# แสง สิ่งของ และการมองเห็น

## ภาพถ่าย สิ่งของจากภาคสนามและการทำความเข้าใจคนอื่น

## Light, Objects and Visualisation :

Prospecting Photographs and Objects from Fieldworks and Attempting to Understand Others.

# แสง สิ่งของ และการมองเห็น

## ภาพถ่าย สิ่งของจากภาคสนามและการทำความเข้าใจคนอื่น

## Light, Objects and Visualisation :

Prospecting Photographs and Objects from Fieldworks and Attempting to Understand Others

บรรณาธิการ: สุดแดน วิสุทธิลักษณ์

คณะสังคมวิทยา
และมานุษยวิทยา
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

จัดทำโดย
พิพิธภัณฑ์ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ
คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

สิงหาคม 2561
ISBN 978-616-8139-68-4

บรรณาธิการ : สุดแดน วิสุทธิลักษณ์
รองบรรณาธิการ : เดชาภิวัชร์ นพมิตร
กองบรรณาธิการ : เหมือนพิมพ์ สุวรรณกาศ / อุรฉัตร อุมาร์ / อรอุมา ส้มไทย
ปก-รูปเล่ม : วรมันต์ โสภณปฏิมา
จัดพิมพ์ : บริษัท ปาป้า พริ้นต์ ติ้ง เฮาส์ จำกัด

“

This is very characteristic of the experience I had there, a quite extraordinary experience. I was very moved by and sensitive to the suffering of the people, but at the same time I had the detachment of an observer, as manifested by the fact that I was taking photos.

”

Picture from Algeria An Interview with Pierre Bourdieu, 2001

# “แสง สิ่งของและการมองเห็น : ภาพถ่าย สิ่งของจากภาคสนาม และการทำความเข้าใจคนอื่น”

Light, Objects and Visualisation : Prospecting Photographs and Objects from Fieldworks and Attempting to Understand Others.

**โดยพื้นฐานแล้ว มนุษย์รับรู้และทำความเข้าโลกโดยผ่านดวงตา**

“การมองเห็นมาก่อนถ้อยคำ เด็กๆ มองเห็นและจดจำ ก่อนที่จะพูด (Seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak., John Berger. Way of seeing : 1973)

เช่นเดียวกับนักมานุษยวิทยาและนักสังคมวิทยา ต่างใช้ “ดวงตา” เป็นศูนย์กลางในการรับรู้โลกของคนอื่น (Ocularcentrism) การที่ต้องไปอยู่ที่นั่น (Being there) รวมไปถึงการใช้วิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วมในกลุ่มคนที่ศึกษา (Participant observation) คือกระบวนการของการหาแสวงความรู้ในงานภาคสนามเพื่อที่จะทำความเข้าใจ “คนอื่น”

เพื่อที่จะมองเห็น รู้จักและจดจำ “แสง” จึงเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับมนุษย์

วัฒนธรรมต่างๆ ให้ความสำคัญกับแสงสว่างว่าเป็นที่มาของความรู้และปัญญา อุปมาเรื่องถ้ำของโสเครติส กล่าวถึงผู้ที่สลัดโซ่ตรวนซึ่งตรึงเขาไว้ในถ้ำ แล้วเดินออกมามองแสงดวงอาทิตย์ด้วยตาตนเอง คือการก้าวขึ้นมาสู่โลกแห่งความจริง ยุคแห่งแสงสว่างทางปัญญาในศตวรรษที่ 18 ของยุโรป (Age of Enlightenment) คือยุคแห่งแสงและเหตุผล (le Siècle des Lumières) ภายหลังจากการเคลื่อนผ่านไปของยุคมืด (Dark Ages )

ในทางพุทธศาสนา ความมืด คืออวิชชา และแสงสว่าง คือปัญญา การ “มองเห็น” ซากศพ หากพร้อมด้วยสติถือเป็น “การเห็นอันประเสริฐยิ่ง” เนื่องด้วย “ดวงตา-เห็น-ธรรม” ตามความเชื่อของฮินดู นอกจากจะให้ความสำคัญกับแสงสว่างแล้ว การ “เฝ้ามอง-อย่างภักดี” ต่อพระผู้เป็นเจ้า เช่นเดียวกับประติมากรรมโคนนทิเฝ้ามองพระอิศวรอย่างภักดีจากหน้าประตูทางเข้าศาสนสถานนั้นถือเป็นกิริยาซึ่งจะได้รับความเมตตาจากพระองค์

เพื่อที่จะถ่ายทอด “ความเข้าใจคนอื่น” ให้เป็นที่ประจักษ์ นักมานุษยวิทยาและนักสังคมวิทยาใช้ “ถ้อยคำ” หรือ “การเขียน” ที่เรียกกันว่า “งานชาติพันธุ์วรรณนา/งานชาติพันธุ์นิพนธ์” (Ethnography) ซึ่งหมายถึง การเขียน (graphy- ในภาษากรีกหมายถึงการเขียน) เกี่ยวกับผู้อื่น (Ethno) อย่างไรก็ตาม มีข้อวิพากษ์สำคัญก็คือ งานที่ “เขียนถึงคนอื่น” เช่นว่านี้ บอกเล่าความจริงเพียงบางส่วนเท่านั้น

เมื่อกล้องถ่ายรูปแพร่หลายขึ้น นักมานุษยวิทยาและนักสังคมวิทยาเริ่มสนใจการใช้ ภาพถ่ายและการถ่ายภาพ (Photo-graphy) เพื่อการเก็บบันทึกข้อมูลและถือว่าจะช่วยขยายความรู้ ความเข้าใจให้เพิ่มมากขึ้น หากพิจารณาโดยรูปศัพท์การบันทึกภาพ ก็คือการเขียน ( graphy) ด้วยแสง (photo- ในรากศัพท์ภาษากรีกหมายถึง light-แสง) และในทำนองเดียวกันกับการเขียน การถ่ายภาพ เป็นการบันทึกความจริงเพียงบางส่วน ?

**ถ้าดวงตาของมนุษย์ มองเห็น “ความจริง” ได้เพียงบางส่วนในการมองเห็นอันจำกัดนั้น จะทำให้เรา “เข้าใจ” ได้มากน้อยเพียงใด ?**

**พิพิธภัณฑ์ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ ซึ่งเป็นพิพิธภัณฑ์ทางมานุษยวิทยาและสนใจเกี่ยวกับสังคมวิทยาพิพิธภัณฑ์จัดนิทรรศการ “แสง สิ่งของและการมองเห็น : ภาพถ่ายสิ่งของจากภาคสนามและการทำความเข้าใจคนอื่น” ขึ้น ในระหว่างเดือนมีนาคม – ธันวาคม พ.ศ.2561 โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็นสามส่วนในประเด็นที่เชื่อมโยงกัน คือ “การมองเห็น” สิ่งต่าง ๆนั้น ทำให้เราเข้าใจคนอื่นได้อย่างไร**

**เขียนด้วยแสง** : แสดงอุปกรณ์เกี่ยวกับกล้องถ่ายภาพจากคลังสะสมของพิพิธภัณฑ์ และภาพถ่ายจากมุมมองของช่างถ่ายภาพและนักมานุษยวิทยา

**งานภาคสนาม** : จัดแสดงภาพถ่าย วัตถุและผลงานจากการทำงานภาคสนามของ รศ. สุมิตร ปิติพัฒน์ อดีตคณบดีและอาจารย์ประจำคณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

**สิ่งของจากภาพสนาม** : จัดแสดงวัตถุที่ได้รับหรือเนื่องมาจากการทำงานวิจัยของคณาจารย์ทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์อันซับซ้อนของวัตถุกับมนุษย์และความพยายามในการทำความเข้าใจคนอื่น

หนังสือเล่มนี้ จัดพิมพ์ขึ้นเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของงานนิทรรศการและงานสัมนาทางวิชาการเรื่อง

**"แสง สิ่งของและการมองเห็น ฯ"** จัดแบ่งเนื้อหาออกเป็นสามภาค คือบทความวิชาการ ภาพถ่ายและเรื่องราวเกี่ยวกับวัตถุซึ่งได้จากการทำงานภาคสนามของคณาจารย์ทางด้านสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา

ภาคแรก เริ่มต้นด้วย บทความจำนวน 3 บทความที่มีเนื้อหาเนื่องด้วยสังคมวิทยาพิพิธภัณฑ์ (Sociology of Museum) และมานุษยวิทยาทัศนา (Visual Anthropology) ที่สนใจวิเคราะห์พิพิธภัณฑ์ในฐานะเป็นสื่อประเภทหนึ่ง และสนใจว่าการมองเห็นและภาพถ่ายทางมานุษยวิทยานั้นเกี่ยวข้องกับการทำความเข้าใจ "คนอื่น" และตัวตนของ "นักมานุษยวิทยา" เองได้อย่างไร

บทความ **"สารของสื่อพิพิธภัณฑ์ : ออร่าของข้าวของ" โดย จันทนี เจริญศรี** ได้ทดลองมองพิพิธภัณฑ์ในฐานะของสื่อชนิดหนึ่ง โดยเปรียบเทียบกับมุมมองที่มีต่อภาพยนตร์ ในขณะที่สื่อหลักแห่งยุคสมัยเช่น ภาพยนตร์นำไปสู่การสิ้นสุดของการเสพงานศิลป์ด้วยการใคร่ครวญจมลึก (contemplation) ไปสู่การเสพสื่อแบบปล่อยใจไปกับสิ่งที่อยู่เบื้องหน้า (distraction) ในทางกลับกันพิพิธภัณฑ์ (ซึ่งเป็นสถาบันความรู้มาหลายศตวรรษและกลับมาเป็นที่นิยมแพร่หลายในยุคปัจจุบัน) ชวนให้ผู้เสพต้องใช้ "การใคร่ครวญจมลึก" ต่อสิ่งของที่จัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ ด้วยว่า วัตถุในพิพิธภัณฑ์มีมูลค่าความขลัง ซึ่งมาจากการจัดวางในบริบทเฉพาะและด้วยกระบวนการทำให้ลี้ลับ (mystification) ในยุคของการผลิตซ้ำแบบดิจิทัล บทความนี้ชวนให้เราได้ทบทวนที่ทางของพิพิธภัณฑ์ในโลกปัจจุบัน

บทความ **"การมองเห็นทางมานุษยวิทยา, ภาพถ่ายและปัญหาในการทำความเข้าใจคนอื่น"** ของศรยุทธ เอี่ยมเอื้อยุทธ ชี้ให้เห็นว่านักมานุษยวิทยาจำนวนมากได้พยายามข้ามพรมแดนของการบอกเล่าความรู้ไปสู่สิ่งที่ตัวอักษรไม่สามารถบอกเล่าได้ โดยหันเหความสนใจไปสู่การทำงานด้านภาพทั้งในฐานะที่เป็นเป้าหมายและกระบวนการในการค้นหาความรู้ ศรยุทธเลือกประเด็นวิเคราะห์เกี่ยวกับภาพถ่าย (photograph) และ (การ) ถ่ายภาพ (photography) เป็นหลักในการนำเสนอของบทความ โดยยื่นข้อเสนอให้ผู้อ่านได้พิจารณาว่า ภาพถ่ายและการถ่ายภาพนั้นนำไปสู่ "การทำความเข้าใจคนอื่น" ได้หรือไม่ และอย่างไร?

น่าสนใจว่าบทความทั้งสอง ยกประเด็น aura ของ วอลเตอร์ เบนยามิน (Walter Benjamin) มาร่วมใช้ในการวิเคราะห์และทำความเข้าใจปรากฏการณ์บางเรื่อง และต่างแปลความหมายและสื่อนัยของคำแตกต่างกัน บทความหนึ่งใช้ "ประกายเรืองรอง" ซึ่งต้องอาศัยจักษุประสาทในการรับรู้ กับอีกบทความหนึ่งใช้ "กลิ่นอาย" ซึ่งให้ความสำคัญกับการรับรู้ผ่านฆานประสาท นี่คงเป็นอีกตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงความซับซ้อนย้อนแย้งของการนำเอาแนวคิดทางทฤษฎีมาใช้ในภาษาไทย

เช่นเดียวกันกับบทความ “**นักมานุษยวิทยา กับ “คนไท**” : **การศึกษาผ่านภาพถ่าย**” ของ กิตติคุณ มูลเดิน ที่พยายามนำเอาแนวทางการศึกษามานุษยวิทยาทัศนา (Visual Anthropology) ร่วมกับกรอบความคิดเรื่องการสร้างภาพตัวแทนและตัวตนของนักมานุษยวิทยา มาใช้วิเคราะห์ภาพถ่ายของนักมานุษยวิทยา (รองศาสตราจารย์สุมิตร ปิติพัฒน์ อดีตอาจารย์และคณบดีคณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์) ผู้ที่สนใจศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ไทอย่างกว้างขวางและยาวนานมากผู้หนึ่ง บทความนี้ แสดงให้เห็นว่า “ภาพถ่าย” ของนักมานุษยวิทยาในสนามนั้น แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์อันซับซ้อนของ “การมอง” ระหว่างนักมานุษยวิทยาไทยกับกลุ่ม “คนไท” ที่เขาศึกษา

ภาคที่สอง เป็นกลุ่มภาพถ่ายของช่างภาพซึ่งแตกต่างกันทั้งในสถานะและยุคสมัย ภาพถ่าย “คะนัง” (เด็กชายกำพร้าชาติพันธุ์ซาไก จากภาคใต้ของสยาม) ฝีพระหัตถ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กษัตริย์ไทยพระองค์แรกที่มีความสนใจในการถ่ายภาพอย่างมาก ภาพถ่ายสตรีสูงศักดิ์จากล้านนา “เจ้าดารารัศมี” ฝีมือเจ้าจอมเอิบ ผู้เป็นช่างภาพสตรีสมัครเล่นในยุคเฟื่องฟูของการถ่ายภาพในพระบรมมหาราชวัง ภาพถ่ายกลุ่มชาติพันธุ์ไท ของ รศ.สุมิตร ปิติพัฒน์ นักมานุษยวิทยาที่สนใจศึกษากลุ่มคนที่พูดภาษาตระกูลไทในเอเชีย และภาพถ่ายของช่างภาพอาชีพ 2 คน คือ ภาพถ่ายกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ ในประเทศไทยของ สายัณห์ ชื่นอุดมสวัสดิ์ และภาพถ่าย “ชาวปารีส” ของ ศุภชัย เกศการุณกุล ภาพถ่ายที่คัดมานำเสนอในที่นี้ มุ่งหวังให้ผู้ชมได้สำรวจตรวจตราเบื้องหลังความคิดของผู้ถ่ายภาพ และขณะเดียวกันก็อาจกลับมาสำรวจตรวจสอบความคิดเห็นของผู้ชมเอง ว่าได้ “มองเห็น” และ “เข้าใจ” สิ่งที่แปลกแตกต่างไปจากผู้ถ่ายภาพอย่างไร

ภาคที่สาม เป็นเรื่องเล่า 17 เรื่องและภาพถ่ายสิ่งของที่เกี่ยวเนื่องกับการวิจัยในภาคสนาม ที่ผู้อ่านจะได้จะได้สัมผัสถึง “ท่าที” ของการทำความเข้าใจมนุษย์ สังคมและวัฒนธรรมผ่าน “สิ่งของ” จากมุมมองของนักสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา

หนังสือ “**แสง สิ่งของและการมองเห็น : ภาพถ่าย สิ่งของจากภาคสนามและการทำความเข้าใจคนอื่น**” ถือเป็นผลงานสิ่งพิมพ์ประจำปีของพิพิธภัณฑ์ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ ซึ่งได้ตีพิมพ์สืบเนื่องติดต่อกันเป็นประจำหลายปี สิ่งพิมพ์และกิจกรรมต่างๆ ที่จัดขึ้นโดยพิพิธภัณฑ์ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรตินั้น แสดงให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่และ “ท่าที” ของพิพิธภัณฑ์ฯ ที่มุ่ง “ศึกษาสิ่งของเพื่อเข้าใจผู้คน” ซึ่งสอดคล้องกับวิสัยทัศน์และพันธกิจของคณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาที่มุ่งสร้างและเปลี่ยนแปลงสังคมให้มีความอดทนอดกลั้น ยอมรับและตระหนักถึงความแตกต่างหลากหลายทางสังคมและวัฒนธรรม

สุดแดน วิสุทธิลักษณ์

# สารบัญ


4 บทนำ

**ภาคแรก**

10 สารของสื่อพิพิธภัณฑ์ : ออร่าของข้าวของ
จันทนี เจริญศรี

22 การมองเห็นทางมานุษยวิทยา ภาพถ่าย และปัญหาในการ ทำความเข้าใจคนอื่น
ศรยุทธ เอี่ยมเอื้อยุทธ

38 นักมานุษยวิทยา กับ “คนไท” : การศึกษาผ่านภาพถ่าย
กิตติคุณ มูลเดิน

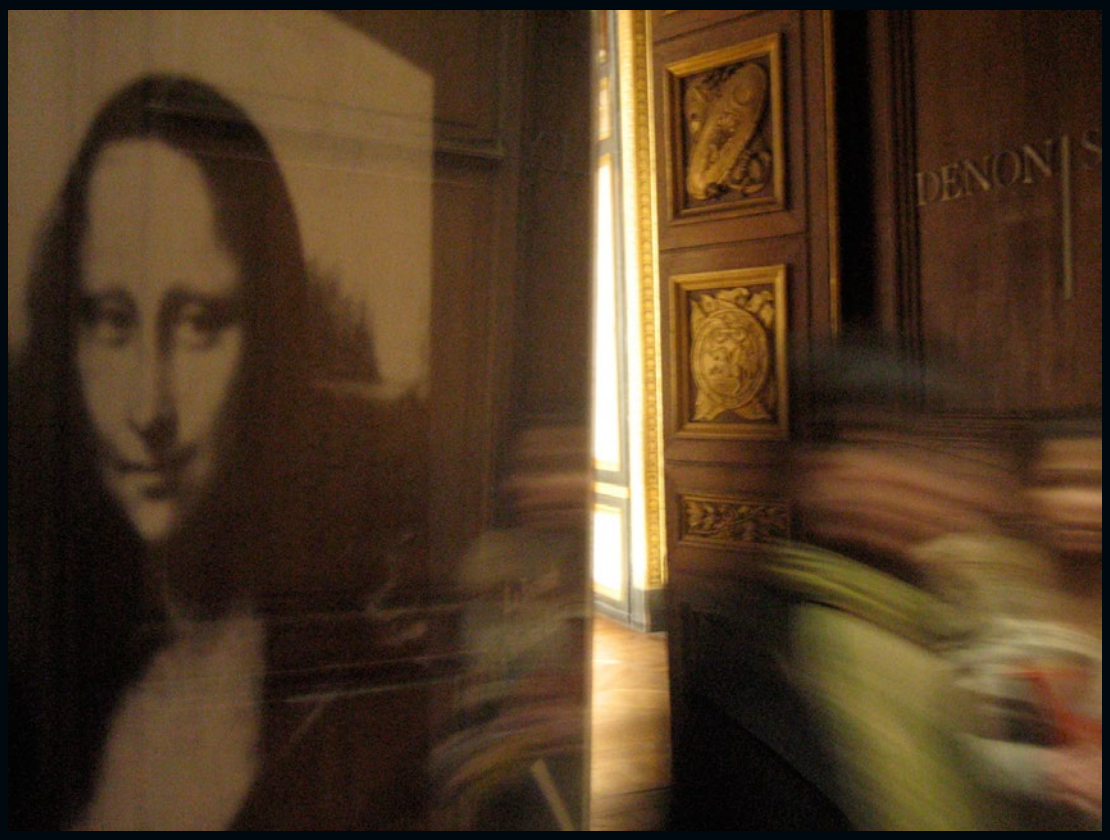
**ภาคสอง**

61 แสงและความมืด
64 ผู้ถ่ายภาพ : พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2396-2453)
66 ผู้ถ่ายภาพ : เจ้าจอมเอิบ (พ.ศ. 2422-2487)
68 ผู้ถ่ายภาพ : รศ.สุมิตร ปิติพัฒน์
76 ผู้ถ่ายภาพ : สายัณห์ ชื่นอุดมสวัสดิ์
84 ผู้ถ่ายภาพ : ศุภชัย เกศการุณกุล

## ภาคที่สาม


92 กำไลเจ้าหญิงว้า : ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล
95 มานุษยวิทยากับเครื่องจักรกลและงานวิศวกรรม : จักรกริช สังขมณี
98 หวี: รักและรัฐ : วิลาสินี พนานครทรัพย์
100 จานทำมือ : อรอุมา เตพละกุล
102 แสง เวลา และหมึก @ ปากน้ำปราณ(บุรี) : ประเสริฐ แรงกล้า
104 ไปดูการปลูกใบยา : วิภาวี พงษ์ปิ่น
106 ธาตุอันตรธาน : เสมอชัย พูลสุวรรณ
111 คัมภีร์อัลกุรอานกับมิตรภาพในสนามต่างวัฒนธรรม : อนุสรณ์ อุณโณ
113 ความทรงจำ : อุดมลักษณ์ ฮุ่นตระกูล
115 ปับมื้อ : ตำราดูฤกษ์ยามของชาวไตในเวียดนาม : ยุกติ มุกดาวิจิตร
119 สมุดบันทึก : บุญเลิศ วิเศษปรีชา
120 หมวกของคนไร้บ้าน : ทรงสิริ พุทธงชัย
122 พระพิมพ์และภาพถ่าย : ธีระ สินเดชารักษ์
124 บัตรผ่านประตู : อาจินต์ ทองอยู่คง
126 ชะตากรรมของสิ่งของ คนและชนชาติ : สุดแดน วิสุทธิลักษณ์
128 กามูซา จาปี และพานทองเหลือง : มงคลวัตถุแห่งอัสสัม : ดำรงพล อินทร์จันทร์
130 Try Arm ชุดชั้นในกับการต่อสู้ของผู้หญิง : ชนิดา ชิตบัณฑิตย์

134 พิพิธภัณฑ์ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ
136 นิทรรศการ “แสง สิ่งของและการมองเห็น : ภาพถ่าย สิ่งของจากภาคสนาม และการทำความเข้าใจคนอื่น”




โมนาลิซ่าในลูฟวร์
**สุดแดน วิสุทธิลักษณ์**

# สารของสื่อพิพิธภัณฑ์ : ออร่าของข้าวของ

จันทนี เจริญศรี
ผศ.ดร.จันทนี เจริญศรี อาจารย์ประจำคณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ในบทความนี้ ผู้เขียนจะทดลองมองพิพิธภัณฑ์ในฐานะของสื่อชนิดหนึ่ง โดยเปรียบเทียบกับมุมมองที่มีต่อภาพยนตร์ บนฐานคิดที่ว่าทั้งพิพิธภัณฑ์และภาพยนตร์ต่างก็เป็นสื่อชนิดหนึ่งที่ต้องการส่งสารบางประการไปสู่ผู้รับ โดยตั้งคำถามเบื้องต้นไว้ว่า 'พิพิธภัณฑ์เป็นสื่อแบบไหน?' 'พิพิธภัณฑ์ในฐานะตัวสื่อจำกัด "สาร" ที่จะสื่อออกไปหรือไม่อย่างไร?' และ 'ปฏิบัติการในการบริโภคสื่ออย่างพิพิธภัณฑ์สัมพันธ์กับสังคมที่สังกัดอย่างไร'

ในบทความเรื่อง The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction วอลเตอร์ เบนยามิน (Benjamin 1969) พิจารณาผลกระทบของเทคโนโลยีการผลิตซ้ำที่มีต่อการผลิตงานศิลปะ เขาได้กล่าวถึงสื่ออย่างภาพยนตร์ในฐานะสื่อหลักแห่งยุค และกล่าวถึงสื่อที่มาพร้อมกับเทคโนโลยีการผลิตซ้ำนี้ว่ามาพร้อมกับการทำลายประกายเรืองรอง (aura) ที่เปล่งออกมาจากความเป็นหนึ่งเดียว ปรากฏอยู่ที่นี่เวลานี้ของงานศิลปะลงโดยสิ้นเชิง จนนำไปสู่การสิ้นสุดของเสพงานศิลป์ด้วยการใคร่ครวญจมลึก (contemplation) มาสู่การเสพสื่อภาพยนตร์แบบปล่อยใจไปกับสิ่งที่อยู่เบื้องหน้า (distraction) เมื่อพิจารณาความเฟื่องฟูแพร่หลายของพิพิธภัณฑ์ในช่วงกว่าทศวรรษที่ผ่านมาโดยทาบกับพื้นหลังทางเทคโนโลยีดังกล่าว การเฟื่องฟูของพิพิธภัณฑ์นับว่าเป็นปรากฏการณ์ที่น่าประหลาดใจ เพราะแม้ว่าพิพิธภัณฑ์จะมีความเป็นสื่อผสม คือการจัดแสดง ข้าวของ งานศิลปะ ภาพจำลอง ภาพ ตลอดจนภาพยนตร์ แต่พิพิธภัณฑ์เรียกร้องให้ผู้ชมเข้าไปรับชมสื่อเหล่านี้ในพื้นที่เฉพาะ และผู้ชมจำต้องเข้าไป "ข้างใน" เพื่อเผชิญหน้ากับสื่อในหลายรูปแบบเหล่านี้ ความเป็นหนึ่งเดียว ปรากฏอยู่ที่นี่ในเวลานี้ จึงกลับมาอีกครั้งในพิพิธภัณฑ์จนชวนให้สงสัยว่าประกายเรืองรองที่อยู่รอบๆ วัตถุ ตลอดจนวิธีที่ผู้คนตอบรับ (reception) ต่อการเผชิญหน้ากับข้าวของ เรื่องราว ตลอดจนสื่อต่างๆ ในพิพิธภัณฑ์เป็นอย่างไร เพื่อตอบคำถามนี้ผู้เขียนจะเริ่มจากการกล่าวถึงวิธีที่เบนยามินวางภาพยนตร์ทาบทับกับเทคโนโลยีแห่งยุคสมัย และนำเสนอข้อถกเถียงว่าด้วยความเปลี่ยนแปลงในวิธีที่คนรับรู้และตอบสนองต่อสื่ออันเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงทางเทคนิค ต่อด้วยความเฟื่องฟูของพิพิธภัณฑ์ จากนั้นจะเชื่อมโยงพิพิธภัณฑ์เข้ากับเทคโนโลยีในโลกปัจจุบัน บทความนี้ปิดท้ายด้วยการพิจารณาที่ทางของพิพิธภัณฑ์ในโลกปัจจุบันอย่างสั้นๆ

## สื่อภาพยนตร์กับการเสพสื่อ

ข้อเสนอหลักในบทความขนาดยาวเรื่อง "งานศิลปะในยุคของเทคโนโลยีการผลิตซ้ำ" คือการตั้งคำถามถึงความเชื่อมโยงระหว่างเทคโนโลยีกับวิธีที่สังคมสัมพันธ์กับสื่อ แต่เนื่องจากว่าสื่อหลักในพิพิธภัณฑ์คือข้าวของ ผู้เขียนจะขอนับสื่อในความหมายกว้าง คือรวมเอาทั้งภาพเขียน ตัวหนังสือ ภาพถ่าย ภาพเคลื่อนไหว หุ่นจำลอง และข้าวของเข้าไว้ด้วย โดยกว้างสื่อก็คือทุกอย่างที่มีสาร

กลับมาที่เบนยามิน ข้อเสนอหลักที่เขาชี้ให้เห็นก็คือ เทคโนโลยีการผลิตซ้ำเป็นการปลดปล่อยวัตถุจากการผูกติดกับสถานที่และเวลาเฉพาะ ก่อนหน้ายุคของการผลิตซ้ำ ความเป็นหนึ่งเดียว ปรากฏอยู่ที่นี่ในเวลานี้ (here and now) ของวัตถุแต่ละชิ้นทำให้วัตถุมีความผูกพันกับพิธีกรรมทางศาสนาเป็นอย่างสูง ซึ่งทำให้วัตถุในยุคเดิมถูกคิดถึงในฐานะเป็นสิ่งที่มีมูลค่าความขลัง (ritual value)[1] แต่เทคโนโลยีการผลิตซ้ำได้ปลดปล่อยวัตถุจากความเป็นหนึ่งเดียวเฉพาะที่และเฉพาะกาล จนเกิดความเป็นไปได้ที่วัตถุจะเริ่มถูกเสพตามมูลค่าความงาม (artistic value) อีกทั้งยังสามารถไปปรากฏในพื้นที่หลากหลายขึ้นกว่าเดิมจนความหมายของวัตถุชิ้นหนึ่งเพิ่มพูนขึ้นตามบริบทของการเผชิญหน้ากับวัตถุที่เพิ่มมากขึ้น

เบนยามินยังผูกโยงความเป็นหนึ่งเดียวเข้ากับแนวคิด “ประกายเรืองรอง” (aura) ที่เปล่งออกมาจากวัตถุในขณะของการเผชิญหน้าที่ทุกอย่างเป็นเอกเทศทำซ้ำไม่ได้ เราอาจนึกถึงแนวคิดนี้ได้ผ่านประสบการณ์บางอย่างที่หลายคนน่าจะเคยเผชิญ เช่นเมื่อคนเดินทางคนหนึ่งเดินเลี้ยวออกจากซอกตึก แล้วมหาวิหารเซนต์ปอลปรากฏออกมาต่อสายตา แม้ว่าเราจะเคยเห็นหน้าตาของมหาวิหารแห่งนั้นจากภาพถ่ายมาก่อน แต่สัมผัสของอากาศชื้นยะเยือกหมอกจางๆ แสงเฉียงของแดดอ่อนๆ ในยามบ่าย มุมที่เราเลี้ยวเข้าไปพบอาคารที่เผยโฉมออกมาปรากฏต่อสายตา คนที่ไปด้วย และการไม่ได้คาดหวังมาก่อนว่ามหาวิหารจะปรากฏต่อสายตาในวินาทีนั้น คือความเฉพาะอันเป็นหนึ่งเดียวที่ทำให้วัตถุนั้นเปล่งประการเรืองรอง แม้ต่อมาเขาอาจจะได้เห็นมหาวิหารเซนต์ปอลอีกหลายครั้ง แต่ประกายเรืองรองของการพบปะกันครั้งนั้น ไม่เคยเกิดขึ้นซ้ำได้อีกเลย[2] ประกายเรืองรองในแง่นี้จึงเกี่ยวข้องกับระยะห่างระหว่างผู้ดูกับวัตถุที่ลดรูปไม่ได้

นอกจากจะผูกติดกับพิธีกรรมแล้วในยุคก่อนเทคโนโลยีการผลิตซ้ำ วัตถุยังปรากฏคู่กับสถานที่อย่างแยกออกจากกันไม่ได้ ลองนึกถึงวัตถุ อาทิเช่น รูปเคารพ โบสถ์วิหาร จิตรกรรมแผง หรือจิตรกรรมฝาผนัง สิ่งเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของสิ่งก่อสร้างที่เคลื่อนย้ายหรือเปลี่ยนแปลงบริบทไม่ได้ การเผชิญหน้ากับวัตถุเหล่านี้จึงเกิดในสถานที่เฉพาะ และเฉพาะเมื่อได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม ทำให้วัตถุถูกมองเห็นเฉพาะในด้านที่มีมูลค่าความขลัง เบนยามินเสนอประเด็นถกเถียงว่า เราสามารถคิดถึงวัตถุในฐานะงานศิลปะได้ก็ต่อเมื่อวัตถุถูกปลดปล่อยออกจากความเป็นหนึ่งเดียว อยู่ที่นี่และเดี๋ยวนี้ได้เท่านั้น เมื่อภาพเขียนปูนเปียกของไมเคิลแอนเจโลถูกผลิตซ้ำในรูปแบบต่างๆ เช่น โปสเตอร์ที่คนสามัญสามารถนำไปประดับฝาผนังในห้องนั่งเล่นที่บ้านเท่านั้น ที่ทำให้เราเริ่มมองวัตถุเหล่านี้ในฐานะสิ่งสวยงามมากกว่าจะเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมที่มีความศักดิ์สิทธิ์

ยิ่งไปกว่านั้น การผลิตซ้ำยังปลดปล่อยวัตถุจากความเป็นหนึ่งเดียว ขยายความหมายของวัตถุนั้นให้หลากหลาย เมื่อวัตถุออกไปอยู่ตามบ้านเรือนของผู้คน ความหมายของมันคือความหมายที่เชื่อมโยงกับปรากฏการณ์เฉพาะของแต่ละคน เช่นเดียวกับผู้เขียนที่เห็นภาพมหาวิหารเซนต์ปอลครั้งใด ก็จะนึกถึงขณะที่เลี้ยวเข้าไปเห็นมันปรากฏขึ้นตรงหน้าและอากาศชื้นยะเยือกด้วยเสมอ พิพิธภัณฑ์มีความน่าสนใจตรงที่ดูเหมือนจะเป็นด้านกลับของประสบการณ์ที่เฉพาะ เป็นปัจเจก และมีหลายความหมายที่ว่านี้ด้วยการนำวัตถุกลับเข้าไปในสถานที่เฉพาะ เคลื่อนย้ายไม่ได้ตามอำเภอใจและกักขังมันไว้ตามความเข้าใจบางแบบที่ถูกกำกับโดยการกำหนดแกนเรื่อง (ธีม) ของพิพิธภัณฑ์ ลำดับการเล่าเรื่องด้วยเส้นทางการเดินชม และป้ายข้อมูลประกอบตัววัตถุที่คัดสรรบางเรื่องมาเล่า

จอห์น เบอร์เจอร์ (Berger 1972) ขยายความประเด็นเรื่องมูลค่าทางศิลปะในยุคของการผลิตซ้ำผ่านแนวความคิดเรื่องการทำให้ลี้ลับ (mystification) เขาชี้ให้เห็นว่า ศิลปะเกี่ยวข้องกับบางสิ่งที่มากกว่า ความงาม และความหมายที่เราอ่านจากตัวงานเอง แต่คือกระบวนการที่ทำให้วัตถุนั้นๆ เป็นมากกว่าแค่ที่เห็นและสัมผัสได้ ในยุคก่อนการผลิตซ้ำ กระบวนการนี้เกิดขึ้นผ่านการเป็นส่วนหนึ่งของสถานที่ตั้งที่ตายตัว เมื่อเราคิดถึงข้าวของชิ้นหนึ่ง มันมักปรากฏเป็นส่วนหนึ่งของสถานที่นั้นเสมอ และแม้ว่าน้อยครั้งที่เราจะเห็นวัตถุนั้นนำมาจัดแสดง แต่เราเห็นสถานที่นั้นเราจะนึกถึงวัตถุ

ควบคู่ไปด้วยเสมอ นี่คือความลี้ลับน่าดึงดูดของวัตถุในยุคนั้น ในขณะที่กระบวนการนี้ในยุคของการผลิตซ้ำโดยเครื่องจักรดำเนินไปในอีกรูปแบบหนึ่ง ผ่านการสร้างเรื่องราวรอบๆ วัตถุ ที่แม้ความหมายของมันจะถูกขยายจนหลากหลายจากการเปลี่ยนบริบทไปอย่างไม่จำกัดแต่กลับมามีส่วนเพิ่มประกายของของจริงที่มีเพียงชิ้นเดียวให้มีความเรืองรองมากยิ่งขึ้น เช่นภาพโปสเตอร์โมนาลิซ่าในห้องโถงชั้นบนบ้านของผู้เขียนเมื่อยังเด็กในทุกๆ วัน ภาพนี้จะถูกผู้เขียนจ้องมองประกอบข้อมูลพียงเล็กน้อยว่า นี่คือภาพที่มีชื่อเสียงที่สุดในโลก และ “ดูรอยยิ้มนั่นสิ เขาว่ามันลึกลับ” ทุกวันก่อนและหลังตื่นนอน ผู้เขียนจึงมองภาพโมนาลิซ่าโดยมีโจทย์อยู่ในใจว่า “รอยยิ้มนั่นมันลี้ลับอย่างไรนะ” เรื่องราวนี้เมื่อประกอบเข้ากับเรื่องราวอื่นๆ เช่นมูลค่ามหาศาลของภาพ การเคยตกเป็นเป้าของโจรขโมยงานศิลปะ การมีแถวยาวเพื่อจะได้เข้าไปเห็นภาพจริงของภาพนี้ คือที่มาของความปลื้มปิติจนน่าขนลุกเมื่อได้เข้าไปเห็นภาพต้นฉบับ (ซึ่งที่จริงยังไม่ได้เห็น เพียงแต่นึกเปรียบเทียบจากประสบการณ์อื่นๆ) และนี่ก็คือการทำให้ลี้ลับในโลกยุคใหม่

ประเด็นสุดท้ายในแนวการวิเคราะห์แบบเบนยามินที่จะนำมาใช้ทำความเข้าใจความเป็นสื่อของวัตถุในพิพิธภัณฑ์คือการตอบคำถามว่า รูปแบบของเทคโนโลยีมีส่วนในการกำหนดวิถีทางที่เราสัมพันธ์กับวัตถุหรือไม่อย่างไร ข้อเสนอในงานของเบนยามินก็คือในยุคที่วัตถุเปล่งประกายและมีมูลค่าความขลัง ลักษณะหลักที่คนสัมพันธ์กับวัตถุคือ การใคร่ครวญเสมือนหนึ่งวัตถุดึงดูดผู้ชมให้จมดิ่งลงไปในวัตถุนั้น[3] กรณีสุดโต่งที่ทำให้เห็นภาพความสัมพันธ์แบบนี้ชัดเจนมากคือตำนานจิตรกรจีนผู้ทุ่มเทให้กับการเขียนภาพชิ้นหนึ่งอย่างสุดตัว เมื่อเขาจ้องมองภาพที่ตนเขียนเสร็จ เขาก็ถูกดูดหายเข้าไปในภาพ อย่างไรก็ดี เมื่อวัตถุถูกผลิตซ้ำได้คราวละมากๆ ประกายและมูลค่าความขลังที่หมดความสำคัญลงมีอิทธิพลอย่างมากต่อวิธีที่เราสัมพันธ์กับวัตถุ เขาวิเคราะห์ความสัมพันธ์นี้โดยมุ่งความสนใจไปที่สื่อภาพยนตร์มากเป็นพิเศษ ในฐานะที่เป็นสื่ออันเป็นตัวแทนของการไม่มีความเป็นหนึ่งเดียว และเป็นสื่อผลิตซ้ำแต่แรก ลักษณะเช่นนี้ทำให้ภาพยนตร์เป็นสื่อเพื่อการรับชมโดยมวลชนแต่ต้น คนดูภาพยนตร์ไม่ได้รับสื่อภาพยนตร์ในแบบเดียวกับคนที่นั่งพิจารณาภาพเขียนแล้วดำดิ่งลงไปในห้วงคำนึงของตนเอง เราไม่สามารถชมภาพยนตร์โดยมีความสัมพันธ์กับมันแบบใคร่ครวญได้ ตรงกันข้าม สื่อภาพยนตร์ในสายตาเบนยามิน คือสื่อที่ผู้ชมรับชมโดยปล่อยใจให้ไหลไปกับภาพเคลื่อนไหวที่ผ่านมาตรงหน้า (distraction)[4] เพราะภาพเคลื่อนไหวที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาคอยดึงดูดสายตาและเร้าความสนใจของเราจากภาพหนึ่งไปสู่อีกภาพหนึ่งอยู่ตลอดเวลา ผลคืออีกขั้วหนึ่งของความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับวัตถุได้ถูกพัฒนาขึ้นจากตำนานจิตรกรจีนผู้เพ่งความสนใจไปที่ภาพจนถูกดูดกลืนหายไปได้กลายมาเป็นการดูดซับเนื้อหาจากภาพยนตร์เข้าสู่ตัวผู้ชมที่รับชมอย่างเฉื่อยชา

ข้อเสนอของเบนยามินในงานชิ้นนี้เป็นวิธีตั้งคำถามที่อาจนำมาปรับถามกับความเป็นสื่อของพิพิธภัณฑ์ได้เช่นกัน นั่นก็คือ การตั้งคำถามว่าลักษณะของสื่อที่เป็นอยู่มีความสัมพันธ์กับวิธีที่เราสัมพันธ์กับสื่ออย่างไร เมื่อของไม่ได้เคลื่อนไหว หรือไม่ได้เป็นสื่อที่ใกล้เคียงกับธรรมชาติที่สุดอย่างภาพยนตร์ เราจะสามารถพูดได้หรือไม่ว่ากับวัตถุในพิพิธภัณฑ์ เรารับสารจากมันในแบบใคร่ครวญมากกว่าจะโดยปล่อยใจ

อย่างไรก็ดี ผู้เขียนเห็นว่าการตั้งคำถามต่อสื่อของเบนยามินเป็นการตั้งคำถามต่อวิถีการผลิต (mode of production) และวิเคราะห์ว่าวิถีการผลิตนั้นมีส่วนในการกำหนดวัฒนธรรมการรับชมอย่างไรมากกว่าจะสนใจธรรมชาติของตัวสื่อเอง เราน่าจะตั้งคำถามต่อสื่อนั้นในตัวเอง ตามมาด้วย วิธีที่คนรับชมสื่อว่าอาจจะไม่ได้ถูกกล่อมเกลาโดยวิถีการผลิตสื่อนั้นๆ หรือเทคโนโลยีเพียงอย่างเดียว แต่เป็นตามข้อเสนอของเรย์มอนด์ วิลเลียม (Raymond William 1974) ที่เสนอว่าผู้คนรับชมสื่อในฐานะสมาชิกของสังคม และดังนั้นการรับรู้และรับชมจึงอยู่ภายใต้เงื่อนไขเฉพาะของภาวะทางสังคม ณ ช่วงเวลานั้นๆ

## พิพิธภัณฑ์เป็นสื่อแบบไหน

ผู้เขียนในฐานะที่ไม่ได้เป็นนักวิชาการด้านพิพิธภัณฑ์โดยตรงจะขอพิจารณาความเป็นสื่อของพิพิธภัณฑ์ผ่านการเปรียบเทียบกับสื่อภาพยนตร์ซึ่งเป็นสื่อที่ผู้เขียนมีความคุ้นเคยมากกว่า ในแง่ที่พิพิธภัณฑ์ต้องการส่งสารไปถึงผู้ชม พิพิธภัณฑ์จึงมีความเป็นสื่อที่ไม่ต่างจากสื่อภาพยนตร์ แต่ในขณะที่ภาพยนตร์มักจะถูกกล่าวถึงว่าเป็นสื่อที่เล่าเรื่องด้วยภาพ พิพิธภัณฑ์เป็นสื่อที่มักจะเล่าเรื่องด้วยของ อย่างไรก็ดี พิพิธภัณฑ์ในโลกสมัยใหม่ไม่ได้จำกัดตัวเองอยู่เฉพาะการจัดแสดงข้าวของเพียงอย่างเดียว แต่ยังใช้สื่ออื่นๆ เข้ามาผสมผสานในการจัดแสดงด้วย เช่น พิพิธภัณฑ์ในไทยที่มักจะจัดเส้นทางเดินเป็นภาคบังคับให้ผู้ชมเข้าชมภาพยนตร์ก่อนเป็นลำดับแรก เพื่อกำกับความคาดหวังของผู้ชมให้เข้าร่องเข้ารอยว่าของที่จะได้เดินชมด้วยตัวเองต่อไปคือการเล่าเรื่องในกรอบแบบไหน โดยส่วนตัวแล้วผู้เขียนเห็นว่าวิธีกำกับการรับรู้แบบนี้ออกจะที่อๆ ไปสักหน่อย และทำให้พิพิธภัณฑ์แห่งนั้นดูเป็นพิพิธภัณฑ์ชวนเชื่อ อย่างไรก็ดี ประเด็นหลักในที่นี้คือการทดลองมองผลกระทบของการจัดวางสื่อประเภทต่างๆ เข้าไว้ในพิพิธภัณฑ์ที่ก็เป็นสื่อในตัวเอง

นอกเหนือไปจากการใช้ภาพยนตร์ตีกรอบการรับชมวัตถุจัดแสดง ในปัจจุบันเรายังได้เห็นการข้ามไปมาระหว่างสื่อทั้งสองรูปแบบจัดว่าแพร่หลายอย่างยิ่ง นอกจากการฉายภาพยนตร์จะแพร่หลายในพิพิธภัณฑ์แล้ว ยังมีการจัดทำพิพิธภัณฑ์เกี่ยวกับภาพยนตร์มากมายหลายแห่ง เช่น พิพิธภัณฑ์ภาพยนตร์ไทย หรือที่กำลังอยู่ในระหว่างจัดสร้างอย่างพิพิธภัณฑ์เกี่ยวกับภาพยนตร์ Starwars ที่จอร์จ ลูคัส ผู้กำกับและผู้อำนวยการสร้างใช้ชื่อว่า Museum of Narrative Arts[5] รวมถึงพิพิธภัณฑ์อย่าง Museum of Innocence[6] ที่ออกมาพร้อมกันทั้งหนังสือ ภาพยนตร์ และพิพิธภัณฑ์ ลักษณะอ้างอิงและข้ามกันไปมาระหว่างภาพยนตร์และพิพิธภัณฑ์จัดว่าน่าสนใจในตัวเอง เห็นได้จากมีการใช้คำที่ล้อกับภาพยนตร์อยู่ตลอด เช่น กล่าวถึงพิพิธภัณฑ์ว่าเป็น “สื่อ” พิพิธภัณฑ์ หรือกล่าวว่า พิพิธภัณฑ์จะ “เล่าเรื่อง” อะไรและอย่างไร หรือเมื่อมีการจัดแสดงวัตถุ คนจัดพิพิธภัณฑ์ก็มักจะกล่าวถึง “การเขียนบท” ทำให้เป็นที่น่าเชื่อว่าอิทธิพลที่ส่งต่อกันและกันระหว่างสื่อทั้งสองชนิดน่าจะมีอยู่มิใช่น้อย และถ้าหากมีการหยิบยืมมาอย่างต่อเนื่องและมีการใช้สื่ออีกประเภทหนึ่งเป็นส่วนหนึ่งในการนำเสนอสื่ออีกประเภทหนึ่ง อะไรกันเล่าที่เป็นลักษณะพิเศษจำเพาะของสื่อพิพิธภัณฑ์? ใช่หรือไม่ว่าเอกลักษณ์สำคัญของพิพิธภัณฑ์นอกจากข้าวของแล้วน่าจะเป็น “การเข้าไปข้างใน” ตัวสื่อเองของผู้ชม หากเริ่มต้นแบบนี้ เราจะพิจารณาลักษณะเฉพาะของสื่อพิพิธภัณฑ์อย่างไร

เราอาจเริ่มทบทวนประเด็นนี้ได้จากข้อเสนอที่เป็นที่รู้จักกันทั่วไปในวงการสื่อศึกษาของ Marshall Macluhan (1967) ที่ว่าไว้ว่า “สื่อคือสาร” (medium is the message) อันมีสาระง่ายๆ ว่าคุณลักษณะเฉพาะของสื่อนั้นคือตัวสาระ ไม่ใช่เนื้อหาที่สื่อนั้นๆ เสนอและคนเสพสื่อแต่ละประเภทในแนวทางที่ต่างกัน คนดูโทรทัศน์มักใช้สื่อชนิดนี้แบบเปิดทิ้งไว้ประกอบกับการทำกิจธุระประจำวันภายในบ้าน สื่อโทรทัศน์จึงได้ผลกับสารแบบที่มีความต่อเนื่องเข้ากันได้กับกิจวัตรของคน (Scannell) (1996) รายการโทรทัศน์ที่ได้รับความนิยมทำหน้าที่เสมือนหมุดหมายเวลาที่ทำให้เราแทบไม่ต้องชำเลืองดูนาฬิกาเลยเมื่อเปิดโทรทัศน์ทิ้งไว้ เช่นเสียงเล่าข่าวยามเช้า คือเสียงประกอบการตื่นนอนและเตรียมพร้อมออกจากบ้านไปประกอบภารกิจ รายการช่วงเที่ยงมักบ่งบอกว่าเป็นสิ่งที่ดูแก้เบื่อจากการไม่มีอะไรทำ ละครหลังข่าวตอนหัวค่ำคือความบันเทิงเพื่อการพักผ่อนหลังเหนื่อยล้ามาทั้งวัน และเหมาะกับการเตรียมตัวเข้านอน ฯลฯ ในขณะที่ภาพยนตร์ซึ่งเป็นสื่อที่พัฒนาไปในทิศทางที่เป็นศิลปะการเล่าเรื่อง (narrative arts)[7] ที่เป็นการหลีกหนีออกจากโลกในชีวิตประจำวัน จึงได้พัฒนาวิธีนำเสนอและสภาวะแวดล้อมการเสพให้สอดคล้องกับความเป็นสื่อเพื่อการเล่าเรื่องโดยการสร้างโรงภาพยนตร์ที่เงียบและมืด เพื่อให้ผู้คนจ่อมจมไปกับเรื่องราว ลืมตัวเองและสิ่งรอบๆ ตัว แต่ซึมซับเอาเรื่องราวที่เคลื่อนผ่านไปตรงหน้าในรูประบำของแสงและเสียง

สื่อพิพิธภัณฑ์กลับส่งสารต่างกัน เมื่อสื่อคือสิ่งของรูปแบบการเสพสารจากสิ่งของจึงไม่ใช่การทำตัวเองให้หายไปในความมืดและซึมซับเรื่องราว แต่เป็นการ “เข้าไปอยู่ข้างใน” ในที่เฉพาะและ

ถูกกำกับโดยความคาดหวังเฉพาะ ซึ่งในแง่นี้ ลักษณะการเสพสื่อพิพิธภัณฑ์น่าจะคล้ายกับ “การใคร่ครวญ” (contemplation) ของการเสพงานศิลป์ที่มีประกายเรืองรองแบบที่เบนยามินกล่าวถึง อย่างไรก็ดี ผู้เขียนเห็นว่า ความสัมพันธ์กับวัตถุในพิพิธภัณฑ์ออกจะต่างจากความสัมพันธ์กับวัตถุในพิธีกรรมอยู่พอสมควร อย่างน้อยที่สุด ในแง่ที่ของแท้ในพิพิธภัณฑ์ว่ากันถึงที่สุดแล้ว ก็ยังเป็นของแท้ในโลกที่เต็มไปด้วยวัตถุผลิตซ้ำ การแจกแจงประเด็นนี้จำเป็นต้องพิจารณาแนวคิดเรื่อง “ประกายเรืองรอง” ในความสัมพันธ์กับมูลค่าความขลัง และมูลค่าทางศิลปะเสียใหม่ ดังจะกล่าวต่อไปในตอนท้าย

## เรารับสื่อพิพิธภัณฑ์อย่างไร

เพื่อจะตอบคำถามนี้ เราอาจจะต้องกลับไปทบทวนประเด็นเรื่องธรรมชาติของสื่ออีกสักเล็กน้อย นั่นคือ จะลองตอบคำถามว่าสื่อทุกประเภทสื่อทุกสารได้หรือไม่ หรือพูดอีกอย่างว่ามีข้อจำกัดอะไรในการกล่าวว่าสื่อคือตัวสาร

ข้อเสนอของ MacLuhan ถูกวิจารณ์ว่ามีลักษณะกำหนดแน่เกินไปในแง่หนึ่ง สื่อไม่ได้กำหนดสารแบบตรงไปตรงมาเช่นนั้น ผู้ชมสื่อโทรทัศน์ไม่จำเป็นต้องไม่สนใจเนื้อหาหนักๆ หรือขาดสมาธิในการดูเสมอไป ผู้ชมบางกลุ่มอาจเลือกชมบางรายการที่มีสาระหนักและตั้งใจดูเพื่อเอาสาระ อย่างไรก็ดี ผู้เขียนเห็นว่า ข้อเสนอของ MacLuhan ยังมีประเด็นที่น่ารับฟัง คือประเด็นที่ว่า ไม่ใช่สื่อทุกชนิดจะเหมาะกับสารทุกแบบ ผู้เขียนขอยกตัวอย่างภาพยนตร์ที่ปรับจากวรรณกรรมที่ชื่อดัง เรื่อง Jonathan Livingston Seagull[8] (Hall Bartlet) ในขณะที่ฉบับนวนิยายสร้างแรงบันดาลใจให้หลายคน เพื่อนของผู้เขียนบางคนกลับไม่ชอบหนังสือเล่มนี้ โดยบอกว่า “มีแต่นก” “เบื่อนก” “รำคาญนก”[9] แต่โดยเปรียบเทียบแล้วฉบับภาพยนตร์ดูเหมือนจะเลวร้ายหนักขึ้น เพราะสารของการต่อสู้กับตัวเองเพื่อประกาศอิสรภาพจากข้อจำกัดของร่างกายดูจะหายไปโดยสิ้นเชิงในสื่อภาพยนตร์ สำหรับผู้ที่ไม่ได้อ่านหนังสือมาก่อน ปรัชญาว่าด้วยเสรีภาพและเจตจำนงค์เสรีที่สื่อผ่านการเขียนถึงกระแสไร้สำนึกของเจ้านกนางนวลดูจะถูกกลบด้วยภาพนกบินไปมาตลอดทั้งเรื่อง (ประโยคที่ว่า Seeing comes before words ดูจะไปกันไม่ได้กับประสบการณ์การชมภาพยนตร์เรื่องนี้) กล่าวอีกอย่างก็คือ ไม่ใช่สื่อทุกประเภทจะสื่อทุกสารได้ ในขณะที่สื่อโทรทัศน์คือสารที่รับประกอบกับการทำกิจกรรมสามัญในชีวิต ภาพยนตร์คือการลืมตัวเองและหายเข้าไปในความมืด พิพิธภัณฑ์กลับเป็นการมีปฏิสัมพันธ์กับของ ภาพ ภาพยนตร์ ข้อความ และการพาตัวเองเข้าไปอยู่ที่นั่นด้วยความกระตือรือร้น ซึ่งความกระตือรือร้นนี้มักหมายถึงการที่ของนั้นๆ ไปดึงเอาประสบการณ์บางอย่างออกมาเมื่อเราเผชิญหน้ากับมัน โดยประสบการณ์นี้อาจไม่ได้เกิดโดยเสรี แต่ถูกตีกรอบจากการเล่าเรื่องของพิพิธภัณฑ์แห่งนั้นๆ อยู่ด้วย

การขยายความประเด็นนี้อาจทำได้โดยการอ้างอิงไปถึงแนวคิดเรื่อง trope ซึ่งเป็นคำที่แปลเป็นภาษาไทยได้ยาก trope คือความเฉพาะเจาะจงของการนำองค์ประกอบของสื่อหนึ่งๆ มารวมกันในแบบที่ยากจะอธิบายโดยใช้หลักเหตุผลใดๆ เช่น ในภาพเขียน เส้น สี รูปทรง อาจจะเป็นองค์ประกอบหลักของศิลปะ แต่ขอบภาพนุ่มๆ เบลอๆ ในแบบเฉพาะของโอกุสต์ เรอนัวร์ คือ trope และนี่คืออัจฉริยะภาพของเขา (Bennett and Hickman 2007, 12) หรือในกรณีของนักแสดง เราอาจนึกถึงสีหน้า แววตา และการใช้เสียง แต่เมื่อนึกถึง Russell Crow นอกเหนือจากการแสดงแล้ว เราอาจนึกถึงเสียงแบบพระเอกที่มีน้ำเสียงแบบวีรบุรุษของเขาซึ่งคือ trope ด้วยเหตุนี้จึงมีการเสนอว่า สิ่งที่เลียนแบบไปใช้จากสื่อหนึ่งไปยังอีกสื่อหนึ่งแล้วมันไม่สามารถทำงานได้เหมือนกับสื่อที่มันยืมมาคือ trope ของสื่อนั้นๆ ดังคำกล่าวของรอเบิร์ต ฟรอสต์ที่ว่า “ความเป็นกวีคือสิ่งที่หายไปเมื่อเราแปลมันเป็นอีกภาษาหนึ่ง” (Poetry is what gets lost in translation) หรืออนุพันธ์ได้ว่า “ศิลปะคือสิ่งที่หายไปเมื่อแปลงมันเป็นศิลปะแขนงอื่น” ในกรณีของภาพยนตร์เมื่อพูดถึง trope ของสื่อเรามักพูดถึง montage และ mis-en-scene แต่กับพิพิธภัณฑ์เรากำลังพูดถึง trope ที่เป็นลักษณะเฉพาะของวัตถุ นั่นก็คือการตอบคำถามว่า วัตถุส่งสารอะไร

ที่เมื่อใช้สื่ออื่นเป็นตัวส่งสารแล้วมันจะไม่ทำได้ไม่ดีเท่ากับวัตถุ เช่น การพาเราเดินทางย้อนเวลาไปสู่ประสบการณ์เฉพาะในอดีต ความเป็นวัตถุที่มี 3 มิติ ความจับต้องได้ การได้มาเผชิญหน้ากับวัตถุแบบเห็นหน้า และการพาเรากลับเข้าไปสู่ “การกลับไปที่นั่น” (ดูแฮร์รี่ พ็อตเตอร์ที่กล่าวถึง “กุญแจนำทาง” และ บุญเลิศ วิเศษปรีชา (บุญเลิศ 2560)

## วัฒนธรรมรอบๆ สื่อ

ที่กล่าวไปคือการทบทวนสื่อพิพิธภัณฑ์จากมุมมองของการผลิตและจากมุมมองต่อลักษณะจำเพาะของตัวสื่อ โดยความต่อเนื่องของเหตุผล ส่วนที่ตามมาย่อมหนีไม่พ้นที่จะต้องพูดถึงสื่อพิพิธภัณฑ์จากมุมมองของการบริโภคซึ่งน่าจะแยกไม่ออกจากทั้งการผลิตและลักษณะจำเพาะของสื่อดังที่ได้กล่าวไป หรือพูดอีกอย่างว่าเราน่าจะไม่ได้มองเพียงแค่ว่า ‘สื่อคือสาร’ แต่ควรมองที่ ‘ปฏิบัติการการบริโภค’ (practice of consumption) (Williams 1974) ที่มองการบริโภคว่าเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นองค์รวมทางวัฒนธรรมที่กล่อมเกลาทุกอย่างในช่วงเวลาหนึ่งๆ หรือพูดอีกอย่างว่า สื่อต่างๆ ล้วนแต่ถูกโอบล้อมอยู่ในวัฒนธรรมที่กำกับการผลิตและการรับรู้ที่มีต่อสื่อนั้นๆ รูปแบบการบริโภคหรือการเสพสื่อชนิดต่างๆ กรณีนี้อาจจะเห็นได้จากความแตกต่างในแบบแผนการชมภาพยนตร์ในแต่ละวัฒนธรรม เช่นในกรณีของอินเดียที่มีการกล่าวกันว่า “ไปอินเดียควรจะไปดูหนัง ไม่ใช่เพื่อจะไปดูหนัง แต่ไปดูชาวอินเดียดูหนัง” ซึ่งใกล้เคียงกับที่เมื่อเบน แอนเดอร์สัน นักวิชาการด้านไทยศึกษาเล่าถึงประสบการณ์การดูภาพยนตร์ในโรงหนังพาต้าว่า

“...เราคนดูจะได้มองไม่เห็นอะไรเลยในความมืดเกือบจะสนิท เสียงกรีดร้องและถ้อยคำสุดหยาบโลนจะเซ็งแซ่ออกมาอีกจากพวกเด็กผู้ชายที่รู้ดีว่าในความมืดไม่มีใครจะจำพวกเขาได้ ...ทั้งหมดนี้ได้อันตรธานหายไปหมดนานแล้วในไอร์แลนด์ แต่บางส่วนยังคงดำรงอยู่บ้างที่โรงหนังพาต้าที่ซึ่งผู้ชมมักเป็นคนชนชั้นล่างอีสานที่พูดจาโต้ตอบกับจอหนัง ที่นี่จึงเป็นโรงหนังสุดโปรดของผมในกรุงเทพฯ หลายปีที่ต่อมาผมเป็นนักศึกษาที่สุดแสนจะเกียจคร้านที่มหาวิทยาลัยเคมบริดจ์ ประเทศอังกฤษในช่วงกลางทศวรรษที่ 1950 เนื่องจากเคมบริดจ์เป็นเมืองมหาวิทยาลัย มันจึงยังคงมีโรงหนังที่เชี่ยวชาญใน “หนังศิลปะ” คนดูหนังที่นี่จะเงียบกริบ ซีเรียสและให้ความเคารพกับหนัง ยกเว้นในตอนจบเป็นบางโอกาส...” (แอนเดอร์สัน 2550, V)

แม้จะไม่ได้กล่าวอย่างตรงไปตรงมา แต่คำบอกเล่าเรื่องวัฒนธรรมการดูภาพยนตร์แบบอินเดียและเรื่องบอกเล่าอย่างกึ่งกันเองของแอนเดอร์สันมีนัยถึงความสัมพันธ์ระหว่างท้องถิ่นและชนชั้นกับรูปแบบการเสพสื่อภาพยนตร์ ที่ชาวอินเดียในปัจจุบันและชนชั้นล่างชาวไอริชในอดีตและชนชั้นล่างของไทยมีร่วมกันและแสดงออกในโรงภาพยนตร์ ณ พื้นที่ที่เขารู้สึกเป็นเจ้าของและสะดวกใจที่จะแสดงออก ยังคงมีความกล้าที่จะเสพสื่อในแบบของตัวเอง เรื่องเล่าทำนองนี้ชี้ให้เห็นว่า แบบแผนการเสพสื่อภาพยนตร์ไม่ได้เป็นเช่นนี้แต่ไหนแต่ไรมา แต่เป็นผลของการดวลพลังทางวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงท้องที่ ท้องถิ่นและชนชั้นอยู่กลายๆ กว่าจะมาเป็นรูปแบบการชมภาพยนตร์ที่เราคุ้นเคยกัน รูปแบบที่แม้แต่การเปิดโทรศัพท์ระบบสั่นและการเคี้ยวป๊อปคอร์นเสียงกรอบแกรบกลับถูกรับรู้ประหนึ่งสำนึกแสนสามัญว่าเป็นการรบกวนการจ่อมจมและหายไปของนักดูหนังคนอื่นๆ จึงเป็นเรื่องธรรมดาในปัจจุบันที่เราจะเห็นคอมเมนต์ตามสื่อสังคมว่า “ไม่เข้าใจว่าใครจะอยากเข้าไปดูหนังทำไม ถ้ายังต้องมีเสียงเตือนว่าเราเป็นใคร”

อย่างไรก็ดี ประเด็นที่ผู้เขียนต้องการจะย้ำ ณ ที่นี้จึงเป็นการชี้ให้เห็นว่า ไม่ใช่เพียงแต่ตัวสื่อเท่านั้นที่กำหนดสารที่ต้องการจะสื่อ แต่เป็นวัฒนธรรมที่อยู่รอบๆ การเสพสื่อต่างหากที่ส่งผลสะท้อนกลับไปตีกรอบรูปแบบการผลิตสื่อ ให้ออกมาในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง ในกรณีของภาพยนตร์ วัฒนธรรมการชมภาพยนตร์กระแสหลักที่ว่าผู้ชมต้องหายไปในความมืดและเผชิญหน้ากับภาพเคลื่อนไหวเสมือนกับเขาไม่มีตัวตน จึงกำกับความคาดหวังว่า ภาพยนตร์จะต้องดึงดูดความสนใจอย่างมากมายเสียจนตัวตนอื่นๆ ของผู้ชมจะต้องหายไปจนไม่เหลืออะไรเลยนอกจากภาพเคลื่อนไหวที่อยู่ตรงหน้า

ในกรณีของการเสพสื่อพิพิธภัณฑ์ อาจจะพูดได้ยากว่าจะมีรูปแบบที่ถือเป็นกระแสหลักของวิธีที่คนรับรู้สื่อชนิดนี้เหมือนกรณีของภาพยนตร์ที่ถูกผลิตเพื่อมวลชนและเกิดในยุคของการผลิตแบบอุตสาหกรรม จนมีส่วนผสมของทั้งความเป็นศิลปะ ความบันเทิง โฆษณาชวนเชื่อ จนได้ชื่อว่าเป็นอุตสาหกรรมความบันเทิงและทำงานเชิงอุดมการณ์ได้อย่างดีเยี่ยม ในขณะที่พิพิธภัณฑ์กลับถูกมองว่าเป็นสื่อเพื่อสาธารณะ (public vs the mass ในกรณีของภาพยนตร์) ซึ่งมีนัยว่าพิพิธภัณฑ์เป็นสื่อที่ทำเพื่อทุกคนแต่ไม่ใช่เพื่อใครเลย ในขณะที่คนส่วนใหญ่ยินดีที่จะซื้อบัตรเข้าชมภาพยนตร์ แต่ไม่ใช่ทุกคนจะยินดีซื้อบัตรเพื่อชมข้าวของจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ การรับสื่อพิพิธภัณฑ์จึงทำงานภายใต้การกำกับของการแบ่งลำดับชั้นทางสังคมอยู่มาก ดังปรากฏในข้อเขียนของปิแอร์ บูร์ดิเยอร์ (Pierre Bourdieu) ที่พยายามชี้ชวนให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างชนชั้นกับการรับรู้พิพิธภัณฑ์ดังตารางข้างล่าง

ในบริบทของสังคมตะวันตก พิพิธภัณฑ์ทำให้ชนชั้นแรงงานส่วนใหญ่นึกถึงโบสถ์ ในขณะที่ชนชั้นกลางจำนวนหนึ่งนึกถึงห้องสมุด ส่วนนักวิชาชีพและผู้จัดการระดับสูงนึกถึงทั้งโบสถ์ ห้องสมุด และสิ่งอื่นนอกเหนือจากนี้

**Of the places listed below which does a museum remind you of most?**

| | Manual workers | Skilled and white collar workers | Professional and upper managerial |
|---|---|---|---|
| | % | % | % |
| Church | 66 | 45 | 30.5 |
| Library | 9 | 34 | 28 |
| Lecture hall | – | 4 | 4.5 |
| Department store or entrance hall in public building | – | 7 | 2 |
| Church and library | 9 | 2 | 4.5 |
| Church and lecture hall | 4 | 2 | – |
| Library and lecture hall | – | – | 2 |
| None of these | 4 | 2 | 19.5 |
| No reply | 8 | 4 | 9 |
| | 100 (n = 53) | 100 (n = 98) | 100 (n = 99) |

Source: as above, appendix 4, table 8

ตารางยกมาจากจอห์น เบอร์เจอร์ a way of seeing หน้า 24

อย่างไรก็ดี ความสัมพันธ์นี้ไม่ได้หยุดนิ่ง และในปัจจุบันเราก็ได้เห็นพิพิธภัณฑ์หลอมรวมกับห้างสรรพสินค้าแบบไม่อ้อมค้อมเกิดขึ้นแล้ว[10] ตลอดจนการประมูลงานศิลปะชิ้นสำคัญๆ มาประดับพิพิธภัณฑ์ที่เพิ่งเกิดขึ้นใหม่ก็กลายเป็นการปักหมุดสถานะทางวัฒนธรรมของเมือง ประเทศ และสร้างสถานภาพให้กับนักการเมืองบางคน กล่าวได้ว่าพิพิธภัณฑ์เริ่มกลับมาจัดลำดับชั้นของตัวกระทำต่างๆ ที่ไม่ใช่แค่กลุ่มชนชั้นเท่านั้น[11]

## ประกายเรืองรองของวัตถุในพิพิธภัณฑ์

ในส่วนท้ายสุด ผู้เขียนขอย้อนกลับไปทบทวนประกายเรืองรองของวัตถุใหม่อีกครั้งโดยจัดวางวัตถุในกรอบวัฒนธรรมแบบใหม่ วิถีการผลิต สื่อ และปฏิบัติการบริโภคแบบใหม่ที่มีความเฉพาะเจาะจงตามยุคสมัย ถ้าจะเริ่มจากการพิจารณาว่าอัตลักษณ์ของพิพิธภัณฑ์อันเป็นเอกลักษณ์จากสื่ออื่นคือ ‘ของ’ และการเข้าไป ‘อยู่ในสื่อ’ แทนที่การเผชิญหน้าจากข้างนอก อีกทั้งพิพิธภัณฑ์ยังเป็นสื่อที่ถูกผลิตขึ้นเพื่อสาธารณชน (ไม่ใช่มวลชน) และเพื่อการบริโภคในยุคที่สถานะของสิ่งต่างๆ เชื่อมโยงกับสิ่งอื่นไปเรื่อยๆ (ผู้เขียนไม่มีพื้นที่อภิปรายประเด็นนี้ แต่สิ่งที่กำลังอ้างอิงถึงคือข้อเสนอในบทความเรื่อง The Precession of Simulacra ของฌอง โบดริยาร์ด (Jean Baudrillard) (โปรดดู Baudrillard 1984) เราจะสามารถเข้าใจประกายเรืองรองของวัตถุในมูลค่าแบบใหม่ได้ว่าอย่างไร

อย่างไรก็ดี ก่อนจะไปถึงข้อเสนอดังกล่าว ผู้เขียนขอกล่าวถึงประสบการณ์ต่อวัตถุในความจำเพาะของยุคสมัยสักเล็กน้อยเพื่อให้เห็นว่า พลังของวัตถุไม่ได้ปรากฏในสูญญากาศ แต่พิพิธภัณฑ์เป็นสภาพแวดล้อมที่มีส่วนกล่อมเกลาพลังที่ฉายออกจากวัตถุนั้นด้วย เพื่อให้เห็นภาพว่าพลังเหล่านั้นปรากฏเป็นรูปธรรมอย่างไรได้ บ้างผู้เขียนขอยกประสบการณ์การเผชิญหน้ากับวัตถุใน 4 ลักษณะจากพิพิธภัณฑ์ 4 แห่ง เพื่อเป็นแนวทางของโครงร่างความคิด

เมื่อหลายปีมาแล้ว ผู้เขียนบังเอิญได้ไป Victoria and Albert Museum โดยไม่ได้ตั้งใจเท่าไรนัก ความทรงจำที่ยังเหลืออยู่นอกจากการประกาศศักดาความเป็นเจ้าอาณานิคมผ่านความยิ่งใหญ่ของอาคารสถานที่และสิ่งของจัดแสดงแล้ว ในช่วงนั้นยังมีการจัดแสดงพิเศษของสะสมในราชสำนักรัสเซียที่ทำให้ผู้เขียนได้ดูไข่ Fabergé จนละลานตาไปหมด ไข่เหล่านี้ถูกประดิดประดอยจนวิจิตรตระการตา แต่ในเวลาเดียวกันมันก็ดูเป็นของหรูหราที่หาประโยชน์ใช้สอยไม่ได้ ทั้งยังไม่ใช่งานศิลปะแบบที่ชวนคิดหรือวิพากษ์สังคมแต่อย่างใด เมื่อออกมาจากพิพิธภัณฑ์ชาวคณะคนหนึ่งถึงกับเปรยว่า “มิน่าซาร์ถึงถูกจับฆ่าทิ้ง” นี่คือพลังของข้าวของจัดแสดงแบบแรก

อีกครั้งหนึ่ง ผู้เขียนไปเยือน British Museum ซึ่งมีของชิ้นเอกอยู่ชิ้นหนึ่งคือหินโรเซตต้าอันเลื่องชื่อ และด้วยความเลื่องชื่อนี้เองหินโรเซตต้า จึงกลายเป็นจุดนัดพบที่ผู้ไปด้วยใช้เป็นหมุดหมายให้มาเจอกันหลังเสร็จสิ้นการเดินชมข้าวของตามอัธยาศัยและรสนิยม แต่หินโรเซตต้าในตัวเองเป็นวัตถุที่ไม่น่าสนใจเอาเสียเลย ถ้าเราจะไม่นำชุดความรู้เรื่องราวเบื้องหลังมาผสานรวมเข้ากับภาพวัตถุที่ได้ พลังของวัตถุแบบที่สองจึงเป็นพลังที่แยกไม่ออกจากปฏิบัติการการบริโภคที่รวมเอาทั้งหมดของภาวะทางสังคม ชนชั้น ความรู้ และประวัติศาสตร์ ณ ช่วงนั้นๆ และวัตถุก็ทำหน้าที่เสมือนกุญแจนำทางที่นำเอาชุดความรู้และประสบการณ์นั้นออกมาก

ความประทับใจครั้งที่สาม คือเมื่อผู้เขียนไปเยือน Van Gogh Museum แล้วได้ประสบกับประสบการณ์? ไม่ได้คิดว่าจะประสบกับตัวเอง เมื่อไปยืนอยู่หน้าภาพเหมือนตัวเองภาพหนึ่งของ Van Gogh เมื่อจ้องมองฝีแปรงที่เคยเห็นมานับครั้งไม่ถ้วน แต่ครั้งนี้มันมีรูปทรงของเนื้อสี (texture) เสมือนเป็นภาพนูนต่ำมากๆ แล้วได้ตระหนักถึงความเป็นดนตรีที่มีจังหวะในภาพเขียนจนเกิดความรู้สึกเสมือนได้ยินเสียงเพลง และได้เข้าใจจากประสบการณ์ตรงเป็นครั้งแรกว่าการแปรการรับรู้ข้ามผัสสะ (sense transformation) เป็นแบบนี้นี่เอง แต่สิ่งที่ชวนฉงนจากปรากฏการณ์นี้คือ นี่ไม่ใช่ครั้งแรกที่ผู้เขียนเคยเห็นภาพนี้ แต่แม้จะเคยเห็นมานับครั้งไม่ถ้วน นี่ก็ยังคงเป็นครั้งแรกที่ได้เห็นภาพนี้ในพิพิธภัณฑ์ภายใต้การรับรู้ว่านี่คือภาพ “ของจริง” ดังนั้นผู้เขียนจึงไม่รู้ว่า ประสบการณ์เห็นภาพ

แล้วได้ยินเสียงนี้มาจากอะไรแน่ระหว่าง การดูภาพนี้ในเนเธอร์แลนด์ ประเทศบ้านเกิดของ Van Gogh หรือ การรับรู้ว่าภาพนี้คือของจริง หรือเพราะภาพนี้อยู่ใน Van Gogh Museum หรือเพราะเนื้อสี สามมิติของฝีแปรงที่ไม่ได้เห็นจากภาพทำซ้ำที่ผ่านตามาก่อน หรือทุกอย่างที่กล่าวไปประกอบกัน

ประสบการณ์จากภาพ Van Gogh ชวนให้คิดไปว่าของที่เป็นต้นฉบับดั้งเดิม เผชิญหน้าในสถานที่เฉพาะและสถานการณ์เฉพาะ คือการเสพสื่อที่เมื่อมาเผชิญหน้ากับประสบการณ์แล้วสามารถก่อให้เกิดปฏิกิริยาที่ลักษณะเฉพาะ ถ้าเช่นนั้นแล้ว พิพิธภัณฑ์ที่ไม่มีของดั้งเดิมจะเรียกว่าเป็นพิพิธภัณฑ์ที่ไม่มี trope ของความเป็นสื่อเฉพาะอย่างพิพิธภัณฑ์ได้หรือไม่ ถ้าหากพิพิธภัณฑ์เพียงแต่เล่าเรื่องโดยไม่มีของ มีเพียงภาพและคำ พิพิธภัณฑ์ก็เหมือนหนังสือเล่มใหญ่ที่ลำพังประสบการณ์การเข้าไปข้างในน่าจะไม่เพียงพอต่อการทำให้ trope ของพิพิธภัณฑ์ยังคงทำงานอยู่ และกลายเป็นศิลปะที่หายไปเมื่อมีการแปรรูปจากสื่อหนึ่งมายังอีกสื่อหนึ่งดังคำของรอเบิร์ต ฟรอสต์ (Frost 1959)

มูลค่าของพิพิธภัณฑ์จึงน่าจะมาจากนำความเฉพาะที่เฉพาะกาลกลับมาในบริบทของการเสพสื่อในพิพิธภัณฑ์และนำเรากลับไปสู่วิธีการเผชิญหน้ากับวัตถุแบบใคร่ครวญตรึกตรองดำดิ่งจมลึก แต่ด้วยกระบวนการที่แตกต่างจากในยุคก่อนการผลิตซ้ำ ผู้เขียนเสนอว่าพิพิธภัณฑ์ทำให้วัตถุกลับไปมีมูลค่าความขลังจากการใส่มันกลับเข้าไปอยู่ในบริบทเฉพาะ แต่ที่มาของมูลค่านี้ไม่ได้มาจากความเป็นหนึ่งเดียวที่ผูกติดอยู่กับพิธีกรรม แต่มาจากบริบทการเสพที่ทำให้วัตถุนั้นกลายเป็นกุญแจนำทาง (port key ถ้าจะอ้างอิงจากวรรณกรรมวัยรุ่น แฮร์รี่ พ็อตเตอร์) ที่ดึงเอาประสบการณ์ในอดีตในต่างสถานที่กลับมารวมกันเมื่อได้เห็นวัตถุปรากฏอยู่เบื้องหน้า พูดอีกอย่างว่าวัตถุในพิพิธภัณฑ์มีมูลค่าความขลัง แต่มูลค่าความขลังนี้มาจากกระบวนการทำให้ลี้ลับ (mystification) อีกแบบหนึ่งในยุคของการผลิตซ้ำแบบดิจิทัลที่มีการอ้างอิงได้ไม่รู้จบมากกว่าจะมาจากความเป็นหนึ่งเดียว

จากข้อเสนอนี้จึงไม่น่าแปลกใจว่า ในยุคนี้เราจะเห็นการทำทุกอย่างให้เป็นพิพิธภัณฑ์ (museumification) (Baudrillard 1984, 9-10) ซึ่งความหมายอีกนัยหนึ่งก็คือการสลายเส้นแบ่งระหว่างพิพิธภัณฑ์กับสิ่งที่อยู่รอบๆ อาทิเช่นในกรณีพิพิธบางลำพูต้องการนำเสนอพิพิธภัณฑ์ในฐานะสิ่งมีชีวิตที่ทำผ่านการนำป้ายที่มักติดประกอบสิ่งของจัดแสดงไปติดไว้ตามร้านค้าและบ้านเรือนของผู้คนในชุมชน เพื่อบอกว่าร้านแห่งนี้เคยเป็นร้านอะไรมาก่อน และบ้านหลังนี้เป็นบ้านของช่างคนไหนในอดีต ซึ่งหลายๆ ร้านค้าในชุมชนก็ยังคงผลิตสินค้าด้วยความรู้แบบเดิมอยู่ การเข้าไปชมพิพิธบางลำพูจึงไม่ได้เป็นประสบการณ์การชมพิพิธภัณฑ์แบบที่แยกขาดจากสังคมชุมชนข้างนอก แต่เป็นการเข้าไปติดตั้งระบบเพื่อกำหนดประสบการณ์การเดินเล่นในชุมชนต่อจากนี้ไปว่าเป็นการเดินเล่นไปเรื่อยๆ เพื่อจะมีประสบการณ์ (flâneur) ไม่ใช่เพียงการสัญจรไปมาเพื่อจะทำธุระบางอย่างให้ลุล่วง จึงไม่น่าแปลกใจที่เราจะเห็นการทำทุกอย่าง ทุกเรื่องให้เป็นพิพิธภัณฑ์ในยุคปัจจุบัน ดังที่โบดริยาร์ดชี้ให้เห็นว่า การนำของแท้มาเก็บในที่เฉพาะอย่างพิพิธภัณฑ์ อันเป็นมหาวิหารของยุคแห่งการโหยหาอดีตจึงเฟื่องฟูขึ้นในเวลาเดียวกับที่การทำซ้ำทยานขึ้นถึงจุดสูงสุด เพราะเราต้องการสิ่งยึดเหนี่ยวที่จะบอกเราว่า มูลค่าความงามและมูลค่าความขลังยังไม่ได้สูญสลายหายไปไหนในเวลานี้ (โปรดดู Baudrillard) และนี่เองคือที่ทางของพิพิธภัณฑ์ในโลกร่วมสมัย

## ส่งท้าย

กล่าวโดยสรุป บทความนี้ต้องการเสนอว่า ไม่ใช่ตัวสื่อเองที่กำหนดสาร แต่เป็นว่าสื่อนั้นสื่ออย่างไร อยู่ภายใต้การเป็นองค์รวมของวัฒนธรรมที่อยู่รอบๆ การผลิตและการบริโภคที่เฉพาะยุคสมัยอย่างไร ผู้เขียนเสนอว่าข้าวของในพิพิธภัณฑ์มีประกายเรืองรองจากการถูกนำกลับไปไว้ในพิพิธภัณฑ์เอง แต่ที่มาของประกายนี้คือการระเบิดกลับเข้าข้างใน (implosion) ของประสบการณ์ที่หลากหลายเมื่อมาเผชิญหน้ากับของในพิพิธภัณฑ์ อย่างไรก็ดี ผู้เขียนยังมีประเด็นเสริมอีกสักเล็กน้อย ว่าด้วยความแตกต่าง

ระหว่างพิพิธภัณฑ์และการที่คนต่างกลุ่มสัมพันธ์กับมันพิพิธภัณฑ์เองอาจจะมีอิทธิพลในการเสริมอำนาจ หรือในทางกลับกันพิพิธภัณฑ์บางแห่งอาจเปล่งพลังที่ทำให้คนรู้สึกว่าไม่สามารถเชื่อมโยงกับพิพิธภัณฑ์นั้นๆ ได้เลยก็ได้เช่นกัน ผู้เขียนจึงขอเสนอว่าเรามีประสบการณ์ต่อพิพิธภัณฑ์ในฐานะสมาชิกของสังคม และเมื่อเผชิญหน้ากับวัตถุ ประสบการณ์สั่งสมที่ผ่านในชีวิตบางส่วนเสี้ยวจะถูกกระตุ้นให้ปรากฏขึ้นมา โดยประสบการณ์บางส่วนอาจจะโผล่มาที่พื้นผิวมากกว่าประสบการณ์ส่วนอื่น ประสบการณ์นี้มีผลต่อการรับรู้ เข้าใจ และต่อความรู้สึกนิยมชมชอบต่อพิพิธภัณฑ์บางรูปแบบมากกว่าพิพิธภัณฑ์รูปแบบอื่น ในทางกลับกันตัวพิพิธภัณฑ์เองก็มีสถานะในทางสังคม พิพิธภัณฑ์ในปัจจุบันก็ไม่ต่างจากเมืองในโลกยุคโลกาภิวัตน์ที่มีการแข่งขันระหว่างกันเพื่อช่วงชิงสถานะทางสังคม เราจึงได้เห็นพิพิธภัณฑ์ในสถานะต่างๆ กันเช่น พิพิธภัณฑ์พื้นบ้าน พิพิธภัณฑ์แห่งชาติ พิพิธภัณฑ์ศิลปะ พิพิธภัณฑ์โบราณคดี (ที่บางครั้งนักโบราณคดีก็เห็นว่าเป็นคู่คำที่ไม่น่ามาปรากฏร่วมกันได้) พิพิธภัณฑ์อิสระ (ที่มีนัยยะว่าการจัดแสดงถูกพันธนาการไว้ด้วยอำนาจบางอย่าง) พิพิธภัณฑ์การเมือง หรือพิพิธภัณฑ์ความทรงจำ ฯลฯ ในขณะที่พิพิธภัณฑ์เองก็ถูกผลิตในสถาบันทางสังคมเฉพาะ เกิดในเครือข่ายทางสังคมที่เฉพาะเจาะจง ภายใต้ความสัมพันธ์เหล่านี้ พิพิธภัณฑ์ได้กลายมาเป็นมากกว่าแค่สื่อชนิดหนึ่ง แต่พิพิธภัณฑ์ได้สร้างวัฒนธรรมแวดล้อมขึ้นมา ทำให้คนเริ่มมองเห็นตัวเองผ่านพิพิธภัณฑ์ที่เข้าไปดู ผู้คนเริ่มมองเห็นว่าตัวเองเป็นใครและควรจะชอบพิพิธภัณฑ์แบบไหน

ทั้งหมดนี้คือการแสดงให้เห็นถึงความเป็นองค์รวม (totality) ที่ล้วนแล้วแต่อยู่ในกรอบคิดทางวัฒนธรรมที่เสนอความเข้าใจบางอย่าง[12] ทั้งของสิทธิอำนาจและการท้าทายอำนาจ ทั้งยังเป็นการตอกย้ำยืนยันว่าทั้งสองส่วนเกิดขึ้นเสมอ และตลอดมา แม้แต่เมื่อเราพิจารณากรณีเฉพาะของพิพิธภัณฑ์เอง พูดอีกอย่างหนึ่งว่าข้อเรียกร้องในงานของจอห์น เบอร์เจอร์ที่ว่า

“และดังที่มักทำให้เห็นกันว่า [ผู้มีอำนาจเหนือการกำหนดว่าอะไรคือศิลปะ] เป็นเรื่องของนักวิชาชีพที่จำกัดอยู่ในกลุ่มเล็กๆ หนึ่งในเป้าประสงค์ของงานนี้คือการต้องการเสนอว่า เดิมพันและผลกระทบเป็นเรื่องใหญ่หลวงกว่านั้นมาก ผู้คนหรือกลุ่มชนชั้นที่ถูกตัดขาดจากอดีตนั้นมีเสรีภาพน้อยกว่ามากที่จะเลือกหรือกระทำการทั้งในฐานะคนหรือกลุ่มชนชั้น เมื่อเทียบกับกลุ่มที่สามารถจัดวางตัวเองไว้ในที่ทางของประวัติศาสตร์ นี่คือเหตุผลที่ว่า และเป็นเหตุผลเดียวที่อธิบายได้ว่า ทำไมศิลปะทั้งหมดที่ล่วงเวลามาจากอดีตจึงได้กลายมาเป็นประเด็นทางการเมืองในปัจจุบัน” (Berger 1972, 33)

ข้อเรียกร้องข้างต้นนี้คงจะชัดเจนและตระหนักกันดีในหมู่ผู้เกี่ยวข้องกับงานพิพิธภัณฑ์หลายกลุ่ม ดังเห็นได้จากความพยายามเล่าเรื่องผ่านข้าวของแบบที่ทำให้ผู้คนสามารถจะจัดวางตัวเองเข้ากับสังคมรอบตัวได้อย่างมีความเป็นมา (ตัวอย่างโปรดดู “อนาคตของพิพิธภัณฑ์ในเงาของอดีต” (2560) และเราสามารถบรรลุพันธกิจนี้ได้ในหลายทาง เช่น ผ่านการเล่าเรื่อง รวมเขาไว้ในเรื่องเล่า ให้เขาเป็นผู้เล่าเรื่องในทางที่จะทำให้เขาสามารถเชื่อมโยงตนเองเข้ากับศิลปะ ประวัติศาสตร์ สายสัมพันธ์ทางสังคม ในทางที่จะเอื้อให้เขาเข้าใจและเปลี่ยนแปลงชีวิตตัวเอง ทั้งจากการเห็นภาพใหญ่และเข้าใจความละเอียดลออของภาพเล็ก และสิ่งเหล่านี้ดำเนินมาแล้วกำลังดำเนินต่อไป แต่ประเด็นที่ผู้เขียนต้องการเน้นย้ำคือ มันดำเนินไปภายใต้เงื่อนไขของสภาวะทางสังคมที่ตอบโต้กับอดีต สัมพันธ์กับวิสัยทัศน์ต่ออนาคต พร้อมๆ กับที่พยายามสร้างทางเลือก ขัดขืน และถูกผนวกผสานเข้าสู่ระบบหลัก[13] ไปพร้อมๆ กัน

# เชิงอรรถ

[1] คอนเซปต์คู่เปรียบสำคัญคู่หนึ่งในบทความนี้คือ การกล่าวถึงการเคลื่อนระหว่างมูลค่า 2 แบบ คือมูลค่าความขลัง (ritual value) กับมูลค่าความงาม (artistic value)

[2] ประสบการณ์แบบนี้เป็นสิ่งที่การจัดการพื้นที่เมืองโดยมีแลนด์มาร์กเป็นจุดหลักมักไม่ค่อยให้ความสำคัญ เพราะไม่ค่อยนึกถึงเมืองจากด้านล่าง หรือจากประสบการณ์คนเดินถนน

[3] ในต้นฉบับภาษาอังกฤษแปลคำนี้ว่า contemplation โดยใช้เปรียบเทียบกับรูปแบบการสัมพันธ์กับสื่ออีกรูปแบบหนึ่งคือ distraction ที่ในบทความนี้แปลว่า การปล่อยใจคล้อยตามดังจะกล่าวถึงต่อไป

[4] แม้จะมีการกล่าวถึงแบร์โทรลต์ เบรคต์ (Bertrold Brecht) ในงานของเบนยามิน แต่การใช้ distraction ของเขาดูจะต่างความหมายจาก distraction ในแบบของเบรคต์อยู่มาก ในขณะที่เบรคต์เล่นกับการทำให้คนดูรู้ตัวสร้างระยะห่างระหว่างคนดูกับละคร ส่งผลให้มีการเลื่อนระดับของความสัมพันธ์ระหว่างคนดูกับละครจากจิตใต้สำนึกมาสู่จิตสำนึก เบนยามินกลับหัวกลับหางคำนี้เสียใหม่ ด้วยการพูดถึง distraction แบบที่ไม่นำไปสู่ความรู้ตัว สร้างระยะห่าง หรือแปลกแยกจากเรื่องตรงหน้า (Mullaney 2015, 89)

[5] ผู้สนใจดู http://lucasmuseum.org/

[6] ผู้สนใจโปรดดู http://www.nytimes.com/2012/04/30/books/orhan-pamuk-opens-museum-based-on-his-novel-in-istanbul.html

[7] ภาพยนตร์ไม่ได้เป็นเช่นนี้แต่แรก ในยุคต้นภาพยนตร์มีลักษณะการรับชมที่ผู้ชมมีส่วนร่วม และไม่พยายามเล่าเรื่องให้เป็นเส้นเดียว เมื่อภาพยนตร์เริ่มชัดเจนว่าหันมามุ่งเน้นการเล่าเรื่องให้เข้าใจตรงกันแล้ว จึงได้มีการพัฒนาเทคนิคต่างๆ เพื่อล็อกเรื่องเล่าให้เป็นเส้นเรื่องเดียว ซึ่งเทคนิคที่ค่อนข้างจะดึกดำบรรพ์ในภาพยนตร์ยุคแรกก็คือการใช้การแทรกบทบรรยายเป็นตัวหนังสือขึ้นมาสลับฉาก (Harbord 2002) แม้ภายหลังจะมีภาพยนตร์ที่เล่นกับการเล่าเรื่องที่ไม่เป็นไปตามเส้นเรื่อง หรือมีหลายเส้นเรื่อง ภาพยนตร์ที่ไม่มุ่งเล่าเรื่องก็มักถูกมองว่าดูไม่รู้เรื่อง

[8] รายละเอียดใน IMDB http://www.imdb.com/title/tt0070248/

[9] จะว่าไปแล้ว ที่จริงก็ไม่เป็นธรรมเท่าใดนักที่จะวิจารณ์ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้พัง คนที่ดูส่วนใหญ่น่าจะรู้สึกได้ว่าตัวเอกของภาพยนตร์คือดนตรีประกอบที่เรียบเรียงโดยได้แรงบันดาลใจมากจากสาระของหนังสือ (ไม่ใช่เรื่องราว) ภาพเคลื่อนไหวจึงมาทีหลังและถ่ายทำขึ้นเพื่อขยายประสบการณ์เชิงผัสสะให้ครบรส

[10] ดู http://yusabuy.com/2016/03/22/iconsiam-iconluxe/

[11] ดู https://thestandard.co/saudi-prince-is-buyer-of-davinci-painting/

[12] ถ้าไม่เกรงว่าจะรกรุงรัง จะเรียกว่า hegemony ก็ได้ เพราะ hegemony ทำงานผ่านการเลือกสรรและผนวกรวมอยู่แล้ว (โปรดดู Williams, 1974)

[13] เราอาจนึกถึงการเกิด Icon Siam ในฐานะรูปธรรมของกระบวนการนี้

# บรรณานุกรม


บุญเลิศ วิเศษปรีชา. (2560). การหวนกลับมาของงานชาติพันธุ์วรรณนา: 'อยู่ที่นั่น' กับคนไร้บ้านในฟิลิปปินส์.*วารสารธรรมศาสตร์* 2: 1–32.

ศิริพร ศรีสินธุ์อุไร. (2560). อนาคตของพิพิธภัณฑ์ในเงาของอดีต." ใน *ศึกษาสิ่งของเข้าในผู้คน: 30 ปี พิพิธภัณฑ์ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ*, พจนก กาญจนจันทร, บรรณาธิการ 12–27.

เบน แอนเดอร์สัน. (2550). "คำนิยม." ใน *สัตว์วิกาล ภาพเรืองแสงของอภิชาติพงศ์วีระเศรษฐกุล*, กรุงเทพฯ: Openbooks.

Baudrillard, Jean. (1984). "The Precession of Simulacra." *Art After Modernism: Rethinking Representation*. doi:10.1016/S1567-4231(09)70057-7.

Benjamin, W. (1969). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (1936)." *Illuminations: Essays and Reflections*, no. 1936: 217–52. doi:10.1057/9780230511279.

Bennett, Peter, and Andrew. Hickman. (2007). *Film Studies :the Essential Resource* /. Routledge,. https://koha.library.tu.ac.th/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=494947#.WZT3tuULgLM.mendeley.

Berger, John. (1972). Ways of Seeing: A Book. *Ways of Seeing: A Book*.

Frost, Robert. (1959). Conversation on the Craft of Poetry.

Harbord, Janet. (2002). *Film Cultures*. Sage Publications. https://koha.library.tu.ac.th/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=417264#.WoLLN0_iCQY.mendeley.

McLuhan, Herbert Marshall, and Quentin. Fiore. (1967). *The Medium Is the Massage*. Random House. https://koha.library.tu.ac.th/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=63827&query_desc=ti,wrdl:+the+medium+is#.WXAXzbtlwmM.mendeley.

Mullaney, Steven. (2015). *The Reformation of Emotions in the Age of Shakespeare No Title*. Chicago: The University of Chicago Press.

Scannell, Paddy. (1996). *Radio, Television, and Modern Life : A Phenomenological Approach*. Blackwell. https://koha.library.tu.ac.th/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=234769#.WXAbK7f7PSM.mendeley.

Williams, Raymond. (1974). "Base and Supersturcture in Marxist Cultural Theory." *New Left Review* I/82 (November-December): 31–49. https://newleftreview.org/I/82/raymond-williams-base-and-superstructure-in-marxist-cultural-theory.

The face of Warschauer Str, Berlin 2017
**ศรยุทธ เอี่ยมเอื้อยุทธ**

# การมองเห็นทางมานุษยวิทยา, ภาพถ่าย และปัญหาในการทำความเข้าใจคนอื่น[1]

ศรยุทธ เอี่ยมเอื้อยุทธ[2]

## คำนำ

ในหนังสือเรื่อง Reframimg Visual Social Science: Towards a More Visual Sociology and Anthropology (2015) ลุซ พาลเวลส์ (Luc Pauwels) นักวิชาการ ชาวเบลเยี่ยมได้เกริ่นนำไว้อย่างน่าสนใจว่า ในขณะที่วิธีการเกี่ยวกับการทัศนาในทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยากำลังเติบโตและได้รับการสนับสนุนให้ทำงานในจำนวนที่มากขึ้นเรื่อยๆ นักสังคมศาสตร์โดยทั่วไปกลับไม่ตระหนักถึงศักยภาพและนัยสำคัญของการทำงานโดยใช้การทัศนาและการผลิตสื่อเพื่อการทัศนา (Visual [production] methods) นำไปสู่การคิดวิเคราะห์และสร้างทฤษฎีขึ้นมาผ่านการปรากฏขึ้นอย่างเด่นชัดของภาพ (Visual Manifestation) สาระสำคัญของหนังสือเล่มนี้จึงเป็นการผลักให้สังคมศาสตร์ขยับออกไปได้ไกลกว่าจากที่เป็นอยู่ โดยเฉพาะในแง่มุมของวิธีการและวิธีวิทยาในการหาความรู้ เขาเสนอว่าสังคมศาสตร์การทัศนานั้นมิใช่เป็นเพียงเรื่องของการการศึกษาเกี่ยวกับภาพและการมองเห็น หากยังรวมถึงการศึกษาผ่านกระบวนการทำให้เกิดภาพ (Visualizations) ในแบบต่างๆ อีกด้วย พาลเวลส์ไม่ได้มองนักวิจัยทางสังคมศาสตร์ในฐานะผู้รวบรวมและตีความเพียงอย่างเดียว แต่ยังพิจารณาในฐานะผู้ผลิต (Producer) ผู้อำนวยความสะดวก และนักการสื่อสารอีกด้วย รายละเอียดภายในหนังสือเล่มดังกล่าว เขาให้ความสำคัญกับบทบาทของจักรกลและเทคโนโลยีทั้งในระบบอะนาล็อกและในระบบดิจิทัล ตลอดจนรูปแบบต่างๆ ของสื่อกลาง ที่นักสังคมศาสตร์จำเป็นต้องเข้าไปศึกษาและผลิตมันขึ้นมาไม่ใช่ในฐานะสื่อการเรียนการสอนและวิธีการทำงานวิจัย ทว่า ในฐานะการเข้าถึงความจริงที่พยายามข้ามข้อจำกัดทั้งพรมแดนในเชิงสาขาวิชาและญานวิทยาในการรับรู้ความจริง

หนังสือเล่มนี้นับว่าเป็นผลผลิตของกระแสภูมิปัญญาที่ค่อยๆ ก่อตัวขึ้นมาในทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา โดยเฉพาะงานศึกษาทางด้านมานุษยวิทยาทัศนา (Visual Anthropology) ช่วง ค.ศ. 2000 เป็นต้นมานับเป็นห้วงเวลาของความเฟื่องฟูและเบ่งบานของงานเขียนและวิจัยทางด้านนี้เป็นอย่างมาก นักมานุษยวิทยาจำนวนมากได้พยายามข้ามพรมแดนของการบอกการเล่าความรู้ไปสู่สิ่งที่ตัวอักษรไม่สามารถทำหน้าที่บอกเล่าได้ นักมานุษยวิทยา อาทิ แบงค์ (Bank 2001, 2007) พิงค์ (Pink 2001) กริมชอว์และราเวทซ์ (Grimshaw and Ravetz, 2004), มอร์ริส (Morris 2009), และ แบงค์และรูบี้ (Bank and Ruby 2011) ได้หันเหความสนใจสู่

การทำงานด้านภาพทั้งในฐานะที่เป็นเป้าหมายและกระบวนการในการค้นหาความรู้ พวกเขาและเธอได้ผลักให้พรมแดนทางมานุษยวิทยาไปพาดทับและเกาะเกี่ยวกับความรู้ทางเทคโนโลยี, วิทยาศาสตร์, ศิลปะ, และความรู้ในศาสตร์อื่นๆ

เป็นที่น่าสังเกตว่าสิ่งหนึ่งที่ทำให้นักมานุษยวิทยามีความสนใจในงานด้านการทัศนามากยิ่งขึ้นนั้น เป็นเพราะโดยพื้นฐานแล้วนักมานุษยวิทยาใช้ดวงตาในการทำงานในภาคสนามเป็นหลัก ไม่ว่าจะเป็นการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม (Participate observation) และการไปอยู่ที่นั่น (Being there) เพื่อที่จะเห็นและถูกเห็น ล้วนแล้วแต่ใช้ดวงตาเป็นศูนย์กลาง (Ocularcentrism) ในการรับรู้โลกของคนอื่นแทบทั้งสิ้น ลักษณาการเช่นนี้คือส่วนหนึ่งของการรับรู้ความจริงของโลกที่เปลี่ยนไปหลังการปฏิวัติทางวิทยาศาสตร์ ดังนั้นนักมานุษยวิทยาจึงสามารถรับเอาเทคโนโลยีซึ่งช่วยในการมองเห็นเข้ามาใช้ทำงานได้อย่างรวดเร็ว

คำถามคือ ท่ามกลางความเฟื่องฟูและก้าวล้ำชนิดที่หนังสือในข้างต้นเห็นว่าเกิดขึ้นท่ามกลางความไม่ตระหนักของสังคมศาสตร์ในภาคส่วนอื่นๆ นั้น การรับเอาเทคโนโลยีใหม่ๆ เข้ามาเป็นเครื่องมือในการช่วยมองนั้นส่งผลอย่างไรกับการเปลี่ยนแปลงในด้านมองเห็นทางมานุษยวิทยา (Anthropological vision) ซึ่งมี “คนอื่น” ปรากฏร่วมอยู่ด้วย

บทความนี้มีวัตถุประสงค์ในการเสนอภาพข้อถกเถียงสำคัญในลักษณะที่เป็นสแนปช็อต (Snapshot) หรือการถ่ายภาพอย่างรวดเร็วเพื่อต้องการรักษาห้วงเวลาอันสำคัญนั้นไว้มากกว่าความสมบูรณ์ขององค์ประกอบภาพและความต่อเนื่องของภาพถ่ายแต่ละบาน การนำเสนอในบทความนี้ก็เช่นกัน เนื่องจากข้อถกเถียงว่าด้วยคนอื่นในมานุษยวิทยาทัศนามีจำนวนมาก ผู้เขียนจึงเลือกที่จะหยิบสาระสำคัญผ่านประเด็นเกี่ยวกับภาพถ่าย (Photograph) และ (การ) ถ่ายภาพ (Photography) ขึ้นมาเป็นแกนหลักในการนำเสนอ ประเด็นที่จะกล่าวถึงต่อไปนี้จึงอาจมีความเหลื่อมซ้อนไม่ต่อเนื่อง และมีลักษณะที่ขัดกันเอง อันได้แก่ 1.) ภาพถ่ายที่ “เป็นธรรมชาติ” และ “ไม่เป็นธรรมชาติ” กับ อำนาจ (Authority) ของนักมานุษยวิทยา 2.) วัตถุสภาพของภาพถ่าย ดวงตา ดวงตาจักรกล และ กลิ่นอาย (Aura) และ3.) วัตถุสภาพและการแปลความทางมานุษยวิทยา โดยเนื้อหาบางส่วนในหัวข้อสุดท้ายจะอธิบายผ่านงานศึกษาเฉพาะกรณี

## ภาพถ่ายที่ “เป็นธรรมชาติ” และ “ไม่เป็นธรรมชาติ” กับ อำนาจ (Authority) ของนักมานุษยวิทยา

การศึกษาภาพถ่ายและการถ่ายภาพทางมานุษยวิทยาวางอยู่บนพื้นฐานของการเข้าไปสำรวจวิธีการใช้กล้องถ่ายรูปในสนามซึ่งนักมานุษยวิทยาเข้าไปศึกษาในสังคมอื่นเป็นสำคัญ พอลเวลร์ (Pauwels, 2015: 97 - 116) ได้เสนอประเด็นที่น่าสนใจว่า โดยพื้นฐานแล้ว นักมานุษยวิทยามีฐานะผู้ผลิตตั้งแต่แรกเริ่มในการทำงานสนาม สื่อประเภทกล้องถ่ายภาพและผลผลิตอย่างภาพถ่ายนั้น เปรียบเสมือนวิถีของการลอกเลียน (Mimetic mode) งานในทางมานุษยวิทยารูปแบบหนึ่งผ่านคุณภาพการทำงานของกล้องถ่ายรูปในสภาพแวดล้อมซึ่งตาเนื้อมาถึงข้อจำกัด เนื่องมาจากเหตุการณ์ที่อยู่ตรงหน้าอาจมีความสลับซับซ้อนและอุดมไปด้วยแง่มุมต่างๆ เกินกว่าที่จะจดจำหรือจับภาพเอาไว้ได้ การทำงานของกล้องถ่ายภาพในประเภทนี้จึงเป็นเสมือนการคาดหวังว่ากล้องจะมีศักยภาพในการรักษาแง่มุมทางวัฒนธรรมหรือวัตถุทางวัฒนธรรมที่ปรากฏอยู่เบื้องหน้าได้ ควบคู่ไปกับการคงไว้ซึ่งบริบทดั้งเดิมของเหตุการณ์

แง่มุมของการวิถีของการลอกเลียนในลักษณะนี้จึงคล้ายมีสภาวะการที่ย้อนแย้งแต่ดำรงอยู่ร่วมกัน นั่นคือ นักมานุษยวิทยายอมรับว่าภาพถ่ายที่ปรากฏขึ้นมานั้นมิใช่ของจริง เพราะเหตุการณ์จริงได้ผ่านพ้นไปแล้วและพวกเขาหรือเธอก็ได้เลือกที่จะจับภาพบางเหตุการณ์ขึ้นมาเท่านั้น ทว่า ภาพถ่ายดังกล่าวก็ยังคงรักษาข้อเท็จจริงหรือบริบทของดั้งเดิมของมันเอาไว้ การลอกเลียนในความหมายนี้จึงมีวัตถุประสงค์ของการนำไปสู่การผลิตซ้ำอย่างบริสุทธิ์ (Pure

reproduction) ซึ่งมีลักษณะตรงข้ามกับการแสดงให้เห็นถึงการแสดงออกอันชัดเจนจากมุมมองของผู้ถ่ายภาพ

การทำงานด้านภาพถ่ายในสนามของนักมานุษยวิทยาในลักษณะนี้ปรากฏขึ้นตั้งแต่แรกเริ่มมีการใช้กล้อง และยังคงยึดถือกันอยู่ในปัจจุบัน เพราะโดยพื้นฐานแล้วศักยภาพของกล้องไม่ว่าจะเป็นในระบบอะนาล็อคหรือดิจิทัลล้วนมีความสามารถที่เกินศักยภาพของตาเนื้อ ตลอดจนช่วยในการบันทึกภาพจากเหตุการณ์ซึ่งผ่านไปแล้วให้คงอยู่ยาวนาน นักมานุษยวิทยาจึงมักใช้ภาพถ่ายในฐานะเครื่องมือของการเก็บรวบรวมข้อมูล เครื่องมือช่วยจำ ตลอดจนนำไปสู่การเล่าเรื่องผ่านภาพ (Photo essay) ทว่า ในความหมายนี้นักมานุษยวิทยาจำเป็นต้องเป็นผู้เล่าหรือเขียนข้อความสั้นๆ เพื่ออธิบายผ่านความคิด แนวคิด และประสบการณ์ที่ตนมีหรือสัมพันธ์กับสนาม ภาพถ่ายที่ได้มาเป็นเพียงประจักษ์พยานของความจริงที่เกิดขึ้นเท่านั้น

งานของจอห์น โคลิเออร์ (Colier 1975, 1986) ผู้บุกเบิกคนสำคัญในการใช้งานทางด้านภาพถ่ายทางมานุษยวิทยา นับเป็นตัวอย่างงานที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงความเชื่อมั่นในศักยภาพของกล้องและการถ่ายภาพในแนวทางเช่นนี้ ผลงานอันโดดเด่นการใช้กล้องบันทึกภาพครอบครัวชนพื้นเมืองอเมริกันจำนวน 22 ครัวเรือน ซึ่งกำลังเคลื่อนย้ายไปยังเขตชายหาดในซานฟรานซิสโกเพื่อหางานทำ โคลิเออร์ได้บันทึกทรัพย์สินต่างๆ ที่มองเห็นและจับต้องได้ในห้องรับแขก ห้องครัว และห้องน้ำของพวกเขาเพื่อตรวจสอบถึงพลวัตในความเปลี่ยนแปลงและล้มเหลวในการเคลื่อนย้ายถิ่นฐานของพวกเขา ภาพถ่ายชุดนี้ถือว่าเป็นการแสดงให้เห็นถึงการทำความเข้าใจในสัมพันธภาพอันเข้มข้นระหว่างการพิจารณาวัตถุต่างๆ ที่ปรากฏในบ้านกับระดับของความสำเร็จหรือล้มเหลวในการปรับตัวของชนพื้นเมืองอเมริกันซึ่งมาตั้งถิ่นฐานใหม่และการปรับตัวทางวัฒนธรรมครั้งใหญ่สำหรับพวกเขา โคลิเออร์เห็นว่าวัตถุทางวัฒนธรรมหรือบรรดาทรัพย์สินหรือสิ่งของในบ้านนั้นล้วนเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่สามารถบอกได้ว่าการอพยพเข้ามาอยู่ในเมืองของชนพื้นเมืองอเมริกันเหล่านี้เป็นอย่างไร วัตถุเหล่านั้นสามารถบอกให้เราทราบได้ (Colier 1975, 217)

งานของโคลิเออร์ถือว่าคลาสสิกและเป็นที่ยอมรับในแง่มุมของการประสบความสำเร็จในการปรับประยุกต์งานทางภาพถ่ายให้สอดคล้องเดินทางร่วมกับการศึกษาทางมานุษยวิทยาอย่างราบรื่น เขาเป็นผู้ที่ทำให้พรมแดนของความหมายระหว่างทั้งสองศาสตร์มีความพร่าเลือนไม่ว่าจะในฐานะของชาติพันธุ์นิพนธ์เชิงภาพ (Ethnographic photography) หรือ ภาพถ่ายเชิงชาติพันธุ์นิพนธ์ (Photographic ethnography) ต่างก็มีวัตถุประสงค์ร่วมกัน คือการเป็นประจักษ์พยานของเหตุการณ์ในชีวิตของผู้คนให้ปรากฏขึ้นผ่านภาพ[3] แม้ว่าจะผ่านมุมมองและการตีความของนักมานุษยวิทยาก็ตามที

ทัศนะที่มีต่อภาพและการถ่ายภาพในลักษณะนี้ ทรงอิทธิพลในหลายแวดวงและมีส่วนทำให้ภาพถ่ายทางมานุษยวิทยา, ภาพเชิงข่าวและสารคดี, ตลอดจนภาพถ่ายการเดินทางของนักท่องเที่ยวโคจรมาบรรจบพบกัน นักมานุษยวิทยาไม่สามารถอ้างถึงความสามารถพิเศษในการเข้าถึงความจริงได้มากกว่าคนกลุ่มอื่น เพราะพวกเขาก็ล้วนใช้ทักษะในการมองเห็นสำรวจโลกไม่ต่างกัน บ่อยครั้งทีเดียว ปัจจัยทางด้านวิธีคิดอาจไม่ใช่สิ่งชี้ขาดถึงความสามารถในการถ่ายภาพเพื่อรวบรวมประจักษ์พยานของความจริง ทว่าเป็นความสามารถในการทำให้ความคิดสอดประสานกับสายตาและสมองในการใช้งานจักรกลอย่างกล้องถ่ายรูปได้อย่างสอดคล้องต่างหาก

อย่างไรก็ตาม ทัศนะซึ่งคล้ายกับซับซ้อนและทรงพลังนี้ นักมานุษยวิทยาซึ่งสนใจในประวัติศาสตร์ของการถ่ายภาพทางมานุษยวิทยาอย่าง เอลิซาเบธ เอดวาร์ด (Edward 2011) ได้ตั้งข้อสังเกตถึงคุณค่าเชิงความคิดว่าด้วยความจริงของภาพถ่ายทางมานุษยวิทยาผ่านสุนทรียศาสตร์เชิงสังคมที่พวกเขามีต่อปัญหาว่าด้วยความ “เป็นธรรมชาติ” ของภาพซึ่งนำไปสู่ปัญหาของวิธีการเก็บข้อมูลและความสัมพันธ์ของนักมานุษยวิทยากับคนในสนาม กล่าวใน

อีกแบบหนึ่งก็คือ ภาพที่ดู “ไม่สมจริง” หรือ “ไม่เป็นธรรมชาติ” นั้น ได้สะท้อนให้เห็นถึงลักษณะธรรมชาตินิยม (Naturalism) ในเชิงมานุษยวิทยาว่าเป็นเช่นไร

เอดวาร์ด เริ่มเรื่องอย่างน่าสนใจว่า ประเด็นปัญหาของความคิดเรื่องประจักษ์นิยม (Empiricism) ซึ่งมีอิทธิพลในการครอบงำการทำงานด้านมานุษยวิทยา, ภาพยนตร์, และภาพถ่ายนั้น เป็นที่ถกเถียงกันมาตลอดสามสิบปีที่ผ่าน งานเขียนของเธอชิ้นนี้ไม่ได้เน้นน้ำหนักถึงเรื่องนี้ คำถามเอดวาร์ดให้ความสนใจมากกว่าคือ อะไรคือนัยสำคัญในหนทางที่ผลกระทบของความจริงหรือความความโปร่งใส (ในที่นี่คือลักษณะอันเป็นธรรมชาติ) ของภาพถ่ายได้มอบอำนาจ (Authority) สู่การทำงานเชิงชาติพันธุ์นิพนธ์และได้มอบรูปแบบอันจับต้องได้ต่อความคิดอันเป็นมายา (Illusionism) ว่าด้วยการสร้างภาพแทนทางมานุษยวิทยา (Edward 2011, 161) โดยเฉพาะในสิ่งที่เธอหยิบยกคำกล่าวอ้างในงานชาติพันธุ์นิพนธ์ของคลิฟฟอร์ด เกียร์ซขึ้นมาว่า “This is what you would see had you been there with me – observing” and “You are there… because I was there” (Geertz 1988, 22) ดังนั้น ภาพถ่ายจึงได้กลายเป็นพื้นที่อภิสิทธิ์สำหรับการสื่อสารความรู้สึกว่าด้วยการจุ่มตัวทางวัฒนธรรม, เป็นชนิดหรือประเภทของการเข้าไปแทนที่สำหรับประสบการณ์สนามส่วนบุคคลและเป็นการนำเสนออำนาจโดยชอบธรรมของสิ่งที่ได้เห็นหรือประสบมา

ลักษณะอัน “เป็นธรรมชาติ” ของภาพถ่ายจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อความชอบธรรมในการทำงานทางมานุษยวิทยาภาพใต้แนวความคิดลักษณะนี้ ตลอดจนเป็นสิ่งที่คอยกำหนดความสัมพันธ์ระหว่างนักมานุษยวิทยากับคนอื่นในสนามด้วยเช่นกัน

หากเราย้อนกลับไปดูคู่มือในการเก็บข้อมูลทางมานุษยวิทยารุ่นแรกอย่าง Notes and Queries on Anthropology จะพบว่ามีคำแนะนำไม่ให้ใช้กล้องถ่ายรูปแบบ 35 มิลลิเมตรไปจับที่บริเวณดวงตาหรือใบหน้า เพราะไม่ปรารถนาให้ก่อความรำคาญกับคนอื่นที่ถูกศึกษา (RAI 19345 ,51 อ้างใน Edward 2011, 162) หรือพิจารณาจากประสบการณ์จริงของการถ่ายภาพในภาคสนาม เราอาจพบว่านักมานุษยวิทยานอกจากความรู้สึกเคารพคนที่ถูกศึกษาแล้ว เรายังปรารถนาให้ภาพที่ถ่ายมีลักษณะที่เป็นกันเองและไม่ได้ทำให้พวกเขาหรือเธอรู้สึกอึดอัด หรือวางท่าทางจนผิดไปจากสิ่งที่กฎอยู่ตรงหน้า เนื่องจากอากัปกริยาหรือการ “โพสท่า” ต่างๆ นั้น ล้วนส่งผลให้ภาพเปลี่ยนแปลงไปจากบริบทดั้งเดิมที่นักมานุษยวิทยาเชื่อว่าเป็น กรณีที่มีภาพท่าทางต่างๆ ปรากฏขึ้น นักมานุษยวิทยาก็มักเลือกหยิบภาพที่สอดคล้องกับแนวคิดของตนเองมากที่สุดออกมานำเสนอ ขณะที่ภาพซึ่งแสดงความสัมพันธ์ใกล้ชิดในลักษณะที่มีการจัดวางท่าทางต่างๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนั้น นักมานุษยวิทยาก็มักหยิบขึ้นมานำเสนอในฐานะภาพแสดงความสัมพันธ์ระหว่างตัวของเขาเองกับคนอื่นในสนาม ซึ่งนับว่าเป็นภาพถ่ายอย่าง “เป็นธรรมชาติ” รูปแบบหนึ่งในการนำเสนอภาพแทนทางมานุษยวิทยา

อำนาจหรือ Authority ของนักมานุษยวิทยาในการศึกษาคนอื่นจึงมักปรากฏขึ้นผ่านลักษณะอันเป็นธรรมชาติของภาพถ่ายเสมอ ทั้งในภาพถ่ายเพื่อประกอบการวิจัยค้นคว้าและภาพซึ่งสะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างตัวของพวกเขากับคนที่ถูกศึกษา

การถ่ายโอน “ความเป็นธรรมชาติ” ของภาพถ่ายเพื่อนำไปสู่ความเข้าใจใน “วัฒนธรรมอื่น” จึงมิเคยเรียบง่ายหรือเป็นไปตามความวาดหวังของการถ่ายภาพตั้งแต่แรกเริ่ม

ในทิศทางอันตรงกันข้าม การแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติ หรือการทำให้รู้สึกว่าเสมือนไม่มีกล้องสำหรับคนในสนามต่างหากที่มีนัยสำคัญ เพราะนั่นอาจทำให้เข้าใจได้ว่าช่างภาพหรือนักมานุษยวิทยานั้นกำลังถูกตามใจ โดยการที่คนอื่นมองไปที่พวกเขามากกว่ากล้อง แท้จริงแล้วภาพถ่ายที่มีลักษณะ “เป็นธรรมชาติ” ต่างหากคือความรู้สึกอันฉับไวในการแทรกแซงและท้าทายอำนาจอันชอบธรรมของนักมานุษยวิทยาในการเก็บข้อมูลและนำเสนอเรื่องราว กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ ภาพถ่ายอันเป็นธรรมชาติเหล่านั้นก็คือการนำเสนอสำนึกในตัวตนของพวกเขาออกมาให้นักมานุษยวิทยาเป็นผู้บันทึกภาพต่างหาก[4]

ข้อถกเถียงเรื่องภาพถ่ายอย่าง “เป็นธรรมชาติ” นั้น นำมาสู่ประเด็นคำถามที่ว่า การจัดวางท่าทางต่างๆ ของคนอื่นในภาคสนามอย่าง “ไม่เป็นธรรมชาติ” (Unnatural) นั้นสามารถนำมาสู่การทำความเข้าใจวัฒนธรรมอื่นได้หรือไม่

คำถามเช่นนี้คงต้องย้อนกลับไปพิจารณาในงานบุกเบิกชิ้นหนึ่งทางด้านมานุษยวิทยา นั่นคือ การวิเคราะห์ภาพถ่ายเพื่อเข้าใจถึงคาแรกเตอร์ของคนบาหลี โดย เบตสันและมี้ด (Bateson and Mead 1942) เนื่องมาจากงานของทั้งสองคนมีลักษณะของการให้คนบาหลีจัดวางท่าทางค่อนข้างสูง ลักษณะของความไม่เป็นธรรมชาติที่ปรากฏขึ้นผ่านในงานของทั้งสองคนนี้เป็นที่น่าครุ่นคิดเป็นอย่างมาก ทั้งสองพยายามเป็นอย่างยิ่งที่จะระบุว่างานของพวกเขาพยายามที่จะถ่ายภาพสิ่งที่เกิดขึ้นอย่างปกติและเป็นเกิดขึ้นเองอย่างเป็นธรรมชาติ (Spontaneously) มากกว่าการตัดสินใจตามบรรทัดฐาน (Norms) และจากนั้นให้คนบาหลีดำเนินการพฤติกรรมเหล่านั้นในสภาพแสงที่เหมาะสม (Bateson and Mead 1942, 49)

ความยอกย้อนอันสำคัญของงานศึกษาที่ใช้วิธีวิทยาในเชิงภาพถ่ายก็คือ การพยายามแยกสิ่งที่แสดงออกหรือเกิดขึ้นเองอย่างเป็นธรรมชาติออกจากบรรทัดฐานที่เกิดขึ้น บางครั้งพวกเขาได้สร้าง “บริบท” ขึ้นมาใหม่สำหรับการบันทึกและถ่ายภาพ ไม่ว่าจะเป็นการจ่ายเงินให้กับนักระบำ รำให้พวกเขาดู นอกเหนือไปจากการแสดงในพิธีกรรม หรือการซักถามผู้เป็นแม่จนล่วงเลยเวลาอาบน้ำลูกจนกระทั่งพระอาทิตย์ขึ้นสูงในระดับที่มีแสงเพียงพอ ซึ่งทั้งสองพยายามอธิบายว่าการใช้วิธีการเหล่านี้มีลักษณะที่แตกต่างออกไปจากการถ่ายภาพแบบจัดวางท่าทาง (Bateson and Mead 1942, 50)

ความไม่เป็นธรรมชาติ (Unnatural) ในงานศึกษาภาพถ่ายของคนทั้งสองจึงไม่ใช่การแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติ (Spontaneous) เนื่องจาก เป็นธรรมชาติ (Natural) นั้นเป็นสิ่งที่ผูกโยงกับมิติของพื้นที่และเวลา หรือ ณ ขณะนั้น ทั้งสองเชื่อว่าการแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติสามารถเกิดขึ้นได้ในพื้นที่และเวลาที่ต่างกัน นักแสดงยังคงระบำในท่วงท่าเช่นเดิม, แม่ก็ยังอาบน้ำลูกเหมือนเดิม การบันทึกภาพหลักฐานและเหตุการณ์ในลักษณะนี้จึงมิใช่สิ่งที่ “ไม่จริง” ขณะเดียวกันยังสามารถทำให้สามารถถ่ายบันทึกได้อย่างครบถ้วนและสมบูรณ์มากขึ้นด้วย

การทำงานในลักษณะที่มีลูกเล่นในลักษณะนี้ มิใช่สิ่งที่เคยเกิดขึ้นในอดีตและจบลงในห้วงเวลาทางประวัติศาสตร์ เชื่อว่านักมานุษยวิทยาหรือคนทำงานด้านภาพถ่ายสารคดีอาจจะมีลูกเล่นในสนามแพรวพราวเสียยิ่งกว่าเบตสันและมี้ดเสียด้วยซ้ำ สิ่งเหล่านี้คือส่วนหนึ่งของกระบวนการทำให้เกิดภาพ (Visualization) ซึ่งนักมานุษยวิทยาดำรงตนในฐานะผู้ผลิตบนพื้นฐานความเชื่อที่ว่าการผลิตซ้ำที่ได้มามีลักษณะอันบริสุทธิ์ไม่แตกต่างจากต้นฉบับ

หากกล้องถ่ายภาพคือนวัตกรรมที่สามารถทำให้ผู้ที่พินิจพิจารณาภาพถ่ายสามารถรู้จักหรือเข้าใจกลุ่มหรือบุคคลที่อยู่ในภาพได้โดยมิได้มีประสบการณ์ทางตรงมาก่อน ส่วนหนึ่งของความเข้าใจนั้นได้วางบนพื้นฐานของการยอมรับอำนาจโดยชอบธรรมหรือ Authority ของผู้ถ่าย ในการพาผู้ชมเดินทางข้ามมิติของสถานที่และเวลาเข้าไปในภาพ ประหนึ่งการไปอยู่ที่นั่นหรือเป็นประจักษ์พยานทางสายตาร่วมกับนักมานุษยวิทยาผู้ถือกล้องออกสำรวจชีวิตของคนอื่น

ภาพถ่ายว่าด้วย “คนอื่น” ในแนวทางนี้ แม้จะไม่มีภาพของนักมานุษยวิทยาผู้อยู่เบื้องหลังกล้องถ่ายภาพเลย ทว่า ตัวตนของนักมานุษยวิทยาก็ปรากฏขึ้นอย่างโปร่งใสแต่ชัดเจน เป็นสิ่งที่ไม่ปรากฏแต่กลับโดดเด่นอยู่ในภาพถ่ายเหล่านั้น กระทั่ง บางครั้งเราอาจไม่แน่ใจว่าเราเห็น “ใคร” หรือแท้จริงแล้ว พวกเขาปรากฏขึ้นร่วมกัน เพียงแค่รอคอยวิถีแห่งการมองที่จะสามารถช่วยให้ผู้ชมเห็นภาพเหล่านั้น

## วัตถุสภาพของภาพถ่าย ดวงตา ดวงตาจักรกล และ กลิ่นอาย (Aura)

สิ่งสำคัญของประการหนึ่งที่เรามักหลงลืมกันไปคือ การถ่ายภาพ (Photography) ในสนามกับภาพถ่าย (Photograph) ไม่ใช่สิ่งเดียวกัน ข้อถกเถียงในประเด็นก่อนหน้าสะท้อนให้เราเห็นถึงการถ่ายภาพและมุมมองที่ว่าภาพถ่ายจะเป็นสิ่งที่สะท้อนออกมาอย่างตรงไปตรงมาหรือไม่และอย่างไร แท้จริงแล้วการเกิดขึ้นมาซึ่งภาพถ่ายเป็นสิ่งที่มีขั้นตอนที่แยกออกมาโดยตัวของมันเอง ในยุคอะนาล็อคภาพถ่ายเกิดขึ้นมาจากการผสมของสารเคมีอย่างลงตัวเพื่อสร้างให้ภาพปรากฏขึ้นมาบนเนื้อกระดาษ ขณะที่ในยุคดิจิทัลสร้างขึ้นมาจากโปรแกรมในคอมพิวเตอร์ซึ่งมีการประมวลผลตามอัตราส่วนแบบต่างๆ ทว่าความคล้ายกันของทั้งสองระบบนั่นคือ การสร้างให้ภาพถ่ายมีสถานะของวัตถุสภาพ (Materiality) ซึ่งแยกจากภาพที่เราเห็นจากเหตุการณ์จริงอย่างสิ้นเชิง หากการถ่ายภาพคือกระบวนการสร้างภาพหรือ Visualization ภาพถ่ายก็มีสถานะของกระบวนการทำให้เกิดวัตถุหรือ Materialization นั่นเอง กล่าวอีกแบบหนึ่งก็คือ ภาพถ่ายคือวัตถุสภาพของภาพ (Materiality of images) นั่นเอง (Edwards and Hart 2004)

เหตุที่ภาพถ่ายสามารถแยกตัวออกมาจากการถ่ายภาพได้นั้นเป็นเพราะในกระบวนการบันทึกภาพลงกระดาษอัดหรือแสดงภาพออกมานั้น การปรับแสง การให้น้ำหนักทึบหรือเบาบาง ระดับความเข้มข้นหรืออุณภูมิของสี และคมชัดของของภาพ ล้วนทำให้ความหมายของภาพที่ปรากฏนั้นมีความเปลี่ยนแปลงออกจากบริบทดั้งเดิมไปได้แทบทั้งสิ้น

