# จากรูปแบบของพิธีกรรมสู่จุดดึงดูดนักท่องเที่ยว : การต่อรองการแปลงรูปแบบนาฏศิลป์ดั้งเดิมของกัมพูชาในโลกที่เปลี่ยนแปลง

โดย เซเลีย ทุชแมน-รอสตา (Celia Tuchman-Rosta)
แปลโดย อิสระ ชูศรี

(Celia Tuchman-Rosta, "From Ritual Form to Tourist Attraction: Negotiating the Transformation of Classical Cambodian Dance in a Changing World," *Asian Theatre Journal*, Vol. 31, No. 2, p. 524-544, 2014
©The University of Hawaii Press, granted for reproduction with permission.)

“เมื่อรานีแต่งกายในชุดรำพื้นบ้านจะมีนักท่องเที่ยวไม่กี่คนที่จำได้ว่าเธอคือ หญิงสาวที่สวมบทบาทนางอัปสรเมรา (Apsara Mera) ซึ่งเป็นเทพีนางรำที่เป็นมารดาของชนชาติเขมร นักท่องเที่ยวชอบที่จะถ่ายภาพกับนางรำที่สวมชุดปักดิ้นแวววาวสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ดั้งเดิมมากกว่า และรานีมักจะถูกกลืนหายอยู่หลังเวที เธอไม่ได้รังเกียจการถ่ายภาพกับนักท่องเที่ยว แต่รู้สึกอึดอัดเวลานักท่องเที่ยวผู้ชายแตะเนื้อต้องตัวเธอ”

# บทคัดย่อ

จากคำอธิบายในเว็บไซต์เรื่องมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม (Intangible Cultural Heritage) ของยูเนสโก ระบำโบราณของกัมพูชาเป็น "นาฏศิลป์" ที่มีความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งแฝงไว้ด้วยสาระทางจิตวิญญาณของคุณค่าและประเพณีของประเทศ บทความนี้ตั้งคำถามว่า เกิดอะไรขึ้นเมื่อความศักดิ์สิทธิ์เสื่อมคลายกลายไปเป็นความสามัญธรรมดาในชีวิตประจำวัน? บทความนี้สำรวจรูปแบบของนาฏศิลป์อันศักดิ์สิทธิ์นับจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งกลายเป็นนาฏศิลป์เพื่อความบันเทิง ผู้เขียนให้ความสนใจปรากฏการณ์การแสดงนาฏศิลป์เพื่อผู้ชมในระหว่างการรับประทานอาหารเย็น โดยมุ่งศึกษาการต่อรองกันระหว่างการสงวนรักษาและการพัฒนาทางศิลปะในเสียมเรียบ หลังจากที่ประชากรศิลปินของกัมพูชาถูกสังหารในสงครามกลางเมืองในช่วงหลายสิบปีที่ผ่านมา การแสดงสำหรับนักท่องเที่ยวไม่เพียงแต่ให้ความมั่นคงทางเศรษฐกิจแก่นักแสดง หากยังมีส่วนทำให้ความศักดิ์สิทธิ์ของการแสดงนาฏศิลป์นี้จางคลายลงไปอีกด้วย บทความนี้สร้างความเข้าใจเชิงลึกถึงวิธีการที่ศิลปะการแสดงที่มีรูปแบบเป็นพิธีกรรมได้ปรับตัวให้เข้ากันกับสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไป โดยยังคงความสำคัญไว้ได้ในสังคม

**เซเลีย ทุชแมน-รอสตา** เป็นนักศึกษาปริญญาเอกที่อยู่ระหว่างการทำวิทยานิพนธ์ จากภาควิชามานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ริเวอร์ไซด์ หัวข้อวิทยานิพนธ์ของเธอเกี่ยวข้องกับผลกระทบของการท่องเที่ยวและโลกาภิวัตน์ ที่มีต่อประสบการณ์ทางด้านร่างกายและจิตใจของศิลปินในพนมเปญและเสียมเรียบ งานวิจัยของเธอได้รับการสนับสนุนจากศูนย์เขมรศึกษา มูลนิธิฟูลไบรท์ ทุนการศึกษาแชนเซลเลอร์ และทุนอุดหนุนค่าธรรมเนียมการศึกษาของมหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ริเวอร์ไซด์

**อุก รานี** หน้าแดงจากการออกแรงปีนบันไดที่สูงและแคบขึ้นไปบนเวทีการแสดงในภัตตาคาร อุก รานี[1] หันมองไปรอบ ๆ ด้วยท่าทีตื่นตระหนก (Ouk 2012) เธอหันมาเห็นฉัน และทำมือบุ้ยใบ้ส่งสัญญาณจากนั้นก็รีบตรงมาหาฉันที่กำลังยืนอยู่กลางภัตตาคาร และอ้าปากส่งเสียงแหบพร่า หลายสัปดาห์มาแล้วที่รานี[2] และฉันพยายามจะนัดหมายกันเพื่อการสัมภาษณ์ และในที่สุดเธอก็หาวันว่างได้จากตารางงานที่แน่นเอียด แต่แล้วเธอก็มีอาการกล่องเสียงอักเสบก่อนวันนัดหมายของเราเพียงวันเดียว ฉันเสนอว่าให้เราเลื่อนการสัมภาษณ์ออกไป แต่เธอยืนยันที่จะให้สัมภาษณ์ เราขึ้นบันไดคอนกรีตอีกบันไดหนึ่งเพื่อจะขึ้นไปบนดาดฟ้า เรานั่งลงเคียงกัน รานีคว้าสมุดบันทึกของฉันไปแล้วเขียนลงไปว่า "ฉันจะบอกว่าฉันเขียนตอบในสิ่งที่คุณอยากถามได้" เธอมีท่าทีกังวลที่ฉันอ่านภาษาเขมรได้ช้า เธอก็เลยขอให้เพื่อนนางรำคนหนึ่งมานั่งข้าง ๆ เรา เพื่อคอยอ่านคำตอบภาษาเขมรให้ฉันฟังขณะที่เราคุยกัน รานีเล่าให้ฟังว่าเธอมาเรียนรำเขมรได้อย่างไร รวมทั้งเล่าประสบการณ์การเป็นนางรำที่แสดงนาฏศิลป์ที่เป็นพิธีการในสถานที่ท่องเที่ยวแบบนี้ เธอกระตือรือร้นที่จะเล่าประสบการณ์วงในและความรู้เกี่ยวกับระบำโบราณ (robam boran) [ออกเสียง รอบำ ในภาษาเขมร – ผู้แปล] และความสำคัญในการสงวนรักษามรดกทางวัฒนธรรมของกัมพูชา นี่เป็นสิ่งที่ผู้เขียนได้รู้และอยากจะให้ผู้อ่านได้รับรู้ด้วย

*ระบำโบราณ* เป็นนาฏศิลป์แบบพิธีการและมีคุณค่าทางจิตวิญญาณ (Cravath 2007)[3] แต่หลายสิบปีของสงครามกลางเมืองและความไม่มีเสถียรภาพ ตามด้วยการเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจที่รวดเร็วแต่ขาดสมดุล ทำให้นางรำที่เคยได้รับการสนับสนุนจากราชวงศ์และคนชั้นสูงที่มีฐานะต้องแสวงหารายได้ทางอื่น (Frumberg 2010; Heywood 2008)[4] นางรำที่อาศัยอยู่ในเขตเสียมเรียบได้เลือกเข้ามาสู่ธุรกิจการท่องเที่ยวเพื่อแสวงหาแหล่งรายได้ที่มั่นคงขึ้น ทุกวันนี้บริเวณเสียมเรียบกลายเป็นที่รู้จักของนักท่องเที่ยวและชาวกัมพูชาจำนวนมากในฐานะศูนย์กลางของวัฒนธรรมเขมร เนื่องจากพื้นที่นี้เป็นสถานที่ตั้งของกลุ่มปราสาทของอาณาจักรพระนครที่อยู่ชานเมืองเสียมเรียบปัจจุบัน และเป็นที่ที่สามารถหาชมการแสดงทางวัฒนธรรมได้โดยง่าย

ในอดีต รัฐบาลเคยชี้ให้เห็นอันตรายของการใช้นาฏศิลป์ดั้งเดิม (classical dance) มาดึงดูดนักท่องเที่ยว เนื่องจากมีความเสี่ยงที่จะกลายเป็นการไม่เคารพต่อความสูงส่งทางจิตวิญญาณของการแสดงนี้ (Ministry of Culture and Fine Arts 2009) อย่างไรก็ตาม ทางรัฐบาลเองก็เน้นถึงคุณค่าของการแสดงทางวัฒนธรรมต่อเศรษฐกิจและการสร้างอัตลักษณ์ไปพร้อมกัน ท่าทีที่กำกวมจนน่าอึดอัดนี้ทำให้นางรำเพื่อการท่องเที่ยวแห่งเสียมเรียบกลายเป็นทั้งภาพสัญลักษณ์ของมรดกทางวัฒนธรรม แต่โดยที่ไม่ได้ตั้งใจ ท่าทีนี้เหมือนเป็นการใส่ร้ายป้ายสีบทบาทของนักแสดง

---

[1] ตามข้อกำหนดของจริยธรรมการทำวิจัยในมนุษย์ ที่ได้รับการอนุมัติโดยคณะกรรมการพิจารณาการวิจัยในมนุษย์ของสำนักงานจริยธรรมการวิจัยของมหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ริเวอร์ไซด์ ผู้ให้ข้อมูลในโครงการวิจัยนี้ที่อายุ 16 ปีขึ้นไปมีสิทธิ์ที่จะอนุญาตให้ระบุชื่อบุคคลในการวิจัยนี้หรือไม่ก็ได้ สำหรับผู้ที่แจ้งว่าไม่ให้มีการระบุชื่อ ผู้วิจัยได้ใช้นามแฝงแทนเพื่อคุ้มครองอัตลักษณ์ของผู้ให้ข้อมูล ข้อมูลเกี่ยวกับผู้ให้ข้อมูลที่มีอายุน้อยกว่า16ปีได้จากการสังเกตการณ์และการสนทนาในชีวิตประจำวันและไม่มีการระบุชื่อแต่อย่างใดเพื่อเป็นการคุ้มครองอัตลักษณ์

[2] ชื่อบุคคลในภาษาเขมรจะเขียนชื่อสกุลก่อนแล้วตามด้วยชื่อตัว ในกรณีของนักแสดงท่านนี้ ชื่อตัวของเธอคือ รานี

[3] Toni Shapiro (1994) ก็ได้เน้นย้ำแง่มุมทางจิตวิญญาณของระบำโบราณในดุษฎีนิพนธ์ของเธอ

[4] Frumberg (2010) ให้รายละเอียดเกี่ยวกับองค์กรพัฒนาเอกชนและองค์กรของรัฐบาลต่างประเทศต่าง ๆ ที่ให้ทุนอุดหนุนแก่ศิลปะการแสดงและสนับสนุนนักแสดง

เหล่านี้ที่มีต่อนาฏศิลป์ดั้งเดิม (Ministry of Culture and Fine Arts 2008)[5] แม้จะได้รับการกล่าวถึงอย่างผ่าน ๆ โดยนักวิชาการ และศิลปะการแสดงในเสียมเรียบก็ไม่ได้ความสนใจมากนักจากนักวิชาการด้านการท่องเที่ยว ซึ่งให้ความสนใจกับโบราณสถานพระนครและมรดกวัฒนธรรมที่เป็นกายภาพ (tangible cultural heritage) มากกว่า อีกด้านหนึ่ง นักวิชาการด้านนาฏศิลป์ก็ให้ความสำคัญกับโรงเรียนนาฏศิลป์ของรัฐบาลและการแสดงในพนมเปญมากกว่า (ดู Winter 2007; Cravath 2007; Heywood 2008)[6] ในบทความนี้ผู้เขียนมุ่งเปิดพื้นที่ให้นักแสดงจากเสียมเรียบได้มีโอกาสส่งเสียง รวมถึงนักแสดงที่มีปัญหากล่องเสียงอักเสบ

คำถามก็คือ ทำไมนักแสดงเหล่านี้จึงเป็นที่ต้องการนัก อะไรคือสิ่งที่ดึงดูดนักท่องเที่ยวให้มาสนใจนาฏกรรมที่มีความศักดิ์สิทธิ์นี้ เมื่อเปรียบเทียบกับนาฏศิลป์ประเพณีที่มีเอกลักษณ์อย่างอื่น อย่างละคอนโขล (lakhon khol) หรือยี่เก (yike) (Diamond 2003)[7] งานของ John Urry (1990) ในประเด็น “การจ้องมองโดยนักท่องเที่ยว” (tourist gaze) ได้ให้มุมมองเชิงลึกในเรื่องนี้ ในบทความที่เป็นการบุกเบิกทางทฤษฎีชิ้นนี้ เขาได้อภิปรายถึงผลของประสบการณ์ทางผัสสะในการท่องเที่ยว เขาเสนอว่านักท่องเที่ยวค้นหาประสบการณ์ใหม่ที่ไม่ใช่ชีวิตประจำวันและพวกเขาเลือกสถานที่ที่จะ “จ้องมอง” (1990: 3) เพราะมีความคาดหวังที่จะได้รับความพึงพอใจจากการรับรู้ทางผัสสะต่าง ๆ ดังนั้น พิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ของกัมพูชาจึงจับใจที่เปี่ยมจินตนาการของนักท่องเที่ยวผู้มาเยือน (ดู Win-ter 2007) การ “จ้อง” ให้ความสำคัญกับการตีความวัฒนธรรมจากการมองเห็น แต่ประสาทสัมผัสทางอื่น เช่น การสัมผัส การได้กลิ่น การชิมรส การได้ยิน หรือแม้แต่การสัมผัสความเคลื่อนไหว (ความรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวที่เกิดกับร่างกายเมื่อดูกิจกรรมบางอย่าง) ก็มีความสำคัญไม่แพ้กันสำหรับประสบการณ์ในการท่องเที่ยว หรือไม่เช่นนั้นความปรารถนาในการท่องเที่ยวก็อาจจะไม่รุนแรงขนาดนั้น (Crouch and Desforges 2003)

---

[5] ในการประชุมของยูเนสโก ตัวแทนของกัมพูชาได้แสดงออกอย่างเด่นชัดถึงความศักดิ์สิทธิ์ของนาฏศิลป์ดั้งเดิมและผลร้ายของการท่องเที่ยวที่มีต่อนาฏศิลป์ อันที่จริงการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของยูเนสโก ทำให้เกิดความลังเลในการสร้างสรรค์งานใหม่ในวงเขตของนาฏศิลป์ดั้งเดิม (ดู Kirshenblatt-Gimblett 2004)

[6] Winter (2007) กล่าวสั้น ๆ ถึง “รำอัปสรา” ในการอภิปรายของเขาเกี่ยวกับประเด็นมรดกเพื่อการท่องเที่ยวในเสียมเรียบ Cravath (2007) อภิปรายเกี่ยวกับการออกเดินทางเพื่อจัดแสดงของนางรำราชสำนัก แต่ไม่ได้กล่าวถึงการแสดงเพื่อการท่องเที่ยวในปัจจุบัน Heywood (2008) กล่าวถึงการท่องเที่ยวเป็นช่วง ๆ โดยเปรียบเทียบผลกระทบกับยุคอาณานิคมฝรั่งเศส แม้กระนั้นงานของเธอก็เน้นไปที่พนมเปญและไม่มีเสียงของนักแสดงจากเสียมเรียบ ในหนังสือรวมความเรียงของ Burridge and Frumberg (2010) มีการให้พื้นที่แก่เสียงของนักแสดงนาฏศิลป์ดั้งเดิมในพนมเปญ ที่พยายามที่จะต่อรองความปรารถนาที่จะทดลองนาฏศิลป์ร่วมสมัย Burridge กล่าวถึงการท่องเที่ยวไว้ในบทนำ แต่ไม่ได้กล่าวถึงความพยายามในการต่อรองบทบาทของเหล่านางรำในเสียมเรียบทำในขณะที่พวกเธอทำตอนที่แสดงนาฏศิลป์อันศักดิ์สิทธิ์ในสถานที่สำหรับนักท่องเที่ยว

[7] ละคอนโขล เป็นละครรำที่ผู้แสดงเป็นชายล้วน โดยแสดงตามบทที่ตัดตอนมาจาก รามายณะ (Phim and Thompson 1999) ยี่เก คือละครรำประกอบดนตรีรูปแบบหนึ่งที่ชาวเขมรเชื่อว่าถูกนำจากชวามาสู่กัมพูชาในคริสต์ศตวรรษที่แปดหรือเก้า เพื่อทำการแสดง ณ เมืองพระนคร ตามรูปแบบที่แสดงกันอยู่ในปัจจุบันได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงของกลุ่มนักแสดง บังซาวานของมาเลย์ (Malay bangsawan) ที่เดินทางแสดงในภูมิภาคนี้ในช่วงปลายศตวรรษที่สิบเก้า (Cambodia Intangible Cultural Heritage Committee 2004; Diamond 2012). Catherine Diamond (2003) อภิปรายเกี่ยวกับความไม่สม่ำเสมอของการสนับสนุนจากรัฐบาลกัมพูชาและต่างประเทศที่ให้กับศิลปะการแสดงในกัมพูชา

เทศะของการท่องเที่ยว (Tourist spaces) คือโลกที่ถูกจินตนาการขึ้น โดยการประกอบสร้างจากเรื่องเล่าที่สถาปนาเส้นทางนำให้ผู้มาเยือนข้าไปสู่พื้นที่เชิงอุดมคติในจินตนาการ ซึ่งดูเหมือนอยู่ในโลกแห่งความเป็นไปได้ (Edensor 2001; Causey 2003; Ness 2003) พื้นที่ท่องเที่ยวเหล่านี้คือผลผลิตจากการต่อรองระหว่างความปรารถนาที่จะบริโภคของนักท่องเที่ยวกับประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของประชากรในท้องถิ่น (Eriksen 2007) บ่อยครั้งที่การต่อรองนี้เกี่ยวข้องกับการแปลงการปฏิบัติที่มีเป้าหมายเชิงพิธีกรรมให้เป็นไปเพื่อความบันเทิงทางโลกย์ (Picard 1990) ในกัมพูชา การผสมผสานกันระหว่างการปฏิบัติพิธีกรรมและการท่องเที่ยวไม่ได้ถูกยอมรับโดยทันที แต่ที่ฮาวายอิ ระบำฮูล่า (hula) ได้ผ่านการเปลี่ยนแปลงลักษณะนี้ในช่วงเวลาที่ยาวนาน จน "สาวฮูล่า" ถูกทำให้กลายเป็นความโรแมนติกทั้งในสหรัฐอเมริกาและที่อื่น ในช่วงทศวรรษ 1850 นักเต้นฮูล่าเริ่มทำการแสดงบนผืนแผ่นดินใหญ่ นำไปสู่การเพิ่มความสนใจในอุตสาหกรรมท่องเที่ยว และการทำให้เรือนร่างหญิงโพลีนีเซียกลายเป็นสิ่งแปลกที่ชวนให้อัศจรรย์ใจ การแสดงเหล่านี้ก่อให้เกิดความรู้สึกขัดแย้ง และนางระบำหลวง (court dancers) ที่ทำการแสดงนอกประเทศในลักษณะที่เร้าอารมณ์ทางเพศกว่าของเดิมถูกดูแคลนโดยคนฮาวาย ฮูล่ากลายเป็นองค์ประกอบหลักของเทศกาลลูอาว (luau feast) ที่ออกแบบมาเพื่อให้นักท่องเที่ยวเสพ แต่การแสดงลูอาวเพื่อนักท่องเที่ยวไม่มีการเต้นในส่วนที่เป็นพิธีกรรมตามแบบฉบับเดิม (Desmond 1999) ในฮาวายช่วงปลายศตวรรษที่สิบเก้า มีการแบ่งฮูล่าออกเป็นแบบโบราณและแบบสมัยใหม่ และหลังจากที่มีการฟื้นฟูวัฒนธรรมฮาวายในช่วงทศวรรษ 1970 ก็มีชื่อเรียกว่า ฮูล่าคาฮิโก (hula kahiko) (“ฮูล่าโบราณ หรือ ancient hula”) และ ฮูล่าเอาอะนา (hula ‘auana) (“ฮูล่าสมัยใหม่ หรือ modern hula”) ฮูล่าคาฮิโกเป็นการผสมผสานประเพณีที่เด่นชัด อาทิ การเต้นอันศักดิ์สิทธิ์เพื่อบวงสรวงเทพเจ้า ตำนานเชิงประวัติศาสตร์ เป็นต้น ในขณะที่ฮูล่าเอาอะนา เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวตามแบบฮูล่าและท่วงท่าที่อาศัยพื้นฐานจากระบำประเพณีที่มีมาก่อน โดยนำมาแสดงกับดนตรีสมัยใหม่ที่ได้รับความนิยม (Stillman 1996) การแบ่งประเภทของการเต้นออกเป็นฮูล่าแบบสมัยใหม่และแบบโบราณยังคงทำให้เกิดปัญหาในการทำงานทั้งกับนักแสดงและครูผู้ฝึกสอน

ใกล้กับประสบการณ์ของกัมพูชาเข้ามาอีก คือการทวีความนิยมของการแสดงเพื่อการท่องเที่ยวในบาหลี จากการเริ่มเข้ามาของการท่องเที่ยวแบบมวลชนในทศวรรษ 1920 ความรู้สึกว่าเกิดวิกฤตความล่มสลายของวัฒนธรรมบาหลีก็แพร่กระจายไปทั่ว Leo Howe (2005: 134) เรียกสิ่งนี้ว่า “ความย้อนแย้งของการท่องเที่ยว” กล่าวคือ ในช่วงหลายทศวรรษหลังจากนั้นมีความเห็นพ้องกันโดยทั่วไปว่าวัฒนธรรมบาหลีสามารถต้านทานอิทธิพลจากภายนอกได้ แต่ความกลัวว่าวัฒนธรรมจะแตกสลายก็ยังคงอยู่ ภายใต้ระบอบซูฮาร์โตในทศวรรษ 1970 แนวคิดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมส่งเสริมให้บาหลีกลายเป็นสวรรค์บนดิน นักลงทุนต่างชาติ และเจ้าหน้าที่รัฐในระดับท้องถิ่นและส่วนกลางมองว่าการท่องเที่ยวเป็นโอกาสในการสร้างรายได้ทางเศรษฐกิจ แต่ชุมชนท้องถิ่นเห็นว่าการท่องเที่ยวแบบมวลชนมีความเสี่ยงอย่างรุนแรง ผลที่ตามมาก็คือเจ้าหน้าที่ท้องถิ่นสนับสนุนให้ชาวบาหลีตัดสินใจจำแนกว่าการแสดงชนิดใดที่เหมาะสมสำหรับการบริโภคของนักท่องเที่ยว โดยการระบุประเภทของการแสดงตามระดับของความศักดิ์สิทธิ์ในลักษณะที่คล้ายคลึงกันกับวิธีการที่ทำในกรณีของฮูล่าในฮาวาย ถึงกระนั้นก็ตาม การจะกำหนดว่าการแสดงชุดใดเหมาะจะแสดงให้นักท่องเที่ยวชมหรือเหมาะกับพิธีการก็ยังคงเป็นคำถามที่ยังคงมีการถกเถียงในบาหลี โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงที่กำหนดไว้สำหรับ

การท่องเที่ยวในช่วงทศวรรษ 1920 ได้ถูกนำมาใช้ในงานพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ ในขณะที่การแสดงศักดิ์สิทธิ์ในสมัยนั้นถูกนำมาปรับใหม่สำหรับแสดงให้นักท่องเที่ยวชม (Talamantes 2004; Picard 1990)

Picard (1990) ชี้ให้เห็นว่าคนท้องถิ่นนำเสนอวัฒนธรรมในลักษณะที่เป็นการประนีประนอมกันระหว่างสิ่งที่พวกเขาเห็นว่าสำคัญและสิ่งที่เป็นความคาดหวังของนักท่องเที่ยว ในกัมพูชา การแสดงนาฏศิลป์ทำหน้าที่สร้างประสบการณ์การท่องเที่ยวในฝันซึ่งถูกประกอบเข้ากับการมาเยือนเมืองพระนคร เพื่อให้นักท่องเที่ยวได้สัมผัสกับวัฒนธรรมกัมพูชาที่แท้จริง (Winter 2007) โดยชาวกัมพูชาต้องการพิสูจน์ว่าวัฒนธรรมของตนเองยังคงแข็งแกร่งแม้จะผ่านสงครามทำลายล้างมาแล้วก็ตาม หากนาฏศิลป์ประเพณีที่เก่าแก่ของพวกเขาได้รับการยอมรับจากนานาชาติ ก็หมายความว่าวัฒนธรรมของพวกเขายังคงยืนหยัดอยู่ได้ (Chheang 2008) การประพฤติปฏิบัติวัฒนธรรมของกัมพูชามีวิวัฒนาการอย่างสม่ำเสมอและถูกปรับให้เหมาะสำหรับการท่องเที่ยว ในบทความนี้ ผู้เขียนต้องการศึกษานาฏศิลป์ดั้งเดิมของกัมพูชาในฐานะพิธีกรรมร่วมสมัยที่มีหลายความหมายสำหรับนักท่องเที่ยวและผู้ผลิตสินค้าท่องเที่ยว (ดู Bruner 2005) ในขณะที่เราไม่อาจนิยามลักษณะของการแสดงแบบดั้งเดิมได้ เพราะการประพฤติปฏิบัติเหล่านั้นได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นอย่างต่อเนื่อง โดยคงรักษาองค์ประกอบที่มีมาก่อนหน้านั้น การประพฤติปฏิบัติดังกล่าวมีรากทางประวัติศาสตร์และถูกตีกรอบโดยกฎเกณฑ์ที่ลื่นไหล ซึ่งคอยกำหนดความศักดิ์สิทธิ์

## กำเนิดและวิวัฒนาการของรูปแบบศิลปะ

นาฏศิลป์ดั้งเดิมของกัมพูชาเป็นรูปแบบศิลปะที่มีความเป็นพิธีกรรมและการเมืองอย่างลึกซึ้ง ซึ่งมีพัฒนาการมาเป็นเวลาหลายร้อยปี โดยผ่านการสืบทอดผ่านบุคคลจากครูผู้สอนสู่ตัวผู้แสดง (Shapiro 1994) ความเชื่อที่ว่ากัมพูชาเป็นสังคมที่ไม่เปลี่ยนแปลง ถูกบ่มเพาะโดยระบบอาณานิคมฝรั่งเศส แต่ในความเป็นจริงมีการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมอย่างถอนรากถอนโคนหลายครั้ง (Chandler 2008) ระบำโบราณ ถูกปรับให้สอดคล้องกับความต้องการจำเป็นของสังคมผ่านการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมเหล่านั้น Paul Cravath (2007) ให้รายละเอียดทางประวัติศาสตร์ของการแสดงนี้ตั้งแต่ยุคเริ่มต้นในสมัยพระนคร[8] สำหรับบทความนี้ ผู้เขียนจะเน้นเฉพาะช่วงตอนในประวัติศาสตร์ที่ก่อให้เกิดความตึงเครียดกับนักแสดงเพื่อการท่องเที่ยว ซึ่งได้แก่ลักษณะเชิงพิธีกรรมของการแสดงชุดนี้ตามที่มีการคิดกันในช่วงศตวรรษที่ 19 และ 20 รวมทั้งความพยายามเมื่อไม่นานมานี้ในการเชื่อมโยงรูปแบบนาฏศิลป์นี้เข้ากับราชสำนัก

เมื่อ ค.ศ. 1863 กษัตริย์นโรดมลงนามในสนธิสัญญากับฝรั่งเศส เพื่อยอมรับสถานะเป็นรัฐในคุ้มครองแทนที่จะยอมอยู่ใต้การปกครองของสยาม ฝรั่งเศสเชื่อว่าพวกเขามีหน้าที่ช่วยเหลือกัมพูชา เนื่องจากรัฐนั้นไม่มีการเปลี่ยนแปลงและมีโครงสร้างทางสังคมที่ไร้ประสิทธิภาพ ทำให้กัมพูชาเสื่อมถอยลงเรื่อยมาจากสมัยพระนคร (Chandler 2008)[9] ฝรั่งเศสเห็นความเชื่อมโยงโดยตรงระหว่าง

---

[8] หลักฐานเก่าแก่ที่สุดที่พบในกัมพูชาเกี่ยวกับท่ารำ พบจากกลองมโหระทึกสำริดที่มีอายุ 500 ปีก่อนคริสตกาล แต่นักวิชาการส่วนใหญ่ชี้ว่ายุคพระนครเป็นต้นกำเนิดของการแสดงนาฏศิลป์ดั้งเดิม (ดู Cravath 1986: 2007)

[9] ในช่วงกลางศตวรรษที่สิบเก้า กษัตริย์องค์ด้วง (ครองราชย์ ค.ศ. 1848-1860) ขึ้นครองราชย์และสร้างแรงบันดาลใจให้เกิดยุคฟื้นฟูทางวัฒนธรรม ก่อนที่ประเทศกัมพูชาจะตกเป็นส่วนหนึ่งของอาณานิคมอินโดจีนฝรั่งเศส ภายในราชสำนักขององค์ด้วง นางรำ

ระบำโบราณกับอารยธรรมสมัยพระนคร และต้องการอนุรักษ์รูปแบบทางศิลปะนี้ไว้ไม่ให้สูญหาย (Hideo 2005)[10] ในยุคอาณานิคมนี้เองที่คนมักเชื่อมโยงการแสดงรูปแบบนี้กับ "ความบันเทิง มหรสพ ผลกำไร และการเมือง" ซึ่งเป็นการดึงทิ้งลักษณะเชิงพิธีกรรมและจิตวิญญาณออกจากนาฏศิลป์ชนิดนี้ (Davis 2011: 243) รูปแบบของการแสดงและผู้แสดงถูกทำให้กลายเป็นสัญลักษณ์ของราชวงศ์โดยการเชื่อมโยงกันกับอาณาจักรพระนคร แนวโน้มนี้ดำรงเรื่อยมาจนถึง ค.ศ. 1970 เมื่อมีการโค่นล้มและเนรเทศราชวงศ์ไปต่างประเทศโดยการรัฐประหารที่ไม่เสียเลือดเนื้อ[11] ในช่วงห้าปีที่ประเทศไม่มีกษัตริย์ การแสดงระบำโบราณถูกใช้เป็นภาพแทนความเป็นชาติ โดยตัดขาดความเชื่อมโยงกับสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นการแบ่งแยกที่ยังดำรงมาจนถึงปัจจุบัน (Turnbull 2006)

หลังจากยุคสงครามกลางเมืองนานหลายทศวรรษ[12] กษัตริย์สีหนุเสด็จนิวัติกัมพูชา เมื่อ ค.ศ. 1993 นักแสดงนาฏศิลป์ก็เริ่มกลับมาแสดงในพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น พิธีบวงสรวง (ขอฝน) ซึ่งกล่าวกันว่าเริ่มเกิดขึ้นในสมัยเมืองพระนคร (Shapiro 1994) การแสดงนี้ทวีความสำคัญสำหรับการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมและการแสดงให้เห็นความยืนหยัดของกัมพูชาในสายตาชาวโลก ต่อมาโบราณสถานเมืองพระนครและนาฏศิลป์ดั้งเดิมของกัมพูชาถูกขึ้นทะเบียนอยู่ในรายชื่อมรดกทางวัฒนธรรมของยูเนสโก (UNESCO's heritage list) ซึ่งมีผลทำให้นาฏศิลป์นี้ก่อให้เกิดประโยชน์ทางเศรษฐกิจอย่างยิ่ง (Turnbull 2006) ความสัมพันธ์แบบตอบโต้กันระหว่างความศักดิ์สิทธิ์กับโลกียะยังไม่ได้ข้อยุติ และเป็นสาเหตุของความเครียดที่ไม่หยุดหย่อนของนักแสดงในอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว ในโรงละครของเสียมเรียบ พวกนักแสดงต้องทำการแสดงอยู่ในพื้นที่ของการต่อรองระหว่างมิติเชิงพิธีกรรม-การเมือง-การค้า แนวคิดเรื่อง "ความรุ่งโรจน์ของเมืองพระนคร" ที่ได้แรงบันดาลใจจากฝรั่งเศส ถูกผสานเข้ากับความปรารถนาที่จะลืมความเจ็บปวดของสงครามที่เพิ่งผ่านไป (ดู Hideo 2005)

---

ทำการแสดงในพิธีกรรมเพื่อทำให้องค์สมมติเทวราชเข้าไปใกล้ชิดกับภพภูมิแห่งจิตวิญญาณมากขึ้นและนำสมดุลมาสู่โลกมนุษย์ องค์ด้วงถูกเลี้ยงดูในราชสำนักของไทย และการฟื้นฟูทางวัฒนธรรมในศตวรรษที่สิบเก้าก็ได้รับความช่วยเหลือจากคณะนางรำที่พระองค์นำกลับมาด้วยเมื่อเสด็จกลับมาขึ้นครองราชย์ นางรำไทยและเขมรยังคงสืบต่อการเดินทางย้ายไปมาระหว่างสองราชสำนักตลอดช่วงสมัยอาณานิคม (Diamond 2012; Hideo 2005). ความเกี่ยวพันใกล้ชิดทางประวัติศาสตร์ระหว่างประเพณีไทยและเขมรนำไปสู่ความขัดแย้งทางศิลปะและวัฒนธรรมในหลายครั้ง

[10] ความลุ่มหลงของฝรั่งเศสเกี่ยวกับการสูญหายของนาฏศิลป์ราชสำนักกัมพูชาเริ่มต้นมาจากนักวิชาการอย่างจอร์จ โกรส์ลิเยร์ที่เขียนว่า "พวกมันกำลังตาย! ประเพณีเปี่ยมมนต์เสน่ห์และกวีนิพนธ์แห่งอดีตกาลกำลังตาย! ...อีกไม่นาน นักแสดงหญิงผู้ลึกลับของฉัน เราจะไม่มีโอกาสเห็นเธอเก็บเกี่ยวลำนำโบราณและความงดงามที่สาบสูญซึ่งล่องลอยหนาแน่นอยู่ในอากาศของค่ำคืนแห่งการฉลองเทศกาล" (Groslier 2011: 107). จากการศึกษาของ Heywood (2008) โกรส์ลิเยร์ทุ่มเทแสวงหาการสนับสนุนคณะนางรำของกัมพูชา ซึ่งผลสำเร็จก็คือการที่เหล่านักแสดงถูกบรรจุไว้เป็นส่วนหนึ่งของสถาบัน École des Beaux Arts ในฝรั่งเศส Davis (2011) ปฏิเสธคำอ้างนี้ และตีความว่าที่โกรส์ลิเยร์กล่าวถึงการตายของนาฏศิลป์ดั้งเดิมก็เพื่อเรียกร้องให้มีการรักษาความศักดิ์สิทธิ์ของรูปแบบทางศิลปะแขนงนี้ ซึ่งเขามองว่ากำลังเสื่อมลง เดวิสโต้แย้งว่า โกรส์ลิเยร์ไม่สบายใจอย่างมากกับความพยายามโดยทางการฝรั่งเศสที่จะยึดครองคณะนักแสดงของราชสำนักกัมพูชา เมื่อ ค.ศ. 1927

[11] ในยุคเอกราช (ค.ศ. 1953-1970) มีการสืบต่อการใช้ ระบำโบราณ เพื่อเชื่อมโยงยุคพระนครเข้ากับสถาบันกษัตริย์ สมเด็จพระราชินีกุสุมุข (พระราชมารดาของสมเด็จสีหนุ) ทรงออกแบบท่ารำสำหรับการแสดง 15 ชุด เพื่อแสดงความยกย่องต่อเกียรติภูมิในยุคโบราณของกัมพูชา รวมทั้งระบำอัปสราใน ค.ศ. 1957

[12] วันที่ 17 เมษายน ค.ศ. 1975 กองกำลังปฏิวัติเดินทัพเข้ายึดพนมเปญ พวกนักปฏิวัติเห็นพวกนักแสดงของราชสำนักเป็นสัญลักษณ์ของทุกอย่างที่พวกเขาต่อต้าน เนื่องจากความเชื่อมโยงระหว่างนักแสดงเหล่านั้นกับวัฒนธรรมของชนชั้นสูง การแสดงออกทางศิลปะประเพณีทุกชนิดถูกสั่งห้าม ประมาณร้อยละ 90 ของนักแสดงถูกฆ่าตาย (Cravath 2007) แม้ว่าจะมีการรื้อฟื้นศิลปะแขนงนี้ขึ้นใหม่ในทศวรรษ 1980 แต่ก็ยังไม่มีความสงบเกิดขึ้นในสังคมจนกระทั่งถึงช่วงต้นทศวรรษ 1990

เนื่องจากอุดมการณ์ "พระนคร" ทุกวันนี้ศิลปินบางคนยังรู้สึกว่าแม้นาฏศิลป์นี้จะมีวิวัฒนาการมานานแล้ว แต่การปรับปรุงรูปแบบใหม่อีกในปัจจุบันโดยปราศจากการยอมรับจากราชสำนักนั้นเป็นสิ่งที่รับไม่ได้ ทำให้การทดลองทางด้านรูปแบบนาฏศิลป์เป็นเรื่องยาก การแสดงเพื่อการท่องเที่ยวเป็นทั้งความภูมิใจที่วัฒนธรรมกัมพูชายังคงมีชีวิตชีวา แต่ก็เป็นสาเหตุของความสิ้นหวังที่มาพร้อมกับความสูญเสียลักษณะทางจิตวิญญาณของการแสดงนี้ (ดู Chheang 2008; Ministry of Culture and Fine Arts 2009)

## การท่องเที่ยว พระนคร และเศรษฐศาสตร์นาฏกรรมในเสียมเรียบ

ในบรรดาการแสดงทางวัฒนธรรมของเสียมเรียบ เช่น การแสดงระหว่างมื้ออาหารค่ำของภัตตาคารเทมเพิลบัลโคนี รำอัปสราคือภาพแทนความเข้าใจของนักท่องเที่ยวที่มีต่อวัฒนธรรมกัมพูชา นักท่องเที่ยวแทบจะทุกคนที่ผู้เขียนมีโอกาสคุยด้วย กล่าวว่านครวัดเป็นสถานที่ที่เป็นเหตุผลสำคัญในการตัดสินใจมาเที่ยวกัมพูชา แต่ไม่ว่าพวกเขาจะได้มีโอกาสชมการแสดงนาฏศิลป์กัมพูชาหรือไม่ นักท่องเที่ยวทุกคนที่มาเยือนเสียมเรียบจะกลับไปพร้อมกับภาพประทับใจของหญิงสาวนุ่งผ้าซัมปอต (sampot) สีขาว สวมชฎาสองชั้นและประดับผมดำยาวด้วยดอกลั่นทม ปราสาทเขมรคือจุดอ้างอิงของวัฒนธรรมกัมพูชาในความนึกคิดของนักท่องเที่ยว ความเชื่อมโยงระหว่างนาฏศิลป์ดั้งเดิมกับราชสำนักในสมัยพระนครที่มีการรับรู้กันนั้น ทำให้การแสดงนาฏศิลป์นี้มีที่มาที่ไปชัดเจนและทำให้เกิดความชอบธรรมที่จะเป็นการแสดงที่ขาดไม่ได้สำหรับการท่องเที่ยวกัมพูชา (Winter 2007; Ministry of Tourism 2012).

ในช่วงกลางทศวรรษ 1990 มรดกโลกเมืองพระนคร (world heritage site of Ankor) กลายเป็นจุดสนใจที่สำคัญทั้งในด้านการท่องเที่ยวและการอนุรักษ์ เนื่องจากมันสามารถเชื่อมร้อยประเด็นสำคัญของการฟื้นฟูสถาบันทางวัฒนธรรมและโครงสร้างเศรษฐกิจของกัมพูชาเข้าด้วยกันได้ (Winter 2007). การท่องเที่ยวมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อเศรษฐกิจของกัมพูชา ใน ค.ศ. 2011 มีนักท่องเที่ยวต่างประเทศไปเยือนประเทศนี้ถึง 2,881,862 คน เพิ่มขึ้นเกือบห้าเท่าเมื่อเทียบกับสิบปีก่อนหน้า (Ministry of Tourism 2012) เมื่อรวมผลกำไรทางตรง ทางอ้อม และกำไรจากธุรกิจสืบเนื่องเข้าด้วยกัน การท่องเที่ยวก่อให้เกิดมูลค่าทางเศรษฐกิจถึง 2 พันล้านเหรียญสหรัฐฯ คิดเป็นร้อยละ 22.5 ของจีดีพีของกัมพูชาใน ค.ศ. 2011 และก่อให้เกิดการจ้างงานมากกว่าหกแสนตำแหน่งในปีเดียวกัน (World Travel and Tourism Council 2012; Ministry of Tourism 2012) เป็นที่คาดการณ์ได้ว่ากิจกรรมด้านการท่องเที่ยวมีศูนย์กลางอยู่ที่อุทยานประวัติศาสตร์พระนคร ซึ่งห่างจากกลางเมืองเสียมเรียบไปด้วยการเดินทางทางรถเพียงไม่กี่นาที อุทยานแห่งนี้ดึงดูดนักท่องเที่ยวได้มากกว่า 1.6 ล้านคนใน ค.ศ. 2011

ด้วยการเน้นไปที่การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในเขตเสียมเรียบ การแสดงนาฏศิลป์ดั้งเดิมจึงได้รับการส่งเสริมให้เป็นความบันเทิงในฝันสำหรับยามเย็นของนักท่องเที่ยว (Chheang 2008) และเป็นเหตุผลให้เกิดการแพร่หลายของคณะนาฏศิลป์เอกชนในเสียมเรียบ (ประมาณ 30 คณะ) คณะเล็ก ๆ มีขนาดตั้งแต่มีนักแสดง 4-20 คนรวมทั้งนักดนตรี ส่วนคณะใหญ่อาจมีผู้แสดงรวมกันเป็นร้อยคนต่อการแสดงหนึ่งครั้ง เป็นเรื่องยากที่จะหาจำนวนรวมที่แน่นอนของนักแสดงทั้งหมด

ที่ทำการแสดงในทุกแห่ง แต่ผู้เขียนคาดการณ์คร่าว ๆ ว่าน่าจะมีมากกว่า 1,000 คน นักแสดงหน้าใหม่เป็นที่ต้องการมากอยู่ตลอดเวลา แม้ว่าจะไม่ได้รับค่าตอบแทนที่สูงนัก

โอกาสในการมีงานทำขึ้นอยู่กับระบบที่มีลำดับชั้นของการฝึกฝนและประสบการณ์ ในระดับล่างสุดคือนางรำที่มีอายุน้อยที่สุดซึ่งได้รับการฝึกฝนเล็กน้อยโดยองค์กรพัฒนาเอกชนในเสียมเรียบ พวกที่ไม่มีงานประจำอาจจะเกี่ยวโยงอยู่กับคณะนักแสดงเอกชนหลายคณะ โดยอาจจะถูกเรียกไปร่วมแสดงเดือนละ 2-3 ครั้ง สำหรับค่าตอบแทนประมาณสองเหรียญสหรัฐฯ ต่อการแสดงหนึ่งชุด ถัดจากนั้นคือนางรำที่มีงานประจำตามตลาดหรือภัตตาคาร พวกนี้ทำการแสดงทุกคืนสำหรับเงินเดือนเดือนละ 30-45 เหรียญสหรัฐฯ นักแสดงตามภัตตาคารที่มีบุฟเฟต์อาหารเย็นบวกการแสดงจะได้เงินเดือนเดือนละ 45-80 เหรียญสหรัฐฯ ระดับสูงสุดของระบบนี้ก็คือนักแสดงและครูของหมู่บ้านวัฒนธรรมกัมพูชา (Cambodian Cultural Village) (อุทยานจำลองวิถีชีวิตชาติพันธุ์ที่มีการแสดงทุกวัน) ที่ทำงานเต็มเวลาสำหรับเงินเดือนเดือนละ 80-300 เหรียญสหรัฐฯ นอกจากนั้นคือ *สไมล์ออฟอังกอร์ (Smile of Angkor)* ที่จัดแสดงในศูนย์แสดงมหรสพที่มีบริษัทเอกชนของจีนเป็นเจ้าของมีการแสดงน้ำตกและแสงเลเซอร์ นักแสดงที่แสดงบนเวทีทุกคืนจะได้รับเงินเดือนเดือนละ 160-200 เหรียญสหรัฐฯ

จากการคาดการณ์ผลกำไรของร้านกุเลน 2 ซึ่งเป็นภัตตาคารที่มีบริการบุฟเฟต์อาหารเย็นบวกการแสดง ชี้ให้เห็นถึงช่องว่างของรายรับของแหล่งต้อนรับนักท่องเที่ยวกับค่าตอบของนักแสดง ที่นี่คิดค่าอาหารและค่าชมการแสดงจากนักท่องเที่ยวคนละ 12 เหรียญสหรัฐฯ (ไม่รวมค่าเครื่องดื่ม) แต่ละปีจะมีจำนวนนักท่องเที่ยวโดยเฉลี่ย 146,000 คน เข้ารับประทานอาหารเย็นและชมการแสดง คิดเป็นรายรับต่อปีสูงกว่า 1,752,000 เหรียญสหรัฐฯ ในภัตตาคารแห่งนี้มีนักแสดงประมาณ 30 คน ซึ่งได้รับค่าตอบแทนคนละประมาณ 720 เหรียญสหรัฐฯ ต่อปี ดังนั้น ค่าตอบแทนคณะนักแสดงทั้งปีจะเท่ากับ 21,600 เหรียญสหรัฐฯ หรือเพียงแค่ร้อยละ 1.2 ของรายรับทั้งปี

## นางอัปสราสมัยใหม่ : นักแสดงเพื่อการท่องเที่ยวในเสียมเรียบ

ผู้เขียนทำวิจัยอย่างละเอียดในเสียมเรียบระหว่าง ค.ศ. 2011 กับ 2012 โดยเก็บข้อมูลจากคณะนาฏศิลป์เอกชนสองคณะ ที่แสดงพิเศษให้กับกลุ่มทัวร์ขนาดใหญ่และทำการแสดงในแหล่งท่องเที่ยวอีกสี่แห่ง ได้แก่ กุเลน 2 เทมเพิลบัลโคนี หมู่บ้านวัฒนธรรมกัมพูชา และสไมล์ออฟอังกอร์ จากประสบการณ์ของนักแสดงทำให้เห็นถึงความตึงเครียดระหว่างการร่ายรำที่ศักดิ์สิทธิ์ ความเป็นจริงทางเศรษฐกิจ และการท่องเที่ยวในกัมพูชา

อุก รานี พูดคุยกับผู้เขียนเกี่ยวกับประสบการณ์ของเธออย่างอดทนแม้ว่าจะเป็นกล่องเสียงอักเสบอยู่ เธออายุยี่สิบปีและเริ่มเรียนนาฏศิลป์ดั้งเดิมตั้งแต่อายุสิบสองปี เธอหลงเสน่ห์ของนาฏศิลป์ประเพณีของกัมพูชาจากการดูโทรทัศน์ และขออนุญาตพ่อแม่มาเรียนนาฏศิลป์ เธอเรียนทั้งนาฏศิลป์ดั้งเดิมและแบบพื้นบ้านที่บ้านของเนียะกรู (nekru-ครู) นริน ที่วัดตำหนัก เพราะเธอชื่นชอบนาฏศิลป์ทั้งสองแบบ ใน ค.ศ. 2005 เมื่อเทมเพิลบัลโคนีเปิดดำเนินการ นรินตกลงที่จะเตรียมคณะนักแสดงรุ่นเยาว์ของเธอสำหรับการแสดงหกชุดทุกคืนที่นั่น ตอนนั้นรานีอายุสิบสามปี ผิวขาว หุ่นเพรียวบาง ใบหน้ารูปหัวใจ ทำให้ฝ่ายจัดการของภัตตาคารแห่งนั้นสนใจเธอ รานีเซ็นสัญญาสิบปีกับทางภัตตาคาร ตอนนี้เธอมีเงินเดือนเดือนละ 45 เหรียญสหรัฐฯ และต้องแสดงทุกคืนตั้งแต่เวลา 19.30 - 21.30 น.

ก่อนทำการแสดงเธอจะไหว้ครูที่หิ้งบูชาเล็ก ๆ ซึ่งทำขึ้นเอง บนหิ้งบูชาในห้องแต่งตัวนั้นมีหน้ากากลิงและยักษ์ดอกไม้และธูปที่ปักอยู่ในกระป๋องกาแฟ เมื่อเธอสวมมกุฏ (ชฎา) สำหรับการ “รำอวยพร” ที่เป็นการแสดงชุดแรก เธอก็จะพนมมือจรดหน้าผากเพื่อทำความเคารพบรรพบุรุษและไหว้ครูนาฏศิลป์ ทุกคืนเธอจะแสดง “รำอวยพร” “รำอัปสรา” และการแสดงพื้นบ้านอีกสองชุดคือ “รำนกยูงไพลิน” และ “รำจับปลา”[13]

เทมเพิลบัลโคนีเป็นคลับและภัตตาคารสูงสองชั้น เมื่อเดินขึ้นบันไดมา แขกที่มาเที่ยวจะโผล่ออกมาตรงด้านข้างห้องครัวของภัตตาคาร ตรงหน้าเวทีมีโต๊ะยาวไม่กี่โต๊ะที่ผู้ชมสามารถเห็นเวทีการแสดงได้โดยไม่มีอะไรบัง โต๊ะพวกนี้เอาไว้สำหรับต้อนรับกลุ่มทัวร์ใหญ่ ๆ ส่วนโต๊ะอื่น ๆ กระจายอยู่ทั่วพื้นที่และเห็นเวทีไม่ถนัดเนื่องจากมีเสาบัง สิ่งที่เกิดขึ้นเวลาที่มีการแสดงก็คือ นักท่องเที่ยวจะลุกขึ้นเดินเกลื่อนไปเพื่อหามุมถ่ายภาพชัด ๆ เพื่อบันทึกการสำรวจวัฒนธรรมประเพณีกัมพูชาของตนเอง แต่ส่วนใหญ่แล้วนักท่องเที่ยวที่ไม่ได้ลุกไปถ่ายภาพก็จะกินอาหารและคุยกันเสียงดัง และให้ความสนใจเพียงเล็กน้อยกับการแสดงที่อยู่เบื้องหน้าพวกเขา หลังจบการแสดง นักท่องเที่ยวก็จะปีนขึ้นไปบนเวทีเพื่อถ่ายรูปกับนางรำ เมื่อรานีแต่งกายในชุดรำพื้นบ้านจะมีนักท่องเที่ยวไม่กี่คนที่จำได้ว่าเธอคือหญิงสาวที่สวมบทบาทนางอัปสรเมรา (Apsara Mera) ซึ่งเป็นเทพีนางรำที่เป็นมารดาของชนชาติเขมร นักท่องเที่ยวชอบที่จะถ่ายภาพกับนางรำที่สวมชุดปักดิ้นแวววาวสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ดั้งเดิมมากกว่า และรานีมักจะถูกกลืนหายอยู่หลังเวที เธอไม่ได้รังเกียจการถ่ายภาพกับนักท่องเที่ยว แต่รู้สึกอึดอัดเวลานักท่องเที่ยวผู้ชายแตะเนื้อต้องตัวเธอ

การถูกกลืนหายไปอยู่เบื้องหลังดูเหมือนจะเป็นภาพสะท้อนชีวิตของเธอเหมือนกัน เธอมีพี่น้องห้าคน น้องสาวสอง น้องชายสาม เธอออกจากโรงเรียนเมื่อจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่สองเพื่อจะได้หาเงินส่งเสียน้อง ๆ ให้ได้เล่าเรียน เธอก็เหมือนผู้หญิงเขมรอื่น ๆ ที่ “ดี”[14] เธอถอยกลับไปอยู่ข้างหลัง แต่ก็ยังคงเป็นผู้สนับสนุนทรัพยากรให้กับครอบครัว เธอคิดว่าการรำแบบดั้งเดิมมีส่วนสำคัญในการส่งเสริมอัตลักษณ์ของชาติกัมพูชา และการเข้าใจนาฏศิลป์นี้เป็นสิ่งสำคัญสำหรับชาวกัมพูชาและชาวต่างประเทศ ส่วนหนึ่งของความทุ่มเททำงานของเธอ มาจากความเข้าใจว่านาฏศิลป์ดั้งเดิมมีความเชื่อมโยงโดยตรงกับประวัติศาสตร์โบราณของกัมพูชา จากการพบรูปสลักนางรำบนผนังของปราสาทต่าง ๆ ในเมืองพระนคร และจากการรับรู้ว่านาฏศิลป์ดั้งเดิมของกัมพูชาเกือบจะสูญสิ้นไปในยุคเขมรแดง ซึ่งเป็นความรู้ที่รานีได้รับการถ่ายทอดมาจากครู เธอไม่พอใจที่เทมเพิลบัลโคนีจ่ายค่าตอบแทนเธอในอัตราต่ำ แต่เธอชอบที่ได้แสดงนาฏศิลป์ดั้งเดิมให้ชาวต่างชาติชม เธออธิบายว่าตราบใดที่การแสดงทำได้อย่างถูกต้อง มันก็เป็นเรื่องดีที่ได้แบ่งปันให้กับผู้ชม โชคไม่ดีที่รานีคิดว่าไม่ใช่นางรำทุกคนที่แสดงที่เทมเพิลบัลโคนีแสดงได้ดี เธอแสดงความต้องการที่จะลาออก

---

[13] ชื่อของชุดการแสดงนาฏศิลป์ที่รานีแสดงมีดังต่อไปนี้ “รำอวยพร” = “ระบำจูนปอร” (Robam Chun Por); “รำอัปสรา” = “ระบำเทพอัปสร” (Robam Tep Apsar); “รำนกยูงไพลิน” = “ระบำกันกอกไปเลิน” (Robam Kngork Pailin) และ “รำจับปลา” = “ระบำเนียะสาด” (Robam Nesat)

[14] ฉบับ (Chbap-ประมวลกฎหมายของกัมพูชา) ประกอบด้วยฉบับสเร็ย (Chbap Srey) และฉบับปร็อฮ (Chbap Bro) หรือกฎหมายสำหรับผู้หญิงและผู้ชายตามลำดับ ในประมวลกฎหมายสำหรับผู้หญิง ซึ่งกำหนดไว้ว่าหญิงที่ดีควรประพฤติตัวอย่างไร เป็นกฎหมายที่เป็นที่รู้จักมากกว่าและมีการสอนในโรงเรียนของกัมพูชาด้วยวิธีท่องจำ ผู้หญิงในอุดมคติที่กำหนดไว้ในฉบับเป็นสัญลักษณ์ที่มีความขัดแย้งในตัวเอง กล่าวคือมีความนุ่มนวล อ่อนหวาน บริสุทธิ์ มีความเป็นนักธุรกิจหัวแข็งและเป็นผู้ดูแลครอบครัว (Derks 2008; Ledgerwood 1996)

แม้แต่เธอเองตอนนี้ก็ลืมขบัจบาท (kbach bat) หรือการเคลื่อนไหวต่อเนื่องที่เป็นพื้นฐานสำหรับตัวละครแต่ละตัวเพราะไม่มีเวลาซ้อม แม้กระนั้น เธอก็ยังใช้เวลาไปสอนรำให้สถานรับเลี้ยงเด็กกำพร้าในเสียมเรียบ เพราะเธอปรารถนาที่จะถ่ายทอดมรดกวัฒนธรรมของกัมพูชาต่อไปเท่าที่เธอได้เรียนรู้มา

**นพ นิตา**ก็คล้ายกับรานี เธอเชื่ออย่างลึกซึ้งในความสำคัญของการเข้าใจมรดกวัฒนธรรมผ่านนาฏศิลป์ดั้งเดิม นิตาจบการศึกษาโรงเรียนนาฏศิลป์ของเอ็นจีโอ เมื่อ ค.ศ. 2010 หลังจากฝึกฝนอยู่สี่ปี เธอมักจะกลับไปที่โรงเรียนสอนรำ เพื่อช่วยงานโรงเรียนเวลาที่ทางนั้นต้องนักแสดงที่สามารถรับบทตัวละครชายยาก ๆ เช่น บทพระรามผู้เป็นเจ้าชายในมหากาพย์รามายณะ เธอมักจะไปฝึกรำที่โรงเรียนที่เธอจบมา แต่ตอนหลังมานี้เธอเข้าไปเกี่ยวข้องกับเอ็นจีโออีกแห่งหนึ่งที่สอนวาดรูปและภาษาอังกฤษ เช่นเดียวกับเด็กด้อยโอกาสหลาย ๆ คนในเสียมเรียบ นิตาผูกสัมพันธ์กับเอ็นจีโอที่สามารถช่วยให้เธอจุนเจือครอบครัวได้

นิตาอายุสิบห้าปี เธอทำงานกับคณะนาฏศิลป์ที่อยู่ในกลุ่มที่มีขนาดใหญ่ที่สุดที่ใช้ชื่อว่าเทวาอังกอร์ ซึ่งมีศิลปินในสังกัดประมาณแปดสิบคน นิตาได้แสดงเดือนละสองหรือสามครั้ง ที่โรงแรมต่าง ๆ ในเขตเสียมเรียบ บางครั้งเธอต้องคอยนานเกินชั่วโมงกว่ากลุ่มทัวร์มาถึงโรงแรม และไม่ได้กลับบ้านจนกว่าจะหลังห้าทุ่ม เธอมาจากครอบครัวที่ยากจนมาก คนในครอบครัวจำเป็นต้องได้เงินเดือนละ 4-8 เหรียญสหรัฐฯ จากเธอทุกเดือน เพื่อจ่ายเป็นค่าเล่าเรียนและค่าอาหาร การแสดงเป็นเรื่องที่มีความสุ่มเสี่ยงเพราะผู้จัดการของบางโรงแรมเฆี่ยนตีนักแสดงที่ยังเด็กด้วย แต่นิตาก็รักการแสดงและการเรียนรู้นาฏศิลป์ เพราะเธอบอกว่ามันสอนให้เธอได้รู้จักวัฒนธรรมของกัมพูชา เธอรู้สึกว่าเยาวชนส่วนใหญ่ในกัมพูชายังขาดความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมกัมพูชา ซึ่งสาเหตุหนึ่งมาจากกระแสวัฒนธรรมสมัยนิยมดนตรีเค-พอป และอีกสาเหตุหนึ่งคือเขมรแดง เธอบอกว่าพวกนักแสดงเรียนรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์กัมพูชาระหว่างที่ฝึกฝนการรำ และมีความรู้สึกที่หนักแน่นว่านาฏศิลป์ควรได้รับความเคารพ แต่เธอก็ไม่ได้ห่วงใยมากนักกับการแสดงนาฏศิลป์เพื่อการท่องเที่ยว นิตารู้สึกเป็นกังวลมากกว่าเกี่ยวกับโอกาสได้ทำงานเป็นนางรำต่อ เพื่อจะได้มีเงินไปจุนเจือครอบครัวที่รออยู่

สำหรับ **คิม โสภอร์** การแสดงนาฏศิลป์ไม่ใช่ความจำเป็นด้านการเงิน (Kim 2012) เธออายุยี่สิบหกปีและเรียนรำจากกุเลน 2 ที่ซึ่งเธอทำงานประจำอยู่ด้วยเงินเดือนเดือนละ 55 เหรียญสหรัฐฯ แต่เธอมีรายได้ทางอื่นมากกว่านั้น ร้านกุเลน 2 เป็นภัตตาคารเปิดโล่งมีหลังคาคลุมทำให้อากาศหมุนเวียนจากลมเย็นที่พัดผ่านและสามารถกันฝนได้ ฉากหลังเวทีตกแต่งเป็นปราสาทจำลองของเมืองพระนครโดยมีภาพปราสาทจตุรมุขบายนขนาดใหญ่อยู่ตรงกลาง นักท่องเที่ยวจะนั่งรวมกันที่โต๊ะยาวที่ตั้งทอดเป็นแนวไปทางบริเวณที่เป็นจุดวางอาหารบุฟเฟต์ นางรำจะทำการแสดงชุด “รำกะลา”[15] “รำจับปลา” และชุดสำคัญ “รำอัปสรา” เป็นประจำ พวกนักแสดงสามารถเลือกที่จะแสดงชุดอื่นได้เองในแต่ละวันโดยเลือกจากชุดการแสดงที่มีอยู่หลากหลาย ทำให้การทำงานมีความยืดหยุ่น หลังจากจบการแสดงนักท่องเที่ยวจะรีบขึ้นมาบนเวทีเพื่อถ่ายรูปกับนักแสดง ก่อนที่จะรีบกลับไปขึ้นรถ

โสภอร์เริ่มแสดงเมื่อเธออายุได้ 14 ปี หลังจากได้รับการฝึกฝนเพียง 2-3 เดือน และใช้เงินเดือนที่ได้จากการรำไปจ่ายเป็นค่าเล่าเรียน เธอจบจากโรงเรียนอาชีวะด้วยวุฒิการศึกษาด้านการท่องเที่ยว

[15] ชื่อภาษาเขมรของรำกะลาคือ “ระบำกัวะฮ์ตระลอก” (Robam Kuos Tralork)

ซึ่งทำให้เธอได้งานที่ดีในบริษัทตัวแทนการท่องเที่ยวโดยทำหน้าที่รับโทรศัพท์ เธอได้เงินเดือนสูงกว่า 200 เหรียญสหรัฐฯ เมื่อเทียบกับรายได้เฉลี่ยต่อหัวของกัมพูชาที่ 675 เหรียญสหรัฐฯ ต่อปี นับว่าเธอมีรายได้ดีพอสมควร โสภอร์รู้สึกถึงความสำคัญที่ทุกคนควรจะได้มีความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์ดั้งเดิม และการท่องเที่ยวก็เป็นทางหนึ่งที่จะทำให้ศิลปกรรมนี้ได้รับความสนใจจากนานาชาติ สำหรับโสภอร์ระดับความสามารถทางทักษะไม่ใช่สิ่งที่ต้องกังวลเป็นพิเศษเหมือนนางรำคนอื่น หรือแม้แต่การไหว้ครูก่อนแสดง แต่ที่กุเลน 2 ก็มีหิ้งบูชาที่ทำขึ้นอย่างง่าย ๆ เพื่อบูชาบรรพบุรุษคล้ายกับที่มีที่ร้านเทมเพิลบัลโคนี นอกจากนั้นเธอยังไม่กังวลว่าไม่มีครูสอนรำมากำกับการแสดงทุกคืน ซึ่งเป็นสิ่งที่นักแสดงที่อื่นเห็นว่าเป็นสิ่งที่รับไม่ค่อยได้ โสภอร์จะรู้สึกเป็นห่วงมากกว่าที่งานนางรำของเธอไม่ได้รับการให้คุณค่าอย่างเพียงพอ เธอรู้สึกถึงสถานะที่กำกวมของนาฏศิลป์ที่ถูกกล่าวถึงในวาทกรรมระดับชาติและวิธีการที่นักแสดงและศิลปินได้รับการปฏิบัติและได้รับค่าตอบแทน เธอตั้งคำถามว่านาฏศิลป์ดั้งเดิมถูกให้คุณค่าอย่างพอเพียงแล้วหรือ

**อร โสเภียริกา** (Nekru Pich-เนียะกรูพิจ) อายุ 30 ปี รู้สึกว่าคุณค่าเชิงสัญลักษณ์ของนาฏศิลป์ดั้งเดิมนั้นแฝงฝังอยู่ในการฝึกฝนและทักษะ (Orn 2012) เธอจบปริญญาตรีจากมหาวิทยาลัยวิจิตรศิลป์ในพนมเปญ ซึ่งเป็นภูมิหลังที่ทำให้เธอแตกต่างจากนักแสดงคนอื่นทั้งหมดที่ถูกกล่าวถึงข้างต้น ปัจจุบันนี้เธอแสดงในโชว์แสงสีจากเลเซอร์ขนาดใหญ่ในชื่อชุดว่าสไมล์ออฟอังกอร์ โชว์ชุดนี้สร้างขึ้นโดยคนจีนและจัดแสดงที่ศูนย์จัดนิทรรศการเสียมเรียบ ด้านหนึ่งของศูนย์นี้เป็นพื้นที่สำหรับจัดเทศกาล งานแสดงสินค้าและนิทรรศการ พื้นที่ตรงกลางคือบริเวณที่ให้บริการอาหารบุฟเฟต์ และอีกด้านหนึ่งคือโรงละครติดเครื่องปรับอากาศขนาด 904 ที่นั่ง สำหรับราคาบัตรเข้าชม 38-48 เหรียญสหรัฐฯ นักท่องเที่ยวจะได้รับประทานอาหารเย็นแบบบุฟเฟต์ก่อนจะเข้าชมการแสดงในตอนทุ่มครึ่ง การแสดงใช้เวลา 75นาทีและใช้ผู้แสดง 104 คน การแสดงชุดนี้แบ่งออกเป็นหกองก์ โดยแต่ละองก์มีเนื้อหาเกี่ยวกับแง่มุมทางประวัติศาสตร์ต่าง ๆ ของอารยธรรมพระนครตามจินตนาการของผู้สร้างโชว์นี้ การแสดงชุดนี้มีการเปลี่ยนแปลงมาอย่างค่อยเป็นค่อยไป เพราะอธิบดีกรมวัฒนธรรมของเสียมเรียบได้พยายามที่จะแก้ไขความผิดพลาดที่ทำขึ้นโดยบริษัทของจีน[16] การแสดงชุดนี้แสดงข้อความบรรยายเรื่องราวเป็นภาษาอังกฤษ เวียดนาม เกาหลี และจีน และมีเสียงบรรยายภาษาอังกฤษเพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจเนื้อเรื่องได้ การแสดงชุดนี้ไม่มีดนตรีสดประกอบแต่มีการรำบางตอนจาก “รำอัปสรา” ช่วงบวงสรวง แสงเลเซอร์ น้ำตกขนาดยักษ์ และยอดปราสาทบายนสี่หน้าที่ขยับปากพูดได้

**ครูพิจและแม่** ย้ายจากพนมเปญมาเสียมเรียบแล้วหาเลี้ยงชีพด้วยการแสดงและการสอนนาฏศิลป์ แม่ของเธอเป็นนักแสดงยี่เกที่มีชื่อเสียงตั้งแต่ก่อนยุคเขมรแดง และพ่อของเธอเป็นที่ปรึกษาของกระทรวงวัฒนธรรมและวิจิตรศิลป์ เนียะกรูพิจสอนทุกวันและได้เงินเดือนเดือนละ 155 เหรียญสหรัฐฯ นอกจากนั้นยังแสดงทุกคืนที่*สไมล์ออฟอังกอร์* (ได้ 200 เหรียญสหรัฐฯ ต่อเดือน) เธอมีความคิดติดลบกับคณะนักแสดงหลายคณะในเสียมเรียบ เธอชี้ให้เห็นว่าคณะนักแสดงเหล่านั้นโดยทั่วไปแล้วมีความสามารถด้านทักษะค่อนข้างต่ำ และบางที่ไม่มีครูฝึกสอนด้วยซ้ำ เหมือนอย่างที่กุเลน 2 เธอมองว่าคณะนักแสดงเหล่านั้นไม่ให้เกียรติกับกับศิลปะการแสดง แต่ในอีกด้านหนึ่งเธอก็ยอมรับว่าการแสดง

[16] ผู้อำนวยการแผนกวัฒนธรรมและวิจิตรศิลป์ของเสียมเรียบได้ทำงานร่วมกับบริษัทจีนเพื่อเพิ่มจำนวนนักแสดงและพัฒนาเครื่องแต่งกายนักแสดงให้มีความเหมาะสมกับยุคสมัยพระนครมากขึ้น

นั้นมีความสำคัญต่อปากท้องของนักแสดงบางคนที่เธอเคยสอน ซึ่งหนึ่งในนั้นคือ นพ นิตา ลูกศิษย์เก่าของเธอ เธอชอบสไมล์ออฟอังกอร์มากกว่าการแสดงเพื่อการท่องเที่ยวที่เปิดแสดงอยู่ที่อื่น เพราะโชว์ชุดนี้ทำการแสดงในโรงละครจริง ๆ จริงอยู่ที่ผู้ชมรับประทานอาหารเย็นด้วย แต่บริเวณที่เป็นส่วนรับประทานอาหารก็แยกจากบริเวณที่ทำการแสดง ดังนั้นระหว่างการแสดงความสนใจจึงอยู่ที่ตัวศิลปิน นอกจากนั้นโชว์นี้ยังมีการจัดแสงอย่างมืออาชีพ และนางรำมีทักษะในระดับสูง แม้ว่า*สไมล์ออฟอังกอร์* จะเป็นการรวบรวมเอาแต่ละส่วนของการรำแบบดั้งเดิมหลายชุด เข้ามารวมไว้ด้วยกัน แต่ครูพิจเห็นว่ามันเป็นการแสดงร่วมสมัย เพราะมันได้ผสมผสานวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายแบบใหม่ที่ออกแบบขึ้นโดยนักออกแบบท่าเต้นชาวจีน เธอไม่ได้มองว่านี่คือปัญหา เพราะเธอเห็นว่าผู้เข้าชมซึ่งส่วนใหญ่เป็นนักท่องเที่ยวต่างประเทศ มักจะเบื่อหน่ายกับท่วงท่ารำที่เชื่องช้าของนาฏศิลป์ดั้งเดิม

## การท่องเที่ยวและความศักดิ์สิทธิ์

นักแสดงในเสียมเรียบ อย่างเช่นรานี นิตา โสภอร์ และครูพิจ มีความปรารถนาอย่างแรงกล้าที่จะแบ่งปันวัฒนธรรมกัมพูชาให้กับนักท่องเที่ยว ทั้งชาวต่างประเทศและกัมพูชา พวกเธอมีความภาคภูมิใจในความสามารถที่จะแสดงออกถึงความยืนหยัดของวัฒนธรรมกัมพูชา พวกเธอรู้สึกว่าเครื่องแต่งกาย ความงดงามของท่วงท่า และความสำคัญทางประวัติศาสตร์ของนาฏศิลป์ประเพณีเป็นสิ่งที่ดึงดูดนักท่องเที่ยวมาชมระบำโบราณ ในโลกที่ดูเหมือนว่าสิ่งต่าง ๆ ทวีความคล้ายคลึงกันมากขึ้น เนื่องจากโลกาภิวัตน์เพิ่มความเชื่อมโยงส่วนต่าง ๆ ของโลกเข้าด้วยกัน การแสดงที่มีรากเหง้าทางประวัติศาสตร์อย่าง *ระบำโบราณ* ได้กลายเป็นส่วนสำคัญที่แยกไม่ออกจากอัตลักษณ์ของชาติ และพร้อมกันนั้นก็กลายเป็นสิ่งที่ดึงดูดจินตนาการของนักท่องเที่ยวได้เป็นอย่างดี (Salazar 2010; Causey 2003) การที่นักท่องเที่ยวปรารถนาที่จะเห็นวัฒนธรรมประเพณีที่มีเอกลักษณ์ ยังช่วยให้การแสดงนี้ยิ่งเพิ่มความเป็นภาพแทนของความเป็นชาติ (Harrison 2003)

ทุกวันนี้ศิลปินในเขตเสียมเรียบมีส่วนร่วมอย่างยิ่งในการผลักดันให้การประพฤติปฏิบัติวัฒนธรรมนี้ได้รับการสืบทอดต่อไป พวกเขายอมรับว่าการแสดงตามแหล่งต้อนรับนักท่องเที่ยวไม่ได้มีความเหมาะสมที่สุดอย่างที่มันควรจะเป็น เนื่องจากทักษะการรำของนักแสดงยังค่อนข้างต่ำ อาหารและเครื่องดื่มมึนเมาไม่ควรให้บริโภคระหว่างทำการแสดง และการเผยส่วนสัดร่างกายของนักแสดงในลักษณะที่ทำให้พวกเธอรู้สึกอึดอัด แต่ในขณะเดียวกัน พวกเธอก็มองไม่เห็นว่าจะมีวิธีการอื่นใดที่จะทำมาหาเลี้ยงชีพ หรือส่งต่อความรู้ทางวัฒนธรรมที่ได้รับมาจากการเรียนนาฏศิลป์ เมื่อนาฏศิลป์เชิงพิธีกรรมถูกตัดขาดจากราชวงศ์ ศิลปินส่วนใหญ่ก็ไม่สามารถที่จะมีเงินเดือนประจำได้จากทางอื่น Diamond (2003) อภิปรายว่านาฏศิลป์ดั้งเดิมได้กลายเป็นแหล่งรายได้ที่สำคัญสำหรับผู้หญิง ซึ่งก็เป็นสิ่งที่ได้รับการยืนยันจากหญิงสาวทั้งสี่คนที่ถูกอ้างถึงในบทความนี้ พวกเธอแต่ละคนต่างก็ประพฤติปฏิบัติตัวตามความคาดหวังที่ประเทศนี้มีต่อผู้หญิง เมื่อแสดงอยู่บนเวที พวกเธอฉายภาพของความสง่างามและความเคร่งขรึมอย่างที่หญิงกัมพูชาพึงเป็น และในขณะเดียวกันก็ช่วยหาเงินเลี้ยงดูครอบครัวของตัวเอง (Derks 2008; Ledgerwood 1994)

อย่างไรก็ตาม คุณค่าของระบำโบราณยังเป็นสิ่งที่ศิลปินเหล่านี้โต้แย้ง เพราะเมื่อเทียบกับนักแสดงในพนมเปญ นักแสดงในเสียมเรียบได้รับค่าตอบแทนต่ำกว่ามาก ด้วยเงินเดือนเพียง 45 เหรียญสหรัฐฯ หรือสองเหรียญสหรัฐฯ ต่อการแสดงหนึ่งครั้ง ทั้งรานีและนิตารู้สึกว่างานของเธอมีคุณค่ามากกว่าค่าตอบแทนที่ได้รับ ในขณะที่รัฐบาลปัจจุบันยกย่องว่าการแสดงทางวัฒนธรรมนี้คือจิตวิญญาณของประเทศ และมักจะบรรจุการแสดงนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานต้อนรับอาคันตุกะจากต่างประเทศ แต่ศิลปะแขนงนี้กลับได้รับการสนับสนุนจากรัฐต่ำมาก งบประมาณของกระทรวงวัฒนธรรมและวิจิตรศิลป์คิดเป็นเพียงร้อยละ 0.25 ของงบประมาณที่อัตคัดของประเทศ ซึ่งก็เพียงพอสำหรับจ่ายเงินเดือนให้เจ้าหน้าที่เท่านั้น Turnbull (2006) ยกตัวอย่างการทำลายโรงละครพระสุรามฤต (Preah Suramarit Theater) เมื่อ ค.ศ. 2008 และการฉ้อฉลเงินงบประมาณสำหรับการบูรณะโรงละครขนาด 1,200 ที่นั่งแห่งนี้ ซึ่งถือว่าเป็นสถานที่สำคัญและเป็นบ้านของคณะนาฏศิลป์ราชสำนักในพนมเปญ ปรากฏการณ์นี้สะท้อนภาพอนาคตที่มืดมนของนาฏศิลป์ดั้งเดิม โสภอร์สังเกตเห็นว่าไม่มีการสนับสนุนศิลปะการแสดงนี้เท่าที่ควร ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการฝึกฝนนักแสดงและเงินเดือนที่ต่ำ ทั้งหมดนี้ทำให้เธอรู้สึกไม่แน่ใจว่าศิลปะแขนงนี้มีความสำคัญจริงหรือไม่ สำหรับเธอ คุณค่าเชิงสัญลักษณ์และเศรษฐกิจเป็นสิ่งที่ผูกโยงกัน ดังนั้นการขาดปัจจัยสนับสนุนด้านการเงินจึงเป็นเสมือนการลดทอนความสำคัญของนาฏศิลป์นี้ไปพร้อมกัน

การที่รัฐบาลไม่สามารถที่จะสนับสนุนด้านการเงินให้กับนักแสดงได้ ส่งผลให้พวกนักแสดงต้องไปแสวงหางานทำที่อื่น แต่เจ้าหน้าที่ของรัฐก็ยังแสดงความกลัวว่าระบำโบราณจะจางคุณค่าลงเพราะมลภาวะจากอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว ความกลัวนี้คล้ายคลึงกันกับความกลัวของชุมชนชาวบาหลีในช่วงทศวรรษ 1970 (Ministry of Culture and Fine Arts 2009) อุตสาหกรรมท่องเที่ยวในบาหลีเป็นสาเหตุของความคิดที่ขัดแย้งกัน ชุมชนท้องถิ่นถกเถียงกันว่าอะไรคือสิ่งที่เหมาะสมสำหรับการบริโภคของนักท่องเที่ยว แต่ขณะเดียวกันการท่องเที่ยวก็สร้างแรงบันดาลใจให้บรรดานักแสดงสร้างสรรค์ ช่วยทำให้เกิดการเพิ่มพูนของทักษะการรำ และทำให้เกิดกระแสความนิยมศิลปะประเพณีที่เพิ่มขึ้นในชุมชนท้องถิ่น (Picard 1990) Heywood (2008) เสนอว่านี่เป็นกรณีที่คล้ายกันกับที่เกิดขึ้นในกัมพูชาด้วยเหมือนกัน เนื่องจากมีการแสดงบางชุดที่ถูกสงวนรักษาไว้เพื่อพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ และนางรำสามารถที่จะ “ธำรงมิติที่ศักดิ์สิทธิ์ของนาฏศิลป์ไว้ได้พร้อมกับที่สามารถจะส่งเสริมความนิยมในด้านศิลปะเพื่อการค้าได้” (หน้า 135) แต่ Heywood กำลังอ้างอิงถึงคณะนักแสดงในสังกัดรัฐบาลซึ่งบางครั้งก็ออกรับงานแสดงสำหรับนักท่องเที่ยวบนเรือสำราญ ไม่ใช่นักแสดงที่รำตามภัตตาคารบุฟเฟต์และโรงแรมในเสียมเรียบ งานวิจัยของผู้เขียนชี้ว่ายังเร็วไปที่จะสรุปเช่นนั้น นักแสดงส่วนใหญ่ในเสียมเรียบมาจากครอบครัวที่ยากจนและไม่สามารถเข้ารับการฝึกอบรมอย่างต่อเนื่องได้ ทำให้ระดับของทักษะในการแสดงค่อนข้างต่ำ องค์กรพัฒนาจากต่างประเทศฝึกฝนให้เด็กกำพร้าและเด็กด้อยโอกาสสามารถแสดงในโรงแรมและภัตตาคาร (Diamond 2003) และการฝึกฝนลักษณะนี้ยังไม่พอเพียง อย่างที่ครูพิจชี้ให้เห็น นอกจากนั้นยังมีแนวโน้มที่จะจัดแสดงการรำบวงสรวงให้นักท่องเที่ยวชมทั้ง ๆ ที่เป็นการแสดงในพิธีกรรม อย่างไรก็ตาม แม้นิตาจะไม่คิดว่าเยาวชนกัมพูชามีความสนใจศิลปะประเพณี แต่ผู้เขียนพบเองว่าเด็ก ๆ ท้องถิ่นพากันมุงดูการแสดงตามตลาดและการแสดงสำหรับนักท่องเที่ยว ซึ่งช่วยจุดประกายความสนใจในศิลปะประเพณีขึ้นอีกในท้องถิ่น

ความไม่ชัดแจ้งในสถานะของนาฏศิลป์ประเพณีกับการท่องเที่ยวนี้ปรากฏในคำให้สัมภาษณ์ของเจ้าหน้าที่กระทรวงวัฒนธรรมในช่วงหน้าร้อนของ ค.ศ. 2012 แทนที่เจ้าหน้าที่จะปฏิเสธบทบาทของการแสดงเพื่อการท่องเที่ยวในแง่ที่เป็นการเลียนแบบการแสดงที่ศักดิ์สิทธิ์ พวกเจ้าหน้าที่กลับมีทัศนะคล้ายคลึงกับนักแสดงในเสียมเรียบ ที่เห็นว่าการแสดงเพื่อการท่องเที่ยวเป็นทางหนึ่งที่ทำให้นาฏศิลป์นี้ยังคงมีชีวิตอยู่ โดยทำให้นักแสดงในเสียมเรียบยังคงอยู่ได้ในทางเศรษฐกิจ และช่วยส่งเสริมให้เกิดความเข้าใจระหว่างวัฒนธรรม แต่ในอีกด้านหนึ่งพวกเจ้าหน้าที่ก็เห็นว่าตลาดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมเติบโตเกินกว่าจะควบคุมได้ และพวกเขาไม่สามารถติดตามตรวจสอบการแสดงสำหรับนักท่องเที่ยวได้อย่างพอเพียง ในอุดมคติแล้วเจ้าหน้าที่ของกระทรวงวัฒนธรรมจะต้องเข้าร่วมรับชมการแสดงอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้แน่ใจได้ว่าทักษะของนักแสดงมีมาตรฐานสูง และเวทีแสดงอยู่สูงกว่าผู้ชมในระดับที่เหมาะสม และมีองค์ประกอบที่สำคัญตามประเพณี แต่ปัญหาการขาดเจ้าหน้าที่ของกรมวัฒนธรรมและวิจิตรศิลป์ในเสียมเรียบ และการที่มีคณะนักแสดงและการจัดแสดงจำนวนมากที่ไม่ได้ลงทะเบียนไว้ ทำให้การติดตามตรวจสอบการแสดงทั้งหมดเป็นเรื่องที่ทำไม่ได้

ความศักดิ์สิทธิ์ของ*ระบำโบราณ*คือสิ่งที่เป็นเดิมพันหลังจากสงครามกลางเมืองที่ยาวนานหลายทศวรรษ ในฮาวายอิและในบาหลี การนำเอาการแสดงเชิงพิธีกรรมหรือที่ได้รับแรงบันดาลใจจากพิธีกรรมมาสร้างความบันเทิงเพื่อการค้า ยังคงเป็นปัญหาและมีความซับซ้อน แม้กระนั้นชุมชนท้องถิ่นก็ยังมุ่งมั่นพยายามที่จะสร้างสรรค์นาฏศิลป์รูปแบบใหม่ ที่แยกออกไปได้จากการแสดงที่มีความศักดิ์สิทธิ์และส่งเสริมให้นักท่องเที่ยวสามารถชื่นชมบางส่วนของศิลปะประเพณีของพวกเขาได้ (Howe 2005; Talamantes 2004) แต่การสร้างสรรค์วัฒนธรรมรูปแบบใหม่เป็นสิ่งที่นักแสดงนาฏศิลป์ดั้งเดิมไม่สามารถทำได้ในกัมพูชาปัจจุบัน เพราะการเปลี่ยนแปลงรูปแบบทางศิลปะไม่ได้รับการสนับสนุน เปิดโอกาสให้อุตสาหกรรมการท่องเที่ยวสามารถลดทอนสารัตถะของการแสดงเชิงพิธีกรรม ความลังเลที่จะเปลี่ยนแปลงรูปแบบทางศิลปะนี้ ส่วนหนึ่งมีที่มาจากอุดมการณ์สมัยอาณานิคมฝรั่งเศส ที่จัดวางให้นาฏศิลป์ประเพณีเป็นสิ่งหลงเหลือที่มีชีวิตสืบต่อมาจากอาณาจักรพระนครอันรุ่งโรจน์ และมีรากเหง้าอันเก่าแก่ที่ย้อนกลับไปในอดีต แนวความคิดนี้ยิ่งลงหลักปักฐานแน่นหนาขึ้นเมื่อการที่ศิลปะการแสดงนี้ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติโดยยูเนสโก (UNESCO's intangible heritage list for humanity) ประกอบกับความเข้าใจผิดเกี่ยวกับการสร้างท่วงท่าการเคลื่อนไหวใหม่ ๆ ในศิลปะแขนงนี้ ยังคงมีความลังเลที่จะสร้างสรรค์ท่ารำใหม่โดยที่ยังไม่ได้รับฉันทานุมัติจากราชสำนัก ถึงแม้ว่าในปัจจุบันได้มีการแยกความสัมพันธ์ระหว่างนาฏศิลป์ประเพณีและสถาบันพระมหากษัตริย์ไปแล้ว ปัจจุบันไม่มีการสอนนาฏศิลป์ดั้งเดิมในพระบรมมหาราชวัง และนักแสดงทำงานในสังกัดของกระทรวงวัฒนธรรมและวิจิตรศิลป์ซึ่งเป็นคนละหน่วยงานกันกับสำนักพระราชวัง อดีตรัฐมนตรีกระทรวงวัฒนธรรมซึ่งปัจจุบันทรงเป็นองค์อุปถัมภ์ศิลปะ เจ้าหญิงนโรดมบุปผาเทวี กล่าวว่าในขณะที่สมเด็จย่าของพระองค์คือสมเด็จพระราชินีกุสุมุขได้ทรงเปลี่ยนแปลงรูปแบบที่สำคัญหลายอย่างของนาฏศิลป์ดั้งเดิม แต่หน้าที่ของพระองค์เองคือการธำรงรักษาประเพณีหลังจากความสูญเสียอย่างมหาศาลในยุคเขมรแดง (Norodom and Sellars 2013) นิตา รานี และโสภอร์ เคยได้ยินเกี่ยวกับการเต้นร่วมสมัยมาบ้าง แต่แนวคิดที่จะเปลี่ยนแปลงลักษณะใดก็ตามของระบำโบราณเป็นสิ่งที่รับไม่ได้สำหรับพวกเธอ ครูพิจมีท่าทีที่แตกต่างออกไปจากคนอื่น เพราะในขณะที่เธอยอมรับการใช้ท่วงท่าจากการเต้นสมัยใหม่ในการแสดงชุด *สไมล์ออฟอังกอร์* แต่มันก็ถูกบรรจุไว้ในส่วนที่แยกไว้คนละช่วงกับการแสดงนาฏศิลป์ดั้งเดิม

นางรำในเสียมเรียบและที่อื่นยังคงยืนยันว่านาฏศิลป์ดั้งเดิมไม่ได้เหลือแค่เปลือกที่ถูกพรากแก่นสารออกไป (Diamond 2012) การแสดงของพวกเธอยังคงมีสาระทางจิตวิญญาณแม้เมื่อมันถูกนำมาแสดงให้นักท่องเที่ยวชม พวกเธอยังคงจุดธูปและสวดบูชาก่อนทำการแสดง พื้นที่หลังเวทีการแสดงถูกจัดไว้เพื่อตั้งหิ้งบูชาบรรพบุรุษที่สร้างขึ้นอย่างง่าย ๆ และอย่างน้อยที่สุดทุกคณะนักแสดงจะจัดพิธีไหว้ครูทุกปีเพื่อแสดงความเคารพแก่เทพแห่งนาฏศิลป์ ธรรมชาติที่ลื่นไหลของการประพฤติปฏิบัติศิลปะและธรรมชาติที่ทับซ้อนกันของการประกอบสร้างอุดมการณ์ทำให้ระบำโบราณ สามารถทำหน้าที่ได้พร้อมกันไปทั้งสองด้าน ทั้งในฐานะของพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์และการแสดงเพื่อความบันเทิงทางโลกเพราะเส้นแบ่งพรมแดนระหว่างสองพื้นที่นั้น และข้อห้ามทางวัฒนธรรมที่ถูกประกอบสร้างขึ้นซึ่งถูกจัดวางไว้ล้อมรอบรูปแบบทางนาฏศิลป์นี้ ต่างก็ทำงานของมันไปพร้อมกัน แม้ว่ามันจะไม่ได้เผยตัวให้ประจักษ์แก่สายตาของผู้ชมที่เป็นชาวต่างประเทศ

# อ้างอิง


Bruner, Edward. 2005. Culture on Tour: Ethnographies of Travel. Chicago: University of Chicago Press.

Burridge, Stephanie, and Fred Frumberg, eds. 2010. *Beyond the Apsara: Celebrating Dance in Cambodia*. New Delhi: Routledge.

Cambodia Intangible Cultural Heritage Committee. 2004. *Inventory of Intangible Heritage of Cambodia. Phnom Penh: Ministry of Culture and Fine Arts.*

Causey, Andrew. 2003. Hard Bargaining in Sumatra: Western Travelers and Toba Bataks in the Mar¬ket Place of Souvenirs. Honolulu: University of Hawai‘i Press.

Chandler, David. 2008. *A History of Cambodia*, 4th ed. Philadelphia: Westview Press.

Chheang, Vannarith. 2008. “The Political Economy of Tourism in Cambodia.” Asia Pacific Journal, of Tourism Research 13, no. 3: p. 281-297.

Cravath, Paul. 1986. “The Ritual Origins of the Classical Dance Drama of Cambodia.” Asian Theatre Journal 3, no. 2: p. 179-203.

---------. 2007. Earth in Flower: The Divine Mystery of the Cambodia Dance Drama. Holmes Beach, FL: DatAsia.

Crouch, David, and Luke Desforges. 2003. “The Sensuous in the Tourist Encounter: Introduction: The Power of the Body in Tourist Studies.” Tourist Studies 3, no. 1: p. 5-22.

Davis, Kent. 2011. *“Le Khmeropile: The Art and Life of Georges Groslier.” In Cambodian Dancers: Ancient and Modern, by Georges Groslier, ed. Kent Davis, trans. Pedro Rodriguez, p. 163-280. Holmes Beach, FL: DatAsia Press*.

Derks, Annuska. 2008. Khmer Women on the Move: Exploring Work and Urban Life in Urban Cambo¬dia. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Desmond, Jane. 1999. Staging Tourism: Bodies on Display from Waikiki to Sea World Chicago: Uni-versity of Chicago Press.

Diamond, Catherine. 2003. “Emptying the Sea by the Bucketful: The Dilemma in Cambodian Theatre.” Asian Theatre Journal 20, no. 2: p. 147-178.

---------. 2012. Communities of Imagination: Contemporary Southeast Asian Theaters. Hono¬lulu: University of Hawaii Press.

Edensor, Tim. 2001. "Performing Tourism, Staging Tourism: (Re)producing Tourist Space and Practice." Tourist Studies 1, no. 1: p. 59-81.

Eriksen, Thomas. 2007. Globalization: The Key Concepts. Oxford: Berg.

Frumberg, Fred. 2010. "Beyond Revival and Preservation: Contemporary Dance in Cambodia." In Beyond, the Apsara: Celebrating Dance in Cambodia, ed. Stephanie Burridge and Fred Frumberg, p. 140-154. New Delhi: Routledge.

Groslier, George. 2011. *In Cambodian Dancers: Ancient and Modern, ed. Kent Davis, trans. Pedro Rodriguez. Holmes Beach, FL: DatAsia Press.*

Harrison, Julia. 2003. Being a Tourist: Finding Meaning in Pleasure Travel. Vancouver: University of British Columbia Press.

Heywood, Denise. 2008. Cambodian Dance: Celebration of the Gods. Bangkok: River Books.

Hideo, Sasagawa. 2005. "Post/colonial Discourses on the Cambodian Court Dance." Southeast Asian Studies 42, no. 4: p. 418-441.

Howe, Leo. 2005. The Changing World of Bali: Religion Society and Tourism. New York: Routledge.

Kim Sophors. 2012. Interview with the author, 26 August.

Kirshenblatt-Gimblett. 2004. "Intangible Heritage as Metacultural Production." Museum Interna-tional 56, no. 1-2: p. 52-65.

Ledgerwood, Judy. 1994. "Gender Symbolism and Culture Change: Viewing the Virtuous Woman in the Khmer." In Cambodian Culture since 1975: Homeland and Exile, ed. May Ebihara, Carol Mortland, and Judy Ledgerwood, p. 119-128. Ithaca, NY: Cornell University Press.

----------. 1996. "Politics and Gender: Negotiating Conceptions of the Ideal Woman in Present Day Cambodia." Asia Pacific Viewpoint 37, no. 2: p. 139-152.

Ministry of Culture and Fine Arts. 2008. Royal Ballet. Phnom Penh: UNESCO/ Japanese Funds and Trust.

---------. 2009."Case Study Report: Cambodia: Living Human Treasure of Classical Dance." Proceedings of the Training Course for Safeguarding of Intangible Heritage. p. 1-3. Asia/Pacific Cultural Centre for LTNESCO, Kyoto, Osaka, and Nara, Japan, 15-22 July 2009. http://www.accu.or.jp/ich/en/ training/case study_pdf/ 09_10/ case_study_report_cambodia.pdf, accessed 11 November 2009.

Ministry of Tourism. 2012. *Tourism Statistics Annual Report: 2011. Phnom Penh: Statistics and Tourism Information Department*.

Ness, Sally. 2003. Where Asia Smiles: An Ethnography of Philippine Tourism. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Norodom Buppha Devi and Peter Sellars. 2013. "Intangible Treasure: HRH Princess Buppha Devi in Conversation with Peter Sellars." New York Public Library for the Performing Arts. 30 April.

Orn Sophearika. 2012. Interview with the author, 17 May.

Ouk Rany. 2012. Interviews with the author, 16 August and 21 August.

Phim, Toni, and Ashley Thompson. 1999. Dance in Cambodia. New York: Oxford University Press.

Picard, Michael. 1990. '"Cultural Tourism' in Bali: Cultural Performances as Tourist Attrac¬tion." Indonesia A\ p. 37-74.

Salazar, Noel. 2010. "The Globalization of Heritage through Tourism: Balancing Standardization and Differentiation." In Heritage and Globalisation, ed. Sophia Labadi and Colin Long, p. 130-146. New York: Routledge.

Shapiro, Toni. 1994. *Dance and the spirit of Cambodia. Unpublished PhD diss., Cornell University, Ithaca, NY.*

Stillman, Amy. 1996. "Hawaiian Hula Competitions: Event, Repertoire, Performance, Tradition." Journal of American Folklore 109, no. 3: p. 357-380.

Talamantes, Maria. 2004. "The Cultural Politics of Performance: Women, Dance Ritual, and the Transnational Tourism Industry in Bali." Unpublished PhD diss., University of California, Riverside.

Turnbull, Robert. 2006. "A Burned-Out Theater: The State of Cambodia's Performing Arts." In Expressions of Cambodia: The Politics of Tradition, Identity and Change, ed. Leakthina Chau-Pech oilier and Tim Winter, p. 133-149. New York: Routledge.

Urry, John. 1990. The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies. Newbury Park, CA: Sage.

Winter, Tim. 2007. Post-Conflict Heritage, Postcolonial Tourism: Culture Politics and Development at Angkor. New York: Routledge.

World Travel and Tourism Council. 2012. *Travel and Tourism Economic Impact 2012: Cambodia*, http://www.wttc.org/sitemedia/uploads/downloads/cambodia 2012. pdf, accessed 20 March 2012.