บทความวิชาการ

--> สุวิทย์ มาประสงค์

ตัวตนและตัวละคร หนังตะลุงการเมือง

บทนำ

อัตลักษณ์และตัวตน (identity/self) เมื่อถูกกล่าวถึงโดยไม่ได้ระบุพิกัดอย่างแน่นอน ย่อมทำให้เกิดการมองเห็นภาพคล้ายกับวงกลมต่างขนาดที่วางทับซ้อนกัน เพราะอัตลักษณ์เป็นหน่วยคำที่สื่อความหมายถึงลักษณะเฉพาะของ “หน่วยซึ่งถูกกล่าวถึง” ที่ทำให้เรานึกเห็นตั้งแต่อัตลักษณ์ของปัจเจกของกลุ่มคน ของกลุ่มอาชีพ ของกลุ่มชาติพันธุ์ กระทั่งถึงอัตลักษณ์ของความเป็นชาติ ด้วยเงื่อนไขดังกล่าวนี้ เมื่อมีการกล่าวถึงอัตลักษณ์ของกลุ่มที่เป็นหน่วยใหญ่ จึงมีการลดทอนอัตลักษณ์ของหน่วยย่อยๆ ที่ทับซ้อนอยู่ภายในอย่างเลี่ยงไม่ได้ เช่นเดียวกับการที่จะกล่าวถึงอัตลักษณ์ของชาติไทยในมิติต่างๆ ภาพตัวแทน (representation) ในการเลือกหยิบนำมาเสนอ จึงย่อมตกอยู่ภายใต้การ “ตกหล่น” ของ “ความจริงอื่น” จากกระบวนการในการ “เลือก” นำเสนอภาพตัวแทนในมิตินั้นๆ ด้วย ยิ่งไปกว่านั้น อัตลักษณ์ยังเชื่อมโยงไปสู่การพูดถึงสิ่งที่ลงลึกไปถึง “ภาวะของจิต” ซึ่งแสดงออกในลักษณะการกระทำการระหว่างจิตกับภาวะวิสัย

อัตลักษณ์ชาติไทยในมิติ “ศิลปะการแสดง” ที่ถูกนำเสนอโดยชาติต่อมวลชนในรัฐชาติและต่อสายตาภายนอกเลี่ยงไม่พ้นที่รัฐจะเลือก “หยิบ” ลักษณะ “เด่น” ที่แสดงให้เห็น “ความเฉพาะ” ของศิลปะการแสดงแต่ละประเภทจากภูมิภาคในส่วนต่างๆ ของรัฐ ด้วยศิลปะการแสดงประจำชาติเป็นการแสดง “ภาพตัวแทน” ที่สำคัญอย่างหนึ่งในการแสดงความเป็นอารยะของชนชาติ ซึ่งสื่อความหมายว่า เป็นชนชาติที่เก่าแก่ มีพัฒนาการทางประวัติศาสตร์มาอย่างต่อเนื่องและยาวนาน

ในความเป็นจริงแล้ว การเกิดขึ้นของรัฐชาติไทยตามตัวแบบตะวันตก เพิ่งจะล่วงอายุผ่านร้อยปีมาไม่มากนัก ฉะนั้น ภาพตัวแทนของ “ความเป็นไทย” ด้านศิลปะการแสดง ที่ถูกรัฐไทยนำเสนอออกไปจึงเป็นการผนวกความหลากหลายทางด้านศิลปะการแสดงของชุมชนชาติพันธุ์ต่างๆ ในเขตแดนแห่งรัฐที่เพิ่งถูกขีดเส้นล้อมรอบเมื่อราวปี พ.ศ. 2430 นี่เอง[1] การดึงเอาศิลปะการแสดงประจำกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ตามภูมิภาคที่ถูกผนวกเข้ามาร่วมเป็นรัฐชาติเดียวกันมานำเสนอเป็นภาพตัวแทน “อัตลักษณ์ไทยด้านศิลปะการแสดง” จึงทับซ้อนความหลากรูปแบบของศิลปะการแสดง ที่ถูกผนวกเข้ามารวมกันไว้ในหน่วยความเป็นชาติเดียวกัน ไม่ว่าจะเป็นลำแคนแห่งภาคอีสาน ฟ้อนซอของภาคเหนือ รำไทย (วัฒนธรรมหลวง) ของภาคกลาง หรือหนังตะลุง มโนราห์และร็องแง็งของภาคใต้

อัตลักษณ์ด้านศิลปะการแสดงของรัฐไทยที่ถูกนำเสนอต่อโลกเบื้องนอก จึงฟ้องร้องต่อสภาพการณ์จริงๆ ของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ที่ได้ถูกหลอมรวมกันให้เป็นรัฐชาติขึ้นมาได้อย่างชัดเจนในมิติหนึ่ง

กล่าวสำหรับการหยิบเอา “อัตลักษณ์” ด้านศิลปะการแสดงจากภูมิภาคต่างๆ ไปนำเสนอก็เช่นเดียวกัน ภาพตัวแทนที่ถูกหยิบฉวยขึ้นแสดงต่อ

สายตาสาธารณะ แสดงให้เห็นถึงการเลือกหยิบฉวยเอาบางส่วนของการมีอยู่จริงทั้งหมดในศิลปะการแสดงประจำภูมิภาคนั้นๆ ออกไปนำเสนอเช่นกัน

ในกรณีของหนังตะลุงดังที่จะกล่าวถึงในงานชิ้นนี้ “อัตลักษณ์ของหนังตะลุง” ที่ถูกนำเสนอ ไม่ว่าโดยชนชั้นอำนาจหรือนักวิชาการท้องถิ่น รวมถึงเจ้าหน้าที่รัฐซึ่งรับผิดชอบด้านวัฒนธรรมของชาติ ก็ได้ถูกเลือกหยิบไปนำแสดงต่อสายตาสาธารณะในแง่มุมที่ขาดความครบถ้วนตามสภาพการณ์ที่ดำรงอยู่จริงของศิลปะการแสดงหนังตะลุงในพื้นที่ทางสังคม ภาพลักษณ์ที่หลากหลายของหนังตะลุงที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่ทางสังคมภาคใต้บางส่วน ได้ถูกละเลยที่จะกล่าวถึง ทั้งที่บทบาทของศิลปะการแสดงของศิลปินพื้นบ้านเหล่านี้ ล้วนเคยมีความสำคัญและส่งผลต่อพลังขับเคลื่อนทางสังคมในช่วงเวลาการขับเคี่ยวระหว่างขั้วอุดมการณ์แห่งรัฐมาไม่น้อย ไม่ว่าจะเป็นด้วยกรอบคิดในการมองวัฒนธรรมว่าเป็นสิ่งสอดคล้อง หนึ่งเดียว ไม่ขัดแย้ง ดีงามและอยู่ในกรอบความพึงพอใจของรัฐก็ตาม แต่เงื่อนไขทั้งหมดนี้ ทำให้ “หนังตะลุงการเมือง” ที่เคยมีพื้นที่ทางสังคมอย่างสำคัญในช่วงเวลาหนึ่งของประวัติศาสตร์ท้องถิ่นและประวัติศาสตร์ชาติไม่ถูกนำมากล่าวถึงราวกับเจตนาให้ปรากฏการณ์ดังกล่าว ตกขอบไปจากเวทีของประวัติศาสตร์ และ/หรือมองไม่เห็นการปรากฏขึ้น และการเคยดำรงอยู่อย่างสำคัญของหนังตะลุงการเมืองในสังคมภาคใต้

หนังตะลุงกลุ่มนี้เป็นปัจจัยสำคัญ ในการขับเคลื่อนอุดมการณ์ทางการเมือง และส่งผลต่อพลวัตทางสังคม ถึงขนาดที่รัฐในช่วงเวลานั้น ต้องใช้อำนาจปืนปลิดชีวิตพวกเขาเสีย และสั่งการให้หนังตะลุงทั้งหมดของภาคใต้ขึ้นไปอบรม หล่อหลอมกรอบคิดใหม่ เพื่อใช้เป็นเครื่องมือของศิลปะการแสดง ที่หันมานิยมรัฐ

งานเขียนชิ้นนี้ต้องการพูดถึงการแสดงตัวตนและบุคลิกลักษณะตัวละครของหนังตะลุงการเมือง “กลุ่มหนึ่ง” ที่เคยมีบทบาทสำคัญในพื้นที่ทางสังคมภาคใต้ ในช่วงอุดมการณ์ทางการเมืองสองขั้วขับเคี่ยวกันอย่างรุนแรง ทั้งเพื่อแสดงให้เห็นว่าหนังตะลุงกลุ่มนี้เป็นปัจจัยสำคัญในการขับเคลื่อนอุดมการณ์ทางการเมือง และส่งผลต่อพลวัตทางสังคม ถึงขนาดที่รัฐในช่วงเวลานั้น ต้องใช้อำนาจปืนปลิดชีวิตพวกเขาเสีย และสั่งการให้หนังตะลุงทั้งหมดของภาคใต้ขึ้นไปอบรม หล่อหลอมกรอบคิดใหม่ เพื่อใช้เป็นเครื่องมือของศิลปะการแสดงที่หันมานิยมรัฐ “อัตลักษณ์” ของความเป็นหนังตะลุงในส่วนที่นำไปแสดงเป็นภาพตัวแทน จึงเป็นเพียงความจริงบางส่วนของความจริงทั้งหมดที่มีอยู่เท่านั้น

งานศึกษาชิ้นนี้มีสมมติฐานที่ว่า อัตลักษณ์ของคนย่อมเปลี่ยนแปลงไปตามเงื่อนไข และมีปัจจัยต่างๆ ในการสร้าง ในกรณีหนังตะลุงก็ย่อมเป็นเช่นเดียวกัน ในการพิจารณาประเด็นดังกล่าวนี้ ผู้ศึกษาจะใช้เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาหนังตะลุงที่ได้มีนักวิชาการรุ่นก่อนศึกษาไว้แล้ว ฟังเทปการแสดงของหนังในแบบต่างๆ เพื่อเปรียบเทียบ และสัมภาษณ์นายหนังตะลุงประกอบการวิเคราะห์

การศึกษาในแง่มุมดังกล่าวจะประยุกต์ใช้แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ (identity) ของ Stuart Hall และ Homi K Bhabha ในการวิเคราะห์ปรากฏการณ์

แนวคิดอัตลักษณ์กับการสำรวจตัวตนของหนังตะลุงการเมือง

กระบวนทัศน์ของแนวคิดสมัยใหม่ (modern) ได้เกิดวิกฤติโดยตัวของมันเอง เนื่องจากความไม่สอดคล้องระหว่างอุดมคติกับความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสายธารของประวัติศาสตร์ที่ผ่านมา ผลพวงจากยุคแสงสว่างทางปัญญาในยุคศตวรรษที่ 18 (enlightenment) ซึ่งมีความเชื่อมั่นว่าเหตุผลและญาณวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ จะเป็นมรรควิธีที่นำมวลมนุษย์ในสังคมโลกไปสู่ความรุ่งโรจน์และบรรลุถึงอุดมคติของความเป็นมนุษย์อย่างสมบูรณ์แบบ กรอบคิดดังกล่าวจะมีพลังในการปลดปล่อยมนุษย์ออกจากโลกแห่งความไม่เข้าใจ สงสัย งมงาย และถูกฉุดรั้งอยู่ด้วยด้านมืดของตัวเอง อย่างไรก็ตาม

เมื่อผันผ่านเวลากว่าสองศตวรรษ สิ่งที่เกิดขึ้นจริงในสังคมโลกของมวลมนุษย์กลับไม่เป็นไปตามอุดมคติที่ได้หวังไว้ โดยตรงข้าม ปรากฏการณ์ของสังคมมนุษย์ยิ่งตกต่ำลงไปสู่ความเลวร้ายทั้งจากการกดขี่เอาเปรียบ สงคราม และปัญหานานับประการ

องค์ความรู้และหลักคิดในมิติต่างๆ ของยุคสมัยใหม่ได้ถูกตั้งคำถามและสงสัยจากบรรดานักคิดของกลุ่มหลังสมัยใหม่ (post modern) อย่างเข้มข้นและเอาจริงเอาจัง

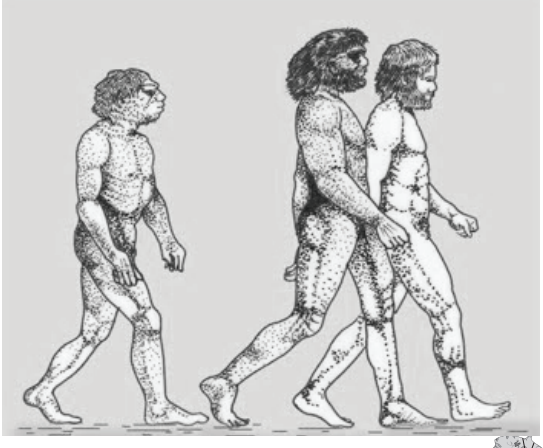
กล่าวสำหรับแนวคิดทฤษฎีอัตลักษณ์ (identity) ที่เคยอธิบายถึงตัวตนมนุษย์ในการมองโลกและวิธีการเข้าถึงความจริง ก็ได้ถูกตรวจสอบและตั้งคำถามด้วยเช่นกัน ด้วยการมองอัตลักษณ์ในความหมายแบบเดิม ก่อให้เกิดความไม่เข้าใจกันระหว่างชาติพันธุ์ของมนุษย์ ไม่สามารถอธิบายการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม และปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกิดขึ้นในโลกปัจจุบันได้อีก

อัตลักษณ์หรือตัวตนของมนุษย์ที่เคยได้รับการอธิบายจากบรรดานักคิดในยุคสมัยใหม่ว่า มีแก่นแท้ (essence) ไม่เปลี่ยนแปลงและผูกติดอย่างเหนียวแน่นอยู่กับความเป็นชาติพันธุ์ของตัวเองที่ถือกำเนิดมา แนวคิดดังกล่าว นอกจากจะสร้างความเข้าใจที่ผิดพลาดแล้ว ยังเป็นปัจจัยหนึ่งที่ก่อให้เกิดความรุนแรงระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ เพราะมีความเกี่ยวเนื่องไปถึงการจัดลำดับชั้นดี-ด้อยกว่ากันทางวัฒนธรรมอีกด้วย ประเด็นดังกล่าวนี้ได้ถูกตั้งคำถามว่า อัตลักษณ์ของมนุษย์ที่ถูกอ้างว่ามีแก่นแท้มันเป็นความจริงเท็จอย่างไรแค่ไหน[2] ในขณะเดียวกันนักคิดในสำนักคิดหลังสมัยใหม่ (postmodern) กลับนำเสนอว่า อัตลักษณ์ (identity) ของมนุษย์ไม่มีแก่นแท้ มันถูกสร้างขึ้นจากความเป็นชาติพันธุ์ต่างๆ ด้วยเหตุผลของแนวคิดด้านชาตินิยม และมีปัจจัยอื่นๆ อีกมากมายในการหลอมสร้างอัตลักษณ์ของคนขึ้นมา ปัจจัยสำคัญ อัตลักษณ์ย่อมอิงอยู่กับกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในโลกยุคโลกานุวัตินั้น อัตลักษณ์ของคนกลายเป็นการแสดงที่ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ต่างๆ ที่เขากำลังเผชิญ

มันเป็นเพียงแค่กระบวนนำเสนอตัวเขาต่อคนอื่นว่าเขาเป็นใคร รวมทั้งพร้อมที่จะเปลี่ยนมันไปตามตำแหน่งแห่งที่ที่เขาเข้าไปปะทะสัมพันธ์ด้วย (Stuart Hall, 1990)[3]

ประการสำคัญ แนวคิดที่เคยเชื่อกันว่า อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม (cultural Identity) ถูกผูกติดเอาไว้กับความเป็นชาติพันธุ์อย่างแน่นเหนียว มีความคงที่ไม่เปลี่ยนแปลง ได้คลี่คลายความน่าเชื่อถือลงด้วยความจริงที่ว่า เมื่อมันแพร่ข้ามเข้าไปสู่พื้นที่ทางวัฒนธรรมอื่น มันย่อมต้องปรับสภาพให้สอดคล้องกับสภาพของพื้นที่ทางสังคมใหม่ที่มันได้เข้าไปงอกงามเติบโตขึ้นด้วย ขณะเดียวกันมันก็ย่อมต้องปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสภาวการณ์การเปลี่ยนแปลงของสังคมที่มันสังกัดอยู่ให้สอดคล้องอีกด้วย (Homi K Bhabha,1996)

อัตลักษณ์หนังตะลุงได้ถูกนิยามไว้อย่างไร มีการมองหนังตะลุงโดยผู้เข้าไปศึกษาและผู้ชมหนังตะลุงอย่างไร อัตลักษณ์ของพวกเขามีการ



เปลี่ยนแปลงหรือไม่ และเปลี่ยนแปลงอย่างไร จึงเป็นประเด็นที่น่าสนใจ

มุมมองหนังตะลุงจากสายตานักวิชาการ

ความเป็นภาคใต้ ที่แสดงถึงลักษณะเด่นของคนภาคใต้ซึ่งมักถูกพูดถึงอยู่เสมอก็คือ ภาษา อาหาร และหนังตะลุง (รายงานการสัมมนาข้อสรุป ความเป็นปักษ์ใต้, 2545)[4] กล่าวเฉพาะในส่วนของหนังตะลุงนั้น ได้มีการศึกษา จ้องมอง เพ่งดูทั้งจากนักวิชาการท้องถิ่นและนักวิชาการจากภายนอก ภาพรวมจากการศึกษาที่นำมากล่าวถึงหลักๆ ก็คือ ขนบจารีต รูปแบบและเนื้อหา ของหนังตะลุง โดยเฉพาะนักวิชาการคนใน (ท้องถิ่น) ไม่ว่าจะเป็น สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ ชวน เพชรแก้ว หรือพิทยา บุษรารัตน์ งานศึกษาในกลุ่มที่กล่าวนี้ มุ่งไปค้นหาความเป็นมา รูปแบบและเนื้อหาในการแสดงหนังตะลุงเสียเป็นส่วนใหญ่ พลวัตทางสังคมที่เป็นปัจจัยสำคัญในการเปลี่ยนแปลงหนังตะลุงให้คลี่คลายออกมาจากจารีตหรือขนบ ยังมิได้ตีแผ่ให้เห็นได้อย่างสัมพันธ์กับสังคมที่คลี่คลายไป อย่างไรก็ดี งานศึกษาจากคนนอกอย่างปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล และ Paul Dowsey Magog ได้เปลี่ยนมุมมองจากนักสังเกตแบบคนในดังที่กล่าวแล้ว ออกไปสู่การเพ่งพินิจความเป็นหนังตะลุงในแง่การดำรงอยู่ท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์ การปรับเปลี่ยนโดยปัจจัยภายนอก ปัจจัยภายใน และปัจจัยอำนาจจากรัฐ อย่างไร ทั้งในเชิงสำรวจของ Magog ยังได้ใช้ทฤษฎีทางมนุษยวิทยาในการมองร่องรอยของ “ขนบจารีต” หรือ “อัตลักษณ์” (identity)เดิม ที่ยังคงหลงเหลืออยู่ในปัจจุบันของหนังตะลุงว่ายังคงความสำคัญในฐานะเป็นพิธีกรรมในการเปลี่ยนผ่านสภาพของบุคคล (passage to) อยู่อีกหรือไม่และอย่างไร รวมถึงการใช้กรอบวิเคราะห์ของ David Handelman และ Mikhail Bakhtin ในแง่มุมแนวโน้มของหนังตะลุงในช่วงเวลาที่เขาศึกษา เกี่ยวกับความหลากหลายทางวัฒนธรรม[5] อย่างไรก็ตาม Magog ดูเหมือนจะมองไม่เห็นหนังตะลุงการเมืองที่มีพื้นที่ดำรงอยู่ในพื้นที่ที่เขาลงศึกษา ส่วนงานของปริตตา และ Vandergeest มุ่งให้ภาพของหนังตะลุงที่ถูกอำนาจรัฐดึงเข้าสู่ระบบการผลิตซ้ำความเป็นชาติในมิติต่างๆ อย่างไรก็ตาม งานสองชิ้นดังกล่าว ได้แสดงให้เห็นการคลี่คลายตัวของหนังตะลุงที่เป็นผลผลิตของสังคมที่

กำลังเปลี่ยนแปลงไป โดยแสดงให้เห็นในการจำแนกหนังออกเป็นหนังโบราณและหนังสมัยใหม่อย่างกำกวม งานของปริตตามีการกล่าวถึงหนังการเมืองไว้บ้างเล็กน้อย แต่ก็ไม่ได้แสดงให้เห็น “ความเป็นลักษณะหนังการเมือง” ที่แตกต่างไปจากหนังที่กล่าวถึงในแบบอื่นๆ แต่อย่างใด พร้อมตั้งข้อสังเกตอย่างไม่แน่ใจว่า หนังการเมืองคือหนังที่ถูกนักการเมืองรับมาแสดงเพื่อใช้หาเสียงของนักการเมือง หนังที่วิพากษ์วิจารณ์รัฐบาล หรือเคยเป็นนักการเมืองอย่างกรณีหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล เพียงเท่านั้น[6] ทั้งที่ “ความเป็นหนังการเมือง” หมายถึงเนื้อหาสาระของเรื่องที่แสดง ตัวละคร และตัวนายหนังเองมีความเกี่ยวพันกับแก่นเรื่อง (theme) ที่นำแสดงต่อผู้ชม มีประเด็นทางการเมืองเป็นเป้าหมาย ตั้งแต่การต้านเผด็จการ เชิดชูอุดมการณ์ลัทธิคอมมิวนิสต์และต่อต้านลัทธิทุนนิยม ซึ่งกรณีศึกษาที่นำมาเสนอในที่นี้ จะกล่าวถึงเฉพาะหนังประเคียง ระฆังทอง เท่านั้นเป็นการเฉพาะ

หนังตะลุงจารีตและหนังตะลุงสมัยใหม่

แม้การกำเนิดหนังตะลุงในภาคใต้ไม่สามารถหาข้อยุติได้จากนักวิชาการรุ่นก่อนๆ ทว่าการเข้ารีตอินเดียในราวพุทธศตวรรษที่ 13 ของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และพระอิศวรทรงโคในบรรพแรกๆ ตามขนบเก่าในหนังตะลุง พอจะชี้แหล่งที่มาของการแสดงในศิลปะประเภทนี้ได้ในระดับหนึ่ง อย่างไรก็ตาม การสร้างลักษณะเฉพาะของตัวเองภายหลังการรับเอาวัฒนธรรมอื่น ต่างเป็นกระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมตามธรรมชาติในทุกพื้นที่ของโลก หนังตะลุงทั่วทั้งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้จึงต่างมีลักษณะเฉพาะถิ่นเป็นของตัวเอง รับเข้ามาปรับเปลี่ยน ประยุกต์ใช้ และสร้างใหม่ในบางส่วน ซึ่งมีกระบวนการเปลี่ยนผ่านในขั้นตอนเหล่านี้แตกต่างกันไปตามการสร้างสรรค์ ดังจะเห็นได้ว่าหนังตะลุงฝั่งทะเลตะวันตกอย่างภูเก็ต ระนอง พังงา กระบี่ มีขนบการแสดงอีกแบบหนึ่งซึ่งยังคงผูกติดกับขนบเก่าอย่างเข้มแข็ง กระทั่งไม่เหลือพื้นที่ในการแสดงตามธรรมชาติได้อีก ขณะแถบสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ก็เป็นอีกแบบที่สัมพันธ์กับคติความเชื่อของพื้นที่เฉพาะ ส่วนในฟากทะเลฝั่งอ่าวไทยก็จะเป็นอีกรูปแบบหนึ่งของตัวเอง และหากจะพินิจกันอย่างละเอียดแล้ว เฉพาะหนังตะลุงในกลุ่มฝั่งทะเลตะวันออกด้วยกัน ก็มีความผิดแผกแตกต่างกันในรายละเอียดของ “แบบ” บทกลอน อย่างที่กล่าวกันโดยทั่วไปในหมู่คอหนังตะลุงว่า “คำคอน” “คำพัทลุง” เป็นต้น[7]

ด้วยความเป็นศิลปะการแสดงพื้นถิ่นที่มิใช่เป็นศิลปะแสดงของราชสำนัก หลักฐานในการระบุชี้ชัดของศูนย์อำนาจส่วนกลาง ถึงการเกิดขึ้นของหนังตะลุงอย่างเป็นทางการ จึงไปไกลได้แค่ พ.ศ. 2419 จากการที่คณะหนังตะลุงคณะหนึ่งจากจังหวัดพัทลุงได้มีโอกาสไปแสดงเบื้องหน้าพระที่นั่งของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา, 2496, อ้างถึงใน ชวน เพชรแก้ว, 2528, น. 99) แต่นั่นมิใช่ประเด็นสำคัญที่จะนำมาเป็นการศึกษาในที่นี้

การจะพูดถึงหนังตะลุงในสังคมภาคใต้หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องกล่าวถึงวัดซึ่งเป็นแหล่งความรู้ต่างๆ ของชุมชนในยุคนั้น ตั้งแต่การอ่านออก เขียนได้ ทักษะอาชีพที่เกี่ยวกับช่าง กล่าวสรุปได้ว่าชุมชนมีแหล่งการเรียนรู้จากวัดทั้งสิ้น การจะก้าวขึ้นเป็นนายหนังตะลุงในยุคแรกๆ มิใช่ผู้ที่จะเล่นหนังจะมีความรู้แค่เพียงอ่านออก ฝึกฝนบทกลอน บทเจรจา ตัดรูปหนัง หรือเลียนแบบจากครูผู้พร่ำสอนเท่านั้น หากแต่ยังต้องเรียนรู้ทางไสยอาคมให้เชี่ยวชาญควบคู่ไปด้วย ทั้งเพื่อป้องกันตัวเองและเอาไว้เป็นเครื่องมือในการตอบโต้ผู้อื่น และนายหนังผู้ไม่มีความรู้ทางด้านนี้ควบคู่ไปด้วย ย่อมถูกการลองดี กลั่นแกล้งจากแวดวงคนนักเลง

ในยุคของวันเวลาที่ผู้คนไม่สามารถอธิบายปรากฏการณ์อันเหลือเชื่อด้วยญาณวิทยาแบบวิทยาศาสตร์ได้ ย่อมนำมาซึ่งความประหวั่นพรั่นพรึงต่ออุบัติการณ์นั้นๆ วิถีทางของคนรุ่นก่อนจึงย่อมค้นหาวิธีที่จะเข้าไปอยู่เหนืออำนาจนั้น ไสยอาคมเป็นวิถีทางหนึ่งจึงเป็นทางออกของยุคและการครอบครองคุณสมบัติด้านไสยอาคม เป็นการครอบครองอำนาจในรูปแบบหนึ่งที่คนทั่วไปไม่สามารถมีได้ฐานะของนายหนังตะลุง จึงมักถูกยกไว้ในฐานะนักเลงหรือผู้กว้างขวางคนหนึ่ง กล่าวคือทั้งมีความรู้ ความสามารถ มีครูอาจารย์ และมีพรรคพวกมาก ยิ่งเฉพาะนายหนังที่เก่งกล้าอาคม และมีชื่อเสียงที่สั่งสมขึ้นจากการแสดงจนเป็นที่ยอมรับของชุมชนท้องถิ่น ก็ยิ่งจะมีลูกศิษย์ลูกหามาฝากตัวฝึกวิชากันอย่างมากมาย กระทั่งการลงนาลงไร่กลายเป็นภารกิจหนึ่งของผู้ที่มาฝากตัวเป็นศิษย์ และสามารถตั้งเป็นสำนักครูหนังตะลุงที่ขยับออกมาจากเขตวัดได้ นายหนังตะลุงในยุคเก่าจึงมีสถานะไม่ต่างจากผู้กว้างขวาง[8] (อิทธิพล) ของชุมชนท้องถิ่นดีๆ นี่เอง

จากข้อมูลที่สืบค้นไปได้ถึงนายหนังตะลุงที่นับว่ามีชื่อเสียง จนกล่าวได้ว่าเป็นแบบฉบับของหนังในยุคจารีต มักจะได้แก่หนังประทิ่น บัวทอง แห่งจังหวัดนครศรีธรรมราช หนังกั้น ทองหล่อ จังหวัดสงขลา และอาจนับได้ว่า นี่คือหนังในยุคแรกๆ ที่ออกมาตั้งสำนักครูหนังตะลุงที่ขยับขยายออกมานอกวัด อย่างไรก็ตาม หนังยุคแรกที่รู้จักกันเป็นที่แพร่หลายดังที่กล่าวนี้ ต่างก็แสดงหนังตะลุงโดยใช้เรื่องที่นำเอามาจากชาดกและวรรณคดีจากเมืองหลวงแล้ว การจะกล่าวถึงหนังตะลุงที่แสดงเรื่องรามเกียรติ์และจัดเป็นหนังศักดิ์สิทธิ เป็นหนังพิธีกรรม ในยุคแรกเริ่มของหนังตะลุงจริงๆ จึงเป็นการกล่าวที่มาจากการทึกทักและคาดการณ์เอาเท่านั้น และหนังศักดิ์สิทธิ์หรือหนังพิธีกรรม ก็เป็นเพียงหนังที่ประกอบพิธีแก้บนหรือแก้เหมฺรยเท่านั้น ซ้ำเรื่องที่แสดงในการแก้บนดังกล่าว ก็ไม่จำเป็นต้องแสดงเรื่องรามเกียรติ์แต่อย่างใด และหากจะเปรียบเทียบกับความเป็นหนังศักดิ์สิทธิ์อย่างวายังกุลิตหรือวายังมีเซียม ของอินโดนีเซียหรือมาเลเซีย ก็ไม่อาจเทียบเคียงกันได้

นายกั้น ทองหล่อ ศิลปินแห่งชาติ
สาขาศิลปะการแสดง (หนังตะลุง)

การถูกฝึกฝนและขัดเกลาตัวตนออกมาจากวัด ทำให้นายหนังในรุ่นดังกล่าวมีโลกทัศน์ที่สัมพันธ์อย่างแน่นเหนียวอยู่กับพุทธศาสนา อย่างไรก็ตาม พุทธศาสนาที่กล่าวนี้ก็อยู่ในระดับของพุทธศาสนาแบบชาวบ้าน กล่าวคือมีความเชื่อในอำนาจอื่นที่คู่ขนานไปกับอำนาจของธรรมะอยู่ด้วย พิธีกรรมของหนังตะลุง จึงมีขั้นตอนการบริกรรมคาถามากมาย ตั้งแต่คาถาเบิกโรง คาถาเบิกปากรูปหนัง คาถาบูชาพระอิศวร และการกล่าวถึงคุณของพระรัตนตรัยด้วย อย่างไรก็ตาม คติความเชื่อของหนังที่อยู่ในกรอบจารีต จึงคล้ายกับสถานะของนักเทศน์นอกธรรมาสน์ที่มีหน้าที่พร่ำสอนศีลธรรมแก่คนดูผนวกอยู่ในเรื่องที่แสดงทั้งหมด โลกของหนังจารีตจึงผูกติดอยู่กับการรู้ธรรมะ รู้ขนบประเพณี และเชี่ยวชาญทางพิธีกรรมอื่นอีกด้วย นครินทร์ ชาทอง (อ้างถึงใน สถาบันทักษิณคดีศึกษา, 2543, น. 80) ถึงกับกล่าวสรุปว่า

"หน้าที่ของศิลปินก็คือต้องเทิดทูนชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ ถ้าเราละทิ้งสามสถาบันนี้ แสดงว่าเราไม่ทราบว่าเป็นคนที่ยืนอยู่ในจุดไหน ความเป็นมนุษย์จะเหลืออยู่กี่เปอร์เซนต์"

กลุ่มหนังตะลุงที่ยึดมั่นในแนวทางนี้ เมื่อจำแนกอย่างคร่าวๆ แล้วจะพบว่า มักเป็นกลุ่มหนังที่มีครูหนัง "ครอบมือ" ให้เป็น "นายหนัง" ที่สมบูรณ์แบบ หลังจากที่ได้ฝากตัวเป็นศิษย์และฝึกฝนอยู่ระยะหนึ่งจนครูหนังเห็นว่ามีความสามารถในการแสดงได้แล้ว[9]

ขณะเดียวกันก็มีคนอีกกลุ่มหนึ่งที่สถาปนาตัวเองขึ้นไปเป็นนายหนังโดยไม่ผ่านพิธีกรรมที่ว่านี้ นายหนังเหล่านี้ ส่วนใหญ่มีความใฝ่ฝันที่จะเป็นนายหนังตะลุง แต่ใช้การเรียนรู้มาจากการ "ตามดู" คณะนายหนังที่ตนชื่นชอบ ถัดจากนั้นก็ใช้การลอกเลียนแบบในการฝึกฝนเอาเอง เมื่อมีความมั่นใจในความสามารถตนเองก็เริ่มรับขันหมากในการแสดง หนังตะลุงกลุ่มนี้มีจำนวนหลายคนในปัจจุบัน และอาจกล่าวได้ว่า เป็นหนังตะลุงกลุ่มใหม่ที่สร้างตัวเองขึ้นมาโดยไม่สนใจขนบจารีตของหนังตะลุงรุ่นก่อน ทวี พรเทพ หนังตะลุง รุ่นใหม่ (สถาบันทักษิณคดีศึกษา, 2543, น. 57) ถึงกับกล่าวไว้ในวงสัมมนาว่า

"หนังตะลุงเดี๋ยวนี้หัดกันง่าย..ไม่ต้องตามอาจารย์..เขียนกลอนเอง..เอาเทปเพื่อนมาฟังแล้วเขียนตามนั้น..เล่นกันพรุ่งนี้เลย"

การเกิดขึ้นของหนังตะลุงกลุ่มหลังนี้ อาจนับได้ว่าสามารถจัดเป็นกลุ่มหนังตะลุงที่อาศัยการจดจำลอกเลียนแบบมาจากคณะหนังตะลุงรุ่นเก่า ที่ได้คลี่คลายจากตัวแบบดั้งเดิมมาอีกทอดหนึ่ง ดังนั้น หากจะกล่าวถึงหนังตะลุงที่ยังคงจารีตเดิมตามที่เข้าใจกันโดยทั่วไปก็อาจอนุมานได้ว่า ไม่มีคณะหนังตะลุงในลักษณะดังกล่าวหลงเหลืออยู่อีกแล้วใน

หนังสองกลุ่มดังที่กล่าวแล้ว ก็ยากที่จะจำแนกขอบเขต ที่แยกจากกันให้ชัดเจนได้ ทั้งขนบที่ขาดความเข้มงวดลงหรือ ลักษณะเนื้อเรื่องที่นำมาแสดง ซึ่งล้วนแล้วแต่คละเคล้าปนกัน จนไม่สามารถแยกแยะได้ และอาจกล่าวอย่างสรุปได้ว่า ไม่มีรูปลักษณ์ที่ชัดเจนของ หนังตะลุงในปัจจุบัน อีกแล้ว

ปัจจุบัน ยกเว้นในกรณีหนังตะลุงด้านฟากตะวันตกทางฝั่งอันดามัน ซึ่งไม่นับว่าอยู่ในกระแสการแสดงอย่างเป็นธรรมชาติ การแสดงที่ยังคงมีอยู่บ้าง มักจะเป็นการแสดงที่จัดให้นักท่องเที่ยวดูเป็นการสาธิตหรือเพื่อนำเสนอในเชิงงานศิลปวัฒนธรรมที่เป็นการเสแสร้งเท่านั้น และหนังสองกลุ่มดังที่กล่าวแล้วก็ยากที่จะจำแนกขอบเขตที่แยกจากกันให้ชัดเจนได้ ทั้งขนบที่ขาดความเข้มงวดลงหรือลักษณะเนื้อเรื่องที่นำมาแสดง ซึ่งล้วนแล้วแต่คละเคล้าปนกันจนไม่สามารถแยกแยะได้ และอาจกล่าวอย่างสรุปได้ว่า ไม่มีรูปลักษณ์ที่ชัดเจนของหนังตะลุงในปัจจุบันอีกแล้ว

จากข้อสรุปที่ว่า หนังตะลุงมักแสดงเรื่องรามเกียรติ์ในยุคต้นๆ แล้วคลี่คลายมาเป็นเรื่องเกี่ยวกับจักรๆ วงศ์ๆ ตามอิทธิพลของหนังสือวัดเกาะ[10] แล้วผันมาสู่ความเป็นนวนิยายสมัยใหม่นั้น อาจเป็นการเชื่อมโยงความเป็นมาของหนังตะลุงในกรอบคิดของกระแส “ประวัติศาสตร์” แบบเส้นตรงที่น่าตั้งข้อสงสัย เพราะแม้แต่ พ่วง บุษรารัตน์ (มปป.) ซึ่งเป็นนักประพันธ์เรื่องสำหรับหนังตะลุงก็อ้างว่านอกจากพระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผนแล้ว เรื่องที่เล่นกันอยู่ก็เป็นชาดกกลายๆ ทั้งนั้น คือเน้นแต่เรื่องบุญ-กรรม ตามความเชื่อจากกรอบของพุทธศาสนา

“ตอนเรียนอยู่ ป.4 มีหนังสือกลอนอยู่เล่มหนึ่งชื่อ “กลิ่นกรอบแก้ว”[11] ...แต่งเป็นกลอน เป็นเรื่องราวน่าอ่าน ด้วยความชอบจึงแต่งเลียนแบบเรื่องนั้นขึ้นมา”

จากปรากฏการณ์ข้างต้นน่าจะชี้ให้เห็นได้ในระดับหนึ่งว่า อิทธิพลของวรรณคดีจากราชสำนักมีผลต่อเรื่องราวและเนื้อหาของการแสดงหนังตะลุง กระทั่งมีการแต่งลอกเลียนแบบและนำมาใช้ในการแสดงหนังตะลุง จนกลายเป็นศิลปะการแสดงที่ได้รับความนิยมขึ้นมาในชุมชนท้องถิ่นอย่างสำคัญของยุคแรกๆ ของสิ่งบันเทิงท้องถิ่นที่สามารถหาได้

หนังตะลุงของภาคใต้ที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันจึงอาจนับได้ว่าเป็นสิ่งประดิษฐ์ใหม่ที่ขาดความเกี่ยวข้องกับหนังศักดิ์สิทธิ์ที่มักนำมาถกเถียงกันในวงวิชาการ

กรอบจารีตของหนังตะลุงที่อ้างอิงถึง จึงน่าจะหมายถึงหนังที่มีครูและแสดงตามขนบเก่าที่มีลำดับขั้นตอนชัดเจนตามแบบแผน รวมทั้งเป็นการแสดงที่จรรโลงศีลธรรมอันดีงามตามกรอบคิดทางพุทธศาสนานั่นเอง ซึ่งนับเป็นหนังตะลุงในรูปแบบที่รัฐเองก็มีความต้องการให้เป็นไปในลักษณะนี้ ส่วนหนังที่ฝึกฝนด้วยตนเองก็กลายเป็นหนังนอกกรอบจารีตไป ดังนั้น หากจะกล่าวถึงกลุ่มหนังจารีตที่มีอยู่จริงๆ

ก็อาจระบุถึงสำนักครูหนังได้ไม่กี่คณะ อย่างกรณีหนังประทิ่น บัวทอง หนังจันทร์แก้ว นครศรีธรรมราช หนังจูลี้ เสียงเสน่ห์ จังหวัดตรัง หนังจูเลี่ยม กิ่งทอง จังหวัดสุราษฎร์ธานี หนังแคล้วเสียงทอง จังหวัดพัทลุง หนังก้น ทองหล่อ หนังฉิ้น ธรรมโฆษ หนังอิ่มเท่ง จิตต์ภักดี จังหวัดสงขลา ส่วนสำนักครูหนังที่เกิดขึ้นต่อเนื่องมายุคหลังๆ ก็ได้แก่ หนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล หนังนครินทร์ ชาทอง ซึ่งยุคปัจจุบันเกือบจะไม่ปรากฏในลักษณะที่เข้มข้นและจริงจังอีกแล้ว

บริบททางสังคมกับการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุง

นายหนังตะลุงเป็นผลิตผลอีกมิติหนึ่งที่สะท้อนรูปลักษณ์ทางสังคม ด้วยเขาเป็นวัตถุที่ถูกบรรจุอยู่ในพื้นที่ทางสังคมที่เขามีชีวิตอยู่อย่างยากที่จะปฏิเสธ ปัจจัยรายรอบตัวเขาทั้งจากเงื่อนไขทางเศรษฐกิจ สังคม การเมือง และค่านิยมทางวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย ล้วนเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ “ความเป็นหนังตะลุง” จากยุคเวลาเก่าเปลี่ยนไปสู่อีกแบบหนึ่งตามสภาวการณ์

ดังนั้นการพยายามแช่แข็ง “อัตลักษณ์” ของหนังแบบจารีตเก่าที่ผูกติดกับคติความเชื่อและแบบแผนที่เข้มงวด โดยเงื่อนไขของรางวัลและตำแหน่งศิลปินแห่งชาติ โดยผู้ทรงคุณวุฒิที่เกี่ยวข้องด้านวัฒนธรรมของชาติ จึงเป็นเพียง “อัตลักษณ์ประดิษฐ์” โดยความเพียรพยายามของนักวิชาการที่ถูกครอบงำโดยวิถีอำนาจรัฐ

จากวิถีชีวิตของสังคมเกษตรที่มีเป้าหมายทางการผลิตเพื่ออยู่เพื่อกิน ที่ถูกแทรกแซงโดยโลกภายนอกและนโยบายรัฐ วิถีการผลิตเพื่อการตลาดจึงค่อยๆ ส่งผลต่อวิถีทางในการดำเนินชีวิต ซึ่งแน่นอนว่ามันย่อมมีผลต่อการเปลี่ยนกระบวนทัศน์โลกภายในของผู้คนด้วย โดยเฉพาะแนวคิด “งานคือเงิน เงินคืองาน บันดาลสุข” จากนโยบายยุคสร้างชาติของรัฐ ได้ก่อให้เกิดการขยายพื้นที่การเพาะปลูกเข้าไปในเขตผืนป่าและส่งผลต่อเนื่องของการขยายตัวชุมชน ผลต่อเนื่องนั้น หนังตะลุงจึงมีพื้นที่ในการเดินโรงเพื่อการแสดงกว้างขวางขึ้นไปด้วย นอกจากความบันเทิงที่ชนบทจะได้รับจากคณะหนังที่เดินโรงมาแสดงถึงชุมชนท้องถิ่นต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นวาระของงานประจำปีของท้องถิ่น หรือในงานที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมแก้บน หนังตะลุงยังเป็นผู้สื่อข่าวสารระหว่างชุมชน ระหว่างกลุ่มผู้อพยพไปหาที่ทำกินใหม่กับภูมิลำเนาเดิมของเขาอีกด้วย ขณะที่การขยายอำนาจการการควบคุมของรัฐลงไปสู่ประชาชนด้วยกลไกยังมีช่องว่าง ทั้งจากช่องว่างทางชนชั้นและความล้าหลังของระบบราชการ หนังตะลุงจึงมีบทบาทเข้ามารับหน้าที่สื่อสารระหว่างรัฐกับชุมชนไปโดยไม่รู้ตัว ซึ่งต่อมา รัฐก็ได้ใช้ศักยภาพของหนังตะลุงในด้านนี้ มาเป็นเครื่องมือในการสื่อสารอุดมการณ์ของรัฐไปสู่ประชาชนอย่างเต็มรูปแบบ

มากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการเผยแพร่ระบบประชาธิปไตย การสาธารณสุข หรือการเชิดชูสถาบันหลักของนโยบายชาตินิยม

โดยส่วนใหญ่กลุ่มหนังจารีตเป็นผู้รับหน้าที่นี้ ด้วยกรอบคิดที่ไปกันได้เป็นอย่างดีกับกรอบคิดของกลไกรัฐและอุดมการณ์ทางพุทธศาสนา ยิ่งความก้าวหน้าทางด้านสาธารณูปโภคพื้นฐานอย่างกรณีถนนหนทางได้ถูกเชื่อมลงไปสู่หมู่บ้านมากขึ้น ช่วงทศวรรษแรกของพุทธศักราช 2500 หนังตะลุงดูเหมือนจะบทบาทสูงสุดในการนำความบันเทิงและนโยบายรัฐลงไปสู่ชุมชน โดยเฉพาะแทบทุกวัดซึ่งเป็นศูนย์กลางของทุกชุมชน จะมีโรงหนังตะลุงถาวรไว้เป็นการเฉพาะ ย่างเข้าทศวรรษที่สองของศตวรรษที่ 2500 รัฐก็ดึงหนังตะลุงเข้าไปเป็นเครื่องมือในการประกาศอุดมการณ์ของรัฐอย่างเต็มตัว โดยการสั่งการให้นายหนังตะลุงทุกคณะไปอบรม (ไมตรี จันทรา, อ้างถึงใน ชวน เพชรแก้ว, 2528) พร้อมกับที่ในช่วงเวลาดังกล่าวนี้ ลัทธิคอมมิวนิสต์ก็แผ่ลามเข้ามาสู่พื้นที่ภาคใต้ตอนกลางอย่างเป็นรูปธรรม เงื่อนไขการก่อเกิดของลัทธิดังกล่าวแม้จะสืบเนื่องมาจากการเมืองโลก และผลพวงโดยตรงของลัทธิอาณานิคมและทุนนิยม ทว่ารูปการณ์ที่เป็นจริงที่ปรากฏต่อชุมชนท้องถิ่นก็คือ การใช้อำนาจอย่างไม่เป็นธรรมของกลไกรัฐ และกลุ่มอิทธิพลที่อ้างอิงอยู่กับรัฐ ได้ก่อให้เกิดการกดขี่ ข่มเหง เอาเปรียบ และรังแกต่อผู้ที่ถูกปกครอง หนังตะลุงกลุ่มหนึ่งที่อยู่นอกขนบและจารีตจึงได้ใช้สถานะความเป็นหนังตะลุงของพวกเขาตอบโต้ วิพากษ์วิจารณ์ต่ออำนาจเหล่านี้

การพยายามแช่แข็ง “อัตลักษณ์” ของหนังแบบจารีตเก่า ที่ผูกติดกับคติความเชื่อ และแบบแผนที่เข้มงวด โดยเงื่อนไขของรางวัลและตำแหน่งศิลปินแห่งชาติ โดยผู้ทรงคุณวุฒิที่เกี่ยวข้องด้านวัฒนธรรมของชาติ จึงเป็นเพียง “อัตลักษณ์ประดิษฐ์” โดยความเพียรพยายามของนักวิชาการที่ถูกครอบงำโดยวิถีอำนาจรัฐ

กำเนิดหนังตะลุงการเมือง-ผลพวงของสังคมแห่งการกดขี่

“จริงๆแล้ว ผมเองก็เหมือนได้เป็นศิษย์ของพ่อกั้นคนหนึ่งแต่ไม่ได้ครอบมือหรอก”

ประเคียง ระฆังทอง (สัมภาษณ์, 2-3 เมษายน 2544) เล่าความเป็นมา ประเคียงเล่าว่า เขามีความใฝ่ฝันที่จะเป็นหนังตั้งแต่อายุ 8 ขวบ ครั้นอายุ 14 ขวบ ซึ่งตกอยู่ช่วงปี 2500 ก็สามารถออกโรงเล่นหนังได้ พ่อได้นำเขาฝากฝังกับนายหนังกั้น ทองหล่อ ผู้มีชื่อเสียงสูงสุดของลุ่มทะเลสาบในช่วงนั้น เขามาฝึกฝนกับหนังกั้น ทองหล่อได้เพียง 6 เดือนก็ต้องกลับบ้าน

เพราะโดนหนังกั้นดุเมื่อแสดงอาการง่วงนอนให้เห็นและถูกเคี่ยวเข็ญเกินไป อย่างไรก็ตาม ขณะอยู่ฝึกฝนกับหนังกั้น เขาก็พยายามจดบันทึกเรื่องราวที่หนังกั้นใช้แสดงไว้ หลังจากนั้นก็ได้ดูการเล่นของหนังหมุนน้อยแห่งจังหวัดตรัง[12] เขารู้สึกชื่นชมและชื่นชอบการแสดงของหนังหมุนน้อยมาก ขณะที่เขาเริ่มติดตามดูการแสดงของหนังหมุนน้อย ตัวหนังหมุนน้อยเองมีอายุประมาณ 50 ปี โครงเรื่องที่หนังหมุนน้อยแสดง ล้วนนำเสนอการเอารัดเอาเปรียบของคนมีอิทธิพล มีอำนาจที่กระทำต่อต่อชาวบ้าน ซึ่งเป็นการสะท้อนความจริงที่มีอยู่ในชุมชน เขารู้สึกชื่นชมจนขอเรื่องของหนังหมุนมาแสดง โดยปรับโครงเรื่องและบทตลกเพิ่มเติม ชีวิตแบบติดดินของหนังหมุนน้อยทำให้เขายิ่งประทับใจจนกระทั่งได้ติดสอยห้อยตามไปรับใช้ที่บ้านกะพังสุรินทร์ในจังหวัดตรัง

การวิพากษ์วิจารณ์ความอยุติธรรมในสังคมทำให้หนังหมุนน้อยต้องติดคุกในเวลาต่อมา ในคุกหนังหมุนน้อยยิ่งได้เห็นความอยุติธรรม เนื่องจากขณะนั้นรัฐได้ใช้อำนาจจับกุมผู้มีความเห็นแตกต่างทางการเมืองเข้าคุกขนานใหญ่ หลังออกมาจากคุกทำให้หนังหมุนน้อยแสดงหนังตะลุงเปลี่ยนแปลงไป ดังเช่นเปิดเรื่องการแสดงด้วยฉากของผู้ร้ายมาปล้นบ้านเมือง แทนการตั้งเมืองตามขนบจารีตของหนังทั่วไป และเริ่มถ่ายทอดวิชาการแสดงหนังตะลุงพร้อมกับข้อมูลทางการเมืองที่ได้มาจากในคุกให้แก่หนังประเคียง หนังหมุนน้อย ได้เล่าให้เขาฟังถึงการต่อสู้ทางการเมืองของ นายครอง จินดาวงศ์ นายปรีดี พนมยงค์ และจิตร ภูมิศักดิ์ พร้อมทั้งนำเรื่องที่ปัญญาชนในกรุงเทพฯ ซึ่งคบหากันระหว่างติดคุกแต่งให้นำมาแสดง ดังเช่นเรื่อง*สายลับ สายเลือด* ที่แต่งโดยไขแสง สุกใส โครงเรื่องนี้ นำเสนอเจ้าที่ดินอันธพาล งุบเอาป่าสงวนเป็นของตนเอง ไล่ฆ่าชาวบ้านเพื่อแย่งชิงที่ดิน รวมทั้งฆ่าล้างโคตรฝ่ายตรงข้าม ส่วนเรื่องนักสืบนักสู้ก็เป็นเรื่องแนวคล้ายๆ กัน อีกเรื่องที่ฉีกแนวไปวิพากษ์ผู้นำของชาติโดยเฉพาะก็คือเรื่อง **ผู้พิทักษ์สันติราษฎร์**

เมื่อเอาเรื่องที่หนังหมุนมอบให้ไปแสดง ทำให้หนังประเคียงได้รับการตอบรับจากคนดูอย่างหนาแน่น กระทั่งธีรยุทธ บุญมี ผู้นำนักศึกษาในสมัยนั้นถึงกับติดต่อไปแสดงในการต่อต้านสินค้าญี่ปุ่นที่กรุงเทพฯ และต่อมาขบวนการนักศึกษาก็ติดต่อให้เป็นประเคียงเข้าร่วมทีมงานของโฆษกพรรคนักศึกษาประจำภาคใต้ หนังหมุนนุ้ยได้ตักเตือนเขาด้วยความห่วงใย

ขณะที่รัฐบาลโหมโฆษณาใส่ร้ายลัทธิคอมมิวนิสต์เกินความจริง ทั้งคอมฯ ฆ่าเด็กและคนแก่ คอมฯ ใช้คนไถนา คอมฯ ฆ่าพระ ประเคียงกลับไม่เชื่อในสิ่งที่รัฐบิดเบือนและสร้างขึ้น ในช่วงปี 2515 ขณะที่สถานการณ์การเมืองตึงเครียดมากขึ้น เขาได้เดินสายแสดงเฉพาะเรื่อง “แผ่นดินเลือดสามทรราช” ซึ่งมีเนื้อหาวิพากษ์ผู้นำประเทศไปทั่วทั้ง 14 จังหวัดภาคใต้ ขณะนั้นหนังหมุนนุ้ยซึ่งเปรียบเสมือนอาจารย์ของเขาได้ถูกสั่งห้ามแสดงในหลายพื้นที่ โดยเฉพาะเขตทหารอย่างนครศรีธรรมราช รัฐจะใช้ตำรวจจับและยึดเอาเครื่องดนตรีและรูปหนังไปไว้ ช่วงปี 2515 หนังหมุนนุ้ยถูกจับในลักษณะดังกล่าวถึง 37 ครั้ง จนกระทั่งไม่สามารถทำการแสดงได้อีก ข้อหาที่ถูกแจ้งให้ทราบก็คือ ทำลายความมั่นคงของชาติ บ่อนทำลายชาติ และปลุกระดมประชาชนให้ต่อต้านรัฐ

ในช่วงขณะนั้นเองที่ประเคียง ระฆังทองมีชื่อเสียงโด่งดังขึ้นมาแทน ช่วงปี 2515-2516 เขามีงานแสดงตลอดฤดูกาล เพราะการแสดงของเขาทั้งเรียกคนและผู้จัดเองก็ได้เงิน

“ช่วง 2 ปีนั้นผมมีเงินเป็นกอบเป็นกำจากการเล่นหนัง ซื้อที่ดินใกล้วัดสวนหลวงในเขตเมืองได้แปลงหนึ่ง..แพงมากในช่วงนั้นแต่ผมก็มีเงินเยอะ”

ในการแสดงช่วงดังกล่าว หนังหมุนนุ้ยได้กลายมาเป็นที่ปรึกษาของเขา และต้นปี 2517 คณะหนังตะลุงของหนังประเคียงก็ถูกรถทหารขับชนประสานงา

ที่เชิงสะพานชะเมา ประเคียงเสียมือกลองคู่ใจไปในการสังหารที่พยามยามทำให้เป็นอุบัติเหตุในครั้งนั้น ประชาชนที่รู้ข่าวแห่มาให้กำลังใจแก่เขาเป็นเรือนหมื่น งานศพลูกคู่ของเขามีรถร่วมแห่ขบวนกว่า 1 กิโลเมตร

"เราคลุมศพเขาด้วยจอหนังตะลุง" ประเคียงเล่าย้อนเหตุการณ์อันน่าตื่นเต้นให้ฟัง

การได้เห็นพลังสนับสนุนจากแฟนหนังตะลุงทำให้เขาเห็นพลังประชาชนที่พร้อมจะเป็นโล่ปกป้องให้กับการประกาศความเลวร้ายของอำนาจเผด็จการ อย่างไรก็ตามรุ่งขึ้นอีกปี ขณะเกิดการเผาจวนผู้ว่าราชการจังหวัดที่นครศรีธรรมราช เขาก็ถูกจับบนโรงหนังขณะกำลังแสดงอยู่ที่อำเภอปากพนัง ประชาชนไปประท้วงการจับกุมเขาอย่างล้นหลาม จน ชุมพล โลหะชาละ ซึ่งมีอำนาจอยู่ในกรมตำรวจยุคนั้นจำต้องสั่งปล่อยเขาออกมา

ในปีเดียวกันนี้ ขณะแสดงในงานเมษาฮาวาย ณ สนามหน้าเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช ก็มีมือมืดปาระเบิดเข้าใส่โรงหนัง ลูกคู่หลายคนบาดเจ็บ แต่ก็มีนายหนังโรงอื่นๆ เลิกการแสดงมาเป็นลูกคู่แทนให้เขาแสดงต่อจนรุ่งสาง ขณะคนดูก็ไม่กลับและมามุงชมกันแน่นหน้าโรงหนัง อำนาจรัฐเริ่มกังวลกับบทบาทของหนังตะลุงที่มีพลังในการต่อต้าน กระทั่งส่งผลให้เกิดการสร้างกรอบจารีตของหนังตะลุงอย่างเป็นทางการ และเริ่มมีมาตรการอบรมนายหนังตะลุงให้ตอบสนองต่อความต้องการของรัฐ พร้อมๆ กับทางการเริ่มใช้งบประมาณทางราชการมารับหนังไปแสดงเพื่อสร้างเสริมรัฐทั่วทุกพื้นที่ที่หนังตะลุงเป็นที่นิยมจากชุมชนและเป็นวิธีที่จะควบคุมแนวการแสดงของหนังตะลุงไว้

ระหว่างการแสดงที่บ้านเวียงสระช่วงปี 2519 ประเคียง ระฆังทองและคณะก็ถูกระดมยิงด้วยปืนยิงเร็วเกือบสองร้อยนัด เขาถูกกระสุนข้อมือขวาหักขาขวาสะบั้นและกระสุนเจาะชายโครงด้านซ้ายทะลุ เขาสลบไปด้วยความเจ็บปวด เมื่อรู้สึกตัวอีกครั้งก็มีสหายนำเขาไปส่งโรงพยาบาลบ้านนาสาร

"นายแพทย์ประทีป หุตางกูร สั่งห้ามรับผมเข้ารักษาที่นั่น" ประเคียงเล่าถึงกลไกรัฐที่ปฏิบัติต่อเขา สหายจึงจำต้องนำเขาส่งไปยังโรงพยาบาลที่นครศรีธรรมราช ที่นั่นหมอบอกเขาว่า ไม่มีเตียงเหลือพอที่จะรับเขาไว้เป็นคนไข้ แต่มีคนไข้ห้องพิเศษรายหนึ่งแสดงความประสงค์กับหมอว่าจะเสียสละให้ คนที่มาเฝ้ารอดูอาการอยู่นับหมื่นทำให้หมอไม่สามารถทำอย่างอื่นได้ เช้ารุ่งขึ้นหนังสือพิมพ์ไทยรัฐพาดหัวตัวไม้

"ยิงนายหนังตะลุงชื่อดังภาคใต้แล้ว"

อำนาจรัฐ
เริ่มกังวลกับบทบาทของ
หนังตะลุง
ที่มีพลังในการต่อต้าน
กระทั่งส่งผลให้เกิดการสร้าง
กรอบจารีตของหนังตะลุง
อย่างเป็นทางการ

ประเคียงเล่าว่า สถานการณ์ช่วงนั้นผู้นำฝ่ายต่อต้านรัฐคนสำคัญๆ ต่างถูกทยอยเก็บโดยทหารและตำรวจ ขณะเขานอนรักษาตัวที่โรงพยาบาลตำรวจชั้นพันเอกคนหนึ่งเข้าไปบอกเขาว่า อยากกินอะไรก็รีบกินเสีย ขณะในโรงพยาบาลต่างเนืองแน่นไปด้วยผู้คนที่ประสงค์จะมาเยี่ยมเขา

"คนมาบริจาคช่วยค่ารักษา ผมได้เงินถึงแสนสองหมื่น"

ระหว่างนั้น สหายระดับนำแอบเข้ามาพบ และบอกว่าสถานการณ์แบบนี้ เขาต้องเข้าป่าแล้ว และไม่ทันที่จะหายเป็นปกติ ประเคียง ระฆังทองและครอบครัวก็จำเป็นต้องหลบเข้าป่าไปร่วมรบกับทหารของประชาชน

"ทิ้งทุกอย่างไว้ข้างหลัง ขับรถไปทิ้งไว้ เงินที่บ้านเกือบแสนก็ไม่ได้เอาไป"

บทบาทในป่า ประเคียงได้รับหน้าที่ดูแลศิลปินของพรรค และทำการแสดงหนัง ที่นั่นมีหนังตะลุงที่แสดงให้พรรคอยู่ก่อนแล้ว คือนายหนังก้องย่องยักษ์ ลูกคู่ต่างก็เป็นสหายในป่ากันทั้งคณะ แปดปีที่ตระเวนอยู่ในป่าแถบสุราษฎร์ธานี พัทลุง ตรังและนครศรีธรรมราช ประเคียงมีหน้าที่ตระเวนแสดงหนังตะลุงไปทั่วทุกเขตงาน กระทั่งล่วงถึงปี 2522 แกนนำกับนักศึกษาเริ่มขัดแย้งกัน และนักศึกษาเริ่มทยอยออกจากป่า เมื่อประกอบกับสถานการณ์คอมมิวนิสต์ในอินโดจีนเปลี่ยนแปลงไป พร้อมทั้งนโยบายภายในประเทศเริ่มปรับเปลี่ยน

แผนยุทธการ "การุณยเทพ" ปลายปี 2522 ทำให้ประเคียง ระฆังทอง ได้มีโอกาสกลับออกมาสู่เมือง

"หลังกลับมาในฐานะผู้ร่วมพัฒนาชาติ แนวการเล่นของผมก็เปลี่ยนมาเป็นให้การศึกษากับสังคม ทั้งในเรื่องการวางแผนครอบครัว สุขอนามัย ยาเสพติด ไม่ก้าวร้าว เน้นความสามัคคีของคนในชาติเป็นหลัก"

ประเคียง ระฆังทอง อธิบายว่า หลังออกมาจากป่า เรื่องที่ใช้แสดงทั้งก่อนและช่วงอยู่ป่าจะถูกทิ้ง ไม่มีโอกาสได้แสดงอีก เรื่องหลังปี 2522 เป็นเรื่องที่แต่งใหม่หมด ไม่ว่าจะเป็นอภินิหารเทวรูป แรงสายเลือด หรือสายเลือดที่ไหลกลับมาหรือแสงเทียนส่องคุณธรรม

ตัวตนและตัวละครของหนังตะลุงการเมือง

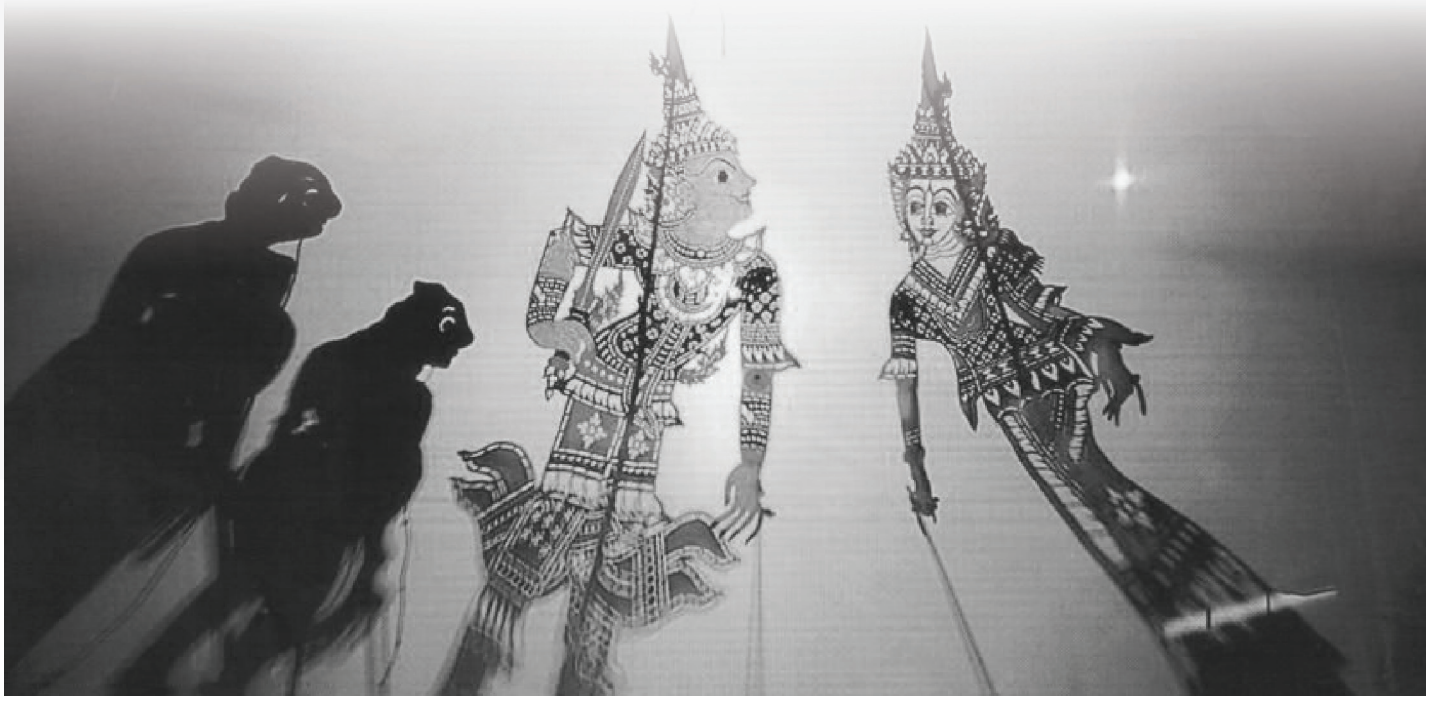
ประเคียง ระฆังทอง ได้ประกาศตัวเองหลังจอผ้าขาวทุกครั้งที่ทำการแสดงหนังตะลุงว่า ศิลปะจะต้องรับใช้ประชาชน แม้การแสดงของเขาไม่มุ่งไปสู่การต่อต้านรัฐและอำนาจของกลไกรัฐอีกในวันนี้ แต่เขาก็พยายามสร้างโครงเรื่องที่ยังคงเน้นภยันตรายของทุนนิยม หรือจักรวรรดิอเมริกาอยู่ในทุกที่ที่เขาแสดง และทุกงานที่เขายังมีโอกาสแสดงอยู่ ประเคียง ยังคงย้ำความเป็นตัวตนของเขาอยู่เสมอ ในกลอนบทหนึ่งที่เขาเขียนขึ้นในช่วงปีที่กำลังหนีหัวซุกหัวซุนจากการตามล่าของอำนาจรัฐ ซึ่งจะถูกนำมาขับราวกับจะประกาศถึงตัวตนของเขาต่อคนดู

ประเคียงเล่าว่า บทกลอนนี้คือชีวิตช่วงวิกฤติของเขา เขาชื่อมันว่า “หนีไม่พ้น”

“ ฉันคนสุราษฎร์อยู่หลาดพรุพรี พอว่าคอมฯ มีหนีไปเขาศูนย์
เขาศูนย์คอมฯ มี หนีไปพิปูน ย้ายมากะทูนเพราะพิปูนคอมฯ มี
ตำบลกะทูนฉันอยู่ไม่ได้ พวกคอมฯ ล้อมนาย ฉันต้องย้ายหนี
หนีมาบ้านส้อง เหนือคลองบายดี ทำไร่หลายปี พอคอมฯ มีหนีเลย
ย้ายจากเหนือคลอง ไปอยู่ช่องช้าง ทำงานรับจ้างตัดยางลุงเฉย
พวกคอมฯ เต็มบ้าน ลูกหลานยายเชย ไม่อยู่แล้วเหวยลุงเฉยก็คอมฯ
ย้ายจากช่องช้าง เดินไปทางเหมืองทวด เดินจนตีนปวด ร่างกายผ่ายผอม
เห็นซากรถถัง กองพังเพราะคอมฯ คนอ้วนคนผอม พวกคอมฯ ทั้งเพ
ไปอยู่เหมืองทวด ตีนปวดไม่ทันหาย พอคอมฯ ล้อมนาย ฉันต้องย้ายแล้วเหน
หนีไปกงตาก ก็คอมฯ มากทั้งเพ ขาด้วน ขาเฉ ตาเหล่ก็มี
กงตาก กงชัง คอมฯ ยังเป็นร้อย ยิงนายตายบ่อย ฉันต้องถอยหนี
หนีไปห้วยมุด คอมฯ อุด คอมฯ ตี กลับมาพรุพรี คอมฯ ล้อมตีโคกแค
หนีไปพระแสง คอมฯ แทงสปาย พอหนีไปบางสาย พบคอมฯ ชายทอดแห
คอมฯ หญิงถือปืน ยืนยามตามแล ฉันแวะลานเข้ พบคอมฯ เพเหมือนกัน
คลองหนวน ควนยูง คอมเหมือนฝูงผึ้ง ถึงควนเจริญ ฉันเดินน่องสั่น
คลองตาน บ้านใหญ่ ฉันหนีไปเหมือนกัน คอมฯ มีหนีทัน ฉันนั้นปลอดภัย
ไปอยู่เคียนซา คิดว่าคอมฯ หาไม่ พอผลสุดท้าย มีคอมฯค่ายใหญ่
ฉันคนกลัวคอมฯ ตรมตรอมหัวใจ ไม่ที่ไปไหน ตัดสินใจเป็นคอมฯ.”

ภาพตัวแทน (representation) ผ่านบทขับแสดงตัวตนของหนังประเคียง มีลักษณะเฉพาะตัวที่ทำให้เห็นว่า ความเป็นหนังตะลุงของเขาถูกบีบคั้น และถูกสร้างขึ้นมาจากความสัมพันธ์ที่เขาไปปะทะสังสรรค์ และจากสถานการณ์ทางการเมืองที่เข้มข้น ประการสำคัญมันยังถูกสร้างขึ้นมาโดยจิตสำนึกที่ตระหนักต่อชนชั้นที่ถูกเอาเปรียบรังแกอีกด้วย นอกจากนั้น ตัวละครในเนื้อเรื่องที่เขาแสดงในทุกเรื่อง ล้วนมีความสัมพันธ์เป็นอย่างดีกับแนวคิดของเขา พระฤาษีได้ถูกนำไปเทียบเคียงกับพระสงฆ์ในพุทธศาสนา แต่ก็จะอยู่ในคราบของนักรบหรือไม่ก็นักปฏิวัติที่ปลอมตัวเข้ามาอยู่ในเพศสมณะ ตัวตลกไม่ว่าจะเป็น ทิดฉ่ำ นายศรีพุดแก้ว ทอง สะหม้อ เท่ง นุ้ย หรือคนอื่นๆ ล้วนเป็นปัญญาชน มีบทบาทสำคัญต่อเรื่องที่กำลังดำเนินไป มีการศึกษาในระดับสูง ในบางเรื่อง ทอง ตัวละครตลกในหนังทั่วไป กลับมีความรู้ในระดับปริญญาเอก เชี่ยวชาญในการวางแผนทางการเมืองหรือทางการรบ หรือกุศโลบายทางการเมืองร่วมกับตัวละครเอกอื่นๆ อย่างสำคัญ การเจรจาของตัวละครในเรื่อง ผิดแผกไปจากหนังตะลุงทั่วๆ ไปที่เน้นทางขบขันหรือหยาบโลน ตัวตลกของหนังประเคียงจะเจรจากันด้วยศัพท์แสงทางการเมืองที่คุ้นเคยหูปัญญาชน หรือหมู่ผู้อ่านหนังสือ มุ่งไปทางการแสดงออกถึงภูมิรู้ทางสังคม การเมือง เศรษฐกิจและวัฒนธรรมอย่างแจ่มชัด มีการวิพากษ์วิจารณ์ถึงชนชั้น พูดถึงวิถีการผลิตที่กำหนดจิตสำนึกคน กล่าวถึงระบบพรรคการเมืองที่คิดหาประโยชน์และหลอกลวงประชาชน การช่วงชิงอำนาจ และการวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลในแง่มุมต่างๆ และแสดงให้เห็นถึงความศรัทธาต่อพลังของมวลชน ในการที่จะต่อสู้เพื่อสังคมที่ดีกว่า แต่ก็ยังคงดำเนินเรื่องที่มีกรอบโครงทางศีลธรรม ความสามัคคี อย่างเน้นความสำคัญ

การนั่งชมการแสดงคณะหนังตะลุงประเคียง ระฆังทอง จึงมิใช่การชมการแสดงบันเทิงในแบบที่สามารถหาชมในหนังตะลุงทั่วๆ ไป หากเสมือนการนั่งชมการอภิปรายทางการเมืองที่ผสานเข้าไปในโครงเรื่องแบบนวนิยายสมัยใหม่ ซึ่งนายหนังมีความรู้ความเข้าใจในสิ่งที่เขากำลังแสดงได้อย่างทะลุปรุโปร่ง และเชื่อมั่นในตัวเองเป็นอย่างสูง บทกลอนที่ขับในการดำเนินเรื่อง ล้วนเป็นกลอนสดที่แต่งด้นขึ้นในระหว่างการแสดงอย่างนายหนังมืออาชีพ



บทสรุป

หากพินิจแง่มุมหนังตะลุงการเมืองโดยมุมมองทางด้านอัตลักษณ์ (identity) เราจะพบว่า อัตลักษณ์หนังตะลุงที่ถูกนิยามความหมายโดยกรอบคิดทางศีลธรรม กรอบอุดมการณ์รัฐ และกรอบขนบจารีตของหนังตะลุงที่ออกมาจากเบ้าหลอมโดยหนังครูที่เข้มงวดด้านจารีต และโดยการนิยามของนักวิชาการทางวัฒนธรรมหนังตะลุงการเมืองอย่างกรณี หนังประเคียง ระฆังทอง เสมือนถูกทำให้กลายเป็นชายขอบในกลุ่มของหนังตะลุงด้วยกันเอง ทว่าด้วยความเชื่อมั่นและมีอุดมคติในเส้นทางของการเป็นศิลปิน ทำให้เขายังคงมุ่งมั่นที่จะเป็นหนังตะลุงในแบบที่เขาเป็นอยู่ เขาไม่ลังเลที่จะบอกคนดูหน้าโรงของเขาว่า เขาเป็นนายหนังที่ต่างจากหนังคณะอื่นอย่างไร ขณะเดียวกัน คนดูที่มีรสนิยมในการดูหนังตะลุงประเภทสร้างสรรค์และมีความคิดก้าวหน้า ก็จะคิดถึงหนังตะลุงคณะนี้เมื่อเขาเกิดความรู้สึกอยากดูหนังตะลุง หรือฟังเทปการแสดงหนังตะลุง โดยนัยเดียวกันนี้ อัตลักษณ์ของหนังตะลุงที่ถูกผูกติด กักขังไว้กับขนบจารีตแบบดั้งเดิม และโครงกรอบในแบบที่รัฐขีดเส้นไว้ให้ ก็ได้ถูกท้าทายโดยหนังตะลุงการเมืองนี้เอง

อัตลักษณ์ของหนังตะลุง จึงมิได้มีหนึ่งเดียว ตายตัว ดังที่ถูกกล่าวอ้างให้เชื่อกันในแวดวงของผู้นิยามความหมายซึ่งมีอำนาจที่จะระบุ กำหนด หากแต่กลับมีอัตลักษณ์ที่หลากหลาย เปลี่ยนแปลงได้ตามสถานการณ์ และมีความไม่แน่นอน เช่นเดียวกับอัตลักษณ์ของปัจเจก ที่ผันแปรไปตามโอกาสในการเลือกที่จะนำเสนอตัวเองกับคนอื่นว่า เขาเป็นใคร ใช้เกณฑ์ไหนในการบอก และโดยสถานการณ์เช่นใด ซึ่งย่อมขึ้นอยู่กับตำแหน่งแห่งที่ของตัวเขาและคนอื่นที่เขามีปฏิสัมพันธ์ด้วย ■

เชิงอรรถ

[1] การกำหนดเขตแดนรัฐชาติแบบตะวันตกในมิติของแผนที่แสดงอาณาเขตรัฐ ได้กระทำขึ้นในปี พ.ศ. 2430 โดยได้รับการช่วยเหลือจาก James Macarthy วิศวกรชาวอังกฤษ กรุณาดู จอห์น แบสติน และแฮรี่ เจ.เบ็นดา. (1969). การขยายตัวของชาติตะวันตกในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ . ใน ไชยยุทธ ตรงกมลธรรม และพัชรี สิโรรส (บรรณาธิการ), ประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ใหม่: ลัทธิอาณานิคม ลัทธิชาตินิยม และการสลายตัวของอาณานิคม [A history of modern Southeast Asia : colonialism nationalism and decolonization] (พิมพ์ครั้งที่ 2, หน้า 80) (ชื่นจิตต์ อำไพพรรณและภรณี กาญจนัษฐิติ ผู้แปล). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และมูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

[2] Geertz แสดงแนวคิดว่า อัตลักษณ์ของความเป็นชาติพันธุ์เป็นสิ่งที่ติดตัวมาแต่กำเนิด ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ โดยเขาได้นำเสนอเงื่อนไขที่สนับสนุนแนวคิดไว้หกประเด็นได้แก่ ข้อสันนิษฐานเรื่องสายเลือด เชื้อชาติ ภาษา เขตแดน ศาสนาและจารีตประเพณี แต่เขาถูก Jack Eller และReed Coughlam แย้งกลับว่า มนุษย์ไม่ได้ถูกสร้างมาให้เป็นแบบใดแบบหนึ่งอย่างที่ Geertz สรุป เพราะในความเป็นจริงมนุษย์มีการปรับเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา ประการสำคัญสิ่งที่มนุษย์เชื่อว่าเป็นความจริงนั้น ล้วนถูกสร้างขึ้นโดยมนุษย์ด้วยกันเอง

[3] ดู Barker, C. (2000). Issue of Subjectivity and Identity. In Cultural Study. London: Sage.

[4] ข้อสรุปดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงการลดทอน 'สิ่งอื่น' ที่รายรอบสิ่งกล่าวถึงนี้อยู่อีกหลายประการ แต่จะไม่นำมากล่าวถึงในที่นี้ เพราะไม่เกี่ยวกับประเด็นที่กำลังจะพูดถึง

ดู [5]Paul Dowsey-Magog, Khao yam-a Southern Rice salad Heteroglosia and Canival in Nang Talung The shadow Thea tre of Southern Thailand (A thesis Submitted Fulfilment of requirement for the degree of Doctor of Philososhy,University of Sydney, 1996).

[6] ดู ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, (2525). ความเปลี่ยนแปลงและความต่อเนื่องในศิลปะการแสดงหนังตะลุง (หน้า 24). กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

[7] ความต่างในประเด็นดังกล่าวนี้ยากที่จะอธิบายด้วยวิธีการเขียนเล่า หากต้องการเข้าถึงในศิลปะการแสดงดังกล่าวควรหาฟังจากเทปเสียง ก็จะแยกแยะและเห็นได้ถึงความต่างในประเด็นดังกล่าวเป็นอย่างดี

[8] พร้อม บุญฤทธิ์หรือหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล ให้ทัศนะเกี่ยวกับหนังตะลุงสมัยก่อน(หมายถึงนายหนังตะลุงรุ่นพ่อของหนังพร้อมเอง) ไว้อย่างน่าสนใจ กรุณาดู สถาบันทักษิณคดีศึกษา(2543). โครงการเสริมบทบาทศิลปินพื้นบ้านภาคใต้ สาขาหนังตะลุงเพื่อการพัฒนาชุมชน (หน้า 69). สงขลา:สถาบันทักษิณคดีศึกษา.

[9] พิธีครอบมือ เป็นพิธีกรรมการเปลี่ยนผ่านจากสถานะของคนฝักหัดแสดงหนังตะลุง ข้ามผ่านไปเป็นหนังตะลุงอย่างสมบูรณ์แบบ สามารถรับขันหมากและเล่นแก้บนได้ ผู้ไม่ผ่านพิธีกรรมเหล่านี้จากครูหนัง ถือว่ายังเป็นนายหนังได้ไม่สมบูรณ์

[10] โรงพิมพ์ของหมอบรัดเลย์, หนังสือเหล่านี้แพร่เข้ามาสู่ลุ่มทะเลสาบและหัวเมืองภาคใต้โดยเรือที่เดินทางระหว่างกรุงเทพฯ-สิงคโปร์ในช่วงทศวรรษที่ 2470 กรุณาดู วินัย สุกใส (2545). วรรณกรรมในลุ่มทะเลสาบ. ยุคการพิมพ์. วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต. มหาวิทยาลัยทักษิณ, สงขลา

[11] กลิ่นกรอบแก้ว เป็นบทกลอนหนังตะลุงที่แพร่หลายมากที่สุดเรื่องหนึ่งที่หนังตะลุงหลายคณะในลุ่มทะเลสาบสงขลา

นำมาแสดงในช่วงทศวรรษที่ 2470-2490 แต่งโดยนายเสือ ชำนาญภักดี ศิษย์เอกของพระครูวิจารณ์ศีลคุณ (บุญชู) ซึ่งสมณะรูปนี้มีฝีมือในการเขียนกวีนิพนธ์ที่โด่งดัง ผลงานที่สำคัญดังเช่น ภาษิตลุงสอนหลาน เป็นต้น

[12] หนังละมุน อ่อนน้อม, ภูมิลำเนาจังหวัดตรัง ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว.

เอกสารอ้างอิง

ความเป็นปักษ์ใต้. (2545). **ใน รายงานการสัมมนาข้อสรุปความเป็นปักษ์ใต้**. นครศรีธรรมราช: มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์.

จอห์น แบสติน และแฮรี่ เจ.เบ็นดา. (1969). การขยายตัวของชาติตะวันตกในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้. ใน ไชยยุทธ ตรงกมลธรรม และพัชรี สิโรรส (บรรณาธิการ), **ประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ใหม่: ลัทธิอาณานิคม ลัทธิชาตินิยม และการสลายตัวของอาณานิคม** [A history of modern Southeast Asia : colonialism nationalism and decolonization] (พิมพ์ครั้งที่ 2, หน้า 80) (ชื่นจิตต์ อำไพพรรณและภรณี กาญจนัษฐิติ ผู้แปล). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และมูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

ชวน เพชรแก้ว. (2528). วรรณกรรมหนังตะลุง. สุราษฎร์ธานี: วิทยาลัยครูสุราษฎร์ธานี.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. (2525). **ความเปลี่ยนแปลงและความต่อเนื่องในศิลปะการแสดงหนังตะลุง**. กรุงเทพ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

พ่วง บุษรารัตน์. (มปป). **เบื้องหลังความสำเร็จของหนังพร้อมน้อย**. มปท. (อัดสำเนา).

พิทยา บุษรารัตน์. (2545). **ศิลปะการแสดงพื้นบ้านในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา**.สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

วินัย สุกใส (2545). **วรรณกรรมในลุ่มทะเลสาบ**. สงขลายุคการพิมพ์. วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต. มหาวิทยาลัยทักษิณ, สงขลา

สถาบันทักษิณคดีศึกษา. (2543). **โครงการเสริมบทบาทศิลปินพื้นบ้านภาคใต้ สาขาหนังตะลุงเพื่อการพัฒนาชุมชน** . สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูล. (2518). **หนังตะลุง**. สงขลา: มูลนิธิเชีย.

Barker, C. (2000). Issue of Subjectivity and Identity. In **Cultural Study**. London: Sage.

Stuart Hall. (1990). cultural Identity and Diaspora. In Jonathan Rutherford (ed.), **Identity: Community,Culture, Difference.** London: Lawrence and Wishart

Homi K Bhabha. (1996). Culture"s in Between. In Stuart Hall and Pual DuGay (eds.). **Question of culture Identity**. London: Sage.

Magog, .D. P. (1996). **Khao Yam - a Southern Rice salad Heteroglosia and Canival in Nang Talung The shadow Theatre of Southern Thailand** (doctoral dissertation's thesis). University of Sydney, Sydney.

Vandergeest, P. & KaonantaKool, C. P. (1993). The Southern Thai Shadowplay in HistoricalContext. **Journal of Southeast Asia Studies, (24)**2, 307-329.