อันที่จริงมโนทัศน์ในลักษณะนี้ เริ่มเกิดขึ้นมาตั้งแต่ในยุคสมัยของเบตสันกับมี้ดแล้ว เมื่อการมองเห็นทางมานุษยวิทยาถูกกำหนดวางลงบนแผ่นกระดาษผ่านการจารึกหรือฝังตัวเชิงเคมี เบตสันเองเคยระบุถึงสภาวะการแทรกแซงในขนบเชิงวิทยาศาสตร์อยู่เช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นขั้นตอนการจัดเตรียมห้องมืด การเตรียมกระดาษและการทำให้ภาพปรากฏออกมาในฟิล์มเนกาทีฟ (1942 กระบวนการทำให้เกิดภาพถ่ายจึงนับว่าเป็นส่วนสำคัญในการก้าวเข้าสู่กระบวนการในเชิงวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี ความสัมพันธ์ระหว่างมานุษยวิทยากับศาสตร์ประเภทนี้เหมือนจะเป็นสิ่งที่ตรงข้ามกันมาเสมอ ทว่าในความเป็นจริง กลับเป็นสิ่งที่เดินทางร่วมกันมาตลอด โดยเฉพาะการฝึกฝนดวงตาในเชิงวิทยาศาสตร์ (Scientific eyes) ให้มีความสามารถในการจัดจำแนกข้อมูลทางภาพให้สอดคล้องกับแนวคิดที่มีของนักมานุษยวิทยาซึ่งมักเป็นไปเองผ่านการทำงานที่สอดคล้องระหว่างความคิดและสายตา การมองเห็นทางมานุษยวิทยาในลักษณะนี้ บ่อยครั้งทีเดียวที่ไม่สามารถแยกออกได้ว่าอะไรคือความลุ่มหลงทางสายตาที่นักมานุษยวิทยาอยากเห็นกับความเป็นวิทยาศาสตร์ (Zimmerman 2001) ดังนั้นจึงไม่แปลกใจที่เบตสันจะโยนให้กระบวนการทางวิทยาศาสตร์เกิดขึ้นเฉพาะในส่วนของกระบวนการทำให้เกิดภาพถ่ายเพียงอย่างเดียว

วัตถุสภาพของภาพถ่ายนั้นมิได้สร้างขึ้นมาจากกระบวนการล้างอัดภาพหรือตบแต่งภาพเพียงอย่างเดียว ทว่าเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นตั้งแต่กระบวนการใช้กล้องหรือการมองผ่านวิวไฟน์เดอร์แล้ว จอห์น เบอร์เจอร์ (John Berger) ศิลปิน นักเขียน และนักวิจารณ์ศิลปะชาวอังกฤษ ได้เขียนหนังสือเล่มหนึ่งชื่อ วิถีแห่งการมอง (Way of seeing) แม้จะไม่ใช่หนังสือทางมานุษยวิทยาโดยตรง ทว่าในหนังสือเล่มนี้กลับมีแง่มุมที่ชวนขบคิดและสนทนากับงานทางมานุษยวิทยาอย่างยิ่ง

เบอร์เจอร์เริ่มต้นใช้คำว่า ตาจักรกล (Mechanical eye) เพื่อเรียกการทำงานของกล้องถ่ายภาพซึ่งทำงานแทนดวงตาของมนุษย์ในการรับรู้ความจริงของโลก ประดิษฐกรรมอันเป็นสัญลักษณ์ของโลกสมัยใหม่อย่างกล้องถ่ายภาพนี้เองได้เปลี่ยนแปลงวิถีแห่งการมองของมนุษย์อย่างสิ้นเชิง มุมมอง (Perspective) ที่ถูกจัดวางด้วยการถ่ายภาพมีความแตกต่างจากมุมมองในการชื่นงานศิลปะประเภทภาพเขียนหรือภาพวาดชนิดอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นการคัดสรรและนำเสนอเฉพาะจุด ตลอดจนความสามารถในการนั่งชมงานเหล่านั้นภายในบ้านผ่านโทรทัศน์และภาพถ่ายโดยไม่จำเป็นต้องไปดูยังสถานที่จริง

ตาจักรกล นี้เองได้ทำลายความต้นฉบับที่แท้จริงลงไปให้กลายเป็นความเป็นต้นฉบับแห่งการผลิตซ้ำ (The original of a reproduction) งานทางศิลปะจึงไม่ได้ตั้งตระหง่าน ยืนยันความจริงแท้ทางความคิดของศิลปินเพียงหนึ่งเดียว หากความจริงแท้นั้นสามารถถูกหั่นเฉือนและทำให้แตกกระจายเพื่อนำไปประกอบสร้างเป็นความจริงและความเป็นต้นฉบับในลักษณะอื่นๆ การทำงานประเภทที่ใช้ ตาจักรกล นี้อาจพบได้อย่างเด่นชัดที่สุดในการทำงานของช่างภาพและกระบวนการถ่ายทำสารคดี ตลอดจนการใช้กล้องมือถือแบบสมาร์ทโฟนของคนในยุคปัจจุบัน เหล่านี้ล้วนเป็นงานศิลปะที่แตกตัวออกจากการควบคุมบงการของศิลปินในลักษณะเดิม

แน่นอน ความคิดของเบอร์เจอร์ วางบนพื้นฐานของแนวความคิดของวอลเตอร์ เบนยามิน (Walter Benjamin) โดยเฉพาะในข้อเขียนเรื่อง งานศิลปะในยุคสมัยแห่งการผลิตซ้ำเชิงจักรกล (The work of art in the age of mechanical reproduction) งานของทั้งสองคนมุ่งเน้นวิจารณ์งานศิลปะภายใต้บริบทของความทันสมัย ทว่าเบื้องหลังของแนวคิดดังกล่าวคือการให้ความสำคัญกับกระบวนการทำให้มองเห็น (Visualizing / Visualization) อันเป็นบทบาทสำคัญของเทคโนโลยี

ในแง่นี้ มาร์ติน ไฮเดกเกอร์ ( Martin Heidegger) นักปรัชญาชาวเยอรมันได้ให้ความสำคัญกับเทคโนโลยีเช่นกัน ไฮเดกเกอร์เรียกกระบวนการนี้ว่า ภาพโลก (World picture) สำหรับเขาภาพโลก ไม่ได้หมายถึงภาพของโลกแต่เป็นโลกที่ถูกรับรู้และทำให้ทะลุปรุโปร่งในฐานะภาพ เขาเห็นว่าการรับรู้ ภาพโลก นี้มีมาตั้งแต่ก่อนยุคกลาง แต่มันได้ถูกทำให้แตกต่างอย่างมีนัยสำคัญในยุคสมัยใหม่ (Heidegger 130 :1977) เราอาจเข้าใจได้ว่าวัฒนธรรมการทัศนาไม่ได้ขึ้นอยู่กับภาพเพียงอย่างเดียว แต่มันคือความโน้มเอียงของความทันสมัยที่มีต่อภาพหรือกระบวนการทำให้เกิดภาพ บทบาทของเทคโนโลยีสมัยใหม่ได้สร้างความแตกต่างอย่างสุดขั้วกับโลกในยุคโบราณและในยุคกลาง ซึ่งโลกนั้นถูกรับรู้ความจริงผ่านหนังสือหรือภาพวาด ทว่า กระบวนการทำให้มองเห็นผ่านเทคโนโลยีต่างๆ นับตั้งแต่ยุคสมัยใหม่เป็นต้นมา กลับทำให้เราเห็นความจริงที่ต่างออกไป สิ่งเหล่านี้มิใช่ประเด็นของภาพตัวแทน (Representation) ตามความคิดทางสัญศาสตร์ หากเป็นความจริงของโลกที่ถูกรับรู้ผ่านเทคโนโลยีซึ่งส่งอิทธิพลต่อความสัมพันธ์ระหว่างคนกับคน และระหว่างคนกับวัตถุหรือธรรมชาติรอบตัว

ประเด็นเหล่านี้ เกี่ยวพันอย่างไรกับการทำความเข้าคนอื่นผ่านภาพถ่าย ?

ในขณะที่นักมานุษยวิทยาใช้กล้องและการถ่ายภาพเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลและสร้าง อำนาจ หรือ Authority ให้กับตนเอง ภาพถ่ายในเชิงประจักษพยานของความจริงในสนามโดยนักมานุษยวิทยา ไม่ว่าจะมีฝีไม้ลายมือทางการถ่ายภาพมากน้อยเพียงไร อำนาจโดยชอบธรรม (Authority) ของพวกเขาย่อมสามารถสร้าง กลิ่นอาย (Aura) ในความหมายของความเป็นต้นฉบับดั้งเดิมหรือลักษณะอันเฉพาะเจาะจงให้แผ่ออกมาจากรูปนั้นๆ ได้ ในแวดวงมานุษยวิทยาวิทยามักชื่นชมกับภาพถ่ายในสนามของนักมานุษยวิทยาอย่าง โคลด เลวี-สโทรสส์ (Claude Levi-Strauss) หรือไม่ก็พยายามเก็บรวบรวมภาพถ่ายในสนามและรักษาเอาไว้ในฐานะที่จดหมายเหตุ สิ่งเหล่านี้น่าจะเป็นสัญญาณอันชี้ให้เห็นถึงกลิ่นอายของผลงานนั้นๆ ได้เป็นอย่างดี กลิ่นอายที่ว่านี้มิได้แผ่ออกมาจากภาพถ่ายในเพียงอย่างเดียว ทว่า มีต้นกำเนิดมาจากตัวตนของนักมานุษยวิทยา

ลองหลับตาจินตนาการว่ากำลังหยิบภาพถ่ายขึ้นมาสักชิ้นและลบความจำส่วนตัวของเราว่าด้วยความเกี่ยวพันหรือความรู้จักกับนักมานุษยวิทยาผู้ถ่ายภาพ เราจะเห็นอะไร?[5]

พิจารณาจากฐานคิดของเบอร์เจอร์ เราอาจพบว่า ภาพถ่ายอาจมีองค์ประกอบซึ่งเน้นการสร้างความเร้นลับ (Mystify) ในความหมายของความยากในการตีความมากกว่าการสื่อสารอย่างตรงไปตรงมา เราอาจต้องอาศัยทั้งแนวคิด ความเข้าใจทางวัฒนธรรม และบริบททางประวัติศาสตร์เข้ามามีส่วนช่วยในการตีความรหัสทางความคิดซึ่งซ่อนในภาพ รหัสหมาย และสัญลักษณ์ต่างๆ ขณะเดียวกัน

ภาพถ่ายซึ่งมีความเรียบง่ายและแจ่มชัดในการสื่อสาร (Clarify) ก็อาจซ่อนความซับซ้อนได้อย่างแยบยลกว่า การพิจารณาเพื่อจะเห็นบางอย่างหรือหลายอย่างในภาพถ่ายจึงมีองค์ประกอบของการฝึกฝนเพื่อที่จะมีตาร่วมกับผู้ถ่ายภาพ แต่ในทางกลับกันผู้ชมก็สามารถหยิบภาพขึ้นมาพิจารณาได้อย่างใช้ตาร่วมกับของตนเองกับผู้อื่นในการพิจารณาได้เช่นกัน ตาร่วมหรือ Collective eyes นี้ความหมายการมองเห็นหรือการรับรู้ความจริงของโลกผ่านดวงตาจึงมีลักษณะของการปล่อยให้อุดมการณ์ ความเชื่อ ตลอดจนกฎระเบียบและอำนาจประเภทต่างๆ ไหลเวียนเข้าสู่ร่างกายของเราผ่านการมองเห็น นักมานุษยวิทยาก็เช่นกัน เชื่อว่าเขาหรือเธอไม่ได้มีการมองเห็นทางมานุษยวิทยาเป็นสิ่งกำหนดความจริงของภาพถ่ายเพียงอย่างเดียว ความคิดในเรื่องชาติ ความโรแมนติกกับชนเผ่าอันห่างไกลจากความเจริญ ความยึดถือในทางศาสนาและ ฯลฯ สามารถกลายเป็นดวงตาที่แฝงอยู่ขณะที่เขาหรือเธอมองโลกเบื้องหน้าอยู่

หากเราไม่รู้จักนักมานุษยวิทยาผู้อยู่หลังกล้อง ภาพถ่ายนั้นอาจจะถูกประเมินค่าไปอีกจากภาพถ่ายแบบเนชั่นนอล จีโอกราฟฟิกในยุคบุกเบิก ภาพถ่ายไร้ค่าราคาในท้องตลาด ภาพถ่ายโปสการ์ดที่เน้น “ชนเผ่า” ภาพประดับตบแต่งในโรงแรม หรือแม้กระทั่งภาพถ่ายรณรงค์ด้านมนุษยธรรม เป็นต้น สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงความดาษดา (Ubiquitous) ของวัตถุสภาพอย่างภาพถ่ายทั้งในเชิงความหมาย การตีความ และการแพร่กระจายของวัตถุสภาพที่สามารถคัดลอก ทำสำเนา และผลิตซ้ำได้อย่างต่อเนื่อง เนื่องจากทุกภาพล้วนเป็นต้นฉบับแห่งการผลิตซ้ำ

กล้องถ่ายภาพโดยตัวของมันเอง ด้านหนึ่งคือสิ่งประดิษฐ์ที่วางอยู่บนฐานของการรื้อถอนลักษณะอันจริงแท้ดั้งเดิมและทำลายลักษณะอันเฉพาะเจาะจงอยู่แล้ว นวัตกรรมด้านการล้างอัดหรือการทำให้เกิดวัตถุสภาพของภาพถ่ายยิ่งเป็นส่วนเสริมที่ทำให้กลิ่นอายของภาพนั้นหายสาบสูญหรือเพิ่มทวีมากขึ้น (ซึ่งนั่นหมายความว่ากลิ่นอายดังกล่าวคือสิ่งที่เอามาเล่นและดัดแปลงจนสูญเสียบริบทดั้งเดิมไป)[6] พิจารณาในรูปแบบนี้ กล้องและกระบวนการสร้างวัตถุสภาพอย่างภาพถ่ายคือส่วนหนึ่งในการลดทอนอำนาจโดยชอบธรรมของนักมานุษยวิทยาเองไปพร้อมๆ กับการสร้างความชอบธรรมในการประกาศความจริงทางมานุษยวิทยา

การทำความเข้าใจคนอื่นผ่านภาพถ่ายในมุมมองลักษณะนี้ จึงไม่ใช่ลักษณะของการทำความเข้าใจคนอื่นที่ดำรงอยู่ในสนามทางมานุษยวิทยา ทว่าเป็นคนอื่นที่ปรากฏขึ้นในภาพ คนอื่นของนักมานุษยวิทยาที่ปรากฏขึ้นในภาพอาจจะเป็นทั้งคนอื่นหรือไม่ใช่คนอื่นของผู้ชมก็ได้ พวกเราในฐานะผู้ชมอาจค้นพบถึงความห่างไกล ใกล้ชิด ความแปลกตา ตลอดจนความรู้สึกอันผูกพันแม้จะไม่เคยพานพบกันมาก่อนยามที่ได้ชมคนอื่นผ่านภาพเหล่านั้น พวกเราไม่มีความจำเป็นที่จะรู้สึกได้เดินทางร่วมกับนักมานุษยวิทยาเพื่อไปเห็นหรืออยู่ที่นั่น แต่พวกเราสามารถ “อยู่ที่นี่” เพื่อที่จะพิจารณาคนอื่นได้ตลอดเวลา

คนอื่นในความหมายนี้มิใช่เพียงแค่คนอื่นในภาพถ่ายแต่เป็นภาพของคนอื่นที่ปรากฏอยู่เบื้องหลังดวงตาของพวกเราเอง ดวงตาซึ่งเป็นดั่งจุดที่ทำให้สรรพสิ่งอันตรธานหายไปเพื่อจะแปลงออกมาเป็นความคิดและถ้อยคำ – Seeing comes before words (Berger 1972)

## วัตถุสภาพและการแปลความทางมานุษยวิทยา

หากภาพถ่ายคือวัตถุสภาพชนิดหนึ่งที่เกิดจากกระบวนการที่กล่าวมาในข้างต้นไม่ว่าจะเป็นการเริ่มต้นจากการทำงานทางจักรกลของกล้องและกระบวนการล้างอัดภาพหรือตบแต่งภาพ วัตถุสภาพชนิดนี้จะสามารถถูกแปลความย้อนกลับไปสู่ความหมายและความคิดเชิงนามธรรมได้อย่างไร? กล่าวในอีกรูปแบบหนึ่งคือ วัตถุสภาพหนึ่งมิได้ดำรงตนอย่างแข็งทื่อ หากมีแง่มุมของความเป็น “อวัตถุสภาพ” หรือ Immateriality ดำรงอยู่อย่างโปร่งใส และนี่คือพันธกิจส่วนหนึ่งของกระบวนการแปลความทางมานุษยวิทยา

ความคิดว่าด้วย Material turn หรือการหวนคืนมาของวัตถุได้ก่อตัวขึ้นมาบนบนฐานความเชื่อที่ว่ารูปแบบของการแสดงออกในลักษณะของตัววัตถุหรือรูปทรงของสิ่งที่เห็น (Visual/material form) สามารถเป็นสะพานสำคัญในการเชื่อมโยงโลกทางจิตใจและความรู้สึกนึกคิดกับโลกทางกายภาพให้เชื่อมโยงกันได้ นักมานุษยวิทยาจึงเริ่มหันเข้ามาศึกษาชีวิตของคนผ่านวัตถุหรือสิ่งของต่างๆ การศึกษาวัตถุในความหมายนี้มิได้หมายถึงการพิจารณาในฐานะที่เป็นตัวกลาง แต่วัตถุโดยตัวของมันเองมีศักยภาพที่จะกล่าวเป็นผู้กระทำการทางสังคม (Social actors) โดยตัวของมันเอง (Gell 1998) ทั้งยังมีความหมายในลักษณะที่ใกล้ชิดกับอัตชีวประวัติทางสังคม เนื่องจากตัวของมันได้กลายพื้นที่บรรจุเอาความเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์ อุดมการณ์ ความเชื่อตลอดจนความคิดของคน วัตถุสภาพในหลายต่อหลายครั้งจึงมีสถานะเป็นดัง “วัตถุต้องสำแดง” (Object agency) ที่มีชีวิตและอำนาจในการบงการการกระทำต่างๆ ได้

เมื่อเรานึกย้อนกลับไปพิจารณา ความคิดแรกเริ่มข้างต้น คนอื่นที่ถูกบรรจุในภาพถ่ายของนักมานุษยวิทยาอย่างงานของมี้ดและเบตสัน หรือ ชุดภาพถ่ายชนพื้นเมืองอันที่เป็นกล่าวขวัญของเลวี่สโทรสส์ ว่ามีความงดงามและอ่อนไหวทางความรู้สึก[7] จึงยังคงมีชีวิตอยู่ในภาพและรอคอยวิธีการแปลความหมายคืนสู่ความเป็นนามธรรมหรือสิ่งที่ไม่ปรากฏออกมาอีกครั้ง

งานศึกษาภาพถ่ายเรื่อง Photographies East: The Camera and Its Histories in East and Southeast Asia (2009) บรรณาธิการโดย โรสซาลินด์ มอร์ริส (Rosalind Morris) เป็นงานที่น่าสนใจและมีบทความหลายชิ้นที่ช่วยทำให้เราเข้าใจถึงวิธีการอ่านที่มีความน่าสนใจและช่วยให้การพินิจภาพถ่ายทั้งในประวัติศาสตร์และร่วมสมัยมีความหมายเชื่อมต่อไปสู่นัยทางการเมืองที่ละเอียดอ่อนมากยิ่งขึ้น มอร์ริสให้ความสำคัญกับภาพถ่ายทางประวัติศาสตร์เป็นพิเศษ ในบทนำของหนังสือเล่มนี้เธอได้อุทิศเนื้อหากว่าครึ่งเพื่ออภิปรายความเชื่อมโยงระหว่างภาพถ่ายทางประวัติศาสตร์ช่วงอาณานิคม เธออธิบายเป็นเบื้องต้นถึงกระบวนการตรึงอดีตและผลิตสร้างความเป็นต่างแดน (foreigness) ในทัศนะของเจ้าอาณานิคม โดยเฉพาะพลวัตความสัมพันธ์ระหว่างความเป็นต่างแดนกับเทคโนโลยีภาพถ่าย

ภาพถ่ายจึงมิได้เกิดจากการถ่ายภาพ หากเป็นวัตถุสภาพซึ่งบรรจุด้วยกรอบคิด ทัศนคติ หรือโลกทัศน์ที่แฝงอยู่ในการมองเห็นของช่างภาพ ตลอดจนบรรยากาศทางสังคมที่ห้อมล้อม มอร์ริสเห็นว่าภาพถ่ายกับภาษามีความเชื่อมโยงกันอย่างยิ่งยวด การนิพนธ์เรื่องราวออกมาผ่านภาพจึงเป็นเสมือนการแสดงให้เห็นถึงการพยายามใช้ภาษาบอกเล่าเรื่องราวที่ซ่อนอยู่ในภาพอย่างเชื่อมโยงกับวาทกรรมชุดต่างๆ อาทิ ความเป็นคนตะวันตกและตะวันออก ความรุนแรง ความโรแมนติก และชาตินิยม เป็นต้น

ภาษาภาพจึงเป็นสิ่งที่เชื่อมโยงกับแรงปรารถนาในฐานะปฏิบัติการณ์ทางอุดมการณ์อย่างแยบยลและไม่เคยถูกจำกัดขอบเขต มอร์ริสได้เชื่อมโยงแนวคิดการพิจารณาภาพถ่ายในฐานะที่เป็นวัตถุต้องสำแดงกับวิธีการอ่านภาพของโรล็อง บาร์ต (Barthes 1981) ในหนังสือเรื่อง Camera Lucida โดยเฉพาะในประเด็นว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่าง Stadium หรือ การตีความทางการเมืองภาษาภาพ ตลอดจนนัยทางวัฒนธรรมที่ซุกซ่อนอยู่ในภาพถ่าย กับ Punctum ซึ่งแสดงถึงร่องรอยของความรู้สึกและความสั่นไหวส่วนบุคคล ซึ่งเชื่อมโยงกับประสบการณ์ทางสังคม ความรู้สึกดังกล่าวนับเป็นส่วนหนึ่งของการสถาปนาสัมพันธภาพทางตรงระหว่างวัตถุ (เช่น ภาพถ่าย) กับบุคคล งานศึกษาชิ้นนี้ของเธอจึงอาศัยการวิเคราะห์สองส่วนผสมกันไปคือ กรอบจำกัดของภาษาภาพในการเล่าเรื่องกับประสบการณ์เชิงประวัติศาสตร์ที่มีอยู่ร่วมกันกับความรู้สึกซึ่งถูกส่งผ่านมายังผู้ชมภาพในสังคมนั้นๆ

การวิเคราะห์ภาพถ่ายในหนังสือเล่มนี้ ภาพถ่ายจำนวนมากในแต่ละบทปรากฏขึ้นในฐานะหน่วยในการวิเคราะห์และส่วนหนึ่งของการผลิตสร้างกระบวนการหลงใหลวัตถุอันเป็นตัวแทนของอดีต (fetishization of the past) ซึ่งมักถูกหยิบยกขึ้นมาใช้บอกเล่าความจริงในปัจจุบัน อาทิ ภาพถ่ายอันเกี่ยวข้องกับประเพณี

ระบบพิธีกรรมและความเชื่อ ตลอดจนภาพถ่ายอันแสดงให้เห็นถึงรูปแบบทางเศรษฐกิจและสังคม

บทความที่โดดเด่นและชวนครุ่นคิดก็คือ การวิเคราะห์ภาพถ่ายยุคอาณานิคมในดินแดนซึ่งในปัจจุบันคืออินโดนีเซีย จอห์น เพมเบอร์ตัน (John Pemberton) เขียนบทความในชื่อ The Ghost in the Machine เพื่อต้องการตรวจสอบความสัมพันธ์ระหว่างเทคโนโลยีอย่างกล้องถ่ายภาพซึ่งมีฐานะเวทย์มนตร์กับความรุนแรงของภาพถ่ายในอดีตซึ่งส่งผลต่ออารมณ์และความรู้สึก เพมเบอร์ตันบอกเล่าเรื่องราวผ่านภาพพิธีเซ่นสังเวยผีในเครื่องจักรกลโรงงานด้วยวัว งานชิ้นนี้นับเป็นการอ่านภาพถ่ายที่สะท้อนถึงการเริ่มต้นวิเคราะห์และไม่สามารถคาดเดาได้ อันเป็นเสน่ห์แบบหนึ่ง บทความต่อมาโดยเจมส์ ซีย์เกิล (James T. Siegal) เรื่อง The Curse of the Photograph กลับมีวิธีการอ่านที่แตกต่างออกไป ซีย์เกิลยกตัวอย่างความคิดเรื่องสงครามศักดิ์สิทธิ์ในห้วงที่อาเจะห์ยังคงประกาศตนเป็นเอกราช เขาอธิบายว่าภาพถ่ายที่เกิดขึ้นในช่วงสงครามศักดิ์สิทธิ์เพื่อต่อต้านอาณานิคมดัตช์นั้นได้ถูกปฏิเสธนัยสำคัญไป ไม่ใช่เพราะมันถูกทำลายสาระสำคัญแต่มันไม่สามารถหวนกลับไปบรรจุเป็นความทรงจำในปัจจุบันได้อีก ซีย์เกิลได้เปิดคำถามสำคัญในการอ่านภาพถ่ายว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างอาณานิคมและความรุนแรงของการต่อต้านอาณานิคมไว้อย่างน่าสนใจ หากเรามองว่าภาพถ่ายในอดีตมีความสำคัญในการเชื่อมต่อเรื่องราวในอดีตกับปัจจุบัน การไม่เชื่อมต่อกับปัจจุบันในการวิเคราะห์ของซีเกิลมันจึงกลายเป็นคำสาปที่เกิดขึ้นท่ามกลางความเงียบและสภาวะไร้ตัวตนของภาพ

นิคโคล่า พาซเดอริค (Nickola Pazderic) ได้นำเสนอบทความภายใต้ชื่อภาพถ่ายลี้ลับ (Mysterious Photographs) ไว้ในหนังสือเล่มนี้อย่างน่าสนใจเช่นกัน พาซเดอริคได้ทำการอ่านภาพถ่ายในเชิงพิธีกรรมในไต้หวัน โดยเฉพาะภาพแต่งงานซึ่งสามารถบ่งบอกได้ถึงจินตภาพต่อชีวิตและสถานะทางสังคมได้เป็นอย่างดี ตลอดจนการกดทับเชิงโครงสร้างที่ปรากฏอยู่ในรูปแต่งงาน พาซเดอริคเรียกว่าโครงสร้างนี้ว่า “ความสะพรึงกลัวสีขาว” (white terror) จินตภาพนี้เกิดขึ้นเมื่อไต้หวันก้าวสู่ความเติบโตทางเศรษฐกิจและความภาคภูมิใจในวาทกรรมว่าด้วยการประสบความสำเร็จในการพัฒนาสู่ความทันสมัย เขาใคร่รู้ว่า ทำอย่างไรถึงจะเข้าใจความสัมพันธ์ในเชิงอุดมคติของภาพที่ดูไม่มีความเปลี่ยนแปลง แต่ถูกก่อกวนและการเจือปนด้วยปรากฏกายของผี? งานศึกษาในประเทศญี่ปุ่นของ มาริลินน์ ไอวี่ (Marilyn Ivy) ในหนังสือเล่มเดียวกันนี้นับว่ามีความน่าสนใจเช่นกัน ในบทความเรื่อง Dark Enlightenment: Naito Masatoshi’s Flash เธอได้บอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับบรรดาผีที่กลายเป็นส่วนหนึ่งของการจัดวางองค์ประกอบภาพสำหรับภาพถ่าย และสามารถค้นหา “ผี” ได้จากการปรับแสงสว่างและความมืด ตลอดจนค่าอิ่มตัวบนผิวของภาพ เธอมีความเชื่อว่า ความมืดอันขจัดออกมิได้ในภาพก็คือสภาวะความทันสมัยที่ซุกซ่อนอยู่ท่ามกลางการเปล่งแสงจ้าของการรู้แจ้ง

สำหรับผู้ที่สนใจเรื่องการถ่ายภาพเป็นพิเศษ ในบทความนี้ไอวี่ได้ศึกษาเชิงเปรียบเทียบผ่านงานภาพถ่ายของ วีจี (Weegee) กับงานของนาอิโตะ มาซาโตชิ (Naito Masatoshi) บทความนี้มีทั้งความแหลมคมพอกับความคลุมเครือในเชิงแนวคิดซึ่งเชื่อมโยงประเด็นปัญหาเรื่อง “ผี” ในฐานะด้านมืดของการรู้แจ้งในสังคมญี่ปุ่น ผ่านการทำงานในเชิงเทคนิคและเทคโนโลยี “ผี” ดังกล่าวอาจเป็นเป้าหมายแห่งแรงปรารถนาที่ซุกซ่อนอยู่ในวัฒนธรรมญี่ปุ่น ขณะเดียวกันการจัดวางองค์ประกอบภาพเพื่อให้ผีปรากฏกายร่วม ตลอดจนการค้นหาผีด้วยเทคโนโลยีก็ล้วนเป็นการแสดงให้เห็นถึงการเล่นกับกลิ่นอาย (Aura) ของภาพถ่ายทั้งในมิติของการรื้อทลายและการสร้างให้มีความน่าพรั่นพรึง

ตัวอย่างทั้งหมดที่หยิบยกมาแทบไม่เกี่ยวข้องกับการทำความเข้าใจ “คนอื่น” แต่อย่างไร ความเป็นวัตถุสภาพและวัตถุต้องสำแดงของภาพถ่ายก็ยิ่งทำให้ผู้ชมภาพถอยห่างออกไปจากความเข้าใจไปมากขึ้นทุกขณะ สิ่งเดียวที่เกี่ยวข้องคือกระบวนการถอดความหรือแปลความหมายของวัตถุสภาพนั้นๆ ออกมาในลักษณะนามธรรมหรือในเชิงความคิด บทความที่หยิบยกมาล้วนแสดงให้เห็นถึงการมาบรรจบกันระหว่างบริบททางประวัติศาสตร์และ

สังคมกับ Punctum หรือร่องรอยความรู้สึกส่วนบุคคลและประสบการณ์ที่มีร่วมกับคนอื่นในสังคม ความรู้สึกที่วูบไหวยามเมื่อจับจ้องภาพถ่ายแม้จะเกิดขึ้นอย่างอัตโนมัติ แต่เราควรพึงระวังอย่างหนึ่งว่าความรู้สึกคืออาณาบริเวณสำคัญของการครอบงำเชิงอุดมการณ์และการแสดงออกซึ่งมายาคติชุดต่างๆ บทความในหนังสือเล่มนี้บอกกับเราถึงวาทกรรมความรุนแรงที่ปรากฏด้วยภาพถ่าย ตลอดจนการสร้างภาพของความเป็นอื่นและความเป็นต่างแดน

ความรู้สึกผูกพันและหลงใหลในวัตถุอย่างภาพถ่ายก็เช่นกัน ความรู้สึกอันเปี่ยมคุณค่าๆ นั้นย่อมมิอาจหลุดรอดออกไปจากการครอบงำหรือมายาคติชุดต่างๆ ได้ Punctum ในทัศนะเช่นนี้จึงเปรียบเสมือนการเปิดให้ช่องทางให้อำนาจทั้งในระดับความหมายของความชอบธรรม (Authority) และอำนาจ (Power) เข้ามาทำงานในความรู้สึกนึกคิดอย่างมิทันได้ตั้งคำถาม

เราไม่อาจกล่าวได้อย่างเต็มปากว่าภาพถ่ายจะทำให้สามารถเข้าใจ “คนอื่น” ได้มากน้อยเพียงใด หรือเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้เลย คนอื่นอาจไม่ได้อยู่ในสนามของนักมานุษยวิทยาหรือในภาพถ่ายที่นำมาจัดแสดง ทว่าเป็นสิ่งที่อยู่ในความคิดและความรู้สึกเบื้องหลังดวงตาและการมองเห็นของเราเอง การแปลความทางมานุษยวิทยาอาจช่วยเหลือในด้านของการให้บริบทสำคัญของภาพทั้งในมิติทางประวัติศาสตร์และชีวิตทางวัฒนธรรม ทว่า นั่นก็ไม่สามารถที่จะช่วยให้เราตระหนักในร่องรอยและความรู้สึกเชื่อมโยงระหว่างตัวเรากับภาพถ่ายที่สะกดดวงตาของเราเอาไว้ได้

เทคโนโลยีการถ่ายภาพสะท้อนถึงนวัตกรรมใหม่ทางสังคมที่ได้สร้างรูปแบบความสัมพันธ์ทางสังคมขึ้นใหม่ ภาพถ่ายโดยตัวของมันเองได้ทำให้คนสองคนหรือสองกลุ่มได้ใกล้ชิดกันโดยมิต้องเห็นหน้าค่าตากันมาก่อน ทว่า ความรู้จักประเภทนี้ได้ดำเนินควบคู่ไปกับการขยายเพิ่มพื้นที่ของความอ้างว้าง เป็นความรู้สึกที่คล้ายใกล้ทว่าไกลแสนไกล คล้ายคุ้นเคย ทว่าต่างล้วนเป็นคนแปลกหน้าของกันและกัน รูปแบบใหม่แห่งมิตรภาพเช่นนี้เราอาจเรียกได้ว่าเป็น ความใกล้ชิดทางสายตา (Visual intimacy) สิ่งนี้คือปมเงื่อนสำคัญที่ผูกติดมาเมื่อครั้งเกิดสภาวะความทันสมัย และยังคงดำรงอยู่สืบต่อไป

## ส่งท้าย

ภาพสแนปช็อตทั้งสามที่กล่าวถึงในข้างต้น มีความคาบเกี่ยว, ทับซ้อน และไม่ต่อเนื่องกันอย่างแนบสนิท อย่างที่บทความวิชาการควรจะเป็น ทว่าอันที่จริง ลักษณะของความคิดในการทำงานด้านภาพทางมานุษยวิทยาก็ไม่ได้ราบรื่นหรือสามารถเรียบเรียงได้อย่างเป็นระบบ เนื่องมาจากภาพถ่ายทางมานุษยวิทยาหรือภาพถ่ายประเภทอื่นๆ นั้นมีความเกี่ยวพันทั้งในเชิงความคิดและทฤษฎีที่นักมานุษยวิทยามีความเข้าใจในเชิงวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี ตลอดจนความสามารถที่จะซึมซับเอาแนวคิดดังกล่าวให้สอดประสานไปกับกลไกต่างๆ ควบคู่ไปกับความคาดหวังและตั้งใจในเชิงสุนทรียศาสตร์ ทั้งหมดนี้อาจเป็นสิ่งที่ พาลเวลส์ (Pauwels 2015) ให้ความสำคัญดังที่กล่าวไว้ในส่วนแรก เนื่องมาจากการสอดประสานกันระหว่างปัจจัยต่างๆ นี้มีส่วนทำให้มานุษยวิทยาทัศนาสามารถเข้าไปแตะองค์ประกอบทางด้านความงามและสุนทรียศาสตร์ ขยายพรมแดนความรู้ไปสู่เรื่องวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี ซึ่งทำให้เกิดความเข้าใจในปรากฏการณ์ใหม่ๆ ได้อย่างกว้างไกล ละเอียดอ่อน และยืดหยุ่นกว่าการค้นหาความรู้ในลักษณะเดิม

การพิจารณาภาพถ่ายทางมานุษยวิทยาเพื่อทำความเข้าใจคนอื่นหรือวัฒนธรรมอื่นจึงมีความสัมพันธ์ในลักษณะย้อนแย้งปรากฏอยู่มากมายในภาพ โดยเฉพาะคู่ความสัมพันธ์ระหว่างการทำความเข้าใจชีวิตคนที่มีเลือดเนื้อและลมหายใจกับการถูกผลิตซ้ำ ไม่ว่าจะในความหมายของการผลิตซ้ำอันบริสุทธิ์และความเป็นต้นฉบับของการผลิตซ้ำ กระบวนการแปลงให้ชีวิตของคนเกิดใหม่อีกครั้งบนแผ่นกระดาษหรือหน้าจออิเล็กทรอนิคผ่านการสังเคราะห์ทางเคมีและโปรแกรมคอมพิวเตอร์สะท้อนให้เห็นถึงความอ่อนไหวในการนิยามคนอื่นทางมานุษยวิทยา เนื่องมาจาก

คนอื่นในสนาม คนอื่นที่ปรากฏขึ้นบนรูปถ่าย และคนอื่นในการมองของผู้ชมอื่น อาจจะมีความหมายแตกต่างกันแม้ว่าจะเป็นคนๆ เดียวกัน ก็ตามที

ในเชิงภววิทยา (Ontology) ของสังคมสมัยใหม่ ดวงตา การมองเห็น และการถูกเห็นนับว่าเป็นสิ่งสำคัญในการยืนยันการดำรงอยู่ (Existence) สัตตะ (Being) และการกลายเป็น (Becoming) ของมนุษย์ นี่คือเหตุผลเบื้องหลังที่ทำให้นักมานุษยวิทยาทัศนาสนใจและตั้งคำถามกับการมองเห็นทางมานุษยวิทยาซึ่งมิได้หยุดอยู่แค่ความเป็นคนในหรือคนนอก การไปอยู่ที่นั่นหรืออยู่ที่นี่ หรือแม้แต่การสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วม ทว่า มันคือภาวการณ์เหลื่อมซ้อน (Overlapping) ของตาเนื้อ ตาจักรกล (หรือในปัจจุบันอาจเรียกว่าตาดิจิทัล) รวมไปถึงดวงตาร่วมของคนในสังคม ที่ทำให้การรับรู้โลกสังคมตนเอง และสังคมอื่นอุดมไปด้วยร่องรอยของความไม่ต่อเนื่องมากมาย

การมองเห็นทางมานุษยวิทยาจึงเป็นเสมือนพันธะทางการเมืองว่าด้วยการสร้างคนอื่น คำถามที่น่าสนใจต่อไปก็คือ ยามที่เรามองภาพถ่ายทางมานุษยวิทยาหรือภาพอื่นที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน เราไม่เห็นอะไร? เพราะบางครั้งการเห็นในสิ่งที่ไม่ปรากฏอาจทำให้เราเข้าใจคนอื่นและความสัมพันธ์ระหว่างคนอื่นกับนักมานุษยวิทยาในมิติที่แตกต่างออกไปได้

I am not your Negro, Berlin 2017
**ศรยุทธ เอี่ยมเอื้อยุทธ**

# เชิงอรรถ

[1] บทความประกอบนิทรรศการ “แสง สิ่งของและการมองเห็น: ภาพถ่าย สิ่งของจากภาคสนามและการทำความเข้าใจคนอื่น” โดยพิพิธภัณฑ์ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 2561. ผู้เขียนขอขอบคุณ ผศ. สุดแดน วิสุทธิลักษณ์ เป็นอย่างมากสำหรับคำเชิญเพื่อเขียนบทความชิ้นนี้ ตลอดจนความเห็นที่มีประโยชน์ในการแก้ไขบทความ

[2] อาจารย์ประจำภาควิชาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ปัจจุบันกำลังศึกษาต่อปริญญาเอกด้านมานุษยวิทยาว่าด้วยสื่อและการทัศนา (Visual and Media Anthropology) ที่มหาวิทยาลัยเสรีแห่งกรุงเบอร์ลิน (Free University of Berlin) ประเทศเยอรมนี และกำลังทำงานวิจัยภาคสนามในกรุงกัวลาลัมเปอร์ ประเทศมาเลเซีย โดยสังกัดกับโปรแกรมทัศนศิลป์ (Visual Art Program) ศูนย์วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยมาลายา (University of Malaya)

[3] ทั้งสองคำนี้มีความหมายที่ทับซ้อนและคาบเกี่ยวกันค่อนข้างมาก ขึ้นอยู่กับแนวความคิด ข้อถกเถียง และการทำงานของแต่ละคน สำหรับผู้เขียน ชาติพันธุ์นิพนธ์เชิงภาพ (Ethnographic photography) คือการพยายามบันทึกภาพ ซึ่งข้ามพ้นประเด็นปัญหาเรื่องเทคนิค ตลอดจนการใช้กล้องบันทึกภาพ แต่มีส่วนในการคุกคามคนในสนาม มาสู่ความพยายามในพรรณนาแง่มุมในชีวิตของมนุษย์ รวมไปถึงการคัดสรรประเด็นออกมาสู่การเล่าเรื่องและจัดแสดงผ่านข้อเขียนเชิงภาพ (Photo essay) ตลอดจนการนิทรรศการภาพถ่าย สำหรับการถ่ายภาพเชิงชาติพันธุ์นิพนธ์ (Photographic ethnography) นั้น ถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการทำงานในข้างต้น ซึ่งบางครั้งอาจมิได้เจาะจงเพียงแค่การถ่ายภาพเพียงอย่างเดียว แต่อาจรวมไปถึงกระบวนการใช้ภาพถ่ายในงานศึกษาทางด้านชาติพันธุ์นิพนธ์เพื่อเข้าใจถึงวิถีของการมองอันหลากหลายซึ่งปรากฏผ่านภาพถ่ายและการถ่ายภาพของผู้คนในสนาม อย่างไรก็ตาม ความต่างและเหมือนในคำนิยามของคำทั้งสองนี้มีเรื่องชวนให้คิดและถกเถียงอีกมาก รวมไปถึงประเด็นของการข้ามพ้นปัญหาเรื่องเทคนิคและการใช้กล้องอย่างไม่คุกคามคนในสนาม รวมไปถึงกระบวนการทำงานถ่ายภาพเชิงทดลองในการทำงานสนามทางมานุษยวิทยา ประเด็นเหล่านี้คงเป็นที่กล่าวถึงในงานชิ้นอื่นๆ ของผู้เขียนต่อไป

[4] ข้อถกเถียงนี้อาจใช้ไม่ได้กับการทำงานภาพถ่ายในแนว Street photography ซึ่งจะนำไปสู่ข้อถกเถียงอื่นๆ ต่อไป

[5] ในประเด็นนี้ผู้เขียนคงต้องอธิบายไว้เป็นเบื้องต้นเกี่ยวกับความเข้าใจเรื่อง Aura ซึ่งแปลไว้ในเบื้องต้นว่า “กลิ่นอาย” และประเด็นที่สองคือ ความสัมพันธ์ระหว่าง “กลิ่นอาย” และ “อำนาจโดยชอบธรรม” (Authority) ของนักมานุษยวิทยา ประเด็นแรก การแปลว่ากลิ่นอาย ผู้เขียนมีความเห็นร่วมเป็นเบื้องต้น (แม้จะใช้คำแปลที่ต่างกันว่า “กลิ่นอาย”) กับอรรถสิทธิ์ สิทธิดำรง ผู้แปล/เขียน (ร่วม) หนังสือเรื่องกลิ่นไอ การเมือง และภาพยนตร์: อ่าน “งานศิลปะในยุคของการผลิตซ้ำแบบจักรกล” ของวอลเตอร์ เบนยามิน (2558) แม้กลิ่นไอ/กลิ่นอาย จะดูเป็นถ้อยคำที่ไม่ลงตัวและออกจะขัดกับการรับรู้ทางสายตาหรือวัฒนธรรมการทัศนา (Visual Culture) ที่ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดนี้ของเบนยามิน ทว่า กลิ่นอาย กลับเป็นคำที่สะท้อนคุณสมบัติบางอย่างในงานศิลปะที่เบนยามินกำลังตั้งคำถาม ในหน้า 173 อรรถสิทธิ์ได้ทำการอธิบายว่า Aura ที่เบนยามินนำมาอภิปราย มาจากภาษากรีกโบราณที่แปลว่า “อากาศหรือลมอ่อนๆ” คำนี้สะท้อนโหมดในการการรับรู้ (Perception) ของมนุษย์ในระยะห่างระหว่างตัวเขากับงานศิลปะ กลิ่นไอดังกล่าวจึงเป็นคุณสมบัติอย่างหนึ่งในความจริงแท้ (Authenticity) ของงานศิลปะที่ทิ้งร่องรอยเอาไว้ผ่านช่วงเวลาทางประวัติศาสตร์ ผู้เขียนเห็นว่าการรับรู้ในลักษณะนี้มิใช่การข้ามผัสสะจากการมองเห็นมาสู่การดมกลิ่น ทว่าเป็นการขยายผัสสะของการมองเห็นด้วยถ้อยคำของผัสสะอื่นๆ เพื่ออธิบายสิ่งที่ไม่ปรากฏเมื่อพิจารณาผ่านดวงตาเนื้อ การใช้คำในลักษณะที่ไขว้และข้ามผัสสะนี้เป็นสิ่งที่ปรากฏได้ในการทำงานทางศิลปะ อีกคำหนึ่งที่น่าสนใจคือคำว่า Noise ซึ่งอาจแปลได้ทั้งเสียงรบกวนในเชิงการศึกษาด้านเสียง ขณะเดียวกันในกลุ่มช่างภาพและวัฒนธรรมการทัศนาก็ใช้ Noise ในความหมายของจุดรบกวนที่เกิดขึ้นในภาพถ่าย กระนั้น การออกเสียงตรงตัวอย่างเป็นปกติทั่วไปว่า “น๊อยซ์” มันกลับทำให้ภาพนิ่งปรากฏเสียงบางประเภทหรือทำให้ความรู้สึกถูกรบกวนมีมากกว่าทางสายตา ประเด็นที่สอง ผู้เขียนเจตนาที่จะยั่วล้อประเด็นเรื่องกลิ่นอายกับอำนาจโดยชอบธรรมหรือ Authority ของนักมานุษยวิทยา เนื่องจากมีข้อสังเกตว่า กลิ่นอายของภาพถ่ายของนักมานุษยวิทยา (คนละความหมายกับภาพถ่ายทางมานุษยวิทยา) มักไม่ได้ปรากฏอยู่ในภาพถ่ายแต่กลิ่นอายถือกำเนิดมาจากตัวนักมานุษยวิทยาเสียเอง กรณีนี้ถือว่าเป็นการชวนให้ใคร่ครวญถึงการซ้อนทับและความอิหลักอิเหลื่อระหว่างภาพถ่ายของนักมานุษยวิทยากับภาพถ่ายทางมานุษยวิทยาซึ่งอาจมิใช่สิ่งเดียวกันเสมอไป ภาพถ่ายทางมานุษยวิทยาอาจมีกลิ่นอายทั้งทางการเมืองและศิลปะไม่ว่าจะในสังคมตนเองหรือสังคมอื่น แต่ภาพถ่ายของนักมานุษยวิทยาเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้หากพิจารณากลิ่นอายดังกล่าวโดยปราศจากอำนาจโดยชอบธรรมหรือ Authority ของนักมานุษยวิทยาคนนั้นๆ

[6] ทั้งนี้ เมื่อเรากลับไปพิจารณาการปฏิวัติทางเทคโนยีด้านภาพ กระบวนการทำให้เกิดวัตถุสภาพนั้นมีความสลับซับซ้อนมากยิ่งขึ้นหลังจากการปฏิวัติของโกดัก (Kodak revolution) ในปี 1888 ซึ่งช่วยให้การถ่ายภาพมีความสะดวกขึ้นโดยเฉพาะการผลิตม้วนฟิล์มขึ้นมา ตลอดจนพัฒนาการทางด้านฟิล์มและกล้องถ่ายภาพที่พยายามขยายขอบเขตของดวงตามนุษย์ไปสู่มุมมองอันแปลกใหม่ ตลอดจนการเริ่มต้นพัฒนากล้องถ่ายภาพในระบบดิจิทัลตั้งแต่ปี 1975 สิ่งเหล่านี้ล้วนพลิกโฉมการรับรู้ “ภาพโลก” ในมโนทัศน์ของไฮเดกเกอร์ ทั้งยังเป็นการเล่นกับกลิ่นอายได้อย่างเต็มรูปแบบมากขึ้น อย่างไรก็ตาม เนื้อหาในส่วนนี้จะเป็นที่กล่าวถึงต่อไปของผู้เขียนในบทความอื่น

[7] สามารถดูรายละเอียดเพิ่มเติมทั้งในเชิงภาพและข้อเขียนได้ที่ Fiorini (2008)

# บรรณานุกรม


## ภาษาไทย

อรรถสิทธิ์ สิทธิดำรง และพิพัฒน์ พสุธารชาติ (แปล/เขียน). (2558). กลิ่นไอการเมือง และภาพยนตร์: อ่าน “งานศิลปะในยุคของการผลิตซ้ำแบบจักรกล” ของวอลเตอร์ เบนยามิน. ปิยศิลป์ บุลสถาพร (บรรณาธิการ). *วิภาษา*. กรุงเทพฯ.

## ภาษาอังกฤษ

Bank, Marcus. (2001). *Visual Methods in Social Research*. London: Sage.

Bank, Marcus. (2007). *Using Visual Data in Qualitative Research*. Los Angeles. Sage.

Bank, Marcus and Jay Ruby (eds.). (2011). *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago and London. The University of Chicago Press.

Barthes, Roland. (1981). Camera Lucida. New York. Hill and Wang.

Benjamin, Walter. (2010). *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Prism Key Press.

Berger, John. (1972). *Way of Seeing*. British Broadcasting Corporation and Penguin Book.

Collier, J. (1975). “Photography and Visual Anthropology” in P. Hockings (ed.) *Principles of Visual Anthropology*. The Hague/Paris: Mouton.

Collier, J. and M. Collier. (1986). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Revised and expanded edition. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Edwards, Elizabeth and Janice Hart (eds.). (2004). *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. London and New York. Routledge.

Edwards, Elizabeth. (2011). Tracing Photography. *In Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Marcus Bank and Jay Ruby (eds.). Chicago and London. The University of Chicago Press. 2011.

Fiorini Marcelo. (2008).*Lévi-Strauss’ photographs: an anthropology of the sensible Body*. Journal de la Société des Américanistes, 94-2.

Gell, Alfred. (1998). *Art and Agency: An anthropological theory*. Oxford. Clarendon Press.

Geertz, Clifford. (1988). *Works and Live: The Anthropologist as Author*. Stanford. Stanford University Press.

Grimshaw, A, and A. Ravetz (eds.) *Visualizing Anthropology: Experimenting with Image-Based Ethnographu*. Britol: Intellect Books.

Heidegger, Martin. (1977). *The question concerning technology and other essays*. Translated with the introduction by William Lovitt. New York and London. Garland and Publishing.

Mead, M. and G. Bateson. (1942) Balinese Character: A Photographic Analysis. New York

Academy of Science.

Morris, Rosalind C. (2009). *Photographies East: The Camera and Its Histories in East and Southeast Asia*. Duke University Press.

Pauwels, Luc. (2015). *Reframing Visual Social Science: Towards a More Visual Sociology and Anthropology*. Cambridge University Press.

Pink, S. (2001). *Doing Visual Ethnography: Image, Media and Representation in Research. London*. Sage.

Zimmerman, Andrew. (2001). *Anthropology and anti-humanism in imperial Germany*. Chicago. University of Chicago Press. 2001.

# นักมานุษยวิทยา กับ “คนไท” : การศึกษาผ่านภาพถ่าย

กิตติคุณ มูลเดิน[1]

## ภาพถ่ายในกระบวนการวิจัยทางมานุษยวิทยา

การทำงานภาคสนามเป็นหลักสำคัญในการค้นหาข้อมูลบางอย่างที่นักวิจัยสนใจใคร่รู้ นำไปสู่การค้นพบคำตอบด้วยกระบวนการวิจัยทางมานุษยวิทยา หรือ การทำงานด้านชาติพันธุ์วรรณนา บ่อยครั้งที่อาจเห็นบรรดานักมานุษยวิทยาพกพาอุปกรณ์ถ่ายภาพติดตัวลงไปในสนาม เก็บบันทึกภาพในลักษณะต่างๆ ตามความสนใจเพื่อนำมาเป็นข้อมูลประกอบการทำงาน นอกเหนือจากการจดบันทึกเรื่องราว เรื่องเล่า ข้อมูลที่ปรากฏภายในพื้นที่ศึกษา จนกระทั่งนำไปสู่การสร้างเรื่องเล่าของคนอื่น หรือ การสร้างภาพตัวแทน ซึ่ง นันทวัฒน์ ฉัตรอุทัย (2555) กล่าวว่า การใช้สื่อภาพและการสร้างภาพตัวแทนนั้น เป็นสิ่งสำคัญในการศึกษาทางมานุษยวิทยาอย่างมาก จนพัฒนาไปสู่สาขาย่อยในมานุษยวิทยาที่เรียกว่า “มานุษยวิทยาทัศนา” ซึ่งสนใจขยายศักยภาพการใช้สื่อในการวิจัย รวมไปถึงการพยายามตอบคำถามว่า มนุษย์มองและรับรู้วัฒนธรรมอย่างไร และในทางกลับกัน วัฒนธรรมมีบทบาทอย่างไรต่อการมอง และการรับรู้สิ่งต่างๆ ของมนุษย์

งานเขียนเรื่อง “Visual Anthropology: สื่อทางด้านภาพกับความรู้ทางมานุษยวิทยา” (พรรณราย โอสถาภิรัตน์, 2546, น.6) รวบรวมคำนิยามหรือความหมายที่ถูกอ้างถึงของมานุษยวิทยาทัศนา ในเบื้องต้นพบใน 2 ลักษณะ ได้แก่ ลักษณะแรกที่ปรากฏในงานเขียนช่วงก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 1980 มานุษยวิทยาทัศนาหมายถึงการผลิตภาพยนตร์เชิงชาติพันธุ์ (ethnographic film) และการใช้สื่อทางด้านภาพเป็นเครื่องมือในการศึกษา เก็บข้อมูล รวมถึงเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงภาพ “ความจริง” ของสังคมวัฒนธรรมที่เป็นพื้นที่การวิจัยของนักมานุษยวิทยา ในงานเขียนระยะหลัง มักนิยามลักษณะของ Visual Anthropology ในขอบเขตที่กว้างขึ้นกว่าเป็นการศึกษาเกี่ยวกับผลผลิตทางวัฒนธรรมที่รับรู้ทางสายตา (visual forms) ตลอดจนระบบของการผลิตและรับรู้สิ่งเหล่านั้น (visual systems) ภายในบริบททางวัฒนธรรม ภาพถ่ายจึงมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้นเมื่อถูกกำหนดให้เป็นเครื่องมือหนึ่งในการศึกษามานุษยวิทยา ถูกใช้ในการวิเคราะห์ถึงเนื้อหา ผู้ชม รวมถึงผู้ถ่ายภาพ ความสนใจศึกษาภาพถ่ายตามแนวทางของมานุษยวิทยาทัศนา ซึ่งแนวทางหนึ่งเป็นการศึกษาตัวเครื่องมือรวมถึงกระบวนการสร้างภาพถ่าย โดยนักมานุษยวิทยา เพื่อสะท้อนให้เห็นว่าเครื่องมือดังกล่าวนั้นเป็นผลผลิตจากความตั้งใจของผู้ศึกษาด้วยชุดความคิดอย่างใดอย่างหนึ่งอย่างไร อีกทั้งยังอาจแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างผู้ศึกษากับผู้ถูกศึกษาในสนามว่าเป็นไปในลักษณะใด (พรรณราย โอสถาภิรัตน์, 2546) และการศึกษาภาพถ่ายด้วยแนวทางของมานุษยวิทยาทัศนานี้อาจนำมาสู่การหวนกลับมาทบทวน สะท้อนย้อนคิด ถึงการทำงานสนามของนักมานุษยวิทยาไทยผู้ศึกษา “คนอื่น” ในบ้าน รวมถึงการออกไปศึกษา “คนอื่น” นอกบ้านของเขา

# นักมานุษยวิทยาในฐานะผู้ถ่ายภาพ

ในแง่ของการเป็นผู้บันทึกภาพถ่ายเชิงชาติพันธุ์ นักมานุษยวิทยานำเสนอภาพถ่ายซึ่งเป็นเครื่องมือช่วยเล่าเรื่องราวของผู้อื่นในงานชาติพันธุ์วรรณา เมื่อภาพถ่ายถูกโยงเข้ากับการทำงานทางวิชาการที่กลายเป็นเครื่องบันทึกและนำเสนอการทำงานด้านชาติพันธุ์วรรณา “หากขอบเขตพื้นที่ในการศึกษาวิจัย มีขอบเขตพื้นที่กว้างขวาง ผู้ศึกษาต้องมีความคล่องตัว ต้องเก็บข้อมูลอย่างถูกต้องและรวดเร็ว โดยมีทั้งผู้สัมภาษณ์ ผู้จดบันทึก และล่าม นอกจากรายงานแล้ว ภาพถ่ายเป็นบันทึกสนามที่ครอบคลุมรายละเอียดมากที่สุด และถูกแปรรูปเป็นสื่อต่างๆ ได้มากเช่นเดียวกัน” (สุมิตร ปิติพัฒน์, 2557, น.7) ขณะเดียวกัน เมื่อนักมานุษยวิทยาลงไปทำงานศึกษาภาคสนาม มักใช้การรับรู้ส่วนบุคคลในการเก็บข้อมูล และนำเสนอข้อมูล ตัวตนของผู้ศึกษาจึงสะท้อนออกมาผ่านกระบวนการทำงาน พัฒนา กิติอาษา (2551, น.168) กล่าวว่า ตัวตนของนักมานุษยวิทยาสะท้อนออกมาจากงานเขียนที่ได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ปฏิบัติการของการใช้และการสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ซับซ้อนระหว่างตัวนักมานุษยวิทยากับผู้ให้ข้อมูล และชุมชนของพวกเขา รวมทั้งระหว่างนักมานุษยวิทยาในฐานะของผู้เขียนกับผู้อ่านที่บริโภคงานเขียนดังกล่าว สิ่งเหล่านี้มองเห็นผ่านการสร้างตัวบทเชิงชาติพันธุ์วรรณนาผ่านการเขียนของนักมานุษยวิทยา ภาพถ่ายในฐานะที่เป็นส่วนประกอบหนึ่งของงานเขียนจึงสะท้อนให้เห็นตัวตนของนักมานุษยวิทยาได้ชัดยิ่งขึ้น รับรู้ได้ง่ายขึ้นผ่านการนำเสนอตามแบบฉบับของงานเขียน ในขณะเดียวกันเครื่องมือ วัตถุ เทคโนโลยีที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายภาพนั้นสามารถสร้างการรับรู้ถึงการมีตัวตนอยู่ของนักมานุษยวิทยาในสนามได้ และ ภาพถ่ายเองเป็นความสัมพันธ์ทางสังคมเมื่อมองข้ามปัญหาเรื่องการนำเสนอและการไม่นำเสนอความจริงแล้ว ภาพถ่ายจึงเป็นผลผลิตของสังคมและก่อให้เกิดความสัมพันธ์ทางสังคม (ยุกติ มุกดาวิจิตร, 2555)

งานศึกษานักมานุษยวิทยาในฐานะที่เป็นผู้ถ่ายภาพในแวดวงวิชาการตะวันตกรวมถึงงานเขียนในไทยนั้น เป็นไปในลักษณะที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างนักมานุษยวิทยาซึ่งเป็นคนนอกกับคนอื่นซึ่งต่างวัฒนธรรมกับนักมานุษยวิทยา กล่าวคือ นักมานุษยวิทยาชาวตะวันตกสนใจศึกษาคนในพื้นที่ต่างๆ ห่างวัฒนธรรมไกลออกไป ในขณะที่แวดวงมานุษยวิทยาไทยนั้นที่เริ่มศึกษาและทำงานภาคสนามราวคริสต์ทศวรรษที่ 1970 ส่วนใหญ่จะศึกษาภาคสนามภายในประเทศไทยหรือบ้านเกิดของตน ทำให้มีลักษณะเฉพาะที่ไม่ใช่มุ่งศึกษา “สังคมอื่น” ตามนักวิชาการตะวันตก แต่เป็นการศึกษาสังคมในบ้านเกิดของตนเอง (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, 2555, น.9) การศึกษาภาพถ่ายของนักมานุษยวิทยาไทยผู้สนใจศึกษาสังคมวัฒนธรรมในบ้านเกิดของตนเองจึงมีความน่าสนใจในเรื่องความสัมพันธ์ทางสังคมจากความเป็นคนใน “สังคม” เดียวกันของผู้ศึกษาและผู้ถูกศึกษา นำไปสู่คำถามที่ว่าสิ่งเหล่านี้จะสะท้อนให้เห็นผ่านภาพถ่ายอย่างไร

ในการศึกษาภาพถ่ายของนักมานุษยวิทยาไทยนั้น ผู้เขียนสนใจศึกษาภาพถ่ายของนักมานุษยวิทยาไทยที่มีบริบททางวิชาการในการศึกษาสังคมวัฒนธรรมในบ้านเกิดของตนและการออกไปศึกษา “สังคมวัฒนธรรมไท” ในประเทศอื่นๆ รวมถึงสนใจการผลิตสร้างองค์ความรู้ การสะท้อนย้อนคิดที่เกี่ยวข้องกับประสบการณ์การทำงานภาคสนามของนักมานุษยวิทยามาประกอบเป็นแนวทางร่วมกับการศึกษาผ่านแนวทางมานุษยวิทยาทัศนา ในบทความชิ้นนี้ผู้เขียนขอเสนอประเด็นปัญหาวิเคราะห์หลัก ได้แก่ ความสนใจใคร่รู้และตัวตนของนักมานุษยวิทยาในการทำงานภาคสนามซึ่งเชื่อมโยงกับภาพถ่ายและการถ่ายภาพของนักมานุษยวิทยา

## ภาพถ่ายจากสนาม : ภาพสะท้อนความสนใจใคร่รู้ และตัวตนของนักมานุษยวิทยา

ไม่เพียงแต่งานเขียนชาติพันธุ์วรรณนาเท่านั้นที่แสดงให้เห็นถึงความสนใจใคร่รู้ของนักมานุษยวิทยาข้อมูลจากการบันทึกอื่นๆ โดยเฉพาะสื่อทางด้านภาพก็เป็นเครื่องยืนยันในลักษณะเดียวกัน จอห์น คอลลิเออร์ (John Collier) และ มอลคอล์ม คอลลิเออร์ (Malcolm Collier) (1986, p.14-15) กล่าวว่านักมานุษยวิทยาจำนวนมากใช้ภาพถ่ายในการทำงานในชุมชนวัฒนธรรม เพื่อบอกว่าสถานที่ที่ปรากฏในภาพนั้นเกิดจากการถ่ายภาพของเขา ภาพถ่ายเปิดช่องให้คนพื้นเมืองรับรู้ถึงมุมมองของผู้ถ่ายต่อกิจกรรมของมนุษย์ เทคโนโลยี และชีวิตทางสังคมของผู้ถูกถ่าย เมื่อภาพถ่ายเกิดขึ้นจากการกดชัตเตอร์ผสานกับรสนิยมของผู้ถ่ายมันย่อมทำให้เกิดการรับรู้และเข้าใจเรื่องราวได้อย่างครบถ้วน มันจึงได้รับความนิยมในการถูกใช้เป็นสื่อในการถ่ายทอดประสบการณ์ ในขณะเดียวกันการถ่ายภาพ หรือ ไม่ถ่ายภาพใดภาพหนึ่ง จึงเป็นผลมาจากจริยธรรมในกระบวนการวิจัยทางมานุษยวิทยา เนื่องจาก “การถ่ายภาพอาจจะมาพร้อมกับความรู้สึกนึกคิดเชิงลบ สิ่งที่ปรากฏบางภาพอาจไม่ได้รับการอนุญาต การถ่ายภาพในลักษณะนั้นจึงเป็นการปล้นชิงความเป็นอยู่ของผู้คนมานำเสนอซึ่งนักมานุษยวิทยาต่างรู้ถึงเกร็ดเล็กเกร็ดน้อยเหล่านี้” (Niskač , 2011, p.128) การใช้สื่อภาพถ่ายในกระบวนการวิจัยทางมานุษยวิทยานอกจากจะสะท้อนให้เห็นความสนใจใคร่รู้ของนักมานุษยวิทยาแล้ว ยังถูกดำเนินไปด้วยเงื่อนไขทางจริยธรรมทางวิชาการอันเกิดจากความสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างผู้ศึกษาและผู้ถูกศึกษาในการทำงานภาคสนาม

การทำงานภาคสนามนั้นมีความซับซ้อน ต้องอาศัยประสบการณ์การทำงานอย่างมากในการเข้าถึงและเข้าใจในสิ่งที่ผู้ศึกษาสนใจใคร่รู้ กระบวนการเรียนรู้ของผู้ศึกษาจึงเกิดขึ้นในทุกที่ การทำงานภาคสนามเป็นการยกระดับจากการบันทึกเรื่องราวของผู้คนจากภาคสนามไปสู่สิ่งที่ผู้อ่านได้ดื่มด่ำในวิถีชีวิตของคนอื่น สนามที่ว่านั้นยังเป็นพื้นที่ในการวิพากษ์ ตรวจสอบการทำงานของนักมานุษยวิทยา เป็นพื้นที่สำหรับเรียนรู้ซึ่งกันและกันระหว่างนักมานุษยวิทยาและคนในสนามและเป็นพื้นที่ที่ทำให้นักมานุษยวิทยาได้เรียนรู้เพื่อรู้จักตนเองจากการทำงาน (อานันท์ กาญจนพันธ์, 2557, น.9) ตัวตนของนักมานุษยวิทยาจึงไม่ใช่ตัวตนที่ถูกนำเสนอด้วยภาพบทบาทนักมานุษยวิทยาเพียงด้านเดียว ภาพของความเป็นมนุษย์คนหนึ่งอันมีมิติซับซ้อนทางความรู้สึกนึกคิดปะปนอยู่ในร่างกายนั้นด้วยเช่นกัน “ผลงานการเขียนเกี่ยวกับงานชาติพันธุ์วรรณนาของนักมานุษยวิทยาก็เป็นการมองตัวเอง โดยไม่ต้องสงสัยว่า ตัวตนของตนเองนั้น มองตนเองได้อย่างไร โดยไม่ต้องการอะไรอย่างอื่นช่วย เพราะไม่ว่ามันจะเป็นระเบียบวิธีวิจัยแบบไหน ก็เป็นการเข้าใจได้ด้วยตนเอง นี่เป็นความสามารถที่เรียกได้ว่ามองตาตนเองโดยไม่ต้องมีกระจกเงา” (ธเนศ วงศ์ยานนาวา, 2548, น.171-172)

ด้วยเหตุนี้ สื่อทางด้านภาพจึงเป็นเครื่องมือในการศึกษาภาพสะท้อนตัวตนของนักมานุษยวิทยาได้อีกทางหนึ่ง

## ภาพถ่าย กับ “คนอื่น” ในสังคมไทย

ผู้เขียนสนใจศึกษา “ภาพถ่าย” ของนักมานุษยวิทยาไทยผู้สนใจใคร่ศึกษาสังคมวัฒนธรรมของ “คนอื่น” ทั้งในและนอกบ้านเกิดของตนซึ่งยังไม่ปรากฏในงานเขียนภาษาไทย มีเพียงงานเขียนของสุมิตร ปิติพัฒน์ ซึ่งเขียนถึงภาพถ่ายที่บันทึกจากการทำงานสนามของตนเองในบทความเรื่อง “เบื้องหลังคนใน(สนาม): ความสัมพันธ์ของนักมานุษยวิทยากับบันทึกสนามของ” สุมิตร (2557) กล่าวถึงภาพถ่ายที่บันทึกจากการทำงานสนามว่า ให้ภาพของลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรม และร่องรอยของการเชื่อมโยงกันระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศต่างๆ เช่น กลุ่มไทพวน ที่ภาพถ่ายได้ปรากฏการแต่งกายแบบไทพวน มีผ้าซิ่น สไบเฉียง ซึ่งลักษณะแบบนี้พบมากที่ประเทศลาว และภาคอีสานในไทย ดังนั้นภาพถ่ายทำให้เห็นร่องรอยของการเชื่อมโยงระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ไทในประเทศอื่นกับคนไทยในปัจจุบัน บทความดังกล่าวเป็นการกล่าวถึงประเด็นภาพตัวแทนเชิงมานุษยวิทยาซึ่งมองเห็นได้จากภาพถ่ายโดยนำเสนอข้อมูลจากประสบการณ์การทำงานสนามและการ

ถ่ายภาพของตนเอง บทความของสุมิตรจึงเป็นจุดเริ่มต้นให้ผู้เขียนสนใจศึกษาภาพถ่ายของนักมานุษยวิทยาไทยผู้สนใจใคร่รู้ถึงสังคมวัฒนธรรมของ “คนอื่น” ในบ้านเกิดและเพื่อนบ้านของตน ซึ่งแตกต่างจากแนวการศึกษาภาพถ่ายของนักมานุษยวิทยาในงานเขียนภาษาไทยก่อนหน้าที่มุ่งศึกษาชาวตะวันตกหรือชาวต่างชาติที่เข้ามาทำงานสนามในประเทศไทย เช่นงานศึกษา “จดหมายเหตุภาพไทลื้อ : ย้อนรอยจากเอกสารของมอร์แมน” ซึ่งศาสตราจารย์ไมเคิล มอร์แมน (Michael Moerman) เป็นนักมานุษยวิทยาชาวอเมริกันที่ทำงานศึกษาภาคสนามในหมู่บ้านไทลื้อ อ.เชียงคำ จ.พะเยา (ธันวดี สุขประเสริฐและสิทธิศักดิ์ รุ่งเจริญสุขศรี, 2555)

จากการศึกษาคลังภาพถ่ายฐานข้อมูลจดหมายเหตุมานุษยวิทยาเว็บไซต์ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร[2] พบภาพถ่ายของนักมานุษยวิทยาไทยและต่างประเทศจากพื้นที่ภาคสนามและช่วงระยะเวลาที่แตกต่างกันเป็นจำนวนมากได้จัดเก็บรวมรวมไว้เพื่อการศึกษา ผู้เขียนสนใจคลังภาพถ่ายของนักมานุษยวิทยาไทย ได้แก่ คลังภาพถ่ายของรองศาสตราจารย์สุมิตร ปิติพัฒน์ รองศาสตราจารย์ชนัญ วงษ์วิภาค และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ ซึ่งศึกษาวิจัยด้านชาติพันธุ์ไทในประเทศไทยและประเทศเพื่อนบ้านในภูมิภาคเอเชียช่วง พ.ศ. 2520-2547

ในบทความชิ้นนี้ ผู้เขียนสนใจศึกษาว่าสื่อภาพถ่ายและการบันทึกภาพถ่ายของนักมานุษยวิทยานั้นได้สะท้อนให้เห็นถึงความสนใจใคร่รู้ของนักมานุษยวิทยาที่มีต่อวัฒนธรรมไทอย่างไรและภาพถ่ายเหล่านั้นได้สะท้อนให้เห็นถึงตัวตนของนักมานุษยวิทยาผ่านความสัมพันธ์ทางสังคมกับคนไทอย่างไร โดยผู้เขียนเน้นศึกษาคลังภาพถ่ายและผลงานทางวิชาการของรองศาสตราจารย์สุมิตร ปิติพัฒน์เป็นหลัก และด้วยข้อจำกัดทางด้านระยะเวลาเพียงหนึ่งภาคการศึกษา (มกราคม – พฤษภาคม 2559) จึงทำได้เพียงการวิเคราะห์ประเด็นปัญหาในการศึกษาผ่านคลังภาพถ่ายตามแนวคำถามการวิจัยข้างต้นโดยยังไม่ได้มีโอกาสสัมภาษณ์ เพื่อสอบถามข้อมูลเกี่ยวกับภาพถ่าย บริบทของการถ่ายภาพ ตลอดจนความทรงจำของนักมานุษยวิทยาผู้ถ่ายภาพ ซึ่งจะนำไปสู่การขยายประเด็นวิเคราะห์ที่รอบด้านมากขึ้น

## มานุษยวิทยากับการศึกษา “คนไท”

ความเป็นมาและแนวโน้มของการศึกษาคนไท มีความจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับการทำความเข้าใจการทำงานของนักมานุษยวิทยาซึ่งมีบทบาทในการศึกษาคนไทในช่วงเวลาหนึ่ง การสำรวจการศึกษาสังคมวัฒนธรรมไทนั้น สามารถพิจารณาได้จากผลผลิตทางวิชาการที่ปรากฏในช่วงเวลาต่างๆ เช่น งานเขียนชาติพันธุ์วรรณนาและเอกสารตำราทางวิชาการ เป็นต้น ผู้เขียนพบบทความเรื่อง “แนะนำหนังสือไท-ไทย” โดยสุดแดน วิสุทธิลักษณ์ (2543) งานเขียนแนะนำหนังสือเกี่ยวกับการศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ไทในแนวการศึกษาประวัติศาสตร์ และมานุษยวิทยา บทความของสุดแดนนำเสนอถึงการเปลี่ยนแปลงของการศึกษาภาษา ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของคนไทและคนไทย โดยมองผ่านตำราเอกสารพื้นเมือง งานภาคสนามและทฤษฎีจำนวนมาก ซึ่งผู้เขียนมองว่าบทความดังกล่าวทำให้เห็นกระแสความสนใจทางวิชาการที่หันมาศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ไทอย่างมาก

นอกจากบทความนำเสนองานศึกษาคนไทในช่วงต่างๆ ผู้เขียนสำรวจการนำเสนอข้อมูลการศึกษาคนไทในฐานข้อมูลจดหมายเหตุมานุษยวิทยา (Anthropology Archives) ในเว็บไซต์ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร พื้นที่เก็บรวบรวมเอกสารการทำงานภาคสนามของนักมานุษยวิทยาจำนวนหนึ่ง ได้แก่ภาพถ่ายและแบบบันทึกเสียง เป็นต้น ซึ่งเป็นแหล่งข้อมูลสำคัญสำหรับผู้ศึกษาในการศึกษาภาพถ่ายเชิงชาติพันธุ์ในงานวิจัยชิ้นนี้ พบว่า มีชุดเอกสารจดหมายเหตุของนักมานุษยวิทยาและนักโบราณคดีทั้งหมด 15 คน เป็นคนไทย 9 คน และนักวิชาการต่างชาติ 6 คน ผู้เขียนมุ่งความสนใจที่ชุดเอกสารจดหมายเหตุของนักมานุษยวิทยาไทยที่ปรากฏข้อมูลของกลุ่มชาติพันธุ์ไท หรือ กลุ่มชาติพันธุ์ที่ใช้ภาษาพูดในกลุ่มตระกูลภาษาไท-กระได พบว่ามีชุดเอกสารของนักมานุษยวิทยาที่เกี่ยวข้องทั้งหมด 4 คน ได้แก่ชุดเอกสารของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ ปรากฏภาพถ่ายและแถบบันทึกภาพการศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ลาวโซ่งและมอญในประเทศไทยระหว่างปี พ.ศ. 2532-2542 ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.ฉัตรทิพย์ นาถสุภา ปรากฏภาพถ่ายแถบบันทึกเสียงคำสัมภาษณ์ชาวไทในชนบท

และในเมืองท้องถิ่นระหว่างปี พ.ศ. 2522-2526 รองศาสตราจารย์ชนัญ วงษ์วิภาค ปรากฏภาพถ่ายประเด็นการศึกษาเรื่องผ้าทอ วิถีชีวิตพื้นบ้าน กลุ่มชาติพันธุ์ นิเวศวิทยาวัฒนธรรม และการศึกษากลุ่มชาติพันธุ์จ้วงในช่วงปี พ.ศ. 2520-2540 และชุดเอกสารของรองศาสตราจารย์ สุมิตร ปิติพัฒน์ ปรากฏภาพถ่ายจากการทำงานภาคสนามในโครงการเพื่อศึกษาสังคมและวัฒนธรรมของคนไทนอกเขตประเทศไทยและครอบคลุมถึงพื้นที่ที่มีคนไทอาศัยอยู่ในภูมิภาคนี้ระหว่างปี พ.ศ. 2539-2547 งานศึกษาที่ผู้เขียนหยิบยกขึ้นมานำเสนอสามารถสะท้อนให้เห็นภาพของ “ความสนใจ” ที่มีต่อการศึกษาคนไทในช่วงเวลานั้น อีกทั้งยังแสดงให้เห็นวิธีวิทยาทางมานุษยวิทยาที่นักวิชาการในช่วงนั้นเลือกใช้ศึกษาสังคมอื่น

## ภาพถ่ายกับผลงานวิชาการของผู้ถ่ายภาพ

ในบทความชิ้นนี้ ผู้เขียนขอนำเสนอตัวอย่างงานชาติพันธุ์วรรณนาว่าด้วยการศึกษาคนไทของสุมิตร ปิติพัฒน์ ผู้มีผลงานศึกษาสังคมวัฒนธรรมไท ทั้งในบ้านเกิดและรอบๆ บ้านเกิดของตน ผู้ผลิตงานเขียนเชิงวิชาการและมีประสบการณ์การทำงานภาคสนามในการศึกษากลุ่มชาติพันธุ์อย่างชำนาญ ซึ่งงานศึกษาเหