฐกิจแบบพอเพียงมาสู่เศรษฐกิจเพื่อการค้า ทำให้ชีวิตประจำวัน (Daily life) ของชาวบ้านเปลี่ยนแปลง จากเดิมที่เงินทองไม่ใช่สิ่งสำคัญ ชาวบ้านทำงานแค่พอกิน มีเวลาในการทำงานบุญ หรืองานของคนในชุมชน ไม่ได้คิดเรื่องการสะสมความมั่งคั่ง ไม่มีความแตกต่างทางสถานภาพเศรษฐกิจ ยังไม่มีอุปกรณ์อำนวยความสะดวกในชีวิตประจำวันหรือเทคโนโลยีในการทุ่นแรง

เมื่อเป็นเศรษฐกิจเพื่อการค้า ชาวบ้านต้องแข่งขันกันทำงาน เงินกลายเป็นสิ่งที่สำคัญในชีวิต มีการทำงานเพื่อสะสมความมั่งคั่ง มีเศรษฐีใหม่เกิดขึ้น มีอุปกรณ์อำนวยความสะดวกในชีวิตประจำวันมากมาย และอุปกรณ์ต่างๆ เหล่านั้น ไม่ว่าจะเป็นรถยนต์ โทรศัพท์เคลื่อนที่ อุปกรณ์เครื่องใช้ไฟฟ้า ลักษณะของบ้าน ฯลฯ ล้วนเป็นสิ่งบ่งบอกความแตกต่างทางสถานภาพทางเศรษฐกิจ เมื่อชาวบ้านใช้เวลาส่วนใหญ่ในการทำงาน ทำให้ไม่มีเวลาไปร่วมงานบุญ งานบวช และงานชุมชนอื่นๆ การมาเอาแรงของชาวบ้านถูกตีค่าเป็นเงิน ชาวบ้านไม่ได้มาใช้แรงในการจัดงาน แต่จะมาเพื่อที่จะนำซอง (ใส่เงิน) มาให้ ซึ่งส่งผลต่อประเพณีวัฒนธรรมของคนในชุมชน เช่น งานบวช ที่แต่ก่อนจัดกัน 2 วัน 2 คืน มีคนมาช่วยงานจำนวนมาก จนต้องหาเท่งตุ๊กมาแสดงเพื่อตอบแทนน้ำใจรวมทั้งมาร่วมดูละครหลังจากทำงานร่วมกัน แต่ปัจจุบัน เวลาจัดงาน มีคนมาช่วยงานน้อย ยกเว้นเป็นญาติสนิทกัน ทุกอย่างต้องจ้าง ทั้งการทำอาหาร การล้างจาน การจัดสถานที่ ฯลฯ ทำให้เจ้าภาพต้องประหยัดเงิน ด้วยการร่นระยะการจัดงานเหลือเพียงแค่ครึ่งวันเช้าเท่านั้น ดังนั้นจึงไม่มีความจำเป็นที่จะต้องหาเท่งตุ๊กมาแสดงในงานบวชอีกต่อไป

มิติด้านเศรษฐกิจส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กที่เห็นได้ชัดเจน คือ จากยุคเดิมที่ชาวบ้านทำมาหากินแบบพอยังชีพ และระบบเศรษฐกิจที่ไม่ต้องพึ่งพิงเงินตรามากนัก อาศัยการแลกเปลี่ยนผลิตผลที่หามาได้ ดังนั้น ชาวบ้านจึงไม่ต้องมุ่งอยู่กับการทำมาหากิน แต่มีเวลาว่างมากพอที่จะทำกิจกรรมในมิติอื่นๆ นอกเหนือมิติเศรษฐกิจ ได้แก่ มิติทางด้านวัฒนธรรม เช่น การไปร่วมในงานบุญ งานประเพณี หรือแม้แต่การมาฝึกละคร หรือการมาชมละคร แต่ในยุคปัจจุบัน เมื่อระบบทุนนิยมเข้ามา เมื่อชุมชนถูกพัฒนาไปเป็นเมือง เงินเข้ามามีบทบาทในชีวิต เมื่อชุมชนถูกพัฒนาเป็นเมืองท่องเที่ยว ทำให้ค่าครองชีพสูงขึ้น ชาวบ้านจึงต้องทุ่มเทแต่เรื่องมิติทางด้านเศรษฐกิจ จนละเลยมิติทางด้านอื่นๆ โดยเฉพาะมิติทางด้านสังคม เช่น การไปช่วยแรงในงานบุญ งานบวช หรืองานประเพณีต่างๆ รวมทั้งการมาฝึกละครหรือการมาชมละครนอกบ้าน ซึ่งดูจะเป็นการเสียเวลาการ “เอาแรงใช้แรง” ไม่เป็นที่นิยมอีกต่อไปในชุมชน เพราะการเข้ามาของนวัตกรรมและเทคโนโลยีสมัยใหม่ เมื่อชาวบ้านไม่นิยมการ “เอาแรงใช้แรง” จึงส่งผลต่อสายสัมพันธ์ทางสังคมที่คลี่คลายลง จึงส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊ก เพราะชาวบ้านมักจะมุ่งกับเรื่องของตนมากกว่าจะยุ่งกับเรื่องวัฒนธรรมที่เป็นเรื่องของส่วนรวมมากกว่า ทั้งๆ ที่ในอดีต ชาวบ้านจะมีจิตสำนึกว่าเรื่องของคนอื่นก็เหมือนเรื่องของเรา เพราะเป็นคนรู้จักกัน เราต้องช่วยเหลือกัน แต่ปัจจุบัน จิตสำนึกของชาวบ้านกลับมองเรื่องนอกตัวว่าเป็นเรื่องของผู้อื่น ไม่ใช่ภาระหน้าที่ที่ตนเองจะต้องไปช่วย ดังนั้น จึงดูเหมือนว่า มิติด้านเศรษฐกิจเป็นอุปสรรคในการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว

ประการต่อมา เมื่อชุมชนพัฒนาไปสู่ความเป็นเมืองมากขึ้น เงินตราเข้ามามีบทบาทในชีวิตของชาวบ้านมากขึ้น ค่าครองชีพที่เพิ่มสูงมากขึ้น จิตสำนึกของชาวบ้านเริ่มเปลี่ยนแปลงโดยให้คุณค่าแก่มิติทางเศรษฐกิจเป็นอันดับแรกมากกว่ามิติอื่นรวมถึงมิติทางด้านวัฒนธรรมด้วย ดังนั้น สิ่งใดจะดีหรือไม่ดี ชาวบ้านจึงตัดสินโดยใช้มิติเศรษฐกิจ และใครจะดีหรือไม่ดี น่ายกย่องหรือไม่ก็ใช้มิติทางด้านเศรษฐกิจ ดังนั้น เมื่อการแสดงเท่งตุ๊กไม่สามารถที่จะใช้ประกอบเป็นอาชีพหลัก สร้างเนื้อสร้างตัวได้ ชาวบ้านจึงไม่ค่อยสนใจ และมองว่าเป็นสิ่งที่ไม่มีคุณค่า รวมถึงไม่สนับสนุนให้ลูกหลานมาเล่น

> *“เล่นเท่งตุ๊กอย่างเดียว มันเลี้ยงตัวไม่รอดหรอก คนเขาถึงไม่สนใจ อย่างฉันเนี่ยที่มาเล่นก็เพราะเคยหัดมาแต่เก่าก่อน ไม่ต้องมาหัดเพิ่มอะไร เพราะเรื่องที่เราเล่นก็รู้ๆ กันอยู่ว่าใครได้บทอะไร ต้องเล่นกันยังไง ถ้าทำเป็นรายได้เสริม พอเอาได้ ถ้าให้เล่นละครอย่างเดียว ไม่พอกินหรอก ชาวบ้านเขาถึงไม่ค่อยอยากจะให้ลูกมาหัด เขาว่าเรียนหนังสือดีกว่า โอกาสหาเงิน สร้างอาชีพเป็นหลักเป็นแหล่งดีกว่ามารำละคร อย่างฉันก็ให้ลูกไป*

*หัดละคร แต่ว่าหัดเพราะให้มันเป็นความสามารถพิเศษของเด็ก ที่เจ๊นวยสอน ฉันก็ให้ลูกไปเรียน เวลาเขามาขอไปรำโชว์ที่ไหน ก็ให้ไป เป็นประสบการณ์ของเด็ก แต่ว่าถ้าจะให้ยึดเป็นอาชีพ ไม่ได้คิดอย่างนั้น"*

(จำลอง อ้ายดี, สัมภาษณ์ 1 มีนาคม 2550)

**2.5 มิติด้านการศึกษา**

อดีต ชาวบ้านจะเรียนแค่ชั้น ป. 4 โดยจะเรียนในโรงเรียนในหมู่บ้าน หากมีอายุเกิน 70 ปีจะเรียนที่โรงเรียนหมูดุด เพราะว่าโรงเรียนบ้านเจ้าหลาวยังไม่ได้ก่อตั้ง แต่หลังจาก ปี พ.ศ. 2483 เมื่อโรงเรียนบ้านเจ้าหลาวก่อตั้ง คนในหมู่บ้านก็จะเรียนที่โรงเรียนดังกล่าว หากเป็นคนแก่ อายุ 50 ปีขึ้นไปจะเรียนแค่ ป. 4 หากอายุประมาณ 30 ปีขึ้นไปจะเรียนจนจบ ป. 6 เมื่อเรียนจบก็ออกมาประกอบอาชีพ

การที่คนในชุมชนเรียนโรงเรียนเดียวกัน อยู่บ้านใกล้เรือนเคียงกัน เดินไปโรงเรียนด้วยกัน ประกอบกับสภาพชุมชนแบบปิด และยังไม่มีสื่อที่มาพร้อมเทคโนโลยีเข้ามาในชุมชน ทำให้เด็กๆ ในชุมชนเป็นเพื่อนเล่นกันมาตั้งแต่เล็ก ความเป็นเพื่อนที่ได้ช่วยเหลือเกื้อกูลแบ่งปันกันดังกล่าวติดตัวจนเติบใหญ่ ดังนั้น เมื่อประกอบอาชีพการงาน หรือการทำงานบุญ งานศพ ชาวบ้านก็ต่างมาช่วยเหลือกัน

ปัจจุบัน ชาวบ้านไม่นิยมส่งลูกหลานเรียนที่ โรงเรียนเจ้าหลาว โดยเฉพาะคนที่มีฐานะดีจะนิยมส่งลูกหลานไปเรียนที่ตัวอำเภอท่าใหม่ ซึ่งมีอยู่หลายโรงเรียนทั้งโรงเรียนรัฐและโรงเรียนเอกชน ทำให้เหลือแต่ลูกชาวบ้านที่ฐานะไม่ค่อยดี ปัจจุบันโรงเรียนบ้านเจ้าหลาวมีเด็กอยู่ประมาณ 120 คน อีกประการหนึ่ง ชาวบ้านมีทัศนคติที่ไม่ค่อยดีกับโรงเรียนมากนัก โดยเฉพาะในด้านความเอาใจใส่ของครู และคุณภาพการเรียนการสอน รวมทั้งการมองว่าผู้บริหารโรงเรียนขาดวิสัยทัศน์

*"ชาวบ้านที่มีเงินหน่อย เขาก็ส่งลูกไปเรียนในเมือง มีรถรับส่งถึงหน้าบ้าน เด็กที่เรียนที่โรงเรียนบ้านเจ้าหลาวก็เป็นลูกชาวบ้านที่ไม่ค่อยจะมีอันจะกิน รู้สึกว่าชาวบ้านเขาคิดว่าโรงเรียนข้างนอกสอนดีกว่า ครูเอาใจใส่มากกว่า เพราะบ้านใกล้กัน เด็กสองคนเรียนคนละโรงเรียน อีกคนเรียนบ้านเจ้าหลาว อีกคนเรียนข้างนอก มันมีความแตกต่างอย่างเห็นได้ชัดเลย อย่างนี้ ใครพอมีสตางค์หน่อย ก็ต้องเอาลูกไปเรียนข้างนอกทั้งนั้น"*

(ฉัตรชัย ชักชวนวงษ์, สัมภาษณ์ 26 เมษายน 2550)

*"บ้านเจ้าหลาวเรามีอะไรดีๆ เยอะ แต่อาจารย์ใหญ่ไม่สนใจ ขนาดได้ทุนมาทำเรื่องหม้อข้าวหม้อแกงลิง ยังไม่สนใจ คณะกรรมการการศึกษาของหมู่บ้านก็มี เขาเคยแนะนำให้ทำโน่นทำนี่ แต่อาจารย์ใหญ่ก็เฉย จนเขาเบื่อ หลังๆ เนี่ยไม่มีใครเขาอยากจะยุ่ง ไม่มีใครเขาอยากจะเสนออะไร เพราะเสนอไปก็ไม่ฟัง ไม่มีอะไรเปลี่ยนแปลง"*

(วรินทร เบ้าทอง, สัมภาษณ์ 26 เมษายน 2550)

การที่เด็กๆ ไม่ได้เรียนโรงเรียนเดียวกัน จึงไม่รู้จัก ไม่มีความคุ้นเคยกันทั้งๆ ที่เป็นคนในชุมชนเดียวกัน ซึ่งน่าเป็นห่วงถึงอนาคตของชุมชน ว่าเมื่อคนในชุมชนเป็นคนแปลกหน้าซึ่งกันและกันแล้ว งานของชุมชนที่ต้องอาศัยความร่วมมือร่วมใจจากทุกคนจะดำเนินไปได้อย่างไร

นอกจากนี้ ชาวบ้านยังมีค่านิยมในการส่งเสริมให้ลูกเรียนต่อในระดับที่สูงขึ้น คือ ระดับอุดมศึกษา ทำให้ชาวบ้านบางคนไม่สนับสนุนให้ลูกเอาเวลาว่างมาฝึกหัดเท่งตุ๊กนอกเหนือจากการใช้เวลาในโรงเรียนที่มากกว่าเดิมแล้ว กลับมาที่บ้านเด็กก็ยังต้องใช้เวลาในการทำการบ้าน ทบทวนหนังสือ ทำให้เด็กไม่มีเวลา ซึ่งส่งผลต่อการมาฝึกหัดเท่งตุ๊กสำหรับเด็กที่สนใจ รวมถึงการจัดตารางการฝึกเท่งตุ๊กตามวันเวลาว่างของเด็กเป็นสำคัญ ซึ่งหากเป็นช่วงสอบ ก็ต้องหยุดกิจกรรมเกี่ยวกับการฝึกทั้งหมด ทำให้การฝึกไม่มีความต่อเนื่อง จึงเป็นการยากที่จะพัฒนาฝีมือการแสดงของเด็กไปสู่การแสดงขั้นสูง

*"แต่ก่อน เขา(ป้าอำนวย) ก็เคยมาขอลูกสาวไปฝึก แต่ลูกเราหัวไม่ค่อยดี ต้องให้เรียนหนังสืออย่างเดียว ถ้าทำสองอย่างพร้อมๆกัน ไปฝึกด้วย เรียนด้วย มันจะไปไม่รอด เราต้องเอาเรื่องเรียนเป็นหลัก"*

(คำนวณ เจนจัดทรัพย์, สัมภาษณ์ 25 ตุลาคม 2548)

*"เด็กๆ สมัยนี้เขาต้องเรียนหนังสือ จะฝึกก็ต้องดูเวลาเด็กด้วย ถ้าฝึกมาก เด็กเสียการเรียน พ่อแม่เขาจะมาว่าเราได้ เด็กเดี๋ยวนี้ การบ้านเยอะต้องทำการบ้าน บางทีก็มีงานที่โรงเรียน พยายามจะฝึกทุกเย็น แต่ถ้าเด็กไม่ว่าง ก็ต้องงด ฝึกๆ หยุดๆ นานกว่าจะเก่งต้องเป็นปี ของอย่างนี้ตอนเริ่มหัด มันต้องหมั่นฝึกซ้อม พอซ้อมอยู่ตัว พอคล่องก็สบาย"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

ข้อสังเกต คือ มิติการศึกษาส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวอยู่ 3 ประการ ได้แก่ (ก) เวลาในการเรียนในระบบโรงเรียนที่เพิ่มขึ้นจึงไม่มีเวลามาฝึกเล่นเท่งตุ๊ก (ข) ทัศนะทางด้านการนิยมความทันสมัยแบบตะวันตก/ กระบวนทัศน์แบบวิทยาศาสตร์ที่ส่งผลต่อการสืบทอดความเชื่อและพิธีกรรมของเท่งตุ๊ก (ค) คุณค่าที่คนให้กับการเรียนในระดับสูงมากกว่าการมาสืบทอดเท่งตุ๊ก

มิติด้านการศึกษาส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กและความเข้มแข็งของเท่งตุ๊กในอดีต คือ การที่เด็กไม่ต้องทุ่มเทกับการเรียนในระบบโรงเรียนทำให้มีเวลาว่างสำหรับการมาฝึก การเรียนในระบบโรงเรียน หากเป็นรุ่นแรกใช้เวลาเรียนเพียงแค่ 4 ปี แต่หากเป็นรุ่นกลางคน ใช้เวลาเรียน 6 ปี เรียนเพียงแค่ให้อ่านออกเขียนได้ เรียนเพราะรัฐบังคับแต่หลังจากนั้น ผู้หญิงบ้านเจ้าหลาวก็มาเรียนเท่งตุ๊ก ซึ่งใช้เวลาทั้งในการเรียนและการเล่น ใกล้เคียงกับการเรียนในระบบโรงเรียน และสำหรับอีกหลายๆ คน ใช้เวลาเรียนและอยู่กับเท่งตุ๊กมากว่า 10 ปี เช่น ป้าปราณี วงเวียน ป้าสำอาง เจนจัดทรัพย์ ป้าสาคร ชำนาญชล ป้าประเทือง สิงห์สุระ เป็นต้น

ต่างจากยุคสมัยนี้ ที่นักเรียนไม่ได้เรียนเพียงแค่อ่านออกเขียนได้ แต่เรียนเพื่อเป้าหมายที่สูงกว่านั้น เพื่อหวังสอบเข้ามหาวิทยาลัย และได้ประกอบอาชีพรับราชการหรือทำงานบริษัท มิใช่งานทางด้านการเกษตรหรือประมงเฉกเช่นพ่อแม่ ประกอบกับการแข่งขันด้านการเรียน ทำให้เด็กต้องอุทิศตนเพื่อการเรียน จึงทำให้ไม่มีเวลามาฝึกซ้อม รวมทั้งการเรียนในระบบโรงเรียนก็ได้ปลูกฝังทัศนะเกี่ยวกับเป้าหมายในการเรียน การชื่นชมความทันสมัยแบบตะวันตก จึงส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กซึ่งเป็นสื่อพื้นบ้านที่มีคนรุ่นใหม่สนใจมาเรียนน้อย

เมื่อชาวบ้านให้คุณค่ากับการเรียนในระบบโรงเรียน ดังนั้น จึงเป็นข้อสังเกตว่าหากเราจะสืบทอดเท่งตุ๊กให้อยู่คู่ชุมชนอย่างยั่งยืนต่อไป การผลักดันเข้าสู่สถาบันการศึกษาน่าจะเป็นแนวทางที่ดีแนวทางหนึ่งในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน เพราะโรงเรียนเป็นสถาบันที่ได้รับการยอมรับจากชุมชน ดังเช่นที่สื่อพื้นบ้านหลายๆ ชนิดที่ผลักดันตนเอง จนกลายเป็นหลักสูตรท้องถิ่นในโรงเรียน ไม่ว่าจะเป็นโนรา (เธียรชัย อิศรเดช, 25458) หมอลำ (ประยุทธ์ วรรณอุดม, 2548) หรือสื่อดาระ (สมศรี ชอบกิจ, 2550)

การผลักดันสื่อพื้นบ้านเข้าสู่โรงเรียนมีผลดี เช่น เวลาที่เด็กๆ อุทิศให้กับโรงเรียน สามารถดึงเอาทรัพยากรส่วนรวมมาใช้ในการทำนุบำรุงสื่อพื้นบ้าน แทนที่จะผลักภาระให้เป็นหน้าที่ของ

ศิลปิน การเป็นสถาบันที่ได้รับการยอมรับจากชุมชน ดังนั้น เมื่อสื่อพื้นบ้านไปสืบทอดในสถาบันการศึกษาย่อมได้รับการยอมรับด้วย

**2.6 มิติด้านประเพณีวัฒนธรรม**

ประเพณีวัฒนธรรมส่วนใหญ่จะเรียบง่าย มีการทำบุญถวายไตรในช่วงปีใหม่ ทำบุญในเทศกาลตรุษไทย เทศกาลสงกรานต์ ซึ่งก่อนหน้าถึงงานเทศกาล ชาวบ้านจะช่วยกันลงแขก หาบน้ำ ผ่าฟืน สีข้าวเก็บไว้ในปริมาณที่มากพอแก่การบริโภคในช่วงมีงานเทศกาลต่างๆ การละเล่นพื้นบ้าน เช่น การเล่นสะบ้า เตะตะกร้อ รำวง และเท่งตุ๊ก เป็นสิ่งที่สร้างความบันเทิงให้กับคนในชุมชนอย่างมาก

นอกจากนี้ ยังมีประเพณีการบวชในช่วงก่อนเข้าพรรษา ซึ่งเป็นประเพณีที่สำคัญสำหรับทุกครอบครัว ด้วยความเชื่อมั่นในพุทธศาสนา นอกจากการสืบทอดพระพุทธศาสนา ยังเกี่ยวข้องกับความเชื่อว่า บุพการีจะสามารถเกาะชายผ้าเหลืองลูกขึ้นสวรรค์ได้ งานบวชสมัยก่อนจึงจัดกันข้ามวันข้ามคืน มีผู้มาร่วมงานเป็นจำนวนมาก เจ้าภาพจึงจัดหาเท่งตุ๊กมาสร้างความบันเทิงรวมทั้งเป็นการตอบแทนน้ำใจแก่ผู้ที่มาช่วยงาน

ส่วนช่วงหน้าแล้ง ซึ่งเป็นช่วงก่อนเดือน 6 นั้น จะเป็นช่วงของงานวัด มีทั้งงานปิดทองฝังลูกนิมิต งานทอดผ้าป่า ฯลฯ ที่เจ้าภาพมักจะหามหรสพไปสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ที่มาช่วยงาน

งานวัดสมัยก่อน ในละแวกบ้านเจ้าหลาวและบริเวณใกล้เคียง ตั้งแต่เพ แกลง กองดิน ปากน้ำประแสร์ พังราด (ในเขตอ.แกลง จังหวัดระยอง) พื้นที่ในจังหวัดจันทบุรี และพื้นที่จังหวัดตราด จะจัดกัน 7 วัน 7 คืน ช่วงกลางวันอาจจะเป็นงานพิธีกรรม เช่น การปิดทองฝังลูกนิมิต งานทอดกฐิน ทอดผ้าป่า ส่วนช่วงกลางคืนจะเป็นงานรื่นเริงที่ทางคณะกรรมการวัดจะหามหรสพมาให้ความบันเทิงแก่ชาวบ้าน งานมหรสพในยุคก่อน ก็จะมีลิเก ละคร รำวง ฯลฯ เป็นต้น และเนื่องจากความบันเทิงสมัยก่อนยังมีน้อย ยังไม่มีโทรทัศน์ งานวัดจึงมีคนมาเที่ยวงานเป็นจำนวนมาก งานวัดจึงเป็นพื้นที่สาธารณะที่คนทุกเพศ ทุกวัยมาพบปะทั้งในงานบุญและในงานภาคความบันเทิง

สำหรับความเชื่อของชาวบ้านเจ้าหลาว คือ การนับถือเจ้าพ่อหัวแหลม โดยมีศาลเจ้าพ่ออยู่ที่หัวแหลม ริมทะเล การนับถือเจ้าพ่อเขาเขียว เขาแดงซึ่งมีศาลอยู่บนเขา รวมถึงการนับถือเจ้าแม่แหลมเสด็จ ซึ่งมีศาลอยู่ริมหาดแหลมเสด็จ เมื่อชาวบ้านทุกข์ร้อนใจก็จะบนบานทั้งเจ้าพ่อและเจ้าแม่ดังที่กล่าวมา และมักจะหาเท่งตุ๊กไปแก้บน แต่เจ้าพ่อหัวแหลมจะมีความพิเศษเนื่องจากเป็นเจ้าพ่อที่

ชาวประมงนับถือ ก่อนที่จะออกเรือ ต้องมาไหว้ขอพรจากเจ้าพ่อ ทั้งนี้ เนื่องมาจากที่ตั้งศาลของเจ้าพ่อนั้นอยู่บริเวณริมหาดที่ชาวบ้านจะต้องออกเรือ ดังนั้น เมื่อถึงช่วงทำบุญส่งเทศกาลสงกรานต์ ก็จะมีการรำถวายมือ (เป็นรูปแบบการแสดงเท่งตุ๊กรูปแบบหนึ่ง) แก่เจ้าพ่อ การนับถือดังกล่าวยังคงมีจนถึงทุกวันนี้ แม้ว่าความเชื่อดังกล่าวจะลดน้อยลงในกลุ่มเด็กๆ รุ่นใหม่บ้างก็ตาม

นอกจากเจ้าพ่อหัวแหลมแล้ว ชาวบ้านบางส่วนยังนับถือเจ้าพ่อเขาเขียว เขาแดง โดยศาลของเจ้าพ่อจะอยู่บนเขาอัมพวา ซึ่งเป็นเขาที่อยู่ด้านทิศเหนือของหมู่บ้านเจ้าหลาว ในการบนเจ้าพ่อเขาเขียวเขาแดงก็คล้ายกับการบนเจ้าพ่อหัวแหลม คือ หากเป็นการบนเรื่องที่มีความสำคัญก็จะบนด้วยละครเท่งตุ๊กเช่นกัน

ปัจจุบัน แม้ว่าจะยังคงประเพณีทั้งทำบุญถวายไตรปีใหม่ ทำบุญตรุษไทย และเทศกาลสงกรานต์ นอกเหนือจากการทำบุญเนื่องในโอกาสสำคัญทางพระพุทธศาสนา แต่สิ่งที่เปลี่ยนแปลงไป คือ ประเพณีดังกล่าวจะมีแต่คนเฒ่าคนแก่ หนุ่มสาวเข้าร่วมน้อย แม้แต่ในเทศกาลสงกรานต์ซึ่งแต่เดิมจะมีการเล่นสะบ้า รำวง ดูเท่งตุ๊กกัน แต่ปัจจุบัน หนุ่มสาวไม่สนใจการละเล่นดังกล่าวแล้ว สนใจแต่การไปเล่นสาดน้ำตามในตัวเมืองและสถานที่ท่องเที่ยวต่างๆ แต่ยังโชคดีที่ยังสนใจมาทำบุญที่วัดและร่วมในประเพณีทำบุญส่งที่ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม

ส่วนประเพณีงานบวชนั้น เนื่องจากชาวบ้านต้องมุ่งสนใจเรื่องการทำมาหากิน ไม่มีเวลาไปช่วยแรงเพื่อนบ้าน ชาวบ้านจึงจัดงานบวชแบบประหยัด ทำให้ส่งผล คือ ไม่ต้องจัดหาเท่งตุ๊กไปสร้างความบันเทิงแก่ผู้มาช่วยงาน

นอกจากนี้ยังมีประเพณีลอยกระทง ซึ่งริเริ่มจัดขึ้นที่หมู่บ้านเมื่อปี พ.ศ. 2548 หากเป็นสมัยก่อน ชาวบ้านจะต้องไปลอยกระทงที่หมู่บ้านใกล้เคียง หรือลอยกระทงริมทะเลกันเองในครอบครัวหรือบุคคลใกล้ชิด ไม่ได้มีการจัดกิจกรรมลอยกระทงร่วมกัน งานลอยกระทงในปี 2548 และ 2549 ที่ผ่านมาก็มีการประกวดเท่งตุ๊ก เท่ากับเป็นการขยายพื้นที่ในการแสดงเพิ่มมากขึ้น และในงานลอยกระทงบ้านเจ้าหลาว ปี 2550 นี้ก็มีการรวมกันแสดงเท่งตุ๊กของศิลปินทั้ง 3 รุ่น คือ รุ่นอาวุโส รุ่นกลาง และรุ่นเล็ก

บ้านเจ้าหลาวไม่มีวัดอยู่ในหมู่บ้าน หากชาวบ้านจะไปทำบุญ ชาวบ้านจะไปทำบุญที่วัดหมูดุด ส่วนบ้านเจ้าหลาวหัวแหลมมีวัดเจ้าหลาว ซึ่งเพิ่งเปลี่ยนสถานภาพจากสำนักสงฆ์มาเป็นวัด

เมื่อกลางปี 2550 วัดดังกล่าวอยู่ปากทางเข้าบ้านป้าอำนวย สุธาโร ปัจจุบันยังไม่มีเจ้าอาวาส เนื่องจากเพิ่งมีคำสั่งแต่งตั้งรักษาการเจ้าอาวาส ให้มาจำพรรษาที่วัด ต้นเดือนธันวาคม 2550

งานประเพณีสมัยก่อน คือ งานที่ชาวบ้านมาร่วมแรงร่วมใจจัดงานขึ้น และเป็นโอกาสที่จะได้พบปะเพื่อนบ้าน ไต่ถามสารทุกข์สุขดิบกันในงานบุญ แต่ยุคปัจจุบัน งานประเพณีต่างๆ เริ่มถดถอยลง ผู้มาร่วมงานมีจำนวนลดลง เท่งตุ๊กซึ่งเคยมีงานประเพณีทั้งงานบวชและงานวัดเป็นช่องทางในการแสดงจึงพลอยลดจำนวนลงหรือหดหายไปด้วย งานประเพณีจึงสัมพันธ์กับการสืบทอดช่องทาง วาระ โอกาสของเท่งตุ๊ก

มิติด้านประเพณีวัฒนธรรมส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กและความเข้มแข็งของเท่งตุ๊ก เพราะงานประเพณีคือการเปิดพื้นที่สาธารณะให้คนทุกเพศทุกวัยในชุมชนได้มาทำกิจกรรมร่วมกัน เฉกเช่นเดียวกับเท่งตุ๊ก แต่เมื่อความยึดมั่นในงานประเพณีเสื่อมคลายลง เท่ากับพื้นที่สาธารณะที่ลดลง พื้นที่เท่งตุ๊กก็ลดลง การฟื้นฟูเท่งตุ๊กเท่ากับเป็นการฟื้นพื้นที่สาธารณะในชุมชนให้กลับคืนมา

2.7 **บทบาทของผู้หญิง** (Gender role)

ในอดีต เมื่อผู้หญิงเรียนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จะออกมาช่วยพ่อแม่ทำงานอยู่กับบ้าน ไม่ได้ออกไปพบปะเพื่อนฝูง หรือเดินทางไปตามที่ต่างๆ ได้ตามอำเภอใจ เนื่องจากพ่อแม่เป็นห่วงเรื่องความปลอดภัย ผู้หญิงจะได้ออกจากบ้านก็ต้องไปกับพ่อแม่ เช่น ไปทำบุญ ไปเที่ยวงานวัด ไปเล่นสงกรานต์ หรือมาดูเท่งตุ๊ก ดังนั้น พื้นที่ของผู้หญิงส่วนใหญ่จึงมักจำกัดอยู่ที่บ้านซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนตัว (Private Spere) ในขณะที่ผู้ชาย เมื่อจบประถมศึกษาปีที่ 4 ก็จะออกทะเลช่วยพ่อทำประมง การทำประมงทำให้ผู้ชายได้ออกนอกบ้าน มีโอกาสพบเพื่อนบ้าน ได้พูดคุยกัน ดังนั้น เท่งตุ๊กจึงเปิดโอกาสให้ผู้หญิงได้ออกมาสู่พื้นที่สาธารณะ (Public Spere)

เท่งตุ๊กยังช่วยสร้างตัวตนของผู้หญิงคนหนึ่งที่สำคัญ คือ ย่าโอ๋ ทำให้เป็นที่ยอมรับจากคนในชุมชนในฐานะที่เป็นครูละคร ที่มีคนนับหน้าถือตา ย่าโอ๋มีบทบาททั้งในฐานะของการเป็นครูการเป็นโต้โผละคร ซึ่งเป็นสื่อที่ผูกขาดในการให้ความบันเทิงของคนในชุมชน รวมทั้งเป็นที่พึ่งทางใจของชาวบ้านในยามที่เดือดร้อนจนต้องแก้บน และหาเท่งตุ๊กไปถวาย การเป็นผู้รับฟังปัญหาของชาวบ้าน เพราะเวลาที่ชาวบ้านมาหาเท่งตุ๊กไปแก้บน ย่าโอ๋ต้องถามว่าบนอะไรไว้ บนไว้กับใครและบนเรื่องอะไร เพราะมีความสัมพันธ์กับตอนที่ร้องแก้บน ชาวบ้านผู้เดือดร้อนก็ต้องเล่าปัญหา

ให้ย่าโอ๋ฟัง เท่งตุ๊กจึงเปรียบเสมือนเป็นสื่อในการที่ชาวบ้านที่เดือดร้อนจะระบายความทุกข์ให้ฟัง โดยมีผู้หญิงอย่างย่าโอ๋เป็นผู้รับฟัง

เท่งตุ๊กยังเป็นสื่อในการสอนผู้หญิง หากเปรียบเป็นวิชาในปัจจุบัน ต้องเรียกว่าสอนแบบองค์รวม มีการบูรณาการหลายวิชาอยู่ในวิชาเดียว คือ การสอนเท่งตุ๊ก ต้องสอนทั้งวิชาประวัติศาสตร์ ภาษาไทย นาฏศิลป์ การร้องเพลง ทำนองดนตรี บุคลิกภาพ การแสดง การใช้เสียง ฯลฯ เพียงแค่วิชาภาษาไทยวิชาเดียว ยังสามารถแตกออกได้เป็นอีกหลายบทเรียน เช่น เรียนวรรณคดีพื้นบ้าน คำราชาศัพท์ กลอนบทละคร สัมผัสนอก สัมผัสใน ทำให้ผู้หญิงมีความรู้ที่กว้างขวาง หากจะนับช่วงเวลาในการเรียนระหว่างการเรียนในระบบโรงเรียน ซึ่งยุคสมัยก่อนเรียนกันแค่ 4 ปีและยุคถัดมาเรียน 6 ปี เทียบกับการเรียนเท่งตุ๊กแล้ว การเรียนเท่งตุ๊กสำหรับศิลปินอาวุโสรุ่นแรกๆ แล้ว การเรียนเท่งตุ๊กนอกระบบโรงเรียนใช้เวลายาวนานนับ 10 ปี กว่าจะแตกฉาน

*“เมื่อก่อนหลวงเขาบังคับให้เรียนแค่ จบ ป. 4 เรียนแค่พออ่านออกเขียนได้ จบแล้วก็ออกมาช่วยพ่อแม่ทำงาน อย่างป้าจบมาก็ออกมาหัดละครกับย่าโอ๋ ชีวิตอยู่กับละคร ฝึกละคร เล่นละคร หัดไปเรื่อยๆ มากกว่าอยู่โรงเรียนอีก เพราะหัดสมัยโน้น ไม่ได้ต้องเร่งรีบ ค่อยๆ สอนกันไป เป็นปีกว่าจะออกโรงได้ แต่ยังเล่นไม่เก่งหรอก พอไปได้ จะให้เล่นเก่ง ต้อง 2-3 ปี อย่างป้าเล่นมาตั้งหลายปี ก่อนที่จะไปเรียนรำเกี้ยวกับครูคนอื่นอีก ถึงเล่นมานาน แต่ฝีมือมันต้องฝึกปรืออยู่เรื่อยๆ หยุดไม่ได้หรอก มันต้องหัดเรียน หัดรำไปเรื่อยๆ”*

(สำอาง เจนจัดทรัพย์, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

*“คนเมื่อก่อน เรียนแค่ ป.4 ก็พอแล้ว อย่างฉันก็เรียนแค่ ป.4 แล้วก็มาหัดละครชีวิตอยู่กับละครมาค่อนชีวิตแล้ว จริงๆ มันยังมีอะไรให้เรียนให้รู้อีก ถ้าอยากจะโต แต่ฉันแก่แล้ว จะขวนขวายหาความรู้ หาของใหม่มาเพิ่มมาเติมไม่ไหวแล้ว เอาแค่ความรู้เดิมๆ มาใช้ มันถึงไปได้ไม่ไกล ต้องคนรุ่นหลัง ถ้าเขาเข้ามาเรียน เข้ามาศึกษา ปรับปรุง มันก็น่าจะมีหนทางไปได้อีก ฉันว่าที่ฉันมาฝึกละครน่ะ มันให้อะไรๆ มากกว่าที่เรียนจากโรงเรียนตั้งมากมาย เรื่องรำ เรื่องร้อง เรื่องกลอน คำศัพท์ที่เจ้าพูด ฉันมารู้ตอนมาเรียนละครเนี่ยแหละ”*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

สิ่งสำคัญ คือ เท่งตุ๊กยังเป็นสื่อในการพาผู้หญิงออกไปเรียนรู้ประสบการณ์นอกห้องเรียน เพื่อให้เด็กได้มีโอกาสเปิดหูเปิดตา เพราะหากไม่ได้มาเล่นเท่งตุ๊ก ผู้หญิงก็ถูกจำกัดให้อยู่แต่พื้นที่บ้านหรือในชุมชนจะออกมาต่อเมื่อมีงานบุญ

นอกจากนี้ การแสดงเท่งตุ๊กยังเป็นการเปิดพื้นที่สาธารณะให้ผู้หญิงได้ออกจากบ้านมาชม การแสดงเป็นสื่อในการชักนำหนุ่มสาวได้มาพบปะพูดคุยกันระหว่างที่มาชมเท่งตุ๊ก ทั้งในระหว่างผู้ชมกันเองหรือระหว่างชายหนุ่มและหญิงสาวที่เป็นนักแสดง ทำให้ผู้หญิงธรรมดาคนหนึ่งๆ ได้เป็นที่รู้จักในฐานะนางละครที่มีคนชื่นชอบและติดตามชมผลงานการแสดง

เท่งตุ๊กจึงกลายมาเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวัน (Daily lilfe) ของผู้หญิงบ้านเจ้าหลาว หากมองจากฟากผู้ส่งสาร(Sender) เมื่อเสร็จจากงานบ้านทุกเย็น ผู้หญิงต่างเดินทางไปฝึกหัดฝึกซ้อมละครเท่งตุ๊ก เวลามีงานก็ออกแสดง งานแสดงจำนวนมากที่เข้ามาอย่างต่อเนื่องกลายเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตของนางละครเท่งตุ๊ก

หากพิจารณาเท่งตุ๊กในฟากของศิลปินหรือผู้ส่งสาร (Sender) เราจะพบว่า ผู้หญิงเข้าไปอยู่ในกระบวนการผลิตสื่อตั้งแต่การเป็นนายทุนหรือเจ้าของกิจการ การเป็นผู้อำนวยการผลิต (Producer) หรือผู้กำกับ (Director) รวมทั้งการเป็นศิลปินหรือนักแสดง (Actor) เมื่อเปรียบเทียบกับสื่อมวลชนซึ่งเป็นสื่อกระแสหลักแล้ว สัดส่วนของผู้หญิง โดยเฉพาะการเป็นเจ้าของสื่อ ผู้อำนวยการผลิตหรือผู้กำกับ ซึ่งเป็นผู้บริหารสื่อระดับสูงนั้น ผู้หญิงยังเข้าไปมีบทบาทน้อยกว่าผู้ชายมาก สำหรับสื่อมวลชน ผู้หญิงส่วนใหญ่จะยังมีบทบาทเพียงแค่เป็นนักแสดง และแสดงตามผู้กำกับหรือนายทุนที่มักจะเป็นชายเป็นส่วนใหญ่ ดังนั้น สื่อพื้นบ้านอย่างเท่งตุ๊กจึงให้อำนาจ (Power) แก่ผู้หญิงเป็นอย่างมาก ซึ่งอำนาจนี้ ผู้หญิงมีได้น้อยมากในมิติอื่นๆ ดังนั้น การมาเล่นเท่งตุ๊ก ก็คือ การสืบทอดและการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ผู้หญิงในชุมชน (Empowerment) ทำให้ผู้หญิงในชุมชนมีอำนาจมากขึ้น

> *“ย่าโอ๋เป็นที่รู้จักของชาวบ้าน เพราะมาเล่นละครจนมีชื่อเสียงดังไปทั่ว ถ้าไม่ได้มาเล่นละคร คนก็คงไม่รู้จักแกเยอะขนาดนี้หรอก เพราะแกเล่นละคร มาสอนละครหรอกซิ ลูกศิษย์ลูกหาแกถึงเต็มไปหมด ใครๆ เขายกย่องแกกัน ถ้าเป็นผู้หญิงคนอื่นๆ ก็ต้องอยู่บ้าน เลี้ยงลูก ทำงานบ้าน ทำกับข้าวให้ผัวกิน จะไปช่วยงานบ้าน ก็เวลาเรือเข้าก็ไปช่วยบ้าง แต่งานแบบนั้นมันหนัก พวกผู้ชายเขาทำกัน”*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

นอกจากนี้ เท่งตุ๊กยังเป็นพื้นที่ที่ผู้หญิงจะพัฒนาตนเอง โดยเฉพาะทางด้านความรู้ต่างๆ จากการเรียน ได้เปิดโลกทัศน์ ได้พบปะผู้คน การพัฒนาตนเองในลักษณะนี้ ทำให้ผู้หญิงในชุมชนมีอำนาจในการต่อรองกับผู้ชายมากขึ้น

หากมองในฟากของผู้รับสาร (Receiver) เท่งตุ๊กเป็นสื่อที่สร้างความบันเทิงให้แก่ผู้หญิง ช่วยพาผู้หญิงหลีกหนีจากโลกความเป็นจริงอันน่าเบื่อหน่าย การที่ผู้หญิงได้หัวเราะ ร้องไห้ ตื่นเต้นไปกับตัวละคร คือ การบริหารอารมณ์ที่ในชีวิตประจำวันอันเรียบง่ายไม่ได้เปิดโอกาสให้ผู้หญิงในสังคมได้แสดงอารมณ์มากนัก เท่งตุ๊กยังเปิดพื้นที่ให้ผู้หญิงได้มาพบปะพูดคุยปรับทุกข์กัน นอกจากนี้ เท่งตุ๊กยังเข้าไปมีบทบาทในชีวิตประจำวันในหลากหลายมิติ เช่น ญาติพี่น้องเป็นนางรำ เคยติดตามมาเป็นเพื่อนฝึกซ้อม ได้ยินเสียงฝึกซ้อมละครอยู่ทุกวันจนเกิดความคุ้นเคย เคยเป็นเจ้าภาพหาเท่งตุ๊กมาช่วยงาน หรือเคยไปชมเท่งตุ๊กในงานต่างๆ ทั้งงานวัด งานบวช งานแก้บน ฯลฯ

เมื่อพิจารณาจากมิติพื้นที่ทางด้านกายภาพ เท่งตุ๊กเข้าไปมีความสัมพันธ์กับพื้นที่ต่างๆ มาก เท่งตุ๊กช่วยเปิดพื้นที่ส่วนตัวให้เป็นพื้นที่สาธารณะ เช่น พื้นที่บ้านซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนตัว แต่เวลาจัดงานแล้วมีเท่งตุ๊กมาแสดง หรือการที่สาวๆมาร่วมกันฝึกเท่งตุ๊กก็เป็นการสร้างพื้นที่สาธารณะให้เกิดขึ้น พื้นที่การแสดงของเท่งตุ๊กก็คือพื้นที่สาธารณะที่ทุกคนสามารถเข้าถึงได้ แม้ว่าเจ้าภาพจะเชิญชวนหรือไม่ก็ตาม

ปัจจุบัน เมื่อเจ้าหลาวกลายเป็นสังคมเปิด ผู้หญิงสามารถเดินทางไปที่ต่างๆ ทั้งในชุมชนและนอกชุมชนได้สะดวกเพิ่มมากขึ้น พื้นที่ที่ผู้หญิงอยู่ไม่ได้จำกัดอยู่ที่บ้านหรือพื้นที่ส่วนตัว (Private sphere) อีกต่อไป ผู้หญิงมีโอกาสทางการศึกษารวมทั้งมีโอกาสหรือพื้นที่ที่จะแสดงตัวตน ความสามารถและความคิดเห็นได้มากขึ้น ผู้หญิงมีโอกาสได้รับตำแหน่งผู้นำในชุมชนเพิ่มมากขึ้น เช่น ประธานกลุ่มแม่บ้าน สมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบล กรรมการการศึกษาในชุมชน ฯลฯ ดังนั้น การมาเรียนเท่งตุ๊กเพื่อเป็นใบเบิกทางเพื่อออกนอกชุมชนจึงไม่ใช่สิ่งจำเป็นอีกต่อไป

ดังนั้น มิติทางด้านบทบาทของผู้หญิงจึงมีความสัมพันธ์กับการสืบทอดเท่งตุ๊ก และความเข้มแข็งของเท่งตุ๊ก เพราะการสืบทอดเท่งตุ๊ก คือ การสืบทอดพื้นที่หนึ่งที่ผู้หญิงจะสามารถสืบทอดอำนาจ (Power) ในชุมชนได้ เป็นการสร้างตัวตนของผู้หญิงคนหนึ่งให้เป็นที่รู้จัก

*"คนส่วนมาก เขารู้จักเรา เพราะเราเล่นละครมาก่อน ถ้าบอกว่ามาหาเจ๊ครที่เล่นละคร คนรู้จักกันหมดแหละ เพราฉันเล่นมาหลายปีแล้ว ถ้ามาถามหาบอกบ้านเจ๊ครที่ขายของ คนเขาไม่รู้จักหรอก เขารู้จักเจ๊ครเล่นละครมากกว่า คนเขาเรียกเราแบบนี้มาตั้งนานแล้ว ฉันก็ชอบนะ เรียกแบบนี้ รู้สึกเรามีอะไรดีกับเขาเหมือนกัน"*

(สาคร ชำนาญชล, 18 มีนาคม 2550)

*"ขนาดป้าเลิกเล่นละครไปเป็นสิบปี ไปทำอย่างอื่นเยอะแยะ ไปทำกะปิกับกลุ่มแม่บ้านบ้าง ไปทำกองทุนบ้าง ไปเป็นกรรมการโน่นนี่ แต่เราก็ไม่ได้มีชื่อตรงนั้นมากนัก มันอาจจะมีหลายคนเขาก็ทำเหมือนเรา พอกลับมาหัดละคร คนส่วนใหญ่เขาจะจำเราเรื่องหัดละครมากกว่าเรื่องอย่างอื่น ถ้าถามหาเจ๊นวยหัดละคร เขารู้จักกันทั้งนั้น มันก็แปลก คงเพราะในบ้านนี้ (หมู่บ้าน- ผู้เขียน) มีเราทำคนเดียวมั้ง เวลาใครเขานึกถึงเราเขาก็คิดถึงละคร มันคงจะจำได้ง่าย มันเหมือนฉลาก เหมือนโลโก้ติดตัวเรา"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

**2.8 มิติด้านการสื่อสารในชุมชน**

ในอดีต การสื่อสารในชุมชนเป็นแบบเห็นหน้าค่าตากัน (Face – to- face communication) คนไปมาหาสู่กัน เวลามีข่าวสารก็ใช้วิธีการบอกต่อๆ กัน สังคมเป็นสังคมที่เน้นสื่อสารด้วยการพูด (Oral culture) ไม่มีการจดบันทึก ดังนั้น ประวัติความเป็นมาของชุมชน ประวัติความเป็นมาของเท่งตุ๊ก จึงเป็นเรื่องที่ได้รับการบอกเล่าต่อกันมา ดังนั้น วิธีการสืบทอดเท่งตุ๊กในยุคนั้นจึงเป็นแบบ Oral culture ด้วย เมื่อการสื่อสารเป็นแบบ Oral culture อำนาจในมิติของความรู้จึงอยู่ที่คน โดยเฉพาะคนแก่ที่มีโอกาสสะสมความรู้จากการรับฟังเรื่องราว ประสบพบเห็นเหตุการณ์หรือผ่านโลกมามากกว่า ดังนั้น ครูสมัยก่อนจึงมีอำนาจมาก เด็กๆจะเชื่อฟังครูโดยไม่มีข้อโต้แย้ง

การเป็นครูละคร นอกเหนือจากการได้เรียนรู้ทักษะการแสดง กลอนบทละคร ท่ารำ การร้องเพลง ฯลฯ ครูละครยังมีโอกาสในการสั่งสมความรู้อยู่ตลอดเวลาจากการเดินทางไปแสดงในที่ต่างๆ ดังนั้น ครูละครจึงมีอำนาจมาก โดยเฉพาะเมื่อมีอายุมากขึ้นก็จะได้รับการยกย่องยิ่งขึ้น

สังคมที่เคยสื่อสารแบบมุขปาฐะ ไม่มีการจดบันทึก ทำให้ความรู้บางส่วนสูญหายไปจากความทรงจำ หรือบางทีต่างคนต่างจำ กลายเป็นว่าเรื่องเดียวกัน แต่คนเล่าเล่าไม่เหมือนกัน เช่น ตำนานของหมู่บ้าน ตำนานเกี่ยวกับเจ้าพ่อหัวแหลม ฯลฯ แต่สิ่งที่โดดเด่นของวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ (Oral culture) คือ เปิดโอกาสให้เกิดความคิดสร้างสรรค์งานได้สูงมาก เพราะเนื้อหาหรือตัวบทมีลักษณะเปิด (Open text) ศิลปินสามารถแต่งเสริม เติมแต้มรายละเอียดเพิ่มเติมลงไปได้ ไม่ว่าจะเป็นบทร้อง บทเจรจา หรือแม้กระทั่งท่ารำ หรือบทไหว้ครู เพราะจากการที่ผู้วิจัยได้ให้แต่ละคณะร้องบทไหว้ครูแล้วนำมาเปรียบเทียบกัน ถึงแม้ว่า เนื้อหาส่วนใหญ่จะเหมือนกัน แต่รายละเอียดปลีกย่อยแตกต่างกัน รวมถึงการติดตามไปชมการแสดง จะพบว่าแม้ว่าจะเล่นเรื่องเดิม แต่ทุกครั้งก็จะไม่มีอะไรเหมือนเดิม เนื่องจากการแสดงนั้นศิลปินมีการด้นสด (Improvisation)

วัฒนธรรมแบบมุขปาฐะส่งผลต่อการสืบทอด กล่าวคือ การสอนหรือการสืบทอดด้วยวาจาและอำนาจของความรู้อยู่ที่คน การสืบทอดจะได้ผลต้องมีปฏิสัมพันธ์กันระหว่างผู้สอนและผู้เรียน (Interaction) ผู้เรียนต้องตั้งใจฟังในสิ่งที่ผู้สอนถ่ายทอด การจะไปขอเรียนต้องไปด้วยความนอบน้อม แสดงถึงความเคารพครู การเอาใจใส่ในความรู้สึกของครู หากครูไม่พอใจและไม่ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้ ก็ไม่สามารถที่จะไปแสวงหาความรู้จากที่อื่นได้

> *“ใครจะไปเรียน วันแรกก็ต้องเอาดอกไม้ ธูป เทียน ไปไหว้ครู ขอฝากตัวเป็นศิษย์ก่อน บางทีพ่อแม่ก็พามาฝากฝังไว้กับครู เด็กๆ อย่างเรา ครูจะว่าอะไร สอนอะไร สมัยนั้นก็ต้องเชื่อฟังครู เขาห้ามอะไรก็ต้องฟัง จะมาดื้อ เถียงคำไม่ตกฟากเหมือนสมัยนี้ไม่มีหรอก อย่างเราก็เชื่อฟังครู ครูสอนครูสั่งก็เชื่อหมด ไม่เคยสงสัยอะไรเลย ไม่เคยถาม บางทีทำไม่ได้ ต้องตีมือ ตีไม้กันบ้าง คนเรียนอย่างเราก็ต้องห่วงความรู้สึกของครูด้วย ครูก็ต้องอยากให้เด็กได้ดี อย่างย่าโอ๋ คนที่มาเรียนเกรงกันทุกคน ถ้าเรามัวแต่ดื้อด้าน แล้วจะได้ดี จะเป็นได้ยังไง ไม่ใช่จะหาใครมาสอนกันได้ง่ายๆ”*
>
> (สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

ส่วนสื่อการแสดงในชุมชนมีเท่งตุ๊กเพียงเจ้าเดียวที่ผูกขาด ดังนั้น เท่งตุ๊กจึงมีบทบาทอย่างมากมายต่อชุมชน ทั้งในด้านสร้างความบันเทิง การเป็นที่พึ่งทางใจ การเป็นพื้นที่ของผู้หญิง ฯลฯ ถึงแม้ว่าชาวบ้านจะมีโอกาสได้ชมสื่ออื่นๆบ้าง เช่น ลิเก ซึ่งมีคุณลักษณะคล้ายเท่งตุ๊ก แต่ชาวบ้านก็ชอบเท่งตุ๊กมากกว่า เพราะว่าท่ารำของเท่งตุ๊กจะสวยงามและมีความ “อ่อน” มากกว่า รวมถึงดูใกล้ชิดชาวบ้านมากกว่า

*“สมัยก่อนก็เคยมีนะ บางงานที่จัดประชันกันระหว่างเท่งตุ๊กกับลิเก ปรากฏว่าลิเกไม่มีคนดูเลย คนมาดูเท่งตุ๊กกันหมด ลิเกเขาไม่มีรำ เดินออกจากโรงที่อๆ เลย ละครต้องรำออกมาก่อน ท่ารำมันสวยกว่ากันเยอะ”*

(สนทนากลุ่มผู้ชมอาวุโส 1 มีนาคม 2550)

*“ชอบดูละครมากกว่า ลิเกดูมันไกลตัว แต่ละครดูมันใกล้ชิดชาวบ้าน ลิเกจะแข่งกันเรื่องชุด มีเพชรวูบวาบ ชุดๆ หนึ่งราคาหลายแสน ดูหรูหรา แต่ละครชุดไม่วูบวาบเหมือนลิเกหรอก ดูเป็นพื้นบ้าน ”*

(สนทนากลุ่มผู้ชมอาวุโส 1 มีนาคม 2550)

เมื่อการศึกษาขยายตัวมากขึ้น สังคมที่เคยเป็น Oral culture ก็ปรับเปลี่ยนไปสู่ Written culture และยุคสื่ออิเล็กทรอนิกส์ มีหนังสือมากขึ้น และมีสื่อโทรทัศน์ เกิดขึ้น เด็กมีโอกาสได้รับความรู้ทั้งจากหนังสือ โทรทัศน์ ไม่จำเป็นที่จะต้องพึ่งพาความรู้จากครูฝ่ายเดียว อำนาจของครูจึงลดลงอย่างมาก เด็กๆ ไม่ได้เชื่อครูแบบไม่มีข้อโต้แย้งอีกต่อไป เพราะอำนาจที่แท้จริงอยู่ที่หนังสือ บ้านเจ้าหลาวเริ่มมีการจดบันทึกประวัติความเป็นมาและลักษณะทั่วไปของหมู่บ้าน โดยสมาคมอนุรักษ์พิทักษ์เจ้าหลาว

ความรู้เรื่องละครเริ่มมีคนจดบันทึกและศึกษา เก็บรวบรวม เช่น หนังสือเรื่องการละครไทย ของ อ.สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ (2541) รวมถึงแบบเรียนนาฏศิลป์และการละครของกรมศิลปากรด้วย หนังสือเหล่านี้ได้ผ่านเข้ามาในพื้นที่บ้านเจ้าหลาวในหลายช่องทาง เช่น มาทางครูโรงเรียนบ้านเจ้าหลาวที่เคยเรียนมา เด็กๆ ที่เรียนในโรงเรียน ซึ่งเด็กๆ เหล่านั้นต่างก็เป็นลูกหลานของศิลปิน รวมถึงเนื้อเรื่องบทละคร ที่สมัยก่อนชาวบ้านใช้วิธีเล่าต่อๆ กันมา แต่ปัจจุบันมีตีพิมพ์ออกเป็นหนังสือวางขายตามท้องตลาด และบางส่วนก็เป็นแบบเรียนของนักเรียน เช่น สังข์ทอง แก้วหน้าม้า พระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน ฯลฯ

เมื่อเริ่มมีการจดบันทึกและการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาขยายตัวเพิ่มมากขึ้น เราจะเห็นได้ว่า รัฐเริ่มมีการเผยแพร่ความรู้และมาตรฐานของละครและการรำในแบบของกรมศิลป์ทั้งผ่านมาจากสื่อมวลชนและผ่านมาทางระบบการศึกษาเพิ่มมากขึ้น

วัฒนธรรมแบบจดบันทึก ข้อดี คือ การสูญหายได้ยาก เนื้อหาเป็นมาตรฐานเดียวกัน แต่สิ่งที่น่าพิจารณา คือ ความรู้เหล่านั้นเป็นความรู้ที่จดบันทึกและใช้มาตรฐานด้านสุนทรียะของหน่วยงานของรัฐ ทั้งกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ไม่ใช่เป็นความรู้ในแบบของชาวบ้าน เนื้อหาดังกล่าวมีลักษณะตายตัว (Fixed text) ที่เน้นให้ผู้อ่านท่องจำและลอกเลียนแบบ มากกว่าการส่งเสริมให้เกิดความคิดสร้างสรรค์เหมือนตัวบทแบบเปิด (Open text) ในวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ นอกจากนี้ สิ่งที่ได้รับการจดบันทึก เท่ากับได้รับการยอมรับว่าคือสิ่งที่ถูกต้อง (Legitimacy) คนให้คุณค่ากับความรู้ที่ได้รับการจดบันทึกมากกว่าความรู้ที่มาจากการบอกเล่า นั่นหมายความว่า สิ่งที่ไม่ได้รับการบันทึกจะกลายเป็นความรู้ชายขอบ (Marginal Knowledge)

ในทัศนะของ R. Williams แล้ว วัฒนธรรมที่ได้รับการบันทึกไว้ก็เป็นส่วนหนึ่งของประเพณีการเลือกสรร (Tradition of selection) ซึ่งประเพณีการเลือกสรรครั้งนี้แสดงให้เห็นถึงอำนาจของรัฐในการเลือกสรรเพื่อผลประโยชน์ทางการเมืองในแง่ของการควบคุมสุนทรียะของประชาชนให้มีมาตรฐานเดียวกัน

เช่น กรณีที่ป้าอำนวยกล่าวถึงท่ารำของลูกสาว (น้องเข็ม) ที่เรียนมาจากวิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรีว่า *“ท่ารำของกรมศิลป์เขาไม่เหมือนของเรา อย่างเข็มไปเรียนแล้วมารำ เราก็บอกนะว่ามันไม่ใช่แบบที่แม่รำ ของเรามันไม่ใช่อย่างนั้น เขาจะออกตัวแข็งๆ ของเราตัวอ่อน แขนอ่อน วาดแขนก็ไม่เหมือนกัน น้องเข็มเขาก็ว่า ที่โรงเรียนเขาสอนแบบนี้ มันเป็นท่ารำมาตรฐาน ใครๆ เขาก็เรียนแบบนี้กัน ”*

วัฒนธรรมแบบจดบันทึกส่งผลให้อำนาจของครูลดน้อยลง เพราะความรู้มิได้สะสมอยู่ในตัวครูแต่อยู่ที่ตัวหนังสือ ครูเป็นเพียงผู้ถ่ายทอดความรู้จากหนังสือมาให้ผู้เรียนเท่านั้น (Transmitter) ซึ่งส่งผลต่อการเรียนเท่งตุ๊ก เพราะอำนาจของครูลดลง เด็กไม่ได้เชื่อครูแบบไร้คำถามเหมือนเมื่อก่อน การเรียนในระบบโรงเรียนที่มีหนังสือให้กลับไปทบทวน ทำให้เด็กติดนิสัยการเรียนแบบดังกล่าวมาใช้เวลามาเรียนละคร ความเอาใจใส่ต่อการฝึกจะลดลง การตั้งคำถามกับสิ่งที่ครูสอน สนใจความรู้สึกและอารมณ์ของตนเองมากกว่าจะสนใจความรู้สึกของผู้สอน

นอกจากนี้ การสื่อสารยังเน้นการสื่อสารผ่านเทคโนโลยี นั่นคือ โทรศัพท์เคลื่อนที่ ที่ชาวบ้านจะมีกันแทบทุกคน เป็นการสื่อสารผ่านสื่อ ไม่ได้เห็นหน้ากันอีกต่อไป ชุมชนเริ่มมีความคุ้นเคยกับสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ทั้งโทรศัพท์เคลื่อนที่ โทรทัศน์ วิดีโอ วีซีดี กล้องดิจิตอล รวมถึงสื่ออื่นๆ ที่เข้ามาสู่ชุมชน เช่น ภาพยนตร์กลางแปลง วงดนตรีลูกทุ่ง คอมพิวเตอร์ แต่ที่มีอิทธิพลอย่างมาก คือ โทรทัศน์ ซึ่งสื่อใหม่ดังที่กล่าวมามีผลต่อการแย่งชิงพื้นที่กับเท่งตุ๊ก และดูเหมือนว่าการต่อสู้ที่ผ่านมาอย่างยาวนาน เท่งตุ๊กดูจะอยู่ในอาการเสียเปรียบ นอกจากนี้การเกิดขึ้นของสื่อใหม่ยังส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กอีกด้วย

มิติด้านการสื่อสารในชุมชนส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กและความเข้มแข็งของเท่งตุ๊ก ในช่วงที่สังคมยังเป็นวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ (Oral culture) ที่ความรู้อยู่ในตัวครู ครูมีอำนาจอย่างมาก รวมทั้งในยุคนั้น สื่อพื้นบ้านเช่นเท่งตุ๊กก็เป็นสื่อที่ผูกขาดอยู่ในชุมชน การเป็นสื่อผูกขาดทำให้ศิลปิน (Sender) มีอำนาจมากจึงส่งผลทำให้มีผู้สนใจมาเรียนจำนวนมาก การสืบทอดเท่งตุ๊กจึงมีลักษณะครูเป็นศูนย์กลาง (Teacher – centered) ทั้งรูปแบบการฝึกหัด ระยะเวลาการฝึกที่เป็นไปตามความต้องการของครู คือ มีระยะการฝึกที่ยาวนาน ค่อยๆ สอน ค่อยๆ บ่มเพาะ และการรับสมาชิก ส่วนใหญ่จะเป็นในลักษณะของการตั้งรับ (Passive) คือ ผู้ที่สนใจจะมาติดต่อหาครูที่บ้านเพื่อขอฝึกด้วยตนเองมากกว่าที่ศิลปินจะออกมาแสวงหาหรือรับสมาชิกในเชิงรุก (Active)

> *“คนที่มาอยากมาเรียนก็มาหาย่าโอ๋ บางทีพ่อแม่อยากให้ลูกเป็นละคร พ่อแม่ก็จูงกันมาหาย่าโอ๋ เป็นอย่างนี้กันเสียมาก หรือบางทีพวกน้องๆ เขาตามพี่มาดู ย่าโอ๋เห็นแววก็ชวนมาเล่นก็มี อย่างป้าตามพี่สาวไปหัดเหมือนกัน ย่าโอ๋เขาเห็นเรามานั่งดูอยู่เฉยๆ ถึงมาชวนไปเล่น เราเห็นพี่สาวเล่นอยู่แล้ว เราก็มีใจอยากอยู่”*
>
> (อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

เมื่อมีสื่อสมัยใหม่ขยายเข้ามาในบ้านเจ้าหลาว ในทัศนะของศิลปินแล้ว สื่อสมัยใหม่ทั้งโทรทัศน์ วิทยุ เพลงลูกทุ่ง ล้วนเป็นปัจจัยภายนอกที่เป็นอุปสรรคในการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว ในขณะที่ชาวบ้านทั่วไปให้คุณค่าและสถานภาพของสื่อสมัยใหม่มากกว่าสื่อพื้นบ้านอย่างเท่งตุ๊ก จึงส่งผลต่อสถานภาพและอำนาจของศิลปินที่ลดลง โดยเฉพาะเมื่อเปรียบเทียบสถานภาพของศิลปินพื้นบ้านกับศิลปินที่เป็นนักแสดงในสื่อสมัยใหม่

*"พอมีโทรทัศน์นี่แหละ คนเริ่มดูละครน้อยลง โทรทัศน์มันเป็นของใหม่ ละครของเรามันเก่าแล้ว ของใหม่มันต้องดีกว่าของเก่าอยู่แล้ว โทรทัศน์เขาก็มีจักรๆ วงศ์ๆ มีละครมีหลายช่องให้เลือก ดูก็นอนดูอยู่กับบ้าน ไม่ต้องแต่งตัวมานั่งหลังขดหลังแข็งดูละคร พอคนดูน้อยลง เด็กๆ มันก็ไม่อยากมาเล่นเหมือนสมัยก่อน มันอยากไปเป็นดาราโทรทัศน์มากกว่า"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

วัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ (Oral culture) เปิดโอกาสให้ศิลปินมีการสร้างสรรค์ผลงานใหม่อยู่ตลอดเวลา ด้วยคุณลักษณะของการเป็นบทเปิด (Open text) เพราะทุกครั้งที่เล่น แม้ว่าจะเล่นเรื่องเดิม ที่เห็นชัดเจน คือ บทร้องและบทเจรจาที่ไม่เหมือนเดิม นั่นหมายความว่า ทุกครั้งที่มีการผลิตซ้ำ (Reproduction) ศิลปินย่อมมีการปรับเปลี่ยนและสร้างสรรค์ใหม่อยู่ตลอดเวลา (Creativity) แม้แต่บทไหว้ครูที่น่าจะมีลักษณะใกล้เคียงกับบทปิด (Fixed text) เพราะสมาชิกต้องท่องจำ และร้องตามบทที่ท่อง แต่ผู้วิจัยก็พบว่า เมื่อศิลปินแต่ละท่านร้อง ก็จะมีการปรับด้วยเหตุผลต่างๆ เช่น เพื่อให้ "เข้ากับปากของผู้ร้อง" "เพื่อความไพเราะ" และบางครั้งก็ปรับไปตามการตีความของศิลปินแต่ละท่าน แม้ว่า เมื่อผู้วิจัยไปสัมภาษณ์เกี่ยวกับบทไหว้ครู ศิลปินทุกคนต่างบอกกับผู้วิจัยว่าปรับไม่ได้ แต่พอผู้วิจัยให้ศิลปินร้องให้ฟัง แล้วพบว่าไม่เหมือนกับต้นฉบับที่ผู้วิจัยมีอยู่ ซึ่งเป็นบทไหว้ครูของละครคณะหนึ่งที่บางกระไชย พอผู้วิจัยไปถามป้าสาคร คำตอบคือ

*"ฉันน่ะเรียนมาจากย่าโอ๋เลย มันปรับไม่ได้ ย่าโอ๋เขาสอนมายังไง เราต้องร้องไปอย่างงั้น ถ้ามันจะไม่เหมือนที่บางกระไชย บางทีคนร้องเขามาปรับเองก็มี ให้มันเข้ากับปาก บางคนก็คิดว่า ถ้าร้องเอื้อนตรงจุดนี้ แล้วมันจะเพราะกว่า เขาก็ทำกัน อย่างนี้ไม่เป็นไร เราไม่ได้ไปรื้อของครูเสียหมด แต่นี่เราจะพยายามร้องให้เหมือนเดิมมากที่สุด"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

โดยสรุป บริบทชุมชนทั้ง 8 มิติ ที่เปลี่ยนแปลงไปส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กที่หดตัวลงในหลายมิติ ดังตาราง ดังนี้

| บริบทชุมชน | อดีต | ปัจจุบัน | ผลต่อการสืบทอด |
|---|---|---|---|
| 1. มิติด้านภูมิศาสตร์ | ชุมชนปิด เดินทางลำบาก | ชุมชนเปิด เดินทางสะดวก คนต่างถิ่นเข้ามา | -ขาดแรงจูงใจในการมาฝึกเพื่อออกนอกชุมชน<br>- มี Non- smart |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | audience ที่เป็นคนต่างถิ่นเพิ่มขึ้น |
| 2. มิติประวัติศาสตร์ | ตำนานที่ผูกพันกับทะเลและเจ้าพ่อหัวแหลม อาชีพประมงมีความเสี่ยงนำไปสู่การบนบาน | ตำนานความผูกพันกับทะเลและเจ้าพ่อหัวแหลมเสื่อมคลายลง | การไม่ได้มีตำนานหรือวัฒนธรรมร่วมกันส่งผลต่อความผูกพัน/ ช่องทางการแก้บนที่ลดลง/ พื้นที่การแสดงลดลง |
| 3. มิติด้านการเมือง | ไม่ต้องเลือกตั้ง ไม่ต้องแข่งขัน / ไม่ได้เข้าไปยุ่งกับชีวิตชาวบ้านมากนัก | มีการเลือกตั้ง/ การแข่งขัน/ การเมืองเข้าไปใกล้ชิดชีวิตชาวบ้านมากขึ้น/ ผู้นำเป็นคนต่างถิ่น | - เท่งตุ๊กช่วยลดความแตกแยก เพราะการสืบทอดวัฒนธรรมคือ การสืบทอดกลไกในการบรรเทาความขัดแย้งในชุมชน<br>- หากได้รับการสนับสนุนจากมิติการเมืองจะมีผลต่อสถานภาพ (Status quo)<br>- ผู้นำอาจไม่เห็นความสำคัญ ไม่มีความผูกพัน |
| 4. มิติด้านเศรษฐกิจ | เศรษฐกิจแบบพอเพียง/ สถานภาพทางเศรษฐกิจใกล้เคียงกัน | เศรษฐกิจแบบทุนนิยม มุ่งทำมาหากิน/ มีความแตกต่างทางสถานภาพทางเศรษฐกิจ | - ส่งผลต่อจำนวนคนมาฝึกหัดเพื่อเป็นศิลปินลดลง (Sender)<br>- ส่งผลต่อจำนวนผู้ชมที่ลดลง (Receiver)<br>- สถานภาพของศิลปินต่ำกว่าเมื่อเทียบกับอาชีพอื่นๆ เช่น การรับราชการ การทำงานบริษัท |
| 5. มิติด้านการศึกษา | เรียนเท่าที่รัฐกำหนด/ แค่อ่านออกเขียนได้ | เรียนเพื่อความก้าวหน้าในการประกอบอาชีพ/ กระบวนทัศน์แบบวิทยาศาสตร์-ตะวันตก | - เด็กไม่มีเวลามาฝึก<br>- ขาดแรงจูงใจในการมาฝึก เพราะการเรียนจะได้มีอาชีพที่มีสถานภาพสูงกว่า |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | - ผู้ชมรุ่นใหม่ลดจำนวนลงเพราะทัศนะเรื่องความเชย |
| 6.มิติด้านประเพณีวัฒนธรรม | ชาวบ้านยังยึดมั่นอยู่กับงานประเพณี/ การใช้แรงเอาแรง | การยึดมั่นในงานประเพณีลดลง/ คนมาร่วมงานลดลง | - การสืบทอดพื้นที่/ช่องทาง/วาระโอกาสในงานประเพณีลดลง เช่น งานบวช งานวัด (Channel)<br>- ผู้ที่มาชมลดลง (Receiver) |
| 7. มิติด้านบทบาทของผู้หญิง | - ผู้หญิงมีเวลาว่าง/ จำกัดอยู่ในพื้นที่ส่วนตัว (Private sphere)/ ช่องทางการเรียนรู้และพัฒนาตนเองมีจำกัด<br>- ช่องทางในการแสวงหาความบันเทิงแบบผู้หญิงที่มีจำกัด | - ผู้หญิงไม่มีเวลาว่าง/ มีช่องทางอื่นในการแสดงตัวตนในพื้นที่สาธารณะเพิ่มมากขึ้น (Public sphere)/ ช่องทางการเรียนรู้มีเพิ่มขึ้น (Sender)<br>- ผู้หญิงสามารถแสวงหาความบันเทิงจากช่องทางอื่น (Receiver) | - ขาดแรงจูงใจในการมาฝึกทั้งเพื่อการเรียนรู้ การพัฒนาตนเองและการออกมาสู่พื้นที่สาธารณะ<br>- การไม่มีเวลาว่างในการมาฝึกซ้อม<br>- ไม่สามารถสืบทอดผู้รับสารได้ |
| 8. มิติด้านการสื่อสาร | - Oral culture ส่งผลต่อความคิดสร้างสรรค์/ อำนาจของครู<br>- ผูกขาดสื่อการแสดงในชุมชน | - Written culture/ Fixed text/ อำนาจของครูลดลง<br>- สื่อสมัยใหม่เข้ามาแย่งชิงพื้นที่ เช่น ภาพยนตร์ โทรทัศน์ เป็นต้น | - การสืบทอดเนื้อหามีลักษณะเป็น Fixed text มากขึ้น<br>การสืบทอดพื้นที่ วาระโอกาสในการแสดง เริ่มลดลง |

**ตารางที่ 5 แสดงผลกระทบของบริบทชุมชนที่มีต่อการสืบทอดเท่งตุ๊ก**

บริบทชุมชนในยุคอดีต ดูจะเอื้อต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กในชุมชนอย่างมาก แต่นักวิจัยตั้งข้อสังเกตว่า อันที่จริงแล้ว ชุมชนในอดีตคงจะมีความขัดแย้งกันอยู่บ้าง แต่มีกลไกที่สามารถแก้ไขหรือบรรเทาความขัดแย้งจนทำให้ชาวบ้านแทบไม่ได้ตระหนักถึงความขัดแย้งที่เกิดขึ้น กลไกดังกล่าวมาจากมิติทางด้านวัฒนธรรมเป็นหลัก โดยเฉพาะในงานประเพณี งานบุญ งานบวช ที่เปิดพื้นที่สาธารณะให้คนได้มีกิจกรรมทำร่วมกัน เป็นการสร้างและตอกย้ำสายสัมพันธ์ของ

ชาวบ้าน ซึ่งรวมถึงละครเท่งตุ๊ก การฝึกซ้อม การออกแสดงรวมถึงการมาชมเท่งตุ๊กร่วมกัน เท่ากับเป็นการเปิดพื้นที่สาธารณะรูปแบบหนึ่งที่คนในชุมชนใช้ทั้งในการสร้างและรักษาสายสัมพันธ์ของคนในชุมชนเอาไว้อย่างเหนียวแน่น

*"เรื่องโกรธกันสมัยก่อน ป้ายังนึกไม่ออกเลย แต่ป้าว่า บางทีเราคงมีเคืองๆ กันบ้าง แต่เดี๋ยวเดียวก็ดีกันแล้ว คนกันเองทั้งนั้น อยู่บ้านเดียวกัน ทำบุญวัดเดียวกัน ช่วยงานกันบ่อยๆ บางคนก็ฝึก ก็เล่นละครกันมาตั้งแต่เล็กแต่น้อย มันโกรธกันไม่นานหรอก เดี๋ยวก็ต้องมาทำงานร่วมกัน มาเล่นละครกัน เดี๋ยวมันก็หายกันไปเอง"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"คนแต่ก่อนเขาไม่มีเรื่องอะไรต้องโกรธกันเนี่ย ชาวบ้านมันมีแค่หยิบมือเดียว รู้จักคุ้นเคยกันหมด ใครลูกเต้าเหล่าใคร รู้หมด ชื่อพ่อ ชื่อแม่ ญาติๆ กันรู้จักกันหมด เวลามีงานก็มาช่วยกันทำ เวลามีละครก็มานั่งดูกัน มันจะโกรธกันไปสักกี่เพลา พอมีงานบุญงานวัด ต้องมาช่วยงานกัน ใครบวช ใครแต่งก็มาช่วยกัน เขาไม่โกรธกันหรอก เพราะคนเคยช่วยเหลือ ช่วยงานกันมา"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

ในขณะที่บริบทชุมชนในปัจจุบันดูจะเป็นอุปสรรคหรือขัดขวางการสืบทอดเท่งตุ๊ก แต่จากการศึกษาพบว่า เราคงจะไม่สามารถกล่าวเช่นนั้นได้ทั้งหมด เพราะบริบทชุมชนจะเป็นอุปสรรคหรือไม่ บางครั้งก็อยู่ที่มุมมองของศิลปิน ถ้าศิลปินมีอำนาจมากกว่าปัจจัยภายนอก ก็จะมองบริบทชุมชนนั้นว่าเป็นโอกาส แต่หากศิลปินมีอำนาจน้อยกว่าปัจจัยภายนอก ก็จะมองบริบทชุมชนนั้นว่าเป็นอุปสรรค ซึ่งการที่ศิลปินจะมีอำนาจเช่นนั้นได้ บางครั้งก็ต้องได้รับการหนุนช่วยจากหน่วยงานภายนอก เช่น สพส. เพราะลำพังศิลปินเอง ด้วยการต่อสู้ต่อรองที่ยาวนานกับบริบทชุมชนที่เปลี่ยนแปลงไป บางครั้งอาจจะเกิดความล้า ความท้อได้

ทัศนะของศิลปินที่มีต่อบริบทชุมชนก่อนที่จะเข้าร่วมโครงการกับสพส. นั้น ดูจะเป็นอุปสรรคต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กในชุมชนไปเสียทั้งหมด แต่เมื่อศิลปินเช่นป้าอำนวยได้เข้าร่วมโครงการกับสพส. โดยได้ผ่านกระบวนการติดตั้งความรู้ก่อนขับเคลื่อนโครงการเป็นการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ศิลปินทั้งผ่านการพูดคุยกับผู้ประสานงานภาค การเข้าร่วมเวทีสัมมนา การอ่านเอกสารที่ สพส.จัดทำขึ้น ความรู้สำคัญที่ศิลปินได้รับการติดตั้งจากสพส.ได้แก่ ความรู้เกี่ยวกับ

การสืบทอดสื่อพื้นบ้านในยุคสมัยใหม่ การวิเคราะห์คุณลักษณะ แนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า และการพลิกเหลี่ยมมุมบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน เป็นต้น ความแตกต่างที่เกิดขึ้นหลังจากได้ทำโครงการกับสพส. คือ ทัศนะที่มีต่อบริบทชุมชน ศิลปินมีอำนาจมากกว่าปัจจัยภายนอก ทำให้มองบริบทชุมชนที่เปลี่ยนไปเป็นโอกาสในการสืบทอดมากกว่าจะเป็นอุปสรรค เช่นความสัมพันธ์แบบ Master & Slave relationship ของ Hegel

ดังนั้น เมื่อป้าอำนวยร่วมงานกับ สพส. ไปสักระยะหนึ่ง ผู้วิจัยได้กลับไปพูดคุยและสัมภาษณ์เกี่ยวกับบริบทชุมชนที่มีผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กอีกครั้ง ด้วยคำถามว่า “มีสภาพแวดล้อมบ้านเจ้าหลาวอะไรบ้างที่เป็นอุปสรรคในการสืบทอดเท่งตุ๊ก และสภาพแวดล้อมแบบใดที่ช่วยส่งเสริม” โดยผู้วิจัยให้ป้าอำนวยตอบก่อน หากมิติใดที่ป้าอำนวยไม่ได้ระบุถึง ผู้วิจัยจะถามเจาะไปยังมิตินั้นๆ อีกครั้ง ซึ่งคำตอบในครั้งนี้จะแตกต่างจากครั้งแรก และแตกต่างจากป้าสาครที่จะมองเห็นแต่สภาพแวดล้อมที่เป็นอุปสรรคในการสืบทอดเท่งตุ๊ก แต่ป้าอำนวยนั้นเห็นทั้งด้านที่เป็นอุปสรรคและเห็นทั้งด้านที่เป็นโอกาส คือ มิได้มองชุมชนแบบเหรียญด้านเดียว แต่มองทั้งสองด้าน

*ตัวอย่างบทสนทนาระหว่างผู้วิจัยกับป้าอำนวย*

*ผู้วิจัย : ป้าว่า สภาพแวดล้อมบ้านเจ้าหลาวมีอะไรที่เป็นอุปสรรคหรือว่าช่วยส่งเสริมการสืบทอดละครเท่งตุ๊กของป้าบ้างคะ*

*ป้าอำนวย : ที่เป็นอุปสรรคก็มีบ้าง อย่างเดี๋ยวนี้เด็กเขาต้องเรียนหนังสือ ก็ไม่ค่อยมีเวลามาซ้อม แต่เราก็ปรับเวลาการซ้อมให้เด็กๆ เขาสะดวกด้วย ถ้าละครเราได้ไปสอนที่โรงเรียนก็ดีเพราะเขามีเด็กอยู่แล้ว สถานที่เขาพร้อมมากกว่าที่จะมาซ้อมที่บ้านป้า อีกอย่าง เด็กๆ เขามักจะบอกว่า ละครมันเชย โบราณ เด็กๆ เขาคิดอย่างนั้น เราต้องไปบอกเด็กๆ ว่า ละครมันเป็นหน้าเป็นตา เป็นวัฒนธรรมของบ้านเรา เป็นเอกลักษณ์ของบ้านเรา มันไม่ได้เป็นของเชยเลย*

*ผู้วิจัย : แล้วการที่บ้านเจ้าหลาวทันสมัยขึ้น จนเดี๋ยวนี้เป็นเมืองท่องเที่ยว ป้าว่ามันเป็นอุปสรรคสำหรับละครของป้าหรือเปล่า*

*ป้าอำนวย : ก็มีบ้าง เพราะเด็กบางคนเขาต้องไปทำงานร้านอาหาร หารายได้ใช่ไหม แต่ว่าพอเป็นเมืองท่องเที่ยว นักท่องเที่ยวเขาก็อยากดูละครบ้านเรา ป้าว่าพวกร้านอาหาร โรงแรมมันเป็นช่องทางที่ดี ที่ป้าจะเอาพวกละครไปรำต้อนรับนักท่องเที่ยวบ้าง เพราะว่านี่ก็เป็นศิลปวัฒนธรรมของบ้านเรา*

*ผู้วิจัย : แล้วเรื่องผู้นำท้องถิ่น อย่าง อบต. เขามาช่วยเราบ้างหรือเปล่า*

*ป้าอำนวย : ตอนแรกเขายังเฉยๆ กันอยู่ เพราะเขาเป็นคนต่างถิ่นแล้วมาอยู่ เขายังนึกไม่ออก แต่เราไม่ได้อยู่เฉยๆ เราทำอะไรต้องเสนอให้เขาทราบ เพราะอย่าง อบต. เขามีงบ และอยู่ใกล้ๆ แค่นี้ ถ้าเขาช่วยเรา จะทำให้เราสบายไปเยอะ อย่างอุปกรณ์ ใช้แล้วมีพังมีซ่อม ถ้าได้งบจาก อบต.มาซ่อม มาซื้อเพิ่มก็ดี แต่ตอนหลังเนี่ย พอเขาเห็นผลงานเรา เขาก็ช่วย อย่างมีคนมาเยี่ยม อบต. เขาก็หาเด็กเราไปรำ มีงานที่แหลมเสด็จก็มาหาเรา ป้าว่าอย่างน้อยเขาก็มีลู่ทาง มีช่องทางพาเราไปออกงาน ถ้า อบต.สนับสนุน ไปในนามของ อบต. มันก็ดี ขวัญ กำลังใจคนทำงานก็มี*

*ฯลฯ*

สรุป บริบทชุมชนที่มีผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กในทัศนะของป้าอำนวย โดยการเปรียบเทียบก่อนเข้าร่วมกับ สพส.และหลังเข้าร่วมกับ สพส.

| บริบทชุมชน | ผลต่อการสืบทอด ทัศนะก่อนเข้าร่วมกับ สพส. | ผลต่อการสืบทอด ทัศนะหลังเข้าร่วมกับ สพส. |
|---|---|---|
| 1. มิติด้านภูมิศาสตร์ | -ขาดแรงจูงใจในการมาฝึกเพื่อออกนอกชุมชน<br>- มี Non- smart audience ที่เป็นคนต่างถิ่นเพิ่มขึ้น | - การเป็นชุมชนเปิด/ เมืองท่องเที่ยว นำไปสู่การปรับพื้นที่การแสดงเป็นพื้นที่การท่องเที่ยว<br>- การนำเสนอสื่อพื้นบ้านในฐานะอัตลักษณ์ของชุมชน |
| 2. มิตประวัติศาสตร์ | การไม่ได้มีตำนานหรือวัฒนธรรมร่วมกันส่งผลต่อความผูกพัน/ ช่องทางการแก้บนที่ลดลง/ พื้นที่การแสดงลดลง | - การรื้อฟื้นตำนานหรือพื้นที่ที่มีความสัมพันธ์กับตำนานของหมู่บ้าน |
| 3. มิติด้านการเมือง | - เท่งตุ๊กช่วยลดความแตกแยก เพราะการสืบทอดวัฒนธรรมคือการสืบทอดกลไกในการบรรเทาความขัดแย้งในชุมชน<br>- หากได้รับการสนับสนุนจากมิติการเมืองจะมีผลต่อสถานภาพ (Status quo)<br>- ผู้นำอาจไม่เห็นความสำคัญ ไม่มีความผูกพัน | - การแสวงหาความร่วมมือจากมิติการเมืองในเชิงรุก<br>- การนำเสนอสื่อพื้นบ้านในฐานะอัตลักษณ์ของชุมชน/ กลไกในการสร้างความสามัคคีในชุมชน<br>- การนำเสนอกิจกรรมที่มีกลุ่มเป้าหมายเป็นเยาวชน |
| 4. มิติด้านเศรษฐกิจ | - ส่งผลต่อจำนวนคนมาฝึกหัดเพื่อเป็นศิลปินลดลง (Sender)<br>- ส่งผลต่อจำนวนผู้ชมที่ลดลง | - การรื้อสร้างความหมายของศิลปินด้านสถานภาพที่ตกต่ำเป็นเป็นครูหรือปราชญ์ท้องถิ่น |

| | | |
|---|---|---|
| | (Receiver)<br>- สถานภาพของศิลปินต่ำกว่าเมื่อเทียบกับอาชีพอื่นๆ เช่น การรับราชการ การทำงานบริษัท | |
| 5. มิติด้านการศึกษา | - เด็กไม่มีเวลามาฝึก (sender)<br>- ขาดแรงจูงใจในการมาฝึก เพราะการเรียนจะได้มีอาชีพที่มีสถานภาพสูงกว่า (Sender)<br>- ผู้ชมรุ่นใหม่ลดจำนวนลงเพราะทัศนะเรื่องความเชย (Receiver) | - การผลักดันเข้าสู่สถาบันการศึกษาในฐานะหลักสูตรท้องถิ่น<br>- การรื้อสร้างความหมายจากเชยมาเป็นอัตลักษณ์ของชุมชน |
| 6.มิติด้านประเพณีวัฒนธรรม | - การสืบทอดพื้นที่/ ช่องทาง/วาระโอกาสในงานประเพณีลดลง เช่น งานบวช งานวัด (Channel)<br>- ผู้ที่มาชมลดลง (Receiver) | - แสวงหาหรือสร้างพื้นที่ใหม่ๆ |
| 7. มิติด้านบทบาทของผู้หญิง | - ขาดแรงจูงใจในการมาฝึกทั้งเพื่อการเรียนรู้ การพัฒนาตนเองและการออกมาสู่พื้นที่สาธารณะ<br>- การไม่มีเวลาว่างในการมาฝึกซ้อม<br>- ไม่สามารถสืบทอดผู้รับสารได้ | - มาฝึกเพื่อการออกมาสู่พื้นที่สาธารณะ/เพื่อเป็นความรู้ความสามารถพิเศษ/ เพื่อพัฒนาตนเอง |
| 8. มิติด้านการสื่อสาร | - การสืบทอดเนื้อหามีลักษณะเป็น Fixed text มากขึ้น<br>การสืบทอดพื้นที่ วาระโอกาสในการแสดง เริ่มลดลง | - ผสมกันระหว่าง Oral culture และ Written culture<br>- ไม่แข่งขันกับสื่ออื่นในฐานะของสื่อบันเทิงแต่แข่งขันในบทบาทที่สื่อสมัยใหม่ทำไม่ได้ เช่น การแก้บนการแสดงอัตลักษณ์ของชุมชน การเป็นสื่อเพื่อการท่องเที่ยว |

**ตารางที่ 6 เปรียบเทียบทัศนะที่มีต่อบริบทชุมชนก่อนและหลังเข้าร่วมกับ สพส.**

จากตารางการเปรียบเทียบทัศนะของป้าอำนวยที่มีต่อบริบทชุมชนก่อนเข้าร่วมกับ สพส. และทัศนะหลังเข้าร่วมกับสพส. ชี้ให้เห็นว่าถ้า “ศิลปิน” ไม่มีความเข้าใจการเปลี่ยนแปลงของบริบทชุมชนก็จะตกเป็น “เหยื่อ” ของปัจจัยภายนอกที่ถาโถมเข้ามา แต่ถ้ามี “พลังปัญญา” เช่น

ความสามารถในการคิดเชื่อมโยง ความสามารถในการเห็นทั้งปัญหาและโอกาสและศักยภาพในการแก้ปัญหา ฯลฯ ก็จะสามารถพลิกวิกฤติให้เป็นโอกาสได้

**3. องค์ประกอบของเท่งตุ๊ก ทั้งด้านภูมิปัญญา ความเชื่อ ลักษณะการแสดง การร้อง การรำ บทละคร การแต่งกาย พิธีกรรม การปลูกโรง เครื่องดนตรี และวิธีการเล่น ฯลฯ**

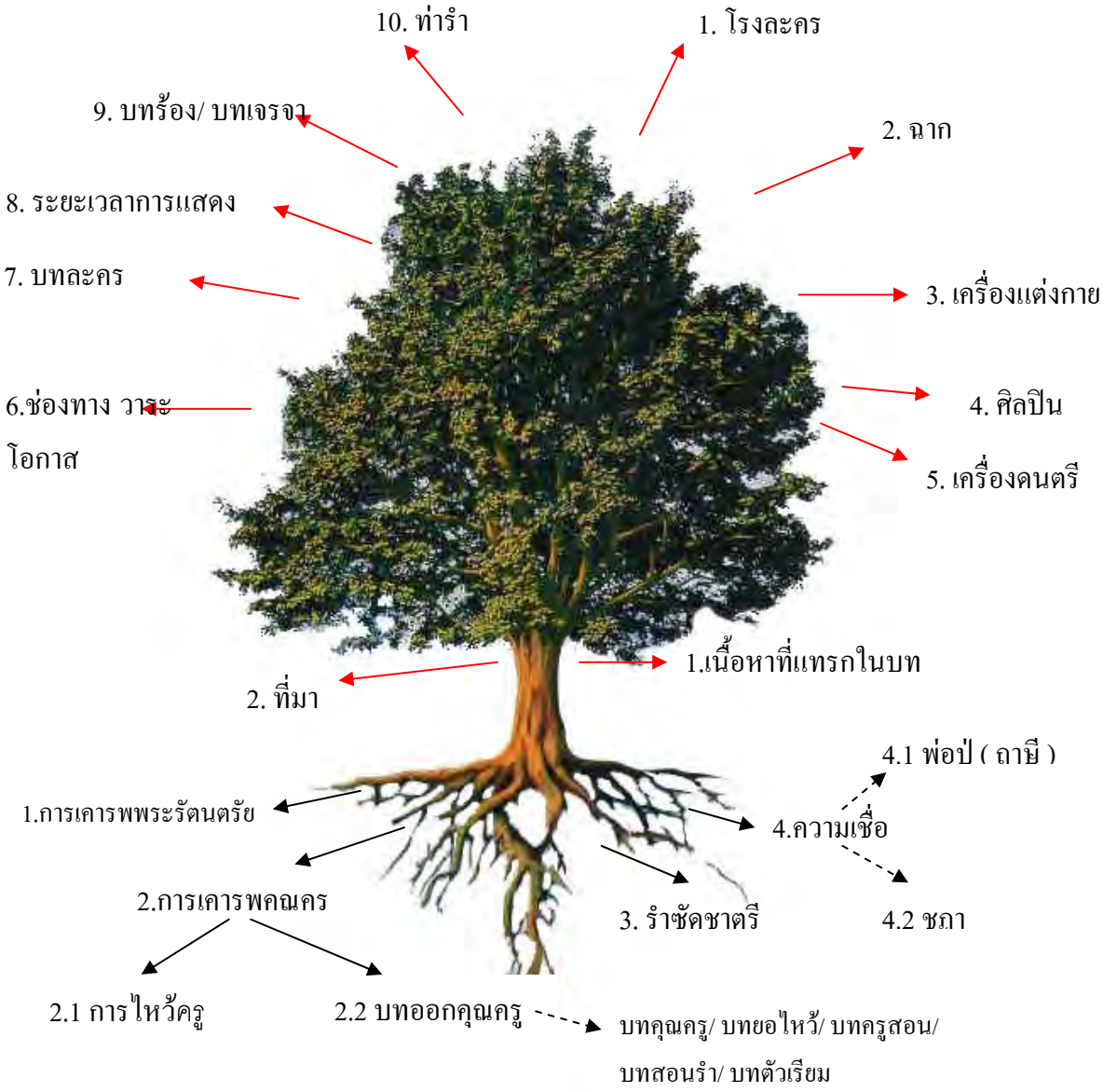
ในการอธิบายองค์ประกอบของเท่งตุ๊ก ผู้วิจัยจะอธิบายองค์ประกอบของเท่งตุ๊ก ดังนี้

3.1 การวิเคราะห์คุณลักษณะของเท่งตุ๊ก (Attribute analysis) ตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า

3.2 การวิเคราะห์องค์ประกอบของเท่งตุ๊กในฐานะที่เป็นสื่อการแสดง

**3.1 การวิเคราะห์องค์ประกอบของเท่งตุ๊กตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า**

หากเรานำเอาองค์ประกอบของเท่งตุ๊กมาวิเคราะห์ตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่าตามแนวตั้ง (ราก ลำต้น ใบ) โดยราก คือ องค์ประกอบที่มองไม่เห็น เป็นดั่งรากแก้วของต้นไม้ เป็นทั้งสิ่งยึดเหนี่ยวและเป็นทั้งเครื่องแสวงหาอาหารมาบำรุงเลี้ยงดูต้นไม้ เป็นจิตวิญญาณของสื่อพื้นบ้านซึ่งสะท้อนอยู่ในรูปแบบความเชื่อต่างๆ ส่วนที่สอง คือ ลำต้นที่ค้ำยันต้นไม้ไว้อยู่ในรูปแบบของบรรดาคุณค่าต่างๆ ที่มีอยู่ในสื่อพื้นบ้านรวมทั้งที่มาของสื่อพื้นบ้านด้วย และส่วนสุดท้าย คือ ดอกผล ซึ่งเป็นรูปแบบของสื่อพื้นบ้านที่เราสามารถมองเห็นได้ ดังแสดงในภาพ ดังนี้




**ภาพที่ 8 แสดงคุณลักษณะของเท่งตุ๊กตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า**

3.1.1 **ดอกผลของเท่งตุ๊ก** ซึ่งเป็นรูปแบบและปรับเปลี่ยนได้โดยง่าย

3.1.1.1 **โรงละคร**

โรงละครเท่งตุ๊กเกิดจากการจัดสร้างของเจ้าภาพ จึงส่งผลให้โรงละครมีความแตกต่างกันออกไป ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ โรงละครติดพื้นและโรงละครยกพื้น โดยโรงละครติดพื้นจะใช้พื้นที่ว่างของบริเวณที่จัดงานและมีหลังคาอยู่แล้วสร้างโรงละครขึ้นมา แต่หากไม่มีสถานที่ดังกล่าว เจ้าภาพอาจจะสร้างโรงละครชั่วคราวขึ้นมาจากวัสดุง่าย เช่น ใช้ทางมะพร้าว

เป็นหลังคา ผู้ชมต้องหาที่นั่งด้วยตนเอง อาจจะปูเสื่อหรือหนังสือพิมพ์สำหรับรองนั่ง ส่วนโรงละครยกพื้นมักตั้งอยู่ในบริเวณวัดหรือศาลเจ้าซึ่งจัดให้มีการแสดงอยู่เป็นประจำทุกปี

โรงละครจะมีฉากกั้นระหว่างหน้าเวทีที่ใช้แสดงและห้องแต่งตัว ซึ่งมีไว้สำหรับแต่งตัวและพักผ่อนระหว่างการแสดง พื้นที่ในส่วนหลังสุดของห้องแต่งตัวตั้งโต๊ะและจัดวางชฎาและมงกุฎเพื่อป้องกันมิให้คนเดินข้าม ก่อนการแสดง โต้โผจะนำเครื่องบูชาครู ได้แก่ ธูป เทียน ดอกไม้ และเงิน มาวางเพื่อไหว้ครู

โรงละครเป็นดัชนีชี้วัดสถานภาพของเท่งตุ๊กได้ หากเป็นในอดีต เจ้าภาพจะสร้างโรงละครอย่างดีไว้รองรับการแสดง และศิลปินสามารถที่จะบอกกล่าวแก่เจ้าภาพได้ว่าอยากได้โรงละครแบบใด แต่หากเป็นปัจจุบัน เจ้าภาพจะเพียงแต่จัดเตรียมที่ว่างไว้ให้คณะละคร โรงละครส่วนมากหากเล่นตามบ้านคนทั่วไป ก็จะเป็นแบบโรงละครติดพื้น โดยอาจจะมีไม้ฝากระดานปูพื้นแล้วใช้เสื่อปูทับ ส่วนขั้นตอนการมัดฉากนั้นเป็นหน้าที่ของสมาชิกผู้ชายในคณะ ที่จะต้องมีคาถากำกับเวลามัดฉาก ผู้หญิงจะถูกห้ามไม่ให้ทำหน้าที่นี้ ปัจจุบัน บ้านเจ้าหลาวมีคนที่รู้คาถามัดฉากอยู่ 2 คน ซึ่งล้วนแต่อายุมากแล้ว คือ ลุงสำรวจ สุขสำราญ และลุงคำรณ สุขสำราญ

> *“เมื่อก่อนจะเล่นเรื่องอะไรจะบอกเจ้าภาพไป ให้เขาช่วยปลูกโรงให้ด้วย อย่างเล่นสังข์ทองตอนตีคลีกับพระอินทร์ต้องปลูกโรงให้สูงและมีขื่อกลางโรง จะได้กระโดดตีได้ ถ้ามันเตี้ยๆ จะกระโดดตีได้อย่างไร แต่ตอนนี้ เราต้องปลูกโรงเอง พอไปถึงที่งาน เจ้าภาพเขาก็จะชี้บอกให้เล่นตรงนั้น ตรงนี้ พวกเราก็ไปจัดการกันเอง ตามที่ที่มันจะอำนวย เดี๋ยวนี้เราไม่ทำโรงให้มันวุ่นวาย ยุ่งยากหรอก เพราะเราปลูกกันเอง ก็ต้องทำกันง่ายๆ เรื่องยากๆ เราก็ไม่ได้เล่นแล้ว เพราะเดี๋ยวนี้เราก็เล่นกันเรื่องง่ายๆ”*
>
> (ประเทือง สิงห์สุระ, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

**3.1.1.2 ฉาก**

ฉากที่ใช้ในการแสดง มักวาดเป็นรูปป่าหรือท้องพระโรง ซึ่งการแสดงจะใช้ฉากป่าหรือฉากท้องพระโรงก็ได้ แต่ฉากเดียวสามารถแสดงได้ทุกตอน ไม่ว่าจะอยู่ในวัง วัด ป่า หรือเป็นบ้านชาวบ้าน หน้าที่ของฉากจึงไม่ได้มีไว้เพื่อบอกสถานที่เกิดเหตุการณ์ในละคร แต่ทำหน้าที่อื่น คือเป็นการกั้นระหว่างพื้นที่ส่วนตัว (Private sphere) ซึ่งอยู่ด้านหลังฉากเป็นพื้นที่ที่ศิลปินแต่งตัวและพักผ่อนระหว่างรอแสดง ส่วนพื้นที่หน้าฉาก นอกเหนือจากพื้นที่ที่แสดงแล้ว ลานด้านหน้าที่

เหลือถือว่าเป็นพื้นที่สาธารณะ (Public sphere) ที่ใครจะเข้ามาก็ได้ ทุกคนที่เข้ามามีสิทธิเท่าเทียมกันและจะพูดคุยปัญหา ปรึกษาเรื่องใดก็ได้

พื้นที่ดังกล่าวต้องมีการตกลงหรือสร้างความหมายร่วมกัน (Shared Meaning) ระหว่างศิลปิน ผู้ชมและผู้ที่เกี่ยวข้องทุกฝ่าย ในการกำหนดพื้นที่ ทั้งพื้นที่หลังฉาก พื้นที่การแสดง และพื้นที่สำหรับชม แต่ละพื้นที่จะมีปฏิบัติการทางสังคมที่แตกต่างกัน (Social Practice) เช่น พื้นที่หลังฉากด้านทิศตะวันออก จะวางเครื่องบูชาครู ใครจะมาว่าลบหลู่ไม่ได้ ก่อนจะแสดงนักแสดงต้องมาไหว้ครูก่อน เป็นพื้นที่สำหรับนักแสดง ส่วนพื้นที่หน้าฉากเป็นพื้นที่แสดงที่จะมีการสร้างความหมายและจินตนาการร่วมกันว่า ฉากหรือพื้นที่ที่กำลังแสดง คือ พื้นที่ป่า พระราชวัง กระท่อม ฤาษี ฯลฯ ในขณะที่พื้นที่นอกเหนือจากนั้น คือ พื้นที่ของผู้ชม ที่นักแสดงจะไม่สามารถลงไปนั่งชมกับผู้ชมได้ เพราะมีการแบ่งบทบาทชัดเจนว่าใครเป็นผู้แสดงและใครเป็นผู้ชม

> *“ฉากที่ใช้มีไม่กี่ฉากหรอก อย่างวันนี้ฉากเป็นรูปท้องพระโรง แต่เวลาเล่น จะอยู่ป่า อยู่กระท่อม มันก็ฉากอันเดียวนี่แหละ คนดูเขาต้องคิดเอาเอง เวลานักแสดงจะเดินทางไปไหน เป็นฉากอะไร ตัวแสดงเขาจะบอกไว้ จริงๆ เรากั้นไว้เพื่อบอกว่านี่เป็นที่ที่ที่เราจะแสดงละคร คนดูก็นั่งดูหน้าฉาก ส่วนหลังฉากเป็นที่ของนักแสดง เอาไว้แต่งตัว นั่งรอเวลาออกโรง ตั้งโต๊ะบูชา อันนี้เราทำตรงหลังโรง”*
>
> (สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

> *“เวลาแสดงก็มีฉากกั้น คนดูนั่งดูข้างหน้า ส่วนตัวแสดงก็อยู่หลังฉาก เวลาแต่งตัวเสร็จ ตัวแสดงไม่ออกมาเดินเพ่นพ่านหน้าฉากหรอก คนดูก็เหมือนกัน เขาก็ต้องนั่งดูอยู่ข้างหน้า เขาไม่เดินมาข้างหลัง(ฉาก)หรอก ใครๆ เขาก็เข้าใจกันเรื่องนี้ว่าใครควรนั่งทำอะไรตรงไหน”*
>
> (ประเทือง สิงห์สุระ, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

ฉากที่ใช้แสดงนั้นเป็นฉากเก่าที่ได้รับตกทอดมา เช่น เป็นฉากท้องพระโรง ซึ่งฉากนี้ในการมัดฉากต้องเป็นหน้าที่ของฝ่ายชาย และต้องมีคาถากำกับในการมัด การที่ละครเท่งตุ๊กมอบบทบาทหน้าที่การมัดฉากไว้ให้ผู้ชาย อันที่จริงน่าจะเป็นกุศโลบายในการดึงผู้ชายให้เข้ามามีส่วนร่วมทางวัฒนธรรม (Participatory) โดยใช้ข้ออ้างว่า การปีนป่ายขึ้นไปมัดฉากดูจะเป็นงานที่ไม่เหมาะกับภาพของนางละครที่เป็นภาพที่สวยงาม อ่อนช้อย และอีกประการหนึ่ง การที่หน้าที่นี้

จำกัดอยู่กับผู้ชาย ทำให้คณะละครต้องมีผู้ชายร่วมคณะด้วย เพราะสมัยก่อนการเดินทางไปแสดงตามที่ต่างๆ ต้องเดินทางด้วยเท้า บางครั้งต้องพักค้างคืน การมีผู้ชายร่วมคณะไปด้วยย่อมสร้างความอุ่นใจให้แก่สมาชิกในวง

โรงละครและฉากนั้นเป็นส่วนที่สามารถปรับเปลี่ยนได้เลย สำหรับเท่งตุ๊กถ้ามีพื้นที่ว่างตรงไหนก็สามารถแสดงได้เลย ถึงไม่มีฉากก็สามารถแสดงได้ ทำให้การแสดงเท่งตุ๊กมีความยืดหยุ่นมากเรื่องพื้นที่การแสดง ดังนั้น แม้ว่าจะไม่มีฉากหรือไม่มีการสร้างโรงละครก็สามารถแสดงได้

3.1.1.3 **เครื่องแต่งกาย**

เครื่องแต่งกายที่ใช้แสดงเท่งตุ๊กในอดีต นักแสดงต้องเดินทางไปซื้อผ้าและลูกปัดที่ตลาดท่าใหม่มาเย็บและปักลวดลายกันเอาเอง การเดินทางไปตลาดท่าใหม่สมัยก่อน ต้องนั่งเรือพายไปใช้เวลาเดินทางหนึ่งวันหนึ่งคืนกว่าจะถึงตลาด การปักชุดเองนอกจากจะได้เรื่องการฝึกสมาธิแล้ว สิ่งสำคัญ คือ การหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวระหว่างชุดกับนักแสดง

ยุคปัจจุบัน ชุดละครนั้น ตัวเสื้อโต้โผ (เจ้าของคณะ)จะไปจ้างตัด ส่วนเลื่อมลาย หากเป็นคณะของป้าสาคร โต้โผจะจัดการให้ เมื่อตัวละครใช้แสดงแล้วก็ต้องเก็บรักษาไว้ที่โต้โผ ส่วนคณะของป้าอำนวยในอดีต ก็จะทำเช่นเดียวกับป้าสาคร ซึ่งทำให้นักแสดงไม่ได้มีความรู้สึกเป็นเจ้าของชุด เกิดความรู้สึกแปลกแยกจากชุดที่ตัวเองใส่ แต่พอหลังจากที่มาร่วมโครงการกับ สพส. ป้าอำนวยจะให้เด็กๆ ที่มาฝึกหัดละคร หัดปักชุดของตนเอง ส่วนหนึ่ง ต้องการฝึกสมาธิของเด็ก และอีกส่วนหนึ่งให้เด็กรู้สึกมีส่วนร่วมในชุดของตัวเอง รู้สึกว่าเป็นชุดของตนเอง ก็จะปักกันอย่างสุดฝีมือ และทำนุดูแลชุดเป็นอย่างดี

> *“ชุดละคร เครื่องแต่งกายอะไร เราหาให้ จัดให้ทั้งนั้น ถ้าเป็นเมื่อก่อน แต่ละคนต้องจัดหาเอาเอง จะใส่ชุดสีอะไร ปักเลื่อมแบบไหน ต้องไปซื้อมาเย็บ มาปักเอา สมัยก่อนต้องนั่งเรือไปซื้อที่ท่าใหม่ มีขายที่เดียว เราชอบแบบไหน ก็ทำแบบนั้น มันเป็นชุดของเรา เราต้องทำเอง ไม่มีใครเขาทำให้กันหรอก เดี๋ยวไม่สบกัน ถ้าเราทำเอง ใส่แล้วมันสบ แต่เดี๋ยวนี้ เราทำให้หมด ไปเย็บ ไปปัก ถ้าปัก ฉันกับป้าเทืองช่วยกันทำ ช่วยกันเย็บ ใช้เสร็จก็เก็บไว้กับเรา บางทีเด็กมันใส่ ไม่ค่อยถนอม ขาดบ้าง เลื่อมหลุดไป ต้องเอามาซ่อม เด็กๆ ใส่ มันไม่ค่อยถนอมกันหรอก ชุดก็พัง เราก็ซ่อมไปเถอะ ถ้าเป็นเมื่อก่อน*

*เราใส่ของเรา เราต้องถนอมนะ เพราะใส่เสร็จเราต้องเอากลับมาซักเอง ถ้าขาด เราก็ต้องซ่อมเอง แต่เด็กมันไม่คิดอย่างนั้นเนี่ย มันอาจจะคิดว่า ไม่ใช่ชุดของมันก็ได้"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

*"สมัยเล่นกับย่าโอ๋ ชุดของใครของมัน ต่างคนต่างไปหาเอาเอง ถ้าเป็นซฎา มงกุฎ ของอย่างนี้ ย่าโอ๋จัดไว้ให้ ส่วนชุดต้องไปหาซื้อผ้า ซื้อเลื่อมมา เราชอบแบบไหนตัดแบบนั้น ชุดไม่มีปัญหา ตัดเป็นเสื้อแขนยาว จะมีปักบ้างก็เลื่อมบนตัวเสื้อ หรือปักบนสไบ ใครชอบสีอะไรก็ทำกันเอาเอง สวยไม่สวยก็ของเราทำเอง ปักก็ไม่ลำบากอะไร ใครๆที่เล่นละครสมัยโน้น เขาทำเป็นกันทั้งนั้นะ ว่างๆ ไม่ได้ไปเล่นไหน อย่างตอนหน้าฝนก็ทำกันอย่างป้าชอบนะ ปักไปมันเพลินดี ใจมันนิ่ง มันต้องจดจ่ออยู่กับสิ่งที่ปัก ป้าว่ามันคล้ายๆ ฝึกสมาธิ แต่ไม่ต้องไปนั่งสมาธิ นั่งปักผ้าก็มีสมาธิกับเขาได้"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"ตอนที่ป้ามาหัดลูกๆ หลานๆ ก่อนหน้าที่ สพส. จะเข้ามา เรื่องชุด เรื่องอุปกรณ์ ป้าตัดให้ เย็บให้ จัดหาให้ทุกคน พอเล่นเสร็จ ป้าก็เก็บ เอามาซัก เอามารีดเอง เหนื่อยนะ เพราะมันมีหลายคนอยู่ ถ้าออกงานก็ต้องเอามาซัก เอามารีด ถ้ามันพัง เราก็ต้องซ่อม พอถึงเวลามีงาน เด็กๆ เขาก็จะมาลองชุดกัน มันไม่มีเป็นของใครถาวรหรอก ใครใส่ตัวไหนได้ก็ใส่ ใครชอบใจตัวไหนก็เลือกเอา ที่ป้าทำให้เพราะตอนนั้นอยากให้เด็กๆ เขามาหัด ไม่อยากให้เขาเป็นภาระเรื่องนี้"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"ในโครงการที่ป้าทำกับ สพส. ป้ามารื้อฟื้นให้เด็กเขาได้ปักชุดกันเอง ใครชอบแบบไหนลายไหนก็ปักกัน ช่วยกันออกแบบ บางทีแม่มาช่วยทำด้วย ก็กลัวกันว่าของลูกเราจะสวยสู้ของคนอื่นไม่ได้ เพราะป้ามาลองคิดๆ ดูว่าเออเมื่อก่อนชุดอะไร ๆเราก็ปักเอง เราก็สนุกและเราก็รักชุดเรา ภูมิใจว่าเป็นฝีมือเรา ถ้าเด็กเขาทำ เขาคงจะสนุก แล้วอีกอย่างป้าว่ามันฝึกสมาธิด้วย เด็กเดี๋ยวนี้ไม่ค่อยนิ่ง ว่อกแว่กตลอด พอจับเขามานั่งนิ่งๆ แล้วให้ปักผ้า มันนิ่งได้ เพราะตากับใจมันต้องอยู่ที่ผ้า นั่งทำได้เป็นชั่วโมงเลย พอเขาทำเสร็จ เขาก็เอามาอวดกัน ป้าก็ให้เขาใส่เวลาไปออกงานด้วย อย่างตอนที่ประกวดออกคุณครู เขาก็สวมผ้า สวมสไบที่เขาปัก"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*“เด็กๆ เขามาปักผ้า จี๊ดว่าดีนะ ลายที่ป้าให้ปักเป็นลายง่ายๆ ลายหมากรุก ลายสี่เหลี่ยม ลายทแยง ลายขนมเปียกปูน แต่บางทีเด็กเขาก็ออกแบบกันเอง แต่บางคนมีแม่ช่วย บางทีลูกอยากทำลายนี้ แต่แม่อยากทำอีกลายหนึ่งก็มี มันช่วยสร้างความสัมพันธ์ในครอบครัว แม่ลูกหันหน้ามาคุยกัน มาช่วยกันปักชุด มีกิจกรรมทำร่วมกัน อีกอย่าง พอเด็กเขาได้มาปักผ้า ทำให้เขามีสมาธิมากขึ้น ไม่ว่อกแว่ก เขาปักของเขาไปเรื่อยๆ อย่างมาซ้อมเขาก็พกติดตัวมา ระหว่างรอเพื่อนๆ ก็หยิบผ้าออกมาปัก น่ารักดี ตอนฝึกซ้อม ปักผ้าเนี่ยมันช่วยเด็กๆได้มากเลย เพราะมันทำให้เด็กนิ่ง มีสมาธิกับสิ่งที่พวกป้าๆ เขาสอน หัดก็ง่าย จำได้ไว”*

(วรินทร เบ้าทอง, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

*“ผ้าสไบเนี่ย หนูปักเอง ได้ป้ามาสอน ลายที่หนูทำเป็นลายทแยง ป้าสอนครั้งเดียว หนูก็ทำได้ มันไม่ยาก ปักนานเหมือนกันกว่าจะเสร็จ มันไม่ได้ปักตลอด จะปักได้ก็ช่วงเย็นๆ ก่อนจะมาซ้อม”*

(น้องปลา, ศิลปินเด็ก, สัมภาษณ์ 16 พฤศจิกายน 2548)

เครื่องแต่งกายหลักๆ คือ เสื้อ ผ้านุ่ง เครื่องประดับศีรษะ ชายระบาด รัดสะเอว สนับเพลา นวมคอ ทับทรวง สังวาล เข็มขัด ถุงเท้าสีขาว การแต่งกายสำหรับตัวพระ ยังใช้การนุ่งผ้าโจง ซึ่งหากเป็นคณะอื่นบางทีก็ใช้แบบเป็นกางเกงสำเร็จรูป ส่วนตัวนางนั้นใช้ผ้าถุงสำเร็จรูปเพื่อความสะดวกรวดเร็วในการแต่งกาย นอกจากนี้ยุคปัจจุบันจะใช้เลื่อมดิสโก้ในการปักชุดแทนที่ลูกปัดเพื่อความแวววาวมากขึ้น

ชุดที่เปลี่ยนไปนี้ เช่น การสวมถุงเท้าขาว เป็นเพราะอิทธิพลจากลิเก เนื่องจากย่าโอ๋เคยไปฝึกหัดลิเกมาก่อน จึงนำการสวมถุงเท้าขาวของลิเกมาใช้กับละครเท่งตุ๊ก หรือการใช้เลื่อมดิสโก้ก็เป็นอิทธิพลมาจากเส้นทางคมนาคมที่เจริญขึ้น ทำให้คณะละครไม่ได้ซื้อเครื่องละครแค่ในตัวตลาดท่าใหม่ แต่สามารถเดินทางไปซื้อที่ตลาดพาหุรัดในกรุงเทพฯ ได้ รวมทั้งการเปลี่ยนจากการใส่เสื้อแขนสั้นแล้วห่มสไบมาเป็นการใส่ชุดเกาะอกและห่มสไบแทน

เมื่อเปรียบเทียบการแต่งกายระหว่างคณะของป้าสาครและคณะป้าอำนวยนั้น คณะของป้าสาครจะยังคงใช้ผ้าสีแบบโบราณในการนุ่งโจง ในขณะที่คณะของป้าอำนวยมีการใช้ผ้าปักเลื่อมตามยุคสมัยมาเป็นชุดละครแทน

3.1.1.4 **ศิลปิน**

ศิลปินเท่งตุ๊กจะมีอยู่ 2 ส่วน ส่วนแรก คือ นักแสดงซึ่งส่วนใหญ่เป็นผู้หญิง ยกเว้นตัวตลกหรือทหารที่สามารถใช้ผู้ชายได้ เพราะในการแสดงละครต้องมีฉากเข้าพระเข้านางที่ต้องถูกเนื้อต้องตัวกัน มีบทเกี้ยวพาราสี หากใช้นักแสดงชาย-หญิง อาจเกิดเรื่องชู้สาวในคณะขึ้นได้ หากเป็นในอดีต นักแสดงจะเป็นสาวรุ่น อายุตั้งแต่ 15 – 20 ปี หลังจาก 20 ปีแล้ว นักแสดงต่างก็จะแต่งงานและเลิกเล่นเท่งตุ๊ก เพราะจะถูกห้ามจากสามี เนื่องจากการมาเล่นเท่งตุ๊กเป็นโอกาสที่ชายหนุ่มคนอื่นๆ มาเมียงมองได้

ส่วนที่สอง คือ นักดนตรี ส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย ซึ่งจะเล่นได้จนกระทั่งอายุมาก เล่นไม่ไหวหรือเสียชีวิต แต่เวลาคนภายนอกนึกถึงจะนึกถึงแต่ส่วนของนักแสดง และเวลาสืบทอดจะนึกถึงแต่ส่วนแรก เช่น การสอนเท่งตุ๊กในโรงเรียนบ้านเจ้าหลาว เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2545 หรือประมาณ 5 ปีมาแล้ว โดยโรงเรียนบ้านเจ้าหลาวเคยเชิญป้าอำนวยไปสอนรำแก่เด็กๆ ในโรงเรียน หรืออย่างโรงเรียนบ้านหมูดุด ที่เคยมาคุยเพื่อให้ป้าสาครไปสอนรำ ในขณะที่นักดนตรีอย่างลุงหวาน พิจารณ์ มือกลอง ลุงสำรวจ สุขสำราญ ลุงคำรณ สุขสำราญ ไม่เคยได้รับการทาบทามจากโรงเรียนให้เข้าไปสอนในสถาบันการศึกษาเลย นั่นแสดงให้เห็นว่า เมื่อสถาบันการศึกษาต้องการจะสืบทอดเท่งตุ๊ก จะนึกถึงเฉพาะในส่วนของหน้าฉาก คือ การรำ ทำให้มุ่งที่จะผลิตศิลปินเฉพาะนางรำ โดยหลงลืมศิลปินหลังฉากเฉกเช่นนักดนตรี ทำให้นักดนตรีนั้นเหลืออยู่จำนวนน้อยกว่านางรำ ปัจจุบันมีไม่ถึง 10 คน แต่ที่ยังคงรับงานอยู่ มีอยู่ 4 คน และต่างก็อายุมากเกิน 50 ปีด้วยกันทั้งสิ้น

3.1.1.5 **เครื่องดนตรี**

เครื่องดนตรีของเท่งตุ๊ก ประกอบด้วย โทน กลองชาตรี ฉิ่ง ฉาบและกรับ โดยเสียงเท่งตุ๊กนั้นมาจากเสียงกลองชาตรี แต่เสียงโทนเป็นเสียงหลักขณะประกอบการแสดง โดยผู้ตีกลองจะต้องมีความรู้เกี่ยวกับท่ารำ เพราะต้องคอยสังเกตว่านักแสดงกำลังจะทำอะไร ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ในการตีจังหวะโทน เช่น รัว เสมอ เชิด ฯลฯ ซึ่งเครื่องดนตรีเช่น โทนหรือกลองนั้น ศิลปินจะเป็นผู้ทำเอง เช่น การทำโทน

*"โทนทำเองเป็นประจำ ไม่เคยซื้อ ทำครั้งหนึ่งก็ใช้ไปนาน ไม้ที่เอามาทำโทนต้องไม้ขนุนจึงจะเหมาะ เพราะมันเบา และอยู่ทนนาน ขนุนก็มีเบิกบาน บ้านไหนๆ เขาก็ปลูกกัน ถ้าหนังที่เอาขึง หนังลิงดีที่สุด ตีเสียงดังดี เสียงก็เพราะ แต่ว่ามันขาดเร็ว เพราะหนังมันบาง ต้องเปลี่ยนบ่อย ถ้าเป็นหนังเก้ง เสียงไม่ค่อยดีหรอก พอใช้ได้ แต่ว่ามันทน อยู่นาน ใครเขาไปป่า ได้ลิงได้เก้งมาก็ต้องไปขอหนังเขา ทำเองเราก็รู้อยู่ว่าเราชอบแบบไหน จะทำขนาดไหนถึงจะจะตีเหมาะ เพราะมันเป็นของประจำตัวเรา ถ้าเราไปตีของคนอื่น ก็ตีได้ แต่ถ้าชอบจริงๆ ต้องตีโทนของตัวเอง ตีแล้วมันสบ พอทำเสร็จ ต้องไหว้ครูละคร พ่อปู่ฤาษี ก่อนออกเล่นก็ต้องครอบครู"*

(สำรวจ สุขสำราญ, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

การที่นักดนตรีทำเครื่องดนตรีที่ตนจะใช้เอง สะท้อนให้เห็นภูมิปัญญาตั้งแต่กระบวนการเริ่มต้นชีวิตของนักดนตรี คือ ต้องเริ่มจากการทำเครื่องดนตรีให้เป็น รู้จักไม้ทุกชิ้น หนังทุกผืนที่จะนำมาขึงหน้ากลองว่ามันมีความแตกต่างกันอย่างไร ระหว่างการทำเครื่องดนตรี คือ การฝึกสมาธิและการหลอมรวมชีวิตและจิตวิญญาณของตนลงไปในกลอง ซึ่งย่อมส่งผลต่อการตี เพราะนี่คือกลองที่เราสร้างเอง เสียงของกลองที่ตีออกไป คือ เสียงสะท้อนชีวิตและจิตวิญญาณของนักดนตรี ลีลาและท่วงทำนองดนตรีก็คือ ลีลาชีวิตที่มีทั้งรัก ทั้งโศก ทั้งสุขและเศร้าคละเคล้ากันไป

3.1.1.6 **ช่องทาง วาระโอกาส**

ในอดีต เท่งตุ๊กเปิดโรงแสดงไม่ต่ำกว่า 20 งาน/เดือน งานที่ไปแสดงบ่อย หากเป็นหน้าแล้งคือ**งานวัด** เวลาวัดมีการฉลองกฐิน ผ้าป่า สร้างโบสถ์ สร้างศาลา ฯลฯ ต้องมีงานฉลอง จึงมีมหรสพ 7 วัน 7 คืน และหนึ่งในมหรสพที่จะขาดเสียไม่ได้ คือ เท่งตุ๊ก

นอกจากนี้ยังมี**งานบวช** สมัยก่อนจะบวชกัน 3 วัน 2 คืน ชาวบ้านมา "เอาแรง" หรือมาช่วยงานเป็นจำนวนมาก เจ้าภาพก็จะหาเท่งตุ๊กมาสร้างความบันเทิงให้กับผู้ที่มาช่วยงานเป็นการตอบแทนในเบื้องต้น งานบวชสมัยก่อน จะหาเท่งตุ๊กไปเล่น 2 คืนติดกัน คือ คืนที่ฉลองนาค และคืนฉลองพระใหม่ การเล่น 2 คืนติดกัน ทำให้สามารถเล่นเท่งตุ๊กจนจบเรื่องได้ ทำให้ชาวบ้านจำเนื้อเรื่องได้เป็นอย่างดี ในขณะเดียวกัน นักแสดงก็ได้มีโอกาสฝึกซ้อมฝีมือบนเวทีเป็นประจำ ทำให้ไม่ลืมบทเช่นกัน

นอกจากนี้ ยังมี**งานแก้บน** ซึ่งสมัยก่อนนั้น นอกจากการบนเจ้าพ่อหัวแหลมในหมู่บ้านเองแล้ว ในหมู่บ้านใกล้เคียง ก็ยังมีเจ้าพ่อ เจ้าแม่ต่างๆ ที่เป็นที่พึ่งทางจิตใจของชาวบ้าน และชาวบ้านมักจะบนและแก้บนด้วยการหาเท่งตุ๊กไปแสดง สำหรับบ้านเจ้าหลาว หากเป็นเรื่องที่สำคัญ ชาวบ้านจะบนด้วยเท่งตุ๊ก โดยเฉพาะหากเป็นการบนกับเจ้าพ่อหัวแหลมที่ชาวบ้านเคารพนับถือ

ยุคปัจจุบันนั้นวาระโอกาสเดิมในการแสดงของเท่งตุ๊กมีการหดตัวลงจากยุคอดีตและบางช่องทางก็หายไป เช่น **งานบวช**ที่ปัจจุบันนิยมทำอย่างรวบรัดเพียงแค่ครึ่งวันเช้าเพื่อประหยัดค่าใช้จ่าย เพราะการจัดงานในส่วนของการใช้แรงของเพื่อนบ้านสมัยก่อนก็เปลี่ยนเป็นการจ้างแรงงาน เช่น จ้างแม่ครัว จ้างคนล้างจาน ฯลฯ

ส่วนของ**งานวัด** ก็มีเป็นส่วนน้อย เพราะมีสื่ออื่นๆ เข้ามาแย่งชิงพื้นที่เดิม เช่น ภาพยนตร์กลางแปลง วงนักร้องลูกทุ่ง ทำให้พื้นที่งานวัดที่เท่งตุ๊กเคยจับจองต้องถูกบุกรุกไป ในส่วนของการ**แก้บน** หากเป็นเจ้าพ่อเจ้าแม่อื่นๆ นอกชุมชน ชาวบ้านอาจจะหาของอื่นๆ มาแก้บนแทนได้ เช่น ภาพยนตร์ นักร้อง แต่ความเชื่อเรื่องการแก้บนของคนรุ่นใหม่เริ่มเสื่อมคลายลง และเวลานึกถึงของที่จะมาแก้บน คนรุ่นใหม่ก็อาจจะนึกถึงการทำบุญ การงดกินเนื้อสัตว์ หรือการหาของกินมาถวาย หรือการปรับเป็นการต้อนรับคณะท่องเที่ยว การไปแสดงในงานประจำจังหวัด เป็นต้น

3.1.1.7 **บทละคร**

ในอดีต บทละครที่ใช้ในการแสดงมีประมาณ 20 เรื่อง เช่น ขุนช้างขุนแผน มณีพิชัย คาวี สุวรรณหงส์ ยอพระกลิ่น พิกุลทอง ลักษณวงศ์ ทินวงศ์ ปลาบู่ทอง แก้วหน้าม้า สังข์ทอง ยอพระกลิ่นและไชยเชษฐ์ รวมทั้งยังมีบทละครบางเรื่องที่ได้รับอิทธิพลมาจากลิเก เช่น ดอกจิกหน้าจั่ว นรสิงห์สงคราม แต่เนื่องจากบทละครดังกล่าวไม่มีการจดบันทึก ใช้ความทรงจำและความคุ้นเคยเพราะฝึกซ้อมและเล่นเป็นประจำ จึงทำให้จำได้ หากเป็นสมัยก่อน บางทีเจ้าภาพก็ระบุมาเลยว่าต้องการเรื่องใด โดยเฉพาะถ้าเป็นงานแก้บนหรือบวชนาค เนื่องจากมีความเกี่ยวข้องกับความสนใจของผู้ชม (Receiver) ด้วย

ปัจจุบัน บทละครต่างๆที่เคยเล่นใกล้จะสูญหาย เพราะศิลปินที่เลิกเล่นแล้ว เมื่อเวลาผ่านไป ไม่ได้เล่น จึงลืมเนื้อเรื่อง ในขณะที่ศิลปินที่เล่นอยู่ในปัจจุบัน เนื่องจากการขาดแคลนผู้แสดง ปัญหาเรื่องเวลาในการฝึกซ้อม รวมถึงการมีนักแสดงหน้าใหม่ ทำให้ต้องเล่นอยู่บทเดิมที่เคยเล่น บทที่ไม่ต้องใช้นักแสดงมากนัก รวมถึงบทที่ไม่ยาก เช่น เรื่องไชยเชษฐ์ ตอนขับนางสุวิญชา หรือ

เล่นเรื่องสังข์ทอง ตอนรจนาเลือกคู่ ซึ่งทั้งสองตอนดังกล่าว จะเป็นบทแรกสำหรับฝึกหัดนักแสดงเวลาแสดงเข้าเรื่อง

ส่วนบทที่ยาก คือ ขุนช้างขุนแผน เพราะมีบทเกี้ยว บทขี่ม้า รวมถึงสังข์ทอง ตอนตีคลีกับพระอินทร์ ที่ปัจจุบันไม่ได้เล่นแล้ว ทั้งสองเรื่องมีการใช้นักแสดงจำนวนมาก และใช้ท่ารำซึ่งแตกต่างออกไป ต้องฝึกหัดเป็นพิเศษ รวมถึงท่าตีคลี ก็ต้องใช้นักแสดงที่มีความสามารถสูง และต้องฝึกซ้อมมาเป็นเวลานาน จึงจะสามารถกระโดดตีผ้าที่มัดโดยสมมติว่าเป็นคลี โดยผูกไว้กับขื่อกลางฉาก บทที่ยากจึงมีโอกาสสูญหายได้ง่าย

*"บทยาก ๆ เดี๋ยวนี้ไม่ได้เล่นแล้ว อย่างขุนช้างขุนแผนต้องมีบทขี่ม้า หรือสังข์ทองตอนตีคลี สมัยก่อนต้องซ้อมนาน จะเล่นตอนนี้ต้องบอกเจ้าภาพให้ปลูกโรงสูงๆ แล้วเอาผ้ามัดไว้ สมมติว่าเป็นคลีผูกไว้ตรงขื่อกลางโรง เวลาแสดงจะได้กระโดดตีได้ บทนี้มีฉันเล่นได้คนเดียว ยังไม่มีใครหัดไว้ เด็กๆ ที่มาฝึกฝีมือยังไม่ถึงขั้น ยังหัดไม่ได้"*

(ประเทือง สิงห์สุระ, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

*"วิชาที่เราเคยเรียนมา ยังไม่ได้สอนมีอีก มันเป็นวิชาชั้นสูงจริงๆ มีเรารู้คนเดียว อย่างรำฉุยฉาย รำศรีนวล รำเกี้ยวพาราสี รำพระไวยออกศึก เด็กรุ่นหลังยังไม่ได้ฝึกกัน เพราะตอนนี้ฝึกเรื่องง่ายๆ ไปก่อน ให้คล่องกว่านี้ ถึงจะฝึกให้ แต่ยังไง ฉันก็ต้องฝึกให้ก่อนตาย ไม่อยากให้มันตายไปกับฉันหรอก*

(สำอาง เจนจัดทรัพย์, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

ทัศนะในการแสดงต่อบทละครแม้ว่าจะเล่นวนเวียนอยู่แค่ไม่กี่เรื่องนั้น จะมีอยู่ 2 กลุ่ม ได้แก่

กลุ่มแรก คือ กลุ่มที่ไม่สนใจว่าจะเล่นเรื่องอะไร แต่สนใจว่ามีละครมาแสดง มาชมละครเพื่อจะดูลีลาท่ารำ การร้อง บทบาทการแสดงว่าเหมือนกับครั้งก่อนหรือมีสิ่งใดที่แตกต่างจากคณะอื่นบ้าง

*"ก่อนมาดูก็ไม่รู้หรอกว่าเขาจะเล่นเรื่องอะไรกัน เล่นอะไรฉันก็ดูได้ บางเรื่องจำไม่ได้ ดูเป็นรอบที่เท่าไรแล้ว อย่างไชยเชษฐ์ดูมาตั้งแต่เล็กๆ แล้ว จำเรื่องได้หมด แค่รำออกมาก็รู้แล้วว่าเป็นใคร เรื่องเป็นยังไง แต่ดูกี่ครั้งมันก็ไม่เหมือนเดิม บางทีก็ดูสนุก บางที*

*ก็ไม่สนุก แล้วแต่อารมณ์เรา อารมณ์นักแสดงด้วย บางทีวันนี้เล่นดี บางวันเล่นสะดุดก็มี ไม่ได้เหมือนกันทุกที เวลาดูชอบดูตอนเขารำ เขาร้อง คนเล่นดีต้องรำสวย ร้องเพลงเสียงดี คนถึงจะติด ถ้ารำตัวแข็งๆ ก็ไม่สวยหรอก คนไม่ชอบ"*

(สนทนากลุ่มผู้ชมอาวุโส 1 มีนาคม 2550)

กลุ่มที่สอง คือ มีทัศนะว่าน่าเบื่อ เล่นแต่เรื่องซ้ำซาก ไม่มีสิ่งแปลกใหม่ แต่กลุ่มนี้ยังมีเป็นจำนวนน้อย แต่ก็เป็นกลุ่มที่เราควรจะให้ความสำคัญด้วย

*"เห็นเล่นแต่เรื่องเดิมๆ คนเดิมๆ น่าเบื่อ ดูมาตั้งแต่เด็กๆ 30-40 ปี ผ่านไป ยังเล่นเรื่องเดิมอีก คนดูก็เบื่อ ไม่รู้ว่าคนเล่นเขาเบื่อกันบ้างหรือเปล่า ผมว่าที่คนเขาไม่ค่อยอยากจะดู เพราะมันเล่นแต่เรื่องเดิมๆ ไม่มีเรื่องแปลกใหม่เลย สู้ละครที่บ้านไม่ได้ มีหลายเรื่องให้เลือกดู แต่ไปดูละคร เราเลือกไม่ได้ เขาจะเล่นเรื่องอะไร เราก็ต้องดูอย่างนั้น ถ้าไม่ชอบก็ไม่ต้องดู*

(ผู้ชมชายวัย 40 ปี, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

หากเจ้าภาพมาหาส่วนใหญ่ไม่มีการระบุว่าจะให้เล่นเรื่องใด แล้วแต่ทางโต้โผ ทั้งนี้เนื่องจากเป็นการหาไปแก้บนคือเล่นให้เจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ดูมากกว่าจะคำนึงถึงว่าผู้ชมจะสนใจเรื่องใด แค่ถึงกระนั้น โต้โผก็มีเกณฑ์ในการพิจารณา เช่น จำนวนผู้แสดง หรือสถานที่แสดง หากเล่นในชุมชน โต้โผจะต้องเตรียมตัวมากขึ้น และจะต้องเล่นอย่างดี เพราะชาวบ้านเป็นคนรู้จักกัน รวมทั้งชาวบ้านก็มีความรู้ ความเข้าใจในการชมเท่งตุ๊ก หรือเป็นผู้ชมตาคม (Smart audience) ที่สามารถติชมการแสดงได้

3.1.1.8 **ระยะเวลาในการแสดง**

การแสดงเท่งตุ๊กมี 2 รูปแบบ ได้แก่

- **แบบรำถวายมือ** หากเป็นรำถวายมือ มักใช้ในการแสดงแก้บน โดยเฉพาะในยุคปัจจุบันนิยมการรำถวายมือ เนื่องจากประหยัดเวลา เพราะรำแต่ละครั้งใช้เวลาประมาณครึ่งชั่วโมง ประหยัดค่าใช้จ่าย การหาไปรำแก้บนแต่ละครั้งเสียค่าใช้จ่ายประมาณ 3,000 – 4,000 บาท จำนวนนางรำไม่มาก ไม่ต้องเลี้ยงอาหารแก่คณะศิลปิน สำหรับการฝึกรำถวายมือนั้น ใช้เวลาในการฝึกไม่นาน เพราะเน้นเฉพาะการรำและการร้องที่ร้องเป็นกลุ่ม กลุ่มละ ประมาณ 5-9 คน แล้วแต่เจ้าภาพว่าต้องการจำนวนเท่าใด

- **แบบแสดงเข้าเรื่อง** คือการแสดงเรื่องตามวรรณคดี ต้องมีการปลูกโรง ใช้นักแสดงมาก การแสดงแต่ละครั้งใช้เวลา 3 ชั่วโมงต่อหนึ่งแต่ง (ศัพท์ของคณะละคร เรียกการแสดงในแต่ละครั้งว่า “แต่ง”) เสียค่าใช้จ่ายประมาณ 6,000 บาทต่อหนึ่งแต่ง เสียเวลาและต้องมาคอยดูแลศิลปิน ทั้งจัดสำรับกับข้าวไว้คอยต้อยรับ จัดคนมาอำนวยความสะดวก แต่ถ้าหากเจ้าภาพหาเท่งตุ๊กแบบที่สองนี้ในการแก้บน ชาวบ้านจะรับรู้ว่าต้องเป็นการบนในเรื่องที่มีความสำคัญมาก จึงเป็นโอกาสที่ชาวบ้านจะมาไต่ถามสารทุกข์สุขดิบของเจ้าภาพ มาแสดงความยินดีที่ได้สมปรารถนา

การแสดงสมัยก่อน หากเป็นงานบวช ต้องเล่น 2 คืน งานวัด 7 คืน การมีระยะเวลาการเล่นที่นาน ทำให้สามารถเล่นจนจบเรื่อง ผู้ชมดูรู้เรื่อง เป็นการพัฒนาผู้ชมทางหนึ่ง นอกเหนือจากการพัฒนานักแสดง แต่การเล่นยุคปัจจุบัน เหลือแค่แสดงเพียง 1 คืน ซึ่งไม่สามารถแสดงจนจบเรื่อง ทำให้ผู้ชมดูละครแบบไม่ต่อเนื่องจนจบ ดังนั้น จึงเป็นการยากที่จะพัฒนาผู้ชมให้เป็นผู้ชมตาคม (Smart audience) ได้ เพราะไม่ทราบที่มาและจุดจบของเรื่อง ชาวบ้านบางคนดูแล้วก็อารมณ์ค้าง แล้วก็พาลเลิกดูละครไปเลย นอกจากนี้ยังทำให้ฝีมือการแสดงของนักแสดงลดลงด้วย เพราะการเล่นแบบครึ่งๆกลางๆ

แต่ถึงกระนั้น ระยะเวลาในการแสดงเท่งตุ๊กสามารถยืดหยุ่นได้ คือ สามารถแสดงได้ทั้งกลางวันและกลางคืน และระยะเวลาการแสดงจะยาวนานเพียงใด โดยเฉพาะหากเป็นการรำจะรำนานเท่าใดก็ขึ้นอยู่กับเจ้าภาที่จะกำหนดมา รวมทั้งการเล่นเข้าเรื่องด้วยว่าจะให้เล่นนานเท่าไรก็ได้ จะเล่นเพียงแค่คืนเดียวหรือจะให้เล่น 7 วัน 7 คืนก็สามารถกระทำได้

3.1.1.9 **บทร้อง/ บทเจรจา**

ในการดำเนินเรื่อง เท่งตุ๊กดำเนินเรื่องผ่านบทร้องและบทเจรจา บทร้องเป็นกลอนบทละคร โดยกลอนแต่ละบทแต่ละฉากจะมีจังหวะและวิธีการร้องที่แตกต่างกัน และมีการรับลูกคู่ที่แตกต่างกันด้วย ซึ่งสมัยก่อนใช้คนในการร้องรับ ทักษะในการร้องถือว่ามีความยากลำบากในการฝึกฝนมากกว่าเมื่อเทียบกับการรำ เพราะในการร้องนั้นต้องมีพรสวรรค์ด้านน้ำเสียงมาส่วนหนึ่งด้วย แต่สมัยนี้หลายๆ คณะใช้ระนาดในการรับ เพื่อช่วยผ่อนแรงคน แต่สมัยก่อนในยุคที่ไม่มีเครื่องขยายเสียง เมื่อนักแสดงร้องตามบท ผู้ฟังจำนวนมากอาจจะไม่ได้ยิน แต่หากได้ยินเสียงรับของนักแสดงทั้งหลายที่อยู่หลังฉากก็จะทำให้เข้าใจเรื่องได้

**ตัวอย่าง**

ท้าวสามล: เมื่อนั้น ท้าวสามลนั่งอยู่ยังปรางค์ทองเอย
ยังมีพระมเหสีอีกหนึ่งพระองค์ นวลอนงค์มีนามว่ามณฑาเอย
ลูกคู่รับ : เอย ว่ามณฑา นวลอนงค์มีนามเอย ว่ามณฑาเอย
ท้าวสามล: ยังมีพระธิดาอีกเจ็ดพระองค์ แม่โฉมยงน่ารักเป็นหนักหนาเอย
ลูกคู่รับ : เอย เป็นหนักหนา แม่โฉมยงน่ารักเอย เป็นหนักหนาเอย

นอกจากบทร้องแล้ว เท่งตุ๊กยังมีบทเจรจาสลับกับการร้องเพื่อช่วยให้การดำเนินเรื่องรวดเร็วขึ้น ลักษณะของบทเจรจาจะเป็นคำพูดร้อยแก้วที่ผู้แสดงจะเรียบเรียงขึ้นเองอย่างมีระเบียบจากเค้าโครงเรื่องนั้นๆ ภาษาและสำเนียงในการพูดค่อนข้างมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากการพูดปกติ คือ มีการพูดทอดเสียงเป็นช่วงๆ ตัวละครมักใช้สรรพนามแทนตัวเองว่า “ตัวของเรา” “ดิฉัน” “ตัวของข้าพเจ้า” หรือใช้ชื่อตัวละคร เช่น ตัวละครจนาก็จะเรียกแทนตัวเองว่า “รจนา” เป็นต้น ส่วนคำที่มักจะพูดกันติดปากบ่อยครั้งนั้น ได้แก่ “เห็นจะดีกว่า” สำหรับการตัดสินใจเดินทางไปที่ใดที่หนึ่ง และ “เลยทีเดียว” สำหรับการตัดสินใจกระทำสิ่งใดสิ่งหนึ่ง

สำหรับบทร้องและบทเจรจานั้นในอดีตจะมีบทร้องมาก ทำให้การเดินเรื่องช้าซึ่งไม่สอดคล้องกับรสนิยมของคนรุ่นใหม่ที่ชอบความรวดเร็วประกอบกับความยากในการหัด ปัจจุบันจึงมีการปรับบทร้องลดลงและเพิ่มบทเจรจามากขึ้น ในส่วนของบทร้องและบทเจรจานั้น เราสามารถปรับเปลี่ยนเนื้อหาโดยการสอดแทรกเนื้อหาเกี่ยวกับการรณรงค์ได้ หรือหากนำไปใช้ในโอกาสอื่นๆ ก็สามารถแต่งบทเพลงเพิ่มขึ้นใหม่ได้ เช่น มีการแต่งเพลงเชียร์เท่งตุ๊ก แต่งเพลงรณรงค์ลูกน้ำยุงลาย เป็นต้น

3.1.1.10 **ท่ารำ**

เท่งตุ๊กมีท่ารำพื้นฐาน 12 ท่า ได้แก่ สาวน้อยนาดแขน บรรจงจีบเท่งตุ๊ก 2 แขน บรรจงจีบเท่งตุ๊กแขนเดียว พญาหงส์เหิน ควงแขนคู่ซ้ายขวา พม่ารำขวาน (ซ้าย-ขวา) สาวน้อยผัดแป้ง จีบกระตุก (ซ้าย- ขวา) สะบัดข้อมือคู่ซ้าย-ขวา และท่ารำเสมอ

ผู้ที่จะมาฝึกแสดงเท่งตุ๊กต้องฝึกท่ารำพื้นฐานนี้ก่อน เวลาที่คนภายนอกนึกถึงเท่งตุ๊กก็จะนึกถึงในส่วนที่เป็นการรำ ในยุคต่อสู้ที่นักแสดงอายุมากขึ้น ขาดนักแสดง ศิลปินทั้งป้าอำนวยและป้าสาครจึงนำสมาชิกในครอบครัวมาฝึกหัดรำ นอกจากนี้ โรงเรียนบ้านเจ้าหลาวยังเชิญป้าอำนวย

ไปสอนรำเท่งตุ๊ก ในปี พ.ศ. 2545 แต่ไม่ได้เชิญนักดนตรี นี่ย่อมเป็นประจักษ์พยานอย่างดีว่า เมื่อโรงเรียนคิดจะสืบทอดเท่งตุ๊ก โรงเรียนนึกถึงแต่ท่ารำซึ่งเป็นดอกผล เป็นรูปแบบที่มองเห็นได้ง่าย ดังนั้น จะเห็นว่าการฝึกสอนนั้นจะเน้นแต่สอนท่ารำซึ่งเป็นรูปแบบ แต่สิ่งที่หายไป คือ คุณค่าหรือความหมายของท่ารำ 12 ท่า ที่ลดทอนลง

3.1.2 **ลำต้นของเท่งตุ๊ก** ซึ่งเป็นส่วนที่ค้ำยันให้ดอกผลนั้นอยู่ได้ ได้แก่

3.1.2.1 **เนื้อหาในบทละคร**

บทละครที่เท่งตุ๊กนำมาใช้แสดงมักนำมาจากตำนานพื้นบ้าน เช่น สังข์ทอง ไชยเชษฐ์ ขุนช้างขุนแผน โสนน้อยเรือนงาม หลวิชัย-คาวี กากี ฯลฯ เนื้อหาในบทละครที่นำมาแสดงจะแฝงข้อคิด คติสอนใจทั้งนักแสดงและผู้ชม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว การรักนวลสงวนตัว ความกตัญญู เป็นต้น

แม้ว่าในบางครั้ง เท่งตุ๊กมีการปรับไปเล่นเรื่องสมัยใหม่ตามลิเกบ้าง เช่น นรสิงห์สงคราม ดอกรักดอกโศก แต่ถึงกระนั้นก็ยังต้องยังคงขนบแบบนิทานพื้นบ้าน และต้องแฝงข้อคิดและศีลธรรมสอดแทรกอยู่ในบทละครที่จะแสดงด้วย

3.1.2.2 **ที่มาของเท่งตุ๊ก**

ละครนั้นกำเนิดตั้งแต่สมัยอยุธยา ภายหลังชาวละครนั้นได้ไปเรียนรำขั้นสูงจากพวกระบำจึงมีการครอบ “เทริด” ซึ่งเป็นเครื่องสวมศีรษะของชาวระบำมาแต่เดิม เมื่อละครเผยแพร่ไปสู่ภาคใต้ได้ปรับเปลี่ยนไปสู่การแสดงโนรา ดังนั้นละครเท่งตุ๊กจึงมีความสัมพันธ์กับโนราทางภาคใต้ ความสัมพันธ์ดังกล่าวสะท้อนอยู่ใน “บทตัวเรียม” ที่กล่าวถึงความยากลำบากในการฝึกฝนและเปรียบตนเองเป็นเช่นมโนราห์ หรือการรำท่าแม่บท 12 ท่าที่เหมือนกับโนรา เป็นต้น

ตัวอย่างบทตัวเรียมของคณะป้าอำนวย สุธาโร

*“ตัวเรียม* *ความยากใครจะเทียมเรียมเลยหนา*
*ข้าจะเปรียบเหมือนเป็นมโนราห์* *เปรียบเหมือนเรือนาวาไม่ชอบลม”*

ผู้ที่นำเท่งตุ๊กมาเผยแพร่ในจ.จันทบุรี คือ นายทิม ภากกิจ ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากครูขุนทองซึ่งอยู่ทางภาคใต้แล้วแสดงละครชาตรีเร่มาจนถึง อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี ราวพ.ศ.2420 ได้แต่งงานและมีบุตรหลานจึงตั้งรกรากที่นี่ ท่านได้ฝึกละครให้กับลูกศิษย์หลายคน ภายหลังเมื่อนาย

ทิมเสียชีวิต ลูกหลานและลูกศิษย์ได้สืบทอดการแสดงเท่งตุ๊กเรื่อยมา รวมทั้งหมด 9 คณะ ฝั่งซ้ำห้าน 4 คณะและฝั่งบางกระไชย 5 คณะ (ประภาศรี ศรีประดิษฐ์, 2545)

ส่วนผู้ที่นำเท่งตุ๊กมาเผยแพร่ที่บ้านเจ้าหลาว คือ ย่าโอ๋ สุขสำราญ ซึ่งย้ายบ้านมาจากตะกาดเง้า อ.แหลมสิงห์มาอยู่ที่บ้านใกล้ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม ย่าโอ๋ฝึกหัดเท่งตุ๊กจากครูที่ อ.แหลมสิงห์ คือ ครูเทียบ ครูพรและครูแตง ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่า ครูทั้งสามนี้เป็นลูกศิษย์ของนายทิม ภากกิจ โดยชื่อครูทั้งสามยังปรากฏอยู่ในคำไหว้ครูของนักแสดงเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว

ย่าโอ๋นำละครเท่งตุ๊กมาเผยแพร่ที่บ้านเจ้าหลาวประมาณปี 2480 และได้ฝึกลูกศิษย์ประมาณ 15 รุ่น รุ่นละประมาณ 20 คน ลูกศิษย์ย่าโอ๋ที่ยังสืบทอดการเล่นเท่งตุ๊กอยู่ที่บ้านเจ้าหลาว คือ ป้าอำนวย สุธาโร และป้าสาคร ชำนาญชล

สิ่งที่น่าสนใจ คือ เมื่อผู้วิจัยไปสอบถามเกี่ยวกับที่มาของละครเท่งตุ๊ก ทุกคนจะสามารถบอกได้เพียงแค่ว่า ย่าโอ๋เป็นผู้นำมาหัดที่บ้านเจ้าหลาว แต่ไม่ทราบว่าผู้ที่นำละครมาเผยแพร่ใน จ.จันทบุรีเป็นใคร เมื่อศิลปินไม่เข้าใจถึงที่มาและความสัมพันธ์ระหว่างเท่งตุ๊กกับโนรา ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างละครที่บ้านเจ้าหลาวกับละครแถบอ.แหลมสิงห์ (ทั้งฝั่งซ้ำห้านและบางกระไชย) ขาดสะบั้นลงทั้งๆ ที่มีครูคนเดียวกัน คือ นายทิม ภากกิจ รวมทั้งความสัมพันธ์กับโนราด้วย เพราะหากเปรียบไปแล้ว โนราก็เปรียบเหมือนเป็นพี่และละครเท่งตุ๊กนั้นเป็นน้อง ความสัมพันธ์ที่ขาดสะบั้นลงนี้เป็นไปทั้งในโลกแห่งความเป็นจริงและโลกแห่งจินตนาการที่ละครเท่งตุ๊กจะไม่มีความผูกพันกับละครฝั่งอ .แหลมสิงห์และโนราทางภาคใต้

3.1.3 **รากของเท่งตุ๊ก** ได้แก่ ส่วนที่เป็นคุณค่า ความหมาย ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณของเท่งตุ๊กซึ่งเป็นส่วนที่ไม่สามารถปรับได้ ได้แก่ (1) การเคารพพระรัตนตรัย (2) การเคารพคุณครู (3) รำซัดชาตรี (4) ความเชื่อต่างๆ

3.1.3.1 **การเคารพพระรัตนตรัย (พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์)**

จากการที่ผู้วิจัยได้เคยไปเข้าร่วมสังเกตการณ์ การไหว้ครู รวมทั้งการฝึกหัด ก่อนที่เด็กจะฝึกหัด และก่อนจะบอกครู เด็กทุกคนจะต้องไหว้พระก่อน ซึ่งรวมถึงการไหว้ครูประจำปี ที่จะไหว้พระก่อน โดยละครยกให้พระรัตนตรัยสูงกว่าครูทั้งหลาย รวมถึงพระฤาษีภรตมุนีด้วย

3.1.3.2 **การเคารพคุณครู** ซึ่งจะแสดงออกผ่าน (ก) การไหว้ครู และ(ข) บทออกคุณครู – บทคุณครู/ บทยอไหว้/ บทครูสอน/ บทสอนรำ/ บทตัวเรียม ดังนี้

**(ก) การไหว้ครู**

ทุกคณะก่อนที่จะแสดง ต้องไหว้ครูก่อน แม้แต่การทำเครื่องดนตรี เมื่อทำเสร็จก็ต้องไหว้ครู อัญเชิญครูมาสิงสถิตในเครื่องดนตรี และต้องทำพิธีไหว้ทุกครั้งก่อนที่จะแสดง เมื่อถึงคราวต้องไหว้ครูประจำปี ก็จะนำเครื่องดนตรีนั้นมาตั้งไหว้ด้วยพร้อมกับศีรษะพระฤาษีภรตมุนี (บางครั้งชาวบ้านเรียกว่า “หัวพ่อแก่”) และชฎา ความเชื่อเรื่องครูของชาวละครสำคัญมาก เพราะศิลปินจะได้รับการบอกเล่าว่า หากไม่เคารพครู ไม่ไหว้ครู จะมีผลร้ายหลายประการ เช่น การแสดงอาจจะติดขัด นึกบทไม่ออก สมองไม่ปราดเปรื่อง ผู้ชมจะไม่เอ็นดู หรือแม้แต่หากทำสิ่งใดที่ไม่ดี ก็มักจะบอกว่าครูจะลงโทษ เช่น อิจฉากันเอง แตกสามัคคี เป็นต้น

ผู้วิจัยมีโอกาสได้เข้าร่วมงานไหว้ครูของทั้งป้าอำนวยและป้าสาคร โดยผู้วิจัยได้ไปเข้าร่วมและสังเกตพิธีการไหว้ครูของคณะป้าอำนวยเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2548 ที่ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม พิธีการไหว้ครูและครอบครูเริ่มในช่วงเช้า โดยจัดขึ้นต่อจากพิธีทำบุญเลี้ยงพระร่วมกันทั้งชุมชน ของที่นำมาถวายเจ้าพ่อมีหัวหมู เป็ด ผลไม้ รวมทั้งมีการตั้งชฎาพ่อครูไว้ด้วย เด็กที่มาร่วมพิธีในวันนั้นมีประมาณ 30 คนล้วนใส่ชุดขาวมาเข้าพิธี พิธีเริ่มจากการสวดมนต์ของป้าอำนวยที่นุ่งขาวห่มขาวเช่นเดียวกัน หลังจากนั้นป้าอำนวยซึ่งเป็นเจ้าพิธีทำพิธีเชิญเจ้าพ่อหัวแหลมมาประทับทรงในร่างของตนเอง เจ้าพ่อหัวแหลมพูดกับเด็กๆ ผ่านร่างทรงของป้าอำนวยว่า *“ขอบใจที่มาไหว้ครู เพราะเจ้าพ่อโปรดละคร นอกจากนี้ละครยังเป็นของของปู่ย่าตายาย บรรพบุรุษของเรา และอยู่คู่บ้านเจ้าหลาวมานาน ขอให้เด็กๆ ช่วยกันอนุรักษ์ดูแลสืบไป”* หลังจากนั้น เด็กๆ จึงถือพานดอกไม้คลานเข้าไปไหว้ครู เจ้าพ่อจะสั่งสอนเป็นรายๆ ไป พร้อมทั้งครอบครูลงบนศีรษะ ซึ่งเป็นเครื่องหมายบ่งบอกว่า บัดนี้ พวกเขาได้เป็นศิษย์ที่มีครูคอยปกปักรักษา หลังจากปะพรมน้ำมนต์และให้พรแก่เด็กๆ แล้วเจ้าพ่อหัวแหลมจึงออกจากร่างป้าอำนวย พิธีกรรมข้างต้นมีความสัมพันธ์กับรากหรือจิตวิญญาณของสื่อพื้นบ้านรวมถึงนักแสดงด้วย

ส่วนพิธีการไหว้ครูของป้าสาคร ผู้วิจัยมีโอกาสไปร่วมสังเกตการณ์งานที่จัดขึ้นที่บ้านของป้าสาคร ในช่วงเช้าของวันที่ 12 เมษายน 2549 ของไหว้มี ไก่ต้ม ปูนึ่ง ขนมต้มขาว ขนมต้มแดง เหล้า บุหรี่ (ป้าสาครและป้าประเทืองเรียกบุหรี่ว่า “ยา”) ผลไม้ รวมทั้ง มีการเชิญหัวชฎาและเครื่องดนตรีต่างๆ มาวางไว้ด้านหน้าของเครื่องไหว้ ส่วนสมาชิกที่มาร่วมพิธีมีป้าสาครและป้าประเทืองเป็นหัวเรือใหญ่ ส่วนผู้มาร่วมงานมีสาว หรืออมรรัตน์ ซึ่งเป็นลูกสาวของป้าสาครร่วมด้วย พร้อม

เด็กๆ ที่มาฝึกละครกับป้าสาคร ประมาณ 8 คน ทั้งนี้เด็กๆ ที่มาร่วมงาน ป้าสาครจะบอกว่าให้ใส่ชุดขาว พิธีกรรมเริ่มขึ้นเมื่อป้าสาครจุดธูป เทียน และกล่าวคำไหว้ครู โดยให้เด็กๆ กล่าวคำไหว้ครูตาม หลังจากนั้น จึงเป็นเวลาที่ให้ครูลงมารับประทานอาหารที่เราจัดมาไหว้ประมาณครึ่งชั่วโมง ก่อนที่จะลา พิธีลาครู เริ่มจากการทำน้ำมนตร์ธรณีสาร แล้วเวียนให้สมาชิกทุกคนดื่ม ซึ่งผู้วิจัยก็ได้เข้าร่วมในพิธีพร้อมทั้งดื่มน้ำมนตร์นี้ด้วย หลังจากนั้นมีการจุดยา (บุหรี่ที่ผ่านพิธีกรรมเรียกว่า “ยาพ่อแก่”) หากเป็นผู้ใหญ่ก็จะนำยานั้นมาจุดสูบ และเวียนกันสูบจนกว่ายาจะหมด โดยทั้งป้าสาครและป้าประเทืองบอกกับผู้วิจัยว่า *“นี่เป็นยาพ่อแก่ เป็นของดีนะ”* เมื่อสูบยาหมด จึงทำพิธีลาอาหาร และนำอาหารไหว้มารับประทานรวมกัน

เมื่อเปรียบเทียบการไหว้ครูของทั้งสองคณะ ผู้วิจัยพบว่า สิ่งที่เหมือนกันระหว่างคณะของป้าสาครและป้าอำนวย คือ ไม่มีการแสดงให้ประชาชนชมเหมือนครั้งในอดีต แต่สิ่งที่แตกต่างกัน คือ การแต่งกาย ที่คณะของป้าอำนวยจะเคร่งครัดกับการแต่งกายด้วยชุดขาว สถานที่ทำพิธี คือ ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม มีการประทับทรงเจ้าพ่อ ในขณะที่คณะของป้าสาครทำที่บ้าน และไม่มีการประทับทรงเจ้าพ่อ ดังนั้น ในทัศนะของนักวิจัย พิธีการไหว้ครูของป้าอำนวยดูจะมีความศักดิ์สิทธิ์มากกว่าคณะของป้าสาคร โดยสังเกตจากความสำรวมของเด็ก บรรยากาศที่เต็มไปด้วยกลิ่นธูปเทียนและจากการพูดคุยกับเด็กๆ ที่เข้าร่วมพิธี ทั้งนี้อาจจะเนื่องมาจากกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กของป้าอำนวยอยู่ในฟากของการอนุรักษ์ต้นฉบับ ดังนั้น การจัดพิธีไหว้ครูจึงต้องพยายามรักษาความศักดิ์สิทธิ์ให้เหมือนต้นฉบับเดิม ในขณะที่ป้าสาครอยู่ในฟากของการปรับประยุกต์ จึงมีความจำเป็นน้อยกว่าในการรักษาต้นฉบับเดิมไว้

> *“ตอนอยู่ในศาลเจ้าพ่อ หนูขนลุกเลย มันเหมือนน้ำตาจะไหลนะ มันเงียบมาก ไม่มีใครกล้าคุยกันเลย”*
>
> (ด.ญ กนิษฐา สุทโธการ, ศิลปินเด็ก คณะป้าอำนวย, สัมภาษณ์ 16 เมษายน 2548)

ตัวอย่าง บทไหว้ครูที่เด็กๆ ลูกศิษย์ป้าสาคร จดให้

*“นะโมตัสสะ ภควโต อรหโต สัมมา สัมพุทธ ตัสสะ (ซ้ำ 3 รอบ)*
*ข้าขอไหว้ครูพัก ครูลัก ครูจำ ครูแนะ ครูนำ ครูสั่ง ครูสอน*
*ฤาษีตาไฟ ฤาษีตาวัว ฤาษีนารอด ฤาษีนารายณ์ พระฤาษีสามสิบสององค์*
*ครูละคร ครูลิเก ครูฉิ่ง ครูฉาบ ครูเทียบ ครูแตง ครูเอิง ครูโอ๋ ครูโทน ครูพาทย์*

*ให้ลูกศิษย์ร้องคล่องเหมือนน้ำไหล”*

ตัวอย่าง บทไหว้ครูที่ป้าสำอาง เจนจัดทรัพย์ ร้องให้ฟัง

*“ข้าขอไหว้ครูแขก ครูหนัง ครูละคร ครูลิเก ครูโทน ครูกลอง ครูกรับ ครูฉิ่ง ฤาษีตาไฟ ฤาษีตาวัว ฤาษีนารอด ฤาษีนารายณ์ พระฤาษีสามสิบสององค์และครู 16 ราศีขอให้ช่วยมาสิงสู่ อย่าให้มาขัดขวาง ขอให้ปัญญาแตกเหมือนดอกมะเขือขื่น มีปัญญาเฉียบแหลมเหมือนเข็มอย่าให้ตระหนกสบประหม่า ขอให้เข้ามาสู่ลูกด้วย”*

**(ข) บทออกคุณครู**

หลังจากโหมโรง ก่อนที่จะออกแสดง ละครต้องมีการรำออกคุณครู โดยเป็นการรำประกอบการร้องเพลงเพื่อบูชาพระรัตนตรัย เทพยดา คุณบิดามารดา และครูบาอาจารย์ทุกท่านที่สั่งสอนมา

การรำออกคุณครูเป็นพิธีกรรมสำคัญอันจะทำให้เกิดสิริมงคลกับสถานที่แสดงและตัวนักแสดง ผู้ที่จะแสดงออกคุณครูต้องเป็นผู้มีความสามารถและได้รับการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี บทออกคุณครูที่ยังคงใช้ประกอบอยู่ในปัจจุบัน ประกอบด้วย (1) **บทคุณครู** (2) **บทยอไหว้** (3) **บทครูสอน** (4) **บทสอนรำ** (5) **บทตัวเรียม** แต่ทั้งนี้ คณะของป้าสาครและป้าอำนวย รวมถึงคณะอื่นๆ ทั้งที่บางกระไชยและตระกาดเง้า จะมีคำกลอนและการออกเสียงผิดเพี้ยนกันไปบ้าง เนื่องจากการจดจำสืบทอดต่อๆ กันมา หรือบางทีเวลาขับร้อง ผู้ร้องอาจเพิ่มคำหรือตัดบางคำออกไปเพื่อทำให้เกิดความไพเราะ ปัจจุบัน คณะของป้าอำนวยมีการจดบันทึกบทออกคุณครูดังกล่าว (Fixed text) ในขณะที่คณะของป้าสาครยังไม่มีการจดบันทึก ดังนั้น โอกาสที่คณะของป้าอำนวยจะร้องผิดเพี้ยนไปจากเดิมย่อมยากกว่าคณะของป้าสาคร เพราะคณะของป้าสาครอาศัยการท่องจำ แต่แน่นอนว่า คณะของป้าสาครจะสามารถปรับเปลี่ยนบทออกคุณครูได้ง่ายกว่า เพราะการปรับเปลี่ยนนั้น บางครั้งเป็นไปตามความ”สะดวกปาก” เวลาร้องของศิลปินแต่ละท่าน หรือบางครั้งก็ปรับเปลี่ยนเนื่องจากการตีความถ้อยคำที่แตกต่างกันไป ซึ่งเท่ากับเปิดโอกาสให้ศิลปินสร้างสรรค์ได้มากกว่า

**บทคุณครู** ใจความสำคัญของเนื้อร้องเป็นการสรรเสริญพระคุณของคุณครู การบูชาพระรัตนตรัย พระพรหม พระยม

ตัวอย่างบทคุณครูของคณะป้าอำนวย สุธาโร

*“คุณเอย คุณครู เหมือนดังฝั่งเอย เหมือนดังฝั่งแม่น้ำพระคงคา*
*น้ำแห้งช่างไหลมาเอย ยังไม่รู้สิ้นรู้สุด*
*ลูกจะไหว้พระพุทธธรรมเจ้า ยกไว้เหนือเกล้าเหนือผม*
*ลูกจะไหว้พระพรหมยมการเอ่ย อยู่ไม่ได้นานลงมาหมด*
*สิบนิ้วลูกจะยกขึ้นดำเนินเอย สรรเสริญแห่งคุณของพระพุทธ*
*รับศีลเสียแล้วบริสุทธิ์เอย ไหว้พระเสียก่อน ลูกจะสวดมนตร์”*

**บทยอไหว้** ใจความสำคัญของเนื้อร้องเป็นการแสดงความนอบน้อมกราบไหว้พระภูมิ พระพาย พระจันทร์ พระอินทร์ พระอาทิตย์ และเทวดาทั้งหลายที่ปรากฏใน 3 ภพ พร้อมทั้งขอพรให้เล่นละครที่ไหนให้มีคนรัก หากพักการแสดงที่ไหนขอให้มีคนชม เหตุที่ขอพรเช่นนี้ เนื่องจากละครชาตรีเดิมเป็นละครเร่ที่ต้องเดินทางเร่ร่อนไปแสดงหมู่บ้านต่างๆ นานเป็นแรมเดือน

ตัวอย่างบทยอไหว้ของคณะป้าอำนวย สุธาโร
*“ย่อเอยย่อไหว้ พระภูมิ พระพาย ลูกจะไหว้เอยไป*
*ตกไหนให้ดี มีคนรักเอย พักไว้ให้ดีมีคนชม*
*ลูกจะไหว้เหนือเกล้า ไหว้เหนือผมเอย ลูกถวายบังคมทุกราตรี*
*ลูกจะไหว้พระจันทร์แจ้ง อันแสงใสเอย ไหว้จบภพไตรในโสฬส*
*ไหว้พระอาทิตย์ เรืองฤทธีเอย ไหว้นางธรณี ไม่พึงแพน*
*ฝูงคนเยี่ยมกลับ นับหมื่นแสนเอย ไม่เคลื่อนไม่แคลน ไม่หวาดวาย*
*ไหว้เท้าอินทรโทษอันโสรสเอย ชักรถขึ้นบนเวหา”*

**บทครูสอน** ใจความสำคัญของเนื้อร้องเป็นการกล่าวถึงการสอนของคุณครูที่เริ่มตั้งแต่การหัดท่ารำ ตลอดจนกระทั่งการแต่งกาย อีกทั้งยังเป็นการแสดงความมุ่งมั่นในการเรียนละคร ประกอบกับเปรียบเทียบเหตุผลต่างๆ อันก่อให้เกิดความรัก ความสามัคคีของละครและผู้ชม อันจะเป็นผลทำให้การแสดงประสบความสำเร็จ

ตัวอย่างบทครูสอนของคณะป้าอำนวย สุธาโร

*สอนเอยสอนมารวย เหมือนดั่งเล่ากระสวยมาสอนงาม*
*ครูสอนให้ปูผ้า สอนให้ข้าทรงซึ่งกำไล*
*สอนครอบชฎาน้อย เหมือนอย่างเราสอดสร้อยพวงมาลัย*
*สอนทรงซึ่งกำไล เหมือนยังเล่าแขนซ้ายย้ายแขนขวา*
*กระเดื่องมาแขนขวา ตีราคาได้ห้าตำลึงทอง*
*ตุ่มเอ๋ยมาตุ่มกอก เหตุไฉนมางอกในตุ่มกา*
*ตีนถีบพนักเอ๋ย สองมือลูกก็ชักเอาสายทอง*
*หาไหนให้เหมือนน้อง ลำพองเหมือนเทพยดา*
*ปากน้ำแม่เจ้าพระยา ยังมีแต่ไม้ไม้ตาตุ่ม*
*รักกันเมื่อสาวสาว เปรียบเหมือนดอกน้ำเต้าแตกใบชุม*
*รักกันเมื่อหนุ่มหนุ่ม เปรียบเหมือนดอกกระทุ่มแตกบัวบาน*
*เอโกของพี่เอ๋ย มาจนป่านฉะนี้มาเอกา*
*กาคาบเอาเหยื่อมา วางไว้ที่ต้นแม่เสาธง*
*คนกินให้เป็นบ้า กาเอ๋ยมากินให้มันงวยงง*
*วางไว้ที่ต้นล่ะแม่เสาธง นึกว่ากาหงส์มาสักครู่*
*กาดำมาจับอยู่ มันมาสิงสู่ด้วยกาขาว*
*โน่นแน่ะกาทองของใครเล่าเอ๋ย เช้าเช้าก็บินร่อนลงมา*
*ขึ้นสวรรค์ยังไม่รอด สองมือเข้ามาสอดสอดพวงมา*
*พญาเอ๋ยพญาหงส์ จับที่ยอดเสาธงเรียกว่ากาทอง*
*ปีกหางของนางยังอ่อน ตกลงสาครล่องลอยไป”*

**บทสอนรำ** ใจความสำคัญของเนื้อร้องเป็นการกล่าวถึงคุณครูที่ได้สอนท่ารำแม่บทอันมีทั้งหมด12 ท่า อาทิ รำเสมอบ่า รำเสมอพก ช่อระย้าพวงดอกไม้ และโคมเวียน เป็นต้น

ตัวอย่างบทสอนรำของคณะป้าอำนวย สุธาโร

*“สอนเอยสอนรำ ครูให้ฉันรำสิบสองท่า*
*ปลดองค์แล้วลงมา ครูให้ฉันรำเสมอพก*
*วาดไว้ใต้อก ชนกเจ้าเอยเป็นแผ่นประภารา*

*ยกหัตถ์ให้สูงเทียมตา* *จะเรียกเจ้าช่อระย้าพวงดอกไม้*
*ปลดองค์ลงมาได้* *ครูให้ฉันรำเป็นวงเวียน*
*เวียนเราเจ้าเอย* *ก็เขาเชียรเพียรพาตาน*
*ฉันนี้นงคราญ* *ท้าวคีเธอมาเธอชักรส*
*ฤาษีดาบส* *ลินลาจะเข้าพระอาศรม*
*ฉันนี้วงกลม* *พระรามเขาห้ามสมุทร*
*ฉันนี้นงนุช* *ท้าวฉุดเอานาคนาคนาคา*
*ครุฑฉวยเอานางได้* *พาร่อนขึ้นไปบนเวหา”*

**บทตัวเรียม** ใจความสำคัญของเนื้อร้องกล่าวถึงความยากลำบากในการฝึกหัดละคร ท่ารำบางท่ามีความคล้ายคลึงกับโนรา ซึ่งมีความยากในการปฏิบัติจึงต้องใช้ความพยายามเป็นอย่างสูง ความทุกข์ยากของการฝึกหัดแสดง บางครั้งอาจเกิดอาการท้อแท้ แต่เมื่อมาพบกับผู้ชมก็ขอได้โปรดเห็นใจ และเป็นกำลังใจในการแสดงต่อไป

ตัวอย่างบทตัวเรียมของคณะป้าอำนวย สุธาโร

*“ตัวเรียม* *ความยากใครจะเทียมเรียมเลยหนา*
*ข้าจะเปรียบเหมือนเป็นมโนราห์* *เปรียบเหมือนเรือนาวาไม่ชอบลม*
*จะชักใบหลังขึ้นตั้งท่า* *จะลอยลำนาวาไปสู่สม*
*นาวาข้าเอยทั้งคลื่นลม* *จะล่มจะจมไม่รู้เลย*
*โน่นพี่ชายแล่นเรือมาเพื่อหริ่ง* *ชายชั่วกลัวหญิงเสียจริงแล้ว*
*โน่นพี่ชายบากหน้ามาแล้ว* *นึกว่าเกาะแก้วเคยอาศัย*
*โน่นพี่ชายบากหน้าหมายจะพึ่ง* *สาวน้อยจะมาเอาหน้าหนี*
*พี่ชายฝากคำมารำเพย* *นาวาข้าเอ๋ยแล่นเกยตลิ่ง”*

3.1.3.3 **รำซัดชาตรี**

คือ การรำเพื่อบูชาครูและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยจะรำหลังจากรำคุณครูเสร็จเรียบร้อยแล้ว ในอดีต ผู้ที่จะรำคุณครูและรำซัดชาตรีได้นั้นจะต้องท่องมนตร์พร้อมทั้งฟังจังหวะในการรำประกอบด้วย ดังนั้น ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดให้รำซัดชาตรีคือผู้ที่ได้รับการเลือกเฟ้นมาเป็นอย่างดี แต่ปัจจุบัน คาถาที่ใช้ท่องขณะแสดงรำซัดชาตรีได้สูญหายไปจากการแสดงเท่งตุ๊กแล้ว สภาพบรรยากาศที่ปรากฏในการแสดงก็ดูจะไม่ศักดิ์สิทธิ์เช่นในอดีต ประกอบกับคุณสมบัติของนักแสดง

ที่ลดทอนลงไปจากผู้มีความสามารถและสมาธิสูงมาเป็นผู้มีความสามารถเท่านั้น แต่ถึงอย่างไร การรำซัดชาตรีก็ยังคงเป็นพิธีกรรมที่สำคัญและต้องปฏิบัติทุกครั้งก่อนทำการแสดง

3.1.3.4 **ความเชื่อ**

การเล่นละครเท่งตุ๊ก มีความเชื่อหลายประการ แต่ความเชื่อหลักๆ มีดังนี้

- **พ่อปู่ฤาษี** ศิลปินเท่งตุ๊กทุกคนต่างนับถือพ่อปู่ฤาษีว่าเป็นบิดาหรือผู้ให้กำเนิดละคร พ่อปู่ฤาษี คือ พระฤาษีภรตมุนี ดังนั้น ในการไหว้ครู จึงต้องมีศีรษะของพ่อปู่ฤาษีมาตั้งบูชาด้วย รวมทั้งในพิธีจะมีการทำน้ำมนตร์เพื่อประพรมและให้สมาชิกในคณะทุกคนได้ดื่มกิน โดยเรียกว่าน้ำมนตร์พ่อปู่ เชื่อกันว่าน้ำมนตร์พ่อปู่จะทำให้เด็กๆ ที่มาฝึกใหม่มีความอ่อนน้อมถ่อมตน ไม่ดื้อ มีความจำดี นอกจากนี้จะมีการมวนยาสูบมวนโตๆ เมื่อผ่านพิธีกรรมจะเรียกยานี้ว่ายาพ่อปู่ สมาชิกทุกคนในคณะที่เป็นผู้ใหญ่จะเวียนกันสูบยานี้ทุกคน

- **หัวชฎา** หัวชฎาถือว่าเป็นของสูงและศักดิ์สิทธิ์สำหรับศิลปิน ทุกครั้งก่อนทำการแสดงจะต้องไหว้ครู โดยนำชฎาไปตั้งไว้บนที่สูง และมีเครื่องเซ่น ชฎานี้จะต้องวางไว้ที่สูงเสมอ ห้ามเดินข้ามเป็นอันขาด ผู้ที่จะเป็นโต้โผละครได้จะต้องมีหัวชฎาไว้ในการครอบครอง หากเก็บไว้ที่บ้าน ต้องตั้งไว้ที่สูง และต้องไว้ทางหัวนอน ห้ามไว้ทางปลายเท้าหรือทิศตะวันตกเป็นอันขาด หัวชฎานี้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างละครและระบำ เพราะหัวชฎาเป็นสิ่งที่นางระบำสวมใส่มาก่อน เมื่อพวกละครไปหัดรำจากพวกระบำจึงนับถือครูระบำและนับถือหัวชฎาว่าเป็นของศักดิ์สิทธิ์ตามพวกระบำด้วย

เมื่อพิจารณาองค์ประกอบของเท่งตุ๊กเมื่อสืบทอดผ่านยุคสมัยอดีตจนถึงยุคต่อสู้ สามารถสรุปได้ ดังนี้

1. ในด้านของรูปแบบ เมื่อพิจารณาเพียงผิวเผิน คนทั่วไปจะคิดว่าองค์ประกอบของเท่งตุ๊กนั้นยังคงเหมือนเดิม คือ มีโรงละคร ฉาก เครื่องแต่งกาย เนื้อเรื่อง รูปแบบการแสดง เครื่องดนตรีที่เหมือนเดิม แต่เมื่อพิจารณาลงไปในรายละเอียด จะเห็นถึงความทรุดโทรมและคุณภาพที่ด้อยลงขององค์ประกอบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นโรงละคร ฉาก เครื่องแต่งกาย เนื้อเรื่อง รูปแบบการแสดง เครื่องดนตรี ความทรุดโทรมดังกล่าวเกิดขึ้น เนื่องจากการสืบทอดในยุคต่อสู้นั้น ศิลปินมีงานแสดงน้อย (Channel) จึงส่งผลกระทบต่อมิติเศรษฐกิจ นั่นคือ

รายได้ที่ลดลง เมื่อรายได้ลดลงจึงไม่สามารถมาทำนุบำรุงสื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นมิติวัฒนธรรมได้

2. องค์ประกอบของเท่งตุ๊กที่เปลี่ยนแปลงไป สะท้อนให้เห็นถึงสถานภาพของเท่งตุ๊กผ่านความทรุดโทรมขององค์ประกอบต่างๆ ทั้งเครื่องแต่งกาย ฉาก เครื่องดนตรี ตัวอย่างเช่น โรงละครสมัยที่รุ่งเรือง ศิลปินสามารถบอกเจ้าภาพได้ว่าต้องการปลูกโรงแบบใด แต่มาในยุคปัจจุบัน โรงละครขึ้นอยู่กับเจ้าภาพที่จะจัดหาพื้นที่ว่างตรงจุดใด แล้วให้ศิลปินปลูกโรงเอง

3. ในยุคต่อสู้นั้น การสืบทอดไม่ว่าจะเป็นคณะของป้าสาคร หรือของป้าอำนวย ก่อนที่จะมาร่วมงานกับ สพส. ที่ฝึกสอนสมาชิกในครอบครัวหรือไปสอนที่โรงเรียนต่างเน้นเฉพาะการสืบทอดท่ารำซึ่งเป็นส่วนของรูปแบบ แต่ส่วนที่ลดทอนอย่างมาก คือ ความเชื่อ หรือส่วนที่เป็นโลกทางธรรม (Sacred) เช่น การสวดมนตร์ระหว่างการรำออกคุณครู พิธีการไหว้ครูที่จากเดิมมีขั้นตอนมาก และสมาชิกทุกคนต้องมาร่วมในงานไหว้ครูประจำปี รวมถึงจะมีการแสดงของนักแสดงรุ่นใหม่ที่เพิ่งผ่านพิธีไหว้ครู แต่ปัจจุบัน การไหว้ครูจำกัดอยู่แค่หัวหน้าคณะและสมาชิกประมาณ 6-7 คน พิธีจัดแบบเรียบง่าย ไม่มีอุปกรณ์และของไหว้จำนวนมากเช่นในอดีต และที่สำคัญ คือ ตัดการแสดงของศิลปินรุ่นใหม่ที่เพิ่งผ่านพิธีไหว้ครูออกไป ซึ่งในส่วนความเชื่อมีความสัมพันธ์กับการสืบทอดจิตวิญญาณของศิลปินเท่งตุ๊ก

4. สิ่งที่หายไปสำหรับละครเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว คือ ในส่วนของลำต้นที่ศิลปินไม่ทราบถึงที่มาของเท่งตุ๊กและความสัมพันธ์ระหว่างเท่งตุ๊กกับสื่อพื้นบ้านอื่นๆ เช่น โนราและระบำ ที่มาซึ่งเป็นมิติในเชิงประวัติศาสตร์หรือตำนานของสื่อพื้นบ้านคือพื้นที่ของการสร้างความทรงจำร่วมกัน เมื่อไม่ทราบที่มาจึงไม่มีความทรงจำร่วมกันและไม่ทราบความสัมพันธ์กับคณะละครเท่งตุ๊กที่อยู่บริเวณชุมชนใกล้เคียง เพราะการทราบความสัมพันธ์อาจจะพัฒนาไปสู่ความร่วมมือในการสืบทอดร่วมกันในภายหลังได้

### 3.2 การวิเคราะห์คุณลักษณะของเท่งตุ๊กในฐานะที่เป็นสื่อการแสดง

เมื่อนักวิจัยพิจารณาคุณลักษณะของเท่งตุ๊กในฐานะที่เป็นสื่อการแสดง ผู้วิจัยพบว่า

ก. **ผู้ชมหรือผู้รับสาร** (Receivers) เป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญมาก สมัยก่อน ทุกครั้งที่มีการแสดงจะมีผู้มาชมการแสดงจำนวนมาก และผู้ชมมีคุณภาพแบบผู้ชมตาคม (Smart audience) รวมถึงการมีปฏิสัมพันธ์กันระหว่างศิลปินและผู้ชม ซึ่งมีผลดีหลายประการต่อการสืบทอดเท่งตุ๊ก ได้แก่

- **ด้านขวัญและกำลังใจของศิลปิน** หากมีผู้มาชมการแสดงจำนวนมาก ทำให้ศิลปินทั้งนักแสดงและนักดนตรีเกิดขวัญและกำลังใจ มีความฮึกเหิมในการแสดง และจะยิ่งมีความสุขมากขึ้น หากการแสดงของพวกเขาสามารถสะกดคนดูจำนวนมากให้หัวเราะ ร้องไห้ ตลกขบขัน โกรธ เกลียด ไปกับบทบาทในการแสดงของพวกเขา

*"งานไหนมีคนมาดูเยอะ มันมีความสุข ใจมันก็ฮึกเหิมอยากเล่น สมัยก่อนเล่นกันถึงบทบาท คนดูก็สนุก ตอนนางเอกถูกรังแก คนดูก็สงสารนางเอก พอตัวโกง ตัวกระแตออกมา ก็เกลียดตัวกระแต ว่ามันโกงจนน่าเกลียด บางคนของขึ้นด่าตัวโกง เขวี้ยงของใส่ก็มี เขาสงสารนางเอก หาว่าเราแกล้งนางเอก เราไม่ว่ากันแสดงว่าเราเล่นดี สมบทบาท เป็นนักแสดงต้องแสดงให้สมบทบาท"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

- **ด้านการพัฒนานักแสดง** ผู้ชมมีส่วนในการพัฒนานักแสดง โดยเฉพาะผู้ชมตาคม เพราะผู้ชมกลุ่มนี้มีความสามารถในการชมเท่งตุ๊ก และสามารถวิพากษ์วิจารณ์ได้ว่านักแสดงคนใดเล่นดี แสดงสมบทบาท ร้องและรำได้อย่างถูกต้อง ดนตรีเล่นได้สอดคล้องประสานกับท่ารำ เมื่อผู้ชมมีความรู้ ความสามารถ ทำให้นักแสดงต้องตั้งใจในการแสดง ศิลปินที่ความสามารถยังไม่ถึงขั้นก็ต้องพัฒนาตนเอง มิฉะนั้น จะอายผู้ชมรวมทั้งอายศิลปินด้วยกันเอง

*"เล่นในบ้านเล่นยาก ชาวบ้านเขารู้เรื่องกันหมด และคนรู้จักกันทั้งนั้น เล่นผิดนิดผิดหน่อยไม่ได้หรอก เดี๋ยวเขาว่าเอา บางทีเราเล่น พอวันรุ่งขึ้น คนก็มาพูดแล้วว่าเมื่อคืนใครเล่นเป็นยังไร ดนตรีเล่นหลุบ เล่นดี เล่นสมบทบาทหรือเปล่า บางวันไม่สบายเสียงแห้ง ร้องไม่เต็มที่ คนดูเขารู้ สมัยก่อน ตอนยังเล่นไม่เก่ง ก็ต้องพยายามเล่นให้เก่ง ไม่งั้นอายเขา พอเล่นแล้วมีคนเขามาว่า ไม่อายคนดูก็ต้องอายเพื่อนๆ กันเอง ที่เขาเล่นกันไปถึงไหนแล้ว เรายังเล่นเตาะแตะอยู่ก็คง*

*ไม่ได้ ต้องปรับปรุงตนเอง หมั่นซ้อม ขยันเข้าเดี๋ยวก็เก่งเอง ของอย่างนี้มันต้องหมั่นซ้อมบ่อยๆ"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

*"ถ้าเราเล่นเก่ง เล่นดี ก็มีคนเขามาหลงใหลเรา เราก็ดีใจ ใครเล่นดี คนชอบ ดูจากคนมาดูก็รู้กัน เราก็ต้องพยายามเล่นดี คนจะได้ชอบบางคนเล่นดี สมบทบาท อย่างเป็นนางเอก ก็ต้องเล่นให้เศร้า ถ้าเล่นถึงขนาดคนดูร้องไห้ เยี่ยมเลย เป็นตัวโกง ก็ต้องให้คนเกลียด ตลกเล่นแล้ว คนก็ต้องหัวเราะ แค่เดินออกจากโรง คนก็ฮาแล้ว ใครเล่นดีคนดูเขาก็พูดต่อๆ กันเอง อย่างป้าเทืองเนี่ย เขาเสียงดีมาแต่ไหน ใครๆ ก็ยอมรับ"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

ข. **เวทีหรือช่องทางการแสดง** สิ่งที่สำคัญรองลงมา คือ เวที หรือช่องทางการแสดง เป็นสนามฝึกฝนความสามารถของศิลปิน ยิ่งผ่านเวทีมากยิ่งมีความชำนาญมาก เพราะการฝึกซ้อมโดยไม่ได้ขึ้นเวทีมีความแตกต่างจากการขึ้นเวทีแสดงจริงๆ ที่มีทั้งผู้ชมและบรรยากาศในการชม เมื่อศิลปินฝึกซ้อมและมีโอกาสได้ขึ้นเวทีแสดง ย่อมนำมาซึ่งความภาคภูมิใจ เป็นความรู้สึกว่า เราเป็นจุดศูนย์รวมของความสนใจของคนดู ผู้ที่มาดูคือ ผู้ที่เห็นคุณค่าของเรา เป็นผลงานของศิลปินว่าเคยผ่านเวทีที่ไหนมาบ้างมากน้อยเพียงใด การได้ผ่านเวทีมามาก ยิ่งได้มีโอกาสฝึกฝนมาก และยิ่งผ่านเวทีที่มีความสำคัญ ยิ่งสร้างความภาคภูมิใจและเกียรติประวัติของศิลปิน

*"เด็กๆ เขาซ้อม เขาก็อยากแสดง พอมีงานแสดงก็ดีใจกัน ซ้อมอยู่กับบ้านมันไม่เหมือนขึ้นเวทีเล่นจริงหรอก ของจริงมันมีไฟ แสง สี เสียง บรรยากาศคนดู มันเต็มที่กว่ากัน เราก็อยากหาเวทีให้เด็กได้เล่น ยิ่งขึ้นเวทีมาก เด็กก็มีประสบการณ์มาก ก็จะยิ่งเก่ง บางทีร้านอาหาร เราก็อยากให้เด็กไปรำ ไม่ใช่แค่เด็กมีรายได้ แต่เด็กจะได้ฝึกฝนตนเอง เล่นบ่อย เจนเวที เดี๋ยวก็เก่ง ละครมันต้องขึ้นเวทีบ่อย ต้องมีประสบการณ์บนเวทีด้วย แค่ซ้อมไม่พอหรอก บรรยากาศซ้อมกับของจริงมันต่างกัน มีงานอะไร เราก็ขอให้เอาเด็กเราไปรำ งานจังหวัด งานที่แหลมเสด็จ งานต้อนรับ เด็กๆ เขาจะได้ภูมิใจในความสามารถของเขาด้วย เขา*

*จะได้รู้ว่า ที่เขาฝึกซ้อม ขยันมานั้น เวลาแสดงจริงแล้วมันช่วยได้เยอะ อย่างล่าสุด ก็พาเด็กๆ ไปรำเปิดงานที่แหลมเสด็จ รำหน้าองคมนตรีเลย"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"หนูชอบไปแสดง ถ้าป้ามาบอกว่าให้เตรียมตัวจะพาไปเล่นที่โน่นที่นี่ หนูก็จะไปแทบทุกครั้ง ถ้าไม่ติดอะไร ไปเล่นจริงๆตอนแรกๆ บางทีหนูก็เขินเหมือนกัน แต่พอเล่นบ่อยๆ ก็ชิน ไม่เขินแล้ว ทำให้หนูกล้ามากขึ้น ได้เล่นบนเวทีมีคนมาดู หนูก็รู้สึกดีใจ ภูมิใจด้วย พ่อแม่ก็ดีใจ ภูมิใจเหมือนกันเวลาไปเล่นที่ไหน แม่ไม่ห้ามหรอก อยากให้ไป"*

(ด.ญ. กนิษฐา สุทโธการ, สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 50)

ค. ***การแสดงละครคือการสวมบทบาท*** *(Role Taking)* คือ การได้แสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกซึ่งบางครั้งไม่สามารถแสดงได้ในชีวิตประจำวัน การจะสวมบทบาทผู้อื่นได้ดี ต้องเอาใจเขามาใส่ใจเรา และการได้รับบทบาทเช่นไร ทำให้ผู้แสดงต้องหวนกลับมามองบทบาทตนเองในชีวิตประจำวัน ดังนั้น การเล่นละครเปรียบเสมือนการสร้างตัวตนของศิลปิน

*"เวลาเราเล่นละคร มันต้องไปสวมบทบาทของคนอื่นนะ บางครั้งก็เป็นคนดี บางครั้งก็เป็นคนไม่ดี เป็นคนชั่ว ถ้าเป็นคนดี ทำดี ก็ต้องมีความสุข สมหวัง แต่ถ้าเป็นคนไม่ดี ขี้โกง กระแตไปทั่ว ก็มีแต่คนเขาเกลียด บางทีเล่นละครแล้วก็ต้องมองชีวิตจริงของเราเหมือนกัน เราจะเป็นคนดีหรือคนชั่วล่ะ เวลาเล่นละครก็เห็นๆ อยู่ว่าสุดท้ายเป็นอย่างไร"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"ตอนแสดง เราไม่ได้เป็นตัวเรา เราไปเล่นเป็นใครตั้งมากมาย แต่ไม่ใช่ตัวเรา หน้าที่ของเราคือ แสดงให้สมบทบาท ถ้าชั่วก็ต้องชั่วให้ถึงที่สุด ดีก็ต้องดีให้ถึงที่สุด หน้าตาท่าทางต้องออกทำให้คนดูเขาเข้าใจว่าเรากำลังมีอารมณ์อย่างไร รู้สึกอย่างไร การแสดงอารมณ์ตอนแรกๆ ที่แสดงอาจจะยาก เพราะว่ามันไม่ใช่ชีวิตเราจริงๆ ที่เราจะแสดงอารมณ์แบบนั้นได้ อย่างอิจฉา ใครจะมาร้องกรี๊ดๆ คงไม่ได้ ชาวบ้านเขาจะหาว่าบ้า"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

ง. **การเป็นสื่อการแสดง เป็นสื่อในเชิงรุก** สามารถจูงใจเด็กๆให้มาสนใจฝึกเรียนได้ง่าย เพราะมันมีความสนุกสนาน ได้ร้อง รำ ตีกลอง ได้ออกกำลังกาย เร้าอารมณ์ความรู้สึก และความสนใจของเด็กๆ ได้ดีกว่าสื่อวัตถุซึ่งเป็นสื่อเงียบ แต่เมื่อเวลาผ่านไปช่วงหนึ่ง เด็กก็จะเบื่อและถอนตัวออกไปได้ง่ายเช่นกัน

*"รับสมัครเด็กมาเรียนทีแรก มีเด็กมาสมัครเยอะเชียว ใครๆ ก็สนใจ เด็กๆ มาบอกยายขอหนูหัดละครด้วยนะ เพราะดูว่าสนุกดี ได้ไปเที่ยว แล้วมีเพื่อนมาหัดกันเยอะแยะ ยิ่งสนุกกันใหญ่ แต่พอมาฝึกสักพัก ก็เริ่มเบื่อบ้าง เริ่มหายหน้าไปทีละคน สองคน ติดงานบ้าง ติดเรียนบ้าง เริ่มงอแง อย่างว่านะ เดี๋ยวนี้สิ่งยั่วยุมันเยอะ เด็กเขามีอะไรทำตั้งเบิกไม่ได้มีเราเจ้าเดียว ยิ่งช่วงที่เริ่มเป็นสาวๆ ช่วงนี้แหละเป็นช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อ เริ่มอายบ้าง เริ่มเบื่อบ้าง ถ้าผ่านไปไม่ได้ก็หยุด แต่ถ้าใครผ่านช่วงนี้ไปได้ ก็ยาวเลย"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

จ. **สื่อพื้นบ้านประเภทการแสดง มีความสด ใหม่** ทุกครั้งที่เล่น มันจะไม่เหมือนเดิม แม้ว่ามันจะเล่นเรื่องเดิม เพราะการแสดงจะเป็นการด้นสด (Improvisation) ดังนั้น จึงไม่แปลกใจที่เราพบว่า เนื้อหาของละครที่เล่นกันทุกวันนี้ก็เป็นเนื้อหาเดียวกับที่เล่นกันในช่วงอดีต นับเฉพาะที่บ้านเจ้าหลาว ก็มากกว่า 70 ปี คนที่ติดตามชมตั้งแต่วัยเด็กจนถึงวัยชราจะได้ชมเรื่องดังกล่าวมานับครั้งไม่ถ้วน แต่ก็ยังคงติดตามต่อไป บางครั้งติดตามชมเพื่อดูว่า การแสดงคราวนี้แตกต่างจากครั้งก่อนๆ อย่างไร ตัวแสดงมีการเปลี่ยนแปลงหรือไม่ ใครเล่นดีกว่ากัน

*"ดูมาตั้งแต่เด็กจนแก่แล้ว นับครั้งไม่ถ้วนหรอก เรื่องที่ดูบ่อย อย่างไชยเชษฐ์ สังข์ทอง ขุนช้างขุนแผน ดูจนร้องได้หมด แต่ก็ไม่เบื่อนะ ไปดูกี่ครั้งก็ยังสนุก จะว่ามันเล่นเหมือนเดิม มันก็ไม่เหมือนเดิมร้อยเปอร์เซ็นต์ มันก็แตกต่างกันไปบ้าง แต่ละคณะก็เล่นไม่เหมือนกัน ดีไม่เท่ากัน คณะเดิมเล่นเรื่องเดิมไปที่ใหม่ก็ต้องมีอะไรเปลี่ยนบ้าง บางทีก็เปลี่ยนเอาคนใหม่มาเป็นพระเอกบ้าง สลับบทบาทกันบ้าง บางทีมุขเดิมเล่นวันก่อนขำ มาวันนี้ก็เล่นแบบเดิม เอ๊ะ มันไม่ค่อยจะขำ มันเป็นที่คนดูมันเปลี่ยนไปด้วย บางทีคนแสดงก็ต้องปรับ แซวคนดูบ้าง"*

(สนทนากลุ่มผู้ชมรุ่นอาวุโส, 18 มีนาคม 50)

ฉ. **สื่อพื้นบ้านประเภทการแสดงมีการแบ่งบทบาทชัดเจนระหว่างผู้แสดงและผู้ชม** ในการแสดงแต่ละครั้ง จะมีการแบ่งบทบาทชัดเจนระหว่างผู้แสดงและผู้ชมและต่างฝ่ายต่างก็รู้บทบาทของตนเป็นอย่างดีว่าในครั้งนี้ตนเองมีบทบาทอะไร แม้ว่าจะมีการแบ่งบทบาทชัดเจน แต่การที่ผู้แสดงและผู้ชมจะเข้าใจบทบาทของตนเองได้ ก็ต้องมีการสร้างความเข้าใจร่วมกันก่อน (Shared meaning) เพราะในสื่อการแสดงมีสัญญะมากมายที่ผู้แสดงและผู้ชมต้องสร้างความเข้าใจร่วมกัน ทั้งลีลาท่าทางการแสดง น้ำเสียง การแต่งกาย ท่วงทำนองดนตรี ฯลฯ ดังนั้น ผู้ที่จะชมการแสดงสนุกและสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับนักแสดงได้ก็ต้องเข้าใจสัญญะที่ปรากฏในการแสดงด้วย

ช. **สื่อพื้นบ้านประเภทการแสดงมีทั้งมิติทางโลกและมิติทางธรรม** การแสดงสื่อพื้นบ้านมี 2 มิติ คือ ส่วนความเชื่อ พิธีกรรม (หรือเรื่องทางธรรม) กับอีกส่วนหนึ่ง คือ เป็นส่วนของการแสดงที่สร้างความบันเทิง ทั้งสองมิตินี้จะไม่แยกจากกันแบบเด็ดขาดเหมือนสื่อมวลชน แต่จะมีลักษณะเกื้อหนุนกัน เช่น การไหว้ครูร่วมกัน ก่อให้เกิดขวัญและกำลังใจ สร้างสติ สมาธิ นักแสดงรู้สึกว่ามันคือ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ จะมาเล่นไม่ได้ ดังนั้น เวลาแสดงต้องแสดงให้สุดฝีมือ เวลาเล่นดนตรีต้องเล่นให้สุดฝีมือเช่นกัน การแสดงจึงออกมาดี มีคนรัก คนชม เมื่อมีคนรัก คนชม นักแสดงก็คิดว่าเพราะเราให้ความเคารพครู หากวันไหนเล่นไม่ดี ก็อาจจะโทษว่าวันนี้อาจมีความผิดพลาดบางอย่างในพิธีกรรม แต่สิ่งที่กำลังเกิดขึ้น คือ โลกทางธรรมกำลังลดทอนลงอย่างมาก เช่น รำซัดชาตรีแต่ก่อนต้องสวดมนตร์ระหว่างที่รำ แต่ปัจจุบันมนตร์นั้นสูญหายไปแล้ว สำหรับผู้ชมแล้วจะสนใจในเรื่องของทางโลกมากกว่า (ด้านความบันเทิง) ในส่วนของมิติทางธรรมยังมีเรื่องของคาถา เช่น คาถาปิดทวาร คาถามัดฉาก คาถามัดผ้า แป้งเสก ฯลฯ นอกเหนือจากการไหว้ครู การบูชาครู ในส่วนมิติทางธรรมจะมีปัญหาเวลาไปปะทะกับสื่อใหม่ที่ต้องตัดส่วนนี้ออกไปหรือ การไปแสดงในที่ต่างๆ ก็ต้องลดทอนพิธีกรรม เมื่อลดทอนบ่อยๆ เข้า ก็กลายเป็นเรื่องปกติ กัดกร่อนความศักดิ์สิทธิ์ของการแสดงไปทีละเล็กละน้อย

ซ. **สื่อพื้นบ้านประเภทการแสดงเอื้อต่อการมีส่วนร่วมกับผู้ชม** สื่อพื้นบ้านประเภทการแสดงจะมีความแตกต่างจากการแสดงที่ผ่านสื่อมวลชนเช่นโทรทัศน์ตรงที่การแสดงสื่อพื้นบ้านเป็นการสื่อสารระดับกลุ่ม (Group communication) ที่เห็นหน้ากัน (Face-to- face communication) ถึงแม้ว่าจะมีการแบ่งบทบาทชัดเจนว่าใครเป็นผู้ส่ง

สารและใครเป็นผู้รับสาร แต่ถึงกระนั้น การแสดงสื่อพื้นบ้านก็ยังสามารถดึงผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงได้หลากหลายลักษณะ เช่น ด้วยเสียงกลองที่เร้าใจ เครื่องแต่งกายที่งดงามและเนื้อหาที่เร้าอารมณ์ย่อมดึงผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการรับชมได้ง่าย การแสดงที่เข้าถึงบทบาทสามารถดึงผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมทางด้านอารมณ์ความรู้สึกไปกับตัวละคร รวมถึงการที่ศิลปินสร้างการมีส่วนร่วมกับผู้ชมในลักษณะของการเรียกชื่อผู้ชม การเล่นหรือการหยอกล้อ การให้รางวัลไม่ว่าจะเป็นพวงมาลัย เสียงปรบมือ รวมทั้งเงินรางวัลต่างเป็นรูปแบบหนึ่งของการเข้ามามีส่วนร่วมของผู้ชมทั้งสิ้น นอกจากนี้ การมีส่วนร่วมยังรวมถึงการเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้ลองมาฝึกหัดการแสดงด้วย การที่การแสดงพื้นบ้านเอื้อต่อการมีส่วนร่วมกับผู้ชม นอกจากจะสร้างความสนุกสนานแล้ว ยังสร้างการรับรู้ การจดจำ และการเกี่ยวพัน (Involvement) ได้ง่าย

**4. ทัศนะของบุคคลกลุ่มต่าง ๆต่อการเปลี่ยนแปลงสถานภาพของเท่งตุ๊กที่ส่งผลต่อการสืบทอดตั้งแต่ยุคอดีตจนถึงยุคปัจจุบันที่สภาพชุมชนได้เปลี่ยนแปลงไปสู่การเป็นเมืองท่องเที่ยว**

เนื่องจากเท่งตุ๊กเป็นสื่อพื้นบ้านซึ่งถือว่าเป็นวัฒนธรรมหรือสมบัติร่วมของคนทั้งชุมชน ดังนั้น การสืบทอดเท่งตุ๊กจึงมีเกี่ยวข้องกับผู้มีส่วนได้เสีย (Stakeholders) หลายกลุ่ม การได้รับทราบสถานภาพของเท่งตุ๊กของกลุ่มคนต่างๆ เหล่านั้น จะมีประโยชน์อย่างมากในการดำเนินการสืบทอดเท่งตุ๊กต่อไป

**4.1 ทัศนะของศิลปินที่มีต่อสถานภาพของเท่งตุ๊ก**

ในทัศนะของศิลปินเท่งตุ๊ก เมื่อเทียบเท่งตุ๊กกับลิเกแล้ว เท่งตุ๊กจะฝึกยากมากกว่า เนื่องจากลิเก บทรำจะน้อยกว่า ทำนองจะน้อยกว่า ในขณะที่ละครจะมีบทรำ ทำนองมากกว่า เช่น การออกโรง ละครต้องรำมีท่าออกมา ในขณะที่ลิเกจะเดินออกมาเลย หรือเวลาจะเข้าโรง ละครก็ต้องมีท่ารำก่อน ในขณะที่ลิเกจะไม่มีในส่วนนี้ สถานภาพของเท่งตุ๊กในอดีตจะได้รับความนิยมมาก เพราะผูกขาดสื่ออยู่เจ้าเดียวในชุมชน ใครๆ ก็อยากมาฝึก เพราะจะได้ไปเที่ยว ได้เจอเพื่อน ได้เปิดหูเปิดตา พอได้แสดงแล้วมีคนมาชื่นชมหลงใหลคล้ายๆ กับสมัยนี้ที่ชื่นชอบดารานักร้อง เวลาไปแสดงเจ้าภาพจะต้องปลูกโรงไว้รอ มีการเลี้ยงอาหารเป็นพิเศษ หากเป็นครูสอนเช่น ย่าโอ๋ก็มีแต่คนนับถือ

*“เมื่อก่อนในบ้านมีเท่งตุ๊กอย่างเดียว ไม่มีคู่แข่ง เวลาไปแสดงที่ไหน ยังไม่มีโทรทัศน์ คนก็แห่กันมาดู บางคนตามดูเป็นประจำ ไปแสดงที่ไหนก็เห็นหน้ากัน เป็นอย่างนี้ ใครๆ ก็อยากมาฝึก มันสนุก ได้ไปโน่นนี่ ได้ไปเปิดหูเปิดตา ไม่งั้นเป็นสาวๆ ก็อุดอู้อยู่กับบ้าน”*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

*“อย่างฉันเล่นเนี่ยะ คนติดเลยนะ ไปเล่นไหนคนตามไปดูเลย ขนาดคณะลิเกยังจะมาขอไปอยู่ด้วย แต่ย่าโอ๋ไม่ยอมเลย สมัยก่อนเวลาเจ้าภาพมาหาไปเล่น เราอยากเล่นเรื่องอะไร บอกให้เจ้าภาพปลูกโรงได้เลย ให้ปลูกโรงสูง ๆ มีขื่อสูง เพราะฉันจะเล่นตีคลีพระอินทร์บอกได้ เพราะจะเล่นตีคลีได้ ต้องเอาผ้าสมมติว่าเป็นคลีไปผูกที่ขื่อ แล้วกระโดดให้สูงเวลาตี พอไปถึงบ้านงาน เจ้าภาพเขาจัดสำรับให้คณะละครต่างหาก เลี้ยงดูปูเสื่ออย่างดี นางละครอย่างเราก็เป็นคนสำคัญนะ เรามาช่วยงานเขา”*

(ประเทือง สิงห์สุระ, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

*“ครูโอ๋ไปไหนมาไหน มีแต่คนยกมือไหว้ เรียกครูโอ๋ทั้งนั้น แต่เราเป็นญาติ เราก็เรียกย่าโอ๋มาแต่เล็ก ย่าโอ๋เป็นคนเก่ง หนังสือไม่เคยเรียน แต่ความจำเป็นเลิศ จำได้หมดบทละครว่าอย่างไร จำได้หมด ท่ารำมีกี่ท่าจำได้เกลี้ยง ไม่งั้นมาสอนพวกเราไม่ได้หรอก ชาวบ้านแถวนี้เขานับถือย่าโอ๋กัน เพราะย่าโอ๋เป็นครูสอนลูกหลานเขา บางทีตัวเองก็เคยเป็นศิษย์มาก่อน เลิกเล่นไปแล้ว ความนับถือก็ยังมีกันอยู่”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

สถานภาพของเท่งตุ๊กในปัจจุบันในทัศนะของศิลปิน คือ ย่ำแย่ ไม่ค่อยมีคนดู เวลาไปแสดงตอนนี้เพื่อความประหยัด เช่น งานแก้บน เจ้าภาพก็จะหาเพียงแค่รำถวายมือ ซึ่งใช้เวลารำไม่เกินครึ่งชั่วโมง โดยเจ้าภาพจะได้ไม่ต้องปลูกโรง และไม่ต้องเลี้ยงอาหาร ชาวบ้านก็ไม่ได้ให้ความนับถือหรือให้ความสำคัญแก่ศิลปินเช่นเมื่อก่อน เพราะชาวบ้านมักจะให้ความสำคัญแก่คนที่มีทรัพย์สินเงินทองมากกว่า เท่งตุ๊กมีโอกาสที่จะสูญหายมาก เด็กรุ่นใหม่ไม่ค่อยอยากมาฝึกเพราะมัวแต่เรียนหนังสือ งานแสดงที่ลดลงมาก การฝึกที่ต้องใช้ความอดทน กว่าจะเห็นผล หรือออกแสดงได้ต้องใช้เวลานาน คนในชุมชนไม่ค่อยให้ความสำคัญ หน่วยงานต่างๆ สนใจที่จะเอาเท่งตุ๊กไปแสดง แต่ไม่ได้สนใจที่จะช่วยเหลือ ซึ่งเป็นทัศนะที่ “คิดแต่ใช้” แต่ไม่ช่วยพัฒนา

*“เวลามีงานก็นึกถึงเรา อย่างบ้านเจ้าหลาวถ้าไม่มีละครเท่งตุ๊กจะมีอะไรเชิดหน้าชูตา สร้างชื่อเสียงได้ แต่คนโตๆ เขายังไม่เห็นความสำคัญ เขายังมืดบอดอยู่ ไม่รู้ว่าเราทำอะไรไปถึงไหนกันแล้วบ้าง อย่างเวลามีแขกมาเยี่ยม ก็มาหาให้ไปรำต้อนรับหน่อย อย่างเปิดงานแหลมเสด็จก็มาหา แต่ถ้าถามว่าแล้ว อบต. เขามาช่วยอะไร ก็ยังไม่เห็นเขาจะเข้ามาช่วยอะไร อย่างเราทำงานอะไร มีผลงาน ก็ถ่ายภาพ ทำรายงานส่งไปให้เขาดู น้องจี๊ดก็มาช่วยทำ แต่ก็เห็นยังเงียบอยู่”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

### 4.2 ทัศนะของผู้นำความคิดที่มีต่อสถานภาพของเท่งตุ๊ก

#### 4.2.1 ทัศนะของผู้นำความคิดบ้านเจ้าหลาวหัวแหลม (หมู่ 6)

ผู้นำความคิดหมู่ 6 (บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม) ค่อนข้างจะให้ความสำคัญในมิติของวัฒนธรรมมากกว่ามิติด้านเศรษฐกิจ และมีทัศนคติที่ไม่ดีนักต่อการเติบโตเป็นเมืองท่องเที่ยวของบ้านเจ้าหลาว เพราะว่าได้สร้างปัญหาขึ้นมากมาย เช่น การแตกความสามัคคี ผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจที่ขัดแย้งกัน การนิยมวัตถุ ฯลฯ

การให้ความสำคัญในมิติวัฒนธรรมนั้น เพราะตัวผู้นำเองก็เคยผ่านการฝึกละครมาก่อน ทั้งผู้ใหญ่บ้าน และ อบต. โดยทั้งสองคนเคยฝึกเล่นดนตรีในวงของย่าโอ๋มาก่อน โดยผู้นำหมู่ 6 มองว่า เท่งตุ๊กในอดีตนั้นมีความรุ่งเรืองมาก ใครๆ ก็ต้องมาหัด เพราะได้มาพบเจอเพื่อน มีความสนุก มีความคึกคัก นอกจากนี้ ยังยอมรับว่า ย่าโอ๋ซึ่งเป็นครูฝึกเท่งตุ๊กเป็นผู้หญิงที่เก่ง และเป็นที่นับถือในชุมชน แม้ว่าย่าโอ๋จะไม่เคยเรียนหนังสือมาก่อน แต่ย่าโอ๋ก็เป็นคนใฝ่รู้ มีความจำเป็นเลิศ ขณะที่ในยุคปัจจุบัน จะมองถึงความสำคัญของเท่งตุ๊กในฐานะที่เป็นอัตลักษณ์ของชุมชน สร้างชื่อเสียงให้กับชุมชน โดยเฉพาะเวลาที่ทางราชการมีงาน ไม่ว่าจะเป็นระดับจังหวัด ระดับอำเภอ หรือระดับตำบล ก็จะนำละครเท่งตุ๊กของหมู่ 6 ไปแสดงโชว์ รวมทั้งเห็นถึงความพยายามของศิลปินในการที่จะดำรงรักษาและสืบทอดเท่งตุ๊กให้ดำรงอยู่ต่อไป

*“เท่งตุ๊กเป็นเอกลักษณ์ของบ้านเรา มีมานมนานแล้ว เวลาเราต้องการจะโชว์เอกลักษณ์ของบ้านเราก็ต้องนึกถึงเท่งตุ๊ก อย่างอบต.เขามีงาน หรือที่ไหนๆ เขามีงาน เขาก็มาเรียกใช้อยู่เรื่อย อย่างสมัยก่อน ผู้หญิงบ้านนี้เขาเล่นละครกันทั้งนั้น เป็นกันหมด ย่าโอ๋เอามาฝึกหมด อย่างย่าโอ๋เขาไม่เคยเรียน แต่เขาจำแม่น เรื่องร้อง เรื่องรำ ไม่มีหลง*

*ใครๆ เขาก็นับถือย่ากันทั้งนั้น สาวๆ สมัยก่อนต้องมาหัดละครกัน คนคึกคัก สนุกสนาน มาเจอเพื่อน เจอฝูง"*

(ผู้นำความคิด หมู่ 6, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

*"เมื่อก่อนเฟื่องฟูมาก ตอนกลางคืนไม่มีอะไรทำกัน สาวๆ ก็มาหัดละครกัน บ้านอยู่ใกล้ ได้ยินเสียงตีกลองทุกคืน ฟังจนชิน เวลามีงานบวช งานวัด แก้บนต้องมาหาละครกันทั้งนั้น เห็นจนชิน เป็นเรื่องปกติของคนเจ้าหลาว แต่เดี๋ยวนี้ เวลาพูดถึงบ้านเจ้าหลาว คนเขาก็ยังนึกถึงละครนะ แต่คนมาหัดมันหายาก เด็กๆ เดี๋ยวนี้เขาต้องเรียน ไม่มีเวลามาหัด แต่ป้านวยเขาก็พยายามอยู่ พยายามไปหาเด็กมาฝึก แกเก่งนะ ทำของแกไปเรื่อย ไม่มีหยุด เดี๋ยวแกก็ไปของบจากตรงโน้นตรงนี้มาทำ"*

(ผู้นำความคิด หมู่ 6, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

### 4.2.2 **ทัศนะผู้นำความคิดบ้านเจ้าหลาว (หมู่ 5)**

ผู้นำความคิดหมู่ 5 (บ้านเจ้าหลาว) ค่อนข้างจะให้ความสำคัญในมิติทางด้านเศรษฐกิจมากกว่ามิติด้านวัฒนธรรม และมีทัศนคติที่ดีต่อการเติบโตกลายเป็นเมืองท่องเที่ยว เนื่องจาก ผู้นำความคิดหมู่ที่ 5 เป็นชาวบ้านในจำนวนไม่กี่รายที่ยังคงมีที่ดินติดชายทะเล และปัจจุบันทำร้านอาหารและบังกะโลให้นักท่องเที่ยวพัก ดังนั้น จึงคิดว่า การที่เจ้าหลาวเติบโตขึ้น ทำให้คนมีรายได้เพิ่มมากขึ้น คนมีงานทำในท้องถิ่นของตน เช่น ไปทำงานตามโรงแรมหรือร้านอาหาร จึงไม่ต้องย้ายถิ่นไปอยู่ที่อื่น

ทัศนะของผู้นำในหมู่ 5 มองละครเท่งตุ๊ก ในอดีตว่ามีความคึกคัก เพราะสมัยนั้น ยังเป็นบ้านป่า ยังไม่มีความเจริญ เป็นสังคมปิด คนมีเวลาว่างก็จะมาฝึกเท่งตุ๊ก แต่มาในยุคปัจจุบัน มองว่าเท่งตุ๊กโดยเฉพาะคณะของป้าสาคร ซึ่งเป็นคณะเท่งตุ๊กที่มีอยู่ในหมู่บ้านว่า เป็นสิ่งที่เชย ล้าสมัย คนเล่นก็คนเก่าๆ แก่ๆ เล่นแต่เรื่องเดิมซ้ำไปซ้ำมา และไม่ได้มีแนวคิดว่า เท่งตุ๊กนั้นเป็นสื่อของชุมชนที่ทุกคนในชุมชนต้องช่วยกันทำนุบำรุง

*"เมื่อก่อนแถวนี้ป่าทั้งนั้น จะเดินทางไปไหนก็ลำบาก ไม่ได้มีรถราเหมือนสมัยนี้ เมื่อก่อนเป็นบ้านป่าจะมีอะไร ค่ำก็เข้านอน สาวๆ เขาว่างๆ ก็ไปหัดละครกัน เป็นกันทั้งนั้น แต่เดี๋ยวนี้คนที่เขาเป็นๆ (เล่นละครเป็น-ผู้เขียน) ก็แก่กันหมด ตายไปก็มาก อย่างที่*

*เล่นอยู่ของป้าสาครก็มีแต่คนแก่ๆ ใครเขาจะไปดูคนแก่ๆ เล่น มันสวยตรงไหน แต่เขาก็ทำกันไป ก็เขาเล่นมาตั้งแต่สาวๆ แล้ว"*

(ผู้นำความคิด หมู่ 5, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

*"เด็กๆ เมื่อก่อนก็เคยดูละครเนี่ย เพราะใครๆ เขาก็ดูกัน คนดูเต็มเลย เยอะมาก ที่นี่เขาขึ้นชื่อเหมือนกันเรื่องละคร แต่เดี๋ยวนี้มันไม่เหมือนเดิมแล้ว มันซบเซา เลิกเล่นไปเสียก็มาก แก่กันแล้ว เล่นไม่ไหว ตายไปก็ถมเถ ที่ยังเล่นอยู่ของเจ๊ครก็แก่ๆ ทั้งนั้น เดี๋ยวนี้ผมก็ไม่เคยดูเลย เขาทำกันแบบเดิม มันเซย เด็กรุ่นใหม่ไม่มีใครเขาสนใจหรอก อย่างเขาหัด เขาซ้อม ก็ไม่ได้สนใจหรอกไม่เคยไปดูเนี่ยว่าเขาหัด เขาทำกันอย่างไร มันเรื่องของเจ๊ครเค้า ได้ยินมาเหมือนกันว่าหาเด็กมาหัด แต่ไม่มีใครยอมมาหัด ไม่เหมือนของทางเจ้าหลาวหัวแหลม ป้านวยเขาหัดได้ บ้านโน้นเขามีเด็กเยอะ"*

(ผู้นำความคิด หมู่ 5, สัมภาษณ์ 19 มีนาคม 2550)

**4.3 ทัศนะของผู้ชมอาวุโสที่มีต่อสถานภาพของเท่งตุ๊ก**

ผู้ชมที่มีอายุมากมองเท่งตุ๊กในอดีตว่า เป็นที่นิยมของคนในชุมชนมาก ขนาดเล่นประชันกับลิเก คนก็แห่มาดูเท่งตุ๊กกันเป็นจำนวนมาก ทั้งนี้ เนื่องจากสมัยก่อน นักแสดงมีความสามารถหน้าตาดี แสดงสมบทบาท ดูแล้วสนุก นักแสดงบางคนแสดงดีมาก เช่น ตัวโกง จนชาวบ้านไม่ยอมให้กินข้าว หรือบางทีขว้างปาสิ่งของใส่ด้วยความโกรธ โดยชาวบ้านพูดว่า "โกงจนน่าเกลียด" หนุ่มๆ จะมาดูสาวๆที่เล่นเท่งตุ๊ก เพราะหน้าตาของนักแสดงจะสวยๆ ทั้งนั้น ก่อนที่จะแสดง ต้องมีโหมโรงก่อน พอได้ยินเสียงกลองแล้ว ชาวบ้านจะเกิดความรู้สึกอยากมาดู เหมือนมีมนตร์เรียก คนเฒ่า คนแก่ ต่างก็จูงลูกจูงหลานมาดูกันทั้งนั้น เดินมาดูเป็นกลุ่มๆ

ในขณะที่มองว่า เท่งตุ๊กในปัจจุบัน คุณภาพการแสดงสู้เมื่อครั้งในอดีตไม่ได้ เพราะว่านักแสดงที่เก่งๆ และยังคงแสดงอยู่นั้นมีเป็นจำนวนน้อยและอายุมากแล้ว มักจะร้องเพลงลูกทุ่งฆ่าเวลา เป็นการประหยัดแรงในการแสดง ส่วนนักแสดงรุ่นเด็กก็ยังไม่เก่ง บทที่เล่นก็เล่นแต่บทที่ง่ายๆ เรื่องเดิมๆ ไม่มีความหลากหลายเหมือนในอดีต การใช้นักแสดงที่อายุมากมีผลต่อเรื่องสุนทรียะหรือความงามในการชม เพราะผู้ชมหลายท่านเห็นว่า นักแสดงที่อายุมากควรลดบทบาทเป็นครูผู้ฝึกสอนอยู่เบื้องหลังฉากมากกว่าที่จะมาแสดง เพราะละครเกี่ยวข้องกับความงาม ผู้ที่อายุมากถึงจะแต่งอย่างไรก็งามสู้สาวรุ่นไม่ได้ เวลาดูจะชอบดูตัวพระกับตัวนาง ดูท่าทางการร่ายรำและการร้อง และต่างคิดว่าเท่งตุ๊กมีโอกาสที่จะสูญหายไปจากเจ้าหลาวสูงมาก เพราะการแสดงแต่

ละครั้งมีส่วนประกอบเยอะ ทั้งนักแสดง อุปกรณ์ มนตร์คาถา และที่สำคัญถ้าจะให้ดี ต้องมีงบประมาณมาสนับสนุน และเมื่อเทียบกับลิเก ผู้ชมที่อายุมากต่างชอบดูเท่งตุ๊กมากกว่า เพราะดูง่ายและดูใกล้ชิดชาวบ้าน ส่วนลิเกดูเป็นศิลปะชั้นสูง

*"ที่เล่นอยู่ตอนนี้ สู้เมื่อก่อนไม่ได้ เมื่อก่อนตัว (ละคร) ครบ เล่นกันทีมากันเยอะแยะ สาวๆรุ่นๆ ทั้งนั้น พอแต่งตัวก็น่ามอง ตอนนี้ก็เล่นกันมีแต่คนแก่ๆ เล่นกันอยู่ในครอบครัว คนแก่น่ะแต่งอย่างไรก็ไม่สวยเหมือนสาวๆ หรอก ที่ยังดูเพราะเขารำ เขารำสวย แต่จะให้ดี น่าจะอยู่หลังฉาก ช่วยฝึกสอนเด็ก ๆ เพราะคนแก่ๆ ต้องถือว่าเป็นครูไปแล้ว เรื่องรำ เรื่องร้องไม่ต้องพูดถึงเก่งอยู่แล้ว*

(สนทนากลุ่มผู้ชมอาวุโส, 1 มีนาคม 50)

*"สมัยก่อน ใครๆ ก็ชอบดู อย่างฉันพอได้ยินเสียงกลองโหมโรง มันอยู่ไม่ได้แล้ว มันอยากจะมาดู แล้วเมื่อก่อนคนมาดูกันมาก อุ้มลูกจูงหลานเดินกันมาดู คนชอบดูละครมากกว่าลิเก เมื่อก่อน เขาเคยมีเล่นประชันกัน คนมาดูละครกันหมด ลิเกไม่ค่อยมีคนดูหรอก แต่เดี๋ยวนี้มันซบเซาไปมาก คนเล่นก็แก่ ถ้าหมดรุ่นนี้ก็ไม่รู้จะมีใครมาเล่นต่อ เพราะจะทำกัน มันไม่ใช่ง่ายๆ ไหนจะอุปกรณ์สารพัด ต้องหาคนมาฝึก เด็กๆ ที่จะมาฝึกก็หายาก ป้านวย ป้าคร เขาก็ฝึกอยู่นะ แต่ก็ยังเล่นเต็มที่คงยังไม่ได้ ถ้าเอาไปรำ ก็พอเอาได้"*

(สนทนากลุ่มผู้ชมอาวุโส, 1 มีนาคม 50)

**4.4 ทัศนะของผู้ชมรุ่นใหม่ต่อสถานภาพของเท่งตุ๊ก**

เมื่อผู้วิจัยไปพูดคุยกับผู้ชมรุ่นใหม่ ซึ่งมีอายุไม่เกิน 25 ปี ผู้ชมรุ่นใหม่ส่วนใหญ่มองเท่งตุ๊กว่าล้าสมัย เชย ไม่สนุก ยืดยาด เวลาดูรู้เรื่องบ้างไม่รู้เรื่องบ้าง ที่รู้เรื่องเพราะบางเรื่องเคยเป็นละครจักรๆวงศ์ๆ มาก่อน เวลาดูชอบดูตัวกระแต (นางอิจฉา) และตัวตลก ชอบดูตอนที่ร้องเพลงลูกทุ่ง ดูมีสีสัน การที่มาดูเท่งตุ๊ก เพราะเพื่อนชวนมา และเป็นโอกาสที่จะได้ออกนอกบ้านด้วย แต่ในขณะเดียวกันก็มีกลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่บางคนที่มาชมเท่งตุ๊ก ซึ่งถึงแม้ว่าจะชมไม่ค่อยรู้เรื่องเหมือนกัน แต่ก็ยังมีทัศนคติที่ดีต่อเท่งตุ๊ก ในแง่ที่ว่าเท่งตุ๊กเป็นสิ่งแปลกใหม่ ไม่เหมือนละครโทรทัศน์ที่ตนเองคุ้นเคย และมาชมเพราะมันเป็นอัตลักษณ์ของชุมชน

*"ไปชวนเพื่อนมาดูเลย เพราะไม่เคยดูมาก่อน เพราะหนูเรียนหนังสือตลอด ไม่ค่อยได้กลับบ้าน แต่หนูชอบดูละครจักรๆ วงศ์ๆ นะ ช่อง 7 ดูเป็นประจำ พอมาดู เออ มัน*

*แปลกดี ไม่เหมือนเคยดูจากโทรทัศน์เลย เวลาเขาร้องเพลงกัน หนูก็ฟังเข้าใจบ้าง ไม่เข้าใจบ้าง ภาษามันโบราณ เข้าใจยาก แต่เวลาหนูดูละครจักรๆ วงศ์ทางทีวี หนูเข้าใจนะ ภาษามันง่ายกว่านี้ แล้วละครโทรทัศน์มันไม่รำ มันเล่นเนื้อเรื่องเลย ละครเขาจะรำเสียมาก เขาคงอยากจะโชว์ท่ารำ"*

(สนทนากลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่, วันที่ 1 มีนาคม 2550)

*"เขาเล่นสังข์ทองกัน หนูรู้เรื่องมาก่อนแล้ว โรงเรียนเขาก็สอน ตอนเดียวกันนี่แหละ มีเจ้าเงาะ มีรจนาเลือกคู่เป็นเจ้าเงาะ พ่อรจนาไม่ชอบ มีหกเขยก็ช่วยกันแกล้งแกล้งให้ไปหาปลา.....ที่มาดูก็เพราะมันเป็นของบ้านเรา ไม่เหมือนใคร เราเป็นคนบ้านนี้ ถ้าใครเขาถามถึง แล้วเราไม่รู้ก็อายเขา พอมาดูก็ดี ช่วยเปิดหูเปิดตาว่าบ้านเราก็มีอะไรดีเหมือนกัน หนูเคยดูมาหลายครั้ง ดูกี่ครั้งมันก็ไม่เหมือนเดิม ถึงแม้ว่าจะดูเรื่องเดิมแต่มันมีความแตกต่างเล็กๆ น้อย บรรยากาศที่ดูก็ไม่เหมือนกันแล้ว คนที่มาดูก็ต่างกัน"*

(สนทนากลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่, วันที่ 1 มีนาคม 2550)

**4.5ทัศนะของผู้ชมซึ่งเป็นคนนอกชุมชนและนักท่องเที่ยวต่อสถานภาพของเท่งตุ๊ก**

จากการที่ผู้วิจัยเป็นที่ปรึกษาชมรมเท่งตุ๊ก ของนิสิตมหาวิทยาลัยบูรพา ผู้วิจัยได้พานิสิตไปทำกิจกรรมกับเท่งตุ๊ก ทั้งการเก็บข้อมูล การทำค่ายกับศิลปินรุ่นเยาว์ของเท่งตุ๊ก รวมทั้งเคยให้นิสิตซึ่งไม่ได้เป็นคนในพื้นที่ได้ชมการแสดงเท่งตุ๊กของคณะป้าอำนวย และเด็กๆ ได้มีโอกาสลองฝึกเท่งตุ๊ก ทั้งหัดรำและหัดเล่นเครื่องดนตรี

ป้าอำนวยได้จัดการแสดงเท่งตุ๊กรอบพิเศษสำหรับนิสิต ม.บูรพา โดยแสดงที่บ้าน เรื่องที่แสดง คือ สังข์ทอง ตอนรจนาเสี่ยงคู่ แสดงเวลา 20.00 น. ช่วงเดือนเมษายน 2548 การแสดงรอบดังกล่าว นอกจากมีนิสิตม.บูรพาแล้วยังมีผู้ปกครองมานั่งร่วมรับชมการแสดงของบุตรหลานด้วย

การจัดฉากของป้าอำนวย คือ ยกตั่งมาตั้งไว้กลางบ้าน เพื่อที่เป็นที่นั่งเจรจาของนักแสดง ส่วนฉากกั้นนั้นไม่มี ส่วนผู้ชมนั่งชมกับพื้น ซึ่งการแสดงในวันนั้น นักวิจัยพบว่า ผู้ชมทุกคนตั้งใจฟัง รวมทั้งส่งกำลังใจให้นักแสดง มีปฏิสัมพันธ์โต้ตอบกันระหว่างผู้แสดงกับผู้ชม เช่น การปรบมือ การหัวเราะ การอุทานตกใจพร้อมกันเวลาที่มีเหตุการณ์ไม่คาดคิดเกิดขึ้น การจัดเวทีดังกล่าวสามารถสร้างความรู้สึกใกล้ชิดกันระหว่างนักแสดงกับผู้ชมได้เป็นอย่างดี

ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้ให้ป้าอำนวยพาเด็กๆ ไปรำให้นักท่องเที่ยวที่มารับประทานอาหารบริเวณริมหาดเจ้าหลาวชม น้องๆ ที่ไปแสดง มีนางรำ 7 คน และมีนักดนตรี 3 คน รำในวันเสาร์ที่ 20 ตุลาคม 2550 เวลา 15.30 น. ซึ่งช่วงวันดังกล่าวอยู่ในช่วงปิดเทอม และเป็นช่วงคาบเกี่ยวกับวันหยุดยาว เพราะวันอังคารที่ 23 ตุลาคม 50 เป็นวันปิยมหาราช หาดเจ้าหลาวในวันนั้นจึงคราคร่ำไปด้วยนักท่องเที่ยว ซึ่งมีทั้งนักท่องเที่ยวทั้งในจังหวัดจันทบุรีและต่างจังหวัด ส่วนใหญ่จะเดินทางมากันเป็นครอบครัว และพักค้างคืนที่หาดเจ้าหลาว

จุดที่เด็กๆ รำ จะเป็นเวทีของร้านหาดสวย ซึ่งเขาจัดไว้สำหรับคณะนักท่องเที่ยวจากจังหวัดอุบลราชธานี ดังนั้น ป้ายด้านหลังเวทีจึงเป็นป้ายต้อนรับคณะดังกล่าว ซึ่งป้ายนี้ก็มีส่วนทำให้นักท่องเที่ยวบางคนเข้าใจว่าเป็นการมารำเพื่อต้อนรับคณะท่องเที่ยวดังกล่าว

ก่อนจะเริ่มแสดง น้องๆ นักดนตรีตีกลองโหมโรงเพื่อเรียกคน ซึ่งได้ผล การโหมโรงยังมีมนตร์ขลังเหมือนเดิม เพียงแค่ได้ยินเสียงกลอง นักท่องเที่ยวทั้งที่กำลังรับประทานอาหาร เดินเล่นอยู่ที่ชายหาด แม่ค้า เด็กเสิร์ฟอาหาร ฯลฯ ต่างหยุดกิจกรรมและมามุงดูกันอย่างหนาแน่น เมื่อเห็นคนมาชมจำนวนมาก ป้าอำนวยจึงใช้เครื่องขยายเสียงแนะนำการแสดงเท่งตุ๊กว่าเป็นศิลปะท้องถิ่นบ้านเจ้าหลาวเพียงสั้นๆ ตามมาด้วยการแนะนำว่าวันนี้จะมีการรำโชว์ ท่าออกคุณครูและท่ารำพื้นฐาน 12 ท่า ซึ่งจะใช้เวลาประมาณ 30 นาที

การรำออกคุณครู จะมีนางรำหลัก 2 ตัว ซึ่งวันนี้ได้แก่ น้องเลี๊ยบ (พระเอกประจำคณะ) และน้องแนน (นางเอกประจำคณะ) รับบทเป็นตัวรำหลัก การรำออกคุณครู คือ การร้องเพลงไหว้ครูประกอบท่ารำ ส่วนนักแสดงที่เหลือจะช่วยร้องรับ

แม้ว่าทั้งน้องเลี้ยบและน้องแนน จะต้องร้องเพลงออกคุณครู แต่น้องแนนต้องถือไมโครโฟนระหว่างการร้องด้วย เพื่อให้ผู้ชมจำนวนมากได้ยินเสียงที่ดังชัดเจน ในทัศนะของป้าอำนวย การถือไมโครโฟนเป็นอุปสรรคอย่างหนึ่ง เพราะทำให้ความสวยงามของท่ารำลดลง เพราะมือหนึ่งต้องคอยพะวงกับการถือไมโครโฟน ดังนั้น น้องเลี้ยบจึงดูเหมือนว่าจะรำได้ดีกว่า เพราะไม่ต้องคอยพะวงกับการถือไมโครโฟน แต่แน่นอน เสียงของน้องเลี๊ยบที่ร้องก็ต้องโดนเสียงของน้องแนนกลบไป ทั้งๆ ที่ความไพเราะของเพลงออกบทคุณครู คือ เสียงร้องที่ประสานกันของนางรำทั้งหลาย

หลังจากรำออกคุณครูเสร็จ จะเป็นการแสดงท่ารำ 12 ท่าของนางรำทั้ง 7 คน ท่ารำ 12 ท่า จะใช้สำหรับการเดิน ตอนที่นางรำทั้ง 7 คนรำ ป้าอำนวยเป็นคนร้องเพลง ซึ่งเพลงที่ร้อง มี 2 เพลง ได้แก่ เพลงเท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ ซึ่งเป็นเพลงใหม่ที่ป้าอำนวยแต่งขึ้นจากการเป็นภาคีของสพส. และเพลงโทนจ๋าโทน ซึ่งเป็นเพลงเก่า และป้าอำนวยมาแต่งเนื้อเพิ่มเพื่อเชิญชวนลูกหลานให้อนุรักษ์เท่งตุ๊กไว้ต่อไป

**เนื้อร้องเพลงเท่งตุ๊กสุขที่ได้รำ**

*"เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ*
*เชิญเถิดโอ้แม่งามขำ ขอเชิญมารำ มารำ เท่งตุ๊ก(ซ้ำ)*
*"เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ*
*รำเถิด โอ้แม่งามขำ รำแล้วจะทำให้ลืมความทุกข์*
*"เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ*
*รำแล้วจะไม่บอบช้ำๆ รำแล้วจะทำให้ไม่มีความทุกข์*
*"เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ*
*รำแล้วร่างกายแข็งแรง โรคไม่แทรกแซง เพราะเรารำเท่งตุ๊ก*
*"เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ*
*เชิญเถิดอย่ามัวเหนียมอาย รีบมาไวไว มารำเท่งตุ๊ก*
*รำแล้วรูปทรงดูดี หุ่นเหมือนเทพี เพราะเรารำเท่งตุ๊ก*
*"เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ*
*เชิญเถิดโอ้แม่โฉมงาม ต่างมาหนุนนำให้เรารำเท่งตุ๊ก*
*เท่งตุ๊กเป็นของพวกเรา อย่ามัวนั่งเฝ้ามารำเท่งตุ๊ก*
*"เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ*
*เชิญเถิดโอ้แม่โฉมงาม ขอเชิญมารำ มารำเท่งตุ๊ก*
*ยิ้มนิด ยักเอว ยักไหล่ สะโพกโยกย้าย จังหวะเท่งตุ๊ก*
*"เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ*
*เชิญเถิดโอ้แม่โฉมฉาย รีบมาไวๆ มารำเท่งตุ๊ก*
*เสียงฉิ่ง ตีดัง ฉิ่งฉับ ฉิ่งฉับ เสียงโทนก็รับจั๊บเท่ง จั๊บเท่ง*
*รำแล้วแม่หนูคนเก่ง (ซ้ำ) รำตามเสียงเพลง จังวะเท่งตุ๊ก"*

**เนื้อร้องเพลงโทนจ๋าโทน**

*1. โทนเอ๋ยโทนจ๋า หนาวอุราเสียยิ่งกระไร ชุ่มชื่นหัวใจ เมื่อได้ยินเสียง สำเนียงเสียงโทน โทนป๊ะโทนป๊ะ โทนโทน ป๊ะโทนโทน โทนป๊ะ โทนโทน เสียงเพลงบรรเลงเร้าใจ (ซ้ำ)*

*เสียงฉิ่งตีดังฉับฉับ เสียงโทนก็รับดังเปาะเปาะ เสียงหนุ่มสาวหัวเราะ ต่างออเยาะกันเฮฮา ฮา ฮ่า ฮ้า ฮ่า ฮ้า ฮา ฮ่า ฮ้า (ซ้ำ)*

*2. ฉันต้องมาเมื่อได้ยินเสียงสำเนียงเสียงโทน โทนป๊ะ โทนป๊ะ โทนโทน ป๊ะโทนโทน โทนป๊ะโทนโทน เสียงเพลงฟ้อนให้งามงาม (ซ้ำ)*

*3*. ลูกเอ๋ยลูกหลาน รำนานนานรำสืบต่อไป เจ้าอย่ามัวอาย (ซ้ำ) รำรำไปจะให้รางวัล รำชำนาญจะให้เป็นครู โทนเอ๋ย โทนจ๋า เพลินอุราเสียนี่กระไร ชุ่มชื่นหัวใจ (ซ้ำ) คนไหนรำดีจะได้รางวัล คนไหนรำสวยจะให้รางวัล รำให้นานนาน รำให้เขาดู (ซ้ำ)*

*4.* เสียงฉิ่งตีดังฉับฉับ เสียงโทนก็รับดังเปาะเปาะ เสียงหนุ่มสาวหัวเราะ ต่างออเยาะกันเฮฮา ฮา ฮ้า ฮา ฮ่า เร้าอุราเมื่อได้ยินเสียง สำเนียงเสียงโทน ป๊ะโทนโทน โทนป๊ะโทนโทน เสียงเพลงบรรเลงเร้าใจ (ซ้ำ)*

*5.* ลูกเอ๋ยลูกหลาน ใส่ใจรำรำสืบต่อไป ศิลปะของไทย อนุรักษ์เอาไว้อย่าให้สูญไป อนุรักษ์เอาไว้อย่าให้สูญไป อนุรักษ์เอาไว้อย่าให้สูญไป*

*(*ท่อน 3 -5 ป้าอำนวยแต่งเพิ่มจากเพลงเดิม)*

หากเราพิจารณาจากบทเพลงโดยเฉพาะท่อนที่ 3-5 ที่ป้าอำนวยแต่งเพิ่มเติมนั้น ก็จะเป็นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการอนุรักษ์การรำละครให้สืบต่อไป รวมทั้งเรียกร้องให้ลูกหลานเข้ามามีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ดังกล่าวด้วย

ระหว่างการแสดง ผู้วิจัยสังเกตว่านักท่องเที่ยวให้ความสนใจกันมาก บางคนที่ยืนดูก็ขยับมานั่งเก้าอี้ที่ว่าง หลายคนยกกล้องถ่ายรูปมาถ่ายรูป บางคนก็ถ่ายวิดีโอไว้ และพอแสดงจบนักท่องเที่ยวหลายคนก็มาถ่ายรูปกับศิลปินน้อยๆ ของเรา

เมื่อการแสดงจบลง นักวิจัยและทีมงานซึ่งเป็นนิสิต มหาวิทยาลัยบูรพา ได้ไปสัมภาษณ์ทัศนะของนักท่องเที่ยวที่มีต่อเท่งตุ๊ก นักท่องเที่ยวทุกคนที่เราไปสัมภาษณ์ต่างชื่นชอบการแสดงดังกล่าว และส่วนใหญ่ไม่เคยดูละครเท่งตุ๊กมาก่อน มีเพียงรายเดียวเท่านั้น ที่เป็นนักท่องเที่ยวจากจังหวัดอยุธยาที่มีพื้นฐานการชมละครชาตรีจากจังหวัดอยุธยามา

แม้ว่านักท่องเที่ยวหลายคนไม่เคยชมเท่งตุ๊กมาก่อน แต่นักท่องเที่ยวส่วนใหญ่ก็เคยมีประสบการณ์การชมสื่อพื้นบ้านอื่นๆ เช่น ลิเก โนรา หนังตะลุง เป็นต้น นักท่องเที่ยวที่ได้ชมเท่งตุ๊กมีทั้งผู้ชมตาคม (Smart audience) และผู้ชมที่ไม่มีความรู้ (Non - smart audience)

*“เสียงกลองมันโดดออกมา กลบเสียงดนตรีอื่นๆ เสียงกลองมันเป็นตัวหลักหรือเปล่าเนี่ย เพลงมันคล้ายที่อยุธยาก็จริง แต่อยุธยามีระนาดมาช่วยรับ เพลงของที่นี่จังหวะจะไวกว่า แต่เขาแต่งตัวเหมือนอยุธยานะ”*

(นักท่องเที่ยวชายจากจังหวัดอยุธยา อายุ 52 ปี, สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2550)

ตัวอย่างบทสัมภาษณ์แสดงให้เห็นว่า ผู้ชมคนดังกล่าวมีความรู้เกี่ยวกับการชมละครมาก่อน และมีความรู้เรื่องเครื่องดนตรี เมื่อฟังเสียง สามารถแยะแยะเสียงเครื่องดนตรีได้ถูกต้อง เพราะการแสดงเท่งตุ๊ก เสียงกลองจะเป็นเสียงหลักนำเสียงอื่นๆ ซึ่งในวันนั้น จะมีเครื่องดนตรีเพียง 3 ชิ้น คือ กลอง โทน และกรับ นอกจากนี้ ยังสามารถอธิบายความเหมือนและจำแนกความแตกต่างระหว่างสื่อพื้นบ้านในชุมชนของตนกับละครเท่งตุ๊กที่เจ้าหลาว การที่ผู้ชมมีความรู้เกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านมาก่อน เมื่อมาดูละครเท่งตุ๊กก็ยิ่งเป็นการพัฒนาการชมให้ได้รับความรู้มากยิ่งขึ้น และยิ่งพัฒนาสายตาการชมสื่อพื้นบ้านให้แหลมคมมากยิ่งขึ้น นักท่องเที่ยวกลุ่มนี้ดูเท่งตุ๊กเพื่อขยายประสบการณ์ทางวัฒนธรรมซึ่งต่างจากชาวบ้านบ้านเจ้าหลาวที่ดูเท่งตุ๊กเพื่อยืนยันอัตลักษณ์ของตนเอง

ส่วน**ข้อแนะนำ**ของนักท่องเที่ยวในการปรับปรุงเท่งตุ๊ก คือ

เมื่อผู้วิจัยถามว่า ต้องการให้ปรับปรุงหรือพัฒนาเท่งตุ๊กอย่างไรบ้าง นักท่องเที่ยวได้แนะนำว่า อยากให้จัดแสดงเป็นประจำทุกวันเสาร์ อาทิตย์ หรือวันหยุดที่สำคัญ เพราะเป็นศิลปะ

พื้นบ้านที่สามารถประชาสัมพันธ์ดึงดูดนักท่องเที่ยว ทั้งนี้ ต้องมีการประชาสัมพันธ์ให้ประชาชนทราบ โดยสามารถระบุวัน เวลาและสถานที่ที่จะแสดงเท่งตุ๊กที่แน่นอนอยู่ในรายการการท่องเที่ยวหากมีเป็นประจำ นักท่องเที่ยวที่ตั้งใจมาชมจะได้ชม เพราะหากเล่นเป็นครั้งคราว บางคนต้องการมาชมก็ไม่ทราบว่าจะมาชมได้เมื่อไร

ส่วนการแสดง นักท่องเที่ยวเสนอแนะว่า ก่อนจะถึงเวลาแสดงจริง ควรมีการประชาสัมพันธ์ให้ทราบก่อนล่วงหน้า จะได้เป็นการดึงดูดคนด้วย รวมทั้งควรจะแสดงเป็นเรื่องเพราะรำเพียงแค่ครึ่งชั่วโมงนั้นสั้นเกินไป เนื่องจากผู้ที่มาเที่ยวใช้เวลาอยู่ที่ชายหาดประมาณ 3 ชั่วโมง ดังนั้น การนั่งรับประทานอาหารหรือทำกิจกรรมอื่น ควบคู่กับการชมละคร น่าจะเป็นการสร้างสีสันให้กับชายหาดเพิ่มมากขึ้น และการเล่นเป็นเรื่องน่าจะสนุกกว่าเพียงแค่ออกมารำ ทั้งนี้นักท่องเที่ยวบางคนยังบอกว่า หากแสดงเป็นเรื่องจะไปนั่งดูหน้าเวทีเลย

*“พี่อยากให้มีการประชาสัมพันธ์มากกว่านี้ เพราะว่าตอนที่มาถึงเจ้าหลาวก็ได้ทันดูการแสดงพอดี อยากให้มีการประชาสัมพันธ์ก่อนที่จะแสดง และอยากจัดให้นักท่องเที่ยวดู ทุกวันเสาร์ อาทิตย์ หรือวันหยุดยาวๆ “*

(นักท่องเที่ยวหญิงจากจังหวัดศรีษะเกษ อายุ 59 ปี, สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2550)

*“ยายเคยดูละครมาก่อน ยายชอบวงการนี้ สนับสนุนเต็มที่ ดีมากที่เอามาโชว์เพลินดีนะ นี่ถ้ามีทั้งคืน ยายก็จะนั่งดูทั้งคืน ยายชอบละครแบบนี้แหละ เป็นหนึ่งในใจเลย ถ้าเล่นเป็นเรื่อง ยิ่งดี สนุก”*

(นักท่องเที่ยวหญิงจากจังหวัดสระแก้ว อายุ 72 ปี, สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2550)

สำหรับการรำที่แสดงในวันดังกล่าว นักท่องเที่ยวแนะนำว่า ควรจะขยายไปสู่การรำต้อนรับคณะนักท่องเที่ยวหรือคณะทัวร์ที่มาเป็นกลุ่ม กลุ่มที่มาประชุม หรือจัดสัมมนาตามโรงแรมต่างๆ และหากเท่งตุ๊กได้ไปแสดงในโรงแรมที่อุปกรณ์ต่างๆ ที่มีทั้งเวที เครื่องเสียง เครื่องไฟครบครัน จะทำให้การแสดงดูสวยงามและดูมีมาตรฐานมากกว่านี้ เพราะการมาเล่นตามร้านอาหาร ดูเป็นชาวบ้าน ซึ่งนักท่องเที่ยวเห็นว่าควรจะมีทั้งสองแบบ แบบที่เล่นตามสถานที่เปิดอยู่ริมชายหาดบริเวณร้านอาหาร และแบบที่รำโชว์หรือต้อนรับนักท่องเที่ยวในโรงแรม เพราะกลุ่มเป้าหมายเป็นคนละกลุ่มกัน

ทั้งนี้ นักท่องเที่ยวเห็นว่า ก่อนที่จะแสดง ควรมีการประชาสัมพันธ์ โหมโรงเรียกแขกให้นานกว่านี้ ควรต้องอธิบายรายละเอียดการแสดง รวมทั้งวัตถุประสงค์ก่อนที่จะแสดง เพราะนักท่องเที่ยวต้องการได้รับความรู้จากการชมการแสดง นอกเหนือจากความบันเทิงที่จะได้รับ

*"พี่ชอบนะที่มาแสดงแบบนี้ แต่ไม่รู้ว่าน้องๆ เขาแสดงเพื่ออะไร มีวัตถุประสงค์อย่างไรในการแสดง เพราะอยู่ๆ ก็ขึ้นมาแสดง อยากให้มีการประชาสัมพันธ์ให้มากกว่านี้ มีการประกาศ รายละเอียดของการแสดงด้วย ตอนก่อนจะแสดงก็พูดบ้างนะ แต่รายละเอียดไม่ครบ เครื่องเสียงไม่ดีด้วย ฟังไม่ได้ความ อยากรู้รายละเอียด อยากดูแบบเข้าใจมากกว่านี้ ไม่ใช่แค่ดูเฉยๆ เพื่อความบันเทิง"*

(นักท่องเที่ยวหญิงจากจังหวัดสระแก้ว อายุ 22 ปี, สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2550)

สุดท้าย นักท่องเที่ยวส่วนใหญ่เห็นว่า เพียงแค่ให้ศิลปินพัฒนาตนเองเพียงลำพัง คงจะทำไม่ได้ หรืออาจจะทำได้ไม่ดี แต่หน่วยงานรัฐ ที่เกี่ยวข้อง เช่น องค์การบริหารส่วนตำบล หน่วยงานระดับจังหวัด ควรเข้ามาช่วยด้านการประชาสัมพันธ์ หรือการผลักดันการแสดงเท่งตุ๊กให้อยู่ในโปรแกรมการท่องเที่ยว

*"ชาวบ้านทำเองจะไหวเรอะ อบต.อยู่ใกล้ๆ น่าจะมาช่วยผลักให้อยู่ในโปรแกรมท่องเที่ยวและช่วยประชาสัมพันธ์ ทางจังหวัดก็น่าเข้ามาช่วยด้วยนะ คนจะได้มาเที่ยวกันเยอะๆ"*

(นักท่องเที่ยวชายจากจังหวัดอยุธยา อายุ 52 ปี, สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2550)

นอกจากนี้ ในงานวิจัยของ ธนาพล กิตติสิทธิโชค (2550) ที่ศึกษาปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการตัดสินใจมาท่องเที่ยวหาดเจ้าหลาวของนักท่องเที่ยว ได้เสนอแนะให้ หาดเจ้าหลาวมีการพัฒนาปรับปรุงแหล่งท่องเที่ยวเดิมให้มีการแสดงศิลปะวัฒนธรรม ซึ่งบ่งบอกถึงขนบธรรมเนียมประเพณีของพื้นที่ให้มีจุดเด่นเพื่อดึงดูดนักท่องเที่ยว

ดังนั้น งานวิจัยของธนาพล กิตติสิทธิโชค (2550) จึงมีความสอดคล้องกับการเก็บข้อมูลภาคสนามของผู้วิจัยในแง่ที่ว่า นักท่องเที่ยวต้องการที่จะชมการแสดงด้านศิลปะวัฒนธรรม แต่ไม่มีโอกาสที่จะได้ดู เพราะการแสดงเท่งตุ๊กไม่ได้มีให้ชมเป็นประจำ

*"มาตั้งหลายครั้งไม่เคยดูเลย นี่เป็นครั้งแรกที่ได้ดู ดีนะ มันเป็นของพื้นบ้าน น่าจะจัดให้มีเป็นประจำ นักท่องเที่ยวรู้ จะได้มาเที่ยวได้ ผมว่ามันดึงคนมาได้ เป็นจุดขายของที่นี่ ทะเลที่ไหนก็เหมือนกัน อาหารทะเลกินที่ไหนก็ได้ แต่การแสดงแบบนี้ มันเป็นเอกลักษณ์ของที่นี่ ของท้องถิ่น ไม่เหมือนใคร"*

(นักท่องเที่ยวจากจังหวัดอยุธยา อายุ 50 ปี, สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2550)

**4.6 สรุปสถานภาพของเท่งตุ๊ก**

สถานภาพของเท่งตุ๊กตั้งแต่ยุคอดีตจนถึงยุคปัจจุบันที่สภาพชุมชนบ้านเจ้าหลาวได้เปลี่ยนแปลงไปสู่การเป็นเมืองท่องเที่ยว ผู้มีส่วนได้เสียหลายฝ่ายทั้งในและนอกชุมชน (Stakeholders) ต่างมีความเห็นโดยสรุปว่า ละครเท่งตุ๊กในอดีตมีความรุ่งเรืองมาก แต่มายุคปัจจุบัน เท่งตุ๊กอยู่ในสภาพที่อ่อนแรง ใกล้สูญหาย เมื่อพิจารณาจากองค์ประกอบ ดังนี้

**ก. ศิลปิน** (Sender) ศิลปินในยุคอดีตนั้นมีสถานภาพที่สูง และมีอำนาจ (Power) มาก โดยมีตัวชี้วัด ได้แก่

- **การปลูกโรง** สมัยก่อนละครเท่งตุ๊กสามารถสั่งเจ้าภาพได้ว่าจะให้ปลูกโรงให้อย่างไร อย่างเช่น เล่นเรื่องสังข์ทองที่ต้องมีการตีคลีกับพระอินทร์ ก็สามารถสั่งเจ้าภาพให้ปลูกโรงให้สูงเพื่อที่จะผูกคลีและกระโดดตีได้
- **การเลี้ยงข้าว** สมัยก่อน เจ้าภาพจะต้องจัดสำรับพิเศษไว้เลี้ยงศิลปินโดยเฉพาะ
- **การนับถือของคนในท้องถิ่น** เช่น ย่าโอ๋ หรือชาวบ้านจะเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า ครูโอ๋
- **มีแฟนคลับ** คลั่งไคล้ตามมาดู บางคนคลั่งไคล้มาก ถึงขนาดจะมาดักฉุดนางละครในคณะก็เคยมี
- **ไม่ต้องง้อศิลปิน** เมื่อมีคนมาฝึกเยอะ มีตัวเลือกเยอะ หากใครยังรำหรือเล่นไม่เก่ง แม้ว่าจะได้ออกเล่น ก็อาจจะไม่ได้รับค่าตัวในคืนนั้น หรืออาจจะไม่ได้รับเลือกให้ออกโรง ทำให้ต้องมุมานะในการฝึกเพิ่มมากขึ้น

ในยุคปัจจุบัน สถานภาพของศิลปินอยู่ในสภาพที่อำนาจลดลง จึงทำให้มีคนรุ่นใหม่สนใจมาสมัครเพื่อสืบทอดน้อยลง ส่วนศิลปินก็มีปริมาณลดลงและมีคุณภาพลดลง

**ข. เนื้อหา** ในยุคอดีตนั้น เนื้อหาที่เล่นจะมีความหลากหลาย มีหลายเรื่อง และมักจะเล่นเป็นเรื่อง ทำให้ไม่เกิดความซ้ำซากหรือเกิดความเบื่อหน่าย แต่ในยุคปัจจุบันนั้น เน้นการรำแก้บน

มากกว่าการเล่นเป็นเรื่อง เวลาเล่นเป็นเรื่องจะเล่นเฉพาะเรื่องง่ายๆ เพียง 2-3 เรื่อง จึงทำให้เกิดความซ้ำซาก น่าเบื่อหน่าย

**ค. ช่องทาง/ วาระโอกาส** (Channel) ในยุคอดีตมีปริมาณงานแสดงจำนวนมาก ทั้งงานวัด งานบวชและงานแก้บน แต่ปัจจุบันปริมาณงานลดลง โดยปัจจุบันจะเหลือเฉพาะงานแก้บนเป็นหลัก

**ง. ผู้ชม** (Receiver) ในอดีต ละครเท่งตุ๊กมีผู้ชมจำนวนมาก และผู้ชมต่างเป็นผู้ชมตาคม (Smart audience) แต่ปัจจุบัน ผู้ชมลดจำนวนลง และมีผู้ชมตาไม่คมเพิ่มมากขึ้น (Non- smart audience)

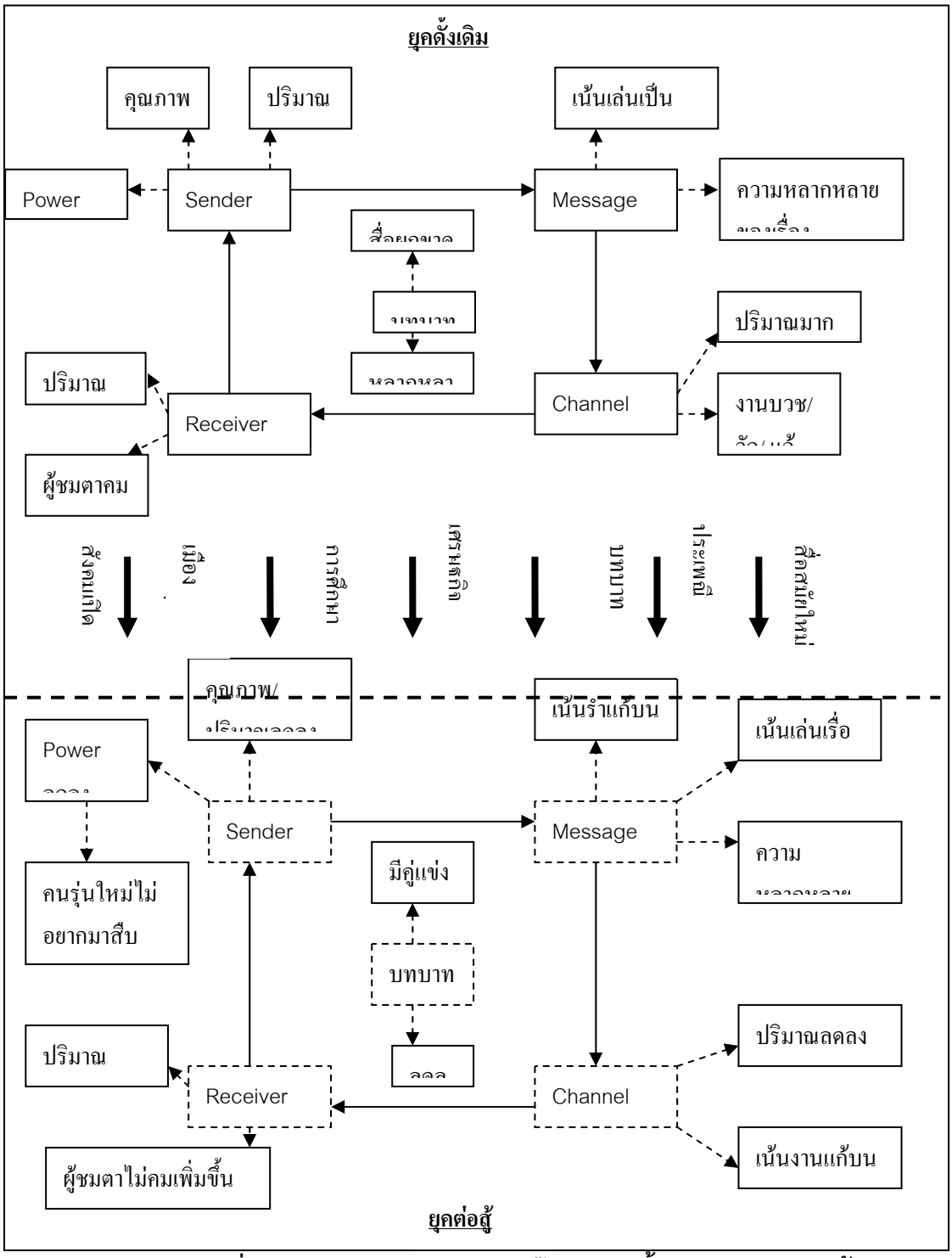
**จ. การผูกขาดสื่อ** ในยุคอดีต การที่มีเท่งตุ๊กผูกขาดเพียงเจ้าเดียวในชุมชน ทำให้ทุกคนจะต้องมา “ขอ” ให้ไปแสดง ทำให้เท่งตุ๊กมีสถานภาพที่สูงในชุมชน แต่ปัจจุบัน เท่งตุ๊กมิได้ผูกขาดการเป็นสื่อในชุมชน หากแต่มีคู่แข่งที่น่ากลัว เช่น โทรทัศน์ เป็นต้น

**ฉ. บทบาทของเท่งตุ๊ก** เท่งตุ๊กในอดีตมีบทบาทที่หลากหลายต่อชุมชน เช่น การเป็นที่พึ่งทางจิตใจ เป็นสื่อบันเทิง พื้นที่ของผู้หญิง ฯลฯ การมีบทบาทที่หลากหลาย แสดงถึงความสำคัญและสถานภาพที่สูงส่งของเท่งตุ๊ก แต่ในปัจจุบัน เมื่อมีสื่อสมัยใหม่ โดยเฉพาะโทรทัศน์เข้ามา บทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กโดนลดทอนไปมาก โดยเฉพาะบทบาทด้านความบันเทิง แต่บทบาทที่ยังคงมีอยู่อย่างเห็นได้ชัดเจน คือ บทบาทด้านการแก้บน นอกจากนี้ เท่งตุ๊กยังมีบทบาทใหม่ในชุมชนที่เพิ่มเข้ามาในแง่ของการสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ชุมชน ซึ่งในส่วนนี้สามารถขยายผลในการนำไปใช้ประโยชน์ทางด้านการท่องเที่ยวได้เป็นอย่างดี

**สรุป** เมื่อพิจารณาจากองค์ประกอบต่าง ๆ แสดงว่าเท่งตุ๊กนั้นอยู่ในสภาพที่อ่อนแรงและมีโอกาสสูญหายไปจากบ้านเจ้าหลาว ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากอายุของสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กในบ้านเจ้าหลาว แม้ว่านายทิม ภากกิจ จะนำเท่งตุ๊กเข้ามาเผยแพร่ในจ.จันทบุรีเมื่อประมาณ 150 ปี ที่บริเวณแถบตะกาดเง้า อ.แหลมสิงห์ แต่กว่าที่ย่าโอ๋จะนำเท่งตุ๊กจากตะกาดเง้ามาเผยแพร่ที่บ้านเจ้าหลาวก็ใช้เวลาประมาณ 70 ปี เพราะสังคมบ้านเจ้าหลาวสมัยก่อนเป็นสังคมปิด การเดินทางที่ยากลำบากจึงส่งผลต่อการขยายพื้นที่ของเท่งตุ๊ก ปัจจุบันแถบตะกาดเง้าและบางกะไชยยังคงมีคณะละครอยู่อย่างหนาแน่น ประมาณ 9 คณะ

เมื่อเทียบสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กกับสื่อการแสดงประเภทอื่นๆ โดยเฉพาะโนรา หนังตะลุง หรือหมอลำแล้ว เท่งตุ๊กมีอายุทางวัฒนธรรมในชุมชนน้อยกว่า เพราะเป็นวัฒนธรรมที่เพิ่งตั้งรกรากที่นี่

รวมทั้งมีขนาดเล็กกว่าเมื่อเทียบกับสื่อที่กล่าวมา การเป็นสื่อที่มีขนาดเล็ก และมีอายุทางวัฒนธรรมที่น้อยจึงมีโอกาสสูญหายมากกว่าสื่อที่มีขนาดใหญ่และมีอายุทางวัฒนธรรมที่มากกว่า ในขณะที่สื่อขนาดใหญ่มักจะประสบปัญหาเกี่ยวกับการกลายพันธ์ เช่น หมอลำที่กลายเป็นหมอลำซิ่ง




**ภาพที่ 9 แสดงสถานภาพของเท่งตุ๊กจากยุคดั้งเดิมจนถึงยุคต่อสู้**

เมื่อสถานภาพของเท่งตุ๊กอยู่ในสภาพที่อ่อนแอ ดังนั้น เมื่อป้าอำนวยต้องการจะสืบทอดเท่งตุ๊กให้อยู่คู่บ้านเจ้าหลาวต่อไป ป้าอำนวยจึงต้องเสริมสร้างความเข้มแข็งทั้งในแง่ของการสร้างศิลปินขึ้นมาทดแทนศิลปินเก่าที่มีปริมาณและคุณภาพลดลง การสร้างเนื้อหาเพื่อมาทดแทนเนื้อหาที่ลดลง การหาช่องทางเพิ่มมากขึ้น รวมทั้งการสร้างตลาดผู้ชมตาคม และที่สำคัญ คือ การปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กให้สอดคล้องกับบริบททางสังคมที่เปลี่ยนไป ซึ่งในส่วนของการสืบทอดนี้ ผู้วิจัยจะอธิบายรายละเอียดในลำดับต่อไป

**5. กระบวนการสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กรูปแบบต่างๆ ที่บ้านเจ้าหลาว จ. จันทบุรี**

ในกระบวนการสืบทอด ผู้วิจัยจะนำเสนอดังนี้

**5.1 กระบวนการดำเนินงานสืบทอดวัฒนธรรมของโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.)**

**5.2 กระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กของ ป้าอำนวย : คาราวานกิจกรรม/** Praxis

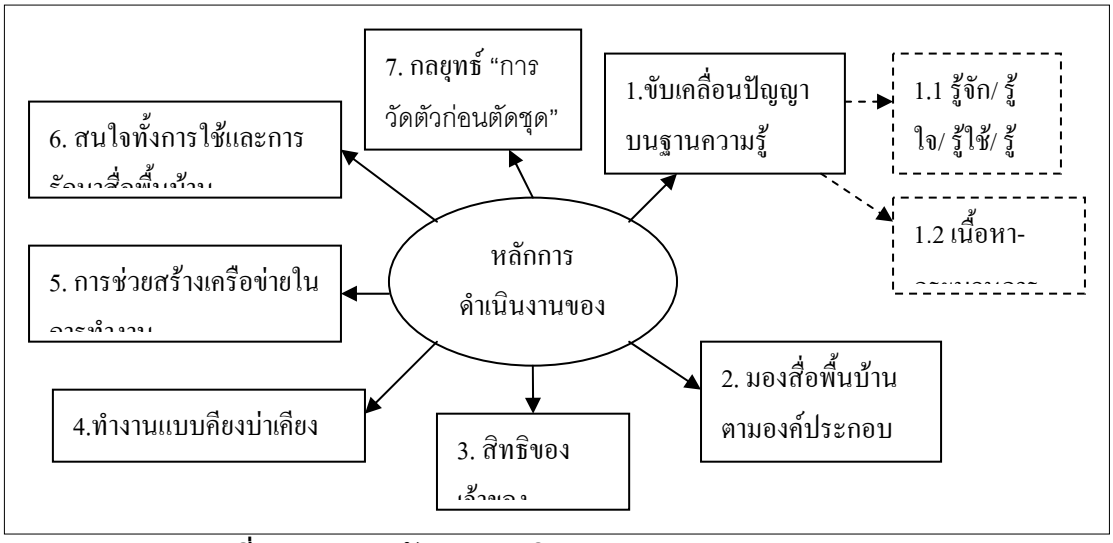
**5.3 การเปรียบเทียบกระบวนการสืบทอดทั้ง 3 ยุคของบ้านเจ้าหลาว (ยุคดั้งเดิม ยุคต่อสู้ ยุค สพส.**

**5.1 กระบวนการดำเนินงานสืบทอดวัฒนธรรมของโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.)**

เนื่องจากงานวิจัยชิ้นนี้ ต้องการศึกษาบทบาทของหน่วยงานภายนอก เช่น สพส. ที่เข้าไปมีส่วนในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว ดังนั้น ผู้วิจัยจึงขอนำเสนอกระบวนการทำงานสืบทอดวัฒนธรรมของโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) เพื่อที่จะนำไปสู่การวิเคราะห์เปรียบเทียบกับการทำงานที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมของหน่วยงานอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็น วัฒนธรรมจังหวัด การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย สถาบันการศึกษาในท้องถิ่น องค์การบริหารส่วนตำบล ฯลฯ

**หลักการดำเนินงานของโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.)**

ในการดำเนินงานของโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) มีหลักการดำเนินงานดังต่อไปนี้




**ภาพที่ 10 แสดงหลักการดำเนินงานของ สพส.**

5.1.1.**ขับเคลื่อนปัญญาบนฐานความรู้** โดยทั่วไป ศิลปินจะมีความรู้และทักษะเกี่ยวกับสื่อของตัวเองเป็นอย่างดี แต่ก็ยังไม่เพียงพอสำหรับการสืบทอดสื่อพื้นบ้านท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงในการทำงานร่วมกัน สพส. จะมีการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ศิลปิน โดยการติดตั้งความรู้ เช่น แนวคิดเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน แนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า แนวคิดเรื่องการสืบทอด แนวคิดเรื่องการปรับเปลี่ยนบทบาทของสื่อพื้นบ้าน แนวคิดเรื่อง การรู้จัก รู้ใจ รู้ใช้ รู้รักษา ฯลฯ ทั้งผ่านเวทีสัมมนาเชิงปฏิบัติการ ผ่านเอกสาร ผ่านการศึกษาดูงาน ผ่านกรณีศึกษาที่ประสบความสำเร็จ (Best practice) ผ่านการพูดคุย ฯลฯ ทำให้ศิลปินมีความรู้ ความเข้าใจเพิ่มมากขึ้น

แนวคิดที่สำคัญ เช่น การรู้จัก รู้ใจ รู้ใช้ รู้รักษา สำหรับกรณีของเท่งตุ๊ก

- **รู้จัก** สพส.จะให้ความรู้เพื่อให้ศิลปินสามารถทำความรู้จักกับสื่อพื้นบ้านของตนเองทั้งในแง่ของสถานภาพและการรู้จักวิเคราะห์คุณลักษณะ เพราะหากศิลปินต้องการจะทำงานกับสื่อพื้นบ้าน ก็จำเป็นที่จะต้องมีความรู้เกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน เพื่อที่จะได้สามารถจัดการกับสื่อพื้นบ้าน
- **รู้ใจ** ส่วนนี้เป็นขั้นตอนต่อจากตอนแรก ที่มองว่า สื่อพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมแบบหนึ่ง องค์ประกอบของวัฒนธรรมต้องมี 2 ส่วน คือ ส่วนที่มองเห็นได้ (Visible) เช่น เครื่องแต่งกาย ท่ารำ เครื่องดนตรี ของเท่งตุ๊ก และส่วนที่มองเห็นไม่ได้ (Invisible) เช่น ความเชื่อเกี่ยวกับเท่งตุ๊ก โดยสพส. จะเปรียบเทียบ 2 ส่วนนี้กับต้นไม้ ส่วนที่เป็นรูปแบบ คือ ส่วนที่อยู่เหนือดิน ส่วนที่อยู่ใต้ดินนั้นเป็นคุณค่า/ ความหมาย ซึ่งในส่วน

ของการวิเคราะห์คุณลักษณะและการวิเคราะห์เท่งตุ๊กตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่านั้น ผู้วิจัยได้นำเสนอไว้ในตอนต้นแล้ว

- **รู้ใช้** การที่เท่งตุ๊กดำรงอยู่ได้ ต้องมีหน้าที่ต่อชุมชน ซึ่งหน้าที่ของเท่งตุ๊กนั้นมีอย่างหลากหลายทั้งหน้าที่ที่มีต่อบุคคลและต่อชุมชน ซึ่งหน้าที่หลายอย่างนั้นเป็นหน้าที่ที่สื่อกระแสหลักอย่างสื่อมวลชนไม่สามารถมาทดแทนได้ เช่น การแก้บน การเป็นอัตลักษณ์ของชุมชน ทั้งนี้ในส่วนนี้ ผู้วิจัยนำเสนอไว้ในส่วนที่เป็นบทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊ก
- **รู้รักษา** หากเป็นในยุคอดีตนั้น การเข้ามาทำงานกับสื่อพื้นบ้านไม่ว่าจะเป็นฟากของนักวิชาการหรือหน่วยงานของรัฐจะเน้นการหาแนวทางนำสื่อพื้นบ้านไปใช้ประโยชน์ ซึ่งหากไม่มีในด้านของการทำนุบำรุงรักษา ในที่สุดสื่อพื้นบ้านก็จะหายไป ดังนั้น สพส. จึงเน้นการรักษาสื่อพื้นบ้านด้วย คือ เน้นทั้งการใช้และการรักษาผ่านกระบวนการทำงานวัฒนธรรมเชิงรุกเพื่อที่จะสืบทอดเท่งตุ๊กให้เข้มแข็งต่อไป

ในกรณีของเท่งตุ๊ก การติดตั้งปัญญาหรือความรู้ (Knowledge) ก่อนที่จะให้ศิลปินเริ่มดำเนินโครงการ (Practice) นี้ มีความแตกต่างจากการทำงานของกลุ่มองค์กรพัฒนาเอกชน (NGOs) ที่จะเน้นการลงมือปฏิบัติจัดทำโครงการเลย แต่ไม่ได้มีการติดตั้งความรู้แก่ศิลปินกลุ่มเป้าหมายก่อน การติดตั้งความรู้สำหรับโครงการเท่งตุ๊กมีหลายวิธีได้แก่ สื่อบุคคลเช่น ผู้ประสานงาน (Node) เวทีสัมมนา การศึกษาดูงานจากโครงการอื่น การศึกษาจากเอกสาร

> *“แค่จะเขียนโครงการ อาจารย์ฟ้าก็มาคุยเรื่องต้นไม้ เปลือก กระพี้ แก่น แล้วก็ช่วยกันคิดว่าเท่งตุ๊กมันประกอบไปด้วยอะไรบ้าง มานั่งทำกัน มันมีประโยชน์ต่อชุมชนของเราอย่างไร กว่าจะเขียนได้ก็ต้องอ่านเอกสารที่ สพส.เขาแจกมา ต้องมาช่วยกันวิเคราะห์ แค่เขียนโครงการยังไม่ต้องทำหรอก เราก็มีความรู้มาเยอะเลย ได้หยุดมองย้อนไป สิ่งที่ตัวเองทำ อย่างชื่อท่ารำนี่ต้องมาหยุดคิดเหมือนกันกว่าจะคิดออกหมดทุกท่า เพราะตอนรำก็รำไปตามความเคยชิน “*
>
> (ป้าอำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

กระบวนการติดตั้งความรู้ของ สพส. ไม่ได้สิ้นสุดเพียงแค่การเขียนโครงการ แต่ว่าหลังจากเขียนโครงการเสร็จแล้ว ระหว่างการดำเนินกิจกรรม สพส. ก็มีการติดตั้งความรู้สอดแทรกอยู่ทุกขั้นตอน รวมทั้งหลังจากจบโครงการไปแล้ว

*"เขียนโครงการเสร็จ ไปเซ็นสัญญารับเงินมาทำกิจกรรม เราไม่ได้ทำแต่กิจกรรมอย่างเดียว ช่วงที่ทำกิจกรรม สพส. เขาก็มาชวนไปอบรม สัมมนา ไปฟังเขาบรรยายให้ความรู้อีก บางเรื่องก็ทบทวนของเก่า เราฟังหลายๆ ครั้ง ก็เข้าใจมากขึ้น เพราะป้าเรียนมาน้อย ฟังหลายๆ หนมันก็ดี จะได้ซึมเข้าไปในหัว บางทีเขาเอาตัวอย่างของที่คนอื่นทำมาเล่าให้ฟัง พอป้าทำเสร็จ สพส. เขาก็ให้ป้าไปพูดให้คนอื่นฟังบ้าง ตอนที่เขาจัดที่เมืองชลฯ ไปฟังคนอื่นพูด ก็เข้าใจส่วนหนึ่งนะ แต่พอต้องมาพูดเอง ป้าว่ามันทำให้เราเข้าใจมากขึ้นตอนได้พูด เพราะก่อนจะพูด มันต้องคิดเรียบเรียงก่อนพูด มันต้องซ้อม"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"ทำโครงการของสพส. ไม่ใช่ว่าได้เงินแล้วปล่อยทำไปตามยถากรรม เขามีกิจกรรมให้ทำอยู่เรื่อย ไปฟังสัมมนาบ้าง มีเอกสารมาให้อ่าน เหมือนเราต้องมาเรียนรู้เรื่องสื่อพื้นบ้านกันใหม่ อย่างจี๊ดเป็นเด็ก จี๊ดก็ไม่ค่อยรู้เรื่องอะไร เท่าไร แต่ตอนทำโครงการ จี๊ดมีความรู้เยอะมาก อย่างการทำโครงการ การวิเคราะห์อะไร จี๊ดว่ามันสามารถเอาไปใช้กับกิจกรรมโครงการอื่นๆ ของเรา อย่างปลูกป่าชายเลนได้ด้วย"*

(วรินทร เบ้าทอง, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

การติดตั้งความรู้ของ สพส.แทรกอยู่ในทุกกระบวนการของการทำโครงการเพื่อสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว ตั้งแต่ ก่อนการเขียนโครงการ ระหว่างการเขียนโครงการ ระหว่างการดำเนินกิจกรรมและหลังจากดำเนินกิจกรรมเสร็จสิ้นไปแล้ว และที่สำคัญ นอกจากความรู้ที่สพส. ติดตั้งให้แก่ศิลปินและคณะทำงานอย่าง คุณอินทิรา ภู่สุวรรณและ คุณวรินทร เบ้าทองแล้ว ความรู้ดังกล่าวเปรียบเสมือนเป็น**ปัจจัยนำเข้า** (Input) ทำให้โครงการดำเนินงานไปอย่างมีประสิทธิภาพ และที่สำคัญเมื่อศิลปินและคณะทำงานดำเนินโครงการเสร็จ สพส. ก็ได้**ผลลัพธ์ที่ดี** (Output) คือ ความรู้ ความมั่นใจและกำลังใจที่เกิดกับศิลปินและคณะทำงาน ดังนั้น ความรู้ในที่นี้จึงเป็นทั้งปัจจัยนำเข้า (Input) และเป็นทั้งผลลัพทธ์ (Output) ด้วย

ความรู้ที่ศิลปินและคณะทำงานได้รับ นอกเหนือจากความรู้ที่เป็น**เนื้อหา** (Content) ได้แก่ แนวคิดเรื่องการวิเคราะห์คุณลักษณะ ต้นไม้แห่งคุณค่าทั้งตามแนวตั้งและแนวนอน แนวคิดเรื่องการสืบทอดสื่อพื้นบ้านให้ครบองค์ประกอบ ทั้ง ผู้ส่งสาร สาร ช่องทางและผู้รับสาร แนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน ฯลฯ แล้ว ความรู้อีกส่วนหนึ่งที่ศิลปินได้รับ คือ ความรู้ที่เป็น**กระบวนการทำงาน** (Process) ที่จะสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับกิจกรรมหรือโครงการอื่นๆ ได้

ในกระบวนการติดตั้งความรู้แก่ศิลปินนั้นใช้หลากหลายวิธี ได้แก่ (ก) การใช้**เวทีสัมมนา**ติดตั้งความรู้ให้แก่ศิลปิน ในเวทีสัมมนา นอกจากจะมีวิทยากรซึ่งมักเป็นกรรมการจาก สพส. เช่น รศ.ดร.กาญจนา แก้วเทพ ผศ.ดร. สมสุข หินวิมาน (ตำแหน่งทางวิชาการขณะนั้น) อ.เธียรชัย อิศรเดช คุณอดุลย์ ดวงดีทวีรัตน์ คุณเกียรติศักดิ์ ม่วงมิตร เป็นต้น ศิลปินยังได้มีโอกาสทำกิจกรรมกลุ่มกับเพื่อนศิลปิน เช่น ร่วมกันวิเคราะห์คุณลักษณะของสื่อพื้นบ้านตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า ร่วมแลกเปลี่ยนประสบการณ์การทำงานกับศิลปินอื่นๆ ได้ชมสื่อพื้นบ้านจากที่อื่นๆ เป็นต้น (ข) การให้**เอกสาร**เพื่อไปศึกษารายละเอียดเพิ่มเติม และ (3) การใช้**สื่อบุคคล**อย่างผู้ประสานงานภาคเป็นผู้ถ่ายทอด

### 5.1.2 **มองสื่อพื้นบ้านตามองค์ประกอบ** S-M-C-R

การทำงานร่วมกับสพส. นั้น สพส.จะมองสื่อพื้นบ้านว่าเป็นสื่ออย่างหนึ่งที่จะต้องมีองค์ประกอบครบทั้ง 4 องค์ประกอบ คือ ผู้ส่งสาร (Sender) เนื้อหา (Message) ช่องทาง (Channel) และผู้รับสาร (Receiver) ดังนั้น เมื่อต้องการที่จะผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดสื่อพื้นบ้าน จึงต้องผลิตซ้ำให้ครบทุกองค์ประกอบ ซึ่งหากเป็นในยุคก่อนที่ สพส.จะเข้ามานั้น ศิลปินจะให้ความสนใจเฉพาะในส่วนของการผลิตแต่ศิลปิน (Sender) แต่มองข้ามหรือให้ความสำคัญกับองค์ประกอบอื่นๆ น้อยลง โดยเฉพาะในส่วนของผู้ชม ผู้ฟัง (Receiver) ที่ไม่มีการผลิตซ้ำหรือสืบทอดโดยผ่านกระบวนการวางแผนในการสร้างผู้ชมตาคมที่มีขั้นตอน (By plan) แต่ปล่อยผู้ชมให้เป็นไปตามธรรมชาติมากกว่า (By nature)

> *“เมื่อก่อนตอนที่เราฝึกกันเอง สพส.ยังไม่เข้ามา ป้าก็ฝึกแต่ตัวนางรำ ไม่ได้ไปคิดถึงเรื่องจะสร้างคนดู อะไรหรอก ตอนนั้นยอมรับว่าคนดูเริ่มน้อยลง งานก็น้อยลง แล้วเรื่องที่เล่นก็เล่นแต่เรื่องเดิมๆ ซ้ำไปซ้ำมา แต่เราทำเท่าที่กำลังเราพอจะทำได้ แต่พอมาทำกับสพส. เราก็รู้มากขึ้น อย่างเรื่องคนดูเนี่ย ถ้าปล่อยไปตามยถากรรม มันคงจะหดหายไปเรื่อย มันจำเป็นต้องสร้างเหมือนกับเราสร้างนางรำ จะปล่อยแบบเดิมคงไม่ได้ อย่างเรื่องช่องทางที่เราไปแสดง แต่เดิมเราก็เน้นเล่นแก้บน มันก็ช่องทางเดิม ตอนหลังที่อ.สุเวศน์เข้ามาแล้วชวนไปเล่นงานจังหวัด ไปรณรงค์ลูกน้ำยุงลาย เราก็ไป ก็นึกว่า เออ ดีนะ มีช่องทางให้เราได้ไปแสดงมากขึ้น เพราะถ้าเราจะเล่นแต่ช่องทางเดิมๆ แก้บนอย่างเดียว มันอาจจะแย่เหมือนกัน แต่ของป้าฝึกตอนนั้น ก็จะเน้นฝึกรำเป็นหลัก เน้นไปรำโชว์เวลาที่หน่วยงานต่างๆ ขอมา หรือรำแก้บนก็ยังรำอยู่ด้วย ส่วนเรื่องที่เล่นบ่อยๆ ก็เป็นสังข์ทองเนี่ยแหละ เพราะมันฝึกง่าย ตัวละครน้อย เคยนั่งคิดเหมือนกันนะว่า เรื่องเก่าที่เรา*

*เคยเล่นตั้งเบิกตั้งบาน เดี๋ยวนี้ก็ไม่ได้เล่น ไม่ได้ดูกันแล้ว ของไม่ได้เล่น นานๆ เข้ามันก็ต้องหายไป ตายไปกับเราเนี่ยแหละ"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

5.1.3 **สิทธิของเจ้าของวัฒนธรรม** การสืบทอดวัฒนธรรมต่อไปได้ หมายความว่าวัฒนธรรมต้องมีการผลิตซ้ำ และทุกครั้งที่มีการผลิตซ้ำย่อมต้องมีบางอย่างเปลี่ยนแปลงไป แต่การจะปรับเปลี่ยนนั้น สพส. จะคำนึงถึงสิทธิของเจ้าของวัฒนธรรม เพราะสื่อพื้นบ้านแต่ละชนิดต่างมีเปลือก กะพี้ แก่น แตกต่างกัน ซึ่งในการสืบทอดของป้าอำนวย มีการปรับเปลี่ยนส่วนที่เป็นเปลือกหลายอย่าง เช่น มีการแต่งเพลงเพิ่ม ขยายพื้นที่การแสดง ปรับเนื้อหาเวลาแสดง ปรับเกณฑ์ในการคัดเลือกคนมาหัด ปรับเรื่องสถานที่ในการฝึก ปรับวิธีการแสดง ปรับความหมาย ปรับบทบาทหน้าที่ ฯลฯ แต่ยังคงแก่นไว้ คือ การเคารพครู การไหว้ครู ความเชื่อเรื่องพ่อปู่ฤาษี เป็นต้น

สพส. จะติดตั้งความรู้ในส่วนของ**เนื้อหา** (Content) **และกระบวนการทำงาน** (Process) ในส่วนของเนื้อหา เช่น การวิเคราะห์คุณลักษณะ การวิเคราะห์สื่อพื้นบ้านตามแนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่าทั้งตามแนวตั้ง (ราก ลำต้น ดอกผล) และแนวนอน (เปลือก กระพี้ แก่น) ซึ่งแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่าโดยเฉพาะตามแนวนอนนั้น จะมีประโยชน์ในการพิจารณาการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านเมื่อต้องการจะสืบทอด แนวคิดเรื่อง S-M-C-R ฯลฯ ส่วนของกระบวนการทำงาน เช่น การติดตั้งความรู้ก่อนการดำเนินงาน การพัฒนาโครงการ การดำเนินการ การเติมความรู้ ความเข้าใจ การประเมินผลและการขยายผล

เมื่อติดตั้งความรู้ไปแล้ว ก็ต้องแล้วแต่เจ้าของวัฒนธรรมว่าจะร่วมกันวิเคราะห์สื่อพื้นบ้านอย่างไร องค์ประกอบส่วนไหนที่เป็น ราก ลำต้น ดอกผล หรือว่าเปลือก กระพี้ แก่น และหากต้องการจะปรับประยุกต์ จะปรับตรงส่วนไหน ซึ่งในส่วนนี้นั้น ศิลปิน คือ ป้าอำนวย และคณะทำงาน ที่มีวรินทร เบ้าทอง อินทิรา ภู่สุวรรณ และศิลปินรุ่นเก่า เช่น ป้าอาง ป้าเปี๊ยะ มาร่วมกันวิเคราะห์ในส่วนขององค์ประกอบต่างๆ รวมทั้งวางแผนกำหนดกิจกรรมที่จะดำเนินการ ก่อนที่จะนำเสนอในคณะทำงานชุดใหญ่ ที่จะมีทั้ง อบต. ครูจากโรงเรียนบ้านเจ้าหลาว ผู้นำท้องถิ่น ปราชญ์ชาวบ้าน ศิลปินที่เคยเล่นเท่งตุ๊กมาก่อน เมื่อวันที่ 23 ธันวาคม 2547 ที่ศูนย์อนุรักษ์พิทักษ์เจ้าหลาวโดยมี วรินทร เบ้าทอง หรือน้องจี๊ดและป้าอำนวย ร่วมกันนำเสนอ พร้อมทั้งรับฟังความคิดเห็นของที่ประชุมเพื่อนำไปปรับแก้ก่อนที่จะนำแผนนั้นไปดำเนินการ

*"พอเราสนใจอยากทำโครงการ เขาพาไปอบรม ให้ความรู้ เอาเอกสารมาอ่าน บอกว่าขั้นตอนทำโครงการมันจะเป็นยังไง เราก็ทำตามขั้นตอนตามที่เราไปฟังมา แต่ว่าเราจะทำกิจกรรมอะไรบ้าง เขาไม่ได้มาชี้นิ้วบอกให้เราทำ เราคิดกันเอง ทำกันเอง ถ้าเขาจะมาชี้นิ้วบอกว่าให้ทำอย่างโน้นอย่างนี้ ป้าว่ามันก็คงไม่เหมาะหรอก เพราะเท่งตุ๊กมันเป็นของเรา เราอยู่กับมันมาตั้งหลายสิบปี เราก็ต้องรู้ดีกว่าเขา เขาเป็นคนนอกจะมารู้ดีกว่าเราได้อย่างไร ถ้าทำผิดพลาด ไม่ดีขึ้นมา ป้าต้องรับผิดชอบ ชาวบ้านเขาก็ต้องไม่ชอบด้วยเหมือนกัน เพราะเท่งตุ๊กมันเป็นของทุกคนในบ้านเจ้าหลาว ไม่ใช่ของป้าคนเดียว"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

5.1.4 **ทำงานแบบเคียงบ่าเคียงไหล่** ในการทำงาน สพส. จะไม่ได้ทำงานแบบมีลักษณะเป็นการสั่งการ ซึ่งสะท้อนถึงความไม่เท่าเทียมกันระหว่างศิลปินและหน่วยงานภายนอก แต่การทำงานของสพส. จะเน้นหลักเรื่องความเท่าเทียมกัน สพส.จะทำงานเหมือนเป็นเพื่อนคู่คิด คอยให้คำแนะนำปรึกษายามมีปัญหา คอยให้กำลังใจยามท้อแท้ และเพื่อไม่ให้เกิดช่องว่างระหว่างศิลปินและทีมงานส่วนกลาง สพส.ได้ตั้งผู้ประสานงานภาค (Node) ที่ประจำในแต่ละภูมิภาคคอยดูแลอีกชั้นหนึ่ง แม้แต่ในการประเมินผลโครงการ หากเป็นโครงการอื่นจะทำในลักษณะของการจับผิดมากกว่า แต่โครงการนี้จะเน้นการถอดบทเรียน หากมีความผิดพลาดก็ถือเป็นบทเรียนที่จะได้เรียนรู้ร่วมกันมากกว่าจะตำหนิกัน

5.1.5 **การช่วยสร้างเครือข่ายในการทำงาน** ในการทำงานสืบทอดสื่อพื้นบ้านในอดีตศิลปินต้องทำงานอยู่อย่างโดดเดี่ยว สพส.มาช่วยสร้างเครือข่ายในการทำงาน เพื่อก่อให้เกิดความร่วมมือ การปรึกษาหารือในการดำเนินกิจกรรม การเป็นกำลังใจให้แก่กันและกัน เครือข่ายที่ สพส. ช่วยสร้างให้ เช่น เครือข่ายวิชาการ และเครือข่ายศิลปิน ทำให้ศิลปินมีความเข้มแข็งขึ้น และตระหนักว่าตนเองมิได้ต่อสู้หรือทำงานเพียงลำพัง

5.1.6 **สนใจทั้งการใช้และการรักษาสื่อพื้นบ้าน** การดำเนินงานของ สพส.จะแตกต่างจากหน่วยงานอื่นอย่างชัดเจน คือ สพส. สนใจทั้งในแง่การนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ประโยชน์ แต่เป็น "การใช้เพื่อประโยชน์ของคนในชุมชน" เอง โดยสพส. จะให้คำชี้แนะในการพลิกเหลี่ยมมุมบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านให้เหมาะสมกับสภาพของแต่ละชุมชน ในขณะเดียวกัน สพส. ก็สนใจในมิติ

ของการรักษาสื่อพื้นบ้าน ทั้งในด้านของการฟื้นฟู การเยียวยารักษาและการเสริมสร้างความเข้มแข็งของสื่อพื้นบ้านให้อยู่คู่กับชุมชนอย่างยั่งยืน

5.1.7 **กลยุทธ์ "การวัดตัวก่อนตัดชุด"** สพส.มีกลยุทธ์การดำเนินโครงการที่เรียกว่า "การวัดตัวก่อนตัดชุด" หมายความว่าก่อนที่จะให้ภาคีดำเนินโครงการหรือดำเนินกิจกรรมนั้น ภาคีไม่ว่าจะเป็นชุมชนหรือศิลปินต้องศึกษา วิเคราะห์ข้อมูลโดยเฉพาะข้อมูลบริบทชุมชนทั้งในด้านที่เป็นอุปสรรคและในด้านที่เป็นศักยภาพสำหรับการสืบทอดต่อไป รวมทั้งการศึกษาคุณลักษณะของสื่อพื้นบ้านว่าสิ่งใดเป็นรากที่จะต้องดำรงไว้ และส่วนใดเป็นเปลือกหรือกระพี้ที่สามารถปรับเปลี่ยนได้ และการวิเคราะห์บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านเพื่อที่จะพลิกหาเหลี่ยมมุมที่จะดำเนินการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดต่อไป กลยุทธ์การทำงานดังที่กล่าวมาเป็นการโยกกระบวนการวิจัยมาใช้ในการทำงาน เป็นการเชื่อมโยงงานวิจัยเข้ากับการปฏิบัติการเพื่อพัฒนาศิลปินให้เป็นนักวิจัยด้วย

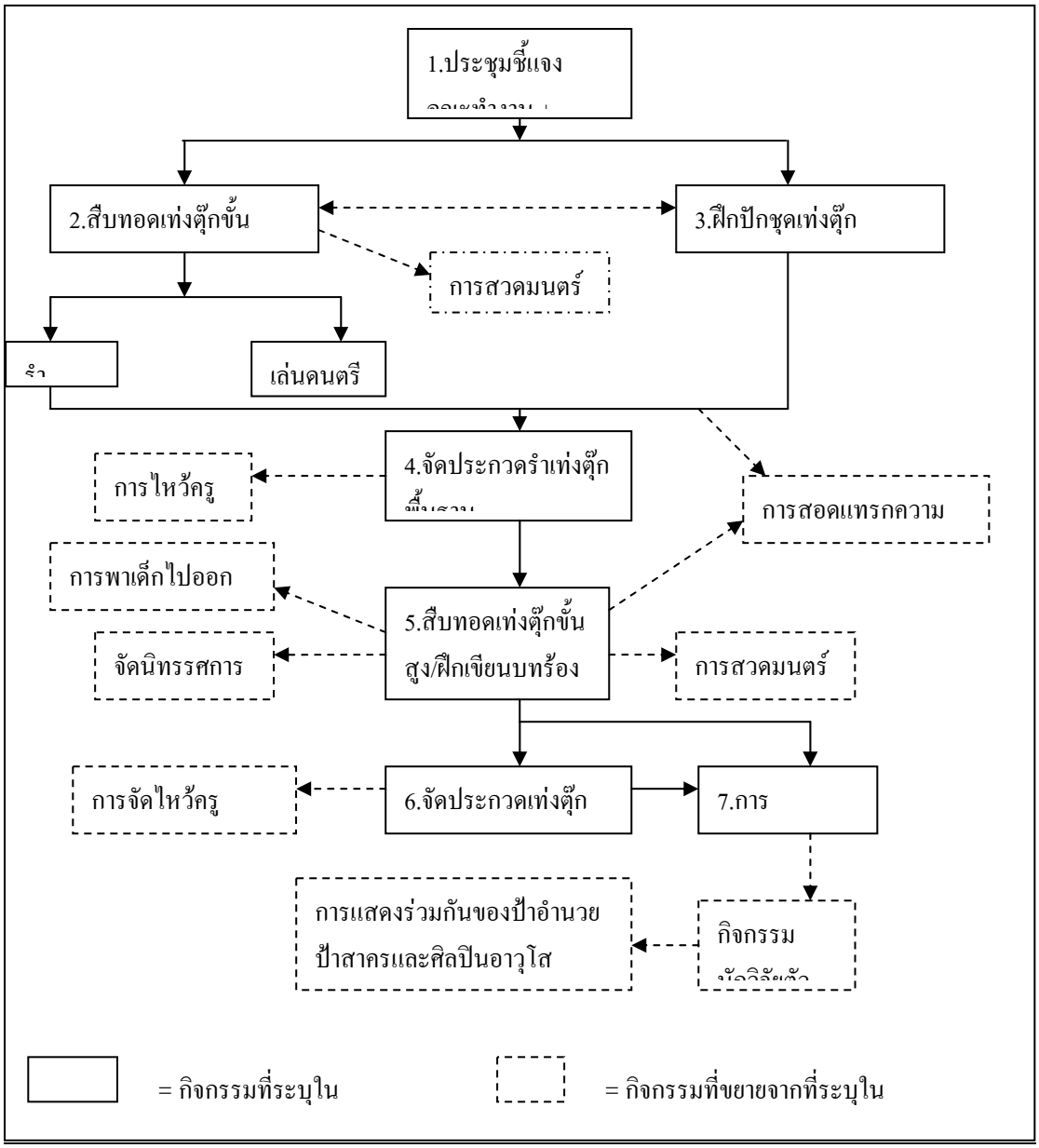
## 5.2 กระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กของ ป้าอำนวย : คาราวานกิจกรรม/ Praxis

ป้าอำนวย สุธาโร ร่วมเป็นภาคีกับสพส. เพื่อหวังสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว โดยนำเสนอกิจกรรมหลายกิจกรรม หรือเรียกว่า "กองคาราวานกิจกรรม" เพื่อการสืบทอดเท่งตุ๊ก การออกแบบกิจกรรมนั้นมีการวิเคราะห์ทั้งบริบทชุมชน การวิเคราะห์สถานภาพและคุณลักษณะของเท่งตุ๊ก การวิเคราะห์ทั้งกลุ่มผู้เรียน ดังนั้นแต่ละกิจกรรมจึงมีเหตุผลที่มาที่ไป

เนื่องจากจุดเริ่มแรก (Entry point) ของการเข้าร่วมโครงการ ผู้ประสานงานได้ติดต่อกับศิลปิน คือ ป้าอำนวยโดยตรง ดังนั้น ป้าอำนวยจึงเลือกสื่อพื้นบ้านที่ตนเองดำเนินการอยู่แล้วเท่ากับป้าอำนวยดำเนินการแบบ "คนวงใน" ที่รู้จักสื่อพื้นบ้านของตนเองเป็นอย่างดี

### 5.2.1 กองคาราวานกิจกรรมในโครงการเท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ

การนำเสนอ "กองคาราวานกิจกรรม" ของป้าอำนวยในการสืบทอดเท่งตุ๊กในโครงการเท่งตุ๊กสุขที่ได้รำนั้นมีเหตุผลหรือที่มาที่ไปของแต่ละกิจกรรม ดังนี้ (จากเอกสารสรุปปิดโครงการเท่งตุ๊กสุขที่ได้รำ, 2550)




**ภาพที่ 11 แสดงกองคารวานกิจกรรมในโครงการ “เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ”**

#### 5.2.1.1 จัดประชุมวางแผนการทำงาน

กิจกรรมการจัดประชุมวางแผนการดำเนินงาน ผู้เข้าร่วมประชุม ได้แก่ ศิลปิน ผู้นำท้องถิ่น สมาชิก อบต. ผู้ใหญ่บ้าน ผู้ช่วยผู้ใหญ่บ้าน คณะครูจากโรงเรียนบ้านเจ้าหลาว ตัวแทนจากกลุ่มกองทุนหมู่บ้าน สมาคมอนุรักษ์พิทักษ์เจ้าหลาว กลุ่มแม่บ้านเกษตรกร กลุ่มสัจจะออมทรัพย์ ชมรมผู้ประกอบการท่องเที่ยว ทั้งนี้ เนื่องจาก**สื่อพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมร่วมกันของคนทั้งชุมชน** จึงต้องให้ชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมตั้งแต่กระบวนการวางแผน และยังเป็นการะดมความคิดเห็นในการที่จะดำเนินกิจกรรมสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวต่อไป หากสื่อพื้นบ้านเข้มแข็ง จะนำไปใช้

ประโยชน์ต่อชุมชนได้อย่างไร (บทบาทหน้าที่) รวมทั้งยังเป็นช่องทางที่ศิลปินซึ่งเป็นแกนนำในการทำงานและผ่านการอบรมติดตั้งความรู้มากจาก สพส. จะได้มาปรับเกลี่ยความรู้ ความเข้าใจกับสมาชิกทุกภาคส่วนในชุมชนเพื่อความเข้าใจที่ตรงกัน ซึ่งในขั้นตอนนี้เป็นการทำงานทางด้านความรู้และความคิด

5.2.1.2 **สืบทอดเท่งตุ๊กขั้นพื้นฐาน**

เนื่องจากเท่งตุ๊กยัง**ขาดศิลปินรุ่นใหม่ทั้งนางรำและนักดนตรี** กิจกรรมถัดมาจึงเป็นการสืบทอดเท่งตุ๊กขั้นพื้นฐาน โดยเปิดรับสมัครเด็กๆ ที่สนใจจะมาสืบทอดเท่งตุ๊ก ทั้งนี้มีกลุ่มเด็กที่มาสมัครเรียนรำ จำนวน 31 คน และสมัครเรียนดนตรี จำนวน 11 คน หรือประมาณครึ่งหนึ่งของเด็กทั้งชุมชน ฝึกสอนกันที่สมาคมอนุรักษ์พิทักษ์เจ้าหลาว ทั้งนี้ วิทยากรที่มาสอนเป็นศิลปินอาวุโสเป็นหลัก หากสอนรำ จะเป็นป้าอำนวย ป้าปราณี (เปี๊ยะ) ป้าสำอาง (อาง) เป็นครูสอนรำหลัก โดยมีน้องเข็ม ลูกสาวของป้าอำนวย ซึ่งเคยฝึกรำมาก่อนเป็นผู้ช่วยบ้างบางครั้ง หากไม่ติดภาระเรื่องการเรียน เด็กๆ ที่สนใจมาเรียนนั้นมีแรงจูงใจที่หลากหลาย ดังนั้น การฝึกสอนในขั้นนี้ ยังไม่สามารถที่จะฝึกให้เป็นศิลปินได้ แต่ว่าเป็นการปูพื้นฐานเบื้องต้นสำหรับการเรียนในระดับสูงที่จะก้าวไปสู่การเป็นศิลปินอย่างเต็มตัว แต่หากใครเรียนจบเพียงขั้นนี้ ถึงแม้ว่าไม่สามารถเป็นศิลปินที่มีคุณภาพได้ แต่สิ่งที่เด็กกลุ่มนี้จะสามารถเป็นได้ คือ ผู้ชมตาคม (Smart Audience) ดังนั้น การฝึกสอนแบบนี้จึงเท่ากับเป็นการสร้างตลาดผู้ชมโดยใช้วิธีการให้เข้ามามีส่วนร่วมในการผลิต (Production Approach) แนวทางดังกล่าวก็เป็นแนวทางเดียวกับยุคย่าโอ๋ในอดีต คือ ฝึกสอนคนเพื่อเป็นศิลปิน แต่เมื่อเลิกแสดงก็พลิกบทบาทมาเป็นผู้ชมตาคม

ทั้งนี้ ในการฝึกสอนมีการสอดแทรกกิจกรรมการสวดมนตร์ไหว้พระและนั่งสมาธิรำลึกถึงคุณครู ซึ่งกิจกรรมดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งของการเสริมรากในส่วนของการรำลึกถึงคุณครูและการฝึกสมาธิ นั่นหมายความว่า ระหว่างที่ป้าอำนวยสืบทอดเท่งตุ๊กในส่วนของรูปแบบ (ท่ารำ เล่นดนตรี) แต่ก็เสริมรากที่มีความสัมพันธ์กับจิตวิญญาณของนักแสดงไปพร้อมกันด้วย

5.2.1.3 **ฝึกปักชุดเท่งตุ๊ก**

กิจกรรมการฝึกปักชุดเท่งตุ๊ก หากเป็นยุคอดีต ศิลปินจะต้องจัดการเรื่องเครื่องแต่งกายของตนเอง ตั้งแต่การไปซื้อผ้ามาตัดเสื้อ สำหรับตัวพระ การปักลวดลายจะเป็นการปักเลื่อม การปักลูกปัดในส่วนของตัวเสื้อ อินทรธนู สนับเพลา กำไลข้อมือ ส่วนตัวนาง จะปักเลื่อมและลูกปัดในส่วนของกรองคอและสไบห่มหลัง เป็นต้น การที่ศิลปินต้องตัดเย็บชุดด้วยตนเอง ทำให้เกิด

ความรู้สึกเป็นหนึ่งเดียวกับชุดที่สวมใส่ เกิดความรักและความหวงแหนในชุดของตนเอง ดังนั้น เมื่อป้าอำนวยได้มาร่วมทำงานกับ สพส. จึงบรรจุกิจกรรมการฝึกปักชุดเท่งตุ๊กเข้ามาด้วย เนื่องจากก่อนหน้าที่ป้าอำนวยจะร่วมงานกับ สพส. ป้าอำนวยจะเป็นผู้จัดการเรื่องการแต่งกายให้แก่เด็กๆ ที่มาแสดง ปรากฏว่าเด็กๆ ไม่ค่อยมีความรักและทะนุถนอมเครื่องแต่งกายมากนัก และที่สำคัญอีกประการ คือ เด็กในยุคปัจจุบันมักจะไม่ค่อยมีสมาธิ แม้ว่าป้าอำนวยจะมีกิจกรรมเพิ่มพูนสมาธิแล้ว นั่นคือ การฝึกสวดมนตร์และนั่งสมาธิ แต่กิจกรรมการฝึกปักชุดจะมาช่วยเสริมได้เป็นอย่างดี ทำให้เด็กมีสมาธิ ได้หยุดอยู่กับตัวเอง ซึ่งเป็นการสื่อสารภายในตนเอง (Intrapersonal Commmunication) ที่มักจะไม่ค่อยเกิดขึ้นในตัวเด็ก นอกจากนี้ การฝึกปักชุด ยังเป็นการฝึกกล้ามเนื้อในส่วนที่เป็นนิ้ว และฝึกการใช้สายตา อันจะมีผลต่อการฝึกรำที่จะต้องใช้นิ้วด้วย

*“แต่ก่อนสมัยที่ป้าเล่น ป้าตัดชุดเอง ปักเอง อยากได้ลายไหนก็ปักเอา แต่มารุ่นเด็กที่ฝึกรุ่นเข็ม รุ่นมุกก่อนที่จะมาทำงานกับ สพส. ป้าเป็นคนจัดการให้ ตัดเย็บให้เสร็จ เวลาใช้เสร็จ ป้าก็เก็บไปซักเอง แต่รุ่นป้า ของใครของมันดูแลกันเอง พอไปเล่นกลับมาต้องมานั่งซักเอง ไม่มีใครมาซักให้หรอก ตอนรุ่นมุกกับเข็ม เราทำให้ทุกอย่าง เด็กมันใส่ชุดเราไม่บันยะบันยังเลย อย่างว่าแหละนะ มันเป็นชุดของเรา ไม่ใช่ชุดของพวกเขา พอมาทำโครงการกับ สพส. ป้าคิดว่าต้องฝึกเด็กให้ปักชุดเอง เด็กๆ จะได้รักชุดของตัวเอง อีกอย่าง การปักชุด มันช่วยฝึกสมาธิเด็กด้วย เพราะเด็กสมัยนี้ยุกยิกกันเหลือเกิน พอเขาปักชุด ใจจะได้จดจ่ออยู่กับชุด ไม่วอกแวก แล้วเวลาปัก มันต้องใช้นิ้วจับเข็ม จับจีบ เท่ากับได้ฝึกกล้ามเนื้อนิ้วด้วยนะ มันจะมีประโยชน์ตอนรำ”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

**5.2.1.4 การประกวดท่ารำขั้นพื้นฐาน**

การประกวดท่ารำขั้นพื้นฐานเป็นกิจกรรมสร้างใหม่ที่ทีมงานของป้าอำนวยคิดเพิ่มเติมขึ้น หลังจากเด็กฝึกท่ารำขั้นพื้นฐานเสร็จเรียบร้อย ซึ่งใช้เวลาประมาณ 3 เดือน ลำดับต่อไป คือ เป็นการประเมินผล โดยทีมงานได้จัดประกวดท่ารำขั้นพื้นฐานในวันที่ 26 เมษายน 2548 ซึ่งเป็นวันทำบุญส่งของบ้านเจ้าหลาว วันทำบุญส่งจะอยู่ในช่วงท้ายๆ ของเทศกาลสงกรานต์ สำหรับบ้านเจ้าหลาวนั้นจัดที่ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม ซึ่งเป็นเจ้าพ่อที่ชาวบ้านนับถือ การเลือกจัดงานประกวดในวันดังกล่าว เพราะจะมีคนมาร่วมงานอย่างแน่นอน ทีมงานไม่ต้องไปเชิญชวนคนมาชมมากนัก

การประกวดท่ารำขั้นพื้นฐานนั้น อาศัยการร่วมแรงร่วมใจจากหลายฝ่าย เช่น ผู้ปกครองที่ต้องมาดูแลเรื่องการแต่งกาย การฝึกซ้อมของลูกหลาน มีการจัดเวที ขายพวงมาลัย มีคณะกรรมการที่เป็นศิลปินอาวุโส ฯลฯ ดังนั้น กิจกรรมการประกวดนอกจากเป็นการประเมินผลแล้ว ยังเป็นกิจกรรมที่ดึงคนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมอย่างมาก ทำให้คนในชุมชนรู้สึกเป็นเจ้าของเท่งตุ๊กร่วมกัน

*"ถ้าให้ป้าทำคนเดียว ป้าคงทำไม่ไหวหรอก นี่มีคนมาช่วยหลายคน อย่างคนไหนมีลูกมีหลานมาประกวด เขาก็ต้องช่วยแต่งหน้า แต่งตัว ก็กลัวกันนะว่าลูกเราจะสวยสู้คนอื่นไม่ได้ อย่างเวที กรรมการ ขายพวงมาลัย มีคนมาช่วยทั้งนั้น มันทำให้ชาวบ้านเขามีกิจกรรมทำร่วมกัน อีกอย่าง มันยังช่วยดึงชาวบ้านให้เข้ามาร่วมกับกิจกรรมของเรา ทำให้เขารู้สึกว่าเท่งตุ๊กมันเป็นของพวกเขาด้วย ไม่ใช่คิดว่าเป็นของป้าคนเดียว"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

5.2.1.5 **สืบทอดเท่งตุ๊กขั้นสูง**

กิจกรรมนี้มุ่งหวังฝึกคนเป็นศิลปิน ซึ่งนักวิจัยพบว่า จำนวนเด็กที่มาเข้าฝึกเท่งตุ๊กขั้นพื้นฐานจากเดิม 31 คน พอมาถึงขั้นสืบทอดเท่งตุ๊กขั้นสูง จะมีเด็กถอนตัวออกไปประมาณ 15 คน หรือครึ่งหนึ่ง ด้วยหลายๆ เหตุผล อย่างเช่น คิดว่าตนเองไม่มีพรสวรรค์ทางด้านนี้ เด็กเริ่มเบื่อหน่ายและท้อแท้ หรือบางคนมาฝึกแค่เป็นความสามารถพิเศษ ไม่ได้มุ่งหวังที่จะเป็นศิลปินหรือเรียนในขั้นสูง

*"ช่วงรำแรกๆ มาเรียนกันเยอะเลย พอมาถึงฝึกรำขั้นสูง เด็กหายไปเป็นครึ่งเหลืออยู่แค่ 10 กว่าคน บางคนเขาว่า เขารำไม่เก่ง ไม่มีพรสวรรค์ เกิดอาการท้อแท้ เบื่อ เพราะตอนฝึกบางทีมันไม่ได้สนุกเหมือนตอนออกหน้าโรง แล้วมีคนมาดู เพราะกว่าจะรำเป็น มันต้องฝึกซ้อม ทุ่มเท เด็กบางคนเขาไม่มีเวลา ต้องเรียนหนังสือ บางคนมาฝึกแค่พอรู้ เป็นแค่ความสามารถพิเศษ พอไปรำโชว์ได้ แต่ป้าเข้าใจ เพราะใครที่เขาอยู่ตรงนี้ เขาต้องมีใจให้กับมัน อยากฝึกจริงๆ เป็นการทดสอบเด็กด้วย เพราะคนจะออกแสดงได้อย่างสมัยก่อน เขาต้องอดทนเหมือนกันกว่าจะฝึกแต่ละขั้น คนท้อแล้วออกไป เมื่อก่อนมันพอมีบ้าง แต่น้อย เพราะสมัยก่อนใครๆ ก็อยากเล่น เราเด่นอยู่เจ้าเดียว"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"ตอนฝึกเท่งตุ๊กขั้นสูงเด็กก็ออกไปหลายคน เพราะตอนแรกเขาเข้ามา เพราะเวลาไปดูแล้วมันสนุก พอมาฝึกจริง มันไม่สนุกเหมือนตอนไปดู เด็กบางคนเขาไม่อยากฝึกต่อแล้ว บางคนเขาก็ติดเรียน แต่พวกลูกๆ หลานๆ ของป้านวย ป้าอาง ของเจ๊สาว พวกนี้เขาก็ยังรำอยู่ เด็กๆ เขาข้าใจเพราะเขาเห็นย่า ยาย แม่เล่นมาก่อน เขาซึมซับว่า เออ หลังฉากมันเป็นยังไง แต่เด็กที่เขาเลิกไป อย่างน้อยเขาก็รู้จักและเข้าใจเท่งตุ๊กมากขึ้น จากเมื่อก่อนที่รู้จักแบบผิวเผิน พอเขาได้มาฝึกเอง เขาก็เห็นคุณค่าของมันว่ามันเป็นวัฒนธรรมของบ้านเจ้าหลาว มันไม่ใช่เรื่องง่ายๆ ที่จะมาฝึกให้เป็น เวลาไปดูคนอื่นเล่น จะได้เข้าใจมากขึ้นด้วย"*

(วรินทร เบ้าทอง, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

5.2.1.6 **การประกวดท่ารำออกคุณครู**

เป็นกิจกรรมที่จัดขึ้น**เพื่อประเมินผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน**ที่ผ่านมา และเป็นกิจกรรมที่สร้างขึ้นใหม่ อีกทั้งยังเป็นกิจกรรมที่เปิดโอกาสและเปิดพื้นที่ให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมหลากหลายกลุ่ม ทั้งกลุ่มนักการเมืองท้องถิ่น เช่น อบต. กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน กลุ่มครู กลุ่มศิลปิน กลุ่มผู้ปกครองเด็ก และกลุ่มชาวบ้านทั่วไป นอกจากนี้ที่สำคัญ ยังเป็นการเปิดพื้นที่หรือสร้างเวทีให้เด็กได้มีโอกาสแสดงต่อหน้าผู้ชมจำนวนมาก เป็นการฝึกการขึ้นเวที

การประกวดท่ารำออกคุณครู ป้าอำนวยและทีมงานเลือกจัดงานในวันลอยกระทง ซึ่งทาง อบต.บ้านเจ้าหลาวจัดงานที่ริมทะเลบริเวณหน้าศาลเจ้าพ่อหัวแหลม ในวันที่ 16 พฤศจิกายน 2548 ซึ่งก่อนที่จะเริ่มกิจกรรมก็จะมีการเชิญทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้องมาประชุมเรื่องการจัดกิจกรรมที่บ้านป้าอำนวย ก่อนที่จะเริ่มงานประมาณ 1 เดือน ผู้มีส่วนได้เสีย (Stakeholders) ที่เข้าร่วมประชุม ประกอบไปด้วย นายกองค์การบริหารส่วนตำบลคอลงขุด สมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบล (อบต.) ผู้ใหญ่บ้าน ครูโรงเรียนบ้านเจ้าหลาว ศิลปินเท่งตุ๊ก ผู้ปกครอง และศิลปินเด็ก

5.2.1.7 **การประเมินผล** ดูทั้งภาพรวม เพื่อที่จะดำเนินการต่อไปหลังจากสิ้นสุดโครงการกับ สพส.

5.2.1.8 **กิจกรรมย่อยที่ขยายจากที่ระบุในโครงการ**

นอกจากกิจกรรมที่ระบุไว้ในโครงการเท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ เมื่ออ่านรายละเอียด ผู้วิจัยพบว่ายังมี**กิจกรรมย่อย**แทรกอยู่ในกิจกรรมหลักที่ขยายจากที่ระบุไว้ในโครงการ ได้แก่

**(ก) การประชุม** ก่อนจะดำเนินกิจกรรมย่อย ศิลปินจะเรียกทีมงานมาประชุม พูดถึงกิจกรรมที่ผ่านมาเป็นอย่างไร จะทำอะไรกันต่อไป เป็นลักษณะ ช่วยกันคิดแล้วทำ เมื่อทำแล้วก็มาประเมินถึงผลงานที่ทำในอดีต และช่วยกันวางแผนที่จะดำเนินกิจกรรมต่อไปในอนาคต ผู้วิจัยเคยเข้าร่วมการประชุมดังกล่าว เป็นการประชุมก่อนที่จะประกวดท่ารำออกคุณครูในวันลอยกระทง (16 พ.ย. 48) ที่เป็นการดำเนินกิจกรรมแบบ Praxis = Action x Reflection คือ เมื่อทำกิจกรรมเสร็จแล้วก่อนที่จะทำกิจกรรมต่อไป ก็กลับมาทบทวนกิจกรรมที่ทำมาแล้วในอดีตโดยการประชุมพูดคุยกันทั้งแบบทางการและไม่เป็นทางการ (Reflection) หากมีจุดใดขาดตกบกพร่องในการดำเนินกิจกรรมครั้งที่ผ่านมา จะได้นำไปปรับสำหรับการดำเนินกิจกรรมครั้งต่อไป (Action)

**(ข) การสวดมนต์** เป็นกิจกรรมที่มีขึ้นก่อนที่จะเริ่มฝึกสอนในแต่ละวัน โดยจะเริ่มจากการไหว้พระ และกล่าวรำลึกถึงคุณครู และทุกวันพฤหัสบดีจะเป็นการ “สวดมนตร์ใหญ่” คือ นอกจากการไหว้พระและกล่าวรำลึกถึงคุณครูแล้ว ยังมีการสวดคาถาชินบัญชรด้วย กิจกรรมดังกล่าวมีขึ้นเพื่อให้เด็กมีสมาธิก่อนที่จะฝึกซ้อม หากเด็กมีสมาธิแล้ว จะทำให้การฝึกซ้อมเป็นไปได้โดยง่าย นอกจากนี้ กิจกรรมดังกล่าวยังมีประโยชน์ทางด้านจิตวิญญาณของนักแสดงในแง่ของการมีครูหรือการมีพระเป็นที่พึ่งทางใจ

> *“เด็กๆ เดี๋ยวนี้ ไม่ค่อยจะมีสมาธิกัน วอกแวก ถ้าสอนก็สอนยาก เราต้องทำให้เขามีสมาธิก่อน เราก็คิดว่าก่อนเรียนให้เด็กสวดมนตร์ ทำสมาธิก่อนดีกว่า อย่างสมัยก่อนเวลาฝึกเราไม่มีสวดมนตร์ เพราะสมัยก่อน สิ่งยั่วยุมันไม่ค่อยมี คนเขามีสมาธิมากกว่า”*
>
> (อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

> *“อย่างให้เด็กสวดมนตร์ก่อนหัด มันก็ดี เด็กมันจะได้อยู่นิ่งๆ มีสมาธิมากขึ้น สอนก็ง่ายกว่ากัน ไม่งั้นเดี๋ยวมันหลุกหลิก จะคุย จะเล่นกันท่าเดียว อย่างให้สวดมนตร์ รำลึกถึงคุณครูเนี่ย เด็กๆ มันจะได้ค่อยๆ ซึมไปว่า ละครไม่ใช่ของที่จะมาทำกันเล่นๆ ฝึกเล่นๆ มันเป็นของมีครู ป้าว่าทำแบบนี้มันสร้างความมั่นใจให้เด็กๆ ด้วย”*
>
> (สำอาง เจนจัดทรัพย์, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

*“ก่อนจะฝึกกัน เด็กๆ มาถึง บางคนก็ทำการบ้าน บางคนเขาก็ซ้อมของเก่า บางคนก็นั่งเล่น นั่งคุยกัน ถ้าก่อนจะฝึกไม่มีสวดมนตร์ เด็กๆ เขายังรู้สึกว่ายังมีอารมณ์ค้างจากการเล่นสนุกๆ อยู่ ถ้าเขาได้สวดมนตร์ก่อนฝึก มันเหมือนเป็นการเตรียมความพร้อมทางด้านจิตใจของเด็ก*

*เป็นการบอกเขาว่า การเรียนละครกำลังจะเริ่มต้น ให้เด็กๆ เตรียมทำใจ ทำสมาธิ ตั้งสติกันได้แล้ว แล้วพอเขาทำอย่างนี้ พอไปฝึก มันก็หัดได้ง่ายด้วย"*

(วรินทร เบ้าทอง, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

**(ค) การสอดแทรกความเชื่อเกี่ยวกับเท่งตุ๊กระหว่างการสอน** จากการที่ผู้วิจัยได้มีโอกาสสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมในการฝึกซ้อมทั้งศิลปินเด็กและกลุ่มนิสิตมหาวิทยาลัยบูรพาที่มาฝึกหัดเล่นเท่งตุ๊กกับป้าอำนวย ผู้วิจัยพบว่า นอกจากป้าอำนวยจะสอนทักษะการร้อง การรำ และการแสดง ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับต้นไม้ สามส่วนดังกล่าวเปรียบเสมือนเป็นรูปแบบหรือเป็นเปลือก แต่ระหว่างการสอน ป้าอำนวยจะสอดแทรกความเชื่อซึ่งเปรียบเสมือนเป็นรากของสื่อพื้นบ้านอยู่ตลอด เช่น ก่อนการฝึก ก็ต้องมีการไหว้ครู และแนะนำศรีษะของครู โดยเฉพาะ หัวพ่อแก่ หรือศรีษะของฤาษีภรตมุนี ซึ่งเป็นที่นับถือของชาวละคร แนะนำชฎาว่าเป็นของสูงต้องวางไว้บนที่สูง และห้ามเดินข้ามเป็นอันขาด การเน้นย้ำเรื่องการเคารพครู ความรักความสามัคคี และการรวมใจเป็นหนึ่ง เพื่อให้การแสดงประสบความสำเร็จ เป็นต้น นั่นหมายความว่า ในระหว่างที่ป้าอำนวยผลิตซ้ำเท่งตุ๊ก ป้าอำนวยผลิตซ้ำทั้งส่วนที่เป็นรากและส่วนที่เป็นเนื้อหา ซึ่งเป็นรูปแบบ

**(ง) การจัดไหว้ครู** เป็นกิจกรรมที่จัดขึ้น เพื่อเสริมรากหรือจิตวิญญาณของศิลปินทุกคน นอกจากการไหว้ครูก่อนที่จะฝึกแต่ละครั้งแล้ว หลังจากที่เด็กผ่านการฝึกมาสักระยะหนึ่ง ป้าอำนวยและคณะทำงานได้จัดพิธีไหว้ครูขึ้น โดยสถานที่จัด คือ ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม สาเหตุที่เลือกสถานที่ดังกล่าว เนื่องจากละครเท่งตุ๊กมีความผูกพันกับเจ้าพ่อหัวแหลมซึ่งเป็นเจ้าพ่อที่ชาวบ้านโดยเฉพาะชาวประมงทุกคนให้ความเคารพ และท่านยังเป็นที่พึ่งทางใจของชาวบ้านยามทุกข์ร้อนด้วยความเชื่อว่าหากมีเรื่องทุกข์ร้อนแล้วมาบนกับเจ้าพ่อ โดยเฉพาะเรื่องที่ร้ายแรง ต้องบนด้วยละครเท่งตุ๊ก ด้วยเชื่อว่าละครเป็นสิ่งที่เจ้าพ่อโปรดปราน นอกจากเหตุผลข้างต้นแล้ว สถานที่ดังกล่าวยังเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวบ้านให้ความเคารพ ใครผ่านไปมาต้องยกมือไหว้ การจัดไหว้ครูนั้น

ในระหว่างที่ทำโครงการกับ สพส. ป้าอำนวยได้จัดไหว้ครู 2 ครั้ง ครั้งแรกจัดวันที่ 26 เมษายน 2548 โดยมีเฉพาะแค่การไหว้ครูอย่างเดียว ครั้งที่ 2 จัดวันที่ 16 พฤศจิกายน 2548 โดยเป็นทั้งการไหว้ครูและการครอบครู โดยการไหว้ครูครั้งแรก จัดขึ้นในช่วงทำบุญส่งสงกรานต์ และป้าอำนวยถือโอกาสใช้วันนี้เป็นวันจัดประกวดรำเท่งตุ๊กขั้นพื้นฐาน ก่อนที่จะรำในช่วงเย็น ป้าอำนวยได้จัดให้มีการไหว้ครูบริเวณศาลเจ้าพ่อหัวแหลม เด็กใส่ชุดละครพร้อมที่จะขึ้นรำประกวด

บนเวที มีของไหว้ เช่น ขนมต้ม ผลไม้ หมู ไก่ ธูป เทียน ดอกไม้ เป็นต้น ทำช่วงวันทำบุญส่ง ก่อนที่จะก่อพระทราย หลังจากไหว้ครูเสร็จ ก็มีการรำถวายมือแก่เจ้าพ่อด้วยความเชื่อว่าหากปีใดไม่มีการรำถวายเจ้าพ่อ จะทำให้คนในหมู่บ้านเดือดร้อน การรำถวายให้เจ้าพ่อชมเป็นการขอบคุณเจ้าพ่อที่คุ้มครองให้ชาวบ้านอยู่เย็นเป็นสุขในรอบปีที่ผ่านมา ในพิธีมีการเชิญเจ้าพ่อหัวแหลมมาประทับทรงร่างของป้าอำนวย และเจ้าพ่อจะกล่าวกับเด็กๆ ว่า ขอบใจที่นำละครมาถวายเจ้าพ่อ เพราะละครเป็นของโปรดของเจ้าพ่อ ขอให้เด็กๆ ช่วยรักษาละครนี้สืบไป

**(จ) การพาเด็กไปออกงาน** เอกลักษณ์ประการหนึ่งของสื่อการแสดงคือเมื่อเรียนหรือฝึกเสร็จแล้วต้องออกแสดง พื้นที่หรือช่องทางในการแสดงบนเวทีจึงเป็นสิ่งจำเป็นมากสำหรับศิลปินเท่งตุ๊ก เพราะหากเพียงแค่ฝึกซ้อมแต่ขาดเวที พื้นที่หรือช่องทางในการแสดงแล้ว ศิลปินก็มิอาจที่จะพัฒนาตนเองไปเป็นศิลปินชั้นเลิศได้ เพราะพื้นที่การแสดงจริงมีความแตกต่างจากพื้นที่ฝึกซ้อมเป็นอย่างมาก ดังนั้น เมื่อเด็กๆ ผ่านการฝึกฝนมาสักระยะหนึ่ง การหาพื้นที่ให้เด็กได้แสดงจึงเป็นสิ่งจำเป็น เพราะเด็กจะได้ชินกับเวที รู้จักแก้ไขสถานการณ์เฉพาะหน้าที่เกิดขึ้นบนเวที การรู้จักมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมระหว่างการแสดง เป็นต้น นอกจากนี้การแสดงบนเวทียังสร้างความรู้สึกมั่นใจภูมิใจในความสามารถของตนเป็นการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ศิลปินอีกทางหนึ่งด้วย (Empowerment)

> *“ถ้าเด็กเขาซ้อมพอเอาได้ เราต้องพาเขาไปออกงานบ้าง เด็กๆ จะได้ภูมิใจเวลาได้ขึ้นเวที ถ้าซ้อมอย่างเดียว ไม่เคยขึ้นเวที มันไม่ได้หรอก ทำยังไงมันก็ไม่เก่ง ถ้าได้ลองขึ้นเวทีแล้ว เด็กจะเก่งขึ้นเยอะเลย เพราะตอนซ้อมกับตอนเล่นจริง มันไม่เหมือนกัน ตอนเล่นมันมีคนดู มีเวที มีแสงไฟ มีบรรยากาศ ตอนซ้อมมันไม่มี อย่างขึ้นเวทีมีคนมาดู เราจะมัวเล่น มัวรำของเราอย่างเดียวไม่ได้ มันต้องมองคนดูด้วย อย่างจะรำลาโรง ก็ต้องหยอดตาให้คนดูด้วย ตัวรำไปแล้ว แต่ตายังต้องมองคนดูอยู่ ตอนหัดเราก็หัด แต่มันไม่มีคนดูจริงๆ แต่พอเล่นมันมีคนดูจริงๆ นะ มันมีอารมณ์ ความรู้สึกอยู่ตรงนั้น”*
>
> (อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

> *“ซ้อมกับเล่นจริงมันไม่เหมือนกัน มันก็รำอย่างที่ซ้อม แต่หนูเขินทุกที มันมีคนดูเยอะ ตอนซ้อมมันไม่มี บางทีเราเล่น เราร้องผิดคนเขาก็ขำบ้าง เราก็ต้องอย่าขำตามเขา ต้องเล่นต่อไป แต่ตอนนี้ หนูได้ไปรำไปเล่นบ่อยๆ เขินมันก็ยังมีอยู่ แต่ว่าดีขึ้น เริ่มชินเวทีแล้ว”*

(ด.ญ.นิลาวัลย์ จันทะรังษี, สัมภาษณ์ 12 มกราคม 2551)

**(ฉ) กิจกรรมนักวิจัยตัวน้อย** กิจกรรมนี้เป็นการเรียนรู้แบบใหม่ จากเดิมนั้น การสืบทอดจะเน้นที่ศิลปินเป็นผู้สอน โดยเอาศิลปินเป็นตัวตั้ง (Teacher-centered) ว่าต้องการจะถ่ายทอดความรู้อะไร ซึ่งความรู้ที่ถ่ายทอดนั้น อาจจะเป็นสิ่งที่เด็กอาจจะไม่สนใจ อยากจะรู้ หรืออาจจะมีอีกเส้นทางหนึ่ง คือ ในอดีตนั้น ศิลปินมักจะสอนให้เด็กฝึกหัดทำตามเลย เช่นยุคย่าโอ๋นั้นที่จะเน้นการสอนทักษะแล้วให้ผู้เรียนทำตาม ทั้งสองเส้นทางนี้เด็กจึงมีลักษณะเป็นผู้รับแบบตั้งรับ (Passive audience) แต่การใช้กลยุทธ์ “หลานถามปู่” นั้น เป็นการฝึกเด็กในการตั้งคำถามเกี่ยวกับละครเท่งตุ๊ก หลังจากนั้นจึงขยายเป็นการตั้งคำถามเกี่ยวกับหมู่บ้าน และนำข้อมูลกลับมาแลกเปลี่ยนกันในกลุ่ม มีการจัดทำบอร์ดนิทรรศการเท่งตุ๊ก การจัดทำรายงาน การประมวลภาพถ่าย พร้อมคำอธิบายใต้ภาพ กิจกรรมนี้จึงเปลี่ยนบทบาทของเด็ก (Role shifting) จากผู้รับสารแบบตั้งรับ (Passive audience) มาเป็นผู้รับสารที่กระตือรือร้น (Active audience) และสิ่งที่เป็นประโยชน์อย่างมาก คือ ความรู้ที่ได้จากการตั้งคำถามของเด็ก เป็นสิ่งที่เด็กสงสัยใคร่อยากรู้อย่างแท้จริง

**(ช) การจัดนิทรรศการ** (Exhibition)

กิจกรรมการจัดนิทรรศการเป็นกิจกรรมที่ป้าอำนวยและคณะทำงานให้เด็กจัดนิทรรศการให้ความรู้ (Educate) เกี่ยวกับเท่งตุ๊ก ทั้งประวัติความเป็นมา องค์ประกอบของเท่งตุ๊ก การแต่งกาย ท่ารำ เครื่องดนตรี ฯลฯ เพื่อให้ความรู้แก่ผู้ที่สนใจมาเยี่ยมชมการดำเนินงานหรือชมการฝึกซ้อมของศิลปิน นอกจากนี้ การจัดบอร์ดนิทรรศการยังเป็นโอกาสที่เด็กๆ จะได้ประมวลความรู้ เพื่อนำมาถ่ายทอดในรูปแบบของนิทรรศการอีกด้วย เพราะหากส่วนไหนที่เด็กไม่ทราบหรือไม่แน่ใจ เด็กๆ จะต้องไปค้นคว้าหรือไปสอบถามจากศิลปินอาวุโส ซึ่งเท่ากับเป็นการสร้างสายสัมพันธ์ระหว่างคนแก่กับเด็ก รวมทั้งยังทำให้ศิลปินเกิดความภาคภูมิใจที่เด็กๆ สนใจมาซักถามตนเอง โดยบอร์ดนี้จะติดประจำอยู่ที่บ้านป้าอำนวย ซึ่งเป็นทั้งสถานที่ฝึกซ้อมและเป็นที่ตั้งของกลุ่มแม่บ้านบ้านเจ้าหลาว ทำให้มีผู้ผ่านไปมาแวะเวียนมาเป็นประจำ รวมทั้งผู้ที่มาศึกษาดูงานการดำเนินงานของกลุ่มแม่บ้านซึ่งในช่วงที่ผู้วิจัยลงไปสังเกตนั้น เป็นช่วงที่กลุ่มแม่บ้านกำลังทำกะปิ ซึ่งเป็นสินค้าหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ (OTOP) ของบ้านเจ้าหลาว แต่หากมีการแสดงนอกสถานที่โดยเฉพาะแสดงให้คนนอกชุมชนชม ป้าอำนวยจะนำบอร์ดดังกล่าวไปติดตั้งบริเวณหน้างานเพื่อให้ผู้ที่มาชมได้อ่านและศึกษาข้อมูลก่อนการชมเท่งตุ๊ก

*“ตอนที่ครูจี๊ดให้จัดบอร์ด หนูก็เตรียมรูปและไปหาข้อมูลมา ถ้าอันไหนไม่รู้ก็ถามยาย (ยาย-ป้าอำนวย) หรือไม่ก็ถามป้าอางบ้าง”*

(ด.ญ.นิลาวัลย์ จันทรังษี, สัมภาษณ์ 12 มกราคม 2551)

*“พอเด็กเขาฝึกไประยะหนึ่ง เราก็ให้เขาช่วยจัดบอร์ด เรามีรูปถ่ายให้ เอารูปเก่าๆ ที่ถ่ายไว้เวลาไปออกงานมาให้ ส่วนรูปแบบ คำบรรยายให้เด็กๆ เขาช่วยกันทำ เรามีหน้าที่เป็นพี่เลี้ยง ถ้าเนื้อหาตรงไหน เด็กเขาไม่รู้ ไม่แน่ใจ เขาต้องไปถามพวกลุงๆ ป้าๆ ที่มาสอนเขา เขาจะได้ฝึกหาข้อมูลด้วย ไม่ใช่รอรับในสิ่งที่ป้าๆ ป้อนให้อย่างเดียว บางทีสิ่งที่ป้าๆ สอนไปแล้ว เด็กเขายังจำไม่ได้ก็มี แต่พอได้ไปถามด้วยตนเอง ทีนี้จำได้แม่นเลย”*

(วรินทร เบ้าทอง, สัมภาษณ์ 12 มกราคม 2551)

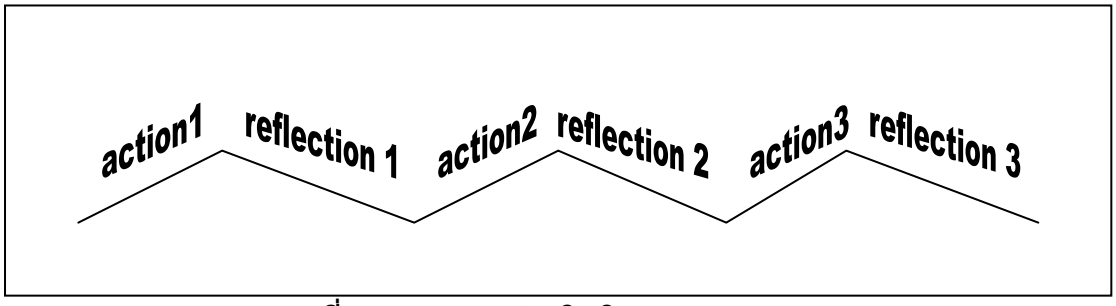
*“บอร์ดที่เด็กๆ เขาช่วยกันจัด ถ้าปกติก็ติดไว้ที่บ้านป้านวยนั่นแหละ เพราะมันเป็นศูนย์รวมอยู่ตรงนั้น อย่างเรียกซ้อมเวลามีงานต้องไปรวมกันที่นั่น อีกอย่างบ้านป้านวยเป็นศูนย์ของกลุ่มแม่บ้านที่มาทำกะปิกัน คนไปคนมาก็มาก อย่างตอนที่เราประชุมตอนที่จะจัดประกวดเท่งตุ๊ก ช่วงลอยกระทง เราก็จัดกันที่บ้านป้านวย เราก็เอาบอร์ดมาติด ให้พวกอบต. พวกครู พวกผู้ปกครองเขาได้เห็นกิจกรรมที่เราทำ อบต.บางคนที่เขาอยู่หมู่อื่น บางคนเขาก็ไม่รู้จัก หรือบางทีก็รู้เพียงผิวเผิน พอมาอ่านบอร์ดจะได้เข้าใจมากยิ่งขึ้น บอร์ดนี้เราเอาไปใช้หลายงานนะ เวลาไปแสดงโชว์ที่ไหน ถ้านอกชุมชนเราก็หอบเอาไปด้วย คนดูเขาจะได้อ่านเป็นความรู้ก่อนดูเท่งตุ๊ก”*

(วรินทร เบ้าทอง, สัมภาษณ์ 12 มกราคม 2551)

**5.2.2 คุณลักษณะเด่นของการดำเนินกิจกรรมสืบทอดเท่งตุ๊กของป้าอำนวย สุธาโร**

เมื่อพิจารณาจากการดำเนินกิจกรรมของป้าอำนวย สุธาโร หลังจากที่ทำงานเป็นภาคีของ สพส. จะมีกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กที่แตกต่างจากที่เคยทำในครั้งอดีตและแตกต่างจากคณะของป้าสาคร ชำนาญชล ดังนี้

**ก.การดำเนินกิจกรรมแบบ** Praxis = Action x Reflection




**ภาพที่** 12 **แสดงการดำเนินกิจกรรมแบบ** Praxis

การทำงานสืบทอดสื่อพื้นบ้านของป้าอำนวยนั้น เป็นการสลับกันระหว่าง “การลงมือทำ” กับ “การคิดไตร่ตรอง” กล่าวคือ **คิด**เรื่องนั้น แล้วก็**ลงมือทำ** ทำแล้วก็หวนกลับมา**คิดทบทวน** เรื่องนั้นอีกทีเพื่อที่จะลงมือทำต่อไปในอนาคต เพราะหากยุคดั้งเดิมนั้น มักจะเน้นแต่การทำกิจกรรม (Action) แต่ไม่ได้คิด (Reflection) ว่าที่ทำไปนั้นเป็นเพราะอะไร หรือกำลังคิดอะไรอยู่เบื้องหลังหรือที่เรียกว่า การทำงานแบบ “วิภาษวิธี” (Dialectic) ซึ่งเป็นแนวทางการทำงานเพื่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้านแบบแนวใหม่ ทำให้ชุมชนซึ่งเป็นเจ้าของสื่อพื้นบ้านได้มีโอกาสเรียนรู้และมีส่วนร่วมในกระบวนการสืบทอดทุกขั้นตอน

**ข. การเพิ่มการสืบทอดแบบ “หลานถามปู่”**

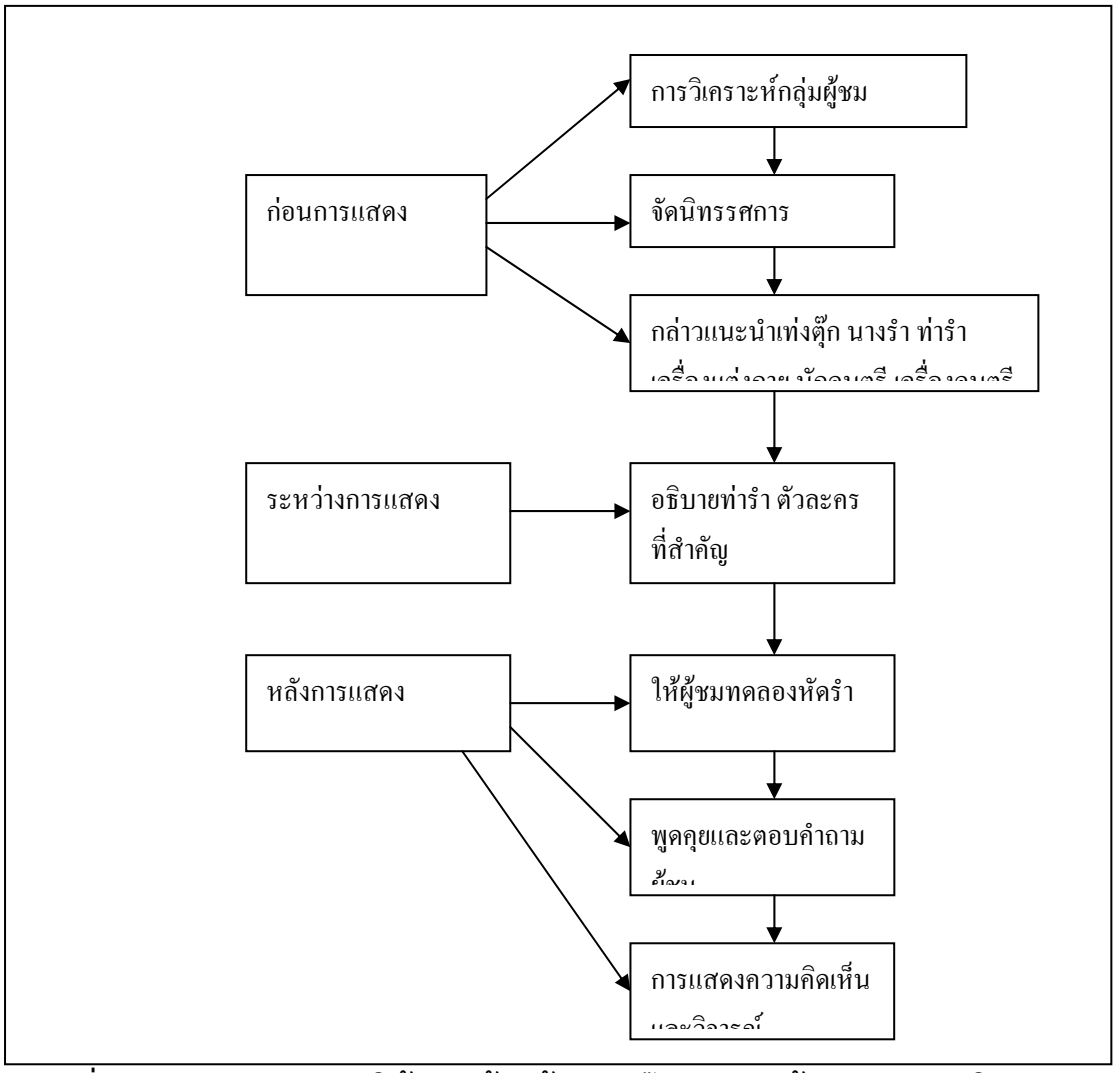
การสืบทอดแบบเดิมนั้นจะมี 2 รูปแบบ คือ “ตายายสอนก่อนพาทำ” และ”ตายายพาทำก่อนสอน” ซึ่งวิธีการสืบทอดทั้งสองรูปแบบต่างเน้นที่เอาตัวผู้สอนเป็นศูนย์กลาง (Teacher-centered) แต่การสืบทอดของป้าอำนวยยังเพิ่ม (Addition) วิธีการสืบทอดโดยยึดผู้เรียนเป็นศูนย์กลางด้วย(Student-centered) เนื่องจากหากเป็นยุคดั้งเดิมที่ศิลปินหรือครูมีอำนาจมาก (Power) การสืบทอดด้วยวิธีเอาผู้สอนเป็นศูนย์กลางคงจะไม่มีปัญหา แต่เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนแปลงอำนาจของศิลปินลดลงรวมทั้งทัศนะที่มีต่ออำนาจของครูเปลี่ยนแปลงไป การสืบทอดโดย 2 วิธีแรกเพียงอย่างเดียวอาจจะทำให้การสืบทอดมีอุปสรรค เช่น รูปแบบและเนื้อหาของการสืบทอดที่อาจจะไม่สอดคล้องกับความสนใจของกลุ่มเด็กๆ ดังนั้น จึงต้องใช้รูปแบบผู้เรียนเป็นศูนย์กลางด้วย (Student- centered) โดยในช่วงแรกป้าอำนวยและคณะครูจะสอนโดยยึดเอาผู้สอนเป็นศูนย์ (Teacher- centered) เพราะผู้สอนจะทราบถึงเนื้อหาทั้งหมด และทราบถึงลำดับขั้นตอนในการฝึกสอนโดยจะเริ่มสอนจากท่าง่ายไปสู่ท่ายาก เพราะหากเริ่มโดยให้ผู้เรียนออกแบบเนื้อหาการฝึกสอนนั้น ผู้เรียนยังไม่สามารถกระทำได้ เพราะยังไม่ทราบถึงเนื้อหาของการสอน แต่ระหว่างการ

สอนหรือหลังจากที่ฝึกสอนไปได้สักระยะหนึ่ง ก็จะมีการใช้รูปแบบผู้เรียนเป็นศูนย์กลางบ้าง เช่น กิจกรรมให้เด็กๆ ตั้งคำถามกับศิลปิน ทำให้ศิลปินได้รับทราบถึงความสนใจของผู้เรียนและนำมาปรับเนื้อหาการสอนหรืออธิบายเพิ่มเติมในขณะฝึกสอน เพราะผู้เรียนในสมัยนี้ เมื่อจะกระทำสิ่งใดย่อมต้องมีเหตุผลมารองรับเสมอ เช่น การที่เด็กๆตั้งคำถามว่า “ทำไมเราต้องไหว้ครู” “ทำไมเราต้องสวดมนตร์” “ทำไมมีแต่ผู้หญิงมาเล่นละคร” “ทำไมต้องใช้ดอกไม้สามสีในการไหว้” เป็นต้น

**ค. การสืบทอดที่ไม่ได้สร้างศิลปินอย่างเดียว แต่สร้างผู้ชมด้วย**

เนื่องจากแรงจูงใจในการมาฝึกเท่งตุ๊กนั้นแตกต่างกัน เด็กบางคนมาฝึกเพื่อเป็นความสามารถพิเศษ เด็กบางคนตั้งใจฝึกด้วยความภูมิใจว่าเป็นอัตลักษณ์ และเด็กบางคนมาฝึกด้วยหวังว่าจะเป็นศิลปินที่มีความสามารถทัดเทียมกับรุ่นครู ฯลฯ ดังนั้น การออกแบบเนื้อหาในการฝึกจึงมีความสัมพันธ์กับแรงจูงใจในการฝึก การฝึกเริ่มแรกจะเป็นการฝึกเท่งตุ๊กขั้นพื้นฐาน ซึ่งจะมีเด็กจำนวนมาก ประมาณเกือบ 40 คนมาฝึก แต่พอขึ้นการฝึกเท่งตุ๊กขั้นสูง จะมีเด็กที่มีความสนใจและมีทักษะที่จะฝึกต่อประมาณ 20 คน ส่วนที่เหลือนั้นแม้ไม่ได้ฝึกต่อ แต่เด็กๆ เหล่านั้นก็จะผันตัวเองไปเป็นผู้ชมตาคมได้ (Smart audience)

นอกจากนี้ เมื่อเด็กๆ ผ่านการฝึกมาสักระยะหนึ่ง ป้าอำนวยจะพาออกเวทีแสดง ในการออกเวทีนั้น ป้าอำนวยจะใช้กลยุทธ์การแสดงที่เรียกว่า “สาระบันเทิง” (Edutainment) คือมิใช่แสดงเพื่อความบันเทิงแต่อย่างเดียว แต่มีการให้ความรู้แก่ผู้ชมด้วย เพื่อให้ผู้ชมมีความเข้าใจและชมเท่งตุ๊กด้วยความสนุกสนานมากขึ้น ในการให้ความรู้มีตั้งแต่การแสดงนิทรรศการให้ความรู้เกี่ยวกับเท่งตุ๊กในบริเวณที่จัดการแสดง การกล่าวแนะนำก่อนการแสดง เช่น แนะนำความเป็นมาของเท่งตุ๊ก นางรำ ท่ารำ นักดนตรี เครื่องดนตรี เนื้อเรื่องที่เล่น เป็นต้น หรือบางครั้งโดยเฉพาะถ้าไปแสดงนอกชุมชน ช่วงระหว่างการแสดง หากเป็นการรำท่าที่สำคัญจะมีการแนะนำท่านั้นอีกครั้ง และในช่วงท้ายของการแสดงอาจจะเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้มีโอกาสฝึกรำด้วยหรือบางทีอาจมีการตั้งคำถามและให้ผู้ชมร่วมตอบด้วยเป็นต้น ซึ่งรูปแบบดังกล่าวเห็นชัดเจนในเวทีพี่ช่วยน้องภาคกลางและภาคตะวันออกที่ จ.ชลบุรี เมื่อวันที่ 25-26 ธันวาคม 2548




**ภาพที่ 13 แสดงกระบวนการให้ความรู้แก่ผู้ชมเท่งตุ๊กของคณะป้าอำนวย สุธาโร**

## ง. การออกแบบกิจกรรมที่ตอบโจทย์ปัญหาของชุมชนและปัญหาของตัวสื่อพื้นบ้าน

การออกแบบกิจกรรมในการสืบทอดเท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาวของป้าอำนวย เนื่องจากประตูทางเข้า (Entry point) นั้น ผู้ประสานงานได้ไปติดต่อกับศิลปิน ดังนั้น จึงย่อมเป็นธรรมดาที่ศิลปินจะเลือกสืบทอดสื่อที่ตนเองถนัด เฉกเช่นป้าอำนวยที่เลือกสื่อเท่งตุ๊ก เพราะเป็นสื่อที่ป้าอำนวยถนัด แต่ก่อนที่ป้าอำนวยและทีมงานจะคิดวางแผนทำกิจกรรมนั้น ได้มีการวิเคราะห์ชุมชนและวิเคราะห์คุณลักษณะของสื่อพื้นบ้าน เพื่อที่จะได้วางแผนทำกิจกรรมที่ตอบโจทย์ทั้งปัญหาของชุมชนและแก้ไขปัญหาของสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊ก ดังนั้น กิจกรรมที่ป้าอำนวยและคณะทำงานคิดขึ้นจึงมีเหตุผลเบื้องหลังรองรับหรืออธิบายว่าทำไมต้องทำ หรือทำไปเพื่ออะไร

| กิจกรรมหลัก | เหตุผลรองรับ |
|---|---|
| 1. จัดประชุมวางแผนการทำงาน | เพื่อให้ผู้มีส่วนได้เสียทุกกลุ่มเข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอด |
| 2. สืบทอดเท่งตุ๊กขั้นพื้นฐาน | การสร้างศิลปิน (Sender) และผู้ชมตาคม (Smart audience) โดยผ่านกระบวนการผลิต (Production approach) |
| 3. ฝึกปักชุด | เพื่อฝึกสมาธิ/ สร้างความรู้สึกเป็นหนึ่งเดียวกับชุด/ เกิดความรักและหวงแหนชุด |
| 4. การประกวดท่ารำขั้นพื้นฐาน | การประเมินผล/ เปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วม/ สร้างช่องทางให้เด็กได้มีเวทีแสดงความสามารถ |
| 5. สืบทอดเท่งตุ๊กขั้นสูง | การสร้างศิลปินที่มีความรู้ ความสามารถ |
| 6. การประกวดท่ารำออกคุณครู | การประเมินผล/ เปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วม/ สร้างช่องทางให้เด็กได้มีเวทีแสดงความสามารถ |
| **กิจกรรมย่อย** | |
| 1. การประชุม | ทบทวนการดำเนินกิจกรรมเพื่อปรับปรุงกิจกรรมในครั้งต่อไป |
| 2. การสวดมนตร์ | ฝึกสมาธิ/ ให้เด็กมีที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ “พระคุ้มครอง” |
| 3. การบรรยายสอดแทรกความเชื่อระหว่างการสอน | การเสริมราก/จิตวิญญาณให้แก่ศิลปิน |
| 4. การจัดไหว้ครู | การเสริมราก/ จิตวิญญาณให้แก่ศิลปิน, เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจของศิลปิน |
| 5. การพาเด็กออกงาน | การหาพื้นที่ในการแสดงเพื่อสร้างความมั่นใจ/ ความภูมิใจในการแสดงบนเวที |
| 6. การฝึกให้เด็กตั้งคำถาม | การสลับบทบาทจากผู้รับสารมาเป็นผู้ส่งสาร (Role shifting)/ การสืบทอดโดยยึดเอาผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง (Student- centered) |
| 7. การจัดนิทรรศการ | การสลับบทบาทจากผู้รับสารมาเป็นผู้ส่งสาร (Role shifting)/ เพื่อให้ความรู้แก่ผู้ชมและผู้ที่สนใจทั่วไป (Educate) |

**ตารางที่ 7 แสดงกิจกรรมและเหตุผลเบื้องหลังของโครงการ “เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ”**

**จ. การสืบทอดโดยเน้นให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วม** ดังจะเห็นได้จากการออกแบบกิจกรรมให้มีการประชุม หรือกิจกรรมการประกวด ที่ให้คนในชุมชนมาร่วมกันจัดกิจกรรม ป้าอำนวยเปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมหลายขั้นตอน ได้แก่

- **การมีส่วนร่วมในการวางแผน** (Participation in planning)

การมีส่วนร่วมในการวางแผนนั้นจะเห็นได้ชัดเจนในกิจกรรมแรกที่ป้าอำนวยเชิญผู้มีส่วนได้เสีย (Stakeholders) มาร่วมประชุม ซึ่งประกอบด้วย ศิลปินทั้งรุ่นอาวุโสและรุ่นกลางคน ผู้นำท้องถิ่นทั้งนายกองค์การบริหารส่วนตำบล สมาชิก อบต. ผู้ใหญ่บ้าน ครูโรงเรียนบ้านเจ้าหลาว กลุ่มแม่บ้าน ผู้ปกครองเด็ก เป็นต้น โดยผู้เข้าร่วมประชุมทุกคนจะร่วมวางแผนเกี่ยวกับการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว ประเด็นที่พูดคุยกัน คือ ปัญหาของเท่งตุ๊ก การช่วยกันวางแผนกิจกรรมที่จะสืบทอด การกำหนดเป้าหมายของการสืบทอด การกำหนดแนวทางในการดำเนินงาน และแนวทางการประเมินผล

*"พอไปฟัง สพส. เขามาพูดที่รำไพฯ (มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี-ผู้เขียน) เราก็มีความรู้เพิ่มขึ้น ได้ไปคุยกับคนอื่นๆ ที่เขาทำสื่ออื่นๆ เรารู้สึกว่าเรามีเพื่อน ไม่ได้เป็นอีบ้าทำอยู่คนเดียว พอกลับมาถึงบ้าน ก็โทรไปหาน้องจี๊ด น้องกุ้ง ชวนป้าอาง มาคุยกันว่า สพส.เขามีโครงการลงมา ถ้าเราอยากสืบทอดเท่งตุ๊ก เขายินดีจะช่วย เราจะทำอะไรกันไม๊ น้องกุ้ง น้องจี๊ดก็บอก เอาสิ ป้าเลยนัดประชุม เรียกพวกที่เคยเล่นละครตัวเก่าๆ มาคุยกัน เชิญผู้ใหญ่บ้าน เชิญครู เชิญ อบต.มาร่วมด้วย จะได้มาช่วยกันออกความเห็น อย่างครูเราต้องไปเชิญเขานะ เพราะเขาเคยเชิญเราไปสอนในโรงเรียน อีกอย่างเราต้องใช้เด็กนักเรียนของเขาด้วย ถ้าเขามาประชุมร่วมกัน เขาจะได้รู้ว่า เด็กทำกิจกรรมอะไรกัน อย่าง อบต. เราก็ต้องไปเชิญ เพราะถ้าเราทำอะไร มีอบต. มีผู้นำรู้เห็น ช่วยเหลือ เวลาเขามีงานเขาจะได้นึกถึงเรา ได้ช่วยเรา"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"เจ๊นวยเขาทำอะไร เขาเรียกประชุมตลอด อย่างผมเขาเชิญมา ผมไปทุกครั้ง ไม่เคยขัด อย่างตอนแรกที่เขาประชุม ตอนนั้นรู้สึกจะเป็นที่สมาคมฯ (สมาคมอนุรักษ์พิทักษ์เจ้าหลาว) ผมก็อยู่ด้วย เผื่อมีอะไรที่เราพอจะช่วยกันได้"*

(ผู้ใหญ่ธนิสร ชักชวนวงษ์, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

- **การมีส่วนร่วมในการดำเนินกิจกรรม** (Participation in implementation)

อันได้แก่ การสนับสนุนด้านทรัพยากรต่างๆ และการประสานความร่วมมือในการจัดกิจกรรม ซึ่งจะเห็นได้ชัดในกิจกรรมการประกวดเท่งตุ๊กทั้งสองครั้ง เพราะในกิจกรรมการประกวดซึ่งถือว่าเป็นพื้นที่สาธารณะรูปแบบใหม่ที่จัดขึ้นที่ศาลเจ้าพ่อหัวแหลมนั้น มีงานมากมายที่เปิดโอกาสให้ชาวบ้านเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรม เช่น การจัดเวที การตั้งเครื่องเสียง เครื่องไฟ การแต่งหน้าและแต่งตัวศิลปินเด็กที่จะเข้าประกวด กรรมการที่มาช่วยตัดสิน ผู้ดำเนินรายการ คนช่วยขายพวงมาลัย คนดูแลเรื่องน้ำดื่มของคณะทำงาน ฯลฯ

*"ถ้าให้ป้าทำคนเดียว ป้าคงทำไม่ไหวหรอก นี่มีคนมาช่วยหลายคน อย่างคนไหนมีลูกมีหลานมาประกวด เขาก็ต้องช่วยแต่งหน้า แต่งตัว ก็กลัวกันนะว่าลูกเราจะสวยสู้ลูกคนอื่นไม่ได้ อย่างเวที กรรมการ ขายพวงมาลัย ก็มีคนมาช่วยทั้งนั้น มันทำให้ชาวบ้านเขามีกิจกรรมทำร่วมกัน และอีกย่าง มันยังช่วยดึงชาวบ้านให้เข้ามาร่วมกับกิจกรรมของเราทำให้เขารู้สึกว่าเท่งตุ๊กมันเป็นของพวกเขาด้วย ไม่ใช่คิดว่าเป็นของป้าคนเดียว"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

- **การมีส่วนร่วมในการใช้ประโยชน์** (Participation in utilization) อันได้แก่ การนำเอากิจกรรมต่างๆ มาใช้ให้เกิดประโยชน์ โดยเฉพาะในด้านการเพิ่มระดับการพึ่งตนเองและการควบคุมทางสังคม ในส่วนของเท่งตุ๊กนั้น การสืบทอดเท่งตุ๊กทำให้เท่งตุ๊กยังคงดำรงอยู่ที่บ้านเจ้าหลาว และชาวบ้านสามารถเข้ามามีส่วนร่วมในการนำไปใช้ประโยชน์ได้ เช่น การนำไปใช้ประโยชน์ในการแก้บน เวลามีเรื่องเดือดร้อน เพราะหากเป็นเมื่อก่อน เวลาแก้บน ชาวบ้านต้องไปหาเท่งตุ๊กจากที่อื่นมาแก้บน

*"เมื่อก่อน ตอนที่ยังไม่ได้ฝึกเท่งตุ๊ก เวลาชาวบ้านเขาไปบนเจ้าพ่อ ต้องไปหาละครที่บ้านอื่นมาแก้บน เพราะตอนนั้นในเจ้าหลาวไม่มีละคร หลานย่าโอ๋เขาเอาไปอยู่ท่าใต้ เราเลยกลับมาฝึกละครอีก ไม่อยากให้มันสูญ อย่างน้อยเวลาใครบน จะได้ไปช่วยกันได้"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

- **การมีส่วนร่วมในการประเมินผล** (Participation in evaluation) อันได้แก่ การให้ประชาชนได้รับทราบถึงสภาพปัญหาและอุปสรรคต่างๆ เพื่อร่วมกันหาทางแก้ไขในลำดับต่อไป การประเมินผลนั้นให้ชาวบ้านเข้ามามีส่วนร่วมในการประเมิน เช่น กิจกรรมการประกวดเท่งตุ๊กทั้ง

2 ครั้ง ถึงแม้จะมีกรรมการซึ่งเป็นศิลปินอาวุโสในชุมชนแล้ว ในกิจกรรมยังมีการขายพวงมาลัยเพื่อซื้อมอบให้แก่นางรำที่ตนชื่นชอบ ชาวบ้านคนใดชื่นชอบนางรำคนไหนก็สามารถมาซื้อไปมอบได้

นอกจากนี้ การประเมินผลยังแฝงอยู่ในทุกกิจกรรมย่อย ก่อนจะดำเนินกิจกรรมย่อย ศิลปินจะเรียกทีมงานมาประชุม ประเมินผลกิจกรรมที่ผ่านมาเป็นอย่างไร และวางแผนสิ่งที่จะทำต่อไป เป็นลักษณะช่วยกันคิดแล้วทำ เมื่อทำแล้วก็มาประเมินถึงผลงานที่ทำในอดีต และช่วยกันวางแผนที่จะดำเนินกิจกรรมต่อไปในอนาคต ผู้วิจัยเคยเข้าร่วมการประชุมดังกล่าว เป็นการประชุมก่อนที่จะประกวดท่ารำออกคุณครูในวันลอยกระทง (16 พ.ย. 48) ที่เป็นการดำเนินกิจกรรมแบบ Praxis = Action x Reflection คือ เมื่อทำกิจกรรมเสร็จแล้วก่อนที่จะทำกิจกรรมต่อไป ก็กลับมาทบทวนกิจกรรมที่ทำมาแล้วในอดีตโดยการประชุมพูดคุยกันทั้งแบบทางการและไม่เป็นทางการ (Reflection) หากมีจุดใดขาดตกบกพร่องในการดำเนินกิจกรรมครั้งที่ผ่านมา จะได้นำไปปรับสำหรับการดำเนินกิจกรรมครั้งต่อไป (Action)

5.2.3 **ผลที่เกิดขึ้นจากการทำงานร่วมกันระหว่างเท่งตุ๊กกับสพส**.

หลังจากศิลปินเท่งตุ๊กได้ร่วมงานกับ สพส. เมื่อพิจารณาในด้านองค์ประกอบของการสื่อสาร พบว่าสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กมีความเข้มแข็งขึ้นหลายประการ ดังนี้

5.2.3.1 **ผู้ส่งสาร** (Sender)

ผู้ส่งสารในที่นี้ ผู้วิจัยจะขอแยกเป็นศิลปินอาวุโส และศิลปินรุ่นเด็ก

**(ก) ศิลปินอาวุโส** ในด้านของศิลปินอาวุโส การทำงานกับ สพส. ยังทำให้ศิลปินอาวุโสมีการพัฒนาตนเอง เช่น ป้าอำนวยจะมีความรู้ ความเข้าใจเรื่องสื่อพื้นบ้านมากขึ้น เข้าใจเรื่องการปรับตัวและการสืบทอดของสื่อพื้นบ้านท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคม เข้าใจเรื่องแก่น กะพี้ เปลือกของเท่งตุ๊ก การรู้จักวิเคราะห์กลุ่มผู้ชม การเข้าใจเรื่องบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านที่หลากหลาย เข้าใจสื่อพื้นบ้านตามองค์ประกอบของสื่อ (Media) การมีความรู้ด้านการจัดทำโครงการ การมีขวัญ กำลังใจและความมั่นใจในการดำเนินกิจกรรมต่างๆ โดยผ่านกระบวนการตามที่ผู้วิจัยได้อธิบายก่อนหน้านี้ และที่สำคัญ ด้วยกระบวนการทำงานดังกล่าว ยังเป็นการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่เครือข่ายศิลปินที่กำลังอ่อนแอให้กลับมาเข้มแข็งขึ้น เพราะหากศิลปินเช่นป้าอำนวยทำงานสืบทอดแต่เพียงลำพัง ด้วยอายุที่มากขึ้นอาจจะเกิดความท้อแท้หรือสุขภาพไม่เอื้ออำนวย รวมถึงความว้าเหว่ ขาดขวัญ กำลังใจ การขาดเพื่อนคู่คิด ฯลฯ ดังนั้น

การกลับมาสานความสัมพันธ์กับเครือข่ายเก่า เช่น เครือข่ายศิลปินทำให้ศิลปินเองมีขวัญ กำลังใจ มีความสุขกับการทำงานเพิ่มมากขึ้น เพราะมีเพื่อนมาช่วยคิด มาช่วยทำ

*"เมื่อก่อนทำคนเดียว มันเหงาเหมือนกัน เหมือนเราเป็นคนบ้า บ้าทำไป เราก็แก่แล้ว ลุงก็เป็นห่วง ไม่อยากให้ทำ เดี๋ยวสุขภาพจะไม่ไหว แต่พอเรามาทำโครงการกับ สพส. เราไปชวนคนเก่าๆ อย่างป้าอาง ป้าเปี๊ยะ ลุงหวาน ลุงหลวด หลายๆ คน บอกมาสอนไม่ได้ก็มาดู ส่งลูกหลานมาเรียน ชวนมาเป็นกรรมการทำโน่นบ้างทำนี่บ้าง พอมีคนมาช่วยทำเยอะ เริ่มสนุก คึกคักขึ้น ช่วยกันคิดช่วยกันทำ มันดีนะ บางจุดป้าเองก็นึกไม่ถึง บางทีแก่แล้วมีลืมๆ หลงๆ บ้าง ก็ยังมีคนมาช่วยกันดูกันแล"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

**(ข) ศิลปินเด็ก** ศิลปินมีปริมาณและคุณภาพมากขึ้น ด้วยกระบวนการสืบทอดที่เปี่ยมไปด้วยความรู้ และความเข้าใจของศิลปินอาวุโส ในเชิงปริมาณ เท่งตุ๊กสามารถสร้างศิลปินรุ่นใหม่ที่สามารถออกโรงได้ไม่ต่ำกว่า 20 คน ส่วนในเชิงคุณภาพ ศิลปินรุ่นใหม่ต่างมีความรู้ ความเข้าใจเท่งตุ๊ก ทั้งด้านที่มา คุณลักษณะ เปลือก กะพี้ แก่น พิธีกรรม ความเชื่อ ฯลฯ นอกเหนือจากทักษะทางการแสดง การร้อง การรำและการเล่นดนตรี รวมทั้งยังเห็นถึงคุณประโยชน์ของละครทั้งที่มีต่อตนเองและชุมชน

*"เคยดูยายเล่นเหมือนกัน พอยายชวนมาตีกลอง ก็มาเล่น เพราะเป็นยายชวนมาตีแล้วสนุก มีเพื่อนมาตีเยอะ เด็กมารำก็เยอะ เราไม่ได้เรียนที่นี่ไปเรียนข้างนอกพอมาตีกลอง ได้รู้จักเพื่อนเพิ่มขึ้นด้วย อย่างบางคนบ้านอยู่ใกล้กัน ไม่ได้เรียนโรงเรียนเดียวกันก็ไม่รู้จักกัน ไม่สนิทกัน มาตีกลองก็สนิทกัน เป็นเพื่อนกัน"*

(ด.ช. เบิกขวัญ ว่องไวชล, สัมภาณ์ 17 พฤษภาคม 2548)

*"หนูมารำเพราะยายชวน แม่หนูก็เคยรำมาก่อน ส่วนตัวหนูก็ชอบ มันสนุกดี เป็นการใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ ดีกว่าไปวิ่งเล่น พอหัดแล้วไปออกงาน ก็ทำให้เรากล้าแสดงออกเพิ่มมากขึ้น"*

(ด.ญ. นิลาวัลย์ จันทรังษี, สัมภาษณ์ 17 พฤษภาคม 2548)

นอกจากการสัมภาษณ์ศิลปินรุ่นเด็กแล้ว ผู้วิจัยและนิสิตชมรมสื่อพื้นบ้าน มหาวิทยาลัยบูรพาได้จัดกิจกรรมกับเด็กๆ กลุ่มนี้ โดยให้พวกเขาช่วยกันวิเคราะห์คุณลักษณะของเท่งตุ๊กตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่าทั้งตามแนวตั้ง (ดอกผล ลำต้นและราก) และตามแนวนอน (เปลือก กะพี้ แก่น) เพื่อต้องการตรวจสอบความรู้ความเข้าใจของเด็ก ซึ่งปรากฏว่าเด็กที่ร่วมทำกิจกรรมต่างมีความเข้าใจเป็นอย่างดี นอกจากนี้ ยังให้เด็กๆ ช่วยกันบอกประโยชน์ของละครเท่งตุ๊ก ซึ่งเด็กได้บอกถึงประโยชน์ของเท่งตุ๊กหลายอย่างเช่น ด้านสุขภาพทำให้แข็งแรงเพราะได้ออกกำลังกาย ด้านการกล้าแสดงออก มีเพื่อน เป็นเอกลักษณ์ของชุมชน พัฒนาบุคลิกภาพ เพราะได้รู้จักการแต่งตัว ได้มาสวดมนตร์ ทำสมาธิ ได้ไปเที่ยวเวลาไปแสดงตามสถานที่ต่างๆ ได้คุยกับผู้สูงอายุ ได้รู้จักตำนานความเป็นมาของหมู่บ้าน เป็นความสามารถพิเศษ ฯลฯ

5.2.3.2 **สาร** (Message) เมื่อศิลปินเข้าใจแนวคิดเรื่องการสืบทอดที่ต้องมีการผลิตซ้ำอยู่ตลอดเวลา ดังนั้น ศิลปินเข้าใจดีว่าโอกาสที่จะใช้วรรณคดีแสดงเป็นเรื่องนั้นมีน้อยกว่าโอกาสอื่นๆ และวรรณคดีหรือนิทานพื้นบ้านนับวันก็จะยิ่งเลือนหายไปจากความทรงจำของชาวบ้าน ส่วนเพลงออกคุณครูนั้นมีความยาวเกินไปและเป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์จึงจะไม่นำมาใช้แสดงโชว์พร่ำเพรื่อ ศิลปินจึงร่วมกันแต่งเพลงสำหรับการแสดงในโอกาสต่างๆ เช่น เพลงเชียร์เท่งตุ๊กสุขที่ได้รำ และเพลงโทน ที่จะเอาไว้ใช้แสดงโชว์โดยใช้เวลาที่ไม่นานนัก และมีท่วงทำนองสนุกสนาน ใช้คำง่ายๆ ฟังแล้วติดหูได้ง่าย ซึ่งเพลงดังกล่าวเปิดโอกาสให้เด็กๆ มีส่วนร่วมในการแต่งด้วย หรือแต่งเพลงอื่นๆ อีก เช่น เพลงรำอวยพร เพลงต้อนรับ เป็นต้น

> *"เรื่องที่เล่นสมัยนี้ เหลืออยู่ไม่กี่เรื่อง เวลามีจำกัด คนเล่นจำกัด เลยต้องเล่นแต่เรื่องง่ายๆ อย่างเช่น สังข์ทอง ไชยเชษฐ์ ขุนช้างขุนแผน แต่สำหรับป้า คนมาหาไปเล่นเป็นเรื่องเดี๋ยวนี้มีน้อย ส่วนใหญ่เป็นรำแก้บน หรือไปรำโชว์ในงานอื่นๆ ถ้าเอาเท่งตุ๊กไปรำโชว์ แต่ก่อนเราเคยใช้เพลงออกคุณครู แต่ว่าเพลงนี้ใช้บ่อยไม่ดี มันเป็นเพลงศักดิ์สิทธิ์ พอมาทำโครงการ สพส. ก็เลยคิดแต่งเพลงเท่งตุ๊กขึ้นมา เวลาเราไปรำโชว์ที่ไหน เราก็ใช้เพลงนี้ในการโชว์ หรือบางทีมีงานต้อนรับหรืองานอวยพรวันพ่อ เราก็แต่งเพลงแล้วใส่ทำนองเท่งตุ๊กก็สามารถรำได้ แถมเข้ากับงานด้วย"*
>
> (อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

5.2.3.3 **ช่องทาง วาระ โอกาส** (Channel) เมื่อศิลปินรู้จักวิเคราะห์เท่งตุ๊กตามองค์ประกอบของสื่อพื้นบ้าน ศิลปินเข้าใจดีเรื่องช่องทางเก่าที่นับวันจะตีบตันมากยิ่งขึ้น แต่ถึงกระนั้น

ยังมีพื้นที่หรือช่องทางเก่าบางช่องทางที่เท่งตุ๊กจะต้องรักษาไว้ นั่นคือ การแสดงแก้บนเจ้าพ่อหัวแหลมและการรำถวายเจ้าพ่อในงานทำบุญส่งสงกรานต์ซึ่งทำเป็นประจำ ส่วนการสร้าง/ขยายช่องทางใหม่ เช่น ไปแสดงเนื่องในวันต่างๆ เช่น วันเฉลิมพระชนมพรรษา วันตากสินมหาราช รำต้อนรับคณะผู้มาเยี่ยมชม อบต. ไปแสดงในมหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี ไปแสดงในงานประจำปีแหลมเสด็จ เป็นต้น หรือช่องทางใหม่ เช่น การแสดงต้อนรับนักท่องเที่ยวตามโรงแรม ร้านอาหาร หรือสถานที่ท่องเที่ยว เช่น หาดเจ้าหลาว ถึงแม้ว่าช่องทางดังกล่าวบางช่องทางเป็นช่องทางที่เคยได้ไปแสดงในยุคก่อนที่ สพส.เข้าไป แต่การรับงานในยุคนั้นจะเป็นลักษณะของการตั้งรับ (Passive) คือ รอมีผู้นำงานมาให้ ไม่ได้ออกไปหางาน แต่ในยุคที่สพส. เข้ามา ศิลปินจะมีการแสวงหาช่องทาง วาระ โอกาสใหม่ ในเชิงรุก (Active) มากขึ้น

ดังนั้น จะเห็นได้ว่า ศิลปินอย่างป้าอำนวยพยายามที่จะออกแบบสื่อพื้นบ้านอย่างเท่งตุ๊กให้เป็นแบบมีหลายช่องทาง (Multi-channel) เช่น มีทั้งช่องทางเก่าที่เป็นแบบวาระประจำ (Regular channel) เช่น การรำถวายเจ้าพ่อในงานทำบุญส่งสงกรานต์ประจำปี และช่องทางหรือพื้นที่ใหม่ได้แก่ การรำเปิดงานประจำปีที่แหลมเสด็จ (แหลมเสด็จจะอยู่ในเขตตำบลเดียวกับบ้านเจ้าหลาว) และช่องทางหรือพื้นที่ใหม่ที่ป้าอำนวยกำลังผลักดันให้มีการเล่นเท่งตุ๊กเป็นประจำให้นักท่องเที่ยวที่หาดเจ้าหลาวชม โดยมีกำหนดการแจ้งล่วงหน้า เพื่อที่เป็นการดึงดูดนักท่องเที่ยว ส่วนช่องทางที่เป็นแบบวาระโอกาสพิเศษหรือเป็นแบบครั้งคราว (Occasional channel) ที่เป็นช่องทางเก่า ได้แก่ งานแก้บน งานของดีเมืองจันท์ งานกาชาด เป็นต้น การมีช่องทางที่หลากหลายเพื่อเป็นการรับประกันความยั่งยืนของสื่อพื้นบ้าน

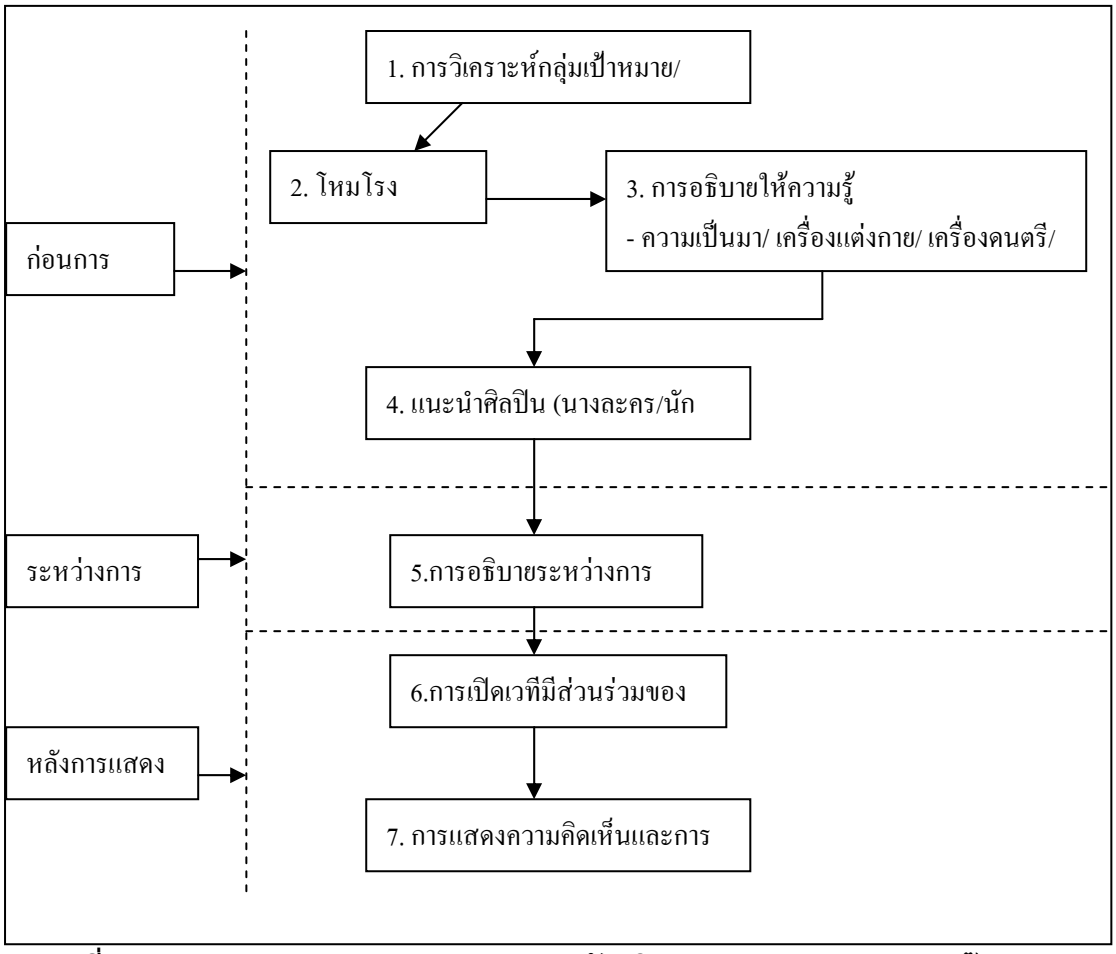
> *“ถ้าเราอยากให้เท่งตุ๊กมันยังอยู่ในชุมชน เราต้องหาช่องทางใหม่ที่จะไปแสดง เพราะถ้ารอแต่ช่องทางเดิมๆ อย่างแก้บน เดี๋ยวนี้ลดลงไปเสียเยอะ แต่ช่องทางเก่าๆ เราต้องไม่ทิ้ง อย่างรำถวายเจ้าพ่อหัวแหลมทิ้งไม่ได้ เท่งตุ๊กต้องไปรำถวายทุกปี แต่ช่องทางใหม่ที่ป้าอยากจะทำ คือให้เท่งตุ๊กได้ไปรำต้อนรับนักท่องเที่ยว อย่างคณะทัวร์ที่มาพักตามโรงแรมต่างๆ หรือถ้าจะได้เล่นประจำที่หาดเจ้าหลาวอย่างเล่นเดือนละครั้ง ถ้าได้อย่างนี้จะยิ่งดี แต่ต้องปรึกษานายกฯ (นายก อบต.) ถ้าอบต.สนับสนุน งานจะไปได้ง่าย”*
>
> (อำนวย สุธาโร,สัมภาษณ์)

5.2.3.4 **ผู้ชมหรือผู้รับสาร** (Receiver) หัวใจสำคัญ ของสื่อการแสดงคือผู้ชม เมื่อผู้ชมเริ่มอายุมากขึ้น มีการล้มหายตายจาก เริ่มมีจำนวนลดลง และคนรุ่นใหม่เริ่มดูเท่งตุ๊กไม่เข้าใจ ดังนั้น เท่งตุ๊กจึงต้องมีการสร้างผู้ชมหรือผู้รับสาร 2 รูปแบบ คือ

***(ก) กระบวนการฝึกสอน*** ในการเปิดรับสมัครผู้ที่สนใจมาฝึกเท่งตุ๊กนั้น เด็กๆ ต่างมีแรงจูงใจในการมาฝึกแตกต่างกัน บางคนมาฝึกเพื่อเป็นความสามารถพิเศษ บ้างมาฝึกเพราะสนใจจริงๆ บ้างมาฝึกเพื่อใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ ฯลฯ และด้วยข้อจำกัดเรื่องเวลาในการฝึกประมาณ 1 ปี ดังนั้น เมื่อแรกเริ่มจึงมีเด็กมาฝึกเป็นจำนวนมาก โดยป้าอำนวยจะดูแววและเมื่อพบว่าเด็กคนใดสนใจและมีทักษะความสามารถที่จะหัดต่อไปในขั้นสูงได้ เมื่อสิ้นสุดโครงการกับ สพส. ก็จะนำมาฝึกต่อที่บ้าน แต่บางคนนั้นฝึกเพื่อเป็นความสามารถพิเศษ ฝึกเพื่อใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ เด็กกลุ่มนี้แม้ว่าเวลาแสดงจะไม่ได้รำหรือร้องเก่งเป็นเลิศ แต่เมื่อเวลามาเป็นผู้ชมกลับเป็นผู้ชมแบบตาคม (Smart audience) ซึ่งเป็นการสร้างผู้ชมตาคมที่ใช้ระยะเวลาอันสั้น เพราะหากปล่อยไปตามธรรมชาติ ค่อยๆดู และค่อยๆ พัฒนาความสามารถในการชมต้องใช้เวลาในการชมต่อเนื่องนับ 10 ปี

***(ข) การให้ความรู้แก่ผู้ชม (Educate)*** หากเป็นเมื่อก่อน เท่งตุ๊กจะเน้นแต่การแสดงเพื่อสร้างความบันเทิง (Entertain) แก่ผู้ชมด้านเดียว แต่พอมาร่วมงานกับสพส. เท่งตุ๊กก็ปรับรูปแบบการแสดงเป็นแบบสาระบันเทิง (Edutainment) โดยเฉพาะหากผู้ชมเป็นคนต่างถิ่นที่ไม่มีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับเท่งตุ๊ก จะมีการจัดนิทรรศการเคลื่อนที่ เป็นบอร์ดที่ให้ความรู้ก่อนการชมเท่งตุ๊ก โดยนำไปติดไว้บริเวณหน้างานเพื่อให้ผู้ที่มาก่อนเวลาทำการแสดงได้หยุดอ่าน และก่อนการแสดงจะมีการแนะนำเท่งตุ๊กให้ผู้ชมรู้จักก่อน รวมทั้งแนะนำนักดนตรี นักแสดง เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี ลำดับขั้นตอนในการแสดง เพลง ท่ารำ ฯลฯ เป็นการติดตั้งความรู้ก่อนดูเท่งตุ๊ก นอกจากนี้ หลังจากที่แสดงจบยังเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้มาทดลองหัดเล่นเท่งตุ๊ก เพื่อได้เกิดความซาบซึ้งในศิลปะ (Art appreicaiation) มากยิ่งขึ้น

ตัวอย่าง กระบวนการแสดงแบบ Edutainment จากการแสดงเท่งตุ๊กให้นิสิต ม.บูรพาชม เมื่อเดือนเมษายน 2550 สถานที่แสดง คือ บ้านป้าอำนวย เรื่องที่แสดงในวันนั้น เรื่องสังข์ทองตอนรจนาเลือกคู่ มีน้องเลี้ยบแสดงเป็นเจ้าเงาะ และน้องแนน แสดงเป็นรจนา




**ภาพที่ 14 แสดงกระบวนการแสดงแบบสาระบันเทิง (Edutainment) ของเท่งตุ๊ก**

ผู้วิจัยใคร่ขออธิบายกระบวนการแสดงแบบสาระบันเทิง (Edutainment) ของการแสดงเท่งตุ๊ก เรียงตามลำดับดังนี้

1. ***การวิเคราะห์กลุ่มเป้าหมาย/ ผู้ชม***

ก่อนการแสดงให้นิสิตที่มาทำกิจกรรมเข้าค่ายชม ช่วงเช้านั้นเป็นการทำกิจกรรมแยกฐานของนิสิต ม.บูรพาที่ทำกับศิลปินเด็ก แต่พอตกกลางคืน ป้าอำนวยให้น้องๆ มาแสดงให้นิสิตชมหลังจากรับประทานอาหารเย็นเสร็จแล้ว ก่อนจะแสดงนั้น ป้าอำนวยมีการวิเคราะห์กลุ่มเป้าหมาย ซึ่งเป็นนิสิตซึ่งเป็นคนรุ่นใหม่ ไม่ใช่คนในพื้นที่ ดังนั้น จึงไม่ได้รู้จักหรือมีความคุ้นเคยกับเท่งตุ๊กมาก่อน ป้าอำนวยจึงเลือกให้น้องๆ แสดงเรื่องสังข์ทอง เพราะเรื่องดังกล่าวมีการเรียนการสอนในโรงเรียนจึงเป็นที่รู้จักของคนรุ่นใหม่ ทั้งนี้ ก่อนมีการแสดง ต้องมีการอธิบายให้ความรู้ก่อนที่จะชม ดังนั้นจะเห็นได้ว่าการวิเคราะห์กลุ่มเป้าหมายหรือผู้ชมมีความสัมพันธ์กับการคัดเลือกเนื้อหาและ

รูปแบบที่จะจัดแสดง (Message design) เพราะจากการที่ผู้วิจัยเคยไปชมการแสดงหากอยู่ในชุมชนก็จะตัดบางขั้นตอนออกไป ซึ่งผู้วิจัยจักได้อธิบายต่อไป

ก่อนที่จะมีการแสดงเท่งตุ๊กของศิลปินเด็กตอนกลางคืน ผู้วิจัยได้มีโอกาสคุยกับป้าอำนวยเกี่ยวกับการแสดงในคืนนั้น ดังนี้

*ป้าอำนวย : เดี๋ยวคืนนี้ เราจะเล่นเท่งตุ๊กให้เด็กๆ นักศึกษาเขาดูกันนะ*
*ผู้วิจัย : แล้วป้าจะเล่นเรื่องอะไรคะ*
*ป้าอำนวย: ป้าคุยกับเด็กๆแล้ว ตกลงว่าจะเล่นเรื่องสังข์ทองกัน*
*ผู้วิจัย : ทำไมป้าถึงเลือกเล่นเรื่องสังข์ทองล่ะคะ*
*ป้าอำนวย : เรื่องสังข์ทองเข้าใจง่าย เพราะนักศึกษาเขาจะต้องเคยเรียนมาบ้างแล้ว มันมีสอนในโรงเรียน ถ้าเล่นเรื่องอื่นมันจะยากไป เด็กๆ เขาไม่รู้เรื่องมาก่อน อย่างเรื่องสังข์ทองเนี่ย เขามีพื้นมาแล้ว*
*ผู้วิจัย : นอกจากแสดง แล้วป้าจะต้องทำอะไรอีกไม๊คะ*
*ป้าอำนวย : คงต้องอธิบายให้เด็กฟังก่อนเล่นด้วย เด็กๆ เขาจะได้เข้าใจยิ่งขึ้น อย่างท่ารำ เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี แบบนี้ต้องอธิบาย ถ้าเด็กเข้าใจ จะได้ดูเท่งตุ๊กสนุกขึ้น*

*ฯลฯ*

***2. การโหมโรง***

ก่อนที่จะแสดง เท่งตุ๊กมีการโหมโรงโดยการตีกลองประมาณ 5 นาที ก่อนที่จะมีนางรำออกมารำโชว์อีกประมาณ 5 นาที การตีกลองและการรำจะสร้างความสนใจแก่ผู้ชมได้เป็นอย่างดี และเป็นการเตรียมตัวผู้ชมว่าการแสดงกำลังจะเริ่มต้น

***3. การอธิบายให้ความรู้***

ภายหลังการแสดงโหมโรงแล้ว ป้าอำนวยอธิบายที่มาของเท่งตุ๊กโดยสังเขป เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี ท่ารำ เรื่องที่นิยมเล่น โอกาสที่เล่น เป็นต้น โดยในช่วงที่อธิบายเครื่องแต่งกายจะนำนักแสดงทั้งตัวพระและตัวนางออกมายืนโชว์ และป้าอำนวยจึงชี้และแนะนำทีละชิ้นเปรียบเทียบกันระหว่างตัวพระและตัวนาง เมื่อแนะนำท่ารำ นักแสดงจะสาธิตท่ารำแต่ละท่าให้ชม

ด้วย นอกจากป้าอำนวยจะอธิบายด้วยวาจาแล้ว ที่บ้านป้าอำนวยซึ่งเป็นพื้นที่แสดง ยังเป็นพื้นที่จัดนิทรรศการเกี่ยวกับเท่งตุ๊ก ที่นิสิตสามารถอ่านรายละเอียดได้ก่อนการแสดง

***4. การแนะนำศิลปิน***

หลังจากอธิบายให้ความรู้แล้ว ป้าอำนวยมีการแนะนำศิลปิน โดยเริ่มจากนางละคร ซึ่งในวันนั้นมีน้องเลี๊ยบเล่นเป็นเจ้าเงาะ น้องแนนเล่นเป็นรจนา น้องแอ๊บแสดงเป็นท้าวสามล น้องปลาเล่นเป็นมณฑา เป็นต้น หลังจากนั้น จึงเป็นการแนะนำนักดนตรี ได้แก่ น้องเบิก น้องเท่ห์ และน้องนนท์ เป็นต้น การแนะนำนักดนตรีแต่ละคน จะให้นักดนตรีเล่นเครื่องดนตรีเดี่ยว เพื่อให้นักดนตรีแต่ละคนได้แสดงความสามารถอย่างเต็มที่

การแนะนำศิลปินทั้งหน้าฉากและหลังฉากนั้น เท่ากับเป็นการให้เกียรติศิลปินทั้งคู่อย่างเท่าเทียมกัน (Status conferral) เพราะในโลกปัจจุบัน คนมักจะสนใจแต่เพียงนางรำซึ่งอยู่หน้าฉาก โดยลืมไปว่า หากขาดหลังฉากเช่นนักดนตรีแล้ว ก็คงไม่สามารถที่จะแสดงได้

> *"เท่งตุ๊กมันมี 2 ส่วน ไม่ใช่มีแต่นางรำอย่างเดียว อย่างคนส่วนใหญ่ เวลาคิดถึงละคร จะคิดถึงแต่นางรำ ไม่ค่อยมีคนสนใจนักดนตรี ทั้งที่จริงมันสำคัญมาก ยิ่งตอนนี้นักดนตรีเหลืออยู่น้อย ที่เหลือก็แก่เป็นไม้ใกล้ฝั่ง ไม่ค่อยมีแรงกันแล้ว เรายิ่งต้องให้ความสำคัญกับนักดนตรีด้วย โอกาสหายมีมากๆ เลย พอเรามาหัดแล้ว เราก็ต้องทำกับเขาเสมอกัน เวลาแนะนำนางรำ ก็ต้องแนะนำเด็กเล่นดนตรีด้วย ม่ายงั้นไม่เท่าเทียมกัน"*
>
> (อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

***5. การอธิบายระหว่างการแสดง***

ระหว่างที่ศิลปินเด็กกำลังแสดงเรื่องสังข์ทองอยู่นั้น ป้าอำนวยมีการอธิบายระหว่างการแสดง เช่น การอธิบายเนื้อเรื่องโดยเฉพาะในส่วนที่สำคัญ การอธิบายท่ารำ การอธิบายทำนองดนตรี ซึ่งจะทำให้ผู้ชมเข้าใจชัดเจนกว่าตอนที่แนะนำท่าแต่ละท่าในตอนแรก เพราะขั้นตอนนี้จะเป็นการสาธิตการนำเอาท่ารำ และทำนองดนตรีมาใช้งานแสดงจริงๆ

> *"เวลาที่ป้าแนะนำ หนูว่าดีนะ ทำให้เข้าใจเพิ่มขึ้น อย่างท่ารำ ตอนก่อนจะเล่นป้าเขาก็ให้เด็กรำสาธิตให้ดูทีละท่า แต่ว่ามันนึกภาพไม่ออกว่า พอเล่นจริงแล้วมันจะ*

*ออกมาเป็นอย่างไร พอตอนที่น้องๆ เล่น พอถึงท่าที่สำคัญ ป้าจะบอกอีกครั้งว่านี่เป็นท่าอะไร หรืออย่างทำนองเหมือนกัน พอถึงช่วงสำคัญ ป้าจะบอกด้วยว่าตอนนี้รัวนะ เชิดนะ"*

(พจนีย์ อนัคฆมนตรี, นิสิตม.บูรพา, สัมภาษณ์วันที่ 4 มิถุนายน 2549)

***6. การเปิดเวทีมีส่วนร่วมของผู้ชม***

หลังจากที่การแสดงจบลง ป้าอำนวยเปิดโอกาสให้น้องๆ ได้พูดคุยซักถาม และที่สำคัญคือเปิดเวทีให้เข้ามามีส่วนร่วมในการแสดง โดยใช้หลักการว่า ถ้าเข้ามามีส่วนร่วมในการผลิต (Production approach) แล้ว ผู้ชมนั้นจะเกิดความเข้าใจ ความซาบซึ้งในความงามหรือสุนทรียะของศิลปะได้มากขึ้น (Art appreciation) และอีกด้านหนึ่ง ทำให้ผู้ชมเข้าใจความเพียรพยายามของศิลปินผู้ฝึกการแสดงว่ามีความยากเพียงใด การเปิดเวทีให้ผู้ชมเข้าไปมีส่วนร่วมนี้แม้ว่าจะเป็นกิจกรรมใหม่ แต่ความจริงแล้วมีรากฐานหรือต้นแบบมาจากยุคดั้งเดิม เพราะยุคนั้น ผู้ชมโดยเฉพาะผู้ชมตาคมมักจะผ่านกระบวนการฝึก (Production approach) มาก่อนที่จะเลิกเล่นและพลิกบทบาทเป็นผู้ชมตาคมที่ชมสื่อพื้นบ้านด้วยความเข้าใจและซาบซึ้งในความงามและสุนทรียะของสื่อพื้นบ้านนั้นๆ

ในการหัด ป้าอำนวยจะเริ่มจากสิ่งที่ง่ายๆ โดยให้นิสิตเข้ามาร่วมฝึกด้วยกันกับนักแสดง โดยป้าอำนวยจะให้เริ่มจากท่ายืนซึ่งแบ่งเป็นยืนแบบตัวพระและยืนแบบตัวนาง ยืนแบบตัวพระจะแบะปลายเท้าออก ส่วนยืนแบบตัวนาง เท้าจะชิดกัน โดยปลายเท้าข้างหนึ่งวางเหนือปลายเท้าอีกด้านหนึ่งประมาณครึ่งเท้า หลังจากนั้นจึงฝึกย่อขา ฝึกจับจีบ ฝึกนาดแขน แล้วจึงเริ่มรำ การรำจะเริ่มจากการรำ 12 ท่า โดยท่าแรกจะเป็นการรำโดยยืนอยู่กับที่ หลังจากนั้นจะเป็นการรำโดยมีการหมุนตัว ซึ่งต้องอาศัยทักษะในการทรงตัวมากกว่าการรำอยู่กับที่ หลังจากนั้น คือ การรำแล้วเดินไปนั่งที่ตั่ง และสุดท้าย คือ การนั่งรำ โดยจะต้องเคลื่อนไหวเฉพาะส่วนบนของร่างกายเท่านั้น

*"แค่ฝึกยืนหนูก็จะแย่แล้ว มันทรงตัวลำบาก น้องเขาคงต้องฝึกกันมานานกว่าจะทำได้ เพราะขนาดหนูทำ เวลารำด้วยแล้วย่อไปด้วย มันจะล้มทุกที ยิ่งตอนเอนตัวยิ่งไปกันใหญ่"*

(จุฑารัตน์ ตันติทวีโชค, นิสิต ม.บูรพา, สัมภาษณ์ 4 มิถุนายน 2549)

ส่วนการหัดดนตรี เช่น การตีกลอง เริ่มจากการตั้งกลองบนพื้นไม่ให้กลองเคลื่อนที่ ตามมาด้วยการฝึกจับไม้ แล้วจึงเริ่มตี โดยจะเริ่มตีจากจังหวะง่ายๆ เช่นกัน

*"จะเรียนตีกลอง ต้องสอนตั้งกลองกับจับไม้ก่อน เพราะถ้าจับไม้ไม่ดี มันก็ตีไม่ดีเหมือนกัน พอจับไม้เป็นแล้ว ถึงจะตี ตีแรกๆ ต้องตีง่ายๆ ก่อน อย่างป๊ะ เท่ง ป๊ะ เท่ง เท่ง อย่างนี้ง่ายสุด แล้วลองฟังว่าเสียงได้ไหม เพราะบางทีตีไม่ถูกใจกลางกลอง ถูกริมๆ เสียงก็เพี้ยนได้"*

(ด.ช.เบิกขวัญ ว่องไวชล, ศิลปินเด็ก, สัมภาษณ์ 21 .เมษายน 2549)

*"ดูเหมือนง่าย แต่พอมาทำเอง เฮ้ยมันยากนะ ขนาดเราโตแล้วทำยังยาก กว่าจะตั้งกลองได้ ตั้งทีไรพอลองตีมันล้มทุกที หรืออย่างจับไม้จับแล้วมันดูเหมือนไม่ถนัด เพราะเราไม่เคยจับแบบนี้มาก่อน อย่างน้องเบิกเขาเก่งมากเลย ตัวเล็กแค่นี้ตีได้ทุกเพลงเลย ชื่นชม ชื่นชมมากๆ เลย"*

(ชัญญานุช สมชิต, นิสิตม.บูรพา, สัมภาษณ์ 21 เมษายน 2549)

ทั้งนี้ในระหว่างการหัด ป้าอำนวยจะคอยให้กำลังใจแก่เด็กๆ ตลอดเวลาที่ฝึก ทำให้เด็กไม่รู้สึกท้อใจในความยากของการฝึกเท่งตุ๊ก เช่น "ทำได้แค่นี้ก็ดีแล้ว" เก่ง เก่งมาก ครั้งแรกทำได้แค่นี้ถือว่าเก่งมากแล้ว" "หัดใหม่ๆ มันจะยากหน่อย ถ้านานเข้ามันจะชินเอง" ฯลฯ

***7. การแสดงความคิดเห็นและวิพากษ์ วิจารณ์***

ช่วงสุดท้ายของการแสดง ป้าอำนวยเชิญตัวแทนนิสิตขึ้นมากล่าวแสดงความรู้สึกและแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการแสดงในคืนนั้น นอกจากนี้ ป้าอำนวยยังจัดสมุดให้นิสิตที่มาชมลงชื่อในสมุดพร้อมทั้งเขียนความรู้สึกและความคิดเห็นลงในสมุดด้วย ขั้นตอนนี้จะทำให้ผู้ชมหวนรำลึกถึงสุนทรียะของการแสดงที่เพิ่งจบลงไปได้เป็นอย่างดี ถือเป็นการตอกย้ำซ้ำทวนความรู้สึกของผู้ชม

จากวิธีการสร้างผู้ชม 2 รูปแบบดังกล่าว ก่อให้เกิดผล 2 ประการ คือ

***(ก) การสร้างตลาดผู้ชมในอนาคต*** โดยเฉพาะการฝึกสอนกับกลุ่มเด็กๆ ซึ่งเด็กส่วนหนึ่งเมื่อเลิกเรียนจะพลิกบทบาทกลายเป็นผู้ชม และอีกส่วนหนึ่ง คือ การสร้างศิลปินเด็กทำให้สามารถ

ชักจูงผู้ชมที่เป็นเด็กๆ มาชมได้ด้วย การสร้างตลาดผู้ชมในอนาคตจึงเป็นมาตรการระยะยาวที่จะเป็นการรับประกันความอยู่รอดของเท่งตุ๊กในชุมชน

***(ข) การสร้างผู้ชมที่มีความรู้และดูศิลปะเป็น*** *(Smart audience)* ในอดีตนั้น กลุ่มผู้ชมสื่อพื้นบ้านเป็นกลุ่มผู้ชมที่มีเวลายาวนาน ค่อยๆ สั่งสมความรู้ในการดูชมศิลปะพื้นบ้าน ทำให้ก้าวมาสู่การเป็นผู้ชมตาคม นั่นหมายความว่า หากเราปล่อยไปตามธรรมชาติ (By nature) กว่าที่เราจะสามารถสร้างผู้ชมตาคมได้ ต้องใช้เวลานาน แต่ปัจจุบัน สื่อพื้นบ้านหลากหลายชนิดรวมทั้งเท่งตุ๊กไม่มีเวลายาวนานมากพอที่จะปล่อยให้ผู้ชมพัฒนาศักยภาพตนเองตามยถากรรม เพราะมิฉะนั้น สื่อพื้นบ้านอาจจะต้องล้มหายตายจากไปเสียก่อน ดังนั้น จึงต้องมีการกระบวนการสร้างแบบมีการวางแผน (By plan) เพื่อย่นย่อระยะเวลาการพัฒนาผู้ชม ทั้งในแง่ของความรู้ ความเข้าใจ และความชื่นชมดื่มด่ำในสุนทรียะของสื่อพื้นบ้าน (Art appreciation) ทั้งผ่านกระบวนการฝึกสอนเด็กๆ (Production approach) และการแสดงแบบสาระบันเทิง (Edutainment)

### 5.3 การเปรียบเทียบกระบวนการสืบทอดแต่ละยุคสมัย (Input) ของเท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาว

กระบวนการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดเท่งตุ๊กในแต่ละยุคสมัยนั้นมีความแตกต่างกัน (Input) จึงส่งผลต่อลักษณะของเท่งตุ๊กแต่ละยุคสมัยด้วย (Output) ดังนั้น ผู้วิจัยจึงใคร่ขอนำเสนอประเด็นที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กในรูปแบบของตารางก่อน เพื่อต้องการให้เห็นภาพรวม ประเด็นที่ผู้วิจัยนำเสนอ ได้แก่ การจัดองค์กร วิธีการสืบทอด ต้นทุนทางวัฒนธรรม การมีส่วนร่วมในการสืบทอดและการสืบทอดตามองค์ประกอบการสื่อสาร โดยแบ่งตามยุคสมัย หลังจากนั้น ผู้วิจัยจะอธิบายรายละเอียดในแต่ละประเด็นภายหลัง

ในการแบ่งโดยใช้เกณฑ์เรื่องเวลาในการอธิบายการสืบทอดแต่ละยุคสมัย ผู้วิจัยสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ยุค คือ ยุคดั้งเดิม ยุคต่อสู้ และยุคสพส. สำหรับยุคดั้งเดิม ผู้วิจัยจะใช้เกณฑ์ในยุคสังคมปิด ถนนยังไม่ตัดผ่านหมู่บ้าน ชาวบ้านยังประกอบอาชีพเกษตรและประมงพื้นบ้าน (ก่อน พ.ศ. 2530) ส่วนยุคต่อสู้จะใช้เกณฑ์การเป็นสังคมเปิด มีถนนตัดผ่าน และบ้านเจ้าหลาวพัฒนาเป็นเมืองท่องเที่ยว และชาวบ้านบางส่วนเริ่มปรับเปลี่ยนอาชีพที่เกี่ยวข้องกับการให้บริการนักท่องเที่ยว (พ.ศ.2530 -2547) ส่วนยุคสพส.คือ ยุคที่ป้าอำนวย สุธาโร ศิลปินเท่งตุ๊กได้รับการสนับสนุนจากโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) ซึ่งเป็นหน่วยงานนอกชุมชนในการช่วยสืบทอดเท่งตุ๊ก (พ.ศ. 2548-2550)

การสืบทอดเท่งตุ๊กในยุคดั้งเดิมมีย่าโอ๋เป็นผู้ฝึกสอน ยุคต่อสู้ คือ ยุคที่ป้าอำนวยสืบทอดเท่งตุ๊กก่อนที่สพส.จะเข้ามาและการดำเนินการสืบทอดของป้าสาคร โดยผู้วิจัยจัดไว้อยู่ยุคเดียวกัน เนื่องจากลักษณะการดำเนินงานมีความคล้ายคลึงกัน และยุค สพส. คือยุคที่สพส.เข้ามาช่วยป้าอำนวยในการสืบทอดเท่งตุ๊ก

**ตารางที่ 8 เปรียบเทียบกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กทั้ง 3 ยุค**

| ประเด็น | ยุคดั้งเดิม | ยุคต่อสู้ | ยุคสพส. |
|---|---|---|---|
| 1.**การจัดองค์กร**<br>- **โครงสร้างองค์กร** | หน่วยครอบครัว/ คนใกล้ชิด | หน่วยครอบครัว/ คนใกล้ชิด | ขยายสู่เด็กๆ ในชุมชน มีคณะทำงานซึ่งมาจากคนที่หลากหลายในชุมชน |
| - **สมาชิก/ การรับสมาชิก** | มาสมัครเรียนกับครู/ ศิลปินมีลักษณะตั้งรับ (Passive) | ชักชวนกันมาเรียน/ ครูไปชวน ศิลปินมีการดำเนินการในเชิงรุก (Active) | มีการประกาศรับสมัครผู้ที่สนใจ/ แกนนำไปชวน ศิลปินดำเนินการในเชิงรุก |
| - **แรงจูงใจในการเข้าสู่องค์กร** | ฆ่าเวลาว่าง/ ได้พบเพื่อนๆ/ ได้เปิดหูเปิดตามสู่โลกนอกชุมชน/ มีวิชาชีพติดตัว/ การได้รับการยอมรับในชุมชน | ถูกบังคับ/ มิติด้านสังคม-วัฒนธรรมและมิติด้านเศรษฐกิจ | เพื่อเป็นความสามารถพิเศษ/ งานอดิเรก/ พ่อแม่ที่เคยฝึกแนะนำ/ สืบทอดอัตลักษณ์ของชุมชน |
| 2. **วิธีการสืบทอด**<br>-Oral/ Written/Elcetronic | เน้นการบอกเล่า สอนด้วยปาก ไม่มีการจดบันทึก (Oral culture) และการสาธิตให้ดูเป็นตัวอย่างและให้ทำตาม | เน้นการบอกเล่า สอนด้วยปาก ไม่มีการจดบันทึก (Oral culture) และการสาธิตให้ดูเป็นตัวอย่างและให้ทำตาม | มีทั้งการบอกเล่า การจดบันทึก รวมทั้งการถ่ายทำเป็นวีซีดีและเปิดให้นักแสดงดู (ผสมผสานกันระหว่างวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะและวัฒนธรรม |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **- การสร้างความหมายและการรื้อสร้างความหมาย**<br><br>-Teacher/ Student centered | สื่อเพื่อความบันเทิงเป็นพื้นที่สาธารณะของผู้หญิง<br><br>การฝึกเน้นเอาครูเป็นศูนย์กลาง/ สอนแบบเข้มงวด/ ใช้เวลานาน | “ของโบราณ สืบทอดมาแต่รุ่นพ่อ รุ่นแม่”<br><br>การฝึกเน้นเอาครูเป็นศูนย์กลาง คำนึงถึงเด็กบ้างสัดส่วนระหว่างครูและศิษย์คือ 80 : 20 | การเขียน/ ผสมผสานกันระหว่างสื่อใหม่กับสื่อเก่า<br><br>มีการรื้อจากความหมายว่าเชย มาสู่การสร้างความหมายใหม่ว่า “คืออัตลักษณ์ของชุมชน”/ สื่อในการสร้างเสริมสุขภาพ<br><br>สอนเป็นกลุ่ม/ ลดความเข้มงวด/ Teacher-student centered (50 : 50) |
| **3. ต้นทุนวัฒนธรรม**<br>**- ความสัมพันธ์กับพื้นที่สาธารณะ**<br><br>**- ภูมิปัญญา** | ความสัมพันธ์กับเจ้าพ่อหัวแหลมในฐานะที่เป็นสิ่งที่เจ้าพ่อโปรดรวมทั้งความสัมพันธ์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในชุมชนใกล้เคียง/ ความสัมพันธ์กับงานวัดและงานบวช/ พื้นที่สาธารณะสำหรับผู้หญิง/<br><br>องค์ความรู้เกี่ยวกับเท่งตุ๊ก ทั้งในด้านความรู้ ที่มา ตำนาน | **(ก) ต้นทุนที่คงที่**<br>- ความสัมพันธ์กับเจ้าพ่อหัวแหลม<br><br>**(ข) ต้นทุนที่หายไปหรือลดทอนลง**<br>- พื้นที่ทางสังคม ได้แก่ งานบวช งานวัด พื้นที่สำหรับผู้หญิง<br>- ภูมิปัญญา<br>- ศิลปิน<br>- ตลาดผู้ชม<br>- เครือข่าย (ญาติพี่น้อง ศิลปิน ผู้ชม) | ต้นทุนเหมือนยุคต่อสู้ แต่มีการจัดการเรื่องต้นทุน คือ<br>(ก) การเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ต้นทุนเดิม (ศิลปิน/ เครือข่าย)<br><br>(ข) การแสวงหาต้นทุนใหม่ (พื้นที่ทางสังคม-งานลอยกระทง/ เครือข่าย – การเมือง/ สพส) |

| | | | |
|---|---|---|---|
| - **ศิลปิน**<br><br>- **ตลาดผู้ชม**<br><br>- **เครือข่าย** | ทักษะการแสดง การร้อง การรำและองค์ความรู้ด้านพิธีกรรม เช่น การนุ่งผ้า การแต่งหน้า การมัดฉาก การบูชาครูเครื่องดนตรี ฯลฯ รวมถึงความรู้ในการสืบทอด<br><br>ย่าโอ๋ สุขสำราญ/ ศิลปินมีมากสถานภาพที่สูงของศิลปิน การเป็นผู้นำความคิด ความรู้และความสามารถของศิลปิน<br><br>ผู้ชมมีเป็นจำนวนมาก และเป็นผู้ชมแบบตาคม<br><br>เครือข่ายศิลปิน/ ญาติพี่น้อง/ ผู้ชม | **(ค) ต้นทุนที่เพิ่มขึ้น**<br>- เครือข่าย (โรงเรียน/ ชมรมศิลปินพื้นบ้าน/ สาธารณสุขจังหวัด) | |
| **4. การมีส่วนร่วมในการสืบทอด** | - การมีส่วนร่วมของคนในชุมชน (ในฐานะนักแสดง/ ญาติของนักแสดง/ ผู้ว่าจ้าง/ ผู้ชม)<br><br>-การมีส่วนร่วมระหว่างศิลปินทั้งใน | -การมีส่วนร่วมของคนในชุมชนลดลง<br><br>- การมีส่วนร่วมกับศิลปินนอกชุมชนหายไป | - การมีส่วนร่วมของชุมชนกับเท่งตุ๊ก (การวางแผน/ การดำเนินกิจกรรม/ การประเมินผล/ ในฐานะแสดง/ ในฐานะผู้สนับสนุนทรัพยากร |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | และนอกชุมชน | | -การมีส่วนร่วมระหว่างผู้ชม<br><br>-การมีส่วนร่วมระหว่างศิลปิน (ความร่วมมือระหว่างป้าอำนวยกับป้าสาคร) |
| 5. **องค์ประกอบการสื่อสาร** (S-M-C-R)<br>**- ศิลปิน** | การฝึกเน้นที่การสืบทอดศิลปิน ใช้ระยะเวลานาน เน้นการสืบทอดด้านความรู้และทักษะเกี่ยวกับเท่งตุ๊ก ได้แก่ทักษะด้านการร้อง การรำ และการเล่นดนตรี | การฝึกเน้นการสืบทอดที่ศิลปิน (Sender) เน้นเฉพาะทักษะเกี่ยวกับการรำและการร้อง | ใช้เวลาสั้น การสืบทอดเน้นทั้งความรู้และทักษะเกี่ยวกับเท่งตุ๊ก ยังสืบทอดความรู้สึกภาคภูมิใจในอัตลักษณ์และศักดิ์ศรีของตน/ มีความรู้เรื่องการสืบทอด/ แลกเปลี่ยนประสบการณ์/ สร้างเครือข่าย |
| **เนื้อหา** | สืบทอดเนื้อหาเดิม เล่นเรื่องตามวรรณคดี เช่น สังข์ทอง ขุนช้างขุนแผน ไชยเชษฐ์ ซึ่งมีหลายเรื่อง และเวลาเล่นก็สามารถเล่นได้จบเรื่อง/ เน้นเล่นเพื่อความบันเทิง | การสืบทอดเนื้อหาเดิม คือ เล่นเรื่องตามวรรณคดี แต่จำนวนเรื่องที่เล่นลดลง เหลือแค่ 2-3 เรื่อง เรื่องที่นิยมเล่น คือ สังข์ทองและไชยเชษฐ์ และด้วยเวลาการเล่นที่สั้นจึงไม่สามารถเล่นได้จบเรื่อง (ปริมาณและคุณภาพที่ลดลง)/ | ทั้งสืบทอดเนื้อหาเดิม คือ เล่นเรื่องตามวรรณคดี แต่มีการแต่งเพลงเพิ่ม และเด็กมีส่วนร่วมในการแต่ง/ การเล่นเน้นทั้งสาระและความบันเทิง (Edutainment) |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | เน้นเล่นเพื่อความบันเทิง | |
| **ช่องทาง/ วาระ/ โอกาส** | ช่องทางเดิม ช่องทางในการแสดงไม่หลากหลาย คือ มีงานบวช งานวัด และงานแก้บน แต่มีปริมาณมาก | ช่องทางเดิมที่มีการหดตัว เช่น แก้บน งานวัด หรือหายไป เช่นงานบวชและขยายพื้นที่ไปสู่ช่องทางอื่น เช่น งานที่เป็นประเพณีหลวง เช่น วันพ่อ วันแม่ เป็นต้น | สืบทอดในช่องทางเดิมและขยายช่องทางใหม่ เช่น งานวันพ่อ วันแม่ งานวันตากสินมหาราช รวมทั้งตัวสื่อพื้นบ้านที่ถูกใช้เป็นช่องทางในการรณรงค์เพื่อสุขภาพ ฯลฯ ช่องทางมีหลากหลาย แต่ปริมาณของแต่ละช่องทางมีน้อย |
| **ผู้ชม** | ผู้ชมมีจำนวนมาก ติดตามชมมายาวนาน และอีกส่วนหนึ่งมาจากผู้ที่เคยเป็นศิลปินหรือเคยมาหัดเท่งตุ๊กและเลิกแสดง กลายมาเป็นผู้ชมตาคม (Smart audience) รวมถึงการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างการชม | ไม่เน้นการสร้างตลาดผู้ชม ผู้ชมลดจำนวนลง มีทั้งผู้ชมตาคมและผู้ชมตาไม่คม | ผู้ชมมีทั้งผู้ชมตาคมและผู้ชมตาไม่คม รวมทั้งเน้นการสร้างตลาดผู้ชม |

**กระบวนการสืบทอดแต่ละยุคสมัย มีรายละเอียด ดังนี้**

**5.3.1 การจัดองค์กร**

ในหัวข้อการจัดองค์กร ผู้วิจัยจะอธิบายเกี่ยวกับโครงสร้างองค์กร คุณลักษณะของสมาชิก และการรับสมาชิกเข้าสู่องค์กร รวมทั้งแรงจูงใจในการเข้าสู่องค์กรของสมาชิก ดังนี้

| ประเด็น | ยุคดั้งเดิม | ยุคต่อสู้ | ยุคสพส. |
|---|---|---|---|
| **1 การจัดองค์กร** | | | |
| 1.1 **โครงสร้างองค์กร** | หน่วยครอบครัว/ คนใกล้ชิด | หน่วยครอบครัว/ คนใกล้ชิด | ขยายสู่เด็กๆ ในชุมชน มีคณะทำงานซึ่งมาจากคนที่หลากหลายในชุมชน |
| 1.2 **สมาชิก/ การรับสมาชิก** | มาสมัครเรียนกับครู/ ศิลปินมีลักษณะตั้งรับ (Passive) | ชักชวนกันมาเรียน/ ครูไปชวน ศิลปินมีการดำเนินการในเชิงรุก (Active) | มีการประกาศรับสมัครผู้ที่สนใจ/ แกนนำไปชวน ศิลปินดำเนินการในเชิงรุก |
| 1.3 **แรงจูงใจในการเข้าสู่องค์กร** | ฆ่าเวลาว่าง/ ได้พบเพื่อนๆ/ ได้เปิดหูเปิดตามสู่โลกนอกชุมชน/ มีวิชาชีพติดตัว/ การได้รับการยอมรับในชุมชน | ถูกบังคับ/ มิติด้านสังคม-วัฒนธรรมและมิติด้านเศรษฐกิจ | เพื่อเป็นความสามารถพิเศษ/ งานอดิเรก/ พ่อแม่ที่เคยฝึกแนะนำ/ สืบทอดอัตลักษณ์ของชุมชน |

**ตารางที่ 9 เปรียบเทียบการจัดองค์กรของเท่งตุ๊กทั้ง 3 ยุค**

5.3.1.1 **โครงสร้างองค์กร**

ในยุคดั้งเดิม โครงสร้างของคณะเท่งตุ๊กจะประกอบไปด้วยสมาชิกในครอบครัว หรือคนใกล้ชิด โดยมีครูโอ๋เป็นโต้โผ ส่วนนักดนตรีเป็นลูกและหลานย่าโอ๋ เช่น ลุงหวาน (ลูกชายคนเดียวของย่าโอ๋) ลุงสำรวจ ลุงคำรณ และลุงสนาน(หลานย่าโอ๋) เป็นต้น ส่วนนักแสดงที่เป็นลูกหลานย่าโอ๋ เช่น ป้าอำนวย ป้าสำอาง ป้าบังอร รวมทั้ง พี่ทองสุข (หลานย่าของย่าโอ๋) ฯลฯ โดยการแสดงแต่ละครั้งจะใช้นักแสดงซึ่งเป็นนางรำหรือตัวละครประมาณ 12 ตัว และมีนักดนตรีซึ่งเป็นผู้ชายอีก 4 คน นางรำจะมีอายุประมาณ 15-20 ปี เพราะหากอายุมากกว่านี้ มักจะแต่งงานและเลิกเล่นละครไป

ใน**ยุคดั้งเดิม** แม้ว่า การจัดองค์กรหรือคณะจะเป็นหน่วยครอบครัว แต่ในยุคนั้น สมาชิกในชุมชนยังมีน้อยและส่วนมากก็มีความสัมพันธ์เป็นเครือญาติ ทั้งสืบสายเลือด และมี

ความสัมพันธ์โดยผ่านการแต่งงาน ดังนั้น แม้ว่า หน่วยในการจัดการองค์กรหรือคณะจะเป็นครอบครัว แต่ความรู้สึกหรือการรับรู้ของคนในชุมชนมิได้มองว่า ละครดังกล่าวเป็นของย่าโอ๋แต่เพียงผู้เดียว แต่ต่างก็คิดว่าตนเองมีส่วนร่วมในละคร

นอกจากนี้ การรับงานของย่าโอ๋มีทั้งการรับงานในเชิงธุรกิจ คือ มีการว่าจ้างและเดินทางไปแสดง กับมีบางส่วนที่แสดงเพื่อตอบแทนชุมชน เช่น ไปแสดงงานวัดใกล้เคียง ย่าโอ๋จะไม่คิดเงิน ถือว่าเป็นการช่วยวัด

> *"เมื่อก่อน ย่าโอ๋เป็นคนจัดการหมด ย่าโอ๋สอนด้วย รับงานด้วย จัดการหมดเรื่องเงินทอง คนที่มาเรียนก็ญาติๆ คนรู้จักกันทั้งนั้น เมื่อก่อน เจ้าหลาวไม่ได้เจริญเหมือนเดี๋ยวนี้ บ้านคนก็มีแค่ไม่กี่หลัง ไม่เป็นพี่น้องกัน ก็ญาติกันเพราะเขามาแต่งงานกับพี่น้องเราบ้าง ญาติเราไปแต่งกับเขาบ้าง นับกันไปมามันก็ญาติกันทั้งนั้น ก็แต่งงานกันเองกับคนในบ้าน (หมู่บ้าน-ผู้เขียน) เวลาเราเรียกก็เรียกละครย่าโอ๋ แต่จริงๆ เราก็มีส่วนนะ มันไม่ได้เป็นของย่าโอ๋คนเดียวหรอก เราเป็นลูกหลานย่าโอ๋ ละครมันก็ต้องเป็นของเราด้วย*
>
> (ผู้ใหญ่ธนิสร ชักชวนวงษ์, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

> *"ใครๆ เขาก็หัดละครกันทั้งนั้น สมัยก่อนไม่มีอะไรก็หัดละครกัน ย่าโอ๋หัดให้หมด ใครอยากจะมาหัดก็มา บางคนย่าโอ๋เขาก็ไปชวนก็ลูกๆ หลานๆ ทั้งนั้นที่ไปชวนน่ะ ใครอยากเล่นก็เอาหมด ใครหัดอยู่ก็เอา ใครหัดไม่อยู่ก็ปล่อยไปตามเรื่อง เอาหมดแล้วค่อยมาดูแววอีกที ถ้าไม่เก่งแต่พอเอาได้ก็หัดไปจนกว่าจะเก่ง บ้านเจ้าหลาวหัดละครกันมาก เป็นแทบทุกบ้าน เป็นธรรมเนียมของเด็กบ้านนี้เหมือนกันที่ต้องหัดละคร เพราะมันเป็นของทุกคน"*
>
> (สำอางค์ เจนจัดทรัพย์, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

ตราบจนมาถึงยุคที่ย่าโอ๋เสียชีวิต ป้าสาครแยกตัวจากหลานสาวของย่าโอ๋ออกมาตั้งคณะสองพี่น้อง โดยมีป้าประเทือง เป็นหัวแรงคนสำคัญ และภายหลังมีอมรรัตน์ (สาว) ซึ่งเป็นลูกสาวมาเป็นผู้ช่วย โดยช่องทางและวาระโอกาสที่เท่งตุ๊กของป้าสาครไปแสดงจะเน้นการรับงานในบ้าน (ในชุมชน) หากเป็นงานต่างถิ่นก็จะเป็นงานของชาวบ้านมากกว่าที่จะเป็นงานของหน่วยงานหรือองค์กร การรับงานรับทั้งการรำแก้บนและการแสดง โดยจะเน้นการทำคณะในเชิงธุรกิจ คือ มีการว่าจ้างจึงจะไปแสดง การจัดการดังกล่าวจึงส่งผลต่อทัศนคติของชาวบ้านในแง่ที่ว่า เท่งตุ๊กเป็น

สมบัติในเชิงปัจเจก คือเป็นของป้าสาคร มิใช่เป็นสมบัติร่วมของคนในชุมชน จึงส่งผลต่อการมีส่วนร่วมของชุมชนในการสืบทอดเท่งตุ๊ก ส่วนหลานสาวของย่าโอ๋นั้น ภายหลังแต่งงานและย้ายไปอยู่บ้านท่าใต้ ซึ่งอยู่ไม่ไกลจากบ้านเจ้าหลาวมากนัก โดยยังคงใช้ชื่อคณะชื่อเดิมว่า “คณะ ส.สำราญศิลป์” แต่ว่าปัจจุบันมักไม่ค่อยได้ไปแสดงละคร แต่จะเน้นการเต้นหางเครื่องให้กับวงดนตรีมากกว่า แต่ถึงกระนั้น ช่วงทำบุญส่งของทุกปี คณะ ส.สำราญศิลป์ก็จะจัดเท่งตุ๊กมารำถวายเจ้าพ่อหัวแหลมเป็นประจำ

ช่วงที่ย่าโอ๋เสียชีวิตเป็นช่วงเปลี่ยนผ่านของบ้านเจ้าหลาว ความเจริญเริ่มเข้ามา มีการตัดถนนเข้ามาในหมู่บ้าน บ้านเจ้าหลาวเริ่มพัฒนากลายเป็นเมืองท่องเที่ยว ทุกบ้านเริ่มมีโทรทัศน์ เมื่อมีความเจริญ จึงมีคนเข้ามาอยู่ที่บ้านเจ้าหลาวเพิ่มมากขึ้น มีการแต่งงานกับคนต่างถิ่น ดังนั้น แม้ว่า ป้าสาครและป้าประเทืองจะยังคงใช้การบริหารจัดการคณะเหมือนยุคย่าโอ๋ แต่ความรู้สึกและการรับรู้ของชาวบ้านกลับไม่เหมือนเดิม ชาวบ้านคิดว่าละครเป็นของป้าสาคร ไม่ได้เป็นของชุมชนที่ทุกคนจะต้องมีส่วนร่วมในการรักษา

> *“ละครของป้าครเขาทำเป็นธุรกิจ ใครๆ เขาก็มองว่ามันเป็นรายได้ เป็นผลประโยชน์ของป้าคร ต้องมีคนมาจ้างเขาถึงจะไปแสดง ถ้าจะไปขอให้ช่วยมาแสดงงานของส่วนรวม เขาก็ไม่ได้ทำ อย่าง อบต. หรือหน่วยงานไหนจะไปช่วย ก็ดูจะเป็นการช่วยป้าคร หรือใครจะให้ทุน เขาก็ต้องมองว่า ใครจะได้ประโยชน์ ถ้าเขาทำให้มันเป็นของชุมชน ของหมู่บ้าน น่าจะดีกว่า”*
>
> (วรินทร เบ้าทอง, สัมภาษณ์ 15 พฤศจิกายน 2550)

> *“ละครที่นี่ก็มีของเจ๊ครที่เขาฝึกๆ กันอยู่ เราก็ไม่ได้ไปสนใจเขาหรอก แต่ก็พอรู้มาบ้างว่า เขาเล่นกันเอง มีเจ๊เทือง น้องเขาอีกคน ช่วยกันทำ แต่คงจะยาก เราไม่เคยเข้าไปยุ่งอะไร เจ๊ครเขาจัดการของเขา มันเป็นเรื่องของเขา เห็นหาเด็กมาฝึก แต่มันฝึกยาก เด็กเดี๋ยวนี้”*
>
> (ผู้ใหญ่ไมตรี จงใจจิตร, 12 เมษายน 2550)

ในขณะที่ป้าอำนวยซึ่งเลิกเล่นไปก่อนหน้านี้ เพราะแต่งงานมีครอบครัว ภายหลังได้ฝึกหัดลูกสาวทั้งสองคน คือ มุก และเข็ม รวมทั้งเพื่อนของลูกสาวซึ่งมีอยู่ประมาณ 15 คน และออกรับงานแสดง แต่การรับงานแสดงนั้นมักจะเน้นไปที่การรำโชว์ท่ารำแม่บท 12 ท่า และท่ารำออก

คุณครูแก่หน่วยงานภายนอกชุมชน รวมทั้งการรำแก้บนสำหรับงานในชุมชนมากกว่าที่จะเล่นเป็นเรื่อง

*"ตอนหลังแม่เขาอยากจะฝึกละคร เขาก็มาบอกหนูกับเข็มว่า เออ แม่จะหัดละครให้นะ ไปถามเพื่อนๆ ซิมีใครอยากหัดบ้าง ไปชวนมา แม่จะฝึกให้ฟรี ไม่เอาเงินหรอก หนูกับมุกก็ไปชวนเพื่อนๆ ที่เรียนด้วยกันมาหัด จริงๆ ก็ไม่ได้ชอบนะ ชอบดูแต่ไม่ค่อยชอบเล่น แต่แม่มาขอเลยต้องทำตามแม่ ตอนนั้นมีประมาณ 15 คน ซ้อมกันตอนเย็นหลังเลิกเรียน พอเป็น แม่ก็พาไปออกงาน ไปรำงานจังหวัดก็มี งานตากสิน งานแก้บนก็รำ แต่ส่วนใหญ่จะเน้นรำมากกว่า เล่นเข้าเรื่องก็เล่น แต่ไม่บ่อย ถ้ารำโชว์ เขาต้องการแค่ 2 ตัว หนูกับเข็มก็ไปได้เลย แต่รำแก้บน เขาต้องการคนมากกว่านั้น แล้วแต่เจ้าภาพ แต่ตอนนี้เพื่อนๆที่หัดละครกันมา เขาแต่งงานไปอยู่ที่อื่นกันหมดแล้ว อีกคนหนึ่งบ้านเขาอยู่ใกล้ๆ นี่แหละ แต่เขาไม่ได้อยู่บ้าน เขาไปเรียนอยู่ที่รำไพฯ (มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี-ผู้วิจัย) นานๆ ถึงจะกลับบ้านสักครั้ง*

(วิไล สุธาโร, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

*"ตอนนั้น หยุดมาเป็นสิบกว่าปี จนเข็มกับมุกเริ่มโตเป็นสาว ตอนหยุดไป เราก็ไปทำโน่นทำนี่ อยู่มาวันหนึ่ง นึกยังไงไม่รู้ อยากจะฝึกละครขึ้นมา จริงๆ ก่อนหน้านี้ก็อยากจะหัด แต่ยังไม่พร้อม เรามีภาระเรื่องครอบครัว เรื่องทำมาหากิน แต่วันหนึ่งเราพอจะมีกำลังหัดได้ แล้วก็นึกเสียดาย ถ้าบ้านเจ้าหลาวไม่มีคนเป็นละคร ละครจะหายไป เพราะอย่างป้าสาครเขาก็ไปหัดอยู่อีกหมู่บ้านหนึ่ง ชื่อบ้านเจ้าหลาวเหมือนกัน แต่ของเราบ้านเจ้าหลาวหัวแหลม เราก็เห็นนะเวลาชาวบ้านเขาไปบนเจ้าพ่อ ต้องไปหาละครจากที่อื่น เรามานั่งคิดดู ละครมันเป็นของปู่ย่าตายายมา หายไปมันน่าเสียดาย ถ้าไม่หัดไว้ ตายไป ใครจะทำ ก็ไปบอกเข็มกับมุกว่าแม่อยากจะหัดละครให้ จะหัดให้เพื่อนๆ ด้วย ให้ไปชวนมาหัด แม่จะหัดให้ฟรี ไม่เสียสตางค์หรอก ตอนนั้นที่หัดๆ ก็ตกราวๆ 15 คนเห็นจะได้"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

**ยุคสพส**. ซึ่งเป็นยุคที่ป้าอำนวยได้เข้ามาร่วมงานกับ สพส. ป้าอำนวยได้มีการปรับโครงสร้างคณะเสียใหม่ แม้ว่าตนเองจะยังคงเป็นโต้โผ แต่ก็มีการตั้งคณะทำงาน มีคณะที่ปรึกษา เช่น อาจารย์ใหญ่โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว ปราชญ์ชาวบ้าน จากที่เคยฝึกอยู่เพียงคนเดียวก็มีการตั้ง

คณะครูผู้ฝึกสอน ซึ่งประกอบด้วยป้าปราณี (เปี๊ยะ) ป้าสำอาง ป้าอำนวยและน้องเข็มซึ่งเป็นลูกสาวของป้าอำนวยสอนท่ารำ ส่วนนักดนตรีประกอบไปด้วยลุงหวานและลุงสำรวจ ส่วนสมาชิกที่มาฝึกซ้อมก็ไม่ได้จำกัดเฉพาะสมาชิกในครอบครัวหรือญาติพี่น้อง แต่เปิดกว้างให้เด็กๆ ทุกคนในชุมชนสามารถมาฝึกหัดได้ รวมทั้ง การบริหารจัดการที่เปิดโอกาสให้สมาชิกทุกภาคส่วนเข้ามามีส่วนร่วมอย่างหลากหลาย โดยแต่งตั้งในรูปของคณะกรรมการ ประกอบด้วยสมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบล ผู้ใหญ่บ้าน อาจารย์ใหญ่ ครู ฯลฯ รวมทั้งมีการแบ่งบทบาทตามความชำนาญและความสมัครใจของสมาชิก เช่น ฝ่ายฝึกสอน ฝ่ายการเงิน คณะกรรมการดำเนินงาน นอกจากนี้ การรับงานของป้าอำนวย จะมีทั้งมาจากการว่าจ้างและการช่วยงานของชุมชนหรือหน่วยงานภายนอกตามที่ขอมา สิ่งที่น่าสนใจ คือ การแบ่งงานกันทำตามความเชี่ยวชาญนี้ ทำให้การดำเนินงานสืบทอดเท่งตุ๊กของป้าอำนวยในยุคที่ทำงานร่วมกับ สพส. มีประสิทธิภาพมากขึ้น เราจะเห็นว่า ในยุคสพส. นี้ศิลปินมีการปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมของคณะละครอย่างมาก มีการปรับองค์กรจากเดิมที่มีแต่ศิลปิน ปรับเปลี่ยนให้ผู้ที่มิใช่ศิลปิน เช่น ผู้ชม ให้เข้ามามีบทบาทโอบอุ้มสื่อพื้นบ้านมากขึ้นผ่านรูปแบบของคณะทำงาน

*“ตอนจะทำโครงการกับ สพส. เขาต้องให้เราเขียนโครงการ งานอย่างนี้ ป้าไม่ถนัดหรอก ต้องแบ่งให้น้องกุ้ง น้องจี๊ด เขาช่วยกันเขียน ถ้าให้ป้าเล่า ป้าเล่าได้หมด ถ้าให้เขียน คงไม่ไหว ป้าเรียนมาน้อย หรืออย่างไปอบรมก็ต้องพาจี๊ดไปด้วย เขายังเด็ก และเรียนมาสูงกว่าป้า เอาเขาไปฟังด้วย พอเขาฟัง เขาก็มาอธิบายให้เราฟังอีกที สมัยก่อนที่เราหัดเด็ก ไม่ต้องคิดอะไรมาก อยากหัดอะไรก็หัดตามความถนัดของเรา แต่พอมาทำ สพส. ไม่ได้ มันต้องทำให้ครบ ดนตรีเราเล่นไม่ได้ ก็ต้องให้ลุงหวาน ลุงหลวด (สำรวจ) มาสอน อย่างตัวพระเราไม่เก่ง ต้องยกให้ป้าเปี๊ยะไป หรือเรื่องทำบัญชี ทำรายงาน ต้องยกให้น้องจี๊ดกับน้องกุ้งแทน”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

สรุป เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างองค์กรและการรับงาน จะเห็นได้ว่าในยุคของย่าโอ๋นั้น ย่าโอ๋สามารถเล่นเท่งตุ๊กทั้งเพื่อผลประโยชน์ส่วนตัว (Private interest) คือ การใช้ประโยชน์ในมิติเศรษฐกิจ นั่นคือ การรับงานแสดงทั่วไปที่มีผู้มาว่าจ้างและสามารถยึดเป็นอาชีพหลักได้ ในขณะเดียวกันก็สามารถเล่นเท่งตุ๊กเพื่อตอบสนองผลประโยชน์ของส่วนรวม (Public interest) คือ การไปเปิดโรงแสดงเวลาที่วัดในชุมชนมีงานวัดโดยย่าโอ๋มิได้คิดค่าใช้จ่าย หรือเวลาที่ย่าโอ๋จัดพิธีไหว้ครูประจำปี ก็จะเปิดโรงแสดงให้ชาวบ้านได้ชมฟรีเช่นกัน การที่ย่าโอ๋สามารถกระทำเช่นนั้นได้เพราะการมีทรัพยากร (Resources) หรือต้นทุนมาก ไม่ว่าจะเป็นต้นทุนทางเศรษฐกิจ ต้นทุนทาง

วัฒนธรรม ต้นทุนทางสังคม และต้นทุนทางสัญลักษณ์ โดยต้นทุนทั้งสี่ต้นทุนนี้มีความสัมพันธ์กัน และการมีต้นทุนหนึ่งยังสามารถแปรเปลี่ยนไปสู่อีกต้นทุนหนึ่งได้ (Transformation) ดังจะได้กล่าวรายละเอียดในหัวข้อต่อไป

ถึงแม้ว่า ป้าสาครจะใช้การบริหารจัดการเหมือนยุคของย่าโอ๋ แต่ความรู้สึกและการรับรู้ของชาวบ้านไม่เหมือนเดิม การที่ชาวบ้านเกิดความรู้สึกว่าเท่งตุ๊กเป็นของป้าสาคร ไม่ได้เป็นของชุมชนอีกต่อไปนั้น อาจจะเนื่องมาจากการรับสืบทอดของป้าสาครที่ไม่ครบถ้วนทั้งการสืบทอดในมิติเศรษฐกิจซึ่งเป็นผลประโยชน์ส่วนตนและมิติทางสังคมซึ่งเป็นผลประโยชน์ส่วนรวม เพราะในยุคต่อสู้นั้น ป้าสาครไม่มีทรัพยากรหรือต้นทุนมากพอที่จะสืบทอดได้ทั้งสองมิติ ดังนั้น ป้าสาครจึงเลือกผลิตซ้ำเท่งตุ๊ก (Cultural reproduction) เฉพาะมิติเศรษฐกิจซึ่งเป็นผลประโยชน์ส่วนตนเท่านั้น แต่ข้อดีของการสืบทอดของป้าสาคร คือ ทำให้เท่งตุ๊กยังดำรงอยู่อย่างต่อเนื่องในบ้านเจ้าหลาว ไม่ขาดช่วงไป

ในขณะที่ป้าอำนวยนั้น หลังจากแต่งงานก็เลิกเล่นละคร สืบเนื่องจากสามีไม่อนุญาตให้ไปเล่น ด้วยเกรงว่าจะมีชายหนุ่มมาติดพัน ถึงแม้จะเลิกเล่นละคร แต่ป้าอำนวยก็มิได้หยุดพัฒนาตนเอง หากแต่นำฐานความรู้ ความสามารถที่ได้รับการบ่มเพาะจากการเป็นนางละครซึ่งเป็นมิติทางด้านวัฒนธรรมมาใช้ในการพัฒนาต่อไป ผลจากการฝึกละคร (Outcome) ทำให้ป้าอำนวยเป็นผู้หญิงที่สามารถทำงานในพื้นที่สาธารณะได้ดีและพัฒนาตนเอง (Self development) ให้เติบโตอีกเส้นทางหนึ่ง นั่นคือ การพัฒนาตนเองในมิติเศรษฐกิจ จนก้าวเข้าสู่การเป็นผู้นำสตรีในชุมชน เช่น การเป็นประธานกลุ่มแม่บ้าน โดยกลุ่มนี้จะทำกะปิเป็นหลัก และสามารถผลักดันให้กะปิของกลุ่มเป็นหนึ่งตำบล หนึ่งผลิตภัณฑ์ (OTOP) ความสามารถที่ติดตัวมาจากการฝึกละคร เช่น การกล้าแสดงออก ความมั่นใจในตนเอง ความนอบน้อม เป็นต้น

ดังนั้น เมื่อป้าอำนวยกลับมารื้อฟื้นหรือมาเข้าร่วมเป็นภาคีของสพส.ในการสืบทอดเท่งตุ๊กจึงเท่ากับว่ายังมีต้นทุนซึ่งเป็นหน้าตักพอสมควร ทั้งต้นทุนในมิติเศรษฐกิจที่ตนเองสั่งสมมาร่วม 10 ปีที่เป็นผู้นำสตรี การมีความน่าเชื่อถือ เป็นที่รู้จักของชาวบ้าน และต้นทุนทางวัฒนธรรมที่ป้าสาครเก็บไว้ ไม่ว่าจะเป็นศิลปินที่ยังคงรับงานแสดงอย่างต่อเนื่อง เช่น ป้าสาครและศิลปินร่วมคณะโดยเฉพาะป้าประเทือง และนักดนตรี ไม่ว่าจะเป็น ลุงหวาน ลุงสำรวจ ลุงคำรณ ลุงสมาน การที่ศิลปินยังคงแสดงทำให้ยังสามารถเก็บความรู้และทักษะการแสดงไว้ในตัวได้ ซึ่งต่างจากศิลปินที่เลิกแสดงไปนานแล้ว ความรู้และทักษะการร้อง การรำ การแสดงหลายๆ อย่างได้เลือนหายไปจาก

ความทรงจำ เมื่อป้าอำนวยเข้าร่วมเป็นภาคีของ สพส. ในการสืบทอดเท่งตุ๊ก นักดนตรีที่เล่นอยู่ในคณะของป้าสาครก็มาเป็นครูสอนดนตรีให้เด็กผู้ชายที่มาสมัครเรียนกับป้าอำนวย การรับรู้ของผู้ชมที่ยังมีโอกาสได้ชมเท่งตุ๊กอยู่อย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดความผูกพันและมองว่าเท่งตุ๊กเป็นวัฒนธรรมที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของชุมชนของตน ดังนั้น เมื่อป้าอำนวยคิดจะสืบทอดเท่งตุ๊ก จึงไม่ใช่สิ่งที่ลำบากนัก เนื่องจากมีต้นทุนดังที่กล่าวมา

*"ป้าไม่ได้แสดงมานาน ต้องมารื้อกันใหม่ มานั่งนึก พอนึกออกก็มาจดไว้ ตอนแรกดูเหมือนว่ามันจะจำได้หมด แต่พอนึกจริงๆ ต้องใช้เวลา บางอย่างก็จำไม่ได้ บางอย่างก็จำได้ลางๆ แต่บางเรื่องก็จำได้แม่นเลย เพราะเราเลิกเล่นมานาน"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"ป้ายอมรับนะว่าเรื่องท่ารำบางทีป้าก็จำไม่ได้ หลงๆ ไปบ้าง เพราะป้าไม่ได้เล่นต่อเนื่อง หยุดไปตั้งเป็นสิบปี กว่าจะมาฟื้น กว่าจะกลับมาทำอีก อย่างเจ๊ครเขาเล่นมาตลอด เขาก็ต้องจำได้แม่นกว่า เรื่องท่ารำ คำร้องเนี่ยบางตอนเราต้องยกให้ป้าครเขา เราต้องตามเขาถ้าจะเล่นด้วยกัน อย่างดนตรีนี่ ตอแรกที่ฝึก เราเน้นฝึกแต่ท่ารำ และให้ลุง (สามีของป้าอำนวย) ช่วยตีกลองบ้างเพราะลุงเขาก็เคยเล่น เคยเป็นมาบ้าง แต่ตอนมาทำของสพส. เราต้องไปเอาลุงหวาน ลุงหลวด มาสอน อย่างลุงหวานเขาเป็นคนเก่าคนแก่ ตีกลองมาเป็นสิบสิบปี อย่างลุงหลวดเนี่ยก็หลายสิบปี ตอนนี้เขาก็เล่นประจำอยู่กับเจ๊ครเราก็ต้องไปชวนเขามาสอน เด็กๆ จะได้เรียนกับตัวจริง "*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"อย่างฉันเล่นมาตลอด ไม่เคยหยุดเลย ท่ารำ คำร้องมันอยู่ในหัวหมด เล่นมาตั้งหลายสิบปี ถ้าจำไม่ได้ก็บ้าแล้ว ไม่เคยจดด้วย เล่นบ่อยๆ นานๆ เข้ามันจำได้เอง อย่างเจ๊นวยเนี่ย เขายังมีเพี้ยนไปบ้างนะ ไม่เหมือนของเราเปี๊ยบหรอก บางทีเขาอาจจะจำไม่ได้เพราะเขาหยุดไปตั้งนาน อย่างรำบางท่า เขาก็ประยุกต์เอา ไม่ใช้ของเดิมทั้งหมด"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 11 พฤศจิกายน 50)

5.3.1.2 **สมาชิกและการรับสมาชิก**

ใน**ยุคดั้งเดิม**นั้น ครั้งแรกการเรียนครูโอ๋จะนำบุตรหลาน คนใกล้ชิดมาฝึก แต่ต่อมาบุตรหลานหรือคนใกล้ชิดก็ไปชักชวนเพื่อนๆมาฝึก หรือบางคนเล่นเท่งตุ๊กเพราะเริ่มจากการติดตาม

พี่สาวหรือเพื่อนที่มาฝึกเท่งตุ๊กที่บ้านครูโอ๋ และสนใจจึงขอย่าโอ๋ฝึกบ้าง แต่หากบางคนมีแวว และท่าทางหน้าตาสะสวย ย่าโอ๋ก็จะชักชวนให้มาร่วมฝึก เช่น ป้าอำนวยซึ่งติดตามป้าสำอางและป้าอรพี่สาวซึ่งไปฝึกเท่งตุ๊ก พอย่าโอ๋เห็นก็ชักชวนให้ฝึก หรือป้าสาครก็ติดตามป้าประเทืองไปฝึก และสนใจที่จะฝึกหัดบ้าง

จากการรับสมาชิกในยุคย่าโอ๋นั้น เราจะเห็นบทบาทในการแสวงหาสมาชิกในลักษณะของการตั้งรับ (Passive) และการจำกัดคนสืบทอดที่ให้สิทธิพิเศษแก่บุคคลในครอบครัวหรือบุคคลใกล้ชิด โดยจะฝึกสอนให้ก่อนที่จะขยายไปสู่คนอื่นๆ ในชุมชน การที่ศิลปินสามารถทำเช่นนี้ได้เนื่องจากศิลปินมีสถานภาพสูงในชุมชน ทำให้สาวๆ สนใจที่จะมาฝึกเป็นจำนวนมาก คือมีความต้องการมาก (Demand) ทำให้ศิลปินไม่ต้องออกไปแสวงหาผู้ที่จะมาสืบทอด

**ยุคต่อสู้** เด็กรุ่นใหม่ต้องทุ่มเทความสนใจกับการเรียน ทำให้มีคนสนใจมาฝึกละครน้อยลง ศิลปินจึงต้องมีการปรับและต่อสู้เพื่อที่จะสามารถรักษาศิลปะให้ดำรงอยู่ตลอดไป โดยเริ่มจากบุคคลในครอบครัว ที่สามารถชักชวนและฝึกหัดได้ง่าย สำหรับคณะของป้าอำนวยนั้น หลังจากเลิกเล่นเท่งตุ๊กก็ได้หวนกลับมาเล่นอีกครั้ง แต่ปรับบทบาทมาเป็นโต้โผ (เจ้าของคณะ) และเป็นครูสอนเด็กๆ ประมาณปี 2540 เพราะเห็นว่าที่บ้านเจ้าหลาวหัวแหลมนั้นยังมีคนบนละครกับเจ้าพ่อหัวแหลม โดยชาวบ้านต้องไปจ้างละครจากข้างนอกมาแก้บน ทำให้ป้าอำนวยรู้สึกว่า บ้านเจ้าหลาวของตนนั้นก็เคยมีคณะละครมาก่อน แถมมีชื่อเสียงโด่งดัง ชาวบ้านที่เคยเล่นละครก็มีเป็นจำนวนมาก ทำไมต้องไปจ้างละครจากที่อื่นมาแก้บนด้วย จึงเกิดความคิดที่จะหัดละครเพื่อให้ชาวบ้านหาไปแก้บน ทั้งนี้ป้าอำนวยเริ่มจากการชักชวนลูกสาว 2 คน คือ น้องมุกและน้องเข็ม และให้ทั้งสองคนไปชักชวนเพื่อรุ่นราวคราวเดียวกันมาฝึก ในปี 2540 นั้น มีเด็กมาฝึกประมาณ 15 คน เด็กรุ่นนั้น ปัจจุบันส่วนใหญ่แต่งงานเกือบหมดแล้ว ส่วนผู้ที่ยังเล่นอยู่ คือ น้องเข็มที่กำลังศึกษาอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี เมื่อว่างจากการเรียน หรือหากมีงานก็จะมาช่วยแม่แสดง

ส่วนคณะของป้าสาคร ภายหลังจากที่ย่าโอ๋เสียชีวิต และลูกสาวย่าโอ๋เป็นโต้โผละครแทน แต่ลูกสาวย่าโอ๋ได้ย้ายบ้านจากบ้านเจ้าหลาวไปอยู่บ้านท่าใต้ ป้าสาครและป้าประเทือง ผู้เป็นพี่สาวจึงแยกตัวมาตั้งวงของตนเองชื่อว่า “วงสองพี่น้อง” โดยตัวละครที่แสดงก็เป็นตัวละครเก่าครั้งที่ฝึกกับย่าโอ๋ เช่น นางลัดดาวัลย์ ประชุมวัด (รัตน์) และนางจำลอง อ้ายดี (สาว)และลุงเอก ซึ่งเล่นเป็นตัวตลกประจำวง ส่วนนักดนตรีก็เป็นนักดนตรีเก่าจากวงของย่าโอ๋ ได้แก่ ลุงหวาน ลุงสำรวจ ลุงคำรณและลุงสนาน

ในช่วงประมาณปี 2541 ป้าสาครเริ่มหันมาฝึกเด็ก เนื่องจากตัวละครในคณะของตนล้วนแต่อายุมาก ไม่ดึงดูดใจคน นางละครที่อายุน้อยที่สุด อายุประมาณ 23 ปี ส่วนตัวละครที่อายุมากก็อายุเกิน 65 ปี การที่มีตัวละครสูงวัย ในทัศนะของป้าสาคร คือ มันไม่จูงใจหรือเจริญตาเจริญใจเหมือนดูสาวรุ่นแสดง แม้ว่าป้าสาครและป้าประเทืองจะมีความสามารถในการรำ การร้องและการแสดงมากเพียงใด แต่ด้วยความชราจึงไม่สามารถดึงดูดใจผู้ชม เนื่องจากการชมเท่งตุ๊กนอกเหนือจากความสามารถทางการรำ การร้องและการแสดง หน้าตาและวัยก็เป็นสิ่งสำคัญมิใช่น้อย เพราะความแก่คือความไม่งาม ไม่สวย ดังนั้น ป้าสาครจึงหันมาฝึกหัดเด็กๆ เพื่อทดแทนศิลปินที่อายุมากขึ้น โดยมีสิ่งจูงใจ คือ ค่าขนมเวลาแสดง ซึ่งเด็กๆ ที่มาฝึกมีประมาณ 5-6 คน และหากเด็กเหล่านั้นมีโอกาสแสดง แม้เป็นเพียงบทเล็กบทน้อย คือ “บทตาม” คือการแสดงโดยมีผู้ใหญ่ประกบเป็นพี่เลี้ยงบนเวที เด็กๆ จะได้ค่าเหนื่อยคนละ 100 บาทต่อคืน

**ยุค สพส**. สำหรับป้าอำนวย ภายหลังจากที่ร่วมงานกับ สพส. ก็มีการประกาศรับสมัครผู้ที่สนใจ โดยมีทั้งการประกาศที่สมาคมอนุรักษ์พิทักษ์เจ้าหลาว ประกาศผ่านเวทีการประชุมกลุ่มแม่บ้าน รวมทั้งคณะทำงานไปชักชวนหรือไปบอกกล่าวแบบปากต่อปาก ส่วนคุณสมบัติของผู้ที่จะสมัครเรียน ขอให้มีความสนใจและความตั้งใจจริง ไม่ว่าจะหน้าตา หรือรูปร่างเป็นอย่างไร ก็รับหมด ดังนั้น ในการสอนครั้งแรก จึงมีเด็กมาเรียนจำนวนมาก ประมาณ 40 คน แต่พอหลังจากเรียนท่ารำพื้นฐานแล้ว มีเด็กประมาณครึ่งหนึ่งที่ออกไป เหลืออยู่อีกประมาณ 20 คนที่ฝึกท่ารำขั้นสูง ซึ่งต้องอาศัยความพยายาม ความอดทนและทักษะการรำมากกว่าท่ารำพื้นฐาน และการรำท่ารำขั้นสูงเหมาะสำหรับผู้ที่มีใจรักและต้องการที่จะแสดงละครเท่งตุ๊กต่อไป แต่ผู้ที่เลิกลาไปนั้นถึงแม้ว่าจะไม่สามารถเป็นศิลปินได้ แต่ด้วยกระบวนการฝึกสอนดังกล่าว ก็สามารถสร้างผู้ชมแบบตาคมได้ (Smart audience) และนี่เป็นคุณลักษณะประการหนึ่งของสื่อการแสดง คือ มีลักษณะเชิงรุก เร้าใจ ดึงดูดความสนใจจากเด็กๆ ได้ง่าย แต่เด็กก็จะเลิกราได้ง่ายเช่นกัน

> *“รับสมัครเด็กมาเรียนทีแรก มีเด็กมาสมัครเยอะเชียว ใครๆ ก็สนใจ เด็กๆ มาบอกยายขอหนูหัดละครด้วยนะ เพราะดูว่าสนุกดี ได้ไปเที่ยว แล้วมีเพื่อนมาหัดกันเยอะแยะยิ่งสนุกกันใหญ่ แต่พอมาฝึกสักพัก เริ่มเบื่อบ้าง เริ่มหายหน้าไปทีละคน สองคน ติดงานบ้าง ติดเรียนบ้าง เริ่มงอแง อย่างว่านะ เดี๋ยวนี้สิ่งยั่วยุมันเยอะ เด็กเขามีอะไรทำตั้งเบิกไม่ได้มีเราเจ้าเดียว ยิ่งช่วงที่เริ่มเป็นสาวๆ ช่วงนี้แหละเป็นช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อ เริ่มอายบ้าง เริ่มเบื่อบ้าง ถ้าผ่านไปไม่ได้ก็หยุด แต่ถ้าใครผ่านช่วงนี้ไปได้ ก็ยาวเลย”*
>
> (อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

5.3.1.3 **แรงจูงใจในการเข้าสู่องค์กร**

**ยุคดั้งเดิม** เนื่องจากสมัยก่อน ชาวบ้านจะเรียนเพียงแค่ชั้น ป.4 ก่อนที่ระบบการศึกษาภาคบังคับจะเปลี่ยนมาเป็นระดับชั้น ป.6 เมื่อเรียนจบการศึกษาภาคบังคับ เด็กผู้ชายจะออกทะเลช่วยพ่อหาปู หาปลา ในขณะที่เด็กผู้หญิงจะอยู่บ้านและทำงานบ้าน ทำให้มีเวลาว่าง จึงมาเรียนเท่งตุ๊กเพื่อเป็นการฆ่าเวลาว่าง นอกจากนี้ การมาเรียนเท่งตุ๊กก็เป็นโอกาสที่สาวๆ จะได้ออกจากบ้านมาพบปะเพื่อนฝูง หากฝึกฝนจนมีทักษะในการร้อง รำ และแสดงจนชำนาญ ย่าโอ๋ก็จะพาไปออกงานแสดงด้วย จึงทำให้มีโอกาสเปิดหูเปิดตา สร้างเสริมประสบการณ์ นอกจากนี้การเรียนเท่งตุ๊กยังทำให้มีวิชาชีพติดตัวสามารถหาเลี้ยงตนเองและครอบครัวได้ รวมถึงการได้รับการยอมรับในชุมชน ดังเช่น ย่าโอ๋ ที่เป็นแบบอย่างของผู้หญิงเก่ง ที่สาวๆ ก็มีความฝันอยากเป็นแบบย่าโอ๋ (Role model) ที่เล่นละครเก่ง มีความสามารถในการร้อง และการรำ มีความจำเป็นเลิศ ทั้งๆ ที่ไม่ได้เรียนหนังสือ

*“เห็นเพื่อนๆ ไปฝึก เขามาชวนเราอยู่บ้านว่างๆ เราเห็นเพื่อนเล่น เราก็อยากเล่นบ้าง เวลาไปเล่นข้างนอก ก็เดินกันไปเป็นฝูง สนุก ได้ไปกับเพื่อน เห็นอะไรใหม่ อยู่ในบ้านไม่รู้เรื่องหรอก เมื่อก่อนยังไม่เจริญ ถนนหนทางยังไม่มี ไปไหนก็เดินกันไป คุยกันไป ไกลแค่ไหนก็ไม่เคยท้อ ไปได้”*

(สง่า สุธาโร, ศิลปินอายุ 72 ปี, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

*“จบ ป. 4 เลิกเรียนหนังสือ ไม่ได้ทำอะไรกัน ก็ไปหัดละครกับย่าโอ๋ ได้เจอเพื่อนเจอฝูง คนมาหัดมีตั้งเบิกบาน เราหัดก็อยากเก่งเหมือนย่าโอ๋ ใครๆ ก็นับถือ เขาเป็นครูย่าโอ๋เขาเก่ง ขนาดไม่ได้เรียนหนังสือ ความจำยังแม่น แก่แล้ว เสียงยังดีเลย สาวๆ สู้ไม่ได้เลย ไปหัดกัน เรายังมีอาชีพติดตัว เลี้ยงตัว เลี้ยงพ่อแม่ได้ แถมยังได้ไปเที่ยวไกลๆ ไปไกลถึงเพ แกลง ปากน้ำประแสร์ พังราด ไปมาหมด”*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 14 กันยายน 2549)

**ยุคต่อสู้** คือ ยุคที่ศิลปินต่างต้องดิ้นรน เนื่องจากถูกสื่อมวลชนและเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้าแย่งชิงพื้นที่ แต่ใช่ว่าศิลปินจะยอมแพ้ แต่ต่างต่อสู้เพื่อหาหนทางในการอยู่รอด ในยุคนี้ผู้ที่ก้าวเข้ามาสู่การเป็นศิลปิน มักจะถูกบังคับหรือการถูกขอร้องจากแม่ เช่น สาว ลูกป้าสาคร หรือลูกสาวป้าเปี๊ยะ รวมทั้ง มุกที่ป้าอำนวยขอให้มาช่วยเล่น ผู้ที่เข้ามาเล่นโดยเฉพาะคณะของป้าสาครต่างเข้ามาเล่น เพราะต้องการรายได้เสริมมาช่วยเลี้ยงครอบครัว

*"ตัวเองชอบดูมากกว่า ไม่ชอบเล่น ใจไม่ชอบเท่าไรหรอก แม่มาขอร้องให้ฝึก เพราะมันไม่มีตัวแสดง เราเป็นคนไม่ค่อยกล้า แต่ก็เห็นแม่เล่น ก็ลองดู มาฝึกก็ยากเหมือนกัน แต่เราพอไปได้ ฝึกนานเกือบปีกว่าจะได้ออกงาน"*

(วิไล สุธาโร, ลูกสาวอำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

*"ไม่เคยคิดอยากจะเล่น แต่แม่บังคับ ขอให้มาช่วยเล่น มันขาดตัว เขาจึงเอาเรามาฝึก ฝึกๆ หยุดๆ บ้าง เพราะเราเบื่อ เล่นเป็นงูๆ ปลาๆ ก็ไม่ชอบ แต่ตอนฝึกแรกๆ เก่งนะ พอหยุดไปหลายปี กลับมาเล่น เลยไม่ค่อยเก่งเท่าไร"*

(อมรรัตน์ ชำนาญชล, ลูกสาว สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

*"ป้าครชวนมาฝึก หนูก็มา บ้านหนูอยู่ไม่ไกลหรอก ขี่จักรยานมาเรียนได้ หนูฝึกมาหลายเดือนแล้ว พอเป็นบ้าง เวลาป้าครมีงาน หนูก็ไปเล่น เล่นบทตามเจ๊ๆ เขา เรายังเด็กจะมีคนเขาพาไป เราก็ทำตามเขา สนุก ได้ค่าขนมด้วย คืนละ 100 บาท"*

(สนทนาศิลปินเด็ก คณะป้าสาคร ชำนาญชล, 12 เมษายน 2550)

**ยุคสพส**. เมื่อป้าอำนวยขยายการรับสมาชิกไปสู่เด็กๆ ที่สนใจอยากเรียนทุกคนในชุมชน แต่เมื่อผู้วิจัยลองไปพูดคุยกับเด็กๆ เหล่านั้น ถึงสาเหตุหรือแรงจูงใจในการมาเรียน ก็ได้รับคำตอบที่หลากหลายมาก เช่น พ่อแม่ที่เคยเล่นเท่งตุ๊กมาก่อนต้องการที่จะให้ลูกหลานตนเองได้ฝึกเล่นบ้าง บางคนที่มาฝึกก็เพื่อได้เป็นความรู้ ความสามารถพิเศษ รวมทั้งมาเล่นเพื่อสืบทอดศิลปวัฒนธรรมของชุมชนบ้านเจ้าหลาว แต่ไม่มีเด็กคนไหนเลยที่ตอบว่ามาเล่นเพื่อต้องการหารายได้พิเศษ

*"ยายเคยเล่นมาก่อน ยายหนูชื่อ อาง ยายเคยเป็นนางเอก ยายมาชวน หนูก็ชอบอยู่แล้ว เลยมาหัด ได้มาเจอเพื่อนๆ ด้วย*

(น้องเลี๊ยบ, ศิลปินเด็ก, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

*"แม่ให้มาหัด แม่บอกว่า มันเป็นของบ้านเราและหนูจะได้มีความสามารถพิเศษเพิ่มขึ้น ทำให้กล้าแสดงออกมากขึ้น*

(น้องมายด์, ศิลปินเด็ก, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

ที่น่าสนใจ คือ แรงจูงใจในการมาเรียน เพราะคิดว่าเป็นความสามารถพิเศษ ซึ่งเป็นทัศนะของชนชั้นกลาง ที่นอกจากการเรียนหนังสือแล้ว ยังต้องการให้ลูกหลานเรียนสิ่งอื่นเพิ่มเติมเพื่อเป็นความสามารถพิเศษที่จะใช้ประโยชน์ต่อไปในอนาคต เช่น การไปสมัครเรียน การสมัครงาน เป็นต้น

### 5.3.2 **วิธีการสืบทอด**

ในส่วนของวิธีการสืบทอดนั้น ผู้วิจัยจะอธิบายถึงรูปแบบการสอน (Oral/ Written/ Electronics) การสร้างความหมายและการรื้อสร้างความหมายและการสืบทอดแบบเน้นเอาครูเป็นศูนย์กลางหรือเอาผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง (Teacher- Student centered) มีรายละเอียด ดังนี้

| ประเด็น | ยุคดั้งเดิม | ยุคต่อสู้ | ยุคสพส. |
|---|---|---|---|
| 2. **วิธีการสืบทอด**<br>2.1 Oral/ Written/ Elcetronics | เน้นการบอกเล่า สอนด้วยปาก ไม่มีการจดบันทึก (Oral culture) และการสาธิตให้ดูเป็นตัวอย่างและให้ทำตาม | เน้นการบอกเล่า สอนด้วยปาก ไม่มีการจดบันทึก (Oral culture) และการสาธิตให้ดูเป็นตัวอย่างและให้ทำตาม | มีทั้งการบอกเล่า การจดบันทึก รวมทั้งการถ่ายทำเป็นวีซีดีและเปิดให้นักแสดงดู (ผสมผสานกันระหว่างวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะและวัฒนธรรมการเขียน/ ผสมผสานกันระหว่างสื่อใหม่กับสื่อเก่า |
| 2.2 **การสร้างความหมายและการรื้อสร้างความหมาย** | สื่อเพื่อความบันเทิงเป็นพื้นที่สาธารณะของผู้หญิง | “ของโบราณ สืบทอดมาแต่รุ่นพ่อ รุ่นแม่” | มีการรื้อจากความหมายว่าเซย มาสู่การสร้างความหมายใหม่ว่า “คืออัตลักษณ์ของชุมชน”/ สื่อในการสร้างเสริมสุขภาพ |
| 2.3 Teacher/ Student | การฝึกเน้นเอาครูเป็น | การฝึกเน้นเอาครูเป็น | สอนเป็นกลุ่ม/ ลด |

| | | | |
|---|---|---|---|
| centered | ศูนย์กลาง/ สอนแบบเข้มงวด/ ใช้เวลานาน | ศูนย์กลาง คำนึงถึงเด็กบ้างสัดส่วนระหว่างครูและศิษย์คือ 80 : 20 | ความเข้มงวด/ Teacher-student centered (50 : 50) |

**ตารางที่ 10 เปรียบเทียบวิธีการสืบทอดเท่งตุ๊กทั้ง 3 ยุค**

5.3.2.1 Oral/ Written/ Electronic

**ยุคดั้งเดิม**นั้น การสืบทอดหรือการฝึกสอนศิลปิน ใช้การบอกเล่า สอนด้วยวาจา ไม่มีการจดบันทึก (Oral Culture) ในการสอนจะเน้นการสาธิตให้ดูเป็นตัวอย่างและให้ลูกศิษย์ทำตาม เช่น หากเป็นการรำ ย่าโอ๋จะรำให้ดูเป็นตัวอย่าง หลังจากนั้นลูกศิษย์จะรำตาม ก่อนที่ย่าโอ๋จะให้ไปฝึกซ้อมที่บ้านให้ชำนาญ และมารำให้ดูในวันถัดไป แต่การสอนท่าจะสอนเพียงครั้งละ 2 ท่า เมื่อรำท่านั้นชำนาญจึงจะต่อท่าใหม่ให้ เฉกเช่นเดียวกับการร้อง

ในการเล่นเข้าเรื่อง ย่าโอ๋จะนัดลูกศิษย์มาพร้อมกัน และเล่าเนื้อเรื่องให้ฟัง แต่ลูกศิษย์ส่วนใหญ่บางทีก็รู้เรื่องอยู่แล้ว จากการชมการแสดงหรือดูรุ่นพี่ๆ ฝึกซ้อมกัน หลังจากนั้นจึงแจกบท (คือการมอบหมายบทบาทที่แต่ละคนจะต้องแสดง) ตามมาด้วยการซ้อมร้อง รำและแสดง ตามบทที่ตัวเองได้รับมา ทั้งนี้ นักแสดงน้องใหม่จะได้รับบทง่าย อาจจะมีแค่การรำ บทเจรจาและบทร้องเล็กน้อย เป็นบทตาม คือมีพี่เลี้ยงพาออกโรงแสดง เพื่อให้คุ้นเคยกับเวที หายจากการประหม่า มีความกล้าแสดงออก หลังจากนั้น จึงจะได้รับมอบให้แสดงบทที่สำคัญ ในการเล่นบทตามนั้น อาจใช้เวลาเป็นปีกว่าที่จะได้เป็นตัวแสดงหลัก เมื่อเป็นตัวแสดงหลักก็ต้องมาต่อบทใหม่ และทุกครั้งที่เปลี่ยนไปเล่นตัวละครใหม่ก็ต้องมาต่อบทใหม่

เมื่อเด็กที่มาฝึกร้องและรำจนชำนาญพอที่จะออกโรงแสดงได้ ย่าโอ๋จะจัดไหว้ครูสำหรับเด็กกลุ่มดังกล่าว หลังจากนั้นจะจัดเวทีให้เด็กทั้งกลุ่มแสดงให้ชาวบ้านชมโดยไม่คิดค่าใช้จ่าย เพื่อให้เด็กคุ้นเคยกับเวทีและการแสดงออกต่อหน้าคนจำนวนมากก่อนที่จะให้เด็กกลุ่มดังกล่าวรับงานแสดงตามที่มีผู้ว่าจ้าง

การฝึกสอนในยุคดังกล่าว เด็กๆ รวมทั้งนักแสดงต่างเคารพเชื่อฟังย่าโอ๋ซึ่งเป็นผู้ฝึกสอน ทั้งนี้ เนื่องจาก ในบ้านเจ้าหลาวมีย่าโอ๋ที่เป็นผู้รู้เรื่องดังกล่าวแต่เพียงผู้เดียว ดังนั้น การจะถ่ายทอด

ความรู้ให้กับผู้ใดจึงเป็นสิทธิของท่าน ในแง่นี้ ย่าโอ๋จึงมีอำนาจมาก (Power) เพราะมีความรู้อยู่กับตัว

*"สมัยย่าโอ๋สอน บอกกันปากเปล่าทั้งนั้น เราก็ต้องจำเอา จำได้ไม่ได้ก็ต้องให้ได้ เวลาย่าโอ๋สอนต้องตั้งใจฟังกันทุกคน ถ้าไม่ตั้งใจ จำไม่ได้ ก็ทำไม่ได้ อายเพื่อนๆ ที่มาซ้อมด้วยกัน คนอื่นเขาทำได้ เราทำไม่ได้ เวลาย่าโอ๋สอน จะมาคุยกันไม่ได้ นั่งฟังเงียบกริบ ครูว่าอะไร ต้องเชื่อฟัง ขัดคำสั่งครูไม่ได้ เพราะเขาเป็นครู แต่เด็กสมัยนี้เอาใจยาก สอนยาก มันเอาแต่ใจตัวเอง ไม่เอาใจเราบ้าง"*

(สง่า สุธาโร, ศิลปินอายุ 72 ปี, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

*"เวลาสอน ย่าโอ๋จะรำให้ดูก่อน เราก็ทำตาม วันละท่าสองท่า แล้วจำไปฝึกต่อที่บ้าน วันรุ่งขึ้นต้องเอามาคืนครู มารำให้ครูดู ถ้าสอนร้อง ย่าโอ๋จะร้องให้ดูก่อนแล้วให้เราร้องตาม เราก็ต้องจำเอาเอง ไม่ได้เคยจดอะไร เขาจำกันทั้งนั้น บทไหว้ครู ออกคุณครูก็จำเอา ยาวแค่ไหนก็ต้องจำ นานเหมือนกันกว่าจะจำจนขึ้นใจ อย่างบทร้อง เวลาเล่นบางทียังมีคนลืมเลย พอเราจำไม่ได้ คนในโรงจะรู้กันว่าจำไม่ได้ เพราะเห็นเฉยไป ไม่ร้องต่อ คนในโรงจะช่วยบอกบทให้ ก็ร้องต่อไปกันได้ แต่บทไหว้ครู ออกคุณครู ฉันไม่เคยจด ใช้จำเอา พอถึงเวลามันก็จำได้ เล่นได้*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 14 กันยายน 2549)

*"พอเราเรียนจนเก่ง จำได้ขึ้นใจแล้ว ต่อไป เขาแจกบทอะไรมา เราก็จำไว้ว่าบทนี้ต้องเล่นยังไง เนื้อเรื่องเป็นมากันยังไง พอถึงเวลาออกโรง เราด้นเองได้เลย เพราะเราจับแบบของมันได้ รุ่นฉัน เขาด้นกันได้ทั้งนั้น อย่างวันนี้ ฉันได้รับบทเป็นขุนแผน เนื้อเรื่องเป็นอย่างไร เรารู้อยู่แล้วว่าเรื่องจะเล่นไปทางไหน อย่างไร ถึงเวลาออกโรง ด้นได้เลย"*

(ปราณี วงษ์เวียน, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 50)

เราจะเห็นได้ว่า การสอนด้วยวาจาในยุคที่ยังเป็นวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ (Oral Culture) ครูมีอำนาจมาก เพราะมีความรู้อยู่กับตัว เด็กๆ จึงต้องให้ความเคารพเชื่อฟังครูในฐานะผู้ที่มีความรู้ การถ่ายทอดด้วยการบอกเล่าหรือสอนด้วยวาจา ทำให้เด็กที่มาเรียนต้องตั้งใจ มิฉะนั้นจะไม่สามารถจดจำในสิ่งที่ครูสอนได้ และไม่สามารถกลับไปเปิดตำราทบทวนเหมือนสมัยนี้ได้ รวมทั้งต้องใช้ระยะเวลานานกว่าจะจดจำในสิ่งที่ครูสอนได้อย่างแม่นยำ การสอนด้วยวิธีการดังกล่าว

ไม่ได้เป็นปัญหา เพราะคนไม่มีทางเลือกเนื่องจากไม่ได้มีการจดบันทึกมากนัก รวมทั้ง ทั้งผู้สอนและผู้เรียนต่างมีเวลาว่างมาก ผู้สอนก็มีเวลาว่างมากพอที่จะมาทบทวนให้กับเด็กๆ กรณีที่เด็กไม่สามารถจดจำได้ ในขณะเดียวกัน เด็กก็มีเวลามากพอที่จะค่อยๆ เรียน ค่อยจดจำ ค่อยๆ ซึมซับในสิ่งที่ครูสอน และที่สำคัญ การถ่ายทอดด้วยวาจายังส่งเสริมให้ศิลปินสามารถสร้างสรรค์ผลงาน ทั้งบทร้องและบทเจรจาได้เอง ดังจะเห็นได้จากการที่ศิลปินรุ่นเก่าเมื่อได้รับแจกบทมาแล้ว ก็สามารถร้องกลอนด้นไปได้เลย โดยไม่ต้องยึดติดกับบทที่ต้องจำ ดังนั้น กลอนด้นที่ร้องออกมาในการแสดงแต่ละครั้งอาจจะไม่เหมือนเดิม แม้ว่าโครงเรื่องหลักจะเหมือนเดิมก็ตาม

ใน**ยุคต่อสู้** สังคมบ้านเจ้าหลาวเริ่มปรับไปสู่สังคมแห่งการจดบันทึก (Written Culture) และเริ่มมีการใช้ไฟฟ้า มีไมโครโฟน มีโทรทัศน์ ชาวบ้านมีค่านิยมให้ลูกหลานเรียนหนังสือในระดับที่สูงขึ้น แต่การฝึกสอนก็ยังคงเน้นสอนกันด้วยวาจา และการสาธิตให้ดูเป็นตัวอย่างและให้เด็กทำตาม ส่วนหากเป็นบทร้อง ต้องให้เด็กจำ เท่าที่ผู้วิจัยสังเกตและสัมภาษณ์ศิลปินคณะป้าสาคร ผู้วิจัยพบการจดบันทึกเพียงแค่ครั้งเดียว นั่นคือ การจดบทคำกล่าวไหว้ครูของพวกเด็กๆ เนื่องจากว่า เมื่อถึงกำหนดไหว้ครูแล้ว เด็กๆ ยังจำคำกล่าวไม่ได้จึงต้องจดเพื่อเอาไว้กล่าวในพิธี เนื่องจากด้วยความเป็นเด็ก สิ่งที่จดมาเด็กเอาไว้ท่องเท่านั้น แต่เมื่อถามเด็กว่าเข้าใจมากน้อยเพียงใด เด็กๆ ก็ยังไม่ค่อยเข้าใจนัก

ตัวอย่างบทที่เด็กจดไว้ ทั้งนี้ ผู้วิจัยพิมพ์ตามที่เด็กจด จึงมีการสะกดผิดบ้าง
*“นะโมตัสสะพระวัดโต สำมาสำพธทาสะ.....*
*ครูพัก ครูรัก ครูจำ ครูแนะ ครูนำ ครูสั่ง*
*ครูสอน ฤาษีตาไฟ ฤาษีตามัว ฤาษีนาหลอด ฤาษีนาลาย พระฤาษีสามสิบสององค์*
*ครูละคร ครูลิเก ครูฉิ่ง ครูฉาบ ครูเทียบ แม่แก่แตง*
*แม่แก่เอิง ครูโอ๋ ครูกลอง ครูโทน ครูพาด (พาทย์-ผู้เขียน)*
*ให้ลูกศิษย์ร้อง คล่องๆเหมือนน้ำไหล”*

อุปสรรคของการฝึกสอนในยุคนี้ คือ เด็กที่สนใจจะมาเรียนมีน้อย และเวลาที่จะมาฝึกก็น้อยด้วย เนื่องจากเวลาส่วนใหญ่หมดไปกับการเรียนหนังสือ เมื่อเวลาในการฝึกสอนมีน้อยลง แต่วิธีการสอนยังคงเหมือนเดิม การมีเวลาน้อยในการฝึกสอน และฝึกซ้อม จึงส่งผลต่อความสามารถของศิลปินที่ลดทอนลง

นอกจากนี้ ในยุคดังกล่าว อำนาจของครูลดลงอย่างมากในทัศนะของเด็ก เด็กๆ ไม่ได้เชื่อฟังโดยไม่มีข้อโต้แย้งเหมือนสมัยก่อน ครูเป็นเพียงผู้ถ่ายทอดความรู้ในหนังสือเท่านั้น เพราะการเรียนในระบบโรงเรียนที่มีตำราเป็นหลัก และครูเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้จากตำรา ทำให้เด็กไม่สนใจฟังสิ่งที่ครูถ่ายทอด เพราะคิดว่า ตนเองสามารถกลับไปทบทวนความรู้จากตำราเรียนได้ แบบแผนการเรียนจากโรงเรียนดังกล่าวส่งผลต่อพฤติกรรมการมาเรียนละครเท่งตุ๊กของเด็กๆ ด้วย ดังนั้น เมื่อถึงเวลาเรียน เด็กจึงไม่ได้ตั้งใจฟังแบบเงียบกริบ มีการพูดคุย ตั้งคำถามกับครูผู้สอน ทำให้ครูผู้สอนมีทัศนคติที่ไม่ดีต่อเด็กว่า เด็กสมัยนี้สอนยาก ไม่เชื่อฟัง ไม่มีสมาธิ ช่างซักช่างถาม แต่สิ่งที่ดีของเด็กยุคนี้ คือมีความกล้าแสดงออกมากกว่ารุ่นก่อน และหากตั้งใจเรียนก็จะเรียนรู้ได้ไว การที่เด็กไม่มีสมาธิในการเรียนส่งผลทำให้เด็กจำท่ารำ เนื้อร้อง เนื้อเรื่องได้ช้าด้วย

*“ป้าครเขาบ่นประจำว่าพวกหนูคุยเก่ง หัดยาก จำอะไรก็ยาก”*
(น้องแหลน, ศิลปินเด็ก คณะป้าสาคร, สัมภาษณ์ 1 มีนาคม 2550)

*“เด็กๆ มันยุกยิกกันเสียเหลือเกิน อย่างนี้มันจะมีสมาธิได้ยังไง ถ้าเมื่อก่อนเรียนจะมายุกยิกไม่ได้ ต้องมีสมาธิ ฟังครู นี่มันฟังเราแป๊บๆ เดี๋ยวคุยกันอีกแล้ว มันถึงจำได้ช้า หัดได้ช้า”*
(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

ปัญหาที่สำคัญอีกประการหนึ่งสำหรับเด็ก คือ เรื่องการใช้เสียง หากเป็นศิลปินรุ่นเก่าเวลาร้องเพลง เสียงดังก้อง ฟังชัดเจน แต่เด็กๆ มีเสียงเบา เวลาร้องเพลง แทบจะไม่ได้ยินเสียง การร้องเสียงเบาจึงไม่สามารถสะกดผู้ฟังได้ เพราะศิลปินสมัยก่อนต้องร้องโดยไม่มีเครื่องเสียง จึงต้องฝึกออกเสียงจากช่องท้อง เพื่อที่จะได้ร้องเพลงแล้วไม่เจ็บคอ และการร้องเสียงดังจะช่วยทำให้ผู้ชมละครดูละครรู้เรื่อง แม้ว่ายุคนี้จะมีเครื่องเสียงเกิดขึ้นทำให้ช่วยขยายเสียงเบาให้ดังขึ้น แต่จากการติดตามไปชมการแสดงหลายครั้งของนักวิจัย พบว่าเครื่องเสียงหรือไมโครโฟนสร้างปัญหาให้นักแสดงมิใช่น้อย เพราะละครเท่งตุ๊กเน้นที่ท่ารำสวยงาม และหลายครั้งที่ต้องร้องและรำไปพร้อมๆ กัน ทำให้ไม่มีมือเหลือพอที่จะจับไมโครโฟน จึงทำให้บางช่วงเสียงหายไป เพราะต้องไปใส่ใจกับการรำ ซึ่งเป็นจุดที่ศิลปินจะต้องปรับตัวให้เข้ากับอุปกรณ์ชิ้นใหม่

*“เด็กๆ เขาร้องเพลงเสียงค่อย ไม่ดัง เราต้องใช้ไมค์ช่วย แต่พอใช้ไมค์ ก็มีปัญหาอีก ทำให้ท่ารำไม่สวย มือหนึ่งมันต้องคอยถือไมค์ แล้วรำอยู่มือเดียวมันจะสวยได้อย่างไร*

*จริงๆ ป้าไม่ชอบหรอก ไมค์แบบถือๆ ถ้าเป็นไมค์เล็กๆ ติดตัวน่าจะดี จะได้ไม่ต้องมาพะวงกับการถือไมค์ แต่ตอนนี้ เราก็ใช้แบบนี้ไปก่อน เพราะเจ้าภาพเวลาหาไป เขาก็มีไมค์แบบนี้ทั้งนั้น เด็กๆ เขาก็ต้องปรับตัวให้เคยชินกับไมค์ ทำให้ไม่รู้สึกว่ามันเกะกะ"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

นักวิจัยตั้งข้อสังเกตว่า การเข้ามาของเทคโนโลยีสมัยใหม่ ทำให้ศิลปินจะต้องปรับตัวและเรียนรู้ที่จะใช้เทคโนโลยีนั้น เพราะหากใช้ไม่เป็น แทนที่จะช่วยส่งเสริมสื่อพื้นบ้าน แต่อาจจะเป็นการทำลายสุนทรียะของสื่อพื้นบ้าน ไมโครโฟนจึงเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนตัวอย่างหนึ่งของการปรับตัวของศิลปินพื้นบ้านให้เข้ากับสื่อสมัยใหม่ และดูเหมือนว่าจะเป็นเช่นนี้กับเทคโนโลยีหรือสื่อสมัยใหม่อื่นๆ ด้วย

ผลที่เกิดขึ้นจากปัจจัยดังกล่าวทำให้ศิลปินมีทักษะทางด้านการร้อง การรำและการแสดงลดลง เช่น หากเป็นการร้อง คือ เสียงไม่ดี เสียงไม่ดัง ไม่สามารถสร้างสรรค์บทเพลงได้เอง ต้องอาศัยการท่องจำ ในด้านของการรำ คือ ตัวและมือไม่อ่อน การเคลื่อนไหวที่ไม่อ่อนช้อย รวมทั้งการแสดงที่ยังเข้าไม่ถึงบทบาท

*"เด็กเดี๋ยวนี้มันไม่เหมือนก่อน สอนอะไร ไม่ใช่มันจะนั่งฟังกันเฉยๆ ยุกยิกเป็นลิง ช่างซักช่างถาม กินจุกจิกโน่นนี่ เราก็อยากสอนให้เป็นไวๆ โอ๊ย สอนยาก กว่าจะหัดเป็นแต่ละคน เพราะเด็กเขาเรียนเวลาก็น้อย กลับไปก็ไม่รู้จะได้ซ้อมบ้างหรือเปล่า เรียนกันนักหนา หัดมาจะเป็นปีแล้ว หัดบ้าง หยุดบ้าง ช่วงเด็กเขาเรียนมากๆ ก็ต้องหยุด บางทีหยุด โรงเรียนเขามีงาน เด็กไม่ว่าง ถามว่าเป็นไหม พอเอาได้ แต่จะให้เก่ง ต้องฝึกอีกหน่อย อีกสักปีน่าจะเก่ง แต่ต้องต่อเนื่องนะ*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

ส่วน**ยุคสพส**. ป้าอำนวยใช้ทั้งการสอนแบบบอกเล่า มีการจดบันทึก และมีการใช้สื่ออิเล็กทรอนิกส์ จากการสังเกตและการสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมาย พบว่า ในส่วนของการสอนด้วยวาจา จะเป็นการเล่าที่มา ความสำคัญ เล่าเรื่องราว ตำนาน การสอนท่ารำ และการสอนร้อง ฯลฯ แต่ทั้งนี้ ในการสอนร้องจะมีการจดบันทึกประกอบด้วย เพื่อให้เด็กสามารถทบทวนได้ง่าย เช่น เพลงออกคุณครู เพลงโทน เป็นต้น หากเป็นท่ารำ 12 ท่า นอกจากสอนด้วยวาจา ยังมีการถ่ายภาพท่ารำ พร้อมทั้งติดหมายเลขลำดับท่า พร้อมทั้งชื่อท่ารำติดไว้ที่สถานที่ฝึกสอน การสอนเริ่มแรก

ต้องสอนด้วยวาจา และให้เด็กลองทำตาม แต่ภาพที่ติดไว้จะมีประโยชน์เวลาที่เด็กมาฝึกซ้อม สามารถดูภาพประกอบได้ หรือบางทีหากใครลืมก็กลับมาดูภาพที่ติดไว้

ประมาณเดือนกันยายน 2550 ผู้วิจัยได้พานิสิตมหาวิทยาลัยบูรพาไปฝึกเล่นละคร โดยในการหัดละคร ทุกคนต้องรำท่าแม่บท 12 ท่าก่อน ทั้งนี้ ป้าอำนวยได้สอนในเบื้องต้น แล้วให้น้องแอ๊ปช่วยทบทวนให้ เมื่อน้องแอ๊ปไม่มั่นใจว่ากำลังจะซ้อมท่าใด ก็จะหันกลับไปดูภาพที่ติดไว้ เมื่อนิสิตที่มาฝึก พอหัดกับป้าอำนวยและน้องแอ๊ปแล้ว เวลาฝึกซ้อมด้วยตนเอง ด้วยความที่ยังจดจำท่ารำได้ไม่แม่นยำ จึงต้องอาศัยภาพนี้ช่วยเตือนความทรงจำ

นอกจากนี้ ยังมีการถ่ายทำเป็นวีซีดี และเปิดให้นักแสดงชมเวลาฝึกซ้อม เพื่อที่ศิลปินจะได้ไม่ต้องรำสาธิตให้ดูตลอดเวลา การจดบันทึกและการอัดวีซีดีนั้นมีประโยชน์ทั้งในแง่ของการสอนและในด้านการเผยแพร่ เวลาที่ไปแสดงในเวทีต่างๆ ส่วนใดที่หลงลืมไปก็สามารถย้อนกลับมาดูจากเอกสารที่จดบันทึกไว้ได้ หรือหากมีผู้สนใจต้องการที่จะขอข้อมูล ก็สามารถคัดลอกหรือถ่ายเอกสารเอาไปได้ง่าย หรือแม้กระทั่งการขอแผ่นวีซีดีไปเผยแพร่ในวาระและโอกาสต่างๆ ดังนั้น จะเห็นว่า ในยุคฟ้าใหม่มีการผสมผสานกันระหว่างเทคนิคแบบเก่าและเทคนิคแบบใหม่

จะเห็นได้ว่า การสืบทอดของป้าอำนวยนั้นมีการปรับประยุกต์ โดยเพิ่ม (Addition) การจดบันทึกเข้ามาด้วย (Written) นอกเหนือจากการสอนด้วยวาจา (Oral) มีการใช้ทั้งสื่อแบบเก่าและนำสื่อสมัยใหม่ เช่น วีซีดี มาใช้ร่วมด้วย การผสมผสานหลากหลายเทคนิคนี้มีผลดีหลายประการ

หากเป็นการสั่งสอนด้วยวาจา ครูผู้สอนกับผู้เรียนจะมีปฏิสัมพันธ์ และสามารถเข้าใจสิ่งที่สอนได้ง่าย แต่ก็จะลืมได้ง่ายเช่นกัน หากไม่จดบันทึก จะใช้ได้ผลดี หากมีผู้เรียนจำนวนน้อย และมีผู้สอนเพียงคนเดียว แต่เมื่อมีผู้เรียนมากขึ้น และมีผู้สอนหลายคน การจดบันทึกจะมีข้อดี เพราะกลุ่มผู้สอนจะต้องมาตกลงร่วมกันก่อนจะว่าสอนสิ่งใดก่อนหลัง เนื้อหาการสอนจะประกอบไปด้วยอะไรบ้าง เป็นแนวทางที่ศิลปินจะใช้ร่วมกันในการฝึกสอน ในขณะที่ผู้เรียนก็สามารถกลับไปทบทวนด้วยตนเองได้ ส่วนการบันทึกเสียงและการบันทึกภาพด้วยวีซีดีมีข้อดี เพราะสามารถบันทึกภาพเคลื่อนไหวได้ ซึ่งง่ายต่อการฝึกซ้อม และสะดวกในการนำไปเผยแพร่ตามที่ต่างๆ หรือหากมีผู้สนใจต้องการทราบรายละเอียด ศิลปินไม่จำเป็นต้องเล่าข้อมูลให้ฟังอย่างละเอียด และบางครั้งเวลาเล่าอาจตกข้อมูลบางเรื่องไป การมอบเอกสารหรือการให้แผ่นวีซีดีไปชมจึงเป็นทาง

แก้ปัญหาที่ดี นอกจากนี้ การจดบันทึกยังมีประโยชน์ต่อศิลปินในการได้นั่งทบทวนความรู้ต่างๆ ที่จะนำมาถ่ายทอดสืบไป รวมทั้งเป็นผลงานเวลาไปยื่นเสนอขอการสนับสนุนจากหน่วยงานต่างๆ

สิ่งที่น่าสนใจ คือ เมื่อศิลปินมาปะทะกับเทคโนโลยีสมัยใหม่ ศิลปินรู้จักการนำเทคโนโลยีมาใช้ในการผลิตซ้ำวัฒนธรรม ทั้งการใช้กล้องถ่ายภาพ บันทึกผลงาน การใช้คอมพิวเตอร์ในการจัดพิมพ์ข้อมูล ท่ารำ และบทร้องละคร การใช้กล้องวิดีโอในการบันทึกภาพการสาธิตการซ้อม รวมทั้งบันทึกภาพการแสดง เป็นต้น เพื่อผลประโยชน์และเพิ่มอำนาจในการต่อรองทั้งกับหน่วยงานรัฐ เช่น อบต. สำนักงานวัฒนธรรม ผู้ว่าจ้างไปแสดง และหน่วยงานภายนอกที่มาศึกษาดูงาน

*"ถ้าสอนปากอย่างเดียว เด็กเขาจำได้ช้า บางอย่างเราต้องจดด้วย เด็กเขากลับบ้านจะได้เอามาทบทวนได้ อย่างท่ารำ เนื้อร้อง ถ้าจดเนี่ยจะช่วยทุ่นแรงคนสอนมาก ยิ่งเด็กๆ มีเยอะ เราจดเนื้อแจกให้เด็กๆ สอนก็จะง่ายเข้า อย่างท่ารำ เราถ่ายรูปไว้ เด็กๆ จะได้เห็นตัวอย่าง เวลามาถึง ครูไม่อยู่ก็ฝึกซ้อมได้ ดูจากรูปเอา"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"กว่าจะนั่งนึกทบทวนท่ารำ 12 ท่า นึกชื่อท่าแต่ละท่าได้ ป้านวยคิดนานเหมือนกัน เพราะตอนสมัยที่รำ ก็รำไปตามความเคยชิน แต่เวลาต้องมาอธิบาย ตอนจะทำคู่มือสอนต้องคิดว่า เอ๊ะ จะอธิบายยังไง เด็กกับคนอ่านคนอื่นๆ เขาจึงจะเข้าใจ ป้านวย ป้าอางมาช่วยกันคิด แต่พอทำเสร็จ ได้ใช้เยอะ พอใครมาดูงาน เราก็เอาเอกสารที่ทำนั้นไปแจกด้วย หรือภาพที่ติดไว้ เด็กเวลามาก่อนเขาก็ดูรูปก็ซ้อมกันไป ระหว่างรอพวกยายๆ เวลามีคนมาดูงาน ก็ดูภาพ ก็จะเข้าใจ เวลาเราไปรำเผยแพร่ที่ไหน เราก็พาไปด้วย คนเขาอยากรู้รายละเอียดว่าเราทำอะไรกันก็มาดูภาพที่เราติดมาด้วย*

(วรินทร เบ้าทอง, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

การที่ศิลปินผสมผสานเทคนิคหลายๆ เทคนิคในการถ่ายทอด เพราะเข้าใจถึงข้อดีและข้อจำกัดของแต่ละเทคนิค รวมทั้งเข้าใจสถานภาพของครูในฐานะว่าครูเป็นเพียงผู้ถ่ายทอดความรู้คนหนึ่ง (Transmitter) เพราะในโลกแห่งความเป็นจริงแล้ว ยังมีความรู้อีกมากมายที่ได้รับการบันทึกอยู่ในหนังสือที่เด็กๆ ส่วนหนึ่งก็ได้เรียนมา เช่น สังข์ทอง ขุนช้างขุนแผน หรือหากเป็นการรำโรงเรียนก็มีการสอนท่ารำบ้าง แต่เป็นท่ารำแบบกรมศิลป์ นั่นหมายความว่า สถาบันที่ให้ความรู้

เรื่องละครมิได้มีแต่ศิลปินเท่งตุ๊กเท่านั้น แต่ยังมีสถาบันอื่นๆ ที่แข่งขันชิงอำนาจในการให้ความหมายแก่ละครเท่งตุ๊ก

*"ที่โรงเรียน เราก็มีสอนรำ อย่างครูรำที่เคยเรียนมาก็มี แต่ของเราจะรำแบบของนาฏศิลป์ ไม่เหมือนกับที่ป้านวยรำ ให้เรามารำแบบป้านวยก็คงจะไม่ได้ เพราะเราไม่เคยเรียน ไม่ได้หัดมา ถ้าจะให้เราสอนก็ต้องเป็นแบบกรมศิลป์*

(อาจารย์โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว, สัมภาษณ์ 15 พฤศจิกายน 2550)

*"เข็มเขาเรียนรำกับป้ามาก่อน พอตอนหลังเขาไปเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ เขาก็ต้องมีเรียนรำ แต่ของเขารำไม่เหมือนของเรา ของเราต้องอ่อนไปทั้งตัว มือที่วาดไม่เหมือนกัน บางทีกลับมารำที่บ้านก็ติดกรมศิลป์มาเหมือนกัน ป้าต้องบอกว่า รำอย่างนี้มันไม่ใช่ของบ้านเรารำนะ มันคนละอย่างกัน"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

5.3.2.2 **การสร้างความหมายและการรื้อสร้างความหมาย**

**ยุคดั้งเดิม** จากการสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการและการพูดคุยอย่างไม่เป็นทางการกับชาวบ้านทั่วๆ ไปที่ไม่ใช่ศิลปิน นักวิจัยพบว่า เท่งตุ๊กจะมีความหมายต่อชาวบ้านในฐานะที่เป็นสื่อเพื่อสร้างความบันเทิง เวลามีงานบุญ งานบวช งานวัด งานแก้บน ซึ่งสำหรับงานแก้บนนั้น เป็นความหมายที่อยู่คู่กับเท่งตุ๊กมาอย่างยาวนาน เมื่อนักวิจัยลองถามชาวบ้านในทางกลับกันว่า เมื่อนึกถึงเท่งตุ๊กแล้ว นึกถึงอะไร ชาวบ้านส่วนใหญ่ต่างตอบว่า งานแก้บน แต่หากไปถามศิลปิน เท่งตุ๊กก็จะมีบทบาทในการเป็นพื้นที่สาธารณะสำหรับผู้หญิงด้วย

*"ผู้หญิงสมัยก่อน ออกโรงเรียนแล้ว ก็อยู่บ้านว่างๆ บางทีก็ช่วยงานบ้านบ้าง ไม่ได้ไปไหน ถ้ามาฝึกเล่นเท่งตุ๊กยังได้มาเจอเพื่อน เจอฝูง ได้ไปแสดงที่ไกลๆ มีคนรู้จักบางคนตามดูประจำ ตามไปดูทุกที่ก็มี"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

*"เท่งตุ๊กเป็นการแสดงของผู้หญิง ใครๆ ก็ชอบ คนเฒ่า คนแก่ เด็กๆ ชอบหมด ดูแล้วสนุก มันสอนคน สมัยก่อนเล่นมีคนมาดูเยอะ เราก็รู้สึกดี ได้เล่นเป็นนางเอก มีคนมาหลงใหลในตัวเรา ก็ภูมิใจ"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"ละครเท่งตุ๊ก มันเป็นการแสดงของชาวบ้าน มาดูกันเพื่อความสนุกสนาน สมัยก่อนมันไม่มีทีวี ไม่มีอะไร มันมีละครอยู่อย่างเดียว คนก็แห่ไปดูกัน ส่วนใหญ่เขาเล่นตอนหัวค่ำ ทำงานเสร็จหุงข้าว กินข้าวกินปลาเสร็จ ก็มาดูกัน บางทีละครโหมโรงยังไม่ได้อาบน้ำ ต้องรีบเดี๋ยวไม่ทันละคร สมัยก่อนต้องเดินไปดู ไม่มีเหงา เดินกันไปทั้งบ้าน พอเดินไปเดี๋ยวก็เจอคนตามทาง เดินไปดูละครเหมือนกัน จับกลุ่มกันเดินไป"*

(สนทนากลุ่มผู้ชม, 12 เมษายน 2550)

**ยุคต่อสู้** นักวิจัยสังเกตจากคำพูดในการสนทนาทั้งจากศิลปิน คือป้าอำนวยและป้าสาคร รวมทั้งชาวบ้านทั่วไป ในยุคดังกล่าว เวลาที่ศิลปินทั้งสองท่านไปชักชวนเด็กมาหัดรำ หรือแม้แต่ป้าสาครก็มักจะกล่าวกับนักวิจัยอยู่บ่อยๆ ว่า "มันเป็นของโบราณ สืบทอดมาแต่รุ่นพ่อ รุ่นแม่" ซึ่งในความหมายของคำว่า *"ของโบราณ"* มันก็ดูเชย ล้าสมัย ในสายตาของเด็กๆ

*"เท่งตุ๊กน่ะเหรอ มันเป็นของเก่า ของแก่ของบ้านเรา รุ่นพ่อ รุ่นแม่เราก็เคยเล่นกันมา ลองไปถามเถอะ ผู้หญิงที่นี่ (บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม-ผู้วิจัย) ถ้าแก่ๆ ต้องเคยฝึกละครกันมาทั้งนั้นแหละ"*

(สนทนากลุ่มชาวบ้าน ณ ร้านป้าสาคร, 24 พฤษภาคม 2550)

*"เด็กรุ่นๆ เดี๋ยวนี้ เขาไม่ค่อยสนใจหรอก ถ้าเป็นนางเอกละคร ออกทีวี เขาชอบแบบนั้น ถ้ามาเป็นนางเอกเล่นเท่งตุ๊ก เด็ก ๆ เขาว่ามันเชย เขาไม่อยากมาหัดหรอก*

(สนทนากลุ่มชาวบ้าน ณ ร้านป้าสาคร, 24 พฤษภาคม 2550)

*"คนรุ่นใหม่ เขาก็ต้องชอบของใหม่ๆ ของเก่าๆ อย่างละคร เขาไม่ชอบกัน ถ้าเด็กๆเขาคุยกัน ถ้าคุยละครเมื่อคืนว่าเป็นไง มันดูดีกว่าไปคุยว่าไปดูเท่งตุ๊กมา คุยอย่างนั้นอายเพื่อนตายเลย*

(สนทนากลุ่มชาวบ้าน บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม, 7 กรกฎาคม 2550)

ยุคนี้ ผู้วิจัยพบว่า ความหมายของเท่งตุ๊กมีหลายชุดที่ปะทะกันอยู่ เพราะนอกจากศิลปินจะเป็นผู้ให้ความหมายของเท่งตุ๊ก ยังมีสถาบันอื่นให้ความหมายด้วย เช่น สถาบันสื่อมวลชนที่

ได้รับการนิยามว่าเป็นดัชนีชี้วัดความทันสมัยของประเทศ ทำให้สื่อพื้นบ้านรวมทั้งละครถูกมองว่าเป็นสิ่งที่ฉุดรั้ง ฉุดดึง ความทันสมัย หากชุมชนหรือบุคคลใดไม่เปิดรับสื่อมวลชนดูเหมือนจะเป็นชุมชนหรือบุคคลที่ล้าหลัง ภาพของละครจึงถูกประทับตราว่า เป็นสื่อที่ล้าหลัง เชย ไม่ทันสมัย

*"ละครมันเป็นของเก่า เชย ไม่ทันสมัย ชาวบ้านเขาไม่ค่อยชอบกัน เขาชอบดูละครจากโทรทัศน์มากกว่า สนุก เรื่องก็เปลี่ยนบ่อยๆ ไม่ได้เล่นแต่เรื่องเดิมๆ ใครยังมาดูละครอยู่ก็เชย เดี๋ยวคุยกับใครเขาไม่รู้เรื่อง หาว่าบ้านอยู่หลังเขาหรือเปล่า โลกเขาไปไหนต่อไหนกันแล้ว"*

(สนทนากลุ่มชาวบ้าน, 12 เมษายน 2550)

นอกจากนี้ ยังมีสถาบันโรงเรียนที่เข้าร่วมให้คำนิยามแก่ละครเท่งตุ๊กด้วย ว่าละครเท่งตุ๊กเป็นละครของชาวบ้าน เล่นและชมกันเองในหมู่บ้าน ไม่เหมือนละครของกรมศิลปากร ที่ได้รับการยอมรับมากกว่า เพราะละครของกรมศิลป์เป็นรูปแบบที่ได้รับการยอมรับและฝึกสอนในสถาบันโรงเรียน ทั้งวิทยาลัยนาฏศิลป์ และโรงเรียนต่างๆ ดังนั้น ละครเท่งตุ๊กจึงดูเป็นความรู้/ การแสดงของชาวบ้านซึ่งเป็นคนชายขอบ (Marginal knowledge) เป็นความเป็นอื่นที่มิใช่ความรู้หรือการแสดงที่เป็นมาตรฐานที่ได้รับการยอมรับเฉกเช่นรูปแบบของนาฏศิลป์ ทั้งในแง่ความสวยงาม การพยายามที่จะเลียนแบบมาตรฐานแต่ไม่สามารถกระทำได้ดีเท่า

*"เท่งตุ๊กมันเป็นละครของชาวบ้าน เขาหัดเล่นกันเอง ดูๆ มันก็เหมือนของกรมศิลป์นะ แต่เหมือนเขาจะเลียนแบบ แต่ว่ามันไม่เหมือนกัน ของกรมศิลป์จะมีเครื่องแต่งตัวสวยกว่า ดูมีมาตรฐานกว่า อย่างครูโรงเรียนเราก็ฝึกมาแบบรำนาฏศิลป์ ให้มาสอนรำละครคงไม่ได้"*

(อาจารย์โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว, สัมภาษณ์ 15 พฤศจิกายน 2550)

*"เข็ม (ลูกสาวป้าอำนวย- ผู้วิจัย) เขาไปเรียนนาฏศิลป์ เขาก็ฝึกแบบของนาฏศิลป์ไม่เหมือนเราที่ฝึก อย่างของเราไปทั้งตัว มือ แขน ต้องอ่อนหมด เวลามีงานเอามารำ บางทีก็ติดแบบนาฏศิลป์มา เราต้องบอกว่าไม่ใช่ ที่แม่รำไม่ใช่แบบนี้ ลูกก็จะบอกว่า แต่ที่วิทยาลัยเขาสอนแบบนี้นะ ใครๆ เขาก็เรียนแบบนี้กัน"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

ความหมายต่อมา คือ ความหมายของนางละครว่าเป็นการเต้นกินรำกินก็ได้รับการตอกย้ำผ่านระบบการศึกษาแผนใหม่ แม้ว่าในยุคก่อนหน้านี้ อาจจะมีทัศนะเรื่องเต้นกินรำกินบ้าง แต่มีน้อย เพราะชาวบ้านส่วนใหญ่ต่างก็ประกอบอาชีพเกษตรกรรม ซึ่งไม่ได้เป็นอาชีพที่มีสถานภาพทางสังคมสูงมากนักเมื่อเทียบกับละคร และการเล่นละครในยุคก่อนก็สามารถเลี้ยงตัวเองและครอบครัวได้ แต่ว่าในยุคของการต่อสู้ เมื่อการพัฒนาเข้ามาในบ้านเจ้าหลาว มีโรงแรม รีสอร์ทมาตั้ง มีคนต่างถิ่นเข้ามา รวมทั้งโทรทัศน์ที่นำเสนอชีวิตที่สุขสบาย อาชีพที่หลากหลาย ทำให้ชาวบ้านโดยเฉพาะผู้ที่พอมีอันจะกินในหมู่บ้านใฝ่ฝันที่จะมีชีวิตเช่นนั้นบ้าง หนทางที่จะบรรลุเป้าหมาย คือ การศึกษา ดังนั้น ชาวบ้านจึงมีค่านิยมให้ลูกหลานได้มีโอกาสศึกษาต่อ และทุ่มเททรัพยากรเพื่อการเรียน ทั้งทรัพยากรเวลา เงินทอง ทำให้มีเด็กที่สนใจจะมาเรียนละครลดลง เพราะละครไม่สามารถยึดเป็นอาชีพเลี้ยงตนเองได้ การเป็นละครไม่สามารถทำให้ชีวิตประสบความสำเร็จตามความหมายแบบที่การพัฒนาแบบสมัยใหม่นิยามไว้

> *“ถ้าให้เลือกระหว่างมาหัดละครกับเรียน เราต้องให้ลูกเราเรียนก่อน เรียนแล้วยังมีโอกาสเป็นเจ้าคนนายคน ยังใช้ความรู้เลี้ยงตัวเองได้ พ่อแม่จะได้สบาย มีกินมีใช้เหมือนคนอื่นเขา เต้นกินรำกินแบบนี้มันยาก เลี้ยงตัวเองได้ยาก ความนิยมคนมันก็ลดลง อยากให้ลูกตั้งใจเรียน ทุ่มเทเวลากับการเรียนมากกว่า เวลาดูทีวี เขามีบ้านสวยๆ มีรถดีๆ ขับ อยากให้ลูกเป็นอย่างนั้นมากกว่า”*
>
> (สนทนากลุ่มชาวบ้าน, 18 มีนาคม 2550)

> *“ถ้าถามว่าโตขึ้นอยากให้ลูกเป็นอะไร ก็แล้วแต่เขานะ แต่ว่าเราก็อยากให้เขาเรียนสูงๆ ตั้งใจเรียน เขาอยากจะเป็นอะไรก็อีกเรื่องหนึ่ง อย่างละครมาเต้นกิน รำกิน ชั่วพักชั่วครู่พอเอาได้ แต่จะให้มาทุ่มเทเหมือนเรียนคงไม่ได้ เรียนต้องมาอันดับหนึ่ง เป็นละครมันจะเลี้ยงตัวไม่รอด ไม่เหมือนไปเล่นละครทีวีนะ ถ้าอย่างนั้นค่อยน่าส่งเสริมหน่อย”*
>
> (สนทนากลุ่มชาวบ้าน, 18 มีนาคม 2550)

แต่ความหมายของละครเท่งตุ๊กในทัศนะของชาวบ้านที่ยากจนแล้ว การเล่นละครยังสามารถสร้างรายได้ แม้ว่าจะไม่ได้เป็นรายได้หลัก แต่ก็เป็นรายได้ส่วนหนึ่งที่สามารถเลี้ยงชีพได้ เป็นอาชีพที่สุจริต ดังนั้น การมาเล่นละครจึงเป็นทางเลือกหนึ่งที่น่าสนใจสำหรับเด็กผู้หญิงที่ฐานะทางบ้านยากจน เพราะการมาเล่นละครสามารถหายรายได้มาจุนเจือครอบครัวได้ส่วนหนึ่ง

*"ให้มาฝึกเถอะละครน่ะ อย่างน้อยก็มีอาชีพติดตัว ไว้เลี้ยงตัวได้ มันเป็นอาชีพสุจริต ไม่ได้ไปปล้น ไปฆ่าใครเขา ถ้ายังมีคนบน ละครมันก็ยังอยู่ได้ ไปรำแป๊บหนึ่งก็ได้แล้ว 100- 200 บาท ดีกว่านอนอยู่บ้านเฉยๆ ถ้าต่อไปเด็กๆ เขารู้จักพลิกแพลง ทำมันให้ดีกว่านี้ มันต้องดีขึ้น"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

*"เด็ก ๆที่กำลังฝึกอยู่ ส่วนใหญ่ก็ไม่ได้ร่ำได้รวยอะไรกัน บางคนแม่ก็ทำงานที่โรงแรม เป็นแม่บ้านทำความสะอาด บางคนพ่อก็ทำเรือ บางคนก็รับจ้าง ฉันก็ว่าดีชิ มาฝึก มีเงิน ถึงไม่มาก แต่ก็พอช่วยทางบ้านได้บ้าง*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

*"เงินทองเดี๋ยวนี้มันหายาก คงไม่มีปัญญาส่งเรียนที่ไหนหรอก จบ ป.6 นี้ก็คงเลิกเรียน เสาร์ อาทิตย์ตอนนี้ ก็ให้ไปทำงานที่ร้านอาหาร ไปช่วยเสิร์ฟอาหาร เสาร์ อาทิตย์คนมันเยอะ เขาทำกันไม่ทันก็ต้องหาเด็กไปเสิร์ฟ วันหนึ่งก็ได้ 100-200 บาท ตอนค่ำ ๆก็ไปฝึกละครกับเจ๊คร เวลาเจ๊ครเขามีงาน เขาก็พาไปด้วย เล่นบทตามพี่ๆ ไป เจ๊ครให้ค่าตัวคืนละ 100 บาท ก็ดีชิ ดีกว่าอยู่เฉยๆ ยังมีค่าขนมมาซื้อโน่นนี่ได้บ้าง*

(ผู้ปกครองศิลปินเด็ก, สัมภาษณ์ 14 พฤศจิกายน 2550)

จะเห็นว่า ชาวบ้านใช้มิติเศรษฐกิจเป็นเกณฑ์ในการตัดสินคุณค่าของสื่อพื้นบ้าน การที่มันไม่มีคุณค่า เพราะว่า ไม่มีผู้ชม ยึดเป็นอาชีพเลี้ยงตัวเองไม่ได้ ในขณะที่ให้คุณค่ากับสื่อมวลชนซึ่งเป็นสื่อสมัยใหม่ อย่างเช่น โทรทัศน์มากกว่า หรือหากจะมีคุณค่าก็เป็นคุณค่าในมิติเศรษฐกิจมากกว่าจะสนใจในมิติวัฒนธรรมที่ศิลปินสร้างความหมายของละครมาต่อรองว่า "มันเป็นของโบราณ สืบทอดมาแต่รุ่นพ่อ รุ่นแม่" แต่ความหมายของคำว่า *"ของโบราณ"* มันก็ยังดูเชย ล้าสมัยในสายตาของเด็กๆ

**ยุคสพส**. ป้าอำนวยมีการรื้อสร้างความหมายใหม่ จาก "ของโบราณ เชย" มาสู่การสร้างความหมายใหม่ว่า เท่งตุ๊ก คือ *"ศิลปะวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ของชุมชน"* ดังจะเห็นได้จาก เวลาที่ป้าอำนวยไปแสดงเท่งตุ๊กที่ใด ก็จะกล่าวว่า *เท่งตุ๊กเป็นเอกลักษณ์ของชุมชนบ้านเจ้าหลาว* และปรากฏอยู่ในบอร์ดที่จัดแสดงไว้ที่บ้านของป้าอำนวยสำหรับต้อนรับคณะผู้มาเยี่ยมชม หรือหากกลุ่มแม่บ้านมาทำกะปิที่บ้านก็จะได้เห็นผลการดำเนินกิจกรรมของเท่งตุ๊ก โดยบอร์ดดังกล่าว หาก

ป้าอำนวยไปจัดแสดงเท่งตุ๊กที่ใด ก็จะนำบอร์ดดังกล่าวไปจัดแสดงให้ความรู้แก่ประชาชนที่มาชมเท่งตุ๊กด้วย เป็นความรู้ก่อนชมเท่งตุ๊ก เพื่อจะทำให้การดูเท่งตุ๊กมีอรรถรสและมีความเข้าใจมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ ครั้งหนึ่งเมื่อนักวิจัยพานิสิตลงไปฝึกหัดเล่นเท่งตุ๊ก ก่อนจะหัด ป้าอำนวยต้องให้ทุกคนไหว้ครู และขออนุญาตครูฝึกสอนเท่งตุ๊ก โดยบอกว่า *"เพื่อเป็นการสืบสานศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านให้คงอยู่สืบไป"* ด้วย

เราจะเห็นได้ว่า ในยุค สพส.สำหรับป้าอำนวยแล้ว ป้าอำนวยรื้อสร้างความหมายโดยชูมิติทางด้านวัฒนธรรมมาต่อรอง อีกความหมาย คือ การชูเรื่องการเป็นความรู้ ความสามารถพิเศษของเด็กๆ เนื่องจาก กลุ่มเป้าหมายที่มาเรียนนั้น ส่วนใหญ่เป็นลูกหลานของชาวบ้านที่มีอันจะกินในหมู่บ้าน ดังนั้น การส่งลูกมาเรียนเพราะมันเป็นอัตลักษณ์ของชุมชน และมันเป็นความสามารถพิเศษของเด็ก ซึ่งอาจเอื้อประโยชน์ต่อการเรียนในอนาคตได้ แต่ในมิติเศรษฐกิจนั้น ป้าอำนวยแทบไม่ได้กล่าวถึง เพราะเท่าที่ผู้วิจัยไปสังเกตและสัมภาษณ์ทั้งจากป้าอำนวย ศิลปินรุ่นเด็ก รวมทั้งผู้ปกครอง ไม่มีใครกล่าวถึงความหมายในมิติเศรษฐกิจเลย

> *"ภูมิใจที่เล่นเป็น เพราะมันเป็นเอกลักษณ์พื้นบ้านของเรา เวลาไปรำโชว์ที่ไหนคนเขาเห็น เขาก็ชมว่าบ้านเจ้าหลาวมีดีเหมือนกัน"*
>
> (สนทนากลุ่มศิลปินเด็ก คณะป้าอำนวย สุธาโร, 20 ตุลาคม 2550)

> *"หนูเล่นเป็น เป็นความสามารถพิเศษของหนู พ่อแม่ส่งเสริม อยากให้มาเรียน ถ้าเรามีความสามารถพิเศษ คนเขาจะชอบ บางทีเรียนที่โรงเรียน ครูก็ดูว่าใครมีความสามารถพิเศษอะไรบ้าง เวลามีงาน ครูก็จะมาให้เราไปรำโชว์ เราก็ภูมิใจ"*
>
> (สนทนากลุ่มศิลปินเด็ก คณะป้าอำนวย สุธาโร, 20 ตุลาคม 2550)

> *"อย่างป้านวยเขาสอน ฉันก็ให้ลูกไปเรียน เราเคยรำมาก่อน ถ้าเขามีงานไปรำโชว์กันที่ไหน ให้ไปทุกครั้ง ไม่เคยขัด เราภูมิใจ ดีใจที่ลูกเรามีความสามารถพิเศษ เพราะละครมันเป็นเอกลักษณ์ของบ้านเรา ได้ไปรำโชว์ เด็กก็กล้าแสดงออก คนข้างนอกก็ได้รู้จักละครบ้านเรา แต่ก็ไม่ให้เสียการเรียนนะ*
>
> (สนทนากลุ่มผู้ปกครอง, 1 มีนาคม 2550)

ผู้ปกครองกลุ่มนี้ มองละครในฐานะที่จะมาเสริมคุณค่าให้แก่ปัจเจกบุคคล คือ ลูกหลานมากกว่าจะมาคิดว่า การเล่นละครเป็นการบั่นทอนคุณค่าของปัจเจกบุคคลซึ่งเป็นเด็กๆ ที่มาฝึก เนื่องจากผู้ปกครองกลุ่มนี้มีความรู้เกี่ยวกับแนวคิดการเรียนแบบสมัยใหม่ มีโอกาสปะทะสังสรรค์กับคนต่างถิ่น และส่วนใหญ่จะเป็นชาวบ้านในหมู่บ้านเจ้าหลาวหัวแหลมซึ่งเป็นพื้นที่ตั้งของศาลเจ้าพ่อหัวแหลม และเป็นพื้นที่ต้นกำเนิดละครที่บ้านเจ้าหลาว นอกจากนี้ กระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กของป้าอำนวยสะท้อนให้เห็นถึงการประสานประโยชน์ส่วนตน คือ การมีความรู้ความสามารถพิเศษอันจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในระบบต่อไปและประโยชน์ส่วนรวมนั่นคือ การช่วยสืบทอดศิลปวัฒนธรรมของชุมชนเข้าด้วยกัน

การที่ผู้ปกครองส่วนใหญ่ของศิลปินเด็กคณะป้าอำนวยมีทัศนะเช่นนั้น อาจเนื่องมาจากสถานภาพทางสังคมและสถานภาพทางเศรษฐกิจที่ดีกว่าผู้ปกครองของศิลปินเด็กคณะป้าสาคร เท่าที่ผู้วิจัยได้ลงไปพูดคุยกับพวกเด็กๆ และคณะทำงาน ทั้งคณะของป้าอำนวยและป้าสาคร ผู้วิจัยพบว่า โดยภาพรวมแล้ว คณะของป้าอำนวยมีเด็กที่มาจากหลากหลายฐานะ มีทั้งเด็กที่ฐานะค่อนข้างขัดสนและเด็กที่มีฐานะค่อนข้างดี แต่ส่วนใหญ่จะมาจากกลุ่มผู้ที่ค่อนข้างมีฐานะในชุมชน ในขณะที่เด็กๆ จากคณะของป้าสาครนั้นมาจากครอบครัวที่มีฐานะยากจน จึงให้คุณค่าหรือความสำคัญแก่เท่งตุ๊กในมิติทางด้านเศรษฐกิจมากกว่ามิติอื่นๆ แต่มีศิลปินเด็กบางรายที่เริ่มแรกมาฝึกเท่งตุ๊กกับป้าอำนวยช่วงที่ได้รับการสนับสนุนจาก สพส. แต่พอฝึกได้สักพัก หลังจากฝึกออกคุณครูได้แล้ว ก็มาฝึกต่อและมาเล่นอยู่ในคณะของป้าสาคร

เมื่อเป็นดังนี้ นั่นหมายความว่า ในกระบวนการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมนั้น ป้าอำนวยมีส่วนอย่างมากในการช่วยผลิตศิลปิน (Production) คือ ช่วยในการฝึกสอน ในขณะที่ป้าสาครจะช่วยในเรื่องของการแพร่กระจาย (Distribution) คือ ช่วยพาไปแสดงในงานต่างๆ เพราะป้าสาครจะยึดการแสดงเท่งตุ๊กเป็นอาชีพหนึ่ง ในขณะที่ป้าอำนวยไม่ได้ยึดการแสดงเท่งตุ๊กเป็นอาชีพ แต่เป็นกิจกรรมที่ทำเป็นงานรอง

> *“ละครมันเป็นอาชีพของเราตั้งแต่เรายังสาวรุ่นๆ จนตอนนี้แก่จะเข้าโลงอยู่แล้ว มันเป็นอาชีพแรกของเราเลย ฉันทำมันก่อนจะแต่งงาน ก่อนที่จะมาขายของเสียอีก ถึงจะไปทำอะไรอย่างอื่น แต่ละคร เราไม่ทิ้งหรอก ก็ร้องเล่นกันไป จนกว่าจะลากสังขารกันไปไม่ไหวนั่นแหละ”*
>
> (สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

*"เดี๋ยวนี้ ป้าไม่ได้เล่นละครเป็นอาชีพ อาชีพป้าก็มี บางคนเห็นป้ามาทำละครอีก บางคนเขาไม่รู้ ไม่เข้าใจ มีว่ากัน ลอยๆมาตามลมบ้าง ว่ามาทำเพราะมีเงิน ป้าก็จะบอกว่า แต่ก่อนไม่มีเงิน ไม่มีงบมาก็ทำ เราไม่ได้จะมาหวังร่ำรวยจากละครหรอก ที่มาทำเนี่ยเข้าตัวไปตั้งเท่าไร คนเขาไม่เห็น ที่มาทำก็เพราะยังไม่อยากให้ศิลปวัฒนธรรมของบ้านเราต้องสูญไปหรอก"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

5.3.2.3 Teacher- centered/ Student- centered

**ยุคดั้งเดิม** การฝึกเน้นเอาครูเป็นศูนย์กลาง เริ่มจากการไปฝึกเรียนต้องเลือกช่วงเวลาที่ครูสะดวก การสอนก็แล้วแต่ครูผู้สอน คือ ย่าโอ๋ว่าจะสอนเนื้อหาอะไร และจะมีวิธีการสอนอย่างไร ส่วนการสอนจะสอนแบบเข้มงวด ครูสอนอย่างไรก็ต้องจำและทำอย่างนั้น ไม่มีใครมีข้อสงสัยหรือซักถามในสิ่งที่ครูสอน การสอนจะต้องค่อยเป็นค่อยไป และใช้เวลานาน อย่างเช่น การฝึกรำกว่าจะรำ 12 ท่าและออกคุณครูได้ อาจใช้เวลาเป็นปีและกว่าที่จะได้ออกโรงแสดงก็กินระยะเวลานาน เริ่มแรก นักแสดงต้องเล่นบทกุมาร หรือบทตาม คือ มีตัวละครผู้ใหญ่พาออกเวที เพื่อให้เกิดความคุ้นเคย เคยชินกับเวที ไม่ประหม่า เมื่อผ่านขั้นนี้แล้ว จึงจะสามารถแสดงบทที่เป็นตัวละครหลักได้

*"หัดนานกว่าจะเป็น อย่างป้าก็ไปหัดตั้งแต่เล็ก พอเลิกเรียนไม่นานก็ตามพี่สาวป้าอาง ป้าอรไป พอไปดูย่าโอ๋เลยชวนให้หัดซะด้วยกัน ตอนแรกย่าโอ๋ก็ต้องสอนท่ารำ 12 ท่าก่อน ย่าโอ๋จะรำให้ดูแล้วเราก็รำตาม ต้องรำให้เหมือนที่ย่าโอ๋เขารำไว้ เสร็จแล้ว เราก็ต้องกลับมาหัดต่อที่บ้าน วันรุ่งขึ้นก็ไปรำให้ย่าโอ๋ดูอีกทีว่าใช้ได้หรือยัง ถ้าเอาได้ก็ต่อท่าใหม่กัน เมื่อฝึกครบ 12 ท่า ก็ต้องซ้อมให้เก่ง คล่อง ก่อนจะไปฝึกออกคุณครู แล้วเล่นเข้าเรื่อง แรกๆ ต้องตามพี่ๆ เขาออกไปก่อน เล่นเป็นบทกุมารไปก่อน นานเลยเล่นบทเด็กหลายปีกว่าจะเล่นเป็นตัวเอก อายุประมาณ 15 ปีได้"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"ตอนที่ผมหัดกับย่าหร่วม ย่าก็ดุ ใครเต้นไม่สวย เดินขาหนีบ ขาแบะก็ถูกดุ ท่าเต้นไม่ถูกก็ถูกดุ วางเท้าไม่ถูกก็โดนดุ บางทีถึงขนาดเคาะตาตุ่มกันเลย"*

(หวาน สุขสำราญ, สัมภาษณ์ 14 ตุลาคม 2550)

*“จำได้ อย่างนางเอกที่เคยเล่นคู่กัน รำไม่สวย โดนย่าโอ๋ดุแล้วดุอีก เป็นประจำ แต่ก็ยังรำตัวแข็ง มือแข็ง อย่างผมฝึกนาน แต่ก็ต้องถือว่ายังเล่นไม่เก่ง”*

(ฉัตรชัย ชักชวนวงศ์, สัมภาษณ์ 13 ตุลาคม 2550)

*“สอนให้ร้องก่อน ทำท่าก่อน ครูโอ๋ก็ทำท่าให้ดู เด็กๆ ก็ทำตาม สมมติเราทำท่าไม่ถูก เด็กบางคนมือแข็งบ้าง แกก็จะสอนให้อ่อนเหมือนแก ก็ขึ้นบทแรก หัดรำไปก่อน แล้วมาท่านั่ง ให้นั่งร้อง ค่อยลุกเดิน มีท่าก้าว ท่าเดิน ต้องดูทุกกระเบียดนิ้ว คนไหนไม่เป็นก็ต้องหัดจนเป็น”*

(สำอาง เจนจัดทรัพย์, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

กล่าวโดยสรุป รูปแบบการสอนในยุคนี้จะมี 2 แบบ คือ ศิลปินจะรำหรือร้องให้ดูเป็นตัวอย่าง แล้วให้ลูกศิษย์ทำตาม ซึ่งเป็นวิธีการสืบทอดแบบ “ตายายพาทำ” และการสอนไปพร้อมๆ กัน เป็นวิธีการสืบทอดแบบ “ตายายสอนลูกหลาน” ทั้งสองวิธีต่างเป็นวิธีที่ยึดเอาครูผู้สอนเป็นหลัก (Teacher – centered approach) ซึ่งวิธีดังกล่าวเหมาะกับยุคสมัยที่เป็นสังคมแบบปิด เด็กถูกสอนให้เคารพผู้อาวุโส ดังนั้น เด็กจึงไม่เคยตั้งคำถามหรือสงสัยในสิ่งที่ครูสอน ต่างยอมรับในสิ่งที่ครูสอนโดยดุษฎี

การที่รูปแบบการสอนในยุคนี้เป็นเช่นนี้ เนื่องมาจากสถานภาพของศิลปินที่สูง จะเห็นได้จาก การแสวงหาศิลปินใหม่ของศิลปินในยุคนี้จะอยู่ในลักษณะตั้งรับ (Passive) คือ ศิลปินอยู่ที่บ้าน ส่วนผู้ที่สนใจอยากจะเรียน ต้องเดินทางมาหาที่บ้าน หรือรายที่ศิลปินชักชวนให้ฝึก ศิลปินก็มิได้ออกไปชักชวนหรือแสวงหาแบบกระตือรือร้น (Active Seeker) แต่อย่างใด หากแต่ทุกรายที่ผู้วิจัยไปสัมภาษณ์นั้นต่างติดตามญาติพี่น้องไปฝึกที่บ้านทั้งสิ้น เมื่อศิลปินเช่นย่าโอ๋เห็นหลายครั้งจึงชักชวนให้ฝึก อีกปัจจัยหนึ่งที่มีความสัมพันธ์กับสถานภาพของศิลปิน คือ ความต้องการที่จะมาฝึก (Demand) มีมาก หมายความว่า มีผู้ประสงค์ที่จะมาฝึกนั้นเป็นจำนวนมาก แต่อุปทาน (Supply) นั้นมีน้อย เพราะทั้งหมู่บ้านมีศิลปินที่ฝึกสอนเพียงรายเดียว คือ ย่าโอ๋นั่นเอง เมื่อศิลปินมีสถานภาพสูง (Power) และมีความต้องการ (Demand) มาก จึงส่งผลต่อรูปแบบการฝึกสอนที่ยึดเอาศิลปินเป็นหลักทั้งสิ้น

**ยุคต่อสู้** การฝึกยังคงเน้นเอาครูเป็นศูนย์กลาง แต่ก็มีการคำนึงถึงเด็กบ้าง สัดส่วนระหว่างครูและศิษย์ คือ 80 : 20 ยุคนี้ ศิลปินต้องต่อสู้กับการเข้ามาแย่งชิงพื้นที่ของสื่อสมัยใหม่ ทั้ง

โทรทัศน์ ดนตรีสตริง เพลงลูกทุ่งที่มาพร้อมกับวิทยุ ฯลฯ รวมไปถึงภาระเรื่องการเรียน การตัดถนน การเติบโตเป็นเมืองท่องเที่ยว ทำให้ขาดเด็กๆ ที่จะมาฝึกเรียน เนื่องจากเด็กบางคนแม้ว่าจะสนใจ แต่อาจจะติดภาระเรื่องการเรียน หรือติดต้องทำงานร้านอาหาร จึงไม่สามารถมาเรียนได้ ในขณะที่เด็กบางกลุ่มก็ไม่สนใจ มองว่าเป็นเรื่องเชย โบราณ ล้าสมัย จึงไม่สนใจมาฝึกหัดรำ นอกจากนี้เด็กรุ่นใหม่ ความอดทนมีน้อย เพราะการฝึกรำต้องใช้ระยะเวลานาน หากครูดุ บางคนก็ทนไม่ได้

วิธีการสอนในยุคนี้จะเหมือนยุคดั้งเดิมสมัยที่ศิลปินเคยเรียนกับย่าโอ๋ คือ จะเริ่มจากการไหว้ครู และเริ่มจากการฝึกรำ 12 ท่า โดยครูจะรำให้ดูเป็นตัวอย่าง แล้วให้เด็กๆ ทำตาม หลังจากนั้น จึงรำออกคุณครู ก่อนที่จะเล่นเข้าเรื่อง เวลาฝึก จะให้เด็กเล่นตามบทที่ได้รับมอบหมาย โดยมีครูคอยบอกบทอยู่ใกล้ๆ

*"ครูสอนมาอย่างไร เราก็สอนอย่างนั้นแหละ ทีแรกก่อนจะเรียน เราก็ต้องบอกครูก่อน เสร็จแล้วก็มาฝึกรำกัน รำท่าพื้นฐาน 12 ท่า นานเหมือนกันกว่าจะรำได้ สอนแล้วก็ต้องให้เด็กไปฝึกที่บ้าน วันรุ่งขึ้นก็ให้มารำให้ดู เสร็จแล้วก็ต้องมารำออกคุณครู แล้วก็ค่อยมาเล่นเข้าเรื่อง เล่นเป็นเรื่องมันยาก ไหนจะร้อง รำ จำดนตรี บทเจรจา เด็กจะเล่นเก่งก็ต้องรำสวย ร้องดี เล่นสมบทบาท มันยากนะ"*

*"เด็กรุ่นนี้ พูดยาก จะมาดุเหมือนสมัยก่อน ไม่ได้ ลูกเขาเราจะดุยังไง สมัยก่อนครูสอน ครูบอกยังไง ก็เชื่อครูยังงั้น เดี๋ยวนี้ มันช่างถามนู่นถามนี่ ช่างพูด ช่างกิน อยู่ไม่สุข ทำไมมันเป็นยังงี้ เราก็ต้องปรับบ้าง สอนก็สอนเหมือนเดิม แต่ว่าไม่ดุเหมือนเมื่อก่อน อีกอย่าง เด็กสมัยนี้เขาเรียน จะมาหัดทุกคืนไม่ได้หรอก ช่วงเรียนก็ต้องหยุดพักให้เขา การเรียนสำคัญ เดี๋ยวพ่อแม่เขาจะมาว่าเอาได้"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

ถึงแม้ว่าวิธีการสอนในยุคต่อสู้จะใช้วิธีการเดิมเป็นหลัก แต่สภาพสังคมและสถานภาพของสื่อที่เปลี่ยนไป ศิลปินและละครเท่งตุ๊กจึงมีสถานภาพที่ลดลง ไม่ได้เป็นสื่อผูกขาดในชุมชน ศิลปินมีอำนาจในการต่อรองกับผู้เรียนน้อย ดังนั้น วิธีการสอนที่เน้นผู้สอนเป็นศูนย์กลาง (Teacher-centered approach) ไม่ว่าจะเป็นวิธีการสอนด้วยวาจาแบบ "ตายายสอนลูกหลาน" และการทำให้ดูเป็นตัวอย่างและให้ทำตามแบบ "ตายายพาทำ" จึงก่อให้เกิดปัญหา เนื่องจาก เด็กสมัยนี้ถูกฝึกให้กล้าแสดงออก ถูกปลูกฝังกระบวนการคิดแบบวิทยาศาสตร์จากโรงเรียน ดังนั้น เด็ก

จึงไม่ได้สงบปากสงบคำเฉกเช่นแต่ก่อน เด็กมักตั้งคำถามบ่อยๆ กับศิลปินในเรื่องที่ศิลปินสอน ดังนั้น เมื่อผู้สอนและผู้เรียนเปลี่ยนไป แต่วิธีการสอนเหมือนเดิม จึงทำให้การสืบทอดแบบเดิมในยุคต่อสู้ไม่มีประสิทธิภาพเท่ากับยุคดั้งเดิม

นอกจากนี้ การสอนแบบเอาครูเป็นหลัก ถึงแม้ว่าจะสนใจเด็กบ้าง แต่ก็มีในสัดส่วนที่น้อย ประเด็นที่ศิลปินสนใจ คือ เวลาที่เด็กว่างพอที่จะมาฝึกซ้อม มากกว่าที่จะสนใจว่าเด็กๆ ที่มาฝึกเขาสนใจเรื่องอะไร ประเด็นอะไร รวมทั้งการไม่ได้อธิบายเหตุผลให้เด็กฟังว่าทำไมจึงต้องทำ หรือบางครั้งการอธิบายใช้ความเชื่อที่พิสูจน์ไม่ได้ ไม่ได้อธิบายตามกระบวนทัศน์แบบวิทยาศาสตร์ เช่น เมื่อเด็กถามว่าทำไมต้องทำ ป้าสาครจะตอบว่า “เพราะครูเขาก็สอนมาอย่างนี้” ซึ่งไม่น่าจะใช่คำตอบที่ดีนัก เพราะเด็กสามารถตั้งคำถามต่อได้อีกว่า “แล้วทำไมครูจึงสอนเช่นนั้น”

**ยุคสพส**. ป้าอำนวยได้รับการสนับสนุนจาก สพส. และมีการเปิดรับสมัครเด็กที่สนใจมาฝึกหัดเท่งตุ๊ก โดยไม่สนใจว่ารูปร่างหน้าตาจะเป็นอย่างไร จะอ้วนผอม หรือดำขาวก็สามารถมาเรียนได้ทั้งสิ้น ในช่วงแรกของโครงการมีเด็กมาสมัครจำนวน 42 คน ได้แก่ เด็กผู้หญิงที่มาฝึกรำ จำนวน 31 คน และเด็กผู้ชาย ที่ต้องการมาฝึกเครื่องดนตรี จำนวน 11 คน ซึ่งประมาณครึ่งหนึ่งของเด็กทั้งชุมชน อายุของเด็กที่มาเรียนมีตั้งแต่ 4 ขวบ ไปจนถึง 15 ปี มีครูสอนรำ4 คน คือ ป้าอำนวย ป้าสำอาง ป้าปราณี และน้องเข็ม ส่วนครูสอนดนตรี มี 2 คน คือลุงหวานและลุงสำรวจ โดยป้าอำนวยจะสอนเป็นกลุ่ม สถานที่ฝึกสอนกันที่สมาคมอนุรักษ์พิทักษ์เจ้าหลาว โดยใช้เวลาสอนในช่วงเย็นๆ หลังจากที่เด็กกลับจากโรงเรียน ตั้งแต่เวลา 18.00 – 20.00 น. เมื่อเลิกสอนก็มีรถไปส่ง แต่บางคนก็มีผู้ปกครองไปรอรับกลับบ้าน

การที่คณะทำงานเลือกที่จะมาฝึกสอนกันที่สมาคมอนุรักษ์พิทักษ์เจ้าหลาวแทนที่จะใช้บ้านป้าอำนวยเป็นสถานที่ฝึกซ้อม มีเหตุผลหลายประการ ได้แก่ ความสัมพันธ์ระหว่างป้าอำนวยกับน้องจี๊ดหรือวรินทร เบ้าทอง ซึ่งเป็นหนึ่งในแกนนำคณะทำงานเคยทำงานที่สมาคมอนุรักษ์พิทักษ์เจ้าหลาวมาก่อน นอกจากนี้ สมาคมดังกล่าวยังเป็นพื้นที่สาธารณะสำหรับชุมชน สมาคมฯ เคยประสบความสำเร็จในการรณรงค์ให้ชาวบ้านอนุรักษ์ปะการัง ซึ่งปัจจุบันสมาคมฯ ไม่ได้ดำเนินกิจกรรมแต่อย่างใด แต่ชาวบ้านในชุมชนก็ยังคงมาใช้สถานที่ของสมาคมในการจัดกิจกรรมต่างๆ เช่น การประชุมกองทุนหมู่บ้าน การประชุมกลุ่มแม่บ้าน ฯลฯ นั่นหมายความว่า พื้นที่ของสมาคมเป็นสถานที่จัดกิจกรรมสาธารณะในชุมชนมาก่อน นอกจากนี้ ที่ตั้งดังกล่าวยังอยู่ใกล้โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว ซึ่งสะดวกต่อการเดินทางของนักเรียนเวลามาฝึกซ้อม

*“เมื่อก่อนตอนฝึกสอน เราฝึกบ้านป้านวย ฝึกบ้านป้า น้ำไฟก็ของป้า แล้วอีกอย่างบ้านป้ามันคับแคบ ถ้าเด็กมาฝึกหลายๆ คน มันไม่สะดวก เราเลยมาประชุมคุยกันว่า ไปใช้ที่สมาคมดีกว่า เพราะตอนนี้เวลาชาวบ้านประชุม ก็มาประชุมกันที่นี่อยู่แล้ว ชาวบ้านรู้จักคุ้นเคยกันดี สถานที่กว้างขวาง และที่นี่มันก็ดี สมาคมเราเคยทำประโยชน์ช่วยชาวบ้านอนุรักษ์ปะการัง ดูประวัติแล้วที่นี่เหมาะที่สุด เดินทางสะดวก อยู่ใกล้โรงเรียนบ้านเจ้าหลาวอยู่แล้ว”*

(วรินทร เบ้าทอง, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

*“อย่างฝึกตอนนี้ เราไปขอที่สมาคมฝึกเด็ก เพราะเรารับคนเยอะ มาฝึกที่บ้านป้าก็ไม่ไหว ไหนจะเด็ก ไหนจะพ่อแม่ ไหนจะคนทำกับข้าว เราเลยไปขอใช้ที่สมาคม อีกอย่างโครงการนี้ เราสืบทอดเท่งตุ๊ก เท่งตุ๊กมันเป็นของชุมชน ถ้ามาฝึกบ้านป้า คนเขาอาจจะมองว่ามันเป็นของป้าก็ได้ แต่ไปฝึกที่สมาคม ข้อครหาแบบนี้มันจะไม่มี เพราะสมาคมมันเป็นที่ของชุมชนอยู่แล้ว เวลามีประชุม เราไปประชุมกันที่นี่อยู่แล้ว ชาวบ้านคุ้นเคยแล้ว แถมยังอยู่ใกล้โรงเรียนอีก”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

ข้อสังเกต สำหรับการเลือกใช้สมาคมอนุรักษ์พิทักษ์เจ้าหลาวเป็นสถานที่ฝึกซ้อมนั้น มีความเกี่ยวข้องกับการยกสถานภาพ (Status) ของเท่งตุ๊กให้เป็นสื่อของชุมชนที่ชัดเจนขึ้น เพราะจากเดิมนั้น ในยุคต่อสู้ ป้าอำนวยใช้บ้านของตนเองเป็นสถานที่ฝึกซ้อม บ้านของป้าอำนวยอยู่ในซอยย่อยที่ลึกเข้าไปทางหน้าเขา ไม่ใช่ทางผ่าน หากใครมีธุระจึงจะเดินทางเข้าไปหา ถึงแม้ว่าป้าอำนวยจะพยายามทำให้บ้านของตนเองเป็นพื้นที่สาธารณะก็ตาม เช่น บ้านป้าอำนวยเป็นสถานที่ตั้งของกลุ่มแม่บ้านบ้านเจ้าหลาว เป็นต้น แต่ถึงกระนั้นก็ตามบ้านป้าอำนวยก็ยังถือว่าเป็นพื้นที่ส่วนตัว (Private sphere) จึงมีผลทำให้คนมองว่าเท่งตุ๊กนั้นเป็นสมบัติส่วนตัวของป้าอำนวยด้วย (Private property) แต่เมื่อเท่งตุ๊กเปลี่ยนสถานที่ฝึกสอนมาเป็นสมาคมฯ ซึ่งเป็นพื้นที่สาธารณะในชุมชน (Public sphere) จึงมีส่วนในการสร้างการรับรู้ของคนในชุมชนว่าเท่งตุ๊กเป็นสมบัติของทุกคนในชุมชน (Public property) ซึ่งเป็นคุณลักษณะที่สำคัญอย่างหนึ่งของวัฒนธรรมที่จะต้องเป็นสมบัติร่วมของคนทั้งชุมชน ซึ่งแตกต่างจากในยุคของย่าโอ๋ เพราะแม้ว่าย่าโอ๋จะใช้บ้านของตนเองฝึกซ้อม แต่ด้วยสถานที่ตั้งของบ้านซึ่งเป็นทางผ่านและอยู่ใกล้กับศาลเจ้าพ่อหัวแหลมซึ่งเป็นพื้นที่สาธารณะที่คนในชุมชนต้องเดินผ่าน การเดินผ่านและเห็นการฝึกซ้อมทุกวัน เพราะย่าโอ๋ทำให้เท่งตุ๊กกลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวันของชาวบ้าน (Daily life) รวมทั้งที่ตั้งที่ติดกับศาลเจ้าพ่อ

หัวแหลมที่เป็นทั้งสถานที่ขึ้นเรือ แก้บน ทำบุญส่ง ฯลฯ ด้วยเหตุดังกล่าว ชาวบ้านจึงเคยชินและมองเห่งตุ๊กว่าเป็นวัฒนธรรมของท้องถิ่นตน

*"บ้านแม่โอ๋อยู่ใกล้ศาลเจ้าพ่อ เมื่อก่อนเป็นทางผ่าน ใครจะไปจะมาต้องเดินผ่านบ้านผมทั้งนั้น ถ้าจะไปศาลเจ้าพ่อก็ต้องผ่าน พวกละครเขาก็ฝึก ก็ซ้อมกันที่บ้านแม่ผม ใครผ่านไปมา ก็เห็น เขารำกัน ถึงไม่ได้เดินผ่าน อยู่บ้านก็ต้องได้ยินเสียงกลอง เสียงโทนแล้ว เพราะซ้อมกันเป็นประจำ ชาวบ้านเขาชินแล้ว วันไหนเขาไม่ได้ยินสิ ผมว่า เขาจะรู้สึกว่าขาดอะไรไป"*

(หวาน พิจารณ์, ลูกชายย่าโอ๋, สัมภาษณ์ 14 ตุลาคม 2550)

สำหรับกลุ่มศิลปินอาวุโสที่เป็นครูผู้สอนนั้น ป้าอำนวยซึ่งเป็นตัวตั้งตัวตีและเป็นแกนนำในการสืบทอดเห่งตุ๊กโดยเข้าร่วมเป็นภาคีของสพส. ได้รับความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับกระบวนการสืบทอดสื่อพื้นบ้านจากการเข้าร่วมงานกับ สพส. ทั้งแนวคิดเรื่องการวิเคราะห์คุณลักษณะ ต้นไม้แห่งคุณค่า สิทธิของเจ้าของวัฒนธรรม บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน เป็นต้น โดยความรู้ดังกล่าวมาจากการถ่ายทอดของผู้ประสานงานภาค จากเอกสารของสพส. จากการเข้าร่วมเวทีต่างๆ ของ สพส. แต่ความรู้ ความเข้าใจดังกล่าวไม่ได้จำกัดอยู่ที่ป้าอำนวยแต่เพียงผู้เดียว ในกระบวนการถ่ายทอดความรู้ นอกเหนือจากการถ่ายทอดความรู้ของสพส. ให้แก่ลูกศิษย์แล้ว ยังมีการสื่อสารและถ่ายทอดกันในกลุ่มศิลปิน โดยมีผู้ที่ทำหน้าที่ในการถ่ายทอด (Transmitter) แก่ศิลปินอาวุโส ได้แก่ ผู้ประสานงานภาค ป้าอำนวยซึ่งเป็นหัวหน้าโครงการ และน้องวรินทร เบ้าทองด้วย การที่มีคนกลางช่วยในการถ่ายทอด จะช่วยแก้ปัญหาเกี่ยวกับช่องว่างทางความรู้ (Knowledge gap) ระหว่างคณะทำงานของ สพส.และกลุ่มศิลปินซึ่งเป็นชาวบ้านได้อย่างดี หากเราใช้ศิลปินซึ่งเป็นชาวบ้านด้วยกันช่วยถ่ายทอดความรู้อีกทางหนึ่ง จะประสบความสำเร็จได้ง่ายขึ้น เพราะศิลปินเป็นคนบ้านเดียวกัน อายุใกล้เคียงกัน รวมทั้งการศึกษาที่เท่ากัน ทำให้มีประสบการณ์ร่วมกัน (Shared experience) อันส่งผลต่อการสื่อสารที่มีประสิทธิผล

*"ป้ามาทำโครงการนี้ ป้ามีความรู้เยอะเลย หูตากว้างไกล แต่ก่อนฝึกก็ฝึกกันไป ไม่เคยมาคิดทบทวนหรอกว่าอะไรมันจะเป็นเปลือก อะไรเป็นกะพี้ อะไรเป็นแก่น มันอาจจะนึกบ้าง ว่าเออเรื่องนี้สำคัญ ต้องสอน แต่มันไม่ได้คิดเป็นระบบหรอก อยากทำอะไรก็ทำ บางทีดูเหมือนว่าอยากทำในสิ่งที่ไม่สำคัญ ส่วนสิ่งที่สำคัญ เกิดไม่อยากทำ.....*

*มาฝึกเท่งตุ๊กครั้งนี้ เราไปชวนคนอื่นมาสอนด้วย อย่างป้าเปี๊ย ป้าอาง ลุงหวาน ลุงหลวด เราไปชวนมา เราไปอบรมอะไรของสพส.มา เราก็มาเล่าให้ลุงๆ ป้าๆ ฟัง จะได้เข้าใจตรงกัน บางอย่างป้าไม่เข้าใจ อย่างไปอ่านเอกสารที่เขาแจก บางทีต้องให้น้องจี๊ดอธิบายให้ฟัง หรือบางอย่างก็ฟังอาจารย์ฟ้า (ผู้ประสานงานภาค) อธิบายอีกที เราจบกันแค่ ป.6 แก่ก็แก่แล้ว ให้มาอ่านเองก็นานหน่อย ถ้าให้อ่านถึงเข้าใจ ก็นานเข้าไปอีก ดีที่มีน้องจี๊ดกับอาจารย์มาช่วย หรือเราไปเวที สพส. เขาอธิบายหลายๆ ครั้ง เราก็เข้าใจ"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์ 24 พฤษภาคม 2551)

*"ให้ป้าๆ เขาอ่านเอกสาร สพส. เหรอ ไม่ได้ทำหรอกค่ะ แต่เราก็มีเอกสาร สพส. วางไว้นะ ตรงที่ฝึกซ้อม บ้านป้านวยก็มี ถ้าจดหมายข่าวมีรูปของเรา ลุงๆ ป้าๆ ก็มาพลิกๆ ดูบ้าง ลุงๆป้าๆ แก่แล้ว สายตาไม่ค่อยดีหรอก มีเอกสารให้เอาไปอ่าน ป้าๆ บอกว่า อ่านไม่ไหวแล้ว หูตาฝ้าฟาง ส่วนใหญ่จี๊ดกับป้านวยจะอธิบายให้ฟัง หรือบางทีอย่างลุงหวาน ลุงหลวด เคยไปเวทีของสพส. มาบ้าง เขาก็พอจะเข้าใจอยู่"*

(วรินทร เบ้าทอง, สัมภาษณ์ 24 พฤษภาคม 2551)

ในยุคสพส.นี้ ป้าอำนวยเปิดกว้างสำหรับกลุ่มเป้าหมายในการที่จะมาสืบทอด ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับยุคย่าโอ๋แล้ว ย่าโอ๋ก็เปิดกว้างสำหรับกลุ่มเป้าหมายที่จะมาสืบทอดเช่นกัน แต่สิ่งที่ต่างกัน คือ วิธีการแสวงหาผู้สืบทอด หากเป็นยุค สพส. ศิลปินเช่นป้าอำนวยต้องแสวงหาผู้สืบทอดในเชิงรุก (Active) ทั้งไปติดประกาศ ไปชักชวนด้วยตนเอง ใช้เครือข่ายญาติพี่น้องและเพื่อนบ้านไปชักชวนคนมาสมัครเรียน ในขณะที่ย่าโอ๋นั้นแสวงหาผู้สืบทอดแบบตั้งรับ (Passive) คือ ฝึกอยู่กับบ้าน หากมีใครสนใจก็มาสมัครเรียนถึงบ้าน หรือหากจะชักชวน ก็มิได้ออกจากบ้านไปชักชวนผู้มาเรียน หากแต่จะชักชวนจากผู้ที่ติดตามญาติพี่น้องที่มาฝึกอยู่แล้ว การที่ย่าโอ๋สามารถรับกลุ่มเป้าหมายมาฝึกสอนได้อย่างเปิดกว้างนั้น ในกระบวนการสืบทอดศิลปิน จะช่วยคัดคนที่ไม่มีคุณภาพออกไปจากระบบได้เอง และคนกลุ่มนี้ก็จะไปเป็นผู้ชมตาคม (Smart audience) แต่หากฝึกจนพัฒนาไปสู่การเป็นศิลปิน ศิลปินที่มีความหลากหลายทั้งด้านความสามารถ บุคลิกลักษณะจะเป็นประโยชน์สำหรับย่าโอ๋ในการแจกบทละครให้สอดคล้องทั้งกับความสามารถและบุคลิกลักษณะได้อย่างดี ในขณะที่ป้าอำนวยเปิดรับเด็กหรือกลุ่มเป้าหมายอย่างกว้างขวางนั้นเป็นเพราะมิได้มุ่งหวังที่จะพัฒนาเด็กทั้งหมดให้เป็นศิลปิน แต่สืบทอดเพื่อให้เด็กเกิดความซาบซึ้งในวัฒนธรรมของชุมชน และชมเท่งตุ๊กอย่างเข้าใจและเกิดความซาบซึ้ง (Smart audience)

ด้วยผู้เรียนมีเป็นจำนวนมาก ป้าอำนวยจึงต้องสอนเป็นกลุ่ม ก่อนเรียนต้องมีการไหว้ครู บอกหรือขออนุญาตครูในการฝึก หลังจากนั้น ครูจะรำให้ดูเป็นตัวอย่าง และให้เด็กๆ รำตาม โดยครูจะมองว่าเด็กคนไหนรำผิดพลาด ก็จะเข้าไปแก้ไขเป็นรายบุคคล การสอนเด็กเป็นจำนวนมาก ป้าอำนวยจะต้องจับมือเด็ก เพราะการจับมือเด็กจะทำให้การสอนรำเป็นไปได้ง่ายขึ้น แต่หากเป็นป้าสำอางกับป้าปราณีจะไม่จับมือเด็ก ด้วยความเชื่อว่าหากไม่ได้รับครู ก็ไม่สามารถที่จะจับมือเด็กได้ ซึ่งผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า การจะเป็นครูที่จะสามารถถ่ายทอดความรู้ได้นั้น ลำพังเพียงแค่การมีทักษะทางด้านการแสดงเพียงอย่างเดียว ไม่เพียงพอสำหรับการที่จะมาเป็นครู แต่จะต้องผ่านกระบวนการ “รับครู” มาก่อนจึงจะสามารถสอนได้ การผ่านกระบวนการดังกล่าวเท่ากับเป็นการรับประกันว่าอย่างน้อย บุคคลนั้นๆ ก็มีใจที่จะถ่ายทอดวิชาความรู้ มากพอที่จะยอมเดินทางไปหาครูและทำพิธี “รับครู” เพื่อที่จะกลับมาถ่ายทอดต่อไป

หากเด็กๆ มาถึงก่อนเวลาฝึก ก็นำการบ้านมานั่งทำ เมื่อไม่เข้าใจก็สามารถสอบถามรุ่นพี่ที่ทำการบ้านอยู่ใกล้ๆ หรือสอบถามจากครูจี๊ด (วรินทร เบ้าทอง) ซึ่งเป็นน้องที่มาช่วยป้าอำนวยทำโครงการ ผู้ที่ทำการบ้านเสร็จก่อน จะมาซ้อมทบทวนท่ารำที่เคยฝึกซ้อมมา ผู้ที่รำเก่งกว่าก็มาสอนคนที่รำไม่ค่อยทัน เกิดความถ้อยทีถ้อยอาศัยกัน เป็นการสอนแบบหลายทอด ครูถ่ายทอดให้ศิษย์เพื่อนสอนเพื่อน พี่สอนน้อง การมาฝึกละครจึงไม่ได้มีแค่กิจกรรมการฝึกสอนเท่านั้น แต่การจัดกิจกรรมดังกล่าวยังเป็นการเปิดพื้นที่สาธารณะให้เด็กๆ ในชุมชนได้มาอยู่ร่วมกัน ทำกิจกรรมร่วมกัน จากที่เคยอยู่กันคนละโรงเรียน ไม่รู้จักกัน เพราะเด็กบางคนเรียนในเมือง ต้องตื่นแต่เช้าประมาณ 6 โมงเช้าขึ้นรถรับส่งนักเรียน แต่บางคนเรียนที่โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว

> *“เด็กๆ เขาน่ารัก พอกลับจากโรงเรียนก็รีบมาที่สมาคมฯ เอาการบ้านมานั่งทำ ถ้าทำไม่ได้ก็ถามเพื่อน ถามพี่ ถ้าทำไม่ได้จริงๆ ก็มาถามเรา เราจะช่วยสอนการบ้านบ้าง สอนเรื่องมารยาท ความมีน้ำใจบ้าง เพราะเด็กอยู่กันเยอะ ต้องมีน้ำใจกัน มีขนมต้องแบ่งกันกิน ต้องรักกัน ทำการบ้านเสร็จ เขาจะเริ่มซ้อมท่ารำที่ครูสอน ทบทวนก่อนที่ครูจะมา ใครรำเก่งก็มาช่วยดูให้ เพราะละครจะรำสวยมันต้องพร้อมเพรียง ถ้าเรารำสวยคนเดียวมันก็ไม่สวย”*
>
> (วรินทร เบ้าทอง, สัมภาษณ์ 13 มีนาคม 2549)

จะเห็นได้ว่า ในกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กของป้าอำนวยในครั้งนี้ เป็นการประสานผลประโยชน์ส่วนตนเข้ากับผลประโยชน์ส่วนรวมได้เป็นอย่างดี เพราะหากเด็กมุ่งแต่การฝึกเท่ง

ตุ๊กซึ่งเป็นสมบัติของชุมชนเพียงอย่างเดียว ก็คงจะได้เฉพาะผลประโยชน์ของส่วนรวม แต่หากมุ่งคำนึงถึงผลประโยชน์ส่วนตน การสืบทอดเท่งตุ๊กก็คงจะยาก ดังนั้น เมื่อป้าอำนวยมาสืบทอดเท่งตุ๊ก จึงพยายามประสานผลประโยชน์ทั้งสองส่วนเข้าด้วยกัน

ก่อนเริ่มสอนทุกครั้ง จะมีตัวแทนของผู้เรียนนำสวดมนตร์ ไหว้พระ และรำลึกถึงครูบาอาจารย์ ทางด้านศิลปินก่อนที่จะสอนก็ต้องบอกครูทุกครั้งเช่นกัน หลังจากนั้น จึงเข้าสู่การสอน ในครั้งแรกๆ ที่เด็กๆ ยังไม่รู้จักเท่งตุ๊ก ป้าอำนวยจะเล่าให้เด็กๆ ฟังก่อนถึงคุณลักษณะและองค์ประกอบของเท่งตุ๊ก การกล่าวถึงความสำคัญในฐานะที่เป็นศิลปวัฒนธรรมของชุมชน กิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการฝึก การปฏิบัติตนของเด็กๆ ในการฝึก การแนะนำครูฝึก การแนะนำเด็กๆ ให้รู้จักกัน เพื่อทำให้เด็กมีความรู้ก่อนที่จะฝึก ซึ่งกระบวนการดังกล่าว คือ การเสริมลำต้นให้แข็งแรงนั่นเอง และสิ่งที่น่าสนใจ คือ ป้าอำนวยเอากระบวนการถ่ายทอดความรู้จาก สพส. ไปใช้ในแง่ของการเสริมสร้างความรู้ หรือขยับปัญญาก่อน (Knowledge) ค่อยเขยื้อนกาย (Practice) โดยเมื่อเปรียบเทียบกับยุคต่อสู้นั้น การสืบทอดจะเน้นแต่การฝึกทักษะ (Practice) ในส่วนของการให้ความรู้มีน้อย ทำให้องค์ประกอบในแง่ของลำต้นนั้นไม่แข็งแรง เน้นแต่เปลือก ใบ ซึ่งเป็นรูปแบบภายนอก

วิธีการฝึกรำนั้น เริ่มต้นครูจะเริ่มสอนท่ารำ โดยรำให้ดูเป็นตัวอย่าง และเด็กทำตาม โดยครูจะดูว่าเด็กรำได้ถูกต้องหรือไม่ เช่น แขนเหยียดตรง ตัวอ่อน มืออ่อน เป็นต้น หากรำไม่ถูกต้อง ครูจะเข้าไปแก้ไขให้เป็นรายบุคคล

ส่วนการฝึกดนตรี ต้องเริ่มจากการทำความรู้จักเครื่องดนตรี ซึ่งมีอยู่ 4 ชนิด ได้แก่ กลองสองหน้า โทน ฉิ่ง และกรับ สำหรับฉิ่งและกรับเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นไม่ยาก และไม่ได้เป็นเครื่องดนตรีหลักของการเล่นเท่งตุ๊ก สิ่งที่สำคัญ คือ กลองสองหน้า และโทน ครูกลอง คือ ลุงหวาน พิจารณ์ ซึ่งเป็นลูกชายคนเดียวของย่าโอ๋ ส่วนครูสอนโทน คือ นายสำรวจ สุขสำราญ ซึ่งมีศักดิ์เป็นหลานอาของย่าโอ๋ เมื่อรู้จักและได้สัมผัสกลองแล้ว ลำดับต่อไป คือ การฝึกตั้งกลองให้อยู่กับที่ การทำความรู้จักกับไม้ โดยเฉพาะการสร้างความคุ้นเคยกับขนาดและน้ำหนักของไม้ และการสอน *“จังหวะ”* เพราะเด็กยัง “ไม่มีจังหวะ” หลังจากนั้นจึงเริ่มสอนตี เช่นเดียวกับโทน เด็กต้องทำความรู้จักกับโทน รู้จักน้ำหนักของโทน หนังที่ขึงหน้าโทน การวางโทน วิธีการตี น้ำหนักของมือที่ตี ฯลฯ

*“สอนตีกลอง ไม่ใช่ว่าครั้งแรกเจอกันแล้วจะให้ตีเลย ต้องสอนเรื่องกลองว่าทำมาจากอะไร ลักษณะกลองที่ดีไม่ดีเป็นยังไง ต้องสอนตั้งกลองด้วย เพราะเวลาตี เราไม่ถือกลองไว้ ไม้ตีก็ต้องบอก เด็กมาแรกๆ ต้องให้จับไม้จนชินมือก่อน ถ้าไม่ชินแล้ว มันตีไม่ได้เหมือนใจเราสั่งหรอก แต่ถ้าเราชินกัน ใจเราสั่งอย่างไร มันจะตีได้อย่างนั้น”*

(หวาน พิจารณ์, สัมภาษณ์ 14 ตุลาคม 2550)

*“เวลาผมสอนครั้งแรก ผมไม่ได้ให้เด็กๆ เขาตีโทนทันทีหรอก เราต้องทำให้เด็กรู้จัก คุ้นเคยกับโทนเสียก่อน เราก็เล่าให้ฟังว่าโทนเป็นอย่างไร ทำมาจากไม้อะไร เสียงเป็นอย่างไร จากนั้นก็สอนเรื่องจังหวะว่ามีจังหวะอะไรบ้าง หลังจากนั้นถึงจะสอนตี โดยเริ่มจากการวางน้ำหนักบนหน้าโทน บางทีก็ตีเต็มมือ ตีปลายนิ้ว มีหลายเสียง ต้องฝึกน้ำหนักมือบนโทนต้องแม่น”*

(สำรวจ สุขสำราญ, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

ศิลปินที่มาสอนนั้นต้องมีความใจเย็น ใจดี รักเด็ก เพราะเด็กช่างซัก ช่างถาม ดังนั้น แทนที่ศิลปินจะเป็นฝ่ายสอนอย่างเดียว ก็ต้องเปิดโอกาสให้เด็กได้ตั้งคำถาม มีการฝึกเด็กๆ ให้เป็นนักวิจัยน้อยเก็บข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นของหมู่บ้าน ความเป็นมาของละคร คุณลักษณะ วิธีการเล่น ฯลฯ ข้อมูลที่เด็กเก็บ คือ สิ่งที่พวกเขาอยากรู้ พวกเด็กๆ จะไปคิดตั้งคำถามมาเอง และไปสอบถามผู้เฒ่า ผู้แก่ หรือศิลปิน โดยพวกเด็กๆเหล่านี้เคยมาเข้าอบรมการเป็นนักวิจัยน้อย มาฝึกตั้งคำถามต่างๆ ใน *“เวทีพี่ช่วยน้อง ภาคกลางและภาคตะวันออก “* ซึ่งจัดโดย โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) ในวันอาทิตย์ที่ 25 และวันจันทร์ที่ 26 ธันวาคม 2548 ณ ห้องประชุมศูนย์พัฒนาทรัพยากรบุคคลงานทาง อ.ศรีราชา จ.ชลบุรี

*“สอนเด็กต้องใจเย็นๆ คนใจร้อนสอนไม่ได้หรอก ถ้าไม่รัก ไม่เมตตาเด็กก็สอนไม่ได้เหมือนกัน เด็กๆ มันไม่เอาหรอก แล้วเด็กสมัยนี้ช่างซักช่างถาม เราจะไปดุอย่างเมื่อก่อนไม่ได้ เด็กมันอยากรู้ อยากถาม เราก็ต้องตอบคำถามเด็ก บางทีถามมากๆ เราก็มึน คิดไม่ทัน ตอนแรกเราก็รำคาญ แต่พอมาเวที สพส. ที่เขาจัดที่การทางฯ เขาให้เด็กๆ มาตั้งคำถาม แล้วให้พวกศิลปิน ลุงๆ ป้าๆ คอยตอบ เออ ป้าว่ามันดีนะ เพราะอย่างเมื่อก่อน เราก็สอนในสิ่งที่เราคิดว่าดี ควรจะต้องสอนอย่างนั้น อย่างนี้ แต่พอเราเปิดโอกาสให้เด็กตั้งคำถาม เรายังได้รู้ด้วยว่าเด็กเขาสนใจอะไร ไม่ใช่เราไปคิดแทนเด็ก”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

งานดังกล่าว เท่งตุ๊กได้มาเข้าร่วมโครงการด้วยในฐานะภาคีรุ่นพี่ที่มีประสบการณ์ในการดำเนินกิจกรรมมาถ่ายทอดประสบการณ์การดำเนินโครงการให้ภาคีสื่อพื้นบ้านรุ่นน้อง ในขณะเดียวกัน ในวันเดียวกัน ก็จะมีการอบรมศิลปินรุ่นเยาว์ให้เป็นนักวิจัย หลังจากนั้น ให้นักวิจัยรุ่นเยาว์มาตั้งคำถามกับครูศิลปิน ครูศิลปินก็จะทราบว่า เด็กๆ สนใจอยากรู้เรื่องอะไร เพราะเด็กรุ่นใหม่ไม่สามารถที่จะใช้ความเชื่ออย่างเดียว ต้องมีเหตุผลอธิบายด้วย คำถามของเด็กๆ เช่น *"ทำไมต้องใช้ดอกไม้สามสีในการไหว้ครู" "ทำไมเราต้องสวดมนตร์กันทุกวันพฤหัส" "สมัยก่อน เท่งตุ๊กไปแสดงที่ไหนบ้าง"* เป็นต้น การทำกิจกรรมดังกล่าวเป็นจุดเริ่มต้นของการแสวงหาความรู้ด้วยตนเอง เมื่อเด็กๆ กลับไปถึงเจ้าหลาวก็นำเอาวิธีการดังกล่าวไปสอบถามจากศิลปินท่านอื่นๆ รวมถึงการขยายผลไปถึงที่มาของหมู่บ้านทำให้เด็กรู้จักตำนานของหมู่บ้านเพิ่มมากขึ้นด้วย วิธีการสอนดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าศิลปินไม่ได้มุ่งถ่ายทอดโดยยึดตนเองเป็นที่ตั้งอย่างเดียว แต่ยังพิจารณาถึงความต้องการของเด็ก (Student – centered) ด้วย

> *"เด็กๆ กลับมาถึง สนุกกันใหญ่ อยากทำอีก เราเลยให้โจทย์ ให้พวกเขาช่วยจัดบอร์ดเกี่ยวกับเท่งตุ๊ก ข้อมูลก็ให้ไปสอบถามจากครูทั้งหลาย พวกเขาก็ช่วยกันทำ แบ่งกันไปถาม คำถามเด็กๆ คิดกันเอง อยากรู้อะไร ถามอย่างนั้นเลย เราอาจจะช่วยดูอยู่ห่างๆ พอได้ข้อมูลมาก็ช่วยกันเขียน ช่วยเลือกรูป พอมาถึงตอนทำรายงาน ก็ให้เด็กช่วยกันหาข้อมูลเพิ่มเติมอีก แต่ให้เสริมข้อมูลหมู่บ้านด้วย ทำให้เด็กๆ รู้จักตำนานของหมู่บ้านเพิ่มขึ้น"*
>
> (วรินทร เบ้าทอง, สัมภาษณ์ 13 มีนาคม 2549)

กล่าวโดยสรุป ยุคที่หน่วยงานภายนอกเช่น สพส. เข้ามานี้ จะเน้นการสอนเป็นกลุ่ม ศิลปินลดความเข้มงวดลงเพราะไม่ได้เคี่ยวกรำเพื่อหวังให้ผู้ที่มาสมัครเรียนเป็นศิลปินทุกคน รวมทั้งศิลปินที่มาทำงานกับเด็ก ต้องรักเด็ก และมีความอดทน ไม่เบื่อหน่ายหรือมีทัศนคติในเชิงลบต่อการซ่างซักซ่างถามของพวกเขา รูปแบบการสอนจึงไม่ได้มีแต่ ตายายสอนและตายายพาทำซึ่งเป็นการเรียนการสอนที่เน้นครูเป็นศูนย์กลาง (Teacher- centered) เท่านั้น แต่ยังเปิดโอกาสให้ลูกหลานถาม และสอนรวมถึงอธิบายในสิ่งที่ลูกหลานอยากรู้ สัดส่วนระหว่างครูและศิษย์ คือ 50 : 50 นอกจากนี้คำตอบก็จะมีความเป็นเหตุเป็นผล เช่น ทำไมต้องสวดมนตร์ คำตอบ คือ เพราะอยากให้หนูเป็นคนดี จิตใจสงบ มีสมาธิ เวลาฝึกเรียนจะได้ฝึกเป็นได้ง่าย เป็นต้น ดังนั้น จะเห็นได้ว่า ในยุคสพส. นั้นมีการสอนทั้งรูปแบบเก่า คือ เน้นครูเป็นศูนย์กลาง และรูปแบบใหม่ คือ เอาผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง (Addition)

ในยุค สพส.นี้ เมื่อเปรียบเทียบกับยุคดั้งเดิมของย่าโอ๋ จะมีข้อสังเกตว่า แม้ย่าโอ๋จะสอนทุกคนที่สนใจมาสมัครเรียน ไม่ว่าจะรูปร่างหน้าตาอย่างไร และสอนผู้สนใจเป็นจำนวนมาก เพราะมีปัจจัยอยู่หลายประการที่เอื้ออำนวย เช่น การมีบทละครที่หลากหลายและต้องมีตัวละครจำนวนมาก จึงสามารถแจกบทให้ตรงกับบุคลิกของแต่ละคนได้ ไม่ว่าจะอ้วน ผอม ดำ ขาว สูง ต่ำ และอีกประการหนึ่ง ด้วยกระบวนการฝึกสอนที่เข้มข้นและยาวนาน ในที่สุดจะสามารถจำแนกผู้ที่สนใจจริงๆ และมุ่งหวังจะพัฒนาเป็นอาชีพ กับอีกส่วนหนึ่งที่จะเลิกราไปทั้งๆ ที่ฝีมือยังไม่ถึงขั้น แม้ว่าคนกลุ่มนี้จะมีเป็นจำนวนไม่มากนักก็ตาม แน่นอนว่า การรับคนทุกคนที่มาสมัครเรียน ย่าโอ๋ย่อมตระหนักดีว่า คงไม่สามารถสอนทุกคนให้มีความสามารถเป็นศิลปินชั้นยอดได้ทุกคน (Sender) แต่อย่างน้อย ผู้ที่มาหัดละครย่อมจะมีความรู้ ความเข้าใจ ความซาบซึ้งและจะเป็นกลุ่มผู้ชมตาคม (Smart audience) ที่ติดตามชมละครอย่างต่อเนื่อง และเนื่องจากอายุการทำงานของศิลปินสั้นเมื่อแต่งงานมีครอบครัว ส่วนใหญ่สามีจะเลิกแสดง ย่าโอ๋จึงต้องฝึกคนรุ่นใหม่มาทดแทนอย่างต่อเนื่องและสม่ำเสมอ และในขณะเดียวกัน ผู้ที่เลิกแสดงส่วนนี้ก็จะเป็นกลุ่มผู้ชมตาคมอีกกลุ่มหนึ่ง ดังนั้น ในยุคดั้งเดิม ศิลปินและผู้ชมจึงมิได้แยกออกจากกันอย่างเด็ดขาด

### 5.3.3 **ต้นทุนวัฒนธรรม**

การที่ละครเท่งตุ๊กสามารถสืบทอดจากยุคดั้งเดิมจนมาสู่ยุคปัจจุบันได้นั้น ย่อมต้องมีต้นทุนที่มาใช้ในการผลิตซ้ำหรือสืบทอด ต้นทุนนั้นมีความสัมพันธ์กับอำนาจ ยิ่งมีต้นทุนมากยิ่งมีอำนาจมาก ต้นทุนวัฒนธรรมในกรณีของเท่งตุ๊กมีความสัมพันธ์กับอำนาจต่างๆ เช่น อำนาจในการดำรงอยู่ อำนาจในการกำหนดความหมาย อำนาจในการสร้างศักดิ์ศรี อำนาจในการต่อรองกับพลังภายนอก ฯลฯ

หากวิเคราะห์ทุนตามแนวคิดของปิแอร์ บูดิเยอร์ (Pierre Bourdieu) จะพบว่า บูร์ดิเยอร์แบ่งทุนออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่ (ก) ทุนเศรษฐกิจ ซึ่งได้แก่ ทรัพย์สิน เงินทองที่เจ้าของทุนครอบครองอยู่ หากเป็นในกรณีของเท่งตุ๊ก คือ งบประมาณที่ได้รับจาก สพส. (ข) ทุนวัฒนธรรม ที่จะอยู่ใน 3 รูปแบบ ได้แก่ Objecified form ซึ่งเป็นทุนที่อยู่ในรูปของวัตถุ เช่น เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี อุปกรณ์การแสดงเท่งตุ๊ก Institutionalised form คือ ทุนที่อยู่ในรูปของสถาบันต่างๆ และ Embodied form คือ สรรถนะด้านวัฒนธรรมที่อยู่ในตัวบุคคล สำหรับเท่งตุ๊ก ได้แก่ ทุนด้านภูมิปัญญา ทุนด้านศิลปินและทุนด้านตลาดผู้ชม (ค) ทุนสัญลักษณ์ คือ ทุนที่เกี่ยวข้องกับสถานภาพ ชื่อเสียง และความศักดิ์สิทธิ์ ได้แก่ ทุนด้านความสัมพันธ์กับพื้นที่สาธารณะทั้งเจ้าพ่อ

หัวแหลมและงานประเพณี และ (ง) ทุนทางสังคม (Social capital) คือ ทุนด้านเครือข่ายต่างๆที่มีความสัมพันธ์กับเท่งตุ๊ก

ในที่นี้ ผู้วิจัยจะอธิบายต้นทุนทางวัฒนธรรมเฉพาะที่เป็นปัจจัยการผลิตที่สำคัญของละครเท่งตุ๊ก ได้แก่ ต้นทุนด้านความสัมพันธ์กับพื้นที่สาธารณะ ภูมิปัญญา ศิลปิน ตลาดผู้ชมและเครือข่าย ส่วนต้นทุนอื่นๆ นั้น ผู้วิจัยได้อธิบายแทรกอยู่ในเนื้อหาส่วนอื่นแล้ว เช่น ต้นทุนด้านงบประมาณ ผู้วิจัยได้กล่าวถึงในส่วนที่อธิบายเกี่ยวกับทรัพยากรที่ สพส. จัดสรรให้ในการสืบทอดเท่งตุ๊ก เป็นต้น

| ประเด็น | ยุคดั้งเดิม | ยุคต่อสู้ | ยุคสพส. |
|---|---|---|---|
| 3. **ต้นทุนวัฒนธรรม**<br>- **ความสัมพันธ์กับพื้นที่สาธารณะ**<br><br>- **ภูมิปัญญา** | ความสัมพันธ์กับเจ้าพ่อหัวแหลมในฐานะที่เป็นสิ่งที่เจ้าพ่อโปรดรวมทั้งความสัมพันธ์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในชุมชนใกล้เคียง/ ความสัมพันธ์กับงานวัดและงานบวช/ พื้นที่สาธารณะสำหรับผู้หญิง/<br><br>องค์ความรู้สำคัญเกี่ยวกับเท่งตุ๊ก ทั้งในด้านความรู้ ที่มา ตำนาน ทักษะการแสดง การร้อง การรำ และองค์ความรู้ด้านพิธีกรรม เช่น การนุ่งผ้า การแต่งหน้า การ | **(ก) ต้นทุนที่คงที่**<br>- ความสัมพันธ์กับเจ้าพ่อหัวแหลม<br><br>**(ข) ต้นทุนที่หายไปหรือลดทอนลง**<br>- พื้นที่ทางสังคม ได้แก่ งานบวช งานวัด พื้นที่สำหรับผู้หญิง<br>- ภูมิปัญญา<br>- ศิลปิน<br>- ตลาดผู้ชม<br>- เครือข่าย (ญาติพี่น้อง ศิลปิน ผู้ชม)<br><br>**(ค) ต้นทุนที่เพิ่มขึ้น**<br>- เครือข่าย (โรงเรียน/ ชมรมศิลปินพื้นบ้าน/ สาธารณสุขจังหวัด) | ต้นทุนเหมือนยุคต่อสู้ แต่มีการจัดการเรื่องต้นทุน คือ<br>(ก) การเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ต้นทุนเดิม (ศิลปิน/ เครือข่าย)<br><br>(ข) การแสวงหาต้นทุนใหม่ (พื้นที่ทางสังคม-งานลอยกระทง/ เครือข่าย – การเมือง/ สพส) |

| | | | |
|---|---|---|---|
| - **ศิลปิน**<br><br>- **ตลาดผู้ชม**<br><br>- **เครือข่าย** | มัดฉาก การบูชาครู เครื่องดนตรี ฯลฯ รวมถึงความรู้ในการสืบทอด<br><br>ย่าโอ๋ สุขสำราญ/ ศิลปินมีมาก สถานภาพที่สูงของศิลปิน การเป็นผู้นำความคิด ความรู้และความสามารถของศิลปิน<br><br>ผู้ชมมีเป็นจำนวนมาก และเป็นผู้ชมแบบตาคม<br><br>เครือข่ายศิลปิน/ ญาติพี่น้อง/ ผู้ชม | | |

**ตารางที่ 11 เปรียบเทียบต้นทุนวัฒนธรรมในการสืบทอดเท่งตุ๊กทั้ง 3 ยุค**

5.3.3.1 **ต้นทุนวัฒนธรรมยุคดั้งเดิม**

ยุคดั้งเดิม ละครเท่งตุ๊กมีต้นทุนวัฒนธรรมอย่างมากมาย ซึ่งผู้วิจัยขอจำแนก ดังนี้

(ก) **ความสัมพันธ์กับพื้นที่สาธารณะ**

พื้นที่ทางสังคมและพื้นที่สาธารณะที่ละครเท่งตุ๊กมีความสัมพันธ์ด้วยสามารถแยกได้เป็นดังนี้

- ความสัมพันธ์กับเจ้าพ่อหัวแหลมในฐานะที่เป็นสิ่งที่เจ้าพ่อโปรดรวมทั้งความสัมพันธ์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในชุมชนใกล้เคียง
- ความสัมพันธ์กับพื้นที่ทางสังคมในชุมชน
- พื้นที่สาธารณะสำหรับผู้หญิง

- **ความสัมพันธ์กับเจ้าพ่อหัวแหลมในฐานะที่เป็นสิ่งที่เจ้าพ่อโปรด รวมทั้งความสัมพันธ์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในชุมชนใกล้เคียง**

เท่งตุ๊กมีความสัมพันธ์กับเจ้าพ่อหัวแหลมและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ข้างเคียง เพราะเจ้าพ่อและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ไม่ว่าจะเป็นเจ้าพ่อเขาเขียว เขาแดง ล้วนแต่เป็นที่พึ่งทางใจของชาวบ้านทั้งในชุมชนและละแวกข้างเคียง หากชาวบ้านเดือดร้อนจะนึกถึงและไปบนบาน โดยมีเท่งตุ๊กเป็นของแก้บน หากประสบความสำเร็จสมหวังตามคำขอก็ต้องนำเท่งตุ๊กไปแสดงหรือรำถวาย ดังนั้น การดำรงอยู่ของเท่งตุ๊กย่อมมีความสัมพันธ์กับการดำรงอยู่ของเจ้าพ่อหัวแหลมและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย หากชาวบ้านไม่นับถือและยึดท่านเป็นที่พึ่งทางใจอีกต่อไป เท่งตุ๊กก็จะถูกลดทอนบทบาทอย่างมาก ดังนั้น ผู้วิจัยจึงศึกษาถึงความสัมพันธ์กับเจ้าพ่อหัวแหลมและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ข้างเคียงในฐานะที่เป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมในการสืบทอดเท่งตุ๊กต่อไป

**<u>เจ้าพ่อหัวแหลม</u>**

เจ้าพ่อหัวแหลมมีศาลประทับอยู่บริเวณสะพานหัวแหลม หมู่ 6 ซึ่งอยู่ติดกับบ้านของย่าโอ๋ บริเวณดังกล่าวถือว่าเป็นพื้นที่สาธารณะทั้งในด้านของกายภาพและทางด้านจิตใจของประชาชน บริเวณศาลจะแบ่งออกเป็น 4 ส่วน คือ บริเวณศาลอันเป็นที่ประทับของเจ้าพ่อ ซึ่งเป็นพื้นที่สำหรับทำพิธีกรรม บริเวณศาลาซึ่งเป็นที่ทำบุญหรือเป็นที่นั่งพักของชาวบ้าน บริเวณลานหน้าสะพานปลา ซึ่งเป็นที่แกะอวนปูของกลุ่มผู้หญิง และบริเวณสะพานปลา ซึ่งเป็นที่ขึ้นเรือของชาวประมงและเป็นที่ซื้อขายอาหารทะเลระหว่างพ่อค้าแม่ค้าและชาวประมง ดังนั้น ที่นี่จึงมีคนพลุกพล่านตลอดเวลา นอกจากนี้ หลังจากเรือขึ้นแล้ว จะมีกลุ่มผู้หญิงที่มานั่งแกะอวนปูเพื่อเอาปูออกไปขาย ระหว่างการแกะอวนปูก็จะมีการพูดคุยกันในเรื่องต่างๆ มากมาย พื้นที่บริเวณดังกล่าวยังเป็นสถานที่ที่จัดงานประเพณีในชุมชน เช่น การทำบุญส่งสงกรานต์ที่ต้องมีเท่งตุ๊กแสดงถวายเจ้าพ่อ ประเพณีลอยกระทงที่ป้าอำนวยใช้โอกาสดังกล่าวจัดประกวดเท่งตุ๊กด้วย รวมทั้งเป็นพื้นที่เวลาที่ชาวบ้านจะมาบนบานหรือหากสมหวังก็จะนำเท่งตุ๊กมาแก้บน

เจ้าพ่อหัวแหลมมีตำนานเรื่องเล่ามากมายที่สะท้อนให้เห็นถึงความศักดิ์สิทธิ์ที่คนในชุมชนต้องให้ความเคารพจะลบหลู่มิได้ รวมถึงการเป็นที่พึ่งพาทางจิตใจของคนในชุมชน การดูแลเจ้าพ่อหัวแหลมจะมีผู้รับผิดชอบ ผู้ที่รับขันจะรับหน้าที่ในการดูแลทำความสะอาดศาลและเป็นธุระจัดการหากมีเรื่องที่เกี่ยวข้องกับเจ้าพ่อหัวแหลมในปีนั้นๆ และจะต้องกระทำไปจนกว่าจะหาผู้รับขันคนใหม่ได้ ปัจจุบันผู้ที่รับขันและมีหน้าที่ที่จะต้องดูแลเจ้าพ่อ คือ ป้าอำนวย

ส่วนตำนานหรือเรื่องเล่าที่สะท้อนความศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าพ่อมีหลายเรื่อง เช่น

*"เจ้าพ่อท่านศักดิ์สิทธิ์ ต้องมีคนมารับขัน คอยเป็นธุระสับเปลี่ยนกัน ปีนั้นใครๆ เขาก็อยากให้ป้าเปี๊ยะรับขัน ช่วยเป็นธุระดูแลปัดกวาดศาลหน่อย แต่ป้าเปี๊ยะแกไม่รับ แกคงจะงานยุ่ง พอจะกลับ ตอนแกเดินออกจากศาล แกเป็นลมล้มตึงเลย เจ้าพ่อคงจะโกรธเลยทำให้แกเป็นลม พอฟื้นมาแกงงเลย จำอะไรไม่ได้"*

(สนทนากลุ่มชาวบ้าน, 1 มีนาคม 2550)

*"หน้าศาลเจ้าพ่อมีหินโสโครก เรือถ้าขับมาไม่ดีไม่ชำนาญก็มักจะติดกัน โดยเฉพาะช่วงมรสุมที่เรือมักจะเข้ามาหลบ พอเรือติดเอาเท่าไรก็ไม่ออก ต้องมาบนเจ้าพ่อให้ช่วย พอบนเสร็จกลับไปที่เรือ คราวนี้ลองใหม่ เรือไปฉิวเลยไม่มีติด คนเขาถึงนับถือเจ้าพ่อกันนัก โดยเฉพาะคนเรือ เวลาออกเรือเจอพายุต้องบอกให้เจ้าพ่อช่วย ก็พูดไปว่าช่วยลูกช้างด้วย ถ้ารอดถึงฝั่ง ลูกช้างจะหาละครมาถวาย แต่ห้ามพูดคำหยาบนะ เจ้าพ่อไม่ชอบ มีอยู่คนหนึ่ง พายุพัดเรือ แทนที่จะพูดดีๆ กลับด่าเจ้าพ่อ พอพายุกำลังจะสงบ กำลังจะเอาเรือเข้าฝั่ง ฟ้าผ่าหน้าศาลเลย"*

(สนทนากลุ่มชาวบ้าน, 1 มีนาคม 2550)

*"พอเห็นเรือผ่านมา มีคนเคยเปรยมา บอกเจ้าพ่อ ศาลเจ้าพ่อมันเก่า ขอกระดานสักแผ่นสองแผ่นมาซ่อมศาลหน่อย เห็นผลเลย มีเรือวิ่งมาชนหินโสโครกเลย เรือแตกเลย เจ้าพ่อเลยได้ไม้กระดานมาซ่อมศาลเลย"*

(สนทนากลุ่มชาวบ้าน, 18 มีนาคม 2550)

*"เจ้าพ่อท่านโปรดละคร ต้องมีละครไปถวายท่านทุกปี ท่านจะได้คุ้มครองให้บ้านเราอยู่เย็นเป็นสุข มีอยู่ปีหนึ่ง ไม่ได้เอาละครมาถวาย ท่านคงจะโกรธว่าปีนี้ทำไมไม่มา ปีนั้น หมู่บ้านมีแต่เรื่องวุ่นๆ หลังจากนั้น ต้องหาละครไปถวายทุกปี ขาดไม่ได้"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

นอกจากนี้ ป้าอำนวยเคยเล่าความฝันเกี่ยวกับเจ้าพ่อหัวแหลมให้ผู้วิจัยฟังว่า*"เคยฝันเห็นเจ้าพ่อ ท่านสูงใหญ่เชียว และศาลท่านก็ไม่ใช่เป็นแบบนี้ เป็นศาลสูง มีใต้ถุน ใหญ่โต ไม่คับแคบเหมือนอย่างปัจจุบันนี้"* ดังนั้น ป้าอำนวยจึงมีความคิดที่จะบูรณะปรับปรุงศาลเจ้าพ่อให้เป็นดัง

ความฝัน หรือการที่ป้าอำนวยอัญเชิญเจ้าพ่อหัวแหลมมาประทับทรง ในพิธีไหว้ครูละครเท่งตุ๊กแก่เด็กๆ ที่มาฝึกซ้อม สิ่งต่างๆ ล้วนเป็นปฏิบัติการทางสังคม (Social Practice) ที่ตอกย้ำตำนานเกี่ยวกับความศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าพ่อ และทำให้เจ้าพ่อเป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวบ้านมาจนถึงปัจจุบัน

ศาลเจ้าพ่อหัวแหลมจึงเป็นพื้นที่ที่มีความเกี่ยวพันกับชีวิตของชาวบ้านในหลายมิติ ทั้งมิติเศรษฐกิจ มิติด้านวัฒนธรรม มิติด้านการเป็นพื้นที่ของผู้หญิง

**<u>เจ้าพ่อเขาเขียวเขาแดง</u>**

เจ้าพ่อเขาเขียวเขาแดงมีศาลประทับตั้งอยู่บนเขาอัมพวา หมู่ 5 และเป็นที่เคารพของชาวบ้านที่นี่ เนื่องจากสมัยก่อนการเดินทางไปท่าใหม่ต้องเดินข้ามเขาอัมพวา และต้องเดินผ่านศาลเจ้าพ่อ ทำให้ชาวบ้านมีความคุ้นเคยกับเจ้าพ่อเขาเขียวเขาแดง โดยเฉพาะชาวบ้านที่อาศัยอยู่ทางหน้าเขา ป่าสมัยก่อนมีสัตว์ร้ายชุกชุม ผู้เฒ่าผู้แก่เล่าว่าเจ้าพ่อทั้งสองเป็นเพื่อนกัน และต่างก็เลี้ยงเสือไว้ เวลาเดินผ่านศาล ชาวบ้านต้องหักกิ่งไม้ข้างทางไปวางบูชาที่ศาล และขอพรให้เดินทางปลอดภัย รวมทั้งเป็นที่พักเหนื่อยของชาวบ้าน หากใครไม่ให้ความเคารพ มาลบหลู่ เจ้าพ่อก็อาจจะแสดงอิทธิฤทธิ์ให้เห็น เช่น ทำให้เห็นภาพเสือเดินไปเดินมา หากสมัยก่อน เมื่อชาวบ้านมีเรื่องเดือดร้อนที่สำคัญ ชาวบ้านก็จะบนเจ้าพ่อด้วยเท่งตุ๊ก แต่ก็ไม่ได้มีความเชื่อว่า เท่งตุ๊กเป็นของโปรดของเจ้าพ่อ แต่การที่บนเท่งตุ๊ก เพราะว่าเป็นสื่อที่หาง่ายในท้องถิ่น เป็นต้น แต่เมื่อมีถนนตัดผ่าน ชาวบ้านไม่ต้องเดินทางข้ามเขาและไม่จำเป็นต้องเดินผ่านศาลอีก ศาลเจ้าพ่อและเจ้าพ่อเองก็ถูกลืมเลือนและลดความสำคัญลงโดยเฉพาะในกลุ่มคนรุ่นใหม่ที่ไม่เคยต้องเดินทางผ่านไปทาง ดังกล่าวอีก

> *“สมัยก่อนจะไปท่าใหม่ ต้องเดินข้ามเขาลูกนี้ไป ข้างบนมีศาลเจ้าพ่อเขาเขียวเขาแดง เดินผ่านต้องหักกิ่งไม้ไปวางหน้าศาล บอกเจ้าพ่อขอให้เดินทางปลอดภัยจากงูเงี้ยวเขี้ยวขอ ชาวบ้านเขานับถือกัน บางทีมีอะไรไม่สบายใจ ขึ้นไปหาให้เจ้าพ่อช่วย บอกจะหาละครมาถวายนะ เจ้าพ่อก็จะช่วย”*
>
> (สนทนากลุ่มชาวบ้าน 12 กรกฎาคม 2550)

**<u>สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่บริเวณใกล้เคียง</u>**

จากการพูดคุย ทำให้ผู้วิจัยทราบว่า ในยุคดั้งเดิมนั้น บริเวณชุมชนใกล้เคียงแถบบริเวณจังหวัดระยอง จันทบุรี และตราด ต่างมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เป็นเจ้าพ่อ เจ้าแม่ ก๋งเตี่ย พ่อปู่ พ่อแก่ ฯลฯ โดยเฉพาะชุมชนที่อยู่ริมทะเล โดยเฉพาะตามเส้นทางที่ครูทิม ภากกิจ เคยเดินทางเล่นละครมาก่อน คนในชุมชนต่างยึดถือเจ้าพ่อเจ้าแม่บางองค์เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ ยามมีปัญหาก็ใช้การแก้บน หากประสบความสำเร็จ ก็จะมาหาละครไปถวาย

*"แต่ก่อนไปเล่นทั่วหมด แถบนี้เขามีเจ้าพ่อ เจ้าแม่ทั้งนั้น ไล่มาเรื่อยตั้งแต่แถบเพมาแกลง ปากน้ำประแสร์ พังราด จนถึงตราด เห็นบ้านไหนเขาก็มีศาลเจ้าพ่อ เจ้าแม่ที่ชาวบ้านนับถือ ใกล้ๆ บ้านเราก็มีเจ้าแม่แหลมเสด็จเหมือนกัน เวลาเขาไม่สบายใจ เขาก็แก้บนเหมือนบ้านเรา พอสมหวังต้องมาหาละครไปถวายกันทั้งนั้น ไปเล่นแก้บนเจ้าพ่อเจ้าแม่มาก จนจำไม่หวาดไม่ไหวหรอกมันเยอะ"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

**- ความสัมพันธ์กับพื้นที่ทางสังคมในชุมชน**

นอกเหนือจากความสัมพันธ์กับพื้นที่ทางจิตใจของชาวบ้าน อย่างเช่น เจ้าพ่อ เจ้าแม่ต่างๆ แล้ว เท่งตุ๊กยังมีต้นทุนทางวัฒนธรรมด้านความสัมพันธ์กับพื้นที่ทางสังคมในชุมชนอีก พื้นที่ทางสังคมหลักๆ ในชุมชน ได้แก่ งานบวช งานวัด และประเพณีทำบุญส่งสงกรานต์ ความสัมพันธ์กับพื้นที่ทางสังคมต่างๆ โดยภาพรวม ในยุคอดีต ความสัมพันธ์จะเป็นไปอย่างลึกซึ้ง แน่นเหนียว แต่มายุคปัจจุบัน ความสัมพันธ์กับพื้นที่ทางสังคมดังกล่าวเริ่มสั่นคลอนลง หรือบางทีก็แทบจะเหือดหายไป เช่น งานบวชและงานวัด ในขณะที่บางพื้นที่ก็อยู่ในสภาพที่ไม่น่าไว้วางใจ เช่น ประเพณีทำบุญส่งสงกรานต์ ในที่นี้ ผู้วิจัยจะอธิบายให้เห็นถึงพื้นที่ทางสังคมหลักๆ ในชุมชนที่มีความสัมพันธ์กับเท่งตุ๊ก ได้แก่ งานบวช งานวัด และประเพณีทำบุญส่งสงกรานต์

**<u>งานบวช</u>**

ผู้ชายสมัยก่อนต้องบวชทดแทนพระคุณพ่อแม่ ก่อนที่จะแต่งงาน ห้ามบวชก่อนเบียด งานบวชสมัยก่อน จัดงาน 3 วัน 3 คืน มีชาวบ้านมาช่วยจำนวนมาก (มาเอาแรง) และเจ้าภาพจะหาเท่งตุ๊กมาเล่น 2 คืน คือ คืนฉลองนาคและวันฉลองพระใหม่ สมัยก่อนค่าจ้าง วันละประมาณ 800 บาท โดยงานบวชจะต้องมีก่อนที่จะเข้าพรรษา และพระที่บวชจะจำวัดอยู่อย่างน้อยหนึ่งพรรษาหรือประมาณ 3 เดือน

ช่วงงานพิธีการ ชาวบ้านมาช่วยแรงกันตามคำขอของเจ้าภาพ และเจ้าภาพจะหาเท่งตุ๊กมาเพื่อสร้างความบันเทิงให้กับผู้ที่มาช่วยงาน เมื่อเท่งตุ๊กแสดง ก็เป็นโอกาสให้กับคนบางคนที่เจ้าภาพอาจไม่ได้บอก ก็สามารถเข้ามามีส่วนร่วมในงานได้โดยไม่รู้สึกเก้อเขิน นี่จึงเป็นตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่า เมื่อเปิดโรงแสดงเท่งตุ๊กไม่ว่าในพื้นที่ใด เท่ากับเป็นการเปิดพื้นที่สาธารณะให้เกิดขึ้นในชุมชน เปิดโอกาสได้มาพบหน้าพบตากัน และที่สำคัญ การที่เจ้าภาพหาเท่งตุ๊กไปแสดงให้คนชมนั้นก็ถือว่าเป็นการทำบุญรูปแบบหนึ่ง

*"งานบวชจัดกัน 3 วัน 2 คืน ชาวบ้านมาช่วยแรงกันมาก พอถึงคราวเรา คนอื่นจะได้มาช่วยเราบ้าง เจ้าภาพจะมาหาละครไปเล่น 2 คืน คืนฉลองนาคและคืนฉลองพระใหม่ ทำให้งานมันครึกครื้น พวกมาช่วยงานเหนื่อยๆ ก็มานั่งดูละครกัน 2 คืนเนี่ย เล่นได้จบเรื่องหนึ่งพอดี ตอนที่ละครเล่น ชาวบ้านมาดูได้ทุกคนนั่นแหละ ไม่จำเป็นต้องเป็นคนมาช่วยงานหรอก ลูกเด็กเล็กแดง สาวๆ จนถึงคนแก่ จูงมือมาดูได้ ไม่มีใครเขาว่ากันหรอก งานบวชเป็นงานบุญ หาละครมาให้เขาดูก็เป็นบุญอย่างหนึ่งเหมือนกัน"*

(สำรวจ สุขสำราญ, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

ปัจจุบัน ผู้ใหญ่ยังคงนิยมให้ลูกชายบวชเรียนก่อนที่จะแต่งงาน หรือที่เรียกกันว่า บวชก่อนเบียด ในขณะที่ลูกชายมักบวชเพราะพ่อแม่ขอให้ทำตามประเพณีมากกว่าที่จะบวชโดยความสมัครใจ ช่วงเวลาที่บวชอาจเป็นได้ทั้งในช่วงเข้าพรรษาและออกพรรษา เช่น ช่วงปิดเทอม และการบวช ผู้บวชอาจจะจำพรรษาไม่ครบหนึ่งพรรษาก็ได้ แล้วแต่ความสะดวกและเวลาว่างของผู้บวช ส่วนเวลาในการจัดงานบวชลดลงจาก 2 วัน 2 คืน เหลือเพียงแค่ครึ่งวันเช้า เพราะชาวบ้านต้องวุ่นอยู่กับการทำมาหากิน ไม่มีเวลามาช่วยงาน ส่วนใหญ่มักจะมาเพื่อเอาซองมาให้ และการจัดงานต้องอาศัยเงินในการจ้างแรงงาน เช่น จ้างแม่ครัว จ้างคนล้างจาน จ้างคนจัดดอกไม้ ฯลฯ ดังนั้นเพื่อความประหยัดจึงไม่หาเท่งตุ๊กมาเล่นเหมือนเคย ความสัมพันธ์ระหว่างเท่งตุ๊กกับงานบวชจึงขาดสะบั้นลงจนแทบไม่เหลือเยื่อใย

*"เดี๋ยวนี้ งานบวชไม่มีใครเขาจัดงานใหญ่ๆ แบบ 2 วัน 2 คืนหรอก มันเปลืองชาวบ้านเขามีงานของเขา ไม่ได้มีเวลามาช่วยงานกันหรอก ถ้าจัดเดี๋ยวนี้ ทำกับข้าว ล้างจาน ทุกอย่างต้องจ้างหมด ถ้าจะมาช่วย คือ เอาซองมาให้ เจ้าภาพเขาอยากประหยัดเขาเลยจัดรวบเหลือแค่ครึ่งวันเสร็จ แล้วกลางวันฉลองพระใหม่กันเลย ชาวบ้านเขามางานแป๊บๆ เขาก็กลับแล้ว อย่างนี้เจ้าภาพเขาจะหาเท่งตุ๊กไปทำไมให้มันเปลือง"*

(อมรรัตน์ ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

**<u>งานวัด</u>**

สมัยก่อน โอกาสที่ชาวบ้านจะหาความบันเทิงได้ คือ การจัดงานวัด ซึ่งสมัยก่อนจะจัดควบคู่กับงานบุญ เช่นช่วงเช้ามีพิธีทางสงฆ์ เช่น การถวายผ้าป่า การเทศน์ การถวายไตร งานปิดทองฝังลูกนิมิต ฯลฯ ตกกลางคืนจะเป็นภาคของความบันเทิง งานวัดสมัยก่อนจัดกัน 7 วัน 7 คืน คนมาดูกันคับคั่ง เพราะสื่อมวลชนสมัยก่อนยังไม่แพร่หลาย โดยเฉพาะยังไม่มีโทรทัศน์ วิทยุ โดยเฉพาะช่วงหน้าแล้งและหน้าหนาว มหรสพในงานก็มีละคร ลิเก ลำตัด ฯลฯ โดยเฉพาะละครที่ปลูกโรงแสดง 7 วัน 7 คืน มีแฟนละครที่ตามมาดูทุกคืน การที่แสดงติดต่อกัน 7 วัน 7 คืน ทำให้สามารถแสดงได้จบเรื่อง เพราะการแสดงแต่ละเรื่องนั้น ต้องใช้เวลาประมาณ 2 คืนจึงจะสามารถแสดงจบ

งานวัดปัจจุบัน มีคนไปเที่ยวน้อย และมีมหรสพอื่นมาแข่งมากมาย เช่น ภาพยนตร์ กลางแปลง วงดนตรีลูกทุ่ง การละเล่นอื่นๆ เช่น บิงโก ช้อนเงินช้อนทอง ฯลฯ หากมีเท่งตุ๊กไปแสดงในงาน ผู้ที่มาชมก็มีจำนวนน้อย ไม่มากเหมือนสมัยก่อน เพราะมีมหรสพอื่นที่น่าตื่นตาตื่นใจมากกว่าให้ไปชม ดังนั้น กรรมการวัดจึงไม่ค่อยหาเท่งตุ๊กไปแสดงในงานวัดอีก ความสัมพันธ์ระหว่างเท่งตุ๊กกับงานวัดจากเคยแน่นแฟ้นจึงคลอนแคลนลง

*"เมื่อก่อนไม่มีอะไรหรอกบ้านเรา โทรทัศน์ยังไม่มีกัน ไปเที่ยวไหนก็ไม่ค่อยได้ไปเดินทางลำบาก ป่าทั้งนั้น ถ้าจะเที่ยวต้องงานวัดโน่น มีกันที 7 วัน 7 คืน คนมาเที่ยวมืดฟ้ามัวดินเลย เพราะว่าแต่ก่อนมันไม่ได้มีที่ไปเยอะแยะเหมือนเดี๋ยวนี้ งานวัดมี 7 วัน 7 คืน ละครเราก็มีเท่านั้น คนดูแน่นทุกคืน ดูไม่มีถอย"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 50)

*"แต่ก่อนไม่ได้ไปไหนกันหรอก ถ้าเที่ยวก็เที่ยวงานวัด เมื่อก่อน 7 วัน 7 คืน คึกคักแถวนี้ก็มีละครให้ดู ลิเกก็มี แต่สู้ละครไม่ได้หรอก แถวนี้เขาชอบละครกันมากกว่า เพราะยุคนั้นมันยังไม่มีทีวี พอมีงานวัดแต่ละที คนก็ออกมาเที่ยวกัน เพราะอยู่บ้านมันก็ไม่มีอะไรจะทำ นอกจากเข้านอน"*

(สนทนากลุ่มผู้ชม 22 ตุลาคม 2550)

**<u>ประเพณีทำบุญส่งสงกรานต์</u>**

หลังวันสงกรานต์ ประมาณวันที่ 20 เมษายนของทุกปี ชาวบ้านจะร่วมกันจัดงาน “ทำบุญส่งสงกรานต์” บริเวณศาลเจ้าพ่อหัวแหลมซึ่งเป็นเจ้าพ่อที่ชาวบ้านในชุมชนให้ความเคารพนับถือ ศาลเจ้าพ่อหัวแหลมจึงถือเป็นพื้นที่สาธารณะในชุมชน ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ข้างต้น ในขณะที่ประเพณีการทำบุญส่งสงกรานต์นั้นก็เป็นประเพณีที่ชาวบ้านทั้งรุ่นเก่าและรุ่นใหม่ให้ความสำคัญอย่างมาก เพราะเป็นอีกหนึ่งวันที่ทุกคนในครอบครัวได้มาทำกิจกรรมทำบุญร่วมกัน ประเพณีดังกล่าวจะจัด 2 วัน ช่วงเย็นของวันแรกจะมีการก่อกองทราย ทำความสะอาดศาล มีการนิมนต์พระมาสวดเพื่อฉลองพระทราย หลังจากนั้นจะต้องมีการแสดงละครเท่งตุ๊กถวายเจ้าพ่อ เช้าวันรุ่งขึ้น ชาวบ้านจะร่วมกันมาทำบุญส่ง วันทำบุญส่งของชาวบ้านมีความสำคัญเทียบเท่ากับวันสงกรานต์ ที่ทุกบ้านจะต้องมาทำบุญร่วมกัน จึงเป็นโอกาสอันดีที่ชาวบ้านจะได้มาพบปะพูดคุยกันไต่ถามสารทุกข์กันในบรรยากาศที่เป็นงานบุญ รวมทั้งมีการประกาศข่าวสารในชุมชนให้ชาวบ้านทราบด้วย

*“ที่เจ้าหลาวนี่ทำบุญส่งกันที่ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม ทำกันมาแต่ไหนแต่ไร จำความได้ก็ทำกันที่นี่ตลอด จะทำกันประมาณวันที่ 20 เมษา ทำกันสองวันแรก เย็นวันแรกต้องก่อพระทรายก่อน แล้วตอนกลางคืนถึงมีการสวดฉลองพระทราย คืนนี้แหละที่จะมีเท่งตุ๊กมารำถวายเจ้าพ่อ รำกันทุกปี ไม่รำไม่ได้ ถ้าไม่รำก็เชื่อกันว่า เจ้าพ่อจะไม่คุ้มครองบ้านเราจะมีแต่เรื่อง เราก็รำกันมา พอวันรุ่งขึ้นถึงจะทำบุญตอนเช้า”*

(สนทนากลุ่มชาวบ้าน, 27 พฤษภาคม 2550)

*“ตอนทำบุญส่งทุกปี เราต้องเอาเท่งตุ๊กไปรำถวายเจ้าพ่อ รำกันตอนคืนฉลองพระทราย ขอบคุณเจ้าพ่อที่ช่วยคุ้มครองชาวบ้านและมาขอพรจากเจ้าพ่อด้วยให้คุ้มครองปีต่อไป มีอยู่ปีหนึ่งไม่ได้ไปรำ ปีนั้นทั้งปี มีแต่เรื่องวุ่นๆ ในบ้าน เจ้าพ่อท่านคงไม่พอใจที่เราไม่เอาละครมารำถวาย”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

ในปัจจุบัน ประเพณีดังกล่าวยังคงเข้มแข็ง มีการจัดเป็นประจำต่อเนื่องทุกปี และผู้ที่มาร่วมงานก็มีทุกเพศทุกวัย ไม่ได้จำกัดเฉพาะคนเฒ่าคนแก่เท่านั้น ดังนั้นการที่เท่งตุ๊กนำตัวเองมาผูกพันกับประเพณีทำบุญส่งสงกรานต์ ผลที่ได้นอกจากคนในชุมชนจะได้ชมการแสดงแล้ว ยังเป็นการรับประกันถึงความยั่งยืนของเท่งตุ๊กในอนาคตด้วย

**- พื้นที่สาธารณะสำหรับผู้หญิง**

ละครเท่งตุ๊กมีต้นทุนวัฒนธรรมที่ดีจากบทบาทหน้าที่ในฐานะการผูกขาดการเป็นสื่อบันเทิงสื่อเดียวในชุมชน และการเป็นพื้นที่สาธารณะสำหรับผู้หญิงในชุมชน พื้นที่สาธารณะของเท่งตุ๊กเริ่มตั้งแต่พื้นที่ฝึกซ้อมจนถึงพื้นที่การแสดง

การฝึกซ้อมเท่งตุ๊กของผู้หญิงบ้านเจ้าหลาวที่บ้านย่าโอ๋นั้นเป็นการเปิดพื้นที่สาธารณะให้ผู้หญิงในชุมชนได้มีโอกาสมารวมกลุ่มทำกิจกรรมร่วมกัน ได้มาพบปะพูดคุย ปรึกษาหารือกันด้วยปัญหาของผู้หญิงและใช้แนวทางการแก้ปัญหาแบบผู้หญิง การฝึกซ้อมหรือการมาฝึกหัดเท่งตุ๊กยังเป็นพื้นที่ในการพัฒนาผู้หญิงในชุมชนภายหลังจากที่เลิกเรียนจากระบบโรงเรียน การเรียนในยุคที่ป้าอำนวย ป้าสำอาง ป้าปราณี ป้าสาคร ป้าประเทือง ฯลฯ เรียนนั้น รัฐบังคับให้เรียนเพียงแค่ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ดังนั้น เมื่อเรียนครบ 4 ปีแล้ว หากไม่ได้มาฝึกเท่งตุ๊ก ผู้หญิงต้องอยู่บ้านฝึกเป็นแม่บ้านแม่เรือนและช่วยพ่อแม่ทำงานบ้าน แต่การมาฝึกเท่งตุ๊กนั้นเท่ากับการเปิดพื้นที่ในการเรียนรู้นอกเหนือไปจากระบบโรงเรียน ส่งผลให้ผู้หญิงสามารถพัฒนาความรู้ ความสามารถของตนจนนำไปสู่การเพิ่มอำนาจในการต่อรองให้แก่ผู้หญิงในชุมชน

> *“สมัยป้าเรียนแค่ ป.4 เท่านั้นแหละ หลวงเขาบังคับแค่นั้น พอออกโรงเรียนก็มาฝึกละคร เพราะตามพวกพี่ๆ เขาไปดู ถ้าไม่ได้ฝึกละครต้องอยู่บ้านเฉยๆ ช่วยพ่อแม่ทำงานไป แต่มาฝึกละครทำให้ได้เจอเพื่อนเจอฝูง ได้พูดได้คุยกัน มีปัญหาอะไรก็มาปรับทุกข์กัน แต่ตอนนั้นยังสาวอยู่ ปัญหามันก็เป็นปัญหาของสาวๆ เรื่องรักสวยรักงามมากกว่า ไม่ได้เป็นปัญหาร้ายแรงอะไร แต่ถ้ายังสาวอยู่ ก็สำคัญนะเรื่องนี้ ใครรู้อะไรก็แนะนำกันไป”*
>
> (อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

> *“เมื่อก่อนมีแต่คนอยากมาเรียน เพราะมันมีเพื่อนฝูง ตามๆ กันมา อย่างฉันมาเรียน ฉันชอบ มันสนุก ได้เจอเพื่อนๆ แล้วยังได้รู้อะไรเยอะแยะ ถ้าไม่ได้มาฝึกละครไม่มีทางได้รู้หรอก เพราะถ้าฝึก ฝึกหลายอย่างเลย ร้อง รำ ดนตรี เรื่องชาดกพื้นบ้าน เรียน*

*หมด เรียนด้น เรียนกลอนเป็นหมด ขั้นตอนไหว้ครูรู้หมด ถามว่าถ้าไม่มาฝึกจะเป็นอย่างนี้ไหม มันเป็นความรู้ติดตัวเรา ดีกับเราเอง ไม่ต้องไปง้อใคร ยังไงเราก็มีอาชีพหาเลี้ยงตัวได้"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

การเปิดฉากแสดงเท่งตุ๊กเท่ากับเป็นการเปิดพื้นที่หน้าโรงให้เป็นพื้นที่สาธารณะที่ทุกคนสามารถเข้ามาพูดคุย ปรึกษาหารือทั้งเรื่องครอบครัว เศรษฐกิจ การเมือง ถามข่าวคราวความเคลื่อนไหวของคนในชุมชน การไต่ถามสารทุกข์สุขดิบ วิพากษ์วิจารณ์สังคม รวมทั้งการวิพากษ์วิจารณ์การแสดงเท่งตุ๊ก

หากเป็นอดีต พื้นที่นี้นอกจากเปิดโอกาสให้เด็กๆ ได้มาวิ่งเล่นและมาชมการแสดงกับเพื่อนๆ ชายหนุ่มได้มาพบปะพูดคุยกันในหมู่เพื่อนฝูงแล้ว ยังเป็นโอกาสที่จะได้มาพบหญิงสาวทั้งที่มาชมเท่งตุ๊กและที่มาแสดงเท่งตุ๊ก เปิดโอกาสให้ผู้ใหญ่ทั้งชายและหญิงได้มาพบปะพูดคุย ปรึกษาหารือทั้งเรื่องครอบครัว เศรษฐกิจ การเมือง ถามข่าวคราวความเคลื่อนไหวของคนในชุมชน การไต่ถามสารทุกข์สุขดิบ วิพากษ์วิจารณ์สังคม รวมทั้งการวิพากษ์วิจารณ์การแสดงเท่งตุ๊ก ส่วนคนแก่มาดูเท่งตุ๊กเพื่อได้มาพบเพื่อน ได้คลายเหงา ได้มาพูดคุยกันเรื่องในอดีต ได้วิพากษ์วิจารณ์การแสดง ฯลฯ

ในแง่ของนักแสดงและนักดนตรี เท่งตุ๊กก็เปิดพื้นที่ให้พวกเขาได้แสดงความสามารถในที่สาธารณะให้ประชาชนได้รู้จัก ได้ยอมรับในความสามารถ เป็นการสร้างตัวตนผ่านการแสดงเท่งตุ๊ก เพราะการแสดงเท่งตุ๊กนั่นคือการสวมบทบาทของผู้อื่น การจะแสดงได้สมบทบาทต้องเอาใจเขามาใส่ใจเรา (Sympathy) ในกระบวนการดังกล่าวย่อมหล่อมหลอมตัวตนของผู้หญิงคนหนึ่งขึ้นมา

หากมองในฟากของ**ผู้ส่งสาร** ศิลปินหรือผู้ส่งสารในที่นี้ คือ ผู้หญิงที่จัดการตั้งแต่การเป็นเจ้าของ ผู้เขียนบท ผู้กำกับการแสดง ผู้คัดเลือกนักแสดง ศิลปิน ฯลฯ ดังนั้น วิธีการจัดการหรือการเลือกนำเสนอเนื้อหาย่อมเป็นการคัดเลือกจากมุมมองของผู้หญิง และเมื่อผู้หญิงสวมบทเป็นนักแสดง จึงย่อมแสดงออกถึงสุนทรียะหรือความงามแบบผู้หญิง ซึ่งหากมองสื่อสมัยใหม่แล้ว มีสื่อน้อยมากที่จะเปิดโอกาสให้ผู้หญิงได้ก้าวขึ้นมาถึงขนาดการเป็นเจ้าของและการเป็นผู้กำกับ

*"ย่าโอ๋จัดการเองหมด ทำหมด เป็นเจ้าของรับงานเอง จัดคิวเอง ซ้อมเอง เลือกเรื่องเอง แจกบทเอง พอใครได้รับแจกบทจะไปเล่นที่ไหน ต้องมาซ้อมกันก่อน ย่าโอ๋จะมา*

*คอยกำกับ คิวใครเข้า คิวใครออก จะพูดอะไรตรงไหน แต่ถ้าเป็นเรื่องเดิมๆ เราจะพอรู้มาแล้ว เพราะเคยซ้อม เคยเล่นมาก่อน แค่มาซ้อมให้เข้าขากันนิดหน่อย เพราะบางทีเราอาจเล่นกับคนใหม่บ้าง หรือบางทีย่าสลับบทบ้าง"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"ละครมันเป็นเรื่องของผู้หญิง เพราะตัวแสดงมีแต่ผู้หญิงทั้งนั้น ผู้ชายมีเหมือนกัน แต่แค่เล่นดนตรี ถ้ามาเล่นในเรื่องก็เป็นได้แต่ตัวตลก หรือทหารคอยเดินตาม เล่นกันแต่ผู้หญิง มันก็งามแบบผู้หญิง ผู้หญิง มันอ่อนช้อย หวาน ตัวอ่อน มืออ่อน"*

(ปราณี วงษ์เวียน, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

หากมองในฟากของ***ผู้รับสาร*** การเปิดโรงแสดงเท่งตุ๊กเท่ากับเป็นการเปิดพื้นที่สาธารณะให้คนทุกเพศทุกวัยเข้ามาชม โดยเฉพาะผู้ชมที่เป็นผู้หญิง เด็ก และคนแก่ ที่เป็นโอกาสได้ออกจากบ้านมาพบหน้าพูดคุย ปรึกษาหารือกัน และการแสดงเท่งตุ๊กยังเป็นพื้นที่ผ่อนคลาย สร้างความบันเทิงแบบผู้หญิง เป็นการหลีกหนีจากชีวิตประจำวันอันจำเจ และยังเป็นพื้นที่ที่ผู้ชมที่เป็นหญิงจะได้เรียนรู้สิ่งต่างๆ นอกเหนือจากสถาบันโรงเรียน เพราะหากเป็นผู้ชายเมื่อออกจากโรงเรียน ได้ออกทะเลช่วยครอบครัวหาปลา และเมื่ออายุครบ 20 ปีก็บวชเข้าสู่สถาบันศาสนาและได้เรียนพระธรรมเพิ่มมากขึ้น

*"เมื่อก่อนตอนกลางคืน ไม่มีอะไร ทีวียังไม่มี ถ้ามีละครมาเล่น มันยังมีอะไรดูสนุกๆ ไม่เบื่อ พอมีละครเล่นทีหนึ่ง ครึกครื้น มีแต่คนมาดู อย่างฉันดูทุกครั้งที่มีมาเล่น ถ้ารู้ว่ามีละคร ต้องรีบหุงข้าว ทำกับข้าวให้เรียบร้อย รีบแต่งตัวมาดู"*

(สนทนากลุ่มผู้ชม 27 พฤษภาคม 2550)

*"มาดูละครยังได้เจอคนโน้นคนนี้ ได้คุยกัน เวลาดูละครก็นั่งใกล้กัน ตอนรอก็นั่งคุยกันไป ถ้าละครเล่นแล้ว คุยกันไม่ค่อยได้ เพราะเขาจะดูละครกัน เสียงดนตรีมันดังด้วย คุยกันจะไม่รู้เรื่อง ถ้าจะคุยกัน จะคุยกันเรื่องละครที่เล่นมากกว่า ว่าคนนั้นคนนี้เล่นเป็นยังไง"*

(สนทนากลุ่มผู้ชม 27 พฤษภาคม 2550)

*"ดูละคร ดีสิ ดีตั้งหลายอย่าง ดูสนุก เพลิน ความรู้จากการดูละครตั้งเยอะแยะ ได้รู้จักนิทานพื้นบ้าน อย่างสังข์ทอง ไชยเชษฐ์ ขุนช้างขุนแผน ถ้าไม่ได้ดูละครไม่รู้หรอก เรื่อง*

*แต่ละเรื่องมันสอนเรา สอนให้ทำดี ทำดีต้องได้ดี มันเห็นผลช้าหน่อย ต้องอดทนแล้วกรรมดีมันสนองเอง และละครมันมีอะไรตั้งหลายสิ่งหลายอย่าง ทั้งชุด ทั้งชฎา ท่ารำ คำร้องของดีๆ ทั้งนั้น ถ้าไม่ดูแล้วจะรู้จักกันไหม อย่างเด็กรุ่นใหม่ มันไม่เคยดู พอพูดถึงกรองคอสนับเพลา มันไม่รู้จักกันแล้ว หรือเรื่องไชยเชษฐ์ เรื่องคาวี เรื่องเก่าๆ แบบนี้ ถ้าไม่ได้มาดูละคร มันจะรู้จักกันไหม"*

(สนทนากลุ่มผู้ชม 27 พฤษภาคม 2550)

การที่ละครเท่งตุ๊กช่วยเปิดพื้นที่ให้แก่ผู้หญิงทั้งในการมารวมกลุ่มกันทำกิจกรรม เปิดพื้นที่ในการพบปะพูดคุยกัน เปิดพื้นที่ในการได้มีโอกาสเดินทางไปเรียนรู้ภายนอกชุมชน เปิดพื้นที่ในการพัฒนาตนเองแล้ว เท่งตุ๊กยังเป็นพื้นที่สำหรับผู้หญิงในชุมชนในการมาผ่อนคลาย เป็นพื้นที่ที่สร้างความบันเทิงแบบผู้หญิง การเป็นต้นทุนในฐานะที่เป็นพื้นที่สาธารณะที่ผู้หญิงสามารถเข้าถึงได้ นอกเหนือจากพื้นที่วัดแล้ว จึงทำให้ผู้หญิงในชุมชนต้องการมาสืบทอดเท่งตุ๊กในฐานะศิลปิน ในขณะเดียวกัน ผู้หญิงจำนวนมากก็ติดตามชมเท่งตุ๊กอย่างเหนียวแน่น การเป็นสื่อที่ผูกขาดอยู่ในชุมชน รวมทั้ง ผูกขาดความเป็นพื้นที่สาธารณะสำหรับผู้หญิงนับเป็นต้นทุนที่ดีมากในการสืบทอดเท่งตุ๊กยุคดั้งเดิมได้อย่างเข้มแข็ง

**(ข) ภูมิปัญญา**

ยุคอดีต องค์ความรู้ที่เกี่ยวกับเท่งตุ๊กมีมาก ทั้งองค์ความรู้ด้านพิธีกรรม ไม่ว่าเป็นคาถาเสกแป้ง คาถาปิดทวาร คาถามัดฉาก การบูชาครูละครและครูดนตรี พิธีรำซัดชาตรี ฯลฯ และองค์ความรู้ด้านทักษะการแสดง

สำหรับสื่อพื้นบ้านประเภทการแสดงอย่างละครเท่งตุ๊ก เวลาที่คนทั่วไปนึกถึง มักจะนึกถึงในส่วนที่เป็นดอก ผล เช่น การแสดง การร้อง การรำ และดนตรี เป็นหลักมากกว่าจะนึกถึงในส่วนที่เป็นพิธีกรรม ทั้งๆ ที่องค์ความรู้ด้านพิธีกรรมซึ่งเป็นองค์ความรู้ที่เป็นโลกทางธรรม (Sacred) มีความสำคัญและเป็นต้นทุนที่สำคัญต่อการสืบทอดละครเท่งตุ๊กยุคดั้งเดิม

องค์ความรู้ด้านพิธีกรรมทั้งพิธีการไหว้ครู การครอบครู คาถาต่างๆ พิธีกรรมก่อนการแสดง โดยเฉพาะการรำซัดชาตรี การไหว้ครูก่อนการแสดง ที่ศิลปินจะอัญเชิญหัวพ่อแก่ ชฎา ดอกไม้ ธูป เทียน มาไว้หลังเวทีแสดง หากผู้ชมมีโอกาสได้เข้าไปหลังเวที นอกจากจะเห็นโต๊ะพิธีแล้ว เรายังจะได้กลิ่นธูป เทียน อบอวลอยู่หลังเวที บรรยากาศที่ผู้วิจัยยกตัวอย่างมามีส่วนอย่างมากในการสร้าง

ละครเท่งตุ๊กที่ไม่ได้มีเฉพาะด้านบันเทิง สนุกสนาน อย่างเดียว แต่ยังมีด้านที่สำรวม เคารพและความศักดิ์สิทธิ์

องค์ความรู้ในด้านความศักดิ์สิทธิ์เป็นต้นทุนที่สำคัญในการสืบทอด โดยเฉพาะในการสืบทอดศิลปิน พิธีกรรมความศักดิ์สิทธิ์เริ่มตั้งแต่วันแรกที่เด็กๆ ตั้งใจที่จะมาฝึกหัดเรียน เพราะเด็กจะต้องนำดอกไม้ ธูปเทียน และมาปวารณาตัวที่จะเป็นศิษย์ และอนุญาตให้ครูได้อบรมสอนสั่งเมื่อฝึกจนมีความสามารถที่จะออกโรงได้ทั้งรุ่น ประมาณเดือน 5 ของทุกปี ย่าโอ๋จะจัดพิธีไหว้ครูและครอบครู โดยจะเป็นการครอบครูศิษย์ใหม่ หลังจากนั้น จะให้ศิลปินใหม่ทั้งหลายแสดงฝีมือให้ผู้ชมชมก่อนที่จะออกรับงานจริง การแสดงครั้งนี้เป็นการเปิดให้ชาวบ้านชมฟรี อาจจะถือว่าเป็นการฝึกซ้อมใหญ่ที่เหมือนจริงทุกประการ ยกเว้นแต่ว่าเจ้าภาพ คือ ย่าโอ๋ซึ่งเป็นตัวศิลปินเอง นอกจากนี้ การเปิดโรงแสดงยังเป็นการเปิดโอกาสให้คนในชุมชนทุกคนสามารถเข้ามามีส่วนร่วมในพิธีการไหว้ครูทางอ้อมด้วย

*"จะตั้งละครมาคณะหนึ่งไม่ใช่เรื่องง่ายๆ ต้องคนมีความรู้ ความเข้าใจ สารพัดจารไนไม่หวาดไม่ไหว ไหนจะต้องมีความรู้เรื่องรำ เรื่องร้อง เรื่องแสดง ดนตรีก็ต้องรู้ ไม่มีดนตรีจะเล่นกันยังไง ไหนจะต้องแต่งองค์ทรงเครื่อง เครื่องแต่งกายมีนักหนา มีชฎา สังวาล กรองคอ สนับเพลา โอ๊ย อีกแยะ แค่นี้ไม่พอนะ คนจะมาตั้งคณะต้องเป็นครู หัดคนได้ ต้องไปรับครูมา สำคัญมาก ไม่ไปรับครูมา หัดไม่ได้หรอก ไหนจะมนตร์คาถา พิธีครอบครู ไหว้ครู ต้องมีหมด ยุคย่าโอ๋มีครบหมดเลย อย่างการว่าคาถามันดูขลัง แล้วมันจริงๆ อย่างคนจะมาดู เมื่อก่อนตีกลองต้องมีคาถา ใครได้ยินเสียงกลอง อยู่บ้านไม่ได้ต้องออกจากบ้านมาดูละคร ปลูกโรงก็มีคาถา นุ่งผ้ายังมีคาถาปิดทวาร ทำให้ไม่ปวดเบาปวดหนักเวลาเล่น เห็นไหมว่าละครมันขลัง ศักดิ์สิทธิ์จะมาทำ มาฝึกกันเล่นๆ ไม่ได้หรอกเดี๋ยวของเข้าตัว"*

(ปราณี วงษ์เวียน, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

*"ไหว้ครูยุคย่าโอ๋เป็นงานใหญ่ ทุกคนที่เล่นละครต้องมาทำพิธีไหว้ครูประจำปีกันทุกคน ไม่มาไม่ได้หรอก ปีหนึ่งมีครั้งเดียว ทำกันตอนเดือน 5 ของในพิธีเหมือนเดี๋ยวนี้แหละ มีดอกไม้ ธูป เทียน ขนมต้มขาว ต้มแดง หมู ไก่ มีเหล้า บุหรี่ หมาก พลู ผลไม้ แล้วเอาเครื่องดนตรี หัวชฎา หัวพ่อแก่ทั้งหลายมาตั้งให้คนไหว้ เพราะของพวกนี้เขามีครูอยู่ ในงานเขาต้องทำน้ำมนตร์ธรณีสารให้กินกันทุกคน เวียนกันกินจากขันเดียวกัน เด็กๆ*

*ที่ฝึกใหม่ขาดไม่ได้ต้องกิน จะได้สอนง่ายๆ ว่าง่ายๆ พอไหว้ครูเสร็จก็เปิดโรงให้เด็กรุ่นใหม่ที่เพิ่งหัดออกโรงให้ชาวบ้านดูเป็นรุ่นๆ ไป พอเราผ่านพิธีมาแล้ว ได้ออกโรงแล้ว ทีนี้ไปเล่นที่ไหน ไม่ต้องกลัว มันมีความมั่นใจขึ้น เรามีครูคอยดูแล"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

ส่วนองค์ความรู้ด้านทักษะการแสดง ทั้งการร้อง การรำ การเล่นดนตรี ความรู้ด้านกลอนบทละคร และความรู้ทั้งในการผลิตเครื่องแต่งกายและการทำเครื่องดนตรีด้วยตนเอง ทำให้การสืบทอดเป็นไปได้ง่าย เพราะไม่มีปัญหาเรื่องการขาดแคลนอุปกรณ์ และทำให้ได้นักแสดงที่มีความสามารถ มีความเป็นหนึ่งเดียวกับเครื่องแต่งกายที่ตนเองสวม มีความเป็นหนึ่งเดียวกับเครื่องดนตรีที่ตนทำ ไม่เกิดความแปลกแยกทำให้เกิดการสืบทอดโดยเฉพาะในแง่ของการถ่ายทอดได้อย่างมีประสิทธิภาพ

นอกจากนี้ องค์ความรู้ดังกล่าวยังสามารถเชื่อมโยง สร้างสายสัมพันธ์ แลกเปลี่ยนความรู้กันในลักษณะหนุนช่วยกับละครเท่งตุ๊กที่อยู่ในละแวกชุมชนใกล้เคียง ทั้งจากที่ตะกาดเง้า บางกระไชย หรือที่ปากน้ำแหลมสิงห์ รวมทั้งการสร้างสายสัมพันธ์และแลกเปลี่ยนความรู้กับสื่อพื้นบ้านอื่นๆ ที่อยู่ในละแวกใกล้เคียง เช่น ลิเกแถบบางกระไชยหรือหนังสด เป็นต้น การที่มีละครคณะอื่นๆ และสื่อพื้นบ้านอื่นๆ ที่คอยหนุนช่วย ทำให้องค์ความรู้งอกงามเพิ่มมากขึ้น และเป็นต้นทุนที่สำคัญในการสืบทอดละครเท่งตุ๊กในยุคดังกล่าว

*"พอหัดสักพัก ครูโอ๋ก็ส่งไปเรียนกับครูต๋วนที่บางกระไชย เราไปฝึกรำศรีนวล รำวันทองแปลงมาเพิ่ม ครูต๋วนเป็นครูสอนละครเหมือนย่าโอ๋นี่แหละ เราเลยมีความรู้เรื่องท่ารำมากกว่าคนอื่นหน่อยนึง"*

(สำอาง เจนจัดทรัพย์, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

*"เรียนตีโทนกับอาหวิล (ถวิล มาลาทอง- สามีคนที่สองของย่าโอ๋) เพลงโทนมี 12 เพลงตีตามเสียงกลอง เสียงกลองเป็นเสียงยืน เราต้องตีตาม ตอนเรียนกับอาหวิลยังเรียนไม่หมดทั้ง 12 เพลงหรอก แต่ผมไปเรียนเพิ่มกับลุงเต่า ศรีทองคำ ลุงเต่าแกอยู่คณะลิเกไปหัดเรียนกับแก จนตีได้จนครบ 12 เพลง"*

(สำรวจ สุขสำราญ, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

*"แรกเริ่มตีกลอง แม่เป็นคนสอน (แม่คือย่าโอ๋) ตอนที่เริ่มเรียนอายุ 10 ขวบได้ ย่าหร่วมก็สอนด้วย แต่สอนได้แค่ 3-4 เพลง ก็หมดเพลงที่จะสอน หลังจากนั้น ผมไปเรียนกับพวกหนังสด ที่เกาะช้าง เรียนจนตีโหมโรงได้ 12 เพลง ตอนที่เรียนกับแม่ กับย่ายังไม่ครบ 12 เพลง เพลงที่ตีมีซัดน้อย ซัดกลาง ซัดใหญ่ รำเพลงเดิน ฤาษีเดิน รวมทั้งหมด 12 เพลง จำชื่อเพลงไม่ค่อยได้ แต่ถ้าให้ตีก็ตีได้เลย"*

(หวาน พิจารณ์, สัมภาษณ์ 14 ตุลาคม 2550)

**(ค) ศิลปิน**

ศิลปินในยุคดั้งเดิมที่มีบทบาทสำคัญและทำหน้าที่ในการสืบทอดหรือผลิตศิลปินจนตกทอดมาถึงยุคปัจจุบัน คือ ย่าโอ๋ จากการสัมภาษณ์ลูกศิษย์ยุคแรกๆ เช่น ป้าอำนวย ป้าสำอาง ป้าสาคร ลุงสำรวจ รวมทั้งลุงหวาน พิจารณ์ ซึ่งเป็นลูกชายคนเดียวของย่าโอ๋ และนางทองสุข ฟูวงศ์หลานสาว ของย่าโอ๋ ทำให้ปราบประวัติย่าโอ๋ ดังนี้

ย่าโอ๋นั้นเดิมเป็นคนตะกาดเง้า อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรีซึ่งตั้งอยู่ใกล้บ้านเจ้าหลาว อ.ท่าใหม่ โดย อ.แหลมสิงห์เป็นพื้นที่บุกเบิกของละครเท่งตุ๊กสมัยตั้งแต่สมัยนายทิม ภาคกิจ มาตั้งรกรากที่นี่เมื่อประมาณ 150 ปีที่แล้ว

ก่อนที่จะแต่งงาน ย่าโอ๋เคยฝึกลิเกมาก่อน ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่าอาจฝึกที่บางกระไชยเพราะแถวนั้นมีลิเกหลายคณะ และตั้งอยู่ไม่ไกลจากบ้านของย่าโอ๋นัก หลังจากนั้นได้แต่งงานกับลุงหลาด พิจารณ์ ซึ่งมีความสามารถทางด้านดนตรี ภายหลังจากลุงหลาดเสียชีวิต ย่าโอ๋แต่งงานใหม่กับลุงถวิล มาลาทอง ซึ่งเป็นนักดนตรี โดยแม่สามีของย่าโอ๋ คือ ย่าหร่วมนั้นเป็นละครมาก่อน จึงมาฝึกย่าโอ๋ ภายหลังครอบครัวนี้ได้ย้ายบ้านจากตะกาดเง้ามาอยู่ที่บ้านเจ้าหลาว ใกล้ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม ปัจจุบัน บริเวณนี้ เรียกว่า "บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม" หลังจากนั้น ยังมีครอบครัว ญาติพี่น้องย้ายมาอยู่ในบริเวณใกล้เคียงกัน ย่าโอ๋จึงฝึกละครให้แก่ลูกๆ หลานๆ ย่าโอ๋มีบุตรชายหนึ่งคน คือ นายหวาน พิจารณ์ ที่รับถ่ายทอดการตีกลองมาจากย่าโอ๋และย่าหร่วม ซึ่งลูกสาวคนหนึ่งของนายหวาน คือ นางทองสุข ฟูวงศ์ ได้รับสืบทอดเท่งตุ๊กมา แต่ย้ายบ้านจากตะกาดเง้าไปอยู่ที่บ้านท่าใต้ อยู่ห่างจากบ้านเจ้าหลาวออกไปประมาณ 10 กิโลเมตร และได้ปรับการเล่นเท่งตุ๊กมาเป็นการรับเต้นหางเครื่องให้กับวงดนตรีต่างๆ แต่ถึงกระนั้น ทุกๆ ปี นางทองสุขก็จะพาคณะมารำถวายเจ้าพ่อหัวแหลมเป็นประจำทุกปีในช่วงเวลาทำบุญส่งสงกรานต์

ย่าโอ๋ได้ฝึกศิลปินทั้งหมดประมาณ 15 รุ่น รุ่นละประมาณ 20 คน รวมทั้งสิ้นประมาณ 300 คน ส่วนนักดนตรีมีประมาณ 10 คน แต่ยังคงมีชีวิตอยู่ 4 คน การที่ย่าโอ๋ฝึกนักแสดงจำนวนมาก เนื่องจากระยะเวลาของการเป็นศิลปินนั้นมีน้อย นักแสดงเมื่อแต่งงานก็จะเลิกแสดง เนื่องจากสามีไม่อนุญาต ทำให้ย่าโอ๋ต้องฝึกคนจำนวนมากเพื่อมาทดแทนนักแสดงที่ลาออกไปแต่งงาน ถึงแม้ว่าเป้าหมายของย่าโอ๋จะฝึกคนเพื่อเป็นศิลปิน แต่การที่ศิลปินหรือนางละครจำนวนมากเลิกแสดงและพลิกบทบาทกลายเป็นผู้ชมตาคม (Smart audience) แทน จึงเท่ากับว่านอกจากจะผลิตศิลปินแล้ว (Sender) ย่าโอ๋ยังผลิตผู้ชมที่มีคุณภาพด้วย แต่สำหรับนักดนตรีที่เป็นผู้ชายนั้นไม่มีปัญหาเรื่องการเลิกแสดงภายหลังจากที่แต่งงาน สามารถแสดงได้จนแก่เฒ่า

ย่าโอ๋นั้นเป็นที่ยอมรับในเรื่องฝีมือการแสดง ความสามารถในการจดจำ ความรอบรู้ จึงได้รับการยกย่องให้เป็นผู้นำในชุมชน นอกจากนี้ การที่เป็นสื่อที่ผูกขาดอยู่ในชุมชนและเป็นสื่อที่จะพาผู้หญิงไปเปิดโลกทัศน์นอกชุมชน จึงทำให้มีผู้สนใจมาสมัครเรียนเป็นจำนวนมาก การที่มีความต้องการมาก (Demand) สะท้อนให้เห็นถึงอำนาจของศิลปินได้อย่างดี

ในยุคดังกล่าว เวลามีผู้สนใจมาสมัครเรียน ย่าโอ๋จะรับสอนให้หมดทุกคน ไม่มีปฏิเสธ สาเหตุที่ทำเช่นนั้นได้ เนื่องจากบทละครที่แสดงสมัยก่อนมีหลากหลายเรื่องและแต่ละเรื่องก็ต้องการบุคลิกของตัวละครที่แตกต่างกันออกไป การเป็นศิลปินที่มีคุณภาพ เป็นทั้งผู้นำความคิด มีความรู้ ความสามารถเป็นเลิศ รวมทั้งระยะเวลาการสอนที่ยาวนานจึงสามารถฝึกสอนผลิตศิลปินที่มีทั้งปริมาณและคุณภาพได้ ศิลปินที่มีคุณภาพจำนวนมากก็สามารถสืบทอดโดยการแสดงให้ผู้ชมชมได้อย่างมีประสิทธิภาพ

> *“เมื่อก่อนใครมาสมัครเรียน แม่แก(ย่าโอ๋)รับหมด ไม่ขัดหรอก ถึงมีคนมาเรียนเยอะ แต่คนออกก็เยอะ พอเล่นกันไปสักพัก แต่งงานมีลูกมีผัว ต้องเลิกกันไป ผัวมักจะห้ามไม่ให้มาเล่น เพราะกลัวหนุ่มๆ มาติด เดี๋ยวทะเลาะกันหึงหวงกัน เพราะมันเคยมีตัวอย่างให้เห็น อีกอย่างคนดูถ้าเขารู้ว่าแต่งงานมีลูกมีผัวแล้ว เขาไม่ชอบ เขาชอบดูสาวๆ พวกนี้ถึงเลิกเล่นไปแล้ว แต่ผมยังเห็นเขามาดูละครบ่อยๆ เวลาไปเล่นยังเจอกันอยู่”*
>
> (หวาน พิจารณ์, สัมภาษณ์ 25 เมษายน 2550)

*“ย่าโอ๋เก่ง ใครๆ ยอมรับทั้งนั้น หนังสือไม่ได้เรียน แต่แกจำได้หมด ละครที่สอนไม่เคยจด ใช้จำอย่างเดียว ดนตรีแกก็ได้ แกเป็นหมด มนตร์คาถา คนในบ้านเขานับถือย่าทั้งนั้น ผู้หญิงสมัยก่อนมีน้อยที่ไม่ได้มาฝึกละคร พอมาฝึกเล่นเป็นแล้วย่าโอ๋จะแจกบทให้เล่นเองตามความเหมาะสม ฝีมือ รูปร่างหน้าตา ท่าทางของแต่ละคน ถ้าเราได้รับบทที่เหมาะกับเรา จะยิ่งส่งทำให้เราเล่นได้ดีขึ้น ยิ่งส่งเสริมไปใหญ่”*

(สง่า สุธาโร, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

การมีต้นทุน คือ ศิลปินที่มีคุณภาพเช่นย่าโอ๋ และการที่ย่าโอ๋สามารถสร้างศิลปินที่มีคุณภาพจำนวนมาก ทำให้โต้โผอย่างย่าโอ๋ สามารถคัดสรรศิลปินในการแสดงแต่ละครั้งโดยพิจารณาจากบทบาทและความสามารถในการแสดงได้อย่างเต็มที่ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงอำนาจของศิลปิน

**(ง) ตลาดผู้ชม**

ยุคดั้งเดิมมีตลาดผู้ชมจำนวนมาก และเป็นผู้ชมตาคม การมีตลาดผู้ชมจึงมีความสัมพันธ์กับช่องทาง วาระโอกาส และพื้นที่ที่ใช้แสดงก็จะมีปริมาณมากเช่นกัน ตลาดผู้ชมจำนวนมากเกิดขึ้นเนื่องจากละครเท่งตุ๊กเป็นสื่อที่ผูกขาดอยู่ในชุมชน ทุกครั้งที่เปิดการแสดง จะมีผู้ชมจำนวนมาก เพราะไม่มีคู่แข่ง และมีเวลาในการชมมาอย่างยาวนาน นอกจากนี้ ต้นทุนของผู้ชมตาคมอีกส่วนหนึ่งมาจาก ศิลปินที่เคยมาฝึกซ้อม เคยแสดง และต้องเลิกแสดงเมื่อแต่งงาน มีสามี จึงต้องหันหน้ามาเป็นผู้ชมตาคม รวมทั้งป้าอำนวยเช่นกันที่เมื่อแต่งงานก็เลิกเล่นเท่งตุ๊กไปเป็นเวลาเกือบ 20 ปี ซึ่งในช่วงนั้นชีวิตก็มิได้ห่างหายไปจากละคร แต่ยังคงติดตามชมอย่างสม่ำเสมอ

*“เมื่อก่อนตอนกลางคืน ไม่มีอะไร ทีวียังไม่มี ถ้ามีละครมาเล่น มันยังมีอะไรดูสนุกๆ ไม่เบื่อ พอมีละครเล่นทีหนึ่ง ครึกครื้น มีแต่คนมาดู อย่างฉันดูทุกครั้งที่มีมาเล่น ถ้ารู้ว่ามีละคร ต้องรีบหุงข้าว ทำกับข้าวให้เรียบร้อย รีบแต่งตัวมาดู”*

(สนทนากลุ่มผู้ชม, 27 พฤษภาคม 2550)

*“เมื่อก่อนใครมาสมัครเรียน แม่แก(ย่าโอ๋)รับหมด ไม่ขัดหรอก ถึงมีคนมาเรียนเยอะ แต่คนออกก็เยอะ พอเล่นกันไปสักพัก แต่งงานมีลูกมีผัว ต้องเลิกกันไป ผัวมักจะห้ามไม่ให้มาเล่น เพราะกลัวหนุ่มๆ มาติด เดี๋ยวทะเลาะกันหึงหวงกัน เพราะมันเคยมีตัวอย่างให้เห็น อีกอย่างคนดูถ้าเขารู้ว่าแต่งงานมีลูกมีผัวแล้ว เขาไม่ชอบ เขาชอบดูสาวๆ พวกนี้ถึงเลิกเล่นไปแล้ว แต่ผมยังเห็นเขามาดูละครบ่อยๆ เวลาไปเล่นยังเจอกันอยู่”*

(หวาน พิจารณ์, สัมภาษณ์ 25 เมษายน 2550)

*"คนเขาชอบดูละคร เมื่อก่อนคนมาดูแน่นโรงทุกคืน บางคนตามมาดูหลายๆงาน เห็นหน้ากันจำกันได้ แถวนี้จะมีอะไร ก็เห็นมีแต่ละครนี่แหละ จะว่าไม่มีทางเลือกคงจะใช่ แต่ชาวบ้านเขาดู เขาก็สนุก มีความสุขกัน"*

(ประเทือง สิงห์สุระ, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

*"พอไปเล่นละคร มีหนุ่มๆ มาชอบ มาหลงใหล เราภูมิใจนะที่มีคนมาหลงใหล มาชื่นชมเรา แต่พอแต่งงานก็เลิกเล่น ป้าแต่งงานอายุยังน้อย ยี่สิบต้นๆ เมื่อก่อนมันไม่เหมือนเดี๋ยวนี้ เดี๋ยวนี้แต่งงานกันช้า เมื่อก่อนแต่งกันเร็ว พอแต่งงานต้องเลิกเล่น แฟนไม่ให้เล่น เสียดายก็เสียดาย ฝึกมาตั้งนาน พอเลิกก็มาทำสวนกัน แต่เรื่องละครยังไม่ลืม มีเล่นที่ไหนก็ยังไปดูอยู่ ของมันเคยฝึกเคยเล่นอยู่ทุกวัน ให้เลิกไปเลยคงยาก เวลาไปดูเขาเล่นอะไรกัน เราดูรู้หมด เพราะเราเคยผ่านมาหมดแล้ว"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

การมีตลาดผู้ชมจำนวนมากหากมองในกลไกของตลาด จะพบว่าเมื่อมีอุปสงค์ (Demand) จำนวนมาก ย่อมก่อให้เกิดอุปทาน (Supply) ได้ไม่ยาก เพื่อตอบสนองความต้องการของตลาด ดังนั้น ข้อเรียกร้อง ข้อเสนอแนะวิพากษ์วิจารณ์ของตลาดแบบผู้ชมตาคม นอกจากจะเป็นต้นทุนที่สำคัญแล้ว ยังเป็นกลไกในการพัฒนาสินค้า นั่นคือ ละครเท่งตุ๊กด้วย

**(จ) เครือข่าย**

เครือข่ายนั้นมีความสำคัญต่อกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊ก เพราะว่าเครือข่ายสามารถช่วยระดมทรัพยากรต่างๆ ในการสืบทอด เช่น แรงงาน ช่องทางการแสดง เป็นต้น ยุคดั้งเดิมมีเครือข่ายหลายประเภท เช่น เครือข่ายศิลปิน เครือข่ายญาติพี่น้อง เครือข่ายผู้ชมที่ช่วยแนะนำต่อๆ กันมา

**<u>เครือข่ายศิลปิน</u>** – ละครเท่งตุ๊กมีเครือข่ายศิลปินทั้งในเชิงปริมาณและคุณภาพ คือ มีจำนวนศิลปินในเครือข่ายจำนวนมาก และมีความสัมพันธ์กันอย่างเหนียวแน่น ในขณะเดียวกันก็มีเครือข่ายกับศิลปินละครเท่งตุ๊กคณะอื่นด้วย โดยเฉพาะคณะละครแถวตะกาดเง้าซึ่งเป็นบ้านเกิด รวมทั้งมีเครือข่ายกับศิลปินสื่อพื้นบ้านอื่นๆ เช่น ลิเก หนังสด เป็นต้น

*“พอหัดสักพัก ครูโอ๋ก็ส่งไปเรียนกับครูต๋วนที่บางกระไชย เราไปฝึกรำศรีนวล รำวันทองแปลงมาเพิ่ม ครูต๋วนเป็นครูสอนละครเหมือนย่าโอ๋นี่แหละ เราเลยมีความรู้เรื่องท่ารำมากกว่าคนอื่นหน่อยนึง”*

(สำอาง เจนจัดทรัพย์, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

*“เรียนตีโทนกับอาหวิล (ถวิล มาลาทอง- สามีคนที่สองของย่าโอ๋) เพลงโทนมี 12 เพลงตีตามเสียงกลอง เสียงกลองเป็นเสียงยืน เราต้องตีตาม ตอนเรียนกับอาหวิลยังเรียนไม่หมดทั้ง 12 เพลงหรอก แต่ผมไปเรียนเพิ่มกับลุงเต่า ศรีทองคำ ลุงเต่าแกอยู่คณะลิเกไปหัดเรียนกับแก จนตีได้จนครบ 12 เพลง”*

(สำรวจ สุขสำราญ, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

*“แรกเริ่มตีกลอง แม่เป็นคนสอน (แม่คือย่าโอ๋) ตอนที่เริ่มเรียนอายุ 10 ขวบได้ย่าหร่วมก็สอนด้วย แต่สอนได้แค่ 3-4 เพลง หมดเพลงที่จะสอน หลังจากนั้น ผมไปเรียนกับพวกหนังสด ที่เกาะช้าง เรียนจนตีโหมโรงได้ 12 เพลง ตอนที่เรียนกับแม่ กับย่ายังไม่ครบ 12 เพลง เพลงที่ตีมีซัดน้อย ซัดกลาง ซัดใหญ่ รำเพลงเดิน ฤาษีเดิน รวมทั้งหมด 12 เพลง จำชื่อเพลงไม่ค่อยได้ แต่ถ้าให้ตีก็ตีได้เลย”*

(หวาน พิจารณ์, สัมภาษณ์ 14 ตุลาคม 2550)

หากนับจำนวนศิลปินที่เคยฝึกหัดเรียนกับย่าโอ๋ ซึ่งจะมีอยู่ประมาณ 15 รุ่น รุ่นละประมาณ 20 คน ดังนั้น ในยุคที่ย่าโอ๋มีชีวิตจะมีศิลปินประมาณ 300 คนที่เป็นเครือข่าย และศิลปินกลุ่มนี้จะนับกันว่าเป็นศิษย์ที่เรียนมาจากครูเดียวกัน เครือข่ายศิลปินนี้มีส่วนหนุนช่วยหลายด้าน เช่น ในด้านการแสดง เมื่อศิลปินรุ่นเก่าเลิกแสดง ก็มีศิลปินรุ่นใหม่มารับช่วงต่อ และเมื่อยามขาดแคลนตัวแสดง ย่าโอ๋จะไปไหว้วานให้ตัวแสดงเก่าๆ กลับมาแสดงบ้างเป็นครั้งคราว และยามเมื่อถึงวันไหว้ครู นักแสดงทั้งเก่าและใหม่จะมารวมกันที่บ้านย่าโอ๋เพื่อเข้ามาทำพิธีไหว้ครูร่วมกัน การได้มาทำพิธีดังกล่าวร่วมกันช่วยสร้างความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน ตอกย้ำสายสัมพันธ์ของสมาชิกในเครือข่ายให้เข้มแข็งขึ้น และการมีเครือข่ายศิลปินจำนวนมากมีความสัมพันธ์กับคุณภาพการแสดง เพราะย่าโอ๋สามารถคัดเลือกนักแสดงได้อย่างเต็มที่ ตรงตามความสามารถและบุคลิกของนักแสดง รวมทั้งหากนักแสดงในรุ่นปัจจุบันอาจขาดตัวแสดงตัวใดตัวหนึ่ง ย่าโอ๋ยังอาศัยเครือข่ายศิลปินในการไหว้วานให้ศิลปินที่เคยฝึกหัดมาแสดงแทนได้

*"แม่โอ๋หัดคนมาก หลายรุ่น เป็นสิบๆ รุ่น รุ่นหนึ่งหนึ่งตกราว 20 คน คิดดูมีเป็นร้อย เวลาไหว้ครูก็มากันหมดทั้งรุ่นเก่ารุ่นใหม่ อย่างรุ่นใหม่ต้องมากันอยู่แล้ว เพราะไหว้ครูครั้งแรกของพวกนี้จะต้องแสดงให้ครูดูด้วย พอมาเจอหน้ากันก็ได้คุยกัน คนบ้านเดียวกันทั้งนั้น พวกนี้บางคนเคยเล่นด้วยกันมาก่อน แล้วตอนหลังแต่งงานเลิกเล่น แยกย้ายกันไปทำกิน พอถึงไหว้ครูได้กลับมาพบกันอีกที จะได้ไม่ห่างกัน"*

(หวาน พิจารณ์, สัมภาษณ์ 14 ตุลาคม 2550)

*"สาวๆ บ้านเจ้าหลาวเมื่อก่อนเป็นละครทั้งนั้น หัดกับย่าโอ๋กันหมด มีน้อยที่จะไม่เป็นละคร พอมีคนหนึ่งไปหัด ก็หัดตามๆ กัน น้องหัดตามพี่บ้าง มาหัดตามเพื่อนบ้าง หัดเยอะเมื่อก่อน ปะหน้ากันก็จำกันได้ แต่เล่นไปประเดี๋ยวพอแต่งงาน มีครอบครัวก็เลิกเล่นกัน ถ้าย่าโอ๋เขาขาดตัว แล้วไปตามมาแสดง ยังแสดงได้ อย่างป้าเอง แต่งงานยังเล่นพักหนึ่งแล้วเลิกเล่น แต่บางทีย่าโอ๋ก็มาตามไปเล่นเหมือนกัน ก็ยังเล่นได้อยู่"*

(สำอาง เจนจัดทรัพย์, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

**<u>เครือข่ายญาติพี่น้อง</u>** - เนื่องจากตระกูลของย่าโอ๋ได้ขึ้นชื่อว่าเป็นตระกูลใหญ่และเป็นตระกูลแรกๆ ที่มาบุกเบิกตั้งรกรากที่บ้านเจ้าหลาว ทำให้มีสมาชิกในตระกูลจำนวนมาก หากไปสอบถามความสัมพันธ์กับย่าโอ๋กับคนแก่ ทุกคนต่างมีความสัมพันธ์กับย่าโอ๋ไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง เช่น เป็นหลาน ลูกพี่ลูกน้อง ญาติมาแต่งงานกัน ฯลฯ สมาชิกในตระกูลจำนวนมากเอื้อต่อการสืบทอดทั้งในแง่ของการสืบทอดด้านศิลปิน การได้รับการสนับสนุนในการดำเนินงานด้านละคร เช่น ส่งลูกหลานมาเรียน คอยช่วยเหลือ เช่น ช่วยแบกของตอนเดินทางไปแสดง และเครือข่ายญาติพี่น้องนั้นยังซ้อนทับอยู่กับเครือข่ายศิลปิน เพราะศิลปินจำนวนมากต่างเป็นเครือข่ายญาติพี่น้องมาก่อนที่จะหัดเป็นศิลปิน

*"เจ้าหลาวแต่ก่อนมีแต่ป่า บ้านคนมีไม่กี่หลัง ตอนย่าโอ๋ย้ายมาอยู่ที่นี่ ญาติๆ กันก็ตามมา เมื่อก่อนมีคนไม่กี่คน ญาติๆ กันทั้งนั้น แทบทั้งเจ้าหลาวนะที่เป็นญาติกัน คนที่ชวนมาเล่นก็ญาติๆ กัน ผัวย่า อย่างลุงหลาด ลุงหวิลก็เป็นนักดนตรี ช่วยยกของ แบกของ สวดมนตร์ว่าคาถา สอนญาติๆ กันมันดี เป็นคนใกล้ตัว ไว้ใจกันได้ ว่ากันได้ ผมก็เป็นหลานอาเหมือนกัน"*

(สำรวจ สุขสำราญ, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

*“แม่มาหัดละคร คนในบ้านช่วยกันอยู่แล้ว เพราะมันเป็นของบรรพบุรุษ ถ้าญาติกันมีลูกมีหลานต้องเอามาเรียนละครทั้งนั้น เหมือนเป็นงานทำร่วมกันในหมู่ญาติ แต่ทั้งเจ้าหลาวมันก็ญาติกัน ดองด้วยกันทั้งนั้น ช่วยเหลือพึ่งพากันอยู่ ขาดคนยกของ ก็ไปตามมาช่วยกันได้ ขาดตัวแสดงก็ไปตามกัน”*

(หวาน พิจารณ์, สัมภาษณ์ 14 ตุลาคม 2550)

**<u>เครือข่ายผู้ชม</u>** – จากการที่คณะละครของย่าโอ๋ได้ไปแสดงในที่ต่างๆมากมาย ทำให้สามารถสร้างเครือข่ายที่เป็นผู้ชมที่อยู่ในแต่ละชุมชนต่างๆ ได้ เครือข่ายผู้ชมเหล่านี้จะช่วยในการหางานมาให้จากการแนะนำต่อๆ กันมา ทำให้คณะละครมีการแสดงอย่างต่อเนื่อง

*“คนที่เขามาหาเราไปเล่น ส่วนใหญ่เคยดูเราเล่นกันทั้งนั้น เขาเห็นฝีมือ เขาถึงมาหาเรา บางคนไม่เคยดูคณะเรา แต่ว่าคนที่เขาเคยดู เขาก็แนะนำต่อๆ กันไป มันมีทั้งสองอย่างนั่นแหละ ถ้าเราเคยไปเล่นที่ไหน เดี๋ยวพอเขามีงาน เขาก็จะกลับมาหาเราไปเล่นอีก มันเลยมีงานเล่นต่อเนื่องไปเรื่อยๆ อยู่กับย่าโอ๋ถึงมีงานไม่ขาด”*

(ประเทือง สิงห์สุระ, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

*“เมื่อก่อนไปเล่น มีคนมาดูเยอะ บางคนตามดูเป็นประจำ พวกนี้พอเขามีงานเขาต้องมาหาเราอยู่แล้วเป็นขาประจำกัน บางคนเขามาหาเราทุกงานเลย แก้บนก็มา บวชลูกก็มา หาเราไปเล่นทั้งนั้น ถึงบ้านเขาไม่มีงาน บ้านใกล้ๆ กันมีงาน เขาก็จะแนะนำกันอีกที ถึงได้มีงานเยอะ เวลาเขามาหา บางทีบอกด้วยว่าเคยไปดูที่งานบ้านคนนั้นคนนี้นะ ชอบ เลยมาหาไปเล่น บางคนก็บอกว่าเจ๊นั่นเจ๊นี่แนะนำ ขอราคาเท่ากับของเจ๊เขานะ ถ้าไม่เหลือบ่ากว่าแรง แม่โอ๋เขาไปช่วยทั้งนั้น ชาวบ้านเขาจะได้ดูละครของเรา”*

(หวาน พิจารณ์, สัมภาษณ์ 14 ตุลาคม 2550)

5.3.3.2 **ต้นทุนวัฒนธรรมยุคต่อสู้และยุคสพส**.

เนื่องจากยุคต่อสู้และยุคสพส.เกิดในยุคเดียวกัน โดยผู้วิจัยใช้เกณฑ์เรื่องช่วงเวลาการทำงานกับสพส. มาเป็นเกณฑ์ในการแบ่งแยกยุค สพส. เป็นยุคที่ 3 ดังนั้น ต้นทุนของทั้งสองยุคเหมือนกัน แต่สิ่งที่ผู้วิจัยจะชี้ให้เห็นว่า แม้มีต้นทุนเหมือนกันแต่เมื่อมีกระบวนการทำงานแตกต่างกัน ผลการสืบทอดจึงแตกต่างกัน ทั้งนี้ ในการนำเสนอต้นทุนของทั้งสองยุค เพื่อความเข้าใจที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงนำเสนอโดยการเปรียบเทียบกับต้นทุนยุคดั้งเดิม ดังนี้

**(ก) ต้นทุนที่คงเดิม**

เมื่อความเจริญเข้ามา ทำให้ต้นทุนในแง่ของความสัมพันธ์กับพื้นที่ทางสังคมต่างลดทอนอย่างมาก ความสัมพันธ์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์นอกชุมชนลดน้อยลง แต่**ต้นทุนในแง่ความสัมพันธ์กับเจ้าพ่อหัวแหลม**ยังคงมีอยู่ เพราะมีเรื่องเล่าว่าละครเท่งตุ๊กเป็นของโปรดของเจ้าพ่อ ดังนั้น ช่วงทำบุญส่งสงกรานต์ซึ่งจะตรงกับประมาณวันที่ 20 เมษายน ของทุกปี จึงต้องมีละครมาถวายด้วย ความเชื่อว่า การนำละครมาถวายเจ้าพ่อเป็นการตอบแทนที่เจ้าพ่อช่วยปกปักรักษาทำให้หมู่บ้านมีความสงบสุข หากปีใดไม่นำละครมาถวาย เจ้าพ่อจะโกรธและบันดาลให้หมู่บ้านประสบแต่เหตุร้าย เป็นต้น รวมทั้งการบนบานกับเจ้าพ่อหัวแหลมเวลามีเรื่องเดือดร้อน และหากเป็นเรื่องที่มีความสำคัญมากก็ต้องแก้บนด้วยละครเท่งตุ๊ก ซึ่งต้นทุนในด้านของความสัมพันธ์กับเจ้าพ่อหัวแหลมยังคงต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

> *"งานมันลดไปเยอะเลย ทั้งงานวัด งานบวช เดี๋ยวนี้คนเจ้าหลาวเขาบวช แทบไม่มีละครไปเล่น ยังดีนะที่เจ้าหลาวคนเขายังนับถือเจ้าพ่อหัวแหลมอยู่ เวลาแก้บนยังนึกถึงละครว่าเป็นของโปรดเจ้าพ่อ ทุกปีตอนทำบุญส่งยังต้องไปรำถวายอยู่ ที่อื่นไม่มีให้เล่นยังไงยังมีเจ้าพ่อนี่แหละที่ยังตัดกันไม่ขาด"*
>
> (อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

**(ข) ต้นทุนที่หายไปหรือลดทอนลง**

ในยุคต่อสู้และยุคสพส. เราจะพบว่าต้นทุนที่มีอยู่ในยุคดั้งเดิมมีบางส่วนที่หายไป และบางส่วนลดปริมาณลง ดังนี้

ต้นทุนที่หายไปจากยุคดั้งเดิม คือ **งานบวช** ที่ไม่มีเจ้าภาพรายใดมาหาเพื่อไปสร้างความบันเทิงแก่ผู้มาช่วยงาน ส่วน**งานวัด**ก็ปริมาณลดน้อยลงจนน่าใจหาย รวมทั้ง**บทบาทการเป็นพื้นที่สำหรับผู้หญิง**

สำหรับ**งานบวช**ในยุคนี้ แม้ว่าผู้ใหญ่ยังคงนิยมให้ลูกชายบวชเรียน แต่ลูกชายมักบวชเพราะพ่อแม่ขอให้ทำตามประเพณีมากกว่าที่จะบวชโดยความสมัครใจ ช่วงเวลาที่บวชอาจจะเป็นได้ทั้งในพรรษาและนอกพรรษา เช่น ช่วงปิดเทอม เวลาบวชใช้แค่ครึ่งวันเช้า เพราะชาวบ้านวุ่นอยู่กับการทำมาหากิน ไม่มีเวลามาช่วยงาน มักจะมาเพื่อเอาซองมาให้ การจัดงานต้องอาศัยเงินในการจ้างแม่ครัว จ้างคนล้างจาน จ้างคนจัดดอกไม้ ฯลฯ ดังนั้น เพื่อความประหยัดจึงไม่หาละคร

เท่งตุ๊กมาเล่นเหมือนเคย และการบวชอาจจะไม่ครบหนึ่งพรรษาก็ได้ แล้วแต่ความสะดวกและเวลาว่างของผู้บวช

**งานวัด**ปัจจุบันนั้น มีคนไปเที่ยวน้อย และมีมหรสพมาแข่งมากมาย เช่น ภาพยนตร์ กลางแปลง วงดนตรีลูกทุ่ง การละเล่น เช่น บิงโก ซ้อนเงินซ้อนทอง ฯลฯ ทำให้กรรมการวัดไม่มาหาเท่งตุ๊กไปแสดงอีก

*"จัดงานบวชเดี๋ยวนี้ ชาวบ้านเขาไม่หาละครไปเล่นแล้ว เขาจัดแบบประหยัดกันทั้งนั้น คนมาช่วยทำงานมีน้อย อย่างทำกับข้าว ล้างจาน แม่ครัวต้องจ้างทั้งนั้น ชาวบ้านเขามางานเอาซองมาให้ กินข้าวแล้วก็กลับ เจ้าภาพเขาถึงจัดงานแค่ครึ่งวัน เช้าแห่นาคเข้าโบสถ์ เพลฉลองพระบวชใหม่ ก็จบ"*

(อมรรัตน์ ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

ส่วน**ต้นทุนในด้านการเป็นพื้นที่ของผู้หญิง** ละครเท่งตุ๊กก็ถูกลดทอนบทบาทการเป็นพื้นที่ผู้หญิง เพราะต่างมีสถาบันใหม่หรือสิ่งอื่นๆมาเป็นคู่แข่ง เช่น การเป็นสถานที่เรียนวิชาการต่างๆทั้ง การร้อง การรำ วรรณคดี กลอนบทละคร ฯลฯ ก็มีสถาบันโรงเรียนมาทำหน้าที่นี้ การเป็นสื่อที่ช่วยพาผู้หญิงไปเปิดโลกทัศน์ภายนอก ก็มีถนน รถมอเตอร์ไซค์ ช่วยจัดการ การเป็นสื่อบันเทิงที่ผูกขาดในชุมชน ก็มีสถาบันสื่อมวลชน เช่น โทรทัศน์ วิทยุ มาทำหน้าที่แทน

*"เดี๋ยวนี้เจ้าหลาวเจริญมาก ถนนหนทางสะดวกสบาย ไม่เหมือนเมื่อก่อนเป็นบ้านป่า จะไปไหนทีลำบาก เป็นผู้หญิงยิ่งไม่ได้ไปไหนใหญ่ ต้องอยู่กับบ้าน นี่ยังดีที่มาเล่นละคร ถึงได้ไปไหนต่อไหนได้ไกลๆ ได้เห็นโลกข้างนอกบ้าง ไม่ใช่อุดอู้อยู่ในบ้าน แต่เดี๋ยวนี้มันต่างกัน มีรถเครื่อง (รถมอเตอร์ไซค์) คนละคัน จะไปไหนก็ได้ ผู้หญิงก็ไปได้ ขับแป๊บเดียวก็ถึงแล้ว"*

(สง่า สุธาโร, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

*"ผู้หญิงเมื่อก่อน ไม่ค่อยได้ทำอะไรหรอก ถ้าจะทำก็เป็นพวกงานบ้าน ทำกับข้าว ซักผ้า ว่างๆ ก็มาหัดละครกัน อย่างทำงานบ้านมันน่าเบื่อ ไม่ได้เจอเพื่อนเจอฝูง มาหัดละครยังได้เจอกัน ยังได้คุยกัน ถ้าไม่ได้ฝึกละคร คงจะอยู่บ้าน ทำงานบ้านช่วยพ่อ ช่วยแม่กันไป"*

(สำอาง เจนจัดทรัพย์, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

*"เดี๋ยวนี้บ้านไหนบ้านนั้นมีทีวีทุกหลัง บางคนเขาคิดว่าดูละครจากทีวีดีกว่า ไม่ต้องเสียเวลาออกมาดูเท่งตุ๊กข้างนอก ละครทีวีมันมีประจำ บางเรื่องชาวบ้านเขาดูก็ติดกัน ต้องดูต่อเนื่อง คนที่มาดูละครจึงมีน้อยลง ถ้าเมื่อก่อนที่ยังไม่มีทีวี บ้านเจ้าหลาวไม่มีอะไร มีแต่ละครนี่แหละ เล่นทีไรคนก็มาดูกันเยอะแยะ"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

**ต้นทุนด้านภูมิปัญญา**หรือองค์ความรู้ก็มีแต่รูปแบบและทักษะการแสดง แต่ในส่วนพิธีกรรมเริ่มหดหาย ไม่ว่าจะเป็นคาถาต่างๆ ทั้งคาถาเสกแป้ง คาถาปิดทวาร การสวดมนตร์ตอนรำซัดชาตรี หรือแม้แต่พิธีไหว้ครูที่ถึงแม้ยังมีอยู่ แต่ว่ารูปแบบการจัดลดความสำคัญและลดในส่วนของความศักดิ์สิทธิ์ไปมาก รวมทั้งผู้มาร่วมงาน เพราะหากเป็นยุคดั้งเดิมจะมีผู้มาร่วมในพิธีกรรมจำนวนมาก มีการปลุกเสกน้ำมนตร์ ว่าคาถา สวดมนตร์ กล่าวคำไหว้ครู รวมทั้งเปิดโรงแสดงเพื่อให้ศิลปินฝีมือใหม่ได้ทดสอบฝีมือ แต่ยุคนี้ ผู้ที่มาร่วมงานลดปริมาณลง ขั้นตอนของพิธีกรรมต่างๆ มีการลดทอนรายละเอียดลง คาถาบางบทที่หายไป ไม่มีการเปิดโรงแสดง เช่นครั้งก่อน ต้นทุนในส่วนของความศักดิ์สิทธิ์ที่ลดทอนลงส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กอย่างมาก โดยเฉพาะในด้านของความตั้งใจ ความแน่วแน่ของผู้ที่มาฝึก

*"เดี๋ยวนี้ คาถาต่างๆ มันไม่ได้มีเหมือนสมัยก่อน อย่างเมื่อก่อน จะทาแป้ง ต้องมีคาถาเสกแป้ง นุ่งผ้าต้องว่าคาถาปิดทวารจะได้ไม่ปวดหนักปวดเบา ปลูกโรง มัดฉาก มีคาถาหมด อย่างทำน้ำมนตร์ตอนไหว้ครู ก็ต้องว่าคาถาเหมือนกัน แต่เดี๋ยวนี้ของพวกนี้มันเลือนๆ ไปมากแล้ว บางอย่างก็ยังทำอยู่ อย่างคาถามัดฉาก ปลูกโรง ยังอยู่ ลุงหลวดแกรับมา แต่ถ้าแกตาย ไม่รู้ใครจะรับต่อ อย่างน้ำมนตร์ธรณีสาร ฉันก็รับมา ทำเองได้ แต่คาถาเสกแป้ง คาถาลงขี้ผึ้งทาปาก ไม่มีแล้ว คาถาปิดทวารก็ด้วย เด็กๆ มันถึงเข้าห้องน้ำกันนัก"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

*"ย่าโอ๋แกรอบรู้ไปหมด ทั้งเรื่องร้อง เรื่องรำ บทละครต่างๆ นานา เครื่องดนตรีย่าแกก็เล่นได้ อย่างเรื่องคาถา แกรู้ แกทำของแกอยู่คนเดียว อย่างเสกแป้ง เสกขี้ผึ้งทาปาก คาถาปิดทวาร ย่าโอ๋ทำได้หมด แต่เดี๋ยวนี้ที่ป้าทำอยู่ ไม่มีแล้วเรื่องคาถา เพราะเราไม่ได้*

*รับมอบมา และถ้าเราไปทำ บางคนเขาว่ามันงมงาย แต่เมื่อก่อนมันขลังจริงๆ นะ อย่างตีกลอง ก่อนตีเขามีคาถา พอคนได้ยิน ขนลุกซู่ อยู่บ้านไม่ได้ มันร้อนไปหมด ยังไงต้องออกจากบ้านมาดูละคร"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

สำหรับต้นทุนภูมิปัญญาที่ลดน้อยถอยลงนั้น นักวิจัยตั้งข้อสังเกตว่า เนื่องจากต้นทุนภูมิปัญญาเป็นความรู้ที่เก็บไว้อยู่ในตัวบุคคลและสืบทอดโดยใช้การบอกเล่าตามวัฒนธรรมมุขปาฐาะ (Oral culture) ดังนั้น เมื่อกาลเวลาผ่านเลยไป หากความรู้นั้นมิได้ถูกนำมาใช้บ่อย ก็จะค่อยถูกลืมเลือนไปตามกาลเวลา รวมทั้งเมื่อบุคคลดังกล่าวเสียชีวิตไป ความรู้ก็จะสูญหายไปด้วย เช่น ความรู้เกี่ยวกับคาถาทั้งคาถาเสกแป้ง คาถาเสกขี้ผึ้ง คาถาปิดทวาร ฯลฯ ที่สูญไปพร้อมกับการเสียชีวิตของย่าโอ๋ ซึ่งต้นทุนดังกล่าวหากเป็นเมื่อยุคอดีต การที่มันแอบอิงอยู่ในตัวบุคคล เช่นครูอย่างย่าโอ๋ ทำให้อำนาจ (Power) ของครูหรือศิลปินมีมาก

**ต้นทุนด้านศิลปิน** โดยภาพรวมแล้วแม้ว่าศิลปินยังคงมีอยู่ แต่อายุมากขึ้น และห่างเวทีการแสดงไปนาน รวมทั้งสถานภาพของศิลปินที่เริ่มถดถอย แต่ถึงกระนั้นในยุคดังกล่าวยังมีต้นทุนศิลปินที่สำคัญอยู่ 2 ท่าน คือ ป้าอำนวย สุธาโร แห่งบ้านเจ้าหลาวหัวแหลม และป้าสาคร ชำนาญชล แห่งบ้านเจ้าหลาว ทั้งสองท่านมีบทบาทสำคัญและเป็นตัวขับเคลื่อนหลัก (Prime mover) ในการสืบทอดเท่งตุ๊กให้คงอยู่ในชุมชน

**ป้าอำนวย สุธาโร** ปัจจุบัน อายุ 65 ปี เริ่มหัดละครตอนอายุประมาณ 7 ปี จากการติดตามพี่สาวทั้งสองคน คือ ป้าบังอร ป้าสำอาง ไปหัดละครที่บ้านย่าโอ๋ ย่าโอ๋เห็นบ่อยเข้าจึงชักชวนให้ฝึกละครด้วยกัน ป้าอำนวยนับว่าเป็นศิษย์รุ่นที่ 3 ของย่าโอ๋ ใช้เวลาในการฝึกประมาณปีกว่า จึงได้ออกโรงแสดง บทแรกที่ได้รับ เป็นบทกุมาร คือบทตัวพระหรือตัวนางในสมัยยังเล็กๆ เล่นบทดังกล่าวประมาณ 2 ปี จึงได้รับบทนางเอก เมื่อตอนอายุประมาณ 15 ปี และเล่นบทนางเอกประจำคณะ ส. สำราญศิลป์ของย่าโอ๋เรื่อยมา จนกระทั่งอายุประมาณ 20 ปี ได้แต่งงานออกเรือน จึงเลิกเล่นละคร เนื่องจากสามีห้ามเล่น

หลังจากแต่งงานได้ออกมาประกอบอาชีพ ทำสวนและแปรรูปอาหารทะเล เช่น การทำกะปิ และใช้ทักษะ (Skill) ที่เคยได้รับการฝึกฝนมาจากการเป็นนางละครมาใช้ในการดำเนินชีวิต เช่น ความรอบรู้จากการมาเรียนร้อง รำ และเล่นละคร ความรอบรู้จากการเดินทางไปแสดงนอก

ชุมชน บุคลิกภาพทั้งในด้านการพูดจา การมีวาทศิลป์ การกล้าแสดงออก ฯลฯ สิ่งต่างๆ เหล่านี้มีส่วนในการทำงานของป้าอำนวย ทำให้ป้าอำนวยได้รับการยอมรับจากชุมชนในฐานะปราชญ์ท้องถิ่น โดยเห็นได้จากตำแหน่งต่างๆ ของป้าอำนวย เช่น กรรมการกองทุนหมู่บ้าน ประธานกลุ่มแม่บ้าน กรรมการการศึกษาโรงเรียนบ้านเจ้าหลาว เป็นต้น การดำรงตำแหน่งต่างๆ ในชุมชนทำให้มีโอกาสทำงานใกล้ชิดทั้งกับสถาบันการเมืองในท้องถิ่น เช่น ผู้ใหญ่บ้าน กำนัน สมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบล นายกองค์การบริหารส่วนตำบล (อบต.) รวมทั้งสถาบันการศึกษาในท้องถิ่น ได้แก่ โรงเรียนบ้านเจ้าหลาวด้วย บทบาทดังกล่าวของป้าอำนวยจึงคล้ายกับบทบาทของศิลปินสมัยก่อนที่มีหน้าที่อย่างหลากหลายในชุมชน เช่น เป็นทั้งศิลปิน เป็นทั้งผู้นำความคิด เป็นทั้งครู เป็นทั้งหมอ เป็นต้น นอกจากนี้ ป้าอำนวยยังเป็นหลักฐานอย่างดีที่พิสูจน์ว่า ผู้หญิงที่ผ่านการฝึกฝนจากละคร ทำให้มีทักษะที่สามารถเป็นผู้หญิงที่ทำงานในพื้นที่สาธารณะได้เป็นอย่างดี (Outcome)

แม้ว่าป้าอำนวยจะเลิกแสดงเท่งตุ๊กไปแล้ว แต่ยังคงติดตามชมเท่งตุ๊กและติดตามสถานการณ์ความเปลี่ยนแปลงของเท่งตุ๊กคณะของย่าโอ่มาโดยตลอด หลังจากที่ย่าโอ่เสียชีวิต หลานสาวของย่าโอ่ได้รับสืบทอดคณะละคร ส.สำราญศิลป์ และได้ย้ายบ้านจากบ้านเจ้าหลาวหัวแหลมไปอยู่ที่บ้านท่าใต้ พร้อมกับปรับรูปแบบการเล่นจากเดิมเน้นการเล่นละครเปลี่ยนมาเป็นเน้นการเต้นหางเครื่อง ทำให้บ้านเจ้าหลาวหัวแหลมไม่มีคณะละครตั้งอยู่ต่อไป ดังนั้น เมื่อชาวบ้านบนเจ้าพ่อหัวแหลมและต้องการแก้บน จึงต้องไปหาละครจากที่อื่นมารำแก้บน นั่นจึงเป็นที่มาที่ป้าอำนวยหวนกลับมาฝึกหัดละครอีกครั้งประมาณปี พ.ศ. 2541 หลังจากที่หยุดเล่นไปประมาณ 20 ปี โดยมีสามีซึ่งเป็นนักดนตรีคอยให้การสนับสนุน

> *“พอย่าโอ่เสียแล้ว ลูกสาวเขาย้ายบ้านไปอยู่ท่าใต้ บ้านเจ้าหลาว (หัวแหลม) เลยไม่มีคณะละครอยู่อีก ทีนี้มันก็ลำบากสิ เวลาชาวบ้านเขามีงาน เขาอยากแก้บน เขาต้องไปหาละครจากที่อื่นมา ตอนนั้นป้าเลยคิดว่า เราเองก็เคยหัด เคยเป็นมาก่อน เสียดายถ้ามันจะสูญไป ทั้งๆ ที่ว่ากันตามจริง ผู้หญิงบ้านเจ้าหลาวส่วนใหญ่เคยฝึกมาทั้งนั้น เล่นเป็นกันทั้งนั้น แต่เขามีงานมีการ มีครอบครัว เลยไม่มีเวลามาฝึก เราเลยคุยกับลูกๆ เข็มกับมุกว่าแม่อยากหัดละครนะ ลองไปชวนเพื่อนๆ ที่สนใจมาหัดนะ แม่ไม่ได้คิดเงินคิดทองหรอก หัดให้ฟรี”*
>
> (อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

เด็กกลุ่มแรกที่ป้าอำนวยฝึก คือ ลูกสาวสองคน นั่นคือ มุกกับเข็ม และเพื่อนๆ ของลูกสาว ประมาณ 20 กว่าคน โดยใช้เวลาฝึกประมาณครึ่งปี จึงสามารถออกงานได้ งานส่วนใหญ่ที่รับมักเป็นงานแก้บนเป็นหลัก

ต่อมาในปี พ.ศ. 2545 ป้าอำนวยได้รับเชิญจากสาธารณสุขจังหวัดจันทบุรีให้มาร่วมรณรงค์ป้องกันลูกน้ำยุงลาย โดยในปีนั้น สาธารณสุขจังหวัดมีนโยบายที่จะนำสื่อพื้นบ้านต่างๆ มาใช้ในการรณรงค์จึงได้เชิญศิลปินสื่อพื้นบ้านแขนงต่างๆ มาประชุมร่วมกันที่มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี ในครั้งนั้น ป้าอำนวยได้ช่วยสาธารณสุขจังหวัดรณรงค์โดยแต่งเพลงลูกน้ำยุงลายเพื่อนำไปใช้ในกิจกรรมรณรงค์

ที่นี่เองที่ป้าอำนวยได้รู้จักกับคุณสุเวศน์ ภู่ระหงษ์ รองประธานชมรมศิลปินพื้นบ้านจังหวัดจันทบุรี การได้รู้จักกับคุณสุเวศน์ทำให้เท่งตุ๊กคณะของป้าอำนวยได้ขยายพื้นที่ไปเล่นในงานระดับจังหวัดอีกหลายงาน ไม่ว่าจะเป็นงานวันตากสินมหาราช งานเทศกาลผลไม้จังหวัดจันทบุรี งานกาชาด เป็นต้น การได้ไปเล่นในงานระดับจังหวัดทำให้มีคนรู้จักป้าอำนวยเพิ่มมากขึ้นในฐานะศิลปินพื้นบ้านเท่งตุ๊ก ละครเท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาวจึงได้รับการยกระดับเป็นศิลปวัฒนธรรมซึ่งแสดงถึงเอกลักษณ์ของ อ.ท่าใหม่ นอกจากนี้คุณสุเวศน์ยังเป็นสื่อในการชักนำป้าอำนวยไปรู้จักศิลปินสื่อพื้นบ้านอื่นๆ ในจังหวัดจันทบุรี และที่สำคัญคุณสุเวศน์เป็นผู้ชักนำผู้วิจัยในฐานะผู้ประสานงานสื่อพื้นบ้านภาคตะวันออก (Node) ของโครงการ สพส.มาพบกับป้าอำนวย และเป็นจุดเริ่มต้นที่ป้าอำนวยได้มาทำโครงการกับสพส.

> *“ถ้าไม่มีอ.สุเวศน์ ป้าคงไม่รู้จักกับอาจารย์ฟ้า อ.สุเวศน์พาอาจารย์ฟ้ามาหาถึงบ้านเลย มาคุยกันเรื่องโครงการ สพส. และชวนให้มาเป็นภาคีของสพส. เพราะเขาเห็นว่าป้ายังหัดละครอยู่ ป้าถึงได้มาทำโครงการกับสพส.”*
>
> (อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

**ป้าสาคร ชำนาญชล** ปัจจุบันอายุ 58 ปี เป็นเจ้าของคณะสองพี่น้อง ป้าสาครเริ่มหัดละครเมื่ออายุ 13 ปี คือหลังจากเรียนจบชั้นประถมการศึกษาปีที่ 4 โดยติดตามป้าประเทือง สิงห์สุระ ซึ่งเป็นพี่สาวไปหัดละครกับย่าโอ๋ เมื่อย่าโอ๋เห็นเข้าจึงชักชวนให้มาหัดละคร ป้าสาครนับว่าเป็นศิษย์รุ่นที่ 5 ของย่าโอ๋ ใช้เวลาในการฝึกประมาณปีกว่าจึงออกโรง และแสดงประมาณปีกว่า กว่าที่ฝีมือจะเข้าขั้น และได้รับค่าตอบแทนในการแสดง บทบาทที่ได้รับ คือ บทผู้ร้าย

แม้ว่าภายหลังป้าสาครแต่งงาน แต่สามีไม่ได้ห้ามเรื่องการแสดงเท่งตุ๊ก เพราะมีการพูดคุยกับสามีก่อนที่จะตกลงแต่งงานกันว่า แม้ว่าจะแต่งงานแล้วแต่ก็จะยังคงแสดงเท่งตุ๊กต่อไป ป้าสาครแสดงอยู่กับย่าโอ๋จวบจนกระทั่งย่าโอ๋เสียชีวิต ในช่วงบั้นปลายของชีวิต ย่าโอ๋มอบหมายให้ป้าสาครเป็นผู้ควบคุมวงเวลามีงานแสดงอยู่ประมาณ 5 ปี ก่อนที่ป้าสาครจะแยกมาตั้งวงสองพี่น้องร่วมกับป้าประเทือง สิงห์สุระ ซึ่งเป็นพี่สาวและรับงานอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน ในขณะที่วง ส.สำราญศิลป์นั้นมีนางทองสุข ฟูวงศ์ หลานสาวของย่าโอ๋รับช่วงต่อ พร้อมทั้งย้ายบ้านหรือที่ตั้งคณะไปอยู่ที่บ้านท่าใต้ และปรับเปลี่ยนจากการเน้นเล่นละครเป็นการรับงานเต้นหางเครื่องเป็นหลัก แต่ถึงกระนั้น วันทำบุญส่งที่ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม คือ ประมาณวันที่ 20 เมษายน ของทุกปี นางทองสุขจะพาลูกคณะมาเล่นเท่งตุ๊กถวายเจ้าพ่อ

สมาชิกในวงนั้นมี 2 รุ่น รุ่นอาวุโสคือ รุ่นที่เคยเล่นอยู่กับคณะส.สำราญศิลป์ของย่าโอ๋มาก่อน ได้แก่ ป้าสาคร ป้าประเทือง นางลัดดาวัลย์ ประชุมวัด นางจำลอง อ้ายดี และลุงเอก ซึ่งเล่นเป็นตัวตลก รวมทั้งนางสาวอมรรัตน์ ชำนาญชลซึ่งเป็นลูกสาวของป้าสาครที่ป้าสาครมาฝึกให้ภายหลัง ส่วนนักดนตรีนั้นใช้นักดนตรีที่เคยอยู่กับย่าโอ๋ทั้งสิ้น ได้แก่ นายหวาน พิจารณ์ (ปัจจุบันเลิกเล่นแล้ว เนื่องจากอายุมาก) นายสำรวจ สุขสำราญ นายคำรณ สุขสำราญ นายสนาน สมาคุณ ส่วนเด็กรุ่นใหม่ที่มีอายุระหว่าง 9 -12 ปีที่มาฝึกกับป้าสาครและป้าสาครพาออกงานด้วย มีอยู่ 10 คน เช่น ด.ญ. ศิริจันทร์ นวลสุข ด.ญ.จันทร์แก้ว จงเจริญ เป็นต้น

ปัจจุบันป้าสาครยังคงรับงานแสดงอย่างต่อเนื่องประมาณเดือนละ 3 ครั้ง ส่วนใหญ่เป็นงานแก้บนในละแวกชุมชนใกล้เคียง หากแสดงเป็นเรื่องประมาณ 6,000 บาทต่อคืน แต่ถ้าหากรำแก้บนประมาณ 3,500 บาท

แม้ว่า คณะสองพี่น้องของป้าสาครจะพบกับแรงกระแทกทั้งมาจากปัจจัยภายนอก เช่น ความเจริญจากการตัดถนน การมีคู่แข่งเช่น โทรทัศน์เข้ามาแย่งพื้นที่และปัจจัยภายในหลายประการ เช่น ศิลปินอายุมาก มีผู้สนใจมาฝึกเป็นศิลปินน้อย พื้นที่การแสดงที่ลดลง สถานภาพทางสังคมที่ลดลง ผู้ชมลดจำนวนลง แต่ป้าสาครยังคงต่อสู้และต่อรองกับปัจจัยต่างๆ ด้วยต้นทุนอันจำกัดเพื่อที่จะทำให้เท่งตุ๊กยังคงอยู่คู่บ้านเจ้าหลาวต่อไป เช่น การสืบทอดที่เน้นการสืบทอดในมิติเศรษฐกิจแต่ตัดมิติทางด้านสังคมออก การต่อรองจากการแสดงที่ยึดเป็นอาชีพหลักกลายเป็นอาชีพเสริม การต่อรองโดยปรับเป็นการเพิ่มการร้องเพลงลูกทุ่งเพื่อเอาใจตลาดผู้ชมรุ่นใหม่ เป็นต้น คุณูปการจากการที่ยังคงรับงานแสดงต่อเนื่อง ทำให้ยังคงสามารถสืบทอดศิลปินรวมทั้งความรู้

ทักษะด้านการร้อง การรำ และบทละครไว้ได้มาก รวมทั้งยังสืบทอดตลาดผู้ชมจำนวนหนึ่งไว้ ซึ่งต้นทุนด้านศิลปิน และภูมิปัญญาต่างๆ นี้มีประโยชน์อย่างมากสำหรับป้าอำนวยในการเป็นต้นทุนสำหรับการหวนกลับมาสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวหัวแหลมอีกครั้งหนึ่ง

> *"ละครยุคนี้ลำบากไม่เหมือนแต่ก่อน งานมันมีน้อยลง คนมาดูก็น้อยลง แต่ฉันยังทำอยู่ ไม่อยากให้มันสูญไป ตอนนี้ก็แก่มากแล้ว เลยหันมาหัดเด็ก เผื่อจะได้เอาเล่นแทนได้บ้าง พอหัดเป็น เด็กจะได้มีรายได้เสริมช่วยพ่อแม่อีกแรงหนึ่ง"*
>
> (สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

> *"ร้องสิ เพลงลูกทุ่ง ป้าเทืองเป็นคนร้อง เขาเสียงดี ร้องจะได้เป็นสีสัน คนดูก็ชอบ แต่เราไม่ได้ร้องแล้วมาเต้นหางเครื่อง อย่างนั้นไม่ทำ ไม่มี อีกอย่างร้องเพื่อพักเหนื่อยด้วย บางทีเดินเรื่องไปเร็ว ยังเหลือเวลาอีกนาน นักแสดงก็เหนื่อย เลยต้องพักร้องเพลงบ้าง"*
>
> (สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

สำหรับเรื่องการร้องเพลงลูกทุ่งนั้น จากการที่ผู้วิจัยได้ไปสังเกตการแสดงของป้าสาครที่งานแก้บนใกล้บ้าน ผู้วิจัยพบว่า หลังจากที่รำแก้บนเสร็จ ก่อนที่จะแสดง คณะละครจะร้องเพลง "ล้นเกล้าเผ่าไทย" ก่อน แล้วจึงแสดง และระหว่างแสดงไปประมาณครึ่งเรื่องจะร้องเพลงอีกครั้ง เพลงที่ร้องมีทั้งเพลงคู่ เช่น หนุ่มนาข้าว สาวนาเกลือ และเพลงที่ป้าประเทืองร้องเดี่ยวอีกหนึ่งเพลง ซึ่งเป็นเพลงลูกทุ่งที่ผู้วิจัยไม่ทราบชื่อเพลง หลังจากนั้น อีกซักพัก ป้าประเทืองก็จะร้องเพลงลูกทุ่งอีกครั้งหนึ่ง และจะร้อเพลงลูกทุ่งอีกครั้งเมื่อจบการแสดงในคืนนั้น

การสืบทอดของป้าสาครจะเน้นการสืบทอดเฉพาะมิติเศรษฐกิจ แต่จะไม่สืบทอดในมิติสังคมเหมือนเมื่อครั้งย่าโอ๋ สืบเนื่องมาจากข้อจำกัดด้านทรัพยากร ดังนั้น ป้าสาครจะรับเฉพาะงานแสดงที่มีเจ้าภาพซึ่งเป็นชาวบ้านมาหาเพื่อเป้าหมายในเชิงปัจเจก เช่น การไปรำในงานแก้บนเป็นหลัก แต่ไม่เคยไปแสดงในงานที่เป็นของชุมชน งานประเพณีหรือในงานที่จัดขึ้นโดยหน่วยงานราชการต่างๆ เช่น งานวันลอยกระทง งานประจำปีแหลมเสด็จ ที่จัดขึ้นโดยองค์การบริหารส่วนตำบล หรืองานวันตากสิน งานเทศกาลผลไม้ ที่จัดขึ้นโดยหน่วยราชการในจังหวัดจันทบุรี ทั้งนี้มีสาเหตุสำคัญมาจาก การไม่มีเครือข่ายในการช่วยขยายพื้นที่นั่นเอง

*“เราทำของเราแบบเดิมที่เคยทำมา คนที่เขามาหาเป็นชาวบ้านที่เขาแก้บน แต่งานที่จังหวัดหรือ อบต.เขาจัด เราไม่เคยไปร่วมกับเขาหรอก เขาไม่ได้มาหานี่ เส้นสายคนรู้จักก็ไม่มี ไม่มีใครที่เขาจูงมา เราจะไปได้อย่างไร”*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

ส่วนป้าอำนวยนั้น ถึงแม้ว่าจะหยุดเล่นเท่งตุ๊กไปประมาณ 20 ปีแต่ระหว่างนั้นได้ใช้ความรู้และทักษะจากการฝึกเท่งตุ๊กจนสามารถก้าวมาสู่การเป็นผู้นำสตรีของชุมชน มีชาวบ้านให้การยอมรับ โดยดูจากตำแหน่งที่ป้าอำนวยได้รับ ไม่ว่าจะเป็นประธานกลุ่มแม่บ้าน กรรมการกองทุนหมู่บ้าน กรรมการการศึกษาโรงเรียนบ้านเจ้าหลาว ฯลฯ ป้าอำนวยเป็นตัวอย่างที่ดีของผู้หญิงที่ผ่านการฝึกเท่งตุ๊ก และได้นำประสบการณ์และทักษะจากการฝึกฝนมาใช้ในการทำงาน ทำให้เป็นผู้หญิงที่สามารถทำงานในพื้นที่สาธารณะได้เป็นอย่างดี เมื่อป้าอำนวยหวนกลับมาสืบทอดเท่งตุ๊กอีกครั้ง ก็ได้ใช้ต้นทุนด้านการเป็นผู้นำชุมชนที่ได้ทำไว้มาเป็นต้นทุนในการสืบทอดด้วย เพราะผู้ปกครองมีความเชื่อใจในตัวป้าอำนวยจึงส่งลูกหลานมาฝึกหัดละคร ต้นทุนอีกส่วนหนึ่ง คือ ต้นทุนศิลปินและต้นทุนภูมิปัญญาที่สั่งสมอยู่ในตัวศิลปิน ซึ่งศิลปินส่วนหนึ่งที่มาช่วยป้าอำนวยสอน ได้แก่ นักดนตรีที่เล่นประจำอยู่ในคณะของป้าสาคร ได้แก่ ลุงหวาน พิจารณ์ ลุงสำรวจ สุข สำราญ เป็นต้น ป้าอำนวยได้ใช้บทบาทในฐานะการเป็นผู้นำชุมชนสร้างเครือข่ายทั้งทางด้านการเมือง เครือข่ายศิลปินนอกชุมชน อันนำไปสู่การขยายพื้นที่การแสดงจากในชุมชนไปสู่นอกชุมชนมากขึ้น เท่งตุ๊กของป้าอำนวยจะไม่เน้นในเรื่องมิติเศรษฐกิจ คือ เล่นเป็นอาชีพหารายได้ แต่จะเน้นในมิติสังคมและวัฒนธรรม เช่น ไปเล่นเพื่อยังคงรักษาความสัมพันธ์กับเครือข่ายศิลปินอื่นๆ และที่สำคัญไปแสดงเพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชุมชนบ้านเจ้าหลาว เป็นต้น

**ต้นทุนด้านตลาดผู้ชม** ตลาดผู้ชมพอมีบ้าง และมีทั้งผู้ชมตาคมและผู้ชมตาไม่คม ผู้ชมตาคมมักจะเป็นผู้สูงอายุที่ชมเท่งตุ๊กมาอย่างยาวนานรวมทั้งศิลปินที่เลิกแสดงแล้ว ส่วนผู้ชมตาไม่คมมาจาก 2 กลุ่มใหญ่ คือ กลุ่มที่ย้ายถิ่นฐานเข้ามาอยู่ที่บ้านเจ้าหลาวทั้งจากการแต่งงานและการมาทำธุรกิจ อีกกลุ่มหนึ่ง คือ กลุ่มเด็กรุ่นใหม่ที่เกิดขึ้นมาในช่วง 20 ปี ที่ผ่านมา ตลาดผู้ชมตาไม่คมมีผลต่อการสืบทอดในแง่การไม่จูงใจให้ศิลปินฝึกฝนตนเองจนไปสู่การเป็นศิลปินที่มีคุณภาพที่สามารถสร้างสรรค์การแสดงที่มีคุณภาพได้

*“คนดูยังพอมีอยู่ อย่างถ้าเป็นคนแก่ เขายังดูกันอยู่ แต่ตายไปเสียก็มาก พวกนี้เขาดูรู้เรื่องหมด เพราะตามดูกันมานาน บางคนก็เคยเป็นละครมาก่อน อย่างนี้จะไม่รู้*

*เรื่องได้อย่างไร แต่เด็กๆ สาวๆ ที่มาดู กลุ่มนี้เขาไม่เคยหัด ไม่ค่อยได้ดู เขาอาจจะไม่ชินก็ได้มั๊ง"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

*"คนดูหายไปเยอะ แต่ที่ยังชอบดูก็ยังมีอยู่ อย่างคนเฒ่าคนแก่ แล้วเด็กๆ นี่อย่างชอบเลย ไปเล่นงานไหนงานนั้น จองนั่งหน้าเชียว ถ้าเป็นคนแก่ๆ เขาดูรู้เรื่องกันหมด ถ้าคนในบ้านด้วยแล้ว รู้หมดว่าใครจะเล่นบทไหน อย่างไร รู้ๆ กันอยู่ ว่าใครฝีมือเป็นยังไงกัน แต่ถ้าเด็กๆ เขาดูเอาสนุกอย่างเดียว ยังไม่ค่อยเข้าใจว่าใครเป็นใคร บางทีเขาบ่นเหมือนกันว่าเรารำเยอะ ยืดยาด ป้าเลยว่า ละครมันต้องรำ ถ้าไม่รำจะเรียกละครได้อย่างไรกัน ไม่เข้าใจละครเลยที่รำเนี่ยสำคัญที่สุดของละครเลย"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

เมื่อผู้วิจัยได้ติดตามคณะป้าสาครเวลาไปแสดง ผู้วิจัยได้พูดคุยกับพวกเด็กๆ วัยรุ่นที่มาชมว่าดูแล้วเข้าใจหรือไม่ อย่างไร ซึ่งเด็กกลุ่มนี้ส่วนใหญ่จะเป็นผู้ชมตาไม่คม คือ ดูเท่งตุ๊กด้วยความไม่เข้าใจและนำรูปแบบการชมละครโทรทัศน์ โดยเฉพาะละครจักรๆ วงศ์ๆ ในโทรทัศน์มาใช้เป็นเกณฑ์ในการชมเท่งตุ๊ก ตัวอย่างที่จะยกเป็นตัวอย่างที่ผู้วิจัยได้คุยกับเด็กรุ่นใหม่ วัยหนุ่มสาวที่มาชมการแสดงของป้าสาคร ซึ่งวันนั้นป้าสาครแสดงเรื่องไชยเชษฐ์ ที่หมู่บ้านขโมง ซึ่งเป็นหมู่บ้านที่อยู่ใกล้บ้านเจ้าหลาว

*"ดูไม่ค่อยรู้เรื่องหรอก เขารำกันเสียมาก เดี๋ยวก็รำ รำไปแป๊บๆ อ้าวรำกันอีกแล้ว เดินเรื่องอืดอาด ไม่เหมือนดูละครจักรๆ วงศ์ๆ อย่างนั้นเขาไม่ต้องมาเสียเวลารำ แล้วไม่ต้องมาร้องด้วย เล่นเรื่องกันไปเลย"*

(สนทนากลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่, 1 มีนาคม 2550)

*"ดูเพราะแปลกดี ดูเป็นชาวบ้านๆ แต่ไม่ค่อยเข้าใจหรอก ยิ่งตอนร้อง ใช้ภาษายากๆ ภาษาเก่า เราไม่รู้จัก ไม่เคยได้ยิน ฟังเข้าใจยาก ถ้าตอนพูดกันธรรมดา ค่อยเข้าใจมากหน่อย"*

(สนทนากลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่, 1 มีนาคม 2550)

สำหรับ**ต้นทุนด้านเครือข่าย** จากยุคดั้งเดิมที่มี**เครือข่ายพี่น้อง เครือข่ายศิลปิน และเครือข่ายผู้ชม** แม้ว่าเครือข่ายดังกล่าวจะยังคงอยู่ แต่สิ่งที่ลดทอนคือ ปริมาณและคุณภาพของสมาชิกในเครือข่าย สำหรับเครือข่ายพี่น้องจากเดิมเคยแต่งงานกันอยู่ในชุมชน และชีวิตประจำวันที่ต้องเกื้อกูลกันอยู่เสมอ ทำให้มีความรักใคร่ สามัคคี แต่ยุคนี้ เมื่อมีเทคโนโลยีในการทุ่นแรง สภาพสังคมที่ต้องแข่งขันกัน ทำให้ความใกล้ชิดระหว่างญาติพี่น้องลดทอนลง เฉกเช่นเดียวกับเครือข่ายศิลปินที่ปริมาณลดลง เพราะการลาออกของศิลปินอันสืบเนื่องจากอายุมากขึ้น และการแต่งงานทำให้ต้องเลิกแสดง ในขณะที่กระบวนการผลิตศิลปินที่ป้อนเข้ามาชดเชยคนเก่าที่จากไปสัดส่วนน้อยกว่าจึงเกิดสภาวะที่ไม่สมดุลกัน รวมทั้งความสัมพันธ์กับเครือข่ายศิลปินนอกชุมชน ทั้งที่เป็นคณะละครเท่งตุ๊กด้วยกันเอง หรือศิลปินพื้นบ้านอื่นๆ ทั้งหนังสดและลิเก นับจากย่าโอ๋เสียชีวิตลง สายสัมพันธ์กับเครือข่ายดังกล่าวก็พลอยขาดสะบั้นลง ไม่มีการติดต่อแลกเปลี่ยนองค์ความรู้เฉกเช่นที่เคยกระทำยุคย่าโอ๋

*“เดี๋ยวนี้ ต่างคนต่างอยู่กัน อย่างพี่น้องกัน บางทีห่างๆ กันไป ต่างคนต่างทำมาหากิน เมื่อก่อนตอนเจ้าหลาวมีไม่กี่หลัง รู้จักกันหมด เป็นญาติกันทั้งนั้น เดี๋ยวนี้มีคนเข้ามาอยู่ใหม่เยอะ ตั้งแต่ที่นี่เจริญ มีคนใหม่ๆเ เข้ามาเยอะ บางทีถ้าไม่ใช่คนเก่า อาจจะจำไม่ได้”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*“คนเคยเล่นเท่งตุ๊กน่ะมีเยอะ แต่เลิกเล่นกันไปเสียหมด ที่ยังเหลืออยู่มีไม่กี่คนหรอก พอไม่เล่นกันแล้ว เลยไม่ค่อยได้พบได้เจอกัน เขาต้องไปทำมาหากินของเขา เราก็มีงานของเราที่ต้องทำ แต่เป็นเมื่อก่อน สมัยที่ยังเคยเล่นด้วยกัน มันต้องสนิทกัน เพราะไปเล่นไปด้วยกันตลอด บางทีไปเล่นไกลต้องไปค้าง กินอยู่ด้วยกัน มันเลยสนิทกัน”*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

*“ตอนที่ย่าโอ๋หัด แกหัดไว้เยอะ แต่ที่เลิกๆ ไปมีลูกมีผัวก็มาก หัดเป็นพอไปเล่นหน่อย เอ้ามีผัวอีก ตัวพระตัวนางนี่แหละตัวดี มีผัวกันไวนักเชียว แต่ตอนรุ่นย่าโอ๋ไม่มีปัญหาหรอก เพราะมันมีแต่คนอยากมาหัด คนนั้นออกไปก็มีตัวมาแทน แต่เดี๋ยวนี้มันต่างกัน มันมีแต่ขาออก ขาเข้ามาแทนมันไม่มี มันถึงไม่มีตัวแสดง ตอนนี้ขาดหนัก ต้องไปหาเด็กไปหัด พอโตจะได้เก่ง”*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

**(ค) ต้นทุนที่เพิ่มขึ้น : เครือข่าย**

ในยุคต่อสู้นั้น เท่งตุ๊กของคณะป้าอำนวยมีต้นทุนเครือข่ายที่เพิ่มขึ้น อีก 3 เครือข่าย คือ โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว ซึ่งเป็นเครือข่ายในชุมชน ส่วนเครือข่ายนอกชุมชน คือชมรมศิลปินพื้นบ้านจังหวัดจันทบุรีและสาธารณสุขจังหวัดจันทบุรี

**<u>โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว</u>**

โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว เป็นอีกเครือข่ายหนึ่งของป้าอำนวยที่เพิ่งเกิดขึ้นในยุคต่อสู้ ในยุคนี้มีกระแสหลักสูตรท้องถิ่นโดยนำศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านในชุมชนมาฝึกสอนในโรงเรียน บ้านเจ้าหลาวจึงมีนโยบายเชิญศิลปินพื้นบ้านเข้าไปสอนในโรงเรียน ป้าอำนวยจึงเข้าไปสอนในโรงเรียนประมาณปี 2545 โดยสอนกันอาทิตย์ละหนึ่งครั้ง เป็นระยะเวลา 1 เทอมการศึกษา (ประมาณ 4 เดือน) การเข้าไปสอนในโรงเรียนหากมองอีกมุมหนึ่งจะเป็นวิธีการ “ย้อนศร” เพราะครั้งหนึ่งโรงเรียนเคยพรากเยาวชนออกมาจากเท่งตุ๊ก แต่คราวนี้ คือ การนำเอาเท่งตุ๊กกลับไปยังโรงเรียน แม้ว่าปัจจุบันจะเลิกสอนไปแล้วเนื่องมาจากหลายปัจจัย เช่น งบประมาณ เวลาที่ไม่สอดคล้องกันระหว่างโรงเรียนและศิลปิน อายุที่เพิ่มมากขึ้นของศิลปิน ในการเข้าไปฝึกสอนนั้น ป้าอำนวยในฐานะที่เป็นศิลปินมุ่งที่จะสอนเพื่อสร้างศิลปินใหม่มาทดแทนศิลปินรุ่นเก่าที่เลิกแสดง เมื่อจะต้องไปสอนเด็กจำนวนมากประมาณ 30-40 คน ในช่วงเวลาเพียงแค่ 4 เดือน ระหว่างที่สอนจึงเริ่มเกิดความท้อแท้เพราะการสอนเด็กจำนวนมาก ภายในช่วงเวลาอันสั้น ไม่สามารถพัฒนาผู้เรียนให้กลายเป็นศิลปินที่มีคุณภาพ แต่การสอนในโรงเรียนเป็นจุดเริ่มต้นในการแสวงหาศิลปินใหม่ได้ โดยดูจากความสนใจและทักษะเวลาเรียน หากครูเห็นแววเมื่อจบการสอนในระบบโรงเรียนสามารถชักชวนให้มาเรียนต่อที่บ้านได้ ต่อมาภายหลังเมื่อป้าอำนวยมาร่วมงานกับ สพส. และได้มองหวนกลับไปในตอนนั้นกลับพบว่า การไปสอนในโรงเรียนแม้ไม่สามารถสร้างศิลปินที่มีคุณภาพได้ แต่สิ่งที่ได้ คือ สามารถสร้างผู้ชมตาคมได้

> *“ตอนที่โรงเรียนเขามาทาบทามไปสอน ตอนนั้นเรามุ่งอย่างเดียวว่าจะสอนยังไงให้เด็กรำได้ ร้องได้ เล่นได้ พอไปสอนเด็กเขาเยอะเป็น 30-40 คน เวลาสอนต้องตะเบ็งสอนแล้วเหนื่อยเลย ท้อด้วย เราก็แก่แล้ว เวลาสอนแค่ 3-4 เดือน จะเป็นกันยังไง เวลาแค่นี้พอรำน่ะได้ถ้าบางคนหัวไว ตอนไปสอนก็เห็นเด็กบางคนมีแววนะ หัวไว รำดี ถ้าเอามาฝึกเพิ่มนอกโรงเรียน เอามาฝึกที่บ้านเพิ่มอีกหน่อยก็ออกงานได้แล้ว”*
>
> (อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

**<u>ชมรมศิลปินพื้นบ้าน จังหวัดจันทบุรี</u>**

ชมรมศิลปินพื้นบ้าน จังหวัดจันทบุรี ซึ่งเป็นชมรมที่เกิดจากการรวมตัวของศิลปินพื้นบ้าน โดยมีอาจารย์สุบิน อินทร์สุข เป็นประธานชมรม คุณสุเวศน์ ภู่ระหงษ์เป็นรองประธาน ก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ. 2545 บทบาทหน้าที่ของชมรม คือ การเก็บรวบรวม การค้นคว้า การเผยแพร่และการส่งเสริมศิลปะพื้นบ้าน จังหวัดจันทบุรี ดังนั้น หากทางจังหวัดจันทบุรีจัดงาน ไม่ว่าจะเป็นงานวันตากสิน งานเทศกาลผลไม้ งานของดีเมืองจันทร์ ฯลฯ ชมรมศิลปินพื้นบ้านจะรับผิดชอบในการจัดแสดง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการเผยแพร่และส่งเสริมศิลปะพื้นบ้าน ดังนั้น เมื่อมีงานในระดับจังหวัด ทางชมรมจะมาเชิญละครเท่งตุ๊กไปร่วมแสดงในงานด้วย โดยประสานงานผ่านมาทางคุณสุเวศน์ รองประธานชมรม

ดังนั้น เครือข่ายชมรมศิลปินพื้นบ้านจึงมีส่วนในการช่วยหาพื้นที่ในการแสดงนอกชุมชน ทำให้บุคคลภายนอกได้รู้จักเท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาวเพิ่มมากขึ้น โดยพื้นที่ที่ชมรมศิลปินพื้นบ้านจัดหามาให้นั้น ต้องถือว่าเป็นพื้นที่ใหม่สำหรับเท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาว ไม่ใช่พื้นที่แบบเดิมๆ ที่ไปเล่นแก้บนหรือเล่นเป็นเรื่องเหมือนที่ผ่านมา

> *"รู้จักอาจารย์สุเวศน์ดีมากเลย ทำให้เราได้ไปเล่นในงานจังหวัด มีคนรู้จักเพิ่มขึ้นอย่างงานวันตากสิน งานเทศกาลผลไม้ ของดีเมืองจันทร์ เรายังได้ไปเล่นด้วย งานพวกนี้เราไม่เคยได้ไปเล่นมาก่อน เพราะเวลานึกถึงเท่งตุ๊ก คนจะนึกถึงแก้บนเป็นหลัก"*
>
> (อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

**<u>สาธารณสุข จังหวัดจันทบุรี</u>**

สาธารณสุข จังหวัดจันทบุรีเคยมาติดต่อป้าอำนวยให้ช่วยในการรณรงค์เรื่องลูกน้ำยุงลาย ปี พ.ศ.2545 ในปีดังกล่าว สาธารณสุขจังหวัดมีนโยบายที่จะใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการรณรงค์เรื่องลูกน้ำยุงลาย จึงเชิญศิลปินพื้นบ้านในจังหวัดจันทบุรีมาร่วมประชุมรับทราบนโยบายและวิธีการดำเนินงานที่มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี ในการเข้าร่วมรณรงค์ในครั้งนั้น ป้าอำนวยได้แต่งเพลงรณรงค์โดยใส่ทำนองเท่งตุ๊กให้ด้วย แต่เมื่อจบการรณรงค์เมื่อหลายปีก่อน ก็ไม่ได้ติดต่อกันอีกเลย นับเป็นเครือข่ายที่เคยมีความสัมพันธ์แต่ปัจจุบันความสัมพันธ์จืดจางกันไป สะท้อนให้เห็นเป็นอย่างดีว่า สายสัมพันธ์จะเกิดขึ้นเมื่อหน่วยงานภายนอกต้องการนำสื่อพื้นบ้านไปใช้ประโยชน์

*"ตอนนั้นสาธารณสุขมีนโยบายจะให้ศิลปินพื้นบ้านมาช่วยรณรงค์ลูกน้ำยุงลาย เขาถึงเชิญศิลปิน เชิญไปหลายคนเลยในจังหวัด เขามาเชิญป้าด้วย ป้าก็ไปฟังเขาพูดนโยบาย และฟังว่าเขาจะให้ช่วยอะไรบ้าง ตอนรณรงค์ช่วงนั้น ป้าแต่งเพลงลูกน้ำยุงลายเป็นทำนองเท่งตุ๊กด้วย พอหมดงานก็เลิกรากันไป ไม่ได้ติดต่อมาอีก"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

สิ่งที่น่าสังเกต คือ เครือข่ายที่เพิ่มเติมนั้นจะเน้นในแง่ของการขยายพื้นที่เป็นหลัก หรือหากมองในแง่ของการผลิตซ้ำองค์ประกอบทางด้านการสื่อสาร ทั้งสามเครือข่ายจะเน้นผลิตซ้ำแต่องค์ประกอบเรื่องช่องทาง วาระ โอกาส (Channel) แต่องค์ประกอบอื่นนั้นมีการผลิตซ้ำน้อย โดยเฉพาะในแง่ของการผลิตศิลปิน และเน้นแต่การนำไปใช้ประโยชน์เพื่อผลประโยชน์ในระยะสั้น แต่ไม่มีการทำนุบำรุงหรือเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่สื่อพื้นบ้านหรือศิลปินแต่อย่างใด เมื่อพิจารณาจากด้านของศิลปิน การสร้างเครือข่ายใหม่ของศิลปินนั้นเป็นไปในลักษณะของการตั้งรับ (Passive) คือ รอให้เครือข่ายเข้ามาหาและมีปฏิสัมพันธ์ตอบสนองเครือข่ายดังกล่าว มิใช่การดำเนินงานในลักษณะเชิงรุก (Active) ที่ศิลปินออกไปแสวงหาเครือข่ายเพิ่มเติม

5.3.3.3 **การจัดการเรื่องต้นทุนวัฒนธรรมในยุคสพส.**

แม้ว่าต้นทุนวัฒนธรรมในยุคต่อสู้และยุคสพส.จะมีลักษณะเหมือนกัน แต่ที่ผู้วิจัยจะชี้ให้เห็น คือ การจัดการกับต้นทุนที่มีอยู่และการแสวงหาต้นทุนใหม่เพื่อมาทดแทนต้นทุนเดิมที่ลดทอนลง โดยวิธีการจัดการต้นทุนในยุคสพส.มีดังนี้

**(ก) การเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ต้นทุนเดิม**

เมื่อต้นทุนที่มีอยู่เดิมทั้งลดทอนและหดหายไป ดังนั้น หลังจากได้รับการสนับสนุนจาก สพส. ป้าอำนวยและทีมงานจึงมีการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ต้นทุนเดิม ดังนี้

**- ศิลปิน**

เมื่อเราพิจารณาจากยุคต่อสู้ เราจะพบว่า ศิลปินที่มีความชำนาญมีอายุมากขึ้นและส่วนใหญ่เลิกแสดงแล้ว ในขณะที่ศิลปินรุ่นใหม่มีความสามารถน้อย และสถานภาพของศิลปินที่เริ่มถดถอย คือ การยึดอาชีพการแสดงละครเท่งตุ๊กมิได้มีสถานภาพที่ดีเฉกเช่นครั้งในอดีต ทั้งสถานภาพทางเศรษฐกิจและสถานภาพทางสังคม ดังนั้น หากเราใช้สถานภาพดังกล่าวมาเป็นทุนในการชักชวนเด็กรุ่นใหม่ให้มาเรียน คงจะเป็นไปได้ยาก แต่การเข้ามาทำงานของป้าอำนวยจะต่าง

จากป้าสาคร ตรงที่ป้าอำนวยไม่ได้นำเอาสถานภาพการเป็นนางละครเก่ามาเป็นต้นทุนหลักในการนำมาใช้เพื่อจูงใจเด็กรุ่นใหม่หรือผู้ปกครองของเด็กๆ แต่ใช้ต้นทุนด้านสถานภาพของการเป็นผู้นำชุมชน (Opinion leader) มาเป็นต้นทุนในการดำเนินการ เพราะป้าอำนวยมีสถานภาพทั้งเป็นประธานกลุ่มแม่บ้าน คณะกรรมการการศึกษาโรงเรียนบ้านเจ้าหลาว กรรมการกองทุนหมู่บ้าน ฯลฯ การเป็นผู้นำความคิดในชุมชนและมีบทบาทในการช่วยเหลือชุมชนในด้านต่างๆ จึงเป็นต้นทุนที่ดีในการชักจูงผู้ปกครองและเด็กๆ ให้มาฝึกละครเท่งตุ๊กในฐานะที่เป็นศิลปวัฒนธรรมของชุมชน

เมื่อพิจารณาจากสถานภาพของป้าอำนวย จะพบว่า ศิลปินเช่นป้าอำนวยนั้นมีสถานภาพและบทบาทที่หลากหลายซึ่งเหมือนคุณลักษณะของศิลปินในสมัยโบราณที่จะมีสถานภาพและบทบาทที่หลากหลายในสังคม คือนอกจากเป็นศิลปินแล้ว ศิลปินยังมีบทบาทอื่นๆ อีก เช่น เป็นครูหมอ และผู้นำชุมชน เป็นต้น

นอกจากนี้ ในแง่ของการทำงาน สพส. มีกระบวนการในการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ศิลปินเพราะเข้าใจดีว่า ลำพังเพียงแค่ทักษะด้านการแสดงคงจะไม่เพียงพอที่จะสืบทอดเท่งตุ๊กให้อยู่คู่ชุมชนได้อย่างยั่งยืน แต่ศิลปินต้องมีความรู้เรื่องเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านหลายประการ ทั้งเรื่องคุณลักษณะ การวิเคราะห์สื่อพื้นบ้านตามแนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า การพลิกเหลี่ยมมุมบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน ฯลฯ เป็นต้น ทั้งโดยการอบรม การแลกเปลี่ยนความรู้และวิธีการทำงานกับทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้องทั้งภาคีสื่อพื้นบ้านอื่นๆ ผู้ประสานงานภาค นักวิชาการ เป็นต้น กระบวนการดังกล่าวล้วนเป็นการสร้างมูลค่าเพิ่มให้แก่ศิลปินพื้นบ้าน

> *“เป็นภาคี สพส. ไม่ใช่แค่เขียนโครงการแล้วจบกัน นั่นน่ะแค่เริ่มต้น พอเขียนโครงการได้อนุมัติเขาให้ทำแล้ว ต้องไปอบรมเยอะมาก ได้ความรู้ทั้งนั้น ป้าไปมาหลายที่นี่ไม่นับรวมที่ราชภัฏรำไพฯตอนก่อนจะทำ เพราะตอนป้าไปร่วม ป้ายังไม่ได้เป็นภาคี สพส. ที่ที่ป้าเคยไปมีหลายที่* มีที่อยุธยา ที่ชลบุรี มีที่การทางฯ *พิษณุโลก เรื่องที่เขาให้ความรู้ อย่างทำขาเวลามองสื่อพื้นบ้าน เปลือก กะพี้ แก่น ลองหันมาดูว่าสื่อเราที่เราหัดๆ กันอยู่ ตรงไหนเปลือกไหนกะพี้แล้วไหนแก่น ไหนยังจะต้องมาดูอีกว่าเท่งตุ๊กมันมีประโยชน์อะไรบ้าง อย่างประโยชน์เรื่องสุขภาพ แต่ก่อนไม่เคยคิดเลย เพิ่งคิดได้ตอนมาทำโครงการนี่”*
>
> (อำนวย สุธาโร,สัมภาษณ์)

**เครือข่าย** ในยุคต่อสู้ เราจะเห็นว่าต้นทุนทางด้านเครือข่ายลดทอนลงทั้งในเชิงปริมาณและด้านคุณภาพ ดังนั้น จึงต้องมีการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่เครือข่ายเก่า

เครือข่ายเก่าที่เคยมีอยู่ในยุคดั้งเดิมแต่อ่อนแอลง ดังนั้น ในยุคสพส.จึงต้องมีการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่เครือข่ายเก่า ทั้งเครือข่ายญาติพี่น้อง และที่สำคัญ คือ เครือข่ายศิลปินที่เหินห่างกันไป เนื่องจากภาระหน้าที่การงานและภาระครอบครัว ดังนั้น ในการดำเนินกิจกรรมกับ สพส. ป้าอำนวยได้ไปเชิญศิลปินที่เคยเล่นสมัยย่าโอ่ให้มาร่วมด้วย เช่นไปเชิญป้าเปี๊ยะ (ป้าปราณี วงษ์เวียน) ป้าอาง มาร่วมเป็นครูสอนรำ เชิญลุงหวาน ลุงสำรวจ ลุงคำรณ มาช่วยสอนตีกลองและโทน ส่วนผู้ที่เคยเป็นละครแล้วนำลูกหลานมาฝึกมีเป็นจำนวนมาก เพราะมีอยู่ครั้งหนึ่งที่ผู้วิจัยทดลองขยายพื้นที่การแสดงไปสู่พื้นที่การท่องเที่ยว ประมาณเดือนกันยายน 2550 โดยพาเด็กๆ ไปรำละครที่ริมหาดบ้านเจ้าหลาวเพื่อให้นักท่องเที่ยวชม เด็กที่แสดงวันนั้นมีทั้งหมด 10 คน ได้แก่ น้องเบิก น้องมายด์ น้องชมพู่ น้องเท่ห์ น้องแป้น น้องเลี๊ยบ น้องแนน น้องบั๊ก น้องเจี๊ยบ และน้องแอ๊บ เมื่อผู้วิจัยถามว่าในครอบครัวมีใครหัดละครบ้าง เด็กทั้ง 10 คนต่างมีแม่เป็นนางละครเก่าทั้งนั้น บางคนนอกจากแม่แล้ว ยังมีย่าหรือมียายเป็นนางละครด้วย เช่น น้องแอ๊บและน้องเบิกที่เป็นหลานของป้าอำนวย หรือน้องเลี๊ยบที่เป็นหลานป้าสำอางค์ และบางคนแม่ก็ยังรับงานแสดงอยู่กับป้าสาคร เช่น น้องแนน เป็นต้น ดังนั้นการได้มาพบหน้ากันโดยมีละครเท่งตุ๊กเป็นตัวเชื่อม จึงเปิดโอกาสให้ศิลปินเก่าได้มาพบกันและทำกิจกรรมร่วมกัน รวมถึงได้มีโอกาสได้พบและให้คำแนะนำแก่ศิลปินรุ่นใหม่ ทำให้สายสัมพันธ์ของเครือข่ายที่เคยเหินห่างก็กลับมาแน่นแฟ้นอีกครั้ง

**(ข) การแสวงหาต้นทุนใหม่**

ในส่วนของยุคสพส. จะมีต้นทุนวัฒนธรรมใหม่บางอย่างที่สามารถนำมาใช้เป็นปัจจัยในการผลิตเท่งตุ๊กได้ ต้นทุนที่เพิ่มใหม่ ได้แก่ พื้นที่ทางสังคมอย่างประเพณีงานลอยกระทง และเครือข่ายภายนอกอย่าง สพส. ที่มาช่วยสร้างเครือข่ายการทำงานและเครือข่ายการเรียนรู้

**<u>พื้นที่ทางสังคม</u>**

**- ประเพณีลอยกระทง**

แม้ว่าจะมีพื้นที่ทางสังคมหลายพื้นที่ที่ลดลงหรือสูญหายไป แต่ยังมีพื้นที่ทางสังคมที่เพิ่มขึ้นมาใหม่ นั่นคือ ประเพณีลอยกระทง จากเดิมที่บ้านเจ้าหลาวไม่เคยจัดงาน แต่ในวันเพ็ญเดือน 12 เมื่อพ.ศ. 2548 บ้านเจ้าหลาวได้จัดประเพณีลอยกระทงที่บริเวณศาลเจ้าพ่อหัวแหลมขึ้นเป็น

ครั้งแรก ซึ่งปีนี้จัดเป็นปีที่ 3 ในการดำเนินโครงการของ ป้าอำนวย หลังจากที่ฝึกสอนเด็กได้จัดให้มีการประกวดเพื่อเป็นการประเมินผลความรู้ ความสามารถของเด็ก รวมทั้งเปิดโอกาสให้ผู้ปกครองได้ชื่นชมความสามารถของลูกหลาน โดยป้าอำนวยจัดการประกวดเท่งตุ๊กในงานวันลอยกระทงซึ่งเป็นงานของชุมชนที่ชาวบ้านจะต้องร่วมแรงร่วมใจกันจัดงาน เท่ากับละครเท่งตุ๊กได้นำตัวเองไปผูกติดกับพื้นที่ทางสังคม

แม้ว่าพื้นที่ทางสังคมที่เกิดขึ้นใหม่จะมีปริมาณน้อยมาก เมื่อเทียบกับพื้นที่ทางสังคมเดิม เช่น งานบวช แต่การมีพื้นที่ใหม่เพิ่มขึ้นมาบ้าง ทำให้ศิลปินไม่ยึดติดอยู่กับพื้นที่เดิมๆ และมุ่งที่จะแสวงหาหรือสร้างพื้นที่ใหม่ทางสังคมเพิ่มเติมที่จะสามารถนำละครเท่งตุ๊กเข้าไปมีส่วนสัมพันธ์กับพื้นที่ดังกล่าว เนื่องจากการแสดงเท่งตุ๊กไม่มีข้อห้ามเรื่องการไปแสดงในงานมงคลหรืองานอวมงคล

> *“ถ้าเราจัดประกวดเอง เราต้องทำทั้งหมด ไหนจะต้องโฆษณาให้คนมาชม แต่ถ้าเรามาประกวดในงานลอยกระทง เราก็อุ่นใจว่าประกวดมีคนดูแน่ เพราะยังไงชาวบ้านเขาต้องมาลอยใกล้ๆ บ้าน มีประกวด เป็นสีสันของงาน ทำให้งานสนุกขึ้น แต่ก่อนเราไม่เคยไปเล่นหรอกงานลอยกระทง แต่ว่าเล่นได้ ไม่มีปัญหา ไม่มีอะไรขัดหรอก ถึงไม่ไปประกวดให้ไปเล่นจริงๆเล่นได้อยู่แล้ว แต่ว่าคงเหมือนงานแก้บนที่เราเคยเล่น”*
>
> (อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

- **การสร้างเครือข่ายใหม่เพิ่มเติม**

ในยุคสพส. มีการสร้างเครือข่ายใหม่เพิ่มเติม เช่น เครือข่ายการเมืองท้องถิ่น เพราะหากไม่ได้รับการสนับสนุนเชิงนโยบายจากผู้นำการเมืองในชุมชน ก็ยากที่จะขับเคลื่อนหรือผลักดันสื่อพื้นบ้านให้กลายเป็นสื่อของชุมชนและหากได้รับการสนับสนุนจากสถาบัน เช่น สถาบันการเมืองในชุมชน การสืบทอดสื่อพื้นบ้านในชุมชนให้เข้มแข็งก็จะกระทำได้ง่ายขึ้น และยังรับประกันถึงความยั่งยืนในอนาคตด้วย โดยทุกครั้งที่มีการประชุม จะต้องเชิญทั้งกำนัน ผู้ใหญ่บ้าน นายกองค์การบริหารส่วนตำบล สมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบล ฯลฯ มาร่วมประชุมทุกครั้ง และเมื่อการดำเนินกิจกรรมผ่านพ้นไป คณะผู้ดำเนินงานได้จัดทำรายงานเพื่อรายงานความคืบหน้าให้แก่ทางองค์การบริหารส่วนตำบลด้วย นอกจากนี้ ยังมีเครือข่ายนอกชุมชน โดยเฉพาะ โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) ที่เป็นเครือข่ายที่สำคัญและมีส่วนในการเปลี่ยนแปลงกระบวนการสืบทอดจากยุคต่อสู้ให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

การสร้างเครือข่ายทั้งในและนอกชุมชนแสดงให้เห็นว่า การสืบทอดสื่อพื้นบ้านนั้นต้องอาศัยแรงสนับสนุนจากทั้ง 2 ด้าน ด้านแรกที่เป็นแรงสนับสนุนที่สำคัญ คือ “แรงสร้าง” จากเครือข่ายภายในชุมชน ในขณะที่ปัจจัยภายนอกอย่างเช่น สพส. นั้นเป็นเพียงแรงเสริม หมายความว่า การสืบทอดสื่อพื้นบ้านที่เข้มแข็งต้องเริ่มจากชุมชนก่อนเป็นสำคัญ หากชุมชนไม่มีแรงสร้าง มีแต่แรงเสริมจากปัจจัยภายนอกเพียงอย่างเดียว ก็คงจะไม่สามารถสืบทอดสื่อพื้นบ้านได้อย่างยั่งยืนได้ เพราะสื่อพื้นบ้านเป็นของชุมชน หากชุมชน “ไม่เอา” ด้วย ก็เป็นเรื่องยากที่ปัจจัยภายนอกจะมาช่วยเสริมได้

ในที่นี้ผู้วิจัยจะอธิบายการทำงานของศิลปินกับเครือข่าย สพส. ซึ่งเป็นเครือข่ายนอกชุมชน เพื่อที่จะแสดงให้เห็นถึงรูปแบบของการทำงานร่วมกันระหว่างศิลปินพื้นบ้านกับหน่วยงานภายนอกที่เข้ามาช่วยในการเสริมสร้างความเข้มแข็ง ใน 2 ประเด็น ได้แก่ เครือข่ายการทำงานและเครือข่ายการเรียนรู้

**(ก) เครือข่ายการทำงาน**

สำหรับป้าอำนวย เมื่อได้มาร่วมงานกับสพส. ป้าอำนวยได้สร้างเครือข่ายการทำงานจากเดิมที่สืบทอดเท่งตุ๊กเพียงลำพัง หน่วยการทำงาน (Unit) อยู่เพียงแค่ในครอบครัว แต่เครือข่ายการทำงานของป้าอำนวยขยายไปไกลกว่าหน่วยชุมชน เพราะป้าอำนวยมีเครือข่ายทำงานใหม่ระดับประเทศ คือ สพส. ส่วนในระดับจังหวัดยังมีเครือข่ายเดิมที่ยังเหนียวแน่นอยู่ คือ ชมรมศิลปินพื้นบ้านจังหวัดจันทบุรี และระดับชุมชนที่มีหลายเครือข่ายเข้ามาช่วยในการทำงาน นอกเหนือจากเครือข่ายเดิม คือ เครือข่ายโรงเรียน

จากรายงานการประชุมเพื่อวางแผนการทำงานโครงการเท่งตุ๊ก เมื่อวันจันทร์ที่ 23 ธันวาคม 2547 ป้าอำนวยได้เชิญเครือข่ายใหม่ๆ มาร่วมกันดำเนินการสืบทอดเท่งตุ๊ก เครือข่ายในชุมชนที่เข้าร่วมประชุมในวันนั้นประกอบด้วย โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว ชมรมผู้ประกอบการท่องเที่ยวเจ้าหลาว-แหลมเสด็จ สมาคมอนุรักษ์พิทักษ์เจ้าหลาว กองทุนหมู่บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม องค์การบริหารส่วนตำบล กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน กลุ่มแม่บ้านเกษตรกร (รายงานสรุปโครงการเท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำเพื่อนำเสนอ สพส., 2549)

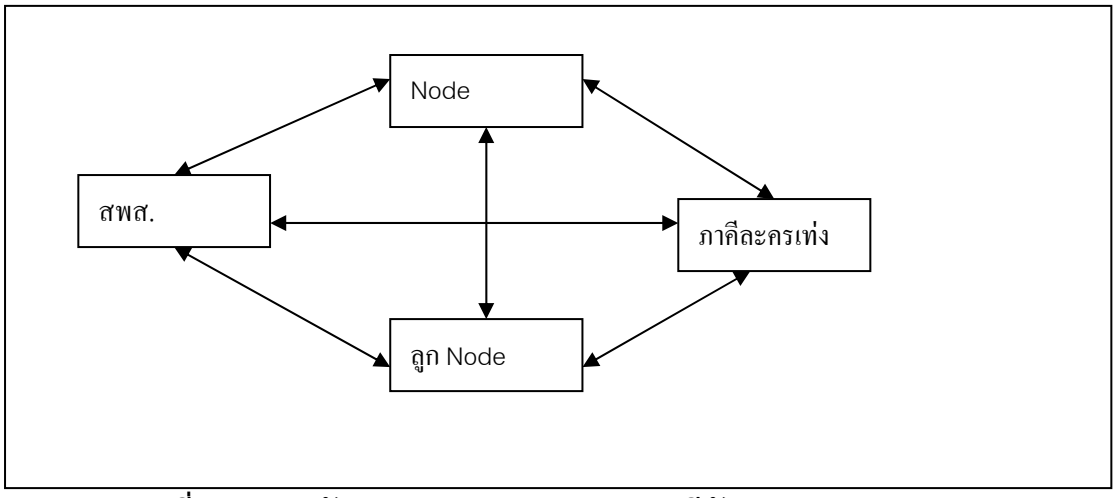
โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) ก่อตั้งขึ้นมามีเป้าหมายเพื่อนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ประโยชน์ด้านสุขภาพ ทั้งนี้ ในการเฟ้นหาสื่อพื้นบ้าน สพส.จะหาผู้ประสานงานภาค (Node) ใน

การดำเนินการ ทั้งด้านการแสวงหาภาคี การไปพูดคุย ชี้แจงรายละเอียดของหน่วยงาน สพส. ลักษณะการให้การสนับสนุน ลักษณะการทำงานร่วมกันหากศิลปินสื่อพื้นบ้านนั้นๆ สนใจที่จะเข้ามาร่วมกิจกรรม การให้คำแนะนำในการจัดทำโครงการเพื่อขอการสนับสนุน การแสวงหาเวที การเสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับศิลปินที่เข้าร่วมโครงการ ได้แก่ การติดตั้งความรู้ การสร้างเครือข่ายใหม่ เป็นต้น

ในการทำงานร่วมกับ สพส. ในฐานะภาคีนั้น จะมีผู้ประสานงานภาค (Node) เป็นตัวเชื่อมระหว่าง สพส. และภาคี ทั้งนี้ผู้วิจัยทำหน้าที่ผู้ประสานงานภาคดังกล่าว โดยหน้าที่ของผู้ประสานงานภาค คือ การถ่ายทอดวิธีคิดและวิธีการทำงานของ สพส.มายังภาคี และร่วมกับภาคีในการพัฒนาโครงการ เพื่อให้ภาคีเกิดความเข้าใจที่ลึกซึ้งและชัดเจนมากขึ้น ในขณะเดียวกัน ผู้ประสานงานภาคยังทำหน้าที่ถ่ายโอนวิธีคิดของภาคีมายัง สพส. ด้วย ดังนั้น ผู้ประสานงานภาคจึงมีบทบาททั้งในด้านการเชื่อมต่อความรู้แล้ว ยังทำหน้าที่เชื่อมต่อความสัมพันธ์ระหว่างภาคีและ สพส. ด้วย

นอกจากนั้น สพส. ยังออกแบบให้มีข้อต่ออีกตัวหนึ่ง นั่นคือ ลูกโหนด หรือผู้ช่วยผู้ประสานงานภาคที่คอยติดตาม ดูแล ให้คำแนะนำ ทั้งด้านการดำเนินกิจกรรม การดำเนินโครงการ การจัดทำเอกสาร ฯลฯ แบบใกล้ชิด ทำงานแบบเคียงบ่าเคียงไหล่ร่วมกับภาคี

การออกแบบข้อต่อการทำงานเช่นนี้ ทำให้การดำเนินงานของภาคีเป็นไปด้วยความราบรื่น ข้อมูลข่าวสารสามารถไหลไปมาอยู่ในเครือข่ายอย่างไม่ขาดตอนหรือสะดุด เพราะเมื่อเกิดปัญหาภาคีสามารถนำปัญหามาปรึกษาได้ทั้งผู้ประสานงานภาคและผู้ช่วย และหาก สพส. มีกิจกรรมหรือแนวความคิดที่ดีก็จะนำมาถ่ายทอดให้กับภาคีเพื่อประโยชน์ในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านต่อไป




**ภาพที่ 15 แสดงลักษณะการทำงานระหว่างภาคีกับสพส.**

**(ข) เครือข่ายการเรียนรู้**

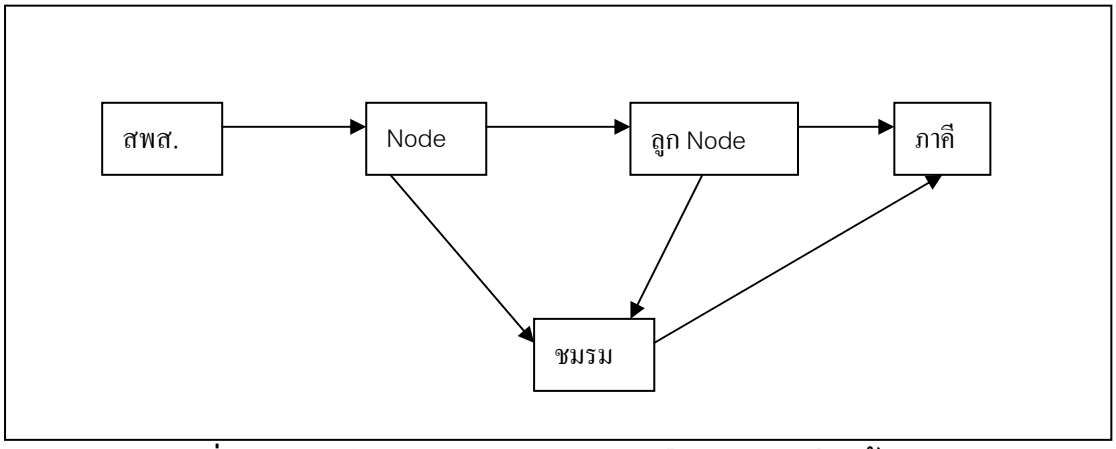
นอกจาก สพส. จะสร้างกลไกในการขับเคลื่อนเครือข่ายการทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพแล้ว สพส. ยังเล็งเห็นถึงความสำคัญในการสร้างและขยายองค์ความรู้หรือปัญญา ซึ่งนำไปสู่เครือข่ายการเรียนรู้ ดังนั้น สพส. จึงช่วยสร้างเครือข่ายการเรียนรู้ ทั้งการเรียนรู้ระหว่าง สพส. ผู้ประสานงานภาค (Node) ผู้ช่วยผู้ประสานงานภาค (ลูกNode) และภาคี นอกจากนี้ ยังมีการเชื่อมต่อกับชมรมในมหาวิทยาลัยบูรพาในการมาทำกิจกรรมแลกเปลี่ยนเรียนรู้กับภาคีในหลายลักษณะ เช่น การมาร่วมเก็บข้อมูล การมาจัดค่ายเพื่อมาเรียนรู้เท่งตุ๊ก และการมาร่วมฝึกหัดเท่งตุ๊ก เป็นต้น

ทั้งนี้ ก่อนการลงพื้นที่ สพส. ได้มีการจัดสัมมนาเพื่อเตรียมความรู้นิสิตเกี่ยวกับคุณลักษณะของสื่อพื้นบ้าน แนวคิดเรื่องการปรับประยุกต์ แนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า ความสัมพันธ์ระหว่างบริบทชุมชนและสื่อพื้นบ้านฯลฯ อันจะเป็นประโยชน์ต่อการดำเนินกิจกรรมของนิสิต

*“ก่อนจะมาทำกิจกรรม เราต้องไปเข้าค่ายก่อน ที่ไปก็มีทั้งที่เพชรบุรีและสงขลา พอไปแล้วเราได้ความรู้มาเยอะเลย ทั้งต้นไม้แห่งคุณค่า การวิเคราะห์คุณลักษณะ กระบวนการทำค่าย สนุก ได้เจอเพื่อนเยอะด้วย เราก็ไปดูไปคุยกับเพื่อนๆ ว่าใครเขาทำอะไรกันมาบ้าง แล้วเราจะทำอะไร ตกลงเราก็ทำค่ายดีกว่า เพราะรู้สึกว่าจะเป็นสิ่งที่พวกเราถนัดกันที่สุด เราไปทำกิจกรรมกับพวกศิลปินเด็กๆ เอาเนื้อหาที่อบรมมาใช้ เอาน้องๆ มาวิเคราะห์ละครเท่งตุ๊ก อะไรเป็นเปลือก กะพี้ แก่นเราจะปรับอะไรได้บ้าง พอมาทำ*

*กิจกรรม ทำให้เรารู้จักสื่อพื้นบ้านอย่างละครเท่งตุ๊กดีขึ้นมากเลย ผมว่าน้องๆ เขาก็ได้ประโยชน์นะ พอเขามาช่วยกันคิด เช่น บทบาทหน้าที่ พอเอามาดูขา โอ้โฮ ขามันเยอะมาก เท่งตุ๊กมันมีประโยชน์มากอย่างนี้เลยหรือ"*

(พงศธร มะลิวัลย์, สัมภาษณ์ 17 สิงหาคม 2549)




**ภาพที่ 16 แสดงลักษณะการทำงานของเครือข่ายการเรียนรู้**

การสร้างกระบวนการเรียนรู้ของ สพส. ยังมีอีกหลากหลายรูปแบบ เช่น การประชุมเชิงปฏิบัติการ การสัมมนาเชิงปฏิบัติการ การเสริมพลัง (Empowerment) การถอดบทเรียน ตลอดจนการจัดเวทีเรียนรู้ในลักษณะต่างๆ การจัดกิจกรรมดังกล่าวก่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้กันและกันซึ่งเป็นการพัฒนาองค์ความรู้ของแต่ละฝ่ายให้เข้มแข็งขึ้น นอกจากนี้ ยังมีส่วนในการเสริมสร้างความเข้มแข็งด้านศักดิ์ศรีของศิลปินพื้นบ้านด้วย ทำให้กระบวนการสืบทอดของศิลปินที่แต่ก่อนเคยดำเนินไปอย่างไม่มีการวางแผน ไม่มีการวิเคราะห์ พอมาทำงานร่วมกับสพส. ศิลปินมีการดำเนินงานทั้งมีการวิเคราะห์และมีการวางแผน (By plan) มากกว่าที่จะปล่อยให้กระบวนการสืบทอดเป็นไปตามธรรมชาติเหมือนครั้งอดีต (By nature)

*"ทำงานกับ สพส. ได้ความรู้เยอะมาก เดี๋ยวอาจารย์ฟ้า (ผู้ประสานงานภาค) ก็เอาเอกสารมาให้อ่าน ถ้าไม่เข้าใจก็อธิบายให้ฟัง บางที สพส. จัดงานประชุมสัมมนาที่ไหน เชิญมา ป้าก็ไป ไปหลายงานเลย พิษณุโลกก็ไป เขาจัดที่ชลบุรี ป้าก็ไป พาเด็กไปด้วย แต่ละงานเขาก็มีวิทยากรมาพูด อธิบาย ทำให้เราเข้าใจมากขึ้น แต่ก่อนเราไม่เคยคิดหรอกเรื่องเปลือก กะพี้ แก่น เราก็ทำของเราไป สอนเด็กไป แต่พอไปฟัง ทำให้เข้าใจมากยิ่งขึ้น ยิ่งเรื่องบทบาทหน้าที่ สพส. จะเน้นเรื่องสุขภาพ เราก็กลับมาคิดดูนะ เท่งตุ๊กของเรามีประโยชน์ในแง่สุขภาพตั้งมากมาย เรานึกไม่ถึงเอง เวลามาอบรม เรายังได้เจอคน*

*อื่นๆ ด้วย เราไปดูเขาว่าเขาทำอะไรกันบ้าง บางทีก็ไปคุยกัน มันมีกำลังใจขึ้นนะ ว่าเออประเทศนี้ บ้านนี้ เมืองนี้ เราไม่ได้สู้อยู่คนเดียว มีคนอื่นๆ ที่เขามีความคิดเหมือนๆ เราเด็กๆ เวลาออกงาน เขาก็รู้สึกสนุก ได้เจอคนมากๆ เขาก็ภูมิใจที่ได้ไปแสดงในงานของ สพส. พ่อแม่รู้ก็ภูมิใจ เราก็ภูมิใจด้วย"*

(อำนวย, สุธาโร, สัมภาษณ์)

หากมองในแง่ทรัพยากรแล้ว สพส. เป็นเครือข่ายที่มีทรัพยากร (Resource) ที่มีส่วนเกื้อหนุนการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวของป้าอำนวย ได้แก่ สพส.มี**งบประมาณ**ที่จัดสรรให้ภาคีเช่น ป้าอำนวยไปดำเนินการสืบทอด โดยในปี พ.ศ. 2548 สพส. ได้จัดสรรงบประมาณเพื่อการสืบทอดเท่งตุ๊ก บ้านเจ้าหลาวแก่ป้าอำนวย เป็นเงินทั้งสิ้น 262,600 บาท (รายงานสรุปโครงการเท่งตุ๊กสุขที่ได้รำ, 2549) แต่งบประมาณมิใช่ทรัพยากรที่สำคัญที่สุดในการดำเนินงานดังกล่าว ทรัพยากรที่สำคัญที่สุดที่ สพส. ได้มอบให้แก่ภาคีเฉกเช่นป้าอำนวย คือ **องค์ความรู้ต่าง ๆที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสืบทอดสื่อพื้นบ้านและองค์ความรู้เกี่ยวกับกระบวนการทำงาน (Process)**

ผู้วิจัยจะอธิบายองค์ความรู้เกี่ยวกับกระบวนการสืบทอดสื่อพื้นบ้านโดยย่อ ได้แก่

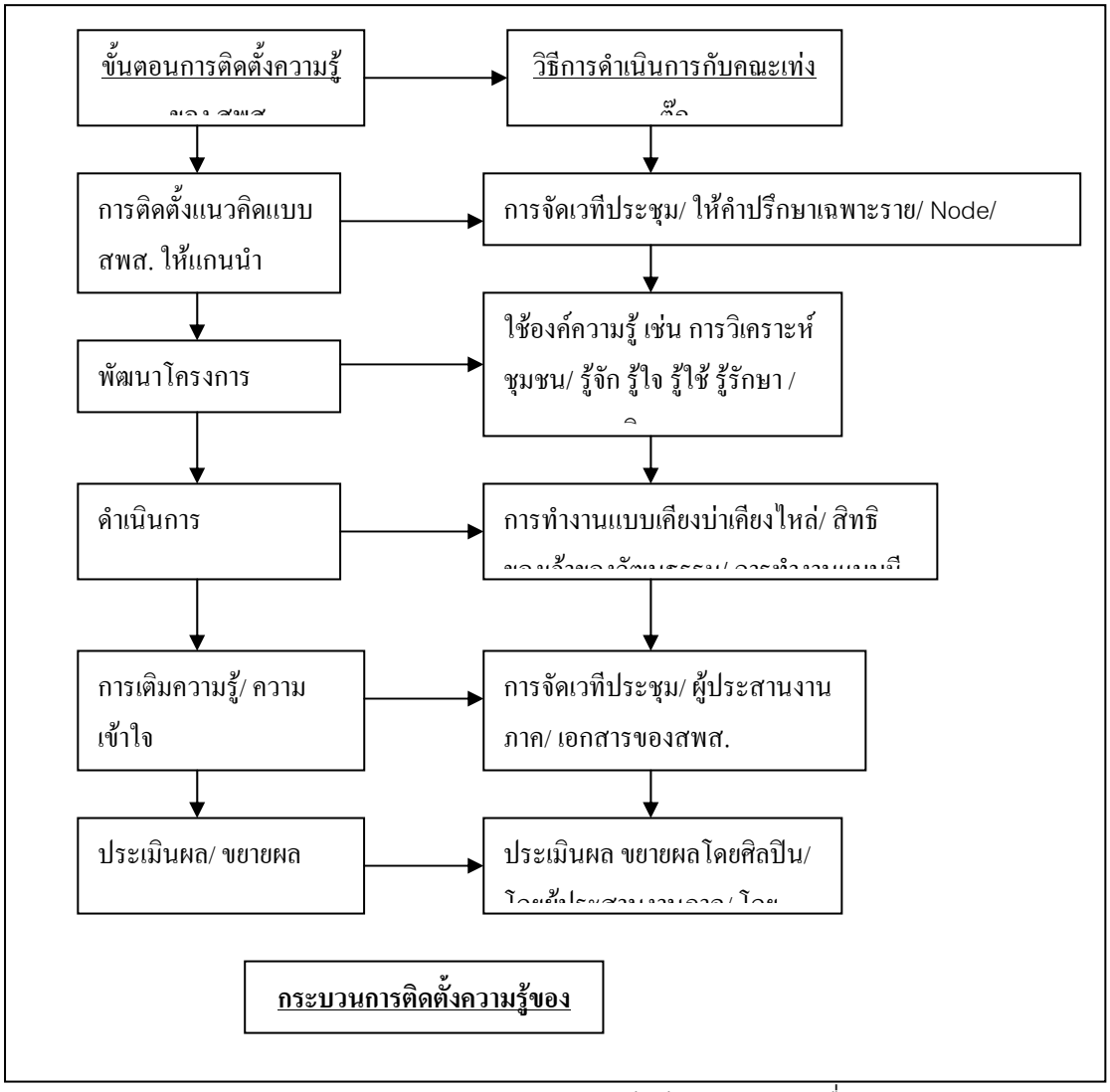
(ก) การวิเคราะห์ชุมชน โดยวิเคราะห์บริบทชุมชน ปัญหาของชุมชน และศักยภาพของชุมชน

(ข) การวิเคราะห์สื่อพื้นบ้าน ได้แก่ การรู้จัก รู้ใจ รู้ใช้ รู้รักษา การรู้จัก คือ การรู้จักสถานภาพและการรู้จักคุณลักษณะ การรู้ใจ คือ แนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งรูปแบบและคุณค่า และแนวคิดเรื่องส่วนที่มองเห็นและส่วนที่มองไม่เห็นของสื่อพื้นบ้านในฐานะที่เป็นวัฒนธรรม การรู้ใช้ คือ การรู้จักบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน และการรู้รักษา คือ การรื้อฟื้น การสืบทอด การอนุรักษ์ การปรับประยุกต์ และการเผยแพร่

(ค) การคิด/ ทำโครงการกิจกรรม การทำโครงการในที่นี้ คือ กองขบวนคาราวานของกิจกรรมย่อยๆ ที่เข้ามาร้อยเรียงต่อสายกัน

ความรู้ส่วนที่เป็นกระบวนการทำงานนั้น สพส.มีกระบวนการทำงานเพื่อติดตั้งความรู้ให้แก่ภาคี เพื่อที่จักได้สามารถดำเนินงานภายใต้คำกล่าวที่ว่า "ขับเคลื่อนโครงการบนฐานความรู้" ได้

**ภาพที่ 17 แสดงกระบวนการติดตั้งความรู้ของ สพส.**




(ประยุกต์จาก กาญจนา แก้วเทพและอดุลย์ ดวงดีทวีรัตน์, ขับเคลื่อนโครงการบนฐานความรู้, ในเริ่มคิดใหม่สู่ทำใหม่ กับสื่อพื้นบ้านเพื่องานสร้างเสริมสุขภาพ, 2549)

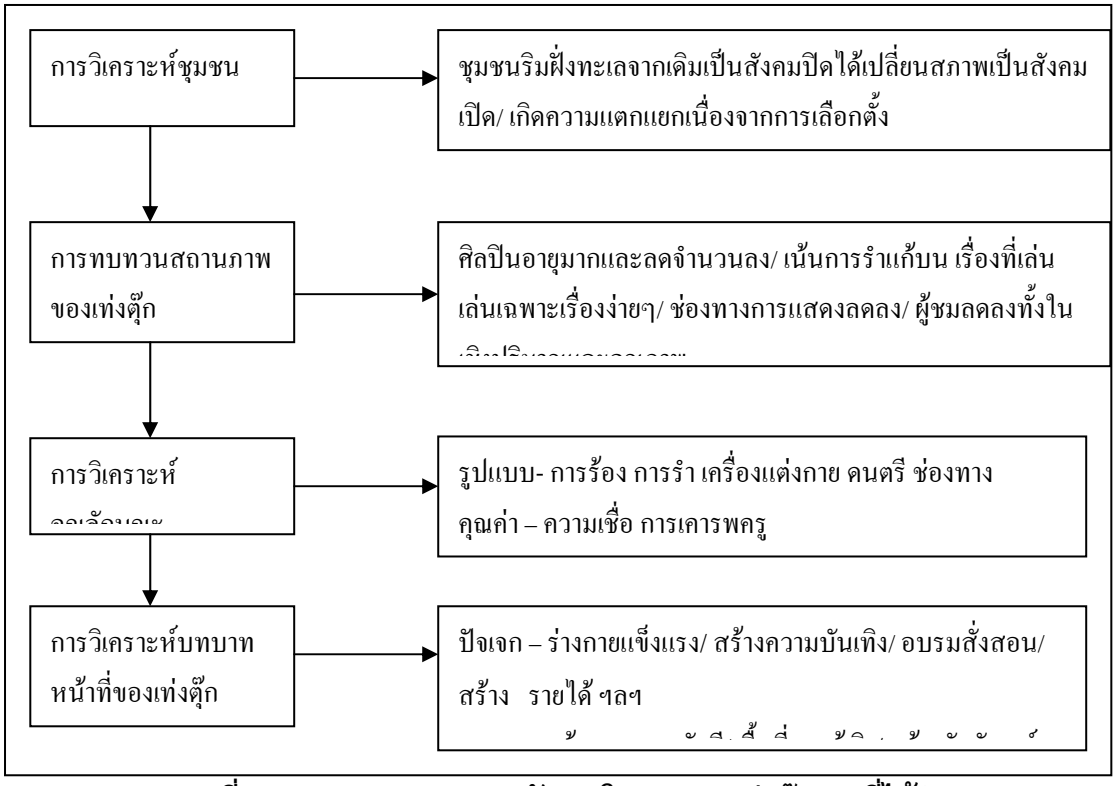
ผู้วิจัยใคร่ขออธิบายถึงกระบวนการติดตั้งองค์ความรู้ที่ สพส. นำมาใช้กับเท่งตุ๊ก

1. การติดตั้งแนวคิดให้แก่แกนนำ ซึ่งเป็นกระบวนแรกก่อนที่จะทำโครงการ ป้าอำนวยได้รับการติดตั้งแนวคิดโดยผ่านเวทีประชุมที่สพส.จัดขึ้นเพื่อแนะนำโครงการและแนวคิดการทำงานแก่ศิลปินพื้นบ้านในภาคตะวันออก เมื่อเดือนมิถุนายน 2547 ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี จ.จันทบุรี หลังจากนั้น คุณอดุลย์ ดวงดีทวีรัตน์ กรรมการสพส. และผู้วิจัยในฐานะผู้ประสานงานภาค ได้เข้าไปอธิบายกระบวนการทำโครงการอีกครั้ง เป็นการอธิบายแนวคิดและองค์ความรู้ที่นำเสนอในเวทีประชุมอีกครั้ง เพื่อความมั่นใจว่าภาคีเข้าใจและสามารถ

จัดทำโครงการได้ตามที่สพส. ตั้งเป้าไว้ นอกจากนี้ในการจัดเวทีประชุม หรือการจัดคลินิกพิเศษติดตั้งความรู้เป็นรายบุคคล สพส.จะมีเอกสารแจกประกอบด้วย เช่นเอกสารแนะนำโครงการ สพส. เอกสารแนะนำการเขียนโครงการ เอกสารแนะนำการวิเคราะห์สื่อพื้นบ้านตามแนวคิด 4 รู้ คือ รู้จัก รู้ใจ รู้ใช้ รู้รักษา เอกสารแนะนำเรื่องบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านตามมิติสุขภาพทั้ง 4 ด้าน ได้แก่ กาย ใจ สังคม และจิตวิญญาณ เป็นต้น เอกสารดังกล่าวนี้มีประโยชน์นอกจากใช้ประกอบในเวทีสัมมนาและในการติดตั้งความรู้เป็นรายบุคคล ศิลปินยังสามารถนำมาอ่านทบทวนเพิ่มเติมตลอดระยะการดำเนินงานได้ด้วย

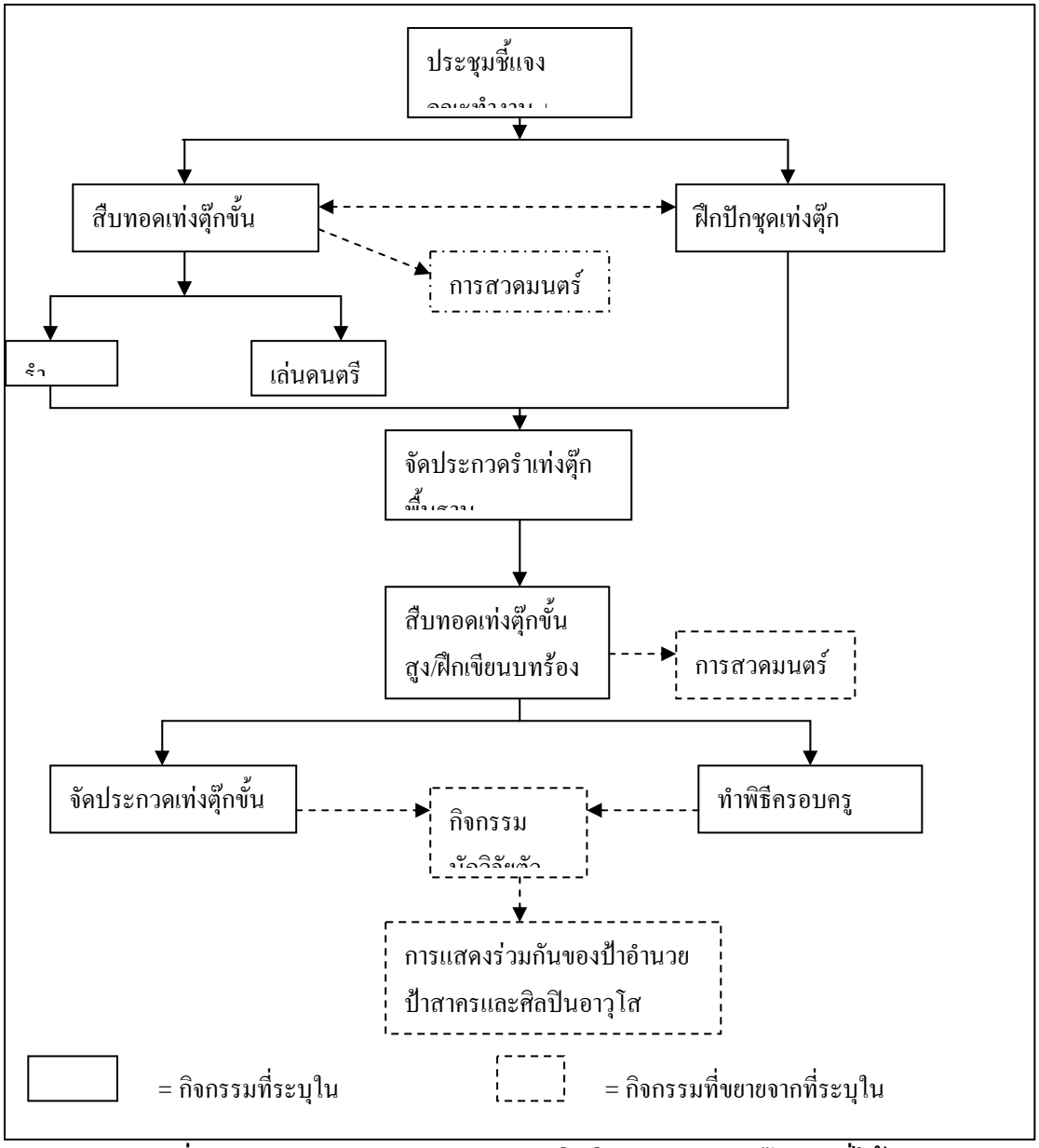
2. การพัฒนาโครงการ ขั้นตอนนี้ ศิลปินได้นำองค์ความรู้มาใช้ในการพัฒนาโครงการ ได้แก่ การวิเคราะห์ชุมชน แนวคิดเรื่อง การรู้จัก รู้ใจ รู้ใช้ รู้รักษา และการวางแผนโครงการในรูปแบบของคาราวานกิจกรรมเพื่อตอบโจทย์ของชุมชน

จากรายงานสรุปโครงการเท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ ที่คณะทำงานได้จัดทำขึ้นเพื่อส่งให้ สพส. เราจะเห็นกระบวนการพัฒนาโครงการ ดังนี้




**ภาพที่ 18 แสดงกระบวนการพัฒนาโครงการ “เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ”**

ผลที่เกิดขึ้นจากการผ่านกระบวนการร่วมกันในการพัฒนาโครงการ จึงเกิดกองคาราวานกิจกรรมต่างๆ ดังนี้




**ภาพที่ 19 แสดงกองคาราวานกิจกรรมในโครงการ “เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ”**

3. ขั้นดำเนินการ ขั้นตอนนี้ สพส.ใช้กระบวนการทำงานแบบเคียงบ่าเคียงไหล่กับภาคีและคำนึงถึงสิทธิของเจ้าของวัฒนธรรมเป็นหลัก ดังนั้น การดำเนินกิจกรรมหรือการปรับเปลี่ยนกิจกรรมล้วนขึ้นอยู่กับภาคี เพราะสื่อพื้นบ้านเป็นสมบัติของชุมชน หากสพส. เข้าไปดำเนินการหรือปรับเปลี่ยนตามความพอใจของตน แต่ผู้ที่จะได้รับผลกระทบนั้น คือชุมชนหรือเจ้าของวัฒนธรรม

*“ทำงานกับสพส. ถึงดูมันมีขั้นตอนเยอะ ไม่เหมือนโครงการอื่น แค่เขียนไปของบมาทำแล้วก็จบกัน แต่สพส.นั้นไม่ได้จบแค่นั้น เขายังตามมาคอยดูแล มาสอบถามว่ามีปัญหาอะไรหรือเปล่า หรือเวลามีปัญหา เราไปถามได้ตลอด ทำแล้วไม่เหงา มีคนคอยช่วยเหลือ มีเพื่อน”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*“พอเราสนใจจะทำโครงการ เราต้องไปฟังเขาพูดก่อนว่าเขาจะให้ทำแนวไหน อย่างไร ตอนแรกเขามาพูดให้ความรู้ว่า ถ้าจะทำโครงการสืบทอดต้องวิเคราะห์ชุมชนก่อนว่าเป็นอย่างไร มีปัญหาอะไรถึงทำให้สื่อพื้นบ้านมันอยู่ไม่ได้ ต้องมาดูสื่อของเรา เขามาสอนทำขาว่าสื่อเรามันประกอบไปด้วยอะไรบ้าง อะไรเป็นต้น ราก ใบ ถ้าเราจะสืบทอดเราจะทำอย่างไร พอเราเข้าใจแล้ว เขาให้เราคิดเองว่าเราจะทำกิจกรรมอะไรบ้าง ไม่ได้มาชี้นิ้วว่าให้ทำอย่างโน้นอย่างนี้ ส่วนกิจกรรมป้าก็มาประชุมกับสมาชิกว่าจะทำอะไรกันบ้าง ก็คิดว่า เราจะเน้นสอนเป็นหลัก เพราะปัญหาหลัก มันอยู่ที่ขาดศิลปินรุ่นใหม่ พอเราคิดได้ เราก็ไปเชิญคนในชุมชนมาร่วมประชุม ช่วยกันนำเสนอว่า สิ่งที่เราทำดีหรือเปล่า หรือมีใครเขาอยากจะแนะเพิ่มเติม เพราะอยากให้เขารู้สึกว่าเท่งตุ๊กเป็นของทุกคน ไม่ใช่ของป้าคนเดียว”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

4. การเติมความรู้ ความเข้าใจ ในระหว่างที่ดำเนินกิจกรรมซึ่งเป็นการเสริมอำนาจรูปแบบหนึ่งให้แก่ภาคี สพส. มิได้ปล่อยให้ภาคีดำเนินกิจกรรมไปตามยถากรรม แต่ยังเข้าไปดูแลให้คำปรึกษาอย่างใกล้ชิดโดยผ่านทางผู้ประสานงานภาค (Node) นอกจากนี้ ด้วยเกรงว่าในระหว่างที่ดำเนินโครงการ ความรู้ที่ได้รับการติดตั้งในเบื้องต้นอาจจะลบเลือนไป สพส. จึงมีกระบวนการ “ตอกย้ำ ซ้ำทวน” องค์ความรู้บ่อย ๆ ทั้งจากเวทีเสวนาต่างๆ ผ่านทางผู้ประสานงานภาคที่เข้าไปพูดคุยและผ่านเอกสารต่างๆ เช่น จดหมายข่าว สพส.หนังสือชุดสื่อพื้นบ้านที่ สพส.จัดทำขึ้น

*“ตอนที่ทำโครงการไม่มีเหงา เดี๋ยวอาจารย์ฟ้า (ผู้วิจัยในฐานะผู้ประสานงานภาค) ก็ลงมาดู เดี๋ยวกรรมการ สพส. ก็มา มีคุณอดุลย์ ท่านเกียรติ อ.กาญจนา ก็มาดูว่าเราทำกิจกรรมเป็นยังไง ขาดเหลืออะไร เขาก็แนะนำมา*

*บางทีก็เชิญไปงานสัมมนา ไปฟังเรื่องสื่อพื้นบ้าน เรื่องที่ฟังส่วนใหญ่เรื่องเดิมๆ อย่าง เปลือก กระพี้ แก่นของสื่อพื้นบ้าน เรื่องบทบาทต่อสุขภาพ หรือการรู้จักใช้ รู้จักรักษา ไม่ใช่ใช้อย่างเดียว ฟังครั้งแรก ยังไม่ค่อยเข้าใจ พอเขามาพูดทวนหลายๆ ครั้ง เราเลยเข้าใจ รู้เรื่องมากขึ้น"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

5. การประเมินผล/ ขยายผล

การประเมินผลสำหรับโครงการเท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำนั้น ถึงแม้ว่าในโครงการฯ จะระบุกิจกรรมการประกวดทั้งเท่งตุ๊กพื้นฐานและเท่งตุ๊กขั้นสูงว่าเป็นการประเมินผลการฝึกสอนว่าบรรลุผลสำเร็จมากน้อยเพียงใด แต่จากการพูดคุยกับป้าอำนวยและทีมงาน ผู้วิจัยพบว่า การประเมินผลนั้นเกิดขึ้นในทุกกิจกรรม และแม้แต่การฝึกสอนประจำวัน ทีมงานก็ยังมานั่งประชุมประเมินผลกิจกรรมการฝึกสอน วิธีการประเมินผลมีทั้งการสังเกต การพูดคุยกับเด็กๆ และผู้ปกครอง ทำให้ได้ข้อมูลสำหรับการประเมินผลโครงการโดยภาพรวม นอกจากนี้ ภายหลังจากที่ดำเนินโครงการเสร็จสิ้นแล้ว ศิลปินและคณะทำงานต้องทำรายงานการดำเนินกิจกรรมรวมทั้งการประเมินผลกิจกรรมของตนเองเพื่อนำเสนอ สพส.ซึ่งเป็นหน่วยงานเจ้าของทุน ในขณะที่ส่วนหนึ่งนั้นมาจากการประเมินผลของกรรมการ สพส. และผู้ประสานงานภาค

*"เมื่อก่อนเรานึกอยากจะทำอะไรก็ทำ นึกอยากจะฝึกก็ฝึก มีคนมาหาไปเล่นก็เอา พอทำเสร็จ มีบ้างเหมือนกันว่าไปเล่นมาเป็นยังไง แต่ทำแบบเผินๆ แค่ดูว่ามีคนมาดูเยอะ ไม่เยอะ ไม่ได้ทำเป็นเรื่องเป็นราวเหมือนตอนทำกับ สพส. เพราะสิ่งที่เราทำ บางทีมันจะวัดผลจากคนดูเพียงอย่างเดียวคงไม่ได้ ถ้าบอกว่าไม่มีคนดูหรือมีคนดูน้อยจะประสบความสำเร็จน้อย ถ้าในแง่คนดูอาจจะใช่ แต่บางทีกิจกรรมบางอย่าง มันมีผลต่อคนเล่นมากกว่าคนดู ตอนนั้นเวลามอง มองแต่คนดู มองแต่ผลที่การแสดง จริงๆ ระหว่างทางกว่าจะได้แสดง มันมีผลหลายอย่างที่เกิดขึ้น เช่น เด็กๆ รักกัน เป็นเพื่อนกัน พ่อแม่คนในชุมชนสามัคคีกัน เด็กมาฝึกกับเรา เขาจะได้ไม่ไปวิ่งเล่นไกลหูไกลตา พ่อแม่ก็สบายใจ ชุมชนก็ได้ด้วย อย่างน้อยก็ยังมีศิลปะพื้นบ้านเชิดหน้าชูตาได้"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"การประเมินผลของเราทำตลอดทุกกิจกรรมเลย อย่างแต่ละวันที่ฝึก ฝึกเสร็จ ครูๆ มานั่งคุยกันว่าวันนี้สอนเด็กเป็นยังไง เข้าใจมากน้อยแค่ไหน ก็สังเกตเอา หรือบางทีเด็กก็บอก บางทีเราก็ฟังความเห็นจากผู้ปกครองที่เขามานั่งดูเด็กฝึกซ้อมบ้าง หลายอย่างแล้วเอามาประเมิน คุยกันในทีมงานอีกที พอทำเสร็จ เราต้องทำรายงานสรุปส่ง สพส. ซึ่งต้องมีประเมินผลอยู่ด้วย"*

(วรินทร เบ้าทอง, สัมภาษณ์ 8 พฤศจิกายน 2550)

ส่วนการขยายผลนั้น จากการที่ป้าอำนวยดำเนินกิจกรรมร่วมกับ สพส.นั้น หลังจากที่ดำเนินกิจกรรมเสร็จสิ้นแล้ว ยังมีการขยายผลไปสู่การร่วมมือกับป้าสาครในการสืบทอดเท่งตุ๊กทั้งนี้ ความร่วมมือแรกของทั้งสองคณะ คือ การแสดงละครร่วมกันในงานวันลอยกระทงที่บ้านเจ้าหลาว เมื่อเดือนพฤศจิกายน 2550 ส่วนความร่วมมือในลำดับต่อไปนั้น คือ การทำความเข้าใจถึงความแตกต่างระหว่างสองคณะ และเข้าใจถึงความจำเป็นที่จะต้องมีละครทั้งสองคณะอยู่ในบ้านเจ้าหลาว เพราะแต่ละคณะจะมีบทบาทแตกต่างกันและจะต้องพึ่งพาช่วยเหลือกันจึงจะทำให้การสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวมีความเข้มแข็งมากขึ้น โดยป้าอำนวยนั้นจะเน้นการแสดงเพื่อตอบสนองมิติทางด้านสังคมและวัฒนธรรม ได้แก่ การไปแสดงเพื่อเผยแพร่เท่งตุ๊กในฐานะที่เป็นอัตลักษณ์ของบ้านเจ้าหลาว เช่นไปแสดงในงานนอกชุมชน งานประจำจังหวัด งานต้อนรับนักท่องเที่ยว งานประจำปีแหลมเสด็จ ฯลฯ ในขณะที่ป้าสาครจะเน้นการแสดงที่ตอบสนองมิติทางด้านเศรษฐกิจ คือ รับงานในชุมชนเป็นหลัก โดยเน้นงานที่ชาวบ้านหาไปแก้บน เมื่อทั้งสองคณะร่วมมือกัน เท่ากับเป็นการย้อนรอยไปสู่ยุคย่าโอ๋ ที่เท่งตุ๊กตอบสนองได้ทั้งมิติเศรษฐกิจ คือ การมีรายได้เลี้ยงชีวิตตนเอง หรือผ่อนเบาภาระค่าใช้จ่ายในครอบครัวได้ส่วนหนึ่ง และมิติทางด้านสังคม เช่น การไปช่วยงานสาธารณะในชุมชนโดยไม่คิดค่าใช้จ่าย เช่น การไปแสดงในงานวัดใกล้บ้าน หรือ การเปิดโรงให้ชาวบ้านชมละครฟรีในวันไหว้ครู เป็นต้น

การจัดเวทีคืนข้อมูลแก่ศิลปินทั้งสองคณะ ทำให้ทั้งป้าอำนวยและป้าสาครมีความเข้าใจและยอมรับในบทบาทที่แตกต่างกันและความจำเป็นที่จะต้องร่วมมือกันซึ่งสะท้อนออกมาในวันที่ผู้วิจัยจัดเวทีคืนข้อมูลสู่ชุมชน เมื่อวันที่ 15 พฤศจิกายน 2550 โดยเชิญศิลปินจำนวน 15 คน ทั้งที่เคยเล่นเท่งตุ๊กแต่ปัจจุบันเลิกเล่น และศิลปินที่ยังเล่นเท่งตุ๊กมาร่วมรับฟังข้อมูล พร้อมทั้งตรวจสอบวิพากษ์ วิจารณ์ และแสดงความคิดเห็นเพื่อร่วมกันสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว

*"เจ๊นวยเขาเก่ง เราต้องยอมรับเขา เขาหางานเก่ง ได้ไปเล่นข้างนอก เพราะเขามีเส้นสายดี แบบนี้เราทำไม่ได้ ของเราส่วนใหญ่เล่นกันในบ้าน คนที่หาเป็นชาวบ้านทั้งนั้น ถ้าจะไปเล่นออกงานแบบแสดงในงานจังหวัด อย่างนั้นเราทำไม่เป็น เขาไม่ได้รำหรือเล่นอย่างเดียว เขาต้องมีพูดแนะนำด้วย แบบนี้เป็นทางของเจ๊นวยเขา"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 15 พฤศจิกายน 2550)

*"เราหยุดเล่นไปนาน บางอย่างก็หลงลืมไปบ้าง อย่างเจ๊ครเขาเล่นมาตลอด รับงานไม่ขาด อย่างเล่นเข้าเรื่อง เขาจะชำนาญมากกว่า เรื่องนี้ป้าต้องยอมรับเขา เพราะเขาเล่นเป็นอาชีพ ส่วนป้าไม่ได้เล่นเป็นอาชีพ ถ้าเป็นงานสังคม งานประจำจังหวัด งานของส่วนรวม ป้าก็ไปช่วยเขา ใจจริงของป้า คืออยากเผยแพร่ทำให้คนข้างนอกรู้จักเท่งตุ๊กของเรา รู้จักว่ามันเป็นศิลปะวัฒนธรรมของบ้านเจ้าหลาว อย่างเราฝึกเด็ก พอเด็กเขาเป็น เขาไปเล่นกับป้าคร เราดีใจกับเขาด้วย เพราะของป้าครเขาเล่นเป็นอาชีพ ส่วนเราไม่ใช่"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

นอกจากนี้ เด็กบางคนที่เคยมาเรียนกับป้าอำนวยในช่วงที่ได้รับการสนับสนุนจาก สพส. นั้น ภายหลังเมื่อจบโครงการ เด็กเหล่านั้นได้ไปร่วมแสดงอยู่ในคณะสองพี่น้องของป้าสาคร เพราะป้าสาครจะรับงานแสดงมากกว่าป้าอำนวย หากมองในแง่กระบวนการสืบทอดแล้ว การฝึกสอนของป้าอำนวยมีส่วนในการร่วมสร้างหรือผลิตศิลปิน (Production) ในขณะที่ป้าสาครจะมีส่วนในการนำไปใช้หรือนำไปแสดง (Distribution)

*"เด็กบางคนที่เคยเรียนกับเรา ตอนนี้เขาไปเล่นอยู่กับเจ๊ครก็มี เราเองก็ดีใจด้วย เด็กเขาจะได้มีงานแสดง เพราะตอนแรกที่เราทำโครงการ เรายังไปชวนเจ๊ครบอกว่ามาช่วยกันฝึกเด็กนะ พอฝึกเสร็จ เจ๊ครก็เอาไปเล่นในวงได้ แต่ตอนนั้นเจ๊ครเขาไม่ว่าง เลยไม่ได้มาฝึกด้วย"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"หนูเคยฝึกกับป้านวยมาก่อน ตอนฝึกมีเด็กมาฝึกเยอะ พอเลิกฝึก ยายให้มาเล่นกับป้าคร หนูก็มาฝึกต่อกับป้าคร ป้าครพาออกงานด้วย ไปคืนหนึ่งได้ 100 บาท"*

(น้องแหลน, ศิลปินเด็ก, สัมภาษณ์ 22 มกราคม 2551)

5.3.3.4 **เปรียบเทียบการอุดหนุนทรัพยากรในการสืบทอดเท่งตุ๊กของภาคี สพส. และเครือข่ายอื่น ๆ**

เครือข่ายอื่นๆ ที่ป้าอำนวยทำงานร่วมด้วยมีหลายหน่วยงาน มีทั้งเครือข่ายเดิมที่มีความสัมพันธ์ตั้งแต่ในยุคต่อสู้ก่อนที่สพส. จะเข้ามา และเครือข่ายใหม่ที่เกิดขึ้นในยุคที่สพส. เข้ามาแล้ว ในที่นี้ผู้วิจัยจะเปรียบเทียบทรัพยากรของแต่ละเครือข่ายที่มีส่วนในกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว โดยผู้วิจัยได้เลือกอธิบายเฉพาะเครือข่ายที่มีบทบาทชัดเจนในกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กของป้าอำนวย เครือข่ายเก่าในยุคต่อสู้ก่อนที่สพส.จะเข้ามา ได้แก่ โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว ชมรมศิลปินพื้นบ้าน และสาธารณสุขจังหวัดจันทบุรี ส่วนเครือข่ายที่สร้างใหม่ในยุค สพส. คือ องค์การบริหารส่วนตำบล (อบต.) ซึ่งเป็นเครือข่ายทางการเมือง และสพส. ซึ่งเป็นเครือข่ายนอกชุมชน รายละเอียดมีดังนี้

| ลำดับที่ | เครือข่าย | ทรัพยากรที่อุดหนุนเท่งตุ๊ก |
|---|---|---|
| 1 | โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) | องค์ความรู้เกี่ยวกับการสืบทอดสื่อพื้นบ้านและกระบวนการทำงาน/ งบประมาณ/ เครือข่ายนอกชุมชน |
| 2 | องค์การบริหารส่วนตำบล (อบต.) | พื้นที่การแสดง |
| 3 | โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว | เด็กที่มาฝึกซ้อม/ พื้นที่ฝึกซ้อม/ ทรัพยากรบุคคล |
| 4 | ชมรมศิลปินพื้นบ้าน | พื้นที่การแสดง |
| 5 | สาธารณสุขจังหวัด | พื้นที่การแสดง |

**ตารางที่ 12 เปรียบเทียบการอุดหนุนทรัพยากรของแต่ละเครือข่าย**

ทรัพยากรที่มาอุดหนุนเท่งตุ๊กล้วนแต่เป็นต้นทุนวัฒนธรรมที่มีความสำคัญเพราะเป็นการช่วยสร้างเสริมปัจจัยการผลิต/ ผลิตซ้ำวัฒนธรรมเท่งตุ๊ก 3 ด้าน ได้แก่ (1) ปัจจัยการผลิตระดับความรู้หรือจิตสำนึก ได้แก่ องค์ความรู้ต่างๆ ที่สพส. จัดสรรให้ (2) ปัจจัยการผลิตที่เป็นคน และ (3) ปัจจัยการผลิตที่เป็นพลังการผลิต/วัตถุ ในที่นี้ คือ พื้นที่การแสดงหรือช่องทางการเผยแพร่

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้อธิบายในส่วนของ สพส. ไปก่อนหน้านี้ ดังนั้น ในส่วนนี้ผู้วิจัยจะอธิบายอีก 4 เครือข่ายที่เหลือ ดังนี้

**(ก) องค์การบริหารส่วนตำบล (อบต.)**

องค์การบริหารส่วนตำบล (อบต.) ที่ผ่านมาได้มีส่วนสำคัญในการช่วยขยายพื้นที่การแสดงเท่งตุ๊กจากพื้นที่เดิมๆ คือ งานแก้บน พื้นที่การแสดงที่ขยายจากเดิม เช่น เมื่อมีคณะผู้มาเยี่ยมชมการดำเนินงานก็นำเท่งตุ๊กมาแสดงต้อนรับคณะผู้มาเยี่ยมชมในฐานะที่เป็นศิลปะวัฒนธรรมของตำบล ในเดือนกรกฎาคม 2549 หรือเมื่อครั้งที่ อบต. จัดงานเทศกาลครบรอบ 131 ปี แหลมเสด็จ มีองคมนตรีเป็นประธานในพิธีเปิด อบต. ในเดือนตุลาคม 2550 ก็หาละครเท่งตุ๊กไปรำเปิดงานและต้อนรับคณะผู้มีเกียรติ หรือเมื่อมีการจัดงานลอยกระทงที่บ้านเจ้าหลาว อบต. ก็สนับสนุนให้มีการแสดงละครเท่งตุ๊กร่วมกันของศิลปินเท่งตุ๊กทุกรุ่นในบ้านเจ้าหลาว พื้นที่ต่างๆ ที่ผู้วิจัยกล่าวมาเป็นทรัพยากร (Resources) ของอบต. ที่จัดสรรให้แก่เท่งตุ๊กของป้าอำนวย

การจัดสรรทรัพยากรด้านพื้นที่การแสดงมาให้หากพิจารณาอีกมุมหนึ่งจะพบว่า การจัดสรรพื้นที่ดังกล่าวมีลักษณะของการนำไปใช้ประโยชน์ (Use) เพื่องานของ อบต. เป็นหลัก และก็เป็นการใช้ประโยชน์ (Use) จากสื่อพื้นบ้านที่ศิลปินสร้างสรรค์ขึ้น เพราะหากศิลปินมีแต่กระบวนการผลิต (Production) แต่ไม่มีการแสดงซึ่งเป็นกระบวนการใช้ (Use) ย่อมทำให้กระบวนการผลิตไม่ครบถ้วนและในที่สุดก็ต้องเลิกผลิต การจัดสรรทรัพยากรด้านพื้นที่การแสดงมาให้ส่งผลทำให้พื้นที่การแสดงของเท่งตุ๊กมีการขยายตัวเพิ่มมากขึ้น และพื้นที่บางพื้นที่ เช่น การแสดงต่อหน้าองคมนตรีนั้น ช่วยทำให้ศิลปินเกิดความภาคภูมิใจ เป็นการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ศักดิ์ศรีของศิลปิน และใช้นำไปต่อรองหรือไปเผยแพร่เป็นผลงานต่อไปได้

> *“เวลา อบต.มีงาน เราก็ให้ป้าอำนวยเอาเท่งตุ๊กมาเล่น อย่างตอนที่ทหารอากาศมา เราก็ให้เท่งตุ๊กมารำต้อนรับ หรืออย่างที่แหลมเสด็จ เท่งตุ๊กก็ได้ไปรำ ถ้ามีงานแบบนี้เราก็อยากให้ไปเล่น จะได้โชว์วัฒนธรรมของบ้านเราด้วย”*
>
> (ฉัตรชัย สุขสิริรัตน์, นายกองค์การบริหารส่วนตำบลคลองขุด, สัมภาษณ์ 15 พฤศจิกายน 2550)

ถึงแม้ว่า อบต.จะจัดสรรพื้นที่การแสดงมาให้ แต่คณะเท่งตุ๊กของป้าอำนวย ไม่ได้ตั้งขึ้นมาเพื่อการประกอบอาชีพหารายได้ซึ่งเป็นมิติทางด้านเศรษฐกิจ แต่ตั้งขึ้นมาเน้นหนักการแสดงในงานชุมชน เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านให้คนภายนอกได้รู้จัก ดังนั้น ป้าอำนวยจึงประสบปัญหาเรื่องทรัพยากรด้านงบประมาณ เช่น เครื่องเต่งกายหรือเครื่องดนตรี ซึ่งก่อนที่จะได้รับการสนับสนุนจาก สพส. ป้าอำนวยต้องจัดสรรงบประมาณของตนเพื่อการนี้ ซึ่งในประเด็นดังกล่าว สมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบล หมู่ที่ 5 บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม ได้เห็นถึงปัญหาในจุดนี้ และ

พยายามนำเสนอในที่ประชุม อบต. เพื่อขอจัดสรรงบประมาณ และนายก อบต. เองก็เคยได้รับฟังปัญหานี้ในการจัดเวทีคืนข้อมูลของผู้วิจัยเมื่อเดือน พฤศจิกายน 2550 และได้เสนอทางออกว่าหากเป็นเครื่องแต่งกายหรือเครื่องดนตรีเมื่อจัดซื้อในนามของ อบต. จะต้องเก็บรักษาที่ อบต. หากเท่งตุ๊กคณะใด ไม่ว่าจะเป็นป้าอำนวยหรือป้าสาครต้องการใช้ ให้ไปทำเรื่องขอยืมกับ อบต. เมื่อใช้เสร็จแล้วต้องเอามาคืน ซึ่งแนวทางดังกล่าว ทั้งป้าอำนวยและป้าสาครได้รับเอาไว้พิจารณา

**(ข) โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว**

โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว เป็นเครือข่ายเดิมของป้าอำนวย เพราะป้าอำนวยเคยไปสอนเด็กๆ ในโรงเรียน แม้ว่าปัจจุบันจะเลิกสอนไปแล้ว เนื่องมาจากหลายปัจจัย เช่น งบประมาณ เวลาที่ไม่สอดคล้องกันระหว่างโรงเรียนและศิลปิน อายุที่เพิ่มมากขึ้นของศิลปิน แต่ถึงกระนั้นในโรงเรียนบ้านเจ้าหลาวยังมีอาจารย์บางท่านที่สนใจเรื่องละครเท่งตุ๊ก ยามที่ป้าอำนวยจัดกิจกรรมจะเรียนเชิญทั้งอาจารย์ใหญ่และอาจารย์คนดังกล่าวมาเข้าร่วมกิจกรรมด้วย รวมถึงกิจกรรมที่ได้รับทุนสนับสนุนจาก สพส. ก็เรียนเชิญอาจารย์ทั้ง 2 ท่าน เข้าร่วมเป็นกรรมการในโครงการด้วย

ดังนั้น ทรัพยากรที่โรงเรียนบ้านเจ้าหลาวเคยช่วยเกื้อหนุนในกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊ก คือ ทรัพยากรด้านพื้นที่ฝึกซ้อม เด็กในชุมชนที่จะมาฝึกซ้อม และทรัพยากรบุคคล การที่โรงเรียนบ้านเจ้าหลาวเชิญป้าอำนวยไปสอนนั้นเท่ากับเป็นการจัดสรรทรัพยากรด้านพื้นที่ เป็นการขยายพื้นที่ของเท่งตุ๊กจากเคยฝึกซ้อมกันที่บ้านศิลปินให้เข้าไปสู่สถาบันโรงเรียน ซึ่งเป็นสถาบันที่ได้รับการรับรองจากภาครัฐซึ่งเป็นส่วนกลางและการยอมรับจากคนในชุมชน นอกจากนี้ การที่เด็กๆ ในชุมชนต้องเรียนหนังสือ ทำให้โรงเรียนเป็นแหล่งศูนย์รวมของลูกหลานในชุมชนซึ่งเป็นคนรุ่นใหม่ การไปฝึกสอนในโรงเรียน ทำให้ศิลปินไม่ต้องไปแสวงหาผู้เรียน เพราะโรงเรียนจัดเตรียมเด็กที่จะมาเรียนให้ ส่วนทรัพยากรบุคคลนั้น ได้แก่ อาจารย์โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว เช่น อ.นิลวรรณ ชายหาด อ.วรนุช มงคลศิริ ที่มีส่วนในการร่วมในการวางแผนการดำเนินกิจกรรมในโครงการเท่งตุ๊กสุขที่ได้รำ

**(ค) ชมรมศิลปินพื้นบ้าน จังหวัดจันทบุรี**

ชมรมศิลปินพื้นบ้าน จังหวัดจันทบุรี ซึ่งเป็นชมรมที่เกิดจากการรวมตัวของศิลปินพื้นบ้าน บทบาทหน้าที่ของชมรม คือ การเก็บรวบรวม การค้นคว้า การเผยแพร่และการส่งเสริมศิลปะพื้นบ้าน จังหวัดจันทบุรี โดยมีอ.สุบิน อินทร์สุข เป็นประธานชมรม และมีคุณสุเวศน์ ภู่ระหงษ์ เป็นรองประธานชมรม ก่อตั้งขึ้นเมื่อ ปี 2545 ผลงานชิ้นแรก คือ การร่วมกันรณรงค์ป้องกันลูกน้ำ

ยุงลายของสาธารณสุข จังหวัดจันทุบรี ปัจจุบันมีสมาชิกซึ่งเป็นศิลปินพื้นบ้านประมาณ 30 คน หากทางจังหวัดจันทบุรีจัดงาน ไม่ว่าจะเป็นงานวันตากสิน งานเทศกาลผลไม้ งานของดีเมืองจันทร์ ฯลฯ ชมรมศิลปินพื้นบ้านจะรับผิดชอบในการจัดแสดง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการเผยแพร่และส่งเสริมศิลปะพื้นบ้าน ดังนั้น เมื่อมีงานในระดับจังหวัด ทางชมรมจะมาเชิญละครเท่งตุ๊กไปร่วมแสดงในงานด้วย

เครือข่ายชมรมศิลปินพื้นบ้านจึงมีส่วนในการช่วยสนับสนุนด้านพื้นที่ในการแสดงนอกชุมชน ทำให้บุคคลภายนอกได้รู้จักเท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาวเพิ่มมากขึ้น โดยพื้นที่ที่ชมรมศิลปินพื้นบ้านจัดหามาให้นั้น ต้องถือว่าเป็นพื้นที่ใหม่สำหรับเท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาว ไม่ใช่พื้นที่แบบเดิมๆ ที่ไปเล่นแก้บนหรือเล่นเป็นเรื่องในชุมชนเหมือนที่ผ่านมาแต่เป็นพื้นที่นอกชุมชน

*"รู้จักกับอ.สุเวศน์ ดีมากๆ เลย เวลามีงานที่ไหน อย่างงานจังหวัด ก็จะมาบอกเรา มาชวนเราไปเล่นด้วย พอได้ไปเล่นข้างนอกเลยทำให้มีคนรู้จักเท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาวมากขึ้น บางทีคนเขาคิดว่าละครจะมีแต่แถวบางกระไชย แถวแหลมสิงห์โน่น แต่ไม่ค่อยได้คิดว่าเจ้าหลาวเราก็มีละครดีเหมือนกัน"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"เวลาไปเล่นงานของทางจังหวัด ส่วนใหญ่จะเป็นการไปรำโชว์ว่านี่คือรำเท่งตุ๊กของบ้านเจ้าหลาว ก่อนจะโชว์ต้องมีการแนะนำให้คนดูรู้จักที่มาที่ไปก่อน บางทีอาจารย์สุเวศน์ก็พูดแนะนำให้ บางทีพิธีกรบนเวทีก็แนะนำ บางทีเราก็พูดเอง ไม่เหมือนเล่นในหมู่บ้านหรอก อย่างงานแก้บน ไปถึงก็รำกันเลย ต้องมาแนะนำกันทำไม ไม่ต้องพูดมาก"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

**(ง) สาธารณสุข จังหวัดจันทบุรี**

สาธารณสุข จังหวัดจันทบุรีเคยมาติดต่อป้าอำนวยให้ช่วยในการรณรงค์เรื่องลูกน้ำยุงลาย เมื่อปี 2545 ในปีดังกล่าว สาธารณสุขจังหวัดมีนโยบายที่จะใช้สื่อพื้นบ้านในการรณรงค์ป้องกันลูกน้ำยุงลาย จึงได้เชิญศิลปินพื้นบ้านไปรับฟังนโยบายและแนวทางการทำงานร่วมกันที่มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณีและป้าอำนวยก็เป็นหนึ่งในศิลปินที่ได้รับเชิญไปร่วมรณรงค์ด้วย ในการเข้าร่วมรณรงค์ในครั้งนั้น ป้าอำนวยได้แต่งเพลงรณรงค์โดยใส่ทำนองเท่งตุ๊กให้ด้วย นับเป็นการขยายพื้นที่การแสดงไปสู่มิติทางด้านสุขภาพอย่างเห็นได้ชัด แต่เมื่อจบการรณรงค์เมื่อหลายปี

ก่อนก็ไม่ได้ติดต่อกันอีกเลย นับเป็นเครือข่ายที่เคยมีความสัมพันธ์แต่ปัจจุบันความสัมพันธ์จืดจางกันไป สะท้อนให้เห็นเป็นอย่างดีว่า สายสัมพันธ์จะเกิดขึ้นเมื่อหน่วยงานภายนอกต้องการนำสื่อพื้นบ้านไปใช้ประโยชน์

สิ่งที่คล้ายคลึงกันของทั้ง 4 หน่วยงาน ยกเว้น สพส. ถึงแม้ว่าจะช่วยจัดสรรทรัพยากรด้านพื้นที่มาให้แก่เท่งตุ๊ก ทั้งพื้นที่ฝึกซ้อมและพื้นที่การแสดง แต่พื้นที่ที่จัดสรรมาให้นั้นเป็นพื้นที่ชั่วคราวหรือช่องทางแบบวาระโอกาสพิเศษ (Occasional channel) ไม่ใช่พื้นที่ถาวร จึงไม่สามารถทำให้กระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กเป็นไปอย่างยั่งยืนได้ คือ จะเน้นในการนำละครเท่งตุ๊กไปใช้งานในโอกาสต่างๆ แต่ว่าไม่ทำนุบำรุงหรือช่วยดูแลรักษา หรือหากหน่วยงานต่างๆเหล่านั้น เวลานึกถึงเรื่องการสนับสนุนทรัพยากรแก่สื่อพื้นบ้าน มักจะนึกถึงแต่เฉพาะเรื่องการจัดสรรงบประมาณมากกว่าเรื่องการพัฒนาศิลปินให้มีปัญญา เปรียบเสมือนที่เราหยิบยื่นปลาให้กับชาวบ้านเวลาที่ชาวบ้านหิว เมื่อปลาหมดชาวบ้านก็หิวเหมือนเดิม แต่หากเราสอนวิธีการตกปลา จะทำให้ชาวบ้านมีปลากินตลอดไป ทั้งนี้ อาจจะเป็นเพราะว่าหน่วยงานต่างๆ เหล่านั้นยังไม่มีความเข้าใจเรื่องสื่อพื้นบ้านอย่างเพียงพอ รวมทั้งการไม่รู้จักวิธีการบำรุงดูแลรักษาด้วย และอีกประการหนึ่ง น่าจะเป็นเพราะว่า ความคิดที่ว่าการบำรุงดูแลรักษามิใช่หน้าที่ของหน่วยงานของตน แต่เป็นหน้าที่ของกระทรวงวัฒนธรรมมากกว่า

> *“ผมยังไม่รู้เลยว่าป้าอำนวยเขาต้องการจะให้ช่วยยังไงบ้าง เขามีปัญหาตรงไหน ถ้าเขาจะของบ คงต้องเขียนโครงการมาของบไป แต่งบตรงนี้ เราก็ต้องจัดสรรให้ส่วนอื่นๆ ด้วย ต้องลองเขียนมาก่อน แล้วเสนอที่ประชุมพิจารณา เพราะว่างบที่เราได้มาต้องเอาไปใช้หลายอย่าง จะมามุ่งเรื่องละครอย่างเดียวคงไม่ได้ เราคงช่วยได้บ้าง แต่ไม่ใช่ทั้งหมด เพราะ อบต.มีงานหลายด้านที่ต้องทำ”*
>
> (ฉัตรชัย สุขสิริรัตน, นายก อบต., สัมภาษณ์ 22 ตุลาคม 2550)

5.3.4 **การมีส่วนร่วมในการสืบทอดเท่งตุ๊กรูปแบบต่างๆ ที่ส่งผลต่อการเสริมสร้างความเข้มแข็งของชุมชน** โดยผู้วิจัยจะพิจารณาการมีส่วนร่วมทั้งรูปแบบที่ชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในเท่งตุ๊กและการที่เท่งตุ๊กเข้าไปมีส่วนร่วมในงานของชุมชน ดังนี้

| ประเด็น | ยุคดั้งเดิม | ยุคต่อสู้ | ยุคสพส. |
|---|---|---|---|
| 4. **การมีส่วนร่วมในการสืบทอด** | - การมีส่วนร่วมของคนในชุมชน(ในฐานะนักแสดง/ ญาติของ | -การมีส่วนร่วมของคนในชุมชนลดลง | - การมีส่วนร่วมของชุมชนกับเท่งตุ๊ก (การวางแผน/ การดำเนิน |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | นักแสดง/ ผู้ว่าจ้าง/ ผู้ชม) และการเข้าไปมีส่วนร่วมในงานของชุมชน<br><br>-การมีส่วนร่วมระหว่างศิลปินทั้งในและนอกชุมชน | - การมีส่วนร่วมกับศิลปินนอกชุมชนหายไป | กิจกรรม/ การประเมินผล/ ในฐานะแสดง- ญาตินักแสดง/ ในฐานะผู้สนับสนุนทรัพยากร/ การเข้าไปมีส่วนร่วมในงานของชุมชน<br><br>-การมีส่วนร่วมระหว่างผู้ชม<br><br>-การมีส่วนร่วมระหว่างศิลปิน (ความร่วมมือระหว่างป้าอำนวยกับป้าสาคร) |

**ตารางที่ 13 เปรียบเทียบการมีส่วนร่วมในการสืบทอดเท่งตุ๊กทั้ง 3 ยุค**

5.3.4.1 **การมีส่วนร่วมในยุคดั้งเดิม**

เนื่องจากชุมชนในอดีตเป็นเครือญาติกัน ดังนั้น แทบทุกคนต่างมีส่วนร่วมในการสืบทอดเท่งตุ๊กไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง ดังนี้

**(ก) การมีส่วนร่วมของชุมชนกับเท่งตุ๊ก**

**(ข) การมีส่วนร่วมกันของศิลปินทั้งในและนอกชุมชน**

**(ก) การมีส่วนร่วมของคนในชุมชนต่อเท่งตุ๊ก**

ในอดีต คนในชุมชนต่างเข้ามามีส่วนร่วมในสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กหลากหลายรูปแบบ นอกจากนี้ เท่งตุ๊กยังเข้าไปมีส่วนร่วมในงานของชุมชนด้วย คือ ต่างฝ่ายต่างมีส่วนร่วมซึ่งกันและกัน ดังนี้

**-การมีส่วนร่วมในฐานะนักแสดง (ผู้ส่งสาร)**

ผู้หญิงในชุมชนส่วนใหญ่เคยผ่านการฝึกเท่งตุ๊กมาแล้ว ส่วนผู้ชายหากเป็นลูกหลานก็จะมาหัดเล่นดนตรี การมาฝึกหัดเท่งตุ๊กกลายเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวันของคนบ้านเจ้าหลาว (Daily life) การมีส่วนร่วมในฐานะนักแสดงหรือในฐานะผู้ผลิต (Production approach) นั้นทำให้

คนในชุมชนรู้สึกว่าตนเองมีส่วนร่วมในวัฒนธรรมพื้นบ้านชิ้นนี้ แม้ว่าการเป็นนักแสดงเท่งตุ๊กในอดีต จะมีช่วงเวลาการทำงานที่สั้น เมื่อแต่งงานแล้วมักจะเลิกเนื่องจากสามีมักจะห้ามไม่ให้ไปแสดงอีก เพราะการแสดงต้องมีการเดินทางไปต่างถิ่น อาจมีชายอื่นมาหมายปองภรรยาของตนได้ ดังนั้นคนเหล่านั้นจึงต้องพลิกบทบาทมาเป็นผู้ชมหรือผู้รับสารแทน

**-การมีส่วนร่วมในฐานะเป็นญาติของนักแสดง**

เมื่อผู้หญิงมาฝึกเล่นเท่งตุ๊ก การเรียนการสอนนั้นแม้จะกระทำกันที่บ้านย่าโอ๋ แต่การมาฝึกฝนทั้งด้านท่ารำ การร้องเพลง การท่องบท รวมถึงการปักชุดเท่งตุ๊กต้องกระทำที่บ้าน ดังนั้น พ่อแม่ญาติพี่น้องต่างก็มีส่วนร่วม เช่น มาเป็นเพื่อนในวันที่มีการฝึกซ้อม มีส่วนช่วยในการฝึกซ้อม เช่น ช่วยต่อบท มีส่วนร่วมในการดูการฝึกซ้อมและวิพากษ์วิจารณ์ ไปช่วยเลือกซื้ออุปกรณ์การแต่งกาย รวมถึงช่วยออกแบบ ช่วยปักเครื่องแต่งตัว ฯลฯ ทำให้บุคคลดังกล่าวมีความรู้ ความเข้าใจเท่งตุ๊กอย่างลึกซึ้ง

**-การมีส่วนร่วมในฐานะเป็นผู้ว่าจ้าง**

คนในชุมชนส่วนใหญ่ต่างเคยมีส่วนร่วมในการสืบทอดเท่งตุ๊กในฐานะผู้ว่าจ้างเท่งตุ๊กไปแสดงหรือเป็นเจ้าภาพ หากไม่เป็นในงานบวช ก็ต้องเป็นงานแก้บน และการว่าจ้างสมัยก่อน หากเป็นงานบวชต้องมีการปลูกโรง มีการเลี้ยงอาหาร จ้างติดต่อกัน 2 คืน คือ คืนฉลองนาคและคืนฉลองพระใหม่ ซึ่งการว่าจ้างดังกล่าว นอกจากจะกระทำไปด้วยการให้เกียรติยกย่องแล้ว การเล่น 2 คืนติดต่อกันมีผลต่อการสืบทอดเนื้อหาที่แสดงอย่างมาก เพราะศิลปินสามารถแสดงได้จบเรื่อง ผู้ชมก็สามารถรับชมเรื่องราวในละครได้จบตอนเช่นกัน เป็นการสืบทอดบทละครไม่ให้สูญหายไป

**-การมีส่วนร่วมในฐานะผู้รับสาร**

คนในชุมชนทุกคนต่างเคยชมเท่งตุ๊กมาแล้วทั้งสิ้น เพราะเท่งตุ๊กไปสัมพันธ์อยู่ในพื้นที่ทางสังคมอื่นๆ เช่นในงานบวช งานวัด งานแก้บน ฯลฯ ทำให้ทุกคนได้มีโอกาสชมเท่งตุ๊กต่อเนื่องมาอย่างยาวนาน

**- การเข้าไปมีส่วนร่วมในงานของชุมชน**

ในยุคอดีต เท่งตุ๊กเข้าไปมีส่วนร่วมในงานของชุมชนอย่างหลากลหาย ทั้งงานวัดที่คณะกรรมการวัดหาไปแสดงในยามมีงานบุญ หากเป็นงานวัดใกล้เคียง บางครั้งย่าโอ๋พาสมาชิกในวงไปเล่นให้โดยไม่คิดค่าใช้จ่าย งานบวชที่เจ้าภาพหาไปให้คนได้ชมด้วยทัศนะว่า *“การหา*

*ละครมาให้คนชมก็เป็นบุญอย่างหนึ่ง"* ดังนั้น แม้ไม่ได้มาช่วยงานก็สามารถมาดูละครได้ การรำ/แสดงถวายเจ้าพ่อหัวแหลมในช่วงงานประเพณีทำบุญส่งสงกรานต์ การเข้าไปมีส่วนร่วมในงานของชุมชน ทำให้ชาวบ้านตระหนักและเห็นถึงความสำคัญของสื่อพื้นบ้านในฐานะที่เป็นสถาบันหรือเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน และการเข้าไปมีส่วนร่วมในงานประเพณีที่เกี่ยวข้องกับชีวิตของคนในชุมชน ทำให้เท่งตุ๊กแทรกซึมกลายเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวัน (Daily life) ของชาวบ้าน

> *"เมื่อก่อนที่แม่โอ๋ยังเป็นโต้โผ งานเยอะ เล่นกันจนไม่มีเวลาหยุดพัก บางเดือนเล่นกันเกือบทุกวัน บางทีเล่นเสร็จกลับบ้านมาซักผ้า เก็บผ้าก็ต้องไปเล่นต่อแล้ว ไปกันทั้งคณะ ทั้งนักดนตรี ตัวละคร ตกๆ ราวเกือบ 20 คน ข้าวของมีเยอะ ช่วยๆ กันแบก ช่วยๆ กันหาบไป เดินไปเล่นก็มาก นั่งเรือไปก็มี อย่างผมไปตีกลอง หน้าที่ของผมโดยตรง ได้เงินมาแม่โอ๋ก็มาแบ่งค่าตัวให้ แต่บางงานแม่เขาไปเล่นให้ฟรี ไม่คิดเงิน อย่างงานวัดใกล้ๆ บ้านเนี่ย เล่นให้ฟรี ถือเสียว่าทำบุญกับวัดไป คนมาเที่ยวงานจะได้ดูละครสนุกๆ ด้วย จะได้มีความสุขกัน"*
>
> (ลุงหวาน พิจารณ์, ลูกชายย่าโอ๋ สุขสำราญ, สัมภาษณ์ 25 เมษายน 2550)

**(ข) การมีส่วนร่วมกันของศิลปินทั้งในและนอกชุมชน**

ในยุคอดีต ศิลปินต่างมีความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นทั้งในกลุ่มศิลปินเท่งตุ๊กในหมู่บ้านเดียวกัน ความสัมพันธ์กับศิลปินเท่งตุ๊กที่อยู่ต่างหมู่บ้าน รวมทั้งการมีความสัมพันธ์กับศิลปินสื่อพื้นบ้านประเภทอื่นๆ เช่น ลิเกและหนังสด เป็นต้น สำหรับการมีส่วนร่วมของศิลปินเท่งตุ๊กในหมู่บ้านเดียวกัน จะเป็นในลักษณะของการมีส่วนร่วมในการฝึกซ้อมร่วมกัน มีส่วนร่วมในการแสดง บางครั้งหากตัวแสดงขาด จะมีตัวแสดงอื่นที่สามารถมาแสดงชดเชยได้ ส่วนการมีส่วนร่วมกับศิลปินเท่งตุ๊กนอกชุมชนที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอด เช่น การที่ศิลปินเท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาวไปเรียนรำละครเพิ่มเติมจากศิลปินเท่งตุ๊กที่หมู่บ้านอื่นเพื่อพัฒนาทักษะการแสดงเท่งตุ๊กให้มีประสิทธิภาพดียิ่งขึ้น ส่วนการมีส่วนร่วมระหว่างศิลปินเท่งตุ๊กกับศิลปินพื้นบ้านสาขาอื่น เช่น การที่ศิลปินเท่งตุ๊กไปเรียนจากครูลิเก หรือหนังสดเพิ่ม เพื่อเอาทักษะความรู้ดังกล่าวมาปรับกับการแสดงเท่งตุ๊ก

**ผลจากการมีส่วนร่วมในยุคอดีต** การที่คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมอย่างกว้างขวางทำให้เกิดความรู้สึกเป็นเจ้าของ เกิดความรัก ความภาคภูมิใจ เกิดความซาบซึ้ง เห็นคุณค่า และเกิดความหวงแหนสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊ก ไม่อยากให้สูญหายไปจากชุมชน

5.3.4.2 **การมีส่วนร่วมในยุคต่อสู้**

การมีส่วนร่วมของคนในชุมชนคลี่คลายลง ทั้งในด้านนักแสดง ญาติของนักแสดง การเป็นเจ้าภาพ และการเป็นผู้ชม คือคนที่จะมาฝึกเป็นนักแสดงมีน้อย มักเป็นบุคคลในครอบครัว และมาฝึกด้วยภาวะจำยอมมากกว่าความสมัครใจ เจ้าภาพที่จะมาจ้างไปแสดงลดจำนวนลงรวมทั้งผู้ชมด้วย

**ผลจากการมีส่วนร่วมในยุคต่อสู้** เมื่อชาวบ้านมีส่วนร่วมน้อย ชาวบ้านจึงมักคิดว่าเท่งตุ๊กเป็นสมบัติของศิลปินในเชิงปัจเจกมากกว่าของชุมชนส่วนรวมที่จะต้องร่วมกันบำรุงรักษา นอกจากนี้ ยังก่อให้เกิดความรู้สึกห่างไกล ไม่ผูกพัน ไม่เห็นคุณค่าและความสำคัญของเท่งตุ๊ก และหากเท่งตุ๊กจะสูญหายไป ก็ไม่ได้มีความรู้สึกเสียดายแต่อย่างใด

5.3.4.3 **การมีส่วนร่วมในยุค สพส**.

ยุคนี้เป็นยุคที่หน่วยงานภายนอก คือ โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) เข้ามากระตุ้นให้ชาวบ้านหวนกลับมาฟื้นฟูและนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ประโยชน์ในมิติสุขภาพ ซึ่งป้าอำนวยก็เข้าร่วมโครงการดังกล่าว ในยุคสพส. เมื่อป้าอำนวย สุธาโร ได้เข้าร่วมกับ สพส. ในการสืบทอดเท่งตุ๊กให้อยู่คู่บ้านเจ้าหลาวต่อไป ในการดำเนินการดังกล่าว ได้สร้างการมีส่วนร่วมขึ้นหลากหลายรูปแบบ ดังนี้

**(ก) การมีส่วนร่วมของชุมชนกับเท่งตุ๊ก**
**(ข) การมีส่วนร่วมระหว่างผู้ชม**
**(ค) การมีส่วนร่วมระหว่างศิลปิน**

**(ก) การมีส่วนร่วมของชุมชนกับเท่งตุ๊ก**

ในประเด็นนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงกระบวนการสืบทอดที่เปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมมากขึ้น เพื่อต้องการสร้างให้ชุมชนมีความรู้สึกว่า สื่อพื้นบ้านเป็นสมบัติของทุกคนในชุมชน ดังนั้น การเข้ามามีส่นร่วมจึงไม่ได้จำกัดเพียงแค่มิติของการแสดงและการชมเท่านั้น เพราะหากจำกัดกิจกรรมเพียงแค่นั้นจะสร้างการมีส่วนร่วมได้น้อย เนื่องจากผู้ที่สนใจมาฝึกมีลดลง มิได้มากเหมือนเช่นยุคอดีต ที่ถึงแม้ว่าการมีส่วนร่วมจะค่อนข้างจำกัดแค่มิติของการแสดงและการชม แต่ยุคนั้นเนื่องจากความเป็นที่สื่อที่ผูกขาดอยู่ในชุมชน ใครๆ ก็อยากมาเรียน จึงสามารถดึงคนเข้ามามีส่วนร่วมได้มาก แต่ในยุค สพส. แรงจูงใจในการมาฝึกลดลง หากเปิดให้คนในชุมชนเข้ามามี

ส่วนร่วมได้เพียงช่องทางเดียว ย่อมสร้างการมีส่วนร่วมได้น้อย ดังนั้น จึงจำเป็นอยู่เองที่ศิลปินจะต้องตัดเส้นทางใหม่ คือ คิดกิจกรรมเพิ่มมากขึ้น เพื่อจะเปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในหลายช่องทาง โดยไม่จำเป็นต้องมีส่วนร่วมในการแสดง หรือส่วนร่วมในการรับชม ซึ่งเป็นการมีส่วนร่วมแบบตั้งรับ (Passive participation) ช่องทางใหม่ที่เปิดโอกาสให้ชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอด ได้แก่ การมีส่วนร่วมในการวางแผน/ การมีส่วนร่วมในการดำเนินกิจกรรมทั้งการฝึกซ้อม การประกวด การฝึกปักชุด/ การมีส่วนร่วมเป็นผู้สนับสนุนทรัพยากรต่างๆ และการมีส่วนร่วมในการประเมินผล รวมทั้งกล่าวถึงการเข้าไปมีส่วนร่วมในงานต่างๆ ของชุมชน

- **<u>การมีส่วนร่วมในการวางแผน</u>**

ก่อนที่จะดำเนินกิจกรรม ป้าอำนวยได้จัดให้มีการประชุมเพื่อเชิญผู้ที่มีส่วนได้เสียทุกภาคส่วนในชุมชนซึ่งประกอบไปด้วยศิลปินรุ่นอาวุโส ผู้นำชุมชน กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน สมาชิก อบต. ปราชญ์ชาวบ้าน ครู กลุ่มแม่บ้าน ชมรมผู้ประกอบการท่องเที่ยวและชาวบ้านจำนวน 25 คนเข้ามามีส่วนร่วมใน**การรับรู้ถึงสถานการณ์และปัญหา**ของเท่งตุ๊ก เมื่อรับทราบแล้ว ทุกภาคส่วนในชุมชนจะได้ร่วมกัน**วางแผน กำหนดนโยบาย กำหนดกิจกรรม** รวมทั้ง **การแบ่งหน้าที่ความรับผิดชอบ**ในการดำเนินการเพื่อสืบทอดเท่งตุ๊กให้อยู่คู่ชุมชนต่อไป การที่ทุกภาคส่วนเข้ามามีส่วนรับทราบปัญหา และมีส่วนร่วมในการวางแผนและกำหนดนโยบายต่างๆ จะช่วยช่วยให้สามารถวิเคราะห์ปัญหาและออกแบบกิจกรรมแบบมองรอบด้าน รวมทั้งช่วยสร้างความรู้สึกของการมีส่วนร่วมรับผิดชอบสื่อพื้นบ้านร่วมกัน เพราะกิจกรรมที่จะดำเนินการต่อไปเป็นผลจากการร่วมกันคิดของทุกภาคส่วนในชุมชน

- **<u>การมีส่วนร่วมในการดำเนินกิจกรรม</u>**

กิจกรรมในกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กในยุคที่ป้าอำนวยเป็นภาคีของ สพส. ไม่ใช่มีแค่การฝึกซ้อม และการแสดงเท่านั้น แต่ยังได้ออกแบบโครงสร้างองค์กรในลักษณะของคณะทำงานที่เปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วม จากเอกสารสรุปปิดโครงการเท่งตุ๊กสุขที่ได้รำ (2550) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการที่หลายภาคส่วนในชุมชนเข้าไปมี**ส่วนร่วมในองค์กร** เช่น เป็นคณะกรรมการบริหารโครงการ คณะกรรมการที่ปรึกษา คณะกรรมการติดตามประเมินผล เป็นต้น นั่นแสดงให้เห็นว่าชุมชนเข้าไปมีส่วนตั้งแต่เริ่มแรกของการดำเนินกิจกรรม

ส่วนกิจกรรมที่เปิดโอกาสให้ชุมชนเข้ามามีส่วนร่วม นอกเหนือจากการที่ส่งลูกหลานเข้ามาฝึกหัดแล้ว การเป็นญาติ/ ผู้ปกครองของนักแสดงตัวน้อย เรียกร้องการมีส่วนร่วมจากผู้ใหญ่ซึ่ง

เป็นคนในชุมชนให้เข้ามามี**ส่วนร่วมในฐานะญาติหรือผู้ปกครอง**อย่างมาก เช่น การมีส่วนร่วมในการรับส่ง การมีส่วนร่วมในการมาชมการฝึกซ้อม การมีส่วนร่วมในการมาให้กำลังใจ ในขณะที่กลุ่มแม่บ้าน บ้านเจ้าหลาวเข้ามามีส่วนร่วมในการจัดทำอาหารเลี้ยงแก่ครูศิลปินและผู้ที่มาฝึก หรืออย่างกิจกรรมการฝึกปักชุดเท่งตุ๊ก ที่ให้เด็กออกแบบลวดลายและปักชุดเท่งตุ๊ก ก็เปิดโอกาสให้สมาชิกในครอบครัวเข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอดเท่งตุ๊ก เช่น มีส่วนร่วมในการเลือกผ้า เลือกลาย มีส่วนร่วมปัก มีส่วนร่วมยินดีในความสำเร็จกับลูกหลานเมื่อทำสำเร็จ การที่สมาชิกในครอบครัวมีส่วนร่วมในการจัดทำเครื่องแต่งกายนั้นคือ การย้อยรอยไปสู่ย่าโ๋ที่ญาติศิลปินเข้ามามีส่วนร่วมในการจัดทำเครื่องแต่งกายในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน การที่เข้ามามีส่วนร่วมในฐานะญาตินั้นย่อมสร้างความรู้สึกผูกพันกับสื่อพื้นบ้านให้เกิดขึ้น

> *"ป้านวยเขาทำโครงการแบบนี้ดี ผมสนับสนุน มีอะไรช่วยเต็มที่ อย่างลูกสาวผมยังเล็ก วันนี้มาทำกิจกรรม เขาอยากมา ผมก็มาส่ง เขาจะได้มีกิจกรรมทำร่วมกับเพื่อนอย่างตอนเขาหัด ถ้าว่างก็มาดู ส่วนใหญ่แม่เขาจะมาดู จะช่วยจัดการ เพราะเขายังเล็กกว่าเพื่อน"*
>
> (ผู้ปกครองน้องมายด์, สัมภาษณ์ 28 มีนาคม 2549)

กิจกรรมที่ป้าอำนวยสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ในการสืบทอดเท่งตุ๊กที่ผู้วิจัยจะอธิบายเพื่อแสดงให้เห็นถึงการออกแบบกิจกรรมที่ปิดโอกาสให้หลายภาคส่วนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านได้ นั่นคือ **การประกวด** โดยที่ในยุคดั้งเดิมนั้น เมื่อฝึกหัดแล้วจะไม่มีการประกวดกัน การจัดการประกวดดังกล่าวต้องอาศัยความร่วมมือร่วมใจจากหลายๆ ฝ่ายในชุมชน เพราะว่าเป็นกิจกรรมที่ใหญ่ ต้องอาศัยคนมาก ลำพังเพียงแค่ศิลปินเพียงฝ่ายเดียวคงจะไม่สามารถดำเนินกิจกรรมสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี การประกวดเปิดโอกาสให้สมาชิกในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วม ตั้งแต่การเข้ามามีส่วนร่วมประชุมวางแผนกำหนดรายละเอียดการดำเนินกิจกรรม รวมไปถึงการมีส่วนร่วมในวันที่จัดการประกวด เช่น ร่วมจัดสถานที่ จัดเวที ดูแลเรื่องเครื่องเสียง ผู้ดำเนินรายการ ของรางวัล กรรมการตัดสิน ฯลฯ ในขณะที่ผู้ปกครองเข้ามามีส่วนร่วมทั้งช่วยฝึกซ้อม หาอาหาร เป็นกำลังใจ ซื้อพวงมาลัยให้ ฯลฯ จะเห็นว่า หากเราออกแบบกิจกรรมการสืบทอดที่ดีแล้ว จะสามารถเปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วม เป็นช่องทางในการแสดงพลัง/ ศักยภาพของชมุชนด้วย

*"ถ้าให้ป้าทำคนเดียว ป้าคงทำไม่ไหวหรอก นี่มีคนมาช่วยหลายคน อย่างคนไหนมีลูกมีหลานมาประกวด เขาก็ต้องช่วยแต่งหน้า แต่งตัว ก็กลัวกันนะว่าลูกเราจะสวยสู้คนอื่นไม่ได้*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

การมีส่วนร่วมอีกรูปแบบหนึ่ง คือ **การมีส่วนร่วมในการสนับสนุนทรัพยากร**ในการสืบทอดเท่งตุ๊ก คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในการสนับสนุนทรัพยากรในการสืบทอด เช่น สมาคมอนุรักษ์พิทักษ์เจ้าหลาวสนับสนุนพื้นที่ในการฝึกซ้อม วัดเจ้าหลาวมีส่วนร่วมในการสนับสนุนพื้นที่ในการจัดเวทีคืนข้อมูลของผู้วิจัย ศิลปินอาวุโสมีส่วนร่วมในการสนับสนุนทรัพยากรด้านความรู้โดยมาเป็นครูสอนพวกเด็กๆ อบต.มีส่วนร่วมในการสนับสนุนพื้นที่ในการแสดง โรงเรียนมีส่วนร่วมในการสนับสนุนทรัพยากรบุคคลในการมาช่วยวางแผนหรือมาเข้าร่วมกิจกรรมต่างๆ การที่หลายภาคส่วนมีส่วนร่วมในการสนับสนุนทรัพยากรนั่นย่อมแสดงให้เห็นว่า การสืบทอดสื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นวัฒนธรรมของชุมชนนั้นมิใช่เป็นความรับผิดชอบของศิลปินแต่เพียงฝ่ายเดียว เพราะศิลปินย่อมมีทรัพยากรจำกัด ดังนั้น หากทุกภาคส่วนนำทรัพยากรที่ตนมีในหน้าตักมาใส่รวมกัน ย่อมมีส่วนเอื้อต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้านอย่างมีประสิทธิภาพ

- **<u>การมีส่วนร่วมในการประเมินผล</u>**

คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในการประเมินผลหลากหลายรูปแบบ เช่น การมีส่วนร่วมในการประชุมกลุ่มย่อยเพื่อประเมินผลการดำเนินกิจกรรม ซึ่งผู้ที่เข้าประชุมอาจจะนำเสนอความคิดเห็นของตนรวมทั้งการรวบรวมความคิดเห็นหรือเสียงสะท้อนจากฝ่ายต่างๆ ในชุมชนที่ไม่ได้เข้ามาร่วมในการประชุมด้วยเพื่อมาปรับปรุงการดำเนินงานให้ดีขึ้น รวมทั้งการมีส่วนร่วมในการแสดงความคิดเห็น ข้อเสนอแนะต่างๆ กลับมายังคณะทำงานโดยตรง เพื่อที่คณะทำงานและศิลปินจะได้นำความคิดเห็นและข้อเสนอแนะกลับมาปรับปรุง

- **<u>การเข้าไปมีส่วนร่วมในงานของชุมชน</u>**

นอกจากการออกแบบโครงสร้างองค์กรและกิจกรรมที่เปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอดแล้ว เท่งตุ๊กในยุค สพส. ที่มีป้าอำนวย สุธาโร เป็นโต้โผยังเข้าไปมีส่วนร่วมแสดงในงานของชุมชนที่เห็นชัดเจน 2 งาน ได้แก่ งานประเพณีทำบุญส่งสงกรานต์และงานประเพณีลอยกระทง โดยการจัดกิจกรรมประกวดในวันดังกล่าว งานประเพณีเป็นงานของชุมชนที่สมาชิกทุกคนชุมชนสามารถเข้ามาร่วมงานได้ เมื่อเท่งตุ๊กนำตัวเองเข้าไปผูกกับงานของชุมชน จะ

ทำให้ชาวบ้านตระหนักถึงความเป็นสถาบันของสื่อพื้นบ้านในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของชุมชน ทำให้ชาวบ้านเกิดความคุ้นเคย หากทำอย่างต่อเนื่องเป็นประจำ ในที่สุดจะกลายเป็นความเคยชินและเป็นธรรมเนียมที่จะขาดเสียมิได้ เช่น การรำถวายเจ้าพ่อในช่วงทำบุญส่งสงกรานต์ เป็นต้น

**(ข) การมีส่วนร่วมระหว่างผู้ชม**

นอกจากการสร้างให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอดละครเท่งตุ๊กแล้ว ผู้วิจัยยังสังเกตพบว่า ในการสืบทอดของป้าอำนวยยังมีการสร้างการมีส่วนร่วมระหว่างกลุ่มผู้ชม คือ การสร้างการมีส่วนร่วมระหว่างผู้รับสารกับผู้รับสารด้วยกัน (Receiver-Receiver) จากการสังเกตการแสดงของศิลปินตัวน้อยที่แสดงให้นิสิตมหาวิทยาลัยบูรพาชมเมื่อประมาณ เดือนเมษายน 2548 ปรากฏว่า ป้าอำนวยได้ไปชักชวนศิลปินรุ่นเก่ามานั่งชมพร้อมกับนิสิต ม.บูรพาด้วย ระหว่างการนั่งชม ศิลปินรุ่นเก่าจะอธิบายการแสดง เล่าเกร็ดเล็กเกร็ดน้อย รวมทั้งวิพากษ์วิจารณ์การแสดง ทำให้นิสิตมีความรู้เพิ่มมากขึ้น

> *"ตอนนั่งดูจะมีป้ามานั่งข้างๆ เวลาตัวท้าวสามลออก เรายังไม่รู้หรอกว่าเป็นใคร แต่ป้ารู้แล้ว แกเล่าเป็นฉากๆ เลย พอน้องจำเนื้อผิด แกบอกบทได้เลย บางทีก็เล่าให้ฟังว่าตัวนี้ สมัยก่อนใครเล่น เล่นกันเป็นยังไง ใครรำสวย ไม่สวย ตั้งวงผิด รู้หมด ผมว่ามันก็ดีนะ แทนที่จะนั่งดูเฉยๆ แต่มีคนที่เขามีความรู้มาประกบนั่งข้างๆ เวลาเราสงสัย บางทีตอนน้องร้องบางตอนฟังไม่ชัด เราก็หันไปถามป้าว่าน้องร้องว่าอะไร ทำให้เรามีความรู้เพิ่มมากขึ้น ไม่ใช่ดูเอาสนุกอย่างเดียว*
>
> (พงศธร มะลิวัลย์, สัมภาษณ์ 28 เมษายน 2548)

หากเราย้อนกลับไปดูการมีส่วนร่วมระหว่างผู้ชมในยุคดั้งเดิม เราจะพบการมีส่วนร่วมโดยเฉพาะ การมีส่วนร่วมระหว่างเด็กซึ่งเป็นผู้ชมตาไม่คม (Non- smart audience) และผู้ใหญ่ที่เป็นผู้ชมตาคม (Smart audience) เมื่อเด็กมานั่งชมเท่งตุ๊กกับผู้ใหญ่ ระหว่างการดู ผู้ใหญ่อาจจะคุยกันวิพากษ์วิจารณ์ทำให้เด็กๆ ได้เรียนรู้และพัฒนาการชมเท่งตุ๊ก หรือบางครั้งผู้ใหญ่อาจจะหันมาคุยกับเด็ก จึงทำให้เด็กได้พัฒนาการดูเท่งตุ๊กมากขึ้น สมัยก่อนช่วงเวลาในการสั่งสมความรู้มีมาก เพราะเด็กมีโอกาสติดตามผู้ใหญ่ไปชมเท่งตุ๊กอย่างใกล้ชิด แต่ยุคปัจจุบัน โอกาสที่จะได้ชมเท่งตุ๊กร่วมกันระหว่างผู้ใหญ่กับเด็กมีน้อยลง

ดังนั้น ในการจัดกิจกรรมการประกวดละครเท่งตุ๊กทั้ง 2 ครั้ง ครั้งแรกเป็นการประกวดท่ารำพื้นฐาน และครั้งที่สอง เป็นการประกวดการรำออกคุณครู นอกจากป้าอำนวยจะเชิญศิลปินรุ่น

เก่ามาเป็นกรรมการตัดสินแล้ว ป้าอำนวยยังเชิญผู้ที่เคยเป็นศิลปินมาชมการแสดงด้วย ทั้งนี้ศิลปินบางคนก็ได้ส่งลูกหลานมาเรียนกับป้าอำนวยด้วย ดังนั้น ในการนั่งชมจึงเป็นการนั่งปะปนกันระหว่างผู้ชมตาคมและผู้ชมตาไม่คม ระหว่างที่มีการรำ ผู้ชมตาคมมักจะพูดคุยกันวิพากษ์วิจารณ์ เล่าความเป็นมาในอดีต ฯลฯ ทำให้ผู้ชมตาไม่คม ได้ยิน ได้ฟัง และพัฒนาตนเองในการชมได้ง่ายขึ้น นอกจากนี้ ยังมีศิลปินบางคนที่พาลูกหลานซึ่งไม่เคยหัดละครเท่งตุ๊กมานั่งชมด้วย ระหว่างที่เด็กๆ รำประกวดกัน ศิลปินซึ่งเป็นย่ายายทั้งหลายก็จะบอกเล่าและวิพากษ์วิจารณ์การรำให้ลูกหลานฟังด้วย ซึ่งกระบวนการวิจารณ์โดยมีกรณีศึกษาให้ชมเป็นตัวอย่างจริง นับว่าเป็นวิธีหนึ่งที่จะช่วยพัฒนาการชมของเด็กจากผู้ชมตาไม่คมให้กลายเป็นผู้ชมตาคมได้

*"วันนี้หนูมาดูเขาประกวดกับแม่ แม่หนูเคยเล่นเท่งตุ๊กมาก่อนเหมือนกัน นานแล้ว แม่บอกว่ารุ่นย่าโอ๋ ตอนนี้แม่ไม่ได้เล่นแล้ว แต่มาดูเพราะยายนวยชวนมาแม่รู้หมดเลยว่าใครรำสวย ไม่สวย ใครรำถูกไม่ถูก เพราะแม่เคยรำมาก่อน แม่บอกว่าเลี้ยบกับแนนรำสวย ตัวอ่อน แขนอ่อน แต่คนอื่นๆ ยังเกร็งๆ อยู่ จังหวะบางทีไม่ได้"*

(ลูกสาวน้าอี๊ด, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2548)

*"พี่เคยเล่นคณะย่าโอ๋มาก่อน วันนี้มาดูเพราะเจ้นวยมาชวน บอกเด็กๆ เขาประกวดมาดูเด็กๆ หน่อย เราก็มา เพราะมันทำบุญส่ง ต้องมาก่อพระทรายที่นี่ (ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม) อยู่แล้วมาก็ชวนลูกสาวมาดูด้วย เด็กๆ เขารำกันเก่ง แต่อย่างว่า เรานางรำเก่าดูก็อดติชมไม่ได้ เราก็บอกลูก ดูไว้คนนี้เขารำสวย แขนอ่อน หน้าต้องเชิด ต้องยิ้ม ท่านี้เขาเรียกท่าอะไร ต้องบอก ลูกไม่ได้หัด แต่ก็อยากให้ลูกมีความรู้เหมือนกัน ถ้าไม่รู้เสียชื่อลูกนางรำเก่า"*

(น้าอี๊ด, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2548)

จากประสบการณ์ของผู้วิจัย เวลาไปนั่งชมการแสดงของเด็ก บางครั้งมีป้าอำนวยหรือป้าสำอางมาประกบข้างๆ ระหว่างการชมจะได้รับความรู้เป็นอย่างมาก เพราะป้าทั้งสองท่านจะอธิบายตั้งแต่โหมโรง จะบอกผู้วิจัยว่านักดนตรีกำลังตีเพลงอะไร นักแสดงตัวใดกำลังจะออกมาเรื่องจะดำเนินอย่างไร การเล่นวันนี้มีความแตกต่างจากการเล่นในอดีตอย่างไร สมัยก่อนใครเล่นเป็นตัวนี้ ฯลฯ ทำให้ผู้วิจัยได้รับความรู้เป็นอย่างมาก และถือว่าเป็นแนวทางหนึ่งในการพัฒนาการชมเท่งตุ๊กจนสามารถเป็นผู้ชมตาคมได้

**(ค) การมีส่วนร่วมระหว่างศิลปิน**

หลังจากที่สิ้นสุดการดำเนินโครงการภายใต้การสนับสนุนของ สพส.ในส่วนของเท่งตุ๊กของป้าอำนวยนั้นสร้างการมีส่วนร่วมได้เป็นอย่างดี แต่สิ่งที่ขาดหายไป คือ ความร่วมมือกันระหว่างศิลปินทั้งสองคณะ นั่นคือ คณะสองพี่น้องของป้าสาคร ชำนาญชล ซึ่งอยู่ที่หมู่ 5 บ้านเจ้าหลาว ในขณะที่คณะของป้าอำนวยตั้งอยู่ที่หมู่ 6 บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม ดังนั้น ผู้วิจัยจึงจัดเวทีโดยเชิญศิลปินทั้งสองคณะและผู้ที่เคยแสดงเท่งตุ๊กมาก่อนมาประชุมเพื่อหาแนวทางการร่วมมือเพื่อสืบทอดเท่งตุ๊กต่อไป ณ วัดบ้านเจ้าหลาว เมื่อวันที่ 15 พฤศจิกายน 2550 ในงานดังกล่าวมีนายกองค์การบริหารส่วนตำบลเป็นประธานเปิดงาน และมีผู้เข้าร่วมประกอบด้วยอาจารย์โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว กำนันตำบลคลองขุด ผู้ใหญ่บ้าน สมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบล (อบต.) รวมทั้งศิลปินประมาณ 20 คน

การจัดเวทีดังกล่าวนอกจากจะเป็นการคืนข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าของผู้วิจัยแล้วยังเป็นการตรวจสอบข้อมูลเบื้องต้น รวมทั้งการหาแนวทางร่วมกันในการสืบทอดเท่งตุ๊กอย่างยั่งยืนต่อไปในอนาคต เพราะจากข้อมูลเบื้องต้นพบว่า ชาวบ้านบางส่วนยังมีความคิดว่าละครเท่งตุ๊กนั้นเป็นของปัจเจกบุคคล เช่น เป็นของป้าอำนวย เป็นของป้าสาคร โดยเฉพาะชาวบ้านหมู่ 5 ซึ่งเป็นที่ตั้งของคณะป้าสาคร นอกจากนี้ ชาวบ้านยังมีความเห็นที่ต้องการจะให้ทั้งสองคณะร่วมมือกันและเป็นเท่งตุ๊กของบ้านเจ้าหลาวหรืออาจจะพัฒนากลายเป็นเท่งตุ๊กของตำบลคลองขุด

เมื่อศิลปินทั้งสองคณะได้มาประชุมร่วมกัน การประชุมดำเนินไปด้วยดี โดยมีนายก อบต. และกำนันต. คลองขุด ร่วมให้เกียรติเป็นสักขีพยาน แม้ว่าต่างฝ่ายต่างมีคณะเป็นของตนเองแต่ทั้งสองคณะต่างมีจุดร่วมกัน คือ การเป็นศิษย์อาจารย์คนเดียวกัน คือ เป็นศิษย์ย่าโอ่เหมือนกัน ในที่ประชุมพิจารณาแล้วเห็นว่าน่าจะร่วมมือกันในการสืบทอดเท่งตุ๊ก โดยแต่ละฝ่ายต่างมีจุดแข็งและจุดอ่อนที่น่าจะเสริมกันได้ ดังนี้

**จุดแข็งของป้าอำนวย** คือ

- การมีเครือข่ายภายนอกที่สามารถหาช่องทางในการเผยแพร่ละครออกสู่นอกชุมชนได้
- การมีผู้ช่วยในการทำงาน เช่น นางสาววรินทร เบ้าทอง ซึ่งเป็นผู้ช่วยผู้ใหญ่บ้าน และจบการศึกษาระดับปริญญาตรี ที่คอยจัดการประสานงานกับเครือข่ายภายนอก รวมทั้งการจัดพิมพ์เอกสารการเขียนโครงการ

- การเป็นผู้นำชุมชนของป้าอำนวย ทั้งการเป็นประธานกลุ่มแม่บ้าน ประธานกองทุน คณะกรรมการการศึกษา ฯลฯ ที่สามารถสร้างความน่าเชื่อถือในกลุ่มชาวบ้านและเข้าถึงผู้นำทางการเมือง
- ป้าอำนวยและป้าสำอางจะโดดเด่นในการฝึกตัวนาง เพราะประสบการณ์ทั้งของป้าอำนวยและป้าสำอาง คือ การเป็นตัวนางมาโดยตลอด
- คณะของป้าอำนวยมีความโดดเด่นในด้านการแสดงเพื่อเสริมสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ชุมชนซึ่งเป็นมิติทางด้านสังคมและวัฒนธรรม

**จุดแข็งของป้าสาคร** คือ

- การฝึกอย่างต่อเนื่องทำให้ยังรักษาเนื้อร้องและท่ารำที่เป็นแบบดั้งเดิมไว้ได้อย่างเหนียวแน่นมากกว่าป้าอำนวย เพราะป้าอำนวยเคยหยุดแสดงไปกว่า 20 ปี ก่อนที่จะมาฝึกอีกครั้งเมื่อ 10 ปีที่ผ่านมา
- คณะของป้าสาครมีความโดดเด่นในการฝึกตัวพระ เพราะทั้งป้าประเทืองและป้าสาครต่างแสดงเป็นตัวพระโดยตลอด
- การแสดงที่ยังต่อเนื่อง ทำให้ยังคงสามารถดำรงการแสดงเป็นเรื่องไว้ได้ดีพอสมควร
- คณะของป้าสาครมีความโดดเด่นในมิติด้านเศรษฐกิจ ในแง่ของการสร้างรายได้เสริมให้กับครอบครัว

จากการประชุมในวันนั้นได้แนวทางความร่วมมือระหว่างศิลปินสองคณะ ดังต่อไปนี้

1. คณะของป้าอำนวยและป้าสาครควรหาแนวทางความร่วมมือในการพัฒนาให้เท่งตุ๊กกลายเป็นเท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาวหรือเท่งตุ๊กของ ต.คลองขุด และให้ดำเนินการในนามของชุมชน มิใช่ในนามของปัจเจกบุคคล โดยหากยกระดับเป็นเท่งตุ๊กตำบลคลองขุด น่าจะได้รับการสนับสนุนงบประมาณจากองค์การบริหารส่วนตำบลได้ง่ายกว่า ทั้งนี้ ในส่วนของงบประมาณการจัดซื้ออุปกรณ์ เครื่องแต่งกาย ให้ดำเนินการกระทำในนามขององค์การบริหารส่วนตำบล และให้ศิลปินนำไปใช้

2. ความร่วมมือในการรับงาน โดยป้าอำนวยจะรับงานในส่วนของงานจากหน่วยงานข้างนอกเป็นหลัก เนื่องจากมีเครือข่ายอยู่ก่อนแล้ว นอกจากนี้ ป้าอำนวยยังมีความสามารถในการพูดแนะนำให้ความรู้แก่ผู้ชมเท่งตุ๊กได้เป็นอย่างดี และการดำเนินการดังกล่าวจะทำให้ชุมชนภายนอกรู้จักเท่งตุ๊กเพิ่มมากขึ้น ในขณะที่ป้าสาครจะเน้นการรับงานในชุมชน โดยเฉพาะงานที่แสดงเป็นเรื่องตามงานแก้บนที่มีผู้ว่าจ้างมา

3. ป้าอำนวยจะช่วยในการหาเครือข่ายให้ป้าสาคร โดยอาจจะแนะนำงานหรืออาจจะชักชวนป้าสาครไปแสดงงานนอกชุมชน เพื่อเป็นการเปิดตัวต่อชุมชนภายนอกและเป็นการสร้างเครือข่ายเพื่อประโยชน์ในการทำงานในอนาคต

4. ทั้งคณะของป้าสาครและป้าอำนวยจะร่วมกันฝึกซ้อมการแสดงชุดหนึ่ง เรื่อง สังข์ทอง เพื่อเป็นการรำลึกถึงย่าโอ๋ในฐานะที่ประสิทธิประสาทวิชา และเป็นจุดเริ่มต้นของความร่วมมือกันต่อไปในอนาคต โดยเปิดการแสดงในคืนวันลอยกระทง คือ วันที่ 24 พฤศจิกายน 2550 บริเวณศาลเจ้าพ่อหัวแหลม ความร่วมมือกันดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการใช้ย่าโอ๋เป็นสัญญะในการสร้างความหมายและประสบการณ์ร่วมกัน (Shared meaning & Shared experience)

**ผลจากการมีส่วนร่วมในยุคสพส.** การสืบทอดในยุค สพส.เปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมอย่างกว้างขวางทั้งศิลปิน ปราชญ์ชาวบ้าน ผู้นำชุมชน สถาบันการศึกษา องค์กรพัฒนาชุมชน นักวิชาการ เด็ก ผู้ปกครอง และชาวบ้านทั่วไป จึงทำให้คนในชุมชนมีการรับรู้และเข้าใจถึงสภาพปัญหาที่ตรงกัน ตระหนักถึงความรับผิดชอบร่วมกันในการบำรุงรักษาเท่งตุ๊ก สร้างความรู้สึกเป็นเจ้าของ อันก่อให้เกิดความรักและความหวงแหนเท่งตุ๊ก ไม่อยากให้สูญหายไปจากชุมชน

### 5.3.5 การสืบทอดองค์ประกอบการสื่อสาร (S-M-C-R)

เมื่อผู้วิจัยพิจารณาละครเท่งตุ๊กในมิติของการสื่อสาร ดังนั้น ในกระบวนการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดเท่งตุ๊กจึงต้องพิจารณาจากองค์ประกอบของการสื่อสาร ซึ่งประกอบด้วย ศิลปินในฐานะผู้ส่งสาร (Sender) เนื้อหาหรือสาร (Message) ช่องทาง วาระ โอกาส (Channel) และผู้ชมซึ่งเป็นผู้รับสาร (Receiver) ดังนี้

| ประเด็น | ยุคดั้งเดิม | ยุคต่อสู้ | ยุคสพส. |
|---|---|---|---|
| **5. องค์ประกอบการสื่อสาร** (S-M-C-R)<br>**5.1 ศิลปิน** | การฝึกเน้นที่การสืบทอดศิลปิน ใช้ระยะเวลานาน เน้นการสืบทอดด้านความรู้และทักษะ | การฝึกเน้นการสืบทอดที่ศิลปิน (Sender) เน้นเฉพาะทักษะเกี่ยวกับการรำและการร้อง | การฝึกใช้เวลาสั้น การสืบทอดเน้นทั้งความรู้และทักษะเกี่ยวกับเท่งตุ๊ก ยังสืบทอดความรู้สึกภาคภูมิใจ |

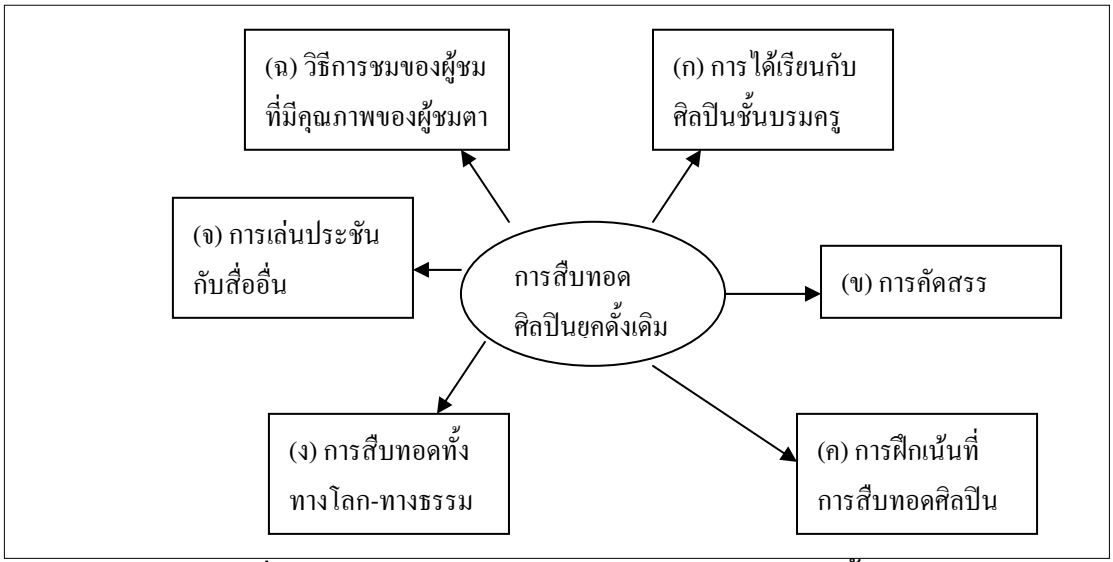
| | | | |
|---|---|---|---|
| | เกี่ยวกับเท่งตุ๊ก ได้แก่ ทักษะด้านการร้อง การรำ และการเล่นดนตรี | | ในอัตลักษณ์และศักดิ์ศรีของตน/ มีความรู้เรื่องการสืบทอด/ แลกเปลี่ยนประสบการณ์/ สร้างเครือข่าย |
| **5.2 เนื้อหา** | สืบทอดเนื้อหาเดิม เล่นเรื่องตามวรรคดี เช่น สังข์ทอง ขุนช้างขุนแผน ไชยเชษฐ์ ซึ่งมีหลายเรื่อง และเวลาเล่นก็สามารถเล่นได้จบเรื่อง/ เน้นเล่นเพื่อความบันเทิง | การสืบทอดเนื้อหาเดิม คือ เล่นเรื่องตามวรรณคดี แต่จำนวนเรื่องที่เล่นลดลง เหลือแค่ 2-3 เรื่อง เรื่องที่นิยมเล่น คือ สังข์ทอง และไชยเชษฐ์ และด้วยเวลาการเล่นที่สั้นจึงไม่สามารถเล่นได้จบเรื่อง (ปริมาณและคุณภาพที่ลดลง)/ เน้นเล่นเพื่อความบันเทิง | ทั้งสืบทอดเนื้อหาเดิม คือ เล่นเรื่องตามวรรณคดี แต่มีการแต่งเพลงเพิ่ม และเด็กมีส่วนร่วมในการแต่ง/ การเล่นเน้นทั้งสาระและความบันเทิง (Edutainment) |
| **(ค) ช่องทาง/ วาระ/ โอกาส** | ช่องทางเดิม ช่องทางในการแสดงไม่หลากหลาย คือ มีงานบวช งานวัด และงานแก้บน แต่มีปริมาณมาก | ช่องทางเดิมที่มีการหดตัว เช่น แก้บน งานวัด หรือหายไป เช่นงานบวชและขยายพื้นที่ไปสู่ช่องทางอื่น เช่น งานที่เป็นประเพณีหลวง เช่น วันพ่อ วันแม่ เป็นต้น | สืบทอดในช่องทางเดิมและขยายช่องทางใหม่ เช่น งานวันพ่อวันแม่ งานวันตากสินมหาราช รวมทั้งตัวสื่อพื้นบ้านที่ถูกใช้เป็นช่องทางในการรณรงค์เพื่อสุขภาพฯลฯ ช่องทางมีหลากหลาย แต่ปริมาณของแต่ละ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | ช่องทางมีน้อย |
| **(ง) ผู้ชม** | ผู้ชมมีจำนวนมาก ติดตามชมมายาวนาน และอีกส่วนหนึ่งมาจากผู้ที่เคยเป็นศิลปินหรือเคยมาหัดเท่งตุ๊กและเลิกแสดง กลายมาเป็นผู้ชมตาคม (Smart audience) รวมถึงการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างการชม | ไม่เน้นการสร้างตลาดผู้ชม ผู้ชมลดจำนวนลง มีทั้งผู้ชมตาคมและผู้ชมตาไม่คม | ผู้ชมมีทั้งผู้ชมตาคมและผู้ชมตาไม่คม รวมทั้งเน้นการสร้างตลาดผู้ชม |

**ตารางที่ 14 เปรียบเทียบการสืบทอดเท่งตุ๊กตามองค์ประกอบการสื่อสารทั้ง 3 ยุค**

5.3.5.1 **การสืบทอดศิลปิน**

**ยุคดั้งเดิม** ยุคนี้ถือได้ว่าเป็นยุคที่เท่งตุ๊กมีความรุ่งเรืองอย่างมาก เพราะมีปัจจัยเกื้อหนุนหลายประการ การสืบทอดศิลปินในยุคนี้สามารถสืบทอดได้ทั้งในเชิงคุณภาพและเชิงปริมาณ วิธีการสืบทอดในยุคดั้งเดิม มีดังนี้




**ภาพที่ 20 แสดงคุณลักษณะการสืบทอดศิลปินในยุคดั้งเดิม**

**(ก) การได้เรียนกับศิลปินชั้นบรมครู เช่น ย่าโอ๋**

ผู้ที่เป็นครูสอนละครแก่ผู้ที่มาสนใจฝึกเรียน คือ ย่าโอ๋ ซึ่งได้รับการยอมรับจากชาวบ้านว่าเป็นบรมครูของละครแห่งบ้านเจ้าหลาว แม้ว่าย่าโอ๋จะไม่ได้เรียนหนังสือ แต่ก็มีความจำเป็นเลิศ เคยผ่านการฝึกละครกับครูหลายคน ทั้งครูแตง ครูเอิง ครูพร รวมทั้ง เคยไปฝึกลิเกกับคณะลิเกแถวบ้านตะกาดเง้า ซึ่งเป็นชุมชนของศิลปินทั้งคณะลิเกและคณะละคร ทำให้ย่าโอ๋ได้เรียนรู้และซึมซับศิลปะด้านนี้มา และเมื่อแต่งงานก็แต่งงานกับครอบครัวของคณะละคร แม่สามี คือ ย่าหร่วม ก็มีความสามารถทางด้านการละคร เมื่อแต่งงานได้มาฝึกฝนเพิ่มเติมกับย่าหร่วม การที่ได้ไปฝึกกับครูหลายคน หลายสำนักย่อมเพาะบ่มความสามารถในการแสดง และได้เห็นทั้งจุดเด่นและจุดด้อยของแต่ละสำนัก รวมทั้งของแต่ละสื่อ ทำให้สามารถนำมาปรับประยุกต์ใช้กับคณะละครเท่งตุ๊กของตนได้

ความสามารถของย่าโอ๋ทั้งด้านการร้อง การรำ การแสดง และการเล่นดนตรี เป็นที่ประจักษ์และได้รับการยอมรับจากลูกศิษย์และชาวบ้านทุกคน นอกจากนั้น ย่าโอ๋ยังมีความสามารถด้านการจำเป็นเลิศ ทั้งการจำคาถาต่างๆ ที่ต้องใช้ในการแสดง พิธีกรรมที่เกี่ยวข้อง เนื้อหาเรื่องราวที่แสดง แม้กระทั่งสามารถจดจำบุคคล เช่น ผู้ที่มาฝึกหัดแต่ละคนมีใครบ้าง แต่ละคนมีคุณลักษณะอย่างไร เจ้าภาพที่มาจ้างไปแสดงเป็นใคร เคยมาจ้างไปแสดงกี่ครั้งแล้ว จ้างไปแสดงด้วยเหตุผลใด เป็นต้น

*“ต้องยอมรับเลยว่าย่าโอ๋ความจำเป็นที่หนึ่ง ขนาดไม่ได้เรียนหนังสือนะ แต่แกจำได้หมด ทั้งร้อง เล่น รำ เปี๊ยะเลย เสียงก็ดี ในบ้านเจ้าหลาวต้องยกให้เก่งที่สุดแล้ว เพราะแกริเริ่มทุกอย่าง เอามาฝึก มาปั้น กว่าจะเล่นเป็นแต่ละคน ต้องอดทน เวลาไปเล่น แกคุมวงไปเอง คาถาอะไร แกเป็นหมด ทำเองหมด ต้องถือว่าเป็นผู้หญิงเก่งหาตัวจับยากคนหนึ่งเลย”*

(ผู้ใหญ่ธนิสร ชักชวนวงษ์, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

*“ใครเล่นเป็นยังไง ย่าโอ๋เขาดู รู้หมด ลักษณะแบบไหนควรจะเล่นตัวอะไร ตัวนี้ใครเล่นได้บ้าง แกจำได้ อยู่ในหัวแกหมด ไปเรียนกับย่าโอ๋ ย่าโอ๋สอนหมดทุกอย่าง ทั้งร้อง รำ แสดง ดนตรี ทำนอง จังหวะ อะไรต่ออะไรก็สอนหมด การวางตัว เวลาออกแสดงต้องยิ้มนะ หลังตรงๆ ละครเขาห้าม เขาเชื่ออะไรกัน ย่าโอ๋ก็สอนเราทั้งนั้น ในเจ้าหลาว เขายกย่องย่าโอ๋ทั้งนั้น ถ้าใครมาฝึกละครก็ยิ่งต้องชื่นชม บางคนเขาก็เรียกครูโอ๋ แกแก่แล้ว หุ่นยังดี รำแขน ขายังอ่อน เสียงก็ยังดี สาวๆ สู้ไม่ได้”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"ย่าโอ๋เก่งมาก จำได้ทุกเรื่อง เรื่องรำ เรื่องร้อง ต้องยกให้ เพราะเขาเป็นครู แต่เขาก็เก่งจริง ไม่งั้นเอาเด็กไม่อยู่หรอก เรื่องคาถาอะไรก็เป็น บางทีไปเล่นไกลๆ ต้องพาลูกๆ ชาวบ้านเขาไปเล่น ต้องมีคาถาคุ้มครองเหมือนกัน เวลาใครมาหา แกจำได้ว่าเคยมาหาแล้วหรือยังไปเล่นที่ไหนมาบ้าง ถ้ามาหากันบ่อยเป็นขาประจำกัน ต้องคิดราคากันเอง ใครๆ สมัยนั้น เขารู้จักย่าโอ๋ทั้งนั้น ใครๆ ก็นับถือ ชาวบ้านบางคนชอบมาก นับถือกัน จูงลูกมาฝากเรียนละครเลย บอกย่าว่าช่วยอบรมสั่งสอนมันที บางคนก็อยากให้ลูกเป็นละครเหมือนย่าโอ๋"*

(สง่า สุธาโร, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

ประสบการณ์การได้เรียนกับครูที่มีความรู้ ความสามารถขั้นสูง ที่ได้รับการยอมรับและความศรัทธาจากลูกศิษย์ย่อมมีความสัมพันธ์กับการสืบทอดศิลปินทั้งในเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพ เปรียบประหนึ่ง เหมือนการเรียนวิชาภาษาไทย ที่คนหนึ่งได้เรียนกับครูธรรมดาคนหนึ่ง แต่อีกคนหนึ่งได้เรียนกับกวีซีไรต์ ดังนั้น ความรู้ ความสามารถในการถ่ายทอดย่อมแตกต่างกัน ศิลปินที่ได้รับการถ่ายทอดจากยุคแรกจึงเป็นศิลปินที่มีความสามารถ

**(ข) การคัดสรรศิลปิน**

เมื่อศิลปินได้รับการยอมรับและความศรัทธาจากคนในชุมชน ทำให้มีผู้สนใจมาฝึกเรียนเป็นจำนวนมาก ผู้ที่มาเรียนล้วนมาด้วยความสมัคร ไม่ได้ถูกบังคับ การมีผู้มาฝึกเรียนหลายคน ทำให้ศิลปินไม่ต้องง้อผู้เรียน แต่ผู้เรียนต้องสนใจ ทุ่มเทในการฝึก เพื่อที่จะได้รับการคัดเลือกให้เป็นหนึ่งในทีมนักแสดงของคณะซึ่งแสดงให้เห็นถึงอำนาจของศิลปิน

การมีเด็กมาฝึกซึ่งต่างมีบุคลิกลักษณะแตกต่างกัน ทั้งขาว ดำ ตัวเล็ก ตัวโต เรียบร้อย จัดจ้าน เมื่อฝึกจนมีความสามารถในการแสดง ย่าโอ๋มีอำนาจเต็มที่ในการคัดเลือกนักแสดงที่ดีที่สุด สามารถแจกบทที่เหมาะสมกับบุคลิกลักษณะ หากตัวหลักไม่สามารถแสดงได้ ก็ยังมีตัวสำรองที่สามารถทดแทนกันได้ การได้รับบทที่ดี เหมาะสมกับบุคลิกของตน ช่วยส่งเสริมทำให้การแสดงน่าชม และตัวละครก็สามารถพัฒนาฝีมือในบทนั้นจนชำนาญ เช่น ป้าปราณี วงษ์เวียน (ป้าเปี๊ยะ) และป้าประเทือง สิงห์สุระ ที่รับบทเป็นพระเอก ป้าอำนวย สุธาโร ป้าสำอาง เจนจัดทรัพย์ ที่รับบทเป็นนางเอก หรือป้าสาคร ชำนาญชล ที่รับบทเป็นตัวโกง

การมีนักแสดงให้เลือกได้หลายคน ทำให้ศิลปินต่างต้องพัฒนาฝีมือเพื่อที่จะได้รับการคัดเลือกให้เป็นหนึ่งในทีมนักแสดง เพราะหากแสดงสู้ผู้อื่นไม่ได้ ศิลปินจะเกิดความละอายในตนเอง การไม่ต้องง้อผู้เรียน การสามารถคัดเลือกนักแสดงได้โดยอิสระ สะท้อนให้เห็นถึงอำนาจในการต่อรองของศิลปิน (Power) เช่น ย่าโอ๋ ว่ามีอำนาจมากเพียงใด

*"ใครจะเล่นบทไหน ย่าโอ๋จัดการหมด แกรู้ของแก แกเห็นแววตั้งแต่ตอนฝึกแล้วว่าเด็กแต่ละคนจะให้เล่นบทไหน อย่างป้าเอง ย่าโอ๋ให้เป็นพระเอกตั้งแต่แรกเริ่มเลย คนเป็นพระเอกก็ต้องดูน้ำเสียง เสียงทุ้มๆ หน่อย น้ำเสียงดี ตัวสูง แขนขายาว รำสวย ตั้งแต่เล่นมาก็เล่นเป็นพระเอกตลอดเลย เล่นจนจำได้ขึ้นใจเลย ไปเล่นบทอื่นก็เล่นได้นะ แต่เป็นพระเอกถนัดที่สุด มันเข้ากับตัวเรา"*

(ปราณี วงษ์เวียน, สัมภาษณ์ 22 มกราคม 2550)

**(ค) การฝึกเน้นที่การสืบทอดศิลปินหรือผู้ส่งสาร** (Sender)

**ยุคดั้งเดิม** เน้นการสืบทอดศิลปิน เนื่องจากอายุการทำงานของศิลปินสั้น เพราะเมื่อศิลปินอายุประมาณ 20 ปีก็จะแต่งงานและเลิกเล่น ด้วยเหตุผลหลักอยู่ 2 ประการ คือ สามีห้ามแสดงต่อ และอีกประการหนึ่งเป็นปัจจัยทางด้านผู้ชมที่ไม่นิยมนางรำที่แต่งงานมีสามีแล้ว ดังนั้นอัตราการลาออกจึงมีเป็นจำนวนมาก ทำให้ย่าโอ๋ต้องฝึกคนรุ่นใหม่ขึ้นมาสืบทอดเสมอ โดยศิลปินซึ่งถือว่าเป็นผู้ส่งสารที่ลาออก (Sender) จะกลายเป็นผู้รับสารหรือผู้ชมตาคม (Smart receiver)

เนื่องจากการฝึกเน้นที่การสืบทอดศิลปิน จึงต้องใช้ระยะเวลานาน เพราะกว่าจะเรียนรู้ทักษะการร้อง การรำ และการแสดงแล้ว การเป็นศิลปินคุณภาพยังต้องอยู่ที่การฝึกฝนทักษะและประสบการณ์การแสดงบนเวทีด้วย ในการเรียนรู้ทักษะของการแสดงเท่งตุ๊กนั้นอย่างน้อยต้องใช้เวลากว่า 1 ปี จึงจะสามารถรำท่าแม่บท 12 ท่า และรำออกคุณครูได้อย่างคล่องแคล่ว

การสืบทอดยุคนั้นเน้นการสอนทักษะเกี่ยวกับเท่งตุ๊ก ทั้งด้านการร้อง การรำ การแสดง การเล่นดนตรี เป็นหลัก ส่วนประสบการณ์การแสดงบนเวทีนั้น ในช่วงแรกที่เด็กๆ ฝึกทักษะทั้งทางด้านการร้อง การรำ และการแสดงแล้ว ย่าโอ๋จะต้องหาเวทีให้เด็กแสดงเพื่อเป็นการสร้างประสบการณ์จริง เช่น เวทีที่จัดแสดงให้ชาวบ้านได้ชมฟรีในวันไหว้ครู รวมถึงเวทีการแสดงต่างๆ ซึ่งบทบาทที่ได้อาจจะไม่ได้เป็นบทบาทที่สำคัญ เป็นตัวประกอบหรือเล่นเป็นตัวกุมารหรือตัวพระ

ตัวนางสมัยยังเด็กอยู่โดยที่ยังไม่ได้รับค่าตอบแทน หรือได้รับค่าตอบแทนเป็นจำนวนเงินที่น้อย แต่สิ่งที่ได้มากกว่านั้น คือ ประสบการณ์การแสดงบนเวทีซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญมากสำหรับสื่อการแสดง การฝึกซ้อมที่ยาวนาน และการออกโรงแสดง เป็นเวลาหลายปี ทำให้ละครกลายเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตของศิลปิน (Daily life) ชีวิตของนางละครไม่ได้อยู่เฉพาะบนเวทีการแสดงเท่านั้น แต่มันยังเลื่อนไหลมาสู่ชีวิตประจำวันด้วย

*"โอ๊ย หัดนานกว่าจะเป็น อย่างรุ่นป้าฝึกกันเป็นปีกว่าจะได้ออกโรงแสดง แรก ๆ เล่นไม่ดีก็ยังไม่ได้เงิน ถือว่ายังเล่นไม่ถึงขั้น ถ้าออกโรงครั้งแรกต้องงานไหว้ครู ครูโอ๋จะจัดเวทีแล้วให้เด็กที่เพิ่งหัดมาลองแสดงให้ชาวบ้านเขาดูฟรี ถ้าออกโรงได้เงินครั้งแรก เป็นบทตามรุ่นพี่ บทกุมารบ้าง ย่าโอ๋ก็ให้เงินแต่ไม่เยอะหรอก เพราะเขาอยากให้เราชำนาญมากกว่า พอเราเล่นเก่งแล้ว ค่าตัวก็จะได้มากขึ้นไปด้วย"*

(สง่า สุธาโร, สัมภาษณ์. 27 มกราคม 2550)

*"ป้าหัดตั้งแต่เล็กๆ เพิ่งออกจากโรงเรียน ก็ตามพี่ๆ อย่างป้าอาง ป้าอรไปหัด ย่าโอ๋เห็นก็ชวนให้หัดด้วยกัน อย่างป้าหัดปีกว่า กว่าจะได้ออกโรง ตอนแรกย่าโอ๋ให้เล่นบทกุมารก่อน เป็นนางเอกตอนเด็ก อายุสัก 12-13 ได้มั้ง พอโตมาหน่อยถึงได้เป็นนางเอก ถึงเป็นแล้วก็ต้องซ้อมกันอยู่บ่อย เพราะเรื่องที่เล่นมันมีหลายเรื่อง ใครเขามาหาไปเล่น ก็ต้องมาซักซ้อมกัน ไม่เคยว่างหรอก เจ้านี้หาไปเล่น กลับจากเจ้านี้ มีเจ้าอื่นมา สมัยนั้นมันชิน อยู่กับมันทุกวัน ไม่ไปเล่นก็ซ้อม ไม่ซ้อมก็ทำชุด ซ่อมชุดละครไปตามเรื่อง หายใจเข้าออกตอนนั้นเป็นละครกันเลย คนเมื่อก่อนเขาจะไม่เก่งได้อย่างไร เขาอยู่กับละครทั้งวันอย่างนั้น ไม่ใช่ว่าเป็นนางละคร เล่นละครบนเวที จบแล้วก็จบกัน กลับมาก็อย่างว่าแหละทั้งซ้อม ทั้งทำชุด มันแยกจากกันไม่ได้หรอก เพราะตอนนั้นละครเท่งตุ๊กมันเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตของเราเลย แทบจะกินอยู่กับมันอยู่แล้ว"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

ส่วนในด้านของพิธีกรรมนั้น ไม่ได้สอนกันอย่างเป็นกิจจะลักษณะ แต่ด้วยเวลาการฝึกและเวลาในการแสดงที่ยาวนาน เปิดโอกาสให้ครูและลูกศิษย์ใกล้ชิดกัน ลูกศิษย์จึงมีส่วนช่วยและสังเกตการดำเนินพิธีกรรม เช่น การไหว้ครู เป็นต้น ส่วนบทไหว้ครูนั้น เนื่องจากลูกศิษย์มีโอกาสที่จะได้ท่องบทไหว้ครูนั้นอยู่แล้ว จึงสามารถจดจำและตกทอดมาได้จนถึงยุคปัจจุบัน

แต่ในส่วนที่เป็นมนตร์คาถานั้น ย่าโอ๋ไม่ได้สืบทอดให้แก่ศิษย์ แต่ย่าโอ๋จะเป็นผู้ว่าคาถาด้วยตัวเอง ทั้งคาถาปิดทวารที่จะใช้ตอนนุ่งผ้า โดยย่าโอ๋จะเป็นผู้นุ่งผ้าให้พร้อมว่าคาถาปิดทวาร กำกับ คาถาเสกแป้งผัดหน้า แป้งทาปาก เพื่อที่เวลาร้อง เวลาแสดง ผู้ชมจะได้รักใคร่เมตตา เฉกเช่นเดียวกับการไหว้ครูดนตรี ซึ่งย่าโอ๋ได้ถ่ายทอดให้แก่นักดนตรีประจำวงซึ่งเป็นลูกหลาน เช่น ลุงหวาน พิจารณ์ ลุงสำรวจ สุขสำราญ ลุงคำรณ สุขสำราญ เป็นต้น แต่คาถามัดฉากนั้น สามีย่าโอ๋ได้ถ่ายทอดไว้ให้ลุงหวาน พิจารณ์ และลุงคำรณ สุขสำราญ ซึ่งเป็นลูกและหลาน ดังนั้น การมีระยะเวลาฝึกที่ยาวนานจึงช่วยบ่มเพาะ ขัดเกลาให้ผู้ที่มาเรียนกลายเป็นศิลปินที่มีคุณภาพ

*"ตอนย่าโอ๋สอน จะเน้นสอนรำ อย่างเรียนครั้งแรกก็ต้องหัดท่ารำ 12 ท่า พอเก่งแล้วถึงจะไปออกคุณครู แล้วมาเล่นเป็นเรื่องๆ ไป ย่าโอ๋จะเป็นคนดูเองว่าใครน่าจะเล่นบทอะไรกัน ย่าโอ๋เขารู้ เขาก็ดูมาตั้งแต่ตอนหัดแล้วว่าใครน่าจะเป็นพระเอก นางเอก ตัวกระแต ตัวนี้ก็ต้องจัดหน่อยหนึ่ง แต่เรื่องมนตร์คาถาอะไร เราไม่รู้เขาหรอก ยุคนั้น ย่าโอ๋ทำให้หมด นุ่งผ้าก็ต้องว่าคาถาปิดทวาร เล่นนานๆ จะได้ไม่ปวดห้องน้ำ ถ้าไม่ว่าคาถาเอาไม่อยู่หรอก แล้วเวลาแต่งตัว มันถอดง่ายเสียเมื่อไร อย่างผัดหน้า ทาแป้ง ทาปาก มีคาถาว่าหมด เวลาเล่นแล้วคนจะได้รัก ได้เอ็นดู แล้วพอไปเล่นมันก็เป็นอย่างนั้นด้วย คนดูเนี่ยเยอะ*

*ถ้ามัดฉาก สมัยก่อนผัวแก (สามีย่าโอ๋ – ผู้วิจัย) เป็นคนทำ เขาต้องใช้ผู้ชายว่าคาถา ถ้าตอนนี้ที่เล่นอยู่ มัดฉากให้ลุงหวาน ลุงจิบ (หวาน พิจารณ์และคำรณ สุขสำราญ) เป็นคนทำ แต่ลุงหวานเดี๋ยวนี้แกแก่แล้ว ไปไหนไม่ค่อยไหวแล้ว ก็ใช้ลุงจิบทำเขาได้รับมอบมา*

*"บทไหว้ครู ย่าโอ๋ต้องสอนทุกคน ทุกคนต้องจำได้ พอถึงเวลาไหว้ ประมาณเดือน 5 ก็มาไหว้พร้อมกันที่บ้านย่าโอ๋ อยู่แถวศาลเจ้าพ่อหัวแหลม ข้าวของ ส้มสุกลูกไม้ย่าโอ๋จะเป็นคนเตรียมเอง ตอนหลังๆ เราก็ช่วยด้วย เราก็สังเกตเอาว่า เขาใช้อะไรบ้าง ทำทุกปี ทำไมจะจำไม่ได้ ของมันมีไม่กี่อย่างหรอก ที่มีเช่น ขนมต้มขาว บายศรี ผลไม้ หมู ไก่ ดอกไม้ ฐูปเทียน เหล้า ยาสูบ ที่สำคัญต้องทำน้ำมนตร์ธรณีสาร อันนี้มีคาถา เราได้มา"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

สรุปแล้ว กระบวนการสืบทอดที่เน้นศิลปินจึงทำให้ศิลปินในยุคดั้งเดิมมีความรู้หลายด้าน ได้แก่

- ความรู้ด้านพิธีกรรม ซึ่งมีตั้งแต่การไหว้ครูทั้งก่อนการแสดงและการไหว้ครูประจำปี การทำน้ำมนตร์ธรณีสาร วิธีการแก้บน การเสกแป้งทั้งทาหน้าและแป้งทาปาก การกล่าวคาถามัดผ้า การว่าคาถาปิดทวาร การว่าคาถามัดฉาก ฯลฯ

- ความรู้เกี่ยวกับเนื้อหานิทานพื้นบ้าน เพราะเปรียบเสมือนบทละครที่ศิลปินจะต้องแสดงตามเนื้อเรื่อง นิทานพื้นบ้านที่นำมาแสดงมีมากมาย เช่น ขุนช้างขุนแผน สังข์ทอง พระทิณวงศ์ โสนน้อยเรือนงาม แก้วหน้าม้า พิกุลทอง ปลาบู่ทอง ฯลฯ

- ความรู้เกี่ยวกับการร้องกลอนบทละคร เพราะกลอนแต่ละบทแต่ละฉากจะมีจังหวะและวิธีการร้องที่แตกต่างกัน และมีการรับลูกคู่ที่แตกต่างกันด้วย ซึ่งสมัยก่อนใช้คนในการร้องรับ ทักษะในการร้องถือว่ามีความยากลำบากในการฝึกฝนมากกว่าเมื่อเทียบกับการรำ เพราะในการร้องนั้นต้องมีพรสวรรค์ด้านน้ำเสียงมาส่วนหนึ่งด้วย แต่สมัยนี้หลายๆ คณะใช้ระนาดในการรับ เพื่อช่วยผ่อนแรงคน แต่สมัยก่อนในยุคที่ไม่มีเครื่องขยายเสียง เมื่อนักแสดงร้องตามบท ผู้ฟังจำนวนมากอาจจะไม่ได้ยิน แต่หากได้ยินเสียงรับของนักแสดงทั้งหลายที่อยู่หลังฉากก็จะทำให้เข้าใจเรื่องได้

**ตัวอย่าง**

| | | |
|---|---|---|
| ท้าวสามล: | เมื่อนั้น | ท้าวสามลนั่งอยู่ยังปรางค์ทองเอย |
| | ยังมีพระมเหสีอีกหนึ่งพระองค์ | นวลอนงค์มีนามว่ามณฑาเอย |
| ลูกคู่รับ : | เอย ว่ามณฑา นวลอนงค์มีนามเอย ว่ามณฑาเอย | |
| ท้าวสามล: | ยังมีพระธิดาอีกเจ็ดพระองค์ | แม่โฉมยงน่ารักเป็นหนักหนาเอย |
| ลูกคู่รับ : | เอย เป็นหนักหนา แม่โฉมยงน่ารักเอย เป็นหนักหนาเอย | |

- ความรู้เกี่ยวกับท่ารำ ได้แก่ ท่ารำ 12 ท่า (ท่าสาวน้อยนาดแขน บรรจงจีบเท่งตุ๊ก 2 แขน บรรจงจีบเท่งตุ๊กแขนเดียว พม่ารำขวาน พญาหงส์ ควงแขนคู่ซ้าย คู่ขวา สาวน้อยผัดแป้ง จีบกระตุกแขนซ้าย-ขวา พายซ้าย-พายขวา สะบัดข้อมือคู่ซ้าย-ขวา และท่าเสมอ) และท่ารำออกบทคุณครู นอกจากนี้ ท่ารำยังใช้ประกอบกับการร้องตลอดทั้งเรื่อง ในขณะที่ตัวนางก็ต้องมีท่ารำรับระหว่างที่ตัวพระ หรือ ตัวเจ้าร้อง

- ความรู้เกี่ยวกับจังหวะดนตรี เพราะการร้องและการรำต้องสัมพันธ์กับจังหวะดนตรี ซึ่งมีหลายจังหวะ และใช้หลายช่วง เช่น โหมโรง ชัดน้อย ชัดใหญ่ เพลงเดิน ฤาษีเดิน โศก เกี้ยว ฯลฯ

**(ง) การสืบทอดทั้งทางโลกและทางธรรม**

การที่ย่าโอ๋มีความรู้เรื่องคาถาและมิได้ถ่ายทอดหรือมอบหมายให้ลูกศิษย์คนหนึ่งคนใดใช้คาถา ทำให้อำนาจยังคงอยู่ที่ย่าโอ๋ และการถ่ายทอดที่เกี่ยวข้องกับคาถา พิธีกรรม ทำให้การแสดงเท่งตุ๊กมิใช่มีแต่เฉพาะเรื่องทางโลกที่เน้นความบันเทิง (Secular) แต่ยังมีโลกทางธรรม (Sacred) ซึ่งสัมพันธ์กับความเชื่อ คาถา พิธีกรรม ซึ่งอยู่ในหลายๆ ขั้นตอน เช่น การต้องไหว้ครูทั้งก่อนฝึกซ้อมและก่อนการแสดง คาถาปลูกโรง คาถามัดฉาก คาถาปิดทวาร คาถาเสกแป้ง คาถาที่ใช้บริกรรมทำน้ำมนตร์ธรณีสาร ซึ่งเป็นน้ำมนตร์ที่ทุกคนที่เข้าร่วมพิธีไหว้ครูจะต้องดื่มน้ำมนตร์จากขันเดียวกัน สำหรับเด็กใหม่ เวลาดื่มน้ำนี้เข้าไปจะทำให้เป็นเด็กดี ว่านอนสอนง่าย ครูสอนสิ่งใดก็จดจำได้ง่าย การครอบครูในพิธีไหว้ครูประจำปีซึ่งจะจัดขึ้น ประมาณเดือน 5 ของทุกปีในยุคย่าโอ๋เป็นพิธีกรรมที่ศักดิ์สิทธิ์ ศิลปินทุกคนจะต้องมาไหว้ครูที่บ้านย่าโอ๋โดยพร้อมเพรียงกัน ทำให้ละครเท่งตุ๊ก เป็นเรื่องศักดิ์สิทธิ์ที่ใครจะมาดูหมิ่นหรือดูถูกมิได้ คาถาและพิธีกรรมดังที่กล่าวมาเกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณของการเป็นนักแสดงที่มีครู

ข้อสังเกต คือ ถึงแม้ว่าการสืบทอดในส่วนของมิติทางธรรม (Sacred) โดยเฉพาะในส่วนของมนตร์คาถาต่างๆ ย่าโอ๋จะไม่ได้ถ่ายทอดให้กับผู้ที่มาฝึกทุกคน แต่ในกระบวนการสืบทอดที่มีทั้งการไหว้ครูแบบครบเครื่อง การที่ลูกศิษย์ใช้ชีวิตใกล้ชิดอยู่กับครูเป็นเวลานานทำให้ค่อยซึมซับในส่วนของมิติทางธรรมเข้าไปซึ่งดีกว่าการมาสอนให้ท่องจำ เพราะการให้เด็กๆ ค่อยซึมซับนั้นมันจะมีผลต่อมิติทางจิตวิญญาณ ทำให้เด็กๆ เห็นคุณค่า (Appreciate) และตระหนักถึงความศักดิ์สิทธิ์ของสื่อพื้นบ้าน

*“ละครเมื่อก่อน ที่มันดูสนุก ไม่ใช่เราเล่นดีอย่างเดียว มันมีคาถาเรียกคน ทั้งคาถามัดฉาก ปลูกโรง เสกแป้งทาปาก ทาหน้า คนดูจะได้รัก ต้องมีคาถาปิดทวารเวลานุ่งผ้า เราไปเล่นไหนไกลๆ บ้านป่าๆ ถ้ามีใครจะทำของเข้าเรา จะเข้าไม่ได้ เพราะเราปิดทวารไว้ แต่มันก็ดีอีกอย่างด้วย ไม่ต้องเข้าห้องน้ำบ่อย เพราะสมัยก่อนมันเป็นป่า แต่งตัวเสร็จจะแกะ จะถอดกันทีเวลาเข้าห้องน้ำ มันลำบาก อย่างฉันเล่น 3 ชั่วโมง แต่งตัวเสร็จไม่เคยปวดห้องน้ำ พอเล่นเสร็จถึงจะปวด แต่บางคนก็มีปวดบ้าง แต่มีน้อย พอกลับมาตอนนุ่งผ้า ต้องว่าคาถาปิดอีกที เพราะคาถามันหลุดตอนเราไปเบา ไปหนักแล้ว.....*

*ละครเราเล่นกันจริงจัง ครูห้ามอะไรต้องเชื่อฟัง จะมาเล่นๆ เหมือนเดี๋ยวนี้ไม่ได้ เดี๋ยวครูทำโทษ ละครเป็นของมีครู มาลบหลู่ไม่ได้หรอก เราต้องไหว้ครูก่อนแสดงทุกครั้ง*

*พอถึงปี ประมาณ เดือน 5 ก็จัดใหญ่สักทีหนึ่ง จัดกันที่บ้านย่าโอ๋ ทุกคนต้องมา และต้องเอาเครื่องดนตรี เครื่องละครมาไหว้พร้อมกันเลย ถ้าเป็นเด็กใหม่ต้องครอบครูด้วย ครูจะได้คุ้มหัว ต้องทำน้ำมนตร์ธรณีสารในงานด้วย ทั้งรดทั้งกิน เด็กใหม่ต้องกินทุกคน ครูจะกำราบได้ ไม่ดื้อ งานมันดูขลัง ศักดิ์สิทธิ์ ตอนเขาทำพิธี บางทีขนลุกซู่เลย"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

จะเห็นได้ว่า การสืบทอดที่มีความศักดิ์สิทธิ์ ทำให้การมาฝึกละครมิใช่การมาเล่น แต่ผู้ฝึกละครจะต้องตั้งใจ เพราะมีครูที่คอยให้คุณให้โทษหากเราทำดีหรือไม่ดี นอกจากนี้ ในความศักดิ์สิทธิ์นั้นเกี่ยวข้องกับรากหรือจิตวิญญาณของศิลปิน ทำให้พวกเขาเป็นศิลปินทั้งกาย ใจ และจิตวิญญาณ

**(จ) การเล่นประชันกับสื่อพื้นบ้านอื่นๆ**

วิธีการสืบทอดอีกประการที่สามารถสร้างและพัฒนาศิลปินที่มีคุณภาพได้ คือ การแสดงประชันกันระหว่างละครเท่งตุ๊กกับสื่อพื้นบ้านอื่น เช่น ลิเกและหนังสด หรือแม้แต่การประชันกันเองของคณะละครซึ่งอยู่ในชุมชนใกล้เคียง การประชันกันทำให้ศิลปินมีโอกาสพัฒนาตนเอง จากการสังเกตรูปแบบ เทคนิคการแสดง ท่ารำ การร้อง ท่วงทำนองดนตรี การแต่งกาย ฉาก ฯลฯ ของสื่อพื้นบ้านอื่นๆ ซึ่งนำไปสู่การพัฒนาตนเองของนักดนตรี สมัยย่าโอ๋ก็ได้นำเทคนิคของลิเกหลายประการมาใช้กับละคร (Addition) ได้แก่ เนื้อเรื่องแบบใหม่ เช่น ดอกรักดอกโศก ดอกจิกหน้าจั่ว นรสิงห์สงคราม การนำถุงเท้าขาวมาใส่ การนำระนาดมารับ หรืออย่างเช่น ลุงหวาน พิจารณ์ ที่ไปหัดทำนองกลองเพิ่มเติมทั้งจากครูลิเก และครูหนังสด หรือป้าสำอาง เจนจัดทรัพย์ ที่ย่าโอ๋ส่งไปฝึกรำศรีนวล รำวันทองแปลง เพิ่มเติมจากครูต๋วน ซึ่งเป็นครูละครแถวบางกระไชยล้วนเป็นตัวอย่างรูปธรรมซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงประโยชน์ของการเล่นประชันกันของสื่อพื้นบ้าน

*"เมื่อก่อน เวลามีงานวัด นอกจากมีเท่งตุ๊ก ยังมีอย่างอื่นด้วย ถ้าได้เล่นเจอกันบ่อยๆ ก็เป็นลิเก เพราะเขามีหลายรายอยู่ อย่างย่าโอ๋เนี่ย เขาเคยไปฝึกกับครูลิเกมาเหมือนกัน บางเรื่องที่เราเล่นก็เหมือนลิเก อย่างเรื่องใหม่ๆ ดอกจิกหน้าจั่ว นรสิงห์สงคราม พวกลิเกเขาก็เล่นกัน ลิเกเขาจะเล่นแต่เรื่องใหม่ แต่งเอง ถ้าเป็นละครดั้งเดิมเราก็เล่นแต่นิทานพื้นบ้าน อย่างอื่นที่เหมือนกัน ก็ใส่ถุงเท้าไง ถ้าเป็นเครื่องแต่งตัวอื่นๆ ไม่เหมือนกันหรอก"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

*"แถวนี้คณะละครเยอะ ใกล้ๆ กันอย่างบางกระไชย ตะกาดเง้า เขาก็มีละครกันอย่างฉันก็เคยไปหัดกับครูต๋วนที่บางกระไชย สมัยก่อนครูคนไหนเก่ง คณะไหนเล่นเป็นยังไง เรารู้กัน เพราะบางทีไปเล่นงานเดียวกัน เจอกันตามงาน บางทีเขามาเล่นในละแวกนี้ เราก็ไปดูบ้าง เขาดูเรา เราดูเขา เทคนิคไหนดีก็เอาเข้ามาใช้"*

(สำอาง เจนจัดทรัพย์, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

การที่นักแสดงละครไปเรียนกับครูลิเก ดังนั้น แถบ อ.ท่าใหม่ หากคณะละครไปเจอกับคณะลิเก คณะละครจะต้องไปยกมือไหว้ลิเก โดยให้เกียรติในฐานะที่เป็นครู หากไปเจอโขนหรือหนังใหญ่ ก็ต้องไปไหว้เช่นเดียวกัน ดังนั้น เมื่อดูตามลำดับชั้นแล้ว ละครเป็นวัฒนธรรมที่อยู่ในลำดับชั้นที่ต่ำกว่าศิลปะการแสดงอื่นๆ อาจจะนับเนื่องมาจากสมัยอดีตที่คณะละครเริ่มต้นจากชาวบ้านเล่นกัน เมื่อเข้าไปในราชสำนักไปสมัครเรียนรำขั้นสูงเพิ่มเติมกับคณะระบำ หรือนับถือพระฤาษีภรตมุนีเหมือนพวกโขน ทำให้คณะละครยังคงนับถือว่าศิลปะการแสดงเหล่านั้นมีสถานภาพที่สูงกว่าตน

**(ฉ) วิธีการชมที่มีคุณภาพของผู้ชมตาคม** (Smart audience)

การสืบทอดศิลปินที่มีคุณภาพนั้นนอกจากมาจากศิลปินสืบทอดศิลปินด้วยกันเองแล้ว ผู้ชมก็มีส่วนในการสร้างศิลปินที่มีคุณภาพด้วย ทั้งจากวิธีการชมและคุณสมบัติของผู้ชม ผู้ชมละครเท่งตุ๊กนอกจากผู้ชมทั่วไปแล้ว ยังมีศิลปินบางส่วนที่เลิกแสดงทั้งเนื่องมาจากการแต่งงานและอายุที่มากขึ้น ในยุคดั้งเดิมนั้น ย่าโอ๋ผลิตหรือฝึกสอนคนจำนวนมาก การที่ย่าโอ๋ทำเช่นนั้นเพราะว่า อัตราการเลิกแสดงนั้นมีสูง คนกลุ่มนี้เมื่อเลิกแสดงหรือเลิกทำบทบาทของผู้ส่งสาร (Sender) ก็จะทำบทบาทใหม่ในองค์ประกอบทางด้านสื่อสาร คือ ทำหน้าที่เป็นผู้ชมตาคม (Smart audience) ที่มีความรู้ ความเข้าใจเรื่องละครเป็นอย่างดี ศิลปินเมื่อทราบว่ามีผู้ชมชมอยู่ ย่อมต้องตั้งใจแสดงจนสุดฝีมือ โดยเฉพาะการแสดงในหมู่บ้านของตนเองที่ล้วนแล้วแต่มีผู้ชมตาคม นอกจากนี้ ปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างผู้ชมกับศิลปิน เช่น สายตาที่จับจ้องมอง การวิพากษ์วิจารณ์ของผู้ชมทั้งต่อหน้าเวที หลังเวที นอกเวที เช่นร้านค้า หรือบางทีก็ฝากคำวิจารณ์มาถึงบ้านของนักแสดงกันเลยทีเดียว ยิ่งไปกว่านั้น ยังมีผู้ชมบางกลุ่มที่มีบทบาทคล้ายแฟนคลับในปัจจุบัน คือ ตามไปดูบ่อยๆ ตกรางวัลให้ เอาของมาให้บ้าง ผู้ชมตาคมเหล่านี้มีส่วนในการผลักดันให้ศิลปินพัฒนาฝีมือของตนเองยิ่งๆ ขึ้นไป เพราะหากแสดงดี ย่อมมีคนชม แต่หากวันไหนแสดงไม่ดี ย่อมได้รับคำต่อว่า เช่นกัน

สุนทรียะของละครเท่งตุ๊ก อยู่ที่การร่ายรำที่อ่อนช้อยและสอดรับกับดนตรีที่บรรเลงเป็นอันดับแรก รองลงไปคือ การร้อง และเทคนิคการแสดง ซึ่งก็มีความสัมพันธ์กับการรำ เพราะการแสดงละครเท่งตุ๊กเน้นการสื่อสารอารมณ์ด้วยท่าร่ายรำ ซึ่งเป็นภาษาร่างกาย ไม่ว่าจะเป็นท่าดีใจ เสียใจ โกรธ เอียงอาย ท่าเกี้ยวกัน ซึ่งต่างจากละครโทรทัศน์ที่เน้นการแสดงออกทางสีหน้า ดังนั้น การชมของผู้ชมตาคมจะเน้นชมสามประเด็นหลัก ดังที่กล่าวมา ข้อวิจารณ์จึงเกี่ยวข้องกับประเด็นดังกล่าวเป็นหลัก

*"เล่นในบ้าน ต้องตั้งใจเล่น เล่นเต็มที่ คนดูเขาดูรู้ คนไหนเล่นดี เล่นไม่ดี นักแสดงก็รู้ตัวเองอยู่ว่าตัวเองเล่นดีหรือเปล่า พอออกเวที บางทีรำผิดจังหวะ จังหวะมันหลุบไป บางทีผิดคิวบ้าง พูดผิดบ้าง ชาวบ้านเขารู้ เขาดูบ่อย พอเราทำผิด เขาหัวเราะก็มี บางทีก็ซุบซิบกัน เล่นเสร็จมากระเซ้าหลังโรงบ้าง แต่เล่นดี คนเขาก็ชมนะ บางทีเจ้าภาพก็ชมหลังโรง บางทีเราไปร้านค้า ชาวบ้านเขาก็พูดกันว่าเมื่อคืนเล่นเป็นอย่างไร บางทีขี่รถผ่านบ้าน ก็แวะมาคุย เยอะแยะ หลายแบบ อย่างป้าเทืองเขาเล่นดี เสียงดี เล่นเป็นพระเอกร้องเพลงเสียงแจ๋วมาก มีแต่คนชม คนชอบ ไปเล่นที่ไหน มีแต่คนตามไปดู"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

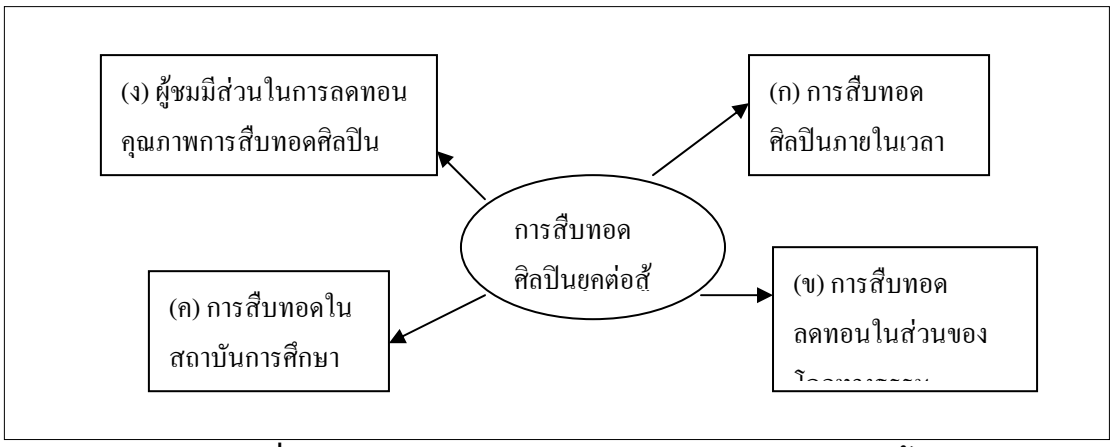
*"แต่ก่อนไปเล่นที่ไหน มีแต่คนตามไปดู คุ้นๆ หน้ากันทั้งนั้น บางคนดูเป็นประจำไปงานไหน เจองานนั้น เราดีใจนะที่เขาชอบ ตามมาดู บางทีมีน้ำใจถือของมาฝาก เขาชอบเรา เราต้องเล่นให้เต็มที่ สุดฝีมือ แต่บางทีก็มีบ้างที่เล่นผิดไปบ้าง พูดผิดบ้าง พอพูดผิดปุ๊บ ชาวบ้านเขาจะออกอาการแล้ว เรามองก็รู้ตัวแล้วว่าเล่นผิด แต่ไม่บ่อยหรอก เพราะตั้งใจเล่นอยู่แล้ว บางทีรีบ ๆบอกครู วันนั้น เล่นขลุกขลัก พอวันรุ่งขึ้น มาเลย เสียงบ่นว่า เมื่อคืนเป็นอะไร แต่ถ้าเล่นดี เขาก็ชมกันว่าเมื่อคืนเล่นดีจัง หรือใครเล่นเป็นตัวโกงถ้าเล่นดี คนต้องเกลียด ว่าอะไรคนพรรค์นี้ โกงน่าเกลียดจริง นางเอกเล่นแล้ว คนดูต้องร้องไห้ตาม สุดยอด"*

(ประเทือง สิงห์สุระ, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

สรุป การสืบทอดศิลปินในยุคดั้งเดิมนั้น มีกลวิธีหลายประการที่ทำให้ไม่เพียงแต่สืบทอดศิลปิน แต่ยังช่วยพัฒนาศิลปินให้มีคุณภาพ เมื่อศิลปินมีคุณภาพ ทำให้สามารถรับงานได้ทั้งมิติเศรษฐกิจและมิติสังคม ในแง่มิติเศรษฐกิจ คือ สามารถแสดงเป็นอาชีพมีรายได้เลี้ยงตนเองได้ ส่วนมิติทางด้านสังคม ได้แก่ การแสดงให้ชาวบ้านชมทั้งในงานวัด และการแสดงในงานวันไหว้ครู

โดยไม่คิดค่าใช้จ่าย เท่ากับว่าการสืบทอดเท่งตุ๊กในยุคดั้งเดิม ศิลปินสามารถประสานผลประโยชน์ทั้งผลประโยชน์ส่วนตัวและผลประโยชน์ทางสังคมเข้าด้วยกันได้เป็นอย่างดี

**ยุคต่อสู้** ละครเท่งตุ๊กประสบปัญหา คือ ผู้สนใจที่จะมาฝึกหัดเพื่อเป็นศิลปินมีน้อยลง ประกอบกับเด็กรุ่นใหม่ต้องใส่ใจกับการเรียนในระบบโรงเรียนเพิ่มมากขึ้น ถึงแม้ว่าจะมีเด็กบางกลุ่มที่สนใจที่จะมาหัด แต่ด้วยเวลาอันจำกัดจึงไม่สามารถมาฝึกหัดได้ หรือหากมาฝึกหัด แต่ก็ขาดความต่อเนื่อง สิ่งที่เกิดขึ้น คือ ละครเท่งตุ๊กขาดแคลนนักแสดง ส่วนศิลปินรุ่นเก่าก็มีอายุมากขึ้น แม้ว่าจะมีปัญหาหลายประการ แต่ศิลปินไม่ย่อท้อ พยายามต่อสู้ และต่อรองกับปัจจัยที่มาบีบคั้น โดยใช้ต้นทุนเท่าที่ตนเองมี วิธีการสืบทอดในยุคนี้มีลักษณะหลัก ดังนี้




**ภาพที่ 21 แสดงคุณลักษณะการสืบทอดศิลปินในยุคต่อสู้**

**ก. การสืบทอดเน้นที่การสืบทอดศิลปินภายในเวลาอันจำกัด**

เมื่อมีปัญหาขาดแคลนศิลปิน การสืบทอดจึงเน้นที่การสืบทอดศิลปินซึ่งเป็นนางรำ (Sender- centered) ไม่ได้สืบทอดนักดนตรี เพราะนักดนตรีสามารถเล่นได้โดยไม่จำกัดอายุ ในขณะที่นางรำมีอายุขัยมาเกี่ยวข้องด้วย หากนางรำอายุมาก ผู้ชมจะไม่สนใจชม เพราะว่ามันไม่งาม การสืบทอดนางรำโดยนำบุคคลในครอบครัวมาฝึกหัดเพื่อเป็นศิลปิน แต่ด้วยระยะเวลาอันจำกัด ศิลปินที่เกิดขึ้นในยุคนี้จึงมีความสามารถสู้ยุคดั้งเดิมไม่ได้ สิ่งที่เห็นชัดเจน คือ ความสามารถในการใช้เสียงเวลาร้องเพลงที่ไม่ก้องกังวานดึงดูดผู้ชม และไม่สามารถร้องด้นสดเองได้ต้องท่องจำบท

*“ถ้าถามว่าชอบไม๊ ก็ไม่ได้ชอบเท่าไร แต่แม่บอกว่ามันไม่มีตัว และเราก็ลูกแม่ แม่มาขอให้มาหัดหน่อยนึง ไม่ได้ชอบแต่ก็พอไปได้ เคยชิน เพราะก่อนจะหัด ก็เคยเห็นแม่ไป*

*รำบ้าง เคยดูจากคณะอื่นๆ พอจะรู้ เข้าใจอยู่บ้าง แต่จะให้เก่งเหมือนแม่คงทำไม่ได้หรอก อย่างแม่เวลาเล่นเข้าเรื่อง เขาด้นได้เลย แต่หนูด้นไม่ได้ แม่ต้องบอกให้จดและเราก็จำเอา อย่างหนูชอบรำมากกว่าร้อง ถ้าร้องเสียงไม่ค่อยดี แม่เขาแก่แต่เขาเสียงยังดีอยู่เลย"*

(วิไล สุธาโร,สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

*"ไม่เคยชอบเลย เรื่องรำ เรื่องละครเนี่ย เห็นแม่เล่นประจำ ใจมันไม่อยากเอง สงสัยมันเคยชินมั๊ง มันถึงไม่อยาก แต่ให้มารำก็รำได้ เห็นอยู่ทุกวัน หัดไม่ยากหรอก หัดแป๊บเดียวก็เป็นแล้ว ถามว่าเก่งไม๊ เราว่าเราก็พอเอาได้นะ แต่แม่ว่ายังไม่เก่ง เราหัดได้แค่นี้ก็ดีแล้ว คนไม่ชอบน่ะ*

(อมรรัตน์ ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

*"เราไม่ได้ฝึกเสียนาน มีอยู่ช่วงหนึ่ง บ้านเจ้าหลาว (บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม) เท่งตุ๊กมันจะหายไปเลย เพราะหลานย่าโอ๋เขาย้ายไปอยู่ท่าใต้ เราเสียดายถ้ามันหายไป คนที่เหลือก็แก่ๆ ไม่มีใครเล่นแล้ว แต่งงานมีลูกมีผัวกันหมด ตัวจะเล่นไม่มี ก็ไปชวนลูกๆ มุกกับเข็มมาหัด อย่างเข็มเขามีเพื่อน ก็ให้ไปชวนเพื่อนๆ มาหัด หัดให้ฟรีไม่คิดสะตุ้งสตางค์ หัดกันที่บ้านป้านั่นแหละ เข็มก็ไปชวนมาได้ 10 กว่าคนนะ พอฝึกก็มีงาน ก็ใช้ออกงานได้เลย ฝึกไม่นานเหมือนรุ่นย่าโอ๋หรอก ตอนย่าโอ๋จะให้จำอย่างเดียวจนชำนาญถึงจะด้นได้ ส่วนเราเวลามีน้อย เร่งใช้งานก็ต้องจดเอา จะได้ไวขึ้น"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

**ข. การสืบทอดลดทอนในส่วนของโลกทางธรรม** (Sacred)

การสืบทอดในยุคนี้ แม้ว่าจะเน้นการสร้างศิลปิน แต่เน้นการสืบทอดในส่วนของเปลือก คือ การร่ายรำ เป็นหลัก โดยการร้องมีการสืบทอดบ้าง แต่ไม่ได้เน้นมากเท่าการรำ รวมทั้งลดทอนในเรื่องของคาถาและพิธีกรรมไปมาก จึงส่งผลต่อความศักดิ์สิทธิ์ทั้งในการฝึกซ้อมและในการแสดง ภาระหน้าที่ในการแสดงละครนั้นจากเดิม นอกจากการดำเนินไปเพื่อผู้ชมซึ่งเป็นคนทั่วไปแล้ว ยังดำเนินไปเพื่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เหนือมนุษย์ด้วย ไม่ว่าจะเป็นเจ้าพ่อ พ่อปู่ พ่อแก่ ฯลฯ การมาสืบทอดละครจากเคยเป็นภารกิจที่ยิ่งใหญ่จริงจังมีความศักดิ์สิทธิ์กลับกลายเป็นเรื่องเล่นๆ ความศักดิ์สิทธิ์ของละครและอำนาจของครูผู้สอนละครที่ลดลงจึงสัมพันธ์กับประสิทธิผลในการสืบทอด

*"คาถาอะไร เราไม่ได้สอนหรอก อย่างดีก็แค่ยกมือบอกครูก่อนจะฝึกเท่านั้นแหละ ไหว้ครูใหญ่ก็ไม่มี ไม่ได้ทำ อย่างสวดมนตร์เหมือนตอนที่เราทำกับ สพส. ไม่มีหรอก เราเน้นฝึกท่ารำอย่างเดียวเลย"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

**ค. การสืบทอดในสถาบันการศึกษา**

ในยุคนี้ เริ่มมีการขยายการสืบทอดเข้าสู่สถาบันการศึกษาในฐานะกิจกรรมของนักเรียน การไปฝึกสอนในสถาบันการศึกษา ต้องเป็นไปตามระบบของสถาบัน คือ เรียนสัปดาห์ละ 1 ครั้ง ครั้งละ 1 ชั่วโมง ศิลปินมีอำนาจในการต่อรองได้น้อย มีระยะเวลาเรียนประมาณ 3 -4 เดือน และต้องสอนนักเรียนจำนวนมาก ทำให้ไม่สามารถเคี่ยวกรำเด็กเหล่านั้นให้เป็นศิลปินได้ แต่การเรียนการสอนในโรงเรียนสามารถสร้างผู้ชมแบบตาคมให้เกิดขึ้นได้ รวมทั้งสามารถหาผู้ที่มีแววโดดเด่นและนำมาฝึกสอนเป็นพิเศษได้ ถึงแม้ว่าในทางปฏิบัติ ป้าอำนวยยังไม่ได้มีการนำมาขยายผล แต่ป้าอำนวยก็ตระหนักถึงข้อดีของการเข้าไปสอนในสถาบันการศึกษาในข้อนี้เป็นอย่างดี

*"ไปสอนในโรงเรียน เขาให้สอนสัปดาห์ละชั่วโมง เด็กก็เยอะ ถ้าจะให้เก่งทุกคนคงเป็นไปไม่ได้ ไปสอนเด็กเยอะๆ เหนื่อยมากเลย เราต้องตะเบ็งเสียงแข่งกับเด็ก ตอนหลังไม่ได้ไปสอนแล้ว ป้าแก่แล้ว เหนื่อย งานป้าก็เยอะ และพอดีงบมันหมดด้วย ไปสอนแบบนั้นตอนช่วงก่อนนั้น ป้าก็คิดนะว่าดูเหมือนจะไม่ค่อยได้อะไร เพราะตอนนั้นใจป้าคิดแต่จะฝึกนางรำอย่างเดียว แต่จริงๆ ตอนหลังที่ป้ามาโครงการกับ สพส. ป้าก็ได้คิดว่า มันได้เยอะกว่านั้น ป้าได้เอาเท่งตุ๊กไปเผยแพร่ในโรงเรียน โรงเรียนเขามีเด็กอยู่แล้ว ป้าไม่ต้องไปหาเด็กเอง ได้ไปบอกกับลูกๆ หลานๆ ว่าศิลปวัฒนธรรมของบ้านเราเป็นอย่างไร เด็กๆ ก็ได้รู้จักวัฒนธรรมของบ้านตน เวลาไปดูเท่งตุ๊ก จะได้ดูเท่งตุ๊กเป็น"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

ข้อสังเกต สำหรับการสืบทอดในสถาบันการศึกษานั้น ในยุคต่อสู้ ป้าอำนวยเห็นความสำคัญของโรงเรียนว่ามีทรัพยากรบุคคลที่จะมาสืบทอดเป็นศิลปินได้ (Sender) แต่การสัมภาษณ์ของผู้วิจัยเกิดขึ้นหลังจากที่ป้าอำนวยได้ร่วมงานกับ สพส. แล้วสะท้อนความคิดเห็นออกมา (Reflection) จึงทำให้ป้าอำนวยขยายมุมมองถึงประโยชน์ในการสืบทอดในสถาบันการศึกษา โดยเฉพาะในแง่ของการสร้างผู้รับสารซึ่งเป็นผู้ชมตาคม (Smart Audience) เพิ่มขึ้นด้วย

**ง. ผู้ชมมีส่วนในการลดทอนคุณภาพการสืบทอดศิลปิน**

ผู้ชมเป็นปัจจัยที่มีส่วนทำให้ศิลปินไม่พัฒนาตนเอง ทั้งจำนวนที่ลดลง โดยเฉพาะผู้ชมที่เป็นผู้ชมตาคม (Smart audience) ด้วยเหตุผลหลายประการ เช่น ไม่มีเวลา เพราะเวลาต้องมุ่งไปกับการทำมาหากิน แต่ปัญหาที่สำคัญ คือ ไม่อยากชม เพราะนักแสดงไม่มีความสามารถ ในขณะที่มีผู้ชมตาไม่คม (Non- smart audience) ซึ่งเป็นคนรุ่นใหม่และเป็นคนต่างถิ่นเพิ่มมากขึ้น ผู้ชมดังกล่าวชมละครด้วยความไม่รู้ อาจจะใช้เกณฑ์ของละครโทรทัศน์มาใช้ในการตัดสินละครเท่งตุ๊กมิได้ตัดสินกันที่สุนทรียภาพของละคร คือ ดูที่การร่ายรำ การร้อง และเทคนิคการแสดงซึ่งเล่าเรื่องโดยใช้ภาษาท่าทาง มิใช่การแสดงทางสีหน้าเป็นหลัก

*"เดี๋ยวนี้ ไม่ได้ดูแล้วละคร มันไม่เหมือนที่เรายังเล่นสมัยก่อน เมื่อก่อนเขามีแต่ตัวเก่งๆ เล่นเรื่องโบราณๆ ตัวแสดงเดี๋ยวนี้ ไม่เก่ง รำไม่สวย บางเจ้ายังร้องเพลงลูกทุ่งคั่นเวลาเสียมาก เราชอบแบบเดิมมากกว่า แบบตอนนี้มันไม่ดี"*

(สง่า สุธาโร, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

ป้าสง่าเป็นศิลปินรุ่นเก่าที่เลิกแสดงแล้ว และผันตัวเองมาเป็นผู้ชมตาคม และเป็นผู้หนึ่งที่ไม่ชมละคร เนื่องจาก การแสดงในยุคปัจจุบันอ่อนด้อยคุณภาพ ซึ่งนับเป็นปัญหาทางด้านตัวผู้ส่งสาร (Sender) ซึ่งเป็นศิลปินที่คุณภาพด้อยลง

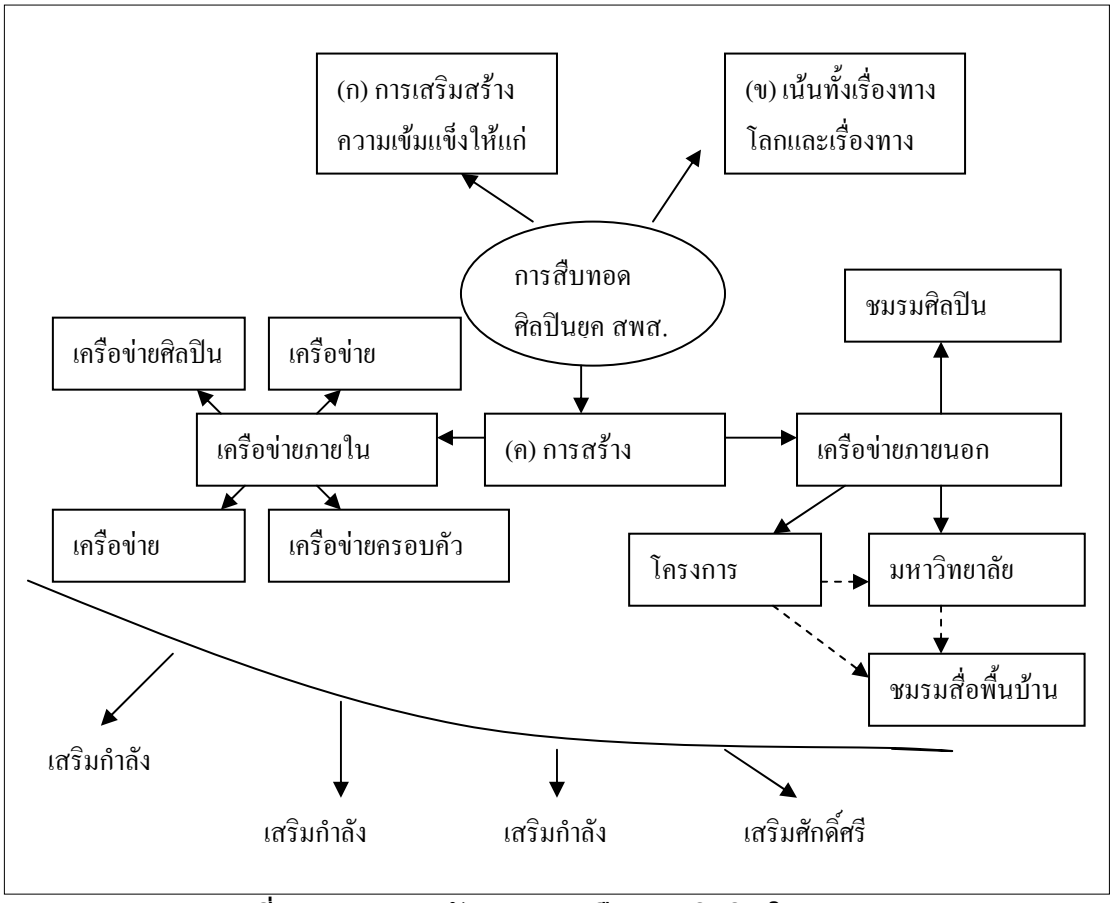
*"ดูไม่ค่อยรู้เรื่อง รำเสียเยอะ จะทำอะไรก็รำ ร้องก็รำ ออกมาเล่นก็รำ เข้าโรงก็รำ แถมตอนร้องก็เป็นภาษาโบราณ ไม่ค่อยเข้าใจเลย เดินเรื่องก็ช้า ไม่เหมือนในทีวี จะไปจะมาจะทำอะไรกันว่องไว แป๊บเดียวก็ไปไหนต่อไหนแล้ว แต่ละครเนี่ยรำกว่าจะเสร็จ กว่าจะเข้าเนื้อเรื่อง"*

(สนทนากลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่ วันที่ 1 มีนาคม 2550)

สำหรับในกลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่ที่ยังไม่เคยผ่านการฝึกเท่งตุ๊ก ซึ่งถือว่าเป็นกระบวนการสืบทอดศิลปินแบบ Production Approach คือ เป็นการสืบทอดโดยให้กลุ่มเป้าหมายเข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการผลิต แต่สำหรับกลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่ที่ยังไม่เคยผ่านกระบวนการดังกล่าว แถมชีวิตที่เติบโตมาแบบห่างไกลจากเท่งตุ๊กอีก โดยชีวิตของผู้ชมรุ่นใหม่ในชุมชนจะเติบโตมาในยุคที่สื่อมวลชนอย่างโทรทัศน์กำลังเติบโต ดังนั้น คนกลุ่มนี้จึงคุ้นเคยกับวิธีการนำเสนอในโทรทัศน์

มากกว่า และใช้เกณฑ์สุนทรียะของโทรทัศน์มาตัดสินหรือให้คุณค่าแก่เท่งตุ๊ก ผู้ชมกลุ่มนี้จึงเป็นผู้ชมตาไม่คม (Non - smart audience) สำหรับการชมเท่งตุ๊ก

**ยุคสพส**. ซึ่งเป็นยุคที่ป้าอำนวย สุธาโร ได้รับการสนับสนุนจากโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) ลักษณะของการสืบทอดศิลปินในยุคนี้ ได้แก่




**ภาพที่ 22 แสดงคุณลักษณะการสืบทอดศิลปินในยุค สพส.**

**ก. การเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ศิลปิน** (Empowerment)

ศิลปินที่เป็นผู้สืบทอดจากเดิมมีเพียงแค่ความรู้ ความสามารถทางการแสดง ก็สามารถถ่ายทอดได้แล้ว แต่สำหรับยุคนี้ ความสามารถเพียงแค่นั้น ยังไม่เพียงพอ ศิลปินต้องมีความรู้เท่าทันการเปลี่ยนแปลงของสังคม มีทักษะในการถ่ายทอด หรือทักษะการสอนให้แก่เด็กรุ่นใหม่ รวมทั้งมีความเข้าใจทางด้านจิตวิทยาเด็ก ดังนั้น สพส. จึงเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ศิลปินภายใต้สโลแกนว่า “ขับเคลื่อนโครงการบนฐานความรู้” โดยติดตั้งความรู้เกี่ยวกับวิเคราะห์สื่อพื้นบ้านโดยใช้แนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่าตามแนวตั้ง และแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่าตามแนวนอน

รวมทั้งการพลิกเหลี่ยมมุมในการใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการสร้างเสริมสุขภาพ (กาญจนา แก้วเทพ, 2548)

แนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า ตามแนวตั้ง จะอธิบายสื่อพื้นบ้านว่าเปรียบเป็นดั่งเช่นต้นไม้ที่เมื่อพิจารณาตามแนวตั้งแล้ว ต้นไม้จะมีองค์ประกอบทั้งส่วนที่เป็นราก เป็นส่วนที่มองไม่เห็น หากทว่าเป็นทั้งสิ่งยึดเหนี่ยวและเป็นทั้งเครื่องแสวงหาอาหารมาบำรุงเลี้ยงลำต้น คือ ความเชื่อ หรือจิตวิญญาณของสื่อพื้นบ้าน ได้แก่ ความเชื่อเรื่องพ่อปู่ฤาษี การนับถือครูของศิลปิน เป็นต้น

ส่วนที่สองคือส่วนลำต้นที่ตั้งค้ำต้นไม้เอาไว้ คือ ความรู้เชิงเนื้อหา ที่มาและพัฒนาการของสื่อพื้นบ้าน รวมทั้งบรรดาคุณค่าต่างๆ ที่มีอยู่ในเนื้อของสื่อพื้นบ้าน เช่น ในบทร้องรำออกคุณครูที่กล่าวถึงความยากลำบาก การที่ต้องมีความมุมานะ พยายามในการฝึกฝน หรือในเนื้อหาของนิทานพื้นบ้านที่นำมาแสดง จะเป็นเรื่องของการอบรมสั่งสอนทั้งเรื่องความกตัญญู การทำความดี ความซื่อสัตย์ ความกล้าหาญ ฯลฯ

ส่วนที่สาม ได้แก่ ดอกผล ซึ่งเป็นส่วนที่มองเห็นได้อย่างชัดเจน คือ รูปแบบการแสดง วาระ/โอกาส ช่องทางการแสดง ผู้ชม เช่น การสอนท่าร่ายรำ ดนตรี การร้องเพลง

ตัวอย่างของส่วนที่เป็นลำต้นที่แฝงอยู่ในบทตัวเรียมที่ใช้ร้องตอนรำออกคุณครู บทตัวเรียมทำให้ศิลปินรู้ถึงความสัมพันธ์ระหว่างโนราและละครชาตรี ว่าโนรานั้นเปรียบเสมือนบิดามารดาผู้เป็นแหล่งกำเนิดละครสืบมา

*“ตัวเรียม ความยากใครจะเทียมเรียมเลยหนา*
*ข้าจะเปรียบเหมือนเป็นมโนราห์ เปรียบเหมือนเรือนาวาไม่ชอบลม”*

แต่หากมองในมิติของการสืบทอด แนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่าตามแนวนอน จะอธิบายได้สอดคล้องมากกว่า แนวคิดนี้จะพิจารณาต้นไม้ว่ามีส่วนประกอบ คือ แก่น เปลือก กะพี้ เพื่อทำให้ศิลปินเข้าใจว่าสิ่งใดปรับได้ และสิ่งใดปรับไม่ได้ โดยส่วนที่เป็นแก่น คือ หัวใจสำคัญของสื่อพื้นบ้านที่ไม่สามารถปรับได้ เช่น การไหว้ครู การเคารพครู ส่วนที่เป็นเปลือก คือ ส่วนที่สามารถปรับได้บ้าง เช่น วาระโอกาสในการแสดง บทเพลงที่ร้อง เนื้อเรื่องที่เล่น บทสนทนา การแต่งกาย

เครื่องดนตรี และส่วนที่เป็นกะพี้ คือ ส่วนที่สามารถปรับได้เลย เช่น โรงละคร ฉาก และสถานที่แสดง เป็นต้น

การที่ศิลปินมาร่วมกันวิเคราะห์คุณลักษณะของละครเท่งตุ๊กตามแนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า ทำให้ศิลปินมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้นว่า การสืบทอดควรจะรักษาสิ่งใดไว้ ไม่สามารถปรับเปลี่ยนได้ และเราสามารถปรับในส่วนไหนได้บ้าง ทำให้ศิลปินสามารถสืบทอด โดยยังคงรักษาแก่นหรือรากของละครไว้

*"ก่อนจะทำโครงการว่าเราจะสอนเด็กๆ เราไปอบรมกับ สพส. เราก็มีความรู้เรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า เปลือก กะพี้ แก่น อ.ฟ้าก็สอน อ.กาญ คุณอดุลย์ก็พูด เอกสารที่แจกก็มี เออ ป้าก็มานั่งนึกนะ ว่าแต่ก่อนที่เราสอนเด็ก โดยเน้นแต่รำ มันเป็นแค่เปลือก แต่เราไม่ได้ไปเน้นที่แก่น มาคราวนี้ ป้ากับน้องจี๊ดก็คุยกัน เอ๊ะ ทำยังไง ถึงจะสืบทอดโดยรักษาแก่นไว้ แก่นของละคร คือ การบูชาครู การนับถือพระรัตนตรัย อันนี้ เราเป็นชาวพุทธ มันเป็นแก่น เป็นรากเหง้าของเราอยู่แล้ว แต่ก่อนตอนที่เรียนเขามีไหว้ครู มันศักดิ์สิทธิ์ มันเข้าถึงจิตวิญญาณคนเล่น เราก็มาคุยกัน มีป้าเปี๊ยะ ป้าอาง น้องจี๊ด ว่า หากสอนเราต้องมีไหว้ครูด้วย มันเป็นแก่น และต้องให้เด็กสวดมนตร์เพราะมันเป็นรากเหง้าของเราชาวพุทธ"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

สุดท้าย ความรู้ที่ สพส. ถ่ายทอด คือ การนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ในการสร้างเสริมสุขภาพชุมชน ซึ่งสุขภาพในความหมายของสำนักงานกองทุนสร้างเสริมสุขภาพชุมชน (สสส.) มีความหมายถึง 4 มิติ ได้แก่ (สมสุข หินวิมาน, 2548)

มิติที่หนึ่ง สุขภาพทางกาย ซึ่งหมายถึง สุขภาพที่สัมพันธ์กับการเกิด แก่ เจ็บ ตาย ของมนุษย์ ดัชนีที่ใช้ชี้วัดสุขภาพทางกาย ได้แก่ เรื่องของอายุขัย สมรรถนะทางด้านร่างกาย อัตราการเกิด/ตาย และการเจ็บไข้ได้ป่วย

มิติที่สอง สุขภาพทางจิตใจ หมายถึง มิติสุขภาพในเชิงจิตใจที่เกิดขึ้นภายในตัวเรา และสัมพันธภาพทางใจระหว่างเรากับบุคคลอื่นๆ เช่น สุขภาวะในระดับความคิด สติปัญญา สุนทรียะ การควบคุมอารมณ์ ความรู้สึก การมีสมาธิ การมีสติสัมปชัญญะ เป็นต้น

มิติที่สาม สุขภาพทางสังคม/ สิ่งแวดล้อม สุขภาวะอันเกิดจากการจัดระบบสายสัมพันธ์ที่ดีทางสังคม หรือการจัดระบบสิ่งแวดล้อมรอบตัวดี รวมถึงกระบวนการสร้างความปลอดภัยให้ทุกชีวิตในสังคมเดียวกัน

มิติที่สี่ สุขภาพทางจิตวิญญาณ ซึ่งหมายถึง ความศรัทธาต่างๆ อาทิ ความศรัทธาในความเสมอภาคของผู้คน ความเคารพต่อผู้อื่น ความเคารพต่อสิ่งเหนือธรรมชาติที่หล่อเลี้ยงมนุษย์เอาไว้

ความรู้ด้านสุดท้ายนี้ ทำให้ศิลปินสามารถพลิกเหลี่ยมมุมบทบาทหน้าที่ของละครเท่งตุ๊กในมิติของสุขภาพ และนำมาใช้ให้เป็นประโยชน์ต่อชุมชนได้ ซึ่งรายละเอียดในส่วนนี้ ผู้วิจัยจะอธิบายอยู่ในส่วนของบทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กที่มีต่อชุมชน

**ข. การสืบทอดเน้นทั้งเรื่องทางโลก (Secular) และเรื่องทางธรรม (Sacred)**

องค์ประกอบละครเท่งตุ๊ก มี 2 ส่วน คือ องค์ประกอบที่เป็นเรื่องทางโลก และองค์ประกอบที่เป็นเรื่องทางธรรม หากเราพิจารณาให้ดี เราจะพบว่า ละครเท่งตุ๊กยุคดั้งเดิมไม่ได้แยกขาดจากกัน ทั้งเรื่องทางโลกและเรื่องทางธรรมไปด้วยกัน เช่น การเคารพครูก็สะท้อนอยู่ในท่ารำ และการร้องบทออกคุณครู หรือแม้แต่อยู่ในพิธีไหว้ครู และการแสดงที่เกิดขึ้นหลังจากพิธีไหว้ครูก็เป็นไปเพื่อการเคารพครู เรื่องทางธรรมเกี่ยวข้องกับความเชื่อและจิตวิญญาณต่างๆ ที่ทำให้ละครเท่งตุ๊กมีความศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้น การสืบทอดแทนที่จะเน้นเฉพาะเรื่องทางโลก คือ การร่ายรำ การร้อง การเล่นดนตรี และการแสดง แต่จะต้องฟื้นฟูเรื่องทางธรรมที่เกี่ยวข้องกับมิติจิตวิญญาณ ที่เกี่ยวกับการเคารพครู การมีสติ ดังนั้น กิจกรรมในการสืบทอดจึงต้องมีกิจกรรมสวดมนตร์ไหว้พระ เพื่อรำลึกถึงคุณพระศรีรัตนตรัย การนั่งสมาธิเพื่อฝึกสติ การไหว้ครูก่อนการฝึกสอน พิธีครอบครูและพิธีไหว้ครูที่ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม เนื่องจากเจ้าพ่อหัวแหลมเป็นเจ้าพ่อที่เป็นที่เคารพสักการะของชาวบ้าน และเด็กๆ ก็ได้ชื่อว่าเป็นลูกหลานเจ้าพ่อ ประกอบกับละครเท่งตุ๊กก็เป็นสิ่งที่เจ้าพ่อโปรดปราน แม้ว่าป้าอำนวยและคณะศิลปินไม่ได้สอนมนตร์คาถาแก่เด็ก ๆ แต่การทำกิจกรรมดังที่กล่าวมา สามารถสร้างจิตวิญญาณของการเป็นละครให้อยู่ในตัวเด็กๆ ทำให้ละครเท่งตุ๊กเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เป็นสิ่งที่มีครูที่จะต้องให้ความเคารพ จะมาดูถูกและมาทำกันเล่นๆ มิได้

> *“ตอนที่เริ่มฝึกแรกๆ สมัยยังไม่ได้มาทำกับ สพส. เราก็เน้นฝึกอย่างเดียว บอกครูก็บอกเหมือนกัน แต่เรายังไม่เข้าใจเรื่องทางโลก ทางธรรมอะไรหรอก มาเข้าใจตอนมาร่วมกับสพส. นี่แหละ แต่ตอนที่ฝึกรุ่นเข็ม มุก เนี่ย มันมีอะไรหายไป วิญญาณศิลปิน*

*วิญญาณนักแสดงมันสู้รุ่นเก่าๆ ไม่ได้ ถ้ารุ่นเก่าๆ เขามีวิญญาณศิลปิน พอมาทำกับ สพส. เราอยากจะฟื้นตรงนี้ ถ้าเด็กเขามีวิญญาณศิลปินด้วยจะดีมากๆ เลย ไม่ใช่แค่ฝึกเป็น แต่มันน่าจะซึมเข้าไปในเลือด ในเนื้อเด็กด้วย"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"กิจกรรมที่เราเสนอ สพส. มันมีทั้งฝึกเด็กให้รำเป็น เล่นดนตรีเป็น และมีอีกส่วนที่จะเกี่ยวข้องกับความเชื่อ จิตวิญญาณศิลปิน ทำให้เด็กรู้สึกว่า มาฝึกเท่งตุ๊ก ไม่ใช่มีเพียงแค่มารำ มาเล่นดนตรี แต่มันมีอะไรมากกว่านั้น มันบอกกันไม่ได้ ต้องเข้ามาสัมผัสมาลองด้วยตนเอง เราต้องทำให้เด็กรู้ว่า เท่งตุ๊กไม่ใช่แค่การแสดงเฉยๆ แต่มันคือศิลปะวัฒนธรรมของชุมชน ศูนย์รวมจิตใจ จิตวิญญาณของชุมชนที่พ่อแม่ปู่ย่าตายายทิ้งไว้ให้ เหมือนกับเจ้าพ่อหัวแหลมนั่นแหละ ที่เป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวบ้าน ใครๆ ก็นับถือ และเท่งตุ๊กก็เป็นของโปรดของเจ้าพ่อ ถ้าไหว้ครู เราน่าจะไปไหว้ที่ศาลเจ้าพ่อ เด็กจะได้รู้จักเจ้าพ่อมากขึ้น ไม่ใช่จบกันแค่รุ่นพ่อแม่ เวลาไหว้ครู ไม่ว่าจะไหว้ก่อนจะเรียน หรือไหว้ครูใหญ่ เราต้องเน้นในส่วนนี้ ให้มันดูศักดิ์สิทธิ์ ให้เด็กๆ ซึมซับถึงความขลังของมัน เข้าถึงจิตวิญญาณของการแสดงจริงๆ"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

หลังจากที่เด็กผ่านการฝึกและผ่านพิธีการไหว้ครูที่ศาลเจ้าพ่อมาแล้ว ผู้วิจัยได้ไปคุยกับเด็กเกี่ยวกับความรู้สึกที่มีต่อเท่งตุ๊ก ซึ่งผลที่เกิดขึ้นนั้น ปรากฏว่าเด็กตระหนักถึงความศักดิ์สิทธิ์ของการแสดงเท่งตุ๊ก รู้สึกภาคภูมิใจที่ได้มาฝึกศิลปะวัฒนธรรมของชุมชน ซึ่งถือว่าเป็นจิตวิญญาณของบรรพบุรุษ และตระหนักเรื่องจิตวิญญาณของการเป็นศิลปิน

*"เท่งตุ๊กไม่ใช่ของเล่นๆ มันศักดิ์สิทธิ์ มีครู เราต้องเคารพครู ก่อนเล่นต้องไหว้ครูบอกครู แล้วครูจะช่วยให้เล่นได้จบ ไม่สะดุด"*

(ด.ช. เบิกขวัญ ว่องไวชล, สัมภาษณ์ 26 เมษายน 2549)

*"เท่งตุ๊กเป็นของโปรดของเจ้าพ่อ (เจ้าพ่อหัวแหลม- ผู้วิจัย) ชาวบ้านเขารัก เขานับถือเจ้าพ่อกัน ถ้าเราไม่มาฝึกเท่งตุ๊ก ต่อไปใครจะมาเล่นให้เจ้าพ่อดู เอาที่อื่นมาเล่นก็ได้มั้ง แต่หนูว่าถ้าพวกหนูเล่น เจ้าพ่อน่าจะชอบมากกว่า"*

(ด.ญ.นิลาวัลย์ จันทะรังษี, สัมภาษณ์ 12 มกราคม 2551)

**ค. การสร้างเครือข่าย**

ท่ามกลางสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงจากสังคมเกษตรไปสู่การเป็นเมืองท่องเที่ยว หากศิลปินจะต่อสู้ ดิ้นรน ต่อรอง โดยสืบทอดสื่อพื้นบ้านเพียงลำพัง คงจะเป็นเรื่องที่ยากเย็น และอาจจะท้อใจได้ เพราะอุปสรรคขวากหนามมีมากมาย และบางเรื่องก็เกินกำลังที่ศิลปินจะต่อสู้เพียงลำพังได้ไหว การมีเครือข่ายมีประโยชน์หลายประการ เช่น ช่วยเสริมสร้างขวัญและกำลังใจว่าในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านท่ามกลางกระแสโลกสมัยใหม่ เราก็เหมือนคนที่พายเรือทวนน้ำ แต่มิใช่เราผู้เดียวที่กำลังต่อสู้กับคลื่นลมมรสุม การแลกเปลี่ยนความคิดและประสบการณ์การทำงาน การช่วยขยายช่องทาง การสร้างเสริมขวัญและกำลังใจในการดำเนินงาน ฯลฯ

ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะแบ่งประเภทของเครือข่าย ดังนี้

**เครือข่ายภายในชุมชน ประกอบด้วย**

- **เครือข่ายศิลปินในชุมชน**

  เป็นเครือข่ายเก่าที่มีอยู่เดิมที่ป้าอำนวยไปรื้อฟื้นขึ้นมา และทำให้เครือข่ายเก่ามีความเข้มแข็งเพิ่มมากขึ้น เพราะการดำเนินกิจกรรม โดยเฉพาะในการฝึกสอนทั้งการรำ การร้อง การเล่นดนตรี หรือแม้แต่กิจกรรมประกวด ต้องอาศัยความร่วมมือจากเครือข่ายศิลปินในชุมชน โดยป้าอำนวยและสมาชิกมาร่วมกันรื้อฟื้นและจัดทำรายชื่อศิลปินในแต่ละรุ่นที่ยังมีชีวิตอยู่ในบ้านเจ้าหลาว เพราะเมื่อทุกคนเลิกเล่นละคร ต่างก็แยกย้ายไปทำมาหากิน ดังนั้น ข้อมูลศิลปินจึงกระจัดกระจายและอยู่ในรูปของความทรงจำซึ่งง่ายต่อการหลงลืมและสูญหาย เมื่อมีการจัดทำรายชื่อ ทำให้ข้อมูลมีระบบมากขึ้นและป้องการหลงลืม เมื่อมีการจัดทำรายชื่อศิลปิน รุ่นที่ฝึก และบทบาทในละคร ได้แล้ว เช่น *“ลุงหวาน พิจารณ์ ศิษย์รุ่นแรก มีบทบาทเป็นผู้ตีกลอง”* เมื่อตรวจสอบแล้วเราจะพบว่าศิลปินที่ผ่านการฝึกฝนมากจากย่าโอ๋และยังคงมีชีวิตอยู่ในบ้านเจ้าหลาวมีกว่า 40 คน แต่ที่เป็นศิลปินชั้นครูที่ผ่านการสืบทอดในยุคแรกๆ คือ รุ่นหนึ่งถึงรุ่นสี่มีประมาณ 10 คน การจัดทำเช่นนั้น นอกจากเป็นการตรวจสอบเครือข่ายแล้ว ยังเป็นการตรวจสอบสถานภาพของเครือข่ายด้วย ซึ่งถือว่าเป็นรูปแบบหนึ่งของการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่เครือข่ายศิลปินอีกด้วย

  สำหรับป้าสาครก็ถือว่าเป็นเครือข่ายของป้าอำนวยเช่นกัน เพราะเรียนมาจากครูเดียวกัน คือ ย่าโอ๋ และป้าสาครเป็นศิลปินที่ยังคงรับงานแสดงอย่างต่อเนื่อง ดังนั้นถึงแม้ว่า ป้าอำนวยจะหยุดรับงานแสดงไปกว่า 10 ปี แต่ละครเท่งตุ๊กก็ยังคงอยู่

เพียงแต่ย้ายศูนย์การผลิตจากบ้านเจ้าหลาวหัวแหลม (บ้านเดิมของย่าโอ๋) ไปอยู่ที่บ้านเจ้าหลาว และศิลปินในคณะของป้าสาคร ส่วนใหญ่ก็จะเคยผ่านการฝึกกับย่าโอ๋มาทั้งสิ้น แม้ว่าจะเป็นรุ่นหลังๆ ที่ย่าโอ๋อายุมากขึ้น และความเข้มงวดลดลง ส่วนนักดนตรีก็ล้วนแล้วแต่เคยเล่นอยู่วงย่าโอ๋ทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นลุงหวาน ลุงสำรวจ ลุงคำรณ ลุงสนาน เป็นต้น การได้เล่นอย่างต่อเนื่องทำให้ยังคงจดจำรายละเอียดของการรำ การร้อง ดนตรี ได้เป็นอย่างดี แม้ว่าช่วงหลัง เรื่องที่แสดงจะจำกัดอยู่เพียงแค่ประมาณ 5 เรื่อง ได้แก่ ไชยเชษฐ์ ขุนช้างขุนแผน สังข์ทอง พระสุธนมโนราห์ และนรสิงห์สงคราม ดังนั้น เมื่อป้าอำนวยมาร่วมงานกับ สพส. เพื่อสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว จึงไปชักชวนลุงหวาน และลุงสำรวจมาสอนโทนและกลองให้แก่เด็กๆ

*"เริ่มต้น เราก็มานั่งนึกเรียงลำดับศิลปิน สำรวจดูว่ายังมีใครหลงเหลืออยู่บ้าง เล่นกันรุ่นไหนอย่างไร ใครล้มหายตายจากไป ป้าค่อยๆ นึกไป นานเหมือนกันกว่าจะนึกออก เพราะเราต้องไปเชิญเขามาช่วยเราสอน"*

(วรินทร เบ้าทอง, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

*"เราก็พอรู้ว่าใครเคยมาหัดละครบ้าง เห็นหน้าบอกได้ว่า เออ คนนี้เป็นละครแต่พอมาทำ สพส. ก็มานั่งนึกเรียงทีละรุ่น กว่าจะนึกออกใช้เวลาเหมือนกัน นึกไม่ออกก็ถามป้าอางบ้าง เราจะได้รู้จำนวนจริงๆ ว่ามีอยู่เท่าไร เราจะได้รู้ว่าเรามีพวกเดียวกันเท่าไร เพราะยังไงคนที่เคยหัดละครมาเขาต้องเห็นคุณค่า เห็นประโยชน์ของโครงการเรา อย่างไรก็ต้องสนับสนุนเรา อย่างบางคนเราก็ไปเชิญมาสอน อย่างลุงหวาน ลุงหลวด ป้าอาง ป้าเปี๊ยะ บางคนก็ให้ลูกๆ หลานๆ มาเรียน หรืออย่างเจ๊คร บางทีเราหัดเด็กแล้วไปเล่นกับเจ๊ครก็มี เราก็ยินดี เพราะใจเราคิดว่า เออ เราจะช่วยฝึกเด็กให้ บางทีเราไม่มีงาน เจ๊ครมีงานก็พาเด็กไปแสดง เด็กจะได้มีงานแสดง ขึ้นเวทีบ่อย เดี๋ยวก็เก่งเอง"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

- **เครือข่ายทางการเมือง**

เครือข่ายทางการเมืองเป็นเครือข่ายที่ป้าอำนวยสร้างขึ้นมาใหม่ เมื่อพิจารณาจากตำแหน่งใหม่ๆ ที่เพิ่งเกิดขึ้น เช่น ตำแหน่งในองค์การบริหารส่วนตำบล กองทุนหมู่บ้าน ชมรมแม่บ้าน คณะกรรมการการศึกษา ซึ่งเพิ่งเกิดขึ้นมาไม่นาน การที่ป้า

อำนวยเคยแสดงเท่งตุ๊ก มีโอกาสได้ฝึกฝนตนเองในพื้นที่สาธารณะ ถึงแม้ว่าจะเลิกเล่นเท่งตุ๊กไปแล้ว แต่ได้ประยุกต์ทักษะดังกล่าวในพื้นที่สาธารณะอื่นๆ เช่น เป็นประธานกลุ่มแม่บ้าน กรรมการกองทุนหมู่บ้าน กรรมการการศึกษาโรงเรียนบ้านเจ้าหลาว เป็นต้น การทำงานในพื้นที่สาธารณะดังกล่าวทำให้มีโอกาสสร้างเครือข่ายทางการเมืองประกอบกับเครือข่ายครอบครัวบางคนก็มีตำแหน่งทางการเมือง ได้แก่ ผู้ใหญ่บ้าน ผู้ช่วยผู้ใหญ่บ้าน สมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบล จึงทำให้ป้าอำนวยมีเครือข่ายทางการเมืองให้การสนับสนุน ทั้งนี้สมาชิกในเครือข่ายทางการเมืองล้วนมีส่วนช่วยสนับสนุนในการสืบทอด เช่น เป็นเครือข่ายที่ช่วยแพร่กระจายข่าวสาร หรือชมรมแม่บ้านที่ช่วยทำอาหารเลี้ยงทั้งครูและเด็กๆ ที่มาฝึก องค์การบริหารส่วนตำบลที่ช่วยพาเด็กๆ ที่ฝึกไปแสดงโชว์ทั้งในงานต้อนรับคณะผู้มาเยี่ยมชมการดำเนินงานของอบต. และรำเปิดงานครบรอบ 131 ปีแหลมเสด็จต่อหน้าองคมนตรี ช่วงเดือนตุลาคม 2550 เท่ากับเป็นการช่วยขยายพื้นที่ให้แก่ละคร

*“อย่างงานที่แหลมเสด็จ อบต. เขามาหาให้ไปรำหน้าองคมนตรีก่อนหน้านี้ที่มีทหารมาเยี่ยมชม อบต. เขาก็มาหาเราไปรำต้อนรับ ทหารชอบใจใหญ่ที่เด็กๆ ไปรำ อย่างเด็กตัวเล็กๆ ชอบมาก เพราะเด็กทำอะไรน่ารักไปหมด ถึงรำยังไม่ค่อยเก่ง ก็ยังน่ารัก”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*“ช่วงที่ฝึก เราเลี้ยงอาหารเย็นเด็กๆ ด้วย ได้กลุ่มแม่บ้านมาช่วยทำอาหารเลี้ยงพวกเด็กๆ ทุ่นแรงเราไปเยอะ ถ้าเราต้องมาสอนรำ ต้องมาทำกับข้าว คงไม่ไหวหรอก ดูแลไม่ทั่ว”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

- **เครือข่ายครอบครัว**

เนื่องด้วยครอบครัวของป้าอำนวยเป็นครอบครัวศิลปิน ดังนั้น สมาชิกในครอบครัวล้วนเข้ามามีส่วนช่วยเหลือในการสืบทอด ทั้งน้องเข็มที่มาช่วยฝึกสอนรำแก่เด็กๆ ลุงซึ่งเป็นสามีของป้าอำนวยที่ช่วยหัดดนตรี และอำนวยความสะดวกทั้งเรื่องการเดินทาง นอกจากนี้ ครอบครัวของป้าอำนวยเป็นครอบครัวดั้งเดิมของบ้านเจ้าหลาว ดังนั้น จึงมีเครือญาติที่อาศัยอยู่ในชุมชนเป็นจำนวนมาก ทั้งป้าอร ป้าอาง ป้าสง่า ซึ่งเคยหัด

ละครมาด้วยกัน ผู้ใหญ่ธนิสร ชักชวนวงษ์ และ นายฉัตรชัย ชักชวนวงษ์ สมาชิกองค์การบริหารส่วนตำบลก็เป็นญาติของป้าอำนวย และยังมีบุคคลอื่นๆ อีกมากมายที่เกี่ยวข้องเป็นเครือญาติ เครือข่ายครอบครัวมีส่วนช่วยสนับสนุนการสืบทอดหลายด้าน ทั้งด้านการดำเนินกิจกรรมสืบทอด การจัดกิจกรรมการประกวด ฯลฯ

- **เครือข่ายโรงเรียน**

โรงเรียนในชุมชน คือ โรงเรียนบ้านเจ้าหลาวต้องถือว่าเป็นเครือข่ายเก่าหรือต้นทุนเดิมที่ป้าอำนวยมีอยู่ ความสัมพันธ์กับเครือข่ายนี้ แม้ว่าจะเป็นความสัมพันธ์แบบเป็นทางการ ไม่ได้แนบแน่นเหมือนเครือข่ายครอบครัว และเครือข่ายศิลปิน โรงเรียนบ้านเจ้าหลาวเป็นเครือข่ายเก่าที่เคยมีสายสัมพันธ์กันมา เพราะโรงเรียนบ้านเจ้าหลาวเคยเชิญป้าอำนวยไปสอนรำในโรงเรียนชั่วระยะเวลาประมาณ 3-4 เดือน ในปี 2545 แม้ว่าการสืบทอดในโรงเรียนจะจบสิ้นลง แต่ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินและครูอาจารย์ยังคงมีอยู่ ในการสืบทอดโดยได้รับการสนับสนุนจาก สพส. ป้าอำนวยจึงเรียนเชิญคณะครูจากโรงเรียนเข้ามาเป็นคณะกรรมการดำเนินการด้วย เพื่อที่จะได้รับทราบการดำเนินกิจกรรมกับเด็กๆ ซึ่งส่วนใหญ่ก็เป็นเด็กที่เรียนที่โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว นอกจากนี้ ศิลปินมีความคิดที่จะผลักดันให้การสืบทอดละครเท่งตุ๊กเข้าไปอยู่ภายใต้ร่มเงาของสถาบันการศึกษาอีกครั้ง เพื่อสร้างความยั่งยืนในการสืบทอด รวมทั้งสร้างความรู้สึกว่าละครเท่งตุ๊กเป็นสื่อของชุมชนที่เด็กๆ ในท้องถิ่นควรจะต้องรู้จัก โดยมีสถาบันการศึกษาประทับตรารับรองความเป็นสื่อท้องถิ่น

**เครือข่ายภายนอกชุมชน**

- **ชมรมศิลปินพื้นบ้านจังหวัดจันทบุรี**

ชมรมศิลปินพื้นบ้านจังหวัดจันทบุรี เป็นชมรมที่จัดตั้งขึ้นโดยศิลปินพื้นบ้านในจังหวัดเมื่อ พ.ศ. 2543 โดยมีนายภูมินทร์ อินทร์สุข เป็นประธานชมรมและมีนายสุเวศน์ ภู่ระหงษ์ เป็นรองประธานฯ มีสมาชิกซึ่งเป็นศิลปินพื้นบ้านประมาณ 30 คน การรวมกลุ่มกันเป็นชมรมแม้ว่าจะเป็นการรวมกลุ่มกันอย่างไม่เป็นทางการ แต่ก็มีการช่วยสนับสนุนศิลปินพื้นบ้านอย่างแข็งขัน โดยเฉพาะเรื่องการขยายหรือหาพื้นที่การแสดงให้แก่ศิลปินพื้นบ้านได้มีเวทีในการแสดงความสามารถ เพื่อสร้างชื่อเสียง อัตลักษณ์ ความภาคภูมิใจแก่ประชาชนจังหวัดจันทบุรี รวมทั้งในการดำเนินงานยังคำนึงเรื่องศักดิ์ศรีของศิลปินเป็นสำคัญ โดยป้าอำนวยได้รู้จักและมีความคุ้นเคยกับ

คุณสุเวศน์ ภู่ระหงษ์ รองประธานชมรม ทำให้มีโอกาสได้ไปแสดงนอกชุมชนหลายงาน ไม่ว่าจะเป็นงานกาชาดจังหวัด งานวันตากสิน งานของดีเมืองจันทร์ ฯลฯ ทำให้ละครเท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาวเป็นที่รู้จักมากขึ้น

*"ผมรู้จักป้าอำนวยตอนปี 43 ที่ไปร่วมงานของสาธารณสุขที่เขาจัดเวทีให้สื่อพื้นบ้านในจันทบุรีมาพบกันที่ราชภัฏรำไพพรรณี เพราะเขาจะให้สื่อพื้นบ้านช่วยรณรงค์เรื่องไข้เลือดออก เจอกันที่นั่น ป้าอำนวยเขามีเท่งตุ๊ก เขาก็เอาเท่งตุ๊กมาโชว์ ผมว่าตอนนั้นป้าแกแต่งเพลงลูกน้ำยุงลายป้องกันไข้ไว้นะ.....อย่างชมรมเราช่วยศิลปินเรื่องการรับงานแสดง หรือไปหางานที่หน่วยงานต่างๆจัดและเราไปดูสิว่าพอจะมีเวทีสำหรับการแสดงพื้นบ้านบ้างไหม ไปหาเวทีให้ศิลปินได้แสดงกัน พอไปแสดง ก็ตามไปดูแล เพราะบางงานเอาศิลปินเราไป แล้วไม่ให้เกียรติกันเลย ให้ไปเล่นเวทีเล็กๆ แอบๆ แล้วให้เวทีใหญ่ เด็กๆ แสดง หรือบางทีให้จ้ำบ๊ะขึ้นไปเวทีใหญ่ อย่างนี้ผมยอมไม่ได้ ฝีมือระดับครูบาอาจารย์ เอาไปเล่นแบบซ่อนๆ แล้วเด็กเมื่อวานซืนมันจะมาแซงหน้าไปขึ้นเวทีใหญ่ได้อย่างไร ฝีมือเทียบกันไม่ได้เลย"*

(สุเวศน์ ภู่ระหงษ์, สัมภาษณ์ 13 ตุลาคม 2549)

*"ได้รู้จักอาจารย์สุเวศน์ตอนไปงานรณรงค์ลูกน้ำยุงลายของสาธารณสุข เพราะตอนนั้นเท่งตุ๊กก็ไปช่วยรณรงค์ให้คนป้องกันเรื่องไข้เลือดออก ทำลายพวกแหล่งน้ำขัง ไม่ให้ยุงมาไข่ หลังจากนั้น พอมีงานที่ไหน อาจารย์สุเวศน์จะมาชวนไปเล่นตลอด ทำให้เราได้เปิดตัว คนข้างนอกรู้จักมากขึ้น อย่างไปงานวันตากสิน งานเทศกาลผลไม้ เราก็ไปเล่น อย่างที่ได้มาทำงานกับ สพส. ก็เพราะอาจารย์สุเวศน์แนะนำมา"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

- **โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.)**

ป้าอำนวย สุธาโร ได้เข้าร่วมเป็นหนึ่งในภาคีที่สนใจจะนำละครเท่งตุ๊กมาใช้ประโยชน์ในการสร้างเสริมสุขภาพ ภายใต้ชื่อโครงการว่า "เท่งตุ๊กสุขที่ได้รำ" ในปี 2548 มีระยะเวลาดำเนินการ 1 ปี การร่วมงานกับ สพส. ซึ่งเป็นหน่วยงานภายนอกนั้น สพส.จะมีลักษณะการ

ดำเนินงานที่แตกต่างจากหน่วยงาน ดังนั้น นักวิจัยจึงใคร่ขอแนะนำ สพส. เพื่อที่จะได้เข้าใจกระบวนการทำงานที่ป้าอำนวยจะต้องดำเนินการด้วย

จากเอกสาร “ห้องรับแขกของเรา ชาวสพส. ที่จัดทำโดยโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) ระบุว่า สพส.ภายใต้การสนับสนุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ มีระยะเวลาดำเนินการระหว่าง พ.ศ. 2546-2549 โดยมีเป้าหมาย คือ (ก) เพื่อส่งเสริมขบวนการ (Movement) ด้านสุขภาพของคนไทยในพื้นที่ต่างๆ โดยฝีมือของสื่อพื้นบ้าน (ข) เพื่อสนับสนุนให้เกิดการปรับวิธีคิดเกี่ยวกับสุขภาพโดยสื่อและวัฒนธรรมพื้นบ้านอันอาจผลักดันไปสู่การพัฒนาในระดับโครงสร้างต่อไป (ค) เพื่อกระตุ้นให้เกิดกิจกรรมที่มีเป้าหมายเพื่อการ “สร้างเสริมสุขภาพโดยสื่อพื้นบ้าน” ที่ก่อผลเป็นรูปธรรมในชีวิตประจำวันของประชาชน (ง) เพื่อพัฒนาและสร้างเสริมความเข้มแข็งของบรรดาทุนทางสังคม เช่น ตัวศิลปินพื้นบ้าน และวัฒนธรรมพื้นบ้านในแง่สุขภาพชุมชน

ฐานความรู้ในการทำโครงการกับ สพส. คือ รู้จัก รู้ใจ รู้ใช้ รู้รักษา ซึ่งเป็นฐานความรู้ที่ สพส. นำไปใช้ในการทำโครงการกับภาคีสื่อพื้นบ้านทุกภาคี รวมทั้งละครเท่งตุ๊กด้วย โดยมีรายละเอียด ดังนี้

(ก) รู้จัก เป็นหลักการเบื้องต้นก่อนเริ่มทำโครงการแบบ สพส. คือ ต้องรู้จักสื่อพื้นบ้านที่จะนำมาใช้ในการแก้ปัญหาชุมชน ซึ่งทำได้โดยกระบวนการวิเคราะห์คุณลักษณะ (Attribute) การวิเคราะห์ดังกล่าวมีประโยชน์ในการหาแนวทางสืบทอด ปรับประยุกต์ เป็นต้น

(ข) รู้ใจ คือ แนวทางการวิเคราะห์รูปแบบ – คุณค่า ภายใต้แนวคิด “ต้นไม้แห่งคุณค่า” การทำต้นไม้แห่งคุณค่าจะทำให้เราเห็นว่า อะไรเป็นราก (คุณค่า) อะไรเป็น ดอก ใบ ลำต้น (รูปแบบ) หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่ง คือ จำแนกว่าอะไรเป็นเปลือก กระพี้ แก่น ซึ่งผู้ที่จะบอกได้นั้น คือ เจ้าของวัฒนธรรม ตามแนวคิดสิทธิเจ้าของวัฒนธรรม

(ค) รู้ใช้ คือ การพิจารณาเหลี่ยมมุมของสื่อพื้นบ้านแต่ละชนิดว่ามี “บทบาทหน้าที่” อย่างไรต่อคนในชุมชน หน้าที่ของสื่อพื้นบ้านมีมากมายตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน การรู้ใช้ยังทำให้เราเห็นว่า บทบาทบางอย่างของสื่อ

พื้นบ้าน ทำหน้าที่อย่างแข็งแรงต่อคนในชุมชนมาตั้งแต่อดีต แต่พอถึงปัจจุบัน สถานการณ์ทางสังคมเปลี่ยนไป บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านก็เปลี่ยนแปลงไปด้วย หมายความว่า สื่อพื้นบ้านเกิดขึ้นพร้อมบริบทหนึ่งๆ เมื่อสภาพแวดล้อมเปลี่ยนแปลง การทำหน้าที่บางอย่างอาจหดหาย บางอย่างอาจเพิ่มขึ้น

(ง) รู้รักษา หมายถึง การพยายามทำให้สื่อพื้นบ้านอยู่กับชุมชนต่อไป ซึ่งสื่อพื้นบ้านบางอย่างอาจสูญหายไปแล้ว แต่สามารถรื้อฟื้นให้กลับมาทำหน้าที่ต่อชุมชนได้ ตามแนวคิดที่เรียกว่า “ครบเครื่องเรื่องรื้อฟื้น” โดย สพส. เน้นการรื้อฟื้นในสิ่งที่เป็นเนื้อหา หรือคุณค่า มากกว่ารูปแบบเพื่อมาแก้ไขปัญหาของชุมชน โดยใช้หลักการ “สิทธิทางวัฒนธรรมของเจ้าของวัฒนธรรม”

ทั้งนี้ สพส. มีหลักการทำงานที่สำคัญ คือ การทำงานแบบเคียงบ่าเคียงไหล่ โดยสพส. เห็นว่า สิ่งที่ควรติดตั้งให้กับภาคี คือ ความรู้ที่ได้จากการทำโครงการ ดังนั้น ความรู้ที่ว่านี้มิใช่เพียงความรู้ทางวิชาการจากทีมงาน สพส. แต่เป็นความรู้ที่มาจากชุมชน ศิลปิน ชาวบ้าน หรือแม้แต่เยาวชนทุกคน สพส. ทำงานร่วมกับภาคี สนับสนุนเรื่องความรู้ทางวิชาการ และจัดเวทีให้เกิดการพบปะกันระหว่างภาคี ทำให้เกิดเพื่อน มิตร เกลอ ช่วยเหลือเกื้อกูลกัน รวมทั้งการจัดสรรเงินทุนให้แก่ภาคีเพื่อไปดำเนินกิจกรรม โดยสพส. นั้นจะให้คำปรึกษา คำแนะนำอย่างใกล้ชิด แบบเคียงบ่าเคียงไหล่กับภาคี เงินทุนนั้นแม้ว่าจะไม่ใช่ปัจจัยที่สำคัญที่สุดในการสืบทอด แต่ก็เปรียบเสมือนน้ำเลี้ยงในช่วงเริ่มต้นของสื่อพื้นบ้านในการหยัดยืนกลับมาทำหน้าที่ต่อชุมชนอีกครั้ง

การมีเครือข่ายภายนอก เช่น สพส. ช่วยเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ศิลปินหลายด้าน โดยเฉพาะด้านความรู้เกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน เช่น ความรู้เกี่ยวกับการวิเคราะห์คุณลักษณะ ต้นไม้แห่งคุณค่า บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน เป็นต้น เพราะการสืบทอดในยุคปัจจุบัน หากศิลปินมีเพียงแค่ความรู้เกี่ยวกับทักษะการแสดงคงไม่เพียงพอสำหรับการต่อสู้ในยุคปัจจุบัน นอกจากนี้ยังช่วยเปิดโลกทัศน์ในการทำงาน เพราะมีโอกาสแลกเปลี่ยนประสบการณ์กับภาคีสื่อพื้นบ้านอื่นๆ รวมทั้งการมีขวัญและกำลังใจ รวมทั้งความภาคภูมิใจในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านต่อไป เพราะมีหน่วยงานที่เห็นถึงความสำคัญและให้การสนับสนุนอย่างจริงจัง รวมทั้งได้พบปะกับผู้ที่มีอุดมการณ์ในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านร่วมกัน ได้มีโอกาสนำละครเท่งตุ๊กไปแสดงในงานต่างๆ

นอกจากเป็นการขยายพื้นที่แล้ว ยังเป็นการสร้างความภาคภูมิใจให้แก่ศิลปิน รวมถึงการได้ชักนำไปรู้จักเครือข่ายอื่นๆ นอกชุมชน เช่น เครือข่ายศิลปินนอกชุมชน รวมทั้งสถาบันการศึกษานอกชุมชน เช่น มหาวิทยาลัยบูรพา เป็นต้น

> *"ตอนทำโครงการแม้ว่าจะเหนื่อยหน่อย เพราะไม่ใช่แค่เขียนโครงการหน้าสองหน้าแล้วจะได้ทุนมาทำ ต้องมาช่วยกันคิด ช่วยกันวางแผน ทำงานกับ สพส. ป้าต้องคิดเยอะเลย ทำให้มีการจัดความรู้เป็นระบบขึ้น เมื่อก่อนไม่ค่อยได้คิดอะไรแบบนี้ พอโครงการผ่าน เราก็ได้ไปอบรม ได้ไปเจอศิลปินคนอื่นๆ เขาทำงานเหมือนเรา เรารู้สึกมีกำลังใจมากขึ้น ไปครั้งหนึ่งเหมือนมีไฟในตัว อยากทำโน่นนี่ บางทีเราก็พาเด็กๆ ไปโชว์ด้วย คนอื่นเขาจะได้รู้จักเราบ้าง ได้เผยแพร่ศิลปะพื้นบ้านของบ้านเรา ได้รู้จักกับ สพส. แล้วดีมาก ทำให้ป้าได้รู้จักอาจารย์ฟ้า ทำให้นักศึกษาได้รู้จัก เพราะอาจารย์ฟ้าชักจูงมาได้ไปโชว์ในมหาวิทยาลัย*
>
> (อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

- **มหาวิทยาลัยบูรพา**

มหาวิทยาลัยบูรพาเป็นหนึ่งในหน่วยงานภายนอกที่เป็นเครือข่ายกับป้าอำนวย สืบเนื่องจากการที่ป้าอำนวยเข้าร่วมเป็นภาคีกับ สพส. เนื่องด้วยผู้วิจัยซึ่งเป็นผู้ประสานงานโครงการประจำภาคตะวันออก (Node) เป็นอาจารย์อยู่ที่มหาวิทยาลัยบูรพา ซึ่งก่อนหน้านี้ป้าอำนวยไม่ได้รู้จักหรือทำกิจกรรมร่วมกับมหาวิทยาลัยบูรพามาก่อน ดังนั้น มหาวิทยาลัยบูรพาจึงเป็นเครือข่ายใหม่รวมทั้งเป็นต้นทุนใหม่ที่เกิดขึ้นหลังจากที่ป้าอำนวยเข้าร่วมเป็นภาคีกับสพส. แล้ว นอกจากนี้ในการดำเนินการของสพส. ได้ดำเนินงานกับมหาวิทยาลัย โดยสนับสนุนชมรมสื่อพื้นบ้านของนิสิตนักศึกษา และมหาวิทยาลัยบูรพาก็มีชมรมนิสิตที่ทำกิจกรรมกับละครเท่งตุ๊ก

**ชมรมสื่อพื้นบ้านมหาวิทยาลัยบูรพา** เป็นการรวมกลุ่มของนิสิตภาควิชานิเทศศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ที่สนใจและมีความต้องการจะทำกิจกรรมเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน โดยเริ่มก่อตั้งในปี พ.ศ. 2548 มีนางสาวปาจารีย์ พวงศรี เป็นประธาน และมีสมาชิกที่ร่วมทำกิจกรรมประมาณ 15 คน โดยในปีแรกทำกิจกรรมกับสื่อพื้นบ้านอาใย อ.อรัญประเทศ จ.สระแก้ว ทั้งนี้สมาชิกบางส่วนประมาณ 5 คนจะเป็นผู้สานต่อกิจกรรมที่รุ่นแรกได้ทำไว้ ในปีที่ 2 พ.ศ. 2549 ชมรมสื่อพื้นบ้าน มีนายพงศธร มะลิวัลย์ เป็นประธาน ทั้งนี้นายพงศธรเคยเป็นสมาชิกร่วมทำกิจกรรมมาตั้งแต่ปีแรกแล้ว

การดำเนินกิจกรรมของชมรมสื่อพื้นบ้านได้รับการสนับสนุนจากโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข ทั้งในด้านงบประมาณ และองค์ความรู้ที่จะนำไปใช้ในการดำเนินกิจกรรม เพราะก่อนที่จะดำเนินกิจกรรม สมาชิกทุกคนจะต้องไปเข้าค่ายเพื่อให้ความรู้เกี่ยวกับสื่อ ทั้งประเภทของสื่อพื้นบ้าน คุณลักษณะของสื่อพื้นบ้านแต่ละประเภท การวิเคราะห์คุณลักษณะ ต้นไม้แห่งคุณค่า เป็นต้น เป็นการให้เด็กมีความรู้ (Knowledge) ก่อนที่จะลงมือดำเนินกิจกรรม (Practice) ซึ่งเป็นแนวทางการทำงานของ สพส. คือ "การขับเคลื่อนโครงการบนฐานความรู้" โดยสมาชิกชมรมเคยเข้าร่วมอบรมทั้งการอบรมที่สพส. จัดขึ้นเพื่อให้ชมรมสื่อพื้นบ้านที่ สพส. ให้การสนับสนุนมาอบรมร่วมกัน และมีบางกิจกรรมที่นักวิจัยพานิสิตไปร่วมสังเกตการณ์ด้วย เช่น เวทีที่บ้านป่าแดด จ. เชียงใหม่ และเวทีพี่สอนน้อง ที่จ.ชลบุรี นอกจากนี้ นิสิตยังจัดกิจกรรมนำสื่อพื้นบ้านมาแสดงเผยแพร่ในมหาวิทยาลัยในช่วงที่คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์จัดงานวันมนุษย์และสังคมขึ้น ในช่วงเดือนมกราคมของทุกปี สื่อพื้นบ้านที่กลุ่มชมรมเคยนำมาแสดง ได้แก่ เอ็งกอ นาเสบ เป็นต้น การที่นิสิตชมรมมีโอกาสทำกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับสื่อพื้นบ้านเป็นเสมือนการเตรียมดินก่อนที่จะปลูกต้นไม้

สำหรับการดำเนินกิจกรรมกับละครเท่งตุ๊ก มีอยู่ด้วยกัน 3 กิจกรรม โดยผู้วิจัยเข้าไปมีส่วนร่วมทั้งในการทำกิจกรรม มีส่วนร่วมในการสังเกตการณ์กิจกรรมทั้ง 3 กิจกรรม ได้แก่

(ก) **การเก็บข้อมูลเท่งตุ๊ก** โดยผู้วิจัยในฐานะอาจารย์ที่ปรึกษาชมรมได้ให้นิสิตซึ่งส่วนใหญ่เป็นคนนอกชุมชนเข้าไปร่วมสังเกตการณ์ทั้งในการฝึกซ้อม การแสดง รวมทั้งไปสัมภาษณ์พูดคุยกับศิลปินทั้งรุ่นอาวุโส และรุ่นเด็ก ผู้ปกครอง รวมทั้งชาวบ้านทั่วไป การมาเก็บข้อมูลเท่งตุ๊กนั้นทำให้เด็กรู้จักเท่งตุ๊กเพิ่มขึ้น และเป็นการเก็บข้อมูลก่อนที่จะจัดทำค่ายในข้อ (ข)

(ข) **ค่ายเพื่อมาเรียนรู้เท่งตุ๊ก** จำนวน 2 วัน 1 คืน โดยใช้บ้านของป้าอำนวยเป็นสถานที่จัดกิจกรรม นิสิตที่มาทำค่ายคือ นิสิตกลุ่มที่เคยทำกิจกรรมเก็บข้อมูลเท่งตุ๊กมาแล้ว การทำค่ายจึงถือเป็นกิจกรรมต่อยอดจากกิจกรรมในครั้งแรก กิจกรรมในค่ายมีการติดตั้งกระบวนการวิเคราะห์คุณลักษณะ (Attribute analysis) การวิเคราะห์ตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า การสืบทอดเท่งตุ๊กต่อไปในอนาคต โดยกิจกรรมทำกับกลุ่มศิลปินรุ่นเด็กที่มาฝึกหัดเท่งตุ๊ก จำนวน 15 คน ส่วนตอนกลางคืน เป็นกิจกรรมชมเท่งตุ๊ก พร้อมร่วมฝึกเท่งตุ๊ก โดยใช้แนวคิดเรื่อง Production approach คือการขยับขยาย

บทบาทของผู้ชมที่มิใช่ให้ชมเพียงอย่างเดียว แต่ให้ลองมาฝึกทำด้วย จะได้มีความเข้าใจและเห็นคุณค่าของเท่งตุ๊กมากขึ้น ทั้งนี้ในการแสดงของเด็กๆ จะใช้แนวคิดสาระบันเทิง (Edutainment) คือ ให้ความรู้ควบคู่กับความบันเทิง

เนื่องจากนิสิตเป็นคนนอกชุมชน ก่อนการแสดง ป้าอำนวยจึงต้องแนะนำเท่งตุ๊กๆ ให้นิสิตรู้จักก่อน เช่น แนะนำที่มาของชื่อ เรื่องที่เล่น การแต่งกาย วาระโอกาส เครื่องดนตรี รวมทั้งแนะนำนักแสดง ขณะที่กำลังแสดงอยู่ ป้าอำนวยจะมีการอธิบายประกอบ โดยเฉพาะในฉากสำคัญ ชื่อท่ารำ ชื่อทำนองดนตรี เป็นต้น เมื่อจบการแสดงป้าอำนวยมีการเชิญชวนให้นิสิตลองมาร่วมหัดรำ และเล่นดนตรี ซึ่งนิสิตที่ไปเข้าค่ายต่างทดลองทำในสิ่งที่ตนสนใจ ใครสนใจรำก็ไปหัดรำ ใครสนใจเครื่องดนตรีชนิดใดก็ไปทดลองเล่น โดยมีศิลปินเด็กฝึกสอน ซึ่งเท่ากับเป็นการสลับบทบาทของศิลปินเด็กจากเคยเป็นผู้เรียน หรือเป็นผู้รับ (Receiver) เปลี่ยนบทบาทมาเป็นผู้สอนหรือเป็นผู้ส่งสารบ้าง (Sender) ทั้งนี้ หากนิสิตสนใจรายละเอียดเพิ่มเติมสามารถอ่านรายละเอียดได้จากบอร์ดนิทรรศการที่แขวนไว้รอบบ้านป้าอำนวย

ทั้งนี้ กิจกรรมการเก็บข้อมูลเท่งตุ๊กและค่ายเพื่อมาเรียนรู้เท่งตุ๊กนั้นทำในนามของชมรมสื่อพื้นบ้านของนิสิตภาควิชานิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา โดยได้รับการสนับสนุนงบประมาณจาก สพส. สมาชิกในชมรมสื่อพื้นบ้านที่มาทำกิจกรรมกับสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊ก ถือว่าเป็นสมาชิกรุ่นที่ 2 โดยสมาชิกรุ่นแรกทำกิจกรรมกับสื่อพื้นบ้านอาใย สมาชิกชมรมสื่อพื้นบ้านรุ่นที่ 2 มีจำนวน 15 คน มีนายพงศธร มะลิวัลย์เป็นประธานชมรม

(ค) **กิจกรรมการฝึกหัดเท่งตุ๊ก** จำนวน 2 วัน 1 คืน โดยนิสิตที่มาฝึกหัดเรียนเท่งตุ๊ก คือ นิสิตที่ลงทะเบียนเรียนวิชาสื่อพื้นบ้านเพื่อการประชาสัมพันธ์ ในภาคการศึกษาต้น 2550 จำนวน 20 คน เป้าหมายในการมาฝึก คือ เพื่อนำเท่งตุ๊กไปแสดงให้นิสิตในมหาวิทยาลัยบูรพาชม ทั้งนี้ ในสถานที่จัดการแสดงมีการจัดนิทรรศการให้ความรู้เกี่ยวกับเท่งตุ๊ก ซึ่งเป็นข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ศิลปินที่มาช่วยฝึกสอน ศิลปินที่มาฝึกสอนนิสิต ได้แก่ ป้าอำนวย และป้าสำอางค์ โดยมีน้องเลี๊ยบและน้องแอ๊บเป็นผู้ช่วย ส่วนเครื่องดนตรีนั้น มีน้องเท่ห์และน้องเบิกเป็นผู้ฝึกสอนให้แก่รุ่นพี่ๆ หลังจากที่ฝึกสอนที่บ้านป้าอำนวยแล้ว ป้าอำนวยได้มอบวีซีดีท่ารำเพื่อให้นิสิตนำกลับมา

ฝึกซ้อมที่มหาวิทยาลัย ส่วนบทร้องนั้น นิสิตใช้วิธีการบันทึกเทป แล้วนำกลับมาฝึกเช่นกัน ส่วนเรื่องที่นิสิตฝึกหัดแสดง คือ เรื่องสังข์ทอง ตอนรจนาเลือกคู่ เนื่องจากเหมาะสมกับจำนวนนิสิต และแสดงได้ง่ายกว่าเรื่องอื่นๆ การฝึกหัดการรำเป็นไปไม่ยากนัก เนื่องจากตัวผู้แสดงหลัก ได้แก่ ผู้ที่แสดงเป็นสังข์ทองและรจนานั้นมีพื้นฐานทางด้านการรำมาก่อน ส่วนที่ยากกว่า คือ การฝึกบทร้อง ทั้งนี้ นิสิตต้องการใช้เท่งตุ๊กในการรณรงค์ให้นิสิตในมหาวิทยาลัยแต่งกายให้เรียบร้อย โดยคำพูดจะสอดแทรกอยู่ในบทเจรจาระหว่างนางมณฑาและธิดาทั้งเจ็ดพระองค์ และอยู่ในบทเจรจาที่ธิดาองค์โตสอนน้องๆ การนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ในการรณรงค์นี้นับว่ามิใช่เป็นเรื่องใหม่ เพราะเท่งตุ๊กหรือสื่อพื้นบ้านอื่นๆ ก็เคยถูกหน่วยงานต่างๆ นำไปใช้ประโยชน์ในการพัฒนาสังคมในมิติต่างๆ เช่น มิติสุขภาพ อยู่เนืองๆ

ส่วนในวันที่แสดงจริงนั้น นิสิตช่วยกันจัดบอร์ดนิทรรศการให้ความรู้ก่อนดูเท่งตุ๊ก ทั้งนี้ในวันแสดงนั้นมีการแสดงสื่อพื้นบ้านของนิสิตกลุ่มอื่นๆ ได้แก่ รำสวด และเอ็งกอด้วย ส่วนผู้เข้าชมก็เป็นนิสิตที่สนใจ ทั้งนี้ป้าอำนวยได้มาช่วยดูแลช่วยเหลือหลายด้าน เช่น ช่วยเรื่องการแต่งกาย การฝึกซ้อมเตรียมความพร้อมก่อนแสดงจริง ส่วนน้องเบิกก็มาช่วยตีกลองให้

ผลที่เกิดขึ้นจากกิจกรรมการฝึกหัดเท่งตุ๊ก ซึ่งเป็นการดำเนินกิจกรรมร่วมกับเครือข่ายใหม่ หากมองในมุมของศิลปิน กิจกรรมดังกล่าวเป็นการขยายทั้งกลุ่มเป้าหมาย ขยายทั้งพื้นที่ในการแสดง รวมทั้งเป็นรูปแบบหนึ่งของการสร้างผู้ชมตาคม ได้เผยแพร่ละครเท่งตุ๊กซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของบ้านเจ้าหลาวให้คนภายนอกชุมชนได้รู้จักและชื่นชมภูมิปัญญาของชาวบ้าน ความรู้และภูมิปัญญาแบบชาวบ้านได้เข้ามาสู่สถาบันการศึกษาทำให้ศิลปินมีความภาคภูมิใจเพิ่มมากขึ้น การแสดงเท่งตุ๊กของนิสิตจึงเท่ากับเป็นการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม (Cultural Reproduction) รูปแบบหนึ่ง หากแต่มีการปรับเปลี่ยนจากที่ศิลปินเคยผลิตซ้ำในพื้นที่ของชุมชน ปรับเปลี่ยนมาเป็นการผลิตซ้ำในพื้นที่สถาบันการศึกษา ศิลปินเช่นป้าอำนวยซึ่งเคยทำหน้าที่เป็นผู้ส่งสาร (Sender) แต่กิจกรรมในครั้งนี้พลิกบทบาทมาเป็นผู้ชม (Receiver) ถึงแม้ว่านิสิตจะไปฝึกเท่งตุ๊กจากป้าอำนวย แต่ตอนแสดงก็มีการปรับเปลี่ยนให้มีความทันสมัยมากขึ้น เช่น ตอนที่ผู้วิจัยชมสังข์ทองที่ศิลปินแสดงในหมู่บ้าน สำหรับตัวเจ้าเงาะ นักแสดงจะแต่งตัวแบบตัวพระ แต่เอาเครื่องประดับ เช่น สังวาล กรองคอ ออกไปและใช้วิธีการแต่งหน้าในการนำเสนอความเป็นเจ้าเงาะ โดยทาปากแดงเป็นวงกว้างและทัดดอกไม้แดง แต่ตอนที่นิสิตนำมาแสดงในมหาวิทยาลัย นิสิตนำหน้ากากสีดำมา

ใช้แทนการแต่งหน้า และใส่เสื้อยืดรัดรูปแขนสั้นสีดำ นุ่งโจงกระเบนแดงแทน ตอนช่วงที่นิสิตแสดงป้าอำนวยนั่งข้างผู้วิจัย และพูดกับนักวิจัยว่า

*"ที่เด็กเขาเล่น ไม่เหมือนที่เราเล่นเสียทีเดียว เขามีมาดัดแปลง อย่างชุดเจ้าเงาะ ถ้าเราเล่น เราไม่แต่งอย่างนี้ ชุดของเด็กดูทันสมัยกว่า อย่างหน้ากาก เราไม่เคยใส่ เราแต่งหน้าเอา ทาปากให้มันเลอะๆ วงใหญ่ๆ รอบปาก"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"ตอนหนูเล่น หนูไม่ได้เล่นตามที่ป้าสอนหมดหรอก ตอนที่เราหัดที่บ้านป้า เราก็ซ้อมตามที่ป้าบอก แต่ตอนมาซ้อมที่มหาวิทยาลัย เรามาคุยกันในกลุ่ม อะไรที่ยากไป เราก็ตัดออก เพราะเวลาซ้อมเรามีจำกัด อย่างชุดเจ้าเงาะ หนูเป็นคนคิดเองว่าจะแต่งแบบนี้ เพราะเรามีประสบการณ์ เราเคยทำละครเวที หนูก็ประยุกต์ใส่สื้อยืดสีดำ แล้วโจงกระเบนผ้าแดง เหมือนแบบละครเวทีที่เขาใส่กัน จะได้ดูทันสมัยขึ้น ดูดีขึ้น"*

(ศรัญญา ชาญเชี่ยว, นิสิตที่รับบทเจ้าเงาะ, สัมภาษณ์ 2 ตุลาคม 2550)

*"เวลาฝึกเพียงแค่นี้ คงทำให้เราเก่งไม่ได้หรอกค่ะ ถ้าจะให้เก่งต้องใช้เวลานะคะ อย่างหนูมีพื้นฐานการรำมา อย่างเรื่องรำ หนูอาจจะไปไวกว่าเพื่อน แต่ก็ไม่ถึงขนาดว่าหัดแล้วเป็นเลย เพราะท่ารำที่หนูหัดมากับของเท่งตุ๊กมันไม่ได้เหมือนกัน แต่อย่างหนึ่งที่หนูว่าดีมากๆ คือ หนูคงจะดูเท่งตุ๊กรู้เรื่องมากขึ้น เข้าใจมันมากขึ้น อย่างภาษาที่ใช้ ถ้าเราแค่นั่งฟังเอง อาจจะงง แต่พอเราต้องมาร้องเอง อย่างบทรจนา ก่อนจะร้อง เราก็ต้องทำความเข้าใจกับมันเสียก่อนว่าหมายความว่าอย่างไร ไม่ใช่ร้องส่งๆ ไป"*

(วริษฐา รุ่งสะอาด, นิสิตที่รับบทรจนา, สัมภาษณ์ 2 ตุลาคม 2550)

หากมองในมุมของนิสิต การมาฝึกหัดเพียงแค่ไม่กี่วันคงไม่สามารถพัฒนาไปสู่การเป็นศิลปินชั้นเลิศได้ แต่สิ่งที่นิสิตจะได้ คือ ความรู้ ความเข้าใจ และความซาบซึ้ง (Appreciate) ในสื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นคุณสมบัติพื้นฐานของการเป็นผู้ชมตาคม (Smart Audience) ต่อไป แต่สำหรับศิลปินเช่น ป้าอำนวย กิจกรรมนี้เป็นการขยายภูมิปัญญาศิลปิน (Knowledge) ให้รู้จักรสนิยมของคนรุ่นใหม่ซึ่งเป็นอีกชนชั้นหนึ่งที่ไม่ใช่รสนิยมแบบชนชั้นชาวบ้าน

**ผลที่เกิดขึ้นจากการสร้างเครือข่าย**

จากการที่ป้าอำนวยทั้งมีการทำงานกับเครือข่ายหลายลักษณะ ทั้งในและนอกชุมชน มีทั้งการรื้อฟื้นเครือข่ายเก่า เช่น เครือข่ายศิลปิน หรือ การสร้างเครือข่ายใหม่ เช่น สพส. หรือ มหาวิทยาลัยบูรพา ก่อให้เกิดผลดีในการสืบทอดหลายประการ ดังนี้

1. **เสริมกำลังการทำงาน**

ในอดีต ป้าอำนวยสืบทอดเท่งตุ๊กเพียงลำพัง ซึ่งสามารถดำเนินการไปด้วยความยากลำบาก เนื่องจากอายุของป้าอำนวยที่ปีนี้อายุ 65 ปี เรี่ยวแรงในการทำงานย่อมลดทอนลง ทั้งเรี่ยวแรงในการฝึกสอน เรี่ยวแรงในการแสวงหาพื้นที่ในการแสดง เรี่ยวแรงในการคิดพัฒนาเท่งตุ๊ก ฯลฯ เนื่องจาก ละครเท่งตุ๊กมีองค์ประกอบมาก ทั้งจำนวนนักแสดง เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี อุปกรณ์ประกอบการแสดง การมีเครือข่ายจะช่วยเสริมแรงซึ่งกันและกันในการทำงาน ทั้งเครือข่ายศิลปินที่เข้ามาช่วยในการสืบทอด แม้ว่าศิลปินหลายคนอายุมากแล้ว ความทรงจำเลอะเลือนไปตามกาลเวลา แต่สิ่งที่เห็นผลได้ชัดเจน คือ เมื่อนำศิลปินมารวมกลุ่มช่วยกันคิด แม้ว่าแต่ละคนจะคิดได้เล็กน้อย แต่การมาคุยกันแบบรวมกลุ่มทำให้สามารถต่อยอดความคิดได้เป็นอย่างดีและเป็นการตรวจสอบข้อมูลด้วยว่า ข้อมูลที่แต่ละคนนึกได้นั้น (Reflection) ถูกต้องหรือไม่ นอกจากนี้ยังมีเครือข่ายเยาวชนที่เป็นคนรุ่นใหม่ที่เป็นผู้มาสืบทอด และเครือข่ายภายนอก เช่น ชมรมศิลปินพื้นบ้านจังหวัด จันทบุรี ที่เสริมกำลังการทำงานในแง่ของการจัดหาพื้นที่ใหม่สำหรับการแสดง เช่น การแสดงในงานวันตากสินมหาราช งานวันเทศกาลผลไม้ เป็นต้น

*“ให้ทำคนเดียว ทำไม่ไหวหรอก ป้าแก่แล้ว ใจมันอยากทำอยู่แต่สังขารมันไม่ได้ มันร่วงโรย ความคิดความจำไม่ได้แม่นเหมือนเมื่อก่อนแล้ว แต่นี่มีหลายๆ คนมาช่วยทำ เพราะเราไปชวนเขามาทำด้วยกัน บางอย่างให้เรานึกคนเดียว นึกไม่ออก ได้พูดได้คุยกันหลายๆ คน ช่วยกันคิด ช่วยกันนึกทีละนิด ทีละหน่อย เดี๋ยวมันคิดออกเอง”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*“มารู้จักคุณสุเวศน์ (รองประธานชมรมศิลปินพื้นบ้าน จ.จันทบุรี-ผู้วิจัย) ดีมากเลย มีงานที่ไหน คุณสุเวศจะมาบอก มาชวนไป อย่างงานตากสิน งานเทศกาลผลไม้ งานกาชาดจังหวัด ถ้าไม่มีคุณสุเวศน์ คงไม่ได้ไปเล่นข้างนอกหรอก”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

**2. เสริมกำลังปัญญา**

การเชื่อมโยงในลักษณะเครือข่ายจะก่อให้เกิดการเรียนรู้ซึ่งกันและกัน ซึ่งสามารถนำไปปรับประยุกต์เป็นแนวทางในการทำงานสื่อพื้นบ้านของตนเองได้อย่างมีประสิทธิภาพต่อไป

เครือข่ายที่ช่วยมาเสริมกำลังปัญญาให้แก่ละครเท่งตุ๊ก คือ โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) เพราะแนวคิดการทำงานของ สพส. คือ ขับเคลื่อนโครงการบนฐานความรู้ ความรู้ที่ศิลปินได้รับจากโครงการ สพส. เช่น การวิเคราะห์คุณลักษณะ แนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า การจัดทำโครงการ การประเมินผลโครงการ ฯลฯ ความรู้ดังกล่าวสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการสืบทอดละครเท่งตุ๊กต่อไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ

*"เป็นภาคี สพส. ไม่ใช่แค่เขียนโครงการแล้วจบกัน นั่นน่ะแค่เริ่มต้น พอเขียนโครงการได้อนุมัติเขาให้ทำแล้ว ต้องไปอบรมเยอะมาก ได้ความรู้ทั้งนั้น ป้าไปมาหลายที่นี่ไม่นับรวมที่ราชภัฏรำไพฯตอนก่อนจะทำ เพราะตอนป้าไปร่วม ป้ายังไม่ได้เป็นภาคี สพส. ที่ที่ป้าเคยไปมีหลายที่ มีที่อยุธยา ที่ชลบุรี มีที่การทางฯ พิษณุโลก เรื่องที่เขาให้ความรู้ อย่างทำขาเวลามองสื่อพื้นบ้าน เปลือก กะพี้ แก่น ลองหันมาดูว่าสื่อเราที่เราหัดๆ กันอยู่ ตรงไหนเปลือกไหนกะพี้ แล้วไหนแก่น ไหนยังจะต้องมาดูอีกว่าเท่งตุ๊กมันมีประโยชน์อะไรบ้าง อย่างประโยชน์เรื่องสุขภาพ แต่ก่อนไม่เคยคิดเลย เพิ่งคิดได้ตอนมาทำโครงการนี่"*

(อำนวย สุธาโร,สัมภาษณ์)

**3. เสริมกำลังทรัพย์**

แม้ว่า "กำลังทรัพย์" จะไม่ใช่คุณูปการที่สำคัญที่สุดของเครือข่าย แต่ก็เป็นปัจจัยที่จำเป็นในการขับเคลื่อนให้โครงการสามารถดำเนินไปสู่เป้าประสงค์ที่กำหนดไว้ และอย่างน้อยก็เป็นจุดเริ่มต้นในกระบวนการทำงาน ที่อาจเชื่อมโยงไปสู่การสนับสนุนจากชุมชนในลักษณะต่างๆ ต่อไป เช่น การสนับสนุนด้านสถานที่ การสนับสนุนด้านอาหาร เป็นต้น ซึ่ง สพส. ก็เป็นหน่วยงานหนึ่งที่มาช่วยเสริมกำลังทรัพย์ให้แก่การสืบทอดละครเท่งตุ๊ก โดย สพส.ให้งบประมาณในการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวจำนวน 262,600 บาท งบประมาณดังกล่าวจัดสรรให้กลุ่มแม่บ้านในการทำอาหารเลี้ยงคณะศิลปินที่มาฝึกสอนและเด็กๆ ที่มาเรียน จัดสรรเป็นค่าเดินทางและค่าสอนของศิลปิน เป็นต้น

*“เราได้งบจาก สพส.มาช่วย เงินที่ได้เราเอาไปให้กลุ่มแม่บ้านทำกับข้าวเลี้ยงเด็กๆ ตอนเย็นที่มาฝึก ไปจ่ายค่าสอนกับคนสอน จริงๆ คนมาสอนเขาไม่ได้สนใจเรื่องค่าสอนหรอก เขามาด้วยใจกันทั้งนั้น แต่เราให้เป็นค่าเดินทาง เดี๋ยวนี้น้ำมันแพง ต้องให้เขาบ้างเมื่อก่อนที่ยังไม่ได้เงินจากสพส. ทำได้เหมือนกันแต่ว่าฝืดหน่อยหนึ่ง”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

**4. เสริมศักดิ์ศรี**

การมีเครือข่ายเข้ามาเป็นพันธมิตร เป็นตัวบ่งชี้เบื้องต้นว่า สื่อพื้นบ้านยังไม่ถูกตัดสายสัมพันธ์ออกจากชุมชน แต่ยังมีคุณค่าพอเพียงที่จะทำให้ชุมชนหันกลับมามอง และดึงกลับเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชุมชน เช่น การเข้ามาของเครือข่ายภายนอก ไม่ว่าจะเป็น ชมรมศิลปินพื้นบ้านจังหวัดจันทบุรี มหาวิทยาลัยบูรพา และที่สำคัญคือ โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) ซึ่งนี่เป็นการพิสูจน์ให้เห็นถึงการทำงานร่วมกันระหว่างเครือข่ายนอกชุมชนซึ่งเป็นปัจจัยภายนอกกับสื่อพื้นบ้านว่า มิใช่ปัจจัยภายนอกเสมอไปที่บ่อนเซาะสื่อพื้นบ้าน ยังขึ้นอยู่ว่าการเข้ามาของปัจจัยภายนอกเข้ามาในลักษณะใด

*“มีสพส. เข้ามา ชาวบ้านที่ยังหลับอยู่ เขาจะได้ตื่นกันเสียทีว่าบ้านเรามีของดีอะไร พอมีคนข้างนอกเข้ามา ชาวบ้านเขาเริ่มเห็นความสำคัญ เห็นคุณค่าของมันมากขึ้น บางทีคนในพูดกันเอง ทำกันเอง เขายังไม่ค่อยเห็นคุณค่าเท่าไร แต่พอคนข้างนอกเข้ามา ชาวบ้านก็กระตือรือร้นมากขึ้น เห็นได้ชัดเลย”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

ภายหลังที่ป้าอำนวย สุธาโร ได้ดำเนินการสืบทอดศิลปินในยุค สพส. เสร็จสิ้น แล้ว ดังนั้นในปัจจุบัน (2551) ศิลปินบ้านเจ้าหลาวจึงมีปริมาณเพิ่มมากขึ้นโดยผู้วิจัยจะสรุปกลุ่มศิลปินเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรก คือ กลุ่มนักแสดง 4 กลุ่ม และกลุ่มนักดนตรี 2 กลุ่ม ดังนี้

**นักแสดงในยุคปัจจุบัน**

**กลุ่มที่** 1 **อายุ** 50 **ปีขึ้นไป** ได้แก่ ศิลปินชั้นครู คือ ป้าอำนวย ป้าสาคร ป้าประเทือง ป้าสำอางค์ ที่ได้รับการฝึกฝนมาจากย่าโอ่โดยตรง และได้รับการยอมรับจากศิลปินด้วยกันว่าเป็นผู้มีความสามารถในการแสดง มีความรอบรู้เรื่องพิธีกรรม บทละคร ท่ารำ การแต่ง

กาย เวลาแสดงสามารถด้นกลอนสดได้ (Improvisation) เล่นได้ทุกบท ฯลฯ รวมทั้งมีความสามารถด้านการร้อง

**กลุ่มที่ 2 อายุ 30-49 ปี** ได้แก่ ผู้ที่เคยฝึกฝนกับครูโอ่มาเช่นกัน แต่เป็นรุ่นหลังที่ครูโอ่อายุมากแล้ว การฝึกมิได้เข้มข้นเหมือนยุคแรก และทักษะการรำและการแสดงยังไม่เก่ง เพราะบางคนในคณะที่เล่นอยู่ปัจจุบัน ในอดีตก็เคยเล่นอยู่กับคณะของย่าโอ่ แต่บางครั้งแสดงแล้วไม่ได้รับค่าตัว เพราะฝีมือไม่ถึงขั้น ป

**กลุ่มที่ 3 อายุ 20-29 ปี** ได้แก่ ลูกสาวและลูกสะใภ้ทั้งของป้าอำนวยและป้าสาคร ซึ่งจะมีจำนวน 4 คน โดยเป็นลูกสาวป้าอำนวย 2 คน และลูกสะใภ้ 1 คน ส่วนป้าสาครนั้นมีลูกสาว 1 คน ที่ฝึกละครกับแม่ นักแสดงกลุ่มนี้เกิดขึ้นในยุคที่ละครเท่งตุ๊กต้องต่อสู้กับปัจจัยภายนอกทั้งการเผยแพร่เข้ามาของสื่อมวลชน การขยายตัวของการศึกษาสมัยใหม่ และการเป็นเมืองท่องเที่ยว ทำให้ไม่มีผู้มาฝึกละคร ดังนั้น ศิลปินจึงต้องฝึกสมาชิกในครอบครัวเพื่อสืบทอดละครเท่งตุ๊กต่อไป แม้ว่าบรรดาลูกจะไม่ได้ต้องการฝึกด้วยความสมัครใจก็ตาม

**กลุ่มที่ 4 อายุ 7-13 ปี** คือกลุ่มเด็กรุ่นใหม่ในหมู่บ้านที่มาฝึกหัดเท่งตุ๊กทั้งกับป้าอำนวยและป้าสาคร จำนวนประมาณ 20 คน ความสามารถในการแสดงยังมีน้อย เนื่องจากระยะการฝึกฝนที่สั้น แสดงได้แค่ 2 เรื่อง คือ ไชยเชษฐ์และสังข์ทอง ไม่สามารถออกโรงได้ตามลำพัง ต้องมีผู้ใหญ่จูงไป และเวลาแสดงยังไม่สามารถด้นกลอนสดได้ ต้องมีผู้ใหญ่คอยช่วยบอกบท หรือหากแสดงได้ก็ต้องเป็นไปตามบทที่ท่องมา การแสดงยังไม่สมบทบาท และปัญหาของเด็กรุ่นใหม่ คือ การใช้เสียง ซึ่งเป็นส่วนสำคัญมาก คือ เสียงร้องของเด็กยังไม่ก้องกังวาน เพราะเด็กยังไม่รู้จักฝึกการออกเสียง ซึ่งความสามารถดังกล่าวนั้นต้องใช้เวลาและต้องผ่านเวทีในการแสดงมามากพอสมควร

สิ่งที่น่าสังเกต คือ นักแสดงระหว่างรุ่นที่ 3 และรุ่นที่ 4 นั้นมีอายุห่างกันราว 20 ปี ซึ่งเราจะเห็นได้ว่า การฝึกศิลปินขาดความต่อเนื่อง การจัดกลุ่มนักแสดงนี้ ผู้วิจัยจัดโดยนับเฉพาะกลุ่มนักแสดงที่เคยฝึกหัดเล่นเท่งตุ๊กทั้งที่ยังคงรับงานแสดงและเลิกแสดงไปแล้วแต่ยังคงอาศัยอยู่ในหมู่บ้านเจ้าหลาว

**นักดนตรีในยุคปัจจุบัน** มี 2 รุ่น

นักดนตรีจะเป็นส่วนที่คนทั่วไปมักจะมองข้ามไป ดังนั้น จึงมีการหัดเฉพาะที่จำเป็นต้องใช้งาน ไม่มีการหัดไว้หลายๆ คน ซึ่งปัจจุบัน สามารถแบ่งนักดนตรี ออกเป็น 2 รุ่น

1. รุ่นอาวุโส มีอายุ 50 ปีขึ้นไป เล่นมานานแล้วตั้งแต่ยังอยู่คณะของย่าโอ๋ โดยหัดจากย่าโอ๋และสามีของย่าโอ๋ รวมทั้งไปหัดเรียนจากที่อื่นเพิ่มเติมนอกหมู่บ้านด้วย ปัจจุบันที่เล่นอยู่วงป้าสาครต่างก็เป็นลูกศิษย์ย่าโอ๋มาทั้งสิ้น ได้แก่ นายหวาน พิจารณ์ นายสำรวจ สุขสำราญ นายคำรณ สุขสำราญ นายสนาน สมาคุณ ที่ยังมีชีวิตอยู่มาจนถึงปัจจุบัน ต่ำสุด คือ 55 ปี ส่วนสูงสุด คือ ประมาณ 70 กว่าปี

รุ่นที่ 2 คือ รุ่นเด็ก อายุไม่เกิน 12 ปี คือเด็กรุ่นใหม่ที่มาฝึกตีกลองและตีโทน เมื่อครั้งที่ป้าอำนวยได้รับการสนับสนุนจาก สพส. โดยป้าอำนวยได้ให้ศิลปินในกลุ่มแรกมาเป็นคนสอน โดยเฉพาะลุงหวาน พิจารณ์ ซึ่งเป็นลูกชายของย่าโอ๋ และลุงสำรวจ สุขสำราญซึ่งเป็นหลานของย่าโอ๋มาช่วยฝึกสอนให้กับเด็กผู้ชาย การฝึกสอนดังกล่าวทำให้มีนักดนตรีรุ่นใหม่ที่มีความสามารถทัดเทียมครูถึง 5 คน เช่น น้องเบิก น้องเท่ เป็นต้น

5.3.5.2 **การสืบทอดเนื้อหา**

**ยุคดั้งเดิม** เนื้อหาของละครเท่งตุ๊ก มี 2 ส่วน ส่วนแรก คือ การรำถวายมือ ซึ่งใช้ในการแสดงแก้บน และส่วนที่สอง คือ การเล่นเป็นเรื่อง ทั้งนี้ นักแสดงที่มีความสามารถ คือ ต้องมีความสามารถทั้งด้านการรำและการร้องควบคู่กัน รวมถึงความสามารถทางการแสดง หรืออาจจะแบ่งเนื้อหาตามนักแสดง เราสามารถแบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม เช่นกัน คือ กลุ่มแรก คือ การรำ การร้องและการแสดง ส่วนที่สองเป็นส่วนของดนตรี

การฝึกเริ่มแรก ก่อนที่จะเรียน เด็กทุกคนจะต้องไหว้ครู บอกครูก่อนว่าจะมาขอเรียนและขอให้การเรียนประสบความสำเร็จ หลังจากนั้นจึงจะฝึกท่ารำพื้นฐาน 12 ท่า เช่น สาวน้อยนาดแขน บรรจงจีบ พม่ารำขวาน พญาหงส์ และท่าเสมอ เป็นต้น ในขั้นตอนดังกล่าวจะค่อยฝึกแบบค่อยเป็นค่อยไป ยังเป็นการฝึกโดยไม่มีดนตรีประกอบ หลังจากนั้น จึงจะฝึกการใช้เสียง ฝึกร้อง โดยบทแรกที่ร้อง คือ บทออกคุณครู หลังจากร้องออกคุณครูแล้ว จึงมาสู่การฝึกรำออกคุณครู ซึ่งจะเป็นการนำท่ารำ 12 ท่าพื้นฐานมาใช้ในการรำ รวมถึงการรำซัดชาตรีที่เป็นส่วนหนึ่งของบทออกคุณครูด้วย หลังจากผ่านขั้นตอนนี้ไป จึงจะไปสู่การฝึกเล่นเข้าเรื่องตามนิทานพื้นบ้าน

เนื้อหาที่นำมาเล่นเป็นละคร ได้แก่ นิทานพื้นบ้านหรือวรรณคดีพื้นบ้านเช่น สังข์ทอง ขุนช้างขุนแผน ไชยเชษฐ์ หลวิชัยคาวี กากี พิกุลทอง ฯลฯ รวมถึงเนื้อเรื่องที่นำมาจากลิเก เช่น ดอกจิกหน้าจั่ว นรสิงห์สงคราม ดอกรักดอกโศก เนื้อหาที่จะเลือกใช้มาเป็นบทแสดงนั้นมีหลากหลายให้เจ้าภาพได้เลือก เพราะการเลือกเรื่องสมัยก่อนนั้นมีการคำนึงถึงรสนิยมของผู้ชมซึ่งเป็นชาวบ้านในท้องถิ่นหรือความนิยมของเจ้าภาพ แม้ว่าจะเป็นการหาไปแก้บนก็ตาม แต่หากว่าเจ้าภาพมิได้ระบุมา ก็เป็นหน้าที่ของโต้โผเช่นย่าโอ๋ที่จะต้องพิจารณาเอาเอง ซึ่งอาจจะพิจารณาดูจากข้อมูลเก่าๆ ว่า ชุมชนละแวกนั้น คนนิยมชมชอบเรื่องอะไร

ระยะเวลาในการแสดง หากต้องการแสดงจนจบเรื่อง ต้องใช้เวลาประมาณ 2 วัน ซึ่งไม่เป็นปัญหา เนื่องจากงานบวชสมัยก่อนหาไปแสดงก็กินเวลา 2 วัน หรือหากงานวัดก็ใช้เวลา 7 วัน 7 คืน หากเป็นงานแก้บน นอกจากรำแก้บนแล้ว หลังจากรำเสร็จก็จะมีละครให้ชม ละครแก้บนหากแสดงตอนกลางวันจะเล่น 2 แต่ง คือแต่งละ 3 ชั่วโมง หรืออาจจะเป็นกลางวันหนึ่งแต่งกลางคืนอีกหนึ่งแต่ง

การแสดงที่สามารถเล่นจนจบเรื่องนั้นนอกจากเป็นการสืบทอดบทละครให้คงอยู่แล้ว ยังเป็นการพัฒนาผู้ชม เพราะผู้ชมจะเข้าใจนิทานหรือวรรณคดีนั้นจนจบเรื่อง นอกจากนี้ การมีเวทีแสดงจำนวนมาก มีศิลปินที่มีความสามารถและได้รับบทบาทที่เหมาะสมกับตัวเอง ก็เป็นอีกเหตุผลหนึ่งที่ทำให้สามารถสืบทอดเนื้อหาได้อย่างมีประสิทธิภาพ เป็นที่ประทับใจและตราตรึงอยู่ในใจของผู้ชม

อีกส่วนหนึ่งของละครและเป็นส่วนที่คนทั่วไปมักจะลืม นั่นคือ ดนตรี ในยุคนี้มีการฝึกนักดนตรีด้วย ทั้งมือกลอง มือโทน จำนวนหลายคน ที่สามารถไว้ผลัดเปลี่ยนในการแสดงได้ แต่ปัจจุบันหลายท่านก็เสียชีวิตไปแล้ว หลายท่านย้ายที่ทำกินไปอยู่ที่อื่น ที่เหลืออยู่ก็ชราภาพมาก สิ่งที่น่าสนใจของการสืบทอดดนตรี จะพบว่ามีการสืบทอดดนตรีโดยการไปนำดนตรีจากทั้งของลิเกและหนังสดมาประสมด้วย ทำให้จากเดิมที่มีเพลงอยู่ 6 เพลง เพิ่มเป็น 12 เพลง

*“ตอนฝึกตีกลอง ผมเริ่มฝึกกับแม่โอ๋ก่อน ตอนนั้นฝึกได้แค่ 6 เพลง แม่โอ๋เลยส่งผมไปฝึกกับครูลิเก เพราะแม่โอ๋เคยเล่นลิเกมาก่อน อย่างผมเวลาไปเล่นสมัยก่อน บางทีก็ต้องไปเจอคณะลิเกบ่อยๆ เล่นประชันกันก็บ่อยๆ “*

(หวาน พิจารณ์, สัมภาษณ์ 25 เมษายน 2550)

*“อาหวิล ผัวย่าโอ๋เป็นคนสอนตีโทน สอนไม่นานก็เป็น แต่ความเก่งต้องมาฝึกเอา เรียนกับอายังตีกันไม่กี่เพลง ผมไปเรียนตีโทนเพิ่มจากพวกหนังสดที่ตราด ก็เลยมีเพลงเพิ่มเข้ามา”*

(สำรวจ สุขสำราญ, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

สิ่งที่น่าสนใจ คือ ในการสืบทอดเนื้อหานั้น แม้ว่าดูเผินๆ จะเป็นการสืบทอดเฉพาะรูปแบบซึ่งเป็นเรื่องทางโลก (Secular) แต่ความจริงหาเป็นเช่นนั้นไม่ เพราะในการฝึกสอนไม่ว่าจะเป็นการร่ายรำ การร้อง การเล่นดนตรี ล้วนห่อหุ้มไปด้วยโลกทางธรรม (Sacred) เช่น การฝึกเรียนต่อหน้าหิ้งบูชาพ่อปู่ ต่อหน้าหัวชฎา หรือการไหว้ครูก่อนการแสดง การอาราธนาเทพทั้งหลายให้มาช่วยคุ้มครองและให้การเรียนประสบความสำเร็จ ทำให้ในการสืบทอดเนื้อหามีความศักดิ์สิทธิ์ ทำให้เด็กที่มาฝึกต้องตั้งใจฟังครูอาจารย์ หรือแม้แต่ในการแสดงก็ต้องมีการอ้อนวอนพระอินทร์ พระพรหม พระนารายณ์ เทพยดาทั้งสามโลก สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ ให้ช่วยคุ้มครอง ให้คนชมรัก หรือแม้แต่การมีคาถาต่างๆ ทั้งคาถาปลูกโรง คาถามัดฉาก เสกแป้งทาปาก ทาหน้า คาถาปิดทวาร เป็นต้น ศิลปินมักจะเชื่อว่า การที่ผู้ชมรัก เพราะมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์คอยคุ้มครอง อำนวยพร หากวันไหนเล่นไม่ดี คนไม่ชม ก็จะกล่าวว่า อาจจะเกิดความผิดพลาดบางประการในการไหว้ครู เป็นต้น

*“คนที่เล่นสมัยก่อน ฝึกกันมานาน เวลามีคนหา พอตกลงกันได้ว่าจะเล่นเรื่องไหน ย่าโอ๋ก็เรียกมาเลย จะให้ใครเล่นบทอะไร เลือกได้ คนเล่นมันเยอะ ก็เลือกคนมีฝีมือ เรารู้กันว่าใครเล่นเก่ง เล่นไม่เก่ง เวลาไปเล่น มันจะไม่สนุกได้อย่างไร ในเมื่อคนไปแสดงมีแต่คนเล่นเก่งๆ ทั้งนั้น เป็นประเภทมีฝีมือ ถ้าใครเล่นไม่เก่ง ไม่ดี วันนั้นไม่ต้องได้เงินกันบางทีมีเหมือนกัน เด็กเพิ่งฝึกมาเล่นเป็นตัวตามบ้าง ไม่ใช่ตัวเอกนะ เดินไปเล่นไกลๆ เล่นไม่ดี ไม่ต้องเอาเงิน แกบอกว่าฝีมือยังไม่สมควรได้ค่าเหนื่อย”*

(ประเทือง สิงห์สุระ, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

**สรุป** การสืบทอดเนื้อหาในยุคดั้งเดิมสามารถสืบทอดได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยมีกระบวนการสืบทอด ดังนี้

ก. การสืบทอดเนื้อหาทั้งสามส่วน คือ การรำ การร้อง และดนตรี

ข. การแสดงจนจบเรื่องทำให้ยังคงเนื้อหาบทละครไว้ได้อย่างเหนียวแน่น

ค. การสืบทอดทั้งเรื่องทางโลก (Secular) และโลกทางธรรม (Sacred)

**ยุคต่อสู้** ในยุคนี้ผู้มาว่าจ้างไปแสดงมีลดลง โดยเฉพาะงานบวชที่แทบจะไม่มีเจ้าภาพหาไปแสดง ด้วยเหตุผลทางด้านเศรษฐกิจที่ต้องการจัดแบบรวบรัด แต่ก็ยังเหลืออีกช่องทางหนึ่ง คือ การแก้บน อีกปัญหาหนึ่ง คือ การขาดแคลนนักแสดง นักแสดงอายุมาก จำเป็นต้องสรรหาเด็กรุ่นใหม่มาฝึก แต่เด็กรุ่นใหม่ก็ไม่ค่อยสนใจที่จะมาฝึก เพราะไม่มีแรงจูงใจเหมือนเมื่อครั้งในอดีต เช่น เมื่อมีการตัดถนน การเดินทางของคนในชุมชนสะดวกมากขึ้น บ้านเจ้าหลาวจากสังคมปิดเป็นสังคมเปิด ทำให้ไม่มีแรงจูงใจที่จะมาฝึกเรียนเพื่อเดินทางไปเปิดหูเปิดตานอกชุมชน รวมทั้งการมีงานแสดงที่ลดลง จึงขาดแรงจูงใจทางด้านมิติเศรษฐกิจเหมือนเมื่อก่อน แม้ว่าจะมีบางคนสนใจ ก็ยังประสบปัญหาเรื่องการไม่มีเวลา เนื่องจากต้องเรียนหนังสือ

การสืบทอดเนื้อหาในยุคนี้ จะเริ่มจากการฝึกท่ารำพื้นฐาน 12 ท่าเช่นกัน และหากศิษย์ผู้ใดมีแววจะนำมาฝึกรำออกคุณครู หลังจากนั้นจะเล่นเข้าเรื่อง เนื้อเรื่องที่นิยมเล่น จะเล่นตามเรื่องตามวรรณคดี คือ สังข์ทองและไชยเชษฐ์ เพราะเป็นเรื่องแรกที่เอาใช้สำหรับการฝึกซ้อมละคร เมื่อเวลาในการฝึกซ้อมมีน้อย ผู้สนใจที่จะมาสืบทอดน้อย จึงส่งผลต่อรูปแบบการสืบทอดเนื้อหา คือ

(ก) **ทำให้สามารถสืบทอดเนื้อหาได้เพียง 2-3 เรื่อง** คือสังข์ทอง ไชยเชษฐ์ เพราะเป็นเรื่องที่ฝึกง่าย ใช้นักแสดงน้อย การแสดงไม่มีท่ารำที่ยากหรือหวือหวา เป็นต้น

*“ตอนนี้ที่ขาดมากๆ คือ ตัวแสดง ตัวเก่าก็อายุมากกันแล้วทั้งนั้น เด็กๆ ที่มาฝึกก็ยังเล่นไม่เก่ง ถ้าตอนนี้เล่น เล่นอยู่ไม่กี่เรื่องหรอก เรื่องที่เล่นบ่อยๆ ก็ไชยเชษฐ์ เล่นง่าย เวลาเราฝึกเด็ก เราฝึกเรื่องนี้เป็นเรื่องแรกอยู่แล้ว มันเล่นง่ายด้วย ตัวเก่าๆ ก็ไม่ต้องซ้อม เพราะเคยเล่นกันอยู่ ถ้าจะมีซ้อมบ้างก็เด็กๆ ตัวใหม่ๆ”*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

(ข) **คุณภาพในการสืบทอดที่ลดทอนลง** เนื่องจากความสามารถของศิลปินที่ลดลงและอายุที่มากขึ้นของศิลปิน ทำให้ผู้ชมไม่ประทับใจ จากเดิมที่เคยชมศิลปินที่มีความสามารถ หน้าตาสะสวย อายุยังน้อย กลับต้องมาชมศิลปินที่อายุมาก หรือศิลปินที่ยังเด็ก ความสามารถมีน้อย ทำให้ผู้ชมรุ่นใหม่ไม่ประทับใจในเนื้อหา ผู้ชมรุ่นเก่าเกิดความเบื่อหน่ายในคุณภาพของเนื้อหาที่ลดลง

*“เดี๋ยวนี้ ไม่ได้ดูแล้วละคร มันไม่เหมือนที่เรายังเล่นสมัยก่อน เมื่อก่อนเขามีแต่ตัวเก่งๆ เล่นเรื่องโบราณๆ ตัวแสดงเดี๋ยวนี้ ไม่เก่ง รำไม่สวย บางเจ้ายังร้องเพลงลูกทุ่งคั่นเวลาเสียมาก เราชอบแบบเดิมมากกว่า แบบตอนนี้มันไม่ดี”*

(สง่า สุธาโร, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

*“ละครเดี๋ยวนี้ดูไม่สุนกแล้ว คนเล่นก็มีแต่ตัวแก่ๆทั้งนั้น แล้วมันจะสวยได้ยังไง คนแก่ๆ มารำ ถ้าไม่แก่ไปเลย ก็มีแต่เด็กๆ มันเด็กเกินไป เอามาเล่นมันก็ยังเล่นไม่เก่ง ได้แต่ตามพวกพี่ๆ ออกมา เป็นอย่างนี้ ดูไปก็เบื่อ ไม่สนุกหรอก ถ้าเป็นเมื่อก่อนมีแต่สาวรุ่นๆ มาเล่นกันทีก็มีตั้งหลายตัว สวยๆ ทั้งนั้น เดี๋ยวนี้มีตัวละครไม่กี่ตัวหรอก”*

(ป้าตุ๊ก, ผู้ชมอายุ 55 ปี, สัมภาษณ์ 1 มีนาคม 2550)

*“ไม่เห็นจะสวยเลย มีแต่คนแก่ๆ หนูว่าไม่น่าจะมาเล่นกันแล้ว ไปฝึกคนรุ่นใหม่ๆ มาเล่นดีกว่า แก่อย่างนี้ แต่งหน้ายังไงมันก็ไม่สวย ดูอ้วนไปด้วย หุ่นไม่สวย ถ้าจะมาใส่ชุดละคร น่าจะหุ่นเล็กๆ บางๆ อย่างเอาเด็กมาเล่น ก็เล็กเกินไป เล่นไม่เก่ง เด็กเขาก็น่ารักนะ แต่มันยังเล่นไม่เก่ง ทำให้ไม่สนุก เข้าไม่ถึงบท เล่นสะดุดๆ บ่อยๆ”*

(สนทนาผู้ชมรุ่นใหม่ 1 มีนาคม 2550)

(ค) **ระยะเวลาในการแสดง** จากเดิมที่เคยเล่น 2 คืนในงานบวชหรือ 2 แต่งในงานแก้บน และเล่น 7 วัน 7 คืนในงานวัด เหลือการแสดงเพียงแค่คืนเดียว ทำให้ไม่สามารถเล่นจนจบเรื่อง ดังนั้น การฝึกซ้อมนักแสดงก็ไม่ได้เน้นฝึกซ้อมจบเรื่อง มักจะฝึกซ้อมเฉพาะครึ่งแรก

*“เมื่อก่อน ถ้าไปเล่นอย่างงานแก้บน ก็ต้อง 2 คืน คืนเป็นนาคคืนหนึ่ง คืนฉลองพระใหม่อีกคืนหนึ่ง ถ้าเล่น 2 คืนอย่างนี้เล่นจบเรื่องแน่นอน ถ้าไปเล่นงานวัด ยิ่งสบายใหญ่ เล่นกัน 7 วัน 7 คืน เล่นจบสองเรื่องสบายๆ คนดูเขาก็ชอบ เล่นจบเรื่อง ไม่ใช่เล่นแบบครึ่งๆ กลางๆ อารมณ์มันค้าง อย่างตอนนี้ งานบวชไม่มีใครเขามาหาไปเล่นแล้ว ที่ยังมาหาไปเล่น ก็งานแก้บนนี่แหละ แต่เขาก็มาหาไปเล่นแค่คืนเดียว อย่างงานวัด โอ๊ยนานๆ ถึงจะมีมาสักครั้ง เล่นคืนเดียวมันจะเล่นให้จบเรื่องได้ยังไง มันเล่นกันอยู่แค่ครึ่งแรกเท่านั้นแหละ พอครึ่งหลังไม่ได้เล่นนานๆ ต่อไปมันก็เลือนไป”*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

(ง) **การแสดงเน้นการสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชมเป็นหลัก** จึงมีการร้องเพลงลูกทุ่งเพื่อเอาใจผู้ชม และมีการเล่นตลก เหมือนเมื่อครั้งอดีต แต่สิ่งที่เปลี่ยนไป คือ ละครเท่งตุ๊กไม่ได้เป็นสื่อที่ผูกขาดในการสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชมเพียงเจ้าเดียวอีกต่อไป แต่มีสื่ออื่นๆ อีกมากมาย ทำให้ผู้ชมลดลง เมื่อผู้ชมลดลง จึงไม่สามารถสืบทอดเนื้อหา ไม่ว่าจะเป็นการรำ การร้อง ดนตรี หรือนิทาน วรรณคดีพื้นบ้านไปสู่กลุ่มผู้ชมในวงกว้างได้

*"เดี๋ยวนี้ ร้องเพลงลูกทุ่งกันเสียเยอะ ร้องกันฆ่าเวลา อย่างเมื่อก่อนเขาก็ร้องบ้างเหมือนกัน แต่นานๆ ถึงจะร้องกันสักที อย่างเมื่อก่อนร้องเพลงลูกทุ่ง คนเขาชอบ เพราะมันไม่ได้มีให้ฟังกันบ่อยๆ แต่เดี๋ยวนี้ มีให้ฟังกันนักหนา อยากฟังเพลงอะไร มีให้ฟังทั้งนั้น และยิ่งมาร้องเพลงลูกทุ่งเก่าๆ สมัยสุรพลโน่น เด็กๆ รุ่นใหม่มันไม่อยากฟังกันหรอก เดี๋ยวนี้ โทรทัศน์มีกันทุกบ้าน ไม่ต้องออกจากบ้านมาดูละครก็ได้ แต่ก่อนไม่มีอะไรดู มีแต่ละครให้ดู มันเหมือนไม่มีทางเลือก"*

(สนทนากลุ่มผู้ชมรุ่นอาวุโส, 22 ตุลาคม 2550)

(จ) **รูปแบบการแสดงที่ได้รับความนิยม คือ การรำแก้บน** สืบเนื่องจากการรำแก้บนใช้ระยะเวลาสั้น เสียค่าใช้จ่ายน้อย และการรำแก้บนในยุคนี้ ไม่ได้มีผู้ชมมาชมเหมือนการรำแก้บนยุคดั้งเดิมที่จะต้องมีคนดูขณะรำ เนื่องจากต้องรำก่อนมีละคร ทำให้นางรำต้องพัฒนาฝีมือ แต่ในยุคนี้ การรำแก้บนนั้นรำต่อหน้าเจ้าพ่อที่เจ้าภาพบนไว้ เช่น รำต่อหน้าเจ้าพ่อหัวแหลม เป็นการรำที่ไม่มีสายตาของผู้ชมคอยจ้องดู จึงไม่นำไปสู่การพัฒนาฝีมือ

*"คนสมัยนี้เขาไม่ค่อยหาไปเล่นเป็นเรื่องแล้ว มันเปลือง อย่างแก้บน ถ้าเป็นเมื่อก่อน ถ้าหาแค่ไปรำมีน้อย ส่วนใหญ่รายไหนก็รายนั้นแหละ หาไปแก้เป็นเรื่องทั้งนั้น ก่อนเล่น เราก็รำแก้บนเสียก่อน แล้วค่อยเล่น ตอนรำคนก็มาดูกันเต็มเพราะเขามาคอยจะดูตอนเล่นเข้าเรื่องอยู่แล้ว คนรำต้องตั้งใจ เพราะคนดูมันเยอะ แต่เดี๋ยวนี้ ถ้าแค่มาหารำแก้บน ใครเขาจะมาดู เราไปรำต่อหน้าเจ้าพ่อแล้วก็จบกัน เจ้าภาพประหยัดเงิน เราก็ประหยัดเวลาด้วย แต่ถามใจฉัน ฉันชอบแบบเล่นเป็นเรื่องมากกว่า มันได้แสดงออก สนุกกว่ากัน"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

(ฉ) สำหรับนักแสดง เน้นแต่**การสืบทอดเนื้อหาในส่วนของการร่ายรำ และการแสดง** มากกว่าจะเน้นทักษะทางด้านการร้อง ในขณะที่เนื้อหาส่วนของดนตรีนั้นก็ไม่มีการสืบทอด ทั้งๆ ที่นักดนตรีมีอยู่จำนวนน้อย และมีอายุมาก ความรู้ด้านดนตรีจึงจำกัดเป็นความรู้เฉพาะตนที่ไม่ได้ถ่ายทอดแก่คนรุ่นใหม่ กรณีหนึ่งที่เห็นได้ชัดเจน คือ เมื่อนักวิจัยไปสอบถามจากศิลปิน ปรากฏว่า นางละครทั้งป้าสาครและป้าอำนวยต่างได้รับการทาบทามให้ไปสอนรำในโรงเรียน แม้ว่าป้าสาครจะไม่ได้ไปสอน เนื่องจากติดภารกิจเรื่องการค้าขาย ในขณะที่นักดนตรีนั้นไม่เคยมีใครมาทาบทามให้ไปสอนในโรงเรียนเลย

*"ป้าเคยไปสอนมาแล้วที่โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว ครูให้ไปสอนรำพวกเด็กๆ เด็กเขามีเยอะเหมือนกัน แต่เรื่องสอนร้องไม่ได้สอนหรอก เน้นรำเป็นหลัก"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"นานมาแล้วเหมือนกันนะ โรงเรียนหมู่ดุดเขามาหาให้ไปสอนรำเด็กๆ แต่เขาให้ไปสอนตอนเย็น เราไปสอนไม่ได้เพราะเราต้องค้าขาย อย่างขายของจะทิ้งร้านไปได้ยังไง ช่วงเย็นๆ เป็นช่วงขายของด้วย คนซื้อเขาชอบมาซื้อตอนเย็น"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

*"โรงเรียนมาหาไปสอนเด็กๆ เหรอ ไม่เห็นมีนะ อย่างพวกผมที่ฝึกๆ กันมา ก็ฝึกกันมาตั้งแต่รุ่นย่าโอ๋ทั้งนั้น ตอนนี้อายุก็ 60-70 กว่ากันทั้งนั้น เท่าที่รู้ๆมาไม่เห็นว่าจะมีใครเขาจะไปหัดดนตรีกัน แต่ที่เห็นบ่อยๆ เขามักจะไปหัดรำกันเสียมากกว่า เพราะตัวมันขาด อย่างเจ๊ครที่เขาหัดๆ อยู่เขาก็หัดรำ หัดเล่นเข้าเรื่องส่วนเล่นดนตรี พวกผมก็ไปเล่นให้ ที่ผ่านมายังไม่เคยไปฝึกให้ใครหรอก จะมาฝึกก็ตอนมีโครงการของเจ๊นวยเขาเนี่ยแหละ (โครงการของเจ๊นวย-โครงการที่ได้รับการสนับสนุนจาก สพส.) ถ้าไม่ได้ฝึกตอนนี้ คงจะสูญ ตายไปกับผมเนี่ยแหละ"*

(สำรวจ สุขสำราญ, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

(ช) **เน้นแต่การสืบทอดเฉพาะเนื้อหาซึ่งเป็นรูปแบบและเป็นเรื่องทางโลก (Secular) แต่ลดทอนโลกทางธรรม (Sacred)** ทำให้เนื้อหามีแต่ภาคของความบันเทิง แต่เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับมิติของจิตวิญญาณหดหายไปมาก ทำให้การสืบทอดเนื้อหาขาดความศักดิ์สิทธิ์

*“ตอนจะเรียนก็ยกมือไหว้ครูก่อน บอกครูก่อนทุกครั้ง แต่ถ้าไหว้ครูใหญ่ประจำปี เรายังไม่ได้ทำใหญ่หรอก เพราะคนมามีน้อย ตัวหลักๆ ทำกันสองคนกับป้าเทือง ถ้าเป็นรุ่นย่าโอ๋ ถึงจะเรียกว่าใหญ่ ใครที่ฝึกละครต้องมากันทุกคน แถมไหว้เสร็จยังมีละครให้ดูฟรี อย่างนี้คนก็มากันเยอะ แต่ตอนนี้เราไหว้เหมือนกัน ไหว้เล็กๆ ทำกันเองในบ้าน ความรู้สึกยุคนั้นกับยุคนี้ก็แตกต่างกัน ”*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

*“ไปสอนในโรงเรียนยุคนั้น ป้าสอนเน้นแต่ท่ารำ แต่ก่อนสอนก็ให้เด็กไหว้ครู บอกครูก่อน แต่ไม่ได้ทำกันเป็นกิจจะลักษณะ เหมือนตอนสมัยที่ป้าเรียนกับย่าโอ๋ ตอนนั้น ทำกันครบเครื่องเลยทีเดียว ทั้งไหว้ครูเล็ก ไหว้ครูใหญ่ จะทำอะไรมีครูทั้งนั้น จะเล่นจะร้องต้องทำด้วยความเคารพ เมื่อครูให้ความรู้แล้ว เราต้องรับด้วยความนอบน้อม ครูเป็นของสูง ศักดิ์สิทธิ์จะมาลบหลู่กันไม่ได้หรอก ของอย่างนี้มันเล่ากันไม่เห็นภาพหรอก มันเป็นความรู้สึกลึกๆข้างใน มันเป็นตัวตนของเรา ชีวิตจิตใจของคนเล่นละคร ”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

**ยุคสพส**. การดำเนินกิจกรรมการสืบทอดของป้าอำนวยในด้านของการฝึกสอนเด็กๆ นั้น หลังจากพิจารณาจากบทเรียนในยุคต่อสู้ ทำให้ ศิลปินตระหนักดีว่า หากสืบทอดแต่เนื้อหาแบบเดิมนั้น อาจจะไม่สามารถนำไปใช้ได้กับช่องทางหรือเวทีการแสดงอื่นๆ ที่นอกเหนือจากงานแก้บนได้ทั้งหมด ดังนั้น นอกจากศิลปินจะทั้งสืบทอดเนื้อหาเดิม คือ เล่นเรื่องตามวรรณคดีแล้ว แต่ก็ยังมีการแต่งเพลงเพิ่ม และเด็กมีส่วนร่วมในการแต่ง เช่น เพลงเท่งตุ๊กสุขที่ได้รำ” ที่เด็กๆ มีส่วนร่วมในการแต่ง และเป็นเพลงที่ไว้ใช้รำโชว์เวลารำต้อนรับคณะผู้มาเยี่ยมชม รำโชว์เวลาไปร่วมงานเวทีต่างๆที่ สพส.จัดขึ้น โดยป้าอำนวยจะไม่ใช้บทเพลงออกคุณครู เพราะบทออกคุณครูจะมีความยาว และที่สำคัญมีความศักดิ์สิทธิ์ที่จะไปแสดงกันพร่ำเพรื่อมิได้

เนื้อร้องเพลงเท่งตุ๊กสุขที่ได้รำที่ตั้งตามชื่อโครงการที่ได้รับการสนับสนุนจาก สพส. เนื้อหาในเพลงจะกล่าวถึงการทำบทบาทหน้าที่ของละครเท่งตุ๊กในมิติของสุขภาพ

***เพลง เท่งตุ๊กสุขที่ได้รำ***

*“เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ*

*เชิญเถิดโอ้แม่งามขำ ขอเชิญมารำ มารำ เท่งตุ๊ก(ซ้ำ)*

*"เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ*

*รำเถิด โอ้แม่งามขำ รำแล้วจะทำให้ลืมความทุกข์*

*"เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ*

*รำแล้วจะไม่บอบช้ำๆ รำแล้วจะทำให้ไม่มีความทุกข์*

*"เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ*

*รำแล้วร่างกายแข็งแรง โรคไม่แทรกแซง เพราะเรารำเท่งตุ๊ก*

*"เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ*

*เชิญเถิดอย่ามัวเหนียมอาย รีบมาไวไว มารำเท่งตุ๊ก*

*รำแล้วรูปทรงดูดี หุ่นเหมือนเทพี เพราะเรารำเท่งตุ๊ก*

*"เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ*

*เชิญเถิดโอ้แม่โฉมงาม ต่างมาหนุนนำให้เรารำเท่งตุ๊ก*

*เท่งตุ๊กเป็นของพวกเรา อย่ามัวนั่งเฝ้ามารำเท่งตุ๊ก*

*"เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ*

*เชิญเถิดโอ้แม่โฉมงาม ขอเชิญมารำ มารำเท่งตุ๊ก*

*ยิ้มนิด ยักเอว ยักไหล่ สะโพกโยกย้าย จังหวะเท่งตุ๊ก*

*"เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ*

*เชิญเถิดโอ้แม่โฉมฉาย รีบมาไวๆ มารำเท่งตุ๊ก*

*เสียงฉิ่ง ตีดัง ฉิ่งฉับ ฉิ่งฉับ เสียงโทนก็รับจั๊บเท่ง จั๊บเท่ง*

*รำแล้วแม่หนูคนเก่ง (ซ้ำ) รำตามเสียงเพลง จังหวะเท่งตุ๊ก"*

ตัวอย่างเนื้อร้องเพลงโทน ซึ่งต้นฉบับเดิมมีแค่ย่อหน้าที่ 1 และ 2 ดังนั้นป้าอำนวยจึงแต่งเพิ่มในย่อหน้า 3-5 เพื่อเชิญชวนลูกหลานให้มารำเท่งตุ๊ก เพื่อสืบทอดศิลปะของชุมชนมิให้สูญหายไป

***เพลง โทน***

*1. โทนเอ๋ยโทนจ๋า หนาวอุราเสียยิ่งกระไร ชุ่มชื่นหัวใจ เมื่อได้ยินเสียง สำเนียงเสียงโทน โทนป๊ะ โทนป๊ะ โทนโทน ป๊ะโทนโทน โทนป๊ะ โทนโทน เสียงเพลงบรรเลงเร้าใจ (ซ้ำ)*

*เสียงฉิ่งตีดังฉับฉับ เสียงโทนก็รับดังเปาะเปาะ เสียงหนุ่มสาวหัวเราะ ต่างออเยาะกันเฮฮา ฮา ฮ่า ฮ้า ฮ่า ฮ้า ฮา ฮ่า ฮ้า (ซ้ำ)*

*2. ฉันต้องมาเมื่อได้ยินเสียงสำเนียงเสียงโทน โทนป๊ะ โทนป๊ะ โทนโทน ป๊ะโทนโทน โทนป๊ะโทน โทน เสียงเพลงฟ้อนให้งามงาม (ซ้ำ)*

*3. ลูกเอ๋ยลูกหลาน รำนานนานรำสืบต่อไป เจ้าอย่ามัวอาย (ซ้ำ) รำรำไปจะให้รางวัล รำชำนาญ จะให้เป็นครู โทนเอ๋ย โทนจ๋า เพลินอุราเสียนี่กระไร ชุ่มชื่นหัวใจ (ซ้ำ) คนไหนรำดีจะได้รางวัล คน ไหนรำสวยจะให้รางวัล รำให้นานนาน รำให้เขาดู (ซ้ำ)*

*4. เสียงฉิ่งตีดังฉับฉับ เสียงโทนก็รับดังเปาะเปาะ เสียงหนุ่มสาวหัวเราะ ต่างออเยาะกันเฮฮา ฮา ฮ้า ฮา ฮ่า เร้าอุราเมื่อได้ยินเสียง สำเนียงเสียงโทน ป๊ะโทนโทน โทนป๊ะโทนโทน เสียงเพลงบรรเลง เร้าใจ (ซ้ำ)*

*5. ลูกเอ๋ยลูกหลาน ใส่ใจรำรำสืบต่อไป ศิลปะของไทย อนุรักษ์เอาไว้อย่าให้สูญไป อนุรักษ์เอาไว้ อย่าให้สูญไป อนุรักษ์เอาไว้อย่าให้สูญไป*

นอกจากนี้ ในการแสดง ป้าอำนวยสามารถปรับเนื้อหาเพื่อให้ละครเท่งตุ๊กไม่ได้มีบทบาทหน้าที่เพียงแค่สร้างความบันเทิง แต่ยังมีบทบาทหน้าที่อื่นๆ อีก เช่นการสอดแทรกทั้งเพลงและบทเจรจาเพื่อให้ชาวบ้านตระหนักเรื่องลูกน้ำยุงลาย หรือจากการสังเกตการปรับเนื้อหาการแสดง โดยแทรกไว้ในบทเจรจาในวรรณคดีพื้นบ้านที่หยิบมาเล่น เช่น ในครั้งที่เป็นการแสดงให้นิสิต ม.บูรพาชมในเดือน ตุลาคม 2549 ศิลปินเด็กแสดงเรื่องสังข์ทองให้ชม แต่ในบทเจรจาจะแทรกเรื่องการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม ตอนที่สังข์ทองกำลังเดินป่า สังข์ทองจะรำพึงรำพันว่า *"ต้นไม้มันหายไปไหนกันหมด สงสัยคนมาแอบตัด มิน่า ฝนฟ้าถึงไม่ค่อยตก แห้งแล้งเหลือเกิน"*

อีกครั้งหนึ่ง จะเป็นการฝึกซ้อมให้นิสิต ม.บูรพา นำไปแสดงในมหาวิทยาลัย ช่วงเดือนกันยายน 2550 ในบทเจรจามีการสอดแทรกการรณรงค์การแต่งกายให้ถูกระเบียบ

*นางมนฑา "ทำไมเจ้าปล่อยให้น้องๆ แต่งกายกันแบบนี้ ไม่เรียบร้อยเลยนะ แต่งไม่สมเป็นลูกกษัตริย์ ทำไมไม่ดูตัวอย่างน้องรจนา แต่งตัวเรียบร้อยน่ารัก แต่งมิดชิด ดูงามตา"*

*พี่สาวรจนา "แต่งมิดชิด จะไปสวยอย่างไรเพคะ เสด็จแม่ ต้องเปิดนิด เปิดหน่อยนะเพคะ"*

*นางมณฑา "เจ้าแต่งอย่างนั้น คนที่พบเห็น เขาจักดูถูกเจ้า แล้วยังดูถูกมาถึงพ่อแม่ว่าไม่อบรมสั่งสอนเจ้าอีก"*

(บันทึกการแสดงที่มหาวิทยาลัยบูรพา, ปลายเดือนกันยายน 2550)

ถึงแม้ว่าป้าอำนวยจะแทรกบทเจรจา แต่ก็ไม่ทำให้เนื้อหาของวรรณคดีเสียหายแต่ประการใด แต่ยิ่งกลับได้รับความสนใจมากขึ้น เพราะเป็นเรื่องหรือประเด็นที่อยู่ใกล้ตัวกลุ่มเป้าหมาย สอดคล้องกับวาระโอกาสที่นำไปใช้

ในการสืบทอดเนื้อหาไปสู่ศิลปิน ทำให้ความศักดิ์สิทธิ์กลับมาสู่ละครอีกครั้ง เช่นให้เด็กสวดมนตร์ ไหว้ครู ครอบครูที่ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม เพื่อให้การสืบทอดเนื้อหานั้น มิใช่เป็นเรื่องทางโลก แต่ศิลปินต้องซึมซับทั้งท่ารำและเนื้อหาที่แสดงให้เข้าไปอยู่ในจิตวิญญาณของศิลปินทุกคน

ส่วนการสืบทอดเนื้อหาไปสู่ผู้ชมนั้น ก่อนที่จะเริ่มการแสดง ป้าอำนวยจะต้องให้ความรู้ก่อนดูละครหลากหลายรูปแบบ เป็นการเล่นที่เน้นทั้งสาระและความบันเทิง (Edutainment) ซึ่งเป็นการปรับตามรสนิยมของผู้รับสารกลุ่มใหม่ ดังนี้

1. การจัดทำนิทรรศการเคลื่อนที่ ทั้งแนะนำความเป็นมา องค์ประกอบ คุณลักษณะนักแสดงทั้งนางรำและนักดนตรี กิจกรรมที่ผ่านมา ฯลฯ เพื่อทำให้ผู้มาดูรู้จักเท่งตุ๊กเพิ่มมากขึ้น

2. การแนะนำทั้งก่อนการแสดง ระหว่างการแสดง และสิ้นสุดการแสดง ก่อนการแสดงทุกครั้ง ป้าอำนวยจะต้องแนะนำก่อนเสมอว่า เท่งตุ๊กคืออะไร แนะนำองค์ประกอบต่างๆ เช่น เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี แนะนำนักแสดง แนะนำนักดนตรี แนะนำท่ารำ ฯลฯ สิ่งที่น่าสนใจ คือ การแนะนำนักดนตรีและเครื่องดนตรี ซึ่งเป็นงาน "หลังฉาก" ที่คนส่วนใหญ่มักไม่ค่อยสนใจหรือนึกถึง เพราะเวลาที่คนส่วนใหญ่นึกถึงละครจะนึกถือแต่นางรำ ทำให้นักดนตรีและเครื่องดนตรีถูกลดทอนความสำคัญลงไป และนี่อาจจะเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้เด็กผู้ชายไม่มาหัดเล่นดนตรี เพราะดูประหนึ่งเสมือนว่าพื้นที่นี้เป็นพื้นที่สำหรับการรำและการเล่นละคร แต่มีพื้นที่น้อยมากสำหรับนักดนตรี ดังนั้น การแนะนำนักดนตรีอย่างเป็นเรื่องเป็นราวเหมือนการแสดงคอนเสริต์หรือการแสดงดนตรีคลาสสิค เพื่อทำให้ทั้งเด็กในชุมชนและผู้ชมทั่วไปเห็นความสำคัญและคุณค่าของดนตรีเพิ่ม

มากขึ้น ซึ่งจะสามารถแก้ไขการรับรู้เรื่องความสำคัญของดนตรี และยังเป็นแรงจูงใจให้เด็กรุ่นใหม่ในชุมชนสนใจมาสืบทอดดนตรีกันมากขึ้น

3. ให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการฝึก โดยเฉพาะเนื้อหาส่วนที่เป็นท่ารำ หากรำให้ชมเพียงอย่างเดียว อาจจะทำให้ผู้ฟังจดจำไม่ได้ ว่าละครมีท่าอะไรบ้าง มีความยากในการฝึกมากน้อยเพียงใด เมื่อมาฝึกทำให้จดจำท่าได้ดี

ตัวอย่างการแสดงเท่งตุ๊กในเวทีพี่ช่วยน้องภาคกลางและภาคตะวันออก ระหว่างวันที่ 25-26 ธันวาคม 2548 ที่จ.ชลบุรี

ก่อนการแสดง ป้าอำนวยจะแนะนำก่อนว่า ละครเท่งตุ๊กนั้นเป็นศิลปะพื้นบ้านของบ้านเจ้าหลาว เป็นเอกลักษณ์ของบ้านเจ้าหลาว หลังจากนั้น แนะนำเครื่องแต่งกาย แนะนำเครื่องดนตรี แนะนำนักแสดงและแนะนำนักดนตรี รวมทั้งแนะนำท่ารำ และตอนท้ายยังเปิดโอกาสให้ผู้ชมลองมาหัดรำ น้องบีซึ่งเป็นนิสิต ม.บูรพา และได้เข้าร่วมในการลองหัดรำ ได้กล่าวแสดงความเห็นว่า

*“ถ้านั่งดูเฉยก็จำไม่ได้หรอกว่ามีท่าอะไรบ้าง แล้วก็รู้สึกเฉยๆ มาก แต่พอลองมาทำ เราถึงรู้ว่ามันยาก ไม่ใช่ทำกันง่ายๆ ไม่ว่าจะสาวน้อยนาดแขน ท่าเสมอ ท่าต่างๆ เราถึงรู้ว่า ที่น้องเขารำที่มันเหมือนดูง่ายๆ มันไม่ง่าย มันทำให้เราจำเนื้อหาได้ดี และรู้สึกดีๆ แบบว่าซาบซึ้งกับมันมากขึ้น”*

(จุฑารัตน์ ตันติทวีโชค, สัมภาษณ์ 26 ธันวาคม 2549)

*“รายละเอียดท่ารำเล็กๆ น้อยๆ ถ้าเราไม่ได้มารำเอง เราจะไม่วันรู้ เข้าใจ ไม่ซาบซึ้งกับมันหรอก อย่างหนูได้ดูทั้งตอนที่เขาเล่นเป็นเรื่อง ได้ดูตอนรำ ตอนไหว้ครูหนูก็เคยไปไหว้ครูกับเขาเหมือนกันก่อนฝึก มันทำให้เราสัมผัสกับความศักดิ์สิทธิ์อะไรบางอย่าง ดูแล้ว เราจะอึม มันดูดี ดูขลัง ดูแล้วมันมีค่ากว่ามาแค่รำกันเล่นๆ เนื้อหาทุกอย่างมันมีที่มาที่ไป มันมีครู มีความศักดิ์สิทธิ์อยู่ตรงนั้น”*

(พจนีย์ อนัคฆมนตรี, สัมภาษณ์ 26 ธันวาคม 2549)

ตัวอย่างที่ 2 คือ การแสดงที่หาดเจ้าหลาวให้นักท่องเที่ยวชม ป้าอำนวยจะแนะนำละครเท่งตุ๊กในฐานะที่เป็นศิลปะพื้นบ้านของเจ้าหลาว แนะนำเครื่องแต่งกาย แนะนำท่ารำ แนะนำ

ลำดับการแสดง หลังจากนั้นจึงรำโชว์ แต่ระหว่างการรำจะอธิบายประกอบด้วยว่าท่ารำที่ชมนั้นเรียกว่าอะไร ซึ่งนอกจะสร้างความเพลิดเพลินแล้วยังเป็นการให้ความรู้แก่นักท่องเที่ยวอีกด้วย (Edutainment)

โดยสรุปแล้ว การสืบทอดเนื้อในยุค สพส.นั้น มีกระบวนการดังนี้

(ก) การสร้างเนื้อหา (Message) เพิ่มขึ้น

(ข) การปรับเนื้อหาเพื่อสร้างบทบาทหน้าที่ใหม่ๆ ให้เกิดขึ้น

(ค) การสืบทอดทั้งเรื่องทางโลก (Secular) และโลกทางธรรม (Sacred)

(ง) การสืบทอดแบบสาระบันเทิง (Edutainment)

(จ) การให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการฝึก (Production approach)

**5.3.5.3 การสืบทอดช่องทาง/ วาระ/ โอกาส**

หากกล่าวถึงเวทีสำหรับสื่อการแสดงเช่น ละครเท่งตุ๊กเป็นสิ่งที่มีความสำคัญมาก ศิลปินเมื่อฝึกซ้อมจนชำนาญ สิ่งที่ต้องการ คือ พื้นที่ที่จะแสดงความสามารถให้ผู้ชมชม และยิ่งศิลปินคนใดผ่านเวทีการแสดงมาอย่างยาวนาน ย่อมเป็นเครื่องหมายถึงความสามารถที่มีเพิ่มพูนมากขึ้น เพราะยิ่งได้แสดง เท่ากับยิ่งได้ฝึกฝนทักษะในสนามจริง เท่ากับสามารถพัฒนาตนเองขึ้นมาเป็นศิลปินชั้นนำได้ไม่ยาก นอกจากพื้นที่แสดงแล้ว ยังมีอีกพื้นที่หนึ่งซึ่งสำคัญไม่แพ้กัน นั่นคือ พื้นที่ที่ใช้ในการฝึกซ้อมซึ่งมีความสัมพันธ์กับการรับรู้สถานภาพของเท่งตุ๊กในทัศนะของชาวบ้าน

**<u>ยุคดั้งเดิม</u> พื้นที่ฝึกซ้อม**สำหรับยุคดั้งเดิม คือ บ้านของย่าโอ๋ซึ่งอยู่ริมทะเล ใกล้กับศาลเจ้าพ่อหัวแหลม ซึ่งเป็นเจ้าพ่อที่ชาวบ้านให้ความเคารพ ด้วยเชื่อว่าท่านช่วยปกปักรักษาหมู่บ้านให้อยู่เย็นเป็นสุข สมัยนั้นยังไม่มีถนน ผู้คนสัญจรกันทางเรือ และคนส่วนใหญ่ก็มีอาชีพประมง ดังนั้น แทบทุกคนในหมู่บ้านต้องเดินผ่านบ้านย่าโอ๋และศาลเจ้าพ่อหัวแหลมแทบทุกวัน ด้วยความใกล้ชิดทางกายภาพก่อให้เกิดความใกล้ชิดทางจิตใจ เกิดความผูกพันกับเจ้าพ่อ สำหรับผู้ที่จะต้องมาฝึกซ้อมต้องเดินผ่านศาลทุกครั้ง ต้องยกมือไหว้ทุกครั้งที่เดินผ่าน ยามมีเรื่องร้อนใจก็นึกถึงเจ้าพ่อให้ช่วยเหลือเป็นรายแรก เมื่อจะหาสิ่งของตอบแทนก็นึกถึงละครเท่งตุ๊ก ทั้งด้วยสถานที่ตั้งที่อยู่ใกล้ชิดกัน ทั้งด้วยความคุ้นเคยทั้งจากการฝึกซ้อม การแสดง และการชม จนนำไปสู่ตำนานของเจ้าพ่อว่าท่านโปรดละครเท่งตุ๊กมากกว่าสิ่งอื่นใด อันแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างละครเท่งตุ๊กกับเจ้าพ่อหัวแหลมที่แนบแน่นนับจากวันนั้นเป็นต้นมา

*"บ้านแม่โอ่อยู่ใกล้ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม ใครผ่านไปมาต้องยกมือไหว้ท่านทั้งนั้น อย่างผมคุ้นเคยกับท่าน เกิดมาก็เห็นท่านอยู่ข้างบ้านแล้ว ใครบน ใครบานก็ต้องบนท่านทั้งนั้น ใครมาฝึกละครต้องผ่านเป็นประจำ ต้องคุ้นเคยกันแหละ เห็นกันทุกวัน วันไหนมีเรื่องร้อนใจ ยกมือไหว้ บอกเจ้าพ่อช่วยลูกช้างที ถ้าสมหวังจะเอาละครไปถวาย เราไม่มีอะไร มีละครที่เป็นหน้าเป็นตา เป็นของดีที่เรามี ไม่เอาละครจะเอาอะไรไปถวายที่จะดีเท่า ยังมองไม่เห็นเลย ถ้านับเฉพาะที่ไปเล่นเองที่ศาลเจ้าพ่อนับไม่ถ้วน"*

(หวาน พิจารณ์, สัมภาษณ์ 14 ตุลาคม 2549)

ส่วน**พื้นที่หรือช่องทางในการแสดง**ของละครเท่งตุ๊กในยุคดั้งเดิม หากนับประเภทจะมีเพียง 3 ประเภท คือ งานบวช งานวัด และงานแก้บน ซึ่งต้องถือว่าช่องทางไม่ได้มีความหลากหลายมากนัก แต่ว่าแต่ละช่องทางนั้นมีปริมาณมาก และหมุนเวียนกันตลอดทั้งปี เช่น ช่วงเข้าหน้าฝนจะเป็นช่วงของการบวชนาค ที่สมัยก่อนนั้น ชายหนุ่มทุกคนเมื่ออายุครบ 20 ปีบริบูรณ์จะต้องบวชเพื่อทดแทนบุญคุณพ่อแม่ เป็นงานที่มีความสำคัญที่สุดในชีวิตของลูกผู้ชาย ที่จะต้องจัดกัน 3 วัน 2 คืน คือ วันแรกจะเป็นวันสุกดิบเป็นวันที่ชาวบ้านจะมาช่วยจัดเตรียมข้าวของเครื่องใช้สำหรับการจัดงาน วันรุ่งขึ้นเป็นวันโกนผม และนุ่งห่มขาว และเป็นวันฉลองนาค วันรุ่งขึ้นจึงจะอุปสมบทเข้าโบสถ์ หลังจากนั้นจะเป็นการฉลองพระใหม่ ทั้ง 3 วัน 2 คืนนี้ใช้ความร่วมมือร่วมแรงร่วมใจจากเพื่อนบ้านในการมาเอาแรงช่วยงานทั้งสิ้น เจ้าภาพจึงตอบแทนด้วยการหาละครมาให้เพื่อนบ้านชมและเป็นการเฉลิมฉลองการบวชดังกล่าวด้วย การหาละครในงานบวชสมัยก่อนจะหาครั้งละ 2 วัน ด้วยระยะเวลาดังล่าวทำให้ศิลปินสามารถแสดงได้จนจบเรื่อง

*"ไปเล่นงานบวชแต่ก่อน ต้อง 2 คืนทั้งนั้น เพราะเมื่อก่อนชาวบ้านเขาบวชกันทีเป็นงานใหญ่ จัดกัน 3 วัน 2 คืน วันแรกต้องสุกดิบก่อน ไปเตรียมข้าวของ ยืมของวัด ซื้อของ เตรียมสถานที่ พอวันรุ่งขึ้น ถึงจะบวชนาค ต้องโกนผมแล้วห่มขาวก่อน เป็นพ่อนาค วันรุ่งขึ้นถึงจะบวชพระ ทีนี้คนมาเยอะ เจ้าภาพเขาก็มาหาละครไปเล่นให้ดู เป็นการฉลองงานบวชไปด้วย เป็นสีสัน เล่นทีก็ต้อง 2 คืน เอากันจนจบเรื่องพอดี"*

(สำรวจ สุขสำราญ, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

หากเป็นหน้าแล้ง จะเริ่มตั้งแต่ฤดูหนาวจนถึงฤดูร้อน จะเป็นงานวัด และงานประเพณีต่างๆ ทั้งงานวันลอยกระทง งานวันปีใหม่ งานทอดกฐิน ทอดผ้าป่า งานวันสงกรานต์ ฯลฯ การจัดงานที่วัด ผู้ที่มาช่วยทำงานเป็นชาวบ้านในหมู่บ้าน ตอนช่วงเช้าอาจจะเป็นช่วงพิธีกรรม ส่วนช่วง

กลางคืนเป็นช่วงของความรื่นเริง ดังนั้น ละครเท่งตุ๊กจะเข้าไปรับบทบาทหน้าที่ตรงส่วนนั้น งานวัดสมัยก่อนมีกัน 7 วัน 7 คืน งานเต็มไปด้วยความคึกคัก มีผู้คนมาร่วมงานจำนวนมาก ทุกเพศ ทุกวัย แล้วละครเท่งตุ๊กเป็นสื่อการแสดงที่ต้องถือว่าเป็นจุดเด่นหรือไฮไลต์ของงาน ที่ทุกคนที่มาเที่ยวงานต้องมาชม

ส่วนงานแก้บนนั้นมีตลอดทั้งปี เนื่องจากบ้านเจ้าหลาวและละแวกบ้านใกล้เคียงต่างประกอบอาชีพทำประมงพื้นบ้าน การออกทะเลในสมัยที่อุปกรณ์ยังไม่ทันสมัย ชีวิตของชาวบ้านต้องขึ้นอยู่กับคลื่นลมมรสุม ดังนั้น อาจจะประสบปัญหา ทั้งเรือล่ม พายุพัดเรือแตก เสียชีวิตในทะเล ดังนั้น การออกทะเลหากมีอุปสรรค ชาวบ้านจะต้องบนบานเพื่อให้เจ้าพ่อหัวแหลมช่วย ทั้งให้เรือรอดปลอดภัยจากพายุ หากเรือติดหินโสโครก ขอให้เรือหลุดจากหินโสโครก ขอให้พบศพลูกเรือที่เสียชีวิตในทะเล ฯลฯ โดยเฉพาะช่วงบริเวณหน้าศาลเจ้าพ่อหัวแหลมที่จะมีหินโสโครก เวลาเรือผ่านเข้ามามักจะติดหินโสโครก จึงต้องบนบานเจ้าพ่อหัวแหลมให้ช่วยเหลือ นอกจากการบนบานเกี่ยวกับการทำมาหาเลี้ยงชีพแล้ว ยังมีการบนบานเกี่ยวกับสุขภาพ ความเจ็บป่วยของชาวบ้าน เนื่องจากการบริการทางการแพทย์ยังเข้าไปไม่ถึงหมู่บ้าน ชาวบ้านเวลาเจ็บป่วยยังพึ่งพาหมอพื้นบ้าน และพึ่งพาการบนบานเพื่อให้หายจากโรคภัย เช่น เป็นโรคไข้ป่า เป็นต้น

ตราบใดที่ยังมีการแก้บนเจ้าพ่อหัวแหลม เท่งตุ๊กก็จะยังคงอยู่ได้ นั่นหมายความว่า “ชีวิตของเจ้าพ่อหัวแหลมมีความสัมพันธ์กับชีวิตของเท่งตุ๊ก หากความนับถือ ความศรัทธาของชาวบ้านที่มีต่อเจ้าพ่อคลอนแคลนลง ชีวิตของเท่งตุ๊กก็ย่อมสั่นสะเทือนเช่นกัน ดังนั้น การจะสืบทอดเท่งตุ๊กให้เข้มแข็งต่อไป จึงย่อมหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่เราจะต้องเสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับเจ้าพ่อด้วย เพราะเจ้าพ่อหัวแหลมคือสายสัมพันธ์เก่า พื้นที่เก่าที่เท่งตุ๊กเคยยึดครองอยู่ ในแง่ของหลักการตลาดแล้ว การรื้อฟื้นพื้นที่เก่าที่มีสายสัมพันธ์มาก่อนย่อมลงทุนน้อยกว่าการไปแสวงหาหรือสร้างพื้นที่ใหม่ การเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่เจ้าพ่อหัวแหลมวิธีหนึ่งที่ผู้วิจัยเห็นได้ชัดเจน คือ การสร้างผ่านตำนานหรือเรื่องเล่าเกี่ยวกับความศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าพ่อ และการสร้างเรื่องเล่าว่า เท่งตุ๊กเป็นของโปรดของเจ้าพ่อ เวลาบนสิ่งใด ต้องการให้สมปรารถนา หากเป็นเรื่องที่สำคัญแล้วไซร้ ต้องบนด้วยเท่งตุ๊กเท่านั้น

*“สมัยก่อนงานเยอะมาก บางเดือนเล่นแทบไม่ได้นอนค้างบ้าน บางทีแค่แวะกลับมาซักผ้า มาเปลี่ยนเสื้อ แล้วออกไปแสดง เล่นแทบไม่มีเวลาพักผ่อน งานก็วนเวียนกัน ช่วงเข้าหน้าฝนเล่นงานบวช สมัยก่อนจัดงานบวชต้องเล่นที 2 คืน หมดงานบวชก็มา*

*งานวัด 7 วัน 7 คืน ถ้าแก้บนก็มีทั้งปี งานนักหนา คนออกเรือ เดี่ยวเรือติดบ้าง อย่างหินโสโครกหน้าศาลเจ้าพ่อ เรือมาติดกันบ่อยๆ เอาเรือออกไม่ได้ ก็ต้องบน พอเรือออกได้ ก็ต้องหาละครไปบน เจ้าพ่อท่านชอบละคร ไม่ชอบลิเก"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

*"เจ้าพ่อหัวแหลมท่านโปรดละครแต่ไหนแต่ไรมา ชาวบ้านเขารู้กันทั้งนั้น ถ้ามีเรื่องสำคัญ ไปบนท่านก็ต้องบนด้วยละคร ว่าจะหาละครไปถวาย เจ้าพ่อท่านศักดิ์สิทธิ์ ใครเดือดร้อนมาขอท่าน ท่านช่วยทั้งนั้นแหละ ชาวบ้านถึงนับถือท่านกัน"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

ประโยชน์ของการมีโอกาสแสดงในพื้นที่หรือช่องทางต่างๆ คือ ได้ฝึกฝนทักษะในสนามจริงให้เพิ่มพูน เป็นการพัฒนาศิลปิน (Sender) เป็นการสร้างเกียรติประวัติ หรือความภาคภูมิใจให้แก่ศิลปิน เช่น ได้ไปเล่นงานประจำปีของวัด หรือไปเล่นในงานของบุคคลที่มีชื่อเสียง เป็นที่รู้จัก ที่ศิลปินสามารถนำมาต่อรอง และที่สำคัญการได้ไปแสดงในพื้นที่ ช่องทาง วาระโอกาสต่างๆ บ่อย ๆ จะเป็นการสืบทอดช่องทางและสร้างพื้นที่ใหม่ต่อไปได้อย่างต่อเนื่อง รวมทั้งทำให้ละครเท่งตุ๊กเข้าไปอยู่ในเป็นวิถีชีวิตของชาวบ้าน (Daily life)

*"นักแสดงเวลาฝึกซ้อมถ้าจะให้เก่ง ต้องออกไปแสดงบ่อย ถ้าฝึกซ้อมอยู่กับบ้าน 10 ครั้ง ยังไม่เท่าไปแสดงจริงครั้งเดียวเลย ของจริงมันมีทั้งคนดู บรรยากาศ แสง สี เสียง ต่างจากตอนซ้อม ถ้าซ้อมมันจะแห้งๆ ถ้าได้แต่ซ้อม ไม่ได้แสดงก็หมดท่า ยิ่งเล่นออกโรงมาก ก็ยิ่งเก่ง มันมีประสบการณ์มากขึ้น เป็นงาน ถ้าคนไม่ค่อยเล่น ร้างเวที ถึงเล่นเป็นก็เหมือนสนิมเกาะ ต้องเคาะให้สนิมหลุดก่อน"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"ถ้าเราไปเล่นงานใหญ่มา อย่างงานวัด เวลามีคนมาหา เราจะบอกว่า งานวัดนั้นวัดนี้ พวกฉันก็ไปเล่นมาทั้งนั้น งานบวชคนใหญ่ๆโตๆ เราก็บอกเขา มันทำให้ดูน่าเชื่อถือเจ้าภาพที่มาหาเขาจะได้มั่นใจมากยิ่งขึ้น แต่พวกนี้ เวลามาหา เขาจะเคยเห็นเราเล่นอยู่แล้ว เขาจะบอกว่า เออ วันนั้น ฉันไปดูแสดงที่นั่นที่นี่มา ชอบใจอยากหาไปแสดงบ้าง บางคนก็มีคนแนะนำมา เขาจะบอก เออ ไปช่วยงานหน่อยนะ ที่บ้านมีงาน คนที่มาหาส่วนมากเขาต้องมั่นใจในคณะเรา เขาถึงมาหาเรา บางทีเขาก็บอกเลยว่าให้เล่นเรื่องอะไร*

*แต่บางทีก็ไม่บอก ให้เราเลือกเอาเอง เราต้องถามว่าชอบเรื่องแบบใหม่หรือเรื่องเก่าๆ ถ้าไปช่วยคิดยังไง เราก็บอกว่า คนกันเอง คิดเท่ากันกับเจ้าที่เขาแนะนำมาแล้วกัน"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

การที่เท่งตุ๊กนั้นไปสัมพันธ์กับพื้นที่ทางสังคม ไม่ว่าจะเป็นงานวัดและงานประเพณีต่างๆ พื้นที่ทางสังคมเหล่านั้นอีกนัยหนึ่งก็เป็นพื้นที่สาธารณะ เปิดโอกาสให้คนทุกเพศ ทุกวัย ทุกอาชีพในชุมชนได้มาพบปะ มีปฏิสัมพันธ์กันในบรรยากาศที่รื่นรมย์และเป็นมิตร เท่ากับเป็นการสร้างสายใยและตอกย้ำสายสัมพันธ์ของคนในชุมชนให้แน่นแฟ้นมากขึ้น นอกจากนี้ พื้นที่ทางสังคมเหล่านั้นสมาชิกในชุมชนเข้าร่วมอยู่แล้ว จึงไม่เป็นภาระของเท่งตุ๊กที่จะต้องไปแสวงหาผู้ชม (Receiver) ในขณะเดียวกัน การเปิดการแสดงเท่งตุ๊กก็คือรูปแบบหนึ่งของการเปิดพื้นที่สาธารณะในชุมชน เนื่องจากในยุคนั้น บ้านเจ้าหลาวยังไม่มีวัดหรือโรงเรียนที่จะเป็นพื้นที่สาธารณะในการทำกิจกรรมของคนในชุมชน ทุกครั้งที่มีการแสดงเท่งตุ๊ก คนในชุมชนก็ต้องมาชม เพราะเหตุผลหนึ่งของการมาชม คือ จะได้มาพบเจอเพื่อนบ้านที่ในยามปกติชีวิตประจำวัน ไม่ได้พบเจอกัน ดังนั้นการแสดงเท่งตุ๊กจึงเท่ากับเป็นการเปิดพื้นที่สาธารณะที่เปิดโอกาสให้คนในชุมชนได้พบหน้าพูดจากัน

*"เมื่อก่อนถ้าจะเจอกัน ไม่งานวัด งานบุญก็งานบวช หรืออีกทีก็ตอนมีละครมาแสดง เพราะใครๆ เขาต้องมาดูละครกันอยู่แล้ว อยากเจอใคร ไปดูละครต้องได้เจอ เมื่อก่อนไม่ใช่จะได้เจอกันบ่อยๆ ผู้หญิงส่วนใหญ่อยู่กับบ้านกับช่อง ไม่ค่อยได้ออกไปไหนกันหรอก ถ้ามีละครก็ดี เราจะได้ออกจากบ้านมาดูละคร มาเจอเพื่อน"*

(สนทนากลุ่มชาวบ้าน 7 พฤษภาคม 2550)

นอกจากนี้ การฝึกเท่งตุ๊กที่บ้านย่าโอ๋ยังเท่ากับเป็นการเปิดพื้นที่สาธารณะ โดยเฉพาะพื้นที่สาธารณะสำหรับผู้หญิงที่จักได้มาพบปะพูดคุยกัน แลกเปลี่ยนความคิดเห็น ไต่ถามสารทุกข์สุขดิบ รวมทั้งเป็นพื้นที่ในการทำกิจกรรมร่วมกันของกลุ่มผู้หญิง เป็นพื้นที่ที่สร้างอำนาจการต่อรองให้กับผู้หญิงทั้งในด้านมิติเศรษฐกิจและมิติทางสังคม

*"เมื่อก่อนฝึกกันบ้านย่าโอ๋ ใครจะมาใครจะไปก็ได้ วันๆ หนึ่งมีคนขึ้นบ้านแกนับไม่ถ้วน ไหนจะคนมาซ้อม ไหนจะคนที่ตามๆ กันมาดูอีก บ้านย่าโอ๋เปิดสำหรับทุกคนที่มา*

*จะบอกว่าเป็นที่นัดเจอกันก็ได้ของพวกผู้หญิง เพราะสมัยก่อนไม่ได้ไปไหน ไอ้จะไปนัดเจอกันที่อื่นคงไม่ดี มาซ้อมละครแล้วได้มาเจอเพื่อนๆ ได้คุยกัน ก็ไม่เบื่อดี มีอะไรก็คุยกัน"*

(สง่า สุธาโร, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

*"มาฝึกละครกับย่าโอ๋ ไม่มีอะไรเสียหาย มีแต่ได้กับได้ ได้เจอเพื่อนเจอฝูง ไม่ต้องอุดอู้อยู่แต่ในบ้าน ได้ไปเที่ยวเปิดหูเปิดตา เป็นอาชีพติดตัว ทำแล้วได้เงินเอามาเลี้ยงพ่อแม่ เลี้ยงตัวเองได้ ไม่ต้องง้อใคร"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

*"คนรู้จักย่าโอ๋เพราะเล่นละครหัดละครนี่แหละ ย่าแกมีชื่อทางนี้ ในบ้านนี้ไม่มีการเล่นอะไรหรอก นอกจากละครของย่าโอ๋ ใครมีงานก็มาขอละครเอาไปช่วยงาน ไม่ใช่เฉพาะในบ้านนะ ชื่อเสียงแกไปไกลไปทั่วเลย บางงานอย่างงานวัดใกล้ๆ ย่าแกไปเล่นให้ฟรีเลย ไม่เอาเงิน ถือว่าร่วมทำบุญ อย่างงานวัดหมู่ดุด ใครมาเล่นละคร คนเขาก็รู้จัก เพราะเราได้ไปเล่นที่โน่นที่นี่ให้เขาดู ถ้าอยู่กับบ้าน ใครจะมารู้จักล่ะ ถ้ารู้จักอย่างดีก็รู้จักกันอยู่แค่ในบ้านตัวเท่านั้น"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

โดยสรุปแล้ว การสืบทอดช่องทาง วาระและโอกาสในยุคดั้งเดิมนั้น มีกระบวนการดังนี้

(ก) ผ่านพื้นที่ฝึกซ้อมที่มีความสัมพันธ์กับเจ้าพ่อหัวแหลม

(ข) การสร้างตำนานความผูกพันระหว่างเท่งตุ๊กกับเจ้าพ่อหัวแหลม

(ค) ผ่านพื้นที่การแสดงที่มีความสัมพันธ์กับพื้นที่สาธารณะในชุมชน

(ง) การแสดงและการฝึกซ้อมคือการสร้างพื้นที่สาธารณะของชุมชน

**<u>ยุคต่อสู้</u>** สำหรับพื้นที่ในการฝึกสอนภายหลังสิ้นสุดยุคย่าโอ๋ ศิลปินที่มาฝึกสอนมี 2 ท่าน คือ ป้าอำนวยกับป้าสาคร โดยทั้งสองท่านใช้บ้านของตนเองเป็นที่ฝึกสอนลูกหลาน ทั้งบ้านของป้าอำนวยและป้าสาคร ไม่ได้อยู่ติดกับศาลเจ้าพ่ออีกต่อไป แต่อยู่ลึกเข้ามาทางหน้าเขา ซึ่งไม่ใช่อยู่ริมถนนสายหลักในหมู่บ้านที่คนในชุมชนใช้สัญจรไปมา การฝึกซ้อมมิได้มีเป็นประจำ อย่างต่อเนื่อง ทำให้ละครเริ่มห่างหายจากวิถีชีวิตของชาวบ้าน (Daily life) และการมาฝึกซ้อมที่บ้านทำให้ชาวบ้านเริ่มเกิดความรู้สึกว่าละครเท่งตุ๊กเป็นสมบัติของปัจเจกบุคคลมิใช่เป็นของชุมชนอีกต่อไป เพราะเวลาที่ผู้วิจัยไปคุยกับชาวบ้าน ชาวบ้านจะอ้างอิงถึงละครของทั้งสองคณะว่า *"ละคร*

*ของเจ๊นวย"* หรือ *"ละครของเจ๊คร"* แม้ว่าบ้านของป้าสาครจะเป็นร้านขายของชำ แต่เป็นร้านขายของชำเล็กๆ ที่ตั้งอยู่บริเวณหน้าเขา ไม่ใช่อยู่ริมถนนสายหลักที่คนในชุมชนทุกคนต้องสัญจรผ่าน

> *"ละครของเจ๊คร เขาก็ซ้อมอยู่บ้านเขา พอรู้หมือนกันว่าเขาซ้อมเด็กๆ แต่ว่าไม่เคยไปดูหรอก ถ้าเราไปดูเขาซ้อม มันแปลกๆ ถ้ามีลูกหลานเราไปซ้อม แล้วเราไปดูคงไม่แปลก ถ้าอยู่เฉยๆแล้วไปดูเขาซ้อมอย่างนี้สิแปลก มันจะไปก้าวก่ายงานของเขา ถ้าเขาจะว่า เขาคงไม่ว่าหรอก แต่เราเกรงใจเขา"*
>
> (สนทนากลุ่มชาวบ้าน วันที่ 12 พฤศจิกายน 2550)

ในยุคดังกล่าว เริ่มมีการขยายพื้นที่ไปสู่การฝึกสอนในโรงเรียน โดยป้าอำนวยได้เข้าไปสอนที่โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว การไปสอนที่โรงเรียนแม้เป็นช่วงระยะเวลาสั้นๆ ประมาณ 3 เดือน แต่พื้นที่ของโรงเรียนเป็นพื้นที่ที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นพื้นที่สาธารณะในชุมชน เป็นสถาบันการศึกษาที่มีความชอบธรรม (Legitimacy) ศิลปินไม่ต้องไปหาผู้เรียนเพราะมีผู้เรียนพร้อมแล้ว ได้ผู้เรียนจำนวนมาก เท่ากับเป็นการยกระดับจากสื่อของปัจเจกกลับมาเป็นสื่อของชุมชนอีกครั้ง รวมทั้งเป็นก้าวแรกในการนำองค์ความรู้แบบชาวบ้านเข้าไปถ่ายทอดในสถาบันการศึกษา และยังเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างตลาดผู้ชมตาคม (Smart audience) จำนวนมาก แม้ว่าการไปสอนในโรงเรียนจะเน้นการสอนเฉพาะการรำเป็นหลัก แต่จะไม่สอนการร้อง และไม่สอนการแสดง เพราะการจะแสดงเข้าเรื่องได้ต้องมีพื้นฐานทางด้านการรำและการร้องก่อน ส่วนดนตรีไม่มีการสอนในโรงเรียน แม้ว่าในยุคนี้จะขาดแคลนศิลปิน แต่การสอนในระบบโรงเรียนที่สอนกับคนจำนวนมากนั้น ทำให้ไม่สามารถสร้างศิลปินที่มีคุณภาพ แต่ปัญหา คือ ในยุคที่ป้าอำนวยไปสอนในโรงเรียนนั้น ป้าอำนวยมุ่งเน้นในการสืบทอดศิลปิน แต่พอฝึกกับคนจำนวนมากด้วยช่วงเวลาอันจำกัด ทำให้เกิดความท้อถอย ทั้งนี้ เมื่อป้าอำนวยได้มาร่วมเป็นภาคีกับ สพส. แล้ว ได้มองย้อนกลับไป กลับพบว่า การสอนในโรงเรียนมีข้อดีในแง่ของการสร้างผู้ชมตาคม (Smart audience) มากกว่าการจะสร้างศิลปินที่มีคุณภาพ

> *"ไปสอนโรงเรียนก็ดี เราไม่ต้องไปหาคนเรียน ไม่ต้องไปชวนคนโน้นคนนี้ เพราะโรงเรียนเขามีเด็กของเขาอยู่แล้ว ตอนป้าไปสอนจะสอนรำเป็นหลัก เด็กมันเยอะด้วย สอนยากเหมือนกันกับเด็กเยอะ เป็น 20-30 คน ถ้าจะสอนให้ถึงขนาดเล่นเก่งๆ สอนกันมากๆ อย่างนี้ไม่ได้ ตอนยุคย่าโอ๋ก็ไม่ได้ฝึกพร้อมกันเยอะๆ จะฝึกแบบทยอยฝึกทีละรุ่นมากกว่า แต่ไปสอนเด็กพอเอาได้ ไม่ถึงกับเก๊ บางคนมีแววดีเลย ถ้าเอามาฝึกต่อนี่ไปรุ่งเลย"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"ตอนสอนที่โรงเรียนตอนนั้นมีท้อนะ เด็กมันเยอะ เราก็แก่แล้ว สอนจนเสียงแหบเสียงแห้ง เพราะตอนนั้นใจมุ่งให้เด็กๆ เขารำเป็นอย่างเดียว เวลาสอนก็น้อย แค่อาทิตย์ละครั้ง แต่พอมานั่งนึกตอนนี้ (ภายหลังที่เข้าร่วมทำโครงการกับ สพส.แล้ว-ผู้วิจัย) ไปสอนในโรงเรียน คนเยอะๆ อย่างนั้น ถ้าจะให้รำเป็นทั้งหมดคงเป็นไปไม่ได้ แต่อย่างน้อยเด็กที่หัด เขาต้องเข้าใจ รู้จักศิลปะวัฒนธรรมของบ้านตัวเองบ้าง ไม่ใช่ไม่รู้จัก ดูไม่รู้เรื่องไม่เข้าใจ ถ้าคิดอย่างนี้เสียแต่ตอนนั้น ความรู้สึกท้อคงไม่มีหรอก"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

ส่วนปัญหาที่เกิดขึ้นในส่วนที่เกี่ยวกับพื้นที่ ช่องทาง วาระโอกาส นั้น คือ การเกิดขึ้นของสื่อมวลชน ซึ่งเป็นสื่อใหม่ ไม่ว่าจะเป็นโทรทัศน์ วิทยุ เพลงลูกทุ่ง ฯลฯ ซึ่งมาแย่งพื้นที่ของละครเท่งตุ๊กอย่างมาก จากเดิมที่ละครเท่งตุ๊กเป็นสื่อที่ผูกขาดอยู่ในชุมชน แต่มายุคนี้มีคู่แข่งที่น่ากลัวเกิดขึ้น โดยเฉพาะในมิติด้านความบันเทิงที่มีสื่อมวลชนมาแย่งพื้นที่อย่างเห็นได้ชัดเจน ทำให้ช่องทางเดิมที่มีอยู่มีการหดตัว เช่น งานแก้บน งานวัด ส่วนช่องทางที่หายไป คือ งานบวช เพราะงานบวชยุคใหม่เน้นความประหยัด จัดเพียงครึ่งวัน ไม่จำเป็นต้องหาละครเท่งตุ๊กไปแสดง หรือหากจัดงานฉลองนาคก็หาวงดนตรีลูกทุ่ง หรือวงสตริงมาแทน

เช่นเดียวกับงานวัดที่จำนวนผู้มาเที่ยวงานวัดลดลง และมีสื่ออื่นมาเป็นคู่แข่งแย่งพื้นที่ในใจของผู้ชม ไม่ว่า ภาพยนตร์กลางแปลง วงดนตรี จึงทำให้ผู้ที่มาชมละครลดลง เพราะหากเทียบแสง สี เสียงแล้ว ละครเท่งตุ๊กคงไม่สามารถสู้กับสื่อสมัยใหม่ได้อย่างแน่นอน นอกจากนี้ งานวัดในยุคนี้ยังมีปริมาณที่ลดลง เพราะวัดถูกลดความสำคัญลงไปอย่างมาก จากเดิมที่กิจกรรมแทบทุกอย่างจะจัดกันที่วัด มีพื้นที่ให้คนทุกเพศทุกวัยเข้าร่วมได้ แต่ในยุคต่อสู้ พื้นที่ของวัดกลายเป็นพื้นที่ของคนแก่

*"เดี๋ยวนี้คนเขาบวช เขาไม่หาเท่งตุ๊กไปเล่นแล้ว ถ้าจะหาก็หาวงสตริงไปเล่น มีนักร้องร้องเพลง มีหางเครื่องไปเต้น จัดแบบโต๊ะจีน จะได้ไม่ต้องไปจ้างใคร แล้วรับซองเอา แต่ก็ไม่ค่อยมีมากเท่าไรแบบจัดโต๊ะจีน ต้องวุ่นวาย เดี๋ยวจัดเกิดขาดทุนจะลำบากอีก แต่ก่อนจัด 2 วัน 2 คืน เดี๋ยวนี้ส่วนใหญ่จัดแค่ครึ่งเช้า ช่วงเช้าเป็นนาคแล้วก็เข้าโบส์ พอ*

*เพลก็ทำบุญฉลองพระใหม่ จบ อย่างว่า อะไรๆมันก็แพง คนเขาต้องทำมาหากินกัน ใครจะช่วยงานเหมือนเมื่อก่อน เดี๋ยวนี้ต้องจ้างทุกอย่าง แม่ครัวจนถึงคนล้างจาน* "

(อมรรัตน์ ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

*"ที่ยังอยู่ได้ทุกวันนี้ เพราะงานแก้บน คนยังแก้บนกันอยู่ เวลาแก้ยังต้องหาละครไปแก้ แต่เดี๋ยวนี้ เขาไม่ค่อยหาไปเล่นเป็นเรื่องแล้ว แค่ไปรำถวายมือ ถูกกว่ากันมาก ถ้าเล่นเป็นเรื่องก็ห้าพัน หกพัน แล้วแต่ใกล้ไกล แต่แค่ไปรำก็สองพันสามพัน ถูกกว่าเป็นครึ่ง เจ้าภาพก็ไม่ต้องวุ่นวาย จัดเตรียมอาหารให้คนแสดง ประหยัดไปอีก นักแสดงต้องกินข้าวไปให้เสร็จสรรพ ถ้าหาไปเล่น ก็แต่งหนึ่งประมาณ 3 ชั่วโมง เริ่มเล่นตอน 2 ทุ่ม เลิกประมาณ 5 ทุ่ม แต่เดี๋ยวนี้คนเขาก็ยังดูกันนะ แต่ลดลงไปจากเมื่อก่อนมาก"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

เราจะเห็นได้ว่า การแสดงละครเท่งตุ๊กในยุคนี้ ยังเน้นแสดงอยู่ในช่องทางเดิมที่นับวันปริมาณจะลดลง หรือบางช่องทางก็หายไป โดยไม่มีการสร้างพื้นที่หรือช่องทางใหม่มาชดเชยช่องทางที่สูญเสียไป รวมทั้ง การที่จำนวนคนมาชมน้อย จึงไม่เกิดการขยายพื้นที่หรือช่องทางใหม่เหมือนเมื่อครั้งยุคดั้งเดิม นั่นหมายความว่า พื้นที่หรือช่องทางเดิมก็รักษาไว้ไม่ได้ทั้งหมด ในขณะที่พื้นที่ใหม่ก็ไม่มีการสร้างขึ้น

ถึงแม้ว่าคณะของป้าอำนวยจะมีโอกาสได้ขยายพื้นที่การแสดงเพิ่มมากขึ้น จากเดิมที่เน้นการแก้บน ไปสู่การแสดงในฐานะที่เป็นศิลปวัฒนธรรมของบ้านเจ้าหลาว หรือบางครั้งก็ได้รับการยกระดับเป็นศิลปวัฒนธรรมของ จ.จันทบุรี เลยทีเดียว พื้นที่ที่เท่งตุ๊กขยายไปถึง เช่น การแสดงในงานเทศกาลผลไม้ งานวันของดีเมืองจันทร์ การช่วยรณรงค์ป้องกันไข้เลือดออกของกระทรวงสาธารณสุข งานวันตากสินมหาราช เป็นต้น พื้นที่ที่ขยายไปนั้นได้มาจากการที่มีเครือข่าย คือ ชมรมศิลปินพื้นบ้านเป็นผู้จัดหาพื้นที่ใหม่มาให้ มิได้เกิดด้วยความกระตือรือร้น (Active) ในการแสวงหาพื้นที่ใหม่แต่อย่างใด แต่การขยายพื้นที่ใหม่นั้นเป็นแบบตั้งรับ (Passive) เพราะในขณะนั้นพื้นที่ในการแสดงที่ป้าอำนวยจะเน้น คือ การรำแก้บน โดยต้องการให้มีจำนวนคนหาไปรำแก้บนเพิ่มขึ้น คือ เน้นพื้นที่หรือช่องทางการแสดงในเชิงปริมาณที่ค่อนข้างอิ่มตัวหรืออาจจะอยู่ในภาวะที่ลดน้อยลง แต่ยังไม่ได้คำนึงเรื่องความหลากหลายของพื้นที่การแสดงมากนัก

**สรุป** การสืบทอดพื้นที่ ช่องทาง วาระโอกาสในยุคต่อสู้นั้น มีดังนี้

ก. การสืบทอดพื้นที่ฝึกซ้อมในพื้นที่บ้านซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนตัว

ข. การสืบทอดพื้นที่ฝึกซ้อมในสถาบันการศึกษาที่เน้นผู้เรียนจำนวนมาก

ค. การสืบทอดพื้นที่การแสดงท่ามกลางการแย่งชิงพื้นที่จากคู่แข่งรายใหม่ เช่น สื่อมวลชน

ง. การสืบทอดพื้นที่การแสดงหรือช่องทางการแสดงเดิมที่นับวันจะหดตัว โดยไม่เน้นการสร้างพื้นที่การแสดงใหม่

**ยุคสพส**. เมื่อป้าอำนวยได้รับการสนับสนุนจาก สพส. และต้องการที่จะสร้างศิลปินเพื่อมาชดเชยศิลปินที่ลดจำนวนลง คณะกรรมการได้มีแนวคิดที่จะฝึกสอนที่สมาคมอนุรักษ์พิทักษ์เจ้าหลาว เนื่องจากหากจะไปฝึกซ้อมในโรงเรียนนั้น แม้ว่าจะมีข้อดีหลายประการ แต่ก็มีข้อจำกัด เช่น เด็กบ้านเจ้าหลาวหลายๆ คนไม่ได้เรียนที่โรงเรียนบ้านเจ้าหลาว หากแต่เรียนโรงเรียนที่ตั้งอยู่นอกชุมชน ตารางเวลาการฝึกสอนที่ศิลปินต้องการที่จะฝึกสอนทุกเย็น เพื่อความต่อเนื่อง โดยเฉพาะในระยะที่เริ่มหัดครั้งแรก หากมีการเรียนแบบต่อเนื่องทุกวัน จะเล่นได้เร็วมากกว่าเรียนแบบสัปดาห์ละหนึ่งครั้งเหมือนครั้งสอนในโรงเรียน ดังนั้น คณะทำงานจึงเลือกสมาคมอนุรักษ์พิทักษ์เจ้าหลาว เพราะนอกจากจะเป็นพื้นที่สาธารณะในชุมชนที่ตั้งอยู่ใกล้โรงเรียน เดินทางไปมาสะดวกแล้ว สมาคมดังกล่าวยังเคยทำโครงการอนุรักษ์ปะการังบ้านเจ้าหลาวสำเร็จ ดังนั้น เมื่อมาสนับสนุนแก่โครงการสืบทอดละครเท่งตุ๊ก ก็น่าจะประสบความสำเร็จในแบบเดียวกัน

ส่วนพื้นที่การแสดง การสืบทอดละครเท่งตุ๊กยังคงสืบทอดในช่องทางเดิมอยู่ เช่น งานวัด ซึ่งมีลดลง ประกอบกับหากมีงานวัดตอนนี้ กรรมการวัดมักจะหาวงนักร้องลูกท่งมาแทนที่ ส่วนช่องทางเดิมที่ยังคงมีปริมาณมากอยู่ คือการแก้บน แม้ว่าเทคโนโลยีจะทันสมัยเพิ่มมากขึ้น แต่การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจที่รวดเร็ว ชาวบ้านปรับตัวไม่ทัน รวมทั้งความซับซ้อนของกลไกทางเศรษฐกิจแบบใหม่ ความไม่แน่นอนในการดำเนินชีวิต ทำให้ชาวบ้านต้องพึ่งการแก้บน ทั้งการบนบานจากการเดินเรือ การเลี้ยงกุ้ง และเรื่องอื่นๆ อีกจิปาถะ เช่น การบนเมื่อเกิดการเจ็บป่วย การบนบานเมื่อของหาย การบนให้มีโชคลาภ เป็นต้น

เมื่อปริมาณช่องทางเดิมลดลง ทั้งๆ ที่พื้นที่การแสดงเป็นสิ่งที่สำคัญมากสำหรับนักแสดง ดังนั้น การที่ละครเท่งตุ๊กจะดำรงอยู่ได้ นอกจากการพยายามรักษาพื้นที่เดิม เช่น การแก้บน รวมทั้งพื้นที่ที่ขยายในยุคต่อสู้ เช่น งานเทศกาลผลไม้ งานวันของดีเมืองจันทร์ การช่วยรณรงค์ป้องกันไข้เลือดออกของกระทรวงสาธารณสุข งานวันตากสินมหาราช เป็นต้นแล้ว ยังต้องขยาย

ช่องทางใหม่เพิ่มขึ้น ซึ่งช่องทางใหม่ เช่น วันลอยกระทง การร่วมขบวนแห่งานวันตักบาตรเทโว การต้อนรับคณะผู้มาเยี่ยมชม การผลักดันเข้าสู่พื้นที่การท่องเที่ยว เช่น การรำโชว์ในร้านอาหาร การรำต้อนรับคณะที่มาพักโรงแรม ฯลฯ จะเห็นได้ว่า ป้าอำนวยเริ่มสร้างหรือแสวงหาช่องทางที่มีความหลากหลายขึ้น แม้ว่าปริมาณของแต่ละช่องทางจะมีน้อย การได้ไปแสดงนอกชุมชนหรือนอกพื้นที่นอกจากเป็นการเผยแพร่ทำให้คนภายนอกได้รู้จักละครเท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาวแล้ว ยังเป็นการสร้างอัตลักษณ์ให้แก่บ้านเจ้าหลาวด้วย ซึ่งช่องทางในยุคนี้ บางช่องทางเป็นช่องทางเดิมในยุคต่อสู้ที่ป้าอำนวยได้มาด้วยลักษณะแบบตั้งรับ (Passive) แต่มาในยุคนี้ ป้าอำนวยและทีมงานออกไปแสวงหาและสร้างช่องทางใหม่แบบกระตือรือร้น (Active) เพราะช่องทางในปีที่แล้ว ก็ไม่ได้มีสิ่งใดรับประกันว่าจะเป็นพื้นที่ต่อเนื่องมาจนถึงในปีนี้

> *“งานอื่นๆ ป้าก็เล่น บางทีจังหวัดมาหาไปแสดงงานวันตากสินบ้าง งานวันพ่อ วันแม่บ้าง อย่างงานออกพรรษาเราก็ไป เอาเด็กๆ ไปแต่งตัวเป็นนางฟ้าบ้าง งานแหลมเสด็จปีนี้ อบต.ก็หาเราไปรำเปิดงาน มันโชว์ศิลปะพื้นบ้าน ของดีของบ้านเรา แต่ไม่ใช่ว่าอยู่เฉยๆ เขามาหา เราต้องไปนำเสนอผลงานไว้ก่อน อย่างเราทำอะไร เราต้องถ่ายภาพ ทำรายงานส่งไว้ให้ อบต. เวลามีงานเขาจะได้นึกถึงเรา หรือเวลาที่เมืองจันทร์เขาจัดงาน เราต้องไปทาบทาม ไปบอกคุณสเวศน์ไว้ ถ้าอยู่เฉยๆ เดี๋ยวเขาลืม เราก็อดไปแสดง”*
>
> (อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

ช่องทางใหม่ของป้าอำนวยนั้นมิใช่พื้นที่การแสดงในมิติเศรษฐกิจที่เน้นมีเจ้าภาพมาจ้างไปแสดงในพื้นที่ส่วนตัวเช่น งานบวช หรือไปแสดงในงานแก้บน ซึ่งเป็นพื้นที่ในมิติทางด้านศาสนาหรือความเชื่อ แต่ช่องทางใหม่นี้เป็นพื้นที่การแสดงใน “มิติทางด้านสังคมและวัฒนธรรม”

สรุป การสืบทอดพื้นที่ วาระและโอกาสในยุค สพส. มีดังนี้

(ก) การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ฝึกซ้อมกับพื้นที่สาธารณะ

(ข) การแสวงหาและสร้างพื้นที่การแสดงใหม่แบบเชิงรุก (Active)

#### 5.3.5.4 **การสืบทอดผู้ชม** (Receiver)

ผู้ชมมีความสำคัญมากต่อสื่อพื้นบ้าน โดยเฉพาะสื่อการแสดงอย่างเช่น ละครเท่งตุ๊ก ในที่นี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการสืบทอดผู้ชมในแต่ละยุค

**<u>ยุคดั้งเดิม</u>** การสืบทอดและพัฒนาผู้ชมในยุคดั้งเดิมมีหลายลักษณะ ดังนี้

(ก) ศิลปินพัฒนาผู้ชม เช่น จากการชมการแสดงชั้นเลิศ และจากการฝึกสอน

(ข) ผู้ชมพัฒนาผู้ชมจากปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นจากการชม

(ค) ผู้ชมพัฒนาตนเอง

(ง) การพัฒนาผู้ชมแบบบันไดปลาโจน

**(ก) ศิลปินพัฒนาผู้ชม**

ศิลปินสามารถพัฒนาผู้ชมได้ 2 วิธี ได้แก่

**- การชมศิลปินชั้นเลิศแสดง**

เนื่องจากศิลปินที่แสดงในยุคนี้ ล้วนแล้วแต่เป็นศิลปินชั้นครู มีทั้งทักษะและพรสวรรค์ในการแสดง ผ่านการเคี่ยวกรำฝีมือมาอย่างยาวนาน ทั้งย่าโอ๋ ป้าอำนวย ป้าปราณี ป้าสำอาง ป้าบังอร ป้าสาคร ป้าประเทือง ฯลฯ ทำให้ผู้ชมมีโอกาสชมละครเท่งตุ๊กซึ่งต้องถือว่าเป็นต้นแบบของละครบ้านเจ้าหลาว ดังนั้น การได้ชม ได้ยิน ได้ฟัง การแสดงที่ดีที่สุด ย่อมช่วยพัฒนาความสามารถในการชมละครของผู้ชมได้เป็นอย่างดี เพราะมีผู้ชมบางกลุ่มที่เคยชมการแสดงยุคดั้งเดิม พอมาชมการแสดงในยุคต่อสู้ จึงเลิกชมเพราะแสดงสู้ยุคดั้งเดิมไม่ได้

*"ละครเมื่อก่อน เล่นกันมีแต่ตัวเก่งๆ ทั้งนั้น เขาเล่นเป็นอาชีพของเขา เอาตัวเก่งๆ มาเล่น ดูมันก็สนุก เพราะเขาฝึกของเขามา ฝึกมานาน เล่นมานานจนชำนาญแล้ว อย่างตอนนี้ที่เล่นกัน สู้เมื่อก่อนไม่ได้หรอกฝีมือมันคนละชั้นกัน เทียบกันไม่ได้เลย"*

(สนทนากลุ่มผู้ชมรุ่นอาวุโส วันที่ 8 สิงหาคม 2550)

**- การฝึกสอน**

ยุคดั้งเดิมมีผู้สนใจมาฝึกเรียนละครเป็นจำนวนมาก หากใครฝีมือไม่ถึงขั้นจะไม่ได้ออกโรงแสดง หรือมีโอกาสแสดงน้อย แต่หากใครมีฝีมือจะได้ออกโรงแสดงมากกว่า แต่ถึงกระนั้นกระตาม อายุของการแสดงมักจะสั้น จะอยู่ประมาณ 5 ปี เพราะเมื่ออายุประมาณ 20 ปี นักแสดงมักแต่งงานมีครอบครัว และสามีมักห้ามไม่ให้มาเล่นละคร เพราะการเล่นละครต้องเดินทางไปแสดงตามสถานที่ต่างๆ ซึ่งอาจจะต้องไปค้างคืนห่างบ้าน อีกประการ คือ เกรงว่าหนุ่มๆ จะมาหมายปองภรรยาของตน เพราะเคยมีกรณีหึงหวงให้เห็นเป็นตัวอย่าง ดังนั้น ศิลปินเหล่านั้นจึงต้องเลิกเล่น พลิกบทบาทมาเป็นผู้รับชมตาคม (Smart audience) ดังนั้น เราจะเห็นได้ชัดว่า การแบ่งบทบาทหน้าที่ระหว่างการเป็นศิลปินและผู้ชมสำหรับสื่อพื้นบ้านนั้นมันมีความสัมพันธ์ ไม่ได้แบ่งแยกกันเด็ดขาด เพราะบางทีนักแสดงขาด ย่าโอ๋มาตามให้ไปแสดง ก็สามารถไปแสดงได้

*"ฝึกกันนานกว่าจะเล่นเก่ง อย่างฉันเนี่ยฝึกมานานเป็นปี พอได้ฝึก ได้เล่นนาน เหมือนกันกว่าจะเก่ง พอแต่งงานก็เลิกเล่นไป แต่บางทีย่าโอ๋เขาขาดตัวบางครั้งก็ยังไปเล่นอยู่ แต่นานๆที เพราะถ้าเล่นในบ้าน คนเขารู้ว่ามีลูกมีผัวแล้ว เขาก็ไม่นิยมดู เหมือนกัน เขาอยากดูสาวรุ่นๆ พอเลิกเล่น ก็ยังตามไปดูอยู่ แต่ว่าเราไม่ได้เล่นแล้ว เขาเล่นกันยังไง เราดูรู้หมด เพราะเคยเล่นมาก่อน เรื่องดูไม่ออกเนี่ย ไม่มีหรอก"*

(สำอาง เจนจัดทรัพย์, ศิลปินอาวุโส, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

**(ข) ผู้ชมพัฒนาผู้ชมจากปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นจากการชม**

การพัฒนามาเป็นผู้ชมตาคม อีกส่วนหนึ่งนั้นมาจากวิธีการชม โดยสมัยก่อน เวลามีเท่งตุ๊ก ชาวบ้านจะชักชวนกันไปดู ทั้งรุ่นยาย รุ่นแม่ และรุ่นลูก วิธีการนั่งดู คือ จะปูเสื่อนั่งดูไปด้วยกัน ระหว่างการดูก็มีปฏิสัมพันธ์ มีการพูดคุย แสดงความคิดเห็น วิพากษ์วิจารณ์ทั้งตัวแสดง และเนื้อเรื่องที่แสดง เมื่อนักแสดงเล่นดี ก็มีการปรบมือ มีการให้พวงมาลัย ตกรางวัลเป็นเงิน การมีปฏิสัมพันธ์ทั้งกับนักแสดงและกับผู้ชมกันเอง เมื่อคนแก่ซึ่งมีประสบการณ์ทั้งเคยเล่นเท่งตุ๊กและเคยชมเท่งตุ๊กมาอย่างยาวนานมานั่งดูด้วย ทำให้เด็กๆ ซึ่งเป็นลูกหลานได้ยิน ได้ฟังคำวิพากษ์วิจารณ์ ต่างๆ เหล่านั้น จึงเป็นการพัฒนาผู้ชมให้กลายเป็นผู้ชมตาคมในที่สุด

แต่แน่นอนว่ายังมีกลุ่มผู้ชมบางส่วนที่ไม่มีความรู้ อาจจะไม่ได้มาฝึกละครมาก่อนหรือผู้ชมที่อายุยังน้อย แต่วิธีการชมสมัยก่อน คือ การนั่งชมเป็นกลุ่มคละเคล้ากันระหว่างผู้ชมตาคม (Smart audience) และผู้ชมตาไม่ถึง (Non - smart audience) ระหว่างการชม ผู้ชมตาคมอาจจะแนะนำหรือสอนผู้ชมตาไม่คมในการชม หรือการวิพากษ์วิจารณ์ที่เกิดขึ้นระหว่างผู้ชมตาคม ที่มีผู้ชมตาไม่คมรับรู้ด้วย การกระทำดังกล่าวย่อมพัฒนาผู้ชมตาไม่คมด้วย

*"สมัยเด็กๆ เราก็ตามพ่อ แม่ไปดูละคร เอาเสื่อไปฝืน ไปปูนั่งใครไม่ได้เอาเสื่อมาก็มานั่งด้วยกัน ดูกันไป คุยกันไป บางทีละครรำผิด เล่นผิด ก็ว่าต้องเล่นยังงั้น ยังงี้ กลองตีหลุบไป ก็รู้ คนดูเขาพูดกัน ตอนแรกที่เรายังเด็กๆ ไม่ประสีประสา ก็ฟังๆ คนแก่เขาว่ากัน พอนานเข้าเราก็ดูเก่งเอง"*

(สำราญ ไกรนิวรณ์, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

**(ค) ผู้ชมพัฒนาตนเอง**

การชมละครเท่งตุ๊กนั้น ผู้ชมมักจะชมกันตั้งแต่เล็กๆ จนแก่เฒ่า สำหรับคนเฒ่า คนแก่นั้นดูละครเท่งตุ๊กอย่างน้อย 30 ปีขึ้นไป บางคนดูมาแทบทั้งชีวิต และดูแทบทุกวัน หากวันไหนไม่ได้ชม อาจได้ยินเสียงละครซ้อมดังแว่วมา หรืออาจจะมีโอกาสติดสอยห้อยตามสมาชิกในบ้านมาชม ณ สถานที่ฝึกซ้อม การบ่มเพาะประสบการณ์การชม ค่อยสะสมความรู้เก็บเล็กผสมน้อย แม้ว่าต้องใช้ระยะเวลานาน แต่ในที่สุด ก็สามารถพัฒนาตนเองให้กลายเป็นผู้ชมตาคมได้ บางคนมีทักษะ จำได้หมดทั้งท่ารำ บทร้อง ดนตรี ทำนอง เหมือนประหนึ่งว่า เคยผ่านการฝึกซ้อมมาก่อน แต่ความจริงแล้ว ความรู้และความสามารถนั้นมาจากการชมล้วนๆ เราจะเห็นว่า การสืบทอดผู้ชมแบบนี้ ต้องใช้ระยะเวลานาน แต่ไม่เป็นปัญหาสำหรับยุคดั้งเดิมที่ทุกคนมีเวลาเหลือเฟือ ไม่ต้องรีบร้อนเฉกเช่นปัจจุบัน

*"ดูมานานแล้ว ตั้งแต่เล็กๆ บอกไม่ได้หรอกว่าดูเมื่อไร เพราะจำความได้ก็เห็นแล้วตั้งแต่นั้นมาก็ดูมาเรื่อยๆ ตอนเด็กๆ ที่ดูชอบดูตลก เวลาออกมันขำดี นางรำก็ชอบ ชอบดูชุดสวยๆ ท่ารำสวยๆ ตามประสาเด็ก แต่พอโตขึ้น ตลกก็ยังชอบเหมือนเดิม รำก็ยังชอบอยู่ แต่เวลาดูรำตอนนี้ รู้หมดว่าท่าไหนเป็นอย่างไร ดูมานานจนจำได้ขึ้นใจแล้ว"*

(อนงค์ ถนอมชาติ, ผู้ชมอายุ 44 ปี, สัมภาษณ์ 17 พฤษภาคม 2550)

(ง) **การพัฒนาผู้ชมแบบบันไดปลาโจน**

จากการสังเกตของนักวิจัย และการสัมภาษณ์ผู้ชมที่อายุมากเกิน 40 ปี พบว่า การพัฒนาการชมละครเท่งตุ๊กของผู้ชมนั้น ผู้ชมมีการพัฒนาตนเอง โดยจะเริ่มดูจากเรื่องง่าย ไม่ต้องใช้ความรู้ ความสามารถในการชมมากนัก เช่น ตอนยังเด็ก จะชอบชมตลก ชอบดูการแต่งกาย พอตอนเริ่มโตขึ้น จะชมเนื้อเรื่องว่าเป็นอย่างไร ใครรับบทแสดงเป็นตัวใดบ้าง แสดงได้สมบทบาทหรือไม่ หากมีอายุมากขึ้น จะชมการรำ สดับฟังความสอดคล้องกันระหว่างเสียงร้องและเสียงดนตรี ซึ่งสิ่งดังกล่าว คือ สุนทรียะของการชมละครเท่งตุ๊กอย่างแท้จริงและเป็นสิ่งที่ต้องใช้ความรู้ ความสามารถในการชมอย่างมาก

**<u>ยุคต่อสู้</u>** ไม่เน้นการสร้างตลาดผู้ชม ผู้ชมลดจำนวนลง มีทั้งผู้ชมตาคมและผู้ชมตาไม่คม เนื่องจากการเข้ามาของโทรทัศน์ทำให้มาแย่งพื้นที่ในจิตใจของชาวบ้านไปจากเท่งตุ๊ก โทรทัศน์เป็นสื่อในลักษณะรุก มีความต่อเนื่อง จึงทำให้ชาวบ้านไม่ต้องเดินทางมาดูละคร หากต้องการดูเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ ก็ดูจากละครโทรทัศน์ การดูละครโทรทัศน์ ได้สร้างรสนิยมและพฤติกรรมการรับชมที่

เปลี่ยนแปลงไป และส่งผลจนมาถึงปัจจุบันนี้ เพราะการดูละครจักรๆ วงศ์ ชาวบ้านไม่ต้องมีปฏิสัมพันธ์กับตัวละคร และไม่ต้องมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ใด ซึ่งการกระทำดังกล่าวทำให้ไม่เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ และการพัฒนาการชมให้กลายเป็นผู้ชมตาคมได้ยากกว่าในยุคแรก

เมื่อตลาดผู้ชมลดลง เพราะหันไปดูโทรทัศน์มากขึ้น และวิธีการชมดังกล่าวทำให้ผู้ชมบางส่วนเริ่มกลายเป็นผู้ชมตาไม่คม ในขณะที่บางส่วนเป็นผู้ชมตาคมที่เริ่มอายุมากขึ้นและได้ฝึกฝนการชมมาตั้งแต่ยุคแรก

*"พอมีโทรทัศน์ คนไม่ค่อยออกมาดูละคร เขาดูทีวีที่บ้านกัน อย่างเรื่องจักรๆวงศ์ๆ อย่างที่เราเล่น ทีวีมันก็มี เดินเรื่องคล้ายๆ กันอยู่ แต่ของทีวีเขาไม่มีรำเหมือนละคร เขาเน้นเป็นเรื่องเป็นราวไปเลย อย่างเด็กรุ่นใหม่ๆ ที่เขาดูทีวีมามากๆ พอมาดูละครเรา เขาก็หาว่าของเรามันช้า ยืดยาดบ้าง ป้าก็ต้องว่า หนูมันไม่เหมือนกัะ ละครเท่งตุ๊กมันต้องมีรำ ไม่ให้รำเลยคงไม่ได้ อย่างทีวีเขาเน้นเล่าเรื่อง มันคนละแบบกัน จะมาเปรียบเทียบกันไม่ได้หรอก"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

คณะของป้าสาครไม่สามารถสร้างตลาดผู้ชมทั้งในเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพได้ เนื่องจากศิลปินมีอายุมาก เพราะละครเกี่ยวข้องกับความสวยงาม แม้ว่าศิลปินจะมีความสามารถเพียงใด แต่ด้วยอายุที่มาก รูปร่างที่เปลี่ยนแปลงไป ถึงแม้จะแต่งตัวอย่างไร ก็ไม่งามในสายตาของชาวบ้าน ประการต่อมา คือ นักแสดงมีความสามารถน้อย รำไม่สวย ร้องไม่เก่ง เช่น นักแสดงคนหนึ่งในคณะของป้าสาคร ในยุคที่ยังเล่นอยู่กับย่าโอ๋ บางวันเล่นแล้วไม่ได้รับเงิน เพราะรำไม่สวย ตัวและมือไม่อ่อน และเน้นการแสดงเพื่อให้ความบันเทิงเป็นหลัก

*"รัตน์ (นามสมมติ) สมัยเล่นกับย่าโอ๋ โดนดุเป็นประจำ เพราะรำตัวแข็ง มือไม้ไม่อ่อน"*

(ฉัตรชัย ชักชวนวงษ์, สัมภาษณ์ 13 ตุลาคม 2550)

และป้าสาครก็เคยกล่าวถึงสมาชิกในคณะว่า *"บางคนรำยังไม่เก่ง แต่เราไม่มีตัว(แสดง) ต้องเอามาเล่น ถ้าเล่นอย่างนี้ สมัยย่าโอ๋อยู่ ไม่ได้ตังค์หรอก แต่เราไม่เคยว่าเขาหรอก โตๆกันแล้ว จะเปลี่ยนคงจะไม่ได้ ใครตอนหัดแรกๆ เป็นอย่างไร ก็จะเป็นอย่างนั้น ใครเล่นเก่งตั้งแต่แรกๆ ก็จะเล่นเก่งไปเรื่อย ใครหัดแรกๆ ไม่เก่ง ก็รำได้อยู่แค่นั้นแหละ"*

*“คณะนี้มีแต่คนแก่ๆ ทั้งนั้น แต่งยังไงมันก็ไม่สวยแล้ว ดูแล้วไม่เจริญตาเจริญใจ ถ้าเป็นที่อื่น เขามีสาวรุ่นๆ เวลารำก็ดูสวย หุ่นอ้อนแอ้น บางคนรำตัวแข็งทื่อ มือแข็งจะสวยได้ยังไงเอาคนแก่มาเล่นเป็นพระเอกนางเอก ดูยังไงมันก็ฝืนความรู้สึกเรา”*

(สายใจ ช่างเหล็ก, ผู้ชมหญิง อายุ 42 ปี, สัมภาษณ์ 1 มีนาคม 2550)

**ยุคสพส.**

ก่อนที่ผู้วิจัยจะอธิบายวิธีการสืบทอดผู้รับสารในยุคสพส. ผู้วิจัยใคร่ขออธิบายถึงลักษณะของผู้ชมเท่งตุ๊กในยุคนี้ก่อนเพื่อทำความรู้จักกับกลุ่มผู้ชมบ้านเจ้าหลาว กลุ่มผู้ชมเท่งตุ๊กสามารถแบ่งโดยใช้เกณฑ์เรื่องความเป็นผู้ชมตาคม ดังนี้

**กลุ่มผู้ชมเท่งตุ๊กในยุคสพส.**

**(1) กลุ่มผู้ชมชั้นเซียน**

คือ ศิลปินที่เคยเล่นเท่งตุ๊กมาก่อน แต่ปัจจุบันเลิกเล่นแล้ว แต่ยังคงติดตามชมการแสดงเท่งตุ๊ก หรือผู้ชมที่ติดตามชมเท่งตุ๊กมาอย่างยาวนาน กลุ่มนี้จะเป็นกลุ่มที่มีอายุ 50 ปีขึ้นไป สามารถแยกรายละเอียดได้ว่า การร้องที่ถูกต้องนั้นเป็นอย่างไร ตัวละครที่รำนั้นถนัดรำตัวพระหรือรำตัวนาง หรือการแยกได้ว่าท่ารำนั้นได้รับการถ่ายทอดมาจากสำนักไหน หรือการแยกได้ว่าท่ารำของตนนั้นต่างกันอย่างไร เช่น สามารถแยกความแตกต่างระหว่างท่ารำของเท่งตุ๊ก บ้านเจ้าหลาวกับท่ารำของกรมศิลป์ หรือการแสดงเท่งตุ๊กของบ้านเจ้าหลาวกับบางกระไชย ซึ่งเป็นอีกแห่งที่มีคณะเท่งตุ๊กเป็นจำนวนหลายคณะ

*“คนที่เคยรำละคร ถ้าเคยเล่นเป็นตัวพระ วงแขนจะกว้าง ขาก็ต้องกาง ถ้าเล่นเป็นตัวนางบ่อย ก็จะติดรำตัวนาง วงจะแคบ ขาต้องหนีบๆ จะมาวาดวงกว้างไม่ได้ อย่างของป้านวยเขาเล่นแต่ตัวนาง วงมันจะแคบ เราก็บอกว่า ตัวพระเอาอย่างป้าเปี๊ยะบ้างสิ ป้าเปี๊ยะเขาเล่นเป็นพระเอกมาก่อน ท่ารำ วงแขนก็ไม่เหมือนกัน การเดิน การย่าง มันก็ต่างกันแล้ว เวลาเราไปดูเขาซ้อมรำ เราก็บอก ทำไมไม่ดูแบบป้าเปี๊ยะเขาบ้าง รำตัวพระเขาไม่รำกันอย่างนี้หรอก”*

(ธนิดา บุญเทียม, ศิลปินอายุ 47 ปี, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

*“ละครบ้านเรากับของบางกระไชย ไม่เหมือนกันหรอก ของบ้านเราจะเป็นพื้นบ้านมากกว่า อย่างท่ารำ ออกคุณครูก็ต่างกัน ของบางกระไชยเขาจะออกลิเกเยอะ ท่ารำเวลาวาดแขนก็ไม่เหมือนกัน ชุดที่ใส่ก็ไปทางลิเก เรื่องที่เล่นก็กระเดียดลิเก”*

(ปราณี วงษ์เวียน, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

**(2) กลุ่มผู้ชมที่มีความชำนาญ**

กลุ่มนี้จะมี 2 กลุ่ม คือ

กลุ่มคนที่มีอายุตั้งแต่ 35 ปีขึ้นไป และชมเท่งตุ๊กมาอย่างยาวนาน กลุ่มนี้จะเป็นผู้ชมแถวหน้า เวลาไปชมเท่งตุ๊ก และมักจะชมจนจบเรื่อง แม้ว่าเรื่องนั้นจะดูมาจนนับจำนวนครั้งไม่ถ้วน โดยให้เหตุผลว่าแต่ละคณะ เขาก็แสดงไม่เหมือนกัน และทุกครั้งที่แสดง มันก็ไม่เหมือนเดิม กลุ่มนี้สามารถร้องบทไหว้ครูได้ พอเริ่มแสดงก็จะทราบว่าเนื้อเรื่องจะเป็นอย่างไร มีตัวละครตัวใดบ้าง ใครรำสวยหรือไม่สวย เทคนิคการเล่น เช่นบอกได้ว่าทำไมต้องร้องเพลงลูกทุ่ง คณะไหนเล่นดีหรือไม่ดี โดยมองว่าคณะที่เล่นกันเฉพาะในครอบครัว มีแต่คนแก่เล่นจะแสดงสู้คณะที่มีนักแสดงเป็นสาวรุ่นๆ ไม่ได้ เพราะมีความหลากหลาย และสีสันมากกว่า เนื่องจากละครเกี่ยวข้องกับความงาม และความแก่ก็เป็นศัตรูของความงาม ดังนั้น คณะที่นำคนแก่มาแสดง แม้ว่าจะมีความสามารถ แต่คนดูก็รู้สึกว่ามันไม่งาม คนแก่ควรจะทำหน้าที่เป็นครู และอยู่เบื้องหลังการแสดงมากกว่า

อีกกลุ่มหนึ่ง คือ กลุ่มศิลปินรุ่นเด็กที่เคยมาฝึกเท่งตุ๊ก อายุ ไม่เกิน 15 ปี ที่สามารถเล่าเนื้อเรื่องบทละคร แยกได้ว่าใครรำเก่งหรือไม่เก่ง ขั้นตอนการแสดง พิธีกรรม และอุปกรณ์การแสดงต่างๆ ได้

*“เขารำออกมา ฉันก็รู้แล้วว่าใครเล่นเป็นตัวอะไร อย่างวันนี้เขาเล่นไชยเชษฐ์ ตอนสุวิชาถูกขับออกจากวัง คนที่กำลังรำอยู่นี้ก็ต้องเป็นนางสุวิชา พอคลอดลูกก็โดนตัวกระแตให้ร้าย เลยต้องโดนขับออกจากเมือง นางเอกรำไม่สวยนะ มือยังแข็ง ตัวก็แข็ง เดี๋ยวฉากต่อไป พระเอกก็จะออกแล้ว พอพระเอกมาเจอนางเอก ก็ต้องร้องเพลงหน่อย เพื่อฆ่าเวลา ถ้ารีบเล่นเร็ว เดินเรื่องเร็ว ตัวแสดงก็เหนื่อย ร้องเพลงให้ตัวแสดงพักด้วย พอเรื่องชักจะเดินไปเร็วแล้ว ก็ต้องหยุดร้องเพลง หยุดเสียนิดหนึ่ง”*

(สัมภาษณ์ผู้ชม อายุประมาณ 50 ปี, วันที่ 1 มีนาคม 2550)

*"คนที่รำเก่ง ร้องเก่ง ต้องป้าเทือง เสียงป้าก้อง เวลาหนูร้อง เสียงหนูยังเบาอยู่ มันไม่ก้อง ไม่ดังเหมือนป้า ขนาดแก่แล้วยังรำมืออ่อน ตัวอ่อนนะ ป้าเขาเล่นมานาน เขาก็ต้องเล่นเก่ง วันนี้จะเล่นเรื่องไชยเชษฐ์ หนูยังเล่นไม่เก่ง ก็ต้องตามเจ๊เขาออกไปก่อน พอเขาโหมโรง ไหว้ครู ออกคุณครู ก็ต้องเริ่มเล่นแล้ว*

(สัมภาษณ์น้องแหลน ศิลปินอายุ 12 ปี, วันที่ 1 มีนาคม 2550)

(3) **กลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่**

คือ ผู้ชมที่อยู่ในวัยหนุ่มสาว อายุตั้งแต่ 15 - 30 ปี กลุ่มนี้จะชมเท่งตุ๊กอยู่วงนอก มีเป็นจำนวนน้อย หากขี่มอเตอไซด์มาก็จะนั่งคร่อมดูบนมอเตอร์ไซด์ โดยใช้เท้ายันพื้นไว้ แสดงท่าทางว่าพร้อมที่จะจากไปทุกเวลาหากต้องการจะเลิกดู เป็นกลุ่มคนที่เรียนหนังสืออยู่ในเมือง แต่มีบ้านอยู่ในเจ้าหลาว ไม่มีความรู้เรื่องรายละเอียดความเป็นมาของเท่งตุ๊ก แยกแยะการแสดงว่าดีหรือไม่ โดยใช้ทักษะในการชมละครโทรทัศน์ หรือละครเวทีสมัยใหม่ และสามารถจำแนกได้ว่าใครรำสวยหรือไม่ โดยดูจากความอ่อนของลำตัว แขนและมือเท่านั้น แต่ไม่ทราบความแตกต่างหรือคุณลักษณะเฉพาะของเท่งตุ๊กแต่ละคณะ ตัวละครที่กลุ่มนี้ชอบ คือ ตัวนางกระแต (นางอิจฉา) และตัวตลก มาดูโดยเน้นการดูเอาเรื่องมากกว่า ไม่ชอบดูท่ารำ และฟังเนื้อร้องไม่เข้าใจ

ในกลุ่มคนรุ่นใหม่ เรายังสามารถจำแนกได้อีกเป็น 2 กลุ่ม คือ

- **กลุ่มที่มีทัศนคติในเชิงบวกต่อละครเท่งตุ๊ก** กลุ่มนี้แม้ว่าจะดูละครไม่เข้าใจมากนัก เข้าใจเพียงเนื้อเรื่อง อย่างเช่น หากเล่นเรื่องสังข์ทอง กลุ่มนี้จะเข้าใจเนื้อเรื่องเพราะว่าเคยเรียนมาแล้วจากโรงเรียน แต่หากเล่นเรื่องไชยเชษฐ์ สำหรับผู้ที่เคยดูละครจักรๆ วงศ์ๆ ทางสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 ก็พอจะเข้าใจ เพราะเรื่องดังกล่าวเคยเล่นมาก่อน กลุ่มนี้มาดู เพราะมันเป็นของแปลกใหม่ เป็นสิ่งที่ไม่คุ้นเคย ไม่เหมือนเวลาดูโทรทัศน์ และเป็นเอกลักษณ์ของพื้นบ้าน เป็นการเปิดโลกทัศน์ให้กว้างขึ้น

*"ไปชวนเพื่อนมาดูเลย เพราะไม่เคยดูมาก่อน เพราะหนูเรียนหนังสือตลอด ไม่ค่อยได้กลับบ้าน แต่หนูชอบดูละครจักรๆ วงศ์ๆ นะ ช่อง 7 ดูเป็นประจำ พอมาดู เออ มันแปลกดีนะ ไม่เหมือนเคยดูจากโทรทัศน์เลย เวลาเขาร้องเพลงกันหนูก็ฟังเข้าใจบ้าง ไม่เข้าใจบ้าง ภาษามันโบราณ เข้าใจยาก แต่เวลาหนูดูละครจักรๆ วงศ์ทางทีวี หนูเข้าใจนะ ภาษามันง่ายกว่านี้ แล้วละครโทรทัศน์มันไม่รำ มันเล่นเนื้อเรื่องเลย ละครเขาจะรำเสียมาก เขาคงอยากจะโชว์ท่ารำ"*

(สนทนากลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่, วันที่ 1 มีนาคม 2550)

*"เขาเล่นสังข์ทองกัน หนูรู้เรื่องมาก่อนแล้ว โรงเรียนเขาก็สอน ตอนเดียวกันนี่แหละ มีเจ้าเงาะ มีรจนาเลือกคู่เป็นเจ้าเงาะ พ่อรจนาไม่ชอบ มีหกเขยก็ช่วยกันแกล้ง แกล้งให้ไปหาปลา.....ที่มาดูก็เพราะมันเป็นของบ้านเรา ไม่เหมือนใคร เราเป็นคนบ้านนี้ ถ้าใครเขาถามถึง แล้วเราไม่รู้ก็อายเขานะ พอมาดูก็ดี ช่วยเปิดหูเปิดตาว่าบ้านเราก็มีอะไรดีเหมือนกัน หนูเคยดูมาหลายครั้ง ดูกี่ครั้งมันก็ไม่เหมือนเดิม ถึงแม้ว่าจะดูเรื่องเดิม แต่มันมีความแตกต่างเล็กๆ น้อย บรรยากาศที่ดูก็ไม่เหมือนกันแล้ว คนที่มาดูก็ต่างกัน"*

(สนทนากลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่, วันที่ 1 มีนาคม 2550)

- **กลุ่มที่มีทัศนคติในเชิงลบต่อละครเท่งตุ๊ก** กลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้ มีจำนวนไม่มากนัก โดยกลุ่มนี้มองว่า ละครนั้นเป็นสิ่งที่เชย ล้าสมัย ดูไม่รู้เรื่อง น่าเบื่อ เมื่อเปรียบเทียบกับสื่อสมัยใหม่ เช่น โทรทัศน์ ภาพยนตร์ เพลงลูกทุ่ง หรือเพลงสตริง

*"มาดูวันนี้ เพราะเพื่อนชวนมาดู หนูก็ดูเพราะเพื่อนอยากดู แต่หนูดูไม่ค่อยรู้เรื่องหรอก หนูว่ามันช้า ยืดยาด จะทำอะไรกันสักอย่างก็ต้องรำ จะเข้าโรงก็รำ ออกโรงก็รำเป็นหลายๆ นาที เวลาพูดก็ใช้ศัพท์ยากๆ ฟังไม่เข้าใจ ตอนร้องเพลงยิ่งฟังยากใหญ่ หรือระบบเสียงมันไม่ดีก็ไม่รู้ หรือว่าหนูไม่เก่ง แต่หนูว่าเพื่อนๆ ก็ต้องฟังไม่รู้เรื่องเหมือนหนู ดูจักรๆ วงศ์ๆ ในทีวีเข้าใจง่ายกว่าเยอะ เดินเรื่องก็เร็ว ไม่ต้องมีรำกัน"*

(สนทนากลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่, วันที่ 1 มีนาคม 2550)

**(4) กลุ่มผู้ชมรุ่นเด็ก (ไม่เกิน 7 ขวบ)**

คือ ผู้ชมรุ่นเล็กที่ติดตามผู้ปกครองมาชม กลุ่มนี้จะนั่งแถวหน้า ชมเท่งตุ๊กเพื่อความสนุกสนาน ยังไม่มีความรู้ในการแยกแยะความแตกต่างระหว่างเท่งตุ๊กชั้นดีและเท่งตุ๊กชั้นด้อย ยังอ่านสัญญะหรือรหัสที่ปรากฏในเท่งตุ๊กไม่ได้ ฉากที่เด็กๆ ชอบมากที่สุด คือ ฉากที่ตัวตลกออกมาและฉากร้องเพลงลูกทุ่ง

จากการสังเกตของนักวิจัย ทุกครั้งที่ตัวตลกออกมา เด็กๆ กลุ่มนี้จะหัวเราะกันสนุกสนาน และในระหว่างการแสดง นักแสดงตลกจะมีปฏิสัมพันธ์กับเด็กกลุ่มนี้มากที่สุด เช่น แกล้งให้เด็กตกใจ หรือกลัว แล้วเด็กวิ่งหนี ซึ่งจะสร้างความคึกครื้นให้แก่ผู้ใหญ่ที่นั่งชมด้วย เด็กกลุ่มนี้จะดู

เฉพาะชุด การแต่งหน้า แต่กลุ่มนี้จะเป็นกลุ่มที่มีแนวโน้มที่จะสนใจฝึกหัดเท่งตุ๊ก เพราะคนที่มาหัดส่วนใหญ่ชอบดูเท่งตุ๊กมาตั้งแต่เด็ก

เมื่อผู้ชมมีทั้งผู้ชมตาคมและผู้ชมตาไม่คม แถมปริมาณของผู้ชมยังลดลงทั้งเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพ ป้าอำนวยจึงต้องสร้างตลาดผู้ชม ดังนี้

(ก) จากการฝึกสอน

(ข) จากการชมเบื้องหลังการฝึกสอน

(ค) จากการแสดงแบบสาระบันเทิง

(ง) สร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมตาคมและผู้ชมตาไม่คม

(จ) ให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดง

**(ก) จากการฝึกสอน**

จากการที่ป้าอำนวยเปิดรับสมัครเด็กที่สนใจที่จะมาเรียนละครเท่งตุ๊ก ป้าอำนวยมิได้กำหนดเกณฑ์เรื่องน้ำหนัก ความสูง อายุ เพศ ขอเพียงแต่มีความสนใจก็สามารถมาเรียนได้ เป้าหมายในการมาเรียนของเด็กๆ แต่ละคนแตกต่างกันไป กลุ่มที่มุ่งหวังเพื่อมาฝึกฝนเพื่อที่จะเป็นศิลปินอาชีพนั้นมีน้อย แต่มีเป้าหมายอื่นๆ อย่างหลากหลาย เช่น การใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ การสืบทอดศิลปะพื้นบ้าน เป็นความสามารถพิเศษ ฯลฯ ด้วยเป้าหมายที่แตกต่างกัน เมื่อเริ่มเรียนในครั้งแรก จึงมีเด็กที่สนใจมาเรียนจำนวนมาก ประมาณ 40 กว่าคน อายุตั้งแต่ 3-12 ปี แต่เมื่อเริ่มเรียนในขั้นที่สูงขึ้น ผู้เรียนจะลดจำนวนลง เหลือเพียงผู้ที่สนใจฝึกซ้อมและมีพรสวรรค์ทางด้านนี้อยู่ประมาณ 20 คน แต่เด็กครึ่งหนึ่งที่หายไปนั้น แม้ว่าไม่สามารถพัฒนาจนไปสู่การเป็นศิลปิน แต่พวกเขาจะกลายเป็นผู้ชมตาคม (Smart audience) ดังนั้นจะเห็นได้ว่าการฝึกสอนในช่วงระยะเวลาประมาณ 3 เดือน จะสามารถพัฒนาให้กลายเป็นผู้ชมตาคมได้หากเรามีการวางแผนจัดการ (Planned) แต่หากปล่อยให้ชมและพัฒนาไปเป็นผู้ชมตาคมตามธรรมชาติ (Un-planned) จะใช้ระยะเวลายาวนานเป็น 10 ปี

> *"รับสมัครตอนแรกมีคนมาเรียนเยอะเชียว 30-40 คนได้ เรารับหมด เด็กเล็กๆ เราก็เอา ถ้าเด็กเขาสนใจอยากหัด พอหัดจนจบรำเท่งตุ๊กขั้นต้น ก็ออกไปเสียเกือบครึ่ง ที่เหลือก็หัดเท่งตุ๊กขั้นสูงต่อไป เพราะเด็กที่เขามาฝึก บางคนติดเรียนบ้าง ก็ออกไปกัน เราไม่ว่ากัน เราเข้าใจ เพราะอย่างน้อยที่เขามาฝึก เขาก็มีใจให้กับละครแล้ว การที่เด็กๆ มาฝึก เขาต้องได้ความรู้ติดตัวไปบ้าง เวลาไปดูละคร จะได้ดูกันรู้เรื่อง"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"เด็กที่มาเรียน เขาอยากหัดละครเป็น แต่ว่าไม่ได้อยากจะเล่นเป็นอาชีพ ที่เขามาหัดเพราะว่ามันเป็นความสามารถพิเศษบ้าง บางคนมาหัด เพราะพ่อแม่เขาเคยเป็นมาก่อน บางคนมาหัดเพราะเห็นว่าเป็นศิลปะบ้านเรา ไม่อยากให้สูญไป บางคนมาหัดเพราะอยากใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์บ้าง มากันหลายเหตุผล แต่ที่จะอยากยึดเป็นอาชีพ ไม่มีหรอก"*

(วรินทร เบ้าทอง, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

**(ข) จากการชมเบื้องหลังการฝึกสอน**

สำหรับผู้ที่ไม่ได้ฝึก หากมานั่งชมเบื้องหลังการฝึกซ้อม เช่น พ่อแม่ ญาติพี่น้อง คนกลุ่มนี้ก็สามารถพัฒนาตนเองให้กลายเป็นผู้ชมตาคมได้ และจะเป็นผู้ชมอีกกลุ่มหนึ่งที่มีความซาบซึ้งและประทับใจกับละครพื้นบ้านเท่งตุ๊ก แม้ว่าจะไม่ได้ร่วมฝึกด้วย แต่ได้รับรู้ทุกกระบวนการของการถ่ายทอด ได้เห็นทั้งในส่วนของพิธีกรรม และส่วนของการฝึกทักษะด้านการรำ การร้อง การแสดง และการเล่นดนตรี ได้สัมผัสถึงความทุกข์ยาก การฝึกซ้อมที่ต้องอาศัยความอดทนทั้งผู้สอนและผู้เรียน

*"มาส่งลูกสาวถ้าว่างก็มานั่งดู อยากให้ลูกเป็นละคร มันเป็นวัฒนธรรมของบ้านเรา ที่ป้านวยมาทำดีมาก ของมันจะได้ยังอยู่ ถ้าวันไหนว่างๆก็มาดู มาให้กำลังใจลูกสาว ตอนแรกเราเป็นผู้ชาย ก็ไม่ได้สนใจเท่าไร แต่พอลูกสาวมาเล่น ได้มาดู อืม มันน่าสนใจ ดูแล้วเข้าใจกว่าแต่ก่อน เห็นลูกสาวฝึก ไม่ได้ฝึกกันง่าย ต้องพยายาม ทุ่มเทเหมือนกัน"*

(ผู้ปกครองน้องมายด์, สัมภาษณ์ 12 พฤษภาคม 2550)

**(ค) จากการแสดงแบบสาระบันเทิง** (Edutainment)

เมื่อตลาดผู้ชมมีทั้งผู้ชมตาคมและผู้ชมตาไม่คม ดังนั้น ในการพัฒนาผู้ชมตาไม่คมให้กลายมาเป็นผู้ชมตาคม ป้าอำนวยและคณะทำงานจึงมีการดำเนินการหลายประการ เช่น หากไปแสดงที่ใด จะมีนิทรรศการเคลื่อนที่ติดตั้งไว้ในบริเวณที่แสดง เวลาผู้ชมมาถึงจะหยุดแวะอ่านก่อนที่จะได้ชมการแสดง การได้ชมนิทรรศการเป็นการปูพื้นความรู้สำหรับชมเท่งตุ๊กได้อย่างมีอรรถรสมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ ก่อนการแสดง ป้าอำนวยจะต้องพูดแนะนำให้ประชาชนรู้จักละครเท่งตุ๊ก ทั้งความเป็นมา เครื่องแต่งกาย ท่ารำ เครื่องดนตรี ลำดับการแสดง นางรำ และนักดนตรี

เป็นต้น หรือในระหว่างการแสดงก็ยังสอดแทรกการให้ความรู้เป็นระยะ และการแนะนำภายหลังจบการแสดง เช่น การแสดงที่เวทีพี่สอนน้องภาคกลางและภาคตะวันออก จ.ชลบุรี เมื่อวันที่ 25-26 ธันวาคม 2548 และเวทีที่ไปแสดงให้นักท่องเที่ยวชมที่บริเวณหาดเจ้าหลาว โดยการกระทำเช่นนี้เป็นการโยกฐานความรู้จาก สพส.มา คือ เวลาที่สพส. ไปจัดกิจกรรมที่ใด จะมีนิทรรศการเคลื่อนที่ไปด้วยเพื่อให้ผู้เข้าร่วมงานได้อ่าน อีกทั้งยังเป็นการเผยแพร่ผลงานของ สพส. รวมทั้งเผยแพร่ผลงานของสื่อพื้นบ้าน และอีกส่วนหนึ่งได้มาจากการชมการแสดงสื่อพื้นบ้านอื่นๆ ที่เป็นภาคีของสพส.และนำมาใช้กับเท่งตุ๊ก เวลาที่จะต้องแสดงจริงๆ การที่ผู้ชมมีความรู้ ความเข้าใจประกอบการชม จะทำให้การชมสื่อพื้นบ้านนั้นๆ มีความสนุกเพิ่มมากขึ้น

*"เรื่องทำบอร์ดเนี่ย เมื่อก่อนเราทำแล้วก็ติดไว้ที่ศาลาที่บ้าน ไม่ได้เอาไปไหนด้วย แต่พอไปงาน สพส. เขามีเอาบอร์ดไปติดหน้างาน มันดี ใครมาใครไปจะได้เห็น พอไปงานที่กรมทางฯ ที่ชลบุรี เราก็เอาไปบ้าง หรือเวลาที่เราไปเล่นที่ไหนคนไม่รู้จัก ถ้ามีบอร์ดไปด้วย จะทุ่นแรงเวลาแนะนำตัว ส่วนเรื่องแสดง ว่าแนะนำตัวกันยังไง แนะนำสื่อของเรายังไง เมื่อก่อนป้าไป มีแนะนำนิดหน่อยว่าเป็นเท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาว ไม่ได้แนะนำมาก ตอนนั้น ไม่ได้คิดว่าคนดูจะเข้าใจหรือไม่เข้าใจ ใจเราตอนนั้นคิดแต่จะรำอย่างเดียว ไม่ได้คิดเรื่องอื่น แต่พอมางาน สพส. หลายงานเลย เขาจะมีสื่อพื้นบ้านมาแสดง เราสังเกตของเขา อย่างของลุงแหลมนี่ เขาช่างเล่า เล่าได้เป็นฉากๆ เลยเรื่องเอ็งกอ ป้าดู ป้าชอบ แกเล่าสนุก แถมเรายังได้ความรู้ด้วย ถ้าลุงแหลมแกจะแสดงอย่างเดียว ก็ดูสนุกอย่างเดียว แต่ถ้าแกเล่าเบื้องหลัง ตั้งแต่แกฝึก ดูแล้วเข้าใจยิ่งขึ้น อย่างป้าก็มารู้เนี่ยแหละว่าทาหน้าสีแดง คือ ตัวดี ป้าเลยมาทำกับละครบ้าง ไม่ได้เล่นอย่างเดียว ถ้าคนต่างถิ่นไม่รู้ เราก็ต้องเล่าให้เขาฟัง เขาจะได้ดูละครสนุกขึ้น"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"ถ้าป้านวยเขาไม่แนะนำว่าเครื่องดนตรีมีอะไร ท่ารำนี้เขาเรียกว่าท่าอะไร มีเครื่องแต่งกายอะไรบ้าง หนูคงดูแต่ว่ารำสวยหรือไม่สวย คงไม่รู้เรื่องอะไรอีก แต่พอป้านวยบอก เราเริ่มมานั่งดูว่า อ๋อ ท่าที่น้องรำมันมีชื่อท่า อย่างสาวน้อยนาดแขน มันมีชื่อท่าหนูว่า ป้าเขามาแนะนำอย่างนี้ดีแล้ว หนูดูรู้เรื่องมากขึ้น หนูว่ามันดูสนุกกว่าตอนแรกที่น้องรำแล้วหนูยังไม่รู้อะไรเลย"*

(จุฑารัตน์ ตันติทวีโชค, ผู้ชมอายุ 22 ปี, สัมภาษณ์ 21 เมษายน 2550)

การที่ป้าอำนวยได้ไปชมการแสดงสื่อพื้นบ้านในเวทีต่างๆ ที่สพส. จัดขึ้น สิ่งที่เป็นประโยชน์อย่างมาก คือ การได้เห็นแบบอย่างที่สามารถนำมาปรับใช้กับสื่อพื้นบ้านของตนเอง เช่น ได้เห็นวิธีการพูดแนะนำสื่อพื้นบ้านของเอ็งกอที่น่าสนใจชวนติดตามชม นอกจากนี้ การได้พลิกบทบาทจากผู้ส่งสารไปนั่งชมสื่อพื้นบ้านอื่นๆ ที่ตนไม่คุ้นเคย ทำให้ศิลปินสามารถสร้างทัศนะหรือมุมมองแบบผู้รับสารได้ (Audience- oriented) โดยเฉพาะในทัศนะของผู้รับสารแบบตาไม่ถึง (Non- smart audience) อันจะมีประโยชน์ในการขยายขอบเขต (Scale) ผู้ชมไปยังคนต่างถิ่นที่ไม่รู้จักและไม่เคยชมสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กมาก่อน

**(ง) สร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมตาคมและผู้ชมตาไม่คม**

เมื่อในยุคนี้มีทั้งผู้ชมตาคมและผู้ชมตาไม่คม การที่ศิลปินนอกจากจะมีภาระในการสร้างศิลปินรุ่นใหม่แล้ว หากจะต้องมารับภาระในการสร้างตลาดผู้ชมแต่เพียงผู้เดียว บางครั้งจึงเป็นงานที่หนักหนาเอาการ หากผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการพัฒนาผู้ชมแล้ว ยิ่งทำให้คณะดำเนินงานได้ผู้ชมตาคมทั้งในเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพเพิ่มขึ้น เช่น ในการประกวดการรำเท่งตุ๊ก ป้าอำนวยจะไปชักชวนศิลปินที่อายุมากและเลิกแสดงแล้ว รวมทั้งผู้ชมตาคมที่ไม่เคยเป็นศิลปินมาก่อนมาชมการแสดงพร้อมบุตรหลาน ในระหว่างที่ชม ด้วยความเป็นผู้ชมตาคมจึงอดที่จะแสดงความคิดเห็นวิพากษ์วิจารณ์และพูดคุยสั่งสอนลูกหลานไม่ได้ ทำให้ลูกหลานที่เป็นผู้ชมตาไม่คมมีการพัฒนาสายตาในการชมและพัฒนาหูในการรับฟังดนตรีและเสียงร้องเพิ่มมากขึ้น หรือจากประสบการณ์ของผู้วิจัยเอง ทุกครั้งที่ไปชมการแสดงแล้วป้าอำนวยมานั่งด้วย ป้าอำนวยจะอธิบายละครให้ฟัง เช่น บอกว่าดนตรีที่กำลังบรรเลงเรียกว่าเพลงอะไร ท่าที่นางรำกำลังรำคือท่าอะไร เนื้อเรื่องจะเริ่มตรงไหน จบที่ตรงใด ฯลฯ เป็นต้น ทำให้ผู้วิจัยมีความรู้เพิ่มมากขึ้นและดูเท่งตุ๊กสนุกมากขึ้นภายในเวลาอันรวดเร็ว เพราะหากปล่อยให้ค่อยๆ เรียนรู้เอง ต้องใช้เวลานานกว่าจะเข้าใจ

**(จ) ให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดง**

ในการแสดง บางครั้งป้าอำนวยจะเปิดโอกาสให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดง เช่น ลองหัดรำ เมื่อผู้ชมได้ทดลองปฏิบัติ (Production approach) นอกจากจะทำให้จดจำในสิ่งที่แสดงแล้ว ยังมีส่วนช่วยในการปรับเปลี่ยนทัศนคติของผู้ชมด้วยว่า ละครเท่งตุ๊กเป็นวัฒนธรรมของชุมชนที่เป็นเอกลักษณ์ไม่เหมือนรำตามมาตรฐานของกรมศิลป์ที่เรียนกันในโรงเรียน เป็นศิลปะที่ไม่ได้แสดงกันได้ง่ายๆ ต้องใช้ระยะเวลาและความอดทนในการฝึกฝนอย่างมาก

*"พอมาฝึกรำ ความรู้สึกมันไม่เหมือนตอนนั่งดูเมื่อกี้เลย ตอนดูน้องเขารำ ดูเหมือนมันทำกันง่ายๆ พอมาฝึกมันยากนะ แค่ยืนกางขา ท่าตัวผู้ชาย ก็ยากแล้ว เมื่อยก็เมื่อย น้องเขาเก่ง เขายืนได้ตั้งนาน"*

*(พจนีย์ อนัคมนตรี, ผู้ชมอายุ 22 ปี, สัมภาษณ์ 21 เมษายน 2550)*

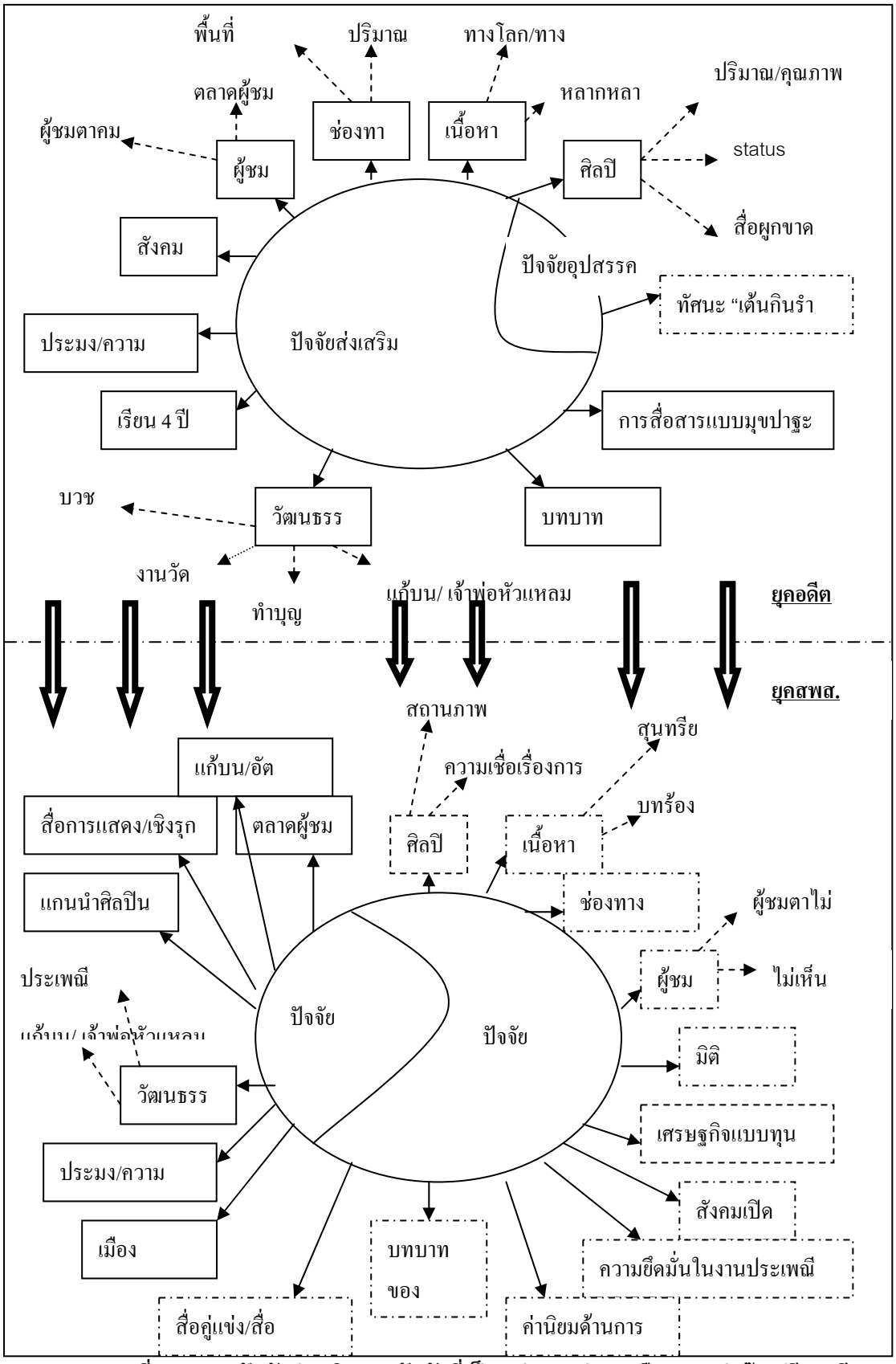
*"ท่ารำของป้าไม่เหมือนที่หนูเคยเรียนที่โรงเรียนนะ ท่าของป้าจะโยกส่วนบนได้ด้วย ยากเหมือนกัน เพราะหนูจะชินแบบไม่ต้องโยกมากกว่า ถึงไม่เหมือนกันก็ไม่เป็นไรค่ะ หนูชอบ มันเหมือนเป็นเอกลักษณ์ของที่นี่ ที่รำไม่เหมือนใครดี"*

(วริษฐา รุ่งสะอาด , ผู้ชมอายุ 22 ปี, สัมภาษณ์ 22 ตุลาคม 2550)

จากกิจกรรมที่ดำเนินการ ผลที่เกิดขึ้นนั้น คือ การสามารถปรับผู้ชมทั้งในด้านของความรู้และทัศคติที่มีต่อละครเท่งตุ๊ก จากเดิมที่ไม่ค่อยรู้จักและคิดว่าละครเท่งตุ๊กเป็นสิ่งที่เชย ล้าสมัย ไม่มีความสำคัญต่อชุมชน แต่เมื่อผู้ชมมาผ่านกระบวนการดังกล่าว ทำให้มีความรู้เพิ่มมากขึ้น และมีทัศนคติที่ดีขึ้นต่อละครเท่งตุ๊ก

## 6. ปัจจัยส่งเสริมและอุปสรรคในการสืบทอดเท่งตุ๊ก ซึ่งพิจารณาทั้งจากปัจจัยภายในสื่อพื้นบ้าน และปัจจัยภายนอก ได้แก่ บริบทของชุมชน สภาพแวดล้อม มิติการเมือง เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ประเพณี บทบาทของผู้หญิงและมิติด้านการสื่อสาร

การสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวของป้าอำนวย สุธาโร ในยุคสพส.มีทั้งปัจจัยส่งเสริมที่สนับสนุนให้การสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวยังคงดำเนินต่อไป ในขณะเดียวกันก็มีปัจจัยที่เป็นอุปสรรค ลดทอนประสิทธิภาพของการสืบทอดเท่งตุ๊ก ทั้งนี้ผู้วิจัยได้อธิบายโดยการเปรียบเทียบปัจจัยส่งเสริมและปัจจัยที่เป็นอุปสรรคในการสืบทอดเท่งตุ๊กในยุคอดีตเพื่อที่จะชี้ให้เห็นว่า การสืบทอดเท่งตุ๊กในยุค สพส.ของป้าอำนวย สุธาโรนั้นมิใช่เป็นสิ่งที่ดำเนินการได้โดยง่ายเฉกเช่นยุคอดีต หากแต่ต้องใช้ความรู้ ความสามารถ ต้นทุนและความพยายามมากกว่า เนื่องจากการสืบทอดในยุค สพส. มีปัจจัยที่เป็นอุปสรรคเพิ่มมากขึ้น ทั้งนี้ผู้วิจัยจะแยกอธิบายจากปัจจัยภายในตัวสื่อซึ่งเป็นปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับคุณลักษณะของสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊ก และปัจจัยภายนอกหรือปัจจัยที่มิได้เกี่ยวข้องกับคุณลักษณะของตัวสื่อ ดังนี้




**ภาพที่ 23 แสดงปัจจัยส่งเสริมและปัจจัยที่เป็นอุปสรรคต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กเปรียบเทียบระหว่างยุคอดีตและยุค สพส.**

## 6.1 การวิเคราะห์ปัจจัยภายใน- ภายนอกที่ส่งเสริมและเป็นอุปสรรคต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กในยุคอดีต

### 6.1.1 ปัจจัยภายในที่ส่งเสริมการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวในยุคอดีต

ปัจจัยภายในในที่นี้ ผู้วิจัยจะพิจารณาจากองค์ประกอบของการสื่อสารที่ต้องประกอบไปด้วย ผู้ส่งสาร (Sender) สาร (Message) ช่องทาง วาระ โอกาส (Channel) และผู้ชม (Receiver) จากข้อมูลพบว่า ปัจจัยภายในที่เกี่ยวข้องกับคุณลักษณะของสื่อในยุคอดีตนั้นมีแต่ปัจจัยที่ส่งเสริมการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว ดังนี้

#### 6.1.1.1 ปัจจัยจากองค์ประกอบด้านผู้ส่งสาร (Sender-S)

**(ก) สถานภาพศิลปิน (Status)**

ยุคอดีต ศิลปินมีสถานภาพทางสังคมสูง โดยเฉพาะศิลปินเช่น ย่าโอ๋ ที่มิได้มีบทบาทเป็นเพียงแค่ศิลปิน (Artist) อย่างเดียว แต่ยังมีบทบาทของการเป็นครูของคนในชุมชน ที่มิได้จำกัดเฉพาะแค่คนที่เคยมาเรียนเท่านั้น แต่ผู้ที่ไม่ได้มาเรียนกับย่าโอ๋ก็มีความนับถือย่าโอ๋ในฐานะของครูเช่นกัน โดยดูจากคำเรียก หากไม่เรียกท่านว่าย่าโอ๋ก็จะเรียกท่านว่า “ครูโอ๋” นอกจากนี้ย่าโอ๋ยังมีบทบาทของการเป็น “ผู้นำความคิด” (Opinion leader) และเป็นที่ปรึกษา เวลาที่ชาวบ้านจะจัดงาน มักมาขอคำปรึกษาจากย่าโอ๋เสมอ เช่น งานวัด งานบวช หรืองานแก้บน สถานภาพทางสังคมจึงมีผลต่อการจูงใจให้ผู้หญิงมาฝึกเล่นละคร และมีผลต่อความน่าเชื่อถือและความไว้วางใจของผู้ปกครองที่จะส่งลูกหลานมาเรียนกับย่าโอ๋

> *“แม่ผมเป็นคนเก่ง ใครๆรเขาก็นับถือแม่กันทั้งนั้น เวลามีงานต้องมาหาให้ไปช่วยงาน บางทีมาปรึกษาว่าจะจัดงานยังไงถึงจะเหมาะ เพราะแม่แกมีประสบการณ์มาก แกไปมาหลายงานเลยรู้ว่าควรจะต้องทำอะไร มีอะไรบ้าง อย่างงานบวช งานแก้บน ถ้าชาวบ้านเขาจะหาละครไป อย่างนี้ เขาต้องปรึกษาว่าต้องมีขั้นตอนยังไง ใช้เครื่องอะไรบ้าง อย่างแก้บนเนี่ย ต้องคุยกัน เดี๋ยวเจ้าไม่พอใจ เพราะบางคนเขาไม่เคยทำมาก่อน แม่ผมต้องแนะให้”*
>
> (นายหวาน พิจารณ์, ศิลปินอาวุโส/บุตรชายย่าโอ๋, สัมภาษณ์ 14 ตุลาคม 2550)

**(ข) ปริมาณและคุณภาพของศิลปิน**

ยุคอดีต บ้านเจ้าหลาวยังเป็นสังคมปิด ประกอบกับมีเท่งตุ๊กเป็นสื่อผูกขาดอยู่ในชุมชน ผู้หญิงบ้านเจ้าหลาวจึงมีความสนใจมาฝึกหัดเท่งตุ๊ก เพื่อจะได้ใช้เป็นช่องทางในการเดินทางออก

นอกชุมชน ประกอบกับระยะเวลาการฝึกที่ยาวนานจึงสามารถสร้างศิลปินที่มีคุณภาพได้ บางคนฝึกตั้งแต่เล็กและเล่นเป็นบทกุมารที่ตามผู้ใหญ่โดยไม่ได้รับค่าจ้างมาหลายปี กว่าที่จะได้รับบทที่สำคัญและได้รับค่าตอบแทน หรือบางคนอาจจะได้รับค่าตอบแทนบ้าง แต่ได้น้อยเมื่อฝึกฝนฝีมือจนเก่งกล้าจึงจะได้ค่าตอบแทนเพิ่มมากขึ้น การที่ศิลปินมีจำนวนมากและเป็นศิลปินที่มีคุณภาพทำให้สามารถคัดเลือกศิลปินในการแสดงแต่ละครั้งได้ และการแสดงแต่ละครั้งที่มีแต่ศิลปินที่มากฝีมือแสดง ทำให้เป็นการแสดงชั้นยอดที่ผู้ชมต่างเฝ้าติดตามชม การที่มีศิลปินที่มีคุณภาพจำนวนมากจึงส่งผลต่อความต้องการชม (Demand) ของตลาดผู้ชม ซึ่งความต้องการของผู้ชมเป็นสิ่งที่สำคัญมาก โดยเฉพาะกับสื่อการแสดงอย่างเท่งตุ๊ก เพราะถ้าหากขาดผู้ชมแล้วย่อมส่งผลต่องานแสดงของศิลปิน

*"เมื่อก่อน คนเล่นเท่งตุ๊กมีนักหนา ตัวแสดงมีเยอะ มีแต่คนเก่งๆ มีฝีมือ เล่นกันมีแต่คนเก่งๆ เล่น เล่นเรื่องอะไรมันก็น่าดู สนุก คนมาดูกันเต็ม จะไม่เก่งได้อย่างไร เขาเล่นของเขาเป็นอาชีพ พวกมืออาชีพทั้งนั้น"*

(สนทนากลุ่มผู้ชมอาวุโส, วันที่ 21 เมษายน 2550)

*"มีแต่คนเขาอยากเล่น อยากแสดงทั้งนั้น แต่ละคนเขาก็เก่งๆ กัน แต่ก็เก่ง ก็ถนัดไปกันละอย่าง เวลามีงานมาย่าโอ๋จะแจกบทให้มันเหมาะกับแต่ละคน บางคนก็เหมาะกับตัวพระ บางคนก็เหมาะกับตัวนาง แต่บางคนเหมาะจะเป็นตัวโกงหรือนางอิจฉา เวลาย่าดู ดูหลายอย่าง ดูหน่วยก้าน ดูฝีมือ ดูบุคลิกว่ามันเหมาะกับตัวละครไหม อย่างป้าก็ต้องตัวนาง ตัวเล็ก หน้าหวานๆ ร้องไห้เก่งๆ รำสวยๆ หลายอย่าง เล่นจนคนติด เวลานางเอกร้องไห้ เล่นจนคนดูสงสาร ร้องไห้ตามกันเลย"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

6.1.1.2 **ปัจจัยจากองค์ประกอบด้านเนื้อหา** (Message – M)

**(ก) ความหลากหลายของเนื้อหา**

เนื้อเรื่องที่ใช้ในการแสดงเท่งตุ๊กนั้นมีหลากหลาย ไม่ต่ำกว่า 20 เรื่อง มีตั้งแต่เรื่องง่ายๆ ใช้ตัวแสดงน้อย เช่น สังข์ทอง ตอนรจนาเลือกคู่ ไชยเชษฐ์ จนถึงเรื่องที่มีความยาก เช่น สังข์ทองตอนตีคลี ขุนช้างขุนแผน เป็นต้น นอกจากนั้น จะเป็นเรื่องที่มีความยากระดับปานกลาง เช่น ยอพระกลิ่น พิกุลทอง แก้วหน้าม้า โสนน้อยเรือนงาม สุวรรณหงส์ หลวิชัย-คาวี ปลาบู่ทอง ไกรทอง รวมทั้งเรื่องแนวสมัยใหม่ที่ได้รับอิทธิพลมาจากลิเก เช่น ดอกรักดอกโศก นรสิงห์สงคราม ดอกจิกหน้าจั่ว

การที่มีเนื้อเรื่องการแสดงที่หลากหลาย สามารถตอบสนองต่อความสนใจของคนในชุมชนที่แตกต่างกันได้ นอกจากนี้ การมีเนื้อเรื่องที่หลากหลาย ทำให้ผู้ชมไม่รู้สึกจำเจหรือเบื่อหน่าย

*"เรื่องที่เล่นเรอะ กี่เรื่องนี่นับถ้วนหรือเปล่านี่ รู้แต่ว่ามีเยอะเป็น 20 เรื่องได้มั๊ง เรื่องง่ายๆ ที่ต้องฝึกเล่นเรื่องแรก ต้องสังข์ทอง รจนาเลือกคู่กับไชยเชษฐ์ เวลาเล่นเข้าเรื่องใหม่ๆ ครูจะหัดสองเรื่องนี้ให้ ส่วนเรื่องอื่นๆ มียอพระกลิ่น แก้วหน้าม้า คาวี ปลาบู่ทองที่มีพี่น้องเอื้อยอ้าย โสนน้อยเรือนงาม ขุนช้างขุนแผน เอาเท่าที่นึกออกก่อน"*

*(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)*

*"แต่ก่อนเรื่องที่เล่นมีหลายเรื่อง ไม่ได้ซ้ำซาก เวียนไปเวียนมาเหมือนเดี๋ยวนี้นานๆ ถึงจะได้ดูซ้ำแต่ไม่เบื่อ เพราะไม่ได้ดูซ้ำบ่อยๆ กว่าจะเวียนมาดูเรื่องเดิมก็นานเหมือนกัน พอมาดูอีกทีไม่เบื่อเพราะมันยังรู้สึกสนุกอยู่ บางทีเวียนมารอบใหม่ก็ใช้คนใหม่เล่นไปแล้ว"*

(สนทนากลุ่มผู้ชมอาวุโส, วันที่ 21 เมษายน 2550)

**(ข) เนื้อหาทั้งทางโลกทางธรรม**

เนื้อหาของเท่งตุ๊กจะมี 2 ส่วน คือส่วนที่เป็นเนื้อหาทางโลกและส่วนที่เป็นเนื้อหาทางธรรม ซึ่งในอดีตทั้งสองส่วนนี้มีความสัมพันธ์กัน โดยด้านที่เป็นทางธรรมหรือโลกุตระ (Sacred)นั้น เป็นมิติที่มีความศักดิ์สิทธิ์ที่ทำหน้าที่เป็นผู้กำกับมิติทางโลก (Secular) ให้อยู่ในร่องในรอย

| ทางโลก | ทางธรรม |
|---|---|
| ท่ารำ | สติ สมาธิ สวดมนตร์ รำลึกถึงคุณครู |
| เครื่องแต่งกาย | สมาธิ |
| การแต่งกาย | มนตร์คาถา ข้อห้าม |
| ชฎา/ หัวพ่อปู่ฤาษี | ของศักดิ์สิทธิ์ ห้ามเดินข้าม ห้ามวางไว้ที่ต่ำ ห้ามวางทางทิศตะวันตก |
| เครื่องดนตรี | ความเชื่อเรื่องครู ข้อห้าม |
| การแสดง | ความสามัคคี ความเชื่อ ข้อห้าม |
| เนื้อเรื่องที่แสดง | สอนเรื่องการทำความดี |
| รำแก้บน | ความเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติ/ ความเชื่อเรื่องการรักษาคำพูด |

**ตารางที่ 15 แสดงเนื้อหาทางโลก-ทางธรรมของเท่งตุ๊ก**

ทุกครั้งที่ผู้ชมได้เห็นรูปแบบซึ่งเป็นมิติทางโลก ไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี ท่ารำ เรื่องที่แสดง ฯลฯ สิ่งต่างๆที่เห็นล้วนเป็นรูปแบบซึ่งเป็นมิติทางโลก แต่สิ่งที่อยู่เบื้องหลังคอยกำกับสิ่งต่างๆ เหล่านี้ คือ โลกทางธรรม ซึ่งเป็นด้านที่มองไม่เห็น ในสมัยอดีตมิติทางธรรมถือว่าร่ำรวยมาก

*"จะมาทำเล่นๆ กันไม่ได้หรอก ละครเขาเป็นของมีครู จะไปสอนใครกันง่ายๆ ไม่ได้ ต้องได้รับมอบจากครูเสียก่อน หรืออย่างท่ารำ อยู่ดีๆ จะมารำเล่นไม่ได้ จะหัดรำต้องบอกครูให้เป็นกิจจะลักษณะ สมัยโบราณเขาถือ หรืออย่างแต่งตัวเมื่อก่อนเขาต้องลงคาถาปิดทวาร เสกแป้งผัดหน้า ทาปาก มัดฉาก มีคาถาหมด"*

(สง่า สุธาโร, ศิลปินอาวุโส, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

*"ใครจะเป็นเจ้าของคณะ ต้องมีหัวพ่อแก่ฤาษี มีชฎา อย่างหัวพ่อปู่ถือว่าเป็นครูของพวกละคร ไปไหนต้องเอาไปด้วย จุดธูปไหว้หลังโรงก่อนออกแสดง หัวชฎาด้วยเอามาจุดไหว้รวมกัน มันทำให้มั่นใจเวลาแสดงว่าครูจะช่วยให้เล่นได้ราบรื่น ไม่มีอุปสรรค"*

(สาคร ชำนาญชล, ศิลปินอาวุโส, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

*"เวลาแสดง เขามีข้อห้ามอย่างแต่งตัวแล้วห้ามออกจากโรง ห้ามพูดคำหยาบ ถ้าจะได้รับบทไหนมาห้ามไปคิดว่า ตัวเองน่าจะได้เล่นอีกตัวหนึ่ง อย่างวันนี้เราได้เล่นเป็นตัวอิจฉา จะมาคิดว่า น่าจะได้เล่นเป็นนางเอกน่าจะดีกว่า คิดอย่างนั้นไม่ได้ เล่นแล้วไม่เจริญหรอก เราต้องรักบทที่เราจะเล่น เล่นให้มันเต็มที่ พอไปคิดแบบนั้น มันเหมือนมีอะไรมาขวางหัวคิดเรา ทำให้ใจขุ่นมัว อย่างนี้เล่นเลยไม่เต็มที่"*

(สำอาง เจนจัดทรัพย์, ศิลปินอาวุโส, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

*"มัดฉาก ปลูกโรง ต้องมีคาถาว่ากำกับ ไม่ใช่จะทำกันตามใจชอบ อย่างของป้าครผมเป็นคนทำ กับลุงจิบ (ลุงคำรณ สุขสำราญ) แต่ก่อนลุงหวานเขาทำ แต่เดี๋ยวนี้ ลุงหวานแก่แล้ว ทำไม่ไหวแล้ว ผมเลยรับมาทำแทน"*

(สำรวจ สุขสำราญ, ศิลปินอาวุโส, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

**6.1.1.3 ปัจจัยจากองค์ประกอบด้านช่องทาง/วาระ โอกาส** (Channel- C)

**(ก) ปริมาณช่องทางการแสดงจำนวนมาก**

ยุคอดีต เท่งตุ๊กเฟื่องฟูและมีอำนาจมาก เพราะเป็นสื่อผูกขาดอยู่ในชุมชน ดังนั้น จึงมีช่องทางการแสดงมาก เช่น งานวัด งานบวช งานแก้บน ซึ่งจะมีต่อเนื่องตลอดทั้งปี เดือนหนึ่งไม่ต่ำกว่า 20 งาน ส่วนวันที่ว่างจากการแสดง ใช้ในการฝึกซ้อม การมีช่องทาง วาระโอกาสในการแสดงมากส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กหลายประการ เช่น นักแสดงสามารถยึดเป็นอาชีพหลักและเป็นพื้นที่ในการพัฒนาทักษะ (Skill) จนมีความชำนาญได้ สามารถนำเสนอเนื้อหาการแสดงที่หลากหลายและมีความต่อเนื่อง และสามารถพัฒนาผู้ชมที่มีความรู้ความเข้าใจในเท่งตุ๊กได้ (Smart audienced) และเมื่อผนวกช่องทางในการแสดงและช่องทางในการฝึกซ้อมที่บ้านย่าโอ๋ (ติดกับศาลเจ้าพ่อหัวแหลม) อย่างสม่ำเสมอ ทำให้เท่งตุ๊กกลายเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวัน (Daily life)

*“งานมีเยอะมาก เดือนหนึ่งไม่ต่ำกว่า 20 งาน เล่นกันแทบไม่มีพัก บางวันกลับมาแค่ซักผ้า เปลี่ยนผ้า แล้วไปเล่นต่อ มันเล่นเกือบทุกวัน ไม่เก่งก็ต้องเก่งเพราะได้ฝึกทุกวัน”*

(อำนวย สุธาโร, ศิลปินอาวุโส, สัมภาษณ์)

*“เมื่อก่อนเล่นกันแทบไม่ได้หยุด มีงานไม่ขาด รายได้ดี เลี้ยงตัวเลี้ยงพ่อเลี้ยงแม่ได้ ไม่ต้องพึ่งใคร ค่าตัวตอนเล่นใหม่ไม่กี่สิบหรอก แต่ตอนนั้นทองมันก็ไม่กี่ร้อยเองถือว่าเยอะ จะเอามาเทียบตอนนี้ไม่ได้ เพราะค่าเงินมันต่างกัน เราเล่นเป็นอาชีพของเราได้เลย”*

(สาคร ชำนาญชล,ศิลปินอาวุโส, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

**(ข) เท่งตุ๊ก คือ พื้นที่สาธารณะของผู้หญิง**

การเป็นพื้นที่สาธารณะของผู้หญิงทั้งจากพื้นที่ฝึกซ้อมและพื้นที่การแสดง สำหรับพื้นที่ฝึกซ้อม เท่งตุ๊กได้เปิดพื้นที่สาธารณะให้ผู้หญิงในชุมชนได้ทำกิจกรรมร่วมกัน เพราะในอดีต พื้นที่สาธารณะที่ผู้หญิงจะได้มาพบปะพูดคุย แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันนั้นมีน้อยมาก เช่น งานทำบุญที่วัด งานวัด งานศพ งานบวช แต่งานดังที่กล่าวมา เป็นพื้นที่ชั่วคราว (Occasional channel) ต่างจากพื้นที่ฝึกซ้อมเท่งตุ๊กที่เป็นพื้นที่ประจำ (Regular channel) ที่ผู้หญิงจะมาพบกันทุกเย็นหลังรับประทานอาหารเย็นเรียบร้อยแล้ว ถึงแม้ไม่ได้ฝึกก็สามารถมาชมการฝึกซ้อมได้ เพราะศิลปินหลายๆ คนก่อนที่จะมาเป็นศิลปินก็เคยตามญาติพี่น้องหรือคนอื่นๆ มาชมการฝึกซ้อมก่อน เช่น ป้าอำนวย ป้าสาคร ลุงสำรวจ เป็นต้น

*“ออกจากโรงเรียน ถ้าไม่ได้มาฝึกละคร ก็ไม่มีอะไรทำกัน อยู่บ้านช่วยพ่อช่วยแม่ทำงานไปตามเรื่องตามราว มันไม่ได้มีที่ให้ไปเที่ยวเหมือนเดี๋ยวนี้ ไปฝึกละครยังเจอเพื่อนเจอฝูงบ้าง สนุกสนานไปตามเรื่องของสาวๆ ได้มาคุยกันบ้าง”*

(สง่า สุธาโร, ศิลปินอาวุโส, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

ส่วนพื้นที่การแสดงนั้น ในยุคที่บ้านเจ้าหลาวยังเป็นสังคมปิด และเท่งตุ๊กยังผูกขาดการเป็นสื่อการแสดงในชุมชน การเปิดพื้นที่การแสดงจึงเท่ากับเป็นการเปิดพื้นที่สาธารณะให้ผู้หญิงในชุมชนได้มาพบปะพูดคุยกัน เพราะดังที่กล่าวมาข้างต้นว่าพื้นที่สาธารณะในชุมชนสำหรับผู้หญิงที่จะมาพบปะกันนั้นมีน้อย การเป็นพื้นที่สาธารณะโดยเฉพาะสำหรับผู้หญิงในชุมชนจึงเป็นปัจจัยส่งเสริมกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว

*"แต่ก่อนผู้หญิงไม่ค่อยได้ออกไปไหนกันหรอ อยู่กับเหย้าเฝ้ากับเรือน มีละครมาแสดงทีหนึ่งก็ดีใจ จะได้ออกมาดูละคร ได้เจอคนโน้นคนนี้ ตอนนั้นมีคนดูมากเพราะมันไม่มีอะไรให้ทำ ถ้าไม่มีละคร ค่ำลงก็ต้องเข้านอนกัน"*

(ปราณี วงษ์เวียน, ศิลปินอาวุโส, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

การที่เท่งตุ๊กเคยเป็นพื้นที่สาธารณะของผู้หญิงในการมารวมกลุ่มกันทำกิจกรรม เมื่อเท่งตุ๊กอยู่ในสภาพที่ถดถอยทั้งการฝึกซ้อมและการแสดง ย่อมมีผลกระทบต่อพื้นที่ของผู้หญิงในชุมชนด้วย เมื่อเท่งตุ๊กไม่ได้ทำบทบาทในพื้นที่สาธารณะ ไม่มีพื้นที่ในมิติวัฒนธรรมให้ผู้หญิงได้มารวมกลุ่มทำกิจกรรม

เมื่อพิจารณาแบบผิวเผิน ดูเหมือนว่าเมื่อไม่มีเท่งตุ๊กเป็นพื้นที่ในการทำกิจกรรมของผู้หญิงในชุมชน ผู้หญิงในชุมชนจึงมารวมกลุ่มกันในมิติเศรษฐกิจ เช่น กลุ่มแม่บ้านเกษตรกรเจ้าหลาวที่เน้นมารวมกลุ่มกันทำกะปิและอาหารแห้ง กลุ่มแม่บ้านนี้มีความสามารถในการผลักดันให้กะปิเป็นสินค้าหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ของตำบลได้ การรวมกลุ่มนี้จะใช้ประโยชน์ในการจัดจำหน่าย (Distribution) เช่น ใช้ประโยชน์จากชื่อกลุ่มในการเชิญชวนลูกค้าโดยเฉพาะนักท่องเที่ยวในการซื้อกลับ แต่ว่าในขั้นตอนการผลิต (Production) นั้น แม่บ้านจะต่างฝ่ายต่างผลิตที่บ้านซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนตัว (Private sphere) คือ กระบวนการผลิตเป็นในลักษณะปัจเจก ต่างคนต่างผลิต (individual) แต่ตอนจะจำหน่ายจะเป็นแบบรวมกลุ่ม (Collectivity) เพราะสามารถสร้างอำนาจการต่อรองในมิติเศรษฐกิจฯได้ดีกว่า การรวมกลุ่มแบบนี้เมื่อเทียบกับเท่งตุ๊กแล้ว เท่งตุ๊กแสดงบทบาทในการเป็นพื้นที่สาธารณะให้ผู้หญิงมาทำกิจกรรมร่วมกันได้ดีกว่า ดังนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่าเมื่อสิ้นเท่งตุ๊ก พื้นที่สาธารณะสำหรับผู้หญิงในชุมชนจึงหดหายไปด้วย

#### 6.1.1.4 **ปัจจัยจากองค์ประกอบด้านผู้ชม** (Receiver- R)

**(ก) ผู้ชมตาคม** (Smart audience)

ในอดีต ชาวบ้านประกอบอาชีพทำประมง ทำสวน แต่ทำเพียงแค่พอกิน มิได้เน้นในเชิงพาณิชย์ ดังนั้น จึงมีเวลาเหลือเฟือ ประกอบกับการเป็นสังคมปิด ชาวบ้านไม่ค่อยมีปฏิสัมพันธ์กับโลกภายนอก และไม่ได้มีกิจกรรมอื่นทำกันมากนัก ดังนั้น จึงมีเวลาเหลือเฟือสำหรับการติดตามชมเท่งตุ๊กอย่างต่อเนื่องและเป็นเวลายาวนาน การติดตามชมอย่างต่อเนื่องเป็นเวลายาวนานจึงสามารถสร้างผู้ชมตาคม (Smart audience) ขึ้นมาได้ เพียงแต่กว่าจะสร้างได้ต้องอาศัยเวลานานและกระบวนการเป็นไปตามธรรมชาติ ไม่ได้มีการวางแผน (Nature/ Unplanned)

ผู้ชมตาคมอีกส่วนหนึ่งนั้นมาจากศิลปินที่เลิกแสดงไปแล้ว เนื่องจากศิลปินหลังจากที่แสดงมาได้สักระยะหนึ่ง ประมาณ 5 ปีพออายุสัก 20 ปี จะแต่งงานและสามีห้ามไม่ให้มาแสดงเท่งตุ๊กอีก เนื่องจากเกรงว่าหนุ่มอื่นจะมาติดพันภรรยาของตน ศิลปินกลุ่มนี้จึงต้องเลิกแสดงและพลิกบทบาทมาเป็นผู้ชมตาคม กระบวนการสร้างผู้ชมตาคมโดยผ่านกระบวนผลิต/ สร้างศิลปิน (Production approach) อาศัยเวลาไม่นานก็สามาถสร้างผู้ชมตาคมขึ้นมาได้ ในยุคย่าโอ๋นั้น เราจะเห็นผู้ชมตาคมที่ผ่านกระบวนการแบบที่สองนี้จำนวนมาก แม้ว่าเป้าหมายของย่าโอ๋คือ การฝึกเด็กเพื่อมาเป็นศิลปินทดแทนศิลปินจำนวนมากที่ลาออกไปแต่งงาน แต่ผลพลอยได้ที่เกิดขึ้น คือ เกิดผู้ชมตาคมจำนวนมากที่ดูเท่งตุ๊กด้วยความรู้ ความเข้าใจเป็นอย่างดี

การมีผู้ชมตาคมส่งผลดีต่อการพัฒนาฝีมือของศิลปินในการก้าวไปสู่ศิลปินชั้นเลิศ เนื่องจากมีผู้ชมตาคมคอยชมอยู่ เพราะผู้ชมตาคมสามารถแยะแยะศิลปะที่ต้องใช้ฝีมือชั้นเลิศในการแสดง หรือเป็นเพียงการแสดงที่ไม่ต้องใช้ทักษะการแสดงมากนัก ผู้ชมตาคมจึงเป็นเสมือนแรงผลักดันทำให้ศิลปินต้องพัฒนาฝีมือยิ่งๆ ขึ้นไป

> *“คนที่เขาเคยดูมานาน เขาดูเขารู้ เราจะมาเล่นเหยาะๆ แหยะๆคงไม่ได้ บางวันเล่นพลาด ตอนเช้ายังมีเสียงบ่นมาเข้าหูเลยว่าเมื่อคืนเป็นอะไรหรือเปล่า ร้องเพลงเสียงหลุบ (ไม่เข้าจังหวะ) บางทีจำท่อนที่ผิดมาบอกกันได้เป็นท่อนๆ เลย”*
>
> (ประเทือง สิงห์สุระ, ศิลปินอาวุโส, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

**(ข) ตลาดผู้ชม**

ในอดีต เท่งตุ๊กเป็นสื่อการแสดงที่ผูกขาดอยู่ในชุมชนอย่างยากที่จะมีคู่แข่งรายใดมาเทียบได้ แม้แต่ลิเกที่รูปแบบการแสดงมีความคล้ายคลึงกัน การเป็นสื่อผูกขาดทำให้มีตลาดผู้ชมจำนวนมาก ซึ่งสำหรับสื่อการแสดงแล้ว ตลาดผู้ชมเป็นสิ่งสำคัญมาก หากไม่มีความต้องการจากตลาด

ผู้ชม (Demand) ย่อมจะไม่มีอุปทาน (Supply) ตลาดผู้ชมมีความสัมพันธ์กับช่องทางหรือพื้นที่การแสดง (Channel) ที่มีอย่างต่อเนื่อง ผู้ชมเหล่านี้ต่างเติบโตมากับเท่งตุ๊ก เท่งตุ๊กกลายเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตของพวกเขา (Daily life) และที่สำคัญนอกเหนือจากปริมาณของผู้ชมแล้ว อีกสิ่งหนึ่งที่สำคัญ คือ รสนิยม (Taste) หรือความดื่มด่ำในศิลปะการแสดง (Art appreciation) รสนิยมดังกล่าวเป็นมากกว่าแค่การดูด้วยความรู้ความเข้าใจ แต่รสนิยมจะทำให้ผู้ชมมีความสุขเพลิดเพลินดื่มด่ำไปกับสุนทรียะในการแสดง สำหรับคนที่เกิดมายุคที่แตกต่างกัน เช่น เด็กยุคใหม่จึงไม่เข้าใจไม่ซาบซึ้งถึงรสนิยมของคนยุคเก่า ซึ่งการแสดงเท่งตุ๊กเป็นการแสดงที่ตอบสนองรสนิยมของตลาดผู้ชมได้เป็นอย่างดี

> *"แต่ก่อน คนดูเยอะ ไม่รู้มาจากไหนกันนัก เปิดโรงทีไร คนแน่นทุกที ชาวบ้านเค้าชอบดูกัน อีกอย่างสมัยก่อนยังไม่มีทีวี ยังไม่มีอะไรให้ทำให้ดูกัน มีละครที่ไหน คนถึงแห่กันไปดู แต่ละครเราก็ต้องเล่นดี ถูกใจเขาด้วยเหมือนกัน ต้องประกอบกันทั้งสองทาง"*
>
> (สาคร ชำนาญชล, ศิลปินอาวุโส, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

> *"คนแต่ก่อนเขามาดูละครกัน มันถูกกับจริตของชาวบ้าน อุ้มลูกอุ้มหลานจูงกันมา ถือเสื่อมาผืนมาปูดูกัน คนรุ่นนั้นต้องโตมากับละครทั้งนั้น ได้ยินได้เห็นมันทุกวัน ไม่มีเล่นบ้านย่าโอ๋เขาก็มีซ้อม มันซึมเข้าไปในตัวเราไม่รู้ตัว"*
>
> (สง่า สุธาโร, ศิลปินอาวุโส, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

เราจะเห็นว่าปัจจัยทางด้านองค์ประกอบการสื่อสารทั้งศิลปินในฐานะผู้ส่งสาร (Sender) เนื้อหา (Message) ช่องทาง วาระโอกาส (Channel) และผู้ชมซึ่งเป็นผู้รับสาร (Receiver) มีความสัมพันธ์กันและมีผลซึ่งกันและกัน เช่น เมื่อนักแสดง (Sender) มีคุณภาพ ก็สามารถสร้างสรรค์เนื้อหาและแสดงได้สมบทบาท ทำให้เนื้อเรื่องที่แสดงมีความสนุก (Message) ประทับใจคนดูมากขึ้น จึงก่อให้เกิดตลาดผู้ชม (Receiver) และพื้นที่หรือช่องทางในการแสดง (Channel) และการเป็นผู้ชมตาคม (Smart audience) มีผลต่อการพัฒนาตนเองของศิลปิน (Sender) เป็นวัฏจักรเช่นนี้ ดังนั้น ในยุคอดีต ปัจจัยภายในที่มาจากองค์ประกอบการสื่อสาร (S-M-C-R) ล้วนแต่เป็นปัจจัยส่งเสริมการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวโดยไม่มีปัจจัยที่เป็นอุปสรรคเลย

### 6.1.2 ปัจจัยภายนอกที่ส่งเสริมการสืบทอดเท่งตุ๊กในอดีต

จากการพิจารณาจากบริบทชุมชนซึ่งเป็นปัจจัยภายนอกแล้ว ผู้วิจัยพบว่าในบางยุค บริบทชุมชนบางมิติเป็นปัจจัยส่งเสริมในการสืบทอดเท่งตุ๊กได้อย่างเข้มแข็ง แต่เมื่อเวลาผ่านไป บริบทของชุมชนกลับกลายเป็นอุปสรรคในการสืบทอดเท่งตุ๊ก โดยผู้วิจัยจะอธิบายปัจจัยส่งเสริมและปัจจัยที่เป็นอุปสรรคเป็น 2 ยุค คือ ยุคดั้งเดิมหรือยุคอดีต และยุคปัจจุบัน โดยผู้วิจัยได้นับรวมยุคต่อสู้และยุคสพส. เข้าด้วยกัน เนื่องจากความแตกต่างของยุคต่อสู้และยุคสพส. อยู่ตรงที่ยุคสพส. ได้รับการสนับสนุนจาก สพส. เท่านั้น แต่บริบทชุมชนยังคงเหมือนกัน

6.1.2.1 **สภาพแวดล้อม**

จากสภาพแวดล้อมที่ด้านหนึ่งอยู่ติดชายทะเลอ่าวไทย และอีกด้านหนึ่งติดเขาอัมพวา อยู่ลึกจากถนนสุขุมวิทประมาณ 25 กิโลเมตร จึงทำให้**การคมนาคมเป็นไปด้วยความยากลำบาก** การเดินทางสมัยก่อนต้องพายเรือไป หากจะเดินไปตัวเมืองจะต้องเดินข้ามเขาไปทำให้กลายเป็น **สังคมปิด** นอกจากนี้ ด้วยความที่อยู่ติดทะเลทำให้คนส่วนใหญ่ประกอบอาชีพประมง ซึ่งเป็นอาชีพที่มีความเสี่ยงสูง ทำให้ชาวบ้านต้องการที่พึ่งทางจิตใจเวลาออกเดินเรือ โดยชาวบ้านที่นี่นับถือเจ้าพ่อหัวแหลมเป็นที่พึ่งยามเกิดปัญหาหรือต้องการขอพรให้โชคดี เมื่อสมหวังจึงหาเท่งตุ๊กมาถวายเจ้าพ่อ

> *"ทำเรือสมัยก่อน เรือไม่ได้ทันสมัยเหมือนเดี๋ยวนี้ เครื่องไม้เครื่องมือเป็นแบบชาวบ้าน ไม่ได้มีเครื่องทุ่นแรง บางทีออกทะเลไปก็เสี่ยงอยู่ เจอลมเจอฝน เรือแตกก็มี คนทางบ้านก็คอย ใจเต้นแล้ว เวลาจะออกเรือก็ต้องบอกเจ้าพ่อว่าช่วยคุ้มครองด้วยนะ ไหว้แม่ย่านางเรือทำทุกทีแหละ ถ้าออกทะเลไปเจอพายุกลับเข้าฝั่งไม่ทัน ต้องยกมือไหว้เจ้าพ่อช่วยลูกช้างด้วย รอดกลับไปจะหาละครมาถวาย หรือบางทีบ้านไหนออกเรือไป เจอพายุ คนทางบ้านเป็นห่วง ก็บนเจ้าพ่อก็มี ถ้ารอดปลอดภัยกลับมาก็หาละครมาถวาย"*
>
> (อมร สิงห์สุระ, สัมภาษณ์ 14 ตุลาคม 2549)

6.1.2.2 **มิติการเมือง**

เนื่องจากมีคนมาตั้งถิ่นฐานน้อย และส่วนใหญ่ก็เป็นญาติพี่น้องกัน ผู้ใหญ่บ้านซึ่งเป็นผู้นำในชุมชนก็เป็นเครือญาติกัน จึงไม่มีปัญหาเรื่องการแข่งขัน การแตกความสามัคคี เวลามีงานประเพณีในหมู่บ้าน หรือเป็นงานบวชของญาติ งานวัดในชุมชน ก็จะมาหาเท่งตุ๊กไปแสดง หรือบางทีเท่งตุ๊กก็ไปแสดงให้ฟรีโดยเฉพาะงานวัดในชุมชน

*“สมัยก่อน บ้านมีไม่กี่หลังหรอก เป็นพี่ๆ น้องๆ กัน แต่งงานกันดองกันไปมา รู้จักกันหมด คนมันน้อย ใครลูกเต้าเหล่าใครเป็นญาติใครก็รู้จักกัน เวลามีงานอะไรต้องไปช่วยกัน มันญาติกันทั้งนั้น บ้านใกล้เรือนเคียงพึ่งพากันเสมอ เขาพึ่งเราบ้าง เราพึ่งเขาบ้าง อย่างผมก็เป็นหลานย่าโอ๋เหมือนกัน กับป้านวยก็ญาติกัน เวลาใครบวชใครมีงานก็เอาละครไปช่วยกัน บางทีวัดใกล้ๆ อย่างวัดหมูดุด ย่าโอ๋ยังไปเล่นให้ฟรี ไม่คิดเงินเลย ถือว่าเป็นการทำบุญช่วยวัด”*

(ผู้ใหญ่ธนิสร ชักชวนวงษ์, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

6.1.2.3 **เศรษฐกิจ**

ชาวบ้านส่วนใหญ่ประกอบอาชีพประมง และมีบางส่วนที่อยู่หน้าเขา ที่ทำนา ทำสวน สมัยนั้น อาหารทะเลอุดมสมบูรณ์ ชาวบ้านไม่ต้องคร่ำเคร่งกับการประกอบอาชีพ เงินแทบไม่มีความจำเป็นในชีวิตประจำวัน นอกจากนี้ สำหรับอาชีพประมง ผู้ชายจะเป็นฝ่ายออกเรือไปหาอาหารทะเล ด้วยอาชีพที่มีความเสี่ยงจึงต้องขอพรจากเจ้าพ่อหัวแหลมก่อนออกเรือ หากประสบคลื่นลมในทะเลก็ต้องบนกับเจ้าพ่อและหาเท่งตุ๊กมาแก้บน ในขณะที่ผู้หญิงจะอยู่บ้านหรือทำอาหารทะเลแห้งจากวัตถุดิบที่ฝ่ายชายหามา แต่ก็ทำกันเพียงแค่พอกินหรือพอไปแลกข้าว จึงทำให้ผู้หญิงมีเวลาว่างมาฝึกเท่งตุ๊ก

6.1.2.4 **สังคม**

การเป็น**สังคมปิดแบบดั้งเดิม** เป็นสังคมประเพณี การแต่งงานแต่งกันอยู่ในชุมชน ถนนเข้าไม่ถึง การเดินทางออกนอกชุมชนต้องใช้การเดินหรือการพายเรือ ดังนั้น การเดินทางจึงไม่สามารถไปได้ตามลำพัง มักจะเดินทางกันเป็นกลุ่ม โดยเฉพาะผู้หญิงที่ไม่สามารถที่จะเดินทางไปไหนได้ตามอำเภอใจ ต้องไปกับพ่อแม่ แต่การมาฝึกเท่งตุ๊กเปิดโอกาสให้ผู้หญิงได้เดินทางออกนอกชุมชนโดยไม่ต้องมีพ่อแม่คอยควบคุม และในชุมชนมีสื่อการแสดง คือ เท่งตุ๊ก ผูกขาดเพียงเจ้าเดียว

*“ไปไหนต้องไปกันเป็นกลุ่ม ผู้หญิงอย่างเราจะไปไหนคนเดียวไม่ได้หรอก พ่อแม่ต้องไปด้วย ทางสมัยก่อนไม่ได้เจริญเหมือนเดี๋ยวนี้ มีแต่ป่า ถ้าไปคนเดียวก็ไม่ได้อีก ต้องหาเพื่อนไป คนเป็นพ่อแม่ก็กลัวจะปล่อยให้ลูกสาวไปไหนมาไหน ไม่งาม ต้องอยู่กับเหย้าเฝ้าเรือน ช่วยพ่อแม่ทำงานบ้าน หุงข้าวหาปลาไปตามเรื่อง สาวๆ เขาถึงอยากมาหัดละคร มันได้ออกจากบ้าน มาเจอเพื่อนเจอฝูง ได้ไปแสดงที่โน่นที่นี่กับ*

*เพื่อนๆ เยอะแยะ สาวๆ ทั้งนั้น ไปกันเป็นกลุ่มมันก็สนุกสนานกัน ไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อยกันหรอก"*

(สง่า สุธาโร, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

6.1.2.5 **ระบบการศึกษา**

การศึกษาในอดีต ชาวบ้านจะใช้เวลาในการเรียนเพียงแค่ 4 ปี และการเรียนมิได้คร่ำเคร่งเหมือนสมัยนี้ เมื่อจบโรงเรียนอายุประมาณ 13 ปี ผู้หญิงจะอยู่บ้านช่วยพ่อแม่ทำงาน แต่ในสมัยที่ข้าวปลาอาหารสมบูรณ์ การทำงานทำเพียงแค่พออยู่พอกิน จึงทำให้ผู้หญิงมีเวลาว่างมาฝึกเท่งตุ๊กรวมทั้งมีเวลาว่างที่จะมาชมเท่งตุ๊ก บางคนดูเท่งตุ๊กได้ทั้ง 7 คืน

6.1.2.6 **วัฒนธรรมประเพณี** ได้แก่

(ก) ประเพณี**การบวช**ที่มีชาวบ้านมาช่วยแรงเป็นจำนวนมาก และจัดกัน 3 วัน 2 คืน เจ้าภาพจึงหาเท่งตุ๊กมาให้ความบันเทิงแก่เพื่อนบ้านทั้งคืนฉลองนาคและคืนฉลองพระใหม่

(ข) การจัด**งานวัด** ในอดีตวัดจะมีงานประเพณีหลายงาน และชาวบ้านต่างมาช่วยงานเป็นจำนวนมาก ทั้งงานทอดกฐิน ผ้าป่า ตัดลูกนิมิต ฉลองโบสถ์ ฯลฯ งานพิธีการจะจัดในช่วงเช้า ส่วนช่วงกลางคืนจะมีมหรสพ งานวัดจะจัดกันทั้ง 7 วัน 7 คืน ชาวบ้านนิยมมาเที่ยวงานวัด และมหรสพที่จะขาดเสียไม่ได้ คือ เท่งตุ๊ก

(ค) ประเพณี**การทำบุญส่งสงกรานต์** จะจัดช่วงประมาณทุกวันที่ 20 เมษายนของทุกปี โดยจะจัดกันที่ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม งานจะมี 2 วัน ตอนเย็นของวันแรกจะมีการก่อพระทราย ช่วงหัวค่ำเป็นการฉลองพระทราย มีการนิมนต์พระมาสวดมนตร์ หลังจากนั้นต้องมีการเล่นเท่งตุ๊กถวายเจ้าพ่อเป็นประจำทุกปี ด้วยความเชื่อว่า หากปีไหนไม่ทำ หมู่บ้านจะเดือดร้อน ส่วนวันรุ่งขึ้นชาวบ้านจะมาทำบุญร่วมกัน ทั้งนี้จะมีการทำทานสำหรับผีไม่มีญาติด้วย โดยการแบ่งอาหารใส่ในเรือกาบหมากแล้วเอาไปลอยในทะเล หลังจากพระฉันอาหารเสร็จ ชาวบ้านจะรับประทานอาหารร่วมกันโดยมีความเชื่อว่าเราจะไม่นำอาหารของเรากลับบ้าน ดังนั้น หากอาหารมีมาก รับประทานไม่หมด เจ้าของอาหารก็จะมอบให้แก่เพื่อนบ้าน

(ง) ความเชื่อเรื่อง**การแก้บน** ด้วยสภาพที่ด้านหนึ่งอยู่ติดป่า มีสัตว์ร้ายชุกชุม อีกด้านหนึ่งอยู่ติดทะเล ทำให้ชาวบ้านยึดอาชีพประมงหาเลี้ยงชีพ เรือของชาวบ้านเป็นเรือขนาดเล็กที่ชาวบ้านต่อกันเอง สมัยก่อนต้องพายเรือไปหาของทะเล ทำให้การออกเรือแต่ละครั้งมีความเสี่ยงกับลมฟ้าอากาศ ดังนั้น ก่อนออกเรือชาวบ้านจะต้องยกมือขอพรจากเจ้าพ่อให้ปลอดภัย และหากประสบคลื่นลมมรสุมในทะลที่รุนแรง ชาวบ้านก็จะบนให้เจ้าพ่อช่วย โดยของแก้บนที่เจ้าพ่อโปรดคือละครเท่งตุ๊ก

### 6.1.2.7 **บทบาทหน้าที่ของผู้หญิงในชุมชน**

ผู้หญิงหลังจากเรียนจบชั้นป. 4 ต้องช่วยพ่อแม่ทำงานอยู่กับบ้าน ไม่สามารถที่จะเดินทางไปไหนมาไหนได้เพียงลำพัง ต้องมีพ่อแม่ไปด้วยเสมอด้วยความเกรงกลัวต่ออันตราย พออายุประมาณ 20 ปีก็จะแต่งงานมีลูก และอยู่บ้านเลี้ยงลูก ทำอาหาร หรือทำงานอยู่กับบ้าน เช่น แปรรูปอาหารทะเล การช่วยสามีแกะลอบอวนปู ฯลฯ ซึ่งงานที่ทำต่างอยู่ที่บ้าน ทำให้ผู้หญิงถูกจำกัดบทบาทเพียงแค่ในบ้านหรือพื้นที่ส่วนตัว (Private sphere) ไม่ได้มีบทบาทสำคัญในชุมชน เช่น เจ้าอาวาส ผู้ใหญ่บ้าน ครูใหญ่ ดังนั้น การมาเล่นเท่งตุ๊กจึงทำให้ผู้หญิงมีโอกาสที่จะแสดงความสามารถในที่สาธารณะ(Public sphere) มีโอกาสได้ออกไปเปิดหูเปิดตาสู่โลกภายนอก มีโอกาสพัฒนาตนเอง

*“คนสมัยก่อน เรียนแค่ ป.4 ก็จบแล้ว ออกโรงเรียน ถ้าเป็นผู้ชายก็ไปออกเรือหาปลา ถ้าเป็นผู้หญิงก็อยู่บ้านทำงานบ้าน อยู่ไม่เท่าไรเดี๋ยวก็แต่งงานมีผัว สมัยก่อนแต่งงานกันเร็ว แต่งงานเสร็จก็เลี้ยงลูก ไม่ได้ไปไหนหรอกอยู่แต่บ้าน ถ้าไม่ได้อยู่บ้านตัวเอง ก็ย้ายมาอยู่บ้านผัว พอผัวออกไปหาปลา ทางนี้ก็ต้องเตรียมกับข้าวกับปลาไว้คอยท่า พอผัวกลับมา ถ้าเป็นหน้าปู ก็ต้องช่วยกันแกะลอบอวนปู บางทีมีปลาเหลือเยอะๆ ก็ไปตากแห้ง ทำปลาเค็มไปตามเรื่อง ทำกะปิ น้ำปลาก็ทำกัน ของแบบนี้ คนบ้านเจ้าหลาวทำเป็นกันทั้งนั้นแหละ ไม่ได้ไปเปิดหูเปิดตาที่ไหนหรอก จะได้ไปเปิดหูเปิดตาก็ต้องมีงานบุญ มีละครมา ก็ออกมาดู ถึงได้คุยกับคนนั้นคนนี้”*

(สนทนากลุ่มชาวบ้าน, 1 มีนาคม 2550)

### 6.1.2.8 **มิติด้านการสื่อสาร**

การสื่อสารของชาวบ้านสมัยก่อนที่ยังไม่มีเทคโนโลยี ชาวบ้านใช้วิธีการสื่อสารแบบพูดคุยเห็นหน้าเห็นตากัน (Face – to –face communication/ Oral communication) สื่อในชุมชน

โดยเฉพาะสื่อการแสดงมีเพียงเท่งตุ๊กผูกขาดเพียงเจ้าเดียว เวลาเท่งตุ๊กแสดงจึงมีคนมาดูเป็นจำนวนมาก เพราะเป็นโอกาสที่จะได้เจอเพื่อนบ้านจำนวนมากพร้อมกันในเวลาเดียวกัน

*"เมื่อก่อนไม่มีอะไรเลย หนังละครไม่ได้มีให้ดูกันมากมายเหมือนเดี๋ยวนี้ โทรทัศน์ก็ยังไม่มีกัน บ้านเราก็มีแต่เท่งตุ๊กนี่แหละผูกขาดเจ้าเดียวเลย ไม่มีคู่แข่งหรอก ถ้าจะแก้บน งานวัด งานบวชก็มีแต่เท่งตุ๊กอย่างเดียว อย่างงานวัดมีลิเกมาเล่นบ้างแต่มีน้อย ชาวบ้านเขาไม่ชอบดูหรอก เคยเล่นประชันกัน แต่ชาวบ้านเขาแห่มาดูเท่งตุ๊กกัน ลิเกมีคนดูนิดเดียวสมัยก่อนไม่มีอะไรดู พอมีเท่งตุ๊กมาเล่น คนเขาก็ต้องออกจากบ้านมาดู อยู่บ้านมันก็ไม่มีอะไรทำ ออกมาดูละครยังได้มาเจอคนโน้นคนนี้ ยังได้คุยกันบ้าง"*

(สนทนากลุ่มชาวบ้าน, 1 มีนาคม 2550)

### 6.1.3 ปัจจัยภายนอกที่เป็นอุปสรรคในการสืบทอดเท่งตุ๊กในยุคอดีต

#### 6.1.3.1 ทัศนะเรื่องการเต้นกินรำกิน

ในอดีต อาจจะมีชาวบ้านบางคนที่มีทัศนะเรื่องการมาฝึกหัดละคร ว่าเป็นการเต้นกินรำกิน จึงไม่สนับสนุนให้ลูกหลานมาหัดละคร แต่ทัศนะดังกล่าวก็ไม่ได้เข้มข้นมากนัก เนื่องจากเมื่อเปรียบเทียบกับอาชีพทางการเกษตรกับการละคร ความแตกต่างทางด้านสถานภาพของอาชีพมีไม่มากนัก

*"ชอบมากละคร ตอนสาวๆ เห็นเพื่อนไปฝึก อยากจะไปฝึกด้วย พอเขาเล่นเป็นแล้ว เขาได้ไปเที่ยวโน่นนี่กัน สนุก เรารุ่นๆ อยากไปบ้าง แต่พ่อแม่ไม่ยอมให้ไปฝึก เราเป็นลูกผู้ใหญ่บ้านด้วย คนเขาก็ว่า มันเต้นกินรำกินนะ เราเป็นลูกผู้ใหญ่จะไปทำอย่างนั้นได้อย่างไร เราก็คิด ชาวบ้านเขายังไปรำไปเล่นกันทั้งนั้น ไม่เห็นใครเขาจะว่าอะไร"*

(สำราญ ไกรนิวรณ์, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

## 6.2 การวิเคราะห์ปัจจัยภายใน- ภายนอกที่ส่งเสริมและเป็นอุปสรรคในการสืบทอดเท่งตุ๊กในยุค สพส.

ในยุค สพส. ผู้วิจัยใช้เกณฑ์จากช่วงระยะเวลาที่ป้าอำนวยเข้าร่วมเป็นภาคีของสพส. ในการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวภายใต้ชื่อโครงการ "เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ" ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่บ้านเจ้าหลาวมีการตัดถนนเข้ามาในหมู่บ้านพร้อมกับการพัฒนาเป็นเมืองท่องเที่ยว และการเข้ามาของสื่อสมัยใหม่ โดยเฉพาะการแพร่หลายของสื่อโทรทัศน์ ซึ่งเข้ามาก่อนหน้านี้และยังคงส่งผลต่อเนื่องเป็นระยะเวลาประมาณ 20 ปี ก่อนจะถึงยุค สพส. ซึ่งจะพบว่าบริบทชุมชนบางมิติที่เคย

เป็นปัจจัยส่งเสริม แต่เมื่อกาลเวลาเปลี่ยนไป มิติดังกล่าวกลับกลายเป็นอุปสรรคในการสืบทอดละครเท่งตุ๊ก

6.2.1 **ปัจจัยภายใน** (S-M-C-R) **ที่ส่งเสริมการสืบทอดเท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาวในยุค สพส.**

6.2.1.1 **ปัจจัยจากองค์ประกอบด้านผู้ส่งสาร** (Sender-S)

**(ก) มีศิลปินที่เป็นแกนนำในการสืบทอด**

การสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวที่ยังคงดำรงอยู่ได้จนถึงปัจจุบัน เนื่องจากมีศิลปินที่เป็นแกนนำอยู่ 2 ท่านซึ่งเป็นผู้ขับเคลื่อนหลัก (Prime mover) ได้แก่ ป้าสาคร ชำนาญชล และป้าอำนวย สุธาโร

**ป้าสาคร ชำนาญชล** ปัจจุบัน อายุ 58 ปี เริ่มเล่นละครโดยติดตามป้าประเทือง สิงห์สุระ ซึ่งขณะนั้นฝึกละครอยู่กับย่าโอ๋ สุขสำราญ ตอนอายุประมาณ 13 ปี ย่าโอ๋จึงชวนให้หัดละครด้วยกัน หัดประมาณ 1 ปี จึงได้เริ่มออกโรง รับบทกุมารโดยที่ยังไม่ได้ค่าตอบแทน เล่นมาประมาณปีกว่าจึงได้รับค่าตอบแทน แต่ก็ยังน้อยกว่ารุ่นพี่ๆ เพราะย่าโอ๋จ่ายค่าตัวตามความสามารถในการแสดง บทที่ได้รับเป็นประจำ คือ บทตัวโกงหรือบทผู้ร้าย

ป้าสาครเล่นละครอยู่คณะ ส.สำราญศิลป์ ของย่าโอ๋มาโดยตลอดเกือบ 30 ปี แม้ว่าจะแต่งงานแล้ว แต่ก็ยังคงแสดงละครต่อไป มิได้เลิกแสดงเหมือนนักแสดงส่วนใหญ่ เนื่องจากป้าสาครได้ตกลงกับสามีก่อนที่จะแต่งงานว่า ภายหลังจากแต่งงานแล้วจะต้องอนุญาตให้เล่นละครต่อไปได้ ซึ่งสามีก็อนุญาต เหตุการณ์ในครั้งนั้นเป็นตัวอย่างของการแสดงอำนาจในการต่อรองของผู้หญิง ซึ่งในยุคนั้นมีเพียงแค่ป้าสาครและป้าประเทือง (พี่สาว) ที่ยังคงแสดงละครแม้ว่าจะแต่งงานแล้วก็ตาม

ในช่วงที่ย่าโอ๋เข้าสู่วัยชรามากแล้ว ไม่สามารถเดินทางไปแสดงในสถานที่ที่อยู่ห่างไกลได้ ป้าสาครจะรับหน้าที่เป็นตัวแทนโต้โผคุมวงไปแสดงแทน ทำให้ป้าสาครได้สั่งสมประสบการณ์ของการเป็นโต้โผ หลังจากที่ย่าโอ๋เสียชีวิต และหลานสาวได้สืบทอดคณะส .สำราญศิลป์แทน พร้อมทั้งย้ายบ้านจากบ้านเจ้าหลาวไปอยู่ที่บ้านท่าใต้ ในช่วงเวลาดังกล่าว ป้าสาครจึงตั้งคณะละคร “สองพี่น้อง” พร้อมชักชวนนักแสดงและนักดนตรีที่ยังอาศัยอยู่ในบ้านเจ้าหลาวมาแสดงร่วมกันต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ป้าสาครจึงมีบทบาทสำคัญต่อการดำรงอยู่ และความต่อเนื่องของสื่อพื้นบ้านเท่ง

ตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว เพราะการที่ป้าสาครยังคงรับงานแสดงอย่างต่อเนื่องทำให้สามารถเก็บองค์ความรู้เกี่ยวกับเท่งตุ๊กไว้ได้อย่างเหนียวแน่น เช่น ท่ารำ คำร้อง เนื้อร้อง การแต่งกาย ฯลฯ รวมถึงนักดนตรีที่รับงานแสดงอย่างต่อเนื่องกับป้าสาครก็สามารถเก็บรักษาองค์ความรู้เกี่ยวกับเครื่องดนตรีและการเล่นดนตรีไว้ได้เช่นกัน ในส่วนของความรู้เกี่ยวกับดนตรีนี่เอง ที่เมื่อป้าอำนวยได้รับการสนับสนุนจากสพส. ได้มาใช้ประโยชน์จากความรู้ที่ยังคงอยู่ในศิลปินซึ่งเป็นนักดนตรี โดยเชิญนักดนตรีไปสอนเด็ก ได้แก่ ลุงหวาน พิจารณ์ ลุงสำรวจ สุขสำราญ ลุงคำรณ สุขสำราญ

**ป้าอำนวย สุธาโร** ปัจจุบันอายุ 65 ปี เริ่มฝึกเท่งตุ๊กเมื่ออายุ 7 ขวบ และออกโรงแสดงเมื่ออายุประมาณ 13 ปี รับบทเริ่มแรก คือ บทกุมาร เมื่อฝึกฝนความสามารถจนเก่งกล้า และวัยที่เริ่มเป็นสาว จึงได้รับบทนางเอก เมื่ออายุ 15 ปี เลิกแสดงตอนอายุ 20 กว่าปี เนื่องจากแต่งงานและสามีห้ามไม่ให้แสดง

หลังจากเลิกแสดงได้ประกอบอาชีพทำสวน พร้อมทั้งช่วยงานในชุมชนหลากหลายประการ จนได้รับการยอมรับจากคนในชุมชนในฐานะปราชญ์ท้องถิ่น รวมทั้งได้รับการยอมรับให้ดำรงตำแหน่งหลายตำแหน่งในชุมชน เช่น ประธานกลุ่มแม่บ้าน กรรมการกองทุนหมู่บ้าน กรรมการการศึกษาโรงเรียนบ้านเจ้าหลาว

ประมาณปี 2541 ป้าอำนวยหวนกลับมาฝึกละครอีกครั้ง หลังจากที่เลิกแสดงมาประมาณ 30 ปี โดยนำลูกสาวและเพื่อนๆ ของลูกสาวมาฝึก และเริ่มรับงานแสดง งานแสดงที่รับเป็นหลัก คืองานแก้บน จนกระทั่งปี 2545 สาธารณสุขจังหวัดจันทบุรีมีนโยบายนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ในการรณรงค์ป้องกันโรคไข้เลือดออก จึงเชิญศิลปินพื้นบ้านในจังหวัดจันทบุรีไปร่วมประชุมที่มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี จึงทำให้ได้รู้จักคุณสุเวศน์ ภู่ระหงษ์ ซึ่งเป็นรองประธานชมรมศิลปินพื้นบ้านจังหวัดจันทบุรี การได้รู้จักกับคุณสุเวศน์ทำให้ป้าอำนวยสามารถขยายช่องทางวาระโอกาส (Channel) จากเดิมที่เน้นเล่นงานแก้บนในชุมชน เปลี่ยนมาแสดงนอกชุมชนในฐานะที่เป็นศิลปะวัฒนธรรมและแสดงถึงอัตลักษณ์ของบ้านเจ้าหลาว ช่องทาง วาระโอกาสที่เป็นพื้นที่นอกชุมชน เช่น การแสดงในงานวันกาชาดจังหวัด งานวันตากสินรำลึก งานวันเฉลิมพระชนมพรรษา ฯลฯ

ปี 2548 ป้าอำนวยได้เข้าร่วมเป็นภาคีของโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข โดยได้รับการสนับสนุนงบประมาณและความรู้สำหรับการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว และได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบการสืบทอดจากหน่วยครอบครัวมาเป็นหน่วยชุมชน มีการนำความรู้ต่างๆ เช่น การ

วิเคราะห์คุณลักษณะ องค์ประกอบการสื่อสาร ต้นไม้แห่งคุณค่า ฯลฯ มาใช้ในการสืบทอดครั้งนี้ โดยได้ไปชวน ป้าสำอาง เจนจัดทรัพย์ และป้าปราณี วงษ์เวียนมาช่วยสอนเด็ก ส่วนดนตรีนั้น ได้เชิญนักดนตรีจากวงของป้าสาครมาสอนด้วย

**ตารางที่ 16 เปรียบเทียบจุดเด่นของป้าสาครและป้าอำนวย**

| มิติ | ป้าสาคร | ป้าอำนวย |
|---|---|---|
| 1. ศิลปิน (Sender) | - แสดงต่อเนื่องทำให้ยังคงเก็บองค์ความรู้และทักษะการแสดงไว้ได้อย่างดี<br>-การแสดงเน้นศิลปินอาวุโส<br>- โดดเด่นในท่ารำและบทของตัวพระเนื่องจากป้าสาครและป้าประเทืองแสดงเป็นตัวพระมาโดยตลอด | - หยุดแสดงประมาณ 30 ปี แต่ใช้ช่วงเวลาดังกล่าวไปเสริมสร้างความเข้มแข็งในมิติอื่นๆ เช่น มิติสังคมและมิติการเมือง ซึ่งเอื้อประโยชน์ในการสืบทอดในภายหลัง<br>- การแสดงเน้นศิลปินเด็ก<br>- โดดเด่นในท่ารำและบทของตัวนางเนื่องจากป้าอำนวยและป้าสำอางแสดงเป็นตัวนางมาโดยตลอด |
| 2. เนื้อหา (Message) | - มีการปรับโดยการร้องเพลงลูกทุ่งเพื่อดึงดูดคนรุ่นใหม่<br>- เน้นงานแก้บนและการแสดงเป็นเรื่องแบบดั้งเดิม<br>- การแสดงเพื่อเป็นที่พึ่งทางใจในชุมชน | - มีการปรับท่ารำและสร้างบทร้อง หรือบทแสดงเพื่อให้เหมาะกับโอกาสและพื้นที่ในการแสดง เช่น เพลงเชียร์เท่งตุ๊ก เพลงโทน หรือการปรับบทการแสดงให้เป็นการรณรงค์เรื่องการแต่งกายนิสิต เป็นต้น<br>- เน้นการแสดงหรือการรำแบบสาธิต (Edutainment)<br>- แสดงเท่งตุ๊กในฐานะที่เป็นศิลปวัฒนธรรมอันแสดงถึงอัตลักษณ์ของชุมชน |
| 3. ช่องทาง วาระ โอกาส (Channel) | - เน้นแสดงแก้บนในชุมชน | - เน้นแสดงในช่องทางที่เป็นพื้นที่นอกชุมชน เช่น งานวันตากสิน |

| | | |
|---|---|---|
| | | งานเทศกาลผลไม้ งานประจำปี แหลมเสด็จ |
| 4. ผู้ชม (Receiver) | - ชาวบ้านในชุมชน | - คนนอกชุมชน เช่น นักท่องเที่ยว ผู้มาเยี่ยมชม ฯลฯ |
| 5. บทบาทหน้าที่ | - เน้นมิติเศรษฐกิจ | - เน้นมิติสังคมวัฒนธรรม |
| 6. Reproduction process | เน้นการนำไปใช้หรือเผยแพร่ (Uses/ Distribution) | เน้นการผลิตศิลปิน และสร้างผู้ชม (Production) |

ป้าอำนวยและป้าสาครจึงนับได้ว่าเป็นแกนนำศิลปินในการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวต่อไป โดยทั้งคู่ต่างมีจุดเด่นและจุดด้อยที่แตกต่างกัน ป้าสาครและป้าประเทืองยังคงมีความรู้เกี่ยวกับการรำ การร้องและการแสดง (Skill) มากกว่าป้าอำนวย เนื่องจากแสดงเท่งตุ๊กต่อเนื่องเป็นประจำ ในขณะที่ป้าอำนวยนั้นจะมีทักษะทางด้านการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ และการปรับประยุกต์ แต่การปรับประยุกต์ของป้าอำนวยนั้นปรับในส่วนที่เป็นเปลือก เช่น แต่งเพลงขึ้นใหม่ สร้างสรรค์บทเจรจาใหม่โดยสอดแทรกประเด็นทางสังคม เปลี่ยนจากการนุ่งผ้าสีแบบโบราณมานุ่งผ้าลายทอง ฯลฯ เมื่อพิจารณาการปรับประยุกต์ระหว่างคณะป้าสาครและป้าอำนวย ผู้วิจัยพบว่า คณะของป้าอำนวยมีการปรับประยุกต์มากกว่าคณะของป้าสาคร เพียงแต่การปรับของป้าอำนวยเป็นการปรับในส่วนที่เป็นเปลือกและมีความกลมกลืนไปกับรูปแบบของเท่งตุ๊กแบบเดิม ซึ่งหากไม่สังเกตหรือไม่ใช่ผู้ชมตาคม (Smart audience) จะไม่ทราบว่าคณะของป้าอำนวยมีการปรับประยุกต์ ในขณะที่คณะของป้าสาครนั้นมีการปรับประยุกต์เช่นกัน และการปรับที่เห็นชัดเจนมากและเป็นจุดที่ผู้ชมหลายๆ คนมีความคิดว่า ป้าสาครมีการปรับตามสมัยนิยม นั่นคือ การร้องเพลงลูกทุ่ง ซึ่งในส่วนนี้คณะของป้าอำนวยจะไม่มีการร้องเพลงลูกทุ่ง กลายเป็นว่าคณะของป้าอำนวยมีการปรับมากแต่คนกลับคิดว่าไม่มีการปรับ ส่วนคณะป้าสาครมีการปรับน้อย แต่คนกลับคิดว่ามีการปรับเยอะ เพราะป้าสาครไปปรับในส่วนที่สำคัญและเป็นส่วนที่เห็นได้ชัดเจน

เมื่อพิจารณาในแง่ของความร่วมมือ การมาเข้าร่วมเป็นภาคีกับ สพส. ของป้าอำนวยที่เน้นการสืบทอดทั้งศิลปิน เนื้อหา ช่องทางและวาระโอกาส ในส่วนของการสืบทอดศิลปินนั้น จะมีเด็กบางคนที่เคยฝึกกับป้าอำนวยแล้วภายหลังไปเล่นอยู่กับป้าสาคร เท่ากับว่าป้าอำนวยมีมีส่วนในการช่วยผลิต (Production) ในขณะที่ป้าสาครยึดการแสดงละครว่าเป็นอาชีพของตนอาชีพหนึ่ง ป้าสาครจึงมีส่วนในแง่ของการนำไปใช้หรือการช่วยแพร่กระจายสินค้า (Uses/ Distribution)/ จุดเด่นของป้าสาคร คือ การยึดการแสดงเท่งตุ๊กเป็นอาชีพ และยังคงมีความรู้ ทักษะทางด้านการแสดงเท่งตุ๊กแบบเดิม แต่ป้าอำนวยนั้นจะมีความรู้เกี่ยวกับการสืบทอดเท่งตุ๊ก การสร้างทั้งศิลปิน

และผู้ชม ดังนั้น ป้าอำนวยจะมีจุดเด่นในการสร้างศิลปินรุ่นใหม่ที่มีจิตวิญญาณของเท่งตุ๊ก (Production) ป้าสาครอยู่ช่องทางของการเผยแพร่หรือการใช้ประโยชน์ หลังจากที่เท่งตุ๊กทั้งสองคณะร่วมมือกันจะเป็นการส่งเสริมกัน โดยทั้งสองคณะรับรู้และเข้าใจในศักยภาพของตน ป้าสาครจะเน้นบทบาทที่เป็นการแสดงในชุมชนโดยเน้นในมิติเศรษฐกิจ ในขณะที่ป้าอำนวยจะเน้นบทบาทในการแสดงในช่องทางหรือพื้นที่ที่อยู่นอกชุมชน (Channel) เช่น การแสดงในงานประจำจังหวัด และการแสดงอันเป็นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของบ้านเจ้าหลาว เช่น การแสดงต้อนรับนักท่องเที่ยว การแสดงต้อนรับแขกที่มาเยี่ยมการดำเนินงานขององค์การบริหารส่วนตำบลบ้านเจ้าหลาว และการแสดงในลักษณะของการสาธิตให้ความรู้เกี่ยวกับเท่งตุ๊ก เช่น การแสดงให้นิสิตหรือนักศึกษาชม เป็นต้น

**(ข) มีศิลปินที่เป็นครูที่สามารถถ่ายทอดได้**

นอกจากศิลปินที่เป็นแกนนำทั้งสองคน คือ ป้าอำนวยและป้าสาครแล้ว การสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวสามารถสืบทอดต่อไปได้ เพราะยังมีศิลปินอาวุโสที่มารับหน้าที่เป็นครูถ่ายทอดแก่ลูกศิษย์ได้ ได้แก่ ป้าสำอาง เจนจัดทรัพย์ ป้าปราณี วงษ์เวียน ซึ่งสอนเด็กคณะของป้าอำนวย และป้าประเทือง สิงห์สุระซึ่งสอนเด็กอยู่ในคณะสองพี่น้องของป้าสาคร ส่วนนักดนตรีนั้นมีลุงหวาน พิจารณ์ ลุงสำรวจ สุขสำราญและลุงคำรณ สุขสำราญ ครูศิลปินเหล่านี้มิได้มีความรู้และทักษะทางด้านการแสดงเท่งตุ๊กเท่านั้น แต่ยังมีทักษะการถ่ายทอด การเข้าใจจิตวิทยาของเด็ก รวมทั้งต้องเป็นคนใจเย็น รักเด็ก รับฟังความคิดของเด็ก เพราะเด็กยุคใหม่ไม่เหมือนยุคอดีตที่ช่างซัก ช่างถาม ไม่ได้เชื่อแบบน้อมรับโดยปริยาย แต่มีการซักถามหาเหตุผลในการกระทำด้วย

*“เด็กเดี๋ยวนี้ สมาธิสั้น ถึงจะให้สวดมนตร์เรียกสติกลับมา แต่เด็กยังไงมันก็เด็กวันยังค่ำ เวลาสอน ถ้าให้อะไรไปแบบยาวๆ บางทีจำไม่ได้ ต้องค่อยๆ สอน ค่อยๆ บอกกันไป บางทียังห่วงเล่นกันอยู่ ต้องอดทน ต้องใจเย็นมากๆ”*

(หวาน พิจารณ์, ศิลปินอาวุโส, สัมภาษณ์ 25 เมษายน 2550)

*“ช่างซัก ช่างถามกันนัก ไม่ใช่บอกอะไรไปแล้วจะเชื่อกันง่ายๆ เดี๋ยวมาถาม ยายทำไมต้องทำ ไม่ทำไม่ได้เหรอ ย่างสวดมนตร์ เด็กก็ถาม เราต้องค่อยๆ บอกว่าทำให้จิตใจเราสงบ มีสติ เรียนอะไรจะจำได้ง่ายขึ้น เห็นหัวพ่อแก่ ก็ถามว่าเขาเป็นใคร เราต้องบอกว่าเป็นครูละคร เพราะท่านคิดประดิษฐ์ละครมาเล่น มารำกัน เรามีวิชาเพราะมีท่านเริ่มให้”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*“เด็กเดี๋ยวนี้ มันเหมือนเมื่อก่อนเสียเมื่อไร เมื่อก่อนครูสอน ครูว่าอะไร เราก็ต้องฟังครู จะมาถามโน่นถามนี่ ไม่มีหรอก เดี๋ยวนี้ถามกันจัง แล้วช่างคุยนี่ที่หนึ่งเลย ถ้าไม่ใจเย็นสอนกันไม่รอดหรอก*

(สำอางค์ เจนจัดทรัพย์, ศิลปินอาวุโส, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

6.2.1.2 **ปัจจัยจากองค์ประกอบด้านเนื้อหา** (Message – M)

**(ก) รูปแบบเชิงรุกของสื่อการแสดงเท่งตุ๊ก**

เท่งตุ๊กจัดว่าเป็นสื่อการแสดง ซึ่งคุณสมบัติของสื่อการแสดงประการหนึ่ง คือ สามารถดึงดูดความสนใจของเยาวชนรุ่นใหม่ได้เป็นอย่างดี ทั้งดึงดูดความสนใจให้เข้ามาชม รวมทั้งจูงใจให้เข้ามาฝึกหัดแสดง เท่งตุ๊กจึงจัดว่าเป็นสื่อในเชิงรุก มีทั้งเสียงกลองที่เร้าใจ การแต่งกายที่มีสีสัน ท่ารำที่สวยงาม เนื้อเรื่องที่มีหลากหลายอารมณ์ ฯลฯ ถึงแม้ว่าสื่อการแสดงนั้นจะมีข้อจำกัดในแง่ที่ว่า สามารถดึงดูดความสนใจเพียงแค่ช่วงระยะสั้น หลังจากนั้นเด็กจะเริ่มเบื่อ แต่อย่างน้อยในช่วงแรกที่เท่งตุ๊กสามารถจูงใจเยาวชนให้เข้ามาฝึก ทำให้ศิลปินไม่ต้องเหน็ดเหนื่อยมากนักในการไปแสวงหาผู้มาเรียน ในช่วงระยะแรกของการฝึกจะมีผู้เรียนจำนวนมาก แต่เมื่อเริ่มฝึกในขั้นที่สูงขึ้น จำนวนผู้เรียนจะลดลง ดังนั้น การฝึกในช่วงแรกจึงเสมือนเป็นชั้นกรองบุคคลที่สนใจและมีทักษะที่จะพัฒนาตนเองให้เป็นศิลปินที่มากฝีมือได้ ส่วนผู้ที่ผ่านด่านฝึกขั้นแรกจะพลิกบทบาทกลายเป็นผู้ชมตาคมแทน ดังนั้น รูปแบบของการเป็นสื่อการแสดงในเชิงรุกของเท่งตุ๊กจึงมีผลต่อกระบวนการสืบทอด ทั้งการสืบทอดศิลปินและการสืบทอดผู้ชม

6.2.1.3 **ปัจจัยจากองค์ประกอบด้านช่องทาง/วาระ โอกาส** (Channel- C)

**(ก) ช่องทางเดิมที่สมัยใหม่ไม่สามารถทดแทนได้ เช่น ช่องทางแก้บน**

เนื่องจากเท่งตุ๊กมีความสัมพันธ์กับการแก้บน โดยเฉพาะการบนเจ้าพ่อหัวแหลมที่มีตำนานความเชื่อว่า เจ้าพ่อโปรดปรานละครมากกว่าสิ่งใด หากผู้ใดประสบปัญหาและมาบนกับเจ้าพ่อต้องนำเท่งตุ๊กมาถวาย นอกจากการบนกับเจ้าพ่อหัวแหลม การบนกับเจ้าพ่อหรือเจ้าแม่อื่นๆ ที่ชาวบ้านจากชุมชนใกล้เคียงให้ความนับถือ ก็ยังคงนิยมบนด้วยละครเช่นกัน เช่น เจ้าพ่อเขาเขียวเขาแดง เจ้าแม่แหลมเสด็จ เป็นต้น ซึ่งช่องทางแก้บนนี้ สื่อสมัยใหม่ เช่น ภาพยนตร์ โทรทัศน์ หรือวิทยุยังไม่สามารถมาทดแทนเท่งตุ๊กได้ ดังนั้น การดำรงอยู่ของพื้นที่หรือช่องทางนี้จึงเป็นปัจจัยส่งเสริมการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว

*"งานอื่นเดี๋ยวนี้มีน้อย อย่างงานวัด ถ้างานบวชยิ่งน้อยไปอีก นานๆ ทีถึงจะมีสักราย ถ้าว่าแทบไม่มีคงว่าได้ ที่ยังเหลือเยอะๆ ก็งานแก้บน เพราะคนยังนิยมบนละครอยู่อย่างเจ้าพ่อหัวแหลมที่คนเขานับถือ ขึ้นชื่อเรื่องศักดิ์สิทธิ์ ถ้าขออะไรสำคัญๆ ต้องบนละครอย่างเดียว เพราะท่านชอบของท่าน ถ้าไปบนอย่างอื่นไม่สำเร็จหรอก บนก็ต้องรู้ใจท่านเหมือนกันว่าท่านชอบอะไร"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

**(ข) ช่องทางใหม่ที่นำเสนอเท่งตุ๊กในฐานะที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของชุมชน เช่น การแสดงต้อนรับนักท่องเที่ยว หรือการแสดงต้อนรับคนนอกชุมชน เป็นต้น**

เมื่อถนนตัดผ่านบ้านเจ้าหลาวพร้อมกับการไหลบ่าเข้ามาของสื่อสมัยใหม่ ทำให้บ้านเจ้าหลาวจากสังคมปิดกลายเป็นสังคมเปิด หาดเจ้าหลาวที่เคยเงียบเหงา บัดนี้ได้กลายเป็นสถานที่ท่องเที่ยวที่มีนักท่องเที่ยวมาเที่ยวกันอย่างคับคั่ง โดยเฉพาะช่วงเสาร์ อาทิตย์และวันหยุดนักขัตฤกษ์ ทำให้เกิดช่องทางใหม่หรือพื้นที่ใหม่ในการแสดงเท่งตุ๊ก นั่นคือ พื้นที่ท่องเที่ยว จากการที่ผู้วิจัยได้ทดลองนำเท่งตุ๊กไปแสดงที่ริมหาดเจ้าหลาว และได้พูดคุยกับนักท่องเที่ยวถึงเรื่องการนำเท่งตุ๊กมาแสดงให้นักท่องเที่ยวชม นักท่องเที่ยวต่างสนับสนุนกับแนวคิดดังกล่าว รวมทั้งการแสดงต้อนรับคณะผู้มาเยี่ยมชมการดำเนินงานของ อบต.หมูดุด และงานประจำปีแหลมเสด็จ ช่องทางใหม่ที่ยกตัวอย่างล้วนเป็นช่องทางที่แสดงให้คนภายนอกชุมชนได้ชม ดังนั้น รูปแบบการแสดงจึงต้องเป็นแบบสาระบันเทิง คือ ให้ความรู้และความบันเทิง (Edutainment) เนื่องจากผู้ชมกลุ่มนี้เป็นคนนอกชุมชน ไม่รู้จักและไม่เคยชมเท่งตุ๊กมาก่อน

*"ไม่รู้มาก่อนเลยว่าที่นี่เขามีละครมาก่อน โชคดีมากเลยที่วันนี้มาเที่ยวแล้วได้เห็นการแสดงพื้นบ้านของเขา พี่ว่ามันสามารถเอามาแสดงให้คนที่เขามาเที่ยวได้ดูกันได้เพราะอย่างพี่มาเที่ยว พี่ไม่ได้เล่นน้ำ นั่งรอลูก ถ้ามีละครมาเล่นก็เพลินดี พี่ว่าหน่วยงานท้องถิ่นอย่าง อบต. น่าจะส่งเสริมทำเป็นประจำ เป็นจุดขายไปเลย แต่ต้องประชาสัมพันธ์หน่อย เพราะคนเขาจะไม่รู้ แล้วถ้าเขาอยากมาดู เขาก็มาไม่ตรงวัน อย่างพี่มา พี่ก็ไม่รู้"*

(สมศิริ ธีรกุล, นักท่องเที่ยว, สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2550)

6.2.1.4 **ปัจจัยจากองค์ประกอบด้านผู้ชม** (Receiver- R)

**(ก) ตลาดผู้ชม**

แม้ว่าศิลปินอายุมากขึ้นและมีปริมาณลดลง รวมทั้งช่องทางการแสดงที่ลดลง ถึงกระนั้นก็ตาม บ้านเจ้าหลาวก็ยังคงมีตลาดผู้ชมซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นผู้หญิงที่มีอายุตั้งแต่ 30 ปีขึ้นไปที่หวังใจว่าจะได้ชมการแสดงเท่งตุ๊กที่สมบูรณ์แบบเหมือนครั้งในอดีตที่มีนักแสดงวัยหนุ่มสาวที่มากฝีมืออย่างคับคั่ง การที่ยังคงมีตลาดผู้ชมเท่ากับยังคงมีอุปทาน (Demand) อันเป็นปัจจัยส่งเสริมกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว โดยเฉพาะการผลิตศิลปินเพื่อป้อนสู่ตลาด (Supply)

*"อยากดูนะ ถ้าว่ามันเหมือนที่เคยดูตอนเด็กๆ มีสาวรุ่นๆ มาแสดง มีตัวละครหลายๆ ตัว แล้วเล่นกันจริงจัง สมบทบาท"*

(สนทนากลุ่มชาวบ้าน, 27 พฤษภาคม 2550)

*"ตอนนี้มันมีแต่คนแก่ๆ เล่น ดูแล้วมันไม่สวย อยากดูแบบสาวๆ เขาเล่นกัน คนแก่ถึงจะรำสวยยังไง แต่ว่าไม่ได้ดูแต่ท่ารำอย่างเดียว เวลาดูก็ต้องดูหน้าตาด้วย ถ้าแก่ถึงรำสวย แต่มองยังไงก็ไม่สวย พอมาเล่นเรื่อง มันดูแก่แล้วมาเล่นเป็นพระเอกนางเอกอย่างนี้ใครจะติด แต่ถ้าเหมือนเมื่อก่อน มีแต่สาวๆ เล่นกัน คนดูแน่นเลย แต่ยังไงก็ยังอยากดู อย่างเจ๊ครเขาเล่นก็ดู แต่อยากให้เขาหาสาวๆ มาเล่นบ้าง"*

(สนทนากลุ่มชาวบ้าน, 12 กรกฎาคม 2550)

**(ข) รสนิยมของผู้ชมรุ่นใหม่ที่ต้องการชมสิ่งที่แปลกแตกต่างหรือเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่น โดยเฉพาะผู้ชมต่างถิ่น**

สำหรับผู้ชมรุ่นใหม่ในชุมชนบางกลุ่มมีความต้องการชมเท่งตุ๊กในฐานะที่เป็นศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นอันแสดงถึงอัตลักษณ์ของชุมชน ถึงแม้ว่าจะมีสัดส่วนที่น้อยก็ตาม แต่ก็น่าจะเป็นจุดเริ่มต้นที่ดีในการขยายพื้นที่การแสดงไปสู่กลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่กลุ่มนี้ แม้ว่ารสนิยม (Taste) ของผู้ชมกลุ่มนี้จะไม่ใช่รสนิยมแบบเดียวกับผู้ชมกลุ่มที่อายุมากก็ตาม ผู้ชมอีกกลุ่มหนึ่งคือ ผู้ชมต่างถิ่นซึ่งมีความต้องการชมเท่งตุ๊กในฐานะที่เป็นศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นอันแสดงถึงอัตลักษณ์ของชุมชน เพราะจากการที่ผู้วิจัยได้ทดลองพาเท่งตุ๊กของป้าอำนวยไปแสดงให้นักท่องเที่ยวที่บ้านเจ้าหลาวได้ชมเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม 2550 และได้พูดคุยกับนักท่องเที่ยว ทุกคนต่างต้องการชมเท่งตุ๊กด้วยกันทั้งสิ้น และต้องการที่จะให้มีการแสดงเป็นประจำ จัดเป็นโปรแกรมหรือรายการที่มีการประชาสัมพันธ์ล่วงหน้า ซึ่งตลาดผู้ชมที่เป็นนักท่องเที่ยวนั้นยังมีช่องทางหรือวาระโอกาสมาก และหากมีการจัดการที่ดี สามารถเป็นช่องทางที่ต่อเนื่องหรือช่องทางประจำได้ (Regular channel) ซึ่งจะมีผลต่อกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวอย่างยั่งยืนต่อไป

*"ชอบดู ถ้ามีละครมาเล่นใกล้บ้านก็จะมาดู แปลกดี มันเป็นของพื้นบ้านของบ้านเรา แล้วมันไม่ใช่จะหาดูกันได้ง่ายๆ ทั่วไป ถ้ามีคนเขาแก้บน เราถึงจะได้ดู ถึงไม่ค่อยสวย แต่ก็ดูได้ แต่หนูว่าถ้าเอาไปปรับเสียหน่อย มันจะน่าดูกว่านี้ เพราะที่เขาเล่นอยู่นี่ มันแบบชาวบ้านเขาทำกัน ถ้ามีคนรุ่นใหม่ๆ ที่อายุยังน้อยมาสืบทอดจะน่าดูขึ้น"*

(รสรินทร์ ธงชัย, ผู้ชมรุ่นใหม่อายุ 24 ปี, สัมภาษณ์ 23 พฤษภาคม 2550)

*"ไม่รู้มาก่อนเลยว่าที่นี่เขามีละครมาก่อน โชคดีมากเลยที่วันนี้มาเที่ยวแล้วได้เห็นการแสดงพื้นบ้านของเขา พี่ว่ามันสามารถเอามาแสดงให้คนที่เขามาเที่ยวได้ดูกันได้ เพราะอย่างพี่มาเที่ยว พี่ไม่ได้เล่นน้ำ นั่งรอลูก ถ้ามีละครมาเล่นก็เพลินดี พี่ว่าหน่วยงานท้องถิ่นอย่าง อบต. น่าจะส่งเสริมทำเป็นประจำ เป็นจุดขายไปเลย แต่ต้องประชาสัมพันธ์หน่อย เพราะคนเขาจะไม่รู้ แล้วถ้าเขาอยากมาดู เขาก็มาไม่ตรงวัน อย่างพี่มา พี่ก็ไม่รู้"*

(สมศิริ ธีรกุล, นักท่องเที่ยว, สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2550)

### 6.2.2 **ปัจจัยภายใน** (S-M-C-R) **ที่เป็นอุปสรรคต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กในยุค สพส.**

#### 6.2.2.1 **ปัจจัยจากองค์ประกอบด้านผู้ส่งสาร** (Sender-S)

**(ก) สถานภาพของศิลปินเท่งตุ๊กลดลง**

ยุคอดีต ศิลปินนั้นมีสถานภาพทางสังคมสูง แต่พอมายุคสพส.เมื่อเปรียบเทียบกับอาชีพอื่นๆ แล้ว เช่น การทำงานรับราชการ การทำงานบริษัท อาชีพแสดงละครมีสถานภาพทางสังคมที่ด้อยกว่า เมื่อสถานภาพตกต่ำลง จึงทำให้ไม่จูงใจให้ผู้ปกครองส่งลูกหลานมาเรียน และไม่จูงใจคนรุ่นใหม่มาสืบทอด ผู้ปกครองจะสนับสนุนให้ลูกหลานทุ่มเทเวลากับการเรียนมากกว่าเพื่อที่จะได้สามารถประกอบอาชีพที่ตนคิดว่ามีสถานภาพทางสังคมสูงกว่า และผู้ปกครองบางกลุ่มมองพวกละครว่าเป็นพวกเต้นกินรำกินด้วย และเมื่อเปรียบเทียบกับละครโทรทัศน์ ชาวบ้านต่างให้สถานภาพของนักแสดงทางสื่อมวลชนว่ามีสถานภาพที่สูงกว่า ถึงแม้ว่าจะมีจำนวนไม่มากนักก็ตาม

*"ลูกเรียนไม่ค่อยเก่ง อยากให้มุ่งการเรียนมากกว่า ไม่อยากให้มาฝึก มันจะทำสองอย่างในคราวเดียว เดี๋ยวจะเสียทั้งคู่ เราต้องเลือกอันสำคัญกว่าก่อน ละครมันเต้นกินรำกิน ไปเล่นชั่วครู่ชั่วยามพอได้ แต่จะให้มาทุ่มเวลาคงไม่ได้"*

(สนทนากลุ่มชาวบ้าน, วันที่ 23 พฤษภาคม 2550)

*"อยากให้ลูกได้เรียนสูงๆ มากกว่า จบมาจะได้เป็นเจ้าคนนายคน มาเล่นละคร มันเป็นงานไม่ยั่งยืน เลี้ยงตัวเองไม่รอด ถ้าไปแสดงละครโทรทัศน์ก็ว่าไปอย่าง ถ้าอย่างนั้น รายได้มันดีกว่ากันเยอะ"*

(สนทนากลุ่มชาวบ้าน, วันที่ 23 พฤษภาคม 2550)

**(ข) การเป็นสื่อการแสดงที่สามารถจูงใจได้เพียงแค่ระยะแรกเท่านั้น**

คุณลักษณะของเท่งตุ๊กที่เป็นสื่อการแสดง คือ การที่สามารถจูงใจคนให้มาสนใจแต่เพียงแค่ชั่วระยะเวลาอันสั้น เนื่องจากสื่อการแสดงอย่างเท่งตุ๊กมีเสียงกลองที่เร้าใจ เครื่องแต่งกายที่สวยงาม ท่ารำที่งดงาม ฯลฯ สิ่งต่างๆ เหล่านี้จูงใจให้ช่วงแรกๆ มีเด็กมาสนใจฝึกหัดเป็นจำนวนมาก แต่พอฝึกไปสักระยะหนึ่ง เด็กก็จะเบื่อและเลิกฝึกไปโดยปริยาย หากศิลปินมีวิธีการในการจูงใจให้ฝึกต่อก็จะสามารถฝึกได้จนจบ แต่หากมองอีกมุมหนึ่งว่านี่เป็นบททดสอบที่ดี หากใครสามารถผ่านขั้นตอนเบื้องต้น เท่ากับว่ามีทักษะเบื้องต้นที่จะพัฒนาไปสู่ทักษะที่สูงขึ้น และที่สำคัญมีใจให้กับการฝึกอย่างแท้จริง

*"ตอนแรกที่เปิดรับสมัครเด็กมาเรียน มีแต่เด็กสนใจมาสมัครเรียน แรกๆ มีเกือบ 40 คนเลย มาบอกยายๆ หนูอยากเรียนด้วย รับหนูด้วยนะ แต่พอฝึกไปสักพัก ผ่านขั้นพื้นฐานไปขั้นสูง เด็กก็ลดลงเพราะเขาติดเรียนบ้าง อะไรบ้าง บางคนก็เบื่อ ไม่อยากฝึกต่อ แต่ถ้าพวกที่ใจสู้ผ่านตรงจุดนี้ไปได้ ทีนี้ส่วนใหญ่จะฝึกจนเป็น"*

(อำนวย สุธาโร, ศิลปินอาวุโส, สัมภาษณ์)

ผู้วิจัยใคร่ขอตั้งข้อสังเกตว่า เนื่องจากสื่อการแสดงสามารถจูงใจได้เพียงระยะแรกเท่านั้น คุณลักษณะเช่นนี้จึงอาจเป็นเหตุผลหนึ่งที่ป้าอำนวยมีกิจกรรมให้เด็กมาฝึกปักชุดเพื่อดึงความสนใจของเด็กให้อยู่นานขึ้น รวมทั้งการใช้พิธีไหว้ครูเพื่อสร้างศรัทธาให้เกิดขึ้น หมายความว่าป้าอำนวยนั้นใช้สื่อวัตถุ คือ การปักชุด และสื่อพิธีกรรม คือ การไหว้ครูเพื่อดึงเด็กไว้กับสื่อการแสดงเช่นเท่งตุ๊กนั่นเอง

**(ค) ความเชื่อเรื่องการรับมอบจากครู**

สำหรับสื่อการแสดงอย่างเท่งตุ๊กแล้ว ผู้ที่จะสอนหรือฝึกคนรุ่นใหม่ต่อได้นั้น ศิลปินต่างมีความเชื่อว่าจะต้องได้รับมอบจากครู หรือศิลปินเรียกว่า "รับครู" ซึ่งอุปกรณ์ในการไปขอรับมอบจากครูนั้นแตกต่างกันไปแต่ละราย กรณีของป้าอำนวย มีหมาก พลู ธูป เทียน ดอกไม้ และเงิน 12

บาทเป็นค่ายกครูเพื่อรับมอบความเป็นครูที่จะสามารถมาสั่งสอนเด็กรุ่นต่อไปได้ ผู้ที่ได้รับมอบจากครูจะสามารถจับมือศิษย์เวลารำได้ ซึ่งการจับมือนั้นทำให้การฝึกมีความง่ายขึ้น ส่วนผู้ที่ไม่ได้รับมอบจากครูมักจะไม่ได้ไปสอนเด็กรุ่นใหม่ โดยให้เหตุผลว่า “เราไม่ได้รับมอบมา” หรือหากมาสอนก็ต้องฟังผู้ที่รับมอบมาว่าเขาต้องการให้ทำอะไร และที่สำคัญจะต้องไม่จับมือศิษย์เป็นอันขาด มิฉะนั้น เชื่อว่า “ครูจะเข้า” และทำให้เป็นบ้าได้ ป้าอำนวยในยุคแรกๆ ที่นำลูกสาวๆ และเพื่อนๆ ของลูกสาวมาฝึกก็เคยประสบกับข้อกล่าวหานี้ เนื่องจากชาวบ้านคิดว่าป้าอำนวยยังไม่ได้ “รับครู” มา ตอนนั้นมีบางคนเรียกป้าอำนวยว่า “ยายผีบ้า” ถึงแม้ว่าในปัจจุบัน ชาวบ้านมิได้คิดเช่นนั้นกับป้าอำนวยแล้วก็ตาม

> *“บอกเขาไปเลย เจ๊นวย ว่าแต่ก่อนที่เจ๊นวยมาสอนใหม่ๆ น่ะ ชาวบ้านเขาเรียกว่ายังไง เขาเรียกว่า ยายผีบ้าใช่ไหม เพราะเขาคิดว่ายังไม่ได้ไปรับมอบมา มาสอนไม่ได้เดี๋ยวของ เดี๋ยวครูเข้า แล้วเดี๋ยวนี้เป็นไง ดีเสียนัก ใครๆ ก็อยากส่งลูกมาเรียน เพราะเราไม่ได้เป็นอย่างที่เขากล่าวหา”*
>
> (อินทิรา ภู่สุวรรณ, สัมภาษณ์ 4 สิงหาคม 2548

> *“เราไม่ได้รับมอบมา ไปสอนได้ แต่สอนเต็มที่ถึงขนาดไปจับมือเด็ก เขาห้ามอย่างนั้น ทำไม่ได้ เดี๋ยวครูเข้าตัว เป็นบ้า เสียสติได้ แต่อย่างอำนวย เขาได้รับมอบมาจากครูไหน ไม่รู้เขาหรอก เขาถึงจับมือเด็กเวลาสอนได้”*
>
> (สำอาง เจนจัดทรัพย์, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

6.2.2.2 **ปัจจัยจากองค์ประกอบด้านเนื้อหา** (Message – M)

**(ก) สุนทรียะของเท่งตุ๊ก คือ การร่ายรำที่เชื่องช้า**

การแสดงเท่งตุ๊กนั้นจะเน้นการร่ายรำที่อ่อนช้อยงดงาม เพราะนี่คือ สุนทรียะของการชมเท่งตุ๊ก ดังนั้น ในแต่ละฉาก ไม่ว่าตัวละครจะทำอะไรจะต้องเริ่มต้นด้วยการรำทั้งสิ้น ตั้งแต่เริ่มออกโรง เริ่มร้อง เริ่มเจรจา หรือว่าจะเข้าโรง ต้องมีการรำประกอบด้วยเสมอ สำหรับผู้ชมอาวุโสที่เติบโตมากับการชมเท่งตุ๊ก จะดูการร่ายรำที่อ่อนช้อยอย่างซาบซึ้งและรู้สึกสนุกไปกับมัน เพราะมีรสนิยม (Taste) ที่สอดคล้องกับสุนทรียะที่สื่อนำเสนอ แต่ผู้ชมรุ่นใหม่ที่มิได้เติบโตมากับการชมเท่งตุ๊ก จะรู้สึกว่ามันน่าเบื่อหน่าย ยืดยาด และไม่สนุก ดังนั้น สุนทรียะของเท่งตุ๊กที่เน้นการร่ายรำที่เชื่องช้าจึงเป็นอุปสรรคในกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กในแง่ของการที่ไม่เป็นแรงจูงใจผู้ชมรุ่นใหม่เข้ามาชม

*"ละครมันเน้นรำเสียมาก จะออกมาเล่นก็รำ ออกมาแล้วก็ต้องมานั่งร้องด้วย รำด้วย จะเข้าฉากไปก็ต้องรำ มันดูช้า ยืดยาดไม่สนุก ถ้าดูทีวี เขาไม่มีรำ อย่างนั้นดูสนุก รู้เลยว่าใครทำอะไรกัน นี่กว่าจะรู้ก็รำกันไปหลายรอบเลย"*

(สนทนากลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่, วันที่ 12 กรกฎาคม 2550)

**(ข) บทร้องในเท่งตุ๊กเป็นกลอนบทละคร**

การดำเนินเรื่องของเท่งตุ๊ก ตัวละครจะมีบทร้องและบทเจรจา โดยใช้ภาษาแบบกลอนละคร ซึ่งไม่ใช่ภาษาหรือสำนวนที่ใช้กันอยู่ในชีวิตประจำวัน การดำเนินเรื่องที่ต้องมีบทร้องเป็นกลอนบทละครเป็นอุปสรรคทั้งสำหรับการฝึกศิลปินและสำหรับผู้ชม สำหรับการฝึกศิลปิน เมื่อเล่นเข้าเรื่องแล้วต้องมีบทร้อง หากเป็นศิลปินยุคก่อนจะสามารถด้นกลอนบทละคร (Improvisation) ได้เลยตามฉันทลักษณ์ที่เรียนมา ซึ่งการที่จะทำเช่นนั้นได้ต้องมีประสบการณ์การแสดงมาอย่างยาวนาน สามารถด้นกลอนหรือสร้างสรรค์กลอนขึ้นมาได้เองเลย โดยไม่ต้องพะวักพะวงกับการท่องจำบท ดังนั้น การฝึกศิลปินใหม่เวลาเล่นบทร้อง โต้โผจะแต่งกลอนบทละครให้แก่นักแสดงแต่ละตัว หลังจากนั้น ศิลปินใหม่จะนำไปท่องจำให้แม่น พร้อมสำหรับการแสดง หรือก่อนที่จะแสดงต้องเอาบทออกมาท่อง ออกมาซ้อมให้แม่นยำ สำหรับผู้ชมรุ่นใหม่แล้ว การที่ศิลปินร้องกลอนบทละคร ทำให้ฟังยาก เข้าใจยาก ดังนั้น เมื่อถึงตอนที่ศิลปินต้องร้องกลอนบทละคร จึงทำให้เกิดความเบื่อหน่ายเป็นต้น

*"ถ้าเป็นเนื้อร้องต้องจดเอา เพราะเด็กเขายังด้นเองไม่เป็น เราต้องแก้ปัญหาด้วยการให้จดบทเอาไปท่อง ไม่งั้น เล่นกันไม่ได้ เด็กๆ ฝีมือยังไม่ถึง"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"ตอนร้องกัน หนูฟังไม่ค่อยออกเลยว่าเขาร้องอะไรกัน ใช้ภาษายากๆ แบบเก่าๆ ทำให้เข้าใจยาก ไม่เข้าใจความหมาย"*

(สนทนากลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่, วันที่ 1 มีนาคม 2550)

6.2.2.3 **ปัจจัยจากองค์ประกอบด้านช่องทาง/วาระ โอกาส** (Channel- C)

**(ก) ช่องทาง วาระ โอกาสที่หดตัวลง**

เท่งตุ๊กเป็นสื่อการแสดงที่แสดงเป็นครั้งคราว (Occasional) ยามที่มีเจ้าภาพหาไปแสดงในงานต่างๆ เช่น งานวัด งานบวชและงานแก้บน แต่ในยุค สพส. นั้น ช่องทางที่เป็นงานบวชนั้นได้

หายไปแล้ว ในขณะที่ช่อทางที่เป็นงานวัดก็มีน้อยจนอาจกล่าวได้ว่าสูญหายได้เช่นกัน เหลือเพียงช่องทางเดียวที่ยังคงมีอยู่นั่นคือ การแก้บน ถึงแม้ว่าช่องทางนี้จะยังคงมีอยู่และเป็นช่องทางที่ทำให้เท่งตุ๊กยังสามารถดำรงอยู่ได้ แต่เมื่อเปรียบเทียบกับอดีตแล้ว ช่องทางนี้ต้องนับว่าหดตัวลงอย่างมาก จากเมื่อก่อนมีงานแสดงประมาณ 20 งานต่อเดือน จะเป็นงานแก้บนประมาณ 8 งาน/ เดือน แต่ปัจจุบันเหลือเพียง 3 งานต่อเดือน การมีช่องทางการแสดงที่หดตัวลง ส่งผลต่อกระบวนการสืบทอดศิลปินในแง่ของการไม่สามารถเป็นแรงจูงใจคนรุ่นใหม่ให้มาสืบทอด และส่งผลต่อการสร้างผู้ชมตาคมโดยธรรมชาติ (By nature) เพราะผู้ชมตาคมที่เกิดขึ้นโดยกระบวนการธรรมชาติ ต้องอาศัยระยะเวลาในการดูที่ยาวนาน และมีความถี่ในการดูอย่างสม่ำเสมอ ดังนั้น เมื่อไม่มีช่องทางหรือโอกาสให้ชมได้อย่างสม่ำเสมอ ต่อเนื่องจึงไม่สามารถพัฒนาไปสู่การเป็นผู้ชมตาคมได้

*“เมื่อก่อนงานชุกมาก เดือนหนึ่งบางทีมีงาน 20 กว่าวัน อย่างแก้บนน่าจะสัก 8 งาน ที่เหลือก็มีงานบวชบ้าง งานวัดบ้าง เดี๋ยวนี้ งานบวชไม่มีคนมาหาแล้ว น้อยมาก เรียกว่าไม่มีก็ได้ งานวัดก็เหมือนกับงานบวชหายหมด ที่อยู่ได้เพราะมันมีแก้บน เดือนหนึ่งสัก 3 งานน่าจะได้ ถ้าไม่มีแก้บน คงจะแย่”*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

6.2.2.4 **ปัจจัยจากองค์ประกอบด้านผู้ชม** (Receiver- R)

**(ก) ผู้ชมตาไม่คม** (Non- smart audience)

ในยุค สพส. นั้นมีผู้ชมตาไม่คมเกิดขึ้นจำนวนมาก ได้แก่ กลุ่มคนรุ่นใหม่ที่ไม่ได้เติบโตมากับการชมเท่งตุ๊ก คนต่างถิ่นที่โยกย้ายเข้ามาอยู่ในบ้านเจ้าหลาว ผู้ชมตาไม่คม คือ กลุ่มผู้ชมที่ไม่มีความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับการชมเท่งตุ๊ก มีรสนิยมในการชมสื่อการแสดงตามแบบการชมละครโทรทัศน์ที่เน้นการเดินเรื่อง และไม่มีความซาบซึ้งในสุนทรียะของศิลปะการแสดงเท่งตุ๊ก (Art appreciation) สัดส่วนผู้ชมตาไม่คมที่เพิ่มขึ้นส่งผลต่อการพัฒนาฝีมือการแสดงของศิลปิน เพราะถึงแม้ว่าแสดงศิลปะชั้นเลิศหรือแสดงให้ได้แค่ตามมาตรฐาน ผู้ชมก็ไม่สามารถแยกได้อยู่แล้ว และนี่อาจเป็นเหตุผลส่วนหนึ่งที่เวลาแสดง ไม่ว่าจะเป็นคณะของป้าสาครหรือคณะของป้าอำนวย จะเล่นเรื่องง่ายๆ เช่น สังข์ทอง ตอนรจนาเลือกคู่ และไชยเชษฐ์ เพราะไม่ว่าจะแสดงเรื่องแบบใด ยากหรือง่าย ผู้ชมก็ไม่สามารถแยกความแตกต่างได้อยู่แล้ว

*“เพื่อนชวนมาดูก็มาดูเป็นเพื่อนเขา ดูไม่ค่อยรู้เรื่องหรอก เพราะเขาใช้ภาษายากๆ ไม่เหมือนที่เราคุยกันประจำวัน ยิ่งตอนร้องแล้วไปกันใหญ่ ฟังไม่ออกเลย”*

(อมรา ใจดี, ผู้ชมรุ่นใหม่ อายุ 17 ปี, สัมภาษณ์ 22 ตุลาคม 2550)

*"เล่นมันช้านะ จะเข้าโรง ออกโรงก็ต้องรำ ไม่เหมือนดูทีวี อย่างนั้นไม่ต้องมีรำ มีแต่เล่นไปตามเรื่องอย่างเดียว แต่ละครเนี่ย เดี๋ยวก็รำ ก่อนจะออกมาก็รำ จะเข้าโรงก็รำ รำมากๆ เลย มันเลยทำให้เรื่องมันช้า บางทีดูก็อึดอัดเหมือนกัน"*

(นิสารัตน์ ช่างเหล็ก, อายุ 18 ปี สัมภาษณ์ 22 ตุลาคม 2550)

**(ข) คนในชุมชนโดยเฉพาะคนรุ่นใหม่ขาดความสำนึกรักและมองข้ามคุณค่าในศิลปวัฒนธรรม**

เวลาที่ผู้วิจัยได้ไปคุยกับเด็กรุ่นใหม่ที่ไม่ได้มาฝึกเท่งตุ๊ก สิ่งหนึ่งที่ผู้วิจัยสังเกตเห็น คือ คนรุ่นใหม่ขาดความรักและเห็นคุณค่าของสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊ก ทั้งนี้ อาจเนื่องมาจากการเติบโตที่เหินห่าง ไม่ค่อยได้ชมได้ใกล้ชิด หรือมีส่วนร่วมในการแสดงเท่งตุ๊กสักเท่าใด จึงทำให้เด็กกลุ่มนี้มีทัศนะเช่นนี้ โดยเฉพาะเด็กรุ่นใหม่บ้านเจ้าหลาวซึ่งเป็นที่ตั้งของละครคณะสองพี่น้องของป้าสาคร ชำนาญชลจะมีทัศนะเช่นนี้มากกว่าเด็กรุ่นใหม่จากบ้านเจ้าหลาวหัวแหลมอันเป็นที่ตั้งของละครของป้าอำนวย สุธาโร

ผู้วิจัย : *รู้จักเท่งตุ๊กกันไหมคะ*

ผู้ชมรุ่นใหม่ 1 : *เท่งตุ๊ก รู้จักค่ะ แต่ไม่เคยไปดู เพราะมันเล่นตอนกลางคืน พ่อแม่ไม่ให้ไปดูค่ะ*

ผู้ชมรุ่นใหม่ 2 : *รู้จักค่ะ มีของป้าคร*

ผู้วิจัย : *เคยไปดูไหมคะ*

ผู้ชมรุ่นใหม่2 : *ไม่เคยค่ะ*

ผู้วิจัย : *แล้วทำไมถึงไม่ไปดูล่ะคะ*

ผู้ชมรุ่นใหม่2 : *ไม่อยากดูค่ะ*

ผู้วิจัย : *แล้วอยากไปฝึกกันบ้างไหม*

ผู้ชมรุ่นใหม่ 3 : *ไม่อยาก เขามีเด็กอื่นฝึกอยู่*

ผู้วิจัย : *แล้วถ้าไม่มีคนไปฝึก มันยุบวงไป เสียดายไหม*

ผู้ชมรุ่นใหม่ 1-2-3 : *เฉยๆ ค่ะ*

(สนทนากลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่บ้านเจ้าหลาว, วันที่ 8 สิงหาคม 2550)

### 6.2.3 **ปัจจัยภายนอกที่ส่งเสริมการสืบทอดเท่งตุ๊กในยุค สพส.**

#### 6.2.3.1 **สภาพแวดล้อม**

ด้วยสภาพภูมิศาสตร์ที่อยู่ติดชายทะเล และอยู่ไม่ห่างจากกรุงเทพฯ มากนัก ชายหาดเจ้าหลาวจึงได้รับการพัฒนาเป็นแหล่งท่องเที่ยว มีนักท่องเที่ยวจากต่างถิ่นเข้ามาในชุมชนเป็นจำนวนมาก การแสดงเท่งตุ๊กจึงเป็นสิ่งที่สร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับนักท่องเที่ยว ไม่ว่าจะเป็นนักท่องเที่ยวชาวไทยและนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติ

ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทดลองนำเท่งตุ๊กไปแสดงที่หาดเจ้าหลาวเพื่อให้นักท่องเที่ยวชม และสัมภาษณ์ความคิดเห็นของนักท่องเที่ยว จากการสังเกต ก่อนที่ละครเท่งตุ๊กจะแสดง นักท่องเที่ยวจะเดินกระจัดกระจายอยู่ตามชายหาด บางกลุ่มก็นั่งรับประทานอาหารกระจายไปตามร้านอาหารต่างๆ แต่เมื่อเท่งตุ๊กตีกลองโหมโรง มีนักท่องเที่ยวเริ่มทยอยมามุงดูเป็นจำนวนมาก และชมการแสดงจนจบ ทั้งนี้ในระหว่างการแสดง มีนักท่องเที่ยวบางรายนำวิดีโอขึ้นมาบันทึกเทป และมีนักท่องเที่ยวอีกหลายรายที่นำกล้องมาถ่ายรูปไว้ และเมื่อผู้วิจัยได้ไปคุยกับนักท่องเที่ยวบางท่านก็บอกว่า อยากจะถ่ายรูปกับศิลปินแต่ว่าไม่กล้า และบางคนไม่ได้นำกล้องมาด้วยจึงไม่สามารถบันทึกภาพด้วย

> *“มาตั้งหลายครั้งไม่เคยดูเลย นี่เป็นครั้งแรกที่ได้ดู ดีนะ มันเป็นของพื้นบ้าน น่าจะจัดให้มีเป็นประจำ นักท่องเที่ยวรู้จะได้มาเที่ยวได้ ผมว่ามันดึงคนมาได้ เป็นจุดขายของที่นี่ ทะเลที่ไหนก็เหมือนกัน อาหารทะเลกินที่ไหนก็ได้ แต่การแสดงแบบนี้ มันเป็นเอกลักษณ์ของที่นี่ ของท้องถิ่น ไม่เหมือนใคร”*
>
> (นักท่องเที่ยวจากจังหวัดอยุธยา อายุ 50 ปี, สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2550)

> *“เสียดาย วันนี้ไม่ได้เอากล้องมาด้วย เพราะตั้งใจมานั่งกินอาหารกับเพื่อน ไม่รู้ว่าจะมีการแสดงพื้นบ้านมาก่อน ถ้ารู้จะได้เตรียมเอากล้องมาด้วย การแสดงแบบนี้ใช่ว่าจะหาดูกันได้ง่ายๆ เพราะเราเองอยู่จันทบุรีแท้ๆ ยังไม่เคยดูเลย นี่เป็นครั้งแรกเลย น้องๆ ที่มารำก็น่ารักดี เขาเขินๆ ยังไม่ชำนาญมั๊ง แต่เด็กล่ะนะ อย่างไรก็น่ารัก อยากไปถ่ายรูปกับเด็กๆ ก็ไม่มีกล้อง”*
>
> (นักท่องเที่ยวจากจังหวัดจันทบุรี, สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2550)

#### 6.2.3.2 **มิติการเมือง**

เนื่องด้วยผู้ใหญ่บ้านหมู่ 6 (บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม) และสมาชิก อบต. เคยฝึกหัดเล่นเท่งตุ๊กมาก่อน และมีความสัมพันธ์เป็นเครือญาติกับป้าอำนวย จึงเห็นความสำคัญของเท่งตุ๊ก รวมทั้ง

ชื่นชมในการพยายามต่อสู้ดิ้นรนของศิลปิน โดยเฉพาะสมาชิก อบต. พยายามที่จะเสนอให้องค์การบริหารส่วนตำบล (อบต.) บรรจุลงในแผนงานด้านศิลปวัฒนธรรมในการช่วยสนับสนุนการสืบทอดเท่งตุ๊กในชุมชน

*"ทุกครั้งที่มีประชุมอบต. ผมก็นำเสนอเท่งตุ๊กตลอดเลย เวลามีงานอะไรก็ผลักดันให้เท่งตุ๊กได้ไปแสดงในงาน อย่าล่าสุด เขาประชุมทำแผนงานของ อบต. ผมก็พยายามผลักดันให้บรรจุเรื่องละครเท่งตุ๊กอยู่ในแผนงานด้านศิลปะวัฒนธรรม ให้อบต.จัดสรรงบประมาณมาดูแลบ้าง แต่พอเราเสนอ บางหมู่บ้านเขาก็ไม่เห็นด้วย เขาไม่เอากับเรา แต่ก็ไม่เป็นไร ถ้ามีโอกาสเราก็นำเสนออีก"*

(ฉัตรชัย ชักชวนวงษ์, สมาชิก อบต. คลองขุด, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

6.2.3.3 **เศรษฐกิจ**

ชาวบ้านส่วนใหญ่ยังคงประกอบอาชีพประมงแม้ว่าจะทำเพื่อการค้าและขายนักท่องเที่ยว แต่ด้วยอาชีพประมงทำให้ชาวบ้านยังต้องพึ่งลมฟ้าอากาศ ซึ่งมีความไม่แน่นอนสูง ชาวบ้านจึงต้องบนบานขอพรสิ่งศักดิ์สิทธิ์ คือ เจ้าพ่อหัวแหลมให้ช่วยคุ้มครอง

6.2.3.4 **วัฒนธรรมประเพณี**

(ก) **การทำบุญส่งสงกรานต์** บ้านเจ้าหลาวยังคงมีประเพณีการทำบุญส่งสงกรานต์ประมาณวันที่ 20 เมษายนของทุกปีที่ศาลเจ้าพ่อหัวแหลมเช่นในอดีตที่ผ่านมา และในการทำบุญส่งก็ต้องมีการแสดงเท่งตุ๊กถวายเจ้าพ่อทุกปี ด้วยความเชื่อว่า หากไม่แสดงเท่งตุ๊กถวาย หมู่บ้านจะประสบความเดือดร้อน

(ข) ความเชื่อเรื่อง**การแก้บน** ชาวบ้านยังมีความเชื่อเรื่องการแก้บน โดยเฉพาะชาวประมงที่ต้องออกทะเลหาปลา หากประสบปัญหาหรือมีความเดือดร้อนที่ร้ายแรง ต้องบนกับเจ้าพ่อหัวแหลมที่ชาวบ้านนับถือว่าศักดิ์สิทธิ์ให้ช่วยดลบันดาลให้สมหวัง โดยต้องบนด้วยเท่งตุ๊กที่ชาวบ้านเชื่อว่าเป็นของโปรดของเจ้าพ่อ

(ค) **ประเพณีประดิษฐ์** ในยุคสมัยใหม่นั้นมีประเพณีประดิษฐ์ที่เกิดขึ้นมากมาย เช่น งานวันเฉลิมพระชนมพรรษา งานวันตากสินมหาราช งานเทศกาลผลไม้ และงานประจำปีแหลมเสด็จซึ่งอยู่ในบริเวณใกล้เคียง งานประเพณีประดิษฐ์เหล่านี้ก็จะมีในช่วงของ

การแสดงศิลปะพื้นบ้านที่เท่งตุ๊กสามารถไปแสดงได้ หรืออาจเป็นช่วงของการรำอวยพร หรือบางครั้งอาจจะเป็นการรำต้อนรับคณะที่มาเยี่ยมชมดูงานในชุมชน เป็นต้น

### 6.2.4 **ปัจจัยภายนอกที่เป็นอุปสรรคในการสืบทอดเท่งตุ๊กในยุค สพส.**

#### 6.2.4.1 **มิติการเมือง**

แม้ว่าผู้ใหญ่บ้านและสมาชิกอบต.จะให้การสนับสนุนและเห็นความสำคัญ แต่ทั้ง 2 ท่านก็ไม่มีงบประมาณในการสนับสนุน คอยช่วยเหลือเพียงให้กำลังใจและให้การแนะนำบ้าง แต่หน่วยงานที่มีงบประมาณในส่วนนี้ คือ องค์การบริหารส่วนตำบล (อบต.) ภายใต้การบริหารของนายกองค์การบริหารส่วนตำบลที่มาจากการเลือกตั้ง แถมนายก อบต. นั้นเป็นคนมาจากนอกชุมชนซึ่งไม่รู้จักความเป็นมาของเท่งตุ๊ก จึงไม่ซาบซึ้งและเห็นความสำคัญ แต่เวลามีงานก็จะเรียกใช้ คือสนใจแต่มิติการใช้ แต่ไม่สนใจพัฒนาสื่อพื้นบ้าน นอกจากนี้ การเลือกตั้ง อบต. ที่ผ่านมา ก็สร้างความร้าวฉานให้แก่คนในชุมชน ทำให้มีการแบ่งเป็นฝักฝ่าย แตกความสามัคคี ดังนั้นคนจึงไม่ร่วมแรงร่วมใจกันเหมือนก่อน ซึ่งส่งผลต่อการดำเนินโครงการกับ สพส.ในระยะแรก

> *"นายกฯ เขาก็เป็นคนมาจากข้างนอก เพิ่งย้ายมาอยู่บ้านเราไม่เท่าไร มาตั้งโรงน้ำแข็งใกล้ๆ อบต.นั่นแหละ นายกฯ คนเก่าเขาก็เป็นเจ้าของโรงน้ำแข็งเหมือนกัน ตอนเลือกตั้งครั้งที่แล้วก็แข่งกัน แบ่งเป็นฝักเป็นฝ่าย ได้นายกคนนี้มา แต่เขายังอายุน้อย ประสบการณ์การทำงานยังไม่ค่อยมีเท่าไร แล้วเขาเป็นคนนอกด้วย ไม่ค่อยรู้จักเท่งตุ๊กสักเท่าไร จะให้เขามาเห็นความสำคัญ บางทีมันก็ยากเหมือนกัน"*
>
> (สนทนากลุ่มชาวบ้าน, 23 พฤษภาคม 2550)

#### 6.2.4.2 **มิติด้านเศรษฐกิจ**

เมื่อเจ้าหลาวพัฒนากลายเป็นเมืองท่องเที่ยว ชาวบ้านจึงเปลี่ยนจากการทำอาชีพประมงและเกษตรแบบพอเพียง มาเป็นการทำอาชีพเพื่อการค้า ประกอบกับสัตว์ทะเลเริ่มหายากขึ้น ค่าครองชีพที่สูงมากขึ้น ทำให้ชาวบ้านทั้งหญิงและชายต่างทุ่มเทเวลาสนใจเรื่องการทำมาหากิน ไม่มีเวลาว่างที่จะสนใจมาฝึกหัดเล่นละคร

> *"เดี๋ยวนี้ข้าวของมันแพง คนต้องสนใจเรื่องทำมาหากิน เดี๋ยวจะไม่พอกิน ไม่ได้มีเวลาว่างเหมือนเมื่อก่อน ของทะเลก็หายากขึ้น เมื่อก่อนไปท่าใหม่ เอาแค่เหยื่อไป ปลาไปตกเอาข้างหน้า มีแต่ปูปลาตัวโตๆ เดี๋ยวนี้มันหายาก เครื่องมือมันทันสมัยมากขึ้น คนจับก็*

*มาก ปลาปูมันก็ต้องลดลงเป็นธรรมดา เดี๋ยวนี้จับปลาก็ต้องวิ่งเรือไปไกลกว่าเมื่อก่อน ปลามันเริ่มหมด จับได้ก็เอามาขาย ร้านค้าบางทีเขาก็มาจอง บางทีก็ไปขายนักท่องเที่ยว มันวุ่นกันอย่างนี้ ใครเขาจะมานั่งฝึกละคร สู้เอาเวลาไปทำมาหากินดีกว่า"*

(สนทนากลุ่มชาวบ้าน, 23 พฤษภาคม 2550)

6.2.4.3 **มิติด้านสังคม**

เมื่อเจ้าหลาวกลายเป็นสังคมเปิด มีถนนตัดผ่านเข้ามาในหมู่บ้าน ทำให้การเดินทางสะดวกสบายเพิ่มมากขึ้น ทุกบ้านเริ่มมีรถจักรยานยนต์ที่ใช้ในการเดินทาง คนในชุมชนสามารถเดินทางออกนอกชุมชนได้ง่ายขึ้น ในขณะที่คนนอกชุมชนก็สามารถเข้ามาในชุมชนมากขึ้น ทำให้คนเจ้าหลาวเริ่มแต่งงานกับคนต่างถิ่น คนเริ่มมีลักษณะเป็นปัจเจกมากขึ้น ต่างคนต่างอยู่มากกว่าช่วยเหลือเกื้อกูลกัน การเป็นสังคมเปิดทำให้ผู้หญิงไม่มีแรงจูงใจในการมาเรียนเท่งตุ๊กเพื่อที่จะได้มีโอกาสเดินทางออกนอกชุมชน และการที่มีคนนอกย้ายเข้ามาอยู่ในชุมชน ทำให้ไม่ทราบเรื่องประวัติความเป็นมา ไม่มีความผูกพันและไม่เห็นความสำคัญของเท่งตุ๊ก

6.2.4.4 **มิติด้านวัฒนธรรมประเพณี**

ความยึดมั่นในประเพณีแบบดั้งเดิมลดถอยลงในหมู่ชาวบ้าน เช่น ความเชื่อเรื่องการบวช หากเป็นพ่อแม่จะให้ความสำคัญ แต่รุ่นลูกนั้นความสำคัญจะลดลง รูปแบบการจัดงานที่จะจัดแบบรวบรัดเพียงแค่ครึ่งวัน เพื่อประหยัดงบประมาณ และไม่ไปรบกวนเวลาของเพื่อนบ้านมากนัก ชาวบ้านมาร่วมงานเพียงแค่เพื่อเอาซองมาทำบุญ จึงไม่จำเป็นต้องมีเท่งตุ๊กมาแสดง หรือหากเป็นงานวัดที่ชาวบ้านมาเที่ยวกันมากมาย ก็ลดจำนวนลง ทำให้ช่องทาง (Channel) ของเท่งตุ๊กตีบตันลง

6.2.4.5 **มิติด้านการศึกษา**

ค่านิยมเรื่องการศึกษาที่นิยมส่งเสริมให้ลูกๆ ได้มีโอกาสเรียนสูงๆ ทำให้เด็กต้องอุทิศเวลาเพื่อการเรียนและการเรียนพิเศษ รวมถึงการไม่เชื่อมั่นต่อคุณภาพของโรงเรียนในหมู่บ้าน ทำให้พ่อแม่หลายรายนิยมส่งบุตรหลานไปเรียนในตัวอำเภอท่าใหม่มากกว่า อีกทั้งโรงเรียนบ้านเจ้าหลาวเองในปัจจุบันก็ไม่ได้ส่งเสริมหรือมีแนวคิดที่จะนำเท่งตุ๊กมาสอนในโรงเรียน เนื่องจากติดขัดที่งบประมาณ แต่ในทัศนะของชาวบ้านกลับมองว่าผู้บริหารโรงเรียนไม่สนใจ

6.2.4.6 **บทบาทของผู้หญิง**

ผู้หญิงในชุมชนมีช่องทางในการแสดงความสามารถและตัวตนของตนเองมากขึ้น เช่น การรับราชการ การเป็นประธานชุมชน ประธานกองทุน สมาชิก อบต. ฯลฯ และผู้หญิงก็มีโอกาสทางการศึกษาเทียบเท่ากับชาย มีโอกาสที่จะออกไปเปิดโลกทัศน์นอกชุมชนได้อย่างสะดวก แรงจูงใจในการมาฝึกเท่งตุ๊กเพื่อจะได้เดินทางไปเที่ยวเหมือนครั้งอดีตจึงไม่มีอีกต่อไป

6.2.4.7 **มิติด้านการสื่อสาร**

การเป็นสังคมเปิดมีความสัมพันธ์กับเทคโนโลยีการสื่อสารที่หลั่งไหลเข้ามาในชุมชน จากการมาพบปะพูดคุยกัน ก็เป็นการพูดคุยผ่านทางโทรศัพท์มือถือ จากที่เคยมีเท่งตุ๊กผูกขาดในชุมชน แต่ตอนนี้เท่งตุ๊กเริ่มเจอคู่แข่ง เช่น ภาพยนตร์กลางแปลง วงดนตรีลูกทุ่ง การมีคอมพิวเตอร์ และคู่แข่งที่น่ากลัวมาก คือ โทรทัศน์ที่มีละครทำให้ชาวบ้านหันมาติดละครแทน เมื่อมีเท่งตุ๊กมาแสดงจึงไม่ออกจากบ้านมาดู

**สรุป** เมื่อเปรียบเทียบกันระหว่างยุคดั้งเดิมและยุคสพส. เราจะพบว่า การสืบทอดทั้งสองยุคต่างมีทั้งปัจจัยที่ส่งเสริมและปัจจัยที่เป็นอุปสรรค บั่นทอนประสิทธิภาพในการสืบทอดเท่งตุ๊ก โดยการสืบทอดในยุคอดีตนั้นมีปัจจัยส่งเสริมมากกว่าปัจจัยที่เป็นอุปสรรค จึงทำให้การสืบทอดเท่งตุ๊กเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ แต่ในยุคสพส. ปัจจัยที่เป็นอุปสรรคกลับเพิ่มสัดส่วนมากกว่าปัจจัยที่ส่งเสริม จึงทำให้กระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาวของป้าอำนวยประสบความสำเร็จได้ยากขึ้น

## 7. บทบาทหน้าที่ในลักษณะที่เป็นพลวัตรของเท่งตุ๊กที่มีต่อการเสริมสร้างความเข้มแข็งแก่ชุมชนตั้งแต่ยุคอดีตจนถึงยุคปัจจุบันที่สภาพชุมชนบ้านเจ้าหลาวได้เปลี่ยนแปลงไปสู่การเป็นเมืองท่องเที่ยว

การที่เท่งตุ๊กยังดำรงอยู่คู่บ้านเจ้าหลาว นั่นหมายความว่าเท่งตุ๊กมีบทบาทที่สำคัญต่อชุมชน แต่เมื่อกาลเวลาผ่านไป ผู้วิจัยพบว่าบทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กมิได้หยุดนิ่งอยู่กับที่ หากมีความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา (Dynamic) ซึ่งมีทั้งบทบาทหน้าที่ต่อเนื่อง บทบาทหน้าที่หายไป บทบาทหน้าที่คลี่คลาย และบทบาทหน้าที่เพิ่มใหม่ ดังตาราง

| บทบาทหน้าที่ในยุคอดีต | บทบาทหน้าที่ในยุคต่อสู้ | บทบาทหน้าที่ในยุค สพส. |
|---|---|---|
| **<u>ระดับบุคคล</u>**<br>1. ด้านความบันเทิง<br>2. ด้านการสร้างเสริมสมาธิและสติ<br>3. ด้านเศรษฐกิจ<br>4. ด้านการสร้างเสริมจินตนาการ | **<u>บทบาทหน้าที่สืบเนื่อง</u>**<br>**ระดับบุคคล** – ไม่มี<br>**ระดับชุมชน**<br>1.ด้านการเป็นที่ยึดเหนี่ยวและที่พึ่งทางใจ | **<u>บทบาทหน้าที่สืบเนื่อง</u>**<br>**ระดับบุคคล** – ไม่มี<br>**ระดับชุมชน**<br>1.ด้านการเป็นที่ยึดเหนี่ยวและที่พึ่งทางใจ |
| **<u>ระดับชุมชน</u>**<br>5. ด้านการเป็นที่ยึดเหนี่ยวและที่พึ่งทางใจ<br>6. ด้านการเป็นพื้นที่ของผู้หญิง<br>7. ด้านการเป็นพื้นที่สาธารณะในชุมชน<br>8. ด้านการอบรมสั่งสอน<br>9. ด้านการเชื่อมระหว่างโลกนอกชุมชนกับในชุมชน | **<u>บทบาทหน้าที่คลี่คลาย</u>**<br>**ระดับบุคคล**<br>1. ด้านความบันเทิง<br>2. ด้านการสร้างเสริมสมาธิและสติ<br>3. ด้านเศรษฐกิจ<br>**ระดับชุมชน**<br>4. ด้านการเป็นพื้นที่ของผู้หญิง<br>5. ด้านการเป็นพื้นที่สาธารณะในชุมชน<br>6. ด้านการอบรมสั่งสอน | **<u>บทบาทหน้าที่คลี่คลาย</u>**<br>**ระดับบุคคล**<br>1. ด้านความบันเทิง<br>2. ด้านการสร้างเสริมสมาธิและสติ<br>3. ด้านเศรษฐกิจ<br>4. ด้านการสร้างเสริมจินตนาการ<br>**ระดับชุมชน**<br>5. ด้านการเป็นพื้นที่ของผู้หญิง<br>6. ด้านการเป็นพื้นที่สาธารณะในชุมชน<br>7. ด้านการอบรมสั่งสอน |
| | **<u>บทบาทหน้าที่หายไป</u>**<br>**ระดับบุคคล**<br>1. ด้านการสร้างเสริมจินตนาการ<br>**ระดับชุมชน**<br>1. ด้านการเชื่อมระหว่างโลกนอกชุมชนกับในชุมชน | **<u>บทบาทหน้าที่หายไป</u>**<br>**ระดับบุคคล** – ไม่มี<br>**ระดับชุมชน**<br>1. ด้านการเชื่อมระหว่างโลกนอกชุมชนกับในชุมชน |
| | **<u>บทบาทหน้าที่เพิ่มใหม่</u>**<br>**ระดับบุคคล** – ไม่มี<br>**ระดับชุมชน**<br>1. ด้านการพัฒนาชุมชน<br>2. ด้านการเรียนการสอน | **<u>บทบาทหน้าที่เพิ่มใหม่</u>**<br>**ระดับบุคคล**<br>1. ด้านการสร้างเสริมประสบการณ์<br>**ระดับชุมชน**<br>1. ด้านสุขภาพ<br>2. ด้านการสมานรอยร้าวในชุมชน<br>3. ด้านอัตลักษณ์<br>4. ด้านการท่องเที่ยว<br>5. ด้านการสร้างความสัมพันธ์ในครอบครัว<br>6. ด้านการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างคนสองวัย (วัยชรา-วัยเด็ก) |

**ตารางที่ 17 แสดงบทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กที่มีต่อชุมชนทั้ง 3 ยุค**

### 7.1 บทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กในยุคอดีต

ในอดีต เท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาวมีบทบาทต่อบ้านเจ้าหลาวอย่างมากมาย การที่มีบทบาทหน้าที่มากมายแสดงถึงความสำคัญของเท่งตุ๊กที่มีต่อชุมชน ดังนี้

#### 7.1.1 บทบาทด้านความบันเทิง

ในชุมชนมีสื่อการแสดง คือ เท่งตุ๊กเพียงอย่างเดียวที่จะให้ความบันเทิง แก่คนทุกกลุ่มในชุมชนยามเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน ไม่ว่าจะเป็นคนแก่ หนุ่มสาว แม่บ้าน เด็กๆ ต่างมาชมเท่งตุ๊กร่วมกัน เป็นสื่อที่ชมได้ทุกเพศ ทุกวัย ไม่มีการแบ่งกลุ่มเป้าหมายเหมือนสื่อสมัยใหม่

> *“สมัยก่อน ยังไม่เจริญเหมือนสมัยนี้ โทรทัศน์ก็ไม่มี สื่ออะไรก็ไม่มากเหมือนเดี๋ยวนี้ ตกค่ำก็ไม่รู้จะทำอะไรกัน พอมีละครมาเล่นแถวๆ บ้านก็มาดูกันทุกคน อุ้มลูกจูงหลานกันมา ถือเสื่อมาผืน มานั่งดูกัน มาดูกันหมดทั้งบ้าน ทั้งคนแก่ สาวๆ เด็กๆ ก็ต้องมาดูละครกันทั้งนั้นแหละ”*
>
> (อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

#### 7.1.2 บทบาทในการสร้างเสริมสมาธิและสติ

การมาฝึกเท่งตุ๊กนั้น จะต้องมีสมาธิในการรับฟังสิ่งที่ครูสอน ทั้งการฝึกหัดรำ การร้อง การจำบท การจำจังหวะ รวมทั้งในการแสดง นักแสดงก็ต้องมีสมาธิในบทบาทการแสดงที่ตนเองได้รับ ต้องเคลื่อนไหวร่างกาย ต้องร้องเพลงให้สอดประสานกับเสียงของจังหวะดนตรี การมีสมาธิย่อมเป็นจุดเริ่มต้นของการมีสติในการดำเนินกิจการงานทั้งปวง

จากหลักฐานที่ปรากฏพบว่าในยุคแรกๆ นั้น การรำออกคุณครู ระหว่างที่นักแสดงรำออกคุณครูโดยเฉพาะช่วงรำซัดชาตรีจะต้องท่องมนตร์ด้วย การที่จะทำเช่นนั้นได้ ต้องมีสมาธิเป็นอย่างมาก เพราะนักแสดงนอกจากจะต้องฟังจังหวะดนตรี ยังต้องจำท่ารำ และบทร้องออกคุณครูด้วย

#### 7.1.3 บทบาทหน้าที่ด้านเศรษฐกิจ

เท่งตุ๊กในอดีตมีงานแสดงเข้ามามาก ศิลปินสามารถยึดการแสดงเท่งตุ๊กเป็นอาชีพหาเลี้ยงชีพและครอบครัวได้ ในขณะที่มองในมิติของชุมชน เท่งตุ๊ก ก็คือ การแสดงที่สามารถนำเงินตราเข้ามาสู่ชุมชนบ้านเจ้าหลาวได้ ทำให้ชาวบ้านมีกำลังจับจ่าย ซื้อของ สร้างฐานะจากการประกอบอาชีพดังกล่าว

*“เมื่อก่อนงานเยอะมาก มีคนมาหาไม่หยุดหย่อน บางทีงานวัด ไปเล่นกันที 7 วัน 7 คืน กลับมาบ้านแค่มาเปลี่ยนผ้า ซักผ้า แล้วก็ไปต่ออีก สมัยก่อนหาไปแต่งหนึ่ง 800 บาท เยอะนะ ทองแค่ไม่กี่ร้อย ยึดเป็นอาชีพเลี้ยงตัวได้เลย บางเดือนเล่นกันแทบไม่ได้พักเลย เล่นจนเสียงแหบเสียงแห้ง”*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 22 เมษายน 2550)

### 7.1.4 บทบาทหน้าที่ด้านการสร้างเสริมจินตนาการ

การแสดงเท่งตุ๊กที่มีฉากเบื้องหลังเป็นเพียงแค่ฉากท้องพระโรง หรือฉากป่า แต่สามารถเล่นได้ทุกฉาก ทุกเรื่อง ในการแสดงเท่งตุ๊ก จะมีทั้งฉากขี่ม้า ชมนกชมไม้ ฉากต่อสู้ อิทธิปาฏิหาริย์ ดังนั้น การจะดูเท่งตุ๊กได้อย่างเข้าใจ ผู้ชมจึงต้องใช้จินตนาการประกอบการชมเท่งตุ๊กจึงจะสามารถชมเท่งตุ๊กได้อย่างถึงอรรถรส

*“ฉากมีไม่กี่ฉากหรอก แต่เล่นได้ทุกตอนนั่นแหละ คนดูก็ต้องคิดเอานะว่าตอนนี้อยู่ในท้องพระโรง ตอนนี้กำลังเดินป่า ตอนนี้กำลังขี่ม้า แต่ม้าจะเป็นม้าแบบไหน ก็แล้วแต่คนจะคิดเอา มันไม่เหมือนดูจักรๆ วงศ์ๆ ทางโทรทัศน์หรอก ม้าเป็นอย่างไร สีอะไร ต้องทำออกมาให้เห็นกันไปเลย คนไม่ต้องคิดอะไรมาก”*

(สำรวจ สุขสำราญ, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

### 7.1.5 บทบาทด้านการเป็นที่ยึดเหนี่ยวและเป็นที่พึ่งทางจิตใจ

เท่งตุ๊กมีบทบาทด้านการเป็นที่ยึดเหนี่ยวและเป็นที่พึ่งทางจิตใจ โดยเป็นของแก้บนกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งในชุมชนและชุมชนใกล้เคียง เช่น เจ้าพ่อหัวแหลม เจ้าพ่อเขาเขียวเขาแดง เจ้าแม่แหลมเสด็จ ฯลฯ โดยเฉพาะเจ้าพ่อหัวแหลมนั้น หากชาวบ้านมีเรื่องทุกข์ร้อนที่เป็นเรื่องที่มีความสำคัญต่อชีวิต ก็ต้องบนด้วยเท่งตุ๊ก แล้วจะสมหวังด้วยเชื่อว่าเท่งตุ๊กเป็นของโปรดของเจ้าพ่อหัวแหลม

*“เวลาที่ชาวบ้านมีปัญหา เขาก็ต้องไปบนเจ้าพ่อหัวแหลมกันทั้งนั้น ถ้าจะให้ได้ผลจริงต้องบนว่าจะหาละครไปถวายเพราะเจ้าพ่อชอบละคร ไม่ชอบลิเก เมื่อเร็วๆนี้ ก็มีคนเขาไปบน ลูกเขาออกทะเล ไปเรือแถวอินโดฯ เรือมันแตกหรือไงไม่รู้ ก็จมน้ำแล้วหาศพไม่เจอ พ่อแม่ก็ไปบนขอให้หาให้เจอ เนี่ยก็เพิ่งเจอ เขาก็เลยมาหาไปแก้บน”*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

### 7.1.6 บทบาทการเป็นพื้นที่ผู้หญิง

ในมุมของนักแสดงหรือผู้ส่งสาร เท่งตุ๊กเป็นพื้นที่ในการแสดงความสามารถของผู้หญิง ทำให้คนชื่นชมและยอมรับในความสามารถ รวมทั้งเป็นพื้นที่ในการพัฒนาความสามารถของผู้หญิง เพราะการมาฝึกเท่งตุ๊ก นอกจากได้เรียนรู้เกี่ยวกับเท่งตุ๊กทั้งด้านทักษะการรำ การร้องเพลง กลอน บทละคร พิธีกรรม มนตร์คาถา เรียนรู้การทำงานร่วมกันเป็นทีม เพราะการเล่นเท่งตุ๊กต้องประสานใจเป็นหนึ่ง ความสำเร็จของการแสดงเกิดมาจากความสามารถของทุกคนในทีม ฯลฯ รวมทั้งการมีโอกาสเรียนรู้โลกภายนอก

*"ผู้หญิงสมัยก่อน เรียนจบแค่ ป.4 ก็ออกมาช่วยพ่อแม่ทำงานแล้ว ทำงานบ้านบ้าง ทำสวนบ้าง ไม่ได้ไปไหนหรอกงานก็ไม่ได้เยอะแยะมากมาย เวลาว่างก็เยอะ เขาก็มาฝึกละคร พอคนอื่นเห็นเพื่อนมาฝึกก็ตามๆ กันมา ตอนค่ำ ก็เดินมาฝึกกันเป็นกลุ่ม พอฝึกเป็น ครูก็พาออกโรงไปแสดงที่โน่นที่นี่ เดินไปแสดงบ้าง พายเรือกันไปบ้าง ไปกันเป็นกลุ่มก็สนุก เพราะเป็นสาวรุ่นๆ กันทั้งนั้น*

*เวลาเรียน ครูโอ๋สอนหมดทุกอย่าง ก็ต้องเริ่มสอนท่ารำ 12 ท่าก่อน พอเป็นก็มารำออกคุณครู แล้วก็มาเล่นเข้าเรื่อง ครูโอ๋ก็จะแจกบทว่าใครเล่นบทไหนเป็นอย่างไร ที่นี้ก็จะร้อง เล่นตามบทที่เราได้รับแจกมา จะมาอิจฉากันไม่ได้หรอกว่า ฉันเล่นบทนั้นบทนี้ดีกว่า ใครคิดอย่างนั้น เล่นละครไม่เจริญหรอก คนจะไม่ติด เล่นละครด้วยกันมันต้องเข้าขากัน ละครถึงจะสนุก จะมาเล่นโดดอยู่คนเดียว ไม่ได้หรอก"*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 7 พฤษภาคม 2550)

ในมุมของผู้ชมหรือผู้รับสาร เท่งตุ๊กเป็นพื้นที่ในการปลดปล่อยความเครียด หลีกหนีจากความซ้ำซาก น่าเบื่อหน่ายในชีวิตประจำวัน เป็นพื้นที่ในการมาพูดคุยปรับทุกข์ และร่วมพูดคุยแสดงความคิดเห็นต่อพฤติกรรมของละคร เป็นการดูละครแล้วย้อนดูตัวเอง

*"ละครสมัยก่อนดูสนุก เวลาเครียดๆ ปวดหัวเรื่องลูก เรื่องผัว มาดูละครก็เพลินเพลินไป มาดูละครได้เจอคนอื่นๆ ด้วย เจอคนรู้จักก็คุยกัน ถามสารทุกข์สุขดิบกัน บางทีกลางวันต้องทำงาน กลางคืนก็ไม่ได้ทำอะไรกันหรอก มีละครให้ดูก็ดี ครึกครื้นสนุกสนาน ถ้าได้ยินเสียงกลอง อยู่ที่บ้านต้องรีบมา มันเหมือนมีมนตร์นะ ไม่มาไม่ได้ ถึงตัวยังไม่มา*

*แต่ใจมันไปอยู่ที่ละครแล้ว ดูละครก็ได้หันมามองตัวเองบ้าง อิจฉามาก กระแตมาก ก็ไม่มีใครเขาชอบ ถ้าทำดี เดี๋ยวก็ได้ดีไง แต่ทำดีมันต้องอดทน"*

(ผู้ชมอายุ 51 ปี, สัมภาษณ์ 1 มีนาคม 2550)

### 7.1.7 บทบาทด้านการเป็นพื้นที่สาธารณะในชุมชน

เท่งตุ๊กทำหน้าที่เป็นพื้นที่สาธารณะในชุมชน เพราะเท่งตุ๊กเปิดพื้นที่ให้คนทุกเพศ ทุกวัย เข้ามาพบปะ พูดคุย ปรึกษาหารือ ไต่ถามสารทุกข์สุขดิบกัน เรื่องที่เอามาพูดคุยกันมีทั้งเรื่องในครอบครัว การทำมาหากิน ติดตามข้อมูลข่าวสารในชุมชน ฯลฯเมื่อคนในชุมชนได้มีโอกาสพบปะพูดคุยกันบ่อยๆ จึงก่อให้เกิดความเข้าใจกัน เกิดความสนิทสนมคุ้นเคย รักใคร่ปรองดองกัน

### 7.1.8 บทบาทด้านการอบรมสั่งสอน

สำหรับผู้ที่มาฝึกเท่งตุ๊ก บ้านครูโอ๋เปรียบเสมือนโรงเรียนที่สอง เพราะการมาฝึกเท่งตุ๊กกว่าจะสำเร็จหลักสูตร คือ สามารถออกโรงได้ อย่างน้อยต้องมาฝึกซ้อมทุกคืน เป็นเวลา 1 ปี การมาฝึกเท่งตุ๊ก ต้องฝึกทั้งบุคลิกภาพ การยืน การเดิน การนั่ง การวางตัว ฝึกการร้องกลอนบทละคร การใช้เสียง ฝึกเรื่องภาษากลอน เพื่อประโยชน์ในการด้นสด นอกจากนี้ เนื้อหาในการฝึกเท่งตุ๊กยังนำมาจากวรรณคดีพื้นบ้าน ที่มีคติสอนใจเรื่องการทำดีได้ดี การทำชั่วได้ชั่ว ธรรมะชนะอธรรม การเคารพผู้อาวุโส บาปบุญคุณโทษ ฯลฯ ก็เป็นสิ่งที่ช่วยอบรมจิตใจของนักแสดงได้เป็นอย่างดี เฉกเช่นเดียวกับผู้ชมที่หากได้มาชมเท่งตุ๊กบ่อยๆ ก็ย่อมซึมซับเนื้อหา หรือสิ่งที่เท่งตุ๊กนำเสนอได้เป็นอย่างดี การมาฝึกเท่งตุ๊กคือ การเรียนแบบบูรณาการหลายๆ วิชาเข้าด้วยกัน

*"มาเรียนเท่งตุ๊ก ไม่ได้เรียนกันง่ายๆ ไม่ได้มีแค่ร้องกับรำ มันมีรายละเอียดปลีกย่อยมากมาย เริ่มตั้งแต่ท่ายืนรำ การรำ การวางเท้า การเดิน บางทียืนผิด เดินผิด ต้องเคาะตาตุ่มกัน การรำ มือ นิ้วต้องอ่อน จะรำที่อๆ ไม่ได้ ท่านั่ง บทเจรจา ฝึกร้องบางทีฝึกจนเสียงหายไปเลย เสียงเนี่ยสำคัญนัก คนจะเล่นดี รำดี คนดูติดก็ต้องร้องเสียงดี สมัยก่อนร้องทั้งคืน บางทีมีงานทุกคืน ร้องมากๆ เสียงหายไปเลย ต้องรู้เรื่องกลอน สัมผัสกันตรงไหน คล้องกันตรงไหน เรื่องที่เล่นกันก็เล่นเรื่องพื้นบ้าน สอนให้คนทำดี สอนเรื่องบาปบุญคุณโทษ"*

(ปราณี วงษ์เวียน, สัมภาษณ์ 27 มกราคม 2550)

*“ใครเล่นเป็นยังไง ย่าโอ๋เขาดู รู้หมด ลักษณะแบบไหนควรจะเล่นตัวอะไร ตัวนี้ใครเล่นได้บ้าง แกจำได้ อยู่ในหัวแกหมด ไปเรียนกับย่าโอ๋ ย่าโอ๋สอนหมดทุกอย่าง ทั้งร้อง รำ แสดง ดนตรี ทำนอง จังหวะ อะไรต่ออะไรก็สอนหมด การวางตัว เวลาออกแสดงต้องยิ้มนะ หลังตรงๆ ละครเขาห้ามเขาเชื่ออะไรกัน ย่าโอ๋ก็สอนเราทั้งนั้น ในเจ้าหลาวเขายกย่องย่าโอ๋ทั้งนั้น ถ้าใครมาฝึกละครก็ยิ่งต้องชื่นชม บางคนเขาก็เรียกครูโอ๋ แกแก่แล้ว หุ่นยังดี รำแขนขายังอ่อน เสียงก็ยังดี สาวๆ สู้ไม่ได้”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

### 7.1.9 บทบาทด้านการเชื่อมระหว่างโลกนอกชุมชนกับโลกในชุมชน

เนื่องจากบ้านเจ้าหลาวเป็นสังคมปิด ชาวบ้านมีโอกาสออกนอกชุมชนได้ยาก และคนนอกชุมชนก็เดินทางเข้าสู่ชุมชนได้ยากเช่นกัน แต่เท่งตุ๊กเป็นสื่อที่ช่วยเปิดโอกาสให้คนในชุมชนได้ไปรู้จักโลกภายนอกชุมชน ในขณะเดียวกันก็ทำหน้าที่ทำให้โลกนอกชุมชนรู้จักโลกภายในชุมชนผ่านการแสดงเท่งตุ๊กเช่นกัน

*“เจ้าหลาวเมื่อก่อนป่าทั้งนั้น ไปไหนมาไหนลำบาก จะไปท่าใหม่ก็ต้องพายเรือไป ต้องค้างคืน เตรียมหม้อ เตรียมเตาไปด้วย ไม่ได้ไปไหนง่ายเหมือนเดี๋ยวนี้ ถ้าไม่พายเรือไปก็ต้องเดินข้ามเขาไปลงเรือรับจ้าง ลำบาก ถ้าไม่จำเป็นจริงๆ ก็ไม่มีใครไปไหนกันหรอก ยิ่งเราเป็นผู้หญิง ไปไหนคนเดียวไม่ได้หรอก อันตรายเยอะ พ่อแม่ก็เป็นห่วง แต่พอมาเล่นละคร ได้ไปเที่ยวหลายที่ เพราะเดี๋ยวก็มีคนมาหาไปเล่น ไปแกลงบ้าง ปากน้ำพังราด ประแสร์ ไปทางตราดก็เคย เดินบ้าง พายเรือไปกันบ้าง สนุก ได้เปิดหูเปิดตา เราเป็นสาวรุ่นๆ ก็สนุก ไปกันหมู่สาวๆ เหมือนกับได้ไปรู้จักบ้านอื่นเมืองอื่นบ้าง เรารู้จักเขา เขาก็รู้จักเราว่าเจ้าหลาวมีละครเก่ง”*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

## 7.2 บทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กที่มีต่อชุมชนในยุคต่อสู้

บ้านเจ้าหลาวเปลี่ยนแปลงจากสังคมปิดเป็นสังคมเปิด มีถนนตัดผ่าน และการกลายเป็นเมืองท่องเที่ยว รวมไปถึงการแพร่หลายของสื่อมวลชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งโทรทัศน์ และเพลงลูกทุ่งแบบสมัยใหม่ ในยุคนี้ เท่งตุ๊กต้องเผชิญกับปัจจัยภายนอกดังกล่าวที่ถาโถมเข้ามา แต่ถึงกระนั้นเท่งตุ๊กก็ยังคงต่อสู้เพื่อการดำรงอยู่ในชุมชน บทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กในยุคนี้จึงมีทั้งบทบาทหน้าที่ที่คงอยู่ บทบาทหน้าที่ที่คลี่คลาย และบทบาทหน้าที่ที่หายไป ดังนี้

### 7.2.1 **บทบาทหน้าที่สืบเนื่องในยุคต่อสู้**

#### 7.2.1.1 **บทบาทด้านการเป็นที่ยึดเหนี่ยวและเป็นที่พึ่งทางจิตใจ**

แม้ว่าชาวบ้านจะเปลี่ยนจากการเกษตรแบบพอเพียงหรือการประมงพื้นบ้าน มาเป็นการประกอบอาชีพในเชิงพาณิชย์เพิ่มมากขึ้น มีการพัฒนาอุปกรณ์ให้ทันสมัย พัฒนาเรือประมงจากเรือพื้นบ้านมีการใส่เครื่องยนต์ขนาดเล็กทำให้หาปลาได้ไกลมากขึ้นและมีประสิทธิภาพมากขึ้น แต่ถึงกระนั้น ชาวบ้านก็ยังคงต้องการที่ยึดเหนี่ยวและที่พึ่งทางใจ เวลาออกหาปลา หรือหากประสบมรสุมระหว่างหาปลาก็ต้องมีการบนบานเจ้าพ่อหัวแหลมให้ช่วยเหลือ รวมทั้ง การเปลี่ยนจากสังคมเกษตรแบบดั้งเดิมไปสู่สังคมที่มีความทันสมัยมากขึ้น ชาวบ้านก็ประสบปัญหาที่มาพร้อมกับเทคโนโลยี ความไม่แน่นอนในชีวิตมีมากขึ้น ชาวบ้านก็ต้องพึ่งพาการบน และยังคงหาเท่งตุ๊กมาแก้บนด้วยความเชื่อว่าเป็นของโปรดของเจ้าพ่อ

### 7.2.2 **บทบาทหน้าที่คลี่คลายในยุคต่อสู้**

#### 7.2.2.1 **บทบาทด้านความบันเทิง**

เนื่องจากช่วงนี้มีสื่อใหม่เกิดขึ้นมากมาย เช่น ภาพยนตร์กลางแปลง วงดนตรีนักร้องลูกทุ่ง และที่สำคัญ คือ การเข้ามาของสื่อโทรทัศน์ ซึ่งเป็นสื่อที่รุกเข้าไปถึงในบ้าน เป็นสื่อที่มาเป็นประจำ ทำให้ผู้หญิงติดละครโทรทัศน์มากกว่าที่จะออกนอกบ้านมาดูเท่งตุ๊ก โทรทัศน์เข้ามาทำบทบาทหน้าที่ให้ความบันเทิงเชิงรุกแก่คนในชุมชน ในขณะที่เท่งตุ๊กนั้นเป็นสื่อในลักษณะของการตั้งรับผู้ชมมากว่า หมายความว่า ผู้ชมต้องเดินทางไปยังสถานที่ที่มีการแสดงจึงจะสามารถชมการแสดงได้ ดังนั้น บทบาทหน้าที่ด้านการให้ความบันเทิงแก้คนในชุมชนจึงคลี่คลายไปในทางลดทอนลงมา

#### 7.2.2.2 **บทบาทในการสร้างเสริมสมาธิและสติ**

เนื่องจากโลกยุคใหม่เรียกร้องความรวดเร็วในการดำเนินชีวิต การดูโทรทัศน์ที่เน้นการตัดภาพอย่างรวดเร็ว การห่างไกลวัด ทำให้คนมีสมาธิและสติลดลง ซึ่งต่างจากการแสดงเท่งตุ๊กที่จะค่อยๆ แสดง ค่อยๆ ดำเนินเรื่อง ให้เด็กมีสมาธิอยู่กับตนเอง แต่ยุคต่อสู้นี้ เมื่อคนไม่ค่อยได้มาฝึกหัดเล่นเท่งตุ๊ก บทบาททางด้านนี้จึงลดลง

#### 7.2.2.3 **บทบาทการเป็นพื้นที่ผู้หญิง**

เมื่อชุมชนกลายเป็นสังคมเปิด ถนนตัดผ่านเข้ามาในหมู่บ้าน ชาวบ้านมีรถจักรยานยนต์เป็นของตนเอง รวมทั้งมีรถประจำทางเข้าถึงหมู่บ้าน มีการถางป่าตั้งรกรากเพิ่มมากขึ้น ชุมชนมี

บ้านเรือนเพิ่มมากขึ้น ไม่ได้เป็นบ้านป่าเหมือนเมื่อก่อน การเดินทางออกนอกชุมชนจึงไม่ใช่เรื่องยากหรือเป็นเรื่องที่เป็นอันตรายอีกต่อไป ดังนั้น ผู้หญิงก็ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องมาฝึกหรือแสดงเท่งตุ๊กเพื่อจะใช้เป็นใบเบิกทางออกนอกชุมชน เมื่อเท่งตุ๊กไม่มีการเปิดพื้นที่สำหรับฝึกซ้อมรวมทั้งในขณะที่พื้นที่การแสดงมีลดลง โอกาสที่ผู้หญิงจะได้มาทำกิจกรรมร่วมกันผ่านพื้นที่ฝึกซ้อมและพื้นที่การแสดงจึงลดลงทั้งในด้านของปริมาณของพื้นที่ที่ลดลง และปริมาณของผู้หญิงที่เข้ามามีส่วนร่วมในพื้นที่การฝึกซ้อมและพื้นที่การแสดงที่ลดลง พื้นที่ฝึกซ้อมที่เคยเป็นพื้นที่ของผู้หญิงจึงลดทอนความสำคัญลง

นอกจากนี้ จากเดิมที่เท่งตุ๊กเป็นพื้นที่สำหรับผู้หญิงในการสร้างตนเองจากคนที่ไม่เป็นที่รู้จักในชุมชน (Nobody) ให้กลายเป็นคนที่มีชื่อเสียง (Someone) ในยุคนี้บทบาทด้านนี้แม้จะยังคงอยู่ แต่ก็มีพื้นที่อื่นๆ ที่ผู้หญิงสามารถที่จะพัฒนาตนเองให้เป็นที่ยอมรับในสังคมได้ เช่น พื้นที่การเมือง เช่น บ้านเจ้าหลาวมีผู้ช่วยผู้ใหญ่บ้านเป็นผู้หญิง หรือพื้นที่ทางด้านเศรษฐกิจ เช่น การมารวมกลุ่มแม่บ้านทำกะปิขาย เป็นต้น

สำหรับบทบาทในการเป็นพื้นที่ของผู้หญิงที่เป็นผู้ชมแล้ว ความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงานที่หนักเพิ่มขึ้นประกอบกับการมีละครโทรทัศน์ให้ชมอยู่ที่บ้าน ทำให้ผู้หญิงไม่อยากออกจากบ้านเพื่อมาดูเท่งตุ๊ก พื้นที่หน้าเวทีเท่งตุ๊กที่เคยมีผู้ชมหญิงจำนวนมากที่มาทำกิจกรรม คือ ชมเท่งตุ๊กร่วมกัน ซึ่งเป็นความรู้สึกแบบรวมกลุ่ม (Collectivity) ในยุคต่อสู้นี้ พื้นที่หน้าเวทีแม้จะยังคงเป็นพื้นที่ที่ผู้หญิงมาจับจองโดยเฉพาะกลุ่มผู้หญิงวัยกลางคน แต่ปริมาณก็ลดลงจนน่าใจหาย

#### 7.2.2.4 **บทบาทด้านการเป็นพื้นที่สาธารณะในชุมชน**

เมื่อเท่งตุ๊กมีการแสดงลดลง บทบาททางด้านการเป็นพื้นที่สาธารณะของคนทุกเพศ ทุกวัยในชุมชนก็ลดลง กลุ่มคนที่ยังคงมาใช้พื้นที่นี้ คือกลุ่มคนเฒ่าคนแก่ กลุ่มแม่บ้านที่ยังพอมีบ้าง และกลุ่มเด็ก ส่วนกลุ่มที่หายไปหรือลดจำนวนลง คือ กลุ่มผู้ชายและกลุ่มหนุ่มสาว การที่ต่างคนต่างใช้ชีวิตแบบปัจเจก มุ่งแต่เรื่องทำมาหากิน ไม่ค่อยได้พูดคุยกัน เมื่อมาเจอหน้ากัน จึงไม่ทราบว่าจะคุยเรื่องอะไรกัน นอกจากการถามสารทุกข์สุขดิบหรือถามข่าวสารในชุมชนบ้างตามมารยาท เนื้อเรื่องและเวลาที่คุยกันจึงลดลง เกิดความไม่เข้าใจกันมากขึ้น ดังนั้น บทบาทด้านการเป็นพื้นที่สาธารณะที่ให้คนทุกเพศทุกวัยในชุมชนได้มาทำกิจกรรมร่วมกันเพื่อสร้างความรู้สึกแบบรวมกลุ่ม (Collcectivity) คือความเป็นพวกเดียวกันอันนำไปสู่ความรักความสามัคคีในชุมชนจึงคลี่คลายในเชิงลดทอนความสำคัญลง

**7.2.2.5 บทบาทด้านการอบรมสั่งสอน**

จากเดิมที่เท่งตุ๊กเคยมีบทบาทอบรมสั่งสอนคนโดยเฉพาะผู้ที่มาฝึกหัดเท่งตุ๊กให้มีความรู้ความสามารถเพิ่มมากขึ้น เช่น ภาษาไทย วรรณคดี นาฏศิลป์ การเย็บปักถักร้อย ฯลฯ โดยมีระยะเวลาในการอบรมสั่งสอนที่ยาวนาน เด็กจะค่อยซึมซับในสิ่งที่ครูสอน ทำให้เด็กสามารถจดจำได้ดีกว่า แต่มาในยุคต่อสู้ การฝึกหัดใช้เวลาน้อยเนื่องด้วยระยะเวลาที่มีจำกัด ศิลปินไม่มีเวลาที่จะถ่ายทอดเนื้อหาได้อย่างเต็มที่ เมื่อเวลาถ่ายทอดมีน้อย เด็กจึงซึมซับความรู้ได้น้อยเช่นกัน นอกจากนี้ การที่ไม่มีผู้มาฝึกทำให้ศิลปินต้องสืบทอดจำกัดเฉพาะสมาชิกในครอบครัว บทบาทด้านการอบรมสั่งสอนในยุคดั้งเดิมที่สอนสมาชิกทั้งชุมชนจึงคลี่คลายในทางหดตัวลงเหลือเพียงแค่สมาชิกในครอบครัวเท่านั้น

เมื่อมีสถาบันโรงเรียนเกิดขึ้น และพ่อแม่ก็มีค่านิยมให้บุตรหลานได้มีการศึกษาสูงๆ เพื่อทำงานบริษัทหรือรับราชการ เด็กๆ ต้องใช้ชีวิตอยู่กับโรงเรียนยาวนานมากขึ้น อย่างน้อยก็มากกว่า 6 ปี รวมทั้งการเรียนพิเศษ บทบาทหน้าที่ทางด้านการอบรมสั่งสอนจึงตกเป็นของสถาบันโรงเรียนเป็นหลัก ทั้งเรื่องภาษาไทย วรรณคดี นาฏศิลป์ บุคลิกภาพ ฯลฯ

หากมองในฐานะของผู้ชม การมาชมละครย่อมได้รับข้อคิดเตือนใจจากเนื้อหาในละครที่สามารถนำมาปรับใช้ในชีวิตประจำวัน โดยเฉพาะเรื่องการทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว เพราะเนื้อหาที่นำมาแสดงจะส่งเสริมให้คนอดทนทำความดี ดังนั้น เท่งตุ๊กจึงมีบทบาทในการสั่งสอนผู้ชมในฐานะที่เป็นสมาชิกของชุมชน แต่เมื่อมีสื่อโทรทัศน์เข้ามาในชุมชน ชาวบ้านหันไปชมละครจากโทรทัศน์แทนที่จะมาชมสื่อพื้นบ้าน สื่อโทรทัศน์จึงเข้ามามีบทบาทสอนคนในชุมชนเช่นกัน แต่สิ่งที่โทรทัศน์สอนนั้นแตกต่างจากสิ่งที่สื่อพื้นบ้านอย่างเท่งตุ๊กสอน เพราะโทรทัศน์อยู่ได้ด้วยการโฆษณาซึ่งเป็นกลไกของทุนนิยมที่ต้องส่งเสริมให้คนบริโภค ดังนั้น สิ่งที่โทรทัศน์สอนคนในชุมชน คือ การสอนเรื่องการบริโภคตามกระแสทุนนิยม และนี่อาจจะเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ชาวบ้านมีภาระหนี้สินที่เกิดจากการบริโภค เช่น การซื้อรถ ซื้อโทรศัพท์เคลื่อนที่ เป็นต้น

ดังนั้น บทบาทด้านการอบรมสั่งสอนสมาชิกในชุมชนของเท่งตุ๊กจึงคลี่คลายลง เพราะผู้ที่มาฝึกและผู้ที่มาชมลดจำนวนลง รวมทั้งชุมชนได้มอบให้โรงเรียนเป็นสถาบันหลักในการทำหน้าที่อบรมสั่งสอนสมาชิกในสังคมโดยตรง ในขณะที่บทบาทของโทรทัศน์ในการอบรมสั่งสอนสมาชิกในสังคมนั้นเป็นบทบาทแฝง (Latent function) มิได้เห็นชัดเจน แต่มีผลกระทบต่อคนในชุมชนอย่างมากโดยเฉพาะการเลียนแบบพฤติกรรมบริโภคตามแนวคิดแบบทุนนิยม

7.2.2.6 **บทบาทหน้าที่ด้านเศรษฐกิจ**

เมื่อการแสดงลดลง ทำให้ศิลปินไม่สามารถยึดอาชีพการแสดงเท่งตุ๊กเป็นอาชีพหลักหาเลี้ยงชีพได้อีกต่อไป ศิลปินทุกคนต่างยึดอาชีพอื่นเป็นหลัก เช่น ค้าขาย รับจ้าง ทำนากุ้ง ทำสวน เป็นต้น นอกจากนี้ การที่ชุมชนเปิดเป็นเมืองท่องเที่ยว รายได้จึงมาจากนักท่องเที่ยวเป็นหลัก บทบาทหน้าที่ด้านเศรษฐกิจของเท่งตุ๊ก จากเดิมที่ศิลปินสามารถยึดเป็นอาชีพหลักได้จึงคลี่คลายเป็นเพียงแค่อาชีพเสริมเท่านั้น

*"ตอนนี้ทำงานประจำอยู่ที่โรงแรม เป็นแม่บ้าน แต่ถ้าเจ๊ครเขามีงาน ก็เรียกมาเล่น เราก็มา เพราะถ้าไม่มา เจ๊ครเขาไม่มีตัวแสดง ได้มาเล่นก็ดีเหมือนกัน ได้พอช่วยค่ากับข้าวบ้าง แต่เดี๋ยวนี้ งานแสดงมันน้อยจะยึดมาเป็นอาชีพหลักเหมือนเมื่อก่อน คงไม่ได้หรอก คงไม่พอกิน"*

(จำลอง อ้ายดี, สัมภาษณ์ 1 มีนาคม 2550)

*"ที่บ้านก็ขายของชำเล็กๆ น้อยๆ ถ้าเสาร์อาทิตย์หรือวันหยุดเรามีห่วงยางให้นักท่องเที่ยวเช่า เราจะไปอยู่ที่ชายหาด อย่างคนเขามาหาไปเล่น เราก็ไป มันเล่นตอนกลางคืนก็ไม่กระเทือนอะไร ดีเสียอีก ได้ไปเล่นก็เป็นอาชีพเก่าแก่ของเรามาตั้งนานแล้ว*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

7.2.3 **บทบาทหน้าที่หายไปในยุคต่อสู้**

บทบาทหน้าที่ที่หายไปในยุคต่อสู้ ได้แก่ บทบาทหน้าที่ด้านการสร้างเสริมจินตนาการและบทบาทด้านการเชื่อมระหว่างโลกนอกชุมชนกับโลกในชุมชน ซึ่งเป็นบทบาทที่ไม่จำเป็นมากนักสำหรับชุมชนถึงแม้ว่าบทบาทที่หายไปนี้เป็นการหายไปเพราะปัจจัยภายนอกไม่ได้เป็นการเลือกสรรมาจากชุมชนตามหลักสิทธิทางวัฒนธรรมก็ตาม ตัวแปรที่เป็นปัจจัยสำคัญในการเลือกสรรเพื่อที่จะไม่ผลิตซ้ำบทบาทหน้าที่ดังที่กล่าวมา ได้แก่ ปัจจัยด้านสื่อมวลชนและปัจจัยด้านการคมนาคม

7.2.3.1. **บทบาทหน้าที่ด้านการสร้างเสริมจินตนาการ**

ในยุคต่อสู้ เมื่อวรรณคดีหรือนิทานพื้นบ้านที่เท่งตุ๊กนำมาใช้ในการแสดงได้รับการผลิตซ้ำทางโทรทัศน์ได้ส่งผลกระทบต่อการสร้างเสริมจินตนาการทั้งของผู้ฝึกและผู้ชม อิทธิปาฏิหาริย์ การ

สู้รบ ฉากบนสวรรค์ เทวดา นางฟ้า ละครจักรๆ วงศ์ๆ ได้ทำให้ผู้ชมเห็นภาพหมดทั้งสิ้นโดยไม่ต้องใช้จินตนาการอีกต่อไป เช่น หน้าตาของเจ้าเงาะ หรือการตีคลีที่ยุคอดีต ถ้าเป็นฉากที่พระสังข์ต้องตีคลีกับพระอินทร์ นักแสดงต้องนำผ้ามัดเป็นก้อนกลมโดยสมมติว่าเป็นคลีไปผูกไว้อยู่บนขื่อกลางโรง ตอนเข้าฉาก ผู้ที่แสดงต้องกระโดดตีผ้าที่มัดไว้กลางโรง นักแสดงแสดงฉากนี้เพียงเท่านี้ ส่วนที่เหลือเป็นหน้าที่ของผู้ชมที่จะต้องไปจินตนาการต่อไปเอง ซึ่งแน่นอนว่าภาพในจินตนาการของแต่ละคนนั้นย่อมมีความแตกต่างกัน แต่เมื่อมีโทรทัศน์ ภาพในความคิดของแต่ละนั้นเป็นไปตามกรอบที่โทรทัศน์สร้างขึ้น ดังนั้น เท่งตุ๊กจึงไม่มีบทบาทด้านการสร้างเสริมจินตนาการอีกต่อไป

#### 7.2.3.2 **บทบาทด้านการเชื่อมระหว่างโลกนอกชุมชนกับโลกในชุมชน**

เนื่องจากการเป็นสังคมเปิด มีถนนตัดเข้าหมู่บ้าน ทำให้คนในชุมชนสามารถเดินทางออกนอกชุมชนได้สะดวกมากขึ้น คนนอกชุมชนก็สามารถเดินทางเข้ามาในชุมชนได้ง่ายขึ้นเช่นกัน รวมถึงการมีโทรทัศน์ก็เป็นสื่อหนึ่งที่ทำให้คนในชุมชนมีโอกาสเรียนรู้โลกภายนอกกว้างไกลกว่าในอดีตมาก ดังนั้น การมาฝึกเท่งตุ๊กเพื่อดินทางไปเปิดโลกทัศน์นอกชุมชนจึงไม่มีอีกต่อไป นอกจากนี้การที่คนต่างถิ่นก็สามารถเดินทางเข้ามาในชุมชนสะดวกมากขึ้น บทบาทของเท่งตุ๊กในการเชื่อมทำให้คนภายนอกรู้จักบ้านเจ้าหลาวผ่านละครเท่งตุ๊กจึงไม่มีเช่นกัน

*“สมัยก่อนเป็นป่าทั้งนั้นแถวนี้ เดินทางไปไหนมาไหนก็ลำบาก เดี๋ยวนี้มีถนน มีมอเตอร์ไซค์ จะไปไหนมาไหนง่ายนิดเดียว แค่บิ่งมอเตอร์ไซค์เดี๋ยวเดียวก็ถึงแล้ว เกิดอะไรขึ้นที่ไหนก็รู้กันหมด ถึงไม่ได้ไปไหน อยู่บ้านดูทีวีก็รู้แล้ว ข้างนอกเขามีอะไรกัน คนสมัยนี้มันมีสื่อเยอะรอบรู้กว่าคนสมัยก่อนมาก*

(สาคร ชำนาญชล, สัมภาษณ์ 18 มีนาคม 2550)

### 7.2.4 **บทบาทหน้าที่เพิ่มใหม่ในยุคต่อสู้**

บทบาทหน้าที่เพิ่มใหม่ในยุคต่อสู้ ไม่ว่าจะเป็นบทบาทหน้าที่ด้านการพัฒนาและบทบาทหน้าที่ด้านการเรียนการสอนล้วนแล้วแต่เป็นบทบาทที่ผ่านประเพณีเลือกสรรโดยหน่วยงานภาครัฐและเป็นไปเพื่อผลประโยชน์ของหน่วยงานรัฐมากกว่าเพื่อผลประโยชน์ของชุมชนอย่างแท้จริง และบทบาทที่เพิ่มขึ้นมาใหม่นี้ก็เป็นบทบาทเพียงชั่วคราวมิได้มีความยั่งยืน

#### 7.2.4.1 **บทบาทหน้าที่ด้านการพัฒนา**

ในยุคต่อสู้ เท่งตุ๊กมีบทบาทหน้าที่ด้านการพัฒนาชุมชนเพิ่มขึ้นใหม่ เนื่องจากการที่ไปช่วยสาธารณสุขจังหวัดรณรงค์เรื่องการป้องกันไข้เลือดออกโดยการกำจัดลูกน้ำยุงลาย โดยแต่งเพลงใช้

ในการณรงค์ นอกจากนี้ยังมีส่วนร่วมในการร่วมกับสมาคมอนุรักษ์พิทักษ์เจ้าหลาวช่วยรณรงค์เรื่องการอนุรักษ์ปะการัง เพราะบ้านเจ้าหลาวในยุคนั้นมีปัญหาเรื่องการทำประมงแบบอวนลากที่ทำลายปะการัง เท่งตุ๊กจึงร่วมรณรงค์โดยการสอดแทรกไปในเนื้อหาเวลาแสดง เป็นต้น บทบาทหน้าที่เพิ่มใหม่ด้านการพัฒนานี้เป็นจุดเริ่มต้นของการนำเท่งตุ๊กมาใช้ประโยชน์ด้านการพัฒนาชุมชน โดยใช้องค์ความรู้แบบสมัยใหม่เข้าไปจัดการแก้ปัญหา ทำให้เท่งตุ๊กต้องเรียนรู้และพัฒนาตนเองด้วยการเรียนรู้ปัญหาใหม่ตามยุคสมัย

7.2.4.2 **บทบาทหน้าที่ด้านการเรียนการสอน**

ในยุคต่อสู้ เท่งตุ๊กกลายเป็นบทเรียนที่นำไปสอนในโรงเรียน แม้ว่าจะยังไม่ค่อยประสบความสำเร็จมากนัก โดยโรงเรียนที่เคยนำเท่งตุ๊กไปสอนในโรงเรียน คือ โรงเรียนวัดหมู่ดุดและโรงเรียนบ้านเจ้าหลาวซึ่งเป็นโรงเรียนในชุมชน แต่เนื่องจากประสบปัญหาเรื่องเวลาว่างของศิลปินกับชั่วโมงสอนที่โรงเรียนจัดมาให้จึงทำให้บทบาทนี้ดำรงอยู่เพียงแค่ชั่วคราว แต่ก็นับเป็นนิมิตหมายที่ดีในการขยายพื้นที่เข้าไปสู่สถาบันโรงเรียน เพราะการผลักดันเข้าสู่สถาบันสถาบันการศึกษาย่อมเป็นการรับประกันถึงความยั่งยืน เนื่องจากสถาบันการศึกษานั้นมีทรัพยากรทั้งเด็กที่จะมาเรียน เวลา พื้นที่ในการฝึกซ้อมและงบประมาณต่างๆ

7.3 **บทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กที่มีต่อชุมชนในยุคสพส.**

ยุคสพส. คือ ยุคที่ป้าอำนวยได้รับการสนับสนุนในการสืบทอดเท่งตุ๊กจากหน่วยงานภายนอก เช่น สพส. ระหว่าปี 2548-2549 นอกจากบทบาทหน้าที่ที่สืบเนื่อง บทบาทหน้าที่ที่คลี่คลาย แล้ว สิ่งที่สำคัญในยุคนี้ คือ การพยายามพลิกบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน โดยการนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ในบทบาทหน้าที่ใหม่ เพราะสื่อพื้นบ้านจะดำรงอยู่ได้นั้น สื่อพื้นบ้านในฐานะสถาบันหนึ่งของสังคมจึงจำเป็นอยู่เองที่จะต้องมีบทบาทหน้าที่ต่อชุมชน การที่ยังคงมีบทบาทหน้าที่ต่อชุมชนแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของสื่อพื้นบ้าน การผลิตซ้ำบทบาทหน้าที่ตามประเพณีการเลือกสรรในยุคสพส.นี้ เราจะพบว่า การเลือกสรรนั้นเกิดจากชุมชนตามหลักสิทธิทางวัฒนธรรมเพื่อผลประโยชน์ของชุมชน เพราะมีบางบทบาทที่ชุมชนเลือกสรรที่จะให้หายไป เช่น การเชื่อมระหว่างโลกนอกชุมชนและโลกในชุมชน ส่วนบทบาทหน้าที่สืบเนื่องและบทบาทเพิ่มใหม่นั้นก็เกิดจากการเลือกสรรของชุมชนเพื่อผลประโยชน์ในการสร้างความเข้มแข็งให้กับชุมชน

7.3.1 **บทบาทหน้าที่สืบเนื่องในยุคสพส.**

7.3.1.1 **บทบาทด้านการเป็นที่ยึดเหนี่ยวและเป็นที่พึ่งทางจิตใจ**

แม้ว่ายุคสมัยจะเปลี่ยนไป แต่เท่งตุ๊กยังคงมีบทบาทหน้าที่ในการเป็นสิ่งที่เอาไว้แก้บนกับเจ้าพ่อหัวแหลมอย่างเหนียวแน่น สิ่งที่ชาวบ้านมาบนนอกเหนือจากเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการเดินเรือ

ดินฟ้าอากาศ ซึ่งเป็นการบนในเรื่องเดิมที่สืบเนื่องมาจากยุคดั้งเดิมแล้ว ในยุคนี้ยังมีการบนอื่นๆ อีก เช่น การเลี้ยงกุ้ง การสอบเข้าโรงเรียน การเกณฑ์ทหาร ฯลฯ เมื่อเราพิจารณาจากเรื่องที่ชาวบ้านมาบนบานแล้ว เราจะพบว่า แม้ชุมชนจะมีความทันสมัยเพิ่มมากขึ้น แต่ความไม่แน่นอนในการดำรงชีวิตในโลกสมัยใหม่ยังคงมีอยู่ ชาวบ้านจึงยังต้องใช้การแก้บนเป็นที่ยึดเหนี่ยวและเป็นที่พึ่งทางใจยามที่เกิดความไม่แน่นอนในชีวิตขึ้น บทบาทด้านการเป็นที่ยึดเหนี่ยวและเป็นที่พึ่งทางใจนี้เป็นบทบาทเดียวที่สืบเนื่องมาตั้งแต่ยุคดั้งเดิม ยุคต่อสู้ จนมาถึงยุค สพส.

### 7.3.2 **บทบาทหน้าที่คลี่คลายในยุค สพส.**

บทบาทหน้าที่คลี่คลาย หมายถึง บทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กที่คลายตัวหรือขยับตัวออกไปไม่เหมือนเดิมทั้งหมด เป็นการปรับประยุกต์ตนเองแต่ยังมีลักษณะบางส่วนอิงกับบทบาทเดิม บางลักษณะอาจเป็น**การคลายในแบบจางลงไป** บางลักษณะเป็น**การคลี่คลายในลักษณะพลิกเหลี่ยมมุม** คือ แต่ก่อนบทบาทหน้าที่นี้อาจไม่มีความสำคัญมาก แต่ปัจจุบันบทบาทหน้าที่นี้มีความสำคัญเพิ่มมากขึ้น หรือบางอย่างคลายในลักษณะของ**การจำกัดพื้นที่ลงมา** ซึ่งบทบาทหน้าที่คลี่คลายของเท่งตุ๊กมี ดังนี้

#### 7.3.2.1 **บทบาทด้านความบันเทิง**

บทบาทด้านความบันเทิงเมื่อเปรียบเทียบกับอดีตแล้ว ลดความสำคัญลงไปมาก เนื่องจากว่ายุคสมัยใหม่มีสื่อบันเทิง เช่น โทรทัศน์ วงนักร้องลูกทุ่ง ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นสื่อในเชิงรุก มีแสงสีเสียงที่ทันสมัย ดึงดูดชาวบ้านได้เป็นอย่างดี แต่เท่งตุ๊กก็ยังคงเป็นสื่อบันเทิง แม้ไม่ใช่เป็นสื่อบันเทิงหลัก แต่ก็เป็นสื่อบันเทิงแบบทางเลือกของชุมชน

#### 7.3.2.2. **บทบาทหน้าที่ด้านเศรษฐกิจ**

เนื่องจากงานแสดงที่ลดลงมาก ทำให้ศิลปินไม่สามารถยึดเป็นอาชีพหาเลี้ยงตัวเองเหมือนเมื่อก่อน ศิลปินยังคงมีอาชีพหลัก เช่น ทำสวน ทำประมง ค้าขาย ส่วนศิลปินรุ่นใหม่นั้นก็มีภาระเรื่องการเรียน ดังนั้น การมาเล่นเท่งตุ๊กสำหรับรุ่นใหม่นี้ รายได้ไม่ใช่สิ่งสำคัญเป็นเพียงแค่รายได้ที่มาเสริมเท่านั้น สิ่งที่สำคัญ คือ ประสบการณ์แปลกใหม่

#### 7.3.2.3 **บทบาทในการสร้างเสริมสมาธิและสติ**

บทบาทด้านการสร้างเสริมสมาธิและสติเป็นการคลี่คลายผ่านกิจกรรมการสืบทอดเท่งตุ๊กทั้งแบบเก่า คือ การมาฝึกหัดท่ารำ การร้อง การท่องบทและเล่นดนตรี ฯลฯ ในขณะเดียวกันก็มีการ

ออกแบบกิจกรรมการสืบทอดเพิ่มใหม่โดยมีรากฐานอิงกับกิจกรรเดิมในยุคอดีต เช่น การสวดมนตร์ การทำสมาธิ การปักชุด ฯลฯ ผลจากการที่ศิลปินออกแบบกิจกรรมใหม่ดังกล่าวทำให้เท่งตุ๊กกลับมามีบทบาทหน้าที่ในการสร้างเสริมสมาธิและสติเหมือนเดิม นอกจากนี้ เท่งตุ๊กในยุคดั้งเดิมมีบทบาทในการสร้างเสริมสมาธิและสติให้แก่ผู้มาหัดรำซึ่งมักเป็นสาวแรกรุ่นและกลุ่มวัยสาว แต่ในยุค สพส. กลุ่มผู้มาเรียนเปลี่ยนไป บทบาทนี้จึงย้ายที่จากเป็นคนกลุ่มวัยแรกรุ่นสาวมาเป็นวัยเด็กแทน

*"เด็กๆ เดี๋ยวนี้ สมาธิสั้น อยู่ไม่สุขหรอกถ้าจะสอนแล้วเด็กมีความจำดี สอนแล้วเป็นไว เราก็ต้องฝึกสมาธิเด็กด้วย อย่างก่อนฝึก เราก็ต้องนำเด็กสวดมนตร์ นั่งสมาธิ เด็กที่กำลังเล่นๆ พอสวดมนตร์ นั่งสมาธิก่อนเรียน ก็จะนิ่งขึ้น หรืออย่างปักชุดเนี่ย เป็นการฝึกสมาธิที่ดีเลย ถ้าไม่มีสมาธิ ปักได้ไม่ดีหรอก*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

7.3.2.4 **บทบาทการเป็นพื้นที่ผู้หญิง**

บทบาทนี้ในยุคต่อสู้นั้นคลี่คลายในเชิงลดทอน แต่พอมาถึงยุคสพส. บทบาทของการเป็นพื้นที่ของผู้หญิงคลี่คลายในทางที่เข้มแข็งมากขึ้น เพราะเท่งตุ๊กเปิดโอกาสให้ผู้หญิงหลากหลายวัย หลากหลายอาชีพในชุมชนมารวมกลุ่มทำกิจกรรมร่วมกัน มีทั้งกลุ่มศิลปินที่มาเป็นครูฝึกหัดให้เด็ก กลุ่มศิลปินที่ส่งลูกหลานมาเรียน กลุ่มเยาวชนที่มาฝึกหัดเท่งตุ๊ก กลุ่มแม่บ้านที่มาคอยรับส่ง มาคอยดูลูกฝึกซ้อม มาพูดคุยปรึกษาหารือในเรื่องต่างๆ เท่งตุ๊กเปิดโอกาสให้ศิลปินหญิงอาวุโสเช่น ป้าอำนวยได้ใช้พื้นที่ในการแสดงความสามารถ สร้างตัวตนให้เป็นที่ยอมรับทั้งในชุมชนและนอกชุมชน เปิดพื้นที่ให้แก่ศิลปินรุ่นเยาว์มีเวทีในการแสดงออก

7.3.2.5 **บทบาทด้านการเป็นพื้นที่สาธารณะในชุมชน**

บทบาทนี้ในยุคต่อสู้คลี่คลายในทางที่จืดจางลง เนื่องจากบทบาทด้านการเป็นพื้นที่สาธารณะจำกัดอยู่เพียงแค่พื้นที่ฝึกซ้อมและพื้นที่แสดง เมื่อพื้นที่ทั้งสองลดลงพร้อมกับปริมาณของผู้ที่เข้าร่วมในพื้นที่ดังกล่าว คือ ผู้มาร่วมฝึก ผู้มาร่วมแสดง และผู้ชมลดจำนวนลง บทบาทหน้าที่นี้จึงคลี่คลายในทางที่จืดจางลง แต่ในยุค สพส. บทบาทหน้าที่นี้คลี่คลายไปในทางที่เข้มแข็งเนื่องจากการออกแบบกิจกรรมที่สร้างพื้นที่สาธารณะรูปแบบใหม่ๆ ที่เปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมมากขึ้น เท่งตุ๊กไม่ได้สร้างพื้นที่สาธารณะผ่านเพียงแค่กิจกรรมการฝึกซ้อมและการแสดงเท่านั้น แต่ยังสร้างพื้นที่สาธารณะผ่านคาราวานกิจกรรมที่ดึงคนหลายกลุ่มเข้ามามีส่วน

ร่วมกัน เช่น กิจกรรมการฝึกซ้อม การประชุม การประกวด รวมทั้งการแสดงในโอกาสต่างๆล้วนเปิดพื้นที่สาธารณะในชุมชนเพิ่มมากขึ้น โดยเฉพาะในช่วงของการฝึกซ้อมที่เมื่อมีจำนวนผู้มาฝึกซ้อมมากขึ้น และผู้ที่มาฝึกซ้อมเป็นเด็กๆ ในชุมชน ผู้ปกครองจึงติดตามมาให้กำลังใจ มาชมการฝึกซ้อม พื้นที่การฝึกซ้อมที่เคยเงียบเหงาจึงกลับมาคึกคักอีกครั้ง

นอกจากนี้ยังมีกิจกรรมการประชุมซึ่งเป็นกิจกรรมใหม่ที่ออกแบบเพื่อดึงคนในชุมชนทุกภาคส่วนเข้ามามีส่วนร่วมในสื่อพื้นบ้าน นัยหนึ่งคือเพื่อจะสร้างการรับรู้ใหม่ว่าการสืบทอดสื่อพื้นบ้านมิใช่เป็นหน้าที่ของศิลปินแต่เพียงฝ่ายเดียว หากแต่ต้องเป็นหน้าที่ของทุกภาคส่วนในชุมชน การที่หลายภาคส่วนเข้ามาร่วมในพื้นที่การประชุม พื้นที่ดังกล่าวจึงเป็นพื้นที่สาธารณะที่คนในชุมชนได้มาคุย ปรึกษาหารือพร้อมหาทางออกให้กับปัญหาของชุมชนร่วมกัน

ส่วนกิจกรรมการประกวดซึ่งเป็นกิจกรรมใหม่ที่คณะทำงานได้ออกแบบขึ้น ได้สร้างพื้นที่สาธารณะให้คนในชุมชนได้มีกิจกรรมทำร่วมกัน เพื่อสร้างความรู้สึกแบบรวมกลุ่ม (Collectivity) อันนำไปสู่ความรู้สึกเป็นกลุ่มเดียวกัน พวกเดียวกัน และสร้างความสามัคคีให้เกิดในชุมชน

**7.3.2.6 บทบาทด้านการอบรมสั่งสอน**

บทบาทด้านการอบรมสั่งสอนเคยคลี่คลายในทางจืดจางลงในยุคต่อสู้ เพราะผู้ที่มาฝึกและมาชมเท่งตุ๊กลดจำนวนลง ในยุคต่อสู้ผู้ที่มาฝึกคือสมาชิกในครอบครัว ดังนั้น บทบาทด้านการอบรมสั่งสอนจึงคลี่คลายในทางหดตัวลง แต่เมื่อถึงยุคสพส. เท่งตุ๊กขยายการรับสมาชิกไปสู่ทุกคนในชุมชน เท่งตุ๊กจึงกลับมามีบทบาทในการอบรมสั่งสอนแก่สมาชิกในชุมชนอีกครั้ง บทบาทด้านการอบรมสั่งสอนจึงคลี่คลายในทางที่ขยายกลุ่มผู้เป้าหมายจากสมาชิกในครอบครัวไปสู่สมาชิกในชุมชน

นอกจากนี้การมาฝึกหัดเท่งตุ๊กเป็นการเรียนนอกห้องเรียนทั้งที่เรียนที่สมาคมพิทักษ์เจ้าหลาวและเรียนที่บ้านศิลปิน เท่ากับเป็นการคลี่คลายในเชิงขยายพื้นที่การเรียนรู้ที่ไม่ได้จำกัดเฉพาะห้องเรียน ส่วนเนื้อหาที่สอน นอกจากการสอนทางด้านศิลปะการแสดงยังสอนเรื่องอื่นๆด้วย เช่น บุคลิกภาพ กลอน การแต่งกาย ศาสนา บาปบุญคุณโทษ จะเห็นได้ว่าเนื้อหาหลักที่สอนจะเกี่ยวข้องทั้งกับวิชาศิลปะการแสดง ภาษาไทย ประวัติศาสตร์ และพุทธศาสนา

**7.3.2.7 บทบาทหน้าที่ด้านการสร้างเสริมจินตนาการ**

ผู้ที่มาฝึกเท่งตุ๊กต้องมีจินตนาการในการแสดง เพราะจะต้องมีการสวมบทบาทในเนื้อเรื่องตามวรรณคดีพื้นบ้านที่มีอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ มีทั้งการครองเมือง เดินป่า สู้รบ ขี่ม้า ฯลฯ โดย

นักแสดงต้องหาอุปกรณ์ใกล้มือมาดัดแปลงหรือสมมติให้เป็นสิ่งต่างๆ ทั้งม้า ดาบ ฯลฯ ดังนั้น เท่งตุ๊กจึงมีบทบาทในการสร้างเสริมจินตนาการ

สำหรับผู้มาชมเท่งตุ๊กก็เช่นกัน ต้องใช้จินตนาการด้วยจึงจะเข้าใจเนื้อเรื่อง เช่น ฉาก ในการแสดงเท่งตุ๊กใช้ฉากผ้าฉากเดียวหรืออาจจะไม่มีฉาก แต่ผู้ชมต้องจินตนาการประกอบว่าตัวละครกำลังแสดงอยู่ในสถานที่ต่างๆ ทั้งบ้าน วัง ป่า ถ้ำ ฯลฯ หรือการแสดงที่ต้องสู้รบ ขี่ม้า เวทมนตร์ อิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ ผู้ชมต้องใช้จินตนาการเช่นกัน

แม้ว่าเท่งตุ๊กจะกลับมามีบทบาทในการสร้างเสริมจินตนาการอยู่ แต่ในยุคดังกล่าวมีสื่อโทรทัศน์มาช่วยตีกรอบของการสร้างจินตนาการทั้งของนักแสดงและผู้ชม เพราะละครจักรๆวงศ์ ที่นำอานิทานหรือตำนานพื้นบ้านมาผลิตซ้ำทางโทรทัศน์ทำให้ผู้ชมเห็นภาพต่างๆโดยไม่ต้องจินตนาการ ดังนั้น จึงส่งผลต่อการจินตนาการของนักแสดงและผู้ชมที่จะมีภาพจากโทรทัศน์มาเป็นแนวทางในการจินตนาการของตนเอง บทบาทหน้าที่นี้จึงคลี่คลายลงจากการถูกวางแนวทางจากสื่อมวลชนเช่นโทรทัศน์

### 7.3.3 **บทบาทหน้าที่หายไปในยุคสพส.**

#### 7.3.3.1 **บทบาทด้านการเชื่อมระหว่างโลกนอกชุมชนกับโลกในชุมชน**

เนื่องจากบ้านเจ้าหลาวกลายเป็นเมืองแห่งการท่องเที่ยว มีความทันสมัย เป็นสังคมเปิด คนเดินทางเข้าออกชุมชนเป็นจำนวนมาก รวมทั้งมีคนต่างถิ่นเข้ามาตั้งรกรากด้วยเช่นกัน ดังนั้น การมาฝึกเท่งตุ๊กเพื่อใช้เป็นช่องทางในการเดินทางออกไปเปิดโลกทัศน์นอกชุมชนจึงหายไป ในขณะเดียวกัน คนภายนอกชุมชนก็ไม่ได้รู้จักบ้านเจ้าหลาวโดยผ่านสื่อเท่งตุ๊กที่มาแสดงอีกต่อไป การรู้จักบ้านเจ้าหลาวสามารถเดินทางเข้ามาเรียนรู้ ทำความรู้จักชุมชนได้เลย บทบาทของเท่งตุ๊กในด้านการเชื่อมระหว่างโลกนอกชุมชนกับโลกในชุมชนจึงหายไป

### 7.3.4 **บทบาทหน้าที่เพิ่มใหม่ในยุคสพส.**

#### 7.3.4.1 **บทบาทหน้าที่ด้านสุขภาพ**

เมื่อเท่งตุ๊กมาร่วมโครงการกับ สพส. ซึ่งชูธงเรื่องการนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ในมิติของสุขภาพ เท่งตุ๊กจึงเพิ่มบทบาทหน้าที่ด้านสุขภาพ ซึ่งในอดีตแม้ว่าเท่งตุ๊กจะทำบทบาทหน้าที่นี้บ้าง แต่ยังไม่มีการตระหนักถึงเรื่องนี้ จากเอกสารที่คณะทำงานโครงการเท่งตุ๊กสุขที่ได้รำจัดทำขึ้นหลังจากสิ้นสุดการดำเนินโครงการ (2549) ทำให้เราพบว่าเท่งตุ๊กมีบทบาทหน้าที่ในมิติสุขภาพ ดังนี้

***มิติด้านร่างกาย*** สำหรับผู้ที่มาฝึกเท่งตุ๊ก โดยเฉพาะการรำที่ต้องมียกแขน ยกไหล่ บิดเอว ฯลฯ ถือว่าเป็นการออกกำลังกายที่ดี ป้องกันโรคปวดเมื่อย ช่วยในการรักษารูปร่าง ศิลปินเท่งตุ๊กจึงมีทรวดทรงที่สะโอดสะอง แม้ว่าจะมีอายุมากแล้ว ร่างกายก็ยังแข็งแรง ไม่เจ็บป่วยด้วยโรคร้าย

***มิติด้านจิตใจ*** สำหรับผู้ที่มาฝึกเท่งตุ๊ก การได้มาร้อง มารำ บางครั้งก็เป็นการหลีกหนีความซ้ำซากจำเจในชีวิตประจำวัน ได้แสดงอารมณ์ได้อย่างเต็มที่ ถือว่าเป็นการปลดปล่อยความเครียดวิธีหนึ่ง เพราะการมาฝึกหรือมาเล่นเท่งตุ๊ก นักแสดงต้องสวมบทบาทเป็นผู้อื่น ก่อนการแสดงก็ต้องทำสมาธิ ทำจิตใจให้สงบ จึงจะสามารถฝึกหรือเล่นได้ดี ส่วนด้านผู้ชม การมาดูเท่งตุ๊กถือว่าเป็นการผ่อนคลายความเครียด ความเหน็ดเหนื่อยจากการงาน และได้รับความเพลิดเพลินจากท่ารำ เสียงร้องและเสียงดนตรี

***มิติด้านสังคมและสิ่งแวดล้อม*** เท่งตุ๊กช่วยในการสร้างสายสัมพันธ์ระหว่างคนในชุมชน ทั้งระหว่างผู้ที่มาฝึกเท่งตุ๊กด้วยกัน ระหว่างศิลปินกับผู้ชม และความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มผู้ชมด้วยกันเอง ด้วยผลจากการเลือกตั้งประกอบกับชีวิตชาวบ้านที่มุ่งทำมาหากิน ทำให้ต่างไม่มีเวลาหันหน้าพูดจากัน การมีกิจกรรมทั้งการฝึก การประกวด การแสดงเท่งตุ๊กล้วนดึงคนเข้ามาพูดคุยกันในบรรยากาศที่เป็นมิตรมากขึ้น เช่น เวลาฝึก พ่อแม่ต่างก็มารับส่ง มาชม มาให้กำลังใจ ทำให้ได้พบปะกัน พูดคุยกันมากขึ้น ก่อให้เกิดความเข้าใจมากขึ้น

***มิติด้านจิตวิญญาณ*** เท่งตุ๊กทำหน้าที่เป็นที่พึ่งทางใจของชาวบ้าน ยามเดือดร้อนเมื่อชาวบ้านบนในเรื่องที่สำคัญกับเจ้าพ่อหัวแหลม ก็ต้องแก้บนด้วยเท่งตุ๊ก รวมถึงความเชื่อเรื่องคุณครู พ่อปู่ฤาษี ก็ล้วนแต่เป็นที่พึ่งทางใจของชาวบ้านทั้งสิ้น

7.3.4.2 **บทบาทหน้าที่ในการสมานรอยร้าวในชุมชนและสร้างความสัมพันธ์ในชุมชน**

จากเดิมชุมชนมีการแตกแยกกัน อันเนื่องมาจากการเลือกตั้ง ซึ่งเป็นมิติการเมือง รวมถึงการใช้ชีวิตแบบต่างคนต่างอยู่ การที่มีลูกหลานมาฝึกเท่งตุ๊กเปิดโอกาสให้พ่อแม่ได้มาพูดคุยกันมากขึ้น ทำให้รอยร้าวในชุมชนหายไป นอกจากนี้ยังช่วยสร้างความสัมพันธ์ให้แก่เด็กรุ่นใหม่ เพราะบางทีเด็กอยู่หมู่บ้านเดียวกัน แต่ไม่รู้จักกัน เพราะเรียนต่างโรงเรียนกัน ไม่เคยมาวิ่งเล่นกัน

*"ชาวบ้านแต่ก่อนแตกแยกกันเป็นฝักเป็นฝ่าย เพราะการเลือกตั้ง พี่น้องยังไม่พูดกันเลย พอเรามาทำโครงการนี้ เอาเด็กๆ จากหลายๆ บ้านมาเรียนรวมกัน เวลาลูกมาเรียน พ่อแม่ก็ต้องตามมารับส่ง มาคอยดู ให้กำลังใจ พอหลายวันเข้าก็คุยกัน กลับมาสนิทกันเหมือนเดิม พอเราจัดกิจกรรม เช่น ประกวด เราแต่งผม แต่งหน้าคนเดียวไม่ไหวหรอก ผู้ปกครองเด็กๆ ก็ต้องมาช่วย คนเราน่ะพอทำงานด้วยกัน ก็กลับมาคุยกัน สนิทกันเหมือนเดิมได้"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

**7.3.4.3 บทบาทหน้าที่ด้านอัตลักษณ์**

ในการต่อสู้กับความหมายที่คนอื่นมักจะนิยามให้ว่า "เท่งตุ๊ก เชย ไม่ทันสมัย" ศิลปินจึงสร้างความหมายใหม่ว่า เท่งตุ๊กนั้นเป็นอัตลักษณ์ของหมู่บ้านเจ้าหลาว เวลาที่คนนึกถึงเจ้าหลาวคนก็จะนึกถึงเท่งตุ๊กของที่นี่ อัตลักษณ์นี้นอกจากจะสะท้อนจากท่ารำ การร้อง ที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองที่แตกต่างจากเท่งตุ๊กแถบอื่นแล้ว อัตลักษณ์ยังสะท้อนอยู่ในสำเนียงการพูดแบบคนเมืองจันทร์ ที่จะพูดแบบห้วน เหน่อ มีเสียงฮิ หรือสะท้อนอยู่ในภาษา เช่น ตัวกระแต (นางอิจฉา) เอาได้ (ใช้ได้) เบิกบาน (มากมาย) รวมถึงคำว่าเท่งตุ๊ก เป็นต้น บทบาทนี้ได้รับการยอมรับเป็นอย่างดียามเมื่อไปแสดงนอกชุมชน หรือแสดงให้คนต่างถิ่นชม

*"เท่งตุ๊กมันเป็นเอกลักษณ์ของที่นี่ ผมว่าถึงมันจะคล้ายละครชาตรีที่อยุธยา แต่มันก็มีรายละเอียดที่แตกต่างกัน ของที่นี่เขามีแค่ 4 ชิ้น ทางโน้น (อยุธยา) เขามีระนาดมารับด้วย เวลาร้องจังหวะ ท่ารำ มันก็จะต่างกัน ที่นี่เขาจะติดเหน่อนิดๆ มันเป็นเอกลักษณ์ของเขา"*

(นักท่องเที่ยวจากอยุธยา, สัมภาษณ์ 20 ตุลาคม 2550)

นอกจากเท่งตุ๊กจะแสดงอัตลักษณ์ของชุมชนแล้ว เท่งตุ๊กแต่ละคณะก็มีอัตลักษณ์ที่ไม่เหมือนกัน โดยทั้งป้าอำนวยและป้าสาครต่างก็ตระหนักถึงความแตกต่างเหล่านี้ เช่น เมื่อนักวิจัยไปคุยกับป้าอำนวย ป้าอำนวยบอกว่า เท่งตุ๊กของป้าไม่เหมือนของป้าสาคร เช่น มีบทร้องรำออกคุณครูไม่เหมือนกัน ท่ารำที่มีความแตกต่างกัน ในขณะที่ป้าสาครก็บอกกับผู้วิจัยเช่นเดียวกันว่าบทร้องคุณครูและท่ารำออกคุณครูไม่เหมือนกัน มีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปในบางจุด นอกจากนี้ ป้าสาครยังบอกอีกว่า คณะของตนมีความแตกต่างจากคณะของป้าอำนวยตรงช่องทางการแสดง คือ ป้าสาครจะเน้นงานแก้บนและมักจะเล่นเป็นเรื่องอยู่ในชุมชนมากกว่า ในขณะที่

คณะของป้าอำนวยจะเน้นการไป “รำโชว์” ในงานต่างๆ ทั้งในและนอกชุมชน เช่น งานในตัวจังหวัด งานประจำที่แหลมเสด็จ งานต้อนรับคนมาเยี่ยมชมต่างๆ ซึ่งเมื่อผู้วิจัยได้คุยกับศิลปินอาวุโสท่านอื่นๆ ทุกคนก็บอกว่าทั้งสองคณะมีความแตกต่างกัน แต่หากไปถามผู้ชมรุ่นใหม่จะไม่ทราบถึงความแตกต่างนี้

**7.3.4.4 บทบาทหน้าที่ด้านการท่องเที่ยว**

เท่งตุ๊กถูกนำไปใช้ในการเชิญชวนให้คนมาเที่ยวบ้านเจ้าหลาว ทั้งในเอกสารแนะนำนักท่องเที่ยว หรือในเว็บไซต์ของจังหวัดจันทบุรี หรือการที่เท่งตุ๊กได้ไปแสดงในงานที่จัดขึ้นเพื่อการท่องเที่ยว เช่น งาน 131 ปีแหลมเสด็จเมื่อเดือนตุลาคม 2550 ที่จัดขึ้นเพื่อเชิญชวนให้นักท่องเที่ยวมาเที่ยวแหลมเสด็จ การได้ไปแสดงในพื้นที่ของการท่องเที่ยวก็เพื่อเป็นสิ่งจูงใจให้คนมาท่องเที่ยวนั่นเอง นอกจากนี้ ศิลปินยังคิดถึงการขยายบทบาทหน้าที่ด้านการท่องเที่ยว เช่น การไปรำในร้านอาหาร รำต้อนรับนักท่องเที่ยวในโรงแรม รำต้อนรับกลุ่มสัมมนาที่มาจัดที่บ้านเจ้าหลาว เป็นต้น

**7.3.4.5 บทบาทหน้าที่ในการสร้างเสริมประสบการณ์นอกห้องเรียน**

เท่งตุ๊กช่วยสร้างเสริมประสบการณ์นอกห้องเรียน อย่างน้อยก็ทำให้เด็กๆ ทราบว่า ความรู้มิได้จำกัดอยู่แต่ในห้องเรียนเท่านั้น แต่ความรู้ที่มีอยู่ในชุมชนยังมีอีกมากมายที่เป็นประสบการณ์นอกห้องเรียน เพียงแค่มาฝึกเท่งตุ๊ก นอกจากวิชาศิลปะ การร้อง การรำ จังหวะดนตรี ยังต้องเรียนวิชาภาษาไทย เรียนวรรณคดี กลอนบทละคร สัมผัส ภาษา เรียนวิชาพระพุทธศาสนา ทั้งการสวดมนตร์แบบภาษาไทยและบาลี รวมถึงยังเรียนรู้เรื่องบุคลิกภาพ การแต่งกาย การวางตัว ฯลฯ

> *“เรียนเท่งตุ๊กกว่าจะเป็นมันยาก ต้องมาเริ่มตั้งแต่ฝึกยืน จับจีบ รำ หลังจากนั้นจึงรำตามจังหวะดนตรี ต้องฟังทำนองด้วย นี่แค่เริ่มนะ ถ้าพอเป็นแล้ว ก็จะไปรำออกคุณครูอันนี้ต้องร้องด้วย เด็กส่วนใหญ่รำได้ แต่ร้องไม่ค่อยได้ ร้องมันจะยาก เสียงเด็กเขายังไม่ค่อยมีพลังเสียง ต่อไปก็มาเล่นเข้าเรื่องกัน ก็มาสอนว่าเรื่องมันมีเรื่องอะไรบ้าง มาแจกบทที่นี่มีบทร้องเหมือนกัน ร้องเป็นบทละคร พอจะไปเล่นก็มีเครื่องแต่งตัว โอ๊ย สารพัด เราก็ต้องสอนให้หมด มันเยอะ สาธยายเป็นวันๆ ถ้าจะบอกว่าต้องเรียน ต้องรู้อะไรกันบ้าง”*
>
> (อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

7.3.4.6 **ด้านการสร้างความสัมพันธ์ในครอบครัว**

การมาฝึกเรียนเท่งตุ๊กนั้นช่วยสร้างความสัมพันธ์ในครอบครัว ตั้งแต่กระบวนการฝึกซ้อมที่ผู้ปกครองต้องมารับส่ง บางคนมานั่งให้กำลังใจบุตรหลานของตน หรือในกิจกรรมที่ปักชุดเท่งตุ๊ก ทั้งแม่และลูกต่างช่วยกันเลือกลาย เลือกผ้า ช่วยกันปัก เพื่อจะได้ชุดที่สวยงามสำหรับใส่ในการแสดง หรือเมื่อถึงวันประกวดการรำเท่งตุ๊กทั้งสองครั้ง ผู้ปกครองก็เข้ามามีส่วนทั้งเรื่องช่วยแต่งหน้า ช่วยแต่งตัว ช่วยซื้อดอกไม้ให้กำลังใจบุตรหลาน การมาเชียร์หน้าเวทีการประกวด การกระทำต่างๆ ดังที่กล่าวมาล้วนเป็นตัวอย่างของการมีกิจกรรมทำร่วมกันของสมาชิกในครอบครัวอันนำไปสู่การตอกย้ำความสัมพันธ์ในครอบครัวให้แน่นฟ้นมากขึ้น

*"เด็กๆ เขามาปักผ้า จี๊ดว่าดีนะ ลายที่ป้าให้ปักก็เป็นลายง่ายๆ ลายหมากรุก ลายสี่เหลี่ยม ลายแทยง ลายขนมเปียกปูน แต่บางทีเด็กเขาก็ออกแบบกันเอง แต่บางคนมีแม่ช่วย บางทีลูกอยากทำลายนี้ แม่อยากทำอีกลายหนึ่งก็มี มันช่วยสร้างความสัมพันธ์ในครอบครัวได้นะ แม่ลูกหันหน้ามาคุยกัน มาช่วยกันปักชุด มีกิจกรรมทำร่วมกัน"*

(วรินทร เบ้าทอง, สัมภาษณ์ 12 เมษายน 2550)

*"ป้านวยเขาทำโครงการแบบนี้ดี ผมสนับสนุน มีอะไรช่วยเต็มที่ อย่างลูกสาวผมยังเล็ก วันนี้มาทำกิจกรรม เขาอยากมา ผมก็มาส่ง เขาจะได้มีกิจกรรมทำร่วมกับเพื่อนอย่างตอนเขาหัด ถ้าว่างก็มาดู ส่วนใหญ่แม่เขาจะมาดู จะช่วยจัดการ เพราะเขายังเล็กกว่าเพื่อน"*

(ผู้ปกครองน้องมายด์, สัมภาษณ์ 28 มีนาคม 2549)

*"ถ้าให้ป้าทำคนเดียว ป้าคงทำไม่ไหวหรอก นี่มีคนมาช่วยหลายคน อย่างคนไหนมีลูกมีหลานมาประกวด เขาก็ต้องช่วยแต่งหน้า แต่งตัว ก็กลัวกันนะว่าลูกเราจะสวยสู้คนอื่นไม่ได้*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

7.3.4.7 **ด้านการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างคนสองวัย (วัยชรา-วัยเด็ก)**

เนื่องจากการฝึกสอนเท่งตุ๊กนั้น ศิลปินผู้ฝึกสอนเป็นผู้สูงอายุ ในขณะที่ผู้เรียนนั้นยังอยู่ในวัยเด็ก คือ อายุตั้งแต่ 5 -12 ปี การมีกิจกรรมฝึกสอนเท่งตุ๊กจึงเป็นโอกาสที่ผู้สูงอายุและเด็กจะได้คุยกันมีปฏิสัมพันธ์กัน ซึ่งนำไปสู่การสร้างความสัมพันธ์ที่ดี เพราะก่อนที่จะมีกิจกรรมฝึกสอนเท่ง

ตุ๊ก ผู้สูงอายุก็จะอยู่กลุ่มผู้สูงอายุ จะไม่ค่อยได้มาพูดคุยกับเด็กมากนัก เช่นเดียวกัน เด็กก็จะเล่นอยู่ในกลุ่มของพวกเด็กๆ ดังนั้น การฝึกสอนเท่งตุ๊กจึงเปิดพื้นที่ให้คนแก่และเด็กได้มาเจอกันมีปฏิสัมพันธ์กัน มีความเข้าใจกันมากยิ่งขึ้น ไม่เกิดช่องว่างระหว่างวัย

*"ก่อนจะมาสอนพวกเด็กๆ ไม่ค่อยได้สนใจเรื่องของเด็ก เพราะอย่างมีหลาน พ่อแม่เขาก็เลี้ยงกัน แต่พอได้มาหัดเด็กๆ ช่วงแรกดูขลุกขลักหน่อย ช่วงปรับตัวเข้าหากัน เพราะเด็กเขาไม่เหมือนผู้ใหญ่ จะมานั่งนิ่งๆ เรียบร้อยคงไม่ได้ เราต้องเข้าใจเด็กเหมือนกัน ต้องค่อยๆ สอนกันไป"*

(อำนวย สุธาโร, สัมภาษณ์)

*"ตอนแรกก่อนจะรียน นึกว่ามาเรียนกับยาย ยายจะดุ แต่ยายไม่ดุ ยายใจดี"*

(ด.ญ. ธนาภา ดิสสร, สัมภาษณ์ 21 กันยายน 2550

ในแง่ของบทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เราจะเห็นบทบาทหน้าที่ในลักษณะที่เป็นพลวัตร (Dynamic) โดยมีประเด็นสำคัญสรุป ดังนี้

1. เมื่อพิจารณาในอดีต เท่งตุ๊กมีบทบาทหน้าที่ต่อชุมชนอย่างหลากหลาย ซึ่งการทำหน้าที่ที่หลากหลายและผูกขาด ไม่มีสื่ออื่นหรือสถาบันอื่นมาทำหน้าที่แทนได้ ทำให้เท่งตุ๊กมีสถานภาพสูงในชุมชน

2. การที่เท่งตุ๊กยังไม่สูญหายไปจากชุมชน แม้ว่าจะมีแรงปะทะจากภายนอกเข้ามา เพราะว่าเท่งตุ๊กยังคงมีบทบาทหน้าที่บางอย่างที่สถาบันอื่นหรือสิ่งอื่นมาทดแทนไม่ได้ หรืออาจจะแทนกันได้ แต่เท่งตุ๊กทำหน้าที่นี้ได้ดีที่สุด คือ หน้าที่ด้านการเป็นที่ยึดเหนี่ยวและเป็นที่พึ่งทางจิตใจ หรือหน้าที่ในการแก้บนกับเจ้าพ่อหัวแหลมในฐานะของโปรดของเจ้าพ่อ ดังนั้น ความยั่งยืนของเท่งตุ๊กจึงมีความสัมพันธ์กับความยั่งยืนของเจ้าพ่อหัวแหลมด้วยเช่นกัน

3. บทบาทหน้าที่ที่เคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงนี้ (Dynamic) ส่วนหนึ่งมาจากบริบทชุมชนที่เปลี่ยนแปลงไป ซึ่งเห็นได้ชัดจนในยุคต่อสู้ ที่บทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กมีการปรับเปลี่ยนในเชิงลดทอนเป็นอย่างมาก แต่พอถึงยุค สพส. แม้ว่าบริบทชุมชนจะมีการเปลี่ยนแปลง แต่หากมีการปรับกระบวนการสืบทอดใหม่ ก็สามารถพลิกเหลี่ยมมุมบทบาทหน้าที่ขึ้นมาได้อย่างหลากหลาย บทบาทหน้าที่บางอย่างอาจจะต้องหายไปตามสภาพสังคม แต่ก็ยังมีบทบาทหน้าที่ที่เพิ่มใหม่อีก

หลายประการ การปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ของสื่อสื่อพื้นบ้าน แสดงให้เห็นในมิติของอำนาจในการต่อรองกับปัจจัยภายนอกของสื่อพื้นบ้าน

# บทที่ 5

# สรุปผลการวิจัย

การศึกษาเรื่อง “การสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊ก จังหวัดจันทบุรีเพื่อเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชน” ผู้วิจัยใคร่ขอสรุปผลการศึกษาเรียงตามประเด็นต่อไปนี้

8. บทบาทของผู้วิจัยในฐานะปัจจัยภายนอกในการหนุนเสริมการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน การส่งเสริมสถานภาพและการประสานรอยร้าวทางวัฒนธรรม
9. บริบทชุมชนที่ส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กทั้งในฐานะที่เป็นปัจจัยเอื้อและปัจจัยอุปสรรค
10. การสืบทอดองค์ประกอบของเท่งตุ๊กตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า
11. สถานภาพของเท่งตุ๊กที่ส่งผลต่อการสืบทอดในยุคสมัยที่ต่างกัน
12. กระบวนการสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กรูปแบบต่างๆ
    5.1 การสืบทอดแบบคาราวานกิจกรรม/ Praxis
    5.2 การปรับตัวของกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊ก
        5.2.1 การปรับโครงสร้างองค์กร
        5.2.2 การปรับการรับสมาชิก
        5.2.3 การปรับแรงจูงใจในการเข้าสู่องค์กร
        5.2.4 การปรับรูปแบบการสอน
        5.2.5 การปรับวิธีการสอน
        5.2.6 การปรับความหมาย
        5.2.7 การปรับศิลปิน (Sender)
        5.2.8 การปรับเนื้อหา (Message)
        5.2.9 การปรับพื้นที่ ช่องทาง วาระโอกาส (Channel)
        5.2.10 การปรับผู้ชม (Receiver)
        5.2.11 การปรับต้นทุน
        5.2.12 การปรับการมีส่วนร่วม
13. บทบาทหน้าที่ในลักษณะที่เป็นพลวัตรของเท่งตุ๊กที่มีต่อการเสริมสร้างความเข้มแข็งแก่ชุมชน
14. การแตกตัวทางวัฒนธรรมของสื่อพื้นบ้านเมื่อปะทะกับปัจจัยภายนอก

**1. บทบาทของผู้วิจัยในฐานะปัจจัยภายนอกในการหนุนเสริมการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน การส่งเสริมสถานภาพและประสานรอยร้าวทางวัฒนธรรม**

ในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยมีบทบาทในฐานะคนนอกหรือปัจจัยภายนอก (Exogenous factor) ที่เข้าไปช่วยหนุนเสริมการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน บทบาทของผู้วิจัยดังกล่าวจึงทำให้งานวิจัยชิ้นนี้มีความแตกต่างจากงานวิจัยในสาขาอื่น เช่น งานวิจัยในสาขามานุษยวิทยาที่ผู้วิจัยจะไม่เข้าไปเปลี่ยนแปลงสื่อพื้นบ้านและค่อนข้างจะมองการเปลี่ยนแปลงของชุมชนรวมทั้งสื่อพื้นบ้านที่มาจากปัจจัยภายนอกด้วยสายตาที่ไม่ไว้วางใจมากนัก ในขณะที่งานวิจัยสื่อพื้นบ้านในสาขาคติชนจะเน้นการเก็บรวบรวมสื่อพื้นบ้านมากกว่า

ในการเข้าไปศึกษานั้น ผู้วิจัยมิได้มองศิลปินว่าเป็นเพียงแค่กลุ่มเป้าหมาย (Target) ที่เราจะเข้าไปศึกษาเท่านั้น แต่มองศิลปินในฐานะผู้มีส่วนร่วมในกระบวนการวิจัยทั้งในการแสวงหาการสร้างและการตรวจสอบองค์ความรู้ที่เกิดขึ้น และที่สำคัญแม้ว่าผู้วิจัยจะเป็นคนนอกชุมชนแต่ในการดำเนินงาน ผู้วิจัยยึดหลักสิทธิทางวัฒนธรรมที่เน้นการตัดสินใจที่มาจากศิลปินหรือชุมชน ซึ่งสะท้อนถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างผู้วิจัยกับศิลปินและคนในชุมชนซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายในการศึกษา ขั้นตอนหนึ่งที่แสดงให้เห็นชัดเจนของการมีส่วนร่วมทั้งในการสร้างองค์ความรู้และตรวจสอบองค์ความรู้ คือ การจัดเวทีคืนข้อมูลของผู้วิจัย ซึ่งเป็นการสะท้อนความคิด มุมมองที่ผ่านกระบวนการใคร่ครวญหรือตรึกตรอง (Reflexivity) ที่ช่วยหล่อหลอมความเข้าใจร่วมกันทั้งระหว่างผู้วิจัยและกลุ่มผู้มีส่วนได้เสียอื่นๆ ในชุมชน และที่สำคัญคือช่วยหล่อหลอมความเข้าใจระหว่างกลุ่มผู้มีส่วนได้เสียด้วยกันโดยเฉพาะกลุ่มศิลปินด้วยกันเอง

ผู้วิจัยมิได้มีบทบาทเพียงแค่การเข้าสนาม (Field) ไปศึกษาสื่อพื้นบ้านแบบคนนอกเท่านั้น แต่ผู้วิจัยยังมีบทบาทในการเข้าไปจุดประกายความคิด เสริมปัญญาของศิลปิน ผลักดันกิจกรรมต่างๆ ในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน รวมทั้งบทบาทในการให้คำปรึกษา ให้กำลังใจในการทำงาน ทั้งนี้ผู้วิจัยควรกล่าวด้วยว่า ศิลปินและคนในชุมชนก็มีบทบาททั้งในการจุดประกายความคิดและเสริมปัญญาแก่ผู้วิจัยด้วย ผู้วิจัยมิได้เข้าไปศึกษาศิลปินฝ่ายเดียว แต่ทั้งผู้วิจัยและศิลปินต่างศึกษากันและกันซึ่งเป็นความสัมพันธ์แบบสองทาง ดังนั้น การวิจัยมิใช่เพียงแค่การไปเก็บข้อมูล แต่เป็นกระบวนการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกันระหว่างผู้วิจัยและศิลปิน/ คนในชุมชน กระบวนการดังกล่าวจึงช่วยพัฒนาทั้งผู้วิจัยและศิลปิน/ คนในชุมชนทั้งในด้านความรู้และความสัมพันธ์

ในการเข้าสนามของผู้วิจัยนั้นก่อให้เกิด “แรงกระเพื่อม” ขึ้นในชุมชน และด้วยกระบวนการวิจัยที่ต้องอาศัยเครื่องมือการสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่มทั้งแบบทางการและไม่เป็น

ทางการ การเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมที่ศิลปินจัดไม่ว่าจะเป็นกิจกรรมการฝึกซ้อม การแสดง การประกวด การไหว้ครู ฯลฯ หรือกิจกรรมของชาวบ้าน เพียงแค่การมีคนนอกอย่าง “ผู้วิจัย” เข้าไปมีส่วนร่วมด้วย ก็ดูเหมือนว่างานนั้นจะมีความสำคัญเพิ่มมากขึ้น ดังนั้น ผู้วิจัยจึงถือว่าเป็นสื่อบุคคลภายนอกชุมชนที่มีส่วนในการสร้างเสริมสถานภาพ (Status conferral) ของเท่งตุ๊กให้สูงขึ้น รวมทั้งการที่ผู้วิจัยได้มีโอกาสพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นทั้งกับศิลปิน ผู้นำชุมชน ชาวบ้าน ด้วยกระบวนการที่เปิดโอกาสให้ศิลปินและคนในชุมชนได้เล่าสะท้อนความคิดและประสบการณ์เกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน (Reflective) ทำให้ศิลปิน/ชาวบ้านได้ย้อนหวนคิด ทบทวนไตร่ตรองถึงความสำคัญของสื่อพื้นบ้าน รวมทั้งเข้าใจถึงสถานภาพและสภาพปัญหาในปัจจุบัน จนนำไปสู่การเล็งเห็นถึงความสำคัญของการที่สมาชิกทุกภาคส่วน (Stakeholder) จะมาร่วมมือกันเพื่อสืบทอดเท่งตุ๊กต่อไป

ความโดดเด่นของงานวิจัยชิ้นนี้ คือ การจัดเวทีคืนข้อมูลภายหลังจากที่ผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสืบทอดเท่งตุ๊ก ข้อมูลที่ผู้วิจัยนำเสนอนั้นจะทำให้ชุมชนเห็นภาพรวมของข้อมูลทั้งหมดที่ผ่านการจัดระบบและตีความมาจากผู้วิจัย ไม่ใช่เห็นแบบกระจัดกระจายหรือแบบแยกส่วน การเปิดเวทีจึงมีประโยชน์ คือ นอกจากจะเปิดโอกาสให้ชุมชนได้ทบทวน ตรวจสอบรับทราบสภาพปัญหาและแนวทางการสืบทอดของแต่ละฝ่ายแล้ว ยังมีประโยชน์ในการนำข้อมูลที่ได้รับนั้นไปใช้ประโยชน์ในการวางแผนหาแนวทางการสืบทอดสื่อพื้นบ้านให้ยั่งยืนต่อไป

นอกจากนี้ ในงานวิจัยชิ้นนี้ยังพบผลที่น่าสนใจ คือ บทบาทของผู้วิจัยที่เข้าไปช่วยประสานรอยร้าวหรือความขัดแย้งทางวัฒนธรรม ผู้วิจัยมิใช่เป็นเพียงแค่ปัจจัยภายนอก (External intervention) ที่มีส่วนร่วมในกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กของป้าอำนวยทั้งในฐานะผู้ประสานงานภาคของ สพส. (Node) และในฐานะของผู้วิจัยเท่านั้น แต่ผู้วิจัยยังมีบทบาทในการช่วยประสานรอยร้าวหรือความขัดแย้งระหว่างศิลปิน 2 กลุ่มที่ต่างมี “ทาง” ของตนเอง นั่นคือ ป้าอำนวย สุธาโร และป้าสาคร ชำนาญชล เดิมศิลปินทั้งสองฝ่ายต่างมีทัศนะที่ขัดแย้งกัน และต่างเห็นว่า “ทาง” ของตนดีกว่า “ทาง” ของอีกฝ่าย นั่นคือ ป้าอำนวยสืบทอดเท่งตุ๊กโดยเน้นมิติสังคมวัฒนธรรม ในขณะที่ป้าสาครเน้นสืบทอดเท่งตุ๊กในมิติเศรษฐกิจ ซึ่งเป็นการคิดแบบเปรียบเทียบ (Comparison) และจัดลำดับสูงต่ำ(Hierachy) ทั้งนี้ ทั้งสองฝ่ายต่างยึดย่าโอ๋เป็นต้นแบบ แต่เท่งตุ๊กในยุคย่าโอ๋ซึ่งอยู่ในยุคดั้งเดิมนั้นทำหน้าที่ได้หลายมิติ (Multi-function) คือ ได้ทั้งมิติเศรษฐกิจและมิติวัฒนธรรม เพราะมีต้นทุนสูง แต่เมื่อมาถึงยุคปัจจุบัน ด้วยต้นทุนที่มีจำกัด ทั้งสองคณะต่างเลือกสืบทอดมิติใดมิติหนึ่งเท่านั้น และต่างคิดว่ามิติที่ตนกำลังสืบทอดนั้นดีกว่าอีกมิติหนึ่งจนนำไปสู่ความขัดแย้ง แต่ด้วยบทบาทของผู้วิจัยในฐานะคนกลางหรือ “มือที่สาม” ที่นำข้อมูลการสืบทอดเท่งตุ๊กทั้งยุคดั้งเดิม

ของย่าโอ๋และการสืบทอดของทั้งป้าอำนวยและป้าสาครมานำเสนอให้ทั้งสองฝ่ายรับทราบ พร้อมทั้งชี้ให้เห็นจุดเหมือนและจุดต่างของแต่ละฝ่าย และประโยชน์ของความร่วมมือกันซึ่งจะย้อนรอยไปสู่ยุคดั้งเดิมที่จะทำให้เท่งตุ๊กกลับมามีบทบาททั้งมิติเศรษฐกิจและมิติสังคมวัฒนธรรม ในที่สุดศิลปินทั้งสองฝ่ายจึงยอมรับการดำรงอยู่หรือยอมรับ “ทาง” ของกันและกันแบบเสมอภาคเท่าเทียมกัน และนำไปสู่ความร่วมมือกันในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านต่อไป

2. **บริบทชุมชนมีทั้งปัจจัยเอื้อและปัจจัยที่เป็นอุปสรรคต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน**

เนื่องด้วยงานวิจัยชิ้นนี้ใช้แนวทางของวัฒนธรรมศึกษาที่ให้ความสำคัญต่อการศึกษาบริบทชุมชน เนื่องจากสื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นวัฒนธรรมของชุมชนย่อมมิได้เกิดขึ้นมาโดดๆ แต่มีความสัมพันธ์กับบริบทชุมชนอย่างใกล้ชิด

บริบทชุมชนและสื่อพื้นบ้านมีความสัมพันธ์ที่ส่งผลกระทบต่อกันและกัน โดยระดับผลกระทบของบริบทชุมชนที่มีต่อสื่อพื้นบ้านจะสะท้อนให้เห็นจากอำนาจการต่อรองของศิลปินในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน จากยุคอดีตที่สื่อพื้นบ้านมีความรุ่งเรือง ศิลปินมีอำนาจในการต่อรองมาก แต่บางยุค อำนาจในการต่อรองนั้นก็ลดน้อยถอยลงจนน่าใจหาย

ในยุคดั้งเดิม บริบทชุมชนเอื้อต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้านอย่างมาก ด้วยสภาพทางภูมิศาสตร์ที่ด้านหน้าติดทะเล ด้านหลังเป็นเขา ทำให้การคมนาคมลำบาก จึงส่งผลให้ชุมชนกลายเป็นสังคมปิด การเป็น**สังคมปิด**มีส่วนทำให้การสืบทอดสื่อพื้นบ้านเป็นไปอย่างเข้มแข็งหลายประการ ที่เห็นชัดเจน คือ การเป็นแรงจูงใจให้ผู้หญิงนั้นมาสืบทอดสื่อพื้นบ้านเพื่อใช้เป็นสื่อในการเดินทางไปเรียนรู้โลกนอกชุมชน นอกจากนี้ การเป็นสังคมปิดส่งผลให้ศิลปินมีอำนาจในการต่อรองมากในฐานะผู้รู้ของชุมชนจากการได้มีโอกาสเดินทางไปแสดงในที่ต่างๆ ได้มีโอกาสสะสมองค์ความรู้เกี่ยวกับโลกภายนอก ในขณะที่คนในชุมชนคนอื่นๆ ไม่มีโอกาสทำเช่นนั้น ศิลปินจึงไม่ได้เป็นเพียงแค่ศิลปินที่สร้างความบันเทิง แต่ยังเป็นผู้นำความคิด เป็นที่ปรึกษาและเป็นครูของคนในชุมชนด้วย

ในขณะที่**การศึกษา**ของคนในชุมชนยุคนั้น เรียนเพียงแค่อ่านออกเขียนได้ตามที่รัฐกำหนด ดังนั้น เมื่อเรียนจบเพียงแค่ประถม 4 หรือประถม 6 จึงมีเวลาว่าง จึงเป็นปัจจัยส่งเสริมในการใช้เวลาว่างนั้นมาหัดละคร นอกจากนี้ พื้นที่ในการหัดละครยังเป็น**พื้นที่สาธารณะ**ที่เปิดโอกาสให้ผู้หญิงได้มารวมตัวช่วยเหลือเกื้อกูลสร้างสายสัมพันธ์กัน เมื่อสถาบันโรงเรียนในยุคอดีต

สอนกันเพียงแค่ 4 ปีหรือ 6 ปี การมาเรียนเท่งตุ๊ก คือ การเรียนนอกห้องเรียน ทำให้ผู้ที่มาเรียนทั้งหญิงและชายสามารถพัฒนาตนเองต่อไปได้

นอกจากนี้ การมี**พื้นที่สาธารณะในชุมชนที่รองรับสื่อพื้นบ้าน** ได้แก่ การมีงานประเพณี ทั้งงานวัด งานบวช งานแก้บน โดยเฉพาะการบนเจ้าพ่อหัวแหลม ความรุ่งเรืองของพื้นที่ดังกล่าวจึงส่งผลต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน เพราะสื่อพื้นบ้านใช้พื้นที่เหล่านั้นเป็นช่องทางหรือวาระโอกาสในการแสดง ประกอบกับการเป็น**สื่อที่ผูกขาดอยู่ในชุมชน** จึงผูกขาดกับพื้นที่สาธารณะดังที่กล่าวมาโดยปริยาย การมาร่วมแรงร่วมใจในงานประเพณีซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของการทำกิจกรรมร่วมกัน (Collectivity) จึงส่งผลต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้านในชุมชนโดยเฉพาะการสืบทอดพื้นที่ ช่องทาง วาระโอกาสในการแสดง (Channel)

เมื่อสื่อพื้นบ้านเข้มแข็งจึงทำบทบาทหน้าที่เสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชนในหลายมิติ (Multi- function) ทั้งมิติเศรษฐกิจและมิติทางด้านสังคมวัฒนธรรม รวมทั้งตอบสนองได้ทั้งผลประโยชน์ส่วนตัวและผลประโยชน์สาธารณะ เป็นความสัมพันธ์แบบซึ่งกันและกัน บทบาทหนึ่งที่เห็นได้ชัดเจนและมีความสัมพันธ์กับความสงบสุขของชุมชน คือ การทำบทบาทหน้าที่ในฐานะพื้นที่สาธารณะ ทั้งจากการฝึกซ้อม การแสดงและการมาชมเท่งตุ๊กร่วมกัน การมีพื้นที่ให้คนในชุมชนได้ทำกิจกรรมร่วมกัน ทำให้คนในชุมชนสามารถสร้างสายใยหรือสายสัมพันธ์ทางสังคม (Social bond) ของคนในชุมชนเอาไว้ สายใยหรือสายสัมพันธ์ดังกล่าวจะช่วยทั้งป้องกัน แก้ไขหรือบรรเทาความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในชุมชน ทำให้ชุมชนอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข

บริบทชุมชนในยุคดั้งเดิมเอื้อต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน เพราะบริบทดังกล่าวเป็นต้นธารหรือต้นกำเนิดที่ก่อเกิดสื่อพื้นบ้าน และอีกประการหนึ่งนั้นมาจากอำนาจของศิลปิน เมื่อศิลปินมีอำนาจมากจึงมองเห็นปัจจัยภายนอกในฐานะที่เป็นโอกาสในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านมากกว่าจะเห็นเป็นอุปสรรค

ใน**ยุคต่อสู้** เมื่อถนนเริ่มตัดผ่านผ่ากลางเข้ามาในหมู่บ้านแบ่งชาวบ้านเป็นสองฟาก ฟากหนึ่งคืออยู่ริมทะเล อีกฟากคืออยู่หน้าเขา ถนนนอกจากจะเป็นสัญลักษณ์ของความทันสมัยในแง่ที่เป็นทั้งตัวดัชนีชี้วัดความทันสมัยแล้ว ในขณะเดียวกันยังพาความทันสมัยอื่นๆ เข้ามาในชุมชน ไม่ว่าจะเป็นสื่อมวลชน เทคโนโลยีสมัยใหม่ ระบบเศรษฐกิจทุนนิยมที่มาพร้อมกับแนวคิดการพัฒนาชุมชนเป็นเมืองท่องเที่ยว ค่านิยมที่เปลี่ยนไปโดยให้คุณค่ากับการศึกษาในระบบเพิ่มมากขึ้น การเดินทางเข้ามาของนักท่องเที่ยวซึ่งเป็นชนชั้นกลางที่เพิ่มขึ้น ฯลฯ จึงทำให้ชุมชนจากสังคมปิด

กลายเป็น**สังคมเปิด**อย่างรวดเร็วภายในเวลาไม่ถึง 10 ปี ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็วนี้ ศิลปินจึงไม่มีเวลาในการเรียนรู้และทำความเข้าใจกับความเปลี่ยนแปลงดังกล่าว

การเป็นสังคมเปิดเป็นผลมาจากปัจจัย 3 ประการ ประการแรก คือ การตัดถนนที่เปิดโอกาสให้คนในชุมชนเดินทางออกนอกชุนชนได้ง่ายขึ้น และคนต่างถิ่นเดินทางเข้ามาในชุมชนได้ง่ายเช่นกัน เป็นสังคมเปิดในมิติกายภาพ การตัดถนนส่งผลทำให้ผู้หญิงบ้านเจ้าหลาวมาเรียนเท่งตุ๊กลดลง เนื่องจากไม่มีแรงจูงใจในการมาเรียนเท่งตุ๊กเพื่อเดินทางออกนอกชุมชน ในขณะเดียวกันการเข้ามาของคนต่างถิ่นจึงทำให้สัดส่วนของผู้ชมตาไม่ถึง (Non- smart audience) เพิ่มมากขึ้น ประการที่สอง คือ ความแพร่หลายของสื่อสมัยใหม่ที่เข้ามาช่วยเปิดโลกทัศน์ของคนในชุมชน โดยเฉพาะสื่อโทรทัศน์ ทั้งในด้านความรู้และความบันเทิงรูปแบบใหม่ ทำให้คนในชุมชนมีแหล่งความรู้และความบันเทิงแหล่งใหม่ สื่อพื้นบ้านและศิลปินจึงไม่ใช่ผู้ผูกขาดความรู้และความบันเทิงในชุมชนอีกต่อไป อำนาจของศิลปินจึงลดลง ปัจจัยจากสื่อสมัยใหม่ส่งผลอย่างมากต่อการลดจำนวนผู้ชมสื่อพื้นบ้าน และปัจจัยที่สาม คือ ค่านิยมในการศึกษาในสถาบันการศึกษาในระบบทั้งโรงเรียนและมหาวิทยาลัย โรงเรียนจึงเปิดโลกทัศน์ของเด็กให้กว้างไกลกว่าความรู้ที่มีอยู่ในชุมชน รวมทั้งการปลูกฝังกระบวนทัศน์แบบวิทยาศาสตร์ที่เน้นหลักเหตุผล การทุ่มเทเวลาให้กับการเรียนจึงส่งผลให้ไม่มีผู้มาสืบทอดเท่งตุ๊ก

การเป็นสังคมเปิดส่งผลต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้านหลายประการ ทั้งการที่สื่อพื้นบ้านไม่สามารถที่จะเป็นแรงจูงใจในการมาฝึกเพื่อออกนอกชุมชน ศิลปินไม่ได้ผูกขาดการเป็นผู้รู้แต่เพียงฝ่ายเดียวเพราะมีสถาบันโรงเรียนมาทำหน้าที่ดังกล่าว คนในชุมชนมีช่องทางในการแสวงหาความรู้และความบันเทิงเพิ่มมากขึ้น ดังนั้น อำนาจของศิลปินจึงลดลงอย่างมาก

นอกจากนี้การแพร่หลายของสื่อสมัยใหม่ทำให้ชาวบ้านหันไปให้ความสนใจและให้คุณค่ามากกว่าสื่อพื้นบ้านโดยเฉพาะโทรทัศน์ ด้วยคุณลักษณะของการเป็นสื่อรุก มีการนำเสนออย่างต่อเนื่องเป็นประจำ และมีกำหนดการ/ช่วงเวลาการนำเสนอที่แน่นอน ในขณะที่สื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กนั้นมีลักษณะของการตั้งรับ คือ ผู้ชมจะต้องเดินทางออกจากบ้านเพื่อไปชมการแสดง ไม่ได้มีการนำเสนออย่างต่อเนื่องเป็นประจำ และไม่มีกำหนดการแสดงแจ้งล่วงหน้าที่แน่นอน เมื่อการไปชมสื่อพื้นบ้านต้องใช้ความพยายามมากกว่าสื่อสมัยใหม่อย่างโทรทัศน์จึงทำให้โทรทัศน์ได้รับความนิยมอย่างรวดเร็วจนเบียดขับสื่อพื้นบ้านให้ออกนอกทางไป

บริบทชุมชนที่เปลี่ยนไปนี้ มิติบางมิติที่ไม่มีความสำคัญต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้านในยุคอดีตมากนัก แต่ยุคปัจจุบันมีความสำคัญเพิ่มมากขึ้น ได้แก่ มิติการเมือง เพราะสถาบันการเมืองในท้องถิ่นโดยเฉพาะองค์การบริหารส่วนตำบลนั้นมีทั้งงบประมาณและเครือข่ายอันจะนำไปสู่การขยายพื้นที่ ช่องทางและวาระโอกาสต่อไป นอกจากนี้การได้รับการสนับสนันจากสถาบันการเมืองในท้องถิ่นยังเป็นการช่วยยกสถานภาพของศิลปิน (Status quo) ขึ้นมาอีกด้วย

กระบวนทัศน์ที่เน้นปัจเจก (Individual) มากกว่าการรวมกลุ่มแบบเดิม (Collectivity) ส่งผลต่อชุมชน เช่น จากเดิมปัญหาของชุมชนคือปัญหาของทุกคน การเอาแรงในงานประเพณีที่ลดลงส่งผลต่อพื้นที่และช่องทางการแสดงของสื่อพื้นบ้านลดลง และการลดลงของพื้นที่ของสื่อ คือ การลดลงของพื้นที่สาธารณะที่เปิดโอกาสให้คนมาทำกิจกรรมร่วมกัน อันเป็นการสร้างสายสัมพันธ์ทางสังคม (Social bond) ซึ่งเป็นกลไกในการป้องกัน แก้ไขหรือบรรเทาความขัดแย้งที่จะเกิดในชุมชน เมื่อพื้นที่นี้ลดลงและชุมชนไม่ได้สร้างพื้นที่สาธารณะใหม่ๆ ในการสร้างสายสัมพันธ์รวมทั้งกลไกใหม่ๆ ในการรองรับปัญหา ความขัดแย้งจึงเกิดขึ้นและดำรงอยู่ในชุมชนโดยไม่ได้รับการแก้ไข

ในยุคต่อสู้นี้ เมื่อปัจจัยภายนอกเข้ามาปะทะกับสื่อพื้นบ้านอย่างรวดเร็วและรุนแรง ศิลปินไม่มีเวลาในการเตรียมตัวในการพัฒนาตนเองเพื่อรองรับกับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น ทำให้ศิลปินตกอยู่ในสภาพของการตั้งรับ ไม่ใช่ในฐานะของผู้กระทำการ (Actor) เมื่อศิลปินมีอำนาจน้อยกว่าปัจจัยภายนอกที่มากระทบจึงมองเห็นแต่ด้านที่เป็นข้อจำกัดหรืออุปสรรค (Limitation) ในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน การเห็นแต่ข้อจำกัดย่อมสร้างการรับรู้ในทางที่ตนเองด้อยกว่า เป็นฝ่ายถูกกระทำแต่ฝ่ายเดียว และที่สำคัญการมาปะทะของปัจจัยภายนอกทำให้สื่อพื้นบ้านแตกตัวจากที่เคยทำบทบาทได้ในหลากหลายมิติ (Multi- function) ก็เหลือทำบทบาทได้เพียงแค่มิติเดียว เช่น คณะป้าสาครสืบทอดได้เฉพาะมิติเศรษฐกิจเน้นรับงานแสดงเป็นอาชีพเสริม ในขณะที่ป้าอำนวยสืบทอดได้เฉพาะมิติด้านสังคมวัฒนธรรมคือเน้นการแสดงเท่งตุ๊กในฐานะที่เป็นศิลปวัฒนธรรมของบ้านเจ้าหลาว

ใน**ยุค สพส**. นั้น แม้ว่าบริบทชุมชนจะเป็นเช่นเดิม แต่เมื่อศิลปินได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานภายนอก เช่น สพส. ที่เข้ามาเพิ่มต้นทุนโดยเฉพาะต้นทุนทางด้านปัญญา ทำให้ศิลปินปรับมุมมอง คือ มองเห็นทั้งสองด้านทั้งด้านที่เป็นข้อจำกัด (Limitation) และด้านที่เป็นศักยภาพ (Potential) ในการสืบทอด แสดงให้เห็นว่าศิลปินเริ่มตระหนักถึงอำนาจและศักยภาพของตนเอง เป็นการปรับความสัมพันธ์ระหว่างตนเองและปัจจัยภายนอก ถ้าศิลปินตระหนักว่าตนเองมีอำนาจ

น้อยกว่าปัจจัยภายนอก ปัจจัยภายนอกจะเป็นอุปสรรรค แต่หากศิลปินตระหนักว่าตนเองมีอำนาจมากกว่าปัจจัยภายนอก ก็จะมองเห็นโอกาสจากสภาพบริบทที่เปลี่ยนแปลงไป มิใช่มองเห็นแต่ด้านที่เป็นข้อจำกัดหรืออุปสรรคเท่านั้น หรือแม้แต่ความสัมพันธ์กับสื่อสมัยใหม่ มุมมองในยุคต่อสู้นั้นจะมองสื่อสมัยใหม่ในฐานะที่เป็นอุปสรรคในการสืบทอด แต่ในยุคสพส.แล้ว ศิลปินมีการเปลี่ยนมุมมอง คือไม่ได้มองในด้านที่เป็นอุปสรรคหรือข้อจำกัดอย่างเดียว แต่ยังมองด้านที่เป็นศักยภาพหรือด้านที่ช่วยส่งเสริมสื่อพื้นบ้านด้วย แต่ทั้งนี้การที่ศิลปินจะเปลี่ยนมุมมองจากข้อจำกัด (Limitation) มาเป็นศักยภาพ (Potential) เพียงแค่ความตระหนักอาจจะไม่พอ ศิลจะต้องลงมือทำ เช่น มีการเขียนโครงการหรือจัดกิจกรรมฝึกอบรมเด็ก ฯลฯ ตามความหมายของ Human agency ว่าการที่ปัจเจกจะสามารถปรับเปลี่ยนสิ่งใดได้ต้องมี 3 องค์ประกอบ คือ (ก) ต้องมีทางเลือก (ข) ปัจเจกตระหนักในทางเลือกที่มี และสุดท้ายคือ การลงมือทำ

การมีคู่แข่งอย่างเช่นสื่อสมัยใหม่ทำให้ศิลปินต้องหวนกลับมาพิจารณาเปรียบเทียบความเหมือนและความต่างระหว่างสื่อพื้นบ้านกับสื่อสมัยใหม่ เมื่อเข้าใจข้อจำกัดของสื่อสมัยใหม่ก็จะทำให้เห็นโอกาสในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน เพราะหากคิดในเชิงเปรียบเทียบระหว่างสื่อสมัยใหม่กับสื่อพื้นบ้าน โดยให้คุณค่ากับสื่อสมัยใหม่มากกว่าเท่ากับเป็นการคิดในเชิงการครอบงำ ควรที่จะต้องคิดในเชิงการดำรงอยู่ท่ามกลางความหลากหลาย แม้ว่าจะมีสื่อสมัยใหม่แต่สื่อพื้นบ้านก็ต้องยังคงดำรงอยู่ ในขณะที่สื่อมวลชนเป็นพื้นที่ของระบบทุนนิยม พื้นที่การบริโภค เจ้าของธุรกิจขนาดใหญ่ พื้นที่ของคนเมือง และเป็นพื้นที่รัฐในการใช้เผยแพร่อุดมการณ์รวมศูนย์ ส่วนพื้นที่ของสื่อพื้นบ้านเป็นพื้นที่ของความหลากหลาย พื้นที่ในการแสดงตัวตนและอัตลักษณ์ของชุมชน รวมทั้งการเป็นพื้นที่สาธารณะของชุมชนที่นับวันจะลดน้อยถอยลงจากการหดหายของงานประเพณี

สรุป ในยุคที่บ้านเจ้าหลาวยังเป็นสังคมปิด การสืบทอดสื่อพื้นบ้านเป็นไปโดยง่าย เพราะมีพื้นที่หรือช่องทางในการแสดงจำนวนมาก แต่เมื่อบ้านเจ้าหลาวกลายเป็นสังคมเปิด การสืบทอดสื่อพื้นบ้านเป็นไปได้ยากขึ้น จึงต้องสร้างพื้นที่ใหม่ๆ ขึ้นมาทั้งพื้นที่ฝึกซ้อมและพื้นที่การแสดง

**3. การสืบทอดองค์ประกอบของเท่งตุ๊ก ตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า**

เมื่อเปรียบเทียบสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า จะมีทั้งส่วนที่เป็นราก คือ ส่วนที่เป็นคุณค่า ความหมาย ที่ไม่สามารถปรับเปลี่ยนได้ ส่วนที่เป็นลำต้น คือ ส่วนที่ค้ำยันต้นไม้ไว้ได้แก่ เนื้อหาที่อยู่ในบทละคร ที่มาของเท่งตุ๊ก และส่วนที่เป็นดอกผล คือ ส่วนที่เป็นรูปแบบ เห็นได้ชัดเจนและส่วนใหญ่ปรับเปลี่ยนได้ง่าย

เท่งตุ๊กในยุคอดีตนั้นมีการปรับเปลี่ยนมาโดยตลอด เพราะว่าพัฒนาการของคณะละครนั้นเป็นของเอกชน ไม่ได้รับการอุปถัมภ์จากในวังหรือภาครัฐเหมือนโขน หากแต่ต้องเปิดโรงแสดงเพื่อเลี้ยงตัวเอง ดังนั้น จึงต้องปรับเปลี่ยนเอาใจผู้ชมอยู่ตลอด เพราะอยู่ได้ด้วยความต้องการของผู้ชม เมื่อมีการปะทะกับสื่อพื้นบ้านอื่นๆ เราจะเห็นการปรับตัวของเท่งตุ๊กอยู่ตลอดเวลา เช่น ปรับเครื่องแต่งกายโดยสวมถุงเท้าแบบลิเกและมีการปรับโดยรับเอาบทลิเกมาแสดงบ้าง มีการปรับทำนองดนตรีเมื่อไปเรียนมาจากพวกลิเกและพวกหนังสด ส่วนที่ปรับดังที่กล่าวมานั้น คือ ส่วนที่เป็นรูปแบบ และเป็นส่วนที่เป็นกะพี้ที่สามารถปรับเปลี่ยนได้ง่าย แต่ส่วนที่ยังคงอยู่ คือ ความเชื่อ การเคารพครู การไหว้ครู ซึ่งเป็นส่วนที่เป็นราก การที่เท่งตุ๊กยังคงรากไว้ทำให้ละครนั้นไม่ได้มีเฉพาะเรื่องทางโลกที่เน้นความสนุกสนานจากการแสดง หากแต่ยังมีโลกของความศักดิ์สิทธิ์ มีความเชื่อมีครูกำกับอยู่ จะมาดูหมิ่นดูแคลนไม่ได้ ที่น่าสนใจ คือ การปรับนั้นสามารถผูกใจชาวบ้านพร้อมทั้งยังคงรากที่เป็นภาคของความศักดิ์สิทธิ์เอาไว้ได้ด้วย

ในยุคต่อสู้นั้น เมื่อเท่งตุ๊กต้องพบกับแรงกระแทกจากปัจจัยภายนอกที่ถาโถมเข้ามา จนส่งผลให้ไม่มีผู้สนใจมาหัดเรียน ทำให้ศิลปินต้องนำสมาชิกในครอบครัวมาหัด นอกจากนี้ในยุคนี้เท่งตุ๊กได้ขยายพื้นที่ฝึกสอนไปสู่โรงเรียนซึ่งเน้นการสอนรำซึ่งเป็นส่วนของรูปแบบที่อยู่หน้าฉาก ในขณะที่ละเลยในส่วนของดนตรีซึ่งเป็นงานหลังฉากไป หมายความว่า เวลาที่คนส่วนใหญ่นึกถึงเท่งตุ๊กจะนึกถึงในส่วนของการรำเป็นหลัก แต่หลงลืมในส่วนของดนตรี ส่วนที่ลดทอนไปเป็นอย่างมากในยุคนี้ คือ คุณค่าในส่วนที่เป็นราก เช่น พิธีการไหว้ครูที่ลดขนาดลงทั้งจำนวนผู้เข้าร่วมงาน ปริมาณสิ่งของที่นำมาไหว้ครู กิจกรรมในวันไหว้ครูจากเคยมีการแสดงบูชาครูก็หายไป รวมทั้งความเชื่อและคาถาต่างๆ เช่น คาถาเสกแป้งทาหน้า ทาปาก คาถาปิดทวาร คาถามัดฉาก คาถาเบิกโรง คาถาเบิกกลอง คาถาเบิกโทนที่ลดทอนความสำคัญลงไป ในส่วนที่เป็นรากนี้เกี่ยวข้องกับความศักดิ์สิทธิ์และจิตวิญญาณของนักแสดงทุกคนยามเวลาออกโรงแสดงจะได้มีความมั่นใจมากขึ้น

อีกส่วนที่หายไป คือ ลำต้น โดยเฉพาะที่มาของเท่งตุ๊ก ทำให้ศิลปินรุ่นหลังไม่รู้จักบรรพบุรุษของตนเอง ไม่รู้จัก “พี่น้อง” จึงนำไปสู่สายสัมพันธ์ที่ขาดสะบั้นลง ทั้งๆ ที่ในยุคดั้งเดิมนี้สายสัมพันธ์นี้ยังมีอยู่ เมื่อสายสัมพันธ์ยังมีอยู่จึงนำไปสู่ความร่วมมือช่วยเหลือเกื้อกูลกัน เช่น ย่าโอ๋ส่งลูกศิษย์ คือ ป้าสำอางไปเรียนรำเพิ่มจากละครแถบ อ.แหลมสิงห์ซึ่งเป็นพื้นที่ต้นกำเนิดของเท่งตุ๊กใน จ.จันทบุรี นอกจากนี้สายสัมพันธ์ระหว่างโนราก็หายไป เนื่องจากการไม่รู้จักที่มาของสื่อพื้นบ้านของตนนั่นเอง การที่เรารู้จักที่มาและความสัมพันธ์เชื่อมโยง จะสร้างการรับรู้ถึงความสำคัญและความยิ่งใหญ่ของสื่อพื้นบ้านของตน และอาจนำไปสู่การร่วมมือในการสืบทอดเท่งตุ๊กต่อไปโดยเฉพาะความร่วมมือของคณะละครเท่งตุ๊กคณะอื่นๆ ที่อยู่ในละแวกชุมชนใกล้เคียง

ลำต้นอีกส่วนที่หายไป คือ การไม่รู้ถึงความสัมพันธ์ระหว่างเท่งตุ๊กกับเจ้าพ่อหัวแหลม ทำให้เท่งตุ๊กเหมือนถูกโดดเดี่ยวอยู่ในชุมชน ยิ่งบทบาทหน้าที่ลดลง และยิ่งไม่มีความสัมพันธ์ผูกพันกับสิ่งใดๆในชุมชนย่อมมีโอกาสสูญหายได้ง่าย

การสืบทอดในยุค สพส. นั้น นอกจากการสืบทอดในส่วนที่เป็นรูปแบบแล้ว ยังต้องเน้นการรื้อฟื้นและสืบทอดทั้งในส่วนที่เป็นราก และลำต้น สำหรับใน**ส่วนที่เป็นราก**นั้น ศิลปินมีการเสริมรากโดยมีการสวดมนตร์ ไหว้ครู ครอบครู โดยเน้นการเป็นสื่อที่มีครูคอยคุ้มครองอยู่ แต่ในส่วนของคาถาต่างๆ ที่อยู่ในยุคอดีตเพื่อเสริมสร้างความมั่นใจให้แก่ศิลปินในการแสดงนั้นไม่มีการสืบทอดในยุคนี้ แต่ใช้แนวคิดเรื่องการเคารพครูมาช่วยสร้างความมั่นใจในการแสดงแทนคาถาต่างๆ

**ส่วนที่เป็นลำต้น**ที่หายไปนั้น ในส่วนที่เป็นที่มาของเท่งตุ๊กและความสัมพันธ์ของเท่งตุ๊กกับเจ้าพ่อหัวแหลมนั้น ป้าอำนวยใช้วิธีการเล่าประวัติความเป็นมาทั้งความสัมพันธ์กับโนรา ความสัมพันธ์กับคณะละครที่ อ.แหลมสิงห์ และความสัมพันธ์กับเจ้าพ่อหัวแหลมในฐานะของโปรดของเจ้าพ่อหัวแหลม นอกจากการเล่าแล้ว ในส่วนของความสัมพันธ์กับเจ้าพ่อหัวแหลมยังมีปฏิบัติการทางสังคม (Social practice) ได้แก่ การไปจัดกิจกรรมที่บริเวณศาลเจ้าพ่อหัวแหลม ทั้งพิธีไหว้ครู พิธีครอบครู การจัดประกวดเท่งตุ๊ก 2 ครั้ง ได้แก่ การประกวดท่ารำขั้นพื้นฐานและการประกวดท่ารำขั้นสูง การฟื้นความสัมพันธ์และความศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าพ่อหัวแหลมที่ผ่านเรื่องเล่าตำนานและปฏิบัติการทางสังคม ทำให้เด็กที่มาฝึกเข้าใจถึงที่มาและความสำคัญของเท่งตุ๊กมากยิ่งขึ้นทำให้ศิลปินสามารถเสริมรากซึ่งมีส่วนที่เกี่ยวพันกับลำต้นได้ด้วย

โดยปกติ คนทั่วไปมักจะกังวลเรื่อง “ราก” ที่จะหายไปแต่จุดเด่นของงานวิจัยชิ้นนี้คือ ส่วน “ลำต้น” หายไป ดังนั้น เมื่อสื่อพื้นบ้านไม่มี “ลำต้น” รากที่เหลือย่อมเป็น “รากปลอม” และการสืบทอด “ลำต้น” นั้นไม่ใช่เรื่องง่าย ศิลปินต้องใช้ “ความรู้” จึงจะสามารถสืบทอดลำต้นให้คงอยู่ต่อไป ไม่สามารถที่จะใช้อารมณ์ ความรู้สึกในการสืบทอดได้

ส่วน**การสืบทอดรูปแบบ**นั้น หากจะให้ครบเครื่องเรื่องสืบทอด การสืบทอดรูปแบบก็ต้องมีการสืบทอดทั้งงาน “หน้าฉาก” และงาน “หลังฉาก” ซึ่งการสืบทอดงาน “หลังฉาก” เป็นงานที่ยากยิ่งกว่างาน “หน้าฉาก” ในยุคนี้จึงไม่ได้เน้นเฉพาะการรำที่อยู่หน้าฉากเท่านั้น แต่ยังสืบทอดการเล่นดนตรีซึ่งเป็นงานที่อยู่หลังฉากและเป็นส่วนที่คนส่วนใหญ่มักจะมองข้าม การสืบทอดดนตรีนั้นมิใช่สืบทอดเพียงอย่างเดียวแต่ยังเปลี่ยนการรับรู้และให้ความสำคัญกับดนตรีเพิ่มมากขึ้น เช่น เวลาแสดงจะมีการแนะนำนักดนตรีพร้อมเครื่องดนตรีที่แสดงด้วย

สำหรับการปรับองค์ประกอบของเท่งตุ๊กนั้น เมื่อเปรียบเทียบกันระหว่างป้าอำนวยและป้าสาคร ป้าสาครมีการปรับน้อยกว่า โดยการที่ป้าสาครปรับให้มีการร้องเพลงลูกทุ่งทำให้ผู้ชมคิดว่าป้าสาครมีการปรับมากกว่ากว่าป้าอำนวย ทั้งๆ ที่ในความจริงแล้วป้าอำนวยมีการปรับมากกว่า แต่ว่าปรับในส่วนที่ไม่สำคัญและการปรับจะยึดขนบเดิมของละครเท่งตุ๊กเป็นสำคัญ เช่น ปรับเครื่องแต่งกายจากการใช้ผ้าสีมาใช้ผ้าเลื่อม มีการแต่งเพลงเพิ่ม ปรับจากการรำแก้บนไปรำโชว์ในงานต่างๆ เป็นต้น

**4. สถานภาพของเท่งตุ๊กที่ส่งผลต่อการสืบทอดในยุคสมัยที่ต่างกัน**

ในยุคสมัยที่บ้านเจ้าหลาวยังเป็นสังคมปิด เท่งตุ๊กสามารถผูกขาดการสืบทอดผ่านพื้นที่หรือช่องทางภายในชุมชนได้ แต่เมื่อบ้านเจ้าหลาวกลายเป็นสังคมเปิดจึงก่อให้เกิดพื้นที่หรือโอกาสใหม่ๆ ในการสืบทอดเท่งตุ๊ก เช่น พื้นที่การท่องเที่ยวหรือช่องทางในการสร้างอัตลักษณ์ ซึ่งเป็นช่องทางหนึ่งที่เชื่อมระหว่างโลกในชุมชนกับโลกภายนอก การปรับตัวไปสู่พื้นที่หรือโอกาสใหม่ๆ คือ การพยายามรักษาสถานภาพของเท่งตุ๊กให้ดำรงอยู่ต่อไป

สถานภาพของเท่งตุ๊กตั้งแต่ยุคอดีตจนถึงยุคปัจจุบันที่สภาพชุมชนบ้านเจ้าหลาวได้เปลี่ยนแปลงไปสู่การเป็นเมืองท่องเที่ยว ผู้มีส่วนได้เสียหลายฝ่ายทั้งในและนอกชุมชน (Stakeholders) ต่างมีความเห็นโดยสรุปว่า ละครเท่งตุ๊กในอดีตมีความรุ่งเรืองมาก และศิลปินก็เป็นที่นับถือของชาวบ้าน จึงส่งผลต่อการสืบทอดที่คนในชุมชนมีความไว้วางใจส่งบุตรหลานมาเรียนละคร แต่มายุคปัจจุบัน เท่งตุ๊กอยู่ในสภาพที่อ่อนแรงและใกล้จะสูญหายไปจากบ้านเจ้าหลาว

การมีสถานภาพที่รุ่งเรืองในอดีตเนื่องจากมีบริบทชุมชนที่ช่วยส่งเสริม โอบอุ้ม เพราะสื่อพื้นบ้านถือกำเนิดมาจากบริบทชุมชนแบบสังคมประเพณี/ ดั้งเดิม แต่เมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงไปเป็นแบบสังคมสมัยใหม่ที่มีคุณลักษณะที่ตรงข้ามกับสังคมดั้งเดิม จึงส่งผลต่อสถานภาพของสื่อพื้นบ้านในเชิงถดถอยอย่างมาก

เมื่อพิจารณาสถานภาพจากมิติองค์ประกอบด้านการสื่อสารทั้ง 4 องค์ประกอบ คือ ศิลปิน สาร ช่องทาง/วาระโอกาสและผู้ชม ในแง่ของ**ศิลปิน**นั้น ก่อนที่จะป้าอำนวยจะมาสืบทอดเท่งตุ๊กภายใต้การสนับสนุนของ สพส. ปรากฏว่า ศิลปินที่ยังคงยึดอาชีพการแสดงเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวเป็นนักแสดง 7 คน นักดนตรี 4 คน ซึ่งล้วนแต่อายุมาก คือ อยู่ในวัยกลางคนจนถึงขั้นเป็นผู้สูงอายุ และที่สำคัญ คือ ไม่มีเด็กรุ่นใหม่มาสืบทอด ด้วยภารกิจติดเรียนเป็นสำคัญ นอกจากนี้ ศิลปินในยุคปัจจุบันก็ไม่ได้เป็นที่นับถือของชาวบ้านเหมือนเมื่อครั้งในอดีต ในส่วนของ**เนื้อหา** จากยุคเดิมที่

เนื้อหาในการแสดงมีหลากหลายทั้งเรื่องง่าย เรื่องยาก ต้องใช้นักแสดงเยอะ มีทั้งเรื่องแบบเก่าและเรื่องแบบใหม่ที่นำมาจากพวกลิเก แต่มาถึงในยุคปัจจุบัน เรื่องที่แสดงลดจำนวนลง จะเล่นแต่เรื่องง่ายนั่นคือ เรื่องไชยเชษฐ์และสังข์ทอง โดยทั้งสองเรื่องนี้จะเป็นเรื่องแรกที่ศิลปินเอาไว้ใช้หัดเด็กๆ เพราะเนื้อเรื่องไม่ยาก ตัวแสดงน้อย เป็นต้น

ส่วน**พื้นที่ ช่องทางและวาระโอกาสในการแสดง** ยุคดั้งเดิมนั้นเท่งตุ๊กมีพื้นที่สาธารณะที่เป็นงานประเพณี งานบวช งานวัด รองรับจำนวนมาก การมีพื้นที่หรือช่องทางในการแสดงต่อเนื่องเป็นประจำส่งผลต่อการพัฒนาฝีมือศิลปินและการพัฒนาสายตาการชมของผู้ชม แต่เมื่อถึงยุคปัจจุบัน พื้นที่สาธารณะที่เป็นงานประเพณีต่างๆ หดหายไปจึงส่งผลต่อสถานภาพด้านพื้นที่ ช่องทางและวาระโอกาสในการแสดงของเท่งตุ๊กด้วย และสุดท้ายคือ สถานภาพของ**ผู้รับชม** จากยุคอดีตที่มีผู้ชมตาคมจำนวนมาก เนื่องจากมีประสบการณ์การชมมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน และอีกส่วนหนึ่งมาจากศิลปินที่เลิกแสดงแล้วพลิกบทบาทมาเป็นผู้ชม แต่ยุคปัจจุบัน ผู้ชมลดจำนวนลงรวมทั้งมีปริมาณผู้ชมแบบตาต่ำ (Non-smart audience) เพิ่มมากขึ้น

**สาเหตุ**ที่เท่งตุ๊กอยู่ในสภาพที่ใกล้จะสูญหายไปจากบ้านเจ้าหลาว ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่านอกจากปัจจัยภายนอกที่มารุมเร้าแล้ว ส่วนหนึ่งนั้นยังเกิดจากปัจจัยภายในตัวสื่อเอง ได้แก่ การที่เท่งตุ๊กมี**อายุทางวัฒนธรรมน้อย** เพราะเพิ่งเข้ามาอยู่ในบ้านเจ้าหลาวประมาณ 80 ปี และละครเท่งตุ๊กต้องจัดว่าเป็น**สื่อขนาดเล็ก**เมื่อเทียบกับสื่อพื้นบ้านอย่างเช่น โนรา หนังตะลุง หรือหมอลำ ดังนั้น เมื่อสื่อมีขนาดเล็กและมีอายุอยู่ในชุมชนไม่นาน โอกาสที่จะสูญหายมีความเป็นไปได้สูง ซึ่งจะต่างจากสื่อขนาดใหญ่ที่จะไม่มีปัญหานี้ แต่จะมีปัญหาเรื่องการกลายพันธ์มากกว่า ส่วนอีกประการหนึ่งที่ทำให้สถานภาพของเท่งตุ๊กตกต่ำลงนั้นน่าจะมาจากความหมายที่คนกลุ่มต่างๆ ในสังคมประทับตราให้กับสื่อพื้นบ้านต่างๆ รวมทั้งเท่งตุ๊กด้วยว่า เป็นสิ่งที่ “เชย ล้าสมัย”

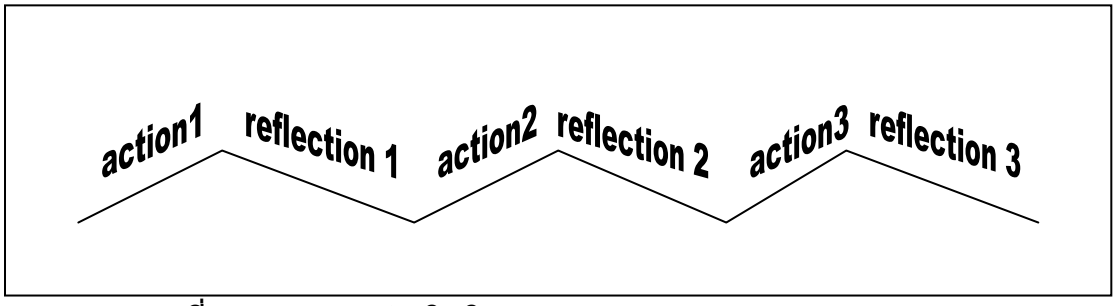
## 5. กระบวนการสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กรูปแบบต่าง ๆ ที่บ้านเจ้าหลาว จ. จันทบุรี

ในกระบวนการสืบทอด ผู้วิจัยจะนำเสนอประเด็นดังนี้

### 5.1 การสืบทอดแบบคาราวานกิจกรรม/ Praxis

เมื่อพิจารณาจากการดำเนินกิจกรรมของป้าอำนวย สุธาโร หลังจากที่ทำงานเป็นภาคีของ สพส. จะมีกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กที่แตกต่างจากที่เคยทำในครั้งอดีตและแตกต่างจากคณะของป้าสาคร ชำนาญชล เพราะป้าอำนวยมีการสืบทอดแบบกองคาราวานกิจกรรมและดำเนินกิจกรรมแบบ Praxis ซึ่งการจะสืบทอดเช่นนี้ได้ ศิลปินต้องได้รับการติดตั้งความรู้เกี่ยวกับ “การสืบทอดแบบคาราวานกิจกรรม” และการดำเนินกิจกรรมแบบ “Praxis” ซึ่งเป็น**ทักษะสมัยใหม่** การ

ดำเนินกิจกรรมดังกล่าวแสดงถึงความคิดที่เป็นระบบ ทำให้ป้าอำนวยเป็น “นายการปรับตัว” (Master) ทำให้สามารถต่อรองกับโลกภายนอกได้มากขึ้น




**ภาพที่ 24 แสดงการดำเนินกิจกรรมแบบ Praxis = Action x Reflection**

ยุคดั้งเดิมนั้น การสืบทอดเน้นแต่การทำกิจกรรม (Action) แต่ไม่ได้คิด (Reflection) ว่าที่ทำไปนั้นเป็นเพราะอะไร แต่การทำงานสืบทอดสื่อพื้นบ้านของป้าอำนวยนั้น เป็นการสลับกันระหว่าง “การลงมือทำ” กับ “การคิดไตร่ตรอง” กล่าวคือ **คิด**เรื่องนั้น แล้วก็**ลงมือทำ** ทำแล้วก็หวนกลับมา**คิดทบทวน** เรื่องนั้นอีกทีเพื่อที่จะลงมือทำต่อไปในอนาคต หรือที่เรียกว่า การทำงานแบบ “วิภาษวิธี” ซึ่งเป็นแนวทางการทำงานเพื่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้านแบบแนวใหม่ ทำให้ชุมชนซึ่งเป็นเจ้าของสื่อพื้นบ้านได้มีโอกาสเรียนรู้และมีส่วนร่วมในกระบวนการสืบทอดทุกขั้นตอน

นอกจากนี้ ก่อนที่ป้าอำนวยและทีมงานจะคิดวางแผนทำกิจกรรมนั้น ได้มีการวิเคราะห์ชุมชนและวิเคราะห์คุณลักษณะของสื่อพื้นบ้าน เพื่อที่จะได้วางแผนทำกิจกรรมที่ตอบโจทย์ทั้งปัญหาของชุมชนและแก้ไขปัญหาของสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊ก ดังนั้น กิจกรรมที่ป้าอำนวยและคณะทำงานคิดขึ้นจึงมีเหตุผลเบื้องหลังรองรับ เป็นกระบวนการทำงานที่ผ่านการคิดมาอย่างไตร่ตรองรอบคอบ (Reflection) ก่อนที่จะดำเนินกิจกรรม (Action)

| กิจกรรมหลัก | เหตุผลรองรับ |
|---|---|
| 1. จัดประชุมวางแผนการทำงาน | เพื่อให้ผู้มีส่วนได้เสียทุกกลุ่มเข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอด |
| 2. สืบทอดเท่งตุ๊กขั้นพื้นฐาน | การสร้างศิลปิน (Sender) และผู้ชมตาคม (Smart audience) โดยผ่านกระบวนการผลิต (Production approach) |
| 3. ฝึกปักชุด | เพื่อฝึกสมาธิ/ สร้างความรู้สึกเป็นหนึ่งเดียวกับชุด/ เกิดความรักและหวงแหนชุด |
| 4. การประกวดท่ารำขั้นพื้นฐาน | การประเมินผล/ เปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วม/ สร้างช่องทางให้เด็กได้มีเวทีแสดงความสามารถ |
| 5. สืบทอดเท่งตุ๊กขั้นสูง | การสร้างศิลปินที่มีความรู้ ความสามารถ |

| | |
|---|---|
| 6. การประกวดท่ารำออกคุณครู | การประเมินผล/ เปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วม/ สร้างช่องทางให้เด็กได้มีเวทีแสดงความสามารถ |
| **กิจกรรมย่อย** | |
| 1. การประชุม | ทบทวนการดำเนินกิจกรรมเพื่อปรับปรุงกิจกรรมในครั้งต่อไป |
| 2. การสวดมนตร์ | ฝึกสมาธิ/ ให้เด็กมีที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ “พระคุ้มครอง” |
| 3. การบรรยายสอดแทรกความเชื่อระหว่างการสอน | การเสริมราก/จิตวิญญาณให้แก่ศิลปิน |
| 4. การจัดไหว้ครู | การเสริมราก/ จิตวิญญาณให้แก่ศิลปิน, เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจของศิลปิน |
| 5. การพาเด็กออกงาน | การหาพื้นที่ในการแสดงเพื่อสร้างความมั่นใจ/ ความภูมิใจในการแสดงบนเวที |
| 6. การฝึกให้เด็กตั้งคำถาม | การสลับบทบาทจากผู้รับสารมาเป็นผู้ส่งสาร (Role shifting)/ การสืบทอดโดยยึดเอาผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง (Student- centered) |
| 7. การจัดนิทรรศการ | การสลับบทบาทจากผู้รับสารมาเป็นผู้ส่งสาร (Role shifting)/ เพื่อให้ความรู้แก่ผู้ชมและผู้ที่สนใจทั่วไป (Educate) |

**ตารางที่ 18 แสดงกิจกรรมและเหตุผลรองรับของโครงการ “เท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ”**

การสืบทอดสื่อพื้นบ้านผ่านกองคาราวานกิจกรรมที่มีเหตุผลรองรับในการดำเนินกิจกรรมและการดำเนินกิจกรรมการสืบทอดแบบ Praxis แสดงให้เห็นว่า การสืบทอดสื่อพื้นบ้านในยุคปัจจุบันนั้นจะต้องมีการวางแผน (By plan) ผ่านการไตร่ตรองภายหลังจากดำเนินกิจกรรมเสร็จแล้วเพื่อปรับปรุงการดำเนินกิจกรรมครั้งต่อไป จะปล่อยให้การสืบทอดสื่อพื้นบ้านดำเนินไปเองตามธรรมชาติ (By nature) คงจะไม่ทันเวลากับการสูญหายของสื่อพื้นบ้านที่มีอัตราที่รวดเร็วมากกว่า

ส่วนการดำเนินกิจกรรมของป้าสาครนั้นยังใช้**ทักษะแบบเดิม** คือเป็นการปรับตัวโดย ”ตามใจ” ปัจจัยภายนอก จึงทำให้ตกเป็นรองปัจจัยภายนอก (Slave) กล่าวคือ เมื่อป้าสาครเห็นปัจจัยภายนอกก็มีปฏิกิริยาตอบสนอง (Reaction) ต่อปัจจัยภายนอกเลย เช่น เมื่อตลาดต้องการฟังเพลงลูกทุ่ง ป้าสาครก็ร้องเพลงลูกทุ่งเพื่อเอาใจตลาดเลย ทั้งนี้ เนื่องจากป้าสาครขาดต้นทุนด้านความรู้ โดยเฉพาะความรู้เกี่ยวกับการสืบทอดแบบกองคาราวานกิจกรรมและการดำเนินกิจกรรมแบบ Praxis และขาดการรู้เท่าทันปัจจัยภายนอก การสืบทอดของป้าสาครจึงเป็น “**การปรับตัว**” ตามปัจจัยภายนอก ในขณะที่การสืบทอดของป้าอำนวยมีลักษณะของ “**การต่อรอง**” กับปัจจัยภายนอกมากกว่า

### 5.2 การปรับตัวของกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊ก บ้านเจ้าหลาว

การสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว สามารถแบ่งได้เป็น 3 ยุค คือ (ก) ยุคดั้งเดิมที่มีย่าโอ๋เป็นผู้ฝึกสอน (ข) ยุคต่อสู้ คือ ยุคที่ป้าอำนวยสืบทอดเท่งตุ๊กก่อนที่สพส.จะเข้ามาและการดำเนินการสืบทอดของป้าสาคร โดยผู้วิจัยจัดไว้อยู่ยุคเดียวกันเนื่องจากลักษณะการดำเนินงานมีความคล้ายคลึงกัน และ (ค) ยุคสพส. ดังนี้

สำหรับยุคดั้งเดิมจะใช้เกณฑ์ในยุคสังคมปิด ถนนยังไม่ตัดผ่านหมู่บ้าน ชาวบ้านยังประกอบอาชีพเกษตรและประมงพื้นบ้าน (ก่อน พ.ศ. 2530) ส่วนยุคต่อสู้จะใช้เกณฑ์การเป็นสังคมเปิด มีถนนตัดผ่าน และบ้านเจ้าหลาวพัฒนาเป็นเมืองท่องเที่ยว และชาวบ้านบางส่วนเริ่มปรับเปลี่ยนอาชีพที่เกี่ยวข้องกับการให้บริการนักท่องเที่ยว (พ.ศ.2530 -2547) ส่วนยุคสพส. คือยุคที่ป้าอำนวย สุธาโร ศิลปินเท่งตุ๊กได้รับการสนับสนุนจากโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) ซึ่งเป็นหน่วยงานนอกชุมชนในการช่วยสืบทอดเท่งตุ๊ก (พ.ศ. 2548-2550)

ในส่วนนี้ ผู้วิจัยจะสรุปผลศึกษาเกี่ยวกับการปรับตัวเพื่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้านเมื่อบริบทชุมชนเปลี่ยนแปลง โดยเฉพาะการปรับเพื่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้านในยุค สพส. ซึ่งผู้วิจัยพบว่ามีการปรับตัวทั้ง 3 รูปแบบ ได้แก่ (ก) การแทนที่ (Substitution) (ข) การเพิ่มเข้ามา (Addition) และ (ค) การปรับประสาน (Hybridization)โดยผู้วิจัยจะอธิบายรายละเอียดของรูปแบบการปรับตัวในลำดับต่อไป

| ประเด็นการปรับตัว | รูปแบบการปรับตัว |
|---|---|
| 5.2.1 การปรับโครงสร้างองค์กร | Hybridization |
| 5.2.2 การปรับการรับสมาชิก | Hybridization |
| 5.2.3 การปรับแรงจูงใจในการเข้าสู่องค์กร | Addition |
| 5.2.4 การปรับรูปแบบการสอน | Hybridization |
| 5.2.5 การปรับวิธีการสอน | Hybridization |
| 5.2.6 การปรับความหมาย | Substitution |
| 5.2.7 การปรับตัวของศิลปิน | Addition |
| 5.2.8 การปรับเนื้อหา | Hybridization |
| 5.2.9 การปรับพื้นที่ ช่องทาง วาระโอกาส | Addition |
| 5.2.10 การปรับผู้ชม | Addition |

| | |
|---|---|
| 5.2.11 การปรับต้นทุน | Hybridization |
| 5.2.12 การปรับการมีส่วนร่วม | Addition |

**ตารางที่ 19 แสดงรูปแบบการปรับตัวของเท่งตุ๊กในยุคสพส.**

จากตารางจะเห็นว่าการปรับการสืบทอดในยุค สพส.ของป้าอำนวยนั้นส่วนใหญ่เป็น**การปรับประสาน**ที่เป็นการปรับที่ต้องมี “ปัญญา” กำกับ เพราะการจะปรับแบบนี้ได้ต้องมีการวิเคราะห์คุณลักษณะ ศิลปินต้องตัดสินใจว่าจะเอาคุณลักษณะใดจากของเก่ามาผสมกับของใหม่ ในขณะที่**การปรับแบบเพิ่มเข้ามา**แทนนั้น ศิลปินจะต้องเก็บทั้งของเก่าและของใหม่ไว้ด้วยกัน นั่นหมายความว่าศิลปินต้องมีต้นทุนหรือทรัพยากรการสืบทอดที่มากขึ้น ดังนั้น การปรับการสืบทอดในยุคสพส.ของป้าอำนวย นอกจากการมีต้นทุนด้านภูมิปัญญาที่เพิ่มขึ้นแล้วยังมีต้นทุนอื่นๆ อีกมาก เช่น งบประมาณ กำลังคน ฯลฯ ในยุคสพส.นั้นไม่มีปัญหาเพราะป้าอำนวยมีเครือข่ายในการเข้ามาเพิ่มต้นทุนในการสืบทอดทั้งเครือข่ายในชุมชนและเครือข่ายนอกชุมชน เช่น สพส. แต่สพส.เป็นเครือข่ายภายนอกที่เข้ามาช่วยสนับสนุนเพียงชั่วคราว ต้นทุนในการสืบทอดที่จะเข้ามาช่วยสนับสนุนจึงต้องมาจากเครือข่ายและสมาชิกในชุมชน และเมื่อเปรียบเทียบการปรับตัวในการสืบทอดเท่งตุ๊กของป้าสาครแล้ว ผู้วิจัยพบว่า ป้าสาครปรับตัวโดยใช้**วิธีการเพิ่มเข้ามา** (Addition) ตามความต้องการของตลาด เช่น เมื่อตลาดผู้บริโภคต้องการฟังเพลงลูกทุ่งก็เพิ่มการร้องเพลงลูกทุ่งเข้ามา การปรับแบบเพิ่มนั้นมีเงื่อนไขว่าศิลปินต้องมีต้นทุนมาก แต่เมื่อศิลปินมีต้นทุนจำกัดจึงอาจส่งผลต่อการดำรงอยู่ของสื่อพื้นบ้านได้

### 5.2.1 การปรับโครงสร้างองค์กร

ในยุคดั้งเดิมและยุคต่อสู้ โครงสร้างขององค์กรจะมีแต่ศิลปินเท่านั้นที่ทำงาน และการรับงานหรือการสืบทอดจะผูกขาดอยู่ที่ตัวศิลปินที่เป็นโต้โผ ในคณะทำงานจะมีโต้โผเป็นหลัก โดยมีนักดนตรีและนางละครเป็นสมาชิก ในยุคดั้งเดิมนั้น การที่โครงสร้างองค์กรนั้นมีแต่ศิลปินไม่มีปัญหาในการสืบทอดแต่ประการใด เพราะด้วยความที่เป็นสื่อที่ผูกขาดอยู่ในชุมชน ศิลปินมีอำนาจมาก เป็นที่ยอมรับนับถือ และบริบทชุมชนที่เอื้อต่อการสืบทอด

ในยุคต่อสู้ที่บริบทชุมชนเปลี่ยนไป การสืบทอดมีความยากลำบากมากขึ้นเพราะมีปัจจัยที่เป็นอุปสรรคเพิ่มมากขึ้น ทำให้การสืบทอดต้องมีต้นทุนในการสืบทอดมากขึ้น แต่โครงสร้างองค์กรกลับมีการหดตัว เพราะแม้ว่าจะมีแต่ศิลปินแต่จำนวนสมาชิกในองค์กร/ คณะส่วนใหญ่เป็นสมาชิกในครอบครัว เมื่อโครงสร้างองค์กรหดตัวเหลือแค่ศิลปินและสมาชิกในครอบครัว จึงส่งผลต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้านในด้านการรับรู้ของคนในชุมชนว่า “เท่งตุ๊ก นั้นเป็นสมบัติในเชิงปัจเจก” หาใช่

เป็นสมบัติร่วมของสมาชิกทุกคนในชุมชน นอกจากนี้การจำกัดโครงสร้างเพียงแค่ศิลปินทำให้เป็นการจำกัดคนในชุมชนที่จะเข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน เพราะโครงสร้างไม่ได้เปิดพื้นที่สำหรับการมีส่วนร่วมในรูปแบบอื่นนอกจากการเข้ามาเป็นศิลปิน และประการสุดท้าย คือ การมีต้นทุนที่จำกัดในการสืบทอด ทั้งๆ ที่ในยุคนี้ต้องใช้ต้นทุนในการสืบทอดมากกว่าในยุคดั้งเดิม

ในการสืบทอดในยุคที่สพส. เข้าไปทำงาน ศิลปินมีการจัดโครงสร้างองค์กรเสียใหม่ ในคณะหรือองค์กรนั้นมีบุคคลภายนอกเข้ามาร่วมด้วย เช่น มีคณะที่ปรึกษา มีคนจัดทำเอกสาร มีคนดูแลเรื่องการเงิน ฯลฯ การปรับโครงสร้างองค์กรโดยการขยายสมาชิกแบบนี้นัยหนึ่งเท่ากับเปิดโอกาสให้คนในชุมชนที่ไม่ใช่เป็นศิลปินเข้ามามีส่วนร่วมในสื่อพื้นบ้านมากยิ่งขึ้น ซึ่งจะเป็นการย้อนกลับไปสู่ยุคดั้งเดิมที่คนในชุมชนต่างเข้ามามีส่วนร่วมในคณะเท่งตุ๊ก และอีกนัยหนึ่ง การที่สื่อพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมของชุมชนซึ่งหมายความว่าเป็นสมบัติของทุกคนในชุมชน ดังนั้น การจะผลักภาระให้ศิลปินต้องสืบทอดแต่เพียงฝ่ายเดียวคงจะไม่ใช่สิ่งที่ถูกต้องนัก เพราะลำพังศิลปินก็มีต้นทุนหรือทรัพยากรอันจำกัด (Resource) จึงจำเป็นต้องระดมทรัพยากรจากทุกภาคส่วนในชุมชนมาช่วยกัน และอีกประการหนึ่ง เนื่องจากการสืบทอดในยุคปัจจุบัน มิใช่มีกิจกรรมเพียงแค่หัดเด็กแล้วออกแสดง แต่การสืบทอดในยุคปัจจุบันยังมีการขยายกิจกรรมใหม่ๆ เช่น การจัดทำโครงการเพื่อขอการสนับสนุนจากหน่วยงานต่างๆ การจัดทำผลงานเพื่อต่อรองกับทั้งหน่วยงานเจ้าของทุน หน่วยงานภาครัฐ เจ้าภาพที่มาหาไปแสดง มีการประเมินผลเพื่อรายงานให้เจ้าของทุน ฯลฯ ทักษะต่างๆ ที่เพิ่มขึ้นมา มิใช่เป็นทักษะหรือความรู้ความชำนาญของศิลปินมาก่อนจึงต้องแสวงหาความร่วมมือจากทุกภาคส่วนในชุมชน

### 5.2.2 **การปรับการรับสมาชิก**

การรับสมาชิก หากเป็นในยุคอดีต ศิลปินจะรับจากสมาชิกในครอบครัวก่อนหลังจากนั้นจึงขยายไปสู่ทุกคนที่สนใจในชุมชน เพราะทัศนะต่อคนในชุมชน คือ ทุกคนก็คือ “พี่กันน้องกัน” แต่ด้วยอำนาจของศิลปินที่มีมาก เพราะสื่อพื้นบ้านเป็นสื่อที่ผูกขาดอยู่ในชุมชน การมาเรียนจะได้เป็นช่องทางเดินทางออกนอกชุมชน การรับสมาชิกจะรับในลักษณะตั้งรับ (Passive) คือ อยู่กับบ้านส่วนผู้ที่สนใจประสงค์จะสมัครเรียน หรือพ่อแม่ที่สนใจจะให้บุตรหลานมาหัด ต้องเดินทางมาหาครูที่บ้าน เพื่อฝากตัวเป็นศิษย์ ให้ครูอบรมสั่งสอน

ในยุคของการต่อสู้ที่มีถนนตัดผ่านพร้อมๆ กับการเข้ามาของสื่อสมัยใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งโทรทัศน์ที่เข้ามาแย่งชิงพื้นที่ทั้งในจิตใจของชาวบ้าน รวมทั้งพื้นที่ทางกายภาพ คือ ช่องทางการแสดง อำนาจของศิลปินจึงลดลง ชาวบ้านไม่ได้นับถือศิลปินเหมือนเดิม ผู้ที่ประสงค์จะมาสมัคร

เรียนลดลง ศิลปินพยายามต่อรองกับสื่อสมัยใหม่ โดยหันมาสืบทอดเฉพาะบุคคลในครอบครัวแทน การหันมาสืบทอดเฉพาะบุคคลในครอบครัว จึงทำให้ชาวบ้านเกิดทัศนคติที่ว่าสื่อพื้นบ้านเป็นสมบัติของปัจเจกบุคคลมากกว่าที่จะเป็นสมบัติร่วมของคนทั้งชุมชน เมื่อเกิดทัศนะเช่นนั้น จึงทำให้คนในชุมชนไม่สนใจที่จะช่วยกันรักษาสื่อพื้นบ้าน เพราะคิดว่ามิใช่สมบัติของตนและคิดว่าไม่ใช่หน้าที่ของตน

ในยุคที่สพส. มาร่วมสนับสนุนการสืบทอด ศิลปินมีการแสวงหาเด็กรุ่นใหม่มาสืบทอด โดยขยายไปถึงผู้ที่สนใจทุกคนในชุมชน โดยไม่ได้จำกัดเฉพาะสมาชิกในครอบครัวหรือการให้สิทธิแก่สมาชิกในครอบครัวก่อน รวมทั้งไม่จำกัดอายุ ดังนั้น จึงได้เด็กที่อายุต่ำสุด ประมาณ 4 ขวบ สูงสุด คือ 12 ขวบ ไม่จำกัดรูปร่างและขนาด จึงมีนางรำทั้งตัวเล็ก ตัวใหญ่ ตัวอ้วน ตัวดำ คละเคล้ากัน การขยายไปถึงเด็กๆ ทุกคนในชุมชน ผลนั้นไม่ได้เกิดขึ้นเฉพาะกับเด็ก แต่ยังสามารถดึงผู้ปกครองให้เข้าร่วมทำกิจกรรมด้วย

การรับสมาชิกใหม่เพื่อมาสืบทอดสื่อพื้นบ้าน เนื่องจากสถานภาพของศิลปินที่ลดลง ศิลปินจึงต้องปรับวิธีการรับด้วย จากเดิมในยุคอดีตที่เฟื่องฟู ศิลปินจะรับสมาชิกในลักษณะของการตั้งรับ (Passive) คือ ผู้ที่สนใจจะสมัครมาฝึกหัดต้องเดินทางมาพบศิลปินเองที่บ้าน ศิลปินไม่ต้องออกไปป่าวประกาศ เชิญชวนให้มาหัดสื่อพื้นบ้าน แต่ในยุคปัจจุบันที่อำนาจและสถานภาพของศิลปินลดลงทำให้ศิลปินต้องออกไปแสวงหาสมาชิกใหม่ในเชิงรุก (Active) ผ่านช่องทางและเครือข่ายต่างๆ ทั้งการใช้สื่อบุคคล การประชุมของหมู่บ้าน ประกาศตามร้านค้า เป็นต้น การออกไปแสวงหาสมาชิกแบบเชิงรุกนี้เท่ากับเป็นการขยายสมาชิกไปยังผู้ที่สนใจทุกคนในชุมชนด้วย

การเปิดรับสมาชิกโดยขยายไปยังเด็กทุกคนที่สนใจในชุมชน เพราะศิลปินตระหนักดีถึงคุณลักษณะประการหนึ่งของการเป็นสื่อการแสดง คือ สื่อการแสดงจะมีลักษณะเร้าใจด้วยเครื่องแต่งกายที่สวยงาม มีลีลาท่ารำ มีเสียงกลองที่เร้าใจ ในช่วงแรกจึงสามารถดึงเด็กมาร่วมฝึกได้เป็นจำนวนมาก แต่เมื่อผ่านไประยะหนึ่ง เด็กจะเกิดความเบื่อหน่ายและเลิกราไป จะเหลือเฉพาะที่สนใจและพัฒนาไปสู่การเป็นศิลปินจำนวนน้อย แต่สิ่งที่สื่อพื้นบ้านจะได้จากกลุ่มเด็กที่เลิกราไป คือ ตลาดผู้ชม เพราะหากฝึกแต่ศิลปินแต่ไม่สร้างตลาดผู้ชม สื่อพื้นบ้านโดยเฉพาะสื่อการแสดงคงจะไม่สามารถสืบทอดอยู่ในชุมชนต่อไปได้

การปรับการรับสมาชิกมาสู่ผู้ที่สนใจทุกคนในชุมชน นอกจากเป็นการปรับการรับศิลปินแล้วยังเป็นการเปลี่ยนวิธีการสร้างตลาดผู้ชม จากเดิมที่ตลาดผู้ชมเกิดขึ้นโดยอาศัยความถี่

(Frequency) ในการชมเท่งตุ๊ก ซึ่งเป็นกระบวนการที่เกิดตามธรรมชาติและการสร้างต้องอาศัยระยะเวลานาน แต่มาในยุคสพส. การสร้างตลาดผู้ชมมีการปรับมาเป็น “การมีประสบการณ์เป็นผู้ส่งสาร”หรือให้มาทดลองหรือหัดเป็นศิลปิน (Production approach) ทำให้สามารถสร้างตลาดผู้ชมภายในระยะเวลาอันสั้นซึ่งสอดคล้องกับระยะเวลาแบบรีบเร่งของชาวบ้าน การใช้กลยุทธ์สร้างตลาดผู้ชมโดยการให้มาฝึกเป็นศิลปินนั้นแท้ที่จริงคือการย้อนกลับไปสู่การสร้างตลาดผู้ชมแบบเดิมในยุคของย่าโอ๋นั่นเอง

**5.2.3 การปรับแรงจูงใจในการเข้าสู่องค์กร**

ยุคอดีตเมื่อชุมชนยังเป็นสังคมปิด คนมาเรียนละครด้วยแรงจูงใจที่จะได้เดินทางออกนอกชุมชน และวิธีที่จะได้เดินทางไปเปิดโลกทัศน์นอกชุมชน คือ การมาฝึกเพื่อเป็นศิลปิน การมาฝึกเพื่อเป็นศิลปินจึงส่งผลต่อการสืบทอดที่ต้องใช้เวลานานในการเคี่ยวกรำ ฝึกฝน เพื่อจะได้ศิลปินที่มีคุณภาพ นอกจากนี้ การมาฝึกละครยังเป็นแรงจูงใจและโอกาสที่กลุ่มผู้หญิงจะได้มาพบปะเพื่อนฝูง และยังสามารถเป็นอาชีพเลี้ยงตนเองได้ การที่ผู้หญิงสามารถหารายได้เลี้ยงตนเองได้ ทำให้ผู้หญิงมีอิสระและมีอำนาจในการตัดสินใจและต่อรองเพิ่มมากขึ้น

เมื่อสภาพสังคมเปลี่ยนเป็นสังคมเปิด แรงจูงใจที่จะมาฝึกเป็นศิลปินเพื่อจะได้เดินทางออกนอกชุมชนจึงหมดไป ดังนั้น การที่จะจูงใจด้วยวิธีการเดิมๆ ย่อมไม่ได้ผล นอกจากนี้ ด้วยสถานภาพของอาชีพศิลปินที่ลดลงเมื่อถูกนำไปเปรียบเทียบกับอาชีพอื่นๆ ที่เพิ่งเผยแพร่เข้ามาใหม่ในชุมชน เช่น การรับราชการ การทำงานบริษัทเอกชน ยิ่งไม่เป็นแรงจูงใจให้มาฝึกเพื่อการประกอบอาชีพ รวมทั้งชุมชนมีพื้นที่สาธารณะแบบใหม่ นั่นคือ พื้นที่ของโรงเรียนที่เป็นแหล่งรวมเยาวชนของชุมชนไว้ การที่เด็กจะต้องมีเวลาเรียนเพิ่มมากขึ้นทำให้เด็กต้องอยู่ในพื้นที่ดังกล่าวเพิ่มมากขึ้น นอกจากนี้ สถาบันโรงเรียนยังช่วยเปิดโลกทัศน์ของสมาชิกในชุมชน รวมทั้งความแพร่หลายของสื่อสมัยใหม่ทางโทรทัศน์ที่นอกจากเปิดโลกทัศน์ของสมาชิกในชุมชน ยังสร้างแรงจูงใจหรือความใฝ่ฝันที่จะเป็นเหมือนนักแสดงในละครโทรทัศน์มากกว่าที่จะมาเป็นนักแสดงสื่อพื้นบ้าน

ดังนั้น การจะสืบทอดสื่อพื้นบ้านต่อไปในยุคสพส. จึงต้องสร้างแรงจูงใจใหม่สำหรับคนรุ่นใหม่ที่จะเข้ามาฝึก เพราะหากจะจูงใจด้วยการเป็นช่องทางออกนอกชุมชนเพื่อเปิดโลกทัศน์และเป็นวิชาชีพเลี้ยงตนเองนั้นคงจะไม่เพียงพอ ศิลปินจึงนำเสนอโดยการปรับแรงจูงใจใหม่ที่หลากหลายมากกว่าเดิมและเป็นแรงจูงใจที่สอดคล้องกับสภาพสังคมสมัยใหม่ เช่น การใช้แรงจูงใจเรื่องการมาสืบทอดเท่งตุ๊กเท่ากับเป็นการสืบทอดอัตลักษณ์ของชุมชน การสืบทอดศิลปวัฒนธรรมของชุมชนและแรงจูงใจด้านการเป็นความรู้ ความสามารถพิเศษ เป็นต้น

เมื่อผู้ที่เข้ามาเรียนมีแรงจูงใจที่เปลี่ยนไป ดังนั้น จึงส่งผลต่อการสืบทอดศิลปินในยุคสพส. ที่ใช้เวลาสั้น เพราะไม่ต้องใช้เวลานานในการฝึกฝนเคี่ยวกรำสมาชิกใหม่ให้พัฒนาไปสู่การเป็นศิลปิน แต่เป็นการเรียนเพื่อรู้และเพื่อความซาบซึ้งใจ (Appreciation) ในศิลปะวัฒนธรรมของชุมชนของตนเอง การสืบทอดโดยใช้ระยะเวลาสั้น จึงสอดคล้องกับเวลา (Time) ทั้งของชุมชนและของสมาชิกที่จะอุทิศให้กับการฝึกสื่อพื้นบ้าน เพราะจากระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยม ที่ชาวบ้านต้องทำมาหากินแข่งกับเวลา จึงไม่มีเวลามากนักที่จะไปทำกิจกรรมในมิติอื่นๆ รวมทั้งมิติทางวัฒนธรรม ในขณะที่เด็กๆ รุ่นใหม่ในชุมชนต้องให้เวลากับการเรียนในระบบโรงเรียน ดังนั้น ด้วยช่วงเวลาที่จำกัด ศิลปินจึงต้องปรับวิธีการสืบทอด เพื่อให้สามารถสอนได้ในช่วงเวลาอันจำกัดเช่นกัน ซึ่งรายละเอียด ผู้วิจัยจะกล่าวถึงในหัวข้อต่อไป

**5.2.4 การปรับรูปแบบการสอน**

ยุคดั้งเดิมที่ศิลปินมีอำนาจมาก รวมทั้งมีความต้องการ (Demand) ที่จะมาฝึกจำนวนมาก ทำให้การเรียนการสอนจะเน้นเอาครูผู้สอนเป็นศูนย์กลาง (Teacher- centered) ตั้งแต่รูปแบบการสอน เนื้อหา ช่วงเวลาฝึกและระยะเวลา เป้าหมายในการฝึก การมอบหมายบทบาทในการแสดงและการลงโทษซึ่งขึ้นอยู่กับครูแต่เพียงผู้เดียว เป้าหมายในการฝึก คือ ฝึกเพื่อเป็นศิลปินชั้นเลิศ มีความสามารถสูง โดยครูมีกลไกในการควบคุมคุณภาพผ่านหลายวิธี เช่น การฝึกที่ใช้ระยะเวลานานหรือฝึกจนกว่าจะเก่ง หากเล่นเป็นแล้วแต่ยังไม่เก่งจะไม่ได้รับคัดเลือกให้ร่วมแสดงในคณะ เมื่อฝึกจนมีความสามารถที่จะเล่นร่วมคณะได้แล้วแต่ฝีมือยังไม่ถึงขั้น อาจได้รับเล่นเป็นเพียงแค่ตัวประกอบที่ไม่มีความสำคัญและไม่ได้รับเงินค่าแสดง หรือได้รับเงินค่าแสดงน้อยไม่เท่ากับนักแสดงคนอื่น ซึ่งในสมัยนั้นสามารถทำได้ เพราะครูมีอำนาจมาก ไม่ต้องง้อศิษย์ ประกอบกับสภาพสังคมยังเป็นแบบสังคมปิด ทำให้เด็กต้องมีความพยายามและอดทนเพื่อพัฒนาตนเองไปสู่ศิลปิน มีครูผู้สอนผูกขาดเพียงแค่คนเดียว ไม่มีทางเลือกอื่น

ในยุคของการต่อสู้ เมื่อชุมชมกลายเป็นสังคมเปิด มีสื่อใหม่เข้ามาเป็นคู่แข่ง โดยเฉพาะโทรทัศน์ ทำให้สถานภาพของศิลปินลดลง ชาวบ้านไม่ได้นับถือศิลปินเหมือนยุคแรก ดังนั้นจึงไม่มีผู้สนใจมาสืบทอดสื่อพื้นบ้าน แต่ว่าตลาดผู้ชมและตลาดการแก้บนยังคงมีอยู่ ศิลปินจึงต้องนำสมาชิกในครอบครัวมาฝึกหัดทดแทนศิลปินเก่าที่สูงอายุและลาออกหรือเลิกแสดง เป้าหมายในการฝึกยุคนี้ยังคงเน้นผู้สอนเป็นหลัก แต่มีการปรับเข้าหาผู้เรียนบ้าง สัดส่วนระหว่างการสอนแบบยึดผู้สอน (Teacher- centered) : การสอนแบบยึดผู้เรียน (Student- centered) คือ 80: 20 ส่วนที่ปรับอย่างเห็นได้ชัด คือ การยึดการสอนตามช่วงเวลาที่เด็กสะดวกหรือว่างเว้นจากการเรียนเป็น

หลัก มีการปรับเป้าหมายเพื่อให้สอดคล้องกับคุณสมบัติของผู้ฝึก เนื่องจากศิลปินไม่มีตัวเลือก ไม่สามารถเลือกตัวที่ดีที่สุดในการแสดง เป้าหมายในการฝึกจากยุคดั้งเดิมที่เน้นฝึกศิลปินที่เป็นเลิศ เป็นลดคุณภาพของการฝึกเหลือเพียงแค่ฝึกศิลปินที่พอจะออกแสดงได้โดยเฉพาะการรำในงานแก้บน ส่วนเนื้อเรื่องจะฝึกเล่นเรื่องง่ายๆ ที่มีนักแสดงจำนวนน้อย เช่น สังข์ทองตอนรจนาเลือกคู่ และไชยเชษฐ์ตอนขับนางสุวิชา เมื่อลดมาตรฐานการฝึกจึงส่งผลต่อคุณภาพของศิลปินหลายประการ เช่น ไม่สามารถเล่นเรื่องยากๆ ได้ ฝึกได้เฉพาะท่ารำพื้นฐานและท่ารำออกคุณครู ไม่สามารถร้องกลอนด้นสดได้ต้องอาศัยการจำ เวลาเล่นเข้าเรื่องจึงต้องเน้นบทเจรจามากกว่าบทร้อง การใช้เสียงที่ยังไม่มีคุณภาพ คือ ก้อง กังวานพอที่จะตราตรึงผู้ชมไว้ เป็นต้น เมื่อคุณภาพลดลงจึงส่งผลต่อตลาดผู้ชมโดยเฉพาะผู้ชมตาคม (Smart audience) ที่ลดหายไป เพราะผู้ชมกลุ่มนี้เคยชมผลงานที่ดีมีคุณภาพมาก่อน พอมาชมผลงานที่คุณภาพลดลง จึงรู้สึกไม่สนุก และไม่อยากชมต่อไป

ในยุคของ สพส. นั้น ศิลปินมีการปรับวิธีการสืบทอดอีกครั้ง ครั้งนี้เพิ่มสัดส่วนของการสอนแบบที่ยึดผู้เรียนเป็นศูนย์เพิ่มขึ้น คือ 50 : 50 นอกจากจะเป็นรูปแบบตายายสอนและตายายพาทำ ซึ่งเน้นผู้สอนเป็นศูนย์กลางแล้ว การสืบทอดยังมีเส้นทางใหม่ นั่นคือ “หลานถามปู่” ซึ่งเป็นรูปแบบการสอนที่เน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง (Student- centered) ช่วงแรกการสอนจะเป็นแบบเน้นผู้เรียนเป็นศูนย์ก่อน เนื่องจากเด็กๆ ยังไม่รู้จักสื่อพื้นบ้านมาก่อน การสอนจึงเริ่มจากการปูพื้นฐานความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับละคร ก่อนที่จะสอนท่ารำพื้นฐาน แต่เมื่อเรียนไปสักพัก ครูจะเปิดโอกาสให้เด็กได้ซักถาม การที่เด็กสามารถตั้งคำถามได้นั้น สพส.มีกระบวนการในการติดตั้งความรู้เกี่ยวกับกระบวนการตั้งคำถาม ซึ่งเป็นส่วนของการเสริมปัญญา (Knowledge) ก่อนที่จะปล่อยให้เด็กลงสนามไปปฏิบัติจริง (Practice) คำถามที่เด็กออกแบบสอบถามจะสะท้อนถึงความสนใจในประเด็นต่างๆ ของเด็กๆ ที่เกี่ยวข้องกับสื่อพื้นบ้าน และที่น่าสนใจ คือ เด็กสามารถประยุกต์ทักษะดังกล่าวไปใช้ในการศึกษาประเด็นอื่นๆ ได้อีก เป็นการขยายผลกิจกรรมของเด็กๆ (Outcome) เมื่อเด็กสนใจหรือสงสัยในประเด็นไหน ศิลปินผู้ฝึกสอนสามารถปรับเนื้อหาเพื่อให้สามารถตอบสนองข้อสงสัยของเด็กๆได้ และที่สำคัญจะทำให้ผู้เรียนจดจำเนื้อหาได้ดีกว่าเนื้อหาที่ครูเป็นผู้กำหนดมาให้ เพราะรูปแบบการสอนที่ยึดผู้เรียนเป็นศูนย์เท่ากับเปิดโอกาสให้เด็กเข้ามามีส่วนร่วมในการออกแบบเนื้อหา (Content) ที่สอดคล้องกับความสนใจของผู้เรียนอย่างแท้จริง

**5.2.5 การปรับวิธีการสอน**

ยุคดั้งเดิม เมื่อสภาพสังคมยังเป็นวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ (Oral culture) สื่อพื้นบ้านเป็นสื่อที่ถือกำเนิดมาในสังคมแบบมุขปาฐะ ดังนั้น จึงมีคุณลักษณะเด่นๆ หลายประการ เช่น มีความคิดสร้างสรรค์สูง เพราะว่าเอื้อต่อการด้นสด (Improvisation) เมื่อเป็นการด้นสด จึงทำให้ทุก

ครั้งที่แสดง สื่อพื้นบ้านจะมีความสดใหม่เสมอ สังคมที่มีวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ อำนาจจะขึ้นอยู่กับตัวบุคคล เพราะความรู้จะสะสมอยู่ในตัวบุคคล ยิ่งอายุมากยิ่งมีโอกาสสะสมความรู้มาก ยิ่งมีอำนาจมาก ดังนั้น ผู้สูงอายุจึงมีอำนาจมาก เพราะมีโอกาสสะสมความรู้มาอย่างยาวนาน ยิ่งเป็นศิลปินอาวุโส อำนาจยิ่งมาก เพราะความรู้ส่วนหนึ่งยังได้มาจากการเดินทางออกนอกชุมชน ได้ไปเรียนรู้โลกภายนอก เมื่อวัฒนธรรมเป็นแบบมุขปาฐะ การสอนจึงเป็นการถ่ายทอดด้วยปากและครูแสดงให้ดูและให้เด็กปฏิบัติตาม ซึ่งเป็นการสอนโดยเน้นเอาครูเป็นศูนย์ (Teacher- centered) การสอนด้วยปากจะต้องมีปฏิสัมพันธ์กันระหว่างผู้เรียนและผู้สอน (Interaction) เด็กต้องตั้งใจ มีสมาธิฟังจากที่ครูสอน เพื่อที่จะจดจำให้ได้ เพราะหากจำไม่ได้ไม่สามารถกลับไปอ่านทบทวนได้อีก ครูจึงมีอำนาจอย่างมาก แต่ข้อจำกัดของวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ คือ ความรู้จะเลือนหายไปได้ง่าย โดยเฉพาะความรู้ที่จำกัดอยู่เฉพาะแค่บุคคลใดบุคคลหนึ่ง หากบุคคลนั้นตายไป ความรู้ก็จะสูญหายไปด้วย เช่น ความรู้ที่สูญหายไปกับการตายของย่าโอ๋

เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนแปลงไป สังคมจากวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ เริ่มกลายเป็นสังคมแห่งการจดบันทึก (Written culture) ผ่านหนังสือหรือสื่ออิเลกทรอนิกส์ เมื่อสังคมเป็นแบบสังคมแห่งการจดบันทึก อำนาจความรู้จึงเคลื่อนย้ายจากตัวบุคคลไปสู่หนังสือ ครูจะลดบทบาทเป็นเพียงแค่ผู้ถ่ายทอด (Transmitter) อำนาจของครูจึงลดลง แนวคิดเรื่องอำนาจความรู้อยู่ที่หนังสือนั้นได้รับการตอกย้ำผ่านสถาบันโรงเรียน เพราะหัวใจสำคัญ คือ ตำราเรียน ส่วนผู้สอนผลัดเปลี่ยนกันได้ นอกจากนี้ ในยุคนั้นยังมีทัศนะว่าหนังสือเป็นของสูง เช่น ไม่เดินข้ามหนังสือ ไม่ฉีกหนังสือ และถึงขนาดที่ว่าเมื่ออ่านหนังสือเสร็จ เราต้องกราบหนังสือ การให้คุณค่าแก่หนังสือเช่นนี้ทำให้เด็กมีทางเลือกเพิ่มมากขึ้น เด็กไม่จำเป็นต้องเรียนรู้จากครูซึ่งเป็นสื่อบุคคลแต่เพียงอย่างเดียว แต่มีความรู้ที่จดบันทึกอยู่ในหนังสือด้วย

เมื่อระบบการพิมพ์เจริญมากขึ้น เรื่องราวของละครรวมทั้งเนื้อหาที่นำมาเล่นละคร เช่น สังข์ทอง ขุนช้างขุนแผน กากี ฯลฯ ได้รับการตีพิมพ์และเผยแพร่ในสถานศึกษา นั่นหมายความว่าความรู้มาจากช่องทางอื่นด้วย ศิลปินไม่ได้เป็นผู้ผูกขาดความรู้ ความรู้เกี่ยวกับละครบางส่วนมาจากรัฐซึ่งเป็นศูนย์กลางของอำนาจที่ประกอบสร้าง(Construct) ความรู้เกี่ยวกับละครโดยเผยแพร่ผ่านทางสถาบันการศึกษาทั้งความรู้เรื่องละคร นิทานพื้นบ้าน และท่ารำต่างๆ ข้อดีของวัฒนธรรมการเขียนและการเผยแพร่ความรู้จากรัฐ คือ ทำให้ความรู้ได้รับการจัดระบบ สูญหายได้ยาก เน้นความมีมาตรฐานเดียวกัน แต่ข้อจำกัด คือ ลดความหลากหลาย ไม่เกิดความคิดสร้างสรรค์ จะยึดแต่ตัวบท (Fixed text)

ดังนั้น เมื่อศิลปินมาสืบทอดในยุค สพส. จึงมีการปรับวิธีการสืบทอด โดยใช้ทั้งการสอนด้วยวาจา (Oral) การจดบันทึก (Written) และสื่ออิเลกทรอนิกส์ (Electronics) เพราะแต่ละรูปแบบต่างมีจุดเด่นและจุดด้อยแตกต่างกัน การใช้สื่อแบบผสมผสานเพื่อเสริมจุดแข็งและช่วยลดข้อด้อยให้น้อยลงหรือกำจัดข้อด้อยให้หมดไป การสอนด้วยวาจามีข้อเด่น คือ เป็นการสื่อสารแบบสองทาง (Two-way communication) ที่เน้นการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้เรียนผู้สอน การมีปฏิสัมพันธ์จะส่งผลให้สามารถจดจำเนื้อหาที่เรียนได้ง่าย และยิ่งเมื่อมีการสาธิตประกอบด้วย ก็จะทำให้เด็กสามารถฝึกหัดได้เร็วยิ่งขึ้น ส่วนการจดบันทึกจะช่วยในการทบทวนของเด็ก เช่น การจดเนื้อเรื่อง การจดบทร้อง เป็นต้น ส่วนสื่ออิเลกทรอนิกส์ เช่น การบันทึกลงวีซีดี การถ่ายรูปท่ารำแล้วไปจัดบอร์ดแสดงท่ารำ สื่ออิเลกทรอนิกส์นั้นมีประโยชน์ในด้านการเผยแพร่ไปสู่กลุ่มเป้าหมายอื่นๆ มีประโยชน์สำหรับการทบทวนความทรงจำเวลาฝึกซ้อม เป็นการลดภาระในการฝึกซ้อมของศิลปินที่อายุมากที่ต้องมาพูดเรื่องเดิมซ้ำซาก การทำเช่นนี้ ทำให้เด็กสามารถเรียนได้รวดเร็วมากขึ้น โดยที่ผู้สอนเสียทรัพยากรแรงงานและเสียทรัพยากรเวลาน้อยลง ฝึกเด็กได้รวดเร็วมากขึ้น ซึ่งเหมาะกับสภาพสังคมสมัยใหม่ที่เวลา (Time) บีบรัดมากขึ้น เร่งรีบมากขึ้น แข่งขันกับเวลามากขึ้น

### 5.2.6 การปรับความหมายของสื่อพื้นบ้านและศิลปิน

ยุคดั้งเดิม เท่งตุ๊กมีความหมายต่อชุมชนในฐานะสื่อที่เป็นที่พึ่งทางใจ มีไว้เพื่อการแก้บนเจ้าพ่อหัวแหลม เป็นความบันเทิงของคนในชุมชนและเป็นพื้นที่ของผู้หญิง ถ้าการบวช คือ การฝึกหรือสั่งสอนคนรุ่นหนุ่มในชุมชนให้มีความรู้ มีศีลธรรมแล้ว การมาเป็นศิลปินเท่งตุ๊ก ก็คือ การฝึกกุลธิดาให้มีความรู้ ฝึกทั้งบุคลิกมารยาท ฝึกทั้งศีลธรรมและการฝึกการทำงานร่วมกันของสมาชิกในชุมชน ในขณะที่ศิลปินเท่งตุ๊กเองก็เป็นที่นับถือ เป็นผู้นำความคิด เป็นครู ความหมายดังที่กล่าวมาล้วนเป็นความหมายที่ดี แสดงถึงความมีคุณค่าของเท่งตุ๊กในมุมมองของคนในชุมชน

ในยุคต่อสู้ สื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กและศิลปินต้องถูกประทับความหมายจากคนกลุ่มต่างๆ ในสังคม ไม่ใช่การนิยามความหมายและตัวตนของศิลปินเอง ผู้ที่มีบทบาทในการนิยามและสร้างความหมายมีทั้งจากหน่วยงานรัฐผ่านสถาบันโรงเรียนว่า ละครนั้นเป็นแบบของชาวบ้าน ไม่ได้มาตรฐานตามที่รัฐกำหนด ผ่านทางสื่อมวลชนว่าเป็นสื่อแบบชาวบ้าน ไม่น่าสนใจ ไม่ทันสมัย ซึ่งความหมายดังกล่าวเป็นทัศนะแบบเปรียบเทียบโดยการจัดลำดับ (Hierachy) เพื่อนำไปสู่การครอบครองอุดมการณ์ (Hegemony) คนรุ่นใหม่ในชุมชนจึงสร้างความหมายให้แก่เท่งตุ๊กว่า เชยล้าสมัย โดยการไปเปรียบเทียบกับสื่อสมัยใหม่อย่างเช่น ละครโทรทัศน์ เพลงลูกทุ่งและเพลงสตริง สร้างความหมายให้กับอาชีพศิลปินว่า เป็นอาชีพเต้นกินรำกินที่ไม่สามารถเลี้ยงตนเองได้ โดยใช้มิติทางเศรษฐกิจมาตัดสินหรือให้คุณค่า และมองครูศิลปินที่อายุมากว่าเป็นคนแก่ที่น่าเบื่อ ดุ จู้จี้ขี้

บ่น โบราณ ไม่น่าอยู่ใกล้ ความหมายดังกล่าวล้วนแต่กดทับและเบียดบังคุณค่าที่แท้ของสื่อพื้นบ้านที่ซ่อนอยู่

เมื่อศิลปินเช่นป้าอำนวยกลับมาสืบทอดสื่อพื้นบ้านอีกครั้งในยุคสพส. โดยเป็นการสืบทอดที่มีปัญญาหรือความรู้กำกับด้วย จึงมีการรื้อสร้างความหมายใหม่ขึ้นมาแทนที่ความหมายที่คนอื่นประทับตราให้ ตั้งแต่รื้อสร้างความหมายของละครเท่งตุ๊กจากเชย ล้าสมัย และอาชีพศิลปินว่าเต้นกินรำกินเป็นศิลปวัฒนธรรมอันแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของชุมชน และการมาเรียนเท่งตุ๊กนั้นมิใช่มีเป้าหมายเพียงแค่การเป็นศิลปิน แต่ยังมีความหมายของการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมอันแสดงถึงอัตลักษณ์ของชุมชน รวมถึงการสร้างความหมายใหม่เข้าไปว่าการมาเรียนทำให้มีความรู้ความสามารถพิเศษ ซึ่งแทนที่ป้าอำนวยจะต่อสู้และต่อรองด้วยมิติเศรษฐกิจแต่ป้าอำนวยหันมาต่อสู้และต่อรองจากมิติทางสังคมและวัฒนธรรมแทน ความหมายที่สร้างใหม่ เช่น ความหมายของการมาฝึกเท่งตุ๊ก คือ การสืบทอดศิลปวัฒนธรรมอันแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของชุมชน ดูจะเข้ากันได้ดีกับสภาพชุมชนจากชุมชนปิดกลายมาเป็นชุมชนเปิด โดยเฉพาะการเปิดชุมชนเป็นเมืองท่องเที่ยวรองรับนักท่องเที่ยวจากต่างถิ่นที่มีความต้องการชื่นชมศิลปวัฒนธรรมของชุมชนที่ตนได้ไปสัมผัส นอกจากนี้ทัศนะเรื่องการมาฝึกเพื่อเป็นความรู้ความสามารถพิเศษนั้นก็เป็นทัศนะแบบชนชั้นกลางที่เพิ่งเกิดขึ้นในช่วงที่ชุมชนเปิดรับสื่อสมัยใหม่

ส่วนความหมายของครูศิลปินจากเดิมว่าเป็นคนแก่ จู้จี้ ขี้บ่น มีการรื้อสร้างความหมายใหม่ว่าเป็นครู เป็นปราชญ์ชุมชน และในกระบวนการฝึกสอน เมื่อเด็กได้มาสัมผัสได้มาเรียนกับครูทำให้เด็กเกิดการสร้างความหมายใหม่ว่า ศิลปินมิใช่เป็นคนแก่ที่จู้จี้ขี้บ่น แต่เป็นครูที่มีองค์ความรู้อยู่ในตัวมากมาย เป็นคนเก่ง เป็นปราชญ์ชาวบ้านที่สมควรแก่การยกย่อง ทั้งนี้ เด็กจะมีการสร้างความหมายเช่นนี้ได้ ศิลปินผู้ฝึกสอนก็ต้องมีการปรับวิธีการสอนด้วย จะสอนแบบเข้มงวด ดุแบบเมื่อก่อนคงจะไม่ได้ ต้องรู้จักธรรมชาติของเด็ก ที่ยังห่วงเรื่องเล่นเรื่องคุยกันอยู่ ถึงแม้จะมีแผนการสอน แต่แผนการสอนก็ยืดหยุ่นได้เพื่อความเหมาะสมกับสภาพและความสนใจของเด็ก

การปรับความหมายดังกล่าวเป็นการยกสถานภาพและเสริมสร้างความเข้มข้งให้ทั้งกับศิลปินและตัวสื่อพื้นบ้านเองด้วย

5.2.7 **การปรับตัวของศิลปิน** (Sender)

กระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กจากยุคดั้งเดิมจนถึงยุค สพส. จะเห็นการปรับตัวของศิลปินในหลายด้าน ดังนี้

(ก) ศิลปินมีการปรับตัวด้านความรู้

(ข) การปรับมุมมองจากมุมของผู้ส่งสารมาเป็นมุมของผู้รับสาร

(ค) การปรับโดยการขยายรสนิยม (Taste) ข้ามชนชั้น

(ง) การปรับรูปแบบความสัมพันธ์ครู-ศิษย์

**(ก) ศิลปินมีการปรับตัวด้านความรู้**

การสืบทอดทั้งในยุคดั้งเดิมและยุคต่อสู้นั้น ศิลปินจะมีความรู้ ความชำนาญและทักษะการแสดงในสื่อพื้นบ้านของตน แต่ในยุค สพส.นั้น เราจะเห็นว่าการที่จะสืบทอดสื่อพื้นบ้านในยุคสมัยใหม่นั้น ศิลปินจะมีเพียงแค่ความรู้และทักษะการแสดงเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านนั้นๆ คงจะไม่เพียงพอต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้านในยุคสมัยใหม่ ในกระบวนการสืบทอด เราจะพบว่า ศิลปินต้องมีการปรับตัวด้านความรู้ มีการเสริมปัญญาหลายด้าน เช่น ความรู้เกี่ยวกับกระบวนการสืบทอดตามแนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า การวิเคราะห์คุณลักษณะ แนวคิดเรื่องการรู้จัก รู้ใจ รู้ใช้ รู้รักษา การพลิกบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน เป็นต้น จึงทำให้สามารถสืบทอดสื่อพื้นบ้านได้อย่างเข้มแข็ง

**(ข) การปรับมุมมองจากมุมของผู้ส่งสารมาเป็นมุมของผู้รับสาร**

ในยุคดั้งเดิมนั้น การแสดงของศิลปินจะเน้นเอาตัวศิลปินเป็นหลัก การแสดงจะมีรูปแบบอย่างไรขึ้นอยู่กับการพิจารณาจากมุมมองของศิลปิน โดยมีการวิเคราะห์ คาดคะเนความรู้สึกและความต้องการของผู้ชม แต่ก็เป็นการวิเคราะห์และคาดคะเนจากมุมมองของศิลปิน เพราะศิลปินไม่เคยได้สวมบทบาทการเป็นผู้ชมตาไม่คม (Non- smart audience) สำหรับสื่อพื้นบ้านของตนเอง ถึงแม้ว่าศิลปินจะเคยสวมบทบาทเป็นผู้ชมทั้งสื่อของตนเองและสื่อพื้นบ้านอื่นในละแวกชุมชนใกล้เคียงบ้าง แต่ก็เป็นสื่อที่ตนเองคุ้นเคยและมีความรู้มาก่อน คือเป็นผู้ชมแบบตาคม (Smart audience) สำหรับสื่อของตนเองหรือชุมชนใกล้เคียง ไม่ว่าจะเป็นลิเกหรือหนังสด

ในยุค สพส. ศิลปินมีโอกาสได้ไปชมสื่อพื้นบ้านที่ตนไม่รู้จักและคุ้นเคยมาก่อน ซึ่งสำหรับสื่อเหล่านั้นแล้ว ศิลปินเท่งตุ๊กมีบทบาทการชมแบบผู้ชมตาไม่คม (Non- smart audience) จึงเข้าใจว่าผู้ชมตาไม่ถึงเวลามาชมสื่อพื้นบ้านของตนจะเป็นเช่นไร เช่น ดูไม่เข้าใจ ไม่ซาบซึ้งกับสุนทรียะของสื่อพื้นบ้านนั้นๆ การได้ปรับเปลี่ยนบทบาทจากผู้ส่งสาร (Sender) มาเป็นผู้ชมแบบผู้ชมต่างถิ่น ทำให้มีความเข้าใจมากยิ่งขึ้นเกี่ยวกับมุมมองของผู้ชมต่างถิ่นว่า เวลาไปรับชมสื่อพื้นบ้านที่มิใช่สื่อพื้นบ้านในท้องถิ่นของตน เป็นสื่อที่ตนไม่ได้คุ้นเคยนั้น ศิลปินควรจะต้องปรับ

รูปแบบการแสดงอย่างไรจึงจะทำให้ผู้ชมตาไม่คม(Non- smart audience) ชมสื่อพื้นบ้านได้อย่างเข้าใจและมีความสนุกมากขึ้น

การปรับมุมมองเช่นนี้มีประโยชน์สำหรับสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กอย่างมาก เพราะจากการที่ชุมชนกลายสภาพเป็นสังคมเปิด มีคนต่างถิ่นเข้ามาในชุมชนเพิ่มมากขึ้น ในขณะเดียวกันเท่งตุ๊กก็มีโอกาสไปแสดงให้คนนอกชุมชนได้ชมมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นคนต่างถิ่นหรือคนต่างชุมชนล้วนแต่เป็นผู้ชมตาไม่คม (Non- smart audience) ทั้งสิ้น การเคยสวมบทบาทการเป็นผู้ชมตาไม่คมมาก่อนทำให้ศิลปินมีการปรับมุมมองว่า หากมีผู้ชมตาไม่คมมาชมสื่อพื้นบ้านของตนเอง จะต้องปรับอย่างไรบ้างจึงจะทำให้คนนอกชุมชนที่ไม่มีความรู้ ความเข้าใจในสื่อพื้นบ้านได้ชมสื่อพื้นบ้านอย่างเข้าใจและมีความสุข จึงนำไปสู่การการปรับรูปแบบการแสดงจากเดิมที่เน้นการแสดงเพื่อความบันเทิง (Entertainment) เป็นการแสดงที่ต้องให้ความรู้ควบคู่ความบันเทิง (Edutainment) การให้ความรู้มีหลากหลายรูปแบบ เช่น การเล่าที่มาที่ไปของสื่อพื้นบ้าน การแนะนำนักแสดง การแนะนำนักดนตรีและเครื่องดนตรี ท่ารำ ฯลฯ

ในส่วนของการให้ความรู้ต้องมีเทคนิคในการให้ความรู้เพื่อไม่ให้ผู้ชมเกิดความเบื่อหน่าย เพราะหากผู้ชมเบื่อหน่ายก็จะไม่ติดตามชมในส่วนของการแสดงต่อไป แต่ถ้าไม่ให้ความรู้ (Educate) ผู้ชมอาจจะชมสื่อพื้นบ้านด้วยความไม่เข้าใจไม่ซาบซึ้งในสื่อพื้นบ้าน นั่นหมายความว่าศิลปินนั้นมิได้มีบทบาทเพียงแค่การเป็นนักแสดงที่แสดงไปตามบทบาทที่ได้รับ (Actor/ Performer) เท่านั้น หากแต่ศิลปินยังมีบทบาทในด้านการให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมด้วย (Entertainer)
เช่น การแสดงหุ่นละครเล็กของโจหลุยส์ ก่อนจะแสดงมีการให้ความรู้แก่ผู้ชมทั้งประวัติความเป็นมาของหุ่นละคร ประเภทของหุ่นละคร องค์ประกอบ นักดนตรี คนเชิด เรื่องราวที่เชิด ฯลฯ แต่สิ่งที่น่าสนใจ คือ ลักษณะการให้ความรู้ที่น่าสนใจ ดึงดูดทำให้ผู้ฟังตั้งใจฟังและอยากติดตามชมการแสดง สิ่งหนึ่งที่น่าสนใจ คือ การให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในสื่อพื้นบ้าน เช่น การตั้งคำถามกับผู้ชม มีการหยอกล้อกับผู้ชมโดยเฉพาะผู้ชมที่เป็นเด็ก ซึ่งสร้างความสนุกสนานครึกครื้นแก่ผู้ชม เมื่อผู้ชมมีความรู้สึกผ่อนคลาย รู้สึกสนุกก่อนที่จะชมการแสดงจริง จึงส่งผลทำให้มีการเปิดรับได้ง่าย เช่นเดียวกับที่ป้าอำนวยเคยไปชมการแสดงเอ็งกอของจังหวัดชลบุรี ซึ่งก่อนแสดงนั้น ศิลปินเอ็งกอมีการให้ความรู้แก่ผู้ชมก่อน ทำให้ผู้ชมชมเอ็งกอด้วยความเข้าใจและมีความสนุกไปกับการแสดงด้วย

**(ค) การปรับโดยการขยายรสนิยม (Taste) ข้ามชนชั้น**

ยุคดั้งเดิม ศิลปินยึดรูปแบบการแสดงที่เน้นตอบสนองรสนิยมแบบกลุ่มชาวบ้าน (Folk) เช่น การดำเนินเรื่อง การแต่งกาย มุขตลก เนื่องจากสื่อพื้นบ้านนั้นเกิดมาในสังคมแบบชาวบ้านจึง

มีรสนิยม (Taste) แบบชาวบ้านติดตัวมา การนำเสนอเท่งตุ๊กตามรสนิยมแบบชาวบ้านจึงมีความเหมาะสมกับกลุ่มผู้ชมเป้าหมายที่มีเฉพาะกลุ่มชาวบ้าน

เมื่อสภาพสังคมเปลี่ยนเป็นสังคมเปิด มีนักท่องเที่ยวซึ่งเป็นชนชั้นกลางเข้ามาในชุมชนเพิ่มมากขึ้น การที่เท่งตุ๊กจะปรับเปลี่ยนบทบาทไปแสดงเพื่อรองรับการท่องเที่ยว ศิลปินจึงต้องมีการปรับมุมมองและทำความเข้าใจกับรสนิยม (Taste) ของชนชั้นกลางเพื่อที่จะแสดงเท่งตุ๊กได้สอดคล้องตามรสนิยมของชนชั้นกลางซึ่งเป็นการขยายรสนิยมข้ามชนชั้น วิธีการขยายรสนิยมข้ามชนชั้นนั้น คือ การจัดการแสดงร่วมกับชนชั้นกลางหรือการฝึกให้ชนชั้นกลางได้มาทดลองแสดงเท่งตุ๊ก เมื่อชนชั้นกลางมารับบทเป็นศิลปินในการแสดงซึ่งเป็นการผลิตซ้ำรูปแบบหนึ่ง (Reproduction) ย่อมต้องมีการตีความและปรับประยุกต์ให้สอดคล้องกับรสนิยม (Taste) ตามชนชั้นของตน ตัวอย่างจากกรณีของเท่งตุ๊ก คือ การที่มีกลุ่มนิสิตนักศึกษา มหาวิทยาลัยบูรพาซึ่งเป็นตัวแทนของชนชั้นกลางมาฝึกเท่งตุ๊กและนำไปแสดงในมหาวิทยาลัยให้เพื่อนนิสิตซึ่งเป็นชนชั้นกลางด้วยกันชม พร้อมกับศิลปิน เนื่องจากการแสดงในวันนั้นเป็นการแสดงโดยนิสิตและผู้ชมก็เป็นนิสิตที่มาจากชนชั้นกลางไม่ใช่กลุ่มชาวบ้าน (Folk) กลุ่มนิสิตมีการปรับการแสดงเพื่อให้สอดคล้องกับรสนิยมของชนชั้นกลาง เช่น ปรับลดท่ารำ ลดบทร้อง เพิ่มบทเจรจา ปรับบทเจรจา ปรับมุขตลก ปรับเครื่องแต่งกาย ปรับการแต่งหน้า ใช้การสวมหน้ากาก ซึ่งส่วนที่ปรับเป็นส่วนที่เป็นเปลือกและกะพี้ แต่นิสิตยังต้องคงการไหว้ครู การรำออกคุณครู ฯลฯ ซึ่งเป็นส่วนของแก่นอยู่ การได้มาชมการแสดงดังกล่าวทำให้ศิลปินปรับมุมมองเกี่ยวกับรสนิยมของชนชั้นกลางอันจะเป็นประโยชน์ต่อการขยายพื้นที่หรือบทบาทไปสู่นักท่องเที่ยวซึ่งเป็นชนชั้นกลาง (Middle class) ต่อไปในอนาคต

**(ง) การปรับรูปแบบความสัมพันธ์แบบครู-ศิษย์**

ยุคดั้งเดิมที่ศิลปินยังมีอำนาจ เวลาที่สอน ความสัมพันธ์เป็นแบบครู-ศิษย์ ที่ผู้เป็นครูในยุคดั้งเดิม คือ เข้มงวดและเคร่งครัดกับกฎระเบียบในการฝึกซ้อม ในขณะที่เด็กต้องมีความอ่อนน้อมเชื่อฟังครูโดยไม่มีเงื่อนไข เป็นความสัมพันธ์แบบห่างไกล มีช่องว่างระหว่างวัย แม้ไม่เข้าใจก็ต้องทำไปซึ่งเป็นการทำโดยอาศัยความเชื่อมากกว่าความเข้าใจ ความสัมพันธ์ระหว่างครู-ศิษย์เช่นนี้สามารถดำรงอยู่ในยุคดั้งเดิมได้ เพราะศิลปินที่เป็นครูมีอำนาจมาก จึงจำเป็นอยู่เองที่เด็กจะต้องเป็นฝ่ายเข้าหาผู้ใหญ่

ยุคต่อสู้ ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินซึ่งเป็นผู้สูงอายุกับศิษย์ที่เป็นเด็ก ยังคงเป็นความสัมพันธ์แบบห่างไกล เด็กมักจะไม่ค่อยชอบอยู่กับผู้สูงอายุ หรือไม่อยากคุยกับผู้สูงอายุ ด้วยทัศนะว่าคนแก่จู้จี้ ขี้บ่น มีมุมมองที่เชย ล้าสมัย หากคุยกันก็คงจะไม่เข้าใจกัน ประกอบกับอำนาจ

ของครูที่ลดลงรวมทั้งเด็กยังมีทางเลือกในการทำกิจกรรมอื่นๆเพิ่มมากขึ้น ทำให้เด็กไม่เข้าหาผู้ใหญ่ ช่องว่างระหว่างวัยจึงมีมากขึ้นเพราะทั้งสองฝ่ายไม่มีโอกาสได้มาคุยกัน

ยุคสพส. ศิลปินจึงต้องมีการปรับความสัมพันธ์จากครู-ศิษย์ มาเป็นความสัมพันธ์แบบเป็นเพื่อนกับเด็กๆ ลดความเข้มงวด ความจู้จี้ ขี้บ่นลง เน้นการคุยกันแบบเข้าใจและการอธิบายมากกว่าที่จะลงโทษแบบยุคดั้งเดิม เนื่องจากอำนาจของศิลปินที่เป็นครูลดลง พยายามลดช่องว่างระหว่างวัย พยายามที่จะเรียนรู้และทำความเข้าใจศิษย์ที่ยังเป็นเด็กอยู่ เช่น การอธิบายถึงความสำคัญของเจ้าพ่อหัวแหลมแทนที่จะเน้นเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ ก็ต้องอธิบายในแง่ของการเป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวบ้าน การอธิบายเหตุผลของการใส่ชุดขาวว่าเป็นสีแห่งความบริสุทธิ์ เหตุผลของการไหว้พระเพื่อสร้างเสริมสมาธิและสติ เป็นการขอพรให้พระคุ้มครองมากกว่า การใช้อำนาจให้เด็กทำตาม การปรับความสัมพันธ์แบบครู-ศิษย์มาเป็นความสัมพันธ์แบบเป็นเพื่อนแท้ที่จริงเป็นการปรับตัวของศิลปินด้านอำนาจนั่นเอง

**5.2.8 การปรับเนื้อหา (Message)**

การสืบทอดในยุคสพส. มีการปรับด้านเนื้อหา ได้แก่ (1) การปรับเนื้อหาโดยการสร้างใหม่และให้เด็กเข้ามามีส่วนร่วมในการสร้างเนื้อหาใหม่ (2) ปรับการแสดงเป็นแบบสาระบันเทิง (Edutainment) และ (3) ปรับรูปแบบการแสดงโดยให้ความสำคัญกับดนตรีและนักดนตรีที่เป็นงานหลังฉากมากขึ้น

เนื่องด้วยในยุคสพส. เนื้อหาในส่วนที่เป็นบทละครที่จะนำมาใช้ในการแสดงนั้นเริ่มมีลดน้อยลง เนื่องจากข้อจำกัดด้านศิลปินที่มีจำนวนน้อย และมีเด็กรุ่นใหม่ทำให้แสดงเนื้อหาได้เฉพาะบทที่แสดงได้ง่าย ประกอบกับศิลปินมีการนำเท่งตุ๊กไปใช้ประโยชน์ในมิติอื่นเพิ่มมากขึ้นที่ไม่ใช่เพียงแค่การรำแก้บนหรือการแสดงเป็นเรื่อง แต่ยังนำเท่งตุ๊กไปใช้ในมิติสุขภาพ ดังนั้น ศิลปินจึงมี**การแต่งเพลงหรือเนื้อหาเพิ่มขึ้น** นั่นคือ เพลงเท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ เพื่อนำไปใช้เวลาไปแสดงในงานของสพส. แต่เมื่อสิ้นสุดโครงการ สพส. ศิลปินยังนำไปใช้ในโอกาสอื่น เช่น รำต้อนรับคณะผู้มาเยี่ยมชม อบต. เป็นต้น สำหรับเพลงเท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำนั้น ศิลปินยังเปิดโอกาส**ให้ศิลปินเด็กเข้ามีส่วนร่วมในการแต่งเนื้อหา**ด้วย เพลงเท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำจึงเปรียบเสมือนเป็นเพลงประจำรายการ (Jingle) ของโครงการและเป็นเพลงประจำคณะของป้าอำนวยซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่เคยมีมาก่อน นอกจากเพลงเท่งตุ๊กแล้ว ป้าอำนวยยังแต่งเนื้อหาเพิ่มเติมจากเนื้อหาเดิมที่มีอยู่ เช่น เพลงโทน โดยเนื้อหาในเพลงโทนตอนช่วงท้ายจะเป็นการเชิญชวนให้เด็กมาฝึกหัดรำเท่งตุ๊กเพื่อเป็นการอนุรักษ์ศิลปะวัฒนธรรมของชุมชนเอาไว้

นอกจากนี้ ในยุค สพส.มีผู้ชมตาไม่คม (Non- smart audience) เพิ่มมากขึ้น ทั้งที่มาจากคนต่างถิ่นที่ย้ายเข้ามา คนรุ่นใหม่ในชุมชนและนักท่องเที่ยว จึงส่งผลให้ศิลปินต้องปรับการแสดงจากยุคเดิมที่เน้นการแสดงเพื่อความบันเทิง (Entertainment) เป็นหลัก ไม่ต้องให้ความรู้ เพราะผู้ชมมีโอกาสและมีเวลาในการรับชมอย่างต่อเนื่องยาวนานจนสามารถพัฒนามาเป็นผู้ชมตาคมโดยธรรมชาติ (By nature) แต่ในยุค สพส. ผู้ชมตาไม่คมไม่ค่อยมีโอกาสและเวลาที่จะชมและพัฒนาตนเองขึ้นมาได้ จึงต้องอาศัยกระบวนการให้ความรู้ควบคู่กับการแสดงภาคบันเทิง ที่เราเรียกว่า **“การแสดงแบบสาระบันเทิง” (Edutainment)** เพื่อที่จะพัฒนาผู้ชมอย่างมีการวางแผน (By planned)ภายในช่วงระยะเวลาอันจำกัด

ในส่วนของการแสดงนั้น หากเป็นยุคดั้งเดิมและยุคต่อสู้จะเน้นให้ความสำคัญแก่การรำและนางรำที่อยู่หน้าฉาก ส่วนนักดนตรีมักไม่ค่อยมีคนให้ความสำคัญมากนัก ทั้งๆ ที่เป็นบุคคลที่มีความสำคัญต่อการแสดง/ การรำอย่างมาก ที่ประจำของนักดนตรีคืออยู่ด้านข้างเวที ในขณะพื้นที่ของนางรำคือหน้าเวที จึงทำให้คุณค่า (Value) ของเครื่องดนตรีและนักดนตรีลดลง

ดนตรีซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของเนื้อหาและเป็นองค์ประกอบของสื่อเท่งตุ๊ก (Message/ Media)ที่คนทั่วไปมักจะมองข้ามนั้น การสืบทอดในยุคสพส. ศิลปินจึงมี**การปรับโดยให้ความสำคัญและให้คุณค่าแก่ดนตรีและนักดนตรีเพิ่มมากขึ้น** มีการแนะนำนักดนตรีและเครื่องดนตรีเหมือนเวลาที่วงออเครสตร้าบรรเลงเพลง การแนะนำเครื่องดนตรีและนักดนตรีโดยการให้นักดนตรีได้แสดงเดี่ยวกับเครื่องดนตรีของตนเองนั้น ทำให้ผู้ชมเห็นคุณค่าและซาบซึ้ง (Appreciate) กับดนตรีเพิ่มมากขึ้น เป็นการยกระดับนักดนตรีและเครื่องดนตรี วิธีการดังกล่าวไม่ได้ผลเพียงแค่ด้านผู้ชมเท่านั้น แต่ยังมีคุณค่ากับศิลปินนักดนตรีที่มีความภูมิใจมากยิ่งขึ้น เป็นการแก้ไขการรับรู้และแรงจูงใจเรื่องดนตรี ทำให้คนรุ่นใหม่หันมาสืบทอดดนตรีเพิ่มขึ้น และที่สำคัญการเล่นดนตรีจะเป็นช่องทางให้เด็กผู้ชายในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในเท่งตุ๊กด้วย เพราะถ้าไปดูที่การรำและการแสดงนั้น พื้นที่นี้จะจำกัดให้เป็นพื้นที่ของผู้หญิง หากไม่เปลี่ยนแปลงการรับรู้และแรงจูงใจใหม่จะเป็นการกีดกันผู้ชายออกจากคณะละคร (Exclusion) ซึ่งจะทำให้ความหลากหลายของผู้เข้ามามีส่วนร่วมลดลง

### 5.2.9 การปรับช่องทาง พื้นที่ วาระโอกาส (Channel)

การปรับช่องทาง พื้นที่ วาระโอกาสในยุคสพส. นั้นมี**การปรับพื้นที่ฝึกหัด** จากเดิมพื้นที่ฝึกหัดจะอยู่ที่บ้านศิลปินจนมาถึงยุคต่อสู้ที่พื้นที่การฝึกหัดปรับขยายไปสู่การสืบทอดใน

สถาบันการศึกษา การฝึกหัดโดยใช้พื้นที่บ้านศิลปินซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนตัว (Private sphere) จึงนำไปสู่การรับรู้ของคนในชุมชนว่าเท่งตุ๊กเป็นสมบัติส่วนบุคคลมิใช่สมบัติส่วนรวมที่ทุกคนต้องช่วยกันดูแล

ในยุคสพส. ศิลปินจึงขยายพื้นที่การฝึกหัดไปที่สมาคมอนุรักษ์พิทักษ์เจ้าหลาวซึ่งเป็นพื้นที่สาธารณะหนึ่งในชุมชนที่ทุกคนสามารถเข้าถึงได้ การขยายพื้นที่ฝึกหัดไปสู่พื้นที่สาธารณะนั้นมีความสอดคล้องกับการรับสมาชิกที่รับเด็กทุกคนในชุมชนที่สนใจมาฝึก และช่วยเปลี่ยนการรับรู้ของคนในชุมชนว่า สื่อพื้นบ้านนั้นมิใช่สมบัติของปัจเจกบุคคลแต่เป็นสมบัติส่วนรวมที่ทุกคนต้องช่วยกันดูแลรักษา

นอกจากนี้ เท่งตุ๊กยัง**ปรับโดยขยายพื้นที่การแสดง**ไปสู่พื้นที่ที่ไม่ใช่กลุ่มเป้าหมายที่เป็นชาวบ้าน หากแต่เป็นกลุ่มเป้าหมายที่เป็นนักท่องเที่ยวต่างถิ่น ซึ่งการจะสามารถขยายไปได้ ศิลปินต้องมีการขยายรสนิยม (Taste) ของตนเองให้เข้าใจรสนิยมของนักท่องเที่ยวซึ่งส่วนใหญ่เป็นชนชั้นกลางด้วย รวมทั้งการขยายพื้นที่ไปแสดงในหน่วยงานรัฐ เช่น งานของอบต. หรืองานแสดงศิลปะวัฒนธรรม การขยายพื้นที่ ช่องทาง วาระโอกาสในการแสดงจะเป็นการรับประกันถึงความยั่งยืน โดยเฉพาะสำหรับสื่อการแสดงที่พื้นที่การแสดงจะมีความสำคัญอย่างมาก

สุดท้าย คือ **การปรับโดยการขยายตัวไปอยู่ในสื่อสมัยใหม่** อย่างเช่น การทำซีดี วีซีดี ภาพถ่าย การจดบันทึก รวมทั้งการเผยแพร่ในหนังสือพิมพ์หรือวารสาร ซึ่งการปรับดังกล่าวมีประโยชน์ในการเผยแพร่เข้าถึงกลุ่มเป้าหมายจำนวนมาก เพื่อให้กลุ่มเป้าหมายเข้าใจสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กได้ภายในระยะเวลาอันรวดเร็ว และการขยายตัวดังกล่าวยังมีประโยชน์ในการช่วยป้องกันการสูญหายของเนื้อหาของเท่งตุ๊กได้ดีกว่าการอาศัยการจำและเล่าต่อๆ กันมา

**5.2.10 การปรับผู้ชม (Receiver) โดยศิลปิน**

ในอดีต ผู้ชมต้องพัฒนาตนเองจากการสะสมประสบการณ์ในการชมสื่อพื้นบ้านมาอย่างยาวนาน และชมติดต่อกันอย่างต่อเนื่อง ซึ่งโอกาสแบบนี้ไม่มีในยุคปัจจุบันด้วยข้อจำกัดด้านช่องทางที่หดตัวลง จึงทำให้ผู้ชมไม่มีโอกาสพัฒนาการชมจากวิธีการแบบธรรมชาติแบบนี้ได้

นอกจากนี้ยุคดังกล่าว ผู้ชมมีทัศนคติและมีความรู้เกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านเป็นอย่างดี ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากศิลปินทั้งหมดที่เลิกแสดงจะพลิกบทบาทไปเป็นผู้ชมตาคม จะเห็นได้ว่าความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับผู้ชมมิได้แบ่งออกกันได้อย่างชัดเจน หากมีความสัมพันธ์เกี่ยวโยงกัน การที่เคยเป็นศิลปินมาก่อน ย่อมส่งผลต่อความรู้ การเห็นคุณค่าและทัศนคติของผู้ชม

ในยุคสพส. ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินและผู้ชมแยกขาดออกจากกัน ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกัน ผู้ชมไม่เคยผ่านการเป็นศิลปินมาก่อนจึงส่งผลต่อทัศนคติที่ไม่ดี ผู้ชมโดยเฉพาะผู้ชมรุ่นใหม่มองสื่อพื้นบ้านว่าเป็นสื่อที่ไม่มีคุณค่า / ไม่มีความรู้ ดูสื่อพื้นบ้านไม่เข้าใจ / มีรสนิยม (taste) การชมแบบคนสมัยใหม่ ที่ฟังดนตรีแบบสมัยใหม่ ฟังเพราะและมีความซาบซึ้ง แต่พอมาฟังสื่อพื้นบ้านฟังอย่างไม่มีความรู้ ความเข้าใจ ขาดความสุข ไม่ซาบซึ้ง เพราะสื่อพื้นบ้านนั้นไม่ใช่ใช้เพียงแค่สมองฟังและทำความเข้าใจ แต่ต้องฟังด้วยหัวใจและจิตวิญญาณจึงจะซาบซึ้งและมีความสุขจากการรับชมรับฟังสื่อพื้นบ้าน ดังนั้น ศิลปินจึงต้อง**ปรับผู้ชมทั้งด้านทัศนคติ**ให้เห็นคุณค่าของสื่อพื้นบ้านที่มีต่อชุมชน ความเป็นศิลปะที่ต้องผ่านการฝึกฝนตนเอง ซึ่งมิใช่จะสร้างกันได้ง่ายๆ ทุกคนมี**การปรับความรู้** เพื่อที่จะทำให้ผู้ชมได้มีความรู้ ความเข้าใจในคุณลักษณะของสื่อพื้นบ้าน และส่วนที่สามที่งานชิ้นนี้ ยังก้าวไปไม่ถึง นั่นคือ **การปรับรสนิยม (Taste) ของคนรุ่นใหม่**

ในกระบวนการปรับผู้ชมนั้น ศิลปินใช้วิธีการให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการทดลองฝึกหัดร้อง หัดรำ หัดเล่นดนตรี (Production approach) วิธีการดังกล่าวสามารถปรับทัศนคติของผู้ชมได้ว่า สื่อพื้นบ้านเป็นงานศิลปะที่ต้องอาศัยทั้งทักษะการฝึกฝนและความคิดสร้างสรรค์ มิใช่การแสดงชั้นเลวที่น่าเบื่อหน่าย ส่วนอีกวิธีการหนึ่ง คือ การแสดงแบบสาระบันเทิง (Edutainment) คือ ในส่วนนี้จะเน้นการปรับความรู้ และความเข้าใจเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านของผู้ชมเป็นหลัก ด้วยวิธีการปรับทั้งสองวิธีนี้สามารถปรับผู้ชมได้ทั้งการปรับความรู้และการปรับทัศนคติภายในช่วงเวลาอันสั้น เพียงแต่การปรับศิลปินจะต้องการวางแผนไว้ก่อนล่วงหน้าว่าในกระบวนการปรับจะต้องมีขั้นตอนอะไรบ้าง แต่วิธีการทั้งสองแบบยังไม่สามารถปรับในส่วนของรสนิยม (Taste) ได้ เพราะรสนิยมต้องอาศัยการเพาะบ่มเป็นเวลานานพอสมควร ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ภายในช่วงระยะเวลาอันสั้น

**5.2.11 การปรับต้นทุน**

เมื่อบริบทชุมชนมีการเปลี่ยนแปลงไปสู่สังคมที่มีความทันสมัยเพิ่มมากขึ้นจึงส่งผลกระทบต่อศิลปินสื่อพื้นบ้านที่เติบโตมาในสังคมแบบดั้งเดิม การสืบทอดสื่อพื้นบ้านในยุคปัจจุบันที่สื่อพื้นบ้านมิใช่สื่อที่ผูกขาดอยู่ในชุมชนอีกต่อไป ทำให้การสืบทอดมีความยากลำบากมากขึ้น ศิลปินต้องใช้ต้นทุนในการสืบทอดที่มากขึ้น ดังนั้น ศิลปิน/สื่อพื้นบ้านจึงต้องการมือที่สามซึ่งเป็นหน่วยงานภายนอกเข้าไปช่วยในการสืบทอด **โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) เป็นตัวอย่างที่ดีของการเพิ่มต้นทุนให้แก่ศิลปิน/ชุมชนในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน** หากเป็นหน่วยงานอื่นเวลานึกถึงต้นทุนที่จะให้ความช่วยเหลือศิลปินในการสืบทอดจะนึกถึงต้นทุนที่เป็น

งบประมาณ ทั้งที่ความจริงแล้วงบประมาณยังไม่ใช่สิ่งที่สำคัญที่สุดของต้นทุนในการจะสืบทอดสื่อพื้นบ้าน ต้นทุนที่สำคัญที่สุด คือ ต้นทุนทางด้านความรู้ (Knowledge) โดยเฉพาะความรู้ที่จำเป็นต้องใช้ในการสืบทอด ได้แก่ ความรู้ด้านการบริหารจัดการความรู้ (Knowledge management- KM) ซึ่งเป็นความรู้สมัยใหม่

สิ่งที่ทำให้การสนับสนุนของสพส. แตกต่างจากหน่วยงานอื่น คือ นอกจากจะให้งบประมาณไปเป็นต้นทุนในการสืบทอดแล้ว สพส.ยังติดตั้งต้นทุนด้านความรู้เกี่ยวกับการสืบทอดสื่อพื้นบ้านเพิ่มเติมไปด้วย ต้นทุนทางด้านสังคมโดยการไปเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ศิลปินทำให้ศิลปินมีสถานภาพทางสังคมสูงขึ้น (Status quo) รวมทั้งต้นทุนด้านเครือข่ายที่สามารถแปลงรูป (Transform) ไปสู่ต้นทุนอื่นๆ ได้อีกมาก

การที่สพส. สามารถเพิ่มต้นทุนในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านได้นั้นมาจากหลักการทำงานของสพส. ทั้งการติดตั้งความรู้ก่อนดำเนินโครงการ ระหว่างการดำเนินโครงการและภายหลังการดำเนินโครงการ โดยเฉพาะการประเมินผลถ้าเป็นการประเมินในโครงการอื่นคือการมา “จับผิดหรือตรวจสอบ” ว่าดำเนินโครงการเป็นอย่างไร แต่การประเมินผลของสพส. ภายหลังสิ้นสุดโครงการยังถือว่าเป็นการประเมินเพื่อติดตั้งความรู้จากบทเรียนที่ผิดพลาดร่วมกันอันจะนำไปสู่การปรับปรุงกระบวนการสืบทอดสื่อพื้นบ้านต่อไป

ต้นทุนที่สพส. ช่วยเพิ่มให้แก่ศิลปินที่เห็นได้ชัดเจน คือ ต้นทุนความรู้และต้นทุนด้านเครือข่าย จากกระบวนการทำงานของสพส. คือ

(ก) การขับเคลื่อนโครงการบนฐานความรู้ หมายความว่า ก่อนที่ สพส.จะให้ใครก็ตามทำงาน (Practice) ไม่ว่าจะเป็นเจ้าหน้าที่ ผู้ประสานงานภาค นิสิตชมรมสื่อพื้นบ้านรวมทั้งศิลปินด้วย สพส.จะต้องมีการติดตั้งความรู้/ปัญญา (Knowledge) โดยเฉพาะสำหรับกลุ่มศิลปิน เพื่อที่จะให้การสืบทอดสื่อพื้นบ้านนั้นเป็นไปแบบมีปัญญากำกับการทำงานในลักษณะนี้ทำให้ สพส. สามารถเพิ่มต้นทุนด้านความรู้ให้แก่ศิลปินได้ทำให้มีความแตกต่างจากการทำงานของกลุ่มองค์กรพัฒนาเอกชน (NGOs) ที่เน้นการลงมือปฏิบัติ โดยไม่มีการติดตั้งความรู้ให้แก่ศิลปินกลุ่มเป้าหมายก่อน การทำงานของกลุ่มองค์กรพัฒนาเอกชนจึงไม่สามารถเพิ่มต้นทุนด้านความรู้ให้แก่ศิลปินในการที่จะสืบทอดสื่อพื้นบ้านด้วยตนเองต่อไปในอนาคต

(ข) การช่วยสร้างเครือข่ายในการทำงาน

การปรับต้นทุนด้านเครือข่ายเป็นการปรับในลักษณะเพิ่มเข้ามาเพราะในยุคอดีตนั้น เครือข่ายมีไม่มาก และเป็นเครือข่ายในชุมชน เช่น เครือข่ายศิลปินและเครือข่ายครอบครัว แต่การสืบทอดในยุคปัจจุบัน ต้องมีการสร้างเครือข่ายทั้งในและนอกชุมชน เพราะการสืบทอดสื่อพื้นบ้านอย่างเข้มแข็งต้องอาศัยเครือข่ายอื่นๆ ช่วยเหลือเรื่องทรัพยากรหรือต้นทุน (Resource) ที่จะใช้ในการสืบทอด การสืบทอดในยุคปัจจุบันต้องใช้ทรัพยากรมากกว่าการสืบทอดในยุคอดีต ในขณะที่ศิลปินมีทรัพยากรหรือต้นทุนที่จำกัด เช่น ต้นทุนด้านงบประมาณ องค์ความรู้เกี่ยวกับการสืบทอดสื่อพื้นบ้านในสภาพสังคมแบบใหม่ ต้นทุนด้านพื้นที่ ช่องทาง วาระโอกาส ต้นทุนด้านสถานภาพ ฯลฯ การมีเครือข่ายมากจะมาเกื้อหนุนในส่วนของทรัพยากรที่มีจำกัดของศิลปิน

เครือข่ายที่ปรับเพิ่มเข้ามามีทั้งเครือข่ายภายในชุมชน ได้แก่ โรงเรียน อบต. ศิลปิน กลุ่ม/ชมรม/ สมาคมในชุมชน เครือข่ายในชุมชน มีข้อดี คือ อยู่ใกล้ตัว หากต้องการความช่วยเหลือก็สามารถขอความช่วยเหลือได้ง่าย เพราะเป็นคนอยู่ใกล้ มีความเข้าใจสภาพปัญหาได้ดีกว่าคนนอกชุมชน เช่น โรงเรียนมีทรัพยากรด้านเด็กที่จะมาฝึก มีพื้นที่ มีทรัพยากรบุคคล มีงบประมาณที่จะสามารถจัดสรรให้แก่ศิลปิน การได้มาสอนในโรงเรียนยังเป็นการยกสถานภาพของศิลปิน (Status quo) ให้ได้รับการยอมรับ และเป็นการยกระดับความรู้จากความรู้แบบชายขอบ (Marginal knowledge) มาเป็นความรู้ที่ได้รับการยอมรับจากรัฐผ่านสถาบันโรงเรียน (Legitimation) ในขณะที่เครือข่ายทางการเมือง เช่น อบต. จะมีทรัพยากรทั้งด้านงบประมาณ เครือข่ายที่สามารถช่วยขยายพื้นที่ ช่องทาง วาระโอกาส และมีสถานภาพที่จะช่วยเกื้อหนุนศิลปินได้ การได้รับการยอมรับ การได้รับสถานภาพทั้งจากสถาบันการศึกษาและสถาบันการเมืองในท้องถิ่น ทำให้ศิลปินมีอำนาจ (Power) ที่จะนำไปต่อรองทั้งกับภาคธุรกิจ หน่วยงานต่างๆ เวลามาหาไปแสดง ฯลฯ

ในขณะที่เครือข่ายภายนอกชุมชน เช่น สพส. มีข้อดี คือ มีเครือข่ายที่กว้างไกล มีประสบการณ์มีองค์ความรู้ที่มากกว่าที่จะมีประโยชน์ในการช่วยเหลือ เช่น ขยายช่องทาง/พื้นที่ งบประมาณ องค์ความรู้ ขยายมุมมอง ขยายรสนิยม (Taste) แต่มีข้อจำกัด คือ ขอความช่วยเหลือได้ยากกว่า เพราะอยู่ไกล และด้วยความเป็นคนนอกอาจจะไม่เข้าใจปัญหาและไม่เข้าใจชุมชนอย่างลึกซึ้ง

### 5.2.12 **การปรับการมีส่วนร่วมของชุมชน**

ในยุคดั้งเดิมนั้น สมาชิกในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอดเท่งตุ๊กโดยผ่านการเป็นศิลปินจำนวนมากโดยเฉพาะผู้หญิงในชุมชน ด้วยความที่เท่งตุ๊กเป็นสื่อที่ผูกขาดอยู่ในชุมชน จนมีคำกล่าวว่า “เป็นธรรมเนียมที่ผู้หญิงบ้านเจ้าหลาวต้องมาหัดละคร” ดังนั้น ชาวบ้านแทบทุกคนต้อบมีส่วนร่วมกับสื่อพื้นบ้านไม่ช่องทางใดก็ช่องทางหนึ่ง เช่น เป็นศิลปิน เป็นญาติกับศิลปิน เป็นผู้ว่าจ้าง เป็นผู้ชม ฯลฯ ทำให้สื่อพื้นบ้านเข้าไปอยู่ในชีวิตประจำวัน (Daily life) ของชาวบ้าน ชาวบ้านจึงเกิดความรู้สึกคุ้นเคย เคยชินกับสื่อพื้นบ้านจนสื่อพื้นบ้าน

แต่เมื่อมาถึงยุคต่อสู้ สื่อพื้นบ้านมีสื่อสมัยใหม่เข้ามาแย่งชิงพื้นที่ มิได้เป็นสื่อที่ผูกขาดอีกต่อไป จากการที่โครงสร้างขององค์กรมีแต่ศิลปินทำให้เป็นการจำกัดช่องทางในการเข้าร่วม และเมื่อมีคนมาฝึกเป็นศิลปินน้อยลง การมีส่วนร่วมของชุมชนจึงลดลง ทั้งการมีส่วนร่วมในการแสดง การมีส่วนร่วมในการว่าจ้าง แม้กระทั่งการมีส่วนร่วมในฐานะผู้ชมหรือผู้รับสารซึ่งเป็นรูปแบบของการมีส่วนร่วมที่ง่ายที่สุด แต่ด้วยความที่พื้นที่หรือช่องทางในการแสดงลดลง แม้ว่าจะยังคงมีตลาดผู้ชม แต่ว่ามีโอกาสน้อยที่จะเข้ามามีส่วนร่วมในฐานะผู้ชม กับคนอีกส่วนหนึ่งที่ไม่ต้องการเข้ามามีส่วนร่วมในการรับชม เพราะรสนิยมได้เปลี่ยนไปแล้ว นอกจากนี้ ข้อจำกัดยังเกิดจากการที่กระบวนการสืบทอดนั้น **จำกัดอยู่เฉพาะแค่การมีส่วนร่วมทางการแสด**งเท่านั้น หากไม่เข้ามามีส่วนร่วมทางการแสดง ก็ไม่มีช่องทางอื่นที่จะเข้ามามีส่วนร่วมในสื่อพื้นบ้านได้

ในยุคสพส. นั้นมีการออกแบบกิจกรรมการสืบทอดที่ไม่ใช่เพียงแค่การเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงเท่านั้น แต่ยังเปิดช่องทางให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมหลากหลาย โดยเข้ามามีส่วนร่วมตั้งแต่อยู่ในโครงสร้างองค์กร เข้ามามีส่วนร่วมตั้งแต่การรับทราบปัญหา การมีส่วนร่วมในการดำเนินกิจกรรมและการมีส่วนร่วมในการประเมินผล หากพิจารณาเฉพาะในส่วนของการดำเนินกิจกรรมการสืบทอดนั้น เป็นคาราวานกิจกรรม ที่เปิดโอกาสให้คนเข้ามามีส่วนร่วมได้ โดยเฉพาะกิจกรรมใหม่ๆ ที่เพิ่มเข้ามา เช่น การประกวด ในกิจกรรมการประกวดจะเห็นชัดเจนว่าเป็นกิจกรรมที่เปิดโอกาสให้ชาวบ้านเข้ามามีส่วนร่วมได้หลายรูปแบบ ทั้งผู้ปกครองมาช่วยแต่งหน้า ชาวบ้านที่มาช่วยจัดเวที จัดเครื่องเสียง ผู้ชมที่มาร่วมซื้อพวงมาลัยในการ “เชียร์” ลูกหลานและนางรำที่ตนชื่นชอบ ผู้ปกครองที่มาร่วมให้กำลังบุตรหลาน คณะกรรมการที่เป็นศิลปินอาวุโส ฯลฯ เพียงแค่กิจกรรมเดียวก็เปิดช่องทางให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมมากขนาดนี้ เมื่อศิลปินได้ออกแบบกิจกรรมที่เปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วม อย่างน้อยเป็นการสร้างความรู้สึกคุ้นเคยกับสื่อพื้นบ้านและที่สำคัญ คือ การสร้างความรู้สึกการมีส่วนร่วมเป็นเจ้าของ อันจะก่อให้เกิดความรักและความหวงแหนสื่อพื้นบ้านต่อไป และการร่วมหาทางแก้ไขอันจะนำไปสู่การแก้ไขปัญหาในมิติ

ทางด้านเศรษฐกิจของเท่งตุ๊กได้ นอกจากนี้การทำกิจกรรมร่วมกันยังช่วยสร้างความรู้สึกรวมกลุ่มให้เกิดขึ้น (Collectivity)

**6. บทบาทหน้าที่ในลักษณะที่เป็นพลวัตรของเท่งตุ๊กที่มีต่อการเสริมสร้างความเข้มแข็งแก่ชุมชน**

เมื่อบริบทชุมชนเปลี่ยนแปลงไป การจะดำรงอยู่ในชุมชนได้ เท่งตุ๊กต้องมีการปรับบทบาทหน้าที่เพื่อให้สอดคล้องกับความเปลี่ยนแปลง ดังนั้น บทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กจึงไม่ได้มีลักษณะหยุดนิ่ง (Static) หากแต่มีลักษณะที่เป็นพลวัตร (Dynamic) คือ มีทั้งบทบาทที่ต่อเนื่อง บทบาทที่คลี่คลายและบทบาทที่หายไป รวมทั้งมีบทบาทหน้าที่เพิ่มใหม่ซึ่งเกิดจากการพลิกเหลี่ยมมุมบทบาทหน้าที่ของศิลปินที่ต้องการให้สื่อพื้นบ้านนั้นมีบทบาทหน้าที่ต่อชุมชนเพิ่มมากขึ้น อันจะสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของสื่อพื้นบ้าน

เท่งตุ๊กในอดีตมีบทบาทหน้าที่ทั้งต่อปัจเจกบุคคล เช่น ด้านความบันเทิง ด้านการสร้างเสริมสมาธิและสติ ด้านเศรษฐกิจและด้านการสร้างเสริมจินตนาการ ส่วนบทบาทหน้าที่ในระดับชุมชน ได้แก่ การเป็นที่ยึดเหนี่ยวและที่พึ่งทางใจ การเป็นพื้นที่ของผู้หญิง การเป็นพื้นที่สาธารณะในชุมชน การอบรมสั่งสอนและการเชื่อมระหว่างโลกนอกชุมชนกับในชุมชน

ในยุคต่อสู้นั้น เมื่อบริบทชุมชนเปลี่ยนไปเป็นสังคมสมัยใหม่อย่างรวดเร็ว ศิลปินไม่ได้มีเวลาเตรียมตัวรับกับปัจจัยภายนอกที่มากระทบมากนัก แต่ถึงกระนั้น ศิลปินก็พยายามต่อรองเพื่อที่จะสืบทอดเท่งตุ๊กให้คงอยู่ต่อไปแต่ไม่สามารถสืบทอดได้อย่างมีประสิทธิเนื่องด้วยต้นทุนที่มีจำกัด ดังนั้น บทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กในยุคต่อสู้จึงมีทั้งคลี่คลายในทางจืดจางลงและบทบาทหน้าที่บางอย่างหายไป ได้แก่ การเชื่อมระหว่างโลกนอกชุมชนกับในชุมชน เนื่องจากยุคดังกล่าวมีถนนตัดผ่าน ทำให้คนในชุมชนเดินทางออกนอกชุมชนได้สะดวกมากขึ้น และความแพร่หลายของสื่อโทรทัศน์ทำให้คนในชุมชนมีโอกาสเปิดโลกทัศน์ได้อย่างกว้างขวางอย่างที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน

ในยุค สพส. นั้น เมื่อศิลปินสืบทอดเท่งตุ๊กโดยมีปัญญากำกับจึงก่อให้เกิดการพลิกเหลี่ยมมุมบทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊ก บทบาทหน้าที่ที่คลี่คลายในทางจืดจางลงปรับเปลี่ยนเป็นคลี่คลายในทางที่เข้มแข็งขึ้น เช่น บทบาทด้านการเป็นพื้นที่ของผู้หญิง การเป็นพื้นที่สาธารณะในชุมชนและด้านการอบรมสั่งสอน เป็นต้น ในขณะเดียวกันเมื่อเท่งตุ๊กมีความเข้มแข็งขึ้นก็สามารถทำบทบาทหน้าที่เพิ่มขึ้น เช่น บทบาทด้านมิติสุขภาพ การสมานรอยร้าวในชุมชน การสร้างอัตลักษณ์

เป็นต้น การที่เท่งตุ๊กมีบทบาทหน้าที่เพิ่มขึ้น แสดงให้เห็นถึงความสำคัญและคุณค่าของเท่งตุ๊กที่มีต่อชุมชน

บทบาทหน้าที่ที่โดดเด่นและมีความสำคัญของเท่งตุ๊กนั้นล้วนแต่เป็นบทบาทหน้าที่ที่สื่อมวลชนหรือสื่อสมัยใหม่ไม่สามารถทดแทน เช่น บทบาทด้านการเป็นที่ยึดเหนี่ยวและเป็นที่พึ่งทางใจด้วยการเป็นสื่อแก้บนกับเจ้าพ่อหัวแหลม หรือบทบาทในด้านการสมานรอยร้าวในชุมชนโดยผ่านการทำกิจกรรมผ่านพื้นที่สาธารณะที่เท่งตุ๊กสร้างขึ้น และบทบาทด้านการสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ชุมชน เพราะอัตลักษณ์นั้น คือ คุณลักณะแตกต่างที่บ่งบอกความเป็นตัวตนของคนบ้านเจ้าหลาว ซึ่งเป็นบทบาทที่สื่อพื้นบ้านสามารถทำได้ดี เพราะสื่อพื้นบ้านนั้นเน้นความแตกต่างที่หลากหลาย ในขณะที่สื่อมวลชนทำบทบาทหน้าที่นี้ได้ยาก ด้วยคุณลักษณะที่เน้นความเป็นมาตรฐานเดียวกันนั่นเอง

การวัดประสิทธิผลของบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านนั้น เราคงไม่สามารถวัดเพียงแค่จำนวนผู้ชมเท่านั้น เพราะวิธีการวัดเช่นนั้นเป็นการวัดที่ปลายทางเท่านั้น และบทบาทบางอย่างไม่ได้เป็นบทบาทที่เห็นเด่นชัด (Manifest function) แต่เป็นบทบาทแบบแฝงเร้น (Latent function) ที่อยู่ในกระบวนการสืบทอดหรืออยู่ในระหว่างที่ดำเนินกิจกรรมสืบทอดด้วย ดังนั้น หากไม่นำเสนอให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ดังกล่าวอย่างชัดเจน เช่น มิติด้านสุขภาพที่คนอาจจะนึกไม่ถึงหรือมองไม่เห็นทำให้บทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กนั้นมีน้อยทั้งๆ ที่ความจริงเท่งตุ๊กมีบทบาทหน้าที่อย่างมากต่อชุมชน

**7. การแตกตัวทางวัฒนธรรมของสื่อพื้นบ้านเมื่อปะทะกับปัจจัยภายนอก**

ในยามที่สภาพสังคมยังเป็นสังคมแบบประเพณีดั้งเดิม เป็นสังคมปิดที่มีโอกาสปะทะกับโลกภายนอกน้อย สื่อพื้นบ้านอย่างเช่นเท่งตุ๊กจึงสามารถดำรงอยู่และสืบทอดอยู่ในชุมชนได้อย่างเข้มแข็ง ถึงแม้ว่าจะมีการปรับตัวบ้าง แต่การปรับนั้นมีลักษณะค่อยเป็นค่อยไป แม้ว่าในยุคดั้งเดิมนั้น เท่งตุ๊กนอกจากจะเป็นสื่อผูกขาดเพียงสื่อเดียวในบ้านเจ้าหลาว ยังมีการผูกขาดคณะ คือ มีเพียงคณะเดียวเท่านั้น ได้แก่ คณะ ส. สำราญศิลป์ ของย่าโอ๋ สุขสำราญ **แต่สื่อพื้นบ้านอย่างเท่งตุ๊กในอดีตมีลักษณะแบบ “รวมตัว” ในหลากหลายมิติ** ดังนี้

(ก). เท่งตุ๊กเป็นที่รวมศิลปินหลายแขนง

ด้วยความที่เป็นสื่อที่ผูกขาดอยู่ในชุมชน เท่งตุ๊กจึงเป็นที่รวมของศิลปินที่มีฝีมือ ความสามารถ และมีบุคลิกลักษณะที่แตกต่างกัน เช่น มีทั้งนักดนตรีที่มีความสามารถ นางรำชั้นยอด พระเอกเสียงดี นางเอกเจ้าน้ำตา นางกระแตขี้อิจฉา ตัวโกงมากเล่ห์ ตัวตลกครื้นเครง ฯลฯ ศิลปินที่มีความสามารถเหล่านั้นต่างมารวมตัวกันอยู่ภายในคณะเดียว เท่งตุ๊กยุคนั้นจึงเป็นที่ชุมนุมของศิลปิน ทั้งร้องรำ เล่นดนตรี การแสดง ฯลฯ

(ข) เท่งตุ๊กนั้นมีการแสดงรวมหลายช่องทาง

เท่งต๊กในอดีต ถูกออกแบบให้สามารถรับใช้ชุมชนได้หลายช่องทาง (Multi- channel) คือ สามารถรับใช้ชุมชนได้ในมิติเศรษฐกิจ ที่ศิลปินสามารถประกอบอาชีพนักแสดงเท่งตุ๊กหรือเป็นนักดนตรีสร้างรายได้เลี้ยงตนเองและครอบครัว ในขณะเดียวกัน ยังสามารถเล่นเท่งตุ๊กเพื่อตอบสนองมิติทางด้านสังคมวัฒนธรรม เช่น การไปช่วยงานวัดโดยไม่คิดค่าใช้จ่าย การเปิดโรงแสดงให้ชาวบ้านชมฟรีอย่างน้อยปีละ 2 ครั้ง ได้แก่ ในวันไหว้ครูและในวันทำบุญส่งสงกรานต์ที่เท่งตุ๊กต้องมารำหรือเล่นถวายเจ้าพ่อหัวแหลม เป็นต้น

(ค) เท่งตุ๊กนั้นสามารถตอบสนองได้ทั้งผลประโยชน์ส่วนตนและผลประโยชน์ส่วนรวม

การเป็นศิลปินเท่งตุ๊กนั้นในยุคอดีตสามารถตอบสนองได้ทั้งผลประโยชน์ส่วนตน ทั้งในของการประกอบอาชีพ สร้างรายได้เลี้ยงตนเองและครอบครัว การมาเรียนเพื่อเป็นโอกาสในการเดินทางออกนอกชุมชน มีโอกาสเรียนรู้เพิ่มมากขึ้น และมีโอกาสที่จะสร้างตัวตนและชื่อเสียงให้เป็นที่รู้จักหรือเป็นที่รักของผู้ชม ในขณะเดียวกันเท่งตุ๊กก็สามารถตอบสนองผลประโยชน์ส่วนรวมได้ด้วย เช่น การไปร่วมแสดงในงานวัด หรือการไปช่วยงานบวชในราคาที่ถูก ด้วยทัศนะว่า การไปช่วยงานบวชด้วยการเปิดโรงแสดงก็เป็นการทำบุญอย่างหนึ่ง การที่เท่งตุ๊กตอบสนองได้ทั้งผลประโยชน์ส่วนตนและผลประโยชน์ส่วนรวมจึงทำให้สืบทอดอยู่ในชุมชนได้อย่างเข้มแข็ง

(ง) เท่งตุ๊กสามารถผลิตซ้ำได้ทั้งการผลิต การแพร่กระจายและการบริโภค

เท่งตุ๊กในอดีตสามารผลิตซ้ได้ครบกระบวนการ ตั้งแต่การผลิตศิลปิน การออกแสดง (Distribution) และการสร้างผู้ชม (Consumption) ทั้งนี้ เนื่องจากการฝึกฝนศิลปินต้องใช้เวลาในการฝึกฝน เคี่ยวกรำเป็นเวลานาน แต่ศิลปินมีอายุการใช้งานสั้น ส่วนใหญ่เล่นไม่เกิน 5 ปีแล้วก็จะแต่งงาน ทำให้ต้องฝึกศิลปินใหม่มาทดแทนตลอดเวลา ส่วนศิลปินที่เลิกแสดงนั้นจะพลิกบทบาทไปเป็นผู้ชมตาคม นอกจากนี้ การแสดงเท่งตุ๊กในสมัยก่อนสามารถสร้างผู้ชมตาคมโดยธรรมชาติ (By nature) จากการที่เท่งตุ๊กเปิดโรงแสดง (Distribution) อย่างต่อเนื่องเป็นประจำ จะเห็นได้ว่าเท่งตุ๊กสามารผลิตซ้ำได้ครบกระบวนการ

การดำรงอยู่ของสื่อพื้นบ้านในลักษณะแบบ “รวมตัว” ดำรงอยู่ในบริบทชุมชนที่เป็นสังคมประเพณี เป็นชุมชนปิด แต่เมื่อมีถนนตัดผ่านเข้ามาในชุมชน พร้อมกับการเข้ามาของสื่อสมัยใหม่ กระแสความทันสมัยต่าง ๆเมื่อเจอแรงปะทะเช่นนั้น สื่อพื้นบ้านหลายแห่งอาจจะกลายพันธ์ เช่น สื่อพื้นบ้านขนาดใหญ่ หรืออาจจะสูญหายหากเป็นสื่อพื้นบ้านขนาดเล็ก แต่สำหรับเท่งตุ๊กแล้ว เกิดลักษณะ “การแตกตัวทางวัฒนธรรม” ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับงานของประยุทธ์ วรรณอุดม (2550) ที่ศึกษาผลกระทบจากอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่มีต่อหมอลำซึ่งเป็นสื่อพื้นบ้านขนาดใหญ่ ที่ทำให้เกิดการแตกตัวเช่นกัน หมอลำแม้ว่าจะเป็นสื่อขนาดใหญ่แต่เจอแรงปะทะที่มีขนาดใหญ่เช่นกันจึงก่อให้เกิดการแตกตัว ในขณะที่ แรงปะทะจากปัจจัยภายนอกที่มาปะทะเท่งตุ๊กนั้น มิได้เป็นแรงปะทะเหมือนกับหมอลำ และไม่ได้เป็นแรงปะทะเหมือนกับหลายๆ ชุมชนที่มีนิคมอุตสาหกรรมมาตั้ง เพราะหากเป็นเช่นนั้นวิถีชีวิตของชาวบ้านจะเปลี่ยนไปโดยสิ้นเชิง และสื่อขนาดปานกลางอย่างเท่งตุ๊กคงจะสูญหายไปอย่างแน่นอน

ในขณะเดียวกัน เมื่อพิจารณาจากคุณลักษณะของเท่งตุ๊กเอง แม้ว่าจะมิได้มีขนาดใหญ่และมีอายุมาอย่างยาวนานเหมือนหมอลำ หรือโนรา แต่ก็ไม่ได้จัดว่าเป็นสื่อที่มีขนาดเล็กมากหรือเป็นสื่อที่มีอายุน้อย เมื่อเทียบกับสื่อ เช่น ประเพณีกองบุญข้าวที่เป็นสื่อประเพณีของชาวเขาที่เพิ่งเกิดขึ้นมาประมาณ 20 ปี(อริยา เศวตามร์, 2548) แต่สื่อเท่งตุ๊กมีอายุทางวัฒนธรรมอยู่ในชุมชนมาประมาณ 80 ปี

ดังนั้น การแตกตัวทางวัฒนธรรมของเท่งตุ๊กจึงเกิดจากปัจจัยทั้ง 2 ด้าน ดังนี้

1. ปัจจัยภายนอกที่มาปะทะนั้นไม่ได้รุนแรงจนเกินไป เพียงแค่มีถนนตัดผ่านเข้ามา และการพัฒนาเป็นเมืองท่องเที่ยวก็เป็นการเติบโตแบบค่อยเป็นค่อยไป ใช้เวลาประมาณ 10 ปี มิใช่การเข้ามาของปัจจัยภายนอกบางชุมชนที่มีนิคมอุตสาหกรรมมาตั้งจนทำให้ชาวบ้านต้องเปลี่ยนวิถีชีวิตไปโดยสิ้นเชิง เพราะหากปัจจัยภายนอกมาปะทะอย่างรุนแรง อาจทำให้เท่งตุ๊กล่มสลายได้

2.ปัจจัยภายในที่มาจากคุณลักษณะของสื่อพื้นบ้านอย่างเท่งตุ๊กเองที่มีอายุทางวัฒนธรรมไม่น้อยจนเกินไป คือ มีอายุอยู่ในชุมชนประมาณ 80 ปี และถึงแม้ไม่ได้มีขนาดใหญ่เหมือนหมอลำหรือโนรา แต่ก็ไม่ได้มีขนาดเล็กมาก เพราะหากมีขนาดเล็กมาก คงจะสูญหายไปแล้ว แต่ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น คือ สื่อพื้นบ้านยังคงอยู่ได้ แต่อยู่ในลักษณะที่มีการแตกตัวออกหลายรูปแบบ

เมื่อทั้งปัจจัยภายนอกที่มาปะทะไม่รุนแรงเกินไป และเท่งตุ๊กไม่ได้เป็นสื่อที่มีอายุทางวัฒนธรรมที่น้อยเกินไปและไม่ได้มีขนาดเล็กเกินไป ดังนั้น เท่งตุ๊กจึงเกิดการแตกตัวทางวัฒนธรรม โดยการแตกตัวทางวัฒนธรรม หมายถึง การที่เจ้าของวัฒนธรรมหนึ่งๆ สามารถแบ่งตัวเอง แยกตัวเองออกไปให้มีรายละเอียดปลีกย่อยเป็นหลายๆ แบบภายใต้ลักษณะโดยรวมเป็นอย่างเดียวกัน สำหรับ**เท่งตุ๊กมีการแตกตัวทางวัฒนธรรม** ดังนี้

1. การแตกตัวด้านศิลปิน/ บุคคล

จากการที่เคยเป็นสื่อผูกขาดอยู่ในชุมชน และมีเพียงคณะเดียวและเป็นที่ชุมนุมของศิลปินที่มีความสามารถหลายด้าน ทั้งดนตรี การร้อง การรำ การแสดง ฯลฯ ที่มารวมตัวกันผลิต (Production) สื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นงานวัฒนธรรมที่มีคุณค่า มีความประณีต แต่เมื่อเจอแรงปะทะจากภายนอก เท่งตุ๊กจึงเกิดการแตกตัวด้านศิลปิน แม้ว่าศิลปินจะขึ้นชื่อว่าเป็นศิลปินเท่งตุ๊กเหมือนกัน แต่ต่างก็แยกย้ายกันไปประกอบอาชีพส่วนตัวบ้าง บางคนอาจจะมาเล่นเท่งตุ๊กเป็นอาชีพเสริมจากงานหลัก คณะไม่ได้ได้เป็นจุดศูนย์รวมของศิลปินอีกต่อไป แรงเกาะเกี่ยวด้วยความเป็นคณะเดียวกันหดหายไป ศิลปินแตกตัวกันไปคนละทาง แต่ถึงกระนั้น ทุกคนก็ยังขึ้นชื่อว่าเป็นศิลปินเท่งตุ๊กเพียงแต่ไม่มีคณะเป็นจุดศูนย์รวมอีกต่อไป และศิลปินเหล่านั้นก็สามารถที่จะมาแสดงร่วมกันได้อีกหากมีโอกาส เช่น เมื่องานวันลอยกระทงบ้านเจ้าหลาว พ.ศ. 2550 ที่มีการแสดงเท่งตุ๊กของศิลปินเท่งตุ๊กที่กระจัดกระจายกัน การมารวมกันเฉพาะกิจเช่นนี้จึงส่งผลต่อสถานภาพของศิลปิน ศิลปินมีสถานะเป็น “อาสาสมัคร” มากกว่าการมีสถานะเป็น “อาชีพ” เมื่อศิลปินมีสถานะเป็นอาสาสมัครจึงส่งผลถึงการยกระดับมาตรฐานการแสดง เพราะเมื่อไม่ได้เป็น “มืออาชีพ” มาตรฐานการแสดงต่อไปก็จะไม่ใช่มาตรฐานการแสดงแบบ “มืออาชีพ” เช่นกัน

2. การแตกตัวด้านองค์กร/ คณะ

เท่งตุ๊กจากที่เคยมีเพียงคณะเดียว คือ คณะ ส.สำราญศิลป์ของย่าโอ๋ สุขสำราญ ในยุคที่เป็นสังคมปิด แต่เมื่อเจอแรงปะทะจากภายนอก ทำให้คณะส. สำราญศิลป์ แตกคณะออกเป็น 3 คณะ คณะแรก คือ คณะ ส.สำราญศิลป์ ซึ่งสืบทอดโดยนางทองสุข ฟูวงศ์ หลานสาวของย่าโอ๋ คณะนี้จะเน้นการเต้นหางเครื่อง และย้ายคณะไปอยู่ที่บ้านท่าใต้ คณะที่สอง คือ คณะสองพี่น้องของป้าสาคร ชำนาญชล คณะนี้เน้นรับงานของชาวบ้านในชุมชนซึ่งมักมาหาไปแก้บน คณะนี้มีที่ตั้งอยู่ที่บ้านเจ้าหลาว ส่วนคณะที่สาม คือ คณะเท่งตุ๊กบ้านเจ้าหลาวของป้าอำนวย สุธาโร คณะนี้จะเน้นรับงานไปรำแสดงโชว์ในงานของหน่วยงานที่ภาครัฐทั้งในระดับจังหวัดและระดับท้องถิ่นจัดขึ้น โดยมีที่ตั้งอยู่ที่บ้านเจ้าหลาวหัวแหลม ดังนั้นจะเห็นว่า เมื่อเท่งตุ๊กมีการแตกตัวด้านโครงสร้าง

องค์กรหรือคณะแล้ว สิ่งที่ตามมา คือ การแตกตัวด้านพื้นที่ที่ไม่ได้กระจุกตัวอยู่ที่บ้านเจ้าหลาวหัวแหลมอีกต่อไป

3. การแตกตัวด้านกระบวนการผลิต

เท่งตุ๊กในยุคอดีตนั้นมีการผลิตซ้ำครบกระบวนการตั้งแต่การผลิตศิลปิน (Production)นำไปเผยแพร่/ แสดง (Distribution) และสร้างตลาดผู้ชม (Consumption) ทั้งผ่านการแสดงอย่างต่อเนื่องเป็นประจำและจากศิลปินที่เลิกแสดง แต่เมื่อเจอแรงปะทะจากภายนอกเท่งตุ๊กมีการแตกตัวด้านกระบวนการผลิต โดยป้าอำนวยนั้นเน้นที่กระบวนการผลิต/ สร้างศิลปิน (Production) ในขณะที่ป้าสาครเน้นการนำไปเผยแพร่หรือแสดง (Distribution) แต่ว่าไม่ค่อยมีบทบาทในการสร้างศิลปินมากนัก แม้ว่าในยุคที่หน่วยงานภายนอกเช่น สพส.เข้าไปช่วยในการสืบทอดเท่งตุ๊ก แม้ว่าจะมีความพยามในการที่จะให้การสืบทอดด้านกระบวนการผลิตนั้นกลับมาอยู่ในลักษณะ “รวมตัว” กันอีกครั้ง แต่ป้าอำนวยก็ยังคงเน้นที่กระบวนการผลิตศิลปินเป็นหลัก (Production) แต่ด้วยปัจจัยทางด้านเวลาที่บีบรัด ทำให้ไม่สามารถผลิตศิลปินที่มีทักษะทางการแสดงเทียบเท่าในยุคดั้งเดิมได้

4. การแตกตัวด้านบทบาทหน้าที่ (Function)

ยุคดั้งเดิมนั้น เท่งตุ๊กเพียงคณะเดียวสามารถทำบทบาทหน้าที่ได้ทั้งมิติเศรษฐกิจและมิติสังคมวัฒนธรรม มิติเศรษฐกิจ คือ การเล่นเท่งตุ๊กสามารถยึดเป็นอาชีพ สร้างรายได้เลี้ยงตนเองและครอบครัวได้ ในขณะเดียวกันยังมีมิติของการช่วยเหลือสังคมและการเป็นส่วนหนึ่งของงานประเพณีวัฒนธรรมในชุมชน เช่น การไปช่วยแสดงในงานวัดโดยไม่คิดค่าใช้จ่าย หรือการเปิดโรงแสดงให้ชมฟรีปีละหนึ่งครั้งโดยไม่คิดค่าใช้จ่าย หรือการไปช่วยงานบวชโดยคิดค่าใช้จ่ายแต่น้อยหากเจ้าภาพไม่ค่อยมีฐานะ เพราะการไปช่วยงานบวชในยุคนั้นมีทัศนะว่าเป็นการทำบุญรูปแบบหนึ่ง แต่เมื่อเจอปัจจัยภายนอก เมื่อเท่งตุ๊กแตกคณะ บทบาทหน้าที่ (Function) ก็มีการแตกตัว ได้แก่ เท่งตุ๊กของป้าสาครจะเน้นเล่น/แสดงในมิติเศรษฐกิจในฐานะอาชีพเสริมที่สร้างรายได้เลี้ยงตนเองและครอบครัว และเป็นอาชีพทางเลือกสำหรับศิลปิน ในขณะที่เท่งตุ๊กของป้าอำนวยเน้นการสืบทอดในมิติสังคมและวัฒนธรรม เช่น การไปแสดงในงานที่หน่วยงานต่างๆ ขอมาในฐานะที่เป็นศิลปวัฒนธรรมอันแสดงถึงอัตลักษณ์ของบ้านเจ้าหลาว

5.การแตกตัวของผู้ชม/ ผู้บริโภค ที่มีรสนิยม (taste) ต่างกัน

ในยุคอดีต กลุ่มผู้ชมเท่งตุ๊กมีกลุ่มเดียว คือ กลุ่มชาวบ้าน (Folk) ซึ่งรสนิยมจะเป็นแบบชาวบ้าน คือ เรียบง่าย แต่เมื่อสื่อพื้นบ้านเจอแรงปะทะจากภายนอก ผู้ชมจึงมีการแตกตัวออกเป็นหลายรสนิยม ทั้งรสนิยม (Taste) แบบชาวบ้าน และผู้ชมที่มีรสนิยมแบบชนชั้นกลาง (Middle class) เช่นกลุ่มนักท่องเที่ยว กลุ่มนักศึกษา กลุ่มคนในเมือง จึงส่งผลต่อการแตกตัวของรูปแบบการแสดงที่ต้องมีหลายแบบเพื่อตอบสนองต่อผู้ชมหลากหลายกลุ่ม ทั้งแบบแสดงให้ชาวบ้านชมโดยไม่ต้องมีการให้ความรู้แก่ชาวบ้านเพราะชาวบ้านมีความรู้และคุ้นเคยกับเท่งตุ๊กอยู่แล้ว และแบบให้ชนชั้นกลางชมที่ต้องมีการให้ความรู้ประกอบด้วย (Educate) โดยป้าสาครยึดการแสดงแบบรสนิยมแบบชาวบ้าน (Folk) เพราะเน้นการแสดงให้กลุ่มเป้าหมายที่เป็นชาวบ้านชม ในขณะที่ป้าอำนวยนั้นเน้นแสดงให้กลุ่มเป้าหมายที่เป็นคนนอกชุมชนซึ่งเป็นชนชั้นกลางในเมืองชม ดังนั้นป้าอำนวยจึงมีต้นทุนที่จะขยายไปยังกลุ่มนักท่องเที่ยวได้ง่ายกว่า เพราะเข้าใจรสนิยม (Taste) ของชนชั้นกลางจากประสบการณ์ที่ได้ไปเล่นและสัมผัสกับคนชนชั้นกลางมาก่อน

**การดำรงอยู่ภายหลังการแตกตัวทางวัฒนธรรมของเท่งตุ๊ก**

เมื่อปะทะกับปัจจัยภายนอก เท่งตุ๊กมีการแตกตัวทางวัฒนธรรมดังที่กล่าวมา โดยคณะของป้าสาครและป้าอำนวยเป็นตัวแทนของการแตกตัวทางวัฒนธรรมในแต่ละแบบ เมื่อเราพิจารณาถึงการดำรงอยู่ของเท่งตุ๊กแต่ละแบบจะพบว่า เท่งตุ๊กที่แตกตัวไปในในมิติเศรษฐกิจของป้าสาครสามารถดำรงตนเองมาได้อย่างต่อเนื่องและยังมีศักยภาพมากกว่าเท่งตุ๊กที่แตกตัวไปในมิติด้านสังคมและวัฒนธรรมของป้าอำนวย เพราะในขณะที่เท่งตุ๊กที่แตกตัวในมิติด้านสังคมและวัฒนธรรมตอบสนองผลประโยชน์ของส่วนรวมแต่ไม่สามารถตอบสนองผลประโยชน์ส่วนตัว คือไม่สามารถสร้างรายได้เลี้ยงชีพได้ ศิลปินจึงต้องใช้ทรัพยากรส่วนตัวที่มิใช่รายได้จากการแสดงเท่งตุ๊กมาใช้ในการสืบทอดเท่งตุ๊กในมิติดังกล่าวให้ดำรงอยู่ ดังนั้น จึงมีแนวโน้มที่จะสูญหายได้ง่ายกว่า หากไม่มีหน่วยงานภายนอกเช่น สพส. เข้าไปช่วยเหลือ เท่งตุ๊กในมิติสังคมวัฒนธรรมของป้าอำนวยอาจจะสูญหายไปแล้ว และที่ผ่านมานอกจาก สพส.แล้วยังมีหน่วยงานภายนอกอื่นๆ อีกที่เข้าไปให้การช่วยเหลือในการสืบทอดเท่งตุ๊กของป้าอำนวย ในขณะที่เท่งตุ๊กในมิติเศรษฐกิจของป้าสาครสามารถดำรงอยู่ได้ แม้ไม่มีหน่วยงานภายนอกเข้าไปช่วยเหลือ

นอกจากนี้ ภายหลังการแตกตัว การดำรงอยู่ของทั้งสองคณะมีความสัมพันธ์ (Relation) แบบขัดแย้งหาใช่อยู่ในลักษณะของการเกื้อหนุนกันจึงมีผลทำให้เท่งตุ๊กอ่อนแอลง ดังนั้น หากปล่อยให้ความสัมพันธ์ของเท่งตุ๊กทั้ง 2 มิตินี้ดำเนินไปตามธรรมชาติ นอกจากจะไม่ช่วยแก้ไขความขัดแย้งที่เกิดขึ้นแล้วยังทำให้เท่งตุ๊กอ่อนแอลง ดังนั้น จากงานวิจัยยังชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของ

กระบวนการวิจัยจากผู้วิจัยซึ่งเป็นปัจจัยภายนอกที่เข้าไปจัดความสัมพันธ์ (Relation) ของวัฒนธรรมเสียใหม่ จากความสัมพันธ์แบบคู่ขัดแย้งกลับกลายเป็นความสัมพันธ์แบบหนุนช่วยกัน ดังนั้น บทบาทของมือที่สามหรือ ปัจจัยภายนอก (External intervention) จึงมีความสำคัญมาก มิใช่เพียงแค่การเข้าไปช่วยในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่านั้น แต่ยังรวมถึงการเข้าไปจัดความสัมพันธ์ของสื่อพื้นบ้านต่างๆ ให้อยู่ในลักษณะของการหนุนช่วยกันด้วย

**สรุป** ในการปะทะกับปัจจัยภายนอกนั้น แม้ว่าจะเป็นสื่อประเภทเดียวกัน แต่เนื่องจากการมีต้นทุนทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน จึงทำให้สื่อพื้นบ้านมีการแตกตัวอย่างหลากหลาย คือ มิใช่การแตกตัวเพียงแค่โครงสร้างออกเป็นหลายคณะ แต่ยังมีการแตกตัวทั้งด้านศิลปิน/บุคคล การแตกตัวทั้งกระบวนการผลิต การแตกตัวด้านบทบาทหน้าที่ การแตกตัวของผู้ชม การแตกตัวทางวัฒนธรรมดังกล่าวหากมีความสัมพันธ์แบบขัดแย้งย่อมส่งผลต่อความอ่อนแอของสื่อพื้นบ้าน แต่หากมีการจัดความสัมพันธ์ในแบบเกื้อกูลกัน สื่อพื้นบ้านก็จะมีความเข้มแข็งมากขึ้น ทั้งนี้ในการเข้าไปจัดความสัมพันธ์ต้องการการสนับสนุนจาก “มือที่สาม” ซึ่งเป็นปัจจัยภายนอกเข้าไปช่วยด้วย

# บทที่ 6

# อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ในบทนี้ ผู้วิจัยจะขออภิปรายประเด็นหลักๆเกี่ยวกับการสืบทอดสื่อพื้นบ้านเพื่อเสริมสร้างความเข้มแข็งของชุมชน ที่ได้สกัดบทเรียนจากกรณีการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว จังหวัดจันทบุรี รวมทั้งสิ้น 8 ประเด็น ดังนี้

1. ลักษณะทวิลักษณ์ของชุมชนที่ส่งผลต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน
2. บทบาทของหน่วยงานภายนอกต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน
3. การสืบทอดสื่อพื้นบ้านตามองค์ประกอบของการสื่อสาร (Sender-Message-Channel-Receiver)
4. การสืบทอดสื่อพื้นบ้านโดยใช้กลยุทธ์แบบผสมผสาน (Hybridization)
5. การสืบทอดสื่อพื้นบ้านที่ครบทั้งรูปแบบและคุณค่า
6. การมีส่วนร่วมของชุมชนในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน
7. บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน
8. การสืบทอดสื่อพื้นบ้านในมิติของผู้หญิง

**1. ลักษณะทวิลักษณ์ของบริบทชุมชนที่ส่งผลต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน**

หากวัฒนธรรมเป็นภูมิปัญญาของชุมชนที่จะจัดการกับบริบทสภาพแวดล้อม ดังนั้นบริบทสภาพแวดล้อมจึงเป็นเสมือน “บ่อเกิด” ของวัฒนธรรม และหากบ่อเกิดหรือบริบทนั้นเปลี่ยนแปลงไป ตัววัฒนธรรมเองก็ย่อมผันแปรไปด้วย

เมื่อพิจารณาจากบริบทชุมชน เราจะพบว่าสภาพบริบทชุมชนนั้นมีลักษณะเป็นเหรียญสองด้าน (Dual) ด้านหนึ่งนั้นเป็นข้อจำกัดหรืออุปสรรคในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน (Limitation) อีกด้านหนึ่ง คือ ด้านที่ส่งเสริมหรือด้านที่เป็นศักยภาพของชุมชนในการที่จะสืบทอดสื่อพื้นบ้าน (Potential) เช่น การเป็นสังคมปิดในยุคดั้งเดิมที่ทำให้การมีปฏิสัมพันธ์กับโลกภายนอกมีน้อย การเปลี่ยนแปลงกับสื่อพื้นบ้านจึงเป็นไปอย่างช้าๆ จนคนในชุมชนแทบมองไม่เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงดังกล่าว นอกจากนี้ การเปลี่ยนแปลงอย่างช้าๆ ทำให้ชาวบ้านมีเวลาในการปรับตัวรับกับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นได้ การเป็นสังคมปิดจะนำไปสู่การสร้างแรงเกาะเกี่ยวภายในสังคม (Social bond) ผ่านระบบเครือญาติที่เข้มแข็ง ซึ่งแรงเกาะเกี่ยวทางสังคมดังกล่าวเป็น

ต้นทุนทางสังคมและวัฒนธรรมที่ดี ทำให้การสืบทอดสื่อพื้นบ้านในยุคที่เป็นสังคมปิดเป็นไปอย่างเข้มแข็ง จากแรงเกาะเกี่ยวภายในสังคมผ่านทางความช่วยเหลือจากระบบเครือญาตินั่นเอง

ในขณะเดียวกัน การสืบทอดสื่อพื้นบ้านยังเป็นต้นทุนที่ดีในการสร้างแรงเกาะเกี่ยวทางสังคมให้มีความกระชับ แน่นแฟ้นขึ้น ผ่านทางกิจกรรมที่ทำร่วมกันในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน เช่น การมาฝึกเท่งตุ๊กร่วมกัน การเดินทางไปแสดงเท่งตุ๊กร่วมกัน ฯลฯ กิจกรรมต่างๆ เหล่านี้จึงช่วยตอกย้ำแรงเกาะเกี่ยวทางสังคมให้เข้มแข็ง ดังนั้น ความสัมพันธ์ระหว่างแรงเกาะเกี่ยวทางสังคมกับการสืบทอดสื่อพื้นบ้านจึงเป็นไปในลักษณะของการเอื้อประโยชน์ต่อกัน

ส่วนด้านที่เป็นข้อจำกัดหรืออุปสรรค (Limitation) เริ่มเห็นชัดเจนขึ้นเมื่อมีถนนตัดเข้ามา ถนนนั้นเป็นสัญลักษณ์ของความเจริญที่ชักนำความเปลี่ยนแปลงต่างๆ เข้ามาสู่ชุมชนอย่างมากมายและเป็นไปอย่างรวดเร็ว ชุมชนจากเดิมที่เป็นสังคมปิดจึงกลายเป็นสังคมเปิด รวมถึงการพัฒนาชุมชนเป็นเมืองท่องเที่ยว ทำให้นักท่องเที่ยวนอกชุมชนเข้าออกชุมชนอย่างต่อเนื่อง การคมนาคมที่สะดวกมากขึ้น การเข้ามาของเทคโนโลยีสมัยใหม่รวมทั้งสื่อมวลชน ฯลฯ มีส่วนอย่างมากในการทำให้การสืบทอดสื่อพื้นบ้านเป็นไปด้วยความยากลำบากมากขึ้น

ปรากฏการณ์ดังกล่าวข้างต้น สอดคล้องกับข้อสรุปของ นายแพทย์ประเวศ วะสี (2530) ที่สรุปว่า ชุมชนหมู่บ้านไม่เคยหยุดนิ่ง แต่มีการปะทะกับพลังภายนอกอยู่ตลอดเวลา และปัจจัยที่ทำให้ชุมชนมีแนวโน้มที่จะสั่นคลอน ก็มักจะเป็นผลมาจากแรงกระแทกจากภายนอก (Exogenous Factor) เหล่านั้น เช่น การเข้ามาของลัทธิทันสมัย อารยธรรมตะวันตก การศึกษาแผนใหม่ สื่อมวลชนและความบันเทิงร่วมสมัย เป็นต้น

แต่ความทันสมัยนั้นมิได้มีแต่เฉพาะในด้านที่เป็นอุปสรรคเท่านั้น ความทันสมัยยังมีด้านที่ส่งเสริมด้วย เช่น ความทันสมัยช่วยขยายฐานความรู้และขยายรสนิยมของศิลปินออกไป หรือแม้แต่ความรู้ของ สพส.ก็เป็นความรู้แบบสมัยใหม่ในมุมที่สร้างสรรค์

เช่นเดียวกับแนวคิดของปีเตอร์ เบอร์เกอร์ (Peter Berger) นักสังคมวิทยาชาวอเมริกัน (อ้างในกาญจนา แก้วเทพ, 2545) พบว่าลักษณะสังคมที่มีความทันสมัย (Modernity) เพิ่มมากขึ้นส่งผลกระทบต่อสำนึกของผู้คนหลายประการ เพราะสังคมสมัยใหม่ก่อตัวมาบนระบบเศรษฐกิจที่ใช้หลักเหตุผลและเทคโนโลยีเป็นหลัก รวมทั้งสถาบันอื่นๆ ของสังคมก็พัฒนาไปในลักษณะ

เดียวกัน สังคมเช่นนี้ส่งผลต่อสำนึกของผู้คนอย่างกว้างขวาง ไม่ว่าจะเป็นการดำเนินชีวิตประจำวัน สำนึกต่อเรื่องเวลาและจังหวะชีวิต เช่น ทุกอย่างต้องรีบร้อน รวดเร็ว สำนึกต่อการพัฒนาความเป็นตัวตน ต่อการตีความหมายของชีวิตและจักรวาล ฯลฯ ผลกระทบที่มีต่อสำนึกของผู้คนดังกล่าวจึงย่อมส่งผลต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้านอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

เมื่อปัจจัยภายนอกเข้ามากระทบชุมชน ทำให้ชุมชนสั่นคลอน วัฒนธรรมที่อยู่ในชุมชนย่อมได้รับผลกระทบอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ และดูเหมือนแนวโน้มจะไปในทิศทางเดียวกัน คือ เมื่อชุมชนสั่นคลอน วัฒนธรรมชุมชนก็สั่นคลอนด้วย พรศักดิ์ พรหมแก้ว (2540) ก็กล่าวไว้ในทำนองเดียวกันว่า ปัจจัยที่ทำให้สื่อพื้นบ้านสั่นคลอน ก็เป็นปัจจัยคล้ายคลึงกับปัจจัยที่ทำให้ชุมชนสั่นคลอน ไม่ว่าจะเป็นความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและวิทยาการสมัยใหม่ การรับอิทธิพลตะวันตก การขยายตัวทางการศึกษาแผนใหม่ ความสะดวกรวดเร็วในการคมนาคมและการสื่อสาร เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีหลักฐานจากงานวิจัยหลายๆ ชิ้นของไทยที่กล่าวถึงปัจจัยภายนอกอย่างสื่อมวลชนที่เข้ามาทำให้สื่อพื้นบ้านหลายชนิดต้องเสื่อมถอยลง เช่น รองเง็งตันหยง (จิตตนา หนูณะ, 2532) ละครเสภาขุนช้างขุนแผน (ธีรเดช ชื่นประภานุสรณ์, 2538) เพลงซอ (นารีนารถ กิตติเกษมศิลป์, 2539) สื่อพื้นบ้านของมอญ (ศรีปาน รัตติกาลชลากร, 2538) รวมทั้งโนราที่ต้องมีการปรับตัวเมื่อเจอแรงกระแทกจากสื่อมวลชน (นิธิมา ชูเมือง, 2544) จากกรณีที่กล่าวมา จะพบว่าเมื่อเจอแรงปะทะจากปัจจัยภายนอก สื่อพื้นบ้านมีการปรับตัว แต่การปรับตัวนั้นเป็นไปในลักษณะของการตั้งรับมากกว่าที่จะต่อรองกับปัจจัยภายนอก ทั้งนี้อาจจะเนื่องมาจากข้อจำกัดด้านต้นทุนเกี่ยวกับความรู้เรื่องการสืบทอดสื่อพื้นบ้านในสังคมยุคใหม่

ปัจจัยภายนอกดังกล่าวที่ถาโถมเข้าสู่ชุมชนและสื่อพื้นบ้านโดยที่คนในชุมชนมีเวลาไม่มากนักในการเตรียมตัวรับกับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น แต่ถึงกระนั้นชุมชนก็พยายามต่อสู้เพื่อรักษาชุมชนและวัฒนธรรมของชุมชนไว้ แม้ว่าการต่อสู้จะอยู่ในลักษณะของการตั้งรับมากกว่าที่จะรุก ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของฉัตรทิพย์ นาถสุภา (2540) ที่เห็นว่า วัฒนธรรมท้องถิ่นของไทยมีประวัติศาสตร์อยู่คู่กับชุมชนมาอย่างยาวนานก่อนที่สื่อมวลชนจะเข้ามา ด้วยอายุทางวัฒนธรรมที่ยาวนาน ดังนั้น วัฒนธรรมเหล่านี้ก็ย่อมมีศักยภาพในการปรับปรน ต่อรองและต่อสู้กับแรงปะทะที่มาจากภายนอกเพื่อรักษาอัตลักษณ์แห่งความเป็นชุมชนท้องถิ่นเอาไว้ ในขณะที่นัก

มานุษยวิทยา เช่น Redfield มีแนวคิดว่า วัฒนธรรมท้องถิ่นมีความเปลี่ยนแปลงเพราะแรงผลักดันจากภายนอก แต่อีกด้านหนึ่ง ด้วยประวัติศาสตร์อันยาวนานของวัฒนธรรม ประกอบกับศักยภาพในการปรับปรน ผสมผสาน (Articulation) น่าจะทำให้วัฒนธรรมท้องถิ่นมีอำนาจในการต่อรองกับแรงปะทะหรือวัฒนธรรมจากภายนอกได้ในระดับหนึ่ง จนสามารถสืบทอดวัฒนธรรมของชุมชนต่อไปได้ ในประเด็นนี้ ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าตัวแปรสำคัญที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงของสื่อพื้นบ้านนั้นส่วนหนึ่งนั้นมาจากปัจจัยภายนอกที่เข้ามาปะทะกับชุมชนซึ่งจะมีระดับความรุนแรงของการปะทะในแต่ละชุมชนที่แตกต่างกัน ส่วนอีกตัวแปรที่สำคัญนั้นมาจากปัจจัยภายในตัวสื่อพื้นบ้านเอง โดยเฉพาะตัวแปรด้านอายุทางวัฒนธรรมของสื่อพื้นบ้าน หากสื่อพื้นบ้านมีอายุทางวัฒนธรรมมาอย่างยาวนาน หากเจอแรงปะทะจากปัจจัยภายนอกเพียงแผ่วเบา คงจะไม่ “ระคาย” ผิวสักเท่าใด แต่หากเป็นสื่อพื้นบ้านที่มีอายุ
ทางวัฒนธรรมน้อย รากยังไม่แข็งแรงนัก แม้ปัจจัยภายนอกมาปะทะเพียงแผ่วเบา ก็อาจจะ “สะเทือน”ได้

งานของนักคิดที่เน้นการนำวัฒนธรรมชุมชนมาช่วยในการแก้ไขปัญหา เช่น นายแพทย์ประเวศ วะสี ดร.ฉัตรทิพย์ นาถสุภา ดร.เอกวิทย์ ณ ถลาง ดร.เสรี พงศ์พิศ (สุริยา สมุทคุปติ์และคณะ, 2540) โดยท่านเหล่านั้นเชื่อว่า วัฒนธรรมเป็นพลังหรือศักยภาพที่มีอยู่ในชุมชนและพร้อมที่จะนำมาประยุกต์ใช้สำหรับการพัฒนาหรือแก้ปัญหาต่างๆ ในชุมชน

การเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมนั้นเป็นสิ่งที่ต้องเกิดขึ้นอยู่แล้ว แต่สิ่งที่น่าสนใจ คือ ทัศนะของศิลปินที่มีต่อสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลง นักวิจัยพบว่า หากศิลปินมีอำนาจน้อยกว่าหรืออยู่ในสภาพที่ด้อยกว่าปัจจัยภายนอกที่เข้ามา ศิลปินจะมองปัจจัยภายนอกนั้นในลักษณะเชิงลบ มองว่าเป็นตัวการในการบ่อนเซาะความเข้มแข็งของสื่อพื้นบ้าน แต่หากเมื่อศิลปินมีอำนาจหรือรู้เท่าทันการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ก็จะมองสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปในเชิงบวกในฐานะที่เป็นโอกาส (Opportunity) มากขึ้น ดังนั้น สภาพสังคมจะเป็นโอกาสหรืออุปสรรคในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน ส่วนหนึ่งนั้นขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างศิลปินและปัจจัยภายนอกที่มาถาโถมนั้นๆ เมื่อศิลปินมีอำนาจมาก ก็จะมีความสัมพันธ์กับความสามารถในการปรับเปลี่ยนสื่อพื้นบ้านเพื่อตอบสนองต่อสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งเป็นไปตามทัศนะของ Hegel ที่อธิบายเกี่ยวกับเรื่องความสัมพันธ์แบบ Master/ Slave Relationship

แต่อำนาจหรือความสามารถในการปรับเปลี่ยนของศิลปินนั้นมีไม่เท่ากันทุกสื่อ ดังนั้น สิ่งที่สำคัญ คือ การจัดเตรียมความพร้อมหรือการเสริมสร้างอำนาจให้แก่ศิลปินเพื่อพร้อมรับกับความเปลี่ยนแปลงตามแนวทางของ Foster (1962) ที่กล่าวถึงการเตรียมศิลปินให้พร้อมสำหรับสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปว่าเปรียบเสมือนการเตรียมดินสำหรับการเปลี่ยนแปลงก่อน เช่น การเตรียม/ ฝึกอบรมคนเพื่อรองรับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น (Foster, 1962) ในที่นี้ก็เปรียบเสมือนการดำเนินการของ สพส. ซึ่งเป็นหน่วยงานภายนอกที่เข้าไปเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ศิลปิน เช่น การจัดเวทีสร้างความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน การช่วยแสวงหาเครือข่ายในการทำงาน ทำให้ศิลปินมีอำนาจเพิ่มมากขึ้น จึงสามารถปรับเปลี่ยนความสัมพันธ์ระหว่างตนเองกับปัจจัยภายนอกได้ จากที่ตกเป็นเบี้ยล่าง และมองว่าปัจจัยภายนอกมาบ่อนเซาะทำลายสื่อพื้นบ้าน (Slave Relationship) แต่เมื่อมีอำนาจมากขึ้น (Power) จึงปรับเปลี่ยนมุมมองและความสัมพันธ์กับปัจจัยภายนอกในฐานะผู้ที่เหนือกว่า และมองปัจจัยภายนอกว่าเป็นโอกาสที่จะสืบทอดสื่อพื้นบ้านต่อไป (Master Relationship)

หากเราพิจารณาจากบริบทชุมชน เราจะพบว่า **มิติทางด้านเศรษฐกิจและมิติทางด้านการเมือง**นั้นเป็นตัวบ่อนเซาะหรือสร้างความร้าวฉานให้แก่ชุมชน เช่น กรณีการเลือกตั้งของบ้านเจ้าหลาว หรือปัญหาเรื่องพื้นที่ริมทะเลที่จะใช้ขึ้นเรือ ในขณะที่เมื่อก่อนเมื่อสื่อพื้นบ้านเข้มแข็งชุมชนยังสามารถนำสื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นเรื่อง**มิติทางวัฒนธรรม**มาใช้ในการเยียวยารอยร้าวที่เกิดขึ้น แต่เมื่อสื่อพื้นบ้านอ่อนแอ นอกจากจะไม่สามารถนำมาแก้ปัญหาความร้าวฉานที่เกิดจากมิติทั้งสองด้านได้แล้ว ในตัวสื่อพื้นบ้านเองก็เกิดความขัดแย้งเกิดขึ้น ซึ่งจากการศึกษาพบว่า เมื่อมิติทางวัฒนธรรมเกิดความขัดแย้ง เรายังสามารถใช้มิติทางวัฒนธรรมในการสมานรอยร้าวที่เกิดขึ้นได้ด้วยตัวเอง ในขณะที่มิติทางด้านเศรษฐกิจและมิติทางด้านการเมืองที่เต็มไปด้วยการแข่งขันจึงสามารถสร้างความร้าวฉานในชุมชนได้ง่าย และยากที่จะนำมิติดังกล่าวมาเยียวยาบาดแผลหรือรอยร้าวที่ตัวเองก่อ ดังนั้น ชุมชนจึงมีความจำเป็นที่จะต้องอาศัยพลังทางวัฒนธรรมในการช่วยเยียวยาความขัดแย้งที่เกิดจากมิติอื่นๆ

ถึงแม้ว่า สังคมบ้านเจ้าหลาวจะมีความขัดแย้งทางมิติด้านการเมืองและเศรษฐกิจ แต่คนเจ้าหลาวก็มีมิติทางด้านวัฒนธรรมร่วมกัน เช่น มีตำนานเรื่องคนเจ้าหลาวร่วมกัน ซึ่งในแง่ของการมีตำนานหรือการมีประวัติศาสตร์ที่มาร่วมกัน จึงกลายเป็นสัญลักษณ์ของการมีจินตนาการร่วมกัน การมีตำนานหรือมิติทางวัฒนธรรมร่วมกันจึงส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวในฐานะที่

เป็นสัญลักษณ์ของการเป็นหนึ่งเดียวกัน ความร่วมมือร่วมใจกัน เพราะเป็นมรดกตกทอดมาจากบรรพบุรุษร่วมกัน ดังที่ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม (2549) กล่าวว่า ตำนานเป็นสิ่งที่คนในท้องถิ่นสร้าง รับรู้และเชื่อว่าเป็นจริง ตำนานคือ หัวใจของประวัติศาสตร์ท้องถิ่นและเป็นสิ่งสร้างสำนึกร่วมของผู้คน ดังนั้น ตำนานของสถานที่หรือที่มาของชื่อสถานที่นั้นมาจากการที่คนในชุมชนร่วมกันตั้ง เพราะเป็นสิ่งที่คนในชุมชนต้องรู้จักร่วมกันเพื่อที่จะสื่อสารกันได้ การทำให้สถานที่ซึ่งมีความหมายในการดำรงชีวิตอยู่ร่วมกันมีชื่อมีตำนานนั้น ก็คือ การสร้างความสัมพันธ์ของคนกับธรรมชาติหรือสิ่งแวดล้อมนั่นเอง

ดังนั้น การสืบทอดสื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นวัฒนธรรมของชุมชน จึงเท่ากับเป็นการสืบทอดหรือการสร้างกลไกบรรเทาความขัดแย้งอันเกิดมาจากมิติทางด้านเศรษฐกิจและมิติทางด้านการเมือง ในขณะที่ทั้งสองมิตินั้น บ่อนทำลายความภาคภูมิใจ ทำลายตัวตนของชาวบ้าน เช่น การมีฐานะทางเศรษฐกิจที่ด้อยกว่านายทุน ทำให้ชาวบ้านรู้สึกน้อยเนื้อต่ำใจ การแบ่งฝักแบ่งฝ่ายในการเลือกตั้ง รวมถึงการเลือกตั้งที่มีเรื่องเงินทองเข้ามาเกี่ยวข้อง การที่ผลการเลือกตั้งเป็นไปเพราะอำนาจของเงิน ทำให้ชาวบ้านรู้สึกเหมือนถูกตบหน้า ศักดิ์ศรีของพวกเขาถูกทำลายลง ดังนั้น สิ่งเดียวที่จะสามารถเรียกความมั่นใจและอัตลักษณ์ศักดิ์ศรีของคนบ้านเจ้าหลาวกลับคืนมาก็คือ การใช้มิติทางวัฒนธรรมเข้ามาช่วย ดังนั้น การสืบทอดสื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นมิติทางวัฒนธรรมจึงช่วยตอกย้ำศักดิ์ศรีและสร้างความภาคภูมิใจให้แก่ชาวบ้าน

## 2. บทบาทของหน่วยงานภายนอกต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน

สื่อพื้นบ้านนั้นก่อนที่จะมาทำงานร่วมกับ สพส. สื่อพื้นบ้านเคยทำงานกับหน่วยงานภายนอกชุมชนมาอย่างน้อย 3 กลุ่ม (สมสุข หินวิมาน, 2551)

กลุ่มแรก คือ กลุ่มนักวิชาการสาขาต่างๆ ที่เข้าไปศึกษาสื่อพื้นบ้าน เช่น สาขา**คติชนวิทยา**ที่สนใจเก็บรวบรวมข้อมูลสื่อพื้นบ้านเพื่อมิให้สูญหาย โดยมองสื่อพื้นบ้านในฐานะผลผลิต (Product) มากกว่ามองที่กระบวนการในการผลิต (Process) รวมทั้งไม่ได้สนใจการนำสื่อพื้นบ้านไปใช้ประโยชน์ ส่วนสาขา**มานุษยวิทยา**นั้น ถึงแม้ว่าจะสนใจศึกษาสื่อพื้นบ้านท่ามกลางบริบทชุมชนที่เป็นจริง แต่จะไม่เข้าไปแทรกแซงหรือปรับประยุกต์วัฒนธรรม โดยค่อนข้างจะมองว่าสื่อพื้นบ้านเดิมนั้นดีอยู่แล้ว หรือแม้แต่สาขานิเทศศาสตร์โดยเฉพาะสาขานิเทศศาสตร์พัฒนาการซึ่งสนใจแต่การนำสื่อมาใช้เพื่อพัฒนาชุมชน แต่มองข้ามเรื่องวิธีการทำนุบำรุงสื่อพื้นบ้าน

กลุ่มที่สอง คือ กลุ่ม**นักพัฒนา** หรือกลุ่มองค์กรที่ไม่แสวงหาผลกำไร (NGOs) เป็นอีกกลุ่มหนึ่งที่เข้ามาทำงานกับสื่อพื้นบ้าน ลักษณะการทำงานของคนกลุ่มนี้ คือ มักจะเน้นการทำกิจกรรม (Action) แต่ขาดการทบทวน (Reflection) หรือสร้างความรู้ (Knowledge creation) ซึ่งเป็นกระบวนการของการนำความรู้ไปใช้ แต่หากความรู้ถูกนำไปใช้จนหมด แต่ไม่มีการสร้างองค์ความรู้เกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านเพิ่มเติม การสืบทอดสื่อพื้นบ้านย่อมไม่มีความยั่งยืน

กลุ่มที่สาม คือ กลุ่มภาครัฐ/ ภาคธุรกิจ แต่ก็ถือเป็นกลุ่มที่มีอำนาจในการจัดการสื่อพื้นบ้านในฐานะที่เป็นวัฒนธรรม เพราะทั้งสองกลุ่มจะมีทุนทางเศรษฐกิจการเมืองเป็นปัจจัยสำคัญ โดยส่วนใหญ่ทั้งสองกลุ่มนั้นมีแนวโน้มที่จะเป็น**ผู้ใช้สื่อพื้นบ้าน** หรือใช้ความรู้จากภายนอกมาครอบงำหรือจัดการกับสื่อพื้นบ้าน ทั้งนี้การกระทำดังกล่าวมักจะเป็นไปเพื่อผลประโยชน์เฉพาะของกลุ่มตน ตัวอย่างที่เห็นได้ชัด คือ การปรับเปลี่ยนสื่อพื้นบ้านโดยองค์กรการท่องเที่ยวของรัฐ เช่น การแข่งตีโพนจากเดิมเป็นการเสริมสร้างความสามัคคีแต่เมื่อรัฐเข้าไปจัดการเพื่อหวังผลทางด้านการท่องเที่ยว การแข่งตีโพนกลับกลายเป็นการสร้างความแตกร้าว หรืองานประเพณีแห่เทียนพรรษาที่จากเดิมจัดขึ้นเพื่อหวังผลจากการถวายเทียนพรรษา แต่เมื่อหน่วยงานด้านการท่องเที่ยวเข้าไปดำเนินการเพื่อหวังผลด้านการท่องเที่ยว ทำให้ชาวบ้านไม่มีส่วนในการดำเนินงาน จึงสร้างความรู้สึกแปลกแยกกับสื่อพื้นบ้าน (สรัญพัฒน์ ตันสุขเกษม, 2547)

แม้ว่าจากประสบการณ์ที่ผ่านมา การเข้ามาของหน่วยงานภายนอกส่วนใหญ่จะไม่สามารถสืบทอดสื่อพื้นบ้านได้อย่างเข้มแข็ง แต่ถึงกระนั้นสื่อพื้นบ้านก็ยังต้องการ “มือที่สาม” เข้ามาช่วยไม่ว่าจะเป็นการรื้อฟื้นสื่อพื้นบ้านที่ตายไปแล้ว การสร้างสรรค์สื่อพื้นบ้านขึ้นมาใหม่ การปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้านให้เหมาะสม รวมทั้งการเผยแพร่และการสืบทอดด้วย เพราะปัญหาของสื่อพื้นบ้านนั้นเกิดมาจาก “ปัจจัยภายนอก” ดังนั้นจึงต้องให้ “ปัจจัยภายนอก” เข้ามาช่วย

เสรี พงศ์พิศ (2536) กล่าวถึงบทบาทของหน่วยงานและบุคคลภายนอกที่เข้าไปทำงานกับวัฒนธรรมชุมชน โดยเฉพาะการเข้าไปศึกษาภูมิปัญญาหรือวัฒนธรรมชุมชนของวงการวิชาการหรือองค์กรพัฒนาอื่นๆ ว่า การค้นหาภูมิปัญญาหรือวัฒนธรรมชาวบ้านไม่ใช่การไปหาสิ่งแปลกประหลาดอัศจรรย์ในหมู่บ้านมาเสนอต่อสังคมยุคใหม่ ไม่ใช่การไปหา “ของเก่า” เอามาใช้ประโยชน์เอง หากเป็นการเข้าไปเสริมพลังชาวบ้านในกระบวนการไปสู่การพึ่งตนเองของพวกเขา เสริมข้อมูลและ “ภูมิคุ้มกัน” เพื่อให้พวกเขาตัดสินใจและดำเนินงานได้อย่างเป็นตัวของตัวเอง ซึ่ง

ในทัศนะดังกล่าวให้ความสำคัญต่อบทบาทของบุคคลหรือหน่วยงานภายนอกในการเข้ามาทำงานทางด้านวัฒนธรรมอย่างมาก (Exogeneous intervention)

เธียรชัย อิศรเดช (2548) ซึ่งศึกษาสื่อพื้นบ้านโนราได้ให้ข้อสรุปที่ทำให้เราเห็นถึงบทบาทของหน่วยงานภายนอกที่เข้าไปมีส่วนในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านโนราว่า เนื่องจากสื่อพื้นบ้านโนรามีทั้งกลุ่ม “คนวงในวัฒนธรรม” และกลุ่ม “คนวงนอกวัฒนธรรม” เช่น หน่วยงานรัฐหรือสถาบันการศึกษา เช่น สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดลนี้เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุด ในขณะที่ “คนวงใน” นั้นอาจจะคลุกวงในมากเกินไปจนมองเห็นไม่ชัดเจน หรืออาจจะอ่อนพลังลงไป ดังนั้น การจัดกิจกรรมหนุนช่วยสื่อพื้นบ้าน ไม่ว่าจะเป็นเวทีเสวนาแลกเปลี่ยน การปรับเปลี่ยนนโยบาย การระดมกำลังสนับสนุนในรูปแบบต่างๆ จึงต้องการ “มือที่สาม” ซึ่งเป็นคนนอกเข้ามาช่วย แต่ทั้งนี้การเข้ามาช่วย หากจะมีแต่ความปรารถนาดีอย่างเดียวคงไม่พอ หน่วยงานภายนอกนั้นต้องมีความรู้และความเข้าใจคุณลักษณะของสื่อพื้นบ้านด้วย และที่สำคัญในการทำงานต้องคำนึงถึงสิทธิของเจ้าของวัฒนธรรมเสมอ เพราะสิ่งที่หน่วยงานภายนอกกระทำไป ผู้ที่ได้รับผลนั้นก็คือ คนในชุมชนซึ่งเป็นเจ้าของวัฒนธรรมนั่นเอง

นอกจากนี้ UNESCO(1972) ยังสนับสนุนเรื่องการหนุนช่วยของหน่วยงานภายนอกในการเข้าไปช่วยศิลปินในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน เพราะลำพังทรัพยากรในท้องถิ่น (Local resource) ที่จะนำมาใช้ในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านนั้นอาจจะมีจำกัด ดังนั้น ความช่วยเหลือหรือการสนับสนุนจากภายนอกจะทำให้ศิลปินมีทรัพยากรในการสืบทอดมากขึ้น

งานวิจัยชิ้นนี้ได้พิสูจน์ให้เห็นถึงความสำคัญของหน่วยงานภายนอกที่มีผลต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน ในกรณีของการสืบทอดเท่งตุ๊กนั้นจะเห็นบทบาทของหน่วยงานภายนอก คือ โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) ที่เข้ามามีส่วนในการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว แม้ว่าจะเป็นหน่วยงานหรือปัจจัยภายนอกเหมือนกับหน่วยงานอื่น แต่ด้วยกระบวนการทำงานที่แตกต่างจากหน่วยงานภายนอกอื่นๆ ทำให้ในการมาทำงานร่วมกันระหว่างสื่อพื้นบ้านและสพส. ในครั้งนี้ จึงสามารถเสริมสร้างความเข้มข้งให้ทั้งกับสื่อและชุมชน กระบวนการทำงานของ สพส. ที่ปรากฏในกรณีของการสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาว คือ คุณลักษณะของกระบวนการทำงานวัฒนธรรมในเชิงรุก ได้แก่ (1) การมองวัฒนธรรมเป็นกระบวนการ (2) ขยับปัญญาก่อนค่อยมาเขยื้อนกาย (3)

การทำกองคาราวานกิจกรรม (4) การปรับเปลี่ยนโดยใช้หลักสิทธิเจ้าของวัฒนธรรม (5) การทำกิจกรรมคือ การเปิดพื้นที่สาธารณะของชุมชน (6) ครบเครื่องเรื่องการสืบทอดองค์ประกอบทางการสื่อสาร (ผู้ส่งสาร สาร ช่องทางและผู้รับสาร) (7) การใช้กลยุทธ์ Audience – oriented approach ในการสืบทอด (8) เครื่องมือวิเคราะห์คุณลักษณะ/ต้นไม้แห่งคุณค่า (9) การใช้กลยุทธ์ไขว้ประสาน (Hybridization) (10) แนวคิดวัฒนธรรมเป็นสมบัติร่วม (11) แนวคิดหน้าที่นิยมแบบมีพลวัต และ (12) ทั้งใช้และทั้งพัฒนาสื่อพื้นบ้าน (กาญจนา แก้วเทพ, 2551)

ทั้งนี้กระบวนการทำงานดังกล่าวได้รับการพิสูจน์ในหลายพื้นที่ว่าสามารถสืบทอดสื่อพื้นบ้านได้อย่างเข้มเข็ง เช่น การสืบทอดพิธีกรรมแซงซะนามของพวกไทยโส้ (ณฐมน บัวพรมมี, 2551) และการสืบทอดพิธีกรรมบุญจุลกฐินในชุมชนวัดเทพมงคล (ปพิชญา วรสารพิสุทธิ์, 2551) ที่พบว่า กระบวนการทำงานวัฒนธรรมเชิงรุกของ สพส. ที่เป็นหน่วยงานภายนอกนี้สามารถเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่สื่อพื้นบ้านได้จริง หรืองานของ อดุลย์ ดวงดีทวีรัตน์ (2548) ที่พิสูจน์ว่าบทบาทและการหนุนเสริมของนักวิจัยซึ่งเป็นคนนอกสามารถที่จะรื้อฟื้นประเพณีผีปู่ย่าของชุมชนบ้านวอแก้วกลับมาอีกครั้ง

ส่วนบทเรียนจากต่างประเทศที่หน่วยงานภายนอกเข้าไปมีบทบาทในกระบวนการทำงานทั้งด้านการรื้อฟื้น การปรับประยุกต์และการสืบทอด ปรากฏอยู่ในงานวิจัยของ Jayaweera (1991, อ้างในกาญจนา แก้วเทพ, 2551) ที่ได้รวบรวมกรณีศึกษาจาก 4 ประเทศ คือ เม็กซิโก เบงกอลตะวันตกในอินเดีย ทมิฬนาดูในศรีลังกา และฟิลิปปินส์ พบว่า กระบวนการทำงานทั้งด้านการรื้อฟื้น การปรับประยุกต์ การส่งเสริมสื่อพื้นบ้านนั้นล้วนแล้วแต่ต้องมีบทบาทของ “บุคคล/หน่วยงานภายนอก” (External intervention) เช่น กลุ่มนักศึกษา พระสงฆ์/มิชชันนารี กลุ่มอาสาสมัครจากเมือง ฯลฯ เข้าไปช่วยจุดประกายไฟทั้งสิ้น

ถึงแม้ว่าหน่วยงานภายนอกจะมีบทบาทสำคัญในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน แต่ในทัศนะของผู้วิจัยแล้วเห็นว่า หน่วยงานภายนอกนั้นจะหนุนเสริมการสืบทอดสื่อพื้นบ้านสำเร็จหรือไม่นั้นจะต้องมาจาก “แรงสร้าง” ภายในชุมชนด้วย หมายความว่า หากไม่มีแรงสร้างในชุมชนแล้วก็ยากที่หน่วยงานภายนอกจะเข้าไปส่งเสริมแล้วประสบความสำเร็จ ดังนั้น “แรงสร้าง” ในชุมชนจึงเป็นสิ่งสำคัญ ซึ่ง”แรงสร้าง” ในงานวิจัยชิ้นนี้จะสะท้อนอยู่ในการมีส่วนร่วมของชุมชนนั่นเอง

### 3. การสืบทอดสื่อพื้นบ้านตามองค์ประกอบของการสื่อสาร

จากแนวคิดเกี่ยวกับการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดวัฒนธรรม (Cultural reproduction) ด้วยหลักการว่า เมื่อมีการผลิตสิ่งใดมาแล้ว จำเป็นต้องมีการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดอยู่เสมอ จึงจะเป็นหลักประกันความต่อเนื่องยืนยาวในสิ่งนั้นได้ ไม่เพียงแต่ประเด็นทางเศรษฐกิจและการผลิตสินค้าเท่านั้น แม้แต่วัฒนธรรมต่างๆ ก็ล้วนได้รับการผลิตขึ้นอยู่ตลอดเวลาในทุกสถานที่ โดยมีลักษณะเป็นกระบวนการในการผลิตวัฒนธรรม คือ มีการผลิต (Production) การเผยแพร่ (Distribution) การบริโภค (Consumption) และการผลิตซ้ำ (Reproduction) เพื่อการสืบทอดวัฒนธรรม

เมื่อกล่าวถึงการสืบทอดวัฒนธรรมนั้น นักวิชาการสายคติชนวิทยาและบรรดาศิลปินทั้งหลาย มักจะนึกถึงเรื่องการสร้างผู้ผลิตหรือศิลปิน (Sender) เป็นอันดับแรก ซึ่งอาจจะเป็นเพราะศิลปินและนักวิชาการเหล่านั้นไม่ได้มองกระบวนการผลิตทางวัฒนธรรมตามองค์ประกอบของการสื่อสารที่ประกอบไปด้วย ผู้ส่งสาร (Sender) สาร (Message) ช่องทาง/ วาระ/ โอกาส (Channel) และผู้รับสาร (Receiver) สำหรับสำนักวัฒนธรรมศึกษาแล้ว การสืบทอดสื่อพื้นบ้านจะต้องสืบทอดให้ครบองค์ประกอบ เพราะแต่ละองค์ประกอบย่อยนั้นมีตาข่ายแห่งความสัมพันธ์ (Relationship) หากเราผลิตไม่ครบองค์ประกอบย่อย ความหมายและคุณค่าของสื่อพื้นบ้านย่อมไม่เหมือนเดิม (กาญจนา แก้วเทพ, 2545) งานวิจัยชิ้นนี้ศึกษาการสืบทอดเท่งตุ๊กในฐานะที่เป็นสื่อประเภทหนึ่งที่หากมีการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดต่อไป ก็จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องผลิตซ้ำองค์ประกอบต่างๆ ให้ครบถ้วน ดังนี้

#### 3.1 การสืบทอดศิลปิน

ในส่วนของการสืบทอดศิลปิน ผู้วิจัยจะอภิปรายเกี่ยวกับ (1) การแสวงหาศิลปินใหม่ (2) การเสริมสร้างความเข้มแข็งของศิลปิน (3) ความร่วมมือของศิลปินในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน ดังนี้

##### 3.1.1 การแสวงหาศิลปินใหม่

ยุคอดีต ที่ศิลปินยังมีอำนาจอยู่ในชุมชน และสื่อพื้นบ้านยังไม่เจอคู่แข่งเฉกเช่นสื่อมวลชนที่เข้ามาแย่งชิงพื้นที่ ทำให้หนุ่มสาวต้องการที่จะเข้ามาสืบทอดเป็นจำนวนมาก ดังนั้นศิลปินจึงมีวิธีการแสวงหาสมาชิกใหม่ที่จะมาสืบทอดในลักษณะของการตั้งรับ (Passive) คือ ผู้ที่ประสงค์จะสมัครเป็นศิษย์ต้องเดินทางมาหาครูที่บ้านเพื่อฝากเนื้อฝากตัว บางครั้งใช่ว่าศิลปินจะรับเป็นศิษย์เลย หากแต่ต้องผ่านการทดสอบ ต้องอดทนอยู่บ้าน รับใช้ศิลปินผู้เป็นครูก่อน ครูจึงจะเริ่มสอนให้

แต่ในปัจจุบัน เมื่อมีสื่อสมัยใหม่เข้ามาในชุมชน ทำให้สื่อพื้นบ้านมิใช่สื่อผูกขาดอีกต่อไป แถมสื่อใหม่ยังมีลักษณะในเชิงรุก ดูน่าสนใจ ตื่นตาตื่นใจในสายตาของคนรุ่นใหม่อีก รวมทั้งการถูกแย่งชิงบทบาทต่างๆ จากสถาบันใหม่ๆ ที่เกิดขึ้น เช่น โรงเรียนที่มาแย่งชิงบทบาทด้านการอบรมสั่งสอนสมาชิกในสังคม หรือโรงพยาบาลที่มาแย่งชิงบทบาทด้านการรักษาพยาบาล เป็นต้น เมื่อเป็นเช่นนี้ การจะแสวงหาสมาชิกใหม่มาสืบทอดในลักษณะกลยุทธ์แบบตั้งรับอยู่กับบ้าน ( Passive) จึงไม่เป็นผลสำเร็จอีกต่อไป ศิลปินจึงต้องมีกลยุทธ์การแสวงหาศิลปินรุ่นใหม่ในเชิงรุก (Active) เพิ่มขึ้น

ดังนั้น การแสวงหาศิลปินใหม่ในยุคนี้จึงผสมผสานทั้งวิธีการแบบเก่าและเพิ่มเติมวิธีการแสวงหาแบบใหม่เข้ามาด้วยทำให้สามารถแสวงหารวมทั้งขยายศิลปินทั้งในเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพ การแสวงหาศิลปินใหม่ได้แก่

**(ก) การแสวงหาจากลูกหลาน**

การแสวงหาศิลปินจากลูกหลานนั้นเป็นวิธีการที่ได้รับความนิยมในอดีต การนำลูกหลานมาฝึกฝนนั้นมี**ข้อดี** คือ ลูกหลานเหล่านั้นต่างคุ้นเคยและซึมซับการแสดงสื่อพื้นบ้านนั้นมาตั้งแต่ยังเล็ก เข้าใจวิถีชีวิตของการเป็นศิลปินเพราะเห็นแบบอย่างมาจากพ่อแม่ ปู่ย่าตายาย ดังนั้น การฝึกฝนก็จะเป็นไปได้โดยง่าย อีกประการหนึ่ง คือ การฝึกฝนสมัยก่อนมักจะฝึกฝนกันที่บ้านศิลปิน และใช้เวลายาวนาน ถึงแม้ว่าจะไม่ถึงขนาดต้องไปกินอยู่หลับนอนกันที่บ้านศิลปิน แต่ในระหว่างการเดินทางไปแสดงตามที่ต่างๆ ศิลปินและผู้เรียนก็จำเป็นต้องใช้ชีวิตอยู่ร่วมกัน บางครั้งต้องไปค้างอ้างแรมด้วยกัน ดังนั้น การเป็นลูกหลานจึงง่ายต่อการควบคุมดูแล แต่**ข้อจำกัด**ของการแสวงหาศิลปินจากเส้นทางนี้ คือ บางครั้งลูกหลานก็มิได้สนใจที่จะสืบทอดสื่อพื้นบ้าน แต่ด้วยความเกรงใจ จึงจำต้องมาฝึกฝน ดังนั้น เมื่อพ่อแม่เสียชีวิต ก็ไม่สนใจที่จะสืบทอดต่อ และการแสวงหาแบบเส้นทางนี้ เมื่อสภาพชุมชนเป็นแบบสังคมเปิด ครอบครัวและเครือข่ายเครือญาติทั้งลดจำนวนลงและลดความผูกพันลง การแสวงหาศิลปินในเส้นทางนี้จึงนับวันที่จะตีบตัน และหากสืบทอดเฉพาะในสายตระกูล ก็จะกลายเป็นสื่อพื้นบ้านของสายตระกูลนั้นๆ มิใช่สื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นวัฒนธรรมร่วมของคนทั้งชุมชน

**(ข) การแสวงหาจากเด็กๆ ที่มาชมการแสดง**

ศิลปินในอดีตส่วนใหญ่แม้ไม่ได้เป็นลูกหลานของศิลปินมาก่อน แต่เคยติดตามชมสื่อพื้นบ้านตั้งแต่เด็กๆ เมื่อศิลปินเห็นถึงความสนใจและพิจารณาจากหน่วยก้าน หน้าตาแล้ว ก็ไปชักชวนมาฝึกหัด **ข้อดี** ของการแสวงหาศิลปินด้วยเส้นทางนี้ คือ เราจะได้ผู้ที่สนใจจะมาฝึกฝนเป็นศิลปินอย่างแท้จริง และกลุ่มเด็กๆ ที่มาตามเกาะติดเวทีชมการแสดงสื่อพื้นบ้านในอดีตนั้นมีจำนวนไม่น้อย เนื่องจากคุณลักษณะของสื่อการแสดง คือ เป็นสื่อในลักษณะเชิงรุก มีแสง สี เสียง เร้าใจ มีการแสดงลีลาท่าทาง การแต่งกายที่สวยงาม ดึงดูดความสนใจจากเด็กๆ ได้ง่าย แต่ **ข้อจำกัด**ของการแสวงหาศิลปินจากเส้นทางนี้ คือ (ก) สื่อการแสดงนั้นสามารถดึงดูดความสนใจเด็กให้มาเกาะขอบเวทีและแสดงความสนใจที่จะฝึกหัด แต่จุดอ่อนของมันก็คือ มันสามารถดึงดูดใจได้ชั่วระยะเวลาอันสั้น เมื่อเด็กได้มาลองฝึกหัดสักพักก็จะเบื่อและเลิกราไปโดยง่าย จากกรณีของเท่งตุ๊ก นักวิจัยพบว่า ช่วงแรกที่ป้าอำนวยเปิดรับสมัครเด็กเพื่อมาฝึกหัด มีเด็กสนใจมาเรียนเป็นจำนวนมาก แต่เมื่อเรียนไปสักพัก เด็กจะเริ่มเบื่อหน่ายและลาออกไป จนเหลือผู้ที่สนใจ ตั้งใจฝึกฝนอย่างแท้จริงที่สามารถฝึกต่อจนถึงเท่งตุ๊กขั้นสูงได้ จุดอ่อน อีกประการหนึ่ง (ข) เนื่องจากเด็กพวกนี้อาจจะเป็นเด็กที่อยู่วงนอก ดังนั้น จึงเห็นเท่งตุ๊กเพียงแค่หน้าฉาก เห็นแต่ความสนุกสนาน แสง สี เสียง การแต่งกายที่สวยงาม แต่ไม่เคยได้สัมผัสกับชีวิตหลังฉาก ดังนั้น เมื่อมาฝึกหัดซึ่งใช้ระยะเวลานาน การฝึกที่ค่อยๆ เป็น ค่อยๆ ไป ได้สัมผัสกับความยากลำบากในการฝึก บางครั้งเด็กจะรู้สึกว่า ชีวิตของการเป็นนักแสดงมันไม่สนุกเหมือนหน้าฉากที่พวกเขาประสบพบเจอ จึงทำให้เลิกฝึกหัดกัน ส่วนข้อจำกัดอีกประการหนึ่ง คือ (ค) เมื่อสภาพสังคมเปลี่ยนแปลงไป มีสื่อสมัยใหม่อย่างเช่นโทรทัศน์เกิดขึ้น ทำให้ผู้ชมรวมทั้งเด็กที่มาเกาะหน้าเวทีก็ลดลง ดังนั้นการแสวงหาศิลปินจากเส้นทางนี้จึงพลอยตีบตันไปด้วย

**(ค) การประกาศหาเด็กในชุมชน**

เมื่อการแสวงหาศิลปินจาก 2 เส้นทางดั้งเดิมนั้นประสบภาวะตีบตัน ดังนั้น ศิลปินจึงจำเป็นที่จะต้องสร้างเส้นทางใหม่ในการแสวงหาศิลปินในเชิงรุก (Active) นั่นคือ การประกาศรับสมัครเด็กๆ ที่สนใจมาฝึกสื่อพื้นบ้านจากสมาชิกในชุมชน เส้นทางนี้จะเปิดโอกาสให้เด็กทุกคนในชุมชนที่สนใจมาสมัครเรียนได้จำนวนมาก โดยไม่จำกัดว่าต้องเป็นสมาชิกในครอบครัว ทำให้ศิลปินสามารถเลือกสรรและจัดสรรบทบาทได้ตามบุคลิกลักษณะและทักษะการแสดงของเด็กๆ และการที่เด็กทุกคนในชุมชนมีโอกาสได้มาฝึก ยังทำให้คนในชุมชนรู้สึกว่า สื่อพื้นบ้านเป็นสมบัติของคนทั้งชุมชน โดยคนทุกคนสามารถเข้ามามีส่วนร่วมในสื่อพื้นบ้านดังกล่าว โดยไม่ได้จำกัดว่า

เป็นสมบัติของสายตระกูลใดสายตระกูลหนึ่ง การแสวงหาศิลปินจากเส้นทางนี้จะมี**ข้อเด่น** คือ ได้คนที่สนใจจะมาสืบทอดอย่างแท้จริง และสามารถหาเด็กได้จำนวนมากที่สามารถมาฝึกซ้อมพร้อมกันในเวลาเดียวกัน **ข้อด้อย** คือ สื่อการแสดงเป็นสื่อเชิงรุก ดึงดูดความสนใจจากเด็กๆ ได้โดยง่าย ดังนั้น เมื่อประกาศรับสมัครจึงมีเด็กมาสนใจจำนวนมาก แต่พอเด็กมาฝึกได้ระยะหนึ่ง ได้สัมผัสชีวิตหลังฉากที่เด็กไม่เคยได้สัมผัสมาก่อน เด็กก็จะเลิกราได้โดยง่ายเช่นกัน

**(ง) การแสวงหาศิลปินจากโรงเรียน**

เส้นทางใหม่อีกรูปแบบหนึ่งของการแสวงหาศิลปินใหม่ คือ การแสวงหาจากโรงเรียน จากการที่ศิลปินได้มีโอกาสเข้าไปสอนเด็กนักเรียนในโรงเรียน ถึงแม้ว่าการสอนดังกล่าวจะเป็นการสอนเด็กจำนวนมาก ภายในช่วงเวลาอันจำกัด และขาดความต่อเนื่อง เช่น ไปสอนอาทิตย์ละ 1 ครั้ง ตามช่วงเวลาที่โรงเรียนกำหนด ด้วยรูปแบบการสอนดังกล่าวแม้ว่าจะไม่สามารถสร้างศิลปินที่มีคุณภาพได้ แต่ด้วยการให้เด็กเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดง (Production Approach) ทำให้เด็กสามารถพัฒนาตนเองไปสู่การเป็นผู้ชมตาคมได้ (Smart Audience) แต่ถึงกระนั้น ด้วยรูปแบบการสอนนักเรียนจำนวนมากในโรงเรียน แม้ไม่สามารถสร้างศิลปินในโรงเรียนได้ แต่ศิลปินสามารถเห็น “แวว” ของเด็กบางคนที่ฉายแสงออกมา ดังนั้น ศิลปินจึงสามารถไปชักชวนและมาฝึกสอนต่อนอกเหนือจากในชั้นเรียนได้

สรุป การแสวงหาศิลปินใหม่เพื่อมาสืบทอดสื่อพื้นบ้านยุคปัจจุบันต้องมีการปรับตัวเป็นการแสวงหาในเชิงรุก (Active) มากขึ้น คือ ครูจะต้องรุกออกไปหาศิษย์ ออกไปแสวงหาผู้ที่จะมาสืบทอดในพื้นที่อื่นๆ มากกว่าที่จะดำเนินการในลักษณะตั้งรับที่รอผู้ที่สนใจมาฝากตัวเป็นศิษย์ เช่น การขยายการสืบทอดไปในโรงเรียน การเปิดรับคนนอกที่สนใจอย่างกว้างขวาง ถึงแม้ว่าการแสวงหาศิลปินในเชิงรุกเช่นนี้ โดยเฉพาะเช่น การขยายการสืบทอดเข้าไปสู่โรงเรียน แม้ว่าจะไม่สามารถสอนเพื่อสืบทอดศิลปินได้ทั้งหมด ส่วนมากผู้เรียนจะพลิกบทบาทมาเป็นผู้ชมตาคมมากกว่า แต่ถึงกระนั้นก็ยังพบว่า การสืบทอดในโรงเรียนมีส่วนในการสร้างศิลปิน เช่น งานของเธียรชัย อิศรเดชและคณะ (2547) ที่กล่าวถึงการฝึกสอนโนราในโรงเรียนของศิลปินที่ศิลปินเห็น “แวว” ในตัวเด็กและชักชวนมาฝึกต่อที่บ้าน หมายความว่า การไปสอนในโรงเรียนที่มีผู้เรียนจำนวนมากซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นลูกหลานของคนในชุมชนทำให้มีโอกาสพบเด็กที่มีแววที่จะนำมาฝึกต่อที่บ้านศิลปินได้ หรือการสืบทอดหมอลำในสถาบันการศึกษาในยุคที่หมอลำเข้าสู่ระบบธุรกิจ ก็

ทำให้นักเรียนที่เรียนสามารถใช้การเรียนสื่อพื้นบ้านจากห้องเรียนก้าวสู่ศิลปินได้ (ประยุทธและคณะ, 2547)

### 3.1.2 การสืบทอดโดยการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ศิลปิน

เมื่ออำนาจ (Power) ของศิลปินลดลง การสืบทอดศิลปินจึงต้องมีการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ศิลปิน โดย (ก) การเสริมพลังปัญญา และ (ข) การเสริมศักดิ์ศรี ดังนี้

**(ก) การเสริมพลังปัญญา (Knowledge) แก่ศิลปิน**

การสืบทอดศิลปินหรือผู้ส่งสาร (Sender) ซึ่งเป็นหัวใจหลักของการศึกษาก่อนหน้านี้ ทั้งในสาขาคติชนวิทยา สาขานาฏศิลป์ การสืบทอดนั้นจะเน้นแต่เฉพาะทักษะ (Skill) ในการแสดงเป็นหลัก ซึ่งดูเหมือนว่าศิลปินที่มีทักษะการแสดง (Skill) จะสามารถสืบทอดสื่อพื้นบ้านได้ด้วย หากเป็นในอดีตนั้น สามารถกระทำได้ เพราะศิลปินมีอำนาจมากจึงสามารถยึดตนเองเป็นศูนย์กลางได้ ผู้เรียนต้องปรับเข้าหาศิลปิน ศิลปินจึงไม่มีปัญหาในการสืบทอด ซึ่งจากการวิจัยพบว่า มิใช่ศิลปินที่มีทักษะการแสดงทุกท่านที่จะมีความสามารถในการถ่ายทอดแก่คนรุ่นหลัง แต่ยังต้องประกอบไปด้วยทักษะทางด้านอื่นๆ เช่น ทักษะในการถ่ายทอด (Teaching Skill) ความรู้ทางด้านจิตวิทยา ความรู้รอบตัวเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคม ความรู้ด้านองค์ประกอบของสื่อพื้นบ้าน ซึ่งหากเป็นเมื่อก่อนในยุคที่สื่อพื้นบ้านเฟื่องฟูนั้น อาจจะมีเพียงแค่ทักษะการแสดงเพียงอย่างเดียว หรือบางท่านอาจจะมีทักษะในการถ่ายทอดก็เพียงพอแล้ว เพราะเป็นยุคที่ศิษย์ต้องมาง้อครูผู้สอน ผู้สอนจึงสามารถยึดตนเองเป็นศูนย์กลางได้ (Teacher-centered)

สาเหตุสำคัญอีกประการหนึ่ง คือ สถานภาพของศิลปินมีการเปลี่ยนแปลงมาก จากเดิมศิลปินถือว่าเป็นผู้ทรงภูมิความรู้ เนื่องจากมีโอกาสได้เรียนรู้มากกว่าคนอื่น มีประสบการณ์กว้างขวางกว่า เพราะมีโอกาสได้เดินทางตระเวนแสดงไปตามสถานที่ต่างๆ ดังนั้น การเป็นศิลปินจึงมีสถานะการเป็นผู้ส่งสารที่มีความน่าเชื่อถือ (Credibility) และศิลปินเองก็มีความมั่นใจในตนเอง มั่นใจในความรอบรู้ทั้งเนื้อหาสาระและวิธีการนำเสนอและการแสดง

แต่การสืบทอดในยุคปัจจุบัน ที่สถานภาพของสื่อพื้นบ้านมิได้เฟื่องฟู และมิได้ผูกขาดเฉกเช่นในอดีต เพราะมีสื่ออื่นเข้ามา โดยเฉพาะการเข้ามาของสื่อมวลชนอย่างเช่น โทรทัศน์ ผู้คน

ในชุมชนมีช่องทางการแสวงหาความรู้มากมาย จึงอาจจะมีความรู้มากกว่าหรือทัดเทียมกับศิลปิน ทำให้ความมั่นใจและความภูมิใจในความรอบรู้ของตนเองลดลง การจะสืบทอดศิลปิน จะมีเพียงแค่ทักษะการแสดง (Skill) ไม่ได้ แต่จะต้องมีการติดตั้งความรู้ หรือพลังปัญญา เพื่อสร้างอำนาจและความเข้มแข็งให้แก่ศิลปินเพิ่มขึ้น โดยกาญจนา แก้วเทพ (2548) ได้เสนอแนะว่า การเสริมพลังให้แก่ศิลปิน โดยเฉพาะพลังทางปัญญานั้น จะปล่อยให้เป็นเรื่องของศิลปินแต่ละรายดิ้นรนหาทางกันเองเหมือนเช่นในอดีตคงจะไม่ได้แล้ว หน่วยงานของรัฐ องค์กรทางสังคม สถาบันการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นจำเป็นต้องเข้ามามีส่วนร่วมอย่างเป็นระบบ มีนโยบาย มีการจัดตั้งองค์กร มีการจัดสรรงบประมาณ มีการประมวลองค์ความรู้เพื่อดำเนินภารกิจนี้

พลังแห่งปัญญาหรือความรู้ที่ศิลปินจำเป็นต้องทราบในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน ซึ่งจะมีความรู้อยู่ 2 ส่วน คือ ความรู้ในส่วนที่เป็นเนื้อหา และความรู้ด้านกระบวนการ ความรู้ส่วนที่เป็นเนื้อหา ได้แก่ ความรู้เรื่องการวิเคราะห์บริบทชุมชนเพื่อที่จะได้เข้าใจทั้งปัญหารวมทั้งศักยภาพของชุมชนที่จะใช้ในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน และความรู้เรื่องการวิเคราะห์สื่อพื้นบ้านโดยใช้หลัก 4 รู้ คือ การรู้จัก รู้ใจ รู้ใช้ รู้รักษา ส่วนความรู้ด้านกระบวนการได้แก่ความรู้เกี่ยวกับกระบวนการทำงานสืบทอดสื่อพื้นบ้านที่ต้องเพิ่มพูนจากฐานความรู้เดิม กาญจนา แก้วเทพ (2549) กล่าวว่า ประโยชน์ของความรู้ นอกจากทำให้มุมมองของศิลปินเปลี่ยนไปแล้วยังนำไปสู่ความยั่งยืนของสื่อพื้นบ้าน เพราะการทำโครงการสืบสื่อพื้นบ้านกับ สพส.นั้น เป็นการดำเนินกิจกรรมแบบชั่วคราว และเป็นการดำเนินกิจกรรมด้วยแรงผลักดันจากภายนอก แต่เมื่อ สพส. มีการติดตั้งปัญญาแก่ศิลปิน แม้ว่าโครงการจะสิ้นสุดลง แต่ความรู้ ความเข้าใจและปัญญาจะทำให้ศิลปินสามารถสานต่อการทำงานเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านต่อไป

**(ข) การเสริมศักดิ์ศรีแก่ศิลปิน**

ในอดีต เนื่องมาจากการเป็นสื่อผูกขาดอยู่ในชุมชนทำให้ศิลปินมีบทบาทและสถานภาพรวมทั้งศักดิ์ศรีสูง ศิลปินไม่ได้มีบทบาทเป็นเพียงแค่ผู้ให้ความบันเทิง (Entertainer) แต่ยังมีบทบาทด้านอื่นๆอีก เช่นเป็นครู (Teacher) และที่สำคัญยังเป็นผู้นำด้านจิตวิญญาณ (Spiritual Leader) (Surjodiningrat, อ้างใน Felliciano, 1982) เมื่อศิลปินทำหน้าที่ดังกล่าว จึงมีความน่าเชื่อถือสูงในสายตาของชาวบ้าน ดังนั้น เมื่อรัฐจะมาใช้ประโยชน์จากศิลปินในการรณรงค์

ต่างๆ หากมาเลือกใช้ศิลปิน เท่ากับได้ผู้ส่งสารที่มีความน่าเชื่อถือ (Credibility) ดังนั้น สารที่นำเสนอจึงได้รับความเชื่อถือจากชาวบ้านได้ง่าย ซึ่งเมื่อเรามาพิจารณาสื่อพื้นบ้านของไทย โดยตีกรอบเฉพาะสื่อการแสดงที่ผู้วิจัยศึกษา พบว่า แม้ศิลปินจะไม่ได้เป็นผู้นำทางด้านจิตวิญญาณ แต่งานของศิลปินล้วนมีส่วนเกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณของผู้คนทั้งสิ้น

เมื่อพิจารณาอำนาจของศิลปินในฐานะของผู้ส่งสารตามแนวคิดของ M.Foucault แล้ว สิ่งที่ M.Foucault สนใจ คือ หน้าที่ของอำนาจในการสร้างความจริง (Truth Production) สิ่งที่ผู้มีอำนาจพูดนั้นคือสิ่งที่ถูกต้องและเป็นความรู้ ดังนั้น ในยุคที่ศิลปินมีอำนาจ เนื้อหาหรือสาร (message) ที่ศิลปินถ่ายทอดย่อมเป็นการสร้างความจริงให้แก่ชุมชนในการบอกว่า สิ่งใดเกิดขึ้นบ้าง หรือสิ่งใดควรทำ สิ่งใดไม่ควรทำ แต่เมื่ออำนาจของศิลปินลดลง อำนาจในการสร้างความจริงย่อมลดลง เพราะคนไม่เชื่อเนื้อหาหรือสารที่ศิลปินนำเสนออีกต่อไป

เมื่อสภาพสังคมเปลี่ยน สื่อพื้นบ้านมีคู่แข่งทั้งจากสื่อมวลชนและสถาบันสมัยใหม่ รวมทั้งการหดตัวของผู้ชมที่เหลือแค่ผู้อาวุโสในชุมชน สื่อพื้นบ้านจึงกลายเป็นสื่อของผู้อาวุโสที่ไม่ทันสมัย แทนที่จะเป็นสื่อพื้นบ้านของทุกคนในชุมชน สถานภาพ บทบาทและศักดิ์ศรีของศิลปินจึงลดถอยลง หากหน่วยงานที่เกี่ยวข้องไม่เร่งกอบกู้สถานภาพของศิลปิน โอกาสที่จะมาใช้ประโยชน์ในภายภาคหน้าแล้วจะให้บังเกิดผลเฉกเช่นครั้งในอดีต คงจะเป็นเรื่องยาก และที่สำคัญ คือ ส่งผลในการสืบทอดที่ทำให้คนไม่อยากมาเป็นศิลปินอีกต่อไป ดังนั้น การเสริมสร้างศักดิ์ศรีให้แก่ศิลปินจึงย่อมส่งผลต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้านด้วย สมสุข หินวิมาน (2549) กล่าวถึงการเสริมสร้างศักดิ์ศรีให้แก่สื่อพื้นบ้านซึ่งมีความสัมพันธ์กับการเสริมสร้างศักดิ์ศรีให้แก่ศิลปินนั้นไว้หลายกลยุทธ์ แต่กลยุทธ์ที่พบได้เด่นชัดในงานวิจัยชิ้นนี้ ได้แก่

**- กลยุทธ์การรื้อสร้างความหมายใหม่**

สำหรับสื่อพื้นบ้านประเภทสื่อการแสดงแล้ว นอกจากความหมายที่ถูกสร้าง (Construct) ว่าเป็น “สื่อสำหรับคนแก่ เชย ล้าสมัย” แล้ว อาชีพศิลปินยังถูกสร้างความหมายว่าเป็น “อาชีพเต้นกิน รำกิน” “อาชีพที่ไม่พอกิน” ซึ่งเป็นความหมายในเชิงลบที่ผู้อื่นมอบหมายมาให้ ศิลปินจึงรื้อสร้างความหมายใหม่ (Reconstruct) ให้สื่อพื้นบ้านว่าเป็น “ศิลปวัฒนธรรมอันแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของชุมชน” รวมทั้งการรื้อสร้างความหมายสำหรับผู้ที่มาเรียนให้เป็น “ความรู้ความสามารถพิเศษ” ส่วนศิลปินมีการรื้อสร้างความหมายใหม่จากเดิม “เป็นคนแก่ที่ดูจู้จี้ ไม่

น่าสนใจ” มาเป็นครู เป็นปราชญ์ชาวบ้าน เป็นผู้อาวุโสที่คงความรู้ เป็นต้น ความหมายที่สร้างขึ้นใหม่นี้เป็นความหมายที่ศิลปินเป็นผู้สร้างขึ้น กลยุทธ์การรื้อสร้างความหมายและการนิยามตัวตนของศิลปินพื้นบ้านเป็นความพยายามของศิลปินที่จะต่อรอง (Negotiate) กับปัจจัยภายนอกที่ดำเนินอยู่บนพื้นที่ของ “การต่อสู้แย่งชิงความหมาย” (War of definition)

เมื่อมีการรื้อสร้างความหมายใหม่ ทำให้ศิลปินมีศักดิ์ศรีที่สูงขึ้น งานวิจัยของณฐมน บัวพรมมี (2551) แสดงให้เห็นถึงการรื้อสร้างความหมายใหม่จากความหมายเดิมที่คนภายนอกมอบหมายให้ว่าผู้ที่นับถือผีมงมาย และการประกอบพิธีกรรมแซงซะนามเป็นเรื่องที่น่าอาย ทำให้สถานภาพความศักดิ์สิทธิ์ของผีลดลง แต่หลังจากที่มีการรื้อสร้างความหมายใหม่ทำให้พิธีกรรมแซงซะนามเป็นพื้นที่การสื่อสารที่แสดงอัตลักษณ์ศักดิ์ศรีของชาวไทโส้

**- กลยุทธ์การขยาย/พลิกบทบาทหน้าที่ของศิลปิน**

ในยุคอดีตนั้น ศิลปินมิได้มีบทบาทหน้าที่แค่เพียงการเป็นศิลปิน แต่มีบทบาทหน้าที่มากมาย ได้แก่ เป็นครู ผู้นำความคิด นักเล่าเรื่อง ที่ปรึกษา เป็นผู้นำทางด้านจิตวิญญาณ ยามที่ต้องรับหน้าที่เป็นสื่อกลางตอนแก้บนระหว่างมนุษย์กับเทพเจ้าหรือผี ซึ่งบทบาทที่หลากหลายของศิลปินสะท้อนอยู่ในงานของ Surjodiningrat (อ้างใน UNESCO, 1982) ที่กล่าวถึงบทบาทที่หลากหลายของศิลปินดาลัง (Dalang) ว่า มิใช่มีบทบาทด้านความบันเทิงเท่านั้น แต่ยังเป็นทั้งครูและผู้นำทางด้านจิตวิญญาณ ส่วนศิลปินวายังนอกจากจะเป็นผู้นำทางด้านจิตวิญญาณยามที่ต้องสื่อสารกับบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้วให้ปกป้องลูกหลานที่อยู่เบื้องหลังแล้ว ยังมีหน้าที่ให้คำปรึกษาแก่เรื่องต่างๆ ในชีวิตประจำวันของชาวบ้าน บทบาทที่หลากหลายของศิลปินรวมทั้งการเป็นสื่อผูกขาดในชุมชนสะท้อนให้เห็นถึงศักดิ์ศรีของสื่อพื้นบ้าน โดยเฉพาะบทบาทด้านการเป็นครู ผู้นำความคิด และผู้นำทางด้านจิตวิญญาณ

ในยุคต่อสู้นั้น บทบาทของศิลปินถูกลดทอนบทบาทหน้าที่ลง เพราะมีสถาบันอื่นนั้นมาทำหน้าที่แทน เช่น บทบาทการเป็นครูนั้นมีสถาบันโรงเรียนเข้ามาทำหน้าที่แทน หรือบทบาททางด้านจิตวิญญาณแม้ว่าจะยังไม่มีสถาบันอื่นใดมาทำหน้าที่ทดแทนได้ แต่ด้วยระบบความเชื่อตามกระบวนการวิทยาศาสตร์ ทำให้บทบาทนี้ก็กำลังถูกสั่นคลอนเช่นกัน

การเสริมสร้างศักดิ์ศรีของศิลปินนอกจากการรื้อสร้างความหมายใหม่แล้ว ยังต้องมีการขยายบทบาทหน้าที่ ศิลปินมิได้เป็นเพียงศิลปินเท่านั้น หากแต่ขยายบทบาทหน้าที่มาเป็นครูสอนเด็กในชุมชน ขยายบทบาทมาเป็นผู้นำความคิด ปราชญ์ชุมชน และขยายบทบาทมาเป็นผู้นำทางด้านจิตวิญญาณซึ่งจะปรากฏชัดในการไหว้ครู การครอบครู การสวดมนตร์ ฯลฯ ซึ่งบทบาทที่ขยายเพิ่มขึ้นนี้ทำให้ศิลปินมีความน่าเชื่อถือและมีศักดิ์ศรีเพิ่มมากขึ้น ซึ่งบทบาทที่ขยายมานั้น แท้ที่จริงก็คือบทบาทเดิมที่เคยมีในอดีตนั่นเอง เมื่อศิลปินมีบทบาทหน้าที่เพิ่มมากขึ้น โดยเฉพาะบางบทบาทที่มีสถานภาพในสังคมสูง เช่น การเป็นครู ปราชญ์ชุมชนที่คอยให้คำปรึกษาแก่ชาวบ้านและผู้นำทางด้านจิตวิญญาณ จึงส่งผลต่อศักดิ์ศรีของศิลปินที่เพิ่มมากขึ้นย่อมมีศักดิ์ศรีเพิ่มมากขึ้น

**- กลยุทธ์การขีดเส้นใต้ให้ความสำคัญ**

การสืบทอดสื่อพื้นบ้าน องค์ประกอบของสื่อพื้นบ้านมิใช่จะอยู่ในระนาบเดียวกันเท่ากันหมด หากแต่มีบางองค์ประกอบที่มีความสำคัญที่ต้องมีการขีดเส้นใต้ให้ความสำคัญ เพราะหากไม่ขีดเส้นใต้ให้มีความโดดเด่น(Highlight) องค์ประกอบที่สำคัญและจำเป็นต้องสืบทอดอย่างเร่งด่วนอาจจะถูกลดทอนความสำคัญลง สำหรับเท่งตุ๊กแล้ว เมื่อพิจารณาตามแนวคิดการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมที่ต้องผลิตเท่งตุ๊กให้ครบองค์ประกอบคือ ศิลปินซึ่งเป็นผู้ส่งสาร (Sender) เนื้อหา (Message) ช่องทางวาระโอกาส (Channel) และผู้ชมซึ่งเป็นผู้รับสาร (Receiver) ทุกองค์ประกอบมิได้มีความจำเป็นเร่งด่วนที่เท่ากัน องค์ประกอบที่จำเป็นและต้องการการผลิตซ้ำอย่างเร่งด่วน คือ ศิลปิน (Sender) เพราะเท่งตุ๊กยังมีตลาดผู้ชมอยู่ โดยเท่งตุ๊กนั้นมีศิลปินอยู่ 2 ส่วน คือ ส่วนหน้าฉาก ได้แก่ นางรำ และส่วนหลังฉาก คือ นักดนตรี แต่ในการผลิตซ้ำในอดีตที่ผ่านมานั้น มักจะเน้นเฉพาะในส่วนของนางรำ หรือเวลาที่คนภายนอกมอง จะสนใจเฉพาะนางรำหรือนางละคร แต่ไม่ค่อยมีคนสนใจนักดนตรีที่อยู่หลังฉาก ทั้งๆ ที่นักดนตรีก็มีความสำคัญมิได้ยิ่งหย่อนไปกว่านางรำ เมื่อไม่มีการขีดเส้นใต้ (Highlighting) ให้โดดเด่นขึ้นมา ก็อาจทำให้คุณค่า/ความหมายที่ควรสำคัญถูกลดทอนลงไปได้เช่นกัน

กรณีของเท่งตุ๊กจะมีความคล้ายคลึงกับกรณีของซีละ ที่เยาวชนสนใจมาเรียนแต่การต่อสู้ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่อยู่หน้าฉาก แต่ไม่มีผู้ใดสนใจมาเรียนดนตรี ดังนั้น การสืบทอดซีละจึงต้องใช้กลยุทธ์การสื่อสารเพื่อ “ขีดเส้นใต้” องค์ประกอบด้านดนตรีเพิ่มมากขึ้น อาทิ การแนะนำชื่อนักดนตรี และให้มีการสาธิตเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นทุกครั้งที่ออกงาน นอกเหนือไปจากการ

แนะนำบุคคลผู้แสดง หรือการให้ความสำคัญอย่างจริงจังในการเสาะหาและฝึกฝนนักดนตรีมากขึ้น เป็นต้น (สมสุข หินวิมาน, 2549)

กลยุทธ์ “การขีดเส้นใต้ให้ความสำคัญ” สำหรับเท่งตุ๊ก ได้แก่ การแนะนำให้รู้จักนักดนตรี การแนะนำเครื่องดนตรี และการให้นักดนตรีได้มีการสาธิตเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นก่อนที่จะแสดง ซึ่งกลยุทธ์นี้เป็นการยกย่องและเสริมสร้างศักดิ์ศรีให้แก่นักดนตรีซึ่งเป็นศิลปินหลังฉากนั้นมีความภูมิใจในฝีมือของตนเพิ่มมากขึ้น

### 3.1.3 **ความร่วมมือของศิลปินในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน**

ความร่วมมือของศิลปินนั้นมีผลต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน เนื่องจากแม้ว่าจะเป็นสื่อพื้นบ้านประเภทเดียวกัน แต่มี “ทาง” หรือความเชี่ยวชาญ รวมทั้งวิธีการบริหารจัดการที่แตกต่างกัน ซึ่งความหลากหลายนี้เป็นคุณสมบัติเบื้องต้นของสื่อพื้นบ้าน ความหลากหลายของสื่อพื้นบ้านมีตั้งแต่ความหลากหลายประเภท เนื่องจากสื่อพื้นบ้านมีสภาพของชุมชนเป็นบริบท (Context) โอบอุ้มอยู่ เช่น ภาคเหนือมีค่าวซอ ภาคอีสานมีหมอลำ ภาคใต้มีโนราและหนังตะลุง เป็นต้น สื่อพื้นบ้านมีหลากหลายระดับ เช่น หมอลำ ที่หมอลำระดับชั้นครู คือ หมอลำธรรมที่ต้องใช้เวลาในการฝึกฝนนาน จนกระทั่งถึงหมอลำซิ่ง ที่อาศัยฝีมือในการ “ลำ” น้อย สื่อพื้นบ้านมีหลากหลาย “ทาง” หรือหลาย “สกุล" เช่น หมอลำทั้งภาคอิสานก็มีหมอลำที่เป็นบรมครูหลายท่านและแต่ละท่านก็มีทางของตนเอง หรือโนราภาคใต้ก็มีหลายสำนัก โดยประเด็นเกี่ยวกับความหลากหลายของสื่อพื้นบ้านนี้ เธียรชัย อิศรเดช (2549) ได้กล่าวว่า หากสื่อพื้นบ้านที่หลากหลายนั้นมีการคิดแบบเปรียบเทียบ (Camparison) และจัดลำดับสูงต่ำ (Hierachy) จะเป็นการคิดแบบการครอบงำทางวัฒนธรรม (Hegemony) แต่หากคิดแบบเกื้อกูลส่งเสริมกัน จะเป็นการคิดถึงในแง่มุมของศักดิ์ศรีที่เท่าเทียมกัน จะมีประโยชน์ในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านให้ยืนยาวต่อไป

ดังนั้น ความร่วมมือกันของศิลปินที่ต่างมีจุดอ่อน จุดแข็ง หรือมี “ทาง” ที่แตกต่างกันจะทำให้สื่อพื้นบ้านเข้มแข็งขึ้น เช่น การสืบทอดดนตรีของตระกูลพาทยโกศลและตระกูลศิลปะบรรเลง (วิมาลา ศิริพงษ์, 2534) โดยตระกูลพาทยโกศลจะสืบทอดโดยพยายามรักษารูปแบบเดิมจึงสามารถสร้างศิลปินที่มีความชำนาญได้ ในขณะที่ตระกูลศิลปะบรรเลงมีการพลิกบทบาทการเรียนดนตรีไทยเพื่ออาชีพมาเป็นการเรียนเพื่อเป็นงานอดิเรกหรือเป็นกิจกรรมพิเศษจึงสามารถขยาย

กลุ่มผู้ที่สนใจได้ในวงกว้าง และแน่นอนว่าคนกลุ่มนี้จะเป็นตลาดผู้ชมตาคม (Smart audience) ของดนตรีไทยต่อไป ความร่วมมือดังกล่าวจึงส่งผลต่อการสืบทอดดนตรีไทย เมื่อตระกูลพาทยโกศลสร้างศิลปินหรือผู้ส่งสารที่มีคุณภาพ (Smart sender) หากไม่มีกลุ่มผู้ชมตาคม (Smart audience) ที่ตระกูลศิลปะบรรเลงสร้างไว้ การสืบทอดดนตรีไทยคงจะไม่ยืนยาว

หรือจากงานของประยุทธ วรรณอุดม (2548) ที่กล่าวถึงการสืบทอดหมอลำว่า แนวทางหนึ่ง คือ การถ่ายทอดความรู้ซึ่งกันและกันในบรรดาหมอลำ เช่น หมอลำเทวี บุตรตั้ว (หมอลำกลอน) และหมอลำยุภาพร สายลมเย็น (หมอลำกลอนซิ่ง) ที่มักจะไปงานต่างๆ ด้วยกัน และเมื่ออยู่ด้วยกัน หมอลำเทวีจะเล่าเรื่อง สั่งสอน ถ่ายทอดเรื่องราวน่ารู้ทั้งเกี่ยวกับการลำ เรื่องเกี่ยวกับสังคมให้หมอลำยุภาพรฟังอยู่เสมอ บางครั้งก็จะลำให้ดูเป็นตัวอย่าง ซึ่งการกระทำดังกล่าวก็เป็นรูปแบบหนึ่งของความร่วมมือของศิลปินที่ทั้งช่วยพัฒนาศิลปินและช่วยในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านให้เข้มแข็ง

กรณีของเท่งตุ๊ก คือ ความร่วมมือระหว่างเท่งตุ๊กที่มีป้าอำนวยเป็นโต้โผกับเท่งตุ๊กของป้าสาคร ป้าอำนวยนั้นมีจุดเด่นใน (ก) กระบวนการสร้างศิลปิน (Production) เพราะได้ผ่านกระบวนการเรียนรู้จากการเข้าร่วมโครงการกับ สพส. ที่เน้นการสืบทอดให้ศิลปินมีความรู้ทั้ง 4 รู้ คือ รู้จัก รู้ใจ รู้ใช้ รู้รักษา (ข) มีจุดเด่นในการแสดงแบบสาธิต (Demonstration) และการแสดงแบบสาระบันเทิง (Edutainment) (ค) มีจุดเด่นในการทำบทบาทหน้าที่ทางด้านสังคมและวัฒนธรรม คือ การสืบทอดในฐานะที่เป็นศิลปวัฒนธรรมอันแสดงถึงอัตลักษณ์ของชุมชน (ง) มีเครือข่ายภายนอกชุมชนที่ช่วยในกระบวนการสืบทอด เช่น ชมรมศิลปินพื้นบ้านที่ช่วยขยายช่องทางหรือพื้นที่การแสดงนอกชุมชน (จ) มีการสร้างตลาดผู้ชมและผู้ชมตาคมให้เกิดขึ้นจากกระบวนการฝึกและกระบวนการแสดง

ส่วนป้าสาครมีจุดเด่นในเรื่อง (ก) การรักษาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงเท่งตุ๊ก เนื่องจากแสดงมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน (ข) จุดเด่นในเรื่องช่องทางการเผยแพร่ (Distribution) เพราะยึดการแสดงเป็นอาชีพจึงมีงานแสดงมากกว่า (ค) มีจุดเด่นเน้นการเสริมสร้างความเข้มแข็งในมิติเศรษฐกิจ ในฐานะที่เป็นรายได้เสริม ดังนั้น ความร่วมมือระหว่างศิลปินทั้งสองคน จึงมีผลทำให้สื่อพื้นบ้านเข้มแข็งขึ้น ในขณะเดียวกัน การทำบทบาทหน้าที่ (function) ของสื่อพื้นบ้านที่เข้มแข็งขึ้นจึงมีผลทำให้ชุมชนเข้มแข็งมากขึ้นทั้งในมิติเศรษฐกิจและมิติสังคม

ความร่วมมือของศิลปินทั้งสองท่านมิได้เกิดขึ้นเองโดยธรรมชาติ แต่หากเกิดจากกระบวนการทำงานที่มีการวางแผน (By plan) ของนักวิจัยในการเข้าไปสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับคุณลักษณะเด่นของศิลปินแต่ละฝ่าย และความจำเป็นของความร่วมมือกันในการสืบทอดเท่งตุ๊กเพราะหากปล่อยให้ความสัมพันธ์ของศิลปินทั้งสองฝ่ายดำเนินไปตามธรรมชาติ (By nature) จะกลายเป็นความขัดแย้ง เพราะทั้งสองฝ่ายต่างยึดย่าโอ๋เป็นต้นแบบ ในขณะที่เท่งตุ๊กยุคย่าโอ๋ทำหน้าที่ได้หลากหลายมิติ (Multi-function) คือ ได้ทั้งมิติเศรษฐกิจและมิติสังคมวัฒนธรรม แต่ทั้งป้าอำนวยและป้าสาครต่างเลือกสืบทอดเพียงมิติใดมิติหนึ่ง ป้าสาครเลือกสืบทอดแต่มิติเศรษฐกิจ ในขณะที่ป้าอำนวยเลือกสืบทอดในมิติสังคมวัฒนธรรม และต่างคิดว่ามิติที่ตนเองกำลังสืบทอดนั้นดีกว่าอีกมิติหนึ่ง คือ คิดในเชิงเปรียบเทียบและครอบงำ (Comparison & Hegemony) แต่เมื่อมีความร่วมมือกันด้วยความเข้าใจความแตกต่างของแต่ละฝ่าย มิติที่แตกต่างจะช่วยหนุนเกื้อกัน ทำให้การสืบทอดเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวมีความเข้มแข็งขึ้น

### 3.2 การสืบทอดสารหรือเนื้อหา (Message)

ในส่วนของการผลิตซ้ำองค์ประกอบด้านเนื้อหาและสาร (Message) ผู้วิจัยจะอภิปรายเกี่ยวกับการสืบทอดเนื้อหาโดย (ก) การรักษาเนื้อหาเก่าและสร้างสรรค์เนื้อหาใหม่ (ข) การสืบทอดสุนทรียะ และ (ค) การสืบทอดทั้งเรื่องทางโลกและทางธรรม ดังนี้

#### (ก) การรักษาเนื้อหาเก่าและสร้างสรรค์เนื้อหาใหม่

เนื้อหาของเท่งตุ๊กนั้นมีความยากง่ายไม่เท่ากัน หากแบ่งแบบกว้างๆ คือ รำถวายมือกับการเล่นเข้าเรื่อง การรำถวายมือนั้นใช้ระยะเวลาการหัดที่น้อยกว่า หัดง่ายกว่า เพราะมีองค์ประกอบที่สำคัญเพียงแค่ความสามารถในการรำและการจับจังหวะดนตรี แต่การเล่นเข้าเรื่องต้องมีองค์ประกอบที่มากกว่า เช่น มีจำนวนนักแสดงมากกว่า มีฉาก ใช้ระยะเวลาในการฝึกฝนมากกว่า นักแสดงต้องใช้ทักษะมากกว่า คือ ต้องมีทั้งทักษะการรำ การร้องและการแสดง

นอกจากนี้ เนื้อเรื่องที่ใช้ในการแสดงก็มีความยากง่ายไม่เท่ากัน ในยุครุ่งเรือง เนื้อเรื่องที่แสดงมีหลากหลายเรื่องและมีระดับความยากง่ายคละเคล้ากันไป แต่มายุคต่อสู้ ศิลปินประสบปัญหาในการแสวงหาศิลปินมาสืบทอดได้ยากขึ้น และด้วยข้อจำกัดด้านการฝึกฝน จึงต้องเล่นแต่

เนื้อเรื่องที่ง่าย ใช้ตัวแสดงน้อย เล่นอยู่เพียงแค่ 2-3 เรื่อง ส่วนเรื่องที่ยาก คือ ต้องมีตัวแสดงมาก นักแสดงต้องมีทักษะในการแสดงสูง ปัจจุบันนี้เรื่องที่ยากไม่ได้แสดงแล้ว เนื่องจากศิลปินอายุมากขึ้น

ในการฝึกหรือสืบทอดในส่วนเนื้อหาที่ยากหรือขั้นสูง ต้องอาศัยการฝึกฝนอย่างต่อเนื่องมาเป็นระยะเวลายาวนาน ช่วงแรกของการฝึกฝน คือ เน้นการท่องจำ เป็นแบบบทปิด (Fixed text) แต่เมื่อนักแสดงฝึกฝนจนชำนาญ จะสามารถด้นสดได้ (Improvisation) เนื่องจากธรรมชาติของสื่อพื้นบ้านนั้นมีคุณลักษณะเป็นบทเปิด (Open text) ที่เอื้อต่อการสร้างสรรค์ผลงานอยู่แล้ว

สำหรับสื่อพื้นบ้านนั้นเกิดในวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ (Oral Culture) ทำให้เอื้อต่อการสร้างสรรค์ผลงาน (Creative) UNESCO (1982) กล่าวว่า สื่อพื้นบ้านนั้นมีรูปแบบเดียว (Form) แต่เนื้อหาในรูปแบบนั้นมีหลายเนื้อหา (Content) เนื่องมาจากการด้นสดของศิลปิน (Improvisation) และจากงานของ D.Lancaster (1977) ที่ศึกษาศิลปินพื้นบ้านทางภาคเหนือที่แสดงมาแล้ว 12 ปี โดยยังไม่เคยเล่นซ้ำแบบเก่าเลย โดย Lancaster กล่าวว่า การที่ศิลปินสามารถสร้างสรรค์ได้อย่างสูงนั้น เนื่องมาจากปัจจัย 2 ประการ คือ ความสามารถในการแต่งบท/ เขียนบทของศิลปิน และเนื่องจากความเป็นอิสระไม่ถูกควบคุมจากสถาบันต่างๆ วัฒนธรรมแบบมุขปาฐะนั้นเอื้อต่อการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ ๆ แต่ขณะเดียวกันก็ง่ายต่อการสูญหายเช่นกัน เพราะความรู้และความสามารถขึ้นอยู่กับตัวบุคคลซึ่งก็คือ ศิลปิน หากเป็นเมื่อครั้งอดีต ศิลปินมีโอกาสบ่มเพาะฝีมือ ทักษะ ความรู้ ความชำนาญ การสร้างสรรค์ผลงานเป็นสิ่งที่สามารถกระทำได้ง่าย เพราะบทที่ใช้ในการแสดงค่อนข้างจะเป็นบทเปิด (Open text) การสร้างสรรค์ผลงานมีตั้งแต่การขานชื่อเจ้าภาพ การขานชื่อสถานที่ที่แสดง บทเจรจาที่สอดแทรกเหตุการณ์ที่อยู่ในกระแส การหยอกล้อเล่นกับผู้ชม ฯลฯ ดังนั้น เราจะเห็นได้ว่า การเป็นบทเปิดที่เปิดโอกาสให้ศิลปินได้สร้างสรรค์เนื้อหาใหม่ที่สามารถดึงผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงเพิ่มมากขึ้น ทำให้การแสดงมีความสนุกสนานเพิ่มมากขึ้น แต่มาในยุคปัจจุบันที่ศิลปินผ่านการบ่มเพาะมาน้อย ทักษะ ความรู้ ความชำนาญมีน้อย ทำให้ไม่สามารถสร้างสรรค์ผลงาน(Create) ต้องเล่นตามบทที่เคยฝึกมา (Fixed text) ส่วนศิลปินที่มีความสามารถ ผ่านการบ่มเพาะมานานจนสามารถที่จะสร้างสรรค์เนื้อหาใหม่ๆ ได้ก็ลดจำนวนลง นอกจากนี้เรายังพบว่า การสร้างสรรค์ผลงานนั้นจำกัดอยู่เฉพาะในกลุ่มศิลปิน ดังนั้น เมื่อศิลปินลดจำนวนลง จึงส่งผลต่อการลดจำนวนของเนื้อหาเช่นกัน

ดังนั้น การสืบทอดเนื้อหาในยุคใหม่นี้ เราจึงต้องเน้นการการรักษาเนื้อหาเก่า โดยใช้การจดบันทึกเพื่อป้องกันการสูญหายของเนื้อหาที่จะไปพร้อมกับการเสียชีวิตของศิลปิน นอกจากนี้ศิลปินยังต้องผลิตหรือสร้างเนื้อหาใหม่ขึ้นมาทดแทนเนื้อหาเก่าที่สูญหายไป รวมทั้งมีการสร้างเนื้อหาใหม่เพื่อให้เหมาะกับการใช้งานในบริบทที่เปลี่ยนไป เช่น การแต่งเพลงเชียร์เท่งตุ๊ก โดยในกระบวนการสร้างหรือผลิตเนื้อหาใหม่นี้ต้องขยายการมีส่วนร่วม เปิดโอกาสให้เด็กรุ่นใหม่เข้ามามีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์เนื้อหา โดยมีศิลปินอาวุโสเป็นพี่เลี้ยง (Trainer)

**(ข) การสืบทอดสุนทรียะ**

เมื่อกล่าวถึงเนื้อหา จะต้องกล่าวถึงองค์ประกอบด้านสุนทรียะ (Aesthetic Component) ที่แฝง (Embedded) อยู่ในเนื้อหาด้วย โดยเฉพาะสื่อการแสดงจะเกี่ยวข้องกับองค์ประกอบด้านสุนทรียะอย่างมาก หากเรามุ่งแต่ถ่ายทอดเนื้อหา (Content Component) ซึ่งเป็นรูปแบบที่เห็นและจับต้องได้ง่าย แต่องค์ประกอบด้านสุนทรียะมิใช่จะเห็นหรือจับต้องได้ง่าย แต่ต้องอาศัยความซาบซึ้ง (Appreciate) ใช้ทั้งความเข้าใจและจิตใจในการสัมผัสกับความงามของสื่อนั้นๆ แต่ที่ผ่านมา องค์ประกอบทางสุนทรียะเป็นสิ่งที่ถูกมองข้าม ลดทอน หายไป รวมทั้งสุนทรียะในการเปิดรับสื่อพื้นบ้านของผู้ชมมีการปรับเปลี่ยนโดยใช้เกณฑ์สุนทรียะของสื่อมวลชนเป็นตัวตัดสิน ซึ่งเป็นการใช้เกณฑ์หรือไม้บรรทัดมาตัดสินสื่อที่ผิดประเภท เช่น งานของเธียรชัย อิศรเดช (2548) ที่ศึกษาโนราแล้วพบว่า สุนทรียภาพของโนราหดหายไป โดยเฉพาะในกลุ่มคนรุ่นใหม่ปัญหาคือ เราจะสืบทอดสุนทรียภาพไปสู่คนรุ่นใหม่ได้อย่างไร สื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กที่บ้านเจ้าหลาวก็ประสบปัญหาเช่นเดียวกับโนรา คือ สุนทรียภาพเริ่มหายไป

การจะสืบทอดเนื้อหาของสื่อพื้นบ้านจะต้องมีการสืบทอดสุนทรียะของสื่อพื้นบ้านด้วย สุนทรียะนั้นเป็นรหัสแห่งความงาม โดยเฉพาะสื่อการแสดงนั้น เธียรชัย อิศรเดช (2547) กล่าวว่ามีรหัสมากมาย เช่น รหัสแห่งจังหวะ รหัสด้านเสียงดนตรี รหัสในเสียงร้อง รหัสในคำร้อง รหัสในการร่ายรำ รหัสในการทรงตัว รหัสในการเคลื่อนที่ รหัสในการใช้ตำแหน่งบนเวที รหัสในเครื่องแต่งกาย รหัสในเครื่องประกอบการแสดง รหัสในฉาก และรหัสในบท รหัสสุนทรียะเป็นสัญญะที่ไม่ได้มีความหมายในตัวของมันเอง แต่มีความหมายเมื่อมีคนให้ความหมาย การถ่ายโอนความหมายจึง

ต้องอาศัยภาษาและคำอธิบายกำกับจากครูสู่ศิษย์ จากนักแสดงสู่ผู้ชม จากคนเฒ่าคนแก่สู่คนรุ่นหนุ่มสาวและเด็ก รหัสจึงเป็นสื่อให้แก่คนในวัฒนธรรมที่จะแลกเปลี่ยนภาษาแห่งความรู้สึกกัน

ด้วยคุณลักษณะพื้นฐานของสื่อพื้นบ้านที่มีความหลากหลาย ทำให้แม้แต่สื่อพื้นบ้านประเภทเดียวกันก็มีความแตกต่าง ศิลปินต่างมี “ทาง” เป็นของตนเอง แม้ว่าจะฝึกมาจากครูเดียวกัน แต่เส้นทางการฝึกฝนของศิลปินแต่ละคนจะนำไปสู่การหา “ทางเฉพาะ” ของตนเอง หากมองในแง่ของการเปรียบเทียบ (Comparison) มีการจัดลำดับ (Hierachy) ก็จะนำไปสู่ความขัดแย้งทางด้านวัฒนธรรม แต่ถ้ามองในด้านของความร่วมมือโดยยอมรับ “ทาง” ของกันและกันจะทำให้ศิลปินแม้ว่าจะต่างสายกัน จะได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้และหาข้อตกลงร่วมกันว่ารหัสแห่งสุนทรียะของสื่อพื้นบ้านนั้นอยู่ตรงที่ใด แต่ทั้งนี้ ต้องคำนึงถึงเรื่องการดำรงอยู่ของความหลากหลายของศิลปะแต่ละสายด้วย (Common and difference) ส่วนเหมือน คือ “บรรทัดฐาน” หรือ “ธรรมเนียม” ที่ต้องมีการควบคุมให้ตรง “ตามแบบ” ส่วน “ความต่าง” คือ “ทางเฉพาะอัน” เป็นอัตลักษณ์ของศิลปินแต่ละรายหรือแต่ละสำนัก แต่เนื่องจาก สื่อพื้นบ้านนั้นเป็นวัฒนธรรมร่วมที่ทุกคนในชุมชนเป็นเจ้าของ เพราะมันแสดงถึง “อัตลักษณ์” ของชุมชนนั้นๆ คนในวัฒนธรรมจึงต้องเห็น “งาม” ไปด้วย รหัสสุนทรียะจึงต้องเป็นข้อตกลงร่วมกันทางศิลปะระหว่างศิลปินและเจ้าของวัฒนธรรมว่าสำหรับชุมชนของตนนั้นแบบไหนที่เรียกว่า “งาม”

“สุนทรียะ” ในความหมายดังกล่าวข้างต้นจะสอดคล้องกับแนวคิดเรื่อง “รสนิยม” (Taste) ของ ปิแอร์ บูร์ดิเยอร์ ที่ขยายต่อมาจากแนวคิดเรื่อง “habitus” เพราะมันเป็น ความโน้มเอียงของอุปนิสัย (Disposition) ที่รวมทั้งวิธีคิด รสนิยม การกระทำ อารมณ์ความรู้สึก ฯลฯ ของปัจเจกบุคคล โดยบูร์ดิเยอร์ได้ขยายแนวคิดต่อว่า รสนิยมเป็นเรื่องเกี่ยวข้องกับสังคมที่บุคคลใช้ชีวิตอยู่ (Social faculty) เป็นเรื่องที่เกิดมาจากการขัดเกลาทางสังคมบวกผสมกับเงื่อนไขแห่งการดำรงชีวิตอยู่ รสนิยมเป็นแนวทางในการเลือกบริโภคสิ่งต่างๆ (กาญจนา แก้วเทพและสมสุข หินวิมาน, 2551) ดังนั้น การบริโภคสื่อพื้นบ้านจึงมีความเกี่ยวพันกับรสนิยมที่จะต้องผ่านการเรียนรู้ ขัดเกลามาก่อนนั่นเอง เพราะรสนิยมสุนทรียะไม่ใช่เรื่อง “ตามธรรมชาติ” (By nature) แม้ว่าบูร์ดิเยอร์จะนำเสนอว่า หัวใจของรสนิยม คือ การถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการธำรงรักษาความแตกต่างทางชนชั้นเอาไว้ ดังนั้น การสืบทอดรสนิยม (Taste) แบบสื่อพื้นบ้านให้คงอยู่เอาไว้คงมิอาจเพียงพอ

หากความหมายที่แฝงฝังอยู่ในรสนิยมแบบพื้นบ้านถูกมองว่า “เชย ล้าสมัย รสนิยมต่ำ” เราจึงต้องรื้อสร้างความหมายของรสนิยมประกอบไปด้วยเช่นกัน

**(ค) การสืบทอดทั้งเรื่องทางโลก (Secular) และทางธรรม (Sacred)**

การสืบทอดสื่อพื้นบ้านในอดีตจะมีองค์ประกอบทั้งสองส่วน คือ ด้านที่เป็นพิธีกรรม ความเชื่อ หรือโลกทางธรรม และด้านที่เป็นทักษะในการแสดง การสร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ชม ซึ่งเป็นเรื่องทางโลก (Secular) แม้ว่าจะเป็นสื่อการแสดงก็จะมีองค์ประกอบทั้งสองส่วนนี้ที่มีความสัมพันธ์กันอยู่และส่งผลซึ่งกันและกัน การสืบทอดเรื่องทางธรรมเช่น พิธีกรรม (Sacred) เกี่ยวข้องกับความศักดิ์สิทธิ์ สัมพันธ์ทั้งกับนักแสดงและผู้ชมที่จะสัมผัสถึงความศักดิ์สิทธิ์ของมัน การที่สื่อพื้นบ้านถูกห่อหุ้มด้วยความศักดิ์สิทธิ์จึงส่งผลต่อการสืบทอด ทั้งในแง่ของความตั้งใจ การสืบทอดด้วยความมุ่งมั่นและจิตศรัทธาต่ออำนาจที่เหนือธรรมชาติ ดังนั้น การรำหรือการแสดงแต่ละครั้งจึงเป็นไปมิใช่เพื่อผู้ชมเท่านั้น แต่ยังดำเนินไปเพื่อสิ่งที่ยิ่งใหญ่กว่านั้น

นิธิ เอียวศรีวงศ์ (2540) กล่าวถึง พลังอำนาจของ “พิธีกรรม” ซึ่งเป็นโลกของความศักดิ์สิทธิ์ (Sacred) ว่า “พิธีกรรมของชาวบ้านเป็นพิธีกรรมที่ชาวบ้านเป็นใหญ่ เพราะเขาคือผู้รู้และผู้ควบคุมพิธีกรรมด้วยตนเอง กล่าวอีกนัยหนึ่ง คือ ชาวบ้านมีอำนาจที่จะกำหนดความหมายใหม่ที่เกิดขึ้นจากพิธีกรรมได้ด้วยตนเอง” ในขณะที่สมเกียรติ วันทะนะ (อ้างในสุริยา สมุทคุปต์, 2540) กล่าวถึงพิธีกรรมว่าเป็นปัจจัยที่ผูกพันคนจำนวนมากให้มาคิดในเรื่องเดียวกัน คิดคล้ายคลึงกัน รู้สึกชอบและชังในแนวที่คล้ายคลึงกันและรู้สึกเป็นพวกเดียวกันหรืออยู่ในโลกที่ดำเนินไปตามกฎเกณฑ์ชุดเดียวกัน พิธีกรรมจึงเป็น Means of Orientation และพลังอีกอย่างหนึ่งของพิธีกรรม คือ ก่อให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในหมู่ผู้เข้าร่วมพิธีกรรม แม้พิธีกรรมจะไม่ใช่การแสดงออกของความจริงในเชิงประจักษ์ แต่อย่างน้อยก็เป็นความจริงในเชิงเปรียบเทียบหรือสัญลักษณ์ ดังนั้น พิธีไล่ผีจะมีผีมาให้ไล่จริงหรือไม่ ไม่สำคัญเท่ากับว่า ผู้เข้าร่วมในพิธีกรรมนั้นเชื่อว่าได้มีการไล่ผีจริง”

หากมองพลังอำนาจทั้งจากมุมมองของนิธิ เอียวศรีวงศ์และสมเกียรติ วันทะนะแล้ว พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย โดยเฉพาะการไหว้ครู มันก็คือ Means of Orientation ที่ก่อให้เกิดความเป็นอันหนึ่งเดียวกันระหว่างผู้เข้าร่วมพิธีกรรมโดยผ่านสัญลักษณ์

ต่างๆ เช่น การมาทำพิธีกรรมร่วมกัน การดื่มน้ำมนตร์ การรับประทานอาหารที่ผ่านพิธีกรรมร่วมกัน เป็นต้น และเจ้าพ่อหรือพ่อปู่จะมีจริงหรือไม่ ไม่สำคัญเท่ากับว่า ผู้เข้าร่วมพิธีกรรมเชื่อเรื่องการดำรงอยู่ของเจ้าพ่อและพ่อปู่ ซึ่งในอดีต ความเชื่อเรื่องดังกล่าว ดำรงอยู่อย่างเหนียวแน่น แต่ปัจจุบัน แม้ว่าจะมีการทำพิธีกรรม แต่ความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรมลดลงอย่างมาก โดยสังเกตได้จากจำนวนผู้เข้าร่วมและขั้นตอนที่ลดทอนอย่างมาก รวมถึงความเชื่อเรื่องเจ้าพ่อและพ่อปู่ที่ส่งผลต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้านหลายประการ ทั้งในเรื่องความศรัทธา ความมุ่งมั่น ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในการที่จะสืบทอดสื่อพื้นบ้านต่อไป

E.Durkheim (1915) เคยศึกษาหน้าที่ทางวัฒนธรรมของศาสนาในชนเผ่าดั้งเดิม พบว่า พิธีกรรมทางศาสนานั้นเป็นกลไกที่สำคัญอย่างยิ่งในการแสดงออกและส่งเสริมความรู้สึกให้ปัจเจกบุคคลรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของสังคม

เมื่อเราลองเปรียบเทียบสื่อพื้นบ้านกับสื่อมวลชนในแง่โลกทางธรรม (Sacred) และเรื่องทางโลก (Secular) แล้ว เราจะพบว่าสื่อมวลชนจะทำบทบาทเฉพาะเรื่องทางโลก แต่สื่อพื้นบ้านนั้นจะมีทั้งโลกทางธรรมและเรื่องทางโลก โดยเฉพาะในเรื่องของโลกทางธรรมที่เกี่ยวข้องกับความศักดิ์สิทธิ์ จิตวิญญาณ อัตลักษณ์ ศักดิ์ศรีของชุมชน ที่สื่อพื้นบ้านจะโดดเด่นมาก แต่ในช่วงประมาณ 30 ปีที่ผ่านมา มิติโลกทางธรรมของสื่อพื้นบ้านถูกลดทอนลงอย่างมาก อาจจะเนื่องมาจากการพัฒนาเป็นเมืองสมัยใหม่ และกระแสในการเชื่อถือในเรื่องหลักเหตุผล และหลักวิทยาศาสตร์ที่เข้ามาทดแทนความเชื่อทางไสยศาสตร์เพิ่มมากขึ้น ดังนั้น สื่อพื้นบ้านจึงหันไปแข่งขันในมิติเรื่องทางโลกกับสื่อมวลชน โดยเฉพาะบทบาทในด้านการสร้างความบันเทิง ซึ่งสื่อพื้นบ้านมักจะใช้คุณลักษณะของสื่อมวลชนเป็นแบบอย่าง เช่น การใช้แสง สี เสียง การร้องเพลงลูกทุ่ง กลวิธีในการเดินเรื่องที่เน้นความรวดเร็วในการดำเนินเรื่อง ฯลฯ แต่ว่าเท่าที่ผ่านมา ดูเหมือนว่า แม้สื่อพื้นบ้านจะมีความพยายามมากเพียงใดในการปรับเปลี่ยนตัวเองให้ทันสมัยแบบสื่อมวลชน แต่ก็ไม่สามารถไล่ทันได้สักครั้ง

ดังนั้น การสืบทอดสื่อพื้นบ้านจึงจำเป็นที่จะต้องรื้อฟื้นมิติของโลกแห่งพิธีกรรม (Sacred) เพื่อเสริมสร้างความศักดิ์สิทธิ์ ให้หวนกลับคืนมาอีกครั้ง แต่ในการรื้อฟื้นนั้นก็ต้องต่อสู้กับกระแสความเชื่อเรื่องเหตุผล และกระแสความเชื่อแบบวิทยาศาสตร์ แต่หัวใจสำคัญของเรื่องนี้ ไม่ได้อยู่ที่

คำถามว่า ผีมีจริงหรือไม่ แต่ประเด็นสำคัญอยู่ที่ว่า เมื่อไม่มีผี ชุมชนเกิดอะไรขึ้น ดังเช่นจากงานวิจัยของอดุลย์ ดวงดีทวีรัตน์ (2548) ที่กล่าวถึงการหายไปของผีปู่ย่าในชุมชนและทำให้ชุมชนเกิดปัญหามากมาย กรณีการรื้อฟื้นในมิติของโลกแห่งพิธีกรรมของเท่งตุ๊กก็มีลักษณะคล้ายคลึงกัน ว่าหากคนกลับมามีความเชื่อเรื่องความศักดิ์สิทธิ์/อำนาจของพ่อแก่หรือพ่อปู่ฤาษีอีกครั้ง การสืบทอดเท่งตุ๊กก็จะมีความศักดิ์สิทธิ์ควบคู่กับบทบาททางโลกด้วย

การรื้อฟื้นเท่งตุ๊กจึงต้องสัมพันธ์กับการรื้อฟื้นพื้นที่ทางสังคมที่มีความศักดิ์สิทธิ์ เช่น การรื้อฟื้นความเชื่อเรื่องพ่อแก่ ให้พ่อแก่เข้ามามีพื้นที่ในจิตใจของชาวบ้าน รวมทั้งการรื้อฟื้นความศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าพ่อหัวแหลมทั้งด้านความสำคัญของพื้นที่ทางกายภาพ พื้นที่ทางสังคมและพื้นที่ทางจิตใจของชาวบ้าน เช่น การจัดกิจกรรมประเพณีหรืองานของชุมชนโดยใช้พื้นที่ของศาลเจ้าพ่อหัวแหลม ให้พื้นที่ดังกล่าวใกล้ชิด และมีความคุ้นเคยกับชาวบ้าน โดยเฉพาะชาวบ้านรุ่นใหม่ เนื่องจากสถานที่ตั้งของศาลเจ้าพ่ออยู่บริเวณตรงสะพานปลา หากเป็นคนวัยกลางคนขึ้นไปที่มีอาชีพประมงจะมีความคุ้นเคยกับพื้นที่ดังกล่าวทั้งในมิติเศรษฐกิจและมิติทางด้านจิตใจ แต่หากเป็นวัยรุ่นก็จะห่างไกลจากพื้นที่ดังกล่าว เพราะสถานที่ตั้งของศาลเจ้าพ่อไม่ใช่ทางผ่านสัญจรไปมาที่เด็กๆ จะต้องพบเห็นทุกวัน ดังนั้น เราจะฟื้นพื้นที่ดังกล่าวให้กลายเป็นพื้นที่สาธารณะ ที่สามารถดึงเด็กวัยรุ่นเข้ามาในพื้นที่ดังกล่าวได้ด้วย เพราะเด็กๆ ย่อมเป็นอนาคตของชุมชนและเป็นอนาคตของสื่อพื้นบ้าน

การสืบทอดเท่งตุ๊กนั้นได้ดำเนินการพร้อมกับการรื้อฟื้นและตอกย้ำความสำคัญและความศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าพ่อหัวแหลม ผ่านการปฏิบัติการทางสังคม (Social practice) คือ การมาแสดงเท่งตุ๊กถวายเจ้าพ่อหัวแหลมทุกปีในช่วงวันทำบุญส่งสงกรานต์ หรือในช่วงที่มีการดำเนินโครงการสืบทอดเท่งตุ๊กภายใต้การสนับสนุนของสพส. ก็มีการจัดกิจกรรมการประกวดเท่งตุ๊กทั้งการประกวดรำขั้นพื้นฐานในช่วงวันทำบุญส่งสงกรานต์และการประกวดท่ารำขั้นสูงในช่วงวันลอยกระทง การมาจัดกิจกรรมดังกล่าวที่บริเวณศาลเจ้าพ่อหัวแหลม นอกจากการตอกย้ำความสัมพันธ์ระหว่างเท่งตุ๊กกับเจ้าพ่อหัวแหลมแล้ว ยังเป็นการรื้อฟื้นพื้นที่สาธารณะให้กลับมารับใช้ชุมชนเพิ่มขึ้น

### 3.2 **การสืบทอดพื้นที่/ ช่องทาง/วาระโอกาส** (Channel)

ประเด็นที่ผู้วิจัยจะอธิบายเกี่ยวกับการสืบทอดพื้นที่/ ช่องทาง/ วาระโอกาส สำหรับสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊ก ประกอบด้วย (ก) การแสวงหาพื้นที่สาธารณะใหม่ (ข) การเสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับพื้นที่เก่า และ (ค) การสืบทอดสื่อพื้นบ้านกับการเปิดพื้นที่สาธารณะในชุมชน

**(ก) การแสวงหาพื้นที่ใหม่**

ในยุคอดีตนั้น สำหรับเท่งตุ๊กแล้วมีความสัมพันธ์กับพื้นที่สาธารณะในชุมชนหลายรูปแบบ เช่น การมีความสัมพันธ์กับพื้นที่สาธารณะในมิติกายภาพ เช่น การไปแสดงในพื้นที่สาธารณะต่างๆ ได้แก่ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม พื้นที่วัด หรือในพื้นที่สาธารณะที่ถูกประกอบสร้างขึ้น เช่น ในงานบวชหรืองานวัด ซึ่งพื้นที่ดังกล่าวนั้นมีความสัมพันธ์กับการสืบทอดเท่งตุ๊กให้คงอยู่ในชุมชนต่อไป เพราะเมื่อสื่อพื้นบ้านไปผูกกับพื้นที่สาธารณะ (Public sphere) จึงมีผลต่อการสร้างความรู้สึกว่าเป็นสื่อของชุมชนที่ทุกคนเป็นเจ้าของ (Public property) แต่เมื่อพื้นที่สาธารณะถูกลดทอนคุณค่าความหมายและลดปริมาณลง เท่งตุ๊กก็ถูกลดทอนคุณค่า ได้รับความสนใจน้อยลงเช่นกัน ดังนั้น **การสืบทอดพื้นที่วิธีการหนึ่งคือ การแสวงหาพื้นที่สาธารณะพื้นที่ใหม่** เช่น งานลอยกระทงที่เพิ่งเริ่มจัดที่บ้านเจ้าหลาว และเท่งตุ๊กได้ไปจัดประกวดและแสดงในพื้นที่ดังกล่าว หากทำเป็นประจำต่อเนื่องทุกปี ในที่สุดจะกลายเป็นธรรมเนียมหรือความเคยชินว่า มีงานลอยกระทงแล้วต้องมีเท่งตุ๊ก เช่นเดียวกับการที่เท่งตุ๊กต้องไปแสดงถวายเจ้าพ่อหัวแหลมในช่วงวันทำบุญส่งสงกรานต์ของทุกปีนั่นเอง

การที่เท่งตุ๊กสามารถขยายไปสู่พื้นที่ ช่องทางและวาระโอกาสใหม่ได้ง่ายเนื่องจากคุณลักษณะและจารีตของเท่งตุ๊กที่มีความยืดหยุ่นสูง สามารถแสดงได้ทั้งงานมงคล เช่น งานบุญ งานบวช งานวัดและงานอวมงคล เช่น งานศพ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเจ้าภาพว่าจะหาไปแสดงในงานอะไร

**(ข) การเสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับพื้นที่เก่า**

พื้นที่หรือช่องทางหนึ่งที่มีความสัมพันธ์กับการสืบทอดเท่งตุ๊ก คือ ศาลเจ้าพ่อหัวแหลม ที่เป็นพื้นที่สาธารณะทั้งด้านมิติกายภาพและมิติทางด้านจิตใจ คือ ความผูกพันกับพื้นที่ เพราะหากเป็นสมัยก่อน ทุกบ้านที่ออกเรือหาปลาต้องขอพรจากเจ้าพ่อก่อนออกเรือ และบริเวณที่ออกเรือก็คือบริเวณหน้าศาลเจ้าพ่อ รวมทั้งหากประสบปัญหา ต้องการความช่วยเหลือหรือต้องการที่พึ่งทาง

ใจ ชาวบ้านจะบนกับเจ้า หากประสบความสำเร็จก็จะมาแก้บน ซึ่งแสดงถึงความผูกพันทางด้านจิตใจของชาวบ้านที่มีต่อเจ้าพ่อ แต่ปัจจุบันศาลเจ้าพ่อถูกลดบทบาทด้านการเป็นพื้นที่สาธารณะด้วยปัจจัยหลายประการ เช่น การตัดถนน ทำให้ไม่ต้องมีการสัญจรทางเรือที่จะต้องผ่านศาลเจ้าพ่อ แต่ถึงแม้ว่าชุมชนจะเปลี่ยนไปสู่ความทันสมัยเพิ่มมากขึ้น แต่ความไม่น่นอนของชีวิตยังคงดำรงอยู่ ดังนั้น นอกจากชาวบ้านจะมาขอพรเรื่องการออกเรือและการบนบานในเรื่องที่เกี่ยวกับการออกเรือแล้ว ชุมชนยังมีการบนบานด้วยประเด็นใหม่ที่ไม่เกี่ยวข้องกับการเดินเรือทำประมง เช่น บนเรื่องการทำนากุ้งซึ่งเป็นที่นิยมมากในช่วง 10 ปีที่ผ่านมา การบนเรื่องการสอบ การบนเรื่องการเกณฑ์ทหาร เป็นต้น

ถึงแม้ว่าตอนนี้ ยังมีการแก้บนอยู่ แต่หากเราไม่มีการจัดการ พื้นที่นี้ก็จะลดความสำคัญลง ดังนั้น ศิลปินจึงมี**การเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่เจ้าพ่อ** (Empowerment) **ซึ่งเป็นช่องทางหรือพื้นที่ที่มีความสำคัญ**โดยเรียกความศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าพ่อกลับคืนมาผ่านปฏิบัติการทางสังคม (Social practice) ด้วยการสร้างตำนานความศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าพ่อ (Myth) รวมทั้งตำนานความผูกพันระหว่างสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กว่า เท่งตุ๊กเป็นของโปรดของเจ้าพ่อ หากต้องการบนบานในสิ่งที่มีความสำคัญมาก ต้องบนด้วยละครเท่งตุ๊กเท่านั้น โดย ชยันต์ วรรธนะภูติ (2549) กล่าวว่า พื้นที่ไม่สามารถจะผลิตความหมายของตัวมันเองขึ้น แต่คนต่างหากที่เป็นผู้สร้าง จัดความสัมพันธ์และให้ความหมายแก่พื้นที่ การให้ความหมายต่อพื้นที่ ยังหมายรวมถึงความหมายทางจิตวิญญาณและภูมิปัญญา ซึ่งคนในพื้นที่สร้างขึ้นและสืบทอดให้แก่คนรุ่นหลัง ตำนานความศักดิ์สิทธิ์ของเจ้าพ่อมีความหมายต่อจิตวิญญาณของคนทั้งชุมชนในแง่ของการมีที่พึ่งทางใจ และมีความหมายต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กของชุมชนด้วย

**(ค) การสืบทอดสื่อพื้นบ้านกับการเปิดพื้นที่สาธารณะให้ชุมชน**

เมื่อใช้มุมมองของ “กระบวนการผลิตทางวัฒนธรรม” (Cultural reproduction) หมายความว่า การผลิตวัฒนธรรมนั้นจะดำเนินการต่อเนื่องไปได้ก็ต่อเมื่อมี “เงื่อนไข/ปัจจัยต่างๆ เอื้ออำนวย” และหนึ่งในปัจจัยเหล่านั้น คือ การมีพื้นที่สาธารณะ (Public sphere) ของชุมชน ในอดีตนั้น พื้นที่สาธารณะในชุมชน เช่น งานวัด งานบวชและงานประเพณี มีจำนวนมาก ในวาระโอกาสเช่นนั้นจะเป็นช่วงเวลาที่มีการทำกิจกรรมร่วมกันของคนส่วนใหญ่ในชุมชนเพื่อสืบทอดความรู้ ความเข้าใจ อารมณ์ ความรู้สึกร่วม การสร้างอัตลักษณ์ร่วม การให้หลักประกันทางจิตใจ ฯลฯ ตามแนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่ของพื้นที่สาธารณะตามแนวคิดของ Harbermas (กาญจนา

แก้วเทพและสมสุข หินวิมาน, 2551) แต่ปัจจุบัน เมื่อเจอแรงปะทะจากปัจจัยภายนอก ทำให้งานประเพณีต่างๆ หดตัวลง พื้นที่ในการทำกิจกรรมร่วมกันของชุมชนก็หายไปและที่สำคัญ คือ การหดตัวของพื้นที่ที่จะผลิตวัฒนธรรมของชุมชน ดังนั้นสื่อพื้นบ้านที่ผูกอยู่กับพื้นที่สาธารณะอย่างเช่นเท่งตุ๊กจึงได้รับผลกระทบด้วย ดังนั้น การจะสืบทอดสื่อพื้นบ้านจึงต้องขึ้นอยู่กับเงื่อนไขหรือปัจจัยด้านการมีพื้นที่สาธารณะด้วย งานของมโณรส จันทร์พิทักษ์ (2551) ที่ศึกษาการสวดสรภัญญะ พบว่า การดำรงอยู่ของสรภัญญะที่บ้านใหม่สมบูรณ์นั้นมีเงื่อนไขสำคัญ คือ ยังมีการเปิดพื้นที่สาธารณะให้การสวดสรภัญญะได้อยู่ในชุมชน โดยวัดป่าสมบูรณ์นั้นได้จัดให้มีการเข้าปริวาสกรรมหรือการเข้าศีลภาวนาเป็นประจำทุกปี โดยวันแรกของการเข้าปริวาสกรรมจะมีการสวดสรภัญญะต้อนรับผู้ที่มาเข้าปริวาสกรรม และในวันสุดท้ายจะมีการสวดสรภัญญะส่งลาผู้ที่มาเข้าศีลภาวนาด้วย

นอกจากนี้ การเปิดโรงแสดงเท่งตุ๊กก็เป็นรูปแบบหนึ่งของการเปิดพื้นที่สาธารณะ ที่ทำให้คนหลายภาคส่วนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมในฐานะผู้กระทำการ (Actor) ที่ให้อำนาจแก่ผู้ปฏิบัติการ ทั้งในฐานะศิลปินที่เป็นผู้ส่งสาร และในฐานะผู้ชมที่ไม่ได้ชมแบบเฉื่อยชา (Passive) เพราะจากรูปแบบการชมแบบรวมกลุ่ม (Collective) ก่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนความคิดเห็น วิพากษ์วิจารณ์ทั้งเนื้อหาและการแสดงบทบาทของนักแสดง รวมทั้งการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปินซึ่งเป็นผู้ส่งสารกับผู้ชม นอกจากการมีปฏิสัมพันธ์กันเองในกลุ่มแล้ว การมีปฏิสัมพันธ์จะนำไปสู่ การสร้างจิตสำนึกใหม่ของประชาชนซึ่งเรียกว่า “Ethic of compassion” ซึ่งหมายถึงความเข้าใจอารมณ์ ความรู้สึกแบบเข้าใจความต้องการของผู้อื่น รู้จักเอาใจเขามาใส่ใจเรา

นอกจากนี้ การรวมกลุ่มกันจัดกิจกรรมสืบทอดเท่งตุ๊กของป้าอำนวย ได้แก่ การจัดเวทีประชุม การฝึกซ้อม การจัดงานประกวด ก็เป็น**รูปแบบหนึ่งของพื้นที่สาธาณะแบบใหม่**ที่เปิดพื้นที่ให้คนในชุมชนได้มาพบปะแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกัน ปรึกษาหารือกัน เพราะในทัศนะของ Harbermas เห็นว่า ต้องสร้างสรรค์พื้นที่สาธารณะขึ้นมาหลายๆ แบบอย่างหลากหลาย ทั้งนี้ เพื่อเป็นหลักประกันว่า คนทุกกลุ่มที่มีผลประโยชน์ที่แตกต่างกันจะสามารถเข้าถึงและใช้ประโยชน์จากพื้นที่สาธารณะหลายๆ แบบได้อย่างแท้จริง เพราะหากมีพื้นที่สาธารณะอยู่รูปแบบเดียว คนอาจจะเข้าไม่ถึง (เช่น งานประเพณีของชาวบ้านที่มีหลายงาน ทั้งงานบวช งานสงกรานต์ งานวัด) และ

พื้นที่สาธารณะเป็นเวทีที่ต้องมีกิจกรรมการสื่อสาร (Communicative action) ที่มีเป้าหมายในการสร้างจิตสำนึกใหม่ของประชาชนซึ่งเรียกว่า “Ethic of compassion” ซึ่งหมายถึงความเข้าใจอารมณ์ ความรู้สึกแบบเข้าใจความต้องการของผู้อื่น รู้จักเอาใจเขามาใส่ใจเรา และการที่จะใช้พื้นที่สาธารณะได้ดีนั้นต้องขึ้นอยู่กับคุณภาพของการสื่อสารและปริมาณของการมีส่วนร่วม โดยฮาร์เบอร์มาสเสนอให้มีการสร้าง “องค์กร/ กลุ่มทางสังคมหลายๆ รูปแบบ” ขึ้นมาเพื่อเป็นสื่อกลางสำหรับการมีส่วนร่วม เช่น การจัดเวทีเสวนา ประชาพิจารณ์ ฯลฯ

แนวคิดของ Harbermas แม้ว่าเริ่มแรกจะให้ความสำคัญกับมิติการเมือง แต่ภายหลังได้ขยายแนวคิดไปสู่มิติเศรษฐกิจ/ สังคม/ วัฒนธรรมด้วย โดยจำกัดการสื่อสารอยู่เฉพาะชนชั้นกลาง และกล่าวถึงความสำคัญของสื่อมวลชนในฐานะเป็นตัวแปรที่สำคัญของพื้นที่สาธารณะ หากเราขยายแนวคิด “พื้นที่สาธารณะ” ไปถึงสื่อพื้นบ้านด้วยแล้ว เราจะพบว่า ในการสื่อสารแบบพื้นบ้านนั้น ผู้เข้าร่วม (Actor) ไม่ได้มีแต่การโต้เถียงใช้เหตุใช้ผลแต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น หากแต่ยังเป็นพื้นที่ที่มีมิติด้านอารมณ์ความรู้สึก/ สุนทรียะ/ ความสนุกสนานเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย

ในกรณีของเท่งตุ๊กก็เช่นเดียวกัน ที่การผลิตซ้ำก็มีเงื่อนไขหรือปัจจัยด้าน “การมีพื้นที่สาธารณะ” รองรับการผลิตซ้ำ แต่เมื่อยุคสมัยผ่านไป ด้วยวัฒนธรรมแบบปัจเจกนิยม (Individualism) และความเชื่อในหลักเหตุผลที่แฝงฝังมาพร้อมกับสื่อสมัยใหม่ วัฒนธรรมแบบทุนนิยมและกระบวนทัศน์แบบวิทยาศาสตร์ พื้นที่สาธารณะที่ผูกกับงานประเพณีที่ต้องอาศัย ความศรัทธา ความร่วมมือ ร่วมแรงร่วมใจของสมาชิกทั้งชุมชน (Collectivism) จึงถูกลดทอนคุณค่าลง พื้นที่ดังกล่าวจึงลดปริมาณลง แม้ว่าจะมีการจัดก็มีคุณภาพลดลง เช่น งานบวช หรืองานวัด ที่คนมาร่วมงานน้อยลง จึงส่งผลต่อการสืบทอดเท่งตุ๊กอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

ดังนั้น การสืบทอดสื่อพื้นบ้านจึงเท่ากับเป็นการสืบทอดพื้นที่สาธารณะของชุมชนให้เข้มแข็ง และทำให้พื้นที่นั้นกลับมารับใช้ชุมชนต่อไป ซึ่งจะส่งผลต่อการสร้าง “ความรู้สึกแบบเป็นส่วนรวม” (Sense of public) ซึ่งตรงกับแนวคิดของ Habermas ว่าพื้นที่สาธารณะถือว่าเป็นสมบัติร่วมของทุกคนที่มีการทำกิจกรรมร่วมกันและทำให้เกิดความรู้สึกเป็นเจ้าของร่วมกันด้วย เช่น งานของอดุลย์ ดวงดีทวีรัตน์ (2548) ที่กล่าวถึงการรื้อฟื้นประเพณีการเลี้ยงผีปู่ย่าว่าเท่ากับเป็นการรื้อฟื้นพื้นที่สาธารณะที่เคยมีอยู่และได้หายไปแล้วให้คืนกลับมารับใช้ชุมชน เพราะพื้นที่ดังกล่าวเปิด

โอกาสให้ทุกคนในชุมชน ทุกเพศ ทุกวัยได้มาพบปะ แลกเปลี่ยนกัน การมาพบปะกัน จึงเป็นพื้นที่ที่เปิดโอกาสให้มีการช่วยเหลือเกื้อกูลกันด้วยความรักความห่วงใย ทำให้คนในชุมชนให้คุณค่าของพื้นที่นี้และเกิดการสืบทอดต่อไปรวมทั้งงานของมโณรส จันทร์พิทักษ์ (2551) ที่ศึกษาบทบาทหน้าที่ของการสวดสรภัญญะแล้วพบว่าบทบาทหน้าที่หนึ่งที่ยังคงสืบเนื่องตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน คือ การเป็นพื้นที่สาธารณะของชุมชน ที่เปิดพื้นที่ให้คนในชุมชนได้มาทำกิจกรรมทางพุทธศาสนาร่วมกัน

### 3.4 การสืบทอดผู้รับสาร

หากพิจารณาในมิติของการสื่อสาร สื่อพื้นบ้านจะต้องมีองค์ประกอบ 4 ส่วนดังที่กล่าวมา แต่อย่างไรก็ดี ในแง่กระบวนการสืบทอดนั้น องค์ประกอบที่มักถูกมองข้ามมากที่สุด คือ ตัวผู้รับสาร โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผู้รับสารรุ่นใหม่ ทั้งนี้ หากคิดตามทฤษฎีการสื่อสารแล้ว หากมีแต่การสืบทอดผู้ส่งสารแล้ว แนวโน้มของสื่อพื้นบ้านนับวันจะมีแต่หดตัวลง ถ้ากระบวนการผลิตเน้นแต่เอาตัวผู้ผลิตเป็นศูนย์กลาง (Sender Orientation) โอกาสที่จะสูญหายมีสูงมาก โดยเฉพาะในแง่ของการสร้างตลาดผู้ชม (Receiver)

สำหรับสื่อมวลชนแล้ว แม้ว่ากระบวนการผลิตจะมีศูนย์กลางการผลิตอยู่ที่ผู้รับสาร (Receiver Orientation) คือ ก่อนจะดำเนินการผลิตจะต้องวิเคราะห์ผู้รับสารก่อน เนื้อหาและรูปแบบจึงมีการปรับเปลี่ยนตามรสนิยมของผู้ชม แต่ไม่ใช่การสร้างตลาดผู้ชม คือ ผู้ชมมีอยู่แล้ว เพียงแต่ต้องวิเคราะห์ให้ออกว่าผู้ชมต้องการรับสารประเภทไหน อย่างไร ซึ่งทั้งนี้สื่อมวลชนอาจจะกระทำได้ง่ายกว่า เพราะสื่อมวลชนไม่ได้เป็นสื่อที่แสดงอัตลักษณ์ของผู้ผลิต เฉกเช่นที่เกิดกับสื่อพื้นบ้าน เพราะการปรับเปลี่ยนตามรสนิยมของผู้รับสาร จะทำให้สื่อพื้นบ้านนั้นๆ สูญเสียอัตลักษณ์เฉพาะถิ่นของตนไป หรือบางทีอาจจะสูญเสียอัตลักษณ์หรือคุณค่าที่แท้จริงของสื่อนั้นๆ ไป เช่น กรณีของหมอลำซิ่ง (ประยุทธ วรรณอุดม, 2548) ดังนั้น การจะสร้างตลาดผู้รับสาร คงไม่ใช่ปรับเปลี่ยนตัวตนของสื่อพื้นบ้านเสียจนสูญเสียอัตลักษณ์ แต่คือ การสร้างผู้ชมตาคม (Smart Audience) ที่ดูสื่อพื้นบ้านนั้นๆ อย่างเข้าใจถึงรูปแบบ คุณค่า ความหมายและรหัสสุนทรียะของแต่ละสื่อ

ดังนั้น การสืบทอดสื่อพื้นบ้านให้เข้มแข็ง จึงต้องสืบทอดผู้รับสาร โดยการสร้างตลาดผู้ชม รวมถึงการสร้างผู้ชมตาคมด้วย ซึ่งกาญจนา แก้วเทพ (2548) และนิธิ เอียวศรีวงศ์ (2551) ต่างให้

ความสำคัญต่อการสร้างผู้ชมตาคมในฐานะที่เป็นผู้มีส่วนสำคัญในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านไม่น้อยไปกว่าศิลปิน วิธีการสร้างตลาดผู้ชมและผู้ชมตาคม มีดังนี้

**(ก) การแสดงแบบสาระบันเทิง** (Edutainment)

ยุคดั้งเดิม เท่งตุ๊กเน้นการแสดงเพื่อให้ความบันเทิงแก่ผู้ชม แต่ว่าไม่เป็นปัญหาเนื่องจากสมัยนั้นเท่งตุ๊กเป็นสื่อที่ผูกขาดอยู่ในชุมชนรวมทั้งผู้ชมมีความคุ้นเคย และชมเท่งตุ๊กมาอย่างยาวนาน พอมายุคปัจจุบันที่ผู้ชมตาไม่คมเพิ่มมากขึ้น การแสดงแบบเน้นความบันเทิงไม่สามารถสร้างผู้ชมตาคมภายในระยะเวลาอันสั้นได้ ดังนั้น ในการแสดงเท่งตุ๊กจึงต้องมีการให้ความรู้ประกอบการชมเท่งตุ๊ก เพื่อให้ผู้ชมสามารถพัฒนาขีดความสามารถในการชมเท่งตุ๊กอย่างเข้าใจภายในระยะเวลาที่เร็วมากขึ้น

โดยปกติแล้วในระบบสื่อพื้นบ้านจะใช้กลยุทธ์แบบสาระบันเทิงอยู่แล้ว คือ มีทั้งสาระให้ข้อคิด ในขณะเดียวกันก็ให้ความบันเทิง ซึ่งแตกต่างจากสื่อมวลชนที่มีระบบการคิดแบบแยกส่วนที่แยกประเภทรายการชัดเจนว่ารายการใดเป็นรายการบันเทิงและรายการใดเป็นรายการประเภทสาระ หลักการแยกส่วนดังกล่าวจะแยกอยู่ในความคิดของผู้ผลิตเท่านั้น แต่สำหรับสื่อพื้นบ้านแล้ว กาญจนา แก้วเทพ (2544) กล่าวว่า แบบแผนการรับสารของผู้รับสารเป็นแบบสาระบันเทิงอยู่แล้ว ดังนั้น การพัฒนาผู้ชมด้วยวิธีการนี้จึงสอดคล้องกับแบบแผนการรับสารของผู้ชมอยู่แล้ว หรืองานของกำจร หลุยยะพงศ์ (2548) ที่กล่าวถึงคู่มือการพัฒนาคนดูศิลปะพื้นบ้านว่า การใช้การแสดงควบคู่กับการอธิบายจะช่วยยกระดับความเข้าใจของผู้ชมโดยเฉพาะผู้ชมหน้าใหม่ และยังส่งผลทำให้ศิลปินรู้สึกภาคภูมิใจในศาสตร์แห่งศิลป์ และที่สำคัญ คือ การพัฒนาให้ศิลปะการแสดงเหล่านี้มีความยั่งยืนทั้งในฝั่งคนดูและฝั่งศิลปินด้วย

ในส่วนของการให้ความรู้ที่เป็นสาระนั้น (Educate) นอกจากการอธิบายว่า สื่อพื้นบ้านมีคุณลักษณะอย่างไรแล้ว นิธิ เอียวศรีวงศ์ (2551) กล่าวว่าสิ่งที่สำคัญคือ ต้องให้ความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับ “ขนบ” ของสื่อพื้นบ้าน เพราะสื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นงานศิลปะและเป็นการสื่อสารรูปแบบหนึ่ง การจะเข้าถึงศิลปะได้ ต้องเข้าใจ “ขนบ” ของศิลปะนั้น เพราะการสื่อสารของศิลปะกระทำผ่านขนบ หากผู้ฟังเข้าใจและเจนจบกับ “ขนบ” ของศิลปะแล้ว จะทำให้ศิลปะนั้นมีคุณค่าทางอารมณ์และจิตใจต่อผู้ฟังด้วย ปัญหาคือ คนรุ่นเก่าก็เคยชินกับ “ขนบ” แบบเก่า ทำให้เข้าถึงสื่อพื้นบ้านซึ่งใช้ “ขนบ” แบบเก่า แต่เด็กรุ่นใหม่ก็มี “ขนบ” แบบใหม่ ซึ่ง นิธิ เอียวศรีวงศ์

ยกตัวอย่างของดนตรีไทยว่า ด้วยความเคยชินกับ “ขนบ” แบบใหม่จึงทำให้ฟังดนตรีไทยที่ใช้ “ขนบ” แบบเก่าไม่เพราะ เพราะความไม่คุ้นเคย ดังนั้น จึงต้องฟังซ้ำ แต่การฟังซ้ำก็น่าเบื่อ จึงจำเป็นต้องมีการสร้างฐานความเข้าใจสำหรับการฟังซ้ำ เพื่อที่ว่าฟังซ้ำแต่ละครั้งจะได้เรียนรู้สิ่งใหม่เสมอ ในอดีต การเรียนรู้ขนบของผู้ฟังผู้ชมสื่อพื้นบ้านก็มาจากการฟังซ้ำและดูบ่อยๆ นั่นเอง แต่ว่าต้องใช้ระยะเวลานาน เป็นไปตามธรรมชาติ (By nature) แต่นิธิ เอียวศรีวงศ์ แนะนำการสร้างตลาดผู้ฟังดนตรีไทยแบบ “หูคม” แบบมีการวางแผน (By planned) เช่น (ก) การออกแบบโดยการใช้สื่อสมัยใหม่เพื่อให้เข้าถึงกลุ่มผู้ฟังจำนวนมาก เช่น มีคู่มือและซีดีมาช่วย คือ เมื่ออ่านคู่มือก็ไปฟังซีดีที่บันทึกดนตรีไทยแต่ละแทร็ค ฟังแล้วกลับมาอ่านต่อซึ่งจะขยายให้ฟังรายละเอียด จนทำให้ขนบของดนตรีไทยเริ่มคุ้นหูมากขึ้น พอคุ้นหูก็เริ่มสอนในสิ่งที่ยากขึ้น (ข) การมีหนังสือแนะนำการฟังดนตรีไทย (ค) การสร้างหลักสูตรสำหรับการฟังดนตรีไทยในโรงเรียน ซึ่งแนวคิดของนิธิ เอียวศรีวงศ์มีประโยชน์อย่างมากในการพัฒนาผู้ชมสื่อพื้นบ้านที่จะชมแบบผู้ชมตาคมแล้ว ยังเป็นผู้ชมที่ชมสื่อพื้นบ้านด้วยความสุข คือ มีทั้งความรู้และความสุขเกิดขึ้นพร้อมกัน มิใช่มีแต่ความรู้แต่ไม่มีความสุข เพราะไม่สามารถก้าวผ่าน “ขนบ” ที่คุ้นเคยของตนซึ่งเป็น “ขนบ” สมัยใหม่ ไปสู่ “ขนบ” ของสื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นขนบที่แตกต่างออกไปได้

(ข) **การให้ผู้ชมเข้ามาฝึกสื่อพื้นบ้าน** (Production approach)

เวลาที่เรานึกถึงแนวทางแบบ Production approach คนส่วนใหญ่มักจะนึกถึงแต่การใช้กลยุทธ์นี้ในการฝึก/ สร้างศิลปินที่เป็นผู้ส่งสาร แต่แนวทางนี้สามารถนำมาใช้เพื่อการพัฒนาผู้ชมที่เป็นผู้รับสาร (Receiver) ได้ด้วย แถมแนวทางนี้เป็นวิธีการที่รวดเร็วและสั้นที่สุดในการสร้างผู้ชมตาคม คือ ให้ผู้ชมเข้ามาฝึกสื่อพื้นบ้าน หรือให้ผู้ชมนั้นพลิกบทบาทมาเป็นผู้ส่งสาร (S-R Role shifting) เช่น การฝึกสอนในโรงเรียน และการให้ผู้ชมเข้ามาฝึกท้ายการแสดง การเปิดบ้านศิลปินให้นิสิต นักศึกษา และผู้สนใจมาทดลองหัด

การพลิกบทบาทจากผู้รับสารมาเป็นผู้ส่งสาร ((S-R Role shifting) นั้นเป็นคุณลักษณะหนึ่งของรูปแบบการสื่อสารเชิงพิธีกรรม (Ritualistic model) ที่เน้นการสร้างความเข้าใจร่วมกัน ดังนั้น การให้ผู้ชมมาฝึกสื่อพื้นบ้าน จึงจะทำให้ผู้ชมเข้าใจและเข้าถึงสื่อพื้นบ้านนั้นๆ ซึ่งปาริชาต สถาปิตานนท์ (2549) กล่าวว่า การสื่อสารเชิงพิธีกรรมที่มีลักษณะเป็นการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมนั้นจะนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงความคิด ความรู้สึกและทักษะต่างๆ

ในกรณีของสื่อพื้นบ้านอย่างเท่งตุ๊กในยุคอดีตนั้น ผู้ชมตาคมในอดีตจะมาจาก 2 แนวทาง คือ แนวทางแบบธรรมชาติ (By nature) คือ อาศัยการบ่มเพาะประสบการณ์จากการดู การชมมาเป็นระยะเวลานาน และอีกส่วนหนึ่งมาจากกลยุทธ์แบบ Production approach คือ มาฝึกหัดเล่นเท่งตุ๊ก พอได้ออกโรงแสดงไปสักระยะหนึ่งก็จะแต่งงานและไม่ได้เล่นเท่งตุ๊ก แต่จะพลิกบทบาทมาเป็นผู้ชมตาคมแทน (Smart audience)

การพัฒนาผู้ชมด้วยวิธีการนี้สอดคล้องกับข้อเสนอแนะของประยุทธ วรรณอุดม (2548) ในการยกคุณภาพของผู้ชมหมอลำ ด้วยวิธีการแบบ Production approach โดยการให้สถาบันการศึกษามุ่งผลิตผู้ชมที่มีคุณภาพ ด้วยวิธีการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม คือ ได้ลองเรียนหมอลำดู รวมทั้งควรได้มีโอกาสสัมผัสกับหมอลำแบบดั้งเดิมเพื่อเปรียบเทียบสุนทรียะ การได้มาลองหัดเรียนสื่อพื้นบ้านจะได้รู้ว่า กว่าจะมาเป็นศิลปินพื้นบ้านนั้น ไม่ใช่เรื่องง่าย ต้องอาศัยการเพาะบ่มน้ำเสียง ปฏิภาณ การแสดงท่าทางประกอบ และจะทำให้เกิดความชื่นชม เห็นคุณค่าของสื่อพื้นบ้าน ตามหลักการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม

การฝึกสอนในโรงเรียนเพื่อสร้างตลาดผู้ชมนี้ กาญจนา แก้วเทพ (2548) เห็นด้วยว่า ด้วยข้อจำกัดหลายประการของการสอนในโรงเรียน เช่น ผู้เรียนจำนวนมาก เวลาเรียนอันจำกัด คงจะไม่สามารถบ่มเพาะศิลปินได้ แต่ผลที่ได้น่าจะเป็นการสร้างตลาดผู้ชมมากกว่า และจากบทเรียนการสืบทอดโนราในสถาบันการศึกษาในลักษณะของแบบวิชาเรียนนั้น เธียรชัย อิศรเดช (2548) กล่าวว่า จะเป็นการสร้างตลาดผู้ชมรุ่นใหม่ในอนาคต เพราะการสอนในโรงเรียนนั้นมีข้อดีที่ศิลปินไม่ต้องไปแสวงหาผู้เรียนเอง รวมทั้งได้เด็กที่จะมาเรียนจำนวนมาก

**4. การสืบทอดสื่อพื้นบ้านโดยใช้กลยุทธ์แบบการผสมผสาน (Hybridization)**

R.Williams (1981) กล่าวว่า ทุกครั้งที่มีการผลิตซ้ำ ไม่มีสิ่งที่เหมือนเดิมทุกอย่าง สื่อพื้นบ้านก็เฉกเช่นเดียวกัน ทุกครั้งที่มีการผลิตซ้ำ จะมีการปรับเปลี่ยนอยู่เสมอ แต่หัวใจสำคัญของการปรับเปลี่ยน คือ อำนาจในการปรับเปลี่ยนนั้นเป็นของศิลปินตามหลักสิทธิของเจ้าของวัฒนธรรมหรือว่าเป็นไปเพื่อผลประโยชน์ของหน่วยงานภายนอก การปรับเปลี่ยนที่จะสามารถเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่สื่อพื้นบ้านต้องเป็นไปตามหลักสิทธิทางวัฒนธรรมว่าศิลปินต้องการ

ปรับเปลี่ยนอะไร และจะปรับเปลี่ยนอย่างไร การสืบทอดสื่อพื้นบ้านที่บ้านเจ้าหลาว จะมีกลยุทธ์การปรับเปลี่ยนโดยการผสมผสานในหลายลักษณะ ดังนี้

**(ก) การผสมผสานความรู้จากนอกชุมชนกับความรู้ในชุมชน**

การสืบทอดสื่อพื้นบ้านท่ามกลางบริบทที่เปลี่ยนแปลงไปสู่สังคมที่มีความทันสมัยมากขึ้น ศิลปินมีการผสมผสานความรู้จากนอกชุมชน โดยเฉพาะความรู้ที่มาจากการติดตั้งของ สพส.กับความรู้ในชุมชน ความรู้ที่ได้มาจากการติดตั้งของ สพส. นั้นจะเป็นความรู้ที่เกี่ยวกับทั้งการใช้และการทำนุบำรุงสื่อพื้นบ้าน (Content) และความรู้ในส่วนที่เป็นกระบวนการทำงานสืบทอดสื่อพื้นบ้าน (Process)

ความจำเป็นที่จะต้องมีการผสมผสานความรู้จากภายนอกชุมชนกับความรู้ในชุมชน อาจเนื่องมาจาก สังคมในปัจจุบันมีความทันสมัยมากขึ้น มีการผลิตความรู้ใหม่ๆ เพิ่มขึ้นมาจำนวนมาก การเปลี่ยนแปลงซึ่งมาจากปัจจัยภายนอกที่โหมกระหน่ำเข้ามาหาทั้งชุมชนและและตัวสื่อพื้นบ้านเองนั้น ชุมชนได้นำทุนความรู้เดิมที่สะสมอยู่ในชุมชนมาต่อสู้/ ต่อรองกับแรงกระแทกนั้น ดังที่ Walzer (อ้างใน Rennie, 2006) กล่าวว่า ชุมชนมีชุดความรู้ที่จะสืบทอด ใช้ และปรับสื่อพื้นบ้านให้เข้ากับบริบททางสังคม แต่ถึงกระนั้นเมื่อสังคมเปลี่ยนแปลง ความรู้ในชุมชนที่อยู่ในตัวศิลปินเริ่มมีข้อจำกัด คือ (ก) เป็นความรู้ที่อยู่ในตัวคนแก่ที่มีโอกาสสูญหายได้ง่าย และ (ข) การสืบทอดมีแค่ 2 เส้นทางหลัก คือ การอบรมสั่งสอนจากผู้ใหญ่สู่เด็ก หรือการให้เด็กลงมือปฏิบัติเลย ซึ่งทั้งสองวิธีเน้นเอาตัวผู้สอนเป็นศูนย์กลาง (Teacher-centered approach) ซึ่งอาจจะไม่สอดคล้องกับความต้องการของเด็ก (ค) กระบวนการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดมักจะเน้นแต่รูปแบบหรือการลงมือปฏิบัติ โดยละเลยความรู้ ความเข้าใจ ความหมายและคุณค่า ดังนั้นจึงต้องอาศัยทุนความรู้จากภายนอกมาเติมเต็มในส่วนที่ขาดหายไป

ตัวอย่างที่ประสบความสำเร็จในการผสมผสานความรู้จากหน่วยงานภายนอกกับความรู้ในชุมชน ได้แก่งานของจำเริญ ใยชิดและคณะ (2547 อ้างใน กาญจนา แก้วเทพ, 2551) ที่ใช้การสื่อสารเพื่อการรณรงค์โรคเอดส์ในท้องถิ่นว่าในการจัดกิจกรรมรณรงค์นั้น หน่วยงานภายนอกควรจะนำความรู้เกี่ยวกับ “กระบวนการ” (Process) ส่วนชุมชนควรจะนำความรู้เกี่ยวกับวัตถุดิบ (Material) ดังนั้น แม้จะอาศัยกระบวนการเดียวกัน แต่เนื่องจากความหลากหลายของเครื่องปรุง

แต่ละแห่งต่างกัน ทำให้หน้าตาของอาหารมีความแตกต่างกัน งานวิจัยชิ้นนี้แสดงให้เห็นว่าชุมชนนั้นมีความรู้จำกัด ถ้าเปรียบเทียบกับกรณีของสื่อพื้นบ้าน คือ ชุมชนมักจะมีความรู้เกี่ยวกับสื่อของตน แต่ความรู้ที่ชุมชนยังขาดอยู่ คือ กระบวนการในการสืบทอดที่จะยังคงทั้งรูปแบบและคุณค่านั่นเอง

**(ข) การผสมผสานกระบวนการสืบทอดแบบ Teacher- centered กับ Student – centered**

การสืบทอดแบบเก่านั้นจะเน้นครูผู้สอนเป็นศูนย์กลาง (Teacher- centered) ได้แก่ การสอนด้วยการอบรม ว่ากล่าว สั่งสอน โดยศิลปินหรือครูเป็นผู้กำหนดว่าจะสอนเรื่องอะไรบ้าง วิธีนี้จะเน้นเรื่อง “ความรู้ ความเข้าใจ” (Knowledge) ก่อนที่จะนำไปสู่การลงมือปฏิบัติ (Practice) ส่วนอีกวิธีการหนึ่ง คือ การพาทำเลย (Practice) ก่อนที่จะอธิบาย (Knowledge) ซึ่งในยุคอดีตสามารถกระทำได้ เพราะมีปัจจัยสนับสนุนหลายประการ เช่น การผูกขาดของสื่อพื้นบ้านและอำนาจของศิลปิน แต่ในยุคปัจจุบันที่แหล่งเรียนรู้ของเด็กมีมากมายทั้งจากโรงเรียน สื่อมวลชน ตำรา ฯลฯ ดังนั้น เด็กจึงมีทางเลือกมากขึ้นว่าจะแสวงหาความรู้จากแหล่งใด นอกจากนี้การสอนโดยยึดผู้สอนเป็นศูนย์กลาง บางครั้งเนื้อหาที่สอนอาจจะไม่สอดคล้องกับความสนใจของเด็ก ศิลปินที่มาสอนเด็กจึงได้ผสมผสานกระบวนการสืบทอดแบบยึดผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง (Student- centered) เข้ามา กระบวนการสืบทอดดังกล่าวจะทำให้ศิลปินเข้าใจถึงความต้องการและสามารถสอนเนื้อหาที่เด็กสนใจได้

ในกระบวนการสืบทอด ศิลปินจะเริ่มจากการสืบทอดแบบเน้นครูผู้สอนเป็นศูนย์กลาง (Teacher- centered) คือ จะเล่าความเป็นมา คุณลักษณะของสื่อพื้นบ้าน ความเชื่อ อุปกรณ์ เครื่องแต่งกาย ฯลฯ และสอนทักษะการแสดงจากขั้นตอนง่ายไปสู่ขั้นตอนที่ยากตามแผนการสอนที่เตรียมไว้ หลังจากสอนไปสักระยะหนึ่ง ศิลปินจะปรับกระบวนการสืบทอดแบบเน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง (Student- centered) คือ เปิดโอกาสให้เด็กได้ซักถามในสิ่งที่สงสัย และศิลปินจะถ่ายทอดหรือสอนในสิ่งที่เด็กต้องการหรืออยากรู้ เพราะหากเริ่มต้นกระบวนการสืบทอดโดยเน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง (Student- centered) เลยจะมีปัญหาเนื่องจากเด็กๆยังไม่มีพื้นความรู้เกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านเลย จึงยังไม่มีข้อสงสัยเกิดขึ้น ซึ่งการผสมผสานกระบวนการสืบทอดแบบที่กล่าวมา คณะทำงานกลองสะบัดไชยได้ทดลองดำเนินการโดยใช้วิธีฝึกทักษะในการตั้งคำถามและทักษะการสืบค้นข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมประเพณีในชุมชน ผลที่เกิดขึ้นนั้น ได้ผลทั้งในด้าน

ความรู้ (Knowledge) และทัศนคติที่ดี (Attitude) ที่มีต่อชุมชนและวัฒนธรรมพื้นบ้านของชุมชน รวมทั้งยังเป็นกิจกรรมที่สามารถสร้างสายสัมพันธ์ระหว่างเด็กและผู้อาวุโสซึ่งเป็นผู้ทรงความรู้ในชุมชนอีกด้วย (สุวัฒน์ ญาณะโคและกาญจนา แก้วเทพ, 2549)

**ค. การผสมผสานสื่อใหม่และสื่อเก่าในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน**

แม้ว่าสื่อพื้นบ้านจะมีข้อดีหลายประการ แต่ก็มีจุดด้อย ดังนั้น การจะสืบทอดจึงต้องใช้สื่อใหม่เข้าช่วยด้วย เช่น มีการบันทึกวีซีดี ถ่ายภาพ รวมทั้งการใช้สื่อสมัยใหม่เป็นช่องทางส่งเสริม เช่น หนังสือพิมพ์ หนังสือหรือจดหมายข่าว ทำให้ศิลปินมีความภาคภูมิใจ และสามารถนำมาใช้เป็นอำนาจในการต่อรอง และยกสถานะของศิลปินและสื่อพื้นบ้านได้ (Status quo)

ในกรณีของเท่งตุ๊กนั้น จะมีการใช้วีซีดีบันทึกความเป็นมา คุณลักษณะและท่ารำรวมทั้งกิจกรรมต่างๆ เช่นการประกวด การฝึกซ้อม เพื่อไว้เผยแพร่และแจกให้ผู้ที่สนใจ การถ่ายภาพบันทึกท่ารำ กิจกรรมการฝึกซ้อม เพื่อใช้ในการจัดนิทรรศการเผยแพร่แก่ผู้ที่สนใจ หรือการที่สื่อพื้นบ้านได้ไปปรากฏบนพื้นที่ของสื่อสมัยใหม่ เช่น ได้ตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์กรุงเทพธุรกิจ ได้ลงในจดหมายข่าวของ สพส. และได้มีการตีพิมพ์เนื้อหาเกี่ยวกับกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กในหนังสือชื่อว่า “ปฐมบทแห่งองค์ความรู้เรื่องสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข” ที่เขียนโดยกาญจนา แก้วเทพ (2549) ในชื่อเรื่อง “กระบวนการสร้างสรรค์เพื่อสืบทอดวัฒนธรรม: ศึกษากรณีโครงการเท่งตุ๊ก สุขที่ได้รำ”

การใช้สื่อสมัยใหม่ในการเผยแพร่ เนื่องจากศักยภาพของสื่อมวลชนในฐานะที่เป็นสื่อที่แพร่หลาย เข้าถึงกลุ่มเป้าหมายได้อย่างกว้างขวาง อันเป็นข้อจำกัดของสื่อพื้นบ้าน ดังนั้น สื่อพื้นบ้านหลายประเภทจึงมักใช้สื่อมวลชนเป็นช่องทางส่งเสริมความแพร่หลายของตน เช่น หมอลำที่ไปออกรายการโทรทัศน์ (ประยุทธ วรรณอุดม, 2543)

กาญจนา แก้วเทพ (2544) สนับสนุนแนวคิดเรื่องการนำสื่อมวลชนมาใช้ส่งเสริมสื่อพื้นบ้าน เพียงแต่การสนับสนุนนั้น ต้องดำเนินไปอย่างมี**เจตนาดี**และ**มีความเข้าใจ**ประกอบรวมทั้งต้องมี**ความสัมพันธ์ที่เสมอภาค**เท่าเทียมกันระหว่างทั้งสองระบบ

ในขณะที่งานของรัตนวดี เศรษฐจิตร (2551) กล่าวถึงการผสมผสานสื่อสมัยเก่าและสื่อสมัยใหม่ในการขยายผลสื่อของเล่น- การละเล่นพื้นบ้านเพื่อสุขภาวะของชุมชน โดยคณะทำงานได้ร่วมกันผลิตสื่อที่ใช้ในชุมชนอันเป็นสื่อดั้งเดิม คือ ประเพณีการรดน้ำดำหัว กับสื่อสมัยใหม่ คือ การถ่ายทำ-ตัดต่อในรูปแบบของวีซีดี ในการนำเสนอเรื่องราวของชุมชน แล้วนำมาเปิดซ้ำให้ชาวบ้านดูจนเกิดเป็นความภาคภูมิใจแล้วมีแรงกำลังในการพัฒนาชุมชนร่วมกันในเวลาต่อมา

หรืองานของมโณรส จันทร์พิทักษ์ (2551) ที่กล่าวถึงการผสมผสานสื่อพื้นบ้านกับสื่อสมัยใหม่ในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านอย่างสรภัญญะ เช่น (ก) การพิมพ์หนังสือ “สรภัญญะเพลงขับแห่งปัญญาเพื่อพัฒนาชีวิตและจิตวิญญาณ” ซึ่งเป็นการรวบรวมบทกลอนสรภัญญะ (ข) การผลิตซีดีเสียงการสวดสรภัญญะเพื่อรวบรวมเสียงและทำนองการสวดเอาไว้ (ค) การจัดรายการวิทยุสรภัญญะเพื่อชีวิต ซึ่งทำให้การสืบทอดสรภัญญะเข้าถึงกลุ่มคนที่กว้างขึ้น

ดังนั้น การใช้สื่อสมัยใหม่ผสมผสานกับสื่อพื้นบ้านเดิม ทำให้สามารถขจัดอุปสรรคหรือข้อด้อยของสื่อพื้นบ้าน ทำให้การสืบทอดสื่อพื้นบ้านมีความเข้มแข็งมากขึ้น

**5. การสืบทอดที่ครบทั้งรูปแบบและคุณค่า**

Levi Strauss กล่าวว่า วัฒนธรรมมีทั้งส่วนที่เป็นรูปแบบที่มองเห็นได้ (Form) และส่วนที่เป็นคุณค่า (Value) ซึ่งเป็นส่วนที่มองไม่เห็น ซึ่ง สพส.นั้นได้นำมาเปรียบกับต้นไม้ตามแนวตั้งประหนึ่ง ดอกใบ ลำต้น ราก หรือต้นไม้ตามแนวนอน คือ เปลือก กระพี้ แก่น โดย ดอกใบ ลำต้น/เปลือก กระพี้ คือรูปแบบที่มองเห็นได้ (Form) ส่วนราก/ แก่น คือส่วนที่เป็น เนื้อหา คุณค่า ความหมาย ความเชื่อซึ่งเป็นส่วนที่มองไม่เห็น

เมื่อชุมชนมีการเปลี่ยนแปลง พัฒนาไปสู่ความเป็นเมืองที่มีความทันสมัยมากขึ้น สื่อพื้นบ้านก็มีการปรับเปลี่ยนการสืบทอดเช่นกัน โดยมักจะเน้นการสืบทอดเฉพาะในส่วนของรูปแบบซึ่งเป็นส่วนที่เห็นได้ชัด และละเลยหรือลดทอนการสืบทอดในส่วนของคุณค่า เช่น การสืบทอดพิธีสืบชะตาบ้านวังสิงห์คำ (พัชรินทร์ เหมาลา, 2551) ที่มีแต่ตัวพิธีซึ่งเป็นรูปแบบ (Form) ที่ยังหลงเหลืออยู่ แต่ความเชื่อเรื่องการสืบชาตาเริ่มเลือนหายไป หรือการตีกลองสะบัดไชย (สุวัฒน์ ญาณะโค, 2549) ที่ในช่วงแรกของการสืบทอดนั้นจะให้เด็กตีกลองเลย (Form) ผลคือ ในไม่ช้าเด็ก

ก็เลิกตี สาเหตุสำคัญ คือ เด็กยังไม่เห็นคุณค่าของกลองสะบัดไชย ดังนั้น เมื่อกลับมาทำโครงการตีกลองสะบัดไชยอีกครั้ง จึงเน้นการติดตั้งปัญญาแก่เด็ก เพื่อให้เด็กเห็นคุณค่าของกลอง ก่อนที่จะตีกลอง หรือบางครั้งการปรับเปลี่ยนอาจมาจากหน่วยงานภายนอก เช่น หน่วยงานการท่องเที่ยวที่ปรับสื่อพื้นบ้านเพื่อประโยชน์ด้านการท่องเที่ยว โดยสนใจเฉพาะรูปแบบ (Form) แต่ละเลยคุณค่าที่แฝงอยู่ในนั้น เช่น การเปลี่ยนแปลงประเพณีแห่เทียนพรรษา จ.อุบลราชธานี ที่คุณค่านั้นอยู่ที่ผลบุญอันเกิดจากพุทธบูชา แต่เมื่อมาปรับโดยเน้นบทบาทด้านการท่องเที่ยว ทำให้คุณค่าในส่วนนี้หายไป (สรัญพัฒน์ ตันสุขเกษม, 2547)

สำหรับการสืบทอดเท่งตุ๊กในยุคต่อสู้นั้น จะเน้นเฉพาะการสืบทอดท่ารำ ซึ่งเป็นรูปแบบแต่ลดทอนในส่วนของพิธีกรรมซึ่งเป็นคุณค่าหรือส่วนที่มองไม่เห็น เช่น การไหว้ครู การครอบครูที่ลดขั้นตอนลง ความเชื่อเรื่องพ่อแก่ที่เสื่อมคลาย ฯลฯ ซึ่งส่งผลต่อจิตวิญญาณของนักแสดง และทำให้คนในชุมชนเข้าใจว่าสื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กนั้นมีแต่มิติเรื่องความบันเทิง การรำ การร้อง การแสดงเท่านั้น คุณค่าในจิตใจของชาวบ้านจึงลดทอนลงไปด้วย

R.Williams (1961) กล่าวถึง การสืบทอดวัฒนธรรมของชุมชนว่า การจะสืบทอดสิ่งใดนั้น ชุมชนจะมีวัฒนธรรมแห่งการเลือกสรร (Culture of Selective Tradition) คือ ในขณะที่วัฒนธรรมต่างๆ ถูกสร้างขึ้นใหม่ทุกวัน แต่จะมีวัฒนธรรมบางอันเท่านั้นที่ถูกเลือกสรรให้มีชีวิตที่ยืนยาวต่อไป คำถามก็คือ ใครเป็นผู้มีอำนาจในการเลือกสรรและผลจากการเลือกสรรนั้นก่อให้เกิดอะไรตามมา

การจะสืบทอดสื่อพื้นบ้านเพื่อให้ครบทั้งรูปแบบและคุณค่านั้น ต้องให้ชุมชนเป็นผู้วิเคราะห์และตัดสินใจตามหลักการสิทธิเจ้าของทางวัฒนธรรม ว่าส่วนใดเป็นรูปแบบและส่วนใดเป็นคุณค่า เพราะรูปแบบอาจจะปรับได้ แต่คุณค่านั้นจะต้องดำรงอยู่ ดังนั้น การที่ชาวบ้านตัดสินใจว่าจะเลือกสืบทอดสิ่งใดตามหลักสิทธิของเจ้าของวัฒนธรรมย่อมสะท้อนให้เห็นอำนาจของชุมชนในการเลือกสรร เพื่อผลที่เกิดตามมาต้องเป็นประโยชน์ต่อชุมชนเป็นหลัก มิใช่หน่วยงานนอกชุมชน

**6. การมีส่วนร่วมในการสืบทอดของสมาชิกในชุมชน**

สื่อพื้นบ้านเป็นสื่อที่เปิดโอกาสให้คนเข้ามามีส่วนร่วมได้ง่าย ในอดีต ทุกคนในชุมชนต่างเข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการสืบทอดไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง เช่น มาเป็นนักแสดง การเป็นผู้ชมเป็นผู้ว่าจ้างไปแสดงทั้งในงานบวชและงานแก้บน ฯลฯ เมื่อมีความถี่ในการมีส่วนร่วมมาก เช่น การเป็นนักแสดงที่ต้องซ้อมและแสดงบ่อยๆ การเป็นผู้ชมที่ติดตามชมอยู่เป็นประจำ ทำให้เกิดความคุ้นเคย และสื่อพื้นบ้านจะแทรกซึมเข้าไปอยู่ในชีวิตประจำวันของชาวบ้าน (Daily life) รวมทั้งสร้างจิตสำนึก (Consciousness) ว่าสื่อพื้นบ้านเป็นของชุมชน ที่ทุกคนในชุมชนเป็นเจ้าของร่วมกัน แต่ในยุคต่อสู้ เมื่อชุมชนมีการปรับเปลี่ยนเป็นสังคมเปิด มีความทันสมัยมากขึ้น มีสื่อสมัยใหม่เข้ามาแย่งชิงพื้นที่ ศิลปินมีการต่อสู้และต่อรองกับอำนาจจากปัจจัยภายนอกที่ถาโถมเข้ามา โดยปรับการสืบทอดให้อยู่ในหน่วยครอบครัว คนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในสื่อพื้นบ้านน้อยลง ทั้งในส่วนของฟากผู้ผลิต (Production) และในด้านของผู้ชมและผู้จ้างงาน (Consumption) เมื่อมีส่วนร่วมน้อย จึงทำให้เกิดความแปลกแยกไม่คุ้นเคยกับสื่อพื้นบ้าน หากแต่มีความคุ้นเคยกับสื่อมวลชนสมัยใหม่ เช่น โทรทัศน์มากกว่า นอกจากนี้ การไม่มีส่วนร่วมในสื่อพื้นบ้านจึงส่งผลต่อจิตสำนึกของคนในชุมชนว่า สื่อพื้นบ้านนั้นมิใช่เป็นของชุมชน แต่เป็นของปัจเจกบุคคล นั่นคือศิลปิน เมื่อมิใช่สมบัติของตน จึงคิดว่าไม่ใช่หน้าที่ที่จะต้องไปทำนุบำรุงสื่อพื้นบ้าน

แต่การสืบทอดในยุคที่ สพส. เข้ามา เมื่อมีการออกแบบกิจกรรมการสืบทอดที่ดึงคนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วม จึงเป็นการขยายการสืบทอดจากหน่วยครอบครัวมาเป็นชุมชน มีผู้มีส่วนได้เสียหลายฝ่าย (Stakeholders)ในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมทั้ง ศิลปิน ผู้นำการเมือง ครู ปราชญ์ชุมชน ฯลฯ โดยคณะทำงานมีการออกแบบกิจกรรมที่สามารถเปิดโอกาสให้ทุกภาคส่วนในชุมชนมีโอกาสเข้ามามีส่วนร่วมได้ง่ายขึ้น การมีส่วนร่วมนั้นจะต้องเริ่มต้นตั้งแต่การมีส่วนร่วมในการวางแผน มีส่วนร่วมในการถ่ายทอด มีส่วนร่วมในกิจกรรมการประกวด มีส่วนร่วมในการดำเนินกิจกรรม มีส่วนร่วมในการใช้ประโยชน์ เช่น หาไปแก้บนหรือไปแสดง และมีส่วนร่วมในการประเมินผล เป็นต้น การมีส่วนร่วมของคนในชุมชนก่อให้เกิดความรู้สึกเป็นเจ้าของ มีความรักและหวงแหนสื่อพื้นบ้าน และกระตือรือร้นที่จะสืบทอดสื่อพื้นบ้านให้อยู่ในชุมชนต่อไป ในขณะที่การสื่อสารแบบมีส่วนร่วมยังช่วยสร้างสัมพันธภาพสำหรับผู้มีส่วนได้เสีย (Stakeholders) ทุกภาคส่วนในชุมชนจนพัฒนาไปสู่เครือข่าย (Network) ในการทำงานสืบทอดสื่อพื้นบ้านให้เข้มแข็งต่อไป

ข้อค้นพบดังกล่าวสอดคล้องกับงานของปาริชาต สถาปิตานนท์ (2549) ที่สรุปบทเรียนเกี่ยวกับการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมว่าทำให้ชุมชนนั้นเกิดความรู้สึกผูกพัน เกิดความรัก ความหวงแหนและความรู้สึกเป็นเจ้าของสื่อร่วมกัน นอกจากนี้ การสื่อสารอย่างมีส่วนร่วมยังเป็นการกระชับสัมพันธภาพของบุคคลที่เกี่ยวข้องจนสามารถพัฒนาไปสู่เครือข่ายการทำงาน รวมทั้งยังเป็นรูปแบบที่สามารถนำไปสู่การสร้างสรรค์สื่อที่ตอบสนองความต้องการของคนในชุมชนได้เป็นอย่างดี

งานของณฐมน บัวพรมมี (2551) คือบทพิสูจน์ให้เห็นว่า เมื่อใช้ทั้งการมีส่วนร่วมและการสื่อสารอย่างมีส่วนร่วมนั้นสามารถทำให้ชุมชนไทโส้ บ้านโพนจานรู้สึกเป็นเจ้าของสื่อ จนเกิดเป็นความตระหนักและความใส่ใจที่จะธำรงรักษาสื่อพื้นบ้านได้มากขึ้น

**7. บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน**

หากพิจารณาบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านตามทฤษฎีหน้าที่นิยม (Functionalism) โดยเปรียบเทียบกับสื่อมวลชนแล้ว สื่อพื้นบ้านนั้นมีบทบาทหน้าที่มากกว่าสื่อมวลชนอย่างมาก และเมื่อพิจารณาตามมิติของเวลา บทบาทของสื่อพื้นบ้านยังมีการเปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา มิได้หยุดนิ่งอยู่กับที่ (Dynamics)

ในยุคที่สื่อพื้นบ้านรุ่งเรืองนั้น สื่อพื้นบ้านจะมีบทบาทหน้าที่ต่อชุมชนอย่างมากมายทั้งในเชิงปริมาณและคุณภาพ แต่ในยุคต่อสู้ ที่สื่อพื้นบ้านซบเซา บทบาทหน้าที่ก็จะถดถอยลงทั้งในเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพเช่นกัน มีแต่บทบาทที่หายไปและบทบาทที่ลดทอนลง แต่ไม่มีบทบาทหน้าที่ที่เพิ่มใหม่ แต่เมื่อถึงการสืบทอดสื่อพื้นบ้านในยุคสพส.นั้น การที่จะสืบทอดให้สื่อพื้นบ้านยั่งยืน เราจะต้องนึกถึงการขยายบทบาทหน้าที่ การเพิ่มบทบาทหน้าที่ใหม่ให้แก่สื่อพื้นบ้าน การมีบทบาทต่อชุมชนมากเท่ากับสื่อพื้นบ้านมีประโยชน์ต่อชุมชนมากเช่นกัน ดังนั้น เมื่อมีประโยชน์มาก การที่จะชุมชนจะละทิ้งสื่อพื้นบ้านดังกล่าวคงจะไม่ใช่เรื่องที่จะกระทำกันได้ง่าย

ในส่วนนี้ ผู้วิจัยจะอภิปรายถึงประเด็นของบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน ในแง่ของ (ก) การปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่ (ข) การขยายบทบาทหน้าที่ใหม่ของสื่อพื้นบ้าน (ค) บทบาทหน้าที่ในการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชนในมิติต่างๆ ดังนี้

**ก. การปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน**

เมื่อสภาพสังคมและสิ่งแวดล้อมเปลี่ยนแปลงไป การที่สื่อพื้นบ้านจะยังคงดำรงอยู่ได้ ต้องมีการปรับบทบาทหน้าที่ให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมดังกล่าว (Context) หากสื่อพื้นบ้านใดไม่สามารถปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่ หมายความไม่สามารถตอบสนองต่อความต้องการของคนในชุมชนได้ ชุมชนย่อมไม่มีความจำเป็นที่จะต้องธำรงรักษาสื่อพื้นบ้านนั้นๆ เอาไว้ เช่น งานของอดุลย์ ดวงดีทวีรัตน์ (2547) ที่กล่าวถึงการสูญหายของสื่อพื้นบ้านอย่างเช่น ผีปู่ย่า เนื่องจากการไม่ปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่ แต่เมื่อมีการรื้อฟื้นและมีการปรับบทบาทหน้าที่ของผีปู่ย่าเสียใหม่ ทำให้ผีปู่ย่ากลับคืนมาสู่ชุมชนเช่นเดิม

การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านเป็นรูปแบบหนึ่งของการต่อรอง (Negotiate) กับปัจจัยภายนอกที่มากระทบ ไม่ว่าจะเป็นหมอลำที่ปรับเป็นหมอลำซิ่งเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพสังคมของอีสานที่เปลี่ยนจากสังคมชาวนาชนบทไปสู่สังคมที่ทันสมัยมากขึ้น (สุริยา สมุทคุปต์และคณะ, 2544, ประยุทธ วรรณอุดม, 2550) หรืองานของเธียรชัย อิศรเดช (2547)ที่กล่าวถึงการปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่ของโนรา โดยเฉพาะโนราบันเทิง หรืองานของขนิษฐา นิลผึ้ง (2549) ที่กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรีในลักษณะที่เป็นพลวัตร ตามสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงมีทั้งบทบาทหน้าที่ที่หายไป บทบาทหน้าที่ที่คลี่คลาย และบทบาทหน้าที่ที่สืบเนื่องของปูนปั้น รวมทั้งงานของมโณรส จันทร์พิทักษ์ (2551) ที่พบว่าเมื่อสภาพสังคมเปลี่ยนแปลงไป การสืบทอดการสวดสรภัญญะก็ต้องมีการปรับบทบาทหน้าที่เพื่อให้สอดรับกับบริบท (Context) ที่เปลี่ยนไป

ส่วนกรณีศึกษาในต่างประเทศที่แสดงให้เห็นถึงความสำเร็จในการปรับบทบาทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านให้เข้ากับสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป คือ งานของ Tiongson (1992) ที่ศึกษาการเปลี่ยนแปลงของละครซินาฮูโล (Cinakulo) ในฟิลิปปินส์ที่เปลี่ยนแปลงบทบาทจากละครประเพณีมาสู่ละครที่มีบทบาทหน้าที่ทางการเมือง

ในกรณีของเท่งตุ๊กก็เช่นกันที่ต้องมีการปรับบทบาทหน้าที่ตามสภาพของชุมชนที่เปลี่ยนแปลงไป ดังนั้น เราจะพบว่าบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านมิได้อยู่ในลักษณะแบบหยุดนิ่ง แต่มีลักษณะที่เป็นพลวัตร (Dynamic) คือ บทบาทหน้าที่บางอย่างหายไป เช่น บทบาทด้านการเชื่อมต่อระหว่างโลกนอกชุมชนกับในชุมชน บทบาทหน้าที่ที่คลี่คลาย เช่น บทบาทด้านความบันเทิง และมีบทบาทหน้าที่ที่เพิ่มใหม่ เช่น บทบาทหน้าที่ในมิติของสุขภาพ เป็นต้น

**ข. การขยายบทบาทหน้าที่ใหม่ของสื่อพื้นบ้าน**

เมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงเป็นสังคมทันสมัย มีสื่อพื้นบ้านและสถาบันใหม่ๆ เข้ามาแย่งชิงพื้นที่และบทบาทที่สื่อพื้นบ้านเคยทำอยู่ สื่อพื้นบ้านเริ่มมีคู่แข่ง เมื่อสื่อพื้นบ้านมาปะทะสื่อมวลชน ทำให้สื่อพื้นบ้านถูกช่วงชิงพื้นที่และบทบาท บทบาทหนึ่งที่จะถูกช่วงชิงไปได้ง่ายมากที่สุด คือ บทบาทด้านความบันเทิง ดังนั้น เมื่อสื่อพื้นบ้านจะแข่งกับสื่อมวลชนในด้านของบทบาทความบันเทิง จึงตกอยู่ในสภาพเป็นรอง สื่อพื้นบ้านจึงต้องหาบทบาทหรือพื้นที่ใหม่ที่สื่ออื่นหรือสถาบันอื่นไม่สามารถทำได้หรือทำได้ไม่ดี เช่น บทบาทหน้าที่ด้านการแก้บน ซึ่งเป็นบทบาทที่สื่อมวลชนยังไม่สามารถทดแทนได้ หรือบทบาทด้านการสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ชุมชน

C.Rawlence (1979) กล่าวว่า การที่สื่อพื้นบ้านจะดำรงอยู่ต่อไปได้นั้น เพราะสื่อพื้นบ้านตอบสนองความต้องการอันหลากหลายที่สื่อมวลชนไม่สามารถตอบสนองได้ เช่น เป็นการแสดงสด การแสดงสามารถปรับให้เข้ากับคนดูได้ ทำให้เกิดความใกล้ชิด และการชมมีลักษณะเป็นส่วนรวม (Collective) ทำให้เกิด “ความรู้สึกแบบผู้ชม” อย่างแท้จริง (Active audience) แต่ในที่นี้จะอภิปรายเฉพาะบทบาทที่โดดเด่นจากการศึกษาชิ้นนี้ ซึ่งเป็นบทบาทที่สื่อมวลชนไม่สามารถทดแทนได้

**- บทบาทด้านการแก้บน**

สำหรับบทบาทด้านการแก้บนนั้นมีความสัมพันธ์กับอาชีพประมงของชาวบ้านบ้านเจ้าหลาว เนื่องจากอาชีพประมงนั้นมีความเสี่ยงจากการออกทะเลหาปลา การบนบานจึงเป็นที่พึ่งทางใจในยามที่เกิดความไม่มั่นคงในการดำรงชีวิต แม้ว่าบ้านเจ้าหลาวจะมีความทันสมัยมากขึ้น แต่ความทันสมัยนั้นทำให้ชาวบ้านต้องปรับตัวให้เข้ากับโลกสมัยใหม่ที่ต้องมีความเสี่ยงและยังเต็มไปด้วยความไม่แน่นอนในชีวิต ดังนั้น การแก้บนจึงยังคงดำรงอยู่ที่บ้านเจ้าหลาว การบนบานนั้นเป็นพฤติกรรมอย่างหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อและการนับถือผีสางเทวดาตามลัทธิวิญญาณนิยม การบนบานเป็นความพยายามของมนุษย์ที่จะเอาชนะสิ่งที่เผชิญโดยไม่รู้หรือไม่แน่ใจในผลที่ได้ โดยให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนนับถือช่วยเหลือ (ฉัตรสุมาลย์ กบิลสิงห์, 2531 อ้างในปัทมา บุญอินทร์, 2536)

ทั้งนี้ Bauman R. (1992) กล่าวถึงบทบาทของการแสดงโดยภาพรวมว่า เป็นช่องทางหรือสื่อในการติดต่อหรือบวงสรวงบูชากับเทพและภูติผี โดยเฉพาะการแสดงที่เรียกว่า การแสดงพิธีกรรม (Ritual Performance) สำหรับบทบาทของสื่อพื้นบ้านในด้านของการแก้บนนั้นยังปรากฏอยู่ในสื่ออื่นๆ อีก เช่น โนราแก้บน (เธียรชัย อิศรเดช, 2547) หรือเพลงโคราชที่ใช้ในการแก้บนท้าวสุรนารี (ปัทมา บุญอินทร์, 2536)

สอดคล้องกับแนวคิดของพรศักดิ์ พรหมแก้ว (2540) ที่กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านที่สำคัญบทบาทหนึ่ง คือ การเป็นสื่อในการติดต่อกับวิญญาณหรือสิ่งเร้นลับเหนือธรรมชาติ โดยเชื่อว่าสิ่งเหนือธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็น ภูติผีปิศาจ เทวดา วิญญาณบรรพบุรุษ อาจบันดาลคุณ บันดาลโทษแก่มนุษย์ได้ ชาวบ้านจึงมีพิธีเซ่นไหว้ในลักษณะต่างๆ หรือบางครั้งมีการนำสื่อพื้นบ้านมาเป็นสื่อทางวิญญาณติดต่อกับอำนาจเร้นลับโดยผ่านทางศิลปินพื้นบ้านที่แสดงการละเล่นนั้น เป็นการบนบาน บวงสรวงหรือการแก้บน

บทบาทด้านการแก้บนดังที่กล่าวมานั้น สื่อสมัยใหม่ยังไม่สามารถทดแทนได้ อาจเนื่องมาจาก การแก้บนนั้นอยู่ในระบบความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องผีหรือเทพเจ้าที่ฝังอยู่ในสื่อพื้นบ้าน ดังที่ Richard M.Dorson (1976) กล่าวว่า สื่อพื้นบ้านเป็นสื่อที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องเหนือธรรมชาติ เชื่อเรื่องเวทมนตร์ ในขณะที่วัฒนธรรมสมัยใหม่เน้นเชื่อเรื่องหลักเหตุผลมากกว่า

**- บทบาทด้านการสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ชุมชน**

เนื่องจากสื่อพื้นบ้านเป็นสื่อที่เอา “พื้นที่เป็นฐาน” (Area base) จึงมีความหลากหลายไปในแต่ละพื้นที่ G.Seal (1982) กล่าวว่า บทบาทหนึ่งของสื่อพื้นบ้านในด้านการช่วยนิยามความเป็นสมาชิกของคนในชุมชนเดียวกัน นั่นคือ การสร้างอัตลักษณ์นั่นเอง บทบาทด้านนี้จึงทำให้สื่อพื้นบ้านเป็นเสมือนสมบัติของชุมชน อัตลักษณ์ที่สื่อพื้นบ้านเท่งตุ๊กทำให้ชุมชนบ้านเจ้าหลาวแตกต่างจากชุมชนอื่น ได้แก่ อัตลักษณ์ด้านภาษาพูดที่จะต้องพูดเสียงเหน่อและลงท้ายด้วย “ฮิ” อัตลักษณ์ด้านท่ารำที่มีความแตกต่างจากท่ามาตรฐานของกรมศิลป์และแตกต่างจากละครในละแวกใกล้เคียง

อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมมีความสำคัญเพราะเป็นความต้องการของมนุษย์ที่จะไม่เหมือนคนอื่น และต้องการที่จะแตกต่าง อัตลักษณ์นั้นมีความเกี่ยวพันกับอำนาจ เช่น เกิดความมั่นใจในตนเอง (Self confidence) ความภาคภูมิใจและความรู้สึกมีศักดิ์ศรีของตนเอง ดังนั้นการที่สื่อพื้นบ้านแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของชุมชน ยังแสดงถึงนัยแห่ง "ศักดิ์ศรี" หรือการให้คุณค่าแห่งความเป็นมนุษย์ โดยประเวศ วะสี (2547 อ้างใน ณฐมน บัวพรมมี, 2551) กล่าวว่า "ศักดิ์ศรีของความป็นคนอยู่ที่คุณค่า ไม่ใช่เงินหรือความงามของรูปกายหรือยศ ความเป็นมนุษย์อยู่ที่คุณค่าซึ่งสูงกว่าเรื่องทางกามหรือวัตถุ มนุษย์ทุกคนควรสร้างจิตสำนึกของความเป็นคน โดยเคารพความเป็นตัวเอง และเคารพความเป็นคนของผู้อื่น ศักดิ์ศรีแห่งความเป็นคนและศักยภาพแห่งการสร้างสรรค์ คือ พลังขับเคลื่อนอันยิ่งใหญ่ ที่จะนำมนุษยชาติไปสู่อิสรภาพ ความดี ความงาม ความสุข มิตรภาพ ศานติภาพและการพัฒนาอย่างยั่งยืน"

นอกจากนี้ การสร้างอัตลักษณ์ของสื่อพื้นบ้านยังแสดงให้เห็นถึงอำนาจของชุมชนในการที่จะต่อสู้กับกระแสการครอบครองความเป็นหนึ่งหรือการครอบงำทางวัฒนธรรม (Hegemony) ที่จะนำไปสู่การสร้างมาตรฐานเดียว (Standardization) (เธียรชัย อิศรเดช, 2548)

**- บทบาทด้านการสร้างและเยียวยาความสัมพันธ์ในชุมชน**

สื่อพื้นบ้านช่วยสร้างและเยียวยาความสัมพันธ์ของสมาชิกในชุมชน โดยการเปิดพื้นที่สาธารณะให้คนในชุมชนได้มาทำกิจกรรมร่วมกัน ทั้งการฝึกซ้อม การแสดง การประกวด การจัดเวทีประชุม รวมทั้งการชมสื่อพื้นบ้านร่วมกัน การได้มาทำกิจกรรมร่วมกัน มีโอกาสพูดคุยปรึกษาหารือกันในบรรยากาศที่เป็นมิตร จากที่เคยเหินห่างก็ใกล้ชิดกัน นอกจากนี้ กิจกรรมดังกล่าว เช่น การฝึกซ้อม การปักชุด การประกวด ยังเป็นการสร้างสัมพันธ์ในครอบครัวให้แน่นแฟ้นมากขึ้น เพราะสมาชิกในครอบครัวมีกิจกรรมทำร่วมกัน

UNESCO (1972) กล่าวว่า เพราะคุณลักษณะของสื่อพื้นบ้านที่มีความใกล้ชิดกับชาวบ้าน จึงเป็นช่องทางที่มีศักยภาพในการแก้ปัญหาชุมชน ส่วนสื่อในสังคมสมัยใหม่จะเน้นที่ความเป็นปัจเจกมากขึ้น (Individualism) คือ ต่างคนต่างดูในพื้นที่ส่วนตัว (Private sphere) ไม่มีปฏิสัมพันธ์กัน เช่น การชมโทรทัศน์ เมื่อไม่มีปฏิสัมพันธ์จึงส่งผลต่อความสัมพันธ์ของคนในชุมชนที่คลอนแคลนลง ในขณสื่อพื้นบ้านซึ่งเกิดในบริบทที่เป็นสังคมแบบดั้งเดิมซึ่งเน้นการรวมกลุ่ม

(Collectivism) ดังนั้น ในกระบวนการสืบทอดสื่อพื้นบ้านจึงให้ความสำคัญกับการเปิดพื้นที่สาธารณะให้คนในชุมชนมาทำกิจกรรมร่วมกันในลักษณะรวมกลุ่ม ส่งผลให้คนในชุมชนมีปฏิสัมพันธ์กันอันนำไปสู่การสร้างความสัมพันธ์ในชุมชน

Jankowski (2002 อ้างในกาญจนา แก้วเทพ, 2551) ระบุถึงบทบาทหน้าที่สำคัญของการสื่อสารชุมชนว่า “การสื่อสารประเภทนี้จะช่วยสร้าง “พื้นที่สาธารณะ” (Public sphere) ตามทัศนะของ Habermas เพื่อทำหน้าที่สำคัญ 2 ประการ คือ หน้าที่แรก คือ การแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสารเพื่อธำรงรักษาความสัมพันธ์ของผู้คน และ หน้าที่ที่สอง คือ เพื่อลงมือปฏิบัติการทางสังคม (Social action) ในการแก้ไขปัญหาหรือพัฒนาชุมชนให้ดีขึ้น

การสร้างความสัมพันธ์นั้นจึงนำไปสู่การป้องกันความขัดแย้งในชุมชนที่จะเกิดขึ้น หรือหากมีความขัดแย้งเกิดขึ้นก็สามารถใช้กลไกด้านความสัมพันธ์ที่สื่อพื้นบ้านสร้างขึ้นมาช่วยในการแก้ไขได้ เช่น ประเพณีการเทศน์มหาชาติ วัดศรีสุพรรณ จังหวัดเชียงใหม่ (พระณรงฤทธิ์ ขตติโยและคณะ, 2551) ที่ช่วยสมานรอยร้าวในชุมชมระหว่างผู้สูงอายุกับเด็ก และความสัมพันธ์ระหว่างบ้าน วัด โรงเรียน เป็นต้น

**(ค) บทบาทหน้าที่ในการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชนในมิติต่าง ๆ**

หากพิจารณาบทบาทหน้าที่ของเท่งตุ๊กในการเสริมสร้างความเข้มแข็งในมิติต่างๆ **บทบาทที่โดดเด่นของเท่งตุ๊ก คือ การเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่ชุมชนในมิติด้านอัตลักษณ์** โดยเฉพาะสำหรับชุมชนบ้านเจ้าหลาวที่กลายเป็นสังคมเปิด ต้องปะทะกับวัฒนธรรมจากภายนอก ดังนั้น การชูมิติเรื่องอัตลักษณ์จึงมีความสัมพันธ์กับการสร้างความหมายเพื่อดำรงศักดิ์ศรีของสื่อพื้นบ้าน แต่ทั้งนี้อัตลักษณ์ที่จะนำเสนอนั้นจะต้องเป็นอัตลักษณ์ที่เจ้าของวัฒนธรรมหรือชุมชนนั้นๆ เลือกเอง ซึ่งแตกต่างจากอัตลักษณ์ที่ผู้อื่นขนานนามให้ เช่น อัตลักษณ์ที่สื่อมวลชนหรือสถาบันของรัฐขนานนามให้ (Interpellation) เป็นต้น

เธียรชัย อิศรเดช (2549) กล่าวถึงปัญหาเรื่องอัตลักษณ์ของคนในชุมชนว่า คนท้องถิ่นปัจจุบันประสบปัญหาเรื่องอัตลักษณ์เป็นอย่างมาก เนื่องจากการหันไปชื่นชมวัฒนธรรมอื่นที่มาจากภายนอก เช่น สื่อมวลชน ว่ามีความเจริญกว่าจึงก่อให้เกิดการตกเป็นทาสวัฒนธรรมและ

ดำรงชีวิตตามอย่างกันกลายเป็นมาตรฐานเดียวกัน ดังนั้น หากสื่อพื้นบ้านเข้มแข็งก็จะช่วยเสริมสร้างความเข้มแข็งด้านอัตลักษณ์ด้วย

ส่วน**การเสริมสร้างความเข้มแข็งทางด้านวัฒนธรรม**นั้น หากเราพิจารณาว่าสื่อพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมรูปแบบหนึ่ง การเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่สื่อพื้นบ้านย่อมเป็นการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่วัฒนธรรมของชุมชนด้วย นอกจากนี้กาญจนา แก้วเทพ (2549) ยังกล่าวถึงความสัมพันธ์ของสื่อพื้นบ้านกับวัฒนธรรมอื่นๆ โดยยกตัวอย่าง ความสัมพันธ์ของประเพณีถวดแท่นกับรำตักใต้ ผ้าทอมือ การรำมวย และความเชื่อเรื่องผี ดังนั้น ความเข้มแข็งของประเพณีถวดแท่นจึงช่วยเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่วัฒนธรรมส่วนอื่นด้วย สำหรับเท่งตุ๊กนั้น ความเข้มแข็งของเท่งตุ๊กมีส่วนในการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้แก่วัฒนธรรมอื่นๆ เช่น ดนตรีไทย การแต่งกาย ความเชื่อ กลอนบทละคร และที่สำคัญคือ ความเชื่อเรื่องเจ้าพ่อหัวแหลมด้วย

ส่วน**การเสริมสร้างความเข้มแข็งในมิติสุขภาพ**นั้น จากการที่สพส. ซึ่งเป็นหน่วยงานที่เน้นการนำสื่อพื้นบ้านมาใช้ประโยชน์ในมิติสุขภาพ เป็นการพลิกหาเหลี่ยมมุมบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน ซึ่งบทบาทหน้าที่ในมิติสุขภาพเป็นบทบาทที่แฝงเร้นอยู่ (Latent function) การมีหน่วยงานภายนอกเช่น สพส. เข้ามาช่วยในกระบวนการสืบทอดจึงมีส่วนในการช่วยขยายแนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านในมิติสุขภาพให้โดดเด่นขึ้นมา (Manifest function) รวมทั้งขยายแนวคิดของชุมชนเกี่ยวกับมิติสุขภาพที่มิใช่มีแค่มิติทางด้านร่างกายเท่านั้น แต่สื่อพื้นบ้านยังมีบทบาทต่อสุขภาพใจ สุขภาพสังคม/ สิ่งแวดล้อม และที่ลึกซึ้ง คือ สุขภาพจิตวิญญาณ ตามแนวคิดด้านสุขภาพของนายแพทย์วิพุธ พูลเจริญ (2544)

ส่วน**การเสริมสร้างความเข้มแข็งในมิติเศรษฐกิจ**นั้น สำหรับเท่งตุ๊กแล้วถือว่ายังทำบทบาทหน้าที่ในการเสริมสร้างความเข้มแข็งในมิติเศรษฐกิจน้อย โดยคณะของป้าสาครจะแสดงเพื่อผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ แม้ไม่ใช่รายได้หลักหรือทำให้ศิลปินประกอบอาชีพเลี้ยงตนเองได้ แต่อย่างน้อยก็เป็นอาชีพเสริม หรืออย่างน้อยก็เป็นทางเลือกหนึ่งสำหรับเด็กผู้หญิงที่ฐานะยากจนที่จะมาฝึกหัดละครเพื่อหารายได้มาจุนเจือครอบครัว ส่วนเท่งตุ๊กของป้าอำนวยนั้นไม่ได้เน้นการทำบทบาททางด้านนี้ แต่เน้นการเสริมสร้างความเข้มแข็งในมิติวัฒนธรรมมากกว่า

**8. การสืบทอดสื่อพื้นบ้านในมิติของผู้หญิง**

การสืบทอดสื่อพื้นบ้านในกรณีของเท่งตุ๊ก เราจะเห็นบทบาทของผู้หญิงในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านซึ่งเป็นวัฒนธรรมของชุมชน

จากแนวคิดของกลุ่มสตรีสายเสรีนิยม หากเราพิจารณาความเสมอภาคของผู้หญิงตามองค์ประกอบของการสื่อสาร (S-M-C-R) โดยเฉพาะในมิติของการเป็นผู้ส่งสารนั้น สำหรับในสื่อมวลชนซึ่งเป็นสื่อกระแสหลัก มีผู้หญิงเข้าไปมีบทบาทน้อย ทั้งในด้านของการเป็นเจ้าของสื่อ (Ownership) การเป็นผู้กำหนดนโยบาย การเป็นผู้กำกับ การเป็นผู้ผลิตรายการ (Producer) โดยบทบาทหรือพื้นที่ดังกล่าวถูกจับจองโดยฝ่ายชาย ในขณะที่ผู้หญิงจะมีบทบาทเป็นเพียงแค่นักแสดง (Actor) ที่แสดงไปตามที่ผู้ชายกำหนดให้เล่นเท่านั้น

แต่สำหรับสื่อพื้นบ้านอย่างเท่งตุ๊กให้อำนาจและพื้นที่แก่ผู้หญิงในฐานะผู้ส่งสาร เพราะผู้หญิงมีบทบาทตั้งแต่การเป็นเจ้าของสื่อ การเป็นผู้กำกับ การคัดเลือกนักแสดง การคัดเลือกและดัดแปลงบท รวมทั้งการเป็นนักแสดง คือ ผู้หญิงมีบทบาทในฐานะผู้ส่งสารตั้งแต่ต้นจนจบกระบวนการผลิตสื่อ ผู้ที่มีอำนาจในการส่งสาร คือ ผู้สร้างความจริง (Truth) ตามแนวคิดของฟูโกต์ โดยเฉพาะในยุคอดีตที่ศิลปินหญิงในฐานะผู้ส่งสารมีความน่าเชื่อถือ อำนาจในการสร้างความจริงจึงสูงไปด้วย นอกจากนี้เท่งตุ๊กยังเปิดพื้นที่ให้ผู้หญิงในการสร้างตัวตน อัตลักษณ์ ผ่านการแสดงละคร อีกด้วย

ในแง่มุมของปริมณฑลทางวัฒนธรรม (Cultural sphere) นั้น Durkheim สนใจศึกษาว่าคนแต่ละคนถูกกำหนดให้อยู่พื้นที่ไหน และพื้นที่นั้นมีความหมายอย่างไร ดังนั้น เมื่อมีการแบ่งพื้นที่เป็นพื้นที่สาธารณะ (Public sphere) และพื้นที่ส่วนตัว (Private sphere) โลกของผู้ชายจะอยู่ในพื้นที่สาธารณะซึ่งเป็นพื้นที่นอกบ้าน ในขณะที่โลกของผู้หญิงจะถูกกำหนดให้อยู่ที่บ้านซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนตัว การถูกกำหนดให้อยู่ในพื้นที่ส่วนตัว และงานที่ผู้หญิงทำในพื้นที่ส่วนตัว คือ งานบ้านถูกตีความว่าไม่มีคุณค่า โดยเฉพาะคุณค่าในมิติเศรษฐกิจ

การแบ่งพื้นที่ออกเป็นพื้นที่ส่วนตัวและพื้นที่สาธารณะนั้นเป็นวิธีคิดที่เต็มไปด้วยอคติทางเพศและเพศสภาพ เป็นเรื่องของการแสดงอำนาจและการควบคุม เพื่อรักษาสังคมปิตาธิปัตย์ (สุธาริน คูณผล, 2541)

ดังนั้น การที่เท่งตุ๊กเปิดพื้นที่สาธารณะให้ผู้หญิงได้ออกมาทำงานนอกบ้าน และงานที่ผู้หญิงทำนั้นก็ไม่ได้มีค่าเพียงแค่ในมิติเศรษฐกิจเท่านั้น แต่ยังเป็นงานที่มีคุณค่าทางด้านสังคมและวัฒนธรรมเท่ากับเป็นการให้อำนาจแก่ผู้หญิง ทำให้ผู้หญิงเข้าไปมีส่วนร่วมในพื้นที่สาธารณะที่ผู้ชายเคยผูกขาดอยู่

นอกจากนี้ การมาชมเท่งตุ๊กของผู้หญิงยังเป็นการให้อำนาจผู้หญิงในการจ้องมอง เพราะการดูสื่อพื้นบ้านทำให้ผู้ดูมีอำนาจมากกว่าดูจากโทรทัศน์ ให้ความรื่นรมย์แบบผู้หญิง ให้โอกาสผู้หญิงได้หลีกหนีจากชีวิตประจำวันที่น่าเบื่อหน่าย (Escapist) ในการชมเท่งตุ๊กนั้นจะมีความสัมพันธ์ทั้งแบบ Sympathy และ Distance ลักษณะแบบ Sympathy นั้นจะทำให้ผู้หญิงที่ชมเท่งตุ๊กเกิดความรู้สึกร่วมไปกับเรื่องราวในเท่งตุ๊กหรือเกิดความรู้สึกเป็นประดุจตัวละครตัวหนึ่ง (Identify) ทุกข์สุขของตัวละครนั้นถูกรับรู้ราวกับเป็นทุกข์สุขของผู้ชมเอง แต่ในเวลาเดียวกันก็ยังมีช่วงเวลาให้แยกตัว (Distance) ให้ขบคิดไตร่ตรอง เช่น ดูละครแล้วย้อนดูตัวเองว่า หากเราตกอยู่ในสภาพเหมือนตัวละคร เราจะทำอย่างไร

ในแบบแผนการรับชมสื่อพื้นบ้านนั้น (Viewing pattern) ผู้ชมที่เป็นผู้หญิงจะรู้สึกว่ามีอำนาจ ควบคุมผู้แสดงได้ ในขณะที่สื่อสมัยใหม่นั้น อำนาจดังกล่าวจะมีน้อย ซึ่งกาญจนา แก้วเทพ (2544) กล่าวว่า โดยหลักการทั่วไป คนเรามักย่อมชอบการสื่อสารที่เรามีอำนาจควบคุมกระบวนการสื่อสาร และการสื่อสารที่ผู้รับสารจะควบคุมได้นั้น จะต้องเป็นรูปแบบการสื่อสารแบบกลุ่มหรือระหว่างบุคคลที่มีปฏิกิริยาโต้ตอบได้ทันที (Feedback) เป็นการสื่อสารแบบสองทาง และเป็นการสื่อสารที่ผู้ส่งและผู้รับสารมีความเสมอภาคกัน และไม่มีการแยกขาดระหว่างบทบาทของผู้ส่งและผู้รับ กล่าวคือ มีการสลับบทบาทระหว่างผู้ส่งและผู้รับ ซึ่งคุณลักษณะดังกล่าวจะมีอยู่ในสื่อพื้นบ้าน

**ข้อเสนอแนะทั่วไป**

1. ในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน โดยเฉพาะสื่อประเภทการแสดงนั้น จะต้องเน้นการสร้างหรือสืบทอดผู้รับสารด้วย เพราะผู้รับสารหรือผู้ชมเป็นปัจจัยสำคัญมากสำหรับสื่อพื้นบ้านประเภทการแสดง ทั้งนี้ ในการสร้างตลาดผู้รับสาร และผู้รับสารตาคมนั้น มิใช่เพียงแค่ให้ความรู้เกี่ยวกับคุณลักษณะของสื่อพื้นบ้านเท่านั้น แต่จะต้องคำนึงถึงเรื่องการถ่ายทอดสุนทรียะหรือ “ขนบ” ของสื่อพื้นบ้านด้วย เพื่อให้ผู้ชมชมด้วยความรู้และมีความสุขจากการรับชมสื่อพื้นบ้าน

2. เนื่องจากสื่อพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมซึ่งถือว่าเป็นสมบัติร่วมของทุกคนในชุมชน ดังนั้น การสืบทอดสื่อพื้นบ้านจึงต้องเปิดโอกาสให้ทุกคนในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอด หลากหลายรูปแบบและหลากหลายขั้นตอน เช่น ขั้นการวางแผน ขั้นการดำเนินกิจกรรม ขั้นมีส่วนร่วมในการใช้ประโยชน์ ขั้นการประเมินผล หรืออาจเป็นการมีส่วนร่วมในทุนทรัพย์ การมีส่วนร่วมในการลงแรง เป็นต้น หากชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมแล้วย่อมก่อให้เกิดความรัก ความหวงหวน และส่งผลต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้านด้วย

3. การสืบทอดสื่อพื้นบ้านต้องการหน่วยงานภายนอกในฐานะ “มือที่สาม” เข้าไปช่วยเหลือ ถึงแม้ว่าชุมชนจะมีต้นทุนของตนเองอยู่ แต่ก็ยังเป็นต้นทุนที่มีข้อจำกัด แต่หน่วยงานที่เข้าไปช่วยเหลือ ซึ่งไม่ใช่เฉพาะหน่วยงานทางด้านวัฒนธรรมเท่านั้น แต่หน่วยงานภายนอกอื่นๆ เช่น สถาบันการศึกษา องค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น ฯลฯ ก็สามารถที่จะเข้ามาช่วยเหลือสื่อพื้นบ้านได้เช่นกัน ไม่จำเป็นที่จะต้องผลักภาระการสืบทอดสื่อพื้นบ้านให้จำกัดวงเฉพาะหน่วยงานทางด้านวัฒนธรรมเท่านั้น แต่การเข้ามาช่วยเหลือของหน่วยงานภายนอกจะต้องมีการติดตั้งองค์ความรู้เกี่ยวกับการใช้และการพัฒนาสื่อพื้นบ้านให้ก่อน เพื่อให้การช่วยเหลือเป็นไปอย่างถูกทิศทาง มีการคำนึงถึงเรื่องสิทธิทางวัฒนธรรม รวมทั้งรักษาอำนาจและศักดิ์ศรีของสื่อพื้นบ้านซึ่งจะสามารถพัฒนาสื่อพื้นบ้านได้จริง

4. การสืบทอดสื่อพื้นบ้านต้องเน้นความหลากหลายของสื่อพื้นบ้าน แม้ว่าจะเป็นสื่อประเภทเดียวกัน เพราะศิลปินแต่ละรายต่างมี “ทาง” หรือความถนัด ความชำนาญเป็นของตนเอง หากเน้นการสืบทอด “ทางใดทางหนึ่ง” จะเป็นการครอบงำเพื่อความเป็นหนึ่ง ซึ่งจะทำให้ความหลากหลายหายไป ดังนั้น การสืบทอดศิลปินนั้น หน่วยงานภายนอกหรือแม้แต่ศิลปินเองควรจะยอมรับ “ทาง” ของแต่ละราย ถึงแม้จะมี “ทาง” ที่แตกต่างกันแต่ก็สามารถร่วมมือกันได้ ไม่จำเป็นต้องขัดแย้ง หรือครอบงำเสมอไป

5. การสืบทอดสื่อพื้นบ้านที่ยั่งยืน แนวทางหนึ่ง คือ การผลักดันเข้าสู่สถาบันการศึกษา โดยเฉพาะในกรณีของเท่งตุ๊ก ที่รูปแบบการเรียนการสอนของศิลปินนั้นมีลักษณะบูรณาการ ดังนั้น การผลักดันให้อยู่ในรูปแบบของหลักสูตรแบบบูรณาการน่าจะสอดคล้องกับคุณลักษณะของเท่งตุ๊ก และจะทำให้เท่งตุ๊กมีความยั่งยืนมากกว่าแค่การบรรจุเป็นเพียงแค่กิจกรรมเสริมเท่านั้น ซึ่งแนวทางในการจัดทำหลักสูตรนี้สามารถศึกษาจากแนวทางการจัดทำหลักสูตรแบบบูรณาการของโนรา (รัชนี ทองเงิน, 2551)

**ข้อเสนอแนะสำหรับงานวิจัย**

1. เนื่องจากบริบทของชุมชนบ้านเจ้าหลาวกำลังพัฒนาไปสู่การเป็นเมืองท่องเที่ยว ซึ่งเป็นพื้นที่หรือช่องทางที่น่าสนใจ แต่การขยายไปสู่พื้นที่ใหม่นั้น ต้องมีการปรับตัว ดังนั้น ประเด็นที่น่าสนใจ คือ แนวทางในการขยายพื้นที่เพื่อรองรับการท่องเที่ยวซึ่งเป็นภาคธุรกิจว่าเท่งตุ๊กจะต้องมีการปรับตัวหรือการต่อรองกับภาคธุรกิจอย่างไร เพื่อให้ยังคงอัตลักษณ์ศักดิ์ศรีของสื่อพื้นบ้านอยู่

2. เนื่องจากเท่งตุ๊กเป็นสื่อของผู้หญิง ตั้งแต่กระบวนการผลิตจนถึงกระบวนการบริโภค ดังนั้น การศึกษาครั้งต่อไปน่าที่จะศึกษาสื่อพื้นบ้านตามแนวคิดสตรีนิยม (Femininism) เพื่อที่เราจะได้เห็นมิติเรื่องอำนาจของผู้หญิงในกระบวนการทำงานสืบทอดสื่อพื้นบ้าน

3. แนวทางหนึ่งที่จะสามารถสืบทอดเท่งตุ๊กได้อย่างยั่งยืน คือ การผลักดันเข้าสู่สถาบันการศึกษา ถึงแม้ว่าผู้วิจัยจะเสนอแนะว่า ควรจะจัดทำหลักสูตรแบบบูรณาการ เพราะสอดคล้องกับคุณลักษณะของการถ่ายทอดของศิลปินอยู่แล้ว แต่ถึงกระนั้นก็ดี แนวทางการจัดทำหลักสูตรก็ยังเป็นสิ่งที่จะต้องศึกษาและทดลองกันต่อไปว่าเหมาะสมกับโรงเรียนบ้านเจ้าหลาวหรือไม่อย่างไร และหากไม่เหมาะสมควรจะใช้แนวทางใด

4. งานวิจัยชิ้นนี้ไม่ได้เน้นการวิเคราะห์เนื้อหาหรือตัวบท (Text) ที่ศิลปินใช้ในการแสดง ดังนั้น การวิจัยครั้งต่อไปจึงน่าที่จะศึกษาเนื้อหาหรือบทละครที่ศิลปินนำมาแสดงว่ามีอุดมการณ์ (Ideology) ใดซ่อนอยู่ เมื่อศิลปินนำมาแสดง ศิลปินมีการปรับเปลี่ยน รื้อสร้างความหมายหรือตีความใหม่หรือไม่ อย่างไร

5. งานวิจัยชิ้นนี้ยังไม่ได้ศึกษาลักษณะการแสดง (Performance) ของเท่งตุ๊กที่สร้างการมีส่วนร่วมระหว่างเท่งตุ๊กและผู้ชม เช่น การเรียกชื่อผู้ชม การเล่นกับคนดู เป็นต้น เพราะหากเท่งตุ๊กสามารถสร้างการมีส่วนร่วมของผู้ชมเพิ่มมากขึ้น จะทำให้ผู้ชมมีความรู้สึกสนุกสนาน สร้างความเกี่ยวพัน (Involvement) ความประทับใจและสร้างการจดจำได้ดีกว่า ดังนั้น การวิจัยครั้งต่อไปจึงควรที่จะศึกษาลักษณะการแสดงเพื่อนำเสนอรูปแบบการแสดงที่เปิดโอกาสให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมมากขึ้น

# รายการอ้างอิง

**ภาษาไทย**


กาญจนา แก้วเทพ. สื่อส่องวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : มูลนิธิภูมิปัญญา, 2539.

กาญจนา แก้วเทพและคณะ. สื่อเพื่อชุมชน : การประมวลองค์ความรู้, กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2543.

กาญจนา แก้วเทพ. สื่อสารมวลชน : ทฤษฎีและแนวทางการศึกษา. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: เอดิสันเพรสโพรดักส์, 2543.

กาญจนา แก้วเทพ. ผู้หญิง/ ผู้ชาย : ที่บ้าน/ ที่สาธารณะ. ในสตรีศึกษา 2 ผู้หญิงกับประเด็นต่างๆ, หน้า 112-143. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมและประสานงานสตรีแห่งชาติ สำนักงานปลัดสำนักนายกรัฐมนตรี, 2544.

กาญจนา แก้วเทพ. ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา. กรุงเทพฯ : เอดิสันเพรสโพรดักส์, 2544.

กาญจนา แก้วเทพ. เมื่อสื่อส่องและสร้างวัฒนธรรม. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ศาลาแดง จำกัด, 2545.

กาญจนา แก้วเทพ. สื่อและวัฒนธรรมศึกษากับสังคมไทย. รัฐศาสตร์สาร ปีที่ 23 ฉบับที่ 3 (2545): หน้า 50 – 97.

กาญจนา แก้วเทพ. อีกครั้งกับเรื่องการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม. วารสารวิจัยสังคม ปีที่ 26 ฉบับที่ 2 (2546) : หน้า 101-135.

กาญจนา แก้วเทพ. บทส่งต่อนักคิด / นักปฏิบัติทางวัฒนธรรม. เอกสารประกอบการประชุมเวทีสร้างเสริมศักยภาพเครือข่ายแกนนำสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข : ภาคกลาง วันอังคารที่ 30 พฤศจิกายน 2547 ณ บ้านสวนเกษตร ตำบลลาดกระทิง อำเภอสนามชัยเขต จังหวัดฉะเชิงเทรา.

กาญจนา แก้วเทพ. วัฒนธรรมศึกษาเพื่อการวิเคราะห์สื่อมวลชนในยุคสังคมสารสนเทศ. รัฐศาสตร์สาร ปีที่ 25 ฉบับที่ 1 (2547) : หน้า 1-66.

กาญจนา แก้วเทพ. ไตร่ตรองและมองใหม่เมื่อจะใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา. ในสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข, หน้า 1-26. กรุงเทพฯ : โครงการสื่อพื้นบ้านเพื่อการสร้างเสริมสุขภาพชุมชน (สพส.), 2548 .

กาญจนา แก้วเทพและคณะ. สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนาภาพรวมจากงานวิจัย. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนสนับสนุนการวิจัย, 2548.

กาญจนา แก้วเทพและสุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์. กระบวนการสร้างสรรค์เพื่อสืบทอดวัฒนธรรม : ศึกษากรณีโครงการเท่งตุ๊กสุขที่ได้รำ. ในปฐมบทแห่งองค์ความรู้เรื่องสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข, หน้า 180-277. นนทบุรี : โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.), 2549.

กาญจนา แก้วเทพ. อนาคตอันเรืองรองของสื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา. ในปฐมบทแห่งองค์ความรู้เรื่องสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข, หน้า 58-91. นนทบุรี : โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.), 2549.

กาญจนา แก้วเทพ. โฟกัสแนวทางการวิจัยสื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนาชุมชนแบบเชิงรุก. ในการจัดการความรู้เบื้องต้นเรื่อง การสื่อสารชุมชน, หน้า 98-205. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์, 2551.

กาญจนา แก้วเทพ. 4 จังหวะก้าวเรื่อง “การสื่อสารชุมชน: องค์ความรู้และประสบการณ์จากบริบทสังคมไทย. เอกสารการประชุมวิชาการเสนอผลงานวิจัย “สื่อสารชุมชน: องค์ความรู้และประสบการณ์จากงานวิจัยในบริบทไทย” วันที่ 21-22 กรกฎาคม 2551 ณ ศูนย์ทรัพยากรการเรียนรู้สิรินธร มหาวิทยาลัยพายัพ.

กาญจนา แก้วเทพและสมสุข หินวิมาน. สายธารนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารการศึกษา. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์, 2551.

เกรียงศักดิ์ เชษฐพัฒนวนิช. ซอ : การแสดง การต่อสู้ และตัวตนของชาวบ้านเชียงใหม่. ในปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกุล (บรรณาธิการ), เจ้าแม่ คุณปู่ ช่างซอ ช่างฟ้อนและเรื่องอื่นๆว่าด้วยพิธีกรรมและนาฏกรรม, หน้า 67-108. กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน), 2546.

กำจร หลุยยะพงศ์. คู่มือพัฒนาคนดูศิลปะพื้นบ้าน (ฉบับศิลปินพื้นบ้าน). 21 ตุลาคม 2548. (อัดสำเนา)

ขนิษฐา นิลผึ้ง. การวิเคราะห์บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน : ศึกษากรณีงานปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2549.

ขวัญชัย หมื่นคำ. การวิเคราะห์การใช้สื่อหมอลำเพื่อการพัฒนาของหน่วยงานภาครัฐในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

ฆัสรา ขมะวรรณ. แนวความคิดของเรย์มอนด์ วิลเลียมส์ ในวัฒนธรรมศึกษาและการวิเคราะห์วัฒนธรรมบริโภค. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2537.

จันทิมา แสงเจริญ. ละครชาตรีเมืองเพชร. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

จันทร์เพ็ญ ชาติพันธ์. การรับข่าวสารทางด้านจริยธรรมจากสื่อพื้นบ้านประเภทซอของประชาชนใน อ.สันกำแพง จ.เชียงใหม่. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530.

จิตตนา หนูณะ. บทบาทและการเสื่อมสลายของรองเง็งตันหยง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2533.

ฉัตรทิพย์ นาถสุภาและพรพิไล เลิศวิชา. วัฒนธรรมหมู่บ้านไทย. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สร้างสรรค์, 2541.

ฉัตรทิพย์ นาถสุภา. วัฒนธรรมไทยกับขบวนการเปลี่ยนแปลงสังคม. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ชูชาติ พิณพาทย์. การสำรวจเพลงพื้นบ้านภาคตะวันออก. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2541.

ธีรเดช ชื่นประภานุสรณ์. การวิเคราะห์บทบาทและค่านิยมในสื่อพื้นบ้าน “ละครเสภาขุนช้างขุนแผน”. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

ธีรยุทธ ยวงศรี. ละครชาวบ้าน. ในปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (บรรณาธิการ), เบิกโรง: ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย, หน้า 47-74. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา, 2534.

เธียรชัย อิศรเดช. ตัวตนคนใต้ : นัยความหมายใต้พิธีโนราโรงครู. ในปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกุล (บรรณาธิการ), เจ้าแม่ คุณปู่ ช่างซอ ช่างฟ้อน และเรื่องอื่นๆว่าด้วยพิธีกรรมและนาฏกรรม, หน้า 109-140. กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน), 2546.

เธียรชัย อิศรเดช. รหัสสุนทรียะ การสื่อสารความงามในการแสดงพื้นบ้าน. เอกสารประการประชุมระดมความคิดของผู้ประสานงานภาคต่างๆ ในการผลักดันโครงการย่อยของ”กิจกรรมสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข” สนับสนุนโดย สำนักกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.) ในวันจันทร์ที่ 3 พฤษภาคม 2547 ณ โรงแรมมารวยการ์เด้น กรุงเทพฯ.

เธียรชัย อิศรเดช. ศักยภาพโนราในการพัฒนาท้องถิ่น. ในกาญจนา แก้วเทพ (บรรณาธิการ), สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา บทสังเคราะห์จากงานวิจัย, หน้า 86-119. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2548.

เธียรชัย อิศรเดช. สมรมวิถี : สังคมพื้นบ้านกับความหลากหลายทางวัฒนธรรม. ในปฐมบทแห่งองค์ความรู้เรื่องสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข, หน้า 92-129. นนทบุรี : โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.), 2549.

ณัฐมน บัวพรมมี. การใช้สื่อพิธีกรรมแซงซะนามเพื่อเสริมสร้างอัตลักษณ์ศักดิ์ศรีชาวไทโส้ บ้านโพนจาน อำเภอโพนสวรรค์ จังหวัดนครพนม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

ณรงฤทธิ์ ขตติโยและคณะ. สื่อพื้นบ้านเพื่อการสมานรอยร้าวชุมชน : กรณีศึกษาโครงการเทศน์มหาชาติเพื่อสร้างสุขภาวะชุมชน. ในกาญจนา แก้วเทพ (บรรณาธิการ), การจัดการความรู้เบื้องต้นเรื่อง การสื่อสารชุมชน, หน้า 390-461. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์, 2551.

นารีนารถ กิตติเกษมศิลป์. การเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับโรคเอดส์ผ่านสื่อพื้นบ้านเพลงซอ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. นาฏกรรมกับการสื่อความและอนาคต. ในปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (บรรณาธิการ), เบิกโรง : ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย, หน้า 150-164. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. ละครจากประชาชนสู่ราชสำนัก. ในดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม, หน้า 168-186. กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ จำกัด, 2535.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. ผีใครผีมัน. มติชนรายวัน (14 กุมภาพันธ์ 2540): หน้า 13.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. เอาดนตรีไทยลงจากหิ้ง. มติชนสุดสัปดาห์ (8-14 สิงหาคม 2551 ปีที่ 28 ฉบับที่ 1460): หน้า 90-92.

นิธิมา ชูเมือง. การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนราในสังคมไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

นภาภรณ์ หะวานนท์. วิธีวิทยาในการศึกษาปรากฏการณ์ความเข้มแข็งของชุมชน. เอกสารประกอบการสัมมนา องค์ความรู้ในเรื่องความเข้มแข็งของชุมชน : จากปรากฏการณ์สู่ทฤษฎีฐานราก จัดโดยโครงการพัฒนาดัชนีความเข้มแข็งของชุมชน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ณ โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า จ.นครนายก วันที่ 28 – 29 กุมภาพันธ์ 2543.

นิรันดร์ ภักดี. ภูมิปัญญาล้านนาและคุณค่ากลองแอว. ในเพลง ดนตรี ปริศนา ผ้าทอ: ภูมิปัญญาด้านการละเล่นและการช่าง, หน้า 67-108. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน), 2548.

นิยม ออไอศูรย์. การสืบทอดงานศิลปะผ้าทอของกลุ่มชนไทยทรงดำในจังหวัดเพชรบุรี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

ปพิชญา วรสารพิสุทธิ์. การสื่อสารเพื่อสร้างความสามัคคีของชุมชนผ่านการทำงานบนเครือข่ายการสื่อสารและสื่อพิธีกรรมบุญจุลกฐิน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

ปรมินทร์ จารุวร. การสืบทอดทำนองสวดและประเพณีสวดพระมาลัยที่บ้านหนองขาว จังหวัดกาญจนบุรี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. เบิกโรง : ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. ร่างในละครชาวบ้าน. ในเผยร่างพรางกาย : ทดลองมองร่างกายในศาสนา ปรัชญาการเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะและมานุษยวิทยา, หน้า 125-160. กรุงเทพ : โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2541.

ประดิษฐ์ อินทนิล, พิชัย เทพนิมิตและไพพรรณ อินทนิล. การศึกษารวบรวมการละเล่นพื้นบ้านดนตรีและฟ้อนรำภาคตะวันออก จังหวัดระยอง จันทบุรีและตราด. ชลบุรี : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ บางแสน, 2523.

ประภาศรี ศรีประดิษฐ์. ละครเท่งตุ๊กในจังหวัดจันทบุรี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

ประยุทธ วรรณอุดมและมงคล คำดวง. ศักยภาพและกลยุทธการสื่อสารเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นแบบสาระบันเทิงของหมอลำ. ในกาญจนา แก้วเทพ (บรรณาธิการ), สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา ภาพรวมจากงานวิจัย, หน้า 120-141. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2548.

ประเวศ วะสี. พุทธเกษตรกรรมกับศานติสุขของสังคมไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์หมอชาวบ้าน, 2530.

ปัทมา บุญอินทร์. การปรับตัวของเพลงพื้นบ้าน : ศึกษากรณีเพลงโคราช จังหวัดนครราชสีมา. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะสังคมศาสตร์และมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536.

ปรานี วงษ์เทศ. เพศสภาวะในสุวรรณภูมิ (อุษาคเนย์). กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน, 2549.

ปาริชาติ ยุทธะพาทีกุล. การเปิดรับข่าวสารด้านสาธารณสุขจากสื่อพื้นบ้านประเภทหนังตะลุงของประชาชนในเขต อ.เมือง จ. นครศรีธรรมราช. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชา

นิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

ปาริชาต เรืองวิเศษ, บรรณาธิการ. จันทบุรี. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สารคดี, 2538.

ปาริชาต สถาปิตานนท์และคณะ. การสื่อสารแบบมีส่วนร่วมและการพัฒนาชุมชน : จากแนวคิดสู่ปฏิบัติการวิจัยในสังคมไทย. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2549.

ปรีดา อัครจันทโชติ. สุนทรียรูปในสื่อสารการแสดง “งิ้ว” ของคนไทยในปัจจุบัน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวาทวิทยา คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

พรศักดิ์ พรหมแก้ว, บรรณาธิการ.ทีทรรศน์วัฒนธรรม. สงขลา: สถาบันทักษิณคดี มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2540

พิเชฐ สายพันธ์. นาฏกรรมสังคมในวัฒนธรรมแห่งการฟ้อนของชาวผู้ไท. ในปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกุล(บรรณาธิการ), เจ้าแม่ คุณปู่ ช่างซอ ช่างฟ้อนและเรื่องอื่นๆว่าด้วยพิธีกรรมและนาฏกรรม, หน้า 19-66. กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน), 2546.

พิมพร ชัยจิตร์สกุล. การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยของชุมชนอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยศึกษา มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2545.

พวงชมพู ไชยอาลา. การสื่อสารเพื่อการสืบทอดประเพณีบุญบั้งไฟในชุมชนชนบท. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

ภัสวลี นิติเกษตรสุนทร. เครือข่าย: อีกแนวทางหนึ่งในการสืบสานสื่อพื้นบ้าน. ในสื่อพื้นบ้านแข็งแกร่ง สุขภาวะชุมชนเข้มแข็ง, หน้า 76-121. กรุงเทพฯ : โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.), 2549.

มโณรส จันทร์พิทักษ์. การสื่อสารเพื่อการรื้อฟื้นและการสืบทอดการสวดสรภัญญะของบ้านใหม่สมบูรณ์ อำเภอหนองบุญมาก จังหวัดนครราชสีมา. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

รัตนวดี เศรษฐจิต. กลยุทธ์การสื่อสารในการใช้และขยายผลสื่อของเล่น- การละเล่นพื้นบ้านสู่การพัฒนาสุขภาวะเด็กและชุมชนบ้านหนองหล่ม ตำบลศรีบัวบาน อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

วราลี จิรชัยศรี. แนวทางการส่งเสริมและปรับประสานสื่อนาฏศิลป์ผ่านสื่อโทรทัศน์. วิทยานิพนธ์

ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

วิมาลา ศิริพงษ์. การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยในสังคมโดยปัจจุบัน ศึกษากรณีสกุลพาทยโกศล และสกุลศิลปะบรรเลง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534.

วิวัน สุขเจริญ. การสื่อสารเชิงสุนทรียะในละครซอสมัยใหม่ของชาวล้านนา. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวาทวิทยา คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ศรัณย์ ทองปาน. จับระบำรำเต้น เล่นสนุก. ในปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (บรรณาธิการ), เบิกโรง: ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย, หน้า 75-102. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา, 2534.

ศรัณยา สินสมรส. บทบาทที่เปลี่ยนแปลงไปของสื่อพื้นบ้านลิเกฮูลูที่มีต่อชุมชนใน 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

ศิรดา พงษ์ภมร. กระบวนการสื่อสารเพื่อการธำรงรักษาประเพณีรับบัวของ อ.บางพลี จ. สมุทรปราการ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ศิราพร ฐิตะฐาน. รามเกียรติ์ : ศึกษาในแง่การแพร่กระจายของนิทาน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2522.

ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง. ในท้องถิ่นมีนิทานและการละเล่น : การศึกษาคติชนในบริบททางสังคมไทย. กรุงเทพฯ : ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ สำนักพิมพ์มติชน, 2537.

ศิราพร ณ ถลาง. มองคติชนเห็นชาวบ้าน. กรุงเทพฯ : ศูนย์คติชนวิทยาและภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

ศิราพร ณ ถลาง. ทฤษฎีคติชนวิทยา : วิธีวิทยาในการวิเคราะห์ตำนาน – นิทานพื้นบ้าน. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ศรีปาน รัตติกาลชลากร. บทบาทของสื่อพื้นบ้านในวัฒนธรรมมอญในอ. พระประแดง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

ศรีศักร วัลลิโภดม. นาฏศิลป์ของชาวสยาม. ในปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (บรรณาธิการ), เบิกโรง: ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย, หน้า 1-20. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา, 2534.

ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม. ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น : แนวคิดและวิธีการ. ในจดหมายข่าว มูลนิธิเล็ก-ประไพ วิริยะพันธ์ ปีที่ 11 ฉบับที่ 63 พฤศจิกายน- ธันวาคม 2549: หน้า 3-5.

สนอง คลังพระศรี. หมอลำซิ่ง : กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีของหมอลำในภาคอีสาน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2541.

สมสุข หินวิมาน. สื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข : แนวคิดและความหมาย. ในสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข, หน้า 27-58. กรุงเทพฯ : โครงการสื่อพื้นบ้านเพื่อการสร้างเสริมสุขภาพชุมชน (สพส.), 2548

สมสุข หินวิมาน. ทฤษฎีสำนักวัฒนธรรมศึกษา. ในประมวลสาระชุดวิชา ปรัชญานิเทศศาสตร์และทฤษฎีการสื่อสาร, หน่วยที่ 8-15. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2548.

สมสุข หินวิมาน. การสื่อสารกับการสร้างเสริมศักดิ์ศรีแห่งสื่อพื้นบ้าน. ในสื่อพื้นบ้านแข็งแกร่ง สุขภาวะชุมชนเข้มแข็ง, หน้า 122-213. กรุงเทพฯ : โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข(สพส.), 2549.

สรัญพัฒน์ ตันสุขเกษม. การสื่อสารและการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมงานประเพณีแห่เทียนพรรษา จ.อุบลราชธานี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

สินีนารถ วิมุกตานนท์. การใช้สื่อหนังตะลุงเพื่อการพัฒนาของหน่วยงานภาครัฐในภาคใต้. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานิเทศศาสตรพัฒนาการ. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

สุกัญญา สมไพบูลย์. สัญนิยมในการสื่อสารการแสดง “ลิเก” ยุคโลกาภิวัฒน์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวาทวิทยา คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

สุกัญญา สุจฉายา. เพลงปฏิพากย์ : การศึกษาในเชิงวรรณคดีวิเคราะห์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2522.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน, 2532.

สุชาติ เถาทอง. ศิลปะวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่นภาคตะวันออก. กรุงเทพฯ ; โอเดียนสโตร์, 2544.

สุธาริณ คูณผล. บทสำรวจพื้นที่สาธารณะ. รัฐศาสตร์สาร ปีที่ 20 ฉบับที่ 3 (2541): หน้า 113-146.

สุมามาลย์ เรืองเดช. เพลงพื้นเมือจากพนมทวน. เอกสารการนิเทศการศึกษา ฉบับที่ 171. กรุงเทพฯ : หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู, 2519.

สุริยา สมุทคุปติ์. คนซิ่งอีสาน : ร่างกาย กามารมณ์ อัตลักษณ์ และเสียงสะท้อนของคนทุกข์ในหมอลำซิ่งอีสาน. นครราชสีมา: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2544.

สุวัฒน์ ญาณะโคและกาญจนา แก้วเทพ. ตีกลองอย่างไรให้ได้สุขภาวะที่ยั่งยืน. ในยึดหลักปักแน่นกับงานสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุขภาวะ, หน้า 160-216. กรุงเทพฯ : โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.), 2549

เสรี พงศ์พิศ. วัฒนธรรมพื้นบ้าน : รากฐานการพัฒนา. ในภูมิปัญญาชาวบ้านกับการพัฒนาชนบท. เล่มที่ 1. กรุงเทพฯ : มูลนิธิภูมิปัญญาและมูลนิธิหมู่บ้าน, 2536.

อดุลย์ ดวงดีทวีรัตน์. กินหอมต๋อมม่วน ความสุขที่กินได้: ผีปู่ย่า. ในสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข, หน้า 171-210. กรุงเทพฯ: โครงการสื่อพื้นบ้านเพื่อการสร้างเสริมสุขภาพชุมชน (สพส), 2548.

อดุลย์ ดวงดีทวีรัตน์และคณะ. แนวทางการเสริมสร้างและพัฒนาบทบาทของสื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนาชุมชน. ในกาญจนา แก้วเทพ (บรรณาธิการ), สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา ภาพรวมจากงานวิจัย, หน้า 142-179. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2548.

อมรา กล่ำเจริญ. ละครชาตรีในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. “พื้นที่” ในทฤษฎีสังคมศาสตร์. วารสารสังคมศาสตร์ ปีที่ 12 ฉบับที่ 2 (2543) : หน้า 65-101.

อานันท์ กาญจนพันธุ์. ทฤษฎีและวิธีวิทยาของการวิจัยวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2548

อำนวยวิทย์ ชูวงษ์. ระเบียบวิธีการวิจัยทางสังคมศาสตร์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: แพร่วิทยา, 2525.

**ภาษาอังกฤษ**

Bauman, R. Folklore, cultural performances, and popular entertainments : A communications – centered handbook. New York: Oxford University Press, 1992.

Dorson, R. M. Folklore and fakelore. USA: Harvard College, 1976.

Durkheim, E. The elementary forms of the religious life. London : Allen & Unwin, 1915.

Foster, G. M. Traditional cultures: and the impact of technological change. New york: Harpers @ Row, 1962.

Jayaweera, N. Folk media and development communication : Myths and realities. Manila, Phillipines: Asian Social Institute, 1996.

Seal, G. The hidden culture. Melbourne: Oxford University Press, 1989.

Thompson, J. B. Ideology and modern culture. Cambridge : Polity Press, 1989.

UNESCO. Folk media, mass media in family planning. Expert Group Meeting IPPF/ UNESCO, London 20 – 24 Nov 1972.

UNESCO. Folk media, mass media in population communication. France, The Workshop of UNESCO, 1982.

Victor, T. V. Using traditional media in environmental communication. The Asian Mass Communication Research and Information Centre, Singapore : Kefford Press, 1989.

Valbuena, V.T. Phillippine folk media in development communication. Singapore: Mass Commincation Research & Information Centre (AMIC), 1986.

# ภาคผนวก

**ภาพป้าสาคร ชำนาญชลและป้าอำนวย สุธาโร**

**ป้าสาคร ชำนาญชล เจ้าของคณะเท่งตุ๊ก “สองพี่น้อง”**

**ป้าอำนวย สุธาโร เจ้าของคณะเท่งตุ๊ก “เท่งตุ๊ก บ้านเจ้าหลาว”**

**ภาพกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กของป้าอำนวย สุธาโร**

การประกวดท่ารำขั้นพื้นฐาน ณ บริเวณศาลเจ้าพ่อหัวแหลม วันที่ 26 เมษายน 48

**โฉมหน้านักดนตรีรุ่นใหม่ของคณะป้าอำนวย สุธาโร ถ่ายเมื่อวันที่ 26 เมษายน 48**
**ภาพกระบวนการสืบทอดเท่งตุ๊กของป้าอำนวย สุธาโร**

**สิ่งของบูชาครูก่อนจะแสดง ของคณะป้าอำนวย สุธาโร**

**การไหว้ครูเพื่อบอกครูก่อนเริ่มฝึกซ้อม**

**ภาพกิจกรรมการสืบทอดเท่งตุ๊กของป้าสาคร ชำนาญชล**

**การแสดงของคณะป้าสาคร ชำนาญชลที่บ้านโขมง เมื่อวันที่ 1 มีนาคม 50**

**พิธีการไหว้ครู ณ บ้านป้าสาคร วันที่ 12 เมษายน 2550**

**ภาพกิจกรรมของนิสิต ม.บูรพาที่จัดร่วมกับเท่งตุ๊กของป้าอำนวย สุธาโร**

นิสิต ม.บูรพามาฝึกแสดงเท่งตุ๊กที่บ้านป้าอำนวย เดือนกันยายน 2550

การแสดงเท่งตุ๊ก เรื่อง สังข์ทองตอนรจนาเลือกคู่ของนิสิตม.บูรพา
ณ มหาวิทยาลัย เดือนกันยายน 2550
ภาพกิจกรรมของนิสิต ม.บูรพาที่จัดร่วมกับเท่งตุ๊กของป้าอำนวย สุธาโร

**นิสิตชมรมสื่อพื้นบ้าน ม.บูรพาลงพื้นที่เก็บข้อมูลเท่งตุ๊ก**
**เดือนเมษายน 2548**

**นิสิตชมรมสื่อพื้นบ้าน ม.บูรพาจัดค่ายเพื่อมาเรียนรู้เท่งตุ๊ก**
**ณ บ้านป่าอำนวย สุธาโร เดือนมีนาคม 2549**

# ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์ เกิดวันที่ 4 สิงหาคม 2515 สำเร็จการศึกษานิเทศศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับสอง) สาขาการประชาสัมพันธ์ และนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขานิเทศศาสตรพัฒนาการ จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเข้าศึกษาต่อนิเทศศาสตรดุษฎีบัณฑิต ด้วยทุนโครงการผลิตและพัฒนาอาจารย์ ของสำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษา (สกอ.) ภายใต้ความต้องการของภาควิชานิเทศศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ทั้งนี้ระหว่างศึกษาได้รับทุนสนับสนุนจากคณะนิเทศศาสตร์ไปนำเสนองานวิจัยเรื่อง The Empowerment of the Local Media for Strengthening the Community: A Case Study of "Teng- Took" ใน Community Communication Section ใน IAMCR CAIRO: 25th Conference and General Assembly ณ American University of Cairo ณ กรุงไคโร ประเทศอียิปต์ ระหว่างวันที่ 23 – 28 กรกฎาคม 2549

ปัจจุบัน ดำรงตำแหน่งอาจารย์ภาควิชานิเทศศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา