คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

SOUNDS from the Fields

เสียงจากสนาม



เมธี พันธุ์วราทร

Sounds from the Fields: เสียงจากสนาม

โดย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมธี พันธุ์วราทร

ได้รับการสนับสนุนการตีพิมพ์เผยแพร่จากโครงการผลิตหนังสือ ตำรา เอกสารคำสอน และเอกสารประกอบการสอน ประจำปีงบประมาณ 2569

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

Sounds from the Fields: เสียงจากสนาม

ผู้เขียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมธี พันธุ์วราทร

จัดทำโดย ฝ่ายวิจัยและนวัตกรรมการศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

พิมพ์ครั้งที่ 1

ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาคุณภาพผลงาน

ศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์

รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู

รองศาสตราจารย์ ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์

และคณะกรรมการประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จำนวนหน้า: 134 หน้า

ปีที่พิมพ์: พุทธศักราช 2569

ออกแบบปก: ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมธี พันธุ์วราทร

งบประมาณสนับสนุน: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ISBN (E-book): 978-616-296-341-4

คำนำ

หนังสือเล่มนี้เกิดขึ้นจากการทำงานภาคสนาม การสอน และการใคร่ครวญเชิงวิชาการในสาขามานุษย-ดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) ตลอดหลายปีที่ผ่านมา ประสบการณ์เหล่านี้ทำให้ผู้เขียนตระหนักว่า การศึกษาดนตรีมิได้สิ้นสุดลงที่การวิเคราะห์บทเพลง เครื่องดนตรี หรือโครงสร้างทางดนตรี หากยังนำไปสู่การทำความเข้าใจวิถีชีวิต ความเชื่อ ความสัมพันธ์ และวัฒนธรรมของผู้คนที่ดำรงอยู่ผ่านเสียง

แม้องค์ความรู้ด้านมานุษยดุริยางควิทยาจะอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับสังคม วัฒนธรรม และชีวิตมนุษย์ไว้อย่างลุ่มลึก แต่เมื่อผู้เขียนกลับมาทบทวนประสบการณ์จากการทำงานภาคสนาม คำถามหนึ่งยังคงเกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำเล่า คือ

การฟังจะนำไปสู่ความเข้าใจต่อดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรมได้อย่างไร

คำถามนี้มิได้เกิดจากความต้องการเสนอทฤษฎีใหม่เพื่อแทนที่องค์ความรู้เดิม หากเกิดจากความพยายามทำความเข้าใจกระบวนการที่เชื่อมโยงสิ่งที่ได้ยินกับความหมายที่ค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นระหว่างผู้ฟัง เสียง และบริบทแวดล้อม ผู้เขียนพบว่า ความหมายของเสียงมิได้เกิดจากตัวเสียงเพียงอย่างเดียว หากเกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ระหว่างเสียง บริบท และผู้ฟังที่กำลังทำความเข้าใจเสียงนั้น

จากคำถามดังกล่าว หนังสือ *Sounds from the Fields: เสียงจากสนาม* จึงเสนอข้อคิดสำคัญว่า การทำความเข้าใจเสียงมิได้เกิดจากการฟังเพียงอย่างเดียว หากเกิดจากการฟังที่เชื่อมโยงสิ่งที่ได้ยินเข้ากับบริบทหลายมิติจนก่อรูปเป็นความเข้าใจต่อดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรม ผู้เขียนเรียกกระบวนการนี้ว่า **การฟังเชิงบริบท (contextual listening)** และใช้แนวคิดดังกล่าวเป็นแกนกลางในการอธิบาย **กระบวนการทำความเข้าใจเสียง (a process of understanding sound)**

ตลอดทั้งเล่ม ผู้อ่านจะได้พบกับการทบทวนพัฒนาการทางความคิดในมานุษยดุริยางควิทยา การอภิปรายแนวคิดสำคัญเกี่ยวกับเสียงและการฟัง การนำเสนอแนวคิดการฟังในฐานะกระบวนการสร้างความรู้ โดยใช้ **Field-based learning model** ตลอดจนการสังเคราะห์เป็นข้อเสนอเรื่อง **กระบวนการทำความเข้าใจเสียง** ผ่านกรณีศึกษาจากการทำงานภาคสนาม ทั้งหมดนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงให้เห็นว่า ความเข้าใจต่อดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรม มิได้เกิดขึ้นในทันที หากค่อย ๆ ก่อรูปผ่านการเชื่อมโยงสิ่งที่ได้ยินเข้ากับบริบทหลายมิติอย่างต่อเนื่อง

อย่างไรก็ตาม หนังสือเล่มนี้มิได้มุ่งสอนให้ผู้อ่านรู้จักดนตรีมากขึ้น หากชวนให้ผู้อ่านเรียนรู้ที่จะฟังเพื่อทำความเข้าใจดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรมในอีกมิติหนึ่ง เพราะผู้เขียนเชื่อว่า เมื่อวิธีการฟังเปลี่ยนไป

ความเข้าใจต่อเสียงย่อมเปลี่ยนแปลงตาม และเมื่อความเข้าใจเปลี่ยนไป โลกที่เราได้ยินก็อาจไม่เหมือนเดิมอีกต่อไป

หากหนังสือเล่มนี้จะมีคุณูปการประการใด ผู้เขียนหวังว่า อย่างน้อยที่สุด หนังสือเล่มนี้จะทำให้ผู้อ่านกลับมาตั้งคำถามต่อวิธีการฟังของตนเอง และค้นพบว่า การฟังมิใช่เพียงจุดเริ่มต้นของการศึกษาดนตรี หากเป็นกระบวนการที่นำไปสู่ความเข้าใจต่อดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรม ซึ่งสามารถพัฒนา เปลี่ยนแปลง และลุ่มลึกขึ้นได้ตลอดเวลา

กิตติกรรมประกาศ

หนังสือเล่มนี้ค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นจากการเดินทางทางความคิดและประสบการณ์ภาคสนามตลอดหลายปีที่ผ่านมา ผู้เขียนตระหนักดีว่า งานชิ้นนี้มิอาจเกิดขึ้นได้โดยลำพัง หากเกิดจากความเมตตา ความไว้วางใจ และการสนับสนุนจากผู้คนจำนวนมาก ผู้เขียนขอกราบขอบพระคุณครูอาจารย์ทุกท่าน ผู้ประสิทธิ์ประสาทความรู้และถ่ายทอดทั้งวิธีคิด ความเข้มงวดทางวิชาการ และจริยธรรมของการเป็นนักวิชาการ รากฐานที่ท่านวางไว้ทำให้ผู้เขียนเรียนรู้ว่า การศึกษาดนตรีมิใช่เพียงการวิเคราะห์โครงสร้างเสียง หากคือการเข้าใจมนุษย์ ความสัมพันธ์ และโลกทัศน์ที่เสียงช่วยก่อรูปขึ้น

ขอแสดงความขอบคุณต่อนักวิชาการผู้บุกเบิกแนวทางการศึกษา Ethnomusicology ทั้งในระดับสากลและในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ผู้เปิดพื้นที่ทางความคิดให้ศาสตร์นี้เติบโตอย่างลุ่มลึก รวมถึงนักวิชาการร่วมสมัยซึ่งงานของท่านเป็นแรงบันดาลใจและเป็นฐานคิดสำคัญที่ผู้เขียนได้นำมาพิจารณา สังเคราะห์ และต่อยอดในหนังสือเล่มนี้ ผู้เขียนขอขอบคุณเพื่อนร่วมงานและเครือข่ายวิชาการทุกท่าน ที่ร่วมแลกเปลี่ยน สนทนา และให้ข้อเสนอแนะอย่างจริงใจ หลายบทสนทนาในห้องเรียน ห้องประชุม และในสนาม ได้ช่วยขัดเกลาแนวคิดเรื่อง “การฟังในฐานะญาณวิทยา” ให้มีความชัดเจนและรอบคอบยิ่งขึ้น เหนือสิ่งอื่นใด ผู้เขียนขอขอบคุณชุมชนภาคสนามทุกแห่งที่เปิดพื้นที่ให้เข้าไปเรียนรู้ รับฟัง และมีส่วนร่วม ความเอื้อเฟื้อ ความไว้วางใจ และการแบ่งปันประสบการณ์ของทุกท่านทำให้ผู้เขียนตระหนักอยู่เสมอว่า เสียงมิได้เป็นเพียงข้อมูลทางวิชาการ หากเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต ความทรงจำ และความศรัทธาของผู้คน หนังสือเล่มนี้จึงเป็นหนี้บุญคุณต่อทุกชุมชนที่ยินยอมให้ผู้เขียนได้เข้าไปอยู่ร่วม ฟัง และเรียนรู้ด้วยความเคารพ

ขอขอบคุณครอบครัว ผู้เป็นกำลังใจอันมั่นคงและอบอุ่น ที่คอยสนับสนุนและเข้าใจในเส้นทางการทำงานทางวิชาการ ความรักและความอดทนของท่านทำให้การเดินทางครั้งนี้ดำเนินไปได้อย่างไม่สะดุด

ท้ายที่สุด ผู้เขียนขอขอบคุณคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่มอบทุนสนับสนุนการผลิตหนังสือเล่มนี้ การสนับสนุนในครั้งนี้มิได้เป็นเพียงการเอื้อเฟื้อด้านงบประมาณ หากเป็นกำลังใจสำคัญที่ทำให้การทำงานทางวิชาการสามารถเผยแพร่สู่สาธารณะได้อย่างสมบูรณ์

สารบัญ

คำนำ

กิตติกรรมประกาศ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ภูมิหลังของปัญหา 1

1.2 การฟังในฐานะจุดเริ่มต้นของความเข้าใจ 3

1.3 วัตถุประสงค์ของหนังสือ 4

1.4 ขอบเขตการศึกษาและกรณีภาคสนาม 5

1.5 แนวคิดและข้อเสนอของหนังสือ 6

1.6 โครงสร้างหนังสือ 9

บทที่ 2 พัฒนาการทางแนวคิดในมานุษยดุริยางควิทยา 12

2.1 ดนตรีในฐานะวัฒนธรรมของมนุษย์ 12

2.2 พัฒนาการของมานุษยดุริยางควิทยา: From Comparative Musicology to Reflexive Turn 14

2.2.1 ยุค Comparative Musicology: การจัดหมวดหมู่เสียงของโลก 14

2.2.2 Alan P. Merriam และการวางฐานมานุษยวิทยา 16

2.2.3 Cultural Turn และ Performance Turn 17

2.2.4 Reflexive Turn: การสะท้อนตนในสนาม 18

2.2.5 จากศาสตร์สู่การเรียนรู้ร่วม 20

2.3 ทฤษฎีร่วมสมัยว่าด้วยเสียง: Soundscape, Musicking and Acoustemology 21

2.3.1 Soundscape: เสียงในฐานะภูมิทัศน์ 21

2.3.2 Musicking: ดนตรีในฐานะความสัมพันธ์ 22

2.3.3 Acoustemology: การรู้โลกผ่านเสียง 23

2.3.4 การบูรณาการแนวคิด: เสียงในฐานะพื้นที่ของความสัมพันธ์และความรู้ 24

2.4 Emic–Etic และ Reflexivity: การมองโลกจากภายในและภายนอก 26

2.4.1 Emic และ Etic: สองมุมมองของการเข้าใจ 26

2.4.2 Emic–Etic กับ Insider–Outsider 28

2.4.3 Reflexivity: การสะท้อนตนในกระบวนการฟัง 28

2.4.4 การบูรณาการ Emic–Etic กับ Reflexivity 29

2.5 พิธีกรรม การแสดง และความหมาย (Ritual, Performance, and Meaning) 30

2.6 สังเคราะห์: จากแนวคิดว่าด้วยเสียงสู่การฟังเชิงบริบท (Contextual listening) 32

บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัยและการเรียนรู้ภาคสนาม 39

3.1 งานภาคสนามในมานุษยดุริยางควิทยาเอเชียตะวันออกเฉียงใต้: จาก José Maceda สู่การเรียนรู้ผ่านเสียง 39

3.2 วิธีวิทยาการฟังในสนาม: จากการบันทึกสู่การมีส่วนร่วม 40

3.2.1 การฟังในฐานะการรับรู้บริบท 41

3.2.2 การฟังในฐานะการมีส่วนร่วม 41

3.2.3 การฟังในฐานะการสะท้อนตน 41

3.2.4 การฟังในฐานะกระบวนการเรียนรู้ 42

3.3 Field-Based Learning Model: การเรียนรู้ผ่านการฟังในสนาม 43

3.3.1 มิติการรับรู้ (Perceptual Dimension) 44

3.3.2 มิติการตีความ (Interpretive Dimension) 45

3.3.3 มิติการสะท้อนกลับ (Reflexive Dimension) 46

3.3.4 การทำงานร่วมกันของทั้งสามมิติ 47

บทที่ 4 เสียงในภาคสนาม: การฟัง ความสัมพันธ์ และความหมาย 52

4.1 เท้อยลีเตอว: เสียง พิธีกรรม และการเข้าจังหวะร่วมกัน 52

4.1.1 โครงสร้างและบริบทการแสดง 52

4.1.2 โครงสร้างดนตรีและระบบเสียง 62

4.1.3 โครงสร้างเสียงในฐานะกลไกของความสัมพันธ์ 65

4.1.4 การฟังจากภายใน: การเคลื่อนตำแหน่งของผู้วิจัย 65

4.2 เสียงแห่งความทรงจำ: โกงสโกและทัมมิงในพิธีศพเขมร 67

4.2.1 บริบทและความต่อเนื่องทางประวัติศาสตร์ 67

4.2.2 โครงสร้างวงและระบบเสียง 70

4.2.3 เวลาเชิงพิธีกรรมและความทรงจำร่วม 79

4.3 เสียงกับบทกลอน: หมอลำและการประกอบสร้างอัตลักษณ์ 80

4.3.1 เสียงและภาษาในโครงสร้างการลำ 80

4.3.2 พื้นที่สาธารณะและการประกาศอัตลักษณ์ 82

4.3.3 การถอดเสียง การแปล และการจัดวางความหมาย 84

4.4 เสียงแห่งการอยู่ร่วม: จากพิธีกรรมสู่พื้นที่สาธารณะ 87

4.4.1 การฟังในฐานะกระบวนการเรียนรู้ 89

4.4.2 เสียงในฐานะความสัมพันธ์ 89

บทที่ 5 จากเสียงสู่ความเข้าใจ: กระบวนการทำความเข้าใจเสียง 93

5.1 จากสนามสู่กระบวนการทำความเข้าใจเสียง 94

5.2 กระบวนการทำความเข้าใจเสียงผ่านการฟังเชิงบริบท 95

5.3 การฟังเชิงบริบทในฐานะการปฏิบัติทางญาณวิทยา 97

5.3.1 การฟังผ่านร่างกาย (Embodied Listening) 97

5.3.2 การฟังผ่านความสัมพันธ์ (Relational Listening) 97

5.3.3 การฟังอย่างมีจริยธรรม (Ethical Listening) 98

5.4 นัยต่อทฤษฎีและวิธีวิทยาในมานุษยดุริยางควิทยา 100

5.4.1 จาก “ดนตรีในฐานะวัตถุ” สู่ “เสียงในฐานะเหตุการณ์” 100

5.4.2 จาก “ภาคสนามในฐานะแหล่งข้อมูล” สู่ “ภาคสนามในฐานะพื้นที่เปลี่ยน กรอบคิดของผู้วิจัย” 100

5.4.3 จาก “Emic–Etic แบบคู่ตรงข้าม” สู่ “การเคลื่อนไหวเชิงสัมพันธ์” 101

5.4.4 จาก Music in Culture สู่ Music as Culture: การเคลื่อนจุดยืนทางญาณวิทยา 101

5.5 การฟังเชิงบริบทกับอนาคตของมานุษยดุริยางควิทยาและการศึกษาดนตรี 103

บทที่ 6 จากเสียงสู่ความเข้าใจ: บทสรุปและข้อเสนอ 106

6.1 จากคำถามสู่ข้อเสนอ 106

6.2 สิ่งที่ค้นพบจากการศึกษา 107

6.3 องค์ความรู้ใหม่ของหนังสือ 109

6.4 ข้อเสนอสำหรับการศึกษามานุษยดุริยางควิทยาและการศึกษาดนตรี 112

6.5 การฟังเชิงบริบทกับอนาคตของมานุษยดุริยางควิทยา 114

6.6 ข้อเสนอหลักของหนังสือ 115

บรรณานุกรม 119

อภิธานศัพท์ 122

ดัชนี 127

ประวัติผู้เขียน 133

สารบัญภาพ

ภาพประกอบที่ 1 การเปลี่ยนแปลงกระบวนทัศน์ทางมานุษยดุริยางควิทยา 2

(Paradigm Shift in Ethnomusicology)

ภาพประกอบที่ 2 กรอบแนวคิดของหนังสือ (Conceptual Structure of the Book) 8

ภาพประกอบที่ 3 กระบวนการหมุนเวียนของการสืบค้นทางวิชาการ 10

(Cyclical Process of Academic Inquiry)

ภาพประกอบที่ 4 แบบจำลอง Field-Based Learning Model 35

ภาพประกอบที่ 5 การเคลื่อนเชิงหมุนเวียนของกระบวนการเรียนรู้ 48

(Cyclical Movement of Learning Process)

ภาพประกอบที่ 6 เท้อยลีเตอวหมู่ละในงานบุญกินข้าวใหม่ ณ ลานหมู่บ้านกองม่องทะ 54

ภาพประกอบที่ 7 การแสดงเท้อยลีเตอวกะเฉะ ในลานหมู่บ้านกองม่องทะ 55

ภาพประกอบที่ 8 ปาตาล่า 56

ภาพประกอบที่ 9 ปาตาล่า 56

ภาพประกอบที่ 10 เมตารี่ 57

ภาพประกอบที่ 11 เมตารี่ 57

ภาพประกอบที่ 12 จะโค้ว 58

ภาพประกอบที่ 13 จะโค้ว 58

ภาพประกอบที่ 14 วาเละเคาะ จี 59

ภาพประกอบที่ 15 วาเละเคาะ จี 59

ภาพประกอบที่ 16 วงดนตรีประกอบการแสดงเท้อยลีเตอว 60

ภาพประกอบที่ 17 วงดนตรีประกอบการแสดงเท้อยลีเตอว 60

ภาพประกอบที่ 18 ลายมือบทขับร้อง เท้อยลีเตอวหมู่ละ บทที่ 1 “กาหละ” 61

ภาพประกอบที่ 19 นายทุ้งคี่ย (ซ้าย) ขับร้อง และนายจี้หวี (ขวา) ดีดเมตารี่ 62

การบันทึกเสียงเท้อยลีเตอวสาละโผล่ว

ภาพประกอบที่ 20 การบันทึกเสียงการแสดงเท้อยลีเตอวหม่องเยิว 62

ภาพประกอบที่ 21 แผนภาพโครงสร้างบทเพลงเท้อยลีเตอวสาละโผล่ว 63

ภาพประกอบที่ 22 ตัวอย่างการถอดโน้ตทำนองเท้อยลีเตอวสาละโผล่ว 64

ภาพประกอบที่ 23 ผู้วิจัยขณะสัมภาษณ์ นางมะเน่งจอ ช่วยบำรุงวงศ์ 66

ภาพประกอบที่ 24 ภาพจำหลักวงดนตรี ปรากฏการบรรเลงฆ้องราง บนระเบียงคดปราสาทนครวัด 68

ภาพประกอบที่ 25 ภาพจำหลักการบรรเลงฆ้องราง บนระเบียงคดปราสาทนครวัด 69

ภาพประกอบที่ 26 ภาพการบรรเลงวงโกงสกอวงทัมมิง ในงานศพ 70

ภาพประกอบที่ 27 โกง เดาะ ปี 71

ภาพประกอบที่ 28 โกง วง จ็อมเนต แข 72

ภาพประกอบที่ 29 สโก ธม มวย 73

ภาพประกอบที่ 30 ซรอไล 74

ภาพประกอบที่ 31 ครูอม มงกุล ขณะอธิบายรายละเอียดของวงโกงสกอ 74

ภาพประกอบที่ 32 การจัดวงโกงสกอ 75

ภาพประกอบที่ 33 ตัวอย่างการบันทึกโน้ตทำนองเพลงตรอเปียงเปียย 78

ภาพประกอบที่ 34 บทขับหมอลำบ้านซอก 81

ภาพประกอบที่ 35 ตัวอย่างการถอดโน้ตทำนองแคนลายบ้านซอก 82

ภาพประกอบที่ 36 คณะหมอลำรัศมีขณะขับลำ 83

ภาพประกอบที่ 37 สมาชิกคณะหมอลำรัศมี 83

ภาพประกอบที่ 38 กรอบความสัมพันธ์เชิงเปรียบเทียบ (Comparative Relational Framework) 90

ภาพประกอบที่ 39 แบบจำลองการเรียนรู้เชิงพื้นที่ในฐานะโครงสร้างเชิงญาณวิทยา 96

(Field-Based Learning Model as Epistemic Structure)

ภาพประกอบที่ 40 ลำดับชั้นของการฟัง (Three Layers of Disciplinary Listening) 99

ภาพประกอบที่ 41 การสังเคราะห์กระบวนทัศน์ในมานุษยดุริยางควิทยา 103

(Synthesis of Paradigm Shifts in Ethnomusicology)

ภาพประกอบที่ 42 แผนภาพแสดงความสัมพันธ์ของข้อค้นพบจากการศึกษา 109

ภาพประกอบที่ 43 การสังเคราะห์ข้อเสนอหลักของหนังสือ 112

สารบัญตาราง

ตาราง 1 ข้อเสนอเชิงทฤษฎีของหนังสือ (Theoretical Contributions of This Book) 5

ตาราง 2 ฐานข้อมูลภาคสนามและกรณีศึกษา 6

ตาราง 3 กรอบแนวคิดของหนังสือ 7

ตาราง 4 การเปลี่ยนคำถามในพัฒนาการมานุษยดุริยางควิทยา 21

ตาราง 5 การขยายขอบเขตของคำว่าเสียง 25

ตาราง 6 มุมมอง Emic – Etic 27

ตาราง 7 มิติการเรียนรู้ในการทำงานภาคสนามผ่านการฟัง 42

ตาราง 8 การจำแนกประเภทของเท้อยลีเตอว 53

ตาราง 9 การเปลี่ยนแปลงกรอบการทำความเข้าใจเสียงในมานุษยดุริยางควิทยา 94

ตาราง 10 การเปรียบเทียบกรอบ music in culture และ music as culture 102

ตาราง 11 การสังเคราะห์องค์ความรู้จากการศึกษา 111

บทที่ 1

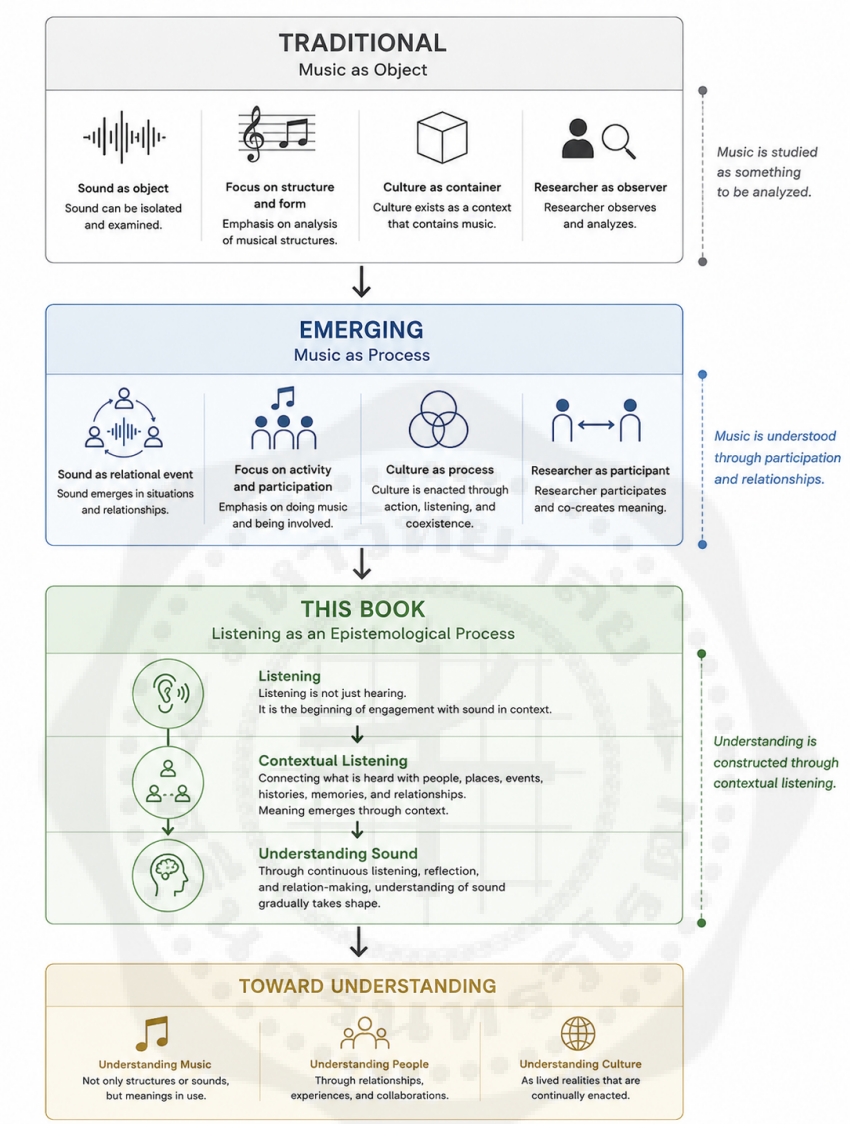
บทนำ

มานุษยดุริยางควิทยามักถูกเข้าใจในฐานะศาสตร์ที่ศึกษาดนตรีในบริบทของวัฒนธรรมต่างๆ อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาอย่างใกล้ชิด การทำงานของศาสตร์มิได้เกิดขึ้นจากการวิเคราะห์เสียงเพียงอย่างเดียว หากเกิดขึ้นจากกระบวนการฟังที่ทำให้เสียงเหล่านั้นถูกจัดวางอยู่ภายใต้กรอบความหมายทางสังคมและวัฒนธรรม บทนี้ตั้งคำถามต่อจุดตั้งต้นของศาสตร์ โดยเสนอว่าการฟังมิใช่เพียงเครื่องมือเก็บข้อมูล หากเป็นกระบวนการที่ก่อให้เกิดความรู้เกี่ยวกับดนตรีและวัฒนธรรม การจัดวางมานุษยดุริยางควิทยาใหม่จึงมิได้เริ่มจากการเปลี่ยนวัตถุศึกษา หากเริ่มจากการพิจารณาเงื่อนไขของการรู้ผ่านเสียง การจัดวางดังกล่าวทำให้ดนตรีถูกทำความเข้าใจในฐานะองค์ประกอบภายในวัฒนธรรม มากกว่าการพิจารณาว่าดนตรีเป็นพลังที่มีส่วนสร้างและเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม

1.1 ภูมิหลังของปัญหา

นักมานุษยดุริยางควิทยาได้พัฒนากรอบคิดเพื่อทำความเข้าใจดนตรีในบริบทวัฒนธรรมมาอย่างต่อเนื่อง จากการจัดจำแนกระบบเสียงและโครงสร้างทำนอง ไปสู่การวิเคราะห์บทบาทของดนตรีในระบบความเชื่อ พิธีกรรม และโครงสร้างสังคม ในช่วงเริ่มต้นของศาสตร์ การศึกษาดนตรีต่างวัฒนธรรมมักดำเนินไปในกรอบ comparative musicology ซึ่งเน้นการจำแนกและเปรียบเทียบระบบเสียงในเชิงโครงสร้างมากกว่าบริบททางสังคม (Nettl, 2005) จุดเปลี่ยนสำคัญประการหนึ่งคือข้อเสนอของ Alan P. Merriam (1964) ซึ่งวางกรอบ “music in culture” โดยเสนอว่าการศึกษาดนตรีจำเป็นต้องพิจารณาควบคู่กันทั้งมิติแนวคิด (concept) พฤติกรรม (behavior) และเสียง (sound)

กรอบดังกล่าวช่วยให้ดนตรีถูกเข้าใจในมิติทางสังคมอย่างเป็นระบบ อย่างไรก็ตาม แม้แนวคิด music in culture จะขยายขอบเขตการวิเคราะห์ออกจากโครงสร้างเสียงเพียงอย่างเดียว แต่ยังตั้งอยู่บนสมมติฐานว่าวัฒนธรรมเป็นกรอบที่มีอยู่ก่อน และดนตรีเป็นองค์ประกอบภายในกรอบนั้น เสียงจึงมักถูกจัดวางในฐานะสิ่งที่สะท้อนหรือแสดงออกถึงโครงสร้างทางสังคม มากกว่าจะถูกพิจารณาในฐานะกระบวนการที่ก่อรูปโครงสร้างเหล่านั้นในระดับประสบการณ์



ภาพประกอบที่ 1 การเปลี่ยนแปลงกระบวนทัศน์ทางมานุษยดุริยางควิทยา

(Paradigm Shift in Ethnomusicology)

ที่มา: ผู้เขียน

แม้ว่าพัฒนาการดังกล่าวจะทำให้มานุษยดุริยางควิทยาเข้าใจดนตรีในฐานะกิจกรรมทางสังคมได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น แต่คำถามหนึ่งยังได้รับการกล่าวถึงค่อนข้างน้อย คือ “กระบวนการที่ผู้วิจัยสร้างความเข้าใจต่อเสียงในระหว่างการทำงานภาคสนามเกิดขึ้นได้อย่างไร” งานจำนวนมากอธิบายว่าดนตรีมีความหมายอย่างไรในวัฒนธรรม แต่กล่าวถึงน้อยว่าความเข้าใจต่อความหมายนั้นค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านประสบการณ์การฟังอย่างไร

ในภาคสนาม ข้อจำกัดดังกล่าวปรากฏชัดเมื่อผู้วิจัยพบว่า ความเข้าใจเกี่ยวกับเสียงมิได้เกิดจากการวิเคราะห์เชิงโครงสร้างหรือเชิงบริบทเพียงอย่างเดียว หากค่อย ๆ ก่อตัวผ่านการฟังซ้ำ การมีส่วนร่วม และการปรับตำแหน่งแห่งที่ของตนเองเมื่อลงภาคสนาม (Positionality) ภายในความสัมพันธ์ที่กำลังดำเนินอยู่ การฟังจึงมิใช่เพียงขั้นตอนก่อนการตีความ หากเป็นเงื่อนไขที่ทำให้การตีความเป็นไปได้

คำถามสำคัญจึงมิใช่เพียงว่า

ดนตรีมีความหมายอย่างไรในวัฒนธรรม

แต่คือ

การฟังในสนามทำให้ความรู้เกี่ยวกับดนตรีและวัฒนธรรมก่อรูปขึ้นอย่างไร

การตั้งคำถามเช่นนี้นำไปสู่การขยับจากกรอบ music in culture ไปสู่การมองดนตรีในฐานะกระบวนการที่ทำให้ความสัมพันธ์ เวลา และอัตลักษณ์ถูกทำให้รับรู้ได้ในประสบการณ์ กล่าวอีกนัยหนึ่ง ดนตรีมิได้อยู่ “ใน” วัฒนธรรมเท่านั้น หากทำงาน “เป็น” วัฒนธรรมในเชิงปฏิบัติการ (Feld, 2012) บทนี้จึงมิได้มุ่งทบทวนพัฒนาการของศาสตร์ในเชิงประวัติศาสตร์เพียงอย่างเดียว หากใช้พัฒนาการดังกล่าวเป็นฐานในการตั้งคำถามต่อกระบวนการทำความเข้าใจเสียง ซึ่งนำไปสู่การตั้งข้อเสนอว่าการฟังมิใช่เพียงวิธีการเก็บข้อมูล หากเป็นกระบวนการสร้างความรู้ (an epistemological process) ที่ทำให้ความเข้าใจเกี่ยวกับเสียง ผู้คน และวัฒนธรรมค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านบริบทของภาคสนาม

1.2 การฟังในฐานะจุดเริ่มต้นของความเข้าใจ

หากพัฒนาการของมานุษยดุริยางควิทยาแสดงให้เห็นการขยายขอบเขตจากโครงสร้างเสียงสู่การทำความเข้าใจดนตรีในบริบททางสังคมและวัฒนธรรม คำถามสำคัญที่ตามมาคือ ผู้วิจัยทำความเข้าใจเสียงที่ได้ยินในภาคสนามได้อย่างไร แม้งานมานุษยดุริยางควิทยาจะอธิบายวิธีการศึกษาดนตรีในบริบทวัฒนธรรมไว้อย่างกว้างขวาง แต่กระบวนการที่ความเข้าใจของผู้วิจัยค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นจากการฟังในภาคสนามกลับได้รับการอธิบายไว้ค่อนข้างน้อย การทำงานภาคสนามมิได้เริ่มต้นเมื่อผู้วิจัยลงมือวิเคราะห์ข้อมูล หากเริ่มต้นตั้งแต่วินาที

ที่ได้ยินเสียง รับรู้เหตุการณ์ และเริ่มเชื่อมโยงสิ่งที่ได้ยินเข้ากับบริบทที่แวดล้อมอยู่ การฟังในภาคสนามจึงมิใช่เพียงการรับรู้เสียงผ่านประสาทสัมผัส หากเป็นกระบวนการที่ผู้วิจัยเริ่มคิดวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างเสียง ผู้คน สถานที่ เวลา และประสบการณ์ของตนเอง ความหมายของเสียงจึงมิได้ปรากฏอยู่ในตัวเสียง หากค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านการเชื่อมโยงความสัมพันธ์เหล่านี้

ในงานมานุษยวิทยา แนวคิดเรื่องการสะท้อนตน (reflexivity) ได้รับการอภิปรายอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะในบริบทของการเขียนชาติพันธุ์นิพนธ์ (Clifford & Marcus, 1986) หนังสือเล่มนี้เสนอว่า reflexivity มิใช่เพียงการทบทวนตนเองหลังการทำงานภาคสนาม หากเริ่มต้นตั้งแต่วินาทีแรกของการฟัง เพราะการฟังทุกครั้งล้วนเกิดขึ้นผ่านประสบการณ์ ความทรงจำ ความสัมพันธ์ และกรอบคิดที่ผู้วิจัยมีอยู่แล้ว

ด้วยเหตุนี้ หนังสือเล่มนี้จึงมิได้ตั้งคำถามเพียงว่า

“ดนตรีมีความหมายอย่างไรในวัฒนธรรม”

หากตั้งคำถามว่า

“การฟังจะนำไปสู่ความเข้าใจต่อดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรมได้อย่างไร”

คำถามดังกล่าวนำไปสู่ข้อเสนอสำคัญของหนังสือว่า การทำความเข้าใจเสียงเป็นกระบวนการสร้างความรู้ มิใช่ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นจากการฟังเพียงอย่างเดียว หากเกิดจากการเชื่อมโยงสิ่งที่ได้ยินเข้ากับบริบท ประสบการณ์ และความสัมพันธ์ที่ดำเนินอยู่ในภาคสนามอย่างต่อเนื่อง หนังสือเล่มนี้เรียกกระบวนการสร้างความรู้ผ่านการฟังดังกล่าวว่า การฟังเชิงบริบท (contextual listening)

1.3 วัตถุประสงค์ของหนังสือ

หนังสือเล่มนี้มีวัตถุประสงค์หลัก 3 ประการ

ประการแรก เพื่อศึกษาพัฒนาการของแนวคิดในมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) ที่เกี่ยวข้องกับเสียง การฟัง และการทำความเข้าใจดนตรี เพื่อแสดงให้เห็นว่าศาสตร์ได้พัฒนาความเข้าใจเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรมมาอย่างต่อเนื่อง และเพื่อนำไปสู่การตั้งคำถามเกี่ยวกับกระบวนการทำความเข้าใจเสียง

ประการที่สอง เพื่อเสนอ **กระบวนการทำความเข้าใจเสียง (a process of understanding sound)** โดยอธิบายว่าความเข้าใจต่อเสียง ดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรมค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่าน **การฟังเชิงบริบท (contextual listening)** ซึ่งเป็นกระบวนการเชื่อมโยงสิ่งที่ได้ยินเข้ากับบริบท ประสบการณ์ และความสัมพันธ์ที่ดำเนินอยู่ในภาคสนาม

ประการที่สาม เพื่อใช้กรณีศึกษาจากการทำงานภาคสนามเป็นหลักฐานเชิงประจักษ์ในการอภิปรายว่ากระบวนการทำความเข้าใจเสียงผ่านการฟังเชิงบริบทเกิดขึ้นอย่างไร และข้อเสนอดังกล่าวสามารถขยายความเข้าใจต่อการศึกษามานุษยดุริยางควิทยา การศึกษาดนตรี และการเรียนรู้ข้ามวัฒนธรรมได้อย่างไร

ตาราง 1 ข้อเสนอเชิงทฤษฎีของหนังสือ (Theoretical Contributions of This Book)

Existing Perspectives	This Book Proposes
Music as an object	Sound as a process of knowing
Listening as data collection	Listening as knowledge construction
Context as background	Context as the source of meaning
Interpretation after fieldwork	Understanding emerging through listening
Music reflects culture	Listening reveals relationships among Sound, people and culture

1.4 ขอบเขตการศึกษาและกรณีภาคสนาม

ข้อเสนอหลักของหนังสือเล่มนี้มิได้ตั้งอยู่บนการอภิปรายเชิงทฤษฎีเพียงอย่างเดียว หากได้รับการพัฒนาขึ้นในบริบทเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะกรณีศึกษาสามพื้นที่ ได้แก่ เท้อยลีเตอวในชุมชนกะเหรี่ยงโปว์ โกงสโกและทัมมิงในพิธีศพเขมร และหมอลำบ้านซอกในพื้นที่ สปป.ลาว กรณีศึกษาทั้งสามมิได้ถูกเลือกเพื่อเป็นตัวแทนของวัฒนธรรม หากได้รับการคัดเลือกเพราะเปิดโอกาสให้เห็นว่า ความหมายของเสียงค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านบริบทที่แตกต่างกัน

- ในกรณีเท้อยลีเตอว เสียงทำหน้าที่จัดวางความเป็นสมาชิกผ่านจังหวะและการเคลื่อนไหวหมู่คณะ
- ในกรณีโกงสโก เสียงทำหน้าที่จัดระเบียบเวลาแห่งการเปลี่ยนผ่านในพิธีกรรม

- ในกรณีหมอลำบ้านซอก เสียงทำหน้าที่เปิดพื้นที่ให้การประกาศและต่อรองอัตลักษณ์ในพื้นที่สาธารณะ

ตาราง 2 ฐานข้อมูลภาคสนามและกรณีศึกษา

กรณีศึกษา	บริบท	สิ่งที่เสียงทำให้เกิดขึ้น	มิติของการฟัง เชิงบริบทที่โดดเด่น
เท้อยลีเตอว	พิธีกรรม / ชุมชน	ความเป็นสมาชิก	การแสดง / วัฒนธรรม / สังคม
โกงสโก	พิธีศพ	การเปลี่ยนผ่าน	ประวัติศาสตร์ / วัฒนธรรม / การแสดง
หมอลำ	พื้นที่สาธารณะ	อัตลักษณ์	ดนตรี / สังคม / บริบทส่วนตัว

ความแตกต่างของกรณีศึกษาทั้งสามทำให้หนังสือสามารถอธิบายได้ว่า แม้เสียงจะปรากฏในบริบทที่แตกต่างกัน ทั้งพิธีกรรม ชุมชน และพื้นที่สาธารณะ แต่กระบวนการทำความเข้าใจเสียงมิได้เกิดจากการฟังเพียงลำพัง หากค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านการเชื่อมโยงสิ่งที่ได้ยินเข้ากับผู้คน สถานที่ เวลา ความสัมพันธ์ และประสบการณ์ภาคสนามอย่างต่อเนื่อง ด้วยเหตุนี้ กรณีศึกษาในหนังสือจึงมิได้ทำหน้าที่เป็นเพียงตัวอย่างประกอบข้อเสนอเชิงทฤษฎี หากเป็นฐานเชิงประจักษ์ที่ทำให้สามารถสังเกตและอธิบายได้ว่า **การฟังเชิงบริบท** ทำงานอย่างไรในสถานการณ์จริง และกระบวนการดังกล่าวนำไปสู่ **กระบวนการทำความเข้าใจเสียง** ได้อย่างไร

1.5 แนวคิดและข้อเสนอของหนังสือ

แนวคิดสำคัญในมานุษยดุริยางควิทยาได้ขยายความเข้าใจเกี่ยวกับดนตรีอย่างต่อเนื่อง จากการศึกษาดนตรีในฐานะโครงสร้างเสียง ไปสู่การมองดนตรีในฐานะส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม และต่อมาได้พัฒนาสู่การทำความเข้าใจเสียง ดนตรี และการแสดงในฐานะกระบวนการที่สร้างความสัมพันธ์ของผู้คน งานของ Alan P. Merriam (1964) วางรากฐานให้การศึกษาดนตรีเชื่อมโยงกับบริบททางวัฒนธรรม ขณะที่ Christopher Small (1998) และ Steven Feld (1996, 2012) ได้ชี้ให้เห็นว่า ดนตรีและเสียงมิใช่เพียงวัตถุของการศึกษา หากเป็นกิจกรรมและประสบการณ์ที่ก่อรูปความสัมพันธ์ระหว่างผู้คนกับโลกที่พวกเขาดำรงอยู่ งานเหล่านี้ทำให้มานุษยดุริยางควิทยาอธิบายได้ว่า ดนตรีและเสียงมีบทบาทในการสร้างความสัมพันธ์และความหมายในชีวิตมนุษย์ อย่างไรก็ตาม

คำถามสำคัญที่ได้รับการอธิบายค่อนข้างน้อย คือ กระบวนการที่ผู้วิจัยหรือผู้ฟังค่อย ๆ สร้างความเข้าใจต่อเสียงเหล่านั้นเกิดขึ้นได้อย่างไร

หนังสือเล่มนี้ตั้งอยู่บนพื้นฐานของข้อเสนอเหล่านั้น แต่พยายามก้าวต่อไปอีกหนึ่งคำถาม กล่าวคือ หากเสียงและดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างความหมายในชีวิตมนุษย์ ผู้ฟังทำความเข้าใจเสียงนั้นได้อย่างไร ผู้เขียนเสนอว่า การทำความเข้าใจเสียงเป็นกระบวนการสร้างความรู้ มิใช่ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นทันทีจากการได้ยิน หากค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านการเชื่อมโยงสิ่งที่ได้ยินเข้ากับผู้คน สถานที่ เวลา ความทรงจำ ความสัมพันธ์ และประสบการณ์ภาคสนามอย่างต่อเนื่อง ผู้เขียนเรียกกระบวนการดังกล่าวว่า **การฟังเชิงบริบท** เพื่ออธิบายกระบวนการดังกล่าว หนังสือเล่มนี้จึงนำเสนอ กรอบแนวคิด (conceptual framework) ที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างเสียง การฟัง การเชื่อมโยงบริบท และความเข้าใจ ก่อนจะนำไปอภิปรายและแสดงให้เห็นผ่านกรณีศึกษาจากการทำงานภาคสนามในบทต่อ ๆ ไป

ตาราง 3 กรอบแนวคิดของหนังสือ

Input	Epistemological Process	Outcome
Sounds from the Fields	Contextual listening	Understanding Sound
Understanding Sound	Interpretation	Understanding Music
Understanding Music	Reflection	Understanding People & Culture



ภาพประกอบที่ 2 กรอบแนวคิดของหนังสือ (Conceptual Structure of the Book)

ที่มา: ผู้เขียน

หนังสือเล่มนี้จึงเสนอให้มองการฟังในฐานะ **กระบวนการสร้างความรู้ (an epistemological process)** ซึ่งช่วยอธิบายว่าความเข้าใจต่อเสียง ดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรมค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นได้อย่างไรผ่านประสบการณ์ภาคสนาม

1.6 โครงสร้างหนังสือ

หนังสือเล่มนี้ประกอบด้วยหกบทที่เชื่อมโยงกันอย่างเป็นลำดับ โดยค่อย ๆ พาผู้อ่านจากการทบทวนพัฒนาการของมานุษยดุริยางควิทยา ไปสู่ข้อเสนอใหม่เกี่ยวกับการทำความเข้าใจเสียงผ่านการฟังเชิงบริบท และการสังเคราะห์เป็นกระบวนการทำความเข้าใจเสียง

- บทที่ 1 นำเสนอภูมิหลังของปัญหา ช่องว่างทางความรู้ และกรอบแนวคิดของหนังสือ โดยชี้ให้เห็นการขยับจากการศึกษาดนตรีในฐานะวัตถุของการวิเคราะห์ไปสู่การทำความเข้าใจการฟังในฐานะกระบวนการสร้างความรู้
- บทที่ 2 ทบทวนพัฒนาการทางความคิดในมานุษยดุริยางควิทยา เพื่อแสดงให้เห็นเงื่อนไขทางทฤษฎีที่นำไปสู่การขยับจาก music in culture ไปสู่ music as culture เพื่ออธิบายฐานคิดที่นำไปสู่ข้อเสนอของหนังสือ

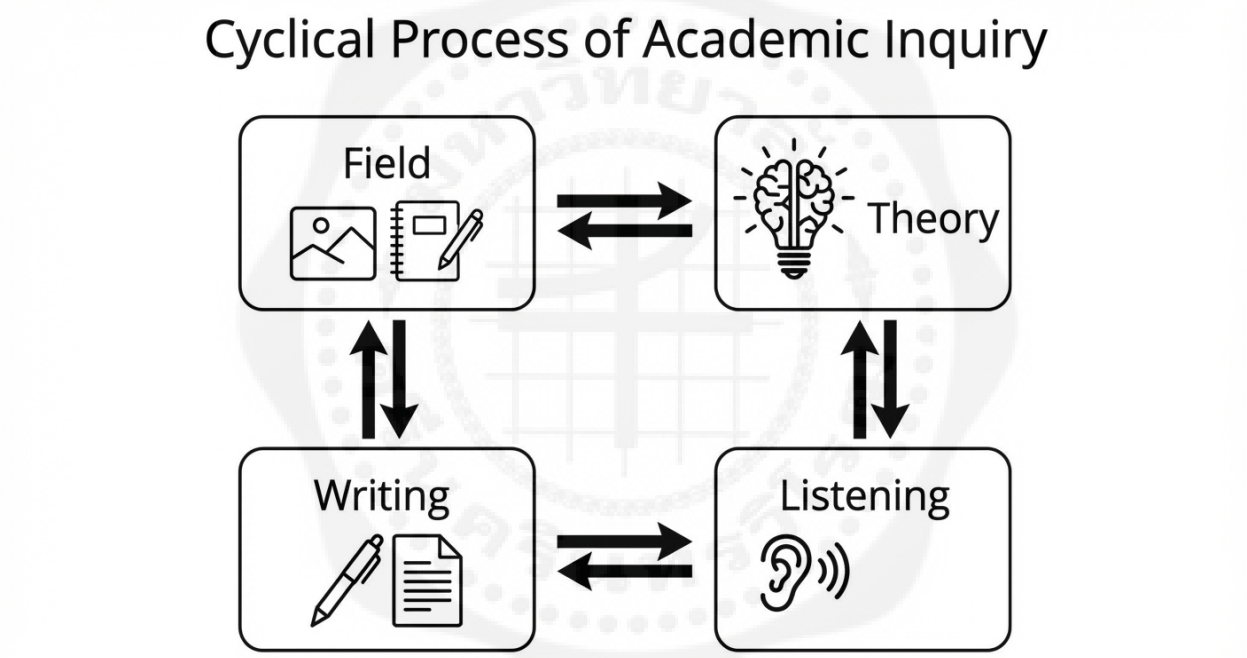
- บทที่ 3 อธิบายระเบียบวิธีวิจัยภาคสนาม และเสนอ Field-based learning model เพื่อแสดงให้เห็นว่าความเข้าใจมิได้เกิดจากการเก็บข้อมูลเพียงครั้งเดียว หากก่อรูปขึ้นผ่านการฟัง การมีส่วนร่วม การตีความและการสะท้อนคิดอย่างต่อเนื่องในภาคสนาม

- บทที่ 4 นำกรอบแนวคิดดังกล่าวไปอภิปรายผ่านกรณีศึกษาภาคสนาม ได้แก่ เท้อยลีเตอว โกงสโก และหมอลำบ้านซอก เพื่อแสดงให้เห็นว่า การฟังเชิงบริบททำงานอย่างไรในสถานการณ์ที่แตกต่างกันและความเข้าใจต่อเสียง ดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรมค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านประสบการณ์ภาคสนามอย่างไร

- บทที่ 5 สังเคราะห์ข้อค้นพบจากทั้งเล่ม และเสนอกระบวนการทำความเข้าใจเสียง (a process of understanding sound) ในฐานะข้อเสนอเชิงทฤษฎีของหนังสือ พร้อมอภิปรายความหมายของข้อเสนอดังกล่าวต่อมานุษยดุริยางควิทยาการศึกษาดนตรี และการวิจัยเชิงคุณภาพ
- บทที่ 6 สรุปองค์ความรู้ที่หนังสือได้พัฒนาขึ้น พร้อมอภิปรายคุณูปการเชิงแนวคิด วิธีวิทยา และญาณวิทยาของข้อเสนอเรื่อง การฟังเชิงบริบท และ กระบวนการทำความเข้าใจเสียง ตลอดจนชี้ให้เห็นความเป็นไป

ได้ในการประยุกต์ใช้กับการศึกษามานุษยดุริยางควิทยา การศึกษาดนตรี และการวิจัยด้านเสียงในบริบททางวัฒนธรรมที่หลากหลาย

โครงสร้างของหนังสือมิได้ดำเนินจากทฤษฎีสู่ข้อมูลในลักษณะเส้นตรง หากเคลื่อนที่อย่างต่อเนื่องระหว่างแนวคิด ประสบการณ์ภาคสนาม และการสังเคราะห์เชิงทฤษฎี เพื่ออธิบายว่า **ความเข้าใจต่อเสียงมิได้เกิดขึ้นทันทีจากการได้ยิน แต่ค่อย ๆ ก่อรูปผ่านการฟังเชิงบริบท จนนำไปสู่กระบวนการทำความเข้าใจเสียง**



ภาพประกอบที่ 3 กระบวนการหมุนเวียนของการสืบค้นทางวิชาการ

(Cyclical Process of Academic Inquiry)

ที่มา: ผู้เขียน

บรรณานุกรม (ท้ายบทที่ 1)

Clifford, J., & Marcus, G. E. (Eds.). (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. University of California Press.

Feld, S. (1996). *Waterfalls of song: An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea.* In S. Feld & K. H. Basso (Eds.), *Senses of place* (pp. 91–135). School of American Research Press.

Feld, S. (2012). *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression* (3rd ed.). Duke University Press.

Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.

Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts* (2nd ed.). University of Illinois Press.

Rice, T. (1987). Toward the remodeling of ethnomusicology. *Ethnomusicology, 31*(3), 469–488.

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.

บทที่ 2

พัฒนาการทางแนวคิดในมานุษยดุริยางควิทยา

(Conceptual frameworks in Ethnomusicology)

การเข้าใจเสียงในฐานะกระบวนการมิได้เกิดขึ้นโดยฉับพลัน หากเป็นผลของการเคลื่อนตัวทางความคิดตลอดศตวรรษที่ผ่านมา มานุษยดุริยางควิทยาเริ่มต้นจากการจัดหมวดหมู่และเปรียบเทียบระบบเสียงของโลกก่อนจะค่อย ๆ ขยับไปสู่การมองดนตรีในฐานะวัฒนธรรม การกระทำ และท้ายที่สุด การตั้งคำถามต่อสถานะของผู้วิจัยเอง พัฒนาการดังกล่าวมิได้เป็นเพียงประวัติศาสตร์ของแนวคิด หากเป็นการเปลี่ยนคำถามที่ศาสตร์ใช้ตั้งต่อเสียง จาก “เสียงมีโครงสร้างอย่างไร” สู่ “เสียงทำงานอย่างไรในชีวิตของผู้คน” และต่อเนื่องไปถึง “การฟังของผู้วิจัยกำลังก่อรูปความหมายแบบใด”

การเคลื่อนผ่านจาก music in culture ไปสู่ music as culture สะท้อนการเปลี่ยนจุดยืนทางญาณวิทยาอย่างมีนัยสำคัญ ดนตรีมิได้เป็นเพียงส่วนหนึ่งของระบบวัฒนธรรม หากเป็นกระบวนการที่วัฒนธรรมถูกสร้าง สื่อสาร และทำให้รับรู้ผ่านเสียง การฟังจึงไม่ใช่เพียงทักษะทางโสตประสาท หากเป็นกิจกรรมทางปัญญาและสังคมที่มีเงื่อนไขของตัวเอง

บทนี้จึงมิได้มุ่งเพียงทบทวนพัฒนาการของแนวคิด หากแสดงให้เห็นว่าการเปลี่ยนแปลงของคำถามทางวิชาการในแต่ละช่วงเวลา ได้เปิดพื้นที่ให้สามารถมองการฟังในฐานะกระบวนการสร้างความรู้ได้อย่างไร การทำความเข้าใจเส้นทางของแนวคิดเหล่านี้จึงเป็นฐานสำคัญสำหรับการพัฒนาข้อเสนอเรื่อง **การฟังเชิงบริบท (contextual listening)** และ **กระบวนการทำความเข้าใจเสียง (a process of understanding sound)** ซึ่งจะได้รับการอธิบายผ่านระเบียบวิธีวิจัยและกรณีศึกษาภาคสนามในบทต่อไป

2.1 ดนตรีในฐานะวัฒนธรรมของมนุษย์

การทำความเข้าใจดนตรีในกรอบมานุษยดุริยางควิทยาเริ่มต้นจากคำถามพื้นฐานที่สุดของศาสตร์ว่า “ดนตรีคืออะไร” หากมองในฐานะวัตถุเสียง ดนตรีอาจถูกอธิบายผ่านระบบเสียง โครงสร้างทำนอง หรือรูปแบบ

จังหวะ แต่ในมุมมองทางมานุษยวิทยา ดนตรีไม่อาจถูกจำกัดอยู่เพียงรูปแบบทางเสียง หากเป็นส่วนหนึ่งของระบบความหมายที่มนุษย์สร้างขึ้น ใช้ และดำรงอยู่ภายในนั้น แนวโน้มดังกล่าวสะท้อนพัฒนาการจากการศึกษาดนตรีเชิงเปรียบเทียบ (comparative musicology) ไปสู่การวางดนตรีในบริบทวัฒนธรรมอย่างเป็นระบบ (Nettl, 2005)

Clifford Geertz (1973) เสนอว่าวัฒนธรรมคือ “ใยแห่งความหมาย” (webs of significance) ที่มนุษย์ถักทอขึ้นและดำรงชีวิตอยู่ภายในใยนั้น หากยึดกรอบนี้ ดนตรีจึงมิใช่เพียงศิลปะหรือความงามทางสุนทรียะ หากเป็นหนึ่งในเส้นใยของความหมายที่ก่อรูปประสบการณ์ร่วมของผู้คน เสียงไม่ได้ลอยอยู่โดดเดี่ยว หากฝังตัวอยู่ในความเชื่อ พิธีกรรม ความทรงจำ และโครงสร้างความสัมพันธ์ทางสังคม

การขยับกรอบคิดจากดนตรีในฐานะ “เสียง” ไปสู่ดนตรีในฐานะ “วัฒนธรรม” ได้รับการวางฐานอย่างเป็นระบบในงานของ Alan P. Merriam (1964) ซึ่งเสนอว่า การศึกษาดนตรีต้องพิจารณาควบคู่กันสามมิติ ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับดนตรี (concept) พฤติกรรมทางดนตรี (behavior) และตัวเสียงเอง (sound) กรอบ **concept–behavior–sound** มิได้เพียงเพิ่มบริบทให้การวิเคราะห์ หากเปลี่ยนฐานคำถามของศาสตร์อย่างมีนัยสำคัญ จากการถามว่า “เสียงมีโครงสร้างอย่างไร” ไปสู่การถามว่า “เสียงดำรงอยู่ภายใต้ระบบความเชื่อและพฤติกรรมแบบใด” ในความหมายนี้ Merriam วางรากฐานให้ดนตรีถูกเข้าใจในฐานะ music in culture ดนตรีในฐานะองค์ประกอบหนึ่งของระบบวัฒนธรรมที่กว้างกว่า อย่างไรก็ตาม พัฒนาการต่อมาในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะแนวคิด **musicking** ของ Christopher Small (1998) และ **acoustemology** ของ Steven Feld (1996, 2012) ได้ขยับกรอบคิดให้ไกลยิ่งกว่าเดิม ดนตรีมิได้เป็นเพียงสิ่งที่อยู่ “ใน” วัฒนธรรม หากเป็นกระบวนการที่วัฒนธรรมถูกทำให้เกิดขึ้นผ่านการกระทำและการรับรู้ร่วม

การขยับจาก music in culture ไปสู่ music as culture มิใช่เพียงการเปลี่ยนถ้อยคำ หากเป็นการเปลี่ยนจุดยืนทางญาณวิทยา ดนตรีมิใช่วัตถุที่สะท้อนวัฒนธรรม หากเป็นกิจกรรมที่ก่อรูปความสัมพันธ์ ความหมาย และโลกทัศน์ของผู้คนโดยตรง ในกรอบนี้ การฟังจึงมิใช่เพียงการรับรู้ทางโสตประสาท หากเป็นการเข้าไปอยู่ในใยแห่งความหมายของผู้อื่น การทำความเข้าใจดนตรีจึงไม่อาจหยุดอยู่ที่โครงสร้างเสียง หากต้องตั้งคำถามว่าเสียงกำลังจัดวางความสัมพันธ์แบบใด และกำลังทำให้โลกแบบใดปรากฏขึ้น มุมมองเช่นนี้วางฐานสำคัญให้มานุษย-ดุริยางควิทยาเคลื่อนเข้าสู่ประเด็นเรื่องพิธีกรรม อัตลักษณ์ ความทรงจำ และอำนาจ ซึ่งจะได้รับการพัฒนาต่อในหัวข้อถัดไป ในความหมายนี้ การมองดนตรีในฐานะวัฒนธรรมมิได้เป็นเพียงบทนำเชิงแนวคิด หากเป็นฐานรากของ

การทำงานภาคสนาม เพราะเมื่อเสียงถูกเข้าใจว่าเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต การฟังจึงกลายเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่ต้องอาศัยเวลา ความไว และความรับผิดชอบต่อความสัมพันธ์ที่เสียงนั้นก่อรูปขึ้น

ดนตรี: วัตถุ หรือ การกระทำ?

Alan P. Merriam (1964) เสนอให้เข้าใจดนตรีในฐานะส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ผ่านความสัมพันธ์ระหว่าง แนวคิด (concept) – พฤติกรรม (behavior) – เสียง (sound)

Christopher Small (1998) เสนอแนวคิด musicking โดยมองดนตรีไม่ใช่วัตถุเสียง หากเป็น "การกระทำ" ที่ผู้คนมีส่วนร่วมร่วมกัน

Steven Feld (1996) เสนอแนวคิด acoustemology ซึ่งมองว่าเสียงคือ "วิธีการรู้โลก" ผ่านประสบการณ์และบริบททางวัฒนธรรม

กรอบคิดทั้งสามแนวทางนี้ทำให้การศึกษาดนตรีเคลื่อนจากการวิเคราะห์โครงสร้างเสียงเพียงลำพัง ไปสู่การทำความเข้าใจดนตรีในฐานะกระบวนการทางสังคม การรับรู้ และประสบการณ์ที่ฝังอยู่ในชีวิตของผู้คน คำถามจึงไม่ใช่เพียงว่า "เสียงมีโครงสร้างอย่างไร" แต่คือ "เสียงกำลังทำอะไรในโลกของผู้คน

2.2 พัฒนาการของมานุษยดุริยางควิทยา: From Comparative musicology to Reflexive turn

การก่อรูปของมานุษยดุริยางควิทยาไม่ได้เกิดขึ้นอย่างฉับพลัน หากค่อย ๆ พัฒนาและเปลี่ยนผ่านกรอบคิดหลายระยะ ตั้งแต่ยุคที่ดนตรีถูกศึกษาในฐานะ "วัตถุเสียงจากต่างแดน" ไปจนถึงยุคที่ดนตรีถูกเข้าใจในฐานะกระบวนการทางสังคมและประสบการณ์ของมนุษย์

2.2.1 ยุค Comparative musicology: การจัดหมวดหมู่เสียงของโลก

ปลายศตวรรษที่ 19 ถึงต้นศตวรรษที่ 20 เป็นช่วงเวลาที่การศึกษาดนตรีนอกโลกตะวันตกเริ่มได้รับความสนใจในยุโรป ภายใต้ชื่อ *Comparative musicology* การศึกษาดนตรีในยุคนี้เกิดขึ้นควบคู่กับกระแสลัทธิล่าอาณานิคมและการขยายตัวของวิทยาการด้านมานุษยวิทยาและภาษาศาสตร์ นักวิชาการจำนวนมากเดินทางหรือได้รับบันทึกเสียงจากอาณานิคม เพื่อนำมาศึกษา เปรียบเทียบ และจัดจำแนกระบบเสียงของวัฒนธรรมต่าง ๆ เครื่องมือสำคัญของยุคนี้คือเทคโนโลยีการบันทึกเสียงยุคแรก เช่น เครื่องเล่นกระบอกเสียง (phonograph) ซึ่งทำให้เสียงจากพื้นที่ห่างไกลสามารถถูกนำกลับมาวิเคราะห์ในห้องปฏิบัติการของยุโรปได้ เสียงจึงถูก "ย้ายที่" จากบริบทชีวิตไปสู่พื้นที่วิชาการ การถอดโน้ต (transcription) กลายเป็นเครื่องมือหลักในการทำความเข้าใจดนตรีต่าง

วัฒนธรรม โดยเชื่อว่าการแปลงเสียงเป็นสัญลักษณ์ดนตรีแบบตะวันตกจะช่วยให้สามารถเปรียบเทียบกันได้อย่างเป็นระบบ

ในกรอบความคิดของยุคนั้น การศึกษาเสียงมักตั้งอยู่บนฐานคิดแบบวิวัฒนาการนิยม (evolutionism) ซึ่งมองวัฒนธรรมต่าง ๆ อยู่ในลำดับขั้นของความพัฒนา ดนตรีของยุโรปถูกวางไว้ในตำแหน่งสูงสุดของพัฒนาการทางดนตรี ขณะที่ดนตรีจากสังคมอื่นถูกมองว่าเป็น “ขั้นต้น” หรือ “ดั้งเดิม” การเปรียบเทียบจึงไม่ได้เป็นเพียงการจัดหมวดหมู่เชิงเทคนิค หากแฝงอยู่ด้วยลำดับชั้นทางวัฒนธรรม

Jaap Kunst (1950) เป็นผู้เสนอให้เปลี่ยนชื่อ comparative musicology เป็น Ethnomusicology และชี้ให้เห็นว่า การศึกษาดนตรีควรคำนึงถึงบริบททางวัฒนธรรมของผู้คนมากขึ้น แม้ในระยะแรก การเปลี่ยนคำเรียกจะยังไม่ทำให้กรอบคิดเปลี่ยนแปลงทันที แต่การเสนอของ Kunst นับเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญของการขยับจากการมองดนตรีในฐานะวัตถุเสียง ไปสู่การมองดนตรีในฐานะกิจกรรมของมนุษย์ในบริบททางสังคม อย่างไรก็ตาม ในช่วง comparative musicology เสียงยังคงถูกทำให้เป็น “วัตถุศึกษา” (object of study) มากกว่าจะเป็นกิจกรรมที่มีชีวิต เสียงถูกแยกออกจากพิธีกรรม ความเชื่อ และความสัมพันธ์ของชุมชน สนามวิจัยอยู่ในห้องปฏิบัติการมากกว่าพื้นที่จริงของผู้คน ความรู้จึงถูกสร้างขึ้นจากการวิเคราะห์โครงสร้างเสียง มากกว่าการเข้าไปมีส่วนร่วมในโลกของเสียงนั้น การวิพากษ์ยุคนี้มิได้หมายถึงการปฏิเสธคุณูปการทั้งหมด หากเป็นการตระหนักว่ารากฐานของมานุษยดุริยางควิทยาเริ่มต้นจากการจัดหมวดหมู่และการเปรียบเทียบ ก่อนจะค่อย ๆ ขยับไปสู่การทำความเข้าใจดนตรีในฐานะกระบวนการทางวัฒนธรรม การเปลี่ยนผ่านนี้จะชัดเจนยิ่งขึ้นในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 ซึ่งจะกล่าวถึงในหัวข้อถัดไป

ในเชิงวิธีวิทยา การถอดโน้ต (transcription) ซึ่งถูกมองว่าเป็นเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ในยุค comparative musicology แท้จริงแล้วเป็นกระบวนการแปลความหมายผ่านกรอบดนตรีตะวันตก การกำหนดจังหวะ คีย์ หรือระบบเสียงลงในสัญลักษณ์แบบ staff notation มิได้เป็นการถ่ายทอดเสียงอย่างเป็นกลาง หากเป็นการจัดระเบียบเสียงให้สอดคล้องกับโครงสร้างความเข้าใจที่ผู้วิจัยคุ้นเคย เสียงที่มีความยืดหยุ่นทางจังหวะหรือความสูงต่ำอาจถูก “ทำให้ตรง” เพื่อให้เข้ากับระบบโน้ต เสียงที่มีนัยทางพิธีกรรมหรืออารมณ์อาจถูกลดทอนให้เหลือเพียงโครงสร้างเชิงเทคนิค กระบวนการนี้จึงสะท้อนความไม่สมมาตรของอำนาจในการนิยามความหมายของเสียง และทำให้เกิดคำถามสำคัญว่า ใครเป็นผู้มีสิทธิ์กำหนดรูปแบบของเสียงในฐานะความรู้ทางวิชาการ การตระหนักถึงข้อจำกัดดังกล่าวมิได้ทำให้การถอดโน้ตหมดความสำคัญ หากทำให้เห็นว่า การศึกษาดนตรีต้องพิจารณาทั้งสิ่งที่เสียง “เป็น” ในเชิงโครงสร้าง และสิ่งที่เสียง “ทำ” ในชีวิตของผู้คน ความตึงเครียดระหว่างการจัด

หมวดหมู่เชิงเทคนิคกับการทำความเข้าใจบริบททางวัฒนธรรมจึงเป็นแรงผลักสำคัญที่ทำให้ศาสตร์นี้พัฒนาไปสู่แนวทางที่เน้นภาคสนามและความสัมพันธ์มากขึ้นในเวลาต่อมา

2.2.2 Alan P. Merriam และการวางฐานมานุษยวิทยา

จุดเปลี่ยนสำคัญของศาสตร์เกิดขึ้นเมื่อ Alan P. Merriam ตีพิมพ์ *The Anthropology of Music* (1964) ซึ่งเสนอให้มองดนตรีในฐานะส่วนหนึ่งของระบบวัฒนธรรม ไม่ใช่เพียงโครงสร้างเสียงที่แยกขาดจากชีวิตผู้คน ผลงานของ Merriam ไม่ได้เพียงเปลี่ยนชื่อศาสตร์ หากเปลี่ยน “ฐานคิด” ของการศึกษาดนตรีอย่างมีนัยสำคัญ Merriam เสนอกรอบวิเคราะห์สามมิติ Concept–Behavior–Sound ซึ่งชี้ว่า การทำความเข้าใจดนตรีต้องพิจารณา (1) แนวคิดหรือความเชื่อเกี่ยวกับดนตรีในสังคมนั้น (Concept) (2) พฤติกรรมและกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี (Behavior) และ (3) ตัวเสียงหรือโครงสร้างทางดนตรี (Sound) กรอบนี้ทำให้เสียงมิใช่จุดตั้งต้นหรือจุดจบของการศึกษา หากเป็นหนึ่งในสามมิติที่สัมพันธ์กัน

การขยับกรอบเช่นนี้ทำให้ดนตรีถูกเข้าใจในฐานะ “กระบวนการทางวัฒนธรรม” มากกว่า “วัตถุเสียง” ดนตรีจึงกลายเป็นพื้นที่ที่สะท้อนและผลิตซ้ำความเชื่อ ค่านิยม และโครงสร้างทางสังคม ตัวอย่างเช่น ระบบเสียงอาจสะท้อนจักรวาลทัศน์ พิธีกรรมอาจสะท้อนโครงสร้างอำนาจ และบทบาทนักดนตรีอาจสะท้อนสถานะทางสังคม การศึกษาดนตรีจึงต้องขยับจากการถามว่า “เสียงเป็นอย่างไร” ไปสู่คำถามว่า “เสียงทำงานอย่างไรในชีวิตของผู้คน” ในระยะนี้ การทำงานภาคสนาม (fieldwork) เริ่มมีบทบาทสำคัญอย่างแท้จริง นักวิจัยไม่เพียงเก็บบันทึกเสียงเพื่อนำกลับมาวิเคราะห์ หากต้องใช้เวลาอยู่ร่วมกับชุมชน เรียนรู้ภาษา ทำความเข้าใจบริบททางสังคมและสังเกตบทบาทของดนตรีในชีวิตประจำวัน ความรู้จึงมิได้ถูกสร้างขึ้นในห้องปฏิบัติการ หากเกิดขึ้นในพื้นที่จริงของผู้คน

Mantle Hood (1960) เสนอแนวคิด **Bi-Musicality** ซึ่งชี้ว่า นักวิจัยควรเรียนรู้การปฏิบัติดนตรีของวัฒนธรรมที่ศึกษา เพื่อเข้าใจจากประสบการณ์ตรง ไม่ใช่เพียงการสังเกตจากภายนอก แนวคิดนี้ท้าทายเส้นแบ่งระหว่างผู้ศึกษาและผู้ปฏิบัติ และเปิดพื้นที่ให้ประสบการณ์ทางร่างกายกลายเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสร้างความรู้ การเปลี่ยนผ่านในช่วงนี้จึงมิได้เป็นเพียงการเพิ่มบริบททางวัฒนธรรมเข้าไปในการวิเคราะห์เสียง หากเป็นการเปลี่ยนสถานะของนักวิจัยจาก “ผู้บันทึก” ไปสู่ “ผู้มีส่วนร่วม” การเข้าใจดนตรีจึงไม่อาจแยกจากการเข้าใจความสัมพันธ์ทางสังคม และไม่อาจแยกจากประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในสนาม อย่างไรก็ตาม แม้กรอบของ Merriam จะเปิดพื้นที่ให้ดนตรีถูกมองอย่างรอบด้าน แต่ก็ยังคงมีลักษณะเป็นแบบจำลองเชิงโครงสร้างที่พยายามจัดระเบียบ

องค์ประกอบของดนตรีอย่างเป็นระบบ การพัฒนาต่อมาในช่วงทศวรรษ 1980 จึงเริ่มตั้งคำถามต่อสถานะของนักวิจัยและกระบวนการเขียน ซึ่งจะนำไปสู่สิ่งที่เรียกว่า **“reflexive turn”** ในเวลาต่อมา

Concept–Behavior–Sound: กรอบสามมิติของ Merriam (1964)

Alan P. Merriam เสนอว่า การศึกษาดนตรีต้องพิจารณาควบคู่กันสามมิติที่สัมพันธ์กัน ได้แก่

1. concept (แนวคิด/ความเชื่อเกี่ยวกับดนตรี)

ผู้คนในสังคมนั้นเข้าใจดนตรีว่าอย่างไร?

ดนตรีเชื่อมโยงกับจักรวาลทัศน์ ศาสนา หรือคุณค่าทางสังคมแบบใด?

2. behavior (พฤติกรรมและกิจกรรมทางดนตรี)

ใครเป็นผู้แสดง? ใครเป็นผู้ฟัง?

ดนตรีเกิดขึ้นในโอกาสใด และมีบทบาทอย่างไรในชีวิตประจำวัน?

3. sound (โครงสร้างเสียง)

ระบบเสียง จังหวะ รูปแบบการบรรเลง หรือเทคนิคทางดนตรีมีลักษณะอย่างไร?

กรอบนี้ชี้ให้เห็นว่า “เสียง” เป็นเพียงหนึ่งในสามองค์ประกอบของระบบวัฒนธรรม ดนตรีจึงไม่อาจถูกเข้าใจจากโครงสร้างเสียงเพียงลำพัง หากต้องมองผ่านแนวคิดและพฤติกรรมที่หล่อหลอมเสียงนั้น

ในงานภาคสนาม กรอบนี้ช่วยเตือนให้นักวิจัยตั้งคำถามว่า เสียงที่ได้ยินกำลังสะท้อนความเชื่อและความสัมพันธ์แบบใด มิใช่เพียงมีลักษณะทางเทคนิคอย่างไร

2.2.3 Cultural turn และ Performance Turn

ปลายศตวรรษที่ 20 การศึกษาทางสังคมศาสตร์เข้าสู่ช่วงที่เรียกว่า cultural turn ซึ่งให้ความสำคัญกับความหมาย สัญลักษณ์ และกระบวนการตีความ มากกว่าการอธิบายเชิงโครงสร้างเพียงอย่างเดียว Clifford Geertz (1973) เสนอแนวคิด “thick description” หรือการพรรณนาอย่างหนาแน่น เพื่อชี้ให้เห็นว่า การทำความเข้าใจวัฒนธรรมต้องอาศัยการอ่านความหมายที่ผู้คนสร้างและสื่อสารผ่านการกระทำ ในบริบทดนตรี cultural turn ทำให้เสียงมิได้ถูกมองเป็นเพียงระบบเสียง หากเป็นสัญลักษณ์ที่ฝังอยู่ในเครือข่ายความหมายทางสังคม ดนตรีจึงเกี่ยวข้องกับศาสนา พิธีกรรม ชาติพันธุ์ เพศภาวะ และอัตลักษณ์ การศึกษาดนตรีจึงต้องถามว่า ผู้คนให้ความหมายกับเสียงอย่างไร และความหมายเหล่านั้นถูกผลิตซ้ำหรือเปลี่ยนแปลงในบริบทใด จาก cultural turn ได้พัฒนาไปสู่สิ่งที่เรียกว่า performance turn ซึ่งให้ความสำคัญกับ “การแสดง” (performance) ในฐานะเหตุการณ์ทางสังคม

ที่มีชีวิต มิใช่เพียงการนำเสนอผลงานสำเร็จรูป การแสดงถูกมองว่าเป็นพื้นที่ที่ความหมายถูกสร้าง เจรจา และต่อรองอย่างต่อเนื่อง นักวิชาการจึงเริ่มตั้งคำถามว่า

- ใครเป็นผู้กำหนดความหมายของเสียง
- เสียงทำงานอย่างไรภายใต้โครงสร้างอำนาจ
- การแสดงเกี่ยวข้องกับการสร้างและประกาศอัตลักษณ์อย่างไร

การแสดงในมุมมองนี้มิใช่เพียงการถ่ายทอดบทเพลง หากเป็นเหตุการณ์ที่ผู้แสดง ผู้ฟัง และบริบทสังคมเข้ามามีบทบาทร่วมกัน ความหมายของดนตรีจึงไม่คงที่ หากเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์

Christopher Small (1998) เสนอคำว่า musicking ซึ่งสอดคล้องกับกระแส performance turn โดยเน้นว่าดนตรีคือกระบวนการสัมพันธ์ระหว่างผู้คน มิใช่วัตถุเสียงที่แยกขาดจากบริบท แนวคิดนี้ทำให้จุดสนใจของศาสตร์เคลื่อนจาก “เพลง” ไปสู่ “ความสัมพันธ์” และจาก “ผลงาน” ไปสู่ “เหตุการณ์” การเปลี่ยนผ่านในช่วงนี้จึงทำให้มานุษยดุริยางควิทยาเข้าใกล้คำถามเกี่ยวกับอำนาจ อัตลักษณ์ และการเมืองของการแสดงมากขึ้น ดนตรีมิใช่เพียงพื้นที่ของสุนทรียะ หากเป็นพื้นที่ที่สังคมกำลังสะท้อนและจัดวางตนเองผ่านเสียง แนวโน้มดังกล่าวจะพัฒนาไปสู่สิ่งที่เรียกว่า reflexive turn ซึ่งตั้งคำถามต่อบทบาทของนักวิจัยเองในกระบวนการสร้างความหมายของเสียง พัฒนาการนี้สะท้อนการเคลื่อนจากการมองดนตรีเป็น “วัตถุเสียง” ไปสู่การมองเสียงเป็น “กระบวนการทางวัฒนธรรม” และท้ายที่สุดไปสู่การตระหนักว่า ความรู้เกี่ยวกับเสียงถูกสร้างขึ้นผ่านความสัมพันธ์ระหว่างผู้วิจัยกับสนาม

2.2.4 Reflexive turn: การสะท้อนตนในสนาม

ตั้งแต่ทศวรรษ 1980 เป็นต้นมา มานุษยวิทยาเผชิญคำถามสำคัญเกี่ยวกับสถานะของความรู้และอำนาจในการเล่าเรื่อง งานของ Clifford และ Marcus (1986) ชี้ให้เห็นว่า ชาติพันธุ์นิพนธ์มิใช่การบันทึกความจริงอย่างเป็นกลาง หากเป็นกระบวนการเขียนที่เกี่ยวข้องกับการเลือก การจัดวาง และการตีความ นักวิจัยจึงมิใช่เพียงผู้สังเกตการณ์ หากเป็นผู้มีบทบาทในการกำหนดกรอบความหมายของสิ่งที่ถูกศึกษา การเคลื่อนไหวนี้ถูกเรียกว่า reflexive turn ซึ่งเน้นการสะท้อนตน (reflexivity) ในฐานะส่วนหนึ่งของกระบวนการวิจัย นักวิจัยต้องตั้งคำถามเพื่อแสดงให้เห็นว่า ตนเองมีอิทธิพลต่อสนามอย่างไร กรอบคิดของตนส่งผลต่อการตีความอย่างไร และเสียงใดบ้างที่ถูกทำให้ปรากฏหรือถูกทำให้เงียบผ่านการเขียน

ในบริบทมานุษยดุริยางควิทยา reflexive turn มีความหมายอย่างลึกซึ้ง เพราะการฟังมิใช่กิจกรรมที่เป็นกลาง เสียงที่นักวิจัยได้ยิน ถูกบันทึก และถูกเลือกมาวิเคราะห์ ล้วนผ่านกระบวนการคัดกรองทางประสบการณ์ ภาษา และความคุ้นชินทางดนตรี เสียงในสนามจึงมิใช่สิ่งที่ถูก “ค้นพบ” อย่างบริสุทธิ์ หากเป็นสิ่งที่ปรากฏขึ้นภายใต้ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ฟังกับผู้ถูกฟัง การสะท้อนตนมิได้หมายถึงการทำให้การวิจัยกลายเป็นเรื่องส่วนตัว หากเป็นการทำให้กระบวนการสร้างความรู้โปร่งใสและรับผิดชอบมากขึ้น การยอมรับว่าการฟังมีตำแหน่งแห่งที่ทำให้การอธิบายเสียงไม่อ้างความเป็นสากลโดยปราศจากบริบท

แนวคิดของ Steven Feld (1996, 2012) เรื่อง acoustemology ช่วยขยายมิติของ reflexivity ให้ลึกยิ่งขึ้น โดยเสนอว่า การรู้โลกผ่านเสียงเป็นกระบวนการทางวัฒนธรรมที่มีความเฉพาะตัว การฟังจึงมิใช่การรับข้อมูลเสียงอย่างเท่าเทียมกันในทุกสังคม หากเป็นการเข้าไปอยู่ในโลกแห่งการรับรู้ที่แตกต่างกัน นักวิจัยจึงไม่อาจอ้างว่าตน “เข้าใจเสียง” ในความหมายสากล หากต้องตระหนักว่าความเข้าใจนั้นเกิดขึ้นจากการเรียนรู้ภายในบริบทเฉพาะ reflexive turn ทำให้มานุษยดุริยางควิทยาขยับจากการถามว่า “ดนตรีคืออะไร” ไปสู่การถามว่า “เราเข้าใจดนตรีอย่างไร” และ “การเข้าใจนั้นเกิดขึ้นภายใต้เงื่อนไขใด” การฟังจึงกลายเป็นทั้งกระบวนการทางวิชาการและกระบวนการทางจริยธรรม

จาก “เสียงคืออะไร” ไปสู่ “เสียงทำงานอย่างไร”

และท้ายที่สุดไปสู่ “เรากำลังเข้าใจเสียงอย่างไร และภายใต้เงื่อนไขใด”

กลไกนี้จะทำให้การฟังกลายเป็นกิจกรรมที่มีบริบทเฉพาะตัว (contextuality) เสียงในสนามมิได้ปรากฏอย่างบริสุทธิ์ หากเกิดขึ้นผ่านความสัมพันธ์ระหว่างผู้ฟังกับผู้ถูกฟัง

2.2.5 จากศาสตร์สู่การเรียนรู้ร่วม

พัฒนาการของมานุษยดุริยางควิทยาที่กล่าวมาข้างต้นสะท้อนการเคลื่อนตัวอย่างต่อเนื่องของศาสตร์จากการจัดหมวดหมู่เสียงในยุค comparative musicology

- สู่การเข้าใจดนตรีในฐานะระบบวัฒนธรรมในกรอบของ Merriam
- สู่การมองดนตรีเป็นกระบวนการสัมพันธ์ในแนวคิด musicking
- และสู่การตระหนักถึงบทบาทของผู้วิจัยเองใน reflexive turn

การเคลื่อนผ่านเหล่านี้มิได้เป็นเพียงลำดับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ หากเป็นการเปลี่ยนฐานคิดเกี่ยวกับ “สิ่งที่กำลังถูกศึกษา” และ “ผู้ที่กำลังศึกษา” อย่างมีนัยสำคัญ เสียงค่อย ๆ เคลื่อนจากการเป็นวัตถุที่ถูกจัดหมวดหมู่ ไปสู่การเป็นกิจกรรมที่มีชีวิต และท้ายที่สุดไปสู่การเป็นพื้นที่ความสัมพันธ์ที่นักวิจัยเองเข้าไปมีส่วนร่วม ในกระบวนการนี้ การฟังจึงเปลี่ยนสถานะจากทักษะทางเทคนิค ไปสู่กระบวนการเรียนรู้ทางวัฒนธรรม การฟังมิได้หมายถึงการจับความสูง–ต่ำของเสียงเพียงอย่างเดียว หากหมายถึงการเข้าไปอยู่ในบริบทของเสียงนั้น เข้าใจความหมายที่ผู้คนให้ไว้ และตระหนักว่าความเข้าใจของตนเองมีข้อจำกัดและเงื่อนไข

การทำงานภาคสนามภายใต้กรอบคิดใหม่นี้จึงไม่ใช่การเดินทางไปเก็บข้อมูล หากเป็นการเรียนรู้ร่วมกับชุมชน เสียงในสนามมิได้เป็นวัตถุที่รอการวิเคราะห์ หากเป็นกระบวนการที่เปิดพื้นที่ให้นักวิจัยได้ทบทวนตนเองอยู่เสมอ การฟังจึงต้องอาศัยความถ่อมตน การมีส่วนร่วม และการสะท้อนกลับอย่างต่อเนื่อง การเปลี่ยนผ่านของมานุษยดุริยางควิทยาจึงมิใช่เพียงการขยายหัวข้อศึกษา หากเป็นการเปลี่ยนฐานความรู้เกี่ยวกับเสียง จากวัตถุที่ต้องจัดหมวดหมู่ ไปสู่กระบวนการทางวัฒนธรรม และท้ายที่สุดไปสู่พื้นที่ความสัมพันธ์ที่นักวิจัยเองเข้าไปมีส่วนร่วม การเคลื่อนจาก music in culture ไปสู่ music as culture มิได้เป็นเพียงการเปลี่ยนคำศัพท์ หากเป็นการเปลี่ยนจุดยืนทางญาณวิทยาโดยตรง

ตาราง 4 การเปลี่ยนคำถามในพัฒนาการมานุษยดุริยางควิทยา

ช่วงแนวคิด	จุดเน้น	คำถามหลัก	สถานะของเสียง
Comparative musicology	การจำแนกโครงสร้าง	เสียงต่างกันอย่างไร	วัตถุ
Merriam	ดนตรีในระบบวัฒนธรรม	เสียงอยู่ในบริบทใด	องค์ประกอบวัฒนธรรม
Cultural / Performance Turn	ความหมาย และความสัมพันธ์	เสียงสร้างอะไร	กระบวนการ
Reflexive turn	ตำแหน่งแห่งที่ ของผู้วิจัย	เราฟังอย่างไร	ความสัมพันธ์ เชิงญาณวิทยา

2.3 ทฤษฎีร่วมสมัยว่าด้วยเสียง: Soundscape, Musicking and Acoustemology

เมื่อมานุษยดุริยางควิทยาเปลี่ยนจุดเน้นจากการวิเคราะห์โครงสร้างเสียงไปสู่การทำความเข้าใจดนตรีในฐานะวัฒนธรรม คำถามที่ตามมาคือ เสียงดำรงอยู่ในโลกของผู้คนอย่างไร ทฤษฎีร่วมสมัยจำนวนหนึ่งมิได้เพียงเพิ่มมิติใหม่ให้กับการศึกษาเสียง หากร่วมกันขยายขอบเขตของคำว่า “เสียง” ออกไปอย่างมีนัยสำคัญ

2.3.1 Soundscape: เสียงในฐานะภูมิทัศน์

แนวคิด soundscape ของ R. Murray Schafer เสนอว่า โลกเสียงสามารถถูกเข้าใจในฐานะ “ภูมิทัศน์” (acoustic landscape) ที่มนุษย์อาศัยอยู่ เช่นเดียวกับภูมิทัศน์ทางกายภาพที่ประกอบด้วยภูเขา แม่น้ำ หรือสิ่งปลูกสร้าง ภูมิทัศน์เสียงประกอบด้วยเสียงธรรมชาติ เสียงกิจกรรมของมนุษย์ เสียงเครื่องจักร เสียงพิธีกรรม และเสียงดนตรี ซึ่งล้วนร่วมกันก่อรูปประสบการณ์ทางโสตประสาทในชีวิตประจำวัน (Schafer, 1977) Schafer สนใจการเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อมทางเสียงในยุคอุตสาหกรรม โดยชี้ให้เห็นความแตกต่างระหว่าง “hi-fi soundscape” ซึ่งมีความโปร่งใสและแยกแยะรายละเอียดเสียงได้ชัด กับ “lo-fi soundscape” ซึ่งเต็มไปด้วยเสียงทับซ้อนและมลภาวะทางเสียง แม้แนวคิดของเขาจะมีจุดตั้งต้นในบริบทตะวันตก และแฝงด้วยอุดมคติเรื่องการอนุรักษ์เสียงธรรมชาติ แต่ผลงานของ Schafer ได้ขยายขอบเขตการศึกษาเสียงออกจากกรอบดนตรีวิทยาแบบดั้งเดิมอย่างมีนัยสำคัญ

สิ่งสำคัญคือ soundscape ทำให้เสียงไม่ถูกจำกัดอยู่เพียง “งานดนตรี” หากเป็นส่วนหนึ่งของสภาพแวดล้อมที่มนุษย์รับรู้และมีปฏิสัมพันธ์อยู่ตลอดเวลา การฟังจึงไม่ใช่กิจกรรมเฉพาะในคอนเสิร์ตฮอลล์หรือ

พื้นที่การแสดง หากเกิดขึ้นในทุ่งนา ริมแม่น้ำ ตลาดสด ลานพิธี หรือแม้แต่ในความเงียบ เมื่อประยุกต์สู่มานุษย-ดุริยางควิทยา แนวคิดนี้ช่วยให้ดนตรีถูกมองในฐานะองค์ประกอบหนึ่งของภูมิทัศน์เสียงที่สัมพันธ์กับพื้นที่ เวลา และกิจกรรมของผู้คน ดนตรีมิได้ดำรงอยู่อย่างโดดเดี่ยว หากเคลื่อนไหวไปพร้อมกับเสียงอื่น ๆ ที่ล้อมรอบ เสียงฆ้องในพิธี เสียงบทสวด เสียงฝีเท้าของผู้ร่วมงาน หรือแม้แต่เสียงลม ล้วนร่วมกันสร้างบริบทที่ทำให้ดนตรีมีความหมาย ในกรอบนี้การศึกษาดนตรีจึงต้องเริ่มจากคำถามว่า เสียงใดบ้างที่ประกอบกันเป็นภูมิทัศน์ของพื้นที่หนึ่ง ๆ และผู้คนในพื้นที่นั้นรับรู้เสียงเหล่านั้นอย่างไร การฟังจึงขยายจากการวิเคราะห์ทำนองหรือจังหวะ ไปสู่การทำความเข้าใจประสบการณ์ทางเสียงในฐานะสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรม

2.3.2 Musicking: ดนตรีในฐานะความสัมพันธ์

Christopher Small (1998) เสนอคำว่า musicking เพื่อท้าทายความเข้าใจแบบดั้งเดิมที่มองดนตรีเป็น “วัตถุเสียง” (musical object) ที่แยกขาดจากบริบททางสังคม Small เห็นว่า ดนตรีไม่ใช่สิ่งของ ไม่ใช่งานประพันธ์ และไม่ใช่ผลงานที่เสร็จสมบูรณ์ในตัวเอง หากเป็น “กิจกรรม” ที่มนุษย์กระทำร่วมกัน ในมุมมองของเขา ทุกกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี การประพันธ์ การซ้อม การแสดง การฟัง การจัดที่นั่ง การปรบมือ การเคลื่อนไหวของผู้ชม ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการ musicking การกระทำดนตรีจึงมิได้จำกัดอยู่บนเวที หากแผ่ขยายไปถึงความสัมพันธ์ทั้งหมดที่เกิดขึ้นรอบเหตุการณ์ทางเสียง

แนวคิดนี้มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อมานุษยดุริยางควิทยา เพราะทำให้จุดสนใจเคลื่อนจาก “บทเพลง” ไปสู่ “ความสัมพันธ์” คำถามจึงไม่ใช่ว่าเพลงนั้นมีโครงสร้างซับซ้อนเพียงใด หรือมีคุณค่าทางสุนทรียะอย่างไร หากคือ ความสัมพันธ์แบบใดกำลังก่อรูปผ่านการกระทำดนตรีนั้น ใครเป็นผู้มีสิทธิ์แสดง ใครเป็นผู้ฟัง ใครเป็นผู้ควบคุมพื้นที่ และใครถูกทำให้เงียบ ในกรอบนี้ ดนตรีกลายเป็นพื้นที่ที่สังคม “ซ้อม” และ “จำลอง” ระเบียบความสัมพันธ์ของตนเอง การจัดวางตำแหน่งนักดนตรี การแบ่งบทบาทนำ–บทบาทรอง การมีหรือไม่มีพื้นที่ให้ผู้ชมโต้ตอบ ล้วนสะท้อนโครงสร้างอำนาจในสังคมที่กว้างกว่า musicking จึงไม่ใช่เพียงกิจกรรมทางศิลปะ หากเป็นกระบวนการทางสังคมที่จัดวางความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล กลุ่มคน และสถาบัน

นอกจากนี้ แนวคิดนี้ยังเปิดพื้นที่ให้เห็นว่า ดนตรีเกี่ยวข้องกับเพศภาวะ อัตลักษณ์ และการเมืองของร่างกาย การที่ใครสามารถขึ้นเวทีได้ ใครถูกคาดหวังให้ร้องหรือเต้นในลักษณะใด ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของการกระทำดนตรีที่มีนัยทางสังคมและการเมืองแฝงอยู่ เสียงจึงไม่เคยเป็นกลาง หากเป็นสนามของการต่อรองความหมายอยู่เสมอ เมื่อเชื่อมโยงกับมานุษยดุริยางควิทยา musicking ทำให้การวิจัยภาคสนามไม่อาจหยุดอยู่ที่การถอดทำนอง

หรือวิเคราะห์จังหวะ หากต้องสังเกตความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นรอบเหตุการณ์ดนตรี การฟังจึงต้องฟังทั้งเสียงและโครงสร้างความสัมพันธ์ที่เสียงนั้นทำงานอยู่ภายใน ในความหมายนี้ ดนตรีมิใช่เพียงสิ่งที่ถูก “สร้าง” หากเป็นสิ่งที่ “กำลังเกิดขึ้น” ทุกครั้งที่มนุษย์มีปฏิสัมพันธ์กันผ่านเสียง

เมื่อมองผ่านกรอบของ musicking เหตุการณ์ทางดนตรีใด ๆ จึงไม่อาจถูกเข้าใจเพียงจากโครงสร้างทำนองหรือจังหวะ หากต้องพิจารณาความสัมพันธ์ที่กำลังก่อรูปอยู่ในพื้นที่นั้นด้วย การยืนล้อมวงในพิธีกรรม การร้องรับ–ร้องส่งในชุมชน การโต้ตอบระหว่างหมอลำกับผู้ฟัง หรือแม้แต่ความเงียบของผู้ร่วมพิธี ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของการกระทำดนตรีที่กำลังจัดวางความสัมพันธ์ของผู้คน

ในบริบทเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การทำความเข้าใจดนตรีผ่านแนวคิด musicking ช่วยให้เห็นว่า เสียงในพิธีกรรมมิได้เป็นเพียงองค์ประกอบเสริม หากเป็นกลไกที่ทำให้ความเป็นชุมชนเกิดขึ้น เสียงในงานศพมิได้เป็นเพียงบทเพลงอำลา หากเป็นพื้นที่ที่ผู้คนแบ่งปันความสูญเสีย และเสียงหมอลำในพื้นที่สาธารณะมิได้เป็นเพียงความบันเทิง หากเป็นเวทีที่อัตลักษณ์ถูกประกาศและต่อรอง แนวคิดนี้จึงวางพื้นฐานสำคัญสำหรับการพิจารณากรณีศึกษาจากสนามในบทต่อไป ซึ่งจะเห็นได้ว่า ดนตรีทำงานในฐานะความสัมพันธ์อย่างไรในบริบทพิธีกรรม ความทรงจำ และพื้นที่สาธารณะ เสียงไม่ได้เพียง “ดัง” หากกำลัง “ทำงาน” อยู่ในชีวิตของผู้คน

2.3.3 Acoustemology: การรู้โลกผ่านเสียง

คำว่า acoustemology ซึ่งเสนอโดย Steven Feld เป็นการผสานคำระหว่าง acoustic (เสียง) และ epistemology (ญาณวิทยา) เพื่อชี้ให้เห็นว่า เสียงมิใช่เพียงวัตถุที่ถูกรับรู้ หากเป็น “วิธีการรู้โลก” ของมนุษย์ Feld พัฒนาความคิดนี้เกิดจากการทำงานภาคสนามกับชาว Kaluli ในปาปัวนิวกินี ซึ่งเสียงธรรมชาติ โดยเฉพาะเสียงนก เสียงน้ำตก และเสียงร้อง มิได้เป็นเพียงองค์ประกอบของสภาพแวดล้อม หากเป็นส่วนหนึ่งของระบบความหมาย ความทรงจำ และอารมณ์ร่วมของชุมชน การฟังจึงมิใช่เพียงการรับสัญญาณเสียง หากเป็นกระบวนการเข้าไปอยู่ในโลกแห่งความสัมพันธ์ (Feld, 1996, 2012)

แนวคิด acoustemology ทำให้การศึกษาเสียงขยับจากคำถามว่า “เสียงมีโครงสร้างอย่างไร” ไปสู่คำถามว่า “ผู้คนรู้โลกผ่านเสียงอย่างไร” เสียงจึงเกี่ยวข้องกับความทรงจำ อารมณ์ ความเชื่อ และประสบการณ์ที่ฝังอยู่ในร่างกาย การฟังไม่ใช่เพียงกิจกรรมทางโสตประสาท หากเป็นกระบวนการรับรู้ที่เชื่อมโยงกับชีวิตทั้งหมดของผู้ฟัง ในบริบทมานุษยดุริยางควิทยา แนวคิดนี้ช่วยขยายขอบเขตของการวิจัยให้ลึกไปกว่าการวิเคราะห์เชิงโครงสร้างหรือ

เชิงสังคม เสียงพิธีกรรมอาจทำหน้าที่จัดระเบียบเวลา เสียงดนตรีอาจทำหน้าที่สร้างความเป็นสมาชิก แต่ในระดับลึก เสียงยังเป็นพื้นที่ที่ผู้คนเรียนรู้ความสัมพันธ์ของตนกับธรรมชาติ บรรพบุรุษ หรือจักรวาลทัศน์ของตนเอง

acoustemology จึงทำให้การฟังในภาคสนามไม่อาจเป็นเพียงการเก็บข้อมูลเสียง หากเป็นการเข้าไปอยู่ในกระบวนการรับรู้ของชุมชน การฟังต้องอาศัยเวลา การอยู่ร่วม และความไวต่อบริบท เพราะสิ่งที่กำลังถูกศึกษามิใช่เพียงเสียงที่ได้ยิน หากเป็นโลกที่เสียงนั้นทำให้รับรู้ได้ เมื่อเชื่อมกับแนวคิดก่อนหน้า หาก soundscape ทำให้เราเห็นบริบทของเสียงในพื้นที่ และ musicking ทำให้เราเห็นความสัมพันธ์ที่เกิดจากการกระทำดนตรี acoustemology ทำให้เราเห็นว่า เสียงเป็นฐานของการรับรู้และการสร้างความหมายของโลก การบูรณาการทั้งสามแนวคิดจึงเปิดพื้นที่ให้มานุษยดุริยางควิทยาเคลื่อนจากการศึกษา “ดนตรี” ไปสู่การทำความเข้าใจ “ประสบการณ์ทางเสียง” อย่างรอบด้าน แนวคิดนี้จะมีนัยสำคัญยิ่งเมื่อเข้าสู่การทำงานภาคสนาม เพราะการฟังมิได้เป็นเพียงเครื่องมือของนักวิจัย หากเป็นกระบวนการที่นักวิจัยเองต้องเรียนรู้วิธีการรับรู้โลกในแบบที่แตกต่างจากกรอบเดิมของตน

2.3.4 การบูรณาการแนวคิด: เสียงในฐานะพื้นที่ของความสัมพันธ์และความรู้

เมื่อพิจารณาแนวคิด soundscape, musicking และ acoustemology ร่วมกัน จะเห็นว่าทั้งสามแนวคิดมิได้เสนอทฤษฎีที่แยกขาดจากกัน หากร่วมกันขยับขอบเขตของการศึกษาดนตรีออกจากกรอบโครงสร้างเสียงแบบดั้งเดิม แนวคิด soundscape ทำให้เสียงถูกมองในฐานะส่วนหนึ่งของภูมิทัศน์ที่มนุษย์ดำรงอยู่ เสียงมิใช่เพียงองค์ประกอบของบทเพลง หากเป็นส่วนหนึ่งของสภาพแวดล้อมที่ก่อรูปประสบการณ์ประจำวัน เสียงในพิธี เสียงในตลาด เสียงในบ้าน หรือเสียงในธรรมชาติ ล้วนสร้างบริบทที่ทำให้การรับรู้เกิดขึ้นในพื้นที่เฉพาะ เสียงจึงไม่ลอยอยู่ในอากาศ หากฝังตัวอยู่ในสถานที่และเวลา ขณะที่ musicking ทำให้ความสนใจเคลื่อนจาก “เสียง” ไปสู่ “ความสัมพันธ์” การแสดงดนตรีมิได้เป็นเพียงการผลิตเสียง หากเป็นการกระทำที่จัดวางบทบาทของผู้แสดง ผู้ฟัง และพื้นที่ทางสังคม ความหมายของดนตรีจึงไม่ได้อยู่ในตัวบทเพลง หากเกิดจากกระบวนการที่ผู้คนมีส่วนร่วมร่วมกัน เสียงจึงกลายเป็นพื้นที่ของการสร้างความสัมพันธ์ การยืนยันสถานะ และการต่อรองอัตลักษณ์ ในอีกระดับหนึ่ง แนวคิด acoustemology ของ Feld ทำให้การฟังถูกมองในฐานะกระบวนการทางญาณวิทยา กล่าวคือการรู้โลกผ่านเสียง เสียงไม่เพียงบ่งบอกสิ่งที่เกิดขึ้น หากทำให้โลกมีความหมาย เสียงของสถานที่ เสียงของพิธีกรรม หรือเสียงของความทรงจำ ล้วนเป็นวิธีที่มนุษย์เข้าใจตนเองและผู้อื่น

เมื่อบูรณาการแนวคิดทั้งสามเข้าด้วยกัน จะเห็นการเคลื่อนตัวของมานุษยดุริยางควิทยาในสามระดับพร้อมกัน

จากการวิเคราะห์ “โครงสร้างเสียง” ไปสู่การทำความเข้าใจ “บริบทของเสียง”

จากการมองดนตรีเป็น “วัตถุ” ไปสู่การมองดนตรีเป็น “การกระทำและความสัมพันธ์”

จากการฟังในฐานะ “การรับรู้” ไปสู่การฟังในฐานะ “วิธีการรู้โลก”

การเปลี่ยนผ่านดังกล่าวไม่ได้เป็นเพียงความหลากหลายทางทฤษฎี หากสะท้อนการเปลี่ยนฐานความรู้ (spistemological shift) ของศาสตร์โดยตรง เสียงจึงไม่ใช่สิ่งที่รอให้ถูกอธิบาย หากเป็นกระบวนการที่กำลังทำงานอยู่ในชีวิตของผู้คน การขยับจาก music in culture ไปสู่ music as culture ปรากฏชัดในกระบวนการนี้ ดนตรีมิใช่เพียงส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม หากเป็นกระบวนการที่วัฒนธรรมถูกทำให้เกิดขึ้นผ่านเสียง ในกรอบนี้ การฟังจึงไม่อาจเป็นเพียงเทคนิคการเก็บข้อมูล หากเป็นการเข้าไปอยู่ในภูมิทัศน์เสียง มีส่วนร่วมในความสัมพันธ์และเรียนรู้วิธีที่ชุมชนรู้โลกผ่านเสียง

ตาราง 5 การขยายขอบเขตของคำว่าเสียง

แนวคิด	**ขยายเสียงในมิติใด**	**ผลต่อการฟัง**
Soundscape	บริบทพื้นที่	ฟังสิ่งแวดล้อม
Musicking	ความสัมพันธ์	ฟังการกระทำ
Acoustemology	ญาณวิทยา	ฟังเพื่อรู้โลก

สามมิติของการทำความเข้าใจเสียง

1. soundscape (Schafer, 1977)
ทำให้เห็นเสียงในฐานะภูมิทัศน์ — บริบททางพื้นที่และสภาพแวดล้อมที่เสียงดำรงอยู่
2. musicking (Small, 1998)
ทำให้เห็นดนตรีในฐานะการกระทำ — ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นผ่านการมีส่วนร่วมทางเสียง
3. acoustemology (Feld, 1996, 2012)
ทำให้เห็นเสียงในฐานะญาณวิทยา — วิธีที่มนุษย์รู้โลกผ่านการฟัง

เมื่อพิจารณาร่วมกัน แนวคิดทั้งสามขยายขอบเขตของมานุษยดุริยางควิทยาจากการศึกษาดนตรีในฐานะโครงสร้างเสียง ไปสู่การทำความเข้าใจเสียงในฐานะบริบท ความสัมพันธ์ และกระบวนการรับรู้โลก การฟังจึงมิใช่เพียงเทคนิคการเก็บข้อมูล หากเป็นกระบวนการทางปัญญาและวัฒนธรรมที่ต้องตระหนักถึงพื้นที่ ผู้คน และตำแหน่งแห่งที่ของผู้ฟังเอง

2.4 Emic–Etic และ Reflexivity: การมองโลกจากภายในและภายนอก

การทำความเข้าใจเสียงในบริบทวัฒนธรรมมิอาจหลีกเลี่ยงคำถามเรื่องตำแหน่งแห่งที่ของผู้ฟัง การฟังในมานุษยดุริยางควิทยาไม่เคยเกิดจากพื้นที่ว่าง หากเกิดขึ้นภายในความสัมพันธ์ระหว่างผู้วิจัยกับชุมชน แนวคิด emic–etic และ reflexivity จึงมิใช่เพียงศัพท์เชิงทฤษฎี หากเป็นกรอบกำกับท่าทีของการฟังโดยตรง

2.4.1 Emic และ Etic: สองมุมมองของการเข้าใจ

แนวคิด emic และ etic มีรากฐานจากงานของ Kenneth L. Pike (1967) ซึ่งเสนอความแตกต่างระหว่างมุมมองของ “มุมมองจากคนภายใน” กับกรอบการวิเคราะห์ของ “มุมมองจากคนภายนอก”

- emic คือมุมมองจากคนภายใน เกิดจากการศึกษาพฤติกรรมจาก **"ภายในระบบ"** โดยเป็นความพยายามที่จะค้นหาและอธิบายหน่วยโครงสร้างและความสัมพันธ์ภายในของภาษาหรือวัฒนธรรมนั้น
- etic คือมุมมองจากคนภายนอก เป็นการศึกษาพฤติกรรมจาก **"ภายนอกระบบ"** ที่เฉพาะเจาะจง ซึ่งถือเป็นแนวทางเริ่มต้นที่สำคัญในการทำความเข้าใจระบบหรือวัฒนธรรมอื่นที่เรายังไม่คุ้นเคย เพื่อสร้างกรอบการวิเคราะห์ที่เป็นสากลสำหรับการเปรียบเทียบข้ามวัฒนธรรม

เมื่อแนวคิดนี้เข้าสู่มานุษยดุริยางควิทยา คำถามจึงไม่ใช่เพียงว่าเสียงมีโครงสร้างอย่างไร แต่คือ เสียงนั้นมีความหมายอย่างไรในโลกของผู้คน และเราจะอธิบายมันด้วยภาษาแบบใด

ในมุมมองแบบ emic เสียงอาจถูกเข้าใจในฐานะ “เสียงเรียกขวัญ” “เสียงส่งวิญญาณ” หรือ “เสียงแห่งความสามัคคี” หน่วยความหมายจึงไม่ได้จำกัดอยู่ที่บันไดเสียง จังหวะ หรือระบบเสียง หากฝังอยู่ในภาษา ความเชื่อ และประสบการณ์ชีวิต

ในทางตรงกันข้าม มุมมองแบบ etic เปิดพื้นที่ให้เกิดการวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบและเชิงทฤษฎี นักวิจัยอาจจำแนกระบบเสียง วิเคราะห์โครงสร้างจังหวะ หรือเชื่อมโยงกับกรอบ ritual process ของ Turner หรือ musicking ของ Small การอธิบายแบบนี้ทำให้เสียงเข้าสู่บทสนทนาทางวิชาการในวงกว้าง

ตาราง 6 มุมมอง emic - etic

หัวข้อเปรียบเทียบ	**emic (มุมมองจากคนใน)**	**etic (กรอบจากคนนอก)**
ฐานคิด	เน้น "ความหมาย" ที่สมาชิกในวัฒนธรรมให้ไว้	เน้น "ระบบและการอธิบาย" ตามหลักวิชาการ
เป้าหมาย	เพื่อเข้าใจประสบการณ์ชีวิตและความเชื่อ	เพื่อการวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบและทฤษฎี
ตัวอย่างเสียง	เสียงเรียกขวัญ เสียงส่งวิญญาณ	โครงสร้างจังหวะ, บันไดเสียง (Scale)
ข้อจำกัด	หากยึดเพียงอย่างเดียว จะขาดการเชื่อมโยงเชิงทฤษฎี	หากยึดเพียงอย่างเดียว จะเหลือเพียงข้อมูลที่ไร้ชีวิต

อย่างไรก็ตาม emic และ etic มิใช่ความจริงสองชุดที่แข่งขันกัน หากเป็นกระบวนการเคลื่อนไปมาระหว่างความหมายจากภายใน และ การอธิบายเชิงวิเคราะห์ หากยึดเพียง emic อาจเข้าใกล้ประสบการณ์ของชุมชนแต่ขาดการเชื่อมโยงเชิงทฤษฎี หากยึดเพียง etic เสียงอาจถูกลดทอนเหลือเพียงข้อมูลเชิงโครงสร้างและทำให้สูญเสียโอกาสในการทำความเข้าใจความหมายที่ค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นจากบริบทของภาคสนาม การทำงานภาคสนามจึงไม่ใช่การเลือกข้าง หากเป็นการประสานสองมุมมองนี้เข้าด้วยกันอย่างต่อเนื่อง ความเข้าใจทางมานุษยดุริยางควิทยาเกิดขึ้นจากการ “อยู่ระหว่าง” (in-between) มากกว่าการยืนอยู่ปลายขั้วใดขั้วหนึ่ง

2.4.2 Emic–Etic กับ Insider–Outsider

ในทางปฏิบัติ emic–etic เชื่อมโยงโดยตรงกับประเด็น insider–outsider นักวิจัยไม่เคยเป็นคนในหรือคนนอกอย่างสมบูรณ์ หากดำรงอยู่ในสถานะที่เคลื่อนไหวอยู่เสมอ บางช่วงเราเข้าใจถ้อยคำและบริบทใกล้เคียงกับสมาชิกในชุมชน บางช่วงเราต้องถอยออกมาเพื่อมองภาพรวมในเชิงวิเคราะห์ ความไม่มั่นคงของตำแหน่งนี้มิใช่จุดอ่อน หากเป็นเงื่อนไขของความรู้ การตระหนักว่าตนเองกำลังเข้าใกล้หรือถอยห่างจากมุมมองแบบ emic ในระดับใด เป็นส่วนหนึ่งของความรับผิดชอบทางวิชาการ เพราะจะทำให้การฟังไม่กลายเป็นการครอบงำความหมายของผู้อื่น

2.4.3 Reflexivity: การสะท้อนตนในกระบวนการฟัง

ตั้งแต่ทศวรรษ 1980 เป็นต้นมา มานุษยวิทยาเข้าสู่สิ่งที่เรียกว่า reflexive turn ซึ่งตั้งคำถามต่อสถานะของนักวิจัยในกระบวนการสร้างความรู้ (Clifford & Marcus, 1986) งานชาติพันธุ์นิพนธ์มิใช่หน้าต่างใสที่สะท้อนความจริงของผู้อื่น หากเป็นการจัดวางเรื่องเล่าผ่านภาษาและมุมมองเฉพาะ เมื่อแนวคิดนี้ได้ผนวกเข้าสู่ศาสตร์ด้านมานุษยดุริยางควิทยา reflexivity จึงครอบคลุมถึง “การฟัง” ด้วย การฟังในสนามไม่เป็นกลาง หากถูกหล่อหลอมโดยประสบการณ์ดนตรีเดิม การฝึกฝนทางทฤษฎี ภาษา และความคุ้นชินทางวัฒนธรรม เสียงเดียวกันอาจถูกฟังต่างกันตามภูมิหลังของผู้ฟัง ดังนั้น เสียงในสนามมิได้ “ปรากฏ” อย่างบริสุทธิ์ หากเกิดขึ้นภายในความสัมพันธ์ระหว่างผู้ฟังกับผู้ถูกฟัง reflexivity จึงหมายถึงการหันกลับมาตรวจสอบว่า

- กรอบคิดใดกำลังกำหนดวิธีฟังของเรา
- ประสบการณ์ใดกำลังทำให้เราเน้นบางเสียงและละเลยบางเสียง
- การอธิบายของเรากำลังทำให้เสียงใดเด่นขึ้น และทำให้เสียงใดเงียบลง

reflexivity ไม่ได้ลดทอนความน่าเชื่อถือของงานวิจัย หากทำให้ความรู้มีความโปร่งใสและรับผิดชอบต่อเงื่อนไขการก่อรูปของความรู้ได้อย่างชัดเจน

2.4.4 การบูรณาการ Emic–Etic กับ Reflexivity

เมื่อพิจารณาร่วมกัน emic–etic และ reflexivity ทำให้การฟังในภาคสนามกลายเป็นกระบวนการสามชั้นที่สัมพันธ์กัน

1) emic – การฟังจากภายในความหมาย เปิดพื้นที่ให้เสียงถูกเข้าใจตามโลกทัศน์ของชุมชน

2) etic – การฟังเชิงวิเคราะห์ จัดวางเสียงในกรอบทฤษฎีเพื่อสร้างคำอธิบายเชิงระบบ

3) reflexive – การฟังตนเองขณะฟังผู้อื่น ตระหนักว่าการฟังมีตำแหน่งแห่งที่และเงื่อนไขของมันเอง

การเข้าใจเสียงจึงไม่ใช่การค้นพบความหมายที่ซ่อนอยู่ หากเป็นการเจรจาระหว่างโลกของประสบการณ์ในสนามกับโลกของการอธิบายเชิงทฤษฎี การฟังในความหมายนี้เป็นทั้งการเรียนรู้และการยอมรับว่าทุกการตีความมีเงื่อนไข การทำงานภาคสนามจึงมิใช่เพียงการเดินทางไปยังพื้นที่ใหม่ หากเป็นการปรับตำแหน่งแห่งที่ของตนเองภายในใยแห่งความหมายที่กำลังถูกศึกษา ทุกครั้งที่นักวิจัยเคลื่อนระหว่าง emic, etic และการสะท้อนตน ความเข้าใจเดิมย่อมถูกทบทวน และความรู้ใหม่ย่อมเกิดขึ้นภายใต้ความสัมพันธ์ที่เปลี่ยนแปลงไป ในมานุษย-ดุริยางควิทยา การฟังมิใช่เพียงการรับรู้เสียงของผู้อื่น หากเป็นการเข้าไปอยู่ในความสัมพันธ์ที่เสียงนั้นก่อรูปและการตระหนักว่า การฟังของผู้วิจัยเองก็เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสร้างความหมาย

สามชั้นของการฟัง: Emic – Etic – Reflexive

การฟังเชิงมานุษยดุริยางควิทยามิได้เกิดขึ้นในระดับเดียว หากดำเนินไปอย่างน้อยสามชั้นที่สัมพันธ์กัน

1) emic – การฟังจากภายในความหมาย

การเปิดพื้นที่ให้เสียงถูกเข้าใจตามโลกทัศน์ ภาษา และประสบการณ์ของชุมชน

คำถามสำคัญคือ: เสียงนี้มีความหมายอย่างไรสำหรับผู้คน

2) etic – การฟังเชิงวิเคราะห์

การจัดวางเสียงในกรอบแนวคิดทางวิชาการ เพื่อสร้างคำอธิบายที่เป็นระบบและสนทนากับองค์ความรู้ในวงกว้าง

คำถามสำคัญคือ: เราจะอธิบายเสียงนี้อย่างไรในเชิงทฤษฎีและเปรียบเทียบได้

3) reflexive – การฟังตนเองขณะฟังผู้อื่น

การตระหนักถึงตำแหน่งแห่งที่ กรอบคิด และอำนาจในการตีความของผู้วิจัย

คำถามสำคัญคือ: ใครกำลังฟัง และการฟังนั้นกำลังสร้างความหมายแบบใด

เมื่อบูรณาการทั้งสามชั้น การฟังจึงไม่ใช่เพียงการรับรู้เสียง หากเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่เคลื่อนไหวระหว่างความหมายของชุมชน การอธิบายเชิงทฤษฎี และการสะท้อนตนอย่างต่อเนื่อง เสียงจึงเป็นทั้งประสบการณ์ ความสัมพันธ์ และพื้นที่ของการสร้างความรู้ในเวลาเดียวกัน

2.5 พิธีกรรม การแสดง และความหมาย (Ritual, Performance, and Meaning)

การศึกษาดนตรีในบริบทพิธีกรรมและการแสดงจำเป็นต้องตั้งต้นจากข้อสังเกตสำคัญว่า เสียงมิได้ทำหน้าที่เพียงประกอบเหตุการณ์ หากเป็นองค์ประกอบเชิงโครงสร้างของเหตุการณ์นั้นเอง เสียงไม่ได้อยู่ข้างพิธีกรรม หากดำรงอยู่ภายในกระบวนการที่ทำให้พิธีกรรม “เกิดผล” ทางสังคม

Victor Turner เสนอว่าพิธีกรรมคือกระบวนการเปลี่ยนผ่านสถานะ (rite of passage) ซึ่งประกอบด้วยช่วงลิมินัล (liminality) อันเป็นพื้นที่กึ่งกลางระหว่างสถานะเดิมกับสถานะใหม่ ในช่วงเวลานี้ โครงสร้างปกติของสังคมถูกผ่อนคลาย เปิดพื้นที่ให้เกิด communitas หรือความรู้สึกร่วมในระดับที่ต่างจากชีวิตประจำวัน หากพิจารณาผ่านกรอบนี้ เสียงมิได้เป็นเพียงสัญลักษณ์ของการเปลี่ยนผ่าน หากเป็นกลไกที่จัดระเบียบจังหวะของการเปลี่ยนผ่านนั้น เสียงกลองอาจกำหนดจุดเริ่มต้นของพิธี เสียงขับร้องอาจทำหน้าที่เชื่อมโลกมนุษย์กับโลกสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เสียงฆ้องอาจทำหน้าที่แบ่งช่วงเวลา เสียงจึงมีบทบาทเชิงโครงสร้าง มิใช่เพียงเชิงบรรยากาศ (Turner, 1969)

Catherine Bell (1992) เสนอแนวคิด ritualization เพื่อชี้ว่า พิธีกรรมมิใช่หมวดหมู่ตายตัว หากเป็นกระบวนการที่การกระทำบางอย่างถูกทำให้ “แตกต่าง” จากกิจกรรมทั่วไป เสียงบางเสียงจึงมิได้ศักดิ์สิทธิ์โดยธรรมชาติ หากถูกทำให้มีสถานะพิเศษผ่านบริบท การจัดวาง และการรับรู้ร่วม เสียงเดียวกันอาจเป็นเพียงบทเพลงในบริบทหนึ่ง แต่กลายเป็นเสียงศักดิ์สิทธิ์ในอีกบริบทหนึ่ง ความพิเศษของเสียงจึงเกิดจากกระบวนการทางสังคม มิใช่คุณสมบัติทางโครงสร้างเพียงอย่างเดียว

ในอีกมิติหนึ่ง Clifford Geertz (1973) เสนอว่าพิธีกรรมควรถูกอ่านในฐานะ “ข้อความทางวัฒนธรรม” ที่ต้องการการตีความแบบ thick description เสียงในพิธีกรรมจึงเป็นทั้งการกระทำและการสื่อความหมาย เสียงอาจยืนยันลำดับอำนาจ แสดงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือผลิตซ้ำอัตลักษณ์ของชุมชน การฟังจึงต้องคำนึงถึงชั้นของความหมายที่ซ้อนทับอยู่ในเหตุการณ์เดียวกัน

จากการพิจารณากรอบความคิดของ Turner, Bell และ Geertz ทำให้เห็นว่า เสียงในพิธีกรรมทำงานอย่างน้อยสามระดับพร้อมกัน

1. เป็นโครงสร้างของการเปลี่ยนผ่าน
2. เป็นกระบวนการทำให้การกระทำมีสถานะพิเศษ
3. เป็นสัญลักษณ์ที่ต้องถูกอ่านผ่านบริบททางวัฒนธรรม

เสียงจึงไม่ใช่เพียงวัตถุทางดนตรี หากเป็นการกระทำที่กำลังจัดระเบียบเวลา สถานะ และความสัมพันธ์ของผู้คน การทำงานภาคสนามในพื้นที่พิธีกรรมจึงไม่อาจหยุดอยู่ที่การบันทึกเสียง หากต้องพิจารณาว่า เสียงกำลังก่อรูปความสัมพันธ์ใด และกำลังจัดวางโครงสร้างทางสังคมแบบใดอยู่เบื้องหลัง

กรอบคิดนี้จะมีบทบาทสำคัญในบทถัดไป ซึ่งจะนำเสนอกรณีศึกษาจากสนาม เสียงในพิธีกรรมจะไม่ถูกนำเสนอในฐานะตัวอย่างประกอบทฤษฎี หากในฐานะพื้นที่ที่ทฤษฎีทำงาน และเปิดเผยโครงสร้างความสัมพันธ์ของชุมชนอย่างเป็นรูปธรรม

สามมิติของเสียงในพิธีกรรม: Liminality – Ritualization – Symbolic Meaning

เสียงในพิธีกรรมมิได้ทำหน้าที่เพียงประกอบเหตุการณ์ หากทำงานในอย่างน้อยสามมิติที่สัมพันธ์กัน

1) liminality (Turner, 1969)

เสียงทำหน้าที่จัดระเบียบ "ช่วงเปลี่ยนผ่าน" กำหนดจังหวะของการเคลื่อนจากสถานะเดิมไปสู่สถานะใหม่ และเอื้อให้เกิด communitas หรือความรู้สึกร่วมในพื้นที่ลิมินัล

2) ritualization (Bell, 1992)

เสียงบางเสียงถูก "ทำให้พิเศษ" ผ่านบริบท การจัดวาง และการรับรู้ร่วม มิใช่คุณสมบัติทางดนตรีเพียงอย่างเดียวที่ทำให้เสียงศักดิ์สิทธิ์ แต่เป็นกระบวนการทางสังคมที่ยกระดับการกระทำให้มีสถานะเฉพาะ

3) symbolic Meaning (Geertz, 1973)

เสียงในพิธีกรรมทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ ต้องถูกอ่านผ่านบริบท ความเชื่อ และโครงสร้างความหมายของชุมชน การฟังจึงต้องอาศัยการตีความแบบ "thick description" สังเคราะห์

เสียงในพิธีกรรมคือ โครงสร้างของการเปลี่ยนผ่าน กระบวนการทำให้พิเศษ และข้อความทางวัฒนธรรม การฟังเชิงมานุษยดุริยางควิทยาจึงต้องรับรู้ทั้งจังหวะของเวลา พลวัตของการกระทำ และชั้นของความหมายที่ซ้อนทับอยู่ในเหตุการณ์เดียวกัน

2.6 สังเคราะห์: จากกรอบทฤษฎีสู่ Field-Based Learning Model

เมื่อพิจารณาพัฒนาการของมานุษยดุริยางควิทยาตั้งแต่ยุค comparative musicology จนถึง reflexive turn จะเห็นได้ว่า การเปลี่ยนแปลงสำคัญมิได้อยู่เพียงที่เนื้อหาทางทฤษฎี หากอยู่ที่ "ฐานคิดเกี่ยวกับเสียง"

เสียงเคยถูกมองเป็นวัตถุที่ต้องจัดหมวดหมู่
ต่อมาถูกมองเป็นส่วนหนึ่งของระบบวัฒนธรรม
ขยับไปสู่การเป็นการกระทำและความสัมพันธ์
และท้ายที่สุด กลายเป็นพื้นที่ของความรู้ที่ต้องสะท้อนตน

กรอบ sound–behavior–concept ของ Merriam (1964) ทำให้เห็นว่าเสียงไม่อาจแยกจากพฤติกรรมและความเชื่อ

- แนวคิด musicking ของ Small (1998) ทำให้เสียงกลายเป็นกระบวนการสัมพันธ์
- soundscape ของ Schafer (1977) ทำให้เสียงถูกวางในบริบทต่าง ๆ ของชีวิต
- acoustemology ของ Feld (1996, 2012) ทำให้การฟังกลายเป็นวิธีการรู้โลก
- Turner (1969) และ Bell (1992) ทำให้เสียงในพิธีกรรมถูกเข้าใจในฐานะกลไกของการเปลี่ยนผ่าน
- ขณะที่ reflexive turn (Clifford & Marcus, 1986) เตือนว่า ความรู้เกี่ยวกับเสียงมิได้เกิดขึ้นอย่างเป็นกลาง

เมื่อนำแนวคิดเหล่านี้มาพิจารณาร่วมกัน ข้อสรุปสำคัญประการหนึ่งปรากฏชัดขึ้นว่า ความรู้ทางมานุษยดุริยางควิทยามิได้เกิดจากการวิเคราะห์เสียงในฐานะวัตถุ หากก่อรูปขึ้นผ่านการมีส่วนร่วมกับโลกของเสียง การฟังจึงมิใช่เพียงเครื่องมือในการเก็บข้อมูล หากเป็นกระบวนการที่ผู้วิจัยค่อย ๆ สร้างความเข้าใจผ่านประสบการณ์ความสัมพันธ์ และการสะท้อนคิดอย่างต่อเนื่อง

แนวคิด bi-musicality ของ Hood (1960) ชี้ให้เห็นตั้งแต่กลางศตวรรษที่ 20 แล้วว่า การเข้าใจดนตรีของผู้อื่นต้องอาศัยประสบการณ์ทางร่างกาย ไม่ใช่เพียงการถอดโน้ตหรืออ่านคำอธิบาย การเรียนรู้ผ่านการปฏิบัติทำให้เส้นแบ่งระหว่างผู้ศึกษาและผู้ถูกศึกษาพร่าเลือนลง และเปิดพื้นที่ให้ความรู้เกิดขึ้นจากภายในกระบวนการ

ประสบการณ์ภาคสนามจำนวนมากในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้สะท้อนสิ่งเดียวกันอย่างสม่ำเสมอ การฟังครั้งแรกมักเป็นการฟังเชิงโครงสร้าง การฟังครั้งต่อมาจึงเริ่มเห็นบริบท และการฟังในระยะยาวทำให้เสียงค่อย ๆ เผยความสัมพันธ์ที่ลึกกว่าโครงสร้างทางดนตรี ความเข้าใจจึงมิได้เกิดขึ้นในทันที หากก่อตัวผ่านเวลา ความไว้วางใจ และการอยู่ร่วมกัน

จุดนี้เองที่ทำให้เกิดคำถามเชิงวิธีวิทยาที่สำคัญว่า หากความรู้ทางดนตรีเกิดขึ้นผ่านกระบวนการเช่นนี้ เราควรทำความเข้าใจกระบวนการเรียนรู้นั้นอย่างไร จากการสังเคราะห์กรอบทฤษฎีทั้งหมด บทนี้เสนอว่า การเรียนรู้ในมานุษยดุริยางควิทยาควรถูกมองในฐานะกระบวนการที่เกิดขึ้น

ในสนาม (situated in the field)

ผ่านเสียง (mediated by sound)

และภายใต้ความสัมพันธ์ (relationally constructed)

อย่างไรก็ตาม แม้กรอบแนวคิดเหล่านี้จะอธิบายองค์ประกอบสำคัญของการเรียนรู้ในภาคสนามได้อย่างลึกซึ้ง แต่ยังไม่มีกรอบที่อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างการรับรู้ การตีความ และการสะท้อนตนในฐานะกระบวนการเดียวกันอย่างเป็นระบบ หนังสือเล่มนี้จึงเสนอว่า การทำความเข้าใจเสียงควรมองผ่าน **การฟังเชิงบริบท** ซึ่งทำหน้าที่เป็นกลไกในการเชื่อมโยงสิ่งที่ได้ยินเข้ากับผู้คน สถานที่ เวลา และประสบการณ์ของผู้วิจัย

เพื่ออธิบายกระบวนการดังกล่าว หนังสือจึงเสนอ **field-based learning model** ในฐานะแบบจำลองเชิงแนวคิด (conceptual model) สำหรับอธิบายการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นระหว่างการทำงานภาคสนาม โมเดลนี้มิได้มีเป้าหมายเพื่อแทนที่ทฤษฎีเดิม หากทำหน้าที่บูรณาการข้อเสนอจากแนวคิดต่าง ๆ ให้สามารถอธิบายกระบวนการเรียนรู้ผ่านการฟังได้อย่างเป็นองค์รวม และเป็นสะพานเชื่อมจากการอภิปรายเชิงทฤษฎีไปสู่การวิเคราะห์กรณีศึกษาภาคสนามในบทต่อไป

Field-based learning model

field-based learning model เป็นแบบจำลองที่พัฒนาขึ้นจากการสังเคราะห์กรอบแนวคิดในบทนี้ เพื่อใช้อธิบายว่ากระบวนการเรียนรู้ผ่านการฟังดำเนินไปอย่างไรในระหว่างการทำงานภาคสนาม แบบจำลองนี้มิได้เป็นข้อเสนอเชิงทฤษฎีสุดท้ายของหนังสือ หากเป็นกรอบในการทำความเข้าใจกลไกของ **การฟังเชิงบริบท** ก่อนที่จะนำไปอภิปรายผ่านกรณีศึกษาจริงในบทที่ 4 และสังเคราะห์เป็น **กระบวนการทำความเข้าใจเสียง** ในบทสุดท้าย

1. Perceptual dimension — เสียงในฐานะปรากฏการณ์

ระดับแรกคือการรับรู้โครงสร้างเสียง ระบบเสียง จังหวะ รูปแบบการบรรเลง และภูมิทัศน์เสียง การฟังในระดับนี้ยังคงพึ่งพากรอบความรู้เดิมของผู้วิจัย และสอดคล้องกับมิติ sound ในกรอบของ Merriam ตลอดจนแนวคิด soundscape อย่างไรก็ตาม การรับรู้เป็นเพียงจุดตั้งต้น มิใช่จุดสิ้นสุดของความเข้าใจ

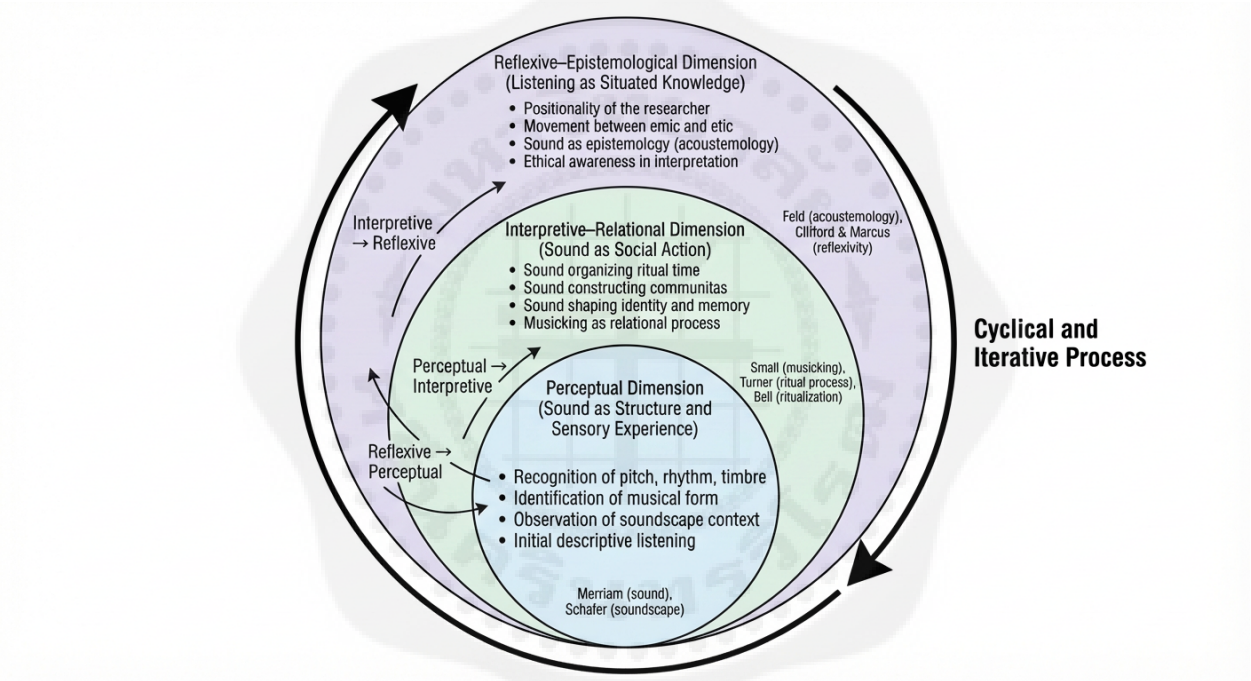
2. Interpretive–Relational Dimension — เสียงในฐานะความสัมพันธ์

ระดับที่สองคือการขยับจากโครงสร้างไปสู่ความหมาย เสียงถูกพิจารณาว่าทำงานอย่างไรในชีวิตของผู้คน จัดระเบียบเวลาในพิธีกรรม สร้างความเป็นสมาชิกในชุมชน หรือเปิดพื้นที่ให้การประกาศอัตลักษณ์ ในระดับนี้ดนตรีคือการกระทำ (musicking) และเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการ ritualization เสียงจึงถูกเข้าใจในฐานะความสัมพันธ์ มิใช่วัตถุ

3. Reflexive–Epistemological Dimension — เสียงในฐานะวิธีการรู้

ระดับที่สามคือการสะท้อนตน การตระหนักว่าการฟังมีตำแหน่งแห่งที่ และการเคลื่อนระหว่าง emic–etic เกิดขึ้นภายใต้เงื่อนไขใด เสียงจะมิได้เป็นเพียงสิ่งที่ถูกตีความ หากเป็นฐานของการเรียนรู้ที่เปลี่ยนแปลงผู้ฟังเอง การฟังจึงเป็นทั้งกระบวนการทางปัญญาและจริยธรรม

ทั้งสามมิติมิได้เป็นลำดับขั้นเชิงเส้น หากเป็นกระบวนการหมุนวน (cyclical process) ที่ทับซ้อนกันตลอดการทำงานภาคสนาม ความรู้ทางมานุษยดุริยางควิทยาจึงมิได้เกิดจากการนำทฤษฎีไปอธิบายสนามเพียงด้านเดียว หากเกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างเสียง ผู้คน และผู้วิจัยที่ดำเนินไปในเวลา



ภาพประกอบที่ 4 แบบจำลอง Field-Based Learning Model

ที่มา: ผู้เขียน

บทนี้จึงมิได้ทำหน้าที่เพียงทบทวนพัฒนาการของแนวคิดในมานุษยดุริยางควิทยา หากเป็นการสังเคราะห์ฐานคิดที่นำไปสู่ข้อเสนอเรื่องการฟังในฐานะกระบวนการสร้างความรู้ บทถัดไปจะพัฒนาแนวคิดดังกล่าวเป็น field-based learning model เพื่ออธิบายกลไกของการเรียนรู้ผ่านการฟัง ก่อนนำไปอภิปรายผ่านกรณีศึกษา

ภาคสนาม และสังเคราะห์เป็นข้อเสนอเรื่องกระบวนการทำความเข้าใจเสียง (a process of understanding sound) ในบทสุดท้าย

Field-based learning model: การฟังในฐานะกระบวนการสร้างความรู้

field-based learning model เสนอว่า การเรียนรู้ทางมานุษยดุริยางควิทยามิได้เกิดจากการวิเคราะห์เสียงภายหลังเพียงอย่างเดียว หากก่อตัวขึ้นในสนาม ผ่านกระบวนการฟังที่มีลักษณะเป็นพลวัตและสะท้อนตน

การฟังดังกล่าวดำเนินไปในสามมิติที่สัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่อง

1. perceptual dimension — เสียงในฐานะปรากฏการณ์

การรับรู้โครงสร้างเสียง จังหวะ ระบบเสียง และภูมิทัศน์เสียง

เป็นระดับที่เสียงปรากฏต่อประสาทสัมผัสและกรอบความรู้เดิมของผู้ฟัง

2. interpretive–relational dimension — เสียงในฐานะความสัมพันธ์

การตีความว่าเสียงทำงานอย่างไรในชีวิตของผู้คน

เสียงจัดระเบียบเวลาในพิธีกรรม สร้างความเป็นสมาชิกในชุมชน และเปิดพื้นที่ให้การต่อรองอัตลักษณ์

ดนตรีในระดับนี้คือการกระทำ (musicking) มิใช่วัตถุ

3. reflexive–epistemological dimension — เสียงในฐานะวิธีการรู้

การตระหนักว่าการฟังมีตำแหน่งแห่งที่

การเคลื่อนระหว่าง emic และ etic

และการยอมรับว่าเสียงเป็นฐานของการรับรู้โลก (acoustemology)

ความรู้จึงเกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างผู้วิจัยกับสนาม มิใช่จากการยืนอยู่นอกความสัมพันธ์นั้น

ทั้งสามมิติมิได้เป็นลำดับขั้น หากเป็นวงจรการเรียนรู้ที่หมุนวนอยู่ตลอดการทำงานภาคสนาม

ในกรอบนี้ การฟังไม่ใช่เพียงวิธีการเก็บข้อมูล แต่เป็นท่าทีทางญาณวิทยาและจริยธรรม

เสียงมิใช่สิ่งที่ถูกค้นพบ หากเป็นพื้นที่ที่ความหมาย ความสัมพันธ์ และความรู้กำลังก่อรูปขึ้นอย่างต่อเนื่อง

บรรณานุกรม (ท้ายบทที่ 2)

Bell, C. (1992). *Ritual theory, ritual practice*. Oxford University Press.

Clifford, J., & Marcus, G. E. (Eds.). (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. University of California Press.

Feld, S. (1996). *Waterfalls of song: An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea.* In S. Feld & K. H. Basso (Eds.), *Senses of place* (pp. 91–135). School of American Research Press.

Feld, S. (2012). *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression* (3rd ed.). Duke University Press.

Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic Books.

Hood, M. (1960). The challenge of "bi-musicality." *Ethnomusicology, 4*(2), 55–59.

Kunst, J. (1950). *Musicologica: A study of the nature of ethnomusicology, its problems, methods, and representative personalities*. Martinus Nijhoff.

Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.

Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. University of Illinois Press.

Pike, K. L. (1967). *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior* (2nd ed.). Mouton.

Rice, T. (1987). Toward the remodeling of ethnomusicology. *Ethnomusicology, 31*(3), 469–488.

Schafer, R. M. (1977). *The tuning of the world*. Knopf.

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.

Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine.

บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัยและการเรียนรู้ภาคสนาม

(Fieldwork Methodology and Field-Based Learning)

หากบทที่ 2 อธิบายฐานความคิดเกี่ยวกับเสียงในฐานะวัฒนธรรม ความสัมพันธ์ และกระบวนการสร้างความรู้ บทนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่ออธิบายว่า กรอบคิดดังกล่าวถูกนำไปปฏิบัติอย่างไรในสนามจริง การทำงานภาคสนามในมานุษยดุริยางควิทยามิได้เป็นเพียงขั้นตอนการเก็บข้อมูล หากเป็นพื้นที่ที่เสียง ผู้คน และผู้วิจัยเข้ามาสัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่อง การฟังในสนามจึงมิใช่กิจกรรมที่เป็นกลาง หากเป็นกระบวนการที่ต้องอาศัยการมีส่วนร่วม การเรียนรู้ และการสะท้อนตน แนวคิดเรื่อง musicking ของ Small (1998) และ acoustemology ของ Feld (1996, 2012) ทำให้เห็นว่า เสียงเป็นกระบวนการที่กำลังเกิดขึ้นในความสัมพันธ์ ขณะเดียวกัน reflexive turn ในมานุษยวิทยา (Clifford & Marcus, 1986) เตือนให้นักวิจัยตระหนักว่า ความเข้าใจของตนเองก็เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสร้างความหมาย ด้วยเหตุนี้ บทที่ 3 จึงมิได้มุ่งอธิบาย “วิธีวิจัย” ในเชิงเทคนิคเท่านั้นหากมุ่งอธิบายว่า การเรียนรู้ผ่านการทำงานภาคสนามก่อรูปขึ้นอย่างไร และพัฒนา field-based learning model ในฐานะแบบจำลองที่ใช้อธิบายกระบวนการดังกล่าวอย่างเป็นระบบ

3.1 งานภาคสนามในมานุษยดุริยางควิทยาเอเชียตะวันออกเฉียงใต้: จาก José Maceda สู่การเรียนรู้ผ่านเสียง

การทำงานภาคสนามเป็นหัวใจของมานุษยดุริยางควิทยา หากแต่ความหมายของคำว่า “ภาคสนาม” มิได้คงที่ หากเปลี่ยนแปลงไปตามพัฒนาการทางความคิดของศาสตร์ ในบริบทเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ชื่อของ José Maceda (นักมานุษยดุริยางควิทยาและนักแต่งเพลงชาวฟิลิปปินส์) มักถูกกล่าวถึงในฐานะผู้วางรากฐานการศึกษาดนตรีในภูมิภาคนี้ โดยเฉพาะการยืนยันว่า ดนตรีต้องถูกศึกษาในบริบทชีวิต มิใช่เพียงผ่านการถอดโน้ตหรือเอกสารทางประวัติศาสตร์ (Maceda, 1981)

อย่างไรก็ตาม ความสำคัญของ Maceda มิได้อยู่เพียงในฐานะผู้บุกเบิกการบันทึกเสียง หากอยู่ที่การยืนยันว่าภาคสนามคือพื้นที่ของการเรียนรู้ เสียงไม่อาจถูกแยกออกจากพิธีกรรม ชุมชน และภูมิทัศน์ทางวัฒนธรรม การเก็บข้อมูลจึงมิใช่กระบวนการทางเทคนิคเพียงอย่างเดียว หากเป็นกระบวนการที่ต้องอาศัยการอยู่ร่วมและการ

สร้างความสัมพันธ์ แนวทางของ Maceda ยังคงมีลักษณะเป็น “คู่มือ” ที่มุ่งกำหนดขั้นตอนการทำงานอย่างเป็นระบบ คำถามสำคัญที่เกิดขึ้นในบริบทปัจจุบันคือ ภาคสนามสามารถถูกกำหนดเป็นขั้นตอนตายตัวได้เพียงใด ในเมื่อเสียงที่เกิดขึ้นในพื้นที่จริงมักเปลี่ยนแปลงตามสถานการณ์ และมีความหมายแตกต่างกันไปตามความสัมพันธ์ที่กำลังก่อรูปอยู่ในขณะนั้น แนวคิดดังกล่าวสะท้อนการเคลื่อนจากการเก็บข้อมูลเชิงโครงสร้าง ไปสู่การเข้าใจเสียงในบริบทชีวิต (Rice, 1987)

จากประสบการณ์ภาคสนามของผู้เขียนในหลายบริบทของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ พบว่า การเข้าใจเสียงมิได้เกิดขึ้นในการฟังครั้งแรก หากค่อย ๆ ก่อรูปผ่านการทบทวน การกลับไปยังพื้นที่เดิม การสนทนากับสมาชิกในชุมชน และการมีส่วนร่วมในกิจกรรมทางสังคม เสียงเดียวกันอาจทำหน้าที่แตกต่างกันในแต่ละครั้ง บางช่วงเป็นองค์ประกอบของพิธีกรรม บางช่วงเป็นสัญญาณของความสัมพันธ์ และบางช่วงเป็นพื้นที่ของความทรงจำร่วม

การฟังในระยะแรกมักเริ่มจากการจำแนกโครงสร้าง จังหวะ ระบบเสียง และรูปแบบการบรรเลงตามกรอบความรู้เดิมของผู้วิจัย แต่เมื่อความสัมพันธ์ในสนามลึกขึ้น ความเข้าใจเกี่ยวกับเสียงค่อย ๆ เปลี่ยนแปลง เสียงที่เคยถูกมองว่าเป็นเพียง “ข้อมูลดนตรี” เริ่มเผยตัวในฐานะกระบวนการทางสังคม การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมิได้เกิดจากเสียง หากเกิดจากการเคลื่อนตำแหน่งแห่งที่ของผู้ฟังในสนาม

ในจุดนี้ ภาคสนามจึงไม่อาจเข้าใจได้ในฐานะพื้นที่เก็บข้อมูลเพียงอย่างเดียว หากเป็นพื้นที่ที่ผู้วิจัยเรียนรู้ที่จะฟังใหม่ การฟังเชิงมานุษยดุริยางควิทยาจึงมิใช่เพียงทักษะทางเทคนิค หากเป็นกระบวนการที่ต้องอาศัยเวลา ความไว้วางใจ และความพร้อมที่จะปรับกรอบความเข้าใจของตนเอง จากการพิจารณาดังกล่าว แนวคิด field-based learning จึงมิได้เกิดจากการปฏิเสธแนวทางการทำงานภาคสนามแบบเดิม หากเป็นการขยายความเข้าใจภาคสนามจาก “พื้นที่เก็บข้อมูล” ไปสู่ “พื้นที่สร้างความรู้ร่วมกัน” เสียงในสนามมิใช่วัตถุที่รอการอธิบาย หากเป็นเงื่อนไขที่ทำให้การเรียนรู้เกิดขึ้นระหว่างผู้คนและผู้วิจัยอย่างต่อเนื่อง

3.2 วิธีวิทยาการฟังในสนาม: จากการบันทึกสู่การมีส่วนร่วม

หากบทที่ 2 แสดงให้เห็นว่ามานุษยดุริยางควิทยาได้เคลื่อนจากการมองดนตรีในฐานะโครงสร้าง ไปสู่การมองเสียงในฐานะความสัมพันธ์และกระบวนการสร้างความรู้ บทนี้ตั้งคำถามว่า การเคลื่อนดังกล่าวเกิดขึ้นได้อย่างไรในสนามจริง คำตอบมิได้อยู่ที่เครื่องมือบันทึก หากอยู่ที่ “วิธีฟัง” ของผู้วิจัย ในประวัติศาสตร์ของศาสตร์การบันทึกเสียงมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่ง ตั้งแต่ยุค comparative musicology จนถึงการวิจัยร่วมสมัย การบันทึกทำให้เสียงสามารถถูกถอด วิเคราะห์ และเปรียบเทียบได้ อย่างไรก็ตาม การบันทึกเก็บได้เพียงคลื่นเสียง มิได้เก็บความสัมพันธ์ที่กำลังก่อรูปอยู่ในเหตุการณ์นั้นทั้งหมด เมื่อเสียงถูกเข้าใจในฐานะการกระทำและกระบวนการ

การฟังในสนามจึงไม่อาจจำกัดอยู่ที่การเก็บข้อมูลเชิงเทคนิค หากต้องขยายไปสู่การรับรู้บริบทและความสัมพันธ์ที่เสียงดำรงอยู่ การฟังจึงกลายเป็นกิจกรรมที่มีมิติทางสังคม ไม่ใช่เพียงมิติทางโสตประสาท

3.2.1 การฟังในฐานะการรับรู้บริบท

ในสนาม เสียงดนตรีมิได้เกิดขึ้นอย่างโดดเดี่ยว หากแวดล้อมด้วยเสียงพูด เสียงเคลื่อนไหว เสียงธรรมชาติ และช่วงเวลาแห่งความเงียบ การฟังจึงต้องขยายจากการจดจ่อที่ “บทเพลง” ไปสู่การรับรู้ภูมิทัศน์เสียงโดยรวม เสียงที่ดูเหมือนเป็นพื้นหลังอาจมีบทบาทสำคัญต่อความหมายของเหตุการณ์ ขณะเดียวกัน เสียงที่โดดเด่นอาจมีความหมายแตกต่างกันไปตามบริบทที่รายล้อม

การฟังเช่นนี้ทำให้คำถามเปลี่ยนจาก

“เพลงนี้มีโครงสร้างอย่างไร”

ไปสู่

“เสียงนี้ดำรงอยู่ท่ามกลางเสียงอื่นอย่างไร และผู้คนตอบสนองต่อเสียงอย่างไร”

3.2.2การฟังในฐานะการมีส่วนร่วม

การยืนอยู่ห่างจากเหตุการณ์อาจช่วยให้เห็นโครงสร้างได้ชัดเจน แต่ไม่อาจทำให้เข้าใจความสัมพันธ์ที่กำลังก่อรูปผ่านเสียงได้อย่างเต็มที่ การมีส่วนร่วม ไม่ว่าจะเป็นการเรียนรู้ทำนอง การร่วมเคลื่อนไหว หรือการสนทนาหลังการแสดง ทำให้การฟังเปลี่ยนสถานะจากการสังเกต ไปสู่การเข้าไปอยู่ในกระบวนการสร้างความหมาย การฟังในฐานะการมีส่วนร่วมมิได้หมายถึงการละทิ้งระยะห่างเชิงวิชาการ หากหมายถึงการตระหนักว่า ความหมายของเสียงเกิดขึ้นในความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดง ผู้ฟัง และบริบท การเข้าไปอยู่ในพื้นที่ดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยเห็นพลวัตของเสียงในระดับที่การบันทึกเพียงอย่างเดียวไม่อาจเปิดเผยได้

3.2.3 การฟังในฐานะการสะท้อนตน

อย่างไรก็ตาม การมีส่วนร่วมมิได้ทำให้ผู้วิจัยกลายเป็น “คนใน” อย่างสมบูรณ์ ตำแหน่งแห่งที่ของผู้ฟังยังคงส่งผลต่อสิ่งที่ถูกได้ยินและวิธีตีความ เสียงเดียวกันอาจถูกฟังต่างกันตามประสบการณ์ ภาษา และกรอบความรู้ของผู้วิจัย ในจุดนี้ การฟังจึงต้องควบคู่กับการตั้งคำถามต่อวิธีฟังของตนเอง เช่น

กำลังฟังจากตำแหน่งแห่งที่ใด
สิ่งใดถูกทำให้เด่นผ่านการบันทึก
สิ่งใดอาจถูกทำให้เงียบผ่านกระบวนการวิเคราะห์

การฟังจึงมิใช่เพียงการรับข้อมูล หากเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่เกี่ยวข้องกับการปรับบริบทของผู้ฟังอย่างต่อเนื่อง

3.2.4 การฟังในฐานะกระบวนการเรียนรู้

เมื่อพิจารณาร่วมกัน วิธีวิทยาการฟังในสนามมิได้เป็นขั้นตอนที่แยกขาด หากเป็นกระบวนการที่เคลื่อนที่อยู่เสมอ ระหว่างการรับรู้ การมีส่วนร่วม และการสะท้อนตน ความเข้าใจเกี่ยวกับเสียงมิได้เกิดขึ้นในทันที หากค่อย ๆ ก่อตัวผ่านการกลับไปฟังซ้ำ การสนทนา และการสร้างความไว้วางใจในสนาม ในความหมายนี้ การฟังมิใช่เพียงเครื่องมือของการวิจัย หากเป็นเงื่อนไขของการเรียนรู้เอง และจากจุดนี้เอง จึงนำไปสู่การจัดวางกระบวนการดังกล่าวในรูปแบบ field-based learning model

ตาราง 7 มิติการเรียนรู้ในการทำงานภาคสนามผ่านการฟัง

Mode of Listening	Main Question	Focus	Research Position	Risk if Isolated
Listening as Recording	What do I hear?	Structure / Sound	Observer	Reductionism
Listening as Participation	What is happening?	Context / Relationship	Co-present	Romanticism
Listening as Reflexive Awareness	Why do I understand it this way?	Positionality	Self-aware	Over-intellectualization

การฟังในสนาม: สามระดับของวิธีวิทยา

1. Listening as Recording
การฟังเพื่อบันทึก — มุ่งที่โครงสร้างเสียงและข้อมูลเชิงเทคนิค

2. Listening as Participation
การฟังเพื่อมีส่วนร่วม — เข้าไปอยู่ในบริบทและความสัมพันธ์

3. Listening as Reflexive Awareness
การฟังเชิงสะท้อนตน — ตรวจสอบตำแหน่งแห่งที่และกรอบคิดของผู้ฟัง

การฟังเชิงมานุษยดุริยางควิทยาจึงไม่หยุดอยู่ที่การเก็บเสียง หากเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นระหว่างเสียง ผู้คน และผู้วิจัย

3.3 Field-Based Learning Model: การเรียนรู้ผ่านการฟังในสนาม

พัฒนาการทางความคิดในมานุษยดุริยางควิทยาได้ทำให้สถานะของเสียงเปลี่ยนจาก “วัตถุที่ถูกรับรู้” ไปสู่ “กระบวนการที่ก่อรูปความสัมพันธ์” เมื่อเสียงถูกเข้าใจในฐานะความสัมพันธ์ การฟังจึงไม่อาจเป็นเพียงกิจกรรมเชิงรับ หากเป็นกระบวนการที่ผู้วิจัยเข้าไปมีส่วนร่วมในโลกเสียงของผู้อื่น ประสบการณ์ภาคสนามของผู้เขียนในบริบทเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ชี้ให้เห็นว่า ความเข้าใจเกี่ยวกับเสียงมิได้เกิดขึ้นอย่างฉับพลัน หากค่อย ๆ ก่อตัวผ่านการฟังซ้ำ การสนทนา และการปรับตำแหน่งแห่งที่ของผู้วิจัยในสนาม เสียงเดียวกันอาจถูกได้ยินแตกต่างออกไปเมื่อความสัมพันธ์ระหว่างผู้ฟังกับชุมชนเปลี่ยนแปลง

การเรียนรู้เช่นนี้มิได้เป็นเพียงประสบการณ์เฉพาะบุคคล หากสะท้อนกระบวนการที่ความเข้าใจต่อเสียงค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านการฟัง การมีส่วนร่วม และการสะท้อนตนอย่างต่อเนื่อง **field-based learning model** จึงได้รับการพัฒนาขึ้นในฐานะแบบจำลองเชิงแนวคิด เพื่ออธิบายกลไกของการเรียนรู้ดังกล่าว และเป็นสะพานเชื่อมจากกรอบทฤษฎีสู่การวิเคราะห์กรณีศึกษาภาคสนามในบทต่อไป

โมเดลนี้ประกอบด้วยสามมิติที่สัมพันธ์กัน ได้แก่

- มิติการรับรู้ (perceptual dimension)
- มิติการตีความ (interpretive dimension)

- มิติการสะท้อนกลับ (reflexive dimension)

ทั้งสามมิติไม่ใช่ลำดับขั้นที่ต้องดำเนินตามก่อน–หลัง หากเป็นโครงสร้างเชิงพลวัตที่หมุนวนและทับซ้อนกันตลอดกระบวนการทำงานภาคสนาม

การฟังในระดับหนึ่งอาจเน้นการรับรู้โครงสร้าง
การฟังในอีกช่วงหนึ่งอาจเน้นการเข้าใจความสัมพันธ์
และการฟังในอีกจังหวะหนึ่งอาจหันกลับมาตรวจสอบเงื่อนไขของการฟังเอง

ความเข้าใจจึงมิได้สะสมแบบเส้นตรง หากค่อย ๆ ลึกขึ้นผ่านการย้อนกลับและทบทวนอยู่เสมอ field-based learning model มิได้เสนอสูตรสำเร็จของการวิจัย หากเสนอว่า การฟังคือกระบวนการเรียนรู้ที่มีโครงสร้างภายใน การเรียนรู้จากสนามเกิดขึ้นเมื่อผู้วิจัยเคลื่อนที่ระหว่างสามมิตินี้อย่างต่อเนื่อง และยอมรับว่าความเข้าใจสามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามความสัมพันธ์ในสนาม ในความหมายนี้ โมเดลมิได้ทำหน้าที่แทนที่ทฤษฎี หากทำหน้าที่จัดวางจังหวะของการเรียนรู้ กล่าวคือ ทำให้เห็นว่า การรับรู้ การตีความ และการสะท้อนกลับ มิได้เกิดขึ้นแยกจากกัน หากก่อรูปความรู้ร่วมกันในเวลา field-Based Learning จึงไม่ใช่เพียงวิธีวิทยา หากเป็นข้อเสนอเชิงญาณวิทยาว่า ความรู้ทางมานุษยดุริยางควิทยาเกิดขึ้นจากการอยู่ร่วมกับเสียง และจากการยอมให้การฟังของตนเองถูกเปลี่ยนแปลงโดยสนาม ซึ่งการจัดวางโมเดลนี้ตั้งอยู่บนความเข้าใจว่าความรู้ทางมานุษยดุริยางควิทยาเกิดขึ้นในกระบวนการหมุนวน มิใช่ลำดับขั้นตายตัว (Clifford & Marcus, 1986; Rice, 1987)

3.3.1 มิติการรับรู้ (perceptual dimension)

การเรียนรู้จากภาคสนามมักเริ่มต้นจากการได้ยินเสียงในฐานะสิ่งที่สามารถจำแนกได้ การฟังในระดับนี้มุ่งไปที่โครงสร้างที่ปรากฏชัด เช่น จังหวะ ระบบทำนอง ลักษณะเสียงร้อง หรือรูปแบบการบรรเลง (Merriam, 1964) ผู้วิจัยอาศัยทักษะทางดนตรีและประสบการณ์เดิมในการทำความเข้าใจสิ่งที่ได้ยิน อย่างไรก็ตาม การรับรู้มิใช่การได้ยินอย่างเป็นกลาง หากเป็นการได้ยินผ่านกรอบความคุ้นชินที่ผู้ฟังสะสมมา ประสบการณ์ทางดนตรี ภาษา และการฝึกฝนทางวิชาการ ล้วนกำหนดว่าเสียงใดถูกทำให้โดดเด่น และเสียงใดถูกจัดวางเป็นพื้นหลัง การฟังจึงเป็นกระบวนการคัดเลือกโดยนัย มิใช่การรับคลื่นเสียงอย่างบริสุทธิ์

ในสนาม เสียงอาจถูกจัดหมวดหมู่ทันทีว่าเป็น “ดนตรีพิธีกรรม” หรือ “การแสดงพื้นบ้าน” การตั้งชื่อดังกล่าวช่วยให้ผู้วิจัยวางตำแหน่งเสียงไว้ในกรอบที่คุ้นเคย แต่ขณะเดียวกันก็อาจจำกัดความเป็นไปได้ของความหมายอื่นที่ยังไม่ปรากฏ การรับรู้จึงเป็นทั้งเงื่อนไขจำเป็นของการเรียนรู้ และข้อจำกัดที่ต้องตระหนักพร้อมกัน

มิติการรับรู้มีความสำคัญ เพราะหากปราศจากความสามารถในการแยกแยะรูปแบบเสียง ผู้วิจัยย่อมไม่สามารถเข้าสู่การวิเคราะห์ที่ลึกขึ้นได้ แต่หากหยุดอยู่เพียงระดับนี้ เสียงก็จะยังคงเป็นเพียง “วัตถุทางดนตรี” ที่แยกขาดจากชีวิตสังคม ในกรอบของ field-based learning model มิติการรับรู้จึงทำหน้าที่เป็นจุดตั้งต้นของการฟัง เป็นฐานที่เปิดทางไปสู่คำถามที่ลึกขึ้นว่า เสียงนั้นกำลังทำงานอย่างไรในบริบทชีวิตของผู้คน ซึ่งจะนำไปสู่มิติถัดไป คือ มิติการตีความ

3.3.2 มิติการตีความ (interpretive dimension)

เมื่อระยะเวลาในสนามยาวนานขึ้น การฟังเริ่มเคลื่อนจากการรับรู้โครงสร้าง ไปสู่การเข้าใจเสียงในฐานะส่วนหนึ่งของชีวิตสังคม เสียงที่เคยถูกจำแนกในเชิงทำนองหรือจังหวะ ค่อย ๆ เชื่อมโยงกับพิธีกรรม ความทรงจำ บทบาททางสังคม และความสัมพันธ์ระหว่างผู้คน การเปลี่ยนผ่านนี้มิได้เกิดจากการได้ยินเสียงใหม่ หากเกิดจากการตั้งคำถามใหม่ต่อเสียงเดิม คำถามจึงเคลื่อนจาก

“เสียงมีลักษณะอย่างไร”
ไปสู่
“เสียงกำลังทำงานอย่างไรในชีวิตของผู้คน”

ในระดับนี้ เสียงถูกเข้าใจในฐานะการกระทำทางสังคม มิใช่เพียงรูปแบบทางดนตรี การฟังจึงต้องพิจารณาว่า ใครเป็นผู้สร้างเสียง ใครเป็นผู้ควบคุมจังหวะ ใครมีสิทธิ์พูด และใครต้องเงียบ เสียงบางช่วงอาจยืนยันลำดับชั้น เสียงบางช่วงอาจเปิดพื้นที่ให้การต่อรอง หรือสร้างความรู้สึกร่วมในหมู่ผู้เข้าร่วม การตีความมิได้เกิดจากการฟังเพียงครั้งเดียว หากค่อย ๆ ก่อตัวผ่านการฟังซ้ำ การสังเกตปฏิกิริยาของผู้ร่วมเหตุการณ์ และการสนทนาอย่างต่อเนื่องกับสมาชิกในชุมชน (Small, 1998) ความหมายของเสียงจึงมิได้อยู่ในตัวเสียงล้วน ๆ หากเกิดขึ้นในความสัมพันธ์ที่เสียงนั้นดำรงอยู่ อย่างไรก็ตาม การตีความยังคงตั้งอยู่บนเงื่อนไขของตำแหน่งแห่งที่ของผู้วิจัย ความเข้าใจที่เกิดขึ้นจึงมิใช่การเข้าถึงความหมายอย่างสมบูรณ์ หากเป็นความหมายที่ก่อตัวจากการอยู่ร่วมในสนาม

มิติการตีความจึงเปิดทางไปสู่คำถามที่ลึกขึ้นอีกขั้นว่า การฟังและการตีความของผู้วิจัยเองกำลังก่อรูปความหมายแบบใด ซึ่งจะนำไปสู่มิติถัดไป คือ มิติการสะท้อนกลับ

3.3.3 มิติการสะท้อนกลับ (Reflexive dimension)

การเรียนรู้จากภาคสนามจะไม่สมบูรณ์ หากปราศจากการสะท้อนกลับ เพราะแม้ผู้วิจัยจะรับรู้และตีความเสียงได้ลึกเพียงใด ความเข้าใจนั้นก็ยังตั้งอยู่บนเงื่อนไขของประสบการณ์ ภาษา และกรอบคิดของผู้ฟังเอง ในมิตินี้การฟังมิได้มุ่งไปที่เสียงของชุมชนเพียงอย่างเดียว หากหันกลับมาตรวจสอบ “การฟังของผู้วิจัย” ด้วยเสียงเดียวกันที่เคยถูกวิเคราะห์ในเชิงโครงสร้าง อาจต้องถูกฟังใหม่เมื่อผู้วิจัยตระหนักว่ากรอบที่ใช้กำลังทำให้บางมิติของความหมายถูกลดทอนหรือทำให้เงียบลง การสะท้อนกลับจึงมิใช่การตั้งข้อสงสัยต่อข้อมูล หากเป็นการตั้งข้อสงสัยต่อกระบวนการรู้ของตนเอง (Clifford & Marcus, 1986) ผู้วิจัยจึงต้องถามว่า

กำลังฟังจากตำแหน่งแห่งที่ใด
กำลังใช้ภาษาแบบใดในการอธิบายเสียง
และการอธิบายนั้นกำลังจัดวางความสัมพันธ์เชิงอำนาจอย่างไร

มิติการสะท้อนกลับเชื่อมโยงโดยตรงกับการเคลื่อนไหวระหว่าง insider–outsider และกรอบ emic–etic ผู้วิจัยไม่เคยเป็น “คนใน” หรือ “คนนอก” อย่างตายตัว หากเคลื่อนอยู่ระหว่างสองตำแหน่งเสมอ การเข้าใกล้มุมมองแบบ emic ทำให้เสียงถูกเข้าใจจากโลกทัศน์ของชุมชน ขณะที่การอธิบายผ่านกรอบ etic ทำให้เสียงนั้นสามารถสื่อสารในวงวิชาการได้ reflexive dimension ทำหน้าที่เป็นกลไกตรวจสอบการเคลื่อนย้ายระหว่างสองระดับนี้ เพื่อให้การตีความไม่กลายเป็นการครอบงำความหมาย หากเป็นการเจรจาระหว่างภาษาและประสบการณ์ที่แตกต่างกัน

ตัวอย่างหนึ่งจากประสบการณ์ภาคสนามของผู้เขียน คือการเข้าร่วมพิธีกรรมที่เสียงทำนองดนตรีถูกวิเคราะห์ในเชิงโครงสร้างเป็นอันดับแรก ต่อมา เมื่อได้สนทนากับสมาชิกในชุมชน จึงตระหนักว่าเสียงช่วงนั้นถูกเข้าใจในฐานะการจัดระเบียบช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนผ่าน การกลับไปฟังบันทึกเสียงอีกครั้งทำให้เห็นว่าการอธิบายก่อนหน้านั้นยังเน้นภาษาทางดนตรีมากเกินไป ในจุดนั้น ผู้เขียนเริ่มตระหนักว่าการฟังของตนเองกำลัง

ต้องปรับเปลี่ยน มิใช่เพียงการวิเคราะห์ข้อมูลเพิ่มเติม การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมิได้เกิดจากเสียง หากเกิดจากการเปลี่ยนมุมมองของการฟังในสนาม

ในกรอบของ field-based learning model มิติการสะท้อนกลับมิใช่ขั้นตอนสุดท้าย หากเป็นแรงขับที่ทำให้ทั้งสามมิติหมุนวนอย่างต่อเนื่อง การสะท้อนกลับทำให้ผู้วิจัยกลับไปฟังเสียงเดิมด้วยความระมัดระวังมากขึ้น และเปิดพื้นที่ให้ความเข้าใจใหม่เกิดขึ้นได้ ในความหมายนี้ reflexive dimension มิได้ลดทอนความน่าเชื่อถือของงานวิจัย หากทำให้กระบวนการสร้างความรู้มีความโปร่งใสและรับผิดชอบมากขึ้น การฟังเชิงมานุษยดุริยางควิทยาจึงเป็นทั้งการเข้าใจโลกเสียงของผู้อื่น และการเรียนรู้เกี่ยวกับเงื่อนไขของการเข้าใจนั้นไปพร้อมกัน

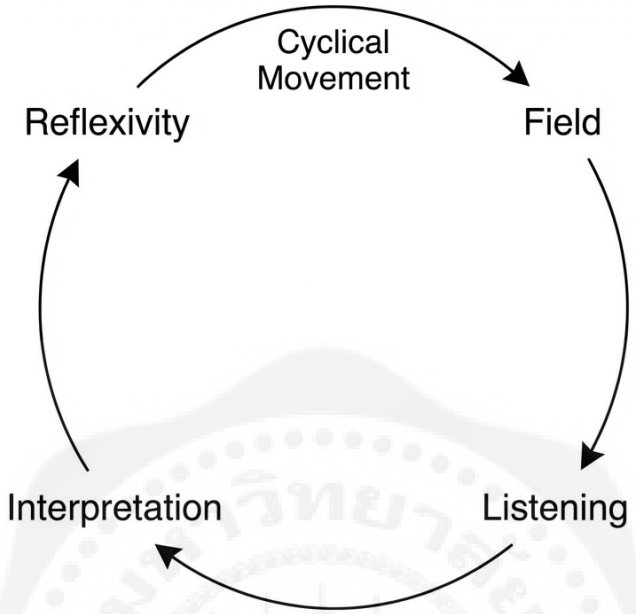
3.3.4 การทำงานร่วมกันของทั้งสามมิติ

field-based learning model มิได้เสนอขั้นตอนเชิงเส้นที่ผู้วิจัยต้องเดินตามอย่างเป็นลำดับ หากเสนอว่า การเรียนรู้จากภาคสนามเกิดขึ้นผ่านการเคลื่อนไหวหมุนวนระหว่างการรับรู้ การตีความ และการสะท้อนกลับ

การรับรู้โดยปราศจากการตีความ อาจหยุดอยู่ที่โครงสร้างเสียง
การตีความโดยปราศจากการสะท้อนกลับ อาจกลายเป็นการกำหนดความหมายจากภายนอก
การสะท้อนกลับโดยปราศจากการกลับไปฟังใหม่ อาจลอยจากประสบการณ์จริงในสนาม

ทั้งสามมิติจึงทำงานร่วมกันอย่างต่อเนื่อง การฟังครั้งแรกอาจเป็นการรับรู้เชิงเทคนิค การฟังครั้งต่อมาเริ่มเปิดไปสู่ความหมายทางสังคม และการฟังอีกครั้งหนึ่งอาจนำไปสู่การตั้งคำถามต่อวิธีฟังของตนเอง แต่ในทางปฏิบัติกระบวนการเหล่านี้มิได้แยกจากกันอย่างชัดเจน หากเกิดขึ้นพร้อมกันและย้อนกลับไปมาอยู่เสมอ ความรู้จึงมิได้เกิดจากการนำกรอบทฤษฎีไปอธิบายสนามเพียงด้านเดียว หากเกิดจากความสัมพันธ์ที่ดำเนินไปในเวลา ระหว่างเสียง ผู้คน และผู้วิจัย การฟังในความหมายนี้มิใช่เพียงการได้ยิน หากเป็นกระบวนการที่ต้องอาศัยการอยู่ร่วม ความไว้วางใจ และการยอมรับว่าความเข้าใจสามารถเปลี่ยนแปลงได้เสมอ

field-based learning model โมเดลนี้มิได้มุ่งอธิบายการเรียนรู้ทั่วไป หากเสนอกรอบการเรียนรู้เฉพาะสำหรับการทำงานภาคสนามในมานุษยดุริยางควิทยา ซึ่งเน้น “การฟัง” เป็นแกนกลางของกระบวนการสร้างความรู้ ในฐานะสะพานเชื่อมระหว่างบทที่ 2 และบทที่ 4 โมเดลนี้ชี้ให้เห็นว่า ทฤษฎีมิได้อยู่เหนือสนาม และสนามมิได้อยู่นอกทฤษฎี ทั้งสองก่อรูปกันและกันผ่านกระบวนการฟังที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง



ภาพประกอบที่ 5 การเคลื่อนเชิงหมุนเวียนของกระบวนการเรียนรู้

(Cyclical Movement of Learning Process)

ที่มา: ผู้เขียน

The Cyclical Nature of Field-Based Learning

field-based learning model เสนอว่า การเรียนรู้จากภาคสนามมิได้ดำเนินไปตามลำดับขั้น หากเกิดขึ้นผ่านการหมุนวนของสามมิติที่สัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่อง

1. perceptual dimension
การรับรู้เสียงในฐานะโครงสร้างที่ได้ยิน — จังหวะ ทำนอง รูปแบบ และองค์ประกอบทางดนตรี

2. interpretive dimension
การเข้าใจเสียงในฐานะการกระทำทางสังคม — เสียงทำงานอย่างไรในพิธีกรรม ความทรงจำ และความสัมพันธ์ของผู้คน

3. reflexive dimension
การตระหนักถึงเงื่อนไขของการฟัง — ผู้วิจัยกำลังฟังจากตำแหน่งแห่งที่ใด และการตีความกำลังก่อรูปความหมายแบบใด

ทั้งสามมิติมิได้แยกขาดจากกัน หากเคลื่อนไหวเป็นวงจร การสะท้อนกลับนำไปสู่การฟังใหม่ การฟังใหม่เปิดพื้นที่ให้การตีความลึกขึ้น และการตีความใหม่ย่อมเรียกร้องการสะท้อนกลับอีกครั้ง

ความรู้จึงมิได้เกิดจากการสังเกตจากภายนอก หากก่อตัวผ่านการอยู่ร่วม การฟังซ้ำ และการยอมให้ความเข้าใจเปลี่ยนแปลงได้เสมอ

หากบทที่ 2 วางฐานคิดเกี่ยวกับเสียง การฟัง และการสร้างความรู้ บทที่ 3 ได้พัฒนา **field-based learning model** ในฐานะแบบจำลองที่ใช้อธิบายกระบวนการเรียนรู้ผ่านการทำงานภาคสนาม บทถัดไปจะนำแบบจำลองดังกล่าวไปใช้เป็นกรอบในการทำความเข้าใจประสบการณ์ภาคสนามในบริบทที่แตกต่างกัน

กรณีศึกษาที่นำเสนอในบทที่ 4 มิได้มีจุดมุ่งหมายเพื่อพิสูจน์ความถูกต้องของแบบจำลอง หากใช้เป็นฐานเชิงประจักษ์ในการแสดงให้เห็นว่า ความเข้าใจต่อเสียงมิได้เกิดขึ้นจากการฟังเพียงครั้งเดียว หากค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านการมีส่วนร่วม การตีความ และการสะท้อนตนอย่างต่อเนื่องภายใต้เงื่อนไขของแต่ละบริบท การเปลี่ยนผ่านสู่บทที่ 4 จึงมิใช่การเคลื่อนจากทฤษฎีไปสู่ตัวอย่าง หากเป็นการเคลื่อนจากแบบจำลองเชิงแนวคิดไปสู่ประสบการณ์จริง เพื่อสำรวจว่า **การฟังเชิงบริบท** ทำงานอย่างไรในสถานการณ์ที่แตกต่างกัน และกระบวนการดังกล่าวนำไปสู่ความเข้าใจต่อดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรมได้อย่างไร

คำถามสำคัญจึงมิใช่ว่า เสียงแต่ละประเภทมีลักษณะอย่างไร หากคือ ความเข้าใจต่อเสียงค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นได้อย่างไรในระหว่างการทำงานภาคสนาม คำถามดังกล่าวจะได้รับการอภิปรายผ่านกรณีศึกษาสามบริบทในบทถัดไป

บรรณานุกรม (ท้ายบทที่ 3)

Clifford, J., & Marcus, G. E. (Eds.). (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. University of California Press.

Feld, S. (1996). Waterfalls of song: An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In S. Feld & K. H. Basso (Eds.), *Senses of place* (pp. 91–135). School of American Research Press.

Feld, S. (2012). *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression* (3rd ed.). Duke University Press.

Hood, M. (1960). The challenge of "bi-musicality." *Ethnomusicology, 4*(2), 55–59.

Maceda, J. (1981). *A manual of a field music research with special reference to Southeast Asia*. University of the Philippines.

Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.

Pike, K. L. (1967). *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior* (2nd ed.). Mouton.

Rice, T. (1987). Toward the remodeling of ethnomusicology. *Ethnomusicology, 31*(3), 469–488.

Schafer, R. M. (1977). *The tuning of the world*. Knopf.

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.

บทที่ 4

เสียงในภาคสนาม: การฟัง ความสัมพันธ์ และความหมาย

(Sound in the Field: Listening, Relationships, and Meaning)

ในบทที่ 3 ได้นำเสนอ **feld-based learning model** ในฐานะแบบจำลองที่ใช้อธิบายกระบวนการเรียนรู้ผ่านการทำงานภาคสนาม บทนี้นำแบบจำลองดังกล่าวไปสู่กรณีศึกษาจริง เพื่อสำรวจว่าความเข้าใจต่อเสียงค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นอย่างไรภายใต้บริบทที่แตกต่างกัน

กรณีศึกษาทั้งสามที่จะขอนำเสนอ ได้แก่ **เท้อยลีเตอวในชุมชนกะเหรี่ยงโปว์ โกงสโกและทัมมิงในพิธีศพเขมร และหมอลำบ้านซอกในพื้นที่ สปป.ลาว** มิได้ถูกเลือกในฐานะตัวแทนของวัฒนธรรม หากได้รับการคัดเลือกเพราะแต่ละบริบทเปิดเผยให้เห็นมิติที่แตกต่างกันของการทำงานของเสียง กล่าวคือ เสียงอาจก่อรูปความเป็นสมาชิกของชุมชน จัดระเบียบเวลาแห่งการเปลี่ยนผ่านในพิธีกรรม หรือเปิดพื้นที่ให้เกิดการประกาศและต่อรองอัตลักษณ์ในพื้นที่สาธารณะ

ด้วยเหตุนี้ บทนี้จึงมิได้มุ่งบรรยายข้อมูลภาคสนามหรืออธิบายลักษณะทางดนตรีของแต่ละกรณีศึกษาเป็นสำคัญ หากใช้ประสบการณ์ภาคสนามเป็นฐานเชิงประจักษ์ในการสำรวจว่า **การฟังเชิงบริบท** ทำงานอย่างไรในสถานการณ์จริง และกระบวนการดังกล่าวนำไปสู่ความเข้าใจต่อดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรมได้อย่างไร

4.1 เท้อยลีเตอว: เสียง พิธีกรรม และการเข้าจังหวะร่วมกัน

4.1.1 โครงสร้างและบริบทการแสดง

เท้อยลีเตอวเป็นศิลปะการแสดงของชาวกะเหรี่ยงโปว์ที่ปรากฏในพื้นที่อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี และชุมชนกะเหรี่ยงโปว์ในประเทศเมียนมา คำว่า “เท้อยลี” หมายถึงการร่ายรำ ส่วน “เตอว” หมายถึงหมู่คณะ รวมความแล้วหมายถึงการร่ายรำแบบหมู่ ซึ่งสะท้อนลักษณะสำคัญของรูปแบบการแสดงตั้งแต่ระดับภาษาในหมู่บ้านกองม่องทะ ตำบลไล่โว่ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี เท้อยลีเตอวปรากฏด้วยกันสี่ประเภท ได้แก่

เท้อยลีเตอวหมู่ละ เท้อยลีเตอวสาละโผล่ว เท้อยลีเตอวหม่องเยิว และเท้อยลีเตอวกะเฉะ การจำแนกดังกล่าวมิได้เป็นเพียงการแบ่งเชิงรูปแบบ หากสะท้อนความแตกต่างด้านสถานภาพผู้แสดง เนื้อหา และบริบทการใช้ดนตรีในชีวิตชุมชน (เมธี พันธุ์วราทร, 2559)

ตาราง 8 การจำแนกประเภทของเท้อยลีเตอว

ประเภทของ เท้อยลีเตอว	ที่มา	ผู้ประพันธ์บทเพลง	ผู้ประพันธ์ทำนอง	เนื้อหา
เท้อยลีเตอวหมู่ละ	กะเหรี่ยงโปว์ที่พำนักอาศัยในเขตพื้นที่ประเทศไทย	หม่องย่องโด่ง	หม่องย่องโด่ง	คติความเชื่อ หลักคำสอนทางพระพุทธศาสนา
เท้อยลีเตอวสาละโผล่ว	ชาวกะเหรี่ยงโปว์ที่พำนักอาศัยในเขตพื้นที่ประเทศสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา	ไม่ทราบนาม ดัดแปลงมาจากคัมภีร์ใบลานสำหรับใช้ร้องและรำ	ไม่ทราบนาม	นิทานพื้นบ้าน เรื่อง “พู่เรียงเฮ้”
เท้อยลีเตอวหม่องเยิว	ชาวกะเหรี่ยงโปว์ที่พำนักอาศัยในเขตพื้นที่ประเทศสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา	นายหม่องโย	นายหม่องโย	นิทานพื้นบ้าน เรื่อง พระสุธน–มโนราห์ (สำนวนกะเหรี่ยง)
เท้อยลีเตอวกะเฉะ	ชาวกะเหรี่ยงโปว์ที่พำนักอาศัยในเขตพื้นที่ประเทศสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา	ไม่ทราบนาม	ไม่ทราบนาม	เรื่องราวความสมัครสมานสามัคคี ประเพณีกินข้าวใหม่

เท้อยลีเตอวถูกบรรเลงขับร้อง และร่ายรำ ในบริบทพิธีกรรมสำคัญ เช่น พิธีกินข้าวใหม่ (โบวบือส่องคู้) และประเพณีฟาดข้าว พื้นที่การแสดงมักเป็นลานโล่งกลางหมู่บ้าน ผู้แสดงยืนเรียงเป็นแนวหรือวง เสียงร้องและเครื่องดนตรีดำเนินไปพร้อมกับการเคลื่อนไหวของร่างกาย จังหวะที่สม่ำเสมอจัดระเบียบทั้งการเคลื่อนไหวและตำแหน่งของผู้เข้าร่วม



ภาพประกอบที่ 6 เท้อยลีเตอวหมู่ละในงานบุญกินข้าวใหม่ ณ ลานหมู่บ้านกองม่องทะ

ที่มา: ผู้เขียน



ภาพประกอบที่ 7 การแสดงเท้อยลีเตอวกะเฉะ ในลานหมู่บ้านกองม่องทะ

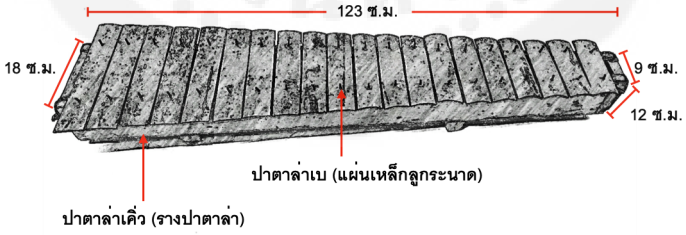
ที่มา: ผู้เขียน

ในการแสดงเท้อยลีเตอวปรากฏเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง 4 ชนิด ได้แก่ **ปาตาล่า เมตารี่ วาเละเคาะ** และ **จะโค้ว** เครื่องดนตรีเหล่านี้สามารถจำแนกตามหน้าที่ในการบรรเลงออกเป็น 2 กลุ่ม คือ **กลุ่มเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง** ได้แก่ ปาตาล่าและเมตารี่ และ **กลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ** ได้แก่ วาเละเคาะและจะโค้ว โดยแต่ละชนิดมีบทบาทสนับสนุนการขับร้องและการร่ายรำให้ดำเนินไปอย่างสัมพันธ์กัน



ภาพประกอบที่ 8 ปาตาล่า

ที่มา: ผู้เขียน



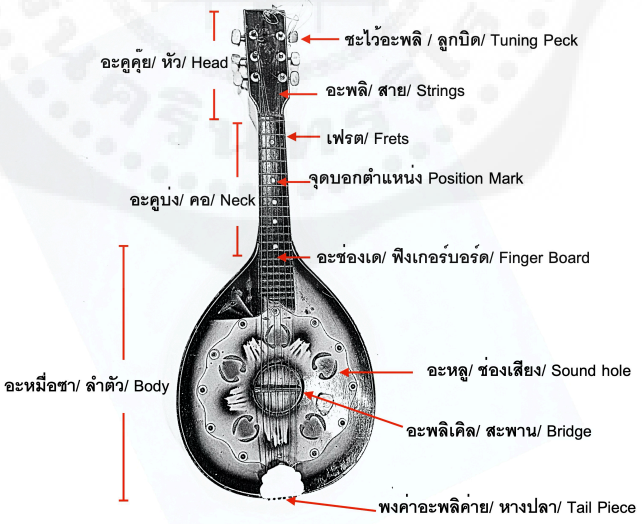
ภาพประกอบที่ 9 ปาตาล่า

ที่มา: ผู้เขียน



ภาพประกอบที่ 10 เมตาริ่

ที่มา: ผู้เขียน



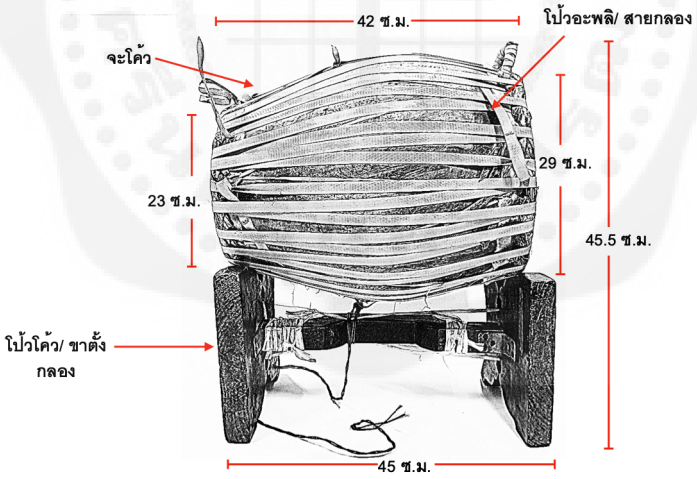
ภาพประกอบที่ 11 เมตาริ่

ที่มา: ผู้เขียน



ภาพประกอบที่ 12 จะโค้ว

ที่มา: ผู้เขียน



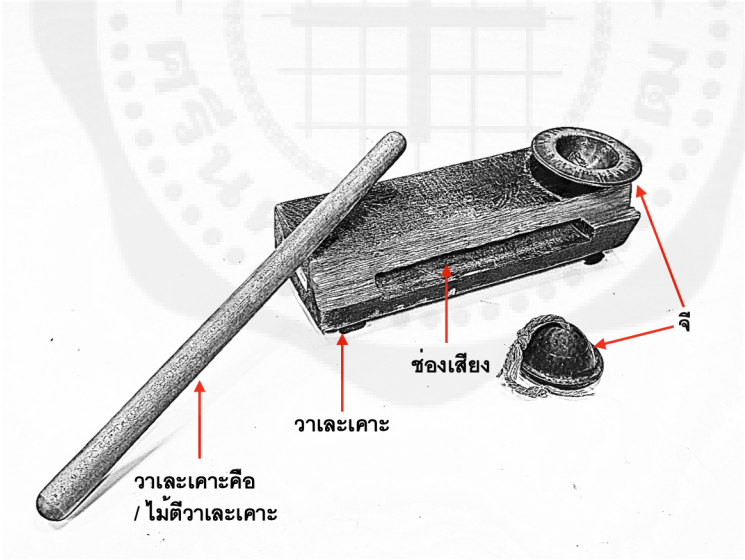
ภาพประกอบที่ 13 จะโค้ว

ที่มา: ผู้เขียน



ภาพประกอบที่ 14 วาเละเคาะ จี

ที่มา: ผู้เขียน



ภาพประกอบที่ 15 วาเละเคาะ จี

ที่มา: ผู้เขียน

วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงสามารถจัดได้หลายรูปแบบตามความพร้อมของผู้บรรเลง โอกาส และบริบทของการแสดง โดยทั่วไปประกอบด้วยการผสมระหว่างเครื่องดนตรีดำเนินทำนองกับเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่น การใช้ปาตาล่าหรือเมตารี่เป็นเครื่องดำเนินทำนองร่วมกับวาเละเคาะและจะโค้ว ขณะที่การแสดงเท้อยลีเตอวกะเฉะ บางโอกาสอาจใช้เฉพาะเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่น จะโค้ว หรือกลองใหญ่



ภาพประกอบที่ 16

วงดนตรีประกอบการแสดงเท้อยลีเตอว

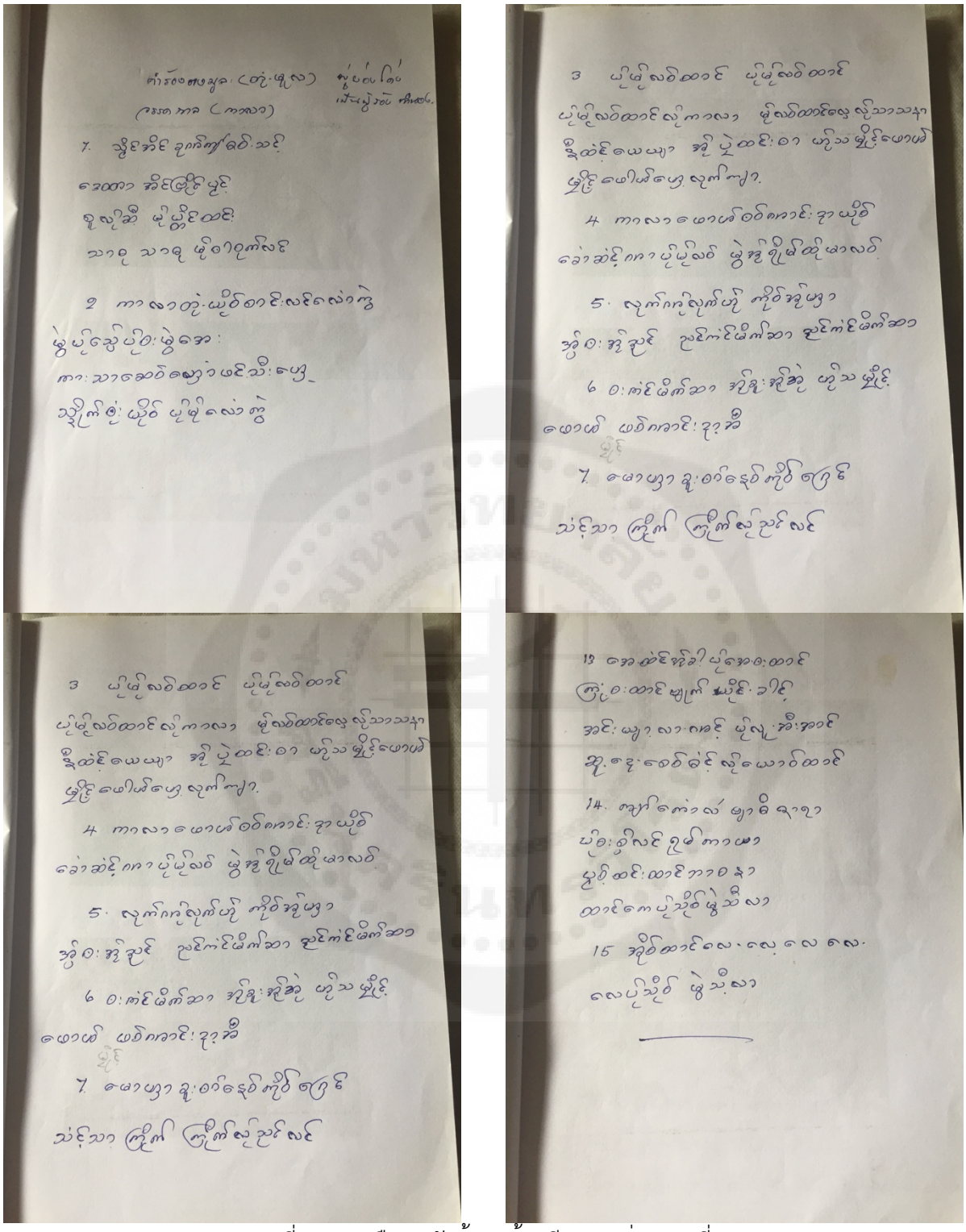
ที่มา: ผู้เขียน



ภาพประกอบที่ 17

วงดนตรีประกอบการแสดงเท้อยลีเตอว

ที่มา: ผู้เขียน



ภาพประกอบที่ 18 ลายมือบทขับร้อง เท้อยลีเตอวหมู่ละ บทที่ 1 “กาหละ”

ที่มา: ผู้เขียน

4.1.2 โครงสร้างดนตรีและระบบเสียง

จากการบันทึกภาคสนามและการวิเคราะห์ทำนอง เท้อยลีเตอวทั้งสี่ประเภทใช้ระบบเสียงเจ็ดเสียงที่จัดวางในลักษณะขั้นคู่ใกล้เคียงกันตลอดช่วงทำนอง แม้ยังไม่อาจจัดจำแนกเป็นระบบสเกลแบบตะวันตกโดยตรง แต่ความสม่ำเสมอของระดับเสียงแสดงให้เห็นการรับรู้เชิงโครงสร้างที่ชัดเจนภายในชุมชนผู้ปฏิบัติ ในระดับโครงสร้าง บทเพลงเท้อยลีเตอวประกอบด้วยองค์ประกอบสำคัญ ได้แก่ **บทนำ ทำนองร้อง ทำนองเครื่องดนตรีคลอ ทำนองสอดรับ และทำนองลงจบ** การขับร้องใช้ภาษากะเหรี่ยงโปว์ในลักษณะพยางค์ต่อพยางค์ (syllabic style) ร่วมกับการเอื้อนสั้นและการใช้โน้ตประดับ (ornament) ในบางช่วง ส่งผลให้ทำนองและถ้อยคำดำเนินไปอย่างสัมพันธ์กัน ขณะเดียวกันจังหวะของบทเพลงยังทำหน้าที่รองรับการเคลื่อนไหวของผู้แสดงในการร่ายรำหมู่



ภาพประกอบที่ 19 นายทุ้งคี่ย (ซ้าย) ขับร้องและนายจี้หวี (ขวา) ดีดเมตารี่

การบันทึกเสียงเท้อยลีเตอวสาละโผล่ว

ที่มา: ผู้เขียน



ภาพประกอบที่ 20 การแสดงเท้อยลีเตอวหม่องเยิว

ที่มา: ผู้เขียน

ทำนองร้องมีลักษณะเคลื่อนที่แบบขั้นคู่ (conjunct motion) มากกว่าการกระโดดข้ามเสียง (disjunct motion) ทำให้เส้นทำนองต่อเนื่องและเหมาะกับการขับร้องหมู่ การดำเนินทำนองมักหมุนเวียนอยู่ในช่วงเสียงจำกัด ก่อนจะขยายออกในช่วงลงจบ โครงสร้างเช่นนี้เอื้อให้ผู้เข้าร่วมสามารถจับทำนองได้อย่างรวดเร็ว และรักษาความพร้อมเพรียงของกลุ่ม จังหวะมีลักษณะสม่ำเสมอและหมุนเวียนซ้ำเป็นวัฏจักร (cyclical rhythm) มากกว่า

การพัฒนาเชิงเส้น การกลับสู่จุดตั้งต้นในแต่ละรอบจังหวะทำหน้าที่เป็นกลไกควบคุมการเคลื่อนไหวของร่างกายผู้แสดง กล่าวคือ จังหวะมิได้เพียงกำหนดเวลา หากกำหนดโครงสร้างของการยืน การก้าว และการเปลี่ยนท่าทาง

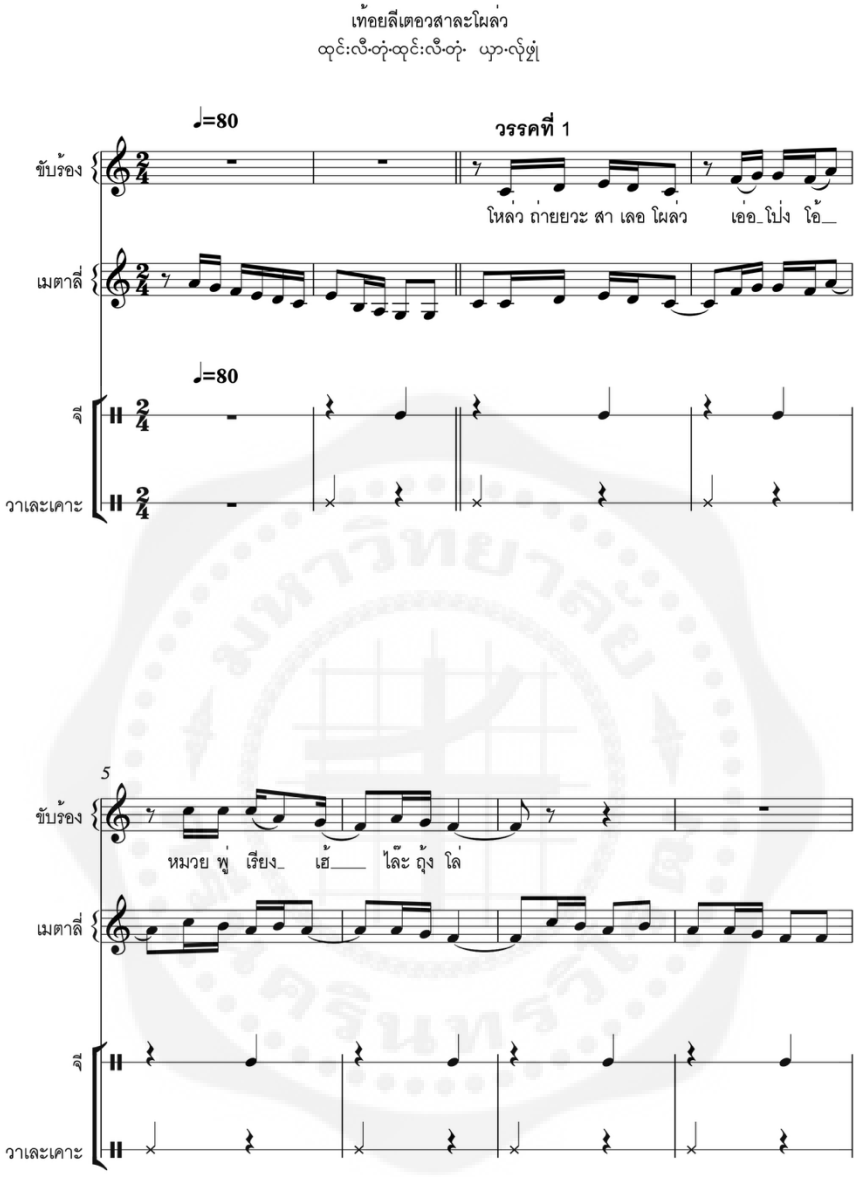
ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองร้องและเครื่องดนตรีคลอมีลักษณะพึ่งพากัน เครื่องดนตรีทำหน้าที่รักษาโครงสร้างจังหวะและกรอบระดับเสียง ขณะที่เสียงร้องเป็นผู้กำหนดทิศทางของถ้อยคำ การสอดรับระหว่างสองส่วนมิใช่การประดับตกแต่ง หากเป็นระบบควบคุมที่ทำให้ทั้งกลุ่มดำเนินไปในกรอบเดียวกัน

เมื่อพิจารณาโดยรวม โครงสร้างดนตรีของเท้อยลีเตอวมิได้เน้นความซับซ้อนเชิงเทคนิค หากเน้นความเรียบง่ายและการทำซ้ำ เปิดพื้นที่ให้ผู้เข้าร่วมจำนวนมากในชุมชนสามารถประสานเสียงและการเคลื่อนไหวได้อย่างพร้อมเพรียง ดนตรีจึงทำหน้าที่เป็นระบบจัดระเบียบการกระทำร่วมอีกนัยหนึ่งคือให้ผู้เข้าร่วมในชุมชนได้มีส่วนร่วมมากกว่าจะเป็นพื้นที่แสดงความสามารถเดี่ยว



ภาพประกอบที่ 21 แผนภาพโครงสร้างบทเพลงเท้อยลีเตอวสาละโผล่ว

ที่มา: ผู้เขียน



ภาพประกอบที่ 22 ตัวอย่างการถอดโน้ตทำนองเท้อยลีเตอวสาละโผล่ว

ที่มา: ผู้เขียน

4.1.3 โครงสร้างเสียงในฐานะกลไกของความสัมพันธ์

เมื่อพิจารณาโครงสร้างดนตรีของเท้อยลีเตอวร่วมกับบริบทการแสดง จะเห็นได้ว่า ความสม่ำเสมอของจังหวะและการหมุนเวียนของทำนองมิได้ทำหน้าที่เพียงกำหนดรูปแบบทางเสียง หากทำหน้าที่จัดวางตำแหน่งของผู้แสดงในพื้นที่เดียวกัน จังหวะที่ดำเนินไปอย่างคงที่ทำให้การก้าวเท้า การขยับแขน และการเปลี่ยนท่าทางเกิดขึ้นในกรอบเวลาเดียวกัน ความพร้อมเพรียงดังกล่าวมิได้เกิดจากการควบคุมโดยบุคคลใดบุคคลหนึ่ง หากเกิดจากโครงสร้างเสียงที่ทุกคนยึดถือร่วมกัน เสียงจึงทำหน้าที่เป็นกรอบร่วมที่ผู้แสดงใช้ในการประสานการเคลื่อนไหว การร้องพร้อมกันในระดับเสียงเดียวกัน (unison) ยังลดความโดดเด่นของปัจเจก และเน้นความเป็นหมู่คณะ โครงสร้างทำนองที่ไม่ซับซ้อนเกินไปเปิดโอกาสให้สมาชิกหลายช่วงวัยสามารถเข้าร่วมได้โดยไม่จำเป็นต้องมีทักษะเฉพาะทางสูง ดนตรีจึงทำงานในฐานะกลไกของการรวมกลุ่ม มากกว่าจะเป็นพื้นที่ของการแข่งขันทางทักษะ

ในบริบทพิธีกรรม จังหวะที่หมุนเวียนซ้ำทำให้ช่วงเวลาของพิธีถูกกำหนดอย่างชัดเจน การเริ่มต้น การดำเนินต่อ และการลงจบ ล้วนมีกรอบทางเสียงรองรับ การจัดระเบียบเช่นนี้ทำให้ผู้เข้าร่วมรับรู้จังหวะของเหตุการณ์ร่วมกัน โครงสร้างเสียงจึงเชื่อมโยงเวลา พื้นที่ และการเคลื่อนไหวของร่างกายเข้าด้วยกัน ในระดับนี้ดนตรีมิได้แยกออกจากชุมชน หากเป็นระบบที่ทำให้ชุมชนปรากฏอย่างเป็นรูปธรรม การยืนเคียงกัน การเคลื่อนไหวพร้อมกัน และการร้องในจังหวะเดียวกัน ล้วนเกิดขึ้นผ่านโครงสร้างเสียงที่ทำให้ความสัมพันธ์ของผู้คนในพิธีกรรมปรากฏขึ้นอย่างเป็นรูปธรรม (Small, 1998)

4.1.4 การฟังจากภายใน: การเคลื่อนตำแหน่งของผู้วิจัย

ในระยะเริ่มต้นของการทำงานภาคสนาม ผู้เขียนมุ่งศึกษาระบบเสียง รูปแบบจังหวะ และโครงสร้างทำนองเป็นสำคัญ การฟังในช่วงแรกจึงมุ่งไปที่องค์ประกอบทางดนตรีในฐานะวัตถุของการวิเคราะห์ การฟังในช่วงแรกจึงมุ่งไปที่องค์ประกอบทางดนตรีในฐานะวัตถุแห่งการวิเคราะห์ อย่างไรก็ตาม เมื่อได้เข้าร่วมการฝึกซ้อมและสังเกตการเตรียมพิธีอย่างต่อเนื่อง ความเข้าใจเกี่ยวกับเท้อยลีเตอวเริ่มเปลี่ยนแปลง การยืนอยู่ท่ามกลางผู้แสดงทำให้ผู้เขียนตระหนักว่า สิ่งที่ทำให้การแสดงดำเนินไปได้มิใช่เพียงความถูกต้องของระดับเสียง หากเป็นความไว้วางใจที่ผู้แสดงมีต่อกัน จังหวะที่สม่ำเสมอทำหน้าที่เป็นกรอบอ้างอิงร่วมของผู้แสดง ขณะที่การร้องพร้อมกันลดระยะห่างระหว่างวัยและสถานภาพ ผู้เขียนเริ่มเข้าใจว่า โครงสร้างเสียงที่วิเคราะห์ไว้ก่อนหน้านั้นคือกลไกที่ทำให้ความสัมพันธ์ดังกล่าวคงอยู่ได้



ภาพประกอบที่ 23 ผู้วิจัยขณะสัมภาษณ์ นางมะเน่งจอ ช่วยบำรุงวงศ์

ที่มา: ผู้เขียน

ในกระบวนการนี้ ตำแหน่งแห่งที่ของผู้วิจัยเคลื่อนจากผู้สังเกตการณ์ภายนอกไปสู่ผู้มีส่วนร่วมในระดับหนึ่ง แม้ผู้เขียนจะมิได้เป็นสมาชิกของชุมชนโดยสมบูรณ์ แต่การเข้าร่วมกิจกรรมในฐานะนักดนตรี ในฐานะผู้ชมทำให้การฟังมีลักษณะใกล้ชิดมากขึ้น ความเข้าใจจึงมิได้เกิดจากการถอดโน้ตเพียงอย่างเดียว หากเกิดจากการอยู่ร่วมในจังหวะเดียวกันกับผู้แสดง ในจุดหนึ่ง ผู้เขียนตระหนักว่า การวิเคราะห์โครงสร้างเสียงโดยแยกออกจากบริบทอาจทำให้ไม่สามารถแสดงบทบาทของดนตรีในฐานะระบบที่จัดวางความสัมพันธ์ การกลับไปฟังบันทึกเสียงอีกครั้งหลังจากเข้าร่วมพิธี ผู้เขียนเริ่มได้ยินรายละเอียดที่ก่อนหน้านี้ไม่เคยสังเกตเห็น โดยเฉพาะความสม่ำเสมอของจังหวะที่ทำหน้าที่เป็นแกนกลางของการเคลื่อนไหวหมู่คณะ การเคลื่อนที่ของโน้ตทำนองเพลง ประสบการณ์

ดังกล่าวมิได้ลดทอนความสำคัญของการวิเคราะห์เชิงเทคนิค หากทำให้การวิเคราะห์นั้นตั้งอยู่บนความเข้าใจที่ลึกขึ้นเกี่ยวกับเงื่อนไขทางสังคมของเสียง การฟังจึงมิใช่เพียงการรับรู้เสียง หากเป็นกระบวนการที่ผู้ฟังเองค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงไปพร้อมกับความเข้าใจที่ก่อรูปขึ้นจากประสบการณ์ภาคสนาม

โครงสร้างเสียงกับการก่อรูปความเป็นสมาชิก

ในกรณีเท้อยลีเตอว โครงสร้างดนตรีทำหน้าที่มากกว่าการจัดเรียงระดับเสียงและจังหวะ

- *ระบบเสียงเจ็ดเสียงกำหนดกรอบร่วมของการร้อง*
- *จังหวะที่หมุนเวียนซ้ำควบคุมการเคลื่อนไหวหมู่คณะ*
- *รูปแบบพยางค์ต่อพยางค์เชื่อมภาษาเข้ากับทำนองอย่างแนบแน่น*

องค์ประกอบเหล่านี้มิได้เป็นเพียงรายละเอียดทางดนตรี หากเป็นกลไกที่ทำให้ผู้เข้าร่วมจำนวนมากสามารถยืน เคลื่อนไหว และร้องในจังหวะเดียวกันได้

ดนตรีจึงก่อรูป “ความเป็นสมาชิก” ผ่านความพร้อมเพรียงของเสียงและร่างกาย

การฟังในสนามเผยให้เห็นว่า โครงสร้างเสียงมิใช่สิ่งที่ลอยอยู่เหนือสังคม หากเป็นระบบที่ทำให้ความสัมพันธ์ในชุมชนปรากฏอย่างเป็นรูปธรรม

4.2 เสียงแห่งความทรงจำ: โกงสโกและทัมมิงในพิธีศพเขมร

4.2.1 บริบทและความต่อเนื่องทางประวัติศาสตร์

วงโกงสโก วงทัมมิง เป็นวงดนตรีที่มีมาตั้งแต่สมัยเขมรโบราณ ไม่ปรากฏความเป็นมาที่แน่ชัดว่าเริ่มมีมาตั้งแต่สมัยใด ทั้งนี้พบหลักฐานภาพจำหลักบนกำแพงระเบียงคดด้านทิศตะวันตกของปราสาทนครวัดแสดงให้เห็นถึงวงดนตรีในขบวนแห่ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับวงโกงสโกและวงทัมมิงแต่มีเครื่องดนตรีที่ใช้ดังที่ปรากฏบนภาพจำหลักมากกว่า จึงสันนิษฐานว่าวงโกงสโกและวงทัมมิงเป็นวงดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากวงดนตรีในสมัย เสียงของวงโกงสโก วงทัมมิง ปรากฏในบริบทพิธีศพของชุมชนเขมรในจังหวัดเสียมเรียบโดยเฉพาะในพื้นที่ที่ยังรักษารูปแบบพิธีกรรมดั้งเดิมอย่างต่อเนื่อง วงดนตรีชุดนี้บรรเลงเฉพาะในงานอวมงคล

ในเวลากลางวันเรียกว่า “โกงสโก” และในเวลากลางคืนเรียกว่า “ทัมมิง” การแบ่งเช่นนี้สะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างเสียงกับช่วงเวลาของพิธีอย่างชัดเจน

หลักฐานจากภาพจำหลักบริเวณระเบียงคดของปราสาทนครวัดแสดงให้เห็นเครื่องดนตรีประเภทฆ้องรางที่มีลักษณะใกล้เคียงกับเครื่องดนตรีในวงโกงสโกปัจจุบัน ความต่อเนื่องดังกล่าวมิได้ทำหน้าที่เพียงยืนยันความเก่าแก่ของรูปแบบ หากทำให้เห็นว่าเสียงประเภทนี้ฝังตัวอยู่ในประสบการณ์ทางวัฒนธรรมของสังคมเขมรมาอย่างยาวนาน อย่างไรก็ตาม ความสำคัญของโกงสโกมิได้อยู่ที่ประวัติศาสตร์เพียงอย่างเดียว หากอยู่ที่บทบาทของเสียงในพิธีศพปัจจุบัน ทุกครั้งที่วงเริ่มบรรเลง เสียงแรกที่ดังขึ้นทำหน้าที่เป็นสัญญาณว่ากระบวนการอำลาผู้วายชนม์กำลังเริ่มต้น เสียงจึงจัดวางช่วงเวลาและอารมณ์ของพิธีอย่างเป็นรูปธรรม



ภาพประกอบที่ 24 ภาพจำหลักวงดนตรี ปรากฏการบรรเลงฆ้องราง บนระเบียงคดปราสาทนครวัด

ที่มา: ผู้เขียน



ภาพประกอบที่ 25 ภาพจำหลักการบรรเลงฆ้องราง บนระเบียงคดปราสาทนครวัด

ที่มา: ผู้เขียน

ในพื้นที่พิธี ผู้ร่วมงานมิได้ฟังเสียงในฐานะการแสดง หากฟังในฐานะส่วนหนึ่งของกระบวนการเปลี่ยนผ่าน การดำเนินทำนองแต่ละบทสัมพันธ์กับขั้นตอนของพิธี เสียงจึงทำหน้าที่กำกับลำดับเหตุการณ์ และทำให้ช่วงเวลาแห่งความสูญเสียมีโครงสร้างที่ผู้เข้าร่วมงานรับรู้ร่วมกันได้



ภาพประกอบที่ 26 ภาพการบรรเลงวงโกงสโกวงทัมมิง ในงานศพ

ที่มา: ผู้เขียน

4.2.2 โครงสร้างวงและระบบเสียง

วงโกงสโกและทัมมิงประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลักสี่ชนิด ได้แก่ โกง เดาะ ปี (Kong Doh Pei) โกง วง จ็อมเนต แข (Kong Vong Chomnet Khear) สโก ธม มวย (Skor Thom Moy) และซรอไล (Sra Lai) โดยเครื่องดนตรีดนตรีทั้ง 4 ชนิดที่ได้กล่าวมานั้น ใช้นักดนตรีบรรเลงจำนวน 3 คน กำหนดให้มีผู้บรรเลง "ซรอไล" 1 คน ผู้บรรเลง "โกง วง จ็อมเนต แข" 1 คน และ ผู้บรรเลง "โกง เดาะ ปี" และ "สโก ธม มวย" 1 คน

1. โกง เดาะ ปี (คง เฎาะ พีร - ฆ้องเดาะปี่/ Kong Doh Pei)

"โกง เดาะ ปี" เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี (idiophones) กำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของมวลวัตถุในตัวเอง ทำจากโลหะผสมทองเหลืองและดีบุกด้วยกรรมวิธีทุบลงหิน แขวนลูกฆ้องบนกระจังโหม่งทำด้วยไม้

เนื้อแข็งหรือไม้ที่หาได้ในท้องถิ่น ในวงโกงสโกและวงทัมมิง ใช้ “โกง เดาะ ปี” จำนวน 2 ใบ โดย ใบใหญ่ตีแล้วได้เสียง “ซอล” ใบเล็กเมื่อตีแล้วได้เสียง “ที”



ภาพประกอบที่ 27 โกง เดาะ ปี
ที่มา: ผู้เขียน

2. โกง วง จ็อมเนต แข (คงวงจ์ณิตแข/ Kong Vong Chomnet Khear)

“โกง วง จ็อมเนต แข” เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี (idiophones) กำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของมวลวัตถุในตัวเอง ทำจากโลหะผสมทองเหลืองและดีบุกด้วยกรรมวิธีทุบลงหิน ประกอบไปด้วยลูกฆ้อง 9 ลูก แต่ละลูกมีระดับเสียงที่แตกต่างกัน ขึงบนร้านฆ้องรูปทรงครึ่งวงกลมคล้ายพระจันทร์เสี้ยว

ในการบรรเลงจากการสังเกตพบว่ามีการบรรเลงโดยใช้ไม้ตีหนึ่งคู่ ผู้บรรเลงถือไม้ตีข้างละหนึ่งอัน การบรรเลงมีลักษณะการแบ่งมือเพื่อตีทำนองฆ้อง และมีการตีเป็นคู่เสียงในหลายลักษณะขึ้นอยู่กับท่วงทำนองที่บรรเลงและความชำนาญของผู้บรรเลง



ภาพประกอบที่ 28 โกง วง จ็อมเนต แข
ที่มา: ผู้เขียน

3. สโก ธม มวย (สฺคร ธ์ มฺวย/ Skor Thom Moy)

“สโก ธม มวย” (กลองทัด) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีขึงหน้าด้วยหนังสัตว์ นิยมใช้หนังควายหรือหนังวัวมาขึงเป็นหนังหน้ากลอง กำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง (membranophones) หุ่นกลองทำมาจากไม้ขนุน หรือไม้ที่พบได้ในท้องถิ่น มีรูปทรงสอบคล้ายถังน้ำ (barrel drum shape) จัดวางบนขาตั้งกลองสกอร์ทมมวย ใช้บรรเลงในวงโกงสโก วงทัมมิง นอกจากนี้ยังใช้บรรเลงในวงพิณเพียด (pinpeat) โดยการบรรเลงในวงโกงสโกและวงทัมมิงนั้นจะใช้บรรเลงเพียง 1 ลูก การบรรเลงในวงโกงสโกและวงทัมมิงนั้นจะตีประสานในทำนองเพลงโดยมีลักษณะการตีสองแบบคือ ตีบริเวณหนังหน้ากลอง และตีกระทบขอบบริเวณหุ่นกลอง



ภาพประกอบที่ 29 สโก ธม มวย
ที่มา: ผู้เขียน

4. ซรอไล (สฺร ไฬ/ Sra Lai)

“ซรอไล” เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า กำเนิดเสียงโดยการสั่นสะเทือนของอากาศ (aerophones) เป็นเครื่องดนตรีกลุ่มปี่ตระกูล quadruple reed เลาปี่ทำจากไม้เนื้อแข็งมีรูปิดนิ้วเพื่อบังคับเสียงจำนวน 6 รู คล้ายคลึงกับรูปิดนิ้วบังคับเสียงปี่ในของดนตรีไทย กระบังลมปี่มีรูปทรงคล้ายผลกระจับ กำพรวดทำจากท่อโลหะประเภททองเหลือง ลิ้นปี่ทำจากใบตาลทบกันสี่ชั้นตัดแต่งเข้ารูป

รูปแบบการจัดวงสำหรับบรรเลง นักดนตรีสามคนนั่งล้อมวงโดยหันหลังให้กัน โครงสร้างการจัดวางดังกล่าวทำให้ศูนย์กลางของวงมิใช่บุคคลใดบุคคลหนึ่ง หากเป็นพื้นที่เสียงที่เกิดขึ้นตรงกลาง



ภาพประกอบที่ 30 ซรอไล

ที่มา: ผู้เขียน



ภาพประกอบที่ 31 ครูอม มงกุล ขณะอธิบายรายละเอียดของวงโกงสโก

ที่มา: ผู้เขียน



ภาพประกอบที่ 32 การจัดวงโกงสโก

ที่มา: ผู้เขียน

โกง วง จ็อมเนต แข ทำหน้าที่เป็นแกนระดับเสียงหลัก ขณะที่ซรอไลดำเนินทำนองเหนือกรอบดังกล่าว เสียงกลองสโก ธม มวย ควบคุมจังหวะและกำหนดกรอบเวลาให้กับทั้งวง ความสัมพันธ์ระหว่างเครื่องดนตรีจึงมีลักษณะพึ่งพากันอย่างชัดเจน แต่ละส่วนไม่เน้นความโดดเด่นของตน หากทำหน้าที่รักษาเสถียรภาพของโครงสร้างรวมของวงดนตรี

ทำนองของโกงสโกมีลักษณะซ้ำหมุนเวียนเป็นช่วงสั้น ๆ ก่อนจะเปลี่ยนบทตามลำดับพิธี การเคลื่อนไหวของทำนองมิได้พัฒนาเชิงซับซ้อน หากรักษาแบบตามทำนองหลัก ทำนองซ้ำ ๆ เหล่านี้สร้างความต่อเนื่องที่มั่นคง ทำให้ผู้เข้าร่วมรับรู้ว่าเหตุการณ์กำลังดำเนินไปภายใต้กรอบเดียวกัน ลำดับบทเพลงมีความสัมพันธ์โดยตรงกับขั้นตอนของพิธี บท “บอปวล” เป็นบทเพลงเริ่มต้นของงานเปิดพื้นที่ให้กับพิธี ในบท “ตรอเปียงเปียย” ปรากฏในช่วงอาบน้ำศพ และบท “ก็อมเปา” เป็นบทเพลงสุดท้ายทำหน้าที่ปิดท้าย เสียงจึงไม่เพียงประกอบเหตุการณ์ หากกำหนดจังหวะของการเปลี่ยนผ่านแต่ละช่วงอย่างชัดเจน

จากข้อมูลการสัมภาษณ์ ครูอม มงกุล (Um Mongkol, สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2557) สรุปใจความได้ว่า บทเพลงสำหรับการบรรเลงวงโกงสโกและวงทัมมิง แบ่งเป็นชุดเพลงสำหรับบรรเลงวงโกงสโกเพื่อบรรเลงในเวลากลางวันจำนวน 12 บทเพลง และชุดเพลงสำหรับบรรเลงวงทัมมิงในเวลากลางคืน จำนวน 12 บทเพลง โดยชุดเพลงสำหรับวงโกงสโกจำนวน 12 บทเพลง มีรายละเอียดดังนี้

1. เพลงบอปวล (บบวล/ Borpol) เป็นบทเพลงสำหรับบรรเลงเป็นเพลงแรกของงาน (คล้ายคลึงกับเพลงประเภทโหมโรงของดนตรีไทย) เพื่อแสดงความเคารพสักการะบูชาต่อบุคคลที่มาร่วมในงานพิธีให้มีสิริมงคล

2. เพลงปรียแอเกิด (ไพรเอเกิด/ Priy Ae Kat)

3. เพลงก็อมเปา (กำเปา/ Kampao) เป็นบทเพลงลา

4. เพลงซ็อมโปง (ส์โปง/ Sampong)

5. เพลงก็อนลอง (กนฺโลง/ Kanlaong)

6. เพลงเนียงเมียะ (นางมาส/ Neang Meas)

7. เพลงอ็อมปึวจองบัจ (อำเพาจงบาจ่/ Ampeow Chang Bach)

8. เพลงอาลัย (Alay)

9. เพลงบ็อมเป (บำเพร/ Bampay)

10. เพลงมโหรี (Mahori)

11. เพลงอมตูก (อุ๎ทูก - อมตุ๊ก/ Om Touk)

12. เพลงตรอเปียงเปียย (ตฺรพำงพาย - ตระพังพาย/ Trapeang Peay) เป็นบทเพลงที่ใช้สำหรับประกอบพิธีกรรมช่วงอาบน้ำศพ

สำหรับชุดเพลงในการบรรเลงวงทัมมิงซึ่งเป็นการบรรเลงในเวลากลางคืนนั้นมีอยู่ด้วยกัน 12 บทเพลง เช่นเดียวกันกับบทเพลงที่ใช้ในวงโกงสโก หากแต่มีการเปลี่ยนแปลงจากบทเพลงที่บรรเลงในวงโกงสโกจำนวน 2 เพลง คือ เพลงเนียงเมียะ (นางมาส/ Neang Meas) และเพลง เพลงอ็อมปึวจองบัจ (อำเพาจงบาจ่/ Ampeow Chang Bach) มาเป็นการบรรเลงเพลง กรอซวงเตียบ (กฺรสำงทาบ/ Krasung Teab) ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. เพลงบอปวล (บบวล/ Borpol) เป็นบทเพลงสำหรับบรรเลงเป็นเพลงแรกของงาน (คล้ายคลึงกับเพลงประเภทโหมโรงของดนตรีไทย) เพื่อแสดงความเคารพสักการะบูชาต่อบุคคลที่มาร่วมในงานพิธีให้มีสิริมงคล

2. เพลงปรียแอเกิด (ไพรเอเกิด/ Priy Ae Kat)

3. เพลงก็อมเปา (กำเปา/ Kampao) เป็นบทเพลงลา

4. เพลงซ็อมโปง (สำโปง/ Sampong)

5. เพลงก็อนลอง (กนฺโลง/ Kanlaong)

6. เพลงกรอซวงเตียบ (กฺรสำงทาบ/ Krasung Teab)

7. เพลงกลองยวน (กฺลงยฺวน/ Klong Youn)

8. เพลงอาลัย (Alay)

9. เพลงบ็อมเป (บำเพร/ Bampay)

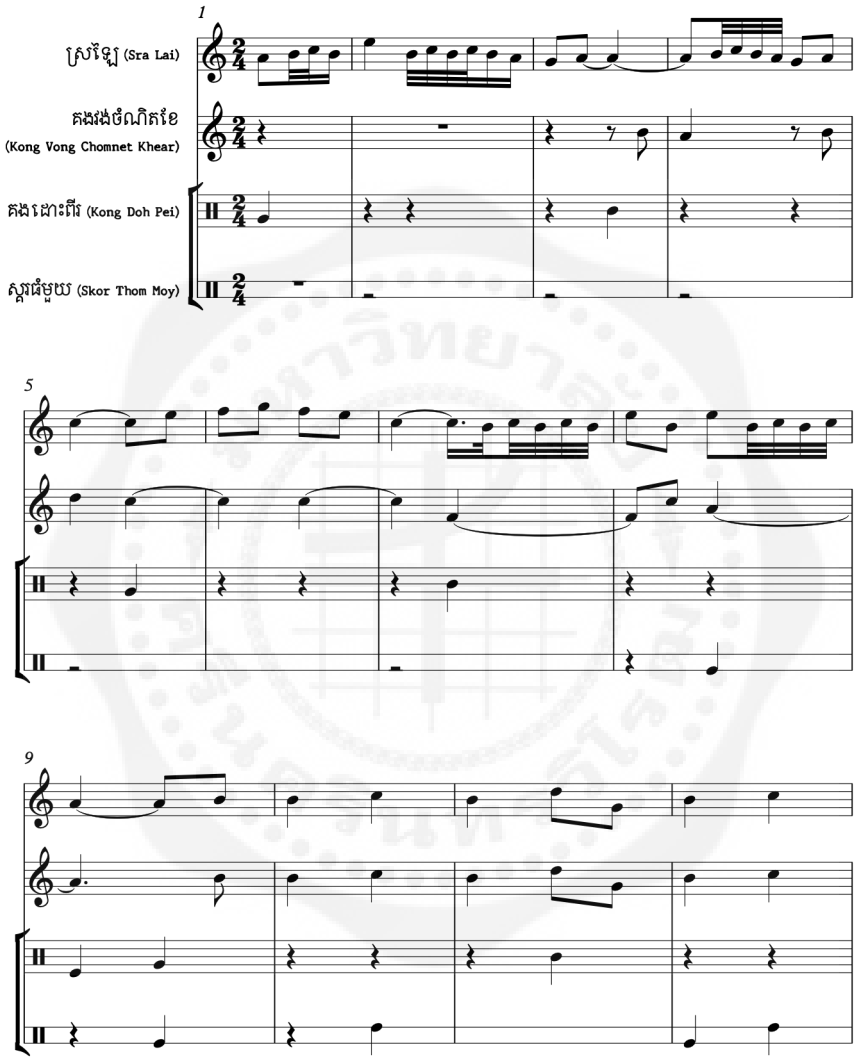
10. เพลงมโหรี (Mahori)

11. เพลงอมตูก (อุ๎ทูก - อมตุ๊ก/ Om Touk)

12. เพลงตรอเปียงเปียย (ตฺรพำงพาย - ตระพังพาย/ Trapeang Peay) เป็นบทเพลงที่ใช้สำหรับประกอบพิธีกรรมช่วงอาบน้ำศพ

การดำเนินทำนองบทเพลงของวงโกงสโกและวงทัมมิง การบรรเลงของทุกเพลงจะขึ้นต้นบทเพลงด้วยการเป่าซรอไล จากนั้น โกง วง จ็อมเนต แข สโก ธม มวย และ โกง เดาะ ปี จึงบรรเลงรับทั้งวงในช่วงท้ายของบรรทัดที่หนึ่ง โดยการบรรเลงทำนองจะยึดถือการบรรเลงทำนองของ โกง วง จ็อมเนต แข เป็นทำนองหลักของวง สำหรับการ บรรเลงสรอไล จะบรรเลงทำนองแปรโดยยึดถือทำนองหลักเป็นเกณฑ์

เพลงตรอเปียงเปียย (ตฺรพำงพาย - ตระพังพาย/ ត្រពាំងពាយ/ Trapeang Peay)



ภาพประกอบที่ 33 ตัวอย่างการถอดโน้ตทำนองเพลงตรอเปียงเปียย

ที่มา: ผู้เขียน

4.2.3 เวลาเชิงพิธีกรรมและความทรงจำร่วม

ในพิธีศพเขมร เสียงของโกงสโกมิได้ดำเนินไปอย่างอิสระ หากสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับลำดับของเหตุการณ์ แต่ละบทเพลงทำหน้าที่กำหนดช่วงเวลาที่แตกต่างกันของพิธี เสียงเปิดพื้นที่ เสียงประคับประคอง และเสียงปิดท้าย ล้วนจัดวางจังหวะของการอำลาอย่างมีโครงสร้าง ลักษณะซ้ำหมุนเวียนของทำนองสร้างความต่อเนื่องที่มั่นคง ทำให้ผู้เข้าร่วมสามารถรับรู้จังหวะของพิธีร่วมกัน การเปลี่ยนบทเพลงแต่ละครั้งมิใช่เพียงการเปลี่ยนทำนอง หากเป็นสัญญาณว่ากระบวนการทางสังคมกำลังก้าวเข้าสู่ช่วงถัดไป เสียงจึงทำหน้าที่เป็นเครื่องหมายของการเปลี่ยนผ่าน ในบริบทนี้ เวลาไม่ได้ถูกนับด้วยนาฬิกา หากถูกกำหนดด้วยเสียง เมื่อบท “ตรอเปียงเปียย” ดังขึ้น ผู้ร่วมพิธีรับรู้ทันทีว่ากำลังเข้าสู่ช่วงสำคัญของพิธีอาบน้ำศพ เสียงจึงทำหน้าที่จัดระเบียบทั้งการกระทำและอารมณ์ของผู้เข้าร่วม

ขณะเดียวกัน เสียงที่บรรเลงซ้ำในพิธีศพหลายชั่วอายุคน ทำให้ความทรงจำส่วนบุคคลและความทรงจำร่วมเชื่อมโยงกัน ทุกครั้งที่ทำนองหนึ่งปรากฏ ผู้ร่วมพิธีบางคนอาจระลึกถึงงานศพครั้งก่อน เสียงจึงเชื่อมอดีตกับปัจจุบันในพื้นที่เดียวกัน การฟังในบริบทเช่นนี้ทำให้ผู้เขียนตระหนักว่า การบันทึกเสียงมิใช่เพียงการเก็บข้อมูลทางดนตรี หากเป็นการเข้าไปอยู่ในช่วงเวลาที่ชุมชนกำลังเผชิญความสูญเสีย การเลือกช่วงเวลาในการบันทึก การจัดวางอุปกรณ์ และการเคลื่อนไหวของตนเองในพื้นที่พิธี ล้วนต้องดำเนินไปด้วยความระมัดระวัง เสียงในพิธีศพจึงเรียกร้องให้การฟังมีมิติทางจริยธรรมเคารพต่อความหมายที่ชุมชนมอบให้กับเสียงนั้นควบคู่ไปกับมิติทางวิชาการ

ในระดับนี้ โกงสโกมิได้เป็นเพียงวงดนตรีพิธีกรรม หากเป็นโครงสร้างเสียงที่จัดวางเวลาแห่งการเปลี่ยนผ่าน และทำให้ความทรงจำของชุมชนดำรงอยู่ผ่านจังหวะและทำนองที่หมุนเวียนซ้ำ

เสียงกับเวลาเชิงพิธีกรรมและความทรงจำ

ในกรณีโกงสโกและทัมมิง โครงสร้างเสียงทำหน้าที่จัดวางเวลาแห่งพิธีกรรมอย่างเป็นระบบ เสียงจึงกำหนด "เวลาเชิงพิธีกรรม" มากกว่าจะเป็นพื้นหลังของเหตุการณ์ ขณะเดียวกัน การบรรเลงซ้ำในพิธีศพหลายชั่วอายุคนทำให้เสียงกลายเป็นพื้นที่ของความทรงจำร่วม ทำนองที่คุ้นเคยเชื่อมอดีตกับปัจจุบัน และทำให้การอำลามีโครงสร้างที่รับรู้ร่วมกันได้

การฟังในบริบทนี้จึงต้องตระหนักว่า เสียงไม่ได้เพียงสะท้อนความสูญเสีย หากเป็นกลไกที่ช่วยให้ชุมชนประคับประคองช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนผ่านอย่างมีความหมาย

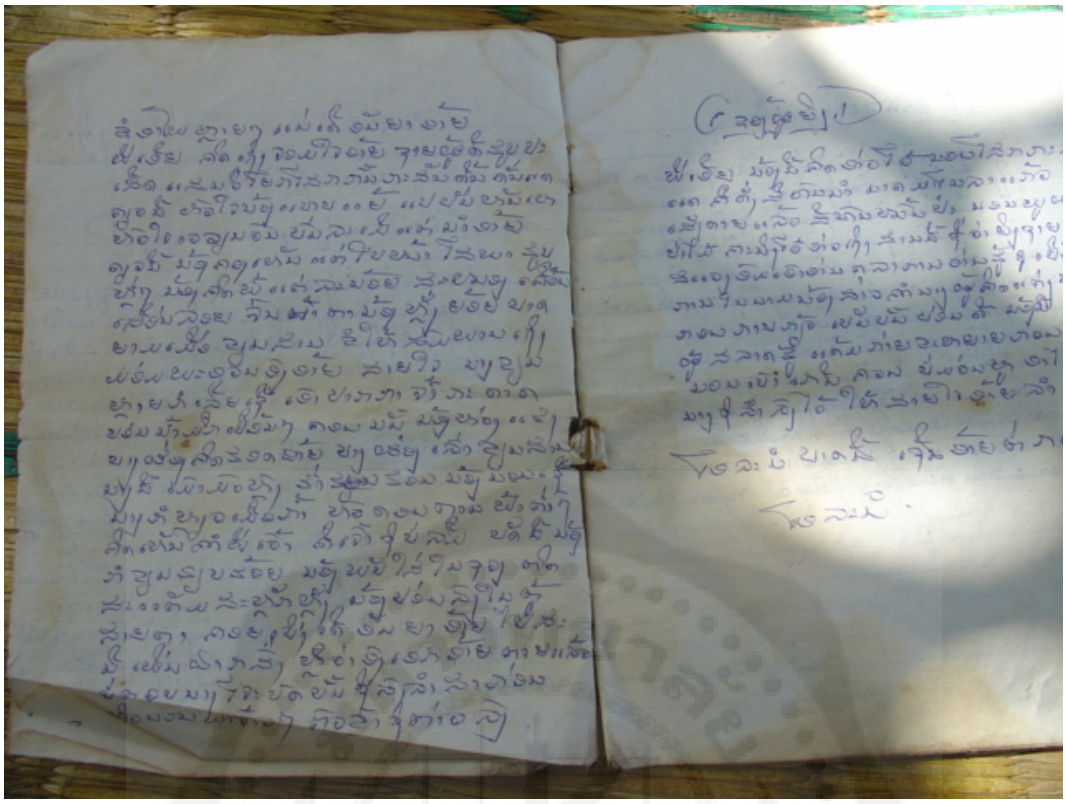
4.3 เสียงกับบทกลอน: หมอลำและการประกอบสร้างอัตลักษณ์

4.3.1 เสียงและภาษาในโครงสร้างการลำ

หมอลำในพื้นที่อีสานเป็นรูปแบบการแสดงที่โครงสร้างทำนองและบทกลอนเคลื่อนไปพร้อมกันอย่างแนบแน่น เสียงร้องมิได้ทำหน้าที่เป็นเพียงสื่อของถ้อยคำ หากเป็นระบบที่กำหนดจังหวะ การเน้นเสียง และทิศทางของความหมาย ทำนองหมอลำมีลักษณะยืดหยุ่น เปิดพื้นที่ให้บทกลอนขยายหรือย่อได้ตามสถานการณ์ จังหวะรองรับโครงสร้างภาษา มากกว่าบังคับภาษาให้สอดคล้องกับทำนอง การดำเนินเสียงจึงมีลักษณะกึ่งพูดกึ่งร้อง (speech–song continuum) ทำให้ถ้อยคำยังคงความชัดเจน ขณะเดียวกันก็มีพลังทางอารมณ์

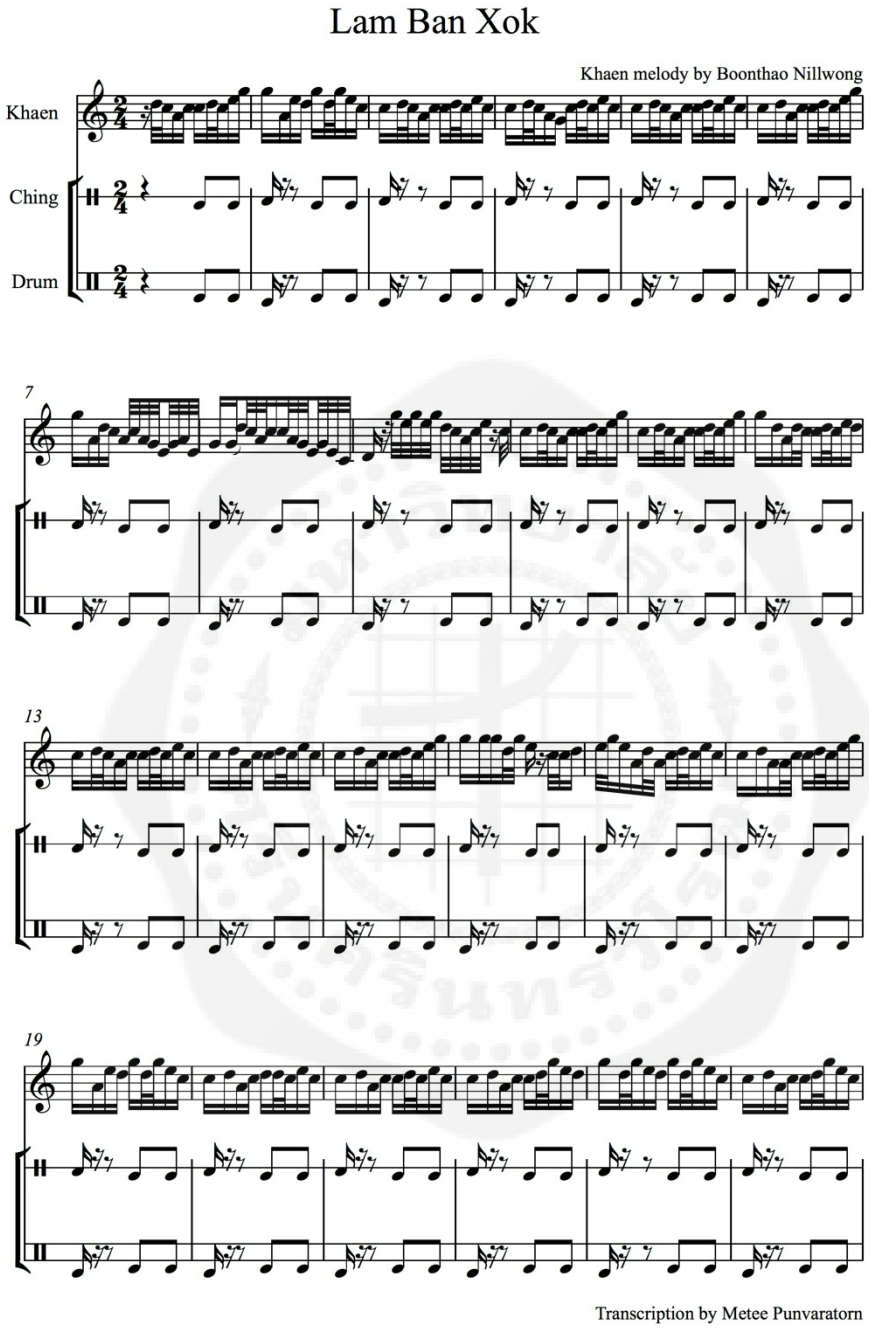
การขับลำแบบพยางค์ต่อพยางค์ในบางช่วง และการลากเสียงในช่วงสำคัญ ทำให้คำบางคำถูกเน้นอย่างตั้งใจ โครงสร้างทำนองจึงทำหน้าที่จัดลำดับความสำคัญของเนื้อหา เสียงไม่ได้ลอยเหนือภาษา หากเคลื่อนไปพร้อมกับโครงสร้างของความคิดที่ถูกถ่ายทอด

ในบริบทการแสดง ผู้ชมมิได้เป็นผู้ฟังอย่างเงียบงัน หากมีปฏิกิริยาตอบสนองตลอดเวลา เสียงหัวเราะ การโต้ตอบ และการแทรกบทสนทนา ทำให้พื้นที่การลำกลายเป็นพื้นที่ของการสร้างความหมายร่วมกัน เสียงจึงเกิดขึ้นในความสัมพันธ์ มากกว่าจะอยู่ในตัวบทเพลงเพียงลำพัง โครงสร้างดนตรีของหมอลำจึงมิได้เน้นความซับซ้อนเชิงเทคนิค หากเน้นความสามารถในการรองรับภาษาและการสื่อสาร เสียงและบทกลอนทำงานเป็นระบบเดียวกันในการจัดวางอารมณ์ ความคิด และอัตลักษณ์ของผู้แสดงในพื้นที่สาธารณะ



ภาพประกอบที่ 34 บทขับหมอลำบ้านซอก

ที่มา: ผู้เขียน



ภาพประกอบที่ 35 ตัวอย่างการถอดโน้ตทำนองแคนลายบ้านซอก

ที่มา: ผู้เขียน

4.3.2 พื้นที่สาธารณะและการประกาศอัตลักษณ์

การแสดงหมอลำมิได้จำกัดอยู่ในกรอบของความบันเทิง หากเป็นพื้นที่ที่ถ้อยคำและเสียงถูกใช้ในการกำหนดตำแหน่งแห่งที่ของผู้แสดงในสังคม บทกลอนสามารถกล่าวถึงความรัก ความยากจน การย้ายถิ่น หรือการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง เสียงลำจึงทำหน้าที่เปิดพื้นที่ให้ประสบการณ์ส่วนตัวเชื่อมโยงกับประเด็นสาธารณะในพื้นที่การแสดง ผู้ลำยืนอยู่ต่อหน้าผู้ฟังจำนวนมาก เสียงที่เปล่งออกไปมิได้เป็นเพียงการถ่ายทอดเรื่องราว หากเป็นการประกาศตัวตนในพื้นที่สาธารณะ จังหวะและทำนองทำหน้าที่รองรับการเล่าเรื่อง ขณะที่ถ้อยคำกำหนดทิศทางของความหมาย การลำจึงเป็นทั้งการขับร้องและการวางจุดยืนทางสังคม การโต้ตอบระหว่างผู้ลำและผู้ฟังทำให้ความหมายไม่หยุดนิ่ง เสียงหัวเราะ เสียงตอบรับ หรือแม้แต่ความเงียบ ล้วนมีบทบาทในการกำหนดบรรยากาศของการแสดง

ในบริบทของ “ลำบ้านซอก” ความใกล้ชิดระหว่างผู้ลำกับผู้ฟังยิ่งทำให้เสียงมีลักษณะยืดหยุ่น บทกลอนสามารถปรับเปลี่ยนตามสถานการณ์ การโต้ตอบเกิดขึ้นแบบเฉพาะหน้า เสียงในพื้นที่เช่นนี้ไม่เพียงถ่ายทอดเรื่องราว หากสร้างความไว้วางใจและความเป็นกันเองในระดับชุมชนย่อย แนวคิดเรื่อง embodiment ทำให้เห็นมิติอีกด้านหนึ่ง เสียงไม่ได้แยกจากร่างกาย การยืนลำ การหายใจ การใช้สายตา และการเคลื่อนไหว ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างความหมาย ร่างกายที่เปล่งเสียงคือร่างกายที่กำลังประกาศตนในพื้นที่สาธารณะ เสียงจึงสัมพันธ์กับการเมืองของการมองเห็นและการได้ยินในเวลาเดียวกัน ความสัมพันธ์ดังกล่าวทำให้หมอลำเป็นกระบวนการที่ความหมายถูกสร้างขึ้นร่วมกันในขณะนั้น



ภาพประกอบที่ 36 คณะหมอลำรัศมีขณะขับลำ

ที่มา: ผู้เขียน



ภาพประกอบที่ 37 สมาชิกคณะหมอลำรัศมี

ที่มา: ผู้เขียน

ในบริบทเช่นนี้ เสียงทำหน้าที่เปิดพื้นที่ให้การต่อรองอัตลักษณ์เกิดขึ้น ผู้ลำสามารถกล่าวถึงเรื่องส่วนตัว เช่น ความรักและชีวิตครอบครัว ขณะเดียวกันก็แตะประเด็นสาธารณะ เช่น ความยากจน การย้ายถิ่น หรือการเปลี่ยนแปลงของสังคม ผ่านสำเนียง ภาษา และเนื้อหา ขณะเดียวกันก็ปรับถ้อยคำให้สอดคล้องกับผู้ชมในแต่ละพื้นที่ เสียงจึงเป็นเครื่องมือที่ยืดหยุ่นในการจัดวางอัตลักษณ์ตามบริบทที่เปลี่ยนแปลง หมอลำจึงไม่ใช่เพียงรูปแบบดนตรีพื้นบ้าน หากเป็นพื้นที่ที่ภาษา เสียง และร่างกายร่วมกันสร้างความหมายทางสังคม การฟังหมอลำจึงต้องพิจารณาทั้งโครงสร้างเสียงและบริบทการประกาศตัวตนที่เกิดขึ้นในพื้นที่การแสดง

4.3.3 การถอดเสียง การแปล และการจัดวางความหมาย

การทำงานกับหมอลำมิได้สิ้นสุดที่การบันทึกเสียง หากต้องดำเนินต่อไปสู่การถอดบทกลอนและการแปลภาษา กระบวนการดังกล่าวทำให้ผู้เขียนตระหนักว่า การเปลี่ยนเสียงพูดเป็นตัวอักษร และการเปลี่ยนภาษาอีสานเป็นภาษาไทยกลางหรือภาษาอังกฤษ มิใช่การถ่ายทอดอย่างเป็นกลาง หากเป็นการจัดวางความหมายในอีกระบบหนึ่ง จังหวะที่ลากยาวในบางคำอาจสะท้อนอารมณ์ขัน เสียดสี หรือความเศร้า แต่เมื่อถอดออกมาเป็นข้อความ จังหวะและน้ำเสียงเหล่านั้นไม่อาจปรากฏครบถ้วนได้ การเลือกคำแปลหนึ่งคำจึงเท่ากับการเลือกกรอบความหมายแบบหนึ่ง และย่อมละทิ้งความเป็นไปได้อื่นไปพร้อมกัน ในบางกรณี คำพื้นถิ่นที่ผู้ลำใช้มีนัยทางวัฒนธรรมเฉพาะ การแปลให้เข้าใจง่ายอาจทำให้ความหมายบางชั้นถูกทำให้เรียบลง ผู้เขียนจึงต้องพิจารณาอย่างระมัดระวังว่า ควรรักษาคำเดิมไว้ หรือควรอธิบายเพิ่มเติมในเชิงอรรถ กระบวนการเขียนจึงเป็นส่วนหนึ่งของการจัดวางเสียงในพื้นที่วิชาการ

ในจุดหนึ่ง ผู้เขียนตระหนักว่า การวิเคราะห์หมอลำมิได้เป็นเพียงการอธิบายเสียงของผู้อื่น หากเป็นการตัดสินใจว่าจะทำให้เสียงนั้นปรากฏในภาษาใด และด้วยกรอบความหมายแบบใด การสะท้อนกลับในระดับนี้ทำให้การเขียนมิใช่เพียงผลลัพธ์ของการฟัง หากเป็นขั้นตอนที่กำหนดทิศทางของความเข้าใจในวงกว้าง การฟังหมอลำจึงมิได้จบลงในสนาม หากดำเนินต่อในกระบวนการถอดเสียง การแปล และการเขียน ซึ่งล้วนเป็นพื้นที่ที่ความหมายถูกจัดวางใหม่อีกครั้ง

บทร้องหมอลำบ้านซอกภาษาลาว	ถอดความเป็นภาษาไทย
(ดนตรี) แฟนเอ่ย....ลำมาเตรียมนา ใหม ใหม สมัยลาวเจริญแล่ว..... (ดนตรี) แฟนเอ่ย....มันบ่ใหมหนอแต่แก้ม...ไว้มือบาย..ใหม นำ..... (ดนตรี) บัดนี้....จังวาสาเด้อ เจริญสุข สาธุเด้อ คุณพระพุทธ ขอให้มานามักกั๋น..... (ดนตรี) จังวาคุณพระธรรม ขอใหมานะนั้นหนา ใหหันมาพบมาพ้อจองผ้าไตรนาไฮ่แล้ว...ใหฮวมสาอย่าลืม..... (ดนตรี) มื้อนี้....นางซิหาหนอดอกไม่ อันเทียนธูปมาลา เอ๋ามาบูชาพุทธใหช่วยนางนั้นทางนึ่ง..... (ดนตรี) สาธุ....ขอให้มีพระธรรม หญามลำนั้นละไหลเลียน อย่ามีผิดและอย่าเพียน คาคัดอยู่หว่างคอ.... (ดนตรี) สาธุ...ศรัทธาคุณแม่น้อง ใหมาปล่องในหัวใจ๋ ใหมาไป๋นานำแทน แสดงมานะนำน้อง... (ดนตรี) แฟนเอ่ย...อันว่าเกินหนอข้องขา ลำผญานั้นนะเกี่ยวหย่อยคอยท่าฟังนะ เนื้อเรื่องซิรำเกี่ยวเนียวพีชาย..... (ดนตรี) บัดนี่รัศมี ขึ้นสูฮ้าน ขอกราบทานทั่งหลาย ทั่งตายายและลุงตา ท่านที่มาในวันนี่.... (ดนตรี)	(ดนตรี) แฟนเอ๋ย... ขอลำขึ้นต้นใหม่ ตามสมัยที่บ้านเมืองลาวเจริญแล้ว (ดนตรี) แฟนเอ๋ย... แม้บทลำนี้จะมิใช่ของใหม่ ก็ขอให้ทุกท่านช่วยรับขวัญและร่วมรับฟังด้วยไมตรี (ดนตรี) บัดนี้ ขอให้ถึงวาระอันเป็นมงคล เจริญสุขเถิด สาธุด้วยคุณพระพุทธ ขอให้ทุกคนมีความรักใคร่ปรองดองกัน (ดนตรี) ด้วยอานุภาพแห่งคุณพระธรรม ขอให้ทุกท่านได้กลับมาพบพานกันอีก ได้ร่วมทำบุญถวายผ้าไตร และร่วมสร้างบุญกุศลด้วยกัน อย่าได้ลืมกัน (ดนตรี) วันนี้นางจะจัดหาดอกไม้ เทียน ธูป และพวงมาลัย เพื่อนำมาบูชาพระพุทธ ขออานุภาพแห่งพระองค์โปรดคุ้มครองและช่วยเหลือนางอีกประการหนึ่ง (ดนตรี) สาธุ ขออานุภาพแห่งพระธรรม โปรดให้การขับลำในครั้งนี้ดำเนินไปอย่างราบรื่น อย่าให้เกิดความผิดพลาดความเพี้ยน หรือการติดขัดของเสียงขณะขับร้อง (ดนตรี) สาธุ ด้วยศรัทธาในพระคุณของผู้มีพระคุณ ขอให้เกิดแสงสว่างในหัวใจ และขอให้ช่วยนำทางในการแสดงของน้อง (ดนตรี) แฟนเอ๋ย หากมีสิ่งใดผิดพลาดหรือขัดข้อง ก็ขออภัยไว้ล่วงหน้า บัดนี้จะขับลำผญาบทเกี้ยว ขอเชิญทุกท่านรับฟัง เนื้อเรื่องต่อจากนี้เป็นการลำเกี้ยวพาราสี (ดนตรี) บัดนี้ รัศมีได้ขึ้นสู่เวทีแล้ว ขอกราบคารวะทุกท่าน ทั้งปู่ย่า ตายาย ลุงป้า น้าอา และทุกท่านที่มาร่วมงานในวันนี้ (ดนตรี)

บทร้องหมอลำบ้านซอกภาษาลาว	ถอดความเป็นภาษาไทย
โอหนอ สะบายดีนั้นเด่อเจา ทั่งสาวงามแลบ่าวแจ้ง กะพอแม่เด็กและลูกน้อยทั่งสาวจ่อยและบ่าวนำ..... (ดนตรี)	โอ้... สวัสดีทุกท่าน ขอให้ทุกท่านสบายดี ทั้งหญิงสาว ชายหนุ่ม พ่อแม่ เด็ก ๆ และลูกหลาน ตลอดจนสาวน้อยและหนุ่มน้อยทุกคน (ดนตรี)
แฟนเอ่ย....อยู่ในนามละของข้า รัศมีหมอลำใหม่ เป็นจังได่หนอพีน้อง...ที่คอยร้องจ้อง ฟังลำ.... (ดนตรี)	แฟนเพลงเอ่ย ในนามของข้าพเจ้า “รัศมี” หมอลำหน้าใหม่ ขอฝากตัวกับพี่น้องทุกท่านที่มาร่วมรับฟังการขับลำในวันนี้ (ดนตรี)
เดี่ยวนี้....จังว่ามานะหนอถึงแล้ว รัศมีมาถึงแล้ว แนวลำหนอหมอลำใหม ใหม่ก่าใหมหนอแทแท้..อันเฮียนแล้ว จังมา.... (ดนตรี)	บัดนี้ รัศมีได้ขึ้นมาสู่เวทีแล้ว แม้จะเป็นหมอลำหน้าใหม่และยังเป็นผู้แสดงมือใหม่อย่างแท้จริง แต่ก็ได้ผ่านการเรียนรู้และฝึกฝนมาแล้ว จึงขอมาแสดงให้ทุกท่านได้รับชมและรับฟัง (ดนตรี)
แฟนเอ่ย....สำหรับโตเด้อข้า ละบ่เคยผ่านละเวทีรัศมีบ่ทันสิ้น ท่าทางบ่ทันพร้อม.... (ดนตรี)	แฟนเอ่ย สำหรับตัวข้าพเจ้า ยังไม่เคยผ่านเวทีมาก่อน ยังเป็นหมอลำมือใหม่ที่ประสบการณ์ยังไม่มากและยังไม่พร้อมนัก (ดนตรี)
เดี่ยวนี้การท่ารำหนอหรือร้อง แนวใด่บ่ สอดคล้องขออภัยหนอนำพีน้อง ลุงป้าและน้ายาย.... (ดนตรี)	บัดนี้ หากการร่ายรำหรือการขับร้องมีข้อบกพร่องหรือความผิดพลาดประการใด ข้าพเจ้าขออภัยพี่น้อง ลุงป้าน้าอา ตลอดจนผู้ใหญ่ทุกท่านไว้ ณ ที่นี้ (ดนตรี)
แฟนเอ่ย....อย่าฟ้าวเห็นเด้อตอนฮ้าย อย่าใด่หน่ายหนอคนดำ สาวหมอลำบ่ทันเคย อ้ายอย่าเสยนะซังน้อง.... (ดนตรี)	แฟนเอ่ย อย่าเพิ่งมองเห็นแต่ด้านร้าย อย่าเพิ่งเบื่อหน่ายหรือรังเกียจคนผิวคล้ำคนนี้ เพราะยังเป็นสาวหมอลำมือใหม่ พี่อย่าเมินและอย่าเกลียดน้องเลย (ดนตรี)
ตาหวาน....อดสาลองหนอเสียงส้ม หมากขามดองนั้นลูกใหม เจ้าอย่าไล่นั้นหนาน้อง หนีไป่ฮ้องอยู่บ่อนใด่..... (ดนตรี)	ตาหวานเอ่ย ขอได้โปรดลองรับฟังเสียงของน้อง แม้อาจยังไม่ไพเราะนัก เปรียบดังมะขามดองลูกใหม่ที่ยังมีรสเปรี้ยว ก็ขออย่าเพิ่งขับไล่น้องเลย เพราะไม่รู้จะไปร้องที่เวทีใด (ดนตรี)
เดี่ยวนี้..ใหอ้ายอดเด่อสาเฮือน คันกินข่าต่างขิง ใหซายอดเด้อสาเฮียน กินลิงต่างกะต่าย อดสาฟังน้องผู้ฮ้ายใหซามบ่เด่อผู้ใคร..... (ดนตรี)	ตอนนี้... ให้อ้ายอดทนหน่อยเถิด หากกินข่าแทนขิง ก็ให้ชายอดทน หากกินลิงแทนกระต่าย ก็ขอให้อดทนฟังน้องคนที่หน้าตาไม่งามสักหน่อย อย่าเพิ่งหันไปหาผู้อื่นเลย (ดนตรี)

บทร้องหมอลำบ้านซอกภาษาลาว	ถอดความเป็นภาษาไทย
คำเอ่ย....พอแต่มาเด้อถึงนี บ้านซอกนาซิโสก่อน ขออวยพรใหพี่น้อง ซะตาเจา จงเจริญ จังว่าแก้ม หนออ่อนๆ จังว่าเมือนั้นหยามแน่ .....โอ้ละเน้อ..... (ดนตรี)	คำกล่าวนี้... เมื่อได้เดินทางมาถึงบ้านซอกแห่งนี้แล้ว ขออวยพรให้พี่น้องทุกท่านมีโชคชะตาเจริญรุ่งเรือง มีความสุข สดชื่น และงดงามดุจความอ่อนเยาว์... โอ้ละเน้อ (ดนตรี)

เสียง ภาษา และการประกอบสร้างอัตลักษณ์

ในหมอลำ เสียงและบทกลอนทำงานเป็นระบบเดียวกัน

- *ทำนองกำหนดจังหวะของภาษา*
- *ภาษาให้ทิศทางและเนื้อหากับทำนอง*
- *การโต้ตอบในพื้นที่การแสดงทำให้ความหมายเกิดขึ้นร่วมกัน*

เสียงจึงมิใช่เพียงสื่อของถ้อยคำ หากเป็นกลไกที่ทำให้อัตลักษณ์ถูกประกาศและต่อรองในพื้นที่สาธารณะ

ขณะเดียวกัน การถอดเสียงและการแปล คือกระบวนการจัดวางความหมายในอีกบริบทหนึ่ง การเขียนเกี่ยวกับหมอลำจึงเป็นส่วนหนึ่งของการกำหนดว่าผู้อ่านจะได้ยินเสียงนั้นอย่างไร

การฟังหมอลำจึงดำเนินไปทั้งในสนามและในกระบวนการเขียน ซึ่งล้วนมีผลต่อการก่อรูปความเข้าใจเกี่ยวกับเสียงและอัตลักษณ์

4.4 เสียงแห่งการอยู่ร่วม: จากพิธีกรรมสู่พื้นที่สาธารณะ

เมื่อพิจารณาเท้อยลีเตอว โกงสโก และหมอลำบ้านซอกร่วมกัน จะเห็นได้ว่าแม้บริบทจะแตกต่างกันอย่างชัดเจน พิธีกรรมเก็บเกี่ยว พิธีศพ และการแสดงในพื้นที่สาธารณะ เสียงในทั้งสามกรณีกลับทำหน้าที่ในระดับที่ลึกซึ่งกว่ารูปแบบทางดนตรี

เสียงก่อรูปความเป็นสมาชิก
เสียงจัดระเบียบช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนผ่าน
เสียงเปิดพื้นที่ให้อัตลักษณ์ปรากฏและถูกต่อรอง

ความแตกต่างเชิงบริบทจึงไม่ได้ทำให้เสียงมีความหมายแยกขาดจากกัน หากเผยให้เห็นว่าเสียงเป็นกลไกทางสังคมที่ทำงานกับความสัมพันธ์ในลักษณะต่าง ๆ

ในกรณีเท้อยลีเตอว ความสัมพันธ์ถูกจัดวางผ่านจังหวะร่วมกันของหมู่คณะ
ในกรณีโกงสโก ความสูญเสียถูกประคับประคองผ่านลำดับเสียง
ในกรณีหมอลำบ้านซอก ตัวตนถูกทำให้ได้ยินในพื้นที่สาธารณะ

เสียงในทั้งสามพื้นที่จึงทำหน้าที่จัดระเบียบ “การอยู่ร่วม” ในคนละบริบท ทั้งสามกรณีเกี่ยวข้องกับการเคลื่อนผ่านบางรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นการเปลี่ยนฤดูกาล การเปลี่ยนสถานะชีวิต หรือการเปลี่ยนความหมายของอัตลักษณ์ในสังคมร่วมสมัย เสียงทำให้การเปลี่ยนผ่านเหล่านี้มีจังหวะ มีโครงสร้าง และมีขอบเขตที่รับรู้ได้

การเปลี่ยนทำนองไม่ใช่เพียงการเปลี่ยนระดับเสียง
การเปลี่ยนบทเพลงไม่ใช่เพียงการเปลี่ยนเนื้อร้อง
แต่เป็นการเปลี่ยนสถานะของเหตุการณ์ในสายตาของผู้เข้าร่วม

เสียงจึงทำงานกับเวลา และทำงานกับความสัมพันธ์พร้อมกัน

4.4.1 การฟังในฐานะกระบวนการเรียนรู้

เมื่อย้อนกลับไปยังกระบวนการทำงานภาคสนาม จะเห็นว่าความเข้าใจเกี่ยวกับเสียงในทั้งสามกรณีมิได้เกิดขึ้นจากการฟังครั้งแรก หากเกิดจากการกลับไปฟังซ้ำในบริบทที่ลึกขึ้น

การฟังเริ่มจากการสังเกตโครงสร้าง
เคลื่อนไปสู่การทำความเข้าใจความหมายในชีวิตของผู้คน
และนำไปสู่การตั้งคำถามกับกรอบคิดของผู้ฟังเอง

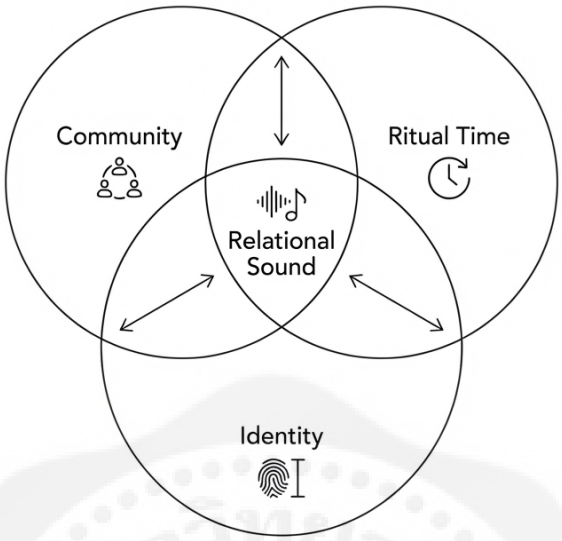
ทั้งสามมิติดังกล่าวมิได้เกิดขึ้นแบบลำดับขั้น หากหมุนวนและทับซ้อนกันอยู่ตลอดกระบวนการทำงานภาคสนาม เสียงในสนามจึงไม่ใช่วัตถุที่รอการอธิบาย หากเป็นพื้นที่ที่ผู้วิจัยเรียนรู้การอยู่ร่วมกับผู้อื่นอย่างต่อเนื่อง

4.4.2 เสียงในฐานะความสัมพันธ์

กรณีศึกษาทั้งสามมิได้ชี้ไปสู่ข้อสรุปเดียว หากเผยให้เห็นโครงสร้างร่วมบางประการ เสียงในพิธีกรรม เสียงในพิธีศพ และเสียงในพื้นที่สาธารณะ ต่างจัดวางความสัมพันธ์ในรูปแบบที่แตกต่างกัน

ในเท้อยลีเตอว เสียงก่อรูปความเป็นสมาชิก
ในโกงสโก เสียงจัดระเบียบเวลาแห่งการเปลี่ยนผ่าน
ในหมอลำ เสียงเปิดพื้นที่ให้การประกาศอัตลักษณ์

ความแตกต่างเชิงบริบทมิได้ทำให้เสียงมีสถานะต่างกันโดยสิ้นเชิง หากทำให้เห็นว่า เสียงเป็นกระบวนการที่ทำงานในระดับความสัมพันธ์ การฟังในสนามจึงเป็นการเรียนรู้ว่าความสัมพันธ์เหล่านี้ถูกทำให้รับรู้ได้อย่างไรผ่านจังหวะและเสียง



ภาพประกอบที่ 38 กรอบความสัมพันธ์เชิงเปรียบเทียบ

(Comparative Relational Framework)

ที่มา: ผู้เขียน

เสียงในฐานะโครงสร้างของการอยู่ร่วม

กรณีเท้อยลีเตอว โกงสโก และหมอลำบ้านซอก แสดงให้เห็นว่า เสียงมิได้เป็นเพียงรูปแบบทางดนตรี หากเป็นโครงสร้างของการอยู่ร่วมในสังคม เสียงทำหน้าที่สร้างความเป็นสมาชิก จัดระเบียบเวลาและความทรงจำ และเปิดพื้นที่ให้การประกาศอัตลักษณ์เกิดขึ้นในที่สาธารณะ กรณีศึกษาทั้งสามทำให้เห็นว่า เสียงมิได้เป็นเพียงรูปแบบทางดนตรี หากเป็นโครงสร้างของการอยู่ร่วมในสังคม เมื่อเชื่อมกับ field-based learning model การฟังเสียงในสนามต้องเคลื่อนผ่านสามมิติอย่างต่อเนื่อง การรับรู้ การตีความ และการสะท้อนกลับ ความรู้ทางมานุษยดุริยางควิทยาจึงมิได้เกิดจากการอธิบายเสียงเพียงด้านเดียว หากเกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างเสียง ผู้คน และผู้ฟังที่ดำเนินไปในเวลา

เสียงจึงมิใช่วัตถุ หากเป็นกระบวนการที่ทำให้มนุษย์รับรู้ตนเองในความสัมพันธ์กับผู้อื่น

ฟังประกอบการอ่าน

หนังสือเล่มนี้เสนอว่าความเข้าใจต่อเสียงเกิดขึ้นผ่านการฟังในบริบท ผู้อ่านสามารถกดลิ้งก์ เพื่อรับฟังตัวอย่างเสียงหรือรับชมการแสดงประกอบการอ่าน ซึ่งจะช่วยให้เข้าใจลักษณะทางดนตรีและบริบทของการแสดงได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

กรณีศึกษาดนตรีและวัฒนธรรมของชาวกะเหรี่ยง ในพื้นที่อำเภอสังขละบุรี *ผู้อ่านสามารถรับชมสารคดี* ***บทเพลงป่า จังหวะแผ่นดิน*** *ซึ่งนำเสนอวิถีชีวิต วัฒนธรรม และดนตรีของชุมชนชาวกะเหรี่ยงในพื้นที่อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี เพื่อใช้ประกอบการอ่านและทำความเข้าใจบริบทของกรณีศึกษาในบทนี้ ได้ที่*

https://www.youtube.com/watch?v=IAf3rsTR0q0&t=165s

ผู้อ่านสามารถรับชม บันทึกภาคสนาม การบรรเลงและการแสดงเท้อยลีเตอว หมู่บ้านกองม่องทะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ได้ที่

https://www.youtube.com/playlist?list=PLakChQi3-V0s

ผู้อ่านสามารถรับชม ***บันทึกภาคสนามการบรรเลงวงโกงสโก*** *ซึ่งแสดงลักษณะการบรรเลง การใช้เครื่องดนตรี และบริบทของพิธีกรรมศพในจังหวัดเสียมเรียบ ราชอาณาจักรกัมพูชา*

https://youtu.be/xTPxB62hLJU

บรรณานุกรม (ท้ายบทที่ 4)

Bell, C. (1992). *Ritual theory, ritual practice*. Oxford University Press.

Clifford, J., & Marcus, G. E. (Eds.). (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. University of California Press.

Feld, S. (1996). *Waterfalls of song: An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea*. In S. Feld & K. H. Basso (Eds.), *Senses of place* (pp. 91–135). School of American Research Press.

Feld, S. (2012). *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression* (3rd ed.). Duke University Press.

Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.

Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine.

เมธี พันธุ์วราทร. (2559). ลำบ้านซอก คณะหมอลำรัศมี หมู่บ้านซอก เมืองคันธบุรี แขวงสะหวันนะเขต สปป.ลาว. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 3(2), 13–26.

เมธี พันธุ์วราทร. (2561). การศึกษาดนตรีประกอบพิธีกรรม: กรณีศึกษาวงโกงสโกและวงทัมมิง คณะครูอม มงกุล จังหวัดเสียมเรียบ ราชอาณาจักรกัมพูชา. *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ*, 19(2), 46–59.

เมธี พันธุ์วราทร. (2561). การศึกษาดนตรีเท้อยลีเตอวของชาติพันธุ์กะเหรี่ยง หมู่บ้านกองม่องทะ ตำบลไล่โว่ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี. บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

บทที่ 5

จากเสียงสู่ความเข้าใจ: กระบวนการทำความเข้าใจเสียง

From Sound to Understanding: A Process of Understanding Sound

มานุษยดุริยางควิทยาโดยทั่วไปมักถูกเข้าใจในฐานะศาสตร์ที่ศึกษาดนตรีของวัฒนธรรมต่าง ๆ ไม่ว่าจะผ่านการวิเคราะห์โครงสร้างเสียง การอธิบายบทบาททางสังคม หรือการเชื่อมโยงดนตรีเข้ากับระบบความเชื่อ (Nettl, 2005) อย่างไรก็ตาม ประสบการณ์ภาคสนามและการสังเคราะห์ทางความคิดที่ได้อภิปรายตลอดเล่มนี้ชี้ให้เห็นว่า การจำกัดศาสตร์ไว้เพียงระดับ “ดนตรีในวัฒนธรรม” อาจยังไม่เพียงพอ ข้อเสนอของบทนี้คือ มานุษย-ดุริยางควิทยาควรถูกเข้าใจใหม่ในฐานะศาสตร์ที่ศึกษาการฟังในฐานะกระบวนการสร้างความรู้ เสียงมิได้เป็นเพียงวัตถุที่ถูกรับรู้ หากเป็นเงื่อนไขที่ทำให้การรับรู้ การตีความ และการสะท้อนกลับเกิดขึ้น เสียงจึงมิใช่เพียงสิ่งที่. ถูกศึกษา หากเป็นสิ่งที่จัดวางโลกให้ปรากฏในประสบการณ์ของผู้ฟัง การขยับจุดเน้นดังกล่าวมิได้ปฏิเสธฐานทฤษฎีเดิม หากเป็นความพยายามปรับกรอบคิดของศาสตร์ให้สามารถอธิบายกระบวนการก่อรูปของความรู้จากประสบการณ์ภาคสนามได้ชัดเจนยิ่งขึ้น (Rice, 1987)

กรณีศึกษาทั้งสาม เท้อยลีเตอว โกงสโก และหมอลำบ้านซอก มิได้ถูกนำเสนอเพื่อแสดงความหลากหลายทางวัฒนธรรมเท่านั้น หากเมื่อนำมาพิจารณาร่วมกัน จะเห็นว่าเสียงสามารถก่อรูปความเป็นสมาชิก จัดวางเวลาแห่งการเปลี่ยนผ่าน และเปิดพื้นที่ให้การประกาศอัตลักษณ์ได้อย่างไร ในแต่ละกรณี เสียงมิได้ดำรงอยู่ในฐานะสื่อกลางที่เป็นกลาง หากมีบทบาทเชิงโครงสร้างในการจัดวางความสัมพันธ์ระหว่างผู้คน พื้นที่ และประสบการณ์

เมื่อมองในมุมนี้ คำถามสำคัญจึงมิใช่เพียงว่า “ดนตรีมีโครงสร้างอย่างไร” หรือ “ดนตรีสะท้อนสังคมอย่างไร” หากคือ “การฟังทำให้โลกถูกจัดวางอย่างไร” และ “ความเข้าใจต่อเสียงค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นได้อย่างไรผ่านการฟัง” ในความหมายนี้ การฟังคือ กระบวนการเชื่อมโยง ระหว่างสามองค์ประกอบ ได้แก่ เสียง ผู้คน และผู้วิจัย ความรู้จึงมิได้เกิดจากการยืนอยู่นอกความสัมพันธ์ หากค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นจากการมีส่วนร่วมภายในความสัมพันธ์นั้น ความรู้มิได้เกิดจากการยืนอยู่นอกความสัมพันธ์ หากค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นจากการมีส่วนร่วมภายในความสัมพันธ์นั้น

ตาราง 9 การเปลี่ยนแปลงกรอบการทำความเข้าใจเสียงในมนุษยดุริยางควิทยา

Traditional Frame	Proposed Frame
Music as object	Listening as process
Structure-centered	Relation-centered
Culture reflected	Culture enacted
Researcher observes	Researcher participates
Knowledge through analysis	Understanding through contextual listening

5.1 จากสนามสู่การจัดวางโลกผ่านเสียง

กรณีศึกษาทั้งสามในบทก่อนหน้า เท้อยลีเตอว โกงสโก และหมอลำบ้านซอก อาจดูแตกต่างกันทั้งในบริบท พิธีกรรม และพื้นที่สาธารณะ อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาเชิงโครงสร้าง แม้กรณีศึกษาทั้งสามจะเกิดขึ้นในบริบทที่แตกต่างกัน ทั้งในด้านพิธีกรรม การแสดง และพื้นที่สาธารณะ แต่เมื่อพิจารณาร่วมกันจะปรากฏรูปแบบร่วมที่สำคัญประการหนึ่ง กล่าวคือ **เสียงทำหน้าที่จัดวางความสัมพันธ์ในลักษณะที่แตกต่างกันตามบริบทของผู้คน**

ในเท้อยลีเตอว เสียงทำให้ความเป็นสมาชิกถูกทำให้รับรู้ผ่านจังหวะและการเคลื่อนไหวร่วม
ในโกงสโก เสียงจัดวางเวลาแห่งการเปลี่ยนผ่านผ่านกระบวนการของพิธีกรรม
ในหมอลำบ้านซอก เสียงเปิดพื้นที่ให้การประกาศและต่อรองอัตลักษณ์ในที่สาธารณะ

ทั้งสามกรณีไม่ได้เพียงสะท้อนโครงสร้างทางสังคม หากมีบทบาทในการก่อรูปโครงสร้างนั้นในเชิงประสบการณ์ เมื่อวิเคราะห์ทั้งสามกรณีลงในระดับกลไก จะเห็นว่าเสียงทำหน้าที่อย่างน้อยสามประการ

1. เสียงทำให้ความสัมพันธ์ปรากฏและรับรู้ได้
2. เสียงทำให้เวลาได้รับการจัดระเบียบและมีจังหวะ
3. เสียงทำให้อัตลักษณ์ได้รับการแสดงออกและรับรู้ในพื้นที่สังคม

หน้าที่ทั้งสามประการนี้มิได้แยกขาดจากกัน หากเกิดขึ้นพร้อมกันในกระบวนการฟังของผู้วิจัย ความเข้าใจต่อเสียงจึงมิได้เกิดจากการรับรู้โครงสร้างทางดนตรีเพียงอย่างเดียว หากค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านการเชื่อมโยงเสียงเข้า

กับความสัมพันธ์ เวลา และอัตลักษณ์ในแต่ละบริบท การสังเคราะห์ดังกล่าวจึงเป็นจุดตั้งต้นของข้อเสนอเรื่อง **กระบวนการทำความเข้าใจเสียง (a process of understanding sound)**

5.2 Field-based learning model ในฐานะโครงสร้างของความรู้

จากการสังเคราะห์กรณีศึกษาทั้งสามร่วมกับ **field-based learning model** ที่นำเสนอในบทที่ 3 ผู้เขียนเสนอว่า **กระบวนการทำความเข้าใจเสียงมิได้เกิดขึ้นจากการฟังเพียงครั้งเดียว หากค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านการฟังเชิงบริบท** ซึ่งเชื่อมโยงการรับรู้ การตีความ และการสะท้อนตนเข้าด้วยกันอย่างต่อเนื่อง กระบวนการดังกล่าวมิใช่ลำดับขั้นเชิงเส้น หากเป็นพลวัตของการเรียนรู้ที่ทำให้ความรู้ทางมานุษยดุริยางควิทยาก่อรูปขึ้นจากการมีส่วนร่วมในภาคสนาม

ในระดับการรับรู้ (perceptual dimension) เสียงปรากฏในฐานะโครงสร้างที่สามารถจำแนกได้ จังหวะ ระบบเสียง รูปแบบการบรรเลง อย่างไรก็ตาม แม้ในระดับนี้ การฟังก็มิได้เป็นกลาง หากดำเนินผ่าน habitus ทางวิชาการและประสบการณ์ทางดนตรีของผู้วิจัย การรับรู้จึงเป็นจุดเริ่มต้นของความเข้าใจ

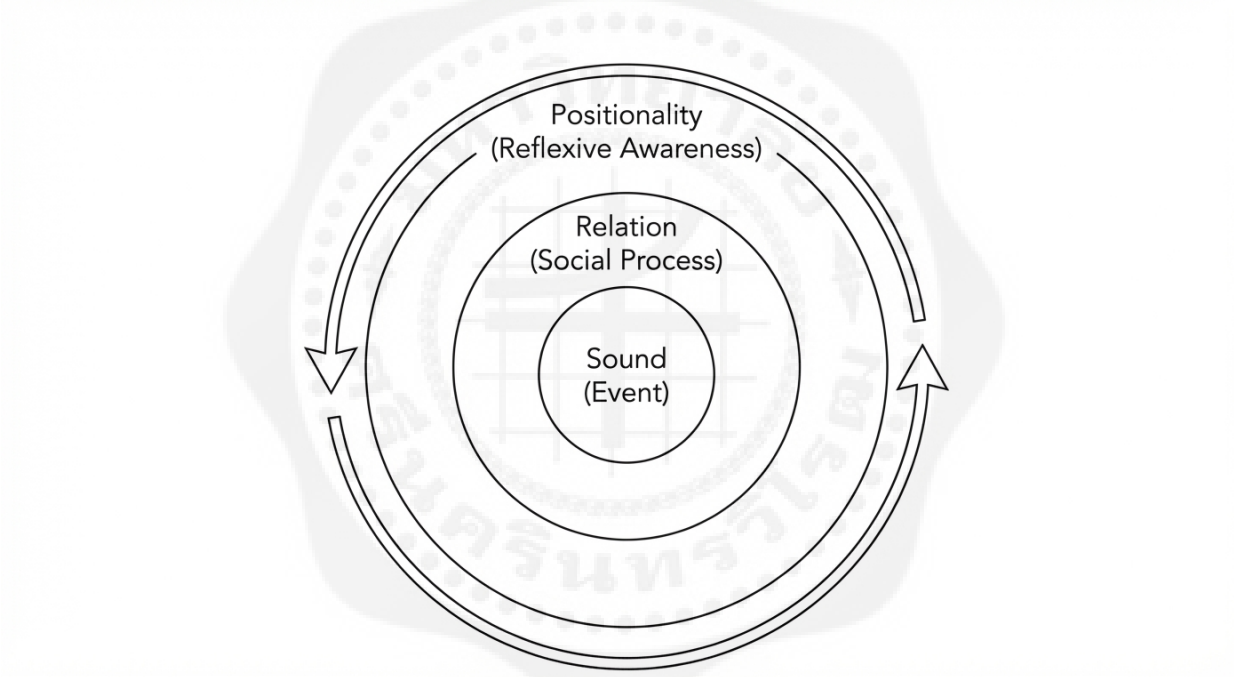
ในระดับการตีความ (interpretive dimension) เสียงถูกเชื่อมโยงกับบริบทชีวิต ความสัมพันธ์ และระบบความเชื่อ คำถามจึงเปลี่ยนจาก “เสียงคืออะไร” ไปสู่ “เสียงกำลังทำงานอย่างไรในโลกของผู้คน” ความหมายมิได้อยู่ในตัวเสียงล้วน ๆ หากก่อรูปผ่านความสัมพันธ์ ความเข้าใจต่อเสียงจึงก่อรูปขึ้นผ่านการเชื่อมโยงเสียงเข้ากับบริบท มากกว่าจากตัวเสียงเพียงลำพัง

ในระดับการสะท้อนกลับ (reflexive dimension) ผู้วิจัยหันกลับมาตรวจสอบเงื่อนไขของการฟังเอง การรู้ผ่านเสียงจึงถูกตระหนักว่าเป็นกระบวนการที่มีตำแหน่งแห่งที่ มีภาษา และมีกรอบคิดกำกับอยู่เสมอ การสะท้อนตนจึงมิใช่ขั้นตอนสุดท้ายของการวิจัย หากเป็นเงื่อนไขที่ทำให้ความเข้าใจต่อเสียงได้รับการตรวจสอบและพัฒนาอย่างต่อเนื่อง

ทั้งสามมิติจึงมิได้เป็นเพียงขั้นตอนของการทำงานภาคสนาม หากเป็นเงื่อนไขของการก่อรูปความรู้ กล่าวอีกนัยหนึ่ง ทั้งสามมิติจึงมิได้เป็นเพียงองค์ประกอบของการทำงานภาคสนาม หากเป็นเงื่อนไขของการก่อรูปความเข้าใจต่อเสียง **field-based learning model** จึงทำหน้าที่เป็นแบบจำลองที่ใช้อธิบายกระบวนการดังกล่าว มากกว่าจะเป็นเพียงกรอบสำหรับการดำเนินการวิจัย

กระบวนการทำความเข้าใจเสียงผ่านการฟังเชิงบริบททำให้ความรู้มีลักษณะสำคัญอย่างน้อยสามประการ ได้แก่

1. **เชิงเหตุการณ์ (event-based)** เพราะเสียงเกิดขึ้นภายใต้เวลาและบริบทเฉพาะ
2. **เชิงสัมพันธ์ (relational)** เพราะความหมายก่อรูปขึ้นผ่านความสัมพันธ์ระหว่างผู้คน
3. **เชิงตำแหน่งแห่งที่ (positional)** เพราะการฟังย่อมสัมพันธ์กับประสบการณ์และมุมมองของผู้ฟังเสมอ



ภาพประกอบที่ 39 แบบจำลองการเรียนรู้เชิงพื้นที่ในฐานะโครงสร้างเชิงญาณวิทยา

(Field-based learning model as Epistemic Structure)

ที่มา: ผู้เขียน

การเข้าใจโครงสร้างเช่นนี้ทำให้มานุษยดุริยางควิทยาเคลื่อนจากการเป็นศาสตร์ที่อธิบาย “ดนตรีของผู้อื่น” ไปสู่ศาสตร์ที่ตั้งคำถามว่า การฟังทำให้โลกถูกจัดวางอย่างไร และผู้วิจัยมีบทบาทอย่างไรในกระบวนการนั้น ความแตกต่างของบริบทมิได้ทำให้หน้าที่พื้นฐานของเสียงแตกต่างโดยสิ้นเชิง หากเผยให้เห็นว่าเสียงเป็นกระบวนการจัดวางโลกในมิติที่แตกต่างกัน จากจุดนี้ คำถามจึงเคลื่อนไปอีกขั้นหนึ่ง ไม่ใช่เพียงว่าเสียงทำงานอย่างไรในชุมชน แต่คือ การฟังของผู้วิจัยทำให้โลกเหล่านั้นถูกจัดวางอย่างไรในงานเขียนทางวิชาการ

การฟังจึงมิได้เป็นเพียงการรับรู้เหตุการณ์ หากเป็นกระบวนการที่ทำให้ความเข้าใจต่อเสียงค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านการเลือก การเชื่อมโยง และการสะท้อนตนอย่างต่อเนื่อง ในความหมายนี้ ภาคสนามมิได้เป็นเพียงแหล่งข้อมูล หากเป็นพื้นที่ที่ความรู้ทางมานุษยดุริยางควิทยาถูกสร้างขึ้นผ่านความสัมพันธ์ระหว่างเสียง ผู้คน และผู้วิจัย กระบวนการดังกล่าวคือสิ่งที่หนังสือเล่มนี้เรียกว่า **กระบวนการทำความเข้าใจเสียง (a process of understanding sound)**

5.3 การฟังเชิงบริบทในฐานะการปฏิบัติทางญาณวิทยา

หากกระบวนการทำความเข้าใจเสียงเกิดขึ้นผ่านการฟังเชิงบริบท ดังที่ได้อภิปรายในหัวข้อก่อนหน้า คำถามสำคัญที่ตามมาคือ การฟังลักษณะดังกล่าวต้องอาศัยการปฏิบัติแบบใด ผู้เขียนเสนอว่า การฟังเชิงบริบทมิใช่เพียงทักษะทางดนตรี หากเป็นการปฏิบัติทางญาณวิทยาที่ประกอบด้วยการมีส่วนร่วมผ่านร่างกาย ความสัมพันธ์ และจริยธรรมของการฟัง

5.3.1 การฟังผ่านร่างกาย (embodied listening)

เสียงมิได้ถูกเข้าใจผ่านหูเพียงอย่างเดียว หากผ่านจังหวะของร่างกาย การหายใจ การเคลื่อนไหว และการมีส่วนร่วมในพื้นที่เสียง การเข้าวง การฝึกจังหวะ หรือการร่วมพิธี ทำให้การฟังกลายเป็นประสบการณ์ทางกายภาพ มิใช่การวิเคราะห์เชิงนามธรรม การฟังเป็นกระบวนการที่ทำให้ร่างกายของผู้วิจัยถูกจัดวางใหม่ ผู้วิจัยมิได้ยืนอยู่นอกเหตุการณ์ หากเข้าสู่จังหวะเดียวกับสนาม การรู้ผ่านเสียงจึงไม่แยกจากการมีส่วนร่วมทางกายภาพ การเสนอให้ Ethnomusicology เป็นศาสตร์แห่งการฝึก embodied listening มิได้ลดทอนการวิเคราะห์เชิงโครงสร้าง หากวางโครงสร้างไว้ภายในประสบการณ์ที่มีร่างกายเป็นฐาน ความรู้จึงมิได้เป็นเพียงนามธรรม หากฝังอยู่ในจังหวะของการปฏิบัติ ดังนั้น การฟังผ่านร่างกายจึงเป็นเงื่อนไขที่ทำให้ความเข้าใจต่อเสียงก่อรูปขึ้นจากประสบการณ์ มิใช่จากการสังเกตเพียงภายนอก

5.3.2 การฟังผ่านความสัมพันธ์ (relational listening)

เสียงเกิดขึ้นระหว่างผู้คน ความหมายของเสียงจึงไม่อาจแยกออกจากเครือข่ายของผู้แสดง ผู้ฟัง และบริบททางสังคม นักวิจัยที่ฝึกการฟังในลักษณะนี้ต้องเรียนรู้ที่จะรับรู้ปฏิกิริยา ความเงียบ ความลังเล และความเปลี่ยนแปลงเล็ก ๆ ที่เกิดขึ้นในพื้นที่เสียง ซึ่งการฟังเชิงทำให้เห็นว่า ความรู้มิได้เกิดจากการแยกเสียงออกจากบริบท หากเกิดจากการเข้าใจเสียงในฐานะกระบวนการจัดวางความสัมพันธ์ การรู้ผ่านเสียงจึงเป็นการเข้าไปอยู่ในเครือข่ายของความสัมพันธ์ มากกว่าการสังเกตจากภายนอก ในระดับวินัยศาสตร์ ข้อเสนอนี้ทำให้ Ethnomusicology แตกต่างจากการศึกษาดนตรีเชิงวิเคราะห์ล้วน เพราะสิ่งที่ถูกฝึกมิใช่เพียงการถอดโน้ตหรือจำแนกทำนอง หากคือความสามารถในการรับรู้พลวัตของความสัมพันธ์ผ่านเสียง ดังนั้น การฟังเชิงความสัมพันธ์จึงทำให้ผู้วิจัยเข้าใจเสียงในฐานะส่วนหนึ่งของเครือข่ายทางสังคม มากกว่าจะเป็นปรากฏการณ์ทางดนตรีที่แยกขาดจากบริบท

5.3.3 การฟังอย่างมีจริยธรรม (ethical listening)

โดยเฉพาะในบริบทพิธีกรรม ความสูญเสีย หรือพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ การฟังมิใช่สิทธิอัตโนมัติ หากเป็นการกระทำที่ต้องได้รับความไว้วางใจ ได้รับการอนุญาต เสียงบางเสียงมิได้เปิดเผยตนเองโดยไม่มีเงื่อนไข การบันทึก การเขียน และการเผยแพร่จึงมิใช่ขั้นตอนที่เป็นกลาง หากมีผลกระทบต่อความสัมพันธ์ในสนาม การฟังเชิงจริยธรรมทำให้ผู้วิจัยต้องตั้งคำถามว่า

- สิ่งใดควรถูกบันทึก
- สิ่งใดควรถูกสงวน
- และการนำเสียงเข้าสู่พื้นที่วิชาการกำลังก่อรูปความหมายแบบใด

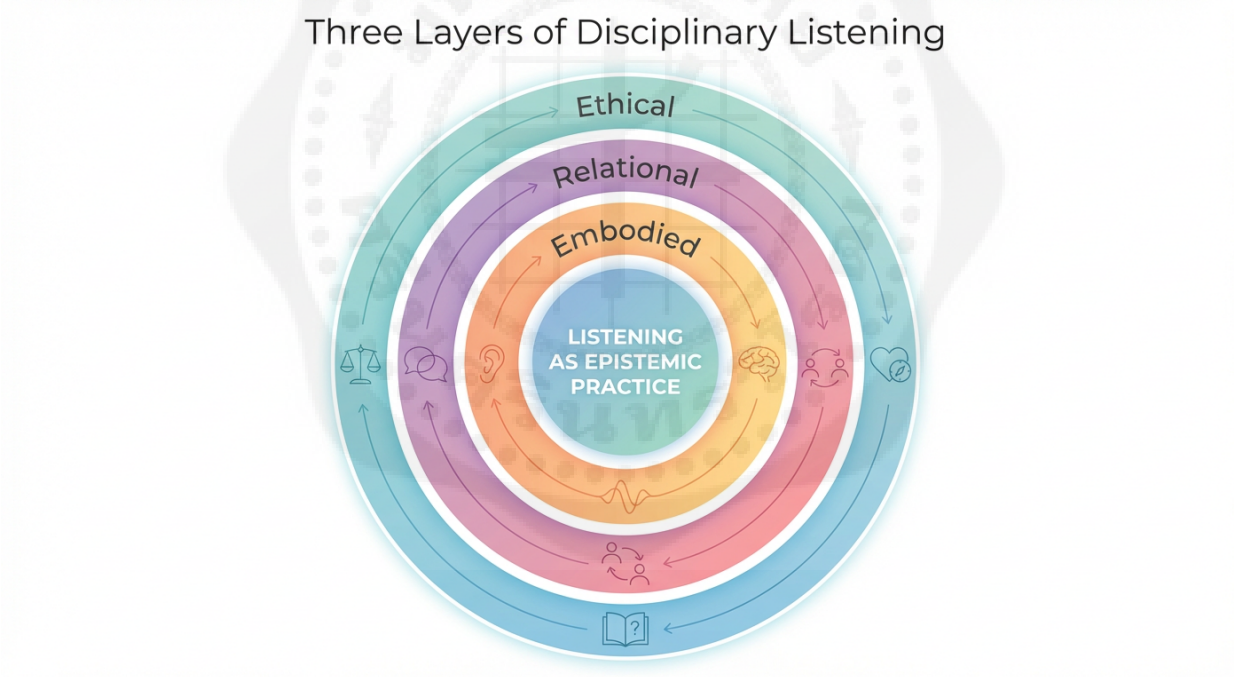
Ethnomusicology ในฐานะศาสตร์แห่งการฝึกการฟัง จึงต้องตระหนักว่า การฟังเป็นทั้งการเปิดรับ และการรับผิดชอบ ดังนั้น การฟังเชิงจริยธรรมจึงเป็นเงื่อนไขที่ทำให้การสร้างความรู้ผ่านเสียงตั้งอยู่บนความไว้วางใจ ความรับผิดชอบ และการเคารพต่อผู้คนในภาคสนาม

การจัดวางเชิงวินัยศาสตร์

เมื่อพิจารณาทั้งสามมิติร่วมกัน จะเห็นว่า การฝึกการฟังมิได้เป็นเพียงทักษะส่วนบุคคล หากเป็นโครงสร้างการฝึกของศาสตร์เอง

Ethnomusicology จึงมิใช่เพียงศาสตร์ที่ศึกษาดนตรีของผู้อื่น หากเป็นศาสตร์ที่ฝึกผู้วิจัยให้สามารถดำรงอยู่ในความสัมพันธ์ทางเสียงอย่างมีความละเอียดอ่อน ความตระหนักรู้ และความรับผิดชอบ

ข้อเสนอนี้มิได้ปฏิเสธการวิเคราะห์เชิงโครงสร้าง หากวางโครงสร้างไว้ภายในความสัมพันธ์ที่กว้างกว่า เสียงจึงไม่ถูกลดทอนเป็นเพียงข้อมูลของการวิจัย หากถูกทำความเข้าใจในฐานะกระบวนการที่ทำให้ความสัมพันธ์ ผู้คน และโลกทางสังคมค่อย ๆ ปรากฏผ่านประสบการณ์ของผู้ฟัง



ภาพประกอบที่ 40 ลำดับชั้นของการฟัง (Three Layers of Disciplinary Listening)

ที่มา: ผู้เขียน

5.4 นัยต่อทฤษฎีและวิธีวิทยาในมานุษยดุริยางควิทยา

ข้อเสนอเรื่องกระบวนการทำความเข้าใจเสียงผ่านการฟังเชิงบริบทมิได้เป็นเพียงการปรับมุมมองต่อสนาม หากมีผลต่อโครงสร้างทางทฤษฎี วิธีวิทยา และการจัดวางสถานะของศาสตร์โดยรวม หากยอมรับว่าเสียงเป็นกระบวนการ และการฟังคือเงื่อนไขของการรู้ การขยับเช่นนี้ย่อมทำให้กรอบคิดพื้นฐานของมานุษยดุริยางควิทยาต้องถูกทบทวน

5.4.1 จาก “ดนตรีในฐานะวัตถุ” สู่ “เสียงในฐานะเหตุการณ์”

ในประวัติศาสตร์ของศาสตร์ ดนตรีมักถูกจัดวางในฐานะวัตถุที่สามารถถอดโน้ต วิเคราะห์ และเปรียบเทียบได้ โครงสร้างเสียง ระบบทำนอง และรูปแบบจังหวะเป็นจุดตั้งต้นของการอธิบาย ดนตรีในความหมายนี้มีสถานะค่อนข้างคงที่ และสามารถถูกนำออกจากบริบทเพื่อวิเคราะห์ในพื้นที่วิชาการ ข้อเสนอของหนังสือเล่มนี้มิได้ปฏิเสธการวิเคราะห์เชิงโครงสร้าง หากเสนอให้ขยับจากการมองดนตรีเป็น “วัตถุ” ไปสู่การเข้าใจเสียงในฐานะ “เหตุการณ์” (event) เหตุการณ์มิได้ดำรงอยู่โดยลำพัง หากเกิดขึ้นในเวลา สถานที่ และความสัมพันธ์เฉพาะ เสียงในพิธีกรรม เสียงในพิธีศพ หรือเสียงในพื้นที่สาธารณะ ล้วนเกิดขึ้นในเงื่อนไขที่เปลี่ยนแปลงได้

การมองเสียงเป็นเหตุการณ์ทำให้คำถามทางทฤษฎีเปลี่ยนไป จากการถามถึงคุณลักษณะของระบบเสียงไปสู่การถามว่า เหตุการณ์ทางเสียงกำลังจัดวางโลกในแบบใด การขยับเช่นนี้มิได้ทำให้โครงสร้างเสียงหมดความสำคัญ หากทำให้โครงสร้างถูกเข้าใจในฐานะองค์ประกอบหนึ่งของเหตุการณ์ที่กว้างกว่า

5.4.2 จาก “ภาคสนามในฐานะแหล่งข้อมูล” สู่ “ภาคสนามในฐานะพื้นที่เปลี่ยนกรอบคิดของผู้วิจัย”

ในกรอบวิธีวิจัยแบบดั้งเดิม ภาคสนามมักถูกเข้าใจเป็นสถานที่ที่ผู้วิจัยเข้าไปเก็บข้อมูล ก่อนนำกลับมาวิเคราะห์ในพื้นที่วิชาการ ความรู้จึงดูเหมือนถูก “นำออก” จากสนามเข้าสู่โลกของทฤษฎี อย่างไรก็ตาม หากการฟังคือกระบวนการเชิงญาณวิทยา ภาคสนามย่อมมิใช่เพียงพื้นที่เก็บข้อมูล หากเป็นพื้นที่ที่ผู้วิจัยถูกทดสอบและต้องรื้อปรับกรอบคิดของตนเอง การฟังซ้ำ การกลับไปยังพื้นที่เดิม หรือการเผชิญกับความเงียบ ล้วนทำให้กรอบคิดเดิมถูกสั่นคลอน ความรู้จึงมิได้ถูกนำออกจากสนาม หากก่อรูปขึ้นภายในกระบวนการสัมพันธ์นั้น ในมุมมองนี้ **field-based learning model** ทำหน้าที่เป็นแบบจำลองที่ใช้อธิบายกระบวนการก่อรูปของความรู้ในภาคสนามมากกว่าจะเป็นเพียงกรอบสำหรับการจัดการเรียนรู้หรือการดำเนินการวิจัย

5.4.3 จาก “Emic–Etic แบบคู่ตรงข้าม” สู่ “การเคลื่อนไหวเชิงสัมพันธ์”

การแบ่ง emic และ etic มีคุณูปการเชิงวิเคราะห์ แต่เมื่อถูกทำให้แข็งตัว อาจสร้างภาพว่าผู้วิจัยสามารถยืนอยู่ในตำแหน่งใดตำแหน่งหนึ่งได้อย่างมั่นคง ข้อเสนอของบทนี้คือ การฟังคือการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องระหว่างสองระดับดังกล่าว

emic มิใช่เพียงเสียงของคนใน หากเป็นกระบวนการเข้าใกล้มุมมองของชุมชน
etic มิใช่เพียงเครื่องมือของคนนอก หากเป็นภาษาที่ทำให้ความรู้สามารถสื่อสารในวงวิชาการได้

reflexivity ทำหน้าที่เป็นกลไกที่ทำให้การเคลื่อนไหวระหว่างสองระดับนี้ไม่กลายเป็นการครอบงำความหมาย การฟังเชิงบริบทจึงมิได้มุ่งหาจุดสมดุลคงที่ หากยอมรับการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องเป็นเงื่อนไขของการรู้

5.4.4 จาก music in culture สู่ music as culture: การเคลื่อนจุดยืนทางญาณวิทยา

การเปลี่ยนผ่านจากกรอบ *music in culture* ไปสู่ *music as culture* มิได้เป็นเพียงการเปลี่ยนคำศัพท์ หากเป็นการเคลื่อนจุดยืนทางญาณวิทยาของมานุษยดุริยางควิทยาโดยตรง ในกรอบ *music in culture* ซึ่งมีรากฐานชัดเจนในงานของ Merriam (1964) ดนตรีถูกเข้าใจในฐานะองค์ประกอบหนึ่งของระบบวัฒนธรรม การวิเคราะห์มุ่งอธิบายว่าเสียงสัมพันธ์กับความเชื่อ โครงสร้างสังคม หรือระบบสัญลักษณ์อย่างไร ดนตรีจึงถูกจัดวางอยู่ “ภายใน” โครงสร้างทางวัฒนธรรมที่มีอยู่แล้ว อย่างไรก็ตาม พัฒนาการหลังจากนั้น โดยเฉพาะแนวคิด *musicking* (Small, 1998) และ *acoustemology* (Feld, 1996, 2012) ได้ขยายขอบเขตของคำถามจาก “ดนตรีสะท้อนวัฒนธรรมอย่างไร” ไปสู่ “ดนตรีก่อรูปวัฒนธรรมอย่างไร” เสียงมิได้เพียงดำรงอยู่ภายในบริบท หากมีบทบาทในการจัดวางความสัมพันธ์ เวลา และอัตลักษณ์ในประสบการณ์ของผู้คน การเปลี่ยนผ่านเช่นนี้สอดคล้องกับข้อเสนอของ Rice (1987) ที่เรียกร้องให้ “remodeling ethnomusicology” โดยเน้นว่าศาสตร์ควรขยับจากการอธิบายโครงสร้างทางดนตรี ไปสู่การทำความเข้าใจดนตรีในฐานะกระบวนการทางประวัติศาสตร์ สังคม และประสบการณ์ การเปลี่ยนคำถามจากโครงสร้างไปสู่กระบวนการ ทำให้ดนตรีมิได้เป็นเพียงวัตถุแห่งการวิเคราะห์ หากเป็นเหตุการณ์ที่ก่อรูปความสัมพันธ์ในเวลา

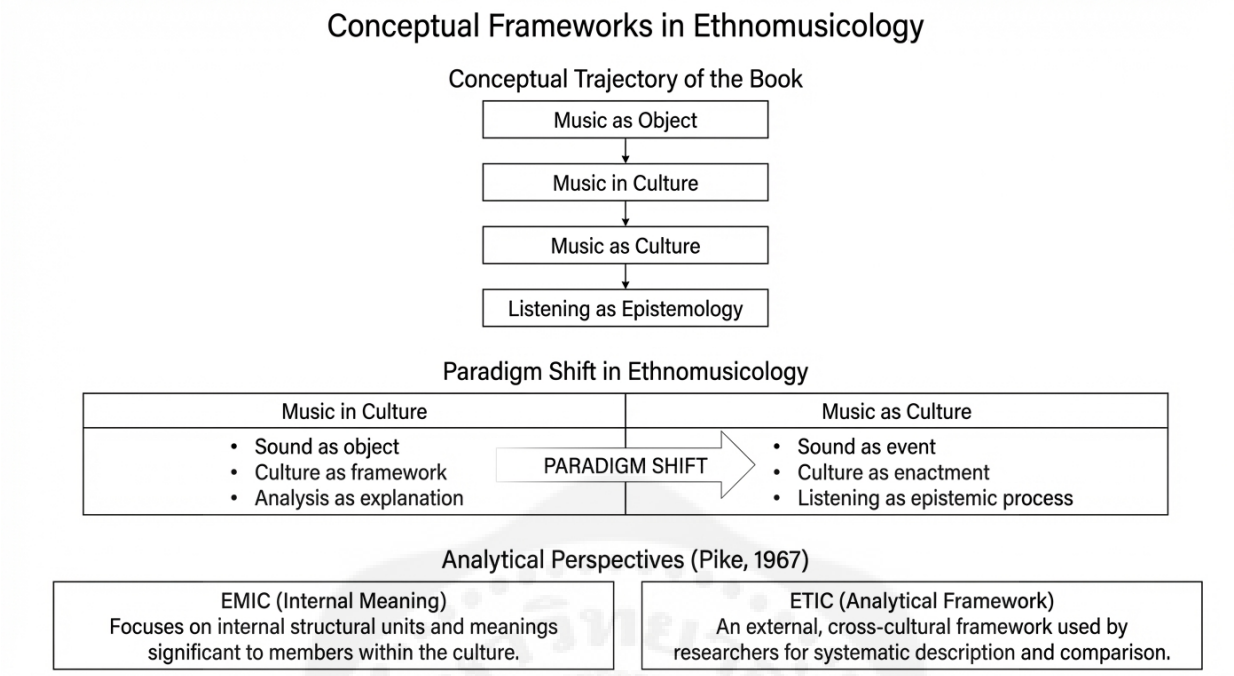
ภายใต้กรอบ *music as culture* เสียงไม่ใช่สิ่งที่ตั้งอยู่ภายในวัฒนธรรม หากเป็นหนึ่งในกลไกที่ทำให้วัฒนธรรมถูกทำให้รับรู้ได้ในประสบการณ์จริง วัฒนธรรมมิได้เป็นฉากหลังที่มั่นคง หากถูกผลิตซ้ำผ่านการกระทำ การฟัง และการมีส่วนร่วม เสียงจึงทำหน้าที่เป็นพื้นที่ที่วัฒนธรรมถูก enact อยู่เสมอ

การเคลื่อนจุดยืนดังกล่าวมีผลโดยตรงต่อวิธีการฟังในสนาม หากดนตรีเป็นเพียงองค์ประกอบของวัฒนธรรม การฟังอาจจำกัดอยู่ที่การบันทึกและจัดหมวดหมู่ แต่หากดนตรีเป็นกระบวนการที่ทำให้วัฒนธรรมเกิดขึ้น การฟังย่อมต้องเคลื่อนไปสู่การติดตามความสัมพันธ์ การเปลี่ยนผ่าน และเงื่อนไขของการรู้

field-based learning model จึงสามารถถูกเข้าใจว่าเป็นการจัดวางเชิงญาณวิทยาภายใต้กรอบ *music as culture* การรับรู้ทำให้เสียงปรากฏในระดับโครงสร้าง การตีความทำให้เห็นเสียงในฐานะความสัมพันธ์ และการสะท้อนกลับทำให้เห็นเงื่อนไขของการรู้ที่กำลังก่อรูปผ่านเสียง ความรู้จึงไม่เกิดจากการวางเสียงไว้ในโครงสร้างวัฒนธรรมที่มีอยู่แล้ว หากเกิดจากการติดตามว่าความสัมพันธ์เหล่านั้นถูกทำให้ปรากฏอย่างไรในประสบการณ์ ในความหมายนี้ การเคลื่อนจาก *music in culture* ไปสู่ *music as culture* มิได้เป็นเพียงการขยายขอบเขตการศึกษา หากเป็นการเปลี่ยนจุดศูนย์กลางของมานุษยดุริยางควิทยาจากการศึกษาดนตรีไปสู่การศึกษากระบวนการที่ความเข้าใจต่อเสียงค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านการฟัง การมีส่วนร่วม และการสะท้อนตน ซึ่งเป็นสิ่งที่หนังสือเล่มนี้เรียกว่า **กระบวนการทำความเข้าใจเสียง**

ตาราง 10 การเปรียบเทียบกรอบ music in culture และ music as culture

Music in culture	Music as Culture
Music reflects society	Music constitutes social experience
Culture precedes Sound	Sound enacts culture
Structure-centered analysis	Event-centered analysis
Researcher explains music	Researcher understands through listening



ภาพประกอบที่ 41 การสังเคราะห์กระบวนทัศน์ในมานุษยดุริยางควิทยา

(Synthesis of Paradigm Shifts in Ethnomusicology)

ที่มา: ผู้เขียน

5.5 การฟังเชิงบริบทกับอนาคตของมานุษยดุริยางควิทยาและการศึกษาดนตรี

หนังสือเล่มนี้เริ่มต้นจากคำถามพื้นฐานว่า **“การฟังนำไปสู่ความเข้าใจได้อย่างไร”** จากการสังเคราะห์กรณีศึกษาภาคสนาม แนวคิดทางทฤษฎี และประสบการณ์ของผู้วิจัย หนังสือเสนอว่า ความเข้าใจต่อเสียงมิได้เกิดขึ้นจากการรับรู้เพียงครั้งเดียว หากค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านกระบวนการฟังเชิงบริบท ซึ่งเชื่อมโยงการรับรู้ การตีความ และการสะท้อนตนเข้าด้วยกันอย่างต่อเนื่อง กระบวนการดังกล่าวคือสิ่งที่หนังสือเล่มนี้เรียกว่า **กระบวนการทำความเข้าใจเสียง** ข้อเสนอนี้มิได้มุ่งแทนที่กรอบคิดเดิมของมานุษยดุริยางควิทยา หากเสนออีกมุมมองหนึ่งที่ช่วยอธิบายว่า ความรู้เกี่ยวกับดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรมก่อรูปขึ้นผ่านการฟังอย่างไร

ในระดับของมานุษยดุริยางควิทยา ข้อเสนอดังกล่าวชี้ให้เห็นว่า การศึกษาดนตรีมิอาจจำกัดอยู่เพียงการวิเคราะห์โครงสร้างเสียงหรือการตีความบริบททางวัฒนธรรม หากควรให้ความสำคัญกับกระบวนการที่ผู้วิจัยค่อย ๆ สร้างความเข้าใจผ่านการมีส่วนร่วมในภาคสนาม การฟังจึงมิใช่เพียงเครื่องมือของการเก็บข้อมูล หากเป็น

เงื่อนไขของการสร้างความรู้ การลงภาคสนามจึงไม่ใช่เพียงการเดินทางไปยังสถานที่แห่งหนึ่ง แต่เป็นกระบวนการที่ผู้วิจัยเรียนรู้ที่จะปรับเปลี่ยนกรอบคิดของตนเองผ่านความสัมพันธ์กับเสียง ผู้คน และบริบทที่กำลังดำเนินอยู่

ในระดับของการศึกษาดนตรี ข้อเสนอเรื่องการฟังเชิงบริบทเปิดโอกาสให้การเรียนรู้ดนตรีก้าวพ้นจากการมุ่งพัฒนาทักษะทางเทคนิคเพียงอย่างเดียว ไปสู่การพัฒนาความสามารถในการทำความเข้าใจความหมายของเสียงในบริบททางสังคมและวัฒนธรรม การเรียนดนตรีจึงมิได้หมายถึงการเรียนรู้วิธีบรรเลงหรือการวิเคราะห์บทเพลงเท่านั้น หากรวมถึงการเรียนรู้ที่จะฟังผู้คน ฟังความสัมพันธ์ และฟังบริบทที่ทำให้เสียงนั้นมีความหมาย แนวคิดนี้อาจเป็นประโยชน์ต่อการจัดการศึกษาดนตรี การเรียนรู้ข้ามวัฒนธรรม และการพัฒนากระบวนการเรียนรู้ที่ให้ความสำคัญกับประสบการณ์ภาคสนามมากยิ่งขึ้น

ในอนาคต แนวคิดการฟังเชิงบริบทและข้อเสนอเรื่องกระบวนการทำความเข้าใจเสียงยังสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการศึกษาข้ามสาขาได้อีกหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็นมานุษยวิทยา การศึกษาวัฒนธรรม การศึกษาภูมิทัศน์เสียง (sound studies) การศึกษาสื่อและการสื่อสาร ตลอดจนการออกแบบการเรียนรู้ในสังคมพหุวัฒนธรรม แม้บริบทของเสียงจะแตกต่างกัน แต่คำถามพื้นฐานยังคงเดิม คือ มนุษย์ค่อย ๆ สร้างความเข้าใจต่อโลกผ่านการฟังได้อย่างไร การศึกษาประเด็นดังกล่าวอาจนำไปสู่การพัฒนากรอบคิดและวิธีวิทยาใหม่ ๆ ที่เชื่อมโยงเสียงเข้ากับประสบการณ์ของมนุษย์ได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น

ท้ายที่สุด หนังสือเล่มนี้มิได้อ้างว่าได้ให้คำตอบสุดท้ายเกี่ยวกับการฟัง หากเสนอว่า **การฟังคือกระบวนการเรียนรู้ที่ไม่มีวันสิ้นสุด** เพราะทุกครั้งที่บริบทเปลี่ยน ความสัมพันธ์เปลี่ยน หรือผู้ฟังเปลี่ยน ความหมายของเสียงก็พร้อมจะก่อรูปขึ้นใหม่เสมอ ในความหมายนี้ การฟังมิใช่เพียงจุดเริ่มต้นของการศึกษาดนตรี หากเป็นจุดเริ่มต้นของการทำความเข้าใจผู้คน วัฒนธรรม และโลกที่พวกเขาดำรงอยู่ และนั่นคือข้อเสนอสำคัญของหนังสือเล่มนี้ต่อมานุษยดุริยางควิทยาและการศึกษาดนตรีร่วมสมัย

บรรณานุกรม (ท้ายบทที่ 5)

Clifford, J., & Marcus, G. E. (Eds.). (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. University of California Press.

Feld, S. (1996). Waterfalls of song: An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In S. Feld & K. H. Basso (Eds.), *Senses of place* (pp. 91–135). School of American Research Press.

Feld, S. (2012). *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression* (3rd ed.). Duke University Press.

Hood, M. (1960). The challenge of "bi-musicality." *Ethnomusicology, 4*(2), 55–59. https://doi.org/10.2307/924263

Maceda, J. (1981). *A manual of a field music research with special reference to Southeast Asia*. University of the Philippines.

Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.

Pike, K. L. (1967). *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior* (2nd ed.). Mouton.

Rice, T. (1987). Toward the remodeling of ethnomusicology. *Ethnomusicology, 31*(3), 469–488.

Schafer, R. M. (1977). *The tuning of the world*. Knopf.

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.

Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine.

บทที่ 6

จากเสียงสู่ความเข้าใจ: บทสรุปและข้อเสนอ

(From Sound to Understanding: Conclusion and Contributions)

6.1 จากคำถามสู่ข้อเสนอ

หนังสือเล่มนี้เริ่มต้นจากคำถามพื้นฐานข้อหนึ่งว่า **การฟังนำไปสู่ความเข้าใจได้อย่างไร** คำถามดังกล่าวเกิดขึ้นจากประสบการณ์การทำงานภาคสนามของผู้เขียน ซึ่งพบว่า ความเข้าใจต่อดนตรีมิได้เกิดขึ้นทันทีเมื่อได้ยินเสียง หรือเกิดจากการวิเคราะห์โครงสร้างทางดนตรีเพียงอย่างเดียว หากค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านการมีส่วนร่วม การเรียนรู้ และการเชื่อมโยงสิ่งที่ได้ยินเข้ากับบริบทของผู้คน วัฒนธรรม และสถานการณ์ที่เสียงนั้นดำรงอยู่

คำถามนี้เป็นจุดตั้งต้นของการอภิปรายตลอดทั้งเล่ม

บทที่ 1 ได้ชี้ให้เห็นว่า แม้มานุษยดุริยางควิทยาจะพัฒนาความเข้าใจจากการศึกษาระบบเสียงไปสู่การศึกษาดนตรีในบริบททางสังคมและวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่อง แต่ประเด็นเกี่ยวกับ **กระบวนการทำความเข้าใจเสียงของผู้วิจัย** ยังไม่ได้รับการอธิบายอย่างชัดเจน จากข้อสังเกตดังกล่าว หนังสือจึงเสนอให้การฟังมิใช่เพียงขั้นตอนของการเก็บข้อมูล หากเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างความรู้ และเสนอแนวคิด **การฟังเชิงบริบท** เพื่ออธิบายกระบวนการดังกล่าว

บทที่ 2 ได้ทบทวนพัฒนาการของแนวคิดสำคัญในมานุษยดุริยางควิทยา ตั้งแต่ comparative musicology แนวคิด *music in culture* ของ Merriam แนวคิด *musicking* ของ Small แนวคิด *acoustemology* ของ Feld ตลอดจนการอภิปรายเรื่อง reflexivity เพื่อแสดงให้เห็นว่า การศึกษาดนตรีได้ค่อย ๆ เคลื่อนจากการมองเสียงในฐานะวัตถุ ไปสู่การทำความเข้าใจเสียงในฐานะกระบวนการ ความสัมพันธ์ และประสบการณ์ของมนุษย์

บนพื้นฐานของการสังเคราะห์ดังกล่าว บทที่ 3 จึงพัฒนา **field-based learning model** เพื่อใช้อธิบายการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นระหว่างการทำงานภาคสนาม แบบจำลองนี้มิได้เสนอขึ้นเพื่อแทนที่ระเบียบวิธีวิจัยเดิม หากทำหน้าที่อธิบายว่า ความเข้าใจต่อเสียงค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านการรับรู้ การตีความ และการสะท้อนตน ซึ่งหมุนวนและสัมพันธ์กันตลอดกระบวนการทำงานภาคสนาม

บทที่ 4 ได้นำแบบจำลองดังกล่าวไปพิจารณาผ่านกรณีศึกษาสามบริบท ได้แก่ เท้อยลีเตอวในชุมชนกะเหรี่ยงโปว์ โกงสโกและทัมมิงในพิธีศพเขมร และหมอลำบ้านซอกในพื้นที่ สปป.ลาว กรณีศึกษาเหล่านี้แสดงให้เห็นว่า แม้บริบททางสังคมและวัฒนธรรมจะแตกต่างกัน แต่ความเข้าใจต่อเสียงล้วนก่อรูปขึ้นผ่านการเชื่อมโยงระหว่างเสียง ผู้คน และบริบทที่เสียงดำรงอยู่

จากนั้น บทที่ 5 ได้สังเคราะห์ข้อค้นพบทั้งหมดเข้าสู่ข้อเสนอเชิงญาณวิทยา โดยเสนอว่า การฟังเชิงบริบทมิได้เป็นเพียงวิธีการทำงานภาคสนาม หากเป็นการสร้างความรู้ที่นำไปสู่ **กระบวนการทำความเข้าใจเสียง** ซึ่งเป็นข้อเสนอหลักของหนังสือเล่มนี้

บทสุดท้ายนี้จึงมิได้มุ่งอภิปรายประเด็นใหม่ หากทำหน้าที่สังเคราะห์ข้อค้นพบทั้งหมด เพื่อนำเสนอองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาครั้งนี้ พร้อมทั้งอภิปรายนัยต่อมานุษยดุริยางควิทยา การศึกษาดนตรี และแนวทางการพัฒนาองค์ความรู้ในอนาคต

6.2 สิ่งที่ค้นพบจากการศึกษา

จากการศึกษาพัฒนาการแนวคิดทางมานุษยดุริยางควิทยา การสังเคราะห์กรอบทฤษฎี และการวิเคราะห์กรณีศึกษาจากการทำงานภาคสนาม หนังสือเล่มนี้นำไปสู่ข้อค้นพบสำคัญหลายประการ ซึ่งช่วยอธิบายว่า ความเข้าใจต่อเสียงมิได้เกิดขึ้นจากการฟังเพียงครั้งเดียว หากค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านกระบวนการเรียนรู้ที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง

ข้อค้นพบประการแรก คือ **ความเข้าใจต่อเสียงเป็นกระบวนการ มากกว่าจะเป็นผลลัพธ์ของการรับรู้** แม้เสียงจะเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยได้ยินตั้งแต่เริ่มต้นการทำงานภาคสนาม แต่ความหมายของเสียงมิได้ปรากฏขึ้นพร้อมกับการได้ยิน หากค่อย ๆ พัฒนาผ่านการกลับไปฟังซ้ำ การสังเกต การสนทนา และการมีส่วนร่วมในกิจกรรมของชุมชน เสียงเดียวกันจึงสามารถก่อให้เกิดความเข้าใจที่แตกต่างกันได้ เมื่อบริบท ประสบการณ์ และความสัมพันธ์ของผู้วิจัยเปลี่ยนแปลงไป

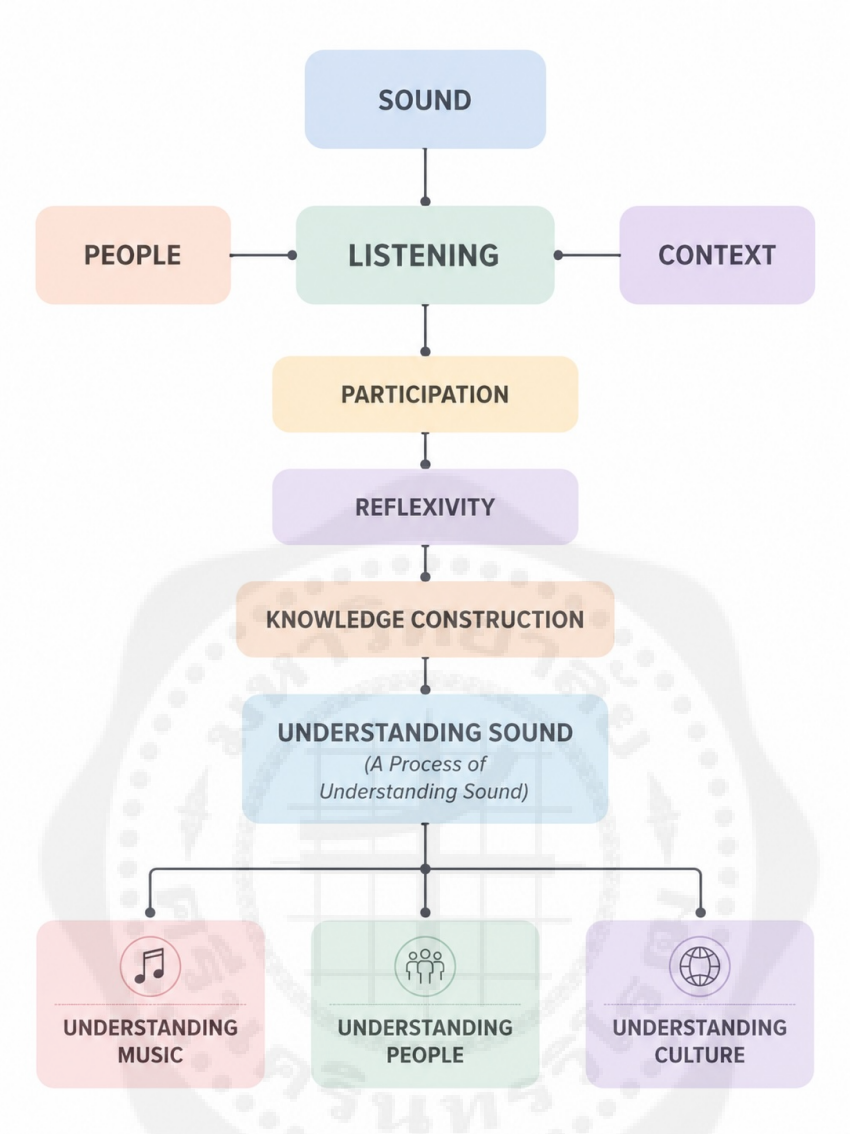
ข้อค้นพบประการที่สอง คือ **การฟังกับบริบทไม่อาจแยกออกจากกันได้** ความหมายของเสียงมิได้อยู่ในโครงสร้างทางดนตรีเพียงอย่างเดียว หากเกิดขึ้นจากการเชื่อมโยงสิ่งที่ได้ยินเข้ากับบริบททางสังคม วัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ และประสบการณ์ของผู้คน การฟังจึงมิใช่เพียงการรับรู้ข้อมูลทางโสตประสาท แต่เป็นกระบวนการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างเสียงกับโลกที่เสียงนั้นดำรงอยู่

ข้อค้นพบประการที่สาม คือ **การทำงานภาคสนามเป็นกระบวนการเรียนรู้ของผู้วิจัยควบคู่ไปกับการศึกษาชุมชน** การทำความเข้าใจเสียงมิได้เกิดจากการสังเกตการณ์จากภายนอก หากเกิดขึ้นจากการมีส่วนร่วม

การสร้างความไว้วางใจ และการสะท้อนกลับต่อประสบการณ์ของตนเอง ความรู้ที่เกิดขึ้นจึงมิใช่ผลของการเก็บรวบรวมข้อมูลเพียงอย่างเดียว หากเป็นผลของความสัมพันธ์ที่ค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นระหว่างผู้วิจัย ผู้คน และเสียงในสนาม

กรณีศึกษาทั้งสาม ได้แก่ เท้อยลีเตอว โกงสโกและทัมมิง และหมอลำบ้านซอก แม้จะมีบริบททางสังคมและวัฒนธรรมแตกต่างกัน แต่ล้วนสะท้อนลักษณะร่วมประการหนึ่ง คือ เสียงทำหน้าที่มากกว่าการสื่อสารหรือการแสดงออกทางดนตรี เสียงทำให้ความเป็นสมาชิกของชุมชนปรากฏ ทำให้การเปลี่ยนผ่านในพิธีกรรมได้รับการรับรู้ และเปิดพื้นที่ให้ผู้คนประกาศหรือเจรจาอัตลักษณ์ของตนเอง กล่าวอีกนัยหนึ่ง เสียงทำหน้าที่จัดวางความสัมพันธ์ของผู้คนภายในบริบทที่แตกต่างกัน

ข้อค้นพบอีกประการหนึ่ง คือ **การฟังมิใช่กิจกรรมที่เป็นกลาง** ผู้วิจัยย่อมนำประสบการณ์ ความรู้เดิม ภาษา และกรอบคิดของตนเองเข้าสู่สนามเสมอ สิ่งที่ถูกได้ยิน สิ่งที่ได้รับความสนใจ หรือแม้แต่สิ่งที่ถูกละเลย ล้วนสัมพันธ์กับตำแหน่งแห่งที่ของผู้ฟัง การสะท้อนตน (reflexivity) จึงมิใช่ขั้นตอนที่เกิดขึ้นภายหลังการวิจัย หากเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการฟังตั้งแต่เริ่มต้น เมื่อพิจารณาข้อค้นพบทั้งหมดร่วมกัน จะเห็นได้ว่า การทำความเข้าใจเสียงมิได้เกิดจากองค์ประกอบใดองค์ประกอบหนึ่ง หากเกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างเสียง ผู้คน บริบท และผู้ฟัง ซึ่งดำเนินไปอย่างต่อเนื่องตลอดกระบวนการทำงานภาคสนาม ข้อค้นพบเหล่านี้จึงเป็นพื้นฐานสำคัญที่นำไปสู่องค์ความรู้ใหม่ ซึ่งหนังสือเล่มนี้จะสังเคราะห์และนำเสนอในหัวข้อถัดไป



ภาพประกอบที่ 42 แผนภาพแสดงความสัมพันธ์ของข้อค้นพบจากการศึกษา

ที่มา: ผู้เขียน

6.3 องค์ความรู้ใหม่ของหนังสือ

การศึกษาครั้งนี้นำไปสู่ข้อสรุปสำคัญว่า ความเข้าใจต่อเสียงมิได้เกิดขึ้นจากการฟังเพียงอย่างเดียว หากก่อรูปขึ้นผ่านกระบวนการเรียนรู้ที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่องระหว่างผู้วิจัย เสียง และบริบทที่เสียงนั้นดำรงอยู่ ความรู้

ทางมานุษยดุริยางควิทยาจึงมิได้เกิดขึ้นภายหลังการเก็บข้อมูล หากเริ่มต้นตั้งแต่วินาทีที่ผู้วิจัยเริ่มฟัง และค่อย ๆ พัฒนาไปพร้อมกับประสบการณ์ภาคสนาม

ข้อสรุปดังกล่าวมิได้เกิดจากกรณีศึกษาเพียงกรณีเดียว หากเป็นผลของการสังเคราะห์พัฒนาการทางความคิดในมานุษยดุริยางควิทยา การพัฒนาแบบจำลองการเรียนรู้จากภาคสนาม และการวิเคราะห์กรณีศึกษาทั้งสามบริบท จนนำไปสู่องค์ประกอบสำคัญสามประการที่เชื่อมโยงกัน ได้แก่ **การฟังเชิงบริบท field-based learning model** และ **กระบวนการทำความเข้าใจเสียง**

การฟังเชิงบริบท เป็นแนวคิดที่ใช้อธิบายว่า การฟังมิใช่เพียงการรับรู้สิ่งที่ได้ยิน หากเป็นการเชื่อมโยงเสียงเข้ากับผู้คน สถานที่ เวลา ความสัมพันธ์ ประวัติศาสตร์ และประสบการณ์ของผู้ฟัง ความหมายของเสียงจึงมิได้ดำรงอยู่ภายในตัวเสียง หากค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านบริบทที่ผู้วิจัยเข้าไปมีส่วนร่วม

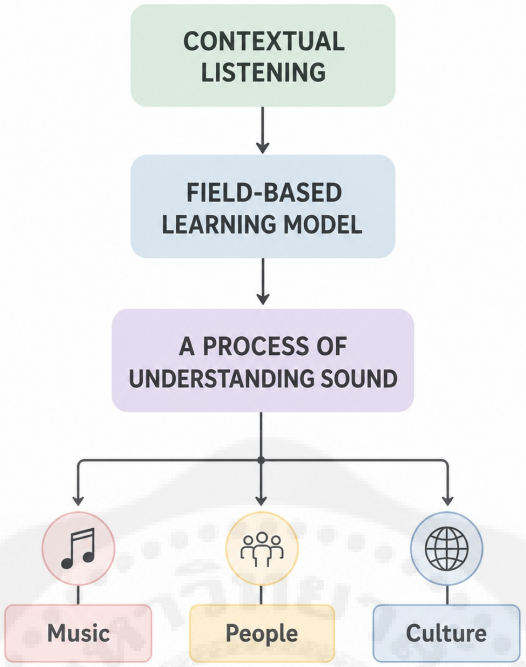
บนพื้นฐานของแนวคิดดังกล่าว หนังสือได้พัฒนา **field-based learning model** เพื่ออธิบายกระบวนการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นระหว่างการทำงานภาคสนาม แบบจำลองนี้มิได้เสนอขึ้นในฐานะระเบียบวิธีวิจัย หากเป็นกรอบแนวคิดที่อธิบายการเคลื่อนที่ของความเข้าใจผ่านการรับรู้ การตีความ และการสะท้อนตน ซึ่งเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องและสัมพันธ์กันตลอดการทำงานภาคสนาม

เมื่อสังเคราะห์แนวคิดทั้งสองร่วมกับข้อค้นพบจากกรณีศึกษา หนังสือจึงนำไปสู่ข้อเสนอหลัก คือ **กระบวนการทำความเข้าใจเสียง** ซึ่งอธิบายว่า ความเข้าใจต่อเสียงมิได้เกิดขึ้นในลักษณะของผลลัพธ์ที่สิ้นสุด หากเป็นกระบวนการที่ค่อย ๆ พัฒนาไปพร้อมกับการฟัง การมีส่วนร่วม และการเรียนรู้ในสนาม ความเข้าใจต่อเสียงจึงนำไปสู่ความเข้าใจต่อดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรมตามลำดับ องค์ประกอบทั้งสามมิได้ทำงานแยกจากกัน หากมีความสัมพันธ์ในฐานะส่วนต่าง ๆ ของกระบวนการเดียวกัน กล่าวคือ **การฟังเชิงบริบท** ทำหน้าที่เป็นกลไกของการเรียนรู้ **field-based learning model** ทำหน้าที่อธิบายพลวัตของกระบวนการเรียนรู้ และ **กระบวนการทำความเข้าใจเสียง** เป็นข้อสรุปเชิงญาณวิทยาที่อธิบายว่า ความรู้ทางมานุษยดุริยางควิทยาก่อรูปขึ้นได้อย่างไรผ่านการฟัง

ด้วยเหตุนี้ องค์ความรู้ใหม่ของหนังสือเล่มนี้จึงมิได้อยู่ที่การเสนอทฤษฎีใหม่เพื่อแทนที่แนวคิดเดิม หากอยู่ที่การสังเคราะห์องค์ความรู้ที่มีอยู่ให้เชื่อมโยงกันเป็นระบบ และเสนอกรอบอธิบายที่ทำให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่าง **การฟัง การเรียนรู้ และการสร้างความรู้** อย่างชัดเจน ภายใต้กรอบดังกล่าว การฟังมิใช่เพียงเครื่องมือของการวิจัย แต่เป็นกระบวนการที่นำไปสู่ความเข้าใจเสียง และความเข้าใจเสียงคือรากฐานของการทำความเข้าใจดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรม

ตาราง 11 การสังเคราะห์องค์ความรู้จากการศึกษา

ระดับของข้อเสนอ	องค์ความรู้ที่นำเสนอ	สาระสำคัญของข้อเสนอ
แนวคิด (Conceptual Contribution)	การฟังเชิงบริบท (Contextual listening)	เสนอให้การฟังเป็นกระบวนการเชื่อมโยงเสียงกับบริบททางสังคม วัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ และประสบการณ์ เพื่อก่อรูปความหมาย
วิธีวิทยา (Methodological Contribution)	Field-Based Learning Model	อธิบายกระบวนการเรียนรู้ของผู้วิจัยในภาคสนามผ่านการรับรู้ การตีความ และการสะท้อนตนที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง
ญาณวิทยา (Epistemological Contribution)	กระบวนการทำความเข้าใจเสียง (a process of understanding sound)	เสนอกรอบอธิบายการก่อรูปของความรู้ที่นำจากการฟังไปสู่ความเข้าใจดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรม



ภาพประกอบที่ 43 การสังเคราะห์ข้อเสนอหลักของหนังสือ

ที่มา: ผู้เขียน

6.4 ข้อเสนอสำหรับการศึกษามานุษยดุริยางควิทยาและการศึกษาดนตรี

ข้อเสนอเรื่องการฟังเชิงบริบทและกระบวนการทำความเข้าใจเสียงที่นำเสนอในหนังสือเล่มนี้ มิได้มุ่งหมายเพียงอธิบายประสบการณ์ภาคสนามที่ผู้เขียนศึกษา หากต้องการเสนออีกมุมมองหนึ่งต่อการศึกษามานุษยดุริยางควิทยา โดยให้ความสำคัญกับการฟังในฐานะกระบวนการสร้างความรู้ การขยับจุดเน้นจากการวิเคราะห์ดนตรีในฐานะวัตถุ ไปสู่การทำความเข้าใจการฟังในฐานะกระบวนการเรียนรู้ ทำให้การศึกษาดนตรีมิได้มุ่งอธิบายเฉพาะสิ่งที่เสียงเป็น หากให้ความสำคัญกับกระบวนการที่ความเข้าใจต่อเสียงค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านความสัมพันธ์ระหว่างผู้ฟัง ผู้คน และบริบทของการวิจัย แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องกับพัฒนาการของมานุษยดุริยางควิทยาในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งให้ความสำคัญกับการทำงานภาคสนามในฐานะพื้นที่ของการเรียนรู้ งานของ **José Maceda** เรื่อง *A Manual of a Field Music Research with Special Reference to Southeast Asia* (1981) เน้นว่าการศึกษาดนตรีในภูมิภาคนี้ต้องตั้งอยู่บนการอยู่ร่วมกับชุมชนและการเรียนรู้จากประสบการณ์จริง ขณะที่

Ramon P. Santos ศึกษาเรื่อง *Southeast Asian Music in Cultural Context* (2014) แสดงให้เห็นว่าดนตรีไม่อาจแยกออกจากวิถีชีวิต พิธีกรรม และความเชื่อของผู้คน ส่วน **La Verne C. De la Peña** (2016) เสนอผ่านงานด้านดนตรีชุมชนว่า การมีส่วนร่วมในกิจกรรมทางดนตรีเป็นกระบวนการสร้างความสัมพันธ์และความหมายร่วมกัน มากกว่าการผลิตผลงานทางศิลปะเพียงอย่างเดียว งานเหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่า การฟังมิใช่เพียงทักษะทางดนตรี หากเป็นกระบวนการเข้าไปมีส่วนร่วมในโลกของเสียง ซึ่งเป็นรากฐานสำคัญของการสร้างความรู้

งานเหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่า การฟังมิใช่เพียงทักษะทางดนตรี หากเป็นกระบวนการเข้าไปมีส่วนร่วมในโลกของเสียง ซึ่งเป็นรากฐานสำคัญของการสร้างความรู้ นอกจากนี้ งานของ Hanafi Hussin (2013) ยังแสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดว่า เสียงในพิธีกรรมของโลกมลายูทำหน้าที่สร้างความสัมพันธ์ระหว่างชุมชน ความเชื่อ และอัตลักษณ์ ซึ่งสอดคล้องกับข้อเสนอของ Terry E. Miller และ Jarernchai Chonpairot (2004) ที่ชี้ให้เห็นว่าวิถีวัฒนธรรมดนตรีในภาคอีสานของประเทศไทยขับเคลื่อนผ่านบริบททางสังคมที่การฟังและการแสดงออกทางดนตรีแยกออกจากชีวิตประจำวันไม่ได้

ในบริบทของประเทศไทย งานของ **มานพ วิสุทธิแพทย์** (Wisuttipat, 2011) เรื่อง *Pipat Tradition in Mainland Southeast Asian Nations* แสดงให้เห็นว่าการศึกษาดนตรีจำเป็นต้องพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างระบบเสียง ประวัติศาสตร์ และการเคลื่อนย้ายทางวัฒนธรรมควบคู่กัน ขณะที่งานของ **ศรัณย์ นักรบ** เรื่อง *บทพิลาปมะระเสี่ยในพิธีมุฮัรรอมของชุมชนไทยมุสลิม* (2556) ชี้ให้เห็นว่า เสียงในพิธีกรรมมิได้เป็นเพียงรูปแบบการขับร้อง หากเป็นพื้นที่ของความทรงจำ ความศรัทธา และอัตลักษณ์ของชุมชน องค์ความรู้จากงานเหล่านี้แสดงให้เห็นว่า การศึกษาดนตรีในประเทศไทยมิได้จำกัดอยู่ที่การวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรี หากให้ความสำคัญกับการฟังและการทำความเข้าใจเสียงภายใต้บริบทของผู้คนมาอย่างต่อเนื่อง

หนังสือเล่มนี้ตั้งอยู่บนพื้นฐานของพัฒนาการดังกล่าว แต่เสนออีกก้าวหนึ่งของการอภิปราย กล่าวคือ หากงานก่อนหน้าอธิบายว่าเสียงมีความสัมพันธ์กับผู้คนและวัฒนธรรมอย่างไร หนังสือเล่มนี้เสนอให้ตั้งคำถามเพิ่มเติมว่า **ผู้วิจัยค่อย ๆ ทำความเข้าใจความสัมพันธ์เหล่านั้นผ่านการฟังได้อย่างไร** การเสนอแนวคิดการฟังเชิงบริบท (contextual listening) แบบจำลอง **field-based learning model** และข้อเสนอเชิงญาณวิทยาเรื่อง **กระบวนการทำความเข้าใจเสียง (a process of understanding sound)** จึงมิได้เป็นการแทนที่กรอบแนวคิดเดิม หากเป็นการต่อยอดจากองค์ความรู้ที่มีอยู่ เพื่ออธิบายกระบวนการสร้างความรู้ที่เกิดขึ้นระหว่างการทำงานภาคสนามอย่างเป็นระบบ

ในด้านการศึกษาดนตรี ข้อเสนอของหนังสือเปิดโอกาสให้การฟังได้รับการพิจารณาในฐานะกระบวนการเรียนรู้ มากกว่าการฝึกทักษะทางโสตประสาทเพียงอย่างเดียว การจัดการเรียนการสอนอาจให้ความสำคัญกับการเรียนรู้จากประสบการณ์ การทำงานภาคสนาม การมีส่วนร่วมกับชุมชน และการสะท้อนตนของผู้เรียนควบคู่

กับการศึกษาทฤษฎีและการวิเคราะห์ดนตรี แนวคิดดังกล่าวสามารถประยุกต์ใช้ได้ทั้งในการศึกษาดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีชาติพันธุ์ และการศึกษาดนตรีข้ามวัฒนธรรม ตลอดจนเชื่อมโยงกับศาสตร์อื่นที่ศึกษามนุษย์ผ่านเสียง เช่น มานุษยวิทยา การศึกษาวัฒนธรรม การศึกษาสื่อและเสียง (sound studies) และการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้

แม้ว่าข้อเสนอในหนังสือเล่มนี้จะพัฒนาขึ้นจากประสบการณ์ภาคสนามในบริบทเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ แต่ผู้เขียนเห็นว่า กรอบแนวคิดดังกล่าวสามารถใช้เป็นฐานในการตั้งคำถามและทำความเข้าใจกระบวนการสร้างความรู้ผ่านเสียงในบริบทอื่นได้เช่นกัน ความสำคัญของข้อเสนอนี้จึงมิได้อยู่ที่การนำแบบจำลองไปใช้โดยตรง หากอยู่ที่การเปิดพื้นที่ให้การศึกษามานุษยดุริยางควิทยาและการศึกษาดนตรีหันกลับมาตั้งคำถามต่อกระบวนการฟังในฐานะจุดเริ่มต้นของความเข้าใจ

6.5 การฟังเชิงบริบทกับอนาคตของมานุษยดุริยางควิทยา

การอภิปรายตลอดทั้งเล่มแสดงให้เห็นว่า การฟังมิได้เป็นเพียงจุดเริ่มต้นของการทำงานภาคสนาม หากเป็นกระบวนการที่ทำให้ความเข้าใจต่อดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรมค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านความสัมพันธ์ระหว่างเสียง ผู้ฟัง และบริบทที่เสียงดำรงอยู่ ข้อเสนอเรื่อง **การฟังเชิงบริบท** จึงมิได้มีจุดมุ่งหมายเพื่อแทนที่กรอบแนวคิดเดิมของมานุษยดุริยางควิทยา หากเป็นการชี้ให้เห็นอีกมิติหนึ่งของศาสตร์ ซึ่งให้ความสำคัญกับกระบวนการสร้างความรู้ที่เกิดขึ้นระหว่างการฟัง ในมุมมองนี้ คำถามสำคัญของมานุษยดุริยางควิทยาอาจไม่ได้จำกัดอยู่เพียงการอธิบายว่าดนตรีทำหน้าที่อย่างไรในสังคม หรือสะท้อนวัฒนธรรมอย่างไร แต่ขยายไปสู่การทำความเข้าใจว่า ผู้วิจัยค่อย ๆ เรียนรู้โลกของเสียงผ่านประสบการณ์ภาคสนามได้อย่างไร การฟังจึงไม่ได้เป็นเพียงเครื่องมือของการวิจัย หากเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่ดำเนินไปพร้อมกับการมีส่วนร่วม การตีความ และการสะท้อนตนอย่างต่อเนื่อง

เมื่อมองเช่นนี้ ภาคสนามก็เปลี่ยนสถานะจาก “แหล่งเก็บข้อมูล” มาเป็นพื้นที่ที่ความรู้ค่อย ๆ ก่อรูปขึ้น การกลับไปยังพื้นที่เดิม การฟังเสียงเดิมในช่วงเวลาที่ต่างออกไป หรือแม้แต่การเปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์ระหว่างผู้วิจัยกับชุมชน ล้วนส่งผลให้ความเข้าใจเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย ความรู้จึงมิใช่สิ่งที่ค้นพบเพียงครั้งเดียว หากเป็นสิ่งที่พัฒนาไปพร้อมกับประสบการณ์ของการฟัง

ข้อเสนอนี้ยังมีนัยต่อการศึกษาดนตรีในวงกว้าง การพัฒนาทักษะการฟังอาจไม่ได้หมายถึงการจำแนกระดับเสียง จังหวะ หรือโครงสร้างทางดนตรีเพียงอย่างเดียว แต่รวมถึงการเรียนรู้ที่จะเชื่อมโยงเสียงเข้ากับประวัติศาสตร์ สังคม วัฒนธรรม และประสบการณ์ของผู้คน การฟังจึงเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่เปิดโอกาสให้ผู้เรียนเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับโลกที่ดนตรีดำรงอยู่ มากกว่าการเรียนรู้ตัวบททางดนตรีเพียงลำพัง แนวคิดดังกล่าวอาจนำไปประยุกต์ใช้ได้กับการศึกษาดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีชาติพันธุ์ การศึกษาดนตรีข้าม

วัฒนธรรม ตลอดจนศาสตร์อื่นที่ใช้เสียงเป็นฐานของการเรียนรู้ เช่น มานุษยวิทยา การศึกษาวัฒนธรรม การศึกษาสื่อและเสียง และการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ซึ่งล้วนต้องอาศัยความเข้าใจต่อความสัมพันธ์ระหว่างเสียง ผู้คน และบริบทควบคู่กัน ในขณะเดียวกัน การเปลี่ยนแปลงของโลกดิจิทัลทำให้เสียงไม่ได้ดำรงอยู่เฉพาะในพื้นที่ทางกายภาพอีกต่อไป เสียงสามารถเคลื่อนผ่านสื่อ เครือข่ายออนไลน์ และเทคโนโลยีรูปแบบต่าง ๆ ได้อย่างรวดเร็ว การศึกษามานุษยดุริยางควิทยาในอนาคตจึงอาจต้องหันมาพิจารณาประเด็นใหม่ ๆ เช่น ภูมิทัศน์เสียงในสังคมดิจิทัล การสร้างความหมายผ่านการฟังในชุมชนออนไลน์ หรือการเรียนรู้ข้ามวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นผ่านพื้นที่เสมือน ประเด็นเหล่านี้ยังเปิดกว้างสำหรับการพัฒนาองค์ความรู้ต่อไป

หนังสือเล่มนี้มิได้มุ่งเสนอคำตอบสุดท้ายเกี่ยวกับการฟัง ตรงกันข้าม ผู้เขียนเห็นว่าการฟังเป็นกระบวนการที่ไม่มีวันสิ้นสุด เพราะทุกครั้งที่บริบทเปลี่ยน ความสัมพันธ์เปลี่ยน หรือผู้ฟังเปลี่ยน ความเข้าใจที่เกิดจากเสียงก็ย่อมเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย ด้วยเหตุนี้ ข้อเสนอเรื่อง **การฟังเชิงบริบท** และ **กระบวนการทำความเข้าใจเสียง** จึงควรถูกมองในฐานะกรอบสำหรับการตั้งคำถาม มากกว่าจะเป็นข้อสรุปที่ตายตัว ผู้เขียนหวังว่าแนวคิดทั้งสองจะเป็นจุดเริ่มต้นของการอภิปรายและการศึกษาต่อยอด ทั้งในมานุษยดุริยางควิทยา การศึกษาดนตรี และศาสตร์อื่นที่สนใจการเรียนรู้ผ่านเสียง

6.6 ข้อเสนอหลักของหนังสือ

เมื่อพิจารณาตลอดทั้งเล่ม จะเห็นได้ว่าหนังสือเล่มนี้มิได้มุ่งเสนอทฤษฎีใหม่เพื่อแทนที่องค์ความรู้เดิมของมานุษยดุริยางควิทยา หากเป็นการสังเคราะห์แนวคิดที่มีอยู่ร่วมกับประสบการณ์การทำงานภาคสนามเพื่อนำเสนอกรอบอธิบายที่ทำให้เห็นว่า ความเข้าใจต่อเสียงค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นได้อย่างไรผ่านกระบวนการฟัง การมีส่วนร่วม และการเรียนรู้ในบริบททางสังคมและวัฒนธรรม

ข้อเสนอสำคัญของหนังสือประกอบด้วยองค์ประกอบที่สัมพันธ์กันสามประการ ได้แก่ การฟังเชิงบริบท field-based learning model และ กระบวนการทำความเข้าใจเสียง ซึ่งมิได้ทำหน้าที่แยกจากกัน หากเชื่อมโยงกันเป็นลำดับของการสร้างความรู้ กล่าวคือ การฟังเชิงบริบทอธิบายกลไกที่ทำให้ผู้วิจัยเชื่อมโยงเสียงเข้ากับผู้คนและบริบท field-based learning model อธิบายพลวัตของการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นระหว่างการทำงานภาคสนาม ส่วนกระบวนการทำความเข้าใจเสียงเป็นข้อสรุปเชิงญาณวิทยาที่อธิบายว่า ความรู้ทางมานุษยดุริยางควิทยาค่อย ๆ ก่อรูปขึ้นผ่านกระบวนการดังกล่าว

ภายใต้กรอบนี้ การฟังจึงมิใช่เพียงจุดเริ่มต้นของการเก็บข้อมูล หรือทักษะพื้นฐานของการศึกษาดนตรี หากเป็นกระบวนการที่ทำให้ผู้วิจัยค่อย ๆ พัฒนาความเข้าใจต่อดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรมไปพร้อมกับ

ประสบการณ์ภาคสนาม ความรู้มิได้เกิดขึ้นภายหลังการวิเคราะห์ข้อมูล หากเริ่มต้นตั้งแต่วินาทีที่ผู้วิจัยเริ่มฟัง และเปลี่ยนแปลงไปตามความสัมพันธ์ ประสบการณ์ และบริบทที่ผู้วิจัยเข้าไปมีส่วนร่วม

ด้วยเหตุนี้ หนังสือเล่มนี้จึงเสนอว่า การทำความเข้าใจเสียงมิใช่ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นหลังจากการฟัง หากเป็นกระบวนการสร้างความรู้ที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง การฟังในความหมายดังกล่าวจึงเป็นทั้งวิธีการเรียนรู้ วิธีการทำงานภาคสนาม และรากฐานเชิงญาณวิทยาของการศึกษามานุษยดุริยางควิทยา กล่าวอีกนัยหนึ่ง หนังสือเล่มนี้มิได้พยายามตอบคำถามว่า “เสียงคืออะไร” หากเสนอคำอธิบายว่า “มนุษย์ค่อย ๆ ทำความเข้าใจเสียงได้อย่างไร” และเห็นว่า ความเข้าใจที่เกิดขึ้นจากกระบวนการดังกล่าวคือพื้นฐานที่นำไปสู่ความเข้าใจดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรมในท้ายที่สุด

ทุกความเข้าใจเริ่มต้นจากการฟัง แต่การฟังเพียงอย่างเดียวมิอาจนำไปสู่ความเข้าใจได้

จนกว่าเสียงจะได้รับการเชื่อมโยงเข้ากับผู้คน บริบท และประสบการณ์ของผู้ฟัง

กระบวนการดังกล่าวคือสิ่งที่หนังสือเล่มนี้เรียกว่า “กระบวนการทำความเข้าใจเสียง”

บรรณานุกรม (ท้ายบทที่ 6)

Bohlman, P. V. (2004). *The music of European nationalism*. ABC-CLIO.

De la Peña, L. C. (2016). *Sounding out the nation: Music, culture, and community in the Philippines*. *Journal of Philippine Musicology, 4*(2), 45–62.

Feld, S. (1996). Waterfalls of song: An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In S. Feld & K. H. Basso (Eds.), *Senses of place* (pp. 91–135). School of American Research Press.

Feld, S. (2012). *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression* (3rd ed.). Duke University Press.

Hussin, H. (2013). Ritual performance and identity in the Malay world. *JATI: Journal of Southeast Asian Studies, 18*, 147–164.

Maceda, J. (1981). *A manual of field music research with special reference to Southeast Asia*. University of the Philippines Press.

Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.

Miller, T. E., & Chonpairot, J. (2004). The musical traditions of Northeast Thailand. In C. Baker (Ed.), *The Society of Siam: Selected articles for the Siam Society's centenary* (pp. 287–311). The Siam Society. (Original work published 1979)

Santos, R. P. (2014). *Southeast Asian music in cultural context*. University of the Philippines Press.

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.

Stokes, M. (Ed.). (1994). *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place*. Berg.

Tassanawongwara, C., Hussin, H., & Rodsakan, T. (2024). Temple and its role in sustaining the identity of the Siamese community in Perlis, Malaysia. *VISITSILP: Journal of Arts and Culture, 1*(1), 76–95.

Wisuttipat, M. (2011). Pipat tradition in mainland Southeast Asian nations. *Srinakharinwirot University Journal of Fine and Applied Arts, 3*(1), 1–25.

ศรัณย์ นักรบ. (2556). บทพิลาปมะระเสี่ยในพิธีมุฮัรรอมของชาวมุสลิมนิกายชีอะห์ในประเทศไทย. *วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 20*(1), 146–161.

บรรณานุกรม

Bell, C. (1992). *Ritual theory, ritual practice*. Oxford University Press.

Bohlman, P. V. (2004). *The music of European nationalism*. ABC-CLIO.

Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge University Press.

Clifford, J., & Marcus, G. E. (Eds.). (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. University of California Press.

De la Peña, L. C. (2016). *Sounding out the nation: Music, culture, and community in the Philippines*. *Journal of Philippine Musicology, 4*(2), 45–62.

Feld, S. (1996). Waterfalls of song: An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In S. Feld & K. H. Basso (Eds.), *Senses of place* (pp. 91–135). School of American Research Press.

Feld, S. (2012). *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression* (3rd ed.). Duke University Press.

Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic Books.

Hood, M. (1960). The challenge of “bi-musicality.” *Ethnomusicology, 4*(2), 55–59.

Hussin, H. (2013). Ritual performance and identity in the Malay world. *JATI: Journal of Southeast Asian Studies, 18*, 147–164.

Maceda, J. (1981). *A manual of field music research with special reference to Southeast Asia*. University of the Philippines Press.

Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.

Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. University of Illinois Press.

Pike, K. L. (1967). *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior* (2nd ed.). Mouton.

Rice, T. (1987). Toward the remodeling of ethnomusicology. *Ethnomusicology, 31*(3), 469–488.

Santos, R. P. (2014). *Southeast Asian music in cultural context*. University of the Philippines Press.

Schafer, R. M. (1977). *The tuning of the world*. Knopf.

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.

Stokes, M. (Ed.). (1994). *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place*. Berg.

Tassanawongwara, C., Hussin, H., & Rodsakan, T. (2024). Temple and its role in sustaining the identity of the Siamese community in Perlis, Malaysia. *VISITSILP: Journal of Arts and Culture, 1*(1), 76–95.

Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine.

Wisuttipat, M. (2011). Pipat tradition in mainland Southeast Asian nations. *Srinakharinwirot University Journal of Fine and Applied Arts, 3*(1), 1–25.

เมธี พันธุ์วราทร. (2559). *ลำบ้านซอก คณะหมอลำรัศมี หมู่บ้านซอก เมืองคันธบุรี แขวงสะหวันนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว*. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, *3*(2), 13–26.

เมธี พันธุ์วราทร. (2561). *การศึกษาดนตรีประกอบพิธีกรรม: กรณีศึกษาวงโกงสโกและวงทัมมิง คณะครูอม มงกุล จังหวัดเสียมเรียบ ราชอาณาจักรกัมพูชา*. วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ, *19*(2), 46–59.

เมธี พันธุ์วราทร. (2561). การศึกษาดนตรีเท้อยลีเตอวของชาติพันธุ์กะเหรี่ยง หมู่บ้านกองม่องทะ ตำบลไล่โว่ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี. บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ศรัณย์ นักรบ. (2556). บทพิลาปมะระเสี่ยในพิธีมุฮัรรอมของชาวมุสลิมนิกายชีอะห์ในประเทศไทย. *วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 20*(1), 146–161.

อภิธานศัพท์

Acoustemology

แนวคิดที่เสนอโดย Steven Feld อธิบายการรับรู้โลกผ่านเสียง เสียงมิใช่เพียงวัตถุที่ถูกรับรู้ แต่เป็นกระบวนการที่มนุษย์เข้าไปมีส่วนร่วม สร้างความหมาย และก่อรูปประสบการณ์ทางสังคมผ่านการฟัง

Comparative musicology

แนวทางการศึกษาดนตรีในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ที่มุ่งเปรียบเทียบระบบเสียงและโครงสร้างดนตรีของวัฒนธรรมต่าง ๆ โดยเน้นการจัดหมวดหมู่และการจำแนกเชิงโครงสร้าง

Communitas

ภาวะความเป็นหนึ่งเดียวชั่วขณะในบริบทพิธีกรรม ซึ่งสมาชิกในชุมชนลดทอนลำดับชั้นทางสังคมลงชั่วคราว แนวคิดนี้ได้รับการพัฒนาโดย Victor Turner

Concept–Behavior–Sound Model

กรอบการวิเคราะห์ของ Alan P. Merriam ที่เสนอว่าดนตรีควรถูกเข้าใจผ่านสามมิติ ได้แก่ แนวคิด (concept) พฤติกรรม (behavior) และโครงสร้างเสียง (sound)

Conceptual framework

กรอบแนวคิดที่ใช้กำหนดความสัมพันธ์ระหว่างแนวคิดหลัก ตัวแปร หรือองค์ประกอบต่าง ๆ ของการศึกษา เพื่ออธิบายปรากฏการณ์และเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล ในหนังสือนี้หมายถึงโครงสร้างแนวคิดที่เชื่อมโยงการฟัง บริบท และกระบวนการสร้างความเข้าใจเข้าด้วยกัน

Contextual listening

แนวคิดหลักที่ผู้เขียนเสนอ อธิบายการฟังในฐานะกระบวนการเชื่อมโยงเสียงกับบริบททางสังคม วัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ ความทรงจำ และประสบการณ์ของผู้ฟัง เพื่อก่อรูปความหมายและความเข้าใจต่อดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรม

Emic

มุมมองจากภายในวัฒนธรรมที่ศึกษาซึ่งเน้นการเข้าใจความหมายตามกรอบของสมาชิกในชุมชน

Epistemology

การศึกษาว่าความรู้เกิดขึ้นได้อย่างไร ภายใต้เงื่อนไขและกรอบคิดแบบใด ในหนังสือนี้หมายถึงการฟังในฐานะกระบวนการสร้างความรู้

Etic

มุมมองเชิงวิเคราะห์จากภายนอกที่ใช้กรอบทฤษฎีเพื่ออธิบายปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรม

Field-Based Learning Model

กรอบแนวคิดที่เสนอในหนังสือเล่มนี้ อธิบายการเรียนรู้จากภาคสนามผ่านสามมิติ ได้แก่ การรับรู้ การตีความ และการสะท้อนกลับ ซึ่งทำงานในลักษณะหมุนวน

Fieldwork

กระบวนการทำงานภาคสนามที่นักมานุษยดุริยางควิทยาเข้าไปมีส่วนร่วมในบริบทชีวิตของชุมชนเพื่อศึกษาดนตรีในสภาพแวดล้อมจริง

Habitus

แนวคิดของ Pierre Bourdieu ที่อธิบายกรอบความเคยชินและการฝึกฝนที่กำหนดวิธีรับรู้และการกระทำของบุคคล

Insider–Outsider

สถานะของผู้วิจัยที่อยู่ระหว่างความใกล้ชิดและความห่างจากชุมชนที่ศึกษา ซึ่งส่งผลต่อกระบวนการตีความและการสร้างความรู้

Interpretive dimension

มิติการตีความใน field-based learning model ซึ่งเน้นการเชื่อมโยงเสียงกับบริบทชีวิต ความทรงจำ และความสัมพันธ์ทางสังคม

Knowledge Construction

กระบวนการสร้างความรู้ที่เกิดจากการรับรู้ การตีความ และการสะท้อนกลับผ่านประสบการณ์และบริบททางสังคม–วัฒนธรรม ในหนังสือนี้ การสร้างความรู้เกิดขึ้นผ่านการฟัง ซึ่งทำหน้าที่เป็นกระบวนการเชิงญาณวิทยาที่เชื่อมโยงเสียงกับความเข้าใจต่อดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรม

Liminality

ภาวะรอยต่อในพิธีกรรมที่สถานะทางสังคมกำลังถูกเปลี่ยนผ่าน

Music as Culture

แนวคิดที่มองว่าดนตรีเองเป็นกระบวนการที่ก่อรูปความสัมพันธ์ เวลา และอัตลักษณ์ มิใช่เพียงองค์ประกอบหนึ่งของวัฒนธรรม

Music in culture

กรอบแนวคิดที่มองดนตรีในฐานะองค์ประกอบหนึ่งของระบบวัฒนธรรม โดยวิเคราะห์ควบคู่กับโครงสร้างสังคมและความเชื่อ

Musicking

แนวคิดของ Christopher Small ที่เสนอว่าดนตรีคือกระบวนการกระทำร่วมระหว่างผู้แสดงและผู้ฟัง

Participant Observation

วิธีวิจัยเชิงมานุษยวิทยาที่ผู้วิจัยเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมของชุมชนควบคู่กับการสังเกต

Perceptual dimension

มิติการรับรู้ใน field-based learning model ซึ่งเน้นการฟังในระดับโครงสร้างเสียงและองค์ประกอบดนตรี

Reflexive dimension

มิติการสะท้อนกลับใน field-based learning model ซึ่งผู้วิจัยตั้งคำถามต่อกรอบคิดและตำแหน่งแห่งที่ของตนเอง

Reflexivity

กระบวนการที่ผู้วิจัยตระหนักถึงบทบาทของตนเองในการสร้างความรู้

Ritual Process

กระบวนการเชิงพิธีกรรมที่จัดระเบียบการเปลี่ยนผ่านสถานะทางสังคม

Soundscape

แนวคิดของ R. Murray Schafer ที่อธิบายภูมิทัศน์เสียงในสภาพแวดล้อมหนึ่ง ๆ

Thick Description

แนวคิดของ Clifford Geertz ที่เน้นการบรรยายเชิงลึกเพื่อทำความเข้าใจความหมายในบริบทวัฒนธรรม

Understanding Sound (a process of understanding sound)

กรอบแนวคิดที่อธิบายการก่อรูปของความรู้จากการฟัง ผ่านการรับรู้ การตีความ และการสะท้อนกลับ จนนำไปสู่ความเข้าใจดนตรี ผู้คน และวัฒนธรรม

เท้อยลีเตอว

ศิลปะการแสดงของชาวกะเหรี่ยงโปว์ที่ประกอบด้วยการร่ายรำและการขับร้องหมู่คณะ ปรากฏในบริบทพิธีกรรม

โกงสโก

วงดนตรีพิธีศพในจังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา ใช้บรรเลงในงานอวมงคล

ทัมมิง

ชื่อเรียกวงดนตรีพิธีศพในช่วงเวลากลางคืนในจังหวัดเสียมเรียบ

ลำบ้านซอก

รูปแบบหมอลำที่แสดงในพื้นที่ใกล้ชิดระหว่างผู้ลำและผู้ฟัง มีที่มาจากหมู่บ้านซอก สปป.ลาว

มานุษยดุริยางควิทยา

สาขาวิชาที่ศึกษาดนตรีในบริบทวัฒนธรรม โดยเน้นความสัมพันธ์ระหว่างเสียง พฤติกรรม และความหมาย

ญาณวิทยาการฟัง

กรอบความคิดที่เสนอให้การฟังเป็นกระบวนการสร้างและจัดวางความรู้

ดัชนี

A

Acoustemology 11 13 14 19 21 23 24 25 26 33 36 37 39 51 92 101 105 106 117 119 122

A process of understanding sound 5 6 9 12 34 93 95 102 103 107 110 113 115 116

B

Bi-musicality 16 33 37 51 105 119

Bohlman 117 119

C

Clifford 4 11 13 17 18 28 31 33 37 39 44 46 51 92 105 119 125

Communitas 30 32 122

Contextual listening 4 5 7 9 12 34 49 94 95 103 106 110 111 113 114 115

Comparative musicology 14 15 20 32 40 122

Conceptual framework 7 12

D

Dela Peña, La Verne 113

E

Emic 10 26 27 28 29 30 35 36 46 96 101 122

Etic 26 27 28 29 30 35 36 46 101 123

Epistemology 23 122

Ethnomusicology 2 4 11 12 15 37 51 97 98 99 101 103 105 119 120

F

Feld 3 6 11 13 14 19 23 24 26 33 37 39 51 92 101 105 106 117 119 122

Field-Based Learning Model 9 32 34 35 36 39 42 43 45 47 49 52 90 95 96 102 106 110 113 115 123 124

Fieldwork 5 16 39 123

G

Geertz, Clifford 13 17 31 32 37 119 125

H

Habitus 95 123

Hanafi Hussin 113

Hood, Mantle 16 33 37 51 105 119

I

Insider–Outsider 28 46 123

Interpretive dimension 43 45 49 95 123

K

Knowledge Construction 5

L

Liminality 30 32 123

M

Maceda, José 39 51 105 112 117 119

Merriam, Alan P. 1 6 11 13 14 16 17 20 21 32 34 37 44 51 92 101 105 106 117 119 122

Music as Culture 9 12 13 20 25 101 102 124

Music in culture 1 3 9 12 13 20 25 101 102 106 124

Musicking 11 13 14 18 20 21 22 23 2425 26 27 33 35 36 37 39 51 92 101 105 106 117 120 124

N

Nettl, Bruno 1 11 13 37 93 129

P

Perceptual dimension 34 36 43 44 49 95 124

Pike 26

R

Reflexive dimension 44 46 47 49 95 124

Reflexivity 4 18 19 26 28 29 101 106 108 124

Rice, Timothy 11 37 40 44 51 93 101 105 120

Ritual process 27 38 92 105 120 125

S

Santos, Ramon P. 112 117 120

Schafer, R. Murray 21 26 33 37 51 105 120 125

Small, Christopher 6 11 13 14 18 22 26 27 33 37 39 45 51 65 92 101 105 106 117 120 124

Soundscape 21 24 25 26 33 34 125

T

Thick description 17 31 32 125

Turner, Victor 27 30 31 32 33 38 92 105 120 122

ก

โกงสโก 5 6 9 52 67 68 70 71 72 74 75 76 77 79 80 87 88 89 90 92 93 94 107. 108 121 125

การฟังเชิงบริบท 4 5 6 7 9 10 12 34 49 52 95 96 97 100 101 103 104 106 107 110 111 112 113 114 115

ญ

ญาณวิทยา 9 12 13 20 23 24 25 26 36 44 96 97 100 101 102 107 110 111 113 115 116 125 126

ท

เท้อยลีเตอว 5 6 9 52 53 54 55 60 61 62 63 64 65 67 87 88 89 90 92 93 94 107 108 121 125

ทัมมิง 5 52 67 68 70 71 72 76 77 80 92 107 108 121 125

ม

มานุษยดุริยางควิทยา 1 2 3 4 5 6 9 10 12 13 14 15 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 30 32 33 35 36 39 40 43 44 47 91 93 96 97 100 101 102 103 104 106 107 110 112 114 115 116 123 126

มานพ วิสุทธิแพทย์ 113

ห

หมอลำบ้านซอก 5 6 52 81 82 83 85 86 87 88 90 92 93 94 108 120 125

ศ

ศรัณย์ นักรบ 113 118 121

ประวัติผู้เขียน



ประวัติส่วนตัว

ชื่อ – นามสกุล นายเมธี พันธุ์วราทร

วัน เดือน ปีเกิด 25 สิงหาคม 2521

บิดา นายพิเศษ พันธุ์วราทร

มารดา นางกิ่งพิกุล เป็งงำเมือง

คู่สมรส นางลลิดา พันธุ์วราทร

บุตร - ธิดา นางสาวพัทธ์ธีรา พันธุ์วราทร

เด็กชายจิรวัจน์ พันธุ์วราทร

ปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 101 ตรอกข้าวหลาม ถนนประชานฤมิตร แขวงบางซื่อ เขตบางซื่อ กรุงเทพมหานคร 10800 โทรศัพท์ 02 - 586 - 7523

ประวัติการศึกษา

- 2565 ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- 2551 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- 2543 การศึกษาบัณฑิต วิชาเอกดุริยางคศาสตร์ไทย เกียรตินิยมอันดับ 2 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนราชวินิตมัธยม
- ระดับประถมศึกษา โรงเรียนราชวินิต

“การฟังมิใช่เพียงการได้ยินเสียง

หากเป็นกระบวนการทำความเข้าใจ

ผู้คน บริบท และวัฒนธรรมผ่านเสียง”

