กระบวนการต่อรองของหมอลำและผู้ชมหมอลำที่มีต่อบทบาทและอิทธิพลของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

นายประยุทธ วรรณอุดม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานิเทศศาสตร์
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา ๒๕๔๙
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

NEGOTIATION PROCESS OF "MAWLUM" AND ITS AUDIENCES REGARDING THE ROLES AND INFLUENCES OF CULTURE INDUSTRY SYSTEM

Prayut Wannaudom

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Communication Arts
Faculty of Communication Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2006

Copyright of Chulalongkorn University

491292

หัวข้อวิทยานิพนธ์	กระบวนการต่อรองของหมอลำและผู้ชมหมอลำที่มีต่อบทบาทและอิทธิพลของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม
โดย	นายประยุทธ วรรณอุดม
สาขาวิชา	นิเทศศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษา	รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา แก้วเทพ

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยอนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะนิเทศศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ยุบล เบ็ญจรงค์กิจ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ยุบล เบ็ญจรงค์กิจ)

..... อาจารย์ที่ปรึกษา
(รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา แก้วเทพ)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.อรวรรณ ปิลันธน์โอวาท)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิลาสินี อดุลยานนท์)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัสวลี นิติเกษตรสุนทร)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประยุทธ วรรณอุดม : กระบวนการต่อรองของหมอลำและผู้ชมหมอลำที่มีต่อบทบาทและอิทธิพลของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม. (NEGOTIATION PROCESS OF "MAWLUM" AND ITS AUDIENCES REGARDING THE ROLES AND INFLUENCES OF CULTURE INDUSTRY SYSTEM)
อ.ที่ปรึกษา : รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา แก้วเทพ
๕๖๙ หน้า.

วิทยานิพนธ์เรื่อง กระบวนการต่อรองของหมอลำและผู้ชมหมอลำที่มีต่อบทบาทและอิทธิพลของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม มีการวิเคราะห์ประเด็นหลัก ๔ ประเด็น คือ

๑.เส้นทางสายวัฒนธรรมของหมอลำมีการเปลี่ยนแปลงจากอดีตจนมาสู่ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในปัจจุบัน ทำให้หมอลำอยู่ในวัฏจักรแบบอุตสาหกรรมทั้ง ๓ ขั้นตอน คือ กระบวนการผลิต (Production)กระบวนการกระจายสินค้า (Distribution) และกระบวนการบริโภค(Consumption) หมอลำ๓ ประเภทย่อย(sub genre)ที่ยังคงอยู่รอดได้ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม คือ หมอลำเรื่องต่อกลอน หมอลำแบบคอนเสิร์ต และหมอลำซิ่ง ซึ่งทั้งหมดนี้ก็มีแบบแผนการเลือกสรรทางวัฒนธรรมคล้ายกัน จึงทำให้เป็นสินค้าของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ ๒.ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำมี ๒ แบบคือต้นทุนที่เป็นรูปธรรม และต้นทุนที่เป็นนามธรรม ซึ่งหมอลำก็ต้องมีการสร้างและการครอบครองต้นทุน มีการรักษาและการ"ต่อยอด" ต้นทุน หมอลำมีการใช้ต้นทุนเพื่อการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ขณะเดียวกันหมอลำก็มีปัญหาและอุปสรรคที่ทำให้ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำลดลง ๓.การต่อรองของหมอลำ ซึ่งมีการต่อรอง ๓ อย่างคือ การต่อรองด้านเพศสภาพ ชนชั้นและเชื้อชาติ และจากการที่หมอลำมีต้นทุนทางวัฒนธรรมอยู่อย่างมากทั้งต้นทุนที่เป็นรูปธรรมและนามธรรมจึงเป็นกำลังสำคัญที่ทำให้หมอลำสามารถต่อรองกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ ๔.การต่อรองของผู้ชมหมอลำ โดยการเป็นผู้ชมที่ชาญฉลาด สามารถต่อรองกับหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมโดยการสร้างความหมายใหม่และการวิพากษ์วิจารณ์งานศิลปะการแสดงหมอลำอย่างเป็นประชาธิปไตย

ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยต้องการท้าทายทฤษฎีของอดอร์โนแห่งสำนักแฟรงเฟิร์ตและทฤษฎีของวอลเตอร์เบนจามินว่าทฤษฎีตะวันตกไม่สามารถอธิบายปรากฏการณ์ที่เกี่ยวกับหมอลำได้ครอบคลุมทุกอย่าง ดังนั้นผู้วิจัยจึงประยุกต์ใช้ทฤษฎีตะวันตกมาเป็นรากฐานเพื่อสร้างทฤษฎีใหม่ให้เป็นทฤษฎีตะวันออกเพื่ออธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำและเกิดข้อค้นพบใหม่(New finding) ว่า หมอลำที่จะสามารถดำรงอยู่ได้ในสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ต้องมีการรักษารากเหง้าทางวัฒนธรรมให้แข็งแกร่ง เช่น ศิลปะแบบหมอลำ การสร้างและสืบเชื้อสายผู้สืบทอดรุ่นใหม่ๆ มีการสร้างและการต่อยอดต้นทุนที่มีอยู่ มีการสร้างความหมายใหม่เพื่อการต่อรองทางความหมาย และมีการแตกตัวทางวัฒนธรรม โดยไม่ต้องอยู่ภายใต้กรอบของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม องค์ประกอบทางวัฒนธรรมต่างๆดังกล่าวมีการยึดโยงกันอยู่อย่างเหนียวแน่นคล้ายกับรังผึ้งจึงจะทำให้หมอลำสามารถต่อรองและยืนหยัดอยู่ในท่ามกลางกระแสอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ ผู้วิจัยจึงเรียกข้อค้นพบที่จะทำให้หมอลำคงอยู่ได้นี้ ว่า "ทฤษฎีรังผึ้ง"

สาขาวิชานิเทศศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต.....
ปีการศึกษา ๒๕๔๙ ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....

#4585453228 : MAJOR COMMUNICATION ARTS

KEY WORD: MAWLUM/NEGOTIATION/CULTURE INDUSTRY SYSTEM/CULTURAL CAPITAL/GENDER /CLASS

PRAYUT WANNAUDOM : NEGOTIATION PROCESS OF "MAWLUM" AND ITS AUDIENCES REGARDING THE ROLES AND INFLUENCES OF CULTURE INDUSTRY SYSTEM.

THESIS ADVISOR : ASSOCIATE PROFESSOR DR.KANJANA KAEWTHEP , 569 pp.

This study investigated four domains of negotiation processes between Mawlum performers and its audience. The study found that the negotiation created the impact upon the cultural industry of Mawlum shows. The four domains of negotialtion are as follows:

1. Due to the transition of traditional Maulum to respond to the rules of present day cultural industry, Mawlum entered the three circles of industrial production, distribution and consumption. The three Mawlum sub genres that survive in the age of cultural industry are "Mawlum Ruaeng tor klon", "Mawlum Concert" and "Mawlum Sing." 2. The two cultural capitals of Mawlum can be classified into the tangible one and the intangible one. These capitals are continuously created, occupied, maintained and extended. The capitals serve as tools to negotiate with the system of cultural industry. However, certain obstacles that Mawlum encounters bring a decrease upon its capitals. 3. There are three factors involved in the negotiation processes of Mawlum show, namely, gender, class and race. The large amount and variety of capitals Mawlum possesses, both the tangible and the intangible ones, empower Mawlum in the negotiation with the cultural industry. 4. The negotiation from the wise and smart audience with Mawlum shows in the cultural industry by means of liberal expressions of comments and criticism helps create new meanings on the Mawlum cultural practice.

In this study, the theory of "Culture industry" by T. Adorno of Frankfurt School and the theory of Walter Benjamin on culture were challenged. Because the cultural theories proposed by the two influential thinkers and philosophers from the west are not sufficient to encompass and cannot render a thorough explanation on the cultural industry phenomena in the eastern hemisphere. Therefore, the adaptation and adjustment of the cultural theories originated in the west were done to respond to the particularities of eastern cultural context. The findings, maybe not particular to Mawlum, were that for Mawlum to survive in the changing and the fast-moving cultural industry, Mawlum artists need to maintain the original cultural roots, which means the art of Mawlum, to create Mawlum successors, to pass on the arts to the younger generations of Mawlum artists, to build and extend its cultural capitals, to keep open the means of negotiation for new meanings, to propagate the cultural practice of Mawlum, and the ultimate goal of Mawlum art, to be free from the hold of cultural industry as much as possible. All of the Mawlum cultural elements are firmly connected with and rely on one another for the art to survive and thrive. The interconnectedness and the interdependency of these elements are similar to the elements that form a honeycomb. As a consequence, the finding in this study, which offers a thorough explanation of the elements contributing to the survival and growth of Mawlum in the age of cultural industry, is thus named "The Honeycomb Theory."

Field of Study Communication Arts Student's signature Prayut Wannaudom

Academic year 2006 Advisor's nature Kanjana Kaewthep

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นที่สุดของการศึกษาในชีวิตของข้าพเจ้า แม้จะเป็นเพียงการวิจัยเรื่องเกี่ยวกับหมอลำเพียงเล่มเล็กๆเล่มหนึ่ง ข้าพเจ้าก็ภาคภูมิใจที่จะขอมอบเป็นผลงานแห่งความสำเร็จครั้งนี้แด่คุณพ่อกนก และคุณแม่สง่า วรรณอุดม ผู้เป็นบิดามารดาที่ทำให้ผู้เขียนได้ชมได้ฟังหมอลำเป็นครั้งแรกในชีวิต ทั้งยังเป็นผู้วางรากฐานการศึกษา และให้การสนับสนุนการเรียนรู้แก่ผู้เขียนมาโดยตลอด

ที่สำคัญที่สุดประการหนึ่งคือ งานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ควรจะเป็นผลงานทางวิชาการที่ใช้ต่างมาลัยกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา แก้วเทพ ด้วยความซาบซึ้งอย่างหาที่เปรียบมิได้ เนื่องจากท่านเป็นผู้คอยติดตามดูแล ให้คำแนะนำ ชี้ทางสว่างไสวในการทำวิทยานิพนธ์เรื่องของหมอลำแก่ข้าพเจ้าด้วยความเมตตากรุณาอย่างยิ่งยวด มาตั้งแต่ครั้งยังเรียนปริญญาโทมาจนกระทั่งมาถึงระดับปริญญาเอก และเป็นอาจารย์ผู้ตระหนักในคุณค่าของสื่อพื้นบ้านอย่างเป็นที่สุด

นอกจากนี้ ข้าพเจ้ายังใคร่ขอกราบขอบพระคุณประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์และกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ทุกท่านที่ได้กรุณาเอื้อเฟื้อ สละเวลาชี้แนะและเสนอข้อคิดเห็นด้วยความเมตตา

ท้ายที่สุดนี้ ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณบรรดาหมอลำคณะต่างๆที่ให้ความอนุเคราะห์ที่นั่งในรถของคณะหมอลำ และให้ความสะดวกในการเก็บข้อมูลภาคสนามตลอดเวลาที่ข้าพเจ้าได้ตระเวนตามคณะหมอลำจนทำให้ได้ข้อมูลอันทรงคุณค่ามากมายกลับมาเขียนวิทยานิพนธ์จนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	จ
กิตติกรรมประกาศ	ฉ
สารบัญ	ช
บทที่ ๑ บทนำ	๑
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	๑
ขอบเขตของการวิจัย	๓๓
ปัญหานำการวิจัย	๓๔
วัตถุประสงค์ของการวิจัย	๓๕
ข้อสันนิษฐานการวิจัย	๓๕
คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย	๓๗
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	๔๐
บทที่ ๒ แนวคิดและทฤษฎี เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	๔๒
แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	๔๒
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	๗๘
บทที่ ๓ ระเบียบวิธีวิจัย	๘๙
ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง	๘๙
การเก็บรวบรวมข้อมูล	๙๓
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	๙๗
การวิเคราะห์ข้อมูล	๑๐๕
บทที่ ๔ เส้นทางสายอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำ	๑๐๖

หน้า

บทที่ ๕ การใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำเพื่อการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม..... ๒๔๙

บทที่ ๖ เวทีหมอลำ : เวทีแห่งการต่อรองทางเพศสภาพ ชนชั้นและเชื้อชาติของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม..... ๓๕๕

บทที่ ๗ หน้าเวทีหมอลำ: สนามแห่งการวิจารณ์งานศิลปะ พื้นที่แห่งการต่อรองของผู้ชมในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม..... .... ๔๕๔

บทที่ ๘ สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... ๔๙๒

สรุปผลการวิจัย..... ๔๙๒

อภิปรายผลการวิจัย..... ๕๒๖

ข้อค้นพบใหม่..... ๕๔๐

ข้อเสนอแนะ..... ๕๕๔

รายการอ้างอิง ๕๕๖

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... ๕๖๘

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๑
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ในตอนต้นของการวิจัยนี้ ผู้วิจัยใคร่จะนำเสนอเนื้อหาเพื่อเป็นการแสดงที่มาและเป็นการปูพื้นฐานความเข้าใจเพื่อทำความเข้าใจร่วมกันระหว่างผู้อ่านกับผู้วิจัยในเรื่องหมอลำเป็นเบื้องต้น เพื่อให้เห็นภาพกว้างๆว่า จากสื่อพื้นบ้านหมอลำธรรมดาๆในอดีต หมอลำได้กลายมาเป็นสินค้าในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมด้วยเหตุผลใด และสามารถมองเห็นความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงระหว่างหมอลำกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยใช้ทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ตลอดจนทฤษฎีการผลิตซ้ำงานศิลปะด้วยเครื่องจักรกลได้อย่างไร โดยที่ผู้วิจัยจะแบ่งการเขียนเพื่อเป็นการทำความเข้าใจร่วมกันออกเป็นประเด็นต่างๆ อันจะเป็นการนำไปสู่การชี้ให้เห็นที่มาและประเด็นปัญหาการวิจัยตามลำดับดังนี้

๑. บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านหมอลำ ก่อนและหลังการเข้าสู่อุตสาหกรรมวัฒนธรรม ตลอดจน ลักษณะวิวัฒนาการการกลายมาเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจากของหมอลำตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

๒. ปรากฏการณ์ของหมอลำในปัจจุบันที่กลายเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเมื่ออธิบายด้วยทฤษฎีตะวันตก ๒ ทฤษฎี คือ ทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรม และทฤษฎีการผลิตซ้ำงานศิลปะด้วยเครื่องจักรกล

๓. การต่อรองด้าน เพศสภาพ ชนชั้น เชื้อชาติ ของหมอลำและผู้ชมหมอลำ กับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ซึ่งเป็นองค์ประกอบและเป็นปัจจัยในการช่วยอธิบายและนำไปสู่การสร้างทฤษฎีแบบตะวันออกขึ้นมา

๑. บทบาทหน้าที่และวิวัฒนาการการกลายมาเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำ

๑.๑ บทบาทหน้าที่และการคัดเลือกเพื่อนำมาผลิตซ้ำของหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

เพื่อการสร้างความเข้าใจพอสังเขปเกี่ยวกับการทำบทบาทหน้าที่ของหมอลำที่เปลี่ยนไป ทำให้มีผลต่อการนำไปผลิตซ้ำ และการคัดเลือกไปเข้าระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ผู้วิจัยจะอธิบายว่าหมอลำมีหน้าที่อะไรบ้าง หน้าที่และองค์ประกอบของหมอลำได้ถูกดัดแปลงเปลี่ยนองค์ประกอบ มีการปรับเปลี่ยนหน้าที่ไปอย่างไร

หน้าที่ของหมอลำในอดีตนับร้อยปีมาแล้วนั้น มีเพียงไม่กี่ประการ สาเหตุเพราะบริบทและสภาพสังคมในสมัยก่อน ยังไม่มีความสลับซับซ้อน โดยเฉพาะกระแสการบริโภคนิยมยัง

ไม่เกิดขึ้น ที่สำคัญยังไม่ปรากฏว่ามีสื่อมวลชนที่เป็นช่องทางสำหรับสื่อพื้นบ้านหมอลำเลย ดังนั้น การทำบทบาทหน้าที่ของหมอลำจึงอยู่ในวงแคบดังนี้

๑.บทบาทหน้าที่ในการสื่อสารเพื่อสร้างขวัญและกำลังใจ เช่น หมอลำผีฟ้า

๒.บทบาทหน้าที่ในการสร้างความเป็นกลุ่มนิยม(Collectivism) ว่าเป็นคนในวัฒนธรรมกลุ่มเดียวกัน(ชมการแสดงหมอลำเหมือนกัน)

๓.บทบาทหน้าที่ในการเป็นผู้ให้ความรู้เรื่องทางโลกและทางธรรม

๔.บทบาทหน้าที่ในการควบคุมความประพฤติ ปฏิบัติตัว เช่น การแสดงฮีต-คองในการใช้ชีวิตในสังคม

๕.บทบาทหน้าที่ในการให้ความบันเทิง

ต่อมาเมื่อสังคมมีความสลับซับซ้อนมากขึ้น วิถีชีวิตและความสัมพันธ์ของคนมีหลากหลายและซับซ้อน มีสถาบันการสื่อสารมวลชนเกิดขึ้น รูปแบบการสื่อสารมวลชนหลากหลายขึ้น ความต้องการบริโภคมีมากขึ้น หมอลำจึงกลายเป็นวัฒนธรรมการแสดงประเภทหนึ่งที่ถูกนำไปผลิตเป็นสินค้าและพร้อมกันนั้นสื่อมวลชนเองก็กลายเป็นช่องทางให้กับหมอลำได้เกิดการแพร่กระจายออกไปในฐานะของ Pop culture เช่นกัน บทบาทหน้าที่ของหมอลำจึงเปลี่ยนไปโดยมีลักษณะการเพิ่มบทบาทหน้าที่มากขึ้น ซึ่งบทบาทหน้าที่ในอดีตบางอย่างก็หายไป บางอย่างก็คงอยู่และทวีความสำคัญมากขึ้นจนเป็นสิ่งสำคัญที่สุด ดังนี้

๑.บทบาทหน้าที่ในการสืบทอดภูมิปัญญาจากรุ่นต่อรุ่น

๒.บทบาทหน้าที่ในการเป็นตัวแทนอัตลักษณ์ของชุมชน

๓.บทบาทหน้าที่ในการถ่ายทอดข่าวสาร

๔.บทบาทหน้าที่ในการเป็นแหล่งความรู้ และให้การศึกษาทางอ้อม

๕.บทบาทหน้าที่ในการอบรมบ่มเพาะและปลูกฝังค่านิยมต่างๆ

๖.บทบาทหน้าที่ในการเก็บบันทึกวัฒนธรรม สร้างบรรยากาศทางวัฒนธรรม

๗.บทบาทหน้าที่ในการให้ความรื่นรมย์เชิงศิลปะ

๘.บทบาทหน้าที่ในการให้ความบันเทิง

๙.บทบาทหน้าที่ในการเป็นกระจกสะท้อนปัญหาสังคม

๑๐.บทบาทหน้าที่ในการส่งเสริมความสามัคคีของชุมชน

๑๑.บทบาทหน้าที่ในการปลดปล่อยแรงผลักดันทางเพศ

๑๒.บทบาทหน้าที่ในการสร้างเศรษฐกิจในชุมชน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จะเห็นได้ว่า การทำบทบาทหน้าที่ด้านบางประการดังกล่าวของหมอลำนี้เองที่มีผลทำให้หมอลำกลายมาเป็นสินค้าของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยเฉพาะหมอลำที่เน้นหนักไปทางการทำบทบาทหน้าที่ด้านความบันเทิงได้มาก ก็ยิ่งมีแนวโน้มที่จะถูกคัดเลือกมาเป็นสินค้าได้มากตามไปด้วย ตรงกันข้ามกับหมอลำประเภทใดที่ไม่สามารถทำหน้าที่ด้านการให้ความบันเทิงได้ หรือทำได้น้อย ก็เท่ากับว่าไม่มีลักษณะการเป็นสินค้าที่ดีได้ก็จะไม่ถูกคัดเลือกนำมาผลิตซ้ำโดยอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

๑.๒ วิวัฒนาการการเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำ

ในส่วนนี้ผู้วิจัยจะเสนอภาพรวมของหมอลำให้เห็นตามยุคสมัยที่เปลี่ยนไปเพื่อแสดงการปรับเปลี่ยนและพัฒนาการของหมอลำแต่ละประเภท และชี้ให้เห็นว่าท้ายที่สุดแล้วหมอลำประเภทใดที่ได้รับการนำมาผลิตซ้ำและไม่ได้รับการนำมาผลิตซ้ำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

๑.๑ หมอลำในยุคพิธีกรรม หมอลำในยุคนี้เป็นหมอลำที่แสดงเพื่อมีจุดมุ่งหมายในการประกอบพิธีกรรม เป็นเรื่องของความเชื่อ ความศักดิ์สิทธิ์ ความศรัทธา เช่น เพื่อการรักษาโรคเป็นหลัก ไม่ใช่การแสดงเพื่อความบันเทิง และไม่มีเรื่องธุรกิจมาเกี่ยวข้องเลย เช่น หมอลำทรงหมอลำส่อง หมอลำผีฟ้า ซึ่งจะเห็นในโอกาสที่มีการรักษาผู้ป่วย เท่านั้น

๑.๒ หมอลำในยุคสื่อพื้นบ้านเพื่อการบันเทิง เป็นยุคเริ่มต้นที่มีการนำหมอลำมาเป็นมหรสพสำหรับการบันเทิง ในยุคนี้ หมอลำยังไม่มีความหลากหลาย ประเภทของหมอลำยังมีน้อย เพราะเป็นช่วงรอยต่อการปรับเปลี่ยนหมอลำจากยุคพิธีกรรมมาเป็นการแสดงที่สร้างความสนุกสนาน หมอลำในยุคนี้ยังมีกลิ่นอายของความศักดิ์สิทธิ์ ความเคร่งขรึม เอาจริงเอาจังอยู่มาก (เช่น การลำที่มีการไหว้ครูอย่างจริงจัง มีการลำประชันกันอย่างเอาเป็นเอาตาย) หมอลำมีองค์ประกอบการแสดงที่ยังไม่สลับซับซ้อน คือ ตัวหมอลำอาจจะมีคนเดียว เช่น หมอลำพื้น หมอลำอัศจรรย์หรือหมอลำกั๊บแก้บ หรือมี ๒ คนเช่น หมอลำกลอน ดนตรีที่ใช้ก็มีเพียงดนตรีพื้นบ้าน เช่น แคนและหมากกั๊บแก้บ(กรับ) หมอลำยุคนี้ยังไม่ใช่หมอลำที่แสดงเพื่อหวังผลทางธุรกิจ ดังนั้นค่าจ้างของหมอลำอาจจะมีเพียงค่ายกครูและการตอบแทนด้วยสินน้ำใจเพียงไม่มาก นับได้ว่าเป็นหมอลำเพื่อความบันเทิงกึ่งใช้ประกอบงานบุญของเจ้าภาพ หรือฉลองบุญประเพณีในท้องถิ่นหรือในชุมชนที่ไม่กว้างนัก เพราะยังไม่มีสื่อมวลชนเข้ามาเกี่ยวข้อง ดังนั้น ประชาชนจะได้ชมหมอลำจากการแสดงสดเท่านั้น

๑.๓ หมอลำยุคเริ่มเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม หมายถึงยุคที่เริ่มมีการนำหมอลำมาผลิตเป็นสินค้าทางวัฒนธรรม มีหลักฐานปรากฏคือนับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๗ ก็เริ่มมีการนำหมอลำกลอนที่มีชื่อเสียงมาบันทึกเสียงลงบนแผ่นครั่ง (หมอลำที่มีการบันทึกเสียงมีหมอลำ

กลอนเพียงประเภทเดียว) โดยบริษัทจำหน่ายแผ่นเสียง ต.เง็กชวน(ไพบูลย์ แพงเงิน,๒๕๓๔) เป็นยุคที่หมอลำเข้าสู่กระแสของธุรกิจเป็นครั้งแรก คือมีการจ้างไปแสดงและให้ค่าตอบแทนอย่างจริงๆจังๆ อย่างไรก็ตาม ช่องทางการเผยแพร่หมอลำนั้นก็ยังไม่กว้าง เนื่องจากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยียังมีไม่มาก กระนั้น นอกเหนือจากการชมการแสดงสดแล้ว ผู้ชมหมอลำยังได้ฟังหมอลำจากหีบเสียงอีกทางหนึ่งซึ่งถือเป็นช่องทางใหม่

ยุคนี้หมอลำยังไม่มีหลายประเภท และหมอลำบางประเภทก็ค่อยๆหายไป หากจะคงเหลืออยู่บ้างก็ไม่มากนัก เช่น หมอลำพื้น หมอลำผีฟ้า พร้อมๆกับการเกิดหมอลำประเภทใหม่ที่ปรับเปลี่ยนตัวเองขึ้นมา เช่น หมอลำเรื่องหรือหมอลำหมู่ที่พัฒนามาจากหมอลำพื้น

๑.๔.หมอลำยุคเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเต็มตัว เป็นช่วงที่หมอลำมีการปรับเปลี่ยนตัวเองอย่างรวดเร็วและหลากหลายที่สุด เพราะเป็นยุคที่มีสื่อมวลชนเกิดขึ้นมากมายมีการใช้สื่อมวลชนประเภทต่างๆ เข้ามาเป็นช่องทางช่วยเผยแพร่และกระจายหมอลำมากขึ้น การแสดงหมอลำก็กลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมเต็มตัว การที่ผู้ชมผู้ฟังสามารถเข้าถึงสื่อประเภทต่างๆได้ง่ายดายมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็น แผ่นเสียง วิทยุ โทรทัศน์ เทปคาสเส็ต ภาพยนตร์ วีดิโอเทป ซีดี วีซีดี จนกระทั่งอินเตอร์เน็ตที่มีเนื้อหาของหมอลำปรากฏอยู่ ก็ยิ่งทำให้หมอลำเป็นที่รู้จักมากขึ้น

หมอลำยุคนี้ปรับเปลี่ยนตัวเองมาเป็นหมอลำเพื่อการขายเต็มตัวคือ ทุกอย่างเป็นธุรกิจไปหมด มีการใช้กระบวนการทางธุรกิจมาจัดการทุกขั้นตอน เช่น การวางแผนการผลิต การจัดการวง การออกแบบการแสดงของหมอลำ การวางแผนการตลาด การจัดจำหน่าย และการโฆษณาประชาสัมพันธ์ ทั้งหมดมีกระบวนการผลิตที่หลากหลายและซับซ้อนด้วยการใช้เทคโนโลยีใหม่ๆเข้ามาช่วยทั้งด้านแสง สี เสียง และการถ่ายทำ มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงให้ทันสมัย หมอลำเริ่มมีการประยุกต์ รับวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาใช้เต็มที่ เช่น เครื่องดนตรีที่ใช้ไฟฟ้าแบบตะวันตก และอุปกรณ์ประกอบการแสดง และมีหมอลำประเภทใหม่ๆเกิดขึ้นในช่วงนี้เป็นจำนวนมาก เช่น หมอลำกลอนซิ่ง หมอลำแบบคอนเสิร์ต

ตั้งแต่ยุคแรกจนถึงยุคปัจจุบันจะเห็นได้ว่า หมอลำมีการเปลี่ยนแปลงการแสดงอย่างรวดเร็ว นับวันจะยิ่งเพิ่มความเป็นการให้ความบันเทิงมากกว่าจะเป็นการลำเพื่อประกอบพิธีกรรมอย่างลำผีฟ้าหรือประกอบพิธีทางศาสนาอย่างลำเทศน์มหาชาติ เพราะหมอลำได้กลายมาเป็นการลำเพื่อความบันเทิงอย่างเต็มตัวในปัจจุบัน

หากเราเปรียบเทียบหมอลำผีฟ้าซึ่งเป็นหมอลำยุคแรกเริ่ม กับหมอลำซิ่งซึ่งเป็นยุคล่าสุดแล้วจะเห็นความแตกต่างกันอย่างสุดโต่ง และเห็นระดับการเปลี่ยนแปลงสัดส่วนของความเป็นทางธรรม(sacred)กับทางโลก(secular)แบบกลับตาลปัตร คือ จากยุคหมอลำเพื่อพิธีกรรมอย่างหมอลำผีฟ้าเน้นความศักดิ์สิทธิ์ มีสาระและการเอาจริงเอาจังเป็นหลัก ส่วนความบันเทิงแบบ

ทางโลกนั้นเป็นเพียงผลพลอยได้จากการประกอบพิธีกรรม ก็เปลี่ยนมาสู่ยุคใหม่ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างหมอลำคอนเสิร์ตและหมอลำซิ่ง ซึ่งเป็นหมอลำที่เน้นความบันเทิงเป็นหลัก ระดับความบันเทิงเพิ่มขึ้นอย่างมาก ในขณะที่ความมีสาระเป็นเพียงผลพลอยได้และความศักดิ์สิทธิ์ลดน้อยลงจนแทบจะไม่มี

จากปรากฏการณ์ดังกล่าวเราสามารถอธิบายการคัดเลือกและการนำหมอลำมาผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมได้ด้วยเกณฑ์ ๒ ประการคือ

๑.เกณฑ์ด้านการทำหน้าที่ คือ ในด้านการทำหน้าที่นั้น ถ้าเป็นหมอลำที่ทำหน้าที่เพื่อความบันเทิงได้มากก็จะได้รับการนำมาผลิตซ้ำ แต่หากไม่ใช่หมอลำเพื่อความบันเทิง(เช่น หมอลำผีฟ้า)หรือเป็นหมอลำที่ให้ความบันเทิงน้อยลงหรือไม่เข้ากับยุคสมัย ก็จะไม่ได้รับการเลือกมาผลิต (เช่น หมอลำกลอน)

๒.เกณฑ์ด้านวัตถุประสงค์ในการใช้งาน จะเห็นได้ว่า ถ้าเป็นหมอลำที่สามารถนำมาใช้ประโยชน์ด้านการสร้างผลประโยชน์ทางธุรกิจได้ ก็จะเป็นหมอลำที่ได้รับการคัดเลือกเพื่อนำมาผลิตซ้ำ ส่วนหมอลำที่ไม่สามารถขายได้ หรือ ทำกำไรได้น้อย ก็จะไม่ได้รับการนำมาผลิตซ้ำเช่นกัน

๒.ปรากฏการณ์ของหมอลำในปัจจุบันเมื่ออธิบายด้วยทฤษฎีตะวันตก

๒.๑ การใช้ทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมาใช้อธิบายปรากฏการณ์หมอลำ

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะอธิบายและทำความเข้าใจในปรากฏการณ์การเปลี่ยนแปลงของสื่อพื้นบ้านหมอลำเมื่อเข้าไปอยู่ในระบบของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยใช้วิธีการเปรียบเทียบคุณลักษณะของหมอลำเรียงลำดับตามองค์ประกอบการสื่อสารเพื่อให้เห็นคุณลักษณะของหมอลำที่อยู่ในยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและหลังจากหมอลำกลายมาเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมซึ่งมีความแตกต่างกัน และทำให้เราสามารถใช้ทฤษฎีวิพากษ์ของอดอร์โนเข้ามาวิเคราะห์ในแง่มุมต่างๆได้

การที่“หมอลำ” ซึ่งนับเป็นสื่อพื้นบ้านสามารถทำเงินให้กับวงการธุรกิจที่เกี่ยวข้องมานานไม่ว่าจะเป็นบริษัทค่ายเพลง สำนักงานหมอลำ ธุรกิจผลิตวีซีดี ฯลฯ มาตั้งแต่อดีตตามที่กล่าวไว้ในหัวข้อที่ผ่านมานั้น ก็เพราะผู้ประกอบการและนายทุนได้อาศัยกลไกการผลิตแบบ“อุตสาหกรรมวัฒนธรรม” มาทำให้วัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านประเภทนี้เป็นสินค้าทางวัฒนธรรมในรูปแบบต่างๆจนเป็นที่รู้จักทั่วไป

ก่อนอื่นต้องเข้าใจว่าหมอลำเป็นวัฒนธรรมประชานิยม(popular culture) หรือวัฒนธรรมป๊อปประเภทหนึ่ง เนื่องจากการตีความหมายของคำว่าวัฒนธรรมป๊อปของอดอร์โนนั้นมีความหมายที่รวมเอาสื่อพื้นบ้านเข้าไปด้วยไปโดยปริยายอยู่แล้ว เพราะแม้ว่าอดอร์โนจะไม่ได้พูดถึงสื่อพื้นบ้านโดยตรง แต่ในเมื่อหมอลำก็เป็นการแสดง(การร้องและลำ)ที่มีลักษณะเดียวกับเพลงป๊อปในความหมายของอดอร์โน จึงถือว่าสื่อพื้นบ้านเป็นรูปแบบหนึ่งของวัฒนธรรมป๊อปนั่นเอง และในเมื่ออดอร์โนมีการวิพากษ์วัฒนธรรมป๊อปด้วยแนวคิดเรื่องอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแล้ว ในแนวทางเดียวกัน เราก็ย่อมสามารถนำทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของอดอร์โนมาวิพากษ์หมอลำในฐานะที่หมอลำเป็นวัฒนธรรม ป๊อปได้เช่นกัน

คำว่า “อุตสาหกรรมวัฒนธรรม” ได้รับการบัญญัติขึ้นมาใช้เป็นครั้งแรกในวงวิชาการเมื่อ ค.ศ. ๑๙๔๗ โดยนักปรัชญาผู้ซาบซึ้งในดนตรีคลาสสิกที่ชื่อ ธีโอดอร์ เวสเซนกรุนด์ อดอร์โน(Theodor Wiesengrund Adorno) เขียนร่วมกับแมกซ์ ฮอร์กไฮเมอร์ (Max Horkheimer) ในบทความที่ชื่อ “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception” ซึ่งตีพิมพ์ครั้งแรกในหนังสือ Dialectic of Enlightenment (ฉบับพิมพ์ครั้งที่ ๑ ที่นครอัมสเตอร์ดัม)

แนวคิดเรื่อง“อุตสาหกรรมวัฒนธรรม”นี้ได้รับการอ้างอิงในงานวิเคราะห์วัฒนธรรมในสมัยต่อมาอย่างมากหลาย มีการนำงานเขียนของอดอร์โนชิ้นนี้ไปอ่านด้วยวิธีหลายๆวิธี โดยผู้อ่านที่มีมุมมองหลายๆแบบ แตกต่างกันไปหลายๆประเด็น มีทั้งผู้ที่เห็นด้วยและมีผู้ที่ไม่เห็นด้วย แต่อย่างไรก็ตาม งานเขียนชิ้นนี้อาจถือได้ว่าเป็นปฐมบทแห่งการศึกษาเรื่องสื่อและวัฒนธรรมในสมัยต่อมา เพราะในบทความเรื่องดังกล่าวมีการกล่าวถึงการปฏิบัติการของทั้งสื่อมวลชนและตัววัฒนธรรมที่ถูกทำให้กลายเป็นสินค้าในสมัยนั้นอย่างชัดเจน

ใจความสำคัญของแนวคิดเรื่อง “อุตสาหกรรมวัฒนธรรม” ที่อดอร์โนได้วิเคราะห์และวิพากษ์ไว้นั้นกล่าวโดยสรุปคือ ผู้ผลิตหรือนายทุนผู้ประกอบธุรกิจทางวัฒนธรรม *(ธุรกิจทางวัฒนธรรม หมายถึงการนำเอาวัฒนธรรมที่ผู้คนใช้ในชีวิตประจำวันมาผลิตเพื่อการขาย เช่น เพลง ดนตรี ภาพยนตร์ อาหาร หนังสือ ฯลฯ)* โดยมีแนวคิดการผลิตและการขายแบบจำนวนมาก(mass production/mass marketing) โดยมีสื่อมวลชน (mass media) เช่น สื่อสิ่งพิมพ์ ภาพยนตร์ วิทยุ เป็นกลไกสำคัญในการนำเสนอและขายสินค้าทางวัฒนธรรม(cultural commodity) คุณลักษณะสำคัญของสินค้าทางวัฒนธรรมที่ถูกผลิตขึ้นมาจะมีลักษณะ “เหมือนกันทั้งหมด” (identical) จนทำให้ผู้บริโภค “มีความต้องการที่เหมือนๆกัน” (identical needs)ตามไปด้วย ซึ่งนั่นก็คือลักษณะของการสลายความแตกต่างและหลอมใหม่ให้สอดคล้องคล้อยตามกันมากขึ้น (comformity)

อย่างไรก็ตามทั้งอดอร์โนและฮอร์กไฮเมอร์ไม่ได้ตั้งใจที่จะใช้คำว่า “อุตสาหกรรม” ให้มีความหมายตามตัวอักษร เพียงแต่เป็นการใช้เพื่อให้คำเพื่อเปรียบเทียบหรือสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะหน้าตาของสินค้าวัฒนธรรมทั้งหลายที่ถูกทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน (standardized product) หรือเหมือนๆกัน รวมทั้งสะท้อนถึงรูปแบบการจัดองค์กรแบบอุตสาหกรรมตามหลักระบบการทำงานแบบสำนักงาน (the rationalization of office work) ที่แบ่งซอยคนกับงานออกจากกันอย่างซับซ้อนตามหลักการแบ่งงานกันทำ แต่ทั้งคู่ไม่ได้ใช้คำว่า “อุตสาหกรรม” ในแง่ของกระบวนการในการผลิตซึ่งดำเนินไปตามการกำกับโดยเหตุผลเชิงเทคโนโลยี(technological rationality) แต่อย่างใด (นันทวัฒน์ ฉัตรอุทัย,๒๕๔๗)

การที่อดอร์โนอธิบายเรื่องเพลงป๊อปและพัฒนาไปสู่งานเขียนเรื่อง“อุตสาหกรรมวัฒนธรรม” นั้น อดอร์โนนั้นมีรากฐานจากความคิดเทียบเคียงกับซีเรียสมิวสิก(Serious Music) เช่น งานเพลงของ Mozart และผลงานของ Beethoven ซึ่งเพลงเหล่านี้มีแต่ *“เสียงดนตรี”* มโนทัศน์ในการอธิบายเรื่องเพลงป๊อปของอดอร์โนนั้นจึงเป็นการตั้งข้อหาว่าเพลงป๊อปเป็นเพลงที่“ผ่านกระบวนการทำให้เป็นมาตรฐาน” (Standardization) คือถูกผลิตออกมาจนเหมือนกันไปหมด

การที่อดอร์โนได้ใช้กรอบการวิพากษ์เพลงป๊อปจากมุมมองของซีเรียสมิวสิก ซึ่งเน้นเรื่องเสียงดนตรีเป็นหลัก ทำให้ข้อวินิจฉัยของอดอร์โนไม่สอดคล้องกับเพลงป๊อปในปัจจุบันแต่อย่างใด เพราะหัวใจหลักสำคัญที่สุดของเพลงป๊อปนั้นอยู่ที่ส่วนของเนื้อร้อง(words,lyrics) จากจุดนี้จึงทำให้เห็นว่า การวิเคราะห์เพลงป๊อปและรวมทั้งอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของอดอร์โนเป็นการวิเคราะห์ที่ปฏิเสธการดำรงอยู่ของเพลงพื้นบ้าน เพราะเพลงพื้นบ้านนั้นเป็นท่วงทำนองที่ผูกพันอยู่กับเสียงความคิดและชีวิตประจำวันของคนไม่ว่าจะเป็นเพลงกล่อมเด็ก เพลงทำงาน(working song) เช่น เพลงเกี่ยวข้าว เพลงสงฟาง แม้กระทั่งคำสวดในศาสนาต่างๆยังปรากฏเป็นท่วงทำนองสูงต่ำ ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่าในชีวิตประจำวันสามัญธรรมดาเสียงดนตรี กับเสียงของคน อยู่ด้วยกันอย่างผสานกลมกลืน ไม่ได้แยกขาดจากกันแต่อย่างใด (นันทวัฒน์ ฉัตรอุทัย,๒๕๔๗)

จากลักษณะการมองวัฒนธรรมประชานิยมแบบอดอร์โนดังกล่าว ผู้วิจัยจึงตั้งข้อสังเกตว่าในฐานะที่หมอลำก็เป็น “เพลงป๊อป”ประเภทหนึ่ง ดังนั้นหากจะใช้ทฤษฎี“อุตสาหกรรมวัฒนธรรม”ของอดอร์โนซึ่งเป็นทฤษฎีวิพากษ์แบบตะวันตกมาลองวิเคราะห์สื่อพื้นบ้านหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็น่าจะทำให้เห็นแง่มุมที่แตกต่างออกไปจากการศึกษาเรื่องของหมอลำด้วยวิธีการการศึกษาแบบที่ผ่านมาซึ่งมักจะเป็นการศึกษาด้วยแนวคิดของมนุษยศาสตร์เป็นส่วนใหญ่

ในขั้นนี้ ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์แบบเปรียบเทียบคุณลักษณะ(Attributes)ของสื่อพื้นบ้านหมอลำก่อนที่จะเข้าสู่ระบบของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม และคุณลักษณะของสื่อพื้นบ้านหมอลำหลังจากเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแล้ว เพื่อจะทำให้เห็นภาพชัดเจนยิ่งขึ้นว่าหมอลำที่มีลักษณะเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรม และไม่เป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแตกต่างกันอย่างไรบ้าง

ในการวิเคราะห์คุณลักษณะ(Attributes)นี้เกิดจากการตั้งข้อสังเกตของผู้วิจัยเอง เพื่อแสดงให้เห็นว่า ทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของอดอร์โนนั้นชี้ให้เห็นลักษณะของหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในประเด็นต่างๆ อย่างไรบ้าง ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะเปรียบเทียบให้เห็นคุณลักษณะของหมอลำทั้ง ๒ ยุค ตามองค์ประกอบการสื่อสารคือ ผู้ส่งสาร(หมอลำ) เนื้อหาสาร(รูปแบบและเนื้อหาการแสดง) ช่องทาง(โอกาส สถานที่และเวลา สื่อที่ใช้) ผู้รับสาร(ผู้ชมหมอลำ) ดังนี้

ก.ผู้ส่งสาร(หมอลำ)

๑.ปริมาณการผลิตหมอลำในสมัยก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น มีจำนวนน้อย การมาเรียนเป็นหมอลำของคนสมัยก่อนนั้น ครูสอนหมอลำก็สอนแบบเน้นคุณภาพโดยการปลุกปั้นถ่ายทอดความรู้เป็นคนๆไป หมอลำที่จะผ่านการเคี่ยวเข็ญจนมีคุณสมบัติที่ดีจึงหาได้ยาก จำนวนหมอลำที่มีอยู่ในสมัยก่อนจึงมีไม่มาก นอกจากจำนวนศิลปินหมอลำมีน้อยแล้ว การเพิ่มจำนวนก็ไม่มาก เพราะการที่จะเป็นหมอลำได้ ต้องอาศัยความอดทนและใช้ช่วงเวลาในการเพาะบ่มให้เป็นศิลปินอย่างยาวนาน นับจากการเริ่มเรียนเป็นหมอลำตั้งแต่อายุยังน้อยจนกว่าจะลำเป็น กว่าที่จะสามารถออกงานเป็นหมอลำที่เชี่ยวชาญการแสดงได้ก็ต้องใช้เวลานานนับสิบปีหรือมากกว่านั้น

ส่วนหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น เราจะเห็นว่าคุณสมบัติของตัวหมอลำมีความแตกต่างจากสมัยก่อนอย่างชัดเจน เนื่องจากมีกระบวนการผลิตศิลปินออกมาให้ได้จำนวนมาก ในลักษณะทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกันหมด (standardized)ตั้งแต่กระบวนการสร้างและเพาะบ่มตัวศิลปิน ดังนั้น ในยุคนี้จึงมีหมอลำเกิดขึ้นมากมายจนแทบจะนับจำนวนไม่ได้ เช่น มีการปลุกปั้นหมอลำโดยใช้ระบบสอนเป็นห้องเรียน คือครูหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ตั้งโรงเรียนสอนหมอลำขึ้น นั่นก็หมายความว่าสามารถผลิตหมอลำให้ได้คราวละมากๆ เพื่อตอบสนองความต้องการของตลาดได้ เช่น โรงเรียนหมอลำราตรี ศรีวิไล ที่ จ.ขอนแก่น

๒.หมอลำในยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสามารถผลิตผลงาน(เช่น กลอนลำ) ได้เพียงไม่มาก เพราะเป็นการผลิตอย่างประณีต พิถีพิถัน ตามแบบฉบับของศิลปินที่สั่งสมกันมา ไม่มีการแบ่งงานกันทำอย่างชัดเจน เพราะมีจำนวนคนไม่มาก ดังนั้น คนหนึ่งคนอาจจะทำงาน

หลายอย่าง เช่น หมอลำที่แสดงเป็นคู่อย่างหมอลำกลอนนั้น จะเป็นทั้งผู้แต่งกลอนลำเอง แสดงเอง คิดรูปแบบการแสดงเอง ส่วนถ้าเป็นหมอลำที่เป็นคณะ เช่น หมอลำเวียง หมอลำครัว(ปัจจุบันคือหมอลำเรื่องต่อกลอน) ก็เป็นการทำงานในครอบครัว เช่น คนในครอบครัวหรือเครือญาติเป็นนักแสดงด้วยกัน ช่วยกันออกแบบตัดเย็บชุดแสดง เล่นดนตรีเอง แต่งกลอนลำเอง ไปจนถึงการช่วยกันขนย้ายเครื่องประกอบการแสดง

ในขณะที่หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสามารถผลิตผลงานได้จำนวนมาก เพราะมีองค์ประกอบอื่นๆที่เกิดขึ้นเพื่อรองรับความซับซ้อนของระบบการผลิตแบบอุตสาหกรรม เช่น มีสำนักงานหมอลำ มีค่ายเทปหรือบริษัทเพลงคอยผลิตผลงานให้หมอลำในสังกัด มีการวิเคราะห์กลุ่มเป้าหมายทางการตลาด มีผู้จัดจำหน่าย มีผู้วางแผนการโปรโมตผลงาน ในการผลิตเทปของหมอลำสัก ๑ ชุดก็จะมีคนแต่งกลอนลำต่างหาก มีผู้ออกแบบลำดับชุดการแสดง มีผู้เรียบเรียงดนตรีให้ หมอลำส่วนใหญ่มีหน้าที่แสดงและลำอย่างเดียว ในการแสดงแต่ละครั้งก็จะมีการเตรียมงานเป็นฝ่ายๆเพราะมีคนจำนวนมาก เช่น ฝ่ายเตรียมเวที ดนตรีและนักดนตรี ฝ่ายแสงเสียง ฝ่ายชุดนักแสดง ฝ่ายนักแสดง เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีสถานีโทรทัศน์ สถานีวิทยุสำหรับเผยแพร่ผลงานของหมอลำ การที่หมอลำมีองค์ประกอบหลายอย่างที่คอยช่วยผลิตผลงานและเผยแพร่ผลงานเช่นนี้ จึงเป็นธรรมดาที่หมอลำสามารถผลิตผลงานออกมาได้จำนวนมากๆ และสามารถดำเนินการผลิตผลงานได้อย่างรวดเร็ว

๓. หมอลำสมัยก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ยิ่งมีวัยอาวุโสมาก ก็จะยิ่งทวีความสำคัญมาก เพราะถือว่ามีฝีมือ มีประสบการณ์การแสดงสูง ถือเป็นศิลปินชั้นครูมีบทบาทสำคัญในวงการหมอลำ เช่น เป็นครูสอน เป็นผู้คอยตักเตือนชี้แนะแนวทางให้หมอลำรุ่นหลังๆ

ส่วนหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ยิ่งเวลาผ่านไป เมื่อมีวัยอาวุโสมากขึ้น กลับถูกลดความสำคัญลง(เหมือนนักแสดงภาพยนตร์ไทย) เพราะไม่เป็นที่ต้องการของกระแสตลาดและความนิยมของผู้ชมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วตามยุคสมัย ดังนั้น หมอลำที่อยู่ในวัยหนุ่มสาวเท่านั้น ที่จะครองใจผู้ชมได้ ประการนี้แสดงให้เห็นว่า “สินค้ายุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม” นั้น เน้นที่ความสดใหม่ถูกใจผู้บริโภคมากกว่าเน้นความมีคุณภาพ

๔. ความสัมพันธ์ระหว่างหมอลำด้วยกัน เนื่องจากหมอลำยุคสมัยก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม มีรากเหง้าการสร้างศิลปินแบบเป็นศิษย์ร่วมสำนักหรือร่วมครูเดียวกัน มีรุ่นพี่รุ่นน้อง มีการแตกเหล่าแตกกอกันออกไป จึงทำให้มีโอกาสได้พบปะแลกเปลี่ยนแนวคิดการแสดงด้วยกันเสมอ เพราะหมอลำได้โคจรมาประชันกัน หรือได้ดูการแสดงของคนอื่นทำให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ เกิดการเสนอแนวทางการแสดงให้แก่กันและกัน หากมีการแข่งขันก็

จะแข่งว่าใครจะแสดงได้ดีกว่ากัน หรือลำได้ไพเราะกว่ากัน จึงนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานออกมาใหม่ๆ แตกต่างกันอยู่เรื่อยๆ

ส่วนหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมีรากเหง้าการผลิตแบบเป็นค่าย เป็นสังกัดนายทุนหรือบริษัท มีการลงทุนและแสวงหาผลกำไร ดังนั้นผู้ผลิตจึงอยู่ในสภาพที่ต้องแข่งขันกันตลอดเวลา การแข่งขันกันจะเน้นที่ว่า ใครขายได้มากกว่ากัน ทำกำไรได้มากกว่ากัน ดังนั้นการพบปะแลกเปลี่ยนข้อมูลกันของหมอลำจึงมีน้อย ดังจะเห็นได้จากผลผลิตทางวัฒนธรรม(Cultural products)แม้จะมีปริมาณสินค้ามาก แต่ไม่หลากหลาย เช่น เมื่อมีการผลิตหมอลำซิ่ง ก็มีหมอลำซิ่งเกิดขึ้นมาก เนื่องจากการเลียนแบบและวนเวียนอยู่กับสิ่งเก่าๆทำให้พัฒนาได้ยาก

๕. หมอลำยุคก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมไม่มีความสามารถในการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม(Cultural Reproduction) คือ จะผลิตซ้ำบางอย่างไม่ได้ เช่น การผลิตซ้ำตัวศิลปิน ที่จะให้ได้ตามแบบอย่างที่เคยมี หรือให้ได้ศิลปินที่มีความสามารถใกล้เคียงกับรุ่นก่อนๆ ก็ทำได้ยาก เพราะต้องอาศัยปัจจัยหลายอย่าง เช่น ความมุ่งมั่นที่จะเรียนรู้ ท่องจำกลอนลำ แม้กระทั่งการที่จะผลิตซ้ำหรือบันทึกผลงานการแสดงของหมอลำที่โดดเด่นก็ทำไม่ได้ เพราะยุคสมัยก่อนยังไม่มีเทคโนโลยีที่ทันสมัยที่จะช่วยให้ผลิตซ้ำได้

ส่วนหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นสามารถผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมได้อย่างง่ายดาย เพราะมีการสร้างแบบหรือสร้างแม่พิมพ์ศิลปินแบบเป็นบล็อกในโรงงานขึ้นมา หากต้องการผลิตศิลปินให้มีรูปแบบใดก็สามารถเลือกรูปแบบการสร้างศิลปินได้เช่นนั้น เราจึงสามารถสังเกตเห็นได้ว่า หมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจะมีรูปแบบภายนอก มีลักษณะการแสดงที่คล้ายคลึงกัน เพราะเกิดจากการเลียนแบบจนมีลักษณะซ้ำๆกัน นอกจากนี้การมีเทคโนโลยีที่ทันสมัยเพียงพอก็ทำให้สามารถผลิตผลงานให้เป็นแบบต้นฉบับได้คราวละมากๆ สามารถแพร่กระจายไปได้กว้างขวาง ใช้สะดวก เช่น เป็นเทปและซีดี

๖. หมอลำในสมัยก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม สามารถทำหน้าที่ที่เป็นประโยชน์ต่อชุมชนได้มากกว่าการให้ความบันเทิง เช่น มีการสั่งสอน อบรมจริยธรรม ให้ความรู้ ให้ข้อคิดเรื่องจารีต ขนบธรรมเนียมประเพณีไปพร้อมๆกัน(เป็นผู้ให้สาระบันเทิง) ที่สำคัญคือช่วยธำรงบรรยากาศและสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมที่ดีเอาไว้ เช่น ทำให้ผู้ชมผูกพันกับสื่อพื้นบ้าน ชื่นชมและเห็นความสำคัญของสื่อพื้นบ้าน การชมหมอลำสมัยก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม จึงเกิดผลพลอยได้มากกว่าความบันเทิงซึ่งนับเป็นการเสพวัฒนธรรมอย่างสร้างสรรค์

ส่วนหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสามารถทำหน้าที่หลักเพียงอย่างเดียวคือการให้ความบันเทิง ส่วนการทำประโยชน์ต่อชุมชนนั้นมีอยู่น้อย ดังนั้น ผู้ชมหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงได้แต่เพียงความบันเทิงเป็นส่วนใหญ่จากหมอลำ

๗. หมอลำสมัยก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมีต้นทุนทางวัฒนธรรม (cultural capital) สูงมาก เช่น มีการเรียนเป็นหมอลำนาน ใช้เวลาไต่ระดับนาน มีชั่วโมงบินสูง ทำให้สามารถที่จะคิดผลิตหรือสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างมีคุณภาพและหลากหลาย เช่น การคิดค้นทำนองกลอนลำ แต่งกลอนลำ และถ้อยคำที่จะใช้ในการแสดง คิดค้นท่าฟ้อนจนกลายเป็นแม่แบบ หมอลำเป็นผู้เลือก เป็นผู้กำหนดทิศทางและเป็นผู้ออกแบบการสร้างสรรค์เอง ตัวหมอลำจึงมีความเป็นตัวของตัวเองสูง ด้วยเหตุที่หมอลำมีความเป็นตัวของตัวเองสูงนี้เอง จึงทำให้หมอลำในสมัยก่อน ไม่มีการลอกเลียนแบบกัน แต่ละคนก็มีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ลักษณะเช่นนี้จึงเป็นศิลปินที่มีต้นทุนทางวัฒนธรรมอย่างแท้จริง

ในขณะที่หมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นมีต้นทุนทางวัฒนธรรมดังกล่าวน้อย หรือไม่มีเลย เพราะเป็นหมอลำที่ถูกสร้างขึ้นโดยขาดการเพาะบ่มที่เพียงพอ เช่น การเรียนในโรงเรียนหมอลำที่มุ่งผลิตหมอลำให้ได้จำนวนมากแต่ใช้เวลาในการเรียนเพียงสั้นๆ โอกาสและเวลาในการสั่งสมต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำสมัยใหม่จึงไม่เกิดขึ้น

๘.การแตกตัวของหมอลำในฐานะผู้ส่งสาร ในสมัยก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม แม้จะมีหมอลำที่แบ่งย่อยๆออกเป็นหลายประเภท (sub genre) เช่น หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำส่อง หรือ หมอลำทรง หมอลำผีฟ้า หมอลำอัศจรรย์หรือหมอลำกั๊บแก้บ หากแต่นั่นก็เป็นหมอลำที่เป็นไปเพื่อพิธีกรรม และไม่ได้แตกตัวออกเป็นประเภทอื่นอีก ที่สำคัญคือเมื่อการแบ่งประเภทย่อย (sub genre) ของหมอลำมีมากขึ้น หมอลำเก่าบางประเภทก็หายไป(เพราะไม่ถูกคัดเลือกให้นำมาผลิตซ้ำ) เกิดหมอลำประเภทใหม่ขึ้นมาแทน การแตกตัวของหมอลำนี้จะส่งผลโดยตรงต่อการแตกตัวของผู้รับสารด้วย เพราะเมื่อหมอลำสมัยก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม มีเพียงไม่กี่ประเภท ผู้ชมหมอลำก็จะมีรสนิยมเดียวกัน คือ ไม่ว่าเด็กหรือผู้อาวุโสก็จะได้ดูหมอลำแบบเดียวกัน รสนิยมของผู้ชมก็จะเป็นแบบง่ายๆ ไม่ต้องเลือกมาก (มีsub genre น้อย รสนิยมก็น้อย ไม่เลือกมาก ก็ทำให้ได้ดู ได้ฟังอย่างเดียวกัน)

พอมาถึงสมัยอุตสาหกรรมวัฒนธรรม หมอลำมีการปรับตัวสูงมาก ทำให้เกิดหมอลำประเภทย่อย(sub genre) ใหม่ๆอีกหลาย sub genre มีการแตกตัวเป็นหลายประเภทมากขึ้น เช่น มีหมอลำเรื่องต่อกลอน หมอลำแบบคอนเสิร์ต หมอลำกลอนซิ่ง หมอลำซิ่ง มาจนกระทั่งหมอลำ ๕ มิติ เมื่อมีประเภทหมอลำให้เลือกมากขึ้น ผู้ชมหมอลำก็เกิดการแตกตัวมากขึ้น ผู้ชมจึงมีรสนิยมชอบหมอลำที่หลากหลายตามไปด้วย

ข.เนื้อหาสาร(รูปแบบและเนื้อหาการแสดง)

๑.เนื้อหาผลงานกลอนลำของหมอลำสมัยก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมีปริมาณน้อย แต่มีความหลากหลาย คือ ทั้งเนื้อหาและรูปแบบไม่ซ้ำกัน ทั้งนี้การสร้างเนื้อหา

กลอนลำต้องอาศัยความรู้และความประณีตในการสร้างสรรค์อย่างมาก ต้องใช้เวลาในการเรียบเรียงแต่งเป็นกลอนลำด้วยภาษาที่สละสลวย ลึกซึ้ง คมคาย มีความประณีตสูง กลอนลำสมัยก่อนจึงเรียกได้ว่าเป็นกลอนชั้นครู เนื่องจากการผลิตผลงานของหมอลำสมัยก่อน ไม่ต้องแข่งกับเวลาผลงานจึงมีคุณภาพมาก

ส่วนหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นต้องทำงานแข่งกับคู่แข่งทางธุรกิจเพื่อให้ได้ผลงานออกมามากที่สุดเพื่อหวังกำไรสูงสุด จึงมีการวางแผน มีการกำหนดว่าแต่ละไตรมาสหรือแต่ละปีต้องออกกี่ชุด การผลิตเนื้อหาการแสดงหรือเนื้อหากลอนลำจึงเป็นไปอย่างเร่งรีบ แม้ว่าจะมีปริมาณการผลิตจำนวนมากแต่ก็ขาดความประณีตในการสร้างสรรค์ ดังนั้นความสละสลวย ลึกซึ้ง คมคายซึ่งถือเป็นคุณภาพของเนื้อหาการลำจึงไม่ค่อยปรากฏ

๒.เป้าหมายการผลิตเนื้อหาสาร(text)เพื่อการแสดงของหมอลำ เดิมทีนั้นมีการผสมผสานกันอย่างหลากหลาย โดยที่ผลงานของหมอลำส่วนใหญ่นั้นจะผลิตเพื่อสาระบันเทิง (Edutainment)เป็นหลัก โดยให้ความบันเทิงผสมผสานกับความรู้แบบการศึกษานอกระบบไปด้วย เนื่องจากหมอลำเป็นผู้มีความรู้มาก เป็นผู้รู้กว้างขวางทั้งทางโลกและทางธรรม จึงสามารถให้ความรู้ทางประวัติศาสตร์ วรรณคดี ภูมิศาสตร์ ทั้งยังสั่งสอนอบรมจริยธรรม ขัดเกลา ให้ข้อคิดแก่ผู้ชมไปพร้อมๆกับการสร้างความบันเทิง การแสดงเช่นในสมัยก่อนจึงเป็นประโยชน์สำหรับการศึกษาที่ยังไม่เจริญ และผู้ชมที่เป็นชาวบ้านส่วนใหญ่ก็ไม่มีโอกาสที่จะได้ร่ำเรียนในสถานศึกษา

นอกจากเป้าหมายการผลิตดังกล่าวแล้ว ตัวหมอลำเองยังเป็นผู้กำหนดทั้งเนื้อหาและรูปแบบการผลิตให้เป็นไปตามที่ตนเองต้องการทุกอย่าง เพราะหมอลำเป็นผู้แต่งกลอนลำเองหรือใช้กลอนลำของครูอาจารย์ ผลงานทุกชิ้นจึงสร้างสรรค์ขึ้นมาด้วยความพึงพอใจและความสุขของศิลปิน เท่ากับว่าเป็นการผลิตผลงานที่มีศิลปินเป็นตัวตั้ง

ส่วนเป้าหมายการผลิตของหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น มีความแตกต่างจากยุคก่อนอุตสาหกรรมอย่างเห็นได้ชัดเนื่องจากหมอลำยุคนี้มีการมองเรื่องธุรกิจเป็นหลัก ดังนั้น การผลิตผลงานของหมอลำจึงเน้นเรื่องปริมาณการผลิตเป็นอันดับแรก พร้อมกับเอานายทุนและตลาดผู้รับสารหรือผู้บริโภคเป็นตัวตั้ง คือต้องตามใจตลาดและตามใจนายทุน โดยเฉพาะผู้ชมหมอลำที่มีอำนาจซื้อสูง เช่น วัยรุ่นและวัยทำงาน ดังปรากฏการณ์ที่ผู้วิจัยสังเกตเห็นช่วง พ.ศ.๒๕๓๕-พ.ศ.๒๕๔๔ ซึ่งเป็นยุคที่หมอลำซิ่งกำลังเป็นที่นิยมสูงสุดและกลุ่มลูกค้าหลักของหมอลำซิ่งคือกลุ่มวัยผู้ใช้แรงงานซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายหลักและมีกำลังซื้อสูง (สุริยา สมุทคุปต์และคณะ,๒๕๔๔) ดังนั้น จึงมีค่ายเทปต่างๆผลิตเทป วีซีดี หมอลำซิ่งออกมาขายเป็นจำนวนมาก

๓.การให้ความสำคัญกับการผลิตผลงานที่มีสุนทรียภาพ(Aesthetic)ของหมอลำในสมัยก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น มีสูงมากเพราะหมอลำในฐานะผู้ผลิตนั้น ได้" ใส่ใจ" ลงไปในการสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงปัจจัยอื่นๆที่ช่วยทำให้ผลงานหมอลำออกมาดีคือ สภาพแวดล้อมของศิลปิน จิตวิญญาณการเป็นหมอลำ การบ่มเพาะศิลปิน รวมทั้งองค์ประกอบของงาน เช่น ดนตรีพื้นบ้านที่มีความประณีต จึงส่งผลให้กลอนลำและน้ำเสียงของหมอลำในยุคก่อนๆตราตรึงและสร้างความซาบซึ้ง ถึงขั้นครองใจผู้ชมจำนวนมาก จนเรียกว่าเป็นผลงานกลอนลำชิ้นเอก (Master piece)

ส่วนผลงานของหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นไม่ได้เน้นสุนทรียะเป็นหลัก หากแต่เน้นกระแสความนิยมเฉพาะสมัยที่สามารถตอบสนองความต้องการของตลาดผู้บริโภคได้ ดังนั้น ผลงานของหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงได้รับความนิยมชั่วครั้งชั่วคราว และเมื่อเวลาผ่านไปแล้วก็ไม่อยู่ในความทรงจำและไม่เป็นที่รู้จักของคนรุ่นใหม่ๆ เพราะกระบวนการสร้างที่เร่งรีบ การผลิตที่ไม่ได้ "ใส่ใจ" ลงไปในเนื้องาน

ค.ช่องทางการสื่อสาร(โอกาส สถานที่และเวลา สื่อที่ใช้)

๑.ลักษณะการใช้ช่องทางการสื่อสารของหมอลำยุคก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเป็นแบบใช้วาจา(Oral communication) เพราะเป็นการผลิตในครัวเรือนหรือในหมู่บ้าน เนื่องจากมีจำนวนคนที่เกี่ยวข้องกับการผลิตจำนวนไม่มาก และไม่มีขั้นตอนในการสื่อสารที่เป็นลำดับขั้นที่มีความซับซ้อน จึงทำให้เกิดการสื่อสารแบบทุกคนมีส่วนร่วมได้

แต่ลักษณะการสื่อสารของหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น เนื่องจากเป็นระบบการผลิตที่มีขนาดใหญ่ จึงมีกลุ่มคนที่เกี่ยวข้องในการทำงานหลายฝ่าย ดังนั้น การสื่อสารจึงเป็นแบบลายลักษณ์อักษร(Written Communication) และมีการทำงานด้วยหลักการจัดระบบการทำงานแบบสำนักงาน(the rationalization of office work)เพื่อความสะดวกในการทำงานร่วมกันของคนจำนวนมาก เช่น บันทึกรายชื่อ รายจ่าย รายรับ ค่าตัวนักแสดงในคณะ ตลอดจนรายการคิวจองว่าจ้างไปแสดง มีการสั่งงาน มอบหมายงานกันไปทำเป็นแผนกหรือเป็นฝ่าย มีการรายงานผลการดำเนินงาน ขาดทุนกำไร การวางแผนงานและทิศทางการพัฒนาการแสดงให้ผู้เกี่ยวข้องได้ทราบ เป็นต้น แสดงให้เห็นว่า หมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมีการสื่อสารที่สลับซับซ้อนมากขึ้น

๒.เนื่องจากหมอลำยุควัฒนธรรมแบบเกษตรกรรมใช้การสื่อสารแบบวาจาเป็นส่วนใหญ่ ดังนั้น การถ่ายทอดก็จะเป็นแบบปากต่อปาก จากรุ่นต่อรุ่น ใช้การสั่งสอนด้วยคำพูดและการทำให้เห็นเป็นตัวอย่าง ทำให้การดำเนินรอยตามหมอลำรุ่นก่อนๆเป็นไปอย่างสม่ำเสมอและไม่ค่อยมีการเปลี่ยนแปลง เช่น ลำดับขั้นการแบ่งช่วงการแสดงของหมอลำกลอนที่แบ่งเป็นยก

ก็ไม่จำเป็นต้องชี้ชัดและบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร แต่อาศัยการปฏิบัติตามความเคยชิน จึงไม่ค่อยมีการปรับเปลี่ยนที่ชัดเจน ดังนั้น หากขาดผู้รู้เรื่องราวหรือผู้ชำนาญเฉพาะเรื่อง เช่น หากขาดครูหมอลำไป ข้อมูลที่สำคัญก็พลอยสูญหายไปด้วย ทำให้องค์ประกอบและขั้นตอนการแสดงที่สำคัญบางส่วนก็พลอยสูญหายไปด้วย ที่พบมากที่สุดคือ เนื้อหากลอนลำที่มักสูญไปกับครูหมอลำที่เสียชีวิตไป

ในขณะที่หมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม อยู่ในสังคมยุคการสื่อสารแบบลายลักษณ์อักษร ทุกอย่างมีขั้นตอนที่บันทึกไว้อย่างชัดเจน จึงพร้อมที่จะสามารถปรับเปลี่ยนได้ตลอดเวลา หากมีสิ่งที่ดีกว่า สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนคือ การจัดเก็บและการบันทึกข้อมูล ลำดับขั้นการดำเนินงานอย่างเป็นระบบระเบียบแบบแผน

๓.ช่องทางการสื่อสารระหว่างคนดูหมอลำกับหมอลำสมัยก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม มีเฉพาะช่องทางการแสดงสดเท่านั้น เป็นยุคที่ไม่มีสื่อมวลชนให้เป็นทางเลือก ดังนั้น หมอลำสมัยก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงมีการเปิดกว้างมากกว่าเนื่องจากเป็นผู้ออกแบบและกำหนดรูปแบบการสื่อสารเอง การแสดงจึงมีลักษณะที่เป็นการด้นสดหรือเป็นไปโดยปฏิภาณของหมอลำ (improvisation) อยู่สูงมาก จึงทำให้ทั้งสองฝ่ายเกิดปฏิสัมพันธ์ (interactive) ได้ง่ายและบ่อยครั้ง ทำให้หมอลำกับคนดูเกิดความรู้สึกใกล้ชิดและเป็นกันเอง

ในขณะที่ช่องทางการสื่อสารของผู้รับสารกับหมอลำในยุคหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นมีมากขึ้น ทั้งหมอลำและคนดูยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมีทางเลือกที่จะใช้ช่องทางการสื่อสารใหม่ๆในอุตสาหกรรม ซึ่งทำให้เกิดการสื่อสารทางเดียว เช่น เลือกใช้โทรทัศน์ วิทยุ วีซีดี สื่อมวลชนประเภทต่างๆเหล่านี้ส่งผลทำให้การเกิดปฏิสัมพันธ์ (interactive) ระหว่างหมอลำกับคนดูมีน้อย

ง.ผู้รับสาร

๑. ผู้รับสารในสมัยก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม มีโอกาสและมีส่วนร่วมในการแสดงได้มากกว่ายุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม(เพราะสมัยก่อนต้องดูหมอลำจากการแสดงสดเท่านั้น) การแสดงสดของหมอลำสมัยก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น เอื้ออำนวยให้เกิดการเรียกหา(interpellation) ระหว่างหมอลำกับผู้ชม เช่น การอ้างถึงชื่อหมู่บ้านของคนดู ชื่อของผู้ชม และการเรียกคำแทนตัวผู้ชมในขณะที่หมอลำกำลังแสดงมากกว่า ทำให้เกิดการมีส่วนร่วมในการแสดงได้มาก ผู้ชมกับผู้แสดงในสมัยก่อนจึงแยกจากกันแทบไม่ออก คือ ต่างฝ่ายต่างมีปฏิสัมพันธ์กันตลอดเวลา และทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงและผู้ชมมีความใกล้ชิดกันมาก

เมื่อถึงยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ผู้รับสารมีทางเลือกที่จะเปิดรับหมอลำจากหลายทาง ทั้งจากการแสดงสด และจากสื่อมวลชนประเภทต่างๆ ที่กระจายผลงานของหมอลำไปสู่ผู้รับสารได้มากขึ้น เช่น มีโทรทัศน์ วิทยุ วีซีดี ทำให้บางครั้ง ผู้รับสารไม่ได้ชมการแสดงสดของหมอลำ การเรียกหาระหว่างหมอลำกับผู้ชมจึงมีน้อย

๒.ผู้รับสารของหมอลำสมัยก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ผู้ชมจะเป็นแบบ Active audience มีความรู้ มีความเข้าใจเรื่องการดูหมอลำมาก เป็นผู้ชมหมอลำที่ชาญฉลาด (smart audience) จนถึงขั้นรู้และวิพากษ์วิจารณ์ได้ว่าการลำของหมอลำดีหรือไม่ การแสดงส่วนใดยังบกพร่อง ท่วงทำนองการลำหรือดนตรีประกอบสมบูรณ์หรือผิดพลาดที่ใด รู้ว่าจะสามารถเข้าไปมีส่วนร่วมกับการแสดงได้อย่างไร และมีส่วนร่วมได้ในช่วงเวลาใด การดูหมอลำแบบสมัยก่อนนั้น คือตั้งอกตั้งใจชมอย่างมีสมาธิและติดตามการแสดงอย่างต่อเนื่อง จนกระทั่งสิ้นสุดการแสดงตอนรุ่งเช้า จึงมีโอกาสที่จะสังเกตและเรียนรู้วิธีการชมหมอลำจนเป็นผู้ชมหมอลำที่ดี

นอกจากนี้ ความสามารถในการเข้าใจสุนทรียะของดนตรีพื้นบ้านหรือการลำท่วงทำนองการลำของผู้ชมในสมัยก่อนนั้น มีความชำนาญกว่าผู้ชมในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเป็นอย่างมาก เพราะคนสมัยก่อนมีการสั่งสมมีต้นทุนเรื่องนี้มากกว่า ผู้อาวุโสที่ฟังหมอลำสมัยก่อนสามารถเรียกชื่อทำนองการลำ เช่น รู้จักประเภทของลำเต้ย รู้จักสังวาทการลำ และลายแคน(ทำนองแคน) ในขณะที่ผู้รับสารรุ่นใหม่ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยเฉพาะเด็ก และวัยรุ่น ไม่ได้เป็นอย่างผู้ชมสมัยก่อน คือ ขาดความรู้ ความเข้าใจทั้งในลำดับขั้นตอนและเนื้อหาการแสดงหมอลำอยู่มาก แม้จะได้เข้าไปมีส่วนร่วมหรือมีปฏิสัมพันธ์กับการแสดง แต่ก็ไม่มีความสามารถที่จะวิพากษ์วิจารณ์หมอลำได้

อย่างไรก็ตาม ไม่ได้หมายความว่าผู้ชมในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจะเป็นผู้ชมที่เป็น passive audience ไปเสียทั้งหมด เพราะในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนี้ก็ยังมีผู้ชมชาวอีสานที่เป็นกลุ่มผู้อาวุโสหลงเหลืออยู่ในโลกยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่ยังสามารถวิพากษ์วิจารณ์หมอลำได้

๓. ความสามารถที่จะทำความเข้าใจโลกจากหมอลำของผู้รับสารในสมัยก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น เป็นแบบเข้าใจหลายๆส่วนไปพร้อมๆกัน คือเป็นการรับรู้โลกแบบแบบสหวิทยาการ(Interdisciplinary) เช่น การรู้จักบาปบุญคุณโทษ รู้จักประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ วรรณคดี นิทานพื้นบ้าน จารีต ขนบประเพณี พร้อมกับการได้รับความบันเทิง แต่ผู้ชมสมัยใหม่ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม กลับมีการรับรู้โลกและเข้าใจโลกแบบด้านเดียว เพราะหมอลำยุคใหม่(ส่วนใหญ่) เสนอเรื่องบันเทิงเป็นหลัก สาระเป็นรอง ดังนั้น การสอดใส่ความรู้อันหลากหลายที่จะทำให้เกิดความเข้าใจโลกได้อย่างลึกซึ้งจึงน้อยกว่าหมอลำสมัยก่อน

๔. ผู้ชมหมอลำสมัยก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมักจะขาดการสืบทอดจนเหลือ“ผู้ชมหมอลำที่ชาญฉลาด” (Smart Audience) ในปัจจุบันน้อยลง เนื่องจากสาเหตุที่สำคัญคือ การดูและการฟังหมอลำบางประเภท ผู้ชมต้องอาศัยใช้ความรู้และความเข้าใจในศิลปการแสดงของหมอลำอยู่พอสมควร ผู้ชมหมอลำสมัยก่อนมีการสั่งสมความรู้ความเข้าใจในการดูหมอลำจน”ฟังเป็น” แต่เมื่อมาถึงยุคผู้ชมรุ่นหลังๆ ซึ่งเป็นเด็กและวัยรุ่นค่อยๆห่างเหินจากการได้ดูหรือฟังหมอลำแบบดั้งเดิม เช่น หมอลำกลอน เพราะเป็นประเภทหมอลำที่หาดูได้ยากทั้งไม่เข้ากับสมัยนิยม คนดูรุ่นหลังจึงไม่อาจจะเข้าใจศิลปการแสดงที่ต้องอาศัยความเข้าใจลุ่มลึกเพื่อจะเข้าถึงความสุนทรียะ ความละเมียดละไมของภาษาในกลอนลำและรสของดนตรีพื้นบ้าน ผลคือผู้ชมที่ดูหมอลำกลอนเป็นนั้นมีจำนวนลดลง ในขณะที่หมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่ผ่านการดัดแปลงปรับเปลี่ยนให้เป็นหมอลำที่ดูง่าย เข้าใจง่าย และเป็นที่พึงพอใจของวัยรุ่น เช่น เน้นรูปแบบการแสดง แสง สี เสียงที่เร้าใจ และมีรูปลักษณ์ใหม่ๆอยู่เสมอ ที่สำคัญคือ ผู้ผลิตหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้สรรหาวิธีการที่จะทำให้เป็นที่ยอมรับและถูกใจวัยรุ่นจึงทำให้มีกลุ่มผู้ชมเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง ผู้ชมของหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงเกิดใหม่เรื่อยๆรุ่นแล้วรุ่นเล่า

ข้อมูลที่ผู้วิจัยเปรียบเทียบระหว่างหมอลำและผู้รับสารทั้งในสมัยก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ดังกล่าวนั้น เป็นเพียงการตั้งข้อสังเกตของผู้วิจัย จากปรากฏการณ์ที่เป็นอยู่ และเป็นการวิเคราะห์โดยเทียบเคียงกับทฤษฎีตะวันตกเพื่อเป็นการปูพื้นฐานความเข้าใจเรื่องทฤษฎีและอธิบายว่า แนวคิดเรื่องอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของอดอร์โนนั้น จะสามารถนำมาใช้ทดสอบหรือวิเคราะห์วัฒนธรรมประชานิยม (Popular culture) อย่างสื่อพื้นบ้านหมอลำในแง่มุมใดได้บ้าง หรือมีแง่มุมใดบ้างที่ทฤษฎียังไม่สามารถอธิบายสื่อพื้นบ้านหมอลำได้หมด

จากข้อเสนอในทฤษฎีของอดอร์โนนั้นจะเห็นว่า อดอร์โนกล่าวถึงวัฒนธรรมประชานิยม (Popular culture)ในประเด็นหลักอยู่ ๓ ประการคือ

๑. ประเด็นเรื่องสุนทรียะที่ถูกทำลายในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม จากการอธิบายของอดอร์โนนั้น อุตสาหกรรมวัฒนธรรมจะทำลายทุกอย่างที่เป็นความงาม และความแปลกใหม่ที่สร้างสรรค์ เนื่องจากการที่ต้องผลิตคราวละมากๆ จึงทำให้ผลผลิตของสินค้าทางวัฒนธรรมทุกอย่างมีมาตรฐานอย่างเดียวกันหมด ดังนั้นความประณีตจริงจังที่เป็นการนำไปสู่ท่วงทำนอง “ครุ่นคิดสงสัย/ตั้งคำถาม/ไตร่ตรอง/วิพากษ์ วิจารณ์/ ความเป็นจริงที่ดำรงอยู่เพื่อก้าวข้ามให้พ้นไปจากความลวงของสภาพความเป็นจริงที่กักขังเราอยู่นั้น จึงหายไปด้วย ผลงานของ

อุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงเป็นแบบค้อมหัวให้กับโลกโดยการพูด คิดทำให้เหมือนกับคนอื่นๆเพื่อรักษามาตรฐานเอาไว้ในระดับเดียวกัน(กาญจนา แก้วเทพ,๒๕๔๔)

ทฤษฎีที่อดอร์โนยืนยันไว้เช่นนี้ ผู้วิจัยไม่เชื่อว่าจะพิสูจน์ลักษณะของหมอลำที่เป็นอยู่ทุกวันนี้ได้ เพราะเท่าที่ผ่านมา มีตัวอย่างที่แสดงให้เห็นว่า หมอลำบางประเภทยังสามารถต่อรองกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในการที่จะรักษาความมีสุนทรียะตามแบบฉบับของสื่อพื้นบ้านได้อย่างไม่เพลี่ยงพล้ำ แสดงว่าหมอลำที่อยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม อาจจะมีบางส่วนที่ยังคงรักษาคุณค่าทางสุนทรียะบางอย่างเอาไว้ได้และยังคงมีลักษณะบางอย่างที่แตกต่างกันอยู่ คือไม่ได้เหมือนกันไปหมดเสียทีเดียวอย่างที่อดอร์โนกล่าวไว้

ที่กล่าวเช่นนี้ เนื่องจากผู้วิจัยได้สังเกตปรากฏการณ์การแสดงหมอลำมานานต่อเนื่องกันนับสิบปี จนสังเกตเห็นว่า การแสดงของหมอลำหมู่แต่ละสายตระกูลก็มีเอกลักษณ์ที่เป็นแบบฉบับของตัวเอง หมอลำกลอนก็มีท่วงทำนอง เอกลักษณ์และสังวาทการลำเป็นของตัวเอง แม้หมอลำจะเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม แต่ทว่าหมอลำบางส่วนยังคงสามารถรักษาคุณค่าทางสุนทรียะของศิลปการแสดงเอาไว้ได้ โดยที่ไม่ได้มีมาตรฐานอย่างเดียวกันหมด เช่น หมอลำบางคณะก็มีการลำแบบใช้ทำนองลำแบบดั้งเดิมในหมอลำเรื่องต่อกลอน บ้างก็มีการใช้ดนตรีพื้นบ้านเช่น พิณ แคน ซอ มาเล่นประกอบการแสดง แทนที่จะใช้เครื่องดนตรีสากล นอกจากนี้ยังมีการใช้ภาษาถิ่นที่มีความงามทางวรรณศิลป์ทั้งเสียงลำและสัมผัสคล้องจองที่มีท่วงทำนองไพเราะ ตลอดจนท่าทางการฟ้อน การออกท่าวาดลำของหมอลำซึ่งมีลักษณะต่างๆกันออกไป แน่นอนว่า ความแตกต่างเช่นนี้ ไม่ใช่เป็นความแตกต่างใน “รายละเอียดเล็กๆน้อยๆ” แบบที่อดอร์โนกล่าวโจมตีเนื้อหาของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเพลงป๊อปเพราะการแสดงและการลำที่ต่างกันของหมอลำเป็นการสั่งสมและเรียนรู้ เพาะบ่มมาเป็นเวลานานพอสมควร

นอกจากนี้ สุนทรียะอีกประการหนึ่งที่เห็นได้ชัดคือการแสดงที่มีการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม การทำให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมกับหมอลำ ซึ่งถือเป็นรูปแบบของสุนทรียะของการแสดงพื้นบ้านที่ไม่ได้เหมือนกับสุนทรียะของดนตรีตะวันตกซึ่งจะเน้นการเล่นให้ได้เหมือนกับต้นฉบับโดยไม่ผิดเพี้ยน

๒.ความแปลกใหม่ที่ปรากฏขึ้นในอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น อดอร์โนกล่าวว่าไม่ว่าจะเป็นแนวเพลงใหม่ หนังใหม่ นักร้องใหม่ ฯลฯ ล้วนแต่เป็นเพียงมายาที่ฉาบทับความเหมือนอันเป็นนิรันดร์ (eternal sameness) ซึ่งเป็นเนื้อแท้ของสินค้าวัฒนธรรมทั้งหลาย ดังนั้น การที่นักอุตสาหกรรมวัฒนธรรมต้องเผชิญกับแรงกดดันอย่างต่อเนื่องให้ต้องผลิตผลลัพธ์ใหม่ๆ (new

effects) ซึ่งต้องสอดคล้องกับแบบแผนเดิมๆด้วย สูตรของการสร้างงานจึงยิ่งถูกพิสูจน์ ถูกตอกย้ำและครอบงำผู้ผลิต รวมทั้งครอบงำตลาดสินค้าวัฒนธรรมมากยิ่งขึ้น อดอร์โนจึงวิพากษ์อุตสาหกรรมวัฒนธรรมว่า ความแปลกใหม่ที่เกิดขึ้นเป็นเพียงแค่ความผิดเพี้ยน(จากของเดิม)ที่เกิดขึ้นอย่างฉาบฉวย(เพื่อหลอกตาผู้บริโภคว่ามีความแตกต่าง)เท่านั้น

สำหรับประการนี้ ผู้วิจัยไม่เชื่อว่าทฤษฎี “อุตสาหกรรมวัฒนธรรม”ของอดอร์โนจะสามารถอธิบายและชี้ให้เห็นความเป็นจริงอย่างที่อดอร์โนพยายามเสนอไปเสียทั้งหมด เพราะการที่อดอร์โนยืนยัน เรื่อง *ความแปลกใหม่ที่ปรากฏขึ้นเสมอในอุตสาหกรรมวัฒนธรรมคือมายาที่ฉาบทับความเหมือนอันเป็นนิรันดร์* อาจจะไม่ได้เกิดกับหมอลำ เพราะปรากฏการณ์ที่อดอร์โนอธิบายนั้น ถ้าจะนำมาอธิบายหมอลำก็ต้องดูว่า “เป็นหมอลำประเภทใด”(what genre?) เพราะหมอลำเป็นสื่อพื้นบ้านที่มีความหลากหลายในตัวเอง หมอลำบางประเภทมีการผลิตผลงานใหม่ๆ โดยที่ไม่ถูกครอบงำ และถูกควบคุมให้สอดคล้องกับแบบแผนเดิมๆเสมอไป เช่น หมอลำกลอนที่มีการสร้างสรรค์ รูปแบบเนื้อหาตัวบทใหม่แบบไม่ซ้ำกับเนื้อหาหรือรูปแบบการแสดงแบบเก่า

๓.การวิพากษ์ผู้รับสารของทฤษฎี “อุตสาหกรรมวัฒนธรรม” อดอร์โนอธิบายว่าผู้รับสาร เป็นผู้ถูกกระทำ(Passive audience) โดยความยินยอมพร้อมใจ โดยที่ไม่รู้ตัว และไม่มีความคิดที่จะต่อต้านหรือขัดขืนเลยแม้แต่น้อย เนื่องจากเสรีภาพและความรู้สึกที่จะต่อต้านได้เหือดหายไปแล้วเพราะลักษณะของสื่อเข้ามาควบคุม เนื่องจากทุกคนถูกทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน(Standardization)และความเป็นปัจเจกบุคคลที่แท้จริงก็หายไป ผู้รับสารถูกทำให้รู้สึกว่าเป็นปัจเจกชนแบบปลอมๆ ทำให้เห็นแต่ภาพของผู้คนที่เฉื่อยเนือย หมดสิ้นหนทาง เสื่อมสูญลักษณะแห่งปัจเจกบุคคล ในที่สุดก็ตกเป็นเบี้ยล่างของระบบ ปราศจากความรู้สึกที่จะลุกขึ้นมาวิพากษ์วิจารณ์หรือต่อต้าน

สำหรับประเด็นนี้ ผู้วิจัยเห็นว่า ผู้ชมหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็ยังไม่ถึงกับเป็นผู้ถูกกระทำ(Passive) ในสภาพเช่นที่ทฤษฎีของอดอร์โนอธิบายเอาไว้ไปเสียทั้งหมด เพราะในความเป็นจริง ผู้ชมหมอลำบางกลุ่มรู้จักการวิพากษ์การแสดงหมอลำ และรู้เรื่องหมอลำดี (เป็น Smart audience)มาตั้งแต่โบราณแล้ว และแม้จะมาถึงยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็ยังมีคนบางกลุ่มที่ยังสามารถรักษาความเป็นปัจเจกบุคคลของตัวเองในฐานะของผู้รับสารที่เป็นแบบ Active audience ไว้ได้ แม้ว่าจะไม่มีจำนวนมากเหมือนสมัยก่อนก็ตาม

การที่ยกทฤษฎีของอดอร์โนมากล่าวนี้ ผู้วิจัยตั้งใจปูพื้นฐานความเข้าใจเรื่องอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างที่ผู้วิจัยอธิบายไว้ตอนต้นแล้ว และเนื่องจากเมื่อผู้วิจัยพิจารณาแล้วเห็นว่า ทฤษฎี “อุตสาหกรรมวัฒนธรรม”ของอดอร์โน ยังไม่อาจเป็นทฤษฎีที่สามารถอธิบาย

ปรากฏการณ์ของหมอลำได้ทั้งหมด ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างลักษณะบางประการของหมอลำที่ผู้วิจัยยกขึ้นมาข้างต้นเพื่อแสดงให้เห็นว่าหมอลำก็ไม่ได้เป็นไปตามที่ทฤษฎี "อุตสาหกรรมวัฒนธรรม"ของอดอร์โนอธิบายเอาไว้ข้างต้นไปเสียทั้งหมด

ดังนั้น ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจะนำอีกทฤษฎีหนึ่งซึ่งจัดว่าเป็นการอธิบายแบบขั้วตรงข้าม(Binary opposition) กับทฤษฎี "อุตสาหกรรมวัฒนธรรม"ของอดอร์โน นั่นคือ ทฤษฎี "การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล" ของวอลเตอร์ เบนจามิน(Walter Benjamin) มาใช้เป็นพื้นฐานในการศึกษาในครั้งนี้เพื่อที่ผู้วิจัยจะได้ศึกษาต่อยอดจากทฤษฎีของวอลเตอร์ เบนจามินต่อไป

๒.๒ การใช้ทฤษฎีการผลิตซ้ำงานศิลปะด้วยเครื่องจักรกลมาอธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำ

จากที่ผ่านมา ผู้วิจัยได้แสดงให้เห็นว่า ทฤษฎีของอดอร์โนไม่อาจอธิบายปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมทางตะวันออกแบบหมอลำได้โดยอาศัยทฤษฎีวิพากษ์เพียงทฤษฎีเดียว และผู้วิจัยพบว่า ยังมีทฤษฎีอีกทฤษฎีหนึ่งที่น่าจะอธิบายได้ดีกว่านี้ เพราะเป็นแนวทางการอธิบายปรากฏการณ์ของวัฒนธรรมป๊อบด้วยความคิดที่เป็นด้านบวก(Positive thinking) นั่นคือ การอธิบายด้วยทฤษฎี "การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล" ของเบนจามิน เนื่องจากแนวคิดหลักของทฤษฎีนี้เป็นการมองเห็นถึงข้อดีของเทคโนโลยีการผลิตซ้ำที่เข้ามาเปลี่ยนแปลงบทบาทของงานศิลปะ และเทคโนโลยีนั้นก็ช่วยเปิดโอกาสให้ผู้รับสารได้แสดงความคิดในการวิพากษ์งานศิลปะได้มากขึ้น และการใช้เทคโนโลยีเพื่อการเผยแพร่งานศิลปะนั้นเป็นสิ่งที่ดี เพราะทำให้มวลชนสามารถเข้าถึงงานศิลปะได้อย่างกว้างขวาง ซึ่งจากใจความสำคัญของแนวคิดดังกล่าวน่าจะเหมาะสมและสอดคล้องกับสภาพความเป็นหมอลำที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

ทฤษฎี "การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล" จัดว่าเป็นทฤษฎีที่แสดงให้เห็นความแตกต่างจากแนวคิดของอดอร์โนชนิดที่เรียกว่าอยู่ขั้วตรงข้ามของทฤษฎี"อุตสาหกรรมวัฒนธรรม" ของอดอร์โน อย่างสุดโต่ง ผู้เสนอทฤษฎีคือวอลเตอร์ เบนจามิน ซึ่งเป็นทั้งนักอักษรศาสตร์และนักสุนทรียศาสตร์ เขาเคยเป็นเพื่อนร่วมงานทางวิชาการที่เคยทำงานด้วยกันมากับอดอร์โน ตั้งแต่เมื่อครั้งที่ยังอยู่สำนักแฟรงเฟิร์ต เบนจามินได้รับการศึกษาทางปรัชญา ได้ทำงานในฐานะนักแปลและนักวิจารณ์วรรณกรรมคนหนึ่ง ซึ่งปัจจุบันวอลเตอร์ เบนจามิน ได้รับการถือว่าเป็นนักวิจารณ์ที่มีความสำคัญมากที่สุดคนหนึ่งในช่วงครึ่งแรกของคริสต์ศตวรรษที่ ๒๐

T. Adorno และ M. Horkheimer ซึ่งเป็นเพื่อนร่วมงานของ Walter Benjamin ได้วิจารณ์Benjamin อย่างชัดเจนว่า งานของ Walter Benjaminนั้นเป็นการมองโลกในแง่ดีเกินไปเกี่ยวกับศักยภาพในการปฏิวัติของเทคโนโลยีใหม่ๆ ซึ่งมีผลต่อโครงสร้างอำนาจของทุนนิยม

ยิ่งกว่านั้น Walter Benjamin ยังสนใจ pop culture มากเกินไป และ ความเฉียบแหลมเชิงการเมืองของมวลชนของเขาก็ไม่แสดงออกเป็นเชิงวิพากษ์เลย ซึ่ง Adorno และ Horkheimer เห็นว่ามวลชนเหล่านั้นนอกจากจะอยู่ภายใต้อิทธิพลของการโฆษณาชวนเชื่อของฟาสซิสม์แล้ว ยังเป็นผู้บริโภคของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแบบทุนนิยมด้วย

ในบทความเรื่อง“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” นี้ มีเนื้อหาว่าด้วยการอธิบายคำว่า ‘aura’ ของศิลปะแบบขนบธรรมเนียมเดิม(traditional art)ในยุคก่อนศตวรรษที่ ๒๐ และวิเคราะห์ถึงการล่มสลายของ‘aura’ อันเนื่องมาจากผลกระทบของสื่อใหม่และเทคโนโลยีทางวัฒนธรรมใหม่ๆ ในที่นี้ เบนจามินได้อภิปรายว่าเนื่องจากมีการผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล (mechanical mass reproduction) ทำให้ศิลปะสูญเสีย “ความเป็นของแท้จริง”(authenticity) ไปในยุคนายทุนที่ทำอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เขาเขียนถึงการเปลี่ยนยุคโดยเปลี่ยนมามีทัศนคติต่องานศิลปะในฐานะที่เป็นผลลัพธ์ของยุคการเริ่มต้นการผลิตซ้ำด้วยเครื่องจักรกล การที่เบนจามินแสดงความไม่เห็นด้วยกับอดอร์โน ทั้งๆที่เป็นเพื่อนร่วมสำนักเดียวกัน เนื่องจากเบนจามินต้องการเสนอแนวคิดสำคัญว่า การที่ศิลปะสูญเสียความเป็นของแท้จริง(authenticity)นั้น จริงๆแล้วเป็นการทำให้มวลชนถูกปลดปล่อยให้เป็นอิสระแทนที่จะเป็นทาสของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

เบนจามินเสนอแนวคิดว่า หากวันใดก็ตามที่วัตถุอันมีเอกลักษณ์(Uniqueness) ซึ่งตั้งอยู่เฉพาะในที่แห่งหนึ่ง ได้สูญเสียความเป็นหนึ่งเดียวนั้นและกลายมาเป็นสิ่งที่ใครๆก็เข้าถึงได้ในสถานที่ที่ใดก็ได้ นั่นคือการสูญเสีย ‘aura’ ที่มีอยู่ในงานศิลปะ เท่ากับเป็นการเปิดให้เกิดการอ่านและการตีความได้อย่างกว้างขวาง สำหรับนักคิดอย่างเบนจามินแล้ว เขาเห็นว่าการสูญเสีย ‘aura’นี้ทำให้เกิดผลดีเพราะเป็นการทำให้ศิลปะเป็นสิ่งที่ทุกคนสามารถมีส่วนร่วม (democratizes)และถือว่า ศิลปะกลายเป็นการเมือง(politicizes art)

เบนจามินมีความเห็นว่า เมื่อใดที่ aura แห่งความจริงแท้ของงานศิลปะ (art's aura of authenticity) ได้เสื่อมสูญจากไปเพราะเราไม่อาจผลิตซ้ำ aura แห่งความเป็นของจริงแท้ของงานชิ้นนั้นได้ แต่กระบวนการผลิตซ้ำกลับจะทำให้ตัววัตถุของชิ้นงานศิลปะ (art objects) นั้นได้อยู่ใกล้ชิดกับมวลชนผู้ชมมากกว่า อย่างไรก็ตาม สิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งคือว่า กระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปินนั้น ก็ได้มีการออกแบบเพื่อให้มีการผลิตซ้ำได้ด้วย เมื่อเบนจามินอธิบายว่า *“เป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์โลกที่การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกลก็ช่วยปลดปล่อยงานศิลปะให้เป็นอิสระจากการที่ต้องขึ้นอยู่กับพิธีกรรม(based on ritual) ตัวอย่างเช่น ภาพถ่ายขาวดำ ใครๆก็สามารถพิมพ์ออกมาได้จำนวนมาก แต่การที่จะไปถามหาการพิมพ์ความเป็นของแท้(authentic print) ออกมาด้วยนั้นมันเป็นเรื่องไร้สาระ แต่ทันทีที่เราไม่ได้ใช้เกณฑ์ของความเป็นของแท้ในงานศิลปะ และถือว่าเป็นเพียงประโยชน์ที่ใช้ในการผลิตงาน*

หน้าที่ทั้งหมดของงานศิลปะก็เปลี่ยนแปลงไป คือแทนที่จะเป็นงานที่ต้องทำหน้าที่เพื่อพิธีกรรมก็เปลี่ยนมาเป็นการทำหน้าที่เพื่อการเมือง(base on politics)"

เบนจามินย้ำว่า ความหมายเชิงประวัติศาสตร์ของศิลปะเปลี่ยนไปพร้อมกับลักษณะของเทคนิคการผลิตงาน เบนจามินชี้ให้เห็นว่า การผลิตซ้ำของภาพถ่าย การพิมพ์ และเหนืออื่นใด คือภาพยนตร์ เป็นการทำลายความเป็นหนึ่งเดียว(uniqueness) ความไม่อาจเข้าถึงได้ (unapproachability) ความเป็นของแท้ (authenticity)และรากเหง้า(rootedness) ที่ฝังอยู่ในขนบทางวัฒนธรรมของศิลปะที่ดาษดาไปด้วยรัศมี('auratic' art)

หากเราพิจารณาเนื้อหาของทฤษฎีการผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกลของเบนจามินแล้วจะพบว่า ในงาน "The Work of Art" ที่ เบนจามินเสนอมีแนวคิดหลักๆ ครอบคลุมประเด็นดังต่อไปนี้

๑.เมื่อวัฒนธรรมถูกเปลี่ยนให้กลายมาเป็นอุตสาหกรรม ดังนั้น ศิลปะก็กลายมาเป็นสินค้าด้วย

๒.วัฒนธรรมร่วมสมัยซึ่งเคยถูกอุดมการณ์ของชนชั้นสูงหรือผู้มีอำนาจทางศาสนากดขี่เอาไว้ เมื่อได้รับการผลิตซ้ำและทำให้เผยแพร่ออกไปก็จะเป็นสิ่งที่ทุกคนมีส่วนเข้าถึงได้

๓.เทคโนโลยีสื่อใหม่ๆเช่น หีบเสียง, epic theatre และโดยเฉพาะภาพยนตร์กับภาพถ่าย นั้นไม่เพียงแต่จะช่วยทำลาย 'aura' แต่ยังช่วยเปิดเผยกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะช่วยทำให้เกิดการเข้าถึงงานศิลปะและยังมีบทบาทสำหรับงานศิลปะในวัฒนธรรมมวลชนได้มาก

๔.ผู้รับสารได้กลายมาเป็นผู้มีส่วนร่วมหรือผู้ร่วมมือซึ่งร่วมกับผู้ส่งสารในการตัดสินความหมายในกระบวนการผลิตงานศิลปะ ในกระบวนการนี้ ศิลปะจึงทำหน้าที่ได้ "สำเร็จ" เฉพาะการปล่อยให้ผู้รับสารได้มีโอกาสพิจารณาเชิงวิพากษ์(critical contemplation)ได้ นี่คือลักษณะอันเป็นประชาธิปไตยอย่างล้ำลึกของพัฒนาการใหม่เหล่านี้

กาญจนา แก้วเทพ (๒๕๔๔)กล่าวถึงทัศนะของเบนจามินในงานเรื่อง "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" โดยสรุปว่า เบนจามินใช้จุดยืนแบบประชาธิปไตยทางวัฒนธรรม (Cultural democracy) แสดงความเห็นเกี่ยวกับ aura ซึ่งเป็นสิ่งที่กีดกันไม่ให้คนทั่วไปเข้าถึงงานศิลปะได้ว่า ถ้าหากมีการผลิตซ้ำก็จะทำให้ aura หายไป เช่น ภาพวาดราคาแพง ถ้ามีการผลิตซ้ำเพื่อทำให้แพร่หลาย เช่น ถ่ายภาพ หรือ พิมพ์เป็นโปสการ์ด ก็เท่ากับว่าทุกคนก็จะมีโอกาสได้ดูหรือซื้อไปเก็บ นั่นก็หมายความว่า ทุกคนได้มีโอกาสที่จะเข้าถึงและตีความศิลปะได้ตามความคิดเห็นของแต่ละคน และจากการที่เทคโนโลยีมีความก้าวหน้านี้เองจึงจะทำให้เกิดการ

ผลิตซ้ำได้ ดังนั้น เมื่อมีกระบวนการผลิตซ้ำก็ทำให้มวลชนมีโอกาสเข้าถึงและชื่นชมงานศิลปะได้ ดังแผนภูมินี้

นอกจากนี้ประเด็นที่น่าสนใจคือ เบนจามินมีความเห็นเช่นเดียวกับ McLuhan นั่นคือ เขามองเห็นด้านดีของเทคโนโลยีสมัยใหม่ โดยเน้นที่การทำให้เกิดอิสระในการตีความและการทำความเข้าใจศิลปะ และส่งผลให้เกิดแนวทางประชาธิปไตย แนวคิดเช่นนี้ของเบนจามินทำให้เขาเป็นตัวประหลาดในสายตาของชนชั้นสูงซึ่งเป็นฝ่ายครอบงำสังคมในยุคต้นศตวรรษที่ ๒๐ นอกจากนี้ เบนจามินยังเห็นว่าสื่อมวลชนใหม่ๆในยุคที่เขาเขียนบทความนั้น เป็นการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญสำหรับความสัมพันธ์ระหว่างระบบการให้ความหมายในสังคมและความเป็นจริงของสังคม

อย่างไรก็ตาม จากการพิจารณาทฤษฎี"ศิลปะในยุคการผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล"ที่มองเทคโนโลยีการสื่อสาร(ในที่นี้หมายถึงระบบการผลิตและการเผยแพร่โดยสื่อมวลชน)ในแง่ดีของเบนจามินนั้นไม่ได้หมายความว่า ผู้วิจัยจะเห็นด้วยเสียทั้งหมด เพราะเมื่อ

นำคุณลักษณะบางอย่างของการผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกลมาเทียบเคียงกับการสร้างสรรค์หมอลำในประเทศไทย มีลักษณะบางประการที่หมอลำไม่ได้เป็นอย่างที่เบนจามินอธิบายเอาไว้ไปเสียทุกอย่าง เช่น ตามที่ทฤษฎีกล่าวว่า การเข้าถึงงานศิลปะอย่างเป็นประชาธิปไตย (หลังจากเกิดการผลิตซ้ำด้วยเทคโนโลยี)ทำให้คนทั่วไปสามารถวิพากษ์วิจารณ์งานศิลปะได้อย่างกว้างขวาง เพราะสำหรับสื่อพื้นบ้านหมอลำแล้ว การชมหมอลำของผู้ชมมีการวิพากษ์งานศิลปะ(การแสดงหมอลำ)ก่อนที่จะมีเทคโนโลยีการผลิตสื่อใหม่ๆเกิดขึ้นเสียอีก (น่าจะเป็นเพราะส่วนที่เบนจามินกล่าวถึงนั้นเป็นการวิจารณ์เรื่อง High Culture แต่หมอลำนั้นเป็น Folk Culture ผู้ชมหมอลำจึงมีความเป็นประชาธิปไตยมากกว่า) นั่นก็แสดงว่า ลักษณะการชมและผู้ชมหมอลำมีความเป็นประชาธิปไตยโดยที่ไม่จำเป็นต้องอาศัยเทคโนโลยีการผลิตสื่อใหม่ๆ แต่ประเด็นอยู่ที่มุมมองกลับกันว่า เมื่อเกิดเทคโนโลยีการผลิตสื่อใหม่ๆแล้ว การวิพากษ์วิจารณ์งานศิลปะการแสดงหมอลำยังมีอยู่หรือมีมากขึ้นหรือไม่ จริงๆแล้วเมื่อมีการผลิตซ้ำแล้ว ทำให้ลักษณะการวิพากษ์ของผู้ชมหายไปหรือไม่

นอกจากนี้เทคโนโลยีการผลิตสื่อใหม่ๆบางอย่างอาจจะกลับกลายเกิดผลที่ไม่พึงประสงค์สำหรับหมอลำหรือคนดู เท่าที่ผู้วิจัยสังเกตเห็นคือ สื่อที่ผลิตขึ้นด้วยเทคโนโลยีสมัยใหม่ เช่น วีซีดี กลับกลายเป็นเครื่องมือสำหรับการสร้างลักษณะเฉพาะสำหรับหมอลำบางประเภทที่จะทำให้เกิดความรู้สึกแบบยอมรับโดยปริยาย (taken for granted) เช่น ยอมรับอย่างคุ้นเคยว่า หมอลำซิ่ง ต้องมีภาพลักษณ์การแต่งตัวยั่วยุ เวทีใหญ่ มีไฟแสงสีตระการตา ทั้งนี้เพราะผู้ชมได้ดูหมอลำซิ่งจากวีซีดีบันทึกการแสดงสดที่มีการจัดฉากเพื่อเตรียมการถ่ายทำไว้ก่อน

หมอลำบางประเภทที่ไม่ได้อาศัยเทคโนโลยีในการผลิตซ้ำแต่ก็ยังสามารถทำให้การแสดงของตนเป็นที่รู้จักของคนดูและผู้ดูเข้าถึงได้ทั่วหน้า ทั้งยังเป็นหมอลำที่ทำให้ผู้ชมได้มีโอกาสร่วมวิพากษ์วิจารณ์การแสดงของหมอลำด้วย เช่น หมอลำกลอน

นอกจากนี้ บางครั้งเทคโนโลยีการสื่อสารมวลชนไม่ได้ทำให้เกิดการปลดปล่อยหรือตีความไปเสียทั้งหมด เพราะสุดท้ายการเสพงานศิลปะอันเกิดจากผลผลิตของเทคโนโลยี เช่น ดูวีซีดี ฟังเทป ก็ไม่อาจเทียบเท่ากับการแสดงสดซึ่งเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมในการแสดงออกกับหมอลำมากกว่า นั่นหมายความว่าผู้ชมน่าจะเกิดความรู้สึกว่าได้รับการปลดปล่อยหรือมีโอกาสที่จะตีความงานศิลปการแสดงหมอลำนั้น มากกว่า โดยที่บางครั้งอาจจะไม่จำเป็นต้องพึ่งพาเทคโนโลยี

ยิ่งไปกว่านั้น เท่าที่ผู้วิจัยสังเกตเห็นก็พบว่า เทคโนโลยีการผลิตสื่อที่มีอยู่ในปัจจุบัน มีส่วนทำให้เนื้อหาของสื่อพื้นบ้านขาดตอน ไม่สมบูรณ์ ทำให้หมอลำต้องปรับตัวตัดทอน

เนื้อหาออกไปจากเดิม เพราะต้องทำให้พอดีกับเวลาที่นำเสนอ โดยเฉพาะในการออกรายการโทรทัศน์ และผลิตวีซีดีให้ได้ตามเวลาที่กำหนด

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงต้องการพิสูจน์ว่า เมื่อนำทฤษฎีของเบนจามิน มาทดสอบกับหมอลำแล้ว มีสิ่งใดบ้างที่ไม่ได้เป็นไปตามทฤษฎีบอกเอาไว้ มีสิ่งใดที่ทฤษฎีไม่ได้อธิบายเอาไว้ ผู้วิจัยจึงตั้งข้อสงสัยเอาไว้ว่า แล้วทฤษฎีการผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกลจะสามารถอธิบายความสัมพันธ์ของสื่อพื้นบ้านกับการสื่อสารในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างไร

อีกประเด็นหนึ่ง การเสนอแนวคิดเรื่องเกี่ยวกับผู้รับสารนั้น วอลเตอร์ เบนจามิน ได้กล่าวถึงความเป็นประชาธิปไตยในการวิพากษ์วิจารณ์และการเข้าถึงงานศิลปะของผู้รับสารเอาไว้อย่างชัดเจน ซึ่งแสดงว่าผู้รับสารในทัศนะของเบนจามินนั้น เป็นผู้รับสารที่สามารถอยู่ในฐานะเป็นผู้กระทำ(Active)กับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็ได้ ไม่ใช่ว่าจะเป็นผู้รับสารที่ถูกกระทำ(Passive) แต่ฝ่ายเดียว ทำให้ผู้วิจัยสนใจว่า ผู้ชมหมอลำมีลักษณะการเป็นผู้รับสารเชิงรุกเช่น ต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมซึ่งเป็นผู้ผลิตผลงานหมอลำอย่างไรบ้าง

การที่ผู้วิจัยต้องแสดงให้เห็นทั้ง ๒ ทฤษฎีดังกล่าวนั้น เพื่อเป็นการแสดงข้อสันนิษฐานและข้อสังเกตเบื้องต้นของผู้วิจัยว่า สื่อพื้นบ้านหมอลำนั้นไม่น่าที่จะเป็นไปตามแบบทฤษฎี“อุตสาหกรรมวัฒนธรรม”ที่อดอร์โนอธิบายไว้ทุกประการ และในขณะเดียวกัน การดำรงอยู่ของสื่อพื้นบ้านหมอลำท่ามกลางกระแสทุนนิยมก็ไม่ใช่ว่าจะมีลักษณะที่เป็นไปตามทฤษฎี “การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล”ของเบนจามินเสียทั้งหมด

ด้วยเหตุนี้ จากการตั้งข้อสังเกตที่กล่าวมา ผู้วิจัยจึงเห็นว่า น่าจะต้องพิสูจน์ทฤษฎีของนักคิดทั้งสองคนเพื่อว่าจะทำให้ผู้วิจัยได้ข้อค้นพบใหม่ที่แตกต่างออกไปจากทฤษฎีเดิมที่มีอยู่ อันจะนำไปสู่การแสดงให้เห็นลักษณะพิเศษของสื่อพื้นบ้านในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ดังนั้นผู้วิจัยจึงพยายามแสดงให้เห็นภาพรวมโดยการแสดงให้เห็นทั้งข้อแตกต่างและข้อเหมือนของทฤษฎีที่ใช้วิเคราะห์วัฒนธรรมทั้ง ๒ ทฤษฎีดังกล่าวเพื่อเป็นการปูพื้นฐานความเข้าใจก่อนที่ผู้วิจัยจะทดสอบทฤษฎีทั้ง ๒ ทฤษฎีเพื่อวิเคราะห์หาความสัมพันธ์ระหว่าง “ความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรม” กับ “สื่อพื้นบ้าน” ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและยุคของการผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกลว่าเป็นอย่างไร

เปรียบเทียบคุณลักษณะ(Attributes)ของทั้ง ๒ ทฤษฎี

หากเราจะเริ่มพิจารณาภาพมุมกว้างของทั้งทฤษฎี“อุตสาหกรรมวัฒนธรรม”และทฤษฎี “การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล” จะพบว่าทั้ง ๒ ทฤษฎีมีจุดยืนของแนวคิดแบบขั้วตรงข้าม(binary opposition) คือ อดอร์โนเจ้าของทฤษฎี“อุตสาหกรรมวัฒนธรรม” นั้น มองเห็นแต่ความเลวร้าย ความเสื่อมที่เกิดขึ้นในยุคสมัยที่มีเทคโนโลยีการสื่อสารก้าวหน้า ซึ่งตรงกันข้ามกับเบนจามินเจ้าของทฤษฎี “การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล” ที่มองเห็นความดีและความมีประโยชน์ของเทคโนโลยีการสื่อสารที่เจริญขึ้น ผู้วิจัยจะขอแสดงคุณลักษณะของทั้ง ๒ ทฤษฎีให้เห็นทั้งความเหมือนและความแตกต่างดังนี้

จุดร่วมของทั้ง ๒ ทฤษฎี	
ทฤษฎี“อุตสาหกรรมวัฒนธรรม”	**ทฤษฎี “การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล”**
-มีจุดเริ่มต้นแนวคิดจากปรากฏการณ์ทางสังคมในยุคที่เทคโนโลยีการสื่อสารกำลังเจริญขึ้นพร้อมกับระบบธุรกิจทุนนิยม โดยมีสื่อมวลชนเป็นผลผลิตของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม -ผลผลิตทางวัฒนธรรม เช่น งานศิลปะ เพลง ภาพยนตร์ ภาพจิตรกรรม ได้รับการนำมาผลิตเป็นสินค้าโดยอาศัยสื่อมวลชนเป็นกลไกในการผลิตและการกระจายไปสู่ผู้บริโภค -เทคโนโลยีการผลิตที่ทันสมัยมากขึ้นทำให้เกิดการผลิตซ้ำ -สินค้าทางวัฒนธรรมหรือผลงานศิลปะที่ผลิตขึ้นมานั้น มีส่วนเกี่ยวข้องและถูกนำมาใช้เพื่อการเมือง -มีความเห็นว่าศิลปะทำให้เกิดความเข้าใจชีวิต หรือยกระดับ จรรโลงชีวิต -ผู้รับสารควรมีโอกาสที่จะได้ไตร่ตรอง ครุ่นคิด และวิพากษ์วิจารณ์งานศิลปะ	

จุดต่างของทั้ง ๒ ทฤษฎี	
ทฤษฎี“อุตสาหกรรมวัฒนธรรม”	**ทฤษฎี “การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล”**
๑.เทคโนโลยีการสื่อสารเป็นผู้ร้าย ๒.เทคโนโลยีการสื่อสารทำให้เกิดการผลิตซ้ำแต่การผลิตซ้ำนั้นไปทำลายเอกลักษณ์ (uniqueness) ของงานศิลปะ ดังนั้นการผลิตซ้ำจึงเป็นสิ่งที่ไม่ดีเพราะทำให้ศิลปะสูญเสียคุณค่า และความสูงส่ง ๓.ปัจเจกภาพ(individuality)ของผู้คนเสื่อมถอยลง มีลักษณะพร้อมยอมตามกัน(conformity)มากขึ้น คนจึงกลายเป็นปัจเจกชนจอมปลอม(pseudo-individuality) ๔.มีมุมมองงานวัฒนธรรมโดยใช้มุมมองแบบชนชั้นสูง ๕.การเสพย์ศิลปะต้องมีการไตร่ตรอง ครุ่นคิด และวิพากษ์วิจารณ์ งานศิลปะต้องนำไปสู่การก้าวพ้นจากโลกความลวงที่เป็นอยู่ และทำให้พ้นจากปัญหาได้	๑.เทคโนโลยีการสื่อสารเป็นพระเอก ๒.เทคโนโลยีการสื่อสารทำให้เกิดการผลิตซ้ำและการผลิตซ้ำนั้นไปทำลาย aura ของงานศิลปะ ดังนั้นการผลิตซ้ำจึงเป็นสิ่งที่ดีเพราะเมื่อศิลปะสูญเสีย aura ทำให้ใครๆก็ได้เสพย์งานศิลปะอย่างทั่วถึง ๓.ปัจเจกภาพของผู้คนยังคงมีอยู่ ตราบใดที่ผู้คนสามารถเข้าถึงงานศิลปะ(และงานวัฒนธรรมอื่นๆ)ได้ ๔.มีมุมมองงานวัฒนธรรมแบบสามัญชน ๕.การเสพย์งานศิลปะไม่จำเป็นต้องลืมปัญหาทางโลกในชีวิตจริง

๖.การกระทำของสื่อมวลชนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเป็นการครอบงำให้คิดและต้องการตามที่ผู้ผลิตขีดเส้นกำหนดไว้ ดังนั้น ผู้คนจึงปราศจากความคิดสร้างสรรค์และจินตนาการ ทำให้คิดไม่เป็น เมื่อไม่ได้พัฒนาความคิดจึงไร้การต้านทาน	๖.การกระทำของสื่อมวลชนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้เกิดวัฒนธรรมร่วมสมัยมีศักยภาพพอที่จะเป็นเครื่องมือสร้างสรรค์จินตนาการได้ และทำให้ผู้คนรู้จักไตร่ตรองคิดได้ด้วยตัวเอง
๗.รสนิยมและคุณค่าทางศิลปะของผู้รับสารไม่มีอยู่จริง เพราะตลอดเวลาถูกหลอกลวงโดยผู้ผลิต	๗.ผู้รับสารมีรสนิยมทางศิลปะของตนเอง สามารถที่จะตีความวิพากษ์วิจารณ์ศิลปะได้ โดยไม่ต้องอาศัยนักวิจารณ์
๘.เทคโนโลยีทำให้เกิดการทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกันหมด (standardization)	๘.เทคโนโลยีทำให้เกิดการเข้าถึงงานศิลปะแบบประชาธิปไตย (democratization)
๙.อุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้ประชาธิปไตยของผู้คนสูญสิ้นและทำให้ประสบการณ์และอิสรภาพคนเราหายไป	๙.อุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้เกิดประชาธิปไตยทางวัฒนธรรม
๑๐.การตีความศิลปะของผู้รับสารต้องมีความรู้ เช่น การที่จะเข้าใจเพลงต้องใช้ทฤษฎีสุนทรียะ	๑๐.ประชาชนสามารถเสพผลงานศิลปะได้โดยไม่จำเป็นต้องมีความรู้หรืออาศัยทฤษฎีที่สูงส่ง เพราะต่างก็มีสิทธิแสดงความเห็นต่องานศิลปะได้
๑๑.การเมืองเป็นเรื่องสูงส่งและเป็นนามธรรม เช่น ใฝ่ฝันที่จะมีโลกที่ดีกว่าปัจจุบัน	๑๑.การเมืองเป็นเรื่องธรรมดาและเป็นรูปธรรม เช่น การต่อสู้ดิ้นรนในชีวิตประจำวัน
๑๒.ผู้รับสารเป็นผู้ถูกกระทำ(passive) เช่น ถูกล่อลวง ถูกครอบงำ	๑๒.ผู้รับสารเป็นผู้กระทำ(active) เช่น เป็นผู้เลือกวิธีที่จะตีความศิลปะ และเลือกเสพงานศิลปะ
๑๓.อุตสาหกรรมวัฒนธรรมหลอกลวงผู้บริโภคไม่จบสิ้นโดยการเวียนวน ซ้ำซากอยู่กับของเก่าที่ทำให้ดูเหมือนใหม่ ภายใต้แม่แบบและกรอบโครงสร้างอันเดียวกัน	๑๓.อุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้มีการผลิตซ้ำงานศิลปะ ซึ่งจะทำให้เกิดความหมายใหม่จากการผลิตในบริบทที่แตกต่างออกไป ดังจะเห็นได้จากแนวคิดแบบสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่(late modern/postmodern) ในงานประเภทภาพตัดแปะ(collage)และภาพที่ประกอบขึ้นจากหลายภาพ (montage)

จากแนวคิดที่มีความแตกต่างของทั้ง ๒ ทฤษฎี ดังกล่าวจึงทำให้ผู้วิจัยเห็นว่า ไม่อาจจะใช้ทฤษฎีใดเพียงทฤษฎีเดียวมาอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดกับสื่อพื้นบ้านหมอลำได้อย่างครอบคลุม เพราะบางแง่มุมที่ทฤษฎีหนึ่งอธิบายได้ แต่อีกแง่มุมหนึ่งก็ต้องใช้ทฤษฎีอีกด้านหนึ่งมาช่วยอธิบาย ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องนำเอาทฤษฎีทั้ง ๒ ทฤษฎีมาอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างหมอลำกับการสื่อสารในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ที่สำคัญที่สุด ผู้วิจัยเห็นว่า การที่เราใช้เส้นทางเดินของทฤษฎีมาอธิบายการเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำซึ่งเริ่มจากแนวคิดเรื่อง “อุตสาหกรรมวัฒนธรรม” ของอดอร์โน จนมาถึงการอธิบายลักษณะการผลิตซ้ำผลงานหมอลำด้วยเครื่องจักรกล ด้วยแนวคิด

ของวอลเตอร์ เบนจามินเรื่อง “การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล” นั้น ก็ยังไม่เพียงพอต่อการอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับหมอลำได้ครอบคลุมทั้งหมด ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเห็นว่า น่าจะต้องท้าทายทฤษฎีทางตะวันตกทั้ง ๒ ทฤษฎีด้วยการสร้างทฤษฎีใหม่ที่เป็นทฤษฎีทางตะวันออกขึ้นมาใหม่เพื่อให้สามารถอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับหมอลำได้

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงตั้งข้อสงสัยว่า ถ้าหากใช้แนวคิดของวอลเตอร์ เบนจามินเรื่อง “การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล” มาเป็นฐานแนวคิดเพื่อที่จะสร้างและพัฒนาทฤษฎีใหม่นั้น เราจะสามารถสร้างทฤษฎีแบบตะวันออกที่มีหน้าตาเป็นอย่างไรจึงจะสามารถอธิบายปรากฏการณ์ของสื่อพื้นบ้านในโลกตะวันออกได้อย่างครอบคลุมที่สุด ประเด็นนี้คือปัญหานำการวิจัยหลักของงานวิจัยครั้งนี้ที่ผู้วิจัยตั้งเอาไว้เพื่อจะศึกษาต่อไป

๓. บริบทการต่อรองด้านสุนทรียะ เพศสภาพ ชนชั้น เชื้อชาติ ของหมอลำและผู้ชมหมอลำ ที่มีต่อระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

สิ่งสำคัญที่จะนำไปสู่การสร้างทฤษฎีที่ ๓ ขึ้นมาเพื่ออธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในปัจจุบันนั้น คือการศึกษาเรื่องของ เพศสภาพ (gender) ชนชั้น(class) และเชื้อชาติ(race)ไปพร้อมกันด้วย เพราะผู้วิจัยเชื่อว่าองค์ประกอบหรือปัจจัยทั้ง ๓ ประการนั้นมีความสัมพันธ์กับการตอบปัญหาที่ผู้วิจัยตั้งเอาไว้ดังกล่าวมาแล้ว เนื่องจากการสร้างความหมายและการต่อรองทางเพศสภาพ ชนชั้น และเชื้อชาติ กับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำและผู้ชมหมอลำนั้น มีความ “เป็นตะวันออก” อยู่มาก และการต่อรองด้วยเพศสภาพ ชนชั้น และเชื้อชาติ ที่มีความเป็นตะวันออกนี้เองที่จะเป็นปัจจัยและส่งผลต่อการสร้างแนวคิดหรือทฤษฎีที่ ๓ ที่มีการอธิบายปรากฏการณ์บางอย่างที่แตกต่างออกไปหรือมีบางอย่างเพิ่มเติมขึ้นนอกเหนือจากทฤษฎีของอดอร์โนกับทฤษฎีของเบนจามินอธิบายเอาไว้ดังที่จะกล่าวใน ๒ แนวทาง คือ

๑. จากทฤษฎีของอดอร์โนที่กล่าวไว้อย่างหนักแน่นคือ การผลิตแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้เกิดการสูญเสียสุนทรียะ(Aesthetic) และทำให้เกิดการผลิตแบบมาตรฐานเดียวกัน(Standardization) ของงานศิลปะ และอุตสาหกรรมวัฒนธรรมยังมีผลกระทบในด้านลบต่อผู้รับสาร โดยวิจารณ์ว่าผู้รับสารเป็น” ผู้บริโภคของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแบบทุนนิยม” จึงเป็นฝ่ายจำยอมและรับเอาอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างเชื่องๆ

ดังนั้น ถ้าผู้วิจัยศึกษาการต่อรองของผู้ชมหมอลำและหมอลำที่มีต่อระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมซึ่งปรากฏในปัจจุบันมายืนยันอธิบายได้ว่า ผู้รับสารของหมอลำรวมทั้งหมอลำในฐานะผู้ผลิตเนื้อหาในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมไม่ได้เป็นอย่างที่ทฤษฎีตะวันตก

กล่าวไว้ทั้งหมด เพราะมีปัจจัยด้านเพศสภาพ ชนชั้น และเชื้อชาติ เข้ามาเกี่ยวข้องทำให้ผู้ชมหมอลำและหมอลำไม่ได้ตกอยู่ในสภาพที่อดอร์โนกล่าวไว้ ก็น่าจะทำให้เกิดการอธิบายปรากฏการณ์ด้วยทฤษฎีตะวันออกได้

๒.ทฤษฎีของเบนจามินกล่าวถึงการเข้าถึงงานศิลปะได้ด้วยเทคโนโลยีที่ทันสมัย ทำให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ การเสพงานศิลปะอย่างมีเสรี และทำให้เกิดความเป็นประชาธิปไตย ในการเข้าถึงงานศิลปะของผู้รับสารนั้น ผู้วิจัยเห็นว่าน่าจะนำแนวคิดเรื่องทางเพศสภาพ (gender) ชนชั้น(class) และเชื้อชาติ(race)มาอธิบายเพิ่มเติมจากทฤษฎีนี้ได้เช่นกัน เพราะปัจจัยทางเพศสภาพ ชนชั้น และเชื้อชาติ เหล่านี้ มีผลโดยตรงต่อการวิพากษ์วิจารณ์ การเลือกรับ การตีความงานศิลปะ การเข้าถึงและการใช้สื่อสมัยใหม่เพื่อเสพศิลปการแสดงหมอลำของผู้ชมหมอลำ นอกจากนี้ การใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่เพื่อการผลิตงานศิลปการแสดงของหมอลำออกสู่ผู้รับสารนั้นยังมีความสัมพันธ์กับปัจจัยทางเพศสภาพ ชนชั้น และเชื้อชาติ ด้วย ดังเช่นที่เบนจามิน พบว่า *“ลัทธิการบูชาวัฒนธรรมชั้นสูงและการควบคุมของชนชั้นสูงเหล่านั้น ถูกเขย่าให้กระเทือนโดยวิธีทางการผลิตซ้ำโดยเครื่องจักรกลได้อย่างไร แต่การที่จะล้มล้างความโน้มเอียง(อคติ)เช่นนี้ได้ก็ถูกปกป้องไม่ให้เกิดโดยพวกฟาสซิสม์ และแนวคิดที่เน้นเรื่องธุรกิจและวัฒนธรรมแบบชนชั้นสูง”*

นั่นก็หมายความว่า เทคโนโลยีของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสามารถที่จะล้มล้างความเหลื่อมล้ำต่ำสูงทางชนชั้นในสังคมได้ เพราะการมีเทคโนโลยีจะทำให้เกิดความเสมอภาคกันและมีความเป็นประชาธิปไตยมากขึ้นในสังคมคือ ใครๆก็มีสิทธิเสรีภาพที่จะสร้างอัตลักษณ์หรือแสดงพื้นที่ทางวัฒนธรรมของตัวเอง โดยไม่ถูกครอบงำจากคนที่มีชนชั้นสูงกว่า ยิ่งกว่านั้นเทคโนโลยีนี้เองที่จะเป็นตัวกำจัดความมีอคติ กำจัดการควบคุมทางวัฒนธรรมของคนชั้นสูงให้หมดสิ้นไปได้

มีจุดน่าสังเกตอยู่อย่างหนึ่งคือ เบนจามินไม่ได้กล่าวถึงการวิพากษ์ผู้รับสารเอาไว้เลย ซึ่งในความเป็นจริงแล้ว ผู้รับสารที่เป็นผู้บริโภคของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น เป็นสิ่งที่น่าจะต้องพูดถึง แต่ เบนจามินกล่าวถึงแต่เพียงบริบท(context)ว่า เทคโนโลยีการผลิตสื่อทำให้เกิดประชาธิปไตยทางวัฒนธรรม(democratic of culture) แสดงว่าเบนจามินกล่าวถึงตัวผู้รับสารก็จริง แต่ไม่ได้กล่าวในเชิงวิพากษ์(ซึ่งตรงกันข้ามกับอดอร์โนที่วิพากษ์ผู้รับสาร)

เบนจามินชี้ให้เห็นลักษณะของผู้รับสารที่บอกเป็นความนัยว่า ไม่ได้เป็นผู้รับสารแบบตั้งรับอย่างเดียวเหมือนที่ทฤษฎีของอดอร์โนกล่าวไว้ แต่อย่างไรก็ตาม การที่ผู้รับสารของหมอลำมีลักษณะพิเศษอยู่อย่างหนึ่งตรงที่ มีความเป็นผู้ชอบวิพากษ์ มีลักษณะการวิพากษ์มาแต่โบราณแล้ว คือมีความเป็นประชาธิปไตยทางวัฒนธรรม (democratic of culture) มีการวิพากษ์

การแสดงหมอลำมาตั้งแต่โบราณแล้ว ก่อนที่จะเกิดอุตสาหกรรมวัฒนธรรมด้วยซ้ำไป ดังนั้น การที่จะใช้ทฤษฎีของเบนจามินมาอธิบายก็ทำไม่ได้ชัดเจน ผู้วิจัยจึงเห็นว่าน่าจะสามารถท้าทายทฤษฎีของเบนจามินได้ด้วยเช่นกัน ว่า ทฤษฎีของเบนจามินก็ไม่อาจอธิบายได้หมด เพราะผู้รับสารของหมอลำมีลักษณะการวิพากษ์มานานแล้ว

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยเห็นว่าทฤษฎีของเบนจามินสามารถอธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำได้ชัดเจนมากกว่าทฤษฎีของอดอร์โน ซึ่งมีรากฐานการวิจารณ์อุตสาหกรรมวัฒนธรรมแบบตะวันตก ผู้วิจัยจึงตั้งใจจะนำทฤษฎีของอดอร์โนมาแสดงการเทียบเคียงให้เห็นความเป็นวัฒนธรรมในอุตสาหกรรมของหมอลำเท่านั้น

นอกจากนี้ ทฤษฎีของเบนจามินนั้นยังมีประเด็นหลักประเด็นหนึ่งที่กล่าวถึงการที่งานศิลปะในยุคที่เกิดการผลิตซ้ำโดยเครื่องจักรกลไม่ต้องทำหน้าที่ทางศาสนาหรือขึ้นอยู่กับพิธีกรรมอีกต่อไป ดังนั้น เมื่องานศิลปะเป็นอิสระจากการทำหน้าที่ทางพิธีกรรม(ซึ่งมักจะเป็นเรื่องของชนชั้นสูง หรือ มีชนชั้นสูงเข้ามาเกี่ยวข้องในการเป็นผู้ดูแลหรือเป็นผู้ครอบครองงานศิลปะนั้น) มาเป็นการทำหน้าที่ทางการเมือง ก็ทำให้เห็นว่าชนชั้นอื่นก็สามารถเข้าถึงงานศิลปะหรือการเป็นประชาธิปไตยทางวัฒนธรรมได้เช่นกัน

นั่นก็หมายความว่า การเข้าถึงงานศิลปะก็มีเรื่องชนชั้นเข้ามาเกี่ยวข้องอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เมื่อมีเทคโนโลยีการผลิตเข้ามาผลิตซ้ำงานศิลปะ ก็ทำให้การมีชนชั้นในการเข้าถึงงานศิลปะนั้นหายไป เพราะใครๆก็สามารถเข้าถึงงานศิลปะได้เช่นเดียวกัน

ดังนั้น การที่จะสร้างทฤษฎีที่ ๓ ขึ้นมานั้น ผู้วิจัยเห็นว่าน่าจะใช้แนวทางการพัฒนาต่อยอดจากทฤษฎีเบนจามิน เนื่องจากมีประเด็นของการวิพากษ์งานศิลปะของผู้รับสาร การมีความสามารถที่จะเข้าถึงงานศิลปะ และสิทธิที่จะวิพากษ์งานศิลปะอย่างมีเสรีของผู้รับสาร ซึ่งจะเกี่ยวโยงกับเรื่องชนชั้น เพศสภาพ และเชื้อชาติ ด้วย ซึ่งความสัมพันธ์กับเรื่องชนชั้น เพศสภาพ และเชื้อชาติ นี้น่าจะนำไปสู่การอธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำด้วยทฤษฎีแบบใหม่อันเป็นทฤษฎีที่ ๓ ที่เหมาะกับปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมของโลกตะวันออก

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงตั้งข้อสงสัยว่า ถ้าจะนำเอาแนวคิดเรื่องชนชั้น เพศสภาพ และเชื้อชาติ มาอธิบายเพิ่มเติมต่อจากทฤษฎีของเบนจามินนั้น จะนำไปสู่การสร้างทฤษฎีที่ ๓ ที่จะอธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำและผู้ชมหมอลำได้อย่างไร เรื่องชนชั้น เพศสภาพ และเชื้อชาติ จะเป็นปัจจัยและเป็นองค์ประกอบของการสร้างทฤษฎีขึ้นมาเพื่ออธิบายเพิ่มเติมนอกเหนือจากทฤษฎีที่มีอยู่เดิมได้อย่างไร นี่เป็นปัญหาหลักอีกปัญหาหนึ่งที่ผู้วิจัยจะหาคำตอบต่อไป ว่าเมื่อหมอลำมาอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม หมอลำมีการเปลี่ยนแปลงเรื่อง เพศสภาพ ชนชั้น เชื้อชาติที่ปรากฏอยู่ในเนื้อหาสื่อพื้นบ้านยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม อย่างไรบ้าง และเป็นสิ่งที่น่า

ศึกษาว่า มีการต่อรองอยู่หรือไม่ เมื่อเทียบกับสมัยก่อน เราเคยได้เห็นหมอลำผู้หญิง ผู้ชาย มีโอกาสที่จะแสดงออกได้เท่าเทียมกัน เช่น การแสดงหมอลำนั้นเป็นการแสดงพื้นบ้านที่เปิดโอกาสให้หมอลำผู้หญิงได้แสดงความสามารถที่จะประชันฝีปาก ปะทะคารมกับหมอลำผู้ชายอย่างเสมอภาค ไม่ว่าจะเป็นการใช้ภาษาในการลำ การใช้คำพูด การเจรจา และมีหลายครั้งที่ผู้หญิงเอาชนะหมอลำผู้ชายได้ด้วยคารมและความสามารถ ที่เหนือกว่า จะเห็นว่าหมอลำสมัยก่อน ผู้หญิงสามารถยกเอาความเข้มแข็งความเป็นหญิงมากลบทับผู้ชายได้

นอกจากนี้ยังมีบทบาทของตัวละครผู้หญิงบางเรื่องของหมอลำในสมัยก่อนที่แสดงให้เห็นว่าหมอลำมีการให้ความสำคัญแก่ผู้หญิง เช่น กำหนดให้ผู้หญิงเป็นผู้มีบทบาทสำคัญเท่าเทียมผู้ชาย หรือเหนือกว่าผู้ชาย สามารถตัดสินใจและเลือกทางเดินของตัวเองได้ เช่น เรื่องแก้วหน้าม้านางเอกมีเพศสภาพเป็นชาย สามารถออกศึกได้ ในขณะที่ตัวพระเอกกลับอ่อนแอ ไม่กล้าออกรบ มีเพศสภาพเป็นหญิง ส่วนบางเรื่องอย่างเรื่อง ท้าวก่ำกาดำ พระเอกกลับมีเพศสภาพเป็นหญิง ชอบร้อยดอกไม้ ทำงานหัตถกรรม เป็นต้น ที่ชัดเจนคือการลำชิงชู้ของหมอลำสมัยก่อนนั้นเป็นการแสดงให้เห็นถึงก้าวใหญ่ของผู้หญิงที่มีบทบาทถึงขั้นการเป็นผู้เลือก มีอำนาจและมีสิทธิที่จะเป็นผู้เลือกสามี คือ ผู้หญิงอีสานไม่ใช่ถูกกดขี่ว่าต้องเป็นเบี้ยล่างอยู่ตลอดเวลา

ถ้าพิจารณา**ประเด็นเรื่องเพศสภาพ**(Gender) และการต่อรองทางเพศสภาพของหมอลำนั้นจะพบว่า การแสดงของหมอลำและการดูหมอลำของผู้ชมในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ผู้วิจัยสังเกตเห็นว่ามีเรื่องเพศสภาพเกี่ยวข้องอยู่ตลอดเวลา เช่น ลักษณะ“การขายการแสดง” ที่เน้นจุดขายหรือจุดสนใจไปที่หมอลำผู้หญิง หรือหาผลประโยชน์จากนักแสดงผู้หญิง เช่น หางเครื่องผู้หญิง นักแสดงผู้หญิงที่ส่วนใหญ่มีการชูจุดขายที่แสดงลักษณะการแสดงออกทางเพศอย่างชัดเจน เช่น ชุดหางเครื่องที่โชว์สัดส่วน เรือนร่างของผู้หญิงอย่างมาก ตลอดจนการให้ความสนใจและให้ความสำคัญกับเพศที่สาม เช่น กะเทย ในฐานะเป็นผู้ให้ความบันเทิงอย่างมาก เช่น หมอลำทุกคณะต้องมีตัวตลกที่แสดงเป็นกะเทยหรือแสดงเป็นผู้หญิง เป็นต้น

ประการนี้ทำให้ผู้วิจัยตั้งข้อสงสัยว่า ในบรรดาคนดูหมอลำและหมอลำนั้น มีความเข้าใจเรื่องบทบาท ความเสมอภาคของสิทธิเสรีภาพของแต่ละเพศอย่างไรบ้าง ตระหนักในความเท่าเทียมกันของคุณค่าในสิ่งที่ผู้หญิงกับผู้ชายได้กระทำอย่างไร มีการตระหนักถึงเรื่องการเอารัดเอาเปรียบหรือหาผลประโยชน์จากเพศตรงข้ามเพียงไร ปัจจุบัน มีการลำหรือการแสดงออกใดๆที่แสดงว่า หมอลำหญิงกับชายมีความเหนือกว่า ด้อยกว่าหรือไม่

ในผลงานการแสดงหมอลำที่ปรากฏในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นซุกซ่อนการฉกฉวยประโยชน์ทางเพศเอาไว้ด้วยวิธีใด และหากทั้งหมอลำกับคนดูมีความตระหนักและเข้าใจเรื่องดังกล่าวพวกเขามีความคิดที่จะต่อรอง ด้านเพศสภาพกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรมหรือไม่

ถ้ามี จะเป็นการต่อรองอย่างไร และในที่สุด ผู้วิจัยสงสัยต่อไปว่า การต่อรองนั้นจะมีผลต่อการนำไปสู่การพัฒนาและสร้างทฤษฎีแบบตะวันออกสำหรับการอธิบายปรากฏการณ์การแสดงพื้นบ้านแบบตะวันออกได้อย่างไร

ประเด็นเรื่องเชื้อชาติ(race) ในหมอลำนั้นดูเหมือนจะเห็นได้ง่ายและชัดเจนมากที่สุด เพราะการแสดงหมอลำหรือชมการแสดงหมอลำกลายเป็นเครื่องหมายอย่างหนึ่งของการแบ่งแยกเชื้อชาติ(race) การแบ่งแยกดังกล่าวที่เกิดขึ้นกับการแสดงและการชมหมอลำ คือ การที่คนอีสานถูกประทับตรา(Stamp)หรือปิดป้ายฉลาก(label)ว่าเป็น “คนลาว” หรือ “ลาวดั้งหัก จกข้าวเหนียว จ้ำปลาแดก” การชมหมอลำและการแสดงหมอลำจึงเป็นกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เป็นแบบ “ลาว” ซึ่งวาทกรรมนี้เป็นวาทกรรมหลักที่มีมานานและตอกย้ำพร้อมกับแบ่งแยกอย่างมีน้ำเสียงดูหมิ่นอยู่ในทีว่า ถ้าใครดูหมอลำหรือร้องหมอลำก็จะถูกกล่าวหาว่าเป็นลาว คือ มีนัยยะว่าเป็น”พวกบ้านนอก” ซึ่งมีความหมายว่าเชย และล้าหลัง

ภาพของการแสดงหมอลำและเสียงหมอลำจึงกลายเป็นสัญลักษณ์(symbol)และภาพตัวแทน(representation) อย่างหนึ่งของความเป็นอีสาน วาทกรรมเช่นนี้นำไปสู่การมีอัตลักษณ์ของคนอีสานหลายๆ รูปแบบแตกต่างกันไปแบบคนละขั้ว เช่น บางส่วนพยายามปกปิดเชื้อชาติ(race)ความเป็นคนอีสานของตัวเองเนื่องจากความอับอายและเกรงว่าจะถูกคนอื่นดูหมิ่นเหยียดหยาม โดยการพูดกันในบรรดาคนอีสานด้วยสำเนียงภาษาไทยกลาง หรือสอนลูกหลานให้พูดด้วยภาษาไทยกลาง ในขณะที่บางส่วนก็มีความภูมิใจที่จะแสดงอัตลักษณ์ของความเป็นคนอีสานให้ปรากฏ โดยการพูดอีสาน ประกาศตัวว่าเป็นคนอีสานโดยไม่เลือกสภาพแวดล้อม เช่น ขับรถแท็กซี่ก็ฟังหมอลำ อยู่บ้านก็ฟังหมอลำ

ในบรรดาผลผลิตของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่ปรากฏผ่านสื่อมวลชนรูปแบบต่างๆ นั้น ก็มีเนื้อหาที่ว่าด้วยหมอลำเป็นจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นรายการวิทยุ รายการโทรทัศน์ เทป ซีดี วีซีดี และแน่นอนว่า เนื้อหาเหล่านี้ก็เป็นภาพสะท้อนของการดำรงอยู่ของเชื้อชาติความเป็นคนลาวอีสานอยู่เต็มเปี่ยม ในฐานะที่หมอลำและคนดูหมอลำเป็นส่วนหนึ่งของผลผลิตของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและเป็นผู้รับสารของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนี้เอง จึงเป็นที่มาและเป็นข้อสงสัยอีกประการหนึ่งของผู้วิจัยว่า ทั้งคนดูและหมอลำนั้นมีการต่อรองด้านเชื้อชาติ(race)กับอุตสาหกรรมวัฒนธรรมหรือไม่ ถ้ามี จะเป็นการต่อรองอย่างไร และการต่อรองนั้นจะมีผลต่อการนำไปสู่การพัฒนาและสร้างทฤษฎีแบบตะวันออกสำหรับการอธิบายปรากฏการณ์การแสดงพื้นบ้านแบบตะวันออกได้อย่างไร

ประเด็นเรื่องชนชั้น(class) เป็นสิ่งที่ผู้วิจัยตั้งข้อสงสัยอีกประเด็นหนึ่งคือ กล่าวคือ จากปรากฏการณ์การแสดงและการชมหมอลำนั้น แสดงให้เห็นชัดเจนว่า ปัจจุบันมีการแบ่งชนชั้นเกิดขึ้นทั้งภายในสังคมอีสานและกับภายนอกสังคมอีสาน เช่น ในบรรดาผู้ประกอบอาชีพหมอลำนั้น หากเป็นหมอลำคณะใหญ่ มีชื่อเสียง ก็จะถือเป็นหมอลำในชนชั้นหนึ่ง ส่วนหมอลำคณะเล็กก็จะถือเป็นหมอลำอีกชั้นหนึ่ง รวมไปถึงการจ้างหมอลำเพื่อไปแสดงนั้นก็แสดงถึงชนชั้นของคนจ้างด้วย คือถ้าเป็นการจ้างหมอลำคณะใหญ่ ค่าจ้างแพงก็ถือเป็นหน้าเป็นตา เป็นการแสดงสถานะทางสังคมและฐานะทางเศรษฐกิจของคนจ้าง แต่ถ้าจ้างด้วยราคาต่ำลงมาก็แสดงให้เห็นว่าผู้ว่าจ้างมีฐานะในระดับรองลงมาอีกชั้นหนึ่ง นี่ก็แสดงให้เห็นว่า ในสังคมหมอลำและผู้ชมหมอลำเองก็แฝงไว้ด้วยความแตกต่างเรื่องชนชั้น (class distinction) หรืออีกนัยหนึ่ง หมอลำแต่ละคณะ คนดูแต่ละคนต่างก็มีระดับที่แตกต่างกันไป หมอลำคณะหนึ่งอาจจะอยู่ในระดับสูงกว่าอีกคณะหนึ่ง นี่เป็นเรื่องชนชั้นภายในของคนดูและหมอลำซึ่งเป็นสังคมอีสาน

แม้แต่การผลิตงานทางอุตสาหกรรมวัฒนธรรมออกมาเป็นรูปแบบต่างๆแล้ว ผลงานเหล่านั้นก็ยังมีการแบ่งชนชั้น เช่น ผลงานหมอลำได้รับผลิตโดยสังกัดค่ายเทปใด สังกัดบริษัทใด บริษัทใหญ่โตเพียงใด คุณภาพและชื่อเสียงของบริษัทเป็นที่ยอมรับหรือไม่ ถ้าเป็นหมอลำที่อยู่กับบริษัทมีชื่อเสียงก็จะพลอยได้รับการโปรโมตบ่อยครั้งและเป็นที่รู้จักมาก และได้รับค่าตอบแทนมาก แน่นอนว่าค่าตัวและค่าจ้างก็ต้องสูงตามไปด้วย ในขณะที่ถ้าเป็นหมอลำของบริษัทขนาดเล็กก็จะถือว่าเป็นอีกระดับหนึ่งที่รองลงมาทั้งชื่อเสียงและราคาค่าจ้าง

ส่วนการแบ่งชนชั้นภายนอกสังคมอีสาน คือ การดูการแสดงหมอลำหรือตัวศิลปินหมอลำก็จะถูกวัดโดยมาตรฐานสังคม(Status quo) ว่าเป็นการแสดงของชนชั้นล่าง เป็นสิ่งที่ชนชั้นสูงไม่ค่อยให้การยอมรับ (ปรากฏการณ์นี้มีการแสดงออกอย่างชัดเจนมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๔ ที่มีประกาศห้ามมิให้มีการเล่นแอ่วลาว(หมอลำ) หรือว่าจ้างการแอ่วลาวในเมืองหลวงเพราะทำให้เกิดข้าวยากหมากแพง) การชมการแสดงหมอลำถือเป็นกิจกรรมทางวัฒนธรรมของชนชั้นแรงงาน (working class) เพราะจากปรากฏการณ์ที่เห็นคือ หากมีการแสดงของหมอลำ โดยเฉพาะในกรุงเทพฯ จะเห็นได้ชัดว่าคนที่ไปชมการแสดงหมอลำคือ คนอีสานที่มาขายแรงงานหรือมาประกอบอาชีพที่ได้รับค่าจ้างต่ำในกรุงเทพฯ แม้กระทั่งการแสดงหมอลำในอำเภอเมืองของต่างจังหวัดในภาคอีสาน(ซึ่งมีไม่บ่อยนัก) กลุ่มผู้ชมส่วนใหญ่ที่มาชมการแสดง ก็ยังคงเป็นชาวบ้านในเขตนอกรอบอำเภอเมือง หรือนอกเขตเทศบาลเมือง และการแสดงหมอลำมักจะไม่ค่อยมีในเขตเทศบาลเมือง(ยกเว้นในงานประจำปีครั้งสำคัญ เช่น งานกาชาด) หากแต่จะพบเห็นการแสดงหมอลำได้ในต่างอำเภอมากกว่า ดังนั้น การแสดงหมอลำหรือการไปชมการแสดงหมอลำจึงเป็นเรื่องของชนชั้นแรงงาน และแสดงให้เห็นว่ามีการแบ่งชนชั้นทางวัฒนธรรมไปโดยปริยาย (taken for granted)

นอกจากนี้ สื่อมวลชนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่ผลิตเนื้อหาของหมอลำออกมาจำหน่ายก็มีกลุ่มเป้าหมายทางการตลาดเป็นคนอีสานซึ่งส่วนใหญ่ก็คือคนที่ถูกมองแบบเหมารวมว่าเป็นอีกชนชั้นหนึ่งที่แตกต่างและเป็นชนชั้นที่ต่ำกว่าคนกรุงเทพฯในเมืองหลวง ผู้วิจัยจึงตั้งข้อสงสัยว่าวาทกรรมการผลิตเนื้องานของหมอลำในสื่อมวลชนนั้น เป็นวาทกรรมของชนชั้นใดหรือถูกครอบงำโดยชนชั้นใด หมอลำและคนดูหมอลำมีความพยายามที่ขยับเคลื่อนหรือยกระดับทางชนชั้นอย่างไร และมีการต่อรองทางชนชั้นเพื่อการประกาศตัวหรือชิงพื้นที่ทั้งในฐานะการเป็นศิลปินและผู้รับสารอย่างไรบ้าง

จากประเด็นเรื่องเพศสภาพ เชื้อชาติและชนชั้น นั้น ผู้วิจัยอยากทราบว่าทั้งหมอลำและผู้รับสารของหมอลำมีพื้นที่ของการต่อรองมากเพียงใด มีอำนาจในการต่อรอง (power of negotiation) กับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในระดับใดและมีวิธีการต่อรองทางเพศสภาพ เชื้อชาติและชนชั้น อย่างไร ทั้งนี้ ผู้วิจัยเชื่อว่าถ้าสามารถศึกษากระบวนการต่อรองทั้ง ๓ ประเด็นหลักๆนี้ได้ ก็จะนำไปช่วยอธิบายและช่วยสร้างทฤษฎีที่ ๓ ขึ้นมาได้

จุดเด่นของงานวิจัยเรื่องหมอลำและระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมชิ้นนี้คือ การนำทฤษฎีตะวันตกเข้ามาจับและใช้เป็นพื้นฐานในการวิเคราะห์และเป็นการวิจัยที่จะหาคำอธิบายเพิ่มเติมเพื่อหาทางต่อยอดทฤษฎีในการนำไปสู่การได้ทฤษฎีขึ้นมาใหม่ขึ้นมาอธิบายปรากฏการณ์ได้อย่างเหมาะสม ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะวิจัยโดยใช้ทฤษฎีเป็นตัวนำแนวคิดของวอลเตอร์ เบนจามินเรื่อง “การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล” เป็นทฤษฎีหลักและหาแนวทางการอธิบายปรากฏการณ์หมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมต่อไป

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาให้ครอบคลุมองค์ประกอบการสื่อสารทั้ง ๔ อย่าง คือ

๑.ผู้ส่งสาร ในที่นี้ ผู้วิจัยจะศึกษาเน้นหนักโดยพิจารณาจากมุมมองของหมอลำในฐานะผู้ผลิตผลงานศิลปะการแสดงในระบบอุตสาหกรรมเป็นหลัก โดยผู้วิจัยได้ศึกษาหมอลำประเภทต่างๆในเขตภาคอีสานที่อยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ซึ่งมีหมอลำ ๓ ประเภทคือ ประเภทที่ ๑ เป็นหมอลำเรื่องต่อกลอนที่จัดว่าเป็นหมอลำขนาดใหญ่อันดับต้นๆซึ่งหมอลำระดับนี้มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในภาคอีสาน ได้แก่ คณะประถมบันเทิงศิลป์ คณะหนูภารวิเศษศิลป์ คณะระเบียบวาทะศิลป์ คณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎ์ คณะเสียงอิสาน คณะน้องใหม่เมืองชุมแพ ประเภทที่ ๒ คือ หมอลำแบบคอนเสิร์ต ได้แก่ คณะศิริพร อำไพพงษ์ คณะเฉลิมพล

มาลาคำ และคณะจินตหรา พูนลาภ และประเภทที่ ๓ คือหมอลำซิ่ง ได้แก่ หมอลำซิ่งที่อยู่ในสังกัดสำนักงานราตรี ศรีวิไล

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้ศึกษาฝ่ายนายทุนผู้ประกอบการอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับหมอลำทั้งที่อยู่ในกรุงเทพและในภาคอีสานคือ จ.ขอนแก่น ประกอบไปด้วย เพื่อให้เห็นผู้ส่งสารอีกมุมมองหนึ่ง

๒.เนื้อหาสารที่อยู่ในรูปแบบสื่อประเภท สื่อเทปคาสเส็ต และสื่อวีซีดี ที่เกี่ยวกับหมอลำซึ่งเป็นผลงานการผลิตของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม รวมไปถึงเนื้อหาที่ปรากฏในการแสดงสดของหมอลำ

๓.ช่องทางที่ใช้เผยแพร่และแสดงผลงานของหมอลำ อันได้แก่ สื่อประเภทต่างๆ ที่ถูกผลิตขึ้นมาในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เช่น สื่อเทปคาสเส็ต วีซีดี สื่อสิ่งพิมพ์ อินเทอร์เน็ต ตลอดจนการแสดงสดของหมอลำ ในช่วงพ.ศ. พ.ศ. ๒๕๔๕ จนถึงปี พ.ศ. ๒๕๔๘

๔.ผู้ชมหมอลำชาวอีสานที่อยู่ในภาคอีสานที่ผู้วิจัยเลือกมาจากบางจังหวัด ซึ่งมีฐานะเป็นผู้บริโภคและเป็นผู้ต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ปัญหานำการวิจัย

๑.หมอลำแต่ละประเภทที่มีอยู่ในปัจจุบันอาศัยต้นทุนทางวัฒนธรรม(cultural capital)ใด ที่จะทำให้สามารถยืนหยัดต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้

๒.ผู้ชมหมอลำและหมอลำมีกระบวนการต่อรองด้านเพศสภาพ (gender) ชนชั้น (class) และเชื้อชาติ(race)กับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม อย่างไรบ้าง

๓. กระบวนการต่อรองด้านเพศสภาพ (gender) ชนชั้น(class) และเชื้อชาติ(race) ของผู้ชมหมอลำและหมอลำ สามารถนำไปสู่การสร้างและพัฒนาทฤษฎีแบบตะวันออกที่จะอธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำได้อย่างไร

๔. การใช้ทฤษฎีตะวันตกอย่างทฤษฎี “อุตสาหกรรมวัฒนธรรม” และทฤษฎี “การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล” มาอธิบายปรากฏการณ์สื่อพื้นบ้านหมอลำ จะนำไปสู่การสร้างทฤษฎีแบบตะวันออกเพื่ออธิบายปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นกับสื่อพื้นบ้านในโลกตะวันออกได้อย่างไรบ้าง

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

๑. เพื่อวิเคราะห์ว่าหมอลำแต่ละประเภทที่มีอยู่ในปัจจุบันอาศัยต้นทุนทางวัฒนธรรม(cultural capital)ใด ที่จะทำให้สามารถยืนหยัดต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้

๒.เพื่อวิเคราะห์ว่าผู้ชมหมอลำและหมอลำมีกระบวนการต่อรองด้านเพศสภาพ (gender) ชนชั้น(class) และเชื้อชาติ(race)กับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม อย่างไรบ้าง

๓. เพื่อสังเคราะห์และอธิบายว่ากระบวนการต่อรองด้านเพศสภาพ (gender) ชนชั้น (class) และเชื้อชาติ(race) ของผู้ชมหมอลำและหมอลำ สามารถนำไปสู่การสร้างและพัฒนาทฤษฎีแบบตะวันออกที่จะอธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำได้อย่างไร

๔.เพื่อวิเคราะห์การใช้ทฤษฎีตะวันตกอย่างทฤษฎี “อุตสาหกรรมวัฒนธรรม” และทฤษฎี “การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล” มาอธิบายปรากฏการณ์สื่อพื้นบ้านหมอลำ เพื่อนำไปสู่การสร้างทฤษฎีแบบตะวันออกเพื่ออธิบายปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นกับสื่อพื้นบ้านในโลกตะวันออก

ข้อสันนิษฐานการวิจัย

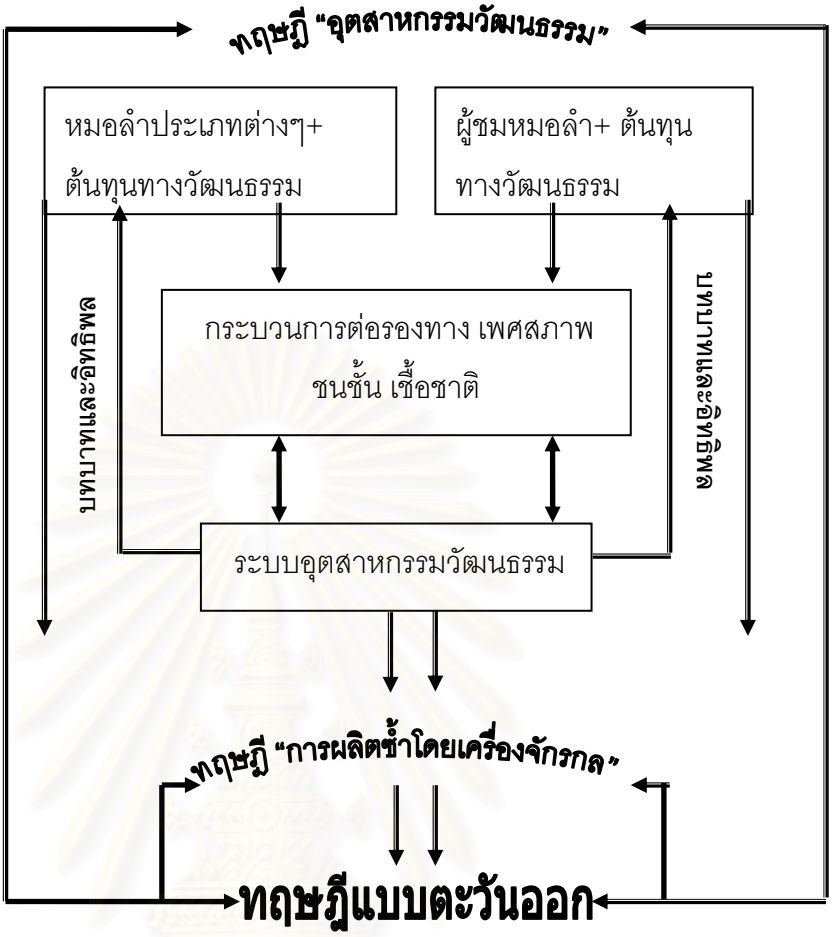
๑.หมอลำแต่ละประเภทที่มีอยู่ในปัจจุบันล้วนแต่ยังคงมีต้นทุนทางวัฒนธรรม (cultural capital)อยู่จำนวนมากพอที่จะทำให้สามารถยืนหยัดต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้

๒.ผู้ชมหมอลำในฐานะผู้บริโภคของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม มีการต่อรองด้านเพศสภาพ (gender) ชนชั้น(class) และเชื้อชาติ(race) กับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมด้วยวิธีการหลายๆรูปแบบ

๓.กระบวนการต่อรองด้านเพศสภาพ (gender) ชนชั้น(class) และเชื้อชาติ(race) ของผู้ชมหมอลำและหมอลำ สามารถนำไปสู่การสร้างและพัฒนาทฤษฎีแบบตะวันออกที่จะอธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำได้

๔.ทฤษฎีใหม่ซึ่งเป็นทฤษฎีตะวันออก สามารถสร้างขึ้นได้โดยอาศัยแนวทางของทฤษฎีเดิมเป็นพื้นฐาน เพื่อนำมาช่วยอธิบายและทำให้เข้าใจปรากฏการณ์อุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นกับสื่อพื้นบ้านในโลกตะวันออกได้ชัดเจนมากขึ้น โดยสามารถนำทฤษฎีตะวันตกอย่าง “อุตสาหกรรมวัฒนธรรม” และ ทฤษฎี “การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล”มาใช้เป็นพื้นฐานในการอธิบายปรากฏการณ์ความสัมพันธ์ระหว่างอุตสาหกรรมวัฒนธรรมกับสื่อพื้นบ้านหมอลำ

กรอบแนวคิด



จากกรอบแนวคิดนี้ เป็นการแสดงให้เห็นว่า ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีตะวันตกอย่างทฤษฎี "อุตสาหกรรมวัฒนธรรม" และ ทฤษฎี "การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล" มาเป็นกรอบใหญ่ในการวิเคราะห์ โดยเริ่มจากการพิสูจน์ซ้ำจากกรอบทฤษฎีที่มีอยู่ จากนั้นจึงเป็นการวิเคราะห์หากระบวนการต่อรองทาง เพศสภาพ ชนชั้น เชื้อชาติและวิเคราะห์ซึ่งมีความสัมพันธ์กับบทบาทและอิทธิพลของ ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่มีต่อหมอลำและผู้ชมหมอลำ ซึ่งจากกรอบแนวคิดดังกล่าวจะเห็นว่า ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม มีบทบาทและอิทธิพลต่อผู้ชมหมอลำและหมอลำอยู่ตลอดเวลา ในขณะเดียวกันนั้น ทั้งหมอลำและผู้ชมหมอลำก็มีกระบวนการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมโดยอาศัยต้นทุนทางวัฒนธรรมตลอดจนวิธีการต่อรองแบบต่างๆ ด้วยเช่นกัน

จากกรอบแนวคิดดังกล่าว กระบวนการต่อรองที่เกิดขึ้นนั้น ผู้วิจัยพิจารณาและวิเคราะห์ได้โดยอาศัย ทฤษฎีการต่อรองทางเพศสภาพ ชนชั้น เชื้อชาติและทฤษฎีการเข้าและการถอดรหัส และทฤษฎีต้นทุนทางวัฒนธรรม จนนำไปสู่ขั้นตอนสุดท้ายซึ่งเป็นการสังเคราะห์ทฤษฎีแบบตะวันออกขึ้นมาได้นั้น เป็นการสังเคราะห์ทฤษฎีที่อาศัยฐานความคิดทฤษฎีของ ทฤษฎี "การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล" เป็นหลัก

นิยามศัพท์

กระบวนการต่อรอง การแสดงความคิดของหมอลำและผู้ชมหมอลำออกมาเป็นการกระทำตอบโต้กับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เพื่อให้สามารถรักษาสถานะ พื้นที่ และอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตัวเองไว้ได้ โดยการเปลี่ยนทิศทางจากการให้ความหมายเดิมที่ครอบงำอยู่ แล้วสร้างความหมายใหม่เพื่อเพิ่มคุณค่า หรือการยอมรับเพียงบางส่วนแล้วใส่คุณค่าทางอัตลักษณ์ใหม่ที่เป็นจุดเด่นกว่าลงไปแทน หรือการปฏิเสธความหมายเดิมที่ครอบงำ

หมอลำ ผู้ที่มีอาชีพ และมีความสามารถในการลำ และเป็นผู้มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักทั้งในระดับชุมชน ระดับภาคอีสาน จนถึงระดับประเทศ

ยุคสมัยของหมอลำ (Time) ผู้วิจัยแบ่งหมอลำออกเป็น ๒ ยุคเพื่อสะดวกในการวิเคราะห์เปรียบเทียบ และให้ความหมายคำนิยามศัพท์ดังนี้

หมอลำยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยจะเรียกว่า หมอลำยุคก่อน หรือหมอลำสมัยก่อน) เป็นหมอลำที่เกิดขึ้นและมีอยู่ในช่วงก่อนมีสื่อมวลชน (ประมาณก่อน พ.ศ.๒๔๘๐)เป็นหมอลำที่มีขนาดเล็ก มีการแสดงแบบง่ายๆไม่มีเครื่องมืออุปกรณ์การแสดงมาก ใช้เครื่องดนตรี ๑-๒ ชิ้น เช่น แคนและกลอง หมอลำในยุคนี้จึงมีค่าจ้างไม่แพง เป็นหมอลำที่มีวัตถุประสงค์เพื่องานพิธีกรรม เช่น หมอลำผีฟ้า หมอลำส่อง และบางประเภทก็เพื่อความบันเทิง มีทั้งประเภทเดี่ยว เช่น หมอลำพื้น หมอลำประเภทคู่ เช่น หมอลำกลอน และหมอลำที่เป็นคณะซึ่งมีคณะละประมาณ ๘-๑๐ คน เรียกว่าหมอลำเวียง หมอลำหมู่ หรือหมอลำเรื่องต่อกลอน

หมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยจะเรียกว่า หมอลำยุคใหม่ หรือหมอลำสมัยใหม่) เป็นหมอลำที่เกิดขึ้นและมีอยู่ในช่วงที่เริ่มมีสื่อมวลชน (ตั้งแต่ พ.ศ.๒๔๘๐ ถึงปัจจุบัน) เป็นหมอลำที่ใช้สื่อมวลชนเป็นเครื่องมือในการโปรโมต และการเผยแพร่เพื่อจำหน่าย ทั้งหมดเป็นหมอลำที่มีจุดประสงค์เพื่อความบันเทิง มีเครื่องมืออุปกรณ์การแสดงมาก ใช้นักแสดงจำนวนมาก จึงมีค่าจ้างแพง ปัจจุบันหมอลำยุคนี้มี ๒ กลุ่มคือ หมอลำประเภทคู่ เช่น หมอลำกลอนซิ่ง หรือหมอลำซิ่ง และหมอลำที่เป็นคณะซึ่งมีคณะละประมาณ ๑๐๐-๓๐๐ คน มี ๒ ประเภทคือ หมอลำเรื่องต่อกลอน และหมอลำแบบคอนเสิร์ต

ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม(Culture Industry System) การประกอบการพาณิชย์ที่นำสื่อพื้นบ้านหมอลำมาทำให้เป็นสินค้าทางวัฒนธรรมเพื่อการขายโดยอาศัยกลไกทางสื่อมวลชนรูปแบบต่างๆ ซึ่งมีองค์ประกอบที่สัมพันธ์กัน ๓ ส่วนคือ นายทุนผู้ประกอบการอุตสาหกรรมวัฒนธรรม หมอลำ และผู้ชมหมอลำ

ต้นทุนทางวัฒนธรรม(Cultural capital) ทุนที่เกิดจากการสั่งสมทางวัฒนธรรมเช่น ภูมิปัญญาของหมอลำ ชื่อเสียงที่สั่งสมมา ศักดิ์ศรีและความภูมิใจ ความรู้ ความสามารถในวิชาชีพ ความเป็นมืออาชีพ ทักษะการแสดง ของหมอลำ รวมถึงอุปกรณ์เครื่องมืออุปกรณ์ประกอบการแสดงของหมอลำซึ่งต้องใช้เงินทุน(Money capital) ซื้อหามา

เทคโนโลยีเพื่อการแสดง เทคนิคและเครื่องมืออุปกรณ์ที่หมอลำใช้ในการแสดง เช่น เวที ไฟ เครื่องเสียง ชุดนักแสดง

ผู้ประกอบการอุตสาหกรรมวัฒนธรรม นายทุนและผู้ผลิตสื่อมวลชนที่นำหมอลำมาทำให้เป็นสินค้าทางวัฒนธรรม

การผลิตซ้ำ การคัดเลือกเนื้อหาและรูปแบบของหมอลำหรือผู้ประกอบการอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเพื่อนำมาผลิตใหม่ให้กลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรม โดยมีวิธีการคัดเลือกและจัดการกับรูปแบบและเนื้อหาของหมอลำด้วยวิธีการต่างๆกัน

ประเภทของหมอลำ(Sub genre) *** ในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัย แบ่งกลุ่มประเภทหมอลำที่มีอยู่ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมออกเป็น ๒ กลุ่มคือ กลุ่มแรกเป็นหมอลำประเภทคู่ ได้แก่ หมอลำซิ่ง หรือหมอลำกลอนซิ่ง กับกลุ่มที่สองเป็นหมอลำประเภทคณะ ได้แก่ หมอลำเรื่องต่อกลอน และหมอลำแบบคอนเสิร์ต *** ทั้งนี้ ผู้วิจัยให้ความหมายของคำนิยามศัพท์หมอลำแต่ละประเภทไว้ดังนี้

<u>หมอลำประเภทคู่</u>

หมอลำกลอนซิ่ง เป็นหมอลำที่ประยุกต์จากหมอลำกลอน แล้วปรับตัวมาเป็นหมอลำกลอนซิ่งตามสมัยนิยม หมอลำประเภทนี้ผู้เป็นหมอลำอายุมักจะไม่ต่ำกว่า ๓๕ ปี ดังนั้นจะลำกลอนก็ได้ ร้องเพลงก็ได้

หมอลำซิ่ง เป็นหมอลำที่เกิดขึ้นต่อเนื่องมาจากหมอลำกลอนซิ่ง ส่วนใหญ่ผู้เป็นหมอลำจะยังเป็นวัยรุ่น อายุประมาณ ๑๘-๓๐ ปี หรือไม่ถึง ๓๕ ปี ตัวหมอลำลำได้ไม่มาก จึงมีการลำในการแสดงแต่ละครั้งเพียงเล็กน้อย ส่วนมากเป็นการร้องเพลงตลาดและลำกลอนตลาดตามสมัยนิยม โดยใช้เครื่องดนตรีสากลเป็นหลัก ประกอบการเต้นของหางเครื่อง (ปัจจุบันอนุโลมเรียกทั้ง ๒ กลุ่มนี้ว่า หมอลำซิ่ง)

หมอลำประเภทคณะ

หมอลำเรื่องต่อกลอน เป็นหมอลำที่แสดงเป็นคณะ มีการประยุกต์เอาลักษณะเพลงลูกทุ่งมาใช้ เช่น มีดนตรีสากล มีหางเครื่อง มีตัวหมอลำแต่งชุดแบบลิเกเป็นจำนวนมาก และมีการลำเป็นเรื่องเป็นช่วงการแสดงหลัก โดยสมมุติตัวหมอลำเป็นตัวละครต่างๆ มี ๒ ประเภทย่อยคือ หมอลำเรื่องที่เป็นหมอลำเพลิน (มีลักษณะโดยรวมคล้ายกันกับหมอลำเรื่องต่อกลอนทุกอย่าง ต่างแต่มีการใช้ทำนองลำเพลินในการลำเป็นเรื่อง และลักษณะการแต่งตัวของหมอลำผู้หญิงที่นุ่งกระโปรงหรือผ้าถุงสั้นเหนือเข่าในการแสดง) กับหมอลำเรื่องธรรมดา ที่ใช้ทำนองลำแบบสังวาทขอนแก่น สังวาทสารคาม และสังวาทอุบล

หมอลำแบบคอนเสิร์ต หมอลำที่ใช้ชื่อตัวหมอลำยอดนิยมเป็นชื่อคณะและเป็นจุดขาย อาจจะเป็นหญิงหรือชายก็ได้ มีตัวหมอลำที่เป็นหัวหน้าคณะโดดเด่นเพียงคนเดียว การแสดงจะเป็นการลำกลอนลำที่เป็นผลงานการออกเทปของหมอลำคนนั้น เป็นช่วงการแสดงหลัก แล้วต่อด้วยการแสดงแบบหมอลำเรื่องต่อกลอน เช่น คณะของศิริพร อำไพพงษ์ จินตหรา พูนลาภ และ เฉลิมพล มาลาคำ เป็นหัวหน้าคณะ

ลำ (เป็นคำกริยา) การขับลำนำโดยนำกลอนลำมาขับลำ ออกเสียงใส่ทำนองการลำแบบต่างๆ เช่น ลำทางสั้น ลำทางยาว (ลำล่อง) ลำเต้ย ลำเดิน ลำเพลิน ฯลฯ

สังวาทลำ(วาทลำ) ทำนองการลำที่มีสำเนียงเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละท้องถิ่น เช่น ลำทำนองขอนแก่น(ปัจจุบันเป็นที่รู้จักและนิยมมากที่สุด) ลำทำนองสารคาม ลำทำนองกาฬสินธุ์ ลำทำนองอุบล เป็นต้น

เต้ย เดิมทีเป็นชื่อทำนองการลำของหมอลำมี ๓ ทำนองคือ เต้ยธรรมดา เต้ยโขงและ เต้ยพม่า แต่คำว่า “เต้ย” ในยุคปัจจุบันนั้นคือ ช่วงของการเดินกลอนที่มีการลำที่มีจังหวะสนุก เร้าใจของหมอลำในช่วงการแสดงลำเรื่อง การเต้ยหมายความถึงการใช้กลอนลำที่เป็นกลอนตลาดที่กำลังได้รับความนิยมในยุคสมัยนั้นมาลำประกอบการเดินเรื่อง หรือในระหว่างการเข้าฉากหรือออกฉากของหมอลำ

กลอนลำ บทร้อยกรองภาษาอีสานที่ใช้เพื่อการลำ อาจเป็นภาษาอีสานล้วนๆหรือถ้าเป็นกลอนลำสมัยใหม่ อาจเป็นภาษาอีสานสลับกับภาษากลาง มีหลายประเภทขึ้นอยู่กับทำนองการลำ เช่น ลำเพลิน ลำเดิน ลำเต้ย ลำตังหวาย ลำภูไท ฯลฯ

กลอนตลาด กลอนลำที่จบเป็นกลอนๆ ของหมอลำยอดนิยม ที่กำลังได้รับความนิยมในแต่ละยุค ใช้ดนตรีสากลเป็นหลัก ส่วนใหญ่เป็นกลอนลำภาษาอีสานสลับกับเพลงลูกทุ่ง แต่งเป็น ทำนองลำเดิน ลำเพลิน หรือลำเต้ย เช่น โบว์รักสีดำ โลโซโบว์รัก รักสลายดอก ฝ้ายบาน เต้ยโศก ฯลฯ

เพลงตลาด เพลงทุกประเภทของนักร้องยอดนิยม ที่หมอลำนำมาร้องในเวลาออกแสดง ไม่ว่าจะเป็นเพลงสตริง เพลงร็อค เพลงลูกทุ่ง เพลงเพื่อชีวิต ซึ่งกำลังได้รับความนิยมในแต่ละยุค และเป็นที่รู้จักดีในบรรดาผู้ชม

นักประพันธ์กลอนลำ ผู้ที่มีอาชีพหรือมีหน้าที่ในการประพันธ์กลอนลำสำหรับขายให้หมอลำในฐานะลูกค้า หรือให้หมอลำในฐานะลูกศิษย์ กลอนลำที่แต่งขึ้นจะมีทั้งกลอนลำประเภทสั้นๆ แบบเพลงลูกทุ่ง และประเภทยาวเป็นเรื่อง เช่น ลำเรื่องต่อกลอน

เนื้อหาสาร เนื้อร้องในกลอนลำของหมอลำ และรูปแบบ ตลอดจนองค์ประกอบที่ใช้ในการแสดงหมอลำ

หมอลำ ๓ มิติ และ หมอลำ ๕ มิติ เป็นหมอลำซิ่งที่ได้รับการพัฒนาขึ้นมาให้มีความทันสมัยมากขึ้นโดยประยุกต์เอาลักษณะของหมอลำเรื่องต่อกลอนมาใช้ โดยแบ่งการแสดงเป็นหลายๆช่วง แต่ใช้เวลาในการแสดงแต่ละช่วงสั้นกว่า เช่น มีช่วงร้องเพลงลูกทุ่งสตริง หมอลำ มีการแสดงตลก มีการแสดงหมอลำเรื่อง และการแสดงแบบหมอลำซิ่ง

งานยก ธรรมเนียมของหมอลำอย่างหนึ่งคือ การยกค่าตัวของนักแสดงทั้งหมดในวงหมอลำให้แก่หัวหน้าคณะ คือ การไม่รับค่าตัวของลูกวง งานยกขึ้นอยู่แต่กับแต่ละคณะจะกำหนด เช่น ๗ งานยก หมายถึง แสดง ๗ ครั้งได้ค่าตัวทุกครั้ง แต่ครั้งที่ ๘ ยกค่าตัวให้หัวหน้าเหมือนกับเป็นการช่วยแบ่งเบาภาระค่าใช้จ่าย

สอย การพูดที่มีการจัดสรรถ้อยคำอย่างเป็นวรรคตอน มีจังหวะ มีสัมผัสคล้องจองแบบง่ายๆ ไม่มีฉันทลักษณ์และความยาวที่ตายตัว มีเนื้อหาสั้นกระชับและจบภายในหนึ่งบท สามารถสื่อความหมายเกี่ยวกับเรื่องใดเรื่องหนึ่ง เน้นที่ความตลกโปกฮาสองแง่สองง่าม ดังนั้นคำสอยส่วนใหญ่จึงเกี่ยวกับเรื่องเพศ และอวัยวะเพศ

ขึ้นเสิร์ฟ การใส่ชุดหมอลำขึ้นไปฟ้อนและเต้นร่วมกับพระเอกหรือนางเอกในช่วงที่เป็นการลำเรื่องต่อกลอน โดยมากผู้ขึ้นเสิร์ฟจะเป็นหางเครื่องและนักแสดงประกอบ ผู้ขึ้นเสิร์ฟจะได้ค่าตัวเพิ่มขึ้นอีกเล็กน้อย เช่น หากเต้นเป็นหางเครื่องอย่างเดียวอาจจะได้ค่าตัวคืนละ๒๐๐ บาท แต่หากขึ้นเสิร์ฟด้วยอาจจะได้ค่าตัวคืนละ ๒๓๐-๒๕๐ บาทเป็นต้น

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑.เกิดข้อค้นพบใหม่ (new finding) แบบตะวันออกที่เหมาะสมเพื่ออธิบายปรากฏการณ์ความสัมพันธ์ระหว่างอุตสาหกรรมวัฒนธรรมกับสื่อพื้นบ้าน เพื่อใช้เป็นข้อมูลเบื้องต้นสำหรับการหาทิศทางการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมให้เหมาะกับสังคมไทย

๒.เข้าใจจุดยืนและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ตลอดจนความสามารถในการต่อรองของสื่อพื้นบ้านและรู้เท่าทันการเปลี่ยนแปลงของสื่อพื้นบ้านในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

๓.ทราบแนวทางและวิธีการใช้ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมให้เป็นคุณูปการต่อการสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมให้กับสื่อพื้นบ้าน

๔.เป็นแนวทางการแก้ไขปัญหาอันเกิดจากการสื่อสารในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเพื่อนำไปประยุกต์ใช้กับสื่อพื้นบ้านประเภทอื่น ๆ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๒

แนวคิดและทฤษฎี เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยนี้ ผู้วิจัยใช้แนวคิดและทฤษฎีเพื่อเป็นกรอบการวิเคราะห์ ๔ แนวคิด ดังนี้

๑.ทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (Culture Industry)

๒.ทฤษฎีการผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล(Mechanical Reproduction)

๓.แนวคิดเรื่องการต่อรองทาง เพศสภาพ(Gender) เชื้อชาติ (Race) ชนชั้น(Class)

๔.แนวคิดเรื่องต้นทุนทางวัฒนธรรม(Cultural capital)

ก่อนอื่นเพื่อเป็นการทำความเข้าใจสภาพปรากฏการณ์ของหมอลำในยุคปัจจุบันที่อยู่ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ผู้วิจัยแบ่งหมอลำเป็น ๒ ยุคคือ ก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยใช้เกณฑ์การแบ่งตามการนำเทคโนโลยีการผลิตซ้ำมาใช้ผลิตซ้ำผลงานของหมอลำ นั่นคือ การที่เริ่มมีการนำหมอลำกลอนที่มีชื่อเสียงมาบันทึกเสียงลงบนแผ่นครั่ง โดยบริษัทจำหน่ายแผ่นเสียง ต.เง็กชวน ซึ่งปรากฏหลักฐานชัดเจนเมื่อประมาณ พ.ศ. ๒๔๘๐ ว่ามีการนำหมอลำกลอนมาบันทึกแผ่นเสียง(ไพบูลย์ แพงเงิน ,๒๕๓๔) ผู้วิจัยจึงอาศัยหลักฐานที่ชัดเจนที่พอจะมีอยู่นี้ นี้เป็นเส้นแบ่งยุคเพื่อแสดงว่า หมอลำได้รับการนำมาผลิตซ้ำโดยอาศัยเทคโนโลยีการผลิตสมัยใหม่ให้อยู่ในรูปแผ่นเสียงในฐานะเป็นเครื่องมือประเภทหนึ่งของสื่อมวลชน และย่อมต้องมีการผลิตและกระจายไปสู่ผู้บริโภคจำนวนมากในยุคนี้เป็นครั้งแรก ส่วนยุคก่อนหน้านี้ หมอลำคงยังไม่ได้มีการผลิตและการกระจายไปสู่ผู้บริโภคจำนวนมาก คงยังเป็นเพียงการผลิตแบบดั้งเดิมมาตลอด คือเป็นการแสดงสดเพื่อให้ผู้ชมในชุมชนเพียงรูปแบบเดียวเท่านั้น

ในอดีต ก่อนที่หมอลำจะมีการพัฒนา ปรับปรุงรูปแบบการแสดง หมอลำยังคงมีหลายประเภทย่อย(Sub genre)หลายประเภท เช่น หมอลำทรง หมอลำส่อง หมอลำผีฟ้า หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำเวียง หมอลำอัศจรรย์หรือหมอลำกั๊บแก้บ ซึ่งในยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น หมอลำเหล่านี้ก็ยังเป็นเพียงการแสดงพื้นบ้านที่กระจัดกระจายอยู่ตามท้องถิ่นต่างๆ อันเป็นยุคที่ยังไม่มีการผลิตซ้ำโดยอาศัยเทคโนโลยีสมัยใหม่

ต่อมาเมื่อเกิดเทคโนโลยีสื่อมวลชนเกิดขึ้นหลายอย่าง ทั้งแผ่นเสียง วิทยุ และโทรทัศน์ จนกระทั่งมาถึง วีดิโอ วีซีดี และอินเตอร์เน็ตอย่างในปัจจุบัน หมอลำที่ได้รับการ

เลือกสรรทางวัฒนธรรม(Tradition of selection) ได้รับการนำมาผลิตซ้ำและเป็นหมอลำที่อยู่ในกระแสความนิยมของผู้ชมในปัจจุบันเหลือเพียง ๓ ประเภทย่อย(Sub genre) คือ

๑. หมอลำเรื่องต่อกลอน

๒. หมอลำแบบคอนเสิร์ต

๓. หมอลำซิ่งหรือหมอลำกลอนซิ่ง

สภาพโดยทั่วไปของหมอลำทั้ง ๓ ประเภทที่มีอยู่ในปัจจุบันมีดังนี้

๑.หมอลำเรื่องต่อกลอน เป็นหมอลำที่มีพัฒนาการมาจากหมอลำพื้นที่เป็นการลำเพื่อเล่าเรื่องนิทานพื้นบ้านและเรื่องเล่าปรัมปรา และพัฒนาเป็นหมอลำเวียงหรือหมอลำหมู่ในยุคต้นๆ คือ เริ่มมีการแสดงเป็นเรื่องโดยการให้ผู้แสดงสมมุติบทบาทเป็นตัวละคร มีฉากของเรื่องหลายๆฉาก จากเดิมที่มีตัวละครหลักๆ ไม่กี่คน เช่น พระเอก นางเอก ตัวโกง ฤาษี ตัวพ่อ ตัวแม่ ผู้ช่วยพระเอก และผู้ช่วยนางเอกซึ่งทำหน้าที่เป็นตัวตลกไปด้วย ก็กลายเป็นการแสดงที่มีตัวละครและตัวประกอบหลายคน และมีการแสดงอื่นๆหลายอย่างประกอบเข้าด้วยกัน เช่น มีการแสดงช่วงเพลง ช่วงตลก ช่วงการลำเรื่องต่อกลอน แทนที่จะเป็นการลำเป็นเรื่องเพียงอย่างเดียวแบบสมัยก่อน

ยิ่งกว่านั้นคือ หมอลำเรื่องต่อกลอนได้มีการลงทุนทั้งอุปกรณ์ประกอบการแสดง เวที เครื่องเสียง เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรีและจำนวนบุคลากร ให้มีจำนวนมากขึ้นเรื่อยๆ ต่างจากในยุคแรกๆ มีหมอลำในคณะเพียงไม่ถึงสิบคน ก็ค่อยๆเพิ่มเป็น ๓๐-๕๐ คน จนกระทั่งกลายเป็น ๒๐๐-๓๐๐ คนอย่างในปัจจุบัน สิ่งที่ทำให้เราสังเกตลักษณะเฉพาะของหมอลำประเภทนี้ได้คือ เป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงในนามของคณะหมอลำทั้งคณะ คนจะรู้จักจากชื่อเสียงของหมอลำทั้งคณะ

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าก่อนหน้านี้ (ช่วงประมาณ พ.ศ. ๒๕๐๐-๒๕๓๐) จะมีจำนวนหมอลำเรื่องต่อกลอนรวมกันนับร้อยคณะ กระจายกันอยู่ในหลายๆจังหวัดทั่วภาคอีสาน แต่พอสภาวะทางเศรษฐกิจถดถอย ข้าวของราคาแพง ค่าครองชีพสูงขึ้น น้ำมันราคาแพงมากขึ้น จึงส่งผลกระทบให้หมอลำเรื่องต่อกลอนหลายๆคณะต้องปิดตัว เลิกวงไป เพราะไม่มีเงินลงทุนพัฒนาคณะหมอลำได้ต่อไป หมอลำเรื่องต่อกลอนที่ยังคงมีอยู่ทั่วภาคอีสานในปัจจุบันจึงมีจำนวนน้อยลง ด้วยเหตุนี้ เราจึงได้ยินชื่อเสียงของหมอลำเรื่องต่อกลอนที่ยังคงหลงเหลืออยู่เพียงไม่กี่คณะ ซึ่งมีทั้งขนาดเล็ก กลาง ใหญ่ หากเป็นหมอลำขนาดเล็กก็แทบจะไม่เป็นที่รู้จักเลย ส่วนใหญ่หมอลำเรื่องต่อกลอนที่เป็นที่รู้จักของคนทั่วไปนั้นมักจะเป็นคณะที่มีขนาดใหญ่ มีชื่อเสียงมาก เป็นคณะที่มีเงินลงทุนสูง ได้รับว่าจ้างไปแสดงบ่อยครั้งในแต่ละปี จึงมีรายได้มากพอสมควร ทำให้มีความสามารถที่จะยืนหยัดอยู่ต่อไปได้ ในจำนวนเหล่านี้ มีบางคณะที่สังกัดค่ายเทปใหญ่ บางคณะก็อยู่อย่างเป็นอิสระ

ปัจจุบัน(พ.ศ.๒๕๔๘) หมอลำเรื่องต่อกลอนยังมีการผลิตในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอยู่เรื่อยๆและมีความต่อเนื่องในการวางจำหน่ายในท้องตลาด โดยยังคงมีการบันทึกการแสดงสดของหมอลำเรื่องต่อกลอนในช่วงต่างๆ ทั้งการแสดงช่วงการร้องเพลง การลำเรื่องต่อกลอน และการแสดงตลก โดยผลิตอยู่ในรูปของ เทปคาสเส็ต วีซีดี และวีซีดีคาราโอเกะ พร้อมกับมีการนำเสนอผ่านสื่อมวลชนทั้งทางวิทยุ โทรทัศน์ และอินเตอร์เน็ต ที่น่าสังเกตคือ กระแสความนิยมหมอลำเรื่องต่อกลอนของผู้บริโภคก็เป็นกระแสที่ขึ้นๆลงๆ เป็นแต่ละปีๆ ไม่แน่นอนเสมอไป ดังนั้น ในแต่ละปีจึงมีผลงานของหมอลำประเภทนี้ได้รับการผลิตออกมาเป็นจำนวนมากน้อยแตกต่างกัน

๒.หมอลำแบบคอนเสิร์ต เป็นหมอลำที่เกิดขึ้นในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมคือ เมื่อหมอลำเริ่มได้รับความนิยมมากขึ้น ก็มีการคัดเลือกหมอลำมาบันทึกเสียงเป็นรายบุคคลและมีการโปรโมตผ่านสื่อมวลชน จนกระทั่งหมอลำมีชื่อเสียงโด่งดังในนามของบุคคล และส่วนใหญ่เป็นหมอลำที่สังกัดค่ายเทป เมื่อหมอลำเป็นที่รู้จักก็มีการตั้งคณะเพื่อตระเวนเดินสายเปิดการแสดง ดังนั้น หมอลำแบบคอนเสิร์ตที่มีชื่อเสียงมากๆจึงเป็นหมอลำที่มีคณะหมอลำเป็นของตัวเองด้วย

ด้วยเหตุที่มีคณะหมอลำเป็นของตัวเอง หมอลำแบบคอนเสิร์ตจึงเป็นหมอลำที่มีลักษณะคล้ายกับหมอลำเรื่องต่อกลอนคือมีการลงทุนทั้งอุปกรณ์ ประกอบการแสดง เวที เครื่องเสียง เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรีและจำนวนบุคลากร เป็นจำนวนมาก อีกทั้งการแบ่งช่วงการแสดงก็เป็นแบบเดียวกัน ค่าจ้างหมอลำก็ใกล้เคียงกัน ต่างแต่เพียงการที่มีช่วงการแสดงสำคัญที่มีหัวหน้าคณะออกมาแสดงโดยการโชว์ผลงานที่ได้รับการบันทึกเสียงอันเป็นช่วงสำคัญที่สุดของหมอลำประเภทนี้

แม้ว่าหมอลำแบบคอนเสิร์ตจะเป็นหมอลำที่ไม่สามารถรักษาความเป็นคณะหมอลำได้นานเท่ากับหมอลำเรื่องต่อกลอนเนื่องจากเป็นหมอลำที่ต้องขึ้นอยู่กับชื่อเสียงของตัวบุคคลเป็นสำคัญ ดังนั้นในช่วงโด่งดังหมอลำบางคนก็โด่งดังมาก แต่ในช่วงเสื่อมความนิยมชื่อของหมอลำบางคนก็จะหายไปจากวงการ ซึ่งขึ้นอยู่กับผลงานและความนิยมของผู้ชม

ปัจจุบัน(พ.ศ.๒๕๔๙) หมอลำแบบคอนเสิร์ตยังคงมีการบันทึกการแสดงสด ในรูปของ เทปคาสเส็ต วีซีดี และวีซีดีคาราโอเกะ พร้อมกับมีการนำเสนอผ่านสื่อมวลชนทั้งทางวิทยุ โทรทัศน์ และอินเตอร์เน็ต แต่การที่จะสร้างหมอลำแบบคอนเสิร์ตให้มีชื่อเสียงมาก จนถึงขั้นมีคณะหมอลำเป็นของตัวเองจึงเป็นเรื่องยากและต้องลงทุนสูง ดังนั้น หมอลำแบบคอนเสิร์ตในปัจจุบันที่มีคณะเป็นของตัวเองจึงเหลือเพียงไม่กี่คน ผลงานของหมอลำประเภทนี้ก็ยังคงมีการผลิต มีการโปรโมตและวางจำหน่ายอยู่อย่างสม่ำเสมอ โดยเฉพาะหมอลำ

ที่มีการสังกัดค่ายเทปใหญ่ๆ ดังนั้น หมอลำแบบคอนเสิร์ตจึงยังคงมีผลงานของหมอลำหน้าใหม่ๆ วางตลาดอยู่เรื่อยๆ

๓.หมอลำซิ่ง (หมอลำกลอนซิ่ง) เป็นหมอลำน้องใหม่ล่าสุดที่เกิดขึ้นในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยเป็นหมอลำที่มีการปรับเปลี่ยนจากหมอลำกลอนซึ่งปัจจุบันนี้หมอลำกลอนเสื่อมความนิยมไปแล้ว หมอลำซิ่งจึงถือเป็นหมอลำรุ่นลูกรุ่นหลานของหมอลำกลอน ในยุคที่หมอลำซิ่งกำลังได้รับความนิยมก็มีการคัดเลือกหมอลำมาบันทึกการแสดงสดเป็นคู่ๆ และมีการโปรโมตผ่านสื่อมวลชน จนกระทั่งหมอลำมีชื่อเสียงโด่งดังในนามของหมอลำที่เป็นคู่ชายหญิง หมอลำประเภทนี้ไม่ได้เป็นหมอลำที่สังกัดค่ายเทป หากแต่มีการเซ็นสัญญากับผู้ผลิตในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมให้บันทึกภาพการแสดงสดเพื่อผลิตเป็นวีดิโอ วีซีดี เป็นครั้งๆไป

ด้วยเหตุที่หมอลำซิ่งไม่ใช่หมอลำที่เป็นคณะ แต่มีการทำงานเป็นทีมที่ไม่ใหญ่มากนัก คือส่วนใหญ่มีจำนวนบุคลากรเพียงไม่เกิน ๒๐ คน และจะมารวมตัวกันเมื่อมีงานแสดงเท่านั้น จึงไม่เหมือนกับหมอลำที่เป็นคณะ ดังนั้นการลงทุนทั้งอุปกรณ์ ประกอบการแสดง เวที เครื่องเสียง เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรีจึงยังมีน้อย ค่าจ้างก็ไม่สูงเท่ากับหมอลำที่เป็นคณะ

ลักษณะที่เป็นข้อจำกัดของหมอลำซิ่ง คือ เป็นหมอลำที่ไม่สามารถคงอยู่ได้นานมากนัก เนื่องจากเป็นหมอลำที่ต้องอาศัยความเป็นหนุ่มสาวและรูปร่างหน้าตาของตัวบุคคลเป็นสำคัญ ดังนั้นในช่วงที่ยังเป็นวัยรุ่นหมอลำประเภทนี้มักจะมีชื่อเสียงโด่งดังมาก แต่เมื่ออายุมากขึ้นก็จะเสื่อมความนิยมไปตามวันเวลา

ปัจจุบัน(พ.ศ.๒๕๔๙) หมอลำซิ่งแทบจะไม่มีการบันทึกการแสดงสด เพราะเป็นช่วง “ขาลง” แม้ว่าจะยังคงมีหมอลำซิ่งจำนวนมากที่ยังออกรับงานแสดงตามการจ้างของเจ้าภาพ แต่ผลงานที่อยู่ในรูปวีซีดี และเทปคาสเส็ตตามท้องตลาดนั้น กลับเป็นผลงานที่ไม่สามารถสร้างความนิยมอย่างต่อเนื่องให้แก่บรรดาผู้บริโภคได้ ถือว่าเป็นหมอลำที่มีผลงานที่ผลิตออกมาขายได้และได้รับความนิยมอยู่เพียงช่วงระยะเวลาหนึ่ง ซึ่งแตกต่างจากผลงานของหมอลำแบบคณะ และหมอลำแบบคอนเสิร์ตที่ยังคงสามารถขายได้อยู่เรื่อยๆ

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเริ่มจากการใช้แนวคิดทฤษฎีที่เป็นคู่ตรงข้ามในการวิเคราะห์วัฒนธรรม ๒ ทฤษฎี คือ ทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (Culture Industry) ของทีโอดอร์ อดอร์โน และทฤษฎีการผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล (Mechanical Reproduction) ของวอลเตอร์ เบนจามิน ซึ่งจากทั้งสองทฤษฎีนี้ ผู้วิจัยนำมาใช้เพื่อจุดประสงค์ที่ต่างกัน กล่าวคือ ทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ผู้วิจัยนำมาใช้วิเคราะห์ลักษณะทางวัฒนธรรมของสื่อพื้นบ้านหมอลำเพื่อให้เห็นที่มาและองค์ประกอบของการเป็นอุตสาหกรรม

วัฒนธรรม ส่วนทฤษฎีการผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นพื้นฐานสำหรับการต่อยอดเพื่อสร้างทฤษฎีแบบตะวันออกสำหรับการอธิบายปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมสื่อพื้นบ้านหมอลำ ทั้งนี้ผู้วิจัยแสดงลักษณะและจุดเด่นของแต่ละทฤษฎีโดยแยกตามองค์ประกอบการสื่อสารดังนี้

๑.ทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (Culture Industry)

สำหรับแนวคิดนี้ เกิดขึ้นจากการที่อดอร์โนได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับเรื่องความสัมพันธ์ทางสังคมในระบบทุนนิยม โดยอดอร์โนนำความคิดของมาร์กซ์เรื่อง คุณค่าการแลกเปลี่ยน (exchange value) และคุณค่าการใช้งาน(use value) มาอธิบายสภาพสังคมในระบบทุนนิยม โดยที่อดอร์โนเชื่อว่า คุณค่าการแลกเปลี่ยนคือราคาของสินค้ากลายเป็นสิ่งที่ทุนนิยมยกย่อง และมีความสำคัญมากกว่าคุณค่าการใช้งาน (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ,๒๕๔๗)

จากการศึกษาผลงานเพลง อดอร์โนกล่าวว่าดนตรีสมัยใหม่เป็นสินค้าที่ผลิตออกมาตอบสนองความต้องการของตลาด บทเพลงทั้งหลายจะถูกสร้างขึ้นด้วยท่วงทำนองที่เหมือนๆกัน เพื่อเอาใจคนฟังที่มีรสนิยมแบบเดียวกันเพลงจึงเป็นสินค้าที่มีราคา ทั้งๆที่อาจจะไม่ใช่สิ่งจำเป็นสำหรับการดำรงชีวิต (John Storey,๑๙๙๘)

อดอร์โนชี้ให้เห็นว่า อุตสาหกรรมดนตรีได้สร้างมาตรฐานกลางขึ้นมา (Standardization) โดยที่โครงสร้างของตัวโน้ตหรือจังหวะในบทเพลงต่างๆ ล้วนเหมือนกัน เปลี่ยนแต่เพียงเนื้อร้อง อดอร์โนเรียกอุตสาหกรรมดนตรีว่า ปัจเจกเทียมหรือปัจเจกจอมปลอม (Pseudo-Individualization) หมายถึงการฟังดนตรีของผู้บริโภคที่(หลง)เชื่อว่าบทเพลงคือตัวตนของเขา บทเพลงที่ผลิตเป็นสินค้าคือการทำให้คนหลงเชื่อว่า ตนเองมีอิสระที่จะคิดฝันได้ แต่สิ่งที่แอบซ่อนอยู่คือความฝันเหล่านั้นถูกสร้างขึ้นมาจากระบบทุนนิยมเรียบร้อยแล้ว ความฝันที่เป็นของปัจเจกจึงไม่ใช่ความจริงการทำงานหนักในระบบทุนนิยมได้สร้างอุดมคติให้ผู้รับสารว่า คนต้องมีเวลาพักผ่อน หรือหาเวลาว่างส่วนตัวโดยการฟังเพลง ทั้งๆที่เพลงก็คือ สินค้าที่เต็มไปด้วยภาพมายาของทุนนิยม จากข้อสังเกตนี้ อดอร์โนได้นำเสนอเอาไว้ในงานเขียนชื่อ “On Popular Music” (John Storey,๑๙๙๔)

และจากงานเขียนชิ้นนี้เองที่เป็นที่มาของการพัฒนาแนวคิดและนำเสนองานเรื่องอุตสาหกรรมวัฒนธรรมร่วมกับแมกซ์ ฮอร์กไฮเมอร์ที่ชื่อ “The Culture Industry : Enlightenment as MassDeception” ในเวลาต่อมา

บริบทของสังคมในยุคที่เกิดการพัฒนาแนวคิดเรื่อง “อุตสาหกรรมวัฒนธรรม” นั้นเป็นช่วงสงครามโลกครั้งที่ ๒ ซึ่งทั้งอดอร์โนและฮอร์กไฮเมอร์ต่างก็เป็นนักวิชาการชาวเยอรมัน (ยิว) ที่สังกัดสำนักแฟรงเฟิร์ต(Frankfurt school)ในประเทศเยอรมัน ทั้งสองคนเขียนบทความชิ้นสำคัญนี้ขึ้นในบรรยากาศของสงครามโลกที่ประเทศคู่สงครามต่างพยายามที่จะเอาชนะฝ่ายตรงข้ามทั้งด้านกำลังคนและด้านจิตวิทยา สังคมเยอรมันในตอนนั้นเป็นช่วงที่นาซีกำลังครองเมืองโดยการนำของฮิตเลอร์ เป็นผู้ควบคุมกระบวนการผลิตวัฒนธรรมของสังคมได้เกือบทั้งหมด ทั้งนี้นาซีเยอรมันได้ผูกขาดการใช้วัฒนธรรมทุกชนิดเป็นเครื่องมือทางการเมืองเพื่อครอบงำความคิดของประชาชนเยอรมันโดยมีสื่อมวลชนโดยเฉพาะ วิทยุ ภาพยนตร์ เป็นกลไกสำคัญ และเมื่อนักคิดกลุ่มนี้ซึ่งเป็นชาวยิวได้อพยพลี้ภัยหนีการตามล่าของนาซีมายังอเมริกาหลังสถาบันถูกปิดลงในปี ค.ศ. ๑๙๓๓ ก็พบว่า มีบรรยากาศไม่แตกต่างกันมากนัก แต่ทว่าที่สหรัฐมีลักษณะซ่อนเร้นมากกว่า (กาญจนา แก้วเทพ ,๒๕๔๔)

เมื่ออดอร์โนและฮอร์กไฮเมอร์ได้เห็นการผลิตและการขายวัฒนธรรมของนายทุนในอเมริกาซึ่งไม่ได้หวังผลอื่นใดนอกจากผลประโยชน์ทางธุรกิจ ทั้งสองจึงเสนอว่าสำหรับสิ่งที่เรียกว่า “วัฒนธรรมมวลชน” (Mass culture) ของชาวอเมริกันนั้น ควรจะถูกเปลี่ยนเป็น “อุตสาหกรรมวัฒนธรรม” (Culture Industry) แทน เพราะมันไม่ได้เกิดจากมวลชนมิได้เป็นผลผลิตของสังคมและประชาชน แต่มันกลับเป็นผลผลิตของนายทุนและนักอุตสาหกรรม

เนื่องจากการที่วัตถุประสงค์หลักของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็เป็นเช่นเดียวกับอุตสาหกรรมและวิสาหกิจอื่นๆ คือเป็นไปเพื่อผลกำไร สินค้าทางวัฒนธรรมจึงไม่แตกต่างจากสินค้าอื่นๆเลยเพราะทั้งหมดต่างก็ปรากฏขึ้นเป็นตัวเลขในบัญชีรายได้ กำไร-ขาดทุน นั่นหมายความว่า “คุณค่าความเป็นวัฒนธรรม”ได้ถูกสลายลงตั้งแต่แรกคิดที่จะผลิตแล้ว

จากการที่อดอร์โนแสดงทัศนะต่อการผลิตในระบบทุนนิยมด้วยมุมมองดังกล่าว สินค้าในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในความเห็นของอดอร์โนจึงเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (Culture Industry) ซึ่งหมายความว่า การผลิตสินค้าในระบบทุนนิยมซึ่งสินค้านั้นจะถูกประเมินด้วยราคาสำหรับขายในตลาด และราคาของสินค้านั้นก็ต้องมุ่งหวังผลกำไรสูงสุด อุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงเป็นความคิดที่จะแสวงหาผลประโยชน์ด้วยเงินตรา จนกล่าวได้ว่า วัฒนธรรมประชานิยม(Pop culture) ที่เกิดจากการบริโภคสินค้าเป็นวัฒนธรรมที่สร้างผลกำไรให้ตกแก่นายทุนแต่ฝ่ายเดียว

นอกจากอดอร์โนแล้ว ยังมี เฮอเบิร์ต มาร์คัสที่กล่าวว่า อุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างคำยืนยันว่าอนาคตจะดีกว่าเดิม แต่วัฒนธรรมการบริโภคมีเรื่องราวที่ขัดแย้งในตัวเอง เพราะสิ่งที่

ดีกว่าเป็นเพียงมายาภาพที่ถูกสร้างขึ้นโดยอาศัยความงามมาบดบัง ชีวิตที่สวยงามของผู้บริโภคจึงเป็นฉากอันสวยงามที่ปกปิดสิ่งที่เลวร้ายเอาไว้ ทั้งนี้ มาร์คัสอธิบายว่า อุตสาหกรรมบันเทิงและข้อมูลข่าวสารแฝงไว้ด้วยการอ้างอารมณ์ ความรู้สึก ความคิด ทัศนคติ พฤติกรรม ซึ่งทำให้ผู้บริโภคสินค้าพึงพอใจ สินค้าจึงเป็นตัวกำหนดการดำเนินชีวิต เพราะสินค้าอธิบายตัวเองว่าจะทำให้ชีวิตดีขึ้น อุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงสร้างการยอมรับให้เกิดโดยทั่วไป วัฒนธรรมการยอมรับ (affirmative culture) คือวัฒนธรรมของชนชั้นกลางที่มีฐานะดี ซึ่งพยายามให้คุณค่าต่อการดำเนินชีวิตที่ต่างไปจากพวกผู้ดีมีตระกูล (Elite) และต่างไปจากชนชั้นล่างที่หาเช้ากินค่ำ ชนชั้นกลางจึงเชื่อว่าวัฒนธรรมของตนเองดีกว่า (Herbert Marcuse,๑๙๖๘อ้างถึงในนฤพนธ์ ด้วงวิเศษ,๒๕๔๗)

จากการอธิบายเรื่องวัฒนธรรมการบริโภคของมาร์คัสประการนี้ แสดงให้เห็นว่าอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้สร้างภาพลวงตา โดยทำให้คนหลงเชื่ออยู่กับความคิดความฝันและเชื่อว่าตนเองมีอนาคตที่สดใสในระบอบประชาธิปไตย มีความเสมอภาค ความยุติธรรม ทั้งยังมีอิสรภาพที่จะฝัน มีจินตนาการที่เสรี *(ถ้าเราดูภาพยนตร์เรื่อง “The Matrix” ซึ่งกล่าวถึงยุคที่คอมพิวเตอร์ควบคุมมนุษย์โดยการขังไว้ในแคปซูลเพื่อนำเอาพลังงานจากตัวมนุษย์ไปใช้หล่อเลี้ยงสร้างพลังงานให้คอมพิวเตอร์เพื่อที่มันจะได้มีอำนาจควบคุมมนุษย์ต่อไปเรื่อยๆ เราก็จะเห็นการสร้างภาพลวงตา(แต่เสมือนจริง)ที่คอมพิวเตอร์สร้างโปรแกรมขึ้นมาครอบงำความคิดของมนุษย์ ซึ่งเป็นโปรแกรมที่หลอกลวงการรับรู้ในสมองของคนคือ หลอกว่าตนเองมีหน้าที่การงานดี มีรายได้สูง มีอาหารรสเลิศ มีเสื้อผ้าสวยงาม มีชีวิตความเป็นอยู่ที่สุขสบาย มีความอิสระเสรีทั้งๆที่ความเป็นจริงไม่ได้เป็นเช่นนั้น)* การลวงด้วยการติดตั้งโปรแกรมระบบควบคุมความคิดเช่นนี้ ก็เหมือนกับการที่ผู้คนถูกอุตสาหกรรมวัฒนธรรมหลอกลวงโดยภาพมายาให้หลงเชื่ออย่างสนิทใจว่า ชีวิตมีแต่ความรื่นรมย์ เปี่ยมไปด้วยความสุขสำราญ(ด้วยการบริโภคสิ่งที่อุตสาหกรรมวัฒนธรรมจัดหาไว้ให้) นั่นคือ แนวคิดเกี่ยวกับปัจเจกเทียมหรือปัจเจกจอมปลอม(Pseudo-Individualization) ที่อดอร์โนอธิบายเอาไว้

นอกจากนี้ โลเวนธัล ยังอธิบายว่า อุตสาหกรรมวัฒนธรรมคือการสร้างเครื่องหมายแก่สินค้า โดยการทำให้เหมือนกันมีความเป็นแบบแผนแบบเดียวกัน โดยการพูดหลอกล่อ ทำให้ผู้คนไม่ชอบฝืนกฎระเบียบ เพื่อทำให้สินค้าเป็นไปตามสูตรและแนวทางที่อุตสาหกรรมวัฒนธรรมวางเอาไว้ กระบวนการผลิตสินค้านี้ ตกอยู่ใต้อำนาจทุนนิยมซึ่งมีการเอารัดเอาเปรียบแรงงาน นอกจากนี้ อุตสาหกรรมวัฒนธรรมยังทำให้เกิดการใช้เวลาที่ต่างกันระหว่าง “งาน” กับ “เวลาว่าง” โดยที่อุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้เวลาว่างมีคุณค่ามากขึ้น และการผลิตใน

ภาคอุตสาหกรรมก็ทำให้เกิดการทำงานแบบมวลชน และเมื่อมีมวลชนก็มีการผลิตเพื่อตอบสนองคนจำนวนมาเป็นวัฏจักร (John Storey,๑๙๙๘)

แนวคิดของ อดอร์โนและฮอร์กไฮเมอร์ รวมทั้ง มาร์คัส ซึ่งต่างก็เป็นนักคิดของสำนักแฟรงเฟิร์ต มุ่งอธิบายวัฒนธรรมของคนสองกลุ่มคือ กลุ่มผู้ผลิตสินค้า(นายทุน) และกลุ่มผู้บริโภค(ประชาชน) คำอธิบายชี้ให้เห็นว่า อุตสาหกรรมวัฒนธรรมกำลังทำลาย “ความบริสุทธิ์” หรือเนื้อแท้ของงานศิลป์ ทำให้เห็นว่าการผลิตสินค้าและการทำงานในระบบทุนนิยมเป็นสิ่งเดียวกัน อุตสาหกรรมวัฒนธรรมเป็นตัวสร้างการบริโภคให้มากขึ้นๆ ในขณะที่แรงงานมวลชนไขว่คว้าหาความฝันที่เป็นสิ่งลวงตา โดยปราศจากการต่อต้านขัดขืนด้วยความยินยอมและยินดีในสภาพที่ตนเองกำลังเป็นอยู่เนื่องจากเข้าใจว่า ตนเองสามารถสร้างฝันและจินตนาการเองได้

นั่นเท่ากับว่า สังคมไม่มีเสรีภาพอันแท้จริง(true freedom) ความเป็นปัจเจกบุคคล (individuality) ได้สูญสิ้นไป เพราะกระบวนการผลิตวัฒนธรรมจากเดิมทีที่เป็นไปเพื่อศิลปะที่ต้องอาศัยความพยายามของศิลปินผู้เป็นปัจเจกบุคคลสร้างสรรค์งานขึ้นมา มาสู่เวทีของอุตสาหกรรมที่ต้องใช้หลักการของอุตสาหกรรมและทุนนิยม (กาญจนา แก้วเทพ,๒๕๔๔)

แนวคิดการวิพากษ์อุตสาหกรรมวัฒนธรรม จึงกล่าวว่าอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ลดทอนศิลปะลงมาเป็นงานพาณิชย์ศิลป์ ยอมลดค่าศิลปะให้อยู่ภายใต้การควบคุมของธุรกิจโฆษณา จึงไม่ได้เป็นไปเพื่อการเสพงานศิลป์ที่สร้างอรรถรส แต่เป็นไปเพื่อกลุ่มทุนและธุรกิจที่ครอบงำอยู่

สรุปประเด็นหลักของทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็คือ อุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้วัฒนธรรมกลายเป็นสินค้า (commodification) และการทำให้คุณภาพของสินค้าและวัฒนธรรมมีมาตรฐานเดียวกันหมด (standardisation) ทั้งนี้ เพื่อควบคุมให้รสนิยมในการบริโภคของผู้คนในสังคมเป็นไปในลักษณะเดียวกัน อันจะเอื้อต่อการผลิตแบบมวลชน (mass) ซึ่งเป็นการผลิตเชิงอุตสาหกรรมได้ ดังนั้น สื่อมวลชนที่ถูกทำให้กลายเป็นอุตสาหกรรมก็จะไม่นำเสนอสาระที่เป็นทางเลือกให้แก่ปัจเจกหรือประสบการณ์ความรู้สึกอันหลากหลายของผู้คน แต่ด้วยชั้นเชิงและเทคนิคการผลิต จะทำให้ผู้คนในสังคมไม่รู้สึกตัวว่ากำลังถูกบังคับและครอบงำทางความคิดให้ต้องบริโภคสิ่งเดียวกัน มีรสนิยมและเป้าหมายแห่งชีวิตที่คล้ายคลึงกันจนก่อให้เกิดสภาพที่เรียกว่า “มนุษย์มิติเดียว (one dimensional man)”

การควบคุมอย่างยิ่งยวดคือ การที่นายทุนเป็นฝ่ายทำให้ศิลปินในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานขาดอิสรภาพทางความคิด เพราะการที่มีสูตรมาตรฐานครอบงำเอาไว้แล้ว

เท่ากับว่า รายละเอียดทางเทคนิคการผลิตมีฐานะเป็นฝ่ายกำหนดการผลิตความคิดโดยสิ้นเชิง สิ่งที่ถูกผลิตออกมาจึงไม่ใช่ศิลปะและไม่เป็นอิสรภาพของศิลปินอีกต่อไป

ผู้วิจัยจะนำเสนอใจความสำคัญและลักษณะของทฤษฎีโดยแยกแยะโดยอาศัยเกณฑ์ด้านองค์ประกอบการสื่อสาร(S-M-C-R)ให้เห็นว่า อดอร์โนและฮอร์กไฮเมอร์ ผู้เป็นเจ้าของทฤษฎีได้มีการแสดงแนวคิดเอาไว้ดังนี้

๑.ผู้ส่งสาร (ศิลปินผู้ผลิตผลงานและเจ้าของอุตสาหกรรม) เป็นฝ่ายที่ผลิตวัฒนธรรมให้เป็นสินค้าเพื่อแสวงหาผลกำไรเป็นที่ตั้ง โดยการใช้เทคโนโลยีสื่อสมัยใหม่เป็นเครื่องมือผลิตสิ่งที่เป็นสูตรมาตรฐานออกมาขาย แทนที่จะใช้สื่อใหม่ๆผลิตสิ่งที่เป็นศิลปะเชิงสร้างสรรค์ ออกมาสู่สายตาประชาชน

ในการที่จะทำให้การผลิตเพื่อขายให้เกิดกระบวนการที่มีผู้บริโภคมากๆ และทำกำไรมากๆ ดำเนินไปได้ ผู้ผลิตจึงต้องสร้างระบบหนึ่งขึ้นมาเพื่อควบคุมผู้บริโภคไม่ให้แตกแถว นั่นคือ การทำให้ผู้บริโภคเกิดความเป็นปัจเจกเทียมหรือปัจเจกจอมปลอม(Pseudo-Individualization) และการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมให้มีความเหมือนกันไปหมดขึ้นมา (Standardization) ถ้าจะมีความแตกต่างกันก็ต่างแต่เพียงรายละเอียดเล็กๆน้อยๆ เพื่อหลอกให้ผู้บริโภคเห็นว่าตนเองก็มีทางเลือกของตัวเองที่แตกต่างจากคนอื่นอยู่บ้าง

การที่จะกระทำเช่นนี้ได้ อำนาจของทุนนิยมในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงรวมเอาทั้งผู้ผลิตและผู้บริโภค ทั้งชีวิตการทำงานและชีวิตการพักผ่อนหรือเวลาว่างให้มาอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทั้งหมด (กาญจนา แก้วเทพ,๒๕๔๔)

๒.เนื้อหาสาร เนื้อหาที่เต็มไปด้วยความประณีต มีความงามทางศิลปะ มีสุนทรียภาพเปี่ยมล้น ถูกนำมาบิดเบือน ตัดต่อ ทำให้ไร้ค่า เพียงเพื่อจะทำให้สามารถขายได้ ดังนั้น เนื้อหาสารที่ได้รับการผลิตออกมาจึงไม่ต้องการการวัดหรือชั่งน้ำหนักว่า มีคุณค่าความเป็นอิสระหรือสุนทรียะหรือมีศิลปะเพียงใด หากแต่ต้องการดูที่ว่า สามารถทำกำไร สร้างรายได้ได้มากเพียงใด เป็นสำคัญ ด้วยเหตุนี้ความคิดซึ่งเป็นที่มาของเนื้อหาสาร หรือสิ่งที่ถูกผลิตออกมาจึงไม่ใช่ศิลปะและไม่เป็นอิสรภาพของศิลปินอีกต่อไป

ดังนั้น สินค้าที่ผลิตเพื่อวัตถุประสงค์ดังกล่าวจึงเป็นสินค้าประเภทวัฒนธรรมมวลชน (mass culture product) ที่ได้รับการผลิตขึ้นมาคราวละมากๆ เพื่อให้เพียงพอแก่การบริโภคของมวลชน และมีลักษณะที่มีความเหมือนกันไปหมด (Standardization) เช่น สร้างแบบมาตรฐานให้กับเพลงว่า เพลงแต่ละเพลงควรยาวกี่นาที ควรจะมีกี่ท่อน แต่ละท่อนควรให้อารมณ์แบบใด

ทฤษฎีนี้ได้วิพากษ์เนื้อหาสารของอุตสาหกรรมภาพยนตร์และเพลงอย่างรุนแรงว่าไม่หลงเหลือความเป็นศิลปะหรือสุนทรียะอีกต่อไป แต่ยังคงแอบอ้างที่จะใช้ชื่อเรียกว่าเป็นงานศิลปะอยู่อีก อดอร์โนเปรียบเทียบไว้ว่า ตัวสินค้าทางวัฒนธรรมที่อุตสาหกรรมวัฒนธรรมผลิตขึ้นมานั้นแม้จะทำให้ดูเหมือนว่ามีรูปแบบต่างกันหลายๆแบบ แต่ความจริงนั้นต่างกันเพียงรายละเอียดเล็กๆน้อยๆ เหมือนกับลักษณะของรถก็ต่างแต่เพียงปริมาตรกระบอกสูบ ความกว้างของเบาะ ขนาดของวาล์วและสิ่งเล็กๆน้อยๆอื่นๆเท่านั้น ทั้งนี้ผลงานของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมไม่เลือกที่จะสุดโต่งไปทางใดทางหนึ่ง หากแต่เลือกที่จะให้เป็นแบบกลางๆ

อดอร์โนกล่าวอธิบายให้เห็นลักษณะเนื้อหาของสินค้าทางวัฒนธรรมที่ผลิตโดยอุตสาหกรรมวัฒนธรรมไว้อย่างชัดเจนว่า *"ไม่มีอะไรเหลือไว้สำหรับผู้บริโภคให้ได้แยกแยะอีกแล้ว ในเมื่อบรรดาผู้ผลิตวัฒนธรรมได้จัดการไว้เรียบร้อยเบ็ดเสร็จ ศิลปะที่ผลิตมาจำนวนมากๆได้ทำลายความฝัน ..เป็นแบบที่ตายตัวไม่มีอะไรหลากหลาย มีแต่เนื้อหาเฉพาะของความบันเทิงที่ได้รับมาจากทีมงานผู้ผลิต และมีแต่เนื้อหาที่ดูท่าว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงแต่ก็มีการสลับสับเปลี่ยนเพียงรายละเอียดเล็กน้อย ...ทันทีที่ภาพยนตร์เริ่มฉายขึ้น ก็เป็นอันชัดเจนเลยทีเดียวว่ามันจะจบลงอย่างไร และใครจะเป็นผู้ที่สมหวัง ใครจะถูกลงโทษ หรือใครจะถูกลืมเลือน ...ในดนตรีประเภทไลท์มิวสิก, เมื่อหูที่คุ้นเคยกับดนตรีได้ยินเสียงโน้ตตัวแรกของเพลงที่กำลังดัง ก็สามารถคาดเดาถึงสิ่งที่จะตามมาได้ทันที เช่น รู้เลยว่าผู้ฟังจะเกิดความรู้สึกภาคภูมิใจเมื่อได้ยินเสียงเพลง ความยาวโดยเฉลี่ยในงานเขียนประเภทเรื่องสั้นก็เป็นสิ่งที่ต้องยึดถือเอาไว้อย่างตายตัว แม้กระทั่งแก๊กต่างๆ ผลสุดท้ายของเรื่อง และเรื่องตลกก็ถูกคิดคำนวณเอาไว้อย่างดีเหมือนฉากที่ได้วางเอาไว้แล้ว"* (T.Adorno,๑๙๘๖)

ยิ่งกว่านั้น เมื่อเปรียบเทียบผลงานของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมกับผลงานของศิลปะชั้นสูงทั้งหลาย จะพบว่า ศิลปะชั้นสูงนั้นมีการใช้ "ท่วงทำนอง"(style)ที่ ครุ่นคิด สงสัย ตั้งคำถามกับชีวิต และความเป็นจริงที่ดำรงอยู่ ทั้งนี้ เพื่อก้าวข้ามพ้นจากความลวงของสภาพความเป็นจริงในขณะนั้น แต่ขณะที่สินค้าทางวัฒนธรรมนั้นกลับค้อมหัวให้ความเป็นไปของโลก จึงมีการพยายามคิด หรือพูดให้เหมือนกับคนอื่นๆเพื่อรักษามาตรฐานเอาไว้ในระดับเดียวกัน ดังนั้น การเลียนแบบจึงเป็นรูปแบบสูงสุดและเป็นที่นิยมของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ตัวอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงเป็นตัวทำลาย "ลักษณะจริงจังของวัฒนธรรมชั้นสูง" และทำลาย "ลักษณะกบฏของชนชั้นล่าง" ให้หมดไป จนกลายเป็น "วัฒนธรรมแบบเชื่องๆ" เท่านั้น (กาญจนา แก้วเทพ ,๒๕๔๔)

ดังนั้น เมื่อสินค้าทางวัฒนธรรมปราศจากท่วงทำนองดังกล่าวแล้ว ประโยชน์ของตัวสินค้าจึงไม่ได้อยู่ที่คุณค่าของมันเอง (use value) หากแต่ประโยชน์อยู่ที่ราคาในการซื้อขายแลกเปลี่ยน(exchange value) เช่น ละครที่ผลิตโดยอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นไม่ได้มีประโยชน์ตรงที่มีเนื้อหาสาระที่กินใจ หรือการเสนอทางออกแก่ปัญหาชีวิต หากแต่มีประโยชน์เพราะเป็นสื่อที่ทำให้เป็นที่ยอมรับหรือเพื่อสร้างภาพลักษณ์ทางสังคมให้ดูดี

๓.ช่องทาง ในที่นี้คือสื่อมวลชนและเทคโนโลยีในการผลิตสื่อมวลชน เช่น ภาพยนตร์ เพลง นิตยสาร วิทยุ ถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือ เป็นกลไกในการนำเสนอ เนื้อหาเพื่อการครอบงำ ยิ่งเมื่อพูดถึงโทรทัศน์(ในสมัยอดอร์โนและฮอร์กไฮเมอร์เป็นยุคเริ่มต้น) ที่รวมเอาเทคนิคของวิทยุและภาพยนตร์เข้าด้วยกัน ประกอบกับการใช้ถ้อยคำภาษา ภาพประกอบที่เคลื่อนไหวได้ ร่วมกับเสียงและดนตรีเข้าไปแล้ว ยิ่งทำให้โทรทัศน์เป็นสื่อที่มีอำนาจในการควบคุมสูงขึ้นไปแบบทวีคูณ ที่ใช้เพื่อการครอบงำมวลชนซึ่งเป็นผู้รับสารได้อย่างแนบเนียนและลึกซึ้งมากขึ้น

การที่โทรทัศน์เป็นผลผลิตของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนี้เองจึงมีผลต่อการสร้างความยากจนให้กับศิลปะอย่างมหาศาล เช่น การที่ตัดตอนเพลงซิมโฟนีออกมาเป็นท่อนสั้นๆ ไม่กี่วินาทีจากเพลงทั้งเพลงของบีโธเฟน เพียงเพื่อนำมาประกอบการโฆษณาเบียร์หรือ การเอานิยายอมตะของตอลสตอยมาทำเป็นหนังการ์ตูน เพื่อตอบสนองความต้องการของมวลชน

เนื่องจากการที่มีเทคโนโลยีการผลิตที่ทันสมัยมากขึ้นเช่นนี้ ทำให้ชีวิต และศิลปะ ไม่แบ่งแยกกันอีกต่อไป กล่าวคือ แต่ก่อนนั้น ความไม่สมบูรณ์ของเทคโนโลยี(สื่อมวลชนยังไม่ทันสมัย ช่องทางยังไม่หลากหลาย) ทำให้ผู้ชมภาพยนตร์รู้สึกตัวเองว่า “นี่เป็นหนัง เป็นละคร” จึงสามารถที่จะ ดูละครแล้วย้อนมาดูตัวได้ เพราะชีวิตจริงกับละครนั้น แยกกันอยู่ แต่เมื่อเทคโนโลยีอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้ชีวิตจริง แยกไม่ออกจากหนังแล้ว เวลาที่เรานั่งดูหนัง ความสมจริงในการผลิตทำให้เรารู้สึกว่า หนังเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตจริงของเราหนังที่มีเสียงทำให้เราไม่มีช่องว่างสำหรับการจินตนาการและการตั้งสติเพื่อพิจารณาไตร่ตรอง เมื่อปราศจากจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ มนุษย์ก็เท่ากับถูกทำลายส่วนที่เป็นลักษณะเฉพาะของมนุษย์ไป (Dehumanized)

ผลที่ตามมาก็คือเมื่อสื่อมวลชนถูกทำให้กลายเป็นอุตสาหกรรมก็จะไม่นำเสนอสาระที่เป็นทางเลือกให้แก่ปัจเจกหรือประสบการณ์ความรู้สึกอันหลากหลายของผู้คน แต่ด้วยชั้นเชิงและเทคนิคการผลิตที่สลับซับซ้อน เช่น การใช้ระบบคอมพิวเตอร์กราฟิกมาช่วยสร้างภาพยนตร์ ระบบวิศวกรรมทางเสียงมาช่วยผลิตผลงานเพลง ระบบการพิมพ์หนังสือที่ทันสมัยสวยงาม ซึ่งสามารถผลิตงานออกมาได้อย่างแนบเนียน ตลอดจนการโปรโมต การทำการตลาดของระบบ

อุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่พยายามแสดงให้เห็นความแปลกใหม่ของสินค้าทางวัฒนธรรมทั้งหลายก็จะทำให้ผู้คนในสังคมไม่รู้สึกตัวว่ากำลังถูกบังคับและครอบงำทางความคิดให้ต้องบริโภคสิ่งเดียวกัน มีรสนิยมและเป้าหมายแห่งชีวิตที่คล้ายคลึงกัน

๔.ผู้รับสาร(ผู้บริโภค) ถือเป็นหัวใจสำคัญของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เพราะเป็นผู้รับการขายอุดมการณ์จอมปลอม(False consciousness) แน่นอนว่า ถ้าไม่มีผู้บริโภค การผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็จะไม่เกิด ดังนั้น ผู้บริโภคจึงเป็นผู้ถูกกระทำ(Passive) โดยความยินยอมพร้อมใจ โดยที่ไม่รู้ตัว และไม่มีความคิดที่จะต่อต้านหรือขัดขืนเลยแม้แต่น้อย เนื่องจากเสรีภาพและความรู้สึกที่จะต่อต้านได้เหือดหายไปแล้วเพราะลักษณะของสื่อเข้ามาควบคุม เช่น เมื่อมีวิทยุเกิดขึ้น ผู้รับสารก็มีความเป็นประชาธิปไตยเหมือนกันหมด คือได้แต่เพียงรับฟังวิทยุฝ่ายเดียว ตรงกันข้ามกับการใช้โทรศัพท์ที่คนเรายังมีช่องว่างที่จะสร้างสรรค์การสื่อสารของตนขึ้นมา *(No machinery of rejoinder has been devised, and private broadcasters are denied any freedom.)*

ผู้รับสารจะถูกครอบงำจากอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจนเหมือนกับคนติดยาเสพติด และถูกทำให้รู้สึกว่าเป็นส่วนหนึ่งของสังคม เพราะได้บริโภคสินค้าเหมือนกับคนอื่นๆในสังคม ซึ่งในที่สุดก็จะบอกตนเองว่า ตนเองชื่นชอบรูปแบบผลผลิตทางวัฒนธรรมแบบนี้เหมือนๆกัน เนื่องจากทุกคนถูกทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน(Standardization)และความเป็นปัจเจกบุคคลที่แท้จริงก็หายไป

การที่ทุกคนคิดว่าตนเองมีความเป็นหนึ่งเดียวนั้น แท้ที่จริงคือคนถูกทำให้รู้สึกว่าเป็นปัจเจกชนแบบปลอมๆ เพราะแต่ละคนอาจจะเลียนแบบปอยผมของดาราคนหนึ่ง หรือแฟชั่นการแต่งกายของนักร้องอีกคนหนึ่งแล้วรู้สึกว่าตนเองมีสไตล์ของตนเอง แต่นั่นก็เป็นสไตล์ที่อยู่ท่ามกลางตัวแบบสินค้ามวลชนที่มีเนื้อหาซ้ำๆกัน ดังนั้น ในสายตาของผู้ผลิตแล้ว ผู้บริโภคจึงเป็นเพียงตัวเลขสถิติในการจัดอันดับเรตติ้งและจัดแบ่งส่วนย่อยๆเป็นกลุ่มๆตามอาชีพ อายุ ระดับการศึกษาเพื่อเป็นประโยชน์ในการประเมินการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมของนายทุนต่อไป

นอกจากนี้ ผู้รับสารมีการบริโภคสินค้าทางวัฒนธรรมเพียงเพื่อต้องการเอาประโยชน์ในด้านการแลกเปลี่ยนมากกว่าประโยชน์ที่แท้จริงของสินค้านั้น เช่น การดูละครโทรทัศน์ไม่ได้เกิดขึ้นจากดูเพราะละครนั้นมีเนื้อหาสาระที่กินใจ มีประโยชน์ในเชิงสั่งสอน หรือการเสนอทางออกแก่ปัญหาชีวิต หากแต่เพราะทุกคนเขาดูกัน หรือดูเพื่อทำให้เป็นที่ยอมรับหรือดูเพื่อสร้างภาพลักษณ์ทางสังคมให้ดูดี

ดังนั้น แม้ว่าต่างคนก็ต่างเข้าใจว่าตนเองสามารถหลีกเลี่ยงความจริงที่น่าขมขื่นของชีวิตไปได้ หรือเข้าใจว่าตัวเองมีเสรีภาพที่จะฝัน หรือจินตนาการนั้น แท้ที่จริงกลับเป็นเพียงการ

หลบเลี่ยงความคิดอ่านที่จะต่อต้านระบบที่ยังอาจหลงเหลืออยู่ในตัว (The fight from the last remaining thought of resistance) (อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์,๒๕๔๔)

จะเห็นได้ว่า ทฤษฎีเรื่องอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของอดอร์โนนั้นเป็นการอธิบายกระบวนการบริโภคสินค้าวัฒนธรรมเฉพาะจากด้านของการผลิต จึงทำให้เห็นแต่ภาพของผู้คนที่เฉื่อยเนือย หมดสิ้นหนทาง เสื่อมสูญลักษณะแห่งปัจเจกบุคคล ในที่สุดก็ตกเป็นเบี้ยล่างของระบบ ปราศจากความรู้สึกที่จะลุกขึ้นมาวิพากษ์วิจารณ์หรือต่อต้าน นับเป็นการกระทำที่ถูกกระทำจากฝ่ายนักอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเพียงฝ่ายเดียว

การที่ผู้วิจัยได้แสดงให้เห็นแนวคิดหลักของทฤษฎีดังกล่าวโดยแยกออกมาตามองค์ประกอบการสื่อสารนั้น เพื่อที่จะทำให้เห็นว่า ในงานวิจัยครั้งนี้ สามารถนำทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมาเป็นกรอบการวิเคราะห์อุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำเพื่อให้เห็นที่มาของการเข้าไปสู่ระบบและสภาพที่เป็นอยู่ในอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของสื่อพื้นบ้านหมอลำ โดยนำหลักของทฤษฎีไปเทียบเคียงกับลักษณะองค์ประกอบต่างๆของหมอลำได้ ทั้งในด้าน ผู้ส่งสาร เนื้อหาสาร ช่องทางการสื่อสารและผู้รับสาร ซึ่งจะเห็นได้ว่า ปรากฏการณ์ของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมหมอลำในปัจจุบันนั้นมีลักษณะบางประการสอดคล้องกับสิ่งที่ทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอธิบายเอาไว้ โดยเฉพาะประเด็นเรื่องผู้ผลิตที่มีการใช้เทคโนโลยีสื่อสมัยใหม่เป็นเครื่องมือผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมให้มีเนื้อหาสารซึ่งนับวันจะมีลักษณะที่มีความเหมือนกันไปหมด (Standardization)

จากการเทียบเคียงทฤษฎีกับการผลิตผลงานหมอลำที่เป็นอยู่ในปัจจุบันนี้ก็คงจะปฏิเสธไม่ได้ว่าการผลิตหมอลำที่มีอยู่นั้น เป็นไปเพื่อผลทางธุรกิจและการแสวงหากำไรสูงสุดเป็นสำคัญ ดังจะเห็นได้จากค่ายเพลง หรือบริษัทผลิตงานเพลงต่างๆ เพราะระบบแบบอุตสาหกรรมนั้นเน้นการผลิตในปริมาณมาก ลงทุนน้อย และมีรูปแบบที่เป็นมาตรฐานเหมือนกันหมด เช่น เป็นแนวการลำที่ตลาดกำลังนิยม และแนวการแสดงหมอลำที่ถูกใจคนดู ทั้งนี้เพื่อเป็นการลดความเสี่ยงตามหลักการของต้นทุนกำไรเชิงอุตสาหกรรม

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงเห็นว่า การที่จะเริ่มเข้าสู่การศึกษาเรื่องอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำ จำเป็นต้องใช้ทฤษฎีนี้เข้ามาเทียบเคียงเพื่อทำความเข้าใจปรากฏการณ์ของหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ซึ่งจะเห็นว่าทฤษฎีนี้ช่วยอธิบายปรากฏการณ์ได้อย่างชัดเจน แม้ว่าปรากฏการณ์ของหมอลำที่เป็นอยู่บางประการจะไม่สอดคล้องกับทฤษฎีไปทั้งหมด ดังที่ผู้วิจัยเกริ่นไว้ในที่มาและความสำคัญของปัญหาในบทที่ผ่านมา

๒.ทฤษฎีการผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล(The work of art in the age of mechanical reproduction)

ทฤษฎี"การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล"นี้ วอลเตอร์ เบนจามิน ได้เขียนเป็นบทความภาษาเยอรมัน และได้รับการแปลเป็นภาษาอังกฤษชื่อ "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (ตีพิมพ์เป็นภาษาอังกฤษครั้งแรก เมื่อปี ค.ศ.๑๙๗๓ ในเมือง Fontana เป็นบทหนึ่งในหนังสือชื่อ Illuminations โดยมี Hannah Arendt เป็นบรรณาธิการ)

ยุคที่ วอลเตอร์ เบนจามินเขียนงานนั้น เป็นยุคที่สงครามโลกครั้งที่สองกำลังจะเกิด เป็นยุคที่มีการเคลื่อนไหวของมวลชน เป็นยุคที่มีการผลิตแบบโรงงานที่ใช้เครื่องจักรกลในขณะเดียวกันภาพยนตร์เงียบก็ได้ชื่อว่าเป็นภาพพูดได้ ประกอบกับภาพยนตร์ก็เป็นรูปแบบหนึ่งในบรรดาสื่อมวลชน ที่เป็นที่นิยมขณะนั้น

วอลเตอร์ เบนจามิน แสดงทางออกของตนเองที่แตกต่างจากข้อสงสัยของสำนัก Frankfurt ที่มีต่อความเชื่อที่ว่า สังคมที่มีความเจริญทางเทคโนโลยี จะนำไปสู่การก่อร่างความเสรีและความก้าวหน้าโดยอัตโนมัติ ประกอบกับการเข้าใจศิลปะและละครแบบ Brechtian ว่าเป็นรูปแบบที่เป็นการเมืองและถูกสร้างเสริมการแสดงออกสำหรับคนทั่วไป วอลเตอร์ เบนจามินศึกษาว่าลัทธิการบูชาวัฒนธรรมชั้นสูงและการควบคุมของชนชั้นสูงเหล่านั้น ถูกเขย่าให้กระเทือนโดยวิธีทางการผลิตซ้ำโดยเครื่องจักรกลได้อย่างไร แต่การที่จะล้มล้างความโน้มเอียงเช่นนี้ได้ก็ต้องถูก defend โดยพวกฟาสซิสม์ และแนวคิดที่เน้นเรื่องธุรกิจและวัฒนธรรมแบบชนชั้นสูง

ปัจจัยแรกคือ วอลเตอร์ เบนจามิน ไม่ได้แบ่งแยกศิลปะและเทคโนโลยีออกจากกันแบบต่างคนต่างอยู่ วอลเตอร์ เบนจามินเห็นว่าทั้ง ๒ ฝ่ายก็มีลักษณะทางกายภาพ มีคุณสมบัติเชิงสุนทรียะ และต่างก็มีความสำคัญทางสังคมเช่นเดียวกัน

อย่างไรก็ตามเทคนิคใหม่ๆของการผลิตซ้ำด้วยเครื่องจักรกลก็มีผลกระทบต่อกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะอย่างแน่นอน และการที่เป็นเช่นนี้ การผลิตซ้ำก็มีศักยภาพที่จะท้าทายลักษณะเดิมทางการเมืองและวัฒนธรรม

แม้ว่าแนวคิดเรื่อง การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกลของ วอลเตอร์ เบนจามินนี้ จะเป็นแนวคิดที่ถือว่าอยู่ตรงกันข้ามกับแนวคิดอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของอดอร์โน แต่แนวคิดทั้ง ๒ แนวคิดนี้ก็มีพื้นฐานของการตั้งแนวคิดขึ้นมาจากปรากฏการณ์เดียวกัน นั่นคือ

ความก้าวหน้าของเทคโนโลยีสื่อมวลชนที่มีผลต่อการเผยแพร่และการกระจายของงานศิลปะ จนกลายเป็นปรากฏการณ์ที่เรียกว่า “อุตสาหกรรมวัฒนธรรม”

การนำเสนอแนวคิดนี้ เบนจามินไม่ได้กล่าวถึงและไม่ได้โจมตีผู้ผลิตหรือนายทุนเลย เพราะเบนจามินเสนอข้อคิดเห็นด้วยความรู้สึกที่ “ชื่นชม” เทคโนโลยีสื่อมวลชนสมัยใหม่ที่นายทุนสร้างขึ้นมาด้วยการมองโลกในแง่ดี จนกล่าวได้ว่าเขามีจุดยืนที่อยู่คนละฝั่งกับอดอร์โนเลยทีเดียว เนื่องจากเบนจามินเห็นว่า การวิเคราะห์อุตสาหกรรมวัฒนธรรมของอดอร์โนนั้น เป็นมุมมองวัฒนธรรมแบบคนชั้นสูง ซึ่งอธิบายว่าเมื่องานศิลปะชิ้นใดถูกนำมาผลิตซ้ำโดยเครื่องมือสมัยใหม่(เช่น การถ่ายรูปวาดโมนาลิซา) และถูกนำมาใช้ในชีวิตประจำวัน โดยการนำมาประดับผนังบ้าน ก็จะทำให้ศิลปะนั้นสูญเสียสถานภาพความเป็นหนึ่ง(Unique) ของงานศิลปะนั้นไป

ดังนั้น เบนจามินจึงเสนอว่า เทคโนโลยีการผลิตซ้ำโดยเครื่องจักรกลเป็นพลังที่ก้าวหน้า (progressive force) เพราะเป็นการรื้อทำลายเส้นกั้นที่แบ่งแยกคนกลุ่มเล็กๆกลุ่มหนึ่งที่ปิดป้ายตัวเองว่าเป็นผู้เชี่ยวชาญทางศิลปวัฒนธรรมหรือนักวิจารณ์ศิลปะกับคนกลุ่มใหญ่คือผู้ชมผู้ฟังหรือมวลชนออกไป ภาพมายาคติที่เป็นเส้นกั้นระหว่างคน ๒ กลุ่มนี้ คือ aura ซึ่งเป็นรากฐานของศิลปะและพิธีกรรมมาตั้งแต่โบราณ เมื่อผลงานทางศิลปะและวัฒนธรรมได้ถูกถอดเอา aura ออกไป กระบวนการสร้างสรรค์ความหมายทางวัฒนธรรมจึงถูกกู้คืนสู่ผู้ชมผู้ฟัง (audience)ทั้งนี้ลักษณะของ aura (ที่แปลว่ารัศมี) ที่เบนจามินพูดถึงคือ ปรากฏการณ์พิเศษของการเกิดระยะห่าง ระหว่างงานศิลปะกับตัวเราไม่ว่าตัวเราจะอยู่ใกล้งานนั้นเพียงใดก็ตาม เป็นการแสดงให้เห็นการรับรู้ในคุณค่าเชิงลัทธิพิธีกรรม(cult value)ของงานศิลปะภายใต้กาลเทศะหนึ่งๆ ความไม่สามารถที่จะเข้าถึงได้นี้เองที่เป็นแก่นสำคัญของคุณค่าเชิงลัทธิพิธีกรรมของงานศิลปะที่นำไปสู่ความคิดเรื่องความเฉพาะพิเศษแท้จริงเพียงหนึ่งเดียว(authenticity) ของงานศิลปะชิ้นนั้น ซึ่งทั้งหมดได้นำไปสู่อำนาจ อันเป็นรากฐานของสถาบันหรือจารีตศิลปะทั้งหมดของมนุษยชาติ แต่เมื่อเกิดการผลิตซ้ำโดยเครื่องจักรกลขึ้น ก็เป็นการทำให้งานศิลปะนั้นสูญเสีย aura ไป เพราะเราสามารถอัดสำเนาตัวจริงของงานศิลปะนั้นขึ้นมาใหม่ได้อย่างไม่จำกัด นั่นหมายถึงเป็นการปลดปล่อยงานศิลปะออกจากกรงขังแห่งพิธีกรรมนั่นเอง (นันทวัฒน์ ฉัตรอุทัย ,๒๕๔๗)

จุดนี้เองที่ Adorno & Horkheimer ซึ่งเป็นเพื่อนร่วมงานของ เบนจามิน ซึ่งมีความแตกต่างทางความคิดอย่างมาก ได้วิจารณ์เขาอย่างชัดเจนว่า งานของ เบนจามินนั้นเป็นการมองโลกในแง่ดีเกินไป เกี่ยวกับศักยภาพในการปฏิวัติของเทคโนโลยีใหม่ๆ ซึ่งมีผลต่อโครงสร้างอำนาจของทุนนิยม ยิ่งกว่านั้น เบนจามิน ยังสนใจ pop culture มากเกินไป และ ความเฉียบ

แหลมเชิงการเมืองของมวลชนของเขาก็ไม่แสดงออกเป็นเชิงวิพากษ์เลย ซึ่ง Adorno & Horkheimer เห็นว่ามวลชนเหล่านั้นนอกจากจะอยู่ภายใต้อิทธิพลของการโฆษณาชวนเชื่อของฟาสซิสม์แล้ว ยังเป็นผู้บริโภคของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแบบทุนนิยมด้วย

ตอนเริ่มต้นของยุคศตวรรษที่ ๒๐ ที่ผ่านมามีการกล่าวขานถึง “ศิลปะที่แท้จริง” ("authentic" artworks) อย่างมากมาย ไม่ว่าจะเป็นงานศิลปะเพื่อศาสนาหรือไม่ว่าจะเป็นงานศิลปะที่ศิลปินผลิตขึ้นสำหรับผู้อุปถัมภ์พวกเขาก็ตาม ต่างก็มี‘aura’(รัศมีแห่งงานศิลป์) อย่างแน่นอน เนื่องจากงานเหล่านั้น ไม่อาจผลิตได้คราวละจำนวนมากๆ แนวคิดเช่นนี้ทำให้ เบนจามินเห็นว่า Aura และ ความจริงแท้(authenticity) เป็นสิ่งที่ “ไม่เป็นประชาธิปไตย” (undemocratic) หมายความว่า คนทั่วๆไปไม่มีสิทธิเท่าเทียมกันที่จะสามารถได้เข้าถึงงานศิลปะ แม้กระทั่งได้ดู ได้ฟัง นั่นคือไม่ใช่ทุกคนที่จะมีสิทธิ์ได้ชื่นชมหรือซาบซึ้งกับงานศิลปะ เนื่องจากงานศิลปะส่วนใหญ่ยังตกอยู่ในการกำกับควบคุมของชนชั้นสูงและผู้มีอำนาจในสมัยนั้น(อาจจะเป็นผู้มีอำนาจทางศาสนา เช่น พระและบาทหลวง) ซึ่งเป็นผู้ใช้ศิลปะเหล่านั้นควบคุมมวลชนที่ด้อยกว่าอีกชั้นหนึ่ง

สำหรับคำว่า aura นั้น เบนจามินได้บรรยายว่า aura เป็นเอกลักษณ์ของงานศิลปะและมันคือ *“ปรากฏการณ์ที่มีเอกลักษณ์ของความห่างไกล (distance)ที่มีอยู่ในวัตถุ ไม่ว่าวัตถุนั้นจะอยู่ใกล้เพียงใดก็ตาม”* โดยเบนจามินได้ยกตัวอย่างเวลาที่เรามองเห็นภูเขาที่ทอดยาวในระดับเส้นขอบฟ้าซึ่งอยู่ในระยะไกลมาก และกิ่งไม้ที่ทอดเงาเหนือศีรษะเราซึ่งเป็นระยะใกล้ เราก็จะได้เห็น aura ของทั้งภูเขาและทั้งกิ่งไม้เหล่านั้น (Benjamin W., ๑๙๖๙)

การเกิดเครื่องจักรที่สามารถผลิตงานศิลปะได้คราวละจำนวนมากๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ภาพนิ่งและภาพยนตร์ ปรากฏการณ์ที่สำคัญนี้ช่วยทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่รุนแรงมาก ในสังคมยุคนั้นจนมาถึงปัจจุบัน เพราะการที่มีเครื่องมือเหล่านี้(กล้องถ่ายรูป แท่นพิมพ์ กล้องถ่ายภาพยนตร์)ทำให้ใครๆก็สามารถที่จะถ่ายภาพงานศิลปะเก็บเอาไว้เป็นของตัวเองได้ หรืออย่างน้อย ก็สามารถซื้อหาภาพถ่ายหรือโปสการ์ดงานศิลปะ(ที่มีการพิมพ์ขาย)ซึ่งมีราคาถูกเก็บเอาไว้ก็ได้ แม้ว่าบรรดาชนชั้นสูงในตอนปลายศตวรรษที่ ๑๙ จะพยายามยื้อยุดสุดชีวิตที่จะรักษา ‘aura’ เหล่านี้เอาไว้ แต่ “ความก้าวหน้าทางสังคมของมวลชนและประดิษฐกรรมทางสื่อ เช่น ภาพยนตร์ ซึ่งแพร่กระจายไปสู่มวลชน เป็นการนำไปสู่การแตกดับของ ‘aura’ (ของงานศิลปะ)ในศตวรรษที่ ๒๐ นี้เอง”

เบนจามินได้ชี้ให้เห็นความแตกต่างระหว่างการผลิตซ้ำงานศิลปะด้วยมือ และด้วยเครื่องจักรว่า “พื้นที่ทั้งหมดของความเป็นของจริงแท้ ("authentic") คือเทคนิคภายนอก และแน่นอนว่า ไม่เพียงแต่เทคนิค(การผลิต)เท่านั้น ยังมีความสามารถผลิตซ้ำอีกด้วย เขาให้เหตุผลไว้ ๒ ประการคือ ประการแรก การผลิตซ้ำโดยใช้เครื่องจักรสามารถทำให้เกิดฉบับลอกเลียนแบบงานต้นฉบับ ซึ่งในสถานการณ์นี้ ผลงานต้นฉบับเองก็ไม่อาจทำได้เหมือนฉบับที่ลอกแบบนั้น หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง ฉบับที่ลอกแบบและผลิตมาจำนวนมากนี้สามารถที่จะแพร่ออกไปสู่โลกภายนอกอย่างกว้างขวางซึ่งต้นฉบับเองกลับไม่สามารถทำได้อย่างนั้น (เพราะมีเพียงฉบับเดียว) เบนจามินสรุปแนวคิดการผลิตซ้ำนี้ว่า “เครื่องจักรกลสามารถถอดถอน(detach)วัตถุที่ถูกผลิตซ้ำจากการครอบงำของขนบแบบเดิมๆ โดยการผลิตซ้ำจำนวนมากๆ แทนที่เอกลักษณ์ที่มีอยู่ และการที่ปล่อยให้การผลิตซ้ำนี้ออกไปสู่ผู้รับสารอย่างที่เป็นอยู่ ก็ยิ่งทำให้เกิดการสนองกลับในการผลิตซ้ำวัตถุมากขึ้นอีก ”กระบวนการนี้เองที่นำไปสู่“การทำลายขนบเดิมครั้งยิ่งใหญ่ซึ่งเป็นด้านตรงข้ามกับวิกฤติร่วมสมัยและการเริ่มใหม่ของมนุษย์” (Benjamin W., ๑๙๖๙)

ณ จุดนี้ที่เบนจามิน ไม่มั่นใจว่ากระบวนการนี้จะเป็นผลลัพธ์เชิงบวกหรือเชิงลบ เขาเขียนแนะนำว่า การสูญเสีย aura ในฐานะที่ตรงข้ามกับความเป็นของแท้ (as opposed to authenticity) ก็ไม่จำเป็นว่าเป็นสิ่งที่ดี แต่แม้ว่าเบนจามินจะเขียนไว้ในที่อื่นใดว่า การสูญเสียจารีตเดิมที่มี aura (auratic tradition) ก็อาจจะเป็นเหตุให้เกิดการสูญเสียที่ไม่อาจหาสิ่งใดมาทดแทนประสบการณ์ของมนุษย์ได้ (irreplaceable losses to human experience) ในบทความเรื่อง “The Work of Art” นั้น เบนจามิน เห็นเพียงผลลัพธ์ด้านบวกจากกระบวนการที่แตกแยกกันนี้ (the disintegrating process)

เบนจามิน เน้นไปที่ เรื่อง “technik” ซึ่งมีความหมายเดียวกับคำว่า “technology” เพื่อใช้อธิบายให้เห็นชัดเจนเรื่องต้นแบบแท้จริง (originality) กับการผลิตซ้ำว่า มีองค์ประกอบสองอย่างที่ชัดเจนคือ การผลิตซ้ำงานศิลปะนั้นยังทำให้เกิดความหมายใหม่จากการผลิตในบริบทที่แตกต่างออกไป โดยเขาได้ยกตัวอย่างงานศิลปะของ Gregory Ulmer ผู้ซึ่งพูดถึงงานศิลป์หรือตัวให้ความหมาย(signifier) ว่าเกิดแรงจูงใจใหม่ (remotivated) ในงานศิลป์เมื่ออยู่ในบริบทใหม่ ดังจะเห็นได้จากแนวคิดแบบสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่(late modern/postmodern) ในงานประเภทภาพตัดแปะ(collage)และภาพที่ประกอบขึ้นจากหลายภาพ(montage)

นอกจากนี้ เบนจามินยังอธิบายอย่างละเอียดเกี่ยวกับภาพยนตร์ว่า เขาเห็นว่าภาพยนตร์นั้นเป็นเทคนิคใหม่ของงานศิลปะ (new technik of art) และนี่อาจจะเป็นตัวอย่างที่ดีที่สุดที่อธิบายเรื่องการเปลี่ยนแปลงได้ในกระบวนการทางศิลปะ(reversibility in the artistic

process) และช่วยสร้างความกระจ่างชัดได้ชัดเจนที่สุดเกี่ยวกับแนวคิดของเขา กลไกของการผลิตภาพยนตร์นั้นพัฒนาไปและเป็นด้านดี อย่างที่กล่าวไว้แล้วว่า ภาพยนตร์เป็นสิ่งที่ทำลายร่องรอยของ aura ที่ถูกทิ้งไว้บนงานศิลปะ ดังจะเห็นได้จากหน้าที่ทางประวัติศาสตร์ของมัน เช่น ศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของไสยเวทย์(magic) การนับถือศาสนาและพิธีกรรม(religious worship and ritual), และลัทธิแห่งความงามแบบโลกียะในยุคเรอเนซองซ์ ("the secular cult of beauty since the Renaissance ") แต่ขณะนี้ การล่มสลายของaura ในงานศิลปะคือ งานศิลปะเป็นเพียงวัตถุของการนับถือศาสนา งานศิลปะเป็นเครื่องมือที่มีศักยภาพที่จะช่วยปลดปล่อยมวลชน ในบริบทนี้ เบนจามินเปรียบเทียบกับประสบการณ์ของแต่ละคนเมื่อดูภาพวาดหรืออ่านนิยาย การรับรู้เช่นนี้ทำให้มวลชนกลายเป็น “ผู้เชี่ยวชาญ” ("expertise") ในการรับรู้ภาพยนตร์และทำให้เกิดการหลอมรวมเอาความสามารถในการวิจารณ์ และการรับรู้เข้าไว้ด้วยกัน นั่นคือ ผู้อ่านหรือผู้ชมภาพยนตร์ก็มีโอกาสที่จะได้รู้จักคิด มีสิทธ์ที่จะแสดงความคิดเห็น ความรู้สึกของตัวเองออกมา

การเปลี่ยนแปลงทั้งหมดที่เกิดขึ้นกับงานศิลปะนำมาซึ่งการบดบังระยะห่าง ("distance") ในการผลิตและในศิลปะ ทั้งยังนำมาสู่การเปลี่ยนรูปจากการที่ไม่อาจเข้าถึง (unapproachable) และการเป็นวัตถุเพียงหนึ่งเดียวของการนับถือศาสนา(unique object of worship) มาสู่การเป็นตัวผู้กระทำการปลดปล่อยตัวเองให้เป็นอิสระ (self-emancipation) (Benjamin W., ๑๙๖๙)

เบนจามินยังตระหนักอย่างยิ่งยวดอีกอย่างหนึ่งคือ การที่เขาเห็นว่า ความพยายามทางการเมือง(political attempts)จะเป็นการบ่อนทำลายการปลดปล่อยมวลชนในยุคการผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล เขาจึงเปลี่ยนจุดความใส่ใจไปมุ่งสู่เรื่อง สุนทรียนิยม(aestheticism) ซึ่งแนวคิดเช่นนี้เป็นมิติทางการเมืองอันลึกซึ้งในงานเขียนที่เกี่ยวข้องกับเรื่องการผลิตซ้ำของเบนจามิน

ในที่สุด เบนจามินเห็นว่า การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกลในฐานะที่เป็นการปลดปล่อยมวลชนนั้นก็ยังถูกเหนี่ยวรั้งโดยการบีบบังคับของทุนนิยมและการทำให้เป็นสินค้า ซึ่งนั่นเป็นความรับผิดชอบอันยิ่งใหญ่สำหรับการพัฒนาการผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกลเป็นอันดับแรก สำหรับงานเขียนเรื่อง "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" ของเบนจามินนั้น เป็นการแสดงความคิดของเขาเกี่ยวกับ วัฒนธรรม(culture), การผลิตซ้ำ(reproduction), และความรื่นรมย์จากการได้ชื่นชมตัวสินค้า (commodity fetishism) และประยุกต์ความคิดเหล่านี้เข้ากับสื่อมวลชนในสังคมทุนนิยมในปัจจุบัน (More for those die-hard Benjamin fans out there)

เบนจามิน แสดงความนิยมชมชอบความสำเร็จทางการเมืองและเทคโนโลยีในยุคเริ่มต้นของโซเวียตออกมาอย่างชัดเจนในการวิเคราะห์อย่างระมัดระวังถึงการผลิตซ้ำด้วยเครื่องจักรกลที่ใช้ผลิตภาพถ่ายและภาพยนตร์ โดยพรรณนาให้เห็นโลกธรรมชาติและโลกทางสังคม ในที่นี้ เบนจามินตั้งคำถามอย่างรุนแรงเกี่ยวกับศิลปะที่มีความจริงแท้ (authenticity) และการเมืองทางศิลปะ เขาโต้แย้งว่า เทคนิคการผลิตนั้น จริงๆแล้ว ด้านหนึ่งมันควรปลดปล่อยงานศิลปะให้เป็นอิสระจากการตรวจสอบอย่างเข้มงวดกวดขัน อีกด้านหนึ่งเป็นศักยภาพที่สร้างสรรค์ยังสามารถใช้สร้างความสัมพันธ์ของชนชั้นแรงงานที่ถูกทำให้ดูแปลกแยกภายใต้เศรษฐกิจแบบทุนนิยม

Susan Buck-Morss ซึ่งสอนปรัชญาการเมืองและทฤษฎีทางสังคม ที่ Cornell University เป็นนักวิชาการผู้หนึ่งที่เป็นที่รู้จักกว้างขวางในฐานะผู้นำการศึกษางานของ Frankfurt School โดยเฉพาะงานวิพากษ์เชิงวัฒนธรรมของ อดอร์โน และ วอลเตอร์ เบนจามิน ในฐานะที่เธอคร่ำหวอดอยู่กับการศึกษางานเขียนของ วอลเตอร์ เบนจามิน อย่างลึกซึ้ง Susan Buck-Morss ได้กล่าวว่า วอลเตอร์ เบนจามิน ยืนยันว่า งานศิลปะที่เรารู้จักกันอยู่นี้ มันกำลังจะมาถึงจุดสิ้นสุดแล้ว แม้ว่าจะมีคนอ่านบทความนี้จำนวนมากปฏิเสธที่จะเข้าใจสิ่งที่เบนจามินพูด ไม่เพียงแต่การมีคำถามถึงการสูญเสีย aura ของงานศิลปะ เบนจามินกล่าวว่าภายในกลางศตวรรษที่ ๒๐ นี้ งานศิลปะของชนชั้นกลางจะไม่อาจรักษาให้คงอยู่ไว้ได้อีกต่อไป เพราะงานศิลปะของชนชั้นกลางมักจะเป็นสินค้าที่ซื้อขายตามตลาด

งานเขียนของเบนจามิน คือการกล่าวว่าเงื่อนไขปัจจัยทางเทคโนโลยีที่ใช้ในการผลิตได้ทำให้เส้นแบ่งเขตเกิดพร่ามัวระหว่างเขตของศิลปะและวัตถุทางวัฒนธรรมทั่วๆไป ดังนั้นสถานภาพที่แบ่งแยกชัดเจนจะไม่มีอีกต่อไป วิศวกรรมศาสตร์ได้เปลี่ยนสถานะที่พิเศษ(special status) ของงานสถาปัตยกรรม เช่นเดียวกับหนังสือพิมพ์ก็เปลี่ยนแปลงสถานะที่พิเศษงานวรรณคดี ภาพถ่ายก็เปลี่ยนแปลงสถานะที่พิเศษของภาพวาด ภาพยนตร์ก็เปลี่ยนแปลงสถานะที่พิเศษของละครเวที เช่นเดียวกัน เบนจามินเป็นผู้มองโลกในแง่ดีมากเกี่ยวกับพัฒนาการเหล่านี้ ปรากฏการณ์เหล่านี้เป็นเครื่องยืนยันศักยภาพของวัฒนธรรมมวลชนได้ ความสามารถที่จะทำให้เป็นประชาธิปไตยของมันไม่เพียงแต่เกิดกับวัฒนธรรม หากแต่ยังเกิดกับการผลิตทางวัฒนธรรมด้วยตัวมันเอง

อ้างถึงใน *Art Journal* (Spring 1997) (http://digitalarts.ucsd.edu/~gkester/GK_Website/Research/Buck-Morss.htm)

กาญจนา แก้วเทพ ได้กล่าวสรุปความถึงแนวคิดของเบนจามินเอาไว้ดังนี้ (กาญจนา แก้วเทพ,๒๕๔๔)

๑.เบนจามินใช้จุดยืนแบบ “ประชาธิปไตยทางวัฒนธรรม”(cultural democracy) จึงทำให้เห็นว่า การทำลาย aura ด้วยการผลิตซ้ำนั้นเป็นสิ่งที่ดี เพราะเป็นการพางานศิลปะออกมาจากห้องแสดงภาพหรือคฤหาสน์ของผู้ดี และทำให้ทุกคนมีโอกาสเข้าถึง การตีความทางศิลปะก็จะได้เกิดขึ้นได้ตามความคิดเห็นของแต่ละคน

๒.เบนจามินมองบทบาทความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการผลิตซ้ำโดยเครื่องจักรกลในทางบวก เพราะการที่มีความเจริญทางเทคโนโลยีการผลิตซ้ำเท่านั้น จึงทำให้เกิดการผลิตซ้ำได้

๓.เบนจามินเห็นว่า ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจะทำให้หน้าที่ของศิลปะเปลี่ยนไปจากการทำ “หน้าที่ทางพิธีกรรม” แบบสมัยโบราณเปลี่ยนมาเป็นการทำ “หน้าที่ทางการเมือง” ซึ่งความหมายทางการเมืองของเบนจามินก็มีลักษณะที่เป็นรูปธรรมที่เป็นการต่อสู้ในชีวิตประจำวัน โดยเบนจามินตั้งข้อสังเกตจากเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ว่า มีความสัมพันธ์กันระหว่างเหตุการณ์ทางวัฒนธรรมกับเหตุการณ์ทางการเมืองและสังคม เช่น เมื่อเกิดแท่นพิมพ์แบบหมุนได้ ก็เกิดการสลายอำนาจแบบคริสตจักร เมื่อเกิดเทคโนโลยีการถ่ายภาพ ก็เกิดรัฐสังคมนิยมแห่งแรกของโลก เป็นต้น

๔.กระบวนการการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม ทำให้มวลชนได้มีโอกาสเข้าถึงและเสพงานศิลปะได้ เช่น เมื่อเกิดการบันทึกแผ่นเสียงและวิทยุ ก็ทำให้คนทั่วเยอรมันได้ฟังเพลงของบีโธเฟน เป็นต้น เบนจามินเชื่อว่า ประชาชนสามารถเสพงานศิลปะได้โดยไม่จำเป็นต้องลืมปัญหาทางโลกในชีวิตที่เป็นจริง และวัฒนธรรมร่วมสมัยก็ยังมีศักยภาพที่จะเป็นเครื่องมือสร้างสรรค์จินตนาการได้ด้วย

จากแนวคิดของ เบนจามินดังกล่าวนั้น ได้กลายมาเป็นทฤษฎีพื้นฐานที่ผู้วิจัยจะนำมาวิเคราะห์เพื่อหาประเด็นต่อยอดนอกเหนือจากสิ่งที่เบนจามินได้อธิบายเอาไว้ โดยเริ่มจากการเปรียบเทียบทฤษฎีกับปรากฏการณ์ของหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมซึ่งสอดคล้องกับการผลิตซ้ำโดยเครื่องจักรกลที่เกิดขึ้นกับสื่อพื้นบ้านหมอลำหลายอย่าง โดยเฉพาะการที่ทฤษฎีอธิบายโดยใช้จุดยืนแบบการมองโลกในแง่ดีที่เกิดขึ้นในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม จะเห็นได้ว่าประเด็นหลักของทฤษฎีที่สอดคล้องกับปรากฏการณ์ของหมอลำนั้นมีอยู่ ๒ ประการคือ

๑.การที่ทฤษฎีให้ความสำคัญกับการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่เพื่อการผลิตซ้ำแสดงซึ่งจะทำให้ผลงานทางวัฒนธรรมได้รับการเผยแพร่และกระจายออกไปสู่มวลชนได้เป็นจำนวนมาก

ทำให้เกิดการเข้าถึงงานศิลปะอย่างเป็นประชาธิปไตย และใครๆก็มีสิทธิที่จะวิพากษ์วิจารณ์งานศิลปะ มีสิทธิที่จะตีความเนื้อหางานศิลปะนั้น ด้วยตัวเอง

ผลงานการแสดงและงานของหมอลำที่ได้รับการผลิตซ้ำโดยใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ก็ทำให้ผู้ชมหมอลำสามารถเข้าถึงการชมหมอลำได้อย่างทั่วถึงเช่นกัน โดยเฉพาะผู้ชมหมอลำที่เป็นคนอีสานที่จากบ้านเมืองไปอยู่ต่างถิ่น ก็ได้อาศัยการดู การฟังหมอลำจากทั้งเทปคาสเส็ตและซีดี วีซีดีหมอลำ เท่ากับว่าสื่อเหล่านี้ทำให้เกิดการเยียวยาหรือช่วยทดแทนเหนี่ยวรั้งความรู้สึกถึงความผูกพันและการเห็นค่าของวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ของตัวเอง

๒.การสูญสลายไปของ aura ในงานศิลปะ ทำให้งานศิลปะไม่ต้องผูกติด หรือไม่ต้องทำหน้าที่เพื่อศาสนาหรือพิธีกรรมอีกต่อไป นั่นก็หมายความว่าเรื่องของชนชั้นในงานศิลปะก็จะหายไปด้วย เพราะเมื่อมีเทคโนโลยีในการผลิตซ้ำงานศิลปะ ก็ทำให้ชนชั้นอื่นๆที่ไม่ใช่ชนชั้นสูงก็มีโอกาสที่จะได้เสพงานศิลปะได้อย่างทั่วถึงกัน

อย่างไรก็ตามเมื่อเทียบเคียงลักษณะของหมอลำกับทฤษฎีนี้แล้ว จากการพิจารณาแนวคิดของเบนจามิน ผู้วิจัยยังเห็นว่า ยังมีอีกหลายปรากฏการณ์ของหมอลำที่ผู้วิจัยเห็นว่าใช้ทฤษฎีของเบนจามินมาอธิบายได้ไม่ครอบคลุม ดังนั้น ผู้วิจัยจึงมุ่งที่จะเสนอแนวคิดเพิ่มเติมต่อจากที่เบนจามินได้แสดงเอาไว้ โดยผู้วิจัยจะพยายามชี้ให้เห็นว่ายังมีปัจจัยอย่างอื่นเข้ามาเกี่ยวข้องและสามารถอธิบายแนวทางการเกิดทฤษฎีขึ้นใหม่ได้ ทั้งนี้ผู้วิจัยจะค่อยๆสร้างแนวคิดใหม่ขึ้นมา โดยจะนำแนวคิดอื่นๆมาอธิบายเพิ่มเติมด้วยเพื่อแสดงให้เห็นว่า เราจะสามารถพัฒนาแนวคิดใหม่ที่อธิบายปรากฏการณ์หมอลำเพิ่มเติมต่อยอดจากทฤษฎีของเบนจามินได้อย่างไร ตามที่ผู้วิจัยได้ตั้งปัญหานำเอาไว้ในบทที่แล้ว

๓.แนวคิดเรื่องการต่อรองทางเพศสภาพ(Gender) เชื้อชาติ(Race) และชนชั้น (Class)

แนวคิดนี้เป็นแนวคิดที่เกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับทฤษฎีของเบนจามิน โดยผู้วิจัยจะใช้ประกอบการวิเคราะห์เพื่ออธิบายปรากฏการณ์หมอลำเพิ่มเติม และจะนำไปสู่การต่อยอดจากทฤษฎีของเบนจามินให้เป็นทฤษฎีแบบตะวันออก การนำแนวคิดนี้มาใช้อธิบายปรากฏการณ์ในงานวิจัยครั้งนี้ มีคำสำคัญอยู่ ๓ คำที่สามารถนำมาอธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำและผู้ชมหมอลำในปัจจุบันได้แตกต่างกันออกไป ดังนี้

๓.๑ เพศสภาพ (Gender) หมายถึง เพศสภาพหรือเพศทางสังคมคือเป็นเพศที่สังคมเป็นผู้กำหนดให้ หมายถึงเพศที่ถูกประกอบสร้างโดยสังคม เพื่อที่จะใช้แสดงความแตกต่างระหว่างผู้หญิงกับผู้ชาย และเพื่อจะรักษาความไม่เท่าเทียมทางเพศสรีระ(sex inequality)ให้คง

อยู่ โดยรากศัพท์ของคำว่า GENDER มาจากคำ Indo-European มีความหมายว่า “การผลิต” “to produce” ซึ่งนำไปสู่ความหมายอื่นๆ ที่ขยายออกไปในแง่ของ “ประเภท” หรือ “ระดับชั้น”

นิยามศัพท์ที่ปรากฏในพจนานุกรมของทฤษฎีสตรีนิยม อธิบาย Gender ไว้ว่า เป็นกลุ่มของคุณลักษณะและพฤติกรรมทางวัฒนธรรมที่กำหนดให้แก่ผู้หญิงและผู้ชาย นักทฤษฎีสตรีนิยมนิยามคำนี้ขึ้นมาเพื่อแยกออกจากคำว่า SEX โดยที่ SEX หรือเพศสรีระนั้นถูกกำหนดโดยชีววิทยา(คือดูจากอวัยวะเพศ) ในขณะที่ Gender หรือเพศสภาพนั้นถูกประกอบสร้างทางสังคม (social construction) ในทุกๆ ระบบความสัมพันธ์ของสังคมล้วนแต่มีเรื่องของเพศสภาพเข้าไปเกี่ยวข้องแทรกซึมอยู่ทั้งนั้น และการที่เพศสภาพเป็นเสมือนส่วนหนึ่งของโครงสร้างความสัมพันธ์ทางสังคมนี้เอง ที่ทำให้ความแตกต่างทางเพศสภาพของหญิงและชายได้ถูกทำให้มองไม่เห็นหรือกลายเป็นความเคยชิน กลายเป็นเรื่องธรรมชาติสำหรับความเข้าใจส่วนใหญ่ของสังคม การจัดวางให้ผู้หญิงมีเพศสภาพในลักษณะที่เป็นคู่ตรงข้ามกับผู้ชาย (binary opposition) นี้เองที่ทำให้ผู้หญิงมักถูกมองว่าเป็น “คนอื่น/ Other” ของผู้ชาย ซึ่งมีนัยของความด้อยกว่า

คำว่าเพศสภาพมีความหมายครอบคลุมถึง เรื่องของความเป็นผู้หญิงและผู้ชายที่ไม่ได้ถูกกำหนดโดยระบบทางสรีระหรือชีววิทยา แต่ถูกกำหนดโดยปัจจัยทางวัฒนธรรม สังคม และอื่นๆ ทำให้สังคมเกิดความคาดหวังต่อความเป็นหญิงและชายในแง่มุมเฉพาะต่างๆ เช่น สถานภาพของผู้หญิงและผู้ชายเมื่ออยู่ในบริบทของครอบครัว ในฐานะของแม่ ภรรยา ลูกสาว หรือพ่อ สามี ลูกชาย ฯลฯ หรือในบริบทของการทำงานในพื้นที่สาธารณะ ซึ่งผู้หญิงมักมีสถานะที่เป็นรองกว่าผู้ชาย หรือถูกจำกัดบทบาทหน้าที่บางอย่าง เป็นต้น นอกจากสถานภาพแล้ว สังคมยังคาดหวังต่อบทบาทของหญิงและชายแตกต่างกัน เช่น บทบาทของผู้ชายในฐานะผู้นำครอบครัว บทบาทของผู้หญิงในฐานะผู้ให้กำเนิดและเลี้ยงดูลูก รวมทั้งบทบาทที่ปรากฏในพื้นที่สาธารณะซึ่งมักมีเส้นแบ่งของบทบาททางแรงงานระหว่างหญิงชายอยู่เสมอ นอกจากนี้ปัจจัยทางวัฒนธรรมและสังคมยังมีส่วนกำหนดความเชื่อ (belief) ทัศนคติ (attitude) มายาคติ (myth) รวมทั้งประเพณีปฏิบัติต่างๆ ที่ถูกทำให้กลายเป็นบรรทัดฐานของสังคม (social norms) ในเรื่องของความเป็นหญิงและชาย เช่น ค่านิยมเรื่องการรักนวลสงวนตัวของผู้หญิง ทัศนคติที่ยอมรับในความเหนือกว่าของผู้ชาย มายาคติที่เชื่อว่าสรีระของผู้หญิงเป็นตัวกำหนดความด้อยกว่าของผู้หญิง หรือประเพณีในบางสังคมที่นิยมเฉลิมฉลองเด็กชายที่เกิดใหม่ เป็นต้น (วิลาสินี พิพิธกุล และ กิตติ กันภัย ,๒๕๔๖)

เมื่อเราใช้คำว่าเพศสภาพ เป็นการขีดเส้นแบ่งให้เห็นความแตกต่างระหว่างเพศทางสรีระและวิธีการที่ใช้สำหรับแสดงให้เห็นพฤติกรรมและอำนาจที่ถูกกำหนดให้เป็น “ผู้หญิง” หรือ ”ผู้ชาย” จุดประสงค์ของการแสดงความเด่นชัดทางเพศสรีระและเพศสภาพคือการแสดงให้เห็นว่าผลกระทบทางร่างกายหรือทางจิตใจของความแตกต่างกันทางกายภาพได้ถูกขยายความจนเกินเลยเพื่อที่จะช่วยให้ระบบอำนาจแบบผู้ชายเป็นใหญ่ยังคงอยู่ได้ และตอกย้ำให้ผู้หญิงได้ตระหนักว่าเป็นเรื่องธรรมชาติและเหมาะสมแล้วที่พวกเธอควรจะมีบทบาทและทำงานอยู่แต่ในบ้านเท่านั้น

จากงานเขียนของ Simone de Beauvoir แสดงให้เห็นความแตกต่างทางเพศสภาพของ“ผู้หญิง” กับ”ผู้ชาย” ซึ่งถูกจัดตำแหน่งให้เป็นแบบคู่ตรงข้ามกันอย่างชัดเจน คือ ความสำคัญของเพศชายนั้น มักเป็นใหญ่และถือเป็นบรรทัดฐาน (Norm) เสมอ ในขณะที่ผู้หญิงเป็นคนอื่น (Others) ดังนั้น ผู้ชายคือความมีอารยธรรม ส่วนผู้หญิงก็ยังคงอยู่ภายนอกอารยธรรมต่อไป

Moira Gatens ชี้ให้เห็นว่า ความเป็นเพศชายไม่ได้มีค่าโดยตัวของมันเอง หากแต่ถูกกระทำให้มีค่าเพราะว่ามีร่างกายเป็นผู้ชาย ดังนั้น ร่างกายของผู้ชายจึงถูกทำให้ซึมซาบอยู่ในวัฒนธรรมของเราด้วยเทววิทยาของความเป็นผู้เหนือกว่า เลิศกว่า โดยการสร้างให้เป็นบรรทัดฐานของมนุษย์ (Human norms)

การมีเพศสภาพและการกำหนดให้มีเพศสภาพ ล้วนแต่เป็นแนวคิดที่แสดงให้เห็นผลลัพธ์ของการให้ความหมายที่สังคมสร้างขึ้น โดยผู้ชายได้รับอำนาจและประโยชน์เหนือผู้หญิง เช่น งานที่มีค่าจ้างเป็นตัวกำหนดสถานะของเพศสภาพได้ กล่าวคือ ทั้งผู้ชายผู้หญิงก็จะอยู่ใต้ลักษณะการทำงานที่มีค่าจ้างต่างกัน ถ้าเป็นผู้หญิงก็จะได้ทำงานที่มีลักษณะเป็น part time แต่ถ้าเป็นผู้ชายก็จะได้ทำงานแบบ full time

(Pilcher,Jane and Whelehan,Imelda , ๒๐๐๕)

การแบ่งแยกเพศสภาพ จึงเป็นการพิสูจน์ให้เห็นถึงการปฏิบัติที่ไม่เท่าเทียมกันทางเพศสรีระ การแบ่งแยกเพศสภาพ หมายถึงกระบวนการทางสังคมที่สร้างความแตกต่างระหว่างผู้หญิงกับผู้ชาย ให้มากจนเกินจริง และความแตกต่างที่ว่านี้ล้วนแต่ถูกสร้างขึ้นมาใหม่โดยไม่ใช่ความแตกต่างที่มีตามธรรมชาติ

การประกอบสร้างทางสังคมของเพศสภาพคือกระบวนการของการเปลี่ยนผู้หญิงกับผู้ชายซึ่งแตกต่างกันในทางสรีระให้กลายเป็นสองกลุ่มที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนในด้านโอกาสและลักษณะท่าทางภายนอกที่ปรากฏ การให้รางวัลและการลงโทษทางสังคมเป็นสิ่งที่จูง

ใจให้คนในสังคมพร้อมใจไปด้วยกันกับการประกอบสร้างทางสังคมของเพศสภาพและทำตามคำนิยามทางวัฒนธรรมของเพศหญิงกับเพศชาย

สังคมเป็นผู้ผลิตและรักษาไว้ซึ่งความแตกต่างทางเพศสภาพ ดังนั้น เพศสภาพจึงเป็นระบบของความสัมพันธ์ทางสังคมที่ถูกฝังตรึงไว้ตามแนวทางที่สถาบันหลักต่างๆ ในสังคมได้จัดระบบเอาไว้ เหตุผลสำคัญในการสร้างเพศสภาพของมนุษย์ก็คือการรักษาผลประโยชน์ของเพศชายเอาไว้ บทบาททางเพศสภาพและองค์กรที่ถูกจัดให้อยู่ในรูปแบบเพศสภาพได้ช่วยสร้างตำแหน่งที่น่าพอใจของกลุ่มผู้ชายให้กลายเป็นสถาบัน หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ การเป็นองค์กรได้ทำหน้าที่เป็นบทบาทพื้นฐานในการสร้างระดับชั้นทางเพศสรีระและเพศสภาพที่ทำให้ผู้ชายได้มีฐานะเหนือกว่าผู้หญิง ผู้ชายแต่ละคนจึงมีความสุขอยู่กับประโยชน์ของการเป็นผู้ชาย โดยที่ไม่ได้ทำสิ่งใดมากเป็นพิเศษไปกว่าผู้หญิงเพื่อที่จะได้รับประโยชน์เหล่านั้นเลยแม้แต่น้อย

ในบริบทของการแสดงพื้นบ้านหมอลำในยุคสมัยใหม่ก็มีปรากฏการณ์ที่แสดงให้เห็นว่า มีการแบ่งแยกบทบาทของหญิงชายที่แตกต่างกัน แต่การนำเสนอความแตกต่างทางเพศสภาพของหมอลำในบริบทของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่แสดงให้เห็นความเป็นเพศชายและความเป็นเพศหญิงนั้น แทบจะกล่าวได้ว่าเป็นปรากฏการณ์ที่น่าสนใจตรงที่ หมอลำมีการประกอบสร้างเพศสภาพที่เป็นอิสระไปจากเงื่อนไขทางสังคมและวัฒนธรรม เช่น การมีเพศสรีระเป็นผู้หญิง แต่มีการแสดงออกทางเพศสภาพว่าเป็นผู้ชายไม่ว่าจะเป็นการได้รับบทบาทที่สำคัญของผู้หญิงที่ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวง สามารถควบคุมดูแลสมาชิกในคณะหมอลำจำนวนนับร้อยๆคนได้ หรือมีเพศสรีระเป็นผู้ชาย แต่มีการแสดงออกทางเพศสภาพว่าเป็นผู้หญิง เช่น นักแสดงผู้ชายที่เป็นเพศที่สาม ที่ใช้ความสามารถของตัวเองสร้างบทบาทหน้าที่สำคัญในการเป็นนักแสดงในคณะหมอลำได้ เป็นต้น

๓.๒ แนวคิดเรื่อง ชนชั้น (Class)

ชนชั้นในความหมายทั่วไปที่ใช้กันอยู่ในวงการวัฒนธรรมวิพากษ์(cultural criticism) หมายถึงการจัดประเภทของคนกลุ่มต่างๆในสังคมที่ขึ้นอยู่กับทรัพยากรด้านเศรษฐกิจ(ฐานะ) ของคนเหล่านั้นและเป็นการจัดเตรียมทางสังคมและวัฒนธรรมที่เกิดจากการแบ่งแยกเช่นนี้ ด้วยเหตุการแบ่งชนชั้นเชิงเศรษฐกิจเช่นนี้ จึงทำให้เกิดผลลัพธ์ทางวัฒนธรรมตามมา คือ สมาชิกในกลุ่มชนชั้นพิเศษจึงมีแนวโน้มที่จะมีระดับการศึกษาเหมือนๆกัน มีอาชีพและวิถีชีวิต ค่านิยม ความรู้สึกในสุนทรียะ และอื่นๆ ที่ใกล้เคียงกัน และลักษณะดังกล่าวนี้ก็จะแตกต่างไปจากสมาชิกกลุ่มอื่นในสังคมที่อยู่ต่างกลุ่มชนชั้นทางเศรษฐกิจสังคม

โดยทั่วไปแล้ว แนวคิดเรื่องชนชั้นมักจะนำมาใช้เพื่อการวิเคราะห์การแบ่งแยกทางสังคมซึ่งมีพื้นฐานบนการกระจายทรัพยากรทางเศรษฐกิจที่ไม่เท่าเทียมกัน หมายความว่า

คนในสังคมถูกแบ่งเป็นชนชั้นต่างๆ ขึ้นอยู่กับตำแหน่งทางสังคมที่สัมพันธ์กับระดับชั้นทางเศรษฐกิจ เช่น ตามแนวคิดของมาร์กซ์ กล่าวว่า ชนชั้นจะถูกแบ่งตามความสามารถในการผลิต ซึ่งมีตั้งแต่การเป็นคนงานผู้ไม่มีอะไรเลยนอกจากแรงงานที่จะทำงานแบบกรรมกร ไปจนถึงนายทุนผู้ซึ่งเป็นเจ้าของวัตถุดิบ เครื่องจักรและสิ่งอื่นๆที่ใช้สำหรับการผลิต

Max Weber ซึ่งเป็นนักสังคมวิทยาผู้เป็นที่รู้จักดีในศตวรรษที่ ๒๐ เห็นว่าการแบ่งชนชั้นแบบมาร์กซ์ซึ่งเป็นการแบ่งเป็นชนชั้นกลางกับชนชั้นแรงงานนั้น เป็นการแบ่งที่แคบเกินไป เพราะมาร์กซ์ใช้เพียงตำแหน่งทางเศรษฐกิจมาแบ่งชนชั้นทางสังคมหรืออีกนัยหนึ่งคือการแบ่งตามระดับการเป็นผู้ผลิต Max Weber กล่าวว่า ความไม่เสมอภาคในสังคมนั้นเกี่ยวข้องกับมิติอื่นๆที่มากกว่าเศรษฐกิจ แม้ว่าปัจเจกบุคคลสามารถเป็นสมาชิกของชนชั้นสูงในบางเรื่อง แต่ก็ไม่ใช่ว่าองค์ประกอบอื่นๆจะเป็นแบบชนชั้นสูงไปด้วย เช่น สมัยก่อน ครอบครัวผู้ดีตกยากอาจจะถือได้ว่าเป็นชนชั้นสูงในระดับของสายตระกูล แต่ก็ไม่ได้เป็นชนชั้นสูงด้านความมั่งคั่ง หรือถ้าจะยกตัวอย่างร่วมสมัยคือ คนที่ร่ำรวยจากการขายยาเสพติด แม้จะมีความสุขอยู่กับทรัพย์สินมากมาย แต่ก็ถูกจัดว่าเป็นพวกที่ได้รับการยกย่องต่ำ

Max Weber ได้ขยายมุมมองเรื่องความไม่เท่าเทียมกันโดยแสดงให้เห็นที่มาซึ่งแตกต่างกัน ๓ อย่างสำหรับการจัดแบ่งระดับชั้นในสังคมคือ

๑.ความไม่เท่าเทียมกันด้านเศรษฐกิจ ซึ่งขึ้นอยู่กับการเป็นเจ้าของทรัพย์สมบัติ ความร่ำรวยหรือมีรายได้สูง ดังนั้น Max Weber เห็นว่า คนเราจะมี Class อย่างไรขึ้นอยู่กับเงื่อนไขทางเศรษฐกิจ(Market Conditions) เป็นตัวกำหนดชนชั้นทางสังคม เพราะอำนาจการตลาดเป็นอำนาจที่นำหน้าอำนาจการปกครอง จึงนำไปสู่ความคิดที่ว่าการบริโภคนิยม (consumerism) เป็นตัวกำหนด Class ดังนั้น ใครที่เป็นเจ้าของทรัพย์สินจำนวนมากก็คือคนที่มี Class สูง การจัดแบ่งประการนี้ก็เหมือนกับการแบ่งชนชั้นของมาร์กซ์ และในความจริง การที่เราใช้คำว่า “ชนชั้น” เป็นตัวกำหนดรูปแบบความไม่เท่าเทียมกันก็มาจากรูปแบบการแบ่งเช่นนี้

๒. มิติที่สองของความไม่เท่าเทียมกันนั้นเกี่ยวข้องกับความแตกต่างในด้านเกียรติภูมิและศักดิ์ศรี ระหว่างกลุ่ม หรือระดับของเกียรติยศความนิยมยกย่อง หรือการได้รับการยอมรับนับถือจากคนอื่น ตำแหน่งของชนชั้นจึงเป็นอีกปัจจัยหนึ่ง ที่มีผลกระทบต่อระดับของเกียรติภูมิซึ่งผู้คนให้ความสำคัญ องค์ประกอบอื่นๆอาจจะรวมไปถึงสายตระกูล ความสามารถด้านกีฬา และการมีรูปร่างหน้าตาดี ดังนั้น แน่นอนว่า สมาชิกของชนกลุ่มที่เป็นรองหรือชนกลุ่มน้อยก็มักจะได้รับเกียรติภูมิที่ว่านี้น้อยกว่าสมาชิกของกลุ่มชนชั้นปกครองหรือชนชั้นที่ครอบงำ

๓.มิติที่สาม ในระบบของความไม่เท่ากันคืออำนาจ หมายถึงความสามารถที่จะมีอิทธิพลเหนือผู้อื่น อำนาจเป็นปัจจัยที่มีผลต่อกระบวนการตัดสินใจของสังคม การวัดระดับ

อำนาจอย่างหนึ่งคือ การที่คนมีตำแหน่งหรืออยู่ในองค์กรทางการเมือง เช่น สหภาพแรงงาน หรือกลุ่มที่มีพลังกดดันทางการเมือง กลุ่มการเมืองอาจจะร่ำรวยด้วย และสามารถใช้ความร่ำรวยผลักดันให้ตนเองมีอำนาจมากขึ้นไปอีก

โดยทั่วไปแล้วมิติทั้งสามประการในการแบ่งระดับชั้นทางสังคมนี้ มักจะไปด้วยกันเสมอคือ กลุ่มคนที่มีฐานะร่ำรวย มีเกียรติภูมิบารมีสูง ก็มักจะมีอำนาจมากกว่ากลุ่มที่มีรายได้ต่ำ และเป็นกลุ่มที่ไม่มีหน้าตาทางสังคมหรือไร้เกียรติภูมิ (Healey, Joseph , ๑๙๙๕)

สำหรับการวิเคราะห์เรื่องชนชั้นในปัจจุบัน อาชีพของแต่ละคนมักจะเป็นตัวกำหนดตำแหน่งชนชั้น ไม่ใช่เพียงเพราะว่าระดับอาชีพเป็นเครื่องบอกระดับรายได้ หากแต่เพราะเป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวางว่า ชนชั้นตั้งอยู่บนพื้นฐานของบางสิ่งที่มากกว่านั้น นั่นคือความแตกต่างในการกระจายทรัพยากรทางเศรษฐกิจ นอกจากนี้แนวคิดเรื่องชนชั้นยังเต็มไปด้วยการแข่งขันอย่างมาก

Anthias (๒๐๐๑) เสนอทฤษฎีว่า ชนชั้นเป็นหนึ่งใน ๓ แนวคิดพื้นฐานอันได้แก่ ชนชั้น(Class) เพศสภาพ(Gender) และชาติพันธุ์(ethnicity) ซึ่งใช้ในการแบ่งแยกทางสังคม (social divisions) ในสังคมยุคใหม่ แต่ละแนวคิดดังกล่าว มีความสัมพันธ์อย่างเห็นได้ชัดกับการแสดงความแตกต่างและการแบ่งระดับชั้นในสังคม และทำให้เกิดเงื่อนไขของชีวิตและโอกาสในชีวิต ทั้งนี้ Anthias อธิบายว่าแนวคิดเรื่องชนชั้นเป็นมากกว่าเรื่องเศรษฐกิจ เพราะความจริงแล้วเรื่องชนชั้นไม่ใช่เรื่องเชิงเศรษฐกิจ หากแต่เป็นเรื่องเชิงสังคม ซึ่งเกี่ยวข้องกับรูปแบบการจัดองค์กรทางสังคม และการทำหน้าที่ทางวัฒนธรรมที่แสดงว่าสัมพันธ์กับกระบวนการการผลิตและการบริโภค

แนวคิดของ Anthiasนี้ ใกล้เคียงกบแนวคิดของ Skeggs ซึ่งใช้วิธีการศึกษาแบบ ethnography กับกลุ่มผู้หญิงผิวขาวซึ่งเป็นชนชั้นแรงงาน และค้นพบว่า การที่จะทำความเข้าใจเรื่องความสัมพันธ์เชิงอำนาจในสังคมสมัยใหม่นั้นจะต้องพิจารณาเรื่อง ชนชั้น(Class) กับเรื่อง เพศสภาพ(Gender)ควบคู่กันไปอย่างแยกจากกันไม่ออก เราจะไม่เข้าใจเรื่องชนชั้นหากไม่ทำความเข้าใจเรื่องเพศสภาพ และในทางกลับกัน เราจะไม่เข้าใจเรื่องเพศสภาพหากไม่ทำความเข้าใจเรื่องชนชั้น Skeggs ใช้โมเดลของ Bourdieu มาอธิบายว่าชนชั้นประกอบไปด้วยรูปแบบต่างๆ ของต้นทุน(capital) คือ มีทั้งต้นทุนทางเศรษฐกิจ ต้นทุนทางวัฒนธรรม ต้นทุนทางสังคม และต้นทุนเชิงสัญลักษณ์

ดังนั้น การทำความเข้าใจเรื่องชนชั้นในปัจจุบัน ได้เปลี่ยนวิธีคิดจากการศึกษาสิ่งที่เกี่ยวข้องกับเรื่องชนชั้นในวงแคบ ๆ คือจากเดิมเป็นการมองว่าเรื่องชนชั้นเป็นโครงสร้างเบื้องต้นของความไม่เท่าเทียมกัน และเรื่องชนชั้นเป็นการแบ่งระดับชั้นทางเศรษฐกิจก็กลายมา

เป็นว่า การศึกษาเรื่องชนชั้นได้ขยายวงกว้างกว่าเดิมเพื่อที่จะทำให้เข้าใจเรื่องชนชั้นได้ยืดหยุ่นมากขึ้นว่า เรื่องชนชั้นเป็นหนึ่งใน “การขับเคลื่อนความไม่เท่าเทียมกัน” (dynamics of inequality) (Bradley, ๑๙๙๖) และเรื่องชนชั้นเป็นที่มาสำหรับอัตลักษณ์(identity) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เรื่อง Gender และเรื่อง Race ซึ่งแต่ละอย่างก็มีความเกี่ยวพันกันอย่างแยกกันไม่ออก (Pilcher,Jane and Whelehan,Imelda , ๒๐๐๕)

D.Morley(๑๙๙๒)นักวิชาการสายเศรษฐศาสตร์การเมืองสังกัดสำนักเบอร์มิงแฮม มีทัศนะว่าบรรดาสถาบันและกลไกต่างๆในสังคมมักจะมีตราแห่งชนชั้นประทับอยู่เพียงแต่จะแสดงออกอย่างเปิดเผยหรือแฝงเร้นกำบังตัวเท่านั้น เช่น สถาบันโรงเรียนเด็กๆที่เปิดโอกาสให้ทุกชนชั้นสามารถเข้าไปเรียนหนังสือในโรงเรียนแต่ทว่าค่านิยมเป็นของชนชั้นกลาง(อันปรากฏในเนื้อหาแบบเรียนการจัดตารางเวลาการกำหนดเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การเรียนฯลฯ) เพราะฉะนั้น ผลที่ปรากฏคือ เด็กที่มาจากชนชั้นล่างจะไม่สามารถปฏิบัติตนตามมาตรฐานการศึกษาได้

นักสังคมวิทยาหลายคนใช้แนวการแบ่งระดับชนชั้นของคนในสังคม ตามแบบของ W.Lloyd Warner ซึ่งแบ่งเอาไว้เมื่อหลายสิบปีมาแล้ว โดยการแบ่งชนชั้นคนอเมริกาออกเป็น ๖ ระดับชนชั้นคือ ระดับสูงของชนชั้นสูง(upper-upper) ระดับล่างของชนชั้นสูง (lower-upper)ระดับสูงของชนชั้นกลาง (upper-middle)ระดับล่างของชนชั้นกลาง (lower-middle) ระดับสูงของชนชั้นล่าง (upper-lower)และระดับล่างของชนชั้นล่าง (lower-lower)

(Berger, Arthur Asa, ๑๙๙๕)

การศึกษาเรื่อง Class นั้นแบ่งออกเป็น ๒ สายวิชาการคือ สายยุโรปกับสายอเมริกา กล่าวคือ ในการศึกษา Class ของนักวิชาการสายยุโรปนั้น จะเริ่มจากแนวคิดของ Marxist ที่บอกว่า Class มี ๒ ชนชั้นคือ กลุ่มแรกเป็นชนชั้นปกครอง (Ruling Class) และชนชั้นกลาง (Bourgeois) รวมเป็นกลุ่มนายทุน (Capitalist) และกลุ่มที่ ๒ คือชนชั้นล่างหรือกรรมกร Proletarian(working class) ในการศึกษา Class ในระบบการสื่อสารมักจะดูที่จิตสำนึกทางชนชั้น (Class Consciousness) คือศึกษาว่าสื่อมีการผลิตซ้ำจิตสำนึกทางชนชั้นอย่างไร

นักวิชาการสายยุโรปสนใจว่าประสบการณ์ของ working class ในการตีความหมายที่สื่อนำเสนอนั้นต่างกันอย่างไร ประสบการณ์แบบ working class สร้างความจริงชุดใหม่ที่เกิดขึ้นผ่านสื่ออย่างไร คือเป็นความจริงชุดใหม่ของ working class ที่สามารถต่อต้านกับความจริงในสื่อและสามารถส่งผลต่อการสร้างความจริงในสื่อ เพราะการสร้างความจริงในสื่อเกิดจากกลุ่มอำนาจหลักที่มีอำนาจในการกำหนดความสำคัญเช่น ละครโทรทัศน์ มีการกำหนด

รูปแบบลักษณะของคนใช้ มีการกำหนดแบบแผนความสำคัญทางสังคม เกิดเป็นความจริงที่ถูกประกอบสร้าง และกลายเป็นวาทกรรมหลักของสังคมไปโดยปริยาย ดังนั้น ในการศึกษา Class แบบนักวิชาการสายยุโรปนั้นเป็นการศึกษาว่า คนชั้นล่างสามารถเปลี่ยนวาทกรรมในสื่อได้หรือไม่ ชนชั้นแรงงานมีการพยายามสร้างความจริงชุดใหม่ของตัวเองหรือไม่

ส่วนการศึกษา Class ของนักวิชาการสายอเมริกานั้นจะศึกษาว่า Class ถูกจัดอย่างไร เช่น ชนชั้นกรรมาชีพถูกจัดกลุ่มอย่างไร มีเครื่องมือการสื่อสารอะไรที่จัดกลุ่มชนชั้นกรรมาชีพเอาไว้ ในกลุ่มชนชั้นแรงงานมีการสร้างความสัมพันธ์ทางสังคมในชนชั้นตัวเองอย่างไร และมีการสร้างความเข้าใจที่มีต่อชนชั้นหรือปฏิบัติต่อคนในชนชั้นอื่นอย่างไร

ผลจากการเข้าใจ Class ของตัวเองและ Class อื่นทำให้เกิดผลกระทบ ๒ แบบ คือ

๑. Resistance การต่อต้านชนชั้นนายทุน (Capitalist)

๒. Confirmation การยืนยันในการมีอยู่ของชนชั้นนำหรือชนชั้นปกครอง

จากการศึกษาของ Barbara Ehrenreich เรื่อง The silenced Majority ทำให้พบว่าความรู้สึกแบ่งแยกและความแตกต่างระหว่างชนชั้นนั้นเกิดขึ้นทั่วไป มีการสร้างภาพตัวแทนและวาทกรรมหลักของสังคมที่จะกดขี่ มีอคติ หรือดูหมิ่นชนชั้นที่มีฐานะต่ำกว่า เช่น ภาพเหมารวมของชนชั้นแรงงานซึ่งที่ฝังในความรู้สึกของชนชั้นกลางคือ ชนชั้นแรงงานเป็นพวกโง่เง่า พูดไม่เก่ง ยึดติดกับค่านิยมแบบเก่าๆอย่างไร้เหตุผลในสื่อบันเทิงเช่น ชนชั้นแรงงานมักถูกฉายภาพเป็นพวกผู้ชายที่ชอบใช้กำลัง เช่น ในเรื่อง Saturday Night Fever to working girl หรือมีความต่ำต้อยในจิตใจเช่น เรื่อง Married with Children สื่อกระแสหลักก็มักส่งเสริมให้เกิดอคติเช่นนี้ ด้วยการเน้นว่า ชนชั้นแรงงานเป็นกลุ่มที่มีลักษณะเป็นคนบ้านนอก(parochialism) คือมีลักษณะ มีการศึกษาน้อย อ่านหนังสือน้อย และชอบสมาคมกับชนชั้นที่ต่ำกว่า และด้วยการไม่ใส่ใจอะไรเช่นนี้ ประกอบกับตำแหน่งทางสังคมของพวกเขาทำให้พวกเขาคอยระแวงชนชั้นกลางและชนชั้นที่สูงกว่าซึ่งมีลักษณะเป็นผู้เชี่ยวชาญและสามารถทำอะไรๆได้ดีกว่า

ในที่สุดก็เกิดอคติขึ้นในบรรดาชนชั้นกลางเกี่ยวกับรสนิยมและวิถีชีวิตชนชั้นที่มีอภิสิทธิ์กว่าก็หาวิธีที่แสดงความแตกต่างให้กับตัวเองให้ดูต่างจากชนชั้นที่มีอภิสิทธิ์น้อยกว่า โดยวิธีการแต่งกาย การรับประทาน การสร้างความสนุกสนาน และอื่นๆ และมีทางเลือกในสิ่งเหล่านี้เป็นของตนเองว่าเป็นสิ่งที่ฉลาดกว่า เป็นสิ่งที่ดีกว่าแบบติดตัวมาแต่กำเนิด และมีแรงบันดาลใจอย่างมีสุนทรียะมากกว่า ในภาพเหมารวมสำหรับชนชั้นกลางคือ เห็นชนชั้นแรงงานเป็นพวกติดบุหรี่ ใช้แฟชั่นแบบ Busweiser ใช้เสื้อผ้าใยสังเคราะห์ และติดการดูโทรทัศน์ ยิ่งกว่านั้น ใน

มุมมองของชนชั้นกลางจะมองว่าผ้าใยสังเคราะห์นั้นดูโกโรโกโส (tacky) ซึ่งเป็นคำที่ใช้เรียกหาสำหรับพวก “ชนชั้นต่ำกว่า” รวมไปถึงเรื่องสุขภาพ การแสดงความเคารพต่อธรรมชาติในด้านอาหารและใยอาหารซึ่งชนชั้นกลางต่างคิดว่าตนเองมีระดับจิตใจสูงด้วยคุณธรรมมากกว่า (Dines,Gail and Humez, Jean M.,๑๙๙๕)

ในการศึกษาของผู้วิจัยครั้งนี้ จะนำแนวทางการศึกษาเรื่อง Class จากทั้ง ๒ สายนักวิชาการดังกล่าวมาศึกษาการต่อรองทางชนชั้นของหมอลำและคนดูหมอลำด้วยเพื่อทำให้เห็นถึงวาทกรรมหลักในการผลิตเนื้องานของหมอลำ ชนชั้นที่ผลิตวาทกรรมหลักในการครอบงำชนชั้นอื่น การพยายามขยับหรือเคลื่อนทางชนชั้น และที่สำคัญคือ ใช้แนวคิดเรื่อง Class ในการวิเคราะห์กระบวนการต่อสู้ทางชนชั้น เพื่อจะนำไปสู่การมองเห็นการปะทะกันทางอุดมการณ์ และอำนาจของชนชั้นเพื่อนำไปสู่การสร้างความหมายใหม่หรือการต่อรองทางความหมายของแต่ละชนชั้น

๓.๓ แนวคิดเรื่องเชื้อชาติ (Race)

ในปัจจุบันเมื่อเราใช้คำว่า เชื้อชาติ (race) โดยปกติเราใช้ในความหมายว่าประชากรมนุษย์ที่มีความแตกต่างกันด้านร่างกาย หลายๆกลุ่มหลายๆเผ่าพันธุ์ ด้วยการทำความเข้าใจเช่นนี้ ลักษณะร่างกายคนเรา โดยเฉพาะสีผิว จึงถูกนำไปใช้สำหรับการตัดสินการเป็นสมาชิกของกลุ่มเชื้อชาติ แนวคิดความแตกต่างทางร่างกายของมนุษย์ได้รับการนำเสนอโดยนักวิทยาศาสตร์สมัยศตวรรษที่ ๑๙ และภายหลังก็ได้รับการนำมาตัดสินเชิงอุดมการณ์ในการแบ่งระดับชนชั้นของมนุษย์ว่าเป็นกลุ่มผู้ปกครอง และกลุ่มเชื้อชาติต่างๆ พอถึงศตวรรษที่ ๒๐ มนุษย์เราเข้าใจเรื่องกรรมพันธุ์มากขึ้น ก็เกิดการยอมรับอย่างกว้างขวางว่า ในทางวิทยาศาสตร์นั้นไม่มีการยอมรับแนวคิดเรื่องเชื้อชาติอีกต่อไป

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าหลักฐานที่แสดงถึงเชื้อชาติในทางกายภาพจะไม่มีอยู่แล้ว แต่คนส่วนใหญ่ในสังคมหรือจริงๆแล้วคือสังคมทั้งหมด ก็ยังคงปฏิบัติตัวอย่างที่เคยเป็นมาอยู่นั่นเอง (Mason อ้างถึงใน Pilcher,Jane and Whelehan, ๒๐๐๕)

ในขณะที่การให้ความหมายเรื่อง เชื้อชาติ ยังคงเป็นที่ถกเถียงกันอยู่ นักสังคมวิทยาจำนวนมากจึงพยายามเข้าใจและอธิบาย “ความแตกต่าง” ระหว่างกลุ่มของมนุษย์โดยการใช้คำว่า “ชาติพันธุ์” (ethnicity) ทางที่เหมาะสมกว่าสำหรับสังคมวิทยาที่จะแสดงให้เห็นความแตกต่างในการใช้คำสำหรับอธิบายแนวคิดคือ ถ้าเป็นความแตกต่างทางกายภาพก็เป็นแนวคิดเรื่อง race ส่วนความแตกต่างทางวัฒนธรรมก็เป็นแนวคิดของ ethnicity ดังนั้นคำว่า ethnicity จึงเป็นคำที่ครอบคลุมทั่วไปที่สุดที่จะอธิบายถึงความสัมพันธ์ของกลุ่มเฉพาะและการมีส่วนร่วม

ในเงื่อนไขของกลุ่มเพื่อความอยู่รอดซึ่งรวมเอาสิ่งต่างๆเอาไว้ ไม่ว่าจะเป็นหลักฐานยืนยันการเป็นสมาชิกของกลุ่ม ความสามารถที่จะรวบรวมทรัพยากรทางชาติพันธุ์ที่จะใช้สำหรับการต่อสู้ดิ้นรน การต่อรอง และการดำเนินการตามนโยบายการเมืองทั้งในระดับปัจเจกบุคคลและระดับกลุ่มซึ่งสัมพันธ์กับกลุ่มอื่นๆ หลักฐานหรือทรัพยากรทางกลุ่มชาติพันธุ์นั้นประกอบด้วย ภาษา ศาสนา ความเชื่อเกี่ยวกับบรรพบุรุษและความเป็นชาติ รวมทั้งลักษณะของวัฒนธรรมซึ่งอาจจะแสดงให้เห็นอัตลักษณ์ที่โดดเด่นของกลุ่ม

(Pilcher,Jane and Whelehan,Imelda , ๒๐๐๕)

ในวัฒนธรรมศึกษาถือว่า เรื่องเชื้อชาติเป็นการประกอบสร้างทางวาทกรรมอย่างหนึ่ง เพราะเชื้อชาติทำงานเหมือนกับภาษา เชื้อชาติเป็นตัวให้ความหมาย(signifier) อย่างหนึ่งซึ่งสามารถถูกเชื่อมโยงเข้ากับตัวหมายอื่นๆในการที่จะเป็นภาพตัวแทน ความหมายของเชื้อชาติมีความสัมพันธ์เกี่ยวโยงกับการให้คำนิยามซ้ำในวัฒนธรรมอื่นๆ และช่วงเวลาอื่นๆ มักจะมีการเลื่อนความหมายที่แน่นอนของเชื้อชาติ และมักจะมีบางอย่างที่ถูกทิ้งและไม่ถูกนำมากล่าวถึงเมื่อเราพูดถึงเชื้อชาติ ดังนั้น เชื้อชาติจึงเป็นตัวให้ความหมายที่ลอยอยู่(Race is a floating signifier) แล้วอะไรคือความจริงของการแบ่งแยกเชื้อชาติและความรุนแรง มีคนหลายล้านคนทรมานและตายเพราะเรื่องเชื้อชาติ แล้วแนวคิดเรื่องเชื้อชาติเกิดขึ้นได้อย่างไร ประเด็นนี้มีวิธีอธิบายอยู่ ๒ แบบคือ

๑.แบบความจริง อธิบายได้ว่า ความแตกต่างทางพันธุกรรมที่แท้จริงเป็นพื้นฐานของการแบ่งแยกเชื้อชาติ

๒.แบบภาษาศาสตร์ อธิบายได้ว่า ไม่เคยมีความแตกต่างที่แท้จริงระหว่างเชื้อชาติ หากแต่ความแตกต่างนั้นถูกสร้างขึ้นในระหว่างมนุษย์ด้วยกันที่ใช้ภาษาและวัฒนธรรมต่างกัน สำหรับ Stuart Hall เขาอธิบายว่า วาทกรรมที่แสดงให้เห็นความแตกต่างเรื่องเชื้อชาตินี้ยังคงมีอยู่ในโลก แต่สิ่งสำคัญคือระบบความคิดและภาษาที่เราใช้นั้นเป็นสิ่งที่จะทำให้รับรู้ถึงความแตกต่างของเชื้อชาติ ความแตกต่างนั้นต้องการความหมายเมื่อความแตกต่างทางเชื้อชาตินั้นถูกจัดแบ่งเป็นประเภท นอกจากนี้ อำนาจและความรู้ก็สามารถสร้างเชื้อชาติและภาพตัวแทนขึ้นมาได้เช่นกัน (http://www.msu.edu/course/atl/125/fernandez/hall.html)

วิธีคิดเรื่องเชื้อชาติมีอยู่ว่า ลักษณะทางกายภาพของสีผิว สีผม และโครงกระดูกร่างกาย เป็นตัวให้ความหมายทางเชื้อชาติในโลกทุกวันนี้ เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นความแตกต่างที่สามารถมองเห็นได้ ความแตกต่างที่แน่นอนเหล่านี้เป็นรหัสทางพันธุกรรม สิ่งที่เรามองเห็น(เช่นสีผิว สีผม และโครงกระดูกร่างกาย)เป็นสิ่งที่ให้ความหมายไปถึงสิ่งที่เรามองไม่เห็น เช่น ความฉลาด คุณธรรม เพศวิถี เราสามารถอ่านสภาพร่างกายของคนเราในฐานะที่เป็นตัวบทได้ ถ้าเรา

ตรวจสอบตัวตนของคน นั่นหมายความว่าเรากำลังเป็นผู้อ่านเชื้อชาติ เรากำลังอ่านความแตกต่างทางสังคม(W.E.B.DuBoisอ้างถึงในhttp://www.msu.edu/course/atl/125/Fernandez/hall.html)

เพราะการอ่านร่างกายของคนที่มีความแตกต่างกันทางกายภาพในฐานะตัวบทเช่นนี้จึงทำให้คนในสังคมมองคนอื่นว่ามีความแตกต่างกันเรื่องเชื้อชาติด้วย ดังนั้น นี่คือที่มาของการดูหมิ่นเหยียดหยาม รังเกียจ ปฏิเสธหรือต่อต้าน ไปจนถึงการกำจัด คนที่มีสีผิวหรือสีผม หรือโครงกระดูกใบหน้าต่างจากตนเอง เช่น คนผิวขาวดูหมิ่นคนผิวดำ คนตะวันตกรังเกียจคนเอเชีย คนไทยภาคกลางรังเกียจคนอีสาน เพราะเกิดการอ่านสภาพที่มองไม่เห็น(ความฉลาด คุณธรรม เพศวิถี ฯลฯ)จากภาพที่มองเห็นคือรูปร่างทางกายภาพแล้วเกิดการสร้างภาพตัวแทน เช่น พอคนภาคกลางเห็นตัวตนทางร่างกายว่าเป็นคนอีสาน ก็เกิดการสร้างภาพตัวแทนขึ้นมาว่าเป็นคนที่ขี้เกียจ โง่ ซื่อ เซ่อๆซ่าๆ สกปรก

เชื้อชาตินิยม จึงเกิดจากคนเชื้อชาติผิวขาวทำให้เกิดระบบความไม่เสมอภาคทางเชื้อชาติและความมีอคติกระจายไปทั่วโลก โดยเฉพาะผู้ชายผิวขาวผู้มีอำนาจการครอบงำ นี่คือโมเดลใหม่ทางทุนนิยมและมันก็มีมานาน จักรวรรดินิยมเป็นเหมือนสายธารที่ไม่เคยแห้ง เพราะว่ามันเป็นสิ่งสำคัญสำหรับโลกทุนนิยม

เชื้อชาตินิยมในที่นี้คือ การครอบงำและการมีอภิสิทธิ์ทางเชื้อชาติ อัตลักษณ์แห่งชาติ ชาตินิยม จักรวรรดินิยม อาณานิคมนิยม และการกดขี่ทางวัฒนธรรม ทั้งหมดเหล่านี้เป็นอัตลักษณ์พื้นฐานของการครอบงำทางชาติพันธุ์ กลุ่มชาตินิยม

เชื้อชาตินิยมมักจะเป็นพื้นฐานที่ถูกออกแบบมาเพื่อรักษาอำนาจของชนชั้นเหนือชนชั้นอื่นโดยการสร้างเวทีแห่งความไม่เสมอภาคขึ้นมา แล้วทำให้เกิดการกดขี่ทางชนชั้น เชื้อชาตินิยมและเพศนิยม(Sexism) เป็นรากฐานทางวัฒนธรรมในโลกมากกว่าทุนนิยม เป็นมากกว่าการแก่งแย่งระหว่างชนชั้นกลางและชนชั้นล่าง ทั้งเชื้อชาตินิยมและเพศนิยมเป็นโครงสร้างที่สำคัญสองอย่างของการครอบงำที่ทำให้การครอบงำทางชนชั้น สามารถรักษาอำนาจของมันเอาไว้ได้ หากปราศจากเชื้อชาตินิยมและเพศนิยม ก็จะทำให้ทุนนิยมโลกล่มสลายลงได้ (http://www.illegalvoices.org/bookshelf/our_culture,_our_resistance,_volume_two/race_Gender_class_structure_global_elite.html)

เรื่องเชื้อชาติเป็นตัวบทที่รู้จักกันดีในบรรดาสื่อมวลชนอเมริกันมาตั้งแต่ศตวรรษ ๑๘ ลัทธิการเหยียดผิวถูกรักษาไว้อยู่เพื่อรักษาความเหนือกว่าของชาวยุโรปซึ่งเป็นคนผิวขาวที่ไปตั้งรกรากในดินแดนใหม่ให้อยู่ในสถานะที่เหนือคนพื้นเมืองในต่างทวีปไม่ว่าจะเป็น ทาสชาวอาฟ

ริกา และคนงานอพยพชาวเอเชีย การเหมารวมเรื่องเชื้อชาติเป็นเรื่องทางการเมืองที่สำคัญและเป็นเครื่องมือทางสังคมสำหรับการเสนออุดมการณ์ ขณะที่การปฏิวัติอุตสาหกรรมและการล่าอาณานิคมช่วยทำให้ประเทศอังกฤษแผ่ขยายอำนาจออกไป การมีดินแดนเพิ่มขึ้นก็ใช้เป็นเหตุผลที่จะทำให้การมีทาสเพิ่มขึ้นพร้อมกับการกล่าวอ้างว่า "การเป็นชาวคริสต์นั้นศิวิไลซ์กว่าคนป่า, ประเทศอังกฤษศิวิไลซ์กว่าประเทศอเมริกา, คนผิวขาวศิวิไลซ์กว่าคนผิวดำ" (Jordan,1974 อ้างถึงใน Jane Rhodes)

หนังสือพิมพ์อเมริกันมักจะเสนอภาพของชาวฟิลิปปินส์ และคนชาติอื่นๆในฐานะเป็นพวกผิวดำ เพื่อแสดงนัยยะของอำนาจและความเหนือกว่าในคราวเดียวกัน ไม่ว่าชาวอเมริกันจะอยู่ในทวีปตัวเองหรืออยู่ทวีปอื่นก็จะแสดงแนวคิดเช่นนี้ โดยการเปรียบเทียบเช่นนี้เสมอ การเคลื่อนไหวที่คล้ายกันเช่นนี้ที่เกิดขึ้นที่สงครามเวียตนาม คือ การใช้เหตุผลที่จะทำให้ศัตรู(ชาวเวียตนาม) ถูกทำให้กลายเป็นพวกไม่ใช่มนุษย์(dehumanizing) ซึ่งวิธีการเหล่านี้ Ron Dellums เรียกว่ากระบวนการทำให้เป็นคนนิโกร (niggering process)

ไม่ว่าจะเป็นลัทธิเหยียดผิว ลัทธิเหยียดชนชั้น หรือลัทธิการกีดกันเพศ โดยทั่วไปแล้ว ล้วนแต่เป็นความไม่เสมอภาคในสังคมและสิ่งที่ใช้ปกครองคืออำนาจ และอำนาจนั้นเกิดจาก สถานการณ์การจัดเรียงลำดับชั้นและใช้อำนาจเพื่อการรักษาการแบ่งลำดับชนชั้นเอาไว้

ตัวอย่างของการต่อสู้ทางเชื้อชาติโดยใช้สื่อเป็นเครื่องมือในการสร้างวาทกรรมใหม่และเป็นการต่อสู้ทางอุดมการณ์ที่เห็นได้ชัดเจน เช่น บทความเรื่อง Visibility of Race and Media History ของ Jane Rhodes ว่า หนังสือพิมพ์อเมริกันอาฟริกันฉบับแรกชื่อ Freedom's Journal เกิดขึ้นเพื่อตอบโต้วาทกรรมเรื่องเชื้อชาติของหนังสือพิมพ์กระแสหลักของประเทศ โดยพยายามเสนออัตลักษณ์เชื้อชาติที่เด่นชัด และกำหนด agenda เรื่องนี้ขึ้นมา หลังจากที่บรรณาธิการของ New York City หลายคนออกมาประณามด่าว่าและต่อต้านคนผิวดำ โดย John. B. Russwurn และ Samuel E.Cornish ได้ร่วมมือกันทำหนังสือพิมพ์ออกมา โดยหวังว่าจะใช้ต่อต้านภาพเหมารวมที่เหนือกว่า(คือความเป็นคนผิวขาว) ในวัฒนธรรรม pop ของอเมริกา แม้ว่าความพยายามของพวกเขาที่จะต่อต้านวาทกรรมหลักนั้นสามารถทำได้สำเร็จเพียงในระดับชายขอบ คือ ทำให้ความคิดเรื่องการเหยียดผิวลดลงเล็กน้อย แต่แรงผลักดันให้จัดตั้งสื่อทางเลือกในการตอบโต้กับแรงกดดันจากสื่อกระแสหลักนี้ได้ช่วยให้เกิดการสื่อสารที่ดีขึ้นระหว่างผู้รับสารแม้จะจำนวนไม่มากก็ตาม แม้ว่าการยืนหยัดที่จะต่อสู้ของเหล่านักหนังสือพิมพ์ที่เป็นคน

ผิวดำยุคก่อนสงครามมีพลังน้อยนิดที่จะเปลี่ยนแปลงเรื่องเชื้อชาติในสื่อกระแสหลักและมีแทบจะไม่มีพลังที่จะไปมีอิทธิพลต่อความคิดของสาธารณชนระดับกว้างก็ตาม

แนวคิดเรื่องการต่อรองทางเพศสภาพ(Gender) เชื้อชาติ(Race) และชนชั้น (Class) กับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมหรือที่ปรากฏอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นจะนำไปสู่การอธิบายว่า ทฤษฎีแบบตะวันออกที่จะสร้างขึ้นใหม่นั้น มีส่วนที่แตกต่างจากที่ทฤษฎีตะวันตกเคยอธิบายเอาไว้อย่างไร และถ้าเป็นทฤษฎีแบบตะวันออกแล้ว เมื่อมีแนวคิดทั้ง ๓ เรื่องดังกล่าวเข้ามาเกี่ยวข้องแล้ว ทำให้มองเห็นและวิเคราะห์อะไรเพิ่มเติมขึ้นมา และสิ่งที่เห็นเพิ่มเติมขึ้นมานี้จะเป็นการอธิบายและบอกได้ว่าเป็นจุดต่างที่ไม่เหมือนกับทฤษฎีตะวันตก

ทั้งนี้หากปรากฏการณ์ของผู้ชมและหมอลำที่เป็นอยู่นั้นสามารถอธิบายเพิ่มเติมโดยอาศัยแนวคิดเรื่องการต่อรอง เป็นแนวทางการวิเคราะห์ดังกล่าวจะทำให้ได้แนวคิดใหม่เกิดขึ้น ความเกี่ยวข้องคือ การที่จะมองเห็นด้านบวกของเทคโนโลยีแบบที่เบนจามินได้กล่าวถึงเอาไว้นั้น แนวคิดเรื่องการต่อรองทางเพศสภาพ เชื้อชาติ และชนชั้น เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องอย่างไรบ้าง การต่อรองดังกล่าวส่งผลให้การมองเห็นด้านบวกของเทคโนโลยีเปลี่ยนไปอย่างไร

๔. แนวคิดเรื่องทุนทางวัฒนธรรม(Cultural capital)

ในบริบทของสังคมไทย สำนักพัฒนาสังคมและคุณภาพชีวิต (2546) ให้ความหมายทุนทางวัฒนธรรม(Cultural capital) ครอบคลุมถึง ระบบ คุณค่า (Value) คุณธรรม วินัย จิตสำนึกสาธารณะ วัฒนธรรมไทย และภูมิปัญญาท้องถิ่น (Local wisdom) แหล่งประวัติศาสตร์และโบราณคดีเป็นต้น ซึ่งทุนทางวัฒนธรรมนี้ ถือเป็นส่วนหนึ่งของทุนทางสังคม (Social Capital)
(http://www.src.ac.th/web/index.php?option=content&task=view&id=225)

แนวคิดเรื่อง ทุนทางวัฒนธรรมได้รับการนำเสนอโดย Pierre Bourdieu ซึ่งเป็นนักสังคมวิทยาชาวฝรั่งเศส เขาได้ให้ความหมายทุนทางวัฒนธรรมไว้ว่า เป็นสิ่งที่อยู่ในรูปแบบของความรู้ ทักษะการศึกษาหรือข้อได้เปรียบอื่นๆ ที่จะทำให้คนมีสถานะที่สูงขึ้นในสังคม
(http://en.wikipedia.org/wiki/Cultural_capital)

Pierre Bourdieu ได้ขยายความเรื่องของทุนในแง่มุมที่เป็นมากกว่าทุนทางเศรษฐศาสตร์ซึ่งเป็นทุนที่เกี่ยวข้องกับการแลกเปลี่ยนทางวัตถุ คือ เป็นทุนที่อยู่ในรูปแบบ สิ่งที่ไม่ใช่วัตถุและไม่เกี่ยวกับรูปแบบทุนทางเศรษฐศาสตร์ นั่นคือ ทุนทางวัฒนธรรมและทุนทาง

สัญลักษณ์ โดยPierre Bourdieuแสดงให้เห็นว่าทุนสามารถเปลี่ยนรูปเป็นแบบต่างๆได้อย่างไร สามารถได้มา ถูกแลกเปลี่ยน และเปลี่ยนรูปไปเป็นรูปแบบอื่นได้อย่างไร

คำว่า ทุนทางวัฒนธรรม แสดงให้เห็นอำนาจที่ไม่เกี่ยวกับเศรษฐศาสตร์ เช่น ภูมิหลังของครอบครัว ชนชั้นทางสังคม ระดับการศึกษา ความแตกต่างทางทรัพย์สิน ฯลฯ ทั้งนี้ Bourdieu กล่าวว่ารูปแบบของ ทุนทางวัฒนธรรมมี ๓ รูปแบบดังนี้

๑.สถานะของการสร้างตัว (The embodied state) เป็นสิ่งที่ถูกเชื่อมโยงโดยตรงถึงตัวบุคคลและบ่งบอกว่าพวกเขารู้อะไรและทำอะไรได้บ้าง ต้นทุนทางการสร้างตัวจึงเพิ่มขึ้นได้โดยการใช้เวลาในการปรับปรุงตัวเองในรูปแบบของการเรียนรู้ เมื่อต้นทุนในการสร้างตัวกลายมาเป็นส่วนหนึ่งของบุคคล มันก็กลายเป็นรูปแบบหนึ่งของการเสริมสร้างตัวคนนั้น ดังนั้น มันจึงไม่สามารถปรับเปลี่ยนได้ภายในระยะเวลาอันสั้น

๒.สถานะของสิ่งที่มองเห็นได้ (The objectified state) ของทุนทางวัฒนธรรมจะถูกแสดงให้เห็นได้ในรูปแบบของสินค้าทางวัฒนธรรม ข้าวของ วัตถุ เช่น หนังสือ ภาพวาด เครื่องมือเครื่องใช้หรือเครื่องจักรกล สิ่งเหล่านี้ถูกแบ่งแยกมาเป็นได้ทั้งทุนทางเศรษฐศาสตร์และสัญลักษณ์โดยผ่านการเป็นทุนในการสร้างตัว

๓.ทุนทางวัฒนธรรม ซึ่งอยู่ในสถานะของการจัดเข้าระบบ (institutionalized state) ช่วยทำให้เกิดหลักฐานทางวิชาการและคุณสมบัติซึ่งสร้าง “การรับรองของอำนาจทางวัฒนธรรม(cultural competence) เกิดขึ้นได้ ซึ่งเห็นได้จากการถือเอาธรรมเนียม (conventional) , ความมั่นคง (constant) ,ค่านิยมที่ได้รับการรับรองตามกฎหมาย (legally guaranteed value) อันเกี่ยวข้องกับอำนาจ” คุณสมบัติทางวิชาการเหล่านี้สามารถใช้เป็นระดับการเปลี่ยนแปลงระหว่างทุนทางวัฒนธรรมกับทุนทางเศรษฐศาสตร์

Bourdieu ย้ำว่าทุนทุกประเภทสามารถได้รับมาจากทุนทางเศรษฐศาสตร์โดยผ่านความพยายามที่จะเปลี่ยนรูป Bourdieu ยังกล่าวว่าทุนทางวัฒนธรรมและทุนทางสังคมเป็นรากฐานที่อยู่ในทุนทางเศรษฐศาสตร์ แต่ ทุนรูปแบบต่างๆดังกล่าวจะไม่สามารถถูกลดลงไปให้อยู่ในรูปของทุนทางเศรษฐศาสตร์ได้อย่างสมบูรณ์ ถ้าจะพูดให้ถูก ทุนทางวัฒนธรรมและทุนทางสังคมยังคงมีผลอยู่มากเพราะทุนเหล่านี้ปิดบังไม่ให้เห็นความสัมพันธ์ที่มีต่อทุนทางเศรษฐศาสตร์

(http://www.english.upenn.edu/~jenglish/Courses/hayes-pap.html)

แนวคิดเรื่องทุนทางวัฒนธรรมยังเกี่ยวพันถึงบทบาทพิเศษของรสนิยมทางวัฒนธรรม, ความรู้และความสามารถที่จะทำบทบาทที่สัมพันธ์กับกระบวนการของการสร้างรูปทางชนชั้นในสังคมร่วมสมัย ซึ่งมันมีผลกระทบเป็นการเฉพาะต่อการอธิบายทางสังคมวิทยาซึ่ง

ชนชั้นกลางทำให้ตัวเองแตกต่างจากชนชั้นแรงงานโดยอาศัยรสนิยมทางวัฒนธรรม ความรู้และความสามารถ รสนิยมทางวัฒนธรรมยังมีบทบาทสำคัญในการแสดงความแตกต่างภายในชนชั้นกลางด้วยกัน(เช่น ในระหว่าง ความเป็นมืออาชีพที่ร่ำรวยทางวัฒนธรรมและผู้จัดการ)

เรื่องราวเหล่านี้และบทบาทของทุนทางวัฒนธรรมในการจัดการความแตกต่างทางชนชั้น ช่วยสร้างรูปแบบนโยบายทางวัฒนธรรมซึ่งเกี่ยวข้องกับการช่วยลดผลกระทบของการกีดกันทางสังคม แนวคิดเรื่องทุนทางวัฒนธรรมยังทำให้เกิดจุดเริ่มต้นที่จะเข้าใจว่าความไม่เท่าเทียมกันในสังคมถูกสร้างขึ้นมาได้อย่างไร ในสังคมที่ชุ่มโชกไปด้วยวัฒนธรรม('culture-drenched' societies) อย่างในปัจจุบัน (http://www.open.ac.uk/socialsciences/sociology/research/ccse/)

Bourdieu ได้กล่าวถึงการพัฒนาเชิงทฤษฎีเกี่ยวกับแนวคิดเรื่องทุนทางวัฒนธรรมไว้กว้างๆและเราสังเกตเห็นจุดที่น่าสนใจทั่วไปได้ในบริบทเฉพาะ เช่น เราสามารถสังเกตได้ว่าทฤษฎีทุนทางวัฒนธรรมจะมุ่งสู่คำถามเรื่อง คุณค่าทางวัฒนธรรม (cultural values) ซึ่งสัมพันธ์กับบางสิ่งอย่างเช่น คำถามว่า อะไรที่ประกอบกันขึ้นเป็น “ความรู้” และความรู้นั้นสามารถถูกเรียนรู้ให้สำเร็จได้อย่างไร ความรู้นั้นถูกทำให้มีเหตุผลได้อย่างไร

คำถามเหล่านี้ Bourdieu เห็นว่าเป็นจุดเริ่มต้นคำถามเกี่ยวกับ อำนาจและอุดมการณ์ ซึ่งเป็นศูนย์กลางของการอภิปรายถึงความสำเร็จที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะเราสามารถนึกถึงกลุ่มทางอำนาจ (powerful groups) ในสังคมของเราซึ่งสามารถที่จะทำปัญหาเหล่านี้ชัดเจน และการทำเช่นนั้น ก็จะทำให้เกิดประโยชน์ทางวัฒนธรรม

เฉพาะอย่างยิ่งกว่านั้น Bourdieu ได้กล่าวว่า เนื่องจากการไม่มีวิถีทางที่เป็นจุดมุ่งหมาย(objective way) ของการแบ่งแยกให้เกิดแตกต่างระหว่างชนชั้นทางวัฒนธรรม (เช่น วัฒนธรรมชนชั้นสูง วัฒนธรรมชนชั้นกลาง และวัฒนธรรมชนชั้นแรงงาน) ดังนั้น คุณค่าระดับสูงจึงไปขึ้นอยู่กับคุณค่าทางวัฒนธรรมของชนชั้นปกครอง (dominant cultural values) ลักษณะของชนชั้นสูงหรือชนชั้นปกครองจึงเป็นการส่อให้เห็นตำแหน่งทางอำนาจของพวกเขาอย่างชัดเจนในสังคมทุนนิยม ดังนั้น ชนชั้นปกครองจึงสามารถกำหนดความจริงของพวกเขาให้อยู่เหนือชนชั้นอื่น

ชนชั้นทางเศรษฐศาสตร์แต่ละชั้น จึงพัฒนา “วัฒนธรรมทางชนชั้น” (class culture) ให้อยู่ในแนวทางที่เป็นการออกไปพบเห็นสังคมโลกและทางแห่งการกระทำสิ่งที่อยู่ในโลก ฯลฯ สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งเฉพาะที่จะพัฒนาออกไปจากประสบการณ์ของแต่ละชนชั้นในสังคมโลก

คำว่า ทุนทางวัฒนธรรมถูกนำมาใช้เพราะมันเปรียบเสมือนเงินตรา คือ มรดกทางวัฒนธรรม(cultural inheritance)ของเราสามารถแปลงมาเป็นทรัพยากรทางสังคม (social resources) กล่าวได้ว่าสิ่งที่เป็นความมั่งคั่ง อำนาจ และสถานะทางสังคม และทุนทางวัฒนธรรมนั้น เราสะสมมาตั้งแต่เกิดซึ่งสามารถนำไปใช้จ่ายในระบบการศึกษาดังที่เราพยายามทำให้บรรลุเป้าหมายที่ถือกันว่าเป็นสิ่งสำคัญทางวัฒนธรรม

แน่นอนว่า ไม่ใช่ว่าทุกชนชั้นจะเริ่มต้นจากประเภทหรือระดับของทุนทางวัฒนธรรมเดียวกัน เด็กที่ได้รับการขัดเกลาทางสังคมในวัฒนธรรมแบบชนชั้นปกครอง จะได้รับประโยชน์มหาศาลเหนือกว่าเด็กที่ขาดโอกาสเช่นนี้ เพราะโรงเรียนต่างก็พยายามจะผลิตซ้ำชุดของคุณค่าและความคิดทางวัฒนธรรมแบบชนชั้นปกครองอยู่ตลอดเวลา

ลองจินตนาการถึงคน ๓ คน ซึ่งคนหนึ่งเป็นชาวฝรั่งเศสคนหนึ่งเป็นชาวเยอรมันและอีกคนเป็นชาวอังกฤษ ทั้ง ๓ คนเดินเข้าไปในร้านขายของในฝรั่งเศส (ในที่นี้วัฒนธรรมแบบชั้นปกครองเป็นแบบฝรั่งเศส) คนฝรั่งเศสพูดภาษาฝรั่งเศสได้ ดังนั้นก็จะซื้อของได้อย่างสบายๆ คนเยอรมันรู้ภาษาฝรั่งเศสบ้างก็อาจจะใช้ความพยายามมากขึ้นสักหน่อยกว่าที่จะซื้อของตามที่ต้องการได้ ส่วนคนอังกฤษไม่รู้ภาษาฝรั่งเศสเลยอาจจะใช้วิธีการชี้หรือตะโกนซื้อของ ก็อาจจะได้เพียงของที่เป็นของพื้นๆ หรือไม่ก็เดินออกจากร้านไปเลย นั่นแสดงให้เห็นว่า แต่ละคนมีทุนทางวัฒนธรรมต่างกัน (ในที่นี้คือ ความรู้เรื่องภาษา)

ในทางชนชั้น คนฝรั่งเศสก็เหมือนชนชั้นสูง คนเยอรมันก็เหมือนชนชั้นกลาง ส่วนคนอังกฤษคือชนชั้นแรงงาน

ในทางวัฒนธรรม แต่ละคนในคนทั้งสามนั้นก็สามารถพูดภาษาได้ แต่บางคนเท่านั้นที่ประสบความสำเร็จมากกว่าคนอื่นในการทำให้ตัวเองเป็นที่เข้าใจ Bourdieu กล่าวว่าบทบาทของการศึกษาเป็นสิ่งสำคัญประการหนึ่งในการผลิตซ้ำทางสังคมที่ไปรับใช้เป้าหมายเชิงอุดมการณ์ ของชนชั้นปกครองเพื่อที่จะสามารถผลิตซ้ำอำนาจของชนชั้น ตลอดจน ความมั่งคั่งและความมีอภิสิทธิ์โดยชอบธรรมได้ ถ้าใครมีโอกาสอันเท่าเทียมที่จะทำให้สำเร็จ แต่เกิดความล้มเหลวก็กลายเป็นความล้มเหลวของเฉพาะบุคคล มากกว่าที่จะเป็นความผิดพลาดของระบบที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อให้ชนชั้นอยู่เหนือชนชั้นอื่น
(http://www.williambowles.info/mimo/refs/tece1ef.htm)

แนวคิดเรื่องทุนทางวัฒนธรรมนี้ ผู้วิจัยจะนำมาใช้เพื่อการวิเคราะห์สิ่งที่อยู่ในรูปแบบของความรู้ ทักษะการศึกษาหรือข้อได้เปรียบอื่นๆ ของหมอลำและผู้ชมหมอลำว่าสามารถใช้ ความมั่งคั่ง อำนาจ และสถานะทางสังคม ของความเป็นหมอลำและความเป็นคนอีสานที่ฟังหมอลำเป็นเพื่อนำไปใช้ต่อรองกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้อย่างไรบ้าง เพราะปัจจัย

สำคัญที่จะทำให้หมอลำและผู้ชมหมอลำต่อรองกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้นั้น คือการมีคุณค่ามีความสามารถทางวัฒนธรรมในตัวเอง(เช่น ภูมิปัญญาและความรู้ในการลำ การแสดงการ การแต่งกลอนลำ)และรู้ว่าตัวเองมีคุณค่าทางวัฒนธรรม เพื่อที่จะนำไปต่อรองให้สังคมเกิดการยอมรับในอัตลักษณ์ของตัวเอง

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๑.๑ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาเรื่อง อุตสาหกรรมวัฒนธรรม

จากงานวิจัยที่มีผู้ศึกษาทั้งทฤษฎี"อุตสาหกรรมวัฒนธรรม"และเพลงป๊อปอย่าง นันทวัฒน์ ฉัตรอุทัย ซึ่งเขียนบทความชื่อ *"อดอร์โนกับ อุตสาหกรรมวัฒนธรรม:กรณีศึกษาเพลงสมัยนิยม(Popular Music)"* (นันทวัฒน์ ฉัตรอุทัย,๒๕๔๗) ในโครงการวิจัยวัฒนธรรมป๊อป (Popular Culture) ของศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร นันทวัฒน์ได้ตั้งข้อสังเกตว่า การอธิบายเรื่องเพลงป๊อปที่พัฒนาไปสู่งานเขียนเรื่อง"อุตสาหกรรมวัฒนธรรม" ของอดอร์โนนั้นมีรากฐานจากความคิดเทียบเคียงกับซีเรียสมิวสิก(Serious Music) เช่น งานเพลงของ Mozart และผลงานของ Beethoven ซึ่งมีแต่ *"เสียงดนตรี"* ดังนั้น มโนทัศน์หลักของอดอร์โน ที่ใช้ในการอธิบายเรื่องเพลงป๊อป เช่น "กระบวนการทำให้เป็นมาตรฐาน" (Standardization) รวมทั้ง "ปัจเจกกำมะลอ"(Pseudo-Individualization) จึงเป็นมโนทัศน์หลักที่ปฏิเสธการดำรงอยู่ของ *"เสียงคน"*

นอกจากนี้ นันทวัฒน์ยังเห็นว่า ข้อวินิจฉัยของอดอร์โนนั้น ดูจะไปกันได้ดีกับภาคดนตรีเท่านั้น ดังนั้นการที่อดอร์โนวิพากษ์เพลงแจ๊ซหรือเพลงสะวิงซึ่งเป็นดนตรีที่บรรเลงเพื่อการเต้นรำอย่างเผ็ดร้อน เนื่องมาจากอดอร์โนใช้กรอบการวิพากษ์จากมุมมองของซีเรียสมิวสิก *(ทั้งนี้ อดอร์โนได้แบ่งดนตรีออกเป็น ๒ ฝ่ายคือ ฝ่ายเพลงป๊อปกับฝ่ายซีเรียสมิวสิกโดยใช้เกณฑ์เรื่อง "กระบวนการทำให้เป็นมาตรฐาน" (Standardization) ซึ่งเกิดขึ้นเฉพาะกับเพลงป๊อปเท่านั้น อย่างไรก็ตาม สิ่งที่สำคัญที่เราต้องระลึกไว้เสมอคือว่า อดอร์โนไม่ได้แบ่งดนตรีโดยใช้เกณฑ์ของความต่ำชั้นงี่เง่า(lowbrow) กับสิ่งที่ดูดีมีรสนิยมสูง(highbrow)อย่างที่กลุ่มวัฒนธรรมศึกษา(Cultural Studies) กล่าวหาว่า อดอร์โนเป็นพวกจริตไฮโซและทำตัวเป็นขุนนางวัฒนธรรมเพราะไม่ให้ความสนใจกับปฏิบัติการสามัญของชาวบ้านหรือกลุ่มวัฒนธรรมย่อย(sub culture)เลย* แต่ทว่าการวิพากษ์ของอดอร์โนที่เน้นเรื่องเสียงดนตรีเป็นหลักนั้น ทำให้ข้อวินิจฉัยของอดอร์โนไม่สอดคล้องกับเพลงป๊อปในปัจจุบันแต่อย่างใด เพราะหัวใจหลักสำคัญที่สุดของเพลงป๊อปนั้นอยู่ที่ส่วนของเนื้อร้อง(words,lyrics)

ดังนั้น นันทวัฒน์จึงเสนอว่า การวิเคราะห์เพลงป๊อปและรวมทั้งอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของอดอร์โนจึงเป็นการวิเคราะห์ที่ปฏิเสธการดำรงอยู่ของเพลงพื้นบ้าน เพราะเพลงพื้นบ้านนั้นเป็นท่วงทำนองที่ผูกพันอยู่กับเสียงความคิดและชีวิตประจำวันของคนไม่ว่าจะเป็น

เพลงกล่อมเด็ก เพลงทำงาน(working song) เช่น เพลงเกี่ยวข้าว เพลงสงฟาง แม้กระทั่งคำสวดในศาสนาต่างๆยังปรากฏเป็นท่วงทำนองสูงต่ำ (นันทวัฒน์ ฉัตรอุทัย,๒๕๔๗)

ผู้วิจัยเห็นด้วยกับการวิเคราะห์ของนันทวัฒน์ที่เสนอว่า อดอร์โนวิเคราะห์เพลงป๊อปและอุตสาหกรรมวัฒนธรรมโดยที่ไม่สนใจการดำรงอยู่ของเพลงพื้นบ้าน (เพราะเพลงพื้นบ้านนั้น ถ้าจะอาศัยเกณฑ์การพิจารณาจากการนิยามของสายวัฒนธรรมศึกษา(Cultural Studies)ก็จะเห็นว่ามีลักษณะที่เป็นเพลงที่อยู่ในวัฒนธรรมป๊อป (pop culture) เช่นกัน) หมายความว่า การที่อดอร์โนไม่เห็นเพลงพื้นบ้านอยู่ในสายตาที่จะเอาไปเปรียบเทียบกับเพลง(ที่มีแต่เสียงดนตรี)ในรูปแบบของอดอร์โนนี่เอง ที่ทำให้อดอร์โนสร้างมโนทัศน์หลักเรื่อง การทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน(Standardization) และ ปัจเจกชนจอมปลอม(Pseudo individuality) ขึ้นมา แล้วใช้มโนทัศน์หลักเช่นนี้ครอบลงไปในการวิเคราะห์เพลงป๊อปโดยเหมาเอาว่า เพลงป๊อปทั้งหมดก็มีลักษณะเป็นเช่นนี้

นั่นก็หมายความว่า อดอร์โนไม่ได้มองเห็นว่า ทั้งในเนื้อหาและรูปแบบของเพลงป๊อปนั้น ยังมีบางอย่างที่ไม่ได้เกิดขึ้นโดยการทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน เช่น เนื้อเพลง ท่วงทำนองที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น และจริงๆแล้ว ผู้รับสารก็มีความเป็นปัจเจกที่แท้จริงอยู่

ดังนั้น การที่อดอร์โนตั้งกรอบการวิพากษ์เพลงป๊อปดังที่กล่าวมานั้น แสดงให้เห็นว่า เพลงพื้นบ้านหลุดจากกรอบการวิพากษ์ของอดอร์โน ทั้งๆ ที่เพลงพื้นบ้านก็ถือเป็นเพลงป๊อปประเภทหนึ่ง(ซึ่งควรจะอยู่ในกรอบการวิพากษ์ของอดอร์โนด้วย) ดังนั้น จากงานเขียนของนันทวัฒน์ก็เป็นอีกแง่มุมหนึ่งที่ทำให้ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นแนวทางที่จะวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านหมอลำในส่วนที่ยังไม่ได้รับการพิจารณาโดยใช้แนวคิดเรื่องอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างที่อดอร์โนวิเคราะห์เอาไว้ นั่นคือ หากใช้แนวคิดเรื่องอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมาวิเคราะห์สื่อพื้นบ้านที่เป็นวัฒนธรรมประชานิยมหรือวัฒนธรรมสมัยนิยม(Popular culture)ย่อมต้องมีแง่มุมอื่นๆที่อยู่นอกเหนือจากการวิพากษ์ของอดอร์โนอย่างแน่นอน อย่างน้อย ก็น่าจะทำให้เห็นความแตกต่างในประเด็นเรื่อง “กระบวนการทำให้เป็นมาตรฐาน” (Standardization) และเรื่องปัจเจกชนจอมปลอม (Pseudo-Individualization) อย่างที่อดอร์โนกล่าวไว้

งานวิจัยเรื่อง *ปัจจัยที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานเพลงของผู้ประพันธ์เพลงลูกทุ่งลพ บุรีรัตน์* ของ ขจร ฝ้ายเทศ (ขจร ฝ้ายเทศ,๒๕๔๐) ก็เป็นงานวิจัยอีกชิ้นหนึ่งที่ศึกษานักแต่งเพลงในฐานะศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานเพลงแบบวัฒนธรรมประชานิยม (Popular culture) ที่ต้องต่อสู้ดิ้นรนเพื่อให้สามารถต่อรองและเอาตัวรอดได้ในระบบทุนนิยม และอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ได้โดย ขจร ชี้ให้เห็นว่า *ลพ บุรีรัตน์*เป็นครูเพลงที่ด้านหนึ่งสามารถรักษาสมดุลระหว่างความเป็นศิลปะและธุรกิจเอาไว้ได้ ถือว่าเป็นศิลปินที่มีชั้นเชิงทางธุรกิจที่รู้จักโอน

อ่อนผ่อนตามความต้องการของนายทุนผู้ซื้อเพลง เพื่อใช้เป็นช่องทางไปสู่ความสำเร็จในการสร้างสรรค์ผลงานเพลง พรอมกันนั้น อีกด้านหนึ่งก็ยังสามารถรักษามาตรฐานทางศิลปะเอาไว้ นั่นก็เท่ากับว่า เป็นศิลปินที่รักษาสมดุลระหว่างศิลปะกับธุรกิจให้อยู่ในวิถีทางที่สอดคล้องกับธรรมชาติของนักการสื่อสารมวลชนซึ่งจำเป็นต้องสร้างสรรค์เนื้อหาสื่อต่างๆเพื่อให้อยู่รอดได้ในระบบธุรกิจอุตสาหกรรมที่มีตลาดเป็นมวลชน พร้อมกับรักษาบทบาทหน้าที่สื่อมวลชนที่ดีในฐานะผู้ที่กลั่นกรองสิ่งที่มีคุณค่าไปสู่มวลชน

สำหรับงานวิจัยชิ้นนี้ เป็นตัวอย่างที่ใกล้เคียงกับการวิเคราะห์สื่อพื้นบ้านหมอลำครั้งนี้ของผู้วิจัยได้อีกแง่มุมหนึ่ง เพราะเป็นงานวิจัยที่เป็นตัวอย่างและเป็นแนวทางการเปรียบเทียบการสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปินที่ต้องรักษาสุนทรียะ และการต่อรองเพื่อยึดครองพื้นที่ทางวัฒนธรรมของสื่อพื้นบ้านในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเอาไว้ จากกรณีนี้เป็นการแสดงให้เห็นแนวทางการวิเคราะห์การปรับตัวและการต่อรองของนักแต่งเพลงลูกทุ่งที่ประสบความสำเร็จในการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้อย่างไม่เพลี่ยงพล้ำ

งานวิจัยของ อมรรัตน์ รัตนภาสุร ศึกษาเรื่อง *"การนำเสนอความเป็นชายในเพลงไทยสมัยนิยม : วิเคราะห์นักร้องชายยอดนิยม ระหว่าง ปี พ.ศ. ๒๕๓๑-๒๕๓๓"* (อมรรัตน์ รัตนภาสุร,๒๕๓๔) เป็นอีกงานวิจัยหนึ่งที่ศึกษาเพลงไทยสมัยนิยมซึ่งเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมที่ถูกผลิตภายใต้ระบบทุนนิยม โดยมีระบบการผลิตอย่างเป็นขั้นตอนและมีแผนงานที่กำหนดไว้แน่นอนในลักษณะการผลิตเชิงอุตสาหกรรม ซึ่งบริษัทผู้ผลิตใช้กลไกในการผลิตโดยเริ่มจากการสร้างนักร้องให้เป็นสินค้าพื้นฐาน

อมรรัตน์ พบว่า ภาพความเป็นชายที่ถูกผลิตในเพลงไทยสมัยนิยมมีเพียง ๒ รูปแบบคือ ผู้ชายสำอางและสุภาพ กับแบบ ผู้ชายเข้มและแกร่ง ทั้งสองรูปแบบนี้เป็นคนดีในอุดมการณ์ของผู้ผลิต ซึ่งผู้ผลิตได้รับการถ่ายทอดมาจากประสบการณ์และการเรียนรู้ทางสังคม และนำเสนอโดยใช้กระบวนการโปรโมชั่นต่างๆถ่ายทอดอุดมการณ์เหล่านั้นผ่านสัญลักษณ์ไปให้ผู้บริโภคเข้าใจได้ ซึ่งเท่ากับว่าเป็นการสื่อสารของผู้ผลิตผ่านตัวนักร้องและบทเพลงไปถึงวัยรุ่นซึ่งเป็นผู้บริโภคส่วนใหญ่ เมื่อรูปแบบและเนื้อหาสาระของเพลงไทยสมัยนิยมถูกจำกัดรูปแบบ ทำให้ผู้บริโภคมีโอกาสเลือกเสพงานศิลปะได้น้อยตามไปด้วย เพลงซึ่งถือว่าเป็นศิลปะจึงนับว่าจะถูกลดทอนลงด้วยการผลิตในเชิงธุรกิจซึ่งอาศัยกลยุทธทางการตลาดมากกว่าความสามารถทางศิลปะ

เป็นตัวอย่างงานวิจัยอีกชิ้นหนึ่งที่แสดงแนวทางการวิเคราะห์เพื่อชี้ให้เห็นลักษณะการดำเนินงานของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่ทำให้งานศิลปะต้องถูกลดทอนคุณค่าของงานลงไป อมรรัตน์ชี้ให้เห็นว่า ข้อเสียของระบบทุนนิยมที่ต้องการประกอบการเพื่อแสวงผล

กำไรนั้น มีผลเสียต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะอย่างไรบ้าง แนวทางการวิเคราะห์เช่นนี้ ดูจะใกล้เคียงกับการวิเคราะห์เรื่อง “กระบวนการทำให้เป็นมาตรฐาน” (Standardization) และเรื่องปัจเจกชนจอมปลอม (Pseudo-Individualization) อย่างที่อดอร์โนกล่าวไว้ เป็นอย่างมาก

อย่างไรก็ตาม การค้นพบของอมรรัตน์ เป็นการศึกษาเรื่องเพลงไทยสมัยนิยมซึ่งประเด็นนี้ ผู้วิจัยจะได้นำไปเป็นกรณีตัวอย่างเปรียบเทียบกับเพลงพื้นบ้านหมอลำซึ่งมีความเป็นวัฒนธรรมประชานิยม (Popular culture) เช่นกันว่า ถ้าเป็นสื่อพื้นบ้านจะมีลักษณะเช่นที่อมรรัตน์ค้นพบหรือไม่

งานวิจัยของ ศมกมล ลิมปิชัย ศึกษาเรื่อง *“บทบาทของระบบธุรกิจเทปเพลงไทยสากลต่อการสร้างสรรค์ผลงานเพลง”* (ศมกมล ลิมปิชัย,๒๕๓๒) ได้สำรวจความคิดเห็นของศิลปินเกี่ยวกับบทบาทของระบบธุรกิจเทปเพลงไทยสากลต่อการสร้างสรรค์ผลงานเพลงนั้น พบว่าศิลปินจำนวนมากถึง ๘๐ % ที่เลือกมาเป็นกลุ่มตัวอย่างนั้น ยอมรับว่าธุรกิจเทปเพลงไทยสากลมีบทบาทต่อการสร้างสรรค์ผลงานเพลงของตนคือ ทำให้ศิลปินส่วนใหญ่ซึ่งอยู่ภายใต้เงื่อนไขทางธุรกิจ จำต้องสร้างสรรค์งานเพื่อให้บรรลุเป้าหมายของบริษัท ซึ่งได้แก่การสร้างงานที่คาดการณ์ว่าจะต้อง “ได้รับความนิยมและขายได้” ทั้งนี้เพื่อความอยู่รอดของศิลปิน ดังนั้น จึงเป็นเหตุให้ผลงานที่ออกมาเป็นส่วนใหญ่เป็นไปตามรสนิยมของตลาดมากกว่าตามอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดจินตนาการและแรงบันดาลใจของศิลปิน ส่งผลให้ผลงานเพลงมีลักษณะเป็นสินค้าที่ถูกผลิตขึ้นเพื่อสนองความต้องการของผู้บริโภคมากกว่าเป็นงานศิลปะที่สนองความพึงพอใจของผู้ฟัง

โดยสรุปแล้ว ทั้งผู้ผลิต ศิลปิน และผู้ฟังต่างก็ตกอยู่ในวัฏจักรของการดำเนินธุรกิจเทปเพลงไทยสากลซึ่งต่างก็เป็นต้นสาย-ปลายเหตุกันอย่างแยกไม่ออก

งานวิจัยเหล่านี้เป็นตัวอย่างและแนวทางที่เป็นข้อมูลพื้นฐานสำหรับการพิจารณาพัฒนาการของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการนำเพลงและผลผลิตที่เกี่ยวกับเพลงมาเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมในประเทศไทยไปผลิตเพื่อการจำหน่ายและเผยแพร่ โดยอาศัยเทคโนโลยีสื่อมวลชนเป็นกลไกหลักในการดำเนินการดังกล่าวได้เป็นอย่างดี

พร้อมกันนี้ งานวิจัยเหล่านี้ ต่างก็ชี้ให้ผู้วิจัยได้เห็นว่า กรอบและแนวคิดในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างอุตสาหกรรมวัฒนธรรมกับการสร้างสรรค์ การผลิตผลงานศิลปะประเภทเพลงและการแสดงของศิลปินนั้นมีการใช้กรอบแนวคิดอะไรไปแล้วบ้าง และยังไม่ได้วิเคราะห์อะไรไปบ้าง สิ่งที่ใช้ศึกษา(Material) หรือกรณีศึกษานั้น มีอะไรบ้าง และยังมีอะไรบ้างที่ยังไม่ได้ใช้ศึกษา มีแง่มุมหรือมีประเด็นใดที่ยังไม่ได้กล่าวถึงบ้าง มีการศึกษาโดยพิจารณา

ความสัมพันธ์ขององค์ประกอบพื้นฐานในการสื่อสาร (S-M-C-R) ในระดับใดบ้าง เฉพาะองค์ประกอบหรือทั้งหมด

นอกจากนี้ งานวิจัยเหล่านี้ ยังแสดงให้เห็นหลักกิโลเมตรของการศึกษาเรื่องที่เกี่ยวข้องกับ วัฒนธรรมประชานิยม (Popular culture) ที่เกี่ยวข้องกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของไทยนั้นยังมีไม่มาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากเป็นการศึกษาลึกลงไปเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านที่เป็นวัฒนธรรมประชานิยม (Popular culture)และมีความสัมพันธ์กับอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ยังไม่มีการศึกษาเลย

งานวิจัยเหล่านี้ จึงเป็นเหมือนภาพยนตร์ตัวอย่างชั้นดี ที่จะทำให้ผู้วิจัยได้ทำความเข้าใจเกี่ยวกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่แสดงให้เห็นลักษณะการทำงานของสื่อมวลชนในฐานะที่เป็นกลไกหลักในการผลิต การเผยแพร่การจัดจำหน่าย และการกระจายสินค้าทางวัฒนธรรมในระบบทุนนิยม

๑.๒ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับหมอลำ

จากการค้นคว้าเอกสาร งานวิจัย และบทความจากแหล่งเอกสารต่าง ๆ ทำให้ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มเนื้อหาของการศึกษาเรื่องเกี่ยวกับหมอลำออกเป็นหมวดต่างๆ เพื่อแสดงให้เห็นว่า ในการศึกษาของผู้ศึกษาที่ผ่านมา มีการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวกับหมอลำเพื่อให้ทราบเรื่องราวข้อเท็จจริงและวิเคราะห์ถึง “สิ่งที่เคยมีหรือเกิดมาแล้ว” ในแง่มุมของการศึกษาเชิงมนุษยศาสตร์เป็นส่วนใหญ่ และมีการศึกษาเชิงสังคมศาสตร์บ้าง

ประเด็นที่พึงสังเกตที่น่าสนใจอย่างยิ่งคือ เรื่องที่มีการค้นคว้า วิจัย และเขียนรวบรวมต่างๆ ที่มีคณะผู้วิจัยค้นคว้ามารวบรวมไว้นั้น เป็นเรื่องที่เกิดและเกี่ยวข้องกับกระบวนการการสื่อสารและองค์ประกอบของการสื่อสารของหมอลำทั้งนั้น คือ S-M-C-R (Sender-Message-Channel-Receiver) คือบางเรื่องศึกษาเรื่องตัวผู้ส่งสาร คือตัวหมอลำซึ่งมีแทบทุกประเภท หลายเรื่องศึกษาเรื่องตัวสาร คือเนื้อหากลอนลำ และบางเรื่องศึกษาช่องทางการสื่อสาร รูปแบบการสื่อสารของหมอลำของหมอลำ เช่น การลำประเภทต่างๆ แต่ไม่มีงานวิจัยชิ้นใดที่ศึกษาตัวผู้รับสารของหมอลำโดยตรงว่า ลักษณะของผู้รับสารของหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น มีความสัมพันธ์กับหมอลำในฐานะผู้รับสารกับผู้ส่งสารอย่างไรบ้าง หรือมีทัศนะต่อการผลิตผลงานในฐานะที่เป็นศิลปการแสดงของหมอลำอย่างไร ซึ่งจะมีส่วนสำคัญในการวิเคราะห์การถอดรหัส ของผู้รับสาร ตลอดจนถึงการวิเคราะห์แนวทางความต้องการเสพผลงานทางศิลปการแสดงของผู้รับสารได้ด้วย

จากงานวิจัยที่ผ่านมา มีการศึกษาโดยเน้นองค์ประกอบของกระบวนการสื่อสารของหมอลำที่มากที่สุดคือ การศึกษาตัวผู้ส่งสาร (Sender) เช่น ประวัติและผลงานของ

หมอลำ นอกจากนี้ก็มีการศึกษาเนื้อหาสาร ในขณะที่การศึกษาด้านช่องทางยังมีน้อย ส่วนการศึกษาผู้รับสาร ของหมอลำนั้นแทบจะไม่ปรากฏเลย

งานทั้งหมดที่ผ่านมาเท่าที่ผู้วิจัยรวบรวมมาได้ เมื่อพิจารณาแล้วเห็นว่าแนวทางในการศึกษาเรื่องเกี่ยวกับหมอลำนั้น มีอยู่ ๔ แนวทางใหญ่ๆ ได้แก่ เชิงมานุษยวิทยา เชิงวรรณกรรมท้องถิ่น เชิงคติชนวิทยา และเชิงนิเทศศาสตร์ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นการศึกษาโดยใช้วิธีศึกษา เชิงมานุษยวิทยา เป็นส่วนมาก

ผู้วิจัยได้พยามยามสืบค้นและอ่านงานวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับหมอลำ เพื่อศึกษาเนื้อหาพอสังเขปของเอกสารการวิจัย วิทยานิพนธ์ หนังสือ ตลอดจนบทความเกี่ยวกับเรื่องของหมอลำที่มีผู้เรียบเรียงไว้จากที่ต่างๆ พบว่ามีงานเขียนและงานวิจัยหลายประเภท ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องหมอลำโดยตรงและสามารถจัดแบ่งกลุ่มได้ ดังนี้

๑.กลุ่มที่ศึกษาองค์ประกอบของวัฒนธรรมหมอลำ

เป็นการศึกษาองค์ประกอบพื้นฐาน เช่น ดนตรี เครื่องแต่งกาย รูปแบบท่าฟ้อน และสิ่งที่พบเห็นได้อื่น ๆในวัฒนธรรมของหมอลำ เช่น การสอย กลุ่มเนื้อหาเหล่านี้ มีการอธิบายที่มาความหมายและลักษณะขององค์ประกอบของหมอลำโดยละเอียด เช่น

กาญจนา ไพรสณฑ์ (๒๕๔๐) ศึกษาเรื่องคำสอยจากอำเภอยางตลาด

จำเนียร แก้วกู่ (๒๕๓๘) ศึกษาเรื่องการสอย

หมอลำทองมาก จันทะลือ รวบรวม ๕๐ ยอดคำสอย

อุบล นกดารา (๒๕๓๘) ศึกษาเรื่อง เครื่องแต่งกายหมอลำเพลิน

พิมพ์ทอง ภูโสภา (๒๕๓๓) ศึกษาท่าฟ้อนหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี

ภูษิต สอนสนาม (๒๕๓๙) ศึกษาเรื่องดนตรีประกอบการแสดงหมอลำหมู่

วราพร แก้วใส (๒๕๔๔) ลักษณะการแสดงของตัวตลกหมอลำหมู่ในจังหวัดขอนแก่น

๒.กลุ่มที่ศึกษาประวัติหมอลำ และเรื่องราวของหมอลำประเภทต่าง ๆ

เป็นการศึกษาที่พบมากที่สุดในบรรดาการศึกษาเรื่องหมอลำ เนื้อหาแนวนี้จะกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของหมอลำประเภทต่าง ๆ ตั้งแต่หมอลำที่เป็นต้นกำเนิดของหมอลำอื่น ๆ เช่น หมอลำพื้น หมอลำผีฟ้า และเนื้อหาว่าด้วยวิวัฒนาการ การเปลี่ยนแปลงและการปรับตัวของหมอลำ จนกลายมาเป็นหมอลำรูปแบบต่าง ๆ ในปัจจุบัน มีการสืบค้นโดยอาศัยหลักฐานจากหลาย ๆ รูปแบบ ทั้งข้อมูลทุติยภูมิ การออกภาคสนามและการสัมภาษณ์ ทั้งหมดมีการอธิบายลักษณะของหมอลำโดยละเอียด เช่น

โกวิทย์ ไกยสิทธิ์และคณะ (๒๕๓๐) ศึกษาประเพณีลงข่วงลำผีฟ้า

นันทรวี ขันผง (๒๕๓๗) ศึกษา ลำซิ่ง : ลำกลอนแนวใหม่ของอีสาน

ประมวล เสติ (๒๕๔๒) ศึกษาเรื่อง กว่าจะเป็นหมอลำซิ่ง กรณีศึกษา หมอลำนิด หน่อย

ไพบูลย์ แพงเงิน (๒๕๓๔) ศึกษาค้นคว้าเรื่อง กลอนลำ : ภูมิปัญญาของอีสาน

สมโภชน์ บรรเทา (๒๕๒๕) ค้นคว้าเรื่อง หีบเสียงและแผ่นเสียงจังหวัดเลย

สนอง คลังพระศรี (๒๕๔๒) ศึกษาวิเคราะห์หมอลำซิ่ง

อรัญญา พรหมนอก (๒๕๑๓) ศึกษาเรื่องหมอลำหมู่ ละครประกอบเพลงพื้นเมืองอีสาน

โสภิตสุดา อนันตรักษ์ (๒๕๓๔) วิเคราะห์ลำเรื่องต่อกลอน

สุดใจ สุนทรส (๒๕๓๕) ศึกษาเรื่องลำเต้ย

มุนี พันทวี (๒๕๒๘) ศึกษาเรื่อง หมอลำหมู่

สุริยา สมุทคุปติ์และคณะ (๒๕๔๔) ศึกษาเรื่องหมอลำซิ่งเพื่อหาคำตอบว่า “หมอลำซิ่งอีสานคืออะไร” และ มีความสำคัญอย่างไรต่อวิถีชีวิต วัฒนธรรมอีสานแห่งยุคโลกาภิวัตน์

มลังเมลือง บุตรสุริยา (๒๕๓๖) ศึกษาเรื่อง ลำเรื่องอีสาน ศิลปะเพื่อใคร

พรชัย เขียวสาคู (๒๕๓๖) ศึกษาเรื่องลำเพลินตำบลแพง อ.โกสุมพิสัย จ.มหาสารคาม

สุดาพร หงษ์นคร (๒๕๓๘) หมอลำเดือนห้า

อุดม บัวศรี (๒๕๒๖) ศึกษาเรื่องหมอลำรุ่นครูในสมัยก่อน

อุดม บัวศรี (๒๕๒๖) ศึกษาความเป็นมาของคำว่าหมอลำ

อุดม บัวศรี (๒๕๒๘) ศึกษาเรื่องหมอลำพื้น

๓. กลุ่มที่ศึกษาตัวเนื้อหากลอนลำ

กลุ่มนี้เป็นการศึกษาโดยการนำตัวเนื้อหาสาร ในที่นี้คือ เนื้อหากลอนลำประเภทต่าง ๆ ของหมอลำคนต่างๆ ในแต่ละยุคสมัยที่ต่างกันมาวิเคราะห์ในแง่มุมต่าง ๆ เช่น ในมุมมองของวรรณศิลป์ มุมมองของการสะท้อนภาพชีวิต มุมมองของการเป็นวรรณกรรมพื้นบ้าน เช่น

คงฤทธิ์ แข็งแรง (๒๕๓๘) กลอนลำของหมอลำสุทธิพงษ์ สะท้านอาจ

เจริญชัย ชนม์ไพโรจน์ (๒๕๓๒) ศึกษาเรื่องวรรณกรรมและหมอลำ: ภาพสะท้อนชีวิตอีสาน

เยาวภา คำเนตร (๒๕๓๖) วิถีชีวิตของชาวอีสานจากกลอนลำทางยาวของลำกลอน

สุริยา เมืองเหลา (๒๕๓๗) ภาพสะท้อนสังคมอีสานที่ปรากฏในบทเพลง พรศักดิ์ ส่องแสง

พรฤดี มีชัย (๒๕๓๘) กลอนลำของหมอลำสุนทร ชัยรุ่งเรือง

กฤษณา ศรีธรรมา (๒๕๓๔) วิเคราะห์องค์ประกอบทางวรรณกรรมของเพลงหมอลำในรอบทศวรรษ (พ.ศ. ๒๕๒๒-๒๕๓๑)

แก้วตา จันทรานุสรณ์ (๒๕๔๐) การนำเสนอวรรณกรรมลำเรื่องผ่านแถบบันทึกเสียง.

นิคม วงเวียน (๒๕๒๘) เพศในกลอนลำ

โอสถ บุตรมารศรี ภาพสะท้อนของสังคมอีสานจากกลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา

๔.กลุ่มที่ศึกษาประโยชน์และการใช้ประโยชน์ของหมอลำ

กลุ่มนี้เป็นการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับการใช้ประโยชน์จากหมอลำ ในฐานะที่เป็นสื่อพื้นบ้านเพื่อการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์งานด้านต่าง ๆ ของรัฐบาลไปสู่ประชาชนกลุ่มเป้าหมาย เช่น

ขวัญชัย หมั่นคำ (๒๕๔๒) ศึกษาเรื่องการใช้สื่อหมอลำเพื่อการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ในงานสาธารณสุขมูลฐาน

พรรณี บัญชรหัตถกิจ (๒๕๔๒) การใช้สื่อพื้นบ้านในงานสาธารณสุข

กฤตยา แสวงเจริญ และคณะ (๒๕๓๗) แนวทางการให้ความรู้ทางด้านสุขภาพอนามัยแก่หมอลำผีฟ้า

๕. กลุ่มที่ศึกษาคุณค่า บทบาทและหน้าที่ของหมอลำ

เป็นการศึกษาเพื่อหาบทบาทของหมอลำในด้านต่าง ๆ เพื่อหาความรู้ว่าหมอลำทำหน้าที่และมีบทบาทที่สำคัญต่อสังคมอย่างไรบ้าง ไม่ว่าจะเป็นด้านการเมือง พิธีกรรม การจรรโลงสังคม ฯลฯ เช่น

จารุวรรณ ธรรมวัตร (๒๕๒๘) ศึกษาบทบาทของหมอลำต่อสังคมอีสานในช่วงกึ่งศตวรรษ

จารุวรรณ ธรรมวัตร (๒๕๔๐) ศึกษาเรื่องคุณค่าของหมอลำ

โกวิทย์ ไกยสิทธิ์และคณะ (๒๕๓๐) ศึกษาประเพณีลงข่วงลำผีฟ้า

เยาวภา คำเนตร (๒๕๓๖) วิถีชีวิตของชาวอีสานจากกลอนลำทางยาวของลำกลอน

สุริยา เมืองเหลา(๒๕๓๗) ภาพสะท้อนสังคมอีสานที่ปรากฏในบทเพลงพรศักดิ์ ส่องแสง

สนอง คลังพระศรี (๒๕๔๒) ศึกษาวิเคราะห์หมอลำซิ่ง

อุดม บัวศรี (๒๕๓๕) ศึกษา หมอลำ : บทบาทต่อสังคม

๖.กลุ่มที่ศึกษาหมอลำกับระบบการสร้างรายได้และเศรษฐกิจ

ธีระพงษ์ โสดาศรี (๒๕๓๗) ศึกษาบทบาทของสำนักงานหมอลำในอำเภอเมืองขอนแก่น

พีระศิลป์ ชินสอน (๒๕๔๑) ศึกษาบทบาทของสำนักงานส่งเสริมหมอลำ จังหวัดมหาสารคาม

นรินทร์ พุดลา (๒๕๔๐) รายได้หมอลำ : ห้างานยกหกงานนั่ง

ทวี ถาวโร (๒๕๔๑) การสร้างงานและการกระจายรายได้ของหมอลำ

๗. กลุ่มที่ศึกษาบทบาทของสื่อมวลชนที่มีต่อหมอลำ

ประยุทธ วรรณอุดม (๒๕๔๐) ศึกษาบทบาทของสื่อมวลชนในการส่งเสริมและสนับสนุนหมอลำ

๘.กลุ่มที่ศึกษาชีวประวัติ และผลงานของหมอลำ

พนิดา สงวนเสรีวานิช (๒๕๓๖) ศึกษาประวัติและชีวิตการเป็นหมอลำของ ฉวีวรรณ ดำเนิน

วุฒิศักดิ์ กะตะศิลา (๒๕๔๑) ศึกษาบทบาทของหมอลำราตรี ศรีวิไล ในฐานะผู้บุกเบิกลำซิ่ง

บัณฑิตวงศ์ ทองกลม (๒๕๓๙) ชีวิตและผลงานของหมอลำทองมาก จันทะลือ

ศิราภรณ์ ปทุมวัน (๒๕๔๒) บทบาทของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน

สุนทร ทองเปาว์ ประวัติและงานของหมอลำบุญชื่น บุญศรี

รุ่งอรุณ บุญสายันต์และคณะ (๒๕๔๓) การศึกษารูปแบบการเรียนรู้และการสืบทอดการสร้างสรรค์งานศิลปวัฒนธรรมของศิลปินแห่งชาติในภาคอีสาน

ชัยนาทร์ มาเพ็ชร (๒๕๔๕) ภูมิปัญญาทางคีตศิลป์ของหมอลำป.ฉลาดน้อย.

จิราวัลย์ ซาเหลา (๒๕๔๖) กระบวนการเรียนรู้และการถ่ายทอดศิลปการแสดงของหมอลำอาชีพ.

๙.กลุ่มศึกษาหมอลำกับความสามารถในการสื่อสารเพื่อการพัฒนา

ประยุทธ วรรณอุดม และ มงคล คำดวง(๒๕๔๗) ศักยภาพและกลยุทธการสื่อสารเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นแบบสาระบันเทิงของหมอลำ

สิ่งหนึ่งที่สังเกตเห็นได้ชัดจากการทบทวนงานวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาเรื่องหมอลำคือ การศึกษาหมอลำเท่าที่ผ่านมานั้น เป็นการศึกษาในแง่มุมของมนุษยศาสตร์เป็นส่วนใหญ่ โดยมีการเจาะลึกเฉพาะผู้ส่งสาร(ตัวหมอลำ)ที่มีชื่อเสียงและเนื้อหา

(กลอนลำ)ของหมอลำ ดังนั้น วัตถุดิบ(Material)ของการศึกษาเท่าที่ผ่านมาจึงเป็นหมอลำและกลอนลำ ท่ารำ ตลอดจนองค์ประกอบการแสดงอื่นๆของหมอลำเท่านั้น แม้จะมีการเปลี่ยนมาเป็นศึกษาหมอลำคนอื่นๆ ก็ยังเป็นการศึกษาแง่มุมคล้ายๆกัน แม้กระทั่งพื้นที่การศึกษาเรื่องตัวหมอลำในฐานะผู้ส่งสารยังวนเวียนอยู่ในพื้นที่ไม่กี่จังหวัด เช่น ร้อยเอ็ด ขอนแก่น มหาสารคาม อุบลราชธานี ทั้งๆที่จริงๆ แล้ว หมอลำมีกระจายอยู่ทั่วทุกจังหวัดในภาคอีสาน แต่ละจังหวัดก็มีหมอลำที่น่าสนใจหลายคน

จากงานวิจัยเท่าที่มีอยู่นั้น ผู้วิจัยสังเกตเห็นว่า การศึกษาเรื่องช่องทาง และการศึกษาผู้รับสารยังมีเป็นส่วนน้อย ยิ่งหากตรวจสอบหางานวิจัยที่ศึกษาถึงความสัมพันธ์หรือเกี่ยวข้องกับการดำเนินธุรกิจหมอลำที่มีกลไกการผลิตการจำหน่าย การเผยแพร่ผ่านเทคโนโลยีสื่อมวลชนนั้น ยิ่งมีน้อย มีงานวิจัยเพียงบางเล่ม เช่น งานของ ธีระพงษ์ โสดาศรี (ศึกษาบทบาทของสำนักงานหมอลำในอำเภอเมืองขอนแก่น) และงานของพีระศิลป์ ชินสอน (ศึกษาบทบาทของสำนักงานส่งเสริมหมอลำ จังหวัดมหาสารคาม) ที่กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างหมอลำกับระบบธุรกิจหมอลำซึ่งยังเป็นเพียงการศึกษาเฉพาะในพื้นที่แต่ละจังหวัด

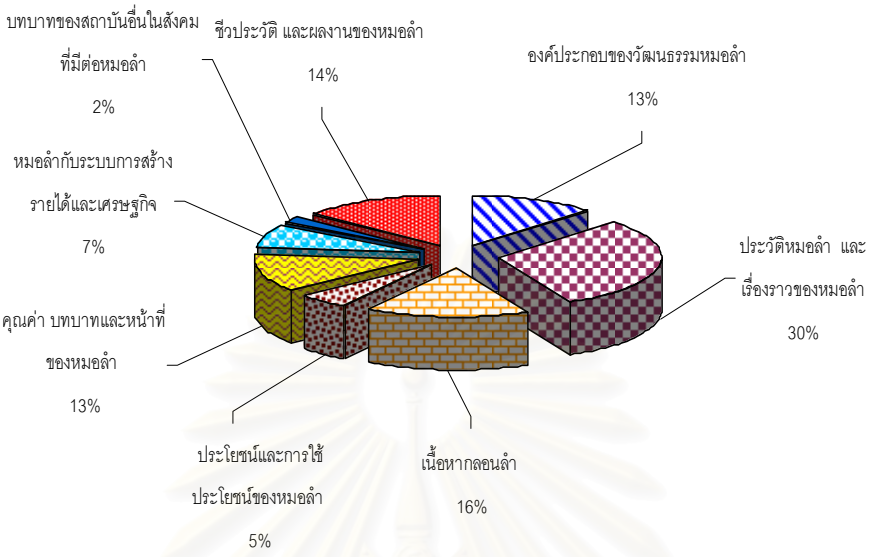
ดังนั้น ในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงพยายามศึกษาสิ่งที่แตกต่างไปจากงานที่เคยมีมาคือ นอกจากการศึกษา ผู้ส่งสาร(ตัวหมอลำ)และเรื่องเนื้อหา (กลอนลำ) แล้ว ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างหมอลำกับการสื่อสารของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทั้งระบบ ซึ่งมีความสัมพันธ์โดยตรงกับการสร้างสรรค์ การปรับตัว และความอยู่รอดของหมอลำในปัจจุบัน

นอกจากนี้ การศึกษาเรื่องหมอลำที่มีอยู่ยังไม่ค่อยมีการเปิดพื้นที่การศึกษาอีก ๒ อย่างคือ ช่องทางการสื่อสารของหมอลำ และผู้รับสารของหมอลำที่ต้องเกี่ยวข้องกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในฐานะผู้บริโภคด้วย ดังนั้น ในการวิจัยครั้งนี้ จะมีการวิเคราะห์ช่องทางของหมอลำซึ่งมีสื่อมวลชนในฐานะผู้ประกอบการอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ควบคู่ไปกับศึกษาผู้รับสารของหมอลำไปพร้อมกันด้วย

เอกสารและงานวิจัยทั้งหมดที่กล่าวมานี้ เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในครั้งนี้ของผู้วิจัย ดังนี้

๑. เอกสารและงานวิจัยทั้งหลาย สามารถนำมาใช้เพื่อสร้างภาพรวมของการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับหมอลำ ว่า ปัจจุบันเราสามารถแบ่งสัดส่วน เห็นภาพกลุ่มความสนใจของงานวิจัยที่มีได้อย่างชัดเจนเป็นกลุ่มๆ เป็นเหมือนแผนที่ที่ทำให้รู้ว่างานวิจัยเกี่ยวกับหมอลำมุ่งเน้นไปทางใด และศึกษาด้วยวิธีการแบบใด ยังขาดการศึกษา หรือ ยังไม่มีมุมมองเกี่ยวกับเรื่องอะไรบ้าง ดังแผนผังต่อไปนี้

สัดส่วนของกลุ่มการศึกษาหมอลำ



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๓

ระเบียบวิธีวิจัย

ก.แหล่งข้อมูล

๑.แหล่งข้อมูลที่เป็นบุคคล

แหล่งข้อมูลที่เป็นประชากรในการศึกษาประเภทนี้ ได้แก่

๑.ผู้ส่งสารที่เป็นหมอลำประเภทต่างๆ

๒.ผู้รับสารที่เป็นประชาชนในภาคอีสานและในกรุงเทพฯที่ได้ชมการแสดงหมอลำ

๓.สื่อมวลชนประเภทต่างๆ และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการผลิตหมอลำเชิงธุรกิจ เช่น นายทุน เจ้าของค่ายเทป เจ้าของสำนักงานหมอลำ ผู้วางแผนการตลาด นักประพันธ์กลอนลำ ครูสอนหมอลำหรือผู้ก่อตั้งโรงเรียนหมอลำ

จากกลุ่มประชากรทั้ง ๓ กลุ่มดังกล่าว ผู้วิจัยเลือกมาเป็นกลุ่มตัวอย่างดังนี้

๑.๑ กลุ่มตัวอย่างที่เป็นผู้ส่งสาร

เนื่องจากหมอลำในภาคอีสานนั้น มีอยู่เป็นจำนวนทั้งที่มีชื่อเสียงระดับภาค ไปจนถึงระดับประเทศ ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้วิธีเลือกหมอลำมาเป็นกลุ่มตัวอย่างแบบเฉพาะเจาะจงทั้งหมอลำที่แสดงเป็นคู่และเป็นคณะสำหรับการเก็บข้อมูลแบบสัมภาษณ์เชิงลึกและแบบสังเกตการณ์การแสดงสดของหมอลำตามจังหวัดต่างๆ ในภาคอีสาน โดยหมอลำที่ผู้วิจัยเลือกมาเป็นกลุ่มตัวอย่างนั้นเป็นหมอลำที่ยังประกอบอาชีพอยู่ ทั้งนี้ผู้วิจัยจะเลือกหมอลำจากจังหวัดขอนแก่น จังหวัดอุดรธานี จังหวัดมหาสารคาม จังหวัดร้อยเอ็ด เพื่อเป็นกลุ่มตัวอย่างของเขตภาคอีสานตอนบนและตอนกลาง ส่วนอีกกลุ่มหนึ่งคือหมอลำจาก จังหวัดอุบลราชธานี และ จังหวัดศรีสะเกษ เป็นกลุ่มตัวอย่างของเขตภาคอีสานตอนล่าง กลุ่มตัวอย่างดังกล่าวผู้วิจัยแบ่งออกเป็น ๒ กลุ่มใหญ่ๆ คือ

๑.๑.๑ หมอลำประเภทแสดงเป็นคู่

ได้แก่ หมอลำซิ่ง ซึ่งเป็นหมอลำที่เกิดในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเต็มรูปแบบในสมัยปัจจุบัน ดังนี้

<u>หมอลำซิ่ง</u> ได้แก่

คู่ของหมอลำประวิทย์ เพชรลำชี และหมอลำกฤษณา ดาวดวงใหม่

คู่ของหมอลำสัญญา เพชรพระยืน และหมอลำสุภาพ เพชรพระยืน

๑.๑.๒ หมอลำประเภทแสดงเป็นคณะ

ในที่นี้ ผู้วิจัยเลือกหมอลำมาเป็นกลุ่มตัวอย่างโดยใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง โดยกำหนดคุณสมบัติของหมอลำที่มาเป็นกลุ่มตัวอย่างว่า เป็นคณะหมอลำที่เข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างเต็มรูปแบบ หมายความว่า หมอลำประเภทนี้เป็นหมอลำที่ล้วนแต่ผ่านการบันทึกการแสดงสด หรือ บันทึกเสียงเป็นวีซีดีเพื่อจำหน่ายในวงกว้างระดับประเทศ และยังได้รับการโปรโมตโดยนายทุนผู้ผลิตสื่อผ่านช่องทางต่างๆ ทั้งโทรทัศน์ วิทยุ หนังสือพิมพ์ หมอลำประเภทนี้ได้แก่ หมอลำเรื่องต่อกลอนหรือหมอลำหมู่ หมอลำเพลิน และหมอลำแบบคอนเสิร์ต มาเป็นกลุ่มตัวอย่างในการวิจัยครั้งนี้

(อันที่จริงแล้ว การแสดงของหมอลำประเภทคณะ มี ๓ ประเภทคือ หมอลำเพลิน หมอลำเรื่องต่อกลอน และหมอลำแบบคอนเสิร์ตนั้น ล้วนแต่มีเนื้อหาการแสดงและรูปแบบการแสดง ๓ ส่วนหลักมีความใกล้เคียงกัน คือ ส่วนการร้องเพลงและเต้นของนักร้องหางเครื่องประจำวง ส่วนการแสดงตลก และส่วนการแสดงหมอลำเรื่อง จะต่างกันอยู่บ้างเฉพาะรายละเอียดปลีกย่อยเท่านั้น) กลุ่มตัวอย่างที่เป็นหมอลำประเภทแสดงเป็นคณะ ได้แก่

หมอลำเรื่องต่อกลอนหรือหมอลำหมู่

คณะระเบียบวาทะศิลป์ เป็นหมอลำจาก จังหวัดขอนแก่น
คณะประถมบันเทิงศิลป์ เป็นหมอลำจาก จังหวัดขอนแก่น
คณะหนูภารวิเศษศิลป์ เป็นหมอลำจาก จังหวัดขอนแก่น
คณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์ เป็นหมอลำจาก จังหวัดขอนแก่น
คณะเสียงอิสาน เป็นหมอลำจาก จังหวัดอุดรธานี
คณะขวัญใจเพชรโพนทอง เป็นหมอลำจาก จังหวัดมหาสารคาม
คณะน้องใหม่เมืองชุมแพ เป็นหมอลำจาก จังหวัดชัยภูมิ
คณะฟ้าสีคราม เป็นหมอลำจาก จังหวัดมหาสารคาม

หมอลำเพลิน

คณะสาวน้อยเพชรบ้านแพง เป็นหมอลำจาก จังหวัดมหาสารคาม
คณะจุ๋มจิ๋มรุ่งลำเพลิน เป็นหมอลำจาก จังหวัดอุดรธานี

หมอลำแบบคอนเสิร์ต

จินตหรา พูนลาภ
ศิริพร อำไพพงษ์
เฉลิมพล มาลาคำ

๑.๒ กลุ่มตัวอย่างที่เป็นผู้รับสารที่ได้ชมการแสดงของหมอลำ

ได้แก่คนอีสานที่เคยชมการแสดงสดของหมอลำ โดยเลือกผู้ชมหมอลำต่างวัย และต่างพื้นที่ โดยแบ่งเป็นพื้นที่ ๓ ประเภท คือ

๑.พื้นที่ที่ผู้ชมหมอลำมีโอกาสได้ชมหมอลำบ่อยครั้ง ผู้วิจัยเลือกพื้นที่ จังหวัดอุดรธานี

๒.พื้นที่ที่ผู้ชมหมอลำมีโอกาสได้ชมหมอลำพอสมควร ผู้วิจัยเลือกพื้นที่ จังหวัดหนองบัวลำภู

๓.พื้นที่ที่ผู้ชมหมอลำมีโอกาสได้ชมหมอลำน้อยครั้ง ผู้วิจัยเลือกพื้นที่ จังหวัดศรีษะเกษ

การแบ่งเช่นนี้ เพื่อเก็บข้อมูลที่จะแสดงให้เห็นความแตกต่างระหว่างการเป็นผู้รับสารที่มีการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในระดับที่ต่างกัน ทั้งนี้การแบ่งเขตพื้นที่ที่ได้ชมหมอลำมากหรือน้อยต่างกันนั้น ผู้วิจัยพิจารณาจากความถี่ในการจ้างหมอลำไปแสดงในแต่ละปีของจังหวัดต่างๆ พิจารณาจากความนิยมในการจ้างหมอลำไปแสดง ตลอดจนพิจารณาจากระยะทางจังหวัดซึ่งอยู่ห่างจากพื้นที่ที่เป็นจุดศูนย์กลางที่มีคณะหมอลำจำนวนมาก (ในที่นี้พื้นที่ที่เป็นจุดศูนย์กลางที่มีคณะหมอลำจำนวนมาก เช่น จังหวัดอุดรธานี จังหวัดขอนแก่น จังหวัดมหาสารคาม) ซึ่งได้ข้อมูลจากสำนักงานหมอลำและคณะหมอลำซึ่งจะทำให้ทราบว่าหมอลำได้รับการจ้างให้ไปแสดงที่จังหวัดต่างๆ มากน้อยต่างกันอย่างไร

สำหรับกลุ่มตัวอย่างผู้รับสารที่ผู้วิจัยจะเก็บข้อมูลนั้น แบ่งเป็นการเก็บข้อมูล ๒ ประเภท คือ การเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง ใช้กลุ่มตัวอย่างจังหวัดละ ๕ คน (รวม ๑๕ คน) กับการเก็บข้อมูลแบบสนทนากลุ่ม เลือกมาจังหวัดละ ๒ กลุ่มคือ กลุ่มที่เป็นวัยรุ่นและเด็ก กับกลุ่มที่เป็นวัยผู้ใหญ่และวัยผู้สูงอายุ มาเป็นกลุ่มตัวอย่างสำหรับการสนทนากลุ่ม กลุ่มละ ๕ คน จากจังหวัดทั้ง ๔ จังหวัด รวมทั้งหมดจำนวน ๘ กลุ่ม (รวม ๔๐ คน) รวมกลุ่มตัวอย่างผู้รับสารสำหรับการเก็บข้อมูลทั้งสิ้น ๕๕ คน

๑.๓ กลุ่มตัวอย่างที่เป็นผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการผลิตและเผยแพร่หมอลำเชิงธุรกิจทั้งทางตรงและทางอ้อม

ในที่นี้ ผู้วิจัยเลือกกลุ่มตัวอย่างโดยใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง โดยพิจารณาจากการดำเนินงานของบริษัทหรือเป็นผู้ที่เกี่ยวข้องกับการผลิตหมอลำ เช่น เป็นเจ้าของคณะหมอลำ

เป็นบริษัทที่มีหมอลำในสังกัด มีการติดต่อ ดำเนินงานร่วมกับหมอลำ ในช่วงเวลาที่ผู้วิจัยกำลังทำวิจัย ได้แก่

๑.๓.๑ นายทุนหรือผู้ผลิตสื่อโสตทัศน์ เช่น เทป วีซีดี ออดิโอซีดี ตลอดจนผู้วางแผนการตลาด การประชาสัมพันธ์ในบริษัทต่างๆ ที่ดำเนินธุรกิจเกี่ยวกับหมอลำ

-บริษัทอีวีเอส เอนเตอร์เทนเมนต์ จำกัด (กรุงเทพฯ)

-บริษัทท็อปไลน์ไดมอนด์จำกัด (กรุงเทพฯ)

-บริษัทเอจี เอนเตอร์เทนเมนต์จำกัด (กรุงเทพฯ)

-บริษัทสยามธุรกิจบันเทิง (จังหวัดขอนแก่น)

๑.๓.๒ สำนักงานหมอลำ โรงเรียนสอนหมอลำเพื่อประกอบธุรกิจ

-สำนักงานหมอลำเซียงคำภา (จังหวัดมหาสารคาม)

-สำนักงานหมอลำบ้านพักหมอลำทัมใจ (จังหวัดขอนแก่น)

-สำนักงานและโรงเรียนหมอลำราตรี ศรีวิไล (จังหวัดขอนแก่น)

๑.๓.๓ ผู้จัดการคณะหมอลำ หรือ หัวหน้าคณะ หรือเจ้าของคณะหมอลำของหมอลำดังที่กล่าวมาในข้อ ๑.๑.๒

๑.๓.๔ ผู้เขียนกลอนลำเพื่อขายให้หมอลำ ได้แก่

-อ.เซียงคำภา ผญาย่อย

-อ.คำเกิ่ง ทองจันทร์

-อ.ชัยยันต์ บุตรทา

๒.แหล่งข้อมูลที่เป็นสื่อโสตทัศน์

หมายถึงสื่อประเภทเทปคาสเส็ต และออดิโอซีดี วีดิโอซีดี ที่เป็นผลงานการผลิตของบริษัทค่ายเทป และผู้ประกอบธุรกิจเกี่ยวกับวงการหมอลำ สื่อดังกล่าวแบ่งออกเป็น ๒ รูปแบบ คือ

๑.แหล่งข้อมูลประเภทบันทึกเสียงอย่างเดียว ได้แก่ เทปคาสเส็ตและออดิโอซีดีบันทึกเสียงของหมอลำประเภทต่างๆ ทั้ง หมอลำกลอน และหมอลำเรื่องต่อกลอน และหมอลำแบบคอนเสิร์ต

๒.แหล่งข้อมูลประเภทบันทึกทั้งภาพและเสียง ได้แก่ วีซีดีบันทึกการแสดงสดของหมอลำกลอน หมอลำเรื่องต่อกลอน หมอลำแบบคอนเสิร์ต หมอลำกลอนซิ่ง และหมอลำซิ่ง และวีซีดีคาราโอเกะ ของหมอลำแบบคอนเสิร์ต และของหมอลำเรื่องต่อกลอน

๓.ข้อมูลที่เป็นเอกสาร

๓.๑ งานวิจัยและหนังสือ ตลอดจนบทความ ที่เกี่ยวข้องกับหมอลำ

๓.๒ เนื้อกลอนลำของหมอลำที่ผู้วิจัยรวบรวมได้จากหมอลำในจังหวัดต่างๆ

ข.การเก็บรวบรวมข้อมูล

เนื่องจากกระบวนการเก็บรวบรวมข้อมูลทั้งหมดมีหลายวิธีการและหลายกลุ่มตัวอย่าง แต่ละวิธีการเก็บข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างเหล่านั้นอาจจะต้องดำเนินการไปพร้อมๆกันหลายวิธีการ หรือย้อนกลับไปกลับมา ทำซ้ำ เพื่อทบทวน แก้ไขหรือปรับปรุงการเก็บข้อมูลไปพร้อมๆกัน ดังนั้น ผู้วิจัยจะแสดงให้เห็นเป็นแผนภูมิคร่าวๆ เพื่อให้เห็นภาพรวมของกระบวนการเก็บข้อมูลก่อนที่จะอธิบายทีละส่วนดังนี้

รายละเอียดวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

๑. การสำรวจประชากรหมอลำเพื่อการคัดเลือกมาเป็นกลุ่มตัวอย่าง

เนื่องจากหมอลำในแต่ละจังหวัดในภาคอีสานมีเป็นจำนวนมากทั้งยังมีหลายประเภท ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องสำรวจรายชื่อกลุ่มประชากรหมอลำที่กระจายอยู่ตามจังหวัดต่างๆ ก่อน แล้วจึงนำมาคัดเลือกเป็นกลุ่มตัวอย่าง

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยพบว่าถึงแม้หมอลำจะมีอยู่กระจายไปทั่วภาคอีสาน แต่ก็เหลือน้อยลงเมื่อเทียบกับเมื่อ ๒๐ ปีที่แล้วเนื่องจากหมอลำที่อยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและได้ออกไปแสดงอยู่บ่อยๆนั้นมีอยู่ไม่มากนัก โดยเฉพาะหมอลำเรื่องต่อกลอนนั้น ส่วนใหญ่แล้วจะอยู่ในจังหวัดขอนแก่น จังหวัดอุดรธานี และจังหวัดมหาสารคาม(ข้อมูลปี พ.ศ.๒๕๔๘)

เพื่อให้ได้หมอลำที่น่าจะเป็นกลุ่มตัวอย่างที่ตรงกับวัตถุประสงค์การวิจัยที่ต้องการศึกษาหมอลำที่อยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ผู้วิจัยจึงเลือกหมอลำแบบเฉพาะเจาะจง โดยเลือกจากจังหวัดขอนแก่น จังหวัดอุดรธานี และจังหวัดมหาสารคาม หลังจากนั้นจึงนำมาจัดกลุ่มแบ่งออกเป็น ๒ ประเภทคือ

ก.ประเภทแสดงเป็นคณะ คือ หมอลำเรื่องต่อกลอน และหมอลำแบบคอนเสิร์ต ได้หมอลำจำนวน ๘ คณะ (ตามรายชื่อในแหล่งข้อมูล)

ข.ประเภทแสดงเป็นคู่ คือ หมอลำซิ่ง ๒ คู่ (ตามรายชื่อในแหล่งข้อมูล)

สำหรับเกณฑ์การคัดเลือกหมอลำมาเป็นกลุ่มตัวอย่างทั้ง ๒ ประเภทนั้น ผู้วิจัยตั้งเกณฑ์กว้างๆ ในการคัดเลือกดังนี้

๑.๑ เป็นหมอลำโดยอาชีพ

๑.๒ มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในจังหวัดหรือระดับภาคอีสาน

๑.๓ มีการผลิตและสร้างสรรค์ผลงานจนได้รับการบันทึกเสียง หรือเป็นส่วนหนึ่งของระบบการผลิตแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

๑.๔ มีความพร้อมและตั้งใจที่จะให้ความร่วมมือในการวิจัย

๒. การสำรวจและวิเคราะห์เนื้อหาของสื่อโสตทัศน์ เช่น เทป วีซีดี การแสดงหมอลำประเภทต่าง ๆ

วิธีการนี้ ผู้วิจัยคัดเลือกสื่อประเภทเทปคาสเส็ต และออดิโอซีดี วีดิโอซีดี ที่เป็นผลงานการผลิตของบริษัทค่ายเทป และผู้ประกอบธุรกิจเกี่ยวกับวงการหมอลำ ซึ่งได้รับการผลิตและวางจำหน่ายในช่วงปี พ.ศ. ๒๕๔๕ ถึงปี พ.ศ. ๒๕๔๘ แล้วทำการเก็บข้อมูลโดยฟังเทปและซีดีหมอลำ ตลอดจนดูวีซีดีประเภทต่างๆของหมอลำ

การวิเคราะห์ข้อมูลจากการฟังเทปคาสเส็ตและออดิโอซีดีของหมอลำนั้น ผู้วิจัยจะเลือกมาประมาณ ๒๐ ชุด โดยแบ่งเป็นผลงานของหมอลำ ๓ ประเภทคือ หมอลำซิ่ง หมอลำเรื่องต่อกลอน และหมอลำแบบคอนเสิร์ต

นอกจากนี้ผู้วิจัยจะดูวีซีดีบันทึกการแสดงสดของหมอลำประเภทคู่จำนวนประมาณ ๒๐ ชุด และวีซีดีบันทึกการแสดงสดประเภทคณะ จำนวน ๒๐ ชุด โดยผู้วิจัยจะเลือกรูปแบบการบันทึกการแสดงสดประเภทต่างๆ ของหมอลำให้ครอบคลุมทุกประเภท ไม่ว่าจะเป็นการแสดงหมอลำเรื่อง บันทึกการแสดงตลก การร้องเพลงลูกทุ่ง รวมทั้งหมดจำนวน ๔๐ ชุดเพื่อนำมาคัดเลือกเนื้อหาสื่อออกมาวิเคราะห์ข้อมูลจากตัวบท โดยพิจารณาตามประเด็นต่างๆ ดังนี้

๒.๑ เนื้อหาสาร (Message selection) ของหมอลำที่ได้รับการคัดเลือกเพื่อนำมาแสดงหรือนำมาปรับเปลี่ยนเพื่อใช้ในการแสดง

๒.๒ การนำเนื้อหาสารมาผลิตซ้ำเนื้อหาสารของหมอลำประเภทต่างๆ (Message Reproduction)

๒.๓การใส่รหัส(Encoding) ในเนื้อหาและรูปแบบการแสดง ทั้งที่เป็นหมอลำประเภทคู่ และหมอลำประเภทคณะที่ได้รับการผลิตโดยบริษัทผู้ประกอบการผลิตเทปและวีซีดี

๒.๔ การแสดงการต่อรองทางเพศสภาพ ชนชั้น และเชื้อชาติที่ปรากฏในเนื้อหาสื่อดังกล่าว

๓. การศึกษาหมอลำโดยการอยู่กับหมอลำช่วงสั้นๆ การสังเกตการณ์ภาคสนาม และสังเกตการดูหมอลำของผู้ชม

เนื่องจากหมอลำประเภทต่างๆมีจำนวนมาก ดังนั้นผู้วิจัยได้เลือกกลุ่มตัวอย่างมาดังที่นำเสนอไว้ข้างต้นแล้ว การเก็บข้อมูลส่วนนี้ ผู้วิจัยจะเข้าร่วมสังเกตการณ์การแสดงสดของหมอลำทั้งหมอลำประเภทคู่และหมอลำประเภทคณะ โดยสังเกตและเก็บข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงออกของหมอลำและปฏิกิริยาตอบโต้ของผู้รับสารไปด้วยพร้อมๆกัน โดยใช้วิธีการศึกษา ๔ รูปแบบควบคู่กันไปคือ

๓.๑ ใช้วิธีการศึกษาหมอลำแบบการวิจัยชาติพันธุ์วิทยา (Ethnographic Research) โดยการตระเวนไปกับคณะหมอลำคณะต่างๆ จำนวน ๕ คณะ ที่ตระเวนไปแสดงตามสถานที่ต่างๆ และใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับหมอลำเหล่านั้นช่วงสั้นๆ ประมาณคณะละ ๑-๒ สัปดาห์ ทั้งในช่วงการพักการแสดง การฝึกซ้อมในโรงเรียนหรือบ้านพักหมอลำ

๓.๒ สังเกตการณ์การแสดงสดของหมอลำแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) เพื่อสังเกตว่า หมอลำที่อยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น มีส่วนใดบ้างที่ถูกกลืนไปกับระบบและมีส่วนใดของหมอลำบ้างที่ยังสามารถรักษาเอาไว้ได้ ในลักษณะของการ

ต่อรองหรือต่อต้าน โดยเฉพาะการรักษารากเหง้าและจิตวิญญาณการเป็นหมอลำ ซึ่งเป็นส่วนสำคัญของการอยู่อย่างเป็นหมอลำที่มีคุณค่า

๓.๓ สังเกตการณ์การดูหมอลำของผู้รับสารอย่างมีส่วนร่วม (Participant Observation) ทุกครั้งที่มีการตระเวนไปกับหมอลำ

๓.๔ สัมภาษณ์เชิงลึกหมอลำและนักแสดงประเภทอื่นๆที่อยู่ในคณะหมอลำ เช่น นักดนตรี หางเครื่อง ตัวตลก ผู้จัดเตรียมเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย และครูฝึกสอน

๔. การสัมภาษณ์เชิงลึกหมอลำ

วิธีการนี้ผู้วิจัยจะออกตระเวนไปสัมภาษณ์หมอลำในจังหวัดต่างๆ นอกเหนือจากกลุ่มตัวอย่างหมอลำที่ผู้วิจัยเลือกมาเป็นกลุ่มตัวอย่างแล้วข้างต้น ซึ่งหมอลำเหล่านี้ อาจจะเป็นหมอลำที่ไม่มีชื่อเสียงถึงขั้นบันทึกเทป หรือ วีซีดี หรือยังไม่ได้เป็นวัตถุดิบของนายทุนและค่ายเทป ทั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการเก็บข้อมูลจากหมอลำให้มีความหลากหลายที่สุด

๕. การสัมภาษณ์เชิงลึกผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการผลิตและเผยแพร่หมอลำเชิงธุรกิจทั้งทางตรงและทางอ้อม

ผู้วิจัยจะสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับการประกอบการธุรกิจหมอลำทั้งที่อยู่ในกรุงเทพฯ ซึ่งมักจะเป็นบริษัทขนาดใหญ่ และอยู่ในเขตภาคอีสานซึ่งมักจะเป็นผู้ประกอบการรายย่อย ตามรายชื่อที่แสดงไว้ในรายละเอียดของแหล่งข้อมูล

๖. การสนทนากลุ่มผู้รับสาร และสัมภาษณ์ผู้รับสารแบบมีโครงสร้าง

ในที่นี้ เมื่อผู้วิจัยเลือกประชากรในพื้นที่จังหวัดในภาคอีสานแบบเจาะจงและได้จังหวัดต่างๆ ๔ จังหวัดคือ จังหวัดขอนแก่น จังหวัดหนองบัวลำภู จังหวัดอุดรธานี จังหวัดศรีษะเกษ แล้ว ผู้วิจัยเลือกประชากรเหล่านั้นมาเป็นกลุ่มตัวอย่าง ๒ ประเภทเพื่อใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างสำหรับการเก็บข้อมูล ๒ รูปแบบคือ

๖.๑ การเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง โดยการสุ่มตัวอย่างผู้รับสารในพื้นที่จังหวัดเหล่านั้นด้วยวิธีการสุ่มแบบง่าย เพื่อเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ผู้ชมที่ได้ดูการแสดงหมอลำในจังหวัดนั้นๆ การเก็บข้อมูลวิธีนี้ ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง เพื่อกำหนดทิศทางการถามให้เป็นแบบเดียวกัน

๖.๒ การเก็บข้อมูลแบบสนทนากลุ่ม โดยการสุ่มตัวอย่างผู้รับสารในพื้นที่จังหวัดเหล่านั้นด้วยวิธีการสุ่มแบบง่าย ทั้งนี้เงื่อนไขการเลือกกลุ่มตัวอย่างที่จะเข้าร่วมการสนทนากลุ่มจะต้องเป็นผู้ที่ชื่นชอบและได้ชมการแสดงหมอลำ โดยในแต่ละจังหวัด ผู้วิจัยจะ

จัดการสนทนากลุ่มตามที่พักหรือบ้านของกลุ่มตัวอย่าง โดยเลือกมาจังหวัดละ ๒ กลุ่มคือ กลุ่มที่เป็นวัยรุ่นและเด็ก กับกลุ่มที่เป็นวัยผู้ใหญ่และวัยผู้สูงอายุ มาเป็นกลุ่มตัวอย่างสำหรับการสนทนากลุ่ม จากจังหวัดทั้ง ๔ จังหวัด รวมทั้งหมดจำนวน ๘ กลุ่ม

ค.เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา

๑.การสัมภาษณ์เชิงลึก(Depth interview) โดยมีประเด็นที่จะสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างดังนี้

๑.๑ประเด็นสัมภาษณ์หมอลำ มีดังนี้

- ข้อมูลทั่วไป ความถี่ในการออกแสดง การได้รับความนิยม ความมีชื่อเสียงการปรับตัว และการวางตัวเมื่ออยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

- ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นและผลกระทบทั้งด้านดีและไม่ดีต่อการเป็นหมอลำเมื่อเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยเฉพาะผลต่อสุนทรียะในการแสดง ผลต่อการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับหมอลำ การเลือกใช้ การคัดสรร การสร้างสรรค์ใหม่ และการผลิตซ้ำรูปแบบ และเนื้อหาของหมอลำ หมอลำมีความเห็นอย่างไรต่อการนำหมอลำไปผลิตเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทั้งประเภทหมอลำของตนเองและ หมอลำประเภทอื่น มีการยอมรับหรือไม่ เห็นดีเห็นงามบางส่วนหรือไม่ หรือปฏิเสธ ทัศนะต่อสื่อ ทำให้เกิดการเปิดตัว ทำให้โด่งดัง ชอบหรือไม่อยากเป็นเช่นนั้น หรือไม่ เพราะอะไร ทำไมจึงอยากเป็นสินค้าในอุตสาหกรรมวัฒนธรรมหรือทำไมไม่อยากเป็น

- หมอลำมีการต่อรองด้วยกระบวนการอย่างไรกับการที่อุตสาหกรรมวัฒนธรรมเอาหมอลำไปผลิตเป็นสินค้า มีการใส่ความหมายใหม่ให้กับการเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมหรือไม่ มีการเปลี่ยนความหมายหรือเพิ่มคุณค่าการแสดงพื้นบ้านเมื่อเข้ามาอยู่ในอุตสาหกรรมวัฒนธรรม อย่างไร

- ในคณะหมอลำ มีการต่อรองกันเองเป็นชั้นๆหรือไม่ เช่น หัวหน้าคณะที่อาจเป็นผู้ครอบงำคนอื่นๆหมด ตัวแสดงหลักครอบงำตัวแสดงรองหรือตัวตลก หมอลำผู้ชายครอบงำหมอลำผู้หญิง หมอลำผู้หญิงครอบงำหางเครื่อง หรือไม่ มีการให้ความสำคัญและบทบาทของนักแสดงไม่เท่าเทียมกันอยู่หรือไม่ ระหว่างหมอลำด้วยกัน มีการแบ่งชั้นกันหรือไม่ ว่าใครโด่งดังกว่าก็อยู่ระดับเหนือกว่า มีการแบ่งกันเป็นชนชั้นตามความสำคัญหรือไม่

- ผลการผลิตของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม มีผลทำให้การนำเสนอของหมอลำถูกบิดเบือน เปลี่ยนแปลงไปบ้างหรือไม่ ในฐานะที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรม หมอลำอยากให้อุตสาหกรรมวัฒนธรรมมามีส่วนเกี่ยวข้อง ด้วยรูปแบบหรือวิธีการอย่างไร อยากให้มาเกี่ยวข้อง

ในชั้นใด ตั้งแต่ขั้นการเตรียมการผลิต หรือขั้นการผลิต เช่น ควบคุมเวลา กำหนดเนื้อหา สอดแทรก หรือขั้นหลังการผลิต

- หมอลำมีบทบาทมากเพียงไร ในการเลือกเนื้อหาไปเสนอให้อุตสาหกรรมวัฒนธรรม นำไปผลิต หรือเลือกที่จะถูกผลิตในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม มีความสามารถในการต่อรองที่จะคัดออก หรือนำบางอย่างเพิ่มเข้าไป หรือนำบางอย่างตัดออก หรือคงบางอย่างเอาไว้ตามใจหมอลำ (อุตสาหกรรมวัฒนธรรมตามใจหมอลำในการแสดงมากเพียงไร เพราะจุดนี้ จะวัดว่า น้ำหนักของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม กับศิลปินผู้ผลิตนั้น ใครมีอำนาจมากกว่ากัน) เวลาแสดงไปแล้ว บันทึกภาพและเสียงไปแล้ว หมอลำได้มีส่วนเลือก หรือ คัดกรองเนื้อหา หรือควบคุมการตัดต่อได้หรือไม่ อุตสาหกรรมวัฒนธรรม ทำอะไรกับเนื้อหาหมอลำในส่วนนี้บ้าง

- หมอลำต้องพึ่งพาอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมากเพียงไร (ศิลปะการแสดงสมัยใหม่ต้องอาศัยอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเพื่อการอยู่รอดมากเพียงไร หากไม่มีอุตสาหกรรมวัฒนธรรมหมอลำจะอยู่ได้หรือไม่) ไม่อาศัยสื่อต่างๆ หมอลำจะผลิตงานหรือทำงานได้หรือไม่ ทัศนะของหมอลำที่มีต่ออุตสาหกรรมวัฒนธรรมเป็นอย่างไรบ้าง เช่น เอาเปรียบ ตัดทอน เป็นศัตรู เป็นมิตรผู้ให้การสนับสนุน เป็นคู่ขวัญขาดไม่ได้ ต้องก้าวไปด้วยกัน เป็นผู้คอยล้มล้าง รู้สึกว่าเป็นเบี้ยล่าง เสียเปรียบ เป็นผู้ทำให้ชีวิตการเป็นหมอลำเปลี่ยนไป (ทั้งนี้ผู้วิจัยจะดูว่า ทัศนะแบบต่างๆนั้น เป็นของหมอลำระดับใด เช่น หมอลำมีชื่ออาจจะเห็นว่าเป็นสิ่งดี หมอลำที่อาวุโสอาจจะมองเห็นปัญหา หมอลำซิ่งวัยรุ่นอาจจะมองว่าเป็นสิ่งที่ต้องไขว่คว้า)

- การมีอุตสาหกรรมวัฒนธรรม มีผลอะไรต่อการเปลี่ยนแปลงความเป็นหมอลำบ้าง ถ้าเลือกได้ หมอลำจะเลือกที่จะอยู่ในอุตสาหกรรมวัฒนธรรมหรือเลือกแบบการแสดงแบบเดิมในอดีต เพราะเหตุใด

- หมอลำเห็นว่า หมอลำกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรมควรปฏิบัติตัวต่อกันอย่างไร อุตสาหกรรมวัฒนธรรมควรปฏิบัติอย่างไรกับหมอลำ และหมอลำอยากทำต่ออุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างไร อยากเรียกร้องอะไรบ้าง(เช่น ค่าตัว โอกาสการแสดงออก การยอมรับการเลือกเนื้อหา การยอมรับการเลือกการแสดงเพื่อการผลิต การเป็นตัวของตัวเอง) หมอลำอยากได้สิทธิ์อะไรบ้าง ถ้าจะให้ดีและเป็นทางออกที่เหมาะสมลงตัวแล้ว ระหว่างหมอลำพื้นบ้านกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรมควรจะมาบรรจบกันตรงจุดใด จุดยืนของหมอลำควรจะอยู่ที่ใด

- หมอลำผู้หญิงหรือนักแสดงหญิง เช่น หางเครื่อง เคยรู้สึกว่าถูกกดขี่ เอาเปรียบ ถูกนำไปแสวงหาผลประโยชน์จากการแสดงแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมหรือไม่ เช่น การแสดงที่เน้นท่าเต้น รูปร่าง ชุดที่สวมแบบยั่วยุ หมอลำผู้หญิงหรือนักแสดงหญิงเห็นว่าอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมีส่วนทำให้การแสดงออกทางเพศสภาพเปลี่ยนไปหรือไม่ เช่น

อุตสาหกรรมวัฒนธรรม มีการกำหนดบทบาทการแสดงของเพศที่สามหรือไม่ อย่างไร หมอลำมีทัศนะต่อการมีเพศสภาพผู้หญิงกับผู้ชายและเพศที่สาม ของหมอลำด้วยกันอย่างไร

- หมอลำมีต้นทุนทางวัฒนธรรมอะไรบ้างที่เห็นว่าจะสามารถใช้เป็นพลังอำนาจที่จะไปต่อรองกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ เช่น ความสามารถเฉพาะตัวด้านการแสดง การแต่งกลอนลำ ความนิยมชมชอบ ความชื่อเสียงหรือการสร้างเครือข่าย หรือ ความนิยม ความสามารถในการครองใจผู้ชม

- การแสดงเท่าที่เป็นอยู่ทุกวันนี้เห็นว่า หมอลำทั้งหญิงและชายสามารถแสดงได้อย่างมีความเสมอภาคหรือไม่ สามารถแสดงออกได้อย่างเท่าเทียมกันหรือไม่ ผู้ชายอยู่ในสภาพที่เก่งกว่า เหนือกว่าหรือไม่ ในระหว่างการแสดงที่อยู่บนเวที กับเวลาหลังลงจากเวที เช่น เห็นใจดูหมิ่นว่าต่ำต้อยกว่า เห็นว่ามีสิทธิเสรีภาพเท่ากัน หรือว่ายกย่องเชิดชูผู้หญิง

- ความเข้าใจ ความตระหนักในศิลปการแสดง ตลอดจนจิตวิญญาณการเป็นหมอลำทัศนะของหมอลำ เช่น การสืบทอด “ขนบ”(Tradition) และสุนทรียะในการแสดง ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมยังคงมีมากน้อยเพียงใด

๑.๒ ประเด็นสัมภาษณ์นักประพันธ์กลอนลำ

-การสร้างสรรค์ผลงานกลอนลำ ออกแบบการแสดงให้แก่คณะหมอลำในยุคของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

- การใส่รหัสสาร หรือการใส่ความหมายโดยนัยในกลอนลำ

-การปรับเปลี่ยนคำร้องและทำนองให้ทันสมัยในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

-การสอดแทรก หรือใส่เนื้อหาแสดงการต่อรองของคนอีสานและของหมอลำ

-การต่อรองกับนายทุน การวางเงื่อนไข เพื่อต่อรองกับนายทุนในการแต่งกลอนลำตามใจศิลปินและตามแนวที่ศิลปินต้องการ

-การแสดงวาทกรรมและอัตลักษณ์ ในการให้ความหมายผ่านกลอนลำเพื่อแสดงความเป็นตัวของตัวเอง การเป็นตัวแทน(Representation) การแสดงชนชั้น(Class) เชื้อชาติ(Race) และเพศสภาพ(Gender) ของคนอีสาน

๑.๓ ประเด็นสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการผลิตหมอลำเชิงธุรกิจ

ผู้วิจัยจะสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างนี้โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก ตามประเด็นคำถามดังนี้

-กระแสความนิยมหมอลำในปัจจุบันเป็นอย่างไร เมื่อเทียบกับ ๑๐ ปีย้อนหลัง

-บริษัทมอบหมายหน้าที่การดูแลการผลิตเนื้อหาของหมอลำให้กับฝ่ายใดบ้าง หน่วยงานใดในบริษัทที่มีบทบาทในการกำหนดแนวทาง และการคัดเลือกหมอลำมาดำเนินการผลิตผลงานมากที่สุด ใครเป็นคนแต่งหรือกำหนดแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานออกสู่ตลาด

-กระบวนการคัดเลือกหรือสรรหาหมอลำ เพื่อนำมาเป็นเนื้อหาการผลิต อาศัยหลักเกณฑ์การคัดเลือกหมอลำอย่างไรบ้าง มีการแบ่งเกรด หรือแบ่งระดับชั้นของหมอลำอย่างไรบ้าง

-หมอลำในสังกัด หรือหมอลำที่ได้รับคัดเลือกมาร่วมงานกับบริษัทมักจะเป็นหมอลำประเภทใด เหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น

-เท่าที่ผ่านมามีหมอลำมาต่อรองเรื่องผลประโยชน์หรือทำความตกลง ทำความเข้าใจร่วมกันกับบริษัทในเรื่องเนื้อหา รูปแบบการแสดง ตลอดจนการนำเสนออื่นๆ หรือไม่

-บริษัทมีความเห็นอย่างไรต่อการที่หมอลำแสดงออกโดยการสวมชุดการแสดงที่ล่อแหลมและเชิงยั่วยุ เช่น ชุดของหางเครื่อง ชุดของนักร้องผู้หญิง หรือการนำเอาผู้หญิงมาเป็นองค์ประกอบการแสดงที่มีการเต้น การยั่วยุ (ถือเป็นประโยชน์ทางการค้าที่เรียกความสนใจจากผู้ชม หรือ เป็นการเอาเปรียบทางเพศหรือกดขี่ทางเพศหรือไม่) ถือว่าสิ่งเหล่านี้เป็นจุดขายที่สำคัญมากกว่าเนื้อหาการแสดงหรือไม่

-ผลงานของหมอลำที่มีอยู่นั้น อาศัยเกณฑ์อะไรเป็นตัวชี้วัดว่าจะเป็นที่พอใจของผู้บริโภค บริษัทมีแนวทางที่จะทำให้ผู้บริโภคยอมรับ หรือพึงพอใจผลงานหมอลำได้อย่างไรบ้าง

-จริงหรือไม่ที่ว่าหมอลำแต่ละประเภทได้รับความนิยมเป็นยุคสมัย เครื่องบ่งบอกอะไรที่ชัดเจนที่สุด (ดูจากการตอบรับ หรือการซื้อหรือกระแสความนิยมของตลาด หรือความนิยมในตัวหมอลำ) การเลือกผลิตเฉพาะเนื้อหาหมอลำด้านใดด้านหนึ่งเช่น ผลิตหมอลำซิ่ง หรือหมอลำหมู่อย่างเดียว ทำให้บริษัทอยู่รอดได้หรือไม่

-นายทุน หรือบริษัท ค่ายเทปที่อยู่ในต่างจังหวัด กับอยู่กรุงเทพฯ มีข้อแตกต่างกันอย่างไร หรือได้เปรียบกันหรือเสียเปรียบกันที่ใด (เช่น ชื่อเสียง ความไว้วางใจ ความสามารถเข้าถึงหมอลำ กำลังการลงทุน กำลังการผลิต การมีหมอลำในสังกัด) โดยทั่วไปหมอลำจะเข้าหานายทุนที่อยู่ในกรุงเทพฯ หรือในต่างจังหวัด เพราะอะไร

-ระหว่างการผลิต เช่น การถ่ายทำวีซีดีหมอลำ หรือการตัดต่อ บริษัทเปิดโอกาสให้หมอลำได้เข้าไปมีส่วนร่วมในกระบวนการหรือไม่ (เช่น เข้าไปเสนอแนะหรือช่วยเสนอแนวทางการแสดงที่จะนำไปผลิต) ถ้ามี การมีส่วนร่วมเหล่านั้นได้รับการยอมรับจากบริษัทมากเพียงใด

-บริษัทและผู้ประกอบการธุรกิจที่เกี่ยวกับหมอลำคาดว่า การผลิตจำนวนมากเพื่อทำกำไรสูงสุด ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจะมีผลกระทบต่อหมอลำด้านบวกหรือด้านลบ จะมีผลต่อความมีศิลปะและสุนทรียะ ความประณีตในการผลิตงานของหมอลำอย่างไรบ้าง

-บริษัทและผู้ประกอบการธุรกิจมีวิธีการการควบคุมหรือการกำหนดแนวทางการผลิตผลงานของหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม อย่างไรให้เป็นไปตามแนวทางการตลาดที่บริษัทต้องการ

-หากมีการควบคุมการผลิตผลงานหมอลำโดยบริษัทและผู้ประกอบการธุรกิจสามารถเปรียบเทียบผลที่เกิดขึ้นจากการควบคุมการผลิตผลงานกับแบบที่ไม่มีการควบคุมการผลิตได้ว่าอย่างไร

-บริษัทและผู้ประกอบการธุรกิจมีการสื่อความหมายเรื่องการบริโภคสินค้าเกี่ยวกับหมอลำของผู้ผลิตไปยังผู้รับสารอย่างไร มีการสร้างความหมายหลักเกี่ยวกับการบริโภคสินค้าทางวัฒนธรรมที่ทำให้ผู้รับสารยอมรับอย่างไรบ้าง(การครอบงำทางวาทกรรม) มีผลกระทบจากการต่อรองของหมอลำ ต่อการดำเนินธุรกิจ และระบบการผลิตงานหมอลำอย่างไรบ้าง

๒. การสนทนากลุ่มและสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างผู้รับสารที่ได้ดูการแสดงของหมอลำ(Focus Group and Interview)

ในการสนทนากลุ่มและการสัมภาษณ์นั้น ผู้วิจัยตั้งประเด็นการสนทนาและการถามไว้ดังนี้

-การเปิดรับและการเลือกเนื้อหาเกี่ยวกับหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เช่น ความแตกต่างระหว่างการดูหมอลำของผู้หญิงกับผู้ชายต่างกันอย่างไร วัยของผู้ชมมีผลต่อการเลือกดูหรือไม่ ผู้หญิง ผู้ชาย วัยรุ่น ผู้อาวุโสดูอะไรเป็นหลัก ผู้ชมสังเกตหรือชื่นชอบอะไรเป็นพิเศษ ซาบซึ้งในทำนองหรือเนื้อหากลอนลำเพียงใด

-การฟัง การดูเนื้อหาการแสดงเหล่านี้ (ดูเพลงลูกทุ่ง ดูเพลงสตริง ดูการลำ ดูตลก ในหมอลำ) ผู้ชมดูการแสดงด้วยวิธีการตีความหรือถอดรหัสสารด้วยวิธีใด ยอมรับหรือปฏิเสธ มีการสร้างความหมายใหม่หรือต่อสู้เพื่อช่วงชิงพื้นที่เพื่อสร้างความหมายของตนเองหรือไม่ เช่นดูการแสดงตลก (การล้อเลียนสังคมคนเมือง/คนในท้องถิ่น การล้อเลียนชีวิตชนชั้นล่าง/ชนชั้นสูง เช่น ดารา) ผู้ชมตีความตัวบทนั้นๆได้ว่าอย่างไร เห็นด้วยหรือไม่กับการให้ความหมายในการแสดงเหล่านั้น ผู้ชมใช้ประสบการณ์(ทุนทางวัฒนธรรม)อะไรในการตีความจากการดู

-เมื่อผู้ชมได้ชมผลงานหมอลำที่ผลิตด้วยอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ผู้ชมมีการเปลี่ยนแปลงทางความคิดเรื่องเพศสภาพหรือไม่ อย่างไร เช่น เข้าใจการต่อรองทางอัตลักษณ์ของเพศที่สาม การเปิดโอกาสและพื้นที่ให้กับเพศที่สามมากขึ้น การตระหนักในบทบาท ความสามารถ และความสำคัญ ของหมอลำหรือนักแสดงที่เป็นผู้หญิง เป็นอย่างไร

-การเห็นหมอลำผู้หญิง และหางเครื่องรู้สึกว่าเป็นการแสดงที่เอาเปรียบหรือกดขี่ทางเพศหรือไม่ อยากให้มีการเปลี่ยนแปลงหรือไม่ เช่น ไม่โป๊ ไม่ลามก เพราะอะไร หมอลำจำเป็นต้องมีลักษณะเช่นที่เป็นอยู่หรือไม่

-เวลาที่ดูหมอลำ ผู้ชมรู้สึกว่าการดูหมอลำเป็นเครื่องหมายของการแบ่งแยกชนชั้นสูง ต่ำ หรือไม่ มีความเห็นว่าหมอลำเป็นการแสดงสำหรับชนชั้นล่าง หรือคนบ้านนอกหรือไม่ เป็นเรื่องที่ต่ำต้อย ด้อยค่า น่าอาย หรือไม่ทันสมัยหรือไม่ถ้าต้องดูหมอลำ

-เวลาที่ดูหมอลำ ผู้ชมรู้สึกว่าเป็นเรื่องของเชื้อชาติ เป็นการแบ่งแยกความเป็นคนลาวอีสาน คนไทยภาคกลางหรือไม่ รู้สึกว่าเป็นการแบ่งแยกตามภูมิภาคหรือไม่ ว่าชาวอีสานต้องดูหมอลำ ภาคกลางต้องดูลิเก หรือวงสตริง โดยเฉพาะวัยรุ่นชาวอีสาน รู้สึกว่าการดูหมอลำเป็นเรื่องการแบ่งเขตวัฒนธรรมการแสดงหรือไม่

-ทัศนคติต่อความคิดที่ว่า หมอลำชั้นดี ต้องราคาแพงๆ ค่าจ้างแพง บูชาหมอลำราคาแพงในทำนองเดียวกับบูชามูลค่าของตั๋วที่ซื้อเข้าไปดูการแสดงหรือไม่ หรือคิดว่า หมอลำชั้นดีต้องเป็นหมอลำที่ลำได้เพราะ แสดงได้ดี โดยที่ราคาอาจจะไม่แพงก็ได้

-อุตสาหกรรมวัฒนธรรมมีผลต่อการแสดงออกทางเพศสภาพของผู้ชมอย่างไรบ้าง เนื้อหาทำให้ผู้ชมเห็นความเข้มแข็งและความอ่อนแอ ของเพศสภาพใดๆหรือไม่ เห็นความไม่เท่าเทียมทางเพศบ้างหรือไม่ เห็นการปฏิบัติแบบดูถูกเหยียดหยามเรื่องเพศหรือไม่ เกิดการต่อต้านหรือยอมรับหรือไม่ เกิดการรับเอาไปใช้ เช่น เลียนแบบที่จะเป็น ผู้หญิงคิดอย่างไรต่อตัวบทแบบนี้ ผู้ชายคิดอย่างไรต่อตัวบทเช่นนี้

- การเปลี่ยนแนวคิดเรื่องชนชั้น เกิดขึ้นกับผู้ชมในสังคมหรือไม่ เพราะตามเนื้อเรื่องมีการเลื่อนชนชั้นของตัวละครมาก โดยเฉพาะเรื่องจากวรรณคดี เช่น จากพระเอกที่เคยทุกข์ยาก ก็ยกระดับขึ้นมาเป็นเศรษฐี หรือเป็นเจ้าเมือง

-การที่หมอลำสอย หรือลำเรื่องเกี่ยวกับเพศอวัยวะเพศ ผู้ชมได้ดูหรือฟังแล้วเกิดความรู้สึกอย่างไร เห็นเป็นเรื่องธรรมชาติ เป็นเรื่องธรรมดาหรือไม่ หรือว่าหยาบคาย เพราะอะไรจึงคิดเช่นนั้น เข้าใจหรือไม่ว่าเป็นธรรมชาติการแสดงแบบหนึ่งของหมอลำ การดูการสอยหรือแสดงตลก หรือการลำ เรื่องเพศที่ปรากฏอยู่ในอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ทำให้มีทัศนคติ หรือเห็นการสื่อสารเรื่องเพศสภาพอย่างไรบ้าง ทำให้เข้าใจคนและรูปแบบการใช้ชีวิตของคนในสังคมอีสานว่าอย่างไร

- ถ้าเลือกได้ จะเลือกดูอะไรระหว่างการแสดงสดกับหมอลำจาก วีซีดี เข้าใจว่าแบบใดที่แสดงให้เห็นความเป็นหมอลำได้ถึงอกถึงใจยิ่งกว่า รู้สึกอย่างไรต่อการชมการแสดงสดของหมอลำตามสื่อในปัจจุบัน กับการดูการแสดงสดทางหน้าเวที

-เมื่อหมอลำถูกจับมาผลิตให้อยู่ในรูปแบบสื่อสมัยใหม่ทั้งเทป ซีดี วีซีดี ผู้ชมมีปฏิกิริยาอย่างไร มีการตอบสนองหรือต่อรองกับสื่อหมอลำที่ถูกผลิตออกมารูปแบบใหม่ๆ โดยอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างไร มีประเภทยอมรับ ทำความคุ้นเคย หรือต่อต้าน เช่น ไม่ดู ไม่สนใจหรือไม่

-ผู้ชมที่อยู่กรุงเทพฯ ที่เคยดูหมอลำในกรุงเทพฯ รู้สึกว่าดูหมอลำที่กรุงเทพฯกับที่อีสานต่างกันหรือไม่ อย่างไหนจะซาบซึ้งกว่ากัน อย่างไหนจะทำให้เข้าถึงหรือรู้สึกถึงความเป็นคนอีสานมากกว่ากัน ทำให้ความผูกพันและความชื่นชอบหมอลำของผู้รับสารในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมต่างกันหรือไม่

-ผู้ดูหมอลำให้ความสำคัญกับเรื่องเชื้อชาติมากเพียงใด การได้ดูหมอลำเป็นส่วนหนึ่งของการได้ร่วมแสดงความมีเชื้อชาติลาวอีสานหรือไม่ ผู้ชมได้แสดงความภูมิใจที่เป็นคนลาวอีสานอย่างไร การถูกใส่ความหมายว่าเป็นคนลาว หรือคนอีสาน(อันเนื่องจากการดูหมอลำ) เข้าใจว่าเป็นการดูหมิ่นเชื้อชาติตนเองหรือไม่ ผู้ชมเข้าใจว่าตนเองต่างจากคนภาคอื่นอย่างไร มีการอยากเปิดเผยหรืออยากปกปิดในการแสดงออกต่อเรื่องเชื้อชาติ อย่างไร

๓.การศึกษาหมอลำโดยการอยู่ร่วมและตระเวนไปกับหมอลำ (Ethnography)

ผู้วิจัยจะสังเกตวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ การวางตัว เพื่อที่จะต่อรองทางเพศสภาพ ชนชั้น เชื้อชาติกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยมีประเด็นการสังเกต ดังนี้

๑.ช่วงขณะที่ใช้ชีวิตแบบคนธรรมดาหรือแบบศิลปินพื้นบ้าน ในขณะที่อยู่บ้านอยู่กับครอบครัว ก่อนหรือหลังการออกแสดงเปรียบเทียบกับช่วงเวลาที่หมอลำ ออกแสดงซึ่งเป็นการผ่านการปรุงแต่ง ดัดแปลงโดยระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ว่าแตกต่างกันอย่างไรบ้าง

๒.อุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอะไรต่อวิถีชีวิตของความเป็นหมอลำบ้าง อะไรที่เปลี่ยนหรืออะไรที่ไม่เปลี่ยน(การรักษาสุนทรียะของผลงานและความคิดเรื่องการต่อรองทางเพศสภาพ ชนชั้น เชื้อชาติ) วิถีชีวิตของหมอลำนั้น มีผลต่อการปรับเปลี่ยนรากเหง้าและจิตวิญญาณการเป็นหมอลำอย่างไรบ้าง

๓.หมอลำมีการใช้ทุนทางวัฒนธรรมด้านใดเป็นเครื่องมือต่อรอง หรือต่อสู้กับอุดมการณ์นายทุน และผู้ผลิต และหมอลำยังรักษาอัตลักษณ์ด้านใดของตัวเองเอาไว้ได้บ้าง

๔.หมอลำสามารถสร้างความหมายใหม่ หรือใส่คุณค่าที่มีความหมายลงไปในการแสดงของหมอลำอย่างไร มีการสร้างอัตลักษณ์ที่เป็นจุดเด่นเพื่อเปลี่ยนทิศทางวาทกรรมการครอบงำของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างไร

๔.การสังเกตการแสดงสดแบบมีส่วนร่วม (Participation Observation)

ผู้วิจัยจะแบ่งหัวข้อการสังเกตออกเป็น ๒ ส่วน คือ

๔.๑บันทึกภาพและเสียง และจดบันทึกการแสดงสดของหมอลำ

เก็บข้อมูลจากการสังเกตการแสดงออกของหมอลำ

การแสดงออกทางภาษากาย (การแสดงบนเวที เช่น การลำ การฟ้อน กิริยาอาการขณะแสดงสด)

-การแสดงของหมอลำแบบที่มีเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่ใช้ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

-การสร้างสุนทรียะโดยแสดงปฏิกิริยาตอบโต้กับผู้ชมของหมอลำที่ได้รับการผลิตแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมกับที่ไม่ได้รับการผลิตแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

-การแสดงจุดเด่นและความเป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง ท่ามกลางกระบวนการผลิตแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

การแสดงออกทางภาษาพูด (การออกสำเนียงลำ การใช้ลีลาเฉพาะตัวในการลำ

-การเลือกใช้ภาษาเพื่อการสื่อความหมาย การใช้สัญญะ (sign)ทางภาษาในขณะที่แสดง

-การประยุกต์และสร้างสรรค์ภาษาในการลำอันเป็นเอกลักษณ์เพื่อการดึงดูดใจ

-การสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมอันเป็นลักษณะหนึ่งของการสร้างสุนทรียะของหมอลำ

๔.๒บันทึกภาพและเสียงและจดบันทึกการแสดงออกซึ่งการมีส่วนร่วมในขณะที่ชมหมอลำของผู้รับสาร

-สังเกตการมีส่วนร่วมและปฏิกิริยาตอบโต้ในขณะรับสารของผู้ชม ว่ามีปฏิกิริยาต่อสิ่งที่เกิดขึ้นกับหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างไร

๕. การวิเคราะห์เนื้อหากลอนลำ จากสื่อโสตทัศน์(Content Analysis)

การฟังและดู สื่อโสตทัศน์ เช่น วีดิโอคาสเส็ต เทปคาสเส็ต แผ่นวีซีดี แล้วนำเนื้อหากลอนลำ รูปแบบการแสดงที่ปรากฏในสื่อประเภทต่างๆดังกล่าวมาวิเคราะห์เพื่อหาลักษณะการเข้ารหัสและลักษณะการต่อรองจากการเข้ารหัสของหมอลำ อันเป็นรูปแบบและวิธีการของการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ง.การวิเคราะห์ข้อมูล

หลังจากผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลทั้งจากเอกสาร สื่อโสตทัศน์และจากบุคคลกลุ่มต่างๆที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยจะนำข้อมูลเชิงคุณภาพทั้งหมดที่ได้มาโดยการสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์เชิงลึกหมอลำ การสนทนากลุ่ม ตลอดจนการอยู่ร่วมกับหมอลำมาวิเคราะห์เชิงบรรยาย (Descriptive Analysis) โดยใช้แนวคิดหลัก ๔ แนวคิดคือ

แนวคิดเรื่องอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (Culture Industry)

แนวคิดเรื่องการผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล (Mechanical Reproduction)

แนวคิดเรื่องเพศสภาพ (Gender) ชนชั้น(Class) เชื้อชาติ(Race)

แนวคิดเรื่องทุนทางวัฒนธรรม(Cultural capital) มาเป็นกรอบในการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้มาจากกลุ่มตัวอย่างประเภทต่างๆ ดังกล่าว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๔
เส้นทางสายอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำ

<u>องค์ประกอบของวงจรการผลิตหมอลำจากอดีตถึงปัจจุบัน</u>

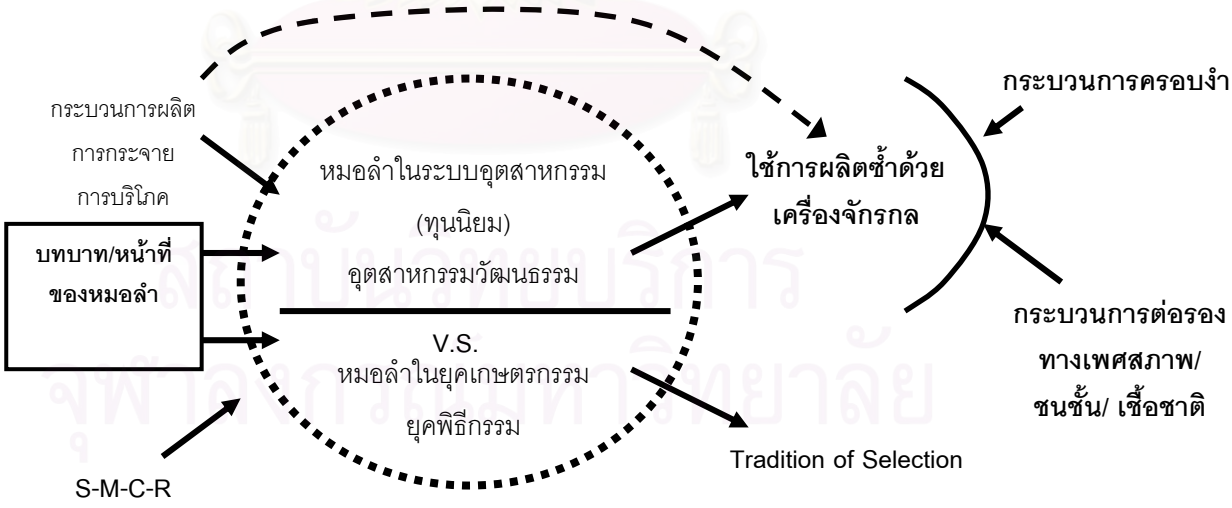
ในบทนี้ผู้วิจัยต้องการฉายให้เห็นภาพของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำ โดยเป็นภาพสะท้อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของสื่อพื้นบ้าน (Folk media) ประเภทหนึ่งในสังคมไทย ในที่นี้ ผู้วิจัยจะใช้วิธีแจกแจงคุณลักษณะ(Attributes)ความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำในประเด็นต่างๆ โดยประเด็นที่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงในบทนี้เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำมีดังนี้

ก.กระบวนการผลิต(Production)หมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ข.กระบวนการกระจายสินค้าหมอลำ(Distribution)ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ค.กระบวนการบริโภค(Consumption)หมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

การที่จะทำความเข้าใจเกี่ยวกับหัวข้อใหญ่ทั้ง ๓ หัวข้อดังกล่าวนั้น เพื่อให้เกิดความเข้าใจร่วมกันระหว่างผู้วิจัยและทำให้ผู้อ่านได้ทำความรู้จักกับหมอลำที่อยู่ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและเป็นการเปรียบเทียบความแตกต่างคุณลักษณะด้านต่างๆของหมอลำ ผู้วิจัยจะไล่เรียงตามกรอบแนวคิดดังนี้



<u>๑.การเปรียบเทียบหมอลำยุคก่อนและหลังอุตสาหกรรมวัฒนธรรม</u>

เนื่อง จากในบทนี้ เป็นการเปรียบเทียบภาพของหมอลำ ๒ ยุค คือ “หมอลำในยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรม” กับ “หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม” ผู้วิจัยจึงได้ขีดเส้นแบ่งยุคออกเป็น ๒ ยุค โดยเส้นแบ่งที่ผู้วิจัยใช้แบ่ง

หมอลำเป็น ๒ ยุคคือ “เส้นแห่งยุคของการที่หมอลำถูกนำมาผลิตซ้ำและผลิตจำนวนมากๆโดยการใช้เครื่องจักรกล” ก็จะทำให้เห็นความแตกต่างของหมอลำ ๒ ยุค คือ

๑.*หมอลำในอดีต ซึ่งเป็นหมอลำก่อนที่จะมีการนำมาผลิตซ้ำเพื่อการจำหน่าย* (หมอลำยุคก่อน พ.ศ.๒๔๘๐ ซึ่งเป็นยุคที่ยังไม่มีการนำหมอลำมาบันทึกเสียงลงบนแผ่นเสียงเพื่อจำหน่าย) หมายความว่ายังไม่ได้ถูกกระทำให้เป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรม หมอลำเหล่านี้เป็นหมอลำที่ใช้เพื่อประกอบพิธีกรรม เพื่อความบันเทิงในชุมชนเล็กๆและถือว่ายังอยู่ในยุคเกษตรกรรม กับอีกยุคหนึ่งคือ

๒. *หมอลำที่เริ่มมีการนำมาผลิตซ้ำเชิงพาณิชย์จนถึงปัจจุบัน* ซึ่งเป็นหมอลำในยุคทุนนิยม หมายความว่ามีการนำหมอลำมาผลิตเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมด้วยเครื่องจักรกลเพื่อการจำหน่าย (ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๘๑-ปัจจุบัน ที่หมอลำถูกนำมาผลิตเป็นสินค้าด้วยระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เช่น ในตอนแรกๆของการบันทึกเสียงก็ผลิตเป็นแผ่นเสียง เป็นเทปคาสเส็ต จนกระทั่งเป็นซีดีและวีซีดี ตลอดจนการสร้างให้หมอลำกลายเป็น “โรงงานการแสดงเคลื่อนที่” ขนาดใหญ่อย่างในปัจจุบัน)

การที่ผู้วิจัยจำเป็นต้องแบ่งยุคออกเป็น ๒ ยุคนี้เพื่อที่จะทำให้เห็นความแตกต่างระหว่างภาพของหมอลำ ๒ ช่วงเวลา คือ ภาพช่วงแรกเป็นหมอลำที่ยังมีรูปแบบของสื่อพื้นบ้านแท้ๆที่ยังคงความมีเอกลักษณ์ดั้งเดิมของการเป็นการแสดงพื้นบ้าน และยังไม่ถูกทำให้เป็นสินค้าในระบบธุรกิจอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแบบทุนนิยม(Culture Industry) กับภาพช่วงที่สองเป็นหมอลำที่ผ่านการชุบตัว และถูกปรับเปลี่ยน พลิกโฉมหน้าไปเป็นสินค้าในระบบธุรกิจแบบทุนนิยมจนเปลี่ยนรูปโฉมไปเกือบสิ้นเชิง คุณลักษณะ(Attributes) ของหมอลำของทั้ง ๒ ยุคที่เปรียบเทียบกันโดยสรุปมีดังนี้

คุณลักษณะของระบบอุตสาหกรรม	หมอลำในอดีตก่อนมีการนำมาผลิตเป็นสินค้าในระบบทุนนิยม(ก่อน พ.ศ. ๒๔๘๐)	หมอลำในปัจจุบันที่มีการนำมาผลิตเป็นสินค้าในระบบทุนนิยม(พ.ศ. ๒๔๘๐ ถึงปัจจุบัน)
การผลิต ๑. ผู้ผลิต	-คนที่เป็นหมอลำมีน้อย ประกอบอาชีพหลักเป็นเกษตรกร มีความคล่องตัวสูง ออกงานเพื่องานพิธีกรรม หรือไหว้วาน ไม่ได้มุ่งที่การหารายได้ เป็นหมอลำที่เป็นแม่แบบและรากเหง้าของแบบแผนการลำโดยใช้ขนบดั้งเดิม	-คนเป็นหมอลำมีมาก ส่วนใหญ่ประกอบอาชีพการเกษตรเป็นหลักโดยมีอาชีพหมอลำเป็นส่วนรายได้เสริม ยกเว้นหัวหน้าคณะที่ประกอบอาชีพหลักเป็นหมอลำ ออกงานเพื่อหารายได้ มีน้อยที่รักษาแบบแผนและขนบดั้งเดิมของการลำไว้ได้ ส่วนใหญ่จะ

		ประยุกต์ปรับเปลี่ยนแบบแผนไปจากเดิมหลายอย่าง
๒. ทักษะและฝีมือในการทำงาน	-หมอลำและหมอแคนเป็นผู้มีฝีมือในการแสดงสูง เพราะเกิดจากการเพาะบ่ม ร่ำเรียนมานาน เป็นระดับมืออาชีพหรือชั้นครู	-หมอลำเป็นคนรุ่นใหม่ที่ใช้เวลาเพาะบ่มสั้น ผ่านการฝึกฝนและใช้เวลาเรียนเป็นหมอลำมาน้อย ทักษะการแสดงยังไม่ถึงขั้นมืออาชีพ
๓. ผู้มีส่วนร่วมในการผลิต	-ผู้มีส่วนร่วมในการแสดงหมอลำมีจำนวนไม่มาก มีเพียง ๒ ฝ่ายคือ หมอลำกับหมอแคน	-ผู้มีส่วนร่วมในการแสดงหมอลำมีจำนวนมาก ประกอบด้วยฝ่ายต่างๆ และต่างก็ทำหน้าที่เฉพาะอย่างแล้วนำมาประกอบกัน
๔. วัตถุประสงค์และหน้าที่ในการผลิต	-ผลิตงานแสดงเพื่อพิธีกรรมอันเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตในชุมชน มีหน้าที่เพื่อรักษาและยึดเหนี่ยวความเป็นชุมชนไว้ด้วยกัน ความบันเทิงที่เกิดขึ้นถือเป็นผลพลอยได้	-ผลิตงานแสดงเพื่อขาย เพื่อทำเงิน และเพื่อชื่อเสียง ถือเอาความบันเทิงเป็นหลัก หน้าที่เพื่อชุมชนลดน้อยลงจนแทบไม่มีหลงเหลือ
๕. การเตรียมการ	-ไม่ต้องใช้คนและเวลาในการเตรียมการมากมาย ไม่ว่าจะเป็นช่วงซ้อมการลำหรือเตรียมการก่อนการแสดง เพราะเป็นการแสดงที่เน้นความเรียบง่าย	-ต้องใช้คนและเวลาในการเตรียมการมาก ไม่ว่าจะเป็นช่วงซ้อมการลำ หรือเตรียมการก่อนการแสดงแต่ละครั้ง เพราะมีคนมากและต้องการความยิ่งใหญ่
๖. ขั้นตอนกระบวนการในการผลิต	-ขั้นตอนและกระบวนการแสดงหมอลำไม่ยุ่งยาก ไม่มีหลายขั้นตอน เน้นที่การแสดงหมอลำเป็นหลัก เช่น หมอลำกลอน หมอลำผีฟ้า หมอลำส่อง ที่เป็นพิธีกรรม	-มีขั้นตอนและกระบวนการแสดงหมอลำที่มีหลายขั้นตอน หลายช่วง แต่เน้นที่การแสดงเพลงโชว์เป็นหลัก การแสดงหมอลำกลายเป็นของแถม เห็นได้จากหากมีเวลาที่จำกัดก็จะแสดงเฉพาะช่วงร้องเพลง ตัดช่วงหมอลำทิ้งไป หรือลำแบบไม่จบเรื่อง
๗. เนื้อหา/รูปแบบที่ได้รับการคัดเลือกมาผลิตซ้ำ	-มีทั้งเนื้อหาการลำที่เป็นเรื่องราว เป็นนิทาน และรูปแบบการฟ้อน ท่าฟ้อน ซึ่งเป็นแบบขนบดั้งเดิมที่สืบทอดมาจากรุ่นครูอาจารย์ยังคงได้รับการนำมาเสนอซ้ำ	-เนื้อหาการลำที่เป็นเรื่องนิทานได้รับคัดเลือกมาแสดงน้อยลงจนแทบไม่ปรากฏ สิ่งที่ได้รับคัดเลือกมาก็เป็นของใหม่ เช่น เพลงตามสมัยนิยม รูปแบบการแสดงเกิดขึ้นใหม่ เช่น การเต้นโชว์ชุดหางเครื่อง
๘. องค์ประกอบ วัสดุ	-วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือประกอบการแสดง	-วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือประกอบการแสดง

อุปกรณ์ เครื่องมือในการผลิต	น้อย เช่น เครื่องดนตรีมีเพียง ๒-๓ ชิ้น ชุดนักแสดงไม่มาก เสื้อผ้าตัดเย็บเอง เวทีไฟฟ้า เครื่องเสียงไม่มี	มากจนต้องใช้รถหลายคันสำหรับบรรทุกชุดนักแสดงหลากหลาย เวทีกว้างใหญ่ ไฟมากมาย เครื่องเสียงมหึมาได้ยินไปไกล
๙. การได้ทรัพยากรบุคคลมาผลิต เช่น หมอลำ ตัวตลก นักดนตรี หางเครื่อง	-หมอลำเกิดจากคนที่สนใจเรียนรู้ เกิดจากคนอยากเป็นหมอลำ ไม่เน้นรูปร่างหน้าตา แต่น้ำเสียงดีต้องเป็นหลัก นักดนตรีเล่นดนตรีพื้นบ้านมีเพียงหมอแคน คนสีซอ ดีดพิณ เกิดจากคนที่หมั่นฝึกฝนเองแบบพื้นบ้าน ไม่มีหางเครื่อง	-หมอลำเกิดจากคนที่อยากมีชื่อเสียง เน้นรูปร่างหน้าตาเป็นหลัก น้ำเสียงดีเป็นเรื่องรอง นักดนตรีได้จากคนที่เรียนในระบบโรงเรียน เพราะเป็นดนตรีสากล ต้องใช้หางเครื่องจำนวนมาก จนต้องตระเวนหาจากที่ต่างๆแม้กระทั่งจ้างผู้หญิงลาว และเขมร
๑๐.การได้มาซึ่งวัตถุดิบเพื่อนำมาผลิต	-เช่น กลอนลำ ท่าฟ้อน ได้มาจากครูอาจารย์ที่สอนต่อๆกันมา หรือเกิดจากการเรียนรู้ สั่งสมประสบการณ์จนสามารถสร้างขึ้นมาได้เอง เช่น แต่งกลอนลำเอง	-กลอนลำได้มาจากการซื้อเป็นส่วนใหญ่ มีน้อยที่แต่งกลอนลำได้เอง ท่าเต้นได้จากการสอนของครูฝึกเต้น ไม่ใช่การฟ้อนแบบเดิมอีกต่อไป
๑๑.ทุนที่ใช้ในการผลิต	-ส่วนใหญ่เป็นทุนทางวัฒนธรรม และใช้ทุนในระบบทุนนิยมเพียงไม่มาก โดยอาศัยทุนของตัวเองเป็นหลัก	-ส่วนใหญ่เป็นทุนในระบบทุนนิยม เกิดจากการลงทุนของตัวเอง หรือระดมทุนจากนายทุน หรือการกู้ยืมมา ส่วนทุนทางวัฒนธรรมมีน้อย
๑๒.การบริหารจัดการ	-ไม่ซับซ้อน คล่องตัวสูงไม่ต้องมีเจ้าหน้าที่หลายฝ่ายเพราะไม่ใช่เพื่อการแข่งขัน	-ค่อนข้างซับซ้อน ต้องมีเจ้าหน้าที่หลายฝ่ายการดำเนินการเป็นไปเพื่อการแข่งขัน
๑๓.เวลาที่ใช้ขัดเกลาปรับปรุงผลงาน	-มีมาก เพราะมีเวลาว่างมาก ศิลปินมีช่วงเวลานานมากพอที่จะทบทวนพิจารณาผลงานตัวเอง	-มีน้อย เพราะมีเวลาว่างจำกัด ศิลปินมีช่วงเวลาสั้นๆที่จะได้ทบทวนพิจารณาผลงานตัวเอง เพราะต้องทำอย่างอื่นอีกมาก เช่น บันทึกเสียง เตรียมการแสดงชุดต่อไป
๑๔.ความประณีตของเนื้อหาผลงาน	-สร้างแม่แบบขึ้นมาและรุ่นต่อมายังรักษาความเป็นของดั้งเดิมไว้ได้มาก มีความประณีตสูง ทั้งการลำและดนตรีประกอบ	-รุ่นปัจจุบันรักษาความเป็นของดั้งเดิมไว้เพียงบางส่วน ความประณีตน้อยลง ทั้งการลำและดนตรีประกอบ
๑๕.ลักษณะของหมอลำ	-มีความเป็นพื้นบ้านสูงและมีความเรียบง่ายอยู่มาก หมอลำมีขนาดเล็ก กะทัดรัด ทำให้	-มีความเป็นสากลสูงและความซับซ้อนอยู่มาก ขนาดใหญ่ ทำให้ความเป็นกันเองกับ

	เป็นกันเองกับผู้ชมได้ดี	ผู้ชมลดน้อยลงเมื่อเทียบกับสมัยก่อน
๑๖.วิธีการสร้างความแตกต่างของผู้ผลิต	-อาศัยเอกลักษณ์และความสามารถพิเศษเฉพาะตัวสูง เช่น น้ำเสียง การลำ ความสามารถในบทบาทการแสดง	-อาศัยรูปแบบภายนอก ใช้ความยิ่งใหญ่ของจำนวนคน อุปกรณ์ที่ใช้แสดง อาศัยการโฆษณาผลงานให้ปรากฏผ่านสื่อสมัยใหม่
๑๗.การแข่งขันของผู้ผลิต	-ไม่มีการแข่งขันกัน เพราะต่างคนต่างเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตและวัฒนธรรมในชุมชน จึงมีหน้าที่รับใช้ชุมชน การเป็นหมอลำไม่ใช่เป็นอาชีพเพื่อความอยู่รอด จึงไม่ต้องแข่งขันกันเชิงธุรกิจ	-มีการแข่งขันกันอย่างมาก เพราะหมอลำต่างต้องอยู่ในระบบธุรกิจ ต้องทำงานเพื่อความอยู่รอด และเพื่อที่จะดำรงสถานะไม่ให้ตกอันดับ หรือเพื่อการยกระดับขึ้นเป็นหมอลำชั้นแนวหน้า จึงต้องหาวิธีการพัฒนาตัวเองไม่ให้ล้าหลังอยู่เสมอ
๑๘.ความหลากหลายของผู้ผลิต	-มีความหลากหลายด้านความเป็นท้องถิ่น เช่น ทำนองการลำ มีความเป็นหมอลำแท้ๆ ให้เห็นได้อย่างชัดเจนไม่มีอย่างอื่นเจือปน ดังนั้น ลักษณะของหมอลำเป็นรูปแบบเดียว คือเป็นหมอลำและเป็นชาวบ้าน ดังนั้น จึงเป็นทั้งศิลปินและเป็นชาวบ้านอย่างแยกกันไม่ออก	-มีการผสมผสานด้วยวัฒนธรรมที่หลากหลายทั้งแบบตะวันตกและแบบตะวันออก เช่น การแสดงแบบคาบาเรต์ การแสดงรีวิวประกอบเพลง เพลงลูกทุ่งสตริง หมอลำ ตลก ความเป็นหมอลำจึงถูกเจือปนไปด้วยรูปแบบความบันเทิงใหม่ๆ มาก
๑๙.ขนาด(Scale)ของการผลิตต่อครั้ง	-เป็นการผลิตครั้งละจำนวนน้อย ผลงานที่แสดงจึงอาจเป็นผลงานที่ใช้เรื่องเดิมๆ รูปแบบเดิมๆ เช่น ลำพื้น หมอลำก็ยังลำเรื่องเดิม ศิลปินไม่ได้มีการผลิตออกมาครั้งละจำนวนมาก จึงใช้เวลาสั่งสมนาน	-มีการผลิตครั้งละจำนวนมากๆได้ โดยใช้เครื่องจักรที่สามารถผลิตซ้ำได้ครั้งละมากๆ เช่น ผลิตเป็น เทป แผ่นเสียง วีซีดี หากเป็นการแสดงก็ผลิตได้ไม่ซ้ำรูปแบบกันในแต่ละปี และเนื้อหาการแสดงก็มีความแปลกใหม่เปลี่ยนไปรวดเร็ว เปลี่ยนบ่อยๆ ตามยุคสมัย
๒๐.ราคาของหมอลำ	-ราคาหมอลำไม่แพง ค่าจ้างหมอลำในยุคพิธีกรรมเป็นค่ายกครูมากกว่าจะเป็นค่าแรง เช่น นับเป็นห้าบาท สิบบาท เกินจากนั้นก็แล้วแต่ผู้จ้างจะให้หมอลำเป็นสินน้ำใจ	-ราคาค่าจ้างหมอลำสูงมากขึ้น ตามสภาพเศรษฐกิจที่เปลี่ยนแปลงไป นับเป็นสองแสน สามแสนบาท ค่าจ้างเป็นค่าจ้างของการทำงาน เป็นค่าตอบแทนแบบธุรกิจ ไม่ใช่เรื่องสินน้ำใจอีกต่อไป
๒๑.ปัจจัยภายนอกที่มี	-สภาพสังคมที่ไม่เร่งร้อน ผู้คนไม่ใจร้อน ไม่	-สภาพสังคมที่เป็นไปอย่างรีบเร่ง เต็มไปด้วย

ผลต่อการผลิต	มีสิ่งยั่วยุและอบายมุขไม่มาก แม้จำนวนผู้ชมมีน้อยแต่ก็เป็นผู้ชมที่ตั้งใจฟังได้นานๆ มีสมาธิยาว และชมหมอลำจนสามารถรู้เรื่องหมอลำได้ดี จนสามารถวิจารณ์หมอลำได้ หมอลำจึงสามารถสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างประณีต และมีศิลปะ	การแข่งขัน ผู้คนใจร้อน ผู้ชมเป็นผู้ชมที่มีความสนใจสั้น ความอดทนน้อย หมอลำต้องเปลี่ยนรูปแบบบ่อยๆให้หลากหลาย เพื่อให้ถูกใจและครอบคลุมความสนใจของคนทุกเพศทุกวัย นอกจากนี้สิ่งยั่วยุและอบายมุขมีมาก ส่งผลให้ผู้ชมชมหมอลำแบบสนุกจนขาดสติ ถึงขั้นก่อการทะเลาะวิวาทกัน
<u>การกระจาย</u> ๑.ช่องทางที่จะใกล้ชิดกับกลุ่มเป้าหมาย	-มีช่องทางที่จะสร้างความใกล้ชิดกับผู้ชมและชุมชนได้มาก เพราะเป็นหมอลำในชุมชน โอกาสที่จะรู้จักและอยู่ใกล้ชิด คุ้นเคยและเป็นกันเองกับผู้ชมจึงมีมากและยาวนาน	-มีช่องทางที่จะสร้างความใกล้ชิดกับผู้ชมและชุมชนได้น้อย เพราะยุคนี้เป็นหมอลำที่รับจ้างไปตระเวนแสดงตามสถานที่ต่างๆ โอกาสที่จะรู้จักและอยู่ใกล้ชิด คุ้นเคย และเป็นกันเองกับผู้ชมจึงมีน้อยและเป็นช่วงเวลาสั้นๆ
๒. โอกาสและความถี่ในการกระจาย	-มีโอกาสในการแสดงน้อย มีความถี่ที่จะได้แสดงให้ผู้ชมได้น้อย คนในชุมชนก็มีไม่มาก โอกาสที่จะมีบุญมีงานถึงขั้นจ้างหมอลำก็มีน้อย ดังนั้น การได้ชมหมอลำจึงเป็นเรื่องสำคัญเพราะหาชมยาก นานๆครั้งจะได้ชม	-มีโอกาสการแสดงมาก เพราะมีความถี่ที่หมอลำจะได้แสดงให้ผู้ชมได้ชมบ่อยตามเทศกาลต่างๆมากมาย คนในชุมชนก็มีมาก ทำให้เพิ่มโอกาสที่จะได้จ้างหมอลำได้เกือบตลอดปี ผู้ชมจึงได้ชมหมอลำบ่อยๆ การได้ชมหมอลำเป็นเรื่องง่ายๆ
๓. การโฆษณาประชาสัมพันธ์แจ้งข่าวให้ทราบ	-การแจ้งข่าวเกี่ยวกับหมอลำจำกัดอยู่ในวงแคบ การแจ้งข่าวหมอลำเป็นไปในชุมชนและละแวกใกล้เคียงแบบปากต่อปากเพราะไม่มีเครื่องมือสื่อสาร ไม่มีการโฆษณา	-มีสื่อหลายประเภททั้งสื่อบุคคลและสื่อมวลชนที่จะทำหน้าที่แจ้งข่าว ตลอดจนการโฆษณาผลงานหมอลำ ประชาสัมพันธ์ให้อย่างทั่วถึงและกว้างไกล มากกว่า
๔. ช่องทาง วิธีการ และสื่อ สำหรับการกระจายตัวไปยังผู้บริโภค	-มีวิธีเดียว ช่องทางเดียวคือ การแสดงสดของหมอลำ ณ สถานที่ใดที่หนึ่ง ในช่วงเวลาหนึ่งเท่านั้น	-หมอลำมีทั้งสื่อมวลชน และผลผลิตจากการผลิตวัฒนธรรมเป็นสินค้า เช่น วีซีดีบันทึกการแสดงสด ซีดีหมอลำที่สามารถส่งไปขายยังทุกแห่งหนที่มีคนอีสานอยู่ ไม่เว้นกระทั่งในต่างประเทศ
๕. ความสามารถในการ	-ไม่สามารถทำให้หมอลำไปแสดงได้อย่าง	-สามารถกระจายการแสดงได้อย่างทั่วถึง

สร้างความทั่วถึงของการกระจาย	ทั่วถึงเพราะการคมนาคมยังไม่สะดวก ดังนั้น หมอลำจึงแสดงเพียงในพื้นที่ที่จำกัดระดับเมืองหรือจังหวัด เพราะต้องเดินทางไปด้วยการเดินเท้าหรือขี่ม้าไปเท่านั้น	ทุกซอกทุกมุมที่รถหมอลำจะเข้าไปได้ นอกจากนี้ยังมีการกระจายในรูปแบบอื่นอีกด้วย นั่นคือเมื่อมีสื่อสมัยใหม่ เช่น เทป วีซีดี ยิ่งทำให้การแพร่กระจายของผลงานหมอลำเป็นไปอย่างรวดเร็ว กว้างขวาง
๖. ปริมาณ/ ความถี่ในการผลิตงานแสดง	-การแสดงมีน้อยตามวาระโอกาสงานบุญประเพณี และงานของชาวบ้าน จำนวนหมอลำมีน้อยเมื่อเทียบกับพื้นที่ทั่วภาคอีสาน คือมีหมอลำในบางพื้นที่เท่านั้น	-การแสดงมีมากขึ้น เพราะมีวาระโอกาสหลากหลาย เช่น งานของรัฐ งานฉลอง งานบุญประเพณี และงานของชาวบ้าน จำนวนหมอลำมีมากขึ้นเมื่อเทียบกับพื้นที่ทั่วภาคอีสาน มีหมอลำกระจายอยู่แทบทุกจังหวัด
<u>การบริโภค</u>		
๑.ลักษณะผู้บริโภค -ปัจจัยด้านชีวิตวัฒนธรรม	-ชีวิตมีความเรียบง่าย ไม่มีสิ่งต่างๆให้เลือกมากมาย ดังนั้นในการชมหมอลำก็แทบจะไม่มีสิ่งมาให้เปรียบเทียบว่าสิ่งใดดีกว่ากัน	-ชีวิตมีความสลับซับซ้อน มีสิ่งต่างๆให้เลือกมากมาย ดังนั้นในการชมหมอลำก็สามารถเลือกชมและได้เห็นหมอลำหลายๆแบบเปรียบเทียบกันได้
-ชั้นทางสังคม	-ระดับชั้นทางสังคมมีความใกล้เคียงกันมาก โดยเฉพาะฐานะความเป็นอยู่ที่เป็นแบบชาวบ้านเช่นกัน	-ระดับชั้นทางสังคมมีความแตกต่างกันมากขึ้น คนในสังคมมีความแตกต่างกันทางชนชั้นมากขึ้น การจ้างหมอลำก็ต่างกัน
-การเลือกเปิดรับหมอลำ	-ยุคพิธีกรรม ผู้ชมไม่มีทางเลือกในการเปิดรับหมอลำ เพราะมีเพียงไม่กี่ประเภทและอยู่ในรูปแบบเดียวคือการแสดงสด	-ผู้ชมมีตัวเลือกในการเปิดรับหมอลำมากมาย เพราะมีหมอลำหลายประเภททั้งยังมีหลายรูปแบบ เช่น ทั้งการบันทึกในรูปแบบสื่อสมัยใหม่ ทั้งการแสดงสด
-ความสามารถเข้าถึงหมอลำของผู้ชม	-มีความสามารถเข้าถึงตัวหมอลำระดับบุคคลได้มาก เพราะความใกล้ชิดและเป็นกันเองกับหมอลำ โอกาสได้พบปะพูดคุยแบบส่วนตัวยังมีมาก	-ผู้ชมไม่มีความสามารถเข้าถึงตัวหมอลำระดับบุคคลได้ง่าย เพราะความไม่คุ้นเคยกับหมอลำ โอกาสได้พบปะพูดคุยแบบส่วนตัวก็น้อยลง
๒. รูปแบบและวิธีการบริโภค	-ชมการแสดงสดเท่านั้น	-นอกจากการแสดงสด ยังเลือกชมและฟังจากสื่อทั้งประเภทสื่อโสตทัศน์ เช่น วีซีดี เทป คาราโอเกะ สื่อสิ่งพิมพ์ อินเตอร์เน็ตก็มี

๓. ความแตกต่างกันของพื้นที่ทางกายภาพของผู้ชม	-ไม่ว่าผู้ชมอยู่ในพื้นที่ใด ก็มีโอกาสได้รับชมหมอลำที่เป็นการแสดงสด ด้วยเนื้อหาและรูปแบบเดียวกันอย่างครบถ้วนสมบูรณ์ เพราะไม่มีข้อจำกัดเรื่องเวลา	-ผู้ชมอยู่ในพื้นที่ต่างกัน มีโอกาสได้รับชมหมอลำที่เป็นการแสดงสดต่างกัน เพราะมีระเบียบสังคมที่ต่างกัน เช่น ในตัวเมืองใหญ่ๆ แทบไม่มีโอกาสได้ชมการแสดงช่วงการลำ เพราะมีข้อจำกัดเรื่องเวลา ขณะที่ผู้ชมนอกเขตเมืองยังมีโอกาสได้ชมการแสดงทุกช่วง
๔. การเรียนรู้ ความถ่องแท้ในการวิพากษ์วิจารณ์ศิลปะ	-ผู้ชมมีโอกาสได้เรียนรู้เรื่องศิลปการแสดงจากผู้ชมที่มีอาวุโสกว่า เพราะดูหมอลำแบบเดียวกันทั้งเด็กและผู้อาวุโส ทำให้เข้าใจและรู้จักหมอลำทั้งการแสดง และการลำ	-ผู้ชมไม่มีโอกาสได้เรียนรู้เรื่องศิลปการแสดงจากผู้ชมที่มีอาวุโสกว่า เพราะคนละวัยก็ต่างชมการแสดงหมอลำคนละช่วง รสนิยมก็ต่างกันไป ทำให้ยากจะเข้าใจเรื่องของหมอลำทั้งการแสดง และการลำ
๕. กำลังซื้อของผู้บริโภค	-ผู้ชมไม่ต้องมีกำลังซื้อมากเพราะค่าจ้างหมอลำไม่สูง และนอกจากนี้ ยังไม่มีสินค้าหมอลำให้ได้ซื้อ	-ผู้ชมต้องมีกำลังซื้อมากพอสมควร เพราะมีหมอลำที่ได้รับการผลิตเป็นสินค้าให้เลือกซื้อมากมาย นอกจากนี้ค่าจ้างหมอลำที่สูงมากขึ้น ทำให้ผู้จ้างหมอลำต้องจ่ายมากขึ้น
๖.ความต้องการของผู้บริโภค(Demand)	-เนื่องจากสังคมมีขนาดเล็กคนในชุมชนมีไม่มาก ความต้องการหมอลำของผู้ชมก็ยังไม่มาก หมอลำจึงใช้ เพื่องานพิธีกรรม และเพื่อความบันเทิง เป็นครั้งคราว	- เนื่องจากสังคมมีขนาดใหญ่ขึ้น คนในชุมชนมีมากขึ้น ความต้องการหมอลำของผู้ชมก็มากตามไปด้วย ผู้ชมต้องการชมหมอลำเพื่อความบันเทิงเป็นส่วนใหญ่ แต่สิ่งสำคัญที่น่าสังเกตคือ จ้างหมอลำมาแสดงเพื่อเป็นเครื่องแสดงฐานะและรสนิยม
๗. รสนิยมและทัศนคติที่มีต่อ หมอลำ	-ผู้คนตั้งใจฟัง และชมหมอลำด้วยความอยากเสพงานศิลปะสร้างความสุนทรียะให้ชีวิต และมองหมอลำในฐานะที่เป็นศิลปินและผู้มีความรู้ จึงตั้งใจฟังความไพเราะของหมอลำ	-ผู้คนตั้งใจชมหมอลำด้วยความอยากสนุกสนาน และมองหมอลำในฐานะที่เป็นผู้ให้ความบันเทิง(entertainer) เป็นหลัก ไม่ได้สนใจหมอลำในฐานะศิลปิน
๘. สาระประโยชน์และผลหลังจากการ	-ผู้บริโภคสามารถนำไปใช้ได้ทั้งคติเตือนใจเพื่อการรู้จักโลก ได้ความรู้ใหม่ๆ และสอนให้	-ผู้บริโภคใช้เพื่อความบันเทิงเป็นส่วนใหญ่มากกว่าที่จะเป็นการใช้ประโยชน์ในการสั่ง

บริโภค	รู้จักการดำรงชีวิตให้อยู่ในระเบียบแบบแผนอันดีงาม ตลอดจนได้ความบันเทิง ผสมกับการรักษาเยียวยาจิตใจ(กรณีหมอลำแบบพิธีกรรม)	สอน ให้รู้จักโลกหรือเป็นแนวทางในการดำรงชีวิตประจำวันลดน้อยลง เมื่อเทียบกับสมัยก่อน การดูหมอลำเลยเป็นการได้รับการถ่ายทอดแม่แบบ(Idol)ใหม่ขึ้นมา เช่น ได้แบบอย่างของหมอลำ หรือนักแสดงเพื่อเป็นอาชีพ

จากข้อมูลการเปรียบเทียบหมอลำแบบยุคต่อยุคซึ่งมีอยู่ ๒ ยุค คือ หมอลำยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรมกับหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตอันเป็นการวิเคราะห์เบื้องต้นอันเกี่ยวเนื่องกับประเด็นต่างๆซึ่งผู้วิจัยได้เห็นการเปลี่ยนแปลงจากสื่อพื้นบ้านธรรมดา จนกลายมาเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมที่มีขนาดใหญ่ขึ้นในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ระหว่างหมอลำทั้ง ๒ ประเภทที่ผู้วิจัยยกมาเปรียบเทียบกันนั้น มีความแตกต่างกันด้วยลักษณะหลายๆอย่างอันเนื่องมาจากปัจจัยด้านเวลา(Time) ที่เป็นเหตุสำคัญทำให้กระบวนการผลิต กระจายและบริโภคของหมอลำและผู้ชมเปลี่ยนไป ดังนั้น เมื่อเกิดความแตกต่างเรื่องเวลาหมายถึงเมื่อเวลาผ่านไปแล้ว ก็ย่อมนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงด้านอื่นๆของทั้งฝ่ายผู้ผลิตและผู้ชมหมอลำตามมาด้วย ดังนี้

๑.เวลาที่เปลี่ยนไปมีความสัมพันธ์กับการเลือกสรรทางวัฒนธรรม(Tradition of selection) ทำให้เกิดผลที่สำคัญเกิดขึ้นกับหมอลำ ๒ ด้านคือ ด้านหนึ่งทำให้หมอลำบางประเภทที่เคยมีบทบาทสำคัญในอดีตสูญหายไปเนื่องจากไม่ถูกเลือกสรรทางวัฒนธรรมเพราะเป็นหมอลำที่ขายไม่ได้ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เช่น หมอลำพื้น หมอลำส่อง หมอลำกั๊บแก้บ แต่ผลอีกด้านหนึ่งคือ ทำให้บทบาทหน้าที่หลักของหมอลำเปลี่ยนแปลงไป คือกลายเป็นหมอลำที่เน้นความบันเทิงมากกว่าพิธีกรรม และที่สำคัญทำให้ลักษณะหมอลำเกิดการแตกตัวออกเป็นหลายๆประเภท (genre)ดังรายละเอียดที่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงต่อไป

๒.ขั้นตอนการผลิตในสมัยใหม่ยังคงมีคุณลักษณะของการเป็นผู้ผลิตแบบสมัยก่อนหลงเหลืออยู่และเทคโนโลยีสมัยใหม่นั้นก็มีส่วนช่วยทำให้คุณลักษณะยังเหลือร่องรอยอยู่และยังคงได้รับการสืบทอดจนกลายเป็นแกนหลัก(core)ของความเป็นหมอลำที่ยังคงมีอยู่ แม้ว่าเวลาจะเปลี่ยนไป นั่นก็หมายความว่า แม้ว่ากาลเวลาจะสามารถทำให้หมอลำบางประเภทหายไป แต่ก็ไม่สามารถเปลี่ยนแกนหลักของหมอลำไปได้ทั้งหมด เช่น ความเป็นครูและทักษะความเชี่ยวชาญของหมอลำบางประเภทที่ยังคงมีอยู่สูง และยังคงได้รับการถ่ายทอดให้สืบเนื่องอยู่ได้ด้วยเทคโนโลยีการผลิตซ้ำ

๓.ส่วนสำคัญที่สุดอีกประการหนึ่งคือ เมื่อเวลาเปลี่ยนไปสู่ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ผลกระทบที่เห็นได้ชัดที่สุดคือเรื่องของช่องทางการกระจาย ซึ่งมีผลกระทบโดยตรงต่อผู้ชม เพราะในอดีต ช่องทางการกระจายหมอลำไปสู่ผู้บริโภคนั้นมีน้อย และผู้ชมไม่ค่อยได้มีโอกาสเลือกเปิดรับได้มากนัก แต่ปัจจุบันเมื่อมีโอกาสเลือกเปิดรับมากขึ้น ทำให้หมอลำเป็นที่รู้จักมากขึ้น เป็นที่นิยมมากขึ้น และด้วยเทคโนโลยีการผลิตและการกระจายตัวที่สำคัญเช่นนี้ทำให้เกิดผล ๒ ด้านซึ่งถ้าใช้ทฤษฎีมาอธิบายปรากฏการณ์ดังกล่าวก็จะบอกได้ทั้ง ๒ แง่มุมคือ หากใช้ทฤษฎีของอดอร์โนมาอธิบายก็จะเห็นว่าอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้มีการผลิตหมอลำออกมามากจนเกิดการทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน และศิลปินไม่อาจเป็นตัวของตัวเองมากนักเพราะต้องผลิตเพื่อการขายและตอบสนองความต้องการของตลาด ดังนั้น ตลอดเวลาที่ผ่านมาของยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม หากหมอลำประเภทใดเป็นที่นิยมก็จะมีเกิดการแข่งขันกันตั้งหน้าตั้งตาผลิตหมอลำประเภทนั้นจนล้นตลาด และเมื่อการผลิตที่เป็นไปอย่างเร่งรีบจึงทำให้ผลงานไม่มีคุณภาพ และกลายเป็นผลเสียต่อหมอลำในที่สุด

ในขณะเดียวกัน หากจะอธิบายด้วยอีกทฤษฎีหนึ่งของวอลเตอร์ เบนจามินที่เห็นข้อดีของการผลิตซ้ำงานศิลปะด้วยเครื่องจักรกลก็จะทำให้เห็นว่า เทคโนโลยีการผลิตและการกระจายตัวมีส่วนช่วยให้ผู้ชมเข้าถึงหมอลำได้มากขึ้นและสะดวกขึ้น นอกจากจะช่วยให้ผู้ชมสามารถเลือกชมเลือกฟังหมอลำได้ง่ายและหลากหลายขึ้นแล้ว เทคโนโลยีการผลิตซ้ำยังเป็นตัวช่วยรักษาสายสัมพันธ์และเยียวยาความรู้สึกของผู้ชมที่ขาดโอกาสและโหยหาความผูกพันกับวัฒนธรรมที่เป็นรากเหง้าของตัวเอง เช่น ผู้ชมชาวอีสานที่อยู่ไกลบ้าน หรือไม่ได้อยู่ภาคอีสานก็ได้อาศัยเทคโนโลยีเหล่านี้ในการชม การฟังหมอลำโดยไม่ได้ขาดสายใยของความเป็นคนอีสานส่วนนี้ไป

๔.ผู้ชมในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมซึ่งถือว่าเป็นผู้มีส่วนได้ส่วนเสียอย่างมากในฐานะผู้บริโภคก็เกิดภาวะการเปลี่ยนแปลงในหลายๆด้านอันเนื่องมาจากการที่ต้องดูหรือฟังหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมซึ่งมีลักษณะแตกต่างจากยุคเกษตรกรรมอย่างยิ่ง ผลคือคุณสมบัติในการเป็นผู้ฟังผู้ชมที่ดีก็พลอยเปลี่ยนไปด้วย เพราะหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมไม่สามารถตอบสนองหรือให้ในสิ่งที่หมอลำในสมัยก่อนเคยให้แก่ผู้ชมได้ โดยเฉพาะการสร้างความรู้ในการเสพและการวิจารณ์ศิลปการแสดงแบบในอดีต เพราะรูปแบบและเนื้อหาของหมอลำในยุคใหม่ที่เปลี่ยนแปลงไปจนแทบจะไม่เอื้ออำนวยให้เกิดวัฒนธรรมการวิจารณ์ศิลปะดังกล่าวได้

๕.การที่เกิดผู้มีส่วนได้เสียและเกี่ยวข้องกับหมอลำเพิ่มขึ้นมาจากในอดีตที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน นั่นคือ มีนายทุนหรือผู้ประกอบการอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในยุคปัจจุบันนับว่าเป็นตัวแปรสำคัญต่อการผลิตและการกระจายผลงานของหมอลำ และมีบทบาทสำคัญใน

การกำหนดแนวทางการผลิตหมอลำออกสู่ตลาดผู้บริโภค แม้ว่ากลุ่มนายทุนเหล่านี้จะอยู่เบื้องหลังการผลิต แต่ก็ถือว่าเป็นผู้กุมบังเหียนกำหนดทิศทางการตลาดและเป็นผู้มีอำนาจในการเลือกใช้เทคโนโลยีในการผลิตและการที่นายทุนเหล่านี้เป็นผู้บริหารจัดการสินค้าทางวัฒนธรรม จึงทำให้หมอลำเกิดการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมดังจะกล่าวในบทต่อไป

๖.การที่ต้นทุนทางวัฒนธรรมของผู้ผลิตหมอลำในแต่ละยุคมีความแตกต่างกันมาก หากใช้ทฤษฎีต้นทุนทางวัฒนธรรมมาวิเคราะห์ ก็จะเห็นได้ว่า ความมีต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำนั้น มีความหลากหลายและเปลี่ยนรูปแบบต้นทุนไปได้เรื่อยๆขึ้นอยู่กับว่า ใครจะเป็นผู้นำต้นทุนเหล่านั้นไปใช้ และใช้อย่างไร ยิ่งกว่านั้นคือ ต้นทุนทางวัฒนธรรมไม่ได้มีเฉพาะฝ่ายของผู้ผลิตเท่านั้น หากยังมีในฝ่ายผู้บริโภคหรือผู้รับสารด้วย ดังนั้น จึงเกิดการต่อรองกันทางต้นทุนทางวัฒนธรรมด้วย เมื่อทั้งฝ่ายหมอลำและผู้ชมหมอลำในยุคอุตสาหกรรมนำต้นทุนทางวัฒนธรรมเหล่านั้นมาใช้ ก็ล้วนแต่ทำให้เกิดผลกระทบต่อต้นทุนทางวัฒนธรรมด้านอื่นๆต่อเนื่องกันเป็นวัฏจักร ดังจะกล่าวถึงรายละเอียดในบทต่อไป

๗.ผลต่อเนื่องของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก่อให้เกิดการแตกตัวของหมอลำออกเป็นหลายประเภทอย่างไม่สิ้นสุด หมายความว่าหมอลำสามารถแตกตัว ก่อตั้งหรือสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ๆเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้บริโภคได้อย่างไม่สิ้นสุด แต่ในขณะเดียวกัน การแตกตัวของหมอลำแม้จะมีมากแต่ก็ไม่เข้มข้น หากแต่จางลงเรื่อยๆ มีแต่เชิงปริมาณ ไม่มีเชิงคุณภาพ

นั่นก็น่าจะเป็นการทำนายอนาคตได้ว่า หมอลำจะเกิดประเภทใหม่ๆขึ้นมาได้อย่างไม่สิ้นสุด เพราะความมีเทคโนโลยีการผลิตที่เพียบพร้อมอย่างในปัจจุบัน หากใช้ทฤษฎีของวอลเตอร์ เบนจามินมาอธิบายก็จะเห็นได้ว่า เทคโนโลยีการผลิตซ้ำมีส่วนช่วยกระจายตัวของหมอลำและทำให้ผู้บริโภคได้มีโอกาสเข้าถึงหมอลำได้หลายๆวิธี หลายช่องทาง และจากการที่ผู้ชมสามารถเข้าถึงหมอลำได้หลายช่องทางเช่นนี้ ก็เท่ากับว่าเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการชี้นำแนวทางหรือเสนอแนะ บอกเล่าความต้องการรูปแบบใหม่ๆให้แก่หมอลำ ดังนั้น ผู้ชมน่าจะมีส่วนกำหนดรูปแบบและเนื้อหาของหมอลำเพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของตัวเองได้มากขึ้น เพราะผู้ชมคือผู้ซื้อสินค้าทางวัฒนธรรมเหล่านี้

<u>๒.ภาพขยายของหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม</u>

หลังจากที่ผู้วิจัยได้เปรียบเทียบและชี้ให้เห็นข้อสังเกตที่น่าสนใจของหมอลำยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรมกับหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแล้ว ในตอนต่อจากนี้ไปจะเป็นการเปรียบเทียบหมอลำในยุคเดียวกันคือหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ซึ่งเป็นหมอ

ลำที่อยู่ในกรอบการวิจัยครั้งนี้ ส่วนหมอลำยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น อยู่นอกกรอบการวิจัย ผู้วิจัยจึงไม่ได้นำมากล่าวถึงอีกต่อไป

ทั้งนี้ การที่ผู้วิจัยได้นำหมอลำยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมาเปรียบเทียบนั้นเพื่อให้เห็นพัฒนาการของการเปลี่ยนแปลงจากยุคหนึ่งไปสู่อีกยุคหนึ่งซึ่งจะทำให้เห็นว่า หากเราใช้เกณฑ์เรื่องเวลา(Time) มาพิจารณา เราก็จะเห็นความแตกต่างได้ว่า หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น เป็นอย่างไร

ดังนั้น ในลำดับต่อนี้ไป ผู้วิจัยจะอธิบายถึงคุณลักษณะของหมอลำในกรอบแคบที่ลงมาอีกชั้นหนึ่ง คือ จะหยิบยกเอาเฉพาะหมอลำกลุ่มที่ผ่านการคัดเลือกมาผลิตซ้ำโดยระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม มาขยายภาพเฉพาะส่วนให้เห็นใกล้ๆเข้าไปยิ่งขึ้น เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นคุณลักษณะโดยละเอียดลึกลงไปอีกชั้นว่า หมอลำบางประเภทที่เกิดใหม่และประเภทที่ยังคงมีอยู่สืบเนื่องมาจากอดีต และยังสามารถหาชมได้อยู่ทั่วไปในยุคปัจจุบัน ซึ่งต่างก็ยังได้รับการคัดเลือกมาผลิตเป็นสินค้าในตลาดของระบบทุนนิยม อันได้แก่ หมอลำทั้ง ๓ ประเภทคือ หมอลำเรื่องต่อกลอน(มีพัฒนาการสืบเนื่องมาจากหมอลำพื้นอันเป็นหมอลำในยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรม) หมอลำแบบคอนเสิร์ต(เกิดใหม่แบบกลางเก่ากลางใหม่) และหมอลำซิ่ง(เกิดใหม่ล่าสุด)นั้น ต่างก็มีคุณลักษณะของลักษณะร่วมและลักษณะต่าง โดยใช้เกณฑ์คุณลักษณะของระบบอุตสาหกรรมเป็นเกณฑ์เปรียบเทียบ ดังต่อไปนี้

คุณลักษณะ	หมอลำเรื่องต่อกลอน	หมอลำแบบคอนเสิร์ต	หมอลำซิ่ง
การผลิต			
๑. ผู้ผลิต	-เป็นหมอลำที่มีแบบแผนและรักษาขนบดั้งเดิมไว้มากมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในหมู่ผู้ชมต่อเนื่องมายาวนานหลายสิบปี (เริ่มปรากฏประมาณพ.ศ. ๒๔๘๐) ปัจจุบันก็ยังมีการบันทึกการแสดงสดขายในระบบทุนนิยม	-เป็นหมอลำที่เกิดขึ้นเมื่อไม่นาน (เริ่มจากยุคหมอลำทองมี มาลัย ราวๆ พ.ศ.๒๕๒๐) มีชื่อเสียงขึ้นมาจากการออกเทป และโฆษณาขายในระบบทุนนิยม	-เป็นหมอลำที่เกิดใหม่ล่าสุด (ประมาณปี พ.ศ.๒๕๓๐) มีชื่อเสียงจากการประกวด บันทึกการแสดงสด และขายในระบบทุนนิยม
๒. ทักษะและฝีมือในการทำงาน	-หมอลำและนักดนตรี ส่วนใหญ่เป็นผู้มีความสามารถในการแสดงสูงกว่าหมอลำอีก ๒ ประเภท เพราะเกิดจากการเพาะบ่ม ร่ำเรียนมานาน หมอลำบางคณะอยู่ระดับมืออาชีพหรือชั้นครู	-หมอลำและนักดนตรี ส่วนใหญ่ยังไม่มีความสามารถในการแสดงจะมีเฉพาะหัวหน้าคณะที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในฐานะนักร้องที่บันทึกเสียง	-หมอลำและนักดนตรี ส่วนใหญ่เป็นมือใหม่ มีทักษะการเป็นหมอลำน้อยที่สุดในบรรดาหมอลำทั้งหมด เพราะส่วนใหญ่ยังอายุน้อย

๓. ผู้มีส่วนร่วมในการผลิต	-มีการแบ่งงานเป็นหลายฝ่ายและใช้นักแสดงจำนวนมากขึ้นเมื่อเทียบกับสมัยก่อน ต่างฝ่ายต่างทำหน้าที่เฉพาะอย่าง	-มีการแบ่งงานเป็นหลายฝ่ายและใช้นักแสดงจำนวนมากเหมือนหมอลำเรื่อง ต่างฝ่ายต่างทำหน้าที่เฉพาะอย่าง	-การแบ่งงานไม่มีหลายฝ่าย ใช้คนจำนวนไม่มาก เพราะเป็นหมอลำขนาดเล็ก ต่างฝ่ายต่างทำหน้าที่เฉพาะอย่าง
๔. วัตถุประสงค์และหน้าที่ในการผลิต	-ผลิตงานแสดงเพื่อความบันเทิงสำหรับคนจำนวนมาก	-ผลิตงานแสดงเพื่อความบันเทิงสำหรับคนจำนวนมาก	-ผลิตงานแสดงเพื่อความบันเทิงสำหรับคนในชุมชนจำนวนไม่มากนัก
๕. การเตรียมการ	-ใช้คนและเวลาในการเตรียมการมาก ทั้งช่วงซ้อมการลำและเตรียมการก่อนการแสดง ต้องพิถีพิถันเพราะแข่งขันกัน	-ใช้คนและเวลาในการเตรียมการมาก ทั้งช่วงซ้อมการลำและช่วงเตรียมการก่อนการแสดง ต้องพิถีพิถันเพราะแข่งขันกัน	-ใช้คนและเวลาในการเตรียมการทั้งในช่วงซ้อมการลำและเตรียมการก่อนการแสดงน้อยกว่าหมอลำประเภทอื่น
๖. ขั้นตอนกระบวนการในการผลิต	-ขั้นตอนและกระบวนการแสดงหมอลำมีหลายขั้นตอน หลายช่วงการแสดง เน้นที่การแสดงหมอลำของหมอลำหลายคนเป็นหลัก	-ขั้นตอนและกระบวนการแสดงหมอลำมีหลายขั้นตอน หลายช่วงการแสดง เน้นที่การแสดงของหัวหน้าคณะเป็นหลัก	-ขั้นตอนและกระบวนการแสดงหมอลำไม่มาก แต่มีความหลากหลาย เน้นที่การแสดงของหมอลำชายหญิง คู่เดียว
๗. ส่วนที่ได้รับการคัดเลือกมาผลิตซ้ำ	-เนื้อหาการลำที่เป็นเรื่องราวแบบนิทาน ผสมกับการแต่งเรื่องขึ้นมาใหม่ ส่วนรูปแบบการแสดงเป็นการผลิตขึ้นมาใหม่	- เนื้อหาการลำมีไม่มาก ส่วนใหญ่ที่นำมาแสดงเป็นผลงานการออกเทปและซีดีของหัวหน้าคณะ ส่วนรูปแบบการแสดงเป็นการผลิตขึ้นมาใหม่	-ส่วนที่นำมาผลิตซ้ำเป็นของหมอลำกลอนคือการแสดงเป็นยก แต่ส่วนใหญ่เป็นการลอกแบบการร้องเพลงและ การเต้นตามแบบสมัยนิยม
๘. องค์ประกอบวัสดุอุปกรณ์เครื่องมือในการผลิต	-เป็นหมอลำขนาดใหญ่จึงต้องใช้วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือประกอบการแสดงจำนวนมาก มีเสื้อผ้าหลากหลาย เวที ไฟฟ้า เครื่องเสียงขนาดใหญ่	-เป็นหมอลำขนาดใหญ่จึงต้องใช้วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือประกอบการแสดงจำนวนมาก มีเสื้อผ้าหลากหลาย เวที ไฟฟ้า เครื่องเสียงขนาดใหญ่	-ใช้วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือประกอบการแสดงไม่มาก เพราะเป็นหมอลำขนาดเล็ก
๙. การได้มาซึ่งทรัพยากรบุคคล	-หมอลำเกิดจากคนที่สนใจอยากเป็นหมอลำ ประกอบกับรูปร่าง	-หมอลำเกิดจากการสนับสนุนและการคัดเลือกมาปั้นให้เป็น	-หมอลำเกิดจากคนที่มีรูปร่างหน้าตาดี และต้องเป็นวัยรุ่น

	หน้าตาดี แล้วค่อยฝึกฝนไปเรื่อยๆ	หมอลำมีชื่อของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม	นำมาฝึกฝนเพียงระยะสั้นๆ ที่เหลือเป็นเรื่องของประสบการณ์
๑๐. การได้มาซึ่งวัตถุดิบเพื่อนำมาผลิต	-เช่น กลอนลำ ท่าฟ้อน ได้มาจากครูอาจารย์ที่สอนต่อๆกันมา หรือเกิดจากการสร้างขึ้นมาได้เอง เช่น แต่งกลอนลำเอง คิดท่ารำเอง	-เช่น กลอนลำได้มากจากการซื้อ น้อยคนที่หมอลำประเภทนี้จะแต่งเองได้	-กลอนลำเป็นของสำนักที่เรียนและได้มาจากการลอกแบบเพลงและกลอนตลาดซึ่งกำลังเป็นที่นิยมในขณะนั้น
๑๑. ปริมาณ/ความถี่ในการผลิตงานแสดง	-การแสดงมีมากตามวาระโอกาสงานบุญประเพณี และงานจ้างของคนที่มาจ้างหมอลำ	-การแสดงมีมากตามวาระโอกาสงานบุญประเพณี และงานจ้างของคนที่มาจ้างหมอลำ	-การแสดงมีมากตามวาระโอกาสงานบุญประเพณี และงานจ้างของคนที่มาจ้างหมอลำ
๑๒. ทุนที่ใช้ในการผลิต	-ส่วนใหญ่เป็นเงินลงทุนในระบบทุนนิยมเกือบทั้งหมด โดยใช้ทุนของตัวเองเป็นหลัก	-ส่วนใหญ่เป็นเงินลงทุนในระบบทุนนิยมเกือบทั้งหมด ซึ่งเป็นการลงทุนของนายทุน	-ส่วนใหญ่เป็นเงินลงทุนในระบบทุนนิยมเกือบทั้งหมด ซึ่งเป็นการลงทุนของนายทุน
๑๓. การจัดการบริหาร	-มีความซับซ้อน ต้องมีเจ้าหน้าที่หลายฝ่ายในการช่วยกันจัดการ	-มีความซับซ้อน ต้องมีเจ้าหน้าที่หลายฝ่ายในการช่วยกันจัดการ	-ไม่มีความซับซ้อน เพราะใช้คนไม่มาก
๑๔. เวลาที่ใช้ขัดเกลาปรับปรุงผลงาน	-ไม่มีเวลาว่างมากนัก เพราะเวลาส่วนใหญ่จะใช้ไปกับการเดินสาย การแสดงรายวันจึงเป็นการซ้อมไปในตัว ศิลปินไม่มีเวลามากพอที่จะทบทวนพิจารณาผลงานตัวเอง	-ไม่มีเวลาว่างมาก ที่สำคัญคือการแสดงถูกวางลำดับไว้แต่แรกก่อนการเดินสาย เป็นการชูผลงานของหัวหน้าคณะเป็นสำคัญ การแสดงหมอลำส่วนที่เหลือเป็นเพียงของแถม	-มีเวลาว่างพอ แต่เนื่องจากต่างฝ่ายต่างไม่ได้อยู่รวมกัน เวลาที่มีจึงใช้ไปกับการฝึกซ้อมมากกว่าจะมาขัดเกลาปรับปรุงผลงาน
๑๕. ความประณีตของผลงาน	-รักษาความเป็นของดั้งเดิมไว้ได้บ้าง ยังคงมีความประณีตอยู่ ทั้งการลำและดนตรีประกอบ	-ความเป็นของดั้งเดิมเหลือเฉพาะช่วงการลำ แต่ความประณีตพิถีพิถันเรื่องการลำมีน้อยลง	-แม้บางส่วนของการลำแบบดั้งเดิมที่เก็บไว้ก็ไม่ประณีต เกือบทั้งหมดของผลงานเป็นของใหม่
๑๖. ลักษณะของหมอลำ	-ยังรักษาความเป็นพื้นบ้านได้อยู่ แม้ไม่เหมือนสมัยก่อน การที่ขาดความเรียบง่าย เพราะมีขนาด	-ความเป็นพื้นบ้านเหลือเล็กน้อย การที่หมอลำมีขนาดใหญ่และมีชื่อเสียงทำให้ความเป็นกันเองกับ	--ความเป็นพื้นบ้านเหลือเพียงเปลือกนอก หมอลำเน้นความบันเทิงจนละห่างจากขนบดั้งเดิม

	ใหญ่ทำให้ความคุ้นเคยกับผู้ชมลดน้อยลง	ผู้ชมลดน้อยลง	
๑๗. วิธีการสร้างความแตกต่างของผู้ผลิต	-อาศัยเอกลักษณ์และความสามารถพิเศษเฉพาะตัวของหมอลำ น้ำเสียง ความสามารถในการแสดงตามบทบาทในการถ่ายทอดเรื่องราว การแสดงตลก	-เน้นการร้องเพลงที่ได้บันทึกเสียงของหัวหน้าคณะและชูผลงานของหัวหน้าคณะโดดเด่นขึ้นมาเป็นจุดขาย	-สร้างการแสดงอย่างสนุกสนาน ตอบสนองความต้องการผู้ชมได้รวดเร็ว เช่น การร้องเพลงตามคำขอของผู้ชม เน้นการเต้นและการร้อง
๑๘. การแข่งขันของผู้ผลิต	-มีการแข่งขันกันอยู่ในทีกับคณะอื่น เพราะความนิยมของผู้ชมมีผลถึงความอยู่รอดของคณะ จึงต้องแข่งขันกันเชิงธุรกิจ	-มีการแข่งขันกันอยู่ในทีกับคณะอื่น นอกจากนี้ยังต้องหาวิธีการสร้างผลงานเพลงชุดใหม่ๆ เพื่อรักษาระดับความนิยมและชื่อเสียง	-พยายามสร้างรูปแบบการแสดงแปลกๆใหม่ๆเพื่อหลีกเลี่ยงความจำเจ และให้ต่างจากคณะอื่นๆ เช่น มีลำเรื่อง มีตลก
๑๙. ความหลากหลายของผู้ผลิต	-ปัจจุบันความหลากหลายลดน้อยลงเพราะหมอลำบางทำนองไม่ได้รับความนิยมและหายไปจากวงการ เช่น ทำนองอุบล	-มีหมอลำที่อยู่ได้ด้วยชื่อเสียงของหัวหน้าคณะเหลือเพียงไม่กี่คณะ	-แม้จะมีจำนวนหมอลำประเภทนี้อยู่มาก แต่ทั้งหมดก็มีรูปแบบการแสดงอย่างเดียวกัน แตกต่างเพียงประสบการณ์และชื่อเสียง
๒๐. ขนาด (Scale)ของการผลิต	-ผลิตผลงานใหม่ปีละครั้ง แต่สามารถผลิตซ้ำด้วยสื่อรูปแบบใหม่ๆเช่น วีซีดี เทป ได้มาก จึงดูเหมือนมีการผลิตที่มีขนาดใหญ่	-ผลิตผลงานใหม่ปีละครั้ง แต่สามารถผลิตซ้ำด้วยสื่อรูปแบบใหม่ๆเช่น วีซีดี เทป ได้มาก จึงดูเหมือนมีการผลิตที่มีขนาดใหญ่	-ความนิยมหมอลำประเภทนี้กำลังลดลง ทำให้ขนาดของการผลิตซ้ำด้วยสื่อรูปแบบใหม่ลดลงด้วย
๒๑. ราคาของหมอลำ	-ราคาค่าจ้างหมอลำสูงมาก ยิ่งเป็นคณะใหญ่ค่าจ้างอาจจะอยู่ที่ ๑๕๐,๐๐๐ -๓๐๐,๐๐๐ ต่อคืน	-ราคาค่าจ้างหมอลำสูงมาก ยิ่งหัวหน้าคณะกำลังมีชื่อเสียง ค่าจ้างอาจจะอยู่ที่ไม่ต่ำกว่า ๑๕๐,๐๐๐ ต่อคืน	-ราคาค่าจ้างหมอลำไม่สูงนัก ขึ้นอยู่กับชื่อเสียงของคู่หมอลำและจำนวนหางเครื่อง ค่าจ้างอยู่ที่ ๑๐,๐๐๐-๓๐,๐๐๐ ต่อคืน
๒๒. ปัจจัยภายนอกที่มีผลต่อการผลิต	-สภาพสังคมที่เป็นไปอย่างรีบเร่งเต็มไปด้วยการแข่งขัน ผู้คนใจร้อน ผู้ชมเป็นผู้ชมที่มีความสนใจสั้น ความอดทนน้อย หมอ	-ส่วนมากเป็นการแข่งขันของค่ายเทปที่หมอลำสังกัดอยู่ ที่จะเร่งผลิตผลงานออกสู่ตลาด ทำให้หมอลำต้องมีผลงานออกมา	-สภาพสังคมที่เป็นไปอย่างรีบเร่งเต็มไปด้วยการแข่งขัน ผู้คนใจร้อน ผู้ชมส่วนใหญ่เป็นวัยรุ่น นอกจากการแสดงที่ค่อนข้างยั่วยุ

	ลำต้องเปลี่ยนรูปแบบใหม่ๆให้หลากหลายเพื่อให้ถูกใจและครอบคลุมความสนใจของคนทุกเพศทุกวัย แต่การที่ผู้ชมก่อการทะเลาะวิวาทหน้าเวทีบ่อยครั้ง และบางแห่งมีกฎให้หมอลำแสดงได้ไม่เกินตีสอง ล้วนแต่เป็นเหตุให้หมอลำไม่ได้แสดงเต็มที่	อย่างต่อเนื่อง ส่วนการแสดงสดก็ต้องสรรหารูปแบบใหม่ๆให้หลากหลายเพื่อให้ถูกใจและครอบคลุมความสนใจของคนทุกเพศทุกวัย แต่การที่ผู้ชมก่อการทะเลาะวิวาทหน้าเวทีบ่อยครั้ง และบางแห่งมีกฎให้หมอลำแสดงได้ไม่เกินตีสอง ล้วนแต่เป็นเหตุให้หมอลำไม่ได้แสดงเต็มที่	แล้วยังมีอบายมุขอื่นๆ ส่งผลให้ผู้ชมชมหมอลำแบบสนุกจนขาดสติ ถึงขั้นก่อทะเลาะวิวาท จนถึงทำร้ายกันถึงแก่ชีวิต จนหมอลำต้องเลิกแสดงกลางคันบ่อยครั้ง
<u>การกระจาย</u> ๑. ช่องทางที่จะใกล้ชิดกับกลุ่มผู้บริโภค	-มีช่องทางที่จะสร้างความใกล้ชิดกับผู้ชมและชุมชนได้น้อย เพราะเป็นหมอลำที่รับจ้างไปตระเวนแสดงตามสถานที่ต่างๆ และอยู่ในช่วงเวลาสั้นๆ โอกาสที่จะรู้จักและอยู่ใกล้ชิด คุ้นเคย และเป็นกันเองกับผู้ชมจึงมีน้อย	-มีช่องทางที่จะสร้างความใกล้ชิดกับผู้ชมและชุมชนได้น้อย เพราะเป็นหมอลำที่รับจ้างไปตระเวนแสดงตามสถานที่ต่างๆ และอยู่ในช่วงเวลาสั้นๆ โอกาสที่จะรู้จักและอยู่ใกล้ชิด คุ้นเคย และเป็นกันเองกับผู้ชมจึงมีน้อย	-มีช่องทางที่จะสร้างความใกล้ชิดกับผู้ชมและชุมชนได้น้อย เพราะเป็นหมอลำที่รับจ้างไปตระเวนแสดงตามสถานที่ต่างๆ และอยู่ในช่วงเวลาสั้นๆ โอกาสที่จะรู้จักและอยู่ใกล้ชิด คุ้นเคย และเป็นกันเองกับผู้ชมจึงมีน้อย
๒. โอกาสและความถี่ในการกระจาย	-มีโอกาสการแสดงมาก ทั้งตามเทศกาลต่างๆ งานบุญประจำปี งานกาชาด งานโปรโมตสินค้า และงานทำบุญส่วนตัวของเจ้าภาพ หมอลำประเภทนี้มีหลายคณะ ผู้ชมจึงได้ชมหมอลำเกือบตลอดปี	-มีโอกาสการแสดงน้อยกว่าหมอลำเรื่องคณะใหญ่ๆ โดยมากเป็นงานตามเทศกาลต่างๆ งานบุญประจำปี งานกาชาด แต่บางที่ไม่เป็นที่นิยม ผู้ชมจึงไม่ค่อยได้ชมหมอลำประเภทนี้มากนัก	-เนื่องจากเป็นหมอลำที่หาจ้างได้ง่าย และมีกระจายอยู่ตามจังหวัดต่างๆ จำนวนมาก หาได้ง่าย คิวไม่แน่น เจ้าภาพจึงมีตัวเลือกมาก และเป็นหมอลำที่ราคาไม่แพง สามารถจ้างไปแสดงได้ในงานทุกประเภท โดยเฉพาะงานเล็กงานน้อย เป็นหมอลำที่แสดงได้ทั้งกลางวันและกลางคืน ผู้ชมจึงมีโอกาสได้ชมหมอลำประเภทนี้บ่อยๆ
๓. การโฆษณาประชาสัมพันธ์แจ้งให้ทราบ	-มีสื่อหลายประเภททั้งสื่อบุคคลและสื่อมวลชนที่จะทำหน้าที่แจ้งข่าว ตลอดจนการโฆษณาผลงานหมอลำ ประชาสัมพันธ์ให้อย่างทั่วถึงและกว้างไกล บางคณะ	-มีสื่อหลายประเภททั้งสื่อบุคคลและสื่อมวลชนที่จะทำหน้าที่แจ้งข่าว ตลอดจนการโฆษณาผลงานหมอลำ โดยเฉพาะเจ้าของค่ายที่ศิลปินสังกัดจะทุ่มเทโฆษณา	-ไม่มีพื้นที่หรือกำลังมากพอที่จะปรากฏในสื่อมวลชน เพราะไม่ได้มีชื่อเสียงมากเท่ากับ ๒ ประเภทแรก การแจ้งข่าวประชาสัมพันธ์เกี่ยวกับหมอลำ จะผ่านเพียงสื่อ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

	อาจจะมีรายละเอียดการเดินสายในเว็บไซต์	ผลงานของหมอลำผ่านสื่อมวลชน นอกจากนี้ยังมีบรรดาแฟนคลับที่ช่วยสร้างเว็บไซต์ให้	บุคคลหรือสื่อในชุมชน
๔. ช่องทางวิธีการ และสื่อสำหรับการกระจายตัวไปยังผู้บริโภค	-นอกจากการตระเวนแสดงสดแล้ว ยังมีทั้งสื่อมวลชน และผลผลิตจากการผลิตหมอลำเป็นสินค้า เช่น วีซีดีบันทึกการแสดงสด ซีดีหมอลำที่สามารถส่งไปขายยังทุกแห่งหนที่มีคนอีสานอยู่	-นอกจากการตระเวนแสดงสดแล้ว ยังมีทั้งสื่อมวลชน และผลผลิตจากการผลิตหมอลำเป็นสินค้า เช่น วีซีดีบันทึกการแสดงสด ซีดีหมอลำที่สามารถส่งไปขายยังทุกแห่งหนที่มีคนอีสานอยู่	-ปัจจุบันมีช่องทางการแสดงสดเป็นหลัก ส่วนผลผลิตจากการผลิตหมอลำเป็นสินค้า เช่น เทป และวีซีดีบันทึกการแสดงสดนั้นไม่ได้รับความนิยมแล้ว ดังนั้นช่องทางเหล่านี้จึงหายไป
๕. ความสามารถในการกระจายความทั่วถึงไปยังผู้บริโภค	-สามารถกระจายการแสดงได้อย่างทั่วถึง ทุกซอกมุมที่รถของหมอลำจะไปได้ นอกจากนี้ยังมีการกระจายไปสู่ผู้บริโภคในรูปแบบสื่อสมัยใหม่ได้อย่างรวดเร็ว กว้างขวาง เช่น เทป วีซีดี ตลอดจนวิทยุ โทรทัศน์	-สามารถกระจายการแสดงได้อย่างทั่วถึง ทุกซอกมุมที่รถของหมอลำจะไปได้ นอกจากนี้ยังมีการกระจายไปสู่ผู้บริโภคในรูปแบบสื่อสมัยใหม่ได้อย่างรวดเร็ว กว้างขวาง เช่น เทป วีซีดี ตลอดจนวิทยุ โทรทัศน์	-สามารถกระจายการแสดงได้อย่างทั่วถึง ทุกซอกมุมที่รถของหมอลำจะไปได้ ส่วนสื่อสมัยใหม่ที่เป็นช่องทางให้หมอลำประเภทนี้ได้ไปถึงผู้บริโภค กำลังลดน้อยลง
<u>การบริโภค</u>			
๑. ลักษณะผู้บริโภค -ปัจจัยด้านชีวิตวัฒนธรรม	-ผู้ชมยังนิยมหมอลำประเภทนี้เป็นส่วนมาก เพราะได้ชมการแสดงที่หลากหลาย เจ้าภาพที่มีฐานะดียังนิยมจ้างมาแสดงอยู่ ผู้ชมจึงสามารถเลือกชมและได้เห็นหลายๆคณะเปรียบเทียบกันได้	-ผู้ชมที่มีรสนิยมหรือชื่นชอบตัวหัวหน้าหมอลำเป็นการเฉพาะ จึงจ้างหมอลำประเภทนี้มาแสดง ผู้ชมจึงจะไม่ค่อยได้เห็นหมอลำประเภทนี้บ่อยเท่ากับประเภทแรก	-ผู้ชมสามารถหาจ้างได้ง่ายและราคาไม่แพง ทั้งยังใช้หมอลำสร้างความบันเทิงได้แบบง่ายๆ โดยไม่ต้องรอเวลา ทำให้เจ้าภาพสะดวกหลายๆอย่าง
-ชั้นทางสังคม	- เจ้าภาพหรือเจ้าของงานที่มีเงินมาก มีฐานะดี จึงจะจ้างหมอลำประเภทนี้มาให้คนทั่วไปได้ชม	- เจ้าภาพหรือเจ้าของงานที่มีเงินมาก มีฐานะดี จึงจะจ้างหมอลำประเภทนี้มาให้คนทั่วไปได้ชม	- ถ้าเทียบระดับชั้นทางสังคมแล้ว เจ้าภาพที่จ้างหมอลำประเภทนี้คือผู้ที่เป็นชาวบ้านทั่วไปที่ไม่มีเงินมากนัก จึงจ้างหมอลำประเภทนี้มาแสดงในงานได้
-การเลือกเปิดรับหมอลำ	-ผู้ชมมีตัวเลือกในการเปิดรับหมอลำประเภทนี้มากมาย ทั้งยังมีหลายรูปแบบ เช่น ทั้งการ	-ผู้ชมมีศิลปินหมอลำประเภทนี้ให้เป็นตัวเลือกน้อย แต่มีผลงานของศิลปินที่อยู่ในรูปแบบสื่อแบบ	-ผู้ชมมีหมอลำประเภทนี้ให้เป็นตัวเลือกมาก ผลงานของหมอลำที่อยู่ในรูปแบบสื่อแบบต่างๆ ก็

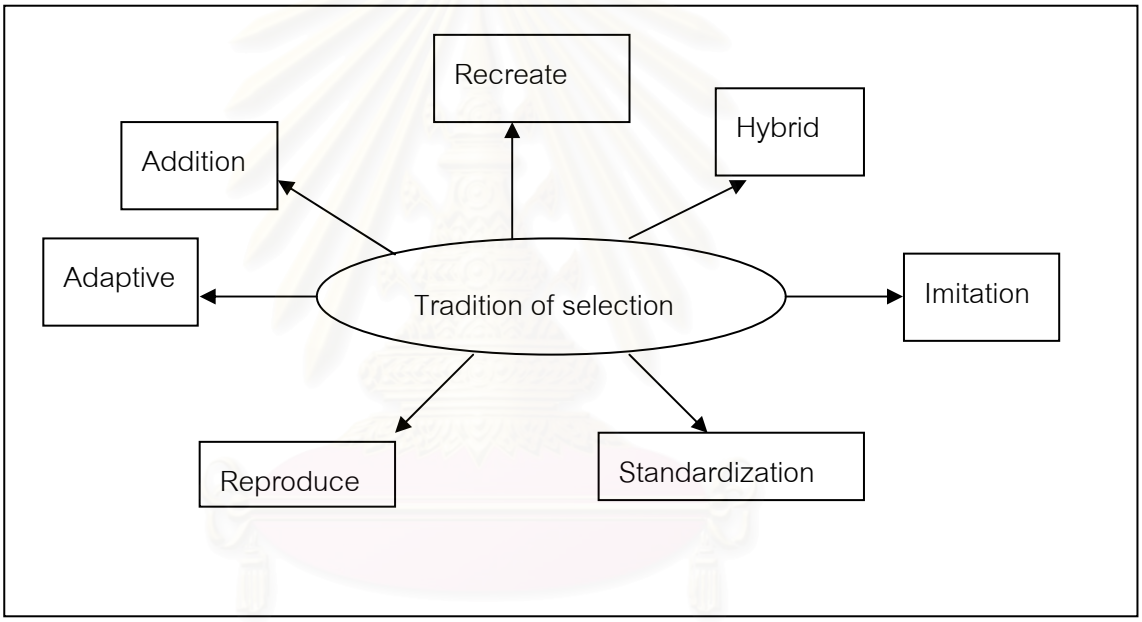
	บันทึกในรูปแบบสื่อแบบต่างๆ และการแสดงสด ให้เลือกเปิดรับ	ต่างๆ และการแสดงสด ให้เลือกเปิดรับ	ยังคงมีอยู่บ้าง รวมทั้งการแสดงสด ให้เลือกเปิดรับ
-ความสามารถเข้าถึงหมอลำของผู้ชม	-ผู้ชมไม่มีความสามารถเข้าถึงตัวหมอลำระดับบุคคลได้ง่าย เพราะความไม่คุ้นเคยกับหมอลำ โอกาสได้พบปะพูดคุยแบบส่วนตัวก็น้อยลง	-ผู้ชมไม่มีความสามารถเข้าถึงตัวหมอลำระดับบุคคลได้ง่าย เพราะความไม่คุ้นเคยกับหมอลำ โอกาสได้พบปะพูดคุยแบบส่วนตัวก็น้อยลง	-ผู้ชมไม่มีความสามารถเข้าถึงตัวหมอลำระดับบุคคลได้ง่าย เพราะความไม่คุ้นเคยกับหมอลำ โอกาสได้พบปะพูดคุยแบบส่วนตัวก็น้อยลง
๒. รูปแบบและวิธีการบริโภค	-เลือกชมและฟังจากสื่อทั้งประเภทสื่อโสตทัศน์ เช่น วีซีดี เทป คาราโอเกะ และการแสดงสด แม้กระทั่งด้วยการอ่านสื่อสิ่งพิมพ์และอินเตอร์เน็ต	-เลือกชมและฟังจากสื่อทั้งประเภทสื่อโสตทัศน์ เช่น วีซีดี เทป คาราโอเกะ และการแสดงสด แม้กระทั่งด้วยการอ่านสื่อสิ่งพิมพ์และอินเตอร์เน็ต	-แม้จะสามารถเลือกชมและฟังจากสื่อทั้งประเภทสื่อโสตทัศน์ เช่น วีซีดี เทป และการแสดงสด แต่เมื่อเทียบกับหมอลำ ๒ ประเภทแรก นับว่ามีรูปแบบการบริโภคให้เลือกน้อยกว่า
๓. ความแตกต่างกันของพื้นที่ทางกายภาพของผู้ชม	-ผู้ชมอยู่ในพื้นที่ต่างกัน มีโอกาสได้รับชมหมอลำที่เป็นการแสดงสดต่างกัน เพราะมีระเบียบสังคมที่ต่างกัน เช่น ในตัวเมืองใหญ่ๆ แทบไม่มีโอกาสได้ชมการแสดงช่วงการลำ เพราะมีข้อจำกัดเรื่องเวลา ขณะที่ผู้ชมนอกเขตเมืองยังมีโอกาสได้ชมการแสดงทุกช่วง	-ผู้ชมอยู่ในพื้นที่ต่างกัน มีโอกาสได้รับชมหมอลำที่เป็นการแสดงสดต่างกัน เพราะมีระเบียบสังคมที่ต่างกัน เช่น ในตัวเมืองใหญ่ๆ แทบไม่มีโอกาสได้ชมการแสดงช่วงการลำ เพราะมีข้อจำกัดเรื่องเวลา ขณะที่ผู้ชมนอกเขตเมืองยังมีโอกาสได้ชมการแสดงทุกช่วง	-ส่วนใหญ่ผู้ชมที่ได้ชมหมอลำประเภทนี้มักจะอยู่ในเขตห่างจากตัวเมืองและอยู่ในชุมชนขนาดเล็ก จึงไม่ถูกจำกัดเรื่องเวลาแบบในเมือง จึงมีโอกาสได้รับชมหมอลำที่เป็นการแสดงสด
๔. การเรียนรู้และความถ่องแท้ในการวิพากษ์ศิลปะ	-ผู้ชมไม่มีโอกาสได้เรียนรู้เรื่องศิลปการแสดงจากผู้ชมที่มีอาวุโสกว่า เพราะคนละวัยก็ต่างชมการแสดงหมอลำคนละช่วง รสนิยมก็ต่างกันไป ทำให้ยากจะเข้าใจเรื่องของหมอลำทั้งการแสดงและการลำ	-ผู้ชมไม่มีโอกาสได้เรียนรู้เรื่องศิลปการแสดงจากผู้ชมที่มีอาวุโสกว่า เพราะการแสดงของหมอลำประเภทนี้ไม่ใช่การแสดงหลัก โอกาสที่ผู้ชมจะรู้เรื่องของหมอลำทั้งการแสดง และการลำจึงมีน้อย	-ผู้ชมไม่มีโอกาสได้เรียนรู้เรื่องศิลปการแสดงจากผู้ชมที่มีอาวุโสกว่า เพราะคนที่มาชมส่วนใหญ่เป็นวัยรุ่น และมุ่งจะชมเพื่อความบันเทิงเป็นหลัก
๕. กำลังซื้อของผู้บริโภค	-ผู้ชมต้องมีกำลังซื้อมากพอสมควร เพราะมีหมอลำที่	-ผู้ชมต้องมีกำลังซื้อมากพอสมควร เพราะมีผลงานที่ได้รับ	-ผู้ชมต้องไม่จำเป็นต้องมีกำลังซื้อมากก็ได้ เพราะสินค้าที่

	ได้รับการผลิตเป็นสินค้าให้เลือกซื้อมากมาย นอกจากนี้ค่าจ้างหมอลำที่สูงมากขึ้น ทำให้ผู้ชมต้องจ่ายมากขึ้นถ้าจ้างหมอลำ	การผลิตเป็นสินค้าให้เลือกซื้ออยู่มาก นอกจากนี้ค่าจ้างหมอลำที่สูงมากขึ้น ทำให้ผู้ชมต้องจ่ายมากขึ้นถ้าจ้างหมอลำ	เกี่ยวกับหมอลำประเภทนี้ราคาถูกลงมาก นอกจากนี้ค่าจ้างหมอลำก็ไม่สูงนัก ทำให้ผู้ชมที่จ้างหมอลำพอจะจ่ายได้
๖. ความต้องการของผู้บริโภค (Demand)	-เนื่องจากกิจกรรมในสังคมมีมากขึ้น ความต้องการจ้างหมอลำของผู้ชมก็มากตามไปด้วย ผู้ชมต้องการชมหมอลำเพื่อความบันเทิงเป็นส่วนใหญ่ แต่สิ่งสำคัญคือ เพื่อใช้หมอลำเป็นเครื่องแสดงฐานะ และบ่งบอกรสนิยม	-เนื่องจากกิจกรรมในสังคมมีมากขึ้น ความต้องการจ้างหมอลำของผู้ชมก็มากตามไปด้วย ผู้ชมต้องการชมหมอลำเพื่อความบันเทิงเป็นส่วนใหญ่ แต่สิ่งสำคัญคือ เพื่อใช้หมอลำเป็นเครื่องแสดงฐานะและบ่งบอกรสนิยม	-เนื่องจากกิจกรรมในสังคมมีมากขึ้น ความต้องการจ้างหมอลำของผู้ชมก็มากตามไปด้วย ผู้ชมต้องการชมหมอลำเพื่อความบันเทิงเป็นส่วนใหญ่ <u>แต่สิ่งที่ต่างออกไปคือ</u> ผู้ชมไม่ได้ใช้หมอลำประเภทนี้เป็นเครื่องแสดงฐานะ(เพราะหมอลำประเภทนี้ราคาไม่สูง)
๗. รสนิยมและทัศนคติที่มีต่อหมอลำ	-ผู้คนตั้งใจชมหมอลำด้วยความอยากสนุกสนาน และมองหมอลำในฐานะที่เป็นผู้ให้ความบันเทิง(entertainer) เป็นหลัก ไม่สนใจหมอลำในฐานะศิลปิน	-ผู้คนตั้งใจชมหมอลำด้วยความอยากสนุกสนาน และมองหมอลำในฐานะที่เป็นผู้ให้ความบันเทิง(entertainer) เป็นหลัก ไม่สนใจหมอลำในฐานะศิลปิน	-ผู้คนตั้งใจชมหมอลำด้วยความอยากสนุกสนาน และมองหมอลำในฐานะที่เป็นผู้ให้ความบันเทิง(entertainer) เป็นหลัก ไม่สนใจหมอลำในฐานะศิลปิน
๘. สาระประโยชน์และผลหลังจากการบริโภค	-ผู้บริโภคใช้เพื่อความบันเทิงเป็นส่วนใหญ่ มากกว่าที่จะเป็นการใช้ประโยชน์ในการสั่งสอน การดูหมอลำจึงเป็นการได้แบบตัวอย่าง(Idol)แบบใหม่ เช่น ได้แบบอย่างของหมอลำ นักร้องหรือนักแสดงเพื่อเป็นอาชีพ	-ผู้บริโภคใช้เพื่อความบันเทิงเป็นส่วนใหญ่ มากกว่าที่จะเป็นการใช้ประโยชน์ในการสั่งสอน การดูหมอลำจึงเป็นการได้แบบตัวอย่าง(Idol)แบบใหม่ เช่น ได้แบบอย่างของหมอลำ นักร้องหรือนักแสดงเพื่อเป็นอาชีพ	-ผู้บริโภคใช้เพื่อความบันเทิงเป็นส่วนใหญ่ มากกว่าที่จะเป็นการใช้ประโยชน์ในการสั่งสอน การดูหมอลำจึงเป็นการได้แบบตัวอย่าง(Idol)แบบใหม่ เช่น ได้แบบอย่างของหมอลำ นักร้องหรือนักแสดงเพื่อเป็นอาชีพ

จากตารางการเปรียบเทียบหมอลำทั้ง ๓ ประเภทดังกล่าวนั้น ทำให้ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์หมอลำทั้ง ๓ ประเภทดังกล่าวคือ หมอลำเรื่องต่อกลอน หมอลำแบบคอนเสิร์ต และหมอลำซิ่ง ผู้วิจัยสามารถตีความได้ว่า หมอลำเรื่องต่อกลอนนั้นเป็นการปรับตัวของเจ้าของวัฒนธรรมที่มีอำนาจการต่อรองสูงเพราะแม้เวลาจะล่วงเลยไปนาน แต่ปัจจุบันก็ยังสามารถต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้อยู่เพราะมีรากเหง้าและความต่อเนื่องที่จะคงอยู่สูง

ส่วนหมอลำแบบคอนเสิร์ตนั้นมีอำนาจต่อรองอยู่ที่ ๕๐:๕๐ กับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เพราะมีอายุยาวนานอยู่แต่ไม่ถึงกับมั่นคงเท่าหมอลำเรื่องต่อกลอน เพราะเมื่อชื่อเสียงของหมอลำแบบคอนเสิร์ตคนใดหายไป ก็หมายถึงการปิดฉากของหมอลำคนนั้น ในขณะที่หมอลำซิ่งนั้นกลับเป็นความสิ้นหวังของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โอกาสที่จะต่อรองแทบจะเรียกได้ว่าสูญสิ้น เพราะปัจจุบันนี้ แม้จะยังมีหมอลำซิ่งอยู่ แต่ความนิยมเริ่มเสื่อมถอยลงไปทุกขณะ ยิ่งแล้วระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็เลิกการผลิตผลงานของหมอลำซิ่งโดยสิ้นเชิง

เมื่อใช้เกณฑ์การพิจารณาด้วยหลักแบบแผนการเลือกสรรทางวัฒนธรรม (Tradition of selection) ของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมโดยนำมาสรุปประเด็นโดยการวิเคราะห์ให้เห็นว่า หมอลำทั้ง ๓ ประเภทนี้ มีแบบแผนการเลือกสรรทางวัฒนธรรมที่มีลักษณะร่วมกัน ดังนี้



๑.การสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (Recreate) เมื่อเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแล้ว หมอลำทั้ง ๓ ประเภทดังกล่าว มีการสร้างรูปแบบและเนื้อหาการแสดงขึ้นใหม่หลายอย่าง เช่น ชุดเสื้อผ้าของหมอลำและหางเครื่อง แม้กระทั่งชุดนักดนตรีที่ได้รับการออกแบบอย่างหรูหรา อลังการ หรือการใช้เทคโนโลยีใหม่ๆ ของแสง สี ระบบเครื่องเสียง เครื่องมืออุปกรณ์การแสดงที่จะทำให้การแสดงน่าตื่นตาตื่นใจ เช่น การใช้รอก การใช้ไฮดรอลิกส์ การใช้เครื่องทำsmoke การฉายวีดิโอขึ้นจอมอนิเตอร์ขนาดใหญ่ แบบเดียวกับการแสดงคอนเสิร์ต นอกจากนี้เนื้อหาการลำก็ยังมีการแต่งขึ้นมาใหม่ซึ่งมีเนื้อหาที่ใกล้เคียงกับความเป็นละครโทรทัศน์มากยิ่งขึ้นหรือเป็นเรื่องที่ใกล้เคียงกับชีวิตคนในปัจจุบันมากขึ้น ซึ่งมีความแตกต่างจากหมอลำในสมัยก่อนที่มักจะเป็นเรื่องวรรณกรรมพื้นบ้าน เช่น มีการลำเรื่อง “ราชินีหมอลำ” อัน

เคยเป็นละครโทรทัศน์ช่อง ๓ มาก่อน ซึ่งลักษณะและรูปแบบดังกล่าวยังไม่เคยมีปรากฏมาก่อนในอดีต

๒.การผสมผสาน(Hybrid) การที่หมอลำทั้ง ๓ ประเภท รู้จักนำการผสมผสานมาใช้เพื่อปรับปรุงการแสดงได้นั้นนับว่าเป็นลักษณะร่วมอีกประการหนึ่งที่ช่วยให้หมอลำสามารถดำรงคงอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ เพราะหมอลำต้องมีความหลากหลายในตัวเองที่จะผสมกันเพื่อให้อยู่รอดได้ เช่น หมอลำเรื่องต่อกลอนมี “ความเก่า” ผสมกับ “ความใหม่” ในตัวสูง ส่วนที่เป็น“ความเก่า” นั้นมักจะอยู่ในเนื้อหาการลำเป็นเรื่อง การใช้กลอนลำและทำนองการลำอันมีแบบฉบับเฉพาะในการลำเรื่องและศิลป์การแสดงที่สมบทบาท ตลอดจนการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านประกอบการแสดง ส่วนที่เป็น“ความใหม่” นั้นอยู่ในรูปแบบการแสดงเพลงโชว์ที่มีการใช้หางเครื่อง จำนวนมากๆ การใช้เพลงตามสมัยนิยมทั้งสตริง เพื่อชีวิต ลูกทุ่ง ประกอบการแสดงมากขึ้น

สิ่งที่น่าสังเกตคือ หากหมอลำสามารถใช้“ความเก่า” ผสมกับ “ความใหม่” ได้อย่างมีสัดส่วนที่พอเหมาะพอดี ก็จะทำให้เป็นที่นิยมไปได้นาน และการผสมผสานที่ว่านี้ก็ไม่มีกฎเกณฑ์แน่นอนตายตัว ซึ่งเป็นสิ่งที่หมอลำแต่ละประเภทต้องลองผิดลองถูกเอาเอง เพราะหมอลำแต่ละประเภทมีธรรมชาติหรือคุณลักษณะที่แตกต่างกัน ดังนั้น เช่น หมอลำเรื่องต่อกลอนในสมัยที่เข้าสู่ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมตอนแรกๆ ใช้การลำเรื่อง(“ความเก่า”)เป็นเวลานาน ใช้การร้องเพลงลูกทุ่งตามสมัยนิยม(“ความใหม่”)เพียงไม่มาก แต่พอเวลาผ่านไป ก็ต้องเพิ่ม/ลดสัดส่วนดังกล่าวให้กลายเป็น ใช้การลำเรื่อง(“ความเก่า”)ในเวลาน้อยลง ใช้การร้องเพลงลูกทุ่ง เพลงสตริง (“ความใหม่”) มากขึ้นกว่าเดิม สำหรับหมอลำซิ่งก็เป็นอีกตัวอย่างหนึ่งของการที่ต้องมีการปรับสัดส่วนสูตรผสมการแสดงระหว่าง “ความเก่า” ผสมกับ “ความใหม่” ให้พอดี เช่น ยุคแรกมีหมอลำซิ่ง ก็มีช่วงร้องเพลงมาก ลำจริงๆน้อย ต่อมาคนเริ่มเบื่อเพราะมีแต่ร้องเพลงมาก หมอลำซิ่งจึงต้องหาการลำเรื่องและการแสดงตลกเข้ามาแทรกเพื่อให้เกิดความหลากหลายและลดสัดส่วนบางอย่างลงไปให้พอดี

หากหมอลำทั้ง ๓ ประเภทนี้ใช้เกณฑ์การผสม(Hybrid) ระหว่างเก่า กับใหม่ก็จะได้ความลงตัวที่พอดี หรือสามารถรักษาความเป็นศิลปะแบบเก่าเอาไว้ได้ ในขณะเดียวกันก็สามารถทำให้เข้ากับยุคสมัยหรือ สอดคล้องกับรสนิยมของผู้ชมในยุคใหม่ได้ พร้อมกันนั้น ก็เป็นสินค้าทางวัฒนธรรมที่สามารถอยู่ในความนิยมได้นาน เพราะสามารถทำให้เกิด “ความร่วมสมัย” ได้

๓.การเลียนแบบ(Imitation) หมอลำสมัยใหม่ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจะมีการ “ชำเลืองตา” ดูคณะอื่นๆ หรือไปชมการแสดงของคณะอื่นในเวลาว่าง ดังนั้น ก็จะเห็นทั้งการแสดงและรูปแบบการจัดเวที การออกแบบชุดหางเครื่อง ถ้าของหมอลำคณะใดดี สวยงามก็

จะเป็นที่เอาอย่าง โดยเฉพาะส่วนที่สามารถเลียนแบบได้แต่ไม่ใช่การลอกแบบมาทุกกระเบียดนิ้ว เช่น การใช้ไฟแสงสี การใช้เครื่องเสียง การจัดเวที ให้มีลักษณะใกล้เคียงกับหมอลำคณะใหญ่ โดยมากปรากฏการณ์นี้มักจะเป็นหมอลำที่คณะเล็กลงมาที่จะเลียนแบบหมอลำคณะใหญ่

นอกจากการเลียนแบบหมอลำด้วยกันแล้ว หมอลำยังออกไป"ดูงาน"หรือดูตัวอย่างการแสดงอื่นๆนอกเหนือจากการแสดงแบบพื้นบ้าน เช่น ไปชมการแสดงที่แปลกตาอย่างคาบาเรต์ ทิฟฟานี่โชว์เพื่อจะได้แนวคิดใหม่ๆหรือชุดเสื้อผ้าที่น่าสนใจมาปรับปรุงการแสดง หากเห็นส่วนใดที่พอจะนำมาใช้งานได้ก็จะนำมาเลียนแบบ หรือปรับปรุงให้แตกต่างจากต้นฉบับบ้าง ที่เห็นได้ชัดที่สุดคือ ชุดหางเครื่องในปัจจุบันที่ดูตระการตามากขึ้นกว่าสมัยก่อนมาก หรือชุดหมอลำของผู้ชายที่เกิดจากการเลียนแบบชุดลิเกของภาคกลางที่ประดับด้วยเลื่อม เพชรเทียมหรือคริสตัล จำนวนมากอย่างสวยงามดูวูบวาบละลานตา หรือชุดหมอลำผู้หญิงที่เป็นกระโปรงบานกว้างเหมือนสุ่ม ซึ่งมีความสวยงามและมีรายละเอียดความประณีตแตกต่างจากอดีตอย่างเทียบกันไม่ได้

๔.การสร้างมาตรฐาน (Standardization) หมอลำทั้ง ๓ ประเภท มีการสร้างรูปแบบบางอย่างให้เป็นมาตรฐาน เพื่อแสดงให้เห็น “ความมีมาตรฐาน” ของคณะ เท่าที่พบเป็นรูปธรรมและจัดระดับความมีมาตรฐานในสายตาของผู้ชมได้ เช่น หากเป็นหมอลำขนาดใหญ่ต้องมีเวทีขนาดกว้างไม่ต่ำกว่า ๒๐-๓๐ เมตร มีพื้นเวทีต่างระดับหลายชั้น มีเครื่องเสียงและลำโพงแบบแขวน มีไฟแสงสีจำนวนมาก ป้ายชื่อคณะต้องมีขนาดใหญ่มองเห็นแต่ไกล จำนวนนักแสดง เช่น หางเครื่อง และหมอลำที่ออกมาแสดงต้องมีจำนวนมากเต็มเวทีจึงจะเป็นที่ยอมรับเป็นต้น

๕.การผลิตซ้ำ (Reproduce) ทั้งเชิงรูปธรรมและนามธรรม นอกจากในปัจจุบันหมอลำจะใช้เทคโนโลยีการผลิตที่ก้าวหน้า เพื่อการผลิตซ้ำผลงานการแสดงออกมาในรูปแบบต่างๆเพื่อการขายตามท้องตลาดแล้ว หากพิจารณาอย่างถี่ถ้วนก็จะเห็นว่า ในท่ามกลางกระแสการผลิตสินค้าแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น หมอลำยังต้องมีการผลิตซ้ำ"กระแสความนิยม" ความบันเทิงในแบบฉบับของคนอีสาน และผลิตซ้ำ “ความเป็นตัวแทน” ของคนอีสานด้วย ซึ่งการผลิตซ้ำดังกล่าว แม้จะเป็นเชิงสัญลักษณ์และเป็นนามธรรม แต่เมื่อมีการผลิตซ้ำที่เป็นรูปธรรม(เช่น เทป วีซีดี การแสดงสด)ก็ย่อมเกิดการผลิตซ้ำเชิงนามธรรมดังกล่าวขึ้นมาควบคู่ไปด้วยโดยอัตโนมัติ

๖.การปรับเปลี่ยน (Adaptive) แม้ว่าหมอลำทั้ง ๓ ประเภทจะมีการผสมผสานสัดส่วนของการแสดงทั้งเก่าทั้งใหม่ แต่หากเป็นการแสดงเพื่อเอาใจผู้ชมแล้ว หมอลำยังต้องมีการเพิ่มสัดส่วนการแสดงบางอย่างให้มากขึ้น และลดสัดส่วนการแสดงบางอย่างให้น้อยลง เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้บริโภค เช่น ปรับเปลี่ยนโดยให้ความสำคัญกับรูปแบบ

การแสดงที่ใช้ความฉาบฉวย และหวือหวา ที่ “เพื่อเอาสนุกและเพื่อความบันเทิง” มากขึ้น พร้อมกับตัดทอนหรือให้ความสำคัญกับการแสดงที่ประณีต ละเอียดอ่อนและมีสุนทรียะ เช่น เนื้อหาการลำลดน้อยลง เพื่อให้เข้ากับกระแสความนิยมที่ผู้ชมเรียกร้อง ดังนั้น จึงไม่เป็นที่น่าแปลกใจหากจะเห็นหมอลำซิ่งที่เอาแต่เต้นและร้องเพลงตลาดตามคำขอของผู้ชมเกือบทั้งคืน และมีการลำแบบปิดหัวปิดท้ายการแสดงที่เป็นการลำไหว้ครูและการลำลาเท่านั้น

๗.การเพิ่มเข้ามาแทน(Addition) องค์ประกอบการแสดงบางอย่างของหมอลำ นอกจากจะมีการปรับเปลี่ยนแล้ว ยังมีการการนำมาทดแทนแบบเพิ่มเติมเข้าไปด้วยคือเป็นการใช้ทั้ง ๒ อย่าง เช่น หมอลำใช้การเต้นเพิ่มเข้ามาผสมกับการฟ้อนที่มีท่วงท่าแม่บท หรือการใช้หางเครื่องผู้ชายจำนวนมากมาเพิ่มร่วมกับการใช้หางเครื่องผู้หญิง ใช้ดนตรีสากลเข้ามาเพิ่มในการแสดงร่วมกับการใช้ดนตรีพื้นบ้าน เป็นต้น

๓.วัฏจักรอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำ

ในหัวข้อที่ผ่านมา เป็นการกล่าวถึงภาพรวมและการวิเคราะห์หมอลำทั้ง ๓ ประเภทโดยใช้วิธีการจำแนกเป็นประเภท (Sub Genre) เพื่อเปรียบเทียบลักษณะของหมอลำทุกประเภทที่มีองค์ประกอบในยุคอุตสาหกรรม พร้อมทั้งได้สรุปให้เห็นถึงการใช้การเลือกสรรทางวัฒนธรรมมาเปรียบเทียบให้เห็นลักษณะร่วมโดยสรุปของหมอลำทั้ง ๓ ประเภทอีกครั้งหนึ่ง

ในตอนต้นของบทนี้ ผู้วิจัยได้แสดงให้เห็นลักษณะความแตกต่างระหว่างหมอลำในยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมไปแล้ว ต่อนี้ไปจะเป็นการกล่าวถึงการเก็บข้อมูลของหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมารายงานและวิเคราะห์โดยละเอียด เพื่อขยายความเพิ่มเติมว่า เมื่อหมอลำเข้ามาอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแล้วหมอลำแต่ละประเภทมีกระบวนการผลิต(Production) กระบวนการกระจายสินค้าหมอลำ(Distribution) และกระบวนการบริโภค(Consumption) อย่างไรบ้าง ทั้งนี้ผู้วิจัยจะใช้ทั้งเกณฑ์เรื่องประเภท(genre)และเกณฑ์ด้านเวลา(time)ในการรายงานและการวิเคราะห์สลับกันไป

จากการที่ผู้วิจัยได้ออกเก็บข้อมูลภาคสนามของหมอลำโดยใช้วิธีการศึกษาแบบชาติพันธุ์วรรณา(Ethnography) ประกอบกับการเก็บข้อมูลแบบสัมภาษณ์เชิงลึก (Depth interview) รวมทั้งสัมภาษณ์กลุ่ม(Focus group) บรรดาหัวหน้าคณะหมอลำ ตัวหมอลำ ตัวตลก หางเครื่อง นักดนตรี และพนักงานประจำคณะหมอลำ

ตลอดระยะเวลาเกือบ ๒ เดือนคือตั้งแต่ต้นเดือนพฤศจิกายน- เดือนธันวาคม ๒๕๔๘ โดยผู้วิจัยได้ขออาศัยร่วมเดินทางไปพร้อมกับรถของคณะหมอลำทั้ง ๓ ประเภทจำนวน ๘ คณะคือ

๑.ประเภทหมอลำเรื่องต่อกลอนประกอบด้วย หมอลำคณะประถมบันเทิงศิลป์ คณะหนูภารวิเศษศิลป์ คณะน้องใหม่เมืองชุมแพ คณะระเบียบวาทะศิลป์ คณะเสียงอิสาน ตามลำดับ

๒.ประเภทหมอลำแบบคอนเสิร์ต มีคณะศิริพร อำไพพงษ์(วงพิณแคนแดนอีสาน)

๓.ประเภทหมอลำซิ่ง ประกอบด้วย หมอลำซิ่งประวิทย์ เพชรลำชี และหมอลำซิ่งสัญญา เพชรพระยืนในสังกัดของแม่ราตรี ศรีวิไล

ในตลอดระยะเวลา ๒ เดือนนี้ ผู้วิจัยได้ร่วมเดินทางและใช้ชีวิตอยู่กับหมอลำทั้ง ๓ ประเภท สลับกันไปตลอดเวลา ไม่ว่าจะเป็นช่วงระหว่างการเดินทาง และช่วงที่หมอลำเตรียมการแสดง และดำเนินแสดงตามจังหวัดต่างๆในภาคอีสาน รวมไปถึงช่วงที่คณะหมอลำกลับเข้าบ้านพักและเป็นช่วงหยุดพัก คราวละ ๒-๓ วันแล้วแต่การรับงานของคณะหมอลำ

การที่ผู้วิจัยเข้าไปร่วมใช้ชีวิตคลุกคลีอยู่กับคณะหมอลำในช่วงระยะเวลาดังกล่าวนั้น จึงทำให้เห็นทั้งวิถีชีวิต การแสดงออก การมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมในลักษณะต่างๆ กล่าวได้ว่า ผู้วิจัยได้เห็นวงจรชีวิตของหมอลำอย่างใกล้ชิดและเป็นชีวิตอันแท้จริงของหมอลำทั้งเบื้องหน้าเวทีและเบื้องหลังเวทีตลอดเวลา ประเด็นที่ผู้วิจัยจะหยิบยกมากล่าวต่อไปนี้ จะเป็นการอธิบายไปตามกรอบแนวคิด “การเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำ” เพื่อจะชี้ให้เห็นว่า ในบรรดาคุณลักษณะอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำนั้น ยังมีความเกี่ยวเนื่องและเชื่อมโยงกับ “กระบวนการการต่อรองด้าน เพศสภาพ ชนชั้น และเชื้อชาติ” อยู่อีกด้วย ซึ่งก่อนที่จะกล่าวถึงกระบวนการการต่อรองดังกล่าวนั้น จำเป็นต้องแสดงรายละเอียดของคุณลักษณะอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำให้ชัดเจนเสียก่อน ทั้งนี้เพื่อเป็นการทำความเข้าใจร่วมกันกับผู้วิจัยว่า การที่หมอลำมี “คุณลักษณะอุตสาหกรรมวัฒนธรรม” ดังจะกล่าวต่อไปนี้แล้ว เป็นเหตุให้หมอลำสามารถต่อรองกับผู้ชมและต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ได้อย่างไร

การที่ผู้วิจัยได้ไปใช้ชีวิตอยู่ร่วมเพื่อสังเกตการณ์ภาคสนามกับหมอลำนั้น “คุณลักษณะความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรม” ของหมอลำที่ผู้วิจัยได้สังเกตเห็น มีความแตกต่างและมีความคล้ายคลึงกันตามประเภทและขนาดของหมอลำและสามารถสรุปได้ว่า ยิ่งหมอลำมีขนาดใหญ่มากขึ้น ก็ยิ่งมีความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมากขึ้น และยิ่งหมอลำประเภทที่มีความใหม่มาก ก็ยิ่งมีความเป็นระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมากขึ้นตามไปด้วยเช่นกัน

ทั้งนี้ผู้วิจัยจะได้จำแนกคุณลักษณะต่างๆโดยยึดหลักองค์ประกอบพื้นฐานของการสื่อสารคือผู้ส่งสาร เนื้อหาสาร ช่องทางการสื่อสาร และผู้รับสาร(S M C R) ดังนี้

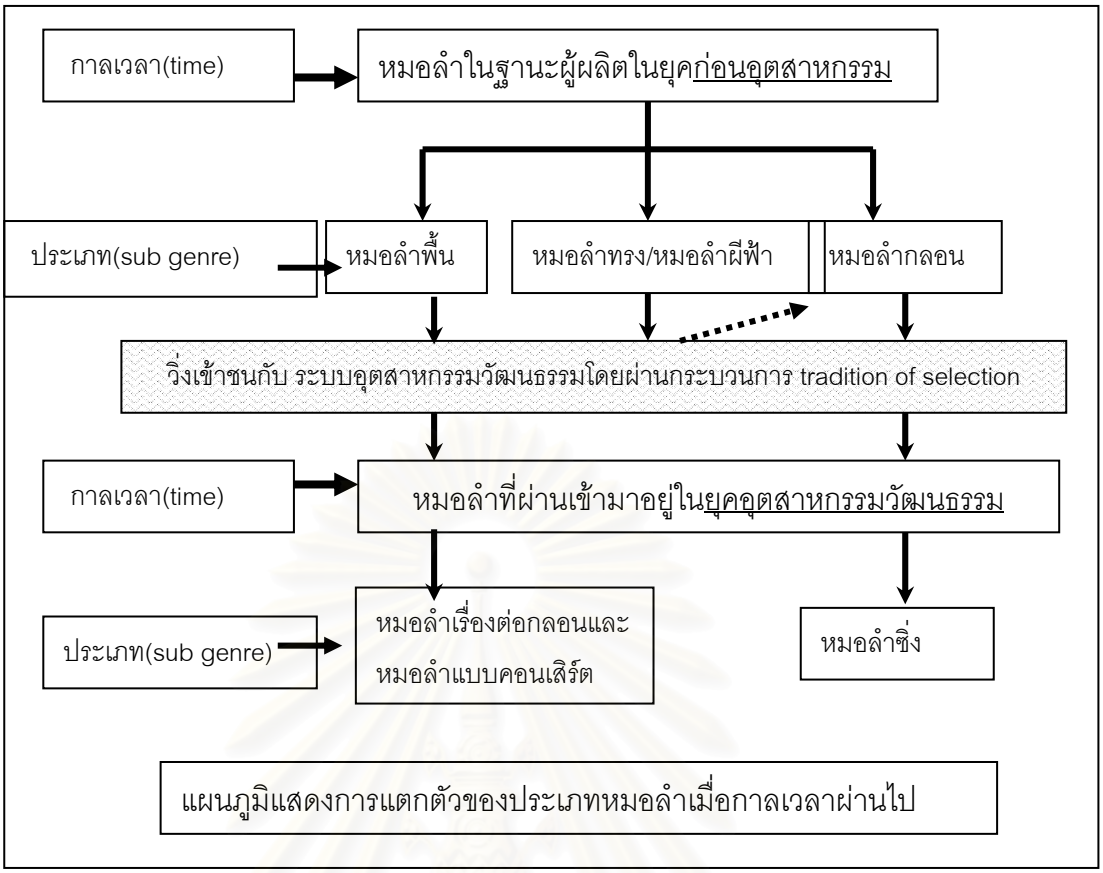
ก.กระบวนการผลิต(Production)หมอลำแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

๑. ผู้ผลิต

ในกระบวนการผลิตของหมอลำที่กำลังเดินไปตามจังหวะของระบบอุตสาหกรรมในปัจจุบันนี้ ถือว่าผู้ผลิตที่เป็นเจ้าของคณะหรือหัวหน้าคณะหมอลำเป็นผู้มีบทบาทสำคัญที่สุดในการวางรูปแบบแนวคิดที่จะต้องเกิดขึ้นใหม่ในแต่ละปี ดังนั้น ผู้จัดการ เจ้าของคณะหรือหัวหน้าคณะหมอลำ ซึ่งเป็นผู้สั่งสมประสบการณ์มาโดยตลอดและต้องดูแลวงหมอลำอยู่ประจำเนื่องจากเป็นธุรกิจและเป็นสมบัติประจำครอบครัวหรือสายตระกูลของตัวเอง จึงเปรียบเสมือนกัปตันเรือที่จะต้องนำเรือฝ่าคลื่นลมไปให้ถึงที่หมายให้ได้ ดังนั้น ผู้ที่เป็นหัวหน้าคณะในฐานะผู้ผลิตผลงานของหมอลำจึงต้องควบคุมดูแลทุกๆอย่างทั้งบุคลากร ข้าวของเครื่องใช้ ให้เรียบร้อยและสมบูรณ์แบบอยู่เสมอ

ในที่นี้ผู้วิจัยจะเปรียบเทียบให้เห็น “ความเป็นผู้ผลิตหมอลำ” โดยแบ่งเป็นการเปรียบเทียบ ๒ ชั้น คือ ชั้นแรกเป็นการเปรียบเทียบหมอลำโดยใช้เกณฑ์ด้านเวลา (time) ระหว่าง ๒ ยุค และชั้นที่ ๒ เป็นการเปรียบเทียบประเภทย่อย(Sub genre) ของหมอลำ ซึ่งประเภทของหมอลำนั้นมีการเกิดใหม่โดยการแตกตัวขึ้นมาเป็นประเภทใหม่เพราะยุคสมัยเปลี่ยนไป เมื่อหมอลำยุคเก่าวิ่งเข้ามาชนกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมซึ่งเป็นระบบที่เกิดขึ้นในสมัยใหม่ ทำให้เห็นการเปลี่ยนแปลงที่เชื่อมโยงกันอย่างแยกกันไม่ออก หมายความว่า เรื่องของกาลเวลาที่เปลี่ยนไปนั้น มีผลกับการแตกตัวและการแบ่งประเภทของหมอลำอยู่เสมอ ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะแสดงให้เห็นว่า การเปลี่ยนแปลงด้านกาลเวลากับการแตกตัวของหมอลำนั้น สัมพันธ์กันอย่างไรจากแผนภูมิดังนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



การเปรียบเทียบ ๒ ชั้น ทั้งด้านเวลา (time) ระหว่าง ๒ ยุค และประเภท(Sub genre) ของหมอลำมีดังนี้

๑.๑ ผู้ผลิตในยุคก่อนยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

๑.๑.๑ กลุ่มที่ ๑ หมอลำที่มีชื่อในนามของคณะ

หมอลำในสมัยก่อน เป็นหมอลำเพื่อตอบสนองการใช้งานของชุมชนซึ่งกินบริเวณพื้นที่ชุมชนไม่มาก และเป็นไปเพื่อพิธีกรรม หรือความบันเทิงเล็กๆน้อยๆ การเป็นหมอลำก็ไม่ได้ถือเป็นอาชีพหลักที่ทำกันเป็นล่ำเป็นสันจนเป็นการทำธุรกิจเช่นในปัจจุบัน การผลิตผลงานจึงเป็นการทำด้วยความพอใจ ไม่เร่งรีบ ด้วยความประณีตและเอาใจใส่ในเรื่องสุนทรียะอย่างมาก หัวหน้าคณะจึงต้องเรียนรู้การเป็นหมอลำจนมีความรู้ความชำนาญมากพอจึงจะสามารถตั้งตัวเป็นหัวหน้าคณะได้ และเนื่องจากคณะหมอลำเป็นคณะไม่ใหญ่มาก มีจำนวนตัวแสดงในคณะเพียง ๙-๑๐ คน ดังนั้น การบริหารจัดการคณะจึงไม่ยุ่งยากซับซ้อน เจ้าของคณะหรือหัวหน้าคณะหมอลำจึงมีความเป็น “ครูหมอลำ” ที่ต้องคอยสั่งสอนแนะนำสมาชิก หรือตัวแสดงรุ่นหลังๆ ให้รู้วิธีการเป็นหมอลำที่ดีมากกว่าจะเป็นผู้ประกอบการที่ดำเนินการในลักษณะธุรกิจ ในขณะเดียวกัน ยังต้องเป็น”ครูหมอลำ”ที่มีมิติของวัฒนธรรมแง่อื่นๆในตัว เช่น การให้การดูแลลูกวง เอาใจใส่สมาชิกในคณะราวกับครอบครัวเดียวกัน

๑.๑.๒ กลุ่มที่ ๒ หมอลำที่มีชื่อในนามของตัวบุคคล

ในอดีตหากหมอลำที่ไม่ได้เป็นคณะหมอลำก็จะเป็นที่รู้จักก็เป็นที่รู้จักกันในชุมชนเท่านั้น เพราะเทคโนโลยีการสื่อสารยังไม่ก้าวหน้าอย่างในปัจจุบัน ดังนั้น หมอลำที่เป็นที่รู้จักกันที่เป็นตัวบุคคลและในนามเฉพาะของแต่ละคนที่เป็นรายๆ ไม่ใช่คณะเหมือนประเภทที่แล้ว ก็จะมีเฉพาะประเภทหมอลำกลอน หมอลำพื้น หมอลำทรง และหมอลำผีฟ้าซึ่งใช้ในการประกอบพิธีกรรม ซึ่งหมอลำประเภทบุคคลเดี่ยวๆเช่นนี้ยังมีความสามารถในการเป็นครูหมอลำอย่างมากและสามารถสอนคนอื่นได้เช่นกัน เพียงแต่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับเรื่องการบริหารจัดการแบบอุตสาหกรรม

<u>๑.๒ ผู้ผลิตในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม</u>

๑.๒.๑ กลุ่มที่ ๑ หมอลำที่มีชื่อในนามของคณะ

เนื่องจากการดำเนินการจัดการวงหมอลำทุกวันนี้เป็นสิ่งที่ถือเอาธุรกิจเป็นตัวนำหน้า และจำเป็นที่จะต้องหาวิธีที่จะทำให้อยู่รอดได้โดยไม่ขาดทุน และอยู่รอดได้โดยไม่ถอยหลัง หมายความว่าต้องสามารถรักษาระดับผลงานการแสดงให้คงเส้นคงวาซึ่งประการนี้นับว่าเป็นสิ่งที่ยากอย่างยิ่ง

ด้วยเหตุนี้ การสร้างสรรค์ผลงานหมอลำจึงเป็นการแข่งขันกันอยู่ตลอดเวลา ไม่มีใครที่จะสามารถหยุดอยู่กับที่ได้ เพราะหากก้าวไม่ทันเพียงก้าวเดียวก็จะล้าหลังคนอื่นเรื่อยไป เนื่องจากความรวดเร็วในการติดตามข่าวสารข้อมูล การสรรหารูปแบบที่มีความแปลกใหม่มาใส่ลงไปในการเป็นคณะหมอลำนั้น เป็นเทคนิควิธีที่ผู้ผลิตแต่ละคนจะต้องเรียนรู้ ลองผิดลองถูก แสวงหาวิธีการกันเอาเองว่า แบบใดจะเหมาะสมกับคณะของตนที่สุด เพราะผลที่ออกมานั้นเป็นสิ่งที่จะวัดความยิ่งใหญ่ของคณะหมอลำและผลงานก็จะเป็นตัวแทนของการจัดอันดับ จัดเกรดหมอลำ เพราะผลงานที่จะออกสู่สายตาประชาชนนั้น ผู้ชมเท่านั้นที่จะเป็นผู้ตัดสิน

หากเปรียบเทียบกันยุคต่อยุคแล้วจะเห็นได้ว่า ผู้ผลิตในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมีการเปลี่ยนแปลงไปจนต่างจากผู้ผลิตในสมัยก่อนอย่างมาก คือ การทำหน้าที่ของหัวหน้าคณะ ต้องเปลี่ยนจากการทำหน้าที่เป็น “ครู” มาเป็น “เจ้าของกิจการ” ดังนั้นบทบาทของความเป็น “ศิลปิน” ก็ต้องลดบทบาทลง แล้วต้องเพิ่มลักษณะของ “ผู้ประกอบการมากขึ้น” ผู้ที่จัดตั้งคณะและลงทุนประกอบกิจการเกี่ยวกับหมอลำ โดยเป็นผู้ดำเนินการการบริหารคณะหมอลำด้วยตัวเอง เช่น รับงาน ต่อรองราคากับเจ้าภาพ กำหนดเส้นทางการเดินสาย เป็นผู้พาลูกวงไปแสดงตามที่ต่างๆ ภาระหน้าที่ความรับผิดชอบของหัวหน้าคณะหมอลำก็เปรียบเสมือนเจ้าของกิจการหรือเจ้าของโรงงานที่จะต้องเป็นผู้จ่ายเงินลงทุนทุกอย่าง ต้องพร้อมที่จะเผชิญภาวะการ

ขาดทุน ความเสี่ยงและรับผิดชอบชีวิตคนนับร้อย โดยมากหัวหน้าคณะหมอลำจะมีหน้าที่คอยควบคุมดูแลและบริหารกิจการมากกว่าที่จะร่วมแสดงด้วย เป็นผู้มีอำนาจสั่งการและตัดสินใจทุกเรื่องราวที่เกี่ยวกับกิจการในคณะของตนเอง สามารถให้คุณหรือโทษแก่สมาชิกในคณะโดยเป็นไปตามเงื่อนไขหรือกฎเกณฑ์ข้อบังคับ เหมือนกับเป็นเจ้าของบริษัท

ที่น่าสังเกตคือ การบริหารจัดการหรือการก่อตั้งคณะหมอลำนั้น ไม่มีการกีดกั้นเรื่องเชื้อชาติเลยหมายความว่า ใครที่มีเงินทุนและอยากตั้งคณะหมอลำก็สามารถทำได้ เช่นในกรณีของ หมอลำคณะสดสวยดาวดวงใหม่ ซึ่งอยู่ที่ อ.หนองวัวซอ จ.หนองบัวลำภูนั้น มีหัวหน้าคณะเป็นคนต่างประเทศที่มาได้ภรรยาเป็นชาวอีสาน ก็เกิดความสนใจและรักการแสดงหมอลำเป็นชีวิตจิตใจขนาดที่ลงทุนร่วมกับเพื่อนตั้งวงหมอลำขึ้นมาด้วยตัวเอง

นอกจากนี้ การเป็นหัวหน้าคณะหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมยังต้องมีการเพิ่มบทบาทขึ้นมาใหม่คือ จะต้องมีวิสัยทัศน์ของ “ผู้บริหาร” อย่างมาก จึงจะนำพาคณะไปได้ตลอดรอดฝั่ง โดยต้องรู้จักวิธีการบริหารบุคคลให้ลูกวงรักและอยู่ร่วมในคณะหมอลำได้เหนียวแน่น การที่ลูกวงจะอยู่หรือไม่อยู่ด้วยกับหมอลำคณะนั้น การบริหารและดูแลลูกวงเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่จะผูกใจลูกวงให้อยู่ด้วย เช่น การเข้มงวดเกินไป แม้ว่าจะเพื่อสร้างกฎระเบียบการอยู่ร่วมกันอย่างเป็นระเบียบเรียบร้อย ก็อาจจะทำให้ลูกวงเกิดความเบื่อหน่ายและย้ายไปอยู่กับวงอื่นหรือการตั้งกฎระเบียบขึ้นมาแล้วหากหัวหน้าเป็นผู้รักษากฎระเบียบได้ดี ลูกวงก็จะปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัด แต่หากหัวหน้าลดหย่อนความเคร่งครัดลง ลูกวงก็มีการหย่อนยานตามไปด้วย

หน้าที่หลักของหัวหน้าคณะหมอลำนอกจากการบริหารบุคคลแล้ว ยังมีหน้าที่การตรวจตราดูแล การควบคุมคุณภาพการแสดง เช่น การเลือกให้ความสำคัญกับเนื้อหางานแสดงว่าจะเน้นส่วนใด และการตรวจตราความนิยมของผู้ชมอยู่เสมอ ต้องรู้จักกระแสการเปลี่ยนแปลงยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างเท่าทัน เช่น ดูว่าปัจจุบันต้องลงทุนด้านใด ต้องเปลี่ยนแปลงรูปแบบฉาก ออกแบบเวทีอย่างไร จะจัดคิวการแสดงหน้าเวทีอย่างไร ต้องเปลี่ยนหรือใช้ไฟแสงสีแบบใดจึงจะทำให้ผู้ชมชื่นชอบ ต้องใช้ระบบเสียงอะไรหรือใช้เครื่องเสียงอะไรจึงจะได้เสียงที่ดี เป็นต้น

เท่าที่ผู้วิจัยสังเกตเห็นนั้น หากเราจะพิจารณาลักษณะความเป็น “ผู้ผลิต” ที่มีอยู่ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม และต้องทำหน้าที่ผู้บริหารคณะหมอลำแบบ “อุตสาหกรรม” เราจะสามารถแบ่งประเภทของหัวหน้าคณะหมอลำออกเป็น ๒ กลุ่มใหญ่คือ กลุ่มแรกคือกลุ่ม

หัวหน้าคณะที่เป็นประเภทหมอลำเรื่องต่อกลอน กับกลุ่มหัวหน้าคณะที่เป็น หมอลำแบบคอนเสิร์ต และหมอลำซิ่ง

สำหรับกลุ่มหัวหน้าคณะที่เป็นประเภทหมอลำเรื่องต่อกลอนนั้น ซึ่งจัดอยู่ในประเภทหมอลำที่มีชื่อในนามของคณะ และเป็นหมอลำที่มีความเป็นมาอันยาวนาน จึงมีความหลากหลายมากและสามารถแบ่งออกได้ ๕ ประเภทคือ

๑.๒.๑.๑ หัวหน้าคณะหมอลำที่ปลดเกษียณแล้ว หัวหน้าคณะประเภทนี้ทุกคนจะเคยเป็นหมอลำมาก่อนทั้งนั้น และเป็นผู้ก่อตั้งคณะด้วยมือของตนเองมาตั้งแต่ยังเป็นหนุ่มเป็นสาว ปัจจุบันแม้จะยังแข็งแรงอยู่ แต่ก็เปิดทางให้ลูกหลานเป็นผู้แสดง โดยปลดเกษียณตัวเองให้ลูกหลานเป็นผู้ดูแลและสืบทอดการบริหารคณะหมอลำเหมือนเป็นกิจการที่เป็นมรดกสืบทอดต่อๆกันต่อไป โดยที่ตัวเองก็จะติดตามไปด้วยและเป็นผู้รับผิดชอบเรื่องการรับงานพร้อมกับสั่งสอน แนะนำควบคุมดูแลคณะหมอลำ คอยให้คำปรึกษาและดูแลความเป็นไปของคณะ เช่น พ่อระเบียบ พลล้ำหัวหน้าคณะระเบียบวาทะศิลป์ แม่ชวาลา หัวหน้าคณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์ บุคคลเหล่านี้ล้วนแต่เป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงมานานไม่น้อยกว่า ๔๐ ปีมาแล้ว กลุ่มนี้จะเป็นหมอลำกันแทบทั้งบ้านหรือทั้งตระกูล

๑.๒.๑.๒ หัวหน้าคณะหมอลำที่เคยเป็นหมอลำมาก่อน แต่อายุเริ่มมากขึ้น จึงเลิกเป็นหมอลำ และหันมาตั้งคณะหมอลำและเป็นผู้บริหารจัดการอย่างเดียว คนเหล่านี้ยังอายุไม่มากนัก และบุตรหลานก็ยังไม่เป็นผู้ใหญ่พอจะรับช่วงงาน ไม่เหมือนประเภทแรก จึงต้องดูแลควบคุมการทำงาน การรับงานแสดง การดูแลลูกวง การจัดซื้อหาอุปกรณ์ ฯลฯ เช่น หัวหน้าคณะหมอลำคณะน้องใหม่เมืองชุมแพ

๑.๒.๑.๓ หัวหน้าคณะหมอลำที่เป็นหมอลำมาโดยตลอด และเป็นผู้ก่อตั้งคณะมาเอง แม้จะอายุเริ่มมากขึ้น แต่ก็ยังไม่เลิกเป็นหมอลำ คือยังแสดงบนเวทีได้ บุคคลกลุ่มนี้จะอยู่ทั้งเบื้องหน้าและเบื้องหลังของคณะหมอลำคือทั้งบริหารจัดการคณะและออกแสดงด้วย ส่วนใหญ่เมื่ออยู่ในวงการหมอลำนานๆก็จะกลายเป็นอาจารย์ เพราะเกิดทักษะมากขึ้นจนแต่งกลอนลำได้และสอนการลำให้แก่หมอลำรุ่นหลังๆ ทั้งยังเป็นหมอลำรุ่นพี่ที่โอบอุ้มดูแลหมอลำรุ่นน้อง หัวหน้าคณะหมอลำกลุ่มนี้ เช่น แม่นกน้อย อุไรพร หัวหน้าคณะหมอลำเสียงอิสาน แม่ราตรี ศรีวิไล หัวหน้าสำนักงานหมอลำซิ่งราตรี ศรีวิไล หมอลำศิริพร อำไพพงษ์ หัวหน้าคณะหมอลำพิณแคนแดนอีสาน และหมอลำเฉลิมพล มาลาคำ หัวหน้าคณะหมอลำเฉลิมพล มาลาคำ เป็นต้น

๑.๒.๑.๔ หัวหน้าคณะหมอลำที่เป็นผู้ที่สืบเชื้อสายมาจากหมอลำโดยตรง คือมีพ่อแม่เป็นหมอลำมาก่อน แต่ตัวเองลำไม่เป็น หรือไม่ได้เป็นหมอลำ แต่ก็มีความรู้เกี่ยวกับหมอลำเพราะคลุกคลีอยู่กับวงการหมอลำมาตลอด จึงรับช่วงการเป็นหัวหน้าคณะหมอลำต่อจากพ่อ

แม่ โดยดำเนินการบริหารจัดการเอง เช่น หัวหน้าคณะหมอลำคณะประถม บันเทิงศิลป์ หัวหน้าคณะหมอลำคณะหนูภารวิเศษศิลป์

๑.๒.๑.๕ หัวหน้าคณะหมอลำที่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับการเป็นหมอลำโดยทางสายเลือดหรือสายตระกูลมาก่อนเลย แต่อาศัยความมีใจรัก ชื่นชอบหมอลำ และคลุกคลีอยู่กับวงการหมอลำ จึงตั้งคณะหมอลำขึ้นมาเพื่อทำธุรกิจเกี่ยวกับหมอลำโดยเฉพาะ กลุ่มนี้จะเป็นหัวหน้าคณะหมอลำที่มีหลากหลายอาชีพ เป็นต้นว่า เป็นกำนัน เป็นผู้ใหญ่บ้าน เช่น หัวหน้าคณะหมอลำลูกทุ่งวงสัญญา อำเภอพนา จังหวัดอำนาจเจริญ หรือเป็นข้าราชการครู เช่น ครูใหญ่โรงเรียนบ้านโนนทุ่งดอนชาด ก็ใช้เวลาว่างตั้งคณะหมอลำขึ้นที่ อำเภอพนา จังหวัดอำนาจเจริญ หรือแม้กระทั่งเป็นฝรั่ง เช่น เจ้าของคณะหมอลำสดสวยดาวดวงใหม่ อำเภอหนองวัวซอ จังหวัดหนองบัวลำภู เป็นต้น

จากการแบ่งแยกให้เห็นความหลากหลายของหัวหน้าคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนดังกล่าว แสดงให้เห็นความหมายโดยนัยยะว่า หมอลำประเภทนี้ มีวิถีทางและแนวทางการดำรงคงอยู่ของหมอลำได้หลากหลายมาก คือการเกิดเป็นหัวหน้าคณะนั้นสามารถเกิดมาจากแนวทางหลายๆแนวทาง แสดงว่าเบ้าหลอมที่จะสร้างหัวหน้าคณะของหมอลำประเภทนี้มีมากกว่าหมอลำประเภทอื่น ที่มาของหมอลำจึงมีที่มาหลายทาง มีความหลากหลายเชิงคุณภาพ

๑.๒.๒ กลุ่มที่ ๒ หมอลำที่มีชื่อในนามของตัวบุคคล

หัวหน้าคณะประเภทนี้ ได้แก่ ประเภทหมอลำแบบคอนเสิร์ต และหมอลำซิ่ง ซึ่งมีลักษณะร่วมกันของความเป็นหัวหน้าคณะในฐานะผู้บริหารคือ หัวหน้าคณะหมอลำนั้นเป็นผู้มีชื่อเสียงและอยู่ในฐานะที่เป็นบุคคลที่สำคัญที่สุด โดดเด่นที่สุด อันเนื่องมาจากเป็น “หมอลำที่ได้รับการบันทึกเสียง” ความเป็นผู้ที่สำคัญที่สุดในคณะนี้ถึงขั้นว่าสามารถใช้ชื่อของหัวหน้าคณะเป็นชื่อคณะหมอลำได้ และคนทั่วไปก็จะรู้จักคณะหมอลำในนามของคนเพียงคนเดียว(กรณีหมอลำแบบคอนเสิร์ต) หรือรู้จักหมอลำในนามของคนสองคน หญิง-ชาย (กรณีหมอลำซิ่ง) นั่นก็หมายความว่า หากขาดหัวหน้าคณะประเภทนี้ ก็เท่ากับคณะหมอลำนั้นต้องเลิกวงไปเลย เพราะการดำรงความเป็นหมอลำอยู่ได้ สำหรับหมอลำกลุ่มนี้ ไม่ได้อยู่ได้เพราะอาศัยชื่อเสียงโดยรวมของความเป็นคณะเหมือนหมอลำประเภทหมอลำเรื่องต่อกลอน หากแต่อาศัยชื่อเสียงเฉพาะบุคคล

๑.๒.๒.๑ หัวหน้าคณะหมอลำแบบคอนเสิร์ต

หมอลำแบบคอนเสิร์ต แม้ว่ามีลักษณะโดยรวมคล้ายกับหมอลำเรื่องต่อกลอนหลายอย่าง เช่น ค่าจ้างแพง มีรูปแบบการแสดง และลำดับการแสดงที่คล้ายกัน คือ มีช่วงการร้องเพลงลูกทุ่งแล้วต่อด้วยการลำเรื่องต่อกลอน มีการรับงานแสดงโดยการเดินสายไปแสดงตาม

งานต่างๆเช่นกันกับหมอลำเรื่องต่อกลอน แต่ผู้วิจัยแยกออกมาจากหมอลำเรื่องต่อกลอนเพราะมีองค์ประกอบหลักต่างกัน นั่นคือ ความที่มีหัวหน้าคณะที่มีลักษณะเป็นตัวแทนและโดดเด่นชัดเจนกว่า มีชื่อเสียงในนามของบุคคลมากกว่า

หมอลำประเภทนี้ ต้องมีหัวหน้าคณะที่ได้รับการบันทึกเสียงที่มีชื่อเสียงระดับประเทศ ในปัจจุบันนี้(พ.ศ.๒๕๔๘) คนที่ยังมีคณะเป็นของตัวเอง ยังคงมีผลงานและมีชื่อเสียงทั่วประเทศ มีเพียง ๓ คณะคือ จินตหรา พูนลาภ ,ศิริพร อำไพพงษ์ และ เฉลิมพล มาลาคำ นอกเหนือจากนี้ก็เป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงบ้างแต่ไม่โด่งดังมากนัก เช่น ดอกรัก ดวงมาลา และเดือนเพ็ญ อำนวยพร เป็นต้น หมอลำที่กล่าวมานี้ เป็นหัวหน้าวงที่ถือว่าสำคัญที่สุดเพราะเป็นตัวแทน และเป็นชื่อเสียงของคณะและทำให้หมอลำคณะนั้นเป็นที่รู้จักและมีความโดดเด่นเป็นที่จับตามอง เป็นที่สนใจของผู้ชม

ที่สำคัญเหนือสิ่งอื่นใดคือ หมอลำแบบคอนเสิร์ตจะมีผู้ที่เป็นแกนหลักและเป็นเสาหลักที่ทำให้หมอลำทั้งคณะดำรงอยู่ได้ หากคนที่เป็นหัวหน้าคณะเหล่านี้เลิกจากการเป็นหมอลำ ก็เป็นอันว่าหมอลำทั้งคณะก็ต้องเลิกวงไปโดยปริยาย ซึ่งลักษณะเช่นนี้ เคยเกิดมาแล้วกับหมอลำที่เคยมีชื่อในอดีต เช่น พรศักดิ์ ส่องแสง พิมพา พรศิริ และสมโภชน์ ดวงสมพงษ์ ด้วยเหตุนี้ หมอลำแบบคอนเสิร์ตจึงมีความแตกต่างจากหมอลำเรื่องตรงที่ต้องมีการพึ่งพาและผูกพันอยู่กับนายทุนใน ค่ายเทประบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมากกว่า คือ ต้องมีการบันทึกเสียงและมีผลงานออกมาอยู่เสมอ จึงจะสามารถรักษาชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักของผู้ชมได้ ต่างจากหมอลำเรื่องต่อกลอนทั้ง ๕ ประเภทที่ระบุมาก่อนหน้านี้ ซึ่งมีกำลัง(power)มากพอที่จะอยู่ด้วยตัวเอง แม้จะไม่ได้พึ่งพานายทุนก็ตาม เพราะมีชื่อเสียงในนามคณะและอาศัยผลงานการแสดงด้านการลำของทั้งคณะเป็นหลัก ไม่ได้อาศัยตัวบุคคลใดบุคคลหนึ่ง

ในที่นี้ผู้วิจัยขอแยกแยะให้เห็นลักษณะของหัวหน้าคณะของหมอลำแบบคอนเสิร์ตดังนี้

๑).หัวหน้าคณะที่มีชื่อเสียง เป็นหมอลำที่มีการสังกัดบริษัทค่ายเทปขนาดใหญ่ตามระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม หัวหน้าคณะที่สร้างชื่อจากเอกลักษณ์ด้านน้ำเสียงและความสามารถเฉพาะตัว มีที่มาเริ่มจากการเป็นตัวเอกของคณะหมอลำเรื่องต่อกลอน มีประสบการณ์ด้านการลำมามาก และเมื่อน้ำเสียงโดดเด่น ต่อมาเมื่อมีโอกาส ได้รับการชักจูงจากคนในวงการจึงได้บันทึกเสียงจนกระทั่งมีชื่อเสียงโด่งดัง หมอลำประเภทนี้แม้จะอายุมากและผ่านร้อนผ่านหนาวมานานแต่ก็ยังคงเป็นที่นิยมในปัจจุบัน เช่น หมอลำจินตหรา พูนลาภ และศิริพร อำไพพงษ์ หมอลำกลุ่มเหล่านี้จะมีความสามารถในการดูแล บริหารจัดการวงหมอลำเอง แม้จะมีความสามารถมากแต่ก็แต่งกลอนลำไม่ได้เอง จึงต้องซื้อกลอนลำจากอาจารย์ที่แต่งกลอนลำที่มีชื่อเสียง เพื่อนำมาบันทึกเสียงอีกครั้ง

๒).หัวหน้าคณะที่มีชื่อเสียง เป็นหมอลำที่มีการสังกัดบริษัทค่ายเทปขนาดใหญ่ตามระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเช่นเดียวกันกับประเภทแรก แต่เป็นหมอลำที่สร้างชื่อขึ้นมาโดยเริ่มจากการใช้ความสามารถด้านน้ำเสียงของตนเองประกอบกับการแต่งกลอนลำได้ รู้จักทำนองดนตรี และพยายามหาโอกาสที่จะได้เป็นหมอลำเพื่อการบันทึกเสียงตั้งแต่แรก แต่ก็ต้องต่อสู้และฝ่าฟันอุปสรรคต่างๆด้วยตัวเองตั้งแต่การเริ่มออกเดินสาย ออกเทป จนเป็นที่รู้จักกว้างขวาง ถือว่าเป็นหมอลำที่มีความสามารถเพียบพร้อมสมบูรณ์ เรียกได้ว่ามีต้นทุนทางวัฒนธรรมสูง ดังนั้น ปัจจุบันนอกจากจะมีความเป็นครูและอาจารย์ผู้แต่งกลอนลำแล้วยังมีความเป็นผู้บริหารอีกด้วย เช่น หมอลำเฉลิมพล มาลาคำ ผู้ซึ่งปัจจุบัน(พ.ศ.๒๕๔๘)ยังมีการบันทึกเสียงและออกเดินสายแสดงสด และหมอลำคำเกิ่ง ทองจันทร์ ที่ได้ผันตัวเองเป็นผู้อยู่เบื้องหลัง โดยการบริหารจัดการคณะหมอลำ และปั้นหมอลำหน้าใหม่ๆขึ้นมาแทนตัวเอง

๑.๒.๒.๒ หัวหน้าของหมอลำซิ่ง

แม้ว่าหมอลำซิ่งจะไม่ได้มีชื่อเสียงระดับประเทศเหมือนหมอลำแบบคอนเสิร์ต แต่ส่วนใหญ่หมอลำซิ่งที่มีชื่อเสียงก็มักจะได้รับการคัดเลือก(tradition of selection)ไปผลิตโดยระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมโดยบันทึกการแสดงสดเป็นเป็นเทปคาสเส็ต วิดิโอ และจนกระทั่งเป็นแผ่นวีซีดี กันมากหน้าหลายตาเช่นเดียวกับหมอลำประเภทอื่นๆ หมอลำซิ่งเหล่านี้ต่างก็ได้รับการเรียกชื่อหรือขนานนามในฐานะหัวหน้าวงหมอลำคล้ายกับหมอลำแบบคอนเสิร์ตด้วยเช่นกัน เพียงแต่การบ่งบอกชื่อหมอลำของหมอลำซิ่งมักจะบอกเป็นคู่คือ ชื่อของหมอลำทั้งชายและหญิง เนื่องจากการแสดงจะต้องไปแสดงเป็นคู่ และมักจะมีการจับคู่เป็นที่แน่นอนตายตัวเสมอ หมอลำซิ่งบางคู่ก็เป็นสามีภรรยากัน (แต่จะไม่เปิดเผยให้ผู้ชมได้ทราบ เพราะความคาดหวังของผู้ชมคือ การได้ชมการแสดงของหมอลำซิ่งที่เป็นคู่หนุ่มสาว มากกว่าจะอยากชมการแสดงของหมอลำที่เป็นสามีภรรยากัน) ดังนั้น การแสดงของหมอลำซิ่งจึงทำให้เห็นความเป็นหมอลำคู่ขวัญที่มีความคุ้นเคยกัน รู้ใจกัน รับส่งช่วงการแสดงได้อย่างราบรื่น

ในที่นี้ผู้วิจัยขอแยกแยะให้เห็นลักษณะของหัวหน้าคณะของหมอลำซิ่งดังนี้

๑).เติบโตมาด้วยการเริ่มเรียนเป็นหมอลำกลอนตอนอายุยังไม่มาก และเมื่อกระแสความนิยมเปลี่ยนไปในช่วงหนึ่งจึงได้เปลี่ยนแปลงตัวเองมาสู่การเป็นหมอลำกลอนซิ่ง มีความสามารถสูงกว่าหมอลำซิ่งทั่วๆไปที่อายุยังน้อย คือ สามารถลำได้ลำกลอนแบบสมัยก่อนและแบบลำซิ่ง (บางครั้งหมอลำประเภทนี้จึงเรียกตัวเองว่าเป็นหมอลำซิ่ง) หมอลำประเภทนี้แม้จะมีความสามารถมากแต่เนื่องจากเริ่มมีอายุมากแล้ว รูปร่างหน้าตา อาจจะสู้หมอลำรุ่นใหม่ไม่ได้ จึงไม่เป็นที่นิยม ก็มักผันตัวเองมาเป็นอาจารย์สอนหมอลำรุ่นหลังๆ และทำหน้าที่เป็นผู้บริหารจัดการด้านหมอลำ ในบางครั้งจึงจะออกแสดงเอง เช่น หมอลำยุพาภร สายลมเย็น จ.อุดร หมอลำเชียงแหลม แกมหมู่มั่ง จ.มหาสารคาม เป็นต้น

แม้ว่าปัจจุบันหมอลำกลอนซิ่งที่เติบโตมาจากการเรียนหมอลำกลอนจะยังคงมีอยู่ แต่ก็ไม่ได้รับการคัดเลือกไปผลิตซ้ำโดยอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเพราะไม่ได้รับความนิยม เนื่องจากอายุมากและรูปร่างหน้าตาสู้หมอลำซิ่งไม่ได้ (เนื่องจากสูตรของการเป็นหมอลำซิ่งที่ได้รับความนิยมนั้น ต้องเป็นหมอลำที่หน้าตาดี อยู่ในวัยรุ่นหรือวัยหนุ่มวัยสาวเป็นสิ่งสำคัญที่มาก่อนอย่างอื่น ส่วนความสามารถขอเพียงทั้งลำ ร้อง และเต้น ได้ ก็ดูจะเป็นที่พอใจของผู้ชมแล้ว) ผู้วิจัยจึงไม่นำมากล่าวถึงโดยละเอียดนักและเห็นว่าน่าจะจัดกลุ่มให้อยู่ในกลุ่มหมอลำซิ่งได้ เพราะบางครั้งหมอลำประเภทนี้ก็เรียกตัวเองว่าเป็นหมอลำซิ่ง

๒).เติบโตมาในสายการลำซิ่งรุ่นใหม่ ที่เกิดมาเพื่อเรียนเป็นหมอลำซิ่งเลย หมอลำกลุ่มนี้อายุยังน้อย และยังเป็นวัยรุ่น เรียนลำแบบหลักสูตรเร่งรัดกับอาจารย์ที่เคยเป็นหมอลำกลอนหรือหมอลำกลอนซิ่งมาก่อน แล้วเริ่มไต่เต้าออกไปหาประสบการณ์เอง หมอลำกลุ่มนี้มักจะสังกัดสำนักงานของอาจารย์ เช่น หมอลำซิ่งในสังกัดของหมอลำราตรี ศรีวิไล จังหวัดขอนแก่น หมอลำซิ่งในสังกัดแหลมณรงค์ โปรโมชั่น จังหวัดมหาสารคาม โดยมีอาจารย์ที่สอนหมอลำเป็นผู้รับงานและจัดคิวการแสดงให้ในฐานะที่เป็นสำนักงานหมอลำ

หมอลำซิ่งกลุ่มนี้ มักจะหาทางสร้างชื่อเสียงโดยการเข้าสู่การประกวดในเวทีระดับต่างๆ ซึ่งนับว่าเป็นการสร้างชื่อเสียงทางลัด เพราะหากชนะการประกวด ก็สามารถข้ามชั้นมีชื่อมากกว่าหมอลำกลอนซิ่งที่เป็นหมอลำรุ่นพี่เสียอีก กลุ่มหมอลำซิ่งเหล่านี้มีความสามารถในการบริหารจัดการ เป็นผู้ประกอบการ เช่น การรับงาน การต่อรองกับเจ้าภาพ การจัดคิวการแสดงหรือการออกแบบการแสดง มากกว่าที่จะเป็นครูสอนหมอลำ คือ มีความเป็นครูน้อยที่สุดหรือไม่มีเลย เช่น หมอลำประวิทย์ เพชรลำชี (แทรกสัมภาษณ์หมอลำประวิทย์ การจัดการดูแลคณะในฐานะที่เป็นหัวหน้า) หมอลำสัญญา เพชรพระยืน

จากการวิเคราะห์และจำแนกได้หัวหน้าคณะหมอลำทั้ง ๖ ประเภทนั้น ผู้วิจัยเห็นว่า ประเภท(genre)และยุคสมัย(time)ของหมอลำนั้น สามารถบอกถึงความหลากหลายของการแตกตัวของประเภทหมอลำได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะเมื่อกาลเวลาผ่านไปซึ่งหมอลำได้มีการปรับตัวอย่างขนานใหญ่และต่อเนื่องกันมาโดยตลอด หากใช้เกณฑ์ด้านยุคสมัย(time)มาวิเคราะห์จะทำให้เห็นว่า หมอลำในสมัยก่อนยุคระบบอุตสาหกรรมจะมีความเป็นครูสูง มีความสามารถเฉพาะตัวในการที่จะสอนคนอื่นให้เป็นหมอลำได้เป็นอย่างดี มีความสามารถที่จะเป็นผู้ดูแลเรื่อง “การสร้างคน” ด้วยความสามารถและเป็นแง่มุมทางวัฒนธรรมได้มาก ที่สำคัญคือ มีบทบาทในการถ่ายทอดวิชาความรู้และอยู่ในฐานะของหมอลำมืออาชีพและเปี่ยมไปด้วยทักษะมากกว่าหมอลำในสมัยใหม่ ในขณะที่หมอลำในยุคอุตสาหกรรมนั้น จะค่อยๆลดบทบาทการเป็นครูผู้สอนลง(แต่ก็ยังคงสอนได้อยู่) หลังจากที่ได้ปั้นและสอนคนรุ่นลูกหรือมีลูกศิษย์ขึ้นมา

แทน เพราะมีภาระหน้าที่เพิ่มขึ้นจากการที่ต้องไปควบคุมกำกับสมาชิกในวงและต้องคอยปรับปรุงพัฒนาการแสดงที่นับวันจะมีการสร้างคณะให้มีขนาดใหญ่มากขึ้นเรื่อยๆ ดังนั้นจึงมีความสามารถที่จะเป็นผู้ดูแลเรื่อง “การสร้างงาน” และมีความสามารถที่จะบริหารกิจการแบบระบบอุตสาหกรรมได้มาก

ด้วยเหตุนี้ ในบรรดาหมอลำทุกประเภทดังกล่าวนั้น หากใช้ทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมาวางทาบลงไป ก็จะทำให้มองเห็นได้ว่า หมอลำประเภทที่มีบทบาทอยู่ในระบบอุตสาหกรรมมากที่สุดคือ หมอลำที่เป็นคณะ เช่น หมอลำเรื่องต่อกลอน และหมอลำแบบคอนเสิร์ตเพราะมีที่มาของหัวหน้าคณะแบบหลากหลายมาก สิ่งที่น่าสนใจคือ หมอลำยุคใหม่และเป็นหมอลำประเภทที่เป็นคณะอย่างหมอลำเรื่องต่อกลอนนั้น กลับเป็นหัวหน้าของหมอลำที่มีความหลากหลายมากที่สุด นั่นก็แสดงให้เห็นว่า หมอลำประเภทนี้อุดมไปด้วยหัวหน้าลักษณะต่างๆ เป็นหมอลำที่มีความเป็นมายาวนาน

จากข้อมูลทั้งหมดจะทำให้เห็นได้ชัดเจนว่า หัวหน้าหมอลำประเภทที่จะมีความสามารถต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมได้ก็ยังคงเป็นหมอลำที่เป็นคณะ เพราะหมอลำที่มีคุณสมบัติหลากหลาย ไม่ได้มีแต่ลักษณะของความเป็นวัฒนธรรม(Culture)เท่านั้น หากแต่ยังเป็น อุตสาหกรรมวัฒนธรรม(Culture Industry) ผสมกับระบบทุนนิยม (Capitalism) ด้วย นอกจากนี้ ข้อมูลเกี่ยวกับประเภทหัวหน้าคณะหมอลำยังแสดงให้เห็นว่า หมอลำในยุคอุตสาหกรรมนั้น มีการปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่การเป็นครูผู้สอนและความสามารถในการสอนและสร้างหมอลำรุ่นใหม่ลดลง แต่หันไปเอาดีหรือไปให้น้ำหนักความสำคัญกับบทบาทในแง่มุมอื่นๆแทน ซึ่งทั้งหมดมักจะเป็นเรื่องของการบริหารจัดการให้สามารถอยู่รอดในท่ามกลางการแข่งขัน นั่นก็หมายความว่า ผู้ผลิตในยุคระบบอุตสาหกรรมต้องมีการปรับตัวกันขนานใหญ่

<u>คุณสมบัติการเป็นผู้ประกอบการของหัวหน้าคณะหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม</u>

จากการที่ผู้วิจัยได้ติดตามคณะหมอลำไปนั้นทำให้สังเกตเห็นได้ว่าคุณสมบัติของการเป็นผู้ผลิตที่จะอยู่รอดได้และใช้เป็นฐานกำลังในการต่อรองในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมตามทฤษฎีของ Pierre Bourdieu ซึ่งว่าด้วยต้นทุนทางวัฒนธรรม (Cultural capital) มีดังนี้

๑. ผู้ผลิตผลงานของหมอลำต้องมีความเกี่ยวเนื่องหรือสืบทอดความเป็นหมอลำเกี่ยวข้องหรือเป็นเชื้อสายของหมอลำ เพราะเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความผูกพัน ความมุ่งมั่นที่จะสานต่อ มีใจรักในการเป็นหมอลำ ยิ่งหากได้คลุกคลีมาโดยตลอดอยู่แล้ว เช่น เป็นลูกของหัวหน้าคณะ หรือ ดูแลคณะต่อจากพ่อแม่ โดยเป็นหมอลำรุ่นต่อจากพ่อแม่ ก็เท่ากับว่ารู้จักหมอลำแบบ “เข้าไปอยู่ในสายเลือด” คือเห็นว่าเป็นมรดก เป็นสมบัติของตระกูลที่จะต้องได้รับการดำเนินการและสืบทอดต่อไปไม่ให้เสื่อมสูญ นอกจากนั้น การได้คลุกคลีกับหมอลำมาโดยตลอดย่อมทำให้มี

ความผูกพันกับนักแสดงเก่าแก่ที่อยู่ด้วยกันมานานนับตั้งแต่รุ่นพ่อแม่ซึ่งคนเหล่านี้ก็พร้อมจะเป็นผู้ช่วยเหลือประคับประคองหมอลำรุ่นต่อๆกันไป และความเป็นเลือดเนื้อเชื้อไขของหมอลำก็ยังได้เรียนรู้และเห็นปัญหาที่เกิดขึ้น ได้รู้จักการจัดการและการแก้ไขสิ่งที่หมอลำรุ่นพ่อแม่พาดำเนินและรู้วิธีการปรับปรุงใหม่อยู่ตลอดเวลา

๒. ผู้ผลิตผลงานของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมต้องทำงานแบบเต็มเวลา(Full time) คือต้องมีใจรัก ทุ่มเท เอาใจใส่ในอาชีพของตัวเอง ไม่ใช่ทำงานแบบ part time อย่างหมอลำในสมัยก่อน เพราะโดยมากหัวหน้าคณะหมอลำในปัจจุบันที่อยู่ในฐานะผู้ผลิตจะไม่ได้ประกอบอาชีพอย่างอื่น นอกจากการทำงานเกี่ยวกับการบริหารจัดการ ดูแล ปรับปรุงคณะหมอลำของตัวเองซึ่งนี่คืองานหลักที่ให้ใครทำแทนไม่ได้ ดังนั้น จึงต้องใช้เวลา ทุ่มเทให้กับความเป็นหมอลำที่ตนเองดูแลอยู่ นั่นคือ ผู้ผลิตในฐานะหัวหน้าคณะหมอลำต้องรู้จักเอาใจใส่ทุกรายละเอียดโดยเฉพาะการเอาใจใส่ความเป็นไปของสมาชิกในวงหมอลำว่า การกินอยู่ หลับนอน เดินทางกันอย่างไร ติดตามการทำงานของคนในคณะทุกกลุ่มไล่ไปตั้งแต่คนกลุ่มเล็กกลุ่มน้อยที่ดูเหมือนจะไม่ได้รับความสนใจจากผู้อื่นถือว่าเป็น “กลุ่มชายขอบ” (Margin)ในคณะหมอลำ เช่น พนักงานเก็บขนนก เก็บชุดและเครื่องประดับ พนักงานเก็บเวที ซึ่งคนกลุ่มนี้ดูเหมือนจะถูกละเลยไปจนกระทั่งคนกลุ่มที่มีบทบาทหน้าที่สำคัญจนเรียกได้ว่าเป็นกลุ่ม Elite ในคณะหมอลำ เช่น หมอลำพระเอก นางเอก และนักแสดงตัวหลักๆ

๓. ผู้ผลิตผลงานของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมต้องมีการพัฒนาความรู้ทางด้านเทคโนโลยีและรูปแบบการแสดงที่ปรากฏอย่างชัดเจน เพราะกลายเป็นหัวใจสำคัญของการแสดง ซึ่งแตกต่างจากหมอลำในสมัยก่อนที่ฝึกฝนและพัฒนากลอนลำหรือเรื่องของหมอลำเพราะในสมัยนั้น กลอนลำคือหัวใจของหมอลำ จะเห็นได้ว่าเมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป การให้ความสำคัญกับต้นทุนทางวัฒนธรรมก็เปลี่ยนไปด้วย ดังนั้นหมอลำในปัจจุบันจึงมุ่งมั่นแสวงหาความรู้ศึกษาว่าเทคโนโลยีที่ใช้ประกอบการแสดงก้าวหน้าไปอย่างไรแล้ว เพราะความทันสมัย ของระบบแสง สี เสียงและรูปแบบเวที กลายเป็นปัจจัยสำคัญของการแสดงหมอลำในยุคปัจจุบัน เพราะเป็นตัวตัดสินเกรดหรือระดับ ความน่าเชื่อถือ และภาพลักษณ์ของหมอลำไปโดยปริยาย เนื่องจากการแสดงของหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นนับเป็น “สินค้าทางวัฒนธรรม” ประเภทหนึ่ง ในเมื่อเป็นสินค้าก็ต้องมีการหาวิธีการสร้างตรายี่ห้อ สร้างภาพลักษณ์และการสร้างรูปแบบของตัวสินค้าให้ประทับใจผู้ชมตั้งแต่แรกเห็น(First Impression)ให้กลายเป็นสินค้าระดับแนวหน้าเป็นยี่ห้อที่มีชื่อเสียง (Brand name)

ระบบแสง สี เสียงนี้เอง ที่เป็นสิ่งที่ผู้ชมสามารถจับต้องมองเห็นได้ง่าย ผู้ชมจึงใช้ “เกณฑ์ทางเทคโนโลยีอันทันสมัย” เหล่านี้ในการพิจารณาตัดสิน “ระดับของหมอลำ” ทั้งๆที่เนื้อหาการแสดงช่วงการลำเรื่องก็เป็นสิ่งที่สำคัญไม่ยิ่งหย่อนกว่ากัน แต่เนื่องจากเนื้อหาช่วงลำ

เรื่องเป็นส่วนที่ต้องอาศัยเวลาในการเฝ้ารอชมและยังต้องพินิจพิจารณาอย่างถี่ถ้วนจึงจะมองเห็นได้อย่างถ่องแท้ ซึ่งกว่าที่ผู้ชมจะได้รู้ได้เห็น ได้ชมความสามารถนั้นเวลาก็ล่วงไปมาก จนกระทั่งไม่ได้ชมก็มี หรือถูกอย่างอื่นที่ดึงดูดความสนใจได้มากกว่า เช่น การลำเดินในเรื่องที่มีหมอลำมากๆออกมาเต้น และดึงความสนใจไปก่อนก็มี การที่จะซาบซึ้งกับเนื้อหาการลำจึงแตกต่างจากรูปลักษณ์ภายนอกซึ่งผู้ชมพบเห็นได้ในทันที ด้วยเหตุนี้จึงทำให้หมอลำที่มีรูปลักษณ์ภายนอกดีก็ย่อมเป็นหมอลำที่ “ฟอร์มดีมีชัยไปกว่าครึ่ง”

ด้วยเหตุนี้ หากจะเปรียบเทียบกันระหว่างความเป็นหมอลำยุคเก่ากับหมอลำยุคใหม่จะเห็นได้ว่าหมอลำในระบบอุตสาหกรรมจะให้ความสำคัญที่ “รูปแบบการแสดง” มากกว่าการรักษา “เนื้อหาการลำ” ซึ่งเคยเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งในอดีต ตรงกันข้ามกับหมอลำก่อนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมที่ให้ความสำคัญ “เนื้อหาการลำ” มากเหนือสิ่งอื่นใด เพราะการลำของหมอลำในสมัยก่อนคือ ตัวชี้วัด (Indicator) ว่าหมอลำคณะใดมีฝีมือมากกว่ากัน และเนื้อหาการลำนั้นเองที่เป็นสิ่งที่อยู่ในใจผู้ชมจนถึงขั้นสร้างสุนทรียะให้ผู้ชมเป็น smart audience ได้ ดังนั้นหมอลำก่อนยุคอุตสาหกรรมจะสร้างชื่อได้จึงต้องอาศัยความสามารถเฉพาะตัวล้วนๆ โดยไม่ต้องพึ่งพาอุปกรณ์เสริมอย่างในปัจจุบัน

๔. ผู้ผลิตผลงานของหมอลำต้องรู้จักวางแผน หาแนวทางการทำงาน ซึ่งเป็นคุณสมบัติของผู้ประกอบการอย่างหนึ่งที่ต้องรู้จักการเป็นนักวางแผน(planner)และการเป็นผู้จัดการ(manager)ที่ดี โดยมีการวางนโยบาย(policy)และแนวทางปฏิบัติเอาไว้ว่าแต่ละปีจะปรับปรุง หรือเปลี่ยนแนวทางการแสดง การนำเสนอผลงานให้โดดเด่น แปลกใหม่อย่างไรบ้างเพื่อให้มีความแตกต่างไม่ซ้ำรอยเดิมหรือไม่เหมือนกับคณะอื่น เพราะความแตกต่างที่เกิดขึ้นนั้นจะเป็นจุดขายที่สำคัญ ลักษณะดังกล่าวเป็นการปรับปรุงแบบแผนการผลิตหรือหาทางทำให้ผลิตภัณฑ์เป็นที่ติดตลาดความต้องการซื้อของผู้บริโภค ซึ่งผู้ผลิตต้องใส่ใจในแนวโน้มความเป็นไปของการตลาดเป็นสำคัญ (Market oriented) คือต้องดูทิศทางว่าผู้บริโภคต้องการอะไร ต้องการชมหมอลำแบบใด เพื่อที่จะได้ปรับตัวผลิตสินค้าการขายบริการความบันเทิงให้เป็นที่พอใจของผู้ชมมากที่สุด ดังนั้น หากสังเกตและติดตามชมการแสดงหมอลำอย่างต่อเนื่องทุกปีเราจะเห็นได้ว่า หมอลำในปัจจุบันมีการปรับปรุงโฉมใหม่ของหน้าเวทีและรูปแบบการแสดงที่แปลกใหม่ ไม่ซ้ำรูปแบบเดิมที่เคยเป็นเพื่อเอาใจลูกค้าคือผู้ชมที่มีความต้องการเปลี่ยนแปลงไปอยู่เสมอ ลักษณะเหล่านี้ เป็นลักษณะของการผลิตแบบทุนนิยม (capitalist production) ซึ่งเป็นการผลิตเพื่อเป้าหมายของการขายเป็นสำคัญ

ดังนั้น หัวหน้าคณะจึงต้องเป็นผู้ที่ติดตามหรือเสาะแสวงหาว่ารูปแบบการแสดงใดที่แปลกใหม่ ที่ควรนำมาเป็นแบบอย่างหรือการประยุกต์ใช้ เพลงประเภทใดที่น่าจะถูกใจหรือทำให้ผู้ชมชื่นชอบ

๕. ผู้ผลิตผลงานของหมอลำต้องวางหลักการปฏิบัติ หรือกำหนดระเบียบโดยเคร่งครัดเพื่อควบคุมสมาชิกให้อยู่ในระเบียบวินัย อันเรียกว่า “กฎเหล็กของหมอลำ” ที่ใครฝ่าฝืนก็จะถูกลงโทษโดยไม่มีเงื่อนไขหรือข้อแม้ เพราะระเบียบวินัยของคนที่อยู่ร่วมกันหมู่มากถือเป็นเรื่องที่สำคัญอย่างยิ่ง สำหรับคนจำนวนนับร้อยมาอยู่มากิน และร่วมเดินทางไปทำงานตามที่ต่างๆด้วยกันเป็นเวลานานๆ หากมีการประพฤติตัวไม่เหมาะสมเริ่มจากระดับหัวหน้าวงเป็นต้นไปก็จะกลายเป็นแบบอย่างที่ไม่ดีงาม และเป็นข้ออ้างในการกระทำผิด และหากไม่ถือระเบียบข้อบังคับร่วมกัน เช่น ห้ามเล่นการพนัน ห้ามมีเรื่องชู้สาว ห้ามดื่มสุรา ก็จะทำให้เกิดปัญหาของสมาชิกในคณะตามมาไม่รู้จบ

การมีกฎระเบียบหรือกฎเกณฑ์อันเคร่งครัดนี้ ก็เป็นลักษณะอีกอย่างหนึ่งของการทำงานแบบโรงงานอุตสาหกรรม ที่ต้องการควบคุมความประพฤติและเพื่อให้องค์กรอยู่ได้อย่างมีระเบียบวินัย ซึ่งถ้าใครทำผิดก็ต้องได้รับการลงโทษซึ่งมีระดับขั้นของการลงโทษเช่นเดียวกันกับลักษณะการลงโทษของพนักงานในโรงงาน เช่น หากเป็นโทษสถานเบาก็เริ่มจากการตักเตือน ทำทัณฑ์บนเอาไว้ และหากยังผิดซ้ำก็ค่อยลงโทษขั้นเด็ดขาดเช่น ให้ออกจากคณะไป หรือหากเป็นโทษหนักก็ไล่ออกทันที เป็นต้น

๖. ผู้ผลิตผลงานของหมอลำต้องรู้จักความเป็นไปของสมาชิกในคณะ เพื่อรู้เท่าทันการต่อรอง เนื่องจากว่า การอยู่รวมกันของคนในคณะหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นมีคนอยู่ร้อยพ่อพันแม่ หัวหน้าคณะหมอลำจึงต้องรู้จักวิถีการดำเนินชีวิต ความยากลำบากของชีวิตลูกวงเป็นอย่างดี (เช่น การจ่ายชดเชยค่าจ้างตัดอ้อย แทนลูกวงของคณะเสียงอิสาน) รู้เห็นความต้องการของลูกวงแต่ละกลุ่มเป็นอย่างดี เพื่อหาวิธีการที่จะกำกับดูแลและทำให้ลูกวงเกิดการยอมรับและรู้สึกถึงความเอาใจใส่ที่หัวหน้าคณะมีให้(เช่น การออกค่าแต่งงานให้ก่อนแล้วค่อยผ่อนทีหลังของพ่อหลอด คณะเสียงอิสาน) เพื่อเป็นการช่วยเหลือเกื้อกูลกัน(เช่น การจ่ายค่าประกันชีวิตให้กับวงน้องใหม่เมืองซุมแพ) และไม่ให้ลูกวงเกิดการต่อรองมากเกินไป เพราะจำเป็นอย่างมากที่ในระหว่างการเดินสายตระเวนแสดงนั้น หากเกิดการขัดแย้งหรือ กบฏทางความคิดเกิดขึ้น ก็จะทำให้เกิดการแตกคอกัน ทำให้การแสดงหมอลำนั้นล้มเหลวและนำไปสู่การล่มสลายของคณะได้ในที่สุด

การที่ผู้ผลิต ให้ความสำคัญกับสมาชิกในวงหมอลำเช่นนี้ ที่จริงดูเหมือนจะแตกต่างจากลักษณะของความเป็นระบบอุตสาหกรรมเพราะเป็นการใส่ใจในชีวิตความเป็นอยู่ของสมาชิกในคณะหมอลำและให้ความเมตตา ความอนุเคราะห์กันในเวลาที่ลำบาก แต่นั่นก็หมายความว่า หัวหน้าคณะหมอลำในฐานะของผู้จัดการก็กำลังดำเนินนโยบาย “ครองใจ”หรือ “ซื้อใจ” สมาชิกในคณะหมอลำเพื่อทำให้งานสามารถดำเนินไปได้อย่างราบรื่นและไม่เป็นอุปสรรคถ่วงเวลาให้เสียงาน คือ หากสมาชิกรู้สึกถึงความมีสวัสดิการ ความเป็นอยู่ที่ดีและได้รับ

การเอาใจใส่ ก็ย่อมมีกำลังใจที่จะอยู่ทำงานต่อไปพร้อมกับการทุ่มเทให้กับงานได้มากยิ่งขึ้น หรือลดการสูญเสียกำลังคนประจำตำแหน่งงานบางอย่าง ซึ่งสุดท้ายก็ยังคงเป็นผลดีสำหรับผู้ผลิตนั่นเอง การกระทำเช่นนี้ เป็นต้นทุนวัฒนธรรมแบบเก่าที่เอามาใช้ในการผลิตแบบใหม่ ซึ่งจะนำไปสู่การอธิบายการสร้างทฤษฎีแบบตะวันออกต่อไป

๗. ผู้ผลิตผลงานของหมอลำต้องวิเคราะห์สถานการณ์การแข่งขันอย่างเท่าทันในการแข่งขันกันในที แม้หมอลำต่างคณะจะไม่ได้ประกาศอย่างเป็นทางการแต่ทว่าสภาพการณ์ที่ต่างก็พยายามทำให้งานจ้างหรือมีงานเข้ามานั้น ทำให้ดูเหมือนว่ามีการแข่งขันกันอยู่ตลอดเวลา เหตุนี้หมอลำจึงต้องดิ้นรนหาวิธีการที่จะผูกใจผู้ชม ทำให้ผู้ชมระลึกถึงเมื่อต้องการจ้างคณะหมอลำ รวมทั้งการหาทางทำให้ชื่อของคณะเป็นที่ติดหูติดตาฝังใจ

ในการวิเคราะห์สถานการณ์นี้ หมอลำแต่ละคณะจึงจำเป็นต้องรู้จักว่า คณะของตัวเองจะสามารถดึงเอาความถนัดของคณะตัวเองขึ้นมาแสดงให้โดดเด่นได้ เพราะแต่ละคณะนั้นมีจุดเด่นแตกต่างกันไป ถ้าหากสามารถสร้างความโดดเด่น ความแตกต่างได้อย่างเพียบพร้อมและสมบูรณ์ก็จะสามารถยืนหยัดอยู่ในเวทีการแข่งขันประชันชื่อเสียงของหมอลำได้

๘. ผู้ผลิตผลงานของหมอลำต้องรู้จักคัดเลือกรูปแบบและเนื้อหาการแสดง เนื่องจากรูปแบบที่ปรากฏบนเวทีนั้นเป็นภาพติดตา ส่วนเนื้อหาการแสดงนั้นเป็นภาพฝังใจ เป็นจุดขายอีกอย่างหนึ่งที่จะตอกย้ำภาพลักษณ์ของหมอลำได้ เพราะหากหมอลำรู้จักว่าแนวโน้ม (Trend) ความนิยมของผู้ชมเป็นอย่างไร ก็ย่อมสามารถสรรหาเนื้อเรื่อง หรือการดำเนินเรื่องที่จะทำให้ผู้ชมอยากติดตามชมผลงานต่อไปได้เรื่อยๆ เช่น หมอลำบางคณะสามารถชูจุดขายเรื่องการแสดงตลก จนกลายเป็นภาพลักษณ์ของคณะนั้นๆ ไป ว่า ถ้าดูหมอลำคณะนี้ ต้องมาชมการแสดงตลก เป็นหลัก บางคณะก็ชูจุดขายของการเสนอผลงานเพลงของนักร้องและหมอลำที่ได้รับการบันทึกเสียงที่อยู่ในคณะของตัวเอง ตลอดจนผลงานที่เผยแพร่ทางสื่อมวลชนประเภทต่างๆ

สมัยก่อนหมอลำก็ต้องมีการคัดเลือกเนื้อหาเช่นกัน แต่อาจจะใช้เกณฑ์การคัดเลือกต่างกัน เพราะองค์ประกอบการแสดงต่างกัน เช่น แต่ก่อนอาจจะเลือกเรื่องที่จะเอามาลำตามความนิยมของผู้ฟังในแต่ละท้องถิ่น หรือตามสถานการณ์ในการลำ ว่าลำในโอกาสอะไร หมอลำต้องเลือกเรื่องอะไรมาลำ เป็นต้น

๙. ผู้ผลิตผลงานของหมอลำต้องรู้จักเลือกใช้วิธีการ หรือ ช่องทางที่จะโปรโมตโฆษณาผลงานของตัวเองให้เป็นที่รู้จักและเป็นที่ยอมรับของผู้ชมอย่างกว้างขวางและรวดเร็ว สิ่งนี้เป็นลักษณะของหมอลำแบบใหม่ล่าสุด เพราะเกิดมีช่องทางใหม่ๆเกิดขึ้นมากมาย คือนอกจากการตระเวนแสดงสดไปตามที่ต่างๆทั่วประเทศแล้ว ช่องทางที่จะทำให้หมอลำแต่ละคณะเป็นที่รู้จักของผู้ชมได้เร็วที่สุดคือการใช้สื่อมวลชนทั้งจากส่วนกลางและส่วนภูมิภาค ที่เห็นได้ชัดเจน

คือ การใช้สื่อมวลชนในท้องถิ่น เช่น วิทยุชุมชน และสถานีโทรทัศน์ในท้องถิ่น ตลอดจนสื่อที่ผลิตซ้ำโดยระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เช่น แผ่นวีซีดี ซีดี และเทปคาสเส็ต ซึ่งการที่จะใช้ช่องทางเหล่านี้ได้ หมอลำก็จำเป็นต้องร่วมมือกับนายทุนและค่ายเทป เพราะลำพังหมอลำเองไม่สามารถทุ่มทุนสำหรับการโฆษณาเช่นนั้นได้ เนื่องจากต้องเสียค่าใช้จ่ายสูงมาก

๑๐. ผู้ผลิตผลงานของหมอลำต้องรู้จักและรู้เท่าทันรสนิยมการชมหมอลำของผู้ชมและความต้องการผู้บริโภค ว่าผู้ชมคาดหวังอะไรมากที่สุดเมื่อมาชมการแสดงของหมอลำ เพราะผู้ชมที่มาชมการแสดงนั้นมีความแตกต่างกันมาก ดังนั้น ความชื่นชอบและความต้องการของผู้ชมจึงมีความหลากหลายมากเช่นกัน โดยเฉพาะการที่ต้องสรรหารูปแบบการแสดงหลายๆ อย่างมานำเสนอเพื่อให้ครอบคลุมความต้องการของผู้ชมทุกวัยนั้น เป็นเรื่องที่หัวหน้าคณะหมอลำต้องคำนึงถึงอยู่เสมอเพราะเป็นเรื่องละเอียดอ่อน ยิ่งในปัจจุบันมีสื่อต่างๆเกิดขึ้นมากและเป็นช่องทางที่ทำให้ผู้ชมได้เห็นการแสดงแบบต่างๆที่ทำให้เกิดการเปรียบเทียบกับการแสดงของหมอลำได้มากยิ่งขึ้น หากหมอลำคณะใดสามารถผลิตผลงานได้สอดคล้องกับรสนิยมของผู้ชมได้มาก ผลที่ตามมาคือ การโจษจันเล่าลือแบบชื่นชมและให้การยอมรับของผู้ชมแบบปากต่อปาก แต่ตรงกันข้ามหากผลงานไม่สอดรับกับความต้องการของผู้บริโภค การโจษจันเล่าลือแบบปฏิเสธก็จะตามมาด้วยเช่นกัน

๑๑. ผู้ผลิตผลงานของหมอลำต้องรู้จักสถานการณ์และทิศทางเศรษฐกิจ ว่าปัจจุบันผู้ชมมีกำลังซื้อมากน้อยเพียงไร และกำลังซื้อของผู้ชมนั้น เทไปยังหมอลำประเภทใด เพราะการรู้ข้อมูลเหล่านี้จะนำไปสู่การตัดสินใจตั้งราคาค่าจ้างการแสดงของหัวหน้าคณะหมอลำ และมีผลกับการลงทุนไปกับการผลิตผลงาน โดยเฉพาะปัจจุบันนี้เมื่อเศรษฐกิจถดถอย กำลังซื้อของผู้บริโภคก็ลดลงอย่างมาก การจ้างหมอลำไปแสดงในงานกลับกลายเป็นเรื่องใหญ่สำหรับเจ้าภาพ เพราะค่าจ้างแพงมากขึ้นเนื่องจากตัวแปรสำคัญคือ น้ำมันขึ้นราคาเกือบเท่าตัวเป็นเหตุให้คณะหมอลำต้องขึ้นราคาค่าจ้างด้วย ภาวการณ์ขึ้นราคาค่าจ้างหมอลำนี้เองที่เป็นส่วนหนึ่งของการที่จะทำให้หมอลำมีงานหรือไม่ เพราะหากเป็นการขึ้นราคาเพื่อความอยู่รอดโดยไม่หวังผลกำไรมากเพียงแต่เลี้ยงลูกวงให้อยู่ได้ และขณะเดียวกันก็ทำให้เจ้าภาพพอจะมีกำลังทรัพย์จ้างมาได้โดยไม่ลำบากเดือดร้อนมากนัก ก็เป็นการพึ่งพาอาศัยกัน คือ หมอลำก็มีงานทำและเจ้าภาพก็มีมหรสพไปฉลอง

ดังนั้น ผู้ผลิตผลงานของหมอลำต้องรู้จักการต่อรองและยืดหยุ่นราคาค่าจ้างกับผู้ชม เช่น หัวหน้าหมอลำบางคณะสามารถรับงานของผู้ชมได้ แม้จะไม่ได้ราคาค่าจ้างตามที่ควรจะเป็นแต่เห็นว่า สมควรรับงานเพื่อเลี้ยงสมาชิกในคณะ แม้จะไม่ได้กำไรเลย หรือขาดทุนบ้าง ก็ยอมรับได้เพราะ ถือเป็นการเลี้ยงสมาชิกเอาไว้ เพราะถ้าตราบใดที่ลูกวงเห็นว่ายังมีงานให้ทำ มีงานออกแสดงอยู่เสมอ ก็จะทำให้ลูกวงซื่อสัตย์และมั่นคงอยู่กับคณะนั้นตลอดไป

จะเห็นได้ว่า คุณสมบัติในการเป็นผู้ผลิตนั้นมีลักษณะของความเป็นผู้จัดการ และเป็นผู้ประกอบการมากขึ้น หัวหน้าคณะหมอลำต้องมีคุณสมบัติเหล่านั้นอย่างหลากหลาย เพื่อให้สามารถอยู่ในสภาพการแข่งขันกันและต้องทำให้เป็นที่สนใจของผู้ชมและเจ้าภาพให้ได้ หมอลำทั้งหลายจึงต้องแข่งขันกันทั้งด้านเชิงปริมาณ เช่น การสร้างคณะให้มีขนาดใหญ่ มีจำนวนบุคลากรในคณะจำนวนมาก มีเครื่องมืออุปกรณ์การแสดงจำนวนมาก ทั้งเครื่องเสียง ชุดหางเครื่อง รถบรรทุก เป็นต้น และยังต้องแข่งขันกันเชิงคุณภาพ เช่น การสร้างผลงานการแสดงด้านหน้าเวทีให้มีความประณีต มีความแปลกใหม่ ทั้งเรื่องการลำเรื่อง การร้องเพลง การเต้นของหางเครื่อง เนื่องจากปัจจุบันมีผู้ชมที่เข้าถึงสื่อต่างๆได้มากขึ้น ทำให้ผู้ชมมีความสามารถที่จะเข้าถึงหมอลำด้วยวิธีการต่างๆที่หลากหลาย เช่น ตามไปดูหมอลำได้บ่อยครั้ง ดูหมอลำจากวีซีดี จากโทรทัศน์ จึงทำให้สามารถเปรียบเทียบกันได้ว่า หมอลำประเภทใด คณะใดที่ให้ความบันเทิงและสร้างความประทับใจได้มากกว่ากัน

ด้วยเหตุดังกล่าว จึงทำให้ผู้ผลิตจึงต้องสรรหาวิธีการต่างๆที่จะบริหารจัดการคณะหมอลำของตัวเอง ทั้งการบริหารจัดการกับบุคลากรและบริหารจัดการด้านเครื่องมืออุปกรณ์การแสดง ซึ่งต่างก็มีความเกี่ยวข้องกันเพราะเครื่องมืออุปกรณ์การแสดงนั้นเป็นสิ่งที่มีราคาแพง หลายๆอย่างมีความบอบบาง แตกหักชำรุดง่าย หากหัวหน้าคณะหมอลำสามารถทำให้สมาชิกในคณะหมอลำตระหนักและให้ความร่วมมือ เป็นหูเป็นตา ช่วยกันดูแลรักษาเครื่องมืออุปกรณ์การแสดง ด้วยความรู้สึกว่าเป็นเหมือนข้าวของของตัวเอง ทำให้รู้สึกว่าตัวเองเป็นส่วนหนึ่งของคณะหมอลำก็ย่อมทำให้เป็นผลดีแก่คณะ

ความสามารถในการบริหารจัดการของหัวหน้าแต่ละคณะนี้เองที่แสดงให้เห็นความไม่เป็นมาตรฐานเดียวกัน(Non standardization) ของผู้ผลิต แสดงให้เห็นว่า ในความเป็นผู้ผลิตของหมอลำนั้นยังมีคุณลักษณะที่แตกต่างกันอยู่เสมอ เพราะแต่ละคนก็ย่อมมีเทคนิควิธีการที่แตกต่างกัน มีคุณลักษณะเฉพาะตัวที่แตกต่างกัน ทั้งยังสามารถที่จะใช้คุณลักษณะเฉพาะตัวนั้นให้ต่างกันไปด้วย ซึ่งส่งผลถึงการดูแลรักษา

จะเห็นว่าหมอลำในยุคอุตสาหกรรรมวัฒนธรรมนั้น ผู้ที่เป็นหัวหน้าคณะหมอลำมีทั้งที่เป็นผู้หญิง และเป็นผู้ชาย แต่ละคนก็มีประสบการณ์ มีความคิดอ่าน มีกุศโลบาย มีรูปแบบวิธีการจัดการวางแผน และบริหารจัดการต่างกันอย่างหลากหลายมาก เช่น การจัดการเรื่องระเบียบการปกครอง การใช้ชีวิตอยู่ด้วยกัน การเปิดโอกาสในการมีส่วนร่วมทางความคิด การดูแลความเป็นอยู่ การกินอยู่หลับนอนของลูกวง ความหลากหลายของการจัดการที่ไม่ได้เป็นมาตรฐานเดียวกันนี้เองที่ส่งผลถึงการจัดระเบียบความเป็นอยู่ในคณะหมอลำมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน

"หมอลำบางคณะก็เป็นแบบครอบครัว ถ้าเป็นแบบครอบครัว เราก็เข้าไปยาก เสียงอิสานก็มีค่ะ เป็นแบบครอบครัวเหมือนกัน เขาก็ไม่มีลูกนะ เขามีแต่หลานๆ เหลนๆ ก็เอาเข้ามาอยู่ในวง" (วัชรินทร์ อ่ำท้าว. สัมภาษณ์, ๑๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"เราอยู่แบบครอบครัว เพราะอยู่กันมานาน หมอลำที่นี่ถ้าสังเกตจะเห็นว่ามีแต่หน้าเก่าๆ ส่วนน้อยว่าจะมีคนใหม่มาเพิ่ม มันต้องอยู่กันด้วยใจ ต้องมีน้ำใจต่อกัน ทั้งพระเดชทั้งพระคุณ เราเคร่งครัดมากก็ไม่ได้ ระเบียบจัดมากก็ไม่ได้ ต้องอยู่แบบพี่แบบน้อง ทั้งตึงทั้งหย่อน ตึงมากก็ไม่ได้ หย่อนมากก็ไม่ได้ ต้องอยู่สายกลาง เขาจากพ่อแม่มาพึ่งเราเราต้องเป็นที่พึ่งให้เขาได้ " (ศิริพร อำไพพงษ์. สัมภาษณ์, ๑ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"การทำงานก็เหมือนกัน หมอลำก็มีหัวหน้า นักดนตรีก็มีหัวหน้า ทำเวทีก็มีหัวหน้า ทำอะไรก็จะมีหัวหน้าซ้อนๆกันไป ช่วยกันดูแลแทนหัวหน้า พวกมาอยู่ปีสองปีก็จะรู้จัก มาขึ้นกลางปีแกก็ให้ขึ้นเหมือนเดิม ไม่เคยว่าไม่ต้องมาหรอก หัวหน้านี้คือทองแท่งหนึ่งเลยนะ คือให้โอกาสกับทุกคน บทลงโทษ บอกได้ครั้งสองครั้ง ครั้งสามไม่ต้องบอกคือ เสร็จงานก็ให้ออกเลย... แกมีนโยบายแบบนี้คือพยายามให้มีเงินเก็บ ไม่อนุญาตให้เบิกเงินเยอะ แกบอกว่าถ้าไม่เก็บเงิน หมดงานก็หมดเงินนะ " (ครรชิต วงษ์สุ่ย. สัมภาษณ์, ๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"บางวงผมสืบทราบมาว่า วงรุ่นครูบาอาจารย์ทำยังไง ท่านว่าให้เคารพพระเคารพเจ้า บางวงไม่ให้ถือเหล้าเข้าไปในวง ผมมาพิจารณาดูแล้ว ผมเลยไม่เอาครับ มันเคร่งเกินไป ตอนกลางคืนผมไม่ให้กินเหล้า แต่ยามเช้าผมให้ครับ ให้เงินไปซื้อกิน ๒๐๐-๓๐๐ ต่อกลุ่ม อย่าให้เสียงาน ห้ามเท่านี้ครับ" (สมาน สีดา. สัมภาษณ์, ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"เรื่องบุคลากรมันต้องขึ้นอยู่กับเราอีกนั่นแหละ เราจ้างคนนั้นคนนี้มาใส่กัน พอมาเล่นรวมกันก็มีเสียงว่า คนนั้นเล่นดี คนนี้ค่าตัวเยอะ เอาล่ะ ยุ่งล่ะทีนี้ อันนี้มันเกี่ยวกับการบริหาร ...ความอิจฉา ริษยากัน อันนี้เป็นเรื่องธรรมดา ที่ไหนก็มีทุกหย่อมหญ้า" (ทวนทอง ผ่านวงศ์.สัมภาษณ์, ๑๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ยุครุ่งเรืองสูงสุดของรุ่นแม่ผมคือประมาณปี ๒๕๒๑-๒๕๒๔ ท่านไปดังทางอุบล ศรีษะเกษ ..หลักการบริหารวงของท่าน คือโดยส่วนตัวท่านเป็นคนโผงผาง ไม่เหมือนผม คนละลักษณะ หมอลำตอนนั้นมีคนแค่ ๒๐-๓๐ คนก็เข้าถึงกันนะ การคลุกคลีกับลูกน้องท่านจะดีกว่าผมเยอะ...ก่อนแสดงต้องมีการเคารพ คารวะ เป็นเรื่องปกติที่ต้องทำอยู่แล้ว มันเสริมให้เรามีความเชื่อมั่น มีกำลังใจ อันนี้คือ หัวหน้าพาทำ ลูกน้องก็ต้องทำเหมือนกัน บางครั้งก็ลดเว้น ไม่ได้เรียกมาทั้งหมด เรื่องความ เห็นด้วยไม่เห็นด้วยก็มีมาตลอดคนใหม่ๆก็มีบ้าง แต่พออยู่นานๆไปมันก็ซึมซับเอง" (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์, ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

" อันดับแรกหัวหน้าแกจะเน้นเรื่องงานที่จะเข้ามา นอกจากว่างานที่แน่นอนแล้ว แกจึงจะเรียกประชุม อย่างบริษัทที่เป็นสปอนเซอร์ให้วง แกก็จะเทคแคร์ให้เขาดีจริงๆ เวลาขึ้นป้ายก็จะบอกว่าป้ายเขายับไม่ได้นะ ต้องดูแลให้เขานะ แกเก็บหมดเลย เรื่อง

เล็กๆน้อยๆ ...บางวันแกก็ไปนั่งข้างเวที ผู้เล่นหันไปดูทีไรก็ยังเห็นแกนั่งอยู่ตรงนั้น โอ๊ย นึกว่าหัวหน้าจะหนีไปนอนตั้งนานแล้ว แกมานั่งดูด้วยตลอด สมุดบันทึกมีจดตลอด เถียงแกไม่ได้นะเวลาประชุม พวกขี้ดื้อขี้มึนมันไม่เข้าใจหัวหน้าก็มี" (ธนา บัวเวียง. สัมภาษณ์, ๒๖ เมษายน ๒๕๔๙)

"อย่างวงที่ผมเคยอยู่ ไม่เปิดโอกาส ไม่มี ไปต่อรองอะไรไม่ได้ทั้งนั้น ไม่มีคำว่าต่อรอง จะเป็นเรื่องค่าตัว เรื่องอะไรก็ไม่ได้ ถ้าแกจะขึ้นค่าตัวให้แกก็ขึ้นให้เลย คือค่าตัวแกก็จ่ายให้เยอะอยู่แล้วน่ะ จ่ายมากจนเกินจะไปขอแล้ว มากจนชีวิตนี้ไม่เคยได้ก็ได้ คนถึงได้อยากอยู่กับแก" (พา โคกงาม. สัมภาษณ์, ๓๐ เมษายน ๒๕๔๙)

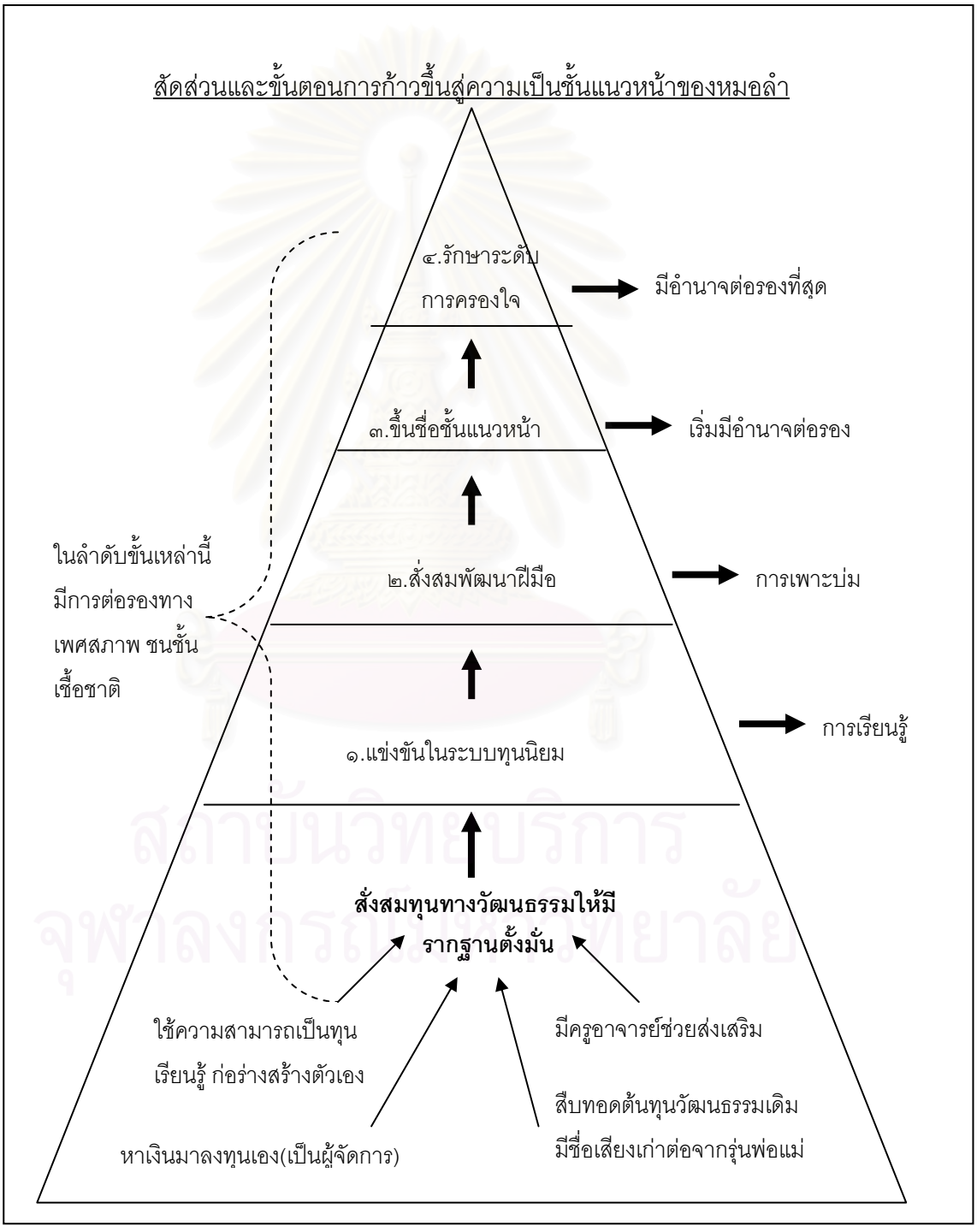
<u>สัดส่วนและขั้นตอนการก้าวขึ้นสู่ความเป็นชั้นแนวหน้าของหมอลำ</u>

กว่าที่หมอลำแต่ละคณะจะสามารถก้าวมาถึงจุดที่เรียกว่าเป็นจุดที่ประสบความสำเร็จอย่างสูงสุดนั้น หมอลำทุกคณะจะต้องเริ่มต้นฝ่าฟันอุปสรรค ผ่านการลองผิดลองถูกในการผลิตสินค้าเพื่อความบันเทิง สามารถแสดงเทียบเคียงให้เห็นได้กับลักษณะพีรามิด คือจะเห็นว่า สัดส่วนในรูปพีรามิดนั้น ตรงที่เป็นฐานของพีรามิดจะมีพื้นที่มากที่สุด เมื่อเปรียบเทียบกับช่วงของการเริ่มต้นสั่งสมทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำแล้ว หมอลำทั้งหมดก็เริ่มต้นการเป็นหมอลำในระดับนี้ แตกต่างกันก็เพียงแต่ว่าจะเริ่มต้นอย่างไร

เมื่อเป็นหมอลำแล้ว ไม่ว่าจะเป็นหมอลำประเภทใดก็ตาม สัดส่วนและจำนวนคณะหมอลำที่อยู่ในระดับเข้าสู่ "การแข่งขันในระบบทุนนิยม" นับว่ามีจำนวนมากที่สุด (ดูแผนภาพสัดส่วนและขั้นตอนการก้าวขึ้นสู่ความเป็นชั้นแนวหน้าของหมอลำประกอบ) หมายความว่า ถ้าสมมุติว่าหมอลำทั้งหมดคิดเป็น ๑๐๐ เปอร์เซ็นต์ ก็จะมีหมอลำกลุ่มแรกที่อยู่ในระดับที่เพิ่งจะแข่งขันกันประมาณ ๔๐ เปอร์เซ็นต์ กลุ่มที่สองคือกลุ่มที่ก้าวขึ้นไปสู่ระดับการเริ่มมีชื่อเสียงบ้าง และเป็นกลุ่มที่อยู่ในระดับกำลังพัฒนาฝีมือการแสดงประมาณ ๓๐ เปอร์เซ็นต์ หมอลำกลุ่มที่สาม ที่มีฝีมือก้าวหน้าขึ้นมาอีกระดับหนึ่งคือ หมอลำที่มีชื่อติดอันดับของหมอลำชั้นแนวหน้า มีประมาณ ๒๐ เปอร์เซ็นต์ และกลุ่มสุดท้ายเป็นหมอลำที่ได้รับการยอมรับว่ามีชื่อเสียงขนาดที่ว่าเมื่อเอ่ยชื่อ ผู้ชมทั่วไปก็จะรู้จักดี ถือว่าเป็นหมอลำที่อยู่ในใจของผู้ชมได้แล้ว และครองใจผู้ชม ครองความนิยมอยู่ตลอดเวลา กลุ่มนี้มีสัดส่วนน้อยที่สุดเพราะกว่าจะสามารถก้าวขึ้นมาถึงจุดนี้ได้ก็นับเป็นความยากลำบากที่สุด ใช้เวลานานมากที่สุด มีประมาณ ๑๐ เปอร์เซ็นต์

ในแผนภาพดังกล่าวนอกจากจะแสดงให้เห็นสัดส่วน ปริมาณและจำนวนของหมอลำที่อยู่ในระดับขั้นต่างๆแล้ว ยังเป็นการแสดงให้เห็นลำดับขั้นของการพัฒนาเพื่อก้าวขึ้นไปสู่จุดสูงสุด โดยเริ่มจากขั้นพื้นฐานของการเป็นผู้ผลิตที่มีการสั่งสมต้นทุนทางวัฒนธรรม

จนกระทั่งสามารถฝ่าฟัน ต่อสู้กับอุปสรรคขึ้นไปได้ในแต่ละระดับนั้นมีจำนวนลดลงๆ เรื่อยๆ จนกระทั่งผู้ผลิตหมอลำที่ไต่เต้าไปเป็นผู้ที่อยู่จุดสูงสุดนั้นเหลือเพียงจำนวนไม่มาก กลายเป็นผู้ผลิตที่มีฝีมือ ที่ได้ชื่อว่าอยู่ในใจผู้ชม เป็นหมอลำที่มีความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรม(cultural strength) และมีกำลังอำนาจ(power)ที่สำคัญอย่างยิ่ง สำหรับการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในปัจจุบัน



จากแผนภาพดังกล่าว กว่าจะมาเป็นผู้ผลิตหมอลำที่ดีได้จะต้องผ่านระดับขั้นต่างๆ ทั้งหมด ๕ ระดับ คือ “รากฐานตั้งมั่น - แข่งขันในระบบทุนนิยม - สั่งสมพัฒนาฝีมือ - ขึ้นชื่อชั้นแนวหน้า - รักษาระดับการครองใจ” ผู้วิจัยจะกล่าวถึงรายละเอียดของขั้นตอนการก้าวขึ้นสู่ความเป็นชั้นแนวหน้าของหมอลำไปทีละขั้นตามลำดับ โดยเริ่มจากขั้นแรกสุด ดังนี้

๑.ผู้ผลิตหมอลำทุกประเภทจะเริ่มต้นจากจุดเดียวกันคือ เริ่มจากขั้นของ ” รากฐานตั้งมั่น” หมายถึงขั้นของการสะสมทุนทางวัฒนธรรมเบื้องต้น (Primitive cultural capital accumulation) ในทางที่เป็นรูปธรรมคือการเริ่มก่อตั้งคณะขึ้นมาให้เป็นรูปเป็นร่าง หมอลำบางคณะที่มีต้นทุนเดิม คือมีชื่อเสียงมาจากรุ่นพ่อแม่อยู่แล้ว คือมีชื่อมาก่อน ก่อตั้งคณะมานาน ก็ถือว่ามีต้นทุนทางวัฒนธรรมมากกว่า รุ่นลูกๆก็เพียงแต่ดำเนินการสืบทอดมรดกต่อไป โดยมีรุ่นพ่อแม่คอยดูแลอยู่ใกล้ๆอีกชั้นหนึ่ง ส่วนหมอลำที่ไม่มีต้นทุนเดิม หมายถึงเริ่มต้นก่อตั้งคณะหมอลำด้วยตัวเอง ก็เท่ากับว่าต้องมาเริ่มต้นสั่งสมทุนทางวัฒนธรรม การเริ่มต้นเป็นผู้ผลิตหมอลำทุกคณะต้องเริ่มต้นจากระดับของการวางรากฐานคณะหมอลำโดยไม่มีข้อยกเว้น ดังนั้น จึงมีจำนวนผู้เริ่มต้นการเป็นหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเกิดขึ้นมากมาย และกลุ่มผู้ผลิตเหล่านี้ต่างก็จะเป็นผู้เข้าไปสู่กระแสการแข่งขัน การต่อสู้ดิ้นรนเพื่อความอยู่รอดของคณะต่อไป

๒.ในขั้นต่อมาคือ ขั้นของการ “แข่งขันในระบบทุนนิยม” เพื่อสร้างชื่อเสียงและแสดงฝีมือให้เป็นที่ประจักษ์และเป็นที่ยอมรับในบรรดาผู้ชม ในขั้นนี้ เป็นช่วงที่ผู้ผลิตหมอลำต้องลองผิดลองถูก ล้มลุกคลุกคลาน เรียกได้ว่าเป็นช่วงของการเรียนรู้ หาประสบการณ์ด้วยตัวเองว่าจะต้องสร้างสรรค์ผลงานอย่างไรให้เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม เรียนรู้ข้อผิดพลาดและข้อบกพร่องของการเป็น “หมอลำหน้าใหม่” หรือ “หมอลำน้องใหม่” เพื่อให้เจนเวทีมากขึ้น จึงถือว่าเป็นช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อที่สำคัญ เพราะเป็นระดับที่มีการแข่งขันกันสูง เนื่องจากหมอลำในระดับนี้มีขนาดไม่ใหญ่นัก ราคาค่าจ้างก็ใกล้เคียงกัน ฝีมือการแสดงก็ไม่ห่างไกลกันนัก ดังนั้นคู่แข่งในระดับเดียวกันนี้จึงมีมาก

ถ้าหมอลำคณะใดที่มีชื่อขึ้นมาในระดับหนึ่ง ผู้ชมรู้จักมากขึ้น มีงานจ้างจากเจ้าภาพเข้ามาก็จะก้าวไปสู่ขั้นพัฒนาฝีมือต่อไปได้ อย่างไรก็ตาม มีหมอลำจำนวนมากที่ไม่สามารถก้าวผ่านขั้นนี้ไปได้ เพราะ “เงินทุนไม่มี ฝีมือไม่ถึง” เป็นเหตุให้ต้องมีอันล้มพับลงไประหว่างทางคือเลิกหรือยุบวงไปเสียก่อนก็มีไม่น้อย

๓.อีกขั้นหนึ่งที่สูงขึ้นมาคือการ “สั่งสมพัฒนาฝีมือ” เป็นขั้นที่ผู้ผลิตหมอลำจะเริ่มตั้งตัวได้ ก็เป็นการเพิ่มขนาดและกำลังการผลิตนั่นคือการขยายขนาดของคณะ โดยลงทุนเชิง

ปริมาณมากขึ้น เช่น การพยายามปรับปรุงระบบแสง สี เสียง ให้หรูหราและทันสมัยมากขึ้น เพิ่มขนาดของเวทีให้มีขนาดใหญ่มากขึ้น สรรหาบุคลากรมาอยู่ในคณะมากขึ้น โดยเฉพาะจำนวนนักแสดงและหางเครื่อง มีการซื้อหาลงทุนไปกับเครื่องเสียง เสื้อผ้า ชุดนักแสดง พร้อมกันนั้นก็ศึกษาหารูปแบบและเนื้อหาการแสดงให้เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมตามไปด้วย ในขั้นนี้หมอลำอยู่ในช่วงการใช้เวลาเพาะบ่มฝีมือการแสดง ขัดเกลาและฝึกฝนฝีมือการผลิตผลงานการแสดง พร้อมกับสั่งสมประสบการณ์ให้มากขึ้นเรื่อยๆ เป็นช่วงที่หลายสิ่งหลายอย่างเริ่มเข้าที่เข้าทาง

ในช่วง“สั่งสมพัฒนาฝีมือ”นี้ หากหมอลำคณะใดสามารถจับทางได้ถูกกับกระแสความนิยมของผู้ชม ก็จะกลายเป็นความโดดเด่นจนฉีกตัวออกไปให้ทิ้งห่างคณะอื่นๆก็มี แม้ก่อนหน้านี้จะเคยอยู่ในระดับเดียวกัน หรืออยู่ในระดับสูสีกัน ใกล้เคียงกันหรือแม้กระทั่งด้อยกว่าคณะอื่นๆก็ตาม เนื่องจากมีวิธีการและแนวคิดต่างกัน นอกจากนี้ ยังมีเหตุปัจจัยหลายๆ อย่างที่ทำให้กลายเป็นอุปสรรคหรือเป็นเครื่องบั่นทอนการพัฒนาของหมอลำได้ เช่น ไม่มีเงินทุนพอ หรือ เกิดการขาดบุคลากร หรือมีความคิดย่ำอยู่กับที่ ไม่กล้าลงทุน ไม่ลองแสวงหาแนวทางใหม่ๆ เหล่านี้ ล้วนแต่เป็นสาเหตุทำให้เกิดการทิ้งห่างกันและบางคณะก็ไม่สามารถที่จะตามคณะอื่นได้ทัน ก็กลายเป็นคณะหมอลำที่ถดถอยและล้าหลัง ตกอันดับถึงขั้นต้องเลิกวงไปในที่สุด

๔.หลังจากผู้ผลิตหมอลำผ่านขั้นพัฒนาฝีมือมาแล้ว ก็จะกลายเป็นที่ยอมรับขึ้นมาในระดับหนึ่ง คือ เป็นขั้น “ขึ้นชื่อชั้นแนวหน้า” ในขั้นนี้ผู้ผลิตจะเริ่มมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกว้างขวาง เรียกได้ว่า หมอลำในระดับนี้มีต้นทุนด้าน branding ของระบบตลาด ซึ่งชื่อของหมอลำในระดับนี้จะทำให้ผู้ชมสามารถจดจำได้มากขึ้น เป็นที่กล่าวขวัญถึงมากขึ้น เมื่อมาถึงขั้นนี้ผู้ผลิตหมอลำที่อยู่ในระดับนี้จะมีประสบการณ์มาก รู้ทางและจับทางได้แล้วว่า คณะของตัวเองมีความถนัดหรือโดดเด่นด้านใด มีจุดขายใดเป็นจุดสำคัญที่จะทำให้ผู้ชมประทับใจ ดังนั้น หมอลำแต่ละคณะที่อยู่ในระดับนี้จึงสามารถแสดงเอกลักษณ์ นำเสนอส่วนสำคัญให้กลายเป็นจุด High Light ขึ้นมาได้ นอกจากนี้ หมอลำคณะใดที่สามารถก้าวมาถึงในขั้นนี้ได้ ก็ถือว่ามีความสามารถที่ยืนหยัดอย่างมั่นคง และประคับประคองตัวให้อยู่รอดได้ท่ามกลางกระแสการแข่งขันที่เข้มข้นขึ้น เพราะระดับของการลงทุนสำหรับการผลิตผลงานในขั้นนี้ จะต้องใช้เงินจำนวนหลายล้านบาท ที่สำคัญคือ ในปัจจุบันนี้การที่จะได้ขึ้นแท่นการเป็น “หมอลำระดับแนวหน้า” นั้นต้องผ่านกระบวนการบ่มเพาะมานาน จนกระทั่งเป็นที่รู้จักกันดีในบรรดาผู้ชมทั่วภาคอีสานว่า หมอลำที่พอจะได้ชื่อว่ามีคุณภาพการผลิตในระดับนี้มีเพียงไม่ถึง ๑๐ คณะ และหมอลำแต่ละคณะที่อยู่ในขั้นนี้ก็มีเฉพาะคณะขนาดใหญ่ ที่ได้ชื่อว่าเป็น “หมอลำเงินแสน” ซึ่งหมายถึงค่าจ้างแต่ละงานก็จะมีราคาสูงมาก ตั้งแต่ประมาณ ๑๕๐,๐๐๐ บาท – ๓๐๐,๐๐๐ บาทต่อคืน (ราคาค่าจ้างหมอ

ลำ ปีพ.ศ.๒๕๔๘) ขึ้นอยู่กับระยะทางว่าใกล้ไกล จากบ้านพักหมอลำมากเพียงใด เพราะตัวแปรสำคัญที่ทำให้ค่าจ้างหมอลำต่างกันคือค่าน้ำมันรถ

สำหรับหมอลำซิ่ง ถ้าสามารถก้าวขึ้นมาสู่ระดับนี้ก็จะมีราคาค่าจ้างทั้งหมอลำและหางเครื่องมากถึงคืนละ ๒๐,๐๐๐ -๓๐,๐๐๐ บาท ขึ้นอยู่กับว่า เป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงเพียงไร และมีหางเครื่องมากเพียงใดด้วย โดยเฉพาะการที่หมอลำซิ่งบางคนได้ผ่านการเข้าประกวดและได้รับรางวัลใหญ่มาก็ยิ่งเป็นการรับประกันคุณภาพของหมอลำที่ได้ชื่อว่าเป็นชั้นแนวหน้า เรียกว่าเป็นสินค้าบริการความบันเทิงที่มีตรายี่ห้อประทับอันจะเป็นเหตุทำให้เป็นหมอลำที่มีค่าจ้างแพงตามไปด้วย

หมอลำในระดับนี้ จะเริ่มมีอำนาจการต่อรองเกิดขึ้น เพราะมีชื่อเสียงที่สั่งสมมาเป็นต้นทุนที่สำคัญ นอกจากจะเป็นที่สนใจว่าจ้างของผู้ชมแล้ว ยังเป็นที่ต้องการของบรรดาบริษัทเจ้าของสินค้าที่ต้องการอาศัยหมอลำไปเป็นผู้โปรโมตโฆษณาสินค้าอีกด้วย เพราะการที่ผู้ชมรู้จักหมอลำมากก็เท่ากับว่า มีแรงดึงดูดให้มาชมหมอลำและได้มาซื้อผลิตภัณฑ์ที่บริษัทเจ้าของสินค้านำไปขายคู่กับบัตรเข้าชมหมอลำเช่นกัน

๕.ขั้นสูงที่สุดของการเป็นผู้ผลิตหมอลำคือขั้น “รักษาการครองใจ” ขั้นนี้ถือเป็นขั้นที่เป็นจุดสูงสุดของผู้ผลิต ถือว่าหมอลำมีชื่อเสียงโด่งดังมากที่สุด พร้อมกันนั้น ก็มีพลังอำนาจต่อรองกับส่วนต่างๆในสังคมอย่างมากที่สุดเช่นกัน โดยเฉพาะอำนาจต่อรองกับผู้ชมที่ถึงกับทำให้ผู้ชมต้องเข้าคิวการจองว่าจ้างให้ไปแสดงอย่างยาวนานเพราะมีคิวการแสดงยาวเต็มเหยียดล่วงหน้าไปแล้วถึง ๒ ปีก็มี

ขั้นนี้ เป็นการรักษาระดับความนิยมที่จะครองใจผู้ชมให้เหนียวแน่น และถือว่าเป็นขั้นที่ทำได้ยากที่สุด เพราะเมื่อใดก็ตามที่หมอลำมีชื่อเสียงโด่งดัง เป็นที่รู้จักของคนทั่วไปแล้ว ยิ่งเป็นที่ได้รับการคาดหวังว่าจะต้องสามารถผลิตผลงานให้ออกมาได้ดีเลิศ องค์ประกอบโดยรวมของหมอลำไม่ว่าจะเป็นรูปแบบที่เห็นหน้าเวที แสง เสียง การแสดงต่างๆ ตลอดจนเนื้อหาการลำ มักจะได้รับการคาดหวังว่าจะต้องสมบูรณ์แบบ หรือมีข้อบกพร่องให้น้อยที่สุด ดังนั้น แม้ว่าก่อนการที่ผู้ผลิตจะก้าวขึ้นมาสู่ขั้นนี้ได้เป็นเรื่องยากก็จริง แต่สำหรับผู้ผลิตหมอลำที่มีชื่อเสียงมากแล้ว มักจะมีความเห็นว่า การรักษาชื่อเสียงให้คงอยู่ได้ไปตลอดนั้น เป็นสิ่งที่ทำได้ยากยิ่งกว่าการสร้างชื่อขึ้นมาเสียอีก เพราะเป็นเรื่องของการแข่งขันทั้งกับตัวเองและแข่งกับผู้อื่น ไม่ให้ล้าหลังไปกว่าที่เป็นอยู่ ในระดับนี้ จึงเป็นขั้นที่สังคมคาดหวังอย่างมาก ยิ่งเป็นระดับที่อยู่สูงสุดก็ยิ่งเป็นขั้นที่หนาวเหน็บ และเป็นขั้นที่ใครๆก็ต่างมองเห็นได้อย่างถนัดชัดเจน ทั้งถูกเพ่งเล็ง ถูก

วิพากษ์วิจารณ์สารพัด และหากเกิดพลาดพลั้งหรืออยู่ในช่วงกระแสลงก็จะยิ่งเป็นที่จับตามอง ยิ่งต้องสามารถผลิตผลงานให้ออกมาไม่ซ้ำแบบเดิมๆ

ที่สำคัญที่สุดคือ ตราบใดที่ผู้ผลิตยังรักษาระดับนี้เอาไว้ได้ก็จะกลายเป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงยืนยาว จนกลายเป็น “แม่แบบ” หรือเป็นแบบอย่างที่ผู้ผลิตอื่นๆ ให้ความนับถือและถือเอาเป็นแบบอย่างในการพัฒนาคณะ ถือเป็นแม่แบบในการเรียนรู้ และถือเอาเป็นตัวอย่างโดยไม่จำเป็นต้องขออนุญาต เพราะเป็นที่เห็นได้ชัดเจนอยู่แล้ว ดังที่หมอลำบางคณะกำลังดำรงอยู่ในสถานะนั้นในขณะนี้

๒. ทักษะและฝีมือในการทำงาน

ผู้วิจัยได้พิจารณาเห็นว่า บริบทด้านยุคสมัยที่มีการเปลี่ยนแปลงนั้นมีผลต่อทักษะและฝีมือการทำงานของหมอลำเป็นอย่างยิ่ง ทั้งนี้ผู้จะเปรียบเทียบให้เห็นว่า เมื่อยุคสมัย(time)เปลี่ยนไป หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็เกิดการแตกตัวเป็นหมอลำประเภท(sub genre)ใหม่ๆขึ้นมา โดยผู้วิจัยจะกล่าวถึงความแตกต่างกันของหมอลำเมื่อใช้เกณฑ์ด้านยุคสมัย(time) และด้านประเภท (sub genre) ของหมอลำมาเปรียบเทียบ ดังนี้

๒.๑ ทักษะและฝีมือในการทำงานของหมอลำเมื่อพิจารณาจากความแตกต่างด้านยุคสมัย(time)ของหมอลำ

เนื่องจากหมอลำยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นต้องผ่าน “การเคี่ยวกรำ” โดยครูหมอลำในสมัยก่อนอย่างมาก ผ่านการฝึกฝนที่ต้องใช้เวลาอย่างต่อเนื่อง ยาวนานพอสมควรจนเป็นที่พอใจของครูหมอลำ เพื่อให้ได้หมอลำที่มีฝีมือการแสดงอย่างดีที่สุด เพราะหมอลำสมัยก่อนไม่มีเครื่องมืออุปกรณ์ที่จะใช้เป็นตัวช่วย สิ่งที่หมอลำต้องใช้คือทักษะ ความชำนาญ ฝีมือและความสามารถส่วนตัวล้วนๆ ไม่ว่าจะเป็นน้ำเสียง กลอนลำที่ต้องท่องจำอย่างมาก ศิลป์การแสดง ท่าทางการฟ้อน การเข้าถึงบทบาทของตัวละครในการลำเพื่อดำเนินเรื่องและปฏิภาณไหวพริบในการโต้ตอบกันที่ต้องอาศัยประสบการณ์และการฝึกฝนด้วยเวลาเท่านั้นจึงจะสั่งสมพอกพูนได้ ดังนั้น หมอลำในยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงมีจำนวนน้อย

ในขณะที่หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ผู้ที่เป็นหมอลำมักเป็นคนรุ่นใหม่ที่มีเวลาเพาะบ่ม เรียนรู้การเป็นหมอลำในช่วงเวลาเพียงสั้น ๆ เนื่องจากต้องเป็นหมอลำวัยรุ่นเท่านั้น จึงจะได้รับความนิยม ดังนั้นจึงต้องรีบใช้ช่วงอายุขณะที่กำลังเป็นหนุ่มเป็นสาวในการรับบทและการแสดงเป็นหมอลำ จะรอให้เรียนจนแตกฉานแบบสมัยก่อนไม่ได้แล้ว ดังนั้นหมอลำเหล่านี้จึงผ่านการฝึกฝนและใช้เวลาเรียนเป็นหมอลำมาน้อย ดังนั้น เมื่อมีข้อจำกัดเช่นนี้หมอลำที่เกิดในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงมีแบบแผนการเลือกสรรทางวัฒนธรรม(tradition of selection)ที่เห็นได้ชัดเจนคือ หมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมีการคัดเลือก “ของเก่า”

บางอย่างจากยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมาด้วย และมีการเพิ่ม “ของใหม่” หลายอย่างใส่เข้าไปด้วย เพื่อใช้ทั้ง “ของเก่า” ที่พอจะรักษาเอาไว้ได้ ผสมผสานกับ “ของใหม่” ที่สร้างขึ้นมาเพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ชมยุคใหม่ให้เป็นไปตามความนิยมของแต่ละยุคสมัย

ทักษะและฝีมือที่หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเลือกจากของเก่ามา เช่น กลอนลำที่ท่องจำเพื่อการดำเนินเรื่อง ศิลปการแสดง ท่าทางการฟ้อนบางท่วงท่า แต่ไม่ถึงกับเต็มรูปแบบของท่าแม่บทแบบที่หมอลำสมัยก่อนสร้างเอาไว้ การเข้าถึงบทบาทของตัวละครในการลำเพื่อดำเนินเรื่อง พร้อมกันนั้น ก็มีบางอย่างที่เป็น “ของใหม่” ที่เพิ่มเข้าไป ดังนี้

๒.๑.๑ ทักษะและฝีมือในด้านการเลือกสรรเนื้อหาที่ใช้ร้องและลำ

หมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมักจะเลือกเอาเนื้อหาที่ใช้ร้องและลำซึ่งอยู่ใกล้ตัว อันเป็นเนื้อหาที่เป็น “ของใหม่” โดยไม่ต้องใช้ความพิถีพิถันมาก เช่น กลอนตลาด เพลงตลาดที่กำลังเป็นที่นิยม และหาได้ง่าย เพื่อตอบสนองความชื่นชอบของผู้ชมเป็นหลัก ดังนั้นกล่าวได้ว่าหมอลำยุคใหม่แทบไม่ต้องใช้ทักษะหรือฝีมือด้านการคัดเลือกเนื้อหาการร้องลำเลย เพราะเป็นการหยิบเอาสิ่งที่มีอยู่แล้วมาใช้งาน โดยเฉพาะหมอลำแบบคอนเสิร์ตซึ่งเป็นหมอลำที่เกิดใหม่ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเพื่อตอบสนองกับความต้องการเสพความบันเทิงหมอลำแบบเพลงลูกทุ่งที่มีการแสดงประกอบหางเครื่องโดยเฉพาะ ก็ยิ่งเห็นการเลือกผลงานการบันทึกเสียงอันมักจะเป็นผลงานใหม่ๆของตัวเองมาแสดงซ้ำ ซึ่งก็เท่ากับเป็นการโปรโมตผลงานของตัวเองซ้ำแล้วซ้ำเล่า ปรากฏการณ์การคัดเลือกเอาเนื้อหาเพลงและกลอนลำที่เป็น “ของใหม่” มาใช้แทนของเก่าเช่นนี้ มีมากทั่วทุกเวทีหมอลำจนเข้าลักษณะการทำให้รูปแบบการแสดงของหมอลำมีมาตรฐานเดียวกัน (Standardization)

๒.๑.๒ ทักษะและฝีมือในด้านการแสดง เช่น การแสดงตลก การลำ การฟ้อน การแสดงออกทางร่างกาย สิ่งเหล่านี้ สามารถเลือกใช้ “ของใหม่” เข้ามาเพิ่มและแทบจะแทนที่การแสดงแบบเก่า เพราะการแสดงรูปแบบใหม่นั้นมีมากยิ่งขึ้น หมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสามารถทำได้ดี และมีความถนัดมากกว่าการที่จะรับเอา “ของเก่า” มาทั้งหมด การแสดงออกของหมอลำยุคใหม่จึงเป็น ท่าเต้น หรือท่าฟ้อนแบบประยุกต์ผสมการเต้นมากกว่า จึงเห็นได้ว่าหมอลำยุคนี้มีทักษะและมีฝีมือในเรื่องเหล่านี้มาก สอดคล้องกับความนิยมของตลาดผู้ชม แต่ถ้าเป็นทักษะและฝีมือการแสดงแบบดั้งเดิมจริงๆ ก็เรียกได้ว่าหมอลำยุคใหม่ยังไม่สามารถทำได้อย่างหมอลำสมัยก่อน ไม่ว่าจะเป็นการแสดงตามแนวขนบเดิม(traditional performance) เช่น ท่าฟ้อนหรือวาทฟ้อนซึ่งมีท่วงท่ากำกับอย่างมีแบบแผน หรือการแสดงบทบาทการลำที่ต้องถ่ายทอดความเป็นชีวิตจิตใจของตัวละครนั้นออกมาได้อย่างสมจริง อันเป็นสิ่งที่ทำได้ยาก

๒.๑.๓ ทักษะและฝีมือในด้านการทำให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดง การมีส่วนร่วมในการวิพากษ์วิจารณ์การแสดงของหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น เห็นได้ชัดว่าแม้หมอลำยุคใหม่นี้จะมีความสามารถเชิญชวนหรือกระตุ้นให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงด้วยความสนุกสนานได้เป็นอย่างดี เช่น มาสอย มาเต้น มาขอเพลง หรือให้รางวัล และการพูดคุยโต้ตอบกับหมอลำหน้าเวที แต่เนื่องจากการมีระยะห่างที่มากขึ้นคือเวทีกว้างใหญ่ สูงท่วมศีรษะ (ด้วยเหตุผลเรื่องความปลอดภัยของนักแสดง และทัศนวิสัยในการชมของผู้ชม) จึงดูเหมือนกับการแบ่งเขตแดนกั้นพื้นที่ของหมอลำให้ห่างจากผู้ชมไปโดยปริยาย อีกทั้งบรรยากาศของการชมการแสดงและจำนวนผู้ชมที่มีผู้ชมจำนวนมากนับหลายพันหรือเป็นหมื่นคนนั้น ก็กลายเป็นข้อจำกัดของหมอลำยุคใหม่ที่ไม่เอื้ออำนวยให้หมอลำได้เชิญชวนหรือกระตุ้นให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงได้มากเท่ากับหมอลำในยุคก่อน เพราะหมอลำยุคก่อนนั้นมีความใกล้ชิดกับผู้ชมมาก เพราะขนาดที่ว่าหมอลำสมัยก่อนมีเพียงเสื่อปูกับพื้นแทนเวทีลอยยกพื้นสูงแบบสมัยนี้ อีกทั้งไม่มีเครื่องขยายเสียง ก็ย่อมทำให้ผู้ชมต้องมาอยู่ใกล้ๆกับ หมอลำ ทั้งสองฝ่ายจึงเกิดความรู้สึกใกล้ชิดกันได้ง่าย

๒.๑.๔ ทักษะและฝีมือในด้านการใช้ปฏิภาณไหวพริบ การด้นสด (Improvisation) แม้ว่า หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็มีความสามารถในด้านการด้นได้ แต่ไม่ใช่การด้นหรือใช้ปฏิภาณในเชิงวรรณศิลป์หรือการแต่งเนื้อหาการลำขึ้นสดๆแบบสมัยก่อน เพราะรูปแบบการแสดงที่เปลี่ยนไป เช่น ไม่ใช่การลำแบบปะทะคารมเพื่อเอาชนะกันในทางการลำแบบสมัยก่อน ดังนั้น หากมีการใช้ปฏิภาณไหวพริบในการแสดงก็จะเป็นการด้นด้วยการพูดมากกว่า เช่น การนำเอาสถานการณ์ที่เกิดเฉพาะหน้าในขณะที่กำลังแสดงมาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง โดยทำให้ผู้ชมได้รู้สึกว่ามีส่วนหรือเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงในตอนนั้น การเรียกหาผู้ชมโดยการนำเอาชื่อหรือบุคคลในท้องที่นั้นๆมากล่าวถึง หรือนำมาพูดหยอกล้อกับผู้ชมที่อยู่ในท้องถิ่นนั้นอย่างเป็นกันเอง

๒.๒ ทักษะและฝีมือในการทำงานของหมอลำเมื่อพิจารณาจากความแตกต่างด้านประเภท(genre)ของหมอลำ

๒.๒.๑ ลักษณะการทำงานเป็นทีมที่ต่างกัน หมอลำที่แสดงเป็นคณะ เช่น หมอลำเรื่องต่อกลอน และหมอลำแบบคอนเสิร์ต จะใช้คนจำนวนมากๆ ใช้ความยิ่งใหญ่ของไฟแสงสี เพื่อแสดงภาพของหมอลำขนาดใหญ่ที่เป็นกึ่งดนตรีลูกทุ่ง ดังนั้น ทักษะของการแสดงจึงเป็นการทำงานเป็นทีมงานขนาดใหญ่ โดยเฉพาะทักษะการแสดงที่ต้องการความพร้อมเพรียงเพื่อให้ได้ผลงานที่สวยงาม ในขณะที่หมอลำซิ่งซึ่งมีขนาดเล็กด้วยจำนวนคนและขนาดของคณะ ทักษะและการจัดการการแสดงแบบทีมย่อมไม่สามารถเทียบเท่ากับหมอลำแบบคณะได้

๒.๒.๒ แบบแผนการแสดงของหมอลำที่ต่างกัน คือ หมอลำที่เป็นคณะจะยึดถือแบบแผน การแสดงที่เป็นเรื่องราวขนาดยาว และให้ความสำคัญกับการแสดงที่เป็นเรื่องราว แบ่งการแสดงออกเป็นช่วงๆ แต่ละช่วงก็มีความยาวนานนับชั่วโมง มีนักแสดงหลายชุดผลัดเปลี่ยนกันออกมาแสดง การสร้างทักษะและฝีมือการแสดงจึงต้องทำไปทุกๆส่วนพร้อมๆกันทั้งหมอลำ นักร้อง หางเครื่อง นักแสดงประกอบฝ่ายอื่นๆ เพราะทุกอย่างถูกผู้ชมมองและตัดสินโดยดูส่วนประกอบทั้งหมดที่จะให้ภาพการแสดงออกมาเป็นภาพโดยรวมในนามของคณะ

นอกจากนี้ หมอลำที่เป็นคณะจะต้องมีการแสดงที่แบ่งเป็นส่วนๆ แยกจากกันโดยเด็ดขาด ดังนั้น ทักษะด้านการแสดงที่ต้องแบ่งงานกันทำแบบอุตสาหกรรมจึงมีมากกว่า เช่น การแสดงตลก การแสดงหมอลำเรื่อง การร้องเพลงประกอบหางเครื่อง ก็จะมีผู้รับผิดชอบส่วนต่างๆเหล่านี้ไปอย่างเด็ดขาด นั่นก็หมายความว่า นักแสดงในหมอลำที่เป็นคณะจะมีความชำนาญเฉพาะด้านมากกว่า

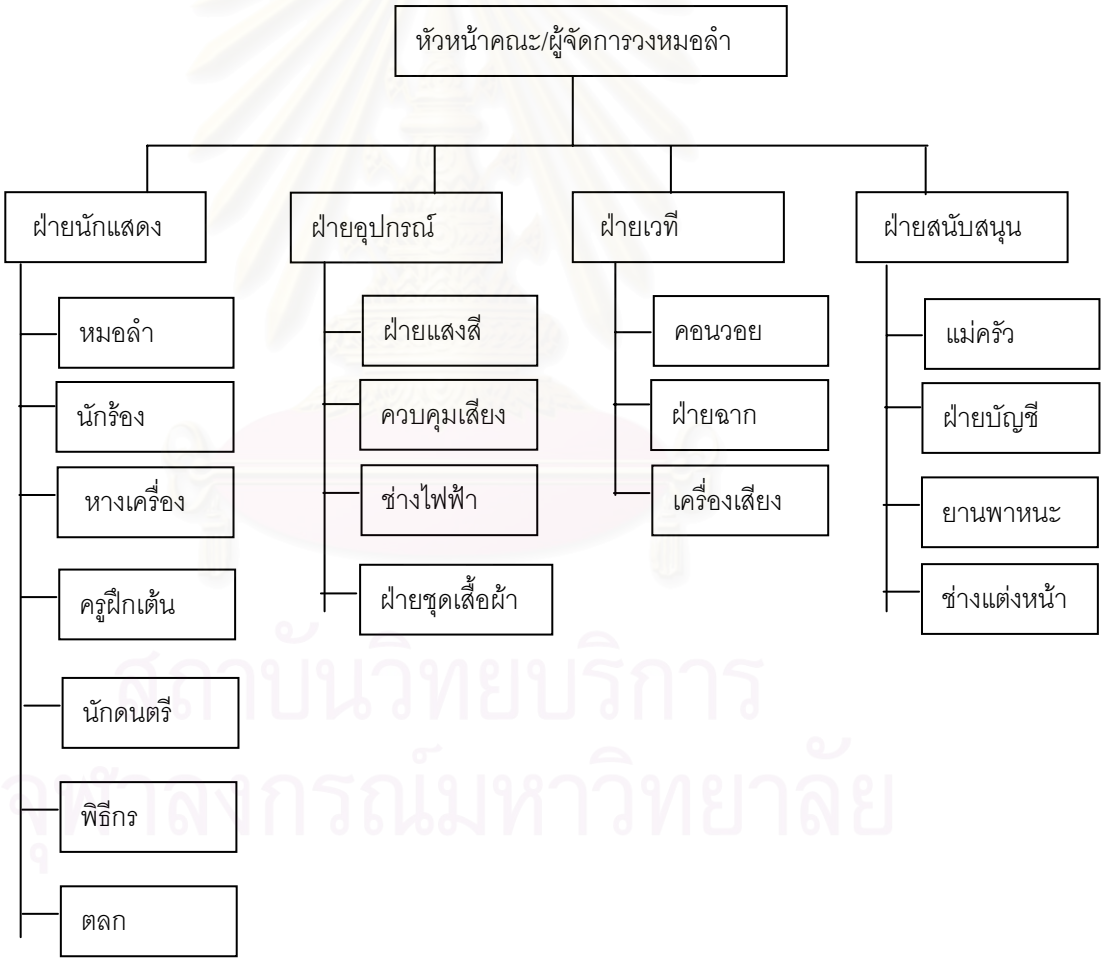
ส่วนหมอลำซิ่งซึ่งใช้แบบแผนการแสดงเป็นยกแต่ละยก และยังใช้นักแสดงเพียงไม่มาก มีหมอลำเพียง ๒ คนที่จะตรึงเวทีเอาไว้ ดังนั้น จึงไม่สามารถที่จะเล่นเป็นเรื่องราวอย่างหมอลำที่เป็นคณะได้ นอกจากนี้ หมอลำซิ่งก็ต้องรักษาธรรมชาติของการเป็นหมอลำซิ่งเอาไว้ คือเน้นที่การแสดงของหมอลำเป็นคู่ หมอลำซิ่งจึงใช้คนที่มีอยู่เพียงไม่กี่คนในการรับผิดชอบการแสดงหลายๆส่วน แม้จะสามารถเพิ่มจำนวนหางเครื่องและจำนวนคู่ของหมอลำในการแสดงแต่ละครั้ง แต่ก็ไม่สามารถที่จะทำให้มีขนาดใหญ่มากขึ้นจนเทียบเท่าหมอลำแบบคณะมิฉะนั้นก็จะกลายเป็นหมอลำแบบคณะไป การที่หมอลำซิ่งต้องดำรงเอกลักษณ์ของการลำแบบเป็นคู่เอาไว้ จึงต้องพัฒนาเฉพาะทักษะและฝีมือการแสดงของตัวบุคคลที่เป็นหมอลำให้โดดเด่นขึ้นมา ไม่ถึงกับต้องทำให้องค์ประกอบอื่นๆ โดดเด่นไปพร้อมๆกันเหมือนหมอลำที่เป็นคณะ ดังนั้น หางเครื่องและนักดนตรีของหมอลำซิ่งจึงอาจจะไม่จำเป็นต้องเป็นทีมงานประจำ ดังนั้น หมอลำซิ่งหลายๆคนจึงสามารถหานักเรียนมาเป็นหางเครื่องในบางช่วงเวลาได้

๒.๒.๓ ทักษะและความสามารถในด้านการทำให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดง สำหรับหมอลำซิ่งนั้นเห็นได้ชัดว่าจะมีความสามารถเชิญชวนหรือกระตุ้นให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงด้วยความสนุกสนานได้เป็นอย่างดี เช่น มาสอย มาเต้น มาขอเพลง หรือให้รางวัล และการพูดคุยโต้ตอบกับหมอลำหน้าเวที เพราะความที่เป็นหมอลำขนาดเล็ก การเข้าถึงและการเรียกหาผู้ชม(Interpellation) จึงสามารถทำได้ดีและสะดวกกว่าหมอลำที่เป็นคณะจะทำได้ ทั้งนี้เนื่องจากหมอลำที่เป็นคณะจะมีข้อจำกัดเรื่องเวทีขนาดใหญ่ และจำนวนนักแสดงบนเวทีมีจำนวนมาก การหาจุดสนใจบนเวทีจึงเป็นไปได้ยาก ดังนั้น หากเทียบกับหมอลำขนาดใหญ่อย่างหมอลำที่เป็นคณะแล้ว หมอลำซิ่งซึ่งมีจำนวนหมอลำเพียง ๒ คน ก็ย่อมมีโอกาสที่จะมีปฏิสัมพันธ์ทำให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดงมากกว่า

๓. ผู้มีส่วนร่วมในการผลิต

ผู้มีส่วนร่วมในการผลิตงานหมอลำหรือบุคลากรในคณะหมอลำนั้น ในปัจจุบันจำเป็นต้องมีการแบ่งออกเป็นหลายฝ่ายเพื่อแบ่งหน้าที่กันทำงานแบบเดียวกับระบบโรงงานอุตสาหกรรม เนื่องจากมีสมาชิกในคณะเพิ่มจำนวนมากขึ้นเป็นหลักร้อย โดยเฉพาะหมอลำที่มีขนาดใหญ่ เช่น หมอลำเรื่องต่อกลอน หรือหมอลำแบบคอนเสิร์ต อาจจะมีจำนวนสมาชิกทุกๆ แผนกรวมกันมาก นับตั้งแต่ ๑๕๐-๔๐๐ คน ยกเว้นสมาชิกในวงหมอลำซิ่งเท่านั้น ที่เป็นหมอลำขนาดเล็ก อาจจะมีสมาชิกเพียงประมาณ ๒๐-๓๐ คน

เพื่อให้เห็นการวางโครงสร้างของผู้มีส่วนร่วมในการแสดงของหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมซึ่งมีมากและสลับซับซ้อนต่างจากหมอลำในยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ผู้วิจัยจะแสดงภาพรวมของฝ่ายต่างๆ ในหมอลำยุคปัจจุบันดังนี้



การแบ่งหน้าที่การทำงานของหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น แสดงให้เห็นการทำงานอย่างเป็นระบบและแบ่งแยกกันรับผิดชอบ และต้องใช้ฝ่ายต่างๆ จึงจะสามารถ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ เมื่อเปรียบเทียบกับการทำงานของหมอลำยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรมซึ่งมีจำนวนคนในคณะไม่มาก อาจจะมีนักแสดงในคณะเพียง ๙-๑๐ คน ไม่มีนักแสดงฝ่ายต่างๆอย่างในปัจจุบัน หากจะแบ่งก็มีเพียง ๒ ส่วนคือ หมอลำกับหมอแคน ซึ่งแล้วแต่ว่าจะเป็นหมอลำประเภทใด หากเป็นหมอลำที่เป็นคณะก็มีหมอลำ๗-๘ คน หากเป็นหมอลำกลอนและหมอลำพื้นก็มีหมอลำเพียง ๑-๒ คน นอกจากนี้ การลำในสมัยก่อน หากจะมีอุปกรณ์ก็มีเพียงผ้าฉากผืนเดียวที่หมอลำต้องช่วยกันแบกขนกันไป เครื่องดนตรีมีเพียงชิ้นเดียวคือแคน ไม่มีหางเครื่อง ไม่มีเครื่องเสียง ไม่มีเวที ไม่มีแม้กระทั่งยานพาหนะ หมอลำต้องใช้การเดินเท้าไปแสดงจากหมู่บ้านหนึ่งไปสู่หมู่บ้านหนึ่ง

ความเป็นหมอลำสมัยก่อน จึงเป็นการประกอบกิจกรรมการแสดงในครัวเรือนหรือเป็นอุตสาหกรรมในครัวเรือนที่มีคนทำงานเพียงไม่กี่คน ซึ่งหากเทียบกับการทำงานของหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแล้ว จะเห็นว่ามีความแตกต่างกันเชิงวัฒนธรรมอย่างมาก เพราะหมอลำสมัยใหม่ เมื่อมีคนทำงานจำนวนมากนับร้อยๆคน ก็ย่อมมีการทำงานที่ละเอียดขึ้น ความซับซ้อนของฝ่ายต่างๆที่ประกอบกันเข้าเป็นทีมนั้น ทำให้ได้งานที่มีความยิ่งใหญ่มากขึ้น มีความเป็นอุตสาหกรรมแบบโรงงานที่มีระบบระเบียบ กฎเกณฑ์ที่ต้องนำมาใช้ควบคุมคนจำนวนมากต้องแบ่งงานออกเป็นแผนกเป็นฝ่ายและแต่ละฝ่ายก็มีหัวหน้าควบคุมดูแลกันเป็นชั้นๆลงไป

จะเห็นได้ว่า ความเป็นอุตสาหกรรมนั้นทำให้ต้องมีการผลิตออกมามากๆ เพื่อทำให้เกิดการบริโภคมากๆ อันจะนำไปสู่การสร้างผลกำไรให้ได้มากเช่นกัน ดังนั้น กระบวนการทำงานแบบโรงงานอุตสาหกรรมของหมอลำจึงเป็นไปเพื่อทำให้เจ้าภาพหรือผู้บริโภคเกิดความรู้สึกว่าอยากจ้างให้ไปแสดง วิธีการที่จะกระตุ้นให้ผู้บริโภครู้สึกว่าจ้างไปแสดง จึงต้องสรรหาวิธีการที่จะดึงดูดความสนใจโดยการผลิตรูปแบบการแสดง หรือเลือกสรรเนื้อหาการแสดงให้ได้ตามรสนิยมของผู้ชมมากที่สุด การทำงานเพื่อให้ได้ผลงานที่ดีด้วยรูปแบบและเนื้อหาที่ถูกใจผู้ชมมากที่สุดนี้เองจึงเป็นที่มาของการใช้คนและทุนทรัพย์ในการผลิตอย่างมากมาย

สิ่งเหล่านี้เองที่เมื่อเทียบกับหมอลำก่อนยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงเห็นความแตกต่างกันอย่างสุดขั้ว คือ ในขณะที่หมอลำในสมัยก่อน ใช้คนน้อย ใช้ทุนทรัพย์ในการผลิตน้อย แต่มีความประณีตแบบงานฝีมือและมีความเป็นศิลปะสูง แต่หมอลำสมัยนี้กลับใช้คนจำนวนมาก ใช้ทุนทรัพย์ในการผลิตมาก ไม่เน้นความประณีตแบบงานฝีมือและมีความเป็นศิลปะลดลง แต่หันไปเน้นที่รูปแบบการแสดงใหม่ๆ การใช้เครื่องมือ เทคนิคใหม่ๆ ในการแสดงเข้ามาช่วย จนกลายเป็นการใส่รหัสสร้างความหมายใหม่ (encoding) แทนความหมายเดิมที่ว่าหมอลำต้องลำได้ดีซึ่งต้องตัดสินจากองค์ประกอบของตัวบุคคลของหมอลำและเนื้อเรื่องของหมอลำ กลายมาเป็นหมอลำต้องมีรูปแบบการแสดงที่ดี ซึ่งตัดสินจากองค์ประกอบของวัตถุ เช่น เครื่องไม้เครื่องมือ อุปกรณ์ ชุดเสื้อผ้า เครื่องเสียง ฯลฯ

ประเด็นนี้ หากเราใช้ทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตมาวิเคราะห์ก็จะเห็นได้ว่า การผลิตงานแบบโรงงานอุตสาหกรรมที่มีการผลิตคราวละมากๆ ย่อมทำให้เกิดการสร้างความเป็นมาตรฐานเดียวกัน เช่นเดียวกับที่หมอลำคณะต่างๆก็มีการใช้รูปแบบการแสดงที่มีมาตรฐานเดียวกันตลอด(Standardization) เช่น หมอลำประเภทคณะก็จะมีการแสดงช่วงต่างๆ ที่มี “สูตรตายตัว” คือ ครึ่งคืนแรกเป็นเพลงลูกทุ่ง สตริง คั่นด้วยตลก ปิดท้ายครึ่งคืนหลังด้วยหมอลำเรื่อง หรือถ้าเป็นหมอลำซิ่งก็แบ่งการแสดงออกเป็นยกๆ และในแต่ละยกก็ใช้การร้องเพลงตลาด กลอนลำตลาด เป็นพระเอก และจัดเพลงให้ตามคำขอของผู้ชม

แต่หากพิจารณาตามทฤษฎีของ วอลเตอร์ เบนจามิน ที่มองข้อดีของการผลิตซ้ำงานศิลปะด้วยเทคนิค เครื่องมือสมัยใหม่ เราก็จะเห็นว่า การที่หมอลำใช้เครื่องมือ เทคนิคใหม่ๆ ในการแสดงเข้ามาช่วยนั้น เป็นการกระตุ้นและชักจูงให้ผู้ชมอยากเข้ามามีส่วนร่วมในการชมการแสดงที่มีความเป็นพื้นบ้านผสมผสานกับการแสดงสมัยใหม่ได้เป็นอย่างมาก นอกจากนี้การปรับเปลี่ยนตัวเองของหมอลำนั้น ล้วนแต่เป็นการเปลี่ยนไปเพื่อให้เข้ากับยุคสมัยที่เป็นความต้องการของผู้ชมเอง ดังนั้น หากหมอลำสามารถดึงดูดผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการเสพศิลปะเช่นนี้แล้ว ก็ถือว่า หมอลำประสบความสำเร็จในการสร้างพื้นที่ให้ผู้ชมสามารถมีโอกาสและทางเลือกที่จะเลือกชม ศิลปการแสดงในแบบที่ตนเองพึงพอใจได้หลายระดับ หมายความว่า หมอลำยังสามารถจัดระดับความเข้มข้นของการรักษาการแสดงแบบขนบ และศิลปะเอาไว้ในระดับต่างๆ กัน

กล่าวให้ชัดเจนขึ้นคือ แม้ว่าในบรรดาหมอลำที่มีอยู่มากมายหลายคณะนั้นต่างก็อาศัย เครื่องมือ เทคนิคใหม่ๆ ในการแสดงเข้ามาช่วย ใช้รูปแบบการแสดงที่มีมาตรฐานเดียวกัน มีการแสดงช่วงต่างๆ ที่มี “สูตรตายตัว” เหมือนๆกันตามที่กล่าวไปแล้วข้างต้น แต่ก็ไม่ได้หมายความว่า ความเข้มข้นของการรักษางานศิลปะจะอยู่ในระดับเดียวกัน เพราะหมอลำหลายๆคณะแม้ว่าจะมีรูปแบบการแสดง การจัดการบริหารแบบอุตสาหกรรม แต่ในขณะเดียวกันการรักษาธรรมเนียม แบบแผนที่ประณีตก็ยังคงมีอยู่ เพียงแต่อาจจะไม่เข้มข้นเท่ากับหมอลำในสมัยก่อน ดังนั้น การที่ระบบการจัดการแสดงที่อาศัยรูปแบบที่ทันสมัยของหมอลำ ก็เท่ากับเป็นการสร้าง “ประตู” หรือช่องทาง ให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกอยากเข้ามาชมก่อน หลังจากนั้น ก็เป็นการทำให้ผู้ชมได้เกิดการเรียนรู้และศึกษาศิลปการแสดงในภายหลังว่า หมอลำที่ลำได้ดีมีลักษณะอย่างไร คือ ให้ผู้ชมได้ศึกษางานศิลปะและรู้จักเปรียบเทียบงานแสดงเอง โดยดูจากการแสดงของจริงที่มีหลายระดับ แต่ละระดับนั้น ก็จะแฝงไปด้วยความประณีต หรือต้องอาศัยการไตร่ตรองพิจารณาในการดูศิลปะที่แตกต่างกันออกไป เช่น ถ้าจะชมการแสดงที่หวือหวาตื่นตาตื่นใจไม่ต้องอาศัยความซาบซึ้งในการชมหมอลำก็เพียงชมการแสดงส่วนที่เป็นการร้องเพลงและโชว์

หางเครื่อง แต่หากจะชมให้ได้ความซาบซึ้งและเข้าถึงอารมณ์ความเป็นหมอลำก็ต้องชมถึงการแสดงหมอลำเรื่อง และต้องเป็นการแสดงของหมอลำคณะที่ได้ชื่อว่า สามารถรักษาขนบธรรมเนียมการแสดงที่ดีเอาไว้ได้

ผู้มีส่วนร่วมในการผลิตของหมอลำถือได้ว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สุดในกระบวนการประกอบอุตสาหกรรมของหมอลำ กล่าวได้ว่า ผู้ชมส่วนใหญ่นอกจากจะมาชมผลงานการแสดงของหมอลำทั้งคณะแล้ว ส่วนหนึ่งก็ต้องการที่จะมาชมหมอลำตัวจริงเสียงจริงของนักแสดงหมอลำที่ตนเองเคยได้ยินเสียงจากวิทยุ ได้ดูจากโทรทัศน์หรือทางวีซีดี เพื่อเป็นการให้ได้มาเห็นกับตาว่า ที่เคยได้พบได้เห็นมาทางโทรทัศน์นั้น เปรียบเทียบกับการแสดงสดจะเป็นอย่างไร ดังนั้น ตัวบุคลากรจึงนับว่าเป็นแม่เหล็กดึงดูดผู้ชมและเป็นจุดขายที่สำคัญของคณะหมอลำ ด้วยเหตุนี้ หมอลำคณะต่างๆ จึงพยายามชูจุดเด่นหรือจุดขายของตัวเองให้เด่นชัดขึ้นมา

ตัวอย่างของความพยายามที่จะชูจุดเด่นที่ตัวเองถนัด เช่น หมอลำแบบคอนเสิร์ตก็จะยกให้ความสำคัญอยู่ที่ตอนหัวหน้าคณะออกมาลำหรือมาร้องเพลง ส่วนหมอลำเรื่องต่อกลอนก็จะยกความสำคัญให้กับช่วงแสดงการลำเพราะมีบุคลากรที่ถนัดทางการลำ คือลำได้ดีทั้งเนื้อเรื่องทั้งการแสดงบทบาทของหมอลำ ดังนั้นหากคณะใดที่ยังมีจุดบกพร่องด้านการแสดงหมอลำอยู่ หมอลำก็ต้องลดจุดบอดของการแสดงในคณะไปพร้อมๆกัน ด้วยเหตุนี้ คณะหมอลำจึงมีการสรรหาบุคลากรที่มีทักษะ มีความสามารถและมีหน้าตาดีมาอยู่ร่วมกับคณะอยู่เสมอ เช่น หัวหน้าคณะก็จะเป็นฝ่ายออกไปชวนหมอลำจากคณะอื่นที่เห็นว่าเหมาะสมมาอยู่กับคณะตนเองโดยมีข้อเสนอเรื่องค่าตอบแทนหรือผลประโยชน์ที่มากกว่า คล้ายกับการซื้อตัวคนมีฝีมือเข้ามาอยู่ในคณะให้ได้มากๆ

กรณีนี้ หากจะเทียบกับหมอลำก่อนยุคอุตสาหกรรมจะเห็นว่า การย้ายคณะเป็นเรื่องที่เป็นไปได้ยาก เพราะการรวมตัวและตั้งคณะหมอลำสมัยก่อนอาศัยความผูกพันและความเป็นคนหมู่บ้านเดียวกัน หรือเป็นเครือญาติที่รู้จักกัน เป็นเรื่องของลูกศิษย์และอาจารย์ ที่อยู่ร่วมกันมา ดังนั้น การอยู่ร่วมกันของหมอลำสมัยก่อนจึงเป็นแบบ “ร่วมหัวจมท้าย” หากจะแยกจากกันน่าจะเป็นสาเหตุของการเลิกเป็นหมอลำมากกว่า นอกจากนี้ ระดับของการแข่งขันและผลประโยชน์ตอบแทนของหมอลำสมัยก่อนนั้น ยังไม่มากพอที่จะทำให้เกิดแรงจูงใจในการซื้อตัวหรือย้ายไปคณะอื่นอย่างที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน ที่มีการซื้อตัว ย้ายคณะ ในระดับต่างๆ ตั้งแต่พระเอก นางเอก ตัวตลก หางเครื่อง หรือแม้กระทั่งครูฝึกเต้น ทั้งนี้ โดยมากมีสาเหตุจากเรื่องการต่อรองทางผลประโยชน์ที่ไม่ลงตัวกัน ระหว่างหัวหน้าคณะ และสมาชิกในวง หรือการได้รับทาบทามชักชวนให้ไปอยู่วงอื่น

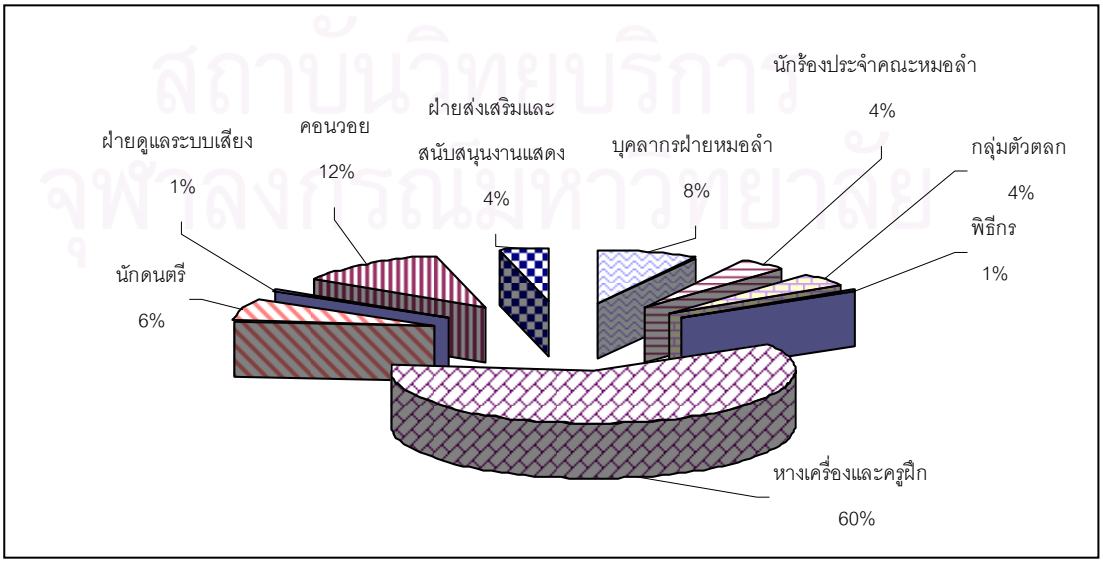
“ไปอยู่ที่อื่น(คณะอื่น) ก็กลับมาเหมือนเดิม บางทีหัวหน้าก็ตามไปรับคืนก็ได้กลับมาเหมือนเดิม เพราะว่ามันมีความผูกพันกันอยู่ อยู่ด้วยกันมานาน อยู่กับหัวหน้ามา

นาน มีอะไรแกก็ช่วยเหลือ บางทีมีเรื่องในวงไม่เข้าใจกันจะผิดใจกันบ้าง แต่ถ้าแกต้องการเรา ก็ไปตามตัว เราเข้าใจแล้วก็กลับมา" (จันทร์เพ็ญ ดวงแพงมาก. สัมภาษณ์, ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙)

ความแตกต่างทางรูปแบบการสรรหาคนเข้ามาร่วมในคณะระหว่างหมอลำสมัยก่อนและหมอลำในยุคใหม่นั้นนอกจากจะขึ้นอยู่กับความผูกพัน และความสามารถของหมอลำแล้ว ยังมีปัจจัยเรื่องผลประโยชน์(ค่าตัว) เข้ามาเกี่ยวข้องซึ่งคณะหมอลำต่างก็ให้ความสำคัญกับเรื่องการสรรหาบุคลากรเพื่อการแสดงถึงขั้นยอมจ่ายมากกว่าหรือยื่นข้อเสนอที่ดีกว่าเพื่อสร้างแรงจูงใจ

"ตอนแรกเป็นนางเอกอยู่คณะศิลป์สังข์ทอง แล้วเสียงอิสานไม่มีนางเอกกำลังควานหานางเอก เลยมาหานางเอกหมอลำ เพราะนางเอกคนเดิมของเสียงอิสานมีท้อง แม่นกกับพ่อหลอด (หัวหน้าคณะเสียงอิสานซึ่งเป็นคณะหมอลำที่ได้ชื่อว่าใหญ่และโด่งดังที่สุดในประเทศในขณะนั้น-ผู้วิจัย) *ก็มาหาถึงบ้าน บอกว่าเป็นยังไงล่ะลูก งานวงแม่มีหลายกว่านะ แม่จะให้ค่าตัวคืนละ ๕๐๐ นะ ให้ตั้ง ๕๐๐ ก็เลยมาคิดว่าเกิดมาไม่เคยได้ ๕๐๐ ซักที เลยขอไปลองดูก่อน มีงานเยอะ คงจะได้เงินเยอะ ตอนนั้นหน่อยไม่ได้เซ็นสัญญากับวงเดิม ก็เลยไปได้ง่าย* (วัชรินทร์ อ่ำท้าว.สัมภาษณ์, ๑๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

บุคลากรของคณะหมอลำมีฝ่ายต่างๆ และมีความสำคัญ มีหน้าที่แตกต่างกันไปตามความรับผิดชอบ และหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายให้ทำ นับลำดับความสำคัญตั้งแต่ระดับหัวหน้าคณะหรือผู้จัดการวงไปจนกลุ่มสมาชิกกลุ่มย่อยๆ อีกหลายกลุ่ม ผู้วิจัยได้แบ่งกลุ่มของบุคลากรที่อยู่ในวงหมอลำผู้มีส่วนร่วมในการผลิตออกเป็นฝ่ายต่างๆมีสัดส่วนตามแผนภูมิและรายละเอียดโดยประมาณดังนี้



๓.๑ ผู้มีส่วนร่วมในการผลิตที่เป็นหมอลำ

บุคลากรฝ่ายหมอลำมี ๒ กลุ่ม คือ

๓.๑.๑ กลุ่มที่ได้ลำจริงๆ โดยรับแสดงเป็น ตัวพระเอก นางเอก ตัวพ่อ ตัวแม่ หรือ ตัวโกง ตัวตลก ซึ่งเป็นตัวละครที่ใช้ดำเนินเรื่อง กลุ่มนี้นับว่าเป็นกำลังสำคัญของหมอลำแบบคณะและหมอลำแบบคอนเสิร์ต เพราะเป็นผู้ที่รับผิดชอบการแสดงเป็นส่วนใหญ่จากการแสดงทั้งหมด คือรับผิดชอบช่วงเวลามากถึงครึ่งหนึ่งของการแสดงในแต่ละครั้ง ผู้ที่มีบทบาทสำคัญและเป็นผู้สร้างชื่อเสียงให้กับคณะหมอลำคือพระเอกหมอลำกับนางเอกหมอลำ นอกจากนี้ อาจจะมีพระรองและนางเอกรองด้วย แล้วแต่เรื่องที่ใช้แสดง ในที่นี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงพระเอกและนางเอกหมอลำซึ่งถือว่าเป็นตัวสำคัญของคณะหมอลำ

สำหรับหมอลำแบบหมอลำที่เป็นคณะ สมาชิกของหมอลำที่เป็นตัวพระเอกและพระรองในหมอลำคณะใหญ่ๆ จะทำหน้าที่ทั้งร้องเพลงด้วย ลำด้วย ในแต่ละคณะอาจจะมีพระเอกหมอลำ ๒-๓ คน แล้วแต่ว่าจะเล่นเรื่องใด บางคนก็เป็นตัวสำรองแทนพระเอกได้ในกรณีเกิดเหตุสุดวิสัยที่พระเอกตัวจริงขึ้นแสดงไม่ได้ การที่ต้องมีพระเอกหลายคนนั้น ส่วนหนึ่งเนื่องมาจากปัจจุบันนี้ กระแสความนิยมชมชอบหมอลำวัยรุ่นผู้ชายของผู้ชมที่เป็นผู้หญิงมีมากขึ้นกว่าสมัยก่อน ดังนั้น หัวหน้าคณะหมอลำจึงต้องการหมอลำผู้ชายจำนวนมาก โดยเฉพาะวัยรุ่นผู้ที่มีรูปร่างหน้าตาดีแม้น้ำเสียงจะไม่ดีมากก็จะได้รับคัดเลือกและเป็นที่ต้องการเป็นพิเศษ เพราะเป็นแม่เหล็กดึงดูดบรรดาแม่ยกได้เป็นอย่างดี

ส่วนตัวนางเอกหมอลำนั้น อาจจะมีผู้หญิงที่จะเล่นเป็นตัวเอกของคณะหมอลำคณะละ ๒-๓ คน เพราะบางครั้งการรับงานแสดงนั้น หากมีเจ้าภาพขอให้หมอลำลำเรื่องของปีที่ผ่านมา ก็ต้องให้ผู้ที่รับบทนางเอกของเรื่องนั้นๆออกแสดง เพราะนางเอกของแต่ละเรื่องอาจจะเป็นคนละคน คุณสมบัติพื้นฐานโดยทั่วไปของนางเอกก็คล้ายกับหมอลำผู้ชาย คือต้องมีเสียงดีและเป็นสาววัยรุ่นรูปร่างหน้าตาดี หากสามารถแสดงได้สมบทบาทก็ยิ่งจะเป็นที่ชื่นชอบและเป็นแม่เหล็กดึงดูดผู้ชมได้เช่นกัน

สำหรับหมอลำซิ่งนั้น ตัวหมอลำฝ่ายชายมักจะมีเพียงคนเดียวและถือเป็นผู้ที่โดดเด่นที่สุด เนื่องจากเป็นผู้ควบคุมจัดการการแสดงทั้งหมดควบคู่กับหมอลำผู้หญิง แต่บทบาทสำคัญและความรับผิดชอบส่วนใหญ่ก็ยังเป็นของหมอลำผู้ชาย ดังนั้น หากเปรียบเทียบกับหมอลำเรื่องต่อกลอนแล้ว จะเห็นได้ว่า พระเอกหมอลำของหมอลำซิ่งนั้นต้องรับผิดชอบและใช้ความสามารถในการ “ตรึงเวที” ไว้ให้ได้มากกว่าหมอลำเรื่องต่อกลอน เพราะในขณะที่พระเอกหมอลำเรื่องต่อกลอนนั้นยังมีหมอลำคนอื่นที่รับบทต่างๆมารับช่วงการแสดง มีผู้มาแบ่งเวลาไป

หลายฉาก แต่พระเอกหมอลำของหมอลำซิ่งนั้นกลับต้องแสดงคู่กับหมอลำผู้หญิงอีกเพียงคนเดียวไปตลอดจนจบการแสดง

นางเอกหมอลำซิ่งนั้น ก็มีเพียงคนเดียวเช่นเดียวกับหมอลำผู้ชาย และต้องคอยแสดงอยู่คู่กันไปตลอด เพราะหมอลำซิ่งมีธรรมเนียมปฏิบัติของการแสดงเป็นยก การแสดงเป็นยกก็ต้องมีการลำโต้ตอบกันระหว่างหมอลำชาย-หญิง ดังนั้นทั้งสองฝ่ายจึง ยกเว้นบางช่วงที่หมอลำผู้หญิงจะรับช่วงแสดงอยู่คนเดียวเพื่อสลับกันให้หมอลำผู้ชายได้พักเหนื่อย

๓.๑.๒ กลุ่มที่เป็นตัวประกอบที่ไม่ได้ลำในเรื่อง แต่ออกมาแสดงประกอบเป็นเพื่อนพระเอก นางเอก หรือเป็นทหาร เสนา เป็นบริวาร ถือว่ากลุ่มนี้เป็นส่วนที่แตกต่างจากหมอลำสมัยก่อนเพราะหมอลำสมัยก่อนนั้น ยังไม่มีการใช้คนจำนวนมากในการแสดงแต่ละฉาก ทั้งนี้หมอลำในปัจจุบันมีเหตุผลของการใช้คนจำนวนมากเพื่อให้มีนักแสดงเต็มเวที เนื่องจากพื้นที่เวทีหมอลำในปัจจุบันมีขนาดใหญ่และกว้างมาก หากปล่อยให้มีเพียงตัวหมอลำหลักออกมาเพียงไม่กี่คนก็จะทำให้ดูโหรงเหรง และไม่น่าชม นอกจากนี้ยังมีเหตุผลเพื่อความสวยงาม โดยเฉพาะในเวลาที่เป็นช่วงการฟ้อนประกอบการลำเดินในเรื่อง หากมีคนจำนวนมากมาแต่งชุดหมอลำออกมาเต็มเวทีก็จะดูอลังการและดูยิ่งใหญ่สวยงามด้วยชุดหมอลำที่ประดับเพชรและเลื่อมเต็มเวที หมอลำแต่ละคณะจึงพยายามให้มีคนจำนวนมากเข้าไว้ แม้จะไม่ได้เป็นส่วนหลักที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินเรื่องก็ตาม หมอลำเรียกการแสดงแบบนี้ว่า “การขึ้นเสิร์ฟ” หรือ ”การออกเสิร์ฟ”

การสร้างรูปแบบการแสดงแบบอุดมคติที่ดูยิ่งใหญ่สวยงามอย่างสมัยใหม่เช่นนี้ หมอลำในสมัยก่อนยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมยังไม่มี เพราะทั้งเครื่องประดับและการออกแบบเสื้อผ้าให้หรูหราสวยงามก็ยังไม่เกิด ดังนั้น ลักษณะเช่นนี้ จึงเป็นการเปลี่ยนรัศมีงานศิลปะ(aura) ตามทัศนะของเบนจามิน นั่นหมายความว่า รูปแบบอุดมคติเดิมของหมอลำสมัยก่อน รัศมีงานศิลปะอาจจะเกิดจากกระบวนการแสดงที่งดงามด้วยท่วงท่าฟ้อน หรือลีลาบทบาทการแสดงของตัวหมอลำ แต่พอมาถึงสมัยใหม่ กลับกลายเป็นว่ารัศมีงานศิลปะไปปรากฏอยู่ที่ชุดเสื้อผ้าที่สวยงามแปลกตา ชวนให้จับตามองในความงามอันเกิดจากการประดับประดาและการตกแต่งให้ชุดที่หมอลำสวมอยู่นั้นดูกลายเป็นสิ่งมีคุณค่าขึ้นมาได้โดยทำให้มองข้ามความสามารถของตัวบุคคลไป

<u>๓.๒ ผู้มีส่วนร่วมในการผลิตที่เป็นนักร้องประจำคณะหมอลำ</u>

นักร้องในที่นี้หมายถึงคนที่ร้องเพลงเพื่อประกอบกับการเต้นของหางเครื่องในช่วงการร้องเพลงสตริงและลูกทุ่งก่อนการแสดงหมอลำเรื่อง ดังนั้น นักร้องทั้งหมดจึงเป็นเพียงสมาชิกประจำวงหมอลำเท่านั้น ไม่ใช่เป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงโด่งดัง และการร้องเพลงก็

เป็นเพียงการร้องเลียนแบบเสียงของนักร้องที่มีชื่อเสียง หมายความว่า เลือกนักร้องในคณะที่มีน้ำเสียงคล้ายกับนักร้องตัวจริงมาร้องเพลงที่กำลังเป็นที่นิยมของนักร้องคนนั้น

เท่าที่ผู้วิจัยสังเกตเห็นคือ นักร้องชายและหญิงในคณะหมอลำประเภทหมอลำเรื่องต่อกลอนเกือบทั้งหมดจะเป็นทั้งนักร้องด้วยและเป็นหมอลำด้วย หมายความว่าในการแสดงหนึ่งคืน ก็ต้องแสดงทั้งร้องเพลงและต้องแสดงหมอลำ ซึ่งในจำนวนนี้ก็มีบางคนในคณะที่ได้รับการบันทึกเสียง นักร้องหญิงบางคนก็มาจากทั้งคนที่เป็นหางเครื่อง ดังนั้นบางคนก็เป็นทั้งหางเครื่องและเป็นนักร้องในขณะเดียวกัน นักร้องชายบางคนก็ไต่เต้ามาจากเป็นพนักงานคอนวอย

ปัจจุบันหมอลำแต่ละคณะมีนักร้องมากมายจนกระทั่งเพลงไม่พอให้ร้องกันครบทุกคน เนื่องจากเวลาในช่วงเพลงมีจำกัดอยู่ที่ประมาณ ๓ ชั่วโมง หรือร้องเพลงประมาณไม่เกิน ๓๐ เพลง ดังนั้นบางคณะจึงต้องให้นักร้องสองคนสลับกันร้องในเพลงเดียวกัน เพื่อเปิดตัวนักร้องให้มากที่สุด ยกเว้นนักร้องที่หมอลำคณะนั้นกำลังปั้นหรือกำลังมีผลงานบันทึกเสียง ก็อาจจะได้ร้องมากกว่า ๑ เพลง

ตามธรรมเนียมแล้วเมื่อแรกเริ่มชีวิตการเข้ามาสู่วงการหมอลำนั้น นักร้องส่วนใหญ่ในวงหมอลำหากเป็นผู้ชายก็มักจะเริ่มจากการเป็นพนักงานคอนวอยซึ่งทำหน้าที่แบกขนข้าวของและเวที หรือหากเป็นผู้หญิงก็เริ่มจากการเป็นหางเครื่อง ในระหว่างนี้หัวหน้าคณะก็จะคอยจับตาสังเกตดูว่าใครมีเสียงดี มีบุคลิกรูปร่างหน้าตาดี มีหน่วยก้านและแววความเป็นนักร้องหรือหมอลำ ก็จะผลักดันหรือให้โอกาสได้ลองทดสอบเสียง และถ้ามีความสามารถจริงๆก็จะได้ขึ้นไปแสดงบนเวทีจริงๆ ดังนั้น กว่าจะได้รับการเลือกโดยหัวหน้าคณะ บางคนก็ต้องแบกเหล็ก รื้อเวที ขนตู้ลำโพงอยู่นานนับปีหรือนานกว่านั้น เป็นเสมือนการพิสูจน์ตัวเองว่ามีใจรักและทุ่มเทให้กับอาชีพนี้มากน้อยเพียงใด *ยกเว้นเฉพาะคนที่เป็นญาติหรือเป็นลูกหลานของหัวหน้าคณะหมอลำเท่านั้นที่ก้าวขึ้นมาเป็นหมอลำหรือนักร้องได้เลย*

ส่วนใหญ่แล้วหมอลำทุกคณะต่างก็มีการเปิดโอกาสให้คนที่มีความสามารถได้พิสูจน์ตัวเองอยู่ตลอดเวลา หากมีน้ำเสียงดี มีหน้าตาดี และมีความสามารถเป็นที่ยอมรับก็จะได้รับการสนับสนุนจากหัวหน้าคณะให้ยกระดับชั้นขึ้นมาเป็นหมอลำหรือเป็นนักร้องโดยที่ไม่ต้องเป็นคอนวอยหรือเป็นหางเครื่องอีกต่อไป

ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดของการได้ยกระดับชั้นจากการเป็นหางเครื่องมาจนเป็นนักร้องที่มีชื่อ คือ นกน้อย อุไรพร ผู้ซึ่งเป็นเจ้าของหมอลำคณะเสียงอิสาน ซึ่งในอดีต นกน้อย อุไรพรก็เคยเป็นหางเครื่องมาก่อน ผ่านการต่อสู้ดิ้นรนฝึกฝนมาอย่างโชกโชนก่อนที่จะพัฒนาตัวเองและเปลี่ยนสถานภาพจากการเป็นหางเครื่องในวงดนตรีลูกทุ่งเพชรพิณ

ทอง กลายมาเป็นนักร้องบันทึกเสียงที่มีชื่อโด่งดังในฐานะหัวหน้าและเป็นเจ้าของวงหมอลำเสียงอิสานเป็นที่รู้จักทั่วประเทศในปัจจุบัน

นอกจากคณะหมอลำที่เป็นลำเรื่องต่อกลอนแล้ว ยังมีหมอลำแบบคอนเสิร์ตที่มีความแตกต่างจากหมอลำเรื่องเป็นลักษณะเด่นที่สุดคือ ส่วนของนักร้องประจำคณะ เพราะวงหมอลำแบบคอนเสิร์ตจะมีหัวหน้าวง เช่น ศิริพร อำไพพงษ์ จินตหรา พูนลาภ และเฉลิมพล มาลาคำ ซึ่งเป็นทั้งเป็นนักร้องหลักประจำคณะและเป็นทั้งหัวหน้าวง และถือว่าเป็นนักร้องที่สำคัญที่สุดเพราะเป็นส่วนที่ผู้ชมตั้งหน้าตั้งตารอชมมากที่สุด คือ ผู้ชมจะให้ความสำคัญต่อการแสดงของหัวหน้าคณะที่ว่านี้มากกว่าการลำเรื่องต่อกลอน น้ำหนักและความสำคัญของการแสดงจึงมาตกอยู่ที่การร้องของหัวหน้าคณะ ไม่ได้ตกอยู่ที่เรื่องการลำเหมือนหมอลำเรื่องต่อกลอน

<u>๓.๓ ผู้มีส่วนร่วมในการผลิตที่เป็นกลุ่มตัวตลก</u>

กลุ่มนักแสดงตัวตลกของหมอลำถือเป็นนักแสดงอีกกลุ่มหนึ่งที่ต้องมีหน้าที่รับผิดชอบช่วงการแสดงตลกให้สามารถเรียกเสียงหัวเราะและตรึงเวทีให้ได้มากที่สุด โดยมากตัวตลกในคณะหมอลำมักจะเป็นหมอลำที่อยู่ในคณะมานานจนกระทั่งอายุมาก ในตอนที่ยังเป็นหนุ่มนั้นนักแสดงเหล่านี้ก็ผ่านการเล่นเป็นตัวหมอลำมาหลายบทหลายเรื่อง บางคนอาจจะเคยรับบทพระเอกหมอลำหรือเป็นตัวโกงมาแล้วก็มี แต่เมื่ออายุมากขึ้นก็เปลี่ยนตัวเองมาสู่การแสดงตลก ดังนั้น การเป็นตลกหมอลำจึงมักจะมีที่มาจากการเป็นหมอลำมาก่อน คนเหล่านี้จึงมีประสบการณ์การแสดงและเจนเวทีมาก จึงมีพรสวรรค์ที่จะแสดงตลกได้ดี โดยเฉพาะตลกที่เคยเป็นหมอลำนั้นจะสามารถลำได้จริงซึ่งเป็นมุขที่นำมาใช้ในช่วงการลำในการแสดงตลกได้

ปัจจุบัน การเป็นดาวตลกประจำคณะหมอลำบางคณะนั้น ก็มีชื่อเสียงไม่น้อยกว่าการเป็นหมอลำประจำคณะหรือบางครั้งอาจจะเป็นที่รู้จักและมีชื่อเสียง และเป็นที่นิยมชมชอบของผู้ชมมากกว่าพระเอกหมอลำด้วยซ้ำไป เช่น ตลกของหมอลำคณะเสียงอิสานที่ผ่านการบันทึกการแสดงสดเป็นแผ่นวีซีดีวางจำหน่ายมาแล้วนับสิบชุด ก็เป็นที่รู้จักของผู้ชมมากจนกระทั่งตลกเหล่านั้นกลายเป็นดาราประจำคณะหมอลำชนิดที่ว่าผู้ชมสามารถจำได้ว่าใครเป็นใคร

นอกจากนี้ ตลกจะต้องแสดงเป็นทุกสิ่งทุกอย่างได้ ต้องอาศัยความสามารถพิเศษและปฏิภาณไหวพริบเฉพาะตัวสูง เพราะต้องโต้ตอบกับสถานการณ์เฉพาะหน้าได้โดยเฉพาะการเล่นกับผู้ชม ซึ่งแต่ละบ้านที่ไปแสดงก็จะเล่นกับผู้ชมต่างกัน บางครั้งหากสบโอกาสเหมาะ นักแสดงตลกก็จะหามุขสดๆเล่นกันหน้าเวทีในตอนนั้นเลยก็มี ตลกที่คนชื่นชอบจะต้องทำในสิ่งที่คนอื่นทำไม่ได้ เช่น การเลียนเสียงนักร้อง การเลียนเสียงสัตว์ ทำเสียงคนแก่ ทำ

เสียงเด็ก และต้องแสดงได้ทุกบทแม้ว่านักแสดงตลกจะเป็นผู้ชาย ก็ต้องเล่นเป็นผู้หญิงแก่หรือเป็นผู้หญิง หรือเป็นกะเทยได้ ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้ตลกของหมอลำจึงไม่ค่อยใช้ผู้หญิงจริงๆ มาร่วมแสดงเพราะการใช้ผู้หญิงจริงก็จะติดขัดเรื่องการแสดงท่าทางบางอย่าง โดยเฉพาะคำพูดสองแง่สองง่ามและท่าทางการแสดงออกทางเพศที่อาจจะทำให้ตะขิดตะขวงใจ การที่จะเกิดมุขตลกได้ จะเป็นสิ่งที่น่าขบขันก็ต่อเมื่อสิ่งนั้นถูกทำให้บิดเบือนจากความเป็นจริง ดังนั้น ความตลกจึงขึ้นอยู่กับว่าตลกคณะใดจะสรรหาคำพูด กิริยาท่าทางที่ผิดแผกจากสิ่งที่คนทั่วไปคิดหรือกระทำกันอยู่ มาล้อเลียนหรือสร้างเป็นเรื่องราวขึ้นมาได้

สำหรับหมอลำซิ่งนั้น แต่ก่อนนี้ยังไม่มีตัวตลก แต่พอมีการปรับประยุกต์ให้กลายเป็นหมอลำซิ่งโฉมใหม่เรียกว่า “หมอลำห้ามิติ” ซึ่งถือว่าเป็นรูปลักษณ์ใหม่ของหมอลำซิ่งที่รวมเอาการแสดงตลกเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงด้วย แต่ตัวตลกของหมอลำซิ่งนั้นเป็นเพียงส่วนคั่นเวลาหรือเพิ่มเข้ามาผสมผสานหรือแทรกเข้ามาเพื่อสร้างความหลากหลายให้กับหมอลำซิ่งเท่านั้น การเตรียมมุขตลกจึงไม่ได้มากมาย ผู้แสดงแม้จะมีพรสวรรค์แต่ก็ไม่ได้มีความเชี่ยวชาญการแสดงตลก ดังนั้นจึงไม่อาจสร้างความสนุกสนานได้เทียบเท่ากับตลกในหมอลำคณะใหญ่

<u>๓.๔ ผู้มีส่วนร่วมในการผลิตที่เป็นพิธีกร</u>

เรามักจะได้ยินการเรียกตำแหน่งพิธีกรของคณะหมอลำจนติดปากว่า “โฆษก”สำหรับคณะหมอลำทุกคณะแล้ว จะถือว่าพิธีกรคือหน้าตาของคณะด่านแรกที่สุด เพราะจะเป็นผู้เอ่ยคำทักทายและคำขอบคุณ คำเชิญชวนกับผู้ชมเป็นคนแรกในนามของคณะหมอลำเสมอ ดังนั้น ความประทับใจแรกพบและแรกได้ยินเสียงจะเกิดขึ้นมากน้อยเพียงไร ก็ขึ้นอยู่กับพิธีกรของคณะหมอลำเพียงคนเดียวเท่านั้น

พิธีกรของหมอลำนับเป็นบุคลากรอีกประเภทหนึ่งที่มักจะอยู่ร่วมกับหมอลำคณะนั้นมาเป็นเวลานาน จนกระทั่งกลายเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของหมอลำคณะนั้นๆ บางครั้งผู้ชมรู้จักและจดจำพิธีกรได้ดีกว่าหัวหน้าคณะหมอลำเสียอีก นับว่าเป็นบุคลากรประเภทเดียวที่มีจำนวนน้อยคนที่สุด หมอลำในปัจจุบันส่วนใหญ่มีพิธีกรคนเดียวหรือบางครั้งก็มีผู้ช่วยคอยทำหน้าที่แทนในยามจำเป็นเท่านั้น

พิธีกรของคณะหมอลำจะเป็นเสมือนกับผู้กำกับคิวการแสดง คือต้องเป็นผู้รับผิดชอบบอกลำดับหรือผลงานเพลง และการแสดง และคอยแนะนำนักร้องหรือหมอลำที่ออกไปร้องเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งหมอลำแบบคอนเสิร์ตที่ต้องเกริ่นนำและเปิดตัวการแสดงของหัวหน้าคณะซึ่งถือเป็นช่วงสำคัญของการแสดงในแต่ละวัน พิธีกรจำเป็นต้องมีน้ำเสียงและการใช้ลีลาการประกาศที่สามารถสร้างความน่าสนใจและทำให้ผู้ชมประทับใจแรกพบกับผลงาน

การแสดงของหัวหน้าคณะให้ได้ เมื่อหัวหน้าคณะออกมาแล้ว พิธีกรยังต้องคอยทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยอำนวยความสะดวกให้หมอลำ เช่น คอยช่วยเก็บช่อดอกไม้และพวงมาลัยที่ผู้ชมนำมามอบให้นักร้อง

นอกจากนี้พิธีกรยังต้องทำงานหนักตลอดคืนเพราะต้องร่วมเล่นตลก คอยรับมุขส่งมุขร่วมกับกลุ่มตลกอีกด้วย บางคณะพิธีกรยังต้องมีหน้าที่ในการพากษ์หรือบรรยายเรื่องราวการดำเนินเรื่องของการแสดงหมอลำด้วย หรือร่วมแสดงกับหมอลำในช่วงการลำเรื่องก็มี ยังไม่รวมถึงหน้าที่พิเศษอื่นๆ เช่น คอยประกาศข่าวที่มีผู้ชมขอให้ช่วยประกาศ เช่น ประกาศตามหาเพื่อนของผู้ชม ประกาศเชิญแขกรับเชิญ หรือเจ้าภาพขึ้นมาบนเวทีก่อนการแสดงในบางงานด้วย

ที่น่าสังเกตคือ หมอลำทุกคณะจะมีพิธีกรเป็นผู้ชายเพียงคนเดียว ไม่เคยปรากฏว่ามีพิธีกรผู้หญิงและไม่เคยมีพิธีกรคู่ในวงหมอลำเลย และส่วนใหญ่พิธีกรจะต้องเป็นผู้ดำเนินรายการแสดงตั้งแต่เริ่มต้นการแสดงไปจนจบการแสดง

ส่วนหมอลำซิ่งนั้น เป็นหมอลำที่ไม่มีบุคลากรที่ทำหน้าที่เป็นพิธีกรต่างหาก เนื่องจากในการแสดงแต่ละครั้งไม่ได้มีลำดับการแสดงที่มากมายจนต้องใช้พิธีกรคอยประกาศ ดังนั้นหมอลำฝ่ายชายจึงเป็นผู้ที่คอยทำหน้าที่เป็นพิธีกรไปในเวลาเดียวกัน

<u>๓.๕ ผู้มีส่วนร่วมในการผลิตที่เป็นหางเครื่องและครูฝึก</u>

กลุ่มหางเครื่องจะประกอบไปด้วย ๓ ส่วนย่อยคือ ครูฝึกเต้นหรือครูสอนเต้นหางเครื่องผู้ชาย และหางเครื่องผู้หญิง กลุ่มคนเหล่านี้ถือเป็นบุคลากรที่มีจำนวนมากที่สุดในคณะหมอลำแต่ละคณะ

สมัยก่อนหางเครื่องหมอลำมีจำนวนน้อยทั้งคณะมีประมาณ ๑๐-๓๐ คน อีกทั้งท่าเต้น เพลงที่จะเต้นและชุดของการเต้นก็มีไม่มาก แต่เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป หมอลำคณะใหญ่ต่างพยายามเสาะหาหางเครื่องมาประจำคณะตัวเองให้มากขึ้นเพื่อทำให้ขนาดของวงหมอลำใหญ่ขึ้นและจำนวนนักแสดงมีมากขึ้น จนกระทั่งมีบางคณะที่มีหางเครื่องมากถึง ๒๐๐ คน โดยมากแล้วหมอลำคณะใหญ่ๆจะมีหางเครื่องทั้งหญิงและชายรวมแล้วมากถึงคณะละ ๑๐๐ - ๑๕๐ คน

หน้าที่ของหางเครื่องคือ เต้นประกอบการร้องเพลงในช่วงเพลงก่อนการลำเรื่องอย่างเดียว หลังจากนั้นก็หมดหน้าที่ แต่ก็มีหางเครื่องทั้งหญิงและชายบางคนที่นอกจากเต้นช่วงร้องเพลงแล้วก็ยังขึ้นเสิร์ฟ(หมายถึงการใส่ชุดหมอลำขึ้นไปฟ้อนและเต้นเป็นเพื่อนพระเอกนางเอกในช่วงที่เป็นการลำ) ก็ต้องมีการซ้อมเพิ่มขึ้น และก็จะได้ค่าตัวเพิ่มขึ้นอีกเล็กน้อย เช่น หากเต้นอย่างเดียวอาจจะได้ค่าตัวคืนละ๒๐๐ บาท แต่หากขึ้นเสิร์ฟด้วยอาจจะได้ค่าตัวคืนละ ๒๓๐-๒๕๐ บาทเป็นต้น

-ครูฝึกเต้น เป็นผู้ออกแบบท่าเต้นและเป็นผู้รับผิดชอบที่จะนำการฝึกซ้อมเต้นของหางเครื่องทั้งคณะ กล่าวได้ว่าเป็นผู้ที่อยู่เบื้องหลังการแสดงและจะคอยดูแลตรวจสอบผลงานการควบคุมหางเครื่องด้วยตัวเองอยู่ทุกครั้งที่มีการแสดงเพื่อหาจุดอ่อนและข้อบกพร่องเพื่อนำไปแก้ไข ในการตระเวนออกแสดงแต่ละครั้ง ครูฝึกเต้นก็จะเดินทางไปด้วย และบางครั้งหากคิดท่าเต้นใหม่ๆได้หรือมีการขึ้นเวทีของนักร้องรับเชิญและนักร้องแขกพิเศษก็จะมีหน้าที่คอยออกแบบท่าเต้น

การเป็นผู้มีบทบาทในการเตรียมการแสดงของครูฝึกเต้นนี้เองที่แสดงการครองพื้นที่และการต่อรองทางเพศสภาพได้ชัดเจน โดยเฉพาะเพศที่สาม เพราะร้อยทั้งร้อย หมอลำทุกคณะจะมีครูฝึกเต้นเป็นกะเทย เนื่องจากคนเหล่านี้มีความสามารถรอบด้าน ที่เห็นได้ชัดคือครูฝึกเต้นเป็นผู้ที่สามารถนำเอาลักษณะเด่นของทั้งเพศชายและหญิงมารวมไว้ด้วยกัน คือ มีความอดทนเข้มแข็งแบบผู้ชาย ขณะเดียวกันก็มีส่วนของความอ่อนโยน พลิ้วไหวแบบผู้หญิง ดังนั้นเมื่อทั้งสองส่วนสมผสานอยู่ในคนคนเดียวกัน จึงทำให้ครูฝึกเต้นสามารถสอนท่าเต้นได้ทั้งหางเครื่องผู้หญิงและผู้ชาย ตลอดเวลาช่วงการฝึกซ้อมนี้เองที่ทำให้เพศที่สามจะมีเวทีการแสดงออก คนเหล่านี้สามารถทำให้ตนเองเป็นที่ยอมรับโดยการใช้ความสามารถส่วนตัวสร้างพื้นที่ของตนเองขึ้นมาให้สังคมอุตสาหกรรมระดับเล็กๆอย่างในคณะหมอลำได้ยอมรับ และคนอื่นๆในคณะก็ให้ความสำคัญแก่เพศที่สามอย่างทัดเทียมกัน

-หางเครื่องผู้ชาย สมัยก่อนย้อนหลังไปเมื่อประมาณ ๖-๗ ปี(นับจาก พ.ศ. ๒๕๔๐) ยังไม่มีหางเครื่องที่เป็นผู้ชายอยู่ในคณะ แต่ยุคต่อๆมา หลังจากปีพ.ศ. ๒๕๔๐ หมอลำจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงไปตามกระแสการเรียกร้องและความพึงพอใจของผู้หญิงและกะเทยที่อยากดูหางเครื่องผู้ชายด้วยและเมื่อคณะหมอลำได้ลองทำดูก็ปรากฏว่าได้ผลเป็นที่น่าพอใจเมื่อบรรดาผู้ชมที่เป็นผู้หญิงต่างแสดงความชื่นชอบอย่างชัดเจน ยิ่งกว่านั้น เหตุผลอีกประการหนึ่งที่ทำให้จำเป็นต้องมีหางเครื่องผู้ชายคือ การที่จะหาหางเครื่องผู้หญิงมาประจำคณะให้มีจำนวนมากๆนับร้อยคนในสมัยนี้เป็นเรื่องยากมากขึ้น อย่างไรก็ตาม คนที่จะมาเป็นหางเครื่องผู้ชายนั้น ไม่ได้หมายความว่าจะต้องเป็นผู้ชายแท้ๆเท่านั้น เพราะปัจจุบัน หางเครื่องส่วนใหญ่มักจะเป็นกะเทย เสียส่วนมาก เนื่องจากคนเหล่านี้ชอบและกล้าจะแสดงออก ชอบการแต่งหน้าทาปาก และชอบทำอะไรให้คนอื่นมอง ดังนั้น การมาเป็นหางเครื่องจึงเป็นทางเลือกที่เกิดขึ้นจากใจรัก คือ รักที่จะเต้น และแสดงออกอย่างเหมาะสม ทั้งยังมีรายได้ด้วย

-หางเครื่องผู้หญิง คนที่มาเป็นหางเครื่องส่วนใหญ่มักจะเป็นเด็กผู้หญิงวัยรุ่นที่อยู่ในเขตห่างไกลจากตัวเมืองมากๆ หรือบางคนก็เป็นเด็กที่อยู่ใกล้บ้านพักหมอลำ สาวน้อยที่มาเป็นหางเครื่องมักจะจบชั้นประถมศึกษาปีที่ ๖ หรือมัธยมศึกษาตอนต้นเป็นส่วนใหญ่ เมื่อไม่ได้เรียนหนังสือต่อ หรือไม่ไปทำงานตามโรงงาน วัยรุ่นหญิงเหล่านี้ก็จะมาเป็นหางเครื่อง ส่วนใหญ่

จะเป็นหางเครื่องเนื่องจากความมีใจรักการแสดง แต่ก็มีบางคนที่มาเป็นหางเครื่องเพราะใจแตกไม่อยากอยู่บ้าน จึงออกมาหาเงินเที่ยวโดยไปกับคณะหมอลำก็มี หางเครื่องหลายๆคนมุ่งหวังว่าสักวันตัวเองจะได้มีโอกาสก้าวขึ้นเป็นนักร้องหรือนางเอกหมอลำเพราะนั่นหมายถึงการได้แสดงออกมากกว่าการเต้น ได้ร้องเพลง ได้ลำ และที่แน่นอนคือ ค่าตัวเพิ่มมากขึ้น เพราะมีตัวอย่างที่ดีอันเป็นแรงบันดาลใจให้เห็นอยู่เสมอ คนที่มีความมุ่งหวังเช่นนี้ก็มักจะตั้งอกตั้งใจฝึกฝน โดยเฉพาะคนที่มีหน้าตาดี หรือเสียงดีเป็นพิเศษก็มักจะได้มีโอกาสได้รับคัดเลือกให้ลองร้องเพลงหรือลองเป็นหมอลำโดยง่าย

ที่น่าสังเกตอย่างหนึ่งคือ ในคณะหมอลำทุกคณะจะเป็นศูนย์รวมของเพศที่สามอยู่เป็นจำนวนมาก เช่น ในบรรดาหางเครื่องผู้ชายก็จะมีกะเทยอยู่มาก ในบรรดาหางเครื่องผู้หญิงนี้ ก็ยังมีหางเครื่องที่เป็นกลุ่มเลสเบียน ทอม อยู่ด้วยเช่นกัน และหางเครื่องที่เป็นทอมนี้เองที่บางครั้งก็จะก่อความลำบากใจให้เพื่อนๆที่เป็นหางเครื่องผู้หญิงไม่น้อย เพราะมีโอกาสที่จะอยู่ใกล้ชิดกับผู้หญิงตลอดเวลาและบางครั้งก็จะแสดงอาการหึงหวงกันเกิดขึ้น

การพัฒนาของเด็กหางเครื่องจะค่อยๆไต่เต้าขึ้นไปเมื่อมีโอกาส เช่น เป็นหมอลำขึ้นเสิร์ฟ (คือการขึ้นไปเป็นตัวประกอบ เช่น เป็นเพื่อนนางเอกหมอลำในช่วงลำเรื่องต่อกลอน หมอลำคณะใหญ่ๆก็มักจะมีเพื่อนๆนางเอกจำนวนมาก เวลาเดินกลอนก็จะฟ้อนพร้อมกันแลดูสวยงาม) จนกระทั่งได้เป็นนักร้องและเป็นหมอลำในที่สุด

นอกจากหางเครื่องจะเป็นเด็กวัยรุ่นหญิงที่ไม่ได้เรียนต่อแล้ว ก็ยังมีหางเครื่องส่วนหนึ่งที่เป็นเด็กนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นหรือ ชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย ที่มาเป็นหางเครื่องหมอลำในเวลาว่าง เช่น เสาร์-อาทิตย์ หรือช่วงปิดเทอม เพื่อทำงานเก็บเงินเรียนหนังสือ หางเครื่องที่ยังเรียนอยู่นี้มักจะเป็นหางเครื่องให้กับหมอลำเรื่องต่อกลอนคณะเล็กลงมาระดับอำเภอหรือระดับตำบล หรือเป็นหางเครื่องของหมอลำซิ่ง เพราะหมอลำเหล่านี้ มักจะได้รับงานช่วงวันหยุด และช่วงปิดเทอม ซึ่งเด็กเหล่านี้ไม่สามารถไปแสดงในหมอลำคณะใหญ่ได้เพราะต้องเรียนหนังสือก็จะว่างไม่ตรงกับงานแสดงของหมอลำคณะใหญ่ๆซึ่งมักจะต้องออกรับงานแสดงอยู่ประจำไม่เลือกวันธรรมดาหรือวันหยุด

ปัจจุบันหางเครื่องผู้หญิงหาได้ยากมากขึ้นเพราะเด็กวัยรุ่นผู้หญิงในปัจจุบันมีทางเลือกที่จะหางานทำได้มากขึ้น เช่น ส่วนใหญ่ก็จะเรียนต่อ หรือไม่ก็ไปหางานทำในโรงงาน ทำให้หมอลำคณะใหญ่ๆที่จำเป็นต้องใช้หางเครื่องจำนวนมากๆนับร้อยคนต่างพากันขาดแคลนหางเครื่องผู้หญิงมาก ต้องตระเวนออกไปหาหางเครื่องตามจังหวัดอื่นๆที่อยู่ไกลๆออกไป ถึงขนาดที่ว่าหมอลำใหญ่บางคณะต้องไปว่าจ้างวัยรุ่นผู้หญิงชาวลาวมาจากฝั่งลาวหรือคนเขมรจากประเทศกัมพูชามาเป็นหางเครื่องโดยทำสัญญาจ้างเป็นปีก็มี

หางเครื่องของหมอลำซิ่ง มีลักษณะพิเศษต่างออกไปจากหมอลำเรื่องต่อกลอนและหมอลำแบบคอนเสิร์ตคือ มีจำนวนน้อยกว่า มีความคล่องตัวในการแสดงสูงกว่า เพราะไม่ต้องเปลี่ยนชุดหลายชุด ไม่ต้องขึ้นเวทีครั้งละมากๆจึงไม่ต้องเคร่งครัดเรื่องการเต้น การแสดงที่พร้อมเพรียงกันมากเท่ากับหางเครื่องของหมอลำคณะใหญ่ เพราะส่วนใหญ่หางเครื่องหมอลำซิ่งมักจะเป็นมือสมัครเล่น เช่น เป็นเด็กสาวนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนต้น หรือมัธยมศึกษาตอนปลายที่รับงานพิเศษมาเป็นหางเครื่องหมอลำซิ่งหาทำงานเก็บเงินช่วงวันหยุดหรือช่วงปิดภาคเรียน

อย่างไรก็ตาม หางเครื่องหมอลำซิ่งจะต้องทำงานหนักกว่าหางเครื่องของหมอลำเรื่องต่อกลอน เนื่องจากมีช่วงเวลาการแสดงยาวนานกว่า คือต้องเต้นเกือบทั้งคืนนานนับ๔-๕ ชั่วโมงเพราะการแสดงของหมอลำซิ่งนั้น มักจะเป็นการลำและการร้องเพลงแทบจะไม่มีช่วงหยุดเลย ในขณะที่หางเครื่องหมอลำเรื่องต่อกลอนได้เต้นเพียงประมาณ ๒-๓ ชั่วโมงเท่านั้น ก็ได้นอนพักไปจนสว่าง

<u>๓.๖ ผู้มีส่วนร่วมในการผลิตที่เป็นนักดนตรี</u>

กลุ่มนักดนตรีก็เหมือนจะเป็นบุคคลอีกกลุ่มหนึ่งที่แม้จะทำงานอยู่บนเวทีเช่นเดียวกับหมอลำและนักแสดงอื่นๆ แต่นักดนตรีก็เป็นเสมือนคนปิดทองหลังพระ เพราะการแสดงความชื่นชอบ การแสดงความประทับใจผลงานการแสดงของคณะหมอลำนั้น ผู้ชมแทบทุกคนจะกล่าวถึงหมอลำหรือนักแสดงด้านหน้าเวทีเท่านั้น ในขณะที่นักดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในการทำให้หมอลำมีความไพเราะและสนุกสนานนั้น กลับไม่ได้รับการพูดถึงเลย

ปัจจุบันหมอลำคณะใหญ่แต่ละคณะจะมีนักดนตรีจำนวนมากถึง ๑๒-๑๘ คน เพราะหมอลำเรื่องต่อกลอนมักจะใช้เครื่องดนตรีสากลเป็นหลักดังนั้นจึงต้องใช้นักดนตรีมากขึ้น ในคณะหมอลำทุกคณะจะพากันเรียกนักดนตรีว่า“อาจารย์นักดนตรี” แม้ว่าจริงๆแล้วจะไม่ได้เป็นครูอาจารย์ก็ตาม ในกลุ่มคนเหล่านี้บางคนจะมีเครื่องดนตรีเป็นของตัวเองหากเครื่องดนตรีนั้นมีขนาดไม่ใหญ่มากนัก เช่น เครื่องเป่า เครื่องสาย

นักดนตรีบางคนในคณะหมอลำอาจจะผ่านการเรียนดนตรีมาอย่างจริงจัง แต่นักดนตรีส่วนใหญ่ของวงหมอลำมักจะไม่ได้เรียนวิชาดนตรีจากการเรียนในสถาบันการศึกษาเลย มีเพียงน้อยคนที่ได้เรียนวิชาดนตรีอย่างเป็นกิจจะลักษณะจากสถาบันการศึกษา หรือกำลังเป็นนักเรียนที่กำลังเรียนอยู่แล้วมาหารายได้พิเศษกับการรับงานในคณะหมอลำ ดังนั้น นักดนตรีส่วนใหญ่มีความรู้เพียงชั้นประถมศึกษาปีที่ ๖ บางคนก็เรียนจบชั้น มัธยมศึกษาตอนต้น หรือมัธยมศึกษาตอนปลาย แต่คนเหล่านี้เป็นผู้ที่มีใจรักงานแสดงจึงมาอยู่กับวงหมอลำ อาศัยการเรียนแบบครูพักลักจำบ้าง เรียนดนตรีจากข้างเวทีบ้าง มีรุ่นพี่หรือเพื่อนๆสอนให้บ้าง และอาศัย

การฝึกฝนด้วยตนเองบ้าง จนกระทั่งสามารถเล่นดนตรีได้อย่างเชี่ยวชาญถึงขั้นอ่านโน้ตสากลได้ก็มี

สำหรับหมอลำประเภทคณะนั้น โดยทั่วไป หมอลำทุกคณะจะให้ความสำคัญกับนักดนตรีมากพอสมควรไม่แพ้พระเอก นางเอกหมอลำเลย เพราะหากนักดนตรีฝีมือดีก็ย่อมทำให้เสียงเพลงและการร้องการลำของหมอลำออกมาดีด้วย ดังนั้น หมอลำจึงมักจะเรียกนักดนตรีว่า “อาจารย์” หรือ “อาจารย์นักดนตรี”

อนึ่ง สิ่งที่ผู้วิจัยสังเกตเห็นคือ หมอลำในปัจจุบันนี้ส่วนใหญ่ไม่มีนักดนตรีพื้นบ้านอยู่เลย เนื่องจากใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาช่วย คือไม่ต้องใช้หมอแคนเพราะบันทึกเสียงแคนในรูปของ MD (mini disc) อันเป็นเสียงสำเร็จรูป มาไว้เปิดคลอเสียงหมอลำ(เช่น เสียงทำนองเศร้าเดินเรื่อง เสียงประกอบทำนองเดินดง สำหรับหมอลำผู้หญิงและสำหรับหมอลำผู้ชาย) ซึ่งปรากฏการณ์นี้นับเป็นการพลิกกลับแบบตรงข้ามจากหมอลำสมัยก่อนโดยสิ้นเชิง

หากเทียบกับหมอลำในสมัยก่อน หมอลำจะต้องมีหมอแคนและพิณซึ่งเป็นดนตรีหลัก จะขาดไม่ได้เลย ในขณะที่ปัจจุบันกลับกลายเป็นว่า หมอแคนไม่จำเป็นต้องมีก็ได้ แต่จะขาดเครื่องดนตรีสากลไม่ได้เลย เช่น คีย์บอร์ด เพราะวงหมอลำหันไปให้ความสำคัญกับเทคโนโลยีสมัยใหม่มากกว่า เนื่องจากสามารถตอบสนองความต้องการในการประดิษฐ์เสียงได้มากกว่า เช่น ใช้เสียงคีย์บอร์ดหรือการบันทึกเสียงแคนเป็น MD (Mini Disc)มาใช้ประกอบการลำแทนเสียงแคนจริงที่เล่นสด แม้ว่าเสียงคีย์บอร์ดจะไม่ได้เสียงที่ละเมียดละไมสมจริงเหมือนเครื่องดนตรีพื้นบ้านก็ตาม มีหมอลำเพียงส่วนน้อยที่ยังคงมีนักดนตรีพื้นบ้านเล่นดนตรีในคณะอยู่ และการมีอยู่ของนักดนตรีพื้นบ้านนั้น ก็เป็นเพียงเครื่องดนตรีประกอบ หาใช่เครื่องดนตรีหลักไม่ ทั้งนี้อาจจะมีข้อจำกัดที่เป็นเหตุให้หมอลำต้องเลือกวิธีการและเทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้ เพราะนักดนตรีพื้นบ้านที่มีฝีมือนั้นหายากมากขึ้นและเป็นการสิ้นเปลืองมากขึ้นหากต้องจ้างนักดนตรีเพิ่มขึ้นมาอีกหนึ่งคน หรือมีปัญหาเรื่องการควบคุมคุณภาพ

กรณีการใช้เครื่องดนตรีสมัยใหม่และเครื่องสังเคราะห์เสียง ตลอดจนการบันทึกเสียงและตัดต่อ หรือแต่งเสียงเลียนแบบเครื่องดนตรีพื้นบ้านเพื่อนำมาใช้เฉพาะมาใช้แทนเครื่องดนตรีพื้นบ้านแบบอะคูสติก (acoustic) นี้เองที่เป็นประเด็นหนึ่งที่สามารถวิเคราะห์ได้ตามทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตที่วิพากษ์การผลิตงานแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมว่าเป็นการทำลายสุนทรียะของงานศิลปะ เพราะความทันสมัยของเครื่องไม้เครื่องมือสมัยใหม่หรือการนำเทคโนโลยีที่ทันสมัยมาใช้กับงานศิลปะนั้น นอกจากจะเป็นการดึงความสุนทรียะให้ตกต่ำลงมาแล้ว ยังทำให้ผลงานศิลปะขาดความประณีตอย่างมากด้วย เพราะการใช้เครื่องมือแต่งเสียงเลียนแบบหรือใช้เครื่องดนตรีสมัยใหม่เพื่อเลียนเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านนั้น สามารถทำได้เพียง”ใกล้เคียง” หรือ “คล้ายๆ” เช่น การใช้กีต้าร์ไฟฟ้าแทนเสียงพิณโปร่ง การใช้คีย์บอร์ดแทน

เสียงแคน แต่ไม่สามารถถ่ายทอดอารมณ์และความเป็นจริงที่ต้องคลอไปกับน้ำเสียงของหมอลำที่กำลังลำอยู่ เพราะการลำของหมอลำต้องคู่ไปกับเสียงแคนจริงๆ จึงจะสามารถผสมผสานเสียงแล้วถ่ายทอดอารมณ์ของทั้งคนเป่าแคนและคนส่งเสียงลำจึงจะเป็นความเข้ากันได้อย่างหมดจดและประณีตตามแบบโบราณที่เคยปฏิบัติกันมา

นอกจากนี้ เมื่อหมอลำส่วนใหญ่ยึดถือความสะดวกและความง่ายเข้าว่าเช่นในปัจจุบัน ก็ยิ่งทำให้เป็นการลดความสำคัญและลดบทบาทของหมอแคนที่แท้จริงลงไป ก็ยิ่งทำให้ขาดผู้สืบทอดและผู้เรียนรู้งานศิลปะการเป่าแคน ก็ยิ่งทำให้หาคนเป่าแคนที่มีฝีมือได้ยากไปด้วยตามลำดับ ผลกระทบที่เกิดขึ้นจากการใช้เทคโนโลยีมาประดิษฐ์แทนเสียงเครื่องดนตรีดั้งเดิมเช่นนี้ นอกจากจะมีผลถึงการเสื่อมถอยทางสุนทรียะแล้ว ยังส่งผลไปถึงผู้ฟังที่จะขาดตัวอย่างเสียงแคนและเสียงหมอลำที่ดี พลอยทำให้ความรู้และความเข้าใจเรื่องศิลปะของเสียงลำและเสียงแคนที่แท้จริงบกพร่องและหล่นหายไปเรื่อยๆอีกด้วย เช่น ผู้ชมรุ่นใหม่อาจจะแยกไม่ออกแล้วว่า เสียงแคนทำนองลำเต้ยทั้ง ๓ แบบคือ เต้ยธรรมดา เต้ยโขง และเต้ยพม่า ต่างกันอย่างไรและจะยิ่งไม่รู้ว่าทำนองที่หาฟังยากอย่าง สุดสะแนน โป้ซ้าย นั้นเป็นอย่างไร เพราะสิ่งที่แน่นอนในปัจจุบันนี้คือ ต่อให้ใช้เครื่องดนตรีที่ทันสมัยและใช้เทคโนโลยีสูงส่งมากเพียงใดก็ยังไม่เคยปรากฏว่าสามารถเลียนเสียงแคนได้อย่างสมบูรณ์แบบ ดังนั้น หากจะฟังเสียงแคน ก็ต้องเป็นการใช้แคนจริงๆเท่านั้น จึงจะสามารถถ่ายทอดได้ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ต้องมีการเรียนรู้ เรียนฟัง จากของจริงแต่ในเมื่อหาของจริงมาถ่ายทอดไม่ได้เพราะการหันไปใช้ของใหม่มาแทนก็เป็นอันถึงยุคตกต่ำของงานศิลปะอย่างที่เป็นอยู่

การใช้ทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตมาวิเคราะห์จึงทำให้เห็นว่า การประดิษฐ์งานศิลปะด้วยเครื่องมือสมัยใหม่ทำให้เกิดงานศิลปะที่จอมปลอม และยังทำให้งานศิลปะที่ออกมานั้นกลายเป็นมาตรฐานเดียวกัน คือ มีความเหมือนๆกันไปหมด หมอลำคณะใดๆก็ใช้เครื่องดนตรีสมัยใหม่มาแทนจนทำให้ความสูงส่งด้วยฝีมือที่แท้จริงนั้นกลายเป็นมาตรฐานที่ตกต่ำลง และยิ่งกว่านั้น คือทำให้ขาดจิตวิญญาณของงานศิลปะไปโดยปริยาย เพราะเสียงที่ได้กลายเป็นเสียงของการสังเคราะห์ขึ้นมาอย่างแห้งแล้งด้วยเสียงของเครื่องมือสมัยใหม่ ไม่ใช่เสียงของการถ่ายทอด อารมณ์ของคนเล่นที่แท้จริงออกมา

ส่วนนักดนตรีประจำวงหมอลำซิ่ง ก็จะมีความแตกต่างไปจากหมอลำคณะใหญ่ๆ ในด้านจำนวนนักดนตรีและความครบถ้วนของเครื่องดนตรีที่เล่น เนื่องจากหมอลำซิ่งไม่ได้เน้นที่การเล่นให้ได้อย่างต้นฉบับหรือให้ได้ความสมจริงตามแบบเพลงตลาด หากแต่เน้นความสนุกและให้ได้ใกล้เคียงกับเสียงต้นฉบับเพลงตลาดเท่านั้น ดังนั้น นักดนตรีที่เล่นเครื่อง

ดนตรีบางชิ้นจึงไม่มีในวงหมอลำซิ่ง จำนวนนักดนตรีจึงมีเพียงประมาณ ๖-๘ คน เท่านั้น ซึ่งมีเพียงครึ่งหนึ่งของนักดนตรีของหมอลำที่เป็นแบบคณะขนาดใหญ่

ส่วนสิ่งที่ต่างออกไปคือ หมอลำซิ่งกลับเป็นหมอลำที่ยังคงรักษาการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านคือแคน ประกอบการแสดงอยู่อย่างเหนียวแน่น หมอลำซิ่งทุกคู่ยังมีการเป่าแคนประกอบการแสดงทุกครั้ง แม้ว่าความสามารถของหมอแคนสมัยใหม่จะไม่เทียบเท่ากับสมัยก่อนเสียงแคนที่ได้ก็ไม่ไพเราะ ไม่ละเมียดละไมเท่ากับสมัยก่อน จนบางครั้งดูเป็นเพียงการทำท่าเป่าก็ตาม แต่อย่างน้อยก็ทำให้เห็นว่าหมอลำขนาดเล็กยังมีการเลือกที่จะรักษาขนบการแสดงบางอย่างเอาไว้ ยิ่งเป็นการเปรียบเทียบให้เห็นว่า หมอลำที่ใช้การเล่นดนตรีที่ต้องพึ่งพาเทคโนโลยีขั้นสูงมากๆ ก็จะถอยห่างออกจากดนตรีพื้นบ้านไปเรื่อยๆ

<u>๓.๗ ผู้มีส่วนร่วมในการผลิตที่เป็นฝ่ายดูแลระบบเสียง</u>

เป็นผู้ที่คอยดูแลระบบการติดตั้งเครื่องเสียงเช่น ลำโพง และตู้แอมป์ขยายเสียงและเครื่องผสมสัญญาณเสียง ตลอดจนการปรับแต่งเสียงเพื่อให้ได้เสียงที่ชัดเจนเหมาะสมสำหรับการแสดงทั้งหมด ดังนั้น ช่างเครื่องเสียงหรือมือมิกซ์จะต้องเป็นผู้ที่มีฝีมือในการตั้งเสียง ต้องมีความรู้ในการใช้เครื่องมือผสมสัญญาณเสียง และมีความเชี่ยวชาญด้านการฟังเสียง ปรับระดับเสียงให้กลมกลืนกันอย่างมาก เพราะเสียงของดนตรีและการร้องประกอบการแสดงหมอลำในคืนนั้นจะไพเราะน่าฟังหรือไม่ก็ขึ้นอยู่กับฝีมือการผสมสัญญาณเสียงของช่างเครื่องเสียงนั่นเอง

โดยมากบุคลากรฝ่ายระบบเสียงของหมอลำนั้น ไม่เคยมีปรากฏว่าเป็นผู้ที่ได้ร่ำเรียนเกี่ยวกับ Sound Engineering มาโดยตรง และยิ่งกว่านั้น ยังไม่ใช่ผู้ที่ได้เรียนมาในระดับการศึกษาสูงๆเลย เท่าที่ผู้วิจัยได้คลุกคลีอยู่กับบุคลากรฝ่ายระบบเครื่องเสียงหมอลำของหมอลำคณะต่างๆนั้น บางคนจบเพียงชั้นประถมศึกษา บางคนก็จบชั้นมัธยมศึกษา แต่ไม่ปรากฏว่ามีใครจบระดับอุดมศึกษาเลย บุคคลเหล่านี้ แม้ว่าจะไม่รู้ความหมายของภาษาอังกฤษบนเครื่องมือที่ตัวเองใช้งานอยู่ หากแต่มีใจรักและช่างสังเกต และหมั่นเรียนรู้ผสมผสานกับประสบการณ์การควบคุมเสียงมาอย่างช่ำชอง ดังนั้นจึงได้รับความไว้วางใจจากหัวหน้าคณะให้เป็นผู้ควบคุมดูแลชุดระบบเครื่องเสียงซึ่งล้วนแต่เป็นเครื่องมือที่ทันสมัยและเป็นของต่างประเทศ มีราคาแพงนับหลายล้านบาท

<u>๓.๘ ผู้มีส่วนร่วมในการผลิตที่เป็นคอนวอย(Convoy)</u>

แม้ว่าศัพท์ที่เรารู้จักคำนี้จะแปลว่า “หน่วยคุ้มกันการเดินทาง” แต่ในคณะหมอลำ จะหมายถึงกลุ่มคนที่ต้องใช้แรงกายเพื่อทำงานหนักๆเกี่ยวกับการเตรียมการแสดงและเก็บ

งานหลังการแสดง ดังนั้น สมาชิกของหมอลำกลุ่มนี้จึงเป็นผู้ชายทั้งหมด หน้าที่หลักของคอนวอยคือ การอยู่ประจำกับรถบรรทุกเวที อุปกรณ์ ฉาก ลำโพง สารพัดข้าวของเครื่องมือเครื่องใช้ในการแสดงต่างๆ เมื่อถึงที่หมายที่จะตั้งเวทีแล้ว ก็จะช่วยกันขนเหล็กนั่งร้าน ตลอดจนข้าวของอุปกรณ์อื่นๆที่ใช้ ในการแสดงทั้งหมดลงจากรถบรรทุกเพื่อตั้งเวทีและติดตั้งเครื่องเสียงตลอดจนไฟแสงสีสำหรับการแสดงในคืนนั้น คอนวอยในคณะหมอลำโดยทั่วๆไปมีประมาณ ๑๕-๓๐ คน แล้วแต่หัวหน้าคณะหมอลำจะจ้างไว้ตามความเหมาะสมกับลักษณะงานและปริมาณงานในแต่ละคณะ

แต่ละคณะจะแบ่งคอนวอยเป็นส่วนหลักๆได้แก่ ฝ่ายประกอบติดตั้งเวที ฝ่ายตู้ลำโพงด้านซ้ายและขวา ฝ่ายฉาก ฝ่ายพื้นเวทีและฝ่ายล้อมเวที และฝ่ายอุปกรณ์ไฟฟ้า บางคณะใช้ระบบการแบ่งงานกันทำคือ ทำงานฝ่ายของตนเองเสร็จก็ได้พัก บางคณะก็ให้ช่วยกันทำทั้งหมด

แม้ว่าบางคณะจะใช้คอนวอยจำนวนน้อยแต่ก็ยังมีคนอีกกลุ่มหนึ่งที่เป็นผู้ช่วยคอนวอยคือ หางเครื่องผู้ชาย หมายความว่า ในหมอลำบางคณะมีจำนวนคอนวอยน้อยคนก็จะให้หางเครื่องผู้ชายช่วยกันเก็บข้าวของบางส่วนที่ไม่หนักมากนัก เช่น เก็บและปูไม้อัดที่ทำพื้นเวทีหรือแผ่นสังกะสีล้อมบริเวณที่ตั้งเวที หรือช่วยกันตั้งเต็นท์เพื่อเป็นที่พักอาศัยชั่วคราว เช่น วงระเบียบวาทศิลป์ วงหนูภารวิเศษศิลป์

ลูกวงของคณะหมอลำอีกกลุ่มหนึ่งที่ถูกจัดอยู่ในกลุ่มคอนวอยคือ บรรดาช่างไฟฟ้า เป็นฝ่ายที่ต้องดูแลติดตั้งระบบไฟฟ้าและการจ่ายไฟสำหรับการใช้บนเวที รวมไปถึงไฟฟ้าที่ใช้สำหรับการใช้งานหลังเวที ตลอดจนดูแลระบบเสียง ช่างไฟฟ้าจะคอยตรวจตราและซ่อมแซมอุปกรณ์ไฟฟ้าที่ใช้ในการแสดงแต่ละครั้ง รวมถึงการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าอันเกิดจากเครื่องปั่นไฟ เช่น ไฟช็อต ไฟขาด ไฟเกิน

<u>๓.๙ ผู้มีส่วนร่วมในการผลิตที่เป็นฝ่ายส่งเสริมและสนับสนุนงานแสดง</u>

-ฝ่ายจัดเก็บข้าวของและชุดของนักแสดง

คนเหล่านี้แม้จะมีอยู่จำนวนไม่มากและมักจะเป็นผู้ที่ไม่ได้รับความสนใจนัก แต่ถือว่าเป็นผู้ช่วยนักแสดงอย่างมาก เป็นผู้คอยทำงานจิปาถะ และคอยอยู่เบื้องหลังการแสดง เช่น พนักงานเก็บชุดหางเครื่อง คอยช่วยติดขนนก ดูแลความเรียบร้อยของชุดหางเครื่องและเครื่องแต่งกาย คอยแจกจ่ายและเก็บเครื่องประดับที่บรรดาหางเครื่องใช้เสร็จแล้ว เพราะอุปกรณ์ประกอบการแสดงบางอย่าง นอกจากจะเปราะบาง เสียหายง่ายแล้วยังมีราคาแพงมาก

-ฝ่ายงานครัว

ในคณะหมอลำที่มีขนาดใหญ่จะมีพ่อครัวหรือแม่ครัวประจำคณะ บางคณะถึงกับมีรถเสบียงสำหรับหาซื้อกับข้าวมาทำอาหารเป็นการเฉพาะ พ่อครัวหรือแม่ครัวจะเป็นผู้ได้รับมอบหมายเบิกจ่ายเงินจากหัวหน้าคณะให้เป็นผู้ไปซื้อกับข้าวมาประกอบอาหารเตรียม ไว้สำหรับสมาชิกในวงหมอลำทุกคน เป็นผู้คอยนึ่งข้าวเช้าไว้ให้สมาชิกในวงตอนเช้าของวันใหม่ซึ่งเสร็จสิ้นการแสดงไปแล้ว หน้าที่สำคัญหลักๆของพ่อครัวหรือแม่ครัวคือ การทำอาหารมื้อค่ำเลี้ยงนักแสดงทั้งวง ทุกวันนี้หมอลำต้องพึ่งพ่อครัวหรือแม่ครัวอย่างมาก เพราะเป็นผู้ที่ช่วยทำให้เกิดความสะดวก ประหยัดทั้งเวลาและค่าใช้จ่ายในบางมื้อ

-ฝ่ายยานพาหนะ

เป็นกลุ่มคนอีกกลุ่มหนึ่งที่มีหน้าที่ขับรถอย่างเดียว คนกลุ่มนี้จะอยู่เป็นกลุ่มเฉพาะคนขับรถบางคนก็เป็นสามีของหางเครื่องผู้หญิง บางคนก็เป็นญาติพี่น้องของหัวหน้าหมอลำ บางคนก็เป็นคนที่มารับจ้างขับรถจากข้างนอก คนเหล่านี้มีหน้าที่รับผิดชอบสูงในเวลาเดินทาง ดังนั้น หน้าที่หลักคือ ดูแลตรวจสอบสภาพรถและจัดการจอดรถ ทำงานร่วมกับคอนวอยในการนำรถเข้าเทียบเวทีเพื่อให้คอนวอยขนอุปกรณ์ขึ้นลงได้อย่างสะดวก คนเหล่านี้มีภาระหน้าที่งานที่ต้องทำคนละเวลากับคนกลุ่มอื่นทั้งหมด เพราะเป็นกลุ่มที่ได้พักผ่อนในเวลาที่หมอลำดำเนินการแสดงในช่วงกลางคืนและต้องขับรถในเวลากลางวันซึ่งเป็นช่วงที่สมาชิกฝ่ายอื่นพักผ่อนหลับนอนไปบนรถระหว่างการเดินทาง

-ฝ่ายบัญชี ซึ่งบางคณะอาจจะมีหรือไม่ก็ได้ ขึ้นอยู่กับขนาดของคณะหมอลำ บางคณะภรรยาหรือหัวหน้าอาจจะเป็นผู้ทำบัญชีควบคุมการเบิกจ่ายค่าแรง ค่าตัวนักแสดง ด้วยตัวเอง บางคณะก็จะมอบหมายหรือแต่งตั้งให้ญาติสนิทหรือผู้ที่ไว้ใจจัดการดูแลระบบบัญชี

๔.วัตถุประสงค์และหน้าที่ในการผลิต

เนื่องจากหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมีวัตถุประสงค์หลักในการแสดงแตกต่างจากหมอลำสมัยก่อนแบบพลิกฝ่ามือ คือ แทนที่จะเป็นการผลิตเพื่อใช้ในงานพิธีกรรมของชุมชนหรือเพื่อฉลอง เพื่อสมโภชงานบุญ ก็กลายเป็นการผลิตที่มีจุดมุ่งหมายหลากหลายมากขึ้น เช่น มีจุดมุ่งหมายเพื่อการหากำไรจากการแสดงปิดวิก เป็นธุรกิจบันเทิงเพื่อการโฆษณาสินค้า เป็นเครื่องมือหารายได้เข้าวัดหรือหมู่บ้าน เป็นต้น

ดังนั้น แม้ว่าจะเป็นหมอลำที่ผลิตงานแสดงเพียงปีละครั้ง แต่การแสดงทุกครั้งในแต่ละคืนนั้น หากเป็นการแสดงที่สมบูรณ์จะต้องใช้เวลานานหลายชั่วโมง และต้องมีเนื้อหา

จำนวนมาก ใช้รูปแบบการแสดงที่หลากหลาย และเพื่อให้คุ้มค่ากับมูลค่าการลงทุนด้วยเงินจำนวนมหาศาลเช่นนั้น จึงเป็นการผลิตเพื่อวัตถุประสงค์หลักในการแสดง ดังนี้

๑.เพื่อขายผลงานการแสดงหน้าเวทีซึ่งเป็นการขายการบริการความบันเทิงแบบให้เป็นแพ็คเกจ (Package)แก่เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้าง ซึ่งในแพ็คเกจนี้ได้มีการจัดเตรียมความพร้อมทั้งเนื้อหาและรูปแบบการแสดงหลายๆอย่างไว้เพื่อรอการขาย ฝ่ายผู้ซื้อคือผู้จ้างหรือเจ้าภาพก็จะเป็นผู้เลือกว่าจะใช้บริการของตรายี่ห้อ (Brand) ของหมอลำคณะใด เมื่อเจ้าภาพเหมาจ่ายแล้วก็จะได้สินค้าที่เป็นการบริการ ดังนั้น หมอลำในยุคปัจจุบันจึงมีวัตถุประสงค์ดังกล่าวเป็นหลักคือ ผลิตผลงานไว้ด้านความบันเทิงเพื่อเตรียมให้มีผู้มาซื้อ

๒.เพื่อนำไปผลิตเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมที่เป็นผลพลอยได้หรือผลสืบเนื่องจากการแสดงนั่นคือ การได้ขายผลงานที่ได้รับการนำไปผลิตซ้ำโดยเครื่องจักรกล เช่น ผลิตผลงานเหล่านั้นออกมาเป็นเทป เป็นวีซีดี บันทึกการแสดงสด ทั้งช่วงการแสดงตลก หรือช่วงการลำเรื่องต่อกลอน หรือการนำหมอลำที่ได้รับการปั้นขึ้นมาจากหน้าเวทีหมอลำไปบันทึกเสียง

จะเห็นได้ว่า วัตถุประสงค์ของหมอลำยุคปัจจุบันนั้นเป็นไปเพื่อขาย เพื่อทำเงินและเพื่อการสร้างชื่อเสียงซึ่งสิ่งเหล่านี้ก็จะวนกลับมาเป็นผลงานที่ส่งเสริมให้หมอลำสามารถอยู่และขายผลงานได้อีกต่อไปเรื่อยๆ กลายเป็นว่าหมอลำในทุกวันนี้หลุดพ้นจากการทำหน้าที่ทางพิธีกรรมแบบหมอลำสมัยก่อน แล้วหันกลับไปดึงหน้าที่ที่เคยเป็นเพียงหน้าที่รองๆ หรือหน้าที่ที่แฝงในการเล่นหรือแสดงหมอลำสมัยก่อนมาขยายความสำคัญ จนกระทั่งกลายเป็นหน้าที่หลักแทนหน้าที่เดิมจนไม่เห็นเค้าลางแบบนั้นอีกต่อไป เมื่อวัตถุประสงค์ของการผลิตเปลี่ยนแปลงไปการทำหน้าที่ของหมอลำก็เปลี่ยนไปด้วย หมอลำในระบบทุนนิยมสามารถรักษาหน้าที่ที่หมอลำในสมัยก่อนเคยทำเอาไว้ได้เพียงบางอย่าง เช่น หน้าที่เป็นมหรสพสำหรับการฉลองงานบุญ หรืองานสมโภช ซึ่งล้วนเป็นหน้าที่ความบันเทิงเป็นหลัก ขณะเดียวกันหมอลำก็ได้หันมาทำหน้าที่ใหม่ที่สอดคล้องและตอบสนองความอยู่รอดเป็นสำคัญ ในปัจจุบัน (พ.ศ. ๒๕๔๘) หน้าที่ของหมอลำที่ดำเนินอยู่จึงมีดังนี้

๑.หน้าที่ในการสร้างความบันเทิงเป็นหลัก หมายถึงหมอลำทุกประเภทที่สามารถขายได้ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในสังคมภาคอีสานทุกวันนี้ ล้วนแต่ได้รับการสร้างสรรค์ ผลงานขึ้นมาเพื่อทำหน้าที่เป็นสื่อพื้นบ้านเพื่อความบันเทิงคือ เป็นที่คาดหวังว่าจะเป็นหมอลำที่สร้างความสนุกสนานในการชม ยังความเจริญหูเจริญตาให้เกิดแก่ผู้ชมตลอดเวลาของการแสดง ให้ความรู้สึกรื่นรมย์ ช่วยทำให้ผู้ชมได้พักผ่อนและขจัดความทุกข์ ความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน

๒.หน้าที่ในการสร้างพื้นที่เฉพาะกิจสำหรับช่วยปลดปล่อยความตึงเครียด และการระบายความกดดัน ความคับข้องทางเพศ เพราะหมอลำยังคงความเป็นสื่อพื้นบ้านบางส่วน

เอาไว้ได้อยู่ ดังนั้น หน้าที่ประการนี้จึงยังคงมีอยู่เหมือนในอดีต เช่น ในการแสดงของหมอลำซึ่งที่ยังมีการใช้ภาษาพูด กลอนลำ ตลอดจนภาษาท่าทางที่แสดงออกว่าเกี่ยวข้องกับเรื่องเพศ ไปจนถึงการช่วยสร้างบรรยากาศให้เกิดการมีส่วนร่วมของผู้ชมให้ได้เข้ามาสอย (การพูดที่มีการจัดสรรถ้อยคำอย่างเป็นวรรคตอน มีจังหวะ มีสัมผัสคล้องจองแบบง่ายๆ ไม่มีฉันทลักษณ์ตายตัว มีเนื้อหาสั้นกระชับและจบภายในหนึ่งบท สามารถสื่อความหมายเกี่ยวกับเรื่องใดเรื่องหนึ่งโดยมากเป็นเรื่องตลก ล้อเลียนเกี่ยวกับเพศ)

๓.หน้าที่รับใช้ระบบทุนนิยม หมายถึงการทำหน้าที่ผลิตผลงาน สร้างผลงานให้กลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมให้มีมากๆ และมีความแปลกใหม่อยู่เสมอ และต้องให้ดีขึ้นเรื่อยๆ เช่น ต้องผลิตผลงานการลำเรื่องต่อกลอนปีละ ๑ เรื่องเพื่อขายให้กับนายทุนสำหรับการบันทึกการแสดงสด หรือทำหน้าที่ผลิตผลงานเพลง กลอนลำเพื่อให้ได้ผลงานใหม่สำหรับการบันทึกเสียง

๔.หน้าที่ในการยึดโยงความสัมพันธ์ของคนในชุมชน แม้ว่าหน้าที่เช่นนี้จะลดน้อยลง แต่หมอลำก็มีส่วนเรียกคนมาชุมนุมกันเพื่อชมหมอลำ ทำให้เกิดการได้มาพบปะพูดคุยกัน เพื่อทำให้เกิดความคุ้นเคยจากการมาดูหมอลำ

๕.หน้าที่ของการเป็นมหรสพที่ใช้แสดงตัวตน แสดงอัตลักษณ์ของความเป็นคนอีสาน ทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกผูกพัน ความภาคภูมิใจในชาติพันธุ์ความเป็นคนอีสาน ทั้งผู้ที่เป็นหมอลำและผู้ที่เป็นผู้ชม คือทำให้คนภาคภูมิใจที่ได้ทำงานด้านการแสดงในฐานะการเป็นศิลปินได้เป็นที่ยอมรับชื่นชอบของคนในสังคม โดยเฉพาะเวลาที่หมอลำไปแสดงในพื้นที่ที่ไม่ใช่ภาคอีสาน และมีคนอีสานมาดูหมอลำด้วยความรู้พอใจและได้ใช้พื้นที่หน้าเวทีแสดงออกถึงความเป็นคนอีสาน เช่น การเต้น การโต้ตอบกับนักแสดงบนเวที

๖. หน้าที่ในการรักษาวัฒนธรรมท้องถิ่น หล่อหลอม ปลูกฝัง ให้เห็นคุณค่าของวัฒนธรรมการแสดงประจำภาคอีสาน แม้ว่าจะเป็นวัฒนธรรมการแสดงที่ผ่านการปรับเปลี่ยนจนบางอย่างแทบจะไม่เห็นเค้าโครงเดิม แต่โดยรากเหง้าของหมอลำแล้วก็ยังแสดงให้เห็นชัดเจนว่าความเป็นหมอลำนั้นเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมที่เกิดจากการสร้างและถ่ายทอดกันมาโดยบรรพบุรุษชาวอีสาน ดังนั้น การดำรงอยู่ การมีอยู่ของหมอลำในปัจจุบันนี้ ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบหรือประเภทใดๆ ไม่ว่าจะกลายพันธุ์ไปอย่างไร ก็ยังได้ช่วยทำให้คนอีสานได้ชม ได้คุ้นเคย ได้สัมผัสกับการเป็นหมอลำที่ยังมีคงมีความเป็นเอกลักษณ์ประจำภาคอีสานอยู่

๗.หน้าที่ที่เพิ่มขึ้นใหม่อีกอย่างหนึ่งของหมอลำคือ การสร้างงานให้กับคนอีสานอีกหลายพันคนที่มาเกี่ยวข้องกับกระบวนการการผลิตผลงานของหมอลำ ทำให้อีกหลายชีวิตที่เป็นครอบครัวของคนในวงการหมอลำมีฐานะ ความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น นอกจากนี้การเป็นหมอลำที่มี

ชื่อเสียงยังเป็นแบบอย่าง (Idol) ที่ดีแก่ผู้สนใจอยากเป็นหมอลำ ทำให้เป็นแรงบันดาลใจให้คนรุ่นใหม่อยากเป็นเช่นนั้นบ้าง

๕.กระบวนการเตรียมการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมของหมอลำ

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงกระบวนการเตรียมการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมของหมอลำยุคอุตสาหกรรมตั้งแต่แรกจนถึงขั้นสุดท้ายก่อนการผลิตจริงซึ่งเป็นช่วงของการออกแสดง ในการเตรียมการนี้มีขั้นตอนอยู่ ๓ ส่วนหลักๆได้แก่

๕.๑ ขั้นเตรียมการผลิต

๕.๒ ขั้นฝึกซ้อม

๕.๓ ขั้นการซ้อมใหญ่

๕.๑ ขั้นเตรียมการผลิต

การผลิตของหมอลำยุคปัจจุบันนี้ ต้องใช้คนและเวลาในการเตรียมการมาก ไม่ว่าจะเป็นช่วงซ้อมการลำ หรือเตรียมการก่อนการแสดงแต่ละครั้ง เพราะการที่มีคนมากและความต้องการสร้างความยิ่งใหญ่ จึงต้องใช้ทั้งแรงกาย แรงใจ แรงทุนทรัพย์เพื่อให้สามารถเตรียมการดังกล่าวได้

หากนับช่วงเวลาของการเตรียมการก่อนเริ่มออกเดินสายแสดงหมอลำ ซึ่งจะอยู่ในช่วงประมาณเดือน มิถุนายน – เดือนกันยายน ถือว่าเป็นช่วงเวลาที่สำคัญมากอีกช่วงหนึ่งของผู้ผลิตผลงานการแสดงหมอลำ เพราะทั้งต้องหาเงินลงทุน ทั้งต้องสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุดใหม่ ทั้งต้องเตรียมความพร้อมของบุคลากร อุปกรณ์ข้าวของที่ใช้ในการแสดง ดูแลการซ้อม และสรรหาส่วนที่ขาดมาเติมเต็ม ทั้งคนทั้งข้าวของ แก้ไขส่วนที่ยังไม่พร้อม ไม่สมบูรณ์ ทั้งเนื้อหาและรูปแบบการแสดง ทั้งเวที เครื่องเสียงและระบบไฟแสงสี เพื่อนำไปสู่ขั้นเตรียมการผลิตผลงานการแสดงให้ได้สมบูรณ์ที่สุด การเตรียมการของคณะหมอลำมีลำดับขั้นดังนี้

ก่อนที่หมอลำจะรับงานและออกแสดงในแต่ละปีนั้น กระบวนการทำงานแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำแต่ละคณะจะเริ่มขึ้นตั้งแต่ช่วงเดือนกรกฎาคม หรือ

สิงหาคมแล้วแต่การกำหนดนัดหมายของการเริ่มซ้อมของแต่ละคณะ อย่างไรก็ตามหมอลำทุกคณะจะต้องเริ่มซ้อมการแสดงในช่วงปลายฤดูฝนทั้งนั้น เนื่องจากต้องรอให้สมาชิกในคณะหมอลำซึ่งเกือบทั้งหมดเป็นชาวไร่ชาวนาเสร็จภาระหน้าที่จากการทำนาเสียก่อน ประกอบกับช่วงฤดูกาลการทำนาก็เป็นช่วงที่หมอลำทุกประเภทยังไม่มีงานแสดงเพราะเป็นฤดูฝน จึงเป็นช่วงหยุดพักการแสดงพอดี เมื่อลูกวงของหมอลำได้กลับไปทำไร่ทำนาในหน้าฝนเสร็จสิ้นแล้ว ก็จะกลับมารวมตัวกันฝึกซ้อมเพื่อเปิดฤดูกาลรับงานแสดงของรอบปีที่จะมาถึง ดังนั้น ฤดูกาลทำงานของหมอลำจึงเป็นอันเริ่มขึ้นตั้งแต่ปลายฤดูฝนประมาณเดือนตุลาคมไปจนสิ้นสุดช่วงเข้าหน้าฝนคือประมาณเดือนพฤษภาคมของปีถัดไป

การเริ่มฝึกซ้อมของหมอลำถือว่าเป็นเริ่มฤดูการทำงานของหมอลำ เริ่มจากการที่สมาชิกของคณะซึ่งจะเดินทางมาจากจังหวัดต่างๆในภาคอีสาน มารวมกันที่บ้านพักหมอลำของหัวหน้าคณะหมอลำตามวันเวลาที่ได้กำหนดนัดหมายกันไว้ตั้งแต่วันสุดท้ายของการแสดงของรอบปีที่ผ่านมา ทั้งนี้ก่อนหยุดพักวงก็จะมีการแจกบทกลอนลำที่หัวหน้าคณะเตรียมไว้ให้แก่นักแสดงหมอลำไปท่องและจำให้ได้ในระหว่างพักวง

สำหรับสมาชิกหลักๆที่มาเริ่มการฝึกซ้อมมักจะเป็นคนเดิมที่เคยร่วมงานกันมา เช่น พระเอก นางเอก นักดนตรี และตัวตลกซึ่งมักจะอยู่ประจำคณะมาตลอด ดังนั้น สมาชิกหมอลำคณะใดก็มักจะอยู่ประจำคณะนั้น จึงสามารถทำให้เริ่มงานร่วมกันได้ง่าย ที่น่าสังเกตอย่างหนึ่งคือสมาชิกในวงที่อยู่ต่อเนื่องกันมาอย่างยาวนานมักจะเป็นผู้ชายและมักจะเป็นตัวสำคัญๆ เช่น พระเอก ตัวตลกอาวุโส ส่วนผู้หญิงที่อยู่ได้นานหลายปีก็มักจะเป็นตัวหมอลำที่เป็นนางเอกบ้างหรือตัวแม่บ้าง และหางเครื่องบางคน

เนื่องจากสมาชิกในวงหมอลำซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนมากและมีระบบการทำงานที่คล้ายกับระบบของโรงงานอุตสาหกรรมนั้น หากจะเปรียบเทียบกับระบบคนงาน (worker)แล้วก็คือ การแบ่งฝ่ายการทำงานออกเป็นแผนกต่างๆ และแต่ละแผนกก็จะมีหัวหน้าฝ่ายหรือหัวหน้าส่วนที่ต้องดูแลกำกับการทำงานของสมาชิกในฝ่าย พร้อมกันนั้น นอกจากจะมีระบบการแต่งตั้งที่พิจารณาจากความสำคัญของตำแหน่งแล้วก็มีการแต่งตั้งโดยพิจารณาจากระบบอาวุโส หมายถึงเป็นผู้ที่อยู่ในคณะหมอลำหรือร่วมงานกับหัวหน้าคณะมานาน ความเป็นสมาชิกอาวุโสนี้เองที่แสดงถึงความแตกต่างจากการทำงานในระบบโรงงานทั่วๆไป เพราะความอาวุโสของหมอลำไม่ได้หมายความว่าจะเป็นผู้ที่รับบทบาทการแสดงที่สำคัญแต่อย่างใดเลย หากแต่เป็นผู้มีความสำคัญในฐานะผู้คอยสอดส่องดูแล คอยตักเตือน สั่งสอน หางเครื่องและหมอลำรุ่นหลังๆ ที่เกิดข้อผิดพลาดขึ้นมา

การเข้าทำงานของกลุ่มนักแสดงก็คล้ายคลึงกับการเข้าทำงานของคนงานในโรงงาน คือ หากเป็นตำแหน่งที่ไม่สำคัญก็มีการเข้าออกอยู่ตลอดทุกปี กลุ่มที่มีการ

เข้าๆออกๆมากที่สุดและพบได้บ่อยที่สุดคือกลุ่มหางเครื่องทั้งหางเครื่องทั้งผู้หญิงและผู้ชาย ซึ่งสาเหตุของการย้ายคณะก็มีหลายประการ เช่น บางคนก็เลิกไปเพราะแต่งงาน หรือออกไปทำงานโรงงาน หรือแม้กระทั่งหนีตามผู้ชายไป หรือย้ายไปอยู่หมอลำคณะอื่นก็มี เพื่อนจากคณะอื่นๆมาชวนไปอยู่ด้วย มีความอึดอัดใจเข้ากับเพื่อนไม่ได้ หรือทนอยู่กับระเบียบกฎเกณฑ์ที่เคร่งครัดของบางคณะไม่ได้ หรือย้ายไปเพื่อหาประสบการณ์ เพื่อไปหาคณะที่ได้รับค่าตัวมากกว่า แม้กระทั่งการต้องออกจากคณะเพราะหัวหน้าให้ออกหรือบอกพ่อแม่ให้มารับกลับคืน เนื่องจากความประพฤติไม่เหมาะสมหรือทำผิดกฎขั้นร้ายแรงอย่างมาก เช่น เที่ยวกลางคืน ดื่มสุรา หรือการทะเลาะวิวาทอย่างรุนแรงกับคนในคณะ

เมื่อต่างฝ่ายต่างมาพร้อมหน้ากันแล้ว ก็จะเริ่มทำความตกลงกันว่าจะซ้อมเพลงอะไรบ้าง นักดนตรีก็จะแกะโน้ตเพลงลูกทุ่ง เพลงสตริง หรือหมอลำซึ่งเป็นเพลงตลาดที่กำลังเป็นที่นิยมอยู่ในขณะนั้น พร้อมกับมีการเลือกว่าเพลงต่างๆจะให้นักแสดงคนใดเป็นคนร้อง ส่วนการลำนั้นก็เป็นอันรู้กันแล้วว่าจะแสดงเรื่องอะไร เมื่อนักแสดงมาพร้อมกันก็จะเริ่มซ้อมประกอบเรื่องเข้าด้วยกันตามบทบาทของตัวเอง

ชีวิตความเป็นอยู่ในบ้านพักหมอลำของสมาชิกในวงหมอลำคณะใหญ่ๆที่ผู้วิจัยเลือกไปศึกษานั้น เนื่องจากสมาชิกมาอยู่รวมกันในแต่ละคณะมีจำนวนมากถึง ๒๐๐-๓๐๐ คน ด้วยเหตุนี้เมื่อสมาชิกในแต่ละคณะมารวมกันฝึกซ้อมที่บ้านพักหมอลำของหัวหน้าคณะจึงทำให้บ้านหลังนั้นกลายเป็นชุมชนเล็กๆที่คึกคักและครึกครื้นขึ้นมาทันที

สำหรับบ้านพักหมอลำนั้น หากเป็นหมอลำคณะใหญ่ๆ จะมีอาณาบริเวณกว้างขวาง มีการสร้างรั้วสูงเป็นอาณาเขตอย่างชัดเจนจนบ้านพักของหมอลำเป็นที่รู้จักของประชาชนในหมู่บ้านหรือละแวกใกล้เคียง ในบริเวณบ้านพักหมอลำคณะใหญ่ๆจะมีบ้านสำหรับการพักอาศัยอยู่หลายหลัง สำหรับให้นักแสดงแต่ละกลุ่มอยู่รวมกัน เช่น บ้านพักหรือหอพักสำหรับชายและหญิงแยกกันอยู่เป็นสัดส่วน ในตัวบ้านบางหลังที่มีขนาดใหญ่มากก็ยังมีการแบ่งพื้นที่ออกเป็นส่วนต่างๆ เช่น ห้องสำหรับการฝึกซ้อมดนตรี ห้องโถงขนาดใหญ่สำหรับการฝึกเต้น ห้องสำหรับการตัดเย็บ ออกแบบชุดเสื้อผ้า และห้องจัดเก็บชุดนักแสดงตลอดจนข้าวของอุปกรณ์ประกอบการแสดงอื่นๆ ห้องน้ำนับสิบห้อง มีพื้นที่ว่างสำหรับการซักล้างเสื้อผ้า และลานกว้างสำหรับการออกกำลังกายหรือทำกิจกรรมสันทนาการของสมาชิกในวงหมอลำ ที่สำคัญคือบ้านพักหมอลำทุกคณะจะมีพื้นที่โล่งบริเวณกว้างสำหรับการตั้งเวทีที่ใช้ในการออกแสดงจริงสำหรับการซ้อมบนเวทีได้ทุกเมื่อที่ต้องการ

ส่วนเรื่องอาหารการกิน หัวหน้าคณะหมอลำจะเป็นฝ่ายเลี้ยงอาหารทั้ง ๓ มื้อแก่สมาชิกตลอดระยะเวลาการฝึกซ้อม โดยจะเป็นฝ่ายเตรียมข้าวสาร และวัตถุดิบใน

การประกอบอาหารไว้ให้สมาชิกในคณะได้ประกอบอาหารแจกจ่ายกัน ทั้งนี้การทำอาหารก็จะมีการแบ่งเวรกัน ทำอาหารตามความเหมาะสม หรือบางคณะก็มีแม่ครัวที่ทำหน้าที่นี้โดยตรง

ด้วยเหตุที่มีคนจำนวนมากมาเป็นสมาชิกของคณะหมอลำเช่นนี้ ทำให้การมาใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันเพื่อดำเนินการซ้อมที่ต้องอาศัยทั้งทักษะ ความอดทน ความพากเพียร และความมีใจรักการแสดงที่จะฝึกฝนจนเกิดความพร้อมเพรียงกันและความชำนาญในด้านการแสดงนั้น ไม่ใช่เรื่องที่จะจัดการดูแลควบคุมได้ง่ายๆ โดยเฉพาะการที่มีคนมากนับ ๒๐๐-๓๐๐ คน ล้วนเป็นลูกร้อยพ่อพันแม่ ทั้งยังเป็นคนหลายวัย หลายที่มา ที่จากบ้านเกิดมาพักอาศัยอยู่ร่วมกันเช่นนี้ จึงเป็นธรรมดาที่ในช่วงการซ้อมการแสดง ภาระความรับผิดชอบและการดูแลเรื่องต่างๆจะตกเป็นของหัวหน้าคณะหมอลำโดยตรงแต่ฝ่ายเดียว ดังนั้น หัวหน้าคณะจึงต้องมีการเตรียมการรองรับให้ดี โดยเฉพาะเรื่องที่อยู่อาศัย ที่หลับนอน ที่ซักล้าง ตลอดจนอาหารการกิน ซึ่งหัวหน้าคณะต้องเป็นผู้ลงทุน จัดหาและเตรียมความพร้อมสิ่งเหล่านี้เอาไว้ให้ในช่วงนี้ การมาอยู่บ้านพักเพื่อฝึกซ้อมของหมอลำนั้น แม้ว่าสมาชิกทุกกลุ่มจะยังไม่ได้รับค่าตัว แต่จะมีสวัสดิการอาหาร ๓ มื้อ มีที่อยู่หลับนอน หากมีการเจ็บป่วยเกิดขึ้นในระหว่างการซ้อม หัวหน้าคณะจะเป็นผู้ดูแลรับผิดชอบ

ชีวิตความเป็นอยู่เช่นนี้มีส่วนที่คล้ายคลึงกับความเป็นอยู่ในโรงงานอย่างหนึ่งคือ การใช้ชีวิตและการกินอยู่ ที่มีการเตรียมอาหาร ที่พักอาศัยแบบแบ่งแยกกันเป็นสัดส่วน มีการจัดระบบการอยู่รวมกันอย่างมีระเบียบ มีการตกลงที่จะควบคุมสมาชิกให้อยู่ร่วมกันโดยใช้กฎเกณฑ์เดียวกัน แต่อย่างไรก็ตาม ส่วนที่แตกต่างจากการทำงานในโรงงานอย่างเห็นได้ชัดคือ แรงงานที่เป็นผู้ผลิตนั้น เป็นแรงงานเชิงวัฒนธรรมและผลิตสินค้าเชิงวัฒนธรรมที่ต้องอาศัยทักษะและความชำนาญ การอยู่รวมกันเพื่อทำงานร่วมกันนั้น เป็นการอยู่รวมกันด้วยความผูกพันฉันพี่น้องและความเป็นเพื่อนมากกว่าความเป็นเพื่อนร่วมงานแบบโรงงานทั่วไป

ที่สำคัญที่สุดคือ ความมีใจรัก ความทุ่มเทและความเสียสละให้กับงานศิลปะ ที่ต้องอาศัยความประณีตและใส่จิตวิญญาณเข้าไปในการเตรียมงาน ดังนั้น ผลผลิตจึงไม่ได้ออกมาเป็นรูปธรรมหรือเป็นเนื้องานที่จะนับจำนวนหรือบอกปริมาณผลการผลิตได้ในขณะนั้น เพราะขั้นตอนที่อยู่ในบ้านพักหมอลำนั้น เป็นเพียงขั้นตอนการเตรียมงานทุกอย่างให้เข้ากันให้มากที่สุดโดยใช้เวลาอันยาวนานพอสมควร เมื่อเตรียมทุกอย่างเสร็จสรรพจึงนำส่วนต่างๆเหล่านั้นมาประกอบกันเข้าอีกครั้งหนึ่งก็จะเป็นผลงานที่สมบูรณ์และยิ่งใหญ่ที่แม้กระทั่งผู้เตรียมการผลิตคือนักแสดงทั้งหลายก็แทบไม่มีโอกาสได้ชมผลงานตัวเองเมื่ออยู่หน้าเวทีเลย

การมีคนอยู่ร่วมกันมากๆ ก็เป็นธรรมดาที่หัวหน้าคณะหมอลำจะต้องตั้งกฎเกณฑ์การอยู่ร่วมกัน ขึ้นมาไว้เพื่อควบคุมคนหมู่มาก โดยทั่วไปแล้ว แต่ละคณะจะมี

รายละเอียดการวางกฎแตกต่างกัน แต่ส่วนหลักๆที่แต่ละคณะจะมีความคล้ายคลึงกันคือ มีกฎที่ห้ามเด็ดขาดและบทลงโทษที่หนักพอสมควรสำหรับสมาชิกในคณะ กฎเหล่านี้ นอกจากจะยึดถือปฏิบัติในขณะที่อยู่ในบ้านพักหมอลำแล้วยังต้องยึดถือตลอดการเดินทางตระเวนแสดงตามที่ต่างๆด้วย หากใครไม่สามารถปฏิบัติตามกฎได้ก็จะมีบทลงโทษตั้งแต่สถานเบาที่สุดคือ ตักเตือน ทำทัณฑ์บน หักเงินค่าตัว ปรับเงิน และไปจนถึงการลงโทษหนักให้พักงาน หรือไล่ออกจากคณะ

กฎที่หมอลำทุกคณะตั้งไว้คล้ายๆกันเพื่อห้ามมิให้สมาชิกในคณะฝ่าฝืนอย่างเด็ดขาดและหากฝ่าฝืนถือเป็นความผิดขั้นร้ายแรงก็จะมีบทลงโทษรุนแรงถึงขั้นไล่ออก คือ ห้ามเล่นการพนัน ห้ามเสพสิ่งเสพติดหรือดื่มสุรา ห้ามมีความสัมพันธ์เชิงชู้สาวระหว่างหญิงกับชาย

ส่วนความผิดบางอย่างก็เป็นความผิดสถานเบาที่มีบทลงโทษโดยการตักเตือน ไปจนเสียค่าปรับจากการทำผิด เช่น การลักขโมย การที่ผู้หญิงออกนอกบริเวณบ้านพักหมอลำในยามค่ำคืน การทะเลาะวิวาท ซึ่งหากเป็นการกระทำผิดระหว่างที่ออกเดินสายก็จะถูกหักค่าตัว

นอกจากนี้ ยังมีกฎระเบียบบางอย่างที่หมอลำบางคณะยึดถือปฏิบัติกัน แต่บางคณะก็ไม่มีกฎระเบียบดังกล่าว เช่น บางคณะก็พาทำวัตรเช้า ทำวัตรเย็น สวดมนต์ไหว้พระ ก่อนการเริ่มแสดงถ้าเป็นการอยู่ในบ้านพักหมอลำ สมาชิกก็ต้องถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัด แต่หากออกแสดงแล้ว กฎข้อนี้ก็จะยืดหยุ่น ใครพอมีเวลามาทำได้ก็ทำ ทำไม่ได้ก็ไม่ว่ากัน เพราะสถานที่สำหรับการตั้งเวทีเวลาไปแสดงอาจจะคับแคบ ไม่เพียงพอสำหรับคนนับร้อยคนที่จะมาสวดมนต์ไหว้พระร่วมกัน

<u>๕.๒ ขั้นการฝึกซ้อมของหมอลำ</u>

เนื่องจากหมอลำแต่ละคณะมีสมาชิกมาก และมีหลายฝ่าย ดังนั้นก็จะมีการแบ่งกลุ่มกันฝึกซ้อมตามกลุ่มการแสดง แล้วค่อยนำแต่ละส่วนที่แยกกันฝึกซ้อมนั้นมาประกอบเข้าด้วยกันอีกครั้งหนึ่ง โดยมีการแบ่งกลุ่มแยกกันซ้อมดังนี้

<u>กลุ่มนักดนตรี</u> เมื่อนักดนตรีมาพร้อมหน้าพร้อมตากัน ก็จะพากันช่วยกันแกะโน้ตเพลง หรือกลอนลำจากเพลงตลาดที่กำลังเป็นที่นิยมแล้วจึงนำมาซ้อมเป็นเพลงๆไป นอกจากนี้ ในกรณีที่หมอลำบางคณะ เช่น คณะเสียงอิสาน คณะประถมบันเทิงศิลป์และหมอลำแบบคอนเสิร์ต มีเพลงของนักร้องในคณะตัวเองที่ได้รับการบันทึกเสียงและวางจำหน่ายตามท้องตลาดแล้ว นักดนตรีในคณะก็จะนำเพลงที่กำลังเป็นที่นิยมเหล่านั้นมาซ้อมด้วย

นอกจากการซ้อมเพลงที่อยู่ในช่วงการร้องเพลงนั้น นักดนตรียังต้องซ้อมกลอนลำที่ใช้ลำเดินในระหว่างการแสดงหมอลำด้วย ดังนั้น เวลาหมอลำออกตระเวนแสดง

นักดนตรีจึงเป็นกลุ่มที่ได้พักผ่อนน้อยที่สุดหรือไม่ได้พักเลยตลอดการแสดงทั้งคืน เพราะต้องคอยเล่นดนตรีอยู่ตลอดเวลาการแสดงตั้งแต่เวลาสามทุ่มจนถึงสว่าง

กลุ่มหมอลำ เมื่อหมอลำท่องบทของตัวเองตามที่แบ่งบทบาทกันไปในเรื่องที่จะแสดงได้แล้ว เช่น พระเอก นางเอก เพื่อนของพระเอก นางเอก ตัวพ่อ ตัวแม่ ตัวโกง ต่างก็จะมาซ้อมแสดงให้เข้ากันเป็นเรื่องกันอย่างต่อเนื่อง ซึ่งจะกินเวลามาก เพราะเรื่องที่แสดงช่วงหมอลำนั้นเมื่อรวมทั้งการลำเดินเรื่อง(ลำเดินเรื่องคือ การลำด้วยทำนองและจังหวะที่ช้าโดยใช้กลอนลำที่เกี่ยวกับเรื่องตามบทบาทของตัวละคร) และลำเดินกลอนประกอบ (ลำเดินกลอนหมายถึงการลำด้วยทำนองและจังหวะที่เร็วโดยใช้กลอนลำที่อาจจะเกี่ยวข้องกับเรื่องหรือไม่ก็ได้) ก็มีหลายฉากและจะกินเวลาการแสดงนาน ๕-๖ ชั่วโมง ในการซ้อมช่วงนี้ บรรดาหมอลำที่รับบทต่างๆก็จะพากันซ้อม ทั้งการออกเสียงลำซึ่งต้องเป็นน้ำเสียงแบบหมอลำแท้ๆคือต้องถูกทั้งทำนอง การเอื้อนเสียง และการทอดเสียงประกอบกับการแสดงท่าทางประกอบขณะการลำ ที่หมอลำเรียกว่า “ศิลป์การแสดง” เช่น การวาดมือ การฟ้อน การแสดงการเคลื่อนไหวของร่างกายเพื่อให้เข้ากับบทบาทและอารมณ์

ด้วยเหตุนี้ การซ้อมหมอลำนั้นส่วนที่ยากที่สุดนอกจากจะต้องจำกลอนลำของตัวเองให้ได้แล้ว ยังมีความยากตรงที่ต้องซ้อมการตีบทให้เข้าถึงอารมณ์ความเป็นตัวละครที่กำลังแสดง โดยเฉพาะบทโศกของหมอลำนั้น ในช่วงซ้อมก็เป็นช่วงที่ต้องซ้อมให้ถึงขั้นร้องไห้และมีน้ำตาออกมาได้จริงๆ จึงจะถือว่าสามารถซ้อมได้ถึงบทบาท

ความสามารถทั้งด้านศิลป์การแสดงและการเข้าถึงบทบาทของหมอลำเหล่านี้ถือเป็นคุณลักษณะทางวัฒนธรรม (Cultural attributes) ที่แม้จะไม่สามารถจับต้องได้อย่างเป็นรูปธรรม หากแต่มีอยู่ในตัวปัจเจกบุคคล และถือเป็นความสามารถเฉพาะตัวที่มีความหมายสำคัญสำหรับการเป็นหมอลำ เพราะการเป็นหมอลำที่ดีได้หรือเป็นหมอลำที่สมบูรณ์ได้ล้วนแต่ต้องประกอบไปด้วยการเข้าถึง “จิตวิญญาณความเป็นหมอลำ” ที่สมบูรณ์ซึ่งต้องได้มาด้วยการสั่งสมหรือการฝึกฝนด้วยความเพียรพยายามและประสบการณ์เท่านั้น ส่วนองค์ประกอบภายนอกอย่างอื่น เช่น เสื้อผ้า เครื่องแต่งกายที่สวยงามและมีราคาแพงนั้น ถือว่าเป็นเครื่องมือประกอบอาชีพอันเป็นคุณลักษณะทางอุตสาหกรรม(Industry attributes) ที่ได้มาด้วยการใช้ทุนที่เป็นเงินซื้อหามา

ในการซ้อมช่วงลำนั้น เมื่อหมอลำลำได้แล้ว ก็ยังต้องนำมาประกอบการเล่นตลกอีกด้วย

นอกจากนี้ หมอลำที่แสดงในเรื่องลำก็ยังต้องแบ่งเวลาไปซ้อมการลำเดินกลอนประกอบกับเสียงดนตรีสดอีกด้วย เพราะการลำจริงๆนั้น จะมีทั้งการลำเรื่อง ประกอบ

กับการเล่นของตัวตลกเสริมเข้าไป และประกอบกับการลำเดินกลอนในเวลาที่หมอลำจะเข้าฉากหรือออกฉาก

กลุ่มตลก การซ้อมการแสดงตลกเริ่มจากคิดเรื่องและการสร้างโครงเรื่องที่จะแสดงแล้วแบ่งบทกันไปว่าใครจะเล่นเป็นตัวอะไร แล้วก็ต่างช่วยกันหาคำพูดหรือท่าทางมาผูกเข้าด้วยกันให้มีรายละเอียดเป็นเรื่องเป็นราว นักแสดงตลกต้องช่วยกันคิดมุขตลกแล้วนำมาเสนอในที่ประชุมของกลุ่มตลกด้วยกันเพื่อช่วยกันพิจารณาว่าใช้ได้และเหมาะสมหรือไม่ ใครนึกอะไรออกก็เสนอคำพูดออกมา นอกจากการพูดคุยกันในกลุ่มตลกก็อาจยังมีนักแสดงคนอื่นในคณะที่ช่วยออกความคิดเห็นที่จะเปลี่ยนแปลงมุขตลกนั้น อย่างไรก็ตามเรื่องตลกนั้นจะมีจุดสิ้นสุดอยู่ที่ หัวหน้าคณะว่าจะยอมรับหรือปฏิเสธหรือให้แก้ไขส่วนใดของการแสดงในท้ายที่สุด คล้ายกับเป็นการตรวจสอบคุณภาพเป็นครั้งสุดท้ายก่อนปล่อยออกสู่สายตาผู้ชม เพราะการแสดงตลกนั้นถือเป็นส่วนสำคัญมากอีกส่วนหนึ่งของหมอลำที่ผู้ชมเฝ้ารอคอยดูมากที่สุด

ด้วยเหตุนี้ เบื้องหลังของการแสดงตลกหน้าเวทีคือการเตรียมมุขตลกและการเลือกสรรมุขตลกที่เป็นไปอย่างเคร่งเครียดและเอาจริงเอาจัง มีการประชุมถกเถียงกันในบรรดาผู้เล่นตลกและหัวหน้าคณะว่าจะเลือกมุขอย่างไร จะให้ใครเป็นตัวแสดงและจะส่งมุขรับมุขกันอย่างไรเพื่อให้เกิดความขบขันมากที่สุด ให้เรียกเสียงหัวเราะได้มากที่สุด เนื่องจากช่วงแสดงตลกเป็นช่วงที่มีอำนาจการเรียกความสนใจจากผู้ชมอย่างสูง ช่วงตลกของหมอลำบางคณะอาจจะสร้างเรตติ้งได้สูงกว่าการลำเรื่องต่อกลอน และการแสดงเพลงโชว์ กระทั่งถือว่าช่วงตลกเป็นช่วง High light ของหมอลำในสมัยนี้ไปแล้ว

การแสดงตลกเป็นการแสดงประเภทเดียวที่สามารถเปลี่ยนแปลงเนื้อหาและมุขตลกได้ตลอดเวลาของช่วงการแสดง เพราะในการแสดงจริงจะมีการสังเกตปฏิกิริยาผู้ชมอยู่เสมอ หากเป็นมุขที่ไม่ตลกก็ตัดบางมุขที่ไม่ตลกออกหรือกำลังเล่นๆไปอาจคิดมุขตลกใหม่ได้ก็อาจจะเพิ่มมุขใหม่เข้าไป ยิ่งกว่านั้น ตลกเป็นการแสดงที่ต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบที่จะต้องโต้ตอบกับสถานการณ์เฉพาะหน้ามาก เช่น การเรียกชื่อกลุ่มชาวบ้านที่มาชมการแสดง การหยอกล้อบรรดากะเทย หรือการโต้ตอบกับผู้ชมที่มาให้ทิปหรือมาก่อกวน ดังนั้น จึงมีบางมุขที่เกิดขึ้นใหม่อยู่เรื่อยๆ

การซ้อมตลกของแต่ละคณะอาจจะแบ่งช่วงเวลาแตกต่างกันออกไป เช่น บางคณะอาจจะมีการแสดงตลกคั่นในระหว่างการร้องเพลงโชว์ประกอบการเต้นของหางเครื่องซึ่งเรียกว่าเป็นช่วงตลกย่อย และ อีกช่วงหนึ่งคือ ช่วงการเล่นตลกก่อนลำเรื่องซึ่งเป็นตลกชุดใหญ่ กินเวลาในการแสดงนานเกือบชั่วโมง นอกจากนี้ยังมีการเล่นตลกแทรกในระหว่างการแสดงหมอลำเรื่อง ซึ่งตลอดเวลาช่วงซ้อมการลำเรื่องนี้ ฝ่ายนักแสดงตลกก็ต้องสรรหามุขตลกมาประกอบการแสดงช่วงหมอลำเรื่องให้สามารถดำเนินเรื่องไปได้พร้อมๆกัน ดังนั้น ตัวตลกจึง

กลายเป็นตัวละครประกอบการแสดงหมอลำที่ไม่อาจขาดได้ เพราะเป็นส่วนที่ช่วยเพิ่มสีสันและทำให้การเดินเรื่องมีชีวิตชีวา สมจริงสมจังมากขึ้น ส่วนมากบทของตัวตลกในการลำเรื่องคือบทบาทของตัวไม่สำคัญ เช่น เป็นเพื่อน เป็นพี่น้อง หรือเป็นบริวารรับใช้พระเอกนางเอก และฝ่ายตัวโกง แม้ว่าตัวตลกจะไม่ต้องมีบทการลำแต่ก็จะเป็นการพูดให้เข้ากับการดำเนินเรื่องซึ่งต้องมีการสรรหามุขตลกให้ได้ลงตัว

พิธีกร การซ้อมของพิธีกรจะต้องพิจารณาจากคิวการแสดงว่า เมื่อลำดับการแสดงได้รับการจัดวางอย่างลงตัวแล้ว พิธีกรก็มีหน้าที่รวบรวมข้อมูลว่าจะบอกเล่าให้ผู้ชมได้รับรู้สิ่งที่จะดำเนินต่อไปอย่างไร โดยเฉพาะการซ้อมคิวการพากษ์หรือบรรยายเรื่องการแสดงของหมอลำนั้น พิธีกรเองก็จะมีบทของตัวเองต่างหากว่าจะต้องคอยพูดหรือบอกเล่าเพื่อเชื่อมโยงเนื้อเรื่องหรือแนะนำตัวละครหรือบรรยายเหตุการณ์อย่างไรบ้าง ดังนั้น ช่วงการซ้อมของพิธีกรอีกช่วงหนึ่งคือคอยซ้อมบทพากษ์หรือบรรยายร่วมกับการซ้อมของหมอลำ โดยทั่วไปแล้วในการแสดงจริงพิธีกรจะอยู่บนเวทีในช่วงการร้องเพลงเท่านั้น หลังจากที่เป็นช่วงการลำเรื่องพิธีกรก็จะคอยพากษ์บรรยายเรื่องการแสดงอยู่หลังเวทีจนกระทั่งจบการแสดง

กลุ่มนักร้อง การซ้อมของนักร้องประจำวงของคณะหมอลำก็จะเป็นการแบ่งเวลาซ้อมหลังจากการซ้อมลำเรื่อง เพราะหมอลำแต่ละคณะก็จะใช้คนที่เป็นหมอลำทั้งชายและหญิงมาเป็นนักร้องด้วยเพราะคนเหล่านี้ส่วนใหญ่จะมีน้ำเสียงดี น่าฟัง และยังมีอายุไม่มาก แรกๆเมื่อนักแสดงคนใดได้รับการวางตัวว่าจะให้ร้องเพลงของนักร้องของค่ายเทปใดก็จะต้องไปท่องเนื้อร้องและหัดร้องเพลงนั้นมาจนชำนาญแล้วค่อยมาซ้อมร้องเข้ากับดนตรีสด

กลุ่มหางเครื่อง การซ้อมของหางเครื่องในตอนเริ่มต้นนั้น เป็นการซ้อมการเต้นตามจังหวะโดยมีครูฝึกเป็นคนฝึกหัดให้ ท่าเต้นก็มีพลิกแพลงและสลับซับซ้อนมากขึ้น เนื่องจากมีตัวอย่างให้ดูมาก เช่น ท่าเต้นของนักแสดงในทิฟฟานี่โชว์ เมื่อนำมาใช้โดยประยุกต์ดัดแปลงให้เข้ากับการออกแบบท่าเต้นของครูฝึกเต้นที่แสดงออกให้เห็นการเต้นแบบหมอลำซึ่งมีการเคลื่อนไหวร่างกายทุกส่วนตามแบบคนอีสาน เช่น การส่ายสะโพก การวาดแขนวงกว้าง จึงทำให้กลายเป็นท่าเต้นตามแบบเฉพาะตัว

ในการซ้อมเต้นนั้น หางเครื่องทั้งหญิงและชายก็จะถูกแบ่งออกฝ่ายละเป็น ๒ ชุดชุดละประมาณ ๓๐-๕๐ คน เพื่อสลับกันขึ้นไปเต้นบนเวที ดังนั้น หางเครื่องที่ขึ้นเต้นบนเวทีแต่ละเพลงจึงมีมากถึง ๘๐ -๑๐๐ คน โดยเฉพาะเพลงแรกของหมอลำทุกคณะซึ่งถือว่าเป็นเพลงโชว์หรือเพลงเปิดวงซึ่งต้องใช้หางเครื่องจำนวนมาก

ในระหว่างการซ้อมนั้น ครูฝึกจะคอยสอดส่องดูแลหางเครื่องทั้งหมดจะเห็นได้ว่าช่วงการซ้อมเต้นนี้ ครูฝึกเป็นผู้ที่มีบทบาทและชี้ถูกชี้ผิดต่อบรรดาหางเครื่องทั้งหญิงและชายมากที่สุด ครูฝึกมีอำนาจและสิทธิ์อย่างเด็ดขาดที่จะกำหนดตำแหน่ง คัดเลือกหางเครื่อง

ที่เต้นเก่งมาเป็นหางเครื่องแถวหน้า หมายความว่าหากเห็นว่าหางเครื่องทั้งชายและหญิงคนใดที่มีความสามารถจำท่าเต้นได้แม่นยำก็จะได้รับความไว้วางใจจากครูฝึกให้เต้นอยู่แถวหน้า เพื่อเป็นแม่แบบให้เพื่อนแถวหลังที่ยังจำท่าเต้นไม่แม่นได้ดู ซึ่งบรรดาหางเครื่องจะถือว่าเป็นตำแหน่งที่สำคัญและน่าภาคภูมิใจมาก เพราะคนดูจะมองเห็นพวกเขาก่อนใครๆ และเป็นจุดที่ผู้ชมมองเห็นชัดเจนที่สุดและให้ความสนใจและตั้งใจชมมากกว่าหางเครื่องแถวหลังๆ โดยเฉพาะหางเครื่องผู้ชายนั้น หากได้อยู่แถวหน้าสุดซึ่งเป็นตำแหน่งที่ผู้ชมมองเห็นได้ง่ายก็จะนำไปสู่การจดจำได้กว่าคนอื่นๆ และเมื่อออกมาในช่วงการแสดงหมอลำก็จะมีโอกาสได้รับทิปจากบรรดาแม่ยกและผู้ชมที่คอยจับตามองอยู่

กลุ่มมิกซ์เสียง จะได้ซ้อมอย่างจริงจังก็ต่อเมื่อมีการซ้อมใหญ่ โดยมากนอกจากจะตรวจสอบระบบเสียงเครื่องมือและอุปกรณ์แล้ว ก็มีการซ้อมคิวที่จะเปิดเสียงแคนประกอบการลำในช่วงการลำเรื่องต่อกลอน เพราะสมัยนี้หมอลำมีการประยุกต์ใช้เครื่องดนตรีแบบดั้งเดิมมาใช้ร่วมกับเทคโนโลยีสมัยใหม่ เช่น การบันทึกเสียงแคนเป็นทำนองต่างๆแล้วทำเป็นแผ่น MD(Mini Disc) เพื่อนำมาใช้เปิดในช่วงการลำเรื่องต่อกลอน ดังนั้น ในการซ้อมก็เป็นการซ้อมคิวว่าจะเปิดเสียงแคนช่วงใด เมื่อใครออกมาลำบ้าง

๕.๓ ขั้นการซ้อมใหญ่

ถือเป็นวันสำคัญที่สุดของการซ้อมและเป็นวันที่นักแสดงทุกคนตั้งหน้าตั้งตารอคอยเพราะหมายถึงว่านับจากวันซ้อมใหญ่ไปก็จะเป็นการออกเดินสาย ไม่ต้องมาซ้อมอยู่กับบ้านพักหมอลำอีกต่อไป

การซ้อมใหญ่ของหมอลำถือเป็นมหกรรมการแสดงที่ผู้คนในละแวกบ้านพักหมอลำตั้งตารอชมด้วยเช่นกัน เมื่อมีการซ้อมใหญ่ของหมอลำเกิดขึ้นเมื่อใด แม้ว่าคณะหมอลำจะไม่ได้ประกาศเพราะไม่ต้องการให้เกิดความวุ่นวายจากการที่ผู้ชมแออัดยัดเยียดเข้ามาชมการซ้อมในบริเวณบ้านพัก แต่ข่าวการซ้อมใหญ่ก็จะแพร่ออกไปอย่างกว้างขวาง ผู้คนจากทั่วทุกสารทิศจะหลั่งไหลมาชมการแสดงอย่างคับคั่งเพราะการซ้อมใหญ่ของหมอลำก็เหมือนกับการแสดงจริงทุกประการ คือมีการตั้งเวทีขนาดใหญ่สำหรับการออกเดินสายไว้ในบริเวณบ้านพักหมอลำ พร้อมด้วยระบบเสียง ไฟแสงสี จัดคิวการแสดงตามจริง นักแสดงทุกกลุ่มใส่ชุดที่จะใช้ในการแสดงพร้อมสรรพ ทั้งนี้เพื่อเป็นการทดสอบความพร้อมเพรียงของบุคลากรในคณะ ก่อนเริ่มออกเดินสาย

การซ้อมของหมอลำคณะใหญ่ๆในปัจจุบันต่างจากการฝึกซ้อมของหมอลำในสมัยก่อนหลายประการ ทั้งนี้เพราะปัจจัยของการแสดงเปลี่ยนไปจนแตกต่างจากการแสดงในสมัยก่อนแทบจะไม่เหลือเค้าเดิม จากที่สมัยก่อนการแสดงของหมอลำเป็นไปเพื่อสร้างความบันเทิงเพื่อชุมชนเล็กๆและการแสดงหมอลำก็ไม่ได้เป็นธุรกิจที่ต้องลงทุนอะไรมากมาย แต่

ปัจจุบันเมื่อหมอลำกลายมาเป็นการดำเนินธุรกิจความบันเทิงเพื่อมวลชนจำนวนมาก ดังนั้น ขนาดของการผลิตผลงานเพื่อสร้างความบันเทิงที่มากขึ้นจึงมีผลต่อการแสดงหมอลำซึ่งทำให้บรรดาหมอลำต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหาการแสดงให้มีความสลับซับซ้อนมากขึ้น ดังจะเทียบให้เห็นชัดจากตารางเปรียบเทียบการฝึกซ้อมของหมอลำสมัยก่อนกับสมัยปัจจุบัน

องค์ประกอบการแสดง	การฝึกซ้อมของหมอลำสมัยก่อน (พ.ศ.๒๔๘๕-๒๕๑๐)	การฝึกซ้อมของหมอลำสมัยปัจจุบัน (พ.ศ.๒๕๑๐-ปัจจุบัน)
นักดนตรี	มี ๒-๓ คน และเล่นดนตรีพื้นบ้าน เช่น แคน ซอ และกลองชาวบ้าน	มีจำนวน ๑๒-๑๕ คน เล่นดนตรีสากล ใช้เวลาซ้อมนานเพราะต้องแกะโน้ตเพลงหลายเพลง และต้องซ้อมกับนักร้อง และหมอลำ
หางเครื่อง	มีหางเครื่อง ๒-๔ คน มีเฉพาะผู้หญิง ชุดเต้นมีชุดเดียว เต้นก่อนออกฉากท่าเต้นน้อย ไม่ต้องซ้อมมาก	มีหางเครื่องนับร้อยคน มีทั้งผู้ชายและผู้หญิง ชุดเต้นมี ๒๐ ชุดขึ้นไป ใช้เวลาซ้อมนานเพราะมีท่าเต้นหลายท่า และเต้นหลายเพลง
ตัวหมอลำ	คณะละ ๑๐ -๑๕ คน มีตัวแสดงรับบทบาทในเรื่องเท่านั้น	คณะละ ๓๐-๕๐ คน นอกจากตัวแสดงที่รับบทในเรื่องแล้ว ยังมีตัวประกอบที่ต้องซ้อมร่วมกันตอนเต้นประกอบลำเดิน กลอนระหว่างการเดินเรื่อง
กลอนลำ	หมอลำต้องซ้อมท่องกลอนลำจำนวนมาก เพราะต้องใช้กลอนลำดำเนินเรื่องตลอดเวลา อีกทั้งมีตัวหมอลำน้อย แต่ละคนจึงมีบทมากโดยเฉพาะตัวแสดงหลัก	หมอลำซ้อมท่องกลอนลำสั้นลง และมีบทลำน้อยลง มีบทเจรจามากขึ้นเพราะมีตัวหมอลำมากมาแบ่งบทกันไป มีการใช้กลอนลำตลาดหรือเพลงตลาดแทรกสลับในช่วงการเดินกลอนในเรื่องมากขึ้น
ตลก	แทรกอยู่ในขณะที่แสดงหมอลำเท่านั้น มุขตลกจึงมีไม่มาก เป็นไปตามเนื้อเรื่อง	แยกออกมาเป็นช่วงการแสดงตลกต่างหากและยังมีแทรกอยู่ในช่วงการลำ จึงต้องมีการฝึกซ้อมตลกอีกด้วย
เพลงร้องก่อนการลำ	ไม่มีการร้องเพลง หรือมีเพียง ๒-๓ เพลง	มีเพลงร้อง ๒๕-๓๐ เพลง จึงต้องใช้เวลาฝึกซ้อมนาน ทั้งร้องเพลงและดนตรี หางเครื่อง
ช่วงการลำเรื่อง	ต้องซ้อมต่อเนื่องและนานนับ ๘-๙ ชั่วโมง เพราะมีเฉพาะการลำดำเนิน	ซ้อมต่อเนื่องแต่ไม่ยาวนานนัก ประมาณ ๓-๕ ชั่วโมง การลำจะรวบรัดตัดตอนให้

	เรื่องล้วนๆเท่านั้น การลำมีความยืดเยื้อมากเพราะใส่ใจในรายละเอียดมาก การซ้อมลำนี้หมอลำจะต้องใส่อารมณ์เข้าถึงบทบาทอย่างที่สุด และซ้อมทั้งการใช้เสียงให้เข้ากับบทบาทอย่างมาก	เร็วมากขึ้นเพื่อแข่งกับเวลา มีเพียงบางคณะที่จะสามารถซ้อมจนหมอลำลำได้เข้าถึงอารมณ์ตัวละคร แต่บางคณะก็ยังไม่สามารถทำได้
เรื่องที่ลำ	มีน้อยเรื่อง บางครั้งอาจจะลำอยู่เรื่องเดียวนานนับ ๑๐ ปี ดังนั้น เมื่อแสดงอยู่ทุกๆปีแล้ว ทุกอย่างลงตัวแล้ว ก็ไม่จำเป็นต้องซ้อมใหม่	มีหลายเรื่อง คือต้องเปลี่ยนเรื่องลำใหม่ทุกปี ทำให้ต้องซ้อมการลำอยู่บ่อยๆ ดังนั้น โดยหมอลำต้องซ้อมลำใหม่ทุกปี

จะเห็นได้ว่า เมื่อหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมีองค์ประกอบการลำมากขึ้น มีนักแสดงมากขึ้น ประกอบกับรสนิยมและเวลาที่ผู้ชมมีให้สำหรับการดูหมอลำเปลี่ยนไปคือ ผู้ชมมีเวลาชมหมอลำน้อยลง ชอบการแสดงที่ตื่นตาตื่นใจ หวือหวาแต่ฉาบฉวยมากขึ้น ชอบความสนุกสนานจากการได้เต้นและชมหางเครื่องหรือหมอลำในชุดที่ดูสวยงาม และให้ความสำคัญกับความดังกระหึ่มของเครื่องเสียงขนาดใหญ่อันเป็นลักษณะภายนอกมากกว่าการที่จะการชมหมอลำไปพร้อมกับการซาบซึ้งในน้ำเสียงและบทบาทการแสดงของหมอลำแบบผู้ชมในสมัยก่อน

การที่ต้องสร้างผลผลิตทางการแสดงให้สอดคล้องและเป็นไปตามความพึงพอใจ และรสนิยมของผู้ชมตามสมัยนิยมเช่นนี้ จึงทำให้หมอลำยุคใหม่มีการจัดลำดับขั้นตอนการแสดง มีการให้น้ำหนักกับสัดส่วนเนื้อหาการแสดง และให้ความสำคัญกับรูปแบบของการแสดงที่เปลี่ยนไป ในขณะที่หมอลำยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ไม่ต้องมีองค์ประกอบในด้านรูปแบบการแสดงมากมายเท่ากับหมอลำยุคใหม่ เช่น ไม่มีหางเครื่อง ไม่มีเพลงตามสมัยนิยมที่ต้องเล่น ไม่ต้องใช้เวทีและไฟแสงสีและเครื่องเสียงอย่างที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน หมอลำในสมัยก่อนจึงสามารถเริ่มต้นการแสดงโดยเข้าสู่การลำได้ทันทีและให้น้ำหนักกับการลำเรื่องได้เต็มที่โดยไม่ต้องแบ่งเวลาให้การแสดงในช่วงอื่น ประกอบกับผู้ชมในสมัยก่อนก็มีความพร้อมและตั้งใจชมการแสดงหมอลำอย่างจริงจังถึงขนาดที่ว่า ไม่ยอมลุกไปไหนเพราะไม่อยากพลาดช่วงการลำแม้กระทั่งปัสสาวะก็ยังปัสสาวะอยู่หน้าเวทีหมอลำ ดังนั้น จึงเป็นที่เล่าต่อๆกันมาเสมอว่า ในสมัยก่อนนั้น เมื่อหมอลำจบการแสดงแล้ว ที่ลานโล่งหน้าเวทีหมอลำจะเห็นรอยน้ำหมากและกองพูนดินเพื่อปัสสาวะของผู้ชมเป็นหย่อมๆเต็มไปหมด ผิดกับสมัยนี้ที่เมื่อหมอลำจบการแสดงแล้ว มีแต่ขวดเบียร์ขวดเหล้าและกระป๋องเบียร์เต็มหน้าเวทีหมอลำ

ในขณะที่หมอลำในปัจจุบันต้องมีการถ่ายเทน้ำหนักและให้ความสำคัญของการซ้อมและการแสดงที่เปลี่ยนไปเช่นนี้ แล้วหันมาให้เวลากับการซ้อมด้านการร้องเพลง การเต้นของหางเครื่องมากขึ้น เน้นการแสดงช่วงเพลงมากขึ้น ชนิดที่เรียกได้ว่าเปลี่ยนจากยุคก่อนแบบหน้ามือเป็นหลังมือ ด้วยเหตุผลต่างๆและความแตกต่างจากหมอลำในสมัยก่อน ดังที่กล่าวมา จึงทำให้หมอลำยุคใหม่และการลงทุนทางทรัพย์สิน และการทุ่มเทเวลาทั้งการซ้อมและการแสดง ไปอย่างมากกับการแสดงช่วงเพลงโชว์ประกอบหางเครื่อง การให้สัดส่วนของเวลาในการแสดง จำนวนคน และรูปแบบการแสดงที่เปลี่ยนไปจนมีรูปแบบที่คล้ายกันสำหรับหมอลำแบบคณะ นับเป็นจุดเริ่มต้นที่เห็นได้ชัดสำหรับการเปลี่ยนแปลงการทำงานของหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

นอกจากหมอลำประเภทคณะที่กล่าวไปแล้ว ยังมีหมอลำอีกประเภทหนึ่งที่เกิดในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม คือหมอลำซิ่งซึ่งเป็นหมอลำที่เกิดใหม่ ปัจจุบันหมอลำซิ่งก็ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงให้เปลี่ยนไปจากเดิมทั้งๆที่เวลาผ่านไปไม่นาน โดยพัฒนามาเป็นรูปแบบการลำที่มีช่วงการแสดงที่คล้ายกับหมอลำเรื่องต่อกลอนมากขึ้น(บ้างก็เรียกหมอลำ ๓ มิติ ๕ มิติ) คือมีการแทรกช่วงการเต้นประกอบการร้องเพลง การแสดงตลกและ การลำเรื่องต่อกลอน เพียงแต่เป็นการหยิบเอารูปแบบของหมอลำเรื่องมาอย่างละนิดละหน่อยมาผสมกันให้มีความหลากหลาย เช่น ช่วงร้องเพลงประกอบการเต้นในช่วงเริ่มต้นนั้นมีไม่มาก แต่การเต้นของหางเครื่องจะไปอยู่ในช่วงการลำซิ่งที่ลำกลอนหมอลำซิ่ง และใช้เพลงร้องและลำกลอนตลาดซึ่งกินเวลานานๆ สลับกับการเล่นตลกช่วงสั้นๆ และมีการลำเรื่องต่อกลอนให้ได้ชมพอหอมปากหอมคอ ลักษณะเช่นนี้ จึงทำให้ยิ่งนับวันหมอลำซิ่งยิ่งมีความเป็นลูกผสมมากขึ้นเรื่อยๆ (Hybridization) แสดงให้เห็นว่า การเป็นหมอลำสมัยใหม่ที่ไร้รากเหง้าหยั่งลึกนั้น ต้องคอยปรับเปลี่ยนไปตามกระแสความนิยมเพื่อความอยู่รอดอย่างแทบจะไม่หลงเหลือความเป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง ซึ่งแตกต่างจากหมอลำที่เป็นแบบคณะอย่างหมอลำเรื่องต่อกลอน เพราะแม้จะต้องลดสัดส่วนและลดการให้ความสำคัญกับการลำเรื่องลงไป แต่ก็ยังคงเหลือเอกลักษณ์ของการลำเป็นเรื่องเอาไว้อยู่โดยไม่ถึงกับทิ้งไปจนไม่เหลือร่องรอย

นอกจากนี้ การที่หมอลำซิ่งมีนักแสดงและนักดนตรีไม่มาก ประกอบกับช่วงเวลาที่มีการแสดงไม่ยาวนาน คือไม่ได้แสดงถึงสว่างเหมือนหมอลำเรื่องต่อกลอน โดยหมอลำซิ่งจะเริ่มแสดงช่วง ๓ ทุ่ม – ตี ๓ ก็จบการแสดง ที่สำคัญคือ เนื้อหาการแสดงที่ไม่มีความละเอียดซับซ้อน เพราะส่วนใหญ่เป็นการนำผลงานของเพลงตลาด กลอนลำของนักร้องหมอลำคนอื่นมาใช้ ไม่มีเนื้อหาของตัวเองมากนัก ดังนั้น สัดส่วนของการซ้อมและการเตรียมตัวของหมอลำซิ่งก็จะใช้เวลาไม่นานเหมือนกับหมอลำเรื่องต่อกลอน คือจะมีเฉพาะการซ้อมของหมอลำให้

เข้ากับดนตรีอันเกิดจากการร้องเพลงตามสมัยนิยมที่เกิดขึ้นใหม่ๆประจำทุกปี ประกอบเข้ากับการเต้นของหางเครื่องที่มีเพียง ๔-๘ คนก็เป็นอันว่าสามารถออกงานได้

๖.องค์ประกอบในกระบวนการการผลิต

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะอธิบายให้เห็นองค์ประกอบที่อยู่ในขั้นตอนต่างๆของกระบวนการผลิตผลงานทางวัฒนธรรมตั้งแต่ต้นจนจบเพื่อให้เห็นว่า กว่าจะมาเป็นผลงานหน้าเวทีหมอลำให้ผู้ชมได้ชมในแต่ละค่ำคืนนั้น หมอลำต้องทำอะไรบ้าง และในกระบวนการเหล่านี้ผู้วิจัยจะแสดงให้เห็นการใช้ชีวิตของหมอลำตั้งแต่เริ่มเดินทางออกจากบ้านพักหมอลำเพื่อเดินทางไปแสดงในที่ต่างๆ จนกระทั่งเสร็จงานแสดงแต่ละครั้ง โดยมีหัวข้อต่างๆ ที่จะกล่าวถึงดังนี้

๖.๑ ขั้นตอนการผลิตผลงานของหมอลำ
- ๖.๑.๑ ปักหลักและตั้งโรงงานการแสดง
- ๖.๑.๒ ชีพจรหมอลำ เริ่มเต้นหัวค่ำ หยุดตอนลำลา

๖.๒ การคัดเลือกวัตถุดิบ รูปแบบ และเนื้อหาเพื่อนำมาผลิต

๖.๓ วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือในการผลิต

๖.๔ ปริมาณและความถี่ในการผลิตผลงาน

๖.๕ ทุนที่ใช้ในการผลิต

๖.๖ เวลาที่ใช้ในการขัดเกลาผลงานการผลิต

๖.๗ ความประณีตของการผลิต

๖.๘ ลักษณะผลงาน(Product)ของหมอลำ

๖.๙ วิธีการสร้างความแตกต่างของผู้ผลิต

๖.๑๐ การแข่งขันของผู้ผลิต

๖.๑๑ ขนาด(Scale)ของการผลิต

๖.๑๒ ราคาของผลงาน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<u>๖.๑ ขั้นตอนการผลิตผลงานของหมอลำ</u>

ในกระบวนการการผลิตที่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงรายละเอียดต่อจากนี้ไป เป็นช่วงที่ผู้วิจัยได้ไปใช้ชีวิตคลุกคลีและร่วมเดินทางไปกับหมอลำจนกระทั่งได้เห็นชีวิตความเป็นอยู่ทั้งเบื้องหน้าและหลังเวทีของหมอลำ ได้เห็นลักษณะการใช้ชีวิตของหมอลำทั้งในฐานะคนธรรมดากับในฐานะเป็นศิลปินบนเวทีหมอลำ ตั้งแต่รถหมอลำคันแรกเริ่มออกจากบ้านพักหมอลำ

จนกระทั่งรถคันสุดท้ายแล่นกลับเข้าบ้านพัก ตั้งแต่โครงเหล็กชิ้นแรกถูกขนลงจากรถบรรทุกเพื่อประกอบเป็นเวที จนกระทั่งเหล็กชิ้นสุดท้ายถูกเก็บขึ้นรถบรรทุก ตั้งแต่นักแสดงคนแรกเริ่มขึ้นเวที จนกระทั่งนักแสดงคนสุดท้ายลงจากเวที ตั้งแต่เสียงผู้ประกาศของหมอลำเสียงแรกที่ดังขึ้นตอนหัวค่ำ จนกระทั่งเสียงสุดท้ายที่เป็นเสียงลำลาตอนฟ้าสว่าง เรียกได้ว่าเป็น"กระบวนการผลิต" ที่ใช้ช่วงเวลาอันยาวนานและต่อเนื่องกันจนเป็นวัฏจักรการผลิตที่หมุนวนเรื่อยไปอย่างมีสีสันและมีความหมายมากกว่า "การแสดงหมอลำ" ธรรมดา เพราะในแต่ละองค์ประกอบที่อยู่ในกระบวนการผลิตผลงานทางวัฒนธรรมเหล่านี้ มีทั้งแง่มุมของความเป็นวิถี "วัฒนธรรม" และแง่มุมของความเป็น "อุตสาหกรรม" ที่ผสมผสานกันอย่างลงตัว

ในขั้นตอนและกระบวนการผลิตตามเส้นทางสายอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำนั้นจะเริ่มนับตั้งแต่ออกจากบ้านพักหมอลำ คนขับรถทุกคันของหมอลำในคณะนั้น จะได้รับแจกกระดาษบอกเส้นทางที่กำหนดจุดเติมน้ำมันตามรายทางและเป้าหมายของการเดินทางไว้อย่างชัดเจน หากสถานที่จะไปแสดงนั้นอยู่ห่างจากบ้านพักหมอลำไปไกล เช่น ต้องเดินทางข้ามจังหวัด ๒-๓ จังหวัด หมอลำจะออกเดินทางตั้งแต่เช้าตรู่ เพื่อไปให้ทันตั้งเวทีก่อนค่ำ

ปกติแล้วรถบรรทุกโครงเหล็กเวทีและอุปกรณ์การแสดงหนักๆ พร้อมกับพนักงานคอนวอย จะออกเดินทางไปก่อนเสมอ เพราะต้องไปถึงที่หมายก่อนเพื่อจะได้เตรียมตัวตั้งเวทีและเครื่องเสียงเอาไว้รอเพื่อให้เสร็จโดยเร็วที่สุด ส่วนบรรดาสมาชิกที่เป็นนักแสดงทั้งหลายไม่ว่าจะเป็นหมอลำและหางเครื่องในคณะหมอลำนั้นเมื่อขนกระเป๋าเสื้อผ้าพร้อมข้าวของเครื่องใช้ส่วนตัวมาพร้อมกันแล้วก็จะขึ้นรถบัสซึ่งมักจะแยกกันคนละคันระหว่างผู้ชายและผู้หญิง ด้วยเหตุที่มีคนจำนวนมากรถนักแสดงจึงมักต้องออกเดินทางเป็นกลุ่มสุดท้ายเสมอ

เมื่อรถทั้งหลายของคณะหมอลำทยอยออกเดินทางขับตามกันไปเป็นขบวนเหมือนกองคาราวานเพื่อการแสดงนั้น ทำให้แลดูน่าตื่นตาที่มักจะเรียกสายตาของผู้คนตามสองข้างทางให้หยุดดูเสมอด้วยความที่ป้ายชื่อคณะหมอลำขนาดใหญ่ที่มักจะเขียนด้วยสีแดงและสีเหลืองสดใสนั้น มักจะบ่งบอกความเป็นรูปแบบเฉพาะแสดงความเป็นหมอลำให้เป็นที่เข้าใจได้แม้จะไม่ได้ระบุว่าเป็นคณะหมอลำก็ตามที ตัวหนังสือบนป้ายบอกชื่อคณะขนาดใหญ่ยาวประมาณ ๓-๔ เมตรซึ่งติดตามความยาวของช่วงบรรทุกทั้งสองข้างของรถบรรทุก ๖ ล้อช่วงยาวนั้นจะมีลักษณะเหมือนกันทุกๆ คัน ซึ่งป้ายเหล่านี้จะได้รับการวาดและระบายสีด้วยรูปแบบตัวหนังสือที่มีลวดลายบอกชื่อคณะหมอลำแต่ละคณะอย่างมีเอกลักษณ์ชนิดที่เรียกว่าแต่ละคณะต่างก็มีรูปแบบ font เป็นของตัวเองเลยทีเดียว ดังนั้นเวลาที่รถเหล่านี้ขับตามกันไปคราวละ ๑๐-๑๑ คันจึงเหมือนกับขบวนรถไฟขนาดย่อมๆ แลดูยิ่งใหญ่ไม่น้อย ขบวนรถเหล่านี้เองที่เป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของความเป็น "โรงงานอุตสาหกรรมการแสดงเคลื่อนที่"

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจำเป็นต้องบอกเล่ากิจกรรมในช่วงการเดินสายของหมอลำโดยละเอียด เพราะเป็นช่วงที่ทำให้เห็นลักษณะการต่อรองอย่างมากที่สุด ทั้งการต่อรองทางเพศสภาพ ชนชั้นและเชื้อชาติของคนในวงหมอลำด้วยกันเองและการต่อรองกับผู้ชมทางหน้าเวที ซึ่งจะมีการกล่าวถึงในรายละเอียดในบทต่อไป จึงต้องทำความเข้าใจร่วมกันไว้ก่อน กิจกรรมในช่วงการเดินสายของหมอลำตามลำดับเวลามีดังนี้

๖.๑.๑ ปักหลักและตั้งโรงงานการแสดง

เมื่อคณะหมอลำเดินทางไปถึงที่หมาย โดยมากสถานที่ที่จะแสดงมักจะเป็นที่โล่งกว้าง เช่น สนามหรือทุ่งนา หรือลานวัดบริเวณกว้าง ฝ่ายที่ต้องทำหน้าที่ก่อนฝ่ายอื่นคือ ฝ่ายติดตั้งเวทีและเครื่องเสียง ตลอดจนระบบจ่ายไฟฟ้าเพื่อใช้ในการแสดงก็จะเริ่มทำงานทันที ส่วนฝ่ายที่ยังไม่มีงานในช่วงนั้น คือหมอลำและหางเครื่องและนักดนตรีก็จะหอบเปลและเสื่อไปเสาะหาร่มไม้ชายคาเป็นที่พักผ่อนหลับนอนเพื่องีบเอาแรงที่จะต้องทำงานทั้งคืน ฝ่ายติดตั้งเวทีจะหาทิศทางที่เหมาะสมสำหรับการตั้งเวที จากนั้นก็เป็นการเตรียมระดับพื้นที่ คนที่เป็นหัวหน้าผู้เชี่ยวชาญการประกอบเวทีและคร่ำหวอดอยู่กับการกะตำแหน่งตอม่อจะเป็นผู้วางตอม่อที่เป็นฐานรองรับโครงเหล็กเวทีไว้เป็นระยะๆ เพื่อให้พนักงานคอนวอยยกเสาโครงเหล็กเวทีมาวางกระจายกันตามตำแหน่งตอม่อนั้น จากนั้นคอนวอย ทั้งหลายที่ทำหน้าที่ประกอบและตั้งเวทีก็จะทยอยขนเหล็กนั่งร้านลงมาจากรถบรรทุกเสียงดังโครมคราม เพราะต้องแข่งกับเวลา แล้วก็เป็นการเริ่มตั้งเสาโครงเหล็ก ในขณะตั้งเสานั้น ต้องปรับระดับของตอม่อให้ได้ระดับแนวระนาบเดียวกัน มิฉะนั้น เมื่อประกอบเวทีแล้วพื้นเวทีจะไม่เรียบเสมอกัน หลังจากตั้งเสาได้แล้ว ทุกอย่างก็ง่ายขึ้น คอนวอยที่มีหน้าที่ประกอบเวทีคนที่เหลือก็จะช่วยกันยกโครงเหล็กนั่งร้านที่มีรูปร่างหน้าตาคล้ายหรือเป็นแบบเดียวกับโครงเหล็กนั่งร้านสำหรับงานก่อสร้าง มาประกอบต่อกันขึ้นไปเรื่อยๆ ตามลักษณะโครงสร้างและการออกแบบเวทีของหมอลำแต่ละคณะ เมื่อได้โครงสร้างแล้วคอนวอยก็จะขนแผ่นกระดานไม้อัดหนาขนาด ๒ เซนติเมตรมาปูวางต่อกันเป็นพื้นเวทีไล่เรียงไปตามจำนวนชั้นที่ต่างระดับกัน

ในขณะที่มีการติดตั้งเวทีนั้น ฝ่ายตั้งตู้ลำโพงก็จะเริ่มตั้งเหล็กนั่งร้านสำหรับวางหรือแขวนลำโพงซึ่งต้องประกอบโครงสร้างเหล็กติดกับเวที ช่วงการทำงานเช่นนี้ จะเป็นหน้าที่ของฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งเท่านั้น ส่วนฝ่ายที่ยังไม่เกี่ยวข้องก็จะนั่งรอหรือเตรียมข้าวของของฝ่ายตัวเองไว้ จนกระทั่งเมื่อเมื่อโครงสร้างเวทีแล้วเสร็จ ฝ่ายฉากและฝ่ายติดตั้งอุปกรณ์ประกอบฉากก็จะขนชุดไฟแสงสี ไฟประดับเวทีและฉาก เช่น ป้ายชื่อคณะขนาดใหญ่ ภาพถ่ายของหัวหน้าคณะหรือนักแสดงคนสำคัญที่สุดของคณะซึ่งมีขนาดมหึมา ขึ้นไปแขวนไว้บนโครงสร้างนั่งร้านเวทีส่วนหลังสุดซึ่งเป็นส่วนที่สูงที่สุดเพื่อให้ผู้ชมสามารถมองเห็นได้แต่ไกล หมอลำบางคณะก็มีการติดธงประดับไว้ตามปลายเสานั่งร้านด้วย เมื่อโครงสร้างเหล็กแล้วเสร็จก็ต้องมีการขึงลวดสะ

ลิงยึดโครงเหล็กเวทีเอาไว้โดยการตอกสมอบกกับพื้นดินเพื่อป้องกันไม่ให้โครงเหล็กนั่งร้านขนาดสูงนับสิบเมตรนั้นล้มลงมาหากมีลมกระโชกแรง

ฝ่ายลำโพงก็จัดการชักรอกแขวนลำโพงขึ้นไปไว้บนคานที่พาดอยู่บนสุดของนั่งร้านที่อยู่ ๒ ข้างของเวทีซึ่งอยู่สูงขึ้นไปนับสิบเมตรเช่นกัน เมื่อตั้งลำโพงแล้วเสร็จ ฝ่ายไฟฟ้าและฝ่ายผสมสัญญาณเสียงก็จะติดตั้งสายไฟเชื่อมต่อหลอดไฟทุกดวง ตลอดจนอุปกรณ์อื่นๆ จนเป็นที่เรียบร้อย ฝ่ายนักดนตรีก็จะขนเครื่องดนตรีของตัวเองมาติดตั้งและลองเสียง โดยมีคนคุมมิกเซอร์เป็นผู้ปรับแต่งระดับและผสมสัญญาณเสียงจนเป็นที่พอใจ จึงจะเริ่มซ้อมการใช้เสียงจริงโดยร้องเพลงจริงและเล่นจริง เพื่อตรวจสอบระดับเสียงที่ได้ กระบวนการทำงานทั้งหมดตั้งแต่เริ่มตั้งเวทีและเครื่องเสียงจนกระทั่งแล้วเสร็จจะกินเวลาประมาณ ๓-๔ ชั่วโมง เท่านั้น

เมื่อพนักงานคอนวอยขนข้าวของอุปกรณ์การแสดงลงจากรถเสร็จแล้ว คนขับรถก็จะขับรถมาจอดต่อๆกันเป็นรั้วล้อมบริเวณด้านหลังเวทีไว้ เป็นการล้อมเพื่อสร้างอาณาบริเวณเฉพาะของหมอลำ โดยมีรถปั่นไฟ ๒ คันจอดขนาบอยู่ ๒ข้างเวทีเพื่อผลิตกระแสไฟให้หมอลำทั้งคณะได้ใช้ นอกจากนำรถจอดกั้นเป็นรั้วแล้ว ด้านข้างและด้านหน้าเวทีก็จะกั้นด้วยสังกะสีสูงท่วมศีรษะป้องกันไม่ให้คนภายนอกเข้ามายุ่มย่ามก่อกวน หมายความว่ารถบรรทุกทุกคัน รวมทั้งรถหัวหน้าคณะก็จะอยู่ภายในบริเวณรั้วที่สร้างขึ้นด้วยขบวนรถหลายๆคันนี้เอง ด้านหลังหรือด้านหน้าเวทีอาจจะมีประตูรั้วเล็กๆหรือช่องว่างเล็กๆกว้างสำหรับคนเข้าออกได้ครั้งละ ๑ คนเท่านั้นเพื่อใช้เป็นที่เข้าออกของสมาชิกหรือบรรดาแม่ยกที่จะเข้ามาเยี่ยมหมอลำ ที่ประตูเล็กนี้ หมอลำบางคณะจะมีการรักษาความปลอดภัยที่เข้มงวดเป็นพิเศษ เช่น ให้คนมาคอยยืนเฝ้าเพื่อคอยถามคนที่จะเข้าไปหลังเวที และกันไม่ให้คนภายนอกที่ไม่มีธุระเข้าไป

ภายในบริเวณของพื้นที่หลังเวทีจะมีการจัดแบ่งสัดส่วนกันอย่างเป็นรูปแบบตายตัว เช่น บางคณะมีการตั้งเต็นท์สำหรับการตั้งโต๊ะหมู่บูชา ประดิษฐานพระพุทธรูป รูปครูอาจารย์หรือบิดามารดา แต่หมอลำบางคณะก็ไม่มีโต๊ะบูชา แต่ที่เหมือนๆกันทุกคณะคือจะมีเต็นท์เก็บอุปกรณ์ประดับชุดการแสดง เช่น ขนนกย้อมสีต่างๆอย่างสวยงามเอาไว้ประกอบเครื่องประดับของหางเครื่องที่สวมบนศีรษะ ซึ่งเรียกว่า “หัว” นอกจากนี้ยังมีเต็นท์เก็บชุดเสื้อผ้าของหางเครื่อง เรียงรายอยู่หลังเวที

เมื่อตั้งเวทีและกางเต็นท์เรียบร้อยแล้ว นักแสดงทั้งหมอลำและหางเครื่อง ต่างก็จะเข้าที่พักที่เป็นตำแหน่งประจำของตนเองตลอดการเดินสายคือ บรรดาหางเครื่องทั้งหมดจะเข้าพักใต้เวทีหมอลำโดยการแขวนเปลหรือปูเสื่ออยู่ใต้เวทีซึ่งมีพื้นที่มากพอสำหรับการอยู่อาศัยชั่วคราวของคนจำนวนนับร้อย บริเวณใต้เวทีนี้จะเป็นเขตหวงห้ามสำหรับเอาไว้เป็นที่สำหรับการเปลี่ยนชุด และแต่งหน้าของหางเครื่องผู้หญิง ดังนั้นจึงห้ามไม่ให้ผู้ชายเข้าไปโดยไม่มีเหตุอันควร

ส่วนหมอลำและนักแสดงผู้ชายก็จะอยู่ตามเต็นท์ข้างนอกหรือบนรถบรรทุกหรือรถที่จัดเตรียมไว้ให้นักแสดงโดยเฉพาะ

ในช่วงบ่าย ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ฝ่ายเตรียมเวทีและเตรียมเครื่องเสียง ฝ่ายแสง และฝ่ายติดตั้งไฟฟ้ากำลังทำงาน ก็จะเป็นเวลาว่างของนักแสดงทั้งหมด ต่างก็จะใช้เวลาช่วงนี้หาที่พักผ่อน นอนหลับเอาแรง จนกระทั่งบ่ายแก่ๆถึงช่วงหัวค่ำ สมาชิกในวงหมอลำเกือบทั้งหมดก็จะเสร็จงานและหาที่อาบน้ำก่อนจะไปรับอาหารที่ฝ่ายครัวเตรียมไว้ให้ ที่อาบน้ำของคณะหมอลำนั้น หากเป็นการออกไปแสดงตามงานกาชาดหรือในเมือง ก็จะมีที่อาบน้ำให้เช่าตามแหล่งห้องน้ำให้เช่า แต่ถ้าเป็นการออกไปแสดงตามบ้านเจ้าภาพ หรือที่ห่างไกลออกไปจากเมือง หมอลำต้องหาที่อาบน้ำเอง เช่น ตามบ่อหรือสระน้ำที่อยู่ใกล้ๆ แต่หากโชคไม่ดี ไม่มีแหล่งน้ำใกล้ๆ สมาชิกในคณะอาจจะต้องเดินไกลๆเป็นกิโลเมตรเพื่อไปหาที่อาบน้ำก็มี

หลังจากการอาบน้ำแล้วหมอลำจะมาจับกลุ่มรับประทานอาหารมื้อค่ำตามที่พักชั่วคราวของตัวเอง หลังอาหารมื้อค่ำจะเป็นช่วงที่เบื้องหลังเวทีคึกคักและสว่างไสวไปด้วยแสงไฟ เพราะบรรดานักแสดงทั้งหมดจะอยู่รวมกันเป็นกลุ่มประจำที่ของใครของเรา ต่างคนต่างก็มีเครื่องสำอางเฉพาะตัว ช่วงเวลานี้จะเป็นช่วงที่นักแสดงแต่งหน้าอย่างตั้งอกตั้งใจ เมื่อแต่งหน้าเสร็จหางเครื่องผู้หญิงก็จะสวมชุดที่เรียกว่า “ชุดทีม” หรือ “บอดี้สูท” ซึ่งเป็นผ้าบางแนบเนื้อสีเนื้อสำหรับใส่แสดง ชุดของหางเครื่องนั้น หมอลำบางคณะจะบรรจุไว้ในกล่องพลาสติกใบใหญ่ บางคณะอาจจะเป็นถุงสายรุ้งขนาดใหญ่สำหรับใส่ชุดหางเครื่องโดยเฉพาะ

๖.๑.๒ ชีพจรหมอลำ เริ่มเต้นหัวค่ำ หยุดตอนลำลา

โรงงานอุตสาหกรรมทั่วๆไปมักตั้งที่อยู่กับที่ และเป็นโรงงานที่ดำเนินไปด้วยเครื่องจักรที่ไม่มีชีวิต ทั้งยังเต็มไปด้วยมลภาวะทางเสียงที่ไม่น่าเข้าใกล้ ผลิตเฉพาะสินค้าแบบเดียวกันตลอดเวลา แต่มีโรงงานประเภทหนึ่งที่ตรงกันข้ามกับโรงงานดังกล่าวด้วยเหตุที่สามารถเดินเครื่องด้วยกำลังคนที่มีชีวิต มีคนงานนับ ๒๐๐-๓๐๐ คน สถานที่ตั้งโรงงานเต็มไปด้วยสีสันและมีชีวิตชีวา ยิ่งเป็นยามค่ำคืนยิ่งคึกคัก เต็มไปด้วยเสียงไพเราะด้วยเพลงและหมอลำ ชวนให้เข้าไปดูใกล้ๆ นั่นคือ โรงงานผลิตการแสดงของหมอลำ

ด้วยองค์ประกอบในการประกอบการ ไม่ว่าจะเป็นมูลค่าการผลิตต่อวันหรือต่อคืนนับแสนกว่าบาทถึงสามแสนบาท มีมูลค่าการลงทุนนับหลายสิบล้านบาท มีทั้งกำลังคนและเครื่องมืออุปกรณ์ที่ใช้ในการผลิต ปัจจัยเหล่านี้เมื่อประกอบกันเข้าก็จะเห็นได้ว่า หมอลำก็มีองค์ประกอบทุกอย่างที่ไม่แตกต่างจากโรงงานอุตสาหกรรมทั่วไปเลย นอกจากนี้ยังมีสิ่งที่น่าสนใจยิ่งกว่านั้นคือ โรงงานอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแบบหมอลำเป็นโรงงานที่สามารถเคลื่อนที่ได้ และเป็นโรงงานที่ผลิตสินค้าเพื่อสร้างความสุขความบันเทิงแบบแพ็คเกจเดียวจบครบ

กระบวนความ ทั้งยังสามารถผลิตผลงานหรือสินค้าทางวัฒนธรรมที่เน้นความแตกต่างทันสมัยไม่ซ้ำกันในแต่ละปี เมื่อโรงงานเปิดขึ้นในแต่ละคืนแล้ว ทุกชีวิตที่เกี่ยวข้องก็จะเริ่มทำหน้าที่ของแต่ละคนอย่างรู้กัน ชีพจรโรงงานของหมอลำมักจะเริ่มเต้นตอนหัวค่ำและไปจบลงตอนที่ฟ้าสว่างเป็นปกติเสมอ หากไม่มีเหตุขัดข้องใดๆเกิดขึ้นก่อน

หัวข้อนี้ ลำดับแรกผู้วิจัยจะกล่าวถึงกระบวนการประกอบอุตสาหกรรมของหมอลำที่เป็นประเภทคณะ ซึ่งมีหมอลำเรื่องต่อกลอนและหมอลำแบบคอนเสิร์ต ก่อนหมอลำประเภทคู่คือหมอลำซิ่ง เพราะหมอลำที่เป็นคณะนั้นมีการวางช่วงเวลา มีการกำหนดรูปแบบการแสดงที่ค่อนข้างแน่นอน ว่าตลอดระยะเวลาการแสดงตั้งแต่เริ่มต้นจนจบในแต่ละคืนมีรายการแสดงใดบ้าง ดังนี้

๑.ช่วงโชว์เพลงและหางเครื่อง

หมอลำส่วนใหญ่จะเริ่มการแสดงที่เวลา ๒ ทุ่มครึ่งหรือ ๓ ทุ่ม เมื่อสิ้นเสียงประกาศของผู้ประกาศประจำคณะ ก็จะเป็นเพลงแรกของการแสดงในคืนนั้น หมอลำทุกคณะมักจะเป็นเพลงบรรเลงเรียกว่าเพลงโชว์หรือเพลงเปิดวงซึ่งมีจังหวะคึกคักชวนให้สนุกสนานเร้าใจ ในเพลงแรกนี้ ไม่ว่าหมอลำจะมีหางเครื่องทั้งชายและหญิงอยู่กี่ร้อยคนก็ต้องระดมกันขึ้นมาเต้นให้เต็มเวทีที่มีอยู่หลายชั้น เพื่อสร้างความตื่นตาตื่นใจ และเป็นความประทับใจแรกเห็นให้แก่ผู้ชม บรรดาหางเครื่องที่มีอยู่ทุกคนต่างก็จะขึ้นเต้นสลับกันให้เต็มเวทีเพื่อแสดงความอลังการและความยิ่งใหญ่ ความหลากหลายละลานตาของหางเครื่องและชุดที่สวมใส่ในการเต้น ประกอบไฟแสงสี พร้อมด้วย special effect อื่นๆ เช่น พลุไฟ ม่านควัน ก็จะทุ่มเทเอาออกมาโชว์ในเพลงแรกนี้ ว่ากันว่า ความยิ่งใหญ่และความพร้อมเพรียง ความสมบูรณ์แบบ ของหมอลำแต่ละคณะจะสามารถวัดกันได้ตั้งแต่จุดเริ่มต้นนี้เลย

เมื่อจบเพลงโชว์แล้ว ก็เป็นการปล่อยนักร้องทั้งหญิงชาย สลับกันขึ้นมาร้องเพลงโดยมีหางเครื่องทั้งหญิงและชายผลัดกันขึ้นมาเต้นอวดชุดกันอย่างอะร้าอร่าม ประกอบกับไฟแสงสีและควันน้ำแข็งแห้ง ทำให้ด้านหน้าเวทีมีทั้งสีสันและเสียงเพลงตลอดช่วงเวลาประมาณ ๓ ชั่วโมงเต็ม เพลงที่ร้องมักจะเป็นเพลงลูกทุ่ง เพลงสตริง ของนักร้องที่มีชื่อเสียงและกำลังเป็นที่นิยมอยู่ในขณะนั้น เป็นการแสดงอวดกันได้ว่าผลงานของใครจะอลังการงานสร้างได้ยิ่งใหญ่กว่ากัน

หากเป็นหมอลำคณะใหญ่ที่มีนักร้องที่ได้รับการบันทึกเสียงแล้ว และกำลังโปรโมตอยู่ก็จะนำมาโชว์เพลงและโชว์ตัวกันในช่วงนี้เพื่อประชาสัมพันธ์ผลงานเพลงไปในตัว

๒.ช่วงการแสดงตลกคั่น

เป็นช่วงที่ทีมตลกออกมาแสดงเรียกเสียงหัวเราะและเล่นกับผู้ชม การแสดงตลกจะใช้เวลาช่วงนี้ประมาณครึ่งชั่วโมง-๑ ชั่วโมงแล้วแต่ความยาวของชุดตลกของแต่ละคณะ ก่อน

จะเป็นช่วงสุดยอดของการแสดงในชุดต่อไป แม้ว่าการแสดงตลกของหมอลำในสมัยก่อนที่เข้าสู่ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในช่วงแรกๆ จะเป็นเพียงการแสดงคั่นเวลา แต่ปัจจุบันชุดการแสดงตลกของหมอลำนี้ กลับกลายเป็นช่วงที่เด่นอีกช่วงหนึ่งของหมอลำก็ว่าได้ เพราะมุขตลกและดาวตลกนั้น กลายเป็นเรื่องสำคัญที่สามารถปั้นดาราให้แจ้งเกิดในคณะหมอลำมานักต่อนัก หมอลำหลายๆคณะสามารถบันทึกการแสดงสดช่วงการเล่นตลกนี้ขายจนกลายเป็นจุดเด่นของคณะไปเลย ที่น่าสังเกตคือยอดขายของการแสดงตลกนั้นเป็นที่นิยมของผู้ชมถึงกับทำให้มียอดขายสูงกว่าผลงานการลำเรื่องต่อกลอนเสียอีก ดังนั้น หมอลำทุกคณะจึงสร้างความหมายใหม่ หันมาให้ความสำคัญกับการแสดงตลกและมุขตลกมากขึ้น เพราะหากคณะใดแสดงตลกได้ดี มีมุขตลกที่ชวนหัวเราะได้มาก ก็จะเป็นที่กล่าวขวัญโดยที่ผู้ชมจดจำได้และนำไปเล่นต่อ ช่วงตลกจึงเป็นที่ตั้งตารอชมของผู้ชมถึงขนาดว่ายังไม่ได้ดูตลกก็จะยังไม่กลับไปนอนก็มาก

๓.ช่วงไฮไลต์ของค่ำคืน

เป็นช่วงสำคัญของการแสดงในคืนนั้น มักจะเป็นช่วงการแสดงของหมอลำแบบคอนเสิร์ตที่มีหัวหน้าคณะเป็นหมอลำผู้มีชื่อเสียงโด่งดัง เช่น คณะศิริพร อำไพพงษ์ คณะของจินตหรา พูนลาภ เป็นต้น การแสดงช่วงนี้จะสามารถสร้างความสนใจให้ผู้ชมที่ตั้งตารอด้วยการปรากฏตัวของตัวจริงศิลปินบันทึกแผ่นเสียง หมอลำบางคณะหากมีศิลปินชื่อดังประจำคณะหรือหากหมอลำคณะนั้นกำลังปั้นนักร้อง หมอลำดาวรุ่งประจำคณะ ก็จะมีดาวรุ่งทั้งชายและหญิงออกมาร้องเพลงหรือลำในช่วงนี้ต่อเนื่องกันยาวนานนับสิบเพลง เรียกได้ว่าเป็นช่วงของหัวหน้าคณะหรือช่วงของดาวรุ่งระจำคณะอย่างแท้จริง

๔.ช่วงหมอลำเรื่องต่อกลอน

เป็นช่วงการลำเรื่องต่อกลอนที่ผสมผสานเอาทุกสิ่งทุกอย่างที่หมอลำจะสรรหามารวมกันไว้ตั้งแต่ประมาณเที่ยงคืนหรือหลังเที่ยงคืนไปจนสว่าง มีทั้งการแสดงตลก มีทั้งการแสดงหมอลำเรื่องที่ต้องมีหมอลำวัยรุ่นที่เป็นดาวเด่นประจำคณะออกมาสวมบทบาทเป็นพระเอกนางเอก ต้องมีการลำและการร้องเพลงตลาดยอดนิยมแทรกเข้าไปในขณะเดินเรื่องทั้งช่วงเปิดฉากและเข้าฉากของหมอลำแต่ละคน ซึ่งผู้ชมจะได้รับชมการแสดงที่รวมเอาทุกอารมณ์ไม่ว่าจะเป็น โศกเศร้า หัวเราะ กับการได้ชมเรื่องราวของหมอลำเรื่อง และสนุกสนานกับการได้มีส่วนร่วมในการเต้นหน้าเวทีไปพร้อมๆกับหมอลำ

๕.ช่วงลำลา เป็นช่วงความบันเทิงยาวนานชุดสุดท้ายแบบไม่ต้องหยุดเต้น (non stop)เป็นกลวิธีการจัดเพลงที่ถูกอกถูกใจบรรดาแฟนหมอลำที่รักสนุกเต็มพิกัด ช่วงนี้ที่จะเป็นช่วงฝากรอยยิ้มและน้ำตาแห่งความประทับใจ ผู้ชมมีเงินเท่าไหร่ก็จะควักกระเป๋ามาให้เป็นทิปแก่หมอลำที่ลำหรือร้องเพลงอย่างถึงอกถึงใจเป็นช่วงสุดท้าย เป็นการสังสรรค์ระหว่างผู้ชมกับหมอ

ลำเป็นครั้งสุดท้าย โดยหมอลำจะเล่นเพลงเร็วจังหวะสนุกสนานต่อเนื่องกันยาวนานนับครึ่งชั่วโมงแล้วจึงปิดการแสดง

๖.ช่วงกวาดบ้านเจ้าภาพ หมายถึงช่วงเวลาที่หมอลำช่วยกันลงมือเก็บกวาดขยะบริเวณลานหน้าเวทีหลังจบการแสดงแล้วในตอนเช้า หมอลำบางคณะมีการเตรียมไม้กวาดทางมะพร้าวและคราดไม้ไผ่เอาไว้จำนวนมากเพื่อที่ว่าหลังจากการลำลาแล้วก็จะให้บรรดาหางเครื่องทั้งหลายออกมาช่วยกันเก็บขยะที่ทิ้งเกลื่อนกลาดเต็มลานด้านหน้าเวทีมากองรวมกันเอาไว้เพื่ออำนายความสะดวกให้แก่เจ้าภาพที่จะมาเก็บขยะในภายหลัง นับเป็นการสร้างความประทับใจและความทรงจำที่ดีให้เจ้าภาพอีกวิธีหนึ่ง นอกเหนือจากการฝากผลงานการแสดงบนเวทีผ่านไป วิธีการนี้แม้ดูว่าไม่สลักสำคัญ แต่ก็กลายเป็นสิ่งที่ผู้ชมเล่าขานต่อกันแบบปากต่อปากว่าหมอลำคณะนั้นนิสัยดีอย่างนี้ เป็นที่น่าชื่นชม และสุดท้ายความดีงามประการนี้ ก็จะมีผลต่อการจ้างงานในครั้งต่อไปของหมอลำ

<u>๖.๒ การคัดเลือกวัตถุดิบ รูปแบบ และเนื้อหาเพื่อนำมาผลิต</u>

ในลำดับแรก ผู้วิจัยจะกล่าวถึงวัตถุดิบที่ใช้ในการผลิตของหมอลำว่า หมอลำได้วัตถุดิบที่จะนำมาผลิตเป็นผลงานอย่างไรบ้าง ซึ่งในที่นี้จะกล่าวถึงแต่ละหัวข้อตามลำดับ คือ เนื้อเรื่องกลอนลำ เพลงและกลอนตลาดที่นำมาร้อง มุขตลก การแสดงชุดพิเศษ และท่าเต้นของหางเครื่อง ดังนี้

ก. เนื้อเรื่องกลอนลำ

หากพิจารณาการคัดเลือกวัตถุดิบเพื่อนำมาผลิตของหมอลำแล้วจะพบว่าวัตถุดิบที่ใช้ในการผลิตการแสดงที่เป็นเนื้อเรื่องกลอนลำนั้น ถือได้ว่าเป็นสิ่งหนึ่งที่หมอลำได้สืบทอดและเลือกมาจากหมอลำสมัยก่อนอย่างเหนียวแน่น หมายความว่า แม้เวลาผ่านไปนานหลายสิบปีตั้งแต่ยุคที่ยังไม่ได้เข้าสู่ความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรม จนกระทั่งหมอลำเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแล้ว หมอลำที่เป็นคณะก็ยังคงมีเนื้อเรื่องกลอนลำไว้สำหรับการลำจนเป็นเอกลักษณ์ของหมอลำเรื่องต่อกลอนไปแล้ว สำหรับเนื้อเรื่องกลอนลำนี้ หากเป็นหมอลำที่เป็นคณะใหญ่บางคณะก็จะมีผู้ที่สามารถผลิตเองได้ด้วยความสามารถของคนภายในคณะหมอลำของตนเอง ส่วนบางคณะก็จะซื้อจากบุคคลภายนอกที่เป็นอาจารย์แต่งกลอนลำโดยเฉพาะ

ส่วนหมอลำขนาดเล็กอย่างหมอลำซิ่ง เนื่องจากไม่ได้ใช้เนื้อเรื่องกลอนลำเป็นหลักเหมือนหมอลำเรื่องต่อกลอน ยกเว้นหมอลำซิ่งแบบใหม่ที่เรียกว่าหมอลำซิ่ง ๓ มิติหรือ ๕ มิติ ที่มีการใช้กลอนลำเรื่องแทรกในระหว่างการแสดง ก็จะต้องอาศัยวัตถุดิบที่ใช้ในการผลิตส่วนหนึ่งได้จากครูที่สอนหมอลำหรือได้มาจากภายนอกโดยการซื้อ ทั้งนี้หมอลำซิ่งยังผลิตเอง

ไม่ได้ หรือผลิตเองได้แต่น้อยซึ่งอาจจะมีคุณภาพที่ยังไม่ดีพอ เพราะเป็นหมอลำเกิดใหม่ ยังไม่มีทักษะมากพอที่จะเขียนกลอนลำได้

เนื้อเรื่องกลอนลำนั้น แม้ว่าในการแสดงของหมอลำในยุคใหม่จะได้รับการวางลำดับเอาไว้หลังการโชว์วง แต่ก็ถือว่าเป็นส่วนสำคัญที่สุดของหมอลำเรื่องต่อกลอน เพราะการที่คณะหมอลำจะได้รับการกล่าวถึงหรือเป็นที่ประทับใจเพียงใด หัวใจหลักก็อยู่ที่เรื่องที่ลำ เพราะหมอลำนั้นแม้จะปรับเปลี่ยนรูปแบบไปอย่างไร แต่รากเหง้าที่แท้จริงก็ยังเป็นการลำเรื่อง ดังนั้น หมอลำที่มีรากฐานการลำเรื่องมาอย่างยาวนานจึงต้องพิถีพิถันในการคัดเลือกเรื่องที่จะนำมาแสดง

โดยมากหมอลำคณะใหญ่ๆที่มีชื่อเสียงและความเป็นมายาวนาน จะมีผู้อาวุโสหรือครูหมอลำที่สามารถแต่งกลอนลำได้อยู่ในคณะด้วย เช่น หัวหน้าคณะหมอลำที่มีประสบการณ์เคยเป็นหมอลำมาก่อนหรืออาจารย์นักประพันธ์กลอนลำ เช่น คณะระเบียบวาทศิลป์ คณะประถมบันเทิงศิลป์ และคณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์ คณะเสียงอิสาน ซึ่งล้วนแต่มีหัวหน้าคณะและอาจารย์ที่มีความรู้เรื่องกลอนลำ จึงแต่งเนื้อเรื่องกลอนลำเพื่อนำมาใช้แสดงของคณะตัวเองได้

อย่างไรก็ตามหมอลำบางคณะที่ไม่สามารถแต่งกลอนลำได้เอง ก็จะซื้อกลอนลำเป็นเรื่องๆที่มีอาจารย์นักแต่งกลอนลำได้ประพันธ์เอาไว้แล้ว เพียงแต่ต้องรู้จักเลือกเรื่องหมอลำมาแสดงให้เหมาะสมกับคณะตัวเอง ธรรมเนียมการซื้อกลอนลำนี้เกิดขึ้นในยุคที่ภาคอีสานมีหมอลำเรื่องเฟื่องฟูจนนับรวมกันได้เป็นร้อยคณะ (ประมาณ พ.ศ.๒๕๒๐-๒๕๓๕) ในยุคนี้เป็นช่วงที่มีเจ้าของสำนักงานหมอลำนิยมนำหมอลำไปเผยแพร่ออกอากาศทางวิทยุเพื่อโฆษณาสำนักงานและโฆษณาคณะหมอลำตามจังหวัดต่างๆ เรียกได้ว่า แต่ละจังหวัดในภาคอีสานก็จะมีหมอลำประเภทคณะประจำแต่ละจังหวัดอยู่หลายสิบคณะ โดยเฉพาะจังหวัดใหญ่ๆ เช่น จังหวัดขอนแก่นเพียงจังหวัดเดียวก็มีหมอลำมากถึง ๘๐ คณะ (ประมวล พิมพ์เสน,๒๕๓๙) ยังไม่นับรวมกับจังหวัดใหญ่ที่มีหมอลำและสำนักงานหมอลำจำนวนมากเช่น จังหวัดอุบล จังหวัดอุดร และจังหวัดมหาสารคาม ฯลฯ ทั้งนี้ การที่เกิดหมอลำจำนวนมากในยุคดังกล่าวไม่ได้หมายความว่าหมอลำเหล่านั้นจะสามารถแต่งกลอนลำเองได้ทุกคณะ ดังนั้น จึงมีคนกลุ่มหนึ่งที่มีความสามารถด้านการประพันธ์กลอนลำได้แต่งกลอนลำเป็นเรื่องยาวเอาไว้สำหรับขายให้แก่หมอลำที่เกิดใหม่โดยเฉพาะ เช่น อาจารย์ทันใจหวาน อาจารย์เซียงคำภา ผญาย่อย อาจารย์สุริยัน แห่งคณะนกยูงทอง เป็นต้น และหากคณะใดเกิดมีชื่อเสียงโด่งดังขึ้นมาด้วยกลอนลำเรื่องนั้น หมอลำเรื่องนั้นก็จะกลายเป็นเรื่องเอก(Master piece) หรือเป็นตัวแทน เป็นสัญลักษณ์แทนชื่อเสียงของหมอลำทั้งคณะไปโดยอัตโนมัติ เมื่อพูดถึงชื่อเรื่องหมอลำก็ทำให้คนนึกถึงคณะหมอลำนั้นทันทีในฐานะที่เป็น “ต้นตำรับ” (Originality) ของหมอลำเรื่องนั้น เช่น

กลอนลำเรื่องผาแดงนางไอ่เป็นเรื่องเอกของคณะฟ้าสีคราม เรื่องลีลาวดี เป็นเรื่องเอกของคณะประถมบันเทิงศิลป์ เรื่องแก้วหน้าม้าเป็นเรื่องเอกของคณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์ เป็นต้น

ข. เพลงและกลอนตลาด

เพลงและกลอนตลาดนับว่าเป็นวัตถุดิบอีกส่วนหนึ่งที่สำคัญมากของการแสดงหมอลำในปัจจุบัน ในที่นี้หมายถึง เพลงลูกทุ่ง เพลงสตริง และลูกทุ่งหมอลำของนักร้องมีชื่อเป็นผลงานที่ได้รับการบันทึกเสียงผ่านการโปรโมตทางสื่อมวลชนจนเป็นที่รู้จัก เป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลาย เพลงและกลอนตลาดเป็นสิ่งที่มีลักษณะที่อยู่กันคนละขั้วกับเนื้อเรื่องกลอนลำอยู่หลายประการ ซึ่งผู้วิจัยได้ลองจำแนกตามคุณลักษณะเพื่อเปรียบเทียบความแตกต่างของวัตถุดิบที่หมอลำนำมาใช้แสดงพบว่า

๑.ในขณะที่เนื้อเรื่องกลอนลำเป็นสิ่งที่สืบทอดมาจากสมัยก่อน มีความเป็นของเก่าแบบคลาสสิก(Classic) และมีลักษณะเป็นเชิงวัฒนธรรมสูง แต่เพลงและกลอนตลาดเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่ และเป็นสิ่งที่เอามาจากยุคใหม่ มีความทันสมัยอยู่มาก (Modern) มีลักษณะเชิง “อุตสาหกรรม” เพราะต้องมีการลงทุน มีการรุกเชิงตลาด ต้องโปรโมตผ่านสื่อหลายรูปแบบกว่าจะเป็นที่โด่งดังติดหูผู้ฟัง

๒.เนื้อเรื่องกลอนลำมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวและมีความเป็น “ต้นตำรับ” สูง หมายความว่าเรื่องหนึ่งๆก็มักจะมี version เดียว เป็นเรื่องประจำของหมอลำแต่ละคณะไป แม้ว่าจะเป็นเรื่องที่โด่งดังเพียงไร ก็ไม่มีหมอลำคณะอื่นนำไปแสดงซ้ำ จึงทำซ้ำหรือลอกเลียนแบบไม่ได้ อาจจะเพราะ ความเป็นตำนานและเป็นตัวแทนของแต่ละคณะ ทำให้เกรงว่าไม่สามารถทำให้ได้ดีเท่ากับต้นตำรับ ในทางตรงกันข้าม เพลงและกลอนตลาดกลับเป็นสิ่งที่ใครๆก็สามารถนำไปร้องหรือลำได้ หากนักร้องมีเสียงใกล้เคียงกับต้นฉบับ

๓.เพลงและกลอนตลาดเป็นสิ่งที่หามาได้โดยง่าย หมายถึงการแต่งเพลงก็แต่งได้ง่ายกว่า หาซื้อได้ง่ายกว่าเนื้อเรื่องกลอนลำ ในขณะที่เนื้อเรื่องกลอนลำนั้น เรื่องแต่ละเรื่องต้องผ่านการใช้เวลานานในการแต่งขึ้น ขัดเกลา ผ่านการเล่นโดยคณะหมอลำซ้ำแล้วซ้ำเล่ากว่าจะเป็นเรื่องที่สร้างชื่อได้

๔.ลักษณะที่น่าสังเกตอีกอย่างหนึ่งคือ เพลงและกลอนตลาดเป็นสิ่งที่ผลิตซ้ำได้ไม่นานและไม่บ่อย คือมีอายุสั้น นำไปร้องซ้ำได้อย่างมากก็ ๒ ปี ก็ไม่เป็นที่นิยมแล้ว ขณะที่เนื้อเรื่องกลอนลำนั้น สามารถนำไปผลิตซ้ำได้เรื่อยๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เรื่องหมอลำบางเรื่องเมื่อโด่งดังแล้วยังมีอายุยาวนาน บางเรื่องที่ยังนำไปแสดงได้นานนับสิบปี หรือหากเก็บไว้นานก็ยังนำมาปัดฝุ่นแสดงซ้ำใหม่ก็ได้

๕.เพลงและกลอนตลาดใช้เวลาเสพน้อย เพียงไม่กี่นาทีก็จบเพลง โอกาสจะซาบซึ้ง ค่อยๆดื่มด่ำและเข้าใจอย่างมีสุนทรียะจึงไม่มี แต่เนื้อเรื่องกลอนลำนั้น ต้องใช้เวลาในการ

เสพนานๆ ค่อยๆทำความเข้าใจและต้องติดตามจึงจะเข้าถึงความซาบซึ้ง และความไพเราะ หากมีเวลาฟังนานๆผู้ฟังสามารถเกิดความซาบซึ้งได้

๖.เพลงและกลอนตลาด ไม่ต้องอาศัยองค์ประกอบการแสดงที่ซับซ้อนมากนัก ใช้เพียงการเต้นประกอบของหางเครื่องและประกอบทำนองดนตรี ส่วนเนื้อเรื่องกลอนลำเป็นสิ่งที่ต้องใช้องค์ประกอบการแสดงมาก เช่น เสียงการลำต้องเข้ากับดนตรีพื้นบ้าน ตัวหมอลำเองก็ต้องมีศิลป์การแสดง การเข้าถึงบทบาท เข้าถึงอารมณ์ สามารถถ่ายทอดความเป็นตัวละครในเรื่องนั้นได้อย่างดี

อย่างไรก็ตาม การที่เพลงและกลอนตลาดเป็นเนื้อหาการแสดงส่วนแรกที่จะใช้เปิดตัว เรียกความสนใจของหมอลำแต่ละคณะ หมอลำแต่ละคณะจึงมักจะเลือกวัตถุดิบเหล่านี้คล้ายๆกันคือเลือกตามสมัยนิยมในขณะนั้น เพียงแต่แต่ละคณะจะมีการนำมาปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงประกอบ เช่น ท่าเต้นของหางเครื่อง การจัดลำดับเพลง และตัวนักร้องที่จะร้องเพลงนั้น ให้มีความแตกต่างกันออกไป

เนื้อหาประเภทนี้ ถ้านำมาใช้ในหมอลำแบบหมอลำเรื่องต่อกลอนจำเป็นต้องมีการคัดเลือกเฉพาะเพลงและกลอนตลาดที่กำลังเป็นที่นิยมอย่างมากในยุคนั้นจริงๆ เพราะแม้ว่าจะมีเนื้อหาเหล่านี้มาก แต่หมอลำมีช่วงเวลาที่จะให้สำหรับเพลงและกลอนตลาดไม่มากนัก ดังนั้น หมอลำแบบนี้จึงต้องเลือก “เด็ดยอด” ที่เห็นว่าจะสร้างความประทับใจให้ผู้ชมได้จริงๆมานำเสนอ

นอกจากนี้ สิ่งที่หมอลำและนายทุนค่ายเทปให้ความระมัดระวังในการเลือกเพลงและกลอนตลาดมาใช้ในการแสดงอย่างยิ่งอีกอย่างหนึ่งคือ การละเมิดลิขสิทธิ์เพลงของค่ายเทปอื่น ในที่นี้หากเป็นการแสดงสดทั่วไปก็ไม่ต้องเคร่งครัด แต่หากเป็นการบันทึกการแสดงสดเพื่อจำหน่ายก็ต้อง ตัดเพลงเหล่านั้นออกเพื่อไม่มีปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์ ลักษณะเช่นนี้ เป็นเรื่องของผลประโยชน์แบบ ”อุตสาหกรรม” อย่างเห็นได้ชัด ซึ่งการกระทำเช่นเดียวกันนี้ หากเป็นกลอนลำของหมอลำสมัยก่อนนั้น จะไม่มีปัญหาเรื่องดังกล่าวเลย เพราะหมอลำสมัยก่อนไม่มีเรื่องลิขสิทธิ์มาเกี่ยวข้อง และหากมีการนำกลอนลำของหมอลำคนอื่นไปลำ ก็กลายเป็นแง่มุมทาง “วัฒนธรรม” ซึ่งถือว่าเป็นการช่วยสืบทอด หรือเป็นการนำไปลำด้วยความเคารพ เช่น กลอนลำของครูที่ลำโดยลูกศิษย์ หรือ กลอนลำของผู้อาวุโสที่ลำโดยหมอลำรุ่นหลัง และเป็นเครื่องชี้ให้เห็นว่า กลอนลำนั้นเป็นที่รู้จักและเป็นที่นิยมแพร่หลาย

ส่วนหมอลำแบบคอนเสิร์ต ก็เพียงแต่เลือกเอาผลงานที่มีชื่อมาแล้วซึ่งมีอยู่หลายชุดหรือเป็นผลงานใหม่ล่าสุดที่กำลังอยู่ในช่วงการโปรโมตของหัวหน้าคณะซึ่งมีอยู่มาร้องเพื่อเป็นการเผยแพร่หรือประชาสัมพันธ์อีกรูปแบบหนึ่ง

ค. มุขตลก

มุขตลกที่สามารถสร้างชื่อเสียงให้กับหมอลำนั้น ต้องผ่านการคัดสรรแล้วด้วยบุคลากรฝ่ายตัวตลก ซึ่งแต่ละคณะจะมีวิธีการหามุขและหาแนวเรื่องที่จะแสดงตลกต่างๆกันไป มุขตลกเป็นเนื้อหาที่ไม่มีขายเหมือนกลอนลำ ยิ่งกว่านั้น ยังต้องอาศัยการเล่นที่เข้าขากัน ต้องอาศัยพรสวรรค์ของนักแสดงมาก ดังนั้น จึงเป็นความสามารถของหมอลำแต่ละคณะที่จะกำหนดแนวทางการแสดงตลกขึ้นมาเอง ถ้าหากเรื่องตลกของคณะใดเป็นที่ “โดนใจ” ผู้ชมอย่างแรงก็สามารถสร้างกระแสความนิยมและสร้างชื่อเสียงถึงขนาด “แจ้งเกิด” ให้กับดาวตลกของหมอลำคณะนั้นให้โด่งดังเป็นพลุแตกมากกว่าเนื้อเรื่องที่เป็นกลอนลำเสียอีก เช่น ตลกของหมอลำคณะเสียงอิสานที่เคยประสบผลสำเร็จมาแล้ว

ง. การแสดงชุดพิเศษ

การแสดงชุดพิเศษมักจะเป็นดนตรี และเพลงรีวิวประกอบการแสดง ที่หมอลำคณะนั้นสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ให้เป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง มีลักษณะคล้ายกับการแสดงมิวสิกวิดีโอแบบสดๆบนเวที คือ มีเนื้อเรื่อง มีตัวละคร และมีเพลงเป็นตัวเดินเรื่อง การแสดงเช่นนี้เป็นสิ่งที่ต้องอาศัยความคิดสร้างสรรค์เป็นอย่างมาก เพราะต้องใช้เนื้อหาหลายๆอย่างมาผสมผสานกันจนเกิดเป็นเรื่องใหม่ขึ้นมา เช่น ใช้ทั้งตลก ทั้งการเต้นประกอบเพลง มาผูกเป็นเรื่อง

จ. ท่วงท่าของหางเครื่อง

หมายถึงท่าเต้นและท่าฟ้อน ถือเป็นอีกส่วนหนึ่งที่บ่งบอกลักษณะความเป็นเอกลักษณ์ของหมอลำแต่ละคณะได้ การคัดเลือกเอาท่าทางการแสดงมาประกอบการร้องการลำจึงเป็นสิ่งที่หมอลำต้องใส่ใจรายละเอียดและพิถีพิถันเป็นพิเศษ บางคณะจึงเลือกใช้ท่วงท่าที่เป็นแบบพื้นเมือง มีความเป็นหมอลำหลงเหลืออยู่มาก เช่น เน้นการฟ้อนรำ ใช้ท่วงท่าแบบนาฏศิลป์ แต่บางคณะก็เน้นท่วงท่าแบบสมัยใหม่ไปเลย เช่น เป็นการเต้นแบบตะวันตก ยกแข้งยกขา เด้งหน้าเด้งหลัง ซึ่งเป็นสิ่งที่แล้วแต่ว่าหมอลำคณะนั้น ต้องการให้ภาพลักษณ์ของคณะเป็นอย่างไร การคัดเลือกของแต่ละคณะจึงเริ่มจากครูฝึกเต้นประจำคณะที่เป็นผู้คิดค้นและประดิษฐ์ท่าเต้นมาใช้ ประกอบกับการพิจารณาของหัวหน้าคณะด้วย ดังนั้น ท่าเต้นจึงเป็นเรื่องของการสร้างสรรค์และการค้นคว้าการประดิษฐ์ให้ออกมาดูสวยงาม เข้ากับเนื้อหาเพลง ซึ่งต้องมีการไตร่ตรองว่าเหมาะสมกับเพลงและกลอนลำ ที่สำคัญคือต้องคัดเลือกให้เหมาะสมกับ ”แนวทางการเป็นตัวของตัวเอง” ด้วย

คณะหมอลำต่างมีหลักการคัดเลือกวัตถุดิบ (Tradition of Raw Material Selection) ที่นำมาเป็นเนื้อหาแตกต่างกัน โดยมีการใช้เกณฑ์ในการคัดเลือกดังนี้

๑.การเลือกวัตถุดิบในการแสดงให้เข้ากับอัตลักษณ์(Identity)ของความเป็นหมอลำของแต่ละคณะ เพราะหมอลำต่างก็มีความเป็น “แนวทาง” และความเป็นตัวตนของหมอลำคณะนั้นๆก็จะแสดงออกในตอนที่นำมาเขียนเป็นบทกลอนลำและการนำไปแสดง นั่นคือหัวหน้าคณะเป็นอย่างไร ก็ได้กลอนลำและการแสดงเป็นอย่างนั้น (They are what they play) เช่น หากเป็นหมอลำคณะใหญ่แบบอนุรักษ์นิยม มีครูบาอาจารย์ ก็จะเขียนกลอนลำได้อย่างประณีต มีความเข้าใจในแบบแผนการจัดหมอลำเข้าฉาก ออกฉาก รู้จักการใช้บทกำกับบทบาทของตัวละครที่เป็นไปตามขนบการแสดง เช่น กษัตริย์ กับเสนาข้าราชบริพารต้องวางตัวต่อกันอย่างไร ต้องใช้คำพูดแบบราชาศัพท์ในเรื่องอย่างไร เป็นต้น

ดังนั้น เรื่องที่ใช้ในการลำต้องเข้ากับบุคลิกลักษณะ ความถนัด หรือ “แนวทาง“ ของหมอลำแต่ละคณะ เพราะลักษณะของหมอลำแต่ละคณะไม่เหมือนกัน เรียกว่าต่างคณะก็มีอัตลักษณ์(Identity)ของความเป็นหมอลำต่างกัน เช่น หมอลำบางคณะจะมีภาพลักษณ์ที่เป็นแบบอนุรักษ์นิยมมาก ก็จะเลือกเรื่องหรือวัตถุดิบที่ใช้ในการผลิตเป็นเรื่องหมอลำแบบอนุรักษ์นิยมด้วยเช่นกัน อาทิ คณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์ คณะประถมบันเทิงศิลป์ ซึ่งเป็นหมอลำเรื่องต่อกลอนแนวอนุรักษ์นิยม ก็มักจะเลือกเนื้อหากลอนลำที่มาจากนิทานพื้นบ้าน หรือในวรรณคดี เช่น เรื่องรามเกียรติ์ เรื่องแก้วหน้าม้า(คณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์) เรื่องลีลาวดี เรื่องมโนราห์ (คณะประถมบันเทิงศิลป์) โดยนำเค้าโครงเรื่องเหล่านั้นมาแต่งขึ้นมาใหม่ให้เป็นบทกลอนลำสำหรับตัวละครต่างๆ กลอนลำที่แต่งขึ้นมาจากนิทานพื้นบ้านและตำนานนี้มีข้อดีคือ ไม่ต้องจ่ายค่าลิขสิทธิ์และไม่ต้องเสียเงินซื้อ เพียงแต่ต้องใช้ความสามารถเรียบเรียงขึ้นมาใหม่ให้ประณีตไพเราะแบบกลอนหมอลำ

ส่วนหมอลำอีกกลุ่มหนึ่งคือหมอลำที่เป็นแนวสมัยใหม่ที่ถนัดที่จะแสดงแนวเรื่องแบบสมัยใหม่ก็จะใช้วิธีการแต่งเรื่องแนวใหม่ หรือซื้อเรื่องที่มีผู้แต่งเอาไว้ตามยุคสมัยมาใช้ โดยมากจะเป็นเรื่องเกี่ยวความพลิกผันเปลี่ยนแปลงของชะตาชีวิตที่โศกเศร้าเคล้าน้ำตา ของคนในสังคมปัจจุบัน หรือเรื่องแบบผัวๆเมียๆ เรื่องเมียหลวงเมียน้อย การชิงรักหักสวาท การอิจฉาริษยา ชิงดีชิงเด่นกัน คล้ายๆกับเรื่องในละครโทรทัศน์ เช่น เรื่องน้ำตาสาวจีน ของคณะระเบียบวาทะศิลป์ เรื่องฮอยปูนแดง ฮอยปานดำ ของคณะเสียงอิสาน

๒.การคัดเลือกเพลงและกลอนตลาดที่กำลังเป็นที่นิยมมาแสดงนั้น การคัดเลือกเช่นนี้ เป็นการคัดเลือกโดยมีแนวคิดแบบ “อุตสาหกรรม” แฝงอยู่ เพราะต้องคำนึงถึงความนิยมของผู้ชมเป็นสำคัญ (Receiver orientation) เพราะการเลือกวัตถุดิบในการแสดงให้เข้ากับทิศทางความนิยมนั้นเป็นการทำงานแบบอุตสาหกรรมที่เน้นการทำตลาดกับกลุ่มเป้าหมาย และผลิตสินค้าออกมาให้ตรงกับความต้องการของกลุ่มเป้าหมาย ดังนั้น เมื่อผู้ชม

ของหมอลำมีความต้องการความใหม่ ความทันสมัยของเนื้อหาการแสดง ดังนั้น หมอลำก็ต้องเลือกสิ่งที่กำลังอยู่ในความนิยมของผู้ชมในขณะนั้น

นอกจากนี้ ยังต้องพิจารณาถึงเรื่องลิขสิทธิ์ด้วย โดยเฉพาะหากต้องบันทึกการแสดงสดเพื่อนำมาผลิตเป็นวีซีดีเพื่อการจำหน่าย แม้ว่าหมอลำจะเป็นผู้แสดง แต่นายทุนที่เป็นผู้ผลิตต้องมาพิจารณาว่าจะซื้อลิขสิทธิ์เพลงและกลอนตลาดนั้นๆหรือไม่ เพราะถ้าซื้อก็หมายถึงค่าใช้จ่ายที่เพิ่มขึ้น หากเพลงและกลอนตลาดนั้นราคาไม่แพงมากก็อาจจะซื้อเพื่อประกอบในการลำ

๓.การคัดเลือกท่วงท่าให้ความสอดคล้องกับการลำหรือเรื่องบทบาทที่ใช้แสดงในขณะนั้น การแสดงเช่นนี้ ถือว่าเป็นแนวทางที่รักษาความมีสุนทรียะของหมอลำ

ความมีสุนทรียะ(Aesthetic) ของการแสดงที่เห็นได้ชัด เช่น การลำเรื่องที่เป็นเป็นวรรณคดีนิทาน อย่างเรื่องรามเกียรติ์ และมีตอนที่พระรามแต่งงานกับนางสีดา ก็จะใช้ท่วงท่าของหมอลำที่มา"ขึ้นเสิร์ฟ" ในฉากนั้นเป็นการฟ้อนอย่างนวยนาด อ่อนช้อย หรือ การเลือกใช้กลอนลำเพื่อนำมาแทรกในเนื้อเรื่องก็ต้องเลือกให้เหมาะสมกับตอนของเรื่องที่ดำเนินอยู่ด้วย เช่น กลอนเดินดง ก็เหมาะสำหรับการออกเดินทางของตัวละคร กลอนแบบกลอนเกี้ยวก็เหมาะสำหรับการเกี้ยวพาราสีของคู่พระคู่นาง เป็นต้น

แม้หมอลำทุกวันนี้จะอยู่ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแล้ว แต่การแสดงของหมอลำยังทำให้เห็นว่า ยังสามารถรักษาความมีสุนทรียะ(Aesthetic) ของการแสดงเอาไว้ได้ นอกเหนือจากสุนทรียะเรื่องดนตรี ยังเป็นการสร้างปฏิสัมพันธ์ให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงได้ด้วย ดังนั้น ผลงานศิลปะการแสดงของหมอลำจึงไม่ได้ถูกทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกันและไม่ได้มีแต่ความฉาบฉวยแบบงานของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมไปทั้งหมดอย่างที่แนวคิดของอดอร์โนแห่งสำนักแฟรงเฟิร์ตอธิบายเอาไว้ เพราะอย่างน้อย การแสดงบางอย่างและบางแนวทางของหมอลำนั้นหมอลำยังคงความเป็นตัวของตัวเองเอาไว้ได้อย่างเหนียวแน่น เช่น การลำเรื่องและการใช้ดนตรีพื้นบ้าน

๔.การเลือกเพลงและกลอนลำความเหมาะสมกับน้ำเสียง บุคลิกลักษณะหรือ ความถนัดในการลำหรือการร้องของหมอลำและนักร้องในคณะ เพราะเพลงหรือกลอนลำที่มีนั้นบางเพลงก็เศร้าสร้อย บางเพลงก็อ่อนหวาน บางเพลงก็คึกคักสนุกสนาน ดังนั้นจึงต้องมีการเลือกให้เหมาะกับแนวเสียงและบุคลิกของผู้ที่จะมาร้องด้วย โดยมากหมอลำคณะใดๆก็มักจะเลือกว่าเพลงและกลอนลำนั้นๆมีหมอลำหรือนักร้องคนใดที่มีน้ำเสียงคล้ายกับเสียงต้นฉบับ และเหมาะสมที่จะร้องหรือไม่ จึงจะนำมาใช้ หากไม่มีใครเหมาะสมก็ไม่เลือกมา แม้ว่าเพลงและกลอนตลาดนั้นจะเป็นที่นิยมก็ตาม

๕.ความทันสมัยของเพลงและกลอนตลาด ความเป็นที่นิยม ไม่ตกยุคของเพลงและกลอนตลาด ก็เป็นอีกเหตุหนึ่งที่หมอลำจะคัดเลือกเพลงมาใช้ในการแสดงแต่ละปี คือการจะใช้เนื้อหาเพลงและกลอนลำใดๆก็ต้องพิจารณาว่าอยู่ในกระแสและกำลังได้รับความนิยมมากเพียงไร ดังนั้น เพลงและกลอนลำของนักร้องที่กำลังโด่งดังเท่านั้น จึงจะได้รับการคัดเลือกมาใช้ในการแสดง

๖.คัดเลือกเนื้อหาตามการเรียกร้องของผู้ชม ที่มาขอเพลงและกลอนตลาดที่ตนเองชอบ เป็นอีกเหตุหนึ่งที่ทำให้หมอลำบางคณะต้องร้องหลายรอบเพื่อเอาใจผู้ชม โดยเฉพาะบรรดาหมอลำซิ่งที่มักจะต้องจัดเพลงหรือลำให้เป็นไปตามคำขอของผู้ชม แม้กระทั่งช่วงการลำเรื่องต่อกลอนบางตอนนั้น หากหมอลำเห็นว่า แสดงแล้วกร่อยหรือผู้ชมไม่ตอบรับ ก็จะตัดออก

๗.การเลือกมุขตลกให้เหมาะกับบุคลิกและความสามารถที่ฝ่ายตลกของคณะหมอลำจะแสดงได้อย่างสมบทบาท เพราะ ความสามารถและความถนัดในการแสดงตลกของแต่ละคณะต่างกัน บางคณะก็ถนัดที่จะเล่นตลกแบบเป็นเรื่องราวมีตัวละคร บางคณะก็ถนัดในการรับบทเป็นคนแก่ บางคณะก็ถนัดที่จะเล่นตลกแบบใช้อุปกรณ์ หรือใช้มุขตลกที่เกี่ยวข้องกับเรื่องเพศ บางคณะก็ถนัดเล่นตลกแนวทางการล้อเลียน แต่สิ่งที่น่าสังเกตคือ ตลกของหมอลำจะไม่เน้นการใช้มุขตลกที่ต้องใช้ความคิดในการตีความมาก มุขตลกจะเป็นที่เข้าใจง่าย ผู้ชมรู้ในทันทีว่ามุขนั้นมีความหมายอย่างไร

ส่วนการคัดเลือกรูปแบบและเนื้อหาเพื่อนำมาผลิตของหมอลำในยุคปัจจุบันนี้ ผู้วิจัยจะแบ่งเป็น ๒ ส่วนโดยถือตามประเภทย่อย(sub genre) ของหมอลำดังนี้

๖.๒.๑ หมอลำที่เป็นคณะ

ก.การคัดเลือกรูปแบบการแสดง(format of performance selection)

การคัดเลือกรูปแบบการแสดงของหมอลำประเภทนี้ ซึ่งเห็นได้ชัดว่าหมอลำสมัยใหม่มีวิธีการอยู่ ๒ วิธีคือ วิธีแรกยังคงเป็นการคัดเลือกของเก่ามาใช้ โดยใช้รูปแบบที่เป็นลักษณะการแสดงแบบส่วนที่เป็น “วัฒนธรรมการแสดง” (culture of performance) บางอย่างที่ถือตาม “โครงสร้างแบบขนบ” (traditional structure) จากหมอลำยุคเก่า รูปแบบที่หมอลำสมัยใหม่ยังคงใช้ตามแบบสมัยก่อนคือ การแสดงหมอลำเรื่องที่ผูกขึ้นเป็นเรื่องราว การดำเนินเรื่องโดยการใช้การลำประกอบเสียงดนตรีตามท่วงทำนองแบบหมอลำเรื่องซึ่งถือว่าเป็นรูปแบบที่สำคัญของความเป็นหมอลำ การให้หมอลำสมมุติบทบาทเป็นตัวละครแต่ละตัวและการใช้ศิลปการแสดงตามแบบหมอลำ เช่น การฟ้อน การลำ

วิธีที่สอง เป็นวิธีการ “สร้างรูปแบบขึ้นใหม่” นับวันหมอลำในปัจจุบันจะมีรูปแบบใหม่ที่สร้างขึ้นใหม่มากขึ้นเรื่อยๆ เพราะเกิดการผสมผสานการแสดงหลายๆ(Hybrid performance) อย่างเข้าด้วยกัน จนเป็นรูปแบบที่มีความหลากหลายมากขึ้น เช่น มีการเพิ่มการแสดงช่วงร้องเพลง เต้นโชว์ แบบวงดนตรีลูกทุ่ง มีการแสดงจินตลีลา หรือเรื่องราวประกอบเพลง มีการแสดงตลกชุดใหญ่ก่อนการแสดงหมอลำเรื่อง มีหางเครื่อง การใช้ท่าเต้น การใช้คนจำนวนมากที่เหมือนกับระบำหรือการเต้นรำของตะวันตก จึงทำให้เกิดรูปแบบแปลกใหม่ขึ้น แม้กระทั่งการลำเรื่องก็ใช้ชุดเสื้อผ้าที่สวยงามกว่าสมัยก่อน ใช้หมอลำเป็นตัวละครจำนวนมาก ใช้รูปแบบการลำที่มีจังหวะและทำนองหลายทำนองมากขึ้น เช่น ลำเต้ย ลำเดิน ลำซิ่ง ลำเพลิน แทรกเข้าไปในการแสดง ไม่ได้มีเพียงรูปแบบการลำทำนองลำพื้นธรรมดาแบบสมัยก่อน

ในขณะที่ หมอลำในสมัยก่อนใช้ความเรียบง่าย แต่มีศิลปะ เรียกว่าเป็นการแสดงที่ “ง่ายและงาม” ซึ่งทำให้เกิดสุนทรียะอย่างมากและเป็นสิ่งที่หมอลำสมัยใหม่ยังทำได้ไม่เหมือนสมัยก่อน ดังนั้นหมอลำยุคก่อนจึงไม่ได้ให้ความสำคัญกับรูปแบบภายนอก เช่น เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง จึงไม่มีการเต้น ไม่มีหางเครื่อง ที่สำคัญคือ รูปแบบการแสดงของหมอลำในสมัยก่อน ก็เป็นคนละรูปแบบกันกับหมอลำในยุคปัจจุบัน ทั้งนี้การลำเรื่องของหมอลำสมัยก่อน พอเปิดการแสดงก็เข้าสู่การลำเรื่องนิทานที่เป็นเรื่องราว สมบูรณ์และจริงจัง โดยไม่ได้ใช้รูปแบบการแสดงอย่างอื่นมาคั่นหรือกินเวลาไปก่อน ดังนั้นในเมื่อหมอลำสมัยก่อนให้เวลากับการแสดงการลำเพียงอย่างเดียว จึงมีศิลปะในการแสดง มีศิลปะในการเล่าเรื่อง การใช้ถ้อยคำและความสามารถในการลำมาก ไม่มีส่วนประกอบการแสดงรูปแบบอื่นอย่างอื่นมาเจือปน รูปแบบอย่างที่หมอลำเป็นในสมัยก่อนจึงมีความเป็น “วัฒนธรรม”มากกว่าที่จะเป็น “อุตสาหกรรม” อย่างในปัจจุบัน

ข.การคัดเลือกเนื้อหาการแสดง (content of performance selection)

การคัดเลือกเนื้อหาของหมอลำที่เป็นแบบคณะในปัจจุบัน มีวิธีการคัดเลือกอยู่ ๒ วิธีเช่นเดียวกับวิธีคัดเลือกรูปแบบการแสดง คือ วิธีแรกเป็นการนำเนื้อหาการลำเรื่องจากสมัยก่อนมาใช้ หากเป็นช่วงรอยต่อระหว่างยุค คือ ตอนต้นของหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมซึ่งเป็นยุคที่หมอลำเพิ่งจะเริ่มใช้สื่อมวลชนในการเผยแพร่ผลงาน เช่น ยุคปี พ.ศ. ๒๕๐๐-๒๕๒๐ ที่หมอลำยังไม่ได้ปรับตัวมากเท่ากับสมัยปัจจุบันนี้ หมอลำยังคงใช้เนื้อเรื่องแบบโบราณอยู่มาก ดังนั้น เรื่องที่หมอลำใช้แสดงส่วนใหญ่จึงเป็นตำนาน นิทานพื้นบ้านและนิทานชาดก เช่น เรื่อง จำปาสี่ต้น นางแตงอ่อน ผาแดงนางไอ่ สีทน-มโนราห์ ลีลาวดี ท้าวก่ำกาดำนางผมหอม สังข์ศิลป์ชัย นางสิบสอง นกกระจอก กำพร้าผีน้อย สุวรรณสาม แก้วหน้าม้า ท้าว

หมาหยุย เวสสันดร นางเต่าคำ ท้าวคำสอน พระเตมีย์ใบ้ นางอรพิน สุวรรณหงส์ ท้าวแบ้ ท้าวสังกะทัต ท้าวคำสอน ท้าวหัวข่อหล่อ ท้าวโสวัต ฯลฯ

ต่อมาเมื่อเวลาเปลี่ยนไป จนมาถึงปัจจุบันหมอลำเรื่องก็ใช้เนื้อเรื่องเดิมในระดับที่ลดน้อยลง คือ ตำนาน นิทานพื้นบ้านและนิทานชาดก ที่เคยได้รับคัดเลือกมาใช้แสดงนั้นมีน้อยลงจนแทบไม่ปรากฏ ในขณะที่หมอลำในสมัยก่อนนั้นเกือบทั้งหมดจะเป็นการลำเรื่องตามตำนาน นิทานพื้นบ้านและนิทานชาดกเป็นหลัก แม้ว่าปัจจุบันหมอลำบางคณะจะยังคงมีเนื้อเรื่องกลอนลำที่เป็นตำนานและนิทานอยู่บ้างแต่ก็มีหลงเหลือเพียงไม่มาก และที่มีอยู่ก็มักจะเป็นเรื่องที่เคยได้รับความนิยมอย่างสูงหรือเป็นเรื่องที่รู้จักเป็นอย่างดี เช่น เรื่องรามเกียรติ์ เรื่องมโนราห์ เรื่องแก้วหน้าม้า นอกจากนั้น หากยังคงมีในสมัยนี้ก็เป็นการนำตำนานและนิทานมาดัดแปลง แต่งขึ้นใหม่ บ้างก็เปลี่ยนชื่อเรื่องเป็นเรื่องใหม่ เพียงแต่ใช้เค้าเรื่องเดิม ใช้ชื่อตัวละครเดิม

นอกจากนี้ เนื้อหาบางอย่าง เช่น การสอนธรรมมะ การกล่าวถึงเรื่องบาปบุญคุณโทษ เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับประเพณี วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมของคนอีสาน ที่เคยมีปรากฏชัดเจนในเนื้อหาของหมอลำยุคก่อน ก็ดูเหมือนจะลดน้อยลงจนปรากฏในหมอลำยุคใหม่เพียงไม่กี่เรื่อง ทั้งนี้ เพราะเนื้อหาเหล่านั้น อาจจะไม่เหมาะสมกับยุคสมัยปัจจุบัน เพราะเรื่องยาวมาก หากนำมาทำเป็นเรื่องสำหรับการลำแบบหมอลำอาจจะยาวจนแสดงไม่จบภายในเวลาที่มีเหลือในปัจจุบันซึ่งใช้ไปกับการแสดงเพลงและเต้นโชว์วงแบบดนตรีลูกทุ่งถึงครึ่งคืน และมีเหตุผลเกี่ยวกับการบันทึกเป็นวีซีดีที่ต้องจำกัดให้จบภายใน ๓-๔ แผ่นต่อเรื่อง มิฉะนั้น หากยาวเกินไปต้องตัดทอนจนดูไม่รู้เรื่อง หรือยาวเกินไปผู้ชมอาจจะไม่อยากซื้อเพราะต้องจ่ายมากขึ้น หรือเรื่องราวแบบเดิมอาจจะได้รับความนิยมน้อยลง หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงไม่ได้นำเนื้อหาเช่นนั้นมาผลิตซ้ำอีก นอกจากนี้ ยังเป็นเพราะกระแสความนิยมของผู้ชมที่มีการเรียกร้องอยากชมเรื่องแนวใหม่ๆมากกว่าเรื่องเก่าๆ แบบนิทาน ตำนาน

วิธีที่สองเป็นการสร้างเนื้อหาขึ้นมาใหม่ การแสดงของหมอลำในปัจจุบันส่วนใหญ่จึงเป็นการสร้างเนื้อหาการแสดงเพิ่มขึ้นใหม่และเพิ่มขึ้นในระดับที่มาก เรียกว่าเนื้อหามีความหลากหลายมากขึ้น เนื้อเรื่องของหมอลำสมัยใหม่จึงเป็นเรื่องราวชีวิตของคนในปัจจุบันที่เผชิญกับเหตุการณ์หรือประสบกับปัญหาที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน โดยมากมักจะเป็นเรื่องนิยายประโลมโลก เรื่องรักๆใคร่ๆ เรื่องชิงรักหักสวาท เรื่องเกี่ยวกับผัวๆเมียๆ หรือเรื่องในครอบครัวประเภทแม่ผัวลูกสะใภ้ เช่น เรื่อง ผัวไปนอก เมียหยอกผู้บ่าว ปวดหัวย้อนผัวเขา เมียเล่นชู้ผัวชิงรัก เรื่องน้ำตาสาวจีน น้ำตาเมียหลวง น้ำตาสะใภ้ทาส น้ำตาสาวบัวคำ เหนือคำสาบาน ฮอยปูนแดง ฮอยปานดำ ลูกชู้ ฯลฯ

จึงไม่น่าแปลกใจที่เรื่องของหมอลำยุคปัจจุบันจะเป็นเรื่องคล้ายละครวิทยุหรือละครโทรทัศน์ แม้กระทั่งคล้ายภาพยนตร์ และไม่น่าแปลกใจหากโทรทัศน์มีละครเรื่องราชินีหมอลำแล้ว หมอลำก็จะมีการลำเรื่องราชินีหมอลำด้วย หรือมีภาพยนตร์เรื่อง โหด เลว ดี หมอลำก็มีเรื่องโหดเลวดีด้วย ภาพยนตร์มีเรื่องกระสือ หมอลำก็สามารถลำเรื่องกระสือได้ เป็นต้น

ที่น่าสนใจคือ แม้ว่าโครงสร้างหรือเนื้อเรื่องของหมอลำจะเปลี่ยนแปลงไป แต่แก่นความคิดบางอย่างของเนื้อหาการแสดงยังคงเอาไว้อยู่ เช่น แนวคิดเรื่อง ทำดีย่อมได้ดี ธรรมมะย่อมชนะอธรรม กรรมใดใครก่อไว้ ก็ต้องได้รับผลกรรมนั้น ให้ทุกข์แก่ท่าน ทุกข์นั้นถึงตัว ซึ่งแนวคิดเหล่านี้ เป็นแนวคิดตามหลักคำสอนของพุทธศาสนา แสดงว่าแม้หมอลำสมัยใหม่จะไม่ได้ใช้เนื้อเรื่องแบบเก่ามาเป็นเนื้อหาในการแสดงก็ตาม แต่ในความเป็นวัฒนธรรมการแสดงนั้น ยังมีเค้าของความเป็นหมอลำแบบเก่าหลงเหลืออยู่ นั่นคือ การผูกเรื่อง หรือสรุปเรื่องโดยใช้หลักเรื่องของกรรม บาปบุญคุณโทษ มาเป็นเครื่องสอนผู้ชมหรือให้คติเตือนใจทางอ้อมคล้ายกับหมอลำในยุคก่อน แม้จะไม่เข้มข้นเท่าสมัยก่อนก็ตาม

นอกเหนือจากการสร้างเรื่องสำหรับการลำแบบใหม่แนวใหม่ ถูกใจผู้ชมยุคใหม่แล้ว เนื้อหาการแสดงแบบอื่นๆๆของหมอลำยุคใหม่ที่พบในปัจจุบันก็เป็นของใหม่อยู่เสมอ เช่น เพลงตามสมัยนิยม ซึ่งต้องเปลี่ยนไปทุกปี ที่สำคัญคือ สัดส่วนของการสร้างเนื้อหาการแสดงเช่นนี้ กลายเป็นเนื้อหาหลักๆที่มีความสำคัญไม่แพ้ช่วงของการแสดงหมอลำเรื่อง

๖.๒.๑ หมอลำที่เป็นคู่

ในที่นี้หมายถึง หมอลำซิ่ง ซึ่งมีการคัดเลือกรูปแบบและเนื้อหาต่างไปจากหมอลำที่เป็นคณะ ทั้งนี้ เหตุเพราะรูปแบบการแสดงและองค์ประกอบของการแสดงที่ต่างกัน เช่น เรื่องเวลาที่ใช้ในการเตรียมตัวซักซ้อม เวลาที่ใช้ในการแสดง ข้อจำกัดเรื่องจำนวนคน อุปกรณ์ และวิธีการแสดง จึงส่งผลถึงรูปแบบและเนื้อหาด้วย

การคัดเลือกรูปแบบการแสดงของหมอลำซิ่งจึงยังเลือกใช้รูปแบบการแสดงแบบลำคู่ ตามแบบหมอลำกลอนในสมัยก่อนที่เป็นต้นกำเนิดของหมอลำซิ่ง และเลือกมาเฉพาะบางอย่าง เช่น ใช้รูปแบบการลำ ระหว่างชายหญิง ใช้การลำประกอบแคนบ้างแต่ไม่มาก

ยิ่งกว่านั้น หมอลำซิ่งจะเปลี่ยนแปลงไปมากกว่าหมอลำกลอน คือ ไม่ใช่การลำโต้ตอบในลักษณะถามตอบกัน หากแต่น่าจะเรียกว่า เป็นการสลับสับเปลี่ยนกันลำหรือผลัดกันแสดงโดยให้อีกฝ่ายหนึ่งเต้น หรือฟ้อนประกอบ หรือเปลี่ยนกันพักเหนื่อยระหว่างหมอลำผู้ชาย-ผู้หญิงมากกว่า หมอลำซิ่งจึงไม่ได้ให้น้ำหนักกับการโต้ตอบกันแบบถาม-ตอบกันอย่างต่อเนื่องแต่อย่างใด เป็นเพียงการลำแบบสลับกันไปเรื่อยๆ และเรียกการแสดงแต่ละช่วงว่า"ยก" ด้วยวิธีการเช่นนี้ หมอลำซิ่งจึงมีรูปแบบที่ไม่ต้องใช้ความต่อเนื่อง และไม่เป็นช่วงที่แบ่งแยกจาก

กันอย่างเด็ดขาดจนเห็นได้ชัดเหมือนหมอลำประเภทคณะ ดังนั้น รูปแบบการแสดงของหมอลำซิ่งจึงมีความลื่นไหลและมีความยืดหยุ่นสูง หมายความว่า หากจำเป็นหรืออยากตัดยกใดออกไป (ยกเว้นตอนลำไหว้ครู กับตอนลำลาที่ยังคงต้องมีเสมอ-ผู้วิจัย) ก็สามารถตัดออกไปได้ เพราะปกติ หมอลำซิ่งก็ไม่ได้ประกาศอยู่แล้วว่ากำลังอยู่ในยกใด และผู้ชมเองก็ไม่ทราบว่าหมอลำกำลังแสดงในช่วงยกใด เนื่องจากพอผู้ชมสนุกได้ที่แล้ว ดูเหมือนหมอลำซิ่งจะร้องและลำอย่างต่อเนื่องไปเรื่อยๆจนกระทั่งจบการแสดง

รูปแบบของหมอลำซิ่งที่เพิ่มขึ้นใหม่ที่เห็นได้ชัดว่าเปลี่ยนแปลงไปจากหมอลำประเภทคู่ในสมัยก่อนคือ การมีหางเครื่องแบบดนตรีลูกทุ่งหรือแบบหมอลำเรื่อง เพียงแต่ใช้คนน้อยกว่า การเน้นที่การร้องเพลงตลาดซึ่งเป็นเพลงของคนอื่น มากกว่าการลำด้วยกลอนลำของตัวเอง และเน้นที่การใช้ท่าเต้นมากกว่าการฟ้อนแบบหมอลำกลอนในสมัยก่อน รูปแบบแบบใหม่ของหมอลำซิ่งจึงน่าจะเรียกว่าเป็นการลำผสมการร้องเพลงโดยใช้เครื่องดนตรีสมัยใหม่ ผสมกับการเต้นประกอบของหางเครื่องมากกว่า

ส่วนการคัดเลือกเนื้อหาของหมอลำซิ่งนั้น หมอลำซิ่งเลือกเอาเพียงบางส่วนเสี้ยวของหมอลำกลอนมาใช้ เช่น การลำไหว้ครูแบบสั้นๆ การลำประกาศศรัทธาหรือแจ้งให้ทราบว่าการทำบุญของเจ้าภาพจะได้อานิสงส์ผลบุญใดบ้าง และการลำลาเมื่อการแสดงสิ้นสุดลง ปัจจุบันจึงไม่เป็นที่คาดหวังที่ผู้ชมจะได้ฟังเรื่องราวที่ได้เนื้อหาสาระหรือเป็นเรื่องราวจริงๆจังๆ เพราะเนื้อหากลอนลำที่มีเนื้อหาสาระของหมอลำซิ่งนั้นได้รับการออกแบบมาให้ใช้สำหรับการลำเพียงคนเดียว สามารถลำจบภายใน ๔-๑๐นาที ไม่เป็นกลอนลำยาวๆและไม่เป็นเรื่องที่มีตัวละครอย่างหมอลำเรื่องต่อกลอน ดังนั้นจึงไม่ต้องลำนานๆ ที่สำคัญคือ หมอลำซิ่งจะมีกลอนลำลักษณะนี้เพียงคนละไม่มาก ดังนั้น กลอนลำที่นำมาใช้ลำจึงเป็นกลอนลำที่ใช้บ่อยๆเท่านั้น

ด้วยเหตุที่กล่าวมา เนื้อหาของหมอลำซิ่งจึงเป็นการสร้างขึ้นมาใหม่มากกว่าที่จะใช้เนื้อหาแบบหมอลำสมัยก่อน เนื้อหาที่เกิดใหม่นี้คือ บรรดาเพลงตลาด กลอนลำยอดนิยมของหมอลำและนักร้องชื่อดังในยุคสมัยนั้น ที่หมอลำซิ่งทุกคู่จะร้องได้เหมือนๆกัน ทุกๆเวที เพราะเพลงเหล่านี้ จะเป็นที่เรียกร้องหรือเป็นที่ถูกขอหน้าเวทีโดยผู้ชมหมอลำซิ่งเสมอ ดังนั้นเป็นข้อบังคับกลายๆสำหรับหมอลำซิ่งที่ต้องสามารถร้องลำกลอนลำยอดนิยมประเภทที่เรียกว่าเป็น “ภาคบังคับ” ที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ เพื่อให้เป็นที่ถูกใจของผู้ชมตลอดเวลา

๖.๓ วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือในการผลิต

หากเป็นสมัยก่อนยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม องค์ประกอบด้านวัสดุอุปกรณ์ ในการผลิต คงไม่ใช่ปัจจัยสำคัญอันดับต้น ๆ เพราะสมัยก่อน ไม่จำเป็นต้องใช้เครื่องมือ

และอุปกรณ์ในการแสดงมากนัก ความสำคัญของหมอลำอยู่ที่ตัวบุคคลมากกว่า แต่ในปัจจุบันสิ่งเหล่านี้กลับเป็นปัจจัยสำคัญอย่างยิ่งสำหรับการสร้างหมอลำเพราะมันเป็นได้ทุกสิ่งทุกอย่างและใช้ทำอะไรได้หลายๆอย่าง เป็นแม้กระทั่งภาพลักษณ์ เป็นแม้กระทั่งเป็นสัญลักษณ์ และการแสดงความยิ่งใหญ่ของคณะหมอลำ แสดงความทันสมัย แสดงถึงพลังที่จะทำให้ผู้ชมประทับใจตั้งแต่แรกเห็น ยิ่งกว่านั้น ยังเป็นสัญลักษณ์ที่จะสามารถใช้ต่อรองกับการผลิตสื่อสมัยใหม่ ใช้ต่อรองกับความรู้สึกของผู้ชมได้อีกด้วย ดังนั้น ไม่เป็นที่น่าแปลกใจว่า หากคณะหมอลำตั้งเวทีเสร็จแล้ว เจ้าภาพบางคนถึงกับออกปากตั้งแต่หมอลำยังไม่ได้แสดงว่า “คุ้มค่ามาก เพียงแค่ได้เห็นเวทีก็คุ้มกับค่าจ้างแล้ว”

วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือในการผลิต ของหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม หมายถึง ข้าวของ เครื่องไม้เครื่องมือ อุปกรณ์ต่างๆที่ใช้ในการแสดงของหมอลำตั้งแต่ชิ้นเล็กและราคาไม่มาก เช่น หลอดไฟหลอดเล็กๆ ไปจนถึงอุปกรณ์ที่มีขนาดใหญ่ มีราคาแพง เช่น เครื่องเสียง ไฟแสงสี เวที รถบรรทุก เพื่อประกอบขึ้นมาเป็นวงหมอลำ สิ่งเหล่านี้แม้จะตีมูลค่าออกมาเป็นเงินในเชิงเศรษฐศาสตร์ได้ แต่ผู้วิจัยเห็นว่าโดยรวมแล้วสิ่งเหล่านี้คือเครื่องมือประกอบอาชีพของหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมซึ่งไม่อาจละเลยโดยไม่อธิบาย เพราะต้นทุนด้านนี้เป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญอย่างหนึ่งที่มีการใส่ความหมายและเป็นรหัสที่ตีความหมายได้มากกว่าความเป็นข้าวของเครื่องใช้ทั่วๆไป ดังนั้น จึงเป็นอันรับรู้และเข้าใจอย่างเดียวกันระหว่างผู้ชมหมอลำและคณะหมอลำ เช่น การใส่ความหมายว่า หมอลำคณะใหญ่และมักจะเป็นหมอลำที่มีคุณภาพและค่าจ้างแพงนั้นจะต้องมีเวทีขนาดใหญ่ มีระบบไฟแสงสีมากๆ มีเครื่องเสียงชั้นดี มีรถบรรทุกนับสิบคัน ซึ่งทั้งหมดนั้นคือค่านิยมด้านภาพลักษณ์ของหมอลำที่หมอลำคณะต่างๆก็ใฝ่ฝันอยากจะเป็นเช่นนั้น

นอกจากนี้ เครื่องมือประกอบอาชีพก็ยังถือเป็นตัวชี้วัด(Indicator)เบื้องต้นอันสำคัญที่จะบ่งบอกให้เห็นว่าหมอลำเป็นการแสดงพื้นบ้านที่อยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างเต็มตัว เพราะหากหมอลำคณะใดสามารถแสดงความยิ่งใหญ่ของเวที เครื่องเสียงมาตรฐานดีระดับโลกที่ให้เสียงน่าฟัง มีไฟแสงสีมากและดูใหญ่โต อลังการ ก็ยิ่งทำให้ผู้ชมมองเห็นความยิ่งใหญ่ของหมอลำคณะนั้น ทำให้ผู้ชมอยากดูตั้งแต่แรกเห็นการตั้งเวที ตั้งแต่ยังไม่ทันได้เริ่มต้นแสดง จึงไม่น่าแปลกใจที่หมอลำคณะต่างๆในปัจจุบันจึงพยายามทุ่มเทกับการสร้างรูปแบบดังกล่าว เพราะถือเอาตามกระแสความต้องการของคนดูเป็นหลักใหญ่ หมอลำจึงมีการลงทุนกับเครื่องมือประกอบอาชีพเหล่านี้เป็นเงินจำนวนนับสิบล้าน หากมองอีกแง่หนึ่งคือการอาศัยเทคโนโลยีและเครื่องมือสมัยใหม่เพื่อผลิตผลงานการแสดงอันจะทำให้หมอลำมีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับ

ความสำคัญของทุนทางวัฒนธรรมประเภทนี้ อีกประการหนึ่งคือ หมอลำสามารถใช้อ้างอิงเพื่อการสร้างอำนาจต่อรองกับนายทุนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ ว่าเป็นหมอลำคณะใหญ่ มีการสั่งสมการลงทุนมาก ดังนั้น ย่อมทำให้นายทุนหันมาสนใจที่จะร่วมทำธุรกิจด้วย

กล่าวโดยสรุปคือ แม้ว่าเครื่องมือประกอบอาชีพของหมอลำนั้นจะเป็นเพียงเปลือกนอกที่เป็นรูปธรรมซึ่งห่อหุ้มความเป็นสื่อพื้นบ้านเอาไว้ แต่ก็เป็นเปลือกที่ทำให้คนทั่วไปมองเห็นการประกอบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแบบหมอลำ เฉกเช่นเดียวกับที่เรามองเห็นการประกอบอุตสาหกรรมของโรงงานผลิตรถยนต์ หรือโรงงานผลิตเครื่องอุปโภคบริโภค ที่มีตัวอาคารสิ่งก่อสร้าง พร้อมด้วยเครื่องจักรอุปกรณ์ เพราะเวทีหมอลำและอุปกรณ์เพื่อสร้างความบันเทิงที่หมอลำมีอยู่นั้นก็เหมือนกับโรงงานขนาดใหญ่ที่มีคนงานที่จะผลิตความบันเทิงอยู่นับร้อยชีวิตเช่นกัน หากกล่าวถึงการลงทุนเกี่ยวกับสิ่งที่เป็นข้าวของซึ่งเป็นรูปธรรมนั้น มีรายละเอียดดังนี้

๖.๓.๑ เครื่องเสียงและอุปกรณ์เกี่ยวกับระบบเสียง

หมอลำคณะใหญ่มักจะเลือกใช้อุปกรณ์ชั้นดี เช่น ตู้ลำโพงยี่ห้อ JBL หรือดอกลำโพงเกรดเอ พาวเวอร์ที่ใช้ขับลำโพงยี่ห้อ Bosstech มิกเซอร์บอร์ดที่ใช้ควบคุมระบบเสียงทั้งหมด ยี่ห้อ Soundcraft เป็นต้น การจัดวางชุดลำโพง ก็เป็นระบบที่ได้รับการออกแบบและควบคุมทิศทางของเสียงโดยวิศวกรระบบเสียง (Sound Engineer) ของบริษัทเครื่องเสียง เช่น ใช้การแขวนลำโพงไว้ที่สูงที่เรียกว่า ระบบจัดเรียงตามแนวดิ่ง (Arrayal) ซึ่งเป็นระบบการกำหนดตำแหน่งและทิศทางของเสียงแบบสมัยใหม่ โดยสามารถกำหนดจุดตกของเสียงได้เพื่อให้ผู้ชมหน้าเวทีและอยู่ไกลได้ยินเสียงดนตรีอย่างทั่วถึงกัน ระบบนี้เป็นระบบติดตั้งลำโพงใหม่ล่าสุดที่เพิ่งมีการเริ่มนำมาใช้ในวงการหมอลำเมื่อปี ๒๕๔๗ มานี้ และแน่นอนว่า เมื่อหมอลำหันมาใช้ระบบนี้ก็ต้องลงทุนซื้อชุดเครื่องเสียงที่ใช้กับระบบนี้อีกนับล้านบาท อุปกรณ์และเทคโนโลยีเหล่านี้เป็นที่รู้จักกันดีว่าเป็นอุปกรณ์และระบบที่มีคุณภาพใช้สำหรับการแสดงคอนเสิร์ตขนาดใหญ่ของนักร้องดังๆทั้งนั้น

ในบรรดาเครื่องมือประกอบอาชีพถือว่าหมอลำต้องลงทุนเกี่ยวกับอุปกรณ์เหล่านี้มากที่สุด เพราะเป็นสิ่งที่มีราคาแพงรวมเป็นเงินหลายล้านบาท อุปกรณ์เหล่านี้เองที่เป็นตัวบอกระดับชั้นของหมอลำว่าหมอลำคณะนั้นเป็นระดับชั้นใด ถ้าเป็นหมอลำคณะใหญ่ก็หมายถึงว่ามีเงินมากพร้อมที่จะซื้อเครื่องมือราคาแพงเหล่านี้ได้ และยังแสดงให้เห็นว่าหมอลำมีการติดตามหาความรู้เรื่องเทคโนโลยีมากเพียงใด มีความใส่ใจที่จะเลือกสรรสิ่งที่ดีมากเพียงใด จุดนี้เองที่เป็นการแบ่งระดับชั้นของหมอลำ เนื่องจากหาก “หน้าตัก” ต้นทุนของหมอลำ

ต่างกันก็ส่งผลถึงการเลือกใช้อุปกรณ์เครื่องเสียงที่ต่างกันด้วย เช่น คณะหมอลำขนาดเล็กลงมามีทุนน้อยก็ไม่สามารถจัดหาอุปกรณ์ดังกล่าวได้

ความสำคัญของอุปกรณ์เหล่านี้เป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อนที่ลูกวงเอาใจใส่และให้ความสำคัญมากขนาดที่ว่า ผู้วิจัยได้เห็นการจับกลุ่มคุยกันเรื่องการเปรียบเทียบเครื่องเสียงและลำโพงของหมอลำคณะอื่นเทียบกับคณะตัวเอง ทั้งยังถามผู้วิจัยด้วยว่าที่เคยไปเห็นและได้ยินเครื่องเสียงของหมอลำคณะอื่นมาแล้วเป็นอย่างไร ดีกว่าหรือแย่กว่าของคณะพวกเขาหรือไม่ คณะอื่นใช้ยี่ห้ออะไรเป็นต้น นอกจากนี้ ยังมีการวิพากษ์วิจารณ์การเลือกซื้ออุปกรณ์ประเภทนี้ของหัวหน้าคณะด้วย ทั้งๆที่คนเหล่านี้เป็นคนขับรถ คนคุมมิกซ์ และคอนวอย แม้จะไม่ใช่ผู้ที่จะไปมีส่วนลงทุนซื้อหาอุปกรณ์เหล่านั้นแต่ก็ยังรู้สึกมีส่วนร่วมในการคิดหาวิธีการเพื่อไปนำเสนอหัวหน้าคณะต่อไป ในความเป็นจริงนั้น นอกจากลูกวงหมอลำจะฟังเครื่องเสียงของคณะตัวเองแล้ว ในยามที่คณะของตัวเองไม่ได้ออกไปแสดง พวกเขาก็จะไปฟังและไปดูการแสดงของหมอลำคณะอื่นเพื่อนำมาเปรียบเทียบกับคณะของตัวเองเสมอ

๖.๓.๒ เวทีหมอลำ

เป็นที่แน่นอนว่า หมอลำคณะใหญ่จะต้องมีเครื่องหมายที่แสดงให้เห็นเด่นชัดที่สุดคือ เวทีหมอลำที่มีขนาดใหญ่และมีหลายชั้นซึ่งเปรียบเสมือนโรงงานของหมอลำนั่นเอง ปัจจุบันหมอลำคณะใหญ่นั้นจะใช้เวทีที่มีขนาดมาตรฐานใกล้เคียงกัน คือ เฉพาะตัวเวทีที่เป็นที่แสดงของหมอลำนั้นกว้างมากถึง ๒๐ เมตร บางคณะก็มีการออกแบบให้พื้นที่สำหรับการแสดงขยายออกไปทางด้านหน้าตู้ลำโพงได้ก็จะยิ่งกว้างมากขึ้น หากนับรวมกับส่วนที่ตั้งตู้ลำโพงทั้งซ้ายขวา หน้ากว้างของเวทีนั้นอาจจะกว้างรวมกันถึง ๓๖ เมตร (ยาวประมาณเท่ารถประจำทางต่อกัน ๓ คัน) ตัวเวทีลึกจากหน้าสุดไปถึงหลังสุดประมาณ ๘-๑๒ เมตร ส่วนจำนวนชั้นของเวทีก็ขึ้นอยู่กับการออกแบบว่าจะให้รองรับนักดนตรีและหางเครื่องได้มากน้อยเพียงไร ส่วนมากเวทีหมอลำขนาดใหญ่มักจะมีจำนวนชั้นของเวทีไม่ต่ำกว่า ๔ ชั้น มากสุดอาจจะมีถึง ๗ ชั้นหรือสูงประมาณ ๑๒ เมตรเพื่อติดตั้งไฟพาร์และไฟแสงสี โดยไล่ระดับจากชั้นที่มีระดับต่ำที่สุดที่เป็นด้านหน้าเวที สูงประมาณเกือบ ๒ เมตร ซึ่งสูงเกินระดับศีรษะผู้ชมเพื่อป้องกันการยื้อยุดฉุดกระชากนักแสดง ระดับเวทีจะสูงขึ้นทีละชั้นตามลำดับจากหน้าเวทีไปหาข้างหลัง แต่ละชั้นมีความสูงต่างระดับกันชั้นละครึ่งเมตรหรือกว่านั้น ดังนั้นเมื่อไล่ระดับสูงขึ้นไปเรื่อยๆถึงชั้นหลังซึ่งเป็นชั้นบนสุดอันเป็นชั้นของนักดนตรี

ด้านหลังและด้านข้างของเวทีจะเป็นส่วนที่มีการต่อขึ้นจนสูงมากถึง ๑๐-๑๒ เมตรเพื่อใช้ติดตั้งภาพขนาดใหญ่ของหัวหน้าคณะหรือพระเอกหมอลำของคณะนั้น พร้อมทั้ง

ไฟแสงสีและไฟส่องเวที ด้านข้างของเวทีก็มีการติดตั้งโครงเหล็กที่ต่อสูงขึ้นไปสูงประมาณ ๑๐-๑๒ เมตรเช่นกัน เพื่อใช้เป็นนั่งร้านสำหรับแขวนลำโพงระบบจัดเรียงตามแนวดิ่ง

ภาพแสดงความกว้างและความสูงของเวทีหมอลำพร้อมกับการติดตั้งลำโพงระบบจัดเรียง

๖.๓.๓ ไฟประดับเวที

หมอลำทุกคณะจะใช้ไฟแสงสีเพื่อประดับเวทีและสร้างสีสันในช่วงที่เป็นการร้องเพลงประกอบการเต้นของหางเครื่อง ไฟที่ใช้บนเวทีส่วนใหญ่เป็นไฟพาร์มีแผ่นฟิล์มสีปิดโคมไฟเพื่อสร้างสีต่างๆ จำนวนมาก นอกจากนี้ยังมีไฟสว่างที่เรียกว่าไฟเมนทอลสำหรับส่องด้านหน้าเวที ไฟสป็อตไลท์กำลังสูงสำหรับส่องมายังผู้ชม บางคณะก็ยังมีไฟประดับฉากเวทีซึ่งใช้หลอดแบบ LED ที่ให้สีสันสวยงามและจัดเรียงทำเป็นรูปแบบกราฟิกได้ เป็นหลอดไฟที่มีราคาแพงที่สุด ราคาชุดละหลายแสนบาท หากจะนับจำนวนหลอดไฟรวมกันที่ใช้บนเวทีนั้นมีมากถึง ๒๐๐-๓๐๐ หลอด ชนิดที่เรียกว่าต้องใช้เครื่องปั่นไฟต่างหากสำหรับระบบหลอดไปดังกล่าว

ภาพการใช้ไฟแสงสีประดับเวทีของหมอลำ

๖.๓.๔ อุปกรณ์ประกอบการแสดงอื่นๆ

เป็นการออกแบบเพื่อสร้างความหลากหลายของการแสดงแต่ละคณะเพื่อสร้างความแปลกใหม่และทำให้การแสดงน่าสนใจ น่าตื่นตาตื่นใจ เช่น ไฟ follow spot ส่องจากด้านหน้าเวทีมายังหมอลำ ไฟแสงเลเซอร์ที่ตั้งไว้หลังเวทีเพื่อทำให้มองเห็นไฟสว่างพุ่งเป็นลำสู่ท้องฟ้ายามราตรี มองเห็นได้แต่ไกลนับสิบกิโลเมตร บางคณะก็มีการใช้เครื่องฉาย (Projector) LCD เพื่อฉายภาพการแสดงบนเวทีขึ้นสู่จอ เพื่อให้คนที่อยู่ไกลมองเห็นนักแสดงจากจอได้ชัดคล้ายกับการแสดงคอนเสิร์ตของนักร้องดัง แทบทุกคณะจะมีเครื่องสร้างควันน้ำแข็งแห้ง บางคณะก็มีไฮดรอลิกยกระดับพื้นเวทีจากข้างล่าง รอกและอุปกรณ์ควบคุมเพื่อแขวนตัวหมอลำ พลุไฟหน้าเวที

๖.๓.๕ ชุดหางเครื่องและชุดหมอลำ

เป็นเครื่องมือประกอบอาชีพอีกอย่างหนึ่งของหมอลำที่ต้องลงทุนโดยใช้เงินจำนวนมากเช่นกัน เพราะชุดการเต้นแต่ละชุดหรือชุดหมอลำแต่ละชุดนั้น มีราคาแพงมาก โดยเฉพาะชุดของพระเอกหมอลำซึ่งเป็นแบบเดียวกับชุดลิเกนั้น หากประดับด้วยเพชรเทียมและเม็ดคริสตัลเทียมทั้งบนเสื้อและโจงกระเบนจำนวนมากบางชุดอาจจะมีราคาเกือบแสนบาท เนื่องจากเป็นเครื่องประดับตกแต่งชุดที่ประเทศไทยยังผลิตไม่ได้ ต้องนำเข้าจากออสเตรเลียอย่างน้อยๆ หากเป็นชุดหมอลำโดยทั่วไปที่ใช้เพชรเทียมมาประดับก็ตกประมาณชุดละ ๓ -๕ หมื่นบาท ชุดพระเอกหมอลำเหล่านี้หากประดับประดาด้วยลวดลายซับซ้อนอย่างสวยงามก็จะมีน้ำหนักมากถึง ๓-๔ กิโลกรัม เมื่อสวมใส่แล้วจะแลดูระยิบระยับวูบวาบมองเห็นได้แต่ไกล

นอกจากชุดที่ประดับด้วยเพชรเทียมและคริสตัลแล้วก็ยังมีชุดที่ประดับด้วยเลื่อมซึ่งก็อาจจะมีราคาถูกลงมาชุดละ ๓,๐๐๐ -๕,๐๐๐ บาท แล้วแต่ลวดลายที่ประดับ แต่หากเป็นหมอลำคณะใหญ่ๆ หมอลำก็มักจะไม่ใช้ชุดเช่นนี้ เพราะแสดงถึงความเป็นหมอลำอีกชั้นหนึ่งที่ดูจะต่ำชั้นกว่า เพราะเป็นชุดที่มีราคาถูกกว่า

ส่วนชุดหมอลำที่มีราคาไม่แพงเมื่อเทียบกับชุดพระเอกก็คือชุดของนางเอกหมอลำเพราะชุดสำหรับผู้หญิงนั้น โดยมากจะเป็นชุดราตรีที่ตัดเย็บเข้ารูป ยาวกรอมเท้า อาจจะตกแต่งชุดด้วยด้วยเพชรเทียมหรือคริสตัลบ้าง นอกจากนั้น ก็มีเครื่องประดับศีรษะ เช่น มงกุฎ สร้อยคอ

ส่วนชุดหางเครื่องนั้นราคาต่อชุดที่ตัดให้กับหางเครื่องนั้น ก็มีราคาแพงขึ้นอยู่กับการเลือกว่าใช้ผ้าอะไรหากเป็นชุดที่มีการตัดเย็บอย่างวิจิตรพิสดารก็จะตกชุดละ ๒,๐๐๐ บาท ใช้สำหรับหางเครื่องจำนวนนับร้อยคน เสื้อผ้าสำหรับการแสดงเพียงเพลงชุดเดียวก็อาจตกเป็นเงินถึง สองแสนบาท ยังไม่นับรวมถึงอุปกรณ์ประดับตกแต่งที่หาไม่ได้ในเมืองไทย เช่น ขนนกกระจอกเทศซึ่งมีราคาแพงมาก ชนิดที่เรียกว่านับเส้นขาย อย่างดีก็ตกเส้นละ ๓๕๐ บาท อย่างถูกๆที่หาได้ในเมืองไทยก็ตกเส้นละ ๕๐ บาทเป็นอย่างต่ำ หางเครื่องแต่ละคนก็ใช้ขนนกที่ว่านี้เพลงละ ๑๐ เส้นก็มี หัวหน้าคณะหมอลำต้องจ่ายเงินซื้อขนนกเพื่อประดับชุดหางเครื่องนับแสนบาท เช่นกัน

รวมค่าใช้จ่ายสำหรับการตัดเย็บชุดและการทำเครื่องประดับชุดเฉพาะหางเครื่องแต่ละปีก็เป็นเงินนับล้านบาท

๖.๓.๖ คาราวานรถบรรทุกหมอลำ

หมอลำคณะใดมีรถบรรทุกหลายคันก็ยิ่งเป็นการดี เพราะหากมีจำนวนของรถบรรทุกมากก็เท่ากับว่าเป็นหมอลำคณะใหญ่ เนื่องจากการเป็นหมอลำคณะใหญ่ก็ต้องใช้รถบรรทุกจำนวนมากเพื่อบรรทุกทั้งคนและข้าวของเครื่องใช้ในการแสดง หมอลำแต่ละคณะจึงมีรถในกองคาราวานจำนวน ๑๐-๑๕ คัน มีทั้งที่เป็นรถบัสและเป็นรถบรรทุก ๖ ล้อช่วงยาวซึ่งมีพื้นที่ที่สามารถบรรทุกได้ปริมาณมาก จำนวนรถและลักษณะการออกแบบการเขียนป้ายข้างรถก็กลายเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของความเป็นหมอลำคณะนั้น คือหมอลำแต่ละคณะก็จะมีลักษณะรูปแบบตัวอักษรที่แตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดและเป็นตัวอักษรที่ใช้เขียนชื่อคณะบนเวทีด้วย ดังนั้นเมื่อมองเห็นรถเหล่านี้จอดอยู่ก็จะเห็นป้ายคณะหมอลำได้แต่ไกล หากรถบรรทุกขนาดใหญ่นับสิบคันแล่นต่อๆกันไปชนิดที่เรียกว่าเป็นขบวนคาราวานรถคณะหมอลำที่ยาวเหยียด ก็จะสามารถเรียกความสนใจของผู้พบเห็นให้หันมองตามได้เป็นอย่างดี

ขบวนรถทั้งหมดของหมอลำแต่ละคณะประกอบด้วยรถ ๒ กลุ่มคือรถสำหรับให้นักแสดงโดยสารมักจะเป็นรถบัสยาวมีทั้งปรับอากาศและไม่ปรับอากาศ มี ๒-๓ คันคือ รถหางเครื่องผู้ชาย รถหางเครื่องผู้หญิง รถหมอลำและนักดนตรี อีกกลุ่มหนึ่งคือรถบรรทุกได้แก่ รถบรรทุกชุดหางเครื่อง(ชุดแดนเซอร์ กล่องของใครของเรา) รถบรรทุกชุดหมอลำและนักแสดง (บรรทุกขนนก เสื้อผ้านักร้อง ชุดหมอลำ) รถขนเวที รถขนฉาก รถเก็บชุดไฟแสงสีและเครื่องดนตรี รถขนตู้ลำโพงและอุปกรณ์เครื่องเสียง รถเครื่องปั่นไฟ และรถเจ้าของคณะ ซึ่งอาจจะเป็นรถตู้หรือรถกระบะขับเคลื่อนสี่ล้อ

รถบรรทุกของหมอลำ

๖.๔ ปริมาณและความถี่ในการผลิตผลงาน

ปริมาณการผลิตผลงานของหมอลำนั้น ถือว่าเป็นวงจรการผลิตซ้ำ(Cycle of reproduction) ที่ไม่อาจหยุดนิ่ง ทั้งนี้ ส่วนหนึ่งเนื่องมาจากการมีเครื่องมือและเทคโนโลยีที่จะช่วยให้การผลิตซ้ำเป็นไปอย่างสะดวกและแพร่กระจายไปได้อย่างกว้างขวาง ดังนั้น แม้ว่าคณะหมอลำในปัจจุบันจะมีจำนวนลดลง (ผู้ผลิตมีจำนวนน้อยลง) เพราะค่าใช้จ่ายที่สูงขึ้น ทำให้การลงทุนสูงตามไปด้วย ก็ยังคงมีหมอลำที่เหลือและยังอยู่ได้เนื่องจากบางคณะก็มีสายป่านยาว มีทุนมากและมีชื่อเสียงมายาวนานและเป็นที่นิยมของผู้ชมมากพอสมควร หากขาดปัจจัยเหล่านี้จะเป็นเหตุให้หมอลำหลายๆคณะต้องยุบวงไป ปัญหาอื่นๆที่สำคัญคือหาคนที่จะมาเป็นนักแสดงได้ยากมากขึ้น โดยเฉพาะการหาหางเครื่องผู้หญิงที่นับวันจะหาได้ยากลำบาก เพราะผู้หญิงทุกวันนี้มีทางเลือกในการประกอบอาชีพมากขึ้น

หากจะเปรียบเทียบกับยุคสมัยที่เศรษฐกิจยังดี(ประมาณก่อน พ.ศ.๒๕๔๐) ค่าครองชีพโดยเฉพาะค่าน้ำมันยังไม่สูงเหมือนในปัจจุบัน หมอลำยังมีจำนวนมาก บางหมู่บ้านในจังหวัดขอนแก่น เช่น ที่บ้านผือ ต.พระลับ อาจารย์เมือง จังหวัดขอนแก่น มีคณะหมอลำในหมู่บ้านเดียวมากถึง ๒-๓ คณะ และแม้ว่าหมอลำจะมีขนาดของคณะไม่ใหญ่เมื่อเทียบกับปัจจุบัน หมอลำสมัยนั้นยังคงมีความถี่ของการได้รับงานมากพอที่จะตั้งคณะอยู่ได้ อีกทั้งค่าจ้างหมอลำก็ยังไม่แพงเท่ากับทุกวันนี้ เจ้าภาพก็มีเงินจ้างหมอลำ การแสดงของหมอลำจึงยังคงมีมาก สำนักงานหมอลำที่เป็นตัวแทนรับงานให้หมอลำยังคงคึกคัก ซึ่งทุกวันนี้ สำนักงานหมอลำเหล่านั้นปิดตัวลงไปแล้วหลายสิบแห่ง เพราะไม่มีคนมาจ้างผ่านตัวแทนสำนักงานอย่างในอดีต ส่วนที่ยังมีอยู่ก็อยู่อย่างเงียบเหงาและอยู่ในภาวะซบเซา ปัจจุบันแม้ว่าหมอลำจะมีจำนวนคณะน้อยลง แต่ความถี่ในการรับงานกลับมีน้อยลงตามไปด้วยเพราะปัญหาเรื่องค่าครองชีพและปัญหาเศรษฐกิจเป็นสำคัญ ทำให้เจ้าภาพไม่สามารถจ้างหมอลำราคาแพงๆได้ จะเห็นได้ว่าวัฏจักรความนิยมหมอลำก็มีขึ้นมีลงเช่นกัน

อย่างไรก็ตามเมื่อเทียบกับหมอลำในสมัยก่อนยุคอุตสาหกรรมเมื่อหลายสิบปีมาแล้ว ก็ถือได้ว่า ความถี่ในการผลิตงานแสดงของหมอลำนั้นมีมากกว่าในยุคสมัยนั้น เพราะมีวาระโอกาสหลากหลายที่จะทำให้เกิดการจ้างหมอลำไปแสดง เช่น งานของรัฐ งานฉลอง งานบุญประเพณีของวัด และงานส่วนตัวของชาวบ้าน และในพื้นที่ทั่วภาคอีสานนั้นก็มีหมอลำกระจายอยู่แทบทุกจังหวัด หมอลำสามารถเดินทางไปแสดงในที่ต่างๆโดยไม่มีอุปสรรคเพราะมียานพาหนะที่บรรทุกได้มาก และการคมนาคมที่ดีขึ้นทำให้ไปได้เร็วมากขึ้น ดังนั้น ปริมาณงานของหมอลำก็ยังถือว่ามีมากกว่าในสมัยก่อนโน้น

นอกจากนี้ ปริมาณการผลิตผลงานของหมอลำยังปรากฏอยู่ในรูปของสื่อที่หลากหลายมากขึ้น อันเนื่องมาจากการมีเทคโนโลยีที่ทันสมัย ทำให้เกิดผลผลิตอันเนื่องมาจากหมอลำมากมาย

การที่หมอลำมีปริมาณงานแสดงที่ลดลงเมื่อเทียบกับสมัยที่หมอลำได้รับความนิยมอย่างสูงนั้น น่าจะมีผลกระทบต่อทุนทางวัฒนธรรมในการชมหมอลำของผู้ชมโดยตรง เพราะเมื่อหมอลำได้รับงานแสดงน้อยลง ก็ส่งผลให้ผู้ชมมีโอกาสที่จะได้รู้จักได้เห็นการแสดงสดของหมอลำน้อยลงด้วย โอกาสที่จะเป็นผู้ชมที่ฉลาด(Smart audience)ที่จะมีความรู้เกี่ยวกับหมอลำและความสามารถที่จะวิพากษ์วิจารณ์หมอลำได้ก็พลอยหายไป ยิ่งกว่านั้น การที่ได้ดูหมอลำก็เป็นเพียงการได้ดูเปลือกนอกมากกว่าแก่นแท้ความเป็นหมอลำ ที่สำคัญคือ เนื่องจากหมอลำส่วนหนึ่งได้ผ่านกระบวนการเลือกสรรทางวัฒนธรรมมาแล้วทำให้เหลือคณะหมอลำที่เป็นที่นิยมอยู่จำนวนไม่กี่คณะ การดูหมอลำของผู้ชมทุกวันนี้ จึงได้ดูหมอลำซ้ำๆคณะเดิมๆ ดังนั้นผู้ชมจึงเห็นเฉพาะหมอลำที่ถูกทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน เช่น เพลงและกลอนลำที่นำมาร้องก็มีคล้ายๆกัน หางเครื่อง การแสดง รูปแบบการทำเวที เครื่องเสียงก็มีความคล้ายคลึงกันมาก

ลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม คือ มีการแข่งขันกันของผู้ผลิต จนเกิดการเลือกสรรโดยธรรมชาติ จะเหลือเฉพาะผู้ที่ยังสามารถต่อสู้ในการแข่งขันและยืนหยัดอยู่ได้เท่านั้น หมายความว่า หมอลำคณะใดที่ยังเข้มแข็งมีผู้ชมให้การต้อนรับก็ยังยืนอยู่ได้ เหมือนเจ้าของสินค้าที่ยังมีลูกค้าซื้อผลิตภัณฑ์อยู่ ก็ย่อมมีทุนหมุนเวียน มีกำไรพอจะผลิตสินค้าหรือออกแบบผลงานการผลิตใหม่ๆออกมา

ดังนั้น ความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่เห็นได้ชัดต่อเนื่องจากการมีผู้ผลิตเหลืออยู่น้อยรายคือ แม้จะมีผู้ผลิตจำนวนน้อย แต่ผลการผลิตยังคงมีอยู่มาก เพราะหมอลำเหล่านั้นต้อง เปิดรับงานแสดง และนั่นก็หมายความว่า ตราบใดที่ยังตั้งเป็นคณะหมอลำอยู่ ยังไม่ยุบคณะ ไม่ปิดกิจการ หมอลำก็ต้องสร้างสรรค์ผลงาน ผลิตผลงานต่อไปเรื่อยๆ ดังนั้น แม้ว่าหมอลำจะมีจำนวนน้อยลงแต่ก็จะเห็นได้ว่ายังมีหมอลำให้ได้ชมอยู่อย่างไม่ขาด หมอลำที่ยังคงเดินสายอยู่ไม่ได้หยุดเช่นนี้ก็ เหมือนกับระบบอุตสาหกรรมที่ต้องเปิดโรงงานแบบไม่หยุดเดินเครื่อง เพื่อผลิตงานออกมาอย่างต่อเนื่อง

อย่างไรก็ตาม การที่จำนวนผู้ผลิตลดน้อยลงก็ส่งผลให้เกิดการผูกขาดทางวัฒนธรรม หมายความว่าจะเหลือหมอลำเพียงไม่กี่รายไม่กี่คณะที่ยังคงมีอยู่ ทำให้ผู้ชมได้ดูหมอลำที่มีความหลากหลายน้อยลง มีตัวเลือกน้อยลง เพราะหมอลำบางประเภทเมื่อไม่เป็นที่นิยมก็ค่อยๆสูญหายไป หรือมีคนลำได้น้อยลง เช่น หมอลำกลอน นอกจากนี้ การดูหมอลำของคนในปัจจุบันก็ได้ดูกับเฉพาะคนในวัยเดียวกันหรือวัยใกล้เคียงกันซึ่งต่างก็ไม่มีความรู้เกี่ยวกับหมอลำ

เช่นกัน ซึ่งต่างจากคนสมัยก่อนที่ได้ดูพร้อมๆกับคนต่างวัย เช่น ปู่ย่า ตา ยาย ซึ่งเป็นสิ่งดีเพราะมีคนคอยบอกเล่า คอยชี้แนะ สิ่งละอันพรรณละน้อยเกี่ยวกับหมอลำ

๖.๕ ทุนที่ใช้ในการผลิต

ทุนที่ใช้ในการผลิตของหมอลำ มี ๒ ประเภทคือ ทุนที่เป็นเงินทุนตามระบบทุนนิยม(Money capital) และทุนทางวัฒนธรรม(Cultural capital) ของหมอลำ สำหรับทุนทางวัฒนธรรมนั้น ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงรายละเอียดในบทต่อไป ในบทนี้จะกล่าวถึงการลงทุนของหมอลำในระบบทุนนิยมก่อน

หมอลำส่วนใหญ่ลงทุนในระบบทุนนิยม ด้วยการใช้เงินทุนอันได้มาจากการลงทุนของตัวเอง หรือระดมทุนจากนายทุน หรือการกู้ยืมมา เพื่อบริหารจัดการคณะหมอลำ การลงทุนดังกล่าวจึงทำให้ได้ทุนที่เป็นรูปธรรม เช่น อุปกรณ์ เครื่องมือประกอบการแสดง ยานพาหนะ ไปจนกระทั่งการมีนักแสดงจำนวนมากๆ นอกจากทุนที่ใช้ในการบริหารจัดการกับข้าวของที่ซื้อหามาด้วยราคาแพงแล้ว ยังต้องใช้ทุนในการจัดการกับเรื่องของคนด้วย เช่น ต้องแก้ปัญหาให้คนในคณะจำนวนมากๆ ซึ่งเป็นเรื่องที่ทำได้ลำบาก

มีผู้ที่คลุกคลีอยู่ในวงการหมอลำมากว่า ๔๐ ปีอย่าง พ่อหลอดหรืออาวทิด หลอด ผู้เป็นหัวหน้าคณะหมอลำเสียงอิสานบอกว่า ถ้าหากมีทุนไม่มากอย่าคิดตั้งคณะหมอลำ เพราะอย่างน้อยต้องใช้เงินเป็นจำนวนมาก เนื่องจากค่าใช้จ่ายที่จะตามมานั้นมีอีกไม่สิ้นสุด

“ตอนนี้ สร้างวงนะ คุณมี ๕ ล้าน ๑๐ ล้าน จะคิดสร้างวงนะ อย่าคิดอย่าฝันเลย มีขนาด ๒๐ ล้านก็อย่าฝันว่าจะทำวงได้ ไม่ได้... อย่างต่ำที่สุดคือ ๕๐ ล้าน ทำไปเถอะถ้าจะทำวงน่ะ เพราะคนยิ่งเยอะยิ่งต้องแบกปัญหา อย่าง ๔๐๐ คนลูกวงนี่ ผมต้องแบกไว้ แล้วก่อนออกแสดงนี่ คุณต้องหาเงินสำรองไว้เยอะเป็นก้อนมหึมา เพราะบางคนก่อนออกแสดงไปรับเงินค่าจ้างล่วงหน้าค่าตัดอ้อยเขาไว้แล้ว ถึงเวลาเขาเอารถมารับ ต้องไปตัดอ้อยให้เขา ตรงนี้ปัญหาแบบนี้ไม่ช่วยไม่ได้ เพราะเขาคือหางเครื่องของเรา ไม่งั้นเขาจะไปเต้นให้เราไม่ได้ เราต้องควักเงินเบิกล่วงหน้าให้ไป มันเป็นก้อนใหญ่เลย ไม่ใช่คนเดียว มันหลายร้อยคนที่เราแบกภาระตรงนี้เอาไว้”

(มัยกิจ ฉิมหลวง,สัมภาษณ์ เทปมินิดีวี บริษัททีวีบูรพา)

ยิ่งกว่านั้น แม้จะมีเงินมาก(Money capital) ก็ไม่ได้หมายความว่าจะก่อตั้งคณะหมอลำให้สำเร็จได้ เพราะจำเป็นต้องสั่งสมชื่อเสียงซึ่งถือว่าเป็นทุนทางวัฒนธรรมที่สำคัญ ต้องวางพื้นฐานความเป็นหมอลำให้เป็นที่รู้จักของประชาชนซึ่งกว่าจะเดินทางมาถึงจุดที่คนยอมรับ ต้องใช้เวลาอันยาวนาน ลงทุนไปกับสิ่งต่างๆมากมาย เพราะการลงทุนไปกับการทำคณะหมอลำ ไม่ใช่เพียงการลงทุนจัดการบริหารเรื่องกิจการหมอลำเท่านั้น แต่สิ่งที่ยากยิ่งกว่าคือ

การลงทุนที่เป็นการบริหารคน ต้องเอาใจคน เช่นที่พ่อสมาน สีดา เจ้าของคณะหมอลำน้องใหม่เมืองชุมแพ กล่าวไว้

“หากใครคิดว่าหมอลำทำง่ายมีเงินหลายล้านอย่ามาคิดทำนะครับ นี่เป็นความคิดของผม ใครเริ่มต้นมีเงิน ๙ ล้าน ๑๐ ล้าน ผมท้าให้๓ ปีครับ มีเงิน ๑๐ ล้านนี่ถ้ามาทำหมอลำก็เท่ากับเอาเงินทิ้งลงน้ำ ถ้าเราจะมาคิดว่า กูมีเงินทำได้ ไม่ได้หรอกครับ การตั้งวงหมอลำต้องใช้เวลาครับ ไม่ใช่แค่เป็นวันเป็นเดือน แต่หลายปีครับ อย่างน้อยต้อง ๕ ปี ๑๐ ปี คนจึงจะยอมรับเรา ผมว่ามันลำบากมาก ลำบากเอาใจคน ถ้าเราคิดว่า เรามีเงินเราจะซื้อเขาไว้ได้ ผลงานเราใหญ่แค่ไหนก็ตาม นักร้องดังขนาดไหนก็ตาม ถ้าเราเพิ่งจะทำเวทีปีนี้ ถ้าเขาไม่เห็นผลงานการแสดงด้านหน้าเวทีของเรา เขาก็ไม่ยอมรับ เขาไม่จ้างด้วยซ้ำ กว่าเขาจะรู้จัก กว่าเขาจะพร้อมใจกันมาจ้างเรา แล้วงานก็ยังห่างอยู่(นานๆได้รับงานครั้ง) ลูกน้องพวกตัวดีๆ เข้ามาแล้วเจ้าจะเอาเงินที่ไหนจ้างเขา เจ้าจะซื้อเขาไว้มั้ย ซื้อไว้ก็ไม่อยู่ครับ ขนาดเขามีงานเขายังงอแงตุกติก ดังนั้น ใครคิดอยากจะตั้งวงดูนี้ ความคิดของผม พ่อสมาน สีดา หัวหน้าวงน้องใหม่นี่ขอบอกว่าให้คิดดีๆครับ ทำลำบากมาก แต่ถ้ายืนอยู่ได้ ประชาชนยอมรับก็ไม่รวยครับ พอได้ใช้ ตกรอบปีหนึ่งมาก็เห็นเงินหลายล้านอยู่ครับ แต่ว่าก็เป็นเงินผ่าน ก็ได้มาลงทุนอีก คือได้มาก็จ่ายไปตามตัวครับ ซื้อเครื่องเสียงชุดหนึ่ง ล้านหนึ่งเขาก็ยังว่าไม่ดี ต้อง ๒-๓ ล้านครับ เฉพาะไฟนี่ครบชุดก็ล้านกว่า ไหนจะซื้อรถบรรทุกอีกนับสิบคัน คันละเป็นล้าน เครื่องปั่นไฟอีกตัวละล้าน ชุดหางเครื่องอีก” (สมาน สีดา. สัมภาษณ์, ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๖.๖ เวลาที่ใช้ในการขัดเกลาผลงานการผลิต

การสร้างสรรค์ผลงานของหมอลำยุคปัจจุบันแม้ว่าจะมีผู้ร่วมช่วยกันคิดช่วยกันทำหลายฝ่ายก็จริง แต่เป็นการกระทำที่ต้องเร่งรีบ แข่งกับเวลา และต้องทำอย่างต่อเนื่อง เนื่องจากระบบการผลิตที่สลับซับซ้อน จึงมีงานที่อยู่ในสายพานการผลิตเป็นจำนวนมาก เช่น การเตรียมตัวบันทึกเสียง การเตรียมการแสดงชุดต่อไป การซ้อมอย่างหนักเพราะมีคิวในการแสดงแต่ละครั้งยาวเหยียด และที่สำคัญ ต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหาในการแสดงอยู่ตลอดเวลาทุกๆปี โอกาสที่จะมีการพิจารณาผลงานของหมอลำจึงมีน้อย เพราะมีเวลาว่างจำกัด ศิลปินมีช่วงเวลาสั้นๆที่จะได้ทบทวนพิจารณาขัดเกลาตัวเอง

๖.๗ ความประณีตของการผลิต

หมอลำในรุ่นปัจจุบันเท่าที่ผู้วิจัยได้ฟังและได้พบเห็นการแสดงมานั้น พบว่าหมอลำที่อยู่ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ทั้งๆที่หมอลำประเภทต่างๆ จะต้องเผชิญหน้ากับการปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัยและความก้าวหน้าของเทคโนโลยีที่หมอลำต้องไล่ตามให้ทันเพื่อ

ความอยู่รอด แต่อย่างไรก็ตามหมอลำหลายคณะก็ยังคงพยายามที่จะรักษาความประณีตแบบหมอลำดั้งเดิมไว้ให้ได้ทั้งด้านเนื้อหาและรูปแบบ แม้ว่าจะรักษาไว้ได้เพียงบางส่วนเท่านั้น เพราะมีปัจจัยหลายๆประการที่ทำให้ไม่สามารถทำได้ โดยเฉพาะปัจจัยหลักที่สำคัญคือ การเรียกร้องและกระแสความนิยมของผู้ชมส่วนใหญ่ที่ต้องการเสพงานศิลปการแสดงแบบเร่งด่วนและฉาบฉวย เนื่องจากมีเวลาน้อย ผู้ชมต้องการชื่นชมเฉพาะรูปแบบที่สวยงาม ดูอลังการ และเห็นเปลือกนอกที่ยิ่งใหญ่ ให้ความสนุกเพลิดเพลินได้ชั่วครั้งชั่วคราวแล้วก็จบกันไป ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นงานที่ผลิตโดยการใช้ระดับความประณีตและความสามารถเพียงระดับต้นๆ

ด้วยเหตุนี้หมอลำที่เป็นแบบคณะก็เลยต้องตอบสนองความต้องการเช่นนั้น จึงเป็นเหตุสำคัญที่ทำให้ผู้ชมไม่เคยได้เห็นการแสดงที่มีระดับขั้นความประณีตที่มีระดับเหนือขึ้นไปอีก หมอลำเองก็พลอยไม่ต้องฝึกฝนหรือขยับระดับขั้นให้พัฒนาขึ้นไปอีก เพราะเห็นว่าแสดงได้ “แค่นี้ก็ดีถมไป” เพียงเท่านี้ก็ใช้ได้แล้ว ผู้ชมก็ยอมรับได้แล้ว เข้าลักษณะ “ขนมพอสมน้ำยา” เช่นเดียวกับที่พบเห็นได้จากการแสดงบนเวทีหมอลำซิ่ง ซึ่งผู้ชมก็เรียกร้องให้หมอลำมี “การร้องแบบสมัยใหม่” มากกว่า “การลำแบบสมัยเก่า” เพราะการร้องทำให้ได้เต้น ทำให้ได้สนุกสนานด้วยเสียงและทำนองจังหวะของดนตรีสากล มากกว่าการลำด้วยดนตรีพื้นเมืองที่เนิบนาบ ชวนให้ซาบซึ้งกินใจ แต่ไม่คึกคักเร้าใจ

สิ่งที่เห็นได้ชัดคือ ความประณีตแบบขนบทางด้านรูปแบบ เช่น การใช้ดนตรีพื้นเมือง การใช้ท่วงท่าฟ้อนแบบเดิมนั้นลดน้อยลงอย่างเห็นได้ชัดเมื่อเทียบกับสมัยก่อน การรักษาไว้จึงเป็นการรักษาแบบปรับประยุกต์ คือไม่ใช่การรักษาแบบเก็บไว้ทั้งหมด เป็นการปรับแบบพบกันครึ่งทาง เช่น การประยุกต์เอาเสียงแคนแท้ๆมาใช้ประกอบการลำเรื่อง แม้ไม่ใช่การเป่าแคนสด แต่ก็เป็นเสียงแคนจริงๆที่บันทึกเสียงเอามาไว้ใช้ ไม่ใช่การใช้เครื่องสังเคราะห์เสียง ส่วนการฟ้อนการรำแบบหมอลำนั้น แม้จะไม่สามารถรักษาท่าแม่บทได้ หมอลำก็ยังมีความพยายามเอาบางท่วงท่ามาใช้ประกอบ พยายามเอาลีลาท่าทางแบบหมอลำสมัยก่อนมาปรับใช้ให้เป็นลักษณะการแสดงทางนาฏศิลป์ เป็นเพลงแทรกในเนื้อเรื่อง เป็นต้น

นอกจากนี้ ทางด้านเนื้อหาก็ยังมีความพยายามที่จะใช้เนื้อหาเดิมมาแสดง พยายามเอาเนื้อเรื่องนิทานมาปรับเป็นกลอนลำ ใช้ทั้งทำนองลำแบบดั้งเดิมมาอยู่ด้วย เช่น หมอลำเรื่องต่อกลอนบางคณะก็ยังใช้เรื่องนิทานท้องถิ่นมาแสดง การลำทำนองแบบหมอลำยุคพิธีกรรมก็ยังปรากฏอยู่บ้างแต่ก็มีน้อย เนื้อหาที่เป็นเรื่องราวแบบเก่า เช่น การให้ความรู้หรือปลูกฝังเรื่องจารีต ขนบธรรมเนียม ศีลธรรมคำสอนทางพุทธศาสนาแบบสมัยก่อนก็พอมีอยู่บ้างแต่ก็เหลือน้อยเต็มที ที่มีอยู่เป็นเพียงการสอดแทรกเอาไว้เพียงเล็กน้อย และไม่ปรากฏชัดเจน

หมอลำซิ่งเองก็พยายามรักษาความประณีตของการผลิตเอาไว้บางส่วนเช่นกันแม้ว่าทั้งที่จริงแล้ว ความประณีตของการผลิตของหมอลำซิ่งนั้นแทบไม่ปรากฏหรือ

หลงเหลืออยู่เลย เนื่องจากมีความเป็นหมอลำพันทาง(Hybrid)มากเกินไป เกิดขึ้นอย่างรวดเร็วเกินไป มีการเปลี่ยนแปลงแบบรวดเร็วเกินไป เพื่อตอบสนองการบริโภคแบบเร่งรีบมากเกินไป หมอลำซิ่งเท่าที่เห็นอยู่ทุกวันนี้จึงกลายเป็นการทิ้งแก่นแท้ความเป็นหมอลำ และเก็บเอาไว้เฉพาะเปลือกบางอย่างเท่านั้น เช่น การใช้แคนในหมอลำซิ่ง ค่อนข้างเป็นการใช้เพื่อให้เป็นไปตามธรรมเนียมปฏิบัติของหมอลำแบบ"หมอลำคู่" มากกว่ามีความจำเป็นต้องใช้ เพราะจริงแล้ว ดนตรีที่ใช้เพื่อประกอบการแสดงมากที่สุดตลอดเวลาการแสดงคือดนตรีสากล ไม่ใช่ดนตรีพื้นบ้าน เมื่อจุดเน้นเปลี่ยนไป สิ่งที่ยังคงเก็บไว้อยู่ก็เป็นเพียงการพยายามรักษาให้เป็นไปตาม "รูปแบบเดิมของขนบการลำ" เท่านั้นแต่ไม่ใช่เป็นการรักษาไว้ให้คงอยู่ในฐานะที่เป็นแก่นแท้ หรือเป็นความจำเป็นที่ต้องรักษาและต้องใช้แบบหมอลำสมัยก่อน

จะเห็นได้ว่า แม้บรรดาหมอลำที่มีอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจะต้องปรับเปลี่ยนตัวเองตามกระแสความนิยมมากเพียงใด จะอย่างไรหมอลำที่มีอยู่ก็ยังได้ชื่อว่ามีความพยายามที่จะต่อรองกับการเปลี่ยนแปลงในยุคอุตสาหกรรม คือ ไม่ใช่เปลี่ยนตามกระแสไปเสียทั้งหมด ก็ยังสามารถต่อรองกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ว่า พบกันตรงครึ่งทาง เก็บรูปแบบบางอย่างไว้ได้เท่านี้ เก็บเนื้อหาบางอย่างไว้ได้เท่านั้น ไม่ถึงกับว่าเก็บไว้ทั้งหมดและก็ไม่ถึงกับว่าจะละทิ้งไปเสียทั้งหมดจนไม่เหลือเค้าเดิมอะไรเลย ดังนั้น ในการต่อรองเพื่อการรักษาเนื้อหาและท่วงท่าการแสดงแบบหมอลำนั้น หมอลำจะยังคงมีอำนาจในการต่อรองอยู่มาก เช่น ในการคัดเลือกเรื่องกลอนลำ การจัดการส่วนของการแสดงนั้น เป็นเรื่องที่หมอลำสามารถจัดการได้เพียงแต่ในช่วงการตัดต่อนั้น เป็นหน้าที่ของนายทุนและระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่จะดำเนินการต่อ ดังนั้น กระบวนการต่อรองในการคัดเลือกและรักษาความประณีตของหมอลำจึงมี ๒ ระดับ คือ

๑.ระดับแรกเป็นการสร้างความประณีต การเลือกเรื่อง และการเลือกวัตถุดิบเพื่อการผลิตนั้น หมอลำมีอำนาจเต็มที่ที่จะเลือกเรื่องสำหรับการแสดงเพื่อบันทึกเทปตามความต้องการของตัวเอง และสามารถผลิตผลงานหน้าเวทีการแสดงได้อย่างดีสุดความสามารถ โดยไม่มีนายทุนเข้ามากำกับซ้ำหรือเข้ามาก้าวก่ายในการผลิตของหมอลำ ดังนั้น ถ้าผลงานของหมอลำออกมาดีในขั้นต้น ก็เป็นอันว่า ผลงานในลำดับถัดไปซึ่งเป็นการรับช่วงของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็จะออกมาดีเช่นกัน

๒.ระดับที่สอง เป็นการคัดเลือกเพื่อนำไปผลิตเป็นวีซีดี ขึ้นอยู่กับความประณีตในชั้นที่สองของนายทุน ที่จะสามารถตัดต่อเทปบันทึกการแสดงสดของหมอลำให้ออกมาได้เป็นผลงานที่ดีเพียงไร ดังนั้น การคัดเลือกฉากที่จะยังคงเก็บไว้ หรือคัดเลือกช่วงการแสดงที่เห็นว่าเป็นจุดขายสำคัญ จากเนื้อเรื่องทั้งหมดจึงเป็นหน้าที่และเป็นอำนาจของนายทุนที่หมอลำก็ไม่ได้มีโอกาสที่จะมาควบคุมการดำเนินงานในขั้นนี้เช่นกัน

๖.๘ ลักษณะผลงาน(Product)ของหมอลำ

หมายถึงลักษณะทางกายภาพซึ่งมองเห็นจากภายนอกได้โดยที่ไม่ต้องวิเคราะห์ถึงโครงสร้างภายใน ภาพลักษณ์โดยรวมที่เราสามารถสังเกตได้ เห็นได้ว่า หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมี “ความเป็นสากล” สูงมากขึ้น อีกนัยหนึ่ง หากพิจารณาด้วยทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ต ก็เท่ากับว่า หมอลำทำให้เกิดความเป็น “มาตรฐานเดียวกัน” (Standardization) มากขึ้น เพราะต้องทำให้ผลงานเป็นสิ่งที่คนทั่วๆไปดูได้ จึงเป็นการแสดงที่ถูกทำให้มีลักษณะที่คล้ายๆกันหรือถอดแบบการแสดงที่มีโครงสร้างหลักๆเป็นอันเดียวกัน เช่น การร้องเพลงตลาด การใช้รูปแบบวงดนตรีลูกทุ่ง มีหางเครื่อง มีดนตรีสากล ใช้เครื่องเสียง ไฟแสงสี และเวทีขนาดใหญ่แบบเวทีคอนเสิร์ตของเพลงป๊อป

อย่างไรก็ตามสิ่งที่น่าพิจารณาคือ หมอลำรู้จักการหยุดและรักษาระดับความเป็นสากลและความเป็น “มาตรฐานเดียวกัน”เอาไว้ในจุดที่เหมาะสม แม้ความเป็นท้องถิ่นจะลดลงไปบ้างตามกาลเวลา แต่ก็ไม่ใช่ว่า หมอลำจะทำให้ทุกอย่างเป็นแบบสากลไปทั้งหมด ที่เห็นได้ชัดคือ บางส่วนของการแสดง หมอลำยังสามารถรักษาความเป็นท้องถิ่นอีสานเอาไว้ได้ (Localization) เช่น ช่วงการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน ช่วงการแสดงตลกของคณะ ซึ่งถือเป็นหัวใจหลักสำคัญอีกอย่างหนึ่งของหมอลำ ที่แต่ละคณะก็มีวิธีการและรูปแบบการแสดงต่างกันออกไป แต่สิ่งสำคัญที่เป็นลักษณะร่วมกันที่แสดงความเป็นท้องถิ่นคือ ยังเป็นการลำด้วยภาษาอีสาน วิถีชีวิตและขนบธรรมเนียม ตลอดจนแนวคิดที่แทรกอยู่ในเรื่องก็ยังเป็นแบบภาคอีสาน

จากการเทียบกับทฤษฎีก็แสดงให้เห็นว่า เมื่อเอาการแสดงของหมอลำมาวางทาบกับทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตนั้น ทฤษฎีนี้ก็เพียงแต่อธิบายปรากฏการณ์ที่เป็นเหมือนทฤษฎีกล่าวไว้เพียงบางส่วน เพราะความจริงแล้ว หมอลำก็ยังคงรักษาความเป็นตัวของตัวเองเอาไว้ได้ โดยไม่ได้ทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกันไปทั้งหมดทุกอย่าง

การผลิตผลงานให้ออกมามีความเป็นสากลมากก็แสดงให้เห็นว่าหมอลำสามารถสร้างให้รูปแบบการแสดงมีความหลากหลายและครอบคลุมรสนิยมของผู้ชมได้มากกว่าสมัยก่อน ชนิดที่ว่า ต่อให้เป็นผู้ชมที่ไม่ใช่คนอีสาน ฟังภาษาอีสานไม่ออก ก็สามารถชมการแสดงหมอลำได้โดยไม่มีปัญหา ทั้งนี้เนื่องจากหมอลำได้นำเอาการแสดงที่ดูเหมือนจะอยู่กันละขั้วที่สุดโต่งมาผสมผสานกันไว้บนเวทีเดียวกัน คือ ฟากหนึ่งหมอลำที่เป็นคณะในปัจจุบันก็พยายามนำเสนอทั้งเพลงลูกทุ่ง เพลงสตริง เพลงป๊อปร็อค แม้กระทั่งเพลงสากลตามสมัยนิยม ซึ่งแสดงออกทั้งการร้องและการเต้นโดยนักแสดงในชุดแบบ ส่วนอีกฟากหนึ่งหมอลำก็ยังรักษาลักษณะการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนแบบเดิมซึ่งเป็นการเข้าเรื่องลำและใช้เฉพาะภาษาอีสาน ทำนองการลำแบบพื้นบ้านประกอบเสียงดนตรีพื้นบ้าน

ยิ่งถ้าเป็นหมอลำซิ่งก็ยิ่งมีลักษณะทางกายภาพของการแสดงที่มีความสุดโต่งด้านรูปแบบและเนื้อหาการแสดงดังกล่าวอย่างเห็นได้ชัด เพราะด้านหนึ่งหมอลำซิ่งทั้งร้องทั้งเต้น อีกด้านหนึ่งหมอลำซิ่งยังลำไหว้ครูประกอบการเป่าแคน ซึ่งถือว่าเป็นการผสมผสานแบบคนละขั้ว

ลักษณะภายนอกอีกอย่างหนึ่งของหมอลำคือ การที่หมอลำในปัจจุบันมีขนาดของคณะใหญ่มากขึ้น ก็เป็นอีกสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ความใกล้ชิดและความเป็นกันเองกับผู้ชมลดน้อยลงเมื่อเทียบกับสมัยก่อน สังเกตได้จากความสูงของเวทีที่สูงท่วมศีรษะ ตลอดจนความกว้างใหญ่ของเวทีที่ดูเหมือนจะเป็นการสร้างระยะห่างระหว่างหมอลำกับผู้ชมให้มากขึ้นกว่าหมอลำในอดีต แม้ว่าผู้ชมยังสามารถมีส่วนร่วมกับหมอลำได้ตลอดเวลาที่ชมการแสดง แต่เมื่อเกิดระยะห่างมากก็ทำให้ลดความสะดวกของผู้ชมที่จะเข้าหาหมอลำ เพราะผู้ชมจะเกิดความรู้สึกเหมือนกับต้องเป็นผู้ชมอย่างเดียวและทำให้มองหมอลำเหมือนกับเป็นดาราที่อยู่ไกลสุดเอื้อมหรือยากจะเอื้อมถึง การสร้างความคุ้นเคยและความสนิทสนมของหมอลำจึงเพียงทำได้ผ่านการพูดกับผู้ชมผ่านเครื่องเสียง ไม่ใช่เกิดขึ้นด้วยความรู้สึกด้วยใจ ดังนั้น ไม่เป็นที่น่าแปลกใจที่ตอนเช้าหมอลำกับผู้ชมต่างแยกย้ายกันกลับบ้านแล้วผู้ชมก็ไม่ได้หอบหิ้วของกินของฝากมาฝากหมอลำเหมือนในอดีต

<u>๖.๙ วิธีการสร้างความแตกต่างของผู้ผลิต</u>

ผู้ผลิตหมอลำมีการสร้างความแตกต่าง เพื่อแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของตรายี่ห้อ(Brand name) ซึ่งเป็นตราแห่งการรับประกันคุณภาพ เพราะชื่อเสียงของหมอลำนั้นเป็นสิ่งที่หมอลำต้องการเน้นย้ำ สร้างความเชื่อมั่นและทำให้ฟังซึ่งถือเป็นผู้บริโภคคนสำคัญที่สุดของหมอลำ เกิดความมั่นใจและเชื่อถือในผลงานการแสดงของหมอลำอยู่เสมอ ทั้งนี้ ในช่วงตอนต้นของยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น หมอลำยังมี"สำนักงานหมอลำ" หลายแห่งในแต่ละจังหวัดทั่วภาคอีสานที่ทำหน้าที่เป็น "นายหน้า" ของหมอลำและสามารถให้ข้อมูลที่แสดงความแตกต่างของหมอลำแต่ละคณะ ที่สำคัญคือ สามารถให้คุณให้โทษแก่หมอลำได้ทั้งทางตรงและทางอ้อม การให้ข้อมูลหมอลำของสำนักงานหมอลำนั้น เช่น ค่าจ้าง หมอลำเด่นๆประจำคณะ จำนวนคน ผลงานของหมอลำ คือการเปิดโอกาสสร้างทางเลือกให้แก่ผู้บริโภคที่จะเปรียบเทียบหมอลำด้วยกันได้เป็นอย่างดี

อย่างไรก็ตามเกิดจุดพลิกผันขึ้นระหว่างนายหน้าที่มีหน้าที่เชื่อมผู้ชมเข้ากับหมอลำ เมื่อมีเทคโนโลยีการติดต่อสื่อสารสะดวกขึ้น ผู้ชมสามารถเข้าถึงแหล่งข้อมูลโดยตรงได้ เช่น การใช้โทรศัพท์มือถือ การเห็นข้อมูลจากการโฆษณา และเผยแพร่ผ่านสื่อมวลชน ทั้งวิทยุโทรทัศน์ วีซีดีหมอลำ ซึ่งเข้ามาทำหน้าที่โฆษณาหรือกระจายข่าวสารแทนสำนักงานหมอลำ

ดังนั้น บทบาทหน้าที่ของสำนักงานหมอลำในปัจจุบันจึงกลับลดลงและค่อยๆปิดตัวไป เพราะหมอลำสามารถติดต่อกับผู้บริโภคได้โดยตรง ไม่จำเป็นต้องผ่านสำนักงานอีกต่อไป การที่ผู้บริโภคจะทราบความเป็นไปและรายละเอียดผลงานของหมอลำก็ใช้การเปิดรับข้อมูลจากสื่ออื่นหรือด้วยวิธีการอื่น

ปัจจุบันหมอลำสามารถสร้างความแตกต่างของชื่อเสียงให้เกิดได้ด้วยตัวหมอลำเอง และเปลี่ยนรูปแบบการพึ่งพาอาศัยไปจากการอาศัยสำนักงานหมอลำซึ่งถือเป็นสื่อบุคคลในระดับท้องถิ่นไปเป็นการอาศัยสื่อมวลชนมากขึ้น ทั้งนี้หมอลำคณะต่างๆก็สามารถใช้วิธีได้หลายวิธีขึ้นอยู่กับกำลังและความสามารถของหมอลำแต่ละคณะว่าอยู่ในขั้นใด เป็นหมอลำระดับใด ยิ่งถ้าเป็นหมอลำคณะใหญ่มาก มีชื่อเสียงมาก มีทุนทรัพย์มาก ก็ย่อมมีความสามารถที่จะสร้างความแตกต่างให้โดดเด่นต่างจากคณะอื่นได้มากตามไปด้วย วิธีการสร้างความแตกต่างของหมอลำทำได้ดังนี้

๑.ใช้การสร้างภาพลักษณ์ที่เป็นรูปแบบภายนอก ที่ทำให้ผู้ชมสามารถตัดสินได้จากสิ่งที่เห็นในทันที เช่น การใช้ความยิ่งใหญ่ของเวทีและเครื่องเสียง ใช้ความอลังการของเครื่องมือและอุปกรณ์ ชุดเสื้อผ้าที่ใช้ในการแสดง และใช้ความคึกคัก หลากล้นของจำนวนหางเครื่องและหมอลำที่มากจนละลานตาเต็มเวทีมาเป็นสัญลักษณ์แสดงออกถึงความเป็นหน้าเป็นตาของคณะ เช่น หมอลำคณะใหญ่ๆในปัจจุบันที่ใช้จำนวนนักแสดงจำนวนนับ ๒๐๐-๓๐๐ คน แต่ละคณะต่างก็พยายามออกแบบเวทีให้มีหลายชั้น ตกแต่งให้ดูสวยงามแปลกตาไม่ซ้ำกัน ด้วยโครงเหล็กและไฟแสงสีแบบต่างๆ สาดส่องไปทั่วเวทีและย้อมสี ขับประกายเพชรเทียมของชุดนักแสดงและหมอลำให้ดูโดดเด่นขึ้นมา เมื่ออยู่ท่ามกลางความมืด ความอลังการของไฟนับร้อยดวงที่ฉายวูบวาบ ส่องแสงสลับกันไปพร้อมกันกับเครื่องเสียงที่ดังกึกก้องไปไกล ล้วนแต่เป็นเครื่องหมายยืนยันความเป็นแบบฉบับเฉพาะตัวของหมอลำแต่ละคณะได้เป็นอย่างดี

๒.ใช้การนำเสนอผลงานให้ปรากฏผ่านสื่อสมัยใหม่ในนามของการได้รับการสนับสนุนหรือการอยู่ในสังกัดของค่ายเทปหรือบริษัทผู้ผลิตงานเกี่ยวกับหมอลำที่ต่างบริษัทกันออกไป เช่น การโฆษณาผลงานของหมอลำ การแพร่ภาพผลงานมิวสิกวีดิโอ การออกอากาศทางวิทยุ เพื่อให้เห็นความแตกต่างกันของผู้ให้การสนับสนุนที่หมอลำสังกัดอยู่ ซึ่งความแตกต่างของการอ้างอิงอยู่กับนายทุนหรือบริษัทที่ผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมนี้ ก็เป็นอีกรูปแบบหนึ่งที่แสดงว่าหมอลำมีต้นสังกัดต่างกัน และสามารถเชื่อมโยงไปถึงความแตกต่างกันของหมอลำได้เช่นกัน

๓.ใช้แนวทาง ลีลาทางการแสดง (Style of performance) อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เป็นเครื่องแยกความแตกต่างของหมอลำได้อีกวิธีหนึ่ง เพราะเนื่องจากหมอลำแต่ละคณะมีที่มาหรือรากเหง้าและพื้นฐานที่มีความแตกต่างกันอยู่มาก นอกจากที่มาต่างกันแล้ว การบริหารจัดการ การเน้นส่วนสำคัญของการแสดงก็ยังมีความแตกต่างกันไปอีกด้วย

ดังนั้น แต่ละคณะก็ย่อมมีแนวทางการแสดงของตนเองที่มักจะพยายามไม่ลอกเลียนแบบใคร โดยเฉพาะหมอลำที่เป็นคณะใหญ่มีความเป็นมายาวนานก็จะดึงเอาเอกลักษณ์หรือแนวทางการแสดงที่ตนเองถนัดขึ้นมาเป็นจุดสำคัญเพื่อเน้นย้ำให้เห็นความแตกต่างไปจากคณะอื่นๆ

เช่น หมอลำคณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์ ซึ่งอยู่ที่ จังหวัดขอนแก่น ได้ชื่อว่าเป็น “หมอลำธรรมะ” เพราะหัวหน้าคณะได้พาสมาชิกในวงสวดมนต์ ทำวัตร อยู่ทุกวัน ถือกฎระเบียบเคร่งครัดในการละเว้นอบายมุขทุกประการ ทั้งตอนอยู่บ้านพักหมอลำและตอนออกตระเวนแสดง ยิ่งกว่านั้น ในหมอลำคณะนี้จะออกแบบชุดเสื้อผ้าการแสดงของหางเครื่อง ไม่ให้มีชุดที่วับๆแวมๆหรือกระตุ้นยั่วยุ ไม่มีชุดว่ายน้ำ ไม่มีชุดแบบโชว์สัดส่วนเรือนร่างของหางเครื่อง ถือว่าเป็นชุดที่เรียบร้อยเมื่อเทียบกับหมอลำคณะอื่น โดยมากเราจะพบการสร้างความแตกต่างเช่นนี้ ในบรรดาหมอลำเรื่องต่อกลอน เพราะหมอลำเรื่องต่อกลอน มักจะมีแนวทางที่ยึดถือปฏิบัติของตัวเองมาเป็นเวลานาน ดังนั้น แนวทางใดที่เคยยึดถือปฏิบัติก็จะได้รับการดำเนินต่อไปอย่างมั่นคงจนกลายเป็นเอกลักษณ์ทางการแสดงได้เช่นกัน

๔.การใช้จุดเด่นของความเป็นหัวหน้าคณะหมอลำและผลงานที่ขายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรม หมอลำที่จะทำเช่นนี้ได้ต้องเป็นหมอลำแบบคอนเสิร์ต เพราะเป็นหมอลำที่ได้รับการบันทึกเสียง มีผลงาน และได้รับการโฆษณาไปทั่วประเทศอยู่เสมอ เมื่อหมอลำประเภทนี้นำผลงานเหล่านั้นมาแสดงก็เป็นที่แน่นอนว่าเมื่อเป็นหมอลำเจ้าของเสียงกลอนลำตัวจริงเสียงจริงมาเอง ก็ย่อมมีเอกลักษณ์ของตัวเอง ประกอบกับการออกแบบการแสดงที่มีจุดเด่นไม่เหมือนคณะอื่น เช่น หมอลำแบบคอนเสิร์ตของคณะพิณแคนแดนอีสาน ซึ่งมีศิริพร อำไพพงษ์เป็นหัวหน้าคณะ ก็จะใช้การแสดงออกด้วยสัญลักษณ์ของผีเสื้อและดอกไม้ ไม่ว่าจะเป็นการตกแต่งเวที รวมทั้งการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงหรือชุดของนักแสดงก็จะปรากฏเป็นรูปนี้อยู่เสมอ เพราะต้องการสื่อให้เห็นถึงว่าเป็นคณะหมอลำแบบผู้หญิง หรือกรณีของเฉลิมพล มาลำคำ ก็จะมาพร้อมกับเอกลักษณ์การชูท้องถิ่นนิยม ความมีเชื้อชาติของเขมรผสมอยู่ หรือการแสดงตัวว่าเป็นลูกหลานเจ้าเมืองแห่งเมืองช้างสุรินทร์ ก็จะมาพร้อมกับการแสดงความเข้มแข็งห้าวหาญของเมืองแห่งการคล้องช้าง จนสิ่งเหล่านี้กลายเป็นเอกลักษณ์ของหมอลำไป

๕.การพยายามฉีกแนวทาง หรือการสร้างความแปลกใหม่ เพื่อให้การแสดงหลุดจากกรอบแบบที่คนคุ้นเคย เช่น หมอลำซิ่งที่พยายามเพิ่มความหลากหลายให้ผู้ชมได้เห็นว่าหมอลำซิ่งก็มีการปรับเปลี่ยน ไม่ย่ำอยู่กับที่และสามารถทำอย่างที่หมอลำประเภทอื่นทำได้เช่นกันจึงเกิดมี “หมอลำซิ่ง ๕ มิติ” ที่เป็นหมอลำซิ่งแบบผสมผสานเอาทั้งการแสดงดนตรีลูกทุ่งสตริง ตลกหมอลำซิ่ง และหมอลำเรื่องต่อกลอน เข้ามาไว้ด้วยกันในการแสดงแต่ละครั้ง พร้อมกับเพิ่มจำนวนหางเครื่องให้มากขึ้นจนมีลักษณะคล้ายกับหมอลำเรื่องต่อกลอน นัยว่าเป็นการหาทางออกของหมอลำซิ่งที่เข้ามาถึงจุดตันของการแสดง เพราะเมื่อหมอลำประเภทนี้เกิดขึ้นได้

ง่ายๆ จนมีมากมาย และพบเห็นได้ทั่วไป ก็กลายเป็นหมอลำธรรมดาที่ขาดความน่าสนใจ จึงมีผู้พยายามคิดค้นรูปแบบการแสดงใหม่ๆ เป็นทางเลือกเสริมเข้าไปอีก ซึ่งก็เป็นอีกวิธีการหนึ่งของการสร้างแตกต่างของผู้ผลิต

๖.๑๐ การแข่งขันของผู้ผลิต

ปัจจุบันหมอลำในยุคอุตสาหกรรมนั้นมีการแข่งขันกันอย่างมาก เพราะหมอลำต่างต้องอยู่ในระบบธุรกิจที่จำเป็นต้องผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมป้อนผู้บริโภค ในกระบวนการนี้ หมอลำต้องแข่งขันกันทุกอย่างตั้งแต่ การคัดเลือกวัตถุดิบ เช่น ตัวบุคลากรผู้ร่วมงาน เนื้อหาที่จะเลือกมาใช้ในการแสดง เครื่องมือ อุปกรณ์ที่ใช้ในการผลิต การเตรียมการ ไปจนถึงขั้นตอนการนำเสนอ ซึ่งต้องให้ความสำคัญกับความต้องการของผู้บริโภคเป็นอย่างยิ่ง เพราะในกระบวนการเหล่านี้ล้วนแต่ดำเนินไปเพื่อตอบสนองความต้องการซื้อของผู้บริโภค

ด้วยระบบธุรกิจที่มีการแข่งขันดังกล่าว หมอลำจึงต้องทำงานทั้งด้านการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมที่อยู่ในรูปแบบการแสดงสด และส่งผลไปถึงการสร้างผลิตภัณฑ์ที่เป็นผลพวงอันได้จากการแสดงสด เช่น วีซีดีบันทึกการแสดงสด เพื่อให้หมอลำทั้งคณะสามารถอยู่รอดได้ และที่สำคัญคือ เพื่อที่จะทำให้มีชื่อเป็นอันดับต้นๆอยู่ในใจของผู้บริโภคเสมอ พร้อมทั้งต้องดำรงสถานะไม่ให้ตกจากอันดับต้นๆของการเป็นหมอลำยอดนิยม หรือหากเป็นหมอลำที่มีขนาดเล็ก ยังไม่มีชื่อเสียงมากก็จะต้องพยายามหาทางยกระดับขึ้นเป็นหมอลำชั้นแนวหน้า ด้วยพัฒนาตัวเองไม่ให้ล้าหลังอยู่เสมอ พร้อมกับการเร่งหาทางที่จะทำให้กลายเป็นหมอลำคณะใหญ่มากขึ้น เพียงแต่การแข่งขันทั้งหมดนี้จะต้องขึ้นอยู่ว่าคณะของใครจะมีสายป่านทางเงินทุนยาวกว่ากัน และใครจะเป็นคณะที่มีทุนทางวัฒนธรรมมากกว่ากัน

๖.๑๑ ขนาด(Scale)ของการผลิต

หมอลำในระบบทุนนิยมสามารถผลิตผลงานได้ด้วยปริมาณมากขึ้นและมีความถี่มากขึ้น รวมทั้งมีขนาดของการผลิตที่ใหญ่มากขึ้นจนเรียกได้ว่าเป็น “โรงงานอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรมเคลื่อนที่” และด้วยเหตุที่มีการผลิตการแสดงแบบเป็นโรงงานนี้เองที่ทำให้หมอลำในปัจจุบันต้องเพิ่มขนาดการผลิตให้มีขนาดใหญ่ขึ้นกว่าหมอลำเมื่อ ๔๐-๕๐ ปีก่อนหน้านี้มาก ทั้งนี้สังเกตได้จากตัวชี้วัด ๒ ประการคือ

๖.๑๑.๑ ผลงานที่เป็นรูปแบบการแสดงสดที่มีขนาดของความเป็นหมอลำที่ใหญ่โตกว่าในสมัยก่อนยุคอุตสาหกรรมอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นจำนวนนักแสดง ความซับซ้อนของดนตรีและความหลากหลายของอุปกรณ์ประกอบการแสดง เนื้อหาการแสดงก็สามารถผลิตได้ไม่ซ้ำเรื่องกันในแต่ละปี คือมีความสามารถในการเปลี่ยนเรื่องได้บ่อยขึ้น เมื่อ

เทียบกับหมอลำสมัยก่อนแล้ว เนื้อเรื่องของหมอลำเรื่องหนึ่งๆหมอลำใช้แสดงอยู่นานนับสิบปี นั่นแสดงว่าหมอลำสมัยปัจจุบันต้องสามารถผลิตเรื่องได้ถี่มากขึ้นจนถึงขั้นเปลี่ยนเรื่องใหม่ได้ทุกปี นอกจากนี้ รูปแบบการแสดงก็มีความแปลกใหม่เปลี่ยนไปรวดเร็ว เปลี่ยนบ่อยๆ ตามยุคสมัย โดยเฉพาะในช่วงเวลาที่หมอลำได้รับความนิยมอย่างสูงนั้น ยิ่งมีจำนวนคณะหมอลำ และเรื่องของหมอลำที่หลากหลายจนยากจะนับได้

ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่าขนาดการผลิตที่เป็นการแสดงสดเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้บริโภคนั้น เป็นเรื่องที่หมอลำให้ความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง และเนื่องจากการเพิ่มขนาดของการผลิตนี้เองจึงเป็นเหตุให้หมอลำส่วนหนึ่งผลิตผลงานที่ไม่ประณีตและเป็นผลงานที่ด้อยคุณภาพขึ้นมา แสดงว่าขนาดของการผลิตที่มีขนาดใหญ่มากนั้น ไม่ได้เป็นผลดีแก่หมอลำแต่เพียงอย่างเดียว การผลิตเกินกำลังนั้นก็สามารถมีผลถึงคุณภาพการผลิตได้เช่นกัน

เป็นที่น่าสังเกตว่า ขนาดการผลิตของหมอลำที่ใหญ่ขึ้นนี้ เกิดขึ้นกับหมอลำประเภทที่ได้รับการคัดเลือกโดยอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเท่านั้น เช่น หมอลำเรื่องต่อกลอน หมอลำแบบคอนเสิร์ต และหมอลำซิ่ง ส่วนหมอลำบางประเภทที่ไม่ได้รับการคัดเลือกโดยอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น เช่น หมอลำกลอน แม้จะเคยมีขนาดการผลิตที่ใหญ่มากในสมัยก่อน แต่ขนาดการผลิตของหมอลำที่เคยมีมากกลับลดจำนวนลงอย่างรวดเร็วภายในเวลาไม่นาน

๖.๑๑.๒ ผลงานที่เป็นรูปแบบของสื่อโสตทัศน์ เช่น วีซีดี เทป ซีดี สามารถผลิตออกมาครั้งละเป็นจำนวนมากๆ โดยใช้เครื่องจักรทันสมัยที่สามารถผลิตซ้ำได้ เพื่อขายเป็นตัวสินค้า ผลิตภัณฑ์เหล่านี้ก็เป็นตัวชี้วัดผลงานของหมอลำได้เช่นกัน อย่างในกรณีที่หมอลำที่ได้รับการบันทึกเสียงนั้น อย่างน้อยบริษัทต้นสังกัดก็ต้องผลิตผลงานออกมาสู่สายตาผู้บริโภคให้ต่อเนื่อง เพื่อรักษาความมีชื่อเสียงให้คงอยู่อย่างสม่ำเสมอ และระดับการครองใจผู้บริโภคให้คงที่

<u>๖.๑๒ ราคาของผลงาน</u>

ปัจจุบันราคาค่าจ้างหมอลำสูงมากขึ้น เพราะราคาที่เป็นอยู่ในทุกวันนี้ไม่ใช่ค่าจ้างเฉพาะสำหรับตัวหมอลำอย่างสมัยก่อนยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม หากแต่ต้องเป็นค่าจ้างสำหรับองค์ประกอบอื่นๆที่ประกอบกันเป็นหมอลำขึ้นมา ดังนั้น เท่ากับว่าผู้บริโภคในสมัยนี้ไม่ได้จ่ายเฉพาะค่าตัวหมอลำ หากแต่เป็นการจ้างที่เสมือนกับการจ้างแบบเหมาจ่ายทั้งหางเครื่อง จ้างเครื่องเสียง จ้างเวทีและไฟแสงสี ทั้งยังมีค่า “ชื่อเสียงของหมอลำ” ที่เป็นมูลค่าเพิ่ม (Added value) รวมอยู่ด้วยและถูกคิดราคารวมเอาไว้แล้วในลักษณะแพ็คเกจ ที่จ่ายครั้งเดียวแต่ได้ทุกอย่างที่เป็น “คณะหมอลำ” นั่นก็หมายความว่า หากเจ้าภาพต้องการจ้างหมอลำสักคณะหนึ่ง ก็ต้องไตร่ตรองแล้วว่าต้องการซื้ออะไรบ้าง เช่น ต้องการซื้อความเป็นหมอลำคณะใหญ่หรือไม่ ต้อง

ซื้อชื่อเสียงของหมอลำด้วยหรือไม่ เพราะสิ่งเหล่านี้ทำให้ได้มาหลายอย่างนอกจากการได้คณะหมอลำมาให้ความบันเทิงในงานแล้วยังเป็นเครื่องหมายยืนยัน “ความมีหน้ามีตาของเจ้าภาพ” จนได้รับการกล่าวถึงในบรรดาชาวบ้านย่านตลาดอีกด้วย

จากเหตุดังกล่าวมาข้างต้นจึงทำให้ค่าจ้างหมอลำในปัจจุบันไม่ใช่เรื่องของค่ายกครูหรือ “ค่าคายอ้อ” หรือการตอบแทนน้ำใจเหมือนสมัยก่อนอีกต่อไป ค่าจ้างหมอลำกลายเป็นค่าแรงของการทำงาน เป็นผลตอบแทนของ ”การทำธุรกิจบันเทิง” ที่ผู้ผลิตหมอลำต้องลงทุนลงแรงและต้องได้รับผลตอบแทนอย่างคุ้มค่าและสมน้ำสมเนื้อทั้งหมอลำและเจ้าภาพ

นอกจากค่าจ้างจะเปลี่ยนไปตามยุคสมัยแล้ว สิ่งที่เป็นตัวแปรและเป็นเหตุสำหรับการกำหนดราคาค่าจ้างหรือค่าตัวของหมอลำนั้น มีดังนี้

๑.สภาพเศรษฐกิจที่เปลี่ยนแปลงไปมีผลต่อการกำหนดราคาค่าจ้างหมอลำ ค่าครองชีพเพิ่มขึ้น ราคาน้ำมัน ตลอดจนราคาข้าวของอุปกรณ์ ชุดเสื้อผ้าประกอบการแสดงที่ต่างก็ขึ้นราคา ค่าแรงและค่าตัวของสมาชิกในคณะหมอลำก็ต้องเพิ่มขึ้น และสิ่งเหล่านี้ก็มีผลต่อราคาค่าจ้างหมอลำอย่างยิ่ง เนื่องจากหมอลำแต่ละคณะต้องใช้อุปกรณ์มากขึ้น ใช้คนมากขึ้น ใช้รถมากขึ้น ก็ยิ่งต้องต้องจ่ายต้องซื้อมากขึ้น หมอลำจึงบวกค่าใช้จ่ายเหล่านี้ลงไปในค่าจ้างหมอลำด้วย

๒. ชื่อเสียงของหมอลำ กระแสความนิยม และการยอมรับของประชาชนมีผลต่อการกำหนดราคาค่าจ้างหมอลำ คือ ถ้าเป็นหมอลำมีชื่อ เป็นที่รู้จักกันดีก็ย่อมมีค่าจ้างสูง แต่เจ้าภาพก็ถือว่าคุ้มเพราะบางแห่งเจ้าภาพที่เป็นวัดหรือคณะกรรมการหมู่บ้านก็ว่าจ้างหมอลำเพื่อนำไปปิดวิกล้อมรั้วเก็บเงินผู้ชมค่าผ่านประตูนำรายได้เข้าวัดได้อีก ตัวชี้วัดความมีชื่อเสียงของหมอลำอยู่ที่ความนิยมชมชอบและผลงานที่มีคุณภาพเสมอต้นเสมอปลาย ตลอดจนจำนวนหมอลำและนักแสดงที่ได้รับการบันทึกเสียงที่อยู่ประจำคณะหมอลำ ผลงานของหมอลำที่ได้รับการโปรโมตทางสื่อโทรทัศน์และวิทยุ

สำหรับหมอลำที่เป็นคณะขนาดใหญ่ อาจจะมีค่าจ้างเป็นเงินหนึ่งแสนห้าหมื่นบาทถึงสามแสนบาทต่อคืน ส่วนหมอลำที่ชื่อเสียงไม่โด่งดังมาก ราคาก็ไม่แพงนัก ประมาณแปดหมื่นบาทถึงหนึ่งแสนบาทต่อคืน (ค่าจ้าง พ.ศ. ๒๕๔๘) ทั้งๆที่คุณภาพการแสดงลำเรื่องก็ไม่ได้ด้อยกว่าหมอลำขนาดใหญ่แต่อย่างใด ก็เป็นอีกทางเลือกหนึ่งสำหรับเจ้าภาพที่ต้องการได้หมอลำไปแสดง เพียงแต่หมอลำเหล่านี้ไม่ได้รับความนิยมและไม่เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง เช่น เป็นที่รู้จักกันในระดับจังหวัด

หากเป็นหมอลำที่ลำเป็นคู่ เช่น หมอลำซิ่ง ก็ยังมีการแบ่งระดับชื่อเสียงเช่นกันว่า ถ้าเป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงก็ย่อมมีค่าตัวแพงและถ้ายิ่งเป็นหมอลำที่ได้รับรางวัลจาก

การประกวดด้วยตำแหน่งต่างๆ ก็เท่ากับเป็นการเพิ่มมูลค่าให้หมอลำและส่งผลให้ค่าจ้างแพงขึ้นด้วย

ส่วนค่าจ้างหมอลำแบบคอนเสิร์ตนั้น หากพิจารณาจากชื่อเสียงของหมอลำประเภทนี้ที่โด่งดังไปทั่วประเทศก็นับว่าเป็นเครื่องหมายรับประกันว่า เป็นหมอลำที่ได้รับการยอมรับจากผู้บริโภคอย่างมาก ดังนั้น แน่นอนว่าค่าจ้างหมอลำก็ย่อมจะสูงใกล้เคียงกับหมอลำเรื่องต่อกลอนที่มีขนาดใหญ่และมีชื่อเสียง

๓.เกรดหรือระดับชั้นของหมอลำมีผลต่อการกำหนดราคาค่าจ้างหมอลำ ระดับชั้นของหมอลำเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ผู้ชมสามารถเปรียบเทียบกันและแยกแยะระดับชั้นของหมอลำออกจากกันได้อย่างไม่ยาก โดยพิจารณาจากขนาดความใหญ่โตของคณะหมอลำ ซึ่งมีตัวชี้วัดที่เป็นรูปธรรม เช่น จำนวนหางเครื่องและหมอลำ จำนวนรถบรรทุก ความกว้างใหญ่ของเวที คุณภาพและขนาดของเครื่องเสียง ไฟแสงสีที่ใช้ประดับเวที ตลอดจนรายละเอียดและความหลากหลายของอุปกรณ์ข้าวของที่ใช้ในการแสดง ฯลฯ คือยิ่งหมอลำมีการลงทุนในสิ่งเหล่านี้มากเท่าใด ใช้ของราคาแพงเท่าใด มีคุณภาพมากเท่าใด ก็หมายความว่าเป็นหมอลำชั้นดี มีเกรดระดับชั้นสูงมากเท่านั้น จึงจะมีความสามารถหาทุนรอนในการจัดซื้อ หากเจ้าภาพต้องการจ้างหมอลำกลุ่มนี้จึงยิ่งต้องจ่ายค่าจ้างเพิ่มมากขึ้นตามไปด้วย

๔.ระยะทาง ความห่างไกลจากบ้านพักหมอลำมีผลต่อการกำหนดราคาค่าจ้างหมอลำ ประการนี้เป็นสิ่งที่เจ้าภาพจ้างหมอลำต้องทำความเข้าใจเพราะแม้จะจ้างหมอลำคณะเดียวกัน แต่หากบ้านเจ้าภาพอยู่ในจังหวัดที่ใกล้ไกลบ้านหมอลำต่างกันก็ต้องมีอัตราค่าจ้างหมอลำที่ต่างกันไปด้วย บ้านที่อยู่ห่างจากบ้านพักหมอลำก็ต้องจ่ายค่าจ้างหมอลำแพงกว่าเนื่องจากหมอลำต้องเดินทางไปไกลจึงต้องบวกค่าน้ำมันเพิ่มเข้าไปด้วย

๗. ปัจจัยที่มีผลต่อการผลิตผลงานของหมอลำ

เนื่องจากสภาพสังคมปัจจุบันที่ดำเนินไปอย่างรีบเร่ง เต็มไปด้วยการแข่งขัน ผู้ชมเป็นผู้ชมที่มีความสนใจสั้น มีความอดทนน้อย เมื่อชมหมอลำก็ต้องการเน้นความสนุกสนานและความบันเทิงเต็มที่ ไม่ให้ความสำคัญกับช่วงการลำที่เป็นกลอนหรือเป็นเรื่องราวซึ่งต้องใช้เวลานานต่อเนื่องกันจึงจะดูได้รู้เรื่อง คือไม่เห็นความไพเราะซาบซึ้งของการลำ แต่หากเป็นช่วงการลำเดินกลอนหรือลำที่มีจังหวะสนุกสนาน ผู้ชมทุกกลุ่ม ทุกเพศ ทุกวัย จะแสดงความสนใจและมีส่วนร่วมที่จะแสดงความสนุกสนานนั้นได้อย่างสุดเหวี่ยง สัญญาณการแสดงออกและท่าทีการตอบรับหมอลำของผู้ชมที่เปลี่ยนแปลงไปเช่นนี้ หมอลำต้องจับทิศทางกระแสความนิยมของ

ผู้ชมให้ได้ เพื่อที่จะเปลี่ยนรูปแบบการแสดงให้มีความหลากหลายเพื่อให้ถูกใจและครอบคลุมความสนใจของผู้ชมทุกเพศทุกวัยได้มากที่สุด

สัญญาณการตอบรับต่างๆจากผู้ชมยังมีผลถึงการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมของนายทุนด้วยเช่นกัน เพราะผู้บริโภคคือผู้เลือกว่าจะบริโภคหมอลำแบบใด คือ ถ้าแนวทางการตอบสนองของผู้ชมที่มีต่อการผลิตสินค้าเป็นไปในแนวทางใด กระแสความต้องการเป็นไปในแนวทางใด ผู้ประกอบการก็จำเป็นต้องผลิตสินค้าให้ตรงกับความต้องการของผู้ชมนั้นด้วย

<u>๗.๑ ปัจจัยด้านนายทุนผู้ประกอบการอุตสาหกรรมวัฒนธรรม</u>

นายทุนผู้ประกอบการอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในที่นี้หมายถึงค่ายเทปหรือนายทุน ที่เป็นผู้จัดจำหน่ายผลงานหรือโปรโมตผลงานของหมอลำ เป็นอีกกลุ่มหนึ่งที่สามารถส่งผลต่อหมอลำได้เพราะเป็นผู้ที่คัดเลือกว่า จะเลือกหมอลำประเภทใด หรือหมอลำคณะใดไปผลิตซ้ำ ดังนั้น หากหมอลำได้รับการเลือกปฏิบัติจากอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ก็จะมีผลต่อการดำเนินงานของหมอลำด้วย เช่น ในการเลือกหมอลำไปบันทึกวีซีดี หากนายทุนเลือกเฉพาะหมอลำที่อยู่ในสังกัดและเป็นหมอลำคณะเดิม ก็จะเห็นแต่หมอลำคณะเดิมที่ได้รับการโปรโมต ส่วนหมอลำคณะใหม่ๆก็เลยไม่เป็นที่รู้จัก

ปัจจุบันนี้ ส่วนหนึ่งของระบบวิธีคิดของผู้ประกอบการคือ การคาดคำนวณว่าหมอลำคณะใดที่จะผลิตผลงานออกไปได้ดี ซึ่งส่วนใหญ่หมอลำที่ “เข้าตากรรมการ” ก็คือหมอลำที่มีคุณสมบัติด้านความยิ่งใหญ่ ความพร้อมทั้งคนและอุปกรณ์การแสดง สั่งสมความมีชื่อเสียงมาในระดับหนึ่ง จึงจะเป็นที่สนใจของผู้ประกอบการธุรกิจบันเทิง ถ้าไม่โด่งดัง คณะไม่ใหญ่โตก็ไม่เป็นที่สนใจของนายทุน เพราะถ้าคณะหมอลำที่มีชื่ออยู่แล้วก็แทบจะไม่ต้องเสียเวลาโปรโมต กล่าวง่ายๆคือ นายทุนก็เพียงแต่เอาสวิงมาเลือกช้อนเอาหมอลำขนาดใหญ่ที่สร้างชื่อไว้แล้วไปผลิตผลงานต่อ ผลก็เลยทำให้งานของหมอลำที่มีขนาดเล็กอยู่แล้วกลับยิ่งมีงานน้อยลง เพราะไม่เป็นที่รู้จักของผู้ชมราวกับจะถูกทำให้เลือนหายเพราะมีชื่อหมอลำที่โด่งดังกว่ากลบให้สูญไป เมื่องานน้อย สมาชิกในวงหมอลำก็อยู่ไม่ได้เพราะถ้าหมอลำได้ออกงานน้อย ก็หมายถึงการได้ค่าแรงน้อยตามไปด้วย หมอลำวงเล็กจึงสลายตัวไปด้วยเหตุนี้ ยิ่งหากจะไปลงทุนทำวงให้มีขนาดใหญ่ก็ไม่มีเงินทุนพอ

นอกจากนี้ ปัจจัยด้านผู้ประกอบการที่น่าสนใจคือ หลักการประกอบการของผู้ประกอบการในท้องถิ่นและในกรุงเทพฯมีความแตกต่างกันอย่างมาก กระบวนการต่อรองที่หมอลำมีต่อผู้ประกอบการก็จะแตกต่างกันไปด้วยคือ ถ้าเป็นผู้ประกอบการในท้องถิ่นก็จะสนใจหมอลำคณะเล็กในท้องถิ่น หันมาปลุกปั้นคณะเล็ก เพราะเป็นคณะที่พอจะควบคุมดูแลได้และฝ่ายหมอลำก็มีน้ำหนักและความสำคัญพอจะทำความตกลงกับนายทุนได้ แต่ถ้าเป็น

ผู้ประกอบการในกรุงเทพฯก็จะปลุกปั้นและโปรโมตหมอลำคณะใหญ่ ทั้งๆที่หมอลำทั้งหมดไม่ว่าคณะเล็กหรือคณะใหญ่ต่างก็อยู่ในภาคอีสาน แสดงให้เห็นวิธีการต่อรองแบบ “รจนาเลือกคู่” คือต้องเลือกจับคู่กับส่วนที่เหมาะสมกัน และต่อรองกันได้อย่างสมน้ำสมเนื้อ เอื้อผลประโยชน์แก่กันทั้งสองฝ่ายได้ตามหลักการของ Win-Win situation

๗.๒ ปัจจัยด้านสำนักงานหมอลำ เป็นผู้มีส่วนได้ส่วนเสียซึ่งอยู่ในท้องถิ่น (Local stake holder) ที่มีส่วนเกี่ยวข้องที่สำคัญกับหมอลำหลายรูปแบบ เช่น เป็นผู้สร้างเครือข่ายให้กับหมอลำ เป็นพันธมิตร เป็นผู้ให้การสนับสนุนแนะนำ และเป็นผู้คอยดูแลจัดหา แม้กระทั่งเป็นผู้กำกับควบคุมการรับงานการแสดงของหมอลำ ในสมัยก่อนที่จะมีเทคโนโลยีการสื่อสารที่ทันสมัยเช่นในปัจจุบันนั้น สำนักงานหมอลำเป็นผู้มีบทบาทและอิทธิพลต่อหมอลำมาก เพราะเป็นศูนย์รวมของหมอลำและทำหน้าที่เป็นนายประกันรับรอง ให้บริการรับการติดต่องานจากเจ้าภาพให้กับหมอลำ โดยเก็บค่าหัวคิวเป็นเปอร์เซ็นต์จากค่าจ้าง หมอลำเองก็ต้องพึ่งพาสำนักงานหมอลำอยู่ไม่น้อย

แต่ปัจจุบันสถานะของสำนักงานหมอลำเปลี่ยนไปและต้องลดบทบาทลงอย่างมาก นั่นคือ จากช่วงต้นๆที่ธุรกิจหมอลำกำลังเฟื่องฟู สำนักงานหมอลำคือผู้จัดการประกวดหมอลำ จัดเวทีแสดงหมอลำให้ผู้ชมแวะเวียนเข้ามาชมฟรี เป็นสถานที่ชุมนุมกันของเจ้าของคณะหมอลำที่มารอให้เจ้าภาพมาจ้างไปแสดง และเป็นนายหน้ารับงานแสดงให้กับหมอลำ เป็นผู้รับประกันความเสียหายให้กับเจ้าภาพกรณีหมอลำเบี้ยวงาน แต่ปัจจุบันสำนักงานหมอลำทำหน้าที่เป็นเพียงติดต่อหมอลำให้กับเจ้าภาพผู้ไม่สามารถติดต่อกับหมอลำโดยตรงได้จริงๆ หรือทำหน้าที่เป็นตัวแทนเจ้าภาพให้กับเจ้าภาพที่เคยใช้บริการมานานจนเป็นที่วางใจกันมา เนื่องจากเจ้าภาพกับหมอลำสามารถติดต่อกันได้โดยตรง โดยไม่จำเป็นต้องผ่านสำนักงานหมอลำอีกต่อไป ดังนั้น งานและบทบาทหน้าที่ของสำนักงานหมอลำจึงลดลงอย่างเห็นได้ชัด จนกล่าวได้ว่าปัจจุบันนี้เหลือสำนักงานหมอลำเพียงไม่กี่แห่งทั่วภาคอีสาน ส่วนใหญ่ก็ทยอยปิดตัวไปและเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ใหม่ จากเดิมที่คอยรับงานจากเจ้าภาพแทนหมอลำก็หันมาดำเนินการรูปแบบใหม่ เช่น ไม่ใช่คอยจัดการรับงานให้อย่างเดียวแต่เป็นการรับงานให้หมอลำแล้วมีค่าธรรมเนียม ผลักดันให้หมอลำเข้าประกวด เพื่อเพิ่มมูลค่า

ยิ่งกว่านั้น จากการที่มีเทคโนโลยีการผลิตซ้ำที่ทันสมัย ก็มีส่วนทำให้คนในท้องถิ่นภาคอีสานก็สามารถผลิตผลงานเกี่ยวกับหมอลำได้โดยไม่ต้องพึ่งพาค่ายเทปอีกต่อไป กล่าวได้ว่าผลจากการมีเทคโนโลยีการผลิตเช่นนี้ ทำให้หมอลำคณะที่ขนาดไม่ใหญ่มากก็สามารถผลิตผลงานของตัวเองได้ โดยมีสำนักงานหมอลำที่ช่วยเป็นผู้ผลิตได้อย่างครบวงจรโดยไม่ต้องพึ่งพานายทุนในเมืองหลวง แต่ต้องทำการตลาดเอง สำนักงานหมอลำจึงเป็นผู้ทำหน้าที่เป็นผู้ผลิตในระดับท้องถิ่น เช่น มีการสร้างห้องสตูดิโอขนาดใหญ่เพื่อถ่ายทำมิวสิกวีดิโอเอง มี

ห้องบันทึกเสียง ห้องตัดต่อเสียง ตัดต่อและบันทึกเสียงเอง เป็นโปรดิวเซอร์เอง เช่น สำนักงานสยามธุรกิจบันเทิง และ สำนักงานหมอลำราตรี ศรีวิไล

๗.๓ ปัจจัยด้านผู้ให้การสนับสนุน(Sponsor)

ผู้ให้การสนับสนุนเป็นอีกกลุ่มหนึ่งที่สามารถสร้างงานหรือหางานให้กับหมอลำได้ ในที่นี้คือบริษัทผู้จำหน่ายสินค้าที่ให้การสนับสนุนด้านต่างๆ โดยมีจุดประสงค์เพื่ออาศัยให้หมอลำเป็นสื่อเรียกผู้บริโภค ให้หมอลำเป็นผู้ช่วยตอกย้ำ สร้างความทรงจำในตราสินค้าให้กับผู้ชมหมอลำที่มาชมหมอลำในแต่ละครั้งมีจำนวนมากนับได้หลายพันคนถึงหมื่นคนในแต่ละคืน ด้วยวิธีการเช่นนี้ทำให้หมอลำทำหน้าที่เป็นสื่อโฆษณาที่สามารถตระเวนไปได้ทั่วและลงไปยังท้องถิ่นทุกแห่งได้ เท่าที่ผู้วิจัยพบเห็น โดยมากจะเป็นบริษัทที่ขายผลิตภัณฑ์เกี่ยวกับยาและเครื่องดื่มบำรุงกำลัง อาหารสำเร็จรูป เช่น ประถมบันเทิงศิลป์และคณะเสียงอิสานมีเครื่องดื่มเอ็มร้อยห้าสิบ คณะน้องใหม่เมืองชุมแพ คณะระเบียบวาทศิลป์ และคณะหนูภารวิเศษศิลป์ มีเครื่องดื่มแรงเยอร์ เป็นผู้ให้การสนับสนุน หมอลำบางคณะก็อาจจะมีการผูกขาดกับบริษัทเหล่านี้จนกลายเป็นภาพลักษณ์ที่เห็นเป็นของคู่กัน เช่น คณะเสียงอิสานคู่กับเครื่องดื่มเอ็มร้อยห้าสิบ เป็นต้น

นอกจากนี้ ยังมีการจ้างหมอลำไปแสดงเพื่อโฆษณาสินค้าประเภทอื่น เช่น ร้านค้าและโชว์รูมที่ขายรถกระบะ รถมอเตอร์ไซค์ ก็มีการจ้างหมอลำซิ่งไปแสดงในลักษณะการจัด event เพื่อเรียกผู้ชมมาดูหรือมาจองตัวสินค้า

วิธีการใช้หมอลำเป็นสื่อเคลื่อนที่ของบริษัทเช่นนี้สามารถให้การสนับสนุนหมอลำได้หลายวิธี ทั้งให้ในรูปแบบเป็นเงินค่าจ้างหมอลำ ให้ในรูปแบบเป็นป้ายชื่อหมอลำโดยการทำป้ายคณะหมอลำขนาดใหญ่ติดข้างรถให้หมอลำพร้อมกับมีตราสินค้าของบริษัทติดอยู่ด้วย หรือทำป้ายไฟเป็นรูปตราสินค้าขนาดใหญ่สำหรับติดตั้งอยู่บนเวทีหมอลำเพื่อให้ผู้ชมมองเห็นตราสินค้านั้นๆ ไปจนถึงการให้เป็นตัวผลิตภัณฑ์

อย่างไรก็ตาม วิธีให้การสนับสนุนที่ดีที่สุดและเป็นรูปแบบที่หมอลำอยากให้เป็นที่สุดคือ คือการที่หมอลำได้รับงานจ้างจากผู้ให้การสนับสนุนไปแสดงตามที่ต่างๆ ด้วยอัตราค่าจ้างที่ทำความตกลงกันเป็นพิเศษคือถูกกว่าการจ้างของเจ้าภาพทั่วๆไป เพื่อทำหน้าที่เป็นหน่วยโฆษณาเคลื่อนที่ประชาสัมพันธ์และขายผลิตภัณฑ์ของบริษัท เพราะนั่นหมายความว่าหมอลำได้เพิ่มโอกาสและช่องทางของตนเองที่จะได้ตอกย้ำชื่อของคณะหมอลำและแสดงผลงานที่ผลิตขึ้นมาให้กว้างไกลออกไปและมีความต่อเนื่องอยู่ตลอดเวลา

กลุ่มบริษัทที่ต้องการโฆษณาประชาสัมพันธ์สินค้าดังกล่าวมีบทบาทสำคัญคือเป็นผู้ช่วยเพิ่มช่องทาง เป็นผู้สร้างพื้นที่ให้หมอลำและสร้างโอกาสให้หมอลำได้ออกแสดงสดมาก

ขึ้น เพราะหากหมอลำได้รับการจ้างงานจากบริษัทเหล่านี้ก็หมายความว่า หมอลำจะมีโอกาสได้ออกไปตระเวนแสดงในสถานที่ต่างๆบ่อยครั้ง มากขึ้น ผู้ชมก็พลอยมีโอกาสได้ชมผลงานของหมอลำมากขึ้น

<u>๗.๔ ปัจจัยด้านผู้บริโภคในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม</u>

ผู้บริโภคในที่นี้หมายถึง ผู้ชมทั่วไปและเจ้าภาพที่เป็นผู้ว่าจ้างหมอลำให้มาแสดงทั้งในนามส่วนตัว และในนามของวัดหรือหมู่บ้าน หรือในนามของหน่วยงานราชการ

ผู้บริโภคมีหลายระดับชั้น มีหลายกลุ่ม หลายวัย ซึ่งต่างก็จะเลือกจ้างหรือเลือกชมหมอลำตามความพึงพอใจและตามรสนิยมของตนเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปัจจุบันนี้บรรดาผู้ชมมีการรวมตัวกัน แล้วเกาะกลุ่มกันและมีลักษณะกลุ่มที่แบ่งแยกย่อยโดยมีอัตลักษณ์ของตัวเองและ แสดงตัวว่าเป็นผู้ชมหมอลำเพิ่มมากขึ้นกว่าสมัยก่อน เช่น กลุ่มกะเทย กลุ่มสาวแก่ แม่ม่าย กลุ่มเด็กวัยรุ่น กลุ่มผู้ใช้แรงงาน กลุ่มสาวโรงงาน ฯลฯ

การเกิดใหม่และการเพิ่มจำนวนของกลุ่มผู้ชมเช่นนี้ เป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้หมอลำต้องเพิ่มความสนใจและให้ความสำคัญแก่กลุ่มคนเหล่านี้มากขึ้นอย่างไม่เคยเป็นมาก่อน เพราะคนเหล่านี้คือลูกค้าที่มีบทบาทสำคัญและมีอิทธิพลอย่างมากในการชักจูง หรือโน้มน้าวใจเจ้าภาพในหมู่บ้านที่จะมาจ้างหมอลำ และกลุ่มคนเหล่านี้เองที่เป็นผู้ชมที่เฝ้าคอยติดตามและให้ความสนใจ "ความเป็นไป" และความเปลี่ยนแปลง หมอลำประเภทต่างๆอย่างมากกว่าผู้ชมทั่วๆไปเป็นพิเศษ เช่น กลุ่มกะเทยที่เพิ่มขึ้นอย่างมากในปัจจุบันนี้ มีการเกาะกลุ่มและติดต่อกันอย่างเหนียวแน่นราวกับว่าเป็นสมาคมและจะตามไปชมหมอลำที่ตัวเองชอบ หรืออยากไปชมอย่างที่เรียกว่า "เกาะติดแบบแฟนพันธุ์แท้" คือตั้งอกตั้งใจไปชมการแสดงหมอลำแต่ละคณะอย่างไม่ลดละ แม้ในปีนั้นจะชมซ้ำแล้วซ้ำอีกในหลายๆที่ก็ตาม ซึ่งต่างจากผู้ชมทั่วๆไปที่จะชมเพียงคณะละครั้งในแต่ละปีก็เพียงพอแล้ว

นอกจากนี้ การที่กล่าวว่าผู้บริโภคเป็นปัจจัยที่มีผลต่อหมอลำนั้นเนื่องมาจากการที่มีเทคโนโลยีอันทันสมัยของสื่อมวลชนมากขึ้น จึงกลายเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งที่ถูกนำมาใช้เพื่อการพิจารณาคุณภาพการแสดงของหมอลำซ้ำได้หลายครั้ง เช่น วีซีดี และเทป เมื่อผู้ชมได้ดูผลงานหมอลำเปรียบเทียบกันได้จากวีซีดี หรือจากการฟังเทป ฟังรายการวิทยุแล้วหรือชมผลงานของหมอลำทางโทรทัศน์แล้ว ก็เกิดความเข้าใจและพบเห็นความแตกต่างกันจนสามารถแบ่งระดับหรือจัดเกรดหมอลำได้และผู้ชมก็สามารถบอกได้ว่า หมอลำคณะใดแสดงได้ดีหรือไม่ดีกว่ากัน มีจุดบกพร่องจุดใด ผู้ชมจึงเป็นผู้แบ่งชั้นแบ่งเกรดของหมอลำจากการดูผลงานและดูจากค่าจ้างหมอลำด้วย คือ ถ้าหากเป็นหมอลำที่มีค่าจ้างแพงต่างกันก็ย่อมหมายถึงมีระดับต่างกันด้วย

ที่สำคัญที่สุดคือ ผู้ชมเป็นปัจจัยหลักที่จะทำให้หมอลำอยู่ได้ เพราะถือเป็นผู้บริโภคสินค้าทางวัฒนธรรมที่หมอลำผลิตขึ้นมา หากปราศจากผู้ชมหรือผู้ชมไม่นิยมหมอลำคณะใด หมอลำคณะนั้นก็ไม่สามารถดำรงคงอยู่ได้ ดังที่หมอลำหลายคณะประสบกับปัญหาการเสื่อมความนิยมจนต้องยุบคณะไปหลายๆคณะแล้ว ดังนั้น หมอลำกับคนดูจึงเป็นของที่คู่กันอย่างแยกจากกันไม่ออก เปรียบได้กับว่าผลงานของหมอลำคือสินค้าของแต่ละโรงงาน ถ้าสินค้าของโรงงานหมอลำใดเป็นที่ยอมรับ มีคุณภาพ ผู้บริโภคยังชื่นชอบ ซื้อหาไปไว้ใช้งาน ก็หมายความว่ายังมีความต้องการซื้อและหมอลำคณะนั้นก็ยังได้รับความไว้วางใจให้ผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมต่อไปได้ ด้วยเหตุนี้หมอลำจึงต้องหาวิธีที่จะสร้างกระบวนการที่จะครองใจผู้ชมให้ได้นานที่สุดเพื่อให้ตนเองสามารถอยู่รอดได้ท่ามกลางกระแสการเกิดสื่อทางเลือกใหม่ๆ ที่หมอลำต้องเอาใจผู้ชมเป็นที่หนึ่ง

ยิ่งกว่านั้น ผู้ชมยังเป็นผู้กำหนดแนวทางวิถีการสร้างและการผลิตงานของหมอลำด้วย เพราะผู้ชมในภาคอีสานมีวิถีการปฏิบัติหรือมีธรรมเนียมการใช้มหรสพฉลองบุญของชุมชนหรืองานส่วนตัวแบบทั้งคืนจนสว่างคาตา ผู้ชมจึงต้องการได้มหรสพที่สามารถอยู่ช่วยงานเจ้าภาพหรือฉลองงานบุญได้ถึงสว่าง ดังนั้น หากเป็นงานจ้างของเจ้าภาพที่เป็นชาวบ้านหรือชุมชน หมอลำต้องแสดงจนกระทั่งสว่าง แม้จะมีคนดูเหลือเพียง ๒๐๐-๓๐๐ คนในตอนรุ่งสางก็ตาม ด้วยเหตุนี้ หากหมอลำคิดอยากได้งานจ้างจากเจ้าภาพก็ต้องมีรูปแบบการแสดงที่ทำให้ “ถึงใจ” เจ้าภาพด้วย โดยหมอลำเองก็ต้องยอมรับธรรมเนียมการปฏิบัติเช่นนี้แล้วหาทางปรับตัวเพื่อให้เป็นที่ยอมรับของเจ้าภาพ นั่นคือดำเนินการแสดงได้จนถึงสว่าง

อย่างไรก็ตาม สำหรับการแสดงถึงสว่างนี้เป็นธรรมเนียมปฏิบัติสำหรับหมอลำที่มีส่วนของการแสดงเรื่องต่อกลอนมานานแล้ว ไม่ว่าจะเป็นหมอลำเรื่องต่อกลอนคณะใหญ่หรือคณะเล็ก หรือไม่ว่าจะเป็นหมอลำแบบคอนเสิร์ตซึ่งต้องมีส่วนของการแสดงการลำเรื่องต่อกลอนด้วย ธรรมเนียมปฏิบัติเช่นนี้จะยกเว้นก็เฉพาะหมอลำซิ่ง ที่สร้างระเบียบข้อตกลงขึ้นมาใหม่ให้เจ้าภาพรับรู้ข้อตกลงสำหรับการแสดงว่าจะแสดงประมาณ ๖ ชั่วโมง ตั้งแต่ ๓ ทุ่มถึงตี ๓ หรืออย่างมากก็ไม่เกินตี ๔

ด้วยเหตุดังกล่าวจึงเห็นได้ว่า ผู้ชมได้เข้ามามีส่วนในการเลือกและกำหนดรูปแบบตลอดจนแนวทางการแสดงที่ตนเองอยากให้เป็นด้วยเช่นกัน

นอกจากนี้ ปัจจัยด้านผู้บริโภคอีกด้านหนึ่งที่ถือว่ามีผลกระทบเชิงลบต่อหมอลำอย่างมากในปัจจุบันนี้คือปรากฏการณ์ของการชมหมอลำแบบ ”ผู้ร้ายทำลายหมอลำ” ซึ่งมีผลต่อการแสดงหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนี้อย่างมากไม่เว้นว่าเป็นหมอลำคณะใหญ่หรือคณะเล็กก็ตาม และเกิดขึ้นได้กับหมอลำทุกประเภท คือ คนเมาสุราอาละวาดและก่อกวนหมอลำไปจนถึงการก่อการทะเลาะวิวาท สถานเบาที่สุดคือ การเมาแล้วไปฉุดกระชากมือนักแสดง หรือ

ไปตะโกนขอเพลงจากหมอลำให้ร้องหรือลำตามใจตนเอง เมื่อหมอลำไม่ให้ตามคำขอ หรือไม่เป็นที่ถูกใจก็ตะโกนด่าหมอลำหน้าเวทีอย่างหยาบคายไร้มารยาท ซึ่งเป็นรูปแบบของการทำร้ายหมอลำอย่างหนึ่งที่ทำให้หมอลำเสียสมาธิจนบางครั้งต้องหยุดการแสดงเพื่อขอร้องให้หยุดการก่อกวนเช่นนี้

สถานหนักที่สุดคือปรากฏการณ์การทะเลาะวิวาทกันของผู้ชมที่เมาสุราแล้วเขม่นกัน ขาดสติจนก่อการทะเลาะวิวาทกัน มีการทำร้ายร่างกาย ชกต่อยกันหน้าเวที รุนแรงไปจนถึงขั้นยกพวกตะลุมบอนกันหรือใช้อาวุธทำร้ายกันจนถึงแก่ชีวิต เป็นเหตุให้เกิดความโกลาหลทำให้ผู้ชมเกิดความหวาดหวั่นขวัญผวา จนกระทั่งไม่เป็นอันชมหมอลำ ซึ่งเหตุการณ์เช่นนี้จะพบเห็นได้แทบทุกงานที่มีหมอลำมาแสดง และทุกครั้งเมื่อมีเหตุเช่นนี้เกิดขึ้น หมอลำเองก็สุดที่จะอดทนต้องออกมาประกาศและขอร้องให้ผู้ชมเข้าใจและเห็นใจหมอลำด้วย เช่น นกน้อย อุไรพร เจ้าของหมอลำคณะเสียงอิสานที่ต้องออกมาพูดในขณะที่ต้องหยุดพักการแสดง เพราะเหตุจากการทะเลาะกันของผู้ชม

“แม่ใหญ่นกน้อยพูดไปแล้วนะคะ พูดไปแล้ว ว่าปัจจัยหลักที่จะทำให้เสียงอิสานอยู่ได้หรือไม่นั่นคือ ปัจจัยเรื่องการทะเลาะวิวาทกันของผู้ชม พ่อแม่พี่น้อง จะเอ็นดูวงเสียงอีสานหรือไม่ ผู้หญิงคนนี้ แก่แล้วนะคะ อายุ ๕๐ ปีแล้ว กว่า ๓๐ ปีแล้วนะคะที่ยืนหยัดอยู่ในวงการนี้มา ที่ทำอยู่นี้เป็นเพราะความรักในการแสดงนะคะ ไปแสดง ๑๐ เวทีจะมีอยู่สักเวทีหรือสองเวทีเท่านั้นแหละที่ไม่มีตีกัน หลายจังหวัดแล้วนะคะที่ผู้ว่าห้ามไม่ให้มีมหรสพ เพราะการตีกันทะเลาะกันอย่างนี้แหละ ดังนั้นขอให้เห็นใจหมอลำด้วย บางทีตีกันอยู่ข้างล่างแล้วยังไม่พอ ขว้างขวดขว้างแก้วขึ้นมาบนเวทีหมอลำด้วย หมอลำไม่รู้อิหน่อิเหน่อะไรเลยก็ต้องมาพลอยถูกลูกหลงไปด้วย บางทีลูกที่พ่อแม่อุ้มอยู่ในมือแท้ๆยังหัวแตกเพราะโดนลูกหลงของพวกตีกัน เอาล่ะค่ะ นั่งลงค่ะนั่งลงนะคะลูกๆหลานๆ ให้เป็นหน้าที่ของเจ้าหน้าที่เขาจัดการนะคะ มาดูการแสดงต่อนะคะ ถ้าทะเลาะกันอีก เสียงอีสานจะหยุดทำการแสดง เอ้า ไหนตรงไหนที่เป็นแฟนพันธุ์แท้ของแม่ใหญ่นกน้อย ขอดูหน้าหน่อยซิ พูดแล้วจะเชื่อฟังกันมั้ย (ผู้ชมยกมือส่งเสียงโห่ร้องตอบรับ) ที่พูดอยู่นี้ไม่ได้ต้องการหาเสียงไม่ได้อยากเป็นสส. ไม่ได้อยากเป็นสว. แต่ต้องการทำหน้าที่ตรงนี้ให้ดีที่สุด จะดูซิว่าคณะเสียงอีสานยังมีศักยภาพไหม พูดแล้วยังมีคนฟังไหม เราเป็นพี่น้องคนอีสานด้วยกัน ทำไมไม่รักสามัคคีกัน ศิลปะวัฒนธรรมบ้านเราแท้ๆ ทำไมต้องมาเสื่อมเสียไปเพราะพวกเรา ที่มานั่งดูอยู่นี่ มีแต่คนอีสานนะคะ คนภาคอื่นบ้านอื่นถ้าจะมีก็น้อยมาก เรามาช่วยกันรักษาศิลปวัฒนธรรมหมอลำอีสานบ้านเฮาไว้ดีกว่า เราไม่ภูมิใจหรือที่เรายังมีหมอลำให้ดูน่ะ แต่ก่อนไปไหนมาไหนก็เห็นแต่ป้ายหมอลำเต็มไปหมด มีหมอลำเยอะแยะมากมาย แต่ตอนนี้ หมอลำเลิกราไปมากแล้ว เพราะเขาสู้ค่าใช้จ่ายไม่ไหว เพราะเขาทนแบกรับปัญหาที่เจอแบบทุกวันนี้ไม่ไหว ทุกวันนี้เสียงอีสานต้องจ่ายค่าน้ำมันในแต่ละเช้าวันละแปดหมื่นบาทถึงแสนบาท คิดดูว่า

ต้องลงทุนมากมายแค่ไหน ทั้งค่าอาหารเลี้ยงปากเลี้ยงท้องชาวคณะ น้องๆหางเครื่องเขาอยากแสดง ตั้งใจทุ่มเท ซ้อมมาอย่างหนัก อยากแสดงให้ได้ชม ไม่มีหมอลำที่ไหนอยากเลิกก่อนเวลาหรอกค่ะ ไม่ใช่ว่าเราดีใจนะที่มีการทะเลาะวิวาทกันแล้วเราได้เลิกแสดงเร็วน่ะ เราอยากแสดงให้ท่านดูจนถึงสว่างนะคะ"

(นกน้อย อุไรพร ประกาศหน้าเวทีการแสดงสด ที่จังหวัดเลย ๑๖ ตุลาคม ๒๕๔๙)

ปรากฏการณ์การทะเลาะวิวาทอย่างรุนแรงของผู้ชมแม้จะเกิดขึ้นเมื่อไม่นานมานี้ ที่ผู้วิจัยสังเกตเห็นได้ชัดคือเริ่มตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. ๒๕๓๕ ที่หมอลำซิ่งได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในเวลานั้น เริ่มจากผู้ชมมีการดื่มสุราขณะชมหมอลำซิ่ง เมื่อคนเมาสุราได้ที่และชื่นชอบหมอลำซิ่งก็จะมีการออกไปขอเพลง ให้ทิป ขอจับมือหมอลำและหางเครื่อง และกล้าเต้นหน้าเวทีหมอลำเพราะจังหวะของหมอลำซิ่งนั้นเป็นแบบสนุกไม่เลิก สนุกสนานสุดเหวี่ยงอย่างต่อเนื่องได้ จึงเป็นที่ถูกใจคอสุราหน้าเวทีเป็นอย่างมาก เมื่อมีบรรดาคนเมาไปรวมตัวกันเต้นหน้าเวทีมากๆ ก็เกิดการกระทบกระทั่งกัน เช่น เหยียบเท้ากัน กระแทกไหล่กัน ก็เกิดความไม่พอใจและหาเรื่องชกต่อยกันขึ้น เมื่อเกิดความผิดใจกันก็อาฆาตพยาบาทกัน รอจังหวะโอกาสแก้แค้นกันในงานต่อไป วัฏจักรเช่นนี้จึงเกิดขึ้นไม่สิ้นสุด และเมื่อหมอลำแบบคณะมีการพัฒนาทั้งเครื่องเสียงและไฟแสงสี มีการลำด้วยจังหวะสนุกคึกคักยิ่งกว่าหมอลำซิ่ง เพราะเครื่องเสียงที่ดังมากกว่า พื้นที่หน้าเวทีก็กว้างกว่า ผู้ชมที่มาชมก็มาจากหลายบ้านหลายอำเภอมากกว่า ก็ยิ่งเป็นการเพิ่มโอกาสให้ผู้ชมทะเลาะวิวาทกันในวงกว้างมากขึ้น

การทะเลาะกันของผู้ชมก็เลยกลายเป็นปัจจัยสำคัญปัจจัยหนึ่งที่มีผลกระทบต่อการดำรงคงอยู่ของหมอลำอย่างมากที่สุด ถึงกับเป็นเหตุให้คณะหมอลำหลายคณะท้อแท้ใจและเสียกำลังใจ เกิดการถอดใจจนถึงขั้นอยากเลิกเป็นหมอลำก็มี ซึ่งสาเหตุอย่างเดียวนี้เป็นสิ่งสำคัญที่สุดและดูจะมีผลกระทบรุนแรงต่อการประกอบการผลิตของหมอลำมากกว่าเรื่องทุน เรื่องบุคลากร ฯลฯ เพราะเป็นสาเหตุหลักที่ทำให้หมอลำสูญเสียกำลังใจ สูญเสียสมาธิที่จะแสดงตามที่ได้ลงทุนลงแรงฝึกซ้อมและเตรียมการแสดงมาอย่างตั้งอกตั้งใจมาเป็นเวลานาน แต่พอถึงเวลาแสดงจริงกลับต้องมาหยุดชะงักและเลิกแต่กลางคันเพียงเพราะเหตุอันเกิดจากความเลวร้ายของผู้ชมบางกลุ่มเท่านั้น

ฝ่ายผู้ชมทั่วไปที่ตั้งใจชมการแสดงเองก็เสียสมาธิในการชมหมอลำเพราะต้องคอยหวาดระแวง และพะว้าพะวงกับการที่ต้องหลบลูกหลงจากการขว้างปากัน ซึ่งมีทั้งขวดเหล้า ก้อนหิน และระเบิดขวด ตลอดจนการต้องคอยม้วนเสื่ออุ้มลูกจูงหลานลุกขึ้นเตรียมวิ่งหลบการเหยียบกันเองของผู้ชมที่วิ่งหลบหลีกเหตุร้ายที่ถูกพวกวัยรุ่นเมาสุราคอยก่อหวอดให้เกิดขึ้นได้ทุกพื้นที่ของงานทั้งด้านหน้าเวทีหมอลำ ด้านข้าง และด้านหลังสุดของผู้ชม หลายต่อหลายครั้งที่

ผู้วิจัยเห็นผู้ชมลุกจากที่นั่งแล้วม้วนเสื่อกลับบ้านเดินออกจากลานหน้าเวทีหมอลำไปคราวละนับร้อยๆคน ทุกๆครั้งที่มีการทะเลาะวิวาทกันเนื่องจากสุดจะทนและเกรงเกิดความไม่ปลอดภัยจากเหตุการณ์เช่นนี้

ในบางครั้งขณะที่หมอลำกำลังแสดงอยู่บนเวทีก็มักเกิดเหตุการณ์ทะเลาะกันถี่มากเว้นช่วงห่างกันเพียงไม่กี่นาที หนักๆเข้าเจ้าหน้าที่ที่คอยดูแลรักษาความสงบไม่สามารถควบคุมสถานการณ์ได้ก็ต้องมาสั่งให้หมอลำหยุดการแสดง ผลกระทบที่ส่งผลเสียให้เกิดกับหมอลำแบบเต็มๆคือ ไม่ว่าจะเป็นหมอลำคณะใหญ่คณะเล็ก ทำให้หมอลำที่ได้แสดงแบบครึ่งๆกลางๆ เป็นการแสดงที่ไม่สมบูรณ์ แสดงได้สักพักเดี๋ยวก็หยุดเดี๋ยวก็ต่อแล้วก็หยุด จนนักแสดงเสียสมาธิและเสียอารมณ์ที่จะดำเนินการแสดงต่อ นับว่าเป็นสภาพที่สร้างความทุกข์ทรมานใจให้กับศิลปินบนเวทีอย่างที่สุด

ที่สำคัญคือ สถานการณ์ความรุนแรงหน้าเวทีหมอลำอันเกิดจากการทะเลาะกันของผู้ชมกลายเป็นสาเหตุหลักที่ทำให้การแสดงของหมอลำโดยเฉพาะช่วงการลำเรื่องต่อกลอนเกิดการบิดเบี้ยวผิดรูปแบบ (Distort) และแบบแผนการแสดง เพราะหลายครั้งที่หมอลำต้องรวบรัดตัดตอนเนื้อเรื่องให้สั้นลง ต้องตัดบางฉากออกไป เพื่อให้จบเร็วขึ้น เพื่อให้จบทันเวลาที่เสียไป ที่แย่ที่สุดคือ ต้องเลิกการแสดงทั้งๆที่ยังไม่จบเรื่อง ทำให้ผู้ชมจำนวนมากไม่มีโอกาสที่จะได้เห็นผลงานในส่วนของการลำเป็นเรื่องเลย และนี่คือสาเหตุอย่างหนึ่งที่กำลังเป็นเหตุบั่นทอนความฉลาดในการชมหมอลำของผู้ชม เพราะการขาดโอกาสที่จะได้ชม ได้วิพากษ์วิจารณ์การแสดงสดของหมอลำ

นอกจากนี้ ยังมีผลต่อการจ้างหมอลำของเจ้าภาพอย่างยิ่ง เพราะเหตุทะเลาะกันของผู้ชมนั้นทำให้เจ้าภาพเกิดความรู้สึกว่าเป็นภาระและต้องรับผิดชอบ นั่นหมายความว่าการจ้างหมอลำมาแสดงในงานทุกวันนี้ เจ้าภาพต้องจ่าย ๒ ต่อ คือ ไม่เพียงแต่จะต้องจ่ายค่าจ้างหมอลำจำนวนมาก ทั้งยังต้องเสียค่าใช้จ่ายสำหรับการรักษาความปลอดภัยเพิ่มมากขึ้นโดยต้องจ้างสารวัตรทหาร หรือตำรวจที่อยู่นอกเวลาราชการปฏิบัติงานมาช่วยดูแลรักษาความสงบในการจ้างหมอลำมาแสดงในแต่ละครั้ง ซึ่งนับเป็นเหตุให้สิ้นเปลืองค่าใช้จ่ายไปไม่น้อย

<u>๗.๕ ปัจจัยด้านตัวผู้ผลิตในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม</u>

ปัจจัยที่เกี่ยวกับตัวผู้ผลิตเองนั้น มีทั้งปัจจัยที่ส่งผลกระทบได้กับหมอลำทั้งคณะใหญ่และคณะเล็ก สำหรับปัจจัยด้านตัวผู้ผลิตของหมอลำคณะเล็กๆ มักมีปัญหาจากการที่ผู้ชมไม่ค่อยให้การยอมรับ เพราะเวทีไม่ใหญ่ ไฟแสงสีไม่มาก ทั้งที่หมอลำคณะขนาดเล็กหลายคณะ

สามารถลำได้ดี แสดงการลำเรื่องต่อกลอนได้ดี แสดงว่าปัจจัยเรื่องการขาดแคลนนั้นไม่ใช่การขาดคุณภาพ แต่เป็นปัญหาเรื่องการขาดเงินทุนสำหรับการปรับปรุงและพัฒนาคณะของตัวเอง

หมอลำที่มีทุนน้อยในระบบทุนนิยม ชื่อเสียงพื้นฐานไม่มี ไม่เป็นที่รู้จัก โอกาสในการแจ้งเกิดก็แทบเป็นศูนย์ กลายเป็นวงจรแบบลูกโซ่ เพราะเมื่อไม่ได้ออกงานบ่อยๆ ก็ไม่เป็นที่รู้จัก เมื่อไม่เป็นที่รู้จักหรือคนจำไม่ได้ คนก็ไม่มาจ้าง เมื่อไม่มีคนจ้าง บางคณะก็กลายเป็นหมอลำที่ขาดโอกาสในการฝึกฝนและเตรียมพร้อมสำหรับการแสดงแต่ละครั้ง ทำให้ขาดความพร้อมเพรียงในการแสดงและผลงานที่ออกมาก็ไม่ได้คุณภาพที่ดี ไม่เป็นที่ถูกใจของผู้ชม ยิ่งนานไปก็จะกลายเป็นหมอลำที่ไร้ชื่อเสียง นายทุนก็ไม่ให้ความสนใจที่จะเลือกไปผลิต จนในที่สุดก็ต้องปิดตัวยุบวงไปโดยปริยาย

ด้วยเหตุที่หมอลำคณะเล็กๆต้องประสบปัญหาเช่นนี้ จึงต้องหาวิธีการที่จะต่อรองกับผู้บริโภคให้ได้ เพื่อให้สามารถยืนหยัดอยู่ได้ ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงรายละเอียดเรื่องการต่อรองในบทต่อไป

ปัจจัยด้านตัวผู้ผลิตของหมอลำคณะขนาดใหญ่ก็เป็นเรื่องการปรับปรุงและพัฒนาคณะและการดำรงรักษาสภาพความเป็นหมอลำขนาดใหญ่เอาไว้ นั่นคือปัญหาของการขึ้นหลังเสือแล้วลงจากหลังเสือไม่ได้ คือ เมื่อเป็นหมอลำใหญ่แล้วก็ต้องรักษาสภาพความใหญ่ให้คงอยู่ต่อไปเรื่อยๆ ปัญหาของหมอลำที่มีขนาดใหญ่นี้ ไม่ใช่ปัญหาเรื่องต้องแข่งกับคนอื่น หากแต่เป็นการแข่งกับตัวเอง เพราะต้องทำผลงานออกมาให้ดีขึ้น ดีขึ้นเรื่อยๆ เพราะคนที่คอยเฝ้าดูนั้นมีหลายหมื่นหลายแสนคน ซึ่งผู้ชมเหล่านี้พร้อมที่จะนำไปวิพากษ์วิจารณ์ทั้งทางลบและทางบวกแบบปากต่อปาก หากผลงานไม่ดีขึ้นกว่าเดิมหรืออย่างน้อยไม่ดีเท่าที่เคยเป็น ก็เท่ากับทำให้เสื่อมความนิยมได้เร็ว หัวหน้าคณะหลายคณะทราบดีว่าการเป็นหมอลำชั้นแนวหน้านั้นแม้ทำได้ยาก แต่การรักษาระดับความเป็นหมอลำชั้นแนวหน้าเอาไว้นั้นยากยิ่งกว่า

ข.กระบวนการกระจายสินค้าหมอลำ(Distribution)ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

การกระจายสินค้าหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น มีผู้ทำหน้าที่กระจายสินค้าอยู่ ๒ กลุ่มใหญ่ๆคือ กลุ่มผู้ประกอบการธุรกิจหมอลำและกลุ่มหมอลำ ซึ่งทั้ง ๒ กลุ่มนี้ใช้รูปแบบการกระจายสินค้าทางวัฒนธรรมแตกต่างกันเนื่องจากมีความสามารถในการเลือกใช้ช่องทางได้ต่างกัน

๑.การกระจายสินค้าทางวัฒนธรรมโดยหมอลำ

เนื่องจากกลุ่มหมอลำเป็นเจ้าของสินค้าโดยตรง เพราะเป็นผู้พัฒนาสร้างสรรค์ผลงานและผลิตสินค้าขึ้นมาเอง แต่เนื่องจากโอกาสและศักยภาพของหมอลำที่จะ

กระจายผลงานที่ผลิตขึ้นมาให้ออกไปสู่ผู้บริโภคนั้นมีอยู่อย่างจำกัดทั้งด้านเวลา(ทำได้เฉพาะบางช่วงเวลา)และสถานที่(คือไม่สามารถครอบคลุมได้ทุกพื้นที่ในเวลาเดียวกัน) ดังนั้น หมอลำจึงสามารถเผยแพร่ผลงานของตัวเองด้วยรูปแบบและวิธีการเดียวคือการแสดงสดหน้าเวทีตามวาระโอกาสต่างๆเท่านั้น

สำหรับการกระจายสินค้าทางวัฒนธรรมโดยหมอลำนั้น มีความแตกต่างจากการกระจายไปสู่ผู้บริโภคต่างจากวิธีการที่ดำเนินการโดยผู้ประกอบการ ในประเด็นดังนี้

๑.๑ ช่องทางที่จะใกล้ชิดกับกลุ่มเป้าหมาย

ปัจจุบันนี้ แม้ว่าหมอลำจะได้ออกไปแสดงสดในชุมชนและสถานที่ต่างๆอย่างหลากหลายก็ตาม เมื่อไปถึงสถานที่แสดงแต่ละแห่งก่อนจะถึงเวลาการแสดงนั้นหมอลำกลับมีช่วงเวลาที่จะได้สร้างความใกล้ชิดกับผู้ชมเพียงไม่มาก นอกจากในเวลาที่กำลังแสดง เพราะการไปตระเวนแสดงตามสถานที่ต่างๆ นั้นเป็นไปอย่างเร่งรีบ การเดินทางจากจุดหนึ่งไปยังจุดหนึ่งนั้นหมอลำต้องแข่งกับเวลา การที่หมอลำมีเวลาน้อย แต่ในคณะหมอลำกลับมีคนจำนวนมากจนต้องมีการแบ่งงานกันทำนั้นทำให้โอกาสที่หมอลำจะรู้จักและอยู่ใกล้ชิด คุ้นเคย และเป็นกันเองกับผู้ชมจึงมีน้อยและเป็นช่วงเวลาสั้นๆ

๑.๒ โอกาสและความถี่ในการกระจาย

ทุกวันนี้ สังคมภาคอีสานมีเทศกาลต่างๆมากมาย มีโอกาสที่จัดงานได้แทบจะตลอดทั้งปี อีกทั้งมีคนในชุมชนเพิ่มมากขึ้น เมื่อมีคนมากขึ้น คนในสังคมก็ย่อมมีความจำเป็นและมีกิจกรรมหรือภาวะที่ต้องจ้างหมอลำมาแสดงมากตามไปด้วย ไม่เฉพาะการจ้างมาในนามส่วนตัวของเจ้าภาพเท่านั้น แต่ยังมีการจ้างหมอลำไปแสดงในนามของวัด หน่วยงาน องค์กร หรือชุมชน ด้วยเหตุนี้คนในชุมชนจึงมีโอกาสที่จะได้จ้างหมอลำได้เกือบตลอดปี ผู้ชมจึงได้ชมหมอลำบ่อยๆ การได้ชมหมอลำจึงเป็นเรื่องง่ายและมีได้เสมอ

การที่หมอลำมีโอกาสหรือมีงานที่จะรับว่าจ้างในการแสดงมาก และมีความถี่ที่หมอลำจะได้แสดงให้ผู้ชมได้ชมบ่อยครั้งในแต่ละปีเช่นทุกวันนี้ เป็นเหตุทำให้ผลงานของหมอลำสามารถกระจายหรือเผยแพร่ไปได้กว้างขวางมากกว่าสมัยก่อน

โอกาสซึ่งถือว่าเป็นช่องทางที่หมอลำออกไปแสดงได้บ่อยครั้ง จะเริ่มขึ้นในช่วงต้นของฤดูกาลการเปิดวงหรือตอนต้นปีการแสดงซึ่งเริ่มประมาณเดือนตุลาคมของทุกปี ช่วงนี้งานของหมอลำประเภทต่างๆก็จะมีมากเป็นพิเศษ เพราะตรงกับช่วงงานกฐินพอดี การจอง

คณะหมอลำของเจ้าภาพนั้น หากรู้จักวันที่จะจัดงานก็จะมีการจองเอาไว้แล้วตั้งแต่ปีที่แล้วก็มี โดยเฉพาะเจ้าภาพที่เกรงว่าจะไม่ได้หมอลำคณะที่ตนเองชื่นชอบ ก็จะรีบจองไว้ก่อน

เมื่อเริ่มฤดูกาลแสดงก็จะมีเจ้าภาพมาจ้างและหมอลำก็เริ่มเดินสายรับงานกฐินในเดือนพฤศจิกายนทั้งเดือน หลังจากสิ้นสุดงานกฐินก็จะเป็นงานผ้าป่าและงานเจ้าภาพจ้างและงานประจำปีของชุมชนต่างๆ ซึ่งมีอยู่เป็นประจำ การออกแสดงของหมอลำในแต่ละปีมีที่มาของการจ้างหมอลำ หลายรูปแบบดังนี้

๑.๒.๑ งานตามอย่างต่อเนื่องจากปีที่แล้ว หมายถึงเจ้าภาพเดิมเกิดประทับใจเมื่อแสดงเสร็จแล้วก็จองวัน ขอเซ็นสัญญาแล้วจ่ายค่ามัดจำ เพื่อให้หมอลำกลับมาแสดงอีกครั้งต่อไปในวันเดียวกันของปีถัดไป

๑.๒.๒ งานที่เจ้าภาพจ้างตามเทศกาล โดยมากจะเป็นการจ้างในนามขององค์กรหรือหน่วยงาน เช่น เทศบาล ที่ต้องการนำมหรสพไปแสดงให้ประชาชนในท้องที่ได้ชม ซึ่งค่าจ้างก็คือเงินภาษีของประชาชนในท้องที่นั้น เช่น งานปีใหม่ งานลอยกระทง งานวันพ่อแห่งชาติ

๑.๒.๓ งานเจ้าภาพ ซึ่งอาจจะเป็นวัดหรือเป็นชาวบ้านที่มีฐานะดีพอจะจ้างหมอลำแสดง เช่น งานทำบุญอุทิศส่วนกุศลหาผู้ล่วงลับ งานกฐิน งานที่จัดตามบุญประเพณี วันออกพรรษา วันสงกรานต์ งานฉลองการสร้างโบสถ์ หล่อพระ ฉลองพัดยศของพระ ฯลฯ

๑.๒.๔ งานของบริษัทที่ให้การสนับสนุนจ้างไปขายสินค้า หมายถึงเป็นงานที่มีบริษัทขายสินค้าที่ใช้บริโภค หรือบริษัทยา หรือเครื่องดื่มบำรุงกำลัง มาทำสัญญาจ้างไว้เป็นปีว่าจะจ้างกี่ครั้ง ครั้งและเท่าไร ฝ่ายหมอลำมีหน้าที่แสดงอย่างเดียว โดยที่บริษัทดังกล่าวก็จะเป็นผู้ล้อมรั้วสังกะสีเก็บเงินค่าผ่านประตูในราคาไม่แพง เช่น ๒๐ บาท -๔๐ บาท เป็นการขายตั๋วผ่านประตูพร้อมกับแถมผลิตภัณฑ์ที่ต้องการโฆษณา บริษัทต่างๆก็จะมาร่วมกิจกรรมบนเวที เช่น จับรางวัลหางตั๋ว จุดประสงค์ใหญ่คือ การโฆษณาและประชาสัมพันธ์สินค้าคล้ายกับหนังเร่ขายยาในสมัยก่อน เพียงแต่ปัจจุบันเปลี่ยนมาเป็นการใช้สื่อพื้นบ้านเข้าไปเรียกความสนใจจากผู้ชมแทน

๑.๒.๕ งานร่วมมือกับบริษัทค่ายเทป เป็นการขอมาของบริษัท ค่ายเทปที่หมอลำสังกัดอยู่ให้ไปร่วมงาน มักจะมีขึ้นในวันสำคัญ เช่น งานวันแรงงาน งานวันพ่อแห่งชาติ เป็นต้น

๑.๒.๖ งานเอกชนจ้างไปปิดวิก หมายถึงงานที่มีเอกชน มาว่าจ้างไปแสดงในจังหวัดใหญ่ๆ เพื่อล้อมรั้วเก็บเงินจากคนดู จะใช้ได้สำหรับหมอลำคณะใหญ่ๆ มีชื่อเสียงเท่านั้น โดยเอกชนจะมีการประกันราคาว่าจะจ่ายขั้นต่ำให้คณะหมอลำเป็นจำนวนเท่าใด แล้วหากมี

รายได้มาก หลังหักค่าใช้จ่ายจะแบ่งกันอย่างไรก็ว่าไป โดยมากจะเป็นการปิดวิกในกรุงเทพฯและเขตปริมณฑล เพื่อเจาะกลุ่มลูกค้าที่เป็นคนอีสานซึ่งไปทำงานไกลบ้านได้ดูหมอลำ

๑.๒.๗ งานกาชาดหรืองานงิ้ว มีลักษณะคล้ายกับงานเอกชนจ้างไปปิดวิก เพราะจะมีตัวแทนของบริษัทที่จัดงานกาชาดตกลงว่าจ้างหมอลำให้ไปแสดงให้คนที่มาเที่ยวงานกาชาดได้ชม โดยบริษัทนั้นเป็นผู้เก็บค่าผ่านประตูเอง เพียงแต่มีการจ้างหมอลำไปในงานเดียวกันหลายๆคณะ เช่น งานงิ้วหรืองานกาชาดแต่ละแห่งอาจจะมี ๑๐-๑๒ วัน มีหมอลำมาแสดงถึง ๔-๕ คณะหรือครึ่งหนึ่งของงานก็มี

๑.๒.๘ งานออกปิดวิกของหมอลำเอง เป็นการออกตระเวนล้อมรั้วสังกะสีเพื่อเก็บค่าเข้าชมของคณะหมอลำเอง ไม่เกี่ยวข้องกับการจ้างของเจ้าภาพหรือเอกชนที่มาจ้าง การออกปิดวิกนี้ หมอลำจะกระทำเมื่อจำเป็นเท่านั้น หมายความว่าในช่วงที่ยังไม่มีงานแสดงเข้ามาหรือในช่วงเวลาที่ต้องการใช้บรรยากาศการแสดงจริงเป็นการฝึกซ้อมไปในตัว เช่น ช่วงเวลาเริ่มต้นฤดูกาลของการออกเดินสายของปี หากยังไม่มีงานเข้ามา หรือมีงานไม่มาก หัวหน้าคณะจำเป็นต้องพาลูกน้องออกแสดงเพื่อไม่ให้ฝีมือการแสดงตก เนื่องจากขาดการฝึกซ้อม และที่สำคัญคือ ต้องหาทางเลี้ยงลูกวงให้อยู่ได้ ป้องกันไม่ให้ลูกวงออกจากคณะหมอลำเพราะการไม่มีงานทำ

การรับงานแสดงนี้ หมอลำคณะใหญ่และคณะเล็กมีความถี่ในการรับงานต่างกันออกไป เช่น คณะใหญ่ๆ มีชื่อเสียงมากอาจจะได้รับงานมากถึง ๒๐๐ งานหรือกว่านั้นก็มี เช่น คณะเสียงอิสานซึ่งคิวการแสดงในบางปีไม่ว่างแม้แต่วันเดียว แต่หมอลำคณะใหญ่ๆ โดยทั่วไปก็จะได้รับงานเฉลี่ยต่อปี ประมาณ ๑๒๐-๑๘๐ งาน ราคาค่าจ้างการรับงานนั้น ก็ขึ้นอยู่กับระยะทางใกล้ไกลที่หมอลำเดินทางจากบ้านไป เพราะต้องพิจารณาจากค่าน้ำมันด้วย ดังนั้น ถ้าหมอลำมีงานไม่ต่ำกว่า ๑๕๐ งานต่อปี และถ้าเฉลี่ยหมอลำได้รับค่าจ้างงานละ ๑๕๐,๐๐๐ บาท หมอลำก็จะมีรายได้ก่อนหักค่าใช้จ่ายเป็นเงินถึงประมาณ ๒๒,๕๐๐,๐๐๐ บาทต่อปี หากหมอลำได้รับงานแสดงมาก หัวหน้าคณะและลูกวงก็จะอยู่ได้อย่างไม่ลำบาก

<u>๒.การกระจายสินค้าทางวัฒนธรรมโดยผู้ประกอบการ</u>

แม้ว่ากลุ่มผู้ประกอบการไม่ได้เป็นเจ้าของสินค้าหมอลำโดยตรง เป็นเพียงผู้นำเอาผลงานที่เป็นผลพลอยได้จากการแสดงหมอลำมาผลิตเป็นสินค้าอีกชั้นหนึ่ง แต่ก็เป็นผู้มีอำนาจในการคัดเลือกว่าจะเอาหมอลำประเภทใดมาผลิต หรือนำหมอลำคนใดมาปลุกปั้นสร้างชื่อเสียง ด้วยเหตุนี้ ผู้ประกอบธุรกิจจึงมีส่วนในการดูแลการผลิตผลงานของหมอลำให้ออกมาเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมในระบบอุตสาหกรรม นอกจากนี้ เนื่องจากเป็นฝ่ายที่มีเงินทุนมากจึงทำให้มีโอกาสและมีศักยภาพที่จะใช้สื่อมวลชนเพื่อการโฆษณาและโปรโมตหมอลำได้

ผู้ประกอบการจึงเป็นผู้ผลิตซ้ำโดยใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่และเป็นผู้หาช่องทางในการจัดจำหน่ายกระจายสินค้าที่เป็นผลงานของหมอลำเหล่านั้น ไปสู่ผู้บริโภคได้ตลอดเวลาและสามารถกระจายไปได้ทั่วทุกภูมิภาค

การกระจายสินค้าทางวัฒนธรรมโดยผู้ประกอบการนั้นสามารถทำได้ง่าย เพราะผู้ประกอบการมีศักยภาพในการใช้สื่อมวลชน ดังนั้น วิธีการที่ดำเนินการโดยผู้ประกอบการทำได้โดย

๑.การโฆษณาประชาสัมพันธ์แจ้งข่าวให้ทราบ โดยเฉพาะสื่อมวลชนประเภทต่างๆที่จะทำหน้าที่แจ้งข่าว ตลอดจนการโฆษณาผลงานหมอลำ ประชาสัมพันธ์ให้อย่างทั่วถึงและกว้างไกล

๒.ช่องทาง วิธีการ และสื่อ สำหรับการกระจายตัวไปยังผู้บริโภค

ผู้ประกอบการมีทั้งสื่อมวลชน และผลผลิตจากการผลิตวัฒนธรรมเป็นสินค้า เช่น วีซีดีบันทึกการแสดงสด ซีดีหมอลำที่สามารถส่งไปขายยังทุกแห่งหนที่มีคนอีสานอยู่ ไม่เว้นกระทั่งในต่างประเทศ

<u>๓.ความสามารถในการสร้างความทั่วถึงของการกระจาย</u>

เมื่อมีสื่อสมัยใหม่ เช่น เทป วีซีดี ยิ่งทำให้การแพร่กระจายของผลงานหมอลำเป็นไปอย่างรวดเร็ว กว้างขวาง ทั้งนี้เนื่องจากผู้ประกอบการธุรกิจหมอลำย่อมต้องพยายามกระจายสินค้าเหล่านี้ออกไปให้มากที่สุด ดังนั้น หมอลำจึงยิ่งเป็นที่รู้จักของผู้ชมมากขึ้น ตราบใดที่ยังมีสื่อสมัยใหม่เหล่านี้ที่สามารถเข้าไปถึงห้องนอนของผู้ชมได้โดยไม่เลือกเวลาและสถานที่

<u>ค.กระบวนการบริโภค</u>(Consumption)**<u>หมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม</u>**

๑. ลักษณะผู้บริโภค

-ปัจจัยด้านชีวิตวัฒนธรรม

ชีวิตความเป็นอยู่ของผู้บริโภคหมอลำมีความสลับซับซ้อนมากขึ้น ทั้งด้านการทำงาน เทคโนโลยีการสื่อสาร วิถีการใช้ชีวิต รสนิยม ความต้องการสินค้า โดยเฉพาะด้านความบันเทิงซึ่งมีสิ่งต่างๆให้เลือกมากมาย รวมทั้งหมอลำที่มีอยู่ในปัจจุบันก็มีให้เลือกชมได้มากมายและสามารถชมได้หลายๆวิธีตั้งแต่การแสดงสด ไปจนถึงการชมด้วยสื่อสมัยใหม่อันเป็นผลพลอยได้จากเทคโนโลยีการผลิตซ้ำ เช่น วีซีดี หรือมิวสิกวีดิโอ แม้ว่าในด้านหนึ่งนั้นทำให้ผู้บริโภคมีทางเลือกที่จะชมหมอลำได้อย่างมากมายและหลากหลาย แต่อีกด้านหนึ่งคือ ทำให้ผู้ชมได้ชมหมอลำอย่างฉาบฉวยและสิ่งที่เห็นไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นตามความเป็นจริง เพราะการแสดง

ที่ได้รับการนำมาผลิตซ้ำเหล่านั้น ย่อมมีการปรุงแต่งด้วยเทคนิควิธีการใดๆ เช่น การตัดต่อ อันทำให้ภาพของความจริงบางส่วนบนเวทีหมอลำหายไป

อนึ่ง การที่ชีวิตของผู้บริโภคโดยเฉพาะคนในวัยทำงานที่เต็มไปด้วยความเร่งรีบ มีกิจกรรมที่ต้องทำในแต่ละวันมากมาย จนบางครั้งต้องแข่งกับเวลา และต้องเป็นไปตามตารางเวลาของแต่ละวัน ดังนั้น ผลจากความรีบเร่งในการใช้ชีวิตจึงทำให้ไม่มีเวลามากพอที่จะซาบซึ้งกับงานศิลปะ ดังนั้น หากเป็นการชมหมอลำก็ไม่มีเวลาพอที่จะได้รับชมอย่างเต็มที่ดังจะเห็นได้จากช่วงเวลาที่เป็นการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนซึ่งจะเริ่มตอนดึก ผู้ชมที่อยู่รอชมจะมีเหลือเพียงครึ่งเดียวของคนทั้งหมดที่มาชมตอนหัวค่ำ

-ชั้นทางสังคม

ระดับชั้นทางสังคมมีความแตกต่างกันมากขึ้น คนในสังคมมีความแตกต่างกันทางชนชั้นมากขึ้น หมายความว่าฐานะของคนมีผลต่อการบริโภคความบันเทิงต่างกัน เช่น หากเป็นผู้ชมที่มีฐานะดีก็จะสามารถว่าจ้างหมอลำคณะใหญ่ ชื่อเสียงโด่งดัง ราคาค่าจ้างสูงถึงคืนละ ๒๐๐,๐๐๐ บาทมาฉลองในงาน ขณะที่ผู้ชมที่มีฐานะไม่ดีนักก็จะว่าจ้างหมอลำคณะเล็กลงมาหรือจ้างหมอลำซิ่งซึ่งมีค่าจ้างประมาณ ๑๐,๐๐๐-๓๐,๐๐๐ บาท

นอกจากนี้ ชนชั้นทางสังคมยังส่งผลถึงการจ้างหมอลำก็ต่างกัน เช่น ชาวบ้านที่มีความสามารถจ้างหมอลำมาแสดงในงานส่วนตัว มักจะมีฐานะดีมากๆ เป็นต้นว่า ลูกสาวของบ้านที่แต่งงานกับชาวต่างชาติ หรือผู้ชมที่มีฐานะดีกว่าคนทั่วๆไป จะมีกำลังซื้อมากกว่าชาวบ้านทั่วๆไปคนเหล่านี้มักจะเป็นที่นับหน้าถือตาของคนในชุมชน ดังนั้น หากจะจ้างหมอลำก็จะจ้างหมอลำคณะที่มีชื่อเสียงมากและมีขนาดใหญ่ เช่น หมอลำเรื่องต่อกลอนที่มีชื่อเสียงโด่งดังราคาค่าจ้างเป็นเงินหลักแสนบาท เพื่อให้สมฐานะและเพื่อเป็นการแสดงถึงความมีหน้าตา

ส่วนชาวบ้านทั่วๆไป หากพอจะมีเงินจ้างหมอลำก็จะจ้างหมอลำซิ่งซึ่งเป็นหมอลำที่มีขนาดเล็กลงมาและสนนราคาค่าจ้างไม่แพงมากนัก เป็นเงินหลักหมื่นซึ่งก็พอจะสร้างความบันเทิงให้ได้เช่นกัน

-การเลือกเปิดรับหมอลำ

การที่มีหมอลำหลายประเภททั้งยังมีหลายรูปแบบ เช่น ทั้งการบันทึกในรูปแบบสื่อสมัยใหม่ ทั้งการแสดงสด จึงทำให้ผู้ชมหมอลำในปัจจุบันมีตัวเลือกในการเปิดรับหมอลำมากมาย การมีสื่อให้เป็นทางเลือกมากขึ้นสำหรับผู้ชมนี้เองที่ทำให้โอกาสและเวลาที่จะได้ชมการแสดงหมอลำ มีเพิ่มมากขึ้น เมื่อเป็นเช่นนี้ การชมหมอลำก็สามารถเลือกชมตามความถนัดและความพอใจได้มาก ยิ่งกว่านั้นการที่ได้เห็นหมอลำหลายๆคณะหลายๆประเภทก็ทำให้ผู้ชมสามารถเปรียบเทียบกันได้

-ความสามารถเข้าถึงหมอลำของผู้ชม

เมื่อวิถีชีวิตของหมอลำและผู้ชมหมอลำเปลี่ยนไปจากสมัยก่อน เช่น เนื่องจากในคณะหมอลำมีจำนวนคนมากขึ้น และเพื่อลดเป็นการลดความวุ่นวาย จึงมีการแบ่งเขตกั้นรั้วระหว่างเวทีหมอลำกับผู้ชมเกิดขึ้นอย่างเห็นได้ชัด นอกจากนี้ หมอลำเองก็ต้องการใช้เวลาในการเตรียมการแสดงมากขึ้น และเมื่อแสดงเสร็จสิ้นก็ต้องเร่งรีบเก็บข้าวของเพื่อเดินทางไปยังที่อื่นต่อไป โอกาสที่จะทำให้ผู้ชมสามารถเข้าถึงตัวหมอลำ ได้พูดคุยและสร้างความสัมพันธ์ในฐานะแม่ฮัก ลูก ฮัก (คล้ายบุตรบุญธรรม) ก็ลดน้อยลง ปฏิสัมพันธ์หลังการแสดงจบสิ้นก็เกิดขึ้นได้น้อย ส่วนใหญ่ที่เกิดขึ้นได้เป็นเพียงการพูดคุยกันหน้าเวที เพราะความไม่คุ้นเคยกับหมอลำ โอกาสได้พบปะพูดคุยแบบส่วนตัวก็น้อยลง

๒. รูปแบบและวิธีการบริโภค

ผู้ชมหมอลำมีวิธีการบริโภคการแสดงของหมอลำต่างกันออกไปตามโอกาสและความถนัด ตลอดจนตามความสามารถในการใช้เทคโนโลยีด้วย ที่เห็นได้ชัดคือเรื่องอายุที่มีผลต่อการรูปแบบและวิธีการบริโภคหมอลำ เช่น ถ้าเป็นผู้สูงอายุ ส่วนใหญ่ก็จะใช้วิธีชมการแสดงสดและบางครั้งก็ชมจาก วีซีดีที่ลูกหลานนำมาให้ดู และยังเป็นการเลือกชมเฉพาะส่วนการลำ

ส่วนเด็กวัยรุ่นนั้นสามารถเลือกใช้ช่องทางที่มากกว่า เช่น ชมและฟังจากสื่อทั้งประเภทสื่อโสตทัศน์ เช่น วีซีดี เทป คาราโอเกะ สื่อสิ่งพิมพ์ อินเตอร์เน็ต และยังสามารถเลือกชมการแสดงสดได้อีกด้วย

นอกจากนี้ อายุของผู้ชมยังสัมพันธ์กับประเภทหมอลำด้วย เช่น หมอลำที่มีสัดส่วนของการแสดงแบบใหม่มาก เช่น หมอลำซิ่งก็จะเป็นที่นิยมของวัยรุ่นมากกว่า เพราะวัยรุ่นได้ใช้พื้นที่หน้าเวทีสำหรับการเต้นไปกับหมอลำ ส่วนหมอลำที่มีสัดส่วนการแสดงที่มีแบบแผนดั้งเดิมเช่น มีการลำมากอย่างหมอลำเรื่องต่อกลอน พอดึกมากๆ ผู้ที่ยังคอยชมหมอลำอยู่คือ ผู้มีอายุมากแล้วที่ยังติดตามเรื่องราวการลำของหมอลำ ดังนั้น หมอลำต่างประเภทกันก็จะมีผู้ชมต่างประเภทกันด้วย

๓. ความแตกต่างกันของพื้นที่ทางกายภาพของผู้ชม

สิ่งที่ผู้วิจัยสังเกตเห็นอีกอย่างหนึ่งคือ หากผู้ชมอยู่ในพื้นที่ต่างกัน ส่งผลให้มีโอกาสได้รับชมหมอลำที่เป็นการแสดงสดต่างกันไปด้วย เพราะมีระเบียบสังคมที่ต่างกัน เช่น ในตัวเมืองใหญ่ๆ ผู้ชมแทบไม่มีโอกาสได้ชมการแสดงช่วงการลำเรื่อง เพราะมีข้อจำกัดเรื่องเวลา ขณะที่ผู้ชมนอกเขตเมืองยังมีโอกาสได้ชมการแสดงทุกช่วง เพราะหมอลำสามารถนำเสนอได้ทุกๆอย่างที่ได้เตรียมการแสดงมาจนกระทั่งถึงสว่าง

๔.การเรียนรู้ ความถ่องแท้ในการวิพากษ์ศิลปะ

ผู้ชมในปัจจุบันไม่มีโอกาสได้เรียนรู้เรื่องศิลปการแสดงจากผู้ชมที่มีอาวุโสกว่า เพราะผู้ชมคนละวัยก็ต่างชมการแสดงหมอลำคนละช่วง เรียกว่าเป็นการ “แยกกันชม” รสนิยมก็ต่างกันไป ทำให้คนรุ่นใหม่ยากจะเข้าใจเรื่องของหมอลำทั้งการแสดง และการลำ เพราะไม่ได้อยู่ฟังหมอลำอย่างตั้งใจ การมีส่วนร่วมสนุกสนานในการแสดงนั้นเป็นเพียงเรื่องง่ายๆ ที่ผู้ชมวัยใดก็ทำได้ แต่หากเป็นทักษะในการมีส่วนร่วมในการวิพากษ์วิจารณ์หมอลำนั้น ผู้ชมรุ่นใหม่ในยุคนี้ยังทำไม่ได้ เพราะไม่ได้ฝึกฝนและไม่มีโอกาสที่จะได้ฝึกฝน อันเนื่องมาจากพฤติกรรมการแยกกันชม นั่นคือ ในช่วงการเต้นโชว์วงก็เป็นช่วงที่วัยรุ่นชอบดู ขณะที่ผู้อาวุโสไม่ชอบดู บางหมู่บ้านที่ผู้วิจัยตามไปพร้อมกับคณะหมอลำเพื่อเก็บข้อมูลภาคสนามนั้น ผู้วิจัยได้ทราบว่าผู้อาวุโสของหลายๆบ้าน นอนรอให้หมอลำร้องเพลงจนจบก่อน พอหมดช่วงการเต้นโชว์เป็นการเข้าสู่เรื่องการลำแล้ว จึงจะออกมาชมหมอลำ

หลังจากหมอลำเต้นโชว์เสร็จแล้ว ก็จะเป็นช่วงการลำเรื่องต่อกลอน ผู้อาวุโสมาตั้งใจฟัง และพร้อมที่จะบอกเล่าพูดคุยเรื่องหมอลำให้ลูกหลานฟังได้ แต่กลับกลายเป็นว่าช่วงเวลาการลำของหมอลำนี้เด็กวัยรุ่นกลับหนีไปนอนแล้ว เพราะไม่มีความรู้สึกว่าอยากติดตามและด้วยความไม่สนใจฟัง หรืออาจจะต้องไปโรงเรียนในวันรุ่งขึ้นทำให้ไม่สามารถอยู่ชมหมอลำต่อไปได้ หรือถ้ายังมีวัยรุ่นบางกลุ่มดูหมอลำอยู่ก็เป็นการจับกลุ่มกินเหล้าชมหมอลำซึ่งรอเพียงช่วงการเดินกลอนของหมอลำที่มีจังหวะสนุกๆ จึงจะลุกขึ้นมาเต้นด้วยความเมา แต่ไม่ได้ตั้งใจฟังหมอลำอย่างเอาเรื่องราวแต่อย่างใด

จะเห็นได้ว่าการที่จะมีส่วนร่วมในการวิพากษ์วิจารณ์หมอลำได้ ผู้ชมต้องมีความรู้เพียงพอ แต่เท่าที่ผู้วิจัยพบเห็นการชมหมอลำของผู้บริโภคยุคปัจจุบันนี้ พบว่า ผู้ชมที่เป็นคนอีสานส่วนมากโดยเฉพาะเด็กวัยรุ่นนั้น แม้กระทั่งความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับทำนองการลำของหมอลำก็ยังไม่มี คือยังไม่สามารถจำแนกได้ถึงความแตกต่างของทำนองการลำของหมอลำแต่ละสังวาท(Style)อันเป็นคุณลักษณะพื้นฐานของหมอลำที่บ่งบอกความแตกต่างกัน

ผลจากการขาดการสืบทอดผู้ชมที่ฉลาดหรือมีความรู้เรื่องหมอลำ ก็พลอยทำให้คนรุ่นใหม่มีความรู้หรือความสนใจเรื่องการแสดงพื้นบ้านน้อยลงไปด้วย เพราะไม่มีผู้รู้ที่จะคอยสอน และไม่มีผู้รู้ที่จะคอยเตือนหมอลำ เป็นอันว่า ทั้งฝ่ายผู้ชมฝ่ายหมอลำต่างฝ่ายต่างก็ไม่รู้กัน หมอลำอาจจะลดความประณีตเพราะผู้ฟังหมอลำมีอาการ “หูไม่ถึง” และแม้ว่าหมอลำจะมีอาการ “ลำไม่เป็น” ก็ไม่มีผู้ชมทักท้วง จนหมอลำเพิกเฉยต่อระเบียบแบบแผนการลำมากขึ้นสุดท้ายก็คงไว้เฉพาะการแสดงสิ่งที่เป็นเปลือกเพียงเพื่อให้ได้ชื่อว่าเป็นหมอลำ อย่างที่เกิดขึ้นกับหมอลำซิ่งในปัจจุบัน ดังนั้น การแสดงเท่าที่เป็นอยู่จึงเป็นไปเพียงเพื่อให้ความบันเทิง ฝ่ายรับก็ต้องการรับเพียงความบันเทิง

แต่ที่น่าสนใจอย่างหนึ่งคือ วัยรุ่นยุคใหม่กลับเพิ่มทักษะในการวิจารณ์การเต้นของหางเครื่องหรือการแสดงสวมบทบาทของหมอลำ โดยเฉพาะกลุ่มกะเทยที่มาชมหมอลำนั้น แสดงออกอย่างชัดเจนว่า สามารถนำท่าเต้นของหมอลำและหางเครื่องของหมอลำแต่ละคณะไปวิจารณ์เปรียบเทียบกันได้ ว่าท่าเต้นของหมอลำคณะใดดีหรือสวย ทันสมัย เก๋ กว่ากัน เพราะคนกลุ่มนี้ มีความตั้งใจจดจ่ออยู่กับการแสดงช่วงโชว์วงของหมอลำเป็นพิเศษ

๕.กำลังซื้อของผู้บริโภค

ผู้ชมต้องมีกำลังซื้อมากขึ้น สังเกตได้จากการที่มีหมอลำที่ได้รับการผลิตเป็นสินค้าให้เลือกซื้อมากมาย ก็ยังมีผู้ชมซื้อหาสินค้าทางวัฒนธรรมเหล่านั้นอยู่ตลอดเวลา จะเห็นได้ว่า ผู้ชมหมอลำมีวิธีการบริโภคหลายแบบ เช่น ซื้อเทป ซื้อวีซีดีไปฟังไปชมที่บ้าน หรืออาจจะซื้อตั๋วเข้าชมการแสดงสดของหมอลำเมื่อมีโอกาส แต่ไม่ว่าวิธีใด นั่นก็เป็นการเข้าถึงงานศิลปะได้ทั้งนั้น การเข้าถึงอย่างหลากหลายในยุคที่มีการผลิตซ้ำด้วยเทคโนโลยีนี้ สอดคล้องกับทฤษฎีของวอลเตอร์เบนจามิน ที่แสดงให้เห็นว่า ผู้บริโภคสามารถเข้าถึงงานศิลปะได้อย่างเป็นประชาธิปไตย ใครๆก็ชม ดู ฟังการแสดงหมอลำได้อย่างเท่าเทียมกัน

ด้วยเหตุนี้ผลงานของหมอลำจึงยังสามารถขายได้เรื่อยๆ แม้ว่าปัจจุบันค่าจ้างหมอลำจะสูงมากขึ้น แต่ก็ยังมีผู้จ้างหมอลำไปแสดงในงานอยู่แม้ว่าจะต้องจ่ายค่าจ้างมากขึ้นก็ตาม เพราะตราบใดที่ยังมีคนซื้อตั๋วช่วยกันจ้างหมอลำ ก็ยังคงมีหมอลำไปแสดงให้ดู

๖.ความต้องการของผู้บริโภค(Demand)

เนื่องจากสังคมมีขนาดใหญ่ขึ้น คนในชุมชนมีมากขึ้น ความต้องการหมอลำของผู้ชมก็มากตามไปด้วย ผู้ชมต้องการชมหมอลำเพื่อความบันเทิงเป็นส่วนใหญ่ไม่ใช่ต้องการชมเพื่อความซาบซึ้งหรือเพื่อความเข้าใจโลก หรือเพื่อได้ความรู้ แต่สิ่งสำคัญที่น่าสังเกตคือ ผู้ชมจ้างหมอลำมาแสดงเพื่อเป็นเครื่องแสดงฐานะและรสนิยมด้วย สังเกตได้จากหากมีการจ้างหมอลำคณะใหญ่มากๆ ทุกครั้งจะต้องมีการเปิดตัวหรือการแสดงตัวเจ้าภาพพร้อมกับบรรดาญาติๆ ของเจ้าภาพเพื่อหวังผลการได้รับการยอมรับและเป็นที่รู้จัก โดยมากเท่าที่ผู้วิจัยพบเห็นเจ้าภาพประเภทนี้มักมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับนักการเมืองทั้งในระดับท้องถิ่นและระดับจังหวัด

๗.รสนิยมและทัศนคติที่มีต่อหมอลำ

ผู้คนในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมตั้งใจชมหมอลำด้วยความอยากมีส่วนร่วมในความสนุกสนาน และมองหมอลำในฐานะที่เป็นผู้ให้ความบันเทิง(entertainer) เป็นหลัก ทัศนคติที่มีต่อหมอลำจึงเป็นการเห็นหมอลำอยู่ในฐานะผู้ที่สามารถตอบสนองการเรียกร้องความบันเทิง

เช่น ต้องร้องเพลง ต้องลำหรือจัดเพลงตามคำขอของผู้ชมที่ตะโกนขอเพลงอยู่หน้าเวทีเพื่อให้ผู้ชมเหล่านั้นได้วาดลวดลายการเต้นอยู่หน้าตู้ลำโพงอย่างสนุกสนาน ลักษณะเช่นนี้เป็นเพียงการแสดงส่วนที่เป็นเปลือกนอกโดย โดยไม่ได้สนใจหมอลำในฐานะศิลปินที่ต้องการเสนอศิลปการแสดงที่จำเป็นต้องใช้ความสามารถหลายๆอย่างประกอบกัน ซึ่งเป็นส่วนที่ต้องใช้สายตาที่ละเอียด ประณีตมองลึกลงไปอีกชั้นหนึ่งจึงจะมองเห็นได้

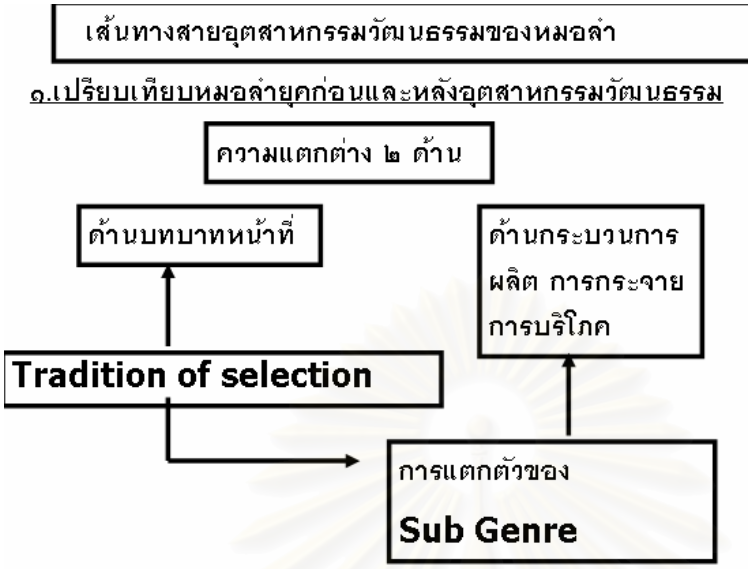
ดังนั้น เหตุจูงใจของผู้ชมจึงพลอยเปลี่ยนไปด้วย เพราะในเมื่อหมอลำต้องทำตามการเรียกร้องของผู้ชมที่ส่งเสียงดังด้วยน้ำเสียง(ตะโกนขอเพลง) และดังด้วยน้ำเงิน(ให้ทิปแก่หมอลำเมื่อขอเพลง) หมอลำก็ร้องเพลงตามคำขอ อันเป็นการให้ความบันเทิงล้วนๆ แก่ผู้ชม

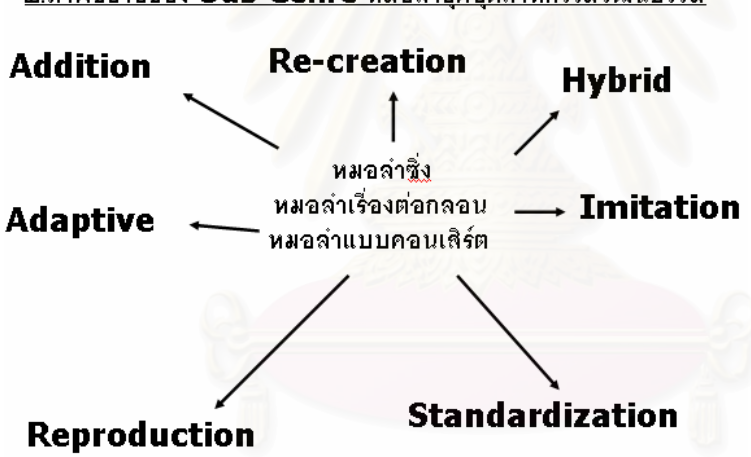
๘.สาระประโยชน์และผลหลังจากการบริโภค

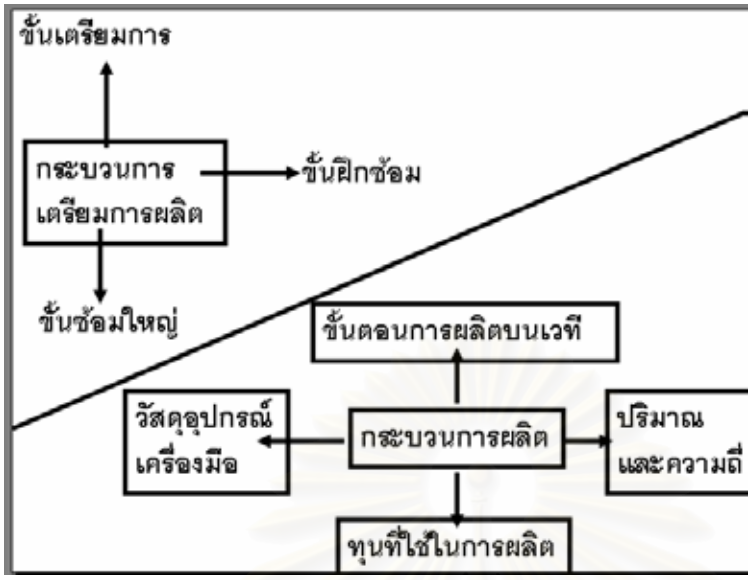
เมื่อผู้บริโภคใช้หมอลำเพื่อความบันเทิงมากกว่าที่จะเป็นการใช้ประโยชน์เพื่อพิธีกรรม หรือได้ประโยชน์ที่เป็นผลพลอยได้อย่างอื่นลดน้อยลงเมื่อเทียบกับสมัยก่อน เช่น ความซาบซึ้งและการเรียนรู้ศิลปการแสดง การเรียนรู้การสั่งสอนให้รู้จักโลกหรือเป็นแนวทางในการดำรงชีวิตประจำวัน การดูหมอลำจึงเป็นการดูแบบเปลี่ยนการทำหน้าที่ของหมอลำ เช่น นอกจากการรับความบันเทิงแล้วผู้บริโภคส่วนหนึ่งยังได้รับการถ่ายทอดแม่แบบ(Idol)ใหม่ขึ้นมาเป็นแรงบันดาลใจ เป็นแบบอย่างที่จะดำเนินชีวิต เช่น ได้แบบอย่างของหมอลำ หรือนักแสดงเพื่อเป็นอาชีพ

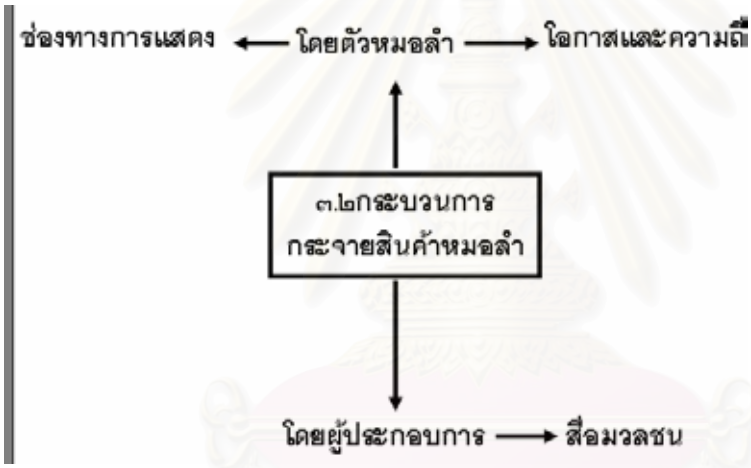
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แผนภูมิสรุปท้ายบท






ขั้นเตรียมการ
กระบวนการ
เตรียมการผลิต
ขั้นฝึกซ้อม
ขั้นซ้อมใหญ่
ขั้นตอนการผลิตบนเวที
วัสดุอุปกรณ์
เครื่องมือ
กระบวนการผลิต
ปริมาณ
และความถี่
ทุนที่ใช้ในการผลิต


ช่องทางการแสดง
โดยตัวหมอลำ
โอกาสและความถี่
๓.๒กระบวนการ
กระจายสินค้าหมอลำ
โดยผู้ประกอบการ
สื่อมวลชน

ช่องทางการเปิดรับต่างกัน
การสืบทอดผู้ชมที่ฉลาด
กำลังซื้อของผู้บริโภค
๓.๓ กระบวนการ
บริโภคสินค้าหมอลำ
ความต้องการของผู้บริโภค
รสนิยมของผู้บริโภค
ผลหลังจากการบริโภค

บทที่ ๕

การใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำเพื่อการต่อรอง กับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ต้นทุนทางวัฒนธรรม ในที่นี้ผู้วิจัยหมายถึงอำนาจที่ไม่เกี่ยวกับเงินทุน (Money capital)หรือทุนเศรษฐศาสตร์ที่สมมุติขึ้นมาตามค่าของเงิน หากแต่เป็นทุนที่เกิดจากการสั่งสมทางวัฒนธรรมเช่น ภูมิปัญญาของหมอลำ ความลึกซึ้งในการมองและเข้าใจโลก ชื่อเสียงที่สั่งสมมา ศักดิ์ศรีและความภูมิใจ ความรู้ ความสามารถในวิชาชีพ ความเป็นมืออาชีพ การสั่งสมประสบการณ์ ทักษะการแสดง ของหมอลำแต่ละคณะ การเป็นเจ้าของเครื่องมือทำมาหากิน ซึ่งในที่นี้ผู้วิจัยหมายถึงอุปกรณ์เครื่องมืออุปกรณ์ประกอบการแสดงของหมอลำ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ไม่ใช้ทุนที่เป็นเงิน และทุนเหล่านี้สามารถบ่งบอกถึงความมั่งคั่งทางชื่อเสียง อำนาจในการเป็นสื่อพื้นบ้าน และสถานะทางสังคมของหมอลำได้อย่างเป็นอย่างดี

ยิ่งกว่านั้น ต้นทุนทางวัฒนธรรมยังทำหน้าที่ ๒ อย่างคือ

๑.เป็นตัวกำหนดและแบ่งระดับชั้นของหมอลำได้เป็นอย่างดี

๒.สามารถใช้เป็นรากฐานอันสำคัญสำหรับการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยเป็นลักษณะการใช้ต้นทุนทางศิลปะต่อรองกับต้นทุนทางธุรกิจ

๓.เป็นเครื่องแสดงให้เห็นความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมเนื่องจากหมอลำยังคงมีส่วนเป็นผู้บริหารจัดการต้นทุนทางวัฒนธรรมในฐานะเจ้าของวัฒนธรรม

ดังนั้น หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงจำเป็นต้องสั่งสมต้นทุนทางวัฒนธรรมด้านต่างๆให้มากเข้าไว้ โดยเฉพาะต้นทุนที่เป็นรูปธรรม ซึ่งถ้าหากมีต้นทุนประเภทนี้มากก็จะช่วยสร้างภาพของความเป็นหมอลำคณะใหญ่ มีหน้ามีตา สมกับความมีชื่อเสียงและเพื่อให้สามารถยกระดับชั้นของความเป็นหมอลำที่มีราคาค่าจ้างแพง

ในบทนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการใช้ทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ ๔ ประเด็นหลักๆ ดังนี้

๑.การสร้างและการครอบครองต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ

๒.การใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมเพื่อการต่อรองของหมอลำ

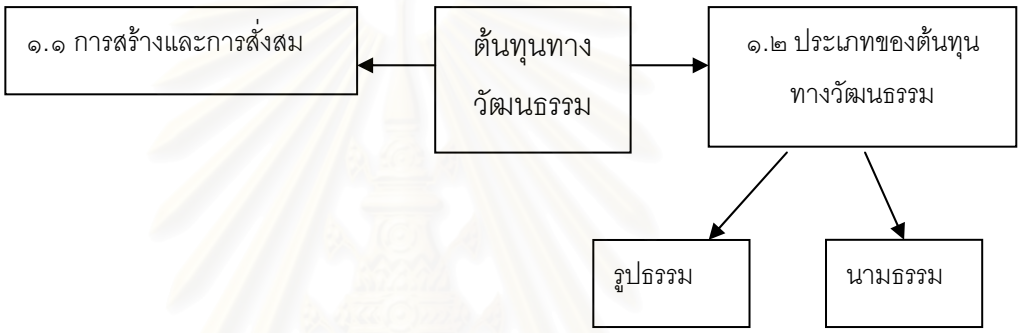
๓.การรักษาและการ“ต่อยอด” ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ

๔.ปัญหาและอุปสรรคที่ทำให้ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำลดลง

ต้นทุนเหล่านี้คือ “หน้าตัก” ของหมอลำที่จะนำไปต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้อย่างมีศักดิ์ศรีในฐานะสื่อพื้นบ้านโดยไม่สูญเสียความเป็นตัวของตัวเองจนมากเกินไป และหากเรารู้จักต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำก็จะนำไปสู่การวิเคราะห์ได้ว่าหมอลำใช้ต้นทุนเหล่านี้เป็นฐานกำลังและเป็นอำนาจของสื่อพื้นบ้านที่จะต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้อย่างไรบ้าง

๑.การสร้างและการครอบครองต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ

ผู้วิจัยจะกล่าวถึงหัวข้อตามประเด็นหลัก ดังนี้



๑.๑ การสร้างและการสั่งสมต้นทุนของหมอลำ

ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำในที่นี้ ผู้วิจัยจัดแบ่งเป็น ๒ กลุ่มคือ กลุ่มที่เป็นรูปธรรม หมายถึงต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นวัตถุข้าวของเครื่องใช้ที่สามารถมองเห็นและจับต้อง สัมผัสได้ เช่น อุปกรณ์ เครื่องมือในการทำมาหากิน เครื่องดนตรี และกลุ่มที่เป็นนามธรรม หมายถึงต้นทุนทางวัฒนธรรมที่ไม่อาจมองเห็นได้ แต่สามารถรับรู้และเข้าใจได้ถึงการคงอยู่ของต้นทุนที่หมอลำมี เช่น ชื่อเสียง ทักษะความสามารถในการแสดงของหมอลำ และทั้ง ๒ กลุ่มนี้ยังแบ่งออกได้หลายประเภทดังจะกล่าวในรายละเอียดต่อไป

หากเปรียบเทียบการสร้างและสั่งสมต้นทุนของหมอลำยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแล้ว จะพบว่า หมอลำต่างยุคสมัยกันจะสั่งสมต้นทุนต่างกันและมีที่มาของต้นทุนทางวัฒนธรรมต่างกันอย่างมาก ทั้งนี้เนื่องจากหมอลำในสมัยก่อนมีการสั่งสมต้นทุนที่เป็นนามธรรมมากกว่า ต้นทุนที่เป็นรูปธรรม เนื่องจากอุปกรณ์ เครื่องมือในการทำมาหากินของหมอลำในสมัยก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นไม่มีอะไรมาก ปราศจากความสลับซับซ้อนทางเทคโนโลยี เช่น อาจจะมีเครื่องดนตรีพื้นบ้านประกอบการแสดงเพียงไม่กี่ชิ้น จึงไม่จำเป็นต้องสั่งสมต้นทุนทางวัฒนธรรมประเภทนี้

“ถ้าลำพื้น ลำเรื่อง เขาลำ ๒-๓ คน คนเดียวก็มี เป็นลำนิทาน ขึ้นเวทีเป็นร้านน้อยๆ เอาหมอนเท้าแขนลำ ลำพื้นมีแคนดวงเดียว” (หนูภาร ผ่านวงศ์. สัมภาษณ์ ๑๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

ในขณะที่ต้นทุนที่เป็นนามธรรมนั้นมีความจำเป็นสำหรับหมอลำในยุคก่อนมาก เพราะการที่จะเป็นหมอลำที่ดีได้นั้น ต้องอาศัยความสามารถเฉพาะตัวล้วนๆ ที่ต้องสร้างขึ้นด้วยความพากเพียรและความอุตสาหะที่จะทุ่มเททั้งกำลังแรงกายและจิตใจให้กับฝึกฝนศิลปการแสดง การเรียนรู้การออกเสียง การท่องจำกลอนลำ การเพาะบ่มเพื่อสร้างทักษะและความชำนาญในการแสดง และการแสวงหาประสบการณ์

“สมัยก่อน คนขี้อายไม่เป็นหมอลำดอก เดินก็ต้องท่อง หาบปี๊บคาบ่าอยู่ก็ต้องท่องไปไหนก็ท่องว่างั้นเถอะ ไม่ได้สุงสิงกับเพื่อนนะ (ครูหมอลำ)ท่านว่าให้ดูตัวอย่างจากเอื้อยนะ บางทีเขาแต่งงานไปแล้วก็จะไม่ได้มา(แสดงหมอลำ) เราก็พยามยามดู ใครไม่สนใจก็ไม่เป็น ท่านหัดเอาเป็นเอาตาย หัดร้องไห้กอดต้นเสา ไม่ธรรมดานะ เวลาร้องไห้ก็ร้องไห้จริงๆ เวลาสะอื้นก็สะอื้นจริงๆ ทุกวันนี้อะไรก็ไม่รู้สะอื้นน้ำตาก็ไม่มี ความลำจำได้แม่น ว่าแต่ขึ้นเวทีก็จำได้เลย ตรงนี้พระเอกเปิด ตรงนี้เราออก จำกลอนลำกันได้เลย กลอนลำมันสัมผัสจิตใจ ฝังอยู่ในลึกๆนู่น ” (น้อม แงวกุดเรือ. สัมภาษณ์ ๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

ส่วนหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น มีทั้งการสร้างและสั่งสมต้นทุนทางวัฒนธรรมทั้งที่เป็นแบบรูปธรรมและนามธรรม โดยเฉพาะด้านรูปธรรมนั้น มีการสั่งสมอุปกรณ์ เครื่องมือในการทำมาหากินหลายอย่างมากขึ้นกว่าสมัยก่อน เพราะปัจจุบันหมอลำจำเป็นต้องอาศัยข้าวของและอุปกรณ์ที่มีความสลับซับซ้อนทางเทคโนโลยีเพื่อใช้ประกอบการแสดงอย่างมาก ทั้งเครื่องดนตรีและเครื่องไม้เครื่องมืออื่นๆที่ประกอบกันเข้า เช่น เวที เครื่องเสียง ฯลฯ เพื่อให้เป็นการแสดงหมอลำที่สมบูรณ์

ที่น่าสังเกตคือ หมอลำสมัยก่อนและหมอลำสมัยใหม่ให้ความสำคัญกับต้นทุนต่างกันมาก โดยเฉพาะต้นทุนที่เป็นนามธรรมนั้น หากเทียบกับหมอลำยุคก่อนแล้วจะเห็นได้ว่าหมอลำยุคใหม่ให้เวลากับการสร้างและสั่งสมต้นทุนทางวัฒนธรรมประเภทนี้ไม่มากเท่ากับหมอลำสมัยก่อน ทั้งนี้สามารถสังเกตเห็นได้จากการออกเสียงลำที่ยังมีความผิดเพี้ยนไม่ไพเราะเท่าที่ควร การท่องจำกลอนลำได้น้อย ทักษะและความชำนาญในการแสดงมีน้อย และประสบการณ์ในการลำก็ยังน้อยเพราะออกแสดงตั้งแต่ยังเป็นวัยรุ่น คือ รีบผลิตหมอลำออกมาขายโดยที่ตัวหมอลำยังไม่สมบูรณ์พร้อมด้วยความสามารถอย่างสมัยก่อน

อย่างไรก็ตาม สิ่งที่สำคัญคือต้นทุนทางวัฒนธรรมอันเกิดจากการสั่งสมและสร้างไว้ของหมอลำสมัยก่อนได้กลายมาเป็นรากฐานอันสำคัญให้แก่หมอลำในปัจจุบัน หมายความว่าหมอลำสมัยใหม่เติบโตขึ้นมาจาก การมีต้นทุนทางวัฒนธรรมอันมั่งคั่งของหมอลำ

สมัยก่อน คือ เป็นต้นทุนที่ได้รับการสืบทอดต่อๆกันมา ไม่ว่าจะเป็นทำนองการลำ เนื้อเรื่องหมอลำ วิธีการเล่นการแสดง ศิลป์การแสดง วิธีการเรียนรู้และการฝึกฝน ล้วนแต่มีหมอลำในสมัยก่อนที่เป็นแม่แบบเป็นแบบแผนสืบต่อกันมา ดังนั้น จึงถือได้ว่า เป็นเพราะความมั่งคั่งและความพยายามสร้างและสั่งสมต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำสมัยก่อนที่เป็นยุคครูอาจารย์

นอกจากนี้ หากพิจารณาจากประเภทของหมอลำจะพบว่า หมอลำต่างประเภทกันจะมีที่มาของต้นทุนทางวัฒนธรรมต่างกัน คือ หากเป็นหมอลำประเภทที่เป็นคณะ อย่างหมอลำเรื่องต่อกลอน เนื่องจากมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักมานาน เป็นที่คุ้นเคยของผู้ชม ก็จะมีต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เกิดจากการสั่งสมไว้นานแบบรุ่นต่อรุ่นตั้งแต่รุ่นพ่อแม่จนตกมาถึงรุ่นลูก มีความยั่งยืนเป็นเวลานานนับครึ่งศตวรรษ จนกลายเป็นหมอลำที่มีเกียรติภูมิอันน่าภาคภูมิใจ มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกว้างขวางไปทั่วภาคอีสาน กินพื้นที่หลายๆจังหวัด พร้อมกันนั้นก็เป็นหมอลำที่มีทักษะความชำนาญผ่านร้อนผ่านหนาวมาอย่างโชกโชน จนประสบการณ์การแสดงมีมาก ความเป็นมืออาชีพก็ย่อมมีมากตามไปด้วย

ส่วนหมอลำประเภทคณะที่เป็นแบบคอนเสิร์ตนั้น เป็นหมอลำประเภทที่เพิ่งเกิดขึ้นเมื่อมีสื่อมวลชนนำหมอลำไปเผยแพร่จนเป็นที่รู้จักและเป็นที่นิยม (ประมาณ พ.ศ.๒๕๒๐ เป็นต้นมา) หมอลำประเภทนี้มีที่มาจากการสร้างชื่อเสียงด้วยการอาศัยระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเป็นรากฐานในการทำให้เป็นที่รู้จักของผู้บริโภค เช่น ผลิตผลงานเป็นเทป ออกโทรทัศน์ ออกวิทยุ ลงข่าวในสื่อสิ่งพิมพ์ประเภทต่างๆ การสร้างชื่อเสียงไม่ได้เกิดจากการสืบทอดหรือส่งต่อกันรุ่นต่อรุ่น และไม่ได้สร้างชื่อในนามของคณะ หากแต่เกิดจากตัวหมอลำที่เป็นปัจเจกบุคคล หมายความว่า การที่หมอลำประเภทนี้จะมีชื่อเสียงนั้นเกิดขึ้นได้จากการเผยแพร่ โปรโมตผลงานผ่านสื่อมวลชนเป็นหลัก ส่วนทักษะและความสามารถ ตลอดจนประสบการณ์ในการเป็นหมอลำนั้น ถือว่า หมอลำประเภทนี้มีอยู่อย่างมากถึงขั้นโดดเด่นเป็นพิเศษจนกระทั่งสามารถเป็นหมอลำยอดนิยมด้วยน้ำเสียงและลีลาการลำที่ไม่เหมือนผู้ใดกระทั่งเป็นหมอลำที่ได้รับการบันทึกเสียง

การที่อาศัยสื่อมวลชนเป็นเครื่องมือในการสร้างชื่อ หมอลำประเภทนี้จึงมีชื่อเสียงขึ้นมาได้โดยอาจจะใช้เวลาเพียงไม่กี่ปีหรือไม่กี่เดือน(เป็นประเภทเกิดง่าย ตายเร็ว) และหากจะรักษาชื่อเสียงเอาไว้ได้หรือไม่ก็ขึ้นอยู่กับความนิยมในตัวปัจเจกบุคคลเอง หากถึงเวลาเสื่อมความนิยมและหมดยุคสมัยของหมอลำคนใด ก็เป็นอันว่าปิดฉากความเป็นหมอลำแบบคอนเสิร์ตชื่อนั้นๆไปเฉพาะรายบุคคล เช่นที่เคยเกิดขึ้นมากับหมอลำชื่อดังหลายๆคนในอดีต เช่น พรศักดิ์ ส่องแสง ,พิมพา พรศิริ ,สาธิต ทองจันทร์ ,สมโภช ดวงสมพงษ์ ,พิมพ์ใจ เพชรพลาญชัย, สมหมายน้อย ดวงเจริญ เป็นต้น

ด้วยเหตุเหล่านี้ที่มาของต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำแบบคอนเสิร์ตจึงแตกต่างจากหมอลำแบบคณะตรงที่มีการใช้เวลาในสั่งสมสร้างชื่อเสียงน้อยกว่า มีชื่อในนามของบุคคล และแม้จะรักษาชื่อเสียงไว้ก็ไม่สามารถอยู่ได้นานเหมือนหมอลำแบบคณะซึ่งมีการสืบทอดแบบสายตระกูล และรักษาชื่อเสียงในนามของหมอลำทั้งคณะ

ส่วนหมอลำอีกประเภทหนึ่งคือหมอลำประเภทคู่ ได้แก่หมอลำซิ่งนั้น ก็เป็นหมอลำที่มีการสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรมโดยใช้เวลาเพียงสั้นๆ ดังนั้น ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ ซิ่งจึงไม่มีรากเหง้ายาวนาน และมีข้อจำกัดด้าน ชื่อเสียง ทักษะและความสามารถประสบการณ์ เนื่องเกิดขึ้นในระยะเวลาอันสั้น

นอกจากนี้ ต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีอยู่ก็นำมาใช้ให้เป็นไปเพื่อวัตถุประสงค์ที่แตก ต่างกันในรายละเอียด เช่น ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำซิ่งนำมาใช้โดยมีเป้าหมายอยู่ที่การหารายได้ การเลี้ยงตนเอง หรือเพื่อสร้างความบันเทิง ในขณะที่ยังสามารถทำได้เพราะเป็นที่ทราบดีว่าชื่อเสียงและความนิยมของหมอลำซิ่งนั้นไม่ยั่งยืนเพราะเป็นหมอลำที่ได้รับความนิยมตามวัย รูปร่างและหน้าตา เรียกว่าเป็นหมอลำแบบ One dimensional purpose คือมุ่งเน้นไปที่การนำต้นทุนไปใช้เพื่อสร้างรายได้และสร้างความบันเทิง

ในขณะที่หมอลำแบบคณะโดยเฉพาะหมอลำเรื่องต่อกลอน จะมีเป้าหมายที่กว้างมากกว่าคือเป็นแบบ Multi purpose เพราะมีกำลังมากพอที่จะใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีอยู่ไปใช้เพื่อวัตถุประสงค์หลายๆอย่าง เช่น เพื่อใช้ในการสืบทอดมรดก สืบทอดชื่อเสียง เพื่อรักษาเกียรติภูมิความเป็นคนอีสาน ความเป็นศิลปิน ความเป็นอาชีพ และทำด้วยความภาคภูมิใจ มีใจรักในการเป็นหมอลำ ดังนั้น แม้บางครั้ง การออกรับงานของหมอลำประเภทนี้ แม้จะขาดทุนก็ยอม เพียงเพื่อจะเลี้ยงสมาชิกวงเอาไว้ และเป็นการซื้อใจให้สมาชิกคงอยู่กับคณะหมอลำต่อไปได้นานๆ

<u>๑.๒ ประเภทของต้นทุนทางวัฒนธรรม</u>

ผู้วิจัยแบ่งประเภทต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำออกเป็น ๒ กลุ่ม คือต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นรูปธรรมและเป็นนามธรรมตามทฤษฎีของ Pierre Bourdieu ที่แบ่งต้นทุนทางวัฒนธรรมออกเป็น ๓ กลุ่ม คือ สถานะของการสร้างตัว (The embodied state) สถานะของสิ่งที่มองเห็นได้ (The objectified state) สถานะของการจัดเข้าระบบ (institutionalized state) ในที่นี้ผู้วิจัยใช้เกณฑ์การแบ่งต้นทุนทางวัฒนธรรมดังกล่าวมาพิจารณาว่า ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำก็มีส่วนที่สามารถจับต้องได้และที่จับต้องไม่ได้ ทั้งนี้เพื่อแยกให้เห็นความแตกต่างและสามารถจัดหมวดหมู่ของต้นทุนทางวัฒนธรรมที่จะนำไปต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมต่อไป ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงต้นทุนทางวัฒนธรรม ๒ ประเภท ดังนี้

๑.๒.๑ ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำที่เป็นรูปธรรม มีดังต่อไปนี้

๑.๒.๑.๑ ต้นทุนที่เป็นทรัพยากรบุคคล

๑.๒.๑.๒ ต้นทุนที่เป็นอุปกรณ์ ข้าวของ เครื่องประกอบการแสดง

๑.๒.๑.๓ ต้นทุนที่เป็นผลงานในระบบอุตสาหกรรม

๑.๒.๒ ต้นทุนทางวัฒนธรรมหมอลำที่เป็นนามธรรม มีดังต่อไปนี้

๑.๒.๒.๑ ต้นทุนที่เป็นคุณสมบัติของการเป็นหมอลำที่ดี

๑.๒.๒.๒ ต้นทุนที่เป็นชื่อเสียงที่สั่งสมมา

๑.๒.๒.๓ ต้นทุนที่เป็นศักดิ์ศรีและความภูมิใจ

๑.๒.๒.๔ ต้นทุนที่เป็นความสามารถในวิชาชีพ

๑.๒.๒.๕ ต้นทุนที่เป็นประสบการณ์ที่สั่งสมมา

๑.๒.๒.๖ ต้นทุนที่เป็นความศรัทธาและความนิยม

๑.๒.๒.๗ ต้นทุนที่เป็นความเชื่อ ศรัทธาต่ออาชีพหมอลำ

๑.๒.๒.๘ ต้นทุนที่เป็นภูมิปัญญา ภูมิความรู้

-ความรู้ในแบบแผน ขนบธรรมเนียมการลำ

-ความรู้ในการเขียนแต่งกลอนลำ

๑.๒.๑ ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำที่เป็นรูปธรรม

๑.๒.๑.๑ ต้นทุนที่เป็นทรัพยากรบุคคล

ทรัพยากรบุคคลในคณะหมอลำถือเป็นต้นทุนอย่างหนึ่งที่สำคัญสำหรับหมอลำแต่ละคณะเพราะ ความนิยมในตัวบุคลากรในคณะจะนำมาซึ่งชื่อเสียงและความนิยมที่มีต่อหมอลำคณะนั้นๆ เพราะผู้ชมที่ไปชมหมอลำต่างก็คาดหวังว่าจะได้พบ ได้ชมการแสดงของหมอลำในดวงใจหรือหมอลำที่ตนเองชื่นชอบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งหมอลำแบบคอนเสิร์ตซึ่งต้องอาศัยชื่อของหัวหน้าคณะที่ทำหน้าที่เป็นจุดขายและเป็นส่วนสำคัญที่สุดที่จะดึงดูดผู้ชม

“คำว่ามันคนละอันนี้ มันเจริญคนละอัน หมอลำคณะรัตนศิลป์ คณะระเบียบวาทศิลป์นั้น ความเจริญของเขาคือ เจริญมาด้วยว่าทำการเป็นวง แต่ว่าของผมดังด้วยว่าคนอยากดูมากกว่า เพราะมีสาธิต ทองจันทร์ มีเดือนเพ็ญ อำนวยพร” (หมอลำแบบคอนเสิร์ตชื่อดังเมื่อประมาณ พ.ศ. ๒๕๒๙-๒๕๓๐-ผู้วิจัย) (คำเกิ่ง ทองจันทร์. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘)

ที่สำคัญเหนือสิ่งอื่นใดคือ หากหมอลำคิดจะสร้างอำนาจต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ตลอดจนการมุ่งหวังที่จะใช้สื่อมวลชนของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเป็นเครื่องมือโฆษณาประชาสัมพันธ์ หมอลำก็ต้องมีต้นทุนที่เป็นทรัพยากรบุคคลที่มี

น้ำหนักและมีความน่าสนใจมากพอสมควร จึงจะสร้าง"มูลค่าเพิ่ม"ให้กับคณะตัวเองขึ้นมา และจะนำไปสู่การเจรจาเพื่อต่อรองได้ ดังนั้น หากไม่มีตัวบุคลากรที่เด่นๆประจำคณะ แม้จะเป็นหมอลำที่มีขนาดใหญ่ ลงทุนสร้างมากเพียงไรก็ใช่ว่าจะมีคนจ้างไปแสดง

"หมอลำทำวงใหญ่ ทำได้ก็ไม่มีคนจ้างเหมือนเดิม ไม่เชื่อเจ้าลองไปทำดูเด้อ มีนายทุนเอาเงินมาให้สัก ๑๐ ล้าน ๓๐ ล้าน แล้วทำให้ใหญ่กว่าเสียงอิสาน จะมีคนจ้างมั้ย ไม่มีทาง เพราะว่าเจ้าไม่มีพวกตัวเด่นๆอย่างลูกแพร ไหมไทย ไม่มีอีจิ้น ไม่มีปอยฝ้าย "
(เชียงคำภา ผญาย่อย. สัมภาษณ์ ๒๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

เท่าที่ผู้วิจัยสังเกตเห็น พบว่าหมอลำที่จะมีน้ำหนักต่อรองกับนายทุนในระบบอุตสาหกรรมได้นั้น มักจะเป็นหมอลำประเภทคณะที่มีหัวหน้าคณะหรือคนในคณะที่ได้รับการบันทึกเสียงจนกระทั่งมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของคนทั่วประเทศ หมอลำประเภทนี้คือหมอลำแบบคอนเสิร์ต และหมอลำเรื่องต่อกลอน ซึ่งมีจุดขายเด่นๆ ๒ อย่างคือ ตัวหัวหน้าคณะหมอลำหรือตัวเอก ตัวชูโรงของคณะ และผลงานการแสดงสดของคณะซึ่งมีขนาดใหญ่ การที่มีจุดขายหลายอย่างจึงเป็นข้อได้เปรียบเพราะ หมายถึงหมอลำคณะนั้นๆมีศักยภาพที่จะเป็นวัตถุดิบที่ดีเพราะเมื่อผู้ชมให้ความสนใจและให้ความนิยมมาก ก็หมายความว่า เกิดเป็นตลาดผู้บริโภคขนาดกว้างใหญ่ จนนายทุนสามารถนำไปผลิตเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมได้หลายอย่างและสามารถเล็งเห็นกำไรจากการขายได้ในตลาดที่เปิดกว้าง ดังนั้น ความนิยมและชื่อเสียงอันโด่งดังของบุคลากรในคณะหมอลำจึงเป็นการเพิ่มพลังการต่อรองให้กับหมอลำได้มากขึ้นด้วย ด้วยเหตุนี้ หมอลำเองจึงต้องรักษาหน้าตักที่เป็นต้นทุนเหล่านี้เอาไว้อย่างถึงที่สุดเพราะสามารถใช้เป็นพลังต่อรองแลกเปลี่ยนผลประโยชน์กับนายทุนได้

ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือ หมอลำแบบคอนเสิร์ตที่มีหัวหน้าคณะเป็นหมอลำบันทึกเสียงที่มีชื่อเสียงระดับประเทศอย่างจินตหรา พูนลาภ ,ศิริพร อำไพพงษ์ หรือเฉลิม พล มาลาคำ หรือหมอลำแบบคณะที่เป็นหมอลำเรื่องต่อกลอนอย่างคณะเสียงอิสานที่มีนกน้อย อุไรพร เป็นหัวหน้าคณะ มีลูกแพร อุไรพร และมีตัวตลกที่มีชื่อเสียงมากอย่าง ปอยฝ้าย มาลัยพร ซึ่งก็เป็นหมอลำที่ได้รับการบันทึกเสียง และล้วนแต่ทำให้ชื่อของหมอลำทั้งคณะนั้นเป็นที่รู้จักของผู้ชม และมีความน่าสนใจในสายตาของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมตามไปด้วย

กล่าวได้ว่า ผู้ชมส่วนใหญ่นอกจากจะมาชมผลงานการแสดงของหมอลำทั้งคณะแล้ว ส่วนหนึ่งก็ต้องการที่จะมาชมหมอลำตัวจริงเสียงจริงของนักแสดงหมอลำที่ตนเองเคยได้ยินเสียงจากวิทยุ ได้ดูจากโทรทัศน์หรือดูจากวีซีดี เพื่อเป็นการพิสูจน์ว่า สิ่งที่ตนเองได้พบได้เห็นมานั้น เปรียบเทียบกับการแสดงสดจะเป็นอย่างไร ดังนั้น ตัวบุคลากรจึงเป็นแม่เหล็กดึงดูดผู้ชมและเป็นจุดขายที่สำคัญของคณะหมอลำทีเดียว ด้วยเหตุนี้ หมอลำคณะต่างๆจึงพยายามปั้นหมอลำหน้าใหม่หรือนักแสดงที่มีแวว้านใดด้านหนึ่งขึ้นมาเพื่อเป็นจุดขายของ

ตัวเองให้เด่นชัด เข้าตาผู้บริโภคและเข้าตานายทุน แต่ละคณะจึงต่างสรรหาวิธีการที่จะปั้นและทดแทนบุคลากรอย่างต่อเนื่องไม่ให้ขาดเพื่อรักษาความโดดเด่นของคณะหมอลำเอาไว้

"บุคลากรของวงเสียงอิสานเขาก็เสริมเข้ามาเรื่อยๆ ไม่นานก็ว่าบักมอดมา อีจื้นมา ก็เลยดังมาตลอด ไม่นานก็บักฝ้ายมาอีก ....มีแม่เหล็กหลายๆตัว โปรโมตทีละตัวได้เลย โอ้ย เขาวางแผนดีนะเสียงอิสาน" (สนติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

ตัวอย่างของความพยายามที่จะชูจุดเด่นที่ตัวเองถนัด เช่น หมอลำแบบคอนเสิร์ตก็จะยกให้ความสำคัญอยู่ที่ตอนหัวหน้าคณะออกมาลำหรือมาร้องเพลง ส่วนหมอลำเรื่องต่อกลอนก็จะยกความสำคัญให้กับช่วงแสดงการลำเพราะมีบุคลากรที่ถนัดทางการลำคือ สามารถลำได้ดีทั้งเนื้อเรื่องทั้งการแสดงบทบาทของหมอลำตามลักษณะของหมอลำเรื่องต่อกลอนที่เป็นคณะ

ดังนั้นหากคณะใดที่ยังมีจุดบกพร่องด้านการแสดงหมอลำอยู่ หมอลำก็ต้องลดจุดบอดของการแสดงในคณะไปพร้อมๆกัน ด้วยเหตุนี้ คณะหมอลำจึงมีการสรรหาบุคลากรที่มีทักษะ มีความสามารถและมีหน้าตาดีมาอยู่ร่วมกับคณะอยู่เสมอ เช่น หัวหน้าคณะก็จะเป็นฝ่ายออกไปชวนหมอลำจากคณะอื่นที่เห็นว่าเหมาะสมมาอยู่กับคณะตนเองโดยมีข้อเสนอเรื่องค่าตอบแทนหรือผลประโยชน์ที่มากกว่า แสดงให้เห็นว่าคณะหมอลำต่างก็ให้ความสำคัญกับเรื่องทรัพยากรบุคคลอย่างมาก

การสรรหาและการสร้างทรัพยากรบุคคลของหมอลำเพื่อให้เป็นนักแสดงในคณะซึ่งนับเป็นการเพิ่มต้นทุนอีกทางหนึ่ง มีที่มาอยู่หลายแบบ ดังนี้

๑.แบบสืบเชื้อสายหมอลำโดยตรง เช่น หากเป็นหมอลำแบบคณะ เช่น หมอลำเรื่องต่อกลอน ก็มักจะใช้ลูกหลานแท้ๆมาเป็นผู้สืบทอด หรือเป็นตัวเอกของคณะซึ่งเรียกได้ว่า เป็นการผลิตซ้ำตัวบุคคล ทั้งนี้เพื่อความสะดวกในการบริหารจัดการเพราะสามารถรับช่วงต่อและดูแลกิจการคณะหมอลำ เช่น คณะระเบียบวาทะศิลป์ มีลูกชาย ๒ คน แสดงเป็นหมอลำและเป็นทั้งผู้บริหารจัดการวง คณะรัตนศิลป์ก็มีลูกสาวและลูกชายที่แสดงเป็นทั้งพระเอกนางเอก และดูแลกิจการของคณะไปด้วย

"เป็นคณะแรกของประเทศก็ว่าได้ที่เอาวัยรุ่นมาเล่นเป็นพระเอก ปีนั้นพ่อเอาพวกเด็กน้อยมาเล่น หลังจากนั้นก็ได้รับการตอบรับเป็นอย่างดี วงอื่นนี้ไม่มี(วัยรุ่นแสดง)เลย เล่นเรื่องดาบแก้วดาบทอง กับน้ำตาสาวจีน พระเอกหลักก็มีอยู่แล้ว เอาไปเอามาคนก็นิยมขึ้น การเรียนก็เลยดร็อปไว้ก่อน พ่อก็ว่าอยู่ช่วยพ่อสักปีก่อน" (ภักดี พลล้ำ. สัมภาษณ์ ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๒.แบบปั้นลูกศิษย์ขึ้นมา เช่น คณะน้องใหม่เมืองชุมแพ หัวหน้าคณะเป็นผู้ฝึกสอนและปั้นนางเอกหมอลำขึ้นมา เพื่อเป็นตัวแสดงหลักประจำคณะ เช่น วงศิริพร

อำไพพงษ์หัวหน้าคณะเป็นผู้สอนหมอลำแบบรุ่นพี่สอนรุ่นน้องและปั้นหมอลำรุ่นน้องขึ้นมาช่วยงาน การปั้นลูกศิษย์และหมอลำรุ่นน้องขึ้นมาเช่นนี้จะทำให้เกิดการสืบทอดแบบรุ่นต่อรุ่น เกิดความผูกพันทั้งผู้เป็นครูและลูกศิษย์จึงทำให้บุคลากรอยู่ในคณะหมอลำได้นาน โดยไม่ย้ายไปที่อื่น

๓.แบบรับสมัครหมอลำรุ่นใหม่หรือทาบทามผู้ที่เป็นนักแสดงในวงหมอลำอยู่แล้วมาจากคณะอื่น หมายถึงการชักชวนนักแสดงที่ต้องการมาจากคณะอื่นเพื่อแทนผู้ที่ขาดไปหรือทดแทนนักแสดงที่อายุมากแล้ว หมอลำที่จะมาแทนมักเป็นตำแหน่งสำคัญๆ เช่น เป็นนางเอก หรือพระเอก หรือตัวตลกที่มีฝีมือดี ทั้งนี้การชักชวนและทาบทามบุคลากรที่จะมาทดแทนนั้น เป็นวิจารณญาณของผู้ที่เป็นหัวหน้าหรือผู้อาวุโสที่มีบทบาทในคณะหมอลำ โดยใช้วิธีการสืบเสาะ และไต่ถามจากผู้ที่รู้จัก เมื่อมั่นใจแล้วก็จะไปชักชวนมาร่วมงานด้วย ทั้งนี้ มักมีการเสนอผลประโยชน์ที่มากกว่าที่เคยได้รับ ดังนั้น การสรรหาบุคลากรด้วยวิธีนี้ จะได้หมอลำมาโดยง่าย

ที่สำคัญคือ หมอลำที่จะนำมาเป็นตัวแทนพระเอก นางเอกคนก่อนๆ นั้น ปัจจุบันมักเป็นวัยรุ่น และเน้นที่รูปร่างหน้าตาดีเอาไว้ก่อน เรื่องเสียงหมอลำเป็นเรื่องรองลงไป บุคลากรที่จะมารับตำแหน่งสำคัญเช่นนี้ ต้องผ่านการพิจารณาอย่างดี โดยเฉพาะเรื่องอายุและหน้าตา เพราะผู้ที่ที่รับบทเป็นพระเอกนั้น แม้จะเป็นหัวหน้าคณะ แต่หากอายุมากก็ต้องปลดระวาง เปลี่ยนให้คนรุ่นใหม่มาทำหน้าที่แทนเสมอ

“ลูกน้องที่อยู่ด้วยนานๆ มีน้อยที่สุด ส่วนมากแต่งงานไปแล้วก็จะเลิก ถ้าอายุ ๓๐ กว่าไปแล้ว ส่วนมากแฟนเพลงก็จะไม่ยอมรับ ต้องเปิดอกคุยกับเขาว่า ให้รุ่นน้องมาเล่นเป็นพระเอก เมื่อถึงเวลาก็ต้องคุยกัน บางคนก็ยอมรับได้ เอาวัยรุ่นเข้ามาเล่นเรื่อยๆ..ถ้ามาสมัครปุ๊บนี่ ดูมารยาทที่ดี แล้วก็หุ่นหน้าตาสวย หล่อ จุดต่อไปคือเสียงดีมั้ย เรื่องเสียงเป็นรอง แต่ก็ต้องให้มีเสียงดีล่ะ แต่ว่าเป็นรอง เอาหล่อไว้ก่อน...อย่างผมผมก็คิดว่าอายุเกินสมควรที่จะเป็นพระเอกแล้ว งานในวงด้วย ไม่มีเวลาพอที่จะไปแสดง แล้วก็อายุมาก เลยเอาวัยรุ่นแสดงดีกว่า คืออย่าคิดว่าเป็นเจ้าของวงแล้ว เฒ่าปานใดก็ยังเป็นพระเอกอยู่ ต้องพิจารณาตัวเอง” (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๔.แบบสร้างหรือตั้งตัวเองขึ้นมาเป็นหัวหน้าหมอลำโดยใช้ชื่อเสียงและความสามารถของตัวเองเป็นจุดการตั้งต้น เช่น หมอลำแบบคอนเสิร์ต และหมอลำซิ่ง ซึ่งการเป็นหัวหน้าคณะมักจะเริ่มจากนักแสดงที่มีชื่อเสียงในระดับหนึ่งเป็นผู้เริ่มตั้งชื่อคณะแล้วก็ตั้งตัวเป็นหัวหน้าเอง เป็นบุคลากรสำคัญที่สุดประจำคณะเอง แล้วจึงสรรหาบุคลากรส่วนอื่นๆมาร่วมงานด้วย เช่น หางเครื่อง นักดนตรี ตัวตลก เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม ไม่ใช่ว่าทรัพยากรบุคคลของหมอลำจะสร้างขึ้นมาได้ง่ายๆเพราะกว่าจะหาคนที่เหมาะสมและมีแวว มีความสามารถแท้จริงเหมาะที่จะเป็นหมอลำนั้นมีน้อยและหาได้ยากมาก ดังนั้น แม้ว่าจะมีนักแสดงหมอลำจำนวนมากในหลายคณะ แต่จะเกิดหมอลำที่จะเป็นหมอลำแท้ๆนั้น ไม่มากเลย เพราะก่อนจะมาเป็นหมอลำต้องพิจารณาองค์ประกอบหลายๆอย่าง

"บุคลากรไม่เหมือนพวกเรียนครู เรียนแพทย์นะ ปีหนึ่งก็มีเข้ามาเรื่อยๆ พวกเรานี้หนึ่งในร้อยจะมีมั้ยที่ใจชอบอยากเป็นหมอลำจริงๆ และมีพรสวรรค์จริงๆ บางคนอยากเป็นอยู่ แต่เป็นไม่ได้ บางคนหน้าตาดี อยากให้เป็นพระเอก แต่เราเอามาหัดแล้ว เสียงไม่ได้ก็มี" (ภักดี พลล้ำ. สัมภาษณ์ ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

ลักษณะการเลือกบุคลากรเช่นนี้ หากอธิบายด้วยทฤษฎีของอดอร์โนก็จะเห็นว่า หมอลำยุคอุตสาหกรรม เป็นหมอลำที่มีรูปแบบการทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน (Standardization)ไปแทบทุกอย่าง โดยเฉพาะตัวบุคคลในคณะหมอลำที่ต่างก็ให้ความสำคัญกับรูปร่างหน้าตาของนักแสดงเป็นอันดับแรกเหมือนกับการสร้างนักร้องเพลงป๊อปของค่ายเพลงยุคใหม่ที่อาศัยหน้าตาเป็นจุดขายที่สำคัญ เรื่องเสียงและความสามารถเป็นเรื่องรองลงไป ลักษณะเช่นนี้ เกิดขึ้นกับหมอลำทุกคณะในปัจจุบันซึ่งมีลักษณะการสร้างตัวหมอลำที่มีรูปร่างหน้าตาดี เป็นจุดขาย เสียงกลายเป็นเรื่องรอง ทำให้เกิดมาตรฐานเดียวกันขึ้นมาในบรรดาหมอลำยุคใหม่

๑.๒.๑.๒ ต้นทุนที่เป็นอุปกรณ์ ข้าวของ เครื่องประกอบการแสดง

ต้นทุนที่เป็นอุปกรณ์ ข้าวของ เครื่องประกอบการแสดงของหมอลำเป็นสิ่งที่อยู่ในรูปวัตถุ ถือว่าเป็นเครื่องมือทำมาหากินอันสำคัญของหมอลำยุคอุตสาหกรรม เพราะเป็นสิ่งที่ทั้งหมอลำและผู้ชมให้ความสำคัญมาก เครื่องประกอบการแสดงเหล่านี้สามารถตัดสินระดับชั้น และสร้างภาพลักษณ์ในใจ เกิดเป็นความประทับใจของผู้ชมได้ เช่น เมื่อเห็นรถบรรทุกจำนวนมากๆของคณะหมอลำ เห็นเวทีขนาดใหญ่หลายชั้น เห็นการประดับเวทีด้วยไฟแสงสีจำนวนมาก และเห็นเครื่องเสียง ชุดนักแสดงและชุดที่หมอลำสวมใส่ ซึ่งทั้งหมดนำมาซึ่งอำนาจต่อรองกับผู้ชมด้านราคาค่าจ้างได้ ที่เห็นได้ชัดคือ หมอลำพยายามสร้างภาพโดยการนำเอาชุดนักแสดง มาถ่ายภาพพิมพ์เป็นโปสเตอร์เพื่อโฆษณา ให้เห็นว่ามีจำนวนคนมาก มีชุดสวยงามอลังการ ดังนั้น ถ้าเจ้าภาพต้องการจ้างก็จะมองเห็นภาพลักษณ์ของคณะผ่านโปสเตอร์นี้เสียก่อน

พอมาสมัยปัจจุบัน ภาพลักษณ์เหล่านี้ถูกนำเสนอผ่านสื่อสมัยใหม่ เช่น วีซีดี ซึ่งทำให้เห็นทุกส่วนของอุปกรณ์ข้าวของที่ใช้ในการแสดง ดังนั้น สิ่งของจึงกลายเป็นเครื่องมือที่ใช้สร้างภาพให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ เครื่องประกอบการแสดงกลายเป็นการใส่รหัส (Encoding) ที่มีความหมายมากกว่าการเป็นเพียงสิ่งของและวัตถุธรรมดาๆ กลายเป็นเครื่องมือที่บ่งบอกระดับชั้น(Grade) ของหมอลำ เช่น หากเป็นหมอลำคณะใหญ่ เวทีต้องได้มาตรฐานขนาดกว้างใหญ่ มีหลายชั้น ยิ่งต่อขึ้นสูงยิ่งดูดีพร้อมประดับไฟมากๆ ส่วนตู้ลำโพงต้องเป็นระบบแขวน และใช้ลำโพงยี่ห้อเกรดเอ เช่น ดอกลำโพงของ JBL ตัวเครื่องpowerสำหรับส่งกำลังขับออกลำโพงต้องเป็นยี่ห้อ Bosstech เครื่องผสมสัญญาณเสียงต้องเป็นยี่ห้อ Soundcraft ส่วนไฟแสงสีนั้น ยิ่งมีความแปลกตา สร้างสีสันวูบวาบ ทำให้สวยงามยามค่ำคืนได้ เช่น ใช้ระบบหลอด LED ที่เปลี่ยนสีเป็นรูปร่างต่างๆ ติดตั้งไว้ที่ฉากหลังของเวทีได้ก็ยิ่งทำให้ผู้ชมตื่นตาตื่นใจ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้เมื่อประกอบกันเข้าก็จะทำให้เสียงที่ได้มีคุณภาพดีจนผู้ชมหมอลำได้ยินแล้วสามารถรับรู้และเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างหมอลำแต่ละคณะได้

นอกจากนี้ ยังมีการใช้เสื้อผ้าชุดเครื่องแต่งกายหางเครื่องและหมอลำที่ผ่านการออกแบบ มีการตัดเย็บ ตกแต่งประดับประดาอย่างสวยงาม จนบางครั้งเสื้อผ้าหลายๆ ชุดของหมอลำหลายคณะสวยมากและมีราคาแพงยิ่งกว่าจะเป็นชุดของหางเครื่องหรือชุดของหมอลำด้วยซ้ำ เช่น ชุดหมอลำบางชุด มีราคาค่างวดนับแสนบาทก็มี การลงทุนตัดเย็บชุดเพื่อการแสดงของหมอลำแต่ละคณะในปัจจุบันจึงสูงถึงหลักล้านบาท เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ล้วนแต่ประกอบกันเข้าเป็นเครื่องมือทำมาหากินของหมอลำและเป็นต้นทุนที่หมอลำสามารถใช้สำหรับการต่อรองได้ทั้งกับผู้ชมและกับนายทุน

"ต้องปรับตัวเยอะ ก็คือ ตามความต้องการของคนดู แต่ก่อน ชุดหมอลำ ๑ ชุด ๒ ชุดก็ใส่ลำได้สบาย แต่ทุกวันนี้ แต่ละฉากต้องงาม พอมีคณะอื่นขึ้นมา เราก็อยู่เฉยๆ ไม่ได้ ต้องเปลี่ยน ต้องหา" (ภักดี พลล้ำ. สัมภาษณ์ ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

จะเห็นได้ว่าเครื่องประกอบการแสดงก็เป็นเครื่องมือที่จัดว่าเป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีความหมายสำคัญ เพราะสามารถรับรองคุณภาพและสร้างความน่าเชื่อถือให้กับหมอลำได้เป็นอย่างดี หากเจ้าภาพเกิดความเชื่อถือและศรัทธาในเครื่องประกอบการแสดงที่ได้พบเห็น ก็เท่ากับว่าหมอลำมีอำนาจต่อรองได้ หมอลำมีอำนาจที่จะเรียกราคา เรียกร้องค่าจ้างตามที่ตนเองเห็นว่าเหมาะสม

"เครื่องเสียงก็มีส่วนเยอะ บวกมาด้วยกันเลย ถือว่าเป็นตัวนำก็ได้ ตัวสำคัญเลยล่ะเทคโนโลยีนี้ ผมไปได้ทันเพื่อนก็เพราะตรงนี้ล่ะ ผ่อนจากเรื่องการแสดง เรื่องชุด ผมก็มาเน้นจุดนี้เอา มันก็เหมือนฉีกจากหมู่ออกมาอีก คือ ทำโฉมใหม่ให้มันไม่เหมือนเดิม คนผู้เก่าทาหน้าหลายแบบมันก็ไม่เหมือนเดิมแล้ว...

วงหมอลำมันต้องเปลี่ยนไปตามยุคสมัยเหมือนกัน จากวิวัฒนาการที่เคยมีความรู้เท่านั้นล่ะ ปีนี้รู้ใหม่ๆมาเรื่อยๆ...เราก็พัฒนาใหม่ๆเรื่อยๆ..ทุกปีต้องมีแนวเปลี่ยนอย่างน้อยๆก็คือรูปแบบของฉาก เวที การติดตั้ง อุปกรณ์ทุกอย่าง.." (ทวนทอง ผ่านวงศ์. สัมภาษณ์ ๑๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

อย่างไรก็ตามการปรับตัวดังกล่าวของหมอลำจะเห็นได้ว่าเป็นการปรับตัว ด้านรูปแบบภายนอกเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเป็นการปรับที่ทำได้ง่ายมาก ไม่ใช่การปรับตัวที่เป็นด้านความสามารถภายในซึ่งเป็นด้านที่เกี่ยวข้องกับสุนทรียะ ดังนั้น หากใช้ทฤษฎีของอดอร์โนมาวิเคราะห์ก็จะเห็นบางส่วนของการแสดงหมอลำที่เริ่มมีความเสื่อมถอยของสุนทรียะซึ่งนับวันจะเกิดมากขึ้น เพราะหมอลำหันไปใส่ใจ ทุ่มเท แข่งขันกันด้านรูปแบบการแสดงคล้ายกันมากขึ้น เช่น เรื่องชุดเสื้อผ้า แทนที่จะเป็นการเน้นที่การลำ บทบาทการแสดง ตลอดจนดนตรีประกอบที่ต้องรักษาความมีสุนทรียะเอาไว้

หากใช้ทฤษฎีของเบนจามิน ที่กล่าวถึงการผลิตซ้ำงานศิลปะด้วยเครื่องจักรกลมาพิจารณาลักษณะการใช้เทคโนโลยีใหม่ๆ ไม่ว่าจะเป็นด้านแสง เสียงที่นำมาเพื่อใช้สำหรับการผลิตงานศิลปการแสดงของหมอลำดังกล่าว ก็เท่ากับเป็นการยืนยันทฤษฎีของเบนจามินว่า การผลิตงานแสดงของหมอลำที่เป็นแบบสมัยใหม่นั้นเป็นเหมือนการชักชวนให้ผู้ชมเกิดความกระตือรือร้นสนใจที่จะมาชมการแสดงของหมอลำมากขึ้น ทำให้ผู้ชมทั่วๆไปมีโอกาสเข้ามาชมการแสดงได้อย่างทั่วถึงกันและเท่าเทียมกัน เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ชมสามารถวิพากษ์วิจารณ์ และเปรียบเทียบการแสดงของหมอลำแต่ละคณะที่ได้ชมอย่างกว้างขวาง

๑.๒.๑.๓ ต้นทุนที่เป็นผลงานในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ผลงานของหมอลำในระบบอุตสาหกรรม หมายถึง ผลงานการแสดงที่ได้รับการผลิตออกมาให้อยู่ในรูปที่สามารถกระจายเพื่อการบริโภคในรูปของสื่อมวลชนได้ ทั้งนี้เป็นผลงานที่ได้รับการผลิตและสามารถอ้างอิงได้ว่าเป็นผลงานของคณะหมอลำ ที่เห็นได้ชัดที่สุดคือ ผลงานที่อยู่ในรูปแบบ เทป และวีซีดี รวมถึงคาราโอเกะ ของหมอลำทั้งแบบคอนเสิร์ตและแบบหมอลำที่เป็นคณะ ถ้ายิ่งได้มีผลงานออกมาจำนวนมากๆ และผลงานเหล่านั้นยังได้รับการยอมรับ ยังเป็นที่นิยม ก็เท่ากับเป็นเครื่องรับประกันคุณภาพว่า ผลงานการแสดงยังติดหูติดตาผู้ชม และชื่อเสียงของคณะหมอลำยังเป็นที่สนใจของผู้ชมอยู่ไม่น้อย

ดังนั้น หมอลำจึงต้องสั่งสมต้นทุนด้านนี้ และพยายามที่จะให้เกิดการผลิตออกมาเป็นงานทางอุตสาหกรรมให้มากๆ เพราะนั่นหมายถึงชื่อเสียงที่จะตามมา และเมื่อชื่อเสียงมี ก็ย่อมเป็นที่สนใจของนายทุนซึ่งเป็นวงจรและเป็นผลพลอยได้ที่จะทำให้เจ้าภาพให้ความสนใจที่จะจ้าง ใครๆก็อยากไปชมการแสดง ต้นทุนประเภทนี้จึงต้องอาศัยการผลิตซ้ำด้วยระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ดังนั้น หากหมอลำคณะใดที่มีผลงาน

“ยกตัวอย่างอย่างเสียงอิสาน คนชอบเขาเยอะ เขาเล่นอะไรคนก็หัวเราะ มันมีอย่างที่มันแตกต่าง เขาทำยังไงให้คนนิยมได้ก่อน คือ เขาเดินหน้าก่อน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องพัฒนา กล้าลงเครื่องเสียงดี เสียงดังกว่าเพื่อน เพิ่มหางเครื่องให้เยอะกว่าเพื่อน และก็บันทึกเทปแสดงสดก่อนเพื่อน” (ทวนทอง ผ่านวงศ์. สัมภาษณ์ ๑๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

<u>๑.๒.๒ ต้นทุนทางวัฒนธรรมหมอลำที่เป็นนามธรรม</u> มีดังต่อไปนี้

๑.๒.๒.๑.ต้นทุนที่เป็นองค์ประกอบ คุณสมบัติของการเป็นหมอลำที่ดี

คุณสมบัติด้านความสามารถในการบริหารจัดการของผู้ที่เป็นหัวหน้าคณะซึ่งหมอลำจะให้หัวหน้าวงหรือลูกของอดีตหัวหน้าวงเป็นผู้ดูแลบริหารจัดการ โดยที่ไม่มีคนนอกมาเกี่ยวข้องเลย การควบคุมดูแลลูกวงของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมต้องมีการบริหารจัดการที่ดีซึ่งเริ่มจากหัวหน้าคณะ หมอลำคณะใหญ่มีชื่อเสียงมากก็ย่อมมีคนอยู่ในคณะมาก เพราะมีการพัฒนาแบบก้าวกระโดดจากหมอลำพื้นบ้านกลายมาเป็นการแสดงที่เป็นป๊อปเช่นในปัจจุบัน หมอลำก็ต้องมีการหาทิศทางการบริหารบุคลากร ดูแลสมาชิกเพื่อให้การอยู่ร่วมกันและการร่วมงานกันเป็นไปได้อย่างราบรื่น การดูแลทรัพยากรบุคคลก็เป็นสิ่งที่หมอลำต้องใช้ความคิดความสามารถอย่างมาก นี่เป็นอีกลักษณะหนึ่งของระบบอุตสาหกรรมที่เกิดขึ้นกับหมอลำ

ทั้งนี้หมอลำแต่ละคณะมีเอกลักษณ์ของการดูแลสมาชิกไม่เหมือนกัน เช่น บางคณะก็มีกฎระเบียบอันเข้มงวดอย่างสุดโต่ง(เช่น สมาชิกของหมอลำคณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์ต้องสวดมนตร์ทำวัตรไหว้พระเช้าเย็น ห้ามกินเหล้าหรือสูบบุหรี่เด็ดขาด ห้ามมีความสัมพันธ์ฉันชู้สาวในคณะ เป็นต้น) บางคณะก็อยู่แบบสบายๆ ไม่มีกฎเกณฑ์เคร่งครัด เช่น คณะหนูภารวิเศษศิลป์ และการควบคุมดูแลสมาชิกในคณะนี้เองที่มีผลต่อการใช้ชีวิตของลูกวงในคณะ เช่น หากมีกฎข้อบังคับที่ทำให้ลูกวงรู้สึกอึดอัดเพราะความเคร่งครัดมาก ปฏิบัติตามกฎไม่ได้ ก็จะออกไปอยู่คณะอื่น บางคณะก็เดินสายกลาง คือออกกฎห้ามเท่าที่จะห้ามได้ หากห้ามไม่ได้ก็ปล่อยบ้าง แต่ไม่ให้เสียงาน เป็นต้น

นอกจากนี้ หัวหน้าคณะหมอลำยังต้องหารูปแบบทำหลายๆวิธี เพื่อเลี้ยงลูกวงและพยุงให้คณะหมอลำให้สามารถอยู่รอดได้ เช่น การออกงานเชิงรุก หากไม่มีงานจ้างของเจ้าภาพก็จะออกเดินสายปิดวิกเก็บค่าผ่านประตูเข้าชม เพราะหากงานแสดงมีน้อยลูกวงก็อยู่ไม่ได้ บางครั้งหมอลำต้องรับงานทั้งๆที่รู้ว่าขาดทุนเพราะราคาน้ำมันแพงขึ้น บางครั้งเมื่อหักค่าใช้จ่ายแล้ว หัวหน้าคณะแม้จะขาดทุนก็ต้องยอมควักกระเป๋าเองเพื่อจ่ายส่วนต่างก็ต้องยอม หรือบางครั้งการว่าจ้างของเจ้าภาพที่ต่ำกว่าราคาต้นทุน หัวหน้าวงก็ต้องยอมรับการว่าจ้างทั้งๆที่รู้ว่าขาดทุน ทั้งนี้ก็มีจุดประสงค์ใหญ่เพื่อมีงานเอาไว้ดึงสมาชิกในวงให้อยู่ด้วยกัน มิฉะนั้นหากไม่มีงานทำต่อเนื่อง ต่างคนก็จะแยกย้ายกันไป

“มันทำให้คนรู้จักเรา ทำให้เราได้เงินเลี้ยงครอบครัว เลี้ยงพี่เลี้ยงน้องอีกหลายๆคนที่อาศัยเราอยู่ ก็ถือว่าได้ช่วยไม่น้อยหลายร้อยชีวิต ทำให้คนไม่ตกงานอีกเยอะ บางวันศิริพรไม่ได้ซักสลึงก็มี ขอแต่ทีมงานได้เราก็ดีใจ มีนะ ไม่ใช่ไม่มีแต่ก็ต้องยอม ขอเพียงได้ค่าน้ำมัน อาจจะต้องควักเนื้อบ้าง บางวันขาดทุน ๖-๗ หมื่นก็มีนะ ๒ วันเป็นแสนก็มี เราก็เอาว่างานจ้าง งานยก(ธรรมเนียมของหมอลำทุกคณะ ครบกำหนด๖ หรือ๗ วัน ไม่ต้องจ่ายค่าแรงให้ลูกวง รายได้ยกให้หัวหน้าคณะทั้งหมด-ผู้วิจัย) *เราพอได้ เลี้ยงกันไป ก็ถือว่าพออยู่ได้”* (ศิริพร อำไพพงษ์. สัมภาษณ์ ๑ ธันวาคม ๒๕๔๘)

“เราเก็บน้อยไปหามาก สมมุติว่างานนี้ค่าจ้างแสนสอง ผมจ่ายลูกน้องไปหมด ก็ยังดีว่าให้ลูกน้องมีงานทำครับ ลูกน้องที่เขาอยู่กับเรา เขาจะได้ไม่รังเกียจว่าอยู่วงนี้แล้วไม่มีงาน เขาก็จะได้เปรียบเทียบว่า โอ๊ย วงนี้งานหลายกว่าหมู่เว้ย แน่ะ งานนี้เราไม่ได้งานหน้าเราก็ได้นะครับ แล้วคำว่าได้ ลูกน้องก็อยู่ในวงเราอีก เราไปแสดง ลูกน้องเราอลังการเต็มเวที ประชาชนก็ยอมรับ มันก็ต้องต่อไปอีก หากินไปเรื่อยๆอีก ไม่ใช่งานนี้ขาดทุน กูไม่รับ มันทำให้ลูกน้องเราไม่มีงานทำ ลูกน้องเขาก็ไขว้เขวเหมือนกัน” (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

วิธีผูกมัดใจลูกวงของหัวหน้าคณะหมอลำให้เกิดความภักดี เกิดความรู้สึกดีที่จะร่วมงานกับคณะยังมีวิธีอื่นๆ เช่น การทำประกันชีวิตให้ การจัดงานวันสำคัญให้ร่วมสนุกสนานกันหลังฤดูการทำงาน การให้ยืมเงินก่อนแล้วค่อยผ่อนทีหลังเมื่อสมาชิกมีเหตุจำเป็น โดยใช้วิธีการหักจากค่าตัว เป็นการอยู่อาศัยแบบน้ำพึ่งเรือ เสือพึ่งป่า เพราะหัวหน้าก็ต้องอาศัยลูกน้อง ลูกน้องก็ต้องพึ่งพาหัวหน้าผู้เป็นผู้นำ หัวหน้าคณะหมอลำยังต้องมีความรู้เรื่องหลายๆเรื่องในคณะหมอลำเพื่อการวางแผนและการแก้ไขปัญหาความเป็นอยู่ของสมาชิก หัวหน้าคณะที่เอาใจใส่ มีการดูแลสมาชิกอย่างดีนั้นจะได้รับความยกย่องนับถือ และถือว่าสามารถ"ซื้อใจ"สมาชิกได้

"ผมคิดทำประกันชีวิตให้ลูกน้องเริ่มปีที่แล้ว แต่ก่อนก็ไม่เคยมีนะครับ ธนาคารเขาแนะนำ เป็นประกันชีวิตปีต่อปีรายละ ๑๗๐ บาท หากเสียชีวิตเขาได้คนละแสน เอาเงินผมเองทำให้ทุกคนในวง เว้นแต่ใครไม่มีบัตรประชาชนก็ทำไม่ได้" (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

" อย่างหัวหน้าผมนี่ แน่นอนจริงๆผมยอมรับเลย ไม่มีวงไหนเหมือนผมเห็นมาหลายวงแล้ว ชัดเจนที่สุดเลยคือ ความเป็นอยู่ของลูกน้อง กลัวว่าลูกน้องจะไม่ได้อยู่ไม่ได้กิน แกเป็นนักดนตรี แกก็รู้ใช่ไหมล่ะ เถียงแกไม่ได้นะ อยากได้อะไร ขาดเหลืออะไร บอกเลย สั่งเลย ได้ ประทับใจที่สุดเลยเรื่องการดูแลลูกน้อง" (ธนา บัวเวียง. สัมภาษณ์ ๒๖ เมษายน ๒๕๔๙)

นอกจากเรื่องการดูแลสมาชิกแล้ว หัวหน้าคณะยังต้องมีคุณสมบัติอื่นๆที่จะทำให้ผลงานดีได้ เช่น การรู้จักวิเคราะห์อดีตของรุ่นพ่อแม่เปรียบเทียบกับปัจจุบัน รู้จักวิเคราะห์ตัวเอง รู้จักจุดอ่อนจุดแข็ง วิเคราะห์ผู้ชม รู้จักแสวงหาเทคนิคเก็บรายละเอียดการแสดงไม่ให้ขาดตกบกพร่องแม้เรื่องใดเรื่องหนึ่ง และหาวิธีการดึงดูดผู้ชม พร้อมกับการแก้ไขหาข้อบกพร่องของการแสดง

"ผมมาศึกษาทีหลังว่า แม่เจริญมาได้ ดีมาได้เพราะอะไร หนึ่งตลกเด่น สองเล่นดี พระเอก นางเอก ตัวโกง ไม่บอด แต่บางเรื่องที่แม่ทำไม่ได้ก็มี เล่นไม่ได้ก็ตายเหมือนกัน อย่างเรื่องแม่ฮ้างสามผัว ไปเรื่องที่สอง ตายเลย เพราะหนึ่งตลกไม่ออก เล่นไม่ได้หมอลำตัวเดิม แต่เล่นไปคนละทาง ....ถ้าเสียงวิจารณ์ตลกนี่ ทันทีเลยเรื่องแก้ ถ้าคนไม่หัวเราะในใจเราก็รู้แล้วว่ามันไม่ได้ ผู้ฟังเขาก็โทรมาหา แก้ไขเด้อ เราก็อยู่ไม่ได้แล้ว ต้องรีบแก้" (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"มันเป็นประสบการณ์นะ ผู้ชมชอบเต้ยเราก็เพิ่มเต้ย ชอบแบบใดก็จัดให้เจ้าภาพได้ ขอเพียงเป็นเรื่องที่เราเล่นได้ ผมถนัดการเล่นเป็นตัวโกง ทำให้คนชังมากกว่าคนชอบ ตัวโกง ไม่เน้นเรื่องลำแต่เน้นเรื่องพูดให้ชัด เพราะตัวลำคือพระเอกนางเอก เลยมา

ศึกษา ดูทีวีบ้าง ดูละครบ้าง เลยมาลองทำดู ก็เป็นที่ประทับใจคนดู" (ภักดี พลล้ำ. สัมภาษณ์ ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"แม่กับพ่อแกเน้นละเอียดทุกทาง ไม่เน้นจุดใดจุดหนึ่ง แกจะเอาทุกแผนก เครื่องเสียง ชุดเสื้อผ้า ดนตรี ไฟ หมอลำ อย่างตลกนี่ก็ต้องเน้น ดนตรีหางเครื่อง ทุกอย่างมันต้องประกอบกัน เราต้องเอาที่มันดีๆไว้ก่อน ขอให้ในคืนนั้น คนดูไม่เซ็งเป็นพอ" (ปอยฝ้าย มาลัยพร. สัมภาษณ์ ๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

<u>คุณสมบัติดั้งเดิมของหมอลำ</u>

หมายถึงคุณสมบัติที่จำเป็นสำหรับการเป็นหมอลำ เป็นองค์ประกอบที่สำคัญในตัวบุคคลที่หากว่าขาดหรือบกพร่องไปก็จะทำให้เป็นหมอลำที่ไม่สมบูรณ์หรือไม่อาจแสดงความเป็นหมอลำได้เต็มที่ เช่น

๑)สายเลือดของศิลปิน

เป็นสิ่งที่มีอยู่ในหมอลำยุคใหม่น้อยลง เพราะคนที่จะสามารถสืบทอดความเป็นหมอลำต่อจากพ่อแม่หรือเครือญาติได้นั้น นับว่ามีน้อยลงทุกขณะ เพราะเมื่อหมอลำมีลูกหลาน ลูกหลานเหล่านั้นก็หันเหความสนใจไปสนใจเรื่องอื่น เช่น ไม่มาเรียนรู้งานต่อจากพ่อแม่ เปลี่ยนความสนใจไปเป็นอาชีพอื่น ดังนั้น ความเป็นเลือดแท้ของศิลปินที่จะสืบทอดต่อไปได้ในรุ่นต่อๆไปก็นับว่าแทบจะหาไม่ได้เลย เท่าที่หมอลำยังมีสายเลือดศิลปินสืบทอดกันอยู่ทุกวันนี้มีตัวอย่าง ดังนี้

คณะประถมบันเทิงศิลป์มีแม่เป็นหมอลำก็ถ่ายทอดแนวทางการเป็นหมอลำให้ลูกชายได้เห็นและเรียนรู้จากแนวทางที่แม่พาดำเนิน พอลูกชายโตขึ้นก็สนใจการเล่นดนตรี แม้จะไม่ได้เป็นหมอลำแต่ก็มีความรู้เรื่องทำนองการลำ เสียงหมอลำเป็นอย่างดี แม้ว่าแม่จะเสียชีวิตแล้วแต่ลูกชายก็ยังสามารถบริหารคณะรักษาชื่อเสียงของแม่ที่สร้างเอาไว้ได้ โดยตัวเองเป็นทั้งผู้นำนักร้องในคณะ แต่งเพลงให้ลูกวงร้องและทำดนตรีเอง

คณะหนูภารวิเศษศิลป์ มีพ่อเป็นหมอลำที่เก่งมากเพราะเรียนรู้การเป็นหมอลำด้วยตัวเอง(สัมภาษณ์พ่อหนูภาร) แต่มีลูกชายที่สนใจเชิงช่างทั้งสองคน แม้จะไม่ได้เป็นหมอลำแต่ก็มีความรู้เรื่องการลำและ เมื่อรับช่วงการบริหารคณะต่อจากพ่อ ก็สามารถใช้ความรู้เชิงเทคนิคมาปรับปรุงคณะให้สามารถสร้างผลงานออกมาได้ดี เช่น รู้จักเลือกใช้เครื่องเสียงดีๆ เพื่อสร้างรสนิยมใหม่ให้ผู้ฟัง ปรับแต่งเสียงออกมาได้น่าฟัง รู้จักเลือกใช้เครื่องไม้เครื่องมือ เทคโนโลยีใหม่ทั้งระบบแสงเสียง และการจัดออกแบบตกแต่งเวทีให้ออกมาแปลกใหม่อยู่เสมอ

คณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์ เป็นครอบครัวหมอลำคือทั้งพ่อแม่ก็เป็นหมอลำมา แล้วยังสอนลูกทั้งลูกชายลูกสาวให้เป็นหมอลำ ตั้งแต่ยังเป็นเด็กวัยรุ่นจนกระทั่งสามารถเป็นหมอลำแทนรุ่นพ่อกับแม่ได้

คณะระเบียบวาทะศิลป์ก็มีลักษณะที่คล้ายคลึงกับคณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์ คือ เป็นครอบครัวหมอลำ ที่พ่อสั่งสอนและฝึกฝนลูกชายทั้งสองให้กลายเป็นหมอลำ ทั้งลำและบริหารจัดการวงหมอลำ

“พวกอยู่ได้นาน พวกมีสายเลือดนี้แหละ พวกไปสอยแวมๆอยู่ได้ไม่นานนะ ศิลปินไม่มีในหัวใจ อย่างระเบียบ อย่างรัตนศิลป์ เมื่อก่อนก็มีแต่ประถมกับรัตนศิลป์นะที่ดัง คณะประถมก็เรื่องลีลาวดี คณะรัตนศิลป์ก็แก้วหน้าม้า อันนี้คือ ลำแท้...

ซึมซับจริงๆ มันเข้าไปอยู่ในสายเลือดเหมือนคนอีสานกับหมอลำอย่างนี้ล่ะ ถ้ามาโดยสายเลือด มันก็ซึมซับมานะ อย่างจินตหราก็เป็นหมอลำมาก่อน ลำมาตั้งแต่ยังไม่ออกโรงเรียน ดูลูกคอมันแตกต่างกันมั้ย คนที่เป็นหมอลำหรือลำเป็นดูลูกคอมันนะ..” (เชียง คำภา ผญาย่อย. สัมภาษณ์ ๒๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

“ความเป็นนักแสดงเป็นศิลปินยุคใหม่นี้มันเป็นอะไรที่ง่ายๆ จะเอาเป็นจริงเป็นจัง ทั้งเลือดเนื้อวิญญาณ ทั้งใจน่ะ มันหายากเต็มที ..

ใหม่ว่ามันต้องมีสายเลือดนะคะ มีบรรพบุรุษ ต้นฉบับจากพ่อแม่... อย่างแม่ท่านชอบเป็นหมอลำ ท่านไปเรียนกลอนลำ แต่ว่าพ่อชอบเป่าแคน ชอบเล่นพิณ คือคนหนึ่งชอบดนตรี อีกคนชอบลำ ประกอบกันพอดี มีผลต่อตัวเอง ๑๐๐ เปอร์เซ็นต์เลย” (สมส่า สีดา. สัมภาษณ์ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๒)การสั่งสมความสามารถ อุตสาหะ บากบั่นพากเพียร

เป็นคุณสมบัติหนึ่งที่หมอลำต้องมีอยู่ในตัวเอง เพราะการลำเป็นสิ่งที่ต้องเรียนและกลอนลำเป็นสิ่งที่ต้องจำให้ได้ หากขาดคุณสมบัติข้อนี้ไป ต้นทุนทางวัฒนธรรมอีกหลายๆอย่างก็จะไม่เกิด เช่น การมีความรู้เรื่องการลำ

“มีแต่ย่าแซ่งบอกให้ขยันเอาเด้อหล้า ถ้าท่องได้หมด ย่าจะพาไปหาลำขอข้าว ไม่พอเดือนล่ะ เดินไปเลี้ยงควาย ก็ลำไปด้วย ได้วันละ๒-๓กลอนไม่ถึงเดือน จบเรื่องได้หมดทั้งกลอนลำพื้นผู้หญิงผู้ชาย...พอมาแยกวงแล้วจึงมาตั้งเป็นคณะของตัวเอง และไต่เต้าขึ้นมา เขาทำอะไรก็ทำกับเขา แต่เมื่อก่อนนั้น หากเรียนก็เรียนให้จบ ไม่ใช่เรียนอย่างทุกวันนี้ ทุกวันนี้มันเรียนลัด” (ระเบียบ พลล้ำ. สัมภาษณ์ ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๓)การเข้าถึงบทบาท รู้จักอารมณ์ตัวละคร

การเป็นหมอลำที่สามารถเข้าใจตัวละครที่ตนเองกำลังแสดง และรู้วิธีที่จะถ่ายทอดความเป็นตัวนั้นออกมาได้ให้ดีที่สุด จะถือเป็นความสามารถที่หมอลำยากจะเรียนรู้ได้ หากไม่มีความพยายามฝึกฝนอย่างมาก

"นักแสดงที่แท้จริงจะไม่อรชรอ้อนแอ้นอย่างเดียว อารมณ์ของตัวละครคุณก็ต้องศึกษาให้เรียบร้อย นักแสดงที่ดีต้องเป็นได้ทั้งผีบ้า และเทวดา คือเราต้องทำได้ทุกอย่าง ถึงดีที่สุด พระเอกร้ายก็มี เล่นจนคนซัง หรือทำให้คนร้องไห้กับเราก็ได้" (เดชา พรหมมหาชัย. สัมภาษณ์ ๑๕ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๔)การมีปฏิภาณไหวพริบ

หมายถึงความสามารถที่จะปรับตัวหรือแก้ไขสถานการณ์ได้ทันท่วงทีหากเกิดปัญหาขึ้นในขณะที่กำลังแสดงอยู่

"บางทีเราต้องอ่านสถานการณ์ เล่นตามบทก็จริงอยู่แต่ตรงไหนไม่สำคัญก็ทอนออก เจอปัญหาเราจะรู้จักเลย ถ้าไม่ตัดตรงนั้นออกก็ไม่รู้จะยังไง กำลังเศร้าอยู่ก็ขอให้(ลำ)เต้ย สถานการณ์หน้าเวทีเป็นตัวบีบเราอยู่ ถ้าคุมไม่ได้ก็เลิกเลย" (ครรชิต วงษ์สุ่ย. สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๕)ความนอบน้อมถ่อมตน รู้จักบุญคุณ

ความนอบน้อมถ่อมตนและความกตัญญูของหมอลำมักเป็นสิ่งที่ หมอลำต้องหมั่นรักษาไว้เสมอ เพราะเป็นต้นทุนสำคัญที่จะสามารถสร้างความประทับใจให้กับผู้ชมได้ ผู้ชมมักจะชื่นชอบหมอลำที่น่ารัก ถ่อมตนมากกว่านักแสดงที่ยโสโอหังหรือเป็นคนลืมตัว *"นักร้องประมาณใดประมาณหนึ่งมักจะลืมตัว อันนี้พูดกันตรงๆเลย ก็ขอบคุณแกรมมี่และอาจารย์สลา คุณวุฒิ ที่นำศิริพรเสียงแหบๆธรรมดาๆมายืนตรงนี้ได้ แล้วพี่น้องยอมรับ... แทบน้ำตาไหลเลยล่ะ ไม่คิดว่าคำพูดแค่นี้คนจะปรบมือให้มันเป็นความจริง ใช่มั้ย มันเป็นความจริงที่พูดไปจากใจเรา ก็ต้องขอบคุณอาจารย์สลาที่ท่านยกย่องว่าเป็นนักร้องคู่บุญท่าน ท่านพูดบนเวทีก็พูด ก็ตื้นตันใจที่อาจารย์ให้เกียรติถึงปานนี้"* (ศิริพร อำไพพงษ์. สัมภาษณ์ ๑ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๖)ความมีใจรักในการเป็นหมอลำ

เป็นคุณสมบัติที่จะทำให้หมอลำเป็นผู้มีความสมบูรณ์พร้อมทั้งกายและใจในฐานะหมอลำ เพราะหากมีใจรักแล้ว ก็ย่อมหมายถึงจะเกิดความทุ่มเท เอาใจใส่ที่จะแสดงให้ได้

"เป็นเด็กนักเรียน เรียนประถม ผมก็ชอบอยู่แล้ว อยากเป็นหมอลำ ตอนที่บวชอยู่ ช่วงเราเทศน์ เราก็พอไปพอมา ถ้าบวชเรียน อนาคตก็คงดีอยู่ แต่ก็อยาก

มาอยู่ในวงหมอลำ มาอยู่เสียงอิสานก็คิดว่าเป็นวงใหญ่ อย่างน้อยๆก็คงไม่ตกอับ" (ปอยฝ้าย มาลัยพร.สัมภาษณ์ ๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๑.๒.๒.๒ ต้นทุนที่เป็นชื่อเสียงของหมอลำ

ต้นทุนนี้เป็นนามธรรมที่มีการแสดงออกในรูปของชื่อเสียงคณะหมอลำ เป็นต้นทุนที่เกิดจากตัวหมอลำเองได้สร้างรากฐานความเป็นมา มีรากเหง้า และมีความเป็นปึกแผ่น การสร้างชื่อเสียงสั่งสมมาเนิ่นนานตั้งแต่รุ่นพ่อแม่ ต่อเนื่องมาถึงรุ่นลูกหลาน จนกลายเป็นชื่อที่เป็นที่รู้จักและเป็นที่ยอมรับของผู้ชมมานานนับหลายสิบปี ถือว่าเป็นต้นทุนที่มีคุณค่าเกินกว่าที่จะประเมินราคาได้

ที่สำคัญคือเป็นต้นทุนประเภทเดียวที่นายทุนไม่สามารถสร้างเองได้ ทั้งยังเป็นสิ่งที่ซื้อหากันไม่ได้ เพราะเป็นต้นทุนที่หมอลำต่างคนต่างต้องสร้างเอาเอง ต้องผ่านการตกผลึก โดยกินเวลานาน ค่อยๆหล่อหลอมให้ชื่อเสียงของหมอลำเกิดเป็นความน่าเชื่อถือ มีผลงานโดดเด่นจนเป็นที่ศรัทธาของผู้ชมและส่งผลให้ชื่อคณะเป็นเสมือนตรายี่ห้อ (Brand name) เป็นเครื่องหมายรับรองคุณภาพ

แม้ว่าในอดีตจะมีหมอลำมากมายหลายคณะ ที่เคยมีชื่อเสียงกว้างไกลไปทั่วภาคอีสานก็มีมาก แต่ก็มีหลายคณะที่เป็นอันสูญสลายไปตามกาลเวลา ส่วนหมอลำที่เกิดมานานมีรากเหง้าที่หยั่งลึกและยังคงสามารถครองตัวรักษาคณะเอาไว้ได้มาจนถึงยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น มีไม่มากนัก หมอลำเหล่านี้ล้วนแต่ผ่านการเพาะบ่มฝึกฝน และสั่งสมประสบการณ์การลำมายาวนานจนกระทั่งรู้ว่า ต้องปรับปรุงอะไร และต้องรักษาอะไรไว้ สิ่งนี้จึงเป็นความละเอียดอ่อนที่ต้องใช้การหมอลำเหล่านี้ เริ่มจากคณะการเป็นหมอลำเรื่องต่อกลอนคณะเล็กๆ มีลูกวงเพียงไม่กี่คน จนกระทั่งเมื่อสร้างชื่อเสียงได้ ก็มีคนอยากมาร่วมงานด้วยเป็นจำนวนมากขึ้น และกลายเป็นหมอลำวงใหญ่ในปัจจุบัน

ลักษณะการสั่งสมชื่อเสียงของหมอลำมีการได้มา ๒ แบบคือ

๑.ได้มาโดยมีต้นทุนมรดกตามบรรพบุรุษ

คือได้จากการสั่งสมและสร้างชื่อเสียงโดยบรรพบุรุษ แล้วตกทอดมาสู่รุ่นลูก ผ่านร้อนผ่านหนาวมายาวนาน ผ่านการล้มลุกคลุกคลาน และผ่านการฟันฝ่าอุปสรรคมาอย่างโชกโชน ค่าที่การสั่งสมชื่อเสียงของหมอลำเป็นไปอย่างยากลำบากนี้เอง จึงทำให้ชื่อเสียงที่เกิดขึ้นสามารถดำรงคงอยู่ได้อย่างเนิ่นนาน เพราะผ่านการพิสูจน์แก้ไขข้อบกพร่อง สร้างจุดขายอันเป็นเอกลักษณ์ หมอลำที่สั่งสมชื่อเสียงได้เช่นนี้ ล้วนแต่เป็นหมอลำที่เป็นแบบคณะ มีขนาดใหญ่ คนรู้จักไปทั่ว ปัจจุบันหมอลำเหล่านี้ตกมาสู่มือของรุ่นลูกและถือว่าเป็นคนรุ่นใหม่ ที่เกิด

ขึ้นมาท่ามกลางความทันสมัยของเทคโนโลยีที่สามารถนำมาประกอบการแสดงได้ ดังนั้น หมอลำรุ่นนี้จึงกำลังได้ใช้เทคโนโลยีใหม่ๆเพื่อการผลิตอย่างเต็มที่

การสร้างชื่อเสียงขึ้นมาและยังสามารถรักษาชื่อเสียงที่มีไว้ได้แบบรุ่นต่อรุ่นนั้น เท่าที่ผู้วิจัยได้ซักถาม พูดคุยกับหัวหน้าคณะหมอลำเหล่านั้น ทำให้เห็นว่า มีการถ่ายทอดและปลูกฝังความเป็นหมอลำให้แก่ลูกหลานกันมาตั้งแต่ยังเล็กยังน้อย หมายความว่าสมัยที่หัวหน้าคณะมีลูกที่ยังเล็กอยู่เวลาไปแสดงที่ใดก็หอบหิ้วลูกไปด้วย ทำให้เด็กได้ซึมซับและเรียนรู้ผ่านชีวิตจริงของการเป็นหมอลำจริง จึงสามารถปั้นผู้สืบทอดมารักษาชื่อเสียงของคณะที่เป็นมรดกนั้นเอาไว้ได้

"ต้นทุนของคณะหนูภารวิเศษศิลป์คือ มีชื่อติดไว้ อย่างอื่นมันก็มีอยู่แล้ว เรื่องอื่นๆมันก็มีแข็งๆไว้อยู่แล้ว อย่างอุปกรณ์การแสดง ส่วนมากอยู่กับชื่อนี้ล่ะ เพราะชื่อมันอยู่ในอันดับแล้ว มันติดอันดับ ๑ ใน ๑๐ หมอลำดังๆแล้วนะ มันเหลือตัวนี้ล่ะ ตัวสำคัญที่ทำให้อยู่ได้ พวกเทคโนโลยีอุปกรณ์การแสดงเป็นส่วนประกอบที่ชูหนูภารไว้" (ทวนทอง ผ่านวงษ์. สัมภาษณ์ ๑๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ชื่อเก่าของแม่ประถมมีส่วนมาก ผมอยู่ได้เพราะชื่อของแม่ ท่านทำมาตั้ง ๓๐ ปีพื้นฐานมันแน่นอยู่แล้ว ...เราไม่ได้เริ่มจากศูนย์ เราเริ่มจาก ๕๐ -๖๐ แล้ว ..มันเลยไม่ยาก ไม่ได้ทำงานหนัก พอเราทำขึ้นมา มันเลยใช่เลย.." (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"การเป็นหมอลำจากสายเลือด มันเป็นผลดีตรงที่ว่า เราทำได้เต็มที่ไม่เกินแรงเพราะว่ามันเป็นวงของครอบครัว ถ้าเราทำดีรายได้เราก็เพิ่ม" (ภักดี พลล้ำ. สัมภาษณ์ ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๒.ได้มาโดยการสั่งสมต้นทุนเอง

หมายถึงการได้จากสร้างโดยตัวหมอลำในรุ่นปัจจุบัน หมายถึงการสร้างชื่อด้วยตัวเองไม่ได้เป็นชื่อเสียงที่ตกทอดมา หากเป็นหมอลำเรื่องต่อกลอนก็เป็นการค่อยๆสั่งสมจนกระทั่งเป็นที่ยอมรับของผู้ชม หรือ อีกทางหนึ่งคือการประกวดและการแข่งขันหมอลำ เช่น หมอลำซิ่ง หมอลำเรื่องต่อกลอนที่เข้าประกวดชิงแชมป์ในงานประกวดหมอลำต่างๆ ผลงานการแสดงที่ผ่านมา เช่น ผ่านการประกวดมากี่งาน ได้รางวัลอะไรบ้าง ล้วนแต่มีผลต่อการต่อรองค่าจ้างของหมอลำ โดยมากการสร้างชื่อเสียงโดยการประกวดนี้ มักจะใช้เวลาไม่นานนัก ถือเป็นการสร้างชื่อทางอ้อม และหากรักษาไว้ไม่ดีก็จะเลือนหายไปจากความทรงจำได้

การสร้างชื่อเสียงด้วยตัวเอง เช่น คณะน้องใหม่เมืองชุมแพ หัวหน้าวงเป็นหมอลำมาโดยตลอดตั้งแต่ยังเป็นวัยรุ่น เรียนรู้และต่อสู้กับอุปสรรคด้วยตัวเอง จนสามารถ

ตั้งคณะหมอลำเป็นของตัวเองมาได้เป็นที่รู้จักและมีผลงานติดตาผู้ชมจนเป็นที่ยอมรับมาเป็นเวลานานนับสามสิบปี

"ผมมีความรู้แค่ ป.๔ แต่ประสบการณ์จากนั่นมาถึงนี่ก็ ๓๐ กว่าปีมาแล้ว เคยเป็นลูกน้องเขามาก่อน ได้รับบทตัวโกง พระเอก เป็นตัวตลก เล่นดนตรีก็เป็นแต่ว่าสมัยโน้นไม่มีโน้ต ตอนนั้น เวทีก็ได้ลงมือทำเอง ตอนนี้ไม่ได้ทำเองแล้วครับ เพราะเราเป็นผู้บริหารแล้ว การร้องการลำทุกรูปแบบ ทำได้" (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

คณะเสียงอิสาน มีหัวหน้าวงคือ นกน้อย อุไรพร ซึ่งเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงมาตั้งแต่ยังเป็นเด็กสาว ผ่านการเรียนรู้การเป็นหมอลำมานานนับสามสิบปี จนปัจจุบันก็ตั้งเป็นคณะหมอลำเป็นของตัวเอง

ชื่อเสียงของหมอลำนั้นเป็นสิ่งที่หมอลำทุกประเภทจะให้ความสำคัญ เพราะ หากมีชื่อเสียงดี เป็นที่นิยมและคนกล่าวขวัญถึงก็ทำให้มี "งานตาม" หมายถึงเจ้าภาพบอกเล่ากันปากต่อปากและตามมาจ้างไปแสดงในครั้งต่อๆไป ถ้างานตามก็หมายถึงการมีรายได้หล่อเลี้ยงคณะหมอลำ หากแสดงไม่ดี ผู้ชมไม่ชอบก็จ้างเพียงครั้งเดียว แล้วไม่ถามถึงอีกเลย เรียกว่า "งานไม่ตาม" นั่นก็แสดงว่าชื่อเสียงไม่เป็นที่ยอมรับ และหมอลำก็จะค่อยๆเลือนหายจากความทรงจำหรือความรู้จักของคน เมื่อไม่มีงานจ้างหรือมีงานแสดงน้อย หมอลำก็อยู่ไม่ได้ เลี้ยงสมาชิกในวงไม่ได้ ไม่มีเงินลงทุนพัฒนาปรับปรุงคณะหมอลำต่อไป ในที่สุดก็ต้องยุบวงและแยกย้ายกันไป

การมีชื่อเสียงของหมอลำนั้นเป็นการนำมาซึ่งการสร้างอำนาจทางเศรษฐกิจ เมื่อมีอำนาจทางเศรษฐกิจ (มีเงินที่จะนำไปลงทุนมากขึ้น) ก็เท่ากับว่าหมอลำมีโอกาสมีกำลังทรัพย์ที่จะสั่งสมและสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นรูปธรรมให้สูงมากๆขึ้นไปอีก การสร้างคณะหมอลำทุกวันนี้ เมื่ออยู่ในระบบทุนนิยม ก็ไม่อาจหนีจากการต้องปรับตัวให้เข้ากับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ดังนั้น แม้ว่าฟากหนึ่งของหมอลำ หมอลำต้องสั่งสมชื่อเสียงในการเป็นหมอลำที่ดีมีคุณภาพซึ่งเป็นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นนามธรรม แต่อีกฟากหนึ่ง หากมีชื่อเสียงแล้ว หมอลำก็ต้องมีการลงทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นรูปลักษณ์ภายนอก เพื่อให้เห็นความแปลกใหม่ และเห็นความทันสมัยอยู่เสมอ ไม่เช่นนั้น หมอลำก็ไม่สามารถอยู่ในโลกการแข่งขันแบบทุนนิยมได้ เพราะหมอลำคณะอื่นมีการปรับปรุงให้ก้าวหน้าอยู่ตลอดเวลา

"การลงทุนไม่ใช่ธรรมดานะครับ เริ่มจากกระบวนการ เอ้า รถชุดน้องๆหางเครื่อง ชุดของศิลปิน เครื่องเสียง ไฟ ต้องปรับปรุงทุกปีถ้าหยุดเมื่อไหร่คือการถอยหลังลงคลอง ทีนี้ทำของพวกนี้มันใช้เงินไม่ใช่น้อยๆ มหาศาลเลย ไม่ขอบอกจำนวนเงิน แต่มันมหาศาลอยู่" (มัยกิจ ฉิมหลวง. สัมภาษณ์ ๒๑ สิงหาคม ๒๕๔๙)

๑.๒.๒.๓.ต้นทุนที่เป็นศักดิ์ศรี ความภูมิใจในคุณค่าของอาชีพหมอลำ

ต้นทุนประเภทนี้เป็นความภาคภูมิใจของศิลปินที่ได้รับการยกย่องและการได้รับการยอมรับ ไม่เป็นที่ดูหมิ่น ยิ่งกว่านั้น ความเป็นหมอลำกลับสามารถทำหน้าที่เป็นตัวแทนของคนอีสาน ความเป็นคณะหมอลำยังหมายถึงการเป็นสถานที่สำหรับการประกอบอาชีพสุจริตของคนหลายกลุ่ม หลายวัย การทำงานในคณะหมอลำถือเป็นที่หล่อหลอมและปลูกฝังความภาคภูมิใจในอัตลักษณ์และศักดิ์ศรีของคนอีสาน การรวมตัวกันของคนที่มาจากครอบครัวชาวไร่ชาวนาที่ไม่ได้เรียนในโรงเรียนการแสดงหรือไม่ได้เรียนเต้นรำ ไม่ได้เรียนร้องเพลงหรือดนตรีในสถานศึกษาแต่สามารถสร้างศิลปการแสดงพื้นบ้านให้กลายเป็นสิ่งที่มีคุณค่า จนสังคมยอมรับอย่างกว้างขวางนั้นเป็นสิ่งที่คนทั่วไปยากจะทำได้ จึงกลายเป็นสิ่งที่สร้างความภูมิใจให้กับศิลปิน

“แต่ก่อน จบ ม.๓ ไม่ได้เรียนต่อก็มาเต้นโชว์แล้ว ทุกวันนี้มันเรียนปริญญาตรี มันว่างมันก็ยังมาเต้นอยู่ พวกลูกหลานผม พวกที่กำลังเรียน ตั้งใจจะมาทำงานให้มันก็ไม่ได้คิดยังไง แต่ว่าคนเคยทำนี้จะไม่ดูถูกงาน เพราะมันเป็นงานที่ได้เงิน มาเท่านั้นเท่านี้วันมันได้เงิน มันก็พอใจ” (ทวนทอง ผ่านวงศ์. สัมภาษณ์ ๑๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

“การเป็นหมอลำให้รวยมันก็ไม่รวย มันก็พออยู่ได้น่ะนะ ไม่ต้องให้ใครมาข่มเหงเรา ความมีศักดิ์ศรีของเรา มันพยุงชีวิต มันพยุงกำลังใจไว้”
(คำเกิ่ง ทองจันทร์. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘)

ที่เห็นได้ชัดคือ ความภาคภูมิใจในศักดิ์ศรีของหมอลำและเป็นคนอีสานที่ได้รับการยอมรับ โดยไม่ลืมรากเหง้าและที่มาของตนเอง นอกจากนี้ยังสามารถปลูกจิตสำนึกให้สมาชิกในคณะหมอลำภูมิใจและรักในอาชีพนักแสดงของตนเอง โดยไม่ยอมก้มหัวให้กับคำสบประมาทที่ว่าหางเครื่องเป็นอาชีพ “เต้นกินรำกิน”

“สมัยเราเป็นเด็กน้อย จะเข้ากรุงเทพฯเราต้องหัดพูดไทยกลางนั่นคือความรู้สึกเหมือนหลงถิ่นแต่ทุกวันนี้ ไม่ว่าเรา(หมอลำ)จะไปไหน เราจะพูดภาษาอีสานของเราอย่างภาคภูมิใจ เพราะว่ามีแต่คนอีสาน เราพูดกับเขา เราก็พูดอีสานนี่แหละ เขาก็พูดไทยกลางเราไม่เปลี่ยนสำเนียง ด้วยความภาคภูมิใจว่าเราเป็นคนอีสาน ....

อยู่ที่นี่แม่ภูมิใจกับคำว่า “หางเครื่อง” ถ้าหนูจะมาสมัครที่เสียงอีสาน คือต้องเริ่มจากเป็นหางเครื่อง เพราะว่า แม่ก็เกิดมาจากหางเครื่อง หางเครื่องของเสียงอีสานไม่ต้องใช้คำว่า “ แดนเซอร์” นี่คือความภูมิใจ เราก็ปลูกฝังให้ลูกๆ(หางเครื่อง) ตลอดว่าสังคม ณ ตอนนี้ คนยอมรับสังคมโดยกว้าง แต่ก่อนนี้เขาไม่ยอมรับ แล้วหนูเดินเข้ามาจุดนี้ หนูภูมิใจเถอะ เขายอมรับหมอลำ เขาอยากดูเรา แม่ต้องปลูกจิตสำนึก ให้รักให้อยากเป็นอาชีพนี้ ...

แม่ปลูกจิตสำนึกตลอดว่า พวกเรามีหน้ามีตา มีอยู่มีกินทุกวันนี้เพราะอะไรเพราะเต้นกินรำกิน เพราะแม่เป็นหางเครื่องมาก่อน เพราะคำสบประมาทเหล่านี้แม่จึงได้พาลูกๆต่อสู้ขึ้นมาจากดิน จากหญ้ามามีอยู่มีกินอยู่ทุกวันนี้ เพราะอันนี้ เราต้องรัก นี่คืออาชีพของครอบครัว วงศ์ตระกูล ของเรา " (นกน้อย อุไรพร. สัมภาษณ์ ๒๑ สิงหาคม ๒๕๔๙)

ความรักศักดิ์ศรีอีกรูปแบบหนึ่งของหมอลำคือ ความมุ่งมั่นที่จะรักษาภาพลักษณ์และความเป็นตัวตน ความสามัคคีของคนในคณะหมอลำเอาไว้ให้เป็นภาพลักษณ์ที่สมบูรณ์แบบเท่านั้น เช่น ไม่รับเป็นแขกรับเชิญในฐานะคนดังเพราะเท่ากับเป็นการแบ่งแยกเป็นภาคส่วน หมอลำจะไม่ยอมแสดงหรืออยู่อย่างบกพร่อง ถ้าขึ้นเวทีก็พร้อมหน้ากันขึ้นทั้งหมด ถ้าผู้ชมได้เห็นก็ได้เห็นทุกๆคนพร้อมกันทั้งหมดเนื่องจากการเป็นหมอลำที่สมบูรณ์นั้น ต้องอยู่บนเวทีอันเป็นพื้นที่ของตัวเอง จึงจะสามารถใช้มีองค์ประกอบที่ทำให้เกิดภาพการแสดงที่สมบูรณ์ในแบบฉบับของตัวเอง

"เราเป็นหมอลำวงใหญ่ ถ้าจะมาถอดไปแค่คนกลุ่มหนึ่ง เราจะทิ้งกันไม่ได้ เราต้องเป็นทีม คน ๔๐๐ คนนี่จะเอาไปหมดมั้ย ไปอยู่นะถ้าเอาไปหมด แต่ถ้าจะขอไปเฉพาะกลุ่มศิลปินนักร้องกับตลก เราไม่ไป เราก็บอกว่า ถ้าอยากเห็นเสียงอิสานต้องเห็นทั้งหมด แม้กระทั่งออกรายการต่างๆจะไม่เห็นคนของผม หรือเด็กของผมไปออกรายการเลย ถ้าอยากเห็นเสียงอิสาน อยากเห็นลูกแพร ปอยฝ้าย ยายยงค์ ยายจื้น ก็ต้องมาดูที่เวทีเสียงอิสาน ...ศิลปินแต่ละคนจะไม่ให้รับเชิญ นี่คือกฎระเบียบกติกาเลย ถามว่าอยากได้มั้ยเงิน อยากได้ครับ แต่ว่าถ้าได้แล้วจะทิ้งเพื่อนมั้ย ในขณะเดียวกันถ้ามีคนเชิญแม่นกไปผับ ไม่ต้องเอาต่างประเทศ เอาแค่ในประเทศนี้ คนดูเคยเห็นแม่นกอยู่บนเวที ดูสง่า ห้อมล้อมด้วยหางเครื่อง ชุดหรู ดนตรีแน่น ไฟชัดเจน มีภาพลักษณ์ที่ห้อมล้อมอย่างนี้ ถือเป็นการชูศิลปินขึ้นมา แต่ว่าพอเป็นแขกรับเชิญล่ะครับ ร้องเพลงก็ไม่มีหางเครื่อง เพราะฉะนั้นอย่าไปเลย อย่างน้อยๆผมสร้างศิลปินด้วยมือ ไม่ให้ใครเอาเท้ามาลบ" (มัยกิจ ฉิมหลวง. สัมภาษณ์ ๒๑ สิงหาคม ๒๕๔๙)

๑.๒.๒.๔.ต้นทุนที่เป็นความสามารถในวิชาชีพ

ความสามารถในวิชาชีพในที่นี้เป็นข้อยกเว้นเฉพาะบุคคล ไม่ใช่ต้นทุนที่จะเกิดขึ้นได้กับทุกคนหากแต่เป็นความสามารถเฉพาะบุคคล ในที่นี้หมายถึงความสามารถที่จะทำอะไรได้หลายๆอย่างของหมอลำ นับตั้งแต่เป็นหมอลำมาก็ด้วยความสามารถของตัวเอง เริ่มจากการเป็นนักร้องหรือหมอลำที่แสดงเองแล้วพัฒนามาจนกลายเป็นทั้งหัวหน้าคณะหมอลำ เป็นอาจารย์สอนหมอลำ เป็นทั้งอาจารย์เขียนกลอนลำ เป็นโปรดิวเซอร์ ผู้เรียบเรียบดนตรี เช่น หมอลำเฉลิมพล มาลำคำ ซึ่งเป็นหมอลำแบบคอนเสิร์ตที่มีชื่อเสียงระดับประเทศ หรือหมอลำคำเกิ่ง ทองจันทร์ ซึ่งเป็นหมอลำที่เคยบันทึกเสียงมีชื่อเสียง

มากในอดีต แม้ว่าปัจจุบันจะเป็นหมอลำที่มีอายุมากขึ้นจนห่างหายจากการแสดงไปแล้ว ก็ได้ชื่อว่าเป็นหมอลำที่มีการสั่งสมทุนทางวัฒนธรรมมายาวนานนับหลายสิบปี

"มีอยู่สองอย่าง หนึ่งขายลิขสิทธิ์ สองเช่าซื้อ เดี๋ยวนี้เขาจะรับเลยคือว่า ขายลิขสิทธิ์...ถ้าเช่าซื้อเราก็ไม่เอามาก เช่าซื้อนี้เพลงละ ๑ หมื่นบาท ให้เวลา ๓ ปีครับ พอพ้น ๓ ปีก็เป็นของเราเหมือนเดิม แต่ถ้าขายเป็นแบบขายขาด ผมขาย ๓ หมื่นต่อเพลง ไม่ต้องใส่ชื่อผมก็ได้ว่าผมแต่ง...ส่วนใหญ่เข้ามาหาผมนี้เพราะอยากได้กลอนลำ มองเห็นว่าเราเก่งขนาดปั้นหมอลำขึ้นมาได้ แต่งเพลงเอง เป็นโปรดิวเซอร์เอง หาห้องอัดเอง เซียร์เอง มีหมอลำในสังกัดอีก ขาดอย่างเดียวคือการจำหน่าย"(คำเกิ่ง ทองจันทร์. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘)

ต้นทุนที่เป็นความสามารถของหมอลำเหล่านี้ล้วนเกิดขึ้นในตัวบุคคลแต่ละคนมากน้อยต่างกันออกไป และหมอลำก็มีต้นทุนเหล่านี้อยู่ในตัว พร้อมที่จะนำออกมาใช้ในสถานการณ์ต่างๆตามเวลาที่เปลี่ยนไป เช่น เมื่อเลิกจากการเป็นหมอลำก็หันมาเป็นอาจารย์สอนหมอลำ เป็นอาจารย์เขียนกลอนลำ เป็นโปรดิวเซอร์ เป็นนักดนตรี เป็นตัวตลก หรือเมื่อมีประสบการณ์มากขึ้นก็สามารถผันตัวเองจากการเป็นหมอลำมาเป็นหัวหน้าคณะ

"เป็นหมอลำนี้ ถ้าเล่นตลกไม่เป็น เขียนกลอนลำไม่ได้ ก็ตายเหมือนเดิม เหมือนป๋าเฉย แก่มาแล้วถ้าลำไม่เป็น เล่นตลกไม่ได้ ใครจะเอา เขาจะเอาไปทำไม รุ่นผมนี่ยังเป่าแซกได้นะ ถ้าหมดหมอลำยังเล่นดนตรีได้" (ครรชิต วงษ์สุ่ย. สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๑.๒.๒.๕.ต้นทุนที่เป็นประสบการณ์ที่สั่งสมมา

ประสบการณ์ในที่นี้มีสองแบบคือ นอกจากจะเป็นประสบการณ์ด้านการลำของหมอลำแล้ว ยังมีประสบการณ์ในการบริหารจัดการคณะหมอลำด้วย ประสบการณ์ทั้ง ๒ แบบดังกล่าวต้องมีการเปลี่ยนแปลงไปเมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป ดังนั้น ประสบการณ์ด้านการลำของหมอลำบางคณะอาจจะมีมานานนับหลายทศวรรษ ด้วยเหตุนี้ หมอลำที่มีประสบการณ์มากนอกจากจะมีฝีมือการแสดงสูงจนสามารถวิพากษ์วิจารณ์การแสดงได้ดีแล้ว ยังต้องรู้จักเนื้อหาการแสดงที่เหมาะสม รู้เรื่องการแสดงหมอลำและดนตรี แม้กระทั่งท่าเต้นของหางเครื่องดีพอ ซึ่งประสบการณ์การแสดงเช่นนี้ไม่สามารถเรียนลัดหรือได้มาด้วยวิธีอื่น นอกจากต้องใช้เวลาเพาะบ่มเรียนรู้ด้วยตัวเอง ลองผิดลองถูกด้วยตัวเอง

"เป็นหัวหน้าคณะ เป็นหมอลำเองเลย ผมก็เล่นเหมือนกัน เล่นเป็นตัวโกง ผมก็เคยเล่นหมอลำมา ๓-๔ ปี ต้องวิจารณ์เขาได้ ให้เขายอมรับในฝีมือเรา มันก็มีสายเลือดอยู่นะ มันเลยไม่ยาก ต้องรู้จักเขา เขาจึงจะยอมรับ เรื่องงานอันใดเราก็ดูออก ดูได้ทุก

ส่วน แม้กระทั่งท่าเต้น ถ้าเขาแกะออกมา ท่าเต้นไม่เหมือน ผมก็ต้องบอกรื้อ ถ้าไม่เป็นมวยแล้วก็คือแย่..." (สันติ บุญถม.สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"พูดถึงเรื่องดนตรี ผมก็เคยทำมาก่อน เราก็มีความรู้เรื่องดนตรีมาพอสมควร เราก็เอามาตัดต่อให้มันเข้ากับตัวเอง ให้เขาร้องแล้วเอาท่าเต้นใส่เข้าไปอีก เอาอินโทรโซโล่มาต่อ หรือยืดอินโทรออกมาอีก เลยเป็นการสร้างจุดเด่น ลูกทีมก็ถูกใจนะ ทีนี้เวลามาเล่นมันก็เลยไม่เหมือนกับคนอื่น สร้างจุดขายไว้ ไม่เกี่ยวกับครูฝึก เรื่องนี้คลาดไม่ได้ ห้ามปล่อยเด็ดขาดเลย" (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

ส่วนประสบการณ์ในการบริหารจัดการคณะหมอลำที่ต้องใช้ความสามารถของผู้จัดการแบบยุคอุตสาหกรรม(Entrepreneur)ที่หมอลำอาจจะเพิ่งเริ่มสั่งสมประสบการณ์ด้านนี้ขึ้นเมื่อไม่นานมานี้ เป็นประสบการณ์ที่เกี่ยวกับการจัดการ เช่น การเลือกเทคโนโลยี อุปกรณ์การแสดง การออกแบบฉากและเวที การออกแบบ สรรหาชุดเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย เป็นสิ่งที่หมอลำต้องอาศัยการคลุกคลี การอยู่กับหมอลำเป็นเวลานานพอที่จะทำให้สามารถเข้าใจความเป็นไปในคณะของตัวเอง รสนิยมของผู้ชม รู้จักทิศทางความเคลื่อนไหวความต้องการของตลาดเพลงและหมอลำ และรู้ว่าจะต้องนำเสนออะไรให้เป็นที่ประทับใจผู้ชมจนคนยอมรับความเป็นหมอลำ

"กว่าคุณจะรู้จักหมอลำ กว่าคุณจะยอมรับศิลปวัฒนธรรมอีสานของเรานี้ กับเวลาที่เราเดินมากว่า ๓๐ ปี ที่ตั้งใจที่จะทำให้เป็นแบบนี้ แล้วก็ ๑ ในล้าน ไม่ใช่ทุกคนตั้งใจอยากให้เป็นแล้วมันก็จะเป็น มันเหมือนเส้นทางถูกขีดมาให้เป็นด้วย ...กับเวลาที่เราผ่านมา มันยากลำบากขนาดนั้น กว่าคนจะรู้จักวงของเรา ที่คนจะรู้จักหมอลำที่คนจะยอมรับเรา ที่คนจะยอมรับคนอีสาน" (มัยกิจ ฉิมหลวง. สัมภาษณ์ ๒๑ สิงหาคม ๒๕๔๙)

๑.๒.๒.๖.ต้นทุนที่เป็นความศรัทธาและความนิยม

ต้นทุนที่เป็นความศรัทธา ในที่นี้รวมความหมายถึงความชื่นชม ความนิยม ยกย่อง ของผู้ชมที่มีต่อหมอลำนั้น เป็นสิ่งที่ต้องใช้เวลาสั่งสมเช่นเดียวกับต้นทุนด้านอื่นๆของหมอลำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นสิ่งที่ต้องอาศัยเวลายาวนานจึงจะเกิดศรัทธาต่อชื่อเสียงของหมอลำได้

"ออกทางทีวีก็มีเสียงอิสานก่อนเพื่อน หลังจากนั้นมันก็เกิดความศรัทธา พอเกิดความศรัทธา ลูกทีมของเขาก็มีความแข็งแรงกว่าหมู่เพื่อน ...ทีนี้เราก็มีกลุ่มที่ศรัทธาคณะเราอยู่กลุ่มๆหนึ่ง เหมือนพระเหมือนเจ้านี้แหละ พระบวชพร้อมกัน แต่สร้างศรัทธาให้คนได้มากกว่ากัน ถามว่าเกี่ยวกับอะไร มันก็อธิบายได้ยากอยู่.." (ทวนทอง ผ่านวงศ์. สัมภาษณ์ ๑๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"มือใหม่ทุกคนยังไม่ได้หรอก สร้างศรัทธานี้นาน อย่างผมตอนมาทำใหม่ๆก็เหมือนกัน..." (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

แม้ว่าความศรัทธาที่ว่านี้จะไม่อาจสัมผัสหรือเห็นได้ แต่ก็มีการแสดงออกบางอย่างของผู้ชมที่แสดงให้เห็นว่า ผู้ชมที่มี "แรงศรัทธา" และเชื่อมั่นในการแสดงของหมอลำแต่ละคณะก็จะแสดงออกแตกต่างกันออกไป โดยสะท้อนให้เห็นจากการว่าจ้างหมอลำการชมการแสดง

"อย่างพ่อใหญ่เฉยเล่นมานาน พอแกออกไป คนก็เตรียมหัวเราะแล้ว คนรู้จักแล้วว่าตาเฉย คนรอหัวเราะ อย่างบักไฝอย่างนี้ มันออกไปคนก็รอหัวเราะแล้ว คือคนศรัทธาแล้ว ถึงไม่พูดคนก็หัวเราะ ไม่หัวเราะเขาก็ยิ้ม มันอยู่ที่ศรัทธา ศรัทธาคักๆแล้ว เล่นยังไงเขาก็ดู คณะที่เขาไม่ศรัทธา ถึงจะเล่นแบบโสตาย เขาก็ไม่ดู ถ้าเขาชอบคณะใด เขาก็จะเป็นแฟนคณะนั้น" (ชัยยันต์ บุตรทา. สัมภาษณ์ ๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

อีกตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นความศรัทธาในการแสดงของหมอลำอย่างฝังจิตฝังใจผู้ชมคือ เจ้าภาพบางรายมีการตามไปว่าจ้างหมอลำอย่างต่อเนื่องทุกๆปีนานนับ ๑๐ ปีก็มี เนื่องจากประทับใจมาก เช่น ผู้วิจัยได้ทราบจากการบอกเล่าของหัวหน้าคณะระเบียบวาทะศิลป์ ว่าได้รับการจ้างจากวัดจอมศรี ซึ่งอยู่ใน อำเภอกุมภวาปี จังหวัดอุดรธานีให้ไปลำฉลองงานวัดต่อเนื่องกันมาทุกปี และคณะระเบียบฯก็ให้ "โบนัส" เป็นกรณีพิเศษสำหรับเจ้าภาพรายสำคัญรายนี้ โดยเมื่อแสดงครบ ๑๐ ครั้งแล้วก็ไปแสดงให้ดูฟรีแถมอีก ๑ ครั้งในปีถัดมา(พ.ศ. ๒๕๔๘ - มูลค่าการจ้างต่อครั้งประมาณ ๑๕๐,๐๐๐ บาท)เป็นการตอบแทนความมีอุปการคุณที่เจ้าภาพแก่หมอลำ ความรู้สึกที่มีต่อกันระหว่างผู้ชมกับหมอลำผู้ชมก็จะมากถึงขั้นเกิดความผูกพันจนกระทั่งไม่ไปลองจ้างหมอลำคณะอื่นเลย

นอกจากนี้ ผู้ชมที่นิยมชมชอบหมอลำเป็นพิเศษก็จะรวมกลุ่มกันดั้นด้นมาจากที่ใกล้บ้าง ที่ไกลบ้าง เพื่อรอชมหมอลำตั้งแต่หมอลำยังตั้งเวทีไม่เสร็จ ผู้ชมหลายคนที่มีความนิยมชมชอบอย่างมากนั้นถึงกับมาปูเสื่อจองพื้นที่ตั้งแต่เที่ยงวัน ยอมทนนั่งตากแดดอยู่เฝ้าเสื่อตัวเอง ทั้งๆที่กว่าหมอลำจะแสดงก็เป็นเวลา ๒ ทุ่มเศษ

"บัดนี้เลยว่า เราไปดูตัวจริงมันเถอะ เห็นมันเล่นให้ดูแต่ในโทรทัศน์มันจะดีไหม มาตั้งแต่ตะวันยังไม่เที่ยงโน่น ดูสิเนี่ยชอบขนาดไหน ที่บ้านก็มีซีดีแม่นก็น้อย ลูกซื้อมาให้จากกรุงเทพฯ ถ้าไกลแล้วยายไม่ไป อายุ ๗๒ แล้ว ดีใจจะได้ดูขนาดที่ว่าไม่ยอมไปกินข้าวเย็น นั่งรอดูที่นี่ ขอให้ได้ดูข้าวไม่หิว น้ำไม่อยาก ได้เคี้ยวแต่หมากก็เอา" (สัมภาษณ์ผู้ชม. เทปโทรทัศน์ บริษัททีวีบูรพา)

ฝ่ายหมอลำก็ทราบดีว่า ผู้ชมนั้นมีความศรัทธานิยมชมชอบหมอลำมากเพียงใด เพราะผู้ชมก็มีการแสดงออกที่เห็นได้ชัด ซึ่งลักษณะเช่นนี้ เป็นลักษณะของความสำนึกในหน้าที่ของศิลปิน ซึ่งไม่ใช่ลักษณะของการทำงานแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

"ก็จะเตือนลูกๆตลอดเวลาเลยครับ จงภูมิใจเถอะ หนูเล่นให้คนดูมีทั้งชาวบ้าน ระดับอาจารย์ ระดับดอกเตอร์ก็มี เพราะฉะนั้นหนูเก่งกว่าเขา เขาจึงได้มาดูหนู เอาอะไรดีๆให้เขาดูหน่อย อย่าเอาความทุเรศให้เขาดู แล้วเขาเอากลับไปวิจารณ์ที่บ้าน...บางทีผมดึงแขนศิลปินออกไปดูหน้าเวที ดูเอาไว้นะ นี่คือความศรัทธาที่ผู้ชมมอบให้เรา เขามาเฝ้ารอดูตั้งแต่ ๔ โมงเช้า ๕ โมงเช้า ทั้งแดดทั้งร้อน แล้วพวกเรามีอะไรดีๆมอบให้เขากลับไปชื่นชม" (มัย กิจ ฉิมหลวง. สัมภาษณ์๒๑ สิงหาคม ๒๕๔๙)

๑.๒.๒.๗ ต้นทุนที่เป็นความเชื่อ ความศรัทธา ต่ออาชีพหมอลำ

หมอลำมีการให้ความหมายที่สำคัญทางด้านจิตใจแก่สมาชิกในวง และการยึดถือธรรมเนียมปฏิบัติของแต่ละวงที่ไม่เหมือนกัน อีกอย่างหนึ่งที่น่าสังเกตคือ แม้จะก้าวไปไกลเพียงไร ในยุคอุตสาหกรรม แต่อย่างหนึ่งที่ยังติดอยู่กับประเพณีและความเชื่อดั้งเดิม คือ การถือเคล็ดและการถือระเบียบกฎเกณฑ์ ธรรมเนียมปฏิบัติบางอย่างที่แสดงให้เห็นความเชื่อมั่นและความศรัทธาในสิ่งที่เรียกว่า "การเสริมกำลังใจ" (Mental support) เช่น วันแรกและวันสุดท้ายของการออกเดินสายของหมอลำคณะเสียงอิสานในแต่ละปี ต้องไปแสดงที่วัดมัชฌิมาวาส จังหวัดอุดรธานี เพราะถือเป็นวัดที่เคารพบูชาของคนทั้งคณะ หมอลำวงรัตนศิลป์ก็มีการไปไหว้หลวงปู่บุญทัน จังหวัดขอนแก่น เพื่อความเป็นศิริมงคลและ ยังยึดถือการกราบไหว้พระรัตนตรัยก่อนการขึ้นแสดงก่อนการออกแสดงแต่ละคืน หมอลำวงประถมบันเทิงศิลป์ก็ถือคำสั่งสอนของพระ หัวหน้าพาลูกวงไหว้พระทุกคืนทั้งที่บ้านและที่งานแสดง หมอลำวงระเบียบวาทศิลป์ก็มีการไหว้พระก่อนการแสดง หมอลำชิ่งแม่ราตรี ศรีวิไล ก็มีพิธีไหว้ครูประจำแต่ละปีที่บ้านพักของหมอลำแม่ราตรี ศรีวิไล เป็นต้น สิ่งนี้แสดงให้เห็นถึงการนับถือครูบาอาจารย์และการมีความศรัทธามีเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ ซึ่งคุณสมบัติเหล่านี้จึงเป็นเรื่องที่ไม่อาจพบเห็นได้ในความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรม และเป็นเรื่องของการต่อรองเชิงวัฒนธรรมที่จะเป็นการให้ความหมายของชีวิตความเป็นหมอลำ เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการประกอบกิจกรรมก่อนการแสดงเหมือนที่เคยเป็นมาในอดีตที่หมอลำจะมีเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ

๑.๒.๒.๘.ต้นทุนที่เป็นภูมิปัญญา ภูมิความรู้

ต้นทุนทางภูมิปัญญาในที่นี้หมายถึง สิ่งที่เป็นความรู้ ความสามารถเฉพาะวิชาชีพหมอลำที่เรียนรู้และสั่งสมกันมาของหมอลำ ต้นทุนทางภูมิปัญญาได้กลายเป็นฐาน

อำนาจอันมั่นคงของความเป็นสื่อพื้นบ้านหมอลำที่ใช้ต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้อย่างมาก เพราะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้จากการฝึกฝน การศึกษาเรียนรู้ ได้จากการสังเกตจากเวทีหมอลำ ซึ่งมีเพียงผู้ที่เป็นหมอลำและได้ใกล้ชิดสัมผัสกับหมอลำเท่านั้น จึงจะได้มีโอกาสเช่นนี้ ต้นทุนนี้จึงเป็นทรัพย์ทางปัญญาอันมีค่าติดตัวอยู่กับหมอลำโดยที่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมไม่สามารถสร้างขึ้นมาได้

ภูมิปัญญาของหมอลำนั้น ยังรวมความหมายถึงความรอบรู้ในเรื่องต่างๆ ที่จำเป็นต่อการนำมาใช้ประโยชน์สำหรับการแสดงและการดำเนินการให้หมอลำสามารถอยู่รอดได้ การรู้ทันความเปลี่ยนแปลงของโลก ต้นทุนทางภูมิปัญญาด้านต่างๆของหมอลำมีดังนี้

๑)ความรู้ใน แบบแผน ขนบธรรมเนียมการลำ

ความรู้แบบแผนการแสดงของหมอลำถือเป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมที่สำคัญอย่างยิ่ง เพราะความรู้เรื่องนี้เป็นแก่นแท้ เป็นจิตวิญญาณของการเป็นหมอลำ เรียกได้ว่าเป็นความรู้ส่วนที่เป็นรากเหง้าเพราะเป็นส่วนที่ช่วยรักษาความเป็นหมอลำที่แท้จริงให้ดำรงอยู่ได้ เพราะหากมีการปลูกฝัง สั่งสอนและสั่งสมกันมาย่อมทำให้หมอลำมีความรู้จริง รู้แบบลึกซึ้ง จึงสามารถรักษาธรรมเนียมปฏิบัติ และรวมเอาองค์ประกอบของการแสดงที่จะประกอบกันขึ้นให้เป็นหมอลำที่สมบูรณ์แบบได้

แบบแผนและธรรมเนียมการลำในที่นี้มีองค์ประกอบหลายส่วน เช่น การสร้างความสุนทรียะที่มีความประณีต ด้วยเสียงดนตรีพื้นบ้านประกอบการลำซึ่งให้อารมณ์ละเมียดละไมไพเราะกว่าเสียงดนตรีสากลอย่างมาก บางคณะสามารถแสดงนาฏศิลป์การฟ้อนรำที่อ่อนช้อย สวยงาม แสดงออกถึงความเป็นศิลปะแบบพื้นบ้านอีสานได้ดี นอกจากนี้ยังมีความเข้าใจการเก็บรายละเอียดเล็กๆน้อยของการแสดงหมอลำ ที่มีแบบแผนการแสดงหมอลำอันถูกต้องเอาไว้ เช่น ตัวหมอลำที่เป็นกษัตริย์ต้องแสดงท่าทางการเดิน การนั่งอย่างไรจึงเหมาะสมกับการเป็นกษัตริย์ บ่าวไพร่ต้องมีท่าทางอย่างไรจึงเหมาะสม เวลาหมอลำตัวเอกลำตัวอื่นๆ ต้องไม่พูดสอดผิดจังหวะ การเข้าออกฉากของหมอลำ การแสดงมือไม้ประกอบการลำ อีกทั้งการมีศิลปะเชิงหมอลำดี เป็นต้นว่า ตัวหมอลำตีบทแสดงได้ถึงใจ แสดงอารมณ์โกรธ ดีใจ เสียใจอย่างสมบทบาท เสียงการลำไพเราะตรึงใจผู้ชม มีเนื้อเรื่องที่โศกเศร้ากินใจและมีคติธรรมสามารถเรียกน้ำตาจากผู้ชมได้ นั่นคือหมอลำต้องให้ความสำคัญกับการลำมาก การรู้จักและสามารถรักษาขนบธรรมเนียมแบบแผนการลำไว้ได้จึงแสดงให้เห็นถึงความมีครูอาจารย์ มีที่มาและมีรากเหง้าของการเป็นศิลปิน

“แต่ก่อนท่านบอกว่า ยามลำอย่าพูดแทรกกัน แคนยามเขาเป่าอย่าพูด มันมีกฎกติกาของมันอยู่ ผู้เฒ่าท่านวางไว้อย่างดีเลย....คำว่าเต้ยไม่ได้จะเต้ยได้พร่ำเพรื่อนะ แต่

ก่อนนี้เต้ยไปชมดอกไม้ สองเต้ยเกี้ยว สามเต้ยลา ไม่เหมือนเต้ยเดี๋ยวนี้นะมันคือลำเดิน คำว่าเดินก็คือเดินกลอน เดินเรื่อง เข้าไปก็ต้องเดิน ออกมาก็ต้องเดิน เขาเรียกเดินกลอน แต่คนเข้าใจผิด ไปเรียกเต้ย" (ชัยยันต์ บุตรทา. สัมภาษณ์ ๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"มีตลกเหมือนกัน เพียงแต่พระราชาทำอย่างไร จึงจะสมกับพระราชา และคำพูดคำจาก็พยายามไม่ให้ไปลบหลู่ดูถูกยามนั่ง ยามไหว้ที่นี้ก็ต้องให้ถูกกาลเทศะ" (ชวาลา รัตนศิลป์. ๒๐ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

แบบแผนการแสดงหมอลำที่แท้จริงเหล่านี้ถือเป็นหัวใจสำคัญเป็นภูมิปัญญาอีกประการหนึ่งของหมอลำที่ต้องอาศัยการเรียนรู้ การฝึกฝนโดยตลอด และเข้าใจการเป็นศิลปินที่ดี ว่าจะแสดงอย่างไรจึงจะเข้าถึงธาตุหรือแก่นแท้ของศิลปินได้ แม้ตัวหมอลำจะไม่ได้แสดงแล้ว แต่ก็พยายามถ่ายทอด บอกเล่าแนวทาง วิธีการเหล่านี้ให้แก่ลูกหลาน เสมือนกับเป็นสูตรพิเศษของการปรุงอาหาร โดยพยายามเคี่ยวเข็ญฝึกฝนให้ลูกหลานทำให้ได้หรือได้ใกล้เคียงอย่างที่ตนเองได้ทำมาเพื่อที่จะสืบทอดคณะหมอลำต่อไปได้ หากหมอลำสามารถ "รู้จัก" และ "รักษา" แบบแผนอันประณีตให้เป็นหมอลำที่แท้จริงได้ก็เท่ากับว่าสามารถสร้างคุณค่าของศิลปินให้สูงส่งและสง่างามด้วยเช่นกัน และที่สำคัญคือ ความรู้และ "เข้าถึง"การลำแบบหมอลำที่ลำไพเราะนั้นทำให้ผู้ชมผู้ฟังประทับใจอย่างไม่ลืม

"คำว่า "ลำดี" อาจจะเป็นแบบว่าเสียงดี ลำดีนี้ลำได้ตามบท แต่ก็ดีผ่านไปเฉยๆ แต่คำว่า "ลำม่วน" มันจะประทับใจผู้ฟัง โอ้ คิดถึงหลาย ทำยังไงจึงจะได้เจออีก ได้ฟังอีก" (สมส่า สีดา. สัมภาษณ์ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๒)ความรู้ในการคัดเลือกเนื้อหาการแสดง และกลอนลำให้ได้ดี

เป็นการรู้จักแหล่งที่มาของเนื้อเรื่องที่ใช้สำหรับการลำการแสดง เพราะเป็นสิ่งหนึ่งที่สำคัญเหมือนกับการรู้จักที่จะเลือกวัตถุดิบไปผลิตงานศิลปะคือ ต้องรู้จักคุณสมบัติและองค์ประกอบของวัตถุดิบและผู้ที่จะใช้วัตถุดิบเหล่านั้น เพื่อให้เกิดการนำไปใช้เพื่อผลิตให้ดีที่สุด เช่นเดียวกับการเลือกเนื้อหากลอนลำก็ต้องรู้ว่าจะเลือกกลอนลำแบบใดจึงจะนำไปผลิตให้ได้ดีที่สุด เพราะบางครั้งกลอนลำที่เหมาะสมกับคณะหนึ่งอาจจะไม่เหมาะสมกับคณะอื่น เข้าทำนอง "ลางเนื้อชอบลางยา" เพราะต้องพิจารณาหลายอย่างประกอบกัน เช่น แนวทางของหมอลำแต่ละคณะที่มีความถนัดไม่เหมือนกันคือประเภท"ทางใครทางมัน" ตัวหมอลำที่จะมาเป็นผู้รับบท ความสามารถในการจัดส่วนประกอบของเรื่อง เช่น มุขตลก ดนตรีประกอบการดำเนินเรื่อง ดังนั้น เป็นหน้าที่โดยตรงของหัวหน้าคณะหมอลำที่จะต้องหาวิธีการเลือกเนื้อหาของเรื่องให้รอบคอบ และสามารถตอบสนองรสนิยมของผู้ชมได้ แม้บางครั้งอาจจะต้องลงทุนซื้อด้วยราคาสูง แต่หากเป็นเรื่องกลอนลำที่ดีก็ถือว่าคุ้ม เพราะจะเป็นเรื่องที่ทำให้ผู้ชม

จดจำได้และนำไปสู่การถือเป็นต้นทุนสำหรับบันทึกเทปโทรทัศน์การแสดงสดเพื่อการจัดจำหน่ายต่อไปได้อีกด้วย หากเกิดความผิดพลาดก็จะส่งผลถึงความนิยมและชื่อเสียงของหมอลำได้ทันที

"สมัยก่อน ท่องกลอนลีลาวดีเป็นร้อยกลอน สองภาค ไม่มีกลอนเต้ย ต่อมาท่านจุกจิก ท่านก็ตัดทอนลง ช่วงเพลงเข้ามา ท่านก็เลยตัดกลอนออกครึ่งหนึ่งโน่น จนกลอนลำมันจะมีส่วนเดียวด้วยซ้ำ ทุกวันนี้" (น้อม แงวกุดเรือ. สัมภาษณ์ ๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ระหว่างรูปแบบของเวทีกับเนื้อหาการลำ ผมว่าเนื้อหามีน้ำหนักกว่า ถ้าเรื่องหมอลำกินใจเขา ส่วนประกอบอื่นๆเขาจะลืมไปหมดเลย ก็เหมือนกับเรามองผู้หญิงคนหนึ่งนี่ล่ะ ถ้างาม เราก็ก็ลืมดูว่าเขาใส่เสื้อยี่ห้ออะไร" (ชัยยันต์ บุตรทา. สัมภาษณ์ ๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"การหาวัตถุดิบทีแรกน่ะ หาเรื่องทีแรกสำคัญ ผมพลาดมาหลายครั้งแล้วในการหาเรื่องลำ บางทีมองในเชิงเรื่องก็ดีอยู่ ถ้ามองในเชิงตลกอาจจะยาก พอมาซ้อมเข้าจริงๆ มันก็ไปไม่ได้ไม่ดีเท่าที่ควร แบบนี้ก็มี ถ้าเรื่องดีแล้ว เชิงตลกออกมาดี ก็ใช่เลย สังเกตดูจากการทำมาหลายๆเรื่อง หนึ่งตลกดี สองเรื่องได้ ถ้าได้สองอย่างนี้ ใช่เลย" (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"เรื่องลำนี้ก็สำคัญมากครับ บางคนจะมองข้ามเรื่องกลอนลำสมัยนี้ไม่ใช่ครับ มีหลักการว่าเรื่องกลอนลำต้องฟังง่าย เข้าใจเร็วและมีเนื้อหาสาระ กลอนลำที่แต่งแบบใช้ศัพท์บาลีนั้น ฟังยาก คำว่าฟังยากคือกว่าจะแปลออกกว่าจะรู้เรื่องผมถือว่าเป็นกลอนไม่ดีครับ กลอนลำดีๆคือกลอนลำที่ฟังเข้าใจง่ายๆ ...คนแต่งเขาก็มีส่วนเหมือนกัน ถ้าเขาแต่งเขาก็เอาตามความของเขาเหมือนกัน อย่างเรื่องน้ำตาสาวบัวคำ ผมก็เอาชีวิตจริงมาดัดแปลงครับ คนมันนิยมจุดใดก็เล่าให้นักแต่งเขา เขาก็จะเอามาบวกกับแนวเรื่องของเรา ก็จะได้ดีมาก...ถ้าไปซื้อกลอนลำที่เขาแต่งไว้ก็ได้ครับ แต่ต้องมาตรวจดูซะก่อนว่าถูกใจเรามั้ย ...

ผมสังเกตและพิจารณาว่า วัยรุ่นเขาว่า โอ๊ยประสาหมอลำ แต่ไปหาดูหนังชีวิตทำไม แล้วมานั่งร้องไห้ อันนี้ลองสังเกตดูนะครับ พวกวัยรุ่นนี้" (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

นอกจากการรู้จักคัดเลือกเรื่องกลอนลำแล้ว หมอลำยังต้องรู้จักองค์ประกอบที่สำคัญของการแสดงอีกอย่างหนึ่งซึ่งหมอลำในสมัยอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจะมองข้ามหรือเพิกเฉยไม่ได้เลยคือ เรื่องการแสดงตลก สิ่งนี้ก็เป็นคุณลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งของการเป็นหมอลำซึ่งระบบอุตสาหกรรมสร้างเองไม่ได้ เพราะเป็นความสามารถเฉพาะตัวและเป็นปฏิภาณของหมอลำเท่านั้น ปัจจุบันช่วงการแสดงตลกหมอลำกลายเป็นจุดขายที่สำคัญยิ่งอย่าง

หนึ่งของหมอลำไปแล้ว กระบวนการสร้างผลงานตลกของหมอลำยุคใหม่จำเป็นต้องผ่านกระบวนการกลั่นกรองอย่างละเอียด ไม่ใช่สิ่งที่จะปล่อยให้ผ่านไปได้ง่ายๆ เป็นสิ่งจำเป็นถึงขนาดที่หัวหน้าคณะหมอลำทุกคณะให้ความสำคัญมากต้องลงมาเลือกมุขตลกด้วยตัวเอง

"แต่ว่ามาสรุปแล้ว เล่นเท่าๆกัน แต่ว่าถ้าหน้าเวทีขาดตลก หมอลำขาดตลกก็เรียบร้อย เพราะอะไรเสียงอิสานไม่เอาไฟหลาย เพราะเขาให้ความสำคัญกับเนื้องาน อยู่กับฝีมืออย่างเดียว ถ้าจุดหลักไม่ได้ก็เรียบร้อย ผมซีเรียสนะเรื่องตลก(ของหมอลำ) บางทีเตรียมงานมาหนักๆ มาบอดเรื่องนี้ เสียงดนตรีเราคอนโทรลได้ แต่ทำไม่ได้คือเรื่องตลก ดังนั้นตลกเราก็มาคิดด้วยกันแหละ มุขอันใด(สร้างเสียงหัวเราะ)ไม่ได้ตามเป้า ก็มาเปลี่ยนช่วงงาน หาทางเปลี่ยนเอาตัวรอด ตัดอันเก่า เอาอันใหม่ใส่เข้าไป เรื่องมุขตลกเป็นเรื่องใหญ่มากๆและเป็นเรื่องที่คิดออกยากด้วย มันเป็นตัวดึงดูดเขามาดู หาจุดขายกับตลก ขยันหามุขมาเล่น คือจะดี ดัง ก็เพราะเล่นตลก " (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่า งานการแสดงตลกของหมอลำในปัจจุบันเป็นส่วนที่สำคัญมาก ถือเป็น "สัญญะ" (Sign) อย่างหนึ่งของหมอลำได้ คือ การแสดงตลกไม่ได้เป็นเพียงตลก หากแต่เป็นหน้าตา เป็นชื่อเสียง เป็นตัวแทนของคณะหมอลำชนิดที่เรียกว่า เมื่อกล่าวถึงตลกหรือการแสดงตลกของหมอลำคณะใด ก็สามารถทำให้นึกถึงชื่อเสียงของคณะได้ว่าเป็นที่รู้จักกันในบรรดาผู้ชมมากน้อยเพียงใด เป็นที่คาดหวังและสามารถทำหน้าที่เป็นภาพตัวแทน (representative) ของคณะหมอลำได้เพียงใด ดังนั้น การผลิตงานตลกของหมอลำในปัจจุบันจึงได้ใช้ระบบการผลิตแบบอุตสาหกรรมคือ มีกระบวนการทำงานอย่างเป็นระบบ เช่น การเขียนบท สร้างโครงเรื่อง มีการประชุมตกลง แจกบทกันแบ่งหน้าที่การรับ ส่งมุขกันอย่างมีแบบแผน ที่สำคัญคือ มีการตรวจสอบ ปรับปรุงแก้ไขหาข้อบกพร่องของมุขตลกในระหว่างการแสดงไปด้วย จนกว่าทุกอย่างจะลงตัว ขนาดที่ว่า หัวหน้าคณะหมอลำทุกคณะจะต้องลงมาเลือกมุขตลกเอง วางแผนเองและประชุมร่วมกันกับทีมตลกอย่างเอาจริงเอาจังมากกว่าการแสดงอย่างอื่นเสียอีก ซึ่งระบบการตรวจสอบและการประเมินผลเช่นนี้ ไม่น่าจะมีในการผลิตการแสดงของหมอลำในสมัยก่อน แต่เกิดขึ้นในหมอลำยุคปัจจุบัน นั่นก็แสดงว่า หมอลำสามารถนำระบบการทำงานแบบอุตสาหกรรมมาประยุกต์ใช้ในการจัดการการแสดงได้อย่างเหมาะสม

"ซ้อมตลกตามการวางสคริปต์ วางโครงเรื่อง ช่วงนี้ยายจี้นออกช่วงนี้แม่ใหญ่ยงค์ออก ปล่อยไปดูก่อน ถ้าตรงไหนดีเก็บไว้ๆ ต่อๆกัน ถ้าตรงนี้งาม ถึงช่วงต่อมันไม่งาม บางทีเราก็ต้องหารอยต่อให้เฉียบๆ" (ปอยฝ้าย มาลัยพร. สัมภาษณ์ ๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๓) ความรู้ในการประพันธ์กลอนลำ

กลอนลำในที่นี้ มีความหมายรวม ๒ อย่างคือกลอนลำที่เป็นตัวเนื้อเรื่องการแสดงของหมอลำที่มีความยาวมากเหมือนนิยาย และกลอนลำแบบกลอนตลาดที่มีการแต่งขึ้นมาลำมีขนาดสั้นๆแบบเพลงลูกทุ่ง แต่กลอนลำแบบกลอนตลาดนั้นหมอลำปัจจุบันไม่ค่อยแต่งเอง เพราะเสียเวลาเรียบเรียงดนตรีและต้องให้นักร้องในคณะหมอลำเป็นผู้ร้องเอง แต่ก็มีโอกาสน้อยที่จะสร้างชื่อเสียงได้ เพราะยากที่จะเป็นที่ยอมรับเนื่องจากไม่มีทุนที่จะโปรโมตผ่านสื่อมวลชน ผู้ชมผู้ฟังก็ไม่มีโอกาสได้ฟัง นอกจากหมอลำจะใช้ร้องตามเวทีหมอลำของตนเอง ดังนั้น ในที่นี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงเฉพาะกลอนลำที่เป็นตัวเนื้อเรื่อง

เนื้อเรื่องที่ได้รับการเขียนถ่ายทอดด้วยถ้อยคำภาษาแบบกลอนลำก็เป็นองค์ประกอบอีกอย่างหนึ่งที่เป็นตัวแทนแสดงให้เห็น “แนวความถนัด” และรูปแบบการแสดงของหมอลำแต่ละคณะ เนื้อเรื่องกลอนลำยังชี้ให้เห็นความคิดอ่าน แนวคิดและความสามารถของคณะหมอลำคณะนั้นด้วย กลอนลำจึงเป็นส่วนที่ต้องมีความน่าสนใจ เนื่องจากเป็นช่วงการแสดงที่กินเวลามากถึงครึ่งคืน และเป็นการแสดงส่วนที่ผู้ชมให้ความสนใจชมกันอย่างมาก หากเป็นเรื่องที่สนุกชวนติดตามก็มีผู้ชมที่คอยอยู่ชมการแสดงจนถึงสว่างก็มีไม่น้อย

ในหมอลำแต่ละคณะ หากพื้นฐานทางความคิดและภูมิปัญญาความสามารถของหัวหน้าคณะต่างกัน ก็มีที่มาของกลอนลำต่างกัน เช่น บางคณะกล้าลงทุนซื้อกลอนลำราคาแพงเพราะแต่งโดยครูกลอนลำฝีมือดี(เหมือนกับผลงานเพลงของนักแต่งเพลงชั้นดี) บางคณะก็สามารถแต่งกลอนลำได้เองเพราะมีประสบการณ์การลำมาก มีความชำนาญและเชี่ยวชาญในวิชาชีพสูง สั่งสมความเป็นศิลปินไว้มาก จึงสามารถเขียนกลอนลำได้เอง กลอนลำเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งเพราะเป็นเครื่องมือในการควบคุมเวลาและวัดระดับผลงานการแสดงของหมอลำคณะนั้นว่า ทุ่มทุนเพียงใด เอาใจใส่เพียงใด การได้เนื้อเรื่องกลอนลำมาแสดงนั้น มีที่มา ๔ วิธีการคือ

๑.ได้มาจากการซื้อผลงานกลอนลำจากนักแต่งกลอนลำด้วยราคาต่างๆกัน ขึ้นอยู่กับว่าเป็นกลอนลำที่ใครแต่งขึ้นมา เป็นอาจารย์ที่มีชื่อเสียงมากเพียงใด หากเป็นกลอนลำของอาจารย์ที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับว่าถ้านำไปแสดงแล้วก็จะเกิดผลงานที่ดีแน่นอนก็ย่อมมีราคาแพง เหมือนกับงานศิลปะที่วาดโดยจิตรกรชื่อดัง ก็เป็นธรรมดาที่ราคาค่าเรื่องจะสูง กลอนลำที่ขายกันนี้เป็นการขายลิขสิทธิ์ของเรื่องแบบขายขาดเพียงเฉพาะนำไปแสดงหน้าเวทีเท่านั้น หากจะนำแสดงเพื่อบันทึกเทปโทรทัศน์หรือบันทึกการแสดงสดก็ต้องว่ากันใหม่อีกครั้งหนึ่ง

“หมอลำหลายคณะผมท้าได้ว่า ไม่มีใครกล้าซื้อเรื่องหมอลำได้แพงเท่าผมครับ มีแต่ไปขอกันเอง คิดเอง แต่งเองเรื่องละ๔พัน๕พัน เรื่องละหมื่น ผมซื้อเดี๋ยวนี้เรื่องละ ๗ หมื่น ลองสอบถามสิครับ เรื่องลำเขาซื้อกัน ๕ พัน ๖ พัน คิดมักง่ายเกินไป คนดูเขาไม่ประทับใจ...” (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๒.ได้มาจากการจ้างแต่ง คือบางครั้งหมอลำอาจจะได้โครงเรื่องที่ต้องการมาแล้วนำไปจ้างให้อาจารย์แต่งกลอนลำเป็นผู้แต่งให้ โดยมากมักจะได้โครงเรื่องจากชีวิตจริง หรือ เรื่องเล่าของคนในยุคปัจจุบัน ดังนั้น เรื่องประเภทนี้จึงมักเป็นเรื่องของคนในยุคสมัยใหม่ เป็นเหตุการณ์เรื่องเกี่ยวกับปัญหาในครอบครัว เรื่องผัวๆเมีย เมียหลวง เมียน้อย เป็นต้น

๓.ได้มาจากการเอามาจากเพลง จากละคร จากหนังสือนิยาย หรือเรื่องนิทาน ตำนานเก่ามาเล่าใหม่ บางเรื่องก็เอาเรื่องที่เป็นมรดกตกทอด หรือเรื่องที่เคยแสดงมานานแล้ว นำมาปัดฝุ่นปรับปรุงแก้ไขปรับเปลี่ยน ตัดทอนหรือเพิ่มเติมใหม่(Rewrite) นั่นคือเป็นการดัดแปลงเรื่องราวที่ได้เกิดขึ้นมาแล้ว หรือเป็นเรื่องที่เคยมีการลำมาก่อน แล้วอาจจะดัดแปลงให้เข้ากับยุคสมัยใหม่ เพื่อให้แสดงได้ยิ่งใหญ่มากขึ้นด้วยจำนวนนักแสดงที่มากกว่าสมัยก่อน

๔.ได้มาจากหัวหน้าคณะ หรือครูอาจารย์ของหมอลำ หรือคนในคณะช่วยกันแต่งเอง กรณีนี้เป็นกรณีที่ครูอาจารย์ต้องแต่งกลอนลำเพื่อสอนลูกศิษย์หรือให้ลูกศิษย์นำไปใช้งาน หรือกรณีที่หัวหน้าคณะหมอลำเป็นผู้มีประสบการณ์การลำมากจนสามารถแต่งกลอนลำเองได้เพื่อให้ได้เรื่องและกลอนลำตามแบบที่ตนเองต้องการ

๑.๒.๒.๘ ต้นทุนที่เป็นการบ่มเพาะ “ธาตุความเป็นศิลปิน”

ต้นทุนประเภทนี้เป็นต้นทุนเฉพาะตัวที่หมอลำได้ค่อยๆสร้างความเป็นศิลปินขึ้นมา จากกาลเวลาซึ่งจำเป็นต้องอาศัยความพยายามและการมีใจรัก จึงสามารถสั่งสมต้นทุนประเภทนี้ขึ้นมาได้ การเพาะบ่มนั้นต้องประกอบขึ้นจากการฝึกและการเรียนรู้ จดจำ ซึ่งถือเป็นความสามารถเฉพาะตัว ดังนั้น ไม่ได้หมายความว่า ใครๆอยากเป็นหมอลำก็จะได้เป็น เพราะนอกจากอาศัยความสามารถในการเรียนรู้ ฝึกฝนของแต่ละคนแล้วยังต้องประกอบขึ้นจากพรสวรรค์ด้วย ดังนั้น ต้นทุนที่เป็นธาตุความเป็นศิลปินนั้น จึงไม่ได้มีทุกคน และหาได้ยากที่คนทั่วๆไปจะบ่มเพาะความเป็นศิลปินขึ้นมาได้อย่างสมบูรณ์แบบ

“แต่ก่อนกว่าจะได้เป็นหมอลำ ยาก ตอนซ้อมทีแรกๆ เป็นแล้วก็ไม่ยาก ได้กลอนลำแล้วก็ต้องมาดูมือดูตีนเราอีก โอ๊ย ยกมือแบบนี้ไม่เอานะ ต้องยกงามๆ ฟ้อนก็ให้ไล่จีบมือ เรียงกันแบบนี้ เพิ่นไล่มืองาม ท่าทางตัวก็ต้องบิดไปด้วย ยกแข้งยกขาค่อยๆออกไป มี

ศิลป์ในการออก ทุกวันนี้เดินโย่งๆออกไปโลด" (น้อม แงวกุดเรือ. สัมภาษณ์ ๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"สมัยก่อนไปเป็นเด็กวัดเพื่อเรียนลำ ทีแรกไปอยู่วัดกุดชมพู ครูสอนหมอลำเป็นญาท่าน เป็นพระอุปัชฌาย์ สอนให้เฉยๆ สอนฟรีๆ หนึ่งคือท่านใจรัก สองการอยู่การกินก็มีคนทำ คนเรียนลำ ๕๐-๖๐ คน เป็นผู้หญิงอยู่ ๒๐ คน มาเรียนลำหมด ไม่ได้อยู่บ้านเดียวกัน มาคนละจังหวัด ท่านก็เอาข้าววัดนั่นแหละครับเลี้ยง การเลี้ยงข้าวตอนเย็นชาวบ้านเลี้ยง คือตอนเช้าตอนเพลกินอยู่วัดแล้ว พระก็เยอะเรียนด้วยกันเลย ผมไปอยู่วัดกับท่าน ๓ ปี เรียนได้คัก(ถ่องแท้)จริงๆท่านจึงจะให้ออกมา" (คำเกิ่ง ทองจันทร์. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘)

หากเราใช้ความเป็นอุตสาหกรรมกับความเป็นวัฒนธรรมมาเปรียบเทียบจะเห็นว่า หากเป็นหมอลำที่ใช้วิถีการทำงานแบบ "ระบบวัฒนธรรม" อย่างหมอลำในสมัยก่อนก็จะสามารถบ่มเพาะศิลปินขึ้นมาได้ดี เพราะมีต้นทุนที่เป็นต้นทุนที่มีอยู่ก่อน (Prerequisite capital) เช่น สภาพสังคม สิ่งแวดล้อม ที่ผู้สืบเชื้อสายหมอลำได้เติบโตขึ้นมาท่ามกลางพ่อแม่ ปู่ย่าตายาย ญาติ หรือครูอาจารย์ที่เป็นหมอลำ เห็นหมอลำและได้ยินได้ฟังหมอลำมาแต่เล็กแต่น้อย ก็ย่อมมีต้นทุนด้านบรรยากาศ สภาพแวดล้อมที่เหมาะสมและเอื้ออำนวยและเป็นใจให้เกิดการเรียนรู้และค่อยๆซึมซับ ย่อมมีส่วนที่จะทำให้เกิดความรู้สึกอยากเป็นหมอลำและนำไปสู่การค่อยๆฝึกปรือและเรียนรู้มากขึ้นๆ จนเกิดความต่อเนื่องได้ ในที่สุดก็จะเกิดมีผู้นำพา ชักจูงให้ผู้สืบเชื้อสายหมอลำ ได้เข้าสู่วงการหมอลำในที่สุด

"หมอลำแต่ก่อนลำเป็นอาชีพนะ ต้องไปอยู่กับครูบาอาจารย์ ๒ ปี ๓ปี คน ๖๐-๗๐ คน ไปเรียนลำก็ไม่ได้ว่าจะได้เรียนทุกคนนะ ครูหมอลำต้องกลั่น คนสมัยก่อนท่านเรียนลำ เรียนอย่างทุ่มเทสุดชีวิต เรียนด้วยความมุ่งมั่นเอาเป็นเอาตาย ท่านเก่ง หมอลำทุกวันนี้ไม่ได้เท่าท่าน ๑๐ เปอร์เซ็นต์ก็ไม่ได้เท่าท่าน ไม่ได้ครึ่งเลย เรียนแบบโสตายยอมตาย) เลย ...

แต่ก่อนผมก็เรียนลำจริงๆ เรียนจากย่า เรียนตามหนังสือ บัดนี้จึงได้มาเขียนกลอนลำ ซื้อกลอนลำมาอ่าน มาฟัง นั่งฟังนอนฟังจนจำได้หมด กลอนลำอันใด เรื่องใด จำได้หมด มันเลยเกิดปฏิภาณของมันเอง ต้องรู้ฐานของมันคือ ต้องฟังเป็น ฟังบ่อยๆ ฟังมากๆ ปู่พิมพ์ รัตนคุณ ท่านว่าอยู่กับพื้นแผนผัง ท่านขีดแผนผังให้ดู " (ชัยยันต์ บุตรทา. สัมภาษณ์ ๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

ส่วนหมอลำที่มีการทำงานแบบ "ระบบอุตสาหกรรม" ในปัจจุบันจะเพาะบ่มศิลปินขึ้นมาได้น้อย เพราะขาดต้นทุนที่ต้องมีอยู่ก่อน (Prerequisite capital)

ดังกล่าว หมายความว่าโอกาสที่คนรุ่นใหม่จะได้คลุกคลีสัมผัสกับสภาพแวดล้อมที่เอื้ออำนวยต่อการเรียนลำ หรือมีสภาพแวดล้อมที่จูงใจให้เกิดความรักที่จะเป็นหมอลำนั้นมีน้อย ส่งผลให้เกิดหมอลำที่เป็นศิลปินแท้ๆลดน้อยลงด้วย หากพิจารณาจากทฤษฎีสำนักแฟรงเฟิร์ตก็จะเห็นว่าเมื่อระบบอุตสาหกรรมเข้ามา ก็ทำให้เกิดการเพาะบ่มศิลปินโดยการเรียนรู้ที่จะเป็นหมอลำได้ครั้งละจำนวนมากๆ และเมื่อมีจำนวนมากก็เกิดการสร้างศิลปินโดยมีมาตรฐานเดียวกัน ไม่มีความโดดเด่น หรือความแตกต่างกัน เช่น หมอลำซิ่ง ไม่ว่าจะไปดูหมอลำซิ่งที่ใดก็มีลักษณะคล้ายคลึงกันทั้งเพลงและกลอนลำที่ร้อง ดนตรีที่เล่น อีกทั้งตัวหมอลำและหางเครื่อง ทั้งนี้เพราะการเกิดของหมอลำซิ่งนั้นเกิดในยุคเดียวกัน มีกระบวนการเรียนและการสอนเพื่อสร้างศิลปินที่ใกล้เคียงกัน คุณสมบัติของคนที่มาเป็นหมอลำซิ่งก็เป็นลักษณะเดียวกัน เช่น เป็นเด็กวัยรุ่นที่ไม่มีโอกาสได้เรียนในการศึกษาภาคปกติ แต่มีใจรักและมีความสามารถสร้างความบันเทิงให้คนอื่นได้

ดังนั้น การเพาะบ่มศิลปินหมอลำในปัจจุบันจึงสามารถหาทางเรียนได้ง่ายๆ ไม่ต้องผ่านกระบวนการเคี่ยวกรำมาก เช่น เรียนลำจากเพื่อนๆ จากรุ่นพี่ ตามข้างเวทีหมอลำหรือเรียนด้วยตัวเอง ไม่ว่าจะหัดเรียนจากเทป ดูจากวีซีดี ยิ่งกว่านั้น ยังมีการสอนแบบระบบอุตสาหกรรมนั่นคือ การเรียนในสำนักงานหมอลำที่เปิดสอนแบบหลักสูตรเร่งรัด เรียนแบบอ่าน ท่องจำ แม้มีข้อดีคือเกิดผลเชิงปริมาณ มีผู้เรียนจบง่ายและใช้เวลารวดเร็วเป็นจำนวนมาก แต่ข้อเสียคือ ผู้เรียนไม่เกิดความเป็นศิลปินที่มีคุณภาพเข้มข้น ไม่ได้เข้าใจหรือรู้เรื่องความเป็นหมอลำอย่างถ่องแท้และลึกซึ้ง คนเรียนก็ไม่มีเวลาฝึกฝนมากพอ เนื่องจากต้องรีบผลิตหมอลำออกป้อนตลาดให้ได้จำนวนมากๆ ในระยะเวลาอันสั้น ดังนั้น หมอลำที่ได้จึงขาดความเป็นหมอลำที่แท้จริง หรือมีคุณภาพลดลงเมื่อเทียบกับหมอลำในสมัยก่อน โดยเฉพาะความประณีตละเอียดอ่อน ความมีสุนทรียะในการแสดง ยิ่งกว่านั้น เมื่อขาดกระบวนการหล่อหลอมในการฝึกฝนหมอลำอย่างจริงจังและมีระยะเวลาในการ “ขัดเกลาศิลปิน” เพียงเล็กน้อย การเพาะบ่มศิลปินแบบอุตสาหกรรมก็เพียงแต่สามารถทำให้เกิดหมอลำที่เกิดจากการเรียนรู้ “ตามหลักสูตร” แต่ไม่ได้หมอลำที่เกิดจากการเพาะบ่มตาม “หลักการหรือแนวทางของหมอลำ”

ส่วนอีกแนวคิดหนึ่งที่อยู่ฝั่งตรงข้ามกับสำนักแฟรงเฟิร์ตคือแนวคิดของวอลเตอร์ เบนจามิน หากเราใช้แนวคิดนี้ก็จะทำให้เห็นข้อดีของการใช้เทคโนโลยีในการผลิต โดยเฉพาะการผลิตและการสร้างการเพาะบ่มศิลปิน คือ ยิ่งมีเทคโนโลยีการผลิตแบบระบบอุตสาหกรรมยิ่งเอื้ออำนวยให้คนสามารถเรียนลำได้ง่ายดายยิ่งขึ้น สะดวกมากขึ้น ใครอยากเป็นหมอลำก็เป็นได้เพราะการเรียนนั้นเรียนง่าย เรียนจบง่ายๆและสามารถใช้เครื่องมือทันสมัยมาประกอบการเรียนเป็นหมอลำ(เช่น ดูวีดิโอ ฟังเทปเพื่อหัดลำ หรือการใช้เทคโนโลยีเพื่อเป็นเครื่องมือในการเลือกดูตัวอย่างหมอลำที่ดี) ดังนั้นจึงมีหมอลำเกิดขึ้นในสมัยหลังๆเป็น

จำนวนมาก ส่งผลให้หมอลำสามารถสืบทอดรุ่นต่อรุ่นได้มากขึ้น และเมื่อมีหมอลำมาก ก็เกิดการผลิตผลงานของหมอลำมากตามไปด้วย ดังนั้น ตัวอย่างที่เป็นส่วนดีเมื่อพิจารณาโดยทฤษฎีนี้คือ การมีผลงานของหมอลำซิ่ง หมอลำเรื่องต่อกลอน และหมอลำแบบคอนเสิร์ต ที่อยู่ในรูปแบบสื่อต่างๆมากขึ้น แม้ว่าความเป็นหมอลำที่ปรากฏนั้นอาจจะมีคุณภาพไม่เข้มข้นเหมือนสมัยก่อน แต่ก็เกิด"ความเป็นประชาธิปไตยในการเป็นหมอลำ" หมายความว่า คนอยากเรียนเป็นหมอลำก็ได้เรียนเป็นหมอลำ ไม่ต้องถูกกลั่นกรองหรือถูกคัดออกเพื่อเลือกเฉพาะคนที่ความสามารถจริงๆแบบในสมัยก่อน ทำให้คนที่เป็นหมอลำไม่จำเป็นต้องอาศัยพรสวรรค์เพียงอย่างเดียวต่อไป หากแต่สามารถฝึกฝนและพัฒนาตัวเองได้โดยอาศัยเทคโนโลยีนี้เอง

ยิ่งกว่านั้น การเกิดขึ้นของเทคโนโลยียิ่งทำให้เกิดการแตกตัวของการเลือกเป็นหมอลำหรือการสร้างศิลปินหมอลำนั้นมีจำนวนมากตามไปด้วย เพราะการที่หมอลำเข้าสู่ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ทำให้เกิดการแตกตัวของหมอลำเป็นหลายประเภทมากขึ้น เมื่อมีเทคโนโลยีที่บันทึกรูปแบบและเนื้อหาของหมอลำประเภทต่างๆเอาไว้อย่างหลากหลาย ก็ทำให้ผู้เรียนสามารถเลือกได้ หากผู้เรียนสนใจหมอลำประเภทใด ก็มีหมอลำประเภทนั้นให้เห็นเป็นตัวอย่างทั้งจากการแสดงสด ทั้งจากสื่อโสตทัศน์ ให้เป็นแนวทางให้ดำเนินการฝึกซ้อม ทำให้ผู้เรียนสามารถเปรียบเทียบคุณสมบัติและลักษณะของหมอลำแต่ละประเภทแล้วสามารถเลือกเป็นหมอลำได้ตามความถนัดและความชอบ

๒.การใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำเพื่อการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

การที่หมอลำมีต้นทุนด้านต่างๆหลายประการดังที่กล่าวมาในหัวข้อที่แล้ว แสดงให้เห็นว่า หมอลำมีหน้าตัก มีอำนาจทาง “วัฒนธรรม” อยู่ในระดับต่างๆ แตกต่างกันไปตามประเภทของหมอลำ ซึ่งในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะเปรียบเทียบให้เห็นว่า หมอลำแต่ละประเภทมีความสามารถในการใช้ต้นทุนเหล่านั้นเพื่อการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างไรบ้าง

<u>๒.๑ ต้นทุนของหมอลำยุคอุตสาหกรรมเมื่อมองผ่านทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ต</u>

หากพิจารณาทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตแล้วจะเห็นว่า ความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและระบบการผลิตวัฒนธรรมที่ใช้เทคโนโลยีเป็นเครื่องมือล้วนแต่ส่งผลเสียต่อการผลิตงานศิลปะ และงานศิลปะก็เดินไปสู่หนทางแห่งการถูกทำลายด้วยการถูกทำให้กลายเป็นมาตรฐานเดียวกัน พร้อมกันนั้น คุณค่าแห่งความสุนทรียะ(Aesthetic) ของงานนั้นก็จะสูญหายไปด้วย ซึ่งเป็นการมองเห็นเฉพาะส่วนที่เป็นข้อเสียของการนำเทคโนโลยีมาใช้ผลิตงานศิลปะ

อย่างไรก็ตาม สำหรับหมอลำนั้นกลับเผชิญปรากฏการณ์ ๒ แบบเมื่อเกิดการปะทะกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรม(ซึ่งมีการใช้เทคโนโลยีเป็นหัวใจสำคัญของการผลิตและมีผลกระทบต่องานศิลปะ) คือแบบที่เป็นด้านบวกและด้านลบ หมายความว่า ผู้วิจัยกลับมองว่าเมื่อเทคโนโลยีการผลิตนั้นกลายมาเป็น “ต้นทุนทางวัฒนธรรมแบบที่เป็นรูปธรรม” ของหมอลำดังที่ผู้วิจัยอธิบายไปแล้วนั้น หมอลำสามารถนำมาผสมผสานกับ“ต้นทุนทางวัฒนธรรมแบบที่เป็นนามธรรม” เพื่อผลิตผลงานได้เป็นอย่างดี ดังนั้น ผู้วิจัยจึงอยากชี้ให้เห็นว่า แม้เราใช้ทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตมาอธิบายแต่เราก็ไม่ได้มองเห็นเฉพาะผลกระทบด้านลบตามที่ทฤษฎีอธิบายไว้แต่เพียงด้านเดียว เพราะอีกด้านหนึ่งที่เมื่อหมอลำมีการใช้เทคโนโลยีเข้ามาสู่กระบวนการสร้างอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ตั้งแต่ขั้นตอนการผลิต การกระจายและการบริโภคนั้นก็มีผลกระทบที่เป็นด้านบวกที่ทฤษฎีไม่ได้กล่าวถึงอีกด้วย ทั้งนี้เนื่องจากเวลาที่เกิดทฤษฎีนี้กับเวลาในปัจจุบันห่างกันนานถึง ๗๐ ปี ซึ่งเพียงพอที่จะทำให้เกิดปรากฏการณ์ใหม่ๆขึ้นมานอกเหนือจากที่ทฤษฎีอธิบายเอาไว้

สิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งคือ นับตั้งแต่ที่หมอลำได้เรียนรู้และรู้จักกับเทคโนโลยีเพื่อการผลิตการแสดงย้อนหลังไปประมาณ ๑๐ ปีมาแล้ว(พ.ศ.๒๕๔๐ เป็นต้นมา) ผู้ใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำไม่ใช่นายทุนของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเท่านั้น หากแต่หมอลำเองก็เป็นฝ่ายที่ใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำได้ด้วยเช่นกัน นั่นก็หมายความว่า ปัจจุบัน การเข้าถึงเทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำนั้น มีความเป็นประชาธิปไตยมากขึ้นแล้ว หมายถึง ใครๆก็สามารถใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำได้เช่น หมอลำหลายๆคณะต่างรู้จักว่าจะต้องใช้เครื่องเสียงอะไรจึงจะทำให้ผลงานออกมาดี จะต้องออกแบบการแสดงอย่างไรจึงจะดูน่าตื่นตาตื่นใจ รวมไปถึงหมอลำมีความรู้ถึงขั้นจะบันทึกการแสดงสด บันทึกเสียง และตัดต่ออย่างไรจึงจะได้ผลงานออกมาดี ตัวอย่างเช่น หมอลำบางคนก็มีห้องบันทึกเสียงเป็นของตัวเอง สามารถควบคุมดูแลการผลิตผลงานเบื้องต้นได้ทั้งหมด เพียงแต่ก็ยังขาดต้นทุนที่จะไปเผยแพร่และโปรโมตเท่านั้น

ดังนั้น เมื่อเจ้าของวัฒนธรรมสามารถเข้าถึงและใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำได้เอง ก็หมายความว่า เจ้าของวัฒนธรรมย่อมมีความสามารถและมีอำนาจที่จะเป็นผู้ผลิตโดยไม่ต้องอยู่ภายใต้การกำกับดูแลของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอีกต่อไป เจ้าของวัฒนธรรมย่อมมีอิสระที่จะสร้างสรรค์ผลงานตามความต้องการของตนเองได้ หมอลำไม่ได้ถูกนายทุนครอบงำและสั่งการผลิตแต่ฝ่ายเดียว เพราะการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำไม่ได้เป็นอำนาจของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแต่เพียงผู้เดียวอีกต่อไป ในเมื่อตอนนี้หมอลำก็รู้จักใช้และเข้าถึงการใช้เทคโนโลยีเหล่านั้นด้วยเช่นกัน

ปรากฏการณ์การเข้าถึงเทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำอย่างเป็นประชาธิปไตยนี้จึงไปหักล้างกับทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตได้อย่างมาก เพราะอย่างน้อย เมื่อ

หมอลำได้ใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตผลงานการแสดง ก็ได้มีส่วนทำให้ผู้ชมมีโอกาสที่จะเปรียบเทียบผลงานทางศิลปะการแสดงของหมอลำแบบต่างๆ รู้จักการเลือกชมหมอลำและวิจารณ์หมอลำได้มากขึ้น ไม่ใช่แต่เพียงต้องยอมรับสิ่งที่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมผลิตมาให้แต่ฝ่ายเดียวโดยไม่มีสิทธิเลือกหรือต่อรองจนกลายเป็นผู้ชมที่เฉื่อยเนือย เซื่องซึม หรือเป็นปัจเจกชนจอมปลอม (Pseudo individual) อีกต่อไป

ผลกระทบแบบแรก แทนที่หมอลำจะเป็นฝ่ายได้รับผลกระทบจากเทคโนโลยี หมอลำกลับสามารถใช้เทคโนโลยีเหล่านั้นมาเป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมเพราะเทคโนโลยีทั้งหลายกลายเป็นเครื่องมือในการทำมาหากินของหมอลำ และยังสามารถใช้เทคโนโลยีเป็นเครื่องมือสำหรับการผลิตผลงานการแสดงดังได้กล่าวไปแล้ว แสดงให้เห็นว่าหมอลำโดยเริ่มตั้งแต่ขั้นตอนการนำเทคโนโลยีมาใช้เพื่อการผลิต(Production) ไปจนถึงขั้นตอนที่นำเทคโนโลยีเข้ามาใช้ในขั้นตอนการกระจาย(Distribution)

ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือ ในช่วงตอนต้นยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นหมอลำต้องติดต่อกับเจ้าภาพผ่านสำนักงานหมอลำที่ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางแต่เมื่อเกิดเทคโนโลยีการสื่อสารที่ทันสมัยมากขึ้น เช่น มีโทรศัพท์มือถือ มีเว็บไซต์หมอลำ ก็เกิดปรากฏการณ์ของสำนักงานหมอลำที่ต้องลดบทบาทของตัวเองลงไป เพราะหมอลำสามารถติดต่อกับเจ้าภาพโดยตรงโดยไม่ต้องผ่านสำนักงานหมอลำอีกต่อไป แสดงให้เห็นอำนาจต่อรองของหมอลำมีมากขึ้น นั่นหมายความว่า หมอลำสามารถใช้ประโยชน์จากเทคโนโลยีได้ และดูเหมือนเทคโนโลยีจะกลายเป็นเพื่อนสนิทกับหมอลำอย่างไม่อาจแยกจากกันได้ เพราะเอาเข้าจริงๆ หมอลำในสมัยใหม่ นั้นต้องมีการปรับตัวโดยการรู้จักใช้เทคโนโลยีให้มากขึ้น

นอกจากหมอลำต้องผลิตผลงานโดยพึ่งพาเครื่องมือ อุปกรณ์อันทันสมัยด้วยเทคโนโลยีในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ซึ่งเครื่องมือและอุปกรณ์เหล่านั้นก็มีสภาพเป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมอีกรูปแบบหนึ่งแล้ว หมอลำในยุคใหม่ยังต้องมีความสามารถในการบริหารจัดการธุรกิจหมอลำด้วย ดังนั้นหมอลำก็ต้องอาศัยระบบการบริหารงานและการดำเนินชีวิตแบบ “อุตสาหกรรม” *(ในที่นี้หมายถึงวิธีดำเนินการแบบโรงงานอุตสาหกรรม เช่น การมีระเบียบกฎเกณฑ์เพื่อการปกครอง การแบ่งฝ่ายกันทำงาน การจ้างงานตามความสามารถและประสบการณ์-ผู้วิจัย)* เข้ามาช่วยอีกทางหนึ่งจึงจะสามารถอยู่รอดในยุคปัจจุบันได้ พร้อมกันนั้นหมอลำก็ยังต้องรักษาระดับความสามารถทาง “วัฒนธรรม” *(ในที่นี้หมายถึงวิถีแห่งการอยู่และเป็นหมอลำ เช่น แบบแผน ธรรมเนียมปฏิบัติในการแสดง และความเป็นอยู่แบบครอบครัวใหญ่ของหมอลำ-ผู้วิจัย)* อันเป็นต้นทุนสำคัญเอาไว้ควบคู่และผสมผสานกันไปทั้งความเป็น “อุตสาหกรรม” และ “วัฒนธรรม”

แสดงให้เห็นว่าการอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้หมอลำสมัยใหม่รู้จักปรับตัวและเลือกเอาต้นทุนทางวัฒนธรรมบางอย่างมาใช้เป็นอำนาจในการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม อีกทั้งต้นทุนทางวัฒนธรรมที่ได้ผ่านการเลือกมานั้น หมอลำก็ยังสามารถนำมาปรับประยุกต์ให้เข้ากับประเภทของตัวเองได้ด้วย เช่น หมอลำประเภทคณะอย่างหมอลำเรื่องต่อกลอน ก็รักษาระบบการผลิตผลงานการแสดงที่มีส่วนของความเป็น “วัฒนธรรม” เอาไว้ครึ่งหนึ่ง เป็นต้นว่า การคงความมีระเบียบแบบแผนการแสดงหมอลำเรื่องเอาไว้เพื่อรักษาพื้นที่และอัตลักษณ์ของหมอลำแบบเดิม เพื่อเป็นการรักษาสุนทรียะให้ยังคงความเป็นหมอลำแบบดั้งเดิมที่มีฐานรากแบบหมอลำแท้ๆ ส่วนอีกครึ่งหนึ่งก็ยอมรับเอาระบบการทำงานแบบ “อุตสาหกรรม” มาใช้เพราะในเมื่อหมอลำมีขนาดใหญ่ขึ้น มีการผลิตผลงานจำนวนมากขึ้น มีจำนวนคนและใช้ทรัพยากรมากขึ้น มีการทำงานที่สลับซับซ้อนด้วยการแบ่งหน้าที่กันทำ มีกฎระเบียบร่วมกัน ก็ต้องมีการควบคุมคุณภาพเพื่อรักษาความมีชื่อเสียงของตราสินค้าคือชื่อเสียงของคณะเอาไว้ ย่อมทำให้กลายเป็นการทำงานแบบโรงงานไปโดยปริยาย

ในขณะที่หมอลำซิ่ง ก็มีการละวางต้นทุนทางวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมโดยเลือกบางอย่างทิ้งไปมากเพราะไม่เอื้ออำนวยต่อความอยู่รอด อีกทั้งไม่อาจจะหาส่วนที่มาชดเชยต้นทุนแบบดั้งเดิมได้ เนื่องจากเป็นหมอลำขนาดเล็กกว่าและเนื้อหาการแสดงก็ไม่หลากหลายเหมือนกับหมอลำประเภทอื่น หมายความว่า หากหมอลำซิ่งจะยังยึดอยู่กับระบบ “วัฒนธรรม" เช่น รูปแบบการแสดง แบบแผน ธรรมเนียมปฏิบัติ การลำแบบหมอลำกลอนซึ่งเป็นต้นธารหรือรากเหง้าของหมอลำซิ่งเอาไว้อย่างแนบแน่น หมอลำซิ่งก็จะไม่มีวันที่จะเป็นหมอลำซิ่งได้ เพราะการลำแบบเดิมนั้นยังไม่ “ซิ่ง” พอ และหมอลำแบบดั้งเดิมก็มีความเป็น”วัฒนธรรม”อยู่มากและรูปแบบการแสดงบางอย่างก็อาจจะไม่เหมาะสำหรับกลุ่มผู้ชมสมัยใหม่ที่มีรสนิยมในการชมหมอลำเปลี่ยนไป ดังนั้นหมอลำซิ่งจึงต้องมีการปรับตัวขนานใหญ่ คือ ต้องเลือกข้างว่าจะเอาอะไรมาใส่ในความเป็นหมอลำที่มีเอกลักษณ์และเป็นแบบฉบับของตัวเองให้มากระหว่างความเป็น “อุตสาหกรรม” และความเป็น ”วัฒนธรรม” ผลก็จึงเป็นอย่างที่เห็นในปัจจุบันคือ หมอลำซิ่งใช้แนวทางของความเป็น”อุตสาหกรรม” เข้ามาจัดการการแสดงมากกว่า เช่น มีการลงทุนด้านรูปแบบการผลิตมากกว่าการลงทุนด้านเนื้อหา มีการวางสคริปต์การแสดง ความสัมพันธ์ระหว่างเจ้าภาพเป็นแบบลูกค้า มีการกำหนดและบริหารเวลาของการแสดงตามที่ตกลงกันไว้กับเจ้าภาพ ซึ่งมีลักษณะเดียวกับการทำงานในโรงงานที่จะทำงานไม่เกินเวลา เป็นต้น

สิ่งหนึ่งที่จำเป็นต้องพิจารณาเสมอเมื่อใช้ทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของสำนักแฟรงเฟิร์ตมาอธิบายปรากฏการณ์คือ หมอลำนั้นเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้าน(Folk Culture) ที่มีฐานกว้างมาก ทำให้สามารถเกิดการแตกตัวทางวัฒนธรรมได้เสมอ ดังจะเห็นได้จากการที่

หมอลำมีหลายประเภท หลายสำนัก หลายตระกูลและมีหลายเบ้าหลอม จึงกล่าวได้ว่า มีความร่ำรวยทางวัฒนธรรมอยู่มาก

ในขณะที่ ทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น เป็นการวิจารณ์วัฒนธรรมชั้นสูง (High Culture) เช่น เพลงคลาสสิกที่มีฐานแคบ และไม่สามารถแตกตัวออกให้มีความหลากหลายเชิงคุณภาพได้ ดังนั้น เวลาที่วิเคราะห์ปรากฏการณ์ของหมอลำจึงสามารถวิเคราะห์เชิงคุณภาพได้อย่างหลากหลาย ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า กรอบและรูปแบบการการวิเคราะห์บางประการของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงไม่อาจจะนำมาใช้วิเคราะห์หมอลำได้ทั้งหมด

อย่างไรก็ตาม ความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็ยังมีคุณูปการบางอย่าง เช่น เป็นการสร้าง “บันไดปลาโจน” ด้านการหัดให้ผู้ชมรู้จักชมหมอลำแบบทีละขั้น เช่น การสร้างหมอลำซิ่งขึ้นมาในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็เป็นการเริ่มต้นไต่ระดับการชมหมอลำจากขั้นพื้นฐานให้ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ที่ไม่ค่อยคุ้นเคยกับหมอลำแท้ๆ ก็ได้เริ่มต้นชมหมอลำรุ่นราวคราวเดียวกันกับหมอลำซึ่งส่วนใหญ่ก็เป็นวัยรุ่นเช่นกัน จากนั้นก็จะทำให้ผู้ฟังรู้จักการไต่ระดับการชมหมอลำที่สูงขึ้นเรื่อยๆ จนกว่าจะรู้ว่าหมอลำประเภทใดไพเราะต่างกันอย่างไร หมายความว่า การที่หมอลำซิ่งใช้เทคโนโลยีในการแสดง ความแปลกใหม่ของดนตรี ท่าเต้นของหางเครื่อง การลำแบบสนุกสนานของหมอลำอย่างที่เป็นอยู่ก็เท่ากับเป็นการเปิดทางเลือกให้ผู้ชมที่เพิ่งรู้จักหมอลำ ได้เปิดรับหมอลำด้วยความรู้สึกที่ไม่เป็น “ยาขมหม้อใหญ่” ที่รสชาติไม่ถูกปากคนรุ่นใหม่ซึ่งจะเป็นลูกค้าคนสำคัญของหมอลำต่อไปในอนาคต

ส่วนผลกระทบแบบที่สอง เมื่อใช้ทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตวิเคราะห์ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ ก็จะทำให้มองเห็นว่า ต้นทุนบางอย่างก็ได้รับผลกระทบด้านลบจากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีจากระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างที่ทฤษฎีอธิบายเอาไว้ ที่เห็นได้ชัดที่สุดคือ ความสามารถในการรักษาสุนทรียะและความมีศิลปะของการแสดงหมอลำลดลงอย่างมาก ความประณีตและความละเอียดอ่อนในการลำกำลังถดถอย การทำงานที่ต้องแข่งกับเวลาและการที่ต้องผลิตออกมาจำนวนมากๆ ทำให้ผลงานของหมอลำบางส่วนขาดความลึกซึ้งกินใจเพราะการทำดนตรีอย่างลวกๆ ใช้กลอนลำแบบ “เขี่ยๆ” จากที่ใดก็ได้ เช่น กลอนลำและผลงานของหมอลำของค่ายเทปค่ายต่างๆที่ได้รับการผลิตออกมาจำนวนมากเพื่อกระจายส่งไปสู่ตลาดผู้ฟัง โดยคาดหวังเพียงว่าจะมีกลอนลำสักกลอนสองกลอนที่เกิดได้รับความนิยมขึ้นมา ส่วนกลอนลำอื่นๆที่อยู่ในชุดเดียวกันอาจจะเป็นเพียงของแถม ดังนั้น จึงไม่ได้หมายความว่ากลอนลำทั้งหมดในแต่ละชุดจะไพเราะหรือดีเสมอกัน

การที่มีการ “เห่อ” ผลิตผลงานบางอย่างตามกันไปเพราะกำลังได้รับความนิยมก็เป็นรูปแบบหนึ่งของการทำงานแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่ทำลายคุณค่าทาง

ศิลปะของหมอลำ เช่น ยุคหนึ่งที่หมอลำซิ่งกำลังได้รับความนิยม ก็มีการผลิตวีซีดีหมอลำซิ่งออกมาจนล้นตลาด ทั้งที่ผลงานของหมอลำซิ่งเหล่านั้นเป็นแบบสุกเอาเผากินทั้งดนตรีและการลำเพียงเพื่อให้ได้รีบนำออกมาขายทันกับกระแสความนิยมของตลาดในช่วงนั้น จึงกลายเป็นผลงานที่มีมาตรฐานต่ำลงไปทิศทางเดียวกันคือ ไม่ได้มีคุณภาพอย่างที่ควรจะเป็น หรืออีกตัวอย่างหนึ่งคือ เมื่อกระแสความนิยมหมอลำเรื่องต่อกลอนกำลังได้รับความนิยม ก็มีบริษัทผลิตวีซีดีหมอลำบางบริษัทที่ต้องการบันทึกการแสดงสดของหมอลำออกมาขาย แต่กลับไม่ได้มีความรู้หรือศึกษาให้ดีว่า ผลงานของหมอลำบางคณะดีเพียงพอหรือไม่หรือเหมาะสมถึงขั้นจะถ่ายทำเพื่อนำมาผลิตเป็นสินค้าขายเพียงใด ก็รีบนำหมอลำมาแสดงแบบจัดฉากว่าเป็นการแสดงสดทั้งๆที่เป็นการถ่ายทำในสตูดิโอ นับเป็นการบิดเบือนความจริง เมื่อผลงานออกมาก็เป็นเพียงการแสดงจอมปลอมซึ่งแทนที่จะเป็นผลดีก็กลายเป็นการทำลายชื่อเสียงของหมอลำไปโดยปริยาย

ที่เป็นผลร้ายก็คือ เมื่อเกิดผลงานแบบจอมปลอม หรือมีการผลิตผลงานที่ไม่ได้มาตรฐาน ไม่มีคุณภาพอย่างที่ควรจะเป็นออกมาจากโรงงานของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็ส่งผลโดยตรงต่อผู้บริโภคคือ ทำให้ผู้บริโภครู้สึกว่าถูกหลอก และไม่ได้รับในสิ่งที่คาดหวัง ก็ทำให้เกิดการเบื่อหน่ายและปฏิเสธที่จะเปิดรับผลงานของหมอลำต่อไป หรือหากมีการเปิดรับแล้วก็เป็นการได้ฟัง ได้ดูแต่ผลงานที่ไม่ได้คุณภาพ การได้ยินได้ชมของผู้ชมก็จะกลายเป็นเพียงการรับความบันเทิงแบบ “ดีกว่าไม่มีอะไรทำ” หรือ ”เพื่อฆ่าเวลา” โดยไม่ต้องแสวงหาความสุนทรียะหรือไม่มีความคาดหวังว่าผลงานของหมอลำจะยกระดับจิตใจหรือทำให้เกิดความประเทืองอารมณ์แก่ชีวิตเลย

๒.๒ ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำยุคอุตสาหกรรมเมื่อมองผ่านทฤษฎีของวอลเตอร์เบนจามิน

ตามแนวคิดของวอลเตอร์ เบนจามิน นั้นจะเห็นว่า เบนจามินสนับสนุนและมีความเห็นว่า เทคโนโลยีเป็นเครื่องมือหรือเป็นปัจจัยที่มีประโยชน์สำหรับการผลิตซ้ำงานศิลปะในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเป็นอย่างยิ่ง เบนจามินมองเห็นข้อดีของการผลิตซ้ำที่ต้องอาศัยเครื่องจักรกลและเห็นด้วยที่งานศิลปะจะใช้กระบวนการผลิตและการกระจายให้ไปสู่ผู้รับสารได้อย่างทั่วถึง ให้ผู้บริโภคสามารถเข้าถึงเพื่อที่จะเสพย์งานศิลปะได้อย่างเท่าเทียมกัน และเทคโนโลยีที่ใช้เพื่อการผลิตซ้ำนั้นยังสามารถทำลายรัศมี(aura)หรือความสูงส่ง ความเป็นหนึ่งเดียวของงานศิลปะซึ่งเป็นอุปสรรคกั้นไม่ให้ผู้รับสารเข้าถึงงานศิลปะนั้นได้อีกด้วย นอกจากนั้นเทคโนโลยีการผลิตซ้ำยังช่วยให้ผู้รับสารมีทางเลือกเกิดขึ้นมากที่จะเปิดรับหรือเลือกชื่นชมงานศิลปะได้ตามความพึงพอใจของตน

การอธิบายปรากฏการณ์ด้วยแนวคิดนี้ เราจะเห็นได้จากการที่หมอลำสามารถสั่งสมต้นทุนทางวัฒนธรรมได้เพิ่มมากขึ้น เพราะอาศัยเทคโนโลยีเข้ามาช่วยนับตั้งแต่ขั้นกระบวนการผลิต เช่น การใช้อุปกรณ์ เครื่องเสียง กำลังคนและนักแสดงจำนวนมากเพื่อสร้างสรรค์ผลงานในชั่วเวลา ๑ คืน จนผลงานเหล่านั้นสามารถสร้างความตื่นตาตื่นใจให้ผู้ชมและกลายเป็นเครื่องมือในการสืบทอดชื่อเสียง หรือสร้างชื่อเสียง การทำให้หมอลำเป็นที่ติดอกติดใจผู้ชม จนกระทั่งเป็นที่ยอมรับและเป็นที่รู้จัก เป็นที่นิยมกันโดยกว้างขวางทั่วทุกภาคของประเทศ ทำให้หมอลำกลายเป็นการแสดงที่ไม่ใช่ความเชยล้าสมัย ไม่ใช่เรื่อง “บ้านนอก” หรือ “ชั้นต่ำ” อีกต่อไป*(หมอลำได้ต่อสู้เพื่อให้หลุดพ้นจากข้อกล่าวหานี้มาโดยตลอดตั้งแต่สมัย ร.๔ ที่มีประกาศห้ามเล่นแอ่วลาวหรือห้ามดูห้ามเล่นหมอลำในสมัยนั้น เพราะทรงเห็นว่าการเล่นแอ่วลาวเป็นการละเล่นของชนชั้นไพร่เป็นการแสดงของชนชั้นข้าทาส)*

แม้หมอลำจะมีรากเหง้าการแสดงมาจากสื่อพื้นบ้านแต่หมอลำก็ได้พิสูจน์แล้วว่าเมื่อเวลาผ่านไปยิ่งยาวนาน “อายุกระดูก” ของหมอลำก็นับวันจะแข็งแกร่งมากขึ้น ดังนั้นหมอลำสามารถไปได้ไกลและคงความเป็นอัตลักษณ์ได้เหนียวแน่นยิ่งกว่าการแสดงพื้นบ้านอื่นๆทั่วๆไปที่นับวันจะถูกลืมและสูญหายไปจากสังคม แต่การที่หมอลำยังอยู่ในวงจรการผลิตซ้ำด้วยเครื่องจักรกลในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น จึงนับว่าเป็นส่วนสำคัญที่แสดงให้เห็นว่าสื่อพื้นบ้านหมอลำได้รับการคัดเลือกจากระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่จะนำมาผลิตเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมตลอดมาตั้งแต่เริ่มมีเทคโนโลยีการผลิตซ้ำที่ทันสมัย

หลักฐานที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดของการนำเทคโนโลยีการผลิตซ้ำมาผลิตผลงานของหมอลำนี้คือการที่ร้าน ต.เง็กชวน ของนาย ต.เง็กชวน หรือนายเตียเง็กชวน ได้ทำกิจการแผ่นเสียงตรากระต่ายขึ้นมาและได้ลองบันทึกเสียงเพื่อการจำหน่าย และปรากฏหลักฐานชัดเจนว่า เมื่อ ปีพ.ศ. ๒๔๘๑ได้มีการบันทึกเพลงของภาคต่างๆเอาไว้ ในจำนวนนั้นมี “หมอลำหมอแคน” ของภาคอีสานอยู่ด้วย นั่นก็หมายความว่า “หมอลำ” ได้รับการนำไปผลิตซ้ำด้วยเทคโนโลยีการผลิตแผ่นเสียงมานานนับ ๗๐ ปีแล้ว(นับถึง พ.ศ. ๒๕๕๐-ผู้วิจัย) (ไพบูลย์ แพงเงิน ,๒๕๓๔)

ดังนั้น การที่หมอลำได้รับการคัดสรรทางวัฒนธรรมและเข้าสู่กระบวนการผลิตแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็เป็นเครื่องยืนยันและเป็นเครื่องรับรองว่าเทคโนโลยีจะยังเป็นที่พึ่งพา ยังเป็นฐานกำลังหลักอันมั่นคงที่จะปูทางให้หมอลำสามารถเดินต่อไปได้อย่างยาวไกล และเทคโนโลยีก็จะเป็นเรื่องมือที่ใช้สร้างและสืบทอดต้นทุนทางวัฒนธรรมให้หมอลำได้อย่างไม่รู้จบ

ปรากฏการณ์ที่สำคัญเมื่อมองผ่านแว่นทฤษฎีของเบนจามินคือปรากฏการณ์ที่เทคโนโลยีการสื่อสารและเทคโนโลยีสื่อมวลชนสมัยใหม่ช่วยทำลายรัศมี

(aura)ของหมอลำ อันเกิดจาก“สำนักงานหมอลำ” ซึ่งเป็นตัวกลางที่มีบทบาทสำคัญเสมอมา ในระยะแรก ยุคต้นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่เทคโนโลยีการสื่อสารยังไม่ก้าวหน้าเช่นทุกวันนี้ ต้องยอมรับว่า “สำนักงานหมอลำ” มีส่วนในการสร้างภาพลักษณ์ให้กับหมอลำอย่างมาก กล่าวคือ การที่สำนักงานหมอลำเป็นสื่อกลาง (medium) เป็นผู้ที่ทำหน้าที่เสมือน “คนทรงเจ้า” ที่ทำหน้าที่เชื่อมโยง ประสานงาน ให้ผู้ชมหรือเจ้าภาพได้ติดต่อกันกับหมอลำนั้น(สมัยก่อนถ้าไม่มีสำนักงานหมอลำ เจ้าภาพก็มีข้อมูลเกี่ยวกับหมอลำเพียงไม่มาก) นอกจากทำหน้าที่เป็นสื่อกลางแล้ว สำนักงานหมอลำยังทำหน้าที่เป็นผู้ปรุงแต่ง ต่อเติม เสริมความรู้สึกให้เกิดบางอย่างที่เหนือจริงหรือมากกว่าความจริงที่เป็นอยู่ เพราะต้องการ “เซียร์” หรือต้องการโน้มน้าวให้เจ้าภาพที่กำลังลังเลที่จะตัดสินใจอยากจ้างหมอลำได้จ้างคณะที่ตนเองอยากจะจ้าง หรือมีส่วนในการป้อนข้อมูล เปลี่ยนแปลงความคิด ทัศนคติ ที่มีต่อคณะหมอลำที่กำลังจะจ้างได้ด้วย

บทบาทสำคัญของสำนักงานหมอลำคือการใช้สื่อเพื่อการสร้างภาพและเป็นผู้เผยแพร่หรือกระจายข้อมูลเกี่ยวกับหมอลำ สื่อประเภทแรกสุดที่พบเห็นได้มากที่สุดคือสื่อสิ่งพิมพ์ เช่น การนำโปสเตอร์ภาพคณะหมอลำคณะน้อยใหญ่ทั้งหลายทั้งปวงมาปิดตามผนังสำนักงานหมอลำเพื่อที่เจ้าภาพจะได้เห็นภาพความยิ่งใหญ่ และความสวยงามของหมอลำ คือเห็นภาพที่แสดงความหรูหราอลังการของเสื้อผ้าหมอลำและหางเครื่อง ตลอดจนจำนวนของหมอลำ เพียงสื่อโปสเตอร์ประเภทเดียวก็ทำให้เห็นภาพของหมอลำได้ในระดับหนึ่งแล้ว ยังไม่นับรวมกับการใช้สื่อประเภทอื่นเพื่อโปรโมตหมอลำ โดยสำนักงานหมอลำเป็นผู้นำผลงานการลำของหมอลำไปโปรโมต โฆษณาออกอากาศผ่านสถานีวิทยุ ก็เป็นการทำหน้าที่อย่างหนึ่งของสำนักงานหมอลำ การจัดประกวดหมอลำเป็นประจำทุกเสาร์อาทิตย์ในสมัยก่อนก็เป็นการเสริมสร้างภาพของหมอลำอีกแบบหนึ่งของสำนักงานหมอลำเพราะทำให้ผู้ชมได้เห็นหน้าตา เห็นการแสดงของหมอลำ

ต่อมาระยะที่ ๒ ในยุคที่มีเทคโนโลยีการสื่อสารและการคมนาคมเจริญขึ้นมาเต็มที่แล้ว เป็นยุคที่หมอลำและผู้ชมที่เป็นเจ้าภาพไม่จำเป็นต้องพึ่งพาสำนักงานหมอลำมากนัก เพราะผู้ชมสามารถเข้าถึงและเป็นเจ้าของเครื่องมือการสื่อสารได้ เข้าถึงสื่อมวลชนประเภทต่างๆได้ หมอลำกับผู้ชมก็สามารถติดต่อกันได้เองโดยไม่ต้องผ่านนายหน้าอีกต่อไป การที่ผู้ชมสามารถเข้าถึงแหล่งข้อมูลและติดต่อกันกับหมอลำได้โดยง่ายจึงทำให้สำนักงานหมอลำหมดความจำเป็น หรือลดความสำคัญไปโดยปริยาย เพราะไม่ต้องใช้ตัวกลางในการเชื่อมโยงติดต่อกันอีกต่อไป

ผลดีของการใช้เทคโนโลยีการสื่อสารและการคมนาคมนี้คือผู้ชมสามารถตรวจสอบและเลือกหมอลำได้เองจากสายตาความคิดและการตัดสินใจของตัวเอง โดยไม่ต้องผ่านการปรุงแต่งจากใครๆ เช่น ผู้ชมสามารถเลือกดูผลงานหมอลำ หาข้อมูลผลงานการแสดง

ก่อนจะเลือกตัดสินใจจ้างโดยติดตามจากวีซีดีหรือจากการโฆษณาทางโทรทัศน์ หรือการแสดงสดหน้าเวทีได้เลย เพราะการคมนาคมสะดวกทำให้เดินทางไปดูหมอลำได้ง่ายขึ้น ผู้ชมจึงรู้เห็นและมีข้อมูลของหมอลำมากขึ้น เทคโนโลยีสื่อมวลชนที่ใช้เพื่อการเสนอเนื้อหาของหมอลำดังกล่าวจึงเป็นการทำลายรัศมี(aura)ของหมอลำ เพราะช่วยทำให้ผู้ชมสามารถเข้าถึงหมอลำได้ง่ายมากขึ้น สะดวกรวดเร็วและมีทางเลือกมากขึ้น

นอกจากกรณีการใช้เทคโนโลยีสื่อมวลชนเพื่อการช่วยเผยแพร่และช่วยให้เข้าถึงหมอลำโดยสะดวกดังกล่าวแล้ว การที่มีเทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำนั้น ยังช่วยให้หมอลำในฐานะผู้ผลิตสามารถสืบทอดและเสริมสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรมของตนเองได้อีกด้วย เช่น คนที่อยากเป็นหมอลำ หากมีใจรักที่จะเป็นหมอลำก็สามารถเรียนเป็นหมอลำได้อย่างไม่มีข้อจำกัด คณะหมอลำที่อยากเรียนรู้ประสบการณ์การแสดงตัวเองว่าผลงานการแสดงหน้าเวทีเป็นอย่างไรก็สามารถใช้วิธีบันทึกเทปไว้ดูความเปลี่ยนแปลงและดูความก้าวหน้าได้ หากอยากรู้ว่าคณะหมอลำได้รับความนิยมชมชอบมากเพียงใด อยากรู้ว่าชื่อเสียงเป็นอย่างไรก็เพียงแต่ติดตามจากผลลัพธ์ของยอดขายผลงาน การตอบรับการโฆษณาผ่านสื่อมวลชน เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ล้วนแต่ใช้เทคโนโลยีเข้ามาช่วยในกระบวนการการผลิต การกระจาย และการบริโภคทุกขั้นตอน

นอกจากทำให้สืบทอดต้นทุนฝ่ายผู้ผลิตแล้ว ยังทำให้เกิดต้นทุนทางวัฒนธรรมแก่ฝ่ายผู้ชมหมอลำด้วย เพราะเทคโนโลยีการผลิตซ้ำนั้นมีส่วนทำให้การฟังหรือชมหมอลำนั้นเป็นเรื่องง่าย สะดวกขึ้นและแพร่หลายกว้างขวางไปอย่างมาก เช่น การเลือกชมหมอลำจากสื่อประเภทต่างๆ ทั้งทางโทรทัศน์ วีซีดี และเทป นั่นหมายความว่า ผู้ชมหมอลำไม่ได้ใช้การเปิดรับสื่อแบบ Substitution (คือเลือกดูสื่อเดียว หรือเลือกดูสื่อหนึ่งแล้วเอาไปใช้แทนการดูสื่ออื่น) หากแต่ ผู้ชมหมอลำใช้วิธีการดูหมอลำแบบ Addition คือ ดูวีซีดีหมอลำแล้วยังต้องไปดูการแสดงสดอีกด้วย

ยิ่งกว่านั้นเมื่อมีการใช้สื่อที่ทันสมัยล่าสุดอย่างอินเตอร์เน็ตแพร่หลายมากขึ้น การใช้สื่อมวลชนเพื่อเปิดรับเรื่องหมอลำก็ไม่เป็นเพียงเพื่อความบันเทิงแต่อย่างเดียวอีกต่อไป หากแต่ยังเป็นการใช้สื่อเพื่อศึกษาและรวบรวมเรื่องเกี่ยวกับหมอลำทั้งของไทยและต่างประเทศ ทั้งแบบที่เป็นการศึกษาอย่างเป็นทางการและมีสาระ และแบบไม่เป็นทางการ ทั้งแบบที่เป็นการสร้างฐานข้อมูลเพื่อความบันเทิง เพื่อสร้างกระแสความนิยม สร้างแฟนคลับของหมอลำโดยมีการติดตามการแสดง มีการให้ข้อมูลเชิงลึก มีการวิพากษ์วิจารณ์ เสนอแนะความคิดเห็นเรื่องราวทัศนคติเกี่ยวกับหมอลำและนักแสดงในคณะหมอลำ ตลอดจนมีการตั้งกระทู้ถามตอบเกี่ยวกับเรื่องราวของบุคคลในวงการหมอลำที่มีคนชื่นชอบกันอย่างกว้างขวาง แสดงให้เห็นการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม ระหว่างสื่อมวลชนกับเทคโนโลยี คือความเจริญทางเทคโนโลยีนั้น

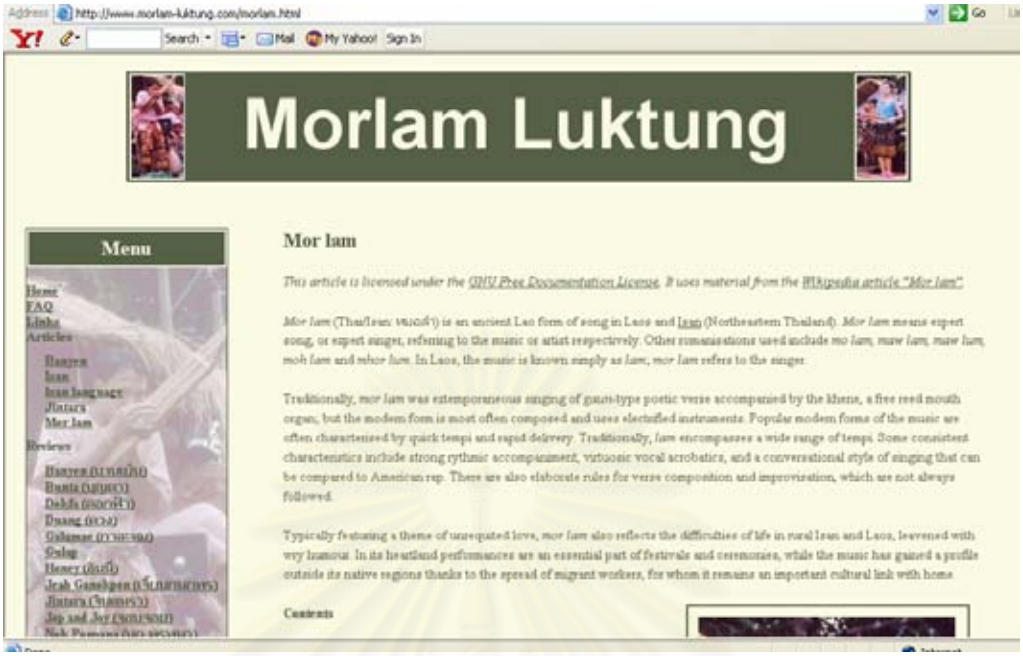
ไม่ได้ทำลายความสัมพันธ์ระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสาร แต่กลับกระชับความสัมพันธ์ระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสารให้มากขึ้น

การใช้สื่ออินเตอร์เน็ตเพื่อการติดตามเรื่องเกี่ยวกับหมอลำนั้นแสดงให้เห็นวิวัฒนาการของการใช้สื่อเพื่อติดตามเรื่องหมอลำของคนในปัจจุบันนั้นทันสมัยขึ้นมาก แสดงว่าระดับชนชั้นของคนที่สนใจและติดตามหมอลำนั้นขยายขอบเขตเพิ่มขึ้นอีกมาก เพราะคนที่จะสามารถสร้างเว็บไซต์และเข้าไปชมเว็บไซต์เกี่ยวกับหมอลำนั้นย่อมเป็นคนที่มีความรู้ด้านอินเตอร์เน็ต นั่นก็หมายความว่าคนเหล่านั้นส่วนใหญ่ย่อมเป็นชนชั้นกลางที่มีการศึกษาดีพอสมควร และจากปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นนี้ก็เป็นเครื่องยืนยันได้สองประการที่สอดคล้องกับแนวคิดของเบนจามินคือ

๑.เทคโนโลยีมีส่วนช่วยให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์งานศิลปะอย่างเป็นประชาธิปไตย และเข้าถึงงานศิลปะได้อย่างกว้างขวาง คือทำให้ผู้ชมได้มีโอกาสใช้เทคโนโลยีเพื่อการศึกษาหรือเปิดรับหมอลำได้มากขึ้น

๒.เทคโนโลยีมีส่วนช่วยให้เกิดทางเลือกและเปิดโอกาสให้คนทั่วไปสามารถเข้าถึงงานศิลปะได้อย่างทั่วถึง และเป็นการสร้างวงจรให้มีการผลิตงานศิลปะต่อไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด เพราะเมื่อมีผู้ชมผู้อ่าน ก็ย่อมทำให้ผู้ผลิตเกิดแรงจูงใจที่จะผลิตผลงานออกมาเรื่อยๆ

ตัวอย่างเว็บไซต์ที่เกี่ยวข้องกับหมอลำจินหรา พูนลาภ เว็บไซต์เพื่อความบันเทิง



ตัวอย่างเว็บไซต์เกี่ยวกับหมอลำในเชิงวิชาการสำหรับการศึกษาเรื่องหมอลำ

นอกจากนี้การผลิตผลงานการแสดงของหมอลำในสมัยปัจจุบันที่มีการใช้ทั้งเสื้อผ้า นักแสดงจำนวนมาก ตลอดจนเทคโนโลยีเครื่องมือ อุปกรณ์ ประกอบการแสดงที่ทันสมัย มีการลงทุนเป็นเงินมหาศาลเมื่อเทียบกับสื่อพื้นบ้านประเภทอื่นๆ ยิ่งทำให้การแสดงของหมอลำดูน่าตื่นตาตื่นใจนั้นยังเป็นการสร้างบรรยากาศ สร้างแรงจูงใจที่จะเรียกคนให้หันมาสนใจการชมหมอลำมากขึ้น เพราะการแสดงที่มีการเตรียมการอย่างพร้อมสรรพสมบูรณ์แบบนั้น ถือว่าเป็นเครื่องยืนยันถึงความตั้งอกตั้งใจสร้างสรรค์และเป็นการทุ่มเทพลังแรงใจของผู้ผลิตงานศิลปการแสดงออกมาอย่างเต็มที่ จึงส่งผลถึงผู้ชมที่เกิดความรู้สึกว่าการชมหมอลำเป็นมหรสพที่สำคัญของภาคอีสาน และภาพลักษณ์ของหมอลำก็ได้รับการยกระดับขึ้นมากว่าสมัยก่อน ไม่ใช่เรื่องล้าสมัยอีกต่อไป เนื่องจากการแสดงหมอลำที่ได้รับการปรับเปลี่ยนให้เป็นการแสดงที่มีความหลากหลายในตัวเองและเป็นสื่อพื้นบ้านที่ให้ความบันเทิงได้อย่างครบครันที่สุดเมื่อเทียบกับสื่ออื่นๆในภาคอีสาน

การนำเทคโนโลยีเข้ามาใช้ในการแสดงทำให้หมอลำมีความหมายมากไปกว่าสื่อพื้นบ้านธรรมดาๆ โดยถูกสร้างให้เป็นการแสดงที่ยิ่งใหญ่ อลังการ และเป็นการแสดงที่สร้าง “มูลค่า” จนเป็นที่ยอมรับทั้งในเชิงอุตสาหกรรมโดยเป็นวัตถุดิบที่สามารถนำไปแปรรูปเป็นผลผลิตที่มีราคาอย่างหนึ่งของนายทุน ค่ายเทป และนอกจากนี้ยังเป็นที่ยอมรับในเชิงวัฒนธรรมโดยการให้ความหมายอันมี “คุณค่า” ของหมอลำ เช่น มีคุณค่าในฐานะที่เป็นตัวแทนของ

ศิลปวัฒนธรรมของคนอีสาน มีคุณค่าในฐานะที่เป็นการแสดงที่มีอัตลักษณ์ของความเป็นชาวอีสานอย่างเต็มเปี่ยม ทั้งยังอยู่ในฐานะเสมือนห้องสมุดเคลื่อนที่อันเป็นแหล่งที่รวบรวมเอาความรู้และความบันเทิงสารพัดมารวบรวมไว้ด้วยกันสุดแท้แต่ว่าจะเลือกค้นหาเอาความรู้หรือความบันเทิง

อย่างไรก็ตาม หากใช้ทฤษฎีของเบนจามินมาพิจารณาก็จะเห็นว่า แม้ทฤษฎีของเบนจามินจะอธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้เป็นส่วนใหญ่ ในกรณีที่หมอลำเองก็มีการใช้เทคโนโลยีเป็นอย่างมากและเกิดประโยชน์ทั้งใน ๓ ระดับคือ การผลิต การกระจายและการบริโภค แต่แนวคิดของเบนจามินก็ไม่ได้อธิบายครอบคลุมถึงการแตกตัวและการกระจายตัวของงานศิลปะเมื่อเกิดการปะทะกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เพราะในความเป็นจริงของยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นทำให้หมอลำเกิดการแตกตัวออกมาเป็นหลายประเภท และแต่ละประเภทนั้นก็ยังมีการปรับตัวไปอย่างหลากหลายเมื่อมีการใช้เทคโนโลยีเข้ามาเกี่ยวข้องในการผลิต การกระจายและการบริโภค

อย่างไรก็ตาม สิ่งที่ผู้วิจัยต้องการอธิบายเพิ่มขึ้นนอกเหนือจากการอธิบายด้วยแนวคิดของเบนจามินคือ เมื่อหมอลำมีการแตกตัวออกเป็นหลายประเภท ดังนั้นลักษณะการใช้เทคโนโลยีของหมอลำจึงไม่เหมือนการผลิตซ้ำงานศิลปะทั่วๆไปอย่างที่เบนจามินกล่าวถึง เพราะปรากฏการณ์นี้นอกจากจะแตกต่างเพราะเป็นเรื่องของศิลปการแสดงแบบสื่อพื้นบ้านแล้ว ยังมีความแตกต่างกันในรายละเอียด เช่น ประเภทของหมอลำที่มีการใช้เทคโนโลยีในระดับที่ต่างกัน มีความสามารถในการใช้เทคโนโลยีที่แตกต่างกัน เพราะมีต้นทุนที่ต่างกัน

ที่สำคัญกว่านั้นคือ ตัวงานศิลปะที่ได้รับการผลิตซ้ำนั้น ตามแนวคิดของเบนจามินเป็นตัว “ผลงานศิลปะที่ไม่มีชีวิต” เช่น ภาพยนตร์ ภาพถ่าย แต่สื่อการแสดงหมอลำกลับเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับชีวิตของผู้ผลิตงานศิลปะ ดังนั้น ในผลงานศิลปการแสดงที่หมอลำนำเสนออยู่นั้น จึงมีประเด็นหลักที่จะต้องพิจารณาเพิ่มขึ้นมากกว่านั้นคือ ในความมีชีวิตอยู่ของศิลปินนั้นยังมีการต่อรองทางชนชั้น ทางเชื้อชาติ และทางเพศสภาพ ซึ่งเกิดขึ้นและเปลี่ยนแปลงไปนอกเหนือจากการพิจารณาเรื่องเทคโนโลยีที่ใช้ผลิตงานศิลปะ ส่วนต่างจากทฤษฎีนี้เองที่จะทำให้ผู้วิจัยวิเคราะห์ในบทต่อไปว่า ศิลปินหมอลำและในงานศิลปการแสดงของหมอลำมีการต่อรองทางชนชั้น ทางเชื้อชาติ และทางเพศสภาพอย่างไรบ้าง

ผู้วิจัยจะลองสาธิตการวิเคราะห์ส่วนที่อยู่นอกเหนือจากที่แนวคิดของเบนจามินได้อธิบายเอาไว้มาใช้ในการอธิบายปรากฏการณ์ที่สำคัญของหมอลำคือ เรื่องของการ

แตกตัวของหมอลำที่มีความสัมพันธ์กับการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตผลงานและสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรม

หมอลำที่แตกตัวออกมาแต่ละประเภทนั้น มีความสามารถในการใช้เทคโนโลยีเพื่อนำมาเป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมของผู้ผลิตงานศิลปะแตกต่างกันอย่างมาก เป็นต้นว่า ความสามารถในการบริหารจัดการใช้เทคโนโลยีการผลิตซ้ำเพื่อสร้างชื่อเสียง(เช่น การใช้สื่อมวลชน) ให้เป็นที่รู้จักในพื้นที่กว้างหรือแคบต่างกัน เช่น หมอลำแบบคอนเสิร์ตมีความสามารถในการสร้างชื่อเสียงได้ในบริเวณกว้างมากที่สุดในบรรดาหมอลำทุกประเภท ทั้งนี้เพราะมีต้นทุนด้านชื่อเสียงอยู่ในตัวมากกว่าหมอลำประเภทอื่น เช่น จินตหรา พูนลาภ และศิริพร อำไพพงษ์ ซึ่งเป็นที่รู้จักทั่วประเทศ เป็นต้น ทั้งๆที่เป็นหมอลำที่ใช้เวลาในการสั่งสมชื่อเสียงน้อยกว่าหมอลำเรื่องต่อกลอน เพราะมีโอกาสได้ใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำเป็นตัวช่วยสร้างชื่อเสียงจึงทำให้โด่งดังได้ภายในเวลาเพียงสั้นๆ เนื่องจากเป็นหมอลำที่สังกัดค่ายเทปและสามารถใช้สื่อมวลชนในการโปรโมตผลงานอยู่บ่อยๆและต่อเนื่องกัน (แต่ก็ไม่อาจจะโด่งดังได้เป็นเวลานานหลายสิบปีเหมือนหมอลำเรื่องต่อกลอน เพราะมีรากฐานในอดีตที่แผ่กว้างและลึกซึ้งน้อยกว่า ในที่สุดก็จะค่อยๆเสื่อมความนิยม เมื่อเวลาผ่านไปเหมือนหมอลำแบบคอนเสิร์ตคนอื่นๆ)

ส่วนหมอลำเรื่องต่อกลอนนั้น แม้จะมีข้อจำกัดในการบริหารจัดการใช้เทคโนโลยีเพื่อสร้างชื่อเสียงน้อยกว่าหมอลำแบบคอนเสิร์ตเพราะส่วนใหญ่หมอลำประเภทนี้ไม่ได้สังกัดค่ายเทป ดังนั้น แม้ชื่อเสียงอาจจะไม่เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางทั่วประเทศ เพียงเป็นที่รู้จักกันในภาคอีสาน แต่การที่หมอลำประเภทนี้มีต้นทุนที่สำคัญคือเป็นที่รู้จักกันมานานในภาคอีสาน จึงถือว่ามีอายุยาวนานกว่าหมอลำประเภทอื่นๆ ดังนั้นชื่อเสียงของหมอลำประเภทนี้จึงเป็นที่รู้จักกันทั่วไปในภาคอีสานแทบทุกหัวระแหงมานานหลายสิบปีก็เป็นเครื่องยืนยันว่า เป็นหมอลำที่มีรากฐานความนิยมแผ่กว้างและซึมลึกลงไปในความรู้สึกของผู้ชมมากกว่า โดยพิจารณาได้จากชื่อเสียงที่สืบทอดต่อกันมาจากรุ่นหนึ่งสู่รุ่นหนึ่ง และยังได้รับความนิยมอยู่ และความสามารถในการบริหารจัดการใช้เทคโนโลยีเพื่อสร้างชื่อเสียงนั้นเริ่มมากขึ้น แต่อาจจะไม่ได้มีความสัมพันธ์กับค่ายเทปที่จะนำคณะหมอลำไปโปรโมตอย่างต่อเนื่อง และเนื่องจากหมอลำมีปริมาณมากจนนายทุนไม่อาจเลือกไปผลิตได้ทั้งหมด นอกจากนี้ ผลงานที่เกิดขึ้นนั้นก็เป็นไปในนามของหมอลำทั้งคณะ ไม่มีบุคคลใดโดดเด่นขึ้นมาเป็นพิเศษจึงไม่ได้มีคุณลักษณะที่จะนำไปโปรโมตแบบหมอลำแบบคอนเสิร์ตได้

ส่วนหมอลำซิ่งนั้น เป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงอยู่ในพื้นที่แคบที่สุด พิสัยการออกแสดงไปได้ไม่ไกลนัก การไปการมาของหมอลำซิ่งทั่วๆไปยังอยู่ในพื้นที่ที่จำกัด เช่น ในระดับจังหวัดหรือเป็นที่รู้จักเพียงไม่กี่จังหวัดในภาคอีสาน เพราะเป็นหมอลำที่เกิดใหม่ ต้นทุนด้านชื่อเสียงยังน้อย และที่สำคัญคือ มีโอกาสที่จะได้ใช้เทคโนโลยีเพื่อสร้างชื่อเสียงอยู่ในระดับที่น้อย

ที่สุด ยกเว้นหมอลำซิ่งบางคู่ที่อาจจะเคยได้รับการบันทึกการแสดงสดเป็นวีซีดีและได้รับการโฆษณา แต่ก็เป็นเพียงส่วนน้อยเมื่อเทียบกับหมอลำซิ่งที่มีอยู่เป็นจำนวนมาก

นอกจากนี้ หมอลำแต่ละประเภทก็มีช่วงระยะเวลาที่สามารถใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมในการเก็บเกี่ยวผลประโยชน์ได้ยาวนานต่างกัน เช่น หมอลำซิ่งมีโอกาสและเวลาจะได้ใช้ต้นทุนชื่อเสียงเพียงช่วงสั้นๆ เนื่องจากเป็นหมอลำที่มีช่วงอายุความนิยมสั้น หมอลำซิ่งจึงเกิดเร็ว เสื่อมเร็ว เพราะเป็นหมอลำที่เน้นการขายรูปแบบการแสดงที่ไม่ต้องลุ่มลึก เอาสนุกเข้าว่า ดังนั้น เมื่อหมอลำซิ่งอายุมากขึ้น การแสดงที่เป็นไปในร่องรอยเดิม ความนิยมก็เริ่มลดลง ชื่อเสียงก็จะค่อยๆหายไปซึ่งถือว่าเป็นปรากฏการณ์ธรรมดา อย่างไรก็ตาม การที่หมอลำซิ่งสามารถเรียนรู้ได้เร็ว มีกระบวนการทำให้กลายเป็นหมอลำซิ่งได้เร็ว จึงดูเหมือนว่าเกิดหมอลำซิ่งหน้าใหม่ๆปรากฏให้เห็นอยู่เรื่อยๆ

ที่สำคัญยิ่งกว่านั้น คุณลักษณะผลงานของหมอลำซิ่งไม่เหมาะที่จะนำไปโปรโมต หรือโฆษณาผ่านสื่อมวลชน เพราะผลงานของหมอลำซิ่งมีลักษณะที่ขาด" ทรัพยากร"อันเป็นต้นทุนของตัวเอง เนื่องจากการแสดงของหมอลำซิ่งมักจะเป็นการนำเพลงหรือกลอนลำของคนอื่นมาร้องมาลำเป็นส่วนใหญ่ ดังนั้น แม้ว่าหมอลำซิ่งบางคู่บางคนจะมีความสามารถในการแสดงมาก แต่นั่นก็เป็นความสามารถเฉพาะ “รูปแบบ” เช่น การร้อง การลำ การเต้น ไม่ใช่ความสามารถที่แสดงให้เห็นเนื้อหาอันมีเอกลักษณ์ แบบหมอลำเรื่องต่อกลอนหรือหมอลำแบบคอนเสิร์ต ด้วยเหตุที่กล่าวมานี้ แม้ว่าหมอลำซิ่งจะเกิดขึ้นและอยู่ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่มีเทคโนโลยีในการผลิตซ้ำ แต่เทคโนโลยีดังกล่าวก็ไม่สามารถเอื้อประโยชน์ในการสร้างชื่อเสียงให้หมอลำซิ่งได้มากนัก

ส่วนหมอลำแบบคอนเสิร์ตนั้น มีกระบวนการปั้นและบ่มเพาะศิลปินที่ต้องใช้เวลานานมากพอสมควร ดังนั้น กว่าที่จะเกิดเป็นหมอลำแบบศิลปินเดี่ยวจนกลายเป็นหมอลำแบบคอนเสิร์ตก็ต้องผ่านการทุ่มทุนโปรโมตและใช้เวลานานผ่านการออกเทปหลายชุด จึงจะสร้างหมอลำที่มีชื่อเสียงแล้วจึงมีการลงทุนตั้งคณะหมอลำขึ้นมาเพื่อรองรับการออกเดินสายรับงานแสดง คุณลักษณะสำคัญประการหนึ่งของหมอลำประเภทนี้คือการที่มีเอกลักษณ์และผลงานเป็นของตัวเอง ดังนั้น จึงสามารถใช้เทคโนโลยีในการผลิตซ้ำและเพื่อการโปรโมตได้ เทคโนโลยีด้านต่างๆที่ใช้ในการแสดงและการผลิตซ้ำผลงาน และใช้ในการโปรโมตจึงเป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับการสร้างต้นทุนที่เป็นชื่อเสียงให้กับหมอลำตลอดมา และหากเป็นหมอลำที่มีความสามารถแท้จริง ก็มีช่วงระยะเวลาที่สามารถใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมเก็บเกี่ยวผลประโยชน์ที่เป็นชื่อเสียงได้เป็นเวลานานๆ เช่นเดียวกับหมอลำแบบคอนเสิร์ตบางคนที่ยังได้รับความนิยมอยู่ทุกวันนี้ เช่น เฉลิมพล มาลาคำ , จินตหรา พูนลาภ และศิริพร อำไพพงษ์ แม้ว่าจะผ่านเวลามานานนับสิบปีก็ตาม

ในขณะที่หมอลำเรื่องต่อกลอน ที่ยิ่งนานวันยิ่งมีชื่อเสียงมากขึ้น เพราะสามารถเปลี่ยนแปลงรูปลักษณ์ รูปแบบการแสดงใหม่ๆและสามารถสร้างความหลากหลายได้ไม่ซ้ำกันในแต่ละปีแต่อยู่ภายใต้ชื่อคณะเดิม ทั้งนี้เนื่องจากเป็นหมอลำที่มีความพร้อมและมีปัจจัยหลายอย่างที่ทำให้เกิดเหตุการณ์อย่างนั้นได้ เช่น การที่มีช่วงเวลาในการแสดงยาวนานในแต่ละคืนทำให้สามารถสรรหาเนื้อหาการแสดงมาเสนอได้หลากหลาย การที่มีนักแสดงและหมอลำจำนวนมากจึงสามารถทำให้รูปแบบการแสดงดูอลังการ ทั้งยังสามารถเปลี่ยนตัวนักแสดงได้สามารถผลัดเปลี่ยนหมอลำรุ่นใหม่มาแทนรุ่นเก่าได้ เช่น เมื่ออายุมากขึ้นก็เปลี่ยนให้คนรุ่นใหม่ขึ้นมาเป็นนักแสดงตัวสำคัญแทน (ดังนั้น พระเอก นางเอกของหมอลำประเภทนี้จึงสามารถเปลี่ยนตัวได้บ่อยๆ ภายใต้การจัดการคัดเลือกบุคลากรของหัวหน้าคณะที่ดูแลควบคุมและจัดการการแสดง) การที่เป็นหมอลำที่มีขนาดใหญ่ มีการลงทุนมากจึงทำให้สามารถใช้เทคโนโลยีเข้ามาช่วยเพื่อสร้างงานแสดงได้มาก เป็นต้น

ประการสำคัญอีกอย่างหนึ่งคือ การที่เป็นหมอลำที่มีเนื้อหาการแสดงเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เช่น มีเนื้อหาการแสดงหมอลำเรื่องเป็นของตัวเอง มีการแสดงตลกและชุดการแสดงหางเครื่องเป็นของตัวเอง ดังนั้น หมอลำเรื่องต่อกลอนจึงเป็นหมอลำอีกประเภทหนึ่งที่สามารถใช้เทคโนโลยีในการผลิตซ้ำและเทคโนโลยีด้านต่างๆที่ใช้ในการแสดงเพื่อการสร้างทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นชื่อเสียงให้กับตัวเองได้แตกต่างไปจากหมอลำประเภทอื่นด้วยเหตุปัจจัยดังที่กล่าวมา

<u>๒.๓ ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำที่สามารถนำมาใช้ในการต่อรอง</u>

การนำต้นทุนวัฒนธรรมมาใช้เพื่อการต่อรองของหมอลำแต่ละประเภทนั้นมีความแตกต่างกันออกไปตามประเภทของหมอลำ และแต่ละประเภทก็ยังมีความสามารถในการจัดการใช้ต้นทุนเหล่านั้นต่างกันออกไปอีกด้วย ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมประเภทต่างๆ ของหมอลำทุกประเภทที่นำมาใช้เพื่อการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เพื่อจะได้เห็นความสามารถในการต่อรองและความแตกต่างในการต่อรองของหมอลำทั้งหมด

๒.๓.๑ การมีคุณสมบัติของหมอลำที่ดี

ในการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น หมอลำต้องมีจุดแข็งหรือมี”หน้าตัก” เป็นต้นทุนที่จะนำไปต่อรองเพื่อจะสามารถเรียกร้องหรือเป็นข้อแลกเปลี่ยนให้ได้มาซึ่งบางสิ่งบางอย่างที่หมอลำต้องการ จุดแข็งประการแรกของหมอลำคือการมีคุณสมบัติของหมอลำที่ดี และหากกล่าวถึงการมีคุณสมบัติของหมอลำที่ดีของหมอลำแต่ละประเภทก็จะเห็นว่า หมอลำประเภทคณะที่เป็นหมอลำเรื่องต่อกลอนนั้นเป็นหมอลำที่รวมเอานักแสดงและ

หมอลำเข้าไว้ด้วยกันเป็นจำนวนมาก นับตั้งแต่หัวหน้าคณะ ที่มีความสามารถในการบริหารจัดการในฐานะเจ้าของคณะหมอลำ เช่น การรู้จักวิเคราะห์อดีตของหมอลำรุ่นพ่อแม่เปรียบเทียบกับปัจจุบัน รู้จักวิเคราะห์ตัวเอง รู้จักจุดอ่อนจุดแข็ง วิเคราะห์ผู้ชม

นอกจากนี้ก็ยังมีสมาชิกในวงที่มีหมอลำมากมาย แต่ละคนก็มีคุณสมบัติของหมอลำที่ดีต่างกันออกไป เช่น มีสายเลือดของศิลปิน ความมีอุตสาหะ บากบั่นพากเพียร มีความสามารถในการแสดงที่เข้าถึงบทบาท รู้จักอารมณ์ตัวละคร การมีปฏิภาณไหวพริบ ความมีใจรักในการเป็นหมอลำ และคุณสมบัติเหล่านี้เองที่หมอลำจำเป็นต้องใช้สำหรับการต่อรองทั้งกับผู้ชมซึ่งเป็นผู้บริโภคในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม และต่อรองกับนายทุนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม หากหมอลำประกอบไปด้วยคุณสมบัติดังกล่าวมาก็เท่ากับหมอลำมีคุณค่าและมีความเหมาะสม พร้อมและมีน้ำหนักพอเพียงที่จะเป็นผู้กำหนด หรือเป็นผู้เลือกที่จะกระทำการผลิตในฐานะของศิลปินได้

สำหรับหมอลำเรื่องต่อกลอนนั้น เราสามารถพบเห็นหมอลำที่มีคุณสมบัติที่ดีอยู่จำนวนมาก เนื่องจากเป็นหมอลำที่เติบโตมาในสายหมอลำที่ต้องมีความสามารถและผ่านการฝึกฝนมาอย่างมากมาย จนหมอลำหลายๆคนสามารถทำหน้าที่เป็นได้ทั้งนักร้อง ทั้งหมอลำ และเป็นนักดนตรี และยังแสดงเป็นตัวตลกได้ ความสามารถอันหลากหลายเหล่านี้ทำให้หมอลำเรื่องต่อกลอนมี “จุดขาย” หลายอย่างประกอบกันขึ้นมา

ด้วยความที่หมอลำประเภทนี้เป็นหมอลำที่มีขนาดใหญ่ จึงสามารถเป็นศูนย์รวมหมอลำที่มีความสามารถอันหลากหลายเข้าไว้ด้วยกัน มีความน่าสนใจหลายอย่าง ทั้งรูปแบบการแสดงที่มีการปรับเปลี่ยนอยู่เสมอ ทั้งภาพลักษณ์ของคณะหมอลำที่มีเนื้อหาการแสดงที่หลากหลายซึ่งเรียกได้ว่า “ครบเครื่องเรื่องความบันเทิง” เช่น มีทั้งเพลง ทั้งโชว์หางเครื่อง ทั้งตลก ทั้งเรื่องหมอลำ บางคณะก็มีหมอลำชื่อดังที่เป็นจุดสนใจของผู้ชมอยู่ในคณะด้วย จึงทำให้หมอลำเรื่องต่อกลอนมีน้ำหนักน่าเชื่อถือ และมีแนวโน้มว่าจะสามารถสร้างจุดขายได้มากขึ้นเรื่อยๆ คุณสมบัติเหล่านี้จึงกลายเป็นส่วนสำคัญของหมอลำที่แต่ละคณะก็พยายามจะสร้างและสรรหาให้เกิดและกลายเป็นส่วนที่โดดเด่นที่เป็น “มูลค่าเพิ่ม” ของคณะหมอลำ ดังนั้น นายทุนย่อมต้องให้ความสำคัญกับหมอลำคณะที่มีต้นทุนวัฒนธรรมสูง เช่น เป็นคณะที่มีชื่อเสียง มีความสามารถมาก หมอลำในคณะแสดงได้ดี ได้รับความนิยมและผู้ชมให้ความรักและความศรัทธามาก มีเรื่องกลอนลำที่น่าสนใจ การเป็นหมอลำที่มีขนาดใหญ่ และมีชื่อเสียงมาก ก็เท่ากับว่าเป็นหมอลำที่มีคนรู้จักมาก มีคนนิยมมาก หากมีการผลิตผลงานออกสู่ผู้บริโภค นั่นก็หมายความว่าจะต้องมีลูกค้ามากตามไปด้วย

ส่วนหมอลำประเภทคณะอีกประเภทหนึ่งคือหมอลำแบบคอนเสิร์ตนั้น ก็มีจุดเด่นอย่างหนึ่งที่เป็นจุดขายมากพอจะใช้ต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้

อย่างดีเช่นกัน คือ การที่มีหัวหน้าคณะเป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงโด่งดังจนเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของหมอลำประเภทนี้ นับจากหัวหน้าคณะก็นับว่ามีคุณสมบัติของหมอลำที่ดีอยู่หลายประการ เช่น การมีเอกลักษณ์และความสามารถในการสร้าง “ศรัทธา” ให้เกิดขึ้นได้ เพียงชื่อเสียงของคนที่เป็นหัวหน้าคณะก็กลายเป็นองค์ประกอบสำคัญที่มากพอที่จะต่อรองกับกับผู้ชมและระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้

ส่วนประเภทหมอลำซิ่งนั้น เนื่องจากเป็นหมอลำที่มีขนาดเล็กดังนั้นเมื่อเทียบการมีคุณสมบัติของหมอลำที่ดีในตัวหมอลำก็อาจจะมีน้อยกว่าหมอลำประเภทอื่น เพราะจุดเด่นและความสำคัญจะอยู่ที่หมอลำคู่หญิงชายที่เป็นหัวหน้าคณะเท่านั้น ซึ่งถ้าหากหมอลำนั้นยังไม่มีประสบการณ์และชื่อเสียงมากพอก็จะเป็นหมอลำที่อ่อนด้อยด้วยคุณสมบัติหลายประการ อย่างไรก็ตามแม้จะเป็นหมอลำที่มีอำนาจต่อรองน้อยกว่าหมอลำประเภทอื่น เพราะจุดขายของหมอลำซิ่งนั้น มีอยู่ไม่มากเนื่องจากเป็นหมอลำขนาดเล็กมีนักแสดงน้อย ใช้ทุนในการสร้างสรรค์ผลิตงานไม่มาก ตัวหมอลำเองก็ไม่จำเป็นต้องใช้ความสามารถในการแสดงเหมือนกับหมอลำเรื่องต่อกลอน ดังนั้นแม้ในสายตาของนายทุน หมอลำซิ่งอาจจะหาจุดขายได้น้อย นายทุนจึงนำไปผลิตเป็นสินค้าได้ไม่มากเท่ากับหมอลำประเภทคณะ แต่อย่างไรก็ตามในสายตาของผู้ชมกลับเป็นหมอลำที่มีความน่าสนใจในแง่ของการเป็นหมอลำที่มีความคล่องตัวสูงและมีราคาค่าจ้างไม่แพง ดังนั้น เมื่อหมอลำซิ่งเป็นทางเลือกของผู้ชม อำนาจต่อรองของหมอลำซิ่งจึงเกิดขึ้นกับผู้ชมมากกว่ากับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

๒.๓.๒ ต้นทุนที่เป็นประสบการณ์การลำและการสั่งสมชื่อเสียง

หมอลำแต่ละประเภทใช้เวลามากน้อยต่างกันในการสร้างและสั่งสมชื่อเสียงขึ้นมาเพื่อเป็นต้นทุนทางวัฒนธรรม แต่ไม่ว่าอย่างไร การสร้างชื่อเสียงก็ย่อมต้องมีประสบการณ์มาก่อนดังนั้น ชื่อเสียงและประสบการณ์การลำเป็นสิ่งที่สัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออก เช่น หากเป็นหมอลำคณะใหญ่ มีประสบการณ์มาก ก็มักจะมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักมากด้วยเช่นกัน

สำหรับการสร้างต้นทุนประเภทนี้ หากเป็นหมอลำประเภทคณะ เช่น หมอลำเรื่องต่อกลอน ซึ่งถือว่าเป็นหมอลำที่มีประสบการณ์มากนับสิบปีหรือหลายสิบปีจึงจะสามารถยืนอยู่ในวงการและอยู่ในสภาพแวดล้อมแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในปัจจุบันได้ หมอลำประเภทนี้ได้อาศัยกาลเวลาค่อยๆไต่เต้า ค่อยๆสร้างชื่อขึ้นมาจากตอนต้นยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยหมอลำทุกคณะในสมัยนั้นก็เริ่มจากการเป็นหมอลำคณะเล็กๆที่มีนักแสดงเพียง ๙-๑๐ คนเท่านั้น อีกทั้งเครื่องมืออุปกรณ์สำหรับการแสดงก็ไม่มีอะไรซับซ้อนหรือมีความทันสมัยมากมายเหมือนกับหมอลำสมัยนี้

หากพิจารณาด้วยแนวคิดของเบนจามินก็จะเห็นว่า เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำนั้น เป็นประโยชน์ต่อการสร้างชื่อและการเก็บเกี่ยวประสบการณ์แบบหมอลำเรื่องต่อกลอนเป็นอย่างมาก เพราะหมอลำที่มีชื่อเสียงอยู่ในยุคปัจจุบันล้วนแต่ต้องอาศัยเทคโนโลยีสมัยใหม่ในการผลิตผลงานการแสดงมาโดยตลอด นับตั้งแต่การเริ่มตั้งคณะในช่วงแรกๆ ของยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมหากจะสร้างชื่อเสียงได้ก็ต้องพึ่งพาเทคโนโลยีที่มีอยู่ในสมัยนั้น เช่น ต้องมีเครื่องปั่นไฟ ต้องมีไมโครโฟนและลำโพงฮอร์น ซึ่งเป็นเพียงเครื่องขยายเสียงแบบง่ายๆที่เพียงแต่ช่วยให้เสียงดังฟังชัดได้ยินไปไกลกว่าการลำปากเปล่าแบบโบราณเท่านั้น ไม่ถึงกับสามารถปรับแต่งผสมเสียงจนมีเสียงละเอียดและเสียงดังได้ไปไกลอย่างในสมัยปัจจุบัน กระนั้นก็ตาม หากว่าหมอลำมีอุปกรณ์ที่ช่วยในการแสดงเหล่านี้ก็จะเป็นที่รู้จักและเป็นที่นิยมของผู้ชมเป็นอย่างมากในสมัยนั้น

“ ปี ๒๕๐๗ มีเครื่องปั่นไฟแล้ว หม้อขยายก็ ๑๐๐ วัตต์ ลำโพง ๒ ดอก แค่นั้นก็เยี่ยมแล้ว วิชัยการช่างวิทยุเป็นคนสร้างขึ้นมา ถือว่ายอดเลยล่ะ เสียงใส เสียงดี ไมค์แขวนไว้ ห่าง ๑ แขนไม่ว่าจะลำขึ้นหรือพูดขึ้น เข้าไมค์นี่เสียงดังได้ยินไกลเลย เครื่องเสียงดีก็มีคนนิยมสมพรมาตั้งแต่นั้น” (ระเบียบ พลล้ำ. สัมภาษณ์ ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

ยิ่งพอมาถึงสมัยปัจจุบัน หมอลำเรื่องต่อกลอนถือเป็นหมอลำประเภทที่มีการลงทุนซื้อหาอุปกรณ์ เครื่องมือประกอบการแสดงอย่างมากและมีมูลค่าการลงทุนที่สูงที่สุดกว่าบรรดาหมอลำประเภทอื่น ก็ยิ่งเป็นการชี้ให้เห็นปรากฏการณ์ที่สอดคล้องกับแนวคิดของเบนจามิน อย่างชัดเจนยิ่งขึ้นว่า ยิ่งใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตมากขึ้นก็จะสามารถผลิตผลงานได้มากขึ้นตามไปด้วย ที่สำคัญคือ ทำให้ผู้บริโภคมีโอกาสได้ยินได้ชมหมอลำมากขึ้นอีก เมื่อผู้บริโภคชื่นชอบนั่นก็หมายถึงชื่อเสียงของหมอลำที่เป็นที่รู้จักจากการที่ใช้เทคโนโลยีเข้ามาช่วยในการผลิต

ส่วนหมอลำแบบคอนเสิร์ตซึ่งเป็นหมอลำที่เพิ่งเกิดขึ้นได้ไม่นานและการที่เริ่มมีหมอลำประเภทนี้เป็นช่วงที่มีการใช้เทคโนโลยีเข้ามาช่วยในการผลิตผลงานมากขึ้นแล้ว เช่น มีสถานีวิทยุและการออกเทป หมอลำมักจะมีชื่อเสียงตั้งแต่มีการโปรโมตโฆษณาผ่านสื่อต่างๆ เพียงแต่ชื่อเสียงของหมอลำประเภทนี้ มีขึ้นและมีลงเป็นเรื่องปกติและเกิดเป็นวงจร เช่น แต่ละยุคสมัยก็จะมีหมอลำมีชื่อเสียงขึ้นมาต่างกันออกไป ดังนั้น หากหมอลำคนใดที่สามารถประคับประคองรักษาระดับความนิยมเอาไว้ได้อย่างมั่นคงก็จะทำให้สามารถเดินอยู่บนเส้นทางของการเป็นหมอลำได้เป็นเวลานาน เท่ากับว่าสามารถใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำมาสร้างชื่อเสียงให้ตัวเองได้ไปเรื่อยๆ จนกว่าจะหมดยุคความนิยมในตัวหมอลำคนนั้น

ในขณะที่หมอลำซิ่งนั้น เนื่องจากการที่เป็นหมอลำเกิดใหม่ล่าสุด ช่วงเวลาที่จะใช้สร้างชื่อเสียงให้เป็นที่นิยมจึงยังมีน้อย ที่สำคัญคือ การมีชื่อเสียงของหมอลำซิ่งนั้นขึ้นอยู่กับวัยเป็นสำคัญ หากอายุมากขึ้นก็มักจะไม่เป็นที่นิยม นอกจากนี้เนื่องจากหมอลำซิ่งนั้นมีอยู่เป็นจำนวนมากในแต่ละจังหวัดทางภาคอีสานก็มีหมอลำซิ่งอยู่ในจังหวัดนั้นอยู่แล้วมากน้อยต่างกันไป ดังนั้นการที่จะหาหมอลำซิ่งที่โดดเด่นขึ้นมาให้เป็นที่รู้จักจึงมีไม่มาก และการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำของหมอลำซิ่งก็ยังมีข้อจำกัดเนื่องจากเป็นหมอลำขนาดเล็กและมีการลงทุนไม่สูงนัก แม้ไม่สามารถที่จะเทียบเท่ากับหมอลำสองประเภทแรกได้ แต่หมอลำซิ่งก็มีโอกาสที่จะเกิดขึ้นได้เรื่อยๆและเกิดขึ้นได้ง่ายๆ เพราะไม่ต้องลงทุนมาก ไม่ต้องเสียเวลาเพาะบ่มมาก แต่ในขณะเดียวกัน หมอลำซิ่งก็มีโอกาสที่จะอยู่ในความทรงจำของผู้คนได้เพียงระยะสั้นๆ และอาจจะดับไปได้ง่ายๆ เช่นกัน

ที่กล่าวมาทั้งหมดนั้น ผู้วิจัยต้องการชี้ให้เห็นว่า เมื่อหมอลำมีประสบการณ์ในการแสดงมากพอแล้ว ก็จะเป็นการสร้างชื่อเสียงให้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง เมื่อเป็นที่รู้จักกันมากขึ้นแล้วก็เท่ากับว่ามีต้นทุนทางชื่อเสียงมากขึ้น หมอลำก็สามารถนำต้นทุนด้านชื่อเสียงไปใช้เพื่อการต่อรองได้ทั้งกับผู้ชมและนายทุนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เช่น เมื่อเป็นหมอลำชื่อดัง ก็ย่อมเป็นเครื่องรับประกันคุณภาพว่ามีผลงานดี มีคุณภาพ ผู้ชมก็ย่อมให้ความสำคัญและเป็นที่ต้องการว่าจ้าง ดังนั้นการต่อรองกับเจ้าภาพซึ่งมักจะเป็นเรื่องราคาค่าจ้างก็สามารถทำให้เจ้าภาพปฏิบัติตามเงื่อนไขของหมอลำได้มากขึ้น นอกจากนี้ โอกาสที่จะได้รับการคัดเลือกทางวัฒนธรรมเพื่อนำไปผลิตซ้ำก็มาก เพราะเมื่อหมอลำมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักแล้วก็สามารถต่อรองกับนายทุนในการทำข้อตกลงร่วมกันที่จะลงทุนโฆษณา โปรโมตเพื่อขายผลงาน และหากต่อรองได้สำเร็จก็หมายความว่า หมอลำจะมีชื่อเสียงโด่งดังจากกระบวนการผลิตซ้ำด้วยระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม และเมื่อผลิตซ้ำมากๆ โอกาสที่จะมีชื่อเสียงเพิ่มมากขึ้นก็สูงตามไปด้วย ดังนั้นก็เท่ากับว่าหมอลำมีต้นทุนด้านชื่อเสียงก็ยิ่งจะเพิ่มขึ้นได้มากขึ้นไปอีก

อย่างไรก็ตาม อีกด้านหนึ่ง หากเป็นหมอลำดีมีชื่อเสียงมาก ก็สามารถแสดงการต่อรองอีกแบบหนึ่งที่อยู่ตรงกันข้ามกับฝั่งนายทุนคือปฏิเสธการพึ่งพานายทุน เพราะสามารถยืนหยัดอยู่ด้วยชื่อเสียงของตัวเองเป็นการรับประกันคุณภาพของตัวเอง โดยที่ไม่จำเป็นต้องอาศัยระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแต่อย่างใด

ปัจจุบันหมอลำต้องมีและต้องสร้างต้นทุนด้านประสบการณ์และชื่อเสียงให้มาก เพื่อเป็นการเรียนรู้ว่าจะสามารถอยู่ในสังคมอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างไร นอกจากนี้ประสบการณ์ในการแข่งขันโดยการลงทุนผลิตผลงานให้มีคุณภาพควบคู่กับรูปแบบที่น่าสนใจนั้น เป็นความพยายามของหมอลำที่มีชื่อเสียงแล้วที่จะเกาะกลุ่มกันเอาไว้ในระดับเดียวกันไม่ให้ตกจากอันดับชื่อชั้นหมอลำแนวหน้า ดังนั้นการที่จะให้ได้ชื่อว่าเป็นหมอลำที่มีการ

เปลี่ยนแปลง ปรับปรุงและพัฒนาผลงานอยู่เสมอ หมอลำจึงต้องรู้จักการวิเคราะห์ รู้จักวิธีการที่จะใช้ประสบการณ์และชื่อเสียงในการต่อรองเพื่อยืนหยัดอยู่ในสังคมอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

๒.๓.๓ ต้นทุนที่เป็นภูมิปัญญา ภูมิความรู้

หมอลำที่เป็นแบบคณะอย่างหมอลำเรื่องต่อกลอนที่มีความเก่าแก่ของคณะมากๆ จะมีการสร้างและสั่งสมภูมิปัญญา และภูมิความรู้ที่หลากหลายเพราะการที่เป็นศูนย์รวมเอาหมอลำและนักแสดงอาวุโสเอาไว้ เช่น ทุกคณะจะมีนักแสดงที่อยู่คู่กับหัวหน้าหรือเจ้าของคณะมาตั้งแต่เริ่มตั้งคณะ ถือว่าเป็น “คนเก่าคนแก่” แม้ว่าคนเหล่านี้จะไม่รู้เรื่องการบริหารงานแบบอุตสาหกรรม แต่หากเป็นความรู้เชิงวัฒนธรรม นับตั้งแต่เรื่องเล็กๆน้อยๆ เช่น การถือเคล็ดบางอย่าง เช่น ไม่ตั้งเวทีโดยหันหน้าไปทางทิศตะวันตก ไปจนถึงเรื่องใหญ่ๆและสำคัญๆ เช่น ความรู้เรื่องหมอลำ การคัดเลือกเนื้อหาการแสดง และกลอนลำ การประพันธ์กลอนลำ ธรรมเนียมปฏิบัติของหมอลำ เช่น การนับถือครูบาอาจารย์ การถือเรื่อง”คายอ้อ” คนเหล่านี้ก็จะรู้เรื่องเช่นนี้ดีและยิ่งกว่านั้น ในบรรดาคนที่มีภูมิความรู้ในคณะหมอลำนั้นก็จะมีหมอลำเก่าที่ขึ้นชั้นเป็นครูหมอลำที่สามารถแต่งกลอนลำและชี้แนะแนวทางการแสดงหมอลำได้ เช่น หัวหน้าคณะที่มีอาวุโสสูง หรือเป็นรุ่นพ่อรุ่นแม่

อย่างไรก็ตาม ต้นทุนที่เป็นภูมิปัญญาและภูมิความรู้เหล่านี้ จะไม่ปรากฏในบรรดาหมอลำที่เกิดใหม่หรือหมอลำที่เพิ่งก่อตั้งอย่างหมอลำซิ่งและหมอลำแบบคอนเสิร์ต เพราะต้นทุนที่เป็นภูมิปัญญาเหล่านี้ต้องอาศัยเวลาในการเรียนรู้และสั่งสมมากพอสมควร ดังนั้นหากเป็นหมอลำรุ่นใหม่ก็ยังขาดโอกาสและเวลาที่จะสั่งสมหรือสร้างคุณสมบัติเช่นนี้ให้เกิดขึ้นได้ ภูมิปัญญาและภูมิความรู้จึงเป็นสิ่งที่จะมีอยู่ในบรรดาหมอลำอายุมาก ผ่านร้อนผ่านหนาวมานาน จึงจะสามารถสั่งสมภูมิปัญญาและความรู้เอาไว้ได้มากพอที่จะนำไปใช้ในการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ เช่น ด้านการแต่งคำประพันธ์ของหมอลำซึ่งถ้าหากหมอลำสามารถแต่งคำประพันธ์เองได้ ก็จะกลายเป็นต้นทุนที่แสดงความเป็นตัวเองและเป็นเอกลักษณ์ของหมอลำ เป็นสิ่งที่สร้างคุณค่าให้กับผลงานของตัวเองโดยที่ไม่ต้องพึ่งพาคนอื่นและคุณค่าที่เกิดขึ้นนี้จะเป็นสิ่งที่คนอื่นๆแม้กระทั่งนายทุนก็ต้องยอมรับว่าไม่สามารถสร้างสรรค์ได้อย่างที่หมอลำได้ทำขึ้นเอง

๒.๓.๔ ต้นทุนที่เป็นการสร้างสุนทรียะ(Aesthetic)

แม้ว่าความสามารถในการสร้างสุนทรียะ จะเป็นต้นทุนที่สามารถพบเห็นได้ในหมอลำทุกประเภท หมอลำแต่ละประเภทก็จะมีแบบฉบับการสร้างสุนทรียะแตกต่างกันออกไป ที่สำคัญคือ การสร้างสุนทรียะของหมอลำทุกประเภทถือเป็นต้นทุนที่สามารถนำไป

ต่อรองกับผู้ชมได้ เช่น หากเป็นหมอลำซิ่ง ก็จะสร้างสุนทรียะโดยการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับหมอลำได้อย่างมาก เช่น การถามไถ่ เรียกหาผู้ชม (Interpellation) อย่างเป็นกันเอง การเรียกให้ผู้ชมออกมาเต้น มามีส่วนร่วมกับหมอลำทั้งการขอเพลงในสมัยนิยม และมีการตอบสนองต่อคำขอของผู้ชมอย่างทันทีทันใจ การร้องขอเพลงของผู้ชมมักจะไม่ได้รับการปฏิเสธ สิ่งที่ผู้ชมได้รับคือการได้แสดงความสนุกสนาน ออกท่าออกทาง ฟ้อนรำตามจังหวะดนตรีและเสียงเพลง เสียงลำตามที่หมอลำตั้งใจสร้างความสนุกให้ต่อเนื่องกันอย่างไม่ขาดตอน เพื่อเอาใจผู้ชมที่รักความสนุกสนานแบบไม่ต้องหยุด เป็นต้น

นอกจากนี้การที่หมอลำซิ่งเป็นหมอลำที่มีขนาดเล็กจึงสร้างความใกล้ชิดให้กับผู้ชมได้สูง เพราะตลอดเวลาของการแสดงนั้นมีหมอลำเพียงสองคนชายหญิงอยู่บนเวที(ไม่นับรวมหางเครื่องและนักดนตรี)ที่ทำหน้าที่ตรึงสายตาผู้ชมให้เพ่งความสนใจอยู่ที่หมอลำคนเดิมตลอดเวลาการแสดง ดังนั้น การที่มีหมอลำจำนวนน้อยจึงทำให้เกิดความรู้สึกว่าสนิทสนมกันได้ง่ายและเป็นกันเอง นอกจากนี้สภาพทางกายภาพยังไม่มีการขวางกั้นระยะห่างระหว่างผู้ชมกับหมอลำด้วยเวทีสูงๆ หรือรั้วเหล็กกั้นเวที อีกทั้งผู้มาชมหมอลำซิ่งนั้นมักจะเป็นคนหมู่บ้านเดียวกันหรือหมู่บ้านใกล้เคียงกัน และคนมาชมก็ไม่ไม่มีจำนวนมากมายนักเนื่องจากเป็นหมอลำขนาดเล็ก ดังนั้น การที่ผู้ชมจะรู้สึกถึงความเป็นกันเองอย่างที่หมอลำพยายามสร้างปฏิสัมพันธ์ให้เกิดขึ้นจึงกลายเป็นต้นทุนทางสุนทรียะอีกแบบหนึ่งของหมอลำ

ส่วนหมอลำแบบคณะอย่างหมอลำเรื่องต่อกลอนและหมอลำแบบคอนเสิร์ตนั้นนอกจากจะมีการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับหมอลำแล้ว ก็ยังสร้างสุนทรียะจากตัวเนื้อหากลอนลำ ความไพเราะของกลอนลำเรื่องที่ใช้แสดงรวมทั้งรูปแบบการแสดงอื่นๆ เช่น การใช้ดนตรีพื้นบ้าน การแสดงที่มีความหลากหลาย บางชุดก็เปี่ยมไปด้วยนาฏศิลป์ บางชุดก็มีความงามของการแสดงของหางเครื่องแบบสมัยใหม่ บางชุดก็เป็นการแสดงแบบพื้นบ้าน มีการแสดงที่เป็นเรื่องสมบทบาท ซึ่งล้วนแต่เป็นอีกวิธีหนึ่งที่สามารถสร้างสุนทรียะได้เช่นกัน

จะเห็นได้ว่า ต้นทุนวัฒนธรรมด้านต่างๆของหมอลำนั้นสามารถใช้เป็นรากฐานอันมั่นคงเพื่อการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ คือ ยิ่งหมอลำมีต้นทุนต่างๆมากเท่าไร และสามารถใช้ต้นทุนเหล่านั้นอย่างมีประสิทธิภาพและรู้จักใช้ก็จะได้รับประโยชน์ตามที่ต้องการ เช่น การได้รับว่าจ้างให้ไปแสดงบ่อยครั้งจนกระทั่งได้รับความนิยมและมีชื่อเสียงอยู่ในความทรงจำของผู้ชม การได้รับคัดเลือกให้เป็นผู้ผลิตผลงานโดยนายทุนและได้ผลตอบแทนตามความต้องการ ต้นทุนประการต่างๆ เหล่านั้นของหมอลำจึงกลายเป็น “หน้าตัก” ที่สำคัญและนำมาใช้เพื่อการต่อรองโดยมีวัตถุประสงค์ดังนี้

๑.ใช้ต่อรองเพื่อการเพิ่มพื้นที่และโอกาสในการแสดงของตัวเอง เพราะหมอลำประเภทที่มีต้นทุนทางวัฒนธรรมมากๆ เป็นต้นว่า มีความสามารถมาก มีชื่อเสียงโด่งดัง เป็นที่นิยมด้วยผลงานซึ่งเป็นที่กล่าวขวัญถึง ก็ย่อมทำให้เพิ่มพื้นที่และช่องทางในการแสดงของตัวเองได้มาก เช่น มีโอกาสที่จะได้รับการจ้างจากเจ้าภาพบ่อยๆ หรือการมีโอกาสรับการจ้างจากผู้สนับสนุนที่ว่าจ้างระยะยาว อย่างหมอลำคณะเสียงอิสานที่มีบริษัทโอสถสภาฯที่ใช้เครื่องดื่มเอ็มร้อยห้าสิบเป็นผู้สนับสนุน(Sponsor)เพื่อโปรโมตและเผยแพร่สินค้าของบริษัทอย่างต่อเนื่องกันมาโดยตลอดเวลาหลายปี

๒.ใช้ต่อรองเพื่อรักษาระดับ(class) และมาตรฐานของหมอลำให้คงอยู่ต่อไป คือ หมอลำใช้ต้นทุนด้านความสามารถในการแสดงและชื่อเสียง ตลอดจนผลงานที่ผลิตออกมาอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่องนั้นมาเป็นตัวชี้วัดเรื่องระดับ ว่ายังเป็นหมอลำที่มีระดับมีมาตรฐานสูง หากเป็นหมอลำขนาดใหญ่ มีค่าจ้างแพง มีผลงานเป็นที่ยอมรับของผู้ชมก็ย่อมมีระดับ "ตรายี่ห้อ" ของหมอลำที่ถือว่าเป็นหมอลำชั้นดี และหากหมอลำมีต้นทุนทางวัฒนธรรมอย่างมากและหลากหลาย ก็จะสามารถใช้ต้นทุนเหล่านั้นเป็นเครื่องยกระดับหรือพยุงรักษาระดับความเป็นหมอลำชั้นนำได้ เช่น มีบุคลากรที่มีความสามารถประจำอยู่ในคณะเป็นจำนวนมาก ตัวหมอลำมีความสามารถมาก เป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงมาก มีความสามารถในการสร้างสรรค์เรื่องหมอลำและผลงานอื่นๆได้ดี เป็นต้น ต้นทุนทางวัฒนธรรมเหล่านี้เองที่ช่วยรักษาความเป็นชั้นหนึ่งของหมอลำ หรือกล่าวโดยง่ายคือ หากในคณะหมอลำเป็นศูนย์รวม หรือเป็นแหล่งรวมบุคลากรชั้นดี หรือมีวัตถุดิบชั้นดี มีชื่อเสียงดี หากเป็นหมอลำแบบคณะก็ย่อมมีอำนาจต่อรองที่จะบ่งบอกว่าหมอลำคณะนั้นเป็นคณะที่มีระดับ หรือหากเป็นหมอลำแบบที่เป็นบุคคลและมีต้นทุนทางวัฒนธรรมดังกล่าวก็มีอำนาจต่อรองได้ว่าเป็นหมอลำที่มีชื่อมีความเป็นมาตรฐานที่ดี

๓.ใช้ต่อรองเพื่อสร้างความหมายใหม่ให้กับหมอลำ ทำให้ทั้งคนในวงการหมอลำและคนในวงนอกที่เห็นว่าเป็นอาชีพที่ควรค่าน่าภูมิใจ เพราะแต่ก่อนนั้นอาชีพหมอลำมักจะเป็นที่ดูถูกดูหมิ่นว่า เป็นอาชีพของคนยากจนที่ไม่มีอะไรจะทำจึงมาเต้นกินรำกิน โดยเฉพาะหางเครื่องที่ถูกมองว่ามาแก้ผ้าเต้นระบำรำฟ้อนหากิน แต่การมีต้นทุนทางวัฒนธรรมนั้นทำให้หมอลำสามารถสร้างความหมายใหม่ให้มีความหมายของอาชีพคนสุจริตและหมอลำที่มีชื่อเสียงก็กลายเป็นแบบอย่างที่น่าศรัทธา(Idol)ที่ควรแก่การเอาอย่างสำหรับคนรุ่นใหม่ที่อยากเป็นศิลปินนักร้องนักแสดง

ยิ่งกว่านั้น สถานภาพของอาชีพหมอลำในปัจจุบันยังได้รับการยกระดับให้กลายเป็นสัญลักษณ์การแสดงอันเป็นที่หนึ่งของภาคอีสานด้วยความยิ่งใหญ่อลังการงานสร้างที่ยิ่งกว่าการแสดงคอนเสิร์ตเพราะใช้เงินลงทุนมาก ใช้นักแสดงจำนวนมาก ใช้ช่วงระยะเวลาในการเตรียมงานยาวนาน และใช้ช่วงเวลาออกแสดงยาวนานนับหลายเดือน หมอ

ลำจึงกลายเป็นตัวแทนแห่งความภาคภูมิใจของคนอีสาน เพราะไม่มีการแสดงพื้นบ้านใดในภาคอีสานที่จะมีรากเหง้าความเป็นมาที่ยาวนาน มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับ และเป็นที่รู้จักไปทั่วประเทศ (สังเกตเห็นได้จากการนำเรื่องราวและชีวิตการแสดงของหมอลำไปสร้างเป็นละครโทรทัศน์ชื่อดัง มีผู้ชมนิยมดูทั่วประเทศ) ทั้งยังสามารถสร้างรายได้ให้คนจำนวนมากยิ่งกว่าหมอลำอีกแล้ว ยิ่งกว่านั้นหมอลำยังเป็นการแสดงพื้นบ้านหนึ่งในไม่กี่ประเภทที่ยังสามารถยืนหยัดปรับตัวให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงไปของโลกในยุคทุนนิยม และสามารถปรับตัวให้เข้ากับลักษณะของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ ทั้งยังนำการทำงานแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมาใช้กับการผลิต การกระจายและการบริโภคได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้คือ ภาพลักษณ์และความหมายที่ถูกสร้างขึ้นมาใหม่ของหมอลำในยุคปัจจุบันที่นับวันจะมีความหมายที่ยิ่งไปกว่าการเป็นการแสดงพื้นบ้าน และหมอลำก็ใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมเพื่อต่อรองให้ได้มาซึ่งความใหม่ของหมอลำ

๔.ใช้ต่อรองเพื่อการสืบทอด รับช่วงต่อโดยทายาทรุ่นหลังหรือการมีผู้รับเป็นตัวแทนที่จะรักษาชื่อเสียง โดยเฉพาะหมอลำที่เป็นคณะ ย่อมอยากให้คณะหมอลำของตัวเองดำรงคงอยู่ต่อไปเรื่อยๆ ดังนั้น หากสามารถรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมเอาไว้ได้ ก็เท่ากับว่า เป็นรากฐานอันมั่นคงที่จะทำให้คณะหมอลำอยู่ต่อไปได้เช่นกัน

อย่างไรก็ตามการสืบทอดโดยทายาทรุ่นหลังๆ นั้น สามารถสืบทอดได้เฉพาะหมอลำประเภทหมอลำเรื่องต่อกลอนเพราะ หมอลำแบบคอนเสิร์ตและหมอลำซิ่งนั้นไม่สามารถที่จะรับช่วงต่อกันได้เนื่องจากการมีชื่อเสียงและการได้รับความนิยมนั้น เป็นเรื่องความสามารถและเป็นชื่อเสียงของปัจเจกบุคคล คนอื่นๆจึงไม่สามารถสร้างชื่อเสียงต่อจากคนเดิมได้ ผิดกับหมอลำเรื่องต่อกลอนที่เป็นชื่อเสียงของคณะ ดังนั้น ยังสามารถที่จะรับช่วงสืบทอดกันในนามของคณะได้ไม่ว่าจะเป็นผู้ใดก็ตาม ขอเพียงเป็นผู้มีความสามารถเพียงพอที่จะรักษาชื่อเสียงให้คงอยู่ต่อไปได้

ด้วยเหตุนี้ หมอลำเรื่องต่อกลอนจึงต้องสั่งสมต้นทุนทางวัฒนธรรมให้มากๆ เพราะยิ่งมีต้นทุนมาก โอกาสที่จะสามารถรักษาความเป็นคณะหมอลำเอาไว้ได้ก็ยิ่งมีมาก และต้นทุนเหล่านั้นก็จะเป็นแนวทางสำหรับหมอลำรุ่นหลังๆให้สามารถใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมเป็นแบบอย่างที่ใช้ชี้นำว่าสืบทอดและรักษาคณะหมอลำไว้ได้อย่างไร

๒.๔ การจัดระดับชั้น (Grade) ของหมอลำ

การอยู่ในระดับชั้นต่างๆของหมอลำก็มีความสัมพันธ์กับต้นทุนทางวัฒนธรรมโดยตรงคือ หากหมอลำอยู่ในระดับชั้นสูงก็หมายความว่ามีต้นทุนทางวัฒนธรรมอยู่มากด้วย การที่หมอลำแต่ละคณะจะได้รับการแบ่งเป็นระดับชั้น (grade) เป็นชั้นต่างๆนั้นเป็น

การตัดสินหรือให้คุณค่าทางสังคม โดยคนในสังคมที่ได้ชมหรือคลุกคลีกับหมอลำ ในที่นี้การตัดสินพิจารณาจัดระดับชั้นให้กับหมอลำก็คือผู้ชมชาวอีสานนั่นเองที่เป็นผู้ตัดสินว่า หมอลำแต่ละคณะเป็นหมอลำที่ควรอยู่ในระดับใด ทั้งนี้การจัดกลุ่มระดับชั้นหมอลำก็เป็นความเข้าใจและเป็นการแสดงความเห็นตามความรู้สึก โดยผู้ชมจะพิจารณาคุณภาพของหมอลำได้จากเนื้อหาผลงานการแสดงที่เห็น เช่น ความสามารถในการแสดงของคนในคณะไม่ว่าจะเป็นการร้องเพลง การแสดงหมอลำ การเต้นของหางเครื่อง การแสดงตลก ฝีมือการเล่นดนตรี และจากรูปแบบภายนอกของคณะหมอลำ เช่น ความยิ่งใหญ่ของหมอลำโดยดูจาก ยานพาหนะ อุปกรณ์เครื่องใช้ในการแสดง จำนวนคนในคณะหมอลำ ดังนั้น การแสดงออกถึงการตัดสินแบ่งเกรดหมอลำของผู้ชมจึงเห็นได้จากการตามไปจ้างหมอลำของเจ้าภาพ คือ หากหมอลำคณะใดอยู่ในกลุ่มระดับชั้นที่ดีก็จะมีเจ้าภาพจ้างไปแสดงบ่อยครั้งในแต่ละปี หมอลำก็จะได้ออกงานบ่อยครั้ง

ฝ่ายหมอลำเอง เมื่อได้รับการแบ่งเป็นระดับชั้นหมอลำย่อมทราบดีว่าคณะของตนเองอยู่ในระดับชั้นใด ทั้งนี้จากการดูที่ตัวชี้วัด(Indicator) ด้านรายได้ จำนวนงานที่ตัวเองได้รับ และค่าจ้างแต่ละงาน เมื่อเทียบกับปีก่อนๆและเทียบกับหมอลำคณะอื่น เช่น ถ้าเป็นหมอลำคณะใหญ่ ระดับชั้นสูง ก็จะมีจำนวนงานตลอดปีเป็นจำนวนมาก มีรายได้จากการจ้างของเจ้าภาพและผู้สนับสนุน(Sponsor)ในแต่ละปีเป็นจำนวนมาก พร้อมกันนั้นค่าตัวหรือค่าจ้างหมอลำทั้งคณะก็จะสูงตามไปด้วย ทำให้เป็นตัวชี้วัดการแบ่งระดับชั้นได้อย่างชัดเจน ส่วนคณะเล็กๆรองลงมา ชื่อเสียงก็ไม่โด่งดังนัก ก็จะมีรายได้น้อย มีงานน้อยเพราะไม่เป็นที่นิยมจ้างของเจ้าภาพ อันอาจจะเนื่องมาจากรูปแบบการแสดงและการลงทุนของหมอลำคณะเล็กยังไม่ถึงเกณฑ์ที่น่าพอใจของเจ้าภาพ หรือหากมีเจ้าภาพจ้างก็เป็นอีกระดับหนึ่งที่มีความสามารถจ้างได้น้อยกว่า แต่ก็แน่นอนว่าค่าจ้างหมอลำก็ย่อมราคาถูกลงมาอีก ความมีเกรดและระดับชั้นนี้เองที่เป็นปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งที่หมอลำจะสามารถใช้ต่อรองเพื่อรักษาประโยชน์ของหมอลำไว้ได้

ประเภทของหมอลำที่มีระดับชั้น(grade) และสามารถใช้ในการต่อรองได้ต่างกัน มีดังนี้

๑.หมอลำขอข้าว เป็นหมอลำประเภทคณะที่มีขนาดเล็กที่สุด อยู่ในระดับชั้นที่เรียกว่าเป็น “หมอลำโนเนม” หากเป็นสินค้าก็ถือว่าไม่มีตราสินค้า เป็นหมอลำที่ยังพอหลงเหลือไม่มากในภาคอีสาน หากพูดถึงความน่าสนใจในเรื่องขีดความสามารถในการแสดงและการเรียกผู้ชมก็ไม่อาจเทียบเท่ากับหมอลำซิ่งด้วยซ้ำไป เพราะหมอลำประเภทนี้เป็นหมอลำที่เกิดขึ้นเฉพาะกิจ ดังนั้น การแสดงหมอลำจึงไม่ได้ให้ความบันเทิงอย่างสมบูรณ์แบบซึ่งหากเทียบกับหมอลำคณะที่ใหญ่กว่าก็เรียกได้ว่า ยังมีส่วนที่บกพร่องและขาดหายไปมาก เช่น เครื่องเสียง ดนตรี รูปแบบการแสดง ตัวหมอลำก็ไม่น่าสนใจหากเทียบกับหมอลำคณะใหญ่ ซึ่งผู้ชมเองก็ย่อมมีการเปรียบเทียบกันในใจ ดังนั้นการแสดงของหมอลำกลุ่มนี้จึงมีคนดูไม่มากนัก สำหรับผู้ชมในบางหมู่บ้านแล้วยังมีความน่าสนใจยังน้อยกว่าละครโทรทัศน์

ในคณะหมอลำกลุ่มนี้จะมีหมอลำที่ใช้วิธีการถอดตัว(ยืมตัว)จากหมอลำที่ไม่ได้ออกงานแล้ว หรือคนที่เคยเป็นหมอลำเก่าที่ว่างงานหรือหมอลำหน้าใหม่ที่เป็นบรรดาญาติๆหรือเพื่อนๆกัน มาประกอบอาชีพร่วมกันคือ “การไปลำขอข้าว” คนในคณะส่วนใหญ่ก็จะเป็นคนที่เคยร่วมงานกันจึงมีความคุ้นเคยกันมาก หมอลำเหล่านี้มักจะมีอาชีพอย่างอื่นทำเป็นหลักอยู่แล้ว เช่น เป็นเกษตรกร ดังนั้นนักแสดงของหมอลำประเภทนี้มีโอกาสซ้อมการแสดงให้เข้ากันก่อนเพียงระยะสั้นๆ โดยมีการตกลงว่าใครจะรับบทเป็นอะไรแล้วก็ทำหน้าที่แสดงตามบทเหล่านั้นโดยมีกลอนลำที่เรียกว่า “กลอนกลาง” หมายถึงกลอนลำที่เป็นกลางๆไม่ได้ระบุชื่อตัวละครหรือระบุเรื่อง เมื่อไปแสดงเรื่องใดก็ค่อยปรับเปลี่ยนชื่อให้เข้ากับเรื่องนั้น

การออกไปแสดงของหมอลำกลุ่มนี้เป็นเรื่องความสมัครใจของหมอลำ ไม่ใช่เป็นความต้องการร้องขอหรือจ้างวานโดยเจ้าภาพหรือผู้ชม ดังนั้น การแสดงของหมอลำกลุ่มนี้ ไม่ได้ต้องการชื่อเสียง ไม่จำเป็นต้องเสนอภาพสวยงาม หากแต่เป็นเพียงการแสดงเพื่อแลกเปลี่ยนกับข้าวเปลือกและข้าวสาร หรือเป็นเงินเล็กๆน้อยๆตามแต่ชาวบ้านจะให้คล้ายกับวณิพกพเนจร เมื่อได้ข้าวมาจำนวนมากๆแล้วจึงนำข้าวมาแบ่งกัน หรือนำข้าวไปขายแล้วนำเงินมาแบ่งกันเป็นค่าตัวของหมอลำ

หมอลำประเภทนี้จะพึ่งพาเทคโนโลยีเพื่อการผลิตผลงานการแสดงน้อยมาก และยิ่งไม่ต้องกล่าวถึงการผลิตซ้ำ ดังนั้นเรื่องขนาดของคณะหมอลำจึงไม่ใช่เรื่องสำคัญ ในคณะมีนักแสดงประมาณ ๑๐ กว่าคน ซึ่งทุกคนก็ต้องช่วยกันทำงานคล้ายกับหมอลำสมัยก่อนยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เครื่องมืออุปกรณ์การแสดงเพียงมีเครื่องขยายเสียง เครื่องดนตรีไม่กี่ชิ้น ขอใช้ไฟฟ้าจากหมู่บ้าน ใช้ศาลากลางบ้านเป็นเวที ยานพาหนะก็มีรถกระบะเพียงคันเดียวหรือสองคันก็สามารถออกตระเวนแสดงตามหมู่บ้านต่างๆ ตามชนบทที่ห่างไกลจากตัวเมือง

กล่าวได้ว่าต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำที่มีระดับชั้นเช่นนี้ มีน้อยกว่าหมอลำกลุ่มอื่นๆทั้งหมด และเป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีอยู่ก็แทบจะไม่สามารถนำไปต่อรองอะไรได้เลย นอกจากการแลกเปลี่ยนค่าแรงเล็กๆน้อยๆ พอให้อยู่ได้

๒. หมอลำขนาดเล็ก มีนักแสดงอยู่ประจำคณะ มีจำนวนนักแสดงและสมาชิกทั้งหมดในคณะประมาณ ๓๐-๗๐ คน เปิดรับงานตลอดปีแต่มีคนจ้างไม่บ่อยครั้ง ค่าจ้างอยู่ในระดับหลักหมื่นบาท เป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักบ้างแต่ยังไม่เป็นที่นิยมของผู้ชมมาก นักแสดงมักจะมีอาชีพหลักเป็นเกษตรกร เช่น หมอลำเรื่องต่อกลอนที่มีขนาดเล็กมีชื่อเสียงในระดับจังหวัด และหมอลำซิ่งทั้งหลายที่มีชื่อเสียงในระดับจังหวัด *(ผู้วิจัยจัดให้หมอลำซิ่งอยู่ในกลุ่มหมอลำขนาดเล็ก เพราะมีคุณสมบัติด้านต้นทุนทางวัฒนธรรมที่ใกล้เคียงกัน*

โดยเฉพาะเรื่องการใช้เทคโนโลยีในการผลิต และความสามารถของบุคลากร การลงทุนของหมอลำ ตลอดจนจำนวนคนในกลุ่มที่รวมตัวกันสร้างสรรค์ผลงานการแสดง) หมอลำเหล่านี้มีข้าวของอุปกรณ์การแสดงบางส่วนเป็นของตนเอง โดยมากจะเป็นอุปกรณ์ที่ราคาไม่สูงนัก เช่น เวที เครื่องดนตรี เครื่องปั่นไฟ แต่บางส่วนอาจจะยังเช่า เช่น รถของนักแสดง หรือซื้อต่อจากหมอลำคณะใหญ่ๆที่โละชุดเดิมออก เช่น ชุดของหางเครื่อง

อย่างไรก็ตาม สิ่งสำคัญอย่างหนึ่งที่จำเป็นคือต้องมีเนื้อเรื่องกลอนลำเป็นเรื่องประจำคณะของตนเองเพราะถือเป็นเอกลักษณ์อันสำคัญที่จะช่วยสร้างชื่อเสียงได้ หมอลำประเภทนี้กำลังอยู่ในช่วงระหว่างการรอจังหวะที่จะพัฒนาตัวเองขึ้นไปสู่ระดับขั้นที่ใหญ่ขึ้น เมื่อสะสมทุนทางวัฒนธรรมและมีเงินลงทุนมากพอแล้วก็จะค่อยๆขยายขนาดและไต่เต้าขึ้นไปโดยหาโอกาสและช่องทางเพื่อพัฒนาตนเองเสมอ เช่น การเข้าประกวดหมอลำตามที่มีการจัดขึ้นโดยหน่วยงานของทางราชการ

ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำที่มีระดับชั้นเช่นนี้ แม้จะมีน้อยกว่าหมอลำกลุ่มอื่นๆที่เป็นหมอลำขนาดใหญ่กว่า แต่ต้นทุนทางวัฒนธรรมบางอย่างของคนในคณะหมอลำก็มีมากกว่าคนในหมอลำที่มีขนาดใหญ่กว่า เช่น ความสามารถในการแสดงเฉพาะบุคคล เพียงแต่เป็นหมอลำที่ขาดโอกาสและช่องทางอันเหมาะสมที่จะได้แสดงความสามารถ เช่น มีงานแสดงน้อย เจ้าภาพไม่รู้จักชื่อเสียง จึงไม่ค่อยมีคนจ้าง หรือเป็นหมอลำที่มีขนาดเล็ก ไม่ดูยิ่งใหญ่ ไม่มีส่วนที่น่าดึงดูดความสนใจ จึงทำให้ไม่อยู่ในกระแสความนิยมของผู้ชม ดังนั้น ต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีอยู่จึงเพียงนำไปต่อรองกับผู้ชมได้บางอย่างเท่านั้น เช่น ชื่อเสียงของคณะหมอลำที่พอจะรับประกันผลงานความคุ้มกับค่าจ้างที่ไม่สูงนักของเจ้าภาพ

๓.หมอลำคณะขนาดกลาง ได้รับงานและความนิยมมากพอสมควร เป็นหมอลำที่ผู้ชมพอจะรู้จักแต่ไม่ถึงกับเป็นที่รู้จักกันกว้างขวางมากนัก มีนักแสดงและสมาชิกในคณะรวมประมาณ ๑๐๐-๑๕๐ คน หมอลำเหล่านี้มีข้าวของอุปกรณ์การแสดงทั้งหมดเป็นของตนเอง แต่โดยมากจะเป็นอุปกรณ์ที่ไม่ใช่ของที่มีคุณภาพดีมาก ราคาก็ไม่สูงนัก เช่น เวที เครื่องดนตรี เครื่องปั่นไฟ เครื่องเสียง การมีเครื่องมืออุปกรณ์ที่มากขึ้นจึงมีการแสดงที่ดูยิ่งใหญ่กว่าหมอลำขนาดเล็ก ค่าจ้างจึงสูงขึ้นมาอยู่ในระดับหลักแสนบาทต้นๆ ที่น่าสังเกตคือ หมอลำกลุ่มนี้ล้วนแต่เป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงมานานนับสิบปีใกล้เคียงกับหมอลำขนาดใหญ่ บางคณะอาจจะเคยได้รับรางวัลการประกวดหมอลำมาแล้ว เพียงแต่การที่ไม่สามารถทำให้เป็นหมอลำคณะใหญ่ได้ก็เนื่องจากการขาดต้นทุนที่เป็นเงินลงทุนในการสร้างคณะหมอลำ จึงไม่สามารถขยายขนาดให้ใหญ่หรือทำให้เป็นหมอลำขนาดใหญ่ขึ้นได้

สิ่งสำคัญสิ่งหนึ่งคือ หมอลำกลุ่มนี้ยังมีความเป็นตัวของตัวเองอยู่สูง ส่วนที่เห็นชัดเจนที่สุดคือ การมีเนื้อเรื่องกลอนลำเป็นเรื่องประจำคณะของตนเอง หมอลำประเภทนี้มักจะมีตัวนักแสดงหมอลำที่เป็นจุดเด่นหรือจุดขายประจำคณะ บางคนก็เป็นหมอลำที่บันทึกเสียงมาแล้ว บางคนก็เป็นหมอลำที่กำลังอยู่ในช่วงการโปรโมตหรือปั้นให้เป็นหมอลำหน้าใหม่ขึ้นมาเพื่อบันทึกเสียง แต่ยังไม่ถึงขั้นมีชื่อเสียงเทียบเท่าหมอลำที่มีชื่อเสียงและประสบการณ์มายาวนาน หมอลำกลุ่มนี้ เช่น แก่นนครบันเทิงศิลป์ คณะขวัญใจเพชรโพนทอง ฟ้าสีคราม รุ่งทิวา หนึ่งในสยาม ขวัญดารา สาวน้อยเพชรบ้านแพง บัวริมบึง เป็นต้น

ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำในระดับชั้นนี้ เริ่มจะมีมากกว่าหมอลำกลุ่มอื่นๆที่เป็นหมอลำขนาดเล็กกว่า และต้นทุนทางวัฒนธรรมบางอย่างของคนในคณะหมอลำก็มีใกล้เคียงกับหมอลำที่มีขนาดใหญ่กว่า เช่น ความสามารถในการแสดงเฉพาะบุคคล ประสบการณ์การเป็นหมอลำและความสามารถในอาชีพ เพียงแต่ก็ยังเป็นหมอลำที่ยังไม่สามารถระดมทุนที่เป็นเงินเพื่อนำมาลงทุนสร้างสรรค์หรือผลิตผลงานให้เทียบเทียมหมอลำขนาดใหญ่ นอกจากนี้ยังขาดช่องทางอันเหมาะสมที่จะได้แสดงความสามารถ เช่น มีโอกาสได้รับงานแสดงน้อยกว่า แม้ว่าจะมีชื่อเสียงอยู่แต่ก็ยังไม่เป็นที่นิยมมากนัก จึงไม่ค่อยมีคนจ้าง นอกจากนี้ยังมีสาเหตุจากการเป็นหมอลำที่ยังไม่ดูยิ่งใหญ่ ไม่มีส่วนที่น่าดึงดูดความสนใจเท่าหมอลำขนาดใหญ่ จึงทำให้ไม่อยู่ในกระแสความนิยมของผู้ชม ดังนั้น ต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีอยู่จึงเพียงนำไปต่อรองกับผู้ชมที่อยู่ในระดับหนึ่งได้บางอย่าง เช่น ชื่อเสียงของคณะหมอลำที่พอจะรับประกันผลงานความคุ้มกับค่าจ้างที่ไม่สูงนักของเจ้าภาพ

๔.หมอลำคณะใหญ่ เป็นหมอลำที่อยู่ระดับแนวหน้า เพียงเอ่ยชื่อขึ้นมา คนทั่วไปต่างรู้จักดี เพราะหมอลำเหล่านี้ได้ออกเดินสายบ่อยครั้งในแต่ละปี ถือได้ว่ามีผลงานอยู่อย่างต่อเนื่อง ยิ่งกว่านั้นคือ เป็นหมอลำที่ได้รับการโปรโมตและได้รับคัดเลือกนำไปผลิตซ้ำ หมอลำแบบคณะที่จัดอยู่ในกลุ่มนี้มี ๒ ประเภทคือ หมอลำแบบคอนเสิร์ตที่มีชื่อเสียงและหมอลำเรื่องต่อกลอนบางคณะ เช่น เสียงอิสาน ประถมบันเทิงศิลป์ หนูภารวิเศษศิลป์ รัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์ ระเบียบวาทะศิลป์ น้องใหม่เมืองชุมแพ

หมอลำกลุ่มนี้ มีจุดเด่นที่เห็นชัดคือการทุ่มทุนสร้างคณะหมอลำโดยใช้เทคโนโลยีเครื่องมืออุปกรณ์ในการแสดงครบครันอย่างสมบูรณ์แบบ นอกจากมีความทันสมัยแล้ว ข้าวของเครื่องใช้และชุดเสื้อผ้าเหล่านี้ยังเป็นของที่มีคุณภาพระดับดีๆ ยี่ห้อดีๆอีกด้วยซึ่งการใช้ของดี มีราคาแพง และมีจำนวนมากเป็นการสะท้อนให้เห็นการลงทุน และเป็นหน้าเป็นตาของหมอลำเนื่องจากการใช้เทคโนโลยีดีๆราคาแพงก็จะส่งผลให้ผลงานการแสดงออกมาดี เช่น

คุณภาพเสียง ชุดนักแสดงมีความสวยงามน่าดูน่าชม และเป็นการสร้างภาพลักษณ์ที่ดีให้กับคณะหมอลำ

นอกจากนี้สิ่งที่เห็นได้ชัดถึงความเป็นหมอลำขนาดใหญ่อีกอย่างหนึ่ง คือหมอลำกลุ่มนี้ยังมีจำนวนสมาชิกในคณะเป็นจำนวนมากถึง ๒๐๐-๓๐๐ คน และเมื่อเป็นหมอลำคณะใหญ่ ผลงานดี ก็ทำให้ค่าจ้างพลอยสูงตามไปด้วยโดยอาจจะมีค่าจ้างราคาตั้งแต่ ๑๘๐,๐๐๐ บาท – ๓๐๐,๐๐๐ บาทต่อคืน เมื่อหมอลำได้ค่าจ้างแพง และมีโอกาสที่จะได้รับงานมาก ก็เป็นผลให้มีรายได้จนสะสมทุนที่เป็นเงินสำหรับการนำไปลงทุนผลิตผลงานและสร้างสรรค์งานต่อได้ในปีถัดไป

ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำที่มีระดับสูงสุดเช่นนี้ มีมากจนกระทั่งพอที่จะสามารถต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและผู้ชม เนื่องจากเป็นหมอลำที่มีการสั่งสมและมีความสามารถในการจัดการเชิงอุตสาหกรรม เช่น การวางระบบการแบ่งหน้าที่งานกันทำ การติดตามผลงาน การลงโทษและการปกครอง การให้ค่าตอบแทน พร้อมกันนั้นก็มีข้อได้เปรียบเชิงวัฒนธรรมทั้งเพราะเป็นหมอลำที่มีชื่อเสียง ความเป็นมายาวนาน มีประสบการณ์มามากทั้งยังรวมเอาหมอลำที่มีความสามารถในการแสดงหลายคนมาอยู่ด้วยกัน เป็นหมอลำที่มีโอกาสและช่องทางมากมายที่จะได้แสดงความสามารถ เช่น มีงานแสดงมาก เจ้าภาพต่างก็รู้จักชื่อเสียง มีคนจ้างมากมาย การเป็นหมอลำที่มีขนาดใหญ่ ดูแล้วยิ่งใหญ่ มีแต่ส่วนที่น่าดึงดูดความสนใจ จึงทำให้อยู่ในกระแสความนิยมของผู้ชม ดังนั้น ต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีอยู่จึงสามารถนำไปต่อรองกับผู้ชมได้หลายอย่าง เช่น ชื่อเสียงของคณะหมอลำที่สามารถจะรับประกันผลงานความคุ้มสมกับค่าจ้างที่แพงกว่าหมอลำคณะเล็กๆ ความยิ่งใหญ่ของคณะหมอลำทำให้เจ้าภาพรู้สึกว่าคุ้มค่ากับการที่ได้จ้างหมอลำเช่นนี้มาแสดง และที่สำคัญคือ การจ้างหมอลำคณะใหญ่สามารถเป็นเครื่องแสดงถึงหน้าตาฐานะทางสังคมของเจ้าภาพได้

จะเห็นได้ว่า นอกจากกระดับชั้น(Grade)ของหมอลำจะมีความสัมพันธ์กับต้นทุนทางวัฒนธรรมที่หมอลำมีอยู่แล้ว ยังสะท้อนให้เห็นระดับของอำนาจในการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมกับอำนาจที่จะต่อรองกับผู้ชม และยังมีอำนาจต่อรองกับคนในคณะด้วย คือ ถ้าเป็นหมอลำคณะเล็กๆ การที่มีคนน้อยความเป็นเพื่อนกันมีมากมีความใกล้ชิดกันมาก และแต่ละคนก็อยู่ในระดับเดียวกัน ส่วนหมอลำคณะใหญ่ สมาชิกในคณะจะมีอำนาจในการต่อรองกับหัวหน้าคณะน้อยลง เพราะการปกครองดูแลเป็นแบบระบบโรงงานอุตสาหกรรมทำให้เกิดความแตกต่างกันระหว่างหัวหน้าคณะกับสมาชิกอย่างมาก การร่วมงานกันเป็นแบบนายจ้างและลูกจ้าง แม้แต่กับสมาชิกด้วยกันยังมีความแตกต่างกันอย่างยิ่ง สำหรับรายละเอียด

การต่อรองของหมอลำกับระบบอุตสาหกรรมและการต่อรองกับผู้ชมนั้น ผู้วิจัยจะกล่าวถึงในบทต่อไป

ในการพิจารณาระดับชั้นของหมอลำเพื่อที่จะสะท้อนให้เห็นต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำนั้น ผู้วิจัยได้จำแนกความแตกต่างของหมอลำแต่ละระดับชั้นเพื่อเปรียบเทียบว่า มีรายละเอียดต่างๆ ที่เป็นตัวชี้วัดซึ่งจะทำให้เห็นความแตกต่างของกลุ่มหมอลำแต่ละระดับชั้นที่มีความสัมพันธ์กับต้นทุนทางวัฒนธรรมด้านต่างๆดังนี้ (*** ข้อมูลเหล่านี้ เป็นข้อมูลช่วงปี พ.ศ.๒๕๔๙)

ทุนทางวัฒนธรรม	หมอลำขอข้าว	หมอลำขนาดเล็ก	หมอลำขนาดกลาง	หมอลำขนาดใหญ่
พื้นที่ที่ใช้แสดง	ตระเวนไปในชนบทไม่ไกลจากบ้านมาก เล่นในระดับหมู่บ้าน	อยู่ในระดับจังหวัดหรือไปไม่ไกลนัก เพราะไม่เป็นที่รู้จัก	ขยายเขตการแสดงไปทั่วภาคอีสาน ไปไกลได้หลายๆ จังหวัด	ไปแสดงได้ทั่วประเทศ เพราะเป็นที่รู้จักมาก
เวลาและช่องทางที่ใช้แสดง	ตามความสะดวกของหมอลำ ไม่จำเป็นต้องมีโอกาสสำคัญก็แสดงได้	งานเจ้าภาพจ้างเท่านั้น	งานเจ้าภาพจ้างเท่านั้น	มีโอกาสมากทั้งงานเจ้าภาพ งานจ้างทั่วไป งานกาชาด
อายุและความยั่งยืนของหมอลำ	ประกอบกันเป็นคณะแบบหลวมๆ อาจจะไม่มีชื่อคณะ ไม่ยั่งยืน แสดงเป็นการเฉพาะกิจ	รวมตัวกันเป็นคณะและตั้งอยู่ได้อย่างไม่มั่นคงนัก การรวมตัวขึ้นอยู่กับงานที่ได้รับ ความเก่าแก่ไม่มาก	มีความยั่งยืนเพราะมี อายุมากพอสมควร มีหัวหน้าคณะเป็นแกนหลัก ที่คอยพยุงคณะเอาไว้	มั่นคงมากเพราะมีความเก่าแก่ ผ่านประสบการณ์จนตั้งมั่นอยู่ได้
การลงทุนด้านเทคโนโลยี เวที อุปกรณ์ แสงสีเสียง	มีเพียงเล็กน้อยเท่าที่จำเป็น จนแทบจะเรียกว่าไม่มีอะไรที่จะทำให้สะดุดตา	มีเป็นของตัวเองแต่มีไม่ครบเท่าที่ควรมีและของที่ใช้ก็มีคุณภาพไม่ดี	มีเป็นของตัวเองครบครัน แต่ของที่ใช้ยังเป็นระดับกลางๆ หรือมีคุณภาพไม่ดีมากพอ	มีครบครันและสมบูรณ์แบบ อุปกรณ์ข้าวของที่ใช้เป็นของที่มีคุณภาพดี
งานและรายได้ที่ได้รับ	ไม่มีงานจ้าง มีเฉพาะงานไปตระเวนแสดงเอง	มีงานจ้างน้อย เพราะไม่เป็นที่นิยม รายได้น้อย	มีงานพออยู่เลี้ยงสมาชิกในคณะได้ แต่รายได้ไม่มากนัก	มีงานมาก มีรายได้พอเลี้ยงคณะและเหลือพอเป็นทุน

	รายได้ไม่แน่นอน	เพราะค่าจ้างที่ไม่แพง		สำหรับปรับปรุงผลงานปีต่อไป
จำนวนบุคลากร	มีคนจำนวนน้อยเพียงนับสิบคน ทุกคนเป็นนักแสดงและต้องช่วยกันทุกอย่าง	มีคนจำนวนน้อยทุกคนต้องช่วยกันทำงาน แต่ยังพอแบ่งเป็นแผนกได้	มีคนจำนวนมากพอสมควร แบ่งเป็นแผนกการทำงานได้ แต่ก็ยังไม่ถือว่ามากจนยิ่งใหญ่	จำนวนมากอย่างยิ่งจนต้องแบ่งเป็นแผนกทำงานอย่างชัดเจน และถือว่ามากจนยิ่งใหญ่
ค่าจ้างของหมอลำ	ไม่มีค่าจ้าง มีแต่ข้าวที่ได้รับบริจาคเป็นค่าตอบแทน	ค่าจ้างไม่แพง จ่ายเพียงหลักหมื่นบาท	ค่าจ้างอยู่ระดับหลักแสนหรือแสนเศษ	ค่าจ้างสูงมากเกือบสองแสนถึงสามแสนบาท
การบริหารงานและการปกครอง	ช่วยเหลือกันแบบครอบครัว หัวหน้าคณะไม่ต้องจัดการอะไรมาก อาจจะมีข้อตกลงร่วมกันไม่ถึงกับเป็นกฎระเบียบ	ทำงานแบบใช้คนในหมู่บ้านหรือในครัวเรือนเป็นหลัก หัวหน้าคณะควบคุมเองได้ทุกอย่าง	เป็นระบบอุตสาหกรรมขนาดกลาง มีคนจากหลายๆที่มาทำงานร่วมกัน มีการแบ่งงานกันทำ กฎระเบียบมีความยืดหยุ่นสูง หัวหน้าคณะยังสามารถดูแลได้ทั่วถึง	เป็นระบบอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ มีคนจากหลายๆที่มาทำงานร่วมกัน ต้องแบ่งงานกันทำชัดเจน มีกฎระเบียบชัดเจนเข้มงวด หัวหน้าคณะต้องแบ่งกลุ่มให้ดูแลกันเอง
ผลงานการผลิตซ้ำ	ไม่มีโอกาสและไม่มีความเป็นไปได้ที่จะได้รับการผลิตซ้ำ	มีโอกาสที่จะได้รับการนำไปผลิตซ้ำน้อยมาก หรือมีเพียงบางช่วงจังหวะ เช่น หมอลำซิ่ง	มีโอกาสที่จะได้รับการคัดเลือกไปผลิตซ้ำอยู่บ้าง แต่ไม่มากนัก	มีความสามารถสูงพร้อมที่จะได้รับการคัดเลือกไปผลิตซ้ำอยู่ตามที่จะตกลงกันได้
หมอลำชื่อดังในคณะ	ไม่มี	ไม่มี	มีบ้างแต่อาจจะไม่เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง	มีมาก ถือเป็นที่รวมของบรรดาหมอลำชื่อดัง
ชื่อเสียงที่สั่งสม	ไม่มี	มีน้อย เป็นที่รู้จักกันในพื้นที่ไม่กว้าง	มากพอสมควรแต่ยังไม่ถึงขั้นรู้จักกันไปทั่ว	มากจนเป็นเป็นที่รู้จักกันไปทั่วภาคอีสานหรือถึงขั้นระดับประเทศ

การมีผู้สืบทอด	ไม่มี	ไม่มี	มีผู้สืบทอดเป็นรุ่นลูกๆ เพราะหมอลำกลุ่มนี้ส่วนใหญ่อายุยังไม่มาก	เฉพาะหมอลำเรื่องมีการวางตัวผู้สืบทอดไว้ชัดเจนโดยมีทั้งรุ่นลูกและรุ่นหลานเพราะเป็นหมอลำที่มีความเก่าแก่ ส่วนหมอลำคอนเสิร์ตจะเป็นประเภทที่สืบทอดต่อกันไม่ได้
แนวทางของคณะ	ไม่มี	ชัดเจนเฉพาะการลำ แต่การแสดงบางอย่างยังมีการเลียนแบบ	มีแนวทางให้เห็น เช่น เป็นหมอลำสังวาสใด แสดงเรื่องแนวใด	มีรูปแบบและแนวทางเป็นของตัวเองสูง ไม่นิยมการเลียนแบบ

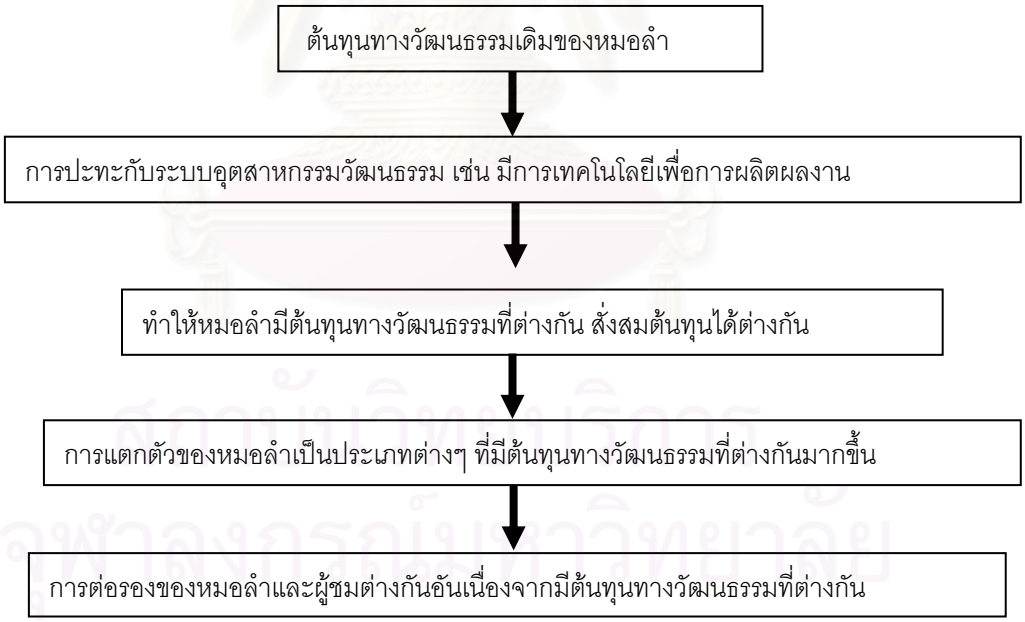
จากตารางข้อมูลที่แสดงรายละเอียดของต้นทุนทางวัฒนธรรมดังกล่าว สิ่งที่ผู้วิจัยเห็นว่า เป็นปัจจัยสำคัญที่เป็นตัวชี้วัดและเป็นเครื่องตัดสินเบื้องต้นที่สามารถใช้แยกระดับชั้นของหมอลำได้มีองค์ประกอบพื้นฐาน ซึ่งลักษณะคุณสมบัติด้านต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำในปัจจุบันจะทำให้เห็นความสอดคล้องกับแนวคิดของเบนจามินอย่างยิ่ง เพราะปัจจัยสำคัญที่จะทำให้หมอลำสามารถอยู่อย่างยั่งยืนได้นั้น คือการที่ต้องพึ่งพาเทคโนโลยีเพื่อการผลิตผลงานและการผลิตซ้ำเป็นหลัก และหากมีความสามารถในการลงทุนที่จะใช้หรือบริหารเทคโนโลยีได้ก็จะส่งผลให้เกิดปัจจัยอื่นๆตามมาได้โดยอัตโนมัติ เช่น หากมีการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตผลงาน หมายความว่ามีอุปกรณ์เครื่องมือประกอบการแสดงสลับซับซ้อนมีเครื่องมือหลากหลายขึ้น ก็ต้องมีการใช้คนเข้ามาช่วยกันทำงานหลายแผนกหลายฝ่ายมากขึ้น เพราะเป็นการใช้คนที่มีความชำนาญและความถนัดเฉพาะด้านมาเป็นผู้ใช้เครื่องมืออุปกรณ์ในการผลิตงานศิลปการแสดงอีกทอดหนึ่ง*(ในกรณีนี้ไม่เหมือนกระบวนการผลิตรถยนต์หรือการผลิตข้าวของเครื่องใช้ในโรงงานอุตสาหกรรมที่ถ้าหากใช้เทคโนโลยีการผลิตขั้นสูง ก็จะลดการใช้แรงงานคนให้น้อยลง)*

เมื่อในคณะหมอลำมีการใช้คนมากขึ้น เช่น มีชุดเสื้อผ้าการแสดงจำนวนมากก็ต้องใช้หางเครื่องและหมอลำจำนวนมาก ต้องมีครูฝึกเต้น มีเครื่องดนตรีมากก็ต้องใช้นักดนตรีจำนวนมาก มีข้าวของที่ต้องติดตั้งจำนวนมากก็ต้องใช้พนักงานเข้ามาทำงานเป็นจำนวนมาก ต้องใช้ยานพาหนะในการขนส่ง บรรทุก จำนวนมาก ก็ส่งผลให้เกิดความใหญ่โตของคณะมากขึ้น เมื่อหมอลำมีความใหญ่โต การแสดงดูยิ่งใหญ่ก็เป็นที่กล่าวขวัญถึง ผลงานการแสดงก็มี

คุณภาพมากขึ้น เพราะมีการใช้เครื่องมืออุปกรณ์ที่ดีเข้ามาช่วยทั้งด้านแสง สี เสียง ทำให้กลายเป็นที่สนใจของผู้ชม เมื่อผู้ชมได้ชมก็มีการกล่าวถึง เป็นที่ยอมรับ พูดแบบปากต่อปากทำให้เกิดมีชื่อเสียงตามมา เมื่อมีชื่อเสียงมากขึ้น ราคาค่าจ้างของหมอลำก็สูงขึ้นเพราะการลงทุนที่มากขึ้น การลงทุนด้านเทคโนโลยีเพื่อการผลิตผลงานดังกล่าวจึงกลายเป็นเครื่องต่อรองที่จะทำให้ราคาค่าจ้างของหมอลำมากขึ้นได้ เพราะหากหมอลำลงทุนมาก แล้วทำให้เกิดภาพลักษณ์ของหมอลำที่สามารถสร้างผลงานที่มีความคุ้มค่าสมราคาได้ ก็เป็นความยินดีของเจ้าภาพที่จะจ่ายได้เช่นกัน

อย่างไรก็ตาม สิ่งที่ผู้วิจัยต้องการเสนอว่ามีส่วนที่แนวคิดของเบนจามินไม่ได้กล่าวเอาไว้มี ๒ ประการคือ

๑.การใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตผลงานในกระบวนการผลิต การกระจายและการบริโภคนั้น เบนจามินไม่ได้กล่าวถึงปัจจัยด้านต้นทุนทางวัฒนธรรมที่ส่งผลให้เกิดการแตกตัวของหมอลำประเภทต่างๆ เมื่อหมอลำได้เกิดการปะทะกับการเทคโนโลยีเพื่อการผลิตผลงานเหล่านั้นแล้ว ทำให้หมอลำถูกจัดแบ่งออกเป็นกลุ่มอย่างชัดเจน และเกิดรูปแบบ เกิดประเภทของผู้ผลิตผลงานศิลปะอย่างหลากหลาย ตามความสามารถและความถนัดในการใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมเหล่านั้นซึ่งเกิดจากการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตผลงาน

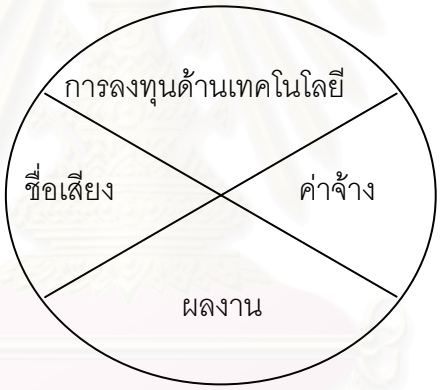


๒.นอกจากเรื่องของการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำผลงานแล้ว ยังมีเรื่องของความเป็นศิลปินเป็นการใช้คนเพื่อผลิตผลงานศิลปะ ผลงานศิลปะที่เกิดขึ้นคือ เป็นผลงานที่มีชีวิต มีความเป็นตัวตนของศิลปินอยู่ในขณะนั้น ไม่ใช่งานศิลปะที่เป็นเพียงข้าวของวัตถุ และการผลิตซ้ำงานศิลปะที่เกิดขึ้นด้วยการใช้คนเป็นองค์ประกอบหลักเพื่อสร้างงาน งานที่ได้จึงเป็นงานที่ไม่ซ้ำกันและมีความยืดหยุ่นสูง เช่น การแสดงของหมอลำแต่ละคณะก็ไม่

เหมือนกัน ต่างคณะก็มีแนวทางต่างกัน เพราะเกิดจากเบ้าหลอมทางวัฒนธรรมที่ต่างกัน แม้แต่ในคณะหนึ่งก็ยังมีความสามารถที่จะสร้างสรรค์ผลงานให้แตกต่างกันไปในแต่ช่วงเวลาที่ผ่านไป เพราะมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ

ในกรณีนี้เองที่จะต้องเชื่อมโยงถึงการเกิดการต่อรองกันขึ้นในบรรดาผู้ผลิตงานศิลปะ และส่งผลถึงผู้บริโภค เพราะกระบวนการผลิต การกระจายและการบริโภคนั้นจะมีการทำให้เกิดด้วยวิธีการใด แนวทางอย่างไร มีลักษณะอย่างไร ล้วนแต่เกี่ยวข้องกับการต่อรองและความต้องการของผู้ผลิตผลงานและผู้บริโภคผลงานด้วย ดังนั้น หากจะพิจารณาเฉพาะประเด็นการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตผลงานทางศิลปะอย่างเดียวจึงยังไม่เพียงพอ ส่วนที่จะเกิดการเพิ่มเติม และเกิดการสร้างแนวคิดหรือการค้นพบใหม่จึงเริ่มต้นจากประเด็นนี้ด้วย

จากตารางข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยเห็นว่าต้นทุนทางวัฒนธรรมที่สำคัญที่สุดที่มีผลต่อปัจจัยอื่นๆของหมอลำมีอยู่ ๔ อย่าง คือ การลงทุนด้านเทคโนโลยี ค่าจ้างหมอลำ ชื่อเสียง และผลงานการแสดง ดังนี้



การที่องค์ประกอบด้านต้นทุนทางวัฒนธรรมทั้ง ๔ อย่างดังกล่าวมีผลต่อการแบ่งแยกระดับชั้นของหมอลำ และสามารถบอกระดับชั้นของหมอลำได้เนื่องจากว่า ต้นทุนทางวัฒนธรรมดังกล่าวเป็นคุณลักษณะพื้นฐานที่สำคัญของหมอลำในยุคอุตสาหกรรม วัฒนธรรมที่สามารถใช้ชี้วัดและระบุความแตกต่างของหมอลำที่มีระดับชั้นต่างกันได้ชัดเจน เพราะมีความเป็นรูปธรรมที่เห็นได้ และใช้จำแนกแยกแยะให้เห็นคุณลักษณะของหมอลำแล้วแบ่งกลุ่มหมอลำออกจากกันได้ทันที หมายความว่า ผู้ชมสามารถพิสูจน์ได้ด้วยภาพและเสียงของหมอลำที่ปรากฏได้ทันที เช่น ถ้าเป็นหมอลำคณะใหญ่ ก็ถือได้ว่าเป็นหมอลำระดับชั้นสูง เนื่องจากมีการแสดงให้เห็นได้จากการลงทุนด้านเทคโนโลยีอย่างมาก เช่น เวทีขนาดใหญ่ เสื้อผ้านักแสดง ระบบแสง ระบบเสียง อุปกรณ์ประกอบการแสดงอื่นๆ ทำให้ผลงานที่ผลิตออกมาได้นั้นเป็นผลงานที่มีเนื้อหาการแสดงที่ดูดี มีความหลากหลาย น่าสนใจ มีรูปแบบการแสดงที่น่าชม

เพราะมีความหรูหราและอลังการมากเนื่องจากมีการลงทุนด้านเทคโนโลยีอย่างมากมาย ส่งผลให้ค่าจ้างหมอลำไปแสดงแต่ละครั้งมีราคาแพง

เมื่อมีผลงานดี หมอลำก็ย่อมมีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่ยอมรับและเป็นที่รู้จักของผู้ชมอย่างกว้างขวาง ดังนั้นรายได้แต่ละงานและรายได้รวมในแต่ละปีของหมอลำระดับชั้นสูงก็เป็นรายได้ที่มากกว่ารายได้ของหมอลำทั่วไป เมื่อมีรายได้มาก หมอลำก็มีต้นทุนที่เป็นเงินมากพอที่จะปรับปรุงและพัฒนาความทันสมัยและสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรมด้านเทคโนโลยีที่เป็นเครื่องมืออุปกรณ์ทำมาหากินขึ้นมาใหม่ ทำให้เกิดผลงานดีขึ้นเรื่อยๆ มีชื่อเสียงที่สั่งสมได้มากขึ้นเรื่อยๆ เป็นวงจรอย่างนี้ต่อไปเรื่อยๆ ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงสังเกตได้ว่า หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจำเป็นต้องมีการลงทุนด้านเทคโนโลยีอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นเทคโนโลยีในการแสดงและเทคโนโลยีในการผลิตซ้ำ เพื่อผลิตผลงานที่ดีและเพื่อสร้างชื่อเสียง ให้เป็นรากฐานที่สำคัญเสียก่อน เมื่อมีสิ่งเหล่านี้แล้ว ทุกอย่างก็จะเกิดตามมา ทำให้หมอลำสามารถสั่งสมต้นทุนทางวัฒนธรรมได้มากขึ้นเรื่อยๆ

ดังนั้น ในใจของผู้ชมทั่วๆไปนั้น เมื่อพิจารณาจากต้นทุนทางวัฒนธรรมดังกล่าวก็จะมีการตัดสินระดับชั้นของหมอลำเอาไว้เสมอ ที่น่าสังเกตคือ ระดับชั้นของหมอลำนี้สามารถเลื่อนขึ้นลงได้คล้ายกับระดับชั้นทางสังคม ขอเพียงหมอลำมีองค์ประกอบต้นทุนทางวัฒนธรรมทั้ง ๔ ประการดังกล่าวอยู่ในระดับขั้นที่สูงมากพอจนเป็นที่พอใจของผู้ชมซึ่งเป็นเสมือนผู้ตัดสินและเป็นผู้แบ่งระดับชั้นของหมอลำ โดยพิจารณาจากต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นรูปธรรมของหมอลำ ดังนั้น หากหมอลำกลุ่มใดมีความสามารถเริ่มต้นพัฒนาคณะเพื่อยกระดับชั้นโดยการลงทุนด้านเทคโนโลยีอย่างมาก ก็จะกลายเป็นผลกระทบด้านดีต่อหมอลำซึ่งเป็นการพิสูจน์ให้เห็นทฤษฎีของเบนจามิน เนื่องจากการใช้เทคโนโลยีของหมอลำนั้นมีส่วนช่วยทำให้หมอลำสามารถยกระดับตัวเองขึ้นมาได้ ที่สำคัญคือเป็นการยกระดับที่ทำให้ผลผลิตของหมอลำมีมูลค่าเพิ่มจากการแสดงพื้นบ้านธรรมดาที่ได้รับความนิยมเฉพาะในภาคอีสานกลายเป็นการแสดงที่คนทั่วๆไปก็สามารถชมได้ เข้าใจและรู้เรื่องในการแสดงบางส่วนจนกลายเป็นที่ยอมรับของผู้ชมในบริเวณกว้างขึ้นมากกว่าเฉพาะในภาคอีสาน

การชมหมอลำที่มีแพร่หลายและสามารถหาชมได้ง่ายมากขึ้นเพราะมีช่องทางและโอกาสมากขึ้นนั้น ยังเป็นการเปิดช่องทางทางความคิดที่ทำให้ผู้ชมหันมาวิพากษ์วิจารณ์หมอลำที่ตนเองได้ดูอย่างกว้างขวางมากขึ้นตามไปด้วย และยังมีลำดับชั้นของการวิพากษ์วิจารณ์ด้วย นั่นคือ การวิพากษ์วิจารณ์หมอลำนั้น จะมีบทเริ่มต้นจากการวิจารณ์เฉพาะเปลือกนอกก่อน (การวิจารณ์ระดับเปลือก)เช่น เวทีขนาดใหญ่ เสื้อผ้านักแสดง ระบบแสง ระบบเสียง อุปกรณ์ประกอบการแสดง ฯลฯ เมื่อผู้ชมมีการวิจารณ์เปรียบเทียบหมอลำกับหมอลำด้วยกัน มีการตัดสิน มีการแบ่งเกรดแบ่งระดับชั้นของหมอลำจากต้นทุนทางวัฒนธรรมที่ผู้ชม

เห็นจากภายนอกได้แล้ว ก็น่าจะสามารถยกระดับการวิพากษ์วิจารณ์หมอลำหรือเปรียบเทียบและตัดสินคุณภาพของหมอลำจากการได้ชมเนื้อหาการแสดง (เป็นการวิจารณ์ระดับกระพี้) เช่น เนื้อเรื่องการลำ ความมีสุนทรียะในการแสดง ความสามารถในการลำของหมอลำ ตลอดจนดนตรี ท่าฟ้อน การแสดงที่สมบทบาท ซึ่งถือว่าเป็นการวิพากษ์วิจารณ์หมอลำในระดับเนื้อหาซึ่งเป็นระดับชั้นที่สูงขึ้นมาอีก เข้าทำนองการเสพและซาบซึ้งงานศิลปะแบบ “บันไดปลาโจน” ที่ค่อยๆไต่ระดับขึ้นมาโดยเริ่มจากความเข้าใจอย่างง่ายๆเสียก่อน แล้วค่อยๆเรียนรู้ที่จะทำความเข้าใจในระดับที่ยากมากขึ้น ลึกซึ้งมากขึ้น

ยิ่งกว่านั้น ที่สำคัญคือ หากหมอลำสามารถทำให้ผู้ชมสามารถวิพากษ์วิจารณ์หมอลำจากขั้นเริ่มต้นได้สำเร็จ โดยเริ่มจากการใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นด้านเทคโนโลยีการแสดง เป็นเครื่องมือเบื้องต้นที่จะนำพาและชักจูงผู้ชมเข้าไปสู่วิพากษ์วิจารณ์หมอลำอันเป็นการเสพศิลปะในขั้นสูง และสุดท้ายยังสามารถทำให้ผู้ชมเข้าใจถึงความมีสุนทรียะและเข้าใจถึงความหมายของงานศิลปการแสดงจนกระทั่งทำให้ความจรรโลงใจขึ้นมาได้ ก็เท่ากับว่า หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสามารถพิสูจน์ได้ว่าสามารถผสมผสานต้นทุนทางวัฒนธรรม ๒ อย่างให้เข้ากันได้สำเร็จ นั่นคือ สามารถใช้ต้นทุนด้านเทคโนโลยีซึ่งเป็นต้นทุนที่เป็นรูปธรรมผสมผสานเข้ากับต้นทุนที่เป็นนามธรรม คือความมีสุนทรียะในการแสดง สร้างความจรรโลงใจและยกระดับจิตใจในการชมการแสดงหมอลำได้ จนกระทั่งการนำไปสู่การพัฒนาขีดความสามารถทางปัญญาของผู้ชมให้กลายเป็นผู้ชมที่ชาญฉลาด(Smart Audience) เพราะสามารถวิพากษ์วิจารณ์หมอลำได้

ลักษณะการวิจารณ์และการเปรียบเทียบหมอลำที่เป็นการตัดสิน และการให้คะแนนในใจแก่คณะหมอลำของผู้ชมโดยมีการพิจารณาจากต้นทุนทางวัฒนธรรม ดังกล่าวนี้เองที่แสดงให้เห็นลักษณะของความมีประชาธิปไตยในการชมหมอลำ หมายความว่าผู้ชมทั้งหลายในยุคที่มีเทคโนโลยีการผลิตที่ทันสมัย ต่างก็มีสิทธิที่จะได้ชมหมอลำอย่างทั่วถึงกันและเท่าเทียมกัน และจากการตัดสินเปรียบเทียบหมอลำก็เป็นการตัดสินที่ผู้ชมทุกคนมีสิทธิที่จะแสดงความเห็นได้ ทุกคนมีสิทธิที่จะตัดสินให้คุณค่าแก่หมอลำได้ตามความคิดเห็นและความชื่นชอบของตัวเองโดยไม่มีเงื่อนไขใดๆ เพราะทุกคนก็มีสิทธิเสรีภาพที่จะได้ทำเช่นนั้น นั่นก็แสดงว่าหากผู้ชมมีสิทธิและมีความสามารถในการวิจารณ์และตัดสินคุณค่า รู้จักเลือกชมหมอลำ รู้จักหมอลำว่าคณะใด หรือหมอลำประเภทใดมีคุณภาพ หรือชมแล้วมีความดีแตกต่างกัน โดยสามารถใช้เครื่องมือที่มีเทคโนโลยีเป็นเครื่องช่วยตัดสิน หรือใช้เทคโนโลยีในการอ้างอิง ช่วยเป็นหลักฐานประกอบการชี้ชัดและตัดสินใจของตัวเองได้ ก็แสดงให้เห็นว่าผู้ชมสามารถมีอำนาจต่อรองที่จะวิพากษ์วิจารณ์การแสดงของหมอลำได้ มีอำนาจต่อรองที่จะสามารถสร้างกระแส

ความนิยมให้กับหมอลำได้ ซึ่งอำนาจของผู้ชมด้านที่เป็นอำนาจในการต่อรองกับหมอลำนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงรายละเอียดในบทต่อไป

นอกจากต้นทุนทางวัฒนธรรมที่กล่าวมาแล้ว ยังมีองค์ประกอบอื่นๆที่แสดงให้เห็นความแตกต่างของหมอลำและทำให้เกิดการแบ่งแยกระดับชั้นขึ้นมาได้คือ องค์ประกอบที่เป็นปัจจัยภายในและปัจจัยภายนอก ซึ่งทั้ง ๒ ปัจจัยนี้ล้วนแต่เป็นปัจจัยที่เป็นรูปธรรมที่สามารถเห็นได้และตัดสินเปรียบเทียบแบ่งแยกระดับชั้นของหมอลำได้ในทันที ดังนี้

<u>ปัจจัยภายใน</u>

-การมีดาวเด่นประจำคณะหมอลำ

หมายถึงหมอลำมีชื่อเสียง พระเอก นางเอก หรือตัวเด่นอื่นๆ เช่น นักร้องประจำคณะ ที่มีความโดดเด่นด้านรูปร่างหน้าตา และความสามารถในการเป็นหมอลำ ซึ่งบุคคลเหล่านี้อาจจะได้รับการบันทึกเสียง หรือเป็นตัวหมอลำที่หมอลำคณะนั้นกำลังให้การโปรโมต หากเป็นดาวเด่นประจำหมอลำซิ่ง ก็คือตัวหมอลำทั้งคู่ที่เป็นหมอลำฝ่ายหญิงและฝ่ายชายซึ่งเป็นที่รู้จักของผู้ชมอย่างดี ส่วนหมอลำแบบคอนเสิร์ตนั้นก็มีหัวหน้าคณะที่เป็นหมอลำดาวเด่นประจำคณะ และถือว่า ความเด่นของหมอลำแบบคอนเสิร์ตนั้น เป็นความโดดเด่นอย่างมากที่สุดในบรรดาหมอลำทุกประเภทเพราะความมีชื่อเสียงในฐานะที่เป็นหมอลำบันทึกเสียงจนมีชื่อเสียงไปทั่วประเทศนั้น ถือว่าในบรรดาหมอลำด้วยกันมีอยู่น้อย เนื่องจากการสร้างหมอลำธรรมดาให้กลายเป็นหมอลำมีชื่อดังนั้น ต้องใช้เวลาและใช้ทุนในการโปรโมตอย่างสูง

การมีดาวเด่นหรือนักแสดงที่เป็นแม่เหล็กประจำคณะที่มีความสามารถหรือมีชื่อเสียงต่างกัน ก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้หมอลำมีระดับชั้นต่างกันด้วย เราสามารถสังเกตได้อย่างชัดเจนคือ หากเป็นหมอลำคณะใหญ่มีระดับชั้นสูงก็มักจะมีดาวเด่นที่มีชื่อเสียง และมีนักแสดงชื่อดังอยู่ในคณะหลายคน และมีจำนวนมากกว่าหมอลำคณะที่มีขนาดเล็กลงมา

-การแสดงตลกที่ได้รับการบันทึกการแสดงสดเพื่อจำหน่ายเป็นสินค้า

การแสดงตลกถือว่าเป็นช่วงที่สำคัญมากช่วงหนึ่งของหมอลำทุกคณะ ผู้ชมหมอลำจะมีความรู้สึกว่าถ้ามาชมหมอลำต้องได้ชมการแสดงตลกและถือเป็นส่วนที่หมอลำทุกคณะจะขาดไม่ได้เป็นอันขาด และช่วงการแสดงช่วงนี้ ก็จะแสดงถึงระดับชั้นของหมอลำได้เนื่องจากการคิดมุขตลกและการให้ความสำคัญกับเนื้อหาที่แสดงตลกนั้นขึ้นอยู่กับความเป็นหมอลำคณะใหญ่หรือคณะเล็กด้วย เช่น หากเป็นหมอลำคณะใหญ่ก็จะให้ความสำคัญมากเนื่องจากเป็นองค์ประกอบของเนื้อหาการแสดงส่วนหนึ่งที่จะทำให้ภาพรวมของหมอลำทั้งคณะดูน่าสนใจขึ้นมาได้ หรือยิ่งกว่านั้นอาจจะเป็นส่วนสำคัญที่สามารถสร้างภาพลักษณ์อันเป็นตัวแทน

ของหมอลำทั้งคณะให้เกิดเป็นความประทับใจของผู้ชมขึ้นมาได้ และหากการแสดงตลกนั้นสามารถเรียกความสนใจของผู้ชมได้มากก็จะกลายเป็นเนื้อหาส่วนที่สามารถนำไปผลิตเป็นสินค้าเพื่อจำหน่ายได้ และหากมีการนำการแสดงตลกของหมอลำไปผลิตเพื่อจำหน่ายเมื่อใดก็จะกลายเป็นเครื่องหมายรับรองคุณภาพของหมอลำคณะนั้นและดูจะเป็นการยก ระดับชั้นของหมอลำให้สูงขึ้นมาด้วยทันที

ส่วนหมอลำคณะเล็กลงมา ก็จะมีต้นทุนทางวัฒนธรรมด้านการคิดค้นและระดมความคิดสร้างสรรค์ออกมาให้เป็นมุขตลกได้น้อย เพราะกำลังคนที่เป็นนักแสดงก็มีน้อย กำลังความคิดก็มีน้อย ความเฉียบคมที่เรียกเสียงหัวเราะได้ก็น้อยกว่าหมอลำคณะใหญ่โดยทั่วไป ดังนั้น จึงพลอยส่งผลให้เนื้อหาการแสดงตลกออกมามีคุณภาพไม่เท่าเทียมหมอลำคณะใหญ่อีกทั้งหมอลำคณะเล็กก็ไม่เป็นที่รวมดาวตลก ซึ่งชื่อของนักแสดงในทีมตลกก็มีส่วนสำคัญเพราะเป็นอีกส่วนหนึ่งที่บ่งบอกระดับของหมอลำได้ เช่น นักแสดงตลกชื่อดังก็ย่อมอยู่กับหมอลำคณะใหญ่ เนื่องจากการอยู่ในหมอลำคณะใหญ่นั้นมีส่วนสัมพันธ์กับค่าตัวนักแสดงและจำนวนงานที่ได้รับในแต่ละปีด้วย

-ผลงานเนื้อเรื่อง เนื้อหากลอนลำที่ใช้ในการแสดง

ผลงานเนื้อเรื่องของหมอลำที่นำมาใช้เพื่อการแสดงนั้นถือว่าเป็นผลงานส่วนที่ถือว่าเป็นหัวใจสำคัญของหมอลำ เช่น เนื้อหากลอนลำเรื่องเป็นส่วนสำคัญที่สุดของหมอลำเรื่องต่อกลอนเพราะเป็นส่วนที่แสดงเอกลักษณ์อันสำคัญและเป็นรากอันสำคัญที่ไม่อาจจะขาดได้ของหมอลำเรื่องต่อกลอน ส่วนกลอนลำที่อยู่ในยกต่างๆตั้งแต่ยกแรกลำไหว้ครูจนถึงยกสุดท้ายลำลาของหมอลำซิ่งก็เป็นส่วนสำคัญของหมอลำซิ่งเพราะเป็นส่วนที่แสดงให้เห็นว่าหมอลำซิ่งแตกต่างจากนักร้องทั่วๆไปอย่างไร ผลงานกลอนลำของหมอลำแบบคอนเสิร์ตซึ่งเป็นกลอนลำของตัวหัวหน้าคณะที่ถูกผลิตขึ้นมาเพื่อการตลาดตามระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม กลอนลำที่มีชื่อเสียงตามยุคสมัยและผู้ชมทั่วไปได้ยินได้ฟังจนติดหูทั้งทางโทรทัศน์และวิทยุก็ถือว่าเป็นเนื้อหาส่วนสำคัญที่สุดของหมอลำแบบคอนเสิร์ตเพราะเป็นช่วงที่โดดเด่นที่สุดที่แสดงให้เห็นว่าหมอลำแบบคอนเสิร์ตมีความแตกต่างจากหมอลำประเภทอื่นตรงช่วงการแสดงนี้

ดังนั้น การมีกลอนลำ มีผลงานเนื้อหากลอนลำจึงถือว่าเป็นส่วนสำคัญและเป็นส่วนที่ชี้ให้เห็นระดับชั้นของหมอลำอย่างชัดเจนเนื่องจาก หากหมอลำมีเนื้อหาการลำที่ดีหรือมีเนื้อหาที่นำมาเสนอได้ผ่านกระบวนการคัดเลือก การสร้างสรรค์อย่างดี มีระบบระเบียบการนำเสนอที่ชัดเจน มีความไพเราะสามารถทำให้ผู้ชมซาบซึ้ง ชวนติดตามจนทำให้รู้สึกว่าได้ฟังหมอลำที่กินใจ ก็หมายความว่าหมอลำคณะนั้น มีระดับชั้นของการเป็นหมอลำที่ดี ด้วยเหตุนี้เราจะเห็นว่า หากเปรียบเทียบเนื้อหาการแสดงของหมอลำแต่ละกลุ่มที่อยู่ต่างระดับชั้นกัน ก็จะเห็น

ความแตกต่างของเนื้อหาการลำของหมอลำว่ามีการคัดเลือก เนื้อหาที่แตกต่างกัน ดังนั้น เนื้อหากลอนลำและผลงานการแสดงของหมอลำจึงเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่มีส่วนที่บ่งชี้ระดับชั้นที่ต่างกันของหมอลำด้วย

-รูปแบบการใช้เทคโนโลยีและจำนวนคนในการแสดง

ปัจจัยที่ใช้แยกแยะและแบ่งระดับชั้นของหมอลำอีกปัจจัยหนึ่งที่สำคัญอย่างมากคือ รูปแบบการใช้เทคโนโลยีและจำนวนคนในการแสดง ไม่ว่าจะเป็นจำนวนหมอลำและจำนวนหางเครื่อง ขนาดของเวที ความหลากหลายและความสวยงามของเสื้อผ้านักแสดง คุณภาพของระบบแสง ระบบเสียง ความทันสมัยของอุปกรณ์ประกอบการแสดง ที่มีความแตกต่างกันอย่างมากในหมอลำแต่ละกลุ่มที่มีระดับชั้นต่างกัน และที่น่าสังเกตคือ ทั้งผู้ชมและหมอลำต่างก็เน้นและคาดหวัง ให้ความสำคัญในความต่างระดับชั้นด้วยปัจจัยประการนี้มากขึ้นทุกวันๆ จนปัจจุบันกลายเป็นตัวชี้วัดหลัก (Main indicator) เพราะเป็นสิ่งที่ใช้บ่งบอกระดับชั้นของหมอลำให้เห็นความต่างกันได้อย่างชัดเจน จะเห็นได้ว่ารูปแบบการใช้เทคโนโลยีและจำนวนคนในการแสดงได้กลายมาเป็นเครื่องแยกชั้นของหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมไปโดยปริยาย ซึ่งหากเทียบกับหมอลำสมัยก่อนแล้ว การแบ่งแยกระดับชั้นของหมอลำไม่ได้ใช้ปัจจัยนี้ในการแบ่งแยกเลย นั่นเป็นเพราะสมัยก่อน หมอลำไม่ได้วัดกันที่เครื่องไม้เครื่องมือ เพราะหมอลำคณะใดๆก็มีโอกาสเท่าเทียมกัน มีข้อจำกัดอย่างเดียวกัน อยู่ในบริบททางสังคมและสภาพแวดล้อมเดียวกัน เช่น ไม่มีเทคโนโลยีที่ทันสมัยให้ได้ใช้ ไม่มีนายทุน และไม่มีผู้ให้การสนับสนุนอย่างทุกวันนี้ ดังนั้น หมอลำสมัยก่อนต้องวัดระดับชั้นหรือแข่งขันกันด้วยการใช้ฝีมือและความสามารถในการแสดงล้วนๆ

หากใช้ทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตมาวิเคราะห์แล้วจะเห็นว่า การผลิตผลงานของหมอลำในสมัยก่อนยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น จะมีความสอดคล้องกับประเด็นที่สำนักแฟรงเฟิร์ตให้ความสำคัญมาก เช่น การผลิตงานศิลปะที่เน้นสุนทรียะ ให้ความสำคัญกับความเป็นหนึ่งเดียวกับผลงานที่ไม่ถูกผลิตให้มีมาตรฐานเดียวกันไปหมด และทำให้ผู้รับสารไม่ถูกกระทำให้เป็น “ปัจเจกชนอันจอมปลอม” เพราะงานศิลปะการแสดงหมอลำในสมัยก่อนนั้น สามารถทำให้ผู้ชมหมอลำรู้จักคิด มีความคิดอ่านเป็นของตัวเอง ไม่ได้ถูกการผลิตแบบ”อุตสาหกรรม” ครอบงำทางความคิดไปจนหมดสิ้น ผู้ชมหมอลำในสมัยก่อนจึงเป็นผู้ชมที่มีความฉลาด ฟังหมอลำเป็น รู้เรื่องหมอลำมากกว่าคนสมัยนี้

ในขณะเดียวกัน หากใช้ทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตมาวิเคราะห์ปรากฏการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นกับหมอลำในปัจจุบันซึ่งเป็นยุคสมัยที่มีบริบทเปลี่ยนไป แม้หมอลำจะยังคงมีบางอย่างที่คงเดิมเอาไว้ไม่ได้เป็นอย่างที่ทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตว่าไว้ไปเสีย

ทั้งหมด โดยเฉพาะลักษณะทางสุนทรียะบางอย่าง เช่น การใช้ดนตรีพื้นบ้านในหมอลำบางคณะหรือหมอลำบางประเภท การสร้างปฏิสัมพันธ์ของหมอลำกับผู้ชมซึ่งยังคงมีอยู่แบบเดียวกับหมอลำในสมัยก่อน แต่ในขณะเดียวกันก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่า หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นมีปรากฏการณ์บางอย่างที่เป็นไปตามที่ทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตได้อธิบายเอาไว้ เช่น การผลิตผลงานหมอลำให้มีมาตรฐานเดียวกันไปหมด ดังจะเห็นได้จากกรณีของหมอลำซิ่ง ที่ไม่ว่าจะเป็นหมอลำซิ่งที่จังหวัดใด ก็มีความใกล้เคียงกันเพราะใช้เพลงและกลอนตลาดในยุคเดียวกันมาร้อง รูปแบบการแสดงของหมอลำและหางเครื่องจึงมีความคล้ายคลึงกันจนไม่สามารถหาเอกลักษณ์เฉพาะตัวได้เลย

แต่ในทางตรงกันข้าม หากใช้ทฤษฎีของเบนจามินมาวิเคราะห์ปรากฏการณ์ของหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมบ้าง ก็จะเห็นการมองจากมุมที่ต่างกัน เพราะเบนจามินให้ความสำคัญกับการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตงานศิลปะและยังมองเห็นข้อดีอีกด้วยว่า การผลิตซ้ำงานศิลปะด้วยเครื่องจักรกลนั้น กลายเป็นคุณูปการอันสำคัญสำหรับผู้ผลิตและผู้บริโภคด้วยซ้ำไปเนื่องจากทำให้ใครๆก็สามารถได้ดูได้ชมได้เสพงานศิลปะอย่างทั่วถึงและเท่าเทียมกัน เป็นเหตุให้ผู้รับสารได้มีโอกาสวิพากษ์วิจารณ์งานศิลปะด้วยความรู้และความรู้สึกนึกคิดของตัวเอง

ดังนั้น ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นอยู่กับหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนี้ จึงเป็นปรากฏการณ์ที่สอดคล้องกับทฤษฎีของเบนจามินอย่างมาก ไม่เฉพาะแต่การใช้ทฤษฎีมาวิเคราะห์เรื่องการใช้เทคโนโลยีการผลิตซ้ำในการผลิตงานศิลปะ การกระจายและการบริโภคผลงานของหมอลำเท่านั้น ที่สำคัญคือ เรายังสามารถใช้ทฤษฎีของเบนจามินมาวิเคราะห์ประเด็นเรื่องความสัมพันธ์ของการนำเทคโนโลยีมาใช้เป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมเพื่อการผลิตผลงานของหมอลำอีกด้วย ซึ่งยังมีความเกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงไปถึงการใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมเหล่านั้นเพื่อการต่อรองของหมอลำต่อไปได้อีก

<u>ปัจจัยภายนอก</u>

-การโปรโมต โฆษณาจนสร้างกระแสความนิยมได้

ปัจจัยภายนอกที่เป็นตัวแบ่งระดับชั้น(grade)ของหมอลำได้นั้นหมายถึงส่วนที่มีผลต่อการแบ่งระดับชั้นของหมอลำที่เกิดจากบุคคลภายนอกหรือกระบวนการที่ไม่ใช่หมอลำเป็นฝ่ายดำเนินการ ปัจจัยภายนอกแบบหนึ่งนั้น เราจะเห็นได้จากการใช้สื่อมวลชนเพื่อเป็นเครื่องมือในการโปรโมต โฆษณาผลงานของหมอลำ ซึ่งหากหมอลำคณะใดหรือรายใดที่ได้มีโอกาสใช้สื่อเหล่านี้ก็เป็นอันว่าในสายตาของผู้ชม หรือหมอลำด้วยกันก็จะเห็นว่าเป็นหมอลำที่ดูน่าเชื่อถือ มีผลงานเป็นที่ยอมรับและมีระดับที่สูงกว่าหมอลำทั่วๆไป เพราะการได้ปรากฏตัวหรือ

การถูกเอ่ยชื่อ หรือการได้นำเสนอผลงานผ่านสื่อมวลชนนั้นดูจะเป็นเรื่องที่มีความพิเศษที่หมอลำทั่วไปจะไม่ได้รับโอกาสนั้น กล่าวง่ายๆคือ หากหมอลำคณะใดที่ได้รับการโฆษณา ก็จะกลายเป็นการเพิ่มคุณค่า ทำให้เกิดมูลค่าเพิ่ม เพราะในที่สุดก็จะกลายเป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักไปทั่ว ผลที่เกิดตามมาคือทำให้ผู้พบเห็นรู้สึกว่าเป็นหมอลำที่มีความสำคัญ มีฝีมือดี มีคุณภาพ มีความเหนือชั้น จนถึงขั้นมีผู้ให้ความสนใจนำไปโฆษณา ดังนั้น ความมีระดับชั้นของหมอลำจึงเกิดจากจุดนี้อีกจุดหนึ่ง

-การสังกัดค่ายเทปใหญ่หรือมีนายทุนคอยช่วยเหลือ

การได้รับการสนับสนุนจากนายทุนก็เป็นอีกรูปแบบหนึ่งที่สามารถสร้างความมีระดับชั้นต่างจากหมอลำทั่วไปได้ เพราะการที่หมอลำจะหาต้นสังกัดได้ แสดงว่าหมอลำก็มีต้นทุนทางวัฒนธรรมบางอย่างที่น่าสนใจให้นายทุนเป็นผู้ยอมรับได้ โดยเฉพาะนายทุนในส่วนกลางที่จะเป็นผู้ให้การสนับสนุนด้านเงินทอง หรือ การให้โอกาสสำหรับการปลุกปั้นบุคลากรในคณะให้กลายเป็นศิลปินชื่อดังขึ้นมา เพราะกระบวนการเหล่านี้ ลำพังกำลังความสามารถของหมอลำอาจจะทำไม่ดีพอ หรือเกินกำลังที่จะสามารถทำได้เพราะต้องใช้เวลาและทุนทรัพย์จำนวนมหาศาล ดังนั้น หากมีการต่อรองกันระหว่างหมอลำกับนายทุน แล้วมีการตกลงกันได้นายทุนเป็นผู้ยื่นมือเข้ามาให้การอุปการะหรือสนับสนุนจนหมอลำกลายเป็นผู้มีชื่อเสียงขึ้นมา ผลดีก็ย่อมตกอยู่ที่คณะหมอลำเพราะเท่ากับเป็นการสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรมทางลัดชนิดที่ว่าไม่ต้องเสียเวลาสั่งสมนาน ดังนั้น ปัจจุบันเราจะพบว่า หมอลำที่สังกัดค่ายเทปใหญ่หรือมีนายทุนให้การสนับสนุนอย่างต่อเนื่องนั้น มักจะมีชื่อเสียงมากกว่าหมอลำทั่วๆไปที่ไม่ได้รับการสนับสนุนจากค่ายเทปอย่างเห็นได้ชัด

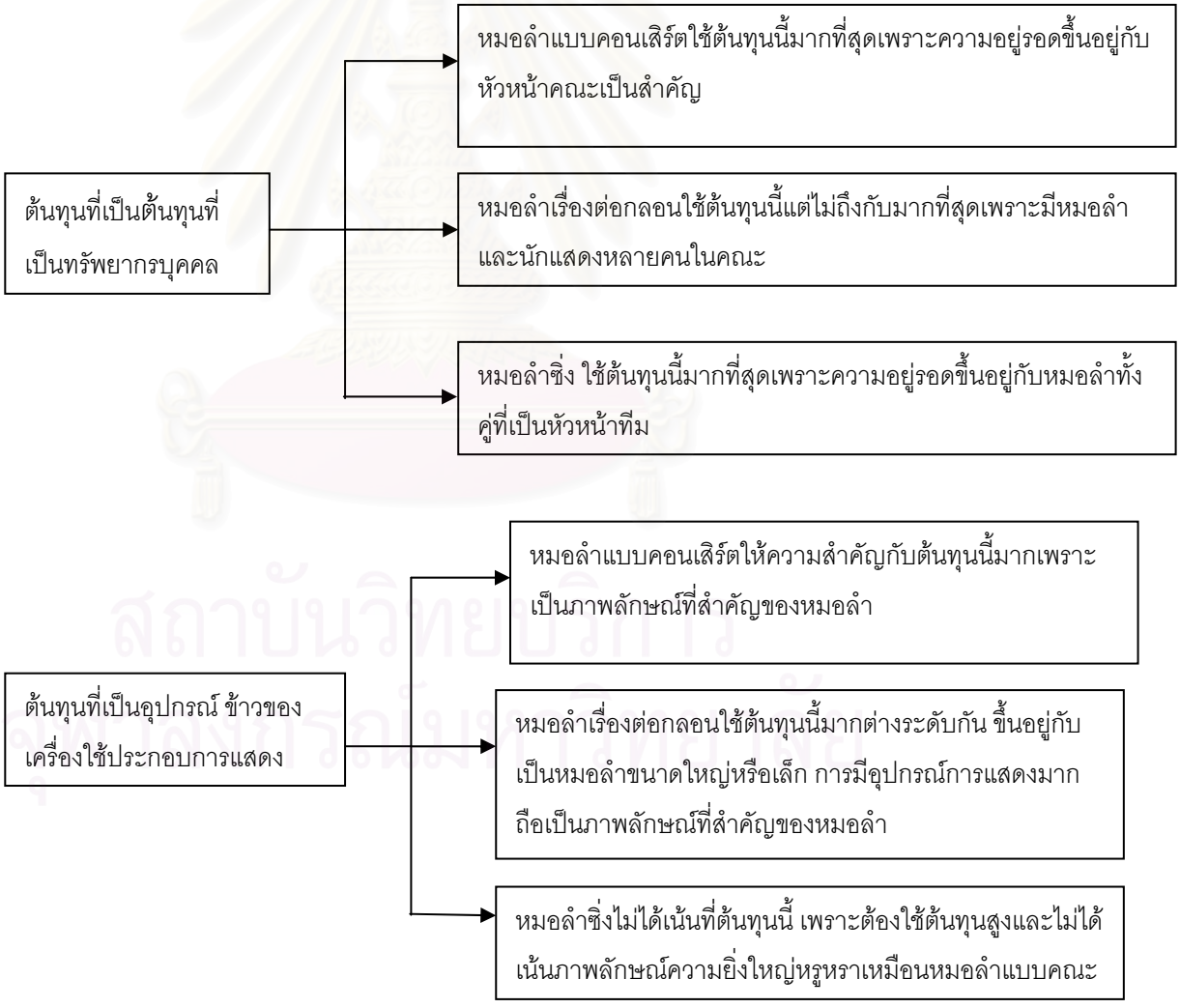
-การมีผู้สนับสนุนอย่างเป็นทางการ(Sponsor)

ปัจจัยภายนอกอีกรูปแบบหนึ่งที่หมอลำทั้งหลายใช้แบ่งแยกระดับชั้นคือการได้รับความสำคัญให้เป็น Presenter จากบริษัทที่ต้องการโฆษณาสินค้า โดยซื้อคิวการแสดงระยะยาวของหมอลำเอาไว้เพื่อให้หมอลำได้เดินสายโปรโมตสินค้า ผลดีที่เกิดขึ้นมี ๒ ประการหลักๆคือ ประการแรกทำให้หมอลำได้มีโอกาสออกไปตระเวนแสดงได้บ่อยครั้งตามแผนการโฆษณาสินค้าของบริษัท การออกไปแสดงบ่อยๆก็เป็นการทำให้ผู้ชมได้เห็นบ่อยๆ และได้ไปในพื้นที่กว้างมากขึ้น หมอลำก็จะเป็นที่รู้จักมากขึ้นและอยู่ในความทรงจำของผู้ชมได้นานๆ

ประการที่สองคือ เท่ากับมีผู้ว่าจ้างหมอลำออกแสดงตลอดปีเท่ากับจำนวนวันที่ได้ตกลงกับผู้สนับสนุนอย่างเป็นทางการ นั่นก็หมายความว่าหมอลำจะมีรายได้จากค่าจ้างส่วนนี้เป็นจำนวนมากและเป็นรายได้ที่แน่นอน ดีกว่าการรอเจ้าภาพมาจ้างซึ่งมักจะไม่

แน่นอนเพราะขึ้นอยู่กับว่า หมอลำมีชื่อเสียงมากพอที่จะสร้างความสนใจให้เจ้าภาพได้หรือไม่ ดังนั้น หมอลำที่ได้รับการเลือกให้เป็น Presenter และเป็นผู้ช่วยโฆษณาสินค้าเคลื่อนที่เช่นนี้จึงเป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงโด่งดังมากพอจะเรียกความสนใจผู้ชมให้ออกมาชมหมอลำได้ (เหมือนกับที่บริษัทโฆษณาทั่วไปย่อมเลือกดาราดังมาเป็น Presenter) นั่นก็หมายความว่า หมอลำที่ได้รับการเลือกย่อมเป็นหมอลำในระดับชั้นที่ดี เพราะการไปโฆษณาของหมอลำในลักษณะนี้ ไม่ใช่การให้ผู้ชมเข้าชมฟรี แต่ผู้ชมต้องซื้อสินค้าเพื่อให้ได้บัตรผ่านประตู ดังนั้น บริษัทที่เป็นผู้ว่าจ้างหมอลำก็ต้องเลือกและดูว่าหมอลำระดับใดจึงจะคุ้มค่ากับการลงทุน

แบบแผนการใช้และการให้ความสำคัญแก่ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ



ต้นทุนที่เป็นผลงานในระบบอุตสาหกรรม
หมอลำแบบคอนเสิร์ตให้ความสำคัญกับต้นทุนนี้มากเพราะเป็นผลงานและเป็นจุดขายที่สำคัญของหมอลำ
หมอลำเรื่องต่อกลอนให้ความสำคัญกับต้นทุนนี้ต่างกันเพราะถ้าเป็นหมอลำขนาดใหญ่ก็จะมีผลงานมาก แต่ถ้าเป็นหมอลำขนาดเล็ก จะไม่มีผลงานเลย
หมอลำซิ่งในปัจจุบันไม่ใช้ต้นทุนนี้ หรือมีน้อยเพราะไม่ได้รับการคัดเลือกไปผลิตเหมือนในอดีตที่เคยได้รับความนิยมมาก
ต้นทุนทางชื่อเสียงของคณะ
หมอลำแบบคอนเสิร์ตไม่ถือว่าต้นทุนนี้เป็นสิ่งที่จะอยู่อย่างยั่งยืน เพราะไม่ได้ใช้ชื่อคณะเป็นตราสินค้า แต่ขึ้นอยู่กับชื่อบุคคล
หมอลำเรื่องต่อกลอนถือว่าต้นทุนนี้มีความสำคัญมาก เนื่องจากเป็นตราสินค้าและเป็นภาพลักษณ์ของหมอลำทั้งคณะ
หมอลำซิ่งไม่ถือว่าต้นทุนนี้เป็นสิ่งที่จะอยู่อย่างยั่งยืนเพราะไม่ได้ใช้ชื่อคณะเป็นตราสินค้า แต่ขึ้นอยู่กับชื่อบุคคล
ต้นทุนที่เป็นความสามารถในวิชาชีพ
หมอลำแบบคอนเสิร์ตให้ความสำคัญกับต้นทุนนี้มากเพราะเป็นส่วนสำคัญของหัวหน้าคณะที่จะพยุงคณะเอาไว้
หมอลำเรื่องต่อกลอนใช้ต้นทุนนี้มากต่างระดับกัน ถ้าเป็นหมอลำขนาดใหญ่จะมีคนที่มีความสามารถในวิชาชีพอยู่มาก ส่วนหมอลำขนาดเล็กก็จะลดลง
หมอลำซิ่งแม้จำเป็นต้องใช้ต้นทุนนี้มาก แต่ยังมีต้นทุนด้านนี้น้อย เพราะ มีช่วงเวลาที่ใช้บ่มเพาะเพียงระยะสั้นๆ

ต้นทุนที่เป็นคุณสมบัติของการเป็นหมอลำที่ดี
หมอลำแบบคอนเสิร์ตให้ความสำคัญกับต้นทุนนี้มากเพราะต้องใช้คุณสมบัติเหล่านี้ในการสร้างคณะ
หมอลำเรื่องต่อกลอนใช้ต้นทุนนี้มากเพราะมีคนจำนวนมากที่ต้องมีคุณสมบัติอันเหมาะสมเพื่อเป็นรากฐานของหมอลำทั้งคณะ
หมอลำซิ่งส่วนใหญ่ต้องให้ความสำคัญกับต้นทุนนี้มากเพราะมีเพียงคนสองคนที่จะเป็นตัวแทนของทีมงาน
ต้นทุนที่เป็นศักดิ์ศรีและความภูมิใจ
หมอลำแบบคอนเสิร์ตให้ความสำคัญกับต้นทุนนี้มากเพราะเป็นบุคคลสาธารณะที่มีผู้ถือเอาเป็นแบบอย่าง และมีน้ำหนักมากพอที่จะต่อรองได้
หมอลำเรื่องต่อกลอนให้ความสำคัญกับต้นทุนนี้อย่างมากเพราะถือเป็นสิ่งที่ทำให้ความเป็นหมอลำทั้งคณะยืนหยัดอยู่ได้ สามารถต่อรองได้ในนามหมอลำทั้งคณะ
หมอลำซิ่งใช้ต้นทุนนี้ในการแสดงความเป็นตัวของตัวเอง แต่ไม่ถึงขั้นมีมากพอที่จะต่อรองได้
ต้นทุนที่เป็นประสบการณ์ที่สั่งสมมา
หมอลำแบบคอนเสิร์ตอาศัยต้นทุนนี้ในการสร้างชื่อเสียงโดยเฉพาะหัวหน้าคณะที่ต้องใช้ประสบการณ์ในการจัดการควบคุมดูแลลูกวงทั้งคณะ
หมอลำเรื่องต่อกลอนใช้ต้นทุนนี้มากโดยเฉพาะหมอลำที่มีความเป็นมายาวนาน ต้องอาศัยทั้งประสบการณ์ของหัวหน้าคณะและสมาชิก
หมอลำซิ่งใช้ต้นทุนนี้ได้น้อยเพราะการเป็นหมอลำประเภทใหม่ล่าสุดที่เพิ่งเกิดขึ้นทำให้การสั่งสมประสบการณ์มีน้อย

จากแบบแผนการใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมดังกล่าวจะเห็นได้ว่า แม้หมอลำจะมีต้นทุนอย่างเดียวกัน แต่ทว่าต้นทุนแต่ละประเภทของหมอลำนั้น มีไม่เท่ากัน และ

ยิ่งกว่านั้น หมอลำแต่ละประเภทยังไม่ให้ความสำคัญหรือไม่ได้ใช้ต้นทุนเหล่านั้นแบบเดียวกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากเป็นหมอลำที่มีขนาดใหญ่ มีความเป็นมายาวนานนั้น เนื่องจากมีการสั่งสมต้นทุนมาก จึงสามารถใช้ต้นทุนได้มาก ส่วนหมอลำขนาดเล็กหรือหมอลำที่เพิ่งเกิดใหม่นั้น ก็ยังมีต้นทุนน้อย ดังนั้น ความสามารถที่จะนำต้นทุนออกมาใช้ก็มีน้อยตามไปด้วย

จากที่กล่าวมาทั้งหมดนั้น จะเห็นได้ว่า การใช้ต้นทุนเพื่อการต่อรองของหมอลำนั้น เป็นการต่อรองจากฝ่าย Culture ของหมอลำ ไปสู่ความเป็น Industry ของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม หมายความว่า เป็นลักษณะการต่อรองแบบใช้ต้นทุนทางศิลปะต่อรองกับต้นทุนทางธุรกิจ นั่นคือ หมอลำต้องต่อรองโดยเริ่มจากการมีรากฐานทางวัฒนธรรมที่มีความแข็งแกร่งมาก่อน เมื่อมีรากฐานดังกล่าวแล้ว หมอลำจึงขยายความแข็งแกร่งนั้นรุกเข้าไปสู่พื้นที่ทางธุรกิจ ปรากฏการณ์นี้สังเกตได้จากการที่เมื่อหมอลำเริ่มเข้าสู่ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม หมอลำก็เริ่มมีการแสดงที่มีการผลิตผลงานที่สลับซับซ้อนมากขึ้น มีการลงทุนมากขึ้น มีกำลังคนมากขึ้น ทำให้การแสดงมีสัดส่วน มีการวางแผนเป็นขั้นตอนอย่างชัดเจน มีการซักซ้อมเตรียมการอย่างมีระบบเช่นเดียวกับการแสดงคอนเสิร์ตของระบบอุตสาหกรรม ทั้งนี้ หมอลำก็ยังรักษารากฐานทางวัฒนธรรมที่เป็นศิลปะของหมอลำเอาไว้ด้วย ดังนั้น การใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมเพื่อการต่อรองของหมอลำให้สามารถอยู่รอดได้นั้น จึงมีการซ้อนทับกันอยู่ ๒ ระดับคือ การต่อรองเพื่อให้อยู่รอดทางศิลปะ กับการต่อรองเพื่อให้อยู่รอดได้ในเชิงธุรกิจด้วย ทั้งนี้ การต่อรองเพื่อให้อยู่รอดได้ทั้ง ๒ ระดับนั้น หมอลำมีรากเหง้าทางวัฒนธรรมที่เข้มแข็งเกิดขึ้นก่อนอยู่แล้ว ดังนั้นหมอลำจึงสามารถใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีอยู่นั้นเพื่อการต่อรองได้

สำหรับการต่อรองเพื่อให้อยู่รอดได้ในเชิงศิลปะนั้น จะเห็นได้ว่าหากหมอลำมีความเข้มแข็งในการรักษาความมีศิลปะในการแสดงของตัวเองซึ่งเป็นศิลปะแบบหมอลำแท้ๆเอาไว้ได้นั้น แม้แต่นายทุนเองก็ยังต้องให้การยอมรับความเป็นตัวตนของหมอลำ ซึ่งการยอมรับจากระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นเท่ากับเป็นการยอมรับว่าหมอลำมีต้นทุนมากพอที่จะแสดงความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมได้ และเป็นการยอมรับจากนายทุนว่าหมอลำก็มีอำนาจการต่อรองด้วยเช่นกัน นั่นหมายความว่าเมื่อหมอลำมีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมในระดับหนึ่ง ระบบอุตสาหกรรมเองก็ต้องให้ความสำคัญกับความเป็นศิลปะของหมอลำและยังต้องเปิดโอกาสให้ให้หมอลำได้รักษาความเป็นตัวตนที่แท้จริงของหมอลำเอาไว้ด้วย ปรากฏการณ์นี้ก็เท่ากับว่าหมอลำสามารถต่อรองเพื่อให้อยู่รอดได้ในเชิงศิลปะ

“หมอลำนี้ดูได้ตั้งแต่เด็กยันผู้ใหญ่ กลุ่มเป้าหมายมากยิ่งขึ้น ประกอบกับตัวหมอลำเรื่องต่อกลอนก็มีตลกประจำคณะซึ่งเป็นจุดขายอีกจุดหนึ่ง คือเล่นเรื่องมาเศร้าๆ ก็

จะมีการเบรกให้หัวเราะขำๆกัน ๑๐ นาที ๑๕ นาที เพลงขึ้นแล้วก็เล่นต่อ อะไรอย่างนี้ ก็ทำให้มันหลากหลาย ไม่งั้นเขาจะเล่นได้ไงตั้งแต่ ๒ ทุ่มยันสว่าง ซอดแจ้งอย่างนี้เอาอะไรเล่น แล้วทำไมคนดูยังนั่งดูได้ทำไมเขาดูได้ เพราะมันมีทีเด็ดของมัน มันมีจุดขายของมัน มันมีขึ้นสูงลงต่ำ มันเปลี่ยนหมุนเวียนไปเรื่อย... เหมือนอย่างตอนนี้ ระเบียบวาทะศิลป์ก็มีงานเป็นร้อยงาน บริษัทเราก็ยังสนใจ เพราะหมอลำคณะใหญ่เขาก็มีแฟนของเขาอยู่ ถึงเขาไปดูแล้วเขาก็ซื้อซีดีไปเก็บอย่างแม้กระทั่งละครยังมาสร้างเลย ราชินีหมอลำ ช่อง๓ เขามาถ่ายทำที่นี่ เขามาเอาคณะระเบียบวาทะศิลป์ซึ่งอยู่ในสังกัดของเรามาถ่ายทำ อันนั้นก็เป็นอีกช่วงหนึ่งที่ทำให้หมอลำ peak ขึ้นมาผลดีก็เกิดกับหมอลำคณะอื่นๆด้วย เพราะขณะนั้นทุกคนอินกับเรื่องหมอลำ"
(เสกสรร สุวนันท์กิ่งเพชร. สัมภาษณ์ ๕ กันยายน ๒๕๔๙)

ส่วนปรากฏการณ์ที่หมอลำต้องต่อรองเพื่อให้อยู่รอดได้ในเชิงธุรกิจนั้น คือ หมอลำต้องสามารถสร้างสรรค์ให้ผลงานมีจุดขายที่โดดเด่น มีความสำคัญในระดับที่นายทุนให้ความสนใจและเป็นสินค้าที่ยังขายได้เสมอ ดังนั้นในการต่อรองให้ตัวเองอยู่รอดได้ในเชิงธุรกิจ หมอลำจึงต้องสรรหาวิธีการ และลู่ทางที่จะทำให้คงความเข้มแข็งของสินค้าทางวัฒนธรรมที่จะทำให้นายทุนเลือกมาผลิตโดยที่เห็นว่าเป็นหมอลำที่มีคุณภาพ

"หมอลำเรื่องบางคณะยังขายได้อยู่ เพราะเขายังมีแฟนของเขาอยู่ คือพวกที่มีคุณภาพในการแสดงสูง หมายความว่าหนึ่งเนื้อเรื่องดี สองเวทีสวย สามนักแสดงแต่งตัวดี ก็รวมๆกันนะ คือเป็นหมอลำที่มีคุณภาพ...เราจะกลั่นกรองเรื่อง ดูสิ่งที่เสนอมาว่ามีอะไรไหมอย่างปีนี้คุณจะเอาแพงขึ้น คุณมีอะไรเด็ดๆขึ้น เสื้อผ้าอลังการขึ้น โอโฮ แสงสีเสียงปึ้ก อย่างนี้โอเค เรายินดีให้ ถ้าเกิดไม่มีอะไรเพิ่มขึ้นมา แล้วจะมาเรียกค่าตัวเฉยๆ อย่างนี้ไม่เอา"
(เสกสรร สุวนันท์กิ่งเพชร. สัมภาษณ์ ๕ กันยายน ๒๕๔๙)

นอกจากนี้ ความสามารถในการต่อรองเพื่อให้อยู่รอดได้ในเชิงธุรกิจอีกอย่างหนึ่งคือ หมอลำยังต้องสามารถแสดงให้เห็นว่าสามารถปรับตัวให้สอดคล้องกับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นด้วย เช่น ปรับเปลี่ยนเนื้อหา รูปแบบการแสดงให้สอดรับกับรสนิยมของผู้ชมที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัย เพราะผู้ชมคือส่วนสำคัญในฐานะเป็นผู้บริโภคของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมหมอลำ หากเรื่องที่หมอลำนำมาแสดงสามารถสร้างความนิยมได้ ก็เท่ากับว่าผลงานเรื่องนั้นเป็นวัตถุดิบที่ดีสำหรับการผลิตในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมต่อไป

"ถ้าเราเอาเรื่องวรรณคดีมาเล่น คนจะไม่รู้ ถ้าผู้เฒ่าเกิดมารุ่นแม่นี้เล่นเรื่องจำปาสี่ต้นท่านก็รู้ เรื่องนางแตงอ่อนก็รู้ เรื่องแก้วหน้า เรื่องลีลาวดีเขาก็รู้หมดแล้ว ทีนี้เราต้องรอคนสมัยใหม่ ระยะนี้เขาเห่อกับละคร เราต้องเอาเรื่องละครมาเล่นซะก่อน โครงเรื่องนี้บาง

ทีก็ต้องดูหนังดูละคร ดูหลายๆเรื่องแล้วเราก็เอามาเขียนเป็นเรื่อง เอามาดัดแปลงแต่งเติมเอา ถ้าเล่นเรื่องวรรณคดีคนรุ่นเก่าเขาก็ฟังดี ร้องไห้แทบล้มแทบตาย แต่คนรุ่นใหม่เขาไม่ชอบ เพราะถ้าเราเล่นเรื่องวรรณคดีเราจะดัดแปลงไม่ได้ ต้องเล่นตามนั้นเลย เราจะเอาอะไรไปใส่เยอะก็ไม่ได้ นิทานมันมาอย่างนั้น เราจะไปตัดก็ไม่ได้ ตัดออกปุ๊บ ผู้เขามีความรู้ เขาก็จะว่าเรา เราจะเอาอะไรไปเสริมมันก็ยาก มันจะอยู่ในกรอบของมัน แต่ถ้าเป็นเรื่องนิยาย มันก็ดีแบบสมัยใหม่ คนสมัยใหม่ก็บริโภคได้ คนสมัยเก่าก็บริโภคได้" (ชวาลา รัตนศิลป์. สัมภาษณ์ ๒๐ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

การต่อรองอีกรูปแบบหนึ่งคือหมอลำยังต้องรู้วิธีการเข้าหาและรักษาระยะห่างในการที่จะคบหรือร่วมงานกับระบบอุตสาหกรรม เพราะการจะอยู่รอดได้ ต้องรู้จักความเป็นไปของกลไกทางธุรกิจว่าจะร่วมงานกับนายทุนด้วยการรักษาระยะห่างในระยะเท่าใด ต้องรู้ว่าจะต่อรองเพื่อให้ได้อะไรจากระบบธุรกิจ เช่น การใช้วิธีการแลกเปลี่ยนผลประโยชน์ที่คุ้มค่ากันทั้งสองฝ่าย เช่น โดยการใช้ผลงานการแสดงแลกกับการลงทุนด้านเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย เครื่องมืออุปกรณ์การแสดง โดยที่หมอลำก็ได้เครื่องมืออุปกรณ์เพื่อใช้ทำมาหากินต่อไปได้ นายทุนก็ได้ผลงานการแสดงที่ดีของหมอลำไปผลิตเพื่อจำหน่ายต่อไป

"ไม่ใช่ลักษณะการขายหรอก แต่เขาซื้อเครื่องแต่งตัว ซื้อไมค์ ซื้ออะไรช่วยเหลือเรา ทางนี้เราก็ให้เขาไป ก็ไม่ได้เงินอะไร เราก็ได้แต่ส่วนพวกนี้มาสร้างเฉยๆอาศัยว่าอยากให้มีผลงานวางตลาด ถ้าเราไปทำเองก็ต้นทุนสูง เราทำเองไม่ได้ ต้องไปขออนุญาตอันโน้นอันนี้ให้มันถูกกฎหมายบ้านเมือง เราก็ไม่มีเงินไปเสียในส่วนนั้น" (ชวาลา รัตนศิลป์. สัมภาษณ์ ๒๐ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

อย่างไรก็ตาม การต่อรองเพื่อการแลกเปลี่ยนผลประโยชน์ระหว่างนายทุนกับหมอลำนั้น มักจะขึ้นอยู่กับว่าการยอมรับเงื่อนไขของแต่ละฝ่าย ฝ่ายที่สามารถทำให้เห็นความคุ้มค่ามากที่สุดมักจะเป็นฝ่ายนายทุนด้วยการเสนอผลประโยชน์ที่อยู่ในรูปแบบการใช้ช่องทางสื่อมวลชนเพื่อการกระจายผลงานของหมอลำ

"อย่างผู้แสดงหรือเจ้าของวงเขาจะมองแค่สั้นๆ เขามองแค่ว่าอยากได้เงินค่าจ้างตรงนี้ อย่างอื่นไม่เอาแล้ว เขาไม่ได้คำนึงว่า เฮ้ย ถ้าเอ็งรับเงินไปแค่ตรงนี้ ไม่คำนึงถึงอย่างอื่น เอ็งก็ได้เงินแค่ตรงนี้ ถ้ามองไกลๆเหมือนบริษัทมอง จะเอาชื่อเสียง ไม่ใช่จะเอาเงินอย่างเดียว มันจะทำให้คุณอยู่ไปอีกยาวไกล อย่างบริษัทก็บอกนะว่า ผมจ้างคุณเท่านี้นะ แต่ผมโฆษณาให้คุณมากกว่านี้ อย่างผมเสียค่าจ้างคุณ ๓ แสนบาท ผมอาจจะโฆษณาอีก ๖ แสนหรือแปดแสน แต่ถ้าคุณมาเอาค่าจ้างสูงๆ แล้วผมไปลดค่าโฆษณาลง แล้วคุณจะไม่ได้อะไรนะ เพราะเวลาโฆษณาดังแล้ว ใครดัง คุณดัง ไม่ใช่บริษัทดัง ตัวหนังสือใหญ่ๆ เป็นชื่อคณะหมอลำ

แต่ชื่อบริษัท EVS เป็นแค่โลโก้นิดเดียว ผมขายชื่อคุณนะ...คุณต้องแสดงให้บริษัทถ่ายทำแล้วออกมาดีๆ แล้วโฆษณา ต้องเน้นที่โฆษณา เป็นสิ่งที่คุณจะกินไปได้ยาวๆ เหมือนกับ CD นี้ออกไปช่วยคุณโฆษณา CD นี้มี power คือใครเอาไปเปิดที่ไหนก็แล้วแต่ เขาได้โฆษณาชื่อคุณ คณะคุณมีเยอะแยะที่ว่าเขาดูCD แล้วไปว่าจ้างคุณ" (เสกสรร สุวนันท์กิ่งเพชร. สัมภาษณ์ ๕ กันยายน ๒๕๔๙)

หมอลำจึงต้องรู้ว่าจะต่อรองกับนายทุนในรูปแบบใด จึงจะไม่ถูกเอารัดเอาเปรียบ และยังต้องรู้จักและรู้เท่าทันว่าการทำงานร่วมกับนายทุนนั้น มีผลดีผลเสียที่ใดบ้าง โดยเฉพาะกระบวนการผลิตผลงานศิลปะซึ่งจำเป็นต้องอาศัยเทคโนโลยีสมัยใหม่ในการผลิตที่เป็นการลงทุนของผู้ประกอบการธุรกิจ ดังนั้น หมอลำจึงต้องมีการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมโดยการเลือกทำงานร่วมกับบริษัทที่ไว้ใจและเข้าใจกันได้ ด้วยเหตุนี้ ทั้งฝ่ายหมอลำและฝ่ายนายทุนก็ต่างเป็นฝ่ายเลือกซึ่งกันและกันว่าจะทำงานร่วมกับใคร หากหมอลำเห็นว่าบริษัทใดที่สามารถสร้างความไว้วางใจให้กับหมอลำได้ หมอลำก็พร้อมที่จะอยู่ร่วมงานกันได้อย่างต่อเนื่อง และหากบริษัทเห็นว่าหมอลำคณะใดที่มีคุณภาพก็จะให้การยอมรับและไว้วางใจกัน

"อย่างคณะระเบียบวาทะศิลป์ เป็นคณะที่มีเหตุผล และไม่ได้ดูเรื่องเงินเป็นหลัก ดูเรื่องผลงานเป็นหลัก เรื่องเงินแล้วแต่เราจะให้ เราก็ให้ไป ๒ แสน ๓ แสน ๔ แสน แล้วแต่สภาวะ คบกันด้วยใจมากกว่า มีคณะหนูภารวิเศษศิลป์ก็โอเค ไม่เคยคุยเรื่องเงินเลย เราก็เต็มใจ บางทีไม่ได้ถ่ายทำแต่ขอเบิกเงิน ๒ แสน ๓ แสนไปใช้เราก็ให้ไปปรับปรุงวง ดอกเบี้ยก็ไม่ได้คิด ก็แล้วแต่ เรามองว่าใครดีกับเรา เราก็ดีกับเขา แต่หากเขี้ยวๆมาเราก็ไม่ให้เบิก เพราะเบิกแล้วโอกาสเจ็บตัวเราเยอะ" (เสกสรร สุวนันท์กิ่งเพชร. สัมภาษณ์ ๕ กันยายน ๒๕๔๙)

"หมอลำบางคนมีความรู้ได้เรียนกฎหมายมาเขารู้จักหลบจักหลีกตรงไหนโดนเอาเปรียบเขาก็รู้ เรานี้กลัวเขาเอาเปรียบเราก็ไม่กล้าเข้าไป มันหลายอย่าง การเข้าไปอยู่กับบริษัท ไม่ใช่ว่าจะเป็นผลดี ถ้าไปทำสัญญากับเขาปุ๊บ ก็เท่ากับเราไปผูกมัดตัวเอง เป็นทาสเขาเลย ไม่ได้เกิดหรอก..." (ชวาลา รัตนศิลป์. สัมภาษณ์ ๒๐ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"นายห้างท็อปไลน์เองก็ไม่ได้ทำสัญญากัน มีแต่เป็นสัญญาลูกผู้ชายเลย ถ้าผมไม่ดีกับบริษัท ก็ขับผมออกได้ทันทีเลย ท่านก็พร้อมให้คำปรึกษา คือไม่ได้อยู่แบบห้างร้านบริษัท อยู่กันแบบครอบครัวไปแล้ว คือท่านพร้อมที่จะให้โอกาสแล้วก็ฟัง ยอมรับความคิดเห็นของเราเหมือนกัน อย่างเราเสนอขึ้นมาท่านก็ให้ทำเลย ถ้าเห็นว่าดี แล้วก็ไม่ใช่เฉพาะคณะเราที่อยู่ในสังกัดของท่าน " (มัยกิจ ฉิมหลวง. สัมภาษณ์ ๒๑ สิงหาคม ๒๕๔๙)

ดังนั้น ปรากฏการณ์ที่ว่ามานี้คือ ปรากฏการณ์ว่าด้วยการใช้ต้นทุนทางศิลปะต่อรองกับต้นทุนทางธุรกิจและหมอลำสามารถทำได้สำเร็จในระดับหนึ่ง คือไม่ถึงกับเป็นหมอลำที่ต้องเดินตามเส้นทางของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ก็เท่ากับว่า ปรากฏการณ์นี้เป็นลักษณะที่ตรงกันข้ามกับทฤษฎีของอดอร์โนที่อธิบายเอาไว้ นั่นก็หมายความว่า ปรากฏการณ์การต่อรองของหมอลำเป็นเครื่องพิสูจน์ว่า หมอลำไม่ได้มีลักษณะที่มีมาตรฐานเดียวกันไปทั้งหมดตามที่ทฤษฎีของอดอร์โนกล่าวไว้ เนื่องจากความมีต้นทุนทางศิลปะซึ่งเป็นจุดแข็งทางวัฒนธรรมของหมอลำนั้นมีความแตกต่างกันและกลายเป็นเครื่องหมายรับรองว่า หมอลำมีความเป็นตัวของตัวเองและสามารถพึ่งตนเองได้ สามารถสร้างอำนาจต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ ชนิดที่ว่าระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเองก็ยังให้การยอมรับว่าหมอลำบางประเภทนั้น มีต้นทุนทางวัฒนธรรมอยู่ในระดับสูง

“หมอลำเรื่องต่อกลอนอย่างคณะระเบียบวาทะศิลป์กับหมอลำแบบเฉลิมพล มาลาคำนั้น ก็ต่างกันแล้วแต่ช่วงเวลา แต่ของระเบียบค่อนข้างจะนิ่งกว่า นิ่งแบบ stable นะ มันคงที่คงเส้นคงวา ไม่ใช่นิ่งเพราะไม่มีคนซื้อ อย่างของเฉลิมพล ขึ้นอยู่กับช่วงนั้นเพลงฮิตจริงๆ ช่วงนั้นร้องเพลงนี้ดังมากๆ peak มากๆ แต่บางช่วงไม่มีเพลง ช่วงนั้นก็ไม่มีคนสนใจเลย เพราะเขาไม่ใช่หมอลำเรื่องมืออาชีพ เขาเป็นนักร้องหมอลำ ไม่เหมือนกัน”
(เสกสรร สุวนันท์กิ่งเพชร. สัมภาษณ์ ๕ กันยายน ๒๕๔๙)

ในขณะเดียวกันนั้น ในการผลิตและการต่อรองนั้น หากเราพิจารณาจากทฤษฎีของเบนจามิน ก็ทำให้เราได้เห็นว่า เทคโนโลยีการผลิตงานศิลปะสมัยใหม่นั้นแม้จะมีข้อดีตรงที่ช่วยให้เกิดการกระจายและการบริโภคงานศิลปะได้อย่างทั่วถึงและกว้างขวาง แต่ก็ไม่สามารถตอบสนองความต้องการของศิลปินได้อย่างสมบูรณ์แบบเสมอไป โดยเฉพาะกระบวนการผลิตที่ไม่ได้มาตรฐานตามที่ควรจะเป็นหรือไม่ได้รับการแก้ไขให้เหมาะสมอย่างที่ศิลปินต้องการ ดังนั้น หากเกิดการผิดพลาดที่ส่วนนี้ก็กลับกลายเป็นอันว่า การใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตและการกระจายนั้นมีส่วนในการบิดเบือนหรือทำให้เกิดการเข้าใจผิดในเนื้อหาการแสดงผิดวัตถุประสงค์การสื่อสารที่แท้จริงของศิลปิน และเท่ากับเป็นการทำลายงานศิลปะทางอ้อมแบบรู้เท่าไม่ถึงการณ์

“บริษัท...นั้น ก็เคยร่วมงานอยู่ แต่ตอนถ่ายทำเขาไม่ลงทุนเยอะเหมือนบางบริษัทที่เขาใส่ใจ บางครั้งมิกซ์เสียงก็ได้มือไม่ดีมามิกซ์ เจ้านายใหญ่เขาไม่รู้จักก็เชื่อใจลูกน้องเขา แต่เขาไม่ได้มองว่ามันไม่ถูกใจหมอลำ เขาก็เชื่อแต่คนใกล้ตัวเขา ผลดีจึงมีน้อย แต่ผลเสียมีมากกว่า คือ ถ้าเขาถ่ายให้เราดี เขาอัดเสียงให้เราไม่เพราะ พากษ์ไม่ดีก็เท่ากับทำลายเรา มันไม่ดีเท่าที่ควร คือบางอย่างมันหนักใจเราเราอยากให้แก้เขาก็ไม่แก้” (ชวาลา รัตนศิลป์. สัมภาษณ์ ๒๐ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งคือ การต่อรองระหว่างนายทุนกับหมอลำนั้นในกระบวนการผลิตขั้นตอนสุดท้ายซึ่งนายทุนยังคงเป็นผู้ควบคุมจัดการ เช่น กระบวนการตัดต่อขั้นสุดท้ายที่นายทุนต้องการให้มีความยาวของเรื่องอยู่ในเวลาที่จำกัด จึงมีการตัดต่อโดยที่เนื้อหาการลำไม่ต่อเนื่องกัน หรือมีความผิดพลาดด้านภาพและเสียงที่ไม่มีคุณภาพ ซึ่งกระบวนการขั้นสุดท้ายเหล่านี้เป็นอำนาจในการคัดเลือกและตัดสินใจของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมโดยที่หมอลำเองไม่ได้มีส่วนในการตัดสินใจเลย อำนาจการต่อรองของหมอลำในขั้นตอนนี้ จึงยังเป็นรองระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอยู่มาก เพราะในฐานะที่หมอลำเป็นเจ้าของวัฒนธรรม แต่เมื่อผลงานการแสดงอยู่ในมือของนายทุนแล้ว ก็เป็นอันว่าสิ้นสุดหน้าที่ของศิลปิน ที่เหลือก็เป็นอำนาจของนายทุนที่เห็นสมควรว่าจะตัดต่อหรือจะรักษาหรือจะตัดส่วนใดออกไป

“เรามีจุดว่า อย่าเอาให้มันทะลึ่งจัดเกินไป เราไม่สามารถเอาออกอากาศได้ ต้องตัดตรงนั้นทิ้งไป เขาจะแสดงก็แสดงไป เราจะเอาออกอากาศไม่ได้ เราต้องตัดทิ้งไป บางอันมันทะลึ่งเกินไป อย่างหมอแคนเด้าเก่งๆ ไปเด้ากับหางเครื่องอย่างนี้ มันดูแล้วเป็นภาพที่ไม่เหมาะสม ดูแล้วมันไม่ดี เราดูแล้วก็จะไม่ให้ผ่าน ให้ตัดทิ้งไป พยายามไม่ให้ออก...แรกๆไม่รู้ ขายอย่างเดียว หลังๆบางคณะเล่นรุนแรงมาก เพราะคนดูชอบ พอถึงเวลาเข้าไปเด้งไปเด้า มันเซียร์กันเฮ้ๆ มันก็เกิดอารมณ์ร่วม ซึ่งบางอย่างเราก็ไปหยุดเขาไม่ได้ อย่างเก่งเราก็ตัดบางอย่าง ภาพบางส่วนเราก็ตัดทิ้ง หรือเอาภาพอื่นๆมาใส่แต่เพลงยังเดินต่อเนื่องเพื่อไม่ให้มันสะดุด เป็นอย่างนี้ ...บางทีเป็นเพลงตลาดเอามาร้อง เราถ่ายทำไม่ได้ แล้วเราก็เอามาซอยทิ้ง เอาเฉพาะเพลงที่พอจะออกได้” (เสกสรร สุวนันท์กิ่งเพชร. สัมภาษณ์ ๕ กันยายน ๒๕๔๙)

นอกจากนี้ ประเด็นที่น่าพิจารณาต่อไปคือ ความสามารถในการสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรมตลอดจนวิธีการรักษาและต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำแต่ละประเภทนั้น มีวิธีการอย่างไร

๓.การรักษา และการ“ต่อยอด” ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ

เมื่อหมอลำมีการสร้างต้นทุนไว้แล้ว ก็ต้องมีการรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมเหล่านั้นเอาไว้ พร้อมทั้งการต่อยอดต้นทุนให้เกิดเพิ่มมากขึ้น ทั้งนี้การต่อยอดต้นทุนนั้นทำให้ต้นทุนที่เกิดขึ้นใหม่หรือที่ถูกสร้างขึ้นมาใหม่อย่างเหมาะสมตามยุคสมัย กลายเป็นกำลังทดแทนหรือกำลังเสริมพอที่จะต่อรองและต่อสู้เพื่อรักษาพื้นที่ของตนเองได้ในท่ามกลางกระแสอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

การรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมและการต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมนั้น ผู้วิจัยจะกล่าวเปรียบเทียบให้เห็นทั้งวิธีการของหมอลำแต่ละประเภท ดังนี้

๓.๑ การรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีอยู่เดิม

ปัจจัยเรื่องกาลเวลาที่เปลี่ยนไป เป็นเหตุทำให้หมอลำก่อนและหลังยุคอุตสาหกรรม สามารถรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมได้ต่างกัน ดังนั้น หากปัจจุบันนี้ หมอลำยุคใหม่จะต้องปรับตัวให้เข้ากับกระแสความนิยมจนต้องละทิ้งต้นทุนทางวัฒนธรรมบางอย่างไป ดังนั้น เราจะเห็นได้ว่าหมอลำยุคก่อนหรือหมอลำรุ่นเก่าแก่มีอาวุโสที่กลายเป็นผู้สืบทอดมรดกจากหมอลำยุคก่อนอาจจะพยายามรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็น"นามธรรม"หรือต้นทุนทางวัฒนธรรมที่อยู่ภายในตัว เช่น การ รักษาชื่อเสียง รักษาขนบธรรมเนียม ความรู้ของหมอลำที่มีแบบแผน การมี"วาท"หมอลำตามครรลองของครูอาจารย์ "ทำตามฮีต(จารีต) ขีดตามคอง(ครรลอง)" การรักษาภูมิปัญญาความรู้ความสามารถของการเป็นหมอลำแบบ "ศิษย์มีครู" เอาไว้ให้ได้ หลักฐานที่พิสูจน์ยืนยันคือ ความสามารถในการลำและความรู้ในแบบแผนขนบธรรมเนียมการลำของหมอลำรุ่นอาวุโสที่ตกทอดมาจนถึงทุกวันนี้ เบื้องต้นเกิดจากการแยกตัวออกจากสกุลหรือสำนักหมอลำที่เคยมีชื่อในอดีต หรือผ่านการร่ำเรียนฝึกฝนในสำนักหมอลำ ซึ่งถือเป็นเบ้าหลอมหมอลำที่มีอยู่จำนวนมาก เมื่อหมอลำเหล่านั้นแยกตัวออกมาตั้งคณะหมอลำของตนเอง ต่างก็สร้างแนวทางของตัวเองขึ้นมาใหม่กลายเป็นแบบฉบับต่างกันและกลายเป็นเบ้าหลอมหมอลำที่มีความหลากหลายมาจนทุกวันนี้

แม้จะหมดยุคของครูอาจารย์ไปแล้ว แต่ผู้ที่สืบทอดมาเป็นหมอลำอาวุโสในปัจจุบันก็ยังคงรักษาภูมิปัญญา ภูมิความรู้ความสามารถในการเป็นหมอลำเอาไว้ได้อย่างเหนียวแน่น เช่น ความสามารถในการแสดงอย่างสมบทบาท ความสามารถในการแต่งกลอนลำ ความสามารถในการด้นกลอนลำแบบสดๆอย่างมีปฏิภาณไหวพริบ (Improvisation) ความเชี่ยวชาญในการลำโดยการใช้ท่วงทำนองต่างๆ และยังสามารถสั่งสอน อบรมหมอลำรุ่นหลังๆด้วยความรู้ที่มีอยู่อย่างมากมาย นั่นเป็นตัวอย่างของหมอลำที่สืบทอดมาจากอดีตยังพยายามที่จะรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมเดิมเอาไว้ให้ต่อเนื่องมาถึงยุคปัจจุบัน

เมื่อกาลเวลาผ่านไปนานแล้ว แต่ความสามารถในการรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็น"นามธรรม"บางอย่าง ของหมอลำยังคงมีอยู่ ตัวอย่างของหมอลำประเภทนี้คือ หมอลำเรื่องต่อกลอน พร้อมกันนั้น หมอลำประเภทนี้ก็ยังมีความพยายามที่จะปรับตัวให้สามารถผสมผสานต้นทุนทางวัฒนธรรมแบบใหม่ให้เข้ากับแบบเดิมด้วย ดังที่เราจะเห็นได้จากหมอลำเรื่องต่อกลอนยุคปัจจุบันสามารถแสดงการลำเรื่องต่อกลอนด้วยเนื้อเรื่องการลำที่เป็นนิทาน หรือวรรณกรรมโบราณ ตัวหมอลำ ยังลำด้วยทำนองและบทบาทที่เคยเป็นมาตั้งแต่

สมัยก่อน แต่สวมชุดแบบหมอลำสมัยใหม่ที่มีการตัดเย็บอย่างประณีตสวยงามมากขึ้นจนผิดไปจากสมัยก่อน แสดงอยู่บนเวทีสมัยใหม่ที่มีขนาดใหญ่ มีระบบไฟแสงสี มีเครื่องเสียงดีๆ ซึ่งเป็นเทคโนโลยีใหม่ๆ ที่ใช้ประกอบและส่งเสริมการแสดงได้อย่างกลมกลืน

ส่วนหมอลำยุคใหม่ที่เกิดการแตกตัวออกมาเป็นหมอลำรูปแบบใหม่ขึ้นมาในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม การที่กลายเป็นหมอลำประเภทใหม่ๆขึ้นมาโดยไม่ได้มีต้นทุนทางวัฒนธรรมบางอย่างสืบทอดมาด้วย หรือเกิดต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นการสร้างและสั่งสมขึ้นมาในภายหลังนั้น ส่งผลให้หมอลำยุคใหม่มีแนวทางในการรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมที่แตกต่างออกไป เช่น เนื่องจากไม่มีความรู้เรื่องแบบแผน ขนบธรรมเนียมการลำอย่างลึกซึ้ง ดังนั้นหมอลำประเภทใหม่ๆที่เกิดในยุคใหม่จึงทำได้เพียงการรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นรูปแบบภายนอกที่เป็นรูปธรรม เพราะสร้างง่ายกว่า ไม่ต้องใช้เวลาเพาะบ่มนานๆ

หมอลำยุคใหม่จึงให้ความสำคัญกับการรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีความเป็น “รูปธรรม” ที่สามารถจับต้องมองเห็นได้ซึ่งเป็นสิ่งที่อยู่ในรูปแบบเครื่องมืออุปกรณ์สมัยใหม่มากกว่า เช่น การที่จะรักษาภาพลักษณ์ความเป็นหมอลำขนาดใหญ่ ที่มีความทันสมัยให้คงอยู่หรือให้ดีกว่าเดิม ก้ต้องคงความมีรูปแบบภายนอกเอาไว้หลายๆอย่าง เช่น การใช้ไฟแสงสีมากๆ ประดับบนเวทีขนาดใหญ่ก็ต้องรักษาเอาไว้ให้เป็นอย่างนั้น เคยใช้นักแสดงที่เป็นหางเครื่องผู้หญิงทั้งหมดและมีจำนวนมากๆ อย่างหมอลำคณะเสียงอิสาน ก็พยายามที่จะรักษาความเป็นเอกลักษณ์เช่นนี้เอาไว้ ทั้งๆที่ปัจจุบันนี้แสนที่จะหาหางเครื่องผู้หญิงได้ยาก การเป็นหมอลำที่มีเครื่องเสียง ระบบเสียงที่ใหญ่ มีคุณภาพดีก็มีการรักษาเอาไว้ให้เป็นอย่างนั้น หรือพัฒนาให้ดีกว่านั้น

การให้ความสำคัญกับการรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีรูปแบบใหม่เช่นนี้ยังครอบคลุมไปถึงหมอลำคณะขนาดเล็กที่ต่างก็พยายามสร้างและพัฒนาตามหมอลำคณะใหญ่เพื่อให้มีลักษณะเป็นอย่างนั้น แม้กระทั่งหมอลำซิ่งเองที่เดิมเคยเป็นเพียงหมอลำที่ลำและแสดงกันเพียงสองคน ก็กลับมีความพยายามที่จะใช้รูปแบบการแสดงตามแบบสมัยใหม่ที่จะต้องให้มีขนาดใหญ่กว่าที่เคยเป็นมา

ในปัจจุบันนี้ หมอลำแต่ละประเภทต่างก็มีความสามารถที่จะรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมของตัวเองเอาไว้ได้ต่างกัน ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับต้นทุนเดิมที่มีมา กล่าวคือ หากหมอลำบางประเภทมีต้นทุนเดิมอยู่เป็นจำนวนมาก ก็ย่อมสามารถที่รักษาของเดิมเอาไว้ได้มาก ตรงกันข้าม หากหมอลำมีต้นทุนเดิมอยู่น้อย การรักษาของเดิมเอาไว้ก็มีน้อยตามไปด้วย เมื่อจำเป็นต้องปรับตัวให้อยู่ได้ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม หมอลำที่แตกตัวออกมาและยังคงมีอยู่ในปัจจุบันแต่ละประเภทมีความสามารถที่จะรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมไว้ได้ต่างกันดังนี้

๓.๑.๑ การรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำเรื่องต่อกลอน

เนื่องจากหมอลำเรื่องต่อกลอน เป็นหมอลำที่มีความเป็นมายาวนาน เพราะสืบทอดมาจากการลำพื้นซึ่งถือว่าเป็นหมอลำที่เก่าแก่ที่สุดประเภทหนึ่ง ดังนั้นหากนับความต่อเนื่องของการเกิดและการคงอยู่ของหมอลำเรื่องต่อกลอนจากอดีตจนถึงปัจจุบัน หมอลำประเภทนี้จึงมีอายุมากกว่าหมอลำประเภทอื่นๆที่มีอยู่ในปัจจุบัน

ส่วนที่แสดงให้เห็นว่าหมอลำเรื่องต่อกลอนสามารถรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมบางอย่างเอาไว้ได้อย่างเหนียวแน่นก็คือ การที่เรายังเห็นการแสดงหมอลำที่ยังคงมีแบบแผน ขนบธรรมเนียมของความเป็นหมอลำเรื่องแบบสมัยก่อนเอาไว้หลายอย่าง เช่น การแสดงที่สมบทบาท การรักษาทำนองลำ “วาทลำ” การใช้เสียงเครื่องดนตรีและเครื่องดนตรีพื้นเมืองในการแสดงหมอลำ การรักษาแบบแผนการแสดงโดยใช้วิธีการดำเนินเรื่องแบบละคร

ส่วนที่เป็นการสร้างขึ้นมาใหม่จึงเป็นเรื่องการใช้เทคโนโลยีและการใช้จำนวนคนในการแสดงและการทำงานมากๆ ทำให้หมอลำมีระบบการผลิตงานแบบการทำงานของโรงงานซึ่งก็เกิดขึ้นหลังจากการเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมได้นานแล้ว เพราะหมอลำเรื่องต่อกลอนในยุคต้นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นยังไม่มีคุณลักษณะอย่างที่เป็นอยู่ในทุกวันนี้

ดังนั้น จึงเป็นอันว่า เมื่อหมอลำเรื่องต่อกลอนมีพัฒนาการจากของเก่ามาสู่ของใหม่ จึงต้องมีการรักษารูปแบบที่เป็นของเก่าเอาไว้อยู่มาก ขณะเดียวกันก็รักษาส่วนที่เป็นของใหม่เอาไว้ด้วยเช่นกัน เพียงแต่การที่มีต้นทุนเดิมที่ตกทอดมานั้นมีอยู่มาก จึงกลายเป็นหมอลำที่มีความเก่าและความใหม่ผสมผสานอยู่ในตัวสูง เราจึงสามารถเห็นได้ว่าหมอลำเรื่องต่อกลอนคณะใหญ่บางคณะที่ยังยืนหยัดอยู่ได้ในปัจจุบันเป็นหมอลำที่มีประวัติความเป็นมายาวนานนับเกินครึ่งศตวรรษ และหมอลำคณะต่างๆเหล่านี้เองที่เป็นตัวอย่างหรือเป็นตัวแทนของหมอลำที่สามารถรักษาต้นทุนเดิมเอาไว้ได้

ปรากฏการณ์ที่แสดงการผสมผสานต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นของเก่าและของใหม่ที่เป็นอยู่ในปัจจุบันของหมอลำเรื่องต่อกลอนคือ การลำเรื่องต่อกลอนด้วยเนื้อเรื่องการลำที่เป็นนิทาน หรือวรรณกรรมโบราณ โดยใช้ธรรมเนียมและแบบแผนการลำ เช่น มีการลำเพื่อดำเนินเรื่อง มีการรักษาระดับแตกต่างทางชนชั้นของตัวละครที่สมมุติบทบาทให้เป็นพระยา ขุนนาง บริวาร การใช้ทำนองการลำ การใช้ดนตรี และแสดงบทบาทแบบที่เคยเป็นมาตั้งแต่สมัยก่อน แต่ตัวหมอลำสวมชุดแบบหมอลำสมัยใหม่ที่มีการตัดเย็บอย่างประณีตสวยงามมากขึ้นจนผิดไปจากสมัยก่อน ใช้นักแสดงจำนวนมากขึ้น แสดงอยู่บนเวทีสมัยใหม่ที่มีขนาดใหญ่ มีดนตรีประกอบการลำเดินกลอนด้วยจังหวะสนุกสนานมากขึ้นและบ่อยครั้งขึ้น ประกอบกับการใช้ระบบไฟแสงสี ใช้เครื่องเสียงดีๆ ซึ่งเป็นเทคโนโลยีใหม่ๆ

๓.๑.๒ การรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำแบบคอนเสิร์ต

หมอลำแบบคอนเสิร์ตมีลักษณะบางอย่างที่คล้ายคลึงกับหมอลำเรื่องต่อกลอนมากแม้ว่าจะเกิดหลังหมอลำเรื่องต่อกลอนนานหลายสิบปี *(หมอลำแบบคอนเสิร์ตเกิดขึ้นครั้งแรกในประเทศไทยประมาณ พ.ศ. ๒๕๒๐ เป็นช่วงที่มีหมอลำเพลินของคณะทองมีมาลัย โด่งดังเนื่องจากการเป็นหมอลำที่ได้รับการบันทึกเสียงด้วย และในการตระเวนแสดงนั้นก็มีการลำแบบหมอลำเรื่อง โดยใช้ชื่อหมอลำตามชื่อหัวหน้าคณะมานับตั้งแต่นั้น-ผู้วิจัย)* แต่การที่หมอลำแบบคอนเสิร์ตมีการหยิบยืมเอาลักษณะสำคัญบางอย่างของหมอลำเรื่องต่อกลอนมาใช้ในการแสดงจึงทำให้กลายเป็นหมอลำแบบคณะเหมือนกัน และมีการผลิตผลงานโดยใช้ความเป็นหมอลำที่มีขนาดใหญ่เหมือนกัน จึงกล่าวได้ว่าหมอลำแบบคอนเสิร์ตมีการผสมผสานเอาคุณลักษณะบางอย่างของหมอลำเรื่องต่อกลอนมาไว้ในตัวได้ใกล้เคียงที่สุด ที่เห็นได้ชัดคือ หมอลำแบบคอนเสิร์ตเริ่มต้นการแสดงแบบหมอลำเรื่องต่อกลอนทุกอย่าง และยังปิดท้ายด้วยการลำเรื่องต่อกลอนแบบเดียวกับที่เป็นเอกลักษณ์ของหมอลำเรื่องต่อกลอนทุกประการ ต่างไปอย่างเดียวคือการที่มี “หัวหน้าคณะ” ซึ่งมีชื่อเสียงโด่งดังจนเป็นจุดเด่นที่สุดอยู่ประจำ

อย่างไรก็ตาม การที่เป็นหมอลำที่เกิดรุ่นหลังนี้ ทำให้ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำแบบคอนเสิร์ตจึงไม่อาจเทียบเท่าได้กับหมอลำที่อยู่ในหมอลำเรื่องต่อกลอน ไม่ว่าจะเป็นทั้งความอาวุโสของนักแสดงหมอลำ การมีต้นทุนทางวัฒนธรรมที่น้อยกว่า เช่น รู้เรื่องระเบียบแบบแผนการลำน้อยกว่า มีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานหมอลำเรื่องได้น้อยกว่า และมีความสามารถในการสร้างสรรค์การลำเรื่องต่อกลอนได้น้อยกว่า จึงไม่น่าแปลกใจที่หากเทียบกันแล้วจะเห็นได้ว่า ผลงานหมอลำเรื่องต่อกลอนของหมอลำแบบคอนเสิร์ตจะมีความละเอียดอ่อนและมีความประณีตน้อยกว่าเนื่องจากเป็นการผลิตการลำเรื่องขึ้นมาเพื่อให้เป็นการแสดงที่เป็น “ของแถม” เพื่อทำให้มีเวลาการแสดงอยู่ได้เต็มตลอดคืนจนสว่าง ส่วน “ของจริง” ที่ถือว่าเป็นไฮไลต์ของการแสดงทั้งหมดคือการแสดงของหัวหน้าคณะซึ่งจะมีขึ้นก่อนการแสดงหมอลำเรื่อง (นี่คือการให้ความสำคัญของต้นทุนทางวัฒนธรรมต่างกันเพราะหมอลำเรื่องต่อกลอนจะให้ความสำคัญกับการลำเรื่องต่อกลอนมากกว่า)

นอกจากนี้ การที่บุคลากรในคณะหมอลำแบบคอนเสิร์ตเป็นบุคลากรที่ถือว่าเป็นรุ่นใหม่ที่มีความเชี่ยวชาญ และประสบการณ์ในการแสดงน้อยกว่าหมอลำเรื่องต่อกลอนมาก ต้นทุนทางวัฒนธรรม ที่จะมีให้รักษาเอาไว้จึงมีน้อยด้วยเช่นกัน

ดังนั้น เมื่อหมอลำแบบคอนเสิร์ตเกิดขึ้นในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม จึงถือเอาช่วงเวลาที่เกิดขึ้นมาเป็นหมอลำแบบคอนเสิร์ตนั้นมาเป็นจุดเริ่มต้นที่จะได้นำเทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้ในการแสดงมากกว่าหมอลำสมัยก่อน(เพราะเกิดในยุคที่มีการใช้เวทีลอย มีเครื่องขยายเสียง มีดนตรีสากล มีลำโพงขนาดใหญ่และมีไฟฟ้าใช้แล้ว) จึงมีความคุ้นเคย

และเห็นความเหมาะสมที่จะสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรมให้เป็นต้นทุนที่เหมาะกับยุคสมัย ดังนั้น ด้วยเหตุผลที่กล่าวมา หมอลำแบบคอนเสิร์ตจึงเป็นหมอลำที่ให้ความสำคัญและเน้นหนักไปทางการใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีความเป็นสมัยใหม่มากเป็นธรรมดา และยังพยายามที่จะรักษาต้นทุนที่เป็นการใช้เทคโนโลยีเพื่อสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงสมัยใหม่ และการผลิตซ้ำด้วยเครื่องจักรกลนี้เอาไว้ให้เป็นภาพลักษณ์ประจำคณะหมอลำอีกด้วย ไม่ว่าจะเป็นการคิดค้นรูปแบบการแสดงที่ดูหรูหราอลังการมากกว่าการเป็นหมอลำ การใช้เครื่องมืออุปกรณ์การแสดงและการใช้นักแสดงจำนวนมากๆ

๓.๑.๓ การรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำซิ่ง

หมอลำซิ่งยิ่งเป็นหมอลำที่เกิดหลังหมอลำประเภทอื่นมากที่สุด และแม้จะมีต้นทุนแบบสมัยใหม่ซึ่งเป็นรูปแบบการแสดงที่แตกต่างออกไปจากหมอลำประเภทอื่นทั้งหมดคือ การรักษาความเป็นหมอลำขนาดเล็กเคลื่อนที่ไปแสดงตามที่ต่างๆได้อย่างง่ายดายรวดเร็ว เน้นการแสดงแบบหมอลำกึ่งดนตรีลูกทุ่ง แต่ยังมีบางส่วนที่มีการรักษาของเดิมเอาไว้ เช่น การลำตามแบบแผนเดิมไหว้ครู การลำลา การลำเกี้ยว การฟ้อน และการใช้แคนประกอบการแสดง ทว่าแต่ละอย่างที่เป็นการรักษาของหมอลำซิ่งนั้น เป็นเพียงของประกอบอย่างละเล็กละน้อย ไม่ได้เป็นหัวใจสำคัญ ดังนั้น เมื่อเรานึกถึงหมอลำซิ่งเราจะมีภาพในใจว่าเป็นหมอลำที่มีแต่การร้องการเต้นเป็นหลัก การลำแบบหมอลำแท้ๆนั้นมีไม่มากและมีเป็นเรื่องรอง เพราะส่วนสำคัญที่สุดของการแสดงก็ยังคงเป็นการร้องและลำโดยใช้เพลงและกลอนตลาดเป็นหลัก ดังนั้น ทั้งภาพในใจผู้ชมของหมอลำซิ่งและการแสดงของหมอลำซิ่งก็ยังคงเป็นการแสดงแบบสมัยใหม่อยู่อย่างไม่อาจปฏิเสธได้

การแสดงที่ทั้งใช้คนรุ่นใหม่อายุคนในทีมหมอลำซิ่งเกือบทั้งหมดอายุไม่เกิน ๓๐ ปี ไม่ว่าจะเป็นตัวหมอลำ นักดนตรี และหางเครื่อง ซึ่งความเป็นคนรุ่นใหม่ของบุคคลเหล่านี้ พอประกอบเข้ากับรูปแบบการแสดงใหม่ๆ และเครื่องมืออุปกรณ์ที่เป็นเทคโนโลยีสมัยใหม่ทั้งหมดก็ยิ่งเป็นการเน้นให้เห็นว่า ยิ่งหมอลำซิ่งเป็นหมอลำน้องใหม่ล่าสุด โอกาสที่หมอลำซิ่งจะเป็นหมอลำที่มีต้นทุนทางวัฒนธรรมแบบเดิมหรือมีพื้นฐานที่จะได้รักษาแบบที่เป็นของเก่าจึงมีน้อยมาก ยิ่งแล้วก็คือว่านักแสดงและบุคลากรในทีมนั้น ทั้งหมดเป็นคนรุ่นใหม่ซึ่งมีต้นทุนทางวัฒนธรรมเพียงไม่มากทั้งๆที่ต้นทุนบางอย่างเป็นหัวใจสำคัญของหมอลำที่จะทำให้ความเป็นหมอลำซิ่งสามารถยืนหยัดอยู่ได้อย่างมั่นคงเหมือนกับหมอลำประเภทอื่นๆ

ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่า การรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำซิ่งนั้นจึงมีแต่ส่วนที่เป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นของใหม่คือ เทคโนโลยีสมัยใหม่ และรูปแบบการแสดงแบบใหม่ที่หมอลำซิ่งเองก็พยายามที่ปรับเปลี่ยนและสร้างแนวทางของต้นทุนทาง

วัฒนธรรมให้เป็นของตัวเองโดยยังคงลักษณะของหมอลำรุ่นเก่าบางส่วนมาผสมผสานกับลักษณะการแสดงแบบใหม่ เราจะเห็นได้ว่าการผสมผสานดังกล่าวที่หมอลำชิ่งทำเอาไว้จนกระทั่งกลายเป็นหมอลำชิ่งที่มีหน้าตาแบบในปัจจุบันคือ การคงลักษณะต้นทุนทางวัฒนธรรมเดิมบางอย่างที่เคยมีมาจากหมอลำกลอนนั้นเอาไว้ เช่น การลำแบบโต้ตอบกันของคู่หมอลำหญิงชาย การลำบางช่วงยังคงเป็นแบบหมอลำสมัยก่อนอย่างตอนลำไหว้ครูและลำลาที่ยังคงใช้แคนเป็นเครื่องดนตรีหลัก เป็นต้น

จากการเปรียบเทียบการรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำทั้ง ๓ ประเภทดังกล่าวมานั้น จะเห็นได้ว่า หมอลำที่มีต้นธารอันยาวไกล และมีความเป็นมาอันยาวนานอย่างหมอลำเรื่องต่อกลอนนั้น เป็นหมอลำที่มีความสามารถในการรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมไว้ได้มากกว่า หมอลำประเภทอื่น ที่เป็นเช่นนั้น เพราะยิ่งเป็นหมอลำที่ผ่านร้อนผ่านหนาวมามาก ก็ยิ่งมีต้นทุนทางวัฒนธรรมมาก เพราะเกิดการเรียนรู้และมีประสบการณ์มากขึ้น เกิดการสั่งสมต้นทุนที่เป็นนามธรรมเอาไว้อย่างหลากหลายดังที่ได้กล่าวไปแล้ว และเมื่อยิ่งมีต้นทุนทางวัฒนธรรมมากก็ยิ่งเพิ่มความได้เปรียบและเพิ่มโอกาสที่จะสามารถสร้างอำนาจต่อรองได้มากยิ่งขึ้นตามไปด้วย

ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับหมอลำในปัจจุบันนี้ หากเราใช้ทฤษฎีของทั้งสำนักแฟรงเฟิร์ตและเบนจามินมาอธิบาย เราจะเห็นว่า ได้ว่า หมอลำแต่ละประเภทมีความสามารถในการจัดการกับเทคโนโลยีต่างกัน เพราะทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตกล่าวถึงผลกระทบของเทคโนโลยีที่เข้ามาสู่การผลิตงานศิลปะแล้วมักจะส่งผลเสียให้แก่การผลิตงานทางศิลปะมากกว่า แต่กรณีของหมอลำ นอกจากผลกระทบแบบที่สำนักแฟรงเฟิร์ตอธิบายเอาไว้หมอลำก็ไม่ได้เป็นฝ่ายถูกกระทำไปเสียทั้งหมด เพราะในอีกด้านหนึ่ง หมอลำยังมีความสามารถที่จะนำเทคโนโลยีเข้ามาใช้หรือใช้ประโยชน์จากเทคโนโลยีได้เช่นกัน ทั้งนี้เพราะหมอลำมีต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำแต่ละประเภทเป็นสำคัญ

ดังนั้น เราจะเห็นได้ว่ายิ่งหมอลำมีต้นทุนทางวัฒนธรรมมากเท่าไร โอกาสที่หมอลำจะได้เลือกใช้หรือมีความสามารถที่จะต่อรองกับการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตก็มีสูงมากขึ้นเท่านั้น ซึ่งหากเราอธิบายปรากฏการณ์นี้ เราก็จะหันกลับไปใช้ทฤษฎีของเบนจามินบ้าง ที่เห็นข้อดีของการนำเทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำงานศิลปะ ตัวอย่างที่เราเห็นได้ง่ายๆคือ ถ้าเป็นหมอลำที่มีต้นทุนทางวัฒนธรรมมากอย่างหมอลำแบบคณะที่เป็นคณะใหญ่ๆ ก็ย่อมมีจุดเด่นหรือจุดขายมาก ไม่ว่าจะเป็นความเด่นด้วยความสามารถของตัวนักแสดงในคณะ หรือความเด่นที่เนื้อเรื่อง ความน่าสนใจของเนื้อหาที่หมอลำใช้แสดง ก็ย่อมเป็นที่ “เข้าตา” ของนายทุนที่จะมีการ “เลือกสรรทางวัฒนธรรม” (Tradition of selection) เพื่อนำไปผลิตเป็นสินค้าทางวัฒนธรรม

ด้วย การที่ถูกคัดเลือกไปผลิตเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมนี้เองที่เป็นโอกาสของหมอลำที่จะได้ใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำ และเผยแพร่ไปสู่ผู้บริโภค จะเห็นได้ว่าเทคโนโลยีที่เข้ามาสู่วงจรของหมอลำจึงเข้ามาอยู่ที่ทั้งระบบการผลิต และระบบการกระจาย

นอกจากนี้ การเป็นหมอลำที่มีต้นทุนทางวัฒนธรรมมาก(เช่น มีชื่อเสียง) ก็หมายถึงว่ามีความสามารถในการบริหารจัดการได้ดี ทำให้มีกำลังความสามารถมากพอที่จะสรรหา คัดเลือกส่วนประกอบด้านเทคโนโลยีที่สำคัญที่จะนำมาใช้ในการผลิตผลงานให้ออกมาดีมีคุณภาพ เช่น หมอลำที่บริหารจัดการได้ดีย่อมมีโอกาสที่จะได้รับงานบ่อยครั้ง เมื่อมีโอกาสที่จะได้รับค่าจ้างมากขึ้น ก็เท่ากับมีเงินทุนที่จะนำไปลงทุนซื้อหาอุปกรณ์ เครื่องมือที่จะนำมาใช้เพื่อการผลิตผลงานได้ดีมากขึ้น

ลักษณะร่วมกันของหมอลำทุกประเภทที่มีอยู่ในปัจจุบันคือ หมอลำมีการใช้เทคโนโลยีใหม่ๆเพื่อการผลิตผลงาน เราจึงเห็นชัดเรื่องการปรับตัวของหมอลำที่มีการก้าวผ่านช่วงเวลาของรอยต่อทางวัฒนธรรม จากหมอลำในสมัยก่อนที่ไม่ได้ใช้เทคโนโลยีใดๆเพื่อการแสดง จนกระทั่งพัฒนามาเป็นหมอลำที่มีการผสมผสานเข้ากับเทคโนโลยีที่เกิดใหม่ๆในสมัยต่อมา ซึ่งมีผลโดยตรงต่อหมอลำตั้งแต่ขั้นการผลิต จนมาถึงขั้นการบริโภค และเทคโนโลยีเหล่านี้เองที่กลายเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างยิ่งประการหนึ่งของการผลิตงานศิลปการแสดงในยุคปัจจุบัน

ดังนั้น จึงทำให้เห็นความสอดคล้องกับทฤษฎีของเบนจามินที่มีแนวคิดหลักว่าการผลิตซ้ำงานศิลปะด้วยเครื่องจักรกลนั้นเป็นส่วนดีของเทคโนโลยีเสมอ แต่นอกจากนี้ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตต่อไปว่า เมื่อหมอลำไม่ได้มีและไม่ได้ใช้เพียงเทคโนโลยีเพื่อการผลิตผลงานเท่านั้น หากแต่ยังใช้เทคโนโลยีเพื่อเชื่อมโยงกับปัจจัยอื่นๆ ในการดำรงคงอยู่ และการสืบทอดความเป็นหมอลำอีกด้วย ที่ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตเบื้องต้นคือ มีการเชื่อมโยงกับปัจจัยด้านการต่อรองของหมอลำกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและการต่อรองกับผู้ชมหมอลำ ทั้งนี้การที่หมอลำจะสามารถคงความเป็นหมอลำเอาไว้ได้มากน้อยเพียงใด หรือต้องปรับเปลี่ยนตัวเองไปอีกกี่ชั้น ต้องรักษาส่วนใดเอาไว้ให้คงมั่น หรือเลือกที่จะทิ้งส่วนใดไป ก็ล้วนแต่เป็นผลที่เกิดขึ้นจากการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตงานศิลปะเป็นที่ตั้ง

นอกจากนี้ เมื่อเกิดกรณีการใช้เทคโนโลยีเพื่อผลิตงานศิลปะที่แตกต่างจากการอธิบายด้วยทฤษฎีในยุคก่อน เช่น ปรากฏการณ์การแตกตัวของหมอลำที่เกิดขึ้นและทำให้หมอลำมีความแตกต่างจากหมอลำสมัยก่อนเข้าสู่ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ผู้ผลิตผลงานที่มีเป้าหลอมต่างกันยังได้รับผลกระทบอื่นๆนอกจากการได้ใช้เทคโนโลยีให้เป็นประโยชน์

สำหรับการผลิตงานศิลปะอีกด้วย ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตต่อไปด้วยว่าน่าจะมีผลกระทบมากกว่านั้น เพราะหมอลำต่างประเภทกัน และมีเป้าหลอมทางวัฒนธรรมต่างกันนั้นย่อมต้องมี “แนวทาง” ของแต่ละคนแต่ละคณะ มีความหลากหลายทางการแสดง ซึ่งน่าจะทำให้หมอลำต่างประเภทกันนั้นได้รับผลกระทบจากการอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมต่างกันไปด้วย เมื่อได้รับผลกระทบต่างกันก็ย่อมเป็นที่มาของการที่ต้องมีการต่อรองในลักษณะต่างๆกัน ซึ่งทำให้เห็นว่าต้นธารของการต่อรองที่ต่างกันเกิดจากความสามารถในการดำรงคงอยู่และใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตที่ต่างกัน จึงทำให้มีการต่อรองต่างกันไปด้วย

๓.๒ การ “ต่อยอด” ต้นทุนทางวัฒนธรรมขึ้นใหม่

นอกจากการรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมเดิมเอาไว้แล้ว หมอลำทุกประเภทจำเป็นจะต้องสร้างเสริมหรือต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมของตัวเองขึ้นมาใหม่ เพราะการที่จะอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ จำเป็นต้อง”ก้าวทัน” และหาทางที่จะเพิ่ม “หน้าตัก” ของตัวเองให้มากเข้าไว้ มิเช่นนั้น หมอลำจะตกเป็นฝ่ายเสียเปรียบและหากปรับตัวไม่ทัน ชักช้าล้าหลังก็อาจจะเป็นฝ่ายเพลี่ยงพล้ำและขาดโอกาส ไม่มีอำนาจที่จะต่อรองเพื่อความเป็นตัวของตัวเอง และยิ่งกว่านั้นก็จะมีผลถึงอยู่รอดของหมอลำได้ การต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมในที่นี้ผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็น ๔ แนวทาง ดังนี้

๓.๒.๑ การต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมด้านการผลิต

เป็นการต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมโดยผู้ผลิตในที่นี้คือหมอลำ การต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมในส่วนนี้ เป็นส่วนสำคัญที่สุดที่หมอลำจะต้องกระทำด้วยตัวเอง โดยสรรหาวิธีการต่างๆที่เหมาะสมและเป็นไปได้ เพื่อที่หมอลำจะอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมยุคใหม่ได้ ซึ่งการดำเนินการใดๆเพื่อสร้างหรือต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมนี้ ก็น่าจะเคยมีมาก่อนในหมอลำยุคก่อนอุตสาหกรรม เพียงแต่รูปแบบและวิธีการอาจจะต่างกัน เพราะบริบทของสังคมเปลี่ยนไป โดยเฉพาะปัจจัยเรื่องกาลเวลา สิ่งที่ทำให้เราอนุมานได้ว่าหมอลำสมัยก่อนก็มีการต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมของตัวเองก็คือหลักฐานที่เป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมที่ยังคงสืบทอดผ่านหมอลำรุ่นแล้วรุ่นเล่าจนมาจนถึงทุกวันนี้

การที่จะต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรม และทำให้หมอลำอยู่ในโลกอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ หมอลำต้องหาวิธีการต่างๆ ซึ่งมีทั้งวิธีการที่ใช้เวลาสั้นๆ และวิธีการที่ต้องใช้เวลายาวนาน ดังนี้

๓.๒.๑.๑ การต่อยอดต้นทุนด้วยการบริหารจัดการของหัวหน้าคณะ เช่น การใช้วิธีการการประสานการควบคุมผลงานและดูแลทิศทางการสร้างสรรค์ผลงานแบบพบ

กันครึ่งทาง โดยอาศัยตัวช่วยจากระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เช่น การผลิตผลงานการแสดงของหมอลำแบบคอนเสิร์ตที่มีการเข้ามาช่วยของผู้จัดการ เช่น การแต่งเพลงให้ การจัดหาทุนสนับสนุนให้ หรือช่วยออกแบบการแสดง วิธีการนี้หมอลำจะอาศัยความช่วยเหลือจากหลายฝ่าย ทำให้เป็นการอาศัยความร่วมมือเพื่อทำให้ได้ผลงานที่มีคุณภาพและมีความแตกต่างจากหมอลำทั่วไป

๓.๒.๑.๒ การต่อยอดต้นทุนด้วยการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตผลงาน การใช้กลยุทธนำเสนอแนวทางการแสดงใหม่ๆมานำเสนอซึ่งต้องอาศัยเทคโนโลยีใหม่ๆเข้ามาช่วย เช่น การแสดงหมอลำที่น่าดู รูปแบบการแสดงมีความแปลกใหม่อยู่เสมอนั้นสะท้อนให้เห็นวิสัยทัศน์และความชาญฉลาดของหัวหน้าคณะ หมอลำจึงพยายามหาวิธีการปรับเปลี่ยนดัดแปลงคิดค้นรูปแบบการแสดงใหม่ๆ เพื่อไม่ให้ซ้ำซากจำเจ ดังนั้นหัวหน้าคณะหมอลำจะเดินทางไปดูการแสดงที่แปลกใหม่ขณะพักวงอยู่เสมอเพื่อนำแนวคิดมาเป็นแนวทางในการลงทุนดัดแปลง จัดสร้างขึ้นใหม่ เป็นการผสมผสานระหว่างความเก่าของหมอลำกับความใหม่ของเทคโนโลยีที่ลงตัว เช่น การใช้รอกดึงตัวนักแสดงให้เหาะขึ้นในเรื่องนางมโนราห์ หรือใช้ไฮดรอลิกยกพญานาคขึ้นมาจากใต้พื้นเวที เหมือนกับโผล่มาจากพื้นดิน

การต่อยอดต้นทุนด้วยแนวทางต่างๆเหล่านี้ล้วนแต่เป็นเทคนิควิธีการ เช่น การสร้างผลงานให้มีความหลากหลาย เช่น การผลิตช่วงตลกให้สามารถขายได้ การแสวงหาแนวการแสดงที่แปลกใหม่จากที่เคยมีมา โดยเฉพาะหมอลำที่ปรับเปลี่ยนได้ง่าย เช่น หมอลำซิ่งก็หันมาทำเป็นหมอลำสามมิติ หมอลำเรื่องต่อกลอนก็หันมาเพิ่มสัดส่วนการแสดงช่วงเพลงให้มากขึ้น

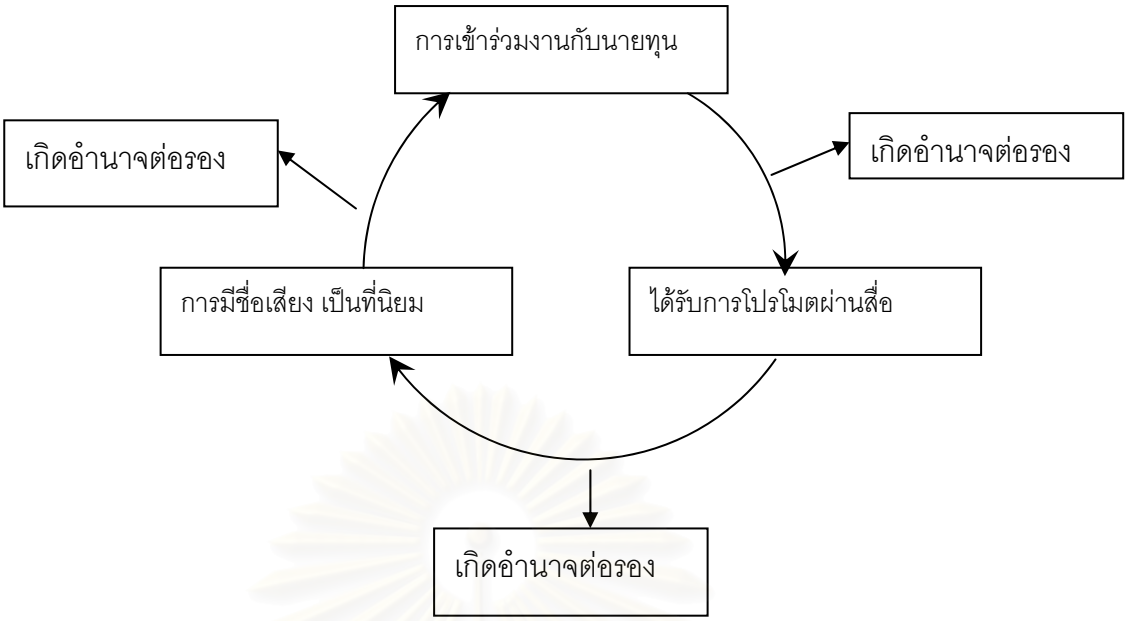
๓.๒.๑.๓ การต่อยอดต้นทุนด้วยการหาผู้สนับสนุนในระยะสั้น เช่น ผู้ที่พร้อมจะออกทุนให้ก่อน เพื่อจะมีศักยภาพที่จะผลิตผลงานออกมาให้มีคุณภาพดีๆได้ โดยมากแนวทางเช่นนี้จะเกิดขึ้นในกรณีที่หมอลำกำลังเป็นที่นิยม และทั้งฝ่ายหมอลำและฝ่ายผู้ให้การสนับสนุนมีการตกลงที่จะร่วมมือกันได้เหมือนกับการร่วมมือกันเป็นการเฉพาะกิจ ต้องการผลิตผลงานออกมาในช่วงเวลานั้นอย่างเร่งด่วน หากจะรอให้หมอลำสามารถเก็บเงินเองและลงทุนเองอาจจะใช้เวลานานหรือไม่ทันการกับกระแสความนิยมที่กำลังเกิดขึ้นอยู่ในขณะนั้น เช่น หมอลำคณะต่างๆ ได้รับการอนุญาตให้เบิกเงินก้อนจากบริษัทผู้ผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมของหมอลำมาล่วงหน้าก่อน เพื่อนำไปลงทุนซื้อเสื้อผ้า หรือลงทุนกับระบบแสงเสียง เพื่อผลิตผลงานให้อลังการเพื่อแลกกับการให้ลิขสิทธิ์ในการบันทึกวีดิโอเพื่อขายผลงานนั้นคืนให้นายทุนเป็นครั้งๆ หรือเป็นเรื่องๆ ไป โดยที่หมอลำเองก็ได้ค่าตอบแทนหรือค่าจ้างเป็นเงินที่ใช้ลงทุนไปกับอุปกรณ์เครื่องมือ เสื้อผ้า ซึ่งกลายเป็นต้นทุนสำหรับการแสดงในครั้งต่อๆไป การร่วมมือกันเช่นนี้ ไม่มีการเซ็นสัญญาผูกขาดว่าต้องสังกัดบริษัทตลอดไปเป็นเวลานานๆ หมอลำจึงมีความเป็นอิสระสูง

๓.๒.๑.๔ การต่อยอดต้นทุนด้วยการหาพันธมิตรหรือเครือข่ายเพื่อช่วยสนับสนุนในระยะยาว เช่น ค่ายเทป หรือบริษัทค่ายเพลงที่มีสื่ออยู่ในมือที่จะช่วยให้การสนับสนุนด้านการหาช่องทางโปรโมตให้ วิธีการต่อยอดเช่นนี้ หมอลำจะมีการเซ็นสัญญาอยู่ภายใต้สังกัดบริษัทใหญ่ๆ โดยมีระยะเวลาในการร่วมมือกันผลิตผลงานเป็นเวลานานๆ เหตุที่หมอลำจำเป็นต้องอาศัยการสังกัดค่ายเทปและต้องพึ่งพาระบบอุตสาหกรรมเช่นนี้ เพราะเป็นความจำเป็นเนื่องจากลำพังการลงทุนด้วยตัวเองของหมอลำนั้น อาจจะไม่มีความสามารถพอที่จะครอบคลุมถึงขั้นการโปรโมตผ่านสื่อมวลชนเนื่องจากต้องมีค่าใช้จ่ายสูงอย่างต่อเนื่อง ซึ่งกระบวนการโปรโมตนี้เป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งในขั้นตอนการกระจาย หากหมอลำสามารถยืมมือของระบบอุตสาหกรรมได้ ก็จะช่วยทุ่นแรงของหมอลำไปได้มาก

การต่อยอดต้นทุนด้วยวิธีการดังกล่าวของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม จะช่วยพอกพูนสร้างชื่อเสียงอาจจะมีเพียงไม่มากในช่วงแรก แต่พอมีการร่วมมือกับบริษัทผู้ประกอบการก็จะกลายเป็นการต่อยอดต้นทุนให้สูงขึ้นมาอีก เช่น การได้รับการยอมรับจากนายทุนให้ลองโฆษณาผลงาน การได้รับการเผยแพร่จนเป็นที่รู้จักเพื่อการลองตลาด จนกระทั่งหากอยู่ในระดับที่ปรากฏอยู่ในสื่อมวลชน หรือเมื่อปรากฏตัวผ่านสื่อก็เท่ากับเป็น” การแจ้งเกิด” และจะถือว่าบรรลุถึงจุดสูงสุดของการต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมตามแนวทางนี้

กรณีที่เห็นได้ชัดที่สุดคือ กรณีของคณะเสียงอิสานที่กลายเป็นแบบฉบับที่ “คลาสสิก” ของการอยู่ร่วมกันระหว่างหมอลำกับนายทุนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม คือ การร่วมมือกันในลักษณะการเป็นเพื่อนกัน มีความไว้เนื้อเชื่อใจกันโดยที่ไม่ต้องมีการเซ็นสัญญาการทำงาน เป็นการคบหากับนายทุนแบบ “เพื่อนและครอบครัว” สามารถปรึกษาหารือกันได้ ต่างฝ่ายต่างก็เข้าใจและมีจุดร่วมที่ยอมรับกันและกันได้ เมื่อฝ่ายหนึ่งลงขันเป็น “เงินทุนและการโปรโมต” อีกฝ่ายหนึ่งก็ลงขันเป็น “ฝีมือและผลงานการแสดง” เป็นต้น

วงจรการทำงานร่วมกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำแสดงให้เห็นว่า ในระหว่างการเข้าสู่แต่ละระยะนั้น ก็จะเป็นการต่อยอดต้นทุนของหมอลำให้มากขึ้นไปเรื่อยๆ หากหมอลำมีการพัฒนาผลงานให้มีคุณภาพอยู่เสมอ จนสามารถมีอำนาจต่อรองได้



๓.๒.๑.๕ การต่อยอดต้นทุนด้วยการหาต้นทุนเบื้องต้นของตนเองให้มากพอที่จะสามารถสร้างจุดเด่น หรือทำให้หมอลำเป็นที่ยอมรับของผู้ชม และเป็นที่สนใจของผู้ให้การสนับสนุนต่อไป เช่น การสร้างชื่อเสียงขึ้นมาก่อน อย่างหมอลำซิ่งที่ได้เข้าประกวดหมอลำชิงแชมป์ทั้งระดับภูมิภาคและระดับประเทศ เมื่อได้รางวัลนั้นมาแล้ว โอกาสที่จะใช้เป็นต้นทุนด้านชื่อเสียงก็จะมีประสิทธิภาพมากขึ้น หรือสำหรับหมอลำประเภทคณะก็มีการสรรหาบุคลากรที่มีความสามารถมาร่วมงาน เช่น การแสวงหาหางเครื่องมาไว้ในคณะให้ได้จำนวนมากๆ การหานักดนตรีฝีมือดี หาหมอลำที่มีเสียงดี หาตลกที่มีความสามารถในการแสดงดี เป็นต้น เมื่อได้ต้นทุนเหล่านี้แล้ว ก็ย่อมทำให้ผลงานของหมอลำออกมามีคุณภาพดีด้วย

การต่อยอดต้นทุนด้วยแนวทางเช่นนี้ต้องดำเนินการอย่างต่อเนื่องและจำเป็นต้องอาศัยระยะเวลานานเพื่อเป็นการพิสูจน์ความศรัทธาและการให้การยอมรับจากผู้ชมซึ่งเป็นรากฐานอันสำคัญของหมอลำ นั่นก็หมายความว่า หมอลำต้องพยายามประคับประคองคณะเอาไว้ให้สามารถผ่านวันเวลาไปได้อย่างยาวนาน เพื่อเป็นการต่อยอดชื่อเสียงเดิมที่เคยมีมา และทำให้ชื่อเสียงนั้นเพิ่มมากขึ้นจนกระทั่งสามารถดำรงคงอยู่ต่อไปได้ ในขั้นตอนการสั่งสมนี้ที่จำเป็นต้องมีความอดทนและผ่านการล้มลุกคลุกคลานอยู่นาน แต่ถ้าสามารถทำให้มีชื่อเสียงติดหูติดตาผู้ชมแล้วก็จะสามารถยืนหยัดอยู่ได้อย่างยาวนาน เช่น หมอลำคณะใหญ่ๆ ที่มีการตั้งคณะมาแล้วมาเป็นเวลานานนับหลายสิบปี

๓.๒.๑.๖ การต่อยอดต้นทุนด้วยการสร้างหมอลำไว้หลายๆแบบสำหรับผู้ชมในท้องถิ่น โดยการทำให้เกิดหมอลำหลายๆประเภท หลายๆขนาด เท่ากับเพิ่มทางเลือกให้ผู้ชมได้เลือกชมเลือกใช้ตามสบายและความเหมาะสมกับฐานะ โดยธรรมชาติของหมอลำก็มีความหลากหลายอยู่แล้ว เช่น หมอลำซิ่งก็มีหลายขนาดแบบอย่างที่สำนักงานหมอลำ

ซึ่งราตรี ศรีวิไล ใน จ.ขอนแก่นทำอยู่ คือมีระบบการจัดการหมอลำเป็นแพ็กเกจให้เจ้าภาพได้เลือกว่าจะจ้างหมอลำ ซึ่งแบบชุดใหญ่ ชุดกลาง ชุดเล็ก เพื่อให้เหมาะสำหรับเจ้าภาพที่มีฐานะการเงินมากน้อยต่างกัน ก็ได้หมอลำชิ่งไปฉลองในงานต่างกัน เช่น แบ่งตามรุ่นของหมอลำที่มีชื่อเสียงต่างกัน จำนวนหางเครื่องในทีมมากน้อย ก็มีผลต่อราคาค่าจ้างต่างกัน เป็นต้น

ส่วนหมอลำเรื่องต่อกลอนก็มีความหลากหลายให้เจ้าภาพได้เลือกหลายขนาด และหลายคุณลักษณะ เช่น มีหมอลำตั้งแต่คณะเล็กๆ ราคาค่าจ้างตั้งแต่หลักหมื่นไปถึงหมอลำคณะใหญ่ ที่มีค่าจ้างเป็นหลักแสน นอกจากนี้ หมอลำยังมีการลำหลายทำนองให้เลือก เช่น มีทั้งการลำทำนองกาฬสินธุ์ ลำทำนองสารคาม ลำทำนองขอนแก่น หรือทำนองลำเพลิน เพื่อให้ผู้ชมได้เลือกตามอัธยาศัย

๓.๒.๑.๗ การต่อยอดต้นทุนด้วยการสร้างผู้สืบทอดหมอลำอย่างยั่งยืน โดยการสร้างเลือดเนื้อเชื้อไขของหมอลำหรือสร้างทายาทหมอลำขึ้นมาเพื่อสืบสานผลงานของรุ่นพ่อแม่ต่อไป ทำให้หมอลำที่เกิดในรุ่นใหม่ได้รับการฝึกฝนและพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งทำได้หลายวิธี เช่น ให้ลูกหลานแท้ๆของหมอลำได้คลุกคลีอยู่ในบรรยากาศ อยู่ในสภาพแล้วล้อมของการเป็นหมอลำตั้งแต่ยังเล็ก หรือเป็นนักแสดงเมื่อถึงเวลาอันเหมาะสม หรือเป็นผู้รับช่วงการบริหารงานต่อไป

วิธีการต่อยอดต้นทุนด้วยการใช้ “คนใน” น่าจะเป็นวิธีการที่เหมาะสมและทำได้ง่ายที่สุด เพราะหมอลำเพียงแต่อาศัยกำลังคนของตัวเองเช่น ฝึกฝนและปลูกฝังให้ลูกเป็นหมอลำ โดย ไม่ต้องฝึกฝนคนภายนอกซึ่งไม่มีความแน่นอนว่าเมื่อฝึกและสร้างหมอลำได้แล้วจะอยู่กับคณะหมอลำคณะเดิมหรือไม่

<u>๓.๒.๒ การต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมด้านการกระจาย</u>

๓.๒.๒.๑ การหาช่องทางใหม่ๆ เช่น สื่อในชุมชนและพื้นที่สำหรับการโปรโมต เป็นการหาต้นทุนใหม่ๆ ที่จะสามารถต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ เช่น การแสวงหาสื่อในชุมชน การใช้ภูมิปัญญาท้องถิ่นกลับมาเป็นแหล่งข้อมูล คล้ายกับการกลับมาตั้งหลักใหม่ หมอลำจะยืนหยัด ต่อสู้ได้ ก็ต้องต่อสู้ในพื้นที่ตนเอง นั่นคือ สังคมและผู้ชมผู้ฟังที่เป็นคนอีสาน เพราะตราบใดที่ยังมีกองเชียร์ที่เป็นคนเชื้อสายเดียวกันทำหน้าที่เป็น “พนักพิงทางวัฒนธรรม” อันมั่นคงค้ำจุนหนุนหลังเอาไว้ ตราบนั้น แม้หมอลำจะเสียศูนย์ไป หรือเดินเป๋หลุดออกข้างทางไปบ้างเมื่อต้องเผชิญกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม แต่อย่างน้อยหากสามารถกลับมา “ตั้งลำและตั้งหลัก” ใหม่ได้ทันท่วงที และก้าวเดินต่อไปในโลกการผลิตอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เช่น ปรากฏการณ์ของการที่หมอลำรุ่นหลังๆหวนกลับมาเรียนหมอลำกลอนเพิ่มขึ้น เพราะหมอลำซิ่งเริ่มเสื่อมความนิยมจากปัญหาการทะเลาะกันของผู้ชม หมอลำกลอนกลับฟื้น

ขึ้นมาอีกครั้ง ก็เป็นตัวอย่างการหวนกลับมาหา “รากเก่าเหง้าเดิม” อันเป็นต้นฉบับของภูมิปัญญาท้องถิ่นขนานแท้และดั้งเดิมเพื่อตั้งหลักใหม่

“ผมว่ามันเป็นเรื่องที่ว่า คนต้องกลับมาของเก่าครับ ที่นี่ยิ่งมีวิทยุชุมชนเข้ามา ก็เกิดการเสนอภูมิปัญญาท้องถิ่นของใครของมันขึ้นมา สื่อในท้องถิ่นคืนมา ก็ต้องกลับเมื่อมันไปจบแล้ว โลกมันกลมครับ” (คำเกิ่ง ทองจันทร์. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๓.๒.๒.๒ การต่อยอดต้นทุนด้วยการหาช่องทางการกระจายผลงานของตนเองหลายๆแบบเท่าที่จะลงมือทำเองได้ เป็นการพึ่งพาตนเองอย่างเต็มที่เพื่อให้สามารถคงอยู่ได้อย่างยั่งยืนในระยะยาว โดยไม่ต้องอาศัยช่องทางสื่อมวลชนขนาดใหญ่แต่หันมาอาศัยช่องทางที่หาได้ด้วยตัวเอง เช่น อาศัยช่องทางการเผยแพร่ผ่านวิทยุชุมชน หรือบันทึกเทปโทรทัศน์ด้วยตนเองแล้วผลิตซีดีออกมาเอง ถ้าสามารถทำได้แม้จะไม่เป็นที่รู้จักวงกว้างเพราะไม่ครอบคลุมทั่วประเทศเหมือนกับการทุ่มทุนโฆษณาแบบบริษัทใหญ่ๆ แต่ก็สามารถเป็นการเพิ่มโอกาสทำให้คนรู้จักมากขึ้นในระดับภูมิภาคได้

<u>๓.๒.๓ การต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมด้านการบริโภค</u>

ผู้ชมเข้ามาเกี่ยวข้องในการต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรม (ในฐานะที่เป็นผู้บริโภค) มานานตั้งแต่ก่อนยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแล้ว เพราะผู้ชมหมอลำในสมัยก่อนคือผู้ที่ช่วยผลักดันให้หมอลำยังมีกำลังใจ ตราบใดที่ยังมีผู้ชมผู้ฟัง หมอลำก็ย่อมมีความรู้สึกที่จะทุ่มเทมีแรงบันดาลใจที่จะผลิตและสร้างสรรค์ผลงานการแสดงออกมาอยู่ได้เรื่อยมาจวบจนทุกวันนี้ หากปราศจากผู้ชมหรือผู้บริโภคแล้ว ก็ย่อมไม่มีหมอลำดำรงคงอยู่ได้เช่นกัน

ในปัจจุบันนี้ การเปิดรับสื่อหรือการบริโภคผลงานการแสดงของหมอลำโดยเทคโนโลยีของผู้ชม กลายเป็นหนทางหนึ่งที่นอกจากจะมีส่วนช่วยทำให้ผู้ชมได้เป็นผู้ชมที่รู้จักการแสดงหมอลำที่ดีแล้ว ยังเป็นการสะท้อนให้เห็นปรากฏการณ์ที่สอดคล้องกับทฤษฎีของเบนจามินอีกด้วย นั่นคือเป็นการทำให้ผู้ชมเกิดประชาธิปไตยในการเสพศิลปะ และการที่ผู้ชมได้ใช้ความสามารถในการเป็นผู้ชมที่รู้จักการชมหมอลำนี้เอง สามารถวิพากษ์วิจารณ์งานของหมอลำได้ล้วนแต่มีส่วนช่วยกระตุ้นให้หมอลำต้องไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่ ต้องสรรหาความแปลกใหม่ทั้งด้านเนื้อหา รูปแบบการแสดงออกมาใหม่อยู่ตลอดเวลา การต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมด้านการบริโภคนั้นมีลักษณะดังนี้

๓.๒.๓.๑ การต่อยอดต้นทุนด้วยการบริโภคผลงานหมอลำของผู้ชมหมอลำ

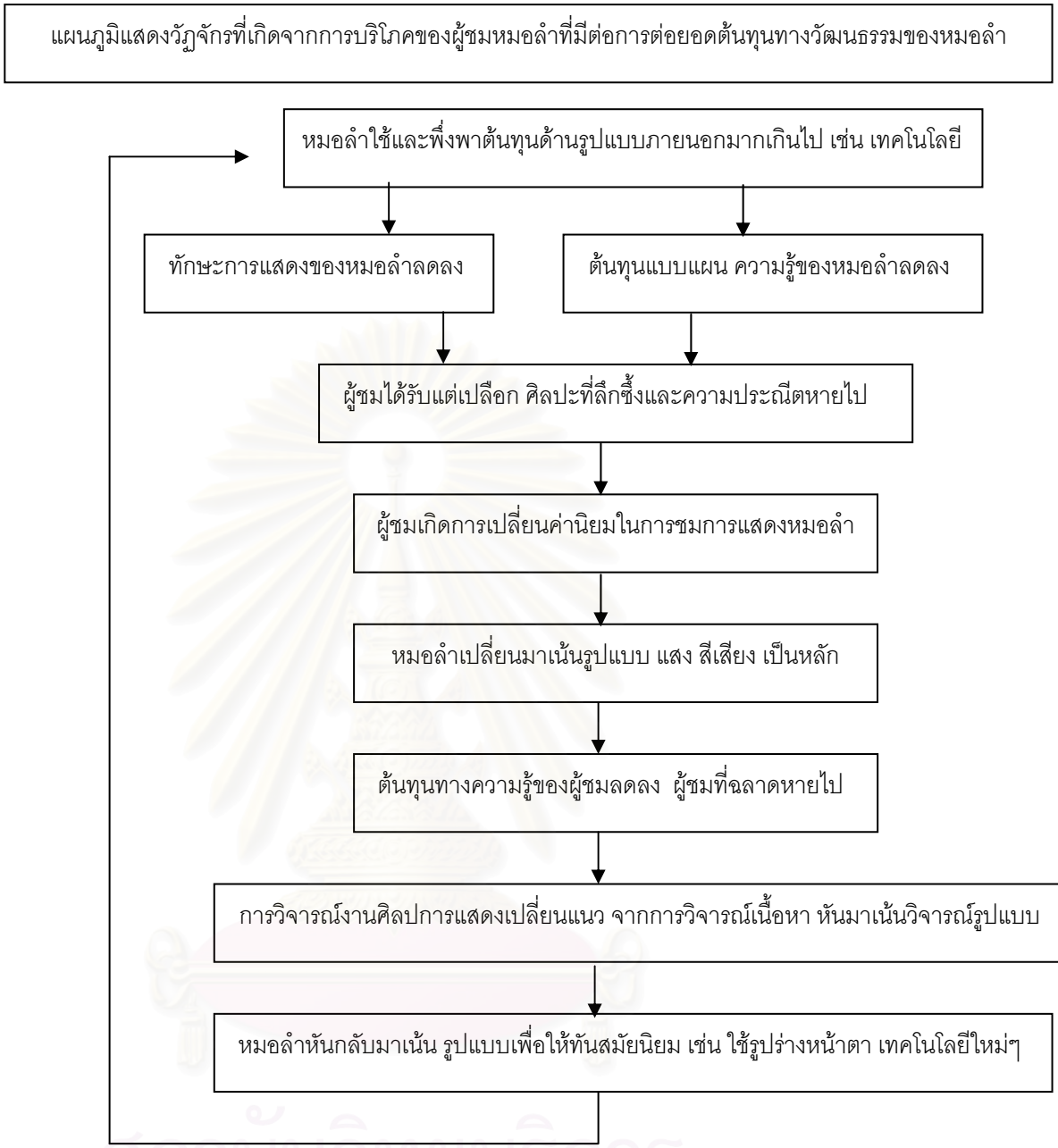
ในปัจจุบันนี้มีส่วนช่วยเสริมสร้างและต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำอย่างมาก หมายความว่า หากผู้ชมมีต้นทุนทางวัฒนธรรมของตัวเองมากก็สามารถ

ช่วยรักษาความมั่งคั่งของต้นทุนทางวัฒนธรรมให้แก่หมอลำได้ด้วยเช่นกัน ดังนั้น ผู้ชมที่เป็นผู้ชมที่ฟังและดูหมอลำเป็น และยังรู้จักเลือกฟังหมอลำอย่างชาญฉลาด เป็นผู้ชมที่ยังสามารถรักษาความนิยมการบริโภคหมอลำ รู้จักวิพากษ์วิจารณ์ ฉุดรั้งหมอลำเอาไว้ไม่ให้ตกต่ำด้วยรสนิยมหรือด้วยแนวทางที่ผิดพลาดจากเดิม ก็จะช่วยให้หมอลำรักษาความเป็นหมอลำที่มีสุนทรียะเอาไว้ได้

ดังนั้น พฤติกรรมการบริโภคของผู้ชมที่ฉลาดก็มีส่วนช่วยต่อยอดและช่วยหมอลำรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมเอาไว้ได้เช่นกัน เพราะเป็นผลโดยตรงต่อหมอลำเนื่องจากผู้บริโภคถือว่าเป็นผู้มีส่วนได้เสีย (Stake holder) ที่สำคัญและมีส่วนกำหนดแนวทาง กำหนดรสนิยมของผู้ชมขึ้นมา โดยไม่ต้องรอให้หมอลำเป็นผู้สร้างสรรค์มาให้เลือกแต่ฝ่ายเดียว การกำหนดแนวทางของผู้บริโภคนั้น ทำได้โดยการแสดงการตอบสนองต่อผลงานของหมอลำ เช่น หากไม่ชื่นชอบ ไม่พอใจต่อผลงานแบบใด ก็สามารถปฏิเสธ ไม่ยอมรับ ไม่ชมและไม่อุดหนุนหมอลำประเภทนั้น ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือ การบริโภคผลงานของหมอลำซิ่งที่ถึงจุดอิ่มตัว เมื่อเปรียบเทียบกับการแสดงของหมอลำซิ่งในสมัยสิบกว่าปีมาแล้วซึ่งเป็นยุคที่หมอลำซิ่งกำลังได้รับความนิยมสูงสุด ผู้ชมมีการจ้างและซื้อหาผลงานของหมอลำซิ่งอย่างมาก ผลงานทุกประเภทของหมอลำซิ่งขายดีเป็นเทน้ำเทท่า แต่เมื่อถึงจุดอิ่มตัว เพราะหมอลำเริ่มไม่สร้างผลงานให้เห็นความแตกต่างอย่างมีเอกลักษณ์เป็นของตัวเอง เช่น ยังมีการร้องเพลงตลาด ใช้กลอนลำตลาดเพื่อเอาใจผู้ชมเฉพาะกลุ่ม ทำให้ผู้ชมทั่วไปเกิดความรู้สึกว่าเป็นการแสดงที่จำเจ ไม่น่าสนใจ ผลงานของหมอลำซิ่งจึงกลายเป็นผลงานธรรมดา และในที่สุดผู้ชมหมอลำก็แสดงพฤติกรรมปฏิเสธการบริโภคหมอลำซิ่ง ผลคือผลงานของหมอลำซิ่งก็ขายไม่ออก สินค้าที่เป็นผลผลิตของหมอลำซิ่งที่ถึงจุดอิ่มตัวจึงกลายเป็นสินค้าที่นำมาจำหน่ายแบบเลหลัง ลดแลกแจกแถมไปในที่สุด

อย่างไรก็ตาม พฤติกรรมการบริโภคหมอลำของผู้ชมก็มีอีกด้านหนึ่งที่ทำให้เกิดผลกระทบต่อการต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะในยุคที่หมอลำมีความเป็น“อุตสาหกรรม” นำหน้า ดังแผนภูมินี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



๓.๒.๓.๒ การต่อยอดต้นทุนด้านการสร้างความผูกพันและการยอมรับหมอลำของผู้ชม เป็นการแสดงออกถึงความศรัทธาและการยอมรับหมอลำอย่างต่อเนื่องของผู้ชม ซึ่งถ้าเทียบกับสมัยก่อนแล้ว คือ การที่หมอลำสามารถสร้างผลงานอย่างมีปฏิสัมพันธ์ต่อเนื่องกับผู้ชม สามารถสร้างความผูกพันกับผู้ชมได้มากจนกระทั่งหมอลำได้รับความเอ็นดูและความนิยมจากผู้ชมถึงขั้นหาข้าวปลาอาหารให้หมอลำหลังการแสดงเสร็จในตอนเช้า ซึ่งสิ่งเหล่านี้ ถือเป็นเทคนิควิธีเฉพาะตัวของหมอลำ เช่น การปฏิบัติตัวและปฏิสัมพันธ์หลังเวทีต่อผู้ชมและการแสดงออกถึงความผูกพันของผู้ชมในปัจจุบันนี้ก็ยังคงมีให้เห็นอยู่ตลอดเวลาทั้งด้านหน้าและด้านหลังเวที

ถ้าผู้ชมมีต้นทุนด้านความรู้เรื่องหมอลำมากก็สามารถใช้ต่อรองในการชมและการวิจารณ์ศิลปการแสดงของหมอลำได้ ดังนั้น ต้นทุนของผู้ชมสมัยก่อน จึงแตกต่างจากต้นทุนของผู้ชมในสมัยนี้มาก เพราะผู้ชมสมัยก่อนมีต้นทุนแห่งการเรียนรู้เรื่องศิลปการแสดงของหมอลำ เป็นต้นทุนที่ใช้วิจารณ์แก่นและเนื้อหา เป็นความเข้าใจอย่างลึกซึ้งถึงความสุนทรียะ ความละเอียดอ่อนของการแสดง เช่น ทำนองการลำ ศิลป์การแสดงของหมอลำ ความเข้าถึงบทบาทของหมอลำ รู้จนสามารถแยกแยะได้ว่า หมอลำแบบใดมีข้อเด่นอย่างไร มีข้อแตกต่างกันอย่างไร

ในขณะที่ต้นทุนของผู้ชมสมัยใหม่ เป็นต้นทุนที่ใช้วิจารณ์รูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงของหมอลำเป็นส่วนมาก เช่น การประเมินเสื้อผ้าชุดการแสดง ท่าเต้น ระบบแสงเสียง เป็นต้นทุนอีกแบบหนึ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงต้นทุนคือหันไปให้ความสนใจ ให้ความสำคัญแก่รูปแบบการแสดงแบบสื่อสมัยใหม่ มากกว่าจะให้ความสนใจต้นทุนด้านเนื้อหาและด้านสุนทรียะหรือด้านศิลปะของความเป็นสื่อพื้นบ้าน

อย่างไรก็ตาม การที่มีผู้ชมหมอลำในสมัยใหม่ เป็นคนอีสานยุคใหม่ที่รู้จักใช้เทคโนโลยีในการผลิตทำให้คนอีสานสามารถเข้าไปมีส่วนในกระบวนการทุกกระบวนการ เช่น ตั้งแต่ขั้นการผลิต การกระจายและการบริโภค ทั้ง ๓ ขั้นตอนนี้คนอีสานสามารถเข้าไปต่อรองเพื่อให้ได้มาซึ่งความไว้ใจและความเชื่อมั่นว่า คนอีสานสามารถทำงานศิลปะอย่างที่คนอื่นๆทำได้เช่นกัน และที่ยิ่งไปกว่านั้นคือ แสดงให้เห็นว่า ถ้าเป็นการทำงานเกี่ยวกับหมอลำหรือพื้นบ้านอีสาน ต้องใช้คนอีสานเท่านั้น เพราะมีแต่คนอีสานจึงจะรู้ซึ้งและเข้าใจอารมณ์ ความต้องการ และรสนิยมของคนอีสาน ถ้าจะเป็นการลงทุนผลิตงานหมอลำให้คนอีสานดู โดยอาศัยเทคโนโลยีสมัยใหม่ ในการผลิตซ้ำก็ต้องให้คนอีสานเข้ามาเรียนรู้และดำเนินการจัดการเพื่อให้ได้ผลงานออกมาที่จะถูกใจคนอีสานด้วยกัน ดังนั้น ทุกบริษัทถ้าจะทำงานเกี่ยวกับด้านหมอลำจึงยังคงต้องให้คนอีสานเข้ามาช่วยเลือก ช่วยจัดการเลือกเรื่อง เลือกคณะหมอลำที่จะแสดง เช่น ที่บริษัทอีวีเอส ก็ต้องให้คนอีสานเข้าไปติดต่อประสานงานกับคณะหมอลำ แสดงให้เห็นว่า พลังแห่งการต่อรองด้านเชื้อชาติยังคงมีความหมายและทำให้เป็นที่ตระหนักว่าคนอีสานก็มีความสำคัญและความสามารถไม่แพ้คนภาคอื่น

ความเป็นคนอีสานที่ได้เข้าไปมีบทบาทและมีส่วนในการคัดเลือกผลผลิต หรือมีส่วนช่วยสร้างสรรค์ เช่น เป็นผู้คัดเลือก เป็นผู้ตัดต่อ คือ ดูหมอลำอย่างเข้าใจ เป็นผู้เสนอความคิด เสนอการคัดเลือกหมอลำ ให้แก่นายทุนก็ถือว่ามีส่วนช่วยต่อรอง และมีส่วนช่วยสร้างหรือรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำเอาไว้ได้เช่นกัน

จากข้อมูลที่กล่าวมาทั้งหมด ชี้ให้เห็นว่าหมอลำแต่ละประเภทสามารถสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรมขึ้นมาใหม่ต่างกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง สิ่งที่แตกต่างกันคือ การสร้างและการต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมขึ้นใหม่นั้น อาศัยความเป็น “อุตสาหกรรม” มากกว่า ในขณะที่การรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมที่ตกทอดต่อกันมานั้น อาศัยปัจจัยความเป็น “วัฒนธรรม” มากกว่า นั่นก็แสดงให้เห็นว่า ทั้งการรักษาและการต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมนั้นต้องอาศัยความเป็น “อุตสาหกรรม” และความเป็น “วัฒนธรรม” เป็นพื้นฐานที่สำคัญควบคู่กันไป

หมอลำที่ยังมีอยู่ในปัจจุบันนี้ สามารถสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรมขึ้นมาใหม่จากปัจจัยที่แตกต่างกัน เพราะหมอลำแต่ละประเภทมีการใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีอยู่เดิมจากสิ่งที่ตัวเองมีต่างกัน เช่น หมอลำซิ่งไม่มีฐานชื่อเสียง หมอลำแบบคอนเสิร์ตขาดความต่อเนื่องในการรักษาชื่อ หมอลำคณะไม่มีสาขาและมีเพียงหนึ่งเดียว หมอลำทุกคณะจึงมีความเป็น Master pieceและมีความเป็นหนึ่งอยู่ในตัวเอง คือ ถ้าอยากดูคณะนี้ต้องมาจ้างที่นี่เท่านั้น ไม่สามารถหาอย่างอื่นทดแทนได้ แต่หมอลำคณะก็มีปัญหาการปรับเปลี่ยน หรือลดองค์ประกอบบางอย่างได้ยาก เพราะติดชื่อเสียง ภาพลักษณ์ และความที่มีสมาชิกจำนวนมาก เช่น หมอลำคณะเสียงอิสาน จะเปลี่ยนเป็นหางเครื่องผู้ชายไม่ได้เพราะติดภาพเดิม จะลดขนาดก็ไม่ได้เพราะสร้างให้เป็นหมอลำขาดใหญ่แล้ว มีแต่ต้องทำให้ใหญ่ขึ้นไปเรื่อยๆ

จากปรากฏการณ์ปัจจุบันนี้ จะเห็นได้ว่า หมอลำที่มีความสามารถที่จะต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมไว้ได้มากที่สุดนั้นคือหมอลำเรื่องต่อกลอน เพราะมีปัจจัยที่เป็นประโยชน์มากที่สุดคือ มีการสืบทอดต้นทุนทางวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่อง และมีความมั่งคั่งทางต้นทุนทางวัฒนธรรมเหนือหมอลำประเภทอื่นเป็นอย่างมาก เมื่อกล่าวถึงความต่อเนื่องของต้นทุนทางวัฒนธรรม จะเห็นว่า แม้หมอลำแบบคอนเสิร์ตจะมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักมากกว่า มีชื่อเสียงในระดับประเทศมากกว่า แต่ สักวันหนึ่งชื่อเสียงที่มีอยู่ประจำตัวปัจเจกบุคคลนั้น ก็จะเสื่อมหายไปตามกาลเวลาอย่างที่เคยเกิดกับหมอลำแบบคอนเสิร์ตในอดีตแล้วหลายคน เพราะหมอลำประเภทนี้มีความเป็นบุคคลมากกว่า ในขณะที่หมอลำเรื่องต่อกลอนมีความเป็นสถาบันหรือมีความเป็นองค์กรมากกว่า คือ ต่อให้หัวหน้าคณะเปลี่ยนไปชื่อคณะก็ยังคงอยู่ ดังนั้น ด้วยเหตุนี้ที่ทำให้หมอลำเรื่องต่อกลอนยังคงสามารถสืบทอดชื่อเสียงและดำรงความเป็นคณะหมอลำมาได้อย่างต่อเนื่องนานนับหลายสิบปี

ส่วนหมอลำซิ่ง เท่าที่พิจารณาจากปรากฏการณ์ที่กำลังเป็นอยู่ หมอลำซิ่งอาจจะมีความสามารถที่จะต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมได้อย่างมีข้อจำกัดเหมือนกับหมอลำแบบคอนเสิร์ต เพราะมีลักษณะบางอย่างที่เป็นพื้นฐานใกล้เคียงกันนั่นคือ การมีชื่อเสียงของหมอลำนั้นขึ้นอยู่กับตัวบุคคลเป็นหลัก ดังนั้น หากตัวบุคคลที่เป็นหมอลำคู่ ชายหญิงเสื่อมความนิยม

ไปตามกาลเวลา ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำซึ่งที่มีน้อยอยู่แล้วก็ย่อมจะหายไปพร้อมกับปราศจากการสืบทอดเช่นกัน

เหตุที่เป็นเช่นนั้น เราสามารถใช้ทฤษฎีต้นทุนทางวัฒนธรรมมาอธิบายรากเหง้าและที่มาของหมอลำต่างประเภทกัน ก็ทำให้เห็นได้ว่าหมอลำแต่ละประเภทสามารถต่อยอดออกไปได้ไกลต่างกัน ทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตที่อธิบายความเป็น “อุตสาหกรรม”ของหมอลำ ที่ทำให้เกิดการใช้ความเป็นอุตสาหกรรมเพื่อผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมมาก แล้วส่งผลกระทบในแง่ลบ อย่างหมอลำชิ่งที่ทำให้ขาดสุนทรียะ และกลายเป็นหมอลำที่มีมาตรฐานเดียวกันไปทั่วภาคอีสาน จนทำให้สูญเสียความเป็นตัวของตัวเองไป และกำลังอยู่ในยุคเสื่อมความนิยม

ส่วนทฤษฎีของเบนจามินที่อธิบายผลดีในการผลิตซ้ำด้วยเทคโนโลยีและหมอลำทุกประเภทก็สามารถใช้เทคโนโลยีเหล่านั้น เพื่อต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมได้อีกด้านหนึ่ง เช่น ช่วยเสริมสร้างชื่อเสียงให้กับหมอลำคณะของตัวเอง

๔.ปัญหาและอุปสรรคต่อการสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ

๑.ต้นทุนที่ไม่ได้รับการต่อยอด เมื่อหมอลำสั่งสมประสบการณ์ขึ้นมาได้ มีความเป็นนักแสดงที่มีทักษะและความเป็นมืออาชีพมากขึ้น (Skillful and professional performer) เป็นหมอลำที่เก่งแล้ว เป็นผู้ใหญ่แล้ว แต่พออายุมากขึ้น ก็กลับต้องไปรับบทที่ไม่สำคัญ หรือบทรองๆ ที่ไม่โดดเด่น เช่น บทตัวพ่อ ตัวแม่ หรือตัวหมอลำอาวุโสแทน ทำให้การเป็นศิลปินที่เก่งกับเป็นศิลปินที่ได้รับความสำคัญไม่ไปด้วยกันเพราะการแสดงหมอลำยุคใหม่ก็ยังต้องการหมอลำที่หน้าตาดี เป็นวัยรุ่น(แม้จะไม่เก่ง)มากกว่าศิลปินที่เก่งแต่อายุมาก

ด้วยเหตุนี้ ต้นทุนที่เป็นของจริง ของแท้จึงถูกของใหม่ที่เป็นเหมือนฉากมาปิดบังเอาไว้ ไม่ให้ความเป็นศิลปินที่แท้จริงฉายแวววออกมาได้ ความอาวุโสและฝีมือที่สั่งสมมายาวนานของหมอลำแทนที่จะเป็นเครื่องหมายรับรองคุณภาพการเพาะบ่มเหมือนเหล้าที่หมักนานจนเป็นเหล้าชั้นดี กลับกลายเป็นว่าอายุหมอลำเฉพาะตัวบุคคลที่ยาวนานคือวันบอกหมดอายุของศิลปิน

๒. ศิลปินมีฝีมือ แต่ไม่มีทุน คือขาดช่องทางและขาดโอกาส ขาดต้นทุนที่เป็นเงินทุนเพื่อนำมาสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรมบางอย่าง

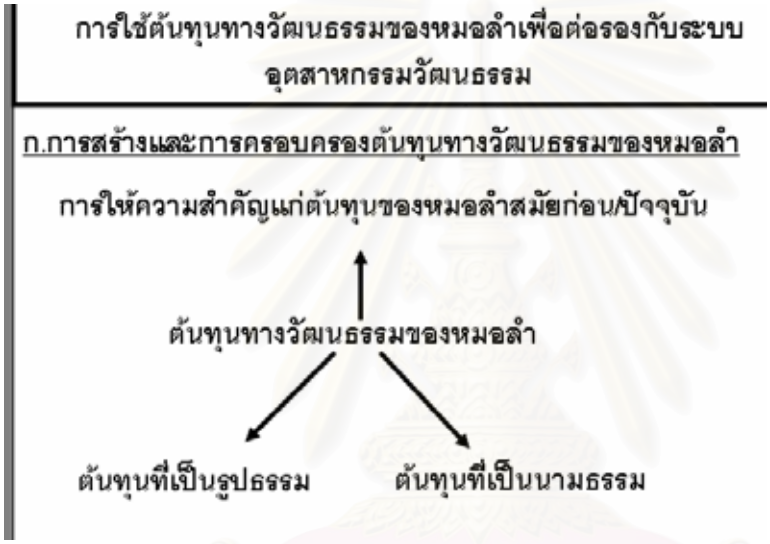
๓.ศิลปินไม่รู้เรื่องกฎหมาย แม้ว่าจะรู้ก็ทำอะไรไม่ได้เพราะนายทุนเอาเปรียบ ต้องยอมรับว่า ศิลปินส่วนใหญ่มีการศึกษาในระบบน้อย สู้ทนายความของบริษัทไม่ได้ ไม่อาจสู้อิทธิพล และไม่อาจหนีไปให้พ้นจากอำนาจเครือข่ายของนายทุนได้

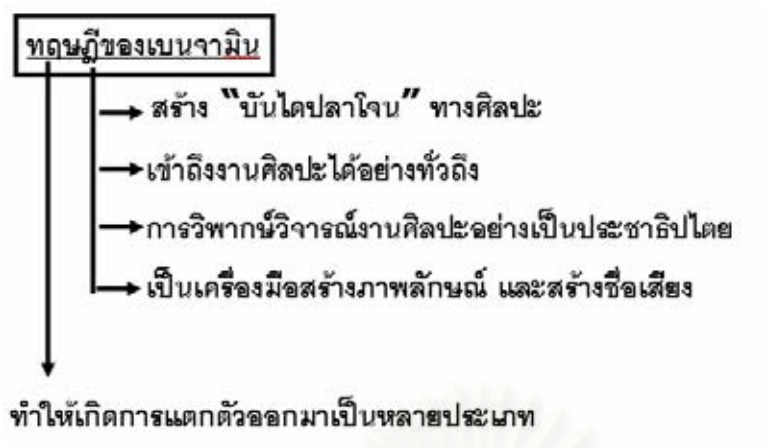
๔.ศิลปินไม่มีกำลังคนที่มีความรู้การผลิตเพื่อการตลาดที่ดีพอ มีแต่ความคิดแต่ไม่มีทุนพอ ดังนั้น ต้องอาศัยกำลังความคิดและกำลังทุนเท่าที่มี จึงไม่สามารถผลิตให้เป็นสื่อรูปแบบใหม่ๆได้คือ ทำให้ต้องอยู่ในสภาพการเป็นหมอลำแบบเดิมๆ

๕.หมอลำไม่มีสายส่งและการตลาดที่ดีแบบระบบอุตสาหกรรม จึงทำให้ผลิตเองได้ แต่ขายเองไม่ได้ ไม่สามารถทำในขั้นการกระจาย และเผยแพร่ผลงานได้

๖.หมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมีช่องทางสื่อมวลชนที่จะเป็นช่องทางการเผยแพร่มากมาย แต่ขาดโอกาสที่จะเข้าถึงต้นทุนที่เป็นช่องทางเหล่านั้น

<u>แผนภูมิสรุปท้ายบท</u>





การผสมผสานต้นทุน=ความสำเร็จ

ต้นทุนด้านรูปธรรม	ต้นทุนด้านนามธรรม
ปัจจัยภายนอก	ปัจจัยภายใน
-โปรโมต	-บุคลากร
-สังกัดค่าย	-ผลงาน
	-ชื่อเสียง

๓.การรักษาและต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ

รักษา	ต่อยอด
-แนวทางเฉพาะ	-ด้านการผลิต/เทคโนโลยี
-แบบแผนการลำ	-ด้านการกระจาย/ช่องทาง
-ขนบธรรมเนียม	-ด้านการบริโภค/ผู้ชม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๖

เวทีหมอลำ: เวทีแห่งการต่อรองทางเพศสภาพ เชื้อชาติ และชนชั้น ของหมอลำ ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

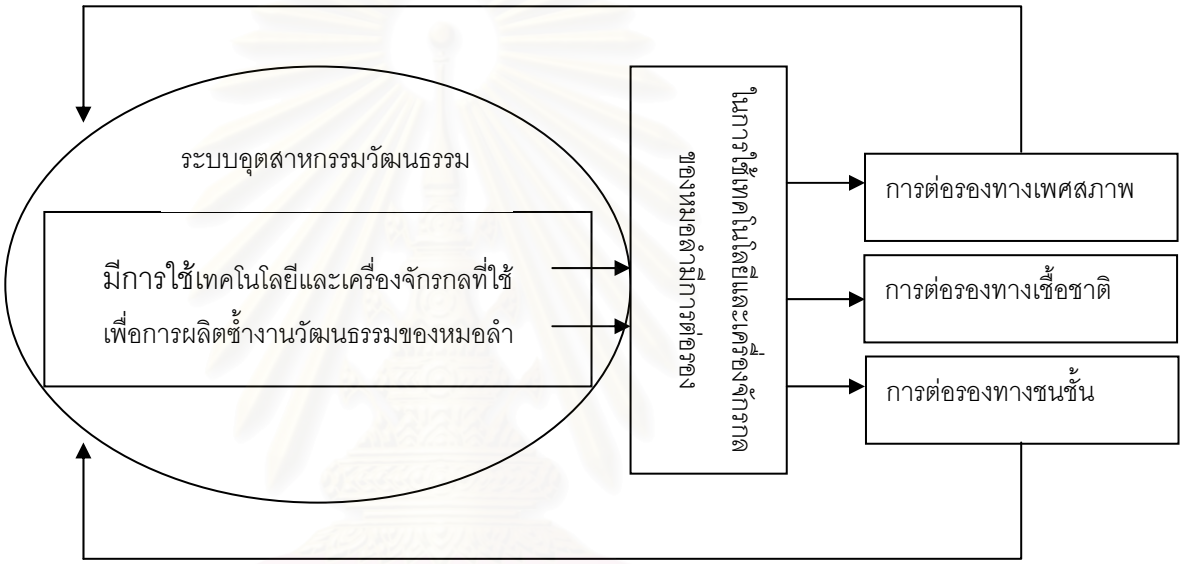
ในบทนี้ เพื่อให้เห็นการนำทฤษฎีวิพากษ์มาใช้อย่างชัดเจนมากขึ้น ผู้วิจัยตั้งใจที่จะใช้ทฤษฎีวิพากษ์มาชี้ให้เห็นการต่อรองของหมอลำใน ๓ ประเด็นคือเพศสภาพ (Gender) เชื้อชาติ(Race) และชนชั้น (Class) ของทั้งหมอลำและผู้ชมหมอลำ ที่เป็นผู้ผลิตและผู้บริโภคอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เพื่อพยายามหาคำตอบว่า เมื่อหมอลำเข้ามาสู่ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมซึ่งมีตัวชี้วัดคือ มีการผลิตซ้ำผลงานการแสดงโดยใช้เทคโนโลยีและเครื่องจักรกลตามทฤษฎีของอดอร์โนและเบนจามินที่ได้อธิบายเอาไว้ เราจะสามารถมองเห็นกระบวนการต่อรองของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอยู่ในกระบวนการการผลิตซ้ำโดยเทคโนโลยีและเครื่องจักรกลเหล่านั้นได้อย่างไร ซึ่ง“การต่อรองในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม” ในที่นี้ ผู้วิจัยจะชี้ให้เห็นว่าเป็นการต่อรองที่ครอบคลุมถึงทุกสิ่งอย่างที่เกี่ยวข้องที่ทำให้เกิดความเป็นระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทั้ง ๓ ขั้นตอนคือการผลิต(Production) การกระจาย(Distribution) และการบริโภค(Consumption) ดังนั้นจึงรวมความถึง การต่อรองกับคนในคณะหมอลำด้วยกัน การต่อรองกับนายทุน และการต่อรองกับผู้ชมหมอลำ

ทั้งนี้ ผู้วิจัยเห็นว่า หากต้องการสร้างข้อค้นพบใหม่ๆ ที่จะอธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมให้ชัดเจนมากขึ้น ลำพังการที่จะใช้ทฤษฎีวิพากษ์ของอดอร์โนและเบนจามิน มาค้นหาคำตอบนั้น ก็ยังไม่สามารถอธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำและผู้ชมหมอลำที่เป็นอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ไม่ครอบคลุมทั้งหมดดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวไปแล้วในบทก่อนๆ เนื่องจากหมอลำที่มีอยู่ในปัจจุบันไม่ได้เป็นหมอลำประเภทเดียวเหมือนกับสินค้าทางวัฒนธรรมอย่างอื่นๆ หากแต่เป็นหมอลำที่มีการแตกตัวออกเป็นหลายประเภท และแต่ละประเภทนั้นก็ไม่ได้มีความเป็น “อุตสาหกรรม” ไปเสียทั้งหมด หากแต่ยังมีความเป็น “วัฒนธรรม”อยู่ในความเป็นหมอลำนั้นด้วย

ดังนั้น ในความเป็น”วัฒนธรรม” ของหมอลำนี้เองที่ยังมีปรากฏการณ์ของการต่อรองอยู่ ผู้วิจัยจึงเห็นว่าหากใช้จุดเชื่อมโยงเรื่องเทคโนโลยีและเครื่องจักรกลที่ใช้เพื่อการผลิตซ้ำงานวัฒนธรรมมาวิเคราะห์หมอลำแล้ว มีจุดที่น่าสังเกตคือ ในการใช้เทคโนโลยีและเครื่องจักรกลของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ไม่ได้ถูกนำมาใช้เพื่อการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมที่เป็นสิ่งของ ที่อยู่ในรูปแบบของ เทป ซีดี วีซีดี ฯลฯ แต่เพียงอย่างเดียว หากแต่นำมาใช้เพื่อผลิต “งานวัฒนธรรมที่มีชีวิต” คือการแสดงของหมอลำในขณะที่อยู่บนเวทีด้วย

เพราะตัวผู้ผลิตซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งของเนื้อหาสินค้าทางวัฒนธรรมเหล่านั้นคือศิลปินที่มีชีวิต เมื่อตัวตนของศิลปินเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับตัวสินค้า ดังนั้น ในความเป็นตัวตนของศิลปินที่ใช้เทคโนโลยีและเครื่องจักรกลของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเพื่อการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมก็คือตัวตนของสินค้าด้วย กล่าวง่ายๆคือ ตัวหมอลำคือตัวสินค้าและตัวสินค้าก็คือตัวหมอลำ หมอลำจึงมีแง่มุมต่างๆที่นอกเหนือจากการเป็นผู้ใช้เทคโนโลยีและเครื่องจักรกลเพื่อการผลิต นั่นคือยังมีการต่อรองทางเพศสภาพ เชื้อชาติ และชนชั้น กับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมปรากฏอยู่ในทั้ง ๓ ขั้นตอน ไม่ว่าจะเป็นขั้นตอนการผลิต การกระจายและการบริโภค

ทั้งนี้กรอบแนวคิดที่ผู้วิจัยจะใช้เพื่ออธิบายปรากฏการณ์การต่อรอง



ในบทนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงรายละเอียดตามประเด็นหลัก ๕ ประเด็น ดังนี้

ก.ปรากฏการณ์การต่อรองของหมอลำกับเทคโนโลยีในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ข.กลยุทธการใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำเพื่อต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ค.การต่อรองทางเพศสภาพของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ง.การต่อรองทางชนชั้นของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

จ.การต่อรองเชื้อชาติของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ผู้วิจัยจะเริ่มต้นแสดงให้เห็นว่า การใช้เทคโนโลยีในการผลิตผลงานของหมอลำนั้น นอกเหนือจากความเกี่ยวข้องกับผู้ผลิตโดยตรงแล้ว ยังมีความเกี่ยวเนื่องกับองค์ประกอบทางการสื่อสารอย่างอื่นๆอีกด้วยไม่ว่าจะเป็นช่องทาง เนื้อหาสาร และผู้รับสาร ทั้งนี้ผู้วิจัยจะพยายามใช้ทฤษฎีของเบนจามินมาชี้ให้เห็นว่ามีการวิพากษ์วิจารณ์งานศิลปการแสดงที่เกิดขึ้นในฟากของผู้รับสารอย่างไรบ้าง และในการวิพากษ์นั้น ยังมีการต่อรองของผู้ชมอย่างไรบ้าง

กระบวนการต่อรองของหมอลำที่เกิดขึ้นเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่า งานศิลปะแบบหมอลำนั้น ตัวผลงานเป็นอันเดียวกันกับตัวผู้ผลิตซึ่งเป็นสิ่งมีชีวิต มีการเปลี่ยนแปลงไปตามเวลาและสภาพบริบททางสังคม ดังนั้น เมื่อหมอลำเข้ามาสู่ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแล้ว มีการปรับเปลี่ยนทั้งด้านที่เป็น “วัฒนธรรม”และ ด้านที่เป็น “อุตสาหกรรม” มากมาย ในการปรับเปลี่ยนเพื่อให้คงอยู่ได้ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น หมอลำซึ่งถือเป็นผู้ที่เกี่ยวข้องกับการผลิตโดยตรงนั้น มีการต่อรองทางเพศสภาพ เชื้อชาติ และชนชั้น องค์ประกอบของหมอลำด้านในต่างๆ

ก่อนอื่นจะต้องเริ่มทำความเข้าใจลักษณะของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่จะนำมากล่าวถึงว่า หมอลำยังมีสัดส่วนด้านการผสมผสานความมีศิลปะและสุนทรียะที่ใช้ผสมผสานกับเทคโนโลยีต่างกันอีกด้วย ทั้งนี้ผู้วิจัยนำมาแสดงเอาไว้เพื่อให้เห็นอย่างคร่าวๆว่า หมอลำที่มีสัดส่วนการให้ความสำคัญกับรูปแบบภายนอกและรูปแบบภายในที่ต่างกันก็ย่อมมีความแตกต่างกันที่จะทำให้สามารถต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ต่างกัน ดังนี้

๑.หมอลำเน้นความเป็น Hi technology ผสม Hi art เป็นหมอลำเรื่องต่อกลอนคณะใหญ่ เช่น คณะเสียงอิสาน คณะประถมบันเทิงศิลป์ คณะหนูภารวิเศษศิลป์ คณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์ คณะระเบียบวาทศิลป์ คณะน้องใหม่เมืองชุมแพ หมายถึงหมอลำที่มีใช้เทคโนโลยีการผลิตและการแสดงอย่างมาก และเป็นหมอลำที่สามารถแสดงอย่างมีศิลปะการแสดงสูง ให้ความสำคัญทั้งเรื่องการลำ และการแสดงช่วงเพลงโชว์ มีการลงทุนด้านต่างๆอย่างมาก ผลงานการแสดงจัดว่าเป็นระดับหมอลำชั้นแนวหน้า ดังนั้น หมอลำเหล่านี้มีจุดขายหลายอย่างทั้งชื่อเสียงและเนื้อหาการแสดง จึงเป็นที่สนใจของนายทุน และถือว่ามีอำนาจต่อรองกับระบบอุตสากรรมสูง

๒. มีความเป็น Hi technology ผสม Middle art เช่น หมอลำแบบคอนเสิร์ตคณะใหญ่ เป็นหมอลำที่ใช้ระบบอุตสาหกรรมและมีความเป็นตลาดสูงคือ เป็นที่รู้จักและเป็นที่นิยมกันกว้างขวางมาก แต่ศิลปะการแสดงและความมีสุนทรียะนั้นมีน้อยกว่าหมอลำเรื่องต่อกลอน เพราะมีการเน้นและให้ความสำคัญกับเนื้อหาการแสดงของหัวหน้าคณะมากกว่าอย่างอื่น

๓. มีความเป็น Hi art ผสม Middle technology เช่น หมอลำคณะขนาดปานกลาง และหมอลำคณะขนาดเล็กที่มีความสามารถในการลำดี แต่ไม่มีเงินทุนมากพอที่จะมาลงทุนปรับปรุงและพัฒนาคณะหมอลำ

๔. หมอลำแบบ Middle technology ผสม Middle art เช่น หมอลำซิ่ง และหมอลำแบบคณะที่มีขนาดเล็กและใช้เงินลงทุนไม่มาก ดังนั้นองค์ประกอบภายนอกของการ

แสดงจึงไม่มีความใหญ่โตและความทันสมัยมากนัก นอกจากนี้หมอลำมีความสามารถในการแสดงอย่างมีสุนทรียะระดับปานกลางหรือน้อย

นอกจากนี้ ยังมีหมอลำอีกประเภทหนึ่งคือ “หมอลำกลอน” ซึ่งเป็นหมอลำที่มีความสามารถในการแสดงอย่างมีสุนทรียะสูง แต่ไม่มีความใหญ่โตและความทันสมัยขององค์ประกอบภายนอกของการแสดงเลย อย่างไรก็ตามงานวิจัยนี้ไม่ได้นำมาเปรียบเทียบและกล่าวถึง เพราะแม้ในอดีตเมื่อประมาณ ปีพ.ศ.๒๔๘๕ หมอลำประเภทนี้เคยเป็นหมอลำประเภทแรกสุดที่ได้รับคัดเลือกนำมาผลิตในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม แต่ปัจจุบันแม้จะยังมีหมอลำกลอนหลงเหลืออยู่แต่ก็นับวันจะร่อยหรอลงไปเพราะผู้ชมรุ่นใหม่(ซึ่งเป็นผู้บริโภคที่สำคัญของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม)ไม่ค่อยนิยม และที่สำคัญคือหลุดจากระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมไปแล้วเนื่องจากไม่ได้รับการคัดเลือกไปผลิตในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอีกต่อไป ดังนั้น จึงไม่ใช่กลุ่มตัวอย่างของการวิจัยในครั้งนี้

เหตุที่ผู้วิจัยแยกให้เห็นคุณลักษณะของหมอลำทั้ง ๔ ประเภทตามที่กล่าวมานั้น เพื่อต้องการแสดงให้เห็นความมีชนชั้นซึ่งสามารถแบ่งแยกด้วยความแตกต่างกันทางองค์ประกอบ ๒ ส่วนที่มีความสุดโต่งไปคนละด้านคือ องค์ประกอบด้านเทคโนโลยีซึ่งเป็นของใหม่และเป็นรูปธรรมกับองค์ประกอบทางด้านศิลปะและสุนทรียะซึ่งเป็นของเก่าและเป็นนามธรรม ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า องค์ประกอบสุดขั้ว ๒ อย่างที่เป็นลักษณะสำคัญของหมอลำที่จะมีผลต่อการมีอำนาจต่อรองกับผู้ชม การต่อรองกับหมอลำด้วยกัน และการต่อรองกับนายทุน

ก.ปรากฏการณ์การต่อรองของหมอลำกับเทคโนโลยีในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

จะเห็นได้ว่าปัจจุบัน ระบบการตลาดถูกพัฒนาขึ้นมาเพื่อขายสินค้าทางวัฒนธรรมของหมอลำที่เป็นความบันเทิงในรูปแบบสื่อประเภทต่างๆ โดยมีการผลิต การกระจายและการบริโภคเป็นกิจกรรมหลัก มีการวางระบบแบบแผนที่แน่นอน ทั้งด้านการตลาดและการโฆษณาและการจัดจำหน่าย ดังนั้น เนื้อหาและรูปแบบการผลิตผลงานการแสดงของหมอลำได้รับการถ่ายทอดและมีการผลิตซ้ำ โดยอาศัยเทคโนโลยีในการผลิตผลงานเป็นเครื่องมือช่วยให้เกิดผลงานเหล่านี้ ซึ่งแล้วแต่ความสามารถในการผลิตและแล้วแต่การมีเงินทุนที่จะลงทุนของหมอลำแต่ละคณะ หรือการลงทุนของบริษัทค่ายเทปที่หมอลำสังกัดอยู่

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าด้านหนึ่งเทคโนโลยีจะได้รับการนำมาใช้เพื่อการสร้างความเป็นมาตรฐานเดียวกัน(Standardization)ในช่วงของการผลิตผลงานบางช่วงของหมอลำ โดยมีการจัดการรูปแบบการแสดงหน้าเวทีด้วยสูตรเดียวกัน เช่น การเต้นโชว์ก่อนการแสดง

หมอลำ การร้องเพลงตลาดตามสมัยนิยมเพลงเดียวกัน ซึ่งปรากฏการณ์เช่นนี้เป็นไปตามที่ทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตได้อธิบายเอาไว้ แต่อีกด้านหนึ่งเทคโนโลยีก็ได้รับการนำมาใช้เป็นเครื่องมือต่อรองของหมอลำด้วย โดยเฉพาะการต่อรองกับนายทุน ซึ่งเราจะเห็นได้ว่าฝ่ายนายทุนนั้นมีอำนาจในการใช้เทคโนโลยีในการกระจาย(Distribution)มากกว่าหมอลำอยู่แล้ว เพราะมีเงินทุนที่จะทุ่มลงไปสำหรับการโปรโมตโฆษณาผ่านสื่อมวลชนมากกว่า แม้ว่าหมอลำสมัยใหม่มีความสามารถในการใช้เทคโนโลยีในระดับการผลิตผลงาน(Production)ได้เท่ากับนายทุนคือ ผลิตเองได้ เช่น การผลิตผลงานการแสดงหน้าเวที การสร้างห้องสตูดิโอเป็นของตัวเอง ตัดต่อเสียงเรียบเรียงทำดนตรีเองได้ แต่ก็ยังมีความแตกต่างกันตรงขั้นตอนการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำและการแจกจ่าย(Distribution) ที่หมอลำไม่สามารถทำได้เพราะขาดสายส่งและเครือข่ายทางการตลาด ขาดเงินทุน(Money capital)ที่จะไปทุ่มเทในเรื่องการโปรโมต ขาดคุณสมบัติของ entrepreneur และความเป็นผู้จัดการ หรือมีไม่เท่ากับนายทุน ขาดทักษะในการเป็นพ่อค้า เป็นต้น

ดังนั้น การที่จะพิจารณาให้เห็นวิธีการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่มีการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำนั้น ผู้วิจัยจึงใช้แนวคิดของเบนจามินมาเป็นหลักเพื่ออธิบายให้เห็นว่า หมอลำมีการต่อรองกับการใช้เทคโนโลยีด้วยแนวทางต่างๆ ซึ่งมีทั้งที่ปรากฏการณ์สอดคล้องกับทฤษฎีของเบนจามินที่ว่า เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นเป็นผลดีกับการผลิตงานทางวัฒนธรรม และมีทั้งปรากฏการณ์ที่เป็นผลกระทบด้านตรงกันข้ามอันเกิดจากการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำที่ไม่สอดคล้องกับแนวคิดของเบนจามิน ซึ่งไม่อาจจะใช้แนวคิดของเบนจามินมาอธิบายได้ทั้งหมด ด้วยเหตุนี้ ในขั้นต่อไปผู้วิจัยจึงได้นำแนวทางการวิเคราะห์การต่อรองทางความหมายมาอธิบายเพิ่มเติมโดยใช้ทฤษฎีของสจ๊วต ฮอลล์ เข้ามาช่วยวิเคราะห์ด้วยอีกทางหนึ่ง ทั้งนี้จากแนวคิดของ Stuart Hall นั้นได้กล่าวว่ามีรหัสที่ใช้ตีความเพื่อการต่อรองอยู่ ๓ ระดับคือ

๑.Dominant (or 'hegemonic') reading: คือ การที่ผู้รับสารตีความรหัสของตัวบทตามที่ผู้ส่งสารในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมต้องการให้เป็น โดยที่ผู้รับสารไม่ติดใจสงสัยหรือตั้งคำถามกับเนื้อหาสารที่ตัวเองได้รับ

๒.Negotiated reading: คือการที่ผู้รับสารสามารถต่อรองในการตีความความหมายต่างออกไปจากสิ่งที่ผู้ส่งสารในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมตั้งใจกำหนดมาให้ (dominant meaning) คือ ผู้รับสารตีความรหัสของตัวบทด้วยตัวเองเป็นหลัก อาจจะยอมรับความหมายของผู้ส่งสารเพียงบางส่วน บางครั้งผู้รับสารก็เลือกที่จะต่อต้านหรือดัดแปลงการตีความตัวบทนั้นไปตามประสบการณ์ หรือตามจุดยืนทางสังคมและความสนใจของตัวเขาเอง

๓.Oppositional ('counter-hegemonic') reading: คือ การที่ผู้รับสารตั้งใจที่จะไม่เห็นด้วยโดยเด็ดขาด และมีจุดยืนที่อยู่ตรงกันข้ามกับรหัสที่ผู้ส่งสารในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างมาเพื่อครอบงำผู้รับสาร คือแม้ว่าจะเข้าใจความหมายของตัวบทนั้น หากแต่ผู้รับสารก็ไม่ใช้รหัสร่วมกับผู้ส่งสารและปฏิเสธการตีความตามแบบที่ผู้ส่งสารต้องการโดยมีทางเลือกที่จะตีความแตกต่างออกไป เช่น การเพิกเฉยไม่ใส่ใจในสารนั้นเลย จากการนำปรากฏการณ์ที่เกิดกับการใช้เทคโนโลยีในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำนั้น ผู้วิจัยได้นำมาวางทาบกับทฤษฎีของ Stuart Hall และทำให้เห็นการต่อรองทางความหมายของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมดังนี้

๑.ปรากฏการณ์ที่แสดงการยอมรับและเห็นด้วยกับข้อดีของเทคโนโลยีของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทั้งหมด

๒.ปรากฏการณ์ที่แสดงการยอมรับและเห็นด้วยกับข้อดีของเทคโนโลยีของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมบางส่วนแต่ก็เห็นข้อเสียด้วย ยอมรับความหมายของเทคโนโลยีเพียงบางส่วน

๓.ปรากฏการณ์ที่แสดงการปฏิเสธเทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยให้ความหมายใหม่ สร้างความหมายใหม่โดยใช้ระบบความคิดของหมอลำเอง

ผู้วิจัยจะกล่าวถึงปรากฏการณ์แต่ละปรากฏการณ์ซึ่งหมอลำมีวิธีการในการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมดังนี้

<u>๑.ปรากฏการณ์ที่แสดงการต่อรองโดยเลือกที่จะนำเทคโนโลยีของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเพื่อมาใช้เพื่อประโยชน์ของหมอลำ</u>

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดตามประเด็นต่างๆ ดังนี้

๑.๑ การเห็นว่าเทคโนโลยีเป็นประโยชน์ต่อการสร้างชื่อเสียงของหมอลำ

๑.๒ การให้ความสนใจและเกิดแนวคิดใหม่ๆที่จะใช้เทคโนโลยีเพื่อการพัฒนาช่องทาง

๑.๓ การใช้เทคโนโลยีเป็นเครื่องมือช่วยเพื่อยกระดับชั้น(grade) ของหมอลำ

๑.๔ การใช้เทคโนโลยีมีส่วนต่อการวางรากฐานการสร้างชื่อเสียงให้กับหมอลำ

๑.๕ การใช้เทคโนโลยีเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งที่ช่วยสร้างสรรค์ผลงาน

๑.๖ การใช้เทคโนโลยี เป็นเครื่องมือช่วยฝึกฝน เรียนรู้การเป็นหมอลำ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๑.๑ การเห็นว่าเทคโนโลยีเป็นประโยชน์ต่อการสร้างชื่อเสียงของหมอลำทางตรงโดยใช้เทคโนโลยีในหน้าที่ที่สำคัญคือ การเป็นช่องทางเพื่อการเผยแพร่และโปรโมตผลงานการแสดงของหมอลำ ซึ่งสื่อมวลชนมีบทบาทสำคัญในการโปรโมตหมอลำมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ยังเป็นสื่อวิทยุจนกระทั่งมาเป็นสื่อสมัยใหม่อย่างวีซีดีบันทึกการแสดงสดของหมอลำ เพราะเป็นการทำให้ผู้ชมได้รู้จักกับหมอลำมากขึ้น และส่งผลให้หมอลำมีงานทำจากการมีเจ้าภาพมาจ้าง

"ผลดีของการบันทึกวีซีดี มันทำให้คนรู้จักเรา ทำให้เราได้เงินไปเลี้ยงครอบครัว เลี้ยงพี่น้องอีกหลายๆคนที่อาศัยเราอยู่ ก็มีงานทำ" (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘) *"หลังจากการบันทึกวีซีดีก็เปลี่ยนไป มีคนรู้จักมากขึ้น แฟนหมอลำก็มาทักทายเรามากขึ้น หน้าเวทีก็มีคนมากทั้งพวกแม่ๆพี่ๆจะมาติดเรามากขึ้น พออัดปั๊บคนก็รู้ว่าคนนี้ลำ"* (วัชรินทร์ อ่ำท้าว. สัมภาษณ์ ๑๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ผมว่าสื่อก็ช่วยได้เยอะอยู่ สื่อทีวีนี้มีผลมากๆสำหรับคนยุคนี้ อย่างหมอลำบางคณะก็ไม่ได้เล่นดีเท่าไร แต่บังเอิญเป็นคณะที่ได้โฆษณาออกทีวีบ่อยๆอยู่ เขาก็เลยไปได้ การตลาดของเราแข็งเท่าเขา เลยคิดว่าออกทีวีอย่างเดียว ยิงสป็อตทีวีช่วงเวลาสำคัญๆ ให้เห็นแว้บๆเท่านั้นแหละ ให้เขารู้ว่าสินค้าเราออกแล้ว " (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์. ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"การอัดวีซีดีก็มีส่วนอยู่ คือ โฆษณาเราไปด้วย ก็เป็นดารายย่อยๆพอเราไปเล่น เขาก็มาถาม เจ้าเล่นเป็นตัวนั้นตัวนี้ใช่ไหม" (ภักดี พลล้ำ. สัมภาษณ์ ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ตัวเองก็อยากดีเหมือนกัน แต่ก่อนอยู่หมอลำคณะน้อยก็ไม่มีใครรู้จัก พอมาอัดวีซีดี เดี๋ยวนี้ ไปบ้านใดคนก็รู้จักไปทั่ว" (เอมอร พรประถม. สัมภาษณ์ ๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"สมัยก่อนหมอลำไม่กล้าอัดวีซีดีขาย เขากลัวผลเสียไง แต่พ่อสงกรานต์ท่านก็รับเอา เริ่มอัดเป็นคณะแรกเลย ตอนนั้นอัดเป็นวีดิโอไม่ได้เป็นวีซีดี คณะแรกของอีวีเอสเลยคือสาวน้อยเพชรบ้านแพง แล้วก็รู้สึกงานจะเข้ามาเยอะ ตัวแสดงคนก็รู้จักเยอะ คนจะจ้างเพราะวีซีดีเลย คนจะชอบตัวแสดง เวลาไปลำ คนจะถามหาเลยว่า ใครเป็นตัวแสดง เขาซื้อซีดีมาดู เขาชอบแล้วเขาจึงจ้าง" (จันทร์เพ็ญ ดวงแพงมาก. สัมภาษณ์ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙)

๑.๒ การให้ความสนใจและเกิดแนวคิดใหม่ๆที่จะใช้เทคโนโลยีเพื่อการพัฒนาช่องทางหรือสร้างโอกาสการเผยแพร่ผลงานของหมอลำ เช่น การนำเนื้อหาของหมอลำไปใส่ไว้ในระบบอินเตอร์เน็ตเพื่อให้ผู้ชมเข้าถึงข้อมูลของหมอลำได้อย่างกว้างขวางมากขึ้น

"อาจารย์ประมวลก็ว่า เอาลงในเว็บซะ ถึงยุคนี้มันคงจะต้องทำแล้วล่ะ คิดไว้อยู่ เอานางเอกพระเอกมาเป็นตัวอย่าง คลิกหากันดู ก็รู้ชื่อ" (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๑.๓ การใช้เทคโนโลยีเป็นเครื่องมือช่วยเพื่อยกระดับชั้น(grade) ของหมอลำ ให้กลายเป็นผู้มี "คลังแห่งผลงานของหมอลำ" โดยการเก็บสั่งสมผลงานเอาไว้อย่างหลากหลายเพื่อการนำมาใช้ประโยชน์ในการต่อรองในอนาคต โดยนำผลงานของหมอลำมาเก็บไว้เป็นฐานข้อมูลด้วยระบบดิจิตอลอันทันสมัย นอกจากนี้ ยังถือเป็นแหล่งบันทึกงานศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่อาจจะไม่มีใครรู้จักอีก การใช้เทคโนโลยีเพื่อการบันทึกเป็นภาพเคลื่อนไหวที่อธิบายความได้มากกว่าภาพนิ่ง ถือเป็นงานบันทึกประวัติศาสตร์ของหมอลำก็ได้

"จุดประสงค์หลักคือ แม่อยากทำผลงานที่แม่ลำมาตั้งแต่ต้นจนถึงปัจจุบัน จะเก็บสะสมตัวนี้ไว้ให้เยอะที่สุดเท่าที่จะทำได้ก่อนที่จะตายจากวงการนี้ไป ...อันนี้ค่อยๆทำไป สะสมไว้ อันใดเราควรอัด อันใดเด็ก(หมอลำรุ่นหลัง)ควรอัดเราก็เก็บไว้ในคอมพิวเตอร์ ....ลำธรรมดาแม่เก็บเอาไว้เยอะอยู่ ลำแบบเก่าแม่เก็บเอาไว้เยอะอยู่ เดี๋ยวนี้แม่มีโครงการจะเก็บหมอลำธรรมดาทั้งหมดทั้งปวงที่อยู่ภาคอีสานนี้... เราเป็นหมอลำชวนกันได้มั้ย ต่างคนต่างวิ่งตามธุรกิจกันหมดแล้ว คิดมั้ยว่าธุรกิจเลิกจ้าง เสียงเราก็หมด เดี๋ยวนี้แม่มีห้องอัดใครจะร่วมมือด้วย แม่ก็จะให้เอามาสเตอร์ไปขาย แม่ไม่สงวนลิขสิทธิ์เผยแพร่กันเอาเอง ทำทั้งแบบเก่าแบบใหม่ แบบเก่าคือไปจับเอาผู้ลำกลอนเก่งๆ เชี่ยวชาญเฉพาะลำกลอนมารวมตัวกันเอากลอนเด็ดๆของเขามาเลย เรามีพร้อมทุกอย่าง ลำซิ่งคณะใดที่พร้อมจะอัดตัวเองไว้เผยแพร่ก็มา แต่พวกเจ้าฟรีเสียง ฟรีความรู้มา ต่างคนต่างฟรี เจ้าเอาไปขายส่วนหนึ่ง ลิขสิทธิ์มอบให้ทุกคน ...เขาเป็นลงทุนเสียงเฉยๆ ค่าใช้จ่ายแม่ต้องจ่ายอยู่แล้ว ส่วนนี้มันเก็บไว้ได้ตลอดชีวิต โดยที่มันไม่ตายไปกับเรา ลูกหลานเรายังได้ใช้อยู่ต่อ ได้ขายต่อ เก็บไว้สืบสานต่อ แม่เสียดายพอมาถึงยุคนี้แล้ว เทคโนโลยีมันเอามาใช้ได้" (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๑.๔ การใช้เทคโนโลยีมีส่วนต่อการวางรากฐานการสร้างชื่อเสียงให้กับหมอลำ โดยเฉพาะการรู้จักใช้เทคโนโลยีในการผลิตผลงานการแสดงในช่วงแรกเริ่ม นอกจากนี้ยังใช้ประโยชน์ในด้านการเป็นเครื่องมือช่วยปรับปรุงพัฒนารูปแบบการแสดงของตัวเอง โดยการใช้เป็นเครื่องมือตรวจสอบผลงานของคณะ

"แม่ผมใช้เครื่องเสียงแบบของสายัณห์ สัญญา หมอลำไม่มีสักคณะ วินสันมีแต่สายัณห์ สัญญากับแม่ผมใช้เท่านั้น ของอเมริกา ถือว่าสุดยอด" (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"คือ ไม่ดีหัวหน้าก็ทำใหม่ แกอัดที่เราเล่นไว้ อัดไว้ดูจุดบอด เอาไว้ทบทวนด้วย ว่ามันเป็นยังไง ไม่ได้ตรงไหน เอาไว้ทบทวน ได้อะไรมาเราก็สวมเข้า ถ้าอันใดไม่ดีเราก็ตัดออก" (ปฏิภาณ แคนหนองฮี. สัมภาษณ์ ๑ พฤษภาคม ๒๕๔๙)

๑.๕ การใช้เทคโนโลยีเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งที่ช่วยสร้างสรรค์ผลงานให้มีรูปแบบใหม่ๆน่าสนใจจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของหมอลำบางคณะ ขึ้นอยู่กับว่าใครจะมองเห็นช่องทางการใช้เทคนิคใหม่ๆเข้ามาช่วยในการแสดง

"ก็เลยมีความคิดอยู่อันหนึ่งว่า มโนราห์ใครๆก็รู้จักแล้ว สมัยใหม่มโนราห์มันต้องมีเทคนิค มันต้องเหาะ ต้องบินมา ผมเลยไปหาอุปกรณ์ พอได้มาใช่เลย ทำเป็นรอกชักขึ้น บินวาบๆเลยมันแปลกใหม่ในวงการ ใครมาจ้างก็เอาเรื่องนี้นะตรงเหาะได้นี่ล่ะ เรื่องเท่านี้แต่เอฟเฟกต์เยอะนะ ในชุดนั้นพญานาคขึ้นมาจากพื้นก็ใช้ไฮดรอลิกกับไอซ์ สโม้ก ควันขึ้นมาเลย เลยเกิดเทคนิคใหม่ๆ หากินได้อยู่ ๒-๓ ปีนู่นแหละจึงราลง" (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๑.๖ การใช้เทคโนโลยี เป็นเครื่องมือช่วยฝึกฝน เรียนรู้การเป็นหมอลำได้ง่ายมากขึ้น แม้กระทั่งการได้อาศัยเทคโนโลยีเพื่อศึกษาหมอลำที่เก่งแล้ว ดีแล้ว เพื่อเป็นแนวทางในการผลิตผลงานต่อไป

"จะให้หัดลำเหมือนสมัยก่อนนี้มันไม่มี ไม่ได้เป็นลักษณะเก่าการฝึกหมอลำไม่เหมือนเดิม ใช้การอัดเทปเป็นไกด์ให้ อัดเสียงเราใส่ คล้ายๆเราไปหัดร้องเพลงกับคนที่เขาเป็นแล้วน่ะ" (สะไหม จันทะวงศ์. สัมภาษณ์ ๑๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"บางครั้งอยากเก่งก็เอาคณะอื่นมาเปรียบเทียบกับคณะตัวเอง เอาซีดีมาดูว่าเขาทำยังไง การแสดง เขาพูดแบบใด ท่าทางแบบใด เราก็มาดูมาศึกษา" (วัชรินทร์ อ่ำท้าว. สัมภาษณ์, ๑๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ถ้าสมมุติว่า คนนี้ลำเก่ง ลำม่วน เราก็เอาซีดีเขามาดู ไม่ใช่ว่าเราจะเอาทำนองเขาเป๊ะๆ ต้องมีลุกเล่นลูกชนเป็นของตัวเอง" (มีนา จันทร์ดี. สัมภาษณ์ ๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ทำนองหรือวาดลำก็ฝึกให้เขา เราอัดเทปให้เขาเลย แต่งกลอนแล้วก็ให้เขาท่องเขาอัด สมัยก่อนมีแต่หัดกับปากเลยนะ ไม่มีเทปอัดให้กันเหมือนทุกวันนี้หรอก" (ชวาลา รัตนศิลป์. สัมภาษณ์ ๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๒.ปรากฏการณ์ที่แสดงการต่อรองที่เห็นข้อเสียของเทคโนโลยีไปพร้อมๆกับข้อดี

แต่หมอลำก็เลือกที่จะสร้างความหมายใหม่หรืออีกมุมมองหนึ่ง โดยการนำข้อดีของเทคโนโลยีของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมาใช้เพียงบางส่วน ไม่เข้าไปอยู่ในระบบทั้งหมด แต่ก็ไม่ถึงกับปฏิเสธโดยสิ้นเชิงที่จะใช้เทคโนโลยีเหล่านั้น

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดตามประเด็นต่างๆ ดังนี้

๒.๑ การมองเห็นทั้งข้อดีและข้อเสียของการผลิตซ้ำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

๒.๒ เทคโนโลยีในการผลิตผลงานการแสดงเป็นเครื่องชี้วัดตัดสินความแตกต่างของหมอลำ

๒.๓ การให้น้ำหนักของเทคโนโลยีประกอบการแสดงแบบ “พบกันครึ่งทาง”

๒.๔ การเลือกใช้ประโยชน์ของเทคโนโลยีในฐานะที่เป็นตัวกระตุ้นให้หมอลำต้องรีบเร่ง

๒.๕ การใช้เทคโนโลยีในการผลิตผลงานการแสดงในฐานะที่เป็นทางเลือกในการผลิตผลงาน

๒.๖ การเลือกที่จะใช้เทคโนโลยีที่เหมาะสมบางอย่างของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมกับตัวหมอลำ

๒.๑ การมองเห็นทั้งข้อดีและข้อเสียของการผลิตซ้ำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม แต่สามารถแยกแยะได้และเนื่องจากหมอลำยังสามารถยอมรับทั้งด้านดีและไม่ดีของเทคโนโลยีนี้เองที่ทำให้หมอลำยังคงอยู่ร่วมกับการใช้เทคโนโลยีได้ต่อไป

“หมอลำอัดวีซีดี มันก็มีผลเสียอยู่ คือมันลำเรื่องเก่าไม่ได้อีกเพราะคนได้ดูไปแล้ว แต่มีผลดีคือ เขาซื้อไปดูแล้วติดอกติดใจ ลำเรื่องนี้นะ ก็เท่ากับโฆษณาตัวเอง ก็มีงานไหลเข้า” (พิจิตร เลือดไทย. สัมภาษณ์ ๑๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

“อัดวีซีดีแล้ว กำไรของเราก็มีแค่ได้งานเพิ่ม ได้งานมากคือกำไรของเรา แต่เสียจุดหนึ่งตรงที่ว่า คนได้เห็นแล้วก็เกิดความเบื่อ สูจะไปดูหมอลำทำไม นี่ซีดีไปเปิดดูเอา ไม่ต้องไปทุกข์ไปยาก ไปดูเขาฆ่ากันตีกัน ” (คำเผย ดาวสาวะ. สัมภาษณ์ ๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

“คนอยากคลายเครียดเขาก็ไปซื้อมาดู การจะหามุขตลกมาเล่นมันก็ยาก มันไม่เหมือนสมัยก่อน มีสื่อทันสมัยก็ทำให้เล่นตลกได้ยาก คนไม่ใช่คอมพิวเตอร์เนาะ บางทีมันก็ตัน ใจผมคือ อัดได้แต่อัดปีละเรื่อง ถ้าปีละ ๒เรื่อง ๓ เรื่อง มันจะเป็นการบังคับตัวเอง นานไปก็ปวดหัว” (ปฏิภาณ แคนหนองฮี. สัมภาษณ์ ๑ พฤษภาคม ๒๕๔๙)

“หมอลำกับวีซีดี จำเป็นนะครับ เพราะมันทำให้คนรู้จักเรามากขึ้น เคยถามผู้ชมว่าทำไมดูบ่อยจัง เขาบอกว่าดูเท่าไหร่ก็ไม่เบื่อ ดูบ่อยๆแล้วคิดถึง คิดถึงแล้วจับมาดู แต่

มันก็มีข้อเสียอยู่ คือถ้าเขาได้ดูแล้ว เขาไม่อยากดูเรื่องนี้อีก อยากดูเรื่องใหม่" (บุญชู งามดี. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"การอัดวีซีดี ผลดีก็คือทำให้หมอลำมีค่าขึ้นแทนที่จะไปจ้างทีวีโปรโมตตัวเอง อันนี้เราก็ขายทั่วประเทศ ทั่วโลกอีก ผลไม่ดีคือ ถ้าใครลำไม่ดี ออกมาภาพไม่ดีก็เหมือนดาบสองคม ไม่มีงานเหมือนเพื่อน ก็ถูกฝังไปถ้าไม่ดียังกระทบมาถึงสำนักงาน กระทบถึงครู ใครลำไม่ดีเขาก็ว่าของแม่ราตรี ศรีวิไลนะนี่" (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๒.๒ หมอลำเห็นว่าเทคโนโลยีในการผลิตผลงานการแสดงนั้น แม้จะเป็นประโยชน์สำหรับการแสดงอย่างมาก แต่ในขณะเดียวกัน ก็กลายเป็นเครื่องชี้วัดตัดสินความแตกต่างของหมอลำและกลายเป็นเครื่องตัดสินให้หมอลำดีๆ ต้องหลุดจากวงการไปก็มี เพียงเพราะไม่ได้ลงทุนเรื่องการใช้เทคโนโลยีในการแสดง ดังนั้นในแง่มุมนี้เทคโนโลยีในการผลิตผลงานการแสดงอาจจะเป็นทั้งเครื่องบั่นทอนหมอลำและเป็นเครื่องหนุนเสริมหมอลำได้ในเวลาเดียวกัน

"เราทำมานี้เงินก็ไม่ได้ ไม่เหลือดอก เวทีก็ต้องลงทุน เติมปีละล้าน ไม่เติมก็ไม่ได้ คนจ้องจะตามก็มีอยู่ ก็ต้องใช้ทุนทรัพย์สักหน่อย เราได้เปรียบคือมีงานต่อเนื่องระยะนั้นพอมีงานทำ พวกเราก้าวทุกปีนะ ความห่างขึ้นๆห่างออกทุกปี จากสูสีเลยกลายเป็นห่างเลยเป็นตกยุค ก้าวไม่ทัน งานไม่ตาม พอออกไปเล่น เหมือนมวยไม่ได้ซ้อม" (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๒.๓ การให้น้ำหนักของเทคโนโลยีประกอบการแสดงแบบ "พบกันครึ่งทาง" คือ แม้ว่า เทคโนโลยีจะเป็นองค์ประกอบสำคัญสำหรับการแสดงในระดับหนึ่ง แต่ไม่ใช่เป็นสิ่งที่เป็นมาตรฐานที่จะใช้ชี้วัดความสามารถและคุณภาพของหมอลำทั้งหมด และต้องใช้ความมีคุณภาพของบุคลากรในคณะหมอลำด้วย ดังจะเห็นได้จากการใช้เทคโนโลยีการแสดงก็ต้องเป็นของตัวเองเท่านั้น ถ้าเป็นของคณะอื่นก็ไม่อาจเข้ากันได้

"ทีมเวิร์ก นักแสดง เครื่องเสียง แสงสี เป็นตัวประกอบสำคัญของคำว่า "หนูภาร" เลย แต่ก็ต้องเล่นกับเครื่องมือตัวเองนะ ถ้าเอาหนูภารไปเล่นกับเครื่องเสียงของแก่นนคร แต่เอาคนในวงหนูภารเล่น ก็จะไม่ได้แบบนี้" (ทวนทอง ผ่านวงศ์. สัมภาษณ์ ๑๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๒.๔ การเลือกใช้ประโยชน์ของเทคโนโลยีในฐานะที่เป็นตัวกระตุ้นให้หมอลำต้องรีบเร่ง ขวนขวายและถือว่าเทคโนโลยีในการผลิตผลงานการแสดงเป็นส่วนสนับสนุน

ส่วนหนึ่งของการแสดงทั้งหมด แต่ขณะเดียวกันก็ต้องรักษาเนื้อหาการลำ และถือว่าการแสดงหน้าเวทียังมีความสำคัญมากซึ่งหมอลำไม่อาจละเลยได้เพื่อประโยชน์ของคนที่ยังต้องการฟังหมอลำอยู่ ไม่ได้หมายความว่า เทคโนโลยีสำคัญจนกระทั่งทุกอย่างจะขึ้นอยู่กับเทคโนโลยีไปเสียทั้งหมด

" มันสัมพันธ์กันทุกอย่างนะ เริ่มตั้งแต่เวทีนี้แหละเป็นต้นไป เวทีทุกวันนี้ต้องใหญ่ อลังการ ไฟหลาย ดูแล้วมันหรู ให้มันมีราคาขึ้น ไม่ใช่จ้างมา ๒-๓ แสน เวทีแค่นี้หรือเขาพูดแบบนี้ก็มี แต่ถ้าเวทีดี โอ้โฮ มันคุ้มตั้งแต่ตั้งเวทีนะ ทีนี้ก็มาเครื่องเสียง เราต้องพยายามให้ดีกว่าเขา เพราะว่าคนมันหูสูง ถ้าพอแค่ปานกลางผู้ชมเขาก็ว่าแค่นี้เองหรือ แต่ก่อนมีลำโพงปากบาน ๒ ตัวให้คนได้ยินก็พอแล้ว เดี๋ยวนี้เสียงกลอง เสียงกีตาร์เสียงเบส ต้องให้มันหนักระทึกครึกโครม ต้องเร้าใจ เขามาดูจึงจะว่าใช้ได้ แล้วก็บุคลากรน้อยก็ว่าไม่ดี ก็จะว่าเป็นหมอลำน้อย ต้องมีคนเยอะเต็มเวที ชุดนี่ถ้าไม่สวยไม่หรูก็ว่าโอ๊ย หมอลำน้อย ทุกอย่างมันสัมพันธ์กันและก็เรื่องลำ ต้องทำให้ได้ใจความ คำว่าได้ใจความคือเราเน้นหนักการพูดการแสดง เพราะคนฟังลำมันก็มี" (ภักดี พลล้ำ. สัมภาษณ์ ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ตอนอัดแผ่น ก็ดีขึ้นคือ แฟนเพลงรู้จักกว้างขึ้น มีแฟนเพลงมากหน้าหลายตา หมอลำก็ต้องพึ่งพาสื่อพวกนี้ เป็นปัจจัยภายนอก แต่พูดถึงหัวใจของมันจริงๆคือ การเล่นหน้าเวที ตรงนี้สำคัญมาก" (สมส่า สีดา. สัมภาษณ์ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๒.๕ การใช้เทคโนโลยีในการผลิตผลงานการแสดงในฐานะที่เป็นทางเลือกในการผลิตผลงานในบางครั้งที่จำเป็นต้องใช้ความสะดวกก็ใช้ความสามารถของเทคโนโลยีเข้ามาช่วย เช่น การบันทึกเสียงแคนเป็น MD (Mini Disc) เอาไว้ใช้งานแทนการใช้คน เพราะหาคนได้ยาก แต่บางครั้ง เมื่อต้องการความประณีตและพิถีพิถัน และต้องใช้ความมีสุนทรียะก็หันกลับมาใช้คนเป่าแคน เช่น ในเวลาที่ต้องการความจริงจังของการบันทึกวีซีดี เป็นต้น

"ตอนอัดวีซีดีผมใช้แคนสดเพราะว่ามันไปกับเนื้อหาสาระดีกว่าคือตอนนั้นเราเอารายละเอียดสักหน่อย เจตนาเพื่อถ่ายวีซีดีโดยเฉพาะ ถ้าใช้เทปกลัวมันสะดุด เลยเอาของแท้เลย เฉพาะกับการถ่ายวีดิโอเท่านั้น" (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๒.๖ การเลือกที่จะใช้เทคโนโลยีบางอย่างของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่เหมาะสมกับตัวหมอลำ แต่ไม่รับเอาทั้งหมด แสดงให้เห็นว่าหมอลำก็มีความสามารถที่จะอยู่รอดได้แม้ว่าจะต้องพึ่งตนเองทั้งหมด

"อย่างอัดกับบริษัท หัวหน้าก็ไม่อยากอัด เพราะภาพออกมาไม่ดี เสียงก็ไม่ดี หมายถึงคุณภาพออกมาไม่ดี หัวหน้าก็เลยว่าอยากมาทำเอง เพิ่นเลยว่า เอ้าลองทำดู ถ้าเราเป็นหมอลำแล้ว ไม่ต้องไปร่วมมือกับนายทุนทำแผ่นเสียง เราก็อยู่ได้ ถ้าอยู่ในระดับชั้นของคณะที่เป็นอยู่นี้นะ เราอยู่ได้" (มีนา จันทร์ดี. สัมภาษณ์ ๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

<u>๓.ปรากฏการณ์ที่แสดงการปฏิเสธเทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยให้ความหมายใหม่ สร้างความหมายใหม่โดยใช้ระบบความคิดของหมอลำเอง</u>

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดตามประเด็นต่างๆ ดังนี้

๓.๑ การปฏิเสธการใช้เทคโนโลยีในการผลิตผลงานการแสดงทั้งหมด

๓.๒ หมอลำปฏิเสธการใช้เทคโนโลยีในการผลิตผลงานการแสดงบางอย่าง

๓.๓ การให้ความหมายว่าเทคโนโลยีทำให้หมอลำตกอยู่ในภาวะที่ "เข้าตาจน"

๓.๔ การกลับความหมายของเทคโนโลยี ว่าเป็นเครื่องมือเอาเปรียบศิลปิน

๓.๕ การกลับความหมายว่าความทันสมัยของเทคโนโลยีคือเรื่องยุ่งยากให้เป็นเรื่องง่ายๆ

๓.๑ การปฏิเสธการใช้เทคโนโลยีในการผลิตผลงานการแสดง โดยพลิกกลับการให้ความหมายของเทคโนโลยีเป็นอย่างอื่น เช่น เกิดความคิดแบบเปลี่ยนความหมายจากเทคโนโลยีในการผลิตผลงานเป็นสิ่งอำนวยความสะดวกและเป็นช่องทางโปรโมตผลงานของหมอลำ กลายเป็นการทำให้หมอลำไม่ยอมรับเทคโนโลยีเพราะเป็นเหตุให้หมอลำผลิตผลงานได้ลำบากมากขึ้น เนื่องจากผลกระทบจากความทันสมัยของสื่อ จึงกลายเป็นว่าเทคโนโลยีในการผลิตผลงานเพื่อเผยแพร่นั้นมีผลเสียต่อการแสดงหมอลำ

"เราเล่นตลกขายเป็นวีซีดี ผลดีคือได้ความเป็นดารา คนรู้จักมากที่เราอัดออกไป นั่นคือเราดัง แต่ผลเสียคือ เราจะป้อนมุขตลกทันกับความต้องการผลิตของบริษัทมั้ย เพราะมันเป็นของบริษัท บางปีเราก็ตัน คิดมุขไม่ออก ผลเสียเกิดกับหน้าเวทีของเราเขาซื้อไปดู เขาก็รู้มุขตลกของเราหมด ไปๆมาๆมันเลยเป็นมุขตาย สำหรับผม ผมว่ามันดีอยู่แต่ช่วงสั้นๆ แต่ช่วงระยะยาวเท่ากับว่าขายนากิน(หมายถึงทุบหม้อข้าวตัวเอง-ผู้วิจัย) (ปฏิภาณ แคนหนองฮี. สัมภาษณ์ ๑ พฤษภาคม ๒๕๔๙)

"ทำให้คนดูหัวเราะ ทำยาก เพลงนี่ง่ายเพราะยาวเท่าใดเราก็ร้องเท่านั้น แต่ว่าตลกนี้ ยิ่งเราอัดวีซีดีแล้วมุขๆนี้เราเคยเล่นแล้ว ต้องดิ้นหามุขใหม่ ถ้าคนไม่หัวเราะเราก็อาย การเล่นตลกหมอลำพูดเหมือนง่ายแต่ทำยาก" (ปอยฝ้าย มาลัยพร. สัมภาษณ์ ๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๓.๒ หมอลำมีการปฏิเสธการใช้เทคโนโลยีในการผลิตผลงานการแสดงบางอย่าง เพราะส่งผลกระทบโดยตรง อันเนื่องมาจากการใช้เทคโนโลยีในการผลิตผลงานการแสดงของหมอลำในปัจจุบัน เช่น การบันทึกการแสดงสดเพื่อถ่ายทำเป็นสินค้าประเภทวีซีดี โดยหมอลำพลิกกลับความหมายใหม่จากการบันทึกวีซีดีที่สามารถทำให้หมอลำมีชื่อเสียงโด่งดังขึ้นมาได้ก็กลายเป็นการสร้างความหมายในทางไม่ยอมรับว่า เทคโนโลยีที่มีอยู่นั้นทำให้การแสดงของหมอลำขาดความต่อเนื่อง ไม่ลื่นไหล ทำให้การแสดงไม่เป็นธรรมชาติและสูญเสียความเป็นตัวของตัวเอง

"เกิดความไม่พร้อม ภาพออกมาก็ไม่งาม บางทีมันก็เกิดความไม่เข้าใจกัน ก็เอาใหม่ เอาใหม่ขณะเล่นสด คนดูก็เสียอารมณ์ จากที่มีคนดูเยอะๆจนเกือบจะไม่มีคนดูโน่นแหละ อย่างเล่นอยู่ อ.ชนบทวันนี้ อัดหมอลำให้เขา take ใหม่บ่อยๆเอาไปเอามาคนหลายๆ เกิดเซ็ง เกิดเบื่อ ต่อมาฝนตกแล้วก็แล้วเลย ผมเลยไม่สนใจจะถ่ายต่อ เขามาขอผมก็ไม่ถ่าย พอเราหมดสัญญาก็ออกมาเลย ยังไงก็ไม่กลับไปอีก " (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"อัดวีซีดี มีการเก็บกด เราวางตัวไม่ถูก เราก็สั่นเก็บกดแบบสุดๆเลย เอาใหม่อยู่เรื่อยเลย เลยเกิดอาการเซ็งของหมอลำ เซ็งเลย ไม่เหมือนเราเล่นสดนะ เราเล่นสดไม่มีเอาใหม่ เล่นแล้วผ่านไป" (มีนา จันทร์ดี. สัมภาษณ์ ๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"เพราะว่าการอัดวีซีดีกับหน้าเวทีมันต่างกัน หน้าเวทีเราเล่นตามสบาย การอัดวีซีดีเขา fix เวลาเรา เราจะถูกบังคับด้วยเวลา คือถ้าทำได้ไม่ดีมันก็เสีย มีบ้างว่าอึดอัดคือ ฉากนี้เราเคยได้คะแนนเพราะคำพูดนี้ กิริยาแบบนี้ แต่พอมาอัดวีซีดีแบบนี้แล้วมันไม่ได้ มันไม่ถึงน่ะ" (ชัยยันต์ บุตรทา. สัมภาษณ์ ๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ก็อัดแล้วมันไม่เป็นธรรมชาติ อัด Cut เหมือนกัน มันไม่ได้เป็นธรรมชาติสักครั้ง ถ้าให้เล่นแบบเจ้าภาพจ้างนี้จะสบายใจกว่า ถ้าจะอัดให้ไปซุ่มแอบถ่ายตอนเราแสดงจะดีกว่า แบบไม่ต้องบอก คำพูดเราท่องไว้นี่ไม่พลาดเลย แต่พอมาอัด เราก็ประหม่า เกิดการผิดพลาด นี่ล่ะก็ยิ่งกลัวเลย" (ครรชิต วงษ์สุ่ย. สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๓.๓ การเห็นว่า เทคโนโลยีในการผลิตผลงานบางครั้งก็ทำให้หมอลำตกอยู่ในภาวะที่ "เข้าตาจน" เพราะหาทางออกไม่ได้เนื่องจากการผลิตซ้ำนั้นมีมากเกินไป เป็นสิ่งที่ทำให้ผลงานของหมอลำเกิดความน่าเบื่อ ซ้ำซากจำเจ เท่ากับว่าเทคโนโลยีในการผลิตผลงานมีส่วนช่วยทำให้ระดับของหมอลำตกต่ำลงมา (Downgrade) ที่เห็นได้ชัดคือจากการขายในราคา

แพงในช่วงแรกก็มีราคาลดลง หมอลำเองจึงปฏิเสธเทคโนโลยีในการผลิตซ้ำ แล้วพลิกกลับความหมายว่าการไม่ถูกผลิตซ้ำอยู่ในรูปวีซีดีเป็นผลดีแก่หมอลำคือ ทำให้หมอลำมีช่องทางในรูปแบบการแสดงสดเพียงอย่างเดียวน่าจะเป็นสิ่งที่ดึงดูดใจมากกว่า เช่น หมอลำซิ่งที่นับวันจะหาทางออกได้ยาก เพราะเป็นหมอลำที่พลิกแพลงเป็นอย่างอื่นได้ลำบาก เพราะมีข้อจำกัดที่จะสร้างสรรค์รูปแบบให้แปลกใหม่ไปจากเดิม

"ถ่ายวีซีดีออกมา แรกๆก็ราคา ๒๐๐ กว่า ยังไม่นานก็เหลือ ๑๐๐ บาท ๑๒๐ไปอย่างนั้น เอามาวางขายตามห้างราคาถูกๆ มันไม่มีคุณภาพ" (น้อม แงวกุดเรือ. สัมภาษณ์ ๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ซีดีมันมีส่วนเหมือนกัน ออกมาเยอะๆมันเฝือนะ ดูมากๆเขาก็เห็นว่ามีแต่ของเก่าๆ" (ธนา บัวเวียง. สัมภาษณ์ ๒๖ เมษายน ๒๕๔๙)

"บันทึกวีซีดี เดี๋ยวนี้ไม่ค่อยบ่อยเท่าไหร่ ลำซิ่งมันก็อัดไม่ได้กว่าเก่าเท่าใด ถ้าอัดไปแล้วมันมีกลอนเก่า เขาก็ไม่อยากอัดอีก แม่ก็พยายามหากลอนใหม่ รูปแบบใหม่ พลิกแพลงอันใหม่ให้เขาเห็น อย่างซิ่งเข้าเรื่อง(ลำซิ่งผสมการลำเรื่องต่อกลอน-ผู้วิจัย) " (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"แต่ถ้าอีกอย่างหนึ่งคือถ้าเราไม่มี มันเป็นการดึงดูดได้อีกอย่างหนึ่ง ไปดูสด บอกกัน ได้ดีกว่าดูจากวีซีดี ปากต่อปากบอกกันให้ไปดูสดดีกว่านี้ ผมว่ามันเป็นของตลาด ไม่มองว่าจะเป็นผลดีกับตัวเองเลย ผมว่าน้อยคนนะที่จะทำให้เราได้กำไร พวกบริษัทนี่เขาต้องเอาเขาไว้ก่อนล่ะ" (คำเผย ดาวสาวะ. สัมภาษณ์ ๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๓.๔ การกลับความหมายของเทคโนโลยีในการผลิตซ้ำโดยการให้ความหมายใหม่ว่าเป็นเครื่องมือเอาเปรียบศิลปิน โดยเฉพาะการนำผลงานของศิลปินไปดัดแปลงโดยอาศัยความทันสมัยของเทคโนโลยีโดยไม่ได้รับอนุญาตจากเจ้าของผลงาน และหากนำไปใช้อย่างผิดๆก็กลายเป็นตัวทำลายการสร้างสรรค์งานของศิลปิน โดยเฉพาะเทปผี ซีดีเถื่อน

"ที่จริงถ้าไม่มีเทปผีซีดีปลอม มันก็จะเป็นการลงตัว มันก็พิสูจน์ได้ว่านักร้องคนนี้ขายได้เท่าไหร่ สมัยก่อน คือ โบว์รักสีดำขายได้ไม่รู้เท่าไหร่ต่อเท่าไหร่ ก็ไม่มีซีดีเถื่อนมาปะปนเลย แต่ว่ามามีช่วงนี้ ถ้าผู้ชมไม่รักกันจริงก็ไม่ทะลุล้านตลับหรอก" (ศิริพร อำไพพงษ์. สัมภาษณ์ ๑ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"ทุกวันนี้มันมีอัดลิปซิ้ง เอาภาพคนในปัจจุบัน แต่เอาเสียงแม่แต่เก่านู่น ภาพคนแสดงใหม่ แต่เอาเสียงเก่า ได้ยินมาว่า ทำไมเหมือนเสียงแม่น้อมแท้ เอามาเปิดลองดู ก็ใช่แต่เสียง แต่คนไม่ใช่ ที่จริง ๑๐ ปีแล้ว มันสิ้นสัญญาแล้ว เรามีสิทธิ์ฟ้องได้" (น้อม แงวกุดเรือ. สัมภาษณ์ ๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๓.๕ การปฏิเสธว่าความทันสมัยของเทคโนโลยีคือเรื่องซับซ้อน จัดการได้ยาก กลายเป็นมีความหมายใหม่ว่าเรื่อง High tech ที่ดูเหมือนต้องใช้ความรู้มากหลาย เป็นเรื่องที่คนทั่วไปก็ทำได้ โดยคนในวงหมอลำสามารถพลิกกลับความหมายใหม่คือ ทำให้เรื่องที่ซับซ้อนกลายเป็นเรื่องง่ายๆถ้าเพียงแต่ได้เรียนรู้ก็สามารถจัดการได้อย่างชำนาญ เช่น การใช้เครื่องมืออุปกรณ์อันทันสมัย เช่น เครื่องผสมสัญญาณเสียงและการใช้คอมพิวเตอร์ควบคุมระบบแสง เสียง ซึ่งปกติเป็นเรื่องที่ต้องใช้คนมีความรู้ความชำนาญเฉพาะด้านการควบคุมเสียงหรือ sound engineer แต่สำหรับคณะหมอลำ คนที่ควบคุมเสียงด้วยเครื่องมือทันสมัย ราคาแพงนับล้านบาท อาจจะเป็นคนที่จบเพียงชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ ซึ่งอ่านและแปลภาษาอังกฤษบน control panel ไม่ออกด้วยซ้ำไป เพียงแต่คนเหล่านี้มีความขยันหมั่นเรียนรู้ในสิ่งที่เป็นหน้าที่ของตัวเองอย่างต่อเนื่องและใช้ประสบการณ์การลองผิดลองถูกอยู่นาน จนสามารถจัดการกับเครื่องมือที่ทันสมัยเหล่านั้นได้ และยิ่งกว่านั้นคือ การสร้างความหมายใหม่โดยยกข้อดีของความเป็นคนอีสานมาจัดการเทคโนโลยีคือถ้าเรื่องเครื่องเสียงหมอลำก็ต้องเป็นหูแบบคนอีสาน จึงจะฟังเสียงแบบรสนิยมคนอีสานได้

เมื่อหมอลำสามารถเรียนรู้และทำเองได้ทั้งหมด การที่จะต้องพึ่งพาคนอื่นก็ไม่จำเป็นอีกต่อไป การเปลี่ยนความหมายของเรื่องเทคโนโลยีเพื่อการแสดงเรื่องง่ายๆ หมอลำบางคณะลงทุนส่งคนของตัวเองไปเรียนรู้วิชาบางแขนงที่จำเป็นต้องใช้โดยเฉพาะ เช่น ด้านระบบไฟฟ้าก็มีเจ้าของคณะอย่างคณะหนูภารวิเศษศิลป์ที่มีความรู้ด้านระบบอิเล็กทรอนิกส์ลงมือจัดการเรื่องไฟฟ้าและเครื่องเสียงเอง ด้านดนตรีมีหมอลำบางคณะอย่างคณะเสียงอิสานลงทุนส่งลูกหลานของตัวเองไปเรียนดนตรีเพื่อนำความรู้มาปฏิบัติในวงหมอลำ บางคณะส่งคนในวงหมอลำไปเรียนด้านออกแบบและตัดเย็บชุดหมอลำ อย่างคณะน้องใหม่เมืองชุมแพ แล้วนำความรู้ทางเทคโนโลยีเหล่านั้นกลับมาใช้ในคณะหมอลำ โดยถือว่าเป็นการฝึกงานและเพิ่มพูนทักษะการทำงานโดยมีเวทีหมอลำ หรือสถานการณ์จริงให้ได้ใช้ฝึกงานไปในตัว

จากปรากฏการณ์การสร้างความหมายใหม่ของหมอลำที่มีทั้งการยอมรับความหมายเพียงบางส่วนกับการปฏิเสธความหมายและไม่ให้ความสำคัญของเทคโนโลยี พร้อมกับสร้างความหมายที่จะต่อรองกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ทำให้เห็นว่า หมอลำสามารถรักษารากเหง้าความเป็นหมอลำเอาไว้ได้ สิ่งที่น่าสนใจคือ การที่หมอลำปฏิเสธความหมายบางอย่างที่เป็นข้อเสียของการใช้เทคโนโลยี แล้วเลือกเอาความหมายที่ดีของการใช้เทคโนโลยีมาใช้ร่วมกับวัฒนธรรมการแสดงของหมอลำ จึงเป็นการแสดงพลังเพื่อการต่อรองที่จะทำให้ตัวเองอยู่รอดได้ โดยไม่ถูกกลืนไปกับกระแสของ

ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่สามารถครอบงำความคิดโดยการสร้างความหมายบางอย่าง เกิดความเห็นดีเห็นงามจนกระทั่งลืมความเป็นตัวของตัวเองได้

ดังนั้น การที่หมอลำยังยึดถือขนบการแสดง หรือแนวทางที่เป็นรูปแบบเฉพาะตัวของหมอลำบางอย่าง เช่น การแสดงที่ยังต้องใช้ดนตรีพื้นบ้านหรือเสียงของดนตรีพื้นบ้านมาประกอบการลำ หรือแม้จะมีช่วงการแสดงแบบลูกทุ่ง ร้องเพลงโชว์วงแบบสมัยใหม่เพียงใด มีเวที แสงสีเสียงตระการตาอย่างไร หมอลำก็ยังต้องคงไว้ซึ่งความเป็นหมอลำที่ต้องมีการลำแบบสมัยก่อนอยู่ด้วยเสมอ

เราจะเห็นได้ว่าการสร้างความหมายเพื่อการต่อรองทั้งหมดของหมอลำล้วนแต่เป็นพลังของความหมายที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์ต่างๆตามมาดังนี้

๑.เป็นการตอกย้ำรากเหง้าทางวัฒนธรรมของหมอลำให้ลึกมากยิ่งขึ้น ว่าจำเป็นต้องมีการรักษาแบบแผนขนบธรรมเนียมการแสดงบางอย่างที่ลึกซึ้งและละเอียดอ่อน โดยเฉพาะหมอลำที่มีความเป็นมายาวนาน และเป็นหมอลำที่มีตระกูลอย่างหมอลำเรื่องต่อกลอน ซึ่งมีการสืบทอดแนวทางการลำแบบเฉพาะของตัวเอง เช่น สังวาทการลำ แนวทางการคัดเลือกเนื้อเรื่องที่นำมาแสดง

๒.การเลือกที่จะต่อรองทางความหมายโดยการยอมรับเอาบางส่วนของเทคโนโลยีมาใช้งาน เช่น เทคโนโลยีการผลิตและการกระจาย ทำให้หมอลำได้รับการยอมรับและเข้าถึงได้ง่ายมากขึ้น กระจายไปได้กว้างไกลมากขึ้น ซึ่งมีผลต่อการตอกย้ำจิตสำนึกและทำให้เห็นความเป็นหมอลำที่ยังคงอยู่ เช่น การที่คนอีสานไปอยู่ที่ห่างไกลจากภาคอีสาน แต่ก็ยังได้มีช่องทางที่จะได้ฟัง ได้ชมหมอลำโดยสะดวก และเข้าถึงได้ง่าย การที่หมอลำถูกเลือกซื้อหาและเข้าถึงได้ง่ายจึงมีส่วนทำให้หมอลำยังคงมีตัวตน มีสถานะที่ชัดเจน พบเห็นได้ทั่วไป เหมือนกับว่าเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน

๓.การสร้างความหมายว่า หมอลำยังเป็นสมบัติของคนอีสานที่สามารถดำรงอยู่ได้แม้ปราศจากการสนับสนุนของนายทุนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ก็เท่ากับว่าหมอลำสามารถต้านทานกระแสการครอบงำของกลุ่มทุนได้ ทั้งนี้ สิ่งนี้มีความสัมพันธ์กับเป้าหลอมทางวัฒนธรรมโดยตรง เพราะเมื่อมีเป้าหลอมของหมอลำอยู่จำนวนมาก และมีอยู่อย่างกระจัดกระจายทั่วไปทั่วทั้งภาคอีสาน ก็ทำให้นายทุนไม่สามารถเข้าไปเป็นเจ้าของหมอลำได้ทั้งหมด อีกอย่างหนึ่งหมอลำเป็นสื่อพื้นบ้านที่มีความเป็นอิสระเสรีอย่างมาก เนื่องจากสามารถดำรงอยู่ได้ด้วยตัวเอง เพราะหมอลำคือชาวบ้าน เมื่อไม่ได้ลำไม่ได้ออกแสดงก็สามารถประกอบอาชีพอย่างอื่นได้ ยังเลี้ยงตัวเองได้ จึงไม่จำเป็นต้องตกอยู่ในการครอบครองของใคร

การที่หมอลำสามารถต้านทานกระแสการเข้ามาครอบงำของกลุ่มทุนได้และยืนหยัดต่อรองได้นั้น เพราะหมอลำมีกลยุทธที่จะต่อรองด้วยวิธีการต่างๆดังจะกล่าวต่อไป

ข.กลยุทธการใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำเพื่อต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

เนื่องจากหมอลำในปัจจุบันกลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมไม่ใช่หมอลำที่ผลิตขึ้นมาเพื่อรับใช้ชุมชนอย่างง่ายๆ หรือผลิตเพื่อความบันเทิงชั่วครั้งชั่วคราวแบบพื้นบ้านธรรมดาๆอีกต่อไป หากแต่มีการผลิตขึ้นมาจำนวนมากๆ เพื่อขายความบันเทิงอย่างเป็นล่ำเป็นสัน ดังจะเห็นได้จากยุคที่หมอลำเป็นที่นิยมมีความเฟื่องฟูสุดขีดถึงกับมีหมอลำในขอนแก่นเพียงจังหวัดเดียวมากถึง เกือบร้อยคณะ เมื่อมีหมอลำจำนวนมาก คือมีการผลิตมาก ก็ต้องมีความต้องการขายให้มากขึ้น นั่นคือหมอลำต้องทำให้เกิดความต้องการซื้อจำนวนมากๆขึ้นในหมู่ผู้บริโภค ดังนั้น หมอลำจึงต้องพยายามสร้างจุดขายให้กับคณะตัวเองด้วยวิธีการต่างๆและยิ่งตกมาถึงยุคสมัยใหม่เมื่อหมอลำกำลังอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแล้ว ก็ยิ่งมีลู่ทางที่จะนำเอาเทคโนโลยีเพื่อการผลิตมาใช้สำหรับการสร้างสรรค์และเผยแพร่ผลงานได้มากขึ้น

พลังการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอีกส่วนหนึ่งของหมอลำคือ การเป็นแหล่งทำงานของผู้เกี่ยวข้อง บุคลากรและนักแสดงในหมอลำที่มีอยู่ในภาคอีสาน นับหลายร้อยหลายพันชีวิตที่เกี่ยวข้องกับวงจรการแสดงหมอลำ ที่ทำให้หมอลำกลายเป็นองค์กรย่อยๆขึ้นมาหลายร้อยองค์กร จนเป็นที่รู้จักการรวมตัวกันทำงานของเหล่านี้คือ พลังต่อรองในแง่เชื้อชาติ (Race) คือ ทำให้เห็นว่าเชื้อชาติคนอีสานที่มีความสำคัญ มีพลังมากพอที่จะเรียกคนออกมาดู และแม้กระทั่งอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็ยังต้องสนใจที่จะหันมาจับเอาไปผลิตเป็นสินค้า เพราะพลังของหมอลำนั้น สามารถเรียกเงินจากกระเป๋าของคนอีสานที่มีเชื้อชาติเดียวกันได้

ในการใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำเพื่อต่อรองกับนายทุนนี้ ผู้วิจัยขออธิบายลักษณะของนายทุนที่ทำธุรกิจเกี่ยวกับหมอลำให้ได้เห็นพอสังเขป คือ นายทุนที่มีการต่อรองกับหมอลำ มี ๒ ลักษณะโดยแบ่งตามขนาดของนายทุน ดังนี้

๑.นายทุนขนาดเล็กเป็นนายทุนที่อยู่ในท้องถิ่นภาคอีสาน มีการต่อรองกับหมอลำโดยมีแบบฉบับเฉพาะตัวคือ ใช้จุดแข็งและข้อได้เปรียบของตัวเองในการต่อรองกับหมอลำ จุดแข็งที่ว่านี้คือ นายทุนเล็กเป็นผู้เติบโตอยู่กับหมอลำและคลุกคลีอยู่กับหมอลำมาโดยตลอด ทำหมอลำมานานนับหลายสิบปี ปั้นหมอลำมาหลายคน ดังนั้น จึงรู้จักและรู้เรื่องหมอลำดี รู้จักเครือข่ายสื่อมวลชนในท้องถิ่นเป็นอย่างดี ที่สำคัญคือรู้จักผู้ชมผู้ฟังหมอลำด้วย แต่ปัญหาของนายทุนระดับท้องถิ่นคือ มีทุนน้อย ทำให้การแข่งขันไม่กว้าง สื่อที่จะใช้โปรโมตหมอลำในสังกัดของตัวเองก็มีไม่มากเหมือนนายทุนส่วนกลาง

“โปรดิวเซอร์ของคนภาคกลาง ส่วนใหญ่เขาจะเอาแนวของเขา ...ผมเคยปฏิเสธหลายบริษัทแล้ว ผมบอกว่าผมอยู่กับศิลปินมาตรงนี้แล้ว มันซาบซึ้งตรงนี้แล้ว ผมอยู่

กลางดินกินกลางทราย คลุกคลีกับเขา แต่ก่อนผมทำวงหมอลำ ผมเห็นภาพชีวิตของศิลปินแล้วแล้วก็เห็นใจเขาอยู่นะ เขาเป็นคนจนจริงๆ จนติดดินเลย เขาลำได้ค่าตัวเล็กๆน้อยๆเนี่ย ถ้าเราไม่ช่วยเขาแล้วใครจะช่วย"(วิเชียร รอดชมภู. สัมภาษณ์ ๓ ธันวาคม ๒๕๔๘)

ด้วยเหตุนี้ คณะหมอลำที่จะมาอยู่ในสังกัดของนายทุนระดับนี้จึงมีเฉพาะหมอลำขนาดกลางและเล็กเท่านั้น เพราะหมอลำขนาดใหญ่นั้นสามารถพึ่งตนเองได้หรือไปสังกัดอยู่กับค่ายเทปขนาดใหญ่ในส่วนกลางที่สามารถลงทุนโปรโมตให้ได้มากๆ

๒.นายทุนขนาดใหญ่ เป็นนายทุนที่อยู่ในกรุงเทพฯ ส่วนใหญ่เป็นคนจีน มีวิธีการต่อรองกับหมอลำแบบเฉพาะตัวคือ การทุ่มทุนสร้างและผลิตผลงานจำนวนมากๆในช่วงเวลาหนึ่ง ถ้าเห็นว่า ผลผลิตที่ได้จะทำกำไรให้บริษัท โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อหมอลำกำลังอยู่ในกระแสความนิยม เช่น การทุ่มทุนโปรโมต การว่าจ้างหมอลำด้วยราคาแพง เพื่อให้แสดงสดสำหรับการบันทึกเป็นวีซีดี

"ช่วงอดีต ขายได้เป็นเยอะๆ เป็นหมื่นๆแผ่น จ้างเป็นแสนๆ ผมเคยจ้างคณะละเป็นล้านยังเคย ล้านหนึ่งต่อเรื่อง คืนเดียว แต่ผมเปิดเผยชื่อคณะไม่ได้ เดี๋ยวเขาอิจฉากันซึ่งมีจริงๆ จ่ายไปหนึ่งล้านก็ขาดทุน เพราะเราไปเข้าใจผิดว่า เขาใหญ่มาก เขาเก่งมาก ออกมาแล้วขายไม่ได้ เข้าใจผิดคิดว่าหมอลำคณะนี้ใหญ่มาก ดังมาก ออกมาต้องขายระเบิดระเบ้อแน่เลย ออกมาแล้วน่าจะขายได้เยอะ แต่กลับขายได้น้อยกว่าคณะโน้นอีก..." (เสกสรร สุวนันท์กิ่งเพชร. สัมภาษณ์ ๕ กันยายน ๒๕๔๙)

นายทุนใหญ่อาศัยจุดแข็งคือมีสายป่านยาว มีเงินทุนมาก มีสื่อในมือมากรวมทั้งยังมีพนักงานในบริษัทที่เป็นคนอีสานที่พอจะรู้เรื่องหมอลำบ้าง เป็นผู้ช่วยคิด ช่วยเลือกหมอลำ จุดแข็งหรือข้อได้เปรียบของนายทุนประเภทนี้คือ มีทุนมากพอและมีความสามารถที่จะโปรโมตหมอลำได้มากกินพื้นที่ทั่วประเทศด้วยสื่อมวลชนที่มีในมือ และรู้จักวิธีทำการตลาด แม้ว่ามีข้อเสียเปรียบคือ การที่ไม่อยู่ในพื้นที่ที่มีหมอลำอย่างภาคอีสาน ดังนั้น ในการควบคุมผลผลิตออกมาจึงได้สิ่งที่ไม่สมบูรณ์และกลายเป็นข้อเสียไป เช่น การตัดต่อมีการตัดการแสดงบางอย่างที่ไม่ควรตัดออกไป แล้วใส่บางอย่างที่เป็นของแปลกปลอมลงไป ทำให้ภาพความจริงของเนื้อหาการแสดงถูกบิดเบือนไป เช่น นำหางเครื่องที่แต่งตัวแบบแปลกๆมาเต้นประกอบในช่วงการลำเรื่องต่อกลอนซึ่งผิดไปจากการแสดงจริงของหมอลำ เป็นต้น

ข้อแตกต่างของนายทุนทั้ง ๒ ประเภทนี้ ที่เห็นได้ชัดคือ นายทุนส่วนภูมิภาคก็จะเลือกสนับสนุนหมอลำขนาดกลางและขนาดเล็ก เพราะเห็นว่าเหมาะกับสภาพเศรษฐกิจของคนอีสานที่ไม่สามารถจ้างหมอลำขนาดใหญ่ได้ จะเห็นว่าหมอลำที่เหมาะคือ หมอลำที่ไม่ต้องลงทุนมากมาย ไม่ต้องมีคนมาก ไม่ต้องใช้เครื่องไม้เครื่องมือจำนวนมาก ทำให้ขนาดหมอลำไม่เป็นขนาดใหญ่และไม่ต้องคิดค่าจ้างแพงเกินไป ที่สำคัญคือหมอลำขนาดกลางและ

ขนาดเล็กสามารถเข้ากันได้กับระดับของนายทุนส่วนภูมิภาค ในขณะที่นายทุนในกรุงเทพฯ ก็เลือกที่จะสนับสนุนหมอลำขนาดใหญ่ เพราะหมอลำมีต้นทุนทางรูปธรรมจำนวนมากที่เห็นได้ชัดเจนอยู่แล้ว ไม่ว่าจะเป็นเครื่องมืออุปกรณ์ หรือจำนวนบุคลากร ทำให้มีความพร้อมที่จะสามารถนำไปผลิตได้

ด้วยเหตุนี้ จึงมีผลกระทบต่อแนวคิดการลงทุนของหมอลำในเรื่องการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำ นั่นหมายความว่า หมอลำที่สามารถต่อรองกับนายทุนขนาดใหญ่จะต้องมีการลงทุนมหาศาลเน้นคุณภาพการแสดงและรูปแบบคณะที่เป็นรูปธรรมที่ดูยิ่งใหญ่อลังการ ดังนั้น การถูกคัดเลือกโดยนายทุนจากส่วนกลางจึงเป็นแบบเลือกปลาตัวใหญ่ และหมอลำที่เป็นปลาตัวใหญ่นั้น ก็มีแนวโน้มว่าจะชอบอยู่ในสังกัดหรือสระขนาดใหญ่เช่นกัน ดังจะเห็นได้จากการที่หมอลำคณะใหญ่ๆมีการร่วมงานกับนายทุนใหญ่หลายคณะ

โจทย์ของหมอลำสมัยใหม่ยุคใหม่คือ ทำอย่างไรหมอลำจึงจะขายออก ทำอย่างไรจึงจะอยู่ได้ ทำอย่างไรจึงจะมีคนมาจ้าง หมอลำจึงเกิดความพยายามที่จะแข่งขันกันโดยพยายามที่จะทำให้คณะของตัวเองมีความแตกต่างจากคณะอื่น ความคิดที่จะเป็นหมอลำที่โดดเด่นเช่นนี้จึงทำให้หมอลำต้องหาทางสร้างกระบวนการที่จะต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่มีนายทุนเป็นผู้กุมบังเหียน โดยมีผู้บริโภคเป็นกลุ่มเป้าหมายและอยู่ในขั้นตอนสุดท้ายของวงจรการผลิตและการบริโภคที่จะชี้ชะตาความอยู่รอดของหมอลำได้

ด้วยเหตุนี้จึงเป็นสาเหตุอีกประการหนึ่งที่ต้องมีการสร้างหมอลำให้มีหลายๆประเภท กลายเป็นสินค้าที่มีความหลากหลาย เกิดมีหมอลำรูปแบบใหม่ๆนอกเหนือจากประเภทเดิมที่มีอยู่แล้ว เพื่อให้สามารถตอบสนองความต้องการของผู้บริโภคที่มีหลายรูปแบบ ดังนั้น ในช่วงประมาณตลอดระยะเวลา ๓๐ ปีที่ผ่านมา(ตั้งแต่ พ.ศ.๒๕๒๐) จึงเกิดหมอลำแบบคอนเสิร์ต และต่อมาอีกเพียง ๑๐ ปี ก็มีหมอลำกลอนซิ่งและหมอลำซิ่งขึ้นมาอีก ต่อจากหมอลำซิ่งยังมีหมอลำสามมิติหรือหมอลำห้ามิติเกิดขึ้นอีก เพื่อให้เป็นทางเลือกใหม่ๆให้สอดคล้องกับความต้องการนำไปใช้งานของเจ้าภาพ จะเห็นได้ว่าหมอลำมีการแตกตัวเกิดเป็นประเภทใหม่ๆขึ้นเรื่อยๆตามกาลเวลาและการที่หมอลำมีหลายประเภทมากขึ้น ก็หมายความว่าหมอลำมีต้นทุนที่แตกต่างหลากหลายมากขึ้นด้วยและสามารถใช้เป็นต้นทุนที่จะใช้ต่อรองในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้

การที่หมอลำมีต้นทุนทางวัฒนธรรมหลายประการตามที่ผู้วิจัยได้กล่าวเอาไว้ในบทที่แล้วนั้นแสดงให้เห็นว่า หมอลำมีต้นทุนที่จะสามารถนำมาต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้หลายวิธี ทั้งนี้การต่อรองที่ผู้วิจัยกำลังกล่าวถึงนั้น ผู้วิจัยจะพิจารณา

ประเด็นที่เกี่ยวกับการต่อรองเพื่อรักษา"ความเป็นตัวของตัวเอง" ของหมอลำให้ "สามารถอยู่รอดได้(Survive)" ในท่ามกลางระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยไม่ถึงกับเพลี่ยงพล้ำและเสียเปรียบระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจนสูญเสีย "ความเป็นตัวของตัวเอง" เป็นประเด็นหลัก

หากผู้วิจัยสามารถพิสูจน์ยืนยันปรากฏการณ์ในการต่อรองของหมอลำจนสามารถอยู่รอดอย่างคงความเป็นตัวของตัวเองได้ก็แสดงว่า การดำรงอยู่ของวัฒนธรรมประชานิยม(Popular culture) อย่างหมอลำนั้นคือหลักฐานอย่างหนึ่งที่ชี้ให้เห็นว่าทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตไม่สามารถอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมประชานิยมได้ทั้งหมดและไม่อาจอธิบายได้ครอบคลุมเสมอไป เหตุปัจจัยที่สำคัญคือ การที่หมอลำมีต้นทุนทางวัฒนธรรมอยู่มากและเป็นต้นทุนที่มีการยึดโยงกันไว้อย่างเหนียวแน่นนั้น ทำให้หมอลำมีรากฐานที่มั่นคงพอสมควรที่จะดำรงอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ หากขาดต้นทุนหนึ่งก็ยังเหลืออีกต้นทุนอื่นๆซึ่งพอจะช่วยประคับประคองให้หมอลำยังสามารถยืนหยัดอยู่ได้บนเวทีแห่งการต่อสู้ทางวัฒนธรรมกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ต่อไป หากการเลือกใช้ต้นทุนเหล่านั้นเป็นการ "เลือกและจ่ายต้นทุน" ออกไปอย่างเหมาะสมแล้วต่อรองได้ ก็เท่ากับว่าหมอลำยังคงมีพื้นที่ให้ยืนและมีเส้นทางให้ก้าวไปอีกยาวไกล

ดังนั้น ประเด็นนี้ผู้วิจัยจึงสนใจการเลือกกระบวนท่ากลยุทธต่างๆของหมอลำ และจะชี้ให้เห็นว่า การใช้กลยุทธเหล่านั้นมีการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างไร และเป็นกลยุทธที่สามารถทำให้หมอลำอยู่รอดได้อย่างไร

<u>๑.กลยุทธการต่อรองของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม</u>

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดตามประเด็นต่างๆ ดังนี้

๑.๑การตั้งสกุลหมอลำอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวขึ้นมา

๑.๒ การสืบเชื้อสายศิลปินแล้วพัฒนามาจนเป็นศิลปินที่มีการสั่งสมและเกิดการซึมซับสูง

๑.๓ การรักษารากเหง้าเดิมเอาไว้เพื่อสามารถย้อนกลับมาใช้รากเหง้าในการต่อรองได้

๑.๔ การทำหมอลำให้มีจุดเด่นเพื่อสร้างทางเลือกหลายๆระดับ

๑.๕ การสร้างคนรุ่นใหม่ขึ้นมาเพื่อเป็นกำลังสำหรับการต่อรองในอนาคต

๑.๖ การสร้างคุณค่า และเพิ่มมูลค่าให้ปรากฏในรูปแบบใหม่

๑.๗ การรักษาอัตลักษณ์ ความเป็นตัวของตัวเองเอาไว้ให้มากที่สุด

๑.๘ การสร้างความรู้สึกครองใจหรือเข้าไปอยู่ในใจผู้ชม

หมอลำมีการใช้กลยุทธการต่อรองของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ดังนี้

๑.๑ การตั้งสกุลหมอลำอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวขึ้นมา สิ่งนี้ได้แสดงให้เห็นว่า หมอลำมีการกระจายตัว มีเบ้าหลอมทางวัฒนธรรมอันหลากหลาย ดังนั้น เมื่อมีหมอลำหลายสกุล หลายสำนัก ก็แสดงให้เห็นว่าหมอลำมีความหลากหลายเชิงคุณภาพ เพราะมีครูหมอลำมีสำนักสอนหมอลำเกิดขึ้นมากมาย หมอลำที่เกิดขึ้นและกระจายตัวอยู่ตามจังหวัดหรือท้องที่ต่างๆทั่วภาคอีสานนั้นคือพลังที่แสดงอำนาจในการต่อรองว่า หมอลำเป็นสื่อพื้นบ้านขนาดใหญ่ มีฐานความนิยมสูง เป็นที่นิยมของผู้ชมจำนวนมาก ประหนึ่งว่าหมอลำมีรากฐานที่แผ่กระจายไปอย่างกว้างขวางเสมือนรากไม้ที่แผ่กว้างช่วยยึดโยงให้ต้นไม้ยืนต้นอยู่ได้อย่างมั่นคง ดังนั้น การที่มีสำนักหมอลำจำนวนมากซึ่งถือเป็นเบ้าหลอมทางวัฒนธรรมที่สำคัญนี้จึงเป็นบ่อเกิดของหมอลำจำนวนมาก และเมื่อมีหมอลำจำนวนมากก็ย่อมสามารถสร้างสรรค์ “วัฒนธรรม” ทางการแสดงที่มีความแข็งแกร่ง สามารถสืบทอดและเกิดหมอลำรุ่นแล้วรุ่นเล่าขึ้นได้ใหม่เรื่อยๆ อันเป็นตัวชี้วัดว่า การดำรงคงอยู่ของหมอลำนั้นยังคงดำเนินได้ต่อไปเรื่อยๆ โดยมีผู้บริโภคคอยอุ้มชูให้อยู่ได้ในระบบอุตสาหกรรมตลอดเวลา

“รากเหง้าออกจากพ่อใหญ่คำ เป็นปู่ใหญ่สุด ก่อนพ่อใหญ่คำก็เป็นครูบานู่น แต่ไม่รู้จักว่าเป็นใคร ลำขอนแก่นนี้เอาไปเอามา พอครูบาอาจารย์ตายไปหมดแล้วก็เลยแตกออกมาเป็นวงใคร วงมัน เป็นเอกลักษณ์ใครเอกลักษณ์มัน อย่างเอกลักษณ์คณะประถมก็แม่ใหญ่เม้าเสียงอ่อนๆ เอกลักษณ์ของรัตนศิลป์ก็เสียงใหญ่ๆ แตกออกมาแล้วต่างก็ดีเหมือนกันไพเราะใครไพเราะมัน” (ชัยยันต์ บุตรทา. สัมภาษณ์ ๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๑.๒ การสืบเชื้อสายศิลปินจากรุ่นพ่อรุ่นแม่แล้วพัฒนามาจนเป็นศิลปินที่มีการสั่งสมและเกิดการซึมซับสูง เกิดความสามารถในการแสดงเปลี่ยนแปลงเป็นแบบต่างๆได้มาก เช่น จากการแสดงเป็นหมอลำตัวพระเอกก็เปลี่ยนเป็นตัวตลกได้ หรือเปลี่ยนเป็นนักร้องได้ จากการเป็นหมอแคนหมอลำซิ่งก็สามารถกลายไปเป็นหมอแคนหมอลำกลอนได้ ซึ่งคุณสมบัติเช่นนี้ เป็นสิ่งที่มีพลังสำหรับการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เพราะการสืบเชื้อสายหมอลำโดยสายเลือดนั้น หรือความสามารถของศิลปินในการปรับเปลี่ยนเป็นผู้แสดงในบทต่างๆหลายๆอย่างได้ในเวลาเดียวกันนั้น ล้วนแต่เป็นคุณสมบัติสำคัญที่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมไม่สามารถทำขึ้นมาได้เอง ดังนั้น ความเป็นศิลปินที่มีเชื้อสายและมีความเป็นมาเช่นนี้ เป็นสิ่งที่ต้องอาศัยการสร้างและสืบต่อมาอย่างยาวนาน ซึ่งจำเป็นต้องอาศัยความสามารถในการสืบทอดของหมอลำ ในขณะที่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมไม่ต้องอาศัยเวลาสร้าง เพียงแต่ไปเด็ดยอดมาใช้ได้เลย

"เด็กน้อยรุ่นลูกนะเป่าแคนให้แม่ตอนนั้นน่ะ มันก็เก่งเหมือนกันนะลูกหมอแคนที่พ่อแม่เขามีระดับเป็นหมอแคน เขาสืบสานกันมา เพราะตอนนั้นเป่าลำกลอนธรรมดา พอมาเป่าลำซิ่งมันก็ไม่แปลกที่จะกลับคืนไปเป่าลำกลอนอีก" (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"ถ้าเสียงอิสานไปงานกาชาดที่ยโสธรก็จะได้ดูทุกๆปี ชอบปอยฝ้าย เพราะเขาทำอะไรได้หลายอย่าง เป็นพระเอกก็ได้ ถ้าปอยฝ้ายออกมาเขาจะดึงทุกอย่างที่เป็นตัวเขาออกมาได้ เป็นตลกก็ได้ ให้ขี้เหร่ก็ได้ แต่งหล่อก็ดี อยู่ในใจทุกคนเลย" (สัมภาษณ์ผู้ชม. เทปโทรทัศน์ บริษัททีวีบูรพา)

"ยามเสาร์อาทิตย์ก็ไปกับพ่อแม่ ทีนี้ผมก็ซึมซับเข้าไปเรื่อยๆ ก็เลยเป็นใจรัก ท่านให้ออกไปเดินผ่านหน้าเวทีให้มันชิน ท่านอยากให้คุ้นเคย เป็นตัวประกอบ อยู่ ป.๕ป.๖ ก็ได้ขึ้นเวทีแล้ว แต่ว่าไม่ได้ใช้กลอนลำ ตอนโศก ท่านร้องไห้ก็ได้ร้องไห้ด้วย พออยู่ ม.๑ ก็รับบทลูก เขามีตัวหลักอยู่แล้ว ปกติในเรื่องมีลูกคนเดียว พอเราเข้าไปอีกก็มีลูก ๒ คน แต่ช่วงนั้นยังไม่เป็นที่รู้จักของคน พอมาเป็นวัยรุ่นก็เป็นที่รู้จักแล้ว" (ภักดี พลล้ำ. สัมภาษณ์ ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ชื่อเก่าของแม่ประถมมีส่วนหลาย ผมอยู่ได้เพราะชื่อของแม่ ถ้าไม่มีชื่อแม่นี้โอ๊ย ท่านทำมาตั้ง ๓๐ ปี นี่คือพื้นฐานมันแน่นแล้ว พอยุคท่านหมดไปชื่อก็ยังคงอยู่ ลีลาวดีก็ยังดังอยู่ เราก็เอามาสานต่อ งานเข้ามาเรื่อยๆงานมากับชื่อเก่า เราก็เลยยืนอยู่ได้"(สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๑.๓ การรักษารากเหง้าเดิมเอาไว้ทำให้หมอลำสามารถย้อนกลับมาใช้รากเหง้าของตัวเองเพื่อการต่อรองได้ เช่น ยังยึดถือตามรูปรอยเดิมแบบสมัยก่อนที่เคยเป็นมา เพราะเป็น "ทาง" ที่สำคัญที่ยึดเป็นหลัก ดังนั้นหากเกิดการถึงจุดอิ่มตัวแล้ว หมอลำก็ยังสามารถหวนกลับมาใช้รูปแบบการลำแบบดั้งเดิมได้ เป็นการเปลี่ยนกลับไปกลับมา(Shift) เป็นความสามารถที่จะพลิกแพลงไปตามสถานการณ์เพื่อความอยู่รอด หมายถึงตราบใดที่รากยังไม่ขาด ก็สามารถแตกกิ่งใหม่งอกใหม่ได้ เกิดใหม่ได้อีก ขอเพียงยังมีรากเหง้าเดิมเป็นต้นทุนอยู่ นอกจากการรักษารากเหง้าเอาไว้เพื่อสามารถกลับมาใช้ใหม่ได้แล้ว หมอลำยังรักษาไว้เพื่อเป็นจุดยืนที่ตั้งมั่นเอาไว้เพื่อเป็น"ป้อมปราการ" หรือฐานที่ตั้งมั่นสำหรับการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ด้วย

ลักษณะการมีรากเหง้าเดิมที่พร้อมจะเปลี่ยนตัวเองกลับไปกลับมาระหว่างความเก่าความใหม่นี้ เป็นสิ่งที่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำไม่ได้ เพราะอุตสาหกรรมวัฒนธรรมต้องเปลี่ยนให้เป็นของใหม่และพยายามพัฒนาสร้างรูปแบบใหม่ๆเท่านั้น ลักษณะ

เช่นนี้จึงทำให้หมอลำยังมีทางเลือกที่จะใช้ต่อรองได้ คือหากรูปแบบใหม่ถึงจุดอิ่มตัว หรือต้องการปรับเพื่อย้อนยุค ก็ยังสามารถย้อนกลับมาใช้รูปแบบดั้งเดิมในการตั้งรับและพร้อมที่จะเปลี่ยนแปลงไปได้ใหม่ เช่น มีการเปลี่ยนรูปแบบจากหมอลำซิ่งให้กลับมาเป็นหมอลำกลอน เมื่อเป็นที่เรียกร้องของผู้ชม

"เป็นรากเหง้าของตัวเอง เป็นสิ่งที่เราปลูกไว้ตั้งแต่ทีแรกเลย ถึงจะกลับมารดน้ำพรวนดินสักหน่อยก็แตกกอได้ ลำซิ่งมันเกิดมาเยอะแล้ว ส่วนหนึ่งก็ให้เขาลำไป ใครลำกลอนได้ก็กลับคืนมา" (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"การเล่น ศิลปะยังจับจุดเก่าอยู่ หมายถึงว่าเรายังได้ติดตามรอยแม่อยู่นะ หนึ่งตัวพระตัวนางดี สองตลกต้องดี สามคือความทันสมัย ทันสมัยแต่ก่อนนี้คือ ถ้าหมอลำทั่วๆไปมีไมโครโฟนอยู่ ๒ ตัว อยู่คณะประถมต้องมี ๖ ตัว ยิ่งเยอะยิ่งดี" (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ขนบธรรมเนียมของหมอลำที่ต้องยึดถือไว้ที่สุดคือกลอนไหว้ครูแบบเก่าๆ ยกครูไว้ตามแบบดั้งเดิมทั้งผู้หญิงผู้ชาย ตามแบบโบราณที่ท่านสอนไว้ไม่ทิ้ง กลอนลำไหว้ครูไม่ให้ทิ้ง สุดสะแนนนี้ยึดไว้ตลอด พวกมาเรียนลำใหม่ๆแม่จะให้เรียนอันนี้ก่อน เรื่องลายแคนไม่ให้ขาด จะซิ่งแค่ไหนก็ให้มีเสียงแคนตลอด หมอแคนยังไงก็ทิ้งไม่ได้ เสียงดนตรีอื่นจะไม่ถูกก็ตาม แต่แคนปีนคีย์ไม่ได้ ไม่ยอม ต้องไปตัดแคนให้ได้คีย์นั้นๆ มี ๓ อย่างคือ เรื่องแคน เรื่องไหว้ครู เรื่องกลอนลำ"(ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๑.๔ การทำหมอลำให้มีจุดเด่นเพื่อสร้างทางเลือกหลายๆระดับ คือมีการจัดให้เป็นแบบ Package เพื่อให้เจ้าภาพเห็นความแตกต่างและเป็นทางเลือกในการจ้างหรือการชมสำหรับผู้บริโภค หมอลำจะพยายามปรับปรุง และสร้างผลงานเพื่อให้มีความโดดเด่น มีความแตกต่างอยู่เสมอ โดยการผสมผสานการแสดงหลายอย่างด้วยกัน โดยเฉพาะการสร้างรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกัน รวมไปถึงการตั้งราคาค่าจ้าง ให้มีหลายราคาเพื่อเป็นทางเลือก เช่น หมอลำรุ่นใหญ่รุ่นเล็ก การแบ่งขนาดของหมอลำออกเป็นขนาดต่างๆเพื่อให้เป็นทางเลือกตามกำลังทรัพย์สำหรับผู้บริโภค ไม่ว่าจะเป็นการปรับให้หมอลำคณะใหญ่ลดขนาดลงมาเป็นขนาดเล็กหรือเพิ่มขนาดของหมอลำขนาดเล็กให้มีขนาดใหญ่ขึ้นเพื่อสนองความต้องการของผู้บริโภคได้หลายๆแบบ ทั้งนี้เนื่องจากความได้เปรียบของหมอลำที่มีการแตกตัวออกเป็นหลายประเภทและแต่ละประเภทที่แตกตัวออกไปนั้น ยังมีความหลากหลายเชิงคุณภาพอีกด้วย เพราะหมอลำแต่ละประเภทก็มีความพยายามที่จะสร้างสรรค์ผลงานต่างกันอยู่แล้ว

"หมอลำมีหลายรุ่นเครื่องเสียงก็มีพร้อมดนตรีก็พร้อม ตั้งเวที ๒ ชั่วโมงก็ลำได้ ลำซิ่งมันจ้างง่าย ลำง่าย เสร็จง่าย ไม่ต้องจ้างไว้นาน จ้างวันนี้ ลำวันนี้ก็ทัน งานก็เลยมาก

...รุ่นมาใหม่ก็อยากโปรโมต แต่รุ่นน้องเจ้าภาพเขาไม่อยากจ้างเท่าไหร่ เราก็พยายามเอาค่าจ้างน้อยลง พอให้รุ่นน้องได้เกิด พอเกิดแล้ว เจ้าภาพก็ไม่เกี่ยงราคา ถ้าเจ้าภาพยังไม่รู้จักก็ต้องเอาราคาน้อยไว้ก่อน" (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"หมอลำบางคณะที่ค่าจ้างเป็นสองแสนสามแสน ผมว่ามันเกินความเป็นจริง ผมว่าชาวบ้านเขาอยากจะจ้างไปดูนะ แต่ไม่รู้จะเอาเงินที่ไหน ผมว่ามันเกินไปนะ หางเครื่องแดนเซอร์ไม่จำเป็นหรอกที่จะเอาไปเยอะขนาดนั้น หน้าเวทีขนอุปกรณ์มาเยอะ มันสิ้นเปลือง ยิ่งน้ำมันขึ้น โอ้โฮ... เอาขนาดประกวด หรือใหญ่กว่านี้นิดหน่อย กำลังดี หางเครื่องซัก ๓๐-๔๐ คน บางคณะตั้ง ๒๐๐-๓๐๐ ชีวิต เอามาทำไม สิ้นเปลืองค่าใช้จ่ายของชาวบ้านโดยใช่เหตุ" (วิเชียร รอดชมภู. สัมภาษณ์ ๓ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"ถ้าเรามีเงินพอเราอาจจะทำเป็นวงใหญ่ก็ได้ ลำหมู่ผสมลำซิ่ง ผสมลูกทุ่งก็ได้ มันจะอลังการยิ่งใหญ่กว่าลำหมู่ ก็ไม่ใช่ว่าใช้คนเยอะ แต่เป็นความอลังการในเรื่องรูปแบบการแสดง ทั้งเวที การแต่งตัว เสื้อผ้า เครื่องเสียง เครื่องดนตรี แล้วเราก็คิดค่าจ้างเท่าหมอลำซิ่ง ถ้าทำอย่างนั้นได้ก็จะเป็นการดี เพราะคนเราชอบความยิ่งใหญ่อลังการ ชอบสิ่งที่ perfect อย่างหางเครื่องก็จะใช้ต่ำสุด ๘ คน สูงสุด ๑๒ คน ถ้าเอาหางเครื่องมากๆมันก็ไม่มีคุณภาพ ผมเลยว่า หางเครื่องเยอะมันเป็นหมอลำหมู่ไปแล้ว ถ้าเราไปทำแบบนั้นปั๊บ มันก็ไม่ต่างอะไรจากลำหมู่ ถ้าไม่มีความแตกต่าง มันก็จะไม่เป็นคนละอย่าง เราทำหางเครื่องน้อยๆ แต่เราอาศัยคุณภาพ หางเครื่องต้องเด็ดๆ เต้นเด่นๆเหมือนแดนเซอร์ในทีวี" (ประวิทย์ เพชรลำชี. สัมภาษณ์ ๒๗ ตุลาคม ๒๕๔๙)

"ฝึกเขาเรื่องท่าทาง ทุกวันนี้มันต้องทันเกม ยึดแนวทางลิเก ออกไม้ออกมือวาดใส่กลอนลำ ดูเขาแล้วก็เอามาประกอบใส่กลอนลำของเรา ...แต่ว่าพูดถึงเรื่องไอเดียของเราก็มี อย่างไปดูโปงลางมา มันได้ภาพใหม่นะ คนอื่นจะยังไม่ทันคิด อาจจะคิดไม่เหมือนเรา เราต้องทำเพื่อให้เห็นข้อแตกต่าง อย่างเพลงตีกลองฮูลา ฮูล่านี่ก็ของผม ผีหลอกก็ไอเดียผม ตลาดยังไม่มีก็เอาอันนี้ใส่เข้าไป เราต้องฉีกมันเลยเป็นที่สะดุดตาน่ะ อย่างเริ่มมาต้องให้ชุดมันสะดุดตา ถ้าไม่สะดุดตาเราก็ไปแก้ชุด ตัดใหม่ รื้อใหม่หมด" (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"มันบอกกันยากนะการทำหมอลำนี่ ง่ายๆก็ไม่ใช่ จะว่ายากก็ไม่เชิง อยู่กับพรสวรรค์ของคน...ผมไปลักวิชามาจากหลายๆที่ การเป็นหมอลำของผม ผมไปดูหนึ่งลำเรื่องต่อกลอน สองลำเพลิน สามลิเก ผมเอามารวมกันเข้า" (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๑.๕ การสร้างคนรุ่นใหม่ขึ้นมาเพื่อเป็นกำลังสำหรับการต่อรองในอนาคต หมายความว่า ยิ่งหมอลำมีวัตถุดิบที่ปั้นขึ้นมาเอง และพร้อมที่จะขายได้ตลอดเวลา ฝ่ายนายทุนก็ต้องหวังพึ่งหมอลำในฐานะที่เป็นผู้รู้ ดังนั้น การต่อรองของหมอลำจึงเกิดผลอย่างเห็นได้ชัด เพราะเมื่อมีหมอลำหน้าใหม่ๆในมือหรือมีผลงานใหม่ๆอยู่ในมือ ก็แสดงว่ามีต้นทุนอยู่ในมือที่จะสร้างอำนาจต่อรองกับนายทุนได้ เพราะการสร้างและการเพาะบ่มศิลปิน ตลอดจนการคัดเลือก กลั่นกรองเฟ้นหาศิลปินที่มีความสามารถเพื่อเป็นจุดขายของหมอลำแต่ละคณะนั้น เป็นหน้าที่และเป็นความถนัดเฉพาะของฝ่ายหมอลำที่นายทุนไม่สามารถทำเช่นนี้ได้ ดังนั้น นายทุนเองก็ต้องอาศัยหมอลำในด้านนี้

“ขณะที่ผมกำลังดังๆนี้ ปั้นสาธิต ทองจันทร์ในตอนนั้น จากสาธิตก็ปั้นเดือนเพ็ญไว้ ปั้นเอ๋ พจนาไว้ มีตัวสำรองไว้ เราก็ไม่กลัว” (คำเกิ่ง ทองจันทร์. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘)

“เอาเพลงของตัวเองเข้ามาเพื่อให้มันมีแนวโน้มใกล้กันกับเพลงตลาด ถึงกลอนลำจะไม่ติดหู แต่จังหวะมันเป็นตลาดได้ อันนี้คือใหม่ เรียกว่ากลอนเสริม หลังๆมานี้ แม่พยายามปั้นลูกศิษย์ให้เป็นนักร้องลูกทุ่งหมอลำหลายๆคน ก็ได้เอาเพลงพวกนั้นมาใช้มากขึ้นสุดท้ายก็ได้ฝรั่งมาเรียนอย่างที่เห็น” (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๑.๖ การสร้างคุณค่า และเพิ่มมูลค่าให้ปรากฏในรูปแบบใหม่ โดยแสดงให้เห็นว่าหมอลำเป็นอีกทางเลือกหนึ่งของการเป็นสื่อโฆษณาผสมความบันเทิงในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เช่น การเป็นเวทีเพื่อโปรโมตผลงานเพลงของนักร้องหรือหมอลำหน้าใหม่ของค่ายเทป เป็นเวทีประชาสัมพันธ์หรืองานเปิดตัวคลื่นวิทยุในท้องถิ่น และค่ายเทปที่ส่งนักร้องดาวรุ่งในสังกัดมาอาศัยเวทีของหมอลำเพื่อการโปรโมตเพลงตัวเอง ซึ่งการเป็นเวทีโปรโมตผลงานเพลงของนักร้องใหม่ที่อยู่ในสังกัดเดียวกับหมอลำนี้เองที่ทำให้หมอลำกลายเป็นกลไกสำคัญอีกกลไกหนึ่งที่เป็นที่นิยมของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่ต้องการโปรโมตหรือเผยแพร่สินค้าทางวัฒนธรรมแบบเข้าถึงตัวผู้บริโภค เพราะสามารถใช้ความเป็นคณะหมอลำเรียกผู้ชมมารวมกันแล้วโปรโมตสินค้าได้เต็มที่และหลังจากนั้น ก็เป็นการดำเนินการของผู้บริโภคที่จะนำไปบอกเล่าต่อๆกันไปแบบปากต่อปาก

นอกจากนี้หมอลำยังสามารถเป็นสื่อประชาสัมพันธ์เคลื่อนที่ทำให้ผู้ชมรู้จักสินค้า หรือโฆษณาให้บริษัทขายสินค้าทุกประเภททั้งจำพวกเครื่องดื่มชูกำลัง อาหารกึ่งสำเร็จรูป เรียกผู้ชมมาชมตลาดนัดไปจนถึงตลาดขายรถยนต์ ตลอดจนการเพิ่มมูลค่าโดยการเป็นเพิ่มบทบาทหน้าที่ในสังคมยุคที่ใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการเป็นกระบอกเสียงให้กับรัฐบาล ช่วยเหลือราชการในการรณรงค์โครงการเรื่องต่างๆ ที่ได้รับการร้องขอมา ทำให้หมอลำได้รับการ

ยกย่อง นำไปสู่การได้รางวัล ได้รับการกล่าวถึงในฐานะสื่อพื้นบ้านเพื่อการประชาสัมพันธ์ เป็นอีกบทบาทหน้าที่หนึ่ง แม้กระทั่งเป็นเวทีแสดงตัวเพื่อการหาเสียงให้นักการเมืองระดับท้องถิ่นที่จ้างหมอลำไปในแสดงในงานเทศกาลต่างๆ

๑.๗ การรักษาอัตลักษณ์ ความเป็นตัวของตัวเองเอาไว้ให้มากที่สุด โดยเฉพาะความเป็นหมอลำแต่ละประเภทที่ไม่เหมือนกัน เนื่องจากหมอลำแต่ละประเภทก็มี"จุดขาย" แตกต่างกัน ดังนั้น หากหมอลำสามารถรักษาจุดเด่นของตัวเองเอาไว้ได้ก็ย่อมมีน้ำหนักที่จะต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้

"สิ่งที่เก็บไว้คือกลอนลำ การฟ้อน สิ่งที่เห็นเป็นรูปธรรมเก็บไว้ได้จริงๆคือการฟ้อน แม่จะไม่ให้เด็กๆทิ้งเลย ซิ่งขนาดไหนก็ตาม ตกบทฟ้อนแล้วต้องฟ้อนให้งาม ให้เขาว่าโอ้ลำซิ่งมันก็ฟ้อนเป็นเหมือนกัน ไม่ใช่เต้นได้เฉยๆ นี่จึงเก็บไว้ได้ กลอนลำที่เกี่ยวกับการอนุรักษ์ไหว้ครูยกครูไม่ให้ทิ้ง ซิ่งขนาดไหนก็ไหว้ครูก่อน แล้วก็กลอนเกี่ยวกับวัฒนธรรม จริยธรรมไม่ให้ทิ้ง ซิ่งขนาดไหนก็ให้มีกลอนพวกนี้ หมอลำกับธรรมะต้องลำบังคับในหลักสูตร เจ้าไม่ลำคือเจ้าทิ้งครูบาอาจารย์แล้ว อย่าหวังจะร้องแต่เพลงตลาดอย่างเดียว ไปไม่รอด คำว่าหมอลำต้องมีกลอนลำ เพลงตลาดคือส่วนที่เขาขอ แต่ว่าการแต่งตัวอาจจะเก็บแบบเก่าไม่ได้เท่าไหร่ มันตามยุค แต่ก่อนลองสังเกตลำซิ่งสมัยแรกชุดสมัยเก่าจะคลุมหัวเข่านะ ผ้าก็เอาตามเจ้าภาพชอบ มันค่อยๆสั้นขึ้นมาเป็นวับๆแวมๆ สักหน่อยแต่ไม่ถึงกับโป๊เป็นพวกจ้ำบ๊ะ " (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

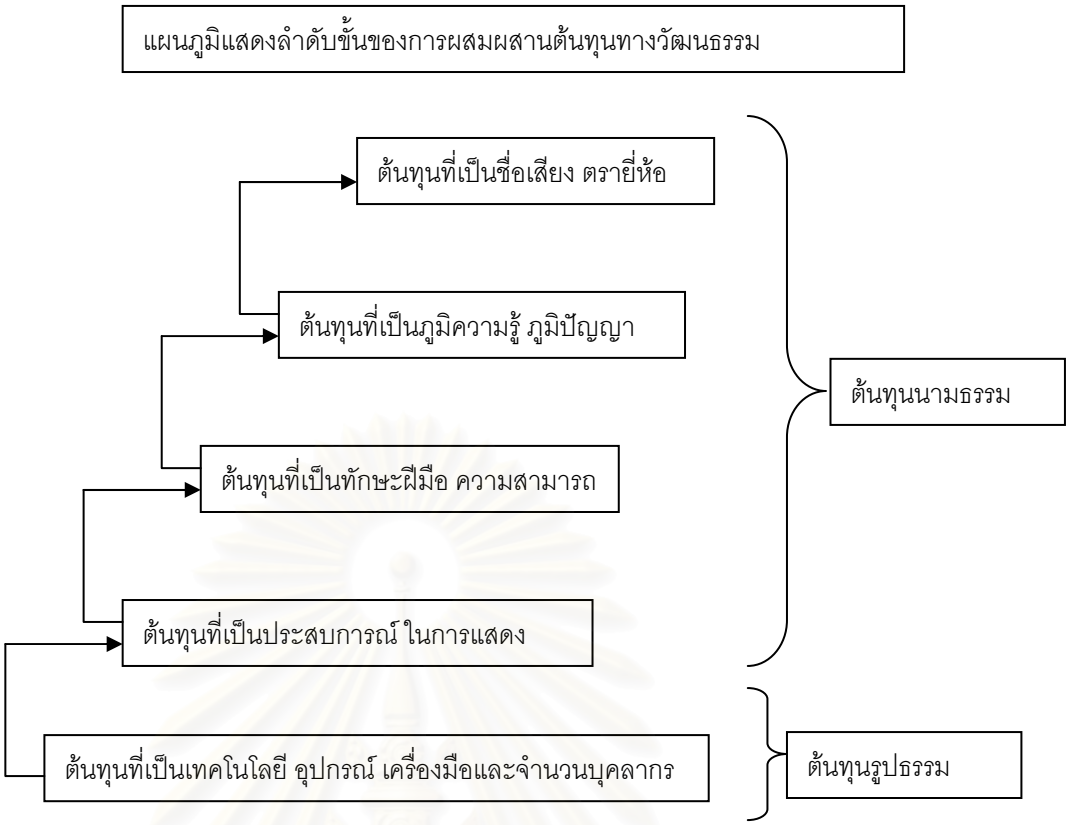
"ถ้าเป็นไปได้ เพลงตลาดและกลอนตลาดเขาไม่ขอก็ให้ลดลง เพื่อเราจะดึงวัฒนธรรมของเราไว้ ดึงเอกลักษณ์ของเราไว้ ถ้าเราลำกลอนของเราทันสมัยก็ม่วนแล้ว ถึงเนื้อหาสาระมันไม่เป็นตลาด แต่จังหวะมันเป็นตลาด เพลงลูกทุ่งก็เข้ามาใส่จังหวะหลายๆ ทีนี้มันก็ม่วน มันก็ลืมเพลงตลาดอย่างนี้น่ะ..." (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๑.๘ การสร้างความรู้สึกครองใจหรือเข้าไปอยู่ในใจผู้ชม ด้วยการเสนอศักยภาพของการแสดงที่บ่งบอกความเป็นหมอลำขนาดใหญ่เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของหมอลำที่มีความยิ่งใหญ่ คือยิ่งใหญ่ด้วย ขนาดเวที แสงสี อุปกรณ์ประกอบการแสดง และการใช้บุคลากรที่มีความสามารถจำนวนมาก สิ่งเหล่านี้ถือเป็นกลยุทธขั้นสูงสุดในการใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรม เพราะเป็นการใช้ "ต้นทุนที่เป็นรูปธรรม" (เทคโนโลยีทางเครื่องมือ อุปกรณ์สำหรับการผลิต) และความเก่าแก่ของชื่อเสียงที่โชกโชนไปด้วย ทักษะ ความชำนาญ ประสบการณ์ในการแสดงของคนในคณะหมอลำ กลายเป็นตราสินค้าซึ่งเป็น "ต้นทุนที่เป็นนามธรรม" ซึ่งล้วนแต่ส่งผลถึงการสร้างภาพลักษณ์โดยรวมของหมอลำแต่ละคณะ ซึ่งไม่ได้หมายความว่าหมอลำเกิดใหม่

หรือหมอลำที่เก่าแก่จะสามารถผสมผสานสัดส่วนนี้ได้เหมือนกันหมด หากแต่มีเพียงหมอลำบางคณะเท่านั้นที่สามารถจัดการบริหารกลยุทธที่ประกอบด้วยต้นทุนที่เป็นรูปธรรมและต้นทุนที่เป็นนามธรรมเหล่านี้ให้เข้ากันได้อย่างลงตัว ดังจะเห็นได้ว่า หมอลำที่มีชื่อเสียงมานานบางคณะก็ยังไม่อาจเป็นหมอลำชั้นแนวหน้าได้เพราะขาดต้นทุนที่เป็นรูปธรรม หรือ หมอลำรุ่นใหม่ที่ไม่อาจยกระดับตัวเองขึ้นมาได้เพราะขาดต้นทุนที่เป็นนามธรรม

หากหมอลำสามารถผสมสัดส่วนเหล่านี้ได้เหมาะเจาะพอดีก็จะเป็นหมอลำที่อยู่ในใจของผู้ชมและมีความสำคัญใน"สายตา"ของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอยู่เสมอ เนื่องจาก ยังคงเป็นสินค้าที่มีคุณภาพและยังคง “ขายได้” ไปเรื่อยๆ ปรากฏการณ์เดียวที่เป็นการพิสูจน์ให้เห็นการความสามารถในการใช้ต้นทุนแบบผสมผสานเช่นนี้ของหมอลำได้คือ การเตรียมการแสดงและความพร้อม ตลอดจนผลงานการแสดงสดที่ปรากฏต่อหน้าผู้ชม เช่น หมอลำบางคณะที่มีขนาดใหญ่นั้น มีความพร้อมเรื่องเงินทุนสำหรับการลงทุนด้านเทคโนโลยี การจัดหาสถานที่และการเตรียมกำลังบุคลากร ดังนั้น หมอลำบางคณะจึงสามารถตั้งเวทีขนาดใหญ่ พร้อมกับติดตั้งระบบแสงเสียงเพื่อเตรียมการบันทึก เทปโทรทัศน์อยู่ในบริเวณบ้านที่มีพื้นที่กว้างขวางเหมือนกับเป็นห้องสตูดิโอหรือโรงถ่ายภาพยนตร์ขนาดมหึมา และสามารถระดมสมาชิกในคณะจำนวนนับร้อยๆคนทั้งนักดนตรี หางเครื่อง หมอลำ มาเข้าฉากได้ ดังนั้นเมื่อออกแสดงจริงหมอลำคณะใหญ่ๆจึงสามารถนำเสนอผลงานได้อย่างเป็นมืออาชีพที่มีความพร้อมสรรพทุกอย่างทั้งประสบการณ์ ความชำนาญของบุคลากรประกอบกับชื่อเสียงของคณะหมอลำ

การใช้กลยุทธต้นทุนแบบผสมผสานนั้น แสดงให้เห็นว่าหมอลำทุกประเภทจะต้องเริ่มจากการมีต้นทุนที่เป็นรูปธรรมเป็นพื้นฐานอันดับแรกเสียก่อน เช่น ต้องมีเครื่องดนตรี ต้องมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่จำเป็นตามกำลังที่จะสรรหามาได้ของหมอลำแต่ละประเภท แล้วจึงมีการไต่ระดับตามความสำคัญของต้นทุนทางวัฒนธรรมขึ้นเรื่อยๆ โดยนำต้นทุนที่เป็นรูปธรรมมาผสมผสานกับต้นทุนที่เป็นนามธรรม เช่น ความเป็นหมอลำที่มีประสบการณ์ ความสามารถ ทักษะฝีมือ จนกระทั่งพัฒนาไปเป็นหมอลำที่มีความรู้ สั่งสมภูมิปัญญามากขึ้นจนเป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงและชื่อเสียงของหมอลำก็เปรียบเสมือนตราสินค้าในที่สุด ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าหมอลำทุกคณะจะสามารถก้าวขึ้นมาถึงจุดสูงสุดที่ทำให้ชื่อเสียงของคณะกลายเป็นตราสินค้าที่ได้รับการยอมรับจากผู้ชมเหมือนๆกัน และไม่ได้หมายความว่าหมอลำจะสามารถใช้กลยุทธนี้ได้เท่าเทียมกันเพราะ หมอลำแต่ละประเภท แต่ละคณะนั้น มีความแตกต่างกันตั้งแต่บันไดขั้นแรกแล้ว คือ ต้นทุนที่เป็นเทคโนโลยี อุปกรณ์ เครื่องมือ ตลอดจนจำนวนบุคลากรที่มีอยู่ในคณะ ซึ่งต้นทุนพื้นฐานเหล่านี้เองที่จะส่งผลให้เกิดความแตกต่างกันและทำให้หมอลำมีอำนาจต่อรองมีความสามารถในการต่อรองแตกต่างกันไปด้วย



๒.ผลการต่อรองระหว่างหมอลำกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดตามประเด็นต่างๆ ดังนี้

๒.๑ ผลที่เกิดจากการต่อรองคือหมอลำได้รู้เท่าทันนายทุนและปฏิเสธระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

๒.๒ ผลที่เกิดจากการต่อรองคือหมอลำเกิดการยอมรับและเลือกหนทางที่จะร่วมงานกับนายทุน

๒.๓ ผลที่เกิดจากการต่อรองคือหมอลำกับนายทุนร่วมมือกันแบบเสมอภาค

นอกจากกลยุทธที่หมอลำใช้ต่อรองกับนายทุนแล้ว ยังมีอีกสิ่งหนึ่งที่ผู้วิจัยต้องการชี้ให้เห็นว่า ผลการต่อรองกับนายทุนในระบบอุตสาหกรรมนั้น มีผลการต่อรองอย่างไร ต่อรองแล้วหมอลำได้อะไร ในที่นี้ผู้วิจัยจะชี้ให้เห็นดังนี้

๒.๑ ผลที่เกิดจากการต่อรองคือหมอลำได้รู้เท่าทันนายทุนและปฏิเสธระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

เป็นความรู้เท่าทันว่านายทุนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นเอาเปรียบหรือไม่เห็นความสำคัญและไม่ให้น้ำหนักสำหรับหมอลำมากพอกับชื่อเสียงหมอลำที่เป็นอยู่ นอกจากนี้ ศิลปินยังรู้ทันเรื่องการผลิตของปลอมแข่งกับของจริงทำให้ยอดขายได้น้อย

โดยเฉพาะการเซ็นสัญญาที่ทำให้หมอลำขาดอิสรภาพ หรือการเอาเปรียบศิลปินในทางกฎหมายและในการทำธุรกิจ เช่น ที่หัวหน้าหมอลำคณะประถมบันเทิงศิลป์รู้เท่าทันและหันออกมาผลิตเองโดยไม่ต้องพึ่งนายทุนอีกต่อไป หมอลำบางคณะจึงถอยออกมาจากระบบทุนนิยมเพราะเห็นว่ามีผลเสียมากกว่าผลดี และไม่คุ้มค่ากับที่จะอยู่ต่อไป

"เราสร้างมาถึง ๕๐ แล้วอีก ๕๐ นี้จะต่อเองไม่ได้หรือ ถ้าเขาสร้างเราจากเลข ศูนย์เราจะให้เขาเลยนะ นี่เราสร้างมาแล้ว สร้างมาเยอะแล้ว ๖๐ -๗๐ แล้ว อาจจะยังไม่เต็มร้อย แต่คนก็รู้จักเราในระดับหนึ่งแล้วนะ ลูกค้าเราก็มีอยู่ บัดนี้การที่เราจะออกไปหาเขานั้น เขาก็ยังจะกดเราอยู่นะ น่าจะเห็นความสำคัญของเรามากกว่านี้นะ ในที่สุดก็เลยถอยออกมา ...

ส่วนมากห้างซีดีห้างแผ่นเสียง มันจะเป็นลักษณะนี้ว่า คบกันที่ผลประโยชน์ แล้วผลประโยชน์ที่ว่า มีแต่จะโกงเราท่าเดียว โกงเราได้เป็นโกงไป เอาเปรียบเราเพราะบางห้างไม่มีคุณภาพนัก เข้าไปมันเอาเปรียบมาก บางทีข้อตกลงดีเกิน แต่ว่าซีดีปลอมน่ะเยอะแยะ ตัวเองปลอมเองนะ ปลอมแข่งตัวเอง เขาโกหกศิลปินว่ามันขายไม่ได้ แต่ว่าของปลอมเต็มตลาดอยู่ เบื้องหลังคือตัวเองทำเอง...ผู้ทำ ผู้ร้องไม่ได้ซักบาท สรุปแล้วศิลปินไม่ได้เกิด แล้วเราจะเข้าไปทำไม มันไม่แฟร์กับเรา เราสร้างมาจนป่านนี้แล้ว" (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ตอนนั้นเขาจัดจำหน่ายอย่างเดียวนะ ผมนี้เป็นคนสร้างสรรค์จะเป็นค่าเซียร์ จะหมดกี่หมื่นกี่แสนก็เป็นเรื่องของผม ลงทุนเองหมด เขาก็ชุบมือเปิบ เพราะเราจะไปจัดจำหน่ายไม่ได้เราไม่มีตลาด กฎหมายไม่ให้เรา ออกมาเป็นม้วนมาสเตอร์จึงเอาไปให้เขาขายส่งไปนู่นบริษัทเขาปั๊มตราต่อ แต่ก่อนมันเป็นม้วนเทป ผู้เขานั่งอยู่เฉยๆเขาได้ม้วนละ ๗ บาท เราที่ลงทุนทำทุกอย่างได้ ๓๓ บาท แต่ทุกวันนี้ คนไม่กล้าเข้าไป มันสู้เขาไม่ได้ ...บางบริษัทนี่เขาไม่ได้มองเราแบบเพื่อน เวลาเราไปนี่ ต้องรอเขากว่าจะได้เข้าพบปานเฝ้าพระราชา ผมเป็นคนใจร้อน เห็นกูเป็นอะไรวะ อะไรก็มีแต่กูทำ ทำไมกูต้องมาเฝ้ามึง มึงเป็นพ่อกูเหรอ ผมมีศักดิ์ศรีที่ใจถ้าเป็นแบบนี้ผมไม่คบเลย " (คำเกิ่ง ทองจันทร์. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"ถ้าแม่ไม่รับคือไม่รับไปเลย บริษัทใดให้โป๊สุดขีด ไม่รับสัญญา มีเรื่องกลอนลำ ถ้าเขาบังคับให้เราเซ็นสัญญาหลายปีเราก็ไม่เอา คือเราต้องการกลอนลำส่วนนี้ไปทำธุรกิจส่วนอื่นด้วย ไปเผยแพร่ส่วนอื่นด้วย เราก็บอกว่าไม่ได้ ไม่คุ้ม ค่าตอบแทนเราก็ไม่ได้เอาสูง ทำเพียงเพื่อโปรโมตลูกศิษย์

...ไม่ใช่หางเครื่องแม่ แม่ไม่เอาเลย อันใดแม่สั่งไม่ได้แม่ไม่เอาเลย ถ้าจะเอามาเต้นต้องอยู่ในความควบคุมของแม่ทั้งการแต่งตัวเหมือนกัน แม่ต้องถือไพ่เหนือว่า คือเราเป็นเจ้าของวง ใจเราไม่ได้อยู่ตรงธุรกิจจนหมด ใจเราอยู่กับวัฒนธรรมด้วย มันเลยพูดได้ คุณไม่จ้างฉันก็อยู่แบบนี้แหละ มีข้าวกิน มีบ้านอยู่ มีเจ้าภาพมาจ้างฉันก็ไป เอ้อ คุณมาโปรโมตให้ฉัน

ดังก็ดีอยู่ แต่ก็ผ่านไป ถ้าอยากได้อีกก็ต้องทำตามศิลปินต้องการ" (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

การถอยออกนี้ เป็นเรื่องที่หัวหน้าคณะหมอลำพิจารณาแล้วว่า จะเสียประโยชน์มากกว่า เนื่องจากหมอลำเห็นว่า สัญญาส่วนใหญ่ที่หมอลำต้องเซ็นกับนายทุนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น เป็นการเซ็นสัญญาที่ทำให้หมอลำขาดความเป็นอิสระและถูกผูกมัดด้วยสัญญาว่าสิทธิและผลประโยชน์ต้องขึ้นอยู่กับค่ายเทปบางค่าย ซึ่งเป็นข้อผูกพันทางกฎหมายและเป็นเรื่องลิขสิทธิ์ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนแต่เป็นการผูกมัดหมอลำอย่างมีเงื่อนไข

"บริษัทเขามาติดต่อเรา เพราะช่วงนั้นหมอลำอยากออกทีวีหลาย ต่างก็ตื่นตัวว่าเขาจะมาถ่ายไปออกทีวี โอ๊ยขยันนะ แล้วเขาก็เสนอราคาสูง หลายแสนอยู่นะต่อเรื่องน่ะ ลิขสิทธิ์ ๓ ปี หมายความว่า ใน ๓ ปีห้ามถ่ายให้ใคร แต่ลิขสิทธิ์คลุมเครือ หมายความว่ามันเป็นของเขาหมด ในสัญญาน่ะ มันคลุมเครือว่าเผยแพร่โดยไม่จำกัดจำนวน ...มาเริ่มคิดว่าไม่ไหวแล้ว เพราะเขาเอาไปแล้วไม่โฆษณา ถ้าแค่นี้เราทำเองก็ได้นะ จะไปให้เขาทำอะไรยาก ก็เลยอ้างว่า โอ๊ยผมไม่ถ่ายเพราะโฆษณาไม่ดี...แล้วสินค้าพวกนี้ เขาก็อาศัยเราเล่นอยู่อย่างนี้ เขาขายได้เพราะเราเล่นอยู่อย่างนี้ ถ้าเราเล่นดีคนก็ไปซื้อ มันเลยกลายเป็นว่าหมอลำไปโฆษณาให้เขา เขาไม่ได้ลงทุนอะไรเลย ฮ่วย! สินค้าหมอลำเรื่องมันไม่เน่าไม่ล้าสมัยง่าย เอาไว้ในแผงก็ได้เหมือนเดิม ไม่เหมือนเพลงนะ...." (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๒.๒ ผลที่เกิดจากการต่อรองคือหมอลำเกิดการยอมรับและเลือกหนทางที่จะร่วมงานกับนายทุนเพราะเห็นว่าได้ประโยชน์บางอย่างจากนายทุน และเห็นว่ามีผลดีอยู่ แสดงให้เห็นว่า หมอลำมีการเลือกที่จะถือเอาความหมายบางอย่าง เช่น เห็นว่าเป็นการแลกเปลี่ยนผลประโยชน์กัน หมอลำยินยอมเสียบางอย่างเพื่อให้ได้บางอย่างตอบแทนคืนมา หมอลำจึงเลือกที่จะต่อรองและตีความเอาเฉพาะส่วนที่จะเป็นประโยชน์แก่ตนเอง นั่นคือ เป็นการทำให้ผู้ชมได้รู้จักหมอลำเพิ่มขึ้น ทำให้หมอลำมีชื่อเสียงมากขึ้น ส่วนใดที่อยู่นอกเหนือจากนั้นก็ไม่ให้ความสำคัญและไม่ใส่ใจโดยการมองข้ามไปเสีย

หมอลำบางคณะจึงเห็นว่า การทำงานร่วมกับนายทุนนั้นแม้ด้านหนึ่งจะรู้อยู่เต็มอก และรู้เท่าทันการหาวิธีเอาเปรียบหมอลำ และรู้ว่าว่าเสียเปรียบทางกฎหมาย แต่อีกด้านหนึ่งก็มองเห็นข้อดีของการทำงานร่วมกัน เนื่องจากเป็นหนทางหนึ่งที่จะได้รับการโปรโมตผลงานของคณะ แม้ว่าจะมีการเซ็นสัญญาผูกมัดกันให้มีผลเสียเปรียบทางกฎหมายก็ตาม เพราะเชื่อในพลังของสื่อมวลชนที่จะช่วยเผยแพร่ผลงานได้โดยที่ตนเองไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายเพราะเป็น

การลงทุนของบริษัท ดังนั้นหมอลำจึงใช้วิธีการเลือกคบกับนายทุนเพราะเห็นว่าได้เกิดประโยชน์ที่คุ้มค่าในระยะยาว

การที่หมอลำตกอยู่ในภาวะที่ไม่อาจต่อรองได้มากนักนั้น ก็เนื่องจากขาดสื่อ ขาดกำลังทุนที่จะใช้ในด้านการเผยแพร่และการตลาด การทำสายส่ง เพราะหมอลำเริ่มจากการเป็นศิลปินพื้นบ้าน ไม่ถนัดเรื่องการทำธุรกิจขนาดใหญ่อยู่แล้ว คนที่เป็นหมอลำส่วนใหญ่เริ่มจากความยากจนและความมีใจรัก ไม่รู้จะไปประกอบอาชีพอะไรจึงมาเป็นหมอลำ หมอลำจึงมีเพียงต้นทุนทางวัฒนธรรมบางประการที่พอจะต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมได้ในระดับหนึ่ง เช่น ทุนทางวัฒนธรรมที่ถูกเลือกไปผลิตซ้ำ

“เขาพูดอะไรขึ้นมา เขาจะพูดแต่สัญญานะครับ เอากฎหมายมาว่ากัน เราผิดเพี้ยนจากสัญญาไม่ได้ ถ้าเราจะเซ็นอะไร เราต้องระมัดระวังมากๆ คือเขาจะเอาแง่กฎหมายมาใช้กับเรา เรื่องกฎหมายนี้ผมไม่รู้เท่าไหร่นะ รู้ก็ไม่ชัดเจน แต่เขาพูดขึ้นมามีแต่ละเล่นกฎหมายนะครับ...หมอลำเราเสียเปรียบมาก แต่สำหรับผม ขอให้คนรู้จักเรา ให้คนเขามาจ้างเรา เรามาแสดงเอาค่าจ้างนี่ครับ สำหรับวงอื่น ผมได้ยินว่าเพลงนี้ต้องขายแบ่งเปอร์เซ็นต์กันม้วนละบาท ม้วนละ๕๐ สตางค์ก็แล้วแต่จะว่ากัน ถ้าเอาอย่างนั้นผมคิดว่าผมได้เยอะแต่ผมไม่เอาอย่างนั้นครับ คือผมว่าถึงจะพูดได้ก็ไม่ทันเขาหรอกครับ

...เนี่ย ผมสังเกตเขาปลอมเทป ปลอมวีซีดีนี่ คนอื่นเขาปลอมไม่ได้หรอกครับ มันอยู่กับวงในนั่นแหละ อาจจะเป็นลูกน้องผู้ใกล้ชิดกับเขานั่นแหละ...ทีนี้ หมอลำเรื่องต่อกลอนนี้ ผมว่าขายไปเลย เรื่องนี้คุณจะให้ผมเท่าไหร่แสนสองแสนแล้วแต่จะขายได้เท่าไหร่ ถ้าเขาเอาไปขายได้ทั่วประเทศ คนชอบเขาก็มาจ้างเรา เขาไปโฆษณาให้เราน่ะครับ ผมถือจุดนี้อย่างนักร้องหมอลำ ถ้าเราสร้างขึ้นมาเราก็เอามาประดับวงหมอลำของเรา เราหากินกับหมอลำแล้วก็ไม่ต้องไปคิดอยากได้เปอร์เซ็นต์อะไรกับเขาหรอกครับ เดี๋ยวนี้เขานิยมหมอลำกันทั่วประเทศแล้วครับ ดูซีดี ดูแผ่นแล้ว เขาก็อยากดูสดๆบ้างแหละ คนที่มาดูสดๆนี่เป็นของเราแล้วครับ” (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

“ทำให้หมอลำมีค่าขึ้น คือแทนที่เราจะไปจ้างทีวีราคาแพงๆโปรโมตตัวเอง เราก็ได้ตรงนี้ เพราะเราไม่ต้องจ้าง เพราะอันนี้เราก็ขายไปทั่วประเทศ ทั่วโลกอีก เขาโปรโมตเอง เขาซื้อเราขาดตัว ผลลัพธ์คือเจ้าภาพมาจ้างเรา ก็เป็นดาราไประดับหนึ่ง ดาราวีซีดี เขาก็ตามมาจ้าง” (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

นอกจากนี้ หมอลำยังมีเทคนิควิธีการต่อรองกับนายทุนโดยมีวิธีการให้นายทุนเลือก และการเลือกแต่ละแบบนั้น หมอลำคิดแล้วว่าตนเองไม่เป็นฝ่ายเสียเปรียบไปเสียทั้งหมด ดังนั้น หากเป็นการยอมรับซึ่งกันและกันได้ ก็เป็นผลดีสำหรับหมอลำ

"มันเสียเปรียบอยู่แล้ว ถ้าให้เขาหมด มันมีสองอย่างนะครับ ผมหมายถึงผมไม่ได้เซ็นสัญญาในฐานะนักร้องครับ ผมเซ็นสัญญาในฐานะคนเขียนเพลงครับ ผมต้องรักษาภูมิปัญญาของผม ทรัพย์สินทางปัญญาของผม มีวิธี ๒ อย่าง หนึ่งคือขายลิขสิทธิ์ให้เขาครับ สองคือเช่าซื้อ ถ้าเช่าซื้อเราก็ให้เขาไปสามปีคิดราคา ๑ หมื่นบาทต่อเพลง พอพ้นสามปีก็เป็นของเราเหมือนเดิม จะดึงมาให้ใครอัดก็เรื่องของผม แต่ถ้าเป็นซื้อขาด ผมขาย ๓ หมื่นต่อเพลง จะเอาไปไหนก็เอาไป ..." (คำเกิ่ง ทองจันทร์. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๒.๓ ผลที่เกิดจากการต่อรองคือหมอลำกับนายทุนร่วมมือกันแบบเสมอภาค เป็นแบบเพื่อนคบกันหรือแบบพี่น้องคบกัน มีน้ำหนักเสมอกัน ทำธุรกิจด้วยกัน เป็นการพบกันครึ่งทาง หมายความว่า บางอย่างก็ถือตามแบบที่หมอลำเป็นผู้กำหนด โดยเฉพาะเรื่องเนื้อหาและรูปแบบการแสดง ซึ่งเป็นการปล่อยให้หมอลำดำเนินการตามเนื้อหาของหมอลำเอง ในขณะที่บางส่วนก็ถือตามการดำเนินธุรกิจของนายทุน เช่น ความยาวของหมอลำเรื่องต่อกลอนที่ต้องจำกัดและถูกตัดให้อยู่ในเวลาที่บริษัทต้องการ เช่น ๓ ชั่วโมงจบ การเซ็นเซอร์คำที่ไม่สุภาพ การตัดการแสดงบางช่วงออกเพื่อให้เรื่องกระชับเหมาะแก่เวลา หรือต้องตัดกลอนลำหรือเพลงบางเพลงที่เป็นผลงานของต่างค่ายเทป เพราะไม่ได้ซื้อลิขสิทธิ์มา

"นายทุนเขาไม่ได้จำกัด เพราะว่าเขาถ่ายเป็นคอนเสิร์ตจริงๆ ไม่ได้ถ่ายเป็นเรื่องเป็นราวของหมอลำโดยเฉพาะ เป็นคอนเสิร์ตของคณะนี้ คือเอาชื่อของคณะไปขายเลย เขาไม่จำกัดฉากนั้นฉากนี้ คอนเสิร์ตหมอลำ เขาใช้คำนี้เลย ...เนื้อหาการลำการแสดง เขาเอาของเราทั้งหมดเลย เขาเอาแต่ส่วนว่าถ้าเราเล่นสนุกสนานเกิน มันจะไปผิดลิขสิทธิ์เพลงที่เขามีลิขสิทธิ์เฉยๆ ทีนี้เราต้องเล่นในระยะเวลาที่จำกัดว่า ต้องได้เวลา ๓-๔ ชั่วโมงนะ ไม่เกิน ๔ ชั่วโมงนะ เพราะเขาต้องไปขาย ๓-๔ แผ่นต่อเรื่อง" (ทวนทอง ผ่านวงศ์. สัมภาษณ์ ๑๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"การแสดงสดลำเรื่องต่อกลอนและตลกนี่ ผมไม่ได้เข้าไปดูแล ทางวงหมอลำเขาจัดการกันเอง เราเพียงแต่ไปบันทึกภาพและเอามาตัดต่อเอง ส่วนมากก็จะรู้ใจกันปล่อยให้เราจัดการ... ส่วนมากเราจะให้อิสระแก่ศิลปิน อย่างตลกนี่ปีละชุด บางครั้งถ้าไหวก็ซัก ๒ ชุด บางปีก็ชุดเดียว คือศิลปะนี่ ถ้าเราไป fix เอามันจะไม่ได้ ไม่บังคับ ถ้าบางทีเราไปกำหนดเวลาว่าต้องทำให้ได้ ดีไม่ดีก็ต้องทำให้ได้มันจะไม่ได้ บางปีเราจะทำซัก ๒ ชุด พอเล่นไปแล้ว มันไม่ดีเท่าที่ควร ก็ไม่เอา ปิดวงไปก่อน แล้วฤดูกาลหน้าค่อยเอาใหม่ คือเราจะพยายามให้ได้ดีจริงๆ "(ทวีชัย จริยะเอี่ยมอุดม. สัมภาษณ์ ๒๗ มกราคม ๒๕๕๐)

"ส่วนใหญ่เขาก็ต้องส่งบทมาให้เราดูก่อน ชื่อเรื่องอะไร เนื้อเรื่องเป็นอย่างไร ใครออกฉากไหน ร้องเพลงอะไรบ้าง เพราะบางทีมีเพลงตลาดที่เอามาร้อง เราถ่ายทำไม่ได้ หรือบางทีเราก็ปล่อยให้ร้องไป แต่เราก็ตัดเพลงตรงนั้นไป เพราะเราไม่สามารถนำมาออกได้ คือบางครั้งถ้า timing มันได้ เราก็อนุญาตเพื่อให้คนดูสนุกสนาน เพราะถ้าเขานั่งดูการแสดงสด เขาก็อยากฟังเพลงมันๆ เราก็อนุญาต เรื่องหนึ่งสัก ๓-๔ เพลง เราไม่ใช่เอาแต่ได้ เฮ้ย เพลงอื่นห้ามร้องหมดเลย หากนี่คือสิ่งที่เขาได้ แล้วเราค่อยเอามาซอยทิ้ง เอาเฉพาะเพลงที่พอจะออกได้คือเพลงที่เราซื้อลิขสิทธิ์" (เสกสรร สุวนันท์กิ่งเพชร. สัมภาษณ์ ๕ กันยายน ๒๕๔๙)

กรณีการพบกันครึ่งทางระหว่างหมอลำกับบริษัทผู้ผลิตผลงานหมอลำนี้ เช่น บริษัทท็อปไลน์ที่เป็นค่ายเทปผู้ผลิตหมอลำ และปั้นนักร้องหมอลำ ที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในประเทศไทยยุคปัจจุบัน(ปี พ.ศ.๒๕๔๙) เป็นค่ายเทปที่ได้ชื่อว่ามีหมอลำชื่อดังในสังกัดจำนวนมาก และมีผลงานการผลิตหมอลำมากที่สุด บริษัทท็อปไลน์ก็ได้มีการร่วมมือกันทำงานกับหมอลำคณะเสียงอิสานซึ่งก็เป็นหมอลำที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในประเทศไทยในปัจจุบันเช่นกัน ลักษณะการทำงานของทั้งสองฝ่ายเป็นการร่วมหัวจมท้ายกันอย่างไม่เคยแยกจากกัน ว่าอย่างไรก็ว่ากัน รับฟังเหตุผลซึ่งกันและกัน ทั้งสองฝ่ายต่างไว้ใจกันที่จะทำงานร่วมกันโดยที่ไม่ต้องเซ็นสัญญา

"ผมไปติดต่อหลายห้างครับ เป็นสิบๆห้าง แต่ที่เขาให้ความร่วมมือชัดเจนหมายถึงมีคุณธรรมคือห้างท็อปไลน์ คือ เราให้เหตุผลไปแล้วเขารับฟัง รับฟังอย่างมีเหตุมีผลครับ ห้างจะดีเสมอไปทุกห้างใช่หรือไม่ ก็ไม่ใช่ หมอลำจะดีทุกคนใช่หรือไม่ก็ไม่ใช่เหมือนกัน เราก็ต้องเลือกห้างด้วย ดูว่า เขาชัดเจนมั้ย มีคุณธรรมภายในจิตใจหรือไม่ บางคนก็ทำไปเพราะเห็นแก่ประโยชน์ส่วนตัว ขอโทษนะที่ต้องพูด พอยอดขายออกมา โอ๊ย ยอดขายมันขายไม่ได้เลย คือ โกหกเรา ถึงขายได้ก็บอกว่าขายไม่ได้ เพราะไม่อยากมีส่วนแบ่ง เพราะเราเองก็ไม่สามารถตรวจสอบได้ว่าขายได้หรือไม่ได้...

...นายห้างท็อปไลน์เองก็ไม่ได้ทำสัญญากัน มีแต่เป็นสัญญาลูกผู้ชายเลย ถ้าผมไม่ดีกับบริษัท ก็ขับผมออกได้ทันทีเลย ท่านก็พร้อมให้คำปรึกษา คือไม่ได้อยู่แบบห้างร้านบริษัท อยู่กันแบบครอบครัวไปแล้ว คือท่านพร้อมที่จะให้โอกาสแล้วก็ฟัง ยอมรับความคิดเห็นของเราเหมือนกัน อย่างเราเสนอขึ้นมาท่านก็ให้ทำเลย ถ้าเห็นว่าดี แล้วก็ไม่ใช่เฉพาะคณะเราที่อยู่ในสังกัดของท่าน " (มัยกิจ ฉิมหลวง. สัมภาษณ์ ๒๑ สิงหาคม ๒๕๔๙)

"เรื่องสัญญานี่ไม่ได้เซ็นเลย ศิลปินที่นี่ไม่เหมือนที่อื่น หลายๆคนผมไม่ต้องเซ็นสัญญาเลย นอกจากเด็กรุ่นใหม่ๆ คือสัญญานี่ ๓ปี ๕ ปีก็หมด แต่ไม่เซ็นสัญญานี่ อยู่กันไปเรื่อยๆ ใช้สัญญาใจเลย แล้วแต่ละคนก็มีหลายๆบริษัทมาขอมาจีบเยอะแยะเลย แต่ศิลปิน

ก็ไม่ไปคือเราอยู่ด้วยความเข้าใจ ถือว่าพึ่งพาช่วยเหลือกันเหมือนพี่เหมือนน้อง" (ทวีชัย จริยะเอี่ยมอุดม.สัมภาษณ์ ๒๗ มกราคม ๒๕๕๐)

ประเด็นนี้แสดงให้เห็นว่า หากหมอลำมีต้นทุนทางวัฒนธรรมสูงก็แสดงว่าสามารถทุ่มเทต้นทุนหน้าตักที่มีน้ำหนักมากพออยู่ลงไปต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ เช่น การที่หมอลำบอกว่า หมอลำก็มีสิทธิที่จะเลือกห้างได้ด้วย ก็หมายความว่าหมอลำสามารถรักษาจุดยืนและรักษาข้อตกลงที่มีต่อกันเอาได้ นั่นเป็นเพราะการมีต้นทุนทางวัฒนธรรมอย่างมากนั้น ย่อมทำให้นายทุนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมยอมปล่อยให้เป็นไปตามเงื่อนไขของหมอลำในบางอย่างที่เป็นความถนัดและความเชี่ยวชาญของหมอลำ เช่น การดำเนินเรื่อง เนื้อหาการแสดง และหมอลำเองก็ไม่ต้องสูญเสียความเป็นตัวของตัวเองไปในบางอย่าง นั่นคือ การที่ทั้งสองฝ่ายสามารถพบกันที่ครึ่งทาง โดยที่นายทุนเองก็ยอมรับในผลงานและฝีมือของหมอลำ พร้อมกับเปิดโอกาสให้ศิลปินได้แสดงความสามารถสร้างสรรค์ผลงานเองได้อีกด้วย

"ศิลปินในท็อปไลน์สามารถพูดแสดงความคิดเห็นอะไรได้หมดเลย อย่างบางคนที่มีความสามารถมากอย่างเฉลิมพล มาลาคำ หรือบานเย็น รากแก่น นี่ เขาจะ Producer ตัวเองก็ได้ ค่อนข้างจะเปิดกว้าง แต่ถ้าทำออกมาแล้ว ตรงไหนน่าจะแก้ไข เราก็เสนอเขาไป คือเราเปิดโอกาสให้หมด ยกเว้นศิลปินรุ่นใหม่ที่เราต้อง Producer ให้เขาเอง คุณมีหน้าที่ร้องอย่างเดียว" (ทวีชัย จริยะเอี่ยมอุดม. สัมภาษณ์ ๒๗ มกราคม ๒๕๕๐)

กรณีการที่หมอลำมีพลังในการต่อรองแบบพบกันครึ่งทางนี้ เกิดจากหมอลำมีต้นทุนทางวัฒนธรรมสูงมากๆ ดังนั้น หมอลำจึงมีโอกาสและทางเลือกที่จะใช้ต้นทุนนั้นเพื่อการต่อรองสูงขึ้นตามไปด้วย สิ่งนี้ก็ยังสัมพันธ์กับการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตอย่างแน่นอน เพราะความหมายของการมีต้นทุนสูง เทคโนโลยีก็มีส่วนทำให้ต้นทุนของหมอลำสูง และเมื่อมีการใช้เทคโนโลยีมาก หมอลำที่มีความอลังการ ความยิ่งใหญ่จากภาพที่เห็นเป็นรูปธรรมชัดเจนก็ย่อมทำให้นายทุนเกิดความไว้วางใจ เกิดความเชื่อมั่นในการลงทุน และส่งผลให้หมอลำสามารถเรียกร้องหรือตั้งมั่นอยู่ในจุดที่จะต่อรองได้เช่นกัน ในขณะที่หากเป็นหมอลำคณะเล็กลงมาโอกาสที่จะมีการสั่งสมต้นทุนทางวัฒนธรรมก็มีน้อย ดังนั้น จึงทำให้โอกาสการต่อรองลดน้อยลงไปด้วย เช่น การที่ทำให้นายทุนเห็นว่าเป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงนั้น ถึงกับทำให้นายทุนวางใจยอมทุ่มทุนจ่ายค่าตัวหมอลำ และลงทุนสำหรับการบันทึกภาพเป็นเงินนับล้านบาท สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่า หมอลำเองก็มีอำนาจหรือพลังที่จะต่อรองได้ในระดับหนึ่ง ดังจะเห็นได้จากหมอลำเป็นฝ่ายที่สามารถเรียกค่าตัวและค่าเรื่องจากการถ่ายทำ

"ช่วงต้นๆที่เริ่มเปิดตลาดหมอลำเรื่องต่อกลอน ก็พอขายได้ แล้วตลาดมันเริ่มบูมแล้ว แล้วขายมีกำไร หมอลำเรียกราคามาเราก็สู้ ให้ไป เพราะ up จากราคาคืนหนึ่งไม่กี่หมื่นบาท มาเป็นแสนต้นๆ มาเป็น ๒ แสน ๓ แสน ๔ แสน ๕ แสน จนถึงล้านหนึ่ง ซึ่งมันเวอร์ไปแล้ว มันเกินความจริงไปแล้ว ใครจะทำก็ทำไป มันขาดทุน แต่ยังยืนยันนะ จะเอาล้านหนึ่ง ..." (เสกสรร สุวนันท์กิ่งเพชร. สัมภาษณ์ ๕ กันยายน ๒๕๔๙)

จากผลการต่อรองดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตไม่สามารถอธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำเรื่องความมีเสรีภาพในการผลิตผลงานของศิลปิน เพราะในความเป็นจริง เมื่อหมอลำมีต้นทุนมากนั้น ย่อมเป็นฝ่ายหมอลำที่จะแสดงจุดยืนของตัวเองออกมาอย่างชัดเจน ไม่ได้หมายความว่าหมอลำต้องเป็นฝ่ายยอมและเสียเปรียบนายทุนไปตลอดไปทั้งหมด โดยเฉพาะความมีต้นทุนเรื่องความรู้และความสามารถในการลำอย่างหมอลำเรื่องต่อกลอน หรือหมอลำที่มีศักยภาพมากๆ จนกระทั่งถือเป็นต้นทุนแบบ "ถือไพ่ที่เสมอกัน" สามารถต่อรองได้ หมอลำจึงสามารถสร้างสรรค์ผลิตการแสดงที่นายทุนและระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างเองไม่ได้ และศิลปินยังสามารถต่อรองได้ในระดับหนึ่ง

"ส่วนมากเขาจะยอมเรา เขาบอกว่า ที่พูดไปคิดว่ามันเหมือนลูกทุ่งทั่วไปที่จะสั่งอะไรก็ได้ มันไม่ใช่หมอลำ หมอลำก็คือหมอลำ ถึงจะลำซิ่งก็เรียกหมอลำเหมือนเดิม ส่วนมากเขาจะเอาตามนโยบายของเรามากกว่า...หมอลำคือหมอลำ มันไม่ใช่จ๋ำบ๊ะ เราก็พยายามครองความเป็นหนึ่งของเราไว้ ...ถ้าให้หมอลำทำ ต้องดูศิลปินด้วย...เขาก็พยายามหว่านล้อมเราทางธุรกิจ ขายดีนะให้เด็กโป๊ๆหน่อย ก็ช่าง ขายดีก็ไม่เอา ข้อยเอาเท่านี้แหละ เอาเท่าภูมิปัญญาฉันมี ฉันเอาเท่านี้ คุณเอาก็เอา คุณไม่เอาฉันหาบริษัทอื่น คือเราอย่าไปดิ้นตามเงินตรงนี้ มันได้ไม่คุ้มกับชื่อเสียงของเรา ...ขายความโป๊มันจำเป็นสำหรับธุรกิจเขา แต่มันเสียเรา เราหากินไม่ได้นาน เราถูกต่อว่ามันไม่คุ้ม เราทำแบบนี้มันก็มีงานพออยู่ได้คุ้มตัวเราอยู่ ไม่ต้องดิ้นรนไปกับเขาจนลืมตัวเอง มันเป็นการขายอย่างอื่นแล้ว ไม่ใช่ขายศิลปินขายวัฒนธรรม" (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

นายทุนจึงต้องเป็นฝ่ายรับฟังและรับหน้าที่บางอย่าง เช่น การถ่ายทำและการกระจาย ส่วนหน้าที่การผลิตผลงานการแสดงออกมายังปล่อยให้ขึ้นอยู่กับหมอลำอย่างมีอิสระเสรี โดยที่นายทุนจะไม่เข้ามาก้าวก่ายหมอลำ โดยที่นายทุนเป็นฝ่ายที่ต้องรอคอยหมอลำผลิตและสร้างสรรค์งานขึ้นมาและเป็นฝ่ายยอมรับฟังหมอลำ และเป็นฝ่ายที่รับทราบข้อมูลเบื้องต้นของการวางแผนผลิต เช่น เรื่องที่จะแสดง โครงเรื่อง ฉากและเพลงหรือกลอนลำที่จะใช้ประกอบ

ดังนั้นการที่หมอลำจะออกแบบการแสดงอย่างไร จะผลิตงานอย่างไร จะให้นักแสดงคนใดเป็นตัวเด่นตัวหลัก แม้กระทั่งว่าหากหมอลำเห็นว่ายังไม่ดีพอหรือยังไม่พร้อมที่จะถ่ายทำ ก็ต้องรอไปก่อน ล้วนแต่เป็นการให้เสรีภาพแก่หมอลำทั้งสิ้น จึงเห็นได้ว่า การผลิตของหมอลำยังมีความเป็นอิสระสูง และยังมีจุดยืนที่เป็นหลักตั้งมั่นของตัวเองอยู่ไม่น้อย นั่นก็แสดงให้เห็นว่า ศิลปินหมอลำในฐานะผู้ผลิตนั้น มีสิทธิต่อรองกับนายทุนได้ สำคัญแต่เพียงว่าก่อนที่หมอลำจะอยู่ในฐานะที่ต่อรองได้ หมอลำต้องมีต้นทุนเป็นของตัวเองเสียก่อน

ดังนั้น จะเห็นว่า กระบวนการผลิตการกระจายนั้น ระหว่างศิลปินกับนายทุนจะมีการพบกันที่ครึ่งทาง หมายความว่า การคัดสรรเนื้อหามาเพื่อผลิตผลงานเป็นหน้าที่ของหมอลำ ส่วนการกระจายและการเผยแพร่นั้น เป็นหน้าที่ของนายทุน

ผลการต่อรองแบบที่นายทุนยึดถือแนวทางการเลือกวัตถุดิบในการแสดงให้เป็นไปตามทิศทางและนโยบายการลงทุน เช่น การเลือกเพลงและกลอนลำของค่ายเทปบางค่าย มาใช้ประกอบการแสดงที่ต้องบันทึกเทปโทรทัศน์เพื่อไปผลิตเป็นวีซีดีบันทึกการแสดงสด หากไม่มีความคุ้มค่าทางการลงทุนเนื่องจากต้องจ่ายค่าลิขสิทธิ์แพงเกินไป นายทุนก็จะเป็นผู้ตัดออกในท้ายที่สุดของการตัดต่อ แสดงให้เห็นว่า ผลการต่อรองเช่นนี้ แม้ว่าหมอลำจะเป็นเจ้าของเรื่องและมีสิทธิ์เต็มที่ในการคัดเลือกเนื้อหาและรูปแบบการแสดงในตอนต้นซึ่งปรากฏเป็นสื่อการแสดงสด แต่นายทุนยังคงอยู่ในฐานะเป็นผู้คัดเลือกเนื้อหาการแสดงของหมอลำในขั้นตอนการผลิตเป็นสื่อมวลชน นั่นก็หมายความว่า หมอลำเป็นผู้คัดเลือกเนื้อหามาผลิตในขั้นตอนแรก และเปิดโอกาสให้นายทุนได้คัดเลือกและกลั่นกรองอีกครั้งในขั้นตอนสุดท้าย จากกระบวนการผลิตและคัดเลือกเนื้อหาดังกล่าวจึงกล่าวได้ว่า หมอลำที่มีความสามารถและมีต้นทุนทางวัฒนธรรมสูงก็จะเป็นผู้มีอิสระเสรีในการสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างเต็มที่ในระดับหนึ่ง โดยไม่ถูกนายทุนมาแทรกแซง และเป็นผู้มีสิทธิต่อรองที่จะกำหนดแนวทางเนื้อหาได้ตามใจศิลปินมากพอสมควร

ค.การต่อรองทางเพศสภาพ(Gender)ของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

๑.การต่อรองทางเพศสภาพของหมอลำและนักแสดงผู้หญิง

๒.การต่อรองทางเพศสภาพของผู้ชมผู้หญิง

๓.การต่อรองทางเพศสภาพของเพศที่สาม

เรื่องการต่อรองทางเพศสภาพของหมอลำในปัจจุบันนี้ ผู้วิจัยจะแสดงให้เห็นถึงการต่อรองทางความหมายของการเป็นผู้หญิง และการเป็นผู้ชาย และยังมีเรื่องการต่อรองของ

เพศที่สามซึ่งเกิดมากขึ้นอย่างชัดเจน และพบเห็นได้อย่างมากที่สุด เช่น การต่อรองของหมอลำและหางเครื่องผู้ชายที่เป็นกะเทย ในคณะหมอลำ

สำหรับการต่อรองทางเพศสภาพของหมอลำนั้น มีสิ่งที่น่าสังเกตอยู่ประการหนึ่ง คือ บนเวทีของหมอลำนั้น ความเป็นผู้หญิงและผู้ชายมักจะมีความเสมอภาคกัน มาตั้งแต่สมัยโบราณแล้ว หลักฐานที่ปรากฏชัดมากที่สุดคือ การแสดงการลำชิงชู้และลำชิงผัว ที่เปิดโอกาสให้หมอลำฝ่ายหญิงได้แสดงสิทธิและเสรีภาพในการเป็นฝ่ายเลือกสามีด้วยตัวเอง และบนเวทีหมอลำกลอนในสมัยก่อนและในปัจจุบัน ยังมีภาพของผู้หญิงที่สามารถปะทะคารม ประชันกลอนลำโต้ตอบกันกับผู้ชายได้อย่างเสมอภาค ผู้หญิงสามารถเรียนเป็นหมอลำได้โดยไม่ถูกปิดกั้น หรือหากหมอลำผู้หญิงที่มีความเก่งกล้ามากๆ ปัจจุบันนี้หมอลำผู้หญิงก็สามารถมาตั้งสำนักหมอลำเพื่อเปิดสอนหมอลำได้ เช่น สำนักงานหมอลำราตรี ศรีวิไล ,สำนักงานหมอลำรัญจวน ดวงเด่น ,สำนักงานหมอลำจูมทอง เสียงเสน่ห์ เป็นต้น

“ทั้งผู้หญิงและผู้ชายได้เข้าไปเรียนในวัดเหมือนกัน แล้วแต่คนครับ ถ้าผู้หญิงเก่ง หมอลำผู้ชายก็สู้ไม่ได้ แล้วแต่ใครจะฉลาดกว่ากัน และหมอลำผู้หญิงก็ไม่ได้ถูกเอาเปรียบ เวลาลำประชันกันก็มีสิทธิ์พูดได้เหมือนผู้ชาย บางทีก็กูๆมึงๆ ต้องว่ากันถึงขนาดนั้น เพราะสมัยก่อนลำเอาชนะเอาแพ้กันจริงๆ บางทีหมอลำผู้หญิงที่มาลำอาจจะไม่มีความรู้ก็จริง แต่เวลาเขาลำขึ้น ฟ้อนก็งาม ลำก็ม่วน คนก็เลยชอบ ตบมือให้ เราจะไปลำเสียงแข็งๆกระแทกใส่เขาไม่ได้ หากอยากชนะเขาต้องไปแข่งทางอื่น เช่น แข่งทางฟ้อนงาม ลำเสียงดี มีคติ ลำม่วนให้คนคิดถึงมากกว่ากัน” (คำเกิ่ง ทองจันทร์. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘)

นอกจากนี้ ยิ่งหมอลำในยุคสมัยใหม่ ก็ยิ่งเป็นการเปิดกว้างให้กับผู้หญิงที่มีความสามารถที่หมอลำผู้หญิงที่เป็นหัวหน้าคณะหมอลำ เป็นเจ้าของป้ายชื่อตราสินค้าของหมอลำซึ่งเป็นชื่อของผู้หญิงที่มีชื่อเสียงโด่งดังก็มีอยู่หลายคน เช่น นกน้อย อุไรพร เป็นหัวหน้าและเจ้าของวงหมอลำและเป็นหัวหน้าคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนคณะเสียงอิสานที่มีชื่อเสียงลือลั่นไปทั่วประเทศ แม่ชวาลาซึ่งเป็นผู้ก่อตั้ง เป็นเจ้าของ และเป็นหัวหน้าคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนคณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์ แม่ประถม ซึ่งเป็นผู้ก่อตั้งหมอลำคณะและเป็นหัวหน้าคณะหมอลำเรื่องต่อกลอนคณะประถมบันเทิงศิลป์

ส่วนหมอลำแบบคอนเสิร์ตก็มี บานเย็น รากแก่น ,ศิริพร อำไพพงษ์ ,จินตหรา พูนลาภ ซึ่งก็ล้วนแต่เป็นหัวหน้าคณะหมอลำ มีพลังการต่อรองโดยมีเพศสภาพของความเป็นผู้หญิงเต็มตัวนอกจากนี้ หมอลำผู้หญิงยังได้มีโอกาสที่ได้รับการยอมรับในความสามารถได้รับการยกย่องเชิดชู เพื่อให้เป็นตัวอย่างเป็นแบบฉบับที่ดีไม่แพ้หมอลำผู้ชายอยู่เสมอมา เช่น หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ซึ่งเป็นหมอลำผู้หญิงที่มีความสามารถทั้งการแสดงและสามารถสั่งสอน

ลูกศิษย์ทั้งนอกและในโรงเรียนจนได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติสาขาการแสดงหมอลำ เป็นต้น

ที่ผู้วิจัยกล่าวมานี้ เป็นเพียงตัวอย่างที่มิได้นำมาแสดงไว้ทั้งหมด เพราะอันที่จริง หมอลำผู้หญิงที่ได้รับการยกย่อง ได้รับรางวัลที่แสดงให้เห็นบทบาทการเป็นผู้ช่วยเหลือสังคม ช่วยเหลืองานราชการ ยังมีอีกมากมายและเป็นหมอลำที่ได้รับการยกย่องจากหน่วยงานหลายหน่วยงาน เช่น เป็นครูภูมิปัญญา เป็นผู้มีผลงานดีเด่นด้านงานวัฒนธรรม ฯลฯ ล้วนแต่เป็นเครื่องหมายยืนยันสถานะและบทบาทของหมอลำผู้หญิงว่าไม่ได้ด้อยไปกว่าผู้ชายแต่อย่างใด

ยิ่งกว่านั้น การเป็นหมอลำผีฟ้า และการเป็นร่างทรงเพื่อรักษาอาการป่วยไข้ของผู้ป่วยในสมัยก่อน ก็ต้องใช้หมอลำผู้หญิงและสงวนไว้ให้หมอลำผู้หญิงเท่านั้นที่จะมีบทบาทสำคัญในการรักษาเยียวยาผู้ป่วย ดังนั้น บทบาทและสถานะของผู้หญิงบนเวทีหมอลำ จึงมีความชัดเจนและไม่ถูกกดขี่เอาไว้ หากแต่ยังสามารถใช้ความเป็นผู้หญิงแสดงความสามารถแสดงบทบาทในการเป็นทั้งหมอลำนักแสดง เป็นผู้ก่อตั้งคณะหมอลำ เป็นผู้สืบทอด เป็นครูผู้สอนหมอลำ แก่คนรุ่นหลังๆได้อย่างมาก

<u>๑.การต่อรองทางเพศสภาพของหมอลำและนักแสดงผู้หญิง</u>

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงประเด็นต่างๆดังนี้

๑.๑ การให้ความหมายใหม่ของการเป็นหมอลำผู้หญิงที่ก้าวขึ้นมาเป็นหัวหน้าคณะหมอลำ

๑.๒ การสร้างความหมายให้แก่งานของผู้หญิงบนเวทีหมอลำ

๑.๓ การสร้างความหมายใหม่โดยการแสดงบทบาทเป็นผู้นำเพศหญิง

๑.๔ การต่อรองเชิงคุณค่าและศักดิ์ศรีของอาชีพผู้หญิง

๑.๕ การสร้างพลังต่อรองโดยการเพิ่มคุณค่าให้ผู้หญิงว่าเป็นเพศที่หามาเป็นนักแสดงได้ยาก

๑.๖ การแสดงบทบาทของผู้หญิงในฐานะเป็นผู้ทำหน้าที่สำคัญในการรับผิดชอบกิจกรรมการดูแลคน

๑.๗ การแสดงบทบาททางเพศสภาพของผู้หญิงทั้งในเรื่องการปกครองสมาชิกในคณะ

ตั้งแต่อดีตก่อนที่จะมีระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมาแล้วจนถึงปัจจุบัน ที่หมอลำผู้หญิงสามารถต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เพราะบทบาททางเพศของนักแสดงผู้หญิงและหมอลำผู้หญิงก็เป็นที่ยอมรับ เช่น สามารถเรียนเป็นหมอลำได้ดีไม่น้อยไปกว่าผู้ชาย ยิ่งกว่านั้นยังจะพบว่า โอกาสในการเป็นนักแสดงของผู้หญิงก็ไม่ถูกจำกัดด้วยอายุ เช่น หางเครื่องผู้หญิงที่แม้จะอายุมากแล้ว หากยังสามารถเต้นได้ หรือเป็นหมอลำที่หากยังสามารถลำได้ เช่น มีเสียงดี ก็ยังเป็นที่ยอมรับและมีโอกาสที่จะแสดงอยู่บนเวทีได้ต่อไป เช่น ที่พบในหมอ

ลำประเภทคณะ ที่เปิดโอกาสให้หางเครื่องที่มีอายุมากอยู่กันมานานกับหมอลำ จนกลายเป็นคนเก่าแก่ ก็ยังเป็นหางเครื่องต่อไป หมอลำผู้หญิงที่มีอายุมาก หากยังสามารถแสดงได้ก็จะได้แสดงต่อไป

การให้ความหมายที่สำคัญแก่ผู้หญิงในวงหมอลำนั้นมีมากขึ้น การพูดแทนผู้หญิงมีมากขึ้น การเข้าข้างผู้หญิงมีมากขึ้น เช่น การเสนอเพลง การเสนอกลอนลำที่เข้าข้างผู้หญิง การเปิดพื้นที่เวทีให้ผู้หญิง การแสดงของหมอลำหลายอย่างจึงมีสัญลักษณ์และการแสดงออกที่ให้ความสำคัญแก่เพศหญิงมากขึ้น ดังนั้น หากสังเกตให้ดีเราจะได้ยินเสียงกลอนลำที่มีเนื้อหาการลำ/การร้องที่แสดงให้เห็นว่า ผู้หญิงสามารถลุกขึ้นมาแสดงสิทธิของตัวเอง แสดงพลังอำนาจที่จะตัดสินใจเรื่องต่างๆ เช่น การเลือกคู่ครอง การเลือกที่จะรักผู้ชาย ด้วยตัวเองได้

ดังนั้น เมื่อมีการยอมรับผู้หญิงมากขึ้น เวทีหมอลำเป็นเวทีเปิดที่ให้ผู้หญิงได้แสดงความเสมอภาคเท่าผู้ชาย ทั้งการแสดง โดยเฉพาะเวทีหมอลำซิ่งซึ่งต้องใช้หมอลำเพียงสองคนทั้งหญิงชาย ในการตรึงเวที ดังนั้น หมอลำทั้งคู่ต้องแบ่งหน้าที่กัน ต้องผลัดเปลี่ยนกัน จึงเป็นธรรมดาที่หมอลำซิ่งเป็นหมอลำที่ให้โอกาสผู้หญิงแสดงความสามารถเท่าเทียมกับผู้ชายได้อย่างชัดเจนมาก

ส่วนเวทีหมอลำเรื่องต่อกลอน จะเห็นได้ว่ามีการเปิดโอกาสและสงวนพื้นที่การแสดงส่วนหนึ่งเอาไว้ให้เฉพาะผู้หญิง เช่น หมอลำบางคณะยอมรับเฉพาะหางเครื่องผู้หญิงล้วนเท่านั้น ทั้งๆที่แสนจะหาผู้หญิงได้ยาก และยิ่งการที่นักแสดงผู้หญิงโดยเฉพาะหางเครื่องหมอลำนี้เป็นฝ่ายบุคลากรที่หาได้ยากที่สุดนี้เองจึงทำให้ผู้หญิงมีโอกาสต่อรองได้มากขึ้น ดังจะเห็นได้จาก แม้หากเป็นผู้หญิงมีการทำผิดกฎระเบียบในวงหมอลำคณะใหญ่ๆ หัวหน้าคณะจะลงโทษแต่เพียงเป็นการทำทัณฑ์บนเอาไว้ แต่หากเป็นผู้ชายทำผิดก็จะถึงขั้นถูกไล่ออก เป็นต้น นอกจากนี้ ค่าตัวของนักแสดงผู้หญิงก็อาจจะได้รับมากกว่า เพราะถือเป็นบุคลากรที่หาได้ยาก และเมื่ออยู่ไปนานๆ ก็ยังมีโอกาสได้รับค่าตัวเพิ่มขึ้นหรือแม้กระทั่งการได้รับโอกาสที่จะได้รับการส่งเสริมให้เป็นหมอลำ เช่น หมอลำคณะเสียงอิสาน (ชุดดาวทองปี ๒๕๔๙) มีการให้โอกาสแก่บุคคลที่คนส่วนใหญ่ไม่ได้เห็นความสำคัญหรือมักจะมองข้ามไป เช่น หางเครื่องที่อายุมากแล้วตลอดจนหมอลำรุ่นเก่า โดยผลักดันให้ขึ้นมาเป็นนักร้องดาวทอง เป็นการแสดงให้เห็นความพยายามที่จะเสนอบทบาทของผู้หญิงเก่ง ให้ความสำคัญกับอาชีพหางเครื่องอย่างไม่ลืม โดยยังให้การยกย่องในฐานะนักแสดงของหมอลำเสมอ

“บางคนไปทำอย่างอื่นไม่เป็นนะ มาอยู่ในวงตั้งแต่ยังเป็นสาว บางคนจนแก่คาวง จนเขาเรียกแม่ จะไปทำอะไรก็ทำไม่ได้ ทำไม่เป็น หัวหน้าก็เลี้ยงเหมือนเดิม ปี

ก่อนๆนั้น หางเครื่องรุ่นแม่ผมยังมีเต้นอยู่นะ แต่ตอนนี้ลงแล้วล่ะ แก่เกินไป อายุหลัก๔ โน่น ... " (ธนา บัวเวียง.สัมภาษณ์ ๒๖ เมษายน ๒๕๔๙)

การต่อรองเพื่อแสดงให้เห็นว่า ผู้หญิงก็สามารถแสดงความสามารถแบบผู้หญิงได้อย่างเท่าเทียมกับผู้ชาย โดยพื้นที่ของหมอลำที่เริ่มให้ผู้หญิงเข้ามามีบทบาท จะเห็นได้ชัดคือ แต่ก่อนหมอลำจะไม่มีนักดนตรีผู้หญิง แต่ต่อมาระยะหลังแสดงให้เห็นว่า ผู้หญิงมีพลังที่จะต่อรองมากขึ้น โดยการก้าวเข้ามาอยู่ในพื้นที่ที่เดิมทีมีแต่ผู้ชาย เช่น การเป็นนักดนตรี เริ่มมีผู้หญิงเล่นดนตรี อย่างในวงหมอลำซิ่ง ของแม่ราตรี ศรีวิไล ที่มีลูกสาวเป็นหมอแคน จึงเริ่มมีหมอแคนเป็นผู้หญิงและกลายเป็นจุดขายที่น่าสนใจมากกว่าหมอแคนผู้ชายเสียอีก คือ หมอแคนที่ใช้แสดงความสามารถได้ หรือวงหมอลำที่มีผู้หญิงเข้ามาเล่นดนตรีหลายคน เช่น หมอลำคณะสาวน้อยเพชรบ้านแพง และคณะเสียงอิสาน

"อย่างหมอแคนผู้หญิง เขาต้องการลีลา อย่างลูกสาวแม่ที่เป็นหมอแคน(โยธิกา) ไปเป่านี้ ถ้าไม่ได้โชว์สดๆลูกสาวไปเป่าก็ไม่ยอมเหมือนกัน กลัวเขาว่าให้ ต้องโชว์สดให้เขาเห็นด้วย" (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

แต่บางลักษณะงานของการเป็นหมอลำ ไม่ว่าอย่างไรก็แสดงให้เห็นว่า ไม่เหมาะกับผู้หญิง เช่น การเป็นพนักงานคอนวอย เพราะต้องออกแรงใช้กำลังอย่างมากในการขนข้าวของอุปกรณ์การแสดง ทั้งตู้ลำโพง เวทีซึ่งไม่เหมาะกับสรีระผู้หญิง ดังนั้น หมอลำจึงต้องใช้ผู้หญิงในบางอย่างที่ต้องการเสนอสัดส่วน เรือนร่างผู้หญิง เช่น หางเครื่อง พอเริ่มมีหางเครื่องผู้ชายจึงเริ่มกลายเป็นความเท่าเทียมกันทางเพศ หมายความว่า ผู้ชายก็สามารถถูกจับไปโชว์ได้ ผู้หญิงก็มีสิทธิเรียกร้อง หรือมีสิทธิที่จะดูผู้ชายเต้นโชว์ในฐานะหางเครื่องได้เช่นกัน นี่อาจจะเป็นวิธีหนึ่งที่จะลดอำนาจของผู้ชายลงไป ให้เป็นผู้ประกอบสร้างความบันเทิงในฐานะเดียวกับผู้หญิง ไม่ใช่แต่เพียงการใช้ผู้หญิงเป็น

วิธีการต่อรองทางเพศสภาพของนักแสดงหมอลำที่เป็นผู้หญิง ทำได้โดย

๑.๑ การให้ความหมายใหม่ของการเป็นหมอลำผู้หญิงที่ก้าวขึ้นมาเป็นหัวหน้าคณะหมอลำ ทำให้เกิดความเสมอภาคในการ สามารถมีอำนาจต่อรองที่จะยืนหยัดเป็นหมอลำต่อไป โดยการนำเสนอผลงานอย่างสม่ำเสมอไม่หายไปจากความทรงจำ โดยที่ยังมีความสามารถและคงความเป็นเอกลักษณ์อยู่อย่างเหนียวแน่น เช่น การรักษาเอกลักษณ์ของน้ำเสียง การเป็นหมอลำที่มีการปรับตัวเข้ากับยุคสมัยได้ และด้วยการครองความเป็นหมอลำผู้หญิงที่อยู่ในความนิยมแห่งยุคสมัย ในฐานะที่เป็นหัวหน้าคณะ มีความเป็นหมอลำคณะใหญ่มีผลงานมากมายและผู้ชมต่างก็อยากชมการแสดง เช่น หมอลำแบบคอนเสิร์ตที่มีหัวหน้าคณะ

เป็นผู้หญิง อาทิ จินตหรา พูนลาภและ ศิริพร อำไพพงษ์ ที่สามารถยืนหยัดอยู่ในวงการมาอย่างยาวนาน มีผลงานออกมาต่อเนื่องกันหลายสิบชุด

๑.๒ การสร้างความหมายให้แก่งานของผู้หญิงบนเวทีหมอลำ ว่าเป็นงานที่มีคุณค่า เป็นงานที่สามารถหารายได้เลี้ยงครอบครัว โดยเฉพาะหางเครื่องผู้หญิง นักดนตรีผู้หญิง และหมอลำผู้หญิงที่ได้แสดงให้เห็นถึงความแข็งแกร่งเสมอผู้ชาย มีความรับผิดชอบในฐานะนักแสดงอย่างสูง แม้จะมีเพศสรีระเป็นผู้หญิง แต่เมื่ออยู่บนเวทีและเดินทางตระเวนไปกับโรงงานอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเคลื่อนที่ ต้องต่อสู้กับสภาพอากาศและสภาพภูมิประเทศทุกรูปแบบทั้งฝน ร้อน หนาว โดยเฉพาะตลอดเวลา ๓ ชั่วโมงแห่งการแสดงของหางเครื่องที่ไม่ได้หยุดพักเลย คนเหล่านี้ก็ไม่ได้ต่างจากผู้ชายที่ต้องอดทนต่อสู้ดิ้นรน เป็นแรงงานเคลื่อนที่หาเงินส่งบ้านจุนเจือครอบครัว หรือเป็นฝ่ายออกจากบ้านหาเงินแทนสามี หลายๆคนเป็นเสาหลักของครอบครัวที่ออกมาทำงานในวงหมอลำเพื่อหาเงินส่งให้พ่อแม่

๑.๓ การสร้างความหมายใหม่โดยการแสดงบทบาทเป็นผู้นำเพศหญิงสามารถมีพลังการต่อรองแบบผู้หญิง โดยรู้จักใช้ทั้งไม้นวมและไม้แข็งในการควบคุม ในการต่อรองกับผู้ชมในการแสดง ในฐานะที่เป็นหัวหน้าคณะหมอลำ ผู้หญิงสามารถแสดงบทบาทของการเป็นผู้ควบคุมสถานการณ์และเป็นผู้เกลี้ยกล่อม โน้มน้าวใจ ในการควบคุมดูแลผู้ชมในสถานการณ์คับขันและมีความรุนแรงเกิดขึ้นได้อย่างดี ยิ่งกว่านั้น ยังแสดงให้เห็นพลังของการเป็นหัวหน้าคณะหมอลำในการควบคุมมวลชนได้มากถึงขนาดที่วางเงื่อนไข กำหนดมาตรการในการชมการแสดงได้ เช่น ในสถานการณ์การทะเลาะวิวาทของผู้ชม หัวหน้าคณะที่เป็นผู้หญิงสามารถตั้งเงื่อนไขว่าหากมีการทะเลาะกันอีก หมอลำทั้งคณะจะยุติการแสดง

“แม่ใหญ่นกพูดไปแล้วนะคะ พูดไปแล้ว ว่าปัจจัยหลักที่จะทำให้เสียงอีสานอยู่ได้หรือไม่นั่นคือ ปัจจัยเรื่องการทะเลาะวิวาทกันของผู้ชม พ่อแม่พี่น้อง จะเอ็นดูวงเสียงอีสานหรือไม่ ผู้หญิงคนนี้ แก่แล้วนะคะ อายุ ๕๐ ปีแล้ว กว่า ๓๐ ปีแล้วนะคะที่ยืนหยัดอยู่ในวงการนี้มา ที่ทำอยู่นี้เป็นเพราะความรักในการแสดงนะคะ ไปแสดง ๑๐ เวทีจะมีอยู่สักเวทีหรือสองเวทีเท่านั้นแหละที่ไม่มีตีกัน หลายจังหวัดแล้วนะคะที่ผู้ว่าห้ามไม่ให้มีมหรสพ เพราะการตีกันทะเลาะกันอย่างนี้แหละ ดังนั้นขอให้เห็นใจหมอลำด้วย บางทีตีกันอยู่ข้างล่างแล้วยังไม่พอ ขว้างขวดขว้างแก้วขึ้นมาบนเวทีหมอลำด้วย หมอลำไม่รู้อิโหน่อิเหน่อะไรเลยก็ต้องมาพลอยถูกลูกหลงไปด้วย บางทีลูกที่พ่อแม่อุ้มอยู่ในมือแท้ๆยังหัวแตกเพราะโดนลูกหลงของพวกตีกัน เอาล่ะค่ะ นั่งลงค่ะนั่งลงนะคะลูกๆหลานๆ ให้เป็นหน้าที่ของเจ้าหน้าที่เขาจัดการนะคะ มาดูการแสดงต่อนะคะ ถ้ามีการทะเลาะ ตีกันอีก เสียงอีสานจะหยุดทำการแสดง” (นกน้อย อุไรพร. ประกาศหน้าเวทีการแสดงสดที่จังหวัดเลย ๑๖ ตุลาคม ๒๕๔๙)

๑.๔ การต่อรองเชิงคุณค่าและศักดิ์ศรีของอาชีพผู้หญิง โดยการแสดงบทบาทของเพศหญิงที่มาประกอบอาชีพสุจริต โดยการให้ความหมายแบบต่อต้านความคิดแบบอนุรักษ์นิยม โดยเฉพาะการดูหมิ่นการทำมาหากิน โดยยอมรับในสภาพที่เป็นอยู่และเห็นเป็นเรื่องธรรมดา เพราะเป็นธรรมชาติของการประกอบอาชีพหางเครื่อง โดยปฏิเสธและไม่เห็นด้วยกับการยึดติดความคิดแบบเก่า

"บางทีพ่อกับแม่ก็รับไม่ได้ว่ามาเต้นกินรำกิน ได้ยินอยู่ทุกปี ว่ามาแก้ผ้ามาแก้อะไรอย่างนี้ล่ะ บางทีมันแก้จริงๆอยู่ แต่ในความเป็นจริงเราชอบนะ อย่างผ้าเราก็แก้อยู่ แต่เราก็ใส่ถุงน่องแบบหนา แต่ท่านไม่ได้ว่าอย่างนั้น ท่านรับไม่ได้ เป็นรูปกางเกงในเป็นรูปเสื้อชั้นในอย่างนี้ ท่านรับตรงนี้ไม่ได้ คล้ายๆกับผู้เฒ่าสมัยเก่า หัวสมัยเก่า...ท่านว่าไม่ให้ไปหรอกเต้นกินรำกิน ไปทำอย่างอื่นดีกว่า... เขาอาจจะคิดว่าเรารับออฟมั้ยอย่างนี้น่ะ เวลาเห็นเราแสดงออกอย่างนั้น เวลาเห็นเราใส่ชุดนั้นชุดนี้ เขาก็คิดว่าเรามาแบบนี้ ถ้าไม่มาหากินอย่างว่าทำไมจะมาใส่แบบนี้ แต่ก็ไม่ได้เสียใจหรอก ภูมิใจแล้วคนเยอะๆมาดูเรา ถ้าว่าเราเต้นกินรำกินแล้วทำไมพวกเจ้าต้องมานั่งดูกันหลายๆคน คนทั้งหมู่บ้านระดับนั้นระดับนี้ต้องมานั่งดูเรา เราภูมิใจตรงนี้เหมือนกัน" (ชฎาพร สีดา.สัมภาษณ์ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๑.๕ การสร้างพลังต่อรองโดยการเพิ่มคุณค่าให้ผู้หญิงว่าเป็นเพศที่หามาเป็นนักแสดงได้ยาก ที่เห็นได้ชัดที่สุดคือ การออกแสวงหาหางเครื่องที่เป็นสิ่งที่ทำได้ยาก แสดงให้เห็นว่า พลังการต่อรองของผู้หญิงมากขึ้น เป็นที่ต้องการของหมอลำมากขึ้น เพราะผู้หญิงที่จะเข้าสู่เวทีหมอลำนับวันยิ่งหาได้ยาก ดังนั้น ในวงหมอลำจึงต้องมีการทนุถนอมนักแสดงผู้หญิงไว้เป็นพิเศษ แม้แต่เงินค่าจ้างก็ให้ผู้หญิงมากกว่าเป็นพิเศษ เพราะหัวหน้าคณะหมอลำเห็นว่า ผู้หญิงไม่มีแม่ยกและต้องมีค่าใช้จ่ายมากเช่นเดียวกับนักแสดงผู้ชาย

"ผู้หญิงจะได้ค่าตัวแพงกว่าผู้ชาย เพราะผู้หญิงหาได้ยาก มันทั้งเครื่องสำอางด้วย อีกอย่างผู้หญิงจะไม่ค่อยมีแม่ยกมาติดนะ หางเครื่องที่นี่ได้ค่าตัว ๒๕๐ บาทต่อคืน หากเป็นเด็กใหม่ขึ้นเสิร์ฟก็ได้ ๓๐๐ เด็กเก่าที่ขึ้นเสิร์ฟด้วยก็ได้ ๓๐๐ หรือ ๓๕๐ อย่างเอื้อยหยงทั้งเต้นทั้งร้องเพลงก็จะได้ ๓๗๐" (สุวิทย์ จินดามณี. สัมภาษณ์ ๒๗ เมษายน ๒๕๔๙)

"หางเครื่องบางคนก็เอามายากเหมือนกัน เอาลูกเขามาแต่งเนื้อแต่งตัว บางครั้งผู้หญิงก็ไปเอามายาก ต้องไปขอลูกสาวเขามานุ่งน้อยห่มน้อย ก็ไม่ใช่ง่ายๆ หางเครื่องผู้หญิงท่านเลยโอ๋มากกว่าหางเครื่องผู้ชาย" (สังวาลย์ รักอนามัย. สัมภาษณ์ ๑๑ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

จะเห็นได้ว่า บทบาทของนักแสดงเพศหญิงนั้นเป็นส่วนสำคัญชนิดที่เรียกได้ว่าเป็นหน้าเป็นตา หรือเป็นภาพลักษณ์ของคณะหมอลำ เช่น หางเครื่องผู้หญิง เพราะเป็นส่วนที่จะทำให้หมอลำคณะใหญ่หรือไม่ใหญ่ก็ขึ้นอยู่กับจุดนี้ ยิ่งกว่านั้น ปัจจุบันการหาหาง

เครื่องผู้หญิงนับว่าเป็นอุปสรรคสำหรับหมอลำทุกคณะ เพราะเมื่อมีทางเลือกการประกอบอาชีพมากขึ้น คนที่จะมาเป็นหางเครื่องก็นับวันจะมีน้อยลง

"เด็กทุกวันนี้ ถ้าคิดจะมาเป็นหางเครื่องนี่ไม่คิดนะ ส่วนมากคนที่มีการศึกษาเขาจะไม่คิดถึงจุดนี้ ถ้าจบ ม.๖ ถ้าไม่เรียนหนังสือต่อก็จะเข้าโรงงาน ถ้าได้เรียนหนังสือก็ไปสอบไปเรียนในกรุงเทพฯ"(ปีโย ศรีวัง. สัมภาษณ์ ๔ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"เรามีเงินเรายังไปหาซื้อเพชรพลอยในร้านได้ เราไปหาหางเครื่อง มีเงินก็ไม่ได้นะ บางทีพ่อกับแม่บอกว่าให้ลูกมา พอเอารถมารับไม่ให้มาก็มี เปลี่ยนใจไปตอนนั้นก็มี เคยไปหาหางเครื่องปีหนึ่งพูดไว้แล้ว ๔๐ กว่าคน วันรุ่งขึ้นตีรถมารับ เอารถ ๖ ล้อไปรับ พอจะไปไปแค่ ๖ คน ตั้งแต่นั้นมาก็ไม่เคยคิดจะไปหาหางเครื่องอีกเลย มันเกิดความเบื่อหน่าย คิดจะเป็นแต่ครูฝึกเต้น ไม่ต้องไปหาหางเครื่อง" (ปัญญา พุดบุรี. สัมภาษณ์ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙)

"การไปหาหางเครื่องผู้หญิงนี่ไม่ใช่ไปพูดแล้วเอามาง่ายๆนะ ไปพูดทุกวันนี้ ผมจะมาขอลูกสาวเจ้าไปเต้น ไปเต้นก็เท่ากับไปแก้ผ้าเนาะ ขนาดไปหาซื้อทองยังง่ายกว่าไปพูดขอลูกสาวเขามาเต้น มันไม่ใช่เรื่องง่ายๆ มีเงินก็จริงอยู่ แต่มันไม่ใช่จะหามาได้ง่ายๆ นอกจากพ่อแม่เขาจะวางใจจริงๆ ทุกวันนี้โรงงานมันเยอะ ลูกสาวเขาออกมารอสองปีสามปีทำบัตรประชาชนได้ก็ทำงานโรงงานได้แล้ว" (ครรชิต วงศ์สุ่ย. สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

แสดงให้เห็นว่า บทบาทของเพศหญิงนั้นมีส่วนเกี่ยวข้องกับการใช้เทคโนโลยีเพื่อการแสดงอย่างแยกจากกันไม่ออก คือ ต้องมีความสัมพันธ์กัน นั่นคือ ผู้หญิงก็มีโอกาสต่อรองทางเพศสภาพได้ หากเชื่อมโยงกับการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิต เพราะหากว่าหมอลำคณะใดจะใช้เทคโนโลยีการแสดงเพื่อการผลิตผลงานเพื่อให้กลายเป็นหมอลำขนาดใหญ่หรือขนาดเล็กก็ตาม จำเป็นต้องให้ความสำคัญกับบุคลากรที่เป็นหางเครื่องผู้หญิงอย่างยิ่ง เพราะจะเป็นการสร้างภาพลักษณ์ให้เกิดความอลังการ ดูยิ่งใหญ่ นอกจากนี้ ยังต้องให้ความสำคัญกับเพศที่สามอีกด้วย เพราะเป็นส่วนสำคัญอีกส่วนหนึ่งที่จะทำให้หมอลำยังตั้งมั่นคงอยู่ได้

ดังนั้น หมอลำจึงให้ความสำคัญ ดูแลนักแสดงผู้หญิงเป็นพิเศษ เช่น หางเครื่องเพราะเมื่อมากับคณะหมอลำ ก็เท่ากับมาอยู่ในความดูแลของหัวหน้าคณะซึ่งต้องให้ความเอาใจใส่และอบรมเป็นอย่างดี

"หัวหน้าผม ตอนเย็นก็ไปสอดส่องดูแลว่าผู้หญิงเขาอยู่ยังไง กินยังไง เหมือนพ่อแม่ให้ความอบอุ่น แต่ยังไงมันก็ไม่เท่ากับผู้หญิง ผู้ชายมันสละอยู่แล้ว แต่ผู้หญิงมันสละไม่ได้ ผู้หญิงนี่กลับไปบ้าน เราต้องโทรถามทางบ้านด้วย ว่าลูกสาวกลับถึงบ้านหรือยัง ข้อยโทรมาเช็ค มีอะไรต้องโทรถึงพ่อถึงแม่ปั๊บ ...แต่ถ้าไม่ถูกตาหัวหน้า ก็บอกว่ากลับบ้านซะหล้า คือไม่ยอมที่จะอยู่ในความดูแลของท่านได้ ท่านก็ไม่เอาไว้เหมือนกัน คนไม่ใช่น้อยๆ คนๆเดียวจะมา

ทำให้เสียไม่ได้หรอก จะมาเอาเพื่อน มาเอาเหล้ามาเอาสนุก ถ้าทำแบบนี้ไม่เข้าท่า ท่านก็ให้กลับบ้าน" (ครรชิต วงศ์สุ่ย. สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

การให้ความสำคัญกับหางเครื่องผู้หญิงนั้น และถือเป็นองค์ประกอบที่คณะหมอลำขนาดใหญ่ต้องใส่ใจมากที่สุด เพราะถ้าเกิดผลกระทบกับหางเครื่อง เช่น เกิดลดจำนวนลงอย่างรวดเร็ว หรือหายไปหรือหาได้ไม่ทันความต้องการ หมอลำขนาดใหญ่ก็กระเทือนหนักได้เช่นกัน

"หัวใจสำคัญของวง ความสำคัญของหางเครื่องดูเหมือนจะไม่สู้พวกหมอลำ แต่จริงๆนั้น หางเครื่องหายาก... ปีที่แล้ว พี่นาง(ศิริพร อำไพพงษ์)ถูกอิจฉา มีคนแจ้งตำรวจว่ามีหางเครื่องเป็นหญิงชาวลาวอยู่ในวงจำนวนมาก เหมือนถูกแกล้งเลย หนักสาหัส เพราะจากหางเครื่อง ๘๐ คนเหลือ ๓๐ คน คือมันไปเยอะ แล้วความอลังการมันไม่มี จะหาหางเครื่องใหม่มันก็ไม่ทัน เพราะหางเครื่องต้องซ้อมเป็นเดือนๆ จึงจะเข้ากัน ทำได้เพียงค่อยๆ ประคองวงไปให้พ้นปีเฉยๆ ถ้าเป็นหมอลำทั่วไปก็คงต้องยุบวงแล้ว อันนี้ว่าเป็นศิริพร เป็นหมอลำอาชีพ จึงอยู่ได้" (ปัญญา พุดบุรี. สัมภาษณ์ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙)

๑.๖ การแสดงบทบาทของผู้หญิงในฐานะเป็นผู้ทำหน้าที่สำคัญในการเป็นเพศที่ต้องรับผิดชอบกิจกรรมการดูแลคนจำนวนมาก เช่น ทำอาหารเลี้ยงดูสมาชิกในคณะหมอลำ ทำให้ลูกวงเห็นความสำคัญ เห็นความดี กลายเป็นสิ่งที่ทำให้สมาชิกในคณะให้ความเกรงใจ เพราะถือเป็นผู้มีบทบาทสำคัญต่อปากท้องคนที่อยู่ในคณะหมอลำ

"ผู้หญิงทำกับข้าวเป็นหน้าที่หลัก เวลาไปออกแสดง ก็นึ่งข้าว ทำกับข้าว จัดเวรแบ่งกันผลัดกันทำ ก็ดีใจจ้ะ อยู่เฉยๆก็ไม่มีอะไรทำ รอกินเหมือนเด็กก็ไม่ดี ตัวเองก็เป็นผู้ใหญ่แล้ว" (ฉะอ้อน วงศ์สุวรรณ. สัมภาษณ์ ๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๑.๗ การแสดงบทบาททางเพศสภาพของผู้หญิงทั้งในเรื่องการปกครองสมาชิกในคณะ หรือในการดูแลความเป็นอยู่ของผู้อ่อนอาวุโสกว่า รวมไปถึงการที่ต้องรับบทบาทการเป็นแม่ของลูก เป็นคุณลักษณะอย่างหนึ่งของความเป็นผู้หญิงที่แสดงถึงความละเอียดอ่อน การประนีประนอมและมีความรับผิดชอบหลายๆอย่างอย่างมาก

"ที่บอกว่าใกล้ชิดมากก็จะเป็นผู้หญิง แต่หากมีปัญหาที่จะคุย ผู้ที่จะเคลียร์คือแม่ ทั้งผู้หญิงทั้งผู้ชาย เพราะแม่มีความละเอียดอ่อน ส่วนพ่อจะดุ พ่อจะไม่มีความละเอียดอ่อน ถ้ามีปัญหาอะไรก็คือแม่ จะให้ลูกคนที่อยู่ห่างเราได้รู้ว่าความรู้สึกของแม่คืออะไร คือรักทุกคน ห่วงทุกคนเท่าๆกัน จะมีเวลาไปพูดคุยด้วยมั้ยเท่านั้นเอง" (นกน้อย อุไรพร. สัมภาษณ์ ๒๑ สิงหาคม ๒๕๔๙)

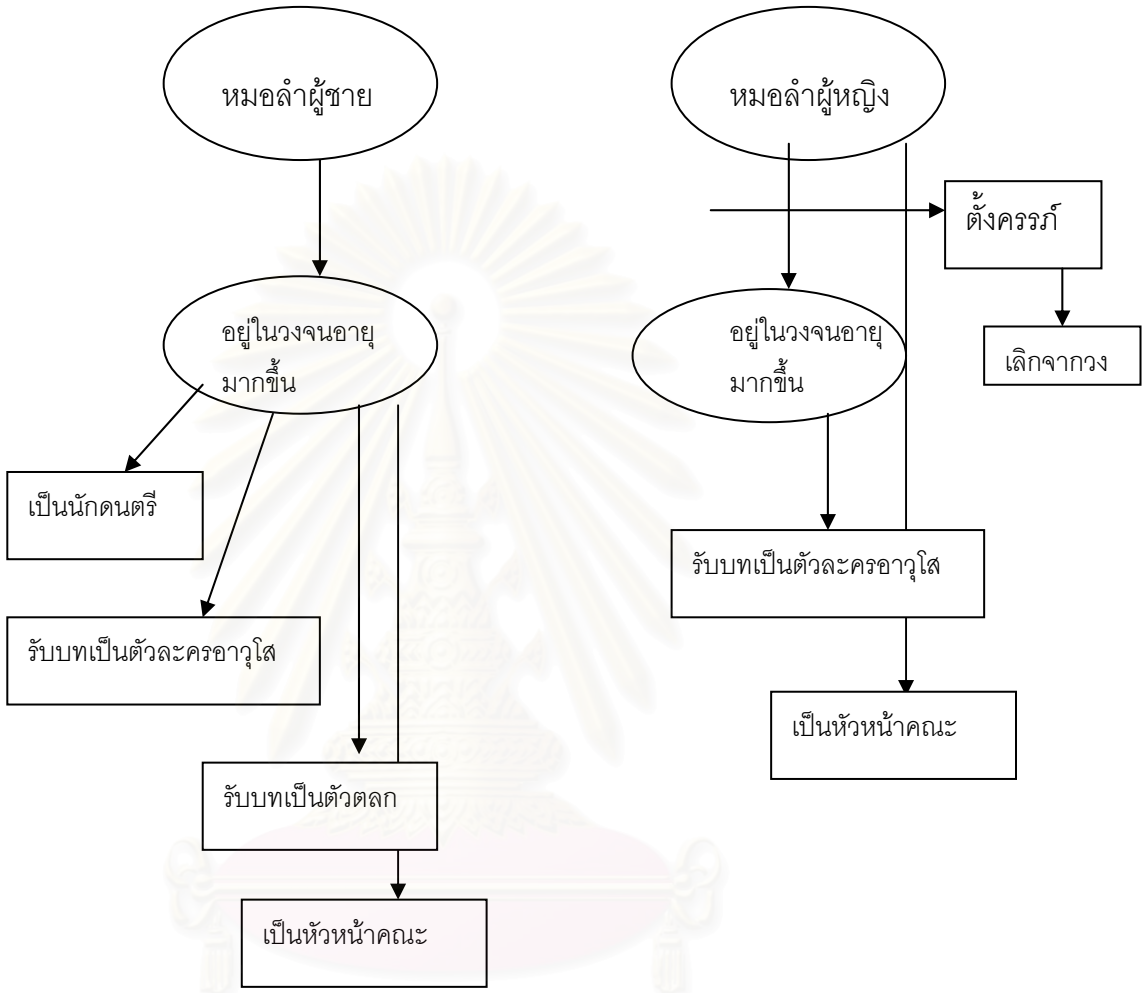
"ลูกก็ยังไปกับหมอลำน้อยอยู่จ้ะ มีลูกเรียน แต่ว่าวันใดปิดเทอม หรือไม่ได้ไปโรงเรียนก็ไปกับหมอลำอยู่ใกล้ ๆ บ้าน ก็ไปเต้น ได้เงินมา ก็เอาเงินนั้นล่ะไปเรียน

ก็บอกลูกว่าให้ฝึกลำเอา ถ้าไปอยู่กับหมอลำใหญ่เราจะไม่มีโอกาส คือ ถ้าอยากไปอยู่วงใหญ่ เราต้องเก่งไปจากวงน้อยก่อนจึงจะมีโอกาส แต่ว่าในใจก็ไม่อยากให้ลูกเป็น อยากให้ลูกเรียนหนังสือทำงานอย่างอื่น ...เพราะการเป็นแดนเซอร์ที่ดีมันอยู่ที่ใจ อย่างหนูอายุมากแล้ว แต่ใจมันชอบ หัวหน้าโทรมาเรียกก็ไป ก็ยังเข้ากันได้กับเด็กได้ทุกแบบ ไม่ใช่ว่าเราเป็นผู้ใหญ่แล้วจะมาดใหญ่ เพราะเป็นคนสนุก เด็กเลยมาเข้าด้วยเพราะทำตัวเป็นหมู่เป็นเพื่อนกับพวกเขา เวลาเขาทะเลาะกันก็บอกสอนเขาได้ เขาเลยให้ความนับถือ...ถ้าเราไม่พูดก็ไม่มีใครบอกใครสอนนี้นะ เพราะว่าก็จะมีคนมาเคลียร์กันแบบว่าจะทะเลาะกันก็มีน่ะจ้ะ แต่ก็ไปบอกว่าเถียงกันถ้าไม่พอโกรธก็อย่าโกรธกันนี้น่ะ อยู่หมู่มากเราต้องเอาใจเขามาใส่ใจเรา"(ฉะอ้อน วงศ์สุวรรณ. สัมภาษณ์ ๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

สำหรับสมาชิกในหมอลำประจำคณะนั้น แต่ละคณะก็จะมีนักแสดงตัวหลักๆที่อยู่ประจำคณะชนิดที่เรียกว่าอยู่กันมานานแบบร่วมหัวจมท้ายกันมาโดยตลอด ที่น่าสังเกตคือนักแสดงที่อยู่มานานเกือบทั้งหมดจะเป็นผู้ชายซึ่งเคยแสดงเป็นหมอลำตัวเด่นๆมาก่อน ปัจจุบันบรรดาคนเหล่านี้ก็เปลี่ยนบทบาทหน้าที่การแสดงมาเป็นตัวตลก เป็นพิธีกร หลายคนเป็นเพื่อนกับหัวหน้าคณะชนิดที่เรียกว่าเคยได้ร่วมก่อตั้งร่วมบุกเบิก ร่วมทุกข์ร่วมสุขกันมากับหัวหน้าตั้งแต่ครั้งยังเป็นหมอลำคณะเล็กๆ จากที่มีสมาชิกเพียง ๒๐-๓๐ คน จนกระทั่งมาเป็นหมอลำคณะใหญ่ที่มีสมาชิกนับร้อยคน จนเมื่ออายุมากขึ้นก็ผันตัวเองมาเป็นนักแสดงอาวุโสประจำคณะและคอยช่วยแนะนำหรือให้คำปรึกษาตลอดจนวางแผนการแสดงแก่หัวหน้าคณะหมอลำ คอยช่วยเหลือดูแลนักแสดงรุ่นหลังๆซึ่งเป็นรุ่นลูก ซึ่งสมาชิกรุ่นใหม่ๆก็ให้ความเคารพนับถือมักจะเรียกกันว่า “พ่อ” หรือ “ป๋า” ยกเว้นคนที่เป็นกะเทย ก็จะได้รับการเรียกว่า “แม่” เช่นเดียวกับผู้หญิง

เมื่อเปรียบเทียบอายุงานของผู้หญิงและผู้ชายในวงหมอลำแล้ว จะพบว่าแม้ผู้ชายจะสามารถอยู่ในวงได้นานกว่าและมีทางเลือกให้สามารถแสดงได้มากกว่า และไม่มีอุปสรรคเรื่องการตั้งครรภ์ แต่ท้ายที่สุดแล้ว หากมีความสามารถแท้จริง แม้จะเป็นผู้หญิง ก็ยังอยู่ในวงหมอลำได้ต่อไป คือพออายุมากขึ้น หากผู้หญิงยังอยู่ในวงหมอลำ และมีต้นทุนทางวัฒนธรรมมากพอก็สามารถที่จะตั้งตัวเป็นหัวหน้าคณะหมอลำได้เช่นเดียวกับผู้ชาย ดังที่จะเห็นได้จากหมอลำหลายๆคณะที่มีหัวหน้าเป็นผู้หญิงดังที่ผู้วิจัยกล่าวถึงไปแล้ว แสดงให้เห็นว่า ในวงการหมอลำนั้น ไม่เคยปิดกั้นความสามารถของหมอลำโดยการนำความแตกต่างทางเพศสรีระมาเกี่ยวข้อง ดังนั้น เราจะเห็นได้ว่า ทั้งเพศหญิงและเพศชาย ต่างก็มีโอกาสและสิทธิที่จะแสดงความสามารถได้เท่าเทียมกัน

แผนผังการเปรียบเทียบบทบาทระหว่างหมอลำผู้หญิงกับหมอลำผู้ชายในคณะหมอลำมีดังนี้



จากแผนภูมิดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า แม้นักแสดงผู้ชายมีโอกาสและทางเลือกมากกว่านักแสดงผู้หญิง แต่การให้ความสำคัญก็ต้องเท่าเทียมกันจะขาดฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งไม่ได้ เช่น หมอลำเรื่องจะขาดหางเครื่องผู้หญิงก็ไม่ได้ หรือจะขาดหมอลำผู้หญิงที่รับบทแสดงเป็นนางเอก ตัวแม่ก็ไม่ได้เช่นกัน

<u>๒. การต่อรองทางเพศสภาพของผู้ชมผู้หญิง</u>

ผู้วิจัยจะกล่าวถึงประเด็นย่อยๆในหัวข้อนี้ดังนี้

๒.๑ ผู้ชมผู้หญิงใช้บริเวณด้านหน้าเวทีเป็นสถานที่หาความบันเทิง

๒.๒ การแสดงบทบาทของแม่ยกซึ่งให้การช่วยเหลือ อุปถัมภ์หมอลำ

ปัจจุบันผู้ชมผู้หญิงมีอำนาจการต่อรองสูงขึ้น และที่สำคัญคือ มีกำลังซื้อที่มากขึ้น สะท้อนให้เห็นภาพปรากฏการณ์ทางสังคมว่า ผู้หญิงพึ่งตนเองได้มากขึ้น ดังนั้น การที่

จะไปร้องขอเพลงจากหมอลำด้วยตัวเอง กล้าแสดงออกหน้าเวที ทั้งการจับกลุ่มเต้น การขอเบอร์โทรศัพท์จากหมอลำ ตลอดจนการแสดงออกกับหมอลำด้วยวิธีการต่างๆ อย่างที่ไม่เคยเป็นมาก่อนในอดีตเช่น กอดคอ หอมแก้มหมอลำผู้ชายก็มีมาก ทำให้ภาพของผู้ชมหมอลำผู้หญิงเปลี่ยนไป และหมอลำเองก็ต้องปรับตัวตามไปด้วย

"เปรียบเทียบกับแต่ก่อน ถือว่าผู้ชายกล้าแสดงออกว่าชอบหมอลำผู้หญิง แต่เดี๋ยวนี้ ๕๐ เปอร์เซ็นต์ ผู้หญิงชอบผู้ชาย มาจ้างหมอลำก็แบ่งกันเลือก ผู้ชายเลือกหมอลำผู้หญิง ผู้หญิงเลือกหมอลำผู้ชาย... แบ่งกัน เจ้าก็เชียร์ของเจ้า ข้อยก็เชียร์ของข้อย เดี๋ยวนี้สิทธิเสรีภาพมากขึ้น ผู้หญิงมีสิทธิแสดงออก เผลอๆผัวอายเลยล่ะ อย่างการฟ้อนหน้าเวทีข้อยจะจีบหมอลำผู้ชาย เจ้าถอยไป ผู้หญิงให้ทิปแก่หมอลำผู้ชาย แต่ก่อนผู้หญิงจะพูดกับหมอลำผู้ชายก็ยาก เขาอาย ไม่กล้าแม้แต่จะลุกขึ้นฟ้อน ...ทุกวันนี้ไม่รู้ผัวใครเมียใครลุกขึ้นฟ้อนด้วยกัน ดูไม่ออกเลย" (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"มันทันสมัยขึ้น อาจจะเป็นความนิยม แต่ก่อนผู้ชายเป็นช้างเท้าหน้าตอนนี้มันเสมอภาคกัน มีเสรีภาพ ผู้ชายกินเหล้า ผู้หญิงก็กินได้ ในเมื่อผู้ชายเมา ผู้หญิงก็เมาได้ ผู้ชายชอบผู้หญิงได้ ผู้หญิงก็ชอบผู้ชายได้ ต่างคนต่างก็รักสนุกเหมือนกัน แต่ผู้หญิงจะออกหน้าออกตากว่าผู้ชาย ดูอย่างแต่ก่อน ผู้หญิงไม่ค่อยเต้นหน้าเวที ผู้ชายเต้นเป็นส่วนมาก แต่เดี๋ยวนี้กลับกัน ผู้หญิงจะเต้นมากกว่าผู้ชาย" (ประวิทย์ เพชรลำชี. สัมภาษณ์ ๒๗ ตุลาคม ๒๕๔๙)

"ส่วนมากผู้หญิงสมัยทุกวันนี้ ได้ถือเงินนะ หาเงินได้ก็ใช้ไปเลย ทุกวันนี้ผู้หญิงเก่งกว่าผู้ชายมาก สมัยก่อนหาผู้หญิงมาฟ้อนหน้าเวทียาก มีแต่ผู้ชายเมาเหล้า ทุกวันนี้มีแต่ผู้หญิงและเมาเหล้าเป็นด้วย กำคอขวดเบียร์ด้วยสังเกตดูสิ แต่ผู้หญิงไม่ก้าวร้าว จะขอเพลงธรรมดา" (ปีโย ศรีวัง. สัมภาษณ์ ๔ ธันวาคม ๒๕๔๘)

ปัจจุบัน เนื่องจากบทบาทของผู้ชมผู้หญิงมีมากขึ้น ทำให้หัวหน้าคณะหมอลำหลายๆวงต้องหันมาเอาใจใส่ผู้ชมผู้หญิงมากขึ้น เพราะคนเหล่านี้คือผู้บริโภคที่สำคัญที่จะมีส่วนตัดสินใจในการเลือกหมอลำ การตอบสนองความต้องการคนเหล่านี้ จึงเป็นการสร้างความประทับใจให้ผู้หญิง เพื่อให้หมอลำเป็นที่นิยมของผู้หญิงต่อไปได้นานๆ

"เพราะทุกวันนี้เป็นลักษณะผู้หญิงติดผู้ชายมากกว่า ทุกวันนี้เราเลยต้องหาคนหน้าตาดีๆมาฝึกลำไว้น่ะ เอาผู้ชายหน้าตาดีๆไว้ พวกเป็นบ้ากับหมอลำก็มีแต่ผู้หญิงน่ะ ผู้หญิงเราก็เน้นแต่ตัวหลักๆไว้ คือตัวโกง นางเอกและแม่พญา ส่วนประกอบอะไรก็ไม่ดู เสียงพอใช้ได้ หน้าตาพอใช้ได้ก็เอา ..เห็นมานานแล้ว สังเกตจากพวกแม่ยกที่มาหาเรานี่แหละ สังเกตจากคนนั่งหน้าเวทีทุกวันนี้มีแต่ผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย"(สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

จะเห็นได้ว่า การให้ความสำคัญแก่นักแสดงผู้หญิงในคณะหมอลำในปัจจุบันเปลี่ยนแปลงไปจากอดีตแบบพลิกหน้ามือเป็นหลังมือ เพราะค่านิยมของผู้ชมเปลี่ยนไป เมื่อสังคมมีความทันสมัยมากขึ้น ผู้หญิงมีความมั่นใจมากขึ้น เข้าใจในความมีสิทธิเสรีภาพของตัวเองมากขึ้น ยิ่งกว่านั้นผู้หญิงยุคใหม่มีงานทำสามารถหาเงินด้วยตัวเองได้ ทำให้ผู้หญิงกล้าแสดงออกมากขึ้น ผู้หญิงจึงกล้าแสดงความรู้สึกว่าสนใจ ชื่นชมหมอลำผู้ชายมากกว่าสมัยก่อนอย่างชัดเจน

"ปัจจุบันนี้พระเอกดึงดูดคนได้ดีกว่านางเอกหมอลำ สมัยก่อนนี้ ไปลำนี่มันจะมีพวกมาจีบนางเอกหน้าเวทีเลย ทั้งตำรวจทั้งครูต่างควักเงินมาอวดกันต่อหน้านางเอก มันเป็นแบบนั้น ทีนี้การดึงดูดคนนี้ นางเอกถ้าเล่นดีก็ดึงดูดได้อยู่ แต่ว่าไม่ได้รางวัล หมายถึงว่า ความศรัทธาการดูของคนนี้ผู้หญิงจะมีเยอะ ผู้ชายแถวหน้าเวทีไม่ค่อยมีนะครับ มีแต่คนกินเหล้า หน้าเวทีน่ะมีแต่ผู้หญิงมาจอง ผู้ชายไปยืนล้อมข้างนอก หมอลำผู้หญิงจะสวยแค่ไหนก็ตาม เรียกว่าผู้หญิงไม่มีผลต่อการแสดงเลย นางเอกจะขาดก็ไม่เป็นไร ขอให้พระเอกออกมา ทั้งๆที่นางเอกหมอลำก็หายากนะ หาตัวมาแสดงหมอลำก็หายาก แต่ผู้ชายเกิดขึ้นเหมือนเห็ดนี่ หมอลำผู้ชายเพียงแต่เริ่มหัดฟ้อนก็มีแม่ยกแล้วนะ พวงมาลัยเต็มเห็นมั้ย ฟ้อนแด่วๆมันก็ได้เงินรางวัลห้อยคอแล้ว"
(ทวนทอง ผ่านวงศ์. สัมภาษณ์ ๑๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๒.๑ ผู้ชมผู้หญิงใช้บริเวณด้านหน้าเวทีเป็นสถานที่หาความบันเทิงหรือหลีกหนีจากโลกแห่งความเป็นจริงได้ชั่วขณะ เช่น การใช้เป็นที่หาความสำราญจากการฟัง การชมการแสดงหมอลำ ใช้เป็นที่เต้น แสดงความสนุกสนานตามความต้องการของตัวเองโดยไม่ต้องกระมิดกระเมี้ยนหรือเก็บกดไม่กล้าแสดงออกอย่างในสมัยก่อน

"ส่วนมากผู้หญิงผู้ชายเสมอภาคกันเลยอยู่หน้าเวที ผู้ชายเต้นอยู่ข้างเวที แต่ผู้หญิงเต้นอยู่หน้าเวทีเลยจ้ะทุกวันนี้ ผู้หญิงทุกวันนี้มักม่วน บางคนก็เป็นผู้หญิงที่มีครอบครัวแตกแยก บางทีก็ไม่มีลูกไม่มีผัวแล้ว ความคึกคะนอง ความอยากม่วน ส่วนใหญ่ผู้หญิงจะหาทางออกแบบนี้คือ สนุก เป็นการหาทางออกคือได้ปลดปล่อย ม่วนในจิตใจ...เวลามีเพลงออกมามีแต่เพลงเร้าใจ มีแต่เพลงเข้ากับชีวิต อย่างฉันมักผัวเขาอย่างนี้ ป๋าผัวอย่างนี้ เอาผัวไปเผาอย่างนี้ มันก็มีแต่เพลงผู้หญิง ทีนี้เพลงที่เขาชอบก็ต้องเต้น " (จันทร์เพ็ญ ดวงแพงมาก. สัมภาษณ์ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙)

ที่ชัดเจนที่สุดคือ หมอลำในปัจจุบันต้องมีการปรับเปลี่ยนตามความต้องการและการเรียกร้องจนเป็นกระแสความนิยมของผู้หญิงคือ เรียกร้องให้หมอลำต้องหา

ผู้ชายมาเป็นหางเครื่อง จนกระทั่งหางเครื่องผู้ชายมีอยู่จำนวนมากในแทบทุกคณะ เพราะเกิดจากเสียงเรียกร้องของผู้ชมเหล่านี้ เป็นการพลิกกลับความต้องการจากสมัยก่อนที่ผู้หญิงไม่กล้าเรียกร้อง ไม่กล้าแสดงออก ผู้หญิงจึงมีบทบาทในการกำหนดและเป็นผู้เลือกองค์ประกอบการแสดงหมอลำด้วยตัวเอง และเป็นผู้ที่กล้าแสดงความคิด ความต้องการของตัวเองได้มากขึ้น

๒.๒ การแสดงบทบาทของแม่ยกซึ่งให้การช่วยเหลือ อุปถัมภ์หมอลำและนักแสดงผู้ชาย ที่เป็นการแสดงความหมายว่า เป็นที่พึ่งและเป็นผู้เลือกว่าจะให้ความช่วยเหลือหมอลำ บทบาทที่ผู้ชมผู้หญิงได้แสดงออกต่อคณะหมอลำที่ชัดเจนในปัจจุบันคือการเป็นแม่ยก ที่ได้แสดงการอุปถัมภ์และช่วยเหลือเกื้อกูลของผู้หญิงที่มีต่อหมอลำผู้ชาย

“เป็นทุกที่ แม่ยกเขาก็มีความสำคัญกับเรา เวลาช่วงซ้อมนี้เสื้อผ้าหน้าแพรเขาก็ซื้อให้ แม้แต่ยาสีฟัน แปรงสีฟันเขาก็ซื้อให้หมด ส่วนนี้คือ ความพอใจที่เขาจะซื้อให้ เราไม่ต้องขอเลย ถ้าไปเล่นอยู่ตรงนั้นตรงนี้ อยากกินอะไรเขาจะซื้อมาให้ ช่วงปิดวงยิ่งสำคัญมาก ตอนทำไร่ทำนา ก็แล้วเสร็จเพราะแม่ยก เขาก็โอนเงินมาให้เป็นค่าทำนา ที่ให้มานี้ ไม่ได้หมายความว่าเอาตัวไปแลกนะ เขาให้ด้วยความรักด้วยความเมตตา แม่ยกนี้เป็นทั้งแม่ยกแม่ฮัก เอื้อยฮักบางครั้งเราตกระกำลำบาก เขาก็ยังช่วยได้... มีแม่ยกก็ดีอย่างหนึ่งคือ ได้เก็บเงินค่าตัว แทบจะไม่ได้เบิกเลย อยากกินนั่นกินนี่เขาก็หาให้ บัตรเติมเงินโทรศัพท์เขาก็หาให้ โทรศัพท์เขาก็ซื้อให้ แต่ถ้าหากมีหลายคนก็ลำบากอยู่ เพราะสับรางไม่ถูกไม่รู้จะแนะนำยังไง... หากเป็นวันที่เราพักเราก็พยายามหลบ บางทีไปถูกลูกถูกเมียเขามันไม่ดี ถึงเราจะเต้นกินรำกินเราก็มีศีลธรรมในตัวเองนะ มีจิตสำนึกว่า เอ้อ นี่ลูกเขาเมียเขา เขามากินมาเที่ยว ผัวเขาเป็นคนหาเงิน มีผัวเขาก็บอก แต่เขาก็ยังคบอย่างนั้น” (ครรชิต วงศ์สุ่ย. สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

“ที่ยังเรียนอยู่ก็มี เขาปลื้มในตัวเราก็มี เราอายุมากกว่าเขา บางทีก็คิดนะว่า อุ๊ยทำไมรุ่นนี้ยังมาแบบนี้กับเรา จะเป็นผู้บ่าวก็ไม่ใช่มันคนละรุ่น คนละวัยเลย ไม่เหมือนกับพวกแม่ๆนะ อันนี้เราก็มองเขาอีกแบบหนึ่ง เป็นน้องสาว ไม่เป็นแบบอื่น สงสารเขา เราก็ได้แต่บอกว่าอย่าขาดเรียนนะ ให้ตั้งใจเรียน เราคอยบอกคอยเตือน ก็ติดใจคำพูดเรา ก็อยากมาหาเราอีกเท่ากับเราเป็นผู้หลักผู้ใหญ่สอนเขา” (ครรชิต วงศ์สุ่ย. สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

“ผู้หญิงจะมาหาผู้ชายมากกว่า ไม่ได้มาหาผู้หญิงด้วยกัน อย่างเขาชอบผู้ชายคนนี้แต่คนนี้เป็นกะเทย เขาก็รับได้ เขารู้อยู่แต่ก็ยังรักกะเทย ส่วนมากจะมีลูกมีผัว ผัวไม่อยู่ผัวไปนอก เขาก็ซื้อความสุขให้ชีวิต ก็มีทุกระดับ เพื่อนหางเครื่องผู้ชายก็มาเล่าให้ฟัง อย่างเรื่องมีแม่ยกมาชวนไปเที่ยวนั่นเที่ยวนี่ ซื้อนั่นซื้อนี่ให้ คือเขามากรี๊ดหล่อ เอ้อ คนนี้น่ารักก็เข้ามา ขอเป็นน้องหน่อย อย่างนี้ก็มี” (นิรมล สีดา. สัมภาษณ์ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

“อย่างเด็กพวกนี้ เขาเคยอยู่ระเบียบ อยู่รัตนศิลป์ เคยรู้จักเขาก็มายกมือไหว้ เราซื้อนั่นซื้อนี่ไปให้เขากิน เป็นความสุขในใจคือว่าถ้าคนไม่เข้าใจก็ไม่สามารถอธิบายให้ฟังถึงความรู้สึกของเราได้ คือเราคิดถึงลูก(หมอลำ) แล้วเขามาแสดงใกล้ๆบ้านเรา เราก็อยากอยู่กับลูกนานๆ ถ้าไกลๆก็มีแต่โทรหากัน เขาก็บอกว่าคิดถึงแม่ ถ้ามีโอกาส ปิดวงแล้วผมจะไปเยี่ยมแม่”

(พร อยู่สุข. สัมภาษณ์ ๒๘ เมษายน ๒๕๔๙)

“อย่างชุดเพชรนี่ คณะประถมนี้เขาตัดให้ลูกน้องใส่ วงน้องใหม่นี่ก็ตัดให้ลูกน้อง แต่หมอลำวงเล็กอย่างดาวจรัสแสงนี่ เขาก็กำลังน้อย เราก็ตัดให้ลูกใส่ ลูกเขาก็มีความภูมิใจ วงแก่นนครก็มีคนหนึ่งตัดให้ ๒-๓ ชุด” (นิตยา อุกาพรหม. สัมภาษณ์ ๒๘ เมษายน ๒๕๔๙)

<u>๓.การต่อรองทางเพศสภาพของเพศที่สาม</u>

ผู้วิจัยจะกล่าวถึงประเด็นย่อยๆในหัวข้อนี้ดังนี้

๓.๑ การสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมให้กลายเป็นกลุ่มสังคมเล็กๆกลุ่มใหม่

๓.๒ การสร้างความหมายใหม่ขึ้นมา เพื่อให้เห็นว่า บทบาทที่สำคัญของกะเทยในคณะหมอลำ

๓.๓ แสดงการปฏิเสธการให้ความหมายที่ไม่ดีต่อเพศที่สาม

ปรากฏการณ์หนึ่งที่น่าสนใจทั้งที่อยู่หน้าเวทีหมอลำและบนเวทีหมอลำในปัจจุบัน ที่ผู้วิจัยมิอาจจะละเลยที่จะนำมากล่าวถึงเอาไว้คือ มีการต่อสู้ทางความหมายและการต่อรองทางเพศสภาพของผู้ที่มีเพศสรีระเป็นชายแต่ใจเป็นหญิงจนกลายเป็นเพศที่สาม ที่คนทั่วไปเรียกว่า “กะเทย”

สิ่งที่ผู้วิจัยสังเกตเห็นตลอดการเก็บข้อมูลภาคสนามคือ ทุกๆหน้าเวทีหมอลำกลายเป็นสถานที่ที่แสดงออกทางเพศสภาพของเพศที่สามอย่างเอิกเกริก และขยายวงออกไปอย่างกว้างขวางรวดเร็ว ที่ที่มีการแสดงหมอลำได้เป็นที่ชุมนุมกันอย่างไม่มีการปิดกั้นรุ่น หมายความว่ามีกะเทยทุกรุ่น นับตั้งแต่รุ่นใหญ่อายุขึ้นเลข ๕๐ ปี มาถึงรุ่นเล็กอายุยังไม่ถึง ๑๕ ปี ประกอบด้วยบรรดาคนอาชีพต่างๆ นับตั้งแต่ทำงานเป็นข้าราชการ เป็นพ่อค้า ชาวนา และยังเป็นนักเรียน นักศึกษา ก็ล้วนแต่มาใช้พื้นที่นี้เปิดเผยและแสดงความเป็นตัวของตัวเองอย่างชอบธรรม

เพศที่สามเหล่านี้พากันแสดงเอกลักษณ์ของกะเทยอย่างเต็มที่ ไม่ว่าจะเป็นการแต่งหน้าเป็นผู้หญิงอย่างเข้มจัด การใส่เสื้อผ้าที่บ่งบอกความเป็นผู้หญิงอย่างชัดเจน เช่น เสื้อสายเดี่ยว เกาะอก ยกทรง สวมถุงน่อง กระโปรงสั้น กระโปรงบาน กางเกงขาสั้น กางเกง

รัดรูป มีทั้งที่สวมวิกและไม่สวมวิก แสดงออกด้วยท่าทาง และจริตแบบผู้หญิงหรือเกินผู้หญิง เช่น ท่าเดิน การวี้ดว้ายกระตู้วู้ การแซวผู้ชาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเกาะกลุ่มชุมนุมกันเพื่อรอเต้นหน้าเวทีเมื่อเวลาที่หมอลำร้องหรือลำด้วยจังหวะเร้าใจ ต่างก็จะลุกขึ้นมาเต้นหน้าเวทีพร้อมกับขอเพลงจากหมอลำกันอย่างสนุกสนาน

นับวันคนกลุ่มนี้จะมีมากขึ้น จนกระทั่งว่าหน้าเวทีหมอลำขนาดใหญ่นั้นมีกะเทยอยู่หน้าเวทีนับร้อยๆคน เพราะที่ที่มีการแสดงหมอลำนั้นได้กลายเป็นที่ที่แสวงหาเพื่อนหาพรรคพวก เป็นที่ที่นัดพบคนที่มีรสนิยมเดียวกัน เช่น พบกันหน้าตู้ลำโพงด้านซ้ายด้านขวาของเวที และที่สำคัญคือการวัดเรตติ้งวัดความนิยมของบรรดาเพศที่สาม ว่าเป็นที่นิยมของกลุ่มผู้ชายมากน้อยเพียงไร โดยดูจากการได้รับเสียงแซวเสียงวิพากษณ์วิจารณ์จากหนุ่มใหญ่หนุ่มน้อยที่มาชมหมอลำ

นอกจากหน้าเวทีหมอลำแล้ว บนเวทีหมอลำก็ยังมีการให้ความสำคัญกับเพศที่สามอีกด้วย ในฐานะของนักแสดง เช่น หางเครื่องผู้ชาย มีการใช้นักแสดงที่เป็นกะเทยปรากฏอยู่บนเวทีหมอลำทุกเวทีในปัจจุบัน มีทั้งกะเทยแท้คือผู้ที่เป็นกะเทยโดยธรรมชาติและด้วยใจรัก กับกะเทยเทียมคือ ผู้ชายแท้ๆที่มาแต่งตัวทำกิริยาเป็นกะเทยเฉพาะในบทบาทการแสดง เพื่อเสนอให้เห็นความสามารถของเพศที่สามอย่างมาก ปรากฏอยู่ทั้งในลักษณะที่เป็นหางเครื่องและเป็นตัวตลกในหมอลำคณะต่างๆ ซึ่งเป็นการแสดงว่า การที่มีผู้แสดงเป็นกะเทยหรือมีกะเทยแสดงเป็นตัวตลกนั้นได้รับความนิยมจากผู้ชมและได้รับการยอมรับมาก หมอลำทุกคณะจึงต้องมีกะเทยอยู่ในคณะหมอลำทุกๆคณะอย่างขาดไม่ได้

ด้วยเหตุนี้ กะเทยเพศที่สามกลายเป็น entertainer ในวงหมอลำอย่างเต็มภาคภูมิ โดยเป็นเพศที่ได้รับการใส่สัญลักษณ์ใหม่ให้กับกะเทยในวงหมอลำ ซึ่งการให้ความหมายใหม่นี้เป็นการสร้างความหมายเพื่อการต่อรองทางความหมายจากตัวกะเทยเอง

ในวงหมอลำนั้น กะเทยจะได้รับความสำคัญเป็นการให้ความหมายในทางที่ดีและสำคัญมากเพราะมีความสามารถหลายอย่าง ซึ่งความสามารถเหล่านี้ เป็นความสามารถที่กะเทยจะใช้ต่อรองได้

“เพศที่สามารถแสดงได้ทุกอย่างคือกะเทย เล่นบทผู้ชายก็ถึง เล่นบทเป็นกะเทยก็ได้ พูดง่ายๆคือ พรสวรรค์ของเขามาทางนี้ คนประเภทนี้จะเป็นตัวแสดงที่สร้างสีสันให้โลกบันเทิง การที่กะเทยอยู่ในวงหมอลำมาก เพราะงานหมอลำเป็นงานสนุก กะเทยจะเป็นพวกชอบสนุก หากเป็นผู้หญิงก็จะอายๆ หากเป็นผู้ชายก็อาจจะอายเพื่อน ดังนั้นกะเทยจึงมีเยอะ” (ปัญญา พุดบุรี. สัมภาษณ์ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙)

“กลุ่มกะเทยเราทิ้งไม่ได้ เราปฏิเสธกลุ่มกะเทยได้ไหม ในถนนสายนี้ปฏิเสธไม่ได้เลย ชุดเสื้อผ้านี้ ท่าเต้นนี้ ต้องเป็นเขาล่ะ ผู้ชายจริงๆไม่กล้าทำ บางคนขอโทษนะ

บางครั้งผู้หญิงมีประจำเดือน ผู้ชายทั่วไปไม่กล้านะ แต่กะเทยเขากล้าดูแล อย่างเรื่องเย็บปักถักร้อย กลุ่มกะเทยเขาจะทำได้ดีกว่า ดีกว่าผู้หญิงจริงๆด้วยซ้ำ ดีกว่าผู้ชายแท้ๆด้วยซ้ำ เราต้องใช้กลุ่มนี้ครับ ผมไม่ชอบกะเทยนี่ก็หนีไม่ได้" (มัยกิจ ฉิมหลวง. เทปบันทึกภาพ บริษัททีวีบูรพา)

"ผมมองเห็นว่า ความสำคัญในตัวเขาที่จะมาสร้างหมอลำนี้ มีหลายอย่างครับ คำว่ากะเทยนี้ เขามีความเข้มแข็งกว่าผู้หญิงธรรมดา อย่างเขาจะชอบมีนิสัยเป็นผู้หญิง เช่น ชอบตัดชุดเต้น ชุดลำ หรือฝึกหัดเต้นอย่างนี้ เขาเลยทำได้ดีกว่าผู้หญิงแท้ๆ และก็มีความขยัน กะเทยนี้ เขาทำกับข้าวก็ได้ แบกของหนักๆเหมือนผู้ชายก็ได้ เขาทำได้หลายรูปแบบ อยากทำเหมือนผู้หญิงหลายๆอย่างสอนเต้น สอนลำ อย่างตลกที่แสดงเป็นผู้หญิงอย่างนี้ครับ ผู้หญิงแท้ๆก็มีความอาย กะเทยถ้าเป็นตลกเขาก็ไม่อาย มันเลยเป็นอันว่าเขาได้เปรียบกว่า" (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

ดังนั้น หางเครื่องผู้ชายที่เป็นกะเทยจำนวนมากได้กลายเป็นบุคลากรส่วนหนึ่งของหมอลำคือ มากถึงครึ่งหนึ่งของหางเครื่องทั้งหมด และการที่หมอลำจำเป็นต้องนำกะเทยมาใช้ในการแสดง เพราะผู้หญิงหายากมากขึ้น จนกลายเป็นอันว่า เมื่อได้ยินคำว่าหางเครื่องหมอลำนี้

"หลายคนดีใจว่าเราเอาผู้ชายเต้น ฟังเสียงมาหลายคน เขาว่าถูกใจเขา เห็นผู้ชายเต้น โอ๊ย ถูกใจหลาย ผู้ออกเสียงผู้พูดนี้ก็มีแต่ผู้หญิง ผู้ชายเรานี้ไม่ได้ยินเสียงความคิดเขาสักที...ส่วนตัวเราไม่ชอบหรอกที่เอาผู้ชายมาเต้น แต่ก็ต้องเอา เพราะหนึ่งทุกวันนี้ผู้หญิงหายากมากแล้ว หมอลำขอนแก่นเจอปัญหาหมด หาผู้หญิงไม่ได้ สองการศึกษาภาคบังคับ จบ ม.๓ ก็เรียนต่อใช่มั้ยล่ะ ทำให้การหาคนยากมากขึ้น ก็เลยรอไม่ได้ พอจะเอาหางเครื่องเท่านี้ ขาดอยู่ ๒๐ คนหาไม่ได้ก็เห็นแต่ผู้ชายของพวกเราฟ้อนอยู่นี่ พอว่าไปเต้นเขาก็ลุยเลย ก็เลยเกิดเป็นผู้ชายโดยอัตโนมัติ ทั้งที่ไม่เคยตั้งใจว่าจะเอา ...รู้สึกว่าดีขึ้นด้านหน้าเวที มีผู้ชมผู้หญิงมากขึ้น เขาชอบอย่างนี้นี่เอง ก็เหมือนผู้ชายชอบผู้หญิงเต้นให้ดูนี่แหละ ผู้หญิงเขาก็อยากดูผู้ชายเต้นเหมือนกัน "(สันติ บุญถม.สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ไม่มีหมอลำวงใดไม่มีกะเทย หัวหน้าไม่ชอบล่ะกะเทยน่ะ ถ้ามาอรชรอ้อนแอ้นก็อยู่กับท่านไม่ได้ ถ้าจะอยู่ด้วยคือต้องเก็บอาการ ถ้าอยากทำก็ต้องไปทำที่อื่นอย่ามาทำตรงนี้ งานคืองาน ท่านไม่ชอบ หัวหน้าเรียกพวกนี้ว่า two in one คือความคิดของเขาไอเดียเขาคือผู้หญิงนะ การทำอันนั้นอันนี้ เขามีข้อแลกเปลี่ยนข้อคิดเห็นอะไรกับหัวหน้า อย่างชุดเต้นผู้ชายนี่ก็ได้ข้อคิดจากคนนั้น คนนี้ไปอยู่วงระเบียบมา หลายคนหลายความคิด ก็คือจุดดีของเขา มีจุดเด่นของเขาคือ บางคนก็ฟ้อนเป็น ฟ้อนงาม ตัดชุดได้ ออกแบบชุดได้ ออกแบบชุด

ออกแบบท่าเต้นก็มี บางครั้งครูฝึกเต้นก็ถาม เป็นไงพวกเธอ เขาก็แลกเปลี่ยนความเห็นกัน" (ครรชิต วงศ์สุย. สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

ลักษณะการต่อรองของเพศที่สามในวงหมอลำ

๓.๑ ต่อรองโดยการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม ซึ่งกลายเป็นกลุ่มสังคมเล็กๆที่มีความเป็นโลกส่วนตัวขึ้นมา เป็นกลุ่มที่นักแสดงหมอลำให้ความรู้สึกว่าเป็นเรื่องส่วนตัว เป็นพื้นที่ส่วนตัวที่ไม่ควรจะมีใครมาก้าวล่วงเกินด้วยการตั้งข้อกล่าวหาอันไม่เหมาะสม โดยหมอลำได้เปลี่ยนความหมายที่ถูกมองในเชิงลบนั้นให้มีความหมายใหม่กลายเป็นว่า เพราะหมอลำ(ที่เป็นกะเทย)มีปฏิสัมพันธ์ที่ดีกับผู้ชม จึงได้ผู้ชมเหล่านี้ก็เป็นผู้ช่วยประชาสัมพันธ์ที่ดีให้กับหมอลำแต่ละคณะ ดังนั้น หัวหน้าคณะหมอลำจึงมักอยากให้สมาชิกในคณะเป็นที่นิยมและเป็นที่ติดอกติดใจของผู้ชม โดยเฉพาะบรรดาแม่ยกเพราะผู้ชมเหล่านี้จะกลายเป็นแหล่งกระจายข่าวความเป็นไปของหมอลำทำให้เจ้าภาพได้รู้จักคณะหมอลำ อีกทั้งเป็นผู้คอยดูแลช่วยเหลือหมอลำ ดังนั้น การดูแลให้ความสนิทสนมกับผู้ที่เป็นแม่ยก หรือคนที่เข้ามาหาหมอลำด้วยความชื่นชมเช่นนี้ ก็นำมาซึ่งการได้รับงานเพิ่ม เพราะการที่มีกะเทยเป็นสื่อชักนำงานมาให้คณะ เช่น เมื่อแม่ยกรู้จักใครที่ต้องการจะจ้างหมอลำ แม่ยกก็จะแนะนำมาจ้างหมอลำคณะที่ตนเองสนิทสนมคุ้นเคย ดังนั้น จึงเป็นการหน้าที่ของหมอลำที่ต้องมีปฏิสัมพันธ์ที่ดีกับแม่ยก เพราะเป็นผู้ช่วยเหลือหลายๆอย่าง เป็นสิ่งที่ไม่สามารถปฏิเสธได้

"อย่างพวกผู้ชายที่มีแม่ยก เขาก็ว่า เกาะผู้หญิงกิน เป็นแมงดาอย่างนี้ ความรู้สึกก็คือว่าน้อยใจอยู่นะ คือว่าเขาให้มา เราจะปฏิเสธได้อย่างไร น้ำใจของเขา เขาเอ็นดูเมตตาเรา ก็เลยต้องรับเอา จะปฏิเสธก็ไม่ได้ เขาอุตส่าห์หิ้วมา รักเราเหมือนลูกเหมือนเต้า กลัวแต่เราจะไม่ได้กิน" (อภิชาติ ทะวิลา. สัมภาษณ์ ๑๑ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ผมชอบลงกรุงเทพฯ เพราะมีคนมาดูเราเยอะ ก็จะมีคนขอเบอร์โทรเราเยอะ ที่ไม่ใช่คนอีสานก็มี พูดตรงๆคือเป็นพวกเกย์ รู้เลยครับ เพราะผู้ชายด้วยกันมาขอเบอร์โทร เขาถามว่าน้องชื่ออะไร ขอเบอร์หน่อยได้ไหมครับ พี่อยากรู้จัก ส่วนมากได้ไปแล้วก็โทรมาบ่อยๆ เขารู้จักเราปุ๊บผลประโยชน์ก็ตามมาทันที เช่น ได้ทิป หรือถ้าเราไปแสดงแถวใกล้ๆเขา เขามาหาก็จะซื้อของมาฝาก" (วิศวกร จันทวี. สัมภาษณ์ ๑๑ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๓.๒ การสร้างความหมายใหม่ขึ้นมา โดยการแสดงให้เห็นว่า การเป็นกะเทยในวงหมอลำนั้น เป็นผู้ที่สามารถแสดงบทบาทที่สำคัญในคณะหมอลำ มีความสามารถพิเศษหลายๆอย่าง ในการแสดงออกซึ่งความสามารถเหล่านั้น เป็นเครื่องยืนยันและเป็นที่ยอมรับของหัวหน้าคณะหมอลำ เช่น ให้เป็นหูเป็นตาช่วยดูแลหางเครื่องตลอดจนคนที่

อยู่ในความรับผิดชอบ ตลอดจนสังคมทั่วไปมองเห็นและให้การยอมรับว่า กะเทยมีทั้งพรสวรรค์เป็นคนมีความสามารถและเก่งกว่าผู้ชายจริงๆ และผู้หญิงแท้ๆเสียอีก ดังจะเห็นได้จากการเป็นที่ยอมรับนับหน้าถือตาอย่างมากในสังคมปัจจุบัน ทั้งเป็นผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของหมอลำหลายๆคณะ เช่น ครูฝึกเต้นหมอลำ ช่างตัดเย็บออกแบบเสื้อผ้านักแสดง และอยู่เบื้องหน้าของความสำเร็จนั้น เช่น เป็นหมอลำ และเป็นตัวตลก เป็นหางเครื่อง เป็นต้น

"หัวหน้าคณะก็ให้ครูฝึกนี่แหละเป็นผู้อบรมหางเครื่อง เราก็ได้ประชุมบ่อยๆ อธิบายให้เขาฟัง แล้วอธิบาย คนเราต้องยอมรับกันไม่ใช่ว่าตัวเองมานานแต่ผลงานไม่ขึ้น ก็อาศัยคนใหม่เข้ามาร่วมงานกัน คนใหม่คนเก่าต้องให้เกียรติกัน ไม่ให้จับกลุ่ม รักกันเหมือนพี่เหมือนน้อง ลูกหลายพ่อหลายแม่ อบรมเขาไปในลักษณะนี้" (ปัญญา พุดบุรี. สัมภาษณ์ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙)

"กะเทยจะมีความนุ่มนวล อ่อนหวานมากกว่าผู้ชาย ต้องเอาความทะมัดทะแมงขึ้นมาใช้ ผู้ชายแท้ๆมันก็แข็งเกินไป บางครั้งต้องใช้ความแข็ง ความอ่อน นุ่มนวลในการเต้น ตามที่ซ้อมมาผู้หญิงสอนยากกว่าผู้ชาย ผู้หญิงจะเต้นค่อย และจำไม่แม่นเหมือนกะเทย กะเทยจะเต้นแรง ใช้กำลัง แต่มันจำง่าย" (ปัญญา พุดบุรี. สัมภาษณ์ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙)

"พวกกะเทยเรายังพูดง่ายกว่า เพราะอยู่กับเราด้วยใจรัก ยามซ้อมนี่ผู้หญิงซ้อมแล้วหายลิบ ทีนี้ผู้ชายใจเขาอยากเป็นผู้หญิงอยู่แล้ว แต่ว่ามันก็ครึ่งๆผู้ชาย มันเลยเป็นขยันดีกว่ากันอยู่"(สงวนศักดิ์ ปลัดขวา. สัมภาษณ์ ๔ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๓.๓ แสดงการปฏิเสธการให้ความหมายที่ไม่ดีต่อเพศที่สามในการอยู่กับหมอลำ เช่น ความเป็นอาชีพไม่มีเกียรติ ต้อยต่ำไม่มีการศึกษาสูง โดยการไม่สนใจหรือไม่ใส่ใจการให้ความหมายนั้น แสดงให้เห็นว่าเพศที่สามเมื่ออยู่ในวงหมอลำก็สามารถใช้ความสามารถของตัวเอง สร้างความสำคัญให้ตัวเองได้ สร้างโอกาสต่อรองให้ตัวเองได้ ในขณะที่คนอื่นไม่ได้มีโอกาสที่จะได้ทำงานเช่นนี้ และที่สำคัญคือเป็นงานที่ตนเองรักและถนัด ใฝ่ฝันอยากทำ จึงกลายเป็นการได้สนุกอยู่กับงาน ได้มีโอกาสได้ใช้ฝีมือสร้างผลงานให้เป็นที่ประจักษ์

"อันนี้เราเต้นในหน้าที่ เต้นได้เงินได้ทอง หลายๆคนมาจัดเป็นกลุ่มเป็นก้อน มาจัดเป็นการแสดงก็จะงาม มันไม่ใช่งานละเอียดหรอก แต่เป็นงานศิลปะมีเอกลักษณ์เป็นของตัวเอง ผู้ชายไม่กล้าแสดงออกเหมือนกะเทย กะเทยเต้นดีกว่า" (สุวิทย์ จินดามณี. สัมภาษณ์ ๒๗เมษายน ๒๕๔๙)

"ตัวเองก็จบ ป.๖ เนาะ หาเงินได้ปีหนึ่งขนาดนี้ก็เอาล่ะ แสนๆก็ภูมิใจแล้ว..อยากให้มีผู้สืบทอดครูฝึกเต้นนะ หนึ่งมันเป็นการหาเงินง่าย สองมันสนุก และเป็นอาชีพที่สุจริต เราไม่ได้ไปต้มตุ๋นหลอกลวงปล้นจี้ใคร มันเป็นเงินที่หาได้ด้วยลำแข้ง ไอเดีย มันสมองของเรา ไม่ต้องไปจับปากกา ไม่ต้องไปเรียนสูง โชว์กับหางเครื่อง มันไม่เหมือนกัน การเต้นนี้คือ เรา

อาศัยหน้าเวที มันมันส์ มันสนุก คนมัก การเต้นต้องใส่ลีลาหลาย สูงกว่า ความสวยงาม ความอ่อนช้อยมารวมกันอยู่นั่นมากกว่า" (ปัญญา พุดบุรี. สัมภาษณ์ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙)

"การตัดชุดหางเครื่อง เราไปดูหน้าเวทีแล้วเราก็กลับมาคิดว่า เอ๊อ เราน่าจะใส่ตรงนั้นหน่อย บางทีเราก็ว่าของเราสวยนะ แต่คนอื่นเขาจะว่าอย่างไรไม่รู้นะ บางทีก็ไปดูของคนอื่นมา แล้วเอามาดัดแปลงบ้าง คิดคนเดียวไม่ได้หรอกบางทีไปดูที่นั่นที่นี่มา บางทีก็ไปดูโชว์พัทยาบ้าง กรุงเทพฯบ้าง เห็นชุดนั้นสวยดีเราก็เอามาดัดแปลง ....ก็ภูมิใจในผลงานตัวเองนะ เชื่อมั้ย ป.๔ พี่ยังไม่จบเลยนะเนี่ย ภูมิใจในตัวเอง ภูมิใจมาก จากที่ไม่มีอะไรเป็นลูกชาวไร่ชาวนา"(สมพงษ์ เอกตาแสง. สัมภาษณ์ เทปโทรทัศน์บริษัทที่วีบูรพา)

เท่าที่ผ่านมาจากอดีตถึงปัจจุบัน การต่อรองทางเพศสภาพของผู้หญิงอีสานนั้นมีการต่อรองทางเพศสภาพเกิดขึ้นอย่างมากมาย โดยเฉพาะผู้หญิงอีสานในชนบทที่มีวิธีการต่อรองหลายรูปแบบ ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้สังเกตเห็นประเด็นที่น่าสนใจอีกประเด็นหนึ่งคือ ปรากฏการณ์ที่สะท้อนให้เห็นว่าทฤษฎีเบนจามินมีความสอดคล้องเชื่อมโยงกับการต่อรองทางเพศสภาพอย่างสัมพันธ์กันคือ การต่อรองทางเพศสภาพของหมอลำและผู้ชมหมอลำที่เป็นผู้หญิงและเป็นเพศที่สามนั้นเกิดขึ้นได้อีกวิธีหนึ่งคือ การที่เทคโนโลยีสมัยใหม่มีส่วนในการเป็นพื้นที่อีกพื้นที่หนึ่งหรือเป็นช่องทางอีกรูปแบบหนึ่งที่เอื้อให้เกิดการต่อรองทางเพศสภาพของผู้หญิงอีสานอย่างมาก เช่น ผู้ชมที่เป็นผู้หญิงและผู้ชมที่เป็นเพศที่สาม ต่างก็ได้ใช้พื้นที่หน้าเวทีหมอลำในยุคสมัยใหม่ที่มีการปรับปรุงให้ทันสมัยด้วยเครื่องมืออุปกรณ์ทันสมัยสำหรับเป็นที่แสดงตัวตน แสดงออกซึ่งสิทธิเสรีภาพอย่างเท่าเทียมกับผู้ชาย ดังจะเห็นได้จากการที่ผู้ชมที่เป็นผู้หญิงและเป็นเพศที่สามออกมาเต้น มาฟ้อน มาสนุกสนานมาปลดปล่อยอารมณ์กันอย่างสุดเหวี่ยง

ผู้หญิงและกะเทยที่เป็นหมอลำและนักแสดงก็ได้ใช้พื้นที่เวทีหมอลำตลอดจนสื่อรูปแบบต่างๆ ที่อาศัยเทคโนโลยีการผลิตซ้ำมาเป็นพื้นที่หรือเป็นอีกช่องทางหนึ่งที่แสดงความสามารถ แสดงบทบาทความเป็นผู้หญิงและเพศที่สามให้เป็นที่ปรากฏได้อย่างไม่ด้อยไปกว่าผู้ชายเลย

นอกจากนี้ ผลงานของหมอลำที่ปรากฏตามวีซีดี ตามโทรทัศน์ก็ทำให้เห็นว่า มีการเปิดโอกาสและให้ความสำคัญแก่ผู้หญิงที่เป็นหมอลำและนักแสดง ตลอดจนผู้ชมชาวอีสาน โดยนำไปกล่าวถึงในเนื้อหาการแสดงมากขึ้น เช่น เพลงต่างๆ กลอนลำต่างๆที่ได้รับการผลิตซ้ำด้วยเทคโนโลยีสมัยใหม่ก็มีการกล่าวถึงผู้หญิงและเพศที่สามมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด ดังนั้น การที่หัวหน้าคณะหมอลำที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย อย่างคณะเสียงอิสานที่มีภาพของนกน้อย อุไรพร ตลอดจน หมอลำของศิริพร อำไพพงษ์ และ จินตหรา พูนลาภ ที่ปรากฏอยู่ตาม

จอโทรทัศน์ และตามวีซีดีบันทึกการแสดงสด ก็ล้วนแต่เป็นเครื่องยืนยันชัดเจนว่า เทคโนโลยีที่ใช้ในการผลิตและการแสดงหมอลำก็เป็นพื้นที่เล็กๆอีกพื้นที่หนึ่งที่ผู้หญิงและเพศที่สามในภาคอีสานได้ใช้แสดงความสามารถ แสดงตัวตนและแสดงบทบาทในการเป็นผู้หญิงสมัยใหม่ที่กล้าแสดงออกอย่างเสมอภาค แม้ว่าพื้นที่หน้าเวทีหมอลำเช่นนี้ และโอกาสเช่นนี้จะเป็นเพียงพื้นที่เล็กๆและมีไม่บ่อยครั้งนักแต่ก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่ ช่วยให้วงการหมอลำเป็นวงการที่ทำให้เป็นผู้หญิงก็มีโอกาสได้ใช้อำนาจในการต่อรอง และสามารถแสดงออกซึ่งบทบาทการเป็นผู้หญิงอย่างมีสิทธิเสรีภาพนั้นได้อย่างชัดเจน

ง.การต่อรองทางชนชั้นของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ในประเด็นนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการต่อรองทางชนชั้นของหมอลำใน ๓หัวข้อใหญ่ๆคือ

๑.การต่อรองทางชนชั้นกับสังคม

๒.การต่อรองทางชนชั้นกับคนในคณะหมอลำด้วยกัน

๓.การต่อรองกับหมอลำต่างคณะ

<u>๑.การต่อรองทางชนชั้นกับสังคม</u>

หัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการต่อรองของหมอลำในประเด็นต่างๆดังนี้

๑.๑ เปลี่ยนความหมายที่มีเสียงและการประทับตราอาชีพหมอลำว่าเป็นการ “เต้นกินรำกิน”

๑.๒ เปลี่ยนความหมายของอาชีพจากการดูถูก ว่าเป็นอาชีพที่อยู่ในระดับของชนชั้นล่าง ไร้เกียรติ

๑.๓ การยกระดับชนชั้นทางสังคม

๑.๔ การแสดงความหมายทางชนชั้นให้ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง

๑.๕ การต่อรองทางความหมายกับอำนาจรัฐ

๑.๑ หมอลำเปลี่ยนความหมายที่มีเสียงและการประทับตราจากสังคมที่มีการเหยียดหยามอาชีพหมอลำว่าเป็นการ “เต้นกินรำกิน” จากการเป็นอาชีพที่ความรู้น้อย เกิดจากการเป็นชาวไร่ชาวนามาก่อน โดยหมอลำได้พลิกกลับเปลี่ยนความหมายเสียใหม่ ให้มีความหมายที่แสดงเป็นรูปธรรมคือ อาชีพหมอลำเป็นอาชีพสุจริต สามารถหาเงินได้และได้อย่างมากถึงกับเป็นอาชีพอู่ข้าวอู่น้ำที่เลี้ยงคนทั้งบ้าน และเป็นแหล่งประกอบอาชีพที่ใครๆดูถูกไม่ได้อีกต่อไป

"คำว่าเต้นกินรำกิน ไม่ได้ยินแล้ว แต่ก่อนไปกับหมอลำเคยได้ยิน เดี๋ยวนี้หมู่บ้านนี้มีข้อยคนเดียวที่เป็นหมอลำ สมัยก่อนก็เป็นหางเครื่อง ชวนเพื่อนไปเขาก็ว่า ไปทำไมอาชีพเต้นกินรำกิน เขาจะดูถูก แต่พอมาถึงสมัยทุกวันนี้ รู้มั้ยว่าคนๆนั้นว่ายังไง ถ้าข้อยบอกว่าไม่มีเงินนี่เขาไม่เชื่อเลย เขามีแต่ว่าทำไมมึงหาเงินเก่งแท้ คนๆเดียวที่เคยว่าเรา แต่ก่อนเขาดูถูกเราไว้นะ แต่สมัยนี้เขาก็ได้ยกยอเรา ว่าเรามาถึงจุดนี้ได้ ได้สร้างบ้านมีนั่นมีนี่ทัดเทียมคนอื่นในขณะที่เรามาเต้นกินรำกิน อาชีพที่เขาเคยดูถูก เขาเลยเปลี่ยนจากเต้นกินรำกิน มีแต่เห็นถามกันว่า ไปลำวันไหน แล้วก็มีแต่คนมาขอยืมเงิน เขาคิดว่าเรามีเงินมาก ที่จริงเรามีแค่พอกินพอใช้ แต่ความคิดของเขาคิดว่า หมอลำต้องรวยแล้ว" (จันทร์เพ็ญ ดวงแพงมาก. สัมภาษณ์ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙)

"แต่ก่อนมีคนว่า เต้นกินรำกินก็คิดน้อยใจอยู่ มันเหมือนตัวเองไม่มีปัญญา ไม่มีทางเลือก แต่เขาไม่รู้หรอกว่า ชีวิตศิลปินมันเป็นอย่างไร ทีนี้พอมายืนอยู่ตรงนี้ ลืมตาอ้าปากได้นะทีนี้ ผมกลับบ้านไปก็อกผายไหล่ผึ่งได้ เขาก็ว่า เป็นยังไงไปลำปีนี้ ดูท่าจะขี้เกียจแท้ ผมก็ชี้นิ้วเลยว่า ปีนี้มึงมาหาเงินแข่งกับกูไหม ภายใน ๔ เดือน กูจะเอาเงิน ๗ หมื่นบาทมาวางต่อหน้ามึง(ค่าเงินพ.ศ. ๒๕๔๘ ทองคำบาทละ ๙,๐๐๐ บาท-ผู้วิจัย) ...ถ้าเป็นคนวัยเดียวกันผมว่าเอาเลย แต่ถ้าเป็นคนแก่กว่า ต่อไปภายหน้าเขาต้องได้มาพึ่งเรา แล้วเขาก็ได้มาอาศัยเราจริงๆ" (ครรชิต วงศ์สุ่ย. สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

นอกจากการถูกดูถูกว่าเต้นกินรำกินแล้ว อาชีพหมอลำ ยังเป็นอาชีพที่คนส่วนใหญ่ดูถูก แม้กระทั่งการเลือกคู่ครองก็มักจะถูกกีดกันจากญาติพี่น้อง ไม่ให้รักใคร่ชอบพอกับหมอลำ หรือผู้ที่คลุกคลีกับวงการหมอลำ แต่หมอลำสมัยนี้สามารถเปลี่ยนความหมายให้เห็นว่าอาชีพหมอลำนั้น หากมีความมุ่งมั่นและมีความพยายามแล้ว ก็สามารถเป็นอาชีพที่สามารถก่อร่างสร้างตัว จนมีฐานะดีขึ้นและไม่ให้คนอื่นดูถูกได้ และที่สำคัญคือ กลายเป็นอาชีพที่ทำรายได้ดีกว่าอาชีพอื่นบางอาชีพด้วยซ้ำไป การต่อรองเช่นนี้ หมอลำได้ทำลายตราประทับของสังคมที่มีร่องรอยของการดูหมิ่นลงไปโดยสิ้นเชิง และสามารถสร้างตราประทับใหม่ขึ้นมาแทนที่ได้ว่า หมอลำเป็นอาชีพที่สุจริตและเลี้ยงครอบครัว ทำรายได้ดีไม่แพ้อาชีพอื่น

"ลูกเต้าเหล่ากอเห็นพ่อเล่นเป็นตลกหมอลำก็ทั้งไห้ทั้งหัวเราะ ความรู้ก็มีอยู่แค่นี้ ไม่รู้จะไปทำมาหากินอะไร ก็เลยเอ้อว่า ทำแค่นี้ก็ได้หรอก เพราะทำอย่างนี้ก็เลี้ยงครอบครัวได้สบาย ลูกเต้าได้อาศัยเลยแหละ ได้ซื้อไร่ซื้อนาซื้อวัวซื้อควายซื้อรถซื้อราเลยแหละ พ่อก็ว่าดีกว่าไปทำงานอย่างอื่น ไปหากินรับจ้างรายวันก็ไม่ได้แล้ว ก็ถือว่าเป็นอาชีพที่บริสุทธิ์ หลายๆคนมาถามว่าจะเลิกเล่นไหม หลายคนก็บอกอย่าเลิกเลย ทำให้คนหัวเราะได้มันยากอยู่นะ" (ประยงค์ วิชัยวงษ์. เทปโทรทัศน์บริษัททีวีบูรพา)

"บางทีพวกระดับที่จะเลือกคู่ครองในหมอลำซึ่งไม่ได้เป็นหมอลำด้วยกัน ถ้าจะให้ผู้นี้ไปแต่งงานกับหมอลำ ญาติเขาก็ว่าหางเครื่องนะลูก ไปแต่งกับเขาทำไม มันได้ยินน่ะ แต่ก็น้อยลงแล้ว เพราะเด็กอยู่ที่นี่แม่ผลักดันให้เรียนหนังสือ อย่างน้อยก็จบ ม.๖" (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"สัก ๒๐ กว่าปีย้อนหลังนี้ครับ ช่วงผมเป็นหนุ่มนี้ ผมไปคุยจีบลูกสาวเขานี่ เขาบอกลูกสาวให้รีบไปเข้านอนต่อหน้าผมเลยครับ ตอนนั้นไฟฟ้ายังไม่มี ใช้ตะเกียงน้ำมันก๊าด แม่เขาพูดออกมาจากเรือนเลยว่า ให้รีบไปหลับไปนอนไม่สมควรจะไปคุย คล้ายกับว่าหมอลำอย่างผมจะไม่มีโอกาสลืมตาอ้าปากได้ ผมไปคุยลูกสาวเขาไม่ได้ทั้งสองคน คนบ้านเดียวกันนี้แหละ คนหนึ่งก็ให้ลูกสาวเอากับคนขับรถ อีกคนหนึ่งก็ให้เอากับทหารนายสิบ แล้วปัจจุบันนี้จะมาเทียบกับผมก็ไม่ได้หรอกครับ หมอลำนี้ก็มีพลิกล็อคครับ ผมก็ถือว่าเป็นบุญวาสนาของผม แม้แต่ผมเองก็ไม่รู้ว่าตัวเองจะมายืนอยู่จุดนี้ได้ ว่าจะมาเป็นเจ้าของวง จากนั้นมาชีวิตผมเรื่องเงินทองหาได้นี่ ๑๐ ล้านบาทสำหรับผมนี่ไม่มีปัญหาเลยครับ..." (สมาน สีดา.สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

ยิ่งกว่านั้น การที่หมอลำถูกมองแบบเหมารวมจากสังคมว่าเป็นที่มั่วสุมกันของผู้หญิงผู้ชายนั้น หมอลำก็พยายามเปลี่ยนความหมายนั้นเสียใหม่โดยบอกเล่าให้เห็นว่า ที่อื่นนอกวงหมอลำ ในสถาบันการศึกษานั้น ก็ยิ่งมีการมั่วสุมมากกว่าในวงหมอลำเสียอีก และที่สำคัญคือ หมอลำได้ปฏิเสธการใส่ความหมายในแง่ลบ(เช่น การเต้นกินรำกิน การมีเรื่องชู้สาว การมั่วสุมกัน) และสร้างความหมายใหม่ขึ้นในวงหมอลำเพื่อแสดงเห็นว่า หมอลำยังมีความเป็นระเบียบเรียบร้อยมากกว่าคนทั่วๆไป การสร้างความหมายให้กับสมาชิกในวงหมอลำให้มีความหมายใหม่เรื่องการแสดงบทบาทของความเป็นผู้หญิงผู้ชายนี้ หมอลำแต่ละคณะได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่ามีการควบคุมดูแลเรื่องสมาชิกชายหญิงอย่างเข้มงวด โดยจัดการแยกผู้หญิงผู้ชายออกจากกันหรือแยกส่วนกันอยู่ เพื่อป้องกันปัญหาเรื่องชู้สาวและป้องกันข้อครหาจากสังคมภายนอกเรื่องการมั่วสุมกันของผู้หญิงผู้ชาย

"ผู้หญิงผู้ชายเขาสร้างมาคู่กันแน่นอนครับ แต่ยังไงก็ให้เข้าตามตรอกออกตามประตู อยู่ในครรลองหน่อย ไม่ใช่ว่าผู้หญิงกับผู้ชายจะเจอกันเมื่อไหร่ก็ได้ ก็ต้องแยกผู้หญิงผู้ชาย หลายคนมาดูก็บอกว่าทำไมเหมือนคุกจังเลย ไม่ใช่ครับไม่ใช่ อย่างผู้หญิงผมให้อยู่ฝั่งนี้ ผู้ชายผมให้อยู่ฝั่งโน้น กลุ่มหมอลำอยู่ฝั่งนู้น แยกเป็นโซนครับ นี่คือมาตรการป้องกัน"
(มัยกิจ ฉิมหลวง. สัมภาษณ์ ๒๑ สิงหาคม ๒๕๔๙)

"แต่ก่อนจะไปหาคนมาเป็นลูกน้องนี่ก็ยากครับ เขาว่า โอ๊ยไปเต้นกินรำกิน เขาใช้คำพูดนี้เลยครับ ผมได้ยินมาเรื่อยๆ เต้นกินรำกินไม่พอจะได้อะไรหรอก เลิกๆ อีกหน่อยก็ไปมั่วกัน ผู้หญิงผู้ชาย แล้วผมว่ามันไม่ใช่จะมามั่วกันเฉพาะหมอลำหรอกครับ บางอย่างก็เป็นความจริง แต่บางอย่างก็เป็นบางบุคคล มันไม่ใช่ทั้งหมด อย่ามาเหมารวม มันไม่ได้เป็นหมด มันอยู่ที่จิตใจ ทุกวันนี้ที่อื่นมั่วกันยิ่งกว่าในวงหมอลำเสียอีก ไม่ต้องให้บอกนะครับว่าสถาบันใด ทุกวันนี้มันไม่เกี่ยวกับหมอลำ แต่คนมามองดูถูกหมอลำ" (สมาน สีดา.สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๑.๒ การต่อรองความหมายโดยการเปลี่ยนความหมายของอาชีพจากการถูกประทับตรา (Stamp) ว่าเป็นอาชีพที่อยู่ในระดับของชนชั้นล่าง ไม่มีเกียรติเพราะความรู้น้อย หมอลำก็เปลี่ยนความหมายจากความไม่มีเกียรติ โดยสร้างความหมายใหม่ให้กลายเป็นความน่าภาคภูมิใจ (มองในแง่นามธรรม) ไม่ใช่เรื่องน่าอาย เพราะเป็นอาชีพที่ทำแล้วได้เงินอย่างสุจริต ทั้งยังเป็นอาชีพที่เป็นได้ยากเพราะต้องประกอบด้วยปัจจัยหลายอย่าง เช่น ความมีใจรัก และความอดทนต่อทุกสภาพ และยังเป็นอาชีพที่มีศักดิ์ศรีในแง่การผลิตงานศิลปะ และเป็นศิลปินที่สามารถสร้างความบันเทิงให้ผู้ชม เป็นการแสดงที่ใครๆก็อยากมาดูมาชม

"อยู่ที่เรารักด้วย อันนี้เป็นหมอลำมาตั้งแต่ไหนแต่ไรแล้ว ถ้ามีใครมาถามก็บอกว่า "กูมักหมอลำ" ...จะให้ไปทำอย่างอื่นไม่ได้แล้ว ความรู้สึกนี้คือ มันได้เงินง่ายๆนะ คือมาลำปุ๊บเข้ามาก็ได้เงินปั๊บ ถ้าเราไปทำงานอย่างอื่นเดือนหนึ่งถึงจะได้เงิน ...อดตาหลับขับตานอน ตะลอนๆไปนั่นมานี่ ก็อยู่เพราะความใจรัก มันยากแท้ๆนะหมอลำ ไม่ใช่เรื่องง่ายนะ คิดดูง่ายๆ คนๆเดียว ไปอยู่บนเวทีให้คนนับร้อย นับพันดู แล้วมันเป็นความภูมิใจของตัวเอง ใช่มั้ยลองคิดดูนะ แต่งตัวขึ้นไปแสดงแล้วออกไปคนเดียว คนนั่งดูเป็นร้อยเป็นพัน" (จันทร์เพ็ญ ดวงแพงมาก. สัมภาษณ์ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙)

นอกจากนี้หมอลำยังใส่ความหมายใหม่ให้เป็นคำว่างานหมอลำเป็นงานศิลปวัฒนธรรมที่เป็นตัวแทนของการแสดงของชาวอีสาน เป็นสิ่งที่เป็นหน้าเป็นตาของชาวอีสาน เป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของชาวอีสานที่ใครๆก็อยากได้ชม การทำให้หมอลำเป็นส่วนประกอบหนึ่งของกระบวนการการศึกษาในโรงเรียน เป็นการสร้างความหมายใหม่ว่าหมอลำไม่ได้เป็นเพียงการแสดงเพื่อความบันเทิงช่วงเวลาพักผ่อนเท่านั้น หากแต่ยังมีคุณค่าในฐานะการเป็นวิชาความรู้แขนงหนึ่งในศิลปะพื้นบ้านที่ควรค่าแก่การเรียนรู้ ดังนั้น ปัจจุบันจึงมีเนื้อหาการสอนเกี่ยวกับหมอลำในหลายๆจังหวัดหลายโรงเรียนที่ได้รับการบรรจุเข้าไว้เป็นส่วนหนึ่งของการเรียน

"ผู้ใดเชี่ยวชาญก็เป็นครูเฉพาะทางคือ ลำเก่งก็ให้สอนลำ เต้นเก่งก็ให้สอนเต้น เป่าแคนเก่งก็สอนเป่าแคน เวลามีสถาบันการศึกษา มีโรงเรียนไหนมาขอศึกษาแม่ก็แบ่งๆให้ทำ แม่ก็ให้เขาไปสอนแล้วก็ตามเขาไปดูว่าจะให้สอนอะไร สอนหลักสูตรสั้นหรือหลักสูตร

ยาว ส่วนมากก็เป็นกลอนลำซิ่งเป็นกลอนเฉพาะกิจ ก็ให้ลูกศิษย์ไปสอน แล้วแม่ก็จะตามไปสอบ" (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"ถ้าจะพูดก็คือ ผมมีใจรักของดีอีสาน คือหมอลำนี่แหละ ที่ผมพูดนี้ก็มีคนยอมรับไปเรื่อยๆล่ะครับ ไม่เลิกง่ายๆหรอกครับ เป็นการม่วนการซื่น การบันเทิงครับ" (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๑.๓ การยกระดับชนชั้นทางสังคม

เป็นอีกลักษณะหนึ่งที่หมอลำใช้ต่อรองทางความหมาย โดยศิลปินเป็นผู้ทำให้เกิดเป็นรูปธรรม โดยแสดงความพยายามของศิลปินที่ต้องการยกระดับชนชั้นทางสังคมให้สูงขึ้นด้วยวิธีการต่างๆ เช่น ใช้การศึกษาเป็นเครื่องมือในการเพิ่มความชอบธรรมในการยกระดับทางสังคมที่ใช้วุฒิการศึกษาเป็นเครื่องชี้วัด นอกเหนือจากการใช้ความสามารถเฉพาะตัวจากการเป็นศิลปิน หรือเมื่อมีโอกาสก็ไปเป็นครูสอนหมอลำให้กับโรงเรียนต่างๆที่อยากให้นักเรียนได้เรียนการแสดงพื้นบ้าน หรือการเก็บสั่งสมผลงานเพื่อให้มีโอกาสที่จะได้รับการเสนอชื่อเป็นครูภูมิปัญญาท้องถิ่น หรือเป็นปราชญ์ชาวบ้าน หรือเป็นผู้มีผลงานทางวัฒนธรรมดีเด่นของจังหวัด เป็นต้น ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนแต่เป็นการยกระดับชนชั้นทางสังคมให้หมอลำกลายเป็นผู้ที่มีเกียรติ และได้รับการยอมรับ ได้รับการยกย่องจากหน่วยงานต่างๆ

"แต่ก่อนคนจบ ม.๓ ม.๖ มาเรียนลำกับแม่อ๊ยดีใจมาก พวกลูกมาทำไม ทำไมไม่ไปทำอย่างอื่น ทำไมปิดทางทำมาหากินตัวเอง จบตั้งม.๖ มาเต้นกินรำกินเขาก็ว่าเขาชอบ เรียนลำแล้วไปเรียนต่ออีกก็ได้เขาว่า เออแม่ก็ดีใจ หลังจากนั้นก็ตีตื้นขึ้นมาเรื่อยๆ บางทีเป็นนักศึกษาก็มี แม้แต่ครูอาจารย์ก็เข้ามา กลายเป็นว่าลบคำว่าเต้นกินรำกินตรงนั้นไป กลายเป็นมาตั้งชื่อเราสละสลวย ว่า ครูภูมิปัญญา ปราชญ์ชาวบ้าน" (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"แรกๆแม่ถูกสังคมไม่ยอมรับเพราะเขาว่าหมอลำไม่มีการศึกษา พวกเขาเป็นครูเป็นเจ้านาย มันเหมือนคนละระดับชั้นกันเกินไป เขาเป็นเจ้านายกินเงินรัฐบาล แต่แม่ต้องกินเงินจากหยาดเหงื่อแรงงานตัวเอง หน้าตามันต่างกัน เขาแยกระดับกัน แม่ว่าหมอลำไม่มีสิทธิเรียนได้หรือ ทำไมหมอลำจะเรียนไม่ได้ จบมาแล้วทำงาน ๒ อย่างก็ได้ แม่จะพาเรียน แม่จะเรียนเอาความรู้ โอ๊ยไปพูดเวทีไหน หมอลำปริญญาเขาก็ปรบมือให้" (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๑.๔ การแสดงความหมายทางชนชั้นว่าหมอลำมีความน่าสนใจจนกระทั่งได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางมากขึ้นในสังคมไทยซึ่งเป็นการสร้างการต่อรองทางความหมายอีกวิธีหนึ่งโดยการชี้ให้เห็นว่า ชนชั้นอื่นๆเช่น ชนชั้นกลางในเมืองก็มีการยอมรับหมอลำโดยการเลือกสรรมาเป็นส่วนหนึ่งของเนื้อหาสื่อมวลชน ทำให้เกิดการได้รับการยอมรับจากคนภายนอกที่ไม่ใช่คนอีสาน และเรื่องราวของหมอลำได้รับการรับรองโดยสื่อมวลชนให้มีความเป็นสากลมากขึ้น

“บัดนี้หากพูดถึงเรื่องหมอลำนี้ พวกกรุงเทพฯที่เขาเล่นละครอยู่ เขาก็มาแสดงเป็นหมอลำ ราชินีหมอลำ เขาก็เอากลอนลำของพวกเรานี้แหละ ถ้าเขาไม่ยอมรับเขาก็คงจะไม่เอาของเราไปทำอย่างนั้นหรอก ขนาดว่าดาราเป็นคนไทยภาคกลางก็ยังต้องดัดเสียงใส่ ...พวกอีสานที่อยู่ในกรุงเทพฯ เวลาเขามาดูหมอลำ เขาภูมิใจว่าคนบ้านตัวเองดัง ชื่นชม แม้แต่คนภาคกลางยังต้องหลงมากับเขา คนจีนก็หลงมากับเขา คนภาคใต้ภาคเหนือก็หลงมาด้วย
”(คำเกิ่ง ทองจันทร์. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๑.๕ การต่อรองทางความหมายกับอำนาจรัฐ

หมอลำต้องต่อรองกับอำนาจรัฐ ผ่านผู้ที่เป็นตัวแทนในการใช้อำนาจนั้นเช่น ตำรวจ โดยอาศัยกฎระเบียบของสังคมเป็นตัวบังคับ เช่น ห้ามหมอลำแสดงเกินตี ๒ หรือเกินเที่ยงคืน ในกรุงเทพฯหรือในเมืองใหญ่

กรณีนี้ จะเห็นว่าหมอลำต่อรองได้ไม่มาก เพราะทุกวันนี้ อำนาจเหล่านี้พร้อมที่จะสั่งให้หมอลำหยุดการแสดง เนื่องจากมีเหตุแห่งการทะเลาะวิวาท และเหตุนี้เลยไปกระทบกับการคงอยู่ การมีอยู่ของหัวใจหลักของหมอลำนั่นคือ การแสดงหมอลำเรื่องที่ถือว่าเป็นส่วนสำคัญของการแสดง ก็ต้องกลับกลายเป็นของแถม เป็นส่วนเกิน มีผลถึงการคงอยู่และการใส่ความหมายใหม่ของหมอลำเรื่อง เพราะหมอลำเรื่องอาจจะถูกตัดทอนให้สั้นลงหรือกลายเป็นเพียงการลำให้พอให้เสร็จๆ ยิ่งตกมาถึงการลำโดยหมอลำยุคใหม่ซึ่งขาดความประณีตและขาดต้นทุนทางความรู้อาจจะเอาใจใส่ในการลำเรื่องน้อยลง มีผลกระทบชิ่งต่อไปยังการเป็นผู้ชมที่ฉลาดของหมอลำ เพราะเมื่อหมอลำไม่ได้ลำเรื่อง คนก็ไม่รู้จักศิลปะนี้ และเมื่อไม่รู้จักก็ดูไม่เป็นฟังไม่ออกว่าภาษาหมอลำเขาว่าอย่างไร ตรงไหนเป็นการลำที่ไพเราะกินใจ ตรงไหนเรียกว่าการเดินดง การเดินกลอน การเกี้ยว การโศก เพราะไม่ได้ฟังหรือฟังไม่จบ สุดท้ายหมอลำก็อาจจะกลายเป็นเพียงวงดนตรีลูกทุ่งกลายพันธุ์เหมือนกับที่หมอลำซิ่งเป็นอยู่ในปัจจุบันคือ
กระท่อนกระแท่น จะเอาอะไรให้แน่ๆก็ไม่ได้สักอย่าง

ลำเรื่องในปัจจุบันดูจะเป็นของแถมที่เป็นเพียงบาร์รำวง เพราะคนดูส่วนใหญ่ไม่ได้ดูเอาเรื่อง แม้จะยังคงมีส่วนน้อยที่อยากดูเอาเรื่องจริงๆ แต่คนส่วนใหญ่เลิกกลับบ้าน

ตั้งแต่การแสดงโชว์เพลงและตลกจบแล้ว ส่วนที่เหลือคือพวกอยากดูเอาสนุก เอามัน กินเหล้าและคอยดูหมอลำเรื่องเพียงเพื่อรอให้หมอลำเต้ย หรือตอนร้องเพลง

๒.การต่อรองทางชนชั้นกับคนในคณะหมอลำด้วยกัน

ในคณะหมอลำก็มีชนชั้นอยู่อย่างเห็นได้ชัดเพราะตัวบ่งบอกความเป็นชนชั้นที่ต่างกันที่ชัดเจนคือ เงินรายได้ของนักแสดงในคณะหมอลำที่ไม่เท่ากัน ก็ย่อมทำให้จัดอันดับชนชั้นได้ เช่น คอนวอยผู้ใช้แรงงานอย่างเดียว หางเครื่อง นักดนตรี หมอลำที่เป็นพระเอกหรือนางเอกที่ร้องเพลงด้วย ทั้งนี้ รายได้ของสมาชิกในวงหมอลำนั้นมีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดตามระดับความสำคัญของงานที่ทำ เช่น รายได้ของคอนวอยได้ ๑๕๐ บาท-๒๐๐ บาทต่อคืน หางเครื่องได้ ๒๐๐-๒๕๐ บาท ต่อคืน นักดนตรีได้ ๔๐๐-๖๐๐ บาทต่อคืน หมอลำได้ค่าตัว ๕๐๐-๘๐๐ บาทต่อคืน และไม่รวมทิปหน้าเวทีซึ่งบางคืนได้มากกว่าค่าตัวหลายเท่าก็มี ไปจนถึงระดับชั้นหัวหน้าคณะหมอลำหรือเจ้าของคณะที่จะได้รับเงินก้อนจากงานยกและจากการมีกำไรจากการรับงานมากๆ

“เป็นหมอลำ ค่าตัวมันแพงกว่าหางเครื่อง แล้วงานก็เบากว่าหางเครื่อง ลำนี้เหงื่อไม่ออกนะ เป็นหมอลำดีกว่าหางเครื่องเพราะว่ามันเป็นงานสบาย เพียงแต่คุณมีพรสวรรค์ มีศิลป์ทางนี้มั้ย เสียง เต้นไม่ได้ใช้เสียง แต่ใช้กำลัง หมอลำใช้เสียง ไม่ได้ใช้กำลัง ค่าตัวก็ต่างกัน หมอลำได้เยอะ หางเครื่องได้๒๕๐ หมอลำต้องได้ ๕๐๐ ครึ่งต่อครึ่ง” (ปัญญา พุดบุรี. สัมภาษณ์ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙)

“การงานมันต่างกัน วงไหนก็เป็น หมอลำกินแต่เงินทิปหน้าเวทีก็อยู่ได้แล้ว เงินค่าตัวสิ้นปีค่อยเบิกทีเดียวก็ได้ เงินแต่ละปีไม่ใช่น้อยๆ ไม่เบิกสักบาทก็มี แต่พวกนักดนตรีทำเหมือนเขาไม่ได้ แม้แต่เรื่องส่วนตัวก็เหมือนกัน พวกหมอลำจะเป็นพวกหน้าเวทีมากกว่าแบบแม่ยกเข้ามา โอกาสเลือกของเขาเยอะกว่านะ จะเลือกเอาใคร เอาคนรวยๆก็ได้ เอาสวยๆยังไงก็ได้...

ขี้เกียจเล่นก็แต่นักดนตรีนั่นแหละ หมอลำเขาได้เงินนะ เขาไม่ขี้เกียจหรอก ยิ่งเล่นนาน หมอลำหน้าเวทียิ่งมีมาก ขี้เหล้าเดี๋ยวก็มายื่นเงินให้ ยิ่งเป็นพวกแม่ยกขี้เหล้าก็ยิ่งทิปหนัก อย่างอ้ายเล็กได้ ๒๔ งานก่อนนี้น่ะ เฉพาะเงินทิปไม่ใช่ตกเข้าไป ๒๐,๐๐๐ โน่นเหรอนั่นเฉพาะเงินหน้าเวทีนะ ค่าตัวแต่ละคืนอีกต่างหาก” (ธนา บัวเวียง. สัมภาษณ์ ๒๖ เมษายน ๒๕๔๙)

นอกจากนี้ การมีทุนทางวัฒนธรรมที่ต่างกันก็ย่อมทำให้โอกาสและกำลังในการต่อรองต่างกันไปด้วย เช่น ในกรณีของหมอลำตัวสำคัญ ก็ต้องผ่านการฝึกซ้อม มีการทุ่มเทกำลังกายกำลังใจที่จะต้องฝึกฝนด้วยความอดทนมุ่งมั่น ที่จะเป็นหมอลำเป็นพระเอก นางเอกให้

ได้ดี นอกจากนี้ ในเวลาแสดงก็ต้องทำงานใช้เวลามากกว่าคนอื่น ดังนั้น การที่ได้ลงทุนไปมากเช่นนั้น ก็สมควรที่จะได้รับการตอบแทนด้วยค่าตัวที่มากกว่า

การมีทุนทางวัฒนธรรม ด้วยรูปแบบอื่น เช่น เป็นนักร้องบันทึกเสียงหรือเป็นดาราประจำคณะ เป็นตัวชูโรง เป็นดาวเด่น ดาวรุ่ง ก็ล้วนแต่ว่าเป็นต้นทุนของแต่ละคนที่ทำให้มี “ระดับชั้น” ต่างกันออกไป คนที่มีทุนทางวัฒนธรรมสูงก็มีการต่อรองมากกว่าคนอื่น เช่น สามารถย้ายวง หรือเปลี่ยนไปอยู่กับคณะที่มีข้อเสนอที่ดีกว่าเพื่อทำให้ได้ค่าตัวเพิ่ม เป็นวิธีการอย่างหนึ่งที่หมอลำใช้ในการแสดงให้เห็นว่าตนเองก็เป็นคนสำคัญที่หัวหน้าคณะควรให้ความสำคัญ เพราะหากสามารถใช้การย้ายวงเป็นเครื่องต่อรองได้สำเร็จ และหากเป็นที่พอจะยอมรับได้ หัวหน้าคณะหมอลำก็ยินดีที่จะจ่ายหากเห็นว่าเป็นการคุ้มที่จะจ่ายค่าตัวหมอลำเพิ่ม เพื่อไม่ให้หมอลำย้ายไปอยู่คณะอื่น เพราะหากนางเอกหรือพระเอกเปลี่ยนไปอยู่คณะอื่น ปัญหาที่ตามมาคือ การที่ต้องสรรหาคนมาร่วมงานใหม่ซึ่งบางครั้งอาจเป็นการเสี่ยงว่า ได้คนที่ไม่มีความสามารถเหมือนคนเดิมหรือกว่าจะต้องมาฝึกฝนจนกว่าจะให้ได้ดีเท่าคนเดิม

การย้ายคณะของนักแสดงในวงหมอลำ ทำให้เห็นการเปรียบเทียบโดยเฉพาะบรรดาหางเครื่องทั้งหญิงชายที่ย้ายคณะเพื่อแสวงหาสิ่งที่ดีที่สุดซึ่งบางครั้งก็ไม่เกี่ยวกับค่าตัว แต่ขอให้ได้อยู่คณะที่อยู่แล้วสบายใจ มีความสุข การที่วนเวียนอยู่ในวงการหมอลำนานๆ ทำให้ได้รู้รายละเอียดการปกครอง ความแตกต่างของแต่ละวง ความแตกต่างของแต่ละคณะอย่างชัดเจน จนนำไปสู่การหาวิธีการต่อรองที่เป็นรูปแบบเฉพาะตัวได้ บางคนต่อรองโดยสร้างความคิดเป็นเกราะให้กับความรู้สึกตนเองว่า อยู่คณะนี้เพราะเป็นคณะที่ยอมรับความสามารถของตนเอง หรือเป็นที่ที่ทำให้ตนเองได้แสดงความสามารถอย่างที่อยากจะทำ

การที่นักแสดงจะย้ายวงหรือมีอำนาจการต่อรองนั้นเกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน คือ ถ้าเป็นหมอลำตัวใหญ่มีความสำคัญ รายได้สูง ค่าตัวสูง มีชื่อเสียง หากจะหาลู่ทางที่จะย้ายคณะหรือหาที่อยู่ใหม่จะเป็นการลำบาก เพราะเคยเป็นใหญ่ เคยแสดงเป็นตัวสำคัญ หากย้ายไปก็จะไปทับกับคนเดิมที่เป็นพระเอกนางเอกก็เท่ากับเป็นการไปแย่งตำแหน่งกัน(ทำนองเสือสองตัวอยู่ถ้ำเดียวกัน) หรือหากไม่แย่งกัน เช่น ก็จะลดระดับตัวเองลงได้ลำบาก เพราะถ้าลดเกรดลงก็เท่ากับต้องลดค่าตัวลง แต่อีกด้านหนึ่งในกรณีที่เป็นที่ต้องการของคณะอื่น ก็จะกลายเป็นผู้มีอำนาจการต่อรองมากพอสมควร เช่น หากหมอลำบางคนกำลังเนื้อหอมหรือมีกิตติศัพท์ชื่อเสียงดีเป็นที่ต้องการของคณะต่างๆ หากหัวหน้าคณะใดอยากได้หมอลำ ก็ต้องหาทางเกลี้ยกล่อมหรือชักจูงให้ไปอยู่ประจำคณะนั้นๆ ซึ่งอาจจะมีการเสนอผลประโยชน์และค่าตัวที่มากกว่าเดิม

แต่ถ้าเป็นนักแสดงเล็กๆที่ไม่สำคัญ แม้จะไม่มีสิทธิต่อรองหรือเรียกร้องค่าตัว หรือเสนอข้อต่อรองไม่ได้ แต่ก็มีข้อดีคือ มีอิสรเสรี ไม่ถูกผูกมัดและสามารถย้ายไปมาหา

คณะอื่นได้ง่ายๆ โดยที่ไม่ต้องกังวลเรื่องระดับ เกรดของตัวเอง หรือเรื่องค่าตัว เพราะแต่ละคณะก็ให้ค่าตัวไม่ต่างกันมากนัก

๒.๑ ปัจจัยที่ใช้แบ่งแยกชนชั้นในคณะหมอลำ

๒.๑.๑รายได้ ค่าตัวหมอลำ ฐานะทางเศรษฐกิจของแต่ละบุคคลในคณะหมอลำ

๒.๑.๒ ความเป็นผู้สำคัญโดยตำแหน่งหน้าที่ในคณะเช่น หัวหน้า ผู้ใกล้ชิดและคลุกคลีกับหัวหน้าคณะ อาจารย์นักดนตรี (แม้จะรายได้ไม่มาก เพราะไม่มีทิป ไม่มีแม่ยก แต่มีฐานะที่ทำให้คนอื่นในวงให้ความสำคัญ เคารพนับถือ เป็นผู้คอยสั่งสอน อบรม ควบคุมดูแลผู้อ่อนอาวุโสกว่า) ดูได้จากการวางตำแหน่งที่พัก ตามลำดับอาวุโส การเกาะกลุ่มกันอยู่ของนักแสดง

๒.๑.๓ การเป็นผู้อาวุโส-อ่อนอาวุโส เช่น ตลกอาวุโส นักแสดงอาวุโส การเป็นคนเก่าแก่ การเข้ามาอยู่ก่อน มาหลัง ซึ่งเกี่ยวข้องกันกับประสบการณ์ ความคุ้นเคยกับคณะ

๒.๑.๔ ฝีมือในการแสดง เช่น การได้ออกร้องเพลง การมีผลงานเพลงของตัวเอง ประสบการณ์และความสามารถในการแสดง เช่น การได้แสดงบทบาทบนเวทีตอนลำเรื่องบทบาทเด่น เช่น พระเอกก็ย่อมเป็นที่รู้จักและนิยม การเป็นตัวตลก พระเอก นางเอก ต้องมีฝีมือมากๆ หมอลำซิ่ง ต้องมีฝีมือในการตรึงผู้ชมมากๆ รวมถึงรูปร่างหน้าตา ที่มีผลต่อการก้าวขึ้นมาเป็นนักแสดงระดับแนวหน้า และต่อเนื่องไปถึงรายได้ที่จะได้รับด้วย

๒.๒ รูปแบบและวิธีการต่อรองภายในคณะหมอลำ

รูปแบบและวิธีการต่อรองภายในคณะหมอลำ เป็นการต่อรองที่พบเห็นได้มากที่สุด เพราะในคณะหมอลำนั้น มีความแตกต่างทางชนชั้นอยู่มาก และระดับของสมาชิกในคณะหมอลำก็มีความแตกต่างกันที่สามารถแบ่งออกเป็นหลายๆระดับ ดังนั้น ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการต่อรองทางชนชั้นภายในคณะหมอลำดังนี้

๒.๒.๑ การต่อรองด้วยบทบาทและความสำคัญของนักแสดงในคณะ

๒.๒.๒ การต่อรองด้วยการใส่ความหมายความเรียบง่ายแบบหมอลำ

๒.๒.๓ การต่อรองโดยการสร้างความใกล้ชิด ความผูกพัน การพึ่งพาอาศัยกันแบบพี่แบบน้อง

๒.๒.๔ การต่อรองโดยการให้โอกาสแก่สมาชิกในวงหมอลำที่จะได้รับการปฏิบัติอย่างเท่าเทียมกัน

๒.๒.๕ การต่อรองกับคนในคณะโดยเปิดโอกาสให้สมาชิกในวงหมอลำได้แสดงความคิดเห็น

๒.๒.๖ การสร้างความหมายของการทำงานในคณะหมอลำเป็นที่พึ่งให้กับสมาชิกในวงหมอลำ

๒.๒.๗ การต่อรองกับสมาชิกในคณะโดยการเลือกส่งเสริมและให้ความสำคัญกับคนในคณะ

๒.๒.๘ การต่อรองโดยใช้หลักจิตวิทยาเพื่อสร้างและรักษาความรู้สึกความเป็นครอบครัว

๒.๒.๙ การทำให้เห็นถึงข้อแตกต่างเรื่องสวัสดิการ

๒.๒.๑๐ การต่อรองโดยแสดงปฏิกิริยาแสดงความไม่เห็นด้วย

๒.๒.๑๑ การต่อรองโดยการแสดงการดึงคนที่อยู่ในระดับชั้นสูงกว่าในวงหมอลำให้ลดระดับลงมา

๒.๒.๑๒ การต่อรองโดยสร้างความหมายให้ตัวเองเป็นคนมีคุณค่า มีตัวตนในสายตาคนอื่น

๒.๒.๑๓ ต่อรองโดยการสร้างความหมายของการได้รับการยอมรับ ได้รับความสำคัญในฐานะนักแสดง

๒.๒.๑๔ การต่อรองโดยการแอบต่อต้าน หรือมีบางเวลาที่จะไม่ปฏิบัติตามกฎระเบียบ

๒.๒.๑ การต่อรองด้วยบทบาทและความสำคัญของนักแสดงในคณะ

คนที่เป็นพระเอก นางเอกตัวแสดงสำคัญ จะมีบทบาทมากและมีน้ำหนักมาก จนสามารถต่อรองได้มากกว่าคนอื่นๆ เพราะได้รับความสำคัญมากกว่า ชนิดที่ว่าหัวหน้าคณะต้องรักษาเอาไว้และเอาใจให้มากเนื่องจากการหาพระเอกนางเอกมาแทนคนเก่าโดยเฉพาะหมอลำคณะใหญ่นั้น เป็นเรื่องยากมาก เนื่องจากหมอลำหน้าใหม่ไม่กล้าเข้ามาเพราะเกรงว่าฝีมือการแสดงจะไม่ถึงขั้น

“งานแบบนี้ต้องอาศัยพรสวรรค์ หาคนอยากเป็นอยู่แต่เป็นไม่ได้ บางคนหน้าตาดี อยากเป็นพระเอกแต่เราเอามาหัดแล้ว เสียงไม่ได้ และก็เขาเกิดท้อถอย เลยไม่ได้เลยกลายเป็นว่าคนที่อยู่ เราจำเป็นต้องรักษา เอาใจเพราะเราต้องเอาเขาไว้ อย่างระดับสายงานผู้จัดการ ถ้านิสัยไม่ดี ทำงานไม่ดี เราก็ไล่ออก เราก็ประกาศรับสมัคร แต่นี้ถ้าพระเอก นางเอกก็ไม่มีใครกล้ามานะ ยิ่งวงเราระดับนี้ คนที่ไม่มั่นใจในตัวเองก็จะไม่เข้ามา เหมือนใจอยากมา แต่กลัวทำได้ไม่ดี คือเขาดูเรามาตลอด เขาจะดูด้านหน้าเวทีบ้าง ดูวีซีดีด้วย ว่าเราแสดงดีมั้ย ในเมื่อมาแล้วกลัวจะทำได้ไม่ดีมันเลยกลายเป็นความกลัวไปเลย” (ภักดี พลล้ำ. สัมภาษณ์ ๑๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๒.๒.๒ การแสดงความเรียบง่ายแบบหมอลำ เพื่อเป็นการใส่ความหมายแทนการแบ่งแยกชนชั้น ว่า แม้หมอลำจะเป็นตัวสำคัญในคณะ แต่หมอลำก็ต้องอยู่อย่างไม่มีชนชั้น เช่น ต้องทำกิจกรรมในชีวิตประจำวันเอง ไม่ได้มีความสะดวกสบายไปกว่าคนอื่น

“ชีวิตประจำวันในช่วงเดินสาย อยู่กับเพื่อนๆ ถ้าไม่มีอะไรทำก็นอน หน้าที่ช่วงรับผิดชอบก็เริ่มตั้งแต่เริ่มแสดง ถึงคิวสุดท้ายจนกระทั่งถึงสว่าง หลังจากนั้นก็นอน ชีวิตหมอลำส่วนมากก็เป็นอย่างนี้แหละ ไม่เหมือนกับนักร้องลูกทุ่งหรือสตริงเขา มันเป็นวัฒนธรรมแบบหมอลำ ก็ไม่มีอะไรมากมาย งานก็หนัก เพราะต้องยืนระยะยาว มันหนักมาก บางครั้งก็

เหนื่อย แล้วยังต้องมาเล่นบทด้วย (แสดงในหมอลำเรื่อง) แล้วเวลาเราเหนื่อย บทบาทมันก็ไม่ออก ถึงเวลานั้นน้อยคนที่จะประสบความสำเร็จ เพราะเหนื่อยเข้าจริงๆแล้วไม่รู้จะทำอะไร ...ลองคิดดู ๓ ทุ่มยัน ๖ โมงเช้า คุณยืนนานๆถ้าสภาพร่างกายขาดการพักผ่อน ไม่แกร่งพอ ไม่กี่ปีคุณหมดสภาพแน่นอน อย่างหมอลำเนี่ย การแสดงหน้าเวทีเนี่ย อุปสรรคหน้าเวทีมันก็มี สุขภาพจิตเสีย...

สิ่งที่จะทำให้ประสบความสำเร็จคือความอดทน เป็นจุดยืนของตัวเอง เป็นสิ่งที่ดีที่สุด อย่างผมเป็นไหมไทย ผมก็พยายามทำตัวเป็นรุ่นพี่ที่ดีของน้องๆ ต้องช่วยเหลือตัวเอง ซักผ้าเอง ถ้าอากาศไม่เอื้ออำนวยก็ต้องใส่ชุดเดิม เพราะไม่มีใครซักให้ แต่งตัวก็แต่งเองทุกอย่างทำเอง" (ไหมไทย อุไรพร. สัมภาษณ์ เทปโทรทัศน์บริษัททีวีบูรพา)

๒.๒.๓ การต่อรองโดยการสร้างความใกล้ชิด ความผูกพัน การพึ่งพาอาศัยกันแบบพี่แบบน้องที่จะเป็นหูเป็นตาช่วยกันดูแลคนในคณะ อยู่ด้วยกันแบบร่วมทุกข์ร่วมสุขโดยไม่แบ่งชั้นวรรณะ เพื่อให้คนที่อยู่ในระดับที่ต่ำกว่าในคณะไม่รู้สึกว่าได้รับการปฏิบัติที่แตกต่างกัน และรู้สึกว่ามีความรักความอบอุ่นอยู่ในคณะหมอลำ ดังจะเห็นได้ชัดที่สุดคือ การที่สมาชิกในวงหมอลำทุกคณะโดยเฉพาะบรรดาหางเครื่อง หมอลำและคอนวอย ต่างจะเรียกหัวหน้าคณะที่เป็นผู้ชายว่า "พ่อ" และเรียกภรรยาหัวหน้าคณะว่า "แม่" ทุกคำ

ดังนั้นในการต่อรองด้วยลักษณะเช่นนี้ แม้จะเป็นหัวหน้าคณะก็ไม่แสดงความแตกต่างหรือมีสิทธิพิเศษเหนือคนอื่นในคณะด้วยกัน ยิ่งกว่านั้นคือการเอาใจใส่ไปถึงการเข้าไปดูแลชีวิตความเป็นอยู่ของลูกวงแม้กระทั่งเรื่องชีวิตสมาชิกที่เป็นผู้หญิงที่จะต้องได้รับการดูแลเอาใจใส่เป็นพิเศษ และลักษณะเช่นนี้เองที่แสดงให้เห็นว่า ในวงการอุตสาหกรรมนั้นไม่สามารถทำได้ เพราะระบบความใส่ใจและความห่วงใยใกล้ชิด อยู่ร่วมกันในลักษณะเช่นนี้ มีแต่อยู่ในเฉพาะวงหมอลำที่อยู่ในฝั่งความเป็นวัฒนธรรมเท่านั้น

" วงของเราแบ่งเป็นแผนก ถ้าใครฝ่าฝืนกฎเหล็กเรื่องชู้สาว ถ้าเป็นผู้ชายผมไล่ออก ถ้าเป็นผู้หญิงทำทัณฑ์บน ผมเข้าใจว่าผู้หญิงผู้ชายเกิดมามันเป็นชีวิตคู่ จะแยกกันไม่ได้แต่ต้องให้ถูกครรลอง ผมพร้อมที่จะเป็นผู้ใหญ่ทั้งฝ่ายหญิงฝ่ายชาย ถ้าเลิกงานแสดงปิดวงแล้ว เอ้าไปกันเลย จะไปสู่ขอให้ก็ได้ แต่ไม่ใช่อยู่ในสถานที่แสดงหอบเสื่อแล้วจับคู่กันไปอย่างนี้ไม่ได้ ไม่ใช่พฤติกรรมที่ถูกต้อง... ทุกวันนี้เวลาออกแสดง ผมไม่เคยเห็นโรงแรม ไม่เห็นห้องอาหาร ผมจะอยู่กับลูกๆตลอดเวลา แต่ก่อนหัวหน้าคณะอาจจะเข้ามา ๕ ทุ่ม ๖ ทุ่ม มาแสดงพอแสดงเสร็จ ก็ไปนอนโรงแรม แต่ที่นี่เราจะอยู่กับลูกวงเราตลอดเวลา... เราอยู่แบบมีหัวหน้าแผนกคอยดูแล ใต้เวทีหมอลำนี่จะมีการแบ่งเป็นซ่องให้หางเครื่องพัก แต่ละซ่องก็มีหัวหน้าแผนกมีผู้ช่วยของเขาที่จะช่วยสอดส่อง นั่นคือหูตาของเรา รถแต่ละคันนั่นคือหูตาของเรา อย่างน้อยๆ

๑๐ วันก็ประชุมกัน อาศัยพูดมากครับ ทุกวันนี้ปากผมจะฉีกถึงหูแล้ว" (มัยกิจ ฉิมหลวง. เทปโทรทัศน์ บริษัทที่วีบูรพา)

"ผมแยกเป็นแผนก ว่าอันนี้เป็นคอนวอยฝ่ายเวทีติดตั้งเครื่องเสียง ตั้งขึ้นก็มีหัวหน้าฝ่าย พวกดนตรี พวกหางเครื่องผู้หญิง หางเครื่องผู้ชาย ก็มีหัวหน้า พวกหมอลำก็จัดแจงให้เขา ยกย่องเขา ใครดูจะมีบารมีมีคนที่เกรงเขา เคารพเขาก็จะให้เป็นหัวหน้าดูแลเพื่อนๆ ให้กำลังใจลูกน้องให้เคารพกันเด้อ อย่าคิดว่าจะรอแต่หัวหน้าคนเดียว ต้องช่วยกัน ใช้ความดีมากกว่าความร้ายครับ มันจะผิดใจเรายังไงเราต้องอดทน แต่บางครั้งเราก็ทำอย่างที่เขาว่า "เชือดไก่ให้ลิงดู" อย่างนี้ก็ได้ผลครับ" (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๒.๒.๔ การต่อรองโดยการให้โอกาสแก่สมาชิกในวงหมอลำที่จะได้รับการปฏิบัติอย่างเท่าเทียมกัน ทั้งในการร่วมกิจกรรมการคัดเลือกนักร้องและนักแสดงประจำหมอลำ การเปิดโอกาสให้สมาชิกได้แสดงออกซึ่งความสามารถ มีสิทธิที่จะได้รับการคัดเลือกเป็นนักแสดงอย่างมีความเสมอภาคไม่ว่าจะเป็นคนระดับใดในคณะหมอลำ หากมีพรสวรรค์และความสามารถอย่างแท้จริง สมาชิกก็มีโอกาสที่จะได้รับการสนับสนุนและทำตามความใฝ่ฝันของตัวเองเมื่อมีโอกาสอันเหมาะสม เช่น นักแสดงตลก หรือหมอลำที่มีชื่อเสียงหลายๆคนก็เกิดจากการเป็นพนักงานคอนวอย หรือเป็นนักดนตรีมาก่อน

ดังนั้น สมาชิกในวงหมอลำจึงสามารถต่อรองโดยการใช้เวทีหมอลำเป็นพื้นที่สำหรับการสร้างความหมายใหม่ให้กับตัวเอง เป็นที่ที่จะ "ซุบตัว" หรือหาลู่ทางอื่นที่จะยกระดับตัวเอง ให้พ้นจากการเป็นเพียงคนไม่สำคัญให้กลายเป็นคนสำคัญขึ้นมา ซึ่งหากประสบความสำเร็จก็หมายถึงการได้ค่าตัวและมีรายได้เพิ่มมากขึ้น เช่น การพยามยามฝึกฝนหรือหาช่องทางที่จะแสดงความสามารถให้หัวหน้าคณะได้เห็น จากหางเครื่องอาจจะได้ยกระดับเป็นหมอลำหรือนักร้อง จากคอนวอย ก็สามารถกลายมาเป็นหมอลำและนักร้องได้

"แต่ก่อนเป็นคอนวอย ตอนนี้เป็นนักร้องด้วย ก่อนออกงานในแต่ละปีก็จะมีการประกวดร้องเพลงที่บ้านแม่นกน้อย พอประกวดเสร็จถ้าผ่านก็จะได้เข้าซ้อมร้องเข้ากับดนตรี ทั้งร้องทั้งเต้น ประกวดร้องเพลงนี้ใครๆก็สมัครได้ตามประกาศที่ติดไว้ คนที่สนใจก็จะไปสมัคร เพราะทุกคนมีความฝัน เราก็เริ่มมี เห็นพี่ๆก็เป็น พ่อหลอดกับแม่นกก็ให้โอกาสกับทุกคน แต่บางคนก็ไม่กล้าแสดงออก" นักแสดงประจำวงหมอลำเสียงอิสาน

"พอเห็นเขาไปยืนหน้าเวที เราก็ฝันอยากไปยืนหน้าเวทีตรงนั้น เคยแต่เอาอุปกรณ์การแสดงออกไปให้เขา ก็รู้สึกภูมิใจแล้วครับ เพิ่งเข้ามาปีแรก ความฝันสูงสุดคือ การได้เล่นแสดงตลกกับยายจื้น กับพี่ปอยฝ้าย ลูกแพร ไหมไทยก็ยังดี ส่วนฝันจะเกิดหรือไม่เกิดก็

แล้วแต่ผู้ใหญ่ แล้วแต่ความเหมาะสม ได้มาอยู่เสียงอิสานก็ภูมิใจมาครึ่งหนึ่งแล้วครับ ทุกวันนี้ก็พยายามทำดีที่สุด เพื่อจะให้ได้ไปอยู่ตรงนั้น" (สัมภาษณ์คอนวอยเสียงอิสาน. เทปบันทึกภาพ บริษัททีวีบูรพา)

"ให้โอกาสทดลองทุกคนเลย คนใดทดลองผ่านก็โอเคได้ ไม่ว่าจะเป็นคอนวอยขนเวที ว่าแต่มีความสามารถทำได้ เสียงเข้าหูหัวหน้า ท่านไม่จำกัดว่าเจ้าต้องเป็นหมอลำใหญ่มาก่อน หรือมีผลงานมาก่อน ท่านไม่คิดอย่างนี้ ท่านจะเปิดโอกาสให้ทุกๆคน มีเท่าเทียมกันเป็นหางเครื่องจะขึ้นมาเป็นนางเอกหมอลำก็ได้ ว่าแต่เจ้าเก่ง เจ้ามีความสามารถ" (วิศวกร จันทวี. สัมภาษณ์ ๑๑ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๒.๒.๕ การต่อรองกับคนในคณะโดยเปิดโอกาสให้สมาชิกในวงหมอลำได้แสดงความคิดเห็น ได้มีโอกาสพูดในที่ประชุมอย่างมีเสรีภาพ มีส่วนร่วมในการเสนอแนะ ทำให้เห็นว่าการอยู่ร่วมกันนั้นต้องมีผ่อนสั้นผ่อนยาว ทำให้เห็นว่าอยู่ด้วยกันอย่างรู้หน้าที่ตัวเอง พร้อมกับการแนะนำตักเตือนอย่างเป็นกันเอง ด้วยความห่วงใย คือ สร้างความหมายให้เป็นที่ยอมรับทั่วกันโดยทำให้ลูกวงรู้สึกว่าคณะหมอลำเป็นเหมือนบ้านหรือครอบครัวเดียวกัน และยิ่งกว่านั้น บางครั้งหัวหน้าคณะใช้การต่อรองโดยการยอมรับพฤติกรรมบางอย่าง ต้องปล่อยให้เป็นอิสระเอาหูไปนาเอาตาไปไร่บ้างเพราะการตีกรอบล้อมอย่างเคร่งครัด ในบางครั้งก็มีการโต้ตอบและต่อต้านกฎระเบียบ หัวหน้าคณะหมอลำต้องใช้วิธีการโอนอ่อนผ่อนตาม เพราะทุกคนคือบุคลากรที่จำเป็นต้องดูแลเพื่อให้สามารถร่วมงานกันได้

"สายตาเขามีเขาเห็นว่าเรากินอยู่ยังไง โอ๊ยบักนี้มันกินเหล้ามาเด๊ะนี้ หยุดเถอะพวกเราอยู่กับพระกับเจ้า ที่คณะนี้ไม่ได้อยู่กับเหล้ากับยา ถ้าว่าคณะอื่นก็ต่างหากเรื่องของเขา เขาอยู่กับเหล้ากินไปเล่นไป ไม่เหมือนเรา ทีนี้ถ้าหมู่เราอยู่ด้วยกันนี้ ถ้าอดไม่ได้ก็ไปหาแก้อยู่หม่องกินข้าวกินน้ำนู่น กินพอให้กินข้าวอร่อยไม่ใช่กินสะเปะสะปะ หรือไม่กินได้ก็ดีเงินก็เหลือ แต่ละคนมานี้ถ้าไม่จนก็ไม่ได้มาทำ ถ้ามีความรู้ก็ไปทำงานใหม่แล้วหมู่เรานี้ถ้าเรามางานแล้วเป็นแบบนี้สิ้นปีไม่มีเงินสักบาท ก็ไม่รู้จะมาทำทำไมกินไปวัน ๆ ต้องวางแผนหน่อยว่าแต่ละวันต้องเหลือต้องเหลือ ๑๐ วันต้องเหลือเท่านี้ ๒๐ วันเหลือเท่านั้น เดือนหนึ่งเหลือเท่านี้ ปีหนึ่งเหลือเท่านี้ จะมาทำแบบกินไปวัน ๆ เบิกใช้ไปทุกวัน เราจะตั้งตัวยามใด คิดไป เวลามันรอใครมั้ย เรื่องเงินมันต้องบริหารให้เป็น มันต้องตั้งเป้าให้เป็น หมดเดือนหมดปีหมดแล้วเงินหมดเดือนหมดปีได้เงินแล้ว ตัวหนึ่งนะนี้มันต้องคิดอย่างนั้น เพราะฉะนั้นหมู่เราถ้ามาทำอย่างนี้ตาย ไม่ได้การหรอก เลยว่าเหล้ายาถ้าไม่จำเป็นอย่าไปใกล้มัน" (ประชุมสมาชิกหมอลำคณะประถมบันเทิงศิลป์ ๑ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"เวลาประชุมกัน เปิดอยู่แต่ไม่มีใครกล้าพูด ส่วนมากไม่มีใครกล้าเสนอ บางทีจนหัวหน้าต้องได้ถามเอา เป็นไงอยู่หน้าเวที น่าดูสักหน่อยมั้ย อันนี้เป็นอย่างนั้นอย่างนี้ ปีหน้าเอาใหม่นะ คิดหลายๆคน คิดแต่ละคนน่ะ เอาไว้ปรับปรุงใหม่" (ครรชิต วงศ์สุ่ย. สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ตอนที่เราตั้งเวทีนี้ มันเริ่มตั้งแต่เด็กน้อยกับผู้ใหญ่ด้วยว่า ทำไมไม่สวยเลย เอาออกได้มั้ยนี่ มันไม่งาม เราฟังแล้วเราก็ได้ ได้ ไม่เป็นไร ผมไปขึ้นผ้านี้ ทำไมไม่ขึ้นผ้าสีชมพู ขึ้นผ้าบนเสา มันเหมือนมัดศาลพระภูมินี่ครับ เราดูแล้วมันก็ถูกตามความคิดของเขา เพราะมันมัดแบบไม่มีระเบียบอย่างนี้ แล้วมันไม่สวยด้วย เราต้องเชื่อเขา" (ทวนทอง ผ่านวงศ์. สัมภาษณ์ ๑๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"เมื่อแสดงแล้ว เต้นแล้ว ผมก็สั่งสอนให้อยู่ในขอบเขต เต้นแล้วดึกๆ ดื่นๆเขาก็ออกมาเที่ยวข้างนอกรั้วเวที เราบอกเขาก็โกรธ เราพูดแรง เราด่าก็เท่ากับเราไล่เขาหนี เราเสียงเดียวคือหัวหน้า เขาเป็นเสียงส่วนมาก เขาจะพูดเข้ากันเป๊ะว่า หัวหน้าด่า เขาก็จะงอแงตุกติก เพราะฉะนั้นหัวหน้าก็หวานอมขมกลืน...บางคนเราพูดดุแล้วเขาไม่ชอบเราก็ต้องพูดเพราะมันมีหลายรูปแบบนะครับ เขาอยู่กับเรานาน เราก็รู้ใจเขา ศึกษาใจเขาได้ บางคนก็อยู่ด้วยความอิจฉาหัวหน้า ว่าหัวหน้าได้เงินมาก คืนหนึ่งได้แสนกว่าบาท" (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๒.๒.๖ การสร้างความหมายของการทำให้การทำงานในคณะหมอลำเป็นที่พึ่งให้กับสมาชิกในวงหมอลำ ว่าการดำรงคงอยู่ของคณะหมอลำนั้น คือการคงอยู่ของคุณค่าของการเป็นแหล่งประกอบอาชีพ นอกเหนือจากการถือว่าหมอลำเป็นการแสดงเพื่อสร้างความบันเทิงให้กับผู้ชมแล้ว อีกด้านหนึ่งยังหมายถึงเป็นสถานที่ที่สร้างงานและเป็นที่ประกอบอาชีพ ทำมาหากินของสมาชิกประจำวงหมอลำจึงถือคณะหมอลำได้ช่วยเลี้ยงดูคนจำนวนมากให้มีงานสุจริตทำ ทำให้คนจำนวนไม่น้อยที่สามารถยึดถืออาชีพนี้เป็นที่สร้างฐานะ เลี้ยงตัวและครอบครัวให้อยู่ได้

"ตรงนี้เป็นจุดใหญ่ของแม่นก คืออย่าให้เด็กเข้าไปทำงานในกรุงเทพฯ ซึ่งมีโอกาสถูกหลอก ถูกใช้แรงงาน พยายามตรงนี้ อย่างน้อยๆก็ขอมีส่วนช่วยสังคม ให้ลูกวง ๔๐๐ คนนี่อยู่สบาย มีความสุข มีหลายคนนะที่อยู่ที่นี่แล้วมีกินมีใช้ ตั้งหลักตั้งฐานได้ อย่างพ่อยงค์ลูกเขยแกก็เป็นตำรวจ ๒ คน ๓ คน แต่ทุกคนก็ได้อาศัยเงินจากการเต้นกินรำกินของแกนี่แหละ แม้กระทั่งซื้อปืนพกของตำรวจก็ยังต้องใช้เงินของพ่อยงค์ซึ่งเป็นพ่อตาซื้อให้...ยกตัวอย่างอย่างลูกแพร ตอนนี้มีพร้อมทุกอย่างหมด มีบ้านมีรถ เริ่มต้นจากไม่มีอะไร เหมือนปอยฝ้าย แต่ก่อนไม่มีอะไร สึกออกมาพ่อแม่อยู่กระท่อม ตอนนี้พ่อแม่ของปอยฝ้าย อยู่บ้านหลังใหญ่เบ้อเริ่ม

มีเครื่องอำนายความสุขให้พ่อแม่ แล้วตัวเองก็มีเงินก้อนพอสมควร ไม่สร้างอนาคตให้เด็กแล้วจะเรียกว่าอะไร" (มัยกิจ ฉิมหลวง. เทปบันทึกภาพ บริษัทที่วีบูรพา)

๒.๒.๗ การต่อรองกับสมาชิกในคณะโดยการเลือกส่งเสริมและให้ความสำคัญกับคนในคณะ เพราะหมอลำทุกคณะมักจะมีเหตุไม่ลงรอยกับสมาชิกบางส่วน บางกลุ่มที่มีการเรียกร้องต่อรองจนเกินไป ดังนั้น การต่อรองในคณะหมอลำด้วยกันจึงจำเป็นต้องอาศัยวิธีการจัดการที่เหมาะสมและเป็นทางออกที่ดี ต้องมีการตกลงกันเพื่อความอยู่รอดและเพื่อภาพลักษณ์ที่ดีของคณะหมอลำ เช่น การหานักแสดงรุ่นใหม่ขึ้นมาแทนคนรุ่นเก่า

"นักดนตรีสมัยก่อนต้องเสพนะ ถ้าไม่ได้พี้ไม่ได้ดื่ม เล่นไม่ได้ มาระยะหลังผมไม่เอา แล้วเขามาต่อรองผมอีกนะ ระหว่างเมากับเล่นเสียจะเอาอะไร ผมก็ตอบ ขอโทษเป็นภาษาชาวบ้านนะ กูไม่เอาซักอย่าง คือเจ็บปวดมาหลายปี บางครั้งผมก็ใช้ระดับนักศึกษาราชภัฏมาใช้นะ ก็เอปัญหาตรงนี้ ต้องเมา ไม่รู้มันเป็นอะไร ถ้าไม่ได้เมา ไม่ได้พี้ เล่นไม่ออก ไอ้เราคิดว่า ขนาดสติสัมปชัญญะครบนี่ มันยังเล่นไม่ได้ดี แล้วถ้าเมามันจะเล่นดีได้อย่างไร มาระยะหลังนี้ผมเปลี่ยนแปลงตรงนี้หมด คือเก็บลูกเก็บหลานมา ใครจะเรียนต่อเอ้าส่งเรียนไป คนไหนทุนการศึกษามีน้อยเอามาผมส่งเรียนโรงเรียนดนตรี แล้วเอาความรู้มาปฏิบัติกับเรา เดี๋ยวนี้ไม่มีดื่มไม่มีสูบ" (มัยกิจ ฉิมหลวง. เทปบันทึกภาพ บริษัทที่วีบูรพา)

"ต้องเปิดอกคุยกับเขาว่า ต้องยอมรับตัวเองว่าแก่แล้ว ให้รุ่นน้องมาเล่นเป็นพระเอก เจ้าต้องเป็นตัวพ่อ เมื่อถึงเวลาต้องคุยกัน บางคนไม่ยอมรับถ้าไม่ได้เป็นพระเอกไม่มาหรอกก็มี ก็หนีไปเลย อันนี้เราต้องทำใจว่า ถ้าเขาอยู่ไม่ได้เราจำเป็นต้องหาใหม่ เอาวัยรุ่นเข้ามาเล่นเรื่อยๆยิ่งยุคนี้เป็นยุคที่ต้องอาศัยความหล่อความสวยไว้ก่อน" (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๒.๒.๘ การต่อรองโดยใช้หลักจิตวิทยาเพื่อสร้างและรักษาความรู้สึกเพื่อเป็นการใส่ความหมายว่า ในคณะหมอลำคือครอบครัว ที่ต้องช่วยกัน ที่ต้องเอาใจใส่กัน ทำให้เหมือนเป็นพ่อเป็นแม่ ดังนั้น หัวหน้าหมอลำแต่ละคณะก็จะมีวิธีการจัดการกล่อมหรือทำให้เห็นว่าหัวหน้าใส่ใจลูกน้องมาก เป็นเทคนิคการจัดการของหัวหน้าคณะหมอลำที่จะต่อรองกับลูกวงโดยทำให้ลูกวงรู้สึกอบอุ่นใจถึงการที่หัวหน้าให้ความสำคัญกับลูกน้องเสมอและไม่มีการทอดทิ้งลูกวง ไม่ว่าหัวหน้าจะต้องแบกรับภาระหนักหนาเพียงใด เป็นการสร้างความมั่นใจว่าการอยู่ในคณะหมอลำเป็นการได้งานทำอย่างแน่นอน

"เราอย่าถือตัวหลาย ไม่ได้ราคานี้ไม่เอา เราต้องนึกถึงผลว่า ถ้าเราไม่มีงานทำ แล้วลูกน้องเราอยู่เฉยๆ เขาไม่มีรายได้ ลูกน้องนี่ก็ปากไม่ตรงกับใจนะครับ เอ้าถ้ารู้ว่าขาดทุน

จะรับทำไมหัวหน้า เขาก็พูดเฉยๆ เราต้องรักษาผลประโยชน์ของลูกวงเอาไว้อย่าไปเชื่อปากเขา มีน้อยได้น้อยดีกว่าไม่ได้ โดยเฉพาะลูกน้องอย่างน้อยต้องให้เขามีงานทำ หรือบางงานไม่ได้กำไรก็ตาม ขอให้เราอยู่ตัว เราไม่ขาดทุนเยอะเรามีงานทำไป ...เราเสียสละให้ลูกน้องแค่นี้ไม่ได้หรือ แค่ขาดทุนสองหมื่นสามหมื่น ผมคิดอย่างนี้ จะถือว่าเป็นเคล็ดลับก็ได้นะ แต่ว่าไม่หวงนะ ก็ทำไปสิ่งใดที่จะทำให้วงอยู่ได้ แม้ว่างานหนึ่งเราไม่ได้เงิน แต่เราก็ได้ขนงานของเราไปเผยแพร่ คืนหนึ่งคนมาดูกี่พันกี่หมื่นคน เขาจะพูดกันต่อไป ดีหรือไม่ดีก็ช่าง คือมันก็ยังอยู่ในหัวใจเขา ลองปีหนึ่งไม่รับงาน ปีหน้าค่อยมาสร้างงานใหญ่ กว่าจะเริ่มต้นได้ก็ยากครับ เราอาจจะต้องใช้เวลาหลายๆปีกว่าคนจะกลับมายอมรับเรา..." (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"เราอยู่กันแบบครอบครัว ผมให้ความรักความเมตตากับทุกๆคน อยู่ที่นี่ไม่มีว่าจะแอบหนีไปดูหนังดูหมอลำ แม้กระทั่งไปซื้อขนม ซื้อเสื้อผ้าสิ่งของ แม่ต้องถามว่ามันใช่หรือไม่ มันสิ้นเปลืองมั้ย เราเก็บเงินตรงนี้ไว้เถอะ"(มัยกิจ ฉิมหลวง. สัมภาษณ์ ๒๑ สิงหาคม ๒๕๔๙)

"งานของหัวหน้าคือดูเวที ดูการแสดง และก็นั่งฟังคำพูดของหมอลำ แต่ท่านไม่ค่อยว่าคน มีแต่พูดหยอกเด็ก อย่างเด็กน้อยเขานั่งกินข้าวจ้ำแจ่วปลาร้า แจ่วถ้วยเล็กๆ จ้ำ ๖ คน๗ คน ท่านก็เดินเข้าไป อ้ายกินข้าวไม่เรียกกันเลยนะ พูดแล้วก็นั่งลงจ้ำแจ่วกินกับเขา ใครจะไปคิดว่าหัวหน้าจะไปทำอย่างนั้น นั่นคือให้ความอบอุ่นแก่เด็กน้อย คือ ไม่ถือตัว ทำเหมือนกับเป็นพ่อแม่ ท่านจึงได้ใจคน ถ้าทำงานนี้จะเดินทั้งคืน ไม่มีใครเหมือน ผมเพิ่งเห็นนี่แหละ เดินดูคนนั้นคนนี้ ไม่ให้หมอลำตกฉาก แต่เวลากลางวันนี้ นอนกองลงตรงไหนก็ตรงนั้น" (ครรชิต วงศ์สุ่ย. สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"คณะอื่นไม่รู้ว่าจะเป็นมั้ย แต่ว่าอยู่ที่นี่คือ รักกัน ถ้าเขาเข้ามาทีหลังก็ให้ความเคารพเขาเหมือนกัน หัวหน้าก็ให้ความเอ็นดูเราเหมือนลูก มีอะไรก็แนะนำ ปรึกษากันได้อย่างนี้นะ ส่วนมากที่อยู่วงอื่นคือ อยู่ใครอยู่มัน จะอิจฉากัน แต่ว่าอยู่นี่ไม่มีหรอกอิจฉากัน" (จันทร์เพ็ญ ดวงแพงมาก. สัมภาษณ์ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙)

๒.๒.๙ การทำให้เห็นถึงข้อแตกต่างเรื่องสวัสดิการ การดูแล เรื่องรายละเอียดปลีกย่อย เพื่อให้สมาชิกได้เห็นว่า หมอลำคณะนั้นๆมีข้อดีเพื่อจูงใจให้อยู่ทำงานอย่างไร

"ที่นี่มีประกันชีวิตให้ เบี้ยประกันหัวหน้าก็จ่ายให้ อันนี้มันเป็นวงที่พัฒนาขึ้นมาทันสมัยแล้ว คล้ายๆกับทำงานในโรงงานนี่แหละ ใครเข้ามาใหม่ก็ทำให้เลย เบี้ยประกันรายปี เพราะทำงานอย่างนี้มันเสี่ยงอยู่ เดินทางกับรถกับรา ก็ต้องทำอยู่แล้ว มีสวัสดิการอื่นๆ ปิดวงก็ได้โบนัสด้วย เจ็บป่วยเราไปรักษาก็เอาใบเสร็จมาเบิกได้ แต่ต้องอยู่ในช่วงเวลาวันงานเท่านั้น" (จงศิลป์ พิมพ์ดี. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

นอกจากนี้ ยังมีการต่อรองของนักแสดงและคนในคณะที่อยู่ในระดับล่างหรือผู้อยู่เบื้องหลัง หมายถึงคนที่ไม่ค่อยมีใครมองเห็นความสำคัญ เพราะอยู่ในตำแหน่งหลังเวที หรืออยู่เบื้องหลังการแสดง ซึ่งก็ถือว่าเป็นสมาชิกอีกกลุ่มหนึ่งที่อยู่เบื้องหลัง เช่น นักดนตรี พนักงานฝ่ายเวที ฝ่ายแสงเสียง สิ่งที่พอจะทำได้คือการแสดงคำพูดประชดประชันด้วยความน้อยเนื้อต่ำใจ และการวิพากษ์วิจารณ์ การแสดงความไม่เห็นว่าไม่ได้รับความยุติธรรมหรือไม่เกิดความเท่าเทียมกัน ไม่เสมอภาคกัน ทั้งๆที่ผู้อยู่เบื้องหลังต้องทำงานหนักมากกว่า แต่กลับได้รับค่าตอบแทนน้อยกว่า มีความหมายเป็นนัยถึงการเรียกร้องให้มีการปฏิบัติต่อกันอย่างเท่าเทียมกัน แม้จะทราบว่าในความเป็นจริงไม่สามารถทำได้เช่นนั้น

“ทุกวันนี้ นักดนตรีปิดทองหลังพระแท้ๆ ไม่ใช่หลังพระธรรมดานะ ก้นพระเลย หลังพระนี่ยังมองเห็นอยู่นะ อันนี้ก้นพระเลย ถ้าไม่ยกพระขึ้นก็จะมองไม่เห็นเลย จริงๆ นะไม่ได้พูดเกินไปนะ...ถ้ามันเหมือนร้านอาหารก็ยังดีนะ ร้านครึ่งหนึ่ง ลูกน้องครึ่งหนึ่ง แต่หมอลำไม่มีแบ่งให้เลย ดูเลย ตอนเย็นนี้ ดูเครื่องอำนวยความสะดวกเขาเลย เปลนอน กระเป๋าเครื่องสำอาง พัดลม มิหนำซ้ำจ้างคนขนให้อีกต่างหาก นอนเอกเขนก ถึงเวลาขึ้นเวทีเราได้ไปปลุกอีกต่างหาก ขนาดนั้น ค่าตัวยังขึ้นพรวดๆ ประสาอะไรกับนักดนตรี ๕ โมงเย็นไปตั้งเครื่องแล้ว ๖ โมงเย็นอาบน้ำประเดี๋ยวเดียวกินข้าว พอ ๓ ทุ่มเริ่มเล่น จนถึงสว่างก็ๆ มิหนำเล่นแล้วยังต้องเก็บเครื่องดนตรีอีก อยากนอนขนาดไหนก็ตาม ต้องเก็บเครื่องจนเสร็จก่อน ” (ธนา บัวเวียง. สัมภาษณ์ ๒๖ เมษายน ๒๕๔๙)

๒.๒.๑๐ การต่อรองโดยแสดงปฏิกิริยาที่แสดงความไม่เห็นด้วย เช่น เพิกเฉย ไปจนถึงขั้นต่อต้าน หรือมีการปฏิเสธแนวความคิดหรือการปกครอง ไม่เห็นด้วยกับการควบคุมดูแลของหัวหน้า โดยใช้วิธีการต่างๆที่แสดงนัยยะของการไม่เห็นด้วยทั้งต่อหน้าหรือลับหลัง เช่น การไม่คัดค้านต่อหน้า แต่ก็ไม่ปฏิบัติตาม เช่น หมอลำทุกคณะก็จะมีกฎห้ามไม่ให้ผู้หญิงกับผู้ชายไปข้องแวะกัน ต้องแยกบริเวณที่อยู่จากกันอย่างเด็ดขาด เช่น ผู้หญิงต้องอยู่ใต้บริเวณเวทีเท่านั้น ผู้ชายอยู่รอบนอก ดังนั้น เมื่อชายหนุ่มกับหญิงสาวในคณะหมอลำถูกห้ามไม่ให้ติดต่อกัน หรือถูกแยกบริเวณจากกัน ต่างก็จะต่อรองกับกฎข้อห้ามนี้โดยการพยายามหาทางติดต่อกันโดยใช้ความทันสมัยของเครื่องมือสื่อสารในการติดต่อกันจนได้

“เดี๋ยวนี้เด็กน้อยมันมีวิวัฒนาการไปไกลกว่าเรา คำว่าไปไกลกว่าอย่างเรื่องเทคโนโลยี เรื่องโทรศัพท์อย่างนี้ ห้ามไม่ได้ เขามีทุกคนเลยครับ แม้แต่หางเครื่อง คอนวอย เขาก็ยังมีโทรศัพท์ แล้วเขาจะคุยจะอะไรกัน เราจะคุมรัดกุม การปกครองเขามันก็ยาก เขาจะอยู่บ้านใด เมืองใด เขาก็คุยกันได้ทุกเวลา ทุกนาที...ความคิดโบราณเรามันไม่กลัวมันไม่เชื่อนะครับ เขาอยากรู้อยากลองทุกรูปแบบ ไม่มีอยู่ในขอบเขต อย่างลูกน้องในวงนี่ มีแบบนี้คือเราบอกว่า ยังไม่

แต่งงานกันอย่าไปล่วงเกินกันอย่างนี้ มันไม่ได้ครับ เขานั่งฟังอยู่ แต่เขาไม่ปฏิบัติตาม " (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"ผู้หญิงเป็นกระโดกกระเดก ชนหน้าชนหลังนะ แล้วไม่ค่อยเชื่อฟัง ฟังอยู่เวลาเราพูด แต่มันไม่ปฏิบัติตามน่ะ เขาเรียกว่าย่านแต่ไม่กลัว ฟังแต่ไม่ปฏิบัติ จ้าอยู่ บอกถ้ากินข้าวแล้วให้อยู่ใต้เวทีเด้อ เต้นโชว์แล้วล้างหน้า นอนเด้อ จ้าอยู่ แต่แอบไปไหนไม่รู้ หากินข้าวกินก๋วยเตี๋ยว จีบผู้บ่าวอยู่ข้างนอกนู้น แต่ถ้ารุนแรงจนเราทำโทษเขาโกรธ เขาหนีจะทำอย่างไรล่ะ มันยิ่งมีน้อยอยู่ อดเอาน่ะ" (ทวนทอง ผ่านวงศ์. สัมภาษณ์ ๑๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

นอกจากการแสดงการต่อต้านโดยการไม่ปฏิบัติตามคำสั่งหรือการห้ามปรามตามกฎระเบียบของคณะหมอลำแล้ว นักแสดงบางกลุ่มก็จะแสดงออกโดยการออกจากคณะหมอลำกลางคัน หากไม่สามารถทนรับกับสภาพที่เห็นว่ารับไม่ได้หรือทรมานใจ ไม่มีความสุขที่จะอยู่กับหมอลำคณะนั้นๆ ต่อไป หรืออาจจะเกิดจากการมองหาผลประโยชน์ค่าตอบแทนที่มากกว่า แต่หากว่าเมื่อย้ายไปแล้ว อยู่ไม่ได้ก็จะกลับมาอยู่คณะเดิม

"ทุกวันนี้ก็คิดว่าตัวเองพอแล้ว แต่ก่อนก็มีความคิดอยากไปวงนั้นวงนี้ มันดิ้นไปมาก ตอนลำอยู่ที่นี่ก็มีคณะอื่นมาชวนเอาอ้ายอีกคนไป แต่เราอยู่ด้วยกันเป็นทีมที่เรารักน่ะ ก็เลยไปด้วยกัน แต่ไปแล้วมันไม่ใช่ การปกครองมันไม่เหมือนกัน ความอบอุ่นอะไรมันก็ไม่เหมือนกัน ส่วนมากหมอลำถ้ารักกันก็คืออยู่ด้วยกันได้ เราไปอยู่คณะอื่นเขาให้ค่าตัวมากกว่านี้นะ เขาให้ ๗๐๐ อยู่นี่ได้ ๕๐๐ พอไปแล้วมันไม่ใช่ ก็กลับคืนมาเหมือนเดิม" (จันทร์เพ็ญ ดวงแพงมาก. สัมภาษณ์ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙)

"พวกที่ออกมา อาจจะด้วยความเป็นอยู่ล่ะ ตอนที่ผมมาปีแรกก็เห็นพวกที่ออกมาจากหมอลำคณะใหญ่มาอยู่กบคณะเล็กกว่าก็มีนะ แบบว่า ถ้าเป็นคนในวงเขาแล้วจะแอบหนีไปเที่ยวไปทำเสื่อมเสียที่อื่นไม่ได้ ต้องอยู่ในกรอบที่เขาตีไว้นะ เด็กน้อยที่เขาหนีมาเขาเล่าให้ฟัง กฎระเบียบเขาแรง...หมอลำบางวงใครจะเข้าไปอยู่ต้องดูดวงกับหลวงพ่อก่อน ถ้าดวงไม่เข้ากับวงแล้วก็ไม่รับ แม้ว่าเจ้าจะวิเศษวิโสมาจากไหนก็ตาม เวทีเขานี่ถ้ามิกซ์เสียงไว้แล้วไม่ให้ใครขึ้นไปเล่น ถือเป็นอุปกรณ์ศักดิ์สิทธิ์ อยู่กับเขาต้องทำวัตรเช้าทำวัตรเย็น วันพระวันเจ้า ถ้าตอนไม่มีงาน เขาก็เข้าวัดเข้าวา ห่มขาวโน่นเลย แกแน่นอนขนาด ลูกชายลูกสาวก็ยอมรับ แต่ไม่ถูกใจวัยรุ่นนะ ทีนี้ก็มีแต่วัยรุ่น ไม่อยู่นั่น อยู่ไม่ได้ก็ออก " (ธนา บัวเวียง. สัมภาษณ์ ๒๖ เมษายน ๒๕๔๙)

๒.๒.๑๑ การต่อรองโดยการแสดงการดึงคนที่อยู่ในระดับชั้นสูงกว่าในวงหมอลำ เช่น หัวหน้าคณะลงมาให้ลดระดับลงมาด้วยการนำเรื่องของหัวหน้าคณะมาใส่ในเนื้อหาการแสดง เป็นการแอบพูด แอบสอดแทรก แม้จะเป็นการแสดงเป็นการล้อเล่น แต่เป็นการแสดงการต่อรองอย่างหนึ่งที่ลูกวงนำมาทำให้เห็นว่า แม้จะเป็นลูกวงแต่ก็สามารถวิจารณ์แบบล้อเล่น

หัวหน้าคณะต่อหน้าผู้ชมได้ หรือการนำความไม่เท่าเทียมกันของชีวิตหมอลำมาเปิดเผยได้ ทำให้หัวหน้าเป็นผู้ที่มีความเป็นกันเอง สามารถแตะต้องได้ สามารถทำให้เป็นตัวตลกได้เช่นเดียวกับตลกคนอื่นๆ เช่น การนำหัวหน้าคณะมาเล่นเป็นตัวตลกให้ปรากฏในมิวสิกวีดิโอ ในขณะเดียวกันหัวหน้าคณะก็สามารถใช้เวทีและการแสดงตลกเป็นเครื่องมือ และเป็นการแสดงออกให้เห็นความเป็นกันเอง ทำให้เกิดความรู้สึกว่าหัวหน้าคณะไม่ใช่บุคคลบนหอคอยงาช้างลูกวงสามารถเห็นอีกด้านหนึ่งที่ไม่ใช่ลักษณะของนักบริหารที่ทรงอำนาจ หากแต่เป็นคนธรรมดาที่สามารถทำตัวเป็นคนติดดินและความเสมอภาค การให้ความยุติธรรมแก่สมาชิกในคณะ

“ยกตัวอย่างอย่างผมนี้ ผมไม่ใช่ศิลปิน อยู่ๆผมก็ต้องไปเล่นมิวสิกให้ลูกๆ โอ๊ยอย่าฆ่ากูเลยสู เล่นไม่เป็น เอากูไปขายหน้าทำไม ลูกๆก็ยังมาดึงแขนไป พ่อต้องเล่นให้ผมแล้วทำบทให้เราสารพัด โอ๊ยกูอายเพื่อนๆเขา จนบางทีก็ไม่กล้าดู อายตัวเอง” (มัยกิจ ฉิมหลวง. สัมภาษณ์ ๒๑ สิงหาคม ๒๕๔๙)

“ถ้าหัวหน้าไม่เอาใจลูกน้อง ลูกน้องก็ไม่อยู่ด้วย ต้องให้ลูกน้องเห็นเป็นยังไงๆ ต้องเอาใจลูกน้องไว้ก่อน คนทุกวันนี้ต้องเห็นใจกัน ต้องพูดกัน” (สุวิทย์ จินดามณี. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

โดยมากการแสดงการต่อรองเช่นนี้ มักจะเกิดโดยที่คนเล่นตลกเป็นผู้สามารถพูดได้ เพราะช่วงเวลาของการเล่นตลกนั้นเป็นโอกาสและพื้นที่ที่ได้รับอภิสิทธิ์พิเศษที่จะล้อกันเล่นหรือการอำกัน โดยไม่ใช่ความจริง ทั้งๆที่สิ่งที่นำมาเล่นตลกนั้น มีที่มาจากความเป็นจริง การเล่นตลกจึงเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ หรือกล่าวพาดพิงถึงสมาชิกภายในคณะหมอลำนับตั้งแต่หัวหน้าคณะลงมาจนถึงนักแสดงทั่วไปอีกรูปแบบหนึ่ง มักพบในคณะหมอลำคณะใหญ่ๆ เช่น หมอลำเรื่องต่อกลอน

“อย่างผมว่าแหละ นักดนตรีออกไปเล่นตลก แต่ทำไมต้องมานั่งร้องไห้ เพราะเอาความจริงออกไปพูดหน้าเวที คนด้านหน้าเวทีหัวเราะแตกโจ้นๆ คนอยู่ทางหลังร้องไห้แทบตาย ลองดูสิ เอาความเก็บกดไประบายหน้าเวที มีไมค์อยู่ในมือมันดังนะ พูดอะไรก็ได้” (ธนา บัวเวียง. สัมภาษณ์ ๒๖ เมษายน ๒๕๔๙)

๒.๒.๑๒ การต่อรองโดยสร้างความหมายให้ตัวเองเป็นคนมีคุณค่า มีตัวตนในสายตาผู้ชม แม้ว่าจะเป็นเพียงหนึ่งในหลายๆสิบคน ที่ดูจะไม่มีความโดดเด่นอะไรเลย แต่การได้รับความหมายให้กลายเป็นคนสำคัญจึงดูเหมือนจะเป็นสิ่งที่น่าภาคภูมิใจมากแล้วสำหรับคนเหล่านี้ ยิ่งกว่านั้นคือความภาคภูมิใจในความรู้สึกว่าตนเองเป็นคนมีค่า เป็นคนสำคัญ ไม่ใช่เป็นเพียงหางเครื่องธรรมดาๆที่จะหาดูได้ง่ายๆ ถ้าหากไม่เงินจ้างแพงๆ ก็จะไม่มีโอกาสได้ดูเลย

“ช่วงที่ชอบที่สุดคือ ชอบเต้น ความจริงของนักเต้นทุกคนคือ อยากเต้นแถวหน้า แสดงว่าเราเก่งล่ะ ครูเห็นเราเก่งล่ะ จึงถูกเลือกไป ยามซ้อมมานี้ ครูฝึกจะเป็นคนคัดเลือก

เอา ว่าให้ใครอยู่ตำแหน่งใด คือถ้าเราได้ก้าวมาอยู่แถวหน้าถือว่า โอเค เพราะแถวหน้าเป็นจุดเด่นที่คนจะมองเห็นได้ทั่วถึงกัน และยังได้อยู่ข้างนักร้องที่จะออกมาร้อง ช่วงซ้อมจึงต้องสปีดตัวเอง ให้โดดเด่นที่สุดให้ครูเห็นว่าเราเต้นเก่ง สามารถดึงเพื่อนได้ จิตใจของแดนเซอร์คืออยากอยู่ข้างหน้านะครับ จึงจะมีความภูมิใจในตัวเอง อยากยืนบนเวทีให้หลายๆคนเห็นเรา รอคอยมานานว่าตอนเป็นเด็กเราไปดูหมอลำ เห็นหมอลำอยู่บนเวทีก็อยากรู้ว่าเขามีความรู้สึกอย่างไร " (วิศวกร จันทวี. สัมภาษณ์ ๑๑ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"รู้สึกว่าเป็นอาชีพที่มีเกียรติ ถ้าไม่แน่จริงๆก็ไม่ได้ดู คือ เราไม่ได้ไปป่าวประกาศให้คนมาดูเรา เราอยู่อย่างนี้ แล้วมีคนมาจ้างเราในราคาหลักแสน คือถ้าไม่มีเงินหลักแสนก็ไม่ได้ดู แดนเซอร์พวกนี้ ต้องมีเงินแสนห้าแสนหก ภูมิใจว่าเราเป็นดาราอีกคนหนึ่ง คนรอคอยอยู่หน้าเวที อยากดูว่าจะออกมาเต้นรูปแบบใด เขามารอคอยเรา อยากดูเรา ไปไหนมาไหนก็มีคนรู้จักเรา" (อภิชาติ ทะวิลา. สัมภาษณ์ ๑๑ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๒.๒.๑๓ การต่อรองโดยสร้างความหมายของการได้รับการยอมรับและได้รับความสำคัญในฐานะของนักแสดง แม้ว่าจะอยู่อย่างลำบาก แต่หากเห็นว่าได้รับการเอาใจใส่ดี มีความเป็นมิตรที่ดี หัวหน้าให้ความสำคัญ ก็สามารถอยู่ร่วมงานได้

"ถ้าวงนี้เห็นความสามารถของผม เห็นความดีที่มีต่อเขา ผมก็จะอยู่กับเขาจนวันตาย ไม่ได้เกี่ยวไม่ได้คิดอะไร ค่าตัว ๑๕๐ หรือ ๑๐๐ เดียวก็เอา ขอแต่ว่าเขาเห็นความรู้สึก ความจริงใจ พูดถึงบางคนเขามาหาเงิน แต่ผมมาด้วยใจรัก" (สังวาลย์ รักอนามัย. สัมภาษณ์ ๑๑ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๒.๒.๑๔ การต่อรองโดยการแอบต่อต้าน หรือมีบางเวลาที่จะไม่ปฏิบัติตามกฎระเบียบ บางครั้งก็มีความตั้งใจที่จะปฏิบัติตามกฎเฉพาะในบางเวลา โดยมีเจตนาจะฝ่าฝืน ทั้งนี้แสดงให้เห็นว่า คนที่อยู่ในระดับล่างก็หาวิธีที่จะต่อต้านการวางกฎของหัวหน้าอยู่เสมอในสิ่งที่เห็นว่าเป็นกฎระเบียบที่มีการควบคุมอย่างเคร่งครัด แม้ว่าจะรู้ดีว่าเป็นการฝ่าฝืนที่มีความผิดหรืออาจจะถูกลงโทษได้

"มันก็มีกิ๊กบ้างแหละ แต่เล่นกันไม่ได้ ที่วงไหนก็เหมือนกันแหละ แลกเบอร์โทรกันก็มี แต่จะให้เล่นต่อหน้านี้ไม่มีครับ ทุกคณะแหละเขาก็ไปดูไม่ทั่วถึงหรอก แต่เขาก็บอกว่าอย่าให้ประเจิดประเจ้อมากนัก ผู้หญิงจะเสียคน ผู้ชายน่ะไม่เท่าไหร่หรอก ส่วนมากจะเจอกัน มันก็เห็นหน้ากันทุกวัน เขาก็มีป้าย มีกฎระเบียบให้อ่าน มีวงเล็บกิ๊กด้วย อย่างผมก็มีรุ่นพี่เป็นกิ๊กคนหนึ่ง เป็นพี่สาวที่ดูแลกัน ให้ตังค์ไปซื้อข้าวซื้อน้ำ กินข้าวด้วยกัน เขาไม่ให้ผู้ชายไปป้วนเปี้ยนใต้เวที ผู้ชายนี้ห้ามขาดเลย" (เดชา คอนวอย. สัมภาษณ์ ๕ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๓.การต่อรองกับหมอลำต่างคณะ

การต่อรองระหว่างหมอลำแต่ละคณะ เป็นการต่อรองที่แสดงให้เห็นว่าหมอลำแต่ละคณะ ก็มีจุดยืนที่จะรักษาความเป็นตัวเองของแต่ละคณะต่างกันออกไป มีความพยายามที่จะใส่คุณค่าและความหมายพิเศษให้กับสิ่งที่ตนเองเป็นอยู่ ดังนั้น แต่ละคณะจึงมีการเปรียบเทียบความแตกต่างกัน เช่น ระหว่างหมอลำขนาดเล็กกับหมอลำขนาดใหญ่ มีทุนทางวัฒนธรรมต่างกันอย่างไร มีความถนัดและมีคุณสมบัติต่างกันอย่างไร สมาชิกของหมอลำแต่ละคณะจึงแสดงข้อดี หรือคุณสมบัติที่ดีของตัวเอง เพื่อให้เห็นว่า ความเป็นหมอลำของตัวเองมีคุณค่าที่ดี

การต่อรองระหว่างหมอลำแต่ละคณะมีลักษณะดังนี้

๓.๑ สำหรับหมอลำที่มีชนชั้น (ชนชั้น (class)) สูง ก็จะมีการใช้ผลงานการแสดงเป็นเครื่องต่อรอง ใช้ภาพลักษณ์ของคณะเป็นสัญลักษณ์สำคัญในการต่อรอง ทั้งเรื่องราคา การปรับปรุงผลงาน การใช้เทคโนโลยีในการแสดงก็เป็นการสร้างภาพลักษณ์และเมื่อเกิดภาพใหม่ๆก็เกิดเป็นการยกระดับชนชั้นของหมอลำขึ้นมาให้มีชนชั้นสูงขึ้นมาอีก เป็นการวัดชนชั้นจากระดับของการใช้เทคโนโลยี นอกจากนั้นก็วัดผลงานการแสดง

“การพัฒนาไม่ทัน ส่วนมากหัวหน้าจะพัฒนาไม่ทัน ในช่วงเริ่มเวทีลอยใหม่ๆ ช่วงต่อมาหายุคนี้แหละ หมอลำถาวร หมอลำประมวล หมอลำอะไรน้อยๆก็ยังใกล้กันอยู่นะ คือว่าผลงานไม่ไกลกันเท่าใดนะ แต่ว่าอะไรไม่รู้ล่ะ เราก้าว เขาไม่ยอมก้าวด้วย มาเปลี่ยนแปลงเวทีกับคณะหนูภาร แต่ก่อนคู่กัน มีอะไรทำด้วยกัน ซื้อนั่นซื้อนี่มาพัฒนาให้ดีขึ้น ส่วนมากคณะอื่นเขาไม่ค่อยตาม พวกเราก้าวทุกปีนะ ความห่างขึ้นๆ ห่างออกทุกปี จากสูสีเลยกลายเป็นห่างเลยเป็นตกยุคเลยเขาน่ะ...ถ้าเล่นเท่าๆกัน มาจับประเด็นได้ว่า ทำอะไรก็ดี เวทีใหญ่ลำโพงเยอะ แต่ถ้าหน้าเวทีขาดตลกก็เรียบร้อย เพราะอะไรเสียงอิสานไม่เอาไฟเยอะ เสียงอิสานไม่มีไฟวูบๆวาบๆ แต่ทำไมเหลือกินเลย เพราะอยู่กับเนื้องาน อยู่กับฝีมืออย่างเดียวเลย ...ปีนี้แพ้ไม่ได้ เราต้องทำให้มันได้เพื่อเราจะได้แต้ม ปีกลายได้แต้มหนึ่ง เสียงคนเริ่มพูดถึงแล้ว ผู้ชมเขาให้สิทธิ์เราแล้ว เราจะทิ้งไม่ได้ เราต้องเอาสองแต้มให้ได้นะ ถ้าไม่ได้ก็ถือว่าอยู่ตัวนะ คะแนนน่ะ ” (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

“หมอลำวงน้อย ถ้าลองมาเล่นกับเรา เขาไม่สามารถมาเล่นแบบเราได้หนึ่งวงเล็กกับวงใหญ่ สองคือเรื่องลำ ลำแบบชาวบ้านกับลำแบบกษัตริย์ มันไม่เหมือนกัน หมอลำน้อยจะลำเรื่องกษัตริย์มันไม่เหมือน คำบางคำเขาจะเก็บไม่หมด เขาจะพูดล่วงเกินกับพระราชาทำให้ออกมาดูไม่ดี ดูแล้วมันไม่ใช่ มันเล่นไปทั่ว ถ้าหมอลำใหญ่เขาดูก็จะหาที่ตินะ ... หมอลำคณะน้อยก็จะพูดแบบลวกๆพูดแบบง่ายๆ ไม่สมชั้นวรรณะของเรื่องที่เล่น ถ้าหากกลับไปอยู่กับหมอลำวงเล็ก เราจะวางตัวยากกว่าเพื่อน เขาจะมองว่าเราศิลป์การแสดงเยอะเกิน หมอ

ลำน้อยเขาไม่มีศิลป์ไม่มีมือนะ เขาไม่เคยมายืนจุดนี้ เรามาถูกเค้น ถูกดัดออกมา มันเลยกลายเป็นความเคยชิน จะให้เขามาทำเหมือนเราเขาก็ทำไม่ได้ เขาไม่เคยทำ " (ครรชิต วงศ์สุ่ย. สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

สำหรับหมอลำที่มี ชนชั้น (class) ลดลงมาก็จะใช้รูปแบบของหมอลำมาเป็นเครื่องต่อรองด้านเวลาในการแสดง เช่น หมอลำซิ่งจะแสดงไม่สว่าง แค่ตี ๓หรือแถมนิดหน่อย

๓.๒.การต่อรองโดยการหาจุดต่างของหมอลำแต่ละประเภทเพื่อแสดงความแตกต่างกัน หรือการแสวงหา เชิดชู ข้อดีตามแบบหมอลำของตัวเองเพื่อชดเชยส่วนบกพร่องของหมอลำคณะตัวเอง เช่น แม้จะเป็นหมอลำเรื่องต่อกลอนที่ดีไม่ได้ แต่ก็เป็นหมอลำแบบคอนเสิร์ตที่ดีได้ เช่น มีตัวหมอลำที่มีชื่อเสียงอยู่ในคณะแสดงแบบคอนเสิร์ต แล้วต่อด้วยการลำเป็นเรื่อง

"คำว่ามันคนละอันกันนี้คือ มันเจริญคนละอันกัน คณะระเบียบ คณะรัตนศิลป์นั้น ความเจริญของท่านคือ เจริญมาด้วยการทำหมอลำเป็นคณะแสดงเป็นเรื่องนี้เก่งมากครับ แต่ของผมนี้แสดงเป็นเรื่องไม่เก่งเท่าใด แต่ว่าดังด้วยคนอยากมาดูมากกว่า เพราะมีหมอลำดังอย่างสาธิต ทองจันทร์ อย่างเดือนเพ็ญ อำนวยพร ...ผมเริ่มทำหมอลำตั้งชื่อว่าคณะลูกอีสานมาตั้งแต่ปี ๒๕๒๘ เก่งจนพวกหมอลำขอนแก่นต้องมาดูผม เมื่อใดที่เปิดเวที ความสวยความงามนี้ พวกขอนแก่นต้องมาดู ผมก็อนุญาต ตรงไหนไม่ดีไปแก้ไขเอา ตรงไหนดีให้ทำตาม" (คำเกิ่ง ทองจันทร์. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๓.๓.การต่อรองโดยการเลือกแนวทางใหม่ๆ เลือกใช้ความแตกต่าง หรือสรรหาสร้างความแตกต่างในการจัดการดำเนินงานบริหารงานเกี่ยวกับหมอลำให้คณะหมอลำของตัวเองมีความต่างออกไปจากคณะอื่น เพื่อให้กลายเป็นแบบฉบับของตัวเอง ใช้วิธีการบริหารงานแบบเป็น "สูตร" ของตัวเอง โดยไม่ต้องทำตามแบบอย่างของหมอลำคณะอื่น เช่น เรื่องการดูแลความประพฤติของลูกวง หมอลำบางคณะห้ามเรื่องสุราอย่างเคร่งครัดถือเป็นความผิดร้ายแรง แต่บางคณะกลับเป็นว่าเป็นเรื่องที่ยืดหยุ่นและเป็นที่ยอมรับกันได้ เพื่อไม่ให้ลูกวงรู้สึกอึดอัดมากเกินไป

"หมอลำบางวงรุ่นครูบาอาจารย์ทำยังไง ท่านว่าให้เคารพพระ เคารพเจ้า ไม่ให้กินเหล้ากินยา บางวงไม่ให้ถือเหล้าเข้าในวง ผมมาพิจารณาแล้ว ผมไม่เอาครับ มันเคร่งเกินไป คนทุกวันนี้เขามีสังคมแล้วเขาต้องมีเหล้านะครับ เพียงแต่ว่าอย่าตั้งก๊กตั้งกลุ่มแล้วอย่าให้เสียงาน ผมห้ามเท่านี้ครับ แต่ว่าตอนทำงานผมไม่สนับสนุน เสียงานคือไม่ได้ค่าตัว แต่ยามเลิกงานปั๊บ ตอนเช้าผมให้เลยครับ เหล้า ๒ ขวด ๔ ขวด หรือเป็นการเลี้ยงอาหาร แค่นี้ล่ะครับ มันไม่เหนือบ่ากว่าแรงเรา สมมุติว่าวันว่างวันเดียว มีเหล้ามีเบียร์ใครอยากกินก็ไม่บังคับ" (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๓.๔.ต่อรองโดยการแสดงนัยยะของการมีชื่อเสียง มีการบ่งบอกความก้าวหน้า ปริมาณของการรับงานที่มีมากกว่าหมอลำคณะอื่น เป็นการแสดงความเหนือกว่า แสดงความภูมิใจที่สามารถบริหารจัดการคณะหมอลำจนสำเร็จ หรือการเป็นหมอลำวงใหญ่ที่มีพลังต่อรองมากกว่า เช่น มีงานให้ทำอยู่ตลอดเวลา ไม่ขาดช่วง ทำให้เกิดรายได้ที่ต่อเนื่องแม้ว่าค่าแรงหมอลำวงใหญ่จะถูกกว่า แต่การที่ในวงใหญ่มีคนจำนวนมากช่วยกันทำก็เป็นผลดีให้ไม่ต้องเหนื่อยกันมาก รวมถึงวิธีการปฏิบัติต่อลูกวงที่ต่างกัน ทำให้มีการเปรียบเทียบเรื่องระดับชั้นของหมอลำ

“เคยเต้นอยู่กับหมอลำซิ่งแล้วมาเต้นหมอลำใหญ่ หมอลำซิ่งไม่ได้ดูแลกันมาก ไม่ได้เอาใจใส่กัน แล้วแต่ใครจะเป็นอย่างไร เต้นแล้วก็แล้วไป อยู่ใครอยู่มัน อยู่หมอลำใหญ่ท่านดูแล ออกไปไหนก็ไม่ได้ ต้องมีผู้ชายไปเป็นเพื่อน แต่หมอลำน้อย แล้วแต่ใครจะไปไหน ... ตอนเต้น หมอลำซิ่งมันน่าอายกว่าด้วยเพราะมีแต่ถุงน่องแล้วก็กระโปรงสั้นๆ แต่อยู่ที่นี่เป็น Body suit ใส่ทั้งตัวตอนเต้น อยู่วงนี้หนูชอบเพราะลำดี หางเครื่องก็เต้นดี มีความเป็นระเบียบเรียบร้อย กฎเกณฑ์ดี พ่อแม่เราก็วางใจค่ะ” (ประภารัตน์ พรมคำ. สัมภาษณ์ ๑๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

“หมอลำวงใหญ่ก็ไม่เกินกันสักเท่าไหร่หรอก ค่าตัวไม่เยอะนะ คอนวอยวันละ ๑๕๐ เอง คนเก่าๆหน่อยก็ได้ ๒๕๐ บาท แต่เขาอาศัยว่า เขามีงานตลอด คนเยอะงานก็เลยเบา มีงานทุกวัน อยู่ที่นี่เราก็ได้วันละ ๒๐๐ อยู่ บางทีก็ ๒๐๐ กว่า แต่บางทีงานมันก็หยุดหยุดแล้วเราก็ไม่ได้ตังค์ แต่หมอลำวงใหญ่มันก็ดีตรงที่มีงานไม่เว้นเลยนะ” (เดชา คอยวอน. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

“ผมพูดได้เต็มปากว่า ตอนนี้ไม่มีวงไหนงานเยอะเท่าผม ออกพรรษามายังไม่ถึงปีใหม่ผมได้ ๑๐๐ กว่างานแล้วครับ ๑๕๐-๑๖๐งานแล้วครับ ผมคิดว่าปีนี้คงจะได้ ๒๐๐ งาน ๒๐๐ งานนี่ก็เต็มที่แล้วนะครับ ...แต่เป็นเฉพาะงานจ้างนะครับ ถ้างานเดินสายใครก็เดินได้แต่ว่าจะได้เงินมั้ย อันนี้ที่พูดมาไม่ได้ดูถูกใคร เพียงแต่พูดให้ข้อคิดไป” (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๓.๕.การต่อรองโดยแสดงความหมายของข้อดีหรือจุดเด่นในการเป็นคณะหมอลำขนาดเล็ก โดยการเปลี่ยนความหมายจากการที่ถูกประทับตราว่าเป็น “หมอลำน้อย” ไม่มีชื่อเสียง ไม่ค่อยมีงานจ้าง มาเป็นการให้ความหมายใหม่ว่าแม้จะไม่มีทุนทางวัฒนธรรมเท่ากับหมอลำขนาดใหญ่แต่ก็สามารถอยู่กันได้อย่างมีความสุข หรือได้ค่าแรงต่อวันมากกว่า แม้ว่าจะไม่มีงานมากเหมือนหมอลำขนาดใหญ่ ยิ่งกว่านั้น คือ การสร้างความหมายเพื่อยกระดับความเป็นหมอลำน้อยว่า แม้จะเต้นไม่เก่ง ชุดไม่สวยไม่ยิ่งใหญ่เหมือนหมอลำคณะใหญ่ แต่การแสดงหมอลำกลับสามารถทำได้ดีเท่ากับหมอลำใหญ่หรือบางครั้งอาจจะดียิ่งกว่าหมอลำใหญ่ด้วย

“อยู่วงสุดสวยดาวดวงใหม่ หมอลำคณะน้อยๆ งานไม่เยอะ แต่ว่าได้เงินหลาย เพราะว่าเราทำทุกอย่าง ได้วันละ ๖๐๐ บาท เพราะทำงานคอนวอยก็ได้ ๒๐๐ เป็นแดนเซอร์ก็ได้อีก๒๐๐ และก็ลำด้วย ได้อีก ๒๐๐ เพลงใดร้องได้ก็ร้อง เป็นตัวเสริม แต่อยู่คณะใหญ่ไม่ได้เป็นอะไรกับเขาหรอก เพราะเขามีคนหลายแล้ว ตัวเองก็ไม่มีทุนด้วย อยู่หมอลำคณะใหญ่ต้องมีชุดเป็นของตัวเอง เขาไม่ให้ยืมเหมือนหมอลำน้อยนะ หมอลำน้อยเขาจะมีชุดให้ใส่ คนที่เขาคัดไว้จะให้ขึ้นแสดงน่ะ เพราะว่าหมอลำน้อยไม่ค่อยมีใครอยากขึ้น คนไม่เยอะ อยู่กันง่าย มีปากมีเสียงก็พูดกันง่าย ไปไหนมาไหนก็ไปง่ายไม่ต้องห่วงหน้าพะวงหลัง วงใหญ่นี้คนเยอะรอกันหลายคนหลายปาก อยู่กันหลายคนก็ขโมยของกัน” (สุวิทย์ จินดามณี. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

“ หมอลำน้อยจะเน้นว่าลำดี ทุกอย่างจะดีขึ้นคือ ลำให้ดี คนจะซอบตรงนี้เต้นน่ะ ยอมรับว่าไม่เก่งเหมือนหมอลำใหญ่ ... แม้จะเป็นหมอลำคณะน้อยแต่ผลงานบางอย่างเทียบได้กับหมอลำคณะใหญ่อยู่นะครับ หมอลำใหญ่บางคณะผู้ฟังก็พูดว่าไม่ม่วนอย่างนี้ เทียบหมอลำน้อยไม่ได้ เขาพูดอย่างนี้ว่า เงินจ้างมาสองแสนสามแสน ก็ลำสู้หมอลำน้อยจ้างมา ๗ หมื่น ๘ หมื่นไม่ได้” (สุวิทย์ จินดามณี. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๓.๖.การต่อรองกับหมอลำต่างคณะอีกรูปแบบหนึ่งคือ การเสนอทางเลือกที่ดีกว่า เช่น ยกผลประโยชน์ที่จะได้มากกว่ามาล่อใจ เพื่อให้สามารถจูงใจคนที่ต้องการให้มาอยู่ด้วย

“หมอลำคนที่ท่านอยากได้ ท่านก็ไปดึงมา ท่านไปปะเหลาะเอา หัวหน้าคณะนั้นน่ะ ท่านปะเหลาะเอาคนเป็น แบบไปบอกว่าไปอยู่ช่วยหน่อย ไปพูดกับตัวหมอลำเอง ไปพูดกับเจ้าตัวเขาเลย มาช่วยหน่อย จะให้ค่าตัวเท่านั้นเท่านี้ เขาก็มา เพราะให้ค่าตัวเขามากขึ้นกว่าที่เขาเคยได้” (สังวาลย์ รักอนามัย. สัมภาษณ์ ๑๑ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

<u>การใช้ทฤษฎีเพื่อนำมาวิเคราะห์การต่อรองทางชนชั้นของหมอลำ</u>

ผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีต้นทุนทางวัฒนธรรมมาอธิบายเรื่องความสำคัญของหมอลำในสังคม เช่น ในฐานะของการประกอบอาชีพ ในฐานะที่เป็นผู้มีผลงาน มีความสำคัญในฐานะผู้ให้ความบันเทิง และมีชื่อเสียง เป็นที่ยอมรับในวงกว้างมากขึ้น ดังนั้น ต้นทุนทางวัฒนธรรมจึงเป็นการให้ความหมายใหม่ของหมอลำอย่างหนึ่ง ทำให้หมอลำสามารถสร้างความหมายเพื่อต่อรองได้ เช่น การมีชื่อเสียง เป็นที่ยอมรับ การมีผลงาน การมีฐานะที่ดีขึ้น ทำให้คนที่เคยดูถูกหมอลำว่าเต้นกินรำกิน แม้กระทั่ง การดูถูกว่าเป็นของลาวก็หายไป เพราะมีเชื้อชาติอื่นที่เห็นความสำคัญแล้วมาเรียน มาเป็นหมอลำ

ต้นทุนที่แตกต่างกันทำให้เกิดชนชั้นต่างกันได้ แต่อย่างไรก็ตาม ในการต่อรองของระดับชั้นที่ต่างกันนั้นก็มีอยู่ด้วยการให้ความหมายและสัญลักษณ์ที่ต่างกันออกไป เช่น นักแสดงหางเครื่องก็ทราบว่าหากขาด ส่วนงานของตนแล้ว ก็ทำให้หมอลำทั้งคณะไปไม่ได้ ดังนั้นจึงรู้ดีว่า ตัวเองต้องใส่ความหมายอะไรลงไป

ผู้วิจัยต้องการเสนอแนวทางการวิเคราะห์การต่อรองไว้คือ นอกจากใช้แนวคิดเรื่องการต่อรองทางความหมายโดยใช้ทฤษฎีของสจ๊วต ฮอลล์ แบบที่ได้แสดงมาแล้ว ส่วนหนึ่งที่ผู้วิจัยเห็นว่าน่าจะนำมาพิจารณาเรื่องการต่อรองได้นั่นคือ “แนวทางของการใช้วิธีการต่อรอง” ซึ่งในที่นี้มีอยู่ ๒ แนวทางที่ผู้วิจัยเสนอเอาไว้คือ

๑.แนวทางการต่อรองโดยใช้ “วัฒนธรรม” เช่น ความเอาใจใส่ การดูแลแบบเป็นพ่อแม่ พี่น้อง ลูกหลาน การให้ความช่วยเหลือด้านเงินกู้แบบเบิกก่อน ผ่อนทีหลัง ความเป็นอยู่แบบมีข้อวัตรปฏิบัติไหว้พระทำวัตร ความเป็นอยู่แบบหญิงชาย

๒.แนวทางการต่อรองโดยใช้ “อุตสาหกรรม” เช่น เงินค่าจ้าง ค่าตัว การเบิกจ่าย การทำงาน(เป็นทั้งคอนวอย หางเครื่อง ขึ้นเสิร์ฟคือ ทำงานหลายหน้าที่ก็ได้เงินมาก ภาระงานหนักเบา ความถี่ของการออกงาน สวัสดิการ(การประกันชีวิต) อาหาร การปกครองระเบียบวินัย

“อยู่หมอลำคณะก่อน แตกต่างเรื่องค่าตัว อยู่ที่นี่ได้ ๓๓๐ อยู่ที่โน่นผมได้ ๒๓๐ ต่างกันลิบลับเลย อย่างบางวงผมไปอยู่บอกว่าจะให้ ๒๕๐ บอกว่ามีงานหลาย พอไปจริงๆ แล้วก็ได้น้อย พอเราจะขอเบิกค่าตัวกลับบ้านเอาเงินไปให้ครอบครัวก็เบิกยาก ขอเบิกแค่ ๕,๐๐๐ ซึ่งเป็นเงินเราสะสมมาได้ ๑๐,๐๐๐ กว่าบาท ก็ได้แค่ ๓,๕๐๐ ที่เหลือก็เลยคิดว่า ให้เขาซะ เสียความรู้สึกครับ ก็เลยออกจากวงนั้นมา เขาโทรมาตามก็ไม่กลับไปแล้ว” (สังวาลย์ รักอนามัย. สัมภาษณ์ ๑๑ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

“อย่างอยู่กับหมอลำคณะก่อน ผู้หญิงผู้ชายอยู่กันยาก ใกล้กันไม่ได้ จะมานั่งคุยกันแบบนี้ไม่ได้ ที่นี่คุยกันได้ง่ายๆสบายๆผัวเมียก็อยู่ด้วยกันได้ แต่อยู่ที่โน่น ผัวเมียอยู่ด้วยกันไม่ได้ หัวหน้าคณะก็พาไหว้พระทุกวัน บอกตรงๆเลยครับว่า ขี้เกียจ คือไหว้ทุกวันเลย อย่างออกเดินสายนี่จะไปเดินเล่นก็ไม่ได้ หมู่เพื่อนจะไหว้พระ มันต้องมีระเบียบวินัย บางคนก็เป็นคนดีคนชั่วก็มีน่ะนะ ไหว้พระเสร็จก็แต่งหน้าขึ้นแสดง และยังต้องได้ทำเวทีด้วย ผมตัวเล็กๆสู้ไม่ไหว ทำงานหนัก” (อภิชาติ ทะวิลา. สัมภาษณ์ ๑๑ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

จะเห็นได้ว่า เมื่อใช้ทฤษฎีของเบนจามินที่กล่าวถึงผลกระทบของการใช้เทคโนโลยีเพื่อผลิตงานศิลปะนั้น มีส่วนเชื่อมโยงกับการต่อรองทางชนชั้นอย่างเห็นได้ชัดมากที่สุด ในบรรดาการต่อรองทั้งหมด เพราะทำให้เห็นว่า การใช้เทคโนโลยีที่มีความแตกต่างกันนั้น

สามารถสร้างความแตกต่างกันทางชนชั้นได้ด้วย นั่นก็หมายความว่า เทคโนโลยีกลายเป็นตัวแปรสำคัญที่จะบ่งบอกชนชั้น และในแต่ละชนชั้นของหมอลำนั้นก็มีความพยายามต่อรองต่างกัน ที่เห็นได้ชัดที่สุดคือ หมอลำที่มีการใช้เทคโนโลยีเพื่อการแสดงมากก็เท่ากับการได้รับการจัดอันดับให้เป็นหมอลำในชั้นสูง เป็นที่ยกย่องมากขึ้น มีพลังที่จะต่อรองมากขึ้น ส่วนการต่อรองของหมอลำที่คณะเล็ก มีการใช้เทคโนโลยีเพื่อการแสดงน้อยนั้น ก็มีพลังต่อรองน้อยลง โดยเฉพาะความสามารถในการต่อรองกับผู้ชม เพราะ การเป็นหมอลำคณะใหญ่ ก็กลายเป็นของคู่กันกับเจ้าภาพที่ต้องการความยิ่งใหญ่หรือต้องการแสดงว่าการจ้างของผู้ชมเป็นเรื่องหน้าตา เกียรติยศ ศักดิ์ศรี ดังนั้น การจ้างหมอลำคณะใหญ่จึงเป็นเครื่องมือที่จะต่อรองด้านการสร้างชนชั้นของผู้ชมไปด้วยโดยปริยาย

ในขณะที่หมอลำคณะเล็กที่ไม่ได้ใช้เทคโนโลยีเพื่อการแสดงมากนั้น สามารถต่อรองทางชนชั้นได้น้อยมาก จำเป็นต้องอาศัยการต่อรองด้วยวิธี “พลิกกลับความหมาย” ให้การใช้เทคโนโลยีที่ทันสมัยกลับกลายเป็นความหมายอื่นเข้ามาทดแทน คือ หากเป็นหมอลำที่มีเงินลงทุนมาก การใช้เทคโนโลยีมากๆ ก็เห็นว่าเป็นเรื่องดีสำหรับหมอลำ เพราะทำให้หมอลำมีความยิ่งใหญ่ อลังการ เป็นที่กล่าวขวัญกันในบรรดาผู้ชม ในขณะที่หมอลำคณะเล็กก็พยายามพลิกกลับความหมายว่า หมอลำที่ไม่ใช้เทคโนโลยีมากๆก็เป็นหมอลำที่ดีได้ เพราะหากมองอีกด้านหนึ่งคือ หมอลำต้องใช้ความสามารถในการแสดงที่เป็นของจริง ใช้ความสามารถล้วนๆของตัวหมอลำ เพราะไม่มีตัวช่วยอย่างอื่น ดังนั้น หมอลำจึงต้องฝึกปรือเคี่ยวเข็ญผลงานการแสดงออกมาให้มีคุณภาพดีได้ด้วยความสามารถของหมอลำ และที่สำคัญที่สุดคือ การที่ไม่ต้องลงทุนใช้เทคโนโลยีมากๆ ส่งผลทำให้หมอลำไม่ต้องเรียกค่าจ้างแพงๆจากเจ้าภาพ เนื่องจากไม่ต้องลงทุนซื้อข้าวของอุปกรณ์จำนวนมาก ไม่ต้องใช้นักแสดงจำนวนมาก ทำให้มีความสะดวกรวดเร็วในการเดินทาง มีความคล่องตัวสูง และเมื่อหมอลำมีขนาดเล็กกะทัดรัด ย่อมทำให้เป็นที่น่าสนใจของเจ้าภาพ เพราะกลายเป็นอีกทางเลือกหนึ่งให้เจ้าภาพที่มีงบประมาณจำกัด ไม่เปลืองค่าใช้จ่ายของเจ้าภาพ

เห็นได้ว่า ในขั้นการผลิตนี้เมื่อเทคโนโลยีเข้ามาแล้ว ส่งผลให้เกิดการต่อรอง ที่เห็นโดยตรงชัดมากคือ เรื่องของชนชั้น (class) คือ หมอลำที่มีชนชั้น (class) สูง ก็ใช้เทคโนโลยีสูง และเมื่อใช้เทคโนโลยีสูงก็ยิ่งเป็นการเพิ่มอำนาจต่อรองให้สูงขึ้นอีก นอกจากนี้ในขั้นการกระจาย ที่มีการใช้เทคโนโลยีก็ยังมีผลถึงการต่อรองด้านชนชั้น (class) อยู่อีกทอดหนึ่ง เพราะแนวทางการต่อรองทางช่องทาง เช่น สื่อที่ใช้ โอกาส ในการออกแสดงของหมอลำ มีการใช้เทคโนโลยีสูงเช่นกัน เช่น การผลิตเป็นซีดี การแสดงสดที่ใช้การถ่ายทอดสด การเผยแพร่ที่ใช้สื่อมวลชนในการโฆษณาประชาสัมพันธ์

การใช้เทคโนโลยีจึงมีความสัมพันธ์กับการต่อรองของชนชั้น (class) หมอลำด้วย เพราะยิ่งหมอลำที่มีการใช้เทคโนโลยีสูงมากเท่าใด ก็ยิ่งทำให้หมอลำมีโอกาสและมีพลังในการต่อรองที่จะเพิ่มหรือยกระดับชนชั้น (class)ของตัวเองมากขึ้นเท่านั้น เช่น หมอลำคณะขนาดใหญ่หรือหมอลำแบบคอนเสิร์ตที่มีชื่อเสียงโด่งดัง ที่มีโอกาสได้ประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อมวลชน ก็กลายเป็นหมอลำที่ขึ้นชื่อว่าได้ออกโทรทัศน์ ก็ดูเหมือนจะเป็นการยกระดับชนชั้นให้สูงขึ้นมาอีก

จะเห็นว่า อำนาจของหมอลำผูกติดอยู่กับชนชั้น (class) ของหมอลำโดยตรง ระดับชั้นในที่นี้สัมพันธ์กับความสามารถในการ “ต่อสาย” หรือความสนิทสนม ความร่วมมือกันกับนายทุนที่มีสายป่านยาว มีต้นทุนทางการเงินสูง ก็จะช่วยรักษาอำนาจนี้ไว้ได้ เพราะเมื่อมีเงินลงทุนสร้างและพัฒนาคณะหมอลำได้ จึงจะสามารถสร้างหรือรักษาความมีชื่อเสียงเอาไว้ได้

แต่ถ้าหากมีทุนไม่มาก แข่งขันไม่ได้ก็จะค่อยๆอ่อนแรงลง ขาดความต่อเนื่องและจะค่อยๆสลายหายไปในที่สุด ที่สำคัญคือ ต้องรู้จักหาทางออกเพื่อสร้างและรักษาฐานอำนาจ

วิธีการต่อรองกับสังคม ผู้ชมแบบอื่น ระดับชั้นอื่น เช่น ที่หมอลำคณะประถมทำไว้อยู่คือ การทำให้เป็นแบบหมอลำแนว “อินดี้”(Independence) โดยการสร้างผลงานดีๆ ถ่ายทำวีซีดีเอง บันทึกเอง ตัดต่อเองและผลิตเป็นแผ่นขายเองในราคาถูก เพราะต้นทุนต่ำ ลงทุนน้อย เพิ่มต้นทุนทางวัฒนธรรมบางอย่างเช่น “เรื่องการลำไม่ให้ตก เล่นตลกให้ลือเลื่อง ชุดและหางเครื่องต้องถึงใจ เวทีเครื่องเสียง และไฟให้อลังการ” จึงจะสามารถรักษาฐานอำนาจการต่อรองเอาไว้ได้

จ.การต่อรองเชื้อชาติของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

การต่อรองทางเชื้อชาติ

ในการต่อรองทางเชื้อชาติในที่นี้ ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มทางเชื้อชาติเกี่ยวกับหมอลำออกเป็น ๓ ประเด็นหลักคือ

๑.เชื้อชาติที่บ่งบอกทำนองหมอลำและสังวาทของหมอลำ

๑.๑ การต่อรองโดยการยึดถือแบบแผนและการเป็นของแท้

๑.๒ การต่อรองโดยการสร้างความสำคัญให้กับทำนองลำจนกลายเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวาง

๒.เชื้อชาติที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ทางกายภาพของผู้ชมหมอลำ

๒.๑ การต่อรองเพื่อสร้างความนิยมในเชื้อชาติของคนอีสาน

๒.๒ การต่อรองโดยการกระตุ้นให้เกิดจิตสำนึก เกิดความรู้สึกถึงความเป็นท้องถิ่นนิยม

๒.๓ การต่อรองโดยการเพิ่มความหมายให้มีความหมายมากกว่าการแสดงพื้นบ้านหมอลำ

๓.เชื้อชาติของผู้ที่เกี่ยวข้องกับหมอลำ

๓.๑ การต่อรองโดยการใช้ความรู้ความสามารถในการสร้างสรรค์หมอลำเป็นเครื่องต่อรอง

๓.๒ ต่อรองโดยการเพิ่มมูลค่าให้ความหมายใหม่แก่ความรู้และทักษะของการเป็นหมอลำ

๓.๓ การต่อรองโดยแสดงความหมายให้เห็นว่าหมอลำเป็นที่ยอมรับของคนต่างชาติ

๓.๔ การใช้ดนตรีพื้นบ้านอีสานในคณะหมอลำสมัยใหม่เพื่อการต่อรองทางเชื้อชาติ

๑.เชื้อชาติที่บ่งบอกทำนองหมอลำและสังวาทของหมอลำ

หมายถึง สายตระกูลหรือถิ่นกำเนิดของหมอลำ ซึ่งมีความแตกต่างกันไปตามท้องที่แต่ละจังหวัด ซึ่งผู้วิจัยถือว่าเป็นความแตกต่างกันทางเชื้อชาติของถิ่นกำเนิดหมอลำ เพราะหมอลำแต่ละพื้นที่มีความต่างกันอย่างมากคือเรื่องของ “สังวาท” หรือทำนองการลำที่แต่ละแห่งก็มีจุดเด่นหรือเอกลักษณ์ของตัวเอง ความแตกต่างกันทางเชื้อชาติของทำนองหมอลำนี้เองที่มีความสัมพันธ์กับความนิยมหมอลำของผู้ชมแต่ละยุคสมัยและพื้นที่ทางกายภาพของผู้ชม เพราะในแต่ละยุคนั้น หมอลำแต่ละทำนองก็ได้รับความนิยมต่างกัน เป็นที่รู้จักแพร่หลายต่างกัน ดังนั้นแต่ละทำนองหมอลำจึงมีการต่อรองกันอยู่

ความนิยมเรื่องทำนองลำและความนิยมหมอลำในแต่ละจังหวัดมีผลต่อการอยู่รอดอย่างต่อเนื่องของหมอลำอย่างยิ่ง เพราะหากทำนองหมอลำเป็นที่นิยมของผู้ชม ก็จะเป็นที่เล่นกันหรือแสดงกันอย่างแพร่หลาย หรือทำนองบางทำนองผ่านการต่อสู้กับทำนองอื่นมานานกว่าจะได้รับความนิยม เช่น ทำนองขอนแก่นซึ่งกลายเป็นทำนองที่คุ้นหูและหมอลำใช้ลำมากที่สุดในปัจจุบัน แทนที่ทำนองอุบล ซึ่งเสื่อมความนิยมไปแล้วในปัจจุบัน ในขณะที่บางทำนองนั้นก็อยู่ในความนิยมเฉพาะบางพื้นที่เช่น ทำนองกาฬสินธุ์ ทำนองสารคาม ส่วนบางทำนองถึงกับเข้าขั้นสูญหายไปแล้วตามกาลเวลา เหลือเพียงมีผู้คนรู้จักเพียงเล็กน้อย เช่น หมอลำไทเลย หรือหมอลำแมงตับเต่าของ จ.เลย หมอลำผญา ของ จ.สกลนคร และ จ.นครพนม เป็นต้น

ในปัจจุบันก็มีความพยายามที่จะรักษาทำนองการลำของแต่ละสำเนียงหรือแต่ละท้องถิ่นเอาไว้ โดยเฉพาะ ท่วงทำนองหรือสังวาทที่ได้รับความนิยมน้อย เนื่องจากมีแนวโน้มว่าจะเสื่อมสูญไปได้ แต่ทั้งนี้ก็เป็นการคัดสรรทางวัฒนธรรมของผู้ชมหมอลำเป็นหลักที่จะเลือกว่า ผู้บริโภคจะเลือกบริโภคหมอลำทำนองใดมากที่สุด และการที่มีเทคโนโลยีในการผลิตซ้ำเกิดขึ้น จึงกลายเป็นสื่อที่ช่วยกระจายและเผยแพร่ทำนองการลำที่ได้รับความนิยมให้กระจายออกไปอย่างรวดเร็ว ผิดกับสมัยก่อนที่ไม่มีสื่อดังนั้น ทำนองการลำที่ประจำอยู่ในท้องถิ่นใดก็ได้รับการนิยมอยู่ในเฉพาะถิ่นนั้น ทำให้เอกลักษณ์ของทำนองการลำในแต่ละท้องถิ่นไม่ถูกกลืนหรือไม่ถูกครอบงำโดยทำนองการลำจากแหล่งอื่น แต่เมื่อมีสื่อที่ทันสมัยอย่างในปัจจุบัน เมื่อทำนองการ

ลำทำนองใดหรือเชื้อชาติของจังหวัดใดเป็นที่นิยมและได้รับการคัดสรรทางวัฒนธรรมแล้วก็จะได้รับการโปรโมตและทำให้มีชื่อเสียงกว้างไกลอย่างรวดเร็ว เช่น หมอลำทำนองขอนแก่นในปัจจุบันที่กลายเป็นทำนองการลำที่ได้รับความนิยมสูงสุด เป็นที่รู้จักแพร่หลายและเป็นที่นิยมทั่วภาคอีสานมากที่สุด

ดังนั้นเชื้อชาติของทำนองกลอนลำตามสำเนียงของแต่ละจังหวัดที่ยังคงหลงเหลืออยู่ในปัจจุบัน(พ.ศ.๒๕๔๙) จึงมีเหลือน้อย เพียงไม่กี่ทำนอง ดังกล่าวมาแล้ว

๑.๑ การต่อรองโดยการยึดถือแบบแผนและการเป็นของแท้ เป็นเลือดแท้ ดังนั้น การถ่ายทอดความเป็นเชื้อชาติทางลำและการสืบทอดความเป็นหมอลำเฉพาะท้องถิ่นแต่ละถิ่นถือเป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้ศิลปินมีอำนาจต่อรองได้ เช่น ศิลปินกลายเป็นที่ต้องการของผู้ผลิตและสร้างสรรค์หมอลำ เพราะความสามารถเบื้องต้นหรือความเป็นคุณสมบัติจำเพาะของหมอลำที่อยู่เฉพาะถิ่นนั้นเนื่องจากมีน้ำเสียง สำเนียงที่เหมาะสมหรือเอื้อต่อการเป็นหมอลำ

“ผมว่าหมอลำขอนแก่นจับขนบธรรมเนียมการลำแบบหมอลำเวียงไว้ได้มั่นคงกว่าหมอลำทางอุบล ทางลำมันคนละสังวาท ถึงทุกวันนี้จะเอาคณะต่อคณะมาประชันกันเอาใหญ่ที่สุดของทางอุบลมาก็สู้ขอนแก่นไม่ได้ โดยเฉพาะคณะที่ยึดมั่นแบบแผนอย่างคณะระเบียบ และรัตนศิลป์” (คำเกิ่ง ทองจันทร์. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘)

“ที่อยากได้หมอลำขอนแก่น เพราะคนเรามันคล้ายๆไก่ชน มันเป็นที่ของมันอยู่นะ ถึงทุกวันนี้ก็เหมือนกัน จะเอาคนเมืองเลยมาอัดหมอลำก็ยากอยู่นะ เสียงดีปานใดก็ตาม เอาคนสกลนครมาเป็นหมอลำ เอามา ๑๐๐ คน จะได้อยู่หรอกสัก ๒ คน สู้ทางอุบลไม่ได้ สู้ยโสธรไม่ได้ สู้ร้อยเอ็ด ขอนแก่น สารคาม อุดรไม่ได้ มีเท่านี้ นอกจากนั้นเสียงพูดเขาก็ต่างไปแล้ว ไม่ใช่เชื้อของหมอลำแท้ๆ เขาอาจจะไปดังทางลูกทุ่ง ทางสตริงได้ แต่หมอลำสู้พวกนี้ไม่ได้”
(คำเกิ่ง ทองจันทร์. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๑.๒ การต่อรองโดยการสร้างความสำคัญให้กับทำนองลำจนกลายเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวาง และกลายเป็นการให้ความหมายใหม่ในการเป็นตัวแทนเชื้อชาติทำนองลำ เพราะมีความโดดเด่น และมีข้อดีอยู่หลายประการ เช่น ทำนองขอนแก่นเป็นทำนองการลำที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน และยังได้รับการให้ความหมายใหม่ว่าเป็นทำนองลำยอดนิยม การลำทำนองขอนแก่นเป็นทำนองที่ลำได้ง่าย เพราะจังหวะและวรรคตอนเอื้อนได้ เล่นจังหวะอย่างไรก็ได้ ดังนั้น ทำนองขอนแก่นเองจึงมีส่วนที่จะต่อรองได้มากกว่าหมอลำทำนองอื่น เพราะเป็นทำนองการลำที่สามารถแบ่งการลำแยกย่อยออกไปได้อีกหลายสังวาทหรือหลายสำเนียง เกิดเป็นความหลากหลาย สังวาทที่แตกตัวออกมาอย่างหลากหลายก็ได้กลายเป็นเอกลักษณ์ของหมอลำแต่ละคณะไป

นอกจากนี้ หมอลำคณะใหญ่ๆที่ใช้การลำทำนองขอนแก่นนั้น ส่วนใหญ่เป็นหมอลำที่มีการพัฒนาอยู่ตลอดเวลา จึงยิ่งทำให้เห็นว่า ทำนองขอนแก่นเป็นตัวแทนของทำนองการลำของหมอลำขนาดใหญ่และมีการพัฒนาอยู่ตลอดเวลา ดังนั้น เมื่อผู้ชมนึกถึงการลำเรื่องต่อกลอนก็จะนึกถึงหมอลำคณะใหญ่ๆที่มีชื่อเสียงและคณะเหล่านั้นก็ใช้ทำนองขอนแก่นเสมอ จึงทำให้ผู้ชมนึกถึงการลำทำนองขอนแก่นเป็นอันดับแรก จนกลายเป็นภาพตัวแทนของทำนองลำที่มีอยู่ทั้งหมด กลายเป็นตัวแทนของทำนองลำทั่วภาคอีสานในปัจจุบัน

"การลำทุกวันนี้มันมารวมอยู่ที่ขอนแก่น ทำนองอุบลก็อ่อนเนือยลงไปแล้ว การเก็บความก็เป็นทำนองขอนแก่น มันจะได้เนื้อมากกว่าทำนองอุบล เพราะการลำแบบขอนแก่นมันไม่ยืดเยื้อ มันตัดได้จังหวะลงตัวตามวรรคของมันพอดี พอประยุกต์มาคนก็เลยฟังได้" (ระเบียบ พลล้ำ. สัมภาษณ์ ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ทำนองขอนแก่นมันเอื้อนจังหวะได้นะ ทำนองกาฬสินธุ์ลำไปมันต้องตกวรรคๆเลย ไม่ใช่เราอยากจะลำแล้วหยุดๆ ของกาฬสินธุ์ต้องลำไปให้สุดตกวรรค ตกวรรค จึงลำยาก แต่ทำนองขอนแก่นเราจะหวาน เล่นยังไงก็ได้ ขอแต่เรารู้จักจังหวะการเล่น ไม่จำเป็นต้องลำตกวรรค...ลำขอนแก่นจะเป็นเสียงหวานเสียงน้อย แต่ลำกาฬสินธุ์ต้องลำเสียงใหญ่แบบเสียงคนแก่ลำ ผมเลยไม่ชอบเท่าไหร่ แล้วลำกาฬสินธุ์ก็ฝึกได้ยากกว่าด้วย"(หมอลำติ๋ง. สัมภาษณ์ ๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"สำเนียงมันจะเพี้ยนกันเกินกันอยู่ แม้จะเป็นทำนองขอนแก่นเหมือนกัน เขาเรียกว่าสังวาท อย่างคณะรัตนศิลป์ก็สังวาทหนึ่ง ของคณะประถมก็สังวาทหนึ่ง สังวาทของหัวหน้าก็มีนะ แต่ผมยังไม่ได้เรียนลำของท่านสักที ท่านก็ว่า เอาล่ะ พบกันครึ่งทาง" (ครรชิต วงศ์สุย. สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

ปรากฏการณ์การแพร่กระจายและเกิดการยอมรับเชื้อชาติทำนองหมอลำนี้ ทำให้เห็นได้ว่า ทฤษฎีของเบนจามินที่กล่าวถึงผลจากเทคโนโลยีที่ทำให้เข้าถึงและเกิดประชาธิปไตยในการตีความหรือการวิพากษ์งานศิลปะนั้น สามารถอธิบายปรากฏการณ์ดังกล่าวได้ เพราะทำนองการลำแต่ละทำนองจากแต่ละท้องถิ่นที่มีความแตกต่างทางสำเนียงอย่างชัดเจนนั้น สามารถแพร่กระจายไปได้อย่างกว้างขวาง ผู้ชมผู้ฟังต่างก็เข้าถึงหรือได้ฟังสำเนียงการลำอย่างหลากหลายและทั่วถึงกันเพราะมีสื่อมวลชนต่างๆ เช่น เทป วีซีดีบันทึกการแสดงสดของหมอลำ มีสถานีวิทยุและสถานีโทรทัศน์ที่นำหมอลำสังวาทต่างๆมาเผยแพร่ออกอากาศ ให้ผู้บริโภคได้เป็นฝ่ายเลือก และนั่นย่อมเป็นจุดเริ่มต้นและเป็นที่มาของการวิพากษ์วิจารณ์ผลงานของหมอลำของผู้ฟัง เช่น รู้ว่าหมอลำคณะใดลำได้ไพเราะ เป็นที่คุ้นหู หมอลำทำนองใดเป็นที่จับใจและเป็นที่นิยม มากกว่ากัน

ผลก็คือ เกิดการคัดเลือกทำนองการลำตามเชื้อชาติและถิ่นที่อยู่ของหมอลำจนสามารถสร้างกระแสเป็นที่ยอมรับ โดยมีปรากฏการณ์ที่พิสูจน์ยืนยันทฤษฎีนี้คือ หมอลำทำนองขอนแก่น หรือสำเนียงขอนแก่น กำลังได้รับความนิยมอย่างสูงสุดและได้รับการผลิตซ้ำโดยเทคโนโลยีทันสมัย เช่น บันทึกเทปโทรทัศน์ ผลิตเป็นวีซีดี ผลิตเป็นมิวสิกวีดิโอ เทปคาสเส็ต เผยแพร่ผ่านสื่อมวลชนแขนงต่างๆ อย่างกว้างขวางในปัจจุบัน ความนิยมเหล่านั้นจะเห็นได้จากหมอลำแบบคณะและหมอลำแบบคอนเสิร์ตที่มีชื่อเสียงโด่งดังทั่วภาคอีสาน เป็นหมอลำระดับชั้นแนวหน้า เช่น คณะระเบียบวาทะศิลป์ คณะประถมบันเทิงศิลป์ คณะหนูภารวิเศษศิลป์ คณะรัตนศิลป์อินตาไทยราษฎร์ คณะน้องใหม่เมืองชุมแพ รวมไปจนถึงหมอลำคณะอื่นๆที่อยู่ในจังหวัดขอนแก่นที่ไม่ได้เอ่ยถึงในที่นี้ ต่างก็เป็นหมอลำที่ใช้ทำนองลำขอนแก่น มีที่อยู่อยู่ในจังหวัดขอนแก่น ซึ่งบ่งบอกเชื้อชาติของหมอลำได้เป็นอย่างดีว่า ปัจจุบัน(พ.ศ.๒๕๔๙)จังหวัดขอนแก่นเป็นจังหวัดที่มีหมอลำเรื่องต่อกลอนอยู่จำนวนมากที่สุด

การที่มีทำนองใดทำนองหนึ่งของท้องถิ่นที่แสดงเชื้อชาติโดดเด่นขึ้นมาเช่นนี้ แสดงให้เห็นว่า เกิดกระบวนการต่อรองทางเชื้อชาติของทำนองหมอลำมาอย่างต่อเนื่องและการต่อรองที่ประสบความสำเร็จก็ได้มีการคัดเลือกให้เป็นทำนอง

<u>๒.เชื้อชาติที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ทางกายภาพของผู้ชมหมอลำ</u> หมายถึง ถิ่นที่อยู่หรือที่ทำงานของผู้ชมหมอลำ ซึ่งมีความแตกต่างกันไปตามท้องที่แต่ละจังหวัด ซึ่งมีความแตกต่างกันทางเชื้อชาติอยู่ เช่น ผู้ชมในภาคอีสาน ผู้ชมในภาคเหนือ ภาคกลาง หรือผู้ชมที่มีความแตกต่างทางเชื้อชาติที่ชัดเจนมาก ซึ่งมีผลต่อการชมหมอลำและความเข้าใจในภาษา และวัฒนธรรมการแสดงของหมอลำ

ความนิยมหรือความชื่นชอบหมอลำของผู้ชมในแต่ละพื้นที่ แต่ละจังหวัด ทั้งที่อยู่ในภาคอีสานและที่ไม่ได้อยู่ในภาคอีสาน แล้วมีการจ้างหมอลำไปแสดง ล้วนแต่ทำให้เห็นถึงความพยายามที่จะแสดงลักษณะเด่นทางเชื้อชาติของความเป็นอีสานอย่างเต็มเปี่ยม เพื่อแสดงให้เห็นว่า คนอีสานที่อยู่ในภาคอีสาน หรืออยู่ต่างถิ่นที่ แม้ในท่ามกลางสังคมที่แตกต่างจากสังคมคนอีสาน แต่ความยึดมั่นและความภูมิใจในความเป็นคนอีสานก็ยังคงอยู่อย่างไม่เสื่อมคลาย ดังจะเห็นว่า ยังมีการจ้างหมอลำให้ไปแสดงตามจังหวัดต่างๆทั้งในภาคอีสานและในภาคอื่นอยู่เป็นประจำ สิ่งนี้จึงเป็นปรากฏการณ์การต่อรองทางความหมายอย่างเห็นได้ชัด

๒.๑ การต่อรองเพื่อสร้างความนิยมในเชื้อชาติของคนอีสาน โดยการจ้างหมอลำไปแสดงหรือการไปชมหมอลำ และเพื่อแสดงความมีเชื้อชาติอีสานผ่าน “ความเป็นหมอลำ” การชมหมอลำของคนอีสานนั้น เป็นเครื่องพิสูจน์ยืนยันอยู่แล้วว่า คนอีสานไม่มีวันห่างจากหมอลำหรือไม่อาจจะแยกวิถีชีวิตจากหมอลำได้เป็นอันขาด ไม่ว่าจะอยู่ในประเทศหรือแม้กระทั่ง

อยู่ในต่างประเทศ หากมีโอกาสก็จะดูหมอลำ ดังนั้น การตระหนักในคุณค่าความเป็นหมอลำของชาวอีสานจึงมีมากอย่างยิ่ง

"ไปแสดงให้คนอีสานในต่างประเทศดู มันอาจจะแตกต่างตรงที่เขามาไกล บินมาเป็นพันกิโลเมตร เขาเอารถมาหรือนั่งเครื่องมา มาถึงแล้วก็ต้องมานั่งรอหมอลำ มานอนรออยู่โรงแรมเป็นวันสองวัน แฟนฝรั่งเขาพามา ก็ต้องยอมรับเขาเลย พี่นางหนูมาตั้ง ๓,๐๐๐ กิโลนะ กว่าหนูจะมาถึง ขับรถมากี่วัน อันนี้ก็ต้องยอมใจคนไทยเรา ใจเป็นใจ ถือว่าเขาเป็นคนให้เรา"(ศิริพร อำไพพงษ์. สัมภาษณ์ ๑ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"แถวสกล นครพนม เขายังเห่อหมอลำอยู่ ของเขาต้องจองแต่หัวค่ำ เขายังเห็นเป็นของน่าตื่นเต้น บ้านเขาถ้าว่าทำบุญนี้ เต็มวัดเต็มวา แห่เป็นแห่ ร่วมทำบุญกันทั้งบ้านเลย อย่างอุดร เมืองเลยก็ดีอยู่ มาปูเสื่อรอดูหมอลำเต็ม แย่งกันปู ที่เหล่านี้แหละที่จะเป็นแหล่งหากินของหมอลำได้นานๆ ตราบใดที่ผลงานเรายังน่าประทับใจ ก็ยังเป็นที่ให้เราหากินได้อีกนานอยู่" (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

ส่วนการชมหมอลำนอกพื้นที่จังหวัดในภาคอีสานยิ่งทำให้เห็นการต่อสู้และสร้างความหมายทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะเมื่อหมอลำต้องออกไปนอกพื้นที่ภาคอีสาน พื้นที่ที่อยู่ไกลภาคอีสาน เช่น ภาคกลาง ซึ่งมีคนอีสานพลัดถิ่นอยู่จำนวนมาก ก็มาดูหมอลำเป็นจำนวนมาก การมาดูหมอลำของชาวอีสานพลัดถิ่นนี้เองที่เป็นตัวอย่างของการแสดงความภาคภูมิใจในความเป็นเชื้อชาติ ตัวตนของคนอีสานออกมา แสดงให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ของหมอลำกับผู้ชมที่ไม่เคยห่างหาย เวลาที่คนอีสานจากหลายๆที่มารวมกันมากๆ ก็ได้ใช้สนามหน้าเวทีหมอลำเป็นสถานที่รวมญาติ พบปะสังสรรค์ในบรรดาเพื่อนฝูง เพราะขณะที่หมอลำแสดงนั้น ทุกๆอย่างที่เป็นวัฒนธรรมของชาวอีสานก็จะหมอลำก็จะนำเสนอออกมาทั้งหมด เช่น ภาษา เนื้อเรื่องการลำ ในขณะเดียวกัน ฝ่ายหมอลำเองก็ได้แสดงความภาคภูมิใจในความเป็นศิลปินและศิลปการแสดงที่เป็นของเชื้อชาติชาวอีสานอยู่

"คนอีสานไปอยู่กรุงเทพฯ พอเราขอเสียงคนยโสหน่อย เสียงนี้ตึมขอนแก่นหน่อยก็บึ้ม ร้อยเอ็ดหน่อยก็บึ้ม เสียงคนไม่ขาดหาย เสียงปรบมือ โบกมือให้กัน มันมีความสุขทางใจว่าเขาให้การต้อนรับเรา" (พิจิตร เลือดไทย. สัมภาษณ์ ๑๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ศิลปะการแสดง เขาดูถูกเราไม่ได้หรอก ถ้าว่ามีพวกดูถูก เวลามาเล่นจะได้คนหลายเหมือนเรามั้ย พวกที่มาทางอีสานก็มาตายกับหมอลำ หมอลำลงไปหากินแถวกรุงเทพฯ วงดนตรีอื่นก็ตาย พวกเราเหมือนกันแหละ คนดูเยอะกว่า ยิ่งแล้วถ้าเป็นหมอลำคณะใหญ่ๆไป อย่างเสียงอิสานก็เป็นแม่แบบอยู่นั่น พอให้เขาเห็นภาพได้ ไม่ด้อยกว่าเขาหรอกหมอลำของเรานะ" (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"คนดูที่กรุงเทพฯ ส่วนมากจะเป็นรายการแสดงคอนเสิร์ตเสียมากกว่า แต่ทางอีสานเราต้องเล่นเรื่องหมอลำเรื่องจนจบเรื่อง หลังจากเล่นคอมโบว์หรือโชว์เสร็จก็ลำต่อจนสว่าง ความแตกต่างมีแน่นอนชัดเจนระหว่างคนดูในกรุงเทพฯกับบ้านเรา คนในกรุงเทพฯส่วนมากเขารู้เวลา ๖ ทุ่มนี่เลิกไม่เลิกก็ต้องกลับ แต่อีสานนี่ นอกจากคนทำงาน ถ้าเป็นชาวบ้านธรรมดาก็อยู่จนสว่าง" (มัยกิจ ฉิมหลวง. เทปบันทึกภาพ บริษัททีวีบูรพา)

"ไปเล่นแถวสุพรรณบุรี อ่างทองก็เล่นแบบที่เราเล่น พอลำจริงๆก็มีแต่คอหมอลำนั่นแหละมาก ที่ได้ไปเล่นเพราะมีผู้เห็นผลงานเรา อย่างพวกเขาไปทำงานกรุงเทพฯ ไปเห็นเราเล่นก็อยากเอาไปให้ชาวบ้านเขาดู บ้านเขามีแต่ลาวพวนก็มาติดต่อเราไป อย่างพิจิตรอุทัยธานีมีหมดนะครับแหล่งคนอีสาน แถบนั้นผมมีงานทุกปี นครสวรรค์ กำแพงเพชร มีแต่อีสานนั่นแหละ ไปเล่นเรื่อยๆ มีแต่ลาวอีสาน" (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ทางเมืองนอก คนอีสานเราไปอยู่เมืองนอกก็ยังออนซอนหมอลำเหมือนเดิมนะครับ ต้องดูหมอลำเหมือนเดิม ที่ผ่านมาพวกกลับมาจากเมืองนอก จากเยอรมันอเมริกา สวิส ก็ยังจ้างหมอลำไปดูเหมือนเดิม"(นครชัย เยือกเย็น. สัมภาษณ์ ๑ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๒.๒ การต่อรองโดยการกระตุ้นให้เกิดจิตสำนึก เกิดความรู้สึกถึงความเป็นท้องถิ่นนิยมและความมีเชื้อชาติเดียวกัน โดยเฉพาะเวลาที่มีการทะเลาะกันของผู้ชม หมอลำมักจะอ้างเอาความเป็นคนที่มีเชื้อชาติเดียวกันมาเป็นข้ออ้างเพื่อการต่อรองให้เห็นแก่ความเป็นพวกเดียวกัน รับรู้ความหมายด้านศิลปวัฒนธรรมของภาคอีสานด้วยกัน

"เราเป็นพี่น้องคนอีสานด้วยกัน ทำไมไม่รักสามัคคีกัน ศิลปวัฒนธรรมบ้านเราแท้ๆ ทำไมต้องมาเสื่อมเสียไปเพราะพวกเรา ที่มานั่งดูอยู่นี่ มีแต่คนอีสานนะคะ คนภาคอื่นบ้านอื่นถ้าจะมีก็น้อยมาก เรามาช่วยกันรักษาศิลปวัฒนธรรมหมอลำอีสานบ้านเราไว้ดีกว่าเราไม่ภูมิใจหรือที่เรายังมีหมอลำให้ดูน่ะ แต่ก่อนไปไหนมาไหนก็เห็นแต่ป้ายหมอลำเต็มไปหมด มีหมอลำเยอะแยะมากมาย แต่ตอนนี้ หมอลำเลิกราไปมากแล้ว เพราะเขาสู้ค่าใช้จ่ายไม่ไหว เพราะเขาทนแบกรับปัญหาที่เจอแบบทุกวันนี้ไม่ไหว ทุกวันนี้เสียงอีสานต้องจ่ายค่าน้ำมันในแต่ละเช้าวันละแปดหมื่นบาทถึงแสนบาท คิดดูว่าต้องลงทุนมากมายแค่ไหน" (นกน้อย อุไรพร ประกาศหน้าเวทีการแสดงสดที่จังหวัดเลย ๑๖ ตุลาคม ๒๕๔๙)

๒.๓ การต่อรองโดยการเพิ่มความหมายให้มีความหมายมากกว่าสิ่งที่กำลังเป็นอยู่ว่า หมอลำไม่ได้เป็นเพียงการแสดงพื้นบ้านหมอลำเท่านั้น หากแต่ยังแสดงให้เห็นว่าหมอลำเป็นการแสดงที่มีความเป็นสากลมากขึ้น เช่น รูปแบบการแสดงที่หลากหลายจนกลายเป็นที่ยอมรับของคนภาคอื่นๆแม้ไม่ใช่คนอีสานโดยกำเนิด ทำให้คนเหล่านั้นกลับมีความสนใจและชื่นชมการแสดงของหมอลำเช่นเดียวกับชาวอีสานแท้ๆ

"เขาแนะนำกันไปดู ดูไปดูมาเลยดูหมอลำเป็น ไม่ใช่คนอีสานโดยกำเนิด ตอนแรกเขาฟังไม่เป็นหรอก ต่อมาก็ค่อยฟังได้เรื่องได้ราว แต่ก่อนพอดนตรีเลิกปั๊บก็กลับ เหลือแต่คนอีสานนิดเดียวอยู่หน้าเวที เดี๋ยวนี้ คนดูมีเยอะขึ้นทั้งในนครสวรรค์ อุทัยธานี อุตรดิตถ์ พิจิตร พวกไม่ใช่คนอีสานเคยเข้ามาหา บอกว่าผมไม่เคยดูหมอลำมาก่อนเลย มันกินใจยังไงไม่รู้ ไม่รู้ว่ามันสว่างตอนไหน พวกพี่เล่นได้ดีจริงๆ ผมฟังอีสานรู้เรื่องนะ แต่ผมพูดไม่ได้" (พิจิตร เลือดไทย. สัมภาษณ์ ๑๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

<u>๓.เชื้อชาติของผู้ที่เกี่ยวข้องกับหมอลำ</u> หมายถึงความแตกต่างทางเชื้อชาติของผู้ที่เกี่ยวข้องกับหมอลำโดยตรง เช่น นายทุน ตัวหมอลำ ซึ่งมีความแตกต่างกันทางเชื้อชาติอย่างชัดเจนไม่ว่าจะเป็นคนจีน คนตะวันตก ซึ่งความแตกต่างกันทางเชื้อชาตินี้มีผลต่อความรู้สึกนึกคิดต่อหมอลำ และทำให้หมอลำต้องมีการหาแนวทางต่อรองเพื่อให้เกิดความเสมอภาคหรือแสดงให้เห็นความมีศักดิ์ศรี ความมีตัวตนอย่างมีคุณค่าและมีความหมายในสายตาของคนต่างเชื้อชาติเหล่านี้

หมอลำต้องต่อรองกับการเหยียดหยามทางเชื้อชาติมาตั้งแต่สมัย ร.๔ แล้ว จากประกาศห้ามมิให้มีการเล่นแอ่วลาว คำว่า "ลาว"ในสมัยนั้น แฝงการเหยียดหมิ่นทางชาติพันธุ์อย่างยิ่ง เพราะมีหลายครั้งที่ระบุว่า ความเป็นลาวนั้น เป็นขี้ข้า เป็นชนชั้นที่ต่ำกว่าไทย เป็นชนชั้นที่ไม่ควรเอาเยี่ยงอย่างและไม่ควรให้การสนับสนุน แม้กระทั่งปัจจุบันก็ยังมีการดูหมิ่นเหยียดหยามความเป็น "คนอีสาน" และความเป็นลาวอยู่ไม่น้อย อย่างไรก็ตาม ในสมัยนั้นกลับมีเจ้านายชั้นสูงพระองค์หนึ่งคือพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงแสดงการโต้ตอบแบบพลิกกลับความหมายของการเหยียดหยามทางเชื้อชาติอย่างชัดเจน โดยทรงให้การสนับสนุนหมอลำอย่างเป็นรูปธรรมคือ การที่ทรงเป็นเสมือนองค์ผู้ให้ความอุปถัมภ์ "การแอ่วลาว" โดยการที่พระองค์โปรดหมอลำถึงขนาดที่ทรงสามารถเป่าแคนและทรงลำกลอนหมอลำได้อย่างเชี่ยวชาญ นั่นก็แสดงว่า นานมาแล้วที่มีการต่อรองทางความหมายการดูหมิ่นทางเชื้อชาติโดยการปฏิเสธ ไม่ยอมรับการดูหมิ่นนั้น และใส่ความหมายใหม่ลงไปว่า การแอ่วลาวหรือ "หมอลำ" ยังมีคุณค่าแม้กระทั่งเจ้านายชั้นสูงก็ยังให้ความสนพระทัย

๓.๑ การต่อรองทางเชื้อชาติโดยการใช้ความรู้ความสามารถในการสร้างสรรค์หมอลำเป็นเครื่องต่อรอง เป็นการเปลี่ยนกลับความหมายจากที่ถูกดูหมิ่นดูแคลนจากคนต่างเชื้อชาติให้กลายเป็นการได้รับการยอมรับในฝีมือและความสามารถ โดยยืนยันและภาคภูมิใจในความเป็นคนอีสาน คือเห็นความสำคัญของหมอลำอย่างมาก ดังนั้น มีความมั่นใจในความมีคุณค่าและมั่นใจในความสำคัญของหมอลำที่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็ต้องยึดถือว่า

หมอลำกลายเป็นส่วนหนึ่งของสินค้าทางวัฒนธรรมที่จะขาดเสียไม่ได้ เพราะมีแต่เจ้าของวัฒนธรรมเท่านั้นจึงจะเข้าใจและรักษาไว้ได้ดีที่สุด

" คนจีนที่คบด้วย เขาก็ดูถูกหมอลำ จนถึงตอนนี้ก็ยังมีอยู่ หมายถึงทั่วไปนะ ชอบว่าคนอีสานว่าเป็นอย่างนั้นแหละ ว่าคนอีสานทำงานไม่จริงจังอะไรหรอก แต่ต่อหน้าก็ไม่พูด...อย่างเดียวเลยที่ยืนอยู่ได้คือ ความสามารถ เขามองเห็นว่าเราเก่งขนาดนี้ ปั้นหมอลำขึ้นมาได้ แต่งเพลงเอง เป็นโปรดิวเซอร์เอง หาห้องอัดเอง เซียร์เอง เรื่องสัญญาอะไรนี่ไม่มีสัญญาหรอก นายจะให้เงินผมก็ให้ ไม่ให้ไม่ว่า ไม่ให้ผมก็ไม่เซ็นให้ แต่นายจะเอาขาดผมไม่ให้ ให้เช่าซื้อเพื่อว่าลูกหลานเราจะได้ เขาจะรู้ว่าคนอีสานไม่ได้โง่ คนอีสานทำได้ และมีความสามารถที่จะสู้ และเทียบทันกับทุกหัวทุกระดับ แม้แต่กับหัวสมัยใหม่ ถึงเราจะแก่กว่า เราก็ไม่ยอมเหมือนกัน ...หมอลำทุกวันนี้ มันไม่หมดคุณค่าสักทีหรอกครับ ไม่หมดในสายตานายทุน ยิ่งจะอยู่ในสายตานายทุน หมอลำจะหลุดออกไปไม่มีทาง มีแต่จะแข็งขึ้นหน้า ไม่ว่าใต้หรือเหนือ จะเป็นสะล้อซอซึงที่ทำมาขายนี้ก็มีส่วนน้อยกว่าหมอลำของคนอีสาน"(คำเกิ่ง ทองจันทร์. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"คนที่จะกลั่นกรองคณะหมอลำก็มีทีมงานของผม เป็นคนอีสานเลย คือคนรู้เรื่องหมอลำดีเลย ตัวผมเองกลับไม่รู้เรื่อง บางคำยังฟังไม่ออก แต่เรามีทีมงานที่เป็นคนอีสานแล้วก็เก่งเรื่องนี้ เขาจะเป็นคนกลั่นกรองเรื่อง ผมมีหน้าที่ตัดสินใจ ดูภาวะ ดูจำนวนเงิน เราจะดูสิ่งที่หมอลำเสนอมาว่ามีอะไรบ้าง" (เสกสรร สุวนันท์กิ่งเพชร ,สัมภาษณ์ ๕ กันยายน ๒๕๔๙)

๓.๒ การต่อรองโดยเพิ่มมูลค่าให้ความหมายใหม่แก่ความรู้และทักษะของการเป็นหมอลำว่า หมอลำก็มีภูมิความรู้ตามแบบของหมอลำ ดังนั้น ไม่ว่าจะเป็นคนชาติใดหรือคนจากภูมิภาคใดที่ไม่ใช่คนอีสาน และหากเข้ามาทำงานร่วมกับหมอลำก็ต้องให้ความสำคัญกับความรู้ ความถนัด และยอมรับในความสามารถ ทักษะ ของศิลปินอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของหมอลำ

"ส่วนมากเขาจะเอาตามนโยบายของเรามากกว่า เขาเป็นคนจีนคนไทยกรุงเทพฯ เขาจะมารู้อะไรดีไปกว่าหมอลำ หมอลำคือหมอลำ มันไม่ใช่จ้ำบ๊ะ เราก็พยายามครองความเป็นหนึ่งของเราไว้ แม้แต่พวกครูพวกทำวิทยานิพนธ์มานี้ล่ะ หมอลำซิ่งต้องอย่างโน้น ลำซิ่งต้องอย่างนี้ พวกจัดประกวดก็เหมือนกัน รู้มาจากไหนแม่ก็ถาม อย่างน้อยๆให้เกียรติคนที่เขาลำบ้าง ไม่ใช่เอาแต่ใจ ถ้าให้หมอลำทำ ต้องดูศิลปินด้วย..."(ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๓.๓ การต่อรองโดยแสดงความหมายให้เห็นว่าหมอลำเป็นที่สนใจเป็นที่ยอมรับของคนต่างชาติที่ไม่ใช่คนอีสาน เช่น จีน ฝรั่ง รวมไปถึงคนต่างชาติ ดังจะเห็นได้จากการที่มีชาวต่างชาติก็เข้ามาศึกษาเข้ามาเรียนรู้หมอลำอย่างเป็นจริงเป็นจัง หมอลำเองก็มีการเปิดโอกาสให้ชาวต่างชาติเข้ามาเป็นนักแสดงอยู่ในคณะหมอลำหรือให้เข้ามาเป็นลูกศิษย์และเข้ามาอยู่ในวงหมอลำ วงหมอลำสามารถเป็นที่ประกอบอาชีพหรือเป็นที่ทำงานให้แก่คนต่างชาติได้

"ที่มาจ้างเรามีทั้งลูกครึ่ง เจ๊กแท้ๆก็มีประปราย อยู่ชุมแพนี่ก็เจ๊กแท้ คือเจ๊กเขารวมกันจัดงานงิ้ว แล้วก็เสนอกันเอาคณะระเบียบ" (พิจิตร เลือดไทย. สัมภาษณ์ ๑๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ปีที่แล้ว เขาก็เชิญมานะ แต่วีซ่าผมไม่ผ่าน ฝรั่งเป็นคนเชิญไป ก็ได้คุยกับฝรั่งด้วย แกบอกแกชอบ เขาฟังไม่รู้เรื่อง แต่เขาเห็นภาพเราในวีซีดี เขาอยากให้เราไปลำให้ฟัง เขาอยากฟ้อน อยากเต้ย" (บุญชู งามดี. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘)

ยิ่งกว่านั้น การยอมรับเรื่องเชื้อชาติที่ต่างกัน ยังมีการแสดงให้เห็นได้จากหมอลำสามารถเป็นการประกอบอาชีพของคนต่างชาติ เช่น ฝรั่งเข้ามาเป็นเจ้าของวงหมอลำเสียเอง อย่างหมอลำคณะสุดสวยดาวดวงใหม่ จ.หนองบัวลำภู สิ่งเหล่านี้แสดงว่า เชื้อชาติของหมอลำได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางและแพร่หลาย

"ทำไว้ดูพัฒนาการของวงตัวเองนะ ปีที่แล้วทำอย่างไร ปีหน้าก็พัฒนาขึ้น เก็บข้อมูลว่างั้นเถอะ วงของผมหัวหน้าเป็นฝรั่งมาได้เมียคนไทยอยู่ภาคอีสาน มีฝรั่ง ๒ คนหุ้นกันทำวงหมอลำ เขามีทุนเลยทำ เขาใจเอานะ ชอบของไทยๆ แกพูดอีสาน แต่ลำไม่ได้ เมื่อพูดกันก็พูดฝรั่ง พูดกับเมียก็พูดอีสาน แกบอกว่าชอบศิลปะอีสาน ก็มีอาจารย์ผู้เก่าแก่ของชาวบ้านนั้นมาสอนหมอลำให้" (สุวิทย์ จินดามณี. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

นอกเหนือจากการแสดงแล้ว หมอลำยังได้แสดงศักยภาพในการสอนหมอลำและดนตรีอีสานให้แก่ชาวต่างประเทศที่สนใจ

"ฝรั่งนั่นล่ะ เขาอยากร้องเพลง แต่งหน้ามาลำหน้าเวที คนฮือฮาหนังสือพิมพ์ลงข่าว หมอลำคณะระเบียบวาทศิลป์มีหมอลำฝรั่ง ผมให้ลำตอนไปเรียนวิชากับพระฤาษี พระฤาษีบอกว่า อ้าวเรียนจบแล้วไม่ต้องกลับบ้านกับเพื่อนหรอกให้อยู่กับฤาษีต่อ คือเขาไม่รู้เรื่องด้วยหรอกเวลาเราเขียนกลอนลำ ก็บอกให้ลำว่า "ผมนี้อยู่ไม่ได้กับพ่อพระฤาษี แต่ให้อยู่กับแม่ซีOK Very good" เราลำภาษาอีสานให้เขาฟัง เขาก็เอาไปเขียนเป็นภาษาของเขา เขาว่าได้เลยนะ มีเท่านั้นฉาก เท่านี้ฉาก ผมคุยกับเขาไม่รู้เรื่องหรอก แต่มีพ่อด๊อดเป็นล่ามให้เพราะแกเคยไปทำงานที่เมืองนอกมา เขาอยากเรียนอะไรเขาก็ไปเล่าผ่านพ่อด๊อด อยู่กับเราเป็นปีเลยนะ แต่ปี

หลังไม่ไหวเพราะทนอยู่กับสภาพการอยู่การกินแบบเราไม่ได้" (เดชา พรหมมหาชัย. สัมภาษณ์ ๕ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"มีลูกศิษย์ฝรั่งมาเรียนด้วย เขานึกว่าแม่เก่งภาษาอังกฤษ แต่ไม่ใช่ คือแม่ได้เพราะแลกเปลี่ยนกับเขา เขาเรียนภาษาลาว(อีสาน)กับแม่ แม่ก็เรียนภาษาอังกฤษจากเขาแลกเปลี่ยนกันก็ดี ส่วนมากจะมาเรียนแคน แต่คนสุดท้ายนี่มาเรียนลำจริงๆคือจอห์นนี่ที่มาจากสหรัฐ อันนี้ตั้งใจมาเรียนลำจริงๆ โดดเด่นจนเป็นหมอลำได้เลย...ฝรั่งเขาเรียนโน้ตมา เขามาต่อแค่ ๔-๕ วันก็เป็น เขาศึกษามาหลายๆครูแล้วมาสรุปตรงนี้ คือค่ายแม่มันใหญ่ เขาอยากมาสรุปอยากเป็นลูกศิษย์ค่ายนี้ บางทีก็ได้ไปออกงานด้วย....ฝรั่งส่วนมากจะได้ภาษาไทยมาบ้างแล้ว แต่ว่าจะมาเรียนลำมันยาก สอนหมอลำให้จอห์นนี่ก็ยากขึ้น ๒-๓ เท่า ต้องดูลิ้นขึ้นลง สำเนียงถูกหรือยัง ถึงเขาไม่ได้๑๐๐ เปอร์เซ็นต์ ได้ ๘๐ เปอร์เซ็นต์มันก็ผ่าน เพราะฝรั่งลำไม่ใช่ไทยลำ" (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

และเมื่อคนต่างชาติสนใจหมอลำ ในการต่อรองทางเชื้อชาติก็มีการแสดงจุดยืนของหมอลำว่า ผู้ที่มีความประสงค์อยากเรียนรู้ ต้องมีการยอมรับความเป็นอีสานทั้งภาษาและวัฒนธรรมอีสาน

"เขาชอบหมอลำคือใจเขาใฝ่ฝันตรงนี้ แต่ก็ดีสำหรับแม่ที่มีฝรั่งมาเรียนลำแบบนี้ หายาก แม่ก็เอาใจเขามาใส่ใจเราด้วย พยายามปรับให้มันเข้ากัน ระหว่างความเป็นอยู่คำพูดคำจา ทั้งวัฒนธรรมปรับให้เข้ากัน ...มันอยู่ที่ใจรัก แต่ต้องยอมรับกันทุกฝ่าย บางทีวัฒนธรรมเขามันแข็งกระด้าง เราก็สอนว่าเอามาใช้เมืองไทยไม่ได้ คุณต้องยอมรับวัฒนธรรมอีสาน มันไม่ใช่จะเดินข้ามหัว เห็นคนไม่ไหว้ไม่ได้ จะเป็นหมอลำต้องเอาวัฒนธรรมอีสานเข้ามาใช้ ยกครูก็ให้ยกด้วยไหว้ด้วย เขาก็เอา" (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๓.๔ การใช้ดนตรีพื้นบ้านอีสานในคณะหมอลำสมัยใหม่ แสดงให้เห็นการต่อรองทางเชื้อชาติอย่างหนึ่ง เนื่องจากสิ่งนี้คือการยกระดับความสำคัญกับดนตรีพื้นบ้านอันเป็นตัวแทนและเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของทางตะวันออกขึ้นมา โดยการให้ความหมายของดนตรีพื้นบ้านอีสานที่มีความเป็น"ตะวันออก" ว่ามีความสำคัญเทียมเท่ากับดนตรีสากลซึ่งมีความเป็น "ตะวันตก" ชนิดที่ว่าแม้หมอลำจะอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่ใช้ดนตรีตะวันตกมาใช้ในการแสดง แต่ก็ไม่สามารถขาดดนตรีตะวันออกได้

การใช้ความมีสุนทรียะแบบพื้นบ้านเข้าไปต่อรองทางความหมายกับความทันสมัยของเทคโนโลยีทางดนตรีตะวันตกซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ไฟฟ้ายังเป็นการต่อรองแบบยึดถือเอา "ความเก่า" มาต่อรองกับ "ความใหม่" เนื่องจากการใช้ดนตรีพื้นเมืองดั้งเดิมของภาคอีสานไม่ว่าจะเป็น พิณ แคน โปงลาง โหวด ซอ นั้น นอกจากเป็นการใช้เพื่อประกอบการ

แสดงหมอลำสมัยใหม่ได้อย่างกลมกลืนแล้วยังเป็นการรักษาขนบการแสดงแบบดั้งเดิม เช่น แคนของหมอลำซิ่ง ซึ่งจะต้องมีหมอแคนทุกครั้งที่มีการแสดง

“เรื่องลายแคน ไม่ให้ขาด ถึงจะซิ่งยังไงก็ให้มีเสียงแคนตลอด สำหรับลำหย่าว ให้มีเสียงแคน ดังค่อยดังเบา เหนื่อยแค่ไหนก็ต้องอยู่ เพราะว่าหมอแคนถือว่ายังไงก็ทิ้งไม่ได้ เป็นแม่เสียงที่ต้องตั้งให้ดนตรีชิ้นอื่นด้วย แม้ดนตรีชิ้นอื่นจะไม่ถูกก็ตาม แต่แคนปีนคีย์ไม่ได้ต้องไปตัดแคนให้ได้คีย์นั้น ๆ ยามลำต้องให้ถือแคนเป็นหลัก” (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

กล่าวได้ว่าการใช้ดนตรีสดเหล่านี้นอกจากจะทำให้ลดความแข็งของดนตรีสากล ลดช่องว่างความห่างเหินของความเป็นหมอลำสมัยใหม่กับความเป็นพื้นบ้าน แล้วยังสามารถคงไว้ซึ่งกลิ่นอายของหมอลำและความเป็นอีสานได้ ดังนั้น หมอลำจึงมีตั้งใจแสดงให้เห็นความสำคัญของเครื่องดนตรีอีสานโดยเอามาประกอบการแสดงอย่างหลากหลาย เช่น การแสดงให้เห็นการเป่าแคน การเล่นพิณ การเล่นโปงลาง และให้การยกย่องว่าเป็นอาจารย์นักดนตรี และที่สำคัญคือ การนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงหมอลำเพื่อยังคงความมีสุนทรียะเหมือนการแสดงหมอลำในสมัยก่อน

ภาพแสดงการใช้พิณและแคนประกอบการแสดงหมอลำของคณะเสียงอิสาน

จากปรากฏการณ์ทั้งหลายที่ผู้วิจัยกล่าวมาได้แสดงให้เห็นว่า ทฤษฎีของสจ๊วต ฮอลล์สามารถอธิบายการต่อรองของหมอลำได้ว่า วงจรการแสดงและวิถีชีวิตของหมอลำท่ามกลางระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นมีการต่อรองทางความหมายทั้งทางเพศสภาพ ชนชั้น เชื้อชาติ อยู่ตลอดเวลา คือ นับตั้งแต่ภายในคณะหมอลำด้วยกันเอง ซึ่งเมื่อกลายเป็นการ

ดำเนินการแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแล้ว หมอลำก็มีการต่อรองทั้งด้านเพศสภาพ ชนชั้น และเชื้อชาติ มากยิ่งขึ้น เพราะต้องมีการติดต่อกับคนในชนชั้นและเชื้อชาติอื่นมากยิ่งขึ้น

ที่น่าสนใจคือ หมอลำมีการต่อรองโดยเลือกที่จะตีความการให้ความหมายจากคนอื่นด้วยตัวเองเป็นหลัก และยอมรับความหมายของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเพียงบางส่วน บางครั้งหมอลำก็เลือกที่จะต่อต้านหรือดัดแปลงการตีความการให้ความหมายนั้น

ที่สำคัญยิ่งกว่านั้นคือ หมอลำเลือกที่จะปฏิเสธการให้ความหมายของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมโดยมีการสร้างความหมายใหม่หลายๆแบบ เช่น การพลิกกลับจากความหมายเดิมที่ถูกสังคมหรือระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมกำหนดให้ เลือกหาจุดยืนใหม่ที่อยู่ตรงกันข้ามกับความหมายที่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างมาเพื่อครอบงำหมอลำ คือแม้ว่าจะเข้าใจความหมายของเหล่านั้น หากแต่หมอลำก็ไม่ใช้รหัสความหมายร่วมกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและปฏิเสธการตีความตามแบบที่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมต้องการ โดยมีทางเลือกที่จะตีความแตกต่างออกไป

ดังนั้น จะเห็นว่า ทฤษฎีของสจ๊วต ฮอลล์นั้น สามารถใช้อธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำได้อย่างชัดเจน อีกสิ่งหนึ่งที่ผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตคือ การต่อรองทางความหมายทั้งหมดของหมอลำนั้น ล้วนแล้วแต่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับทฤษฎีของเบนจามินที่กล่าวถึงผลกระทบจากการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำงานศิลปะอย่างเห็นได้ชัด หมายความว่ากระบวนการต่อรองทางความหมายของหมอลำนั้น ได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการใช้เทคโนโลยีในฐานะของผู้ผลิตผลงาน เช่น การต่อรองทางความหมายผ่านผลงานที่ได้รับการผลิตออกมาเป็นสื่อมวลชนในรูปแบบ เทปและวีซีดี หรือการเผยแพร่ผ่านสื่อมวลชนประเภทอื่นๆเพื่อแสดงให้เห็นถึงความแพร่หลายและการกระจายตัวของหมอลำที่กว้างออกไปทุกชนชั้น ดังเราจะเห็นได้จากการที่เรื่องราวของหมอลำเริ่มเป็นที่รู้จักและเป็นที่ยอมรับไปทั่วประเทศ จากละครโทรทัศน์หลายเรื่องที่เกี่ยวกับหมอลำ ไม่ว่าจะเป็นเรื่อง “หมอลำซัมเมอร์” ของช่อง ๗ และเรื่อง “ราชินีหมอลำ” ของช่อง ๓ เป็นต้น

นอกจากนี้ ยังมีตัวอย่างอื่นๆ เช่น การที่หมอลำจินตหรา พูนลาภได้มีโอกาสร่วมงานกับนักร้องที่มีชื่อเสียงระดับประเทศอย่างธงไชย แมคอินไตย ชุด “แฟนจ๋า” และความเป็นหมอลำของจินตหรา พูนลาภนี้เองที่สามารถสร้างกระแสฉุดให้ผู้ชม นอกจากนี้ยังทำให้ผู้ชมหันมาให้ความสนใจและได้มีโอกาสรู้จักหมอลำมากขึ้น โดยมีจินตหรา พูนลาภเป็นตัวแทนของหมอลำและเป็นสัญลักษณ์ของคนอีสานที่ได้มีโอกาสก้าวขึ้นมาร้องเพลงเคียงข้างนักร้องยอดนิยมแห่งยุค ซึ่งในกรณีนี้ มีกระแสข่าวว่าหมอลำจินตหรา พูนลาภเป็นผู้ฉุดให้ธงไชย แมคอินไตยกลับฟื้นคืนมาเป็นที่นิยมอีกครั้งหลังจากที่ทำท่าว่าจะฟุบลงไป

ปรากฏการณ์ที่แสดงให้เห็นว่าหมอลำสามารถต่อรองทางความหมายกับสังคมจนขยายวงกว้างออกไปอีกโดยอาศัยเทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำนั้น เรายังเห็นได้จากการที่หมอลำสามารถสร้างกระแสความนิยมให้เกิดขึ้นในสังคมโดยไม่จำกัดอยู่เฉพาะในสังคมคนอีสานเท่านั้น เช่น การที่กลอนลำบางกลอนของหมอลำหลายคน กลายเป็นที่นิยม เป็นที่รู้จัก เป็นที่คุ้นเคยและคนในสังคมทั่วๆไปสามารถร้องได้ เช่น กลอนโบว์รักสีดำ ของศิริพร อำไพพงษ์ เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม ดังที่ผู้วิจัยได้เกริ่นเอาไว้ตั้งแต่บทที่แล้วว่า ทฤษฎีการผลิตซ้ำงานศิลปะด้วยเครื่องจักรกลของเบนจามินนั้น ยังไม่อาจจะอธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำได้อย่างครอบคลุมทั้งหมด เพราะตัวผลงานศิลปะของหมอลำนั้นไม่ใช่งานที่เป็นวัตถุที่ “ไม่มีชีวิต” เช่น วีซีดี หรือเทป แต่เพียงประเภทเดียว หากแต่ผลงานศิลปะของหมอลำนั้นยังมีอีกส่วนหนึ่งที่เป็นผลงานแบบ “มีชีวิต” นั่นคือ การที่ตัวหมอลำกำลังโลดแล่นกำลังแสดงอยู่บนเวที เพราะนั่นคือ ความเป็นตัวงานศิลปะของหมอลำแท้ๆที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณแล้ว มีมาก่อนที่จะเกิดการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำเสียอีก ถือว่าเป็นตัวงานศิลปะที่เกิดขึ้นแบบสดๆ มีชีวิต และได้รับการผลิตขึ้นมาในปัจจุบันทันที โดยมีเทคโนโลยีประกอบการแสดงเป็นส่วนช่วย เช่น ดนตรี แสง สี เสียง และความอลังการยิ่งใหญ่ของอุปกรณ์ประกอบการแสดงอย่างอื่นๆ เราจะเห็นได้ว่า งานศิลปะที่“มีชีวิต”เหล่านี้เป็นส่วนที่อยู่ในวงจรและวัฏจักรช่วงชีวิตหมอลำยาวนานและมากกว่า งานศิลปะที่“ไม่มีชีวิต”ของหมอลำเสียอีก เพราะในแต่ละรอบ ๑๒ เดือนของหนึ่งปี หมอลำออกตระเวนแสดงโดยสร้างงานศิลปะแบบ“มีชีวิต”นั้น มีช่วงเวลานานถึง ๘ เดือนเต็มๆ ดังนั้น ในช่วงเวลาเหล่านี้ ความสามารถในการผลิตผลงานที่เป็นสื่อการแสดงของหมอลำจึงมียาวนานและเป็นส่วนที่มีชีวิตมากกว่า ซึ่งในช่วงการผลิตงานศิลปะแบบ“มีชีวิต”ของหมอลำนี้เองที่ทฤษฎีของเบนจามินไม่สามารถอธิบายได้ครอบคลุมทั้งหมด ดังนั้นจึงต้องใช้ทฤษฎีของสจ๊วต ฮอลล์มาช่วยอธิบายการต่อรองของศิลปินเพื่อวิเคราะห์เรื่องการให้ความหมายในการต่อรองด้านต่างๆ ทั้งด้านเพศสภาพ ชนชั้น และเชื้อชาติของหมอลำ เพื่อนำไปสู่การสร้างทฤษฎีใหม่ๆขึ้นมาต่อไป

แผนภูมิสรุปท้ายบท

ผลการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

-หมอลำได้รู้เท่าทันนายทุนและปฏิเสธระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

-หมอลำเลือกที่จะยินยอมเสียบางอย่างเพื่อให้ได้บางอย่างตอบแทนคืนมา

-หมอลำกับนายทุนร่วมมือกันแบบเสมอภาค

ค.การต่อรองทางเพศสภาพของหมอลำ

ก่อนยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

หมอลำฝ่ายหญิง=หมอลำฝ่ายชาย → โอกาสการเรียนลำ

หมอลำฝ่ายหญิง=หมอลำฝ่ายชาย → หมอลำผีฟ้า/ผู้หญิง

หมอลำฝ่ายหญิง=หมอลำฝ่ายชาย → การลำประชันกลอน

ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

โอกาสการเป็นผู้นำ/หัวหน้าคณะหมอลำ

สำนักหมอลำ/โรงเรียนหมอลำ

หางเครื่องหญิง=หางเครื่องชาย

นักดนตรีผู้หญิง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๑.การต่อรองทางเพศสภาพของหมอลำและนักแสดงผู้หญิง

-ผู้หญิงที่ก้าวขึ้นมาเป็นหัวหน้าคณะหมอลำ

-งานของผู้หญิงบนเวทีหมอลำ

-ผู้นำผู้หญิงบทบาทของการเป็นผู้ควบคุมสถานการณ์

-คุณค่าและศักดิ์ศรีของอาชีพผู้หญิง

-ผู้ทำหน้าที่สำคัญ การดูแลคนจำนวนมาก

-การปกครองสมาชิกในคณะ

๒. การต่อรองทางเพศสภาพของผู้ชมผู้หญิง

-หาความบันเทิง/หลีกหนีจากโลกแห่งความเป็นจริง /เสมอภาคเท่าเทียมผู้ชาย

-บทบาทของการให้ความช่วยเหลือ อุปถัมภ์หมอลำ

๓.การต่อรองทางเพศสภาพของเพศที่สาม

-แสดงบทบาทที่สำคัญในคณะหมอลำ ความสามารถพิเศษ

-ปฏิเสธการให้ความหมายที่ไม่ดีต่อเพศที่สาม

๔.การต่อรองทางชนชั้นของหมอลำ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๗

หน้าเวทีหมอลำ: สนามแห่งการวิจารณ์งานศิลปะ พื้นที่แห่งการต่อรองของผู้ชมหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

การเสพศิลปการแสดงพื้นบ้านโดยการปูเสื่อหน้าเวทีหมอลำจับจองพื้นที่เพื่อชมการแสดงของหมอลำในแต่ละครั้งนั้น นอกจากการชมหมอลำเพื่อความบันเทิงทั่วๆไปแล้ว ยังหมายถึงการที่ผู้ชมจะได้มีโอกาสวิจารณ์การแสดงหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างเต็มที่ ผู้ชมจะมีการต่อรองกับหมอลำด้วยวิธีการต่างๆ อันเป็นการแสดงว่าผู้ชมที่ดูหมอลำนั้นมีการดูหมอลำอย่างเป็นประชาธิปไตย ดูหมอลำแบบไม่มีชนชั้น ดูหมอลำอย่างไม่ต้องกังวลเรื่องมารยาท สามารถหัวเราะร้องไห้ และส่งเสียงดัง มีส่วนร่วมในการแสดง เช่น สามารถเต้นหน้าเวที ขอเพลง ทักทายกับหมอลำบนเวทีได้ตลอดเวลา ที่สำคัญคือ หากเรามองว่าหมอลำเป็นงานศิลปะที่เป็นสื่อการแสดงพื้นบ้าน ผู้ชมที่ชมการแสดงหน้าเวทีก็ย่อมมีโอกาสที่จะวิพากษ์วิจารณ์หมอลำได้ตามความรู้ความเข้าใจของตัวเอง นอกจากนี้ โอกาสในการวิจารณ์หมอลำอย่างมีเสรีภาพในที่นี้ยังไม่ได้จำกัดอยู่เฉพาะหน้าเวทีการแสดงสดเท่านั้น หากแต่ยังรวมไปถึงการวิจารณ์หมอลำหน้าจอโทรทัศน์ที่เปิดวีซีดีดูหมอลำ หรือวิจารณ์หมอลำอยู่หน้าจอคอมพิวเตอร์ผ่านเครือข่ายอินเตอร์เน็ตอีกด้วย

หมายความว่าพื้นที่หน้าเวทีหมอลำ หน้าจอโทรทัศน์ หน้าจอคอมพิวเตอร์ที่เปิดรับสื่อเกี่ยวกับหมอลำนั้น มีความเป็นพื้นที่ที่เท่าเทียมกัน ไม่มีใครมีอภิสิทธิ์มากกว่าใคร ไม่เหมือนการชมคอนเสิร์ตทั่วไปที่มีระยะห่างของผู้ชมกับเวทีหมอลำตามราคาบัตรเข้าชมอันเป็นการแบ่งชนชั้นผู้ชม เช่น ถ้าอยู่ใกล้เวทีมากแสดงว่าจ่ายค่าบัตรราคาแพงส่วนค่าบัตรราคาถูกก็อยู่ไกลออกไป แต่สำหรับผู้ชมของหมอลำนั้น หากจะต้องมีการจ่ายค่าผ่านประตูเข้ามาชมหมอลำ ก็เป็นการจ่ายในราคาเท่ากันทั้งหมดทุกที่นั่ง และยังสามารถเลือกได้เองว่าจะนั่งชมอยู่ใกล้หรือไกลเวที การอยู่ใกล้ไกลเวทีหมอลำเป็นการจับจองแบบ “ใครมาก่อนนั่งข้างหน้า ใครมาช้านั่งข้างหลัง” ไม่ได้เป็นแบบ “ใครจ่ายแพงนั่งข้างหน้า ใครจ่ายถูกกว่านั่งข้างหลัง”

สิ่งที่น่าสังเกตอีกอย่างหนึ่งคือ ปัจจุบันผู้ชมหมอลำยังมีโอกาสได้ใช้สื่อทางเลือกใหม่ๆ อื่นๆ เพื่อเป็นช่องทางที่เป็นทางเลือกใหม่และเป็นการต่อรองกับนายทุนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ผู้ผลิตผลงานเกี่ยวกับหมอลำด้วย เช่น การหันไปชมสื่อรูปแบบใหม่รายการอื่นที่ไม่ใช่หมอลำ เนื่องจากปัจจุบันผู้ชมมีทางเลือกต่างๆที่จะหันไปดูไปชมไปซื้อมากขึ้น เมื่อมีทางเลือกอื่นมากขึ้น ส่วนแบ่งการตลาดของหมอลำก็ลดน้อยลง ดังนั้น ยอดขายของ

นายทุนก็ลดน้อยลงด้วย จึงเป็นการแสดงออกของผู้ชมที่ หมอลำต้องให้ความใส่ใจ ต้องพยายามดึงผู้ชมเอาไว้

จะเห็นได้ว่า ตัวผู้ชมชาวอีสานเองมีอำนาจที่จะต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างเต็มที่เพราะถือเป็นลูกค้ารายใหญ่ที่สุด เป็นลูกค้าที่สามารถทำเงินให้กับนายทุนมากที่สุด ดังนั้น นายทุนจึงต้องให้ความสำคัญกับผู้ชมชาวอีสาน และหมอลำเองก็ต้องให้ความสำคัญกับผู้ชมเช่นกัน โดยการผลิตผลงานให้ดีๆ เพื่อให้เป็นที่ประทับใจซึ่งจะมีผลต่อการบริโภค นั่นคือ การบริโภคชื่อเสียงและผลงานการแสดงของหมอลำ บริโภคสื่อที่นายทุนผลิตออกมาขาย ดังนั้น เมื่อชาวอีสานเป็นกลุ่มเป้าหมายทางการตลาดขนาดใหญ่ที่ซื้อสินค้าทางวัฒนธรรมที่สามารถทำให้หมอลำยังยืนอยู่ได้ หมอลำและนายทุนในฐานะผู้ผลิตจึงต้องให้ความสำคัญกับผู้ชมอย่างมาก

ในบทนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการต่อรองของหมอลำกับผู้ชมหมอลำว่า ทั้ง ๒ ฝ่าย มีการต่อรองซึ่งกันและกันอย่างไรบ้าง โดยมีหัวข้อที่จะวิเคราะห์การต่อรองดังนี้

๑.วิธีการต่อรองของหมอลำที่มีต่อผู้ชม

๒.วิธีการต่อรองของผู้ชมที่มีต่อหมอลำ

๓.การวิจารณ์หมอลำของผู้ชมหมอลำ (Smart Audience)

๔.องค์ประกอบที่ส่งผลกระทบต่อการต่อรองของหมอลำ

๑.วิธีการการต่อรองของหมอลำต่อผู้ชม

การต่อรองของหมอลำต่อผู้ชมในที่นี้หมายถึง วิธีการให้ความหมายแก่การกระทำต่างๆของหมอลำ เพื่อแสดงจุดยืนที่หมอลำใช้รักษาผลประโยชน์หรือรักษาความเป็นตัวของตัวเองให้ดำรงอยู่อย่างมีคุณค่าเอาไว้ ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการต่อรองของหมอลำตามลำดับ ดังนี้

๑.๑ การสื่อสารเพื่อแสดงความหมายเพื่อรักษาผลประโยชน์ของหมอลำ

๑.๒ การต่อรองโดยการสร้างความหมายและการตระหนักในคุณค่าการเป็นหมอลำ

๑.๓ การต่อรองโดยการสร้างความหมายใหม่ให้เห็นความพยายามที่จะตอบแทนคืนสู่สังคม

๑.๔ การต่อรองโดยการทำให้ผู้ชมตระหนักในการให้ความสำคัญกับการเป็นหมอลำในฐานะของศิลปการแสดงพื้นบ้าน

๑.๕ การต่อรองที่หมอลำมีจุดยืนและคงความเป็นตัวของตัวเองเอาไว้ได้

๑.๖ การต่อรองโดยการปรับกลยุทธการแสดงเพื่อหลีกเลี่ยงปัญหาที่เกิดจากผู้ชม

๑.๗การต่อรองโดยการปรับตัวเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ชมตามสถานการณ์และสถานที่

๑.๘ การต่อรองโดยแสดงให้เห็นการใช้ศักยภาพการแสดงอันยิ่งใหญ่

๑.๙ การต่อรองโดยการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม

๑.๑๐ การต่อรองกับผู้ชมโดยการใส่ความหมายให้ผู้ชมรู้สึกว่าเป็นคนสำคัญ

๑.๑๑ การต่อรองโดยการแสดงความอดทน ไม่โต้ตอบต่อการแสดงการก้าวร้าว

๑.๑๒ การต่อรองโดยการให้ความหมายใหม่กับเพศที่สาม

๑.๑๓ หมอลำต่อรองโดยการสร้างรสนิยมหลายๆรูปแบบ

๑.๑๔ หมอลำมีการต่อรองโดยการรักษาเอกลักษณ์ของความเป็นคนอีสานที่รักความสนุก

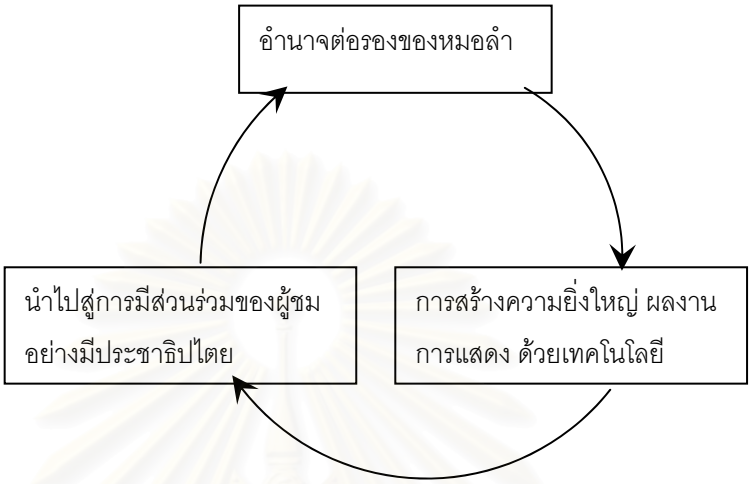
๑.๑๕ การต่อรองของหมอลำ โดยการปรับตัวให้เข้ากับกระแสเศรษฐกิจ

การที่หมอลำมีความสามารถสร้างความรู้สึกในการมีส่วนร่วมให้เกิดขึ้นกับผู้ชม โดยอาศัยการเป็นผู้สร้างความบันเทิงจากการแสดงสด และใช้ความสามารถนี้ ในการต่อรองกับผู้ชมในหลายๆมิติ หลายรูปแบบ การที่หมอลำสามารถทำให้ผู้ชมเกิดความเศร้าโศก หัวเราะ สนุกสนาน เป็นการใส่รหัส (encode) ได้ว่า การแสดงของหมอลำทำให้ผู้ชมถูกดึงเข้าไปสู่โลกอีกโลกหนึ่ง ซึ่งเต็มไปด้วยการสมมุติและสัญลักษณ์ (ในช่วงการแสดงหน้าเวที) ผู้ชมจะถูกทำให้ลืมไปชั่วขณะว่านี่คือการแสดง นั่นคือบทบาทสมมุติ แต่จะซาบซึ้งเข้าไปกับอารมณ์ของหมอลำจนต้องร้องไห้ร่วมกับหมอลำ การได้มีส่วนร่วมอย่างมาก ตลอดเวลาของการแสดงและความมีอิสรเสรีที่จะได้เข้าร่วมการแสดงของหมอลำที่การปรับเปลี่ยนไปตามสถานการณ์ตลอดเวลา เหมือนกับว่าหมอลำต้องมีการด้นสด (improvise) ในการเปิดโอกาสให้ผู้ชมมีส่วนร่วมอยู่เสมอ

การได้เข้าไปสู่สัญลักษณ์ของการแสดงหมอลำ ที่เห็นได้ชัดที่สุดคือ การใส่ชุดเพชรระยิบระยับของหมอลำนั้น ทำให้ผู้ชมเห็นแต่ความงามสง่าของหมอลำ ลืมโลกแห่งความจริงไปชั่วขณะ และเคลิบเคลิ้มอยู่ในอารมณ์และมายาคติของการแสดงหมอลำนั้นถึงกับมีการให้ทิปหมอลำอย่างต่อเนื่องนั้น แสดงให้เห็นถึงอำนาจและพลังการต่อรองของหมอลำที่ทำให้ผู้ชมคล้อยตามและทำตาม เช่น ให้หัวเราะ ให้ร้องไห้ ให้เต้นตาม ดังนั้น หมอลำจึงทำให้ผู้ชมใส่ใจถึงขนาดวิพากษ์วิจารณ์นักแสดง และเนื้อเรื่อง หรือเข้าถึงในอารมณ์ บทบาท ท่าทางตลก ทำให้รู้สึกถึงความเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงหมอลำ ซึ่งเป็นการเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมมีส่วนร่วม

อำนาจต่อรองของหมอลำจึงขึ้นอยู่กับความสามารถและอำนาจในการตรึงความสนใจผู้ชมให้หลงใหลในคณะหมอลำได้ ดังนั้น หมอลำจึงตั้งหน้าแข่งขันกันสร้าง

ผลงานหรือแข่งขันกันสร้างความโดดเด่นทั้งจากนักแสดง เช่น หาคนเก่ง คนสวย คนหล่อ มาไว้ในคณะและปรับปรุงพัฒนาผลงานการแสดงอยู่ตลอดเวลา เพื่อทำให้อำนาจต่อรองนี้ยังคงอยู่ เพื่อรักษามวลชนผู้ชมเอาไว้ ให้เป็นที่รับรองการคงอยู่ของตัวเอง เป็นวงจร



ภาพลักษณ์ของหมอลำทุกวันนี้คือ ศูนย์รวมความบันเทิงเคลื่อนที่ขนาดใหญ่ รวมเอาทุกอย่างไว้ในนั้น ทั้งเครื่องเสียงชั้นดี แสงสี ดนตรีที่รวมเอาเพลงยอดนิยมมาไว้เต็มที่ การแสดงโชว์ที่ใช้หางเครื่องจำนวนมาก พร้อมกับชุดเต้นที่สวยงาม การแสดงตลก การลำเรื่อง ที่มีความน่าตื่นตาตื่นใจ หลากหลายแตกต่างกันออกไปตามแต่ที่หมอลำแต่ละคณะจะออกแบบและสร้างขึ้นมา

ดังนั้น การเป็นหมอลำอย่างทุกวันนี้ จึงมีอำนาจต่อรองทางวัฒนธรรมกับผู้ชมได้มาก ด้วยความเป็นศูนย์รวมความบันเทิงอันเป็นสากลของหมอลำจึงทำให้ผู้ชมทั่วๆไปแม้ไม่ใช่คนอีสานก็พอจะเข้าใจได้ ด้วยเหตุนี้หมอลำคณะใหญ่ๆที่ลงทุนเรื่องรูปแบบมากๆ จึงเป็นรูปแบบที่น่าสนใจได้รับความนิยม และมีอำนาจต่อรองได้มากกว่าคณะเล็กๆ ซึ่งเกี่ยวข้องกับ ระดับชนชั้น (Class) ของหมอลำด้วย

การต่อรองโดยการผ่อนปรนเพื่อขยายฐานทางรสนิยมของผู้ชมให้กว้างขึ้น ที่เห็นได้ชัดอีกอย่างหนึ่งคือ การต่อรองโดยวิธีการปรับประยุกต์ให้หมอลำสามารถฟังได้ง่ายมากขึ้นทั้งท่วงทำนอง และจังหวะ เช่น มีการใช้คำร้องแบบภาคกลาง ใช้จังหวะแบบลูกทุ่งหมอลำ ใช้เครื่องดนตรีสมัยใหม่ ทำให้หมอลำกลายเป็นทั้งเพลงและทั้งหมอลำ ซึ่งการปรับตัวแบบก้าวกระโดดเช่นนี้มีส่วนทำให้หมอลำกลายเป็นที่รู้จักและเป็นที่นิยมมากขึ้น เมื่อคนทั่วไปรู้จักหมอลำดีขึ้น ไม่เฉพาะในภาคอีสานก็เท่ากับว่าหมอลำสามารถขยายฐานผู้ชมผู้ฟังหมอลำให้กว้างขึ้นอีก ดังนั้น เมื่อมีผู้บริโภคเกิดขึ้นมาก การผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมของหมอลำก็ย่อ

มมากขึ้นตามไปด้วย สิ่งนี้จึงเป็นการสร้างอำนาจต่อรองให้หมอลำได้อีกทางหนึ่ง เพราะหมอลำกลายเป็นสินค้าที่ขายดีขึ้นอีก

ที่เห็นได้ชัดคือ การที่ต้องแบ่งว่าเป็นหมอลำแบบใด ถ้าเป็นหมอลำคณะใหญ่ มีเพลงมีนักร้องบันทึกเสียงของตนเอง ก็มักจะสร้างหมอลำให้แก่ชนชั้นกลาง เพราะจากรูปแบบคณะหมอลำ ความอลังการ การลงทุน แสงสี เสียงนั้น เหมาะสำหรับชนชั้นกลางที่มีเงินมากพอเท่านั้น จึงจะพอจ้างได้ แต่สำหรับหมอลำบางประเภท อย่างหมอลำซิ่ง หมอลำคณะเล็กๆรองลงมา ก็อาจจะทำเพื่อชนชั้นล่างลงมา เพราะมีรูปแบบเรียบง่าย ไม่หรูหรา เหมาะสำหรับชนชั้นล่างลงมาที่พอจะมีเงินจ้างไปได้

ลักษณะการต่อรองของหมอลำต่อผู้ชมมีดังนี้

๑.๑ การสื่อสารเพื่อแสดงความหมายเพื่อรักษาผลประโยชน์ของหมอลำ เช่น การไม่อนุญาตให้ผู้ชมถ่ายทำการแสดงสดของหมอลำไม่ว่ากรณีใดๆ เพื่อแสดงให้เห็นความสำคัญของการรักษาและการละเมิดลิขสิทธิ์ พร้อมกับแสดงมาตรการที่จะนำมาจัดการกับผู้ฝ่าฝืนอย่างเด็ดขาด การประกาศดังกล่าวแสดงให้เห็นการต่อรองกับผู้ชมที่เกิดขึ้นในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมกำลังเฟื่องฟูในปัจจุบัน กรณีนี้แสดงให้เห็นว่า ผลงานการแสดงทุกอย่างของหมอลำในปัจจุบันกลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรรมอย่างเต็มตัว ทุกสิ่งทุกอย่างกลายเป็นสินค้าที่ต้องมีการรักษาลิขสิทธิ์ที่ไม่อนุญาตให้ผู้อื่นล่วงละเมิด และนอกจากนี้การที่หมอลำต้องออกมาปกป้องผลประโยชน์ของตัวเองก็เนื่องจาก มีการใช้เทคโนโลยีอันทันสมัยที่มีผลต่อการผลิตงานศิลปะอย่างมากมาย และความทันสมัยของการผลิตซ้ำด้วยเทคโนโลยีนี้เองที่เป็นที่มาของการเปิดโอกาสให้มีการเข้าถึงงานศิลปะอย่างกว้างขวางและทั่วถึงกัน

อาทิ การประกาศหน้าเวทีก่อนการแสดงสดของคณะเสียงอิสาน โดยหัวหน้าคณะว่า *“ก่อนที่จะมีการแสดงเกิดขึ้น ขอเรียนชี้แจงกับท่านผู้ชมที่เคารพโดยเฉพาะท่านที่มีวีดิโอไว้ในครอบครอง ทีมงานเสียงอิสานสงวนลิขสิทธิ์ ไม่อนุญาตให้ท่านผู้ชมถ่ายทำการแสดงสดของทีมงานเสียงอิสาน โดยเด็ดขาด ไม่ว่ากรณีใดๆทั้งสิ้น ทีมงานเสียงอิสานได้มอบลิขสิทธิ์ให้กับบริษัททีอปไลน์ไดม่อน แต่เพียงผู้เดียว ถ้าท่านฝ่าฝืนเราก็จะถือว่าท่านละเมิดลิขสิทธิ์ส่วนบุคคล และจะดำเนินการกับท่านในทางกฎหมายทันที”* (มัยกิจ ฉิมหลวง. เทปบันทึกภาพการแสดงสดของเสียงอิสาน บริษัททีวีบูรพา)

๑.๒ การต่อรองโดยการสร้างความหมายและการตระหนักในคุณค่าการเป็นหมอลำ ทำให้ผู้ชมเห็นว่าหมอลำมีศักดิ์ศรี ความภาคภูมิใจในความเป็นศิลปิน แสดงให้เห็นว่า ผู้ชมของหมอลำคือส่วนสำคัญที่สุดที่จะทำให้หมอลำมีพลังที่จะสร้างสรรค์ผลงานต่อไป และ

หมอลำเองก็มีความสำนึกของศิลปินในการรับผิดชอบหน้าที่การแสดง และสำนึกในการต้องตอบแทนพระคุณของผู้ชมที่เป็นผู้อุปการะหมอลำ

"เล่นออกไป เขาก็ขำ เขารับเรา เขาหัวเราะ เราก็มีกำลังใจจะสู้งานไปอีก ...ภูมิใจครับ ภูมิใจมาก เพราะผมชอบที่จะเป็นศิลปินมาตั้งแต่เด็ก ผมไม่ขออะไรมาก ความหวังของผมไม่ใช่จะเป็นนักร้องอัดแผ่น หรือโด่งดังอะไรมากมาย ขอให้เป็นหมอลำ ชอบเป็นหมอลำ ขอให้ได้ใส่ชุดเพชร แสดงหน้าเวทีก็พอใจ" (ปอยฝ้าย มาลัยพร. เทปบันทึกภาพ บริษัทที่วีบูรพา)

"เขามาดูเราเพื่ออะไร เพื่อความสุข เขาอยากได้ความสุขจากการชม เราต้องให้ความสุข ผมภูมิใจมากเพราะว่าเราอีกคนหนึ่งที่สร้างวงมาให้ได้ถึงขนาดนี้ ทุกคนรวมตัวทำขึ้นมา นี่คือแรงของเราที่เราทำขึ้นมา ไม่มีใครทำให้เรา" (สถิต ช่างชัย. เทปบันทึกภาพ บริษัทที่วีบูรพา)

"เราพร้อมจะแสดงให้ท่านผู้ชมได้ดูกัน คุณค่าของเขามันเหลือเกินนะ เงิน ๓๐-๔๐ บาทมีค่ามาก บ้านหลังหนึ่ง ๕-๖ คนคนละ ๔๐ บาทที่จ่ายค่าตั๋วเข้ามาดูเรานี่ มันไม่เหมือนคนในเมืองนะ คนในเมืองเขามีเงินจริง บ้านนอกไม่มีเลย เขาต้องขายข้าว ขายของมาดูเรา" (เลื่อน วิเศษวงษ์. เทปบันทึกภาพ บริษัทที่วีบูรพา)

๑.๓ การต่อรองโดยการสร้างความหมายใหม่ให้เห็นว่า ศิลปินมีความพยายามที่จะตอบแทนคืนสู่สังคมและผู้ชม และสร้างภาพลักษณ์ใหม่ให้เกิดเป็นภาพตัวแทนของคณะหมอลำที่จะทำให้ผู้ชมเห็นแล้วเกิดความประทับใจ และกลายเป็นรูปแบบมาตรฐานในการดำเนินการแสดงทั้งก่อนและหลัง เป็นการยึดถือปฏิบัติตามธรรมเนียมการแสดงและหน้าที่ในการแสดงบางอย่างของหมอลำอย่างเคร่งครัดเพื่อสร้างความศรัทธาให้เกิดในใจผู้ชมอย่างยั่งยืน เช่น การแสดงเพื่อฉลองงานให้เจ้าภาพจนถึงสว่างไม่ว่าจะมีคนมากหรือคนน้อย(หากไม่เกิดเหตุรุนแรงจนต้องเลิกแสดงกลางคันเสียก่อน) การทำกิจกรรมที่เป็นประโยชน์แก่ชุมชนหรือเจ้าภาพหลังเสร็จสิ้นการแสดงในตอนเช้า เช่น การกวาดสนามที่มีการแสดง การร่วมบริจาคเงินทำบุญกับเจ้าภาพแล้วถวายวัด เป็นต้น

การต่อรองด้วยการสร้างความหมายใหม่และการกระทำต่างๆเหล่านี้มักจะประสบผลสำเร็จเนื่องจากผู้ชมจะเล่ากันปากต่อปากว่า หมอลำแต่ละคณะทำดีอย่างไร การกระทำที่ดีของหมอลำบางคณะก็เป็นตัวอย่างเป็นแบบฉบับที่ดี จนกระทั่งหมอลำคณะอื่นเกิดรับการยอมรับและนำไปปฏิบัติตามด้วย

"สมัยก่อน คนเห็นหมอลำกินเหมือนหมู อยู่เหมือนหมา เขาพูดเลย เจ้าภาพเขาไม่อยากหาอะไรมาให้กินด้วยซ้ำ กินแล้วไม่ล้างถ้วยล้างชาม ดังนั้น พอถึงสมัยเราเราจึงแก้ไข ให้เขาเห็นภาพใหม่ ภาพรวมที่เป็นการกินแล้วล้างถ้วยล้างชามไปส่งเขา มีความสะอาด

มารยาท การทำงานของเราเป็นทีมเวิร์ก พอแสดงเสร็จ เราก็เก็บกวาดขยะ เป็นเทศบาลไปในตัว ถ้วยชามของวัดของโรงเรียนที่เราใช้จะล้างเสร็จแล้วเอาไปส่ง ความสะอาดในพื้นที่ มีขยะเราต้องเก็บกวาดให้เขา มันเป็นเหตุจูงใจ อย่างน้อยๆขอให้เจ้าภาพประทับใจสักนิดหนึ่ง หมอลำไม่ดี แต่มารยาทมันดี เอาตรงนี้ไว้หน่อยสักนิดหนึ่ง...ถ้าคุณเป็นศิลปินเต้นกินรำกินก็แล้วแต่ก็คือวณิพก ทีนี้คำว่าวณิพก คุณจะเอาอะไรมาแลก แลกด้วยศักดิ์ศรีหรือเปล่า หรือแลกด้วยความมูมมาม" (มัยกิจ ฉิมหลวง. เทปบันทึกภาพ บริษัททีวีบูรพา)

"คนน้อยคนมากเราก็ต้องเล่นถึงสว่าง มันเป็นผลกระทบ อยากจะเรียนถึงกลุ่มศิลปินด้วยกันที่คิดว่า เอ๊ะคนน้อยนี่ เราเล่นแค่นี้ก็พอแล้ว คือหมอลำอาชีพเนี่ย จริงๆคือต้องเล่นถึงสว่าง ตั้งแต่ไหนแต่ไรมาแล้ว เริ่ม ๓ ทุ่มต้องเลิกสว่างแน่นอน ของเรามันเป็นประเพณีแล้ว ตั้งแต่เริ่มทำวงมาปี ๒๕๑๙ เราก็ทำอย่างนี้มาตลอด คนน้อยคนมากเราก็ต้องเล่น คนดูมี ๓ คน ๕ คนเราก็ต้องเล่นถึงสว่าง แต่ผมถือลิเกเป็นแม่แบบ เพราะลิเกเขาถือว่าคนน้อยคนมากเขาก็เล่น อย่างงิ้วเหมือนกัน คนดู ๓ คน เขาก็เล่นจนครบเวลาเขา เราเป็นหมอลำเราก็ต้องสร้างศรัทธาต่อผู้บริโภคของเราด้วย แล้วจากปากต่อปากก็จะเป็นผลดีกับเราในอนาคต" (มัยกิจ ฉิมหลวง. เทปบันทึกภาพ บริษัททีวีบูรพา)

๑.๔ การต่อรองโดยการทำให้ผู้ชมตระหนักในการให้ความสำคัญกับการเป็นหมอลำในฐานะของศิลปการแสดงพื้นบ้านที่ผู้ชมต้องมีส่วนช่วยกันดูแลรักษา ผู้ชมต้องมีความภูมิใจในความเป็นเจ้าของวัฒนธรรม ทั้งนี้ นอกจากหมอลำต้องการให้ผู้ชมได้เห็นความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านแล้วยังต้องการต่อรองกับผู้ชมเพื่อให้เห็นถึงความยากลำบาก การทุ่มเทแรงกายแรงใจและทุนทรัพย์ของศิลปินที่จะผลิตผลงานออกมาสู่สายตาผู้ชม ดังนั้น ผู้ชมควรจะมีส่วนได้ช่วยกันดูแลปกป้องเอาไว้ให้ดี ไม่ให้หมอลำสูญหายไปตามกาลเวลาเหมือนที่เคยเป็นมา

"เอ้า ไหนตรงไหนที่เป็นแฟนพันธุ์แท้ของแม่ใหญ่นกน้อย ขอดูหน้าหน่อยซิ พูดแล้วจะเชื่อฟังกันมั้ย (ผู้ชมยกมือส่งเสียงโห่ร้องตอบรับ) ที่พูดอยู่นี้ไม่ได้ต้องการหาเสียงไม่ได้อยากเป็นสส. ไม่ได้อยากเป็นสว. แต่ต้องการทำหน้าที่ตรงนี้ให้ดีที่สุด จะดูซิว่าคณะเสียงอีสานยังมีศักยภาพไหม พูดแล้วยังมีคนฟังไหม เราเป็นพี่น้องคนอีสานด้วยกัน ทำไมไม่รักสามัคคีกัน ศิลปวัฒนธรรมบ้านเราแท้ๆ ทำไมต้องมาเสื่อมเสียไปเพราะพวกเรา ที่มานั่งดูอยู่นี่ มีแต่คนอีสานนะคะ คนภาคอื่นบ้านอื่นถ้าจะมีก็น้อยมาก เรามาช่วยกันรักษาศิลปวัฒนธรรมหมอลำอีสานบ้านเราไว้ดีกว่า เราไม่ภูมิใจหรือที่เรายังมีหมอลำให้ดูน่ะ แต่ก่อนไปไหนมาไหนก็เห็นแต่ป้ายหมอลำเต็มไปหมด มีหมอลำเยอะแยะมากมาย แต่ตอนนี้ หมอลำเลิกราไปมากแล้ว เพราะเขาสู้ค่าใช้จ่ายไม่ไหว เพราะเขาทนแบกรับปัญหาที่เจอแบบทุกวันนี้ไม่ไหว ทุกวันนี้เสียงอีสาน

ต้องจ่ายค่าน้ำมันในแต่ละเช้าวันละแปดหมื่นบาทถึงแสนบาท คิดดูว่าต้องลงทุนมากมายแค่ไหน ทั้งค่าอาหารเลี้ยงปากเลี้ยงท้องชาวคณะ น้องๆหางเครื่องเขาอยากแสดง ตั้งใจทุ่มเท ซ้อมมาอย่างหนัก อยากแสดงให้ได้ชม ไม่มีหมอลำที่ไหนอยากเลิกก่อนเวลาหรอกค่ะ ไม่ใช่ว่าเราดีใจนะที่มีการทะเลาะวิวาทกันแล้วเราได้เลิกแสดงเร็วน่ะ เราอยากแสดงให้ท่านดูจนถึงสว่างนะคะ" (นกน้อย อุไรพร. ประกาศหน้าเวทีการแสดงสดที่จังหวัดเลย ๑๖ ตุลาคม ๒๕๔๙)

นอกจากนี้ หมอลำยังมีวิธีการต่อรองเพื่อสร้างความรู้สึกให้ผู้ชมได้รับรู้และเห็นว่า หมอลำมีการใส่คุณค่าและความหมายของการเป็นศิลปินคือการได้ทำงานที่ตัวเองรักและชอบ จึงสามารถอุทิศเวลาให้กับงานได้เต็มที่ ดังนั้น ผู้ชมจึงได้รับรู้ว่า นักแสดงแต่ละคนต้องทำให้หมอลำคณะของตัวเอง มีการพัฒนาอยู่เสมอ มีผลงานดีๆออกมาอยู่เสมอ โดยมีความพยายามทุ่มเท ต้องทำงานหนัก และเตรียมงานหนัก แทบไม่ได้พักผ่อน กว่าจะเกิดผลงานขึ้นมาได้แต่ละปีต้องใช้เวลาเตรียมการยาวนานและทุ่มเทอย่างเต็มกำลังชีวิตจิตใจ โดยเฉพาะเมื่อเป็นนักแสดงที่มีความสำคัญ เป็นตัวหลักของคณะนั้น ต้องมีภาพของความเป็นผู้ให้ความบันเทิง (Entertrainer)ได้อยู่ตลอดเวลาที่อยู่บนเวที

"แฟนเพลงก็ต้อนรับดี หยุดพักวงก็ลงกรุงเทพฯไปบันทึกเสียง คณะเราก็พัฒนาเรื่อยๆอยู่แล้ว ไม่ว่าจะเป็นชุดนักแสดง ชุดลำ ชุดร้องเพลง ชุดหางเครื่อง ผลงานเพลงชุดใหม่ ช่วงเวลาแสดงเริ่มจากร้องเพลง แจมกับตลกในช่วงตลก และจบด้วยลำเรื่องต่อกลอน หลัง ๓ ทุ่มไปแล้ว ก็ไม่ได้มีเวลาพักผ่อน ต้องสลับกันออกไปเรื่อยๆ ในการแสดงทุกอย่างต้องมีผิดพลาด แต่จะพยายามให้ผิดพลาดน้อยที่สุด ...ชีวิตปกติ เบื้องหลังของความเป็นศิลปินคิดว่าทุกคนคงไม่สดชื่นเหมือนอยู่หน้าเวทีได้ตลอด ก็อาจจะมีเรื่องราวที่ไม่สบายใจอยู่เบื้องหลังก็มีภาระรับผิดชอบเยอะ พ่อแม่อยู่ทางบ้านต้องรับผิดชอบ บางครั้งก็ไปได้ดี บางครั้งก็มีเรื่องเศร้าบ้าง เป็นธรรมดา แต่พอถึงเวลาขึ้นเวที ต้องสดชื่น ต้องทำตัวสนุก เพราะแฟนเพลงเขาต้องดูจุดจุดนี้ ว่า ลูกแพรต้องสดชื่น เราต้องปลดความทุกข์ ปลดทุกอย่างเอาไว้หลังเวที ลงมาค่อยคิดกันใหม่ ออกหน้าเวทีเราก็ยิ้ม สร้างความบันเทิงให้กับแฟนเพลง ...ถ้ามาอยู่หน้าเวทีแบบนี้ ก็เหมือนอยู่บ้าน เพราะพวกเรา วงหมอลำคือบ้านสำหรับพวกเรา เป็นบ้านหลังที่สองของเรา ไม่มีใครไปนอนโรงแรม เราอยู่ในวงหมอลำมากกว่าอยู่ที่บ้านเสียอีก แม้จะมีช่วงเวลาพักสามเดือนก็เหมือนไม่ได้พัก เพราะต้องไปอยู่บ้านพักหมอลำเพื่อเตรียมงานกันต่อ เช่น ลำเรื่อง หรืออัดเสียงชุดใหม่ที่กรุงเทพฯ ทำผลงานเพลงชุดใหม่ ลำชุดใหม่เพื่อฤดูกาลหน้าให้แฟนๆได้ดูกัน ....ถ้าพูดถึงเรื่องความสุข ผมก็มีความสุขอยู่กับงาน เพราะเป็นงานที่ตัวเองชอบ ก็เลยสนุกกับงาน เราก็จะลืมวันลืมคืนไป ไม่นานก็สว่าง ชีวิตก็จะเป็นวงจรไปเรื่อยอยู่อย่างนี้ ไปเรื่อยๆ ถ้าแฟนเพลงแฟนหมอลำยังให้การต้อนรับ" (ลูกแพร อุไรพร. สัมภาษณ์ เทป บริษัทที่วีบูรพา)

๑.๕ การต่อรองที่หมอลำมีจุดยืนเป็นของตัวเอง เป็นจุดหนึ่งที่หมอลำจะคงความเป็นตัวของตัวเองเอาไว้ได้ ซึ่งผู้ชมต้องให้การยอมรับและเป็นไปตามรูปแบบและเงื่อนไขที่หมอลำกำหนดเอาไว้ เช่น เงื่อนไขด้านเวลา การแต่งกาย รูปแบบการแสดงที่หมอลำตั้งข้อเสนอเอาไว้ ในขณะที่ฝ่ายผู้ชมและเจ้าภาพก็ต้องยอมรับ

“เสื้อผ้าหน้าแพร ก็ไม่ให้สั้นเกินไป แม่ก็พยายามดูแล สั้นๆมากแม่ก็ไม่เอา ใจแม่จริงๆ ไม่อยากให้เด็กโป๊ แต่ว่ากระแสสังคมมันไม่ไปกับเราเท่าไหร่ เราก็คล้อยตามนิดหนึ่ง ไม่ถึงกับโป๊ วับๆแวมๆ ได้แต่ไม่ให้โป๊ถึงชุดว่ายน้ำ แบบนั้นแม่ไม่เอา บอกเขาว่า พ่อแม่เราท่านยังไม่ปล่อยถึงขนาดนั้น “ (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

“ลำซิ่งก็ดีอย่างหนึ่งนะ ทำให้เจ้าภาพหันมาตัดเวลาให้น้อยลงได้ เอารูปแบบเมืองนอกเขาได้ ซิ่งมากมันเหนื่อย มันไม่ไหว พวกเราลำซิ่งมานาน สังคมเปลี่ยนไปแล้ว เจ้าภาพก็ต้องเปลี่ยนตาม จ้างไปลำพอดึกมาไม่มีคนฟังกำลังใจหมอลำมันก็หมดนะ ขอบ้างนะตี ๓ ตี๔ ก็เลิก ไม่เกิน๖-๗ ชั่วโมงต่อคืน ลำซิ่งมันมีข้ออ้าง มันเหนื่อยจริงๆ ลำให้เท่านั้น เอาก็เอา ไม่เอาก็ไม่ไหว นานเกินไปก็หมดคุณภาพ จะเอาอยู่หรือ พวกเจ้าก็เหนื่อย พวกเราก็เหนื่อย ก็ได้ไม่เกินตี ๔ สูงสุด ไม่สว่างเหมือนเมื่อก่อนแล้ว ”(ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๑.๖ การต่อรองโดยการปรับกลยุทธการแสดงเพื่อหลีกเลี่ยงปัญหาที่เกิดจากผู้ชม โดยการปรับรูปแบบการแสดงบางส่วนเพื่อป้องกันการคึกคะนองเกินเหตุ เพื่อรักษาอารมณ์ความต่อเนื่องของการแสดงหมอลำ ไม่ให้ถูกทำลายบรรยากาศการแสดงหรือต้องมาสะดุดเพราะการทะเลาะกันของผู้ชม เพราะปกติแล้วการตีกันทะเลาะกันของผู้ชมมีหลายระลอก โดยมาเริ่มทะเลาะกันหลังจากเมาได้ที่ โดยสถานเบาที่สุดคือการไล่ชกต่อยกันเป็นคู่ รุนแรง ขึ้นมาคือยกพวกตะลุมบอนกัน รุนแรงมากขึ้นคือ การขว้างปาขวดเหล้า และก้อนหินใส่กันปลิวว่อนไปโดนผู้ชมที่ไม่รู้เรื่องราว ถ้าตำรวจเจ้าหน้าที่ระงับเหตุไม่ทันก็เกิดการลุกลามใหญ่โต จนถึงขั้นรุนแรงที่สุดคือการใช้อาวุธมีดและปืนทำร้ายร่างกายกันจนถึงแก่ชีวิต

“เดี๋ยวนี้ปัญหาใหญ่คือ คนตีกัน แน่นอนว่าเหล้าเบียร์ที่มันเมาแล้วมันใจขึ้น หมอลำก็หาวิธีอยู่คือมันม่วนหลาย ลำซิ่งนี่มันสนุกจริงๆถ้าจะว่าเกิดจากหมอลำมันก็ใช่ดนตรีมันสนุก เราต้องหาวิธีหารูปแบบมาแทรก คือเราก็ย้อนกลับมาลำฉากธรรมดาบ้าง เอาลำหมู่แทรกเข้าไปสักนิด ตลกสักหน่อย สลับกับลำซิ่ง ถ้ามีสลับฉากให้ดนตรีหยุด แล้วมีการยับยั้งไม่ให้มีความครึกครื้น ใจมันก็อ่อนลง แล้วมันก็กลับไปนั่งโจ้กันต่อ ก็ยังดีมันไม่ได้ต่อเนื่อง พอมาถึงลำซิ่งเราก็ต่อพอมันจะมั่วอีกเราก็หาอะไรไปสลับฉาก ตอนนี้กำลังใช้วิธีนี้อยู่ เราก็ต้องให้คนยอมรับตลกให้เก่ง ลำเรื่องก็ให้ดูรู้เรื่อง ต้องทำให้ถึงใจ จับจุดให้ได้ อ่านใจเขาให้ได้ ...เอ้า ยกนี้ผู้ชอบซิ่ง

ก็พักสักคราวนะ ลำให้ผู้เฒ่าฟังก่อน ยกนี้หันเข้าใส่ธรรมะก็พูดไป ยกนี้หันเข้าใส่นิทาน บริการทั้งหนุ่มสาวผู้เฒ่าฟังด้วยได้ ก็พูดไปแบบนี้" (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"ตีกันบ่อย แล้วแต่บ้าน แล้วแต่อำเภอ บางที่ก็หนักว่านี้ เป็นจลาจลเลย ที่หล่มเก่านี่ กรรมการไม่ให้เอาขวดเหล้าเข้าไปด้วย บางที่ก็มีขวดด้วย ขว้างอะไรได้คนก็ขว้าง ผู้รับกรรมก็คือประชาชนที่ไม่รู้เรื่องรู้ราว ในฐานะศิลปิน ผมรู้สึกว่าไม่น่าจะมาเต้นหน้าเวทีนะ บางทีแฟนเพลงถูกลูกหลงก็มี ถูกขวด เราเป็นศิลปินมองลงไปจากเวทีเห็นแล้วก็สลดใจ ทั้งๆที่เขาไม่รู้เรื่องอะไรเลย มันเป็นความบันเทิงไม่ใช่เรื่องจะมาชกต่อยกัน" (ลูกแพร อุไรพร. เทปบันทึกภาพ บริษัททีวีบูรพา)

การพยายามลดสาเหตุทะเลาะวิวาทในระหว่างการแสดงของหมอลำนั้น จึงเป็นการต่อรองเพื่อรักษาภาพลักษณ์ที่ดีของหมอลำเอาไว้ หมอลำจึงพยายามที่จะไม่ให้ตัวเองถูกเหมารวมหรือถูกกำหนดเป็นภาพตายตัวว่าเป็นต้นเหตุของการเป็นต้นเหตุแห่งการทะเลาะวิวาท โดยเฉพาะหมอลำซิ่งซึ่งทุกครั้งที่มีการแสดงก็มักจะมีการทะเลาะวิวาทกันหน้าเวทีหมอลำ หากหมอลำไม่หาทางป้องกันหรือลดปัจจัยที่จะนำไปสู่การทะเลาะกัน ก็ย่อมส่งผลถึงงานแสดงของหมอลำ เพราะเจ้าภาพที่จ้างหมอลำซิ่งไปก็จะเกิดความหวาดกลัวและไม่นิยมจ้างหมอลำซิ่งในที่สุด

"ปล่อยให้เป็นหน้าที่ของเจ้าภาพนะ ให้มาสั่งหมอลำเลิกนะถ้าหากมีคนตีกัน มันเสียความรู้สึกของเจ้าภาพจ้างมาแพงๆ ไม่ใช่เราอยากได้แต่เงินนะ เราก็เสียความรู้สึกเพราะเขียนสคริปต์ไว้แล้ว ว่า ๖ ชั่วโมงทำอะไรบ้างให้คนได้ดู แล้วมันก็ไม่ได้แสดง ต้องสั่งเลิกกลางคัน เจ้าภาพก็เสียดายเงินค่าจ้าง หมอลำก็เสียดายสคริปต์การแสดงที่จัดไว้ ไม่ได้โปรโมตตัวเอง งานหน้าแทนที่จะจ้างเราเจ้าภาพก็ว่า โอ๊ยไม่จ้างหรอก กลัวคนตีกัน ก็มีส่วนดึงงานเราลงเหมือนกัน" (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

เท่าที่ผู้วิจัยติดตามคณะหมอลำไปยังที่ต่างๆนั้น พบว่ามีการทะเลาะกันของผู้ชมหน้าเวทีทุกครั้งที่มีการแสดงของหมอลำ และผลคือทำให้ผู้ชมทั่วไป เสียสมาธิในการชมหมอลำ และยังพลอยทำให้หมอลำก็หมดกำลังใจทำการแสดง ผลระยะยาวคือทำให้เกิดการยอมรับกันโดยปริยายว่า ถ้ามีหมอลำก็ต้องมีการทะเลาะกัน ก็จะเกิดผลเชื่อมโยงให้ผู้ชมหลายส่วนไม่อยากไปดูหมอลำเพราะรู้อยู่เต็มอกและชาชินว่าถ้าไปดูก็จะต้องมีการตีกัน และรู้ว่าจะเป็นอันตรายหลีกเลี่ยงได้ยาก โอกาสเสี่ยงที่ผู้ชมที่ชมอย่างสงบเรียบร้อยจะถูกลูกหลงก็มาก ที่สำคัญผลของการก่อเหตุผู้ชมทะเลาะกันจนเป็นเรื่องหนักใจของหมอลำเป็นอันดับหนึ่งคือ การที่ผู้ชมจะมีโอกาสจะได้ชมหมอลำน้อยลง และต่อไปก็จะไม่ได้เห็นเลย เนื่องจากพอมีเหตุทะเลาะกันแล้ว หมอลำก็ต้องเลิกก่อนการได้เริ่มแสดงหมอลำ หรือแสดงได้เพียงเล็กน้อย ก็ต้องเลิกไปก่อน เนื่องจากการทะเลาะกัน

นี่แสดงให้เห็นว่าเป็นผลพวงจากการใช้เทคโนโลยีที่ทันสมัยทั้งด้านดนตรีที่สร้างความสนุกสนาน เครื่องเสียงที่ชวนให้คึกคักเร้าใจ ส่งผลทำให้ผู้ชมเกิดระงับอาการไม่อยู่ ส่วนหนึ่งเป็นเพราะยุคสมัยที่ผู้คนใจร้อน โดยเฉพาะวัยรุ่นวัยคะนอง ก็น่าจะมีสาเหตุจากความคึกคักเร้าใจของการแสดง เนื่องจากสังเกตว่า ถ้าไม่มีความสนุกเร้าใจ (แบบหมอลำกลอน) หมอลำไม่มีพลังจะปลุกเร้าอารมณ์ของคนได้ คนก็ไม่ออกมาเต้น และไม่ทะเลาะวิวาทกัน แต่เมื่อหมอลำมีความสามารถเรียกให้ผู้ชมสนุกได้ ก็เลยเป็นการทำให้นิสัยการชมหมอลำเปลี่ยนไปคือ กลายเป็นค่านิยม กลายเป็นแฟชั่นการใช้เวทีหมอลำเป็นที่มาหาเรื่องทะเลาะกันเพื่อความเท่หรือเพื่อสร้างความสนใจ มาชมเพื่อเอาความสนุกสนานและจนเกินเลย กลายเป็นการทะเลาะกันขึ้นมาและเป็นการผูกอาฆาตแค้นจองเวรกันไม่สิ้นสุด

๑.๗ การต่อรองโดยการปรับตัวเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ชมตามสถานการณ์และสถานที่ ท้องถิ่นที่ไปแสดงเพื่อให้ผู้ชมได้รับในสิ่งที่ต้องการมากที่สุด โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือการอ่านใจผู้ชมโดยคิดถึงหลักจิตวิทยา แล้วพยายามนำเสนอหรือสรรหาเทคนิควิธีที่จะทำในสิ่งที่ผู้ชมน่าจะชื่นชอบ เช่น การตามใจผู้ชม การจัดเพลงให้ตามคำขอ การให้สิทธิผู้ชมในการเลือกเรื่องกลอนลำที่จะแสดงในคืนนั้น(ในกรณีที่ไม่ใช่งานจ้างของเจ้าภาพ) การสรรหาวิธีการที่น่าจะสร้างความประทับใจให้ผู้ชมได้ คือ มีความมั่นใจว่า ผลงานนั้นจะต้องเป็นที่นิยมและถูกกับจริตของผู้ชม และทำให้ผู้ชมประทับใจอย่างที่สุด ยิ่งกว่านั้น หมอลำต้องทำให้เห็นว่าหมอลำยึดถือผู้ชมเป็นจุดศูนย์กลางเสมอ คือ ต้องพยายามทำให้ผู้ชมรู้สึกว่าคุ้มค่าที่จะจ้างหมอลำ เพราะหมอลำมีความตั้งใจอย่างสูงที่จะสร้างสรรค์ผลงานให้คุ้มกับค่าจ้าง

“ผมว่าคนก็ชอบความยิ่งใหญ่อลังการนะครับ ใครทำได้ก็อยู่ได้ แต่ว่าทำได้มันจะสมกับค่าจ้างมั้ย อันนี้เราต้องทำจุดนี้จึงจะอยู่ได้ แล้วถ้าวงไหนยืนตัวอยู่ได้ ก็ประคองตัวไว้คือการสร้างสรรค์วงไว้ให้ได้ แต่ว่าถ้าสร้างตัวโตๆแล้วประชาชนไม่ยอมรับก็อยู่ไม่ได้นะครับ ไม่ใช่ว่าคณะใหญ่แล้วเขาจะยอมรับเลยนะครับ เราต้องพิจารณาว่าทำให้สมน้ำสมเนื้อ เราต้องพิจารณาจุดนี้ เราไปยังไงจึงจะคุ้มค่าเรา” (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

“ตัวอย่างเช่น ตอนเช้าเราจะเลิกจากเขานี่ครับ ตอนกลางคืนที่ผ่านมาเราแสดงมาดีตลอด เขาชอบหมดทุกจุด ยามเช้าเขาขอเพลงแถมสัก ๓ เพลง ถ้าเราไม่จัดให้ เขาเสียใจไปแล้วครับ ถ้าเขาขอ ๓ แต่เราให้ ๔ ให้๕ มันจะเป็นไรไป แค่เพลงละ ๒ นาที ๓ นาที มันก็เป็นที่ถูกใจเขานะครับ...ผมไม่เชื่อว่าคนยุคนี้ไม่ชอบหมอลำ ผมไม่เชื่อ วัยรุ่นไม่ชอบหมอลำผมไม่เชื่อ ทีนี้มาดูหนังชีวิต ทำไมยังมานั่งร้องไห้อยู่ล่ะ คนวัยรุ่น อันนี้ลองสังเกตดูนะครับ พวกวัยรุ่นนี้คนเรามันต้องมีชีวิตครับ มีชีวิตผิดหวังโศกเศร้า แต่ว่ามันกินเหล้ามันก็ฟ้อนหลับหูหลับตาเฉยๆ มันสนุกจริงๆนั่นแหละ แต่ธาตุแท้พวกมึงมึงก็ต้องมีบททุกข์ใช่ไหมล่ะ อย่างน้อยๆก็พ่อแม่มึงด่า

มาล่ะ แล้วทีนี้ละครชีวิตของหมอลำมึงฟังมึงก็ลืมคราวน้ำตาไหลเหมือนกัน ฉะนั้นปากมันจึงไม่ตรงกับใจ ” (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

“คนดูอยู่กรุงเทพฯเขามีแต่อยากม่วน อยากเต้น คนดูอยู่บ้านเราอยากฟังเรื่อง คนดูในกรุงเทพฯต้องการสนุกอย่างเดียวเพราะเหนื่อยมาทั้งวัน เวลาเขาเห็นหมอลำเข้าไป เขาสะออน(ชื่นชม) เขาคิดถึงบ้านเขา เราต้องเล่นให้เขาม่วนๆ จากที่เราเคยเล่นอยู่บ้านนอกแบบหนึ่ง ไปถึงกรุงเทพฯเราต้องเล่นอีกแบบหนึ่ง เอาใจเขาให้หายเหนื่อยครับ กับการที่เขาซื้อบัตรเข้ามา แพงนะ ๑๒๐ บาท ๑๕๐ บาท เงินตรงนั้นกว่าเขาจะทำงานได้ เขาซื้อบัตรเข้ามาแสดงว่าเขาสนับสนุนเราเต็มที่แล้ว ”(บุญชู งามดี. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๑.๘ การต่อรองโดยแสดงให้เห็นการใช้ศักยภาพการแสดงอันยิ่งใหญ่เพื่อสื่อสารให้ผู้ชมได้เห็นถึงการลงทุนที่อลังการ ชุดหางเครื่องที่ออกมาแต่ละชุดดูยิ่งใหญ่ มีการตกแต่งอย่างเลอเลิศ จนเกินกว่าที่จะเรียกว่าเป็นวงหมอลำเพราะมีการลงทุนออกแบบและตัดเย็บชุดหางเครื่องที่ต้องใช้เงินนับหลายล้านบาท ซึ่งดูเหมือนว่าหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นเป็นการแสดงที่มากกว่าการแสดงของสื่อพื้นบ้านทั่วๆไป

ดังนั้น การสร้างภาพและทำหมอลำให้ยิ่งใหญ่เอาไว้แบบนี้ มีผลต่อการต่อรองเรื่องราคาค่าจ้างหมอลำของหมอลำกับเจ้าภาพ เพราะอาศัยความมีชื่อเสียงที่เจ้าภาพต้องการ เนื่องจากเป็นเจ้าภาพที่ต้องการมีหน้ามีตา คือหากจ้างหมอลำคณะใหญ่ไปแสดง ก็จะเป็นที่โจษจันเลื่องลือ ดังนั้น หมอลำจึงกลายเป็นเครื่องมือแสดงฐานะ แสดงความมีหน้าตาเป็นเกียรติเป็นศรีของเจ้าภาพอย่างมาก กล่าวง่ายๆคือ หากเจ้าภาพอยากได้หน้าต้องจ้างหมอลำคณะใหญ่ราคาแพงๆ เป็นหมอลำที่จ้างด้วยเงินหลักแสน ไปแสดงในงาน

ภาพแสดงการลงทุนด้านชุดหางเครื่องหมอลำอันหรูหราของหมอลำเรื่องต่อกลอน

๑.๙ การต่อรองโดยการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม ทำให้ผู้ชมเห็นว่าหมอลำใส่ใจผู้ชมโดยวิธีการต่างๆ เช่น การพูดคุยเรียกหาผู้ชมอย่างเป็นกันเอง การตอบสนองต่อความต้องการของผู้ชมทั้งด้านเพลงและการลำที่ต้องการให้เป็นความบันเทิงแก่ผู้ชมตามความต้องการที่เรียกร้อง ยิ่งถ้าหากว่าหมอลำเห็นปฏิกิริยาตอบสนองแบบมีชีวิตชีวาหรือเปี่ยมไปด้วยความสนุกสนานของผู้ชมก็ยิ่งทำให้หมอลำมีกำลังใจอยากแสดง อยากให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับการแสดงด้วย

"เขาตั้งใจมาม่วน เราก็ยอมรับอย่างนั้น แต่ถ้าถามสำหรับศิลปินก็อยากให้ผู้ชมดูแบบเรียบร้อยมีมารยาท อยากให้เป็นอย่างนั้นอยู่ แต่มันเป็นไปไม่ได้ กับประสบการณ์ที่เราแสดงมาหลายๆที่ เราต้องยอมรับทำใจเหมือนกัน มิหนำซ้ำเรายังคิดนะว่า ทำไมผู้ชมไม่ลุกขึ้นเต้น เอ๊ะเราเล่นไม่สนุกหรือ วันนี้เขาจึงไม่ลุกขึ้นเต้น ไม่เฮ" (นกน้อย อุไรพร. สัมภาษณ์ ๒๑ สิงหาคม ๒๕๔๙)

"ถ้าคนดูคึกคัก ไม่ให้นอนก็ได้ ลักษณะคึกคักคือ ชอบดูหมอลำ ไม่กวนหมอลำ พูดง่ายๆคืออินกับหมอลำ เต้นหน้าเวทีได้ สนุก พอเพลงใดขึ้น โอ้ ฮึบๆๆ เงินมาบักขนาด ไม่ทันนานก็เช็คนักดนตรี เช็คเบียร์ขึ้นไปให้นักดนตรี มันก็เลยเล่นอยู่ได้นาน เพราะคนดูหาแนวมาล่อ ไม่นานก็ซื้อเบียร์มาให้ ไม่นานก็ขอเบอร์โทรฯ มันมีแนวจูงใจไม่ให้ง่วงนอน ถ้าเล่นไปแล้วไม่มีปฏิกิริยาตอบสนอง มันก็ง่วงนอนนะ" (ธนา บัวเวียง. สัมภาษณ์ ๓๐ เมษายน ๒๕๔๙)

"เขามาจ้างแล้ว มาขอเพลงนั้นเพลงนี้ได้มั้ย ถ้าเราร้องได้เราก็ร้องให้เขา ถ้าไม่ให้เขาก็จะโวยวายเพราะว่าอยู่ที่นี่นโยบายของหัวหน้าก็อย่างนี้แหละ ตอนที่เราเข้าเรื่องลำแล้วเราก็จะจัดให้ตามคำขอ แต่ว่าการลำการเล่นก็เหมือนเดิม บางทีเราก็ดูสถานการณ์ด้วยว่าเป็นยังไง บางบ้านชอบฟังนิทาน ก็ต้องจัดนิทานให้เขา ไม่เอาเต้ยมาก ลำเป็นเรื่องให้เขาฟัง" (จันทร์เพ็ญ ดวงแพงมาก. สัมภาษณ์ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙)

"บางบ้านก็มาบอกแม่ชอบเป็นเรื่องเป็นราวเด้อลูกหล้า มีเรื่องอะไรก็ลำ ถ้าเขาบอกว่าอย่าโศกหลาย แม่ไม่ชอบโศก เราก็ต้องตัดออก สมมุติฉากนี้ ๑๕ นาที เราก็ตัดออกไปเลย เราก็จัดเพลงให้เขา เพิ่มกลอนเต้ยให้เขาเยอะๆ" (ปีโย ศรีวัง. สัมภาษณ์ ๔ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๑.๑๐ การต่อรองกับผู้ชมอีกอย่างหนึ่งของหมอลำคือ การใส่ความหมายให้ผู้ชมรู้สึกว่าเป็นคนสำคัญ เช่น ในกรณีการต่อรองกันเรื่องราคาค่าจ้าง โดยการทำให้ผู้ชมเห็นว่าหมอลำได้พยายามให้ผู้ชมได้มีโอกาสว่าจ้างหมอลำได้ในราคาเป็นกันเอง และคิดราคาต่ำกว่าปกติเป็นพิเศษหากเห็นว่า การใช้วิธีการแบ่งรับแบ่งสู้ โดยเฉพาะการยอมลดราคาลง

มาเพื่อให้ผู้ชมสามารถจ้างได้ แม้บางครั้งหัวหน้าคณะหมอลำถึงขั้นยอมขาดทุนเพื่อทำให้คณะมีงานเข้ามาอย่างสม่ำเสมอ เป็นการซื้อใจของสมาชิกในคณะ และยังทำให้เจ้าภาพเกิดความประทับใจได้อีกด้วย

"จุดสำคัญถ้าเขาชอบตัวเรา เราก็เอามาพิจารณา อย่างวงของผมนี้นะครับ เขามาชอบมากๆ เอ้าน้องใหม่เมืองชุมแพ เท่าไหร่ก็จ้างมันไม่ใช่อย่างนั้นนะครับ เราจะไปโก่งราคาไม่ได้นะครับ เราต้องแบ่งรับแบ่งสู้ พอไปได้ก็ไป บางคนร่ำรวยมาจ้างหมอลำ บางคนมาจากเมืองนอก เงินเป็นแสนสองแสน เขาจิ๊บจ๊อยนะครับ บางคนอยู่ในบ้านเราจริงๆ กว่าจะขายข้าวขายน้ำได้พอแสน เราจะทำยังไงครับ เราต้องระลึกถึงจิตใจของคนๆนั้น บางคนเขาอยากได้แท้ มักแท้หมอลำคณะนี้ แต่เขามีเงินไม่พอ เขามีอยู่แสนเดียว ค่าจ้างเราแสนห้า เราก็ต้องลองหยั่งเขาดู ถ้าเขามีงบแสนหนึ่ง เราก็ใช้เทคนิคการพูด ได้แสนสองก็เอาแล้วครับ เราเก็บน้อยไปหามาก สมมุติว่างานนี้ได้แสนสอง ผมจ่ายลูกน้องไปหมดนี่ ก็ยังดีว่าให้ลูกน้องมีงานทำครับ มันไปเกิดผลดีตรงที่ลูกน้องอยู่กับเรา เขาจะได้ไม่รังเกียจว่าอยู่วงนี้แล้วไม่มีงานทำ เขาก็จะได้เปรียบเทียบว่า อยู่วงนี้แล้วงานหลายกว่าหมู่เว้ย แน่ะ งานนี้เราไม่ได้ แต่งานหน้าเราได้นะครับ แล้วเรายังได้ใจลูกน้องอยู่ในวงของเราอีก เราไปแสดง ลูกน้องเรามีเยอะมันอลังการเต็มเวที ประชาชนก็ยอมรับ มันก็หากินต่อไปได้เรื่อยๆ อีก ไม่ใช่ว่างานนี้ขาดทุนกูไม่รับ มันก็ทำให้ลูกน้องเราไม่มีงานทำ ลูกน้องเขาก็ไขว้เขวเหมือนกัน" (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๑.๑๑ การต่อรองโดยการแสดงความอดทน ไม่โต้ตอบต่อการแสดงการก้าวร้าวและต่อความไม่เป็นมิตรของผู้ชม แสดงความหมายของศิลปินที่ก้าวถึงจุดสูงสุดที่มีแต่ให้ความบันเทิง และการเอาความจริงใจ เอาความดีเข้าสู้กับความไม่ดี พร้อมกันนั้นต้องศึกษาความต้องการและปฏิกิริยาของผู้ชมด้วย

"ต้องดูว่าเขาชอบมั้ย ต้องศึกษาผู้ชมตลอด ต้องคุยกับผู้ชม บางทีก็มีผู้ชมด่าหน้าเวที ด่ากันตรงหน้าเวที แต่ตอนนี้คนที่ด่าเรา ยอมดูเราจนนาทีสุดท้ายจึงกลับบ้าน เราพยายามเข้าให้ถึงว่า เขาชอบอะไร แล้วก็เอาความอดทนเข้าสู้ เอาความนิ่งเข้าสู้ ...เราไม่โต้ตอบโดยด่าเขากลับคืน แต่เราโต้ตอบโดยการยิ้ม ถามว่าเอ้อ เอายังไง อยากดูยังไง อยากให้ทำยังไง ต้องหยอก ต้องเล่นด้วยตลอด " (นกน้อย อุไรพร. สัมภาษณ์ ๒๑ สิงหาคม ๒๕๔๙)

"หัวหน้าก็เปรียบเสมือนพ่อเรานะ ขนาดไปเล่นอยู่สว่างแดนดิน จ. สกลนคร เล่นเพลงเยอะ แล้วคนตีกัน เอาเขาไม่อยู่ คนเป็นเจ้าภาพร้องตะโกน จ้างมาลำนะ ไม่ได้จ้างมาร้องเพลง หัวหน้าก็หน้าจ๋อย แกร้องไห้เลย ผมก็น้ำตาไหล เราก็นั่งเช็ดน้ำตา ผม

สงสารแก คิดว่าจะไม่เจอแบบนี้ที่บ้านตัวเองยังมาเจอนะ ขนาดหัวหน้าออกปากว่า โอ๊ย กูทำอะไรผิด เจ้าภาพคนอีสานแท้ๆ" (ครรชิต วงศ์สุย. สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๑.๑๒ การต่อรองโดยการให้ความหมายใหม่ของพื้นที่หน้าเวทีหมอลำเป็นพื้นที่ให้กับผู้ชมบางกลุ่มโดยให้ความสำคัญกับเพศที่สาม โดยเฉพาะกะเทย โดยใส่ความหมายใหม่ให้กับเพศที่สามกลายเป็นผู้ชมที่ไม่ถูกมองข้ามและยังมีความสำคัญมากขึ้น คือ ทำให้เพศที่สามเห็นว่าตัวเองไม่ถูกลืมและไม่ถูกดูหมิ่น แล้วยังถือเป็นส่วนสำคัญของสังคมที่คนทั่วไปเริ่มให้การยอมรับมากขึ้น ที่สำคัญคือ การที่หมอลำให้โอกาสและมีการเรียกหาเพศที่สามตลอดเวลา ทุกเวทีหมอลำจะต้องมีเพศที่สามไปรวมตัวกันเสมอ

หมอลำจะมีการ เรียกหา(Interpellation)กลุ่มคนเหล่านี้เหมือนเป็นการประกาศให้ได้เห็นว่าเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการแสดงหมอลำแต่ละครั้ง และกลายเป็นกลุ่มผู้ชมที่สำคัญกลุ่มหนึ่งหน้าเวทีหมอลำ ดังนั้น จึงมีเพลงหรือกลอนลำที่หมอลำมักจะนำมาร้องและมาแสดงเพื่อแสดงว่าให้ความสำคัญและคนกลุ่มนี้กลายเป็นสีสันอันจะขาดเสียไม่ได้ในการแสดงหมอลำแต่ละครั้ง เช่น เพลงกะเทยชนบท เพลงกะเทยประท้วง เพลงกะเทยเฒ่า กะเทยอันตราย กะเทยพันธุ์เลาะ เพลงเหล่านี้นับเป็นที่ถูกใจบรรดากะเทยหน้าเวทีหมอลำเป็นอย่างยิ่ง เป็นการทำให้เห็นว่าหมอลำให้ความสำคัญกับเพศที่สามอย่างมาก

๑.๑๓ หมอลำต่อรองโดยการสร้างรสนิยมหลายๆรูปแบบเพื่อให้ตอบสนองกับความต้องการให้ผู้ชมสามารถเลือกชมตามความพึงพอใจ ทำให้หมอลำมีความหมายใหม่ กลายเป็นมหรสพของชนทุกชั้นได้และสร้างการยอมรับได้มากขึ้น นี่คือเหตุผลว่าทำไมหมอลำจึงต้องทำให้ดูยิ่งใหญ่ เพราะต้องการให้ผู้ชมทุกระดับชั้นดูได้ จะเห็นได้จากการที่มีการใช้ทั้งเพลงสตริง ลูกทุ่ง โชว์การเต้น สำหรับผู้ชมทั่วๆไป หมายถึงว่าไม่จำเป็นต้องเป็นคนอีสานก็ดูได้ ส่วนตลกเป็นการแสดงที่คนอีสานจะดูรู้เรื่องเพราะภาษาที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นภาษาอีสาน ส่วนการแสดงช่วงหมอลำนั้น หากจะดูเอาเรื่องนั้นจะเป็นผู้ชมที่ฝักใฝ่ในการชมหมอลำจริงๆ ดังนั้น เพื่อทำให้ระดับของรสนิยมด้านความบันเทิงกว้างมากขึ้น เป็นวัฒนธรรมแบบประชานิยม ดังนั้น การที่หมอลำสามารถผลิตผลงานการแสดงแบบเป็นยิ่งกว่าสื่อพื้นบ้าน

๑.๑๔ หมอลำมีการต่อรองโดยการรักษาเอกลักษณ์ของความเป็นคนอีสานที่รักความสนุก การทำเรื่องเพศบนเวทีหมอลำให้เป็นเรื่องตลกขบขันในชีวิตประจำวัน โดยการแทรกเข้าไปในการแสดง เช่น ช่วงการแสดงตลก การแสดงหมอลำซิ่ง โดยเฉพาะการสอยของหมอลำ ที่พูดถึงเรื่องเพศล้วนๆ อันเป็นการระบายความอัดอั้นทางเพศแทนผู้ชม

๑.๑๕ การต่อรองของหมอลำ โดยการปรับตัวให้เข้ากับกระแสเศรษฐกิจเพื่อให้เป็นทางเลือกแก่ผู้ชม โดยการต่อรองกับผู้ชมที่เห็นได้ชัดว่าเอาผู้ชมเป็นหลักคือ การปรับ

ลดขนาดจำนวนคนของคณะหมอลำลงมา เพื่อให้รายจ่ายลดลง และเมื่อหมอลำมีรายจ่ายลดลง ค่าจ้างหมอลำที่ตั้งเอาไว้ก็ลดลงตามไปด้วย ทำให้ผู้ชมสามารถจ้างหมอลำได้มากขึ้น ตัดสินใจที่จะจ้างได้ง่ายขึ้น และกลายเป็นตัวเลือกที่อยู่ในอันดับต้นๆ (ศิริพร อำไพพงษ์. คม ชัด ลึก, ๑๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๙)

สัมพันธภาพและการต่อรองของหมอลำที่มีต่อผู้ชม

สมัยก่อนยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม	สมัยยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม(ปัจจุบัน)
- ใกล้ชิดกัน เป็นคนในชุมชน -การเลี้ยงดูหมอลำเต็มที่เพราะเป็นหน้าที่ของเจ้าภาพ(เนื่องจากมีสมาชิกในคณะน้อย) -ค่าจ้างไม่สูง -ผลงานเห็นชัดเจนเพราะได้ลำล้วนๆ จนถึงสว่าง เพราะไม่มีเหตุให้ต้องเลิกก่อน -ไม่มี package ของหมอลำให้เลือกมาก ระดับความสามารถและgrade ของหมอลำใกล้เคียงกัน -ผู้ชมของหมอลำเป็นกลุ่มคนในพื้นที่ในชุมชนเล็กๆ มีจำนวนไม่มาก -ต้องดูหมอลำทางการแสดงสด ทำให้รู้สึกใกล้ชิด ผูกพัน -การต่อรองกับผู้ชมไม่มาก เพราะไม่มีเหตุต้องพิจารณาซับซ้อน หมอลำมักจะอยู่ในชุมชนใกล้ๆ	-ห่างเหิน เป็นคู่สัญญาว่าจ้าง -ไม่มีการเลี้ยงดู เพราะเป็นหน้าที่ของหมอลำที่ต้องหากินเอง (เนื่องจากมีสมาชิกมาก) -ค่าจ้างสูงมาก -ผลงานไม่ได้แสดงเต็มที่เพราะมีเหตุให้ต้องเลิกก่อนเวลาเสมอ เช่น การทะเลาะกันของผู้ชม -มี package ของหมอลำให้เลือกมาก ระดับความสามารถและgradeของหมอลำต่างกันและมีความหลากหลายมากทั้งเชิงปริมาณและคุณภาพ -ผู้ชมหมอลำมาจากทุกสารทิศ ต่างตำบล ต่างอำเภอ และมีจำนวนมาก -ดูหมอลำด้วยวิธีการต่างๆ ทั้งหน้าเวทีและวีซีดี -มีการต่อรองมาก ขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายอย่าง เช่น ระยะทาง ขนาดของหมอลำ ชื่อเสียงของคณะ

๒.วิธีการการต่อรองของผู้ชมที่มีต่อหมอลำ

การต่อรองของผู้ชมที่มีต่อหมอลำในที่นี้ คือการที่ผู้ชมสร้างความหมายใหม่ให้กับตัวหมอลำ หรือกำหนดผู้ชมเอง เพื่อให้มีความสามารถที่จะเข้าถึงหมอลำด้วยวิธีการต่างๆ ได้ เช่น การทำให้หมอลำกลายเป็นผู้ที่สามารถแตะต้องได้ หมอลำสามารถถูกวิพากษ์วิจารณ์ได้ เป็นการลดช่องว่างระหว่างหมอลำกับผู้ชมลงไป

ในที่นี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงรายละเอียดต่างๆ ตามหัวข้อดังนี้

๒.๑ ผู้ชมต่อรองกับหมอลำโดยการกำหนดความหมายให้หมอลำเป็น "มหรสพชาวบ้าน"

๒.๒ ผู้ชมต่อรองกับหมอลำโดยใช้หมอลำเป็นทางเลือกที่จะเปรียบเทียบความแตกต่างในระหว่างหมอลำด้วยกัน

๒.๓ ผู้ชมต่อรองกับหมอลำโดยอยู่ในฐานะของการเป็นผู้เลือกหมอลำ

๒.๔ ผู้ชมมีการต่อรองโดยกำหนดความหมายให้หมอลำเป็นที่หลบหนีจากชีวิต

๒.๑ ผู้ชมต่อรองกับหมอลำโดยการกำหนดความหมายให้หมอลำเป็น "มหรสพชาวบ้าน"

หมายถึงผู้ชมให้ความหมายแก่ความเป็นหมอลำโดยกำหนดให้หมอลำเป็นมหรสพพื้นบ้าน ยังคงความเป็นวัฒนธรรมประชานิยม(Popular culture) ที่มีความใกล้ชิดกับผู้ชม หมายถึงการที่ผู้ชมไม่เพิ่มค่าให้หมอลำจนกลายเป็นการแสดงที่ดูสูงส่ง อยู่ห่างไกล หรือไกลเกินชาวบ้านจะรู้จักและเข้าใจได้ หมอลำจึงยังถูกทำให้เป็นกันเองกับผู้ชม แม้ว่าจะเป็นหมอลำที่มีขนาดใหญ่มากเพียงใด หรือค่าจ้างแพงมากเพียงใดก็ตาม ดังนั้น การแสดงพื้นบ้านที่ชื่อว่า "หมอลำ" ก็ยังคงเป็นของที่คู่กับชาวบ้านภาคอีสานเสมอไป

สิ่งที่ชี้ให้เห็นว่า ผู้ชมหมอลำมีการต่อรองกับหมอลำอย่างเป็นรูปธรรมอย่างง่ายที่สุด คือ ผู้ชมได้กำหนดความหมายให้พื้นที่หน้าเวทีเป็นสถานที่แสดงออกทางรสนิยมแบบชาวบ้าน ไม่มีพิธีรีตอง ไม่มีความเคร่งขรึมอย่างเป็นทางการ นั่นคือ การทำให้หมอลำเป็นสถานที่แสวงหาความบันเทิงแบบง่ายๆ ได้สำหรับคนทุกเพศทุกวัย ดังจะเห็นได้จากผู้ชมได้พากันลุกขึ้นเต้นหรือฟ้อนรำหน้าเวทีหมอลำอย่างเปิดเผยและสนุกสุดเหวี่ยงของผู้ชม ในขณะเดียวกันก็เป็นการสร้างคุณค่าใหม่ให้เกิดกับหมอลำ คือเป็นการให้คุณค่าแก่หมอลำในฐานะ"ผู้สร้างความบันเทิงแบบชาวบ้าน" ที่ทำให้ผู้ชมได้มีโอกาสแสดงความสนุกสนานอย่างที่ไม่อาจจะหาได้จากที่อื่น เพราะหน้าเวทีหมอลำก็เป็นพื้นที่ที่ผู้ชมใช้สรรหาความสนุกสนานอย่างง่ายและสะดวกที่สุด ดังนั้น ผู้ชมจึงมองว่าหมอลำไม่ได้เป็นสินค้าแบบที่นายทุนมอง และหมอลำก็ไม่ได้เป็นเพียง

ผู้ผลิตสินค้าเพื่อขายความบันเทิงเท่านั้น แต่พวกเขาคือลูกหลาน เพื่อน พี่น้อง อันเป็นที่รักของผู้ชม

๒.๒ ผู้ชมต่อรองกับหมอลำโดยใช้หมอลำเป็นทางเลือกที่จะเปรียบเทียบความแตกต่างในระหว่างหมอลำด้วยกัน

ในกรณีนี้ หมอลำจะได้รับการใส่ความหมายของการเป็นผู้สร้างความบันเทิงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว อันจะเป็นหนทางที่จะช่วยให้ผู้ชมได้เลือกว่า ผลงานการแสดง รูปแบบการแสดง เนื้อหาและเรื่องของคณะใดจะดีกว่ากัน องค์ประกอบอื่นๆ เช่น นางเอก พระเอกคณะใดจะเหนือกว่ากัน ซึ่งเป็นรูปแบบการชมสื่อพื้นบ้านที่แม้จะรู้เรื่องมาก่อนแล้วแต่อยากดูว่า ใครจะเล่นได้ดีกว่ากัน คณะใดจะมีรายละเอียดปลีกย่อยที่น่าสนใจและดึงดูดผู้ชมได้ดีกว่ากัน

ทั้งนี้ การใช้หมอลำเป็นทางเลือกเพื่อเปรียบเทียบกันนั้น ผู้ชมสามารถหาซื้อวีซีดี เทป ของหมอลำคณะต่างๆเพื่อการเปรียบเทียบการแสดงได้ไม่ยาก เหตุนี้จึงเท่ากับว่าเทคโนโลยีการผลิตซ้ำนั้น มีบทบาทในการเข้ามาช่วยกำหนดความหมายแก่หมอลำของผู้ชมว่า มิว่าอย่างไร หมอลำก็ยังคงสามารถเปรียบเทียบคุณภาพ หรือได้รับการพิจารณาความแตกต่างผ่านสื่อที่จะเข้าถึงหมอลำได้

สิ่งที่น่าสังเกตคือ ผู้ชมต่างก็เป็นผู้เลือกที่จะให้การสนับสนุนหมอลำมากเพียงใด แรงซื้อและความนิยมที่มีต่อผลงานหมอลำจึงเป็นเครื่องพิสูจน์ หมายความว่า การอยู่ได้ของหมอลำขึ้นอยู่กับผู้ชมเป็นหลัก เนื่องจากหากผู้ชมไม่ให้การสนับสนุน หรือไม่นิยมผลงานของหมอลำแล้ว หมอลำก็ย่อมอยู่ไม่ได้ ถ้าพิจารณาในฐานะนี้แล้ว ถือว่าผู้ชมเป็นผู้กำหนดทิศทางความเป็นไปของหมอลำ เพราะเป็นผู้เลือกที่จะสนับสนุนหมอลำคณะใดหรือหมอลำแบบใด เช่น ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับหมอลำซิ่ง เมื่อครั้งที่ผู้ชมคลายความนิยมหมอลำซิ่ง หมอลำซิ่งก็ขายไม่ออก และกำลังลดระดับความนิยมลงไปจากแต่ก่อนอย่างเห็นได้ชัด โดยมีตัวชี้วัดคือ สื่อที่เป็นผลงานการผลิตซ้ำของหมอลำ

๒.๓ ผู้ชมต่อรองกับหมอลำโดยอยู่ในฐานะของการเป็นผู้เลือกและ"ใส่คะแนน"ให้กับหมอลำ

การเป็นผู้เลือกหมอลำของผู้ชมนั้น เป็นการแสดงให้เห็นว่า ผู้ชมมีอำนาจต่อรองกับหมอลำได้หลายอย่าง เช่น ในการจ้างหมอลำนั้น ผู้ชมเป็นผู้เลือกรูปแบบและคณะหมอลำ เช่น จะเลือกหมอลำเรื่องต่อกลอน หรือหมอลำซิ่ง หรือหมอลำแบบคอนเสิร์ต เพราะความที่หมอลำมีความหลากหลายเชิงคุณภาพ จึงมีให้ได้เลือกอย่างหลากหลาย

นอกจากนี้ผู้ชมยังสามารถกำหนดแนวทางการแสดงได้ว่าจะให้หมอลำแสดงเรื่องนั้นเรื่องนี้ ให้เล่นแบบลำมากๆ หรือร้องเพลงมากๆ โดยอาศัยความเป็นผู้จ้าง หรือเจ้าภาพกำหนดและตกลงกับหมอลำเอาไว้ ดังนั้น หมอลำจึงถูกกำหนดความหมาย ว่าต้องเป็นผู้เตรียมตัวให้ดีพร้อม เตรียมการจัดหาความแปลกใหม่ พยายามที่จะทำให้คณะตนเองเป็นที่สนใจของผู้ชมอยู่เสมอ หมอลำจึงต้องเป็นฝ่ายปรับปรุงพัฒนาผลงานเอาไว้ เพื่อให้พร้อมที่จะเป็นหนึ่งในตัวเลือกของผู้ชมเสมอ ดังนั้น การใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่เพื่อการผลิตผลงานการแสดง เช่น เครื่องเสียง เวที ไฟแสงสี อุปกรณ์ประกอบการแสดงอื่นๆ จึงมีผลต่อการต่อรองของหมอลำด้วยประการเช่นนี้ เพราะเทคโนโลยีสมัยใหม่นั้นเป็นปัจจัยที่จะช่วยทำให้ผู้ชมตัดสินใจคัดเลือกหมอลำได้อย่างชัดเจนมากขึ้นอีก เพราะเป็นส่วนที่มีความเป็นรูปธรรมอยู่แล้วว่า หมอลำคณะใดมีลักษณะมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอย่างไร มีภาพลักษณ์ของการแสดงเป็นอย่างไร มีแนวทาง (Style) การแสดงเป็นอย่างไร

นอกจากนี้ การที่หมอลำใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่เพื่อการสร้างงานแสดงนั้นยังมีส่วนในการแบ่งเกรดของหมอลำและบอกระดับคุณภาพของหมอลำได้อีกด้วย พร้อมกันนี้ผู้ชมยังต่อรองกับหมอลำโดยอาศัยให้หมอลำนั้นเป็นเครื่องมือแสดงชนชั้นของผู้ชม เพราะระดับชั้นของหมอลำเป็นตัวบ่งชี้ระดับชั้นทางสังคมของเจ้าภาพหรือเจ้าของงาน เช่น ถ้า เจ้าภาพจ้างหมอลำซิ่ง หรือหมอลำเรื่องต่อกลอนคณะเล็กๆ ก็เป็นระดับหนึ่ง แต่ถ้าเจ้าภาพมีเงินจ้างหมอลำคณะใหญ่ก็ถือว่าเจ้าภาพมีระดับชั้นทางสังคมอีกระดับหนึ่งที่ถือว่ามีหน้ามีตา เป็นที่ยอมรับของคนในสังคมนั้นๆ แสดงว่า ระดับชั้นของหมอลำนั้นเป็นเครื่องหมายยืนยันสถานะระดับชนชั้นทางสังคมของผู้ชมด้วย การจ้างหมอลำที่มีชื่อเสียงมากจึงกลายเป็นเครื่องยกระดับหรือจัดอันดับความมีหน้าตาทางสังคมให้กับเจ้าภาพได้

“พูดถึงเจ้าภาพ มันก็มีหลายรูปแบบ คือเราต้องยอมรับความจริง ถ้าผลงานเราไม่สมน้ำสมเนื้อ เขาก็ตุกติกงอแงอยู่แล้ว เช่น เล่นไม่ตรงเวลาของเขา เลิกไม่ตรงเวลาเขา เวลาเขาไปจ้างก็อยากได้ราคาหลายๆ เวลาไปเล่นแล้วไม่สมเขา เมื่อเล่นไปไม่สมเราก็ต้องรู้จักจุดนี้เหมือนกัน ถ้าเล่นไม่สมศักดิ์ศรีเขาก็ไม่อยากจ่ายเหมือนกัน มันมีปัญหาเหมือนกัน เราต้องประคองไว้” (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๒.๔ ผู้ชมมีการต่อรองโดยกำหนดความหมายให้หมอลำเป็นที่หลบหนีจากชีวิตอันน่าเบื่อหน่าย ดังนั้น ความหมายของหมอลำในสายตาของผู้ชมจึงมีความหลากหลายตามความต้องการใช้ประโยชน์ เช่น ผู้ชมที่ดูหมอลำอย่างตั้งใจก็สามารถใช้ความสนุกสนานหรือโศกซึ้งตรึงใจของเรื่องหมอลำเป็นเครื่องบันเทิงใจและปลอบใจตนเอง เพราะบางครั้ง เรื่องราวในหมอลำก็เป็นเรื่องเดียวกับชีวิตของผู้ชม อาจจะเป็นเรื่องที่ผู้ชมบางคนกำลังประสบอยู่ ผู้ชมที่เป็นคน

วัยหนุ่มสาว และเด็กๆ ก็มีลักษณะการเลือกชมและวิธีการกำหนดความหมายของการให้ความบันเทิงของหมอลำในอีกรูปแบบหนึ่ง เช่น เป็นที่สำหรับการปลดปล่อยความตึงเครียดจากการทำงาน ได้มาแสดงออกถึงความสนุกดังกล่าวด้วยการเต้นการฟ้อน หรือการดูการแสดงทั้งการโชว์ การแสดงตลก ส่วนผู้ชมที่เป็นกะเทยก็ใช้สำหรับเป็นที่ไปพบปะสังสรรค์กันในบรรดากลุ่มกะเทยด้วยกันซึ่งมีอยู่จำนวนมาก แต่ละงานจะมีกะเทยไปชมหมอลำจำนวนนับร้อยๆ คน ลักษณะการไปชมหมอลำของกะเทยคือการไปเป็นกลุ่มใหญ่ๆ และไปเพื่อสนุกสนาน ไปการดูการแต่งตัว การเต้นของหางเครื่อง

"กะเทยไปดูหมอลำก็อยากไปเปิดตัว อยากไปเชิด อยากไปสวย เราไม่อยากให้ใครมาว่าเราแบบแอนตี้กะเทย ถ้าไปก็อยากให้คนเหลียวดูเรา เรียกเราว่า ผู้สาวสวยอย่างโน้นอย่างนี้งานหมอลำนั้นทำให้เราได้ไปตุ้มไปโฮมกัน เป็นงานที่มีผู้บ่าวหลาย คือเราไปดูคน กะเทยเอาไว้เช็คเรตติ้ง ใครถูกแซวมากแสดงว่าเรตติ้งดี คุณได้รับเสียงโหวต บางทีเราก็ไปเดินเล่นหลังเวทีด้วย เข้าไปดูชุด ดูเครื่องประดับเป็นอย่างนั้นอย่างนี้ หรือไปดูการแต่งหน้าพอได้เอามาใส่กับตัวเอง ถ้ามีโอกาสก็จะออกไปเต้นหน้าเวที เพราะหน้าเวทีเป็นศูนย์รวมที่ผู้คนจะได้เห็นเรา"
(สนทนากลุ่มกะเทยบ้านห้วยไร่ ๑๖ กันยายน ๒๕๔๙)

ลักษณะการชมหมอลำและรสนิยมของผู้ชมที่เปลี่ยนแปลงไปจึงเป็นการต่อรองกับหมอลำ และมีผลต่อการกำหนดแนวทางการแสดงของหมอลำด้วยเช่นกัน ดังนั้น ผู้ชมหมอลำจึงเป็นผู้เลือกหมอลำโดยอาศัยรูปแบบ หรือแนวทาง (Style) การแสดงแบบที่ตนเองชอบ

"ผู้ชมสมัยนี้เขาจะเอาความสนุกสนานมากกว่า สนุกของเขาคือ คณะใดเครื่องเสียงดัง ร้องเพลงบ่อย เรื่องราวไม่ค่อยเอา สมัยก่อนคนดูนั่งฟังเรื่องราว บทรักบทโศกร้องไห้เอาจริงเอาจัง การแสดงทุกวันนี้ คนดูกินเหล้าเมายาแล้วก็เอาแต่ความสนุกครับ คือหนึ่งได้ฟ้อนๆได้เต้น สองได้หัวเราะ สำคัญที่สุดคือ ตลกได้หัวเราะและสามคืออลังการยิ่งใหญ่"
(สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

๓.การวิจารณ์หมอลำของผู้ชมหมอลำแบบ Smart Audience

การวิจารณ์หมอลำของผู้ชมหมอลำหรือการมีส่วนร่วมของผู้ชมที่มีต่อหมอลำจะเกิดขึ้นหน้าเวทีหมอลำในขณะที่หมอลำกำลังแสดง ทั้งการแสดงความซาบซึ้งกับบทบาทที่หมอลำกำลังแสดง หากเป็นผู้ชมที่เข้าถึงอารมณ์การแสดงหรือมีอารมณ์ร่วมกับนักแสดงก็จะแสดงปฏิกิริยาบางอย่างออกมา เช่น การร้องไห้ รำพึงรำพันสงสารตัวละครตลอดจนการวิพากษ์วิจารณ์หมอลำที่กำลังแสดงอยู่ในขณะนั้น อย่างมีความรู้ หรือรู้ธรรมเนียม

การแสดงหมอลำ เข้าใจทำนองการลำ รู้จักเรื่องและแนวทางการแสดงของหมอลำ เข้าใจความแตกต่างตลอดจนสามารถวิเคราะห์เปรียบเทียบการแสดงของหมอลำแต่ละคณะ หรือหมอลำแต่ละคนได้ ล้วนแต่เป็นการแสดงถึงความเป็นผู้ชมที่ชาญฉลาด (Smart Audience)

การที่จะเป็นผู้ชมที่ชาญฉลาด (Smart Audience) ซึ่งมีความสามารถในการวิพากษ์วิจารณ์หมอลำได้ ต้องเป็นคนที่ดูหมอลำบ่อยครั้ง เพราะการได้ชมหมอลำบ่อยๆก็จะทำให้เกิดทักษะ ความชำนาญมากขึ้น นอกจากนี้ยังต้องได้ดูหมอลำหลายๆคณะ หลายๆรูปแบบ เพื่อที่จะสามารถนำมาเปรียบเทียบกันได้ เช่น บรรดากะเทย กลุ่มวัยรุ่น และแม่ยก ตลอดจนผู้ชมที่สูงอายุที่ชอบชมช่วงการแสดงการลำเรื่อง บรรดาคนเหล่านี้จะดูหมอลำแต่ละครั้งอย่างยาวนาน หลายๆครั้งจะอยู่หน้าเวทีหมอลำจนสว่าง เป็นการดูด้วยใจรัก และดูหมอลำด้วยความรู้สึก คุ้นเคยและผูกพัน แม้ว่าบางครั้งจะเคยชมการแสดงของหมอลำที่ชื่นชอบมาแล้ว แต่หากจะได้ดูซ้ำก็ยังดูได้อีกเรื่อยๆในแต่ละปี ทำให้ผู้ชมเหล่านี้เป็นผู้ที่มีข้อมูลเกี่ยวกับหมอลำ รู้จักนักแสดงในแต่ละคณะดี

การเป็นผู้ชมที่ชาญฉลาดนั้นจะมีความสามารถในระดับต่างๆ เช่น หากเป็นระดับเบื้องต้น ก็จะสามารถแยกแยะประเภทของหมอลำได้ว่า หมอลำที่ได้ชมเป็นหมอลำประเภทใด มีความแตกต่างจากประเภทอื่นอย่างไร รู้จักวิเคราะห์เปรียบเทียบและวิพากษ์วิจารณ์สิ่งที่เห็นเป็นรูปแบบภายนอกของหมอลำ เช่น ชุดเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของนักแสดง เวที เครื่องเสียง ท่าเต้นของหางเครื่อง หากมีความเชี่ยวชาญมากขึ้น ก็จะสามารถจำแนกได้ว่าเป็นหมอลำทำนองหรือสังวาทใด เล่นดนตรีได้ไพเราะเพียงใด หมอลำลำได้ไพเราะเพียงใด และหากมีความชำนาญมากที่สุดก็จะรู้มากถึงขนาดว่า การดำเนินเรื่องของหมอลำผิดเพี้ยนจากเนื้อเรื่องในวรรณคดี หรือนิทานชาดกหรือไม่ หมอลำมีความสามารถถ่ายทอดอารมณ์ของนักแสดงได้ดีเพียงใด สามารถวิเคราะห์แยกแยะการเล่นดนตรีที่เข้ากับการแสดงของหมอลำ เรียกว่า เป็นผู้ชมหมอลำที่ “หูถึง” และ “ตาคม”

ความสามารถเหล่านี้เป็นสิ่งที่ต้องอาศัยการสั่งสมประสบการณ์และความชำนาญที่ต้องอาศัยเวลาเพาะบ่มตลอดจนการได้มีโอกาสที่จะได้ชมหมอลำให้บ่อยครั้ง จนกระทั่งผู้ชมได้ทำความรู้จักและค่อยๆพัฒนาการชมหมอลำให้เป็นการชมหมอลำอย่างผู้มีความรู้

ในส่วนนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการวิจารณ์หมอลำตามหัวข้อต่างๆดังนี้

๑.การวิจารณ์หมอลำของผู้ชมด้วยวิธีการต่างๆ

๒.การต่อรองโดยผู้ชมเป็นผู้วิพากษ์หมอลำในลักษณะผู้รับสารเชิงรุก

๓.การต่อรองโดยการลดคุณค่าบางอย่างของหมอลำที่ตัวเองไม่ชอบ

๔.การวิจารณ์โดยการแสดงความเป็นผู้ชมที่ชาญฉลาด (Smart Audience)

ลักษณะการวิจารณ์ของผู้ชมมีทั้งวิจารณ์รายบุคคลและวิจารณ์องค์ประกอบการแสดงทั้งหมดของหมอลำคณะนั้นๆ การแสดงทัศนคติที่มีต่อหมอลำทั้งชื่นชมและทั้งไม่ชอบนั้น เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงความคิดเห็นและเป็นการวิพากษ์วิจารณ์อย่างตรงไปตรงมา ไม่ว่าจะเป็นการวิจารณ์ผลงานการแสดงหมอลำ หรือวิจารณ์ตัวนักแสดง แม้กระทั่งการวิจารณ์องค์ประกอบที่ใช้ในการแสดง เช่น เวที เครื่องเสียง ไฟแสงสี เพราะมีผู้ชมบางคนที่ชื่นชอบหมอลำบางคณะนั้น จนกระทั่งสามารถเก็บข้อมูลและเก็บรายละเอียดเกี่ยวกับหมอลำคณะนั้นได้ทุกอย่าง เช่น การสเก็ตช์ภาพของเวที ภาพของเครื่องเสียง และการประดับประดาไฟแสงสีหน้าเวที รวมไปถึงความพยายามในการเสาะหาประวัติและข้อมูลส่วนตัวของหมอลำชื่อดังแต่ละคนในคณะ แสดงให้เห็นการกระทำที่มีความชื่นชอบหมอลำอย่างสุดขีด จนกระทั่งเอามานำเสนอได้ผ่านทางเว็บไซต์ต่างๆที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงไปแล้ว

“มีกะเทยอยู่คนหนึ่งชื่อโจ้ เขาจะชอบหมอลำ เสียงอิสานนี้เขาชอบเป็นพิเศษ อยู่ว่างๆ เขาจะมานั่งวาดเวทีว่าเป็นยังไงๆวาดเวทีออกมาสมัยเป็น ๓ ชั้น ๗ ชั้น เก็บเป็น collection เป็นช่วงๆ เขาวาดเองเลย เขาชอบ จนท่องได้ หมายความว่า เปิดวงออกมาหมอลำจะพูดยังไงๆบ้าง อันนี้เขาเก็บวีซีดีทุกชุด เขาเป็นสาวกเสียงอิสานเลย เขาจะรู้ว่า ตอนนี้เสียงอิสานอยู่ตรงไหนๆ มีงานก็จะรู้ว่าแสดงอยู่ตรงไหนในปีนี้ งานใดที่เขาได้ไปเขาก็จะขีดไว้ๆ ถ้าไม่ไกลเกินไปก็จะตามไปดู เขาก็จะบอกว่าบ้านนี้ไปแล้ว” (สนทนากลุ่มกะเทยบ้านห้วยไร่ ๑๖ กันยายน ๒๕๔๙)

๑.การวิจารณ์หมอลำของผู้ชมด้วยวิธีการต่างๆ

การวิจารณ์หมอลำมีหลายวิธี เช่น วิธีการฝากผ่านคนในคณะหมอลำและการกล่าววิจารณ์กับหัวหน้าคณะหมอลำก็มี หรือการได้ยินการพูดคุยของผู้ชมในลักษณะการวิจารณ์หมอลำก็มี

“เคยเจอตัวจริงครั้งหนึ่ง เคยจับมือด้วย แต่ไม่เคยขอลายเซ็น เขาไม่ขี้เหร่นะ เห็นเขาแบบนี้ก็ดีใจแล้ว ถ้าเจอพี่ปอยฝ้ายบอกเขาด้วยนะว่า อยู่คณะพยาบาลศาสตร์ อยากบอกพี่ปอยฝ้ายว่าอยากรู้จัก อยากเห็นว่าเขาเดินทางอย่างไร ใครซักเสื้อผ้าให้ เขานอนอย่างไร เพราะรู้ว่าทุกวันเขาไปแสดงตลอด เลยอยากรู้ว่า ทุกวันเขาใช้ชีวิตอย่างไร เขาจะมีเวลาได้พักได้อยู่อย่างเราไหม” (สัมภาษณ์ผู้ชม. เทปโทรทัศน์ บริษัททีวีบูรพา)

“เรื่องแบบว่าเราเล่นอย่างหนึ่ง เขาอยากได้อีกแบบหนึ่ง เขาว่าฉากมันว่าง คนเตรียมไม่ทันก็เอาหางเครื่องมาเต้นใส่ปีแรก บางคนก็ว่าทำไมเอาหางเครื่องมาเต้นใส่หมอลำ ผู้ชมเขาก็วิจารณ์” (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"ไม่ถามเขาก็พูดขึ้นมาก่อนแล้ว เขาก็บอกว่า เอ้อชอบตรงจุดนั้นจุดนี้ ชอบแสดงตลก ชอบพระเอกแสดง ชอบตัวโกงแสดงคือ เห็นว่าแสดงดีน่ะครับ ก็เท่ากับเขามาเตือนมาสอนเรา ถ้าเขาพูดแบบนี้เราก็เก็บมาพิจารณา เขาติเราเราก็ไม่ต้องเสียใจ เขาชมเราเราก็ไม่ต้องดีใจ บางคนปากกับใจไม่ตรงกันครับ แกล้งยอก็มี แต่ว่าหลักความจริงเราก็พอจะรู้ครับ หมอลำวงหนึ่งๆ มันก็จะมีจุดขาย ไม่ใช่ว่าทำยิ่งใหญ่อลังการแล้วจะดังเลย ก็ไม่ใช่ คล้ายๆ โบราณว่า เส้นผมบังภูเขา มันจะมีเคล็ดลับอยู่นิดเดียวครับ มีจุดขาย มีจุดให้คนคิดถึง มีจุดให้คนชอบเรานะครับ" (สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"บางทีผมออกไปตอนดึกๆ ก็ได้ไปยืนดูเด็กๆเต้น ก็แอบได้ยินเขาพูด โอ๊ย อลังการดีแท้ อย่างนี้ก็มี เต้นดี๊ดี เครื่องเสียงดี๊ดี เล่นดี สมเงินเจ้าอยู่ดอก ไม่ต้องเสียดายเงินแสน บางทีก็ติเราให้ได้ยิน อ๊ายไม่รู้เล่นอะไร เล่นนานจัง เล่นแต่คนเดียว ลำอะไรอยู่คนเดียว ไม่ให้คนอื่นเล่นด้วยอย่างนี้ก็มี พอเราได้ยิน เราก็เอาไปปรึกษาหารือกับผู้ใหญ่ ก่อนเราจะออกแสดงก่อนเริ่มทำงาน สมมุติว่าปีนี้ก็ลงทุนด้านเครื่องเสียงซะ แล้วก็ชุดเต้นชุดลำซะ เวทีเอาไว้ก่อน "
(ปีโย ศรีวัง. สัมภาษณ์ ๔ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"ส่วนมากกะเทยจะชอบดูการโชว์วง ดูเอาความอลังการแล้วเอามาปรับใช้กับตัวเอง นอกจากโชว์วงแล้วก็ดูช่วงตลก แต่ที่ไม่พลาดสักงาน ทุกคณะ ทุกงานต้องดูโชว์วงก่อนเป็นอันดับแรก จะตั้งใจดูมาก แล้วก็มารวมกันอีกทีตอนที่เขาเต้ยโน่นแหละ เวลาเราดูเราก็วิจารณ์ไปด้วย โชว์ไม่ดี ชุดทำไมเก่าจัง อย่างนี้นะ ชุดนี้ตั้งแต่ปีที่แล้ว เอ้อ นี่ชุดใหม่นะ มีการเปรียบเทียบว่า คณะนี้ทำชุดดีกว่า อลังการกว่าคณะนี้ คณะนี้เอาชุดของเก่าปีที่แล้วมาทำใหม่ ชุดซ้ำกันนี่จะเป็นคณะน้อยๆอย่างเสียงอิสานนี่ ถ้าเอาชุดเก่ามาใช้คนก็จะตำหนินะ เพราะวงนี้เขาจะเปลี่ยนชุดใหม่ทุกปี" (สนทนากลุ่มกะเทยบ้านห้วยไร่ ๑๖ กันยายน ๒๕๔๙)

นอกจากนี้ ยังมีการวิจารณ์ของผู้ชมที่เป็นการตะโกนด่าทอหมอลำที่กำลังแสดง หรือร้องตะโกนแสดงความไม่พอใจในตัวละครเพราะเกิดความรู้สึกร่วมอย่างมาก เวลาที่หมอลำสามารถแสดงได้เข้าถึงบทบาทก็เป็นอีกลักษณะหนึ่งที่แสดงให้เห็นอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมหมอลำ

"ถ้าเขาอินกับการแสดงออกของเราแบบที่ตีบทแตก มีแต่เราจะแสดงออกให้ดีกว่าเดิม ถ้าเจอแบบนั้น อย่างเราไปแสดงแล้วเขาเกลียดเรา พวกนั้นจะเป็นพวกที่ตั้งใจดูหมอลำ ดูการแสดงของเรา ดูเอาเรื่องเอาราว ส่วนมากที่แสดงมา พี่จะเล่นแย่งเอาผัวเขามาอย่างนี้ เขาก็จะด่ามาในลักษณะนี้ล่ะ ด่าว่า มึงหาผัวไม่ได้หรืออย่างนี้ล่ะ ถ้าเขาด่ามาบนเวทีคือ เราภูมิใจแล้วว่าเราทำได้ มีแต่จะยิ่งยั่วนะ ยั่วให้คนดูเกลียดชังยิ่งขึ้น" (จันทร์เพ็ญ ดวงแพงมาก. สัมภาษณ์ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙)

"พอดึกมาเขาก็ชังเรา ชังอะไรหรือ เพราะรักเมียน้อยมากกว่าเมียหลวง คนดูอินในบท โอ้ ถึงขนาดถูกด่าโน่น รักมันได้ยังไง ไม่ลืมหูลืมตาหรือ ผมก็โอโห ยายคนนี้อินขนาดนี้เลย จนผมได้บอกว่า ยายเจ้าอย่าอินมากนัก ถ้าคนดูก็ดูจริงๆนะ ตะโกนขึ้นมา อย่าไปฆ่ามันเลยลูกตัวเองน่ะ ผมก็บอกว่ามันเป็นบทการแสดงเฉยๆ เขาก็ว่า บทก็บทสิ ชังมันอีหีเคียวนี่ พอถึงบทโศก เขาก็ร้องไห้กับเรา เอาผ้าคลุมหัวไว้ นั่งกอดผ้าอยู่อย่างนั้นแหละไม่โผล่หน้ามา" (ครรชิต วงศ์สุ่ย. สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

๒.การต่อรองโดยผู้ชมเป็นผู้วิพากษ์หมอลำในลักษณะผู้รับสารเชิงรุก (Active Audience) คือ ไม่ได้เป็นแต่เพียงผู้ชมอย่างเดียว หากแต่เมื่อมีโอกาสก็จะแสดงความคิดเห็นและมีการเปรียบเทียบกัน เช่น แสดงความคิดเห็นเปรียบเทียบระหว่างเทคโนโลยีการผลิตสื่อสมัยใหม่กับการแสดงสดว่า การที่หมอลำในปัจจุบันมีการผลิตซ้ำโดยอาศัยเครื่องจักรกลนั้นทำให้ผู้ชมเห็นความแตกต่างกันอย่างไร และแสดงทัศนะต่อเทคโนโลยีการผลิตสื่อสมัยใหม่ว่ามีข้อดีข้อเสียอย่างไรบ้าง

"อย่างเสียงอิสานนี่ ถ้าเอาไปเปรียบกับรัตนศิลป์ ก็จะชอบคณะรัตนศิลป์มากกว่า แต่การแสดงของเสียงอิสานก็ดีอยู่ แต่เล่นไม่เต็มที่ เขาจะไม่เล่นเหมือนในการแสดงสด ที่บันทึกในวีซีดีนะ ตามที่ดูมาเขาเล่นไม่เต็มที่ เล่นไม่เริ่ดเท่าวีซีดี สังเกตดูนะ ถ้าที่ใดอัดวีซีดีนี้ เขาจะเล่นเต็มที่ เขาจะเล่นเริ่ดอย่างนี้ค่ะทั้งการแสดงแล้วก็ชุด แต่ถ้าเป็นการแสดงตามงานทั่วๆไป มันไม่สมบูรณ์แบบค่ะ" (สนทนากลุ่มกะเทยบ้านห้วยไร่ ๑๖ กันยายน ๒๕๔๙)

"ตลกคณะเสียงอิสานมันออกวีซีดีมากคนเลยเบื่อ คนได้ดูเรื่อยนะมันเลยเบื่อ มาเล่นเหมือนเดิม เหมือนในวีซีดี คนได้ดูบ่อยก็เลยเบื่อ นานๆไปยืมเขามาดูสักที" (บุญศักดิ์ จังหาร. สัมภาษณ์ ๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

"วีซีดีหมอลำนี่ อะไรก็ไม่ดู มันจบช้า กว่าจะจบ สู้ดูหน้าเวทีหมอลำไม่ได้ ชอบดูสดๆ เสียงอีสานเป็นแผ่นนะ เขาซื้อมาให้ดูก็ดูไม่จบสักที ๒ แผ่นนั่นก็ไม่รู้ว่าเรื่องอะไร แต่ถ้าผู้เฒ่าเหมือนยายนั่นน่ะ แกชอบจริงๆนะ ให้นั่งดูวีซีดีหมอลำทั้งวันก็นั่งดูได้นะ ๗ วัน ๘ วันไม่ลงจากบ้านก็ได้ แกชอบ เขาเอาอะไรมาให้ดูก็ดูหมดเลย" (สนทนากลุ่มผู้ชมบ้านโคกสูง ๒๙ เมษายน ๒๕๔๙)

"ดูวีซีดีหมอลำมันไม่ดีเท่ากับการแสดงสด เพราะมันมีการตัดตอนออกไป อย่างตอนเดินกลอนในวีซีดีก็เหลือกลอนเดียว แต่ตอนแสดงสดก็มีอย่างน้อย ๒-๓ กลอน บางครั้งเรื่องไม่สุภาพเขาก็ตัดออก แต่ถ้าเป็นการแสดงสดก็ไม่มีการเซ็นเซอร์ ดูสดๆดีกว่าได้อารมณ์กว่า" (สนทนากลุ่มผู้ชม นักเรียน จังหวัดอุดรธานี ๑๘ สิงหาคม ๒๕๔๙)

"ชอบดูจากวีซีดีมากกว่า เพราะสะดวกสบายในการดู ไม่ชอบดูแสดงสด เพราะไม่ชอบเที่ยว คนเยอะวุ่นวาย ทุกวันนี้มันสะดวก มีวีซีดีหมอลำให้เช่ามาดูด้วย" (สนทนากลุ่มผู้ชม นักเรียน จังหวัดอุดรธานี ๑๘ สิงหาคม ๒๕๔๙)

"ชอบหน้าเวทีมันจะดูดีกว่า ถ้าอัดแผ่นวีซีดีมามันจะดูไม่ชัด เห็นลูกเราไม่ชัดอะไรประมาณนี้ เคยดูวีซีดีจนเบื่อแล้ว ทุกวันนี้จนไม่อยากเปิดดู แต่ว่าดูจาเวทีสดนี่ ไกลขนาดไหนก็ตามไปถ้ามีโอกาสแล้วก็ไม่เคยเบื่อ ดูวีซีดีหมอลำคณะไหนก็ไม่เท่าดูหน้าเวที ไม่เหมือนของจริง" (นิตยา อุกกาพรหม. สัมภาษณ์ ๒๘ เมษายน ๒๕๔๙)

จะเห็นได้ว่า ความคิดเห็นและทัศนคติของผู้รับสารที่มีต่อเทคโนโลยีการผลิตซ้ำนั้น มีหลายแบบ บ้างก็ว่าเป็นสิ่งที่ดี บ้างก็ว่าทำให้เป็นความจำเจ

จากปรากฏการณ์นี้จึงทำให้เห็นว่า เทคโนโลยีการผลิตซ้ำเป็นบ่อเกิดการวิจารณ์หมอลำอย่างมาก เพราะตัวสื่อปัจจุบันอยู่ในรูปแบบวีซีดีและซีดีนั้นเป็นหลักฐานสำหรับเปรียบเทียบผลงานของหมอลำว่า ตอนแสดงสดทั่วไปนั้นมีคุณภาพดีเหมือนการแสดงสดเพื่อบันทึกวีซีดีหรือไม่ หากคณะใดไม่สามารถรักษาคุณภาพให้เสมอต้นเสมอปลายได้ ก็เท่ากับเป็นการทำให้ผู้ชมผิดหวังและเกิดการวิพากษ์วิจารณ์ขึ้น เพราะการดูเปรียบเทียบกันแต่ละสื่อ เช่น สื่อการแสดงสด กับสื่อโสตทัศน์นั้น ย่อมทำให้ผู้ชมเกิดการเห็นข้อเหมือนและข้อแตกต่างอย่างชัดเจน ยิ่งกว่านั้น ยังมีผู้ชมที่มีการตอบสนองต่อเทคโนโลยีการผลิตซ้ำแตกต่างกันแบบสุดขั้ว ๒ ด้านคือ การปฏิเสธการใช้เทคโนโลยีการผลิตซ้ำ เช่น วีซีดี กับอีกด้านหนึ่งคือ การยอมรับเทคโนโลยีการผลิตซ้ำอย่างเต็มที่ โดยต่างก็มีเหตุผลเป็นของตัวเองทั้งสองฝ่าย

จากปรากฏการณ์นี้ ก็ยังทำเห็นว่า เทคโนโลยีการผลิตซ้ำยังคงทำให้เกิดการเปรียบเทียบงานศิลปะอย่างกว้างขวาง ไม่ว่าจะเป็นความชอบหรือไม่ชอบเทคโนโลยีการผลิตซ้ำก็ตามคือ ผู้ชมได้เปรียบเทียบว่า การแสดงสดของหมอลำนั้นดีกว่าหรือน่าดูกว่าวีซีดีอย่างไร หรือหากชอบการชมจากวีซีดีก็ทำให้เห็นว่าหมอลำที่บันทึกการแสดงสดนั้นมีส่วนที่น่าดูอย่างไร แตกต่างจากการแสดงสดอย่างไร

" หมอลำคณะรัตนศิลป์นี่เขามีจุดเด่นที่เอานาฏศิลป์มาใส่ คือ การฟ้อนการรำมันจะแตกต่างจากคณะอื่น มันจะสวยจะอ่อนช้อยกว่า แล้วมันจะมีท่าแปลกๆที่เราไม่เคยเห็นมาก่อนกับการฟ้อนแบบบ้านๆ เขาจะจีบมือตามหลักนาฏศิลป์เลย มันจะสวยแล้วก็กะเทยมักหลายนะ ความอ่อนช้อย ธรรมดาฟ้อนอีสานมันจะยังไงก็ได้ มันจะไม่อ่อนช้อย" (สนทนากลุ่มกะเทยบ้านห้วยไร่ ๑๖ กันยายน ๒๕๔๙)

"จวนจะสว่างแล้วจึงจะออกไปดูหมอลำ เบื่อเขาเต้นโชว์ พวกนี้แหละ มีแต่เต้น เขาว่า ไม่ชอบกันทั้งบ้านนั่นแหละ ถ้าเต้น ๔-๕ เพลงก็ค่อยยังชั่ว นี่เต้นเป็นสิบเพลง ไม่อยากให้เต้นหลาย ถ้าหมอลำเริ่มลำตั้งแต่หัวค่ำมันก็ยังได้ดูแลเด็กบ้าง แต่นี่ออกมาทีไรก็เต้น รอ

จนเต้นโชว์เสร็จโน่นจึงจะออกมาดู หมอลำม่วนต้องเล่นดี ตลกดี คือลำเสียงดี ตลกพอดี ไม่ตลกเกินไป ถ้าลำแบบลำเรื่องสลับร้องเพลง เดินกลอนนี่ล่ะคนชอบ ก็ควรมีทุกอย่างเอาใจทุกคน แต่ว่าอย่าร้องเพลงจนดึกเกินไป เพลงเอาไว้ร้องตอนเล่นหมอลำก็ได้หรอก " (สนทนากลุ่มผู้ชมบ้านโคกสูง ๒๙ เมษายน ๒๕๔๙)

๓.การต่อรองอย่างหนึ่งของผู้ชมคือ การต่อรองโดยการลดคุณค่าบางอย่างหรือเพิ่มคุณค่าบางอย่างให้แก่หมอลำที่ผู้ชม โดยการปฏิเสธหรือการยอมรับ คือผู้ชมสามารถเป็นฝ่ายเลือกที่จะใส่ความหมายใหม่ ในเชิงบวกและเชิงลบ ขึ้นอยู่กับความชอบส่วนบุคคล เพื่อทำให้เกิดความหมายใหม่ว่าสิ่งที่หมอลำเป็นอยู่นั้น อาจจะไม่เป็นที่ปรารถนา หรืออาจจะเป็นที่พึงพอใจ ทั้งนี้ผู้ชมหมอลำส่วนใหญ่ก็จะยึดหลักการใส่คุณค่าหรือการให้ความหมายด้านบวกหรือด้านลบแก่หมอลำนั้น ล้วนแล้วแต่มาจากการยึดตัวเองเป็นหลัก เช่น หากว่าเป็นสิ่งที่ตัวเองชื่นชอบ ผู้ชมก็จะใส่ความหมายว่าเป็นสิ่งที่ดีของหมอลำหรือเป็นหมอลำที่ดี ทั้งนี้ ผู้ชมจะมีวิธีการใส่คุณค่าหรือความหมายโดยใช้วิธีการเปรียบเทียบกันระหว่างของสองอย่าง เช่น การดูหมอลำสองคณะแล้วเปรียบเทียบผลงานทั้งสองคณะ ว่า ผลงานของทั้งสองคณะนั้น มีความดีแตกต่างกันอย่างไร การดูหน้าเวทีและหลังเวที หรือการดูการแสดงสด กับการดูจากวีซีดี แล้วเปรียบเทียบข้อมูลเพื่อที่จะเลือกกำหนดคุณค่าและความหมายว่า แบบใดจะดีกว่ากัน เป็นต้น

"ไม่ชอบดูจากวีซีดี มันไม่เห็นตัวจริง แต่ก็ไม่เคยไปหาหมอลำหลังเวทีหรอก บางทีเขาล้างหน้าแล้ว กลัวว่าเขาจะขี้เหร่เกินไป เลยไม่ไปดู กลัวทำใจไม่ได้ หน้าเวทีก็ไม่กล้าพูดกับหมอลำ กลัวเขาไม่พูดด้วย กลัวเขาหยิ่งกลัวเขาเล่นตัว มันเขิน ก็ไม่รู้จะไปทำยังไง ถ้าเราไปยืนรออยู่หน้าเวทีแล้วเขาออกมาร้องเพลงอยู่หน้าเวที ก็อยากให้เขามาจับมือน่ะ ถ้าหมอลำเล่นถึงสว่างก็จะดูถึงสว่าง " (สนทนากลุ่มวัยรุ่นบ้านโคกสูง ๒๙ เมษายน ๒๕๔๙)

"กลอนลำมันไม่ม่วน อยากให้พูดแบบภาษาวัยรุ่นหน่อย ผู้เฒ่าชอบฟังลำ แต่ว่าหนูก็ดูได้อยู่ ฟังเพลง ลำเต้ยเอา แต่ถ้าเป็นลำเรื่องไม่เอา กว่าจะไปได้หนูเดินหนีเลย แต่ถ้าเป็นเต้ยนี่ไม่หนีเลยล่ะ" (สนทนากลุ่มวัยรุ่นบ้านโคกสูง ๒๙ เมษายน ๒๕๔๙)

"หมอลำซิ่งมา คนดูแทบไม่มี เพราะมันไม่มีตลกมันเลยไม่ได้หัวเราะช่วงมีตลกนี่ทำให้ไม่ง่วงนอน ถ้าช่วงร้องเพลงมันๆก็อยากให้ร้องอยู่ แต่ถ้าร้องน้อยๆลำมากๆ ก็ยิ่งเบื่อ สู้จ้างหนังไม่ได้ หมอลำคณะน้อยๆนี่ไม่ไปดูเลย เบื่อ เซ็ง มันร้องเพลงไม่เป็น ดีแต่ลำ โอยเด้ชาย..." (สนทนากลุ่มวัยรุ่นบ้านโคกสูง ๒๙ เมษายน ๒๕๔๙)

"คณะรัตนศิลป์ชุดของเขาจะเป็นแบบอลังการ สวยแบบไทยๆ เท่าที่เคยเห็นก็ไม่ได้ดูแบบเต็มๆแต่คณะประถมนี้จะเป็น ชุดยุคทันสมัย มันสวยคนละแบบ ...หมอลำเสียงดีน่าจะสำคัญกว่า แต่หน้าตาก็ต้องมาด้วยกัน เพราะหน้าตาไม่ดีก็ไม่ดึงดูดคนมาดูเท่าไหร่ ให้เล่นหูเล่นตาหน้าเวทีบ้างก็ดี เพราะหมอลำบางคนก็หน้าบูด บางคนเราเห็นเราก็อยากพูดคุยด้วย

แต่หมอลำบางคนก็หน้าบูด แบบมั่นใจ ไม่สนใจใคร ถ้าพูดด้วยก็ดีค่ะ เพราะเราให้ไมตรีไปเราก็อยากได้ไมตรีกลับมาค่ะ" (สนทนากลุ่มผู้ฟังศรีสะเกษ ๒๗ เมษายน ๒๕๔๙)

"อย่างทำนองขอนแก่นก็จะมีลูกเล่นคนละสไตล์ อย่างคณะรัตนศิลป์ก็จะเป็นอีกแบบหนึ่ง คณะระเบียบก็จะเป็นอีกแนวหนึ่ง คนละสังวาทกัน อย่างรัตนศิลป์ก็จะเป็นสังวาทที่ผมไม่ชอบเท่าไหร่ ผมจะชอบสังวาทขอนแก่นคือ ระเบียบวาทศิลป์ เล่นดี ลำดีเดินเรื่องก็จะเร็วแล้วก็เข้าใจง่าย ประถมนี่ก็รองจากระเบียบคือ มันโอเค การดำเนินเรื่อง การเต้นเขาจะดี แต่จะนำเทคนิคมาใช้เยอะ เช่น มโนราห์ใช้ลวดสลิงเหาะมาจากข้างบน ถ้าเราดูไปนานๆเราจึงจะเข้าใจ ว่ามันก็ดีของเขา" (สนทนากลุ่มผู้ชม นักเรียน จังหวัดอุดรธานี ๑๘ สิงหาคม ๒๕๔๙)

"แม่บอกได้เลยว่า คณะเขาไม่เป็นกันเอง เขาไม่ต้อนรับใครเลย คณะนั้นวงนั้น ถ้าเรามาอย่างนี้หัวหน้าเขาก็ยกมือไหว้เรา เขาก็นับถือเรา แต่บางคณะเขาไม่สนใจเรา เราถือของกินไปก็กินอยู่ อยู่หน้าเวทีใช่อยู่เขาสนใจ แต่อยู่หลังเวทีเขาปิดเลย เขาไม่รับใครเลย เขาตอแหลอยู่หน้าเวที เราดูอยู่หน้าเวทีให้เงินให้ทองเขาแล้ว พอมาอยู่หลังเวทีเขาไม่รู้จักเราเลย มันเลยผิดหวังนะ เขาไม่ได้รักเราเหมือนที่เรารักเขานะ เราคิดถึงอยากรู้จัก อยากรู้ความเป็นอยู่เขา ไม่คิดอยากไปรบกวนเลย ไม่ได้สร้างความลำบากใจให้เลย เรามีความจริงใจอยู่แล้ว คือ เห็นหน้าเวทีแล้วเราชื่นชม เลยอยากรู้จักแค่นั้น แต่เขาไม่เลย " (นิตยา อุกกาพรหม. สัมภาษณ์ ๒๘ เมษายน ๒๕๔๙)

๔.การวิจารณ์โดยการแสดงความเป็น(Smart Audience) เสนอแนะแสดงความคิดเห็น ตามประสบการณ์ของผู้ชม โดยเฉพาะผู้ชมที่อยู่ในยุคที่มีเทคโนโลยีการผลิตซ้ำอย่างมากในปัจจุบันนี้ ก็จะมีแนวคิดที่เปิดกว้าง ยอมรับสิ่งที่เป็นอยู่ได้

"หมอลำที่ดีควรอนุรักษ์วัฒนธรรมให้ดีๆ บางทีก็ไม่อยากให้ดัดแปลงเกินไป เช่น บางทีก็เป็นหมอลำอยู่ แต่ลำแล้วทำนองมันเพี้ยน เคยฟังอยู่ ลำทำนองขอนแก่นกับทำนองสารคาม มันต่างกันอยู่นะ หมอลำเขาลำให้ฟังว่าลำแบบนี้ทำนองสารคาม ลำแบบนี้ทำนองขอนแก่น" (สนทนากลุ่มผู้ฟังศรีสะเกษ ๒๗ เมษายน ๒๕๔๙)

"คำว่าเต้นกินรำกินสำหรับหมอลำ มันก็เป็นอาชีพเขานะ คนอื่นทำงานโรงงานมันก็ใช้แรงงานเหมือนกัน เขาอยู่หน้าเวทีก็ใช้แรงงานเหมือนกัน แต่ว่าเป็นแรงงานอีกแบบหนึ่ง แค่ทำงานสุจริตมันก็ดีแล้ว ไม่ได้ไปทำให้ใครเขาเดือดร้อน ถ้าจะมีแฟนเป็นหมอลำก็ยอมรับได้" (สนทนากลุ่มผู้ฟังศรีสะเกษ ๒๗ เมษายน ๒๕๔๙)

ความทันสมัยของเทคโนโลยี ทำให้ผู้ชมหมอลำสมัยใหม่เกิดการต่อรองที่จะเลือกดู เลือกเปิดรับโดยใช้เทคโนโลยีการผลิตซ้ำมากกว่าแต่ก่อน และทำให้เกิดทางเลือกใหม่ๆที่จะเข้าถึงหมอลำได้ด้วย ดังนั้น การที่ผู้ชมหมอลำสมัยใหม่จะปรับตัวให้เข้ากับเทคโนโลยีการแสดงของหมอลำแบบใหม่ เช่น ดนตรีสมัยใหม่ หรือสื่อมวลชนแบบใหม่ ทั้งวีซีดี อินเตอร์เน็ต จึงมีโอกาสมากขึ้น และเป็นปัจจัยหนึ่งที่จะทำให้ผู้ชมหมอลำมีความรู้สึกที่ดีต่อหมอลำบางคณะเป็นพิเศษ เพราะการที่ผู้ชมได้เห็นได้ชมหมอลำจากสื่อสมัยใหม่หลายๆทาง ย่อมทำให้เกิดความรู้สึกคุ้นเคยและผูกพันได้มากขึ้น อีกทั้งผู้ชมยังสามารถติดตามและเห็นพัฒนาการความเปลี่ยนแปลงของหมอลำคณะที่ตนชื่นชอบอีกด้วย

"พูดถึงสมัยนี้ หมอลำแบบสมัยนี้ก็ม่วนกว่า มันเป็นไปตามสมัยนะ ถ้าถามคนแก่ เขาก็ต้องบอกว่าหมอลำแบบเก่าม่วนกว่า อันนั้นไม่ได้เล่นดนตรี แต่อันนี้มันเล่นดนตรี รวมทั้งมีแสง สีเสียงด้วย ถ้าจะให้สนุกครึกครื้นเลย มันก็ลำแบบสมัยใหม่นี้ดีกว่านะ... (สนทนากลุ่มผู้ชมชาวศรีสะเกษ ๒๗ เมษายน ๒๕๔๙)

"เคยเห็นเว็บไซต์ของหมอลำทางอินเตอร์เน็ตด้วย ชื่อหมอลำดอทคอม เคยไปเปิดดูอยู่ ส่วนมาก เข้าลูกทุ่งดอทคอม มันจะเป็นลูกทุ่งทั้งหมดเลย แล้วก็มีเรื่องของพวกหมอลำด้วยนะ แต่ถ้าเป็นเว็บของหมอลำนี่ก็จะมีหลายคณะ เขาจะเก็บข้อมูลของคณะนั้นคณะนี้มา เราก็คลิกเข้าไปดูได้นะว่าจะดูของคณะใด...สื่อสมัยใหม่สำหรับสมัยนี้มันต้องมีนะ เพราะเป็นยุคไอที มันก็จำเป็นอยู่ ทุกอย่างมันต้องทันสมัย มันถึงจะก้าวหน้าไปได้ เพราะมันคือการเผยแพร่อย่างหนึ่ง" (สนทนากลุ่มผู้ชมชาวศรีสะเกษ ๒๗ เมษายน ๒๕๔๙)

"มาดูนกน้อย ชอบแม่นก ชอบที่ร้องเพลงเพราะ ชอบหางเครื่องเยอะดี สมมุติว่าดูแล้ว เราก็จำมุขตลกไปเล่นกันที่โรงเรียน ตอนนี้อยู่ ม.๒ มาดูบ่อย ถ้ามาแก้งคร้อก็จะได้ดู หรือมาละแวกนี้ก็จะไปดู ดูมานับครั้งไม่ถ้วนแล้ว ที่บ้านก็มีวีซีดีเกือบทุกชุด เพื่อนๆเราจะมาดูกันเป็นกลุ่ม" (ผู้ชมหมอลำ. เทปโทรทัศน์ บริษัททีวีบูรพา)

"หนูดูมานับไม่ถ้วนแล้ว ตั้งแต่เรียน ป.๖ ก็ดูมาเรื่อยๆ ชอบหลายๆคน ปอยฝ้าย ชอบตลก ที่บ้านมีวีซีดีทุกชุดเลย ทั้งเพลง ทั้งตลก ทั้งบันทึกการแสดงสด อย่างผลงานของปอยฝ้ายนี้ซื้อไว้มีทุกชุดเลย ตั้งแต่ชุดแรก ปอยฝ้ายวอนแฟน จนถึงปัจจุบัน ไม่ใช่แต่คนอีสาน คนภาคกลางก็ดูพ่อแม่ก็ชอบเหมือนกันมาดูด้วยกันมาจองที่ด้วยกัน แล้วที่บ้านก็จะตามมาอีก" (ผู้ชมหมอลำ. เทปโทรทัศน์ บริษัททีวีบูรพา)

"ลูกชายเขาซื้อมาดูทุกชุดเลย นกน้อยนี่คนจะรู้จักตั้งแต่สมัยพ่อแม่โน่นตั้งแต่พวกเรายังเป็นเด็ก จนตอนนี้ลูกโตเป็นหนุ่มแล้ว คิดว่าไม่มีใครไม่รู้จักหรอก ในวงนี้ชอบไปหมดทุกอย่างเลย เขาเล่นเข้าขากัน ร้องเพลงก็เพราะทุกเพลง ลูกชายเขาเป็นวัยรุ่นอายุ ๑๘ ปี เลิกโรงเรียนมาก็จะมาเปิดวีซีดีดูตอนเย็น น้ำเสียงของนกน้อยนี่ไม่เคยตก ตั้งแต่สาวจนแก่ ไม่รู้

จะตอบอย่างไร ถ้ามาแสดงยามใดก็มาดูยามนั้น บางครั้งก็ดูจนสว่าง บางครั้งก็ไม่สว่างถ้าลูกชายต้องไปโรงเรียน ถ้าไม่ได้ดูต่อก็ไปซื้อวีซีดีนี่แหละมาดู"(ผู้ชมหมอลำ. เทปโทรทัศน์ บริษัททีวีบูรพา)

"ประทับใจ ชุดเขาอลังการนะพี่ มาดูตั้งแต่ ๖ โมงเย็นถึง ๖ โมงเช้า ก็ทนนั่งดูนะพี่ เขาสร้างสีสันให้เรามีความสุขเราก็มีความสุข" (ผู้ชมหมอลำ. เทปโทรทัศน์ บริษัททีวีบูรพา)

แสดงให้เห็นว่า นอกจากการเป็นแฟนหมอลำด้วยความผูกพันเพราะเป็นชาวบ้านที่อยู่บ้านใกล้หมอลำ โดยการซื้อผลงานของหมอลำมาดูทุกบ้านแล้ว ชาวบ้านยังวิจารณ์การแสดงของนักแสดงด้วยว่าใครแสดงดีอย่างไร เป็นผลจากเปิดรับสื่อใหม่ๆที่ใช้เทคโนโลยีการผลิตซ้ำแล้วทำให้เกิดการเข้าถึงงานศิลปะและนำไปสู่การวิจารณ์ของผู้ชมเช่นเดียวกับทฤษฎีของเบนจามินที่กล่าวเอาไว้ แสดงว่าทฤษฎีนี้สามารถอธิบายปรากฏการณ์นี้ได้อย่างชัดเจน ส่วนที่สำคัญที่สุดที่สะท้อนให้เห็นว่า ทฤษฎีของเบนจามินสามารถอธิบายปรากฏการณ์ประชาธิปไตยในการเข้าถึงศิลปะคือ การที่หมอลำใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตแล้วนำไปสู่การนิยมชมชอบของผู้ชมมากขึ้น ผู้ชมได้มีโอกาสชมการแสดงของหมอลำได้มากขึ้น และสร้างความนิยมให้คนดูได้มากขึ้น ทำให้ผู้ชมรู้จักหมอลำและทำให้หมอลำมีชื่อเสียงได้มากขึ้น ท้ายที่สุดของผลกระทบนี้คือผู้ชมหมอลำกลายเป็นผู้ที่สามารถวิจารณ์หมอลำและเปรียบเทียบความโดดเด่น ความแตกต่างของหมอลำคณะต่างๆได้ดีขึ้น เช่น ทราบว่าตลกของหมอลำคณะใด เป็นอย่างไร ใครคือดาราตลกหมอลำ ผลงานการแสดงลำเรื่องของคณะใดดีกว่ากัน และทราบว่าหมอลำแต่ละคณะมีความเด่นที่ใด ทำให้คนนิยมได้อย่างไร

"คนนี้ก็เต้นดีนะ ลูกแพรน่ะ ปอยฝ้ายก็เต้นดี แต่ถ้าพูดถึงชอบจริงๆ ก็ชอบตลกนั่นล่ะ ปอยฝ้าย ยายแหลม แม่ใหญ่ยงค์ ที่คนชอบน่ะ ทุกชุดนั่นล่ะ ซื้อทุกบ้านเลยนะบ้านหนองใสนี่ มีทุกบ้านทุกหลังคาเรือนเลย ซื้อวีซีดีของเสียงอิสาน นกน้อย มีเต็มมีเป็นปึกเลย ติดตามทุกชุด ทุกอัลบั้ม แต่ก่อนคนก็ไม่นิยมเท่าไหร่หรอกนะ พอมีตลกขึ้นมาก็ โห แต่ก่อนเขาก็ไม่ดังเท่าไหร่ ตั้งแต่เริ่มมีตลก นักร้องขึ้นมา ดังขึ้นมาก็มีคนนิยมขึ้นหลายกว่าเดิม แล้วคนก็จ้างเท่าไหร่ก็จ้าง อยู่ที่ไหนคนก็ไปดู แล้ววีซีดีเขาก็ซื้อไว้ ไม่ได้ขาด ทุกชุดต้องมี ยิ่งแล้วบ้านดงสระพังนี่ทุกหลังคาเรือน...รุ่นนี้แล้วไม่ร้องเพลงแล้ว ดูแต่ตลก เขาคุ้ยๆเอาที่คนอีสานชอบมาเล่น" (สัมภาษณ์ผู้ชมบ้านดงสระพัง. เทปโทรทัศน์ บริษัททีวีบูรพา)

ประเด็นนี้จะแสดงให้เห็นการปฏิเสธทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตที่กล่าวว่าการใช้เทคโนโลยีเพื่อผลิตงานศิลปะนั้นทำให้ผู้รับสารเกิดอาการ "เฉื่อยเนือย" ก้มหน้าก้มตายอมรับผลผลิตของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างไม่มีการวิพากษ์โต้แย้ง เพราะอันที่จริงนั้นผู้รับ

สารของหมอลำมีลักษณะของผู้วิพากษ์อยู่มาก และเป็นการตอกย้ำทฤษฎีของเบนจามินที่ว่าเมื่อมีการใช้เทคโนโลยีเพื่อเสพงานศิลปะแล้ว จะทำให้เกิดการวิพากษ์หรือเกิดประชาธิปไตยในการเข้าถึงศิลปะอย่างมากขึ้น

"ผลเสียแม่ก็เคยถูก บางทีบริษัทก็จ้างหางเครื่องโป๊ๆมาเต้น ป้ายชื่อมันก็เป็นป้ายของแม่อยู่ เขาฉวยโอกาสแม่ไม่รู้มาก่อนว่าเขาจะทำ พอออกมาเต้นก็ไปทำอะไรไม่ได้ เราจะสั่งหยุดก็ไม่ได้เพราะเซ็นสัญญาแล้ว ก็ถูกจดหมายจากผู้ชมมาต่อว่ายกใหญ่เขาก็บอกว่าเป็นผู้หวังดี ก็ไม่ลงชื่อ เขาบอกว่าอยากให้ดี ทีหลังอย่าทำอีก ก็ขอบคุณเขา แต่ใจลึกๆเราก็เสียใจนานอยู่" (ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์ ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘)

ที่เห็นได้ชัดที่สุดคือ นอกจากการวิพากษ์วิจารณ์การแสดงหน้าเวทีแล้ว ยังมีการตามไปดูหมอลำอย่างจริงๆจังๆของกลุ่มเพศที่สามคือ กะเทย ซึ่งนับวันจะมีมากขึ้นในแต่ละหมู่บ้าน และกลุ่มนี้เองที่เป็นผู้ตัดสินหรือ เป็นผู้โหวต ให้คะแนนแก่หมอลำคณะต่างๆ ชนิดที่ว่าหากกะเทยแสดงการยอมรับหมอลำคณะใดว่า "เลิศ" หรือ "ผ่าน" ก็เป็นอันรับประกันคุณภาพของหมอลำคณะนั้นได้เป็นอย่างดี เพราะ กลุ่มกะเทยจะมีข้อมูลการแสดงของหมอลำทุกคณะ รู้จักข้อมูลเชิงลึก เช่น การลาออก การย้ายวงของนักดนตรีหรือหมอลำ แม้กระทั่งข้อมูลเรื่องความขัดแย้งภายในของคณะหมอลำ เนื่องจากได้ตระเวนดูหมอลำอยู่บ่อยครั้งในแต่ละปี ดังนั้นข้อมูลของหมอลำแต่ละคณะจึงได้รับการจัดเก็บในความทรงจำและมีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันในบรรดากะเทยอยู่เสมอ และพร้อมที่จะนำความคิดของตัวเองออกมาวิพากษ์วิจารณ์หมอลำ หรือชี้ให้เห็นข้อดีข้อเด่นของหมอลำเสมอ

"ส่วนมาก พวกติชมดีๆนี่ ถ้าหมอลำดีไม่ดีจะรู้ทันทีเลยคือ พวกกะเทยนะ เพราะพวกนี้จะตามดูหมอลำอย่างจริงจังที่สุด เป็นแฟนพันธุ์แท้เลย อันดับ ๑ เลย นักวิจารณ์หมอลำนี่ต้องให้กะเทยเป็นอันดับหนึ่ง กะเทยเขาจะติไปได้ทุกแนว พวกนี้มันไม่อยู่กับที่นะ ไปดูหมอลำแต่ละที่ๆแล้วเอามาเปรียบเทียบใส่กัน บางทีเขาก็มาชมให้เราได้ยิน บางทีเดินไป เขากำลังคุยกันก็มี บางทีเขามาเล่าให้ฟังเลยก็มี ...พวกกะเทยส่วนมากจะไปกับหมอลำเยอะนะ พวกไปเต้นกับหมอลำมีเยอะ เขาจะรู้ว่าจะเปรียบเทียบใส่วงนั้นวงนี้ บางทีเขาไปเต้นอยู่หน้าเวทีเขาก็จะรู้เสต็ปการเล่นของเรา รู้จักเครื่องเสียงว่าดีมั้ย รู้จักหมด พวกดูเป็นก็เป็นนะ อย่างพวกมาดูนี้ โอ้ชุดนั้นงามแท้วะ นักดนตรีวงนี้เล่นดีแท้วะ เขาดูเป็นขนาดนั้น บางทีผมไปวงนั้นวงนี้ จะมีคนมาติดต่อ มาหาผมโดยที่ผมไม่รู้ตัว แบบว่าเขามีคนแนะนำมา รู้ว่ามือกลองวงนั้นออกจากหมอลำคณะนั้นแล้ว มันจะมีข่าวไปล่ะ ในวงการหมอลำ กะเทยจะเป็นตัวสื่อเลย ..." (ธนา บัวเวียง. สัมภาษณ์ ๒๖ เมษายน ๒๕๔๙)

"กะเทยส่วนมากจะไม่ดูเรื่องที่เราแสดง เขาจะดูว่าเราสวยไหม แต่งตัวอลังการมั้ย นี่คือจุดที่พัฒนาในการแต่งตัวคือ มาจากกะเทยถ้าไปดูคณะใดกะเทยว่าเริ่ดแล้วคือสุดยอด ถ้ากะเทยว่าเน่า ไม่ผ่านก็คือ ไม่ต้องพูดถึงเลยหมอลำคณะนั้น กะเทยเขาจะเป็นคนที่ไปดูหมอลำทุกคณะ เขาจะตามไปดูหมดไม่ว่าคณะน้อยคณะใหญ่ แล้วเขาจะมาพูดกันว่าคณะนั้นเป็นอย่างนั้น เป็นอย่างนี้ ถ้าเขาชมว่าเรา เริ่ด คือเราผ่านแล้ว ผ่านตรงจุดนั้นแล้ว ผ่านกะเทย กะเทยนี้ส่วนมากไม่ได้เข้ามาหลังเวทีแต่ถ้าเราเห็นเขาข้างหน้าคือเราจำได้แล้ว เขาก็จำเราได้เหมือนกัน กะเทยจะชอบสนุกนะ เป็นพวกที่ไม่ซีเรียส ไม่มีอะไร จะชอบหางเครื่องผู้ชายก็มีนะ แต่ส่วนมากอยู่นี่ไม่มีผู้ชาย มีแต่กะเทยเหมือนกัน" (จันทร์เพ็ญ ดวงแพงมาก. สัมภาษณ์ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙)

ดังนั้น การแบ่งระดับชั้นและการจัดลำดับหมอลำเป็นเรื่องการวิจารณ์ของผู้ชม เป็นเรื่องที่หมอลำต้องฟังจากเสียงผู้ชม ดังนั้น แสดงให้เห็นว่า ผู้ชมมีสิทธิ์ในการให้คะแนนหรือโหวตเสียงสร้างความนิยมให้แก่หมอลำเป็นอย่างมาก ทั้งการแบ่งระดับชั้น จัดเกรดให้หมอลำ โดยแต่ละคนต่างก็จะมีความคิดเห็นเป็นของตัวเอง ต่างก็มีการเลือกที่จะตีความ ใส่ความหมายให้กับคณะหมอลำไปตามประสบการณ์และความรู้สึกชื่นชอบของแต่ละคน แสดงให้เห็นว่าผู้ชมหมอลำมีความคิดที่เป็นอิสรเสรีในการที่จะชมชอบหมอลำคณะใดโดยมีเหตุผลสนับสนุนของตัวเอง การจัดเกรดหมอลำของผู้ชมยังทำได้หลายรูปแบบตามความชอบของแต่ละคน บางคนก็จัดเกรดหมอลำตามขนาดคณะและผลงานของหมอลำ บางคนก็จัดตามความชื่นชอบรูปแบบเฉพาะของหมอลำ และทั้งหมดนี้คือปรากฏการณ์ที่สอดคล้องกับทฤษฎีของเบนจามินที่กล่าวถึงยุคที่มีเทคโนโลยีการผลิตซ้ำนั้นทำให้นำไปสู่ความเป็นประชาธิปไตยในการที่จะตีความและวิพากษ์วิจารณ์งานศิลปะได้อย่างกว้างขวาง เช่นเดียวกับผู้ชมหมอลำที่มีโอกาสได้ชมหมอลำมากขึ้น มีโอกาสได้ใช้ช่องทางสื่อมวลชนเพิ่มมากขึ้น ก็ยิ่งทำให้ผู้ชมมีโอกาสในการวิจารณ์หมอลำมากขึ้น

"หมอลำด้วยกันเราไม่ได้แบ่งระดับชั้น อันนี้อยู่ที่คนฟังหรอก คนฟังฟังแล้วเขาก็ว่าคณะนั้นเล่นดีกว่า ทันสมัยกว่า เขาจะแบ่งเกรดกันเอง เขาจะจัดเองว่า หมอลำชั้นแนวหน้ามีใครบ้าง เขาก็บอกกันมา" (สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘)

"เป็นคนบุรีรัมย์ ชอบเสียงอิสาน เคยดูเรื่อย พวกเทป วีซีดีก็ดูประจำ ก็เขาเป็นอันดับหนึ่งนะ ดูมา ๒๐ ปีแล้ว กลับบ้านไม่บ่อย อยู่จนชินแล้ว เมียก็อยู่นี่ ลูกก็อยู่นี่ แต่ดูหมอลำแล้วก็คิดถึงบ้าน" (ผู้ชมหมอลำ. เทปโทรทัศน์ บริษัททีวีบูรพา)

"จองข้ามปีมาแล้ว จองปลายปี ๔๕ มาเล่นให้ปี ๔๗ เป็นงานของสำนักงานสาธารณสุข จ้างวงเสียงอิสานมา เพราะชาวบ้านชอบมาก ชอบนักร้องและตลกด้วย

รู้สึกว่าเป็นวงหมอลำที่วงลูกทุ่งต่างๆสู้ไม่ได้ เป็นวงที่ดังทั้งนักร้อง ทั้งตลก มีหลากหลาย คนแถวนี้เขาจะชอบ รองๆจากเสียงอิสานก็มี จินตหรา,ศิริพร, เฉลิมพล แต่ตอนนี้ อันดับหนึ่งก็เป็นเสียงอิสาน เขาอยู่แนวหน้ามาตลอดช่วง ๕-๑๐ปีมานี้ ดังขนาดสตริงบางวงสู้ไม่ได้" (เจ้าภาพจ้างหมอลำ. เทปโทรทัศน์ บริษัททีวีบูรพา)

"ผมก็ไม่ชอบอยู่แล้ว เสียงอิสานน่ะ คือเขาขายแผ่นมากเกินไป เขาเปิดให้ดูที่ตลาดแล้ว เขาโปรโมตแผ่นแล้ว ยังเอามาเล่นสดอีก แล้วมันเล่นไม่ดีเท่าในแผ่นอีก แล้วเวลาลำก็ลำไม่ดีเขาจะโชว์เฉยๆ โชว์ก็ไม่เท่าไหร่ มีแต่เอานักร้องในวงของตัวเองมาดัน คือถ้าให้เปรียบเทียบเสียงอิสานกับระเบียบนี่ เสียงอิสานจะอยู่อันดับสุดท้ายในใจผม" (สนทนากลุ่มผู้ชมนักเรียน จังหวัดอุดรธานี ๑๘ สิงหาคม ๒๕๔๙)

"หมอลำคณะน้อยๆก็ไม่ได้หมายความว่าจะลำไม่ดี ถึงจะโชว์ไม่ดี เต้นไม่เข้ากัน เพราะเขาไม่มีเงินจ้างครูดีๆมาสอนเต้น เขาอาจจะสอนกันเองแต่เวลาลำเขาอาจจะลำดีกว่าคณะใหญ่ๆก็ได้ เวลาลำเสียงเขาดี ได้เรื่องได้ราว ฝีมือการลำไม่ได้ขึ้นอยู่กับคณะใหญ่หรือเล็ก เขาอาจจะเน้นตรงลำ ไม่เน้นตรงเพลงโชว์ แต่คณะใหญ่ๆอาจจะเน้นตรงโชว์เพลง ลำก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง หมอลำใหญ่บางคณะก็ขายโชว์มากกว่า แต่ลำไม่ได้เรื่อง ไม่รู้อะไร กำลังจะได้เรื่องก็มีตลกออกมาแทรก และมีหลายฉากเกินไป คนฟังลำคนอื่นๆก็พูดอย่างนี้ คนที่ชอบหมอลำคณะใหญ่ๆคือชอบการโชว์ของเขา ถ้าหมอลำคณะน้อยๆ เราเห็นว่าเขาโชว์ไม่ดี เราก็ไม่ดูโชว์ของเขา ก็คอยดูตอนที่เขาลำเราก็เลือกดูตอนที่เราชอบ" (สนทนากลุ่มผู้ชม นักเรียน จังหวัดอุดรธานี ๑๘ สิงหาคม ๒๕๔๙)

" ผมจัดเกรดหมอลำ เกรดเอ ผมให้คณะระเบียบกับคณะประถม มีเกรดบีคือ คณะเล็กๆรองลงมา จัดตามความชอบของเรา โดยที่วัดจากความรู้สึกความชอบของแต่ละคนไม่เหมือนกัน" (สนทนากลุ่มผู้ชม นักเรียน จังหวัดอุดรธานี ๑๘ สิงหาคม ๒๕๔๙)

"หมอลำเกรดเอของหนูคือ หมอลำแบบโบราณ ที่ลำภูไท ลำตังหวาย หนูชอบแบบนี้" (สนทนากลุ่มผู้ชม นักเรียน จังหวัดอุดรธานี ๑๘ สิงหาคม ๒๕๔๙)

จะเห็นว่า ผู้ชมของหมอลำส่วนใหญ่มีพฤติกรรมการชมที่น่าสนใจคือ ไม่ได้เลือกที่จะอาศัยเทคโนโลยีเพียงอย่างเดียวแล้วก็พอหรือไม่ได้เลือกเพียงชมการแสดงสดอย่างเดียวก็พอ ลักษณะการดูหมอลำของผู้ชมคือ ดูจากวีซีดีแล้วก็ยังต้องมาดูการแสดงสดหน้าเวทีอีกด้วย หรือดูการแสดงสดแล้วก็ยังอยากดูจากวีซีดีอีกด้วย ก็เป็นอันว่าหากจะใช้ทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตมาอธิบายปรากฏการณ์การชมหมอลำของผู้ชมชาวอีสาน ก็ไม่สามารถอธิบายได้ทั้งหมด เพราะการชมหมอลำผ่านสื่อใหม่ๆที่ใช้เทคโนโลยีในการผลิตซ้ำนั้น ผู้ชมไม่ใช่สักแต่ว่าชมแล้วก็แล้วไป หรือไม่ใช่ชมแล้วก็เฉื่อยชา คือไม่ใช่การชมแบบ passive audience หากแต่เป็น

การชมแบบ active audience เพราะอย่างน้อย ผู้ชมเหล่านั้น ก็ยังมีการไปตรวจสอบการแสดงหน้าเวทีของหมอลำอีกครั้งเสมอ ไม่มีผู้ชมคนใดที่จะชมหมอลำเพียงรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเพียงอย่างเดียว การไปชมหมอลำของผู้ชมนั้นจึงสามารถวิพากษ์วิจารณ์หมอลำได้ทั้งการแสดงสดและจากการชมวีซีดี ดังนั้น ก็เท่ากับว่า การผลิตซ้ำด้วยเทคโนโลยีนั้น นอกจากเป็นการทำหน้าที่ช่วยเผยแพร่หมอลำทางหนึ่งแล้ว ในขณะเดียวกันผู้ชมก็สามารถเลือกใช้หนทางของสื่อใหม่นั้นในการพิจารณาหรือเก็บข้อมูล เก็บรายละเอียดเพิ่มเติมจากการแสดงสดอีกด้วย หรือยังใช้การชมวีซีดีเป็นเวทีในการร่วมกันวิพากษ์วิจารณ์หมอลำด้วย

สิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างหนึ่งคือ ในฝั่งของผู้รับสารของหมอลำนั้น ไม่ใช่ผู้รับสารแบบ Passive audience แต่เพียงอย่างเดียวอย่างที่ทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตกล่าวไว้ เพราะในความเป็นจริงอีกด้านหนึ่งของผู้ชมหมอลำนั้น มีความเป็น Active audience มาตั้งแต่สมัยโบราณแล้ว ดังจะเห็นได้จากการที่ผู้ชมสามารถตำหนิเมื่อหมอลำลำไม่ถูกต้องตามเนื้อเรื่องและวิพากษ์วิจารณ์หมอลำกรณีการลำไม่สมบทบาทหรือลำไม่ถูกทำนอง การเข้าไปมีส่วนร่วมในการแสดงของหมอลำอยู่ตลอดเวลา เช่น การเข้าไปพูดคุย ทักทายหรือการเข้าไปร่วมสอยกับหมอลำ

ที่เห็นได้ชัดถึงการแสดงบทบาทเชิงรุกของผู้ชมหมอลำคือ การกำหนดแนวทางรสนิยมของผู้ชมด้วยตัวผู้ชมในฐานะผู้บริโภค เมื่อพอใจหรือไม่พอใจที่จะเสพผลงานหมอลำ เพราะล้วนแล้วแต่ผู้ชมเป็นผู้กำหนด สังเกตได้ง่ายๆ เช่น ความนิยมหมอลำซิ่งในยุคหนึ่งผู้ชมนิยมชมหมอลำซิ่ง นายทุนก็ต้องรีบผลิตงานหมอลำซิ่งออกมา จนกระทั่งเมื่อหมอลำซิ่งเสื่อมความนิยมไป นายทุนก็ต้องเก็บหมอลำซิ่งเอาไว้ พักไว้ก่อน แล้วหันไปผลิตหมอลำเรื่องต่อกลอนและตลกหมอลำขึ้นมาแทน

“ปีเราเริ่มออกวีซีดีหมอลำซิ่งประมาณ ปี๒๕๓๙ เริ่มออกเบอร์ต้นๆ ขายดีมาก ขายได้เป็นหมื่นๆแผ่นเลย ปี๒๕๔๐ ตัวเลขยังดีอยู่ พอมาปี ๒๕๔๑ เริ่ม drop จนมาถึง ๒๕๔๔ก็ยิ่ง drop เพราะมัน over supply มันไม่ใช่ EVS ทำคนเดียวแล้ว จากนั้นมา โอ้โฮ ไม่รู้กี่บริษัทมาทำ อย่างที่บอกล่ะ แค่จ้างหมอลำมา๒-๓ คน ก็มาเล่นล่ะ ขายก็ถูกๆล่ะ ทุกวันนี้ก็ยัง drop อยู่ ทุกวันนี้เลิกผลิตไปแล้วหมอลำซิ่ง เลิกตอนปี ๒๕๔๗ คือเลิกผลิตไปเลยไม่บันทึก ไม่ถ่ายทำ มีแต่ของเก่าขายถูกๆ เพราะหมอลำซิ่งเองก็ไม่ได้รับความนิยมในช่วงหลังนี้ มันมีการแสดงประเภทอื่นๆมาแซงคือหมอลำหมู่ หมอลำเรื่องต่อกลอน” (เสกสรร สุวนันท์กิ่งเพชร. สัมภาษณ์ ๕ กันยายน ๒๕๔๙)

ความนิยมของผู้ชมที่เป็นผู้กำหนดโดยตรงเช่นนี้ ทำให้หมอลำก็ต้องผลิตหรือสร้างสรรค์ผลงานตามกระแสความนิยมของผู้ชมเป็นหลัก เช่น หากการลำเรื่องแนวใดที่

เป็นที่นิยมของผู้ชม หรือรูปแบบการแสดงหน้าเวทีเป็นแบบใดที่ผู้ชมชื่นชอบ หมอลำก็ต้องว่าไปตามกระแสนั้น มิฉะนั้น จะไม่เป็นที่นิยมและไม่สามารถขายผลงานได้เลย แม้แต่การจัดลำดับความโด่งดังของหมอลำ ก็ยังขึ้นอยู่กับการให้ความเชื่อถือศรัทธาของผู้ชมและเจ้าภาพ เพราะหมอลำเองก็ต้องฟังเสียงประชาชน (เหมือนทำประชาพิจารณ์) ว่าให้ความนิยมหมอลำคณะใดจัดลำดับอย่างไร แสดงให้เห็นว่า พลังของผู้ชมก็เป็นสิ่งสำคัญที่สุด

๔.องค์ประกอบที่ส่งผลกระทบต่อการต่อรองของหมอลำ

การต่อรองของหมอลำทั้งการต่อรองกับอุตสาหกรรมและการต่อรองกับผู้ชมนั้น หมอลำจะมีอำนาจต่อรองได้มากน้อยเพียงใด ล้วนมีส่วนขึ้นอยู่กับปัจจัยต่างๆดังนี้

๑.กระแสความนิยมเพลงร่วมสมัย และกระแสความนิยมหมอลำของผู้ชม

๒.การมีผู้สนับสนุน (Sponsor)

๓.การมีสื่อมวลชนและเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่กลายเป็นปัจจัยสำคัญ

๔.การมีผู้ชมเป็นผู้บริโภคเป็นลูกค้าที่สำคัญของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

๑.กระแสความนิยมเพลงร่วมสมัย และกระแสความนิยมหมอลำของผู้ชม

ในสมัยก่อน การแสดงของหมอลำไม่ต้องคำนึงถึงอะไรมาก เพราะไม่มีอิทธิพลทันสมัยจากภายนอก เช่น ไม่มี pop rock ไม่มีเพลงสตริง ไม่มีเพลงสากล ไม่มีตัวอย่างชุดและท่าเต้นที่หวือหวา แต่พอถึงปัจจุบัน หมอลำต้องคำนึงถึงแฟชั่นความนิยม ทั้งเพลงลูกทุ่ง เพลงสตริง ชุดเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของหมอลำและนักแสดง ล้วนแต่มีบทบาทเข้ามามีส่วนกำหนดรูปแบบการแสดง ดังนั้น หมอลำแต่ละคณะจึงต้องให้ความสนใจและติดตามว่า จะเลือกเพลงใดของนักร้องยอดนิยมคนใดในยุคนั้น หมอลำจะต้องศึกษาและเลือกเสื้อผ้านักแสดง ตลอดจนจัดรูปแบบองค์ประกอบการแสดงอื่นๆอย่างไรให้ดูยิ่งใหญ่ สวยงามอลังการ ดังที่หมอลำคณะใหญ่ๆกำลังดำเนินอยู่ในปัจจุบัน ทั้งนี้ก็เพื่อให้เป็นที่นิยมของผู้ชมและยังเป็นหมอลำในกระแสที่ขายได้ ผลที่เกิดขึ้นอยู่ในปัจจุบันคือ หมอลำทุกประเภทต้องแบ่งเวลาหรือมีเวลาสำหรับการร้องเพลง เต้นโชว์วงตามสมัยนิยมมากขึ้น เช่น หมอลำเรื่องต่อกลอนและหมอลำแบบคอนเสิร์ตต้องร้องเพลง โชว์การเต้นมาก ๓-๔ ชั่วโมงต่อการแสดงแต่ละครั้ง ในขณะที่หมอลำสมัยก่อนไม่ปรากฏว่าต้องมีการเต้นโชว์เพลงดังกล่าว เพราะสมัยนั้น ยังไม่มีเพลงตามสมัยนิยม หมอลำจึงเริ่มการแสดงโดยการเข้าเรื่องการลำได้ทันที

ดังนั้น หากหมอลำสามารถเกาะติดกับกระแสความนิยมดังกล่าวได้ ทำตัวให้เป็นหมอลำทันสมัยมากขึ้นได้ หมอลำก็จะเป็นที่นิยม มีชื่อเสียงและมีอำนาจต่อรองได้มากขึ้น

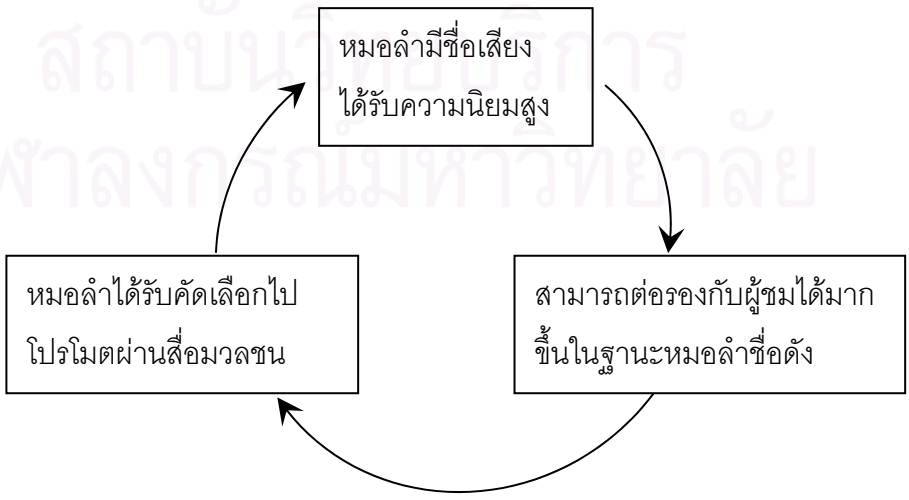
๒.การมีผู้สนับสนุน (Sponsor)

การมีผู้สนับสนุนให้กับหมอลำก็เป็นส่วนหนึ่งที่มีผลกระทบต่อการแสดงของหมอลำ เพราะผู้สนับสนุนเป็นผู้ช่วยสร้างช่องทาง และเป็นผู้ช่วยซื้อเวลา หาพื้นที่ในการโปรโมตโฆษณาให้หมอลำได้แสดงผลงานอย่างกว้างขวางและมีความถี่สูงขึ้น ทำให้หมอลำมีโอกาสเป็นฝ่ายรุกเข้าไปในชุมชนขนาดใหญ่มากขึ้น เช่น ในสภาพปกติ หากหมอลำมีเพียงการจ้างจากเจ้าภาพอาจจะได้งานปีละ ๑๐๐-๑๒๐ งาน แต่หากมีการจ้างแบบเหมาวันเวลาจากบริษัทที่เป็นผู้สนับสนุน เช่น ผู้ขายสินค้า เครื่องดื่ม ก็จะทำให้หมอลำมีงานเพิ่มขึ้นอีกเท่าตัว เมื่อมีโอกาสออกงานแสดงมากขึ้น โอกาสที่ผู้ชมจะเห็นผลงานการแสดงก็มีบ่อยครั้ง และโอกาสที่จะเป็นที่นิยม เป็นที่รู้จักก็มีมากขึ้น นำไปสู่โอกาสและน้ำหนักในการต่อรองมากขึ้น

๓.การมีสื่อมวลชนและเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่กลายเป็นปัจจัยสำคัญ

สื่อมวลชนและเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่กลายเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างชื่อเสียงของหมอลำในปัจจุบัน เทคโนโลยีการผลิตซ้ำหลายรูปแบบที่มีอยู่ในปัจจุบันก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้หมอลำเป็นที่รู้จักมากขึ้น และกลายเป็นฐานอำนาจในการต่อรองกับผู้ชมเพราะเมื่อหมอลำสามารถมีพื้นที่อยู่ในสื่อต่างๆ หมอลำก็ย่อมเป็นที่รู้จักและทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกยอมรับเป็นการสร้างความชอบธรรมให้หมอลำว่า เป็นหมอลำที่มีชื่อเสียง มีมาตรฐานสูง เพราะได้มีผลงานออกโทรทัศน์ หรือมีการผลิตซ้ำโดยสื่อมวลชน ทำให้หมอลำสามารถกลายเป็นฝ่ายรุกเข้าไปถึงผู้ชมถึงในบ้าน นอกจากการแสดงสดทั่วๆไป

สื่อมวลชนจึงมีผลต่อวงจรการต่อรองของหมอลำกับเจ้าภาพดังนี้

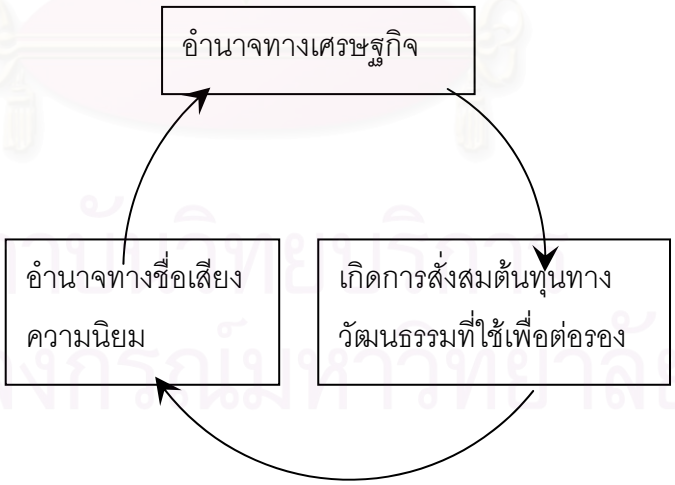


วงจรเช่นนี้ เกิดจากหมอลำได้รับการคัดเลือกเอาไปผลิตในระบบการผลิตซ้ำและกลายเป็นสินค้า เมื่อเป็นสินค้าก็เป็นธรรมดาที่นายทุนต้องโฆษณาขายและเมื่อโฆษณาบ่อยครั้ง ก็เป็นที่รู้จักของผู้ชม กลายเป็นหมอลำที่ได้รับความนิยม และในที่สุดเมื่อคนนิยมมากขึ้น โอกาสที่หมอลำจะต่อรองกับผู้ชมก็สูงขึ้นตามไปด้วย ทั้งเรื่องราคาและวันเวลาที่ผู้ชมต้องยอมรับได้ เช่น แม้ว่าผู้ชมอยากได้หมอลำไปฉลองงานในวันที่ ๑ แต่หากหมอลำไม่ว่าง ผู้ชมก็ต้องยอมเลื่อนไปเป็นวันอื่นที่หมอลำว่าง เพราะความอยากจ้างหมอลำคณะนั้นไปฉลองในงาน โดยไม่ไปจ้างคณะอื่น

๔.การมีผู้ชมเป็นผู้บริโภคเป็นลูกค้าที่สำคัญของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ตราบใดที่ความนิยมของผู้ชม ที่มีต่อหมอลำหรือคณะหมอลำ ยังมีมากและไม่เสื่อมความนิยมลงไป และการที่ผู้ชมชื่นชอบหมอลำมากๆ ตราบนั้นก็เท่ากับว่า หมอลำยังคงมีชื่อเสียงมาก และความมีชื่อเสียงของหมอลำนี้ก็คือ อำนาจในการต่อรองกับผู้ชมและระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม การมีชื่อเสียงนำมาซึ่งการสร้างอำนาจทางเศรษฐกิจ เมื่อมีอำนาจทางเศรษฐกิจ (มีเงินที่จะนำไปลงทุนมากขึ้น) ก็เท่ากับว่าหมอลำมีโอกาส และมีกำลังทรัพย์ที่จะสั่งสมและสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นรูปธรรมได้มากขึ้น

อำนาจของหมอลำ นอกจากจะมีชื่อเสียงและความนิยมแล้ว ยังมีอำนาจทางเศรษฐกิจที่จะเสริมกำลัง(empower)ให้กับตัวเอง ให้โดดเด่นขึ้นมาอีก เช่น ทำให้สามารถมีเงินลงทุนมากทั้งด้านการซื้ออุปกรณ์การแสดง แสงสีเสียงและกำลังคน แสดงให้เห็นวัฏจักรด้านการสร้างอำนาจการต่อรองของหมอลำ ดังนี้



ในการใช้ทฤษฎีวิพากษ์มาวิเคราะห์การต่อรองของหมอลำที่มีต่อผู้ชมกับการวิเคราะห์การต่อรองของผู้ชมที่มีต่อหมอลำ จะเห็นได้ว่า หากใช้ทฤษฎีของเบนจามินมาอธิบายปรากฏการณ์นี้ จะเห็นความชัดเจนมากที่สุดคือ การที่ยุคสมัยอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมีการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำนั้น ทำให้ทั้งฝ่ายผู้ชมและฝ่ายหมอลำต่างสร้างขอบเขตการ

ต่อรองทางความหมายได้มากขึ้นทั้งสองฝ่าย เช่น การที่หมอลำสามารถใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตผลงานการแสดง มาใช้เพื่อการต่อรองกับผู้ชมในกรณีต่างๆ เช่น การเพิ่มความหมาย การเพิ่มคุณค่าของศิลปิน โดยใช้ความทันสมัยของเทคโนโลยีการผลิตที่มีอยู่มาเพิ่มอำนาจต่อรองให้ตนเอง ที่จะให้ผู้ชมต้องยอมรับเงื่อนไขหรือข้อเสนอในการต่อรองนั้น อันเป็นการรักษาผลประโยชน์และจุดยืนของหมอลำเอาไว้ได้

ส่วนผู้ชมหมอลำก็ได้ใช้ประโยชน์จากการมีเทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำมาเพื่อต่อรองกับหมอลำได้มากขึ้นเช่นกัน เช่น ทำให้ผู้ชมเพิ่มความสามารถในการวิพากษ์วิจารณ์หมอลำได้มากขึ้น ทำให้ผู้ชมมีโอกาสและช่องทางในการเข้าถึงหมอลำได้อย่างมีประชาธิปไตยได้มากขึ้นกว่าแต่ก่อน หมายถึงใครๆก็สามารถเลือกดู เลือกฟังหมอลำคณะใด หรือผลงานของศิลปินคนใดก็ได้ ไม่ว่าจะอยู่ที่ใดในประเทศไทย หรือแม้ในต่างประเทศ เช่น การที่ผู้ชมสามารถเลือกชมการแสดงสดของหมอลำผ่านสื่อวีซีดีเมื่อใดก็ได้ หรือจะเลือกเปิดรับเรื่องราวข่าวสารของหมอลำจากสื่อสมัยใหม่ประเภทใดก็ได้ ทั้งการแสดงสดของหมอลำ ทั้งรายการวิทยุ รายการโทรทัศน์ หรือสื่อสิ่งพิมพ์ และสื่ออินเตอร์เน็ต ดังนั้น ด้วยเหตุดังกล่าวจึงทำให้ผู้ชมหมอลำสามารถกลายมาเป็นผู้มีสิทธิเสรีภาพที่จะใช้เทคโนโลยีด้านสื่อที่มีอยู่นั้น เป็นช่องทางและเป็นโอกาสที่จะได้รู้เรื่องหมอลำ ตลอดจนเพื่อการเพิ่มการซึมซับและเข้าใจเรื่องศิลปการแสดงพื้นบ้านโดยอาศัยสื่อสมัยใหม่ ที่จะนำไปสู่การรู้จักงานศิลปะแบบค่อยเป็นค่อยไป

หากเมื่อใดที่ผู้ชมสามารถใช้เทคโนโลยีได้มากขึ้น ก็เท่ากับว่าโอกาสในการต่อรองกับหมอลำเพื่อที่จะได้วิพากษ์วิจารณ์หมอลำก็เพิ่มมากขึ้นตามไปด้วย

<u>แผนภูมิสรุปท้ายบท</u>

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ ๘

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

ก.สรุปรายงานผลการวิจัย

ผู้วิจัยจะสรุปผลการวิจัยออกเป็น ๔ ประเด็นหลักๆ ดังนี้

I) เส้นทางสายอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำ

II) การใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำเพื่อการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

III) การต่อรองทางเพศสภาพ เชื้อชาติ และชนชั้น ของหมอลำ ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

IV) หน้าเวทีหมอลำ พื้นที่แห่งการต่อรองของผู้ชมหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

I) เส้นทางสายอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำ

บนเส้นทางสายอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำ กล่าวถึงองค์ประกอบของวงจรการผลิตโดยที่อยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมหมอลำจากอดีตถึงปัจจุบัน ทั้ง ๓ ขั้นตอน คือ กระบวนการผลิต(Production)หมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม กระบวนการกระจายสินค้าหมอลำ(Distribution)ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม กระบวนการบริโภค(Consumption)หมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ทั้งนี้ผู้วิจัยเริ่มวิเคราะห์เปรียบเทียบหมอลำจากอดีตถึงปัจจุบันเพื่อให้เห็นที่มาของหมอลำก่อนเข้าสู่ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ดังนี้

<u>๑. การเปรียบเทียบหมอลำยุคก่อนและหลังอุตสาหกรรมวัฒนธรรม</u>

แบ่งหมอลำเป็น ๒ ยุค คือ หมอลำยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (หมอลำยุคก่อน พ.ศ.๒๔๘๐) กับหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม(ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๘๑-ปัจจุบัน) ระหว่างหมอลำทั้ง ๒ ประเภท มีความแตกต่างกันด้วยลักษณะหลายๆอย่างอันเนื่องมาจากปัจจัยด้านเวลา(Time) ที่เป็นเหตุสำคัญทำให้กระบวนการผลิต กระจายและบริโภคของหมอลำและผู้ชมเปลี่ยนไป คือ หมอลำบางประเภทที่เคยมีบทบาทสำคัญในอดีตสูญหายไปเนื่องจากไม่ถูกเลือกสรรทางวัฒนธรรมเพราะเป็นหมอลำที่ขายไม่ได้ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เช่น หมอลำพื้น หมอลำส่อง หมอลำกั๊บแก้บ อีกด้านหนึ่งคือ หมอลำหันมาเน้นความบันเทิงมากกว่าพิธีกรรม และทำให้ลักษณะหมอลำเกิดการแตกตัวออกเป็นหลายๆประเภทย่อย (Sub genre)

ส่วนสำคัญที่สุดอีกประการหนึ่งคือ เมื่อเวลาเปลี่ยนไปสู่ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ผลกระทบที่เห็นได้ชัดที่สุดคือเรื่องของช่องทางการกระจาย ด้วยเทคโนโลยีการผลิตและการกระจายตัวที่สำคัญเช่นนี้ทำให้เกิดผล ๒ ด้าน หากใช้ทฤษฎีของอดอร์โนมาอธิบายก็จะเห็นว่าอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้มีการผลิตหมอลำออกมามากจนเกิดการทำให้เป็นมาตรฐาน

เดียวกัน หมอลำประเภทเกิดล้นตลาด และเมื่อการผลิตที่เป็นไปอย่างเร่งรีบจึงทำให้ผลงานไม่มีคุณภาพ

ในขณะเดียวกัน หากจะอธิบายด้วยอีกทฤษฎีหนึ่งของวอลเตอร์ เบนจามิน ทำให้เห็นว่า เทคโนโลยีการผลิตและการกระจายตัวมีส่วนช่วยให้ผู้ชมเข้าถึงหมอลำได้มากขึ้นและสะดวกขึ้น เทคโนโลยีการผลิตซ้ำยังเป็นตัวช่วยรักษาสายสัมพันธ์และเยียวยาความรู้สึกของผู้ชมที่ขาดโอกาสและโหยหาความผูกพันกับวัฒนธรรมที่เป็นรากเหง้าของตัวเอง

ต้นทุนทางวัฒนธรรมของผู้ผลิตหมอลำในแต่ละยุคมีความแตกต่างกันมาก หากใช้ทฤษฎีต้นทุนทางวัฒนธรรมมาวิเคราะห์ ก็จะเห็นได้ว่า ความมีต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำนั้น มีความหลากหลายและเปลี่ยนรูปแบบต้นทุนไปได้เรื่อยๆ การแตกตัวของหมอลำแม้จะมีมากแต่ก็ไม่เข้มข้น หากแต่จางลงเรื่อยๆ มีแต่เชิงปริมาณ ไม่มีเชิงคุณภาพ

<u>๒.ภาพขยายของหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม</u>

ผู้วิจัยใช้เกณฑ์เรื่องเวลา(Time) มาพิจารณา เห็นความแตกต่างได้ว่า หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ได้แก่ หมอลำทั้ง ๓ ประเภทคือ หมอลำเรื่องต่อกลอน(มีพัฒนาการสืบเนื่องมาจากหมอลำพื้นอันเป็นหมอลำในยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรม) หมอลำแบบคอนเสิร์ต(เกิดใหม่แบบกลางเก่ากลางใหม่) และหมอลำซิ่ง(เกิดใหม่ล่าสุด)นั้น ต่างก็มีคุณลักษณะของลักษณะร่วมและลักษณะต่าง คือ หมอลำเรื่องต่อกลอนนั้นเป็นการปรับตัวของเจ้าของวัฒนธรรมที่มีอำนาจการต่อรองสูงเพราะแม้เวลาจะล่วงเลยไปนาน ส่วนหมอลำแบบคอนเสิร์ตนั้นมีอำนาจต่อรองอยู่ที่ ๕๐:๕๐ กับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ในขณะที่หมอลำซิ่งนั้น กลับเป็นความสิ้นหวังของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โอกาสที่จะต่อรองแทบจะเรียกได้ว่าสูญสิ้น เพราะปัจจุบันนี้ แม้จะยังมีหมอลำซิ่งอยู่ แต่ความนิยมเริ่มเสื่อมถอยลงไปทุกขณะ

อย่างไรก็ตาม หมอลำทั้ง ๓ ประเภทนี้ มีแบบแผนการเลือกสรรทางวัฒนธรรม(Tradition of selection) ที่มีลักษณะร่วมกัน ดังนี้

๒.๑ การสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (Recreate) มีการสร้างรูปแบบและเนื้อหาการแสดงขึ้นใหม่หลายอย่าง เช่น ชุดเสื้อผ้าของหมอลำและหางเครื่อง อลังการ หรือการใช้เทคโนโลยีใหม่ๆ ของแสง สี ระบบเครื่องเสียง เครื่องมือ อุปกรณ์การแสดงที่จะทำให้การแสดงน่าตื่นตาตื่นใจ

๒.๒ การผสมผสาน(Hybrid) มีการผสมผสาน “ความเก่า” เช่น การใช้กลอนลำและทำนองการลำผสม “ความใหม่” อยู่ในรูปแบบการแสดงเพลงโชว์ที่มีการใช้หางเครื่อง จำนวนมากๆ ประกอบการแสดงมากขึ้น

๒.๓ การเลียนแบบ(Imitation) หมอลำสมัยใหม่ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม มีการ"ดูงาน"หรือดูตัวอย่างการแสดงอื่นๆนอกเหนือจากการแสดงแบบพื้นบ้าน เช่น ไปชมการแสดงที่แปลกตาอย่าง คาบาเรต์ เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการแสดง

๒.๔การสร้างมาตรฐาน (Standardization) มีการสร้างรูปแบบบางอย่างให้เป็นมาตรฐาน ที่เป็นรูปธรรมและจัดระดับความมีมาตรฐานในสายตาของผู้ชมได้ เช่น เวที หางเครื่อง

๒.๕ การผลิตซ้ำ (Reproduce) ทั้งเชิงรูปธรรมและนามธรรม ผลิตซ้ำ "ความเป็นตัวแทน" ของคนอีสาน เป็นเชิงสัญลักษณ์และเป็นนามธรรม มีการผลิตซ้ำที่เป็นรูปธรรม เช่น เทป วีซีดี การแสดงสด

๒.๖ การปรับเปลี่ยน (Adaptive) มีการปรับเปลี่ยนโดยให้ความสำคัญกับรูปแบบการแสดงที่ใช้ความฉาบฉวย และหวือหวา ที่ "เพื่อเอาสนุกและเพื่อความบันเทิง" มากขึ้น และตัดทอน การแสดงที่ประณีต ละเอียดอ่อนและมีสุนทรียะ เช่น เนื้อหาการลำลดน้อยลง

๒.๗ การเพิ่มเข้ามาแทน(Addition) มีการการนำมาทดแทนแบบเพิ่มเติมเข้าไปด้วยคือเป็นการใช้ทั้ง ๒ อย่าง เช่น หมอลำใช้การเต้นเพิ่มเข้ามาผสมกับการฟ้อนที่มีทวงท่าแม่บท

<u>๓.วัฏจักรอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำ</u>

สรุปให้เห็นถึงการใช้การเลือกสรรทางวัฒนธรรมมาเปรียบเทียบให้เห็นลักษณะร่วมโดยสรุปของหมอลำทั้ง ๓ ประเภท โดยการอธิบายไปตามกรอบแนวคิด "การเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำ" "คุณลักษณะความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรม" ของหมอลำที่ผู้วิจัยได้สังเกตเห็น มีความแตกต่างและมีความคล้ายคลึงกันตามประเภทและขนาดของหมอลำและสามารถสรุปได้ว่า ยิ่งหมอลำมีขนาดใหญ่มากขึ้น ก็ยิ่งมีความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมากขึ้น และยิ่งหมอลำประเภทที่มีความใหม่มาก ก็ยิ่งมีความเป็นระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมากขึ้นตามไปด้วยเช่นกัน ในวัฏจักรอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของหมอลำ เกี่ยวข้องกับขั้นตอนดังนี้

ก.กระบวนการผลิต(Production)หมอลำแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

๑. ผู้ผลิต เป็นผู้สั่งสมประสบการณ์การลำมาโดยตลอดและต้องดูแลวงหมอลำ มีดังนี้

๑.๑ ผู้ผลิตในยุคก่อนยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

กลุ่มที่ ๑ หมอลำที่มีชื่อในนามของคณะ เป็นหมอลำจนมีความรู้ความชำนาญมากพอจึงจะสามารถตั้งตัวเป็นหัวหน้าคณะได้ และเนื่องจากคณะหมอลำเป็นคณะไม่

ใหญ่มาก มีจำนวนตัวแสดงในคณะเพียง ๙-๑๐ คน กลุ่มที่ ๒ หมอลำที่มีชื่อในนามของตัวบุคคล ไม่ใช่คณะเหมือนประเภทที่แล้ว ก็จะมีเฉพาะประเภทหมอลำกลอน หมอลำพื้น หมอลำทรง และหมอลำผีฟ้าซึ่งใช้ในการประกอบพิธีกรรม

๑.๒ ผู้ผลิตในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม คือ หมอลำที่มีชื่อในนามของคณะที่ทำหน้าที่ของหัวหน้าคณะ ต้องเปลี่ยนจากการทำหน้าที่เป็น “ครู” มาเป็น “เจ้าของกิจการ” ดังนั้นบทบาทของความเป็น “ศิลปิน” ก็ต้องลดบทบาทลง แล้วต้องเพิ่มลักษณะของ “ผู้ประกอบการมากขึ้น” มีหลายประเภท เช่น หัวหน้าคณะหมอลำที่ปลดเกษียณแล้ว เปิดทางให้ลูกหลานเป็นผู้ดูแลและสืบทอดการบริหารคณะหมอลำ

หัวหน้าคณะหมอลำที่เคยเป็นหมอลำมาก่อน แต่อายุเริ่มมากขึ้น จึงเลิกเป็นหมอลำ และหันมาตั้งคณะหมอลำและเป็นผู้บริหารจัดการอย่างเดียว

หัวหน้าคณะหมอลำที่เป็นหมอลำมาโดยตลอด และเป็นผู้ก่อตั้งคณะมาเอง บุคคลกลุ่มนี้จะอยู่ทั้งเบื้องหน้าและเบื้องหลังของคณะหมอลำ นานๆเข้าก็กลายเป็นอาจารย์หมอลำ

หัวหน้าคณะหมอลำที่เป็นผู้ที่สืบเชื้อสายมาจากหมอลำโดยตรง รับช่วงการเป็นหัวหน้าคณะหมอลำต่อจากพ่อแม่ โดยดำเนินการบริหารจัดการเอง

หัวหน้าคณะหมอลำที่มีใจรัก ชื่นชอบหมอลำ และคลุกคลีอยู่กับวงการหมอลำ จึงตั้งคณะหมอลำขึ้นมาเพื่อทำธุรกิจเกี่ยวกับหมอลำโดยเฉพาะ

นอกจากนี้มีหมอลำที่มีชื่อในนามของตัวบุคคล หัวหน้าคณะประเภทนี้ ได้แก่ ประเภทหมอลำแบบคอนเสิร์ต และหมอลำซิ่ง ซึ่งมีลักษณะร่วมกันของความเป็นหัวหน้าคณะในฐานะผู้บริหารคือ ดังนี้ หัวหน้าหมอลำแบบคณะที่มีชื่อเสียง เป็นหมอลำที่เริ่มโดยการสังกัดบริษัทค่ายเทปขนาดใหญ่ และประเภทที่สองเป็นหมอลำที่มีการสังกัดบริษัทค่ายเทปขนาดใหญ่ แต่เป็นหมอลำที่สร้างชื่อขึ้นมาโดยเริ่มจากการใช้ความสามารถเฉพาะตัว เช่น รู้เรื่องดนตรีและกลอนลำ ส่วนหัวหน้าของหมอลำซิ่ง เติบโตมาด้วยการเริ่มเรียนเป็นหมอลำกลอนตอนอายุยังไม่มาก และเมื่อกระแสความนิยมเปลี่ยนไปในช่วงหนึ่งจึงได้เปลี่ยนแปลงตัวเองมาสู่การเป็นหมอลำกลอนซิ่ง มีความสามารถสูงกว่าหมอลำซิ่งทั่วๆไป และแบบที่เติบโตมาในสายการลำซิ่งรุ่นใหม่ ที่เกิดมาเพื่อเรียนเป็นหมอลำซิ่งเลย หมอลำกลุ่มนี้อายุยังน้อย และยังเป็นวัยรุ่น

เห็นได้ชัดเจนว่า หัวหน้าหมอลำประเภทที่จะมีความสามารถต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมได้ก็ยังคงเป็นหมอลำที่เป็นคณะ เพราะหมอลำที่มีคุณสมบัติหลากหลาย ไม่ได้มีแต่ลักษณะของความเป็นวัฒนธรรม(Culture)เท่านั้น หากแต่ยังเป็น อุตสาหกรรมวัฒนธรรม (Culture Industry) ผสมกับระบบทุนนิยม (Capitalism) ด้วย ตามทฤษฎีของ Pierre Bourdieu ซึ่งว่าด้วยต้นทุนทางวัฒนธรรม (Cultural capital) มีดังนี้ ต้องมีความเกี่ยวเนื่องหรือสืบทอดความเป็นหมอลำ เกี่ยวข้องหรือเป็นเชื้อสายของหมอลำ ต้องทำงานแบบเต็มเวลา(Full

time) คือต้องมีใจรัก ทุ่มเท เอาใจใส่ในอาชีพของตัวเอง ต้องมีการพัฒนาความรู้ทางด้านเทคโนโลยีและรูปแบบการแสดงที่ปรากฏอย่างชัดเจน เพราะกลายเป็นหัวใจสำคัญของการแสดง ทำให้หมอลำที่มีรูปลักษณ์ภายนอกดี ต้องรู้จักวางแผน หาแนวทางการทำงาน ซึ่งเป็นคุณสมบัติของผู้ประกอบการอย่างหนึ่งที่ต้องรู้จักการเป็นนักวางแผน(planner)และการเป็นผู้จัดการ(manager)ที่ดี ต้องวางหลักการปฏิบัติ หรือกำหนดระเบียบโดยเคร่งครัดเพื่อควบคุมสมาชิกให้อยู่ในระเบียบวินัย ต้องรู้จักความเป็นไปของสมาชิกในคณะ เพื่อรู้เท่าทันการต่อรอง ต้องวิเคราะห์สถานการณ์การแข่งขันอย่างเท่าทัน ในการแข่งขันกันในที

นอกจากนี้ยังต้องรู้จักคัดเลือกรูปแบบและเนื้อหาการแสดง เนื่องจากรูปแบบที่ปรากฏบนเวทีนั้นเป็นภาพติดตา เช่น หมอลำบางคณะสามารถชูจุดขายเรื่องการแสดงตลก ต้องรู้จักเลือกใช้วิธีการ หรือ ช่องทางที่จะโปรโมต โฆษณาผลงานของตัวเองให้เป็นที่รู้จักและเป็นที่ยอมรับของผู้ชมอย่างกว้างขวางและรวดเร็ว ต้องรู้จักและรู้เท่าทันรสนิยมการชมหมอลำของผู้ชมและความต้องการผู้บริโภค ว่าผู้ชมคาดหวังอะไรมากที่สุดเมื่อมาชมการแสดงของหมอลำ ต้องรู้จักสถานการณ์และทิศทางเศรษฐกิจ ว่าปัจจุบันผู้ชมมีกำลังซื้อมากน้อยเพียงไร และกำลังซื้อของผู้ชมนั้น เทไปยังหมอลำประเภทใด

ขั้นตอนการก้าวขึ้นสู่ความเป็นชั้นแนวหน้าของหมอลำไปทีละขั้นตามลำดับ โดยเริ่มจากขั้นแรกสุด ดังนี้ เริ่มต้นจากจุดเดียวกันคือ เริ่มจากขั้นของ ”รากฐานตั้งมั่น” หมายถึงขั้นของการสะสมทุนทางวัฒนธรรมเบื้องต้น (Primitive cultural capital accumulation) ในขั้นต่อมาคือ ขั้นของการ “แข่งขันในระบบทุนนิยม” เพื่อสร้างชื่อเสียงและแสดงฝีมือให้เป็นที่ประจักษ์และเป็นที่ยอมรับในบรรดาผู้ชม อีกขั้นหนึ่งที่สูงขึ้นมาคือการ “สั่งสมพัฒนาฝีมือ” เป็นขั้นที่ผู้ผลิตหมอลำจะเริ่มตั้งตัวได้ ก็เป็นการเพิ่มขนาดและกำลังการผลิตนั่นคือการขยายขนาดของคณะ หลังจากผู้ผลิตหมอลำผ่านขั้นพัฒนาฝีมือมาแล้ว ก็จะกลายเป็นที่ยอมรับขึ้นมาในระดับหนึ่ง คือ เป็นขั้น “ขึ้นชื่อชั้นแนวหน้า” ในขั้นนี้ผู้ผลิตจะเริ่มมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกว้างขวาง และขั้นสูงที่สุดของการเป็นผู้ผลิตหมอลำคือขั้น “รักษาการครองใจ” ขั้นนี้ถือเป็นขั้นที่เป็นจุดสูงสุดของผู้ผลิต ถือว่าหมอลำมีชื่อเสียงโด่งดังมากที่สุด

๒. ทักษะและฝีมือในการทำงาน

๒.๑ ทักษะและฝีมือในการทำงานของหมอลำเมื่อพิจารณาจากความแตกต่างด้านยุคสมัย(time)ของหมอลำ หมอลำยุคก่อนอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นต้องผ่าน “การเคี่ยวกรำ” โดยครูหมอลำในสมัยก่อนอย่างมาก ในขณะที่หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น ผู้ที่เป็นหมอลำมักเป็นคนรุ่นใหม่ที่มีเวลาเพาะบ่ม เรียนรู้การเป็นหมอลำในช่วงเวลาเพียงสั้น ๆ มีบางอย่างที่เป็น “ของใหม่” ที่เพิ่มเข้าไป ดังนี้ ทักษะและฝีมือในด้านการ

เลือกสรรเนื้อหาที่ใช้ร้องและลำ ทักษะและฝีมือในด้านการแสดง เช่น การแสดงตลก การลำ การฟ้อน ทักษะและฝีมือในด้านการทำให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดง ทักษะและฝีมือในด้านการใช้ปฏิภาณไหวพริบ การด้นสด (Improvisation) มีการใช้ปฏิภาณไหวพริบในการแสดงก็จะเป็นการด้นด้วยการพูด

๒.๒ ทักษะและฝีมือในการทำงานของหมอลำเมื่อพิจารณาจากความแตกต่างด้านประเภท(genre)ของหมอลำ หมอลำที่แสดงเป็นคณะ เช่น หมอลำเรื่องต่อกลอน และหมอลำแบบคอนเสิร์ต จะใช้คนจำนวนมากๆ หมอลำที่เป็นคณะจะยึดถือแบบแผน การแสดงที่เป็นเรื่องราวขนาดยาว ส่วนหมอลำซิ่งซึ่งใช้แบบแผนการแสดงเป็นยกแต่ละยก และยังใช้นักแสดงเพียงไม่มาก มีหมอลำเพียง ๒ คนที่จะตรึงเวทีเอาไว้ ทักษะและความสามารถในด้านการทำให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดง สำหรับหมอลำซิ่งนั้นเห็นได้ชัดว่าจะมีความสามารถเชิญชวนหรือกระตุ้นให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงด้วยความสนุกสนานได้เป็นอย่างดี

๓. ผู้มีส่วนร่วมในการผลิต

ผู้มีส่วนร่วมในการผลิตงานหมอลำหรือบุคลากรในคณะหมอลำนั้น ในปัจจุบันจำเป็นต้องมีการแบ่งออกเป็นหลายฝ่ายเพื่อแบ่งหน้าที่กันทำงานแบบเดียวกับระบบโรงงานอุตสาหกรรม เนื่องจากมีสมาชิกในคณะเพิ่มจำนวนมากขึ้นเป็นหลักร้อย

การแบ่งหน้าที่การทำงานของหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น แสดงให้เห็นการทำงานอย่างเป็นระบบและแบ่งแยกกันรับผิดชอบ และต้องใช้ฝ่ายต่างๆ จึงจะสามารถทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ ใช้คนจำนวนมาก ใช้ทุนทรัพย์ในการผลิตมาก ไม่เน้นความประณีตแบบงานฝีมือและมีความเป็นศิลปะลดลง แต่หันไปเน้นที่รูปแบบการแสดงใหม่ๆ การใช้เครื่องมือ เทคนิคใหม่ๆ ในการแสดงเข้ามาช่วย ในขณะที่หมอลำในสมัยก่อน ใช้คนน้อย ใช้ทุนทรัพย์ในการผลิตน้อย แต่มีความประณีตแบบงานฝีมือและมีความเป็นศิลปะสูง

ประเด็นนี้ หากเราใช้ทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตมาวิเคราะห์ก็จะเห็นได้ว่า การผลิตงานแบบโรงงานอุตสาหกรรมที่มีการผลิตคราวละมากๆ ย่อมทำให้เกิดการสร้างความเป็นมาตรฐานเดียวกัน ที่มี “สูตรตายตัว” คือ ครึ่งคืนแรกเป็นเพลงลูกทุ่ง สตริง คั่นด้วยตลก ปิดท้ายครึ่งคืนหลังด้วยหมอลำเรื่อง

แต่หากพิจารณาตามทฤษฎีของ วอลเตอร์ เบนจามิน ที่มองข้อดีของการผลิตซ้ำงานศิลปะด้วยเทคนิค เครื่องมือสมัยใหม่ เราก็จะเห็นว่า การที่หมอลำใช้เครื่องมือ เทคนิคใหม่ๆ ในการแสดงเข้ามาช่วยนั้น เป็นการกระตุ้นและชักจูงให้ผู้ชมอยากเข้ามามีส่วนร่วมในการชมการแสดงที่มีความเป็นพื้นบ้านผสมผสานกับการแสดงสมัยใหม่ได้เป็นอย่างมาก

๓.๑ ผู้มีส่วนร่วมในการผลิตที่เป็นหมอลำ คือ กลุ่มที่ได้ลำจริงๆ โดยรับแสดงเป็น ตัวพระเอก นางเอก ตัวพ่อ ตัวแม่ หรือ ตัวโกง ตัวตลก สำหรับหมอลำชิ่งนั้น คือตัวหมอลำฝ่ายชาย ควบคู่กับหมอลำผู้หญิง กับกลุ่มที่เป็นตัวประกอบที่ไม่ได้ลำในเรื่อง แต่ออกมาแสดงประกอบเป็นเพื่อนพระเอก นางเอก หรือเป็นทหาร เสนา

นอกจากนี้ยังมีกลุ่มอื่นๆคือ นักร้องประจำคณะหมอลำ หมายถึงคนที่ร้องเพลงเพื่อประกอบกับการเต้นของหางเครื่องในช่วงการร้องเพลงสตริงและลูกทุ่งก่อนการแสดงหมอลำเรื่อง กลุ่มตัวตลก พิธีกร หางเครื่องและครูฝึก เป็นผู้ออกแบบท่าเต้น หางเครื่องผู้ชาย หางเครื่องผู้หญิง นักดนตรี ฝ่ายดูแลระบบเสียง คอนวอย (กลุ่มคนที่ต้องใช้แรงกายเพื่อทำงานหนักๆเกี่ยวกับการเตรียมการแสดงและเก็บงานหลังการแสดง) ฝ่ายจัดเก็บข้าวของและชุดของนักแสดงฝ่ายงานครัว ฝ่ายยานพาหนะ ฝ่ายบัญชี

๔.วัตถุประสงค์และหน้าที่ในการผลิต เป็นการผลิตเพื่อวัตถุประสงค์หลักในการแสดง ดังนี้

เพื่อขายผลงานการแสดงหน้าเวทีซึ่งเป็นการขายการบริการความบันเทิงแบบให้เป็นแพ็คเกจ (Package) มีการจัดเตรียมความพร้อมทั้งเนื้อหาและรูปแบบการแสดงหลายๆอย่างไว้เพื่อรอการขาย และเพื่อนำไปผลิตเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมที่เป็นผลพลอยได้หรือผลสืบเนื่องจากการแสดงนั่นคือ การได้ขายผลงานที่ได้รับการนำไปผลิตซ้ำโดยเครื่องจักรกล

ในปัจจุบัน (พ.ศ. ๒๕๔๘) หน้าที่ของหมอลำที่ดำเนินอยู่จึงมีดังนี้ หน้าที่ในการสร้างความบันเทิงเป็นหลัก หน้าที่ในการสร้างพื้นที่เฉพาะกิจสำหรับช่วยปลดปล่อยความตึงเครียด หน้าที่รับใช้ระบบทุนนิยม หมายถึงการทำหน้าที่ผลิตผลงาน สร้างผลงานให้กลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมให้มีมากๆ หน้าที่ในการยึดโยงความสัมพันธ์ของคนในชุมชน หน้าที่ของการเป็นมหรสพที่ใช้แสดงตัวตน หน้าที่ในการรักษาวัฒนธรรมท้องถิ่น หน้าที่ที่เพิ่มขึ้นใหม่อีกอย่างหนึ่งของหมอลำคือ การสร้างงานให้กับคนอีสาน

๕.กระบวนการเตรียมการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมของหมอลำ

๕.๑ ขั้นเตรียมการผลิต การมาใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันเพื่อดำเนินการซ้อมที่ต้องอาศัยทั้งทักษะ ความอดทน ความพากเพียรและความมีใจรักการแสดงที่จะฝึกฝนจนเกิดความพร้อมเพรียงกัน

๕.๒ ขั้นการฝึกซ้อมของหมอลำ มีการแบ่งกลุ่มแยกกันซ้อมดังนี้

กลุ่มนักดนตรี ช่วยกันแกะโน้ตเพลง หรือกลอนลำจากเพลงตลาดที่กำลังเป็นที่นิยมแล้วจึงนำมาซ้อมเป็นเพลงๆไป

กลุ่มหมอลำ การซ้อมหมอลำนั้นส่วนที่ยากที่สุดนอกจากจะต้องจำกลอนลำของตัวเองให้ได้แล้ว ยังมีความยากตรงที่ต้องซ้อมการตีบทให้เข้าถึงอารมณ์ความเป็นตัวละครที่กำลังแสดง

กลุ่มตลก การซ้อมการแสดงตลกเริ่มจากคิดเรื่องและการสร้างโครงเรื่องที่จะแสดงแล้วแบ่งบทกันไปว่าใครจะเล่นเป็นตัวอะไร แล้วก็ต่างช่วยกันหาคำพูดหรือท่าทางมาผูกเข้าด้วยกันให้มีรายละเอียดเป็นเรื่องเป็นราว

พิธีกร การซ้อมของพิธีกรจะต้องพิจารณาจากคิวการแสดงว่า เมื่อลำดับการแสดงได้รับการจัดวางอย่างลงตัวแล้ว พิธีกรก็มีหน้าที่รวบรวมข้อมูลว่าจะบอกเล่าให้ผู้ชมได้รับรู้สิ่งที่จะดำเนินต่อไปอย่างไร

กลุ่มนักร้อง ใช้คนที่เป็นหมอลำทั้งชายและหญิงมาเป็นนักร้องด้วย เพราะคนเหล่านี้ส่วนใหญ่จะมีน้ำเสียงดี น่าฟัง และยังมีอายุไม่มาก

กลุ่มหางเครื่อง การซ้อมของหางเครื่องในตอนเริ่มต้นนั้น เป็นการซ้อมการเต้นตามจังหวะโดยมีครูฝึกเป็นคนฝึกหัดให้ ท่าเต้นก็มีพลิกแพลงและสลับซับซ้อนมากขึ้น

๕.๓ ขั้นการซ้อมใหญ่ ถือเป็นวันสำคัญที่สุดของการซ้อม ใช้อุปกรณ์ เครื่องมือ นักแสดงและลำดับรายการแสดง พร้อมกับเวลาตามความจริงที่จะออกเดินสาย และเป็นวันที่นักแสดงทุกคนตั้งหน้าตั้งตารอคอยเพราะหมายถึงว่านับจากวันซ้อมใหญ่ไปก็จะเป็นการออกเดินสาย

๖.องค์ประกอบในกระบวนการการผลิต

๖.๑ ขั้นตอนการผลิตผลงานของหมอลำ เริ่มจาก การตั้งเวที การแสดงแต่ละคืนมีรายการช่วงโชว์เพลงและหางเครื่อง ช่วงการแสดงตลกคั่น ช่วงไฮไลท์ของค่ำคืน ช่วงหมอลำเรื่องต่อกลอน จนถึงช่วงสุดท้ายคือลำลา

๖.๒ การคัดเลือกวัตถุดิบ รูปแบบ และเนื้อหาเพื่อนำมาผลิต มีการคัดสรร *เนื้อเรื่องกลอนลำ . เพลงและกลอนตลาด มุขตลก การแสดงชุดพิเศษ ท่วงท่าของหางเครื่อง*คณะหมอลำต่างมีหลักการคัดเลือกวัตถุดิบ (Tradition of Raw Material Selection) ที่นำมาเป็นเนื้อหาแตกต่างกัน โดยมีการใช้เกณฑ์ เช่น เข้ากับบุคลิกลักษณะ ความถนัด หรือ “แนวทาง “ ของหมอลำแต่ละคณะ หรือ คัดเลือกโดยมีแนวคิดแบบ “อุตสาหกรรม” แฝงอยู่ เพราะต้องคำนึงถึงความนิยมของผู้ชมเป็นสำคัญ (Receiver orientation)

๖.๓ วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือในการผลิต หมายถึง ข้าวของ เครื่องไม้เครื่องมืออุปกรณ์ต่างๆ ที่ใช้ในการแสดงของหมอลำตั้งแต่ชิ้นเล็กและราคาไม่มาก เช่น หลอดไฟหลอด

เล็กๆ ไปจนถึงพาหนะขนาดใหญ่มีราคาแพง เช่น เครื่องเสียง เวที รถบรรทุก รวมถึง ชุดหาง เครื่องและชุดหมอลำ

๖.๔ ปริมาณและความถี่ในการผลิตผลงาน เป็นวงจรการผลิตซ้ำ(Cycle of reproduction) ที่ไม่อาจหยุดนิ่ง

๖.๕ ทุนที่ใช้ในการผลิต ทุนที่ใช้ในการผลิตของหมอลำ มี ๒ ประเภทคือ ทุนที่เป็นเงินทุนตามระบบทุนนิยม(Money capital) และทุนทางวัฒนธรรม(Cultural capital) ของหมอลำ

๗. ปัจจัยที่มีผลต่อการผลิตผลงานของหมอลำ

๗.๑ ปัจจัยด้านนายทุนผู้ประกอบการอุตสาหกรรมวัฒนธรรม หากนายทุนเลือกเฉพาะหมอลำที่อยู่ในสังกัดและเป็นหมอลำคณะเดิม ก็จะเห็นแต่หมอลำคณะเดิมที่ได้รับการโปรโมต ส่วนหมอลำคณะใหม่ๆก็เลยไม่เป็นที่รู้จัก

๗.๒ ปัจจัยด้านสำนักงานหมอลำ เป็นผู้มีส่วนได้ส่วนเสียซึ่งอยู่ในท้องถิ่น (Local stake holder) ที่มีส่วนเกี่ยวข้องที่สำคัญกับหมอลำหลายรูปแบบ เช่น เป็นผู้สร้างเครือข่ายให้กับหมอลำ เป็นพันธมิตร เป็นผู้ให้การสนับสนุนแนะนำ และเป็นผู้คอยดูแลจัดหาหมอลำ

๗.๓ปัจจัยด้านผู้ให้การสนับสนุน(Sponsor) ผู้ให้การสนับสนุนเป็นอีกกลุ่มหนึ่งที่สามารถสร้างงานหรือหางานให้กับหมอลำได้ ในที่นี้คือบริษัทผู้จำหน่ายสินค้าที่ให้การสนับสนุนด้านต่างๆ โดยมีจุดประสงค์เพื่ออาศัยให้หมอลำเป็นสื่อเรียกผู้บริโภค

๗.๔ ปัจจัยด้านผู้บริโภคในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ที่สำคัญที่สุดคือ ผู้ชม เป็นปัจจัยหลักที่จะทำให้หมอลำอยู่ได้ เพราะถือเป็นผู้บริโภคสินค้าทางวัฒนธรรมที่หมอลำผลิตขึ้นมา หากปราศจากผู้ชมหรือผู้ชมไม่นิยมหมอลำคณะใด หมอลำคณะนั้นก็ไม่สามารถดำรงคงอยู่ได้

๗.๕ ปัจจัยด้านตัวผู้ผลิตในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

หมอลำที่มีทุนน้อยในระบบทุนนิยม ชื่อเสียงพื้นฐานไม่มี ไม่เป็นที่รู้จัก โอกาสในการแจ้งเกิดก็แทบเป็นศูนย์ กลายเป็นวงจรแบบลูกโซ่ จนในที่สุดก็ต้องปิดตัวยุบวงไปโดยปริยาย

ข.กระบวนการกระจายสินค้าหมอลำ(Distribution)ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

การกระจายสินค้าหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น มีผู้ทำหน้าที่กระจายสินค้าอยู่ ๒ กลุ่มใหญ่ๆคือ กลุ่มผู้ประกอบการธุรกิจหมอลำและกลุ่มหมอลำ ซึ่งทั้ง ๒ กลุ่มนี้ใช้

รูปแบบการกระจายสินค้าทางวัฒนธรรมแตกต่างกันเนื่องจากมีความสามารถในการเลือกใช้ช่องทางได้ต่างกัน

๑. การกระจายสินค้าทางวัฒนธรรมโดยหมอลำ

เนื่องจากกลุ่มหมอลำเป็นเจ้าของสินค้าโดยตรง คือหมอลำจึงสามารถเผยแพร่ผลงานของตัวเองด้วยรูปแบบและวิธีการเดียวคือการแสดงสดหน้าเวทีตามวาระโอกาสต่างๆ มีองค์ประกอบดังนี้

๑.๑ ช่องทางที่จะใกล้ชิดกับกลุ่มเป้าหมาย

การไปตระเวนแสดงตามสถานที่ต่างๆ นั้นเป็นไปอย่างเร่งรีบ การเดินทางจากจุดหนึ่งไปยังจุดหนึ่งนั้นหมอลำต้องแข่งกับเวลา ทำให้โอกาสที่หมอลำจะรู้จักและอยู่ใกล้ชิดคุ้นเคย และเป็นกันเองกับผู้ชมจึงมีน้อยและเป็นช่วงเวลาสั้นๆ

๑.๒ โอกาสและความถี่ในการกระจาย

มีกิจกรรมหรือภาวะที่ต้องจ้างหมอลำมาแสดงมากมาย เช่น การจ้างมาในนามส่วนตัวของเจ้าภาพ การจ้างหมอลำไปแสดงในนามของวัด หน่วยงาน องค์กร หรือชุมชน ทำให้คนในชุมชนจึงมีโอกาสที่จะได้จ้างหมอลำได้เกือบตลอดปี ผู้ชมจึงได้ชมหมอลำบ่อยๆ ทำให้ผลงานของหมอลำสามารถกระจายหรือเผยแพร่ไปได้กว้างขวางมากกว่าสมัยก่อน

การออกแสดงของหมอลำในแต่ละปีมีที่มาของการจ้างหมอลำ หลายรูปแบบ เช่น งานตามอย่างต่อเนื่องจากปีที่แล้ว งานที่เจ้าภาพจ้างตามเทศกาล งานเจ้าภาพ ซึ่งอาจจะเป็นวัดหรือเป็นชาวบ้านที่มีฐานะดีพอจะจ้างหมอลำแสดง งานของบริษัทที่ให้การสนับสนุนจ้างหมอลำไปโฆษณาเรียกคนดูเพื่อขายสินค้า งานร่วมมือกับบริษัทค่ายเทป เป็นการขอมาของบริษัท เช่น งานวันแรงงาน งานวันพ่อแห่งชาติ เป็นต้น งานเอกชนจ้างไปปิดวิกเพื่อเจาะกลุ่มลูกค้าที่เป็นคนอีสานซึ่งไปทำงานไกลบ้านได้ดูหมอลำ งานกาชาดหรืองานงิ้ว งานออกปิดวิกของหมอลำเอง

๒. การกระจายสินค้าทางวัฒนธรรมโดยผู้ประกอบการ

เป็นผู้มีอำนาจในการคัดเลือกว่าจะเอาหมอลำประเภทใดมาผลิต หรือนำหมอลำคนใดมาปลุกปั้นสร้างชื่อเสียง ด้วยเหตุนี้ ผู้ประกอบธุรกิจจึงมีส่วนในการดูแลการผลิตผลงานของหมอลำให้ออกมาเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมในระบบอุตสาหกรรม การกระจายสินค้าทางวัฒนธรรมโดยผู้ประกอบการนั้นสามารถทำได้ง่ายเพราะผู้ประกอบการมีศักยภาพในการใช้สื่อมวลชน ดังนั้น วิธีการที่ดำเนินการโดยผู้ประกอบการทำได้โดย การโฆษณาประชาสัมพันธ์แจ้งข่าวให้ทราบ โดยผ่านสื่อมวลชนประเภทต่างๆ

ค.กระบวนการบริโภค(Consumption)หมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ชีวิตความเป็นอยู่ของผู้บริโภคหมอลำมีความสลับซับซ้อนมากขึ้น ทั้งด้านการทำงาน เทคโนโลยีการสื่อสาร วิถีการใช้ชีวิต รสนิยม ความต้องการสินค้า มีชั้นทางสังคมที่มีความแตกต่างกันมากขึ้น คนในสังคมมีความแตกต่างกันทางชนชั้นมากขึ้น มีการเลือกเปิดรับหมอลำต่างกัน มีรูปแบบและวิธีการบริโภคต่างกัน เช่น ผู้ชมหมอลำมีวิธีการบริโภคการแสดงของหมอลำต่างกันออกไปตามโอกาสและความถนัด ตลอดจนตามความสามารถในการใช้เทคโนโลยีด้วย

ที่เห็นได้ชัดคือเรื่องอายุที่มีผลต่อการรูปแบบและวิธีการบริโภคหมอลำ เช่น ถ้าเป็นผู้สูงอายุ ส่วนใหญ่ก็จะใช้วิธีชมการแสดงสด และบางครั้งก็ชมจาก วีซีดีที่ลูกหลานนำมาให้ดู และยังเป็นการเลือกชมเฉพาะส่วนการลำ ส่วนเด็กวัยรุ่นนั้นสามารถเลือกใช้ช่องทางที่มากกว่า เช่น ชมและฟังจากสื่อทั้งประเภทสื่อโสตทัศน์ เช่น วีซีดี เทป คาราโอเกะ สื่อสิ่งพิมพ์ อินเตอร์เน็ต และยังสามารถเลือกชมการแสดงสดได้อีกด้วย นอกจากนี้ อายุของผู้ชมยังสัมพันธ์กับประเภทหมอลำด้วย เช่น หมอลำที่มีสัดส่วนของการแสดงแบบใหม่มาก เช่น หมอลำซิ่งก็จะเป็นที่นิยมของวัยรุ่นมากกว่า

สิ่งที่ผู้วิจัยสังเกตเห็นอีกอย่างหนึ่งคือ หากผู้ชมอยู่ในพื้นที่ต่างกัน ส่งผลให้มีโอกาสได้รับชมหมอลำที่เป็นการแสดงสดต่างกันไปด้วย เพราะมีระเบียบสังคมที่ต่างกัน เช่น ในตัวเมืองใหญ่ๆ ผู้ชมแทบไม่มีโอกาสได้ชมการแสดงช่วงการลำเรื่อง เพราะมีข้อจำกัดเรื่องเวลา ขณะที่ผู้ชมนอกเขตเมืองยังมีโอกาสได้ชมการแสดงทุกช่วง เพราะหมอลำสามารถนำเสนอได้ทุกๆอย่างที่ได้เตรียมกรแสดงมาจนกระทั่งถึงสว่าง

การเรียนรู้ ความถ่องแท้ในการวิพากษ์ศิลปการแสดงของมอลำ ผู้ชมในปัจจุบันไม่มีโอกาสได้เรียนรู้เรื่องศิลปการแสดงจากผู้ชมที่มีอาวุโสกว่า เพราะผู้ชมคนละวัยก็ต่างชมการแสดงหมอลำคนละช่วง เรียกว่าเป็นการ “แยกกันชม” รสนิยมก็ต่างกันไป ทำให้คนรุ่นใหม่ยากจะเข้าใจเรื่องของหมอลำทั้งการแสดงและการลำ เพราะไม่ได้อยู่ฟังหมอลำอย่างตั้งใจ

ผลจากการขาดการสืบทอดผู้ชมที่ฉลาดหรือมีความรู้เรื่องหมอลำ ก็พลอยทำให้คนรุ่นใหม่มีความรู้หรือความสนใจเรื่องการแสดงพื้นบ้านน้อยลงไปด้วย เพราะไม่มีผู้รู้ที่จะคอยสอน และไม่มีผู้รู้ที่จะคอยเตือนหมอลำ แต่ที่น่าสนใจอย่างหนึ่งคือ วัยรุ่นยุคใหม่กลับเพิ่มทักษะในการวิจารณ์การเต้นของหางเครื่องหรือการแสดงสวมบทบาทของหมอลำ

กำลังซื้อของผู้บริโภค จะเห็นได้ว่า ผู้ชมหมอลำมีวิธีการบริโภคหลายแบบ เช่น ซื้อเทป ซื้อวีซีดีไปฟังไปชมที่บ้าน หรืออาจจะซื้อตั๋วเข้าชมการแสดงสดของหมอลำเมื่อมีโอกาส แต่ไม่ว่าวิธีใด นั่นก็เป็นการเข้าถึงงานศิลปะได้ทั้งนั้น

ความต้องการของผู้บริโภค(Demand) สิ่งสำคัญที่น่าสังเกตคือ ผู้ชมจ้างหมอลำมาแสดงเพื่อเป็นเครื่องแสดงฐานะและรสนิยมด้วย สังเกตได้จากหากมีการจ้างหมอลำคณะใหญ่มากๆ ทุกครั้งจะต้องมีการเปิดตัวหรือการแสดงตัวเจ้าภาพพร้อมกับบรรดาญาติๆของเจ้าภาพเพื่อหวังผลการได้รับการยอมรับและเป็นที่รู้จัก

รสนิยมและทัศนคติที่มีต่อหมอลำ ผู้คนในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมตั้งใจชมหมอลำด้วยความอยากมีส่วนร่วมในความสนุกสนาน และมองหมอลำในฐานะที่เป็นผู้ให้ความบันเทิง(entertainer) เป็นหลัก

สาระประโยชน์และผลหลังจากการบริโภค การดูหมอลำจึงเป็นการดูแบบการรับความบันเทิงแล้วผู้บริโภคส่วนหนึ่งยังได้รับการถ่ายทอดแม่แบบ(Idol)ใหม่ขึ้นมา เป็นแรงบันดาลใจ เป็นแบบอย่างที่จะดำเนินชีวิต เช่น ได้แบบอย่างของหมอลำ หรือนักแสดงเพื่อเป็นอาชีพ

II) การใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำเพื่อการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ต้นทุนทางวัฒนธรรม ในที่นี้ผู้วิจัยหมายถึง ทุนที่เกิดจากการสั่งสมทางวัฒนธรรมเช่น ภูมิปัญญาของหมอลำ ชื่อเสียงที่สั่งสมมา ศักดิ์ศรีและความภูมิใจ ความรู้ความสามารถในวิชาชีพ ความเป็นมืออาชีพ ทักษะการแสดง ของหมอลำ รวมถึง อุปกรณ์เครื่องมืออุปกรณ์ประกอบการแสดงของหมอลำซึ่งต้องใช้เงินทุน(Money capital) ซื้อหามา

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการใช้ทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ ๔ ประเด็นหลักๆ ดังนี้

๑.การสร้างและการครอบครองต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ

๒.การใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมเพื่อการต่อรองของหมอลำ

๓.การรักษาและการ“ต่อยอด” ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ

๔.ปัญหาและอุปสรรคที่ทำให้ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำลดลง

๑.การสร้างและการครอบครองต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ

<u>๑.๑ การสร้างและการสั่งสมต้นทุนของหมอลำ</u>

ในที่นี้ ผู้วิจัยจัดแบ่งเป็น ๒ กลุ่มคือ กลุ่มที่เป็นรูปธรรม หมายถึงต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นวัตถุข้าวของเครื่องใช้ที่สามารถมองเห็นและจับต้อง ได้ เช่น อุปกรณ์ เครื่องมือ

ในการทำมาหากิน และกลุ่มที่เป็นนามธรรม ที่สามารถรับรู้และเข้าใจได้ถึงการคงอยู่ของต้นทุนที่หมอลำมี เช่น ชื่อเสียง ทักษะความสามารถในการแสดงของหมอลำ

หมอลำสมัยก่อนและหมอลำสมัยใหม่ให้ความสำคัญกับต้นทุนต่างกันมาก ต้นทุนทางวัฒนธรรมอันเกิดจากการสั่งสมและสร้างไว้ของหมอลำสมัยก่อนได้กลายมาเป็นรากฐานอันสำคัญให้แก่หมอลำในปัจจุบัน เป็นต้นทุนที่ได้รับการสืบทอดต่อๆกันมา เช่น ทำนองการลำ เนื้อเรื่องหมอลำ วิธีการเล่นการแสดง ศิลป์การแสดง ฯลฯ

<u>๑.๒ ประเภทของต้นทุนทางวัฒนธรรม</u>

ผู้วิจัยแบ่งประเภทต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำออกเป็น ๒ กลุ่ม คือต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นรูปธรรมและเป็นนามธรรมตามทฤษฎีของ Pierre Bourdieu ผู้วิจัยจะกล่าวถึงต้นทุนทางวัฒนธรรม ๒ ประเภท ดังนี้

๑.๒.๑ ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำที่เป็นรูปธรรม ได้แก่ ต้นทุนที่เป็นทรัพยากรบุคคล ที่เป็นนักแสดงในคณะหมอลำซึ่งมีที่มาหลายประเภท เช่น สืบเชื้อสายหมอลำโดยตรงโดยเป็นลูกหลานของหมอลำ หรือเป็นลูกศิษย์ที่สืบทอดแบบรุ่นต่อรุ่น หรือได้จากการทาบทามผู้ที่เป็นหมอลำจากคณะอื่น นอกจากต้นทุนที่เป็นบุคคลยังมี ต้นทุนที่เป็นอุปกรณ์ ข้าวของ เครื่องประกอบการแสดง เช่น เวทีขนาดใหญ่หลายชั้น ไฟแสงสีจำนวนมาก และเห็นเครื่องเสียง ชุดนักแสดงและชุดที่หมอลำสวมใส่ ต้นทุนที่เป็นรูปธรรมอีกอย่างหนึ่งคือ ผลงานของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมที่อยู่ในรูปแบบ เทป และวีซีดี รวมถึงคาราโอเกะ ของหมอลำ

๑.๒.๒ ต้นทุนทางวัฒนธรรมหมอลำที่เป็นนามธรรม มีต้นทุนที่เป็นองค์ประกอบ คุณสมบัติของการเป็นหมอลำที่ดี เช่น สายเลือดของศิลปิน การสั่งสมความสามารถ อุตสาหะ บากบั่นพากเพียร การเข้าถึงบทบาท รู้จักอารมณ์ตัวละคร การมีปฏิภาณไหวพริบ ความนอบน้อมถ่อมตน รู้จักบุญคุณ ความมีใจรักในการเป็นหมอลำ ชื่อเสียงของหมอลำ ที่เป็นเสมือนตรายี่ห้อ (Brand name) ต้นทุนที่เป็นศักดิ์ศรี ความภูมิใจในคุณค่าของอาชีพหมอลำ ต้นทุนที่เป็นความสามารถในวิชาชีพ ต้นทุนที่เป็นประสบการณ์ที่สั่งสมมา ต้นทุนที่เป็นความศรัทธาและความนิยม ต้นทุนที่เป็นภูมิปัญญา ภูมิความรู้ ได้แก่ ความรู้ในแบบแผน ขนบธรรมเนียมการลำ ความรู้ในการคัดเลือกเนื้อหาการแสดง และกลอนลำให้ได้ดี และ ความรู้ในการประพันธ์กลอนลำ ต้นทุนที่เป็นการบ่มเพาะ “ธาตุความเป็นศิลปิน”

๒.การใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำเพื่อการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

<u>๒.๑ ต้นทุนของหมอลำยุคอุตสาหกรรมเมื่อมองผ่านทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ต</u> หากมองผ่านทฤษฎีนี้จะเห็นว่า ความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นส่งผลเสียต่อการผลิตงานศิลปะ และ

งานศิลปะก็ถูกทำให้กลายเป็นมาตรฐานเดียวกัน ทำให้คุณค่าแห่งความสุนทรียะ(Aesthetic) ของงานนั้นสูญหายไปด้วย

แต่อีกด้านหนึ่ง หมอลำก็สามารถใช้เทคโนโลยีเหล่านั้นมาเป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมได้ เพราะเทคโนโลยีทั้งหลายกลายเป็นเครื่องมือในการทำมาหากินของหมอลำ ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือ สำนักงานหมอลำที่เคยเป็นนายหน้าของหมอลำต้องลดบทบาทของตัวเองลงไป เพราะหมอลำสามารถติดต่อกับเจ้าภาพด้วยโทรศัพท์โดยตรงโดยไม่ต้องผ่านสำนักงานหมอลำอีกต่อไป

การอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้หมอลำสมัยใหม่รู้จักปรับตัวและเลือกเอาต้นทุนทางวัฒนธรรมบางอย่างมาใช้เป็นอำนาจในการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เช่น หมอลำเรื่องต่อกลอน ก็รักษาระบบการผลิตผลงานการแสดงที่มีส่วนของความเป็น “วัฒนธรรม” เอาไว้ครึ่งหนึ่ง ส่วนอีกครึ่งหนึ่งก็ยอมรับเอาระบบการทำงานแบบ “อุตสาหกรรม” มาใช้ในการบริหารจัดการวงหมอลำ เพราะมีขนาดใหญ่ขึ้น

<u>๒.๒ ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำยุคอุตสาหกรรมเมื่อมองผ่านทฤษฎีของเบนจามิน</u>

ตามแนวคิดของวอลเตอร์ เบนจามิน หมอลำได้อาศัยเทคโนโลยีเข้ามาช่วยนับตั้งแต่ขั้นกระบวนการผลิต และหมอลำได้รับการคัดสรรทางวัฒนธรรมและเข้าสู่กระบวนการผลิตแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็เป็นเครื่องยืนยันว่า เทคโนโลยีจะยังเป็นที่พึ่งพายังเป็นฐานกำลังหลักอันมั่นคงที่จะปูทางให้หมอลำสามารถเดินต่อไปได้อย่างยาวไกล มีปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเป็นเครื่องยืนยัน แนวคิดของเบนจามินคือ เทคโนโลยีมีส่วนช่วยให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์งานศิลปะอย่างเป็นประชาธิปไตย เพราะทำให้ผู้ชมได้มีโอกาสใช้เทคโนโลยีเพื่อการเปิดรับหมอลำได้มากขึ้น และเทคโนโลยีมีส่วนช่วยให้เกิดทางเลือกและเปิดโอกาสให้คนทั่วไปสามารถเข้าถึงงานศิลปะได้อย่างทั่วถึง และเป็นการสร้างวงจรให้มีการผลิตงานศิลปะต่อไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด เพราะเมื่อมีผู้ชมผู้อ่าน ก็ย่อมทำให้ผู้ผลิตเกิดแรงจูงใจที่จะผลิตผลงานออกมาเรื่อยๆ อย่างไรก็ตาม เมื่องานศิลปะเมื่อเกิดการปะทะกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ก็ทำให้หมอลำเกิดการแตกตัวออกมาเป็นหลายประเภท และแต่ละประเภทนั้นก็ยังมีการปรับตัวไปอย่างหลากหลายเมื่อมีการใช้เทคโนโลยีเข้ามาเกี่ยวข้องในการผลิต ซึ่งเบนจามินไม่ได้กล่าวถึง

<u>๒.๓ ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำที่สามารถนำมาใช้ในการต่อรอง</u>

หมอลำแต่ละประเภท มีความสามารถในการจัดการใช้ต้นทุนมาต่อรองต่างกันออกไปด้วย เช่น การรู้จักวิเคราะห์อดีตของหมอลำรุ่นพ่อแม่เปรียบเทียบกับปัจจุบัน รู้จักวิเคราะห์ตัวเอง วิเคราะห์ผู้ชม ต้นทุนที่เป็นประสบการณ์การลำและการสั่งสมชื่อเสียง เมื่อหมอลำมีชื่อเป็นที่รู้จักกันมากขึ้น ก็สามารถนำต้นทุนด้านไปใช้เพื่อการต่อรองได้ทั้งกับผู้ชมและ

นายทุนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมว่า หากเป็นหมอลำชื่อดัง ก็ย่อมเป็นเครื่องรับประกันคุณภาพว่ามีผลงานดี มีคุณภาพ

ต้นทุนที่เป็นภูมิปัญญาและภูมิความรู้ เป็นสิ่งที่จะมีอยู่ในบรรดาหมอลำอายุมาก ผ่านร้อนผ่านหนาวมานาน จึงจะสามารถสั่งสมภูมิปัญญาและความรู้เอาไว้ได้มากพอที่จะนำไปใช้ในการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ เช่น ถ้าหากหมอลำสามารถแต่งคำประพันธ์เองได้ ก็เป็นสิ่งที่สร้างคุณค่าให้กับผลงานของตัวเองโดยที่ไม่ต้องพึ่งพาคนอื่น และคุณค่าที่เกิดขึ้นนี้จะเป็นสิ่งที่คนอื่นๆแม้กระทั่งนายทุนก็ต้องยอมรับว่าไม่สามารถสร้างสรรค์ได้อย่างที่หมอลำได้ทำขึ้นเอง

ต้นทุนที่เป็นการสร้างสุนทรียะ(Aesthetic) เป็นต้นทุนที่สามารถพบเห็นได้ในหมอลำทุกประเภท เช่น หากเป็นหมอลำซิ่ง ก็จะสร้างสุนทรียะโดยการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับหมอลำได้อย่างมาก เช่น การถามไถ่ เรียกหาผู้ชม (Interpellation) อย่างเป็นกันเอง การเรียกให้ผู้ชมออกมาเต้น มามีส่วนร่วมขอเพลงกับหมอลำ ส่วนหมอลำแบบคณะอย่างหมอลำเรื่องต่อกลอนและหมอลำแบบคอนเสิร์ตนั้นนอกจากจะมีการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับหมอลำแล้ว ก็ยังสร้างสุนทรียะจากตัวเนื้อหากลอนลำ ความไพเราะของกลอนลำเรื่องที่ใช้แสดง รวมทั้งรูปแบบการแสดงอื่นๆ เช่น การใช้ดนตรีพื้นบ้าน การแสดงที่มีความสวยงาม มีการแสดงที่สมบทบาท ซึ่งล้วนแต่เป็นอีกวิธีหนึ่งที่สามารถสร้างสุนทรียะได้เช่นกัน

ต้นทุนประการต่างๆ เหล่านั้นของหมอลำจึงกลายเป็น “หน้าตัก” ที่สำคัญและนำมาใช้เพื่อการต่อรองโดยมีวัตถุประสงค์ดังนี้

๑.ใช้ต่อรองเพื่อการเพิ่มพื้นที่และโอกาสในการแสดงของตัวเอง เช่น มีโอกาสที่จะได้รับการจ้างจากเจ้าภาพบ่อยๆ หรือการมีโอกาสรับการจ้างจากผู้สนับสนุนที่ว่าจ้างระยะยาว

๒.ใช้ต่อรองเพื่อรักษาระดับ(class) และมาตรฐานของหมอลำให้คงอยู่ต่อไป คือ หมอลำใช้ต้นทุนด้านความสามารถในการแสดงและชื่อเสียง ตลอดจนผลงานที่ผลิตออกมาอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่อง เป็นตัวชี้วัดเรื่องระดับว่ายังเป็นหมอลำที่มีระดับมีมาตรฐานสูง

๓.ใช้ต่อรองเพื่อสร้างความหมายใหม่ให้กับหมอลำ ทำให้ทั้งคนในวงการหมอลำและคนในวงนอกที่เห็นว่าเป็นอาชีพที่ควรค่าน่าภูมิใจ เพราะการมีต้นทุนทางวัฒนธรรมนั้นทำให้หมอลำสามารถสร้างความหมายใหม่ให้มีความหมายของอาชีพคนสุจริตและหมอลำที่มีชื่อเสียงก็กลายเป็นแบบอย่างที่น่าศรัทธา(Idol)ที่ควรแก่การเอาอย่างสำหรับคนรุ่นใหม่ที่อยากเป็นศิลปินนักร้องนักแสดง

๔.ใช้ต่อรองเพื่อการสืบทอด รับช่วงต่อโดยทายาทรุ่นหลัง หากสามารถรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมเอาไว้ได้ ก็เท่ากับว่าเป็นรากฐานอันมั่นคงที่จะทำให้คณะหมอลำอยู่ต่อไปได้

การจัดระดับชั้น (Grade) ของหมอลำ

การอยู่ในระดับชั้นต่างๆของหมอลำก็มีความสัมพันธ์กับต้นทุนทางวัฒนธรรมโดยตรงคือ หากหมอลำอยู่ในระดับชั้นสูงก็หมายความว่ามีต้นทุนทางวัฒนธรรมอยู่มากด้วย ผู้ชมชาวอีสาน เป็นผู้ตัดสินว่าหมอลำแต่ละคณะเป็นหมอลำที่ควรอยู่ในระดับใด โดยผู้ชมจะพิจารณาคุณภาพของหมอลำได้จากเนื้อหาผลงานการแสดงที่เห็น เช่น ความสามารถในการแสดงของคนในคณะ และจากรูปแบบภายนอกของคณะหมอลำ เช่น ยานพาหนะ อุปกรณ์เครื่องใช้ในการแสดง จำนวนคนในคณะหมอลำ

ฝ่ายหมอลำเอง ย่อมทราบดีว่า คณะของตนเองอยู่ในระดับชั้นใด ทั้งนี้จากการดูที่ตัวชี้วัด(Indicator) ด้านรายได้ จำนวนงานที่ตัวเองได้รับ และค่าจ้างแต่ละงาน ความมีเกรดและระดับชั้นนี้เองที่เป็นปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งที่หมอลำจะสามารถใช้ต่อรองเพื่อรักษาประโยชน์ของหมอลำไว้ได้ ระดับชั้น(grade) ของหมอลำมีดังนี้

๑.หมอลำขอข้าว มีขนาดเล็กที่สุด อยู่ในระดับชั้นที่เรียกว่าเป็น “หมอลำโนเนม” พึ่งพาเทคโนโลยีเพื่อการผลิตผลงานการแสดงน้อยมาก มีต้นทุนทางวัฒนธรรม น้อยกว่าหมอลำกลุ่มอื่นๆทั้งหมด และเป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีอยู่ก็แทบจะไม่สามารถนำไปต่อรองอะไรได้เลย

๒. หมอลำขนาดเล็ก มีข้าวของอุปกรณ์การแสดงบางส่วนเป็นของตนเอง โดยมากจะเป็นอุปกรณ์ที่ราคาไม่สูงนัก มีเนื้อเรื่องกลอนลำเป็นเรื่องประจำคณะของตนเองที่ยังถือเป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง มีงานแสดงน้อย เจ้าภาพไม่รู้จักชื่อเสียง ต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีอยู่จึงเพียงนำไปต่อรองกับผู้ชมได้บางอย่างเท่านั้น เช่น ผลงานที่คุ้มกับค่าจ้างที่ไม่สูงนักของเจ้าภาพ

๓.หมอลำคณะขนาดกลาง ได้รับงานและความนิยมมากพอสมควร เป็นหมอลำที่ผู้ชมพอจะรู้จักแต่ไม่ถึงกับเป็นที่รู้จักกันกว้างขวางมากนัก ไม่มีส่วนที่น่าดึงดูดความสนใจเท่าหมอลำขนาดใหญ่ จึงทำให้ไม่อยู่ในกระแสความนิยมของผู้ชม มีต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เพียงนำไปต่อรองกับผู้ชมได้บางอย่าง เช่น ผลงานที่คุ้มกับค่าจ้างที่ไม่สูงนักของเจ้าภาพ

๔.หมอลำคณะใหญ่ เป็นหมอลำที่อยู่ระดับแนวหน้า มีชื่อเสียงรู้จักดี มีผลงานอยู่อย่างต่อเนื่อง เป็นหมอลำที่ได้รับการโปรโมตและได้รับคัดเลือกนำไปผลิตซ้ำ มี ๒ ประเภทคือ หมอลำแบบคอนเสิร์ตที่มีชื่อเสียง และหมอลำเรื่องต่อกลอนบางคณะ หมอลำกลุ่มนี้

มีจุดเด่นที่เห็นชัดคือมีเทคโนโลยีเครื่องมืออุปกรณ์ในการแสดงครบครันอย่างสมบูรณ์แบบ ส่งผลให้ผลงานการแสดงออกมาดี ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำมีอยู่สูง ใช้ต่อรองกับผู้ชมได้หลายอย่าง

จะเห็นได้ว่า นอกจากระดับชั้น(Grade)ของหมอลำจะมีความสัมพันธ์กับต้นทุนทางวัฒนธรรมที่หมอลำมีอยู่แล้ว ยังสะท้อนให้เห็นระดับของอำนาจในการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมกับอำนาจที่จะต่อรองกับผู้ชม และยังมีอำนาจต่อรองกับคนในคณะด้วย

ปัจจัยสำคัญที่จะทำให้หมอลำสามารถอยู่อย่างยั่งยืนได้นั้น คือการที่ต้องพึ่งพาเทคโนโลยีเพื่อการผลิตผลงานและการผลิตซ้ำเป็นหลัก และหากมีความสามารถในการลงทุนที่จะใช้หรือบริหารเทคโนโลยีได้ก็จะส่งผลให้เกิดปัจจัยอื่นๆตามมาได้โดยอัตโนมัติ เช่น เมื่อหมอลำมีความใหญ่โต การแสดงดูยิ่งใหญ่ก็เป็นที่กล่าวขวัญถึง เมื่อผู้ชมได้ชมก็มีการกล่าวถึง มีชื่อเสียงมากขึ้น ราคาค่าจ้างของหมอลำก็สูงขึ้นเพราะการลงทุนที่มากขึ้น

ส่วนที่แนวคิดของเบนจามินไม่ได้กล่าวเอาไว้มี ๒ ประการคือ

๑.การใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตผลงานในกระบวนการผลิต การกระจายและการบริโภคนั้น เบนจามินไม่ได้กล่าวถึงปัจจัยด้านต้นทุนทางวัฒนธรรมที่ส่งผลให้เกิดการแตกตัวของหมอลำประเภทต่างๆ เมื่อหมอลำได้เกิดการปะทะกับการเทคโนโลยี

๒. ความเป็นศิลปินเป็นการใช้คนเพื่อผลิตผลงานศิลปะ ผลงานศิลปะที่เกิดขึ้นคือ เป็นผลงานที่มีชีวิต มีความเป็นตัวตนของศิลปินอยู่ในขณะนั้น ไม่ใช่งานศิลปะที่เป็นเพียงข้าวของวัตถุ ดังนั้น ต่างคณะก็มีแนวทางต่างกัน เพราะเกิดจากเบ้าหลอมทางวัฒนธรรมที่ต่างกัน

ต้นทุนทางวัฒนธรรมที่สำคัญที่สุดที่มีผลต่อปัจจัยอื่นๆของหมอลำมีอยู่ ๔ อย่าง คือ การลงทุนด้านเทคโนโลยี ค่าจ้างหมอลำ ชื่อเสียง และผลงานการแสดง เพราะต้นทุนทางวัฒนธรรมดังกล่าวเป็นสามารถใช้ชี้วัดและระบุความแตกต่างของหมอลำที่มีระดับชั้นต่างกันได้ชัดเจนและเป็นรูปธรรม หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงจำเป็นต้องมีการลงทุนด้านเทคโนโลยีอย่างมาก เพราะเป็นรากฐานที่สำคัญ เมื่อมีสิ่งเหล่านี้แล้ว ทุกอย่างก็จะเกิดตามมา ทำให้หมอลำสามารถสั่งสมต้นทุนทางวัฒนธรรมได้มากขึ้นเรื่อยๆ เป็นการพิสูจน์ให้เห็นทฤษฎีของเบนจามิน ว่าการใช้เทคโนโลยีของหมอลำนั้นมีส่วนช่วยทำให้หมอลำสามารถยกระดับตัวเองขึ้นมาได้

นอกจากนี้ ยังเป็นการเปิดช่องทางทางความคิดที่ทำให้ผู้ชมหันมาวิพากษ์วิจารณ์หมอลำที่ตนเองได้ดูอย่างกว้างขวางมากขึ้นตามไปด้วย โดยเริ่มต้นจากการวิจารณ์เฉพาะเปลือกนอกก่อน (การวิจารณ์ระดับเปลือก)เช่น เวทีขนาดใหญ่ เสื้อผ้านักแสดง เมื่อผู้ชมมีการวิจารณ์เปรียบเทียบหมอลำกับหมอลำด้วยกัน ก็น่าจะสามารถยกระดับการ

วิพากษ์วิจารณ์หมอลำหรือเปรียบเทียบและตัดสินคุณภาพของหมอลำจากการได้ชมเนื้อหาการแสดง (เป็นการวิจารณ์ระดับกระพี้) เช่น เนื้อเรื่องการลำ ความมีสุนทรียะในการแสดง

หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสามารถพิสูจน์ได้ว่าสามารถผสมผสานต้นทุนทางวัฒนธรรม ๒ อย่างให้เข้ากันได้สำเร็จ นั่นคือ สามารถใช้ต้นทุนด้านเทคโนโลยีซึ่งเป็นต้นทุนที่เป็นรูปธรรมผสมผสานเข้ากับต้นทุนที่เป็นนามธรรม คือความมีสุนทรียะในการแสดง จนกระทั่งการนำไปสู่การพัฒนาขีดความสามารถทางปัญญาของผู้ชมให้กลายเป็นผู้ชมที่ชาญฉลาด(Smart Audience) เพราะสามารถวิพากษ์วิจารณ์หมอลำได้ลักษณะการวิจารณ์และการเปรียบเทียบหมอลำ แสดงให้เห็นลักษณะของความมีประชาธิปไตยในการชมหมอลำ หมายความว่าผู้ชมทั้งหลายในยุคที่มีเทคโนโลยีการผลิตที่ทันสมัย ต่างก็มีสิทธิที่จะได้ชมหมอลำอย่างทั่วถึงกันและเท่าเทียมกัน

นอกจากต้นทุนทางวัฒนธรรมที่กล่าวมาแล้ว ยังมีองค์ประกอบอื่นๆที่แสดงให้เห็นความแตกต่างของหมอลำและทำให้เกิดการแบ่งแยกระดับชั้นขึ้นมาได้คือ องค์ประกอบที่เป็นปัจจัยภายในและปัจจัยภายนอก ดังนี้

-ปัจจัยภายใน คือดาวเด่นประจำคณะหมอลำ เช่น พระเอก นางเอก นักร้องประจำคณะ ผลงานการแสดงตลก เนื้อหากลอนลำที่ใช้ในการแสดง ก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้หมอลำมีระดับชั้นต่างกันด้วย รูปแบบการใช้เทคโนโลยีและจำนวนคนในการแสดง จะเห็นได้ว่ารูปแบบการใช้เทคโนโลยีและจำนวนคนในการแสดงได้กลายมาเป็นเครื่องแยกชั้นของหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมไปโดยปริยาย

-ปัจจัยภายนอก การโปรโมต โฆษณาจนสร้างกระแสความนิยมได้ ทำให้เกิดมูลค่าเพิ่ม เพราะในที่สุดก็จะกลายเป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักไปทั่ว การสังกัดค่ายเทปใหญ่หรือมีนายทุนคอยช่วยเหลือ หรือการมีผู้สนับสนุนอย่างเป็นทางการ(Sponsor)

แม้หมอลำจะมีต้นทุนอย่างเดียวกัน แต่ทว่าต้นทุนแต่ละประเภทของหมอลำนั้น มีไม่เท่ากัน ประเด็นที่น่าสนใจคือ ความสามารถในการสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรมตลอดจนวิธีการรักษาและต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำแต่ละประเภทนั้น มีวิธีการอย่างไร

๓.การรักษา และการ“ต่อยอด” ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ

การรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมและการต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมนั้น ผู้วิจัยจะกล่าวเปรียบเทียบให้เห็นทั้งวิธีการของหมอลำแต่ละประเภท ดังนี้

<u>๓.๑ การรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีอยู่เดิม</u>

หมอลำเรื่องต่อกลอนสามารถรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมบางอย่างเอาไว้ได้อย่างเหนียวแน่นก็คือ ยังคงมีแบบแผน ขนบธรรมเนียมของความเป็นหมอลำเรื่องแบบ

สมัยก่อนเอาไว้หลายอย่าง ของใหม่ของหมอลำเรื่องต่อกลอนคือ ดนตรี ไฟแสงสี ใช้เครื่องเสียงซึ่งเป็นเทคโนโลยีใหม่ๆ ส่วนหมอลำแบบคอนเสิร์ตเป็นหมอลำที่ให้ความสำคัญและเน้นหนักไปทางการใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีความเป็นสมัยใหม่มาก มีการคิดค้นรูปแบบการแสดงที่ดูหรูหราอลังการมากกว่าที่จะเป็นหมอลำ ส่วนหมอลำซิ่งมีการรักษาของเดิมเอาไว้บางส่วน เช่น แคนกับการไหว้ครู แต่การรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำซิ่งนั้นก็ยังคงเป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นของใหม่คือ เทคโนโลยีสมัยใหม่ และรูปแบบการแสดงแบบใหม่

ยิ่งหมอลำมีต้นทุนทางวัฒนธรรมมากเท่าไร โอกาสที่หมอลำจะได้เลือกใช้หรือมีความสามารถที่จะต่อรองกับการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตก็มีสูงมากขึ้นเท่านั้น ซึ่งหาก ใช้ทฤษฎีของเบนจามินอธิบายปรากฏการณ์นี้ ก็จะเห็นว่าหมอลำคณะใหญ่ๆ มีจุดเด่นหรือจุดขายและถูก “เลือกสรรทางวัฒนธรรม” (Tradition of selection) เพราะใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำ และเผยแพร่ไปสู่ผู้บริโภค จะเห็นได้ว่าเทคโนโลยีที่เข้ามาสู่วงจรของหมอลำทั้งระบบการผลิต และระบบการกระจาย และการบริโภคด้วย

นอกจากนี้ ปรากฏการณ์การแตกตัวของหมอลำที่เกิดขึ้นและทำให้หมอลำมีความแตกต่างจากหมอลำสมัยก่อนเข้าสู่ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เพราะหมอลำต่างประเภทกัน และมีเป้าหลอมทางวัฒนธรรมต่างกันนั้นย่อมต้องมี “แนวทาง” ของแต่ละคนแต่ละคณะ มีความหลากหลายทางการแสดง ซึ่งน่าจะทำให้หมอลำต่างประเภทกันนั้นได้รับผลกระทบจากการอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมต่างกันไปด้วย เมื่อได้รับผลกระทบต่างกันก็ย่อมเป็นที่มาของการที่ต้องมีการต่อรองในลักษณะต่างๆกัน หมอลำที่มีความสามารถในการดำรงคงอยู่และใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตที่ต่างกัน ส่งผลให้มีการต่อรองต่างกันไปด้วย

<u>๓.๒ การ “ต่อยอด” ต้นทุนทางวัฒนธรรมขึ้นใหม่</u>

นอกจากการรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมเดิมเอาไว้แล้ว หมอลำทุกประเภทจำเป็นจะต้องสร้างเสริมหรือต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมของตัวเองขึ้นมาใหม่ เพื่อไม่ให้เสียอำนาจที่จะต่อรองเพื่อความเป็นตัวของตัวเอง ซึ่งมีผลถึงอยู่รอดของหมอลำด้วย การต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมมี ๓ แนวทางใหญ่ๆ คือ

-การต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมด้านการผลิต ด้วยการอาศัยเทคโนโลยีใหม่ๆเข้ามาช่วย และหาผู้สนับสนุนในระยะสั้น เพื่อจะมีศักยภาพที่จะผลิตผลงานออกมาให้มีคุณภาพดีๆได้ การหาพันธมิตรหรือเครือข่ายเพื่อช่วยสนับสนุนในระยะยาว เช่น ค่ายเทป หรือบริษัทค่ายเพลง ก็จะช่วยผลิตผลงานออกมาอยู่เสมอ นอกจากนั้นก็อาศัยการพึ่งตนเอง เช่น การสร้างชื่อเสียงขึ้นมาก่อนโดยการเข้าประกวดหมอลำเพื่อสร้างชื่อเสียง หรือการสร้างหมอลำ

ไว้หลายๆแบบ เป็นแพ็กเกจให้เจ้าภาพได้เลือกเพื่อต่อราคาค่าจ้าง และที่สุดคือ การต่อยอดต้นทุนด้วยการสร้างผู้สืบทอดหมอลำอย่างยั่งยืน เช่น ฝึกฝนและปลูกฝังให้ลูกเป็นหมอลำ

-การต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมด้านการกระจาย ด้วยการหาช่องทางการเผยแพร่และกระจายผลงานของตนเองด้วยการพึ่งพาตนเอง เช่นอาศัยช่องทางการเผยแพร่ผ่านวิทยุชุมชน หรือบันทึกเทปด้วยตนเองแล้วผลิตซีดีออกมาเอง

-การต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมด้านการบริโภค ด้วยการทำให้ผู้ชมกลายเป็นผู้ชมที่ฟังและดูหมอลำเป็น และยังรู้จักเลือกฟังหมอลำอย่างชาญฉลาด รู้จักวิพากษ์วิจารณ์ ฉุดรั้งหมอลำเอาไว้ไม่ให้ตกต่ำด้วยรสนิยม ก็จะช่วยให้หมอลำรักษาความเป็นหมอลำที่มีสุนทรียะเอาไว้ได้ หรือการสร้างปฏิสัมพันธ์ต่อเนื่องกับผู้ชม จนเป็นความผูกพันกับผู้ชม

จากข้อมูลดังกล่าว ชี้ให้เห็นว่าหมอลำแต่ละประเภทสามารถสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรมขึ้นมาใหม่ต่างกัน ทั้งนี้การสร้างและการต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมขึ้นใหม่นั้นอาศัยความเป็น “อุตสาหกรรม” มากกว่า ในขณะที่การรักษาต้นทุนทางวัฒนธรรมที่ตกทอดสืบต่อกันมานั้น อาศัยปัจจัยความเป็น “วัฒนธรรม” มากกว่า นั่นก็แสดงให้เห็นว่า ทั้งการรักษาและการต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมนั้นต้องอาศัยความเป็น “อุตสาหกรรม” และความเป็น “วัฒนธรรม” เป็นพื้นฐานที่สำคัญควบคู่กันไป

หมอลำที่ยังมีอยู่ในปัจจุบันนี้ สามารถสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรมขึ้นมาใหม่จากปัจจัยที่แตกต่างกัน เพราะหมอลำแต่ละประเภทมีการใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีอยู่เดิมจากสิ่งที่ตัวเองมีต่างกัน เช่น หมอลำซิ่งไม่มีฐานชื่อเสียง เป็นที่รู้จักไม่กว้างขวาง หมอลำแบบคอนเสิร์ตขาดความต่อเนื่องในการรักษาชื่อ หมอลำคณะมีปัญหาการปรับเปลี่ยน หรือลดองค์ประกอบบางอย่างได้ยาก เพราะยึดติดชื่อเสียงและภาพลักษณ์

จากปรากฏการณ์ปัจจุบันนี้ จะเห็นได้ว่า หมอลำที่มีความสามารถที่จะต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมไว้ได้มากที่สุดนั้นคือหมอลำเรื่องต่อกลอน เพราะมีปัจจัยที่เป็นประโยชน์มากที่สุดคือ มีการสืบทอดต้นทุนทางวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่อง และมีความมั่งคั่งทางต้นทุนทางวัฒนธรรมเหนือหมอลำประเภทอื่นเป็นอย่างมาก

การใช้ทฤษฎีต้นทุนทางวัฒนธรรมมาอธิบายรากเหง้าและที่มาของหมอลำต่างประเภทกัน ก็ทำให้เห็นได้ว่าหมอลำแต่ละประเภทสามารถต่อยอดต้นทุนไปได้ไกลต่างกัน ทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตที่อธิบายความเป็น “อุตสาหกรรม”ของหมอลำ ที่ทำให้เกิดการใช้ความเป็นอุตสาหกรรมเพื่อผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมเป็นจำนวนมากแล้วส่งผลกระทบในแง่ลบ ตัวอย่างเช่น หมอลำซิ่งที่กลายเป็นหมอลำที่มีมาตรฐานเดียวกันไปทั่วภาคอีสาน สูญเสียความ

เป็นตัวของตัวเองไป และกำลังอยู่ในยุคเสื่อมความนิยม แม้กระทั่งนายทุนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมยังไม่ให้ความสำคัญที่จะคัดเลือกมาผลิตเป็นสินค้า

"ปีเราเริ่มออกวีซีดีหมอลำซิ่งประมาณ ปี๒๕๓๙ เริ่มออกเบอร์ต้นๆ ขายดีมาก ขายได้เป็นหมื่นๆแผ่นเลย ปี๒๕๔๐ ตัวเลขยังดีอยู่ พอมาปี ๒๕๔๑ เริ่ม drop จนมาถึง ๒๕๔๔ก็ยิ่ง drop เพราะมัน over supply มันไม่ใช่ EVS ทำคนเดียวแล้ว จากนั้นมา โอ้โฮ ไม่รู้กี่บริษัทมาทำ อย่างที่บอกล่ะ แค่จ้างหมอลำมา๒-๓ คน ก็มาเล่นล่ะ ขายก็ถูกๆล่ะ ทุกวันนี้ก็ยัง drop อยู่ ทุกวันนี้เลิกผลิตไปแล้วหมอลำซิ่ง เลิกตอนปี ๒๕๔๗ คือเลิกผลิตไปเลยไม่บันทึก ไม่ถ่ายทำ มีแต่ของเก่าขายถูกๆ เพราะหมอลำซิ่งเองก็ไม่ได้รับความนิยมในช่วงหลังนี้ มันมีการแสดงประเภทอื่นๆมาแซงคือหมอลำหมู่ หมอลำเรื่องต่อกลอน" (เสกสรร สุวนันท์กิ่งเพชร ,สัมภาษณ์ ๕ ก.ย.๔๙)

ส่วนทฤษฎีของเบนจามินก็ใช้อธิบายผลดีในการผลิตซ้ำด้วยเทคโนโลยีและหมอลำทุกประเภทก็สามารถใช้เทคโนโลยีเหล่านั้น เพื่อต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมได้อีกทางหนึ่ง ซึ่งเท่ากับว่าหมอลำสามารถสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรมแบบใหม่ขึ้นมารองรับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นได้ เช่น ใช้เทคโนโลยีในการแสดงมาช่วยสร้างภาพลักษณ์และเสริมสร้างชื่อเสียงให้กับคณะของตัวเอง โดยเฉพาะหมอลำที่เป็นคณะนั้นมีความโดดเด่นแตกต่างกันไปตามชื่อเสียงและความมีตระกูลหรือสำนักของตัวเองอยู่แล้วยิ่งสามารถนำเอาเทคโนโลยีมาใช้ได้ง่ายมากขึ้น

๔.ปัญหาและอุปสรรคต่อการสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ

ปัญหาการต่อยอดต้นทุนมีหลายประการ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นปัญหาปัจจัยต้นทุนที่อยู่ภายในทั้งนั้น เช่น ปัญหาต้นทุนที่มีค่าไม่ได้รับการต่อยอด เมื่อหมอลำ มีทักษะและความเป็นมืออาชีพมากขึ้น (Skillful and professional performer) เป็นหมอลำที่เก่งแล้ว กลับต้องหลีกทางให้หมอลำที่หน้าตาดี เป็นวัยรุ่น(แม้จะไม่เก่ง)มากกว่าศิลปินที่เก่งแต่อายุมาก

นอกจากนี้ การที่ศิลปินไม่รู้เรื่องกฎหมาย เพราะมีการศึกษาในระบบน้อย สู้ทนายความของบริษัทไม่ได้ ก็ไม่อาจสู้อิทธิพล และไม่อาจหนีไปให้พ้นจากอำนาจเครือข่ายของนายทุนได้ นอกจากนี้ ศิลปินยังขาดกำลังคนที่มีความรู้การผลิตเพื่อการตลาดที่ดีพอ หรือมีแต่ความคิดแต่ไม่มีทุนพอ เช่น ไม่มีสายส่งและการตลาดที่ดีแบบระบบอุตสาหกรรม จึงทำให้ผลิตเองได้ แต่ขายเองไม่ได้ ไม่สามารถทำในขั้นการกระจาย และเผยแพร่ผลงานได้ นอกจากนี้ แม้ว่ายุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมีช่องทางสื่อมวลชนที่จะเป็นช่องทางการเผยแพร่มากมาย แต่หมอลำขาดโอกาสที่จะเข้าถึงต้นทุนที่เป็นช่องทางเหล่านั้น

III) การต่อรองทางเพศสภาพ เชื้อชาติ และชนชั้น ของหมอลำ ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

เมื่อหมอลำเข้ามาสู่ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแล้ว การที่จะใช้แต่ทฤษฎีวิพากษ์ของสำนักแฟรงเฟิร์ตและทฤษฎีของเบนจามิน ก็ยังไม่สามารถอธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำและผู้ชมหมอลำที่เป็นอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ไม่ครอบคลุมทั้งหมด เพราะในอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นยังมีกระบวนการต่อรองอื่นๆ คือ การต่อรองทางเพศสภาพ ชนชั้น และเชื้อชาติของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมด้วย ดังนั้น จึงต้องกล่าวถึงการต่อรองดังกล่าวด้วย

<u>ก.ปรากฏการณ์การต่อรองของหมอลำกับเทคโนโลยีในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม</u>

๑.การเห็นว่าเทคโนโลยีเป็นประโยชน์ต่อการสร้างชื่อเสียงของหมอลำทางตรงโดยใช้เทคโนโลยีในหน้าที่ที่สำคัญคือ การเป็นช่องทางเพื่อการเผยแพร่และโปรโมตผลงานการแสดงของหมอลำ เช่น สื่อมวลชนที่มีบทบาทสำคัญในการโปรโมตหมอลำมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ยังเป็นสื่อวิทยุจนกระทั่งมาเป็นสื่อสมัยใหม่อย่างวีซีดีบันทึกการแสดงสดของหมอลำ จนกระทั่งการ

ให้ความสนใจและเกิดแนวคิดใหม่ๆที่จะใช้เทคโนโลยีเพื่อการพัฒนาช่องทางหรือสร้างโอกาสการเผยแพร่ผลงานของหมอลำ เช่น ช่องทางหรือสร้างโอกาสการเผยแพร่ผลงานของหมอลำ เช่น การนำเนื้อหาของหมอลำไปใส่ไว้ในระบบอินเตอร์เน็ตเพื่อให้ผู้ชมเข้าถึงข้อมูลของหมอลำได้อย่างกว้างขวางมากขึ้น นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคโนโลยีเป็นเครื่องมือช่วยเพื่อยกระดับชั้น (grade) ของหมอลำ และเก็บสั่งสมละผลงานเอาไว้เพื่อการนำมาใช้ประโยชน์ในการต่อรองในอนาคต การใช้เทคโนโลยีมีส่วนต่อการวางรากฐานการสร้างชื่อเสียงให้กับหมอลำ การให้ความหมายว่าเทคโนโลยีเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งที่ช่วยสร้างสรรค์ผลงานให้มีรูปแบบใหม่ๆ น่าสนใจจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของหมอลำบางคณะ การใช้เทคโนโลยีเป็นเครื่องมือช่วยฝึกฝนเรียนรู้การเป็นหมอลำได้ง่ายมากขึ้น

๒.หมอลำเลือกที่จะสร้างความหมายใหม่หรืออีกมุมมองหนึ่ง โดยการนำข้อดีของเทคโนโลยีของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมาใช้เพียงบางส่วน ไม่เข้าไปอยู่ในระบบทั้งหมด แต่ก็ไม่ถึงกับปฏิเสธโดยสิ้นเชิงที่จะใช้เทคโนโลยีเหล่านั้น กรณีนี้หมอลำมองเห็นทั้งข้อดีและข้อเสียของการผลิตซ้ำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม แต่สามารถแยกแยะได้และเนื่องจากหมอลำยังสามารถยอมรับทั้งด้านดีและไม่ดีของเทคโนโลยีนี้เองที่ทำให้หมอลำยังคงอยู่ร่วมกับ

การใช้เทคโนโลยีได้ต่อไป ในแง่มุมนี้หมอลำให้ความหมายแก่เทคโนโลยีในการผลิตผลงานการแสดงว่าเป็นทั้งเครื่องบั่นทอนหมอลำและเป็นเครื่องหนุนเสริมหมอลำได้ในเวลาเดียวกัน ดังนั้นการให้น้ำหนักของเทคโนโลยีประกอบการแสดงจึงเป็นแบบ“พบกันครึ่งทาง” คือ เห็นว่าเทคโนโลยีเป็นองค์ประกอบสำคัญสำหรับการแสดงในระดับหนึ่ง แต่ไม่ใช่เป็นสิ่งที่เป็นมาตรฐานที่จะใช้ชี้วัดความสามารถและคุณภาพของหมอลำทั้งหมด การใช้เทคโนโลยีในการผลิตผลงานการแสดงในฐานะที่เป็นทางเลือกในการผลิตผลงานในบางครั้งที่จำเป็นต้องใช้ความสะดวกก็ใช้ความสามารถของเทคโนโลยีเข้ามาช่วย ดังนั้นหมอลำจึงเลือกที่จะใช้เทคโนโลยีบางอย่างของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่เหมาะสมกับตัวหมอลำ แต่ไม่รับเอาทั้งหมด แสดงให้เห็นว่าหมอลำก็มีความสามารถที่จะอยู่รอดได้โดยการพึ่งตนเองทั้งหมด

๓.หมอลำใส่ความหมายโดยการปฏิเสธการใช้เทคโนโลยีในการผลิตผลงานการแสดง โดยพลิกกลับการให้ความหมายของเทคโนโลยีเป็นอย่างอื่น เช่น เทคโนโลยีเป็นเหตุให้หมอลำผลิตผลงานได้ลำบากมากขึ้น เทคโนโลยีในการผลิตผลงานเพื่อเผยแพร่นั้นมีผลเสียต่อการแสดงหมอลำ เช่น เทคโนโลยีที่มีอยู่นั้นทำให้การแสดงของหมอลำขาดความต่อเนื่อง ไม่ลื่นไหล ทำให้การแสดงไม่เป็นธรรมชาติและสูญเสียความเป็นตัวของตัวเอง

ยิ่งกว่านั้น บางครั้ง เทคโนโลยีก็ทำให้หมอลำตกอยู่ในภาวะที่เกิดความน่าเบื่อ ซ้ำซากจำเจ หมอลำจึงพลิกกลับความหมายว่า การแสดงสดเพียงอย่างเดียวน่าจะเป็นสิ่งที่ดึงดูดใจมากกว่า นอกจากนี้ยังกลับความหมายของเทคโนโลยีในการผลิตซ้ำโดยการให้ความหมายใหม่ว่าเป็นเครื่องมือเอาเปรียบศิลปิน เป็นตัวทำลายการสร้างสรรค์งานของศิลปิน โดยเฉพาะเทปผี ซีดีเถื่อน

<u>ข.กลยุทธการใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำเพื่อต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม</u>

โจทย์ของหมอลำสมัยใหม่ยุคใหม่คือ ทำอย่างไรหมอลำจึงจะขายออก ทำอย่างไรจึงจะอยู่ได้ จึงต้องมีการแตกตัวของหมอลำออกมาเป็นหลายๆประเภท กลายเป็นสินค้าที่มีความหลากหลาย เกิดมีหมอลำรูปแบบใหม่ๆนอกเหนือจากประเภทเดิมที่มีอยู่แล้ว เพื่อให้สามารถตอบสนองความต้องการของผู้บริโภคที่มีหลายรูปแบบ การต่อรองเพื่อรักษา” ความเป็นตัวของตัวเอง” ของหมอลำให้ “สามารถอยู่รอดได้(Survive)” ในท่ามกลางระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยไม่ถึงกับเพลี่ยงพล้ำ หมอลำจึงมีการใช้กลยุทธการต่อรองของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ดังนี้

-การตั้งสกุลหมอลำอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวขึ้นมา เพื่อให้เห็นว่า หมอลำมีการกระจายตัว มีเบ้าหลอมทางวัฒนธรรมอันหลากหลาย จึงหมอลำมีความหลากหลายเชิง

คุณภาพ เพราะมีครูหมอลำมีสำนักสอนหมอลำเกิดขึ้นมากมาย เป็นพลังที่แสดงอำนาจในการต่อรองว่า หมอลำเป็นสื่อพื้นบ้านขนาดใหญ่ มีฐานความนิยมสูง

-การสืบเชื้อสายหมอลำโดยสายเลือด แสดงความสามารถของศิลปินในการแสดง ล้วนแต่เป็นคุณสมบัติสำคัญที่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมไม่สามารถทำขึ้นมาได้เอง

-การรักษารากเหง้าเดิมเอาไว้ทำให้หมอลำสามารถย้อนกลับมาใช้รากเหง้าของตัวเองเพื่อการต่อรองได้ เพื่อเป็นจุดยืนที่ตั้งมั่นเอาไว้เพื่อเป็น"ป้อมปราการ" หรือฐานที่ตั้งมั่นสำหรับการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมๆได้ด้วย

-การทำหมอลำให้มีจุดเด่นเพื่อสร้างทางเลือกหลายๆระดับ คือมีการจัดให้เป็นแบบ Package เพื่อให้เจ้าภาพเห็นความแตกต่างและเป็นทางเลือกในการจ้างหรือการชมสำหรับผู้บริโภค

-การสร้างคนรุ่นใหม่ขึ้นมาเพื่อเป็นกำลังสำหรับการต่อรองในอนาคต หมายความว่า ยิ่งหมอลำมีวัตถุดิบที่ปั้นขึ้นมาเอง และพร้อมที่จะขายได้ตลอดเวลา ฝ่ายนายทุนก็ต้องหวังพึ่งหมอลำในฐานะที่เป็นผู้รู้

-การสร้างคุณค่า และเพิ่มมูลค่าให้ปรากฏในรูปแบบใหม่ โดยแสดงให้เห็นว่าหมอลำเป็นอีกทางเลือกหนึ่งของการเป็นสื่อโฆษณาผสมความบันเทิง เป็นสื่อประชาสัมพันธ์เคลื่อนที่ทำให้ผู้ชมรู้จักสินค้า

-การสร้างความรู้สึกครองใจหรือเข้าไปอยู่ในใจผู้ชม ด้วยการเสนอศักยภาพของการแสดงที่บ่งบอกความเป็นหมอลำขนาดใหญ่ถือเป็นกลยุทธขั้นสูงสุดในการใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมที่ เป็นรูปธรรม" (เทคโนโลยีทางเครื่องมือ อุปกรณ์สำหรับการผลิต) ผสมกับ "ต้นทุนที่เป็นนามธรรม" เป็นการใช้กลยุทธต้นทุนแบบผสมผสาน

ผลการต่อรองมี ๓ แบบคือ

๑.หมอลำได้รู้เท่าทันนายทุนและปฏิเสธระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เป็นความรู้เท่าทันว่านายทุนในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นเอาเปรียบหรือไม่เห็นความสำคัญของหมอลำ หมอลำบางคณะจึงถอยออกมาจากระบบทุนนิยมเพราะเห็นว่ามีผลเสียมากกว่าผลดี และไม่คุ้มค่ากับที่จะอยู่ต่อไป

๒. ผลที่เกิดจากการต่อรองคือหมอลำเกิดการยอมรับและเลือกหนทางที่จะร่วมงานกับนายทุนเพราะเห็นว่าได้ประโยชน์บางอย่างจากนายทุน โดยหมอลำมีการเลือกที่จะถือเอาความหมายบางอย่าง เช่น เห็นว่าเป็นการแลกเปลี่ยนผลประโยชน์กัน หมอลำยินยอมเสียบางอย่างเพื่อให้ได้บางอย่างตอบแทนคืนมา หมอลำจึงเลือกที่จะต่อรองและตีความเอาเฉพาะส่วนที่จะเป็นประโยชน์แก่ตนเอง

๓ ผลที่เกิดจากการต่อรองคือหมอลำกับนายทุนร่วมมือกันแบบเสมอภาค เป็นแบบเพื่อนคบกันหรือแบบพี่น้องคบกัน มีน้ำหนักเสมอกัน ทำธุรกิจด้วยกัน หมอลำมีพลังในการต่อรองแบบพบกันครึ่งทางนี้ เกิดจากหมอลำมีต้นทุนทางวัฒนธรรมสูงมากๆ

ค.การต่อรองทางเพศสภาพของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

บนเวทีของหมอลำ ความเป็นผู้หญิงและผู้ชายมักจะมีความเสมอภาคกันมาตั้งแต่สมัยโบราณแล้ว หลักฐานที่ปรากฏชัดมากที่สุดคือ เช่น เป็นหมอลำผีฟ้า เป็นร่างทรงเพื่อรักษาอาการป่วยไข้ของผู้ป่วยในสมัยก่อน ก็ต้องใช้หมอลำผู้หญิงและสงวนไว้ให้หมอลำผู้หญิงเท่านั้น ที่จะมีบทบาทสำคัญในการรักษาเยียวยาผู้ป่วย การแสดงการลำชิงชู้และลำชิงผัวที่เปิดโอกาสให้หมอลำฝ่ายหญิงได้ แสดงสิทธิและเสรีภาพในการเป็นฝ่ายเลือกสามีด้วยตัวเอง ปะทะคารม ประชันกลอนลำโต้ตอบกันกับผู้ชายได้อย่างเสมอภาค ปัจจุบันนี้หมอลำผู้หญิงก็สามารถมาตั้งสำนักหมอลำเพื่อเปิดสอนหมอลำได้ ยิ่งหมอลำในยุคสมัยใหม่ ก็ยิ่งเป็นการเปิดกว้างให้กับผู้หญิงที่มีความสามารถที่หมอลำผู้หญิงที่เป็นหัวหน้าคณะหมอลำ เช่น นกน้อย อุไรพร เป็นหัวหน้าและเจ้าของวงหมอลำคณะเสียงอิสานที่มีชื่อเสียงลือลั่นไปทั่วประเทศ ทั้ง บานเย็น รากแก่น ,ศิริพร อำไพพงษ์ ,จินตหรา พูนลาภ ซึ่งก็ล้วนแต่เป็นหัวหน้าคณะหมอลำ มีพลังการต่อรองโดยมีเพศสภาพของความเป็นผู้หญิงเต็มตัว

นอกจากนี้ ผู้หญิงก็สามารถแสดงความสามารถแบบผู้หญิงได้อย่างเท่าเทียมกับผู้ชาย เช่น มีผู้หญิงเล่นดนตรีในคณะหมอลำ อย่างในวงหมอลำซิ่ง ของแม่ราตรี ศรีวิไล ที่มีลูกสาวเป็นหมอแคน หรือวงหมอลำที่มีผู้หญิงเข้ามาเล่นดนตรีหลายคน เช่น หมอลำคณะสาวน้อยเพชรบ้านแพง และคณะเสียงอิสาน

การให้ความหมายที่สำคัญแก่ผู้หญิงในวงหมอลำนั้นมีชัดเจน เช่น การพูดแทนผู้หญิง ส่งเสียงแทนผู้หญิง การเปิดพื้นที่เวทีให้ผู้หญิง การแสดงของหมอลำหลายอย่างจึงมีสัญลักษณ์และการแสดงออกที่ให้ความสำคัญแก่เพศหญิงมากขึ้น ดังนั้น หากสังเกตให้ดีเราจะได้ยินเสียงกลอนลำที่แสดงให้เห็นว่า ผู้หญิงสามารถลุกขึ้นมาแสดงสิทธิของตัวเอง แสดงพลังที่จะตัดสินใจเรื่องต่างๆ เช่น การเลือกคู่ครอง การเลือกที่จะรักผู้ชาย ด้วยตัวเองได้

๑.การต่อรองทางเพศสภาพของหมอลำและนักแสดงผู้หญิง

๑. การให้ความหมายใหม่ของการเป็นหมอลำผู้หญิงที่ก้าวขึ้นมาเป็นหัวหน้าคณะหมอลำ ทำให้เกิดอำนาจต่อรองที่จะยืนหยัดเป็นหมอลำด้วยการครองความเป็นหมอลำผู้หญิงที่อยู่ในความนิยมแห่งยุคสมัย

๒. การสร้างความหมายให้แก่งานของผู้หญิงบนเวทีหมอลำ ว่าเป็นงานที่มีคุณค่า เป็นงานที่สามารถหารายได้เลี้ยงครอบครัว โดยเฉพาะหางเครื่องผู้หญิง นักดนตรีผู้หญิง และหมอลำผู้หญิงที่ได้แสดงให้เห็นถึงความแข็งแกร่งเสมอผู้ชาย

๓.การสร้างความหมายใหม่โดยการแสดงบทบาทเป็นผู้นำเพศหญิง สามารถมีพลังการต่อรองแบบผู้หญิง ผู้หญิงสามารถแสดงบทบาทของการเป็นผู้ควบคุมสถานการณ์และเป็นผู้เกลี้ยกล่อม โน้มน้าวใจ ในการควบคุมดูแลผู้ชมในสถานการณ์คับขันและมีความรุนแรงเกิดขึ้นได้อย่างดีโดยรู้จักใช้ทั้งไม้นวมและไม้แข็ง

๔.การต่อรองเชิงคุณค่าและศักดิ์ศรีของอาชีพผู้หญิง โดยการแสดงบทบาทของเพศหญิงที่มาประกอบอาชีพสุจริต โดยการให้ความหมายแบบต่อต้านความคิดแบบอนุรักษ์นิยม โดยเฉพาะการดูหมิ่นการทำมาหากินว่า “เต้นกินรำกิน”

๕.การสร้างพลังต่อรองโดยการเพิ่มคุณค่าให้ผู้หญิงว่าเป็นเพศที่หามาเป็นนักแสดงได้ยาก ที่เห็นได้ชัดที่สุดคือ การออกแสวงหาหางเครื่องที่เป็นสิ่งที่ทำได้ยาก แสดงให้เห็นว่า พลังการต่อรองของผู้หญิงมากขึ้น เป็นที่ต้องการของหมอลำมากขึ้น

๖.การแสดงบทบาทของผู้หญิงในฐานะเป็นผู้ทำหน้าที่สำคัญในการเป็นเพศที่ต้องรับผิดชอบกิจกรรมการดูแลคนจำนวนมาก เช่น ทำอาหารเลี้ยงดูสมาชิกในคณะหมอลำ

๗.การแสดงบทบาททางเพศสภาพของผู้หญิงทั้งในเรื่องการปกครองสมาชิกในคณะ การที่ต้องรับบทบาทการเป็นแม่ของลูก การประนีประนอมและมีความรับผิดชอบ

<u>๒. การต่อรองทางเพศสภาพของผู้ชมผู้หญิง</u>

ในขณะเดียวกัน ฝ่ายผู้ชมผู้หญิงก็มีการต่อรองทางเพศสภาพโดย

๒.๑ ผู้ชมผู้หญิงใช้บริเวณด้านหน้าเวทีเป็นสถานที่หาความบันเทิงหรือหลีกหนีจากโลกแห่งความเป็นจริงได้ชั่วขณะ เช่น การใช้เป็นที่หาความสำราญจากการฟัง การชมการแสดงหมอลำ ใช้เป็นที่เต้น แสดงความสนุกสนานตามความต้องการของตัวเองอย่างชอบธรรม และทำได้อย่างเสมอภาคทัดเทียมผู้ชาย

๒.๒ การแสดงบทบาทของแม่ยกซึ่งให้การช่วยเหลือ อุปถัมภ์หมอลำและนักแสดงผู้ชาย เป็นฝ่ายเลือกที่จะแสดงความหมายว่า เป็นที่พึ่งและผู้ให้ความช่วยเหลือหมอลำ

นอกจากนี้ยัง ปรากฏการณ์หนึ่งที่น่าสนใจทั้งที่อยู่หน้าเวทีหมอลำและบนเวทีหมอลำในปัจจุบัน คือการต่อรองทางเพศสภาพของเพศที่สาม ที่คนทั่วไปเรียกว่า

“กะเทย” ทั้งที่อยู่ด้านหน้าเวทีหมอลำและบนเวทีหมอลำ ในฐานะของนักแสดง เช่น หางเครื่องผู้ชาย

๓.การต่อรองทางเพศสภาพของเพศที่สาม

๓.๑ ต่อรองโดยการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม โดยหมอลำได้เปลี่ยนความหมายที่ถูกมองในเชิงลบนั้นให้มีความหมายใหม่กลายเป็นว่า เพราะหมอลำมีปฏิสัมพันธ์ที่ดีกับผู้ชม และผู้ชมเหล่านี้ก็เป็นผู้ช่วยประชาสัมพันธ์ที่ดีให้กับหมอลำแต่ละคณะ

๓.๒ การสร้างความหมายใหม่ขึ้นมา โดยการแสดงให้เห็นว่า การเป็นกะเทยในวงหมอลำนั้น เป็นผู้ที่สามารถแสดงบทบาทที่สำคัญในคณะหมอลำ มีความสามารถพิเศษหลายๆอย่าง เช่น ครูฝึกเต้นหมอลำ ช่างตัดเย็บออกแบบเสื้อผ้านักแสดง และอยู่เบื้องหน้าของความสำเร็จนั้น เช่น เป็นหมอลำ และเป็นตัวตลก เป็นหางเครื่อง เป็นต้น

๓.๓ แสดงการปฏิเสธการให้ความหมายที่ไม่ดีต่อเพศที่สามในการอยู่กับหมอลำ เช่น ความเป็นอาชีพไม่มีเกียรติ ต้อยต่ำไม่มีการศึกษาสูง โดยการไม่สนใจหรือไม่ใส่ใจการให้ความหมายนั้น แสดงให้เห็นว่าเพศที่สามเมื่ออยู่ในวงหมอลำก็สามารถใช้ความสามารถของตัวเอง สร้างความสำคัญให้ตัวเองได้

ปรากฏการณ์ที่สะท้อนให้เห็นทฤษฎีเบนจามินที่ยังสอดคล้องเชื่อมโยงกับการต่อรองทางเพศสภาพที่ไม่อาจแยกกันได้คือ การที่เทคโนโลยีสมัยใหม่มีส่วนในการสนับสนุนหรือเป็นช่องทางให้เกิดการต่อรองทางเพศสภาพอย่างมาก เช่น ผู้ชมที่เป็นผู้หญิงและผู้ชมที่เป็นเพศที่สาม ต่างก็ได้ใช้พื้นที่หน้าเวทีหมอลำในยุคสมัยใหม่ที่มีการปรับปรุงให้ทันสมัยด้วยเครื่องมืออุปกรณ์ทันสมัย สำหรับเป็นที่แสดงตัวตน แสดงออกซึ่งสิทธิเสรีภาพอย่างเท่าเทียมกัน ผู้หญิงและกะเทยที่เป็นหมอลำและนักแสดงก็ได้ใช้พื้นที่เวทีหมอลำ ตลอดจนสื่อรูปแบบต่างๆ ที่อาศัยเทคโนโลยีการผลิตซ้ำมาเป็นพื้นที่ที่แสดงความสามารถ แสดงบทบาทความเป็นผู้หญิงและเพศที่สาม ที่ไม่ได้ด้อยกว่าผู้ชาย

นอกจากนี้ ผลงานของหมอลำที่ปรากฏตามวีซีดี ตามโทรทัศน์ก็ทำให้เห็นว่า มีการเปิดโอกาสและให้ความสำคัญแก่ผู้หญิงที่เป็นหมอลำและนักแสดงตลอดจนผู้ชม โดยนำไปกล่าวถึงในเนื้อหาการแสดงมากขึ้น เช่น เพลงต่างๆ กลอนลำต่างๆที่ได้รับการผลิตซ้ำด้วยเทคโนโลยีสมัยใหม่ก็มีการกล่าวถึงผู้หญิงและเพศที่สามมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด ดังนั้น การที่หัวหน้าคณะหมอลำที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย อย่างคณะเสียงอิสานที่มีภาพของนกน้อย อุไรพร ตลอดจน หมอลำของศิริพร อำไพพงษ์ และ จินตหรา พูนลาภ ที่ปรากฏอยู่ตามจอโทรทัศน์และตามวีซีดี บันทึกการแสดงสด ก็ล้วนแต่เป็นเครื่องยืนยันชัดเจนว่า เทคโนโลยีมีส่วนช่วยให้วงการหมอลำเป็นวงการที่ทำให้เป็นผู้หญิงก็มีอำนาจในการต่อรอง และสามารถแสดงออกซึ่งบทบาทการเป็นผู้หญิงอย่างมีสิทธิเสรีภาพนั้นได้อย่างชัดเจน

<u>ง.การต่อรองทางชนชั้นของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม</u>

การต่อรองทางชนชั้นของหมอลำ มี ๓ ลักษณะคือ การต่อรองทางชนชั้นกับสังคม การต่อรองทางชนชั้นกับคนในคณะหมอลำด้วยกัน และ การต่อรองกับหมอลำต่างคณะ

ในการต่อรองทางชนชั้นกับสังคมนั้น หมอลำมีวิธีการต่อรองโดยใช้การกระทำเพื่อเปลี่ยนความหมายจากการถูกประทับตรา และถูกดูหมิ่นจากสังคมด้วยวิธีการต่างๆดังนี้

๑.เปลี่ยนความหมายที่มีเสียงและการประทับตราอาชีพหมอลำว่าเป็นการ “เต้นกินรำกิน” โดยหมอลำได้พลิกกลับเปลี่ยนความหมายเสียใหม่ ให้มีความหมายที่แสดงเป็นรูปธรรมคือ อาชีพหมอลำเป็นอาชีพสุจริต

๒. เปลี่ยนความหมายของอาชีพจากการดูถูก ว่าเป็นอาชีพที่อยู่ในระดับของชนชั้นล่าง ไร้เกียรติ โดยสร้างความหมายใหม่ให้กลายเป็นความน่าภาคภูมิใจ (มองในแง่นามธรรม) ไม่ใช่เรื่องน่าอาย เพราะเป็นอาชีพที่ทำแล้วได้เงินอย่างสุจริต ทั้งยังเป็นอาชีพที่เป็นได้ยากไม่ใช่ใครๆก็จะทำได้

๓. การยกระดับชนชั้นทางสังคม โดยใช้การศึกษาเป็นเครื่องมือ สั่งสมผลงานเพื่อให้มีโอกาสที่จะได้รับการเสนอชื่อเป็นครูภูมิปัญญาท้องถิ่น

๔. การแสดงความหมายทางชนชั้นให้ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง ชนชั้นอื่นๆเช่น ชนชั้นกลางในเมืองก็มีการยอมรับหมอลำโดยการเลือกสรรมาเป็นส่วนหนึ่งของเนื้อหาสื่อมวลชน เรื่องราวของหมอลำได้รับการรับรองโดยสื่อมวลชนให้เป็นที่รู้จัก

๕. การต่อรองทางความหมายกับอำนาจรัฐ ผ่านผู้ที่เป็นตัวแทนในการใช้อำนาจนั้น เช่น ตำรวจ โดยอาศัยกฎระเบียบของสังคมเป็นตัวบังคับ สภาพเท่าที่เป็นอยู่หมอลำยังต่อรองไม่ได้ เพราะเป็นเรื่องกฎระเบียบ เช่น ให้เลิกแสดงตอนเที่ยงคืน

ส่วนการต่อรองทางชนชั้นกับคนในคณะหมอลำด้วยกัน หมอลำมีรูปแบบและวิธีการต่อรองภายในคณะหมอลำ ดังนี้

๑. การต่อรองด้วยบทบาทและความสำคัญของนักแสดงในคณะ เมื่อเป็นตัวสำคัญก็มีอำนาจต่อรองมากขึ้น

๒. การต่อรองด้วยการใส่ความหมายความเรียบง่ายแบบหมอลำ แม้หมอลำจะเป็นตัวสำคัญในคณะ แต่หมอลำก็ต้องอยู่อย่างไม่มีชนชั้น

๓. การต่อรองโดยการสร้างความใกล้ชิด ความผูกพัน การพึ่งพาอาศัยกันแบบพี่แบบน้อง

๔.การต่อรองโดยการให้โอกาสแก่สมาชิกในวงหมอลำที่จะได้รับการปฏิบัติหรือเปิดโอกาสในการเป็นนักแสดงอย่างเท่าเทียมกัน

๕.การต่อรองกับคนในคณะโดยเปิดโอกาสให้สมาชิกในวงหมอลำได้แสดงความคิดเห็น ร่วมประชุมกันอย่างเป็นประชาธิปไตย

๖. การสร้างความหมายของการทำงานในคณะหมอลำเป็นที่พึ่งให้กับสมาชิกในวงหมอลำ ว่าการดำรงคงอยู่ของคณะหมอลำนั้น คือการคงอยู่ของคุณค่าของการเป็นแหล่งประกอบอาชีพ

๗. การต่อรองกับสมาชิกในคณะโดยการเลือกส่งเสริมและให้ความสำคัญกับคนในคณะ

๘.การต่อรองโดยใช้หลักจิตวิทยาเพื่อสร้างและรักษาความรู้สึกความเป็นครอบครัว ต่อรองกับลูกวงโดยทำให้ลูกวงรู้สึกอบอุ่นใจถึงการที่หัวหน้าให้ความสำคัญกับลูกน้องเสมอ

๙. การต่อรองโดยทำให้เห็นถึงข้อแตกต่างเรื่องสวัสดิการที่จะได้รับ

๑๐. การต่อรองโดยแสดงปฏิกิริยาแสดงความไม่เห็นด้วย เช่น เพิกเฉย ไปจนถึงขั้นต่อต้าน หรือมีการปฏิเสธแนวความคิดหรือการปกครอง ไม่เห็นด้วยกับการควบคุมดูแลของหัวหน้า ไม่คัดค้านต่อหน้า แต่ก็ไม่ปฏิบัติตาม

๑๑. การต่อรองโดยการแสดงการดึงคนที่อยู่ในระดับชั้นสูงกว่าในวงหมอลำให้ลดระดับลงมา ด้วยการนำมาอ้างอิงถึงในฐานะนักแสดงด้วยกัน

๑๒. การต่อรองโดยสร้างความหมายให้ตัวเองเป็นคนมีคุณค่า มีตัวตนในสายตาคนอื่น คือความภาคภูมิใจในความรู้สึกว่าตนเองเป็นคนสำคัญในวงหมอลำอีกคนหนึ่ง

๑๓. ต่อรองโดยการสร้างความหมายของการได้รับการยอมรับ ได้รับความสำคัญในฐานะ นักแสดง

๑๔. การต่อรองโดยการแอบต่อต้าน หรือบางครั้งก็หาโอกาสที่จะฝ่าฝืนกฎไม่ปฏิบัติตามกฎระเบียบ

การต่อรองทางชนชั้นอีกประการหนึ่งคือการต่อรองกับหมอลำต่างคณะ เป็นการต่อรองที่แสดงให้เห็นว่า หมอลำแต่ละคณะก็มีจุดยืนที่จะรักษาความเป็นตัวเองของแต่ละคณะต่างกันออกไป มีความพยายามที่จะใส่คุณค่าและความหมายพิเศษให้กับสิ่งที่ตนเองเป็นอยู่ การต่อรองระหว่างหมอลำแต่ละคณะมีลักษณะดังนี้

๑ สำหรับหมอลำที่มีชนชั้น (class) สูง ก็จะมีการใช้ผลงานการแสดงเป็นเครื่องต่อรอง ใช้ภาพลักษณ์ของคณะเป็นสัญลักษณ์สำคัญในการต่อรอง ทั้งเรื่องราคา การเสนอผลงาน

๒.การต่อรองโดยการหาจุดต่างของหมอลำแต่ละประเภทเพื่อแสดงความแตกต่างกัน หรือการแสวงหา เชิดชู ข้อดีตามแบบหมอลำของตัวเองเพื่อชดเชยส่วนบกพร่องของหมอลำคณะตัวเอง เช่น แม้จะเป็นหมอลำเรื่องต่อกลอนที่ดีไม่ได้ แต่ก็เป็นหมอลำแบบคอนเสิร์ตที่ดีได้

๓.การต่อรองโดยการเลือกแนวทางใหม่ๆ เลือกใช้ความแตกต่าง หรือสรรหาสร้างความแตกต่างในการจัดการดำเนินงานบริหารงานเกี่ยวกับหมอลำให้คณะหมอลำของตัวเองมีความต่างออกไปจากคณะอื่น

๔.ต่อรองโดยการแสดงนัยยะของการมีชื่อเสียง มีการบ่งบอกความก้าวหน้าปริมาณของการรับงานที่มีมากกว่าหมอลำคณะอื่น เป็นการแสดงความเหนือกว่าแสดงความภูมิใจที่สามารถบริหารจัดการคณะหมอลำจนสำเร็จ

๕.การต่อรองโดยแสดงความหมายของข้อดีหรือจุดเด่นในการเป็นคณะหมอลำขนาดเล็ก โดยการให้ความหมายใหม่ว่าแม้จะไม่มีทุนทางวัฒนธรรมเท่ากับหมอลำขนาดใหญ่แต่ก็สามารถอยู่กันได้อย่างมีความสุข

๖.การต่อรองกับหมอลำต่างคณะอีกรูปแบบหนึ่งคือ การเสนอทางเลือกที่ดีกว่า เช่น ยกผลประโยชน์ที่จะได้มากกว่ามาล่อใจ เพื่อให้สามารถจูงใจคนที่ต้องการให้มาอยู่ด้วย

<u>จ.การต่อรองทางเชื้อชาติของหมอลำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม</u>

ในการต่อรองทางเชื้อชาติในที่นี้ ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มทางเชื้อชาติเกี่ยวกับหมอลำออกเป็น ๓ ประเด็นหลักดังนี้

๑.เชื้อชาติที่บ่งบอกทำนองหมอลำและสังวาทของหมอลำ

๑.๑ การต่อรองโดยการยึดถือแบบแผนและการเป็นของแท้ ศิลปินกลายเป็นที่ต้องการของผู้ผลิตและสร้างสรรค์หมอลำ เพราะความสามารถเบื้องต้นหรือความเป็นคุณสมบัติจำเพาะของหมอลำ

๑.๒ การต่อรองโดยการสร้างความสำคัญให้กับทำนองลำจนกลายเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวาง และกลายเป็นการให้ความหมายใหม่ในการเป็นตัวแทนเชื้อชาติทำนองลำ เช่น ลำทำนองขอนแก่นที่ได้รับความนิยมมาก

๒.เชื้อชาติที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ทางกายภาพของผู้ชมหมอลำ

๒.๑ การต่อรองเพื่อสร้างความนิยมในเชื้อชาติของคนอีสาน เพื่อแสดงความมีเชื้อชาติอีสานผ่าน “ความเป็นหมอลำ” ทำให้การชมหมอลำแสดงถึงอัตลักษณ์ของคนอีสาน

๒.๒ การต่อรองโดยการกระตุ้นให้เกิดจิตสำนึก เกิดความรู้สึกถึงความเป็นท้องถิ่นนิยมเช่น ในเวลาที่ต้องประนีประนอมกันเมื่อเกิดเหตุคับขัน

๒.๓ การต่อรองโดยการเพิ่มความหมายให้มีความหมายมากกว่าการแสดงพื้นบ้านหมอลำ เช่น การสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงที่หลากหลาย จนกลายเป็นที่ยอมรับของคนภาคอื่นๆแม้ไม่ใช่คนอีสานโดยกำเนิด

๓.เชื้อชาติของผู้ที่เกี่ยวข้องกับหมอลำ

๓.๑ การต่อรองโดยการใช้ความรู้ความสามารถในการสร้างสรรค์หมอลำเป็นเครื่องต่อรองเป็นการเปลี่ยนกลับความหมายจากที่ถูกดูหมิ่นดูแคลนจากคนต่างเชื้อชาติให้กลายเป็นการได้รับการยอมรับในฝีมือและความสามารถ

๓.๒ ต่อรองโดยการเพิ่มมูลค่าให้ความหมายใหม่แก่ความรู้และทักษะของการเป็นหมอลำ ซึ่งมีความเป็นแบบฉบับเฉพาะที่คนนอกวงการต้องให้การยอมรับ

๓.๓ การต่อรองโดยแสดงความหมายให้เห็นว่าหมอลำเป็นที่ยอมรับของคนต่างชาติ เช่น การแสดงให้เห็นหรืออ้างพยานว่า ชาวต่างชาติก็เข้ามาศึกษาเข้ามาเรียนรู้หมอลำอย่างเป็นจริงเป็นจัง

๓.๔ การใช้ดนตรีพื้นบ้านอีสานในคณะหมอลำสมัยใหม่เพื่อการต่อรองทางเชื้อชาติ โดยการให้ความหมายของดนตรีพื้นบ้านอีสานที่มีความเป็น“ตะวันออก” ว่ามีความสำคัญเทียมเท่ากับดนตรีสากล

IV) **หน้าเวทีหมอลำ พื้นที่แห่งการต่อรองของผู้ชมหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม**

ผู้ชมที่ชมการแสดงหน้าเวทีก็ย่อมมีโอกาสที่จะวิพากษ์วิจารณ์หมอลำได้ตามความรู้ความเข้าใจของตัวเอง ซึ่งไม่ได้จำกัดอยู่เฉพาะหน้าเวทีการแสดงสดเท่านั้น หากแต่ยังรวมไปถึงการวิจารณ์หมอลำหน้าจอโทรทัศน์ที่เปิดวีซีดีดูหมอลำ หรือวิจารณ์หมอลำอยู่หน้าจอคอมพิวเตอร์ผ่านเครือข่ายอินเตอร์เน็ตอีกด้วย นอกจากการวิจารณ์หมอลำแล้ว ผู้ชมเองก็ยังมีการต่อรองกับหมอลำ ในขณะเดียวกัน หมอลำก็มีการต่อรองกับผู้ชมด้วย การต่อรองของทั้งสองฝ่ายมีรายละเอียดดังนี้

<u>๑.วิธีการต่อรองของหมอลำที่มีต่อผู้ชม</u>

การต่อรองของหมอลำต่อผู้ชมในที่นี้หมายถึง วิธีการให้ความหมายแก่การกระทำต่างๆของหมอลำ เพื่อแสดงจุดยืนที่หมอลำใช้รักษาผลประโยชน์หรือรักษาความเป็นตัวของตัวเองให้ดำรงอยู่อย่างมีคุณค่าเอาไว้ การต่อรองของหมอลำมีดังนี้

๑.๑ การสื่อสารเพื่อแสดงความหมายเพื่อรักษาผลประโยชน์ของหมอลำ เช่น การปกป้องรักษาลิขสิทธิ์ผลงานการแสดงที่ไม่ยอมให้ผู้ชมมาละเมิด

๑.๒ การต่อรองโดยการสร้างความหมายและการตระหนักในคุณค่าการเป็นหมอลำ โดยการสร้างความหมายขึ้นมาให้ผู้ชมเห็นว่าหมอลำมีศักดิ์ศรี ความภาคภูมิใจในความเป็นศิลปิน และทำให้ผู้ชมตระหนักว่า ผู้ชมคือส่วนสำคัญที่สุดที่จะทำให้หมอลำมีพลังที่จะสร้างสรรค์ผลงานต่อไป

๑.๓ การต่อรองโดยการสร้างความหมายใหม่ให้เห็นความพยายามที่จะตอบแทนคืนสู่สังคม สร้างภาพลักษณ์ใหม่ให้เกิดเป็นภาพตัวแทนของคณะหมอลำที่จะทำให้ผู้ชมเห็นแล้วเกิดความประทับใจ

๑.๔ การต่อรองโดยการทำให้ผู้ชมตระหนักในการให้ความสำคัญกับการเป็นหมอลำในฐานะของศิลปการแสดงพื้นบ้าน สร้างความหมายของการเป็นหมอลำว่าเป็นศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านที่ต้องผ่านความยากลำบาก ทุ่มเทแรงกายแรงใจและทุนทรัพย์ของศิลปินที่จะผลิตผลงานออกมาสู่สายตาผู้ชม

๑.๕ การต่อรองที่หมอลำมีจุดยืนและคงความเป็นตัวของตัวเองเอาไว้ได้ ซึ่งผู้ชมต้องให้การยอมรับและเป็นไปตามรูปแบบและเงื่อนไขที่หมอลำกำหนดเอาไว้ เช่น เงื่อนไขด้านเวลา การแต่งกาย

๑.๖ การต่อรองโดยการปรับกลยุทธการแสดงเพื่อหลีกเลี่ยงปัญหาที่เกิดจากผู้ชม โดยต้องป้องกันการคึกคะนองเกินเหตุซึ่งนำไปสู่การทะเลาะกันของผู้ชม

๑.๗ การต่อรองโดยการปรับตัวเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ชมตามสถานการณ์และสถานที่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือการอ่านใจผู้ชมโดยคิดถึงหลักจิตวิทยา แล้วพยายามนำเสนอหรือสรรหาเทคนิควิธีที่จะทำในสิ่งที่ผู้ชมน่าจะชื่นชอบ เช่น การตามใจผู้ชม การจัดเพลงให้ตามคำขอ

๑.๘ การต่อรองโดยแสดงให้เห็นการใช้ศักยภาพการแสดงอันยิ่งใหญ่ เพื่อสื่อสารให้ผู้ชมได้เห็นถึงการลงทุนที่อลังการ ชุดหางเครื่องที่ออกมาแต่ละชุดดูสวยงามมากกว่าความเป็นหมอลำ

๑.๙ การต่อรองโดยการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม ทำให้ผู้ชมเห็นว่าหมอลำใส่ใจผู้ชมโดยวิธีการต่างๆ เช่น การพูดคุยเรียกหาผู้ชมอย่างเป็นกันเอง การตอบสนองต่อความต้องการของผู้ชมด้านการแสดง

๑.๑๐ การต่อรองกับผู้ชมโดยการใส่ความหมายให้ผู้ชมรู้สึกว่าเป็นคนสำคัญ เช่น ในกรณีการต่อรองกันเรื่องราคาค่าจ้าง โดยการทำให้ผู้ชมเห็นว่าหมอลำได้พยายามให้ผู้ชมได้มีโอกาสว่าจ้างหมอลำได้ในราคาเป็นกันเอง

๑.๑๑ การต่อรองโดยการแสดงความอดทน ไม่โต้ตอบต่อการแสดงการก้าวร้าว

๑.๑๒ การต่อรองโดยการให้ความหมายใหม่กับเพศที่สาม โดยใส่ความหมายใหม่ให้กับเพศที่สามกลายว่าเป็นผู้ชมที่ไม่ถูกมองข้ามและยังมีความสำคัญ โดยสะท้อนออกมาในรูปแบบของเพลงและการแสดง

๑.๑๓ หมอลำต่อรองโดยการสร้างรสนิยมหลายๆรูปแบบ ทำให้หมอลำมีความหมายใหม่ กลายเป็นมหรสพของชนทุกชั้น และสร้างการยอมรับได้มากขึ้น นี่คือเหตุผลที่หมอลำต้องทำให้การแสดงดูยิ่งใหญ่ เพราะต้องการให้ผู้ชมทุกระดับชั้นดูได้

๑.๑๔ หมอลำมีการต่อรองโดยการรักษาเอกลักษณ์ของความเป็นคนอีสานที่รักความสนุก การทำเรื่องเพศบนเวทีหมอลำให้เป็นเรื่องตลกขบขันในชีวิตประจำวัน

๑.๑๕ การต่อรองของหมอลำ โดยการปรับตัวให้เข้ากับกระแสเศรษฐกิจโดยยึดผู้ชมเป็นหลักคือ ใส่ความหมายใหม่ให้คณะหมอลำว่าไม่ใช่หมอลำราคาแพง ทำให้ผู้ชมมีโอกาสจ้างหมอลำได้มากขึ้น

<u>๒.วิธีการการต่อรองของผู้ชมที่มีต่อหมอลำ</u>

การต่อรองของผู้ชมที่มีต่อหมอลำในที่นี้ คือการที่ผู้ชมสร้างความหมายใหม่ให้กับตัวหมอลำ หรือกำหนดผู้ชมเอง เพื่อให้มีความสามารถที่จะเข้าถึงหมอลำด้วยวิธีการต่างๆได้ เช่น การทำให้หมอลำกลายเป็นผู้ที่สามารถแตะต้องได้ หมอลำสามารถถูกวิพากษ์วิจารณ์ได้ วิธีการต่อรองที่ผู้ชมใช้กับหมอลำคือ

๒.๑ ผู้ชมต่อรองกับหมอลำโดยการกำหนดความหมายให้หมอลำเป็น "มหรสพชาวบ้าน" เป็นวัฒนธรรมประชานิยม(Popular culture) ที่มีความใกล้ชิดกับผู้ชม หมายถึงการที่ผู้ชมไม่เพิ่มค่าให้หมอลำกลายเป็นการแสดงที่ดูสูงส่ง อยู่ห่างไกล

๒.๒ ผู้ชมต่อรองกับหมอลำโดยใช้หมอลำเป็นทางเลือกที่จะเปรียบเทียบความแตกต่างในระหว่างหมอลำด้วยกัน การมีหมอลำหลายคณะช่วยให้ผู้ชมได้เลือกว่า ผลงานการแสดง รูปแบบการแสดง เนื้อหาและเรื่องของคณะใดจะดีกว่ากัน

๒.๓ ผู้ชมต่อรองกับหมอลำโดยอยู่ในฐานะของการเป็นผู้เลือกหมอลำ เช่น ในการจ้างหมอลำนั้น ผู้ชมเป็นผู้เลือกรูปแบบและคณะหมอลำ เช่น จะเลือกหมอลำเรื่องต่อกลอน หรือหมอลำซิ่ง หรือหมอลำแบบคอนเสิร์ต

๒.๔ ผู้ชมมีการต่อรองโดยกำหนดความหมายให้หมอลำเป็นที่หลบหนีจากชีวิต การให้ความหมายของหมอลำในสายตาของผู้ชมจึงมีความหลากหลายตามความต้องการใช้ประโยชน์ของคนแต่ละกลุ่ม

๓.การวิจารณ์หมอลำของผู้ชมหมอลำ

การวิจารณ์หมอลำของผู้ชมหมอลำหรือการมีส่วนร่วมของผู้ชมที่มีต่อหมอลำจะเกิดขึ้นหน้าเวทีหมอลำในขณะที่หมอลำกำลังแสดง ผู้ชมที่เข้าถึงอารมณ์การแสดงหรือมีอารมณ์ร่วมกับนักแสดงก็จะแสดงปฏิกิริยา หรือวิพากษ์วิจารณ์หมอลำในขณะนั้น เช่น การด่าว่านักแสดง การร้องไห้ ซาบซึ้งกับบทบาทที่หมอลำกำลังแสดง

๓.๑ ลักษณะการวิจารณ์หมอลำของผู้ชมแบบต่างๆ

การวิจารณ์หมอลำมีหลายวิธี เช่น วิธีการฝากผ่านคนในคณะหมอลำ และการกล่าววิจารณ์กับหัวหน้าคณะหมอลำก็มี หรือการได้ยินการพูดคุยของผู้ชมในลักษณะการวิจารณ์หมอลำก็มี

๓.๒ การต่อรองโดยผู้ชมเป็นผู้วิพากษ์หมอลำในลักษณะผู้รับสารเชิงรุก คือ ไม่ได้ชมอย่างเดียว หากแต่เมื่อมีโอกาสก็จะแสดงความคิดเห็นและมีการเปรียบเทียบกัน เช่น รู้จักเปรียบเทียบระหว่างผลงานหมอลำที่อยู่ในรูปแบบสื่อสมัยใหม่ กับการแสดงสด

๓.๓ การต่อรองโดยการลดคุณค่าบางอย่างหรือเพิ่มคุณค่าบางอย่างให้แก่หมอลำที่ผู้ชม โดยการปฏิเสธหรือการยอมรับ คือผู้ชมสามารถเป็นฝ่ายเลือกที่จะใส่ความหมายใหม่ ในเชิงบวกและเชิงลบ ขึ้นอยู่กับความชอบส่วนบุคคล

๓.๔ การต่อรองโดยทำให้หมอลำเป็นฝ่ายที่ต้องยอมรับการวิจารณ์ โดยการเสนอแนะ แสดงความคิดเห็น ของผู้ชมได้

๔.องค์ประกอบที่ส่งผลกระทบต่อการต่อรองของหมอลำ

ปัจจัยต่างๆที่มีผลต่อการต่อรองของหมอลำทั้งการต่อรองกับอุตสาหกรรมและการต่อรองกับผู้ชมนั้น มีดังนี้

๑.กระแสความนิยมเพลงร่วมสมัย และกระแสความนิยมหมอลำของผู้ชม เพราะหมอลำแต่ละคณะต้องให้ความสนใจและติดตามว่า จะเลือกเพลงใด ของนักร้องยอดนิยมคนใดในยุคนั้น ต้องเกาะติดกับกระแสความนิยมดังกล่าวให้ได้ เพื่อทำตัวให้เป็นหมอลำทันสมัยมากขึ้นได้ หมอลำก็จะเป็นที่นิยม มีชื่อเสียงและมีอำนาจต่อรองได้มากขึ้น

๒.การมีผู้สนับสนุน (Sponsor) ผู้สนับสนุนเป็นผู้ช่วยสร้างช่องทาง และเป็นผู้ช่วยซื้อเวลา หาพื้นที่ในการโปรโมตโฆษณาให้หมอลำได้แสดงผลงานอย่างกว้างขวางและมีความถี่สูงขึ้น ทำให้หมอลำมีโอกาสเป็นฝ่ายรุกเข้าไปในชุมชนขนาดใหญ่มากขึ้น

๓.การมีสื่อมวลชนและเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่กลายเป็นปัจจัยสำคัญ เพราะจะเป็นการสร้างความชอบธรรมให้หมอลำว่า เป็นหมอลำที่มีชื่อเสียง มีมาตรฐานสูง เพราะได้มี

ผลงานออกโทรทัศน์ หรือมีการผลิตซ้ำโดยสื่อมวลชน ทำให้หมอลำสามารถกลายเป็นฝ่ายรุกเข้าไปถึงผู้ชมถึงในบ้าน นอกจากการแสดงสดทั่วๆไป

๔.การมีผู้ชมเป็นผู้บริโภคเป็นลูกค้าที่สำคัญของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม คือตราบใดที่ความนิยมของผู้ชม ที่มีต่อหมอลำหรือคณะหมอลำ ยังมีมากและไม่เสื่อมความนิยมลงไป ตราบนั้นก็เท่ากับว่า หมอลำยังคงมีชื่อเสียงมาก และความมีชื่อเสียงของหมอลำนี้ก็คือ อำนาจในการต่อรองกับผู้ชมและระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ข.อภิปรายผลการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ผลการวิจัยที่สามารถตอบวัตถุประสงค์การวิจัยได้ทุกข้อดังนี้

๑.ในการวิเคราะห์การใช้ทฤษฎีตะวันตกอย่าง “อุตสาหกรรมวัฒนธรรม” และทฤษฎี “การผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกล” มาอธิบายปรากฏการณ์สื่อพื้นบ้านหมอลำ และนำไปสู่การสร้างทฤษฎีแบบตะวันออกเพื่ออธิบายปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นกับสื่อพื้นบ้านในโลกตะวันออกได้ดังนี้

<u>หมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเมื่อมองผ่านทฤษฎี “อุตสาหกรรมวัฒนธรรม” ของสำนักแฟรงเฟิร์ต</u>

หากพิจารณาทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตแล้วจะเห็นว่า ความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและระบบการผลิตวัฒนธรรมที่ใช้เทคโนโลยีเป็นเครื่องมือล้วนแต่ส่งผลเสียต่อการผลิตงานศิลปะ และงานศิลปะก็เดินไปสู่หนทางแห่งการถูกทำลายด้วยการถูกทำให้กลายเป็นมาตรฐานเดียวกัน พร้อมกันนั้น คุณค่าแห่งความสุนทรียะ(Aesthetic) ของงานนั้นก็จะสูญหายไปด้วย ซึ่งเป็นการมองเห็นเฉพาะส่วนที่เป็นข้อเสียของการนำเทคโนโลยีมาใช้ผลิตงานศิลปะ หากใช้ทฤษฎีของอดอร์โนมาวิเคราะห์ก็จะเห็นบางส่วนของการแสดงหมอลำที่เริ่มมีความเสื่อมถอยของสุนทรียะซึ่งนับวันจะเกิดมากขึ้น เพราะหมอลำหันไปใส่ใจ ทุ่มเท แข่งขันกันด้านรูปแบบการแสดงคล้ายกันมากขึ้น เช่น เรื่องชุดเสื้อผ้า แทนที่จะเป็นการเน้นที่การลำ บทบาทการแสดง ตลอดจนดนตรีประกอบที่ต้องรักษาความมีสุนทรียะเอาไว้

ผลเสียของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจะกระทบต่อคุณภาพของผู้ผลิตผลงาน เช่น ทำให้เกิดการเพาะบ่มศิลปินโดยการเรียนรู้ที่จะเป็นหมอลำได้ครั้งละจำนวนมากๆ และเมื่อมีจำนวนมากก็เกิดการสร้างศิลปินโดยมีมาตรฐานเดียวกัน ไม่มีความโดดเด่น หรือความแตกต่างกัน เช่น หมอลำซิ่ง ไม่ว่าจะไปดูหมอลำซิ่งที่ใดก็มีลักษณะคล้ายคลึงกันทั้งเพลงและกลอนลำที่ร้อง ดนตรีที่เล่น อีกทั้งตัวหมอลำและหางเครื่อง ทั้งนี้เพราะการเกิดของหมอลำซิ่งนั้น

เกิดในยุคเดียวกัน มีกระบวนการเรียนและการสอนเพื่อสร้างศิลปินที่ใกล้เคียงกัน คุณสมบัติของคนที่มาเป็นหมอลำซิ่งก็เป็นลักษณะเดียวกัน เช่น เป็นเด็กวัยรุ่นที่ไม่มีโอกาสได้เรียนในการศึกษาภาคปกติ แต่มีใจรักและมีความสามารถสร้างความบันเทิงให้คนอื่นได้

ดังนั้น การเพาะบ่มศิลปินหมอลำในปัจจุบันจึงสามารถหาทางเรียนได้ง่ายๆ ไม่ต้องผ่านกระบวนการเคี่ยวกรำมาก เช่น เรียนลำจากเพื่อนๆ จากรุ่นพี่ ตามข้างเวทีหมอลำหรือเรียนด้วยตัวเอง ไม่ว่าจะหัดเรียนจากเทป ดูจากวีซีดี ยิ่งกว่านั้น ยังมีการสอนแบบระบบอุตสาหกรรมนั่นคือ การเรียนในสำนักงานหมอลำที่เปิดสอนแบบหลักสูตรเร่งรัด เรียนแบบอ่านท่องจำ แม้มีข้อดีคือเกิดผลเชิงปริมาณ มีผู้เรียนจบง่ายและใช้เวลารวดเร็วเป็นจำนวนมาก แต่ข้อเสียคือ ผู้เรียนไม่เกิดความเป็นศิลปินที่มีคุณภาพเข้มข้น ไม่ได้เข้าใจหรือรู้เรื่องความเป็นหมอลำอย่างถ่องแท้และลึกซึ้ง คนเรียนก็ไม่มีเวลาฝึกฝนมากพอ เนื่องจากต้องรีบผลิตหมอลำออกป้อนตลาดให้ได้จำนวนมากๆ ในระยะเวลาอันสั้น ดังนั้น หมอลำที่ได้จึงขาดความเป็นหมอลำที่แท้จริง หรือมีคุณภาพลดลงเมื่อเทียบกับหมอลำในสมัยก่อน โดยเฉพาะความประณีตละเอียดอ่อน ความมีสุนทรียะในการแสดง ยิ่งกว่านั้น เมื่อขาดกระบวนการหล่อหลอมในการฝึกฝนหมอลำอย่างจริงจังและมีระยะเวลาในการ “ขัดเกลาศิลปิน” เพียงเล็กน้อย การเพาะบ่มศิลปินแบบอุตสาหกรรมก็เพียงแต่สามารถทำให้เกิดหมอลำที่เกิดจากการเรียนรู้ “ตามหลักสูตร” แต่ไม่ได้หมอลำที่เกิดจากการเพาะบ่มตาม “หลักการหรือแนวทางของหมอลำ”

ด้วยเทคโนโลยีการผลิตและการกระจายตัวเช่นนี้ทำให้เกิดผล ๒ ด้านซึ่งถ้าใช้ทฤษฎีมาอธิบายปรากฏการณ์ดังกล่าวก็จะบอกได้ทั้ง ๒ แง่มุมคือ หากใช้ทฤษฎีของอดอร์โนมาอธิบายก็จะเห็นว่าอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้มีการผลิตหมอลำออกมามากจนเกิดการทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน และศิลปินไม่อาจเป็นตัวของตัวเองมากนักเพราะต้องผลิตเพื่อการขายและตอบสนองความต้องการของตลาด ดังนั้น ตลอดเวลาที่ผ่านมาของยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม หากหมอลำประเภทใดเป็นที่นิยมก็จะมีเกิดการแข่งขันกันตั้งหน้าตั้งตาผลิตหมอลำประเภทนั้นจนล้นตลาด และเมื่อการผลิตที่เป็นไปอย่างเร่งรีบจึงทำให้ผลงานไม่มีคุณภาพ และกลายเป็นผลเสียต่อหมอลำในที่สุด

อย่างไรก็ตาม สำหรับหมอลำนั้นกลับเผชิญปรากฏการณ์ ๒ แบบเมื่อเกิดการปะทะกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรม(ซึ่งมีการใช้เทคโนโลยีเป็นหัวใจสำคัญของการผลิตและมีผลกระทบต่องานศิลปะ) คือแบบที่เป็นด้านบวกและด้านลบ หมายความว่า ผู้วิจัยกลับมองว่าเมื่อเทคโนโลยีการผลิตนั้นกลายมาเป็น “ต้นทุนทางวัฒนธรรมแบบที่เป็นรูปธรรม” ของหมอลำดังที่ผู้วิจัยอธิบายไปแล้วนั้น หมอลำสามารถนำมาผสมผสานกับ“ต้นทุนทางวัฒนธรรมแบบที่เป็นนามธรรม” เพื่อผลิตผลงานได้เป็นอย่างดี ดังนั้น ผู้วิจัยจึงอยากชี้ให้เห็นว่า แม้เราใช้ทฤษฎี

ของสำนักแฟรงเฟิร์ตมาอธิบายแต่เราก็ไม่ได้มองเห็นเฉพาะผลกระทบด้านลบตามที่ทฤษฎีอธิบายไว้แต่เพียงด้านเดียว เพราะอีกด้านหนึ่งที่เมื่อหมอลำมีการใช้เทคโนโลยีเข้ามาสู่กระบวนการสร้างอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ตั้งแต่ขั้นตอนการผลิต การกระจายและการบริโภคนั้นก็มีผลกระทบที่เป็นด้านบวกที่ทฤษฎีไม่ได้กล่าวถึงอีกด้วย ทั้งนี้เนื่องจากเวลาที่เกิดทฤษฎีนี้กับเวลาในปัจจุบันห่างกันนานถึง ๗๐ ปี ซึ่งเพียงพอที่จะทำให้เกิดปรากฏการณ์ใหม่ๆขึ้นมานอกเหนือจากที่ทฤษฎีอธิบายเอาไว้

ผลกระทบแบบแรก แทนที่หมอลำจะเป็นฝ่ายได้รับผลกระทบจากเทคโนโลยี หมอลำกลับสามารถใช้เทคโนโลยีเหล่านั้นมาเป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมเพราะเทคโนโลยีทั้งหลายกลายเป็นเครื่องมือในการทำมาหากินของหมอลำ และยังสามารถใช้เทคโนโลยีเป็นเครื่องมือสำหรับการผลิตผลงานการแสดงดังได้กล่าวไปแล้ว แสดงให้เห็นว่าหมอลำโดยเริ่มตั้งแต่ขั้นตอนการนำเทคโนโลยีมาใช้เพื่อการผลิต(Production) ไปจนถึงขั้นตอนที่นำเทคโนโลยีเข้ามาใช้ในขั้นตอนการกระจาย(Distribution)

ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือ ในช่วงตอนต้นยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น หมอลำต้องติดต่อกับเจ้าภาพผ่านสำนักงานหมอลำที่ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางแต่เมื่อเกิดเทคโนโลยีการสื่อสารที่ทันสมัยมากขึ้น เช่น มีโทรศัพท์มือถือ มีเว็บไซต์หมอลำ ก็เกิดปรากฏการณ์ของสำนักงานหมอลำที่ต้องลดบทบาทของตัวเองลงไป เพราะหมอลำสามารถติดต่อกับเจ้าภาพโดยตรงโดยไม่ต้องผ่านสำนักงานหมอลำอีกต่อไป แสดงให้เห็นอำนาจต่อรองของหมอลำมีมากขึ้น นั่นหมายความว่า หมอลำสามารถใช้ประโยชน์จากเทคโนโลยีได้ และดูเหมือนเทคโนโลยีจะกลายเป็นเพื่อนสนิทกับหมอลำอย่างไม่อาจแยกจากกันได้ เพราะเอาเข้าจริงๆ หมอลำในสมัยใหม่ นั้นต้องมีการปรับตัวโดยการรู้จักใช้เทคโนโลยีให้มากขึ้น

นอกจากหมอลำต้องผลิตผลงานโดยพึ่งพาเครื่องมือ อุปกรณ์อันทันสมัยด้วยเทคโนโลยีในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ซึ่งเครื่องมือและอุปกรณ์เหล่านั้นก็มีสภาพเป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมอีกรูปแบบหนึ่งแล้ว หมอลำในยุคใหม่ยังต้องมีความสามารถในการบริหารจัดการธุรกิจหมอลำด้วย ดังนั้นหมอลำก็ต้องอาศัยระบบการบริหารงานและการดำเนินชีวิตแบบ “อุตสาหกรรม” *(ในที่นี้หมายถึงวิธีดำเนินการแบบโรงงานอุตสาหกรรม เช่น การมีระเบียบกฎเกณฑ์เพื่อการปกครอง การแบ่งฝ่ายกันทำงาน การจ้างงานตามความสามารถและประสบการณ์-ผู้วิจัย)* เข้ามาช่วยอีกทางหนึ่งจึงจะสามารถอยู่รอดในยุคปัจจุบันได้ พร้อมกันนั้นหมอลำก็ยังต้องรักษาระดับความสามารถทาง “วัฒนธรรม” *(ในที่นี้หมายถึงวิถีแห่งการอยู่และเป็นหมอลำ เช่น แบบแผน ธรรมเนียมปฏิบัติในการแสดง และความเป็นอยู่แบบครอบครัวใหญ่ของหมอลำ-ผู้วิจัย)* อันเป็นต้นทุนสำคัญเอาไว้ควบคู่และผสมผสานกันไปทั้งความเป็น “อุตสาหกรรม” และ “วัฒนธรรม”

การอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้หมอลำสมัยใหม่รู้จักปรับตัวและเลือกเอาต้นทุนทางวัฒนธรรมบางอย่างมาใช้เป็นอำนาจในการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม อีกทั้งต้นทุนทางวัฒนธรรมที่ได้ผ่านการเลือกมานั้น หมอลำก็ยังสามารถนำมาปรับประยุกต์ให้เข้ากับประเภทของตัวเองได้ด้วย เช่น หมอลำประเภทคณะอย่างหมอลำเรื่องต่อกลอน ก็รักษาระบบการผลิตผลงานการแสดงที่มีส่วนของความเป็น “วัฒนธรรม” เอาไว้ครึ่งหนึ่ง เป็นต้นว่า การคงความมีระเบียบแบบแผนการแสดงหมอลำเรื่องเอาไว้เพื่อรักษาพื้นที่และอัตลักษณ์ของหมอลำแบบเดิม เพื่อเป็นการรักษาสุนทรียะให้ยังคงความเป็นหมอลำแบบดั้งเดิมที่มีฐานรากแบบหมอลำแท้ๆ ส่วนอีกครึ่งหนึ่งก็ยอมรับเอาระบบการทำงานแบบ “อุตสาหกรรม” มาใช้เพราะในเมื่อหมอลำมีขนาดใหญ่ขึ้น มีการผลิตผลงานจำนวนมากขึ้น มีจำนวนคนและใช้ทรัพยากรมากขึ้น มีการทำงานที่สลับซับซ้อนด้วยการแบ่งหน้าที่กันทำ มีกฎระเบียบร่วมกัน ก็ต้องมีการควบคุมคุณภาพเพื่อรักษาความมีชื่อเสียงของตราสินค้าคือชื่อเสียงของคณะเอาไว้ ย่อมทำให้กลายเป็นการทำงานแบบโรงงานไปโดยปริยาย

ในขณะที่หมอลำซิ่ง ก็มีการละวางต้นทุนทางวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมโดยเลือกบางอย่างทิ้งไปมากเพราะไม่เอื้ออำนวยต่อความอยู่รอด อีกทั้งไม่อาจจะหาส่วนที่มาชดเชยต้นทุนแบบดั้งเดิมได้ เนื่องจากเป็นหมอลำขนาดเล็กกว่าและเนื้อหาการแสดงก็ไม่หลากหลายเหมือนกับหมอลำประเภทอื่น หมายความว่า หากหมอลำซิ่งจะยังยึดอยู่กับระบบ “วัฒนธรรม" เช่น รูปแบบการแสดง แบบแผน ธรรมเนียมปฏิบัติ การลำแบบหมอลำกลอนซึ่งเป็นต้นธารหรือรากเหง้าของหมอลำซิ่งเอาไว้อย่างแนบแน่น หมอลำซิ่งก็จะไม่มีวันที่จะเป็นหมอลำซิ่งได้ เพราะการลำแบบเดิมนั้นยังไม่ “ซิ่ง” พอ และหมอลำแบบดั้งเดิมก็มีความเป็น”วัฒนธรรม”อยู่มากและรูปแบบการแสดงบางอย่างก็อาจจะไม่เหมาะสำหรับกลุ่มผู้ชมสมัยใหม่ที่มีรสนิยมในการชมหมอลำเปลี่ยนไป ดังนั้นหมอลำซิ่งจึงต้องมีการปรับตัวขนานใหญ่ คือ ต้องเลือกข้างว่าจะเอาอะไรมาใส่ในความเป็นหมอลำที่มีเอกลักษณ์และเป็นแบบฉบับของตัวเองให้มากระหว่างความเป็น “อุตสาหกรรม” และความเป็น ”วัฒนธรรม” ผลก็จึงเป็นอย่างที่เห็นในปัจจุบันคือ หมอลำซิ่งใช้แนวทางของความเป็น”อุตสาหกรรม” เข้ามาจัดการการแสดงมากกว่า เช่น มีการลงทุนด้านรูปแบบการผลิตมากกว่าการลงทุนด้านเนื้อหา มีการวางสคริปต์การแสดง ความสัมพันธ์ระหว่างเจ้าภาพเป็นแบบลูกค้า มีการกำหนดและบริหารเวลาของการแสดงตามที่ตกลงกันไว้กับเจ้าภาพ ซึ่งมีลักษณะเดียวกับการทำงานในโรงงานที่จะทำงานไม่เกินเวลา เป็นต้น

สิ่งหนึ่งที่จำเป็นต้องพิจารณาเสมอเมื่อใช้ทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของสำนักแฟรงเฟิร์ตมาอธิบายปรากฏการณ์คือ หมอลำนั้นเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้าน(Folk Culture)ที่มีฐานกว้างมาก ทำให้สามารถเกิดการแตกตัวทางวัฒนธรรมได้เสมอ ดังจะเห็นได้จากการที่หมอ

ลำมีหลายประเภท หลายสำนัก หลายตระกูลและมีหลายเบ้าหลอม จึงกล่าวได้ว่า มีความร่ำรวยทางวัฒนธรรมอยู่มาก

ในขณะที่ ทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น เป็นการวิจารณ์วัฒนธรรมชั้นสูง (High Culture) เช่น เพลงคลาสสิกที่มีฐานแคบ และไม่สามารถแตกตัวออกให้มีความหลากหลายเชิงคุณภาพได้ ดังนั้น เวลาที่วิเคราะห์ปรากฏการณ์ของหมอลำจึงสามารถวิเคราะห์เชิงคุณภาพได้อย่างหลากหลาย ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า กรอบและรูปแบบการการวิเคราะห์บางประการของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงไม่อาจจะนำมาใช้วิเคราะห์หมอลำได้ทั้งหมด

อย่างไรก็ตาม ความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็ยังมีคุณูปการบางอย่าง เช่น เป็นการสร้าง “บันไดปลาโจน” ด้านการหัดให้ผู้ชมรู้จักชมหมอลำแบบทีละขั้น เช่น การสร้างหมอลำซิ่งขึ้นมาในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็เป็นการเริ่มต้นไต่ระดับการชมหมอลำจากขั้นพื้นฐานให้ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่ที่ไม่ค่อยคุ้นเคยกับหมอลำแท้ๆ ก็ได้เริ่มต้นชมหมอลำรุ่นราวคราวเดียวกันกับหมอลำซึ่งส่วนใหญ่ก็เป็นวัยรุ่นเช่นกัน จากนั้นก็จะทำให้ผู้ฟังรู้จักการไต่ระดับการชมหมอลำที่สูงขึ้นเรื่อยๆ จนกว่าจะรู้ว่าหมอลำประเภทใดไพเราะต่างกันอย่างไร หมายความว่า การที่หมอลำซิ่งใช้เทคโนโลยีในการแสดง ความแปลกใหม่ของดนตรี ท่าเต้นของหางเครื่อง การลำแบบสนุกสนานของหมอลำอย่างที่เป็นอยู่ก็เท่ากับเป็นการเปิดทางเลือกให้ผู้ชมที่เพิ่งรู้จักหมอลำ ได้เปิดรับหมอลำด้วยความรู้สึกที่ไม่เป็น “ยาขมหม้อใหญ่” ที่รสชาติไม่ถูกปากคนรุ่นใหม่ซึ่งจะเป็นลูกค้าคนสำคัญของหมอลำต่อไปในอนาคต

ส่วนผลกระทบแบบที่สอง เมื่อใช้ทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตวิเคราะห์ต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ ก็จะทำให้มองเห็นว่า ต้นทุนบางอย่างก็ได้รับผลกระทบด้านลบจากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีจากระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างที่ทฤษฎีอธิบายเอาไว้ ที่เห็นได้ชัดที่สุดคือ ความสามารถในการรักษาสุนทรียะและความมีศิลปะของการแสดงหมอลำลดลงอย่างมาก ความประณีตและความละเอียดอ่อนในการลำกำลังถดถอย การทำงานที่ต้องแข่งกับเวลาและการที่ต้องผลิตออกมาจำนวนมากๆ ทำให้ผลงานของหมอลำบางส่วนขาดความลึกซึ้งกินใจเพราะการทำดนตรีอย่างลวกๆ ใช้กลอนลำแบบ “เขี่ยๆ” จากที่ใดก็ได้ เช่น กลอนลำและผลงานของหมอลำของค่ายเทปค่ายต่างๆที่ได้รับการผลิตออกมาจำนวนมากเพื่อกระจายส่งไปสู่ตลาดผู้ฟัง โดยคาดหวังเพียงว่าจะมีกลอนลำสักกลอนสองกลอนที่เกิดได้รับความนิยมขึ้นมา ส่วนกลอนลำอื่นๆที่อยู่ในชุดเดียวกันอาจจะเป็นเพียงของแถม ดังนั้น จึงไม่ได้หมายความว่ากลอนลำทั้งหมดในแต่ละชุดจะไพเราะหรือดีเสมอกัน

การที่มีการ “เห่อ” ผลิตผลงานบางอย่างตามกันไปเพราะกำลังได้รับความนิยมก็เป็นรูปแบบหนึ่งของการทำงานแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่ทำลายคุณค่าทางศิลปะของ

หมอลำ เช่น ยุคหนึ่งที่หมอลำซิ่งกำลังได้รับความนิยม ก็มีการผลิตวีซีดีหมอลำซิ่งออกมาจนล้นตลาด ทั้งที่ผลงานของหมอลำซิ่งเหล่านั้นเป็นแบบสุกเอาเผากินทั้งดนตรีและการลำ เพียงเพื่อให้ได้รีบนำออกมาขายทันกับกระแสความนิยมของตลาดในช่วงนั้น จึงกลายเป็นผลงานที่มีมาตรฐานต่ำลงไปทิศทางเดียวกันคือ ไม่ได้มีคุณภาพอย่างที่ควรจะเป็น หรืออีกตัวอย่างหนึ่งคือ เมื่อกระแสความนิยมหมอลำเรื่องต่อกลอนกำลังได้รับความนิยม ก็มีบริษัทผลิตวีซีดีหมอลำบางบริษัทที่ต้องการบันทึกการแสดงสดของหมอลำออกมาขาย แต่กลับไม่ได้มีความรู้หรือศึกษาให้ดีว่า ผลงานของหมอลำบางคณะดีเพียงพอหรือไม่หรือเหมาะสมถึงขั้นจะถ่ายทำเพื่อนำมาผลิตเป็นสินค้าขายเพียงใด ก็รีบนำหมอลำมาแสดงแบบจัดฉากว่าเป็นการแสดงสดทั้งๆที่เป็นการถ่ายทำในสตูดิโอ นับเป็นการบิดเบือนความจริง เมื่อผลงานออกมาก็เป็นเพียงการแสดงจอมปลอมซึ่งแทนที่จะเป็นผลดีก็กลายเป็นการทำลายชื่อเสียงของหมอลำไปโดยปริยาย

ที่เป็นผลร้ายก็คือ เมื่อเกิดผลงานแบบจอมปลอม หรือมีการผลิตผลงานที่ไม่ได้มาตรฐาน ไม่มีคุณภาพอย่างที่ควรจะเป็นออกมาจากโรงงานของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ก็ส่งผลโดยตรงต่อผู้บริโภคคือ ทำให้ผู้บริโภครู้สึกว่าถูกหลอก และไม่ได้รับในสิ่งที่คาดหวัง ก็ทำให้เกิดการเบื่อหน่ายและปฏิเสธที่จะเปิดรับผลงานของหมอลำต่อไป หรือหากมีการเปิดรับแล้วก็เป็นการได้ฟัง ได้ดูแต่ผลงานที่ไม่ได้คุณภาพ การได้ยินได้ชมของผู้ชมก็จะกลายเป็นเพียงการรับความบันเทิงแบบ “ดีกว่าไม่มีอะไรทำ” หรือ “เพื่อฆ่าเวลา” โดยไม่ต้องแสวงหาความสุนทรียะหรือไม่มีความคาดหวังว่าผลงานของหมอลำจะยกระดับจิตใจหรือทำให้เกิดความประเทืองอารมณ์แก่ชีวิตเลย

สิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งคือ นับตั้งแต่ที่หมอลำได้เรียนรู้และรู้จักกับเทคโนโลยีเพื่อการผลิตการแสดงย้อนหลังไปประมาณ ๑๐ ปีมาแล้ว(พ.ศ.๒๕๔๐ เป็นต้นมา) ผู้ใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำไม่ใช่นายทุนของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเท่านั้น หากแต่หมอลำเองก็เป็นฝ่ายที่ใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำได้ด้วยเช่นกัน นั่นก็หมายความว่า ปัจจุบัน การเข้าถึงเทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำนั้น มีความเป็นประชาธิปไตยมากขึ้นแล้ว หมายถึง ใครๆก็สามารถใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำได้เช่น หมอลำหลายๆคณะต่างรู้จักว่าจะต้องใช้เครื่องเสียงอะไรจึงจะทำให้ผลงานออกมาดี จะต้องออกแบบการแสดงอย่างไรจึงจะดูน่าตื่นตาตื่นใจ รวมไปถึงหมอลำมีความรู้ถึงขั้นจะบันทึกการแสดงสด บันทึกเสียง และตัดต่ออย่างไรจึงจะได้ผลงานออกมาดี ตัวอย่างเช่น หมอลำบางคนก็มีห้องบันทึกเสียงเป็นของตัวเอง สามารถควบคุมดูแลการผลิตผลงานเบื้องต้นได้ทั้งหมด เพียงแต่ก็ยังขาดต้นทุนที่จะไปเผยแพร่และโปรโมตเท่านั้น

ดังนั้น เมื่อเจ้าของวัฒนธรรมสามารถเข้าถึงและใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำได้เอง ก็หมายความว่า เจ้าของวัฒนธรรมย่อมมีความสามารถและมีอำนาจที่จะเป็นผู้ผลิตโดยไม่ต้องอยู่ภายใต้การกำกับดูแลของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอีกต่อไป เจ้าของ

วัฒนธรรมย่อมมีอิสระที่จะสร้างสรรค์ผลงานตามความต้องการของตนเองได้ หมอลำไม่ได้ถูกนายทุนครอบงำและสั่งการผลิตแต่ฝ่ายเดียว เพราะการใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำไม่ได้เป็นอำนาจของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแต่เพียงผู้เดียวอีกต่อไป ในเมื่อตอนนี้หมอลำก็รู้จักใช้และเข้าถึงการใช้เทคโนโลยีเหล่านั้นด้วยเช่นกัน

ปรากฏการณ์การเข้าถึงเทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำอย่างเป็นประชาธิปไตยนี้จึงไปหักล้างกับทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตได้อย่างมาก เพราะอย่างน้อย เมื่อหมอลำได้ใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตผลงานการแสดง ก็ได้มีส่วนทำให้ผู้ชมมีโอกาสที่จะเปรียบเทียบผลงานทางศิลปะการแสดงของหมอลำแบบต่างๆ รู้จักการเลือกชมหมอลำและวิจารณ์หมอลำได้มากขึ้น ไม่ใช่แต่เพียงต้องยอมรับสิ่งที่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมผลิตมาให้แต่ฝ่ายเดียวโดยไม่มีสิทธิเลือกหรือต่อรองจนกลายเป็นผู้ชมที่เฉื่อยเนือย เซื่องซึม หรือเป็นปัจเจกชนจอมปลอม (Pseudo individuality) อีกต่อไป

<u>หมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเมื่อมองผ่านทฤษฎี “การผลิตซ้ำด้วยเครื่องจักรกล” ของวอลเตอร์ เบนจามิน</u>

ตามแนวคิดของวอลเตอร์ เบนจามิน นั้นจะเห็นว่า เบนจามินสนับสนุนและมีความเห็นว่า เทคโนโลยีเป็นเครื่องมือหรือเป็นปัจจัยที่มีประโยชน์สำหรับการผลิตซ้ำงานศิลปะในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเป็นอย่างยิ่ง เบนจามินมองเห็นข้อดีของการผลิตซ้ำที่ต้องอาศัยเครื่องจักรกลและเห็นด้วยที่งานศิลปะจะใช้กระบวนการผลิตและการกระจายให้ไปสู่ผู้รับสารได้อย่างทั่วถึง ให้ผู้บริโภคสามารถเข้าถึงเพื่อที่จะเสพย์งานศิลปะได้อย่างเท่าเทียมกัน และเทคโนโลยีที่ใช้เพื่อการผลิตซ้ำนั้นยังสามารถทำลายรัศมี(aura)หรือความสูงส่ง ความเป็นหนึ่งเดียวของงานศิลปะซึ่งเป็นอุปสรรคกั้นไม่ให้ผู้รับสารเข้าถึงงานศิลปะนั้นได้อีกด้วย นอกจากนั้นเทคโนโลยีการผลิตซ้ำยังช่วยให้ผู้รับสารมีทางเลือกเกิดขึ้นมากที่จะเปิดรับหรือเลือกชื่นชมงานศิลปะได้ตามความพึงพอใจของตน

การอธิบายปรากฏการณ์ด้วยแนวคิดนี้ เราจะเห็นได้จากการที่หมอลำสามารถสั่งสมต้นทุนทางวัฒนธรรมได้เพิ่มมากขึ้น เพราะอาศัยเทคโนโลยีเข้ามาช่วยนับตั้งแต่ขั้นกระบวนการผลิต เช่น การใช้อุปกรณ์ เครื่องเสียง กำลังคนและนักแสดงจำนวนมากเพื่อสร้างสรรค์ผลงานในชั่วเวลา ๑ คืน จนผลงานเหล่านั้นสารมารถสร้างความตื่นตาตื่นใจให้ผู้ชมและกลายเป็นเครื่องมือในการสืบทอดชื่อเสียง หรือสร้างชื่อเสียง การทำให้หมอลำเป็นที่ติดอกติดใจผู้ชม จนกระทั่งเป็นที่ยอมรับและเป็นที่รู้จัก เป็นที่นิยมกันโดยกว้างขวางทั่วทุกภาคของประเทศ ทำให้หมอลำกลายเป็นการแสดงที่ไม่ใช่ความเชยล้าสมัย ไม่ใช่เรื่อง “บ้านนอก” หรือ “ชั้นต่ำ” อีกต่อไป*(หมอลำได้ต่อสู้เพื่อให้หลุดพ้นจากข้อกล่าวหานี้มาโดยตลอดตั้งแต่สมัย ร.๔ ที่*

มีประกาศห้างเล่นแอ่วลาวหรือห้ามดูห้ามเล่นหมอลำในสมัยนั้น เพราะทรงเห็นว่าการเล่นแอ่วลาวเป็นการละเล่นของชนชั้นไพร่เป็นการแสดงของชนชั้นข้าทาส)

แม้หมอลำจะมีรากเหง้าการแสดงมาจากสื่อพื้นบ้านแต่หมอลำก็ได้พิสูจน์แล้วว่าเมื่อเวลาผ่านไปยิ่งยาวนาน "อายุกระดูก" ของหมอลำก็นับวันจะแข็งแกร่งมากขึ้น ดังนั้นหมอลำสามารถไปได้ไกลและคงความเป็นอัตลักษณ์ได้เหนียวแน่นยิ่งกว่าการแสดงพื้นบ้านอื่นๆทั่วๆไปที่นับวันจะถูกลืมและสูญหายไปจากสังคม แต่การที่หมอลำยังอยู่ในวงจรการผลิตซ้ำด้วยเครื่องจักรกลในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น จึงนับว่าเป็นส่วนสำคัญที่แสดงให้เห็นว่าสื่อพื้นบ้านหมอลำได้รับการคัดเลือกจากระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่จะนำมาผลิตเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมตลอดมาตั้งแต่เริ่มมีเทคโนโลยีการผลิตซ้ำที่ทันสมัย

หลักฐานที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดของการนำเทคโนโลยีการผลิตซ้ำมาผลิตผลงานของหมอลำนี้คือการที่ร้าน ต.เง็กชวน ของนาย ต.เง็กชวน หรือนายเตียเง็กชวน ได้ทำกิจการแผ่นเสียงตรากระต่ายขึ้นมาและได้ลองบันทึกเสียงเพื่อการจำหน่าย และปรากฏหลักฐานชัดเจนว่า เมื่อ ปีพ.ศ. ๒๔๘๑ได้มีการบันทึกเพลงของภาคต่างๆเอาไว้ ในจำนวนนั้นมี "หมอลำหมอแคน" ของภาคอีสานอยู่ด้วย นั่นก็หมายความว่า "หมอลำ" ได้รับการนำไปผลิตซ้ำด้วยเทคโนโลยีการผลิตแผ่นเสียงมานานนับ ๗๐ ปีแล้ว(นับถึง พ.ศ. ๒๕๕๐-ผู้วิจัย) (ไพบูลย์ แพงเงิน ,๒๕๓๔)

ดังนั้น การที่หมอลำได้รับการคัดสรรทางวัฒนธรรมและเข้าสู่กระบวนการผลิตแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็เป็นเครื่องยืนยันและเป็นเครื่องรับรองว่าเทคโนโลยีจะยังเป็นที่พึ่งพา ยังเป็นฐานกำลังหลักอันมั่นคงที่จะปูทางให้หมอลำสามารถเดินต่อไปได้อย่างยาวไกล และเทคโนโลยีก็จะเป็นเรื่องมือที่ใช้สร้างและสืบทอดต้นทุนทางวัฒนธรรมให้หมอลำได้อย่างไม่รู้จบ

ปรากฏการณ์ที่สำคัญเมื่อมองผ่านแว่นทฤษฎีของเบนจามินคือปรากฏการณ์ที่เทคโนโลยีการสื่อสารและเทคโนโลยีสื่อมวลชนสมัยใหม่ช่วยทำลายรัศมี (aura)ของหมอลำ อันเกิดจาก"สำนักงานหมอลำ" ซึ่งเป็นตัวกลางที่มีบทบาทสำคัญเสมอมา ในระยะแรก ยุคต้นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่เทคโนโลยีการสื่อสารยังไม่ก้าวหน้าเช่นทุกวันนี้ ต้องยอมรับว่า "สำนักงานหมอลำ" มีส่วนในการสร้างภาพลักษณ์ให้กับหมอลำอย่างมาก กล่าวคือการที่สำนักงานหมอลำเป็นสื่อกลาง (medium) เป็นผู้ที่ทำหน้าที่เสมือน "คนทรงเจ้า" ที่ทำหน้าที่เชื่อมโยง ประสานงาน ให้ผู้ชมหรือเจ้าภาพได้ติดต่อกันกับหมอลำนั้น(สมัยก่อนถ้าไม่มีสำนักงานหมอลำ เจ้าภาพก็มีข้อมูลเกี่ยวกับหมอลำเพียงไม่มาก) นอกจากทำหน้าที่เป็นสื่อกลางแล้วสำนักงานหมอลำยังทำหน้าที่เป็นผู้ปรุงแต่ง ต่อเติม เสริมความรู้สึกให้เกิดบางอย่างที่เหนือจริงหรือมากกว่าความจริงที่เป็นอยู่ เพราะต้องการ "เซียร์" หรือต้องการโน้มน้าวให้เจ้าภาพที่กำลัง

ลังเลที่จะตัดสินใจอยากจ้างหมอลำได้จ้างคณะที่ตนเองอยากจะจ้าง หรือมีส่วนในการป้อนข้อมูล เปลี่ยนแปลงความคิด ทัศนคติ ที่มีต่อคณะหมอลำที่กำลังจะจ้างได้ด้วย

บทบาทสำคัญของสำนักงานหมอลำคือการใช้สื่อเพื่อการสร้างภาพและเป็นผู้เผยแพร่หรือกระจายข้อมูลเกี่ยวกับหมอลำ สื่อประเภทแรกสุดที่พบเห็นได้มากที่สุดคือสื่อสิ่งพิมพ์ เช่น การนำโปสเตอร์ภาพคณะหมอลำคณะน้อยใหญ่ทั้งหลายทั้งปวงมาปิดตามผนังสำนักงานหมอลำเพื่อที่เจ้าภาพจะได้เห็นภาพความยิ่งใหญ่ และความสวยงามของหมอลำ คือเห็นภาพที่แสดงความหรูหราอลังการของเสื้อผ้าหมอลำและหางเครื่อง ตลอดจนจำนวนของหมอลำ เพียงสื่อโปสเตอร์ประเภทเดียวก็ทำให้เห็นภาพของหมอลำได้ในระดับหนึ่งแล้ว ยังไม่นับรวมกับการใช้สื่อประเภทอื่นเพื่อโปรโมตหมอลำ โดยสำนักงานหมอลำเป็นผู้นำผลงานการลำของหมอลำไปโปรโมต โฆษณาออกอากาศผ่านสถานีวิทยุ ก็เป็นการทำหน้าที่อย่างหนึ่งของสำนักงานหมอลำ การจัดประกวดหมอลำเป็นประจำทุกเสาร์อาทิตย์ในสมัยก่อนก็เป็นการเสริมสร้างภาพของหมอลำอีกแบบหนึ่งของสำนักงานหมอลำเพราะทำให้ผู้ชมได้เห็นหน้าตา เห็นการแสดงของหมอลำ

ต่อมาระยะที่ ๒ ในยุคที่มีเทคโนโลยีการสื่อสารและการคมนาคมเจริญขึ้นมาเต็มที่แล้ว เป็นยุคที่หมอลำและผู้ชมที่เป็นเจ้าภาพไม่จำเป็นต้องพึ่งพาสำนักงานหมอลำมากนัก เพราะผู้ชมสามารถเข้าถึงและเป็นเจ้าของเครื่องมือการสื่อสารได้ เข้าถึงสื่อมวลชนประเภทต่างๆได้ หมอลำกับผู้ชมก็สามารถติดต่อกันได้เองโดยไม่ต้องผ่านนายหน้าอีกต่อไป การที่ผู้ชมสามารถเข้าถึงแหล่งข้อมูลและติดต่อกันกับหมอลำได้โดยง่ายจึงทำให้สำนักงานหมอลำหมดความจำเป็น หรือลดความสำคัญไปโดยปริยาย เพราะไม่ต้องใช้ตัวกลางในการเชื่อมโยงติดต่อกันอีกต่อไป

ผลดีของการใช้เทคโนโลยีการสื่อสารและการคมนาคมนี้คือผู้ชมสามารถตรวจสอบและเลือกหมอลำได้เองจากสายตาความคิดและการตัดสินใจของตัวเอง โดยไม่ต้องผ่านการปรุงแต่งจากใครๆ เช่น ผู้ชมสามารถเลือกดูผลงานหมอลำ หาข้อมูลผลงานการแสดงก่อนจะเลือกตัดสินใจจ้างโดยติดตามจากวีซีดีหรือจากการโฆษณาทางโทรทัศน์ หรือการแสดงสดหน้าเวทีได้เลย เพราะการคมนาคมสะดวกทำให้เดินทางไปดูหมอลำได้ง่ายขึ้น ผู้ชมจึงรู้เห็นและมีข้อมูลของหมอลำมากขึ้น เทคโนโลยีสื่อมวลชนที่ใช้เพื่อการเสนอเนื้อหาของหมอลำดังกล่าวจึงเป็นการทำลายรัศมี(aura)ของหมอลำ เพราะช่วยทำให้ผู้ชมสามารถเข้าถึงหมอลำได้ง่ายมากขึ้น สะดวกรวดเร็วและมีทางเลือกมากขึ้น

นอกจากกรณีการใช้เทคโนโลยีสื่อมวลชนเพื่อการช่วยเผยแพร่และช่วยให้เข้าถึงหมอลำโดยสะดวกดังกล่าวแล้ว การที่มีเทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำนั้น ยังช่วยให้หมอลำในฐานะผู้ผลิตสามารถสืบทอดและเสริมสร้างต้นทุนทางวัฒนธรรมของตนเองได้อีกด้วย เช่น คน

ที่อยากเป็นหมอลำ หากมีใจรักที่จะเป็นหมอลำก็สามารถเรียนเป็นหมอลำได้อย่างไม่มีข้อจำกัด คณะหมอลำที่อยากเรียนรู้ประสบการณ์การแสดงตัวเองว่าผลงานการแสดงหน้าเวทีเป็นอย่างไร ก็สามารถใช้วิธีบันทึกเทปไว้ดูความเปลี่ยนแปลงและดูความก้าวหน้าได้ หากอยากรู้ว่าคณะหมอลำได้รับความนิยมชมชอบมากเพียงใด อยากรู้ว่าชื่อเสียงเป็นอย่างไรก็เพียงแต่ติดตามจากผลลัพธ์ของยอดขายผลงาน การตอบรับการโฆษณาผ่านสื่อมวลชน เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ล้วนแต่ใช้เทคโนโลยีเข้ามาช่วยในกระบวนการการผลิต การกระจาย และการบริโภคทุกขั้นตอน

นอกจากทำให้สืบทอดต้นทุนฝ่ายผู้ผลิตแล้ว ยังทำให้เกิดต้นทุนทางวัฒนธรรมแก่ฝ่ายผู้ชมหมอลำด้วย เพราะเทคโนโลยีการผลิตซ้ำนั้นมีส่วนทำให้การฟังหรือชมหมอลำนั้นเป็นเรื่องง่าย สะดวกขึ้นและแพร่หลายกว้างขวางไปอย่างมาก เช่น การเลือกชมหมอลำจากสื่อประเภทต่างๆ ทั้งทางโทรทัศน์ วีซีดี และเทป นั่นหมายความว่า ผู้ชมหมอลำไม่ได้ใช้การเปิดรับสื่อแบบ Substitution (คือเลือกดูสื่อเดียว หรือเลือกดูสื่อหนึ่งแล้วเอาไปใช้แทนการดูสื่ออื่น) หากแต่ ผู้ชมหมอลำใช้วิธีการดูหมอลำแบบ Addition คือ ดูวีซีดีหมอลำแล้วยังต้องไปดูการแสดงสดอีกด้วย

ยิ่งกว่านั้นเมื่อมีการใช้สื่อที่ทันสมัยล่าสุดอย่างอินเตอร์เน็ตแพร่หลายมากขึ้น การใช้สื่อมวลชนเพื่อเปิดรับเรื่องหมอลำก็ไม่เป็นเพียงเพื่อความบันเทิงแต่อย่างเดียวอีกต่อไป หากแต่ยังเป็นการใช้สื่อเพื่อศึกษาและรวบรวมเรื่องเกี่ยวกับหมอลำทั้งของไทยและต่างประเทศ ทั้งแบบที่เป็นการศึกษาอย่างเป็นทางการและมีสาระ และแบบไม่เป็นทางการ ทั้งแบบที่เป็นการสร้างฐานข้อมูลเพื่อความบันเทิง เพื่อสร้างกระแสความนิยม สร้างแฟนคลับของหมอลำโดยมีการติดตามการแสดง มีการให้ข้อมูลเชิงลึก มีการวิพากษ์วิจารณ์ เสนอแนะความคิดเห็นเรื่องราวทัศนคติเกี่ยวกับหมอลำและนักแสดงในคณะหมอลำ ตลอดจนมีการตั้งกระทู้ถามตอบเกี่ยวกับเรื่องราวของบุคคลในวงการหมอลำที่มีคนชื่นชอบกันอย่างกว้างขวาง แสดงให้เห็นการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม ระหว่างสื่อมวลชนกับเทคโนโลยี คือความเจริญทางเทคโนโลยีนั้นไม่ได้ทำลายความสัมพันธ์ระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสาร แต่กลับกระชับความสัมพันธ์ระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสารให้มากขึ้น

การใช้สื่ออินเตอร์เน็ตเพื่อการติดตามเรื่องเกี่ยวกับหมอลำนั้นแสดงให้เห็นวิวัฒนาการของการใช้สื่อเพื่อติดตามเรื่องหมอลำของคนในปัจจุบันนั้นทันสมัยขึ้นมาก แสดงว่าระดับชนชั้นของคนที่สนใจและติดตามหมอลำนั้นขยายขอบเขตเพิ่มขึ้นอีกมาก เพราะคนที่จะสามารถสร้างเว็บไซต์และเข้าไปชมเว็บไซต์เกี่ยวกับหมอลำนั้นย่อมเป็นคนที่มีความรู้ด้านอินเตอร์เน็ต นั่นก็หมายความว่าคนเหล่านั้นส่วนใหญ่ย่อมเป็นชนชั้นกลางที่มีการศึกษาดีพอสมควร และจากปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นนี้ก็เป็นเครื่องยืนยันได้สองประการที่สอดคล้องกับแนวคิดของเบนจามินคือ

๑.เทคโนโลยีมีส่วนช่วยให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์งานศิลปะอย่างเป็นประชาธิปไตย และเข้าถึงงานศิลปะได้อย่างกว้างขวาง คือทำให้ผู้ชมได้มีโอกาสใช้เทคโนโลยีเพื่อการศึกษาหรือเปิดรับหมอลำได้มากขึ้น

๒.เทคโนโลยีมีส่วนช่วยให้เกิดทางเลือกและเปิดโอกาสให้คนทั่วไปสามารถเข้าถึงงานศิลปะได้อย่างทั่วถึง และเป็นการสร้างวงจรให้มีการผลิตงานศิลปะต่อไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด เพราะเมื่อมีผู้ชมผู้อ่าน ก็ย่อมทำให้ผู้ผลิตเกิดแรงจูงใจที่จะผลิตผลงานออกมาเรื่อยๆ

นอกจากนี้การผลิตผลงานการแสดงของหมอลำในสมัยปัจจุบันที่มีการใช้ทั้งเสื้อผ้า นักแสดงจำนวนมาก ตลอดจนเทคโนโลยีเครื่องมือ อุปกรณ์ ประกอบการแสดงที่ทันสมัย มีการลงทุนเป็นเงินมหาศาลเมื่อเทียบกับสื่อพื้นบ้านประเภทอื่นๆ ยิ่งทำให้การแสดงของหมอลำดูน่าตื่นตาตื่นใจนั้นยังเป็นการสร้างบรรยากาศ สร้างแรงจูงใจที่จะเรียกคนให้หันมาสนใจการชมหมอลำมากขึ้น เพราะการแสดงที่มีการเตรียมการอย่างพร้อมสรรพสมบูรณ์แบบนั้น ถือว่าเป็นเครื่องยืนยันถึงความตั้งอกตั้งใจสร้างสรรค์และเป็นการทุ่มเทพลังแรงใจของผู้ผลิตงานศิลปการแสดงออกมาอย่างเต็มที่ จึงส่งผลถึงผู้ชมที่เกิดความรู้สึกว่าการชมหมอลำเป็นมหรสพที่สำคัญของภาคอีสาน และภาพลักษณ์ของหมอลำก็ได้รับการยกระดับขึ้นมากว่าสมัยก่อน ไม่ใช่เรื่องล้าสมัยอีกต่อไป เนื่องจากการแสดงหมอลำที่ได้รับการปรับเปลี่ยนให้เป็นการแสดงที่มีความหลากหลายในตัวเองและเป็นสื่อพื้นบ้านที่ให้ความบันเทิงได้อย่างครบครันที่สุดเมื่อเทียบกับสื่ออื่นๆในภาคอีสาน

การนำเทคโนโลยีเข้ามาใช้ในการแสดงทำให้หมอลำมีความหมายมากไปกว่าสื่อพื้นบ้านธรรมดาๆ โดยถูกสร้างให้เป็นการแสดงที่ยิ่งใหญ่ อลังการ และเป็นการแสดงที่สร้าง “มูลค่า” จนเป็นที่ยอมรับทั้งในเชิงอุตสาหกรรมโดยเป็นวัตถุดิบที่สามารถนำไปแปรรูปเป็นผลผลิตที่มีราคาอย่างหนึ่งของนายทุน ค่ายเทป และนอกจากนี้ยังเป็นที่ยอมรับในเชิงวัฒนธรรมโดยการให้ความหมายอันมี “คุณค่า” ของหมอลำ เช่น มีคุณค่าในฐานะที่เป็นตัวแทนของศิลปวัฒนธรรมของคนอีสาน มีคุณค่าในฐานะที่เป็นการแสดงที่มีอัตลักษณ์ของความเป็นชาวอีสานอย่างเต็มเปี่ยม ทั้งยังอยู่ในฐานะเสมือนห้องสมุดเคลื่อนที่อันเป็นแหล่งที่รวบรวมเอาความรู้และความบันเทิงสารพัดมารวบรวมไว้ด้วยกันสุดแท้แต่ว่าจะเลือกค้นหาเอาความรู้หรือความบันเทิง

อย่างไรก็ตาม หากใช้ทฤษฎีของเบนจามินมาพิจารณาก็จะเห็นว่า แม้ทฤษฎีของเบนจามินจะอธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้เป็นส่วนใหญ่ ในกรณีที่หมอลำเองก็มีการใช้เทคโนโลยีเป็นอย่างมากและเกิดประโยชน์ทั้งใน ๓ ระดับคือ

การผลิต การกระจายและการบริโภค แต่แนวคิดของเบนจามินก็ไม่ได้อธิบายครอบคลุมถึงการแตกตัวและการกระจายตัวของงานศิลปะเมื่อเกิดการปะทะกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เพราะในความเป็นจริงของยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้นทำให้หมอลำเกิดการแตกตัวออกมาเป็นหลายประเภท และแต่ละประเภทนั้นก็ยังมีการปรับตัวไปอย่างหลากหลายเมื่อมีการใช้เทคโนโลยีเข้ามาเกี่ยวข้องในการผลิต การกระจายและการบริโภค

๒.ในการวิเคราะห์ว่าผู้ชมหมอลำและหมอลำ พบว่ามีกระบวนการต่อรองด้านเพศสภาพ (gender) ชนชั้น(class) และเชื้อชาติ(race)กับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ดังนี้

-การต่อรองทางเพศสภาพ เพราะมีเทคโนโลยีการผลิต จึงเปิดโอกาสให้ผู้หญิงก้าวทันโลกความเป็นจริง ช่วยให้เกิดการต่อรองทางเพศสภาพได้มากขึ้น เพราะความทันสมัยของเทคโนโลยีเช่น การสื่อสารและสื่อมวลชนที่เป็นอยู่ ทำให้ผู้หญิงได้เห็นและได้ดูตัวอย่างของผู้หญิงที่กล้าแสดงออกอย่างเสมอภาคทัดเทียมผู้ชายนั้น สามารถแสดงออกได้อย่างไร ไม่ว่าจะเป็นการแสดงบนเวทีของหมอลำ หรือการชื่นชมหมอลำของผู้ชมที่อยู่หน้าเวที โดยเฉพาะผู้หญิงที่สามารถยึดครองพื้นที่ว่างหน้าเวทีหมอลำได้อย่างไม่แพ้ใคร เปิดโอกาสให้เพศที่สามได้มีพื้นที่เท่ากับมีเวทีที่เป็นของตัวเอง (เช่น เวทีแห่งการเป็นครูฝึก เวทีแห่งการออกแบบตัดเย็บเสื้อผ้าหางเครื่อง ออกแบบชุดนักแสดงคนอื่นๆ ซึ่งล้วนแต่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในฐานะเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในวงหมอลำ)

-การต่อรองทางชนชั้นเกิดขึ้นได้ เพราะมีเทคโนโลยีทำให้ชนทุกชั้นได้เข้าถึงหมอลำได้อย่างเท่าเทียมกัน เกิดการลดช่องว่างระหว่างชนชั้น ทำให้ทุกชนชั้นเท่าเทียมกันที่จะเข้าถึงงานศิลปะ เปรียบเสมือนเทคโนโลยีคือ บัตรผ่านประตูที่ขายให้ทุกๆคนที่ต้องการซื้อเข้าไปดูงานศิลปะ ดังนั้น หากตราบใดที่แผ่นวีซีดีหมอลำ เครื่องเล่นวีซีดี ตลอดจนอินเตอร์เน็ต เว็บไซต์หมอลำ ยังคงมีอยู่ในโลก ก็ไม่ได้เป็นอุปสรรคที่จะทำให้ผู้สนใจ เรื่องราวและความบันเทิงเกี่ยวกับหมอลำ

-การต่อรองทางเชื้อชาติเกิดขึ้นได้ เพราะมีเทคโนโลยี จึงทำให้ทุกเชื้อชาติ ได้เข้ามารู้จักหมอลำ ทำให้หมอลำกลายเป็นที่ยอมรับ และเกิดการผลิตซ้ำได้ เนื่องจากมีหลายๆเชื้อชาติที่ให้การสนับสนุนหมอลำ เช่น คนต่างประเทศที่สนใจและค้นคว้าหาความรู้และความบันเทิงจากหมอลำ ทำให้คนต่างเชื้อชาติเห็นคุณค่าและความสำคัญของหมอลำ รู้จักหมอลำ ดังนั้น เมื่อหมอลำเป็นที่สนใจ จึงเป็นอำนาจต่อรองที่ถูกสร้างขึ้นให้หมอลำมีความหมายมากกว่าเป็นการแสดงพื้นบ้านธรรมดา หากแต่กลายเป็นแหล่งทรัพยากรทางความรู้ เป็นแหล่งความบันเทิงอันหลากหลาย ครบครัน และแปลกใหม่ที่จะเรียนรู้หรือศึกษา อันเนื่องมากจากเทคโนโลยีช่วยให้เข้าถึงได้ง่าย

๓. ในการสังเคราะห์และอธิบายว่ากระบวนการต่อรองด้านเพศสภาพ (gender) ชนชั้น(class) และเชื้อชาติ(race) ของผู้ชมหมอลำและหมอลำนั้น สามารถนำไปสู่การสร้างและพัฒนาทฤษฎีแบบตะวันออกที่จะอธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำได้ดังนี้

เนื่องจากสิ่งที่สำนักแฟรงเฟิร์ตและเบนจามินอธิบายเอาไว้ซึ่งไม่ครอบคลุม ทำให้ผู้วิจัยต้องพยายามหาข้อค้นพบใหม่เกี่ยวกับหมอลำซึ่งจะนำไปสู่การสร้างทฤษฎีใหม่ขึ้นมา และการใช้ทฤษฎีของเบนจามิน เรื่องการผลิตซ้ำงานศิลปะโดยเครื่องจักรกลมาอธิบายปรากฏการณ์ที่เกี่ยวกับหมอลำ นอกจากอธิบายเรื่องประชาธิปไตยในการเข้าถึงงานศิลปะแล้ว ยังอธิบายเรื่องการวิจารณ์ศิลปะของผู้รับสารอีกด้วย และผู้วิจัยจะเชื่อมโยงถึงว่า เราสามารถเอาทฤษฎีนี้มาต่อยอดถึงเพื่ออธิบายถึงการนำเทคโนโลยีที่นำมาใช้เพื่อการต่อรองทางเพศสภาพ ชนชั้น และเชื้อชาติได้อีกด้วย

จากการต่อรองทางเพศสภาพ ชนชั้น และเชื้อชาติดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยเห็นได้ว่า สื่อพื้นบ้านที่มีความเป็นตะวันออกนั้น จะต้องอยู่ใกล้ชิด และสามารถตอบสนองความเป็นไปและรับใช้วิถีชีวิตของคนในชุมชนได้ทุกรูปแบบ ทำให้เกิดความเท่าเทียมกัน ทางเพศสภาพ ชนชั้น และเชื้อชาติอย่างที่หมอลำในปัจจุบันซึ่งมีการใช้เทคโนโลยีเพื่อผลิตซ้ำกำลังเป็นอยู่ และการที่หมอลำจะอยู่ได้นั้น หากใช้ฐานแนวคิดทางทฤษฎีตะวันตกมาก็จะเห็นว่า ทฤษฎีที่น่าจะนำมาเป็นต้นแบบที่จะตัดเย็บให้เกิดทฤษฎีใหม่ได้นั้น น่าจะเป็นทฤษฎีของวอลเตอร์ เบนจามิน ที่แสดงจุดยืนว่า เทคโนโลยีการผลิตซ้ำนั้น เป็นผลดีต่องานศิลปะอย่างแน่นอน ดังนั้น อย่างในกรณีของหมอลำก็เช่นกัน การที่หมอลำจะต่อยอดจากทฤษฎีของเบนจามินนั้นก็น่าจะเหมาะสมที่สุด เพราะเบนจามินได้อธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำได้ดีที่สุด คือ การเป็นประชาธิปไตยและการเข้าถึงงานศิลปะอย่างไม่เลือกชั้นวรรณะ ไม่เลือกเพศสภาพ ที่สำคัญคือ เทคโนโลยีการผลิตยังเป็นประโยชน์ในการช่วยเอื้อให้เกิดการต่อรองได้เป็นอย่างดี

แต่กระนั้น ผู้วิจัยยังเห็นว่าก็ยังเห็นว่า ทฤษฎีการผลิตซ้ำงานศิลปะด้วยเครื่องจักรกลของเบนจามินก็ยังไม่อาจอธิบายปรากฏการณ์ของหมอลำได้ทั้งหมด เพราะหากนำแนวทฤษฎีเรื่องต้นทุนทางวัฒนธรรมมาอธิบายปรากฏการณ์ร่วมแล้ว ก็จะพบว่า ยังมีแนวคิดเรื่องต้นทุนทางวัฒธรรมที่ช่วยอธิบายว่า หากจะให้หมอลำสามารถธำรงอยู่อย่างมั่นคงได้ หมอลำต้องมีต้นทุนอะไรบ้าง

๔.ในการวิเคราะห์ว่าหมอลำแต่ละประเภทที่มีอยู่ในปัจจุบันอาศัยต้นทุนทางวัฒนธรรม(cultural capital) ที่จะทำให้สามารถยืนหยัดต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ ดังนี้

การนำต้นทุนวัฒนธรรมมาใช้เพื่อการต่อรองของหมอลำแต่ละประเภทนั้นมีความแตกต่างกันออกไปตามประเภทของหมอลำ และแต่ละประเภทก็ยังมีความสามารถในการจัดการใช้ต้นทุนเหล่านั้นต่างกันออกไปอีกด้วย เช่น หมอลำแบบหมอลำเรื่องต่อกลอนเป็นหมอลำที่มีขนาดใหญ่ จึงสามารถเป็นศูนย์รวมหมอลำที่มีความสามารถอันหลากหลายเข้าไว้ด้วยกัน มีความน่าสนใจหลายอย่างทั้งรูปแบบการแสดงที่มีการปรับเปลี่ยนอยู่เสมอ ทั้งภาพลักษณ์ของคณะหมอลำที่มีเนื้อหาการแสดงที่หลากหลายซึ่งเรียกได้ว่า “ครบเครื่องเรื่องความบันเทิง” เช่น มีทั้งเพลง ทั้งโชว์หางเครื่อง ทั้งตลก ทั้งเรื่องหมอลำ บางคณะก็มีหมอลำชื่อดังที่เป็นจุดสนใจของผู้ชมอยู่ในคณะด้วย จึงทำให้หมอลำเรื่องต่อกลอนมีน้ำหนักน่าเชื่อถือและมีแนวโน้มว่าจะสามารถสร้างจุดขายได้มากขึ้นเรื่อยๆ คุณสมบัติเหล่านี้จึงกลายเป็นส่วนสำคัญของหมอลำที่แต่ละคณะก็พยายามจะสร้างและสรรหาให้เกิดและกลายเป็นส่วนที่โดดเด่นที่เป็น “มูลค่าเพิ่ม” ของคณะหมอลำ ดังนั้น นายทุนย่อมต้องให้ความสำคัญกับหมอลำคณะที่มีต้นทุนวัฒนธรรมสูง เช่น เป็นคณะที่มีชื่อเสียง มีความสามารถมาก หมอลำในคณะแสดงได้ดี ได้รับความนิยมและผู้ชมให้ความรักและความศรัทธามาก มีเรื่องกลอนลำที่น่าสนใจ การเป็นหมอลำที่มีขนาดใหญ่ และมีชื่อเสียงมาก ก็เท่ากับว่าเป็นหมอลำที่มีคนรู้จักมาก มีคนนิยมมาก หากมีการผลิตผลงานออกสู่ผู้บริโภค นั่นก็หมายความว่าจะต้องมีลูกค้ามากตามไปด้วย

ส่วนหมอลำประเภทคณะอีกประเภทหนึ่งคือหมอลำแบบคอนเสิร์ตนั้น ก็มีจุดเด่นอย่างหนึ่งที่เป็นจุดขายมากพอจะใช้ต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้อย่างดีเช่นกัน คือ การที่มีหัวหน้าคณะเป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงโด่งดังจนเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของหมอลำประเภทนี้ นับจากหัวหน้าคณะก็นับว่ามีคุณสมบัติของหมอลำที่ดีอยู่หลายประการ เช่น การมีเอกลักษณ์และความสามารถในการสร้าง “ศรัทธา” ให้เกิดขึ้นได้ เพียงชื่อเสียงของคนที่เป็นหัวหน้าคณะก็กลายเป็นองค์ประกอบสำคัญที่มากพอที่จะต่อรองกับกับผู้ชมและระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้

ส่วนประเภทหมอลำซิ่งนั้น เนื่องจากเป็นหมอลำที่มีขนาดเล็กดังนั้นเมื่อเทียบการมีคุณสมบัติของหมอลำที่ดีในตัวหมอลำก็อาจจะมีน้อยกว่าหมอลำประเภทอื่น เพราะจุดเด่นและความสำคัญจะอยู่ที่หมอลำคู่หญิงชายที่เป็นหัวหน้าคณะเท่านั้น ซึ่งถ้าหากหมอลำนั้นยังไม่มีประสบการณ์และชื่อเสียงมากพอก็จะเป็นหมอลำที่อ่อนด้อยด้วยคุณสมบัติหลายประการ อย่างไรก็ตามแม้จะเป็นหมอลำที่มีอำนาจต่อรองน้อยกว่าหมอลำประเภทอื่น เพราะจุดขายของหมอลำซิ่งนั้น มีอยู่ไม่มากเนื่องจากเป็นหมอลำขนาดเล็กมีนักแสดงน้อย ใช้ทุนในการสร้างสรรค์ผลิตงานไม่มาก ตัวหมอลำเองก็ไม่จำเป็นต้องใช้ความสามารถในการแสดงเหมือนกับหมอลำเรื่องต่อกลอน ดังนั้นแม้ในสายตาของนายทุน หมอลำซิ่งอาจจะหาจุดขายได้น้อย นายทุนจึงนำไปผลิตเป็นสินค้าได้ไม่มากเท่ากับหมอลำประเภทคณะ แต่อย่างไรก็ตามใน

สายตาของผู้ชมกลับเป็นหมอลำที่มีความน่าสนใจในแง่ของการเป็นหมอลำที่มีความคล่องตัวสูง และมีราคาค่าจ้างไม่แพง ดังนั้น เมื่อหมอลำซึ่งเป็นทางเลือกของผู้ชม อำนาจต่อรองของหมอลำซึ่งจึงเกิดขึ้นกับผู้ชมมากกว่ากับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

<u>ค.ข้อค้นพบใหม่</u>

อธิบายปรากฏการณ์ด้วยแนวคิดแบบตะวันออก

จุดเริ่มต้นของแนวคิดที่จะอธิบายปรากฏการณ์แบบตะวันออกเพื่อนำไปสู่ข้อค้นพบใหม่ในการทำวิจัยครั้งนี้ คือการมองจากปรากฏการณ์เบื้องต้นที่เป็นบริบทของหมอลำ

๑.หมอลำใช้วิธีช่วงชิงอำนาจแบบสื่อพื้นบ้าน ซึ่งเป็นอำนาจแบบพื้นบ้านบ้านที่กินใจผู้ชมที่เป็นชาวบ้าน เป็นอำนาจที่นายทุนไม่อาจสร้างขึ้นมาได้ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ความสามารถในการช่วงชิงอำนาจของหมอลำ เป็นการช่วงชิงอำนาจที่เป็นอำนาจการครองใจของผู้รับสารที่ระบบอุตสาหกรรมทำไม่ได้เหมือนอย่างหมอลำ ทั้งนี้เพราะระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมไม่สามารถสร้างความเป็นเชื้อชาติเดียวกันหรือไม่อาจทำให้ผู้ผลิตกับผู้บริโภคมีรากเหง้าอันเดียวกันได้ ในขณะที่ความใกล้ชิดและความเป็นเผ่าพันธุ์เดียวกันระหว่างหมอลำกับผู้ชมนั้นมีมากจนสนิทเป็นเนื้อเดียวกัน(สังเกตง่ายๆจากภาษาที่ผู้ชมชาวอีสานใช้ กับภาษาที่หมอลำใช้ ก็เป็นภาษาเดียวกัน) ดังนั้น ในเมื่อผู้ชมของหมอลำก็คือชาวบ้าน และชาวบ้านก็คือผู้ที่มาแสดงเป็นหมอลำ ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างชาวบ้านภาคอีสานกับหมอลำจึงดูเหมือนจะแยกจากกันไม่ออก ดังนั้น สื่อพื้นบ้านหมอลำจึงได้ใจและครองใจของผู้ชมอยู่แล้ว การครองใจเอาไว้ได้นี้คืออำนาจที่จะใช้ต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ที่ทำให้ไม่สามารถเข้ามาครอบงำ เปลี่ยนแปลงตัวตนของหมอลำได้ ทำให้ไม่ว่าอย่างไร หมอลำก็ยังคงเป็นหมอลำและรักษาขนบธรรมเนียม วิถีชีวิต วัฒนธรรมของคนอีสานเอาไว้ได้ อย่างลึกซึ้งคมคาย ดังปรากฏในเรื่องและภาษากลอนลำของหมอลำ

๒.หมอลำมีทุนทางวัฒนธรรมเป็นเครื่องต่อรอง ซึ่งการแสดงแบบตะวันออกนั้นมีอำนาจแบบพื้นบ้านอยู่ นั่นคือ การที่ความเป็นตะวันออก มีความผูกพันกันในบรรดาเจ้าของวัฒนธรรม คือ เป็นลักษณะครอบครัว ผสมผสานความเป็นโรงงาน ดังนั้น เมื่อมีความผูกพันกันดังจะเห็นได้จากการที่หัวหน้าคณะหมอลำดูแลความเป็นอยู่ลูกวงอย่างดี โดยเฉพาะผู้หญิงที่จะต้องเอาใจใส่เป็นพิเศษ ไม่ได้ปล่อยปละละเลย ต้องมีกฎระเบียบอันเข้มงวดคอยควบคุมไม่ให้ออกนอกลู่นอกทาง ต้องมีการอบรมตักเตือน สั่งสอน แม้กระทั่งการลงโทษด้วยการตีเหมือนเด็กนักเรียน และให้ความเอาใจใส่ลูกวงดีเหมือนพ่อแม่ ให้ความรักและหวังดี เช่น การไม่ให้เบิก

ค่าตัวมากเกินไป เพื่อจะได้มีเงินเก็บกลับบ้าน ลักษณะการดูแลกันเช่นนี้ ย่อมไม่มีในระบบโรงงานอุตสาหกรรม จึงทำให้หมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจะเป็นโรงงานผลิตการแสดงพื้นบ้านเพียงอย่างเดียวก็ไม่ใช่ หรือจะเป็นการแสดงพื้นบ้านเพียงอย่างเดียวก็ไม่เชิง น่าจะเรียกว่าเป็นกองคาราวานผลิตสื่อการแสดงที่เป็นวัฒนธรรมของชาวอีสาน เนื่องจากมีรายละเอียดปลีกย่อยมากกว่าการทำงานแบบโรงงานเพียงอย่างเดียว

นโยบาย “ครองใจ”หรือ “ซื้อใจ” สมาชิกในคณะหมอลำเพื่อทำให้งานสามารถดำเนินไปได้อย่างราบรื่นและไม่เป็นอุปสรรคถ่วงเวลาให้เสียงาน คือ วิธีผูกมัดใจลูกวงของหัวหน้าคณะหมอลำให้เกิดความภักดี เกิดความรู้สึกดีที่จะร่วมงานกับคณะยังมีวิธีอื่นๆ เช่น การทำประกันชีวิตให้ การจัดงานวันสำคัญให้ร่วมสนุกสนานกันหลังฤดูการทำงาน การให้ยืมเงินก่อนแล้วค่อยผ่อนทีหลังเมื่อสมาชิกมีเหตุจำเป็น โดยใช้วิธีการหักจากค่าตัว เป็นการอยู่อาศัยแบบน้ำพึ่งเรือ เสือพึ่งป่า เพราะหัวหน้าก็ต้องอาศัยลูกน้อง ลูกน้องก็ต้องพึ่งพาหัวหน้าผู้เป็นผู้นำ หัวหน้าคณะหมอลำยังต้องมีความรู้เรื่องหลายๆเรื่องในคณะหมอลำเพื่อการวางแผนและการแก้ไขปัญหาความเป็นอยู่ของสมาชิก หัวหน้าคณะที่เอาใจใส่ มีการดูแลสมาชิกอย่างดีนั้นจะได้รับความยกย่องนับถือ และถือว่าสามารถ”ซื้อใจ”สมาชิกได้ หากสมาชิกรู้สึกถึงความมีสวัสดิการ ความเป็นอยู่ที่ดีและได้รับการเอาใจใส่ ก็ย่อมมีกำลังใจที่จะอยู่ทำงานต่อไปพร้อมกับการทุ่มเทให้กับงานได้มากยิ่งขึ้น หรือลดการสูญเสียกำลังคนประจำตำแหน่งงานบางอย่าง ซึ่งสุดท้ายก็ยังคงเป็นผลดีสำหรับผู้ผลิตนั่นเอง การกระทำเช่นนี้ เป็นต้นทุนวัฒนธรรมแบบเก่าที่เอามาใช้ในการผลิตแบบใหม่ ซึ่งจะนำไปสู่การอธิบายการสร้างทฤษฎีแบบตะวันออกต่อไป

การทำงานร่วมกันจึงไม่ใช่เรื่องผลประโยชน์และค่าตอบแทนกันอย่างเดียว ความตั้งใจที่จะทำงานร่วมกันก็ย่อมมีมาก เป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมที่ต่างไปจากตะวันตก การสร้างสรรค์งานเป็นไปแบบอุตสาหกรรมในครัวเรือน เป็นความสนิทใจกัน จึงเป็นการช่วยกันสร้างสรรค์กันออกมาด้วยความประณีต และเข้าใจกัน

๓.นอกจากความสัมพันธ์ ความผูกพันของคนในครอบครัวหมอลำแล้ว แม้กระทั่งผู้ชมหมอลำเอง ก็เป็นมากกว่าผู้ชมที่ชมแล้วก็แล้วไป หากแต่มีความผูกพันกับหมอลำชนิดที่ปักอกปักใจ จะจ้างหมอลำก็ต้องจ้างคณะเดิม ต่อเนื่องกันเป็นเวลานานนับ ๑๐ ปีก็มี และยิ่งกว่านั้น ความผูกพันแบบตะวันออกอีกอย่างหนึ่งคือ การที่ผู้ชมหมอลำมักจะเอาด้ายผูกข้อมือมาผูกแขนเอาหมอลำเป็นลูกฮัก การให้ข้าวของ เสื้อผ้าอาหารการกิน ให้เงินทองใช้สอย ให้ความช่วยเหลือเกื้อกูลในยามลำบาก คือความผูกพันระหว่างศิลปินกับผู้ชม นั้น มีอยู่มาก สายใยเช่นนี้ไม่สามารถสร้างได้ด้วยระบบอุตสาหกรรม

หมอลำมองผู้ชมแบบญาติสนิทมิตรสหายที่ต้องพึ่งพา ที่ต้องฝากเนื้อฝากตัวให้อยู่ในความเอ็นดู อยู่ในความเห็นใจที่หมอลำมักจะเรียกหาผู้ชม (Interpellation) อย่างเป็นเครือ

ญาติว่า พ่อแม่พี่น้อง ลุงป้าน้าอา แสดงให้เห็นความผูกพันระหว่างหมอลำกับผู้ชมว่ามีมากมากกว่าที่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจะคิดได้หรือนึกถึง นี่คือรากเหง้าที่แน่นแฟ้นที่ทฤษฎีตะวันตกไม่สามารถอธิบายได้ เพราะคนดูหมอลำไม่ได้ดูเพียงว่าหมอลำเป็นเครื่องแสดงความบันเทิงหากแต่ยังดูหมอลำในฐานะของความเป็นญาติ เป็นเพื่อน เป็นพี่น้อง ปรากฏการณ์ระหว่างหมอลำและผู้ชมจึงว่าด้วยเรื่องของสื่อพื้นบ้านที่มีความผูกพัน ฝังลึกในจิตวิญญาณของผู้แสดงและผู้ชม

๔.ฐานความนิยมของผู้ชมหมอลำยังกว้างขวาง เนื่องจากยังมีคนชอบหมอลำและอยากดูหมอลำอีกมาก ผู้ชมหมอลำจึงมีทุกรุ่นตั้งแต่เด็กจนแก่ มีทุกเพศทั้งชายหญิงและเพศที่สาม และดูได้ทุกวาระโอกาส ทั้งงานรื่นเริง งานกุศล งานมงคล งานอวมงคล พื้นฐานความเป็นเชื้อชาตินิยม และท้องถิ่นนิยมจึงมีมาก เหมือนกับว่าหากเป็นคนอีสาน แม้จะไปอยู่ที่ใดก็จะดูหมอลำ แม้อยู่ต่างประเทศก็จะต้องจ้างหมอลำไปแสดง ความนิยมดูหมอลำที่อยู่ในสายเลือดคนอีสานเช่นนี้ ที่ช่วยสร้างพื้นฐานที่แข็งแกร่งให้หมอลำยืนหยัดอยู่ได้ และความนิยมชมหมอลำของคนอีสานนี้เองที่เป็นเหมือนผู้อุปถัมภ์ค้ำชูที่สำคัญและทำให้หมอลำคงอยู่ได้

ที่สำคัญคือ การที่มีผู้ชมชาวอีสานให้ความสำคัญของหมอลำและแสดงความภูมิใจ ดีใจ ที่ได้ชมหมอลำ ก็เท่ากับเป็นการยืนยันและยอมรับความเป็นรากเหง้าของตัวเอง การฟังและชมหมอลำจึงเป็นกิจกรรมหนึ่งในวัฒนธรรมของชาวอีสาน และการชมหมอลำนี้เป็นการสร้างความผูกพันระหว่างผู้ชมและหมอลำและใส่ความหมายว่า เป็นวัฒนธรรมที่แสดงความเป็นพี่น้องร่วมเชื้อชาติ เผ่าพันธุ์เดียวกัน ชาวอีสานสามารถใช้การฟังหมอลำและชมหมอลำเป็นการ Identify ตัวเอง

การเกิดความผูกพันระหว่างหมอลำกับผู้ชมเช่นนี้ จึงเป็นจุดสำคัญที่ทำให้หมอลำสามารถอยู่รอดได้ ในขณะที่สื่อพื้นบ้านอื่นๆไม่อาจอยู่รอดได้ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เพราะขาดพลังที่จะสร้างความหมายและความผูกพันที่ ปรากฏการณ์ของการให้ความหมายและปฏิสัมพันธ์ที่เกี่ยวเนื่องกันมาตลอดระหว่างผู้ชมกับหมอลำเช่นนี้ เป็นการแสดงความสัมพันธ์ระดับวัฒนธรรมแบบผู้ชมกับหมอลำในฐานะญาติสนิทมิตรสหาย มากกว่าจะเป็นความสัมพันธ์ระดับอุตสาหกรรมแบบผู้ซื้อกับผู้ขาย

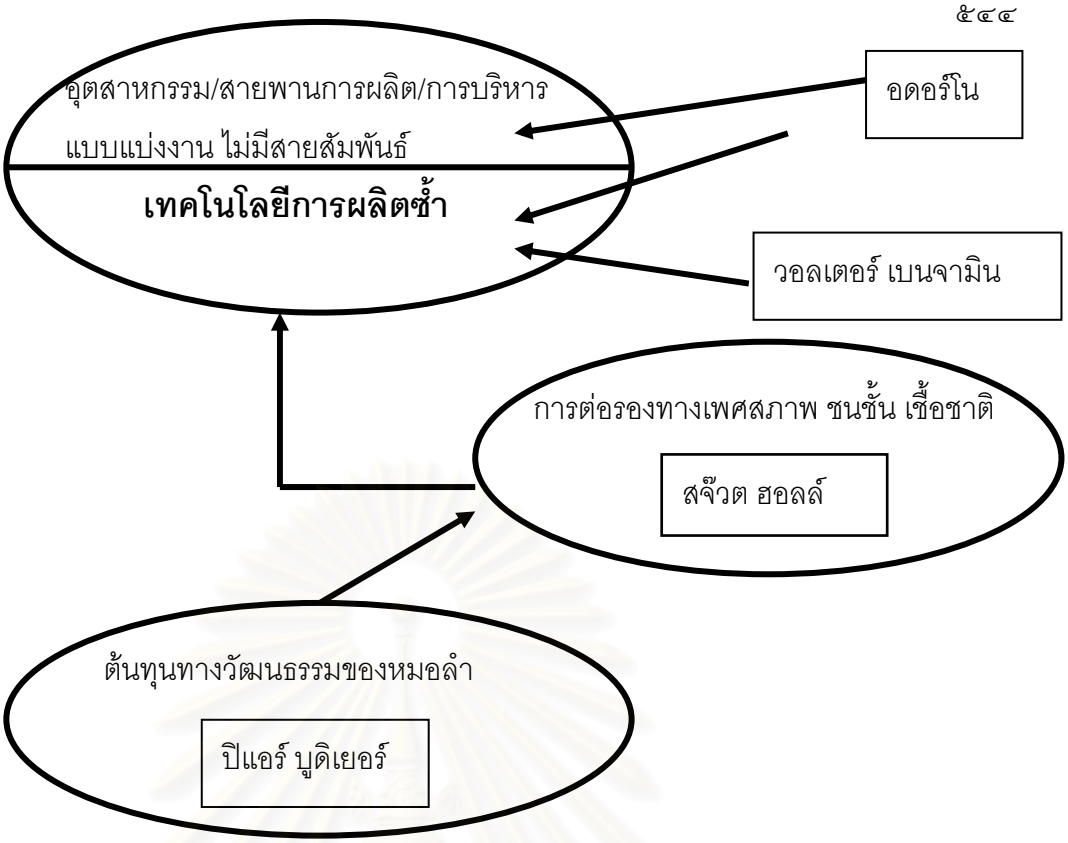
๕.การสร้างสรรค์ผลงานของหมอลำ ไม่ว่าจะมีเทคโนโลยีชั้นสูง และยิ่งใหญ่อลังการ ลงทุนมากมายเพียงใด ก็ยังคงเป็นเวทีสำหรับหมอลำ การแสดงสำหรับหมอลำซึ่งมีความเป็นพื้นบ้านอยู่แล้ว ดังนั้น ไม่ว่าจะมีการลงทุนเสื้อผ้า เครื่องเสียง ระบบไฟแสงสี ราคาแพงเพียงใด ก็ยังคงเป็นการแสดงพื้นบ้าน สำหรับชาวบ้านได้ชม ไม่ใช่การแสดงสำหรับชนชั้นกลางหรือชนชั้นสูง ดังนั้น เป็นที่แน่นอนว่า ความเป็นหมอลำ(ว่าจะราคาค่าจ้างแพงเพียงใด) การแสดงหมอลำนั้น ก็ยังคงเป็น “มหรสพชาวบ้าน” อยู่วันยังค่ำ เพราะเจ้าของวัฒนธรรมที่เป็นผู้

แสดงก็เป็นชาวบ้านธรรมดา เจ้าของวัฒนธรรมที่เป็นผู้ชม ก็เป็นชาวบ้านธรรมดา และความเป็นชาวบ้านธรรมดานี้เอง ที่ทำให้หมอลำไม่มีกระแสความนิยมขึ้นๆลงๆเหมือนแฟชั่น หากแต่เป็นกระแสความนิยมที่คงเส้นคงวา ตามประสาชาวบ้าน ทุนทางวัฒนธรรมเหล่านี้เอง ที่ทำให้หมอลำสามารถยืนหยัดอยู่ต่อไปและสามารถต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมได้ เป็นส่วนที่ยึดโยงอีกประการหนึ่งที่จะนำไปสู่การค้นพบแนวคิดใหม่ๆสำหรับอธิบายปรากฏการณ์ที่ทฤษฎีตะวันตกอธิบายได้ไม่ครอบคลุมทั้งหมด

๖.การที่ผู้ชมและหมอลำมีความรู้สึกว่าเป็นผู้มีส่วนร่วมกันในการสร้างสรรค์หมอลำ ไม่ว่าจะเป็นผู้ชมจากจังหวัดใด พื้นที่ใด หรือหมอลำจากที่ใดก็ตาม ต่างมีความรู้สึกในการเป็นเจ้าของและมีการอนุญาตให้แสดงความคิดเห็น แสดงความชอบหรือไม่ชอบ สามารถวิพากษ์วิจารณ์ได้อย่างเต็มที่ ต่างก็ถือว่าตัวเองเป็นเจ้าของวัฒนธรรมร่วมกัน ดังนั้น ความเป็นประชาธิปไตยในการชมหมอลำจึงมีสูง ทำให้หมอลำไม่ใช่เรื่องตายตัว แต่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ตลอด เช่น การปรับเปลี่ยนไปตามรสนิยมของผู้ชมที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัย หมอลำต้องสังเกตและจับกระแสรสนิยมของผู้ชมให้ได้และต้องยึดถือความต้องการของผู้ชมเสมอ เช่นเดียวกับที่หมอลำดำเนินมา คือมีการเปลี่ยนแปลงเมื่อมีเทคโนโลยีใหม่ๆ แต่ยังรักษารากเหง้าบางอย่างเอาไว้ (จะเห็นว่าต่างจากเพลงคลาสสิกตรงที่ผู้ชมเพลงคลาสสิกวิจารณ์ได้เพียงเล่นได้เหมือนไม่เหมือนของเดิม และเปลี่ยนไม่ได้แม้แต่ตัวโน้ตเดียว เป็นสิ่งที่ตายตัวแล้ว เปลี่ยนแปลงและแตกตัวต่อไปไม่ได้)

บทสังเคราะห์ : แนวคิดใหม่ที่ค้นพบ

ข้อค้นพบใหม่ (New Finding) ในการวิจัยครั้งนี้มีจุดเริ่มต้นด้วยการใช้ทฤษฎีตะวันตกมาร่วมอธิบาย อันประกอบไปด้วยการใช้ทฤษฎีอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของอดอร์โนและทฤษฎีของวอลเตอร์ เบนจามิน มาอธิบายความเป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ใช้ทฤษฎีของสจ๊วต ฮอลล์ เรื่องการต่อรองทางความหมายของวัฒนธรรมมาอธิบายปรากฏการณ์ด้านการต่อรองทางเพศสภาพ ชนชั้น เชื้อชาติของหมอลำ ทฤษฎีต้นทุนทางวัฒนธรรมของปิแอร์ บูดิเยอร์มาอธิบายเรื่องต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ ซึ่งมีแผนภูมิการใช้ทฤษฎีมาอธิบายดังนี้



จากแผนภูมิดังกล่าวจะเห็นได้ว่า ในกระบวนการผลิตแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น อดอร์โนได้กล่าวถึงการบริหารจัดการสินค้าทางวัฒนธรรมโดยใช้รูปแบบของอุตสาหกรรม เช่น การผลิตแบบมีสายพานการผลิต การบริหารจัดการแบบแบ่งงานโดยปราศจากสายสัมพันธ์ทางสังคม โดยที่ทั้งวอลเตอร์ เบนจามิน กับอดอร์โน ต่างก็กล่าวถึงการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้ในการผลิตงานศิลปะแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเช่นกัน โดยที่วอลเตอร์ เบนจามิน มองเห็นผลดีของการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้ผลิตซ้ำงานศิลปะ ในขณะที่อดอร์โน กลับมองว่า เทคโนโลยีสมัยใหม่เป็นผลเสียต่องานศิลปะมากกว่า

นอกจากนี้ เมื่อใช้ทฤษฎีของปิแอร์ บูดิเยอร์ มาอธิบายเรื่องต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำ ก็ทำให้เห็นว่าหมอลำยังมีต้นทุนทางวัฒนธรรมอยู่เป็นจำนวนมาก และต้นทุนทางวัฒนธรรมเหล่านี้สามารถใช้เพื่อการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ ดังนั้นเมื่อใช้แนวคิดของสจ๊วต ฮอลล์ จึงทำเห็นว่าหมอลำสามารถใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีอยู่เพื่อการต่อรองต่อรองทางเพศสภาพ ชนชั้น เชื้อชาติ ด้วยเช่นกัน

ผู้วิจัยจะเริ่มอธิบายปรากฏการณ์ก่อนที่จะนำไปสู่การสร้างทฤษฎีแบบตะวันออกในตอนต่อไป โดยการเชื่อมโยงให้เห็นว่า ทฤษฎีตะวันตกของวอลเตอร์ เบนจามิน กับทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตนั้น ใช้อธิบายปรากฏการณ์ทางตะวันออก โดยเฉพาะการแสดง

พื้นบ้านหมอลำได้ไม่ครอบคลุมนั้นก็เนื่องมาจากบริบทของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่ผลิตงานศิลปะของตะวันตกกับตะวันออกต่างกัน ดังต่อไปนี้

๑.ทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตนั้น ใช้อธิบายปรากฏการณ์การทำงานของหมอลำในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้เพียงบางส่วน คือ การทำงานในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมตามการอธิบายของสำนักแฟรงเฟิร์ตนั้น แสดงให้เห็นว่า ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้เกิดการบริหารจัดการแบบโรงงาน และการทำงานเช่นนั้นทำให้สายสัมพันธ์ทางสังคมหายไป

ในขณะที่การทำงานของหมอลำนั้น แม้จะมีการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ในการผลิต และเป็นการผลิตงานศิลปะแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เช่น มีการแบ่งงานกันทำ มีกฎระเบียบ ข้อบังคับที่ใช้ร่วมกัน แต่หมอลำกลับมีความยืดหยุ่นมาก นอกจากไม่ได้ตัดสายสัมพันธ์ทางสังคมแล้ว ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ผลิตที่เป็นหัวหน้าคณะหมอลำกับบรรดาสมาชิกในคณะที่มีความผูกพันกันแบบเครือญาติหรือพี่น้องก็มีมาก เป็นความสัมพันธ์กันที่ไม่ใช่แบบเจ้านายกับลูกน้อง มีการช่วยเหลือเกื้อกูลกันทั้งสองฝ่าย ซึ่งกลายเป็นความผูกพันทางใจที่ทำให้สมาชิกในคณะหมอลำอยู่ร่วมกันได้ และการบริหารจัดการของหัวหน้าคณะเองก็ไม่ได้มีความเป็นมาตรฐานเดียวกันไปเสียทั้งหมดเพราะหมอลำแต่ละคณะ แต่ละตระกูลก็มีความแตกต่างกันตามเอกลักษณ์และสังวาทการลำของตัวเอง

นอกจากนี้ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ผลิตและผู้บริโภค หมอลำก็ยังคงเป็นญาติพี่น้องกับผู้ชมอยู่เสมอ ที่สำคัญคือ ในส่วนของผู้ชมหมอลำนั้น ก็ยังมีผู้ชมที่เป็น Smart audience ซึ่งมีความชาญฉลาดที่จะเลือกชมหมอลำและเข้าใจขนบธรรมเนียมการแสดงของหมอลำ ก็เป็นเครื่องยืนยันอีกประการหนึ่งว่า ผู้ชมรู้จักการวิพากษ์หมอลำและไม่ได้ถูกระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเป็นฝ่ายชักจูงให้ไปตามทางที่นายทุนเป็นฝ่ายกำหนดแต่เพียงถ่ายเดียว

๒.ทฤษฎีของเบนจามินทำให้เห็นว่าเทคโนโลยีสมัยใหม่เป็นผลดีต่อการผลิตซ้ำงานศิลปะ แต่เบนจามินเพียงกล่าวถึงการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่เพื่อผลิตงานศิลปะที่ไม่มีชีวิต เช่น สิ่งของ ภาพถ่าย ภาพยนตร์ ฯลฯ ในขณะที่การผลิตงานศิลปะของหมอลำนั้น ถือว่าเป็นงานศิลปะที่มีชีวิตเพราะเป็นการผลิตการแสดงโดยตัวหมอลำที่มีชีวิตที่โลดแล่นอยู่บนเวที ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่านอกจากเทคโนโลยีสมัยใหม่จะสามารถใช้ผลิตซ้ำงานศิลปะทั่วๆไปแล้ว หมอลำยังใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ที่มีอยู่มาผลิตงานศิลปะที่มีชีวิตได้อีกด้วย

นอกจากนี้หมอลำยังรู้จักเลือกเอาข้อดีของเทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้เพื่อการผลิตซ้ำซึ่งเป็นความสามารถที่จะใช้แบบ Addition คือใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่โดยนำมาจัดความสัมพันธ์แบบผสมผสานหรือแบบเพิ่มเข้าไปกับของเดิมที่มีอยู่แล้วซึ่งของเดิมนั้นเป็นของพื้นบ้าน (Folk Culture +Technology) เพื่อให้สามารถเข้าถึงเทคโนโลยีสมัยใหม่ได้ง่ายและ

สามารถนำไปใช้ได้ง่าย ไม่ได้เป็นการใช้แบบ Substitution ซึ่งเป็นการใช้แบบนำมาแทนที่ของเดิมทั้งหมด

๓.ทฤษฎีของปิแอร์ บูดิเยอร์ สามารถใช้อธิบายเรื่องต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำได้ และทำให้เห็นว่าหมอลำมีต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นของเก่าอยู่เป็นจำนวนมากและนอกจากนี้ก็ยังมีการนำเอาต้นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นของใหม่มาใช้ก็มากเช่นกัน เข้าทำนอง “ของเก่าก็ใช้ ของใหม่ก็รับ” ดังนั้น หมอลำจึงมีต้นทุนทางวัฒนธรรมอยู่อย่างมากมายจนสามารถนำมาต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ ดังนั้นความเป็นไปของหมอลำจึงไม่ได้ถูกกระทำจากอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างที่สำนักแฟรงเฟิร์ต ได้อธิบายเอาไว้ไปเสียทั้งหมด อย่างน้อยก็จะเห็นได้ว่าหมอลำไม่ได้ถูกกระทำให้เป็นสินค้าที่เป็นมาตรฐานเดียวกันไปทุกอย่าง เพราะค่าที่ว่ามีต้นทุนทางวัฒนธรรมเป็นของตัวเองแล้วก็สามารถใช้ต้นทุนนั้น สร้างเอกลักษณ์และทำให้เกิดความแตกต่างออกไปจากหมอลำคณะอื่นๆ หรือคนอื่นๆ นั่นเอง

๔.หมอลำมีการเลือกใช้หรือให้ความหมายกับเทคโนโลยีตามที่ทฤษฎีของสจ๊วต ฮอลล์ อธิบายเอาไว้โดยการนำเอาเทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้เลื่อนชนชั้นหรือยกระดับชั้นของหมอลำได้ ทั้งยังเลือกที่จะนำมาให้ความหมายใหม่เพื่อใช้ในการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอีกด้วย การสร้างความหมายใหม่ขึ้นมานี้จึงเป็นการสร้างพลังในการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรม ไม่แต่เพียงเท่านั้น ฝ่ายผู้ชมหมอลำเองก็ยังมีการให้ความหมายใหม่เพื่อการต่อรอง ด้วยไม่ว่าจะเป็นการวิพากษ์วิจารณ์หมอลำที่ใช้เทคโนโลยีเพื่อการผลิตซ้ำในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม หรือการการสร้างความหมายให้กับเทคโนโลยีที่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนำมาใช้เพื่อการผลิตผลงานหมอลำ จึงเป็นอันว่า ทั้งฝ่ายผู้ชมหมอลำและตัวผู้ผลิตผลงานหมอลำ ต่างก็ได้มีการต่อรองทางความหมายกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

จึงหมายความว่า ผู้ชมหมอลำก็ไม่ได้เป็นเพียงผู้รับสารที่เชื่องชื่อ ไร้ความคิดต่อต้าน หรือไร้ความคิดเป็นของตัวเอง จนกระทั่งต้องปล่อยให้ทุกอย่างเป็นไปตามที่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมขีดเส้นทางเอาไว้ให้ ซึ่งปรากฏการณ์นี้ก็เป็นอันว่าไม่ได้เป็นอย่างที่ทฤษฎีของสำนักแฟรงเฟิร์ตอธิบายเอาไว้

จากการที่ผู้วิจัยใช้รากฐานแนวคิดทฤษฎีของนักคิดตะวันตก ๒ คนคือ ทฤษฎีของอดอร์โนและทฤษฎีของวอลเตอร์ เบนจามิน ประกอบกับการศึกษาเรื่องต้นทุนทางวัฒนธรรม การต่อรองทางเพศสภาพ ทางชนชั้น และเชื้อชาติ ทำให้เห็นสิ่งที่แตกต่างออกไปจากทฤษฎีตะวันตกกล่าวไว้ ผู้วิจัยจึงเห็นว่า น่าจะใช้วิธีการค้นหาแนวคิดใหม่ที่น่าจะเหมาะสมกับความเป็นตะวันออก โดยใช้ฐานแนวคิดที่ได้จากตะวันตก โดยเป็นลักษณะการ Adaptation โดยคงรากฐานที่มาของความคิดเป็นตะวันตกเอาไว้และอาศัยรากฐานทางทฤษฎีนั้น พัฒนา

แนวคิดใหม่ขึ้นมาใหม่ โดยให้มีความเหมาะสมกับบริบททางสังคมแบบตะวันออกด้วยซึ่งมีการรวบรวมที่มาของแนวคิดใหม่ โดยที่มาของฐานรากแนวคิดใหม่คือ การแตกตัวทางวัฒนธรรม และมีการสั่งสมต้นทุนทางวัฒนธรรม การใช้ต้นทุนวัฒนธรรมมาใช้ในการต่อรอง ดังนั้น เมื่อนำทฤษฎีตะวันตกมาใช้เป็นรากฐานเทียบเคียงจึงเห็นได้ว่า ทฤษฎีตะวันตกซึ่งเป็นทฤษฎีของเบนจามินนั้นชี้ให้เห็นจุดร่วมอย่างหนึ่งคือ ประเด็นเรื่อง “เทคโนโลยีการผลิตซ้ำโดยเครื่องจักรกล” เป็นพื้นฐาน ที่ทำให้มีการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม และเทคโนโลยีที่มีอยู่นั้นก็กลายเป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมใหม่ๆที่หมอลำนำไปใช้ร่วมกับต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีมาแต่เดิม นอกจากนี้เทคโนโลยีที่ใช้เพื่อการผลิตนั้นก็สามารถนำไปสู่การต่อรองของทั้งผู้ชมและหมอลำได้ด้วย

แนวคิดที่ผู้วิจัยได้ค้นพบใหม่และน่าจะเหมาะสมที่สุดสำหรับอธิบายปรากฏการณ์เหล่านี้ได้ คือ แนวคิดเรื่อง ”การแตกตัวทางวัฒนธรรม” ที่เป็นทฤษฎีที่เลียนแบบรูปแบบรังผึ้งออกมา ซึ่งที่มาของทฤษฎีรังผึ้งที่จะอธิบายปรากฏการณ์แบบตะวันออกได้นี้ จะมีที่มาของแนวคิดที่ต้องประกอบไปขึ้นจากส่วนต่างๆ ทั้งนี้รากฐานความคิดที่จะใช้ประกอบกันขึ้นมาเป็นทฤษฎีรังผึ้งนี้ ดังนี้

๑. การสืบทอดรากเหง้าของหมอลำให้เข้มแข็ง การต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรม เป็นจุดเด่นอีกอย่างหนึ่งที่หมอลำให้น้ำหนักของความเป็น Culture อย่างมาก ในขณะที่ส่วนที่เป็นIndustry นั้น หมอลำให้ความสำคัญเป็นส่วนประกอบส่วนหนึ่งเพื่อทำให้หมอลำสามารถอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ จากผลการวิจัยทำให้พบว่า หมอลำมีกระบวนการสืบทอดต้นทุนทางวัฒนธรรมที่มีความโดดเด่นคือ การรักษาความเป็น Culture ที่เป็น “รากเหง้าของความเป็นหมอลำ”
ให้แข็งแกร่ง ด้วยวิธีการ ๒ แบบคือ

๑.๑ การรักษาความมีศิลปะแบบหมอลำบางอย่างเอาไว้ ซึ่งเป็นแก่นที่สำคัญ เช่น การรักษาขนบธรรมเนียมการลำ การใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน การรักษาทักษะความเชี่ยวชาญใน “วาทลำ” ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตระกูลไว้ให้เหนียวแน่น การรักษาศิลปะดั้งเดิมของหมอลำเอาไว้ให้ได้นั้น ย่อมเป็นรากฐานอย่างหนึ่งที่ทำให้หมอลำใช้เป็นอำนาจต่อรองได้ เพราะความรู้ความเชี่ยวชาญในศิลปะการเป็นหมอลำแท้ๆนั้น เป็นสิ่งที่ต้องอาศัยเวลาในการบ่มเพาะ ซึ่งรากเหง้าเช่นนี้ไม่ใช่สิ่งที่จะซื้อขายได้ และไม่ใช่สิ่งที่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจะสร้างขึ้นมาได้เอง การมีชื่อเสียงและความรู้ภูมิปัญญาที่เป็นแบบฉบับเฉพาะตัวยังมีความสำคัญถึงขั้นที่ทำให้หมอลำหลุดพ้นจากการถูกเหมารวมว่ามีมาตรฐานเดียวกัน(Standardization)
ดังนั้น หากหมอลำมีแก่นแท้ความเป็นหมอลำนี้อยู่ ก็ย่อมทำให้มีอำนาจที่เป็นความรู้ และสามารถต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้เช่นกัน

๑.๒ การสร้างและสืบเชื้อสายผู้สืบทอดรุ่นใหม่ๆ ให้เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง มีรูปแบบ ๒ แบบคือ การสร้างลูกศิษย์ และการสร้างลูกในไส้ ของหมอลำเพื่อทำให้เป็นผู้สืบทอดที่จะรับช่วงและเรียนรู้กระบวนการ ทำให้ผู้จะเป็นหมอลำรุ่นหลังได้เติบโตขึ้นมาท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่เหมาะแก่การเรียนรู้และได้ฝึกฝนมาตังแต่ยังเล็กยังน้อย ทำให้เกิดประสบการณ์และเรียนรู้วิธีการที่จะต่อรอง โดยเฉพาะคนรุ่นใหม่ที่เป็นลูกหลานแท้ๆของหมอลำนั้น ถือว่าได้มีโอกาสดี ๒ อย่างคือ ได้เรียนรู้ความเป็นหมอลำแบบแท้จริง เพราะได้รับการถ่ายทอดจากพ่อแม่โดยตรง ได้คลุกคลีสัมผัส เรียนรู้แบบแผน ขนบการเป็นหมอลำที่แท้จริง และได้เรียนรู้วิธีการ หาลู่ทางที่จะนำไปสู่การสร้างอำนาจต่อรองได้ ทั้งนี้การที่ได้เรียนรู้ประสบการณ์ใหม่ ๆ ได้รู้จักเทคโนโลยีอันทันสมัย ก็ล้วนแต่เป็นการทำให้หมอลำได้นำมาปรับประยุกต์ใช้ และพัฒนาหมอลำขึ้นมาโดยอาศัยเทคโนโลยีมาเป็นผู้ช่วยในการผลิต ซึ่งในการใช้เทคโนโลยีมาช่วยในการผลิตผลงานนั้น หากหมอลำสามารถมีความรู้อย่างเชี่ยวชาญ คือรู้ว่าสิ่งใดควรนำเทคโนโลยีมาเสริม สิ่งใดควรนำเทคโนโลยีมาทดแทน สิ่งใดควรใช้เทคโนโลยีมาเป็นทางเลือกใหม่ ปรากฏการณ์นี้แสดงให้เห็นบทบาทและความสำคัญของการผลิตซ้ำโดยอาศัยเครื่องจักรกลตามแนวคิดของเบนจามิน ซึ่งชี้ให้เห็นว่า หากหมอลำสามารถผสมผสานความเป็นวัฒนธรรมทั้งด้านการเป็นผู้ผลิตและการคัดเลือกเนื้อหาสาระซึ่งเป็นต้นทุนแบบเก่าให้สอดคล้องกับรูปแบบการสร้างผลงานการแสดงแบบสมัยใหม่และการผลิตซ้ำโดยระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมซึ่งเป็นต้นทุนแบบใหม่ เช่น การกระจายโดยสื่อมวลชน ได้อย่างกลมกลืน ก็จะทำให้การผลิตผลงานของหมอลำเป็นไปอย่างก้าวหน้าและรวดเร็ว มีความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรม และที่สำคัญที่สุด เมื่อมีความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรม ก็ย่อมนำไปสู่การมีอำนาจต่อรอง ที่จะต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้

การสืบทอดรากเหง้าของหมอลำดังกล่าวจึงเป็นส่วนประกอบที่สำคัญอีกส่วนหนึ่งที่จะใช้อธิบายการสร้างทฤษฎีรังผึ้งขึ้นมาได้ เพราะถือเป็นปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่งที่ใช้เป็นทั้งรากฐานและใช้เป็นทั้งพลังในการขับเคลื่อน

๒.การสร้างความหมายใหม่ ที่หมอลำและผู้ชมเป็นผู้สร้างขึ้น การสร้างความหมายขึ้นมาใหม่ถือว่าเป็นหัวใจของทฤษฎีการต่อรอง เพราะเมื่อใดที่หมอลำและผู้ชมมีการสร้างความหมายใหม่โดยการเลือกที่จะปฏิเสธความหมายเดิม ก็เท่ากับว่าเมื่อหมอลำและผู้ชมมีการต่อรองทางความหมาย ก็แสดงว่า ทั้งหมอลำและผู้ชมมีอำนาจที่จะต่อรองทางความหมายได้ สามารถเลือกที่จะเป็นตัวของตัวเองได้ โดยไม่ต้องอยู่ภายใต้กรอบของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ดังนั้น ก็ย่อมหมายความว่า หมอลำสามารถมีอิสระที่จะผลิตผลงานเองได้ และผู้ชมก็จะเป็นผู้มีความสามารถในการวิพากษ์วิจารณ์ผลงานศิลปะได้ โดยที่ไม่จำเป็นต้องคิดตามหรือทำตามแบบแผนที่อุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้วางเอาไว้ให้ ซึ่งหากทุกสิ่งทุกอย่างถูกกำกับโดย

อุตสาหกรรมวัฒนธรรม สำหรับผู้ผลิตงานศิลปะก็ย่อมถูกทำให้มีมาตรฐานเดียวกัน (Standardization) และสำหรับผู้ชมก็ย่อมเป็นการตกอยู่ในภาวะซื่อๆเชื่องๆ ไม่รู้จักคิดเองเป็น ปัจเจกชนแบบปลอมๆ (Pseudo Individuality)

พลังในการสร้างความหมาย จึงสามารถนำมาใช้เป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบของรากฐานที่มาของทฤษฎีรังผึ้ง การต่อรองทางความหมายที่ว่านี้ เกิดจากการสั่งสมความรู้ความสามารถในการบริหารจัดการในฐานะที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรม เช่น การให้ความหมายแก่เทคโนโลยีสื่อสารมวลชนซึ่งเป็นตัวแทนรูปแบบหนึ่งของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมว่า เป็นสิ่งที่มีทั้งผลดีและผลเสียสำหรับหมอลำและผู้ชมหมอลำ ก็เท่ากับว่าหมอลำรู้เท่าทันเทคโนโลยีและรู้ว่าควรจะเลือกใช้เทคโนโลยีในระดับใด จึงจะเหมาะสมกับการสร้างสรรค์และการผลิตผลงาน ดังนั้น หากหมอลำรู้จักการเลือกความหมายและสร้างความหมายเพื่อการต่อรองได้ ก็ชี้ให้เห็นว่าหมอลำย่อมมีความเป็นอิสระทางความคิดและ รักษาความเป็นตัวของตัวเอง ตลอดจนผลประโยชน์ของตัวเองได้

๓. หมอลำสามารถต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมให้มากขึ้นอยู่เสมอ โดยการอาศัยความทันสมัยของเทคโนโลยี เช่น การผลิต การเผยแพร่การกระจายผลงานศิลปะของหมอลำ การที่ได้ผลิตและเผยแพร่ผลงานออกไปอย่างกว้างขวาง ทำให้หมอลำยังรักษาความนิยม ความเป็นตัวตนของหมอลำเอาไว้ได้อย่างยาวนาน เมื่อผู้รับสารได้มีโอกาสเปิดรับและมีโอกาสให้เลือกเปิดรับหมอลำก็ย่อมมีผลทำให้ผู้ชมรู้จักหมอลำ และเกิดการเรียนรู้ที่จะชมหมอลำอย่างชาญฉลาด

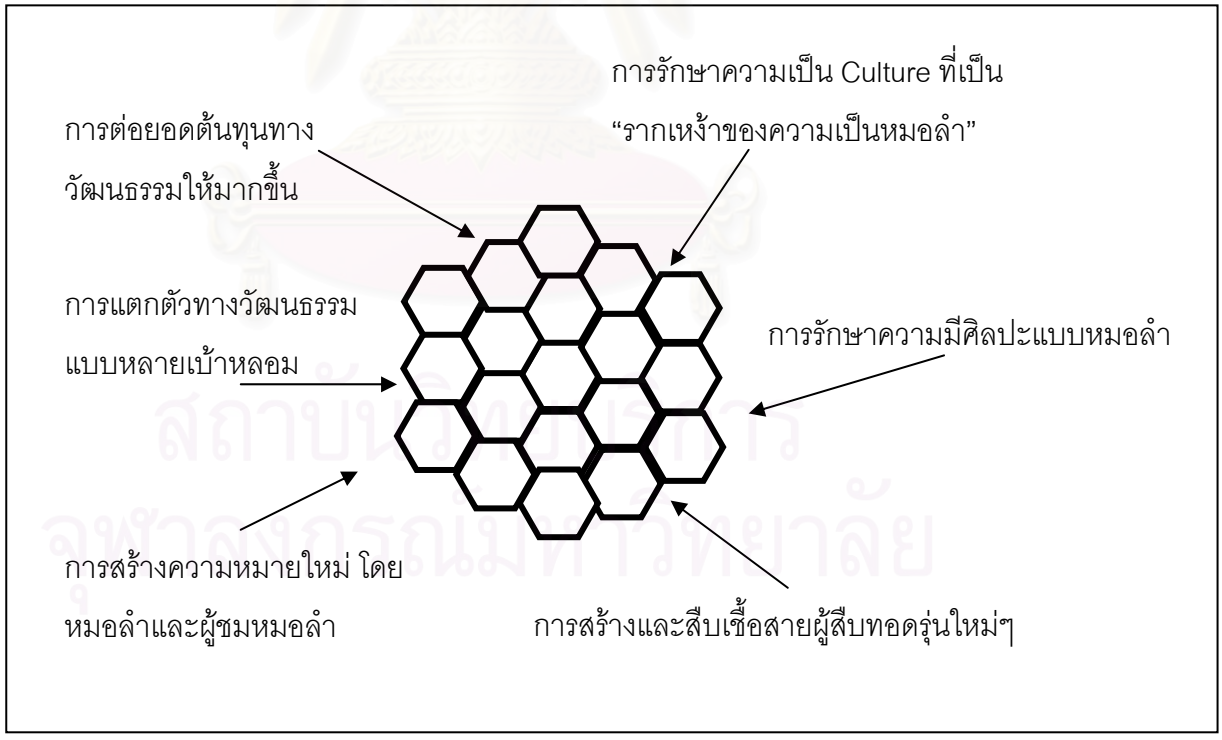
หมายความว่า การต่อยอดต้นทุนทางวัฒนธรรมของหมอลำด้วยการทำให้เกิดผู้ชมที่ฉลาดนั้น เป็นการสืบทอดผู้รับสารให้เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง เพราะผู้ชมจะเป็นผู้ชมที่ฉลาดขึ้นเพราะเกิดจากการได้ชม ได้ฟังหมอลำบ่อยๆ การได้ชมบ่อยๆก็เป็นการเปิดโอกาสให้ได้เรียนรู้และฝึกฝนที่จะเป็นผู้ชมที่ชาญฉลาด เหตุนี้ เทคโนโลยีจึงเป็นปัจจัยสำคัญที่จะทำให้เกิดการได้ชมบ่อย

การเป็นผู้ชมที่ชาญฉลาดนั้นจะมีความสามารถในระดับต่างๆ เช่น หากเป็นระดับเบื้องต้น ก็จะสามารถแยกแยะประเภทของหมอลำได้ว่า หมอลำที่ได้ชมเป็นหมอลำประเภทใด มีความแตกต่างจากประเภทอื่นอย่างไร รู้จักวิเคราะห์เปรียบเทียบและวิพากษ์วิจารณ์สิ่งที่เห็นเป็นรูปแบบภายนอกของหมอลำ เช่น ชุดเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของนักแสดง เวที เครื่องเสียง ท่าเต้นของหางเครื่อง หากมีความเชี่ยวชาญมากขึ้น ก็จะสามารถจำแนกได้ว่าเป็นหมอลำทำนองหรือสังวาทใด เล่นดนตรีได้ไพเราะเพียงใด หมอลำลำได้ไพเราะเพียงใด และหากมีความชำนาญมากที่สุดก็จะรู้มากถึงขนาดว่า การดำเนินเรื่องของหมอลำผิดเพี้ยนจากเนื้อเรื่องในวรรณคดี หรือนิทานชาดกหรือไม่ หมอลำมีความสามารถถ่ายทอด

อารมณ์ของนักแสดงได้ดีเพียงใด สามารถวิเคราะห์แยกแยะการเล่นดนตรีที่เข้ากับการแสดงของหมอลำ เรียกว่า เป็นผู้ชมหมอลำที่ “หูถึง” และ “ตาคม”

ความสามารถเหล่านี้เป็นสิ่งที่ต้องอาศัยการสั่งสมประสบการณ์และความชำนาญที่ต้องอาศัยเวลาเพาะบ่มตลอดจนการได้มีโอกาสที่จะได้ชมหมอลำให้บ่อยครั้ง จนกระทั่งผู้ชมได้ทำความรู้จักและค่อยๆพัฒนาการชมหมอลำอย่างเป็นผู้มีความรู้ ทั้งนี้ การสร้างผู้ชมที่ฉลาด ในฐานะที่เป็นผู้รับสารที่มีความรู้จึงมีส่วนอย่างมากในการวิพากษ์วิจารณ์หมอลำเพื่อทำให้หมอลำได้ปรับปรุงเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ

รากฐานความคิดที่ใช้เป็นรากฐานของทฤษฎีใหม่จึงต้องประกอบกันขึ้นมาทั้งจากฝ่าย “ผู้ผลิต” ที่เป็นหมอลำผู้สืบทอดและรักษาวัฒนธรรมของหมอลำโดยตรงและฝ่าย “ผู้บริโภค” ที่เป็นผู้ชมมีส่วนช่วยรักษา และเป็นผู้สนับสนุนโดยการคัดเลือกให้เหลือเฉพาะหมอลำที่เหมาะสมกับกาลเวลาและยุคสมัย ซึ่งกล่าวได้ว่า ทั้ง ๒ ฝ่ายต่างก็เป็นเจ้าของวัฒนธรรมและเป็นผู้มีส่วนร่วมในการบริหารจัดการทางวัฒนธรรม เมื่อมีรากฐานความคิดเช่นนี้ ก็จะทำให้กลายเป็นที่มาขององค์ประกอบที่สำคัญที่ใช้ประกอบกันเข้าเป็นรังผึ้ง ที่มีการเกาะเกี่ยว ยึดโยงกันขึ้นมาเป็นรังผึ้งได้ ดังรูปแบบจำลองดังนี้



อนึ่ง วัฒนธรรมที่เป็นวัฒนธรรมประชานิยมแบบการแสดงพื้นบ้านหมอลำนี้ต้องมีการกระจายตัวออกไปเป็นหลายๆรูปแบบเพื่อความหลากหลายเชิงคุณภาพและเพื่อการมีอำนาจต่อรองในฐานะของหมอลำโดยรวมหมายความว่า ยิ่งมีความหลากหลายของหมอลำมาก

เท่าใดก็ยิ่งมีการเกาะเกี่ยวกันอย่างมั่นคงแข็งแรงทางวัฒนธรรมมากเท่านั้น เหมือนกับรังผึ้งที่ยิ่งที่ยิ่งมีช่องเก็บน้ำหวานมากเท่าใดก็ยิ่งมีความยิ่งใหญ่และแข็งแรงมากเท่านั้น ดังนั้นการที่เบ้าหลอมของหมอลำที่มีอยู่มากก็มีความหลากหลายเชิงคุณภาพ มีตัวเลือก ตัวตายตัวแทนมาก (เปรียบเทียบกับสื่อพื้นบ้านประเภทอื่นที่ขาดความหลากหลายทางทรัพยากรก็จะขาดโอกาสที่จะเข้าสู่ภาวะ “การเลือกสรรทางวัฒนธรรม” (Tradition of selection) ก็มีน้อยหรือไม่มีเลย เมื่อมีตัวเลือกน้อย โอกาสที่จะถูกลืมหรือถูกกำจัดออกจากความสนใจทางวัฒนธรรม(ทั้งจากผู้รับสารและจากผู้ผลิต)ก็มีมาก นั่นก็หมายถึง จุดจบของสื่อพื้นบ้านเหล่านั้น

การแตกตัวทางวัฒนธรรมในที่นี้หมายถึง การที่เจ้าของวัฒนธรรมหนึ่งๆ สามารถแบ่งตัวเอง แยกตัวเองออกไปให้มีรายละเอียดปลีกย่อยเป็นหลายๆแบบภายใต้ลักษณะโดยรวมเป็นอย่างเดียวกัน เช่น การแตกตัวของหมอลำที่กลายเป็นหลายๆประเภท ซึ่งเป็นการแตกตัวที่สามารถตอบสนองความต้องการของผู้เกี่ยวข้องได้อย่างดี เช่น หมอลำแตกตัวออกเป็น ๓ ประเภทหมอลำแต่ละประเภทก็เหมาะสำหรับงานและเหมาะสำหรับผู้ชมที่ต้องการหมอลำไปใช้ด้วยวัตถุประสงค์ที่ต่างกันไป ทั้งนี้ การตอบสนองผู้ชมหมอลำด้วยการใช้ต้นทุนของหมอลำเอง นั่นคือ เป็นการแสดงที่คนทุกเพศ ทุกวัยดูได้ โดยเลือกดูเฉพาะช่วงก็ยังได้ มีให้เลือกดูครบทุกอย่าง หมอลำกลายเป็นตัวเลือกที่สำคัญเพราะมีความเป็นกันเอง มีความหลากหลายและสมบูรณ์แบบในตัวเองให้ใครๆสามารถเลือกดูได้ว่าช่วงเวลาใดที่เหมาะกับตัวเอง เหมาะกับรสนิยมของตัวเอง

นอกจากนี้หมอลำยังต้องอาศัยพื้นฐานของเทคโนโลยีในการผลิตผลงาน และในขณะเดียวกันก็จะใช้เพียงความเจริญทางเทคโนโลยีเพียงอย่างเดียวก็ไม่ได้ จำเป็นต้องมีต้นทุนทางวัฒนธรรมของตัวเองเป็นหลักสำคัญประกอบกันด้วย คือ ต้องมีการนำจุดเด่นทางวัฒนธรรมร่วมกันเป็น “สองขา” จึงจะสามารถก้าวเดินไปได้ นั่นคือ ขาข้างหนึ่งต้องมีความเป็น ”วัฒนธรรม” เพื่อธำรงความเป็นอัตลักษณ์ของหมอลำ และขาข้างหนึ่งต้องมีความเป็น “อุตสาหกรรม” ที่ต้องอาศัยความเจริญทางเทคโนโลยีสมัยใหม่ เช่น เทคโนโลยีสื่อมวลชน เทคโนโลยีเพื่อผลิตผลงานการแสดงของหมอลำ ที่ต้องนำมาใช้เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ชม

ในการต่อรองกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น หากขาดขาใดขาหนึ่งก็ไม่อาจจะก้าวเดินได้อย่างมั่นคงและเดินได้ไม่ไกลอาจจะล้มเสียก่อน ตัวอย่างที่สำคัญคือ แม้หมอลำจะมีเทคโนโลยีให้ใช้ แต่ถ้าหากไม่มีต้นทุนทางวัฒนธรรมแล้ว ก็ไม่มีประโยชน์มากนักที่จะช่วยได้ เช่น หมอลำซิ่ง แม้จะเกิดขึ้นและอยู่ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่มีเทคโนโลยีในการผลิตซ้ำแต่เทคโนโลยีดังกล่าวก็ไม่สามารถเอื้อประโยชน์ในการสร้างชื่อเสียงให้หมอลำซิ่งได้มากนัก เพราะขาดต้นทุนของตัวเองที่จะนำมาผสมผสานกับความใหม่ที่เป็นแบบอุตสาหกรรม ดังนั้น

การจะนำเทคโนโลยีมาใช้ที่ได้ผลจึงต้องมีต้นทุนวัฒนธรรมเสียก่อน เช่นเดียวกับหมอลำเรื่องต่อกลอน คือการที่มีเอกลักษณ์และผลงานเป็นของตัวเอง ดังนั้น จึงสามารถใช้เทคโนโลยีในการผลิตซ้ำและเพื่อการโปรโมตได้ เทคโนโลยีด้านต่างๆที่ใช้ในการแสดงและการผลิตซ้ำผลงาน และใช้ในการโปรโมตจึงเป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับการสร้างต้นทุนที่เป็นชื่อเสียงให้กับหมอลำตลอดมา

นอกจากการเสนอแนวคิดใหม่ที่ประกอบด้วยการอาศัยขาสองขาในการก้าวเดินทางวัฒนธรรมของหมอลำแล้ว สิ่งที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนออีกประการหนึ่งคือ การผลิตงานศิลปะการแสดงพื้นบ้านของตะวันออกที่มีความแตกต่างจากตะวันตกนั้นมีองค์ประกอบหลักสำคัญ ๒ ประการคือ

ประการแรก การดำรงความมีตัวตนคือต้องมีเอกลักษณ์ มีจิตวิญญาณของงานศิลปะอยู่ด้วย นั่นคือ การมีขนบ ธรรมเนียม แบบแผน ที่เป็น “สูตร” หรือ “แนวทาง” เฉพาะตัวของหมอลำแต่ละสกุลที่แตกต่างกันออกไปอย่าง “วาทลำ” หรือสำเนียงการลำ การเป็นหมอลำแต่ละตระกูลซึ่งมีแนวทางเป็นของตนเอง (เช่น สมมุติว่าให้หมอลำแต่ละคณะมาลำด้วยเนื้อร้องกลอนลำกลอนเดียวกัน แต่การออกเสียง การเอื้อน การใส่จังหวะ อารมณ์ของหมอลำแต่ละสำนักแต่ละตระกูลก็จะมีความพิเศษแตกต่างกันออกไป ตามแต่ละครู แต่ละคณะ เป็นเอกลักษณ์ของใครของเรา) การดำรงอยู่ของแต่ละแบบแผนดังกล่าวนี้ จึงทำให้หมอลำมีเอกลักษณ์คงอยู่ได้

ประการที่สอง ศิลปะการแสดงพื้นบ้านของตะวันออก ต้องอาศัยการมีส่วนร่วมของผู้ชมเป็นหลัก คุณสมบัติดังกล่าวจึงก้าวข้ามเรื่องการผลิตซ้ำโดยอาศัยเทคโนโลยีเพียงอย่างเดียวมาอีกก้าวหนึ่ง คือ หมอลำไม่อาจจะผลิตซ้ำโดยอาศัยเทคโนโลยีเพียงอย่างเดียวโดยปราศจากผู้ชมคือ แม้จะมีการผลิตซ้ำงานศิลปะโดยใช้เทคโนโลยี แต่ก็ต้องอาศัยผู้ชมเป็นส่วนประกอบด้วย ดังนั้น การที่จะบันทึกการแสดงสดของหมอลำเพื่อนำไปผลิตเป็นแผ่นวีซีดีหรือเป็นวีดิโอก็ตาม หมอลำก็ยังต้องการปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมอย่างแยกกันไม่ออก หมอลำจึงต้องมีการบันทึกการแสดงสดในสถานที่จริง มีผู้ชมอยู่ชมการแสดงจริงๆเพราะถือว่าผู้ชมเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงที่มิอาจจะขาดได้ การแสดงของหมอลำจึงจะมีคุณภาพดีเพราะศิลปินรู้สึกว่าเกิดการมีส่วนร่วมของผู้ชม ไม่ใช่เป็นการแสดงให้กล้องชม หรือให้ผู้บันทึกภาพชมอย่างเดียว

ความสัมพันธ์และปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ถ่ายทอดงานศิลปะในฐานะผู้ผลิตกับผู้ชมในฐานะผู้รับสาร พร้อมกับการมีส่วนร่วม การเปิดโอกาสให้ผู้ชมมีส่วนร่วมอย่างเป็นประชาธิปไตยหน้าเวทีหมอลำจึงเป็นเรื่องจำเป็นและเป็นของคู่กันเสมอ ผู้ชมที่อยู่หน้าเวทีการแสดงสดจึงไม่อาจขาดได้ จึงเป็นสิ่งที่น่าสังเกตว่า หากการแสดงของหมอลำนั้นมีผู้ชมจริงๆ ใน

สถานการณ์การแสดงสดจริงๆ ผลงานการแสดงของหมอลำจะมีคุณภาพดีมาก ทั้งอารมณ์ และบทบาทการแสดงที่จะถ่ายทอดความเป็นหมอลำ ที่ดีกว่าการบันทึกเทปโทรทัศน์ในห้องสตูดิโอ

แนวคิดเรื่อง"การแตกตัวทางวัฒนธรรม" หรือ "ทฤษฎีรังผึ้ง" นี้ มีใจความสำคัญของแนวคิดคือ วัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านที่จะอยู่ได้แบบมีความเป็นตะวันออกท่ามกลางโลกในยุคทุนนิยมนั้น ต้องประกอบไปด้วยความหลากหลายทั้งเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพนั่นคือมีต้นทุนทางวัฒนธรรมสูง (เช่น มีหมอลำหลายๆสำนัก หลายเบ้าหลอม มีหลายตระกูลที่มีวาทลำและทำนองลำต่างๆกัน และมีหมอลำอยู่ทั่วไปเกือบทุกจังหวัดในภาคอีสาน) และวัฒนธรรมการแสดงนั้นต้องสามารถตอบสนองความต้องการของผู้ใช้วัฒนธรรมได้อย่างหลากหลายโดยไม่มีข้อจำกัดเรื่อง เพศสภาพ ชนชั้น และเชื้อชาติ ทั้งนี้ ตัววัฒนธรรมเองก็มีการยึดโยงกัน เกาะเกี่ยวกันอยู่ด้วยลักษณะร่วมบางอย่างของหมอลำ (เช่น หมอลำทุกประเภทเป็นการแสดงพื้นบ้านแบบอีสาน เพื่อความบันเทิงเป็นหลักและสามารถใช้เพื่อวัตถุประสงค์ทั้งงานมงคลและอวมงคล ใช้ภาษาอีสานในการลำการแสดง ผสมผสานกับการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ในการผลิต) เช่นเดียวกับช่องของรังผึ้งที่มีช่องเกาะกันเป็นหลายๆช่องเพื่อที่จะสามารถเป็นตัวเลือกสำหรับตอบสนองความต้องการของผู้ชมผู้ฟังได้อย่างหลากหลาย

การยึดโยงกันทางวัฒนธรรมเช่นช่องแต่ละช่องของรังผึ้งนี้ก็จะทำให้เกิดความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรม เหมือนกับหมอลำที่มีการพึ่งพาอาศัยกันอยู่เสมอ คือทั้งพึ่งพากันระหว่างหมอลำแล้ว ยังต้องพึ่งพากันระหว่างหมอลำกับผู้ชมหมอลำด้วย โดยเฉพาะหมอลำที่มีรากลึก มีความเป็นมายาวนานก็จะเป็นที่พึ่ง เป็นตัวอย่างหรือเป็นแม่แบบให้หมอลำที่เกิดรุ่นหลังๆ ได้ยึดเกาะ เช่น หมอลำซิ่งก็เติบโตมาจากหมอลำกลอน หมอลำซิ่งก็ได้อาศัยรูปแบบการเลียนแบบรูปแบบการแสดงบางอย่างจากหมอลำเรื่องต่อกลอน และจากหมอลำแบบคอนเสิร์ต เช่น การมีหางเครื่อง การมีเพลงและกลอนลำของหมอลำแบบคอนเสิร์ต การมีช่วงการลำเรื่องเป็นนิทานพื้นบ้าน และการแสดงตลกแทรกอยู่ในการแสดงนั้นๆ (จนกลายเป็นหมอลำซิ่งสามมิติหรือหมอลำห้ามิติ) ส่วนหมอลำแบบคอนเสิร์ตก็ได้อาศัยการแสดงครึ่งช่วงหลังเลียนแบบหมอลำเรื่องต่อกลอนเพื่อจะได้ลำอยู่จนสว่าง และหมอลำเรื่องต่อกลอนก็ได้อาศัยเนื้อหากลอนลำยอดนิยมจากหมอลำแบบคอนเสิร์ตไปเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงช่วงร้องเพลงโชว์วง เป็นต้น

ดังนั้น เราจะเห็นได้ว่า การเกาะเกี่ยวเชื่อมโยงกันระหว่างบรรดาหมอลำทั้งหลาย จะทำให้หมอลำสามารถอยู่ร่วมกันได้ โดยที่หมอลำประเภทใดประเภทหนึ่งไม่สามารถอยู่ตามลำพังได้เลย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่ออยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น หมอลำจำเป็นต้องอาศัยการเกาะเกี่ยวกันทางวัฒนธรรม พร้อมกับอาศัยความทันสมัยของเทคโนโลยีการเปิดรับสิ่งใหม่บางอย่างเข้าไว้ในความเป็นหมอลำจึงจะอยู่รอดได้ เพราะปัจจุบัน หมอลำทุก

ประเภทที่ยังคงมีอยู่คงไม่สามารถปฏิเสธการเปลี่ยนแปลงและการที่ต้องเข้าไปเกี่ยวข้องและอยู่ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ เนื่องจากระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเข้ามาเกี่ยวข้องกับหมอลำแบบ “ถึงในมุ้ง” เพียงแต่หมอลำต้องหาวิธีการและรู้จักหาลู่ทางที่เหมาะสมที่จะธำรงความมีอัตลักษณ์ของตัวเองเอาไว้ได้ โดยไม่ถูกกลืนไปกับระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจนหมดและไม่ถูกระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจัดการลอกเนื้อเถือหนังเปลี่ยนโฉมใหม่ให้เป็นอย่างอื่นจนไม่มีเค้าเดิมของตัวเอง ทั้งนี้หมอลำนอกจากจะรู้จักป้องกันตัวเองแล้ว อีกประการหนึ่งที่สำคัญคือ ก็ต้องรู้จักรักษาผู้ชมที่ฉลาดเอาไว้ โดยการสร้างโอกาสให้ผู้ชมรุ่นใหม่ได้มีโอกาสที่จะเรียนรู้ หรือชมหมอลำเป็น เพราะถ้าหมอลำสร้างผู้ชมรุ่นใหม่ให้เป็นผู้ชมที่ทั้งรู้จัก “เทคโนโลยี” และทั้งรู้จักความเป็นหมอลำด้านที่เป็น “วัฒนธรรม”แล้ว ผู้ชมเหล่านั้นก็จะกลายเป็นพื้นฐานและปรากการอันแข็งแกร่งที่จะช่วยรองรับและต้านทานการเปลี่ยนแปลงที่จะเกิดขึ้นได้

บทเรียนที่เราได้เห็นที่ชัดเจนที่สุดคือ บทเรียนของหมอลำเรื่องต่อกลอนที่ทำให้รู้ว่า หมอลำต้องมีต้นทุนทางวัฒนธรรมอย่างมาก ความร่ำรวยของต้นทุนทางวัฒนธรรมก็เปรียบเสมือนสายป่านว่าวทางวัฒนธรรม เพราะยิ่งยาวมากก็ยิ่งยืดหยุ่นได้มาก ปล่อยไปไกลได้มาก โอกาสที่จะปรับตัวและปล่อยไปตามกระแสการเปลี่ยนแปลงโดยที่ยังคงความเป็นตัวของตัวเองเอาไว้ได้ก็มีอยู่สูงมากตามไปด้วย

<u>ง.ข้อเสนอแนะการวิจัย</u>

๑.หากจะมีการวิจัยเรื่องหมอลำ ควรจะได้มีการนำทฤษฎีวิพากษ์แนวใหม่ๆ แนวอื่นมาเป็นแนวทางหรือเป็นกรอบการศึกษาสื่อพื้นบ้าน ก็จะทำให้เห็นความน่าสนใจและมีความหลากหลายได้ดีขึ้น เพราะสื่อพื้นบ้านอย่างหมอลำยังมีแง่มุมที่น่าสนใจอีกมาก เพียงแต่จะเลือกแว่นขยายทางทฤษฎีอะไรมามอง

๒.การที่ภาวะเศรษฐกิจถดถอย และซะงักงันกำลังส่งผลในเชิงเศรษฐศาสตร์ต่อสื่อพื้นบ้านหมอลำอย่างยิ่งในปัจจุบัน ทำให้มีหมอลำหลายคณะปิดตัวไป เพราะไม่สามารถแบกรับค่าใช้จ่ายที่เพิ่มขึ้นทุกวันไม่ไหว เพราะมีความเกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงหลายๆปัญหา เช่น ปัญหาค่าครองชีพ ค่าน้ำมันแพงขึ้น ปัญหาการหาบุคลากรยากขึ้น ปัญหาบุคลากรด้านหมอลำด้อยคุณภาพเพราะมีเวลาฝึกฝนน้อยลง ปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์ ปัญหาด้านผู้ชมทะเลาะกัน ฯลฯ ซึ่งล้วนแต่ส่งผลกระทบโดยตรงต่อหมอลำ ดังนั้นหากศึกษาแง่มุมด้วยศาสตร์แขนงอื่น เช่น เชิงเศรษฐศาสตร์ ก็จะทำให้น่าสนใจมากขึ้น

๓.ควรมีการศึกษาหมอลำคณะใดคณะหนึ่งในฐานะที่ยังเป็นหมอลำที่อยู่รอดได้ เป็นกรณีพิเศษอย่างลึกซึ้ง เพื่อดูว่าหมอลำที่คงอยู่ได้นั้น มีการใช้กลยุทธ เทคนิควิธี แนวทางในการผลิตงานศิลปะอย่างไรจึงสามารถอยู่รอดได้ เพราะต่อไปภายหน้า กรณีศึกษาของหมอลำ

ที่น่าสนใจอาจจะมีการปรับเปลี่ยนตัวเองไปจนมีรูปร่างหน้าตาใหม่จนเปลี่ยนไปจากที่เป็นอยู่ เนื่องจากหมอลำกำลังเผชิญปัญหาที่มากระทบในข้อที่ผ่านมา

๔.ปัจจุบัน(พ.ศ.๒๕๔๙) หมอลำกำลังต่อสู้ดิ้นรนอยู่กับภาวะเศรษฐกิจ แง่มุมอีกอย่างหนึ่งที่น่าสนใจศึกษาคือ หมอลำจะมีพัฒนาการที่จะปรับเปลี่ยนตัวเองไปในทางใดเมื่อต้องประคับประคองการผลิตงานศิลปะท่ามกลางกระแสการแข่งขันและระบบอุตสาหกรรมที่บีบบังคับให้หมอลำต้องผลิตผลงานเป็นสินค้ามากกว่าเป็นงานศิลปะ หรือจะมีการถดถอยไปอย่างไร เพื่อทำนายชะตากรรมในอนาคตของสื่อพื้นบ้านขนาดใหญ่อย่างหมอลำ

๕.การเสนอแนวคิดที่เป็นข้อค้นพบใหม่นี้ อาจจะยังไม่สมบูรณ์และอาจจะยังมีแง่มุมที่สามารถคัดค้านได้ ดังนั้น หากมีข้อค้นพบใหม่ ที่เป็นแนวทางอันเหมาะสมที่จะวิเคราะห์สื่อพื้นบ้านหมอลำได้ ก็น่าจะเป็นเรื่องท้าทายสำหรับผู้สนใจเรื่องวัฒนธรรมประชานิยมและเรื่องของสื่อพื้นบ้าน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กลุ่มกะเทยบ้านห้วยไร่ . กลุ่มสนทนา(อาทร มนตรี. มนูญ ราชาพัฒน์. รชต หาญเชิงชัย. อุทัย เคนวัน. ณัฐพงษ์ วงศ์โยธา.) อำเภอเมืองหนองบัวลำภู จังหวัดหนองบัวลำภู, ๑๖ กันยายน ๒๕๔๙.

กลุ่มผู้ชมจังหวัดศรีสะเกษ.กลุ่มสนทนา (อรพรรณ อรรคบุตร. นันทพร อรรคบุตร. เนตรนภา วรรณเทวี.) อ.เมือง จังหวัดศรีสะเกษ, ๒๗ เมษายน ๒๕๔๙.

กลุ่มผู้อาวุโสบ้านโคกสูง. กลุ่มสนทนา(เล็ก เผ่าภูธร. หนูเพิ่ม วิเศษวิไส. แก้ว บัวผัด. ดอกไม้ เผ่าศิริ.) อ.เชียงยืน จ.มหาสารคาม, ๒๙ เมษายน ๒๕๔๙.

กลุ่มวัยรุ่นนักเรียนโรงเรียนน้ำโสมพิทยาคม .กลุ่มสนทนา(สรศักดิ์ เสียงจำปา. ณัฐพงศ์ ชาบัวน้อย. สุพัตรา อินยาศรี. ธานนท์ อินเทพมงคล. ปณวัตร ศรีหอม. พัชรี จูมพลหล้า. มะลิวรรณ ไชยตะมาตร. ดอกไม้ เทียบสิงห์.) อำเภอน้ำโสม จังหวัดอุดรธานี,๑๘ สิงหาคม ๒๕๔๙.

กลุ่มวัยรุ่นบ้านโคกสูง. กลุ่มสนทนา (เอื้ออารี ดวงขำ. ละไม พันธ์สาระภูมิ.) อ.เชียงยืน จ.มหาสารคาม, ๒๙ เมษายน ๒๕๔๙.

กาญจนา ไพรสณฑ์. **คำสอยจากอำเภอยางตลาด**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๔๐.

กาญจนา แก้วเทพ. “ไตร่ตรองและมองใหม่ เมื่อจะใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา” **เอกสารประกอบการสัมมนาผู้ประสานงานภาค โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข** (สนับสนุนโดยสำนักงานส่งเสริมสุขภาพ) มปท : ๒๕๔๖. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

กาญจนา แก้วเทพ. “พัฒนาการความคิดมาร์กซิสต์ในศตวรรษที่ ๒๐ : สำนักแฟรงเฟิร์ต” **วารสารธรรมศาสตร์** ๑๒(มิถุนายน ๒๕๔๖) : ๑๐๔-๑๒๒.

กาญจนา แก้วเทพ. “สื่อและวัฒนธรรมศึกษากับสังคมไทย” **เอกสารประกอบการอภิปรายทางวิชาการ**. มหาวิทยาลัยรังสิต, ๒๕๔๕. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

กาญจนา แก้วเทพ. **การวิเคราะห์สื่อ แนวคิดและเทคนิค**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : เอดิสันเพรสโพรดักส์, ๒๕๔๒.

กาญจนา แก้วเทพ. **ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา**. กรุงเทพฯ : เอดิสันเพรสโพรดักส์, ๒๕๔๔.

การพิมพ์, ๒๕๓๘.

แก้วตา จันทรานุสรณ์. **การนำเสนอวรรณกรรมลำเรื่องผ่านแถบบันทึกเสียง**. ขอนแก่น : ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, ๒๕๔๐.

โกวิทย์ ไกยสิทธิ์และคณะ. "ประเพณีลงข่วงลำผีฟ้า" **วัฒนธรรมพื้นบ้าน**. นครราชสีมา : ศูนย์ข้อมูลท้องถิ่น วิทยาลัยครูนครราชสีมา, ๒๕๓๐.

ขจร ฝ้ายเทศ. **ปัจจัยที่มีผลต่อการสร้างสรรค์เพลงของผู้ประพันธ์เพลงลูกทุ่ง ลพ บุรีรัตน์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๐.

ขวัญชัย หมั่นคำ. "การใช้สื่อหมอลำเพื่อการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ในงานสาธารณสุขมูลฐาน" **สาธารณสุขมูลฐานภาคอีสาน**. ๑๔,๖ (สิงหาคม -กันยายน ๒๕๔๒) : ๔๒-๔๗.

คงฤทธิ์ แข็งแรง. **กลอนลำของหมอลำสุทธิสมพงษ์ สะท้านอาจ**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, ๒๕๓๗.

ครรชิต วงษ์สุ่ย. สัมภาษณ์ ๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

คำเกิ่ง ทองจันทร์. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘.

คำเผย ดาวสาวะ. สัมภาษณ์ ๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

คำพูน บุญทวี. **ลูกอีสาน**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : บรรณกิจ, ๒๕๒๐.

คิด จินดากุล. "หมอลำกลอน บันเทิงพื้นบ้านที่ถูกกลืน" **มติชน**(๒๘ มีนาคม ๒๕๓๔) : ๑๘.

แคน สาลิกา. "หมอลำแห่งหมู่บ้าน บนเส้นทางธุรกิจบันเทิง" **หลักไท**(๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๓๒).

โครงการบัณฑิตศึกษา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

จงศิลป์ พิมพ์ดี. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘.

จันทร์เพ็ญ ดวงแพงมาก. สัมภาษณ์ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. "หมอลำ" **วารสารวัฒนธรรมไทย**. ๒๒,๓ (มีนาคม ๒๕๒๖) : ๔๙-๕๔.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. "หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินผู้มีคุณค่าแต่ไร้ราคาในวันนี้" **อาทิตย์ข่าวพิเศษ**. ๑๐(๒) : ๔๙๓ : ๑๕๗(ธันวาคม ๒๕๒๙) : ๕๑-๕๒.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. **บทบาทของหมอลำต่อสังคมอีสานในช่วงกึ่งศตวรรษ**. รายงานการวิจัย สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เสนอต่อสมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, ๒๕๒๘.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. **ภูมิปัญญาหมอลำเอก : ความรุ่งโรจน์ของอดีตกับปัญหาของหมอลำในปัจจุบัน**. มหาสารคาม : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม,๒๕๔๐.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. **สถานภาพปัญหาและแนวทางการส่งเสริมศิลปการแสดงหมอลำ**. เอกสารประกอบการสัมมนาโดยกองทุนส่งเสริมงานวัฒนธรรม สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ร่วมกับกลุ่มนักวิชาการภาคอีสาน ณ ห้องประชุมพุฒตาล นิศราวรรณ รีสอร์ท จังหวัดมหาสารคาม ๑๗-๑๘ กุมภาพันธ์ ๒๕๔๐. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

จำเนียร แก้วกู่. “สอย : วัฒนธรรมระบายความใคร่ทางปาก“ **ศิลปวัฒนธรรม**. ๑๖,๕ (มีนาคม ๒๕๓๘) : ๑๕๓-๑๕๔.

จิราวัลย์ ซาเหลา. **กระบวนการเรียนรู้และการถ่ายทอดศิลปการแสดงของหมอลำอาชีพ**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาการศึกษานอกระบบ คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๔๖.

เจริญชัย ชนม์ไพโรจน์. “คอนสวัน” **อีสานศึกษา**. ๑,๑(พฤศจิกายน ๒๕๒๕) : ๕-๑๔.

เจริญชัย ชนม์ไพโรจน์. “หมอลำ” **วารสารมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม**. ๑,๑ (มิถุนายน - สิงหาคม ๒๕๑๖) : ๘๗-๙๓.

เจริญชัย ชนม์ไพโรจน์. **วัฒนธรรมพื้นบ้าน : กรณีอีสาน**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, ๒๕๓๒.

ฉะอ้อน วงษ์สุวรรณ. สัมภาษณ์ ๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

ชฎาพร สีดา. สัมภาษณ์ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๘.

ชน บทจร. “ข่าวก้อมจากหมู่บ้านเฮา เสียงสะท้อนผ่านลำกลอนหลากรูปแบบ” **วารสารวิวัฒน์**. ๓,๑๐๐(ธันวาคม ๒๕๓๘) : ๔๘-๕๐.

ชวาลา รัตนศิลป์. สัมภาษณ์ ๒๐ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

ชัยนาทร์ มาเพ็ชร. **ภูมิปัญญาทางคีตศิลป์ของหมอลำป.ฉลาดน้อย**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๔๕.

ชัยยันต์ บุตรทา. สัมภาษณ์ ๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

ชุมเดช เดชภิมล. **หมอลำเพลิน**. รายงานประกอบการค้นคว้าวิชาไทยคดี ๕๐๑ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, ๒๕๒๖. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

เชียงคำภา ผญาย่อย. สัมภาษณ์ ๒๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

ดงรัก พนมรุ้ง. **เสียงอิสาน นกน้อย อุไรพร**. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์, ๒๕๔๕.

เดชา พรหมมหาชัย. สัมภาษณ์ ๑๕ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

ไตรภพ ผลค้า. “สืบตำนานหมอลำกลอน “ชุมพรลำกลอนซิ่ง” ก้าวสู่ยุคไฮเทค” **มติชน**. (๒๓ มีนาคม ๒๕๓๗) : ๒๘.

ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์. “เฮามาเต้ยใส่กัน” **ฟ้าเมืองทอง**. ๑๒,๑๓๙(พฤศจิกายน ๒๕๓๐) : ๑๐๓-๑๑๔.

ทวนทอง ผ่านวงศ์. สัมภาษณ์ ๑๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

ทวี ถาวโร. **การสร้างงานและการกระจายรายได้ของหมอลำ**. มหาสารคาม : สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๔๑.

ทวีชัย จริยะเอี่ยมอุดม. สัมภาษณ์ ๒๗ มกราคม ๒๕๕๐.

ทองมาก จันทะลือ. **๕๐ ยอดคำสอย**. ม.ป.ท., ม.ป.ป.

ธนา บัวเวียง. สัมภาษณ์, ๒๖ เมษายน ๒๕๔๙.

ธิดา สาระยา. "การสานต่อศิลปะและประเพณีการบันเทิงหมอลำ" ใน **ประวัติศาสตร์เมือง**

ธีระพงษ์ โสดาศรี. **บทบาทของสำนักงานหมอลำในอำเภอเมืองขอนแก่น จังหวัดขอนแก่น**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, ๒๕๓๗.

นกน้อย อุไรพร. สัมภาษณ์ ๒๑ สิงหาคม ๒๕๔๙.

นครชัย เยือกเย็น. สัมภาษณ์ ๑ ธันวาคม ๒๕๔๘.

นรินทร์ พุดลา. "รายได้หมอลำ : ห้างานยกหกงานนั่ง" ใน **เอกสารประกอบการสัมมนาสถานภาพและแนวทางการส่งเสริมสืบสานศิลปการแสดงหมอลำ** กองทุนส่งเสริมงานวัฒนธรรม สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ร่วมกับกลุ่มนักวิชาการอีสานคดี, ๒๕๔๐.

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. " **"ความต่าง" ของ "วิธีคิด" ต่อวัฒนธรรมกระแสนิยม**" เอกสารประกอบการสัมมนาทางวิชาการ ศูนย์มานุษวิทยาสิรินธร. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

น้อม แงวกุดเรือ. สัมภาษณ์ ๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

นันทรวี ขันผง. **ลำซิ่ง : ลำกลอนแนวใหม่ของอีสาน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๓๗.

นันทวัฒน์ ฉัตรอุทัย. อดอร์โนกับอุตสาหกรรมวัฒนธรรมกรณีศึกษาเพลงสมัยนิยม(popular Music)

นิคม วงเวียน. "เพศในกลอนลำ" **ศิลปวัฒนธรรม**. ๖(๙)(กรกฎาคม ๒๕๒๘) : ๙๐ -๙๔.

นิตยา อุกกาพรหม. สัมภาษณ์ ๒๘ เมษายน ๒๕๔๙.

นิรมล สีดา. สัมภาษณ์ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๘.

บัณฑิตวงศ์ ทองกลม. **ชีวิตและผลงานของหมอลำทองมาก จันทะลือ(หมอลำถูทา)**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๓๙.

บุญชู งามดี. สัมภาษณ์ ๘ ธันวาคม ๒๕๔๘.

ปฏิภาณ แคนหนองฮี. สัมภาษณ์ ๑ พฤษภาคม ๒๕๔๙.

ประกาศ วังสุทธิสมศรี. สัมภาษณ์ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๘.

ประเทือง คล้ายสุบรรณ์. **หมอลำในร้อยกรองท้องถิ่น**. กรุงเทพฯ : สุทธิสารการพิมพ์, ๒๕๒๘.

ประภารัตน์ พรมคำ. สัมภาษณ์ ๑๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

ประมวล พิมพ์เสน. “หมอลำหมู่วาทขอนแก่น” ใน **บอกลูกหลาน เล่ม ๒**. ขอนแก่น : ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดขอนแก่น, ๒๕๓๙.

ประมวล พิมพ์เสน. ”หมอลำ : เพลงพื้นเมืองสื่อที่เข้าถึงชาวบ้าน” ใน **อนุรักษ์มรดกไทย ภาษาและวรรณกรรมท้องถิ่น**, หน้า ๑๓๘-๑๗๓. ขอนแก่น : ขอนแก่นการพิมพ์, ๒๕๓๗.

ประมวล เสติ. “กว่าจะเป็นหมอลำซิ่ง” บทความนำเสนอในรายวิชาการสัมมนาไทยคดีศึกษา. ทย ๖๑๓ ภาคเรียนที่ ๑/๒๕๔๒ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๔๒. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

ประยุทธ วรรณอุดม. **บทบาทของสื่อมวลชนในการส่งเสริมและสนับสนุนหมอลำ**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๐.

ประยุทธ วรรณอุดมและมงคล คำดวง. **ศักยภาพและกลยุทธการสื่อสารเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นแบบสาระบันเทิงของหมอลำ**. รายงานการวิจัยเสนอต่อสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, ๒๕๔๗.

ประวิทย์ เพชรลำชี. สัมภาษณ์ ๒๗ ตุลาคม ๒๕๔๙.

ประสาท สายดวง. “หมอลำซิ่ง ศิลปะพื้นบ้านอีสานประยุกต์” **มติชน**. (๒๒ มิถุนายน ๒๕๓๕) : ๑๙.

ปอยฝ้าย มาลัยพร. สัมภาษณ์ ๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

ปัญญา พุดบุรี. สัมภาษณ์ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๔๙.

ปาริชาต สถาปิตานนท์ สโรบล. “เอดูเทนเมนต์ : สื่อสาระบันเทิงเพื่อการเปลี่ยนแปลงสังคม” ใน **มองสื่อใหม่มองสังคมใหม่**, หน้า ๒๗๔-๓๕๘. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓.

ปีโย ศรีวัง. สัมภาษณ์ ๔ ธันวาคม ๒๕๔๘.

พนิดา สงวนเสรีวานิช. “ฉวีวรรณ ดำเนิน เทพธิดาฟ้าหมอลำแห่งลุ่มน้ำโขง” **ศิลปวัฒธรรม**. ๑๔,๑๐(สิงหาคม ๒๕๓๖) : ๑๑๔-๑๑๗.

พร อยู่สุข. สัมภาษณ์ ๒๘ เมษายน ๒๕๔๙.

พรชัย เขียวสาคู. **ลำเพลินบ้านแพง**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, ๒๕๓๖.

พรเทพ วีระพูล. **การแสดงหางเครื่องหมอลำหมู่**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาศรีนค-

พรรณี บัญชรหัตถกิจ. "การใช้สื่อพื้นบ้านในงานสาธารณสุข" **วารสารสาธารณสุขมูลฐานภาคอีสาน**. ๑๔,๖(สิงหาคม - กันยายน ๒๕๔๒) : ๒๑ - ๒๕.

พรฤดี มีชัย. **กลอนลำของหมอลำสุนทร ชัยรุ่งเรือง**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๓๘.

พา โคกงาม. สัมภาษณ์ ๓๐ เมษายน ๒๕๔๙.

พิจิตร เลือดไทย. สัมภาษณ์ ๑๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

พิมพ์ทอง ภูโสภา. **ท่าฟ้อนของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, ๒๕๓๓.

พิมาย เขาพระวิหาร เมืองอุบล เมืองศรีสัชนาลัย, หน้า ๒๐๗. กรุงเทพฯ : ด่านสุทธา

พีระสินธ์ ชินสอน. **ความสัมพันธ์ระหว่างบทบาทของสำนักงานส่งเสริมหมอลำกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม : กรณีศึกษาอำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม, ๒๕๒๑.

เพชรดา บัวแก้ว. "วัฒนธรรมหมอลำ : เอกลักษณ์แผ่นดินอีสาน" **วารสารสยามอารยะ**. ๒,๔ (กุมภาพันธ์ ๒๕๔๓) : ๑๐๙ - ๑๑๒.

ไพบูลย์ แพงเงิน. **กลอนลำ : ภูมิปัญญาของอีสาน**. กรุงเทพมหานคร : โอเดียน สโตร์, ๒๕๓๔.

ไพรชนต์ ชนะกาญจน์. "แม่บุญโฮม ครูเพลงหมอลำบ้านนอก" **เนชั่นสุดสัปดาห์**. ๓(๖) ๑๗-๒๓ (กุมภาพันธ์ ๒๕๓๘) : ๕๖-๕๗.

ไพศาล สังโวลี. "บ้านคึมม่วง ประยุกต์หมอลำเพื่อการพัฒนา" คนจนแฮงซวย คนรวยแฮงได้" **สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์**. ๓๔(๒๗) : ๒๐-๒๖ (ธันวาคม ๒๕๓๐) : ๒๘-๓๐.

ภักดี พลล้ำ. สัมภาษณ์ ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

ภาวิณี เจริญยิ่ง. "เจ้าแม่หมอลำซิ่ง ราตรี ศรีวิไล" **มติชน**. (๑ ธันวาคม ๒๕๔๕) : ๑๓.

มหาวิทยาลัยศิลปากร. "หมอลำ" ใน **อีสานคดีเนื่องในงานการละเล่นพื้นบ้านอีสาน**, หน้า ๘๙-๙๖. กรุงเทพมหานคร : บี เอส การพิมพ์, ๒๕๒๑.

มัยกิจ ฉิมหลวง. สัมภาษณ์, ๒๑ สิงหาคม ๒๕๔๙.

มีนา จันทร์ดี. สัมภาษณ์ ๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

มุนี พันทวี. "หมอลำหมู่" ใน **งานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมไทย ครั้งที่ ๑๗ มหาวิทยาลัยศรีนค-**

เมธี สมสีมี. “หมอลำ อีกบทบาทหนึ่งของการสืบสานวัฒนธรรมอีสาน” **เดลินิวส์** (๗ เมษายน ๒๕๓๗) : ๓๔.

ยศ ธสาร. “สังคีตะลำหมู่” **แปลก**. ๑๒(๕๑๘)(มกราคม ๒๕๒๙) : ๒๖-๒๗.

ยส ธสาร. “ศิลปินชาวนา” **แปลก**. ๑๔(๖๐๓)(กันยายน ๒๕๓๐) : ๒๖-๒๗.

ระเบียบ พลล้ำ. สัมภาษณ์ ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

ราตรี ศรีวิไล. **ชีวประวัติและผลงานด้านการแต่งกลอนลำ**. ม.ป.ท., ม.ป.ป. (เอกสารอัดสำเนา)

ราตรี ศรีวิไล. สัมภาษณ์, ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๘.

รินทรวิโรฒ มหาสารคาม, ๒๕๓๕.

รินทรวิโรฒ มหาสารคาม, หน้า ๕๕-๖๑. มหาสารคาม : อภิชาติการพิมพ์, ๒๕๓๗.

รุ่งอรุณ บุญสายันต์และคณะ. **การศึกษารูปแบบการเรียนรู้และการสืบทอดการสร้างสรรค์งานศิลปวัฒนธรรมของศิลปินแห่งชาติในภาคอีสาน**.ม.ป.ท., ๒๕๔๓. (เอกสารอัดสำเนา).

ล้วน หนูภาร. สัมภาษณ์ ๑๔ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

วจิโรจน์ ศรสงคราม. ”ดนตรีและศิลปการแสดง” ใน **อุบลราชธานี ๒๐๐ ปี**, หน้า ๑๓๕-๑๔๐. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชวนพิมพ์, ๒๕๓๕.

วราพร แก้วใส. **ลักษณะการแสดงของตัวตลกหมอลำหมู่ ในเขตอำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาไทยศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๔๔.

วัชรินทร์ อ่ำท้าว. สัมภาษณ์ ๑๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

วันชัย ตันติวิทยาพิทักษ์. “หมอลำ : วิญญาณอันยิ่งใหญ่ของชาวอีสาน” **สารคดี**. ๕,๖๐ (กุมภาพันธ์ ๒๕๓๓) : ๕๔-๖๘.

วันเพ็ญ แสงพันธุ์. **ปัจจัยแห่งความสำเร็จด้านการแสดงของหมอลำบุญเพ็ง ไฝผิวชัย**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๔๕.

วิเชียร รอดชมภู. สัมภาษณ์ ๓ ธันวาคม ๒๕๔๘.

วิลาสินี พิพิธกุลและกิตติ กันภัย. **รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ โครงการเพศและการสื่อสารในสังคมไทย**, ๒๕๔๖. (เอกสารอัดสำเนา)

วิลาสินี พิพิธกุล. **การต่อรองทางอัตลักษณ์ของผู้หญิงผ่านสื่อกระแสหลัก ในเรื่องชนชั้น เชื้อชาติ และเพศสภาพ**, ๒๕๔๔. (เอกสารอัดสำเนา)

วิศวกร จันทวี. สัมภาษณ์ ๑๑ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

วีระ สุดสังข์. “หมอลำยุคนิก” **มติชนสุดสัปดาห์**. ๗๒๐ (มิถุนายน ๒๕๓๗) : ๕๘.

วุฒิศักดิ์ กะตะศิลา. **บทบาทของหมอลำราตรี ศรีวิไล ผู้บุกเบิกลำซิ่ง**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๔๑.

ศมกมล ลิมปิชัย. **บทบาทของระบบธุรกิจเทปเพลงไทยสากลต่อการสร้างสรรค์ผลงานเพลง**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๒.

ศศิธร ธัญลักษณานันท์และสุรศักดิ์ สังฆมานนท์. “หมอลำในจังหวัดนครราชสีมา” ใน **ของดีโคราช เล่มที่ ๔**, หน้า ๑๙๗- ๒๐๑. นครราชสีมา : ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏนครราชสีมา, ๒๕๓๘.

ศิราภรณ์ ปทุมวัน. **บทบาทของหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งขาติสาขาศิลปการแสดงพื้นบ้าน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๔๒.

ศิริพร อำไพพงษ์. สัมภาษณ์ ๑ ธันวาคม ๒๕๔๘.

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดขอนแก่น. “ศิลปินพื้นบ้าน(หมอลำ) ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ” **เอกสารประกอบการประชุมสัมมนา การอบรมเยาวชนวัฒนธรรมจังหวัดขอนแก่น**. ม.ป.ท., ม.ป.ป. (เอกสารอัดสำเนา)

สงวนศักดิ์ ปลัดขวา. สัมภาษณ์ ๔ ธันวาคม ๒๕๔๘.

สนอง คลังพระศรี. “ทำไมหมอลำต้องโอ....ละนอ” **ศิลปวัฒนธรรม**. ๑๘,๑๐ (สิงหาคม ๒๕๔๐) :๑๖๐-๑๖๑.

สนอง คลังพระศรี. **หมอลำซิ่ง : กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีของหมอลำในภาคอีสาน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, ๒๕๔๑.

สมโภชน์ บรรเทา. “หีบเสียงและแผ่นเสียงจังหวัดเลย” ใน **เอกสารรายงานโครงการของศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเลย**. ม.ป.ท.,๒๕๒๕.

สมส่า สีดา. สัมภาษณ์ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๘.

สมาน สีดา. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘.

สว่าง เลิศฤทธิ์. “หมอลำ : วัฒนธรรมพื้นบ้านที่กำลังกลายรูป” **มติชน**. (๒๗ พฤศจิกายน ๒๕๒๗) : ๑๑.

สะไหม จันทะวงษ์. สัมภาษณ์ ๑๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

สังวาลย์ รักอนามัย. สัมภาษณ์ ๑๑ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

สัญญา เพชรพระยืน. สัมภาษณ์ ๒๔ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

สันติ บุญถม. สัมภาษณ์ ๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

สากล เจรจา. " "หมอลำ" กำลังจะครองเมือง" **กรุงเทพธุรกิจ**. (๒๑ มกราคม ๒๕๔๓).

สาโรช ปุยแสง. "หมอลำชั้นครูแห่งที่ราบสูงนางบุญเพ็ง ไฝผิวชัย" **แนวหน้า**. (๒๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๓๘) : ๕.

สำเร็จ คำโมง. หมอลำ : คาถา. **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคอีสาน**. ๑๔ (๒๕๔๒) : ๕๐๐๔-๕๐๐๕.

สุกัญญา ภัทราชัย. "โรงเรียนหมอลำ-หมอแคน" **สารคดี**. ๕,๖๐ (กุมภาพันธ์ ๒๕๓๓) : ๖๙-๗๑.

สุดาพร หงษ์นคร. "หมอลำเดือนห้า" ใน **ของดีโคราช เล่มที่ ๔**, หน้า ๑๘๒-๑๘๖. นครราชสีมา : ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏนครราชสีมา, ๒๕๓๘.

สุนทร ทองเปาว์. **ประวัติและผลงานของหมอลำชื่น บุญศรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม,๒๕๓๗.

สุนทร อภิสุนทรรางกูร. "หมอลำ" ใน **การละเล่นพื้นบ้านศูนย์สังคีตศิลป์**, หน้า ๘๗-๘๘. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้ว, ๒๕๒๙. (จัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสครบรอบ ๗ ปี ศูนย์สังคีตศิลป์).

สุมาลี โพธิ์พยัคฆ์. "เสน่ห์อีสาน...หมอลำเพลิน" จุดประกาย. **กรุงเทพธุรกิจ**. ๑๔ (๔๗๒๙)(๓ กันยายน ๒๕๔๔).

สุริยา สมุทคุปติ์และคณะ. **คนซิ่งอีสาน : ร่างกาย กามารมณ์ อัตลักษณ์ และเสียงสะท้อนของคนทุกข์ในหมอลำซิ่งอีสาน**. นครราชสีมา : สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, ๒๕๔๔.

สุวิทย์ จินดามณี. สัมภาษณ์ ๖ ธันวาคม ๒๕๔๘.

เสกสรร สุวนันท์กิ่งเพชร. สัมภาษณ์ ๕ กันยายน ๒๕๔๙.

เสวต จันทะพรม. "หมอลำหมู่ : ศิลปที่มหาชนอิสานยอมรับ" **สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์**. ๑๖(๒๔-๒๕)(๑๒ ตุลาคม ๒๕๒๓).

หนูภาร ผ่านวงษ์. สัมภาษณ์ ๑๒ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

หมอลำตื๋ง. สัมภาษณ์ ๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

อภิชาติ ทะวิลา. สัมภาษณ์ ๑๑ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

อมรรัตน์ รัตนภาสุร. **การนำเสนอภาพความเป็นชายในเพลงไทยสมัยนิยม : วิเคราะห์นักร้องชายยอดนิยมระหว่างปีพ.ศ.๒๕๓๑-๒๕๓๓**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๔.

อร่าม สมสวย. “จากหมอลำคูณ-หมอลำจอมศรี ถึง วนิดา ต้นทอง” “หมอลำ”นี้จะอยู่คู่หมู่เฮาชาวที่ราบสูง” **เนชั่นสุดสัปดาห์**. ๒(๘๓)(๗-๑๓ ม.ค. ๒๕๓๗) : ๕๐-๕๑.

อุดม บัวศรี. “คืดฮอดหมอลำใหญ่” **มนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยขอนแก่น**. ๒(๖) (มกราคม ๒๕๒๖) : ๓๑-๓๔.

อุดม บัวศรี. “หมอลำพื้น” **มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์**. ๔ (สิงหาคม ๒๕๒๘) : ๘๘-๙๔.

อุดม บัวศรี. หมอลำ : บทบาทต่อสังคม ใน **ที่ระลึกผูกเสี่ยวปี ๓๕ เทศกาลไหมกาชาดขอนแก่น**, หน้า ๔๓ – ๘๒. ขอนแก่น : ศูนย์วัฒนธรรมอีสาน, ๒๕๓๕.

อุดม บัวศรี. หมอลำ. **คำ**. ๓,๕ (พฤษภาคม ๒๕๒๖) : ๘๘-๙๓.

อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, **ระบบวิทยุและโทรทัศน์ไทย โครงสร้างทางเศรษฐกิจการเมืองและผลกระทบต่อสิทธิเสรีภาพ**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๔.

เอมอร พรประถม. สัมภาษณ์ ๓ พฤศจิกายน ๒๕๔๘.

โอสถ บุตรมารศรี. **ภาพสะท้อนของสังคมอีสานจากกลอนลำของหมอลำเคน ดาเหลา**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาไทยคดีศึกษา(เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ม.ป.ป.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาษาอังกฤษ

Adorno, Theodor W. **"On Popular Music," in Cultural Theory and Popular Culture : A Reader"** ,pp 197-209. John Storey. London: Prentice Hall,1998.

Adorno, Theodor W. **"Culture Industry reconsidered" In The Culture industry**: Selected essayson mass culture, pp.85-92. London : Rouledge,1991.

Aesthetics after the End of Art Available from http://digitalarts.ucsd.edu/~gkester/GK Website /Research /Buck-Morss.htm .15 January 2005.

Benjamin, Walter. **Illuminations**. New York : Schoken Book,1969. pp217-251.

Benjamin, Walter. **The Work of Art**. London : Rouledge,1998.

Bennette, Andy. **Popular Music and youth culture**. New York : St.Martin's Press, 2000.

Cultural Capital. Available from http://www.williambowles.info/mimo/refs/tece1ef.htm. 20 January 2005.

Cultural capital. Available from http://en.wikipedia.org/wiki/Cultural_capital.15 January 2005.

Cultural capital. Available from http://www.src.ac.th/web/index.php?option=content&task=view&id=225. 15 January 2005

Dijk, Teun A. Van. **Racism and the press**. London : Rouledge, 1991.

Dines, Gail. **Gender,Race and Class in media**. London : Sage, 1995.

Donald, James. **Race, culture and difference**. Worcester : Biling and Sons, 1992.

Elaine Hayes.The Forms of Capital. Available from http://www.english.upenn.edu/~jenglish/Courses/hayes-pap.html.15 January 2005

Goldberg, David Theo. **Racist culture : philosophy and the politics of meaning**. Guildford : BiddlesLtd,1993.

Healey ,Joseph F.**Race,ethnicity,genser, and class : the sociology of group conflict and change**.Pine Forge Press. California.1995.

Hesmondhalgh, David. **The Cultural Industries**. Wiltshire : Cromwell Press, 2002.

Lancaster, Roger N. **The gender/sexuality reader : culture, history, political economy**. New York : Rouledge,1997.

Linn, Rebecca Ann. **Race/Gender/Media**. Pearson Education,Inc., 2004.

Marris, Paul. **Media Studies A reader**. Edinburg : Edinburgh University Press, 1996.

Milner, Andrew. **Class.** Guildford : BiddlesLtd, 1999.

Pilcher, Jane. **Fifty Key Concepts in Gender Studies.** Wiltshire : Cromwell Press, 2005.

Press, 1994.

Race the Floating Signifier Representation and the Media. Available from http://www.msu.edu/course/atl/125/fernandez/hall.html. 20 January 2005.

Race Gender Class Structure Available from http://www.illegalvoices.org/bookshelf/our_culture,_our resistance,_volume_ wo/race_Gender_class_structure_global_elite.html. 20 January 2005.

Smith, Philip. **Cultural Theory an Introduction.** Padstow : TJ International, 2001.

Stokes, Jane. **How to do media and Cultural Studies.** Great Britain : Athenaeum Press, 2003.

Storey, John. **Cultural theory and popular culture a reader.** Cambridge : University Press, 1994.

Strinati, Dominic. **An introduction to theories of popular culture.** London : Rouledge, 1995.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายประยุทธ วรรณอุดม เกิดวันที่ ๗ เมษายน พ.ศ.๒๕๑๖ เข้าเรียนระดับปริญญาตรีที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปีการศึกษา ๒๕๓๔ โดยเป็นนิสิตทุนโครงการช้างเผือกรุ่นที่ ๒ เอกวิชาภาษาไทย จบการศึกษาปีการศึกษา ๒๕๓๗

ปีการศึกษา ๒๕๓๙ เข้าเรียนระดับปริญญาโท ที่คณะนิเทศศาสตร์ (สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จบการศึกษาปีการศึกษา ๒๕๔๐

ปี พ.ศ. ๒๕๔๑ บรรจุเข้ารับราชการเป็นอาจารย์ ประจำโปรแกรมวิชานิเทศศาสตร์ คณะวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย จนกระทั่ง ปี พ.ศ.๒๕๔๕ จึงเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาเอกที่คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และจบการศึกษาปีการศึกษา ๒๕๔๙

นายประยุทธ วรรณอุดม มีผลงานการวิจัยร่วมกับนายมงคล คำดวง อาจารย์ประจำโรงเรียนน้ำโสมพิทยาคม จ.อุดรธานี เรื่อง "ศักยภาพและกลยุทธการสื่อสารเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นแบบสาระบันเทิงของหมอลำ" โดยได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย ในโครงการการสื่อสารเพื่อชุมชน จากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย(สกว.) เมื่อปี พ.ศ.๒๕๔๗

ปัจจุบันนายประยุทธ วรรณอุดมยังคงรับราชการเป็นอาจารย์ ประจำโปรแกรมวิชานิเทศศาสตร์ คณะวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย