เมื่อไม่มีผลงานชิ้นเอก : ผลกระทบอันแจ้งชัดและมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพในโลกที่มีพรมแดน

โดย เคธี โฟลีย์ (Kathy Foley)
แปลโดย สุดแดน วิสุทธิลักษณ์

(Kathy Foley, “No More Masterpieces: Tangible Impact and Intangible Cultural Heritage in Bordered Worlds,” *Asian Theatre Journa*l, Vol. 31, No. 2, p. 369–398, 2014
©The University of Hawaii Press, granted for reproduction with permission.)

“ในสังคมที่ไม่ได้มีสิ่งก่อสร้างหรือสถานที่น่าตื่นตาทางธรรมชาติแต่มีวัฒนธรรมที่เข้มแข็งและทรัพยากรอันน่าตื่นใจทางศิลปะ ตั้งข้อคำถามว่าด้วยวิธีการอย่างไร ที่พวกเขาจะได้รับการยอมรับและยกย่องในความรุ่มรวยทางวัฒนธรรมนั้นด้วยเช่นกัน และในช่วง ค.ศ. 1973 ด้วยข้อรณรงค์จากประเทศโบลิเวียสนับสนุนให้มีการอนุรักษ์ ส่งเสริมและเผยแพร่คติชนพื้นบ้าน จึงนำไปสู่การถกเถียงในสิ่งที่ต่อมาเรียกว่า ‘มรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ’”

บทคัดย่อ

นับตั้งแต่ทศวรรษ 1970 เป็นต้นมา ยูเนสโกได้พยายามแสวงหาหนทางที่ดีที่สุดในการสนับสนุนและสงวนรักษารูปแบบของมรดกวัฒนธรรม โดยเมื่อ ค.ศ. 2001 ได้ออกคำประกาศ “ผลงานชิ้นเอกด้านมุขปาฐะและมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพของมนุษยชาติ” (Masterpieces of Oral and Intangible Cultural Heritage of Humanity) และต่อมาเมื่อ ค.ศ.2006 ได้ออกประกาศ “อนุสัญญามรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ” (Intangible Cultural Heritage Convention) ขึ้นมาแทนที่ในโครงการ “ผลงานชิ้นเอกฯ” นอกจากจะรับตัวแบบมาจากญี่ปุ่นแล้ว ประเทศญี่ปุ่นยังแสดงบทบาทนำอีกด้วย ซึ่งแนวความคิดใหม่ในปฏิบัติการทางพิพิธภัณฑ์ ความสนใจที่จะยกย่องคุณค่าของงานด้านศิลปะการแสดงให้เท่าเทียมกับคุณค่าของสิ่งก่อสร้างทางสถาปัตยกรรมและภูมิศาสตร์ รวมถึงความมุ่งหวังที่จะปกปักรักษาและส่งมอบมรดกวัฒนธรรมให้ชุมชนผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมต่างมีส่วนเกี่ยวข้องกับพัฒนาการของตัวแบบ “ผลงานชิ้นเอกฯ” ไปสู่ “มรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ” บทความนี้ตั้งคำถามกับกระบวนการของการแสดงความเป็นเจ้าของมรดกวัฒนธรรมในบริบทของกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

เครี โฟลีย์ เป็นบรรณาธิการของวารสาร Asian Theatre Journal และศาสตราจารย์ด้านศิลปะการละครที่มหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ซานตาครูซ งานวิจัยอันเป็นผลต่อบทความชิ้นนี้ได้รับการสนับสนุนโดย Yale Institute of Sacred Music และ UCSC Arts Research Institute and Committee on Research

Taihei no
Nemuri o samasu
Jokisen
Tatta shihai de
Yoru mo nemurezu

กวีชวนขัน (kyoka) บทนี้เกิดขึ้นในยุคที่เรือปืนอเมริกันสี่ลำ ภายใต้การบัญชาการของ**นายพลแมทธิว เพอรี่** (General Matthew Perry) ได้เดินทางมาถึงอ่าวอูรากะ (ปัจจุบันคือโยโกสุกะ) ของจังหวัดคานากาวา ประเทศญี่ปุ่นเมื่อวันที่ 14 มิถุนายน ค.ศ. 1853 คำ “ไทเฮ” (泰平 - Taihei) หมายถึง “ความสงบ” หรือ มหาสมุทรแปซิฟิก “โจกิเซน” (上喜撰 - Jokisen) หมายถึง สารคาเฟอีนในชาเขียว หรืออาจหมายถึง เรือกลไฟ (蒸気船) และ “ชิไฮ” (四杯 - Shihai) หมายถึง ชาสี่ถ้วย หรือ เรือสี่ลำ ดังนั้นเราอาจแปลบทกวีตามตัวอักษรได้ว่า

ถูกปลุกให้ตื่นขึ้นจากนิทรารมย์
ในโลกอันสงบสันติ
ด้วยฤทธิ์ของชาเขียวสี่ถ้วย
เราก็ตาสว่างได้ทั้งคืน

หรือไม่ก็อาจแปลอีกสำนวนหนึ่งว่า

ด้วยอำนาจแห่งกองเรือปืน
ทำลายความสงบของมหาสมุทรแห่งสันติภาพ
เพียงเรือแค่สี่ลำ
เราก็ไม่อาจข่มตาให้หลับได้ทั้งคืน

การมาถึงของเรือปืนนำความเปลี่ยนแปลงอย่างถอนรากถอนโคนมาสู่สังคมญี่ปุ่น เช่นเดียวกับการบังคับให้เกาหลีเปิดประเทศและเหตุการณ์สงครามฝิ่นที่สร้างความเสียหายให้กับประเทศจีน[1] การเปิดประเทศ หมายถึง ความคิดใหม่และเทคโนโลยีที่จะเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตอย่างถึงรากถึงโคน

[1] ดู Perry (1968) สำหรับจดหมายเหตุส่วนบุคคลเกี่ยวกับการเผชิญหน้าระหว่างกัน ดู Dower (n.d.) ใน MIT’s Visualizing Culture series สำหรับ ชุดของภาพที่ครอบคลุมทั้งจากด้านของญี่ปุ่นและอเมริกัน รวมถึงภาพของกำนัลทางเทคโนโลยี และซูโม รวมถึงภาพการแสดงที่เกิดขึ้นในช่วงนั้น Beasley (1995 : 35-55) และ Toby (1984) ให้แนววิเคราะห์ตัวอย่างทางประวัติศาสตร์ในการมาถึงของเรือปืน (Black Ships) ดู Allen (1908), Bishop (1970) และ Foulk (2008) เกี่ยวกับจดหมายเหตุชาติตะวันตกยุคแรก ภายหลังที่เกาหลีเปิดประเทศ สำหรับภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ ดู Kim (1980), Deuchler (1977) และ Walter (1969) ที่เกี่ยวกับการเปิดประเทศเกาหลี สำหรับเอกสารที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์จีน ดู Schonbauer (1999), Fay (1998) และ Lovell (2011) ในภาพชุดอื่นของ Visualizing Culture series ที่เน้นเกี่ยวกับจีนในช่วงเวลาเดียวกัน Chandra (1988-1989) เขียนถึงทั้งสามพื้นที่ ปฏิกิริยาของเกาหลีต่อความพยายามที่จะเปิดประเทศนั้น อาจจะเห็นภาพได้อย่างชัดเจนจากการที่ Regent Hyeungseon Daewongun ได้กำหนดหลักหินรอบกรุงโซลเพื่อเป็นหมุดหมายของเมืองใน ค.ศ. 1871 ภายหลังจากที่ได้ชัยชนะต่อกองทัพเรือของนายพลวิลเลียม เชอแมน (General William Sherman) ที่พยายามแต่ล้มเหลวในการที่จะเปิดประเทศ ในเอกสารกล่าวว่า “กลุ่มควันไฟและขี้เถ้าจากเรือปืนของชาติตะวันตก/ ปกคลุมโลกไว้ด้วยความมืด/แต่แสงอันรุ่งโรจน์ของตะวันออก/ส่องสว่างไปชั่วกาล" (Walter 1969 :93)

วัตถุสิ่งของที่นายพลเพอรี่นำเข้ามาในฐานะของกำนัลแก่ประเทศญี่ปุ่น เมื่อวันที่ 13 มีนาคม ค.ศ. 1854 คือสิ่งประดิษฐ์ล่าสุดของชาติตะวันตก เป็นภาพถ่ายแบบดาแกร์โรไทป์ (Daguerreotype) ปืนโคลท์ อุปกรณ์โทรเลขและรถไฟไอน้ำขนาดเล็ก อันที่จริงความสนใจในเทคโนโลยีของชาติตะวันตกได้มีมาอยู่ก่อนแล้ว ดังที่บางคนเรียกว่า "โรคของชาวดัตช์" (Dutch Disease) (Beasley 1995 : 57) ซึ่งรัฐบาลโตกุงาว่าได้พยายามปกป้องกีดกันด้วยการจำกัดการติดต่อของชาติตะวันตกแต่ก็ไม่สามารถที่จะยับยั้งได้ นายพลเพอรี่ได้ยิงสลุตชุดใหญ่โดยเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงการเฉลิมฉลองทางการทูต (เพื่อให้แน่ใจว่าชาวญี่ปุ่นจะประจักษ์กับสมรรถนะของกองเรืออเมริกัน) หลังจากที่นาวิกโยธินของนายพลเพอรี่ได้ "สร้างความสำราญบนดาดฟ้าเรือร่วมกับการแสดงของคณะชั้นเยี่ยมชาวเอธิโอเปีย" ที่ทำให้คนญี่ปุ่น "หัวเราะกันจนท้องคัดท้องแข็ง" แบบเดียวกับผู้ชมที่ดูการแสดงที่คริสตี้ (Perry 1968 : 189)[2] กลุ่มละครตลก (Blackface Comedy) และการเต้น "เค้กวอล์ก" (Cake Walk) เข้ามาสู่โลกของชาวญี่ปุ่น พร้อม ๆ กับที่นายพลเพอรี่ได้รับการคะยั้นคะยอให้ลองสัมผัสร่างกายที่เต็มไปด้วยไขมันเป็นชั้น ๆ ของซูโมในระหว่างการจัดแสดงและการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ภายหลังการแสดงสิ้นสุดลง ซามูไรที่กำลังมึนเมาได้ที่เข้ามาสวมกอดนายพลเพอรี่และกล่าวยืนยันว่า "ญี่ปุ่นและอเมริกันมีหัวใจเดียวกัน" (หน้า 189) และเมื่อเช้าวันใหม่มาถึงก็เป็นที่ชัดเจนว่า ในขณะที่เทคโนโลยีเป็นเรื่องที่ต้องมีการศึกษาอย่างจริงจัง แต่วัฒนธรรมนั้นเป็นอีกเรื่องหนึ่งต่างหาก แม้ช่างภาพจะถูกมอบหมายให้บันทึกภาพศิลปินแห่งเอเชียบูรพา แต่ใช่ว่าศิลปินที่ถูกบันทึกภาพไว้จะเข้าใจว่าเทคโนโลยีใหม่นี้จะสอดประสานไปกับงานศิลปะอันเก่าแก่ดั้งเดิมของพวกเขาได้อย่างไร[3]

ปฏิสัมพันธ์เช่นว่านี้แสดงให้เห็นว่า ความท้าทายของการชำแรกข้ามวัฒนธรรมระหว่างกันไม่ใช่เรื่องใหม่ แม้ว่าอิทธิพลของตะวันตกปัจจุบันจะแสดงให้เห็นถึงการรุกคืบเข้ามาอย่างลึกซึ้งผ่านทิศทางใหม่ของโลกาภิวัตน์และความก้าวหน้าของการติดต่อสื่อสารยุคดิจิทัล ยุทธศาสตร์บางประการที่ได้รับการนำเสนอในอนุสัญญาของยูเนสโกว่าด้วยวัฒนธรรมที่เป็นกายภาพและวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ (UNESCO Convention on Tangible and Intangible Culture) ซึ่งได้ริเริ่มมาตั้งแต่ทศวรรษ 1970 ได้ครอบคลุมไปไกลกว่าการเผชิญหน้าระหว่างกันแล้ว ในขณะที่การรับวัฒนธรรม (ดังตัวอย่างที่กล่าวมาในกรณีของญี่ปุ่น) ได้ตั้งประเด็นปัญหาถึงสิ่งที่ชาติตะวันตกรุกคืบนำเข้ามา เช่น สินค้า ธรรมเนียมประเพณีและข้อปฏิบัติทางวัฒนธรรมที่คุกคามมรดกวัฒนธรรมของบรรพบุรุษหรือภูมิปัญญาพื้นบ้านให้เสื่อมทรามลง อนุสัญญาของยูเนสโกที่ใช้อยู่ในปัจจุบันเพื่อปกป้องมรดกฯ ได้ตอกย้ำ

---

[2] Jonah Salz ในการติดต่อทางจดหมายอิเล็กทรอนิกส์เมื่อ ค.ศ. 2013 กล่าวว่ากลุ่มทาสผิวดำได้แสดงร่วมกับทหารนาวิกโยธิน

[3] เมื่อ ค.ศ.1855 Bansho Sirabesho (Office of Barbarian Books) ได้เปิดให้มีการศึกษา "สิ่งสำคัญที่เป็นประโยชน์อย่างแท้จริง เช่น...หนังสือเกี่ยวกับการทิ้งระเบิด การสร้างแบตเตอรี่ การสร้างป้อมค่ายและ...การสร้างเรือรบ" (Beasley 1995 : 46-47) ความไม่มั่นใจเช่นว่านี้มีอยู่ร่วมกันในพื้นที่อื่นของเอเชียตะวันออกเฉียงเหนือ Foulk (2008) หนึ่งในนักเดินทางคนแรกที่ไปเยือนอาณาจักรแห่งฤาษี (Hermit Kingdom) ได้รายงานถึงเรื่องที่เล่ากันว่า "ชาวเกาหลีที่ร่วมเดินทางกับชาวต่างชาติหรือที่เคยเดินทางไปต่างประเทศมาแล้วจะได้รับยาซึ่งทำให้พวกเขารู้สึกแปลกแยกกับประเทศของตนเอง" (หน้า 49) ประชาชนก็ยังไม่ได้รู้สึกถึงความจำเป็นที่จะเป็นนายเหนือเทคโนโลยี ดังที่ฟลูคได้อธิบายการทำงานของกล้อง หลังการแสดงการรำกลองของหญิงบริการ (kisaengs) ในชอนจู (Chonju) เจ้าหน้าที่ซึ่งแม้จะมีอายุมากกว่าเขาซึ่งมีอายุ 28 ปีนั้นไม่มีความเข้าใจเทคโนโลยี และ "ไม่รู้อะไรเสียเลย" (หน้า 56-57)

ในสิ่งซึ่งเคยเกิดในเอเชียตะวันออกเฉียงเหนือเมื่อศตวรรษที่ 19 ในยุคที่ประเทศญี่ปุ่นเป็นตัวอย่างของการคัดสรรลักษณะบางประการของความทันสมัย ด้วยการส่งเจ้าหน้าที่การทูตอิวากูระไปศึกษาวิจัยประเทศยุโรปและสหรัฐอเมริกา (ค.ศ. 1817-1873) และต่อมาอีกไม่นาน ก็ตามมาด้วยตัวแทนแห่งมินจากเกาหลี (ค.ศ. 1883) แต่ขณะเดียวกันก็พยายามที่จะธำรงไว้ซึ่งศิลปะ ศาสนาและวัฒนธรรมในโฉมหน้าใหม่นั้น[4] ด้วยการนำของเอเชียตะวันออกเฉียงเหนือต่อการบังคับใช้อนุสัญญา ใหม่ของยูเนสโกว่าด้วยมรดกทางวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ (UNESCO Convention on Intangible Culture) ในขณะที่สถานการณ์และวิธีการของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในการธำรงรักษาศิลปะในอดีตและปัจจุบันนั้นมีความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ที่แตกต่างกันออกไป

ศิลปะและนโยบายของเอเชียตะวันออกเฉียงเหนือมีการแบ่งช่วงชั้นและเป็นผลจากระบบราชการอยู่มากอันเนื่องมาจากอิทธิพลการปกครองแบบขงจื่อ ประเทศญี่ปุ่นในฐานะรัฐอาณานิคมของเอเชียตะวันออกเฉียงเหนือได้ช่วยรักษาระเบียบประเพณีของการแบ่งช่วงชั้นแบบขงจื่อไว้ ภูมิหลังทางศาสนาในญี่ปุ่นและเกาหลีมีลักษณะทางประวัติศาสตร์ที่คล้ายคลึงกัน ซึ่งปัจจัยดังกล่าวนี้บางคราวช่วยเอื้อให้มีการยอมรับการริเริ่มโดยรัฐบาลซึ่งเรียกร้องความเห็นพ้องต้องกันรวมถึงการรับรองของรัฐบาลกลางมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งมีลักษณะตรงกันข้ามกับประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เช่น อินโดนีเซีย ซึ่งมีความแตกต่างในทางศาสนา (อิสลาม ฮินดู พุทธ และคริสต์ รวมถึงการนับถือผีของชนพื้นเมือง) ความแตกต่างหลากหลายในทางภาษา การเมืองและวัฒนธรรมซึ่งปัจจุบันได้หลอมรวมเข้าเป็นส่วนหนึ่งของรัฐชาติสมัยใหม่ที่ซึ่งแต่ละภูมิภาคต่างแข่งขันกันเพื่อสร้างจุดสนใจในชาติ มีแรงผลักดันร่วมกันในการสงวนรักษามรดกทั่วประเทศเอเชีย (การก่อร่างอัตลักษณ์และการปรับตัวในทางจิตวิทยา ความเคารพนับถือบรรพบุรุษและความเกี่ยวพันทางศาสนาซึ่งเชื่อมโยงกับความเป็นชาตินิยมและความแข็งแกร่งแห่งรัฐและรวมถึงการพินิจพิจารณาเกี่ยวกับสุนทรียะ) สำหรับผู้เขียนแล้วขอเสนอประเด็นอภิปรายไว้ในที่นี้ว่า มีความจำเป็นที่จะต้องคิดเกี่ยวกับโครงการทางมรดกวัฒนธรรมเพื่อความเหมาะสมสำหรับเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นการเฉพาะ

การคำนึงถึงความเป็นท้องถิ่นซึ่งเป็นอุดมการหลักของอนุสัญญาของยูเนสโก ว่าด้วยมรดกทางวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ (intangible cultural heritage) ค.ศ. 2003 ซึ่งให้สัตยาบันเมื่อ ค.ศ. 2006 มีใจความว่า

> “มรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ หมายถึง การปฏิบัติ การเป็นตัวแทน การแสดงออก ความรู้ ทักษะ ตลอดจนเครื่องมือ วัตถุ สิ่งประดิษฐ์และพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง ซึ่งชุมชน กลุ่มคนและในบางกรณี ปัจเจกบุคคล ยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมของตน มรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ

[4] สำหรับข้อมูลเกี่ยวกับ Iwakura Mission 1871 ที่นำชาวญี่ปุ่น 108 คนเดินทางไปสหรัฐอเมริกาและยุโรป ดู Kunitake (2009), Nish (1998) และ Beasley (1995 : 157-177) เกาหลีได้ดำเนินตามนโยบายของญี่ปุ่นด้วยการส่งทูตไปวิจัยวัตรปฏิบัติของชาวตะวันตก ตัวอย่างเช่น ภารกิจที่นำโดยเจ้าชายมิน ยงอิก (Prince Min Yongik) ใน ค.ศ. 1883-1884 (Walter 1969; Farrar 1984) ดู Lui (2009, 2013) สำหรับการอภิปรายเกี่ยวกับผลกระทบในพัฒนาการการละครแห่งชาติสมัยใหม่ในญี่ปุ่นและจีนโดยคณะทำงานของอิวากุระและคณะทูตจีนที่ไปสำรวจการฝึกฝนของละครตะวันตก

> ซึ่งถูกส่งผ่านจากคนรุ่นหนึ่งสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง ได้รับการสร้างสรรค์ใหม่อย่างสม่ำเสมอ โดยชุมชนและกลุ่มคน เพื่อสนองตอบต่อสภาพแวดล้อม, ปฏิสัมพันธ์กับธรรมชาติ และประวัติศาสตร์ของพวกเขาและมอบคืนความรู้สึกถึงอัตลักษณ์และความต่อเนื่อง ให้แก่พวกเขา ด้วยเหตุนี้จึงส่งเสริมถึงความเคารพต่อความหลากหลายทางวัฒนธรรม และความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์" (UNESCO 2003)

อนุสัญญา มีความหมายครอบคลุม (1) มุขปาฐะ รวมถึงภาษา (2) ศิลปะการแสดง (3) แนวปฏิบัติทางสังคม พิธีกรรมและงานเทศกาล (4) ความรู้และข้อปฏิบัติที่เกี่ยวเนื่องกับธรรมชาติและจักรวาล และ (5) งานหัตถกรรมแบบประเพณี อนุสัญญา ที่ผู้เขียนจะเชื่อมโยงให้เห็น ว่าก่อรูปขึ้นจากการแข่งขันของนิยามว่าสิ่งใดคือธรรมเนียมประเพณีของชาวบ้าน (folklore) และสิ่งใดคือมรดกวัฒนธรรม (heritage) ใครคือผู้ได้รับประโยชน์จากข้อกำหนดนั้น และด้วยพลังทางการเมืองและสังคมประการใดมีบทบาทในการสร้างความเห็นพ้องกันในถ้อยคำดังกล่าว[5]

---

[5] ดู ตัวอย่างจาก Barbara Kirshenblatt-Gimblett's "World Heritage and Cultural Economics" (2006) ที่ได้ให้ภาพร่างคร่าว ๆ ถึงจุดกำเนิดของอนุสัญญาและชี้ให้เห็นถึงความมุ่งมั่นของยูเนสโกเกี่ยวกับมรดกโลกว่าเป็นความพยายามที่จะสร้าง "ความเหมือนกันทางวัฒนธรรมในระดับโลก" (global cultural commons) ที่ขยายรวมถึงปฏิบัติการทางพิพิธภัณฑ์สู่การเป็นผู้ปกป้องดูแลประเพณี และทำให้กลายเป็นสิ่งเหนือวัฒนธรรม (meta cultural artifacts) เธอได้ตั้งคำถามถึงกระบวนการที่มนุษย์และการปฏิบัติซึ่งมีความสัมพันธ์จำเพาะระหว่างกันนั้นได้ถูกประเมินคุณค่า และโต้แย้งอีกว่า "ผู้สนับสนุนส่งเสริมมรดกโลกเสนอให้ (มรดกทางวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ) เป็นประหนึ่งยาถอนพิษของผลที่จะให้เป็นหนึ่งเดียวกันของระบบโลกาภิวัตน์ทางเศรษฐกิจ...(แต่) มรดกโลกก็ไม่ต่างไปจากงานแสดงสินค้าโลกและพิพิธภัณฑ์ที่เป็นส่วนหนึ่งของระบบโลกที่ถูกผนวกรวมเข้าด้วยกัน เป็นภาพลักษณ์ของโลกและเป็นการกระตุ้นเศรษฐกิจโลก" (2006 : 2-3) Diana Taylor (2008) ได้อภิปรายถึงโครงการของยูเนสโกที่เธอมีส่วนร่วมอยู่ด้วย ในการจัดทำคู่มือการจัดเทศกาล งานพิธีกรรมและข้อปฏิบัติทางสังคม ซึ่งสุดท้ายแล้วก็กลายมาเป็นรายงานที่จัดวางไว้บนหิ้ง เทย์เลอร์ได้อธิบายถึงงานของเธอว่าเป็นส่วนขยายต่อเนื่องของการเน้นย้ำองค์ประกอบในฐานะของสิ่งที่มีชีวิตซึ่งอยู่ตรงข้ามกับการเป็นเอกสารจดหมายเหตุ ซึ่งเธอมองว่าเป็นวิธีการทางพิพิธภัณฑสถานวิทยาที่แข่งขันกับวิถีปฏิบัติวัฒนธรรม เธอยังพบว่าวิธีการการทำงานจากระดับล่างขึ้นมาข้างบนของกลุ่มพวกเธอนั้น ไม่สอดคล้องกับยูเนสโก เธอรู้สึกว่าอนุสัญญานั้นเกี่ยวพันอย่างมากกับสิ่งที่เธอเรียกว่า "การกู้ภัยทางชาติพันธุ์วรรณนา" (salvage ethnographic) (หน้า 99) เธอได้สำรวจถึงประเด็นปัญหาของการท่องเที่ยวที่ส่งผลอย่างมหาศาลต่อการปฏิบัติซึ่งเป็นผลต่อการเสนอชื่อเพื่อขึ้นทะเบียน (designation) และเธอยังได้อภิปรายถึงความล้มเหลวในการจัดการเรื่องลิขสิทธิ์ซึ่งเป็นของชุมชน (ยูเนสโกได้ละประเด็นเกี่ยวกับลิขสิทธิ์ให้แก่หน่วยงานทรัพย์สินทางปัญญา (World Intellectual Property Organization) แทนที่จะเข้าไปเผชิญกับปัญหานั้นโดยตรง) ข้ออภิปรายในประเด็นเกี่ยวกับลิขสิทธิ์พบได้ในงานของ Smiers (2003) ผู้ซึ่งนำเสนอข้อโต้แย้งอย่างแข็งขันเพื่อการปกป้องความหลากหลายทางวัฒนธรรมและเล็งเห็นว่าในกระบวนการโลกาภิวัตน์นั้นสิทธิพื้นฐานทางวัฒนธรรมตกอยู่ในอันตรายโดยสื่อมวลชนระหว่างประเทศ Alivizatou (2012) ได้ให้ภาพรวมที่ตรงประเด็นของข้อโต้เถียงอันหลากหลายทั้งเรื่องเกี่ยวกับพิพิธภัณฑ์และในงานศิลปะการแสดง เธอมองเห็นอนาคตที่มีความหวังที่ซึ่งประเด็นเรื่องความจริงแท้ (ซึ่งเธอเห็นว่ายึดโยงอยู่กับพิพิธภัณฑสถานวิทยาที่ถือเอายุโรปเป็นศูนย์กลาง) มิใช่เป็นประเด็นรองของการถกเถียง หากยังมีส่วนสนับสนุนในกระบวนการที่มีชีวิตชีวาของกำเนิดศิลปะข้ามวัฒนธรรมและกิจกรรมสร้างสรรค์ที่ยังคงดำเนินอยู่ Deacon et al. (2004) ให้ข้อถกเถียงเกี่ยวกับมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพผ่านมุมมองการผนวกรวมทางสังคม สำหรับบทความที่น่าสนใจเกี่ยวกับประเด็น มรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ (ICH issues) ในแอฟริกา ดู de Jong and Rowlands (2007) สำหรับติดตามประเด็นเกี่ยวเนื่อง ดู International Journal of Cultural Property (http://www.ijih.org) เจ้าหน้าที่ของยูเนสโกผู้ซึ่งเกี่ยวพันในข้อโต้แย้งที่ดำเนินอยู่ได้ให้คำตอบอย่างกระตือรือร้นต่อคำวิพากษ์วิจารณ์ตลอดหลายปีที่ผ่านมา ดูเหมือนว่างานที่เกี่ยวเนื่องกับประเด็นดังกล่าวได้ตระหนักถึงเรื่องของการเมือง (ระดับท้องถิ่น ชาติและระหว่างประเทศ) เศรษฐกิจ ความยุติธรรมทางสังคม อัตลักษณ์ชุมชน และประเด็นอื่น ๆ ที่ซ้อนอยู่ใต้พื้นผิว แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของการสนทนาที่ได้รับการเร้าโดยมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ

ข้ออภิปรายต่อจากนี้จะเกี่ยวข้องเฉพาะกับเนื้อหาของงานศิลปะการแสดง โดยเฉพาะตัวอย่างในพื้นที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยไล่เลียงไปสามประเด็นหลักคือ ในส่วนแรก “ไม่มีงานศิลปะชิ้นเอกอีกต่อไป” (No More Masterpieces) ต่อด้วย “ส่วนผสมสำหรับอนุสัญญา” (Ingredients for the Convention) และส่วนสุดท้าย “ผลกระทบอันแจ้งชัดต่อมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพในโลกที่มีพรมแดน” (Tangible Impacts of Intangible Cultural Heritage in Bordered Worlds) ผู้เขียนมีความตั้งใจที่จะให้ภาพรวมในประเด็นที่เลือกสรรมา ข้อโต้แย้งของผู้เขียนคือ รูปแบบของอนุสัญญานั้นก่อตัวขึ้นจากวาทกรรมเกี่ยวกับมรดกและวัฒนธรรมซึ่งพ้นไปจากเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และแม้จะด้วยความตั้งใจอันดี ด้วยอุดมคติที่นำเสนอผ่านถ้อยคำนั้นเป็นเรื่องยากที่จะให้สอดคล้องกับบริบทของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โครงสร้างขององค์การสหประชาชาติซึ่งก่อตั้งขึ้นภายใต้โครงสร้างของรัฐชาติในศตวรรษที่ 19 และ 20 รัฐประชาชาติในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ซึ่งแบ่งแยกในสิ่งที่เกี่ยวข้องกับมรดกที่ผูกโยงอยู่ในอาณาบริเวณทางวัฒนธรรม มรดกของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งหรือในเขตพื้นที่หนึ่งซึ่งเมื่อได้รับการขึ้นทะเบียนโดยยูเนสโกแล้ว ดูเหมือนจะมีส่วนทำให้เกิดข้อจำกัดหรือไม่ก็ก่อให้เกิดการแตกแยกของแผนการที่อีกประเทศหนึ่งจะให้การสนับสนุนงานศิลปะทำนองเดียวกันเป็นส่วนหนึ่งของมรดกวัฒนธรรมของตนเอง ในขณะที่กลุ่มหนึ่งได้เริ่มต้นหรือพัฒนากระบวนการที่จะนำเสนอในประเด็นดังกล่าวนั้น และเมื่อศิลปะได้เข้าไปอยู่ในกระบวนการทางการเมือง ก็จะส่งผลให้ความขัดแย้งเพิ่มขึ้นโดยเฉพาะจากปัญหาของการเสนอชื่อเพื่อขึ้นทะเบียนภายใต้กรอบของประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

ไม่มี “ผลงานชิ้นเอก” อีกต่อไป

ในระหว่าง ค.ศ. 2001-2005 ยูเนสโกได้ประกาศให้งานศิลปะ งานหัตถกรรม หรือพื้นที่ทางวัฒนธรรม 90 รายการ เป็น “ผลงานชิ้นเอกด้านมุขปาฐะและมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพของมนุษยชาติ” (Masterpieces of the Oral and Intangible Cultural Heritage of Humanity) ในบรรดารายการศิลปะการแสดงของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ประกอบด้วย คือ ฮูฮุด (huhud) ของประเทศฟิลิปปินส์ (เพลงเกี่ยวข้าวของอิฟูเกา, 2001) และ ดารังกัน (Darangan-การสวดมหากาพย์ของมาราเนา, 2005) วายัง (wayang) ของอินโดนีเซีย (ตัวหนังและการแสดงละคร, 2003) มะโย่ง (mak yong) ของมาเลเซีย (นาฏกรรมของสตรีในราชสำนักกลันตันและพื้นที่ใกล้เคียง, 2005) นาฏกรรมของราชสำนักเขมร (Khmer Royal Ballet-นาฏกรรมสตรีในราชสำนัก, 2003) และหนังสเบ็ก (nang sbek - หนังใหญ่เขมร, 2005) ญาเญิกของเวียดนาม (nha nhac - บทเพลงแห่งราชสำนักเว้) 2003) และวัฒนธรรมฆ้อง (Gong Culture) ในเขตที่ราบสูงของเวียดนามตอนกลาง (2005)[6]

---

[6] ข้อมูลเพิ่มเติมและภาพของผลงานศิลปะชิ้นเอกฯ ดูได้ที่ UNESCO’s “Proclamation of the Oral and Intangible Heritage of Humanity 2001”: “saman” (รูปแบบหนึ่งของดิเกร์-dikir เพลงร้องของอิสลามและรูปแบบของการเคลื่อนไหว) เมื่อ ค.ศ. 2006 และ อังกะลุง (angklung- เครื่องดนตรีจากไม้ไผ่ ให้เสียงด้วยการเขย่า/การเต้น) ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ (Intangible Cultural Heritage- ICH) สำหรับอินโดนีเซีย เมื่อ ค.ศ. 2010 และ “เดิ่น กา ต่าย ตื่อ” (do’n ca tai tu) (เพลงและดนตรี) ได้รับการเสนอชื่อโดยเวียดนามในค.ศ. 2013 ซึ่งกลุ่มใหม่ที่สังกัดอยู่ในมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพที่ผู้เขียนจะได้อภิปรายต่อไปนั้น ดูเหมือนจะช่วยสร้างสมดุลในทางชนชั้นและชาติพันธุ์ขึ้นกว่าเดิม จากที่เป็นอยู่ในการเสนอชื่อ “ผลงานชิ้นเอกฯ” (UNESCO 2001)

“ผลงานชิ้นเอกฯ” เหล่านี้ก็ได้สิ้นสุดลงเมื่อเกิดอนุสัญญาใหม่ขององค์การยูเนสโกว่าด้วยมรดกทางวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ (UNESCO Convention for Intangible Cultural Heritage) ซึ่งเข้ามาแทนที่เมื่อ ค.ศ. 2006

ด้วยคาดการณ์ว่า ในกระบวนการนี้ได้ยกระดับเส้นทางใหม่ที่จะทำให้กระบวนการของการแข่งขันในการเสนอชื่อ “ผลงานชิ้นเอกฯ” ลดน้อยลงจากเดิมจากที่เคยจำกัดให้แต่ละประเทศเป็นผู้เสนอชื่อขึ้นมาในแต่ละครั้งได้เพียงหนึ่งรายการในทุกสองปี และด้วยอนุสัญญามรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพซึ่งเสนอเข้ามาใน ค.ศ. 2003 และรับนำมาใช้เมื่อ ค.ศ. 2006 จะนำไปสู่ความเท่าเทียมมากกว่า นั่นหมายความว่าจะทำให้งานศิลปะ งานหัตถกรรม วิถีชาวบ้าน (folklore) สามารถเสนอขึ้นทะเบียนได้พร้อมกันและมีจำนวนมากขึ้น และกลุ่ม “ชุมชน” พื้นบ้านจะได้รับการสนับสนุนส่งเสริมให้รักษาสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้สืบไป แทนที่จะปล่อยให้รอในกระบวนการที่ล่าช้า จากกระบวนการคัดเลือกคอยการสงเคราะห์หรือไม่ใส่ใจท่ามกลางตัวแทนรายการอื่น ๆ ที่เป็นผลงานของชนชั้นสูงของคนกลุ่มใหญ่ ซึ่งในบรรดา“ผลงานชิ้นเอกฯ”เหล่านั้นมักเกี่ยวพันกับอดีตราชสำนักซึ่งเหมือนกับตัวแทนจากประเทศอื่น ๆ ในหลายประเทศ ตัวอย่างเช่น 4 ใน 9 รายการที่เป็นของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่ได้รับการเสนอชื่อข้างต้นเป็น ศิลปะการแสดงของอดีตราชสำนัก (คือมะโย่ง นาฏกรรมราชสำนักเขมร หนังสะเบ็ก และเพลงญาเญิกของราชสำนักเว้) ส่วนในรายการที่ห้าคือ วายังในชวากลางนั้นอย่างน้อยก็มีความสำคัญภายใต้การอุปถัมภ์ของวังในอดีต โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรูปแบบของวายังวง (wayang wong-ละครรำหรือวายังคน)

ได้มีการทบทวนเพื่อตอบสนองต่อข้อโต้แย้งในการประชุมที่สถาบันสมิธโซเนียน ว่าด้วยเรื่องมรดกทางศิลปะในวอชิงตัน ดีซี เมื่อ ค.ศ. 1999 ที่กล่าวว่ารูปแบบของการอนุรักษ์ “ผลงานชิ้นเอก” ไม่แตกต่างไปจากวิธีการปฏิบัติของพิพิธภัณฑ์แบบเดิม คือมุ่งยกย่องและเก็บบันทึกผลงานของบุคคลที่ “ยิ่งใหญ่” และ “จริงแท้” สืบเนื่องเป็นมรดกตกทอดมาและต้องสงวนรักษาไว้มิให้เสื่อมสูญหายไปด้วยการนำไปเก็บไว้ในพิพิธภัณฑ์ซึ่งเปรียบเสมือนสุสานของสิ่งของชิ้นนั้น วิธีการเช่นว่านี้วางอยู่บนพื้นฐานของรูปแบบงานของศิลปินชั้นนำของชาวยุโรปในศตวรรษที่ 19 ด้วยการยกย่องว่าเป็นงาน “ชิ้นเอกอุ” มีคุณค่าในระดับโลก ซึ่งแนวคิดนี้ย่อมมีจุดอ่อนอยู่ภายใน แท้จริงแล้วงานประเภทนี้ไม่ควรจัดเก็บในรูปแบบของงานจดหมายเหตุหรือกลายเป็นของชิ้นเยี่ยมที่ถูกแช่แข็งไว้ในพิพิธภัณฑ์ ผลงานประเภทนี้ควรและจำเป็นอย่างยิ่งที่จะได้รับการศึกษาวิจัยโดยการจัดเตรียมข้อมูลพื้นฐานไว้ให้ แต่ความจำเป็นอย่างยิ่งยวดก็คือการปลูกถ่ายสืบทอดส่งต่อไป (embodiment)

หนทางเดียวของงานประเภทศิลปะการแสดง (performance genres) จะยืนยงอยู่ได้ ก็เช่นเดียวกับท่วงท่าของการร่ายรำที่แฝงฝังกลืนกลายอยู่ภายในกล้ามเนื้อ เทคนิควิธีของการเปล่งเสียงสำหรับการร้องเพลงหรือความรู้ล้ำลึกจากภายในจะส่งผ่านทางมุขปาฐะจากครูสู่ศิษย์ งานศิลปะจำเป็นที่จะฟื้นคืนชีวิตในแต่ละรุ่นผ่านร่างกายของมนุษย์ การเต้นรำ การร้องเพลง การแสดงท่าทางและการมีปฏิสัมพันธ์ต่อกัน วลีที่ว่า “ไม่มีคติชาวบ้านถ้าหากปราศจากผองชน” (Early and Seitel 2002) ปรากฏชัดเจนในการประชุมเมื่อ ค.ศ. 1999 “ผลงานชิ้นเอกฯ” ด้วยพลังและการอุปถัมภ์ซึ่งอยู่ในระดับชาติได้พ้นสมัยไป ในขณะที่มรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพซึ่งพลังแฝงฝังอยู่ใน “ชุมชน” ได้มีส่วนสนับสนุน “ความหลากหลายในทางวัฒนธรรม” ให้ก้าวเข้ามาแทน

กรณีของโครงการ “ผลงานชิ้นเอกฯ” นั้น ถ้าผู้เขียนจะประเมินค่า จากตัวอย่างเล็ก ๆ ในกรณีของ ดาลัง (ครูหนัง) ซึ่งผู้เขียนได้เคยร่วมทำงานด้วยในชวาและบาหลี หรือจากคนทั่วไปที่ได้สนทนาด้วยอย่างไม่เป็นทางการเกี่ยวกับ มะโย่ง ขณะที่อยู่ในมาเลเซียเมื่อ ค.ศ. 2011 ซึ่งในบรรดากลุ่มคนที่ทำงานในศิลปะประเภทนี้แสดงชัดเจนว่า “ผลงานชิ้นเอก หรือ masterpiece” จะมีความมั่นคงและถาวรกว่าในการให้ทุนสนับสนุน ซึ่งจะต้องมีความแน่นอนและสม่ำเสมอ ส่วน “มรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ หรือ intangible” นั้น ดูไม่มีความชัดเจนและไม่นิ่ง ด้านแหล่งให้ทุนสนับสนุนนั้นก็ไม่น่าเชื่อถือและมีแนวโน้มที่จะเป็นเช่นนั้น[7]

ในช่วงหลัง “ผลงานชิ้นเอกฯ” ในกระบวนการของมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพนั้น ศิลปะการแสดงได้รับการประกาศเพิ่มเติม โดยเวียดนามได้ขึ้นทะเบียน (inscribed) เพิ่มขึ้นอีกห้ารายการ (การร้องเพลงหรือการแสดงในเทศกาล) และเนื่องด้วยการที่เวียดนามได้รับอิทธิพลจากจีนมาเป็นระยะเวลายาวนานจึงไม่ได้ดำเนินการตามแบบอย่างในเขตพื้นที่อื่น ๆ ของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ดูเหมือนว่าเวียดนามจะเคลื่อนไหวไปทางเดียวกับจีน เกาหลีและญี่ปุ่น ที่ยังคงขึ้นทะเบียนโดยเร็ว กรณีของอินโดนีเซียได้ดำเนินการอย่างเรียบ ๆ แต่ก็มีก้าวย่างที่แน่ชัดที่จะให้ครอบคลุมตัวแทนทางศิลปะ (การแสดงและหัตถกรรม) ในแต่ละเขตภูมิภาคสำคัญซึ่งเจ้าหน้าที่ทางวัฒนธรรมให้ความใส่ใจ ในกรณีของชวา (หมู่เกาะชวา ซึ่งภาพที่ปรากฏอยู่ในเว็บไซต์มรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพของยูเนสโกมักจะเสนอภาพคุ้นชินของชวาให้เป็นเช่นนั้น) มักนำเสนออันดับแรกด้วย วายัง (Wayang) และงานหัตถกรรมชวา คือกริชและผ้าบาติกซึ่งเป็นที่รู้จักกันดี ขณะเดียวกันสำหรับกลุ่มซุนดาของชวาตะวันตกได้เสนอ อังกะลุง (2010) โดยภาพที่ปรากฏในเว็บไซต์มาจาก Bandung Saung Angklung Udjo (Udjo’s Angklung Studio) สถานที่ท่องเที่ยวอันดับต้น ๆ ในบันดุง ซึ่งได้สร้างนวัตกรรมใหม่ในการสร้างนักท่องเที่ยวและการจัดแสดงสาธิตของนักเรียน ทำให้การเล่นเครื่องดนตรีไม้ไผ่ที่เคยใช้ในพิธีกรรมการเก็บเกี่ยวของชาวซุนดาเป็นที่รู้จักโดยทั่วไป ส่วนสุมาตราเสนอ ซามาน (saman 2012) ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของ ดิเกร์-กลุ่มนักร้องและเต้นของอิสลามจากกาโย (Gayo)

---

[7] ครูสอนการเชิดหนัง (dalang) ที่ผู้เขียนได้สนทนาด้วยเกี่ยวกับการเสนอรายชื่อ [มรดกวัฒนธรรม-ผู้แปล] ในอินโดนีเซีย รู้สึกถึงผลกระทบที่เป็นที่พูดถึงและโดยเฉพาะอย่างยิ่งเกี่ยวกับการให้ทุนสนับสนุน ซึ่งเขาเชื่อว่ามีอยู่ที่ไหนสักแห่งในระบบและมีอยู่เฉพาะแต่ในจาการ์ตา (Asep 2012, Sedana 2012) จากการตรวจสอบกับ Persatuan Padalangan Indonesia (PEPADI) องค์กรซึ่งเป็นหน่วยงานในการนำเสนอรายชื่อและจัดตั้งแผนการอนุรักษ์ตัวหนัง (wayang) ผู้เขียนพบว่ากิจกรรมนั้นแพร่กระจายไปมากกว่าที่ครูหนังของท้องถิ่นเชื่อ แท้จริงแล้วมี 15 กลุ่มได้รับทุนสนับสนุน ทั้งมีความคิดที่จะสนับสนุนกลุ่ม (sanggar) ในกาลิมันตันและสุมาตราด้วยการมอบตัวหนังให้ใหม่ทั้งชุดพร้อมการฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอ ผู้เขียนขอขอบคุณ Karen Smith (2013) และ Gaura Mancacaritadipura (2013) ที่ให้ความกระจ่างเรื่องกลุ่มเฉพาะที่ได้รับประโยชน์จากการสนับสนุนทุนของยูเนสโกและทุนภายในจากประเทศอินโดนีเซียเอง กัวราผู้ที่ทำงานให้กับ PEPADI ให้ข้อมูลว่า กลุ่มครูหนัง 15 กลุ่มนี้ถือเป็นจำนวนเล็กน้อยในประเทศซึ่งมีอยู่หลายพันกลุ่มและมีอีกจำนวนไม่น้อยที่เริ่มเสื่อมถอยลง ในมาเลเซีย รัฐบาลมุ่งเน้นไปที่การอนุรักษ์มะโย่ง (mak yong) บางคนตั้งคำถามว่าการสนับสนุนนั้นไปถูกทางหรือไม่เมื่อเห็นว่าการให้ทุนมุ่งไปสู่บางครอบครัวหรือการจัดแสดงในโรงละครแห่งชาติมากไปกว่าการสนับสนุนกลุ่มที่จะสามารถรักษาศิลปะการแสดงนี้ไว้ได้ (ดู Zulkifli 2012; Elezaa 2011, 2012) การสนับสนุนมะโย่งนั้นเน้นเฉพาะที่กัวลาลัมเปอร์และเพียงสองแห่ง คือที่โรงละครแห่งชาติ (Istana Budaya) และ ASWARA-สถาบันฝึกสอนศิลปะ ส่วนสถานการณ์ในกลันตัน ซึ่งเป็นบ้านของศิลปะแขนงนี้ ตกอยู่ในสถานการณ์ลำบากเนื่องจากความพยายามของ PAS-Islam party government ในการห้ามศิลปะการแสดงเนื่องจากมีความเกี่ยวพันกับความเชื่อพื้นบ้านเกี่ยวกับวิญญาณและการรักษาโรคซึ่งตัดสินโดยผู้นำที่มองว่า “ไม่เป็นอิสลาม”

ทางปาปัวเสนองานหัตถกรรม โนเกน (noken) หรือกระเป๋าถัก (2012)[8] ส่วนกรณีบาหลีค่อนข้างจะเป็นเรื่องลึกลับที่ไม่มีการเสนอรายชื่อ แม้ว่า วายัง ปารวา (wayang parwa) ของบาหลีจะถูกผนวกรวมอยู่ภายใต้รายการวายังโดยทั่วไป กรณีของมาเลเซียและกัมพูชาดูเหมือนว่าจะหยุดการเสนอชื่อไปชั่วคราว ส่วนลาวนั้นไม่มีรายการศิลปะอยู่ในเว็บไซต์ของสหประชาชาติ แม้ว่าจะมีการจัดสัมนาเชิงปฏิบัติการอยู่หลายครั้ง (ดู Lao People's Democratic Republic Intangible Cultural Heritage, n.d.) สิงคโปร์นั้นได้ลงนามในอนุสัญญาในเดือนกันยายน ค.ศ. 2012 และยังไม่ได้เสนอชื่อ เช่นเดียวกับสถานการณ์ในเมียนมา (พม่า) ที่มีการสัมมนาเชิงปฏิบัติเพียงครั้งเดียวเกี่ยวกับเครื่องเขิน[9]

กรณีของประเทศไทย รายการที่ปรากฏในยูเนสโกมีเพียงโครงการสนับสนุนศิลปินนักแสดงจำนวน 63 คนในฐานะ "ศิลปินแห่งชาติ"[10] เช่นเดียวกับกรณีบาหลี ที่ไม่มีรายการขึ้นทะเบียนงานศิลปะ อาจมีผู้สงสัยว่าการประเทศไทยมีนักท่องเที่ยวจำนวนมากและได้มีโอกาสชมการแสดงในระหว่างการมาเยือนนั้นน่าจะมีส่วนในการผลักดันให้มีการเสนอชื่อมากกว่ามีผลในทางบังคับ การรับรู้คุณค่าของศิลปะทั้งในกลุ่มของคนพื้นเมืองและระดับโลกรวมถึงผลทางเศรษฐกิจของการท่องเที่ยวอาจจะส่งผลให้มีการเสนอชื่อการขึ้นทะเบียนซ้ำซ้อนกัน

ถ้าเราเปรียบเทียบอัตราของการขึ้นทะเบียนระหว่างกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออก (ค.ศ. 2012 เกาหลีใต้ 15 รายการ ญี่ปุ่น 21 รายการ และจีน 37 รายการ) จะพบว่าเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้นเข้ามามีส่วนร่วมน้อยกว่าเอเชียตะวันออกเฉียงเหนือ แน่นอนว่า เวลาจะเป็นผู้บอกถึงความสำเร็จของโครงการใหม่นี้จะเป็นอย่างไร และการทำงานวิจัยเชิงพื้นฐานเป็นเรื่องจำเป็นที่จะประเมินถึงความสำเร็จที่แท้จริงในระดับชุมชน

จุดอ่อนของอนุสัญญา นี้อยู่ที่การพึ่งพิงในระดับชาติและหน่วยงานปกครองท้องถิ่นเป็นส่วนใหญ่ในการนิยามรูปแบบของศิลปะ ช่วยพัฒนาแผนการสงวนรักษา และสิ่งที่อาจสำคัญที่สุดคือยุทธศาสตร์ของการให้ทุนสนับสนุน ประเทศญี่ปุ่นซึ่งมีรูปแบบข้อปฏิบัติของตนเองได้ให้ความช่วยเหลือทางการเงินแก่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้หลายรูปแบบนับตั้งแต่ ค.ศ. 1982 เป็นต้นมา แต่จากข้อมูลที่เข้าถึงได้จากเว็บไซต์ การให้ทุนหลักรวมถึงกิจกรรมของยูเนสโกดูเหมือนจะไปไม่ถึงงานศิลปะและกลุ่มศิลปิน แต่ไปลงอยู่กับการจัดการบริหารและการสัมมนาเชิงปฏิบัติการให้กับเจ้าหน้าที่ของรัฐบาลในหน่วยงานทางวัฒนธรรม การท่องเที่ยวหรือศิลปะและ/หรือคนทำงานในองค์กรที่ไม่ใช่รัฐบาล (NGO) เสียมากกว่าการจัดการประชุมได้พัฒนาการ ฝึกฝนที่ดี สอนผู้เข้าร่วมถึงวิธีในการพัฒนาข้อเสนอหรือยุทธศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับการสนับสนุนชุมชนในการธำรงรักษาศิลปะและวัฒนธรรมและการพัฒนาตนเอง ในขณะที่

---

[8] บางคนตั้งข้อสงสัยต่อผลกระทบทางเศรษฐกิจและต่อมรดกวัฒนธรรมในการเลือกเสนอ noken และผู้แทนทางการศึกษาและรัฐมนตรีวัฒนธรรม Wiendu Nuryanti เขียนถึงความสำเร็จในข้อความที่ส่งไปยัง the Indonesian new portal Antaranews.com ในช่วงเวลาของการประกาศว่า *"เราจะทำงานร่วมกันกับทุก ๆ ฝ่ายเพื่อที่จะเพิ่มมูลค่าในการขายประเป๋าถักของปาปัว ตัวอย่างเช่นเราจะร่วมมือกับนักออกแบบชาวอินโดนีเซียที่จะทำให้กระเป๋าถักแบบโนเก็นเป็นวัตถุหรือเครื่องประดับในงานแฟชั่น"* ("UNESCO Names Papua's 'noken' to Cultural Heritage List" 2012).

[9] "Lists of Intangible Cultural Heritage and Safeguarding Practices," http://www.unesco.org/culture/ich/index.pht?pg=0001. เข้าถึงเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม ค.ศ. 2013.

[10] ดู Wikipedia (http://en.wikipedia.org/wiki/National_Artist_of_Thailand) สำหรับชื่อเฉพาะและความเชี่ยวชาญ

การลงแรงไปแต่ละอย่างจะมีความสำคัญ แต่ก็มิได้นำไปสู่สนับสนุนที่จำเป็นหรือนำไปสู่การฝึกปฏิบัติทางศิลปะอย่างแท้จริง[11]

ส่วนประกอบสำหรับอนุสัญญา

อะไรคือส่วนประกอบสำหรับอนุสัญญานี้? แม้จะมีปัจจัยที่หลากหลาย แต่ผู้เขียนจะขออภิปรายในสี่ประเด็นคือ **ประเด็นแรก**คือความสำเร็จของบัญชีรายชื่อมรดกโลก (World Heritage List) ที่ช่วยเพิ่มพูนเกียรติยศให้กับสถานที่และช่วยเพิ่มจำนวนนักท่องเที่ยวในแหล่งมรดกโลกและมีความปรารถนาจะให้เกิดศักยภาพในทำนองเดียวกันกับการปฏิบัติทางวัฒนธรรมและศิลปะการแสดง **ประเด็นที่สอง** ความมีบทบาทนำของญี่ปุ่นและแม่แบบของเอเชียตะวันออกเฉียงเหนือในพัฒนาการของการดูแลรักษามรดก **ประเด็นที่สาม** ผลกระทบจากพิพิธภัณฑวิทยาแนวใหม่ ที่ลดความสำคัญของการอนุรักษ์วัตถุ การวิจัย และการสนับสนุนพิพิธภัณฑ์ให้กลายมาเป็นศูนย์กลางของชุมชนและเป็นผู้สร้างทางวัฒนธรรม **ประเด็นสุดท้าย** ผู้เขียนจะเสนอว่าตัวแบบวิทยาศาสตร์ที่ครอบงำอยู่ร่วมกับแนวคิดแบบดาร์วิน “ผู้เหลือรอดคือผู้แข็งแกร่ง” ซึ่งเคยถูกนำเสนอโดยการผลักดันของสื่อระดับโลกซึ่งมีส่วนกีดกันผู้ชมออกจากงานศิลปะพื้นบ้าน ได้รับการตีโต้จากขบวนการนิเวศวิทยา ความคิดว่าด้วยความหลากหลายทางชีวภาพได้เคลื่อนเข้าไปในพื้นที่ทางวัฒนธรรมและงานศิลปะท้องถิ่นได้ถูกท้าทายให้ปรับตัวซึ่งจำเป็นต่อความแข็งแกร่งในระยะยาวของวัฒนธรรมอันหลากหลายทั้งมวล (ดู Smiers 2003)

มรดกโลก เมื่อยูเนสโกได้เข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้อง

อนุสัญญาแรกเริ่มที่ว่าด้วย มรดกวัฒนธรรมที่เป็นกายภาพ (Tangible Heritage) ให้ความสำคัญกับเรื่องของวัตถุ (objects) และสถานที่ (places) การผลักดันเริ่มแรกของยูเนสโกก็คือการมุ่งที่จะรักษามรดกวัฒนธรรมในกรณีของเขื่อนอัสวาน ประเทศอียิปต์เมื่อ ค.ศ. 1954 ในกระบวนการที่จะเคลื่อนย้ายวิหารของอียิปต์ จึงเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้เกิดแนวคิดเกี่ยวกับการขึ้นทะเบียนมรดกโลกที่โดดเด่นโดยยูเนสโก ในขณะที่สหรัฐอเมริกาได้ริเริ่มเกี่ยวกับโครงการความมหัศจรรย์แห่งธรรมชาติที่ต้องสงวนรักษา “ธรรมชาติอันยิ่งใหญ่และภูมิทัศน์ของพื้นที่และแหล่งประวัติศาสตร์เพื่อปัจจุบันและเพื่อประชากรโลกทั้งมวล”[12] ตั้งแต่ ค.ศ. 1972 ยูเนสโกเริ่มที่จะขึ้นบัญชีสถานที่ทั้งสิ่งก่อสร้างและสิ่งที่เกิดโดยธรรมชาติ จำนวนรายการที่เพิ่มมากขึ้นซึ่งสถานที่ส่วนใหญ่ตั้งอยู่ในยุโรป (ทั้งสิ่งก่อสร้างหรือสถานที่ทางประวัติศาสตร์) หรือในอเมริกา (สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ) ซึ่งแสดงให้เห็น

---

[11] รูปแบบเช่นว่านี้เป็นตัวอย่างของทิศทางในสภาศิลปะอเมริกัน ซึ่งให้ความสนใจเพิ่มมากขึ้นในการเตรียมการอบรมเชิงปฏิบัติการเกี่ยวกับผู้บริหารกิจการให้กับศิลปินในหัวข้อเช่น “จะสร้างคณะผู้บริหารได้อย่างไร” “การใช้สื่อดิจิทัลในฐานะเป็นเครื่องมือ” และ “การสร้างขีดความสามารถ” และเมื่อมีการมอบเงินทุนเพื่อจัดทำโครงการ ก็จะมีการจ่ายค่าจ้างให้กับคนจัดงาน (ซึ่งบางคราวก็อาจเป็นตัวศิลปินเอง) อาจมีอยู่บ้างในการฝึกปฏิบัติทางศิลปะอย่างแท้จริงแต่ส่วนมากแล้วจะเกี่ยวข้องกับธุรกิจด้านศิลปะเสียมากกว่า รูปแบบนี้อาจเป็นประโยชน์ในการช่วยให้ศิลปินมองตนเองว่าเป็นส่วนหนึ่งในทางการเมือง ทั้งมีส่วนสนับสนุนโครงสร้างของรัฐบาลหรือเอกชนหรือการจัดทำเอกสารเพื่อแสวงหาการบริจาคและทุนจากเอกชน แต่ทั้งหมดนี้มิใช่การผลิตงานศิลปะ ดูเหมือนจะสามารถที่จะโต้แย้งได้ว่าแม้จะเป็นการเปลี่ยนผ่านจากรูปแบบของการคิดแนว “งานจดหมายเหตุ” ไปสู่การคิดเรื่อง “ผู้บริหารกิจการ” ในศิลปะ แต่รูปแบบเช่นนี้ก็เกิดขึ้นบริบทแบบตะวันตกและดำเนินตามทิศทางการหาทุนขององค์กรเอ็นจีโอระหว่างประเทศ

[12] UNESCO, “The World Heritage Convention, http://whc.unesco.org/en/convention.

ลักษณะที่ขัดแย้งกัน การเสนอพื้นที่เพื่อเป็น “มรดกโลก” ถือเป็นการอนุมัติว่าพื้นที่แห่งนั้นมีคุณค่าแก่การเยี่ยมชม ในทางหนึ่งรายการเหล่านี้เป็นเสมือน “7 สิ่งมหัศจรรย์ของโลก” ยุคใหม่ซึ่งช่วยปลูกฝังความภาคภูมิใจและสนับสนุนประเทศต่าง ๆ ในการที่จะรักษาสถานที่นั้น ทั้งยังมีแรงจูงใจที่เห็นชัดในทางเศรษฐกิจที่ได้มาจากรายได้จากนักท่องเที่ยว ทุกคนต่างต้องการที่จะถูกนำเสนอ บัญชีรายการมรดกโลกเมื่อ ค.ศ. 2012 จึงมีสูงถึง 962 รายการ (745 รายการเป็นมรดกโลกในทางวัฒนธรรม อีก 188 รายการเป็นมรดกโลกทางธรรมชาติ และอีก 29 รายการที่มีคุณสมบัติผสมผสานกัน)[13]

ในสังคมที่ไม่ได้มีสิ่งก่อสร้างหรือสถานที่น่าตื่นตาทางธรรมชาติแต่มีวัฒนธรรมที่เข้มแข็งและทรัพยากรอันน่าตื่นใจทางศิลปะ ตั้งข้อคำถามว่าด้วยวิธีการอย่างไร ที่พวกเขาจะได้รับการยอมรับและยกย่องในความรุ่มรวยทางวัฒนธรรมนั้นด้วยเช่นกัน และในช่วง ค.ศ. 1973 ด้วยข้อรณรงค์จากประเทศโบลิเวียสนับสนุนให้มีการอนุรักษ์ ส่งเสริมและเผยแพร่คติชนพื้นบ้าน จึงนำไปสู่การถกเถียงในสิ่งที่ต่อมาเรียกว่า “มรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ”(intangible cultural heritage) ใน ค.ศ. 1989 คณะสมัชชาของยูเนสโกรับเอาสิ่งที่เคยถูกละเลยและนำไปสู่ข้อตกลงที่ไม่มีข้อผูกมัด คือคำประกาศว่าด้วยการพิทักษ์รักษาวัฒนธรรมประเพณีและคติชนพื้นบ้าน “Recommendations on Safeguarding of Traditional Culture and Folklore” (UNESCO 1989)

แม้ในวงสนทนาเริ่มต้นใช้ศัพท์ “ประเพณี” (tradition) หรือ คติชนพื้นบ้าน (folklore) ซึ่งคำดังกล่าวในบางประเทศถือเป็นคำดูถูกดูแคลน และแม้ว่าในกลุ่มนักวิชาการเกี่ยวกับคติชนจะยังคงมีบทบาทใกล้ชิดในวงสนทนาดังกล่าวนี้ก็ตามที แต่ถ้อยคำทั้งสองก็ถูกละทิ้งไป โดยแทนที่ด้วยคำใหม่ “ผลงานชิ้นเอก”(masterpiece) และ “ทรัพย์สิน/สมบัติ” (treasure) ภายใต้การสำรวจและชี้นำของประเทศญี่ปุ่น แต่เมื่อ ค.ศ. 2003 คำ “มรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ” (intangible cultural heritage) ก็ได้เข้ามาแทนที่

ภายใต้การนำของญี่ปุ่น

ญี่ปุ่นมีบทบาทนำต่อการตัดสินใจในการก่อร่างนโยบายและผ่านอนุสัญญาดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า ชาวญี่ปุ่นมีความกังวลในประเด็นนี้มาตั้งแต่ยุคเมจิแล้ว และรัฐบาลเองก็ได้ริเริ่มกฎหมายที่จะสงวนรักษาวัฒนธรรมทางวัตถุมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 (เช่น กฎหมายการอนุรักษ์วัตถุโบราณ ค.ศ. 1871) ประเทศญี่ปุ่นขับเคลื่อนการสนับสนุนมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพอย่างเต็มที่ในทศวรรษ 1950 อันเป็นผลมาจากการยึดครองญี่ปุ่นของสหรัฐฯ วัฒนธรรมได้ถูกท้าทายและกฎหมายสำหรับการปกป้องสมบัติทางวัฒนธรรมได้ผ่านออกมา ทั้งงานหัตถกรรมและศิลปะ “ชั้นสูง”- โนห์ บุนราคุและการเต้นของคาบูกิ (buyo) ได้รับการเสนอชื่อนับแต่ปีแรก ๆ เป็นผลให้เกิดความสำเร็จที่ต่อเนื่องในศิลปะแขนงนี้ และเมื่อ ค.ศ. 1955 มีการคัดสรรการส่งต่อทางวัฒนธรรมที่เฉพาะเจาะจงเพื่อให้มั่นใจว่าจะธำรงให้ยั่งยืนสืบไป การเสนอให้บุคคลยกฐานะขึ้นเป็น บุคคลทรงคุณค่าแห่งชาติที่ยังมีชีวิต (National living Treasure - Ningen Kobuho) นับเป็นการให้รางวัลอันสูงค่ายิ่งแก่ปัจเจกโดยให้เงินสวัสดิการสูงถึงสองล้านเยนต่อปีรวมถึงสิทธิ์อื่น ๆ ที่พึงได้ หน่วยงานทางวัฒนธรรม (Bunkacho) เป็นผู้บริหารโครงการนี้ตั้งแต่ ค.ศ. 1968 ภายใต้การดูแล

[13] UNESCO, “The World Heritage list,” http://whc.unesco.org/en/list

ของกระทรวงศึกษาธิการญี่ปุ่น ต่อมาในช่วงทศวรรษ 1970 ได้เสนอให้มีการคุ้มครองกิจกรรมทางวัฒนธรรมของชาวบ้านซึ่งมักรวมตัวเป็นกลุ่มสมาคมทางวัฒนธรรมที่อุทิศตนเพื่อการธำรงรักษาศิลปะ ใน ค.ศ. 2006 ญี่ปุ่นมีรายการสมบัติที่สำคัญทางวัฒนธรรมจำนวน 113 รายการ มีสมบัติทางคติชน 246 รายการ และในฐานะบุคคลและกลุ่มอีก 73 แห่งที่รับผิดชอบต่อการรักษาศิลปะของตนเอง โดยรับผิดชอบในการฝึกฝนแก่คนรุ่นต่อไปรวมถึงมีภารกิจที่จะต้องจัดให้มีการแสดงตามช่วงฤดูกาล (ดู Cang 2007, Thornbury 1994)

แนวความคิดเกี่ยวกับสินทรัพย์ทางวัฒนธรรม (cultural properties) ได้รับการนำไปใช้แทบจะไม่เปลี่ยนแปลงโดยประเทศเกาหลีใต้ในช่วงทศวรรษ 1960 เมื่อหน่วยงานบริหารมรดกวัฒนธรรม ซึ่งสามารถสืบย้อนประวัติศาสตร์ได้จนถึงหน่วยงานราชสำนักโชซอน (Royal Household Affairs Office of the Joseon dynasty) ที่ได้จัดตั้งขึ้นและเริ่มต้นขึ้นทะเบียนทรัพย์สินทางวัฒนธรรม[14] เมื่อไม่กี่ปีมานี้ ประเทศจีนได้พัฒนาโครงการที่เกี่ยวเนื่องขึ้นมา[15] ควรกล่าวไว้ที่นี้ว่าระบบนี้เริ่มต้นจากความคิด “ผลงานชิ้นเอกฯ” (เช่น โนห์ บุนราคุและการเต้นคาบูกิ (buyo) ใน ค.ศ. 1955 และคาบูกิใน ค.ศ. 1965) และอีก 20 ปีต่อมาได้ขยับไปสู่ประเภทคติพื้นบ้าน (folk) นอกจากนั้นโครงการบุคคลทรงคุณค่าแห่งชาติที่ยังมีชีวิตในด้านหนึ่งเข้ามาแทนที่ระบบอิเอะโมโตะ (iemoto) (the head of the school หรือ หัวหน้าช่าง) ซึ่งเริ่มมีอยู่ทั่วไปในศตวรรษที่ 18 และแพร่หลายในยุคเมจิ ในฐานะบุคคลที่หาเลี้ยงชีพด้วยการสอน (ดู Rath 2004)[16] ระบบอิเอะโมโตะนั้นดีสำหรับการธำรงศิลปะ ซึ่งโดยทั่วไปแล้วย่อมแข็งขืนต่อการเปลี่ยนแปลง แต่อย่างไรก็ตาม การไม่ได้เคร่งครัดอย่างที่ควรจะเป็นในช่วงทศวรรษ 1950 เมื่อนักแสดงโนห์ทดลองอยู่นอกระบบ ช่างก็จะสูญเสียอาชีพไป หากไม่ได้อยู่ในระบบอิเอะโมโตะ นับได้ว่าระบบไม่ได้เอื้อให้กับประชาธิปไตยหรือ “ชุมชน” ซึ่งมีส่วนในการกำหนดทิศทางของศิลปะ การกำหนดที่ทางของอำนาจในระบบอิเอะโมโตะเป็นทางออกให้กับปัญหาทางเศรษฐกิจที่เรียกร้อง

---

[14] Wikipedia ได้เตรียมการรายการภายใต้หัวข้อ “Important Intangible Cultural Properties of Korea” (http://en.wikipedia.org/wiki/Important_Intangible_Cultural_Properties_of_Korea) เข้าถึงเมื่อวันที่ 10 มิถุนายน ค.ศ. 2013

[15] ดู China Heritage Quarterly เดือน สิงหาคม ค.ศ. 2006 ที่อ้างว่า ใน ค.ศ. 2006 จีนได้อ้าแขนรับแนวคิด “มรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ” ด้วยความกระตือรือร้นและอย่างเปิดเผย โดยมีข้อสงวนเพียงเรื่องเดียวสำหรับมาตราการปรับปรุงเศรษฐกิจใหม่...คณะบริหารมรดกวัฒนธรรมแห่งชาติ (The State Administration of Cultural Heritage-SACH) ซึ่งเป็นหน่วยงานรัฐการที่เทอะทะภายใต้บังคับบัญชาของรัฐมนตรีวัฒนธรรมซึ่งครั้งหนึ่งรู้จักกันในนาม State Cultural Relics Bureau ได้ออกประกาศบัญชีรายชื่อสองฉบับ โดยมีรายการมรดกวัฒนธรรมทั้งสิ้น 500 รายชื่อ ที่รวมเรื่องเล่าพื้นบ้าน เทศกาลชนเผ่า ดนตรีของภูมิภาค ละครและรูปแบบศิลปะของการเล่าเรื่อง หัตถกรรมและกระทั่งพิธีเซ่นสังเวย...แนวคิด “มรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ” ที่ยูเนสโกสนับสนุนนั้นมอบอำนาจแก่ข้ารัฐการทางวัฒนธรรมที่จะหลีกเลี่ยงการกล่าวถึงประวัติศาสตร์และประเพณีที่ไม่ค่อยอยากจะกล่าวถึงทั้งยังให้แนวคิดใหม่แก่นักอนุรักษ์สำหรับการถกเถียงและขยายไปสู่การปกป้องมรดกวัฒนธรรม (“China’s Intangible Cultural Heritage” 2006)

[16] Salz (2013) ชี้ให้เห็นว่า “แม้คำนี้จะพัฒนาขึ้นอย่างมากในสมัยเมจิ ด้วยกระแสของประชาธิปไตยและผู้นำนักศึกษา แต่คำอิเอะโมโตะ ถูกใช้มาตั้งแต่กลางศตวรรษที่ 18 และในทางการปฏิบัติมีมาเก่ากว่านั้น บางคนคิดว่าพวกขุนนางมีสิทธิ์พิเศษที่จะตัดสิน และอื่น ๆ ...สร้างระบบที่จะทำให้ผู้เรียนจ่ายค่าเล่าเรียนและค่าธรรมเนียมซึ่งเป็นอำนาจช่วงชั้นแบบพีระมิด” ซอลซ์ ยังอ้างถึงบันทึกในสมัยเอโดะที่ว่า ความหลากหลายก่อนหน้านั้นได้เริ่มเสื่อมสลายไป และการผลักดันให้เป็นรูปแบบคล้ายกันในเกิดขึ้นในสมัยเมจิ การเปลี่ยนจากการสนับสนุนโดยกลุ่มสมาชิกของครอบครัวซามูไรได้สร้างระบบอิเอะโมโตะ ของสกุลช่างขึ้น (บุคคลซึ่งเป็นหนึ่งเดียว มีสิทธิ์ขาดและเป็นชาย) ได้เคลื่อนจากการเป็นผู้แสดงประจำเพื่อผู้อุปถัมภ์ไปเป็นครูผู้สอน (ที่นักศึกษาต้องเป็นผู้จ่ายค่าธรรมเนียม และจะค่อย ๆ เลื่อนขั้นขึ้นไปเรื่อย ๆ ตามระบบซึ่งมีผู้ที่เป็นหัวหน้าคอยควบคุมดูแล)

ฐานและข้อกำหนดบังคับการปกครองที่ชัดเจน ซึ่งระบบนี้จะทำงานได้ดีกับสังคมที่มีฐานคิดแบบขงจื่อที่มีโครงสร้างชัดเจนและมีระบบช่วงชั้น แม้ว่าระบบเช่นว่านี้จะเทียบเคียงได้กับบทบาทของครูหรือคุรุในบริบทของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ซึ่งได้รับความเคารพและยกย่องในทางพิธีกรรมของงานศิลปะที่หลากหลายในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ บทบาทของผู้นำมิได้เข้มงวดนักในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในพื้นที่ทางภูมิศาสตร์เช่นนี้ คนรุ่นใหม่มีอิสระมากกว่าที่จะด้นหรือเบี่ยงออกไปจากรูปแบบก่อนหน้านั้น ส่วนศิลปะในเอเชียตะวันออกเฉียงเหนือและระบบ เช่น สินทรัพย์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญ (important cultural properties) นั้นมีความเปลี่ยนแปลงอยู่ภายใต้การควบคุมที่เข้มงวด เช่นเดียวกับระบบอิเอะโมโตะ – โครงการบุคคลทรงคุณค่าที่ยังมีชีวิต ซึ่งเท่าที่ผ่านมา มีแนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงงานศิลปะค่อนข้างน้อย เนื่องด้วยการสืบทอดมาทางสายตระกูลที่รับช่วงสืบต่อมา ในทางตรงกันข้ามของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่ความเป็นเจ้าของค่อนข้างแพร่กระจายและความจริงแท้ก็มีค่อนข้างน้อยที่จะดำเนินตามรูปแบบอย่างบรรพบุรุษโดยจะธำรงรักษาจิตวิญญาณภายใต้บริบทใหม่มากกว่า

มัทสึอุระ โคอิจิโร (Matsuura Koichiro - เกิด ค.ศ. 1937) ผู้อำนวยการใหญ่ของยูเนสโกระหว่าง ค.ศ. 1999-2009 ได้หาทางที่จะดำเนินการส่งเสริมรักษาศิลปะวัฒนธรรมโดยอาศัยแนวคิดจากประสบการณ์ของญี่ปุ่น ในการปาฐกถา “โลกาภิวัตน์, มรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพและบทบาทของยูเนสโก” (Globalisation, Intangible Cultural Heritage and the Role of UNESCO) ระหว่างการประชุมระหว่างประเทศว่าด้วย โลกาภิวัตน์ มรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพ ค.ศ. 2004 ได้อ้างว่า ญี่ปุ่น “เป็นประเทศแรก ๆ ที่ให้ความสนใจเกี่ยวกับเรื่อง มรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพอย่างเป็นทางการ” และเน้นว่าอนุสัญญามรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพนี้จะขึ้นทะเบียนในสองบัญชีด้วยกัน คือ “บัญชีตัวแทนของมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพของมนุษยชาติ (Representative List of Intangible Cultural Heritage of Humanity) และ “บัญชีของมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพซึ่งต้องมีการสงวนรักษาอย่างเร่งด่วน” (List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding) (Matsuura 2004) ทั้งยังชี้ให้เห็นว่าทรัพยากรทางวัฒนธรรมในฐานะที่เป็น “ความมั่งคั่งหลักของประเทศกำลังพัฒนา” ซึ่งจะต้องได้รับการยอมรับถึง “ความสำคัญที่เท่าเทียมกันกับมรดกทางกายภาพหรือมรดกทางวัตถุซึ่งได้รับการพัฒนามาก่อนโดยประเทศที่พัฒนาแล้ว (หน้า 18) ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงการจัดแบ่งตามสัดส่วนทางภูมิศาสตร์อย่างเป็นอิสระ

ในญี่ปุ่น คณะกรรมการอนุรักษ์ศิลปะท้องถิ่น (hozonkai) เป็นแนวหน้าในการปกป้องศิลปะท้องถิ่นเพื่อการคงอยู่ โดยการบันทึกรูปแบบและลงทะเบียนไว้ ด้วยความมุ่งหมายว่าจะสามารถส่งทอดต่อไป “อย่างไม่เปลี่ยนแปลงในอนาคต” ซึ่งเป็นเรื่องปกติที่ “มักจะไม่เป็นที่สนใจในกลุ่มคนรุ่นใหม่” (Thornbury 1994 : 221) โครงการต่าง ๆ “อาจจะไปไกลพอที่จะเปลี่ยนศิลปะท้องถิ่นให้เป็นสัญลักษณ์ (icons) ทางวัฒนธรรม และ...การที่เหลือรอดอยู่ได้ถึงปัจจุบันนั้น ก็ขึ้นอยู่กับว่าจะมีที่ทางให้กับการเปลี่ยนแปลง” (หน้า 213) ความแข็งแกร่งของตัวแบบแบบญี่ปุ่นและเกาหลีใต้นำไปใช้ก็คือการจัดเก็บข้อมูลและการคัดลอกจำลองให้เหมือนหรือปรับเปลี่ยนแต่เพียงเล็กน้อย แต่มีเพียงรูปลักษณ์ที่ได้รับการตอกย้ำ ในขณะที่ด้านจิตวิญญาณนั้นอาจเสื่อมถอยไป

ดังที่ **ทรอนบูรี** ชี้ให้เห็นว่า การปฏิบัติของชาวบ้านซึ่งครั้งหนึ่ง เคยเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมและความเชื่อได้ถูกกำจัดออกไปจากบริบทและถูกปฏิบัติเหมือนการแสดงบนเวที และเปลี่ยนแปลงรูปแบบดั้งเดิมของท้องถิ่นไปเป็นการแสดงแห่งชาติ (หน้า 216) งานศิลปะได้รับการฝึกฝนก็จริงอยู่ แต่อย่างน้อยสำหรับคนนอกอย่างทรอนบูรีที่เป็นผู้ศึกษาสงสัยว่า สิ่งเหล่านี้ยัง “มีชีวิต” หรือเหมือนร่างกายดำเนินไปอย่างเช่นเครื่องจักรและมีชีวิตรอดโดยผ่านระบบและกลไกทางวัฒนธรรม ซึ่งมิใช่ว่าเป็น “วัฒนธรรมที่มีชีวิต” แต่เป็นเพียง “ทรัพย์สินทางวัฒนธรรม” ในเกาหลีก็เช่นกัน ระบบของการฝึกหัดสมบัติทางวัฒนธรรม อาจมีส่วนขัดขวางคนรุ่นใหม่จากการทดลองสิ่งใหม่ (Saeji 2012) และนวัตกรรมโดยศิลปินรุ่นใหม่ก็อาจถูกกีดกันโอกาสที่จะได้รับการเสนอให้เป็นครูผู้สอน ในภายหลัง รายงานแรก ๆ จากประเทศจีนชี้ให้เห็นว่า ด้วยเหตุผลทางการเศรษฐกิจ จึงมีแนวโน้มที่จะเลือกสนับสนุนเพียงหนึ่งกลุ่มต่อการเสนอรายชื่อบางประเภทเท่านั้น ซึ่งจะนำไปสู่การแข่งขันทางศิลปะให้เหลือเพียงเส้นทางเดียว (Carter 2012) ในทางชีววิทยา การปล่อยให้สัตว์มีความหลากหลายนั้นจะนำไปสู่สุขภาพที่ดีของกลุ่มโดยรวมซึ่งจะดีกว่าการผสมพันธุ์ภายในกลุ่มกันเอง เช่นเดียวกับทางวัฒนธรรม การปฏิเสธอิทธิพลจากภายนอกโดยสิ้นเชิงจะนำไปสู่ความเป็นชาตินิยม ซึ่งแน่นอนว่าจะนำไปสู่ผลด้านลบดังเช่นที่เคยเป็นในสมัยนาซีเยอรมันและสมัยโชวะของญี่ปุ่น บางที นี่คือเหตุผลทำให้ข้อถกเถียงนี้เคลื่อนจากรูปแบบของญี่ปุ่นในช่วงปลายทศวรรษ 1990 ควรปล่อยให้ชุมชนได้มีส่วนในการกำหนดการยอมรับนวัตกรรม อย่างไรก็ตาม คล้ายกับว่าหากปราศจากรูปแบบและการนำของญี่ปุ่นเสียแล้ว ไม่ว่าจะเป็นโครงการ ผลงานชิ้นเอกฯ หรือ อนุสัญญา ค.ศ. 2003 ก็ตามจะไม่สามารถพัฒนาต่อได้

หลักการทางพิพิธภัณฑสถานวิทยา

อย่างน้อยเมื่อการมาถึงของกระแสแนวความคิดหลังสมัยใหม่ ซึ่งมีส่วนขัดขวางความสืบเนื่องมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 ในการแบ่งแยกพิพิธภัณฑ์งานศิลปะตะวันตกออกจากพิพิธภัณฑ์ทางมานุษยวิทยาที่ซึ่ง “คนอื่น” (ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ของเราหรือกลุ่มที่มิใช่ชาติตะวันตก) ได้รับการจัดประเภท[17] ซึ่งแนวคิดใหม่นี้ได้สำรวจตรวจสอบแนวคิดของพิพิธภัณฑ์เพื่อที่จะเข้าไปมีส่วนร่วมอย่างแข็งขันกับชุมชนซึ่งเป็นบทบาทคนละด้านกับการขึ้นทะเบียนและอนุรักษ์วัตถุ ศูนย์เพื่อวิถีชีวิตพื้นบ้านและมรดกวัฒนธรรม สถาบันสมิธโซเนียน (The Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage) ภายใต้การนำของ**ริชาร์ด คูริน** (Richard Kurin) นับแต่ทศวรรษ 1960 มีความพยายามอย่างยิ่งที่จะเสริมพลังอันแข็งแกร่งให้กับการสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรม (ดู Kurin 1997, 1998 Bauman and Sawin 1991; Trimillos and Daimond 2008) ศูนย์แห่งนี้แตกหน่อออกไปจากพิพิธภัณฑ์พยายามที่จะจัดหาวิธีที่จะหลีกหนีไปจากกองพะเนินของ “วัตถุ” โดยสร้างการตีความใหม่ ในแต่ละปีของการจัดงานเทศกาลวิถีชีวิตพื้นบ้านสถาบันสมิธโซเนียน (The Smithsonian Folklife Festival) ที่ศาลากลางแห่งชาติที่กรุงวอชิงตัน ดีซี ช่วงเวลาสองสัปดาห์ระหว่างงานวันชาติสหรัฐอเมริกา (4 กรกฎาคม) เป็นวิถีทางที่ชัดเจนที่สถาบันสมิธโซเนียนจะได้ดึงความสนใจให้เกิดกับสมาชิกรัฐสภาอเมริกันซึ่งเป็นกลุ่มสนับสนุนเงินทุนหลัก โดยทั่วไปแล้วสมาชิกสภานิติบัญญัติมักจะมีความพึงพอใจเมื่อได้เห็นผู้ที่อยู่ในเขตเลือกตั้ง

[17] สำหรับการอภิปรายถึงการที่มรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพเชื่อมต่อกับพิพิธภัณฑ์ได้อย่างไรนั้น ดู Alivizatou (2007,2012), Nas (2002), McCann (2002), Kurin (2007), และ Bortolotti (2007)

ของตนเข้ามาร่วมงานเพื่อออกร้าน เต้นรำ หรือจัดแสดง ในยุคที่พิพิธภัณฑ์ชาติตะวันตกสามารถชูประเด็นความนิยมของสาธารณชนเพื่อให้มีการสนับสนุนทุนอย่างต่อเนื่อง ซึ่งงานเทศกาลวิถีชีวิตพื้นบ้านนั้นได้รับทุนดำเนินงานเกือบทั้งหมดจากเงินบริจาค (Deutsch 2010) การที่พิพิธภัณฑ์มีกิจกรรมปรากฏชัดแจ้งข้างนอกย่อมเป็นการส่งสัญญาณทางการเมืองที่ดี โดยในเว็บไซต์ของศูนย์ได้แสดงให้เห็นถึงทิศทางเช่นว่านี้

> ความสนใจและการทำงานเชิงปฏิบัติของศูนย์เกี่ยวกับนโยบายทางวัฒนธรรมอยู่ภายใต้กรอบหลักของตัวแทนชุมชนและประชาธิปไตยในทางวัฒนธรรมของชุมชนรากฐาน และโครงการความร่วมมือนี้ออกแบบมาเพื่อที่จะส่งเสริมการนำเสนอตัวตน
>
> ...ความเชื่อมั่นในมนุษย์และผลประโยชน์ทางวัตถุจะเป็นไปได้อย่างแท้จริง ก็เนื่องมาจากความเข้าใจในวัฒนธรรมและการแยกแยะแนวทางอย่างเป็นเหตุเป็นผลของบรรดากลุ่มศิลปิน คนทำงานทางวัฒนธรรม นักวิชาการ ผู้ประสานงาน พิพิธภัณฑ์ มหาวิทยาลัย รวมถึงสถาบันก่อนอุดมศึกษา กลุ่มเชื้อชาติ ชาติพันธุ์ และชุมชนทางเพศ กลุ่มอาชีพทางสุขศาสตร์ นักสิ่งแวดล้อม และนักเศรษฐศาสตร์ รวมถึงกลุ่มอาชีพอื่น ๆ และกลุ่มทางสังคมจะเข้ามามีส่วนร่วมในการสำรวจความหมายและความสำคัญของวัฒนธรรมและนโยบายวัฒนธรรมในแบบที่ไม่เคยมีมาก่อน (Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage nd.)

ในงานสัมมนาของสถาบันสมิธโซเนียนว่าด้วยการพิทักษ์รักษาวัฒนธรรมประเพณี : การประเมินในระดับโลกของข้อแนะนำของยูเนสโกใน ค.ศ. 1989 เพื่อการส่งเสริมรักษาวัฒนธรรมประเพณีและวิถีชีวิตพื้นบ้าน (The Smithsonian conference Safeguarding Traditional Cultures : A Global Assessment of the 1989 UNESCO Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore) (Washington D.C., 1999) โดยพิจารณาว่ามรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพซึ่งเป็นความร่วมมือระหว่างศูนย์สมิธโซเนียนว่าด้วยวิถีชีวิตและมรดกวัฒนธรรมกับยูเนสโก และผลที่ได้รับนั้นถือเป็นหมุดหมายที่สำคัญยิ่ง **จิอาร่า บอร์โตลอตติ** (2007) ชี้ให้เห็นว่าเหตุการณ์ครั้งนี้มีความสำคัญต่อการแยกแยะในประเด็นว่าด้วย “ผลงานชิ้นเอก” (masterpieces) และ “สมบัติ” (ทางวัฒนธรรม) (treasure) ซึ่งเคยได้รับการนำเสนอและเน้นย้ำถึงความจำเป็นต่อการให้เสียงแก่ชุมชนรากฐานซึ่งก่อนหน้านั้นได้ถูกกีดกันออกไปจากกระบวนการดังกล่าว (หน้า 22) เธอได้อ้างถึงข้อความของ **มาลี ฮามาดู อัมปาเตบา** (Mali Hamadou Ampate Ba) ที่กล่าวว่าในแอฟริกานั้น *“เมื่อคนชราเสียชีวิตหนึ่งคน ก็เหมือนกับห้องสมุดถูกเผาผลาญไป”* ซึ่งสร้างความกระทบใจให้กับการประชุมในครั้งนั้น (หน้า 24) ที่ประชุมได้เคลื่อนไปสู่การเน้นย้ำถึงความเป็นพื้นเมือง (vernacular) มุขปาฐะ (oral) และโลกสามัญ (secular) มากกว่าสิ่งที่เป็นอนุสรณ์ (monumental) วรรณกรรม (literate) และความศักดิ์สิทธิ์ (sacred) ซึ่งดำเนินไปตามแนวทางความพยายามของยูเนสโก ค.ศ. 1997 ที่ประกาศให้จตุรัสของโมร็อกโกในมาราเคชเป็นมรดกโลก ซึ่งมิใช่ด้วยสาเหตุในคุณลักษณะของสิ่งก่อสร้าง แต่เป็นผลมาจากบรรดานักเล่าเรื่อง นักแสดงและกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่ได้แสดงตนออกมา (หน้า 24) จุดเน้นอยู่ที่ชุมชนและสนับสนุนให้คนธรรมดาทั่วไป “ควบคุมดูแล

มรดกวัฒนธรรมผ่านการให้ชีวิตชีวาและการปรับเปลี่ยนไปอย่างไม่สิ้นสุด" (หน้า 25) การตรวจพิสูจน์มิใช่อยู่ที่ ของแท้/ของปลอม อีกต่อไป แต่อยู่ที่การผูกพันอย่างสร้างสรรค์กับอดีต บอร์โตลอตติยังได้อ้าง **ฌาร์ค เลอ กอฟ** ที่กล่าวว่า มรดก "คือรูปลักษณ์ใหม่...ของการบูชาบรรพบุรุษ" (หน้า 25) ในที่ประชุมได้รับหลักการของการเข้าไปมีความผูกพันอย่างสร้างสรรค์และหลากหลายกับอดีตตามทัศนะของคูริน (Kurin 2007) พิพิธภัณฑ์เป็นพื้นที่ที่ดีที่สุดต่อการปลูกฝังทัศนะของชุมชนเช่นนี้ เนื่องจากมีความยั่งยืน ตามความคิดของ **ฮิวจ์ เดอ วารีน** (Hugues de Varine) พิพิธภัณฑ์ควรให้ความสำคัญกับสภาพแวดล้อมของท้องถิ่นของตนและให้บริการต่อพื้นที่ที่มีส่วนเกี่ยวข้องผูกพันด้วย พิพิธภัณฑ์ได้เป็นเจ้าภาพ "โครงการทางสังคมวัฒนธรรมที่จะดำรงและส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ (Bortolotti 2007: 27) และควรเป็นพื้นที่ของการส่งเสริมรักษา สนับสนุนการขยายความคิดสร้างสรรค์ของศิลปะทั้งในระดับโลกและท้องถิ่นไปพร้อมกัน (glocal) ณ ที่แห่งนี้ เจ้าหน้าที่แห่งรัฐหรือพื้นที่พิพิธภัณฑ์คือผู้ที่จะอำนวยความสะดวกและช่วยให้ชุมชนได้รับสารหรือนำเสนอในกลุ่มที่กว้างขวางออกไป พิพิธภัณฑ์ (เช่นเดียวกับวัฒนธรรม) ที่หยุดนิ่งและแช่แข็งไว้จะไม่เป็นจริงอีกต่อไป (Kurin 2007: 6) ชุมชนถูกจัดวางให้เป็นแหล่งศูนย์กลาง "ถ้าชาวบ้านไม่สามารถได้รับความใส่ใจเกียรติยศ การยกย่องและความเคารพ ก็จะเป็นการยากที่จะโต้แย้งว่าพวกเขาเป็นผู้ได้รับผลประโยชน์ยิ่งวางตนอยู่ในความเคารพตนเองมากเท่าใด เขาก็จะได้รับผลประโยชน์มากขึ้นเท่านั้น (หน้า 9) กลุ่มที่มีส่วนสำคัญในการสร้างอนุสัญญา ค.ศ. 2003 ได้คำนึงถึงรูปแบบของสถาบันที่จะเป็นพื้นที่ของการพัฒนาวัฒนธรรม แต่รูปแบบของพิพิธภัณฑ์ที่แข็งขันด้วยการทำงานที่เข้มแข็งเช่นนี้ ไม่ได้มีอยู่โดยทั่วไปในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เว้นเสียแต่เพียงบางเมืองที่พัฒนาแล้วเท่านั้น

ความหลากหลายทางวัฒนธรรม

ตัวแบบสุดท้ายเกี่ยวกับวาทกรรมมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพนั้นนำมาจากชีววิทยาจากแนวคิดคลาสสิกแบบดาร์วิน "ผู้แข็งแกร่งคือผู้ที่เหลือรอด" (ซึ่งคอมพิวเตอร์และเฟซบุ๊คดูจะเป็นผู้มีชัยเขมือบกลืนวิถีปฏิบัติของวัฒนธรรมท้องถิ่น) เทียบคู่ตรงกันข้ามกับชีววิทยาความหลากหลายทางวัฒนธรรมในฐานะที่เป็นยุทธศาสตร์ระยะยาวที่จะจัดเตรียมทางเลือกอันหลากหลาย ลองพิจารณาข้อความของ**ฮวน กอยติโซโล** (Juan Goytisolo) ประธานคณะกรรมการลูกขุนระหว่างประเทศของยูเนสโก

> นับเป็นประเด็นท้าทายสำหรับหน่วยงานรัฐบาลและองค์กรมิใช่รัฐบาลที่ต้องกังวลกับประเด็นความหลากหลายทางชีวภาพของโลก ความหลากหลายทางชีวภาพที่กำลังถูกคุกคามอย่างหนักด้วยการยัดเยียดความเป็นเอกภาพจากกฎของหมู่บ้านโลกและวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีแบบสุดโต่ง
>
> การตอบโต้ของเราจำเป็นต้องเป็นไปอย่างรอบคอบและละเอียดอ่อนเพื่อช่วยปกป้องความแตกต่างทางวัฒนธรรมของภาษาพูดที่ใช้กันบนโลก จำนวนสามพันภาษา รวมถึง "สมบัติที่มีชีวิต"เหล่านั้น ...(และมิใช่) เป็นการจัดการแบบเดินตามหลังความตายอันทุกข์ทรมานด้วยการบันทึกเสียงและภาพให้กับพิพิธภัณฑ์ทางมานุษยวิทยาในเมืองใหญ่ของประเทศโลกที่หนึ่ง (Goytisolo 2001)

ข้อเสนอมีนัยว่า วิวัฒนาการได้สร้างความหลากหลายอันมหัศจรรย์ที่แต่ละสปีชี่ส์ปรับตนอย่างสมบูรณ์ในที่ทางของตนเอง มนุษย์ได้ทำให้สวนสวรรค์ของตนเองนั้นยุ่งยากสับสนด้วยเทคโนโลยี (ในความหมายปัจจุบันคือ อินเทอร์เน็ตและวัฒนธรรมสากลนิยมถูกมองว่าเป็นตัวการสำคัญ) ข้อพิสูจน์ในทางนิเวศวิทยานั้นหยิบยืมมาจากวาทกรรมวิทยาศาสตร์ของการสงวนรักษาธรรมชาติด้วยการนำเอาไปใช้ในอาณาบริเวณทางวัฒนธรรม นับเป็นเรื่องย้อนแย้งที่วาทกรรมดังกล่าวนี้ดูเหมือนจะมีส่วนเสริมพลังความเป็นวิทยาศาสตร์ในระดับพื้นฐานของข้อถกเถียงโดยรวมเสียเอง โดยทำให้แบบแผนของความเป็นวิทยาศาสตร์กลับเข้มแข็งขึ้น

ประเด็นสำคัญที่อยู่เบื้องหลังมีความสำคัญยิ่ง เราจะมีชีวิตอยู่และขยายทรัพยากรอย่างที่เรามีในฐานะมนุษย์ได้อย่างไร ทรัพยากรทางเศรษฐกิจของเรา เป็นความจำเป็นพื้นฐานสำหรับการเลือกเกี่ยวกับศิลปะของเรา เราจำเป็นต้องมีเวลาและพลังในการเกี่ยวข้องกับศิลปะ ในวัฒนธรรมตะวันตกที่ซึ่งเวลาและเงินมีความเชื่อมโยงกัน เว้นไปเสียจากพื้นที่ของเพลงศักดิ์สิทธิ์แล้ว ความเชี่ยวชาญและความเป็นวิชาชีพย่อมต้องมาก่อน ถ้าเขาไม่ได้รับค่าจ้าง เขาก็จะไม่ทำ และเพื่อที่จะเป็นไปได้ ก็จำเป็นที่จะต้องมีกลุ่มที่ค่อนข้างใหญ่ที่จะสามารถจ่ายภาษีและนำเอาเงินไปสนับสนุนศิลปินอาชีพและงานศิลปะ ซึ่งมีความแตกต่างออกไปอย่างมากกับสถานการณ์ในประวัติศาสตร์ของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่ซึ่งศิลปะมักจะผูกโยงกับการเกษตร พิธีกรรม หรือการเฉลิมฉลองในชีวิต ในโครงสร้างแบบพีระมิดของการอาชีพในประเทศตะวันตกทำให้คนจำนวนมากกลายเป็นผู้บริโภคศิลปะที่เนือย เราเฝ้าดูขณะที่ศิลปินผู้เชี่ยวชาญทำการแสดง ซึ่งจำเป็นต้องเรียกร้องการสร้างกลุ่มผู้ชมขึ้นมา และทุกวันนี้ได้กระทำผ่านระบบของการศึกษา เราสร้างผู้ชมสำหรับละครเชกสเปียร์ ด้วยการทำให้คนจำนวนมากอ่านงานเชกสเปียร์ แน่นอนว่าจิตวิทยาของการบริโภคและการโฆษณานั้นมีประสิทธิผลที่จะสร้างผู้ชมสำหรับผลผลิตทางวัฒนธรรม แต่ก็มักจะนำไปสู่การผู้ชมที่เฉื่อยเนือยเสียเป็นส่วนใหญ่

อิทธิพลอันแจ้งชัดของมรดกวัฒนธรรมที่มิใช่กายภาพในโลกที่มีพรมแดน

อนุสัญญายืนยันการมีส่วนร่วมจากเบื้องล่างของชุมชนผู้เป็นเจ้าของซึ่งรัฐบาลจะเป็นผู้ให้การสนับสนุนและอำนวยความสะดวกให้ แนวคิดนี้ได้ขยายออกไปกว้างขวาง ข้อปฏิบัติของพหุนิยมทางวัฒนธรรมโดยประชาชนในทุกกลุ่มชาติพันธุ์ เพศสภาพและชนชั้นจะได้รับการเสนอชื่อโดยชุมชนของตนเอง ครั้นเมื่อได้รับการจัดเก็บข้อมูลและวางแผนเพื่อการส่งเสริมรักษาได้รับการรับรองแล้ว ศิลปะนั้นก็สามารถขึ้นทะเบียนหรือบัญชีมรดกวัฒนธรรม ผู้คนจะภาคภูมิใจและจะสนับสนุนและรักษาศิลปะประเภทนั้นไว้ แผนการดังกล่าวจัดทำขึ้นเพื่อศิลปะทั้งหลายและความหลากหลายทางวัฒนธรรม โดยความคิดนั้นนับเป็นเรื่องดี

แต่ในอนุสัญญานั้นเองก็มีแนวโน้มที่จะปักธงเหนือศิลปะที่ซึ่งในอดีตเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมร่วมโดยที่ปัจจุบันถูกแบ่งแยกออกจากกันโดยพรมแดนของรัฐชาติ ด้วยเหตุที่อยู่ภายใต้องค์การสหประชาชาติซึ่งดำเนินการภายใต้การยอมรับการเป็นสมาชิกของรัฐบาลแห่งชาติ อนุสัญญาสร้างรอยปริแยกซึ่งมิใช่ธรรมชาติของศิลปะในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ที่เพิ่งได้รับการแบ่งแยกให้เป็นรัฐสมัยใหม่ที่มีเขตแดนและประวัติศาสตร์อันซับซ้อนทั้งเป็นปฏิปักษ์ต่อกัน อย่างไรก็ตามกรอบโครงนี้ยังเปิดพื้นที่ให้กับมรดกที่มีร่วมกัน และในบางกรณีไม่มากนักที่เป็นได้จริง เช่น วัฒนธรรม

การเลี้ยงเหยี่ยว (2012) และนอว์รูซ [ประเพณีการขึ้นปีใหม่-ผู้แปล] (2009) ที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นศิลปะของกลุ่มหรือภูมิภาค[18] แต่พวกนักชาตินิยมก็มักจะมีแนวโน้มที่จะใช้ประโยชน์ในส่วนที่เหลือ หมายความว่าแทนที่จะเป็นการเสนอศิลปะที่มีอยู่ร่วมกันข้ามภูมิภาค แต่มักจะมีประเทศใดประเทศหนึ่งอ้างสิทธิ์ถือครอง ดังกรณีตัวอย่างที่จะเห็นต่อไป คือ วายัง (wayang) ของอินโดนีเซีย และมะโย่ง (mak yong) ของมาเลเซีย

วายังได้รับการขึ้นทะเบียนเมื่อวันที่ 21 เมษายน ค.ศ. 2004 ซึ่งจุดสำคัญอยู่ที่เกาะชวาและบาหลี ซึ่งแท้จริงแล้วเป็นศิลปะ (เหมือนผ้าบาติกและกริช ที่อินโดนีเซียก็อ้างว่าเป็นของตน) ที่มีร่วมในโลกมาเลย์ (pan-Malay world) มาเลเซียนั้นมีส่วนแบ่งใน วายัง อยู่ด้วยเช่นกัน ในบางกรณีศิลปะแขนงนี้มีความเกี่ยวพันใกล้ชิดกับชวาและแสดงโดยผู้ที่อพยพมาจากหมู่เกาะ เช่นในรัฐยะโฮร์ เช่นเดียวกับประเพณีของกลันตันและปัตตานี (ภาคใต้ของไทย) ที่มีรูปแบบอาจแตกต่างกันแต่เป็นที่รับรู้ว่ามีความเกี่ยวข้องกัน และเป็นไปได้ว่าในอนาคต รัฐบาลมาเลเซียอาจเสนอชื่อ วายังของกลันตัน[19] ซึ่งเป็นศิลปะที่กำลังตกอยู่ในอันตรายอย่างแท้จริง แต่ประเทศอินโดนีเซียก็ได้เสนอชื่อ วายัง ไปเรียบร้อยแล้ว

ความเคลื่อนไหวของประเทศมาเลเซียในการอ้าง บาติก ว่าเป็นศิลปะประจำชาติของตนได้มีส่วนสร้างความขัดเคืองให้แก่ประเทศอินโดนีเซียทำให้เรื่องนี้เป็นประเด็นขึ้น เดิมทีนั้นเมื่อสิบกว่าปีก่อน ผ้าบาติกในร้านค้ามีอยู่อย่างจำกัดเนื่องการเข้ามาแทนที่โดยเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายแบบอิสลามที่มาจากชวาตะวันตกที่เป็นพื้นที่วิจัยของผู้เขียน ผู้เขียนสงสัยว่าจะเกิดอะไรขึ้นถ้ามาเลเซียต้องการจะเสนอ วายัง ในฐานะมรดกบ้าง บางทีอาจเป็นเรื่องดีสำหรับ วายังของอินโดนีเซียและส่งผลให้กลุ่มชาตินิยมว่าจ้างการแสดงนี้ให้มากขึ้นและช่วยสนับสนุน กลุ่มนักแสดง (sanggars) มากขึ้นด้วย แต่การขึ้นบัญชีมรดกวัฒนธรรมของประเทศใดประเทศหนึ่งส่งผลต่อความปรารถนาที่จะประกาศในเรื่องเดียวกันหรือที่เกี่ยวข้องกันของตนเองบ้างหรือไม่

ผู้เขียนสงสัยว่า เมื่องานศิลปะเข้าไปอยู่ในบัญชีรายชื่อในนามของประเทศใดประเทศหนึ่งจะส่งผลต่อรัฐบาลอื่นที่จะเสนอสิ่งที่คล้ายกันด้วยหรือไม่ เนื่องจากเหตุผลทางชาตินิยม แน่นอนว่าปัญหาอีกอย่างหนึ่งของอินโดนีเซียก็คือการส่งผ่านทรัพยากรและการตัดสินใจด้วยตนเองจากส่วนกลางไปสู่ชุมชนท้องถิ่น และแม้ว่าศิลปะจะได้รับการขึ้นทะเบียนแล้ว แต่การสนับสนุนก็ไม่ได้เป็นไปอย่างเท่าเทียมกัน ตัวอย่างเช่น วายัง พบได้ทั่วไปบนเกาะชวาและบาหลี แต่การสนับสนุนและช่วยเหลือซึ่งเป็นผลมาจากการเสนอชื่อให้เป็น “ผลงานชิ้นเอกฯ” ก็เห็นได้ชัดว่ามุ่งไปสู่กลุ่มหลากหลายในเกาะชวา มิใช่สำหรับชนกลุ่มชาติพันธุ์ย่อย เช่น ชาวบาหลีหรือชาวซุนดา จากจำนวนที่ได้รับการเสนอชื่อจำนวนทั้งสิ้น 15 กลุ่มเท่านั้น ที่ได้รับการสนับสนุนทางการเงินเพื่อวางแผนในการพิทักษ์รักษา (ยูเนสโกสนับสนุนจำนวน 10 กลุ่มและอีก 5 กลุ่มสนับสนุนทุนโดย PEPADI - Indonesis Union of Dalang) จากการวิเคราะห์ข้อมูลของผู้เขียน เฉพาะ วายัง จากภาคกลางของชวานั้นที่ได้ประโยชน์มากกว่าที่อื่น และในกลุ่มที่อยู่ในสถานการณ์ย่ำแย่ (เบนจามาซิน กาลิมันตัน

---

[18] สหรัฐอาหรับอามิเรตส์ เบลเยียม สาธารณรัฐเช็ก ฝรั่งเศส เกาหลใต้ มองโกเลีย โมร็อกโก กาตาร์ ซาอุดิอาระเบีย สเปน และสาธารณรัฐอาหรับซีเรีย ต่างสนับสนุนการเสนอชื่อวัฒนธรรมการเลี้ยงเหยี่ยวร่วมกัน เช่นเดียวกับการเสนอชื่อ นอร์รูซ (Nowruz) โดย อาเซอร์ไบจาน อินเดีย อิหร่าน คีร์กี้ซสถาน ปากีสถาน ตุรกี และอุซเบกิสถาน ต่างสนับสนุนการเสนอชื่อร่วมกัน

[19] เรื่องนี้เป็นปัญหาอยู่เช่นกัน เป็นไปได้ว่าอาจมาจากกลุ่ม PAS ในกลันตัน ซึ่งเป็นกลุ่มอิสลามที่มีบทบาทนำในคณะรัฐบาลและในสังคม

ปาเล็มบัง และสุมาตรา) กลุ่มคนที่จะฝึกหัดให้เป็นคนเชิดตัวหนังนั้นถูกส่งไปที่ยอกยาการ์ตาร์เพื่อการฝึกฝน (Gaura 2013) ในขณะเพื่อเป็นการพิทักษ์รักษา วายัง ในพื้นที่ดังกล่าว กลับเป็นไปได้มากว่านักเรียนที่ได้รับการฝึกฝนนั้นจะรับเอารูปแบบของชวา มากกว่าการที่จะเผยแพร่รูปแบบศิลปะพื้นถิ่นของตนที่ตั้งใจจะฟื้นฟู

เช่นเดียวการเสนอชื่อ มะโย่ง ว่าเป็นศิลปะของมาเลเซียนั้นเป็นประเด็นในทางภูมิภาคอย่างชัดเจน แน่นอนว่าในกาลิมันตัน ศิลปะนี้ได้รับการสนับสนุนจากราชสำนักอย่างน้อยก็ในศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20 แต่กลุ่มนักแสดงก็ได้เคลื่อนที่ย้ายข้ามพรมแดนไปเมื่อไม่นานมานี้และกลายเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะในพื้นที่ภาคใต้ของประเทศไทย (Ghulam 2011, Elezaa 2011, Zukifli 2011) และเช่นเดียวกัน ในเกาะเรียวของอินโดนีเซียก็ได้อ้างรูปแบบการแสดงที่ผิดแผกไปว่าเป็นของตนเอง ผู้เขียนเข้าใจว่าทำไมจึงกลายมาเป็นหนึ่งในศิลปะของมาเลเซีย นักวิจัยที่มีชื่อเสียงสองคนคือ **กลูลัม ซาวาร์-ยูโซฟ** (Ghulam Sawar-Yousof) เขียนวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับรูปแบบ เพื่อเสนอต่อมหาวิทยาลัยฮาวายอิ และ **มูฮัมหมัด กูส นัสซารูดิน** (Ghouse Nassarudin) ที่ทำวิจัยเกี่ยวกับท่าทางการเคลื่อนไหวและดนตรี ช่วงที่สอนที่มหาวิทยาลัยเซน (Universitas Sains-มหาวิทยาลัยทางวิทยาศาสตร์) ในปีนัง ซึ่งเป็นไปได้ว่า เพราะผลงานดังกล่าวนี้ช่วยทำให้เอกสารที่ยื่นเพื่อขอขึ้นทะเบียนจากกระทรวงวัฒนธรรมและการท่องเที่ยวนั้นมีความสมบูรณ์ แต่การขึ้นทะเบียนศิลปะของมาเลเซียกลายเป็นดาบสองคม ในการประชุม ASEAN-wide เกี่ยวกับ มะโย่งในเดือนกันยายน ค.ศ. 2011 ดังที่ **ซูกิฟลิ โมฮัมหมัด** (Zukifli Mohammed) เขียนไว้ว่า

> ในการจัดประชุมนานาชาติที่มีผู้แทนเข้าร่วมจากหลายประเทศ (ไทยและอินโดนีเซีย) ต่างพบกันบนพื้นฐานที่ดูเหมือนจะเท่าเทียมกัน ในประเด็นเกี่ยวกับมะโย่ง ในฐานะเป็นศิลปะมาเลย์ โดยถือเป็นสินทรัพย์และมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพอันโดดเด่นของมาเลเซีย ทำให้ผู้อภิปรายจากมาเลเซียต้องวางขอบเขตในการสนทนาอย่างระแวดระวังทั้งในทางการเมืองและความคิดมากกว่าคู่สนทนาจากอินโดนีเซียและประเทศไทย อย่างไรก็ตามในบริบทของการประชุมเช่นนี้ ผู้ร่วมประชุมต่างได้รับการสนับสนุนจากรัฐมนตรีกระทรวงศึกษาธิการ ซึ่งนับเป็นเรื่องยากที่จะให้ผู้แทนของแต่ละประเทศหลีกพ้นไปจากมุมมองอันจำกัดภายใต้เขตแดนแห่งรัฐชาติปัจจุบัน (Zukifli 2012 : 450)

ซูกิฟลิชี้ให้เห็นว่า ผู้แทนส่วนน้อยเป็นกลุ่มที่ใช้ภาษาพูดกลันตัน-ปัตตานี และตัวแทนจากมาเลเซียเห็นว่าเป็นเพียงส่วนหนึ่งของการแสดงมะโย่ง ซึ่ง **คัดดิจาห์ อาวัง** (Khadijah Awang 1941-2000) ผู้ได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ (Seniman Negara) ใน ค.ศ. 1999 และได้สอนที่สถาบันศิลปะวัฒนธรรมและมรดกแห่งชาติ (National Art, Culture And Heritage Academy- ASWARA Akademi seni, Budaya, dan Warisan Kebangsaan) ซึ่งต่อมาภายหลัง ศิลปะนี้ถูกห้ามมิให้แสดงในกลันตันโดย PAS ใน ค.ศ. 1991 ด้วยข้อหาว่า “ไม่เป็นอิสลาม”

ในการแสดง ค.ศ. 2011 ที่จัดขึ้น ณ โรงละครแห่งชาติ (Istana Budaya) โดย **ฟาติมา อับดุลลาห์** (Fatimah Abdullah) ลูกสะใภ้ของคัดดิจาห์ ซึ่งปัจจุบันสอนอยู่ที่ ASWARA โดยการสนับสนุนจากรัฐบาลซึ่งมี **โรสแนน ราห์มัน** (Rosnan Rahman) เป็นผู้ช่วยผู้กำกับและเป็นตัวแสดงเอกในเรื่อง

คือ เดวา อินเดรา (Dewa Indera) ผู้ที่สืบเชื้อสายเก่าแก่ ในเรื่องเดวา อินดรา, อินดรา เดวา (Dewa Indra, Indra Dewa) ในฐานะที่เคยอ่านเกี่ยวกับ มะโย่ง ซึ่งเป็นการแสดงโดยสตรี ย่อมทำให้ผู้เขียนรู้สึกประหลาดใจและนับเป็นครั้งแรกที่ได้เห็นผู้ชาย (gender-straight production) แสดงเป็นตัวเอก **เอเลซซ่า ซานุดดิน** (Elezaa Zainnuddin) เขียนไว้ว่า

> คำถามก็คือ เราจะยินยอมให้ใครก็ตามที่มิใช่ผู้หญิง รับบทบาท Pak Yong และถ้าเป็นเช่นนั้น เราจะยังคงรักษาความพิเศษของการแสดง มะโย่ง ไว้ได้หรือไม่ ? เราจะสนับสนุนให้ใครก็ได้ให้มารับบทบาทนี้ แม้ว่ามันจะเป็นการทำลายความงามอันมีลักษณะเฉพาะและลักษณะดั้งเดิมของรูปแบบการแสดงนี้ก็ตาม? นี่เป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ของความทันสมัย หรือไม่ก็เป็นเพียงใครบางคนที่รู้สึกไม่สบายใจกับรูปแบบของการแสดงข้ามเพศ ? [....] และยิ่งยูเนสโกให้การยอมรับว่า มะโย่ง เป็นหนึ่งของรูปแบบมรดกทางวัฒนธรรมที่มิใช่กายภาพ คำถามที่ตามมาก็คือ ในการแสดงรูปแบบใดที่ยูเนสโกจะใช้เป็นตัวอ้างอิง ? ด้วยรูปแบบใดของ มะโย่ง ที่ประชาชนจะนำออกแสดง ? นี่คือความทันสมัยหรือจะเป็นการประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม หรือจะเป็นการจำลองประเพณีของราชสำนักอันเคร่งครัดดังเช่นในอดีต ? (Elezaa 2012 :442)

อันที่จริงประเด็นสำคัญอาจไม่ใช่เรื่องของเพศสภาพ แต่เป็นเรื่องของจิตวิญญาณ ศิลปะของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้จำนวนมากมีความใกล้ชิดผูกพันกับระบบความเชื่อท้องถิ่น และระบบเหล่านี้ซึ่งได้ช่วยธำรงศิลปะได้ปรับเปลี่ยนไป **รัมลี อิบราฮีม** (Ramli Ibrahim) ตั้งข้อสังเกตว่า

> สิ่งที่เกิดขึ้นใน...อิสตานา บูดายา (โรงละครแห่งชาติ) ก็คือความบันเทิง เป็นการเรียนรู้ตามตำรา แต่ไร้จิตวิญญาณ มันคือภาพของทาการาสุกะที่เคลื่อนที่อย่างช้า ๆ (Takarazuka-กลุ่มละครหญิงล้วนญี่ปุ่น) เธออาจจะมีเครื่องแต่งกายก็จริงอยู่ แต่ไม่มี “angin” (“ลม” อันหมายถึงจิตวิญญาณ) เมื่อ “จิตวิญญาณ” เข้ามา นั่นจะก้าวพ้นจากความบันเทิง แต่พวกเธอสูญเสียมันไปบนเวที (ที่ใหญ่และเปี่ยมเทคโนโลยี) การส่งต่อเป็นเรื่องยุ่งยาก Angin นั้นเป็นเรื่องของอารมณ์ คุณจะต้องปล่อยให้ผ่านเข้ามาในตัวคุณด้วยการเปิดกว้างตัวตนที่แท้จริงของคุณ ถ้าคุณไม่รู้ว่า angin ของคุณคือสิ่งใด คุณก็ไม่อาจรู้จักตัวคุณเอง มันเป็นการปลดปล่อยอารมณ์จากภายในซึ่งกำหนดไว้ด้วยความลึกลับ-Dewa Muda, Dewa Pechil[20] (อ้างใน Foley and Sabsali 2012)

แน่นอนว่ามันเป็นเรื่องของ อารมณ์ความรู้สึก (angin) ลม เกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณในการแสดงของคนพื้นเมือง และนี่คือปัญหาที่เป็นสาเหตุของแนวคิดอิสลามใหม่และอิสลามสากลที่จะปฏิเสธและขับไสศิลปะที่คงอยู่ในท้องถิ่นรวมถึงการรักษาโรคแบบพื้นเมือง (shamanistic) และศาสนาเมื่อมีการจัดแสดงขึ้นในหมู่บ้าน

---

[20] Dewa Muda และ Dewa Pechil เป็นพระเอก/ตัวเอก ผู้เล่าเรื่องหลักของมะโย่ง

ผลประโยชน์หลักของอนุสัญญา ค.ศ. 2006 ก็คือการนำพาไปสู่ความสนใจในประเด็นของศิลปะการแสดงที่เป็นมรดกวัฒนธรรม ซึ่งบุคคลทั่วไปสามารถโต้แย้งอย่างเผ็ดร้อนเกี่ยวกับงานศิลปะการแสดง เช่น วายังและมะโย่ง ซึ่งก็อาจจะเป็นสัญญาณที่ดี แต่อนุสัญญาฯ ก็ควบรวมไว้ด้วยประเด็นที่หลากหลาย โลกาภิวัตน์แบบตะวันตกโจมตีอนุสัญญาโดยตรง แต่มีการพูดถึงกันน้อยกับความตึงเครียดของกลุ่มเคร่งศาสนาดั้งเดิมที่ไม่เข้าใจและสั่งห้ามศิลปะ การต้องปกคลุมร่างกายอาจเรียกร้องให้นักแสดงที่มีเพศสภาวะชัดเจนเข้ามาแทนที่นักแสดงข้ามเพศ หรือจำกัดกรอบของความคิด แม้ว่าข้อห้ามเหล่านี้จะพบได้ทั่วไปในทุกศาสนา แต่กลุ่มอิสลามเคร่งศาสนาดั้งเดิมนั้นเติบโตในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในปัจจุบัน ซึ่งก็แพร่ไปในลักษณะเดียวกันกับการต่อต้านการแสดงในกรณีของนิวอิงแลนด์จากชาวคริสต์ที่ก้าวเข้าไปในแปซิฟิก พร้อมกับมิชชันนารีชาวอเมริกันที่ปรับปรุงระบำฮูลาแบบฮาวายอิ และการขุดรากถอนโคนหมอผีคนทรงในเกาหลีช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ในขณะที่โลกาภิวัตน์ของชาติตะวันตกสามารถเปิดรับต่อการวิพากษ์โจมตี แต่ก็มักจะรู้สึกไม่สะดวกใจหากจะมีการสนทนาที่เกี่ยวกับเรื่องอิสลามในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ปัจจุบัน หากไม่ได้อยู่ในที่ส่วนตัวในบ้านและแม้จะเป็นในบ้านก็ตามที และนี่คือปัญหาของศิลปะการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยศิลปินชาวมุสลิมที่ต้องเผชิญอยู่ในชวา กลันตัน และภาคใต้ของไทย ซึ่งได้รับเอาการตีความของอิสลามเกี่ยวกับประเด็นปัญหามรดกของ วาลิ (wali-เทพอิสลามของชวา) และกลุ่มคนพื้นเมืองซึ่งหันมารับศาสนาในเขตพื้นที่อิสลามและบางครั้งโดยผ่านงานศิลปะ

พิพิธภัณฑ์ได้รับการเสนอให้เป็นศูนย์กลางของชุมชน แต่นี่ก็อาจเป็นรูปแบบโดยทั่วไปของตะวันตก และเมืองอื่น ๆ อีกเล็กน้อย พิพิธภัณฑ์ไม่ได้มีบทบาทมากนักในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การละคร การเต้นรำและการฝึกหัดดนตรีเริ่มต้นในชั้นประถมและผนวกรวมอยู่ในชั้นมัธยมซึ่งอาจเป็นการบอกกับประชาชนว่ารัฐได้สนับสนุนการฝึกฝนในศิลปะซึ่งสามารถทำได้ (ดู Yampolsky 2001) แท้จริงแล้วนี้เป็นทิศทางที่ยูเนสโกพยายามที่จะช่วยสนับสนุน[21] ซึ่งการฝึกฝนนี้ช่วยสร้างทั้งผู้ชมคุณภาพและศิลปินที่พร้อมกับการสร้างสรรค์จากภายในและขยายไปสู่ประเพณี แต่ทว่าชุมชนอ้าแขนรับเอารูปแบบเช่นนี้หรือ โดยเฉพาะในเขตพื้นที่ที่ศาสนาแบบอนุรักษ์นิยมเติบโต

บทความนี้ยุติลงตรงกลางทาง โครงการมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพนั้นยังอยู่ในช่วงเริ่มต้นยังต้องอาศัยเวลาที่จะมองเห็นว่า ความพยายามนี้จะประสบผลสำเร็จอย่างไร ในความพยายามที่จะต่อสู้เพื่อธำรงและก่อร่างมรดกวัฒนธรรมโดยมีอนุสัญญา เป็นเครื่องมือ ถ้าใช้อย่างฉลาดและดีพอก็อาจจะนำไปสู่การแลกเปลี่ยนที่แท้จริง ผู้สร้างเค้าโครงฝันถึงชุมชนที่จะสามารถตัดสินใจด้วยตนเองและการเสริมพลังก็ช่วยให้ความมั่นใจเพิ่มขึ้น ผู้เขียนหวังว่าแต่ละรัฐบาลจะช่วยสนับสนุนความร่วมมือระหว่างพื้นที่และเน้นไปที่มรดกที่มีร่วมกัน หากเป็นเช่นนั้นการร่วมมือกันเพื่อสร้างศิลปะของภูมิภาคก็จะเป็นทางออก แต่เพียงขั้นตอนแรกก็อาจจะสั่นคลอนอยู่บ้าง ตัวอย่างเช่นเมื่อ ค.ศ. 2013 ผู้เขียนสอบถาม **สุรพล วิรุฬหรักษ์** ผู้เชี่ยวชาญศิลปะการแสดงของไทย เกี่ยวกับกระบวนการที่จะเสนอชื่อและถามว่าทำไม

[21] ในการติดต่อทางจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ เมื่อวันที่ 12 มิถุนายน ค.ศ. 2012 แฟรงค์ โพรแชน (Frank Proschan) หัวหน้าโครงการและหน่วยประเมินมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพของยูเนสโก ชี้แจงชัดเจนว่า แม้จะมีผู้แทนเข้ามาเกี่ยวข้องเป็นส่วนมากในนโยบายและเรื่องอื่น ๆ ก็ตาม ก็มักมีความสนใจในการหาผู้บริจาคผู้ซึ่งสามารถสนับสนุนการรวมมรดกวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพให้เข้ากับบริบททางการศึกษาและการฝึกปฏิบัติ

ประเทศไทยจึงยังไม่เข้าร่วม เขาชักสีหน้าพร้อมกับจีบนิ้ว-ซึ่งเป็นท่วงท่ารำที่มีร่วมกันของไทย กัมพูชา รวมถึงการรำของอินเดียแล้วกล่าวว่า *"คุณจะถือลิขสิทธิ์ของสิ่งนี้ได้อย่างไร ?* (Virulrak 2013)[22] รัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรมของสองประเทศได้มีโอกาสประชุมหารือถึงประเด็นที่ประเทศไทยไม่พอใจที่ประเทศกัมพูชาเสนอขึ้นทะเบียนหนังใหญ่และนาฏศิลป์แบบประเพณีซึ่งในอดีตนั้นมีความเกี่ยวข้องกับราชสำนักไทย

บทความนี้แตะเพียงบางประเด็นที่ศิลปะได้เผชิญหน้ากับโลกที่มีพรมแดนที่ซึ่งอุดมการณ์ชาตินิยมกระตุ้นการแบ่งแยกโดยไม่ใส่ใจประวัติศาสตร์หรือการรับรู้ทางศิลปะ ในขณะเดียวกันผู้คนก็ต่างชื่นชมแนวคิดที่อนุสัญญา ได้ส่งเสริมชีวิตที่ดำเนินต่อไปและความมีชีวิตชีวาของศิลปะชุมชน รวมถึงข้อปฏิบัติทางวัฒนธรรม

หมายเหตุ ขอขอบคุณ **แมททิว โคเฮน** (Matthew Cohen) สำหรับการบรรณาธิกรณ์ รวมถึงผู้ทรงคุณวุฒิสำหรับความเห็น และ**คาเรน สมิท** (Karen Smith) รวมถึง**ซุปปยา บรูนัท** (Suppya Bru-Nut) ที่ช่วยเหลือเรื่องภาพถ่าย

[22] "จีบ" (jeeb/jeep) ได้ถูกยกระดับขึ้นไปถึงการเจรจาทางการทูต เมื่อ ค.ศ. 2011 หนังสือพิมพ์ Phuket News พาดหัวข่าวว่า "Thai Ask: Who Owns the Jeep?" ในบทความนั้นอภิปรายเกี่ยวกับความเห็นขัดแย้งระหว่างไทยกับกัมพูชาในการอ้างความเป็นเจ้าของหนังใหญ่และนาฏศิลป์ ซึ่งในทางประวัติศาสตร์แล้วรูปแบบอาจจะพัฒนาขึ้นเป็นครั้งแรกในกัมพูชา แต่ภายหลังที่นครวัดพ่ายแพ้แก่ไทย ศิลปะนั้นได้รับการสืบต่อมายังราชสำนักไทยในศตวรรษที่ 15 ในปัจจุบันนาฏศิลป์และการฝึกเชิดตัวหนังในเขมร นั้นอาจเป็นผลมาจากนำกลับไปใหม่จากราชสำนักไทยในศตวรรษที่ 19 ดังที่บทความนั้นได้อ้างว่า ยูเนสโกได้พิจารณาเกี่ยวกับต้นกำเนิดของ "จีบ" รูปลักษณะของมือที่นิ้วหัวแม่มือจรดกับนิ้วชี้ส่วนนิ้วที่เหลือนั้นกางออก...สุกุมล คุณปลื้ม รัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรมในขณะนั้น ได้อ้างความเป็นเจ้าของ "จีบ" เมื่อ ค.ศ. 2008 กัมพูชาได้ขึ้นทะเบียนหนังใหญ่เขมร (Khmer shadow theatre) ในบัญชีรายชื่อตัวแทนมรดกของวัฒนธรรมที่ไม่เป็นกายภาพของมนุษยชาติ (UNESCO's Representative List of Intangible Cultural Heritage of Humanity) รวมถึงนาฏศิลป์ในราชสำนักกัมพูชา ที่รู้จักกันในนาม "Royal Ballet of Cambodia" หรือที่รู้จักกันว่า "Khmer Classical dance" โดยในรายการนั้นได้รวมถึงท่วงท่าของมือและการ "จีบ" สุกุมลได้รับคำแนะนำว่าประเทศไทยสามารถจดทะเบียนจีบและหนังใหญ่กับยูเนสโกได้ด้วยเช่นกัน รัฐมนตรีไทยได้กล่าวว่า *"นี่คือภารกิจแรกและเราจะดำเนินการอย่างเร่งด่วนเพราะอยู่ในความสนใจของประชาชน"* และกล่าวเสริมอีกว่า *"มันเป็นส่วนหนึ่งของมรดกวัฒนธรรมไทย ดังนั้นถ้าประเทศอื่นได้ลงทะเบียนไปแล้ว เราก็จำเป็นต้องหาทางแก้ไข"* ("Thai Ask : Who Owns the Jeep ?" 2011)

อ้างอิง

Alivizatou, Marilena. 2007. "Contextualising Intangible Cultural Heritage in Heritage Studies and Museology." *Journal of Intangible Cultural Heritage 3*, no. 3: p. 44–56. http://www.ijih.org/fileDown.down?filePath=3/dtl/4b00f5bf-edd3-4142-92e2-51b1b3894329&fileName=3-3.pdf, accessed 9 July 2013.

———. 2012. *Intangible Heritage and the Museum: New Perspectives on Cultural Preservation*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.

Allen, Horace. 1908. *Things Korean: A Collection of Sketches and Anecdotes, Missionary and Diplomatic*. New York: F. H. Revell.

Asep Sunadar Sunarya. 2012. *Personal interview*, Bandung, 20 December.

Bauman, Richard, and Patricia Sawin. 1991. "The Politics of Participation in Folklife Festivals." *In Exhibiting Cultures: The Poetics of Museum Display*, ed. Ivan Karp and Steven D. Lavine, p. 288–314. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

Beasley, W. G. 1995. *Japan Encounters the Barbarian: Japanese Travelers in America and Europe*. New Haven, CT: Yale University Press. Bishop, I sabella Bird. 1970 [1898]. *Korea and Her Neighbors*. Seoul: Yonsei University Press.

"Black Ships." n.d. Wikipedia. http://en.wikipedia.org/wiki/Black_Ships, accessed 20 January 2013.

Bortolotti, Chiara. 2007. "From Object to Processes: UNESCO'S 'Intangible Cultural Heritage.'" *Journal of Museum Ethnographers 19* (March): p. 21–33.

Cang, Voltaire Garces. 2007. "Defining Intangible Cultural Heritage and Its Stakeholders: The Case of Japan" *Journal of Intangible Cultural Heritage 2*, no. 4: p. 48–55. http://www.ijih.org/volumeMgr.ijih?cmd=volumeView&volNo=2&manuType=02, accessed 20 January 2013.

Carter, Dimitri. 2012. Personal conversation, Chengdu, China, 2 June.

Chandra, Vipan. 1988–1989."*The Last Phase of the East Asian World Order: Korea, Japan and the Chinese Empire, 1860–1882, and: Confucian Gentlemen and Barbaria Envoys: The Opening of Korea, 1875–1885*" [review]. Journal of Korean Studies 6: p. 234–244.

"China's Intangible Cultural Heritage." 2006. *China Heritage Quarterly*. http://www.chinaheritagequarterly.org/editorial.php?issue=007, accessed 1 May 2013.

Deacon, Harriet, et al. 2004. "The Subtle Power of Intangible Heritage: Social Cohesion and Inte- gration Research Programme." Cape Town: Human Sciences Research Council Publishers. http://www.wipo.int/export/sites/www/tk/en/ folklore/creative_heritage/docs/subtle_power.pdf, accessed 10 January 2013.

De Jong, Ferdinand, and Michael Rowlands, eds. 2007. *Reclaiming Heritage*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.

Deuchler, Martina. 1977. *Gentlemen and Barbarian Envoys: The Opening of Korea, 1875–1885*. Seat- tle: University of Washington Press.

Deutsch, James. 2010. "Smithsonian Folklife Festival" [lecture to University of California, Washington Center students]. January.

Dower, John. n.d. "Black Ships and Samurai: Commodore Perry and the Opening of Japan" [with curriculum by Lynn Parisi]. MIT Visualizing Cultures. http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/black_ships_and_samurai _02/index.html, accessed 10 July 2013.

Early, James, and Peter Seitel. 2002. "UNESCO Draft Convention for Safeguarding Intangible Cultural Heritage: No Folklore without the Folk." Talk Story, no. 22: 19. http:// www.folklife.si.edu/resources/center/cultural_policy/pdf/TSFal12002EarlySeitel.pdf, accessed 21 January 2012.

Elezaa Zainuddin. 2011. Personal interview, June.

———. 2012. "Reviewing Makyung Dewa Indera, Indera Dewa." Asian Theatre Journal 29, no. 2: p. 437–444.

Farrar, Peter N. 1984. "Min Yong-ik's Visit to London in 1884." Korea Journal 24, no. 4: p. 50–54.

Fay, Peter Ward. 1998 [1975]. *The Opium War, 1840–1842: Barbarians in the Celestial Empire in the Early Part of the Nineteenth Century and the Way by Which They Forced Her Gates Ajar*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Foley, Kathy, and Sabzali Musa Kahn. 2012. "Staging Raja Tangkai Hati at Istana Budaya: Modernizing Malaysian Mak Yong." *Asian Theatre Journal 29*, no. 1: p. 419–436.

Foulk, George Clayton. 2008. *Inside the Hermit Kingdom: The 1884 Korea Travel Diary of George Clayton Foulk*, ed. Samuel Hawley. Lanham, MD: Rowman and Littlfield, Lex-ington Books.

Gaura Mancacaritadipura. 2013. Email communications, 22, 23, and 24 March.

Ghulam Sawar-Yousof. 2011. Personal interview, Kuala Lumpur, June.

Goytisolo, Juan. 2001. "Defending Threatened Cultures" [speech]. 15 May. http://www.unesco.org/bpi/intangible_heritage/goytisoloe.htm, accessed 20 January 2013.

Kim, Key-Hiuk. 1980. *The Last Phase of the East Asian World Order: Korea, Japan and the ChineseEmpire, 1860–1882*. Berkeley: University of California Press.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 2006. "World Heritage and Cultural Economics." http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/heritage.pdf, accessed 10 July 2013.

Kunitake, Kume. 2009. Japan Rising: The Iwakura Embassy to the USA and Europe, ed. ChushichiTsuzuki and R. Jules Young. Cambridge: Cambridge University Press.

Kurin, Richard. 1997. Reflections of a Cultural Broker: A View from the Smithsonian. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

———. 1998. *Smithsonian Folklife Festival: Culture of, by, and for the People*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

———. 2007. "Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Key Factors in Implementing the 2003 Convention." *Journal of Intangible Cultural Heritage 2*, no. 1. http://www.ijih.org/volumeMgr.ijih?cmd=volumeView&volNo= 2&manuType=02, accessed 15 January 2013.

"Lao People's Democratic Republic Intangible Cultural Heritage." n.d. http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00311 &cp=LA, accessed 1 May 2013.

Lovell, Julia. 2011. *The Opium War: Drug, Dreams and the Making of China*. London: Picador.

Lui, Siyuan. 2009. "Paris and the Quest for a National Stage in Meiji Japan and Late-Qing China." Asian Theatre Journal 26, no. 1: p. 54–77.

———. 2013. Performing Hybridity in Colonial–Modern China. New York: Palgrave Macmillan.

Matsuura Kõichirõ. 2004. "Globalisation, Intangible Cultural Heritage and the Role of UNESCO," p. 16-22. http://archive.unu.edu/hq/library/Collection/ PDF_files/UNESCO/UNU-UNESCO_2004.pdf, accessed 1 May 2013.

McCann, Anthony, et al. 2001. “The 1989 Recommendation: Ten Years On: A Critical Analysis.” http: //www.folklife.si.edu/resources/UNESCO/McCann, accessed 18 January 2012.

Nas, Peter. 2002.“Masterpieces of Oral and Intangible Cultural Heritage.” Current Anthropology 43, no. 1: p. 139–148.

Nish, Ian, ed. 1998. The Iwakura Mission in America and Europe; A New Assessment. Meiji Japan Series 6. Richmond, Surrey: Curzon Japan Library.

Perry, Matthew C. 1968.*The Japan Expedition 1852–58: The Personal Journal of Commodore Matthew C. Perry*, ed. Roger Pineau. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

Rath, Eric. 2004. *The Ethos of Noh: Actors and Their Art*. Cambridge, MA: Harvard Univer-sity Asia Center.

Saeji, CedarBough. 2012. Email communication, January.

Salz, Jonah. 2013. Email communication, 2 March.

Schoenbauer, Susan Thurin. 1999. *Victorian Travelers and the Opening of China, 1842–1907*. Athens: Ohio University Press.

Sedana, I Nyoman. 2012. Personal communication, Bali, 15 December.

Smiers, Joost. 2003. *Arts under Pressure: Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalisation*. London: Zed Books.

Smith, Karen. 2013. Email communication, 26–29 January and 13 March.

Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage. n.d.“Cultural Policy.” http:// www.folklife.si.edu/cultural_heritage/policy.aspx, accessed 24 January 2013.

Taylor, Diana. 2008. “Performance and Intangible Cultural Heritage.” In Cambridge Companion to Performance Studies, ed. Tracy C. Davis, p. 91–106. Cambridge: Cambridge University Press.

“Thais Ask: Who Owns the Jeep?” 2011. *Phuket News*. 20 August. http:// www.thephuketnews.com/thais-ask -who-owns-the-jeep-26465.php, accessed 2 May 2013.

Thornbury, Barbara. 1994. “The Cultural Properties Protection Law and Japan’s Folk Performing Arts.” *Asian Folklore Studies 53*: p. 211–225.

Toby, Ronald P. 1984. *State and Diplomacy in Early Modern Japan: Asia in the Development of the Tokugawa Bakufu*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Trimillos, Ricardo, and Heather Diamond. 2008."Introduction: Interdisciplinary Perspectives on the Smithsonian Folk- life Festival." *Journal of American Folklore 121*, no. 479: p. 3–9.

UNESCO. 1989. "Recommendations on Safeguarding of Traditional Culture and Folk- lore." http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13141&URL _DO=-DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, accessed 1 May 2013.

———. 2001. "Proclamation of the Oral and Intangible Heritage of Humanity 2001." http://www.unesco.org/bpi/intangible_heritage, accessed 30 April 2013.

———. 2003. "Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heri- tage." Paris,17 October. http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL _ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, accessed 20 January 2013.

"Unesco Names Papua's 'Noken' to Cultural Heritage List." 2012. *Jakarta Globe*. 5 December. http://www.thejakartaglobe.com/home/ unesco-names-papuas-noken-to-cultural-heritage-list/560039, accessed 20 January 2013.

Virulrak, Surapone. 2013. Personal communication, 5 February.

Walter, Gary D. 1969. "The Korean Special Mission to the United States of American in 1883." *Journal of Korean Studies 1*, no. 1: p. 89–142.

Yampolsky, Philip. 2001. "Can the Traditional Arts Survive, and Should They?" *Indonesia 71*: p. 175–185.

Zulkifli Mohamad. 2011. Personal interview, Kuala Lumpur, July.

———. 2012. "Report: The Mak Yong Spiritual Dance Heritage Conference, Performances and Workshops." *Asian Theatre Journal 29*, no. 2: p. 444–460.Toby, Ronald P. 1984. *State and Diplomacy in Early Modern Japan: Asia in the Development of the Tokugawa Bakufu*. Princeton, NJ: Princeton University Press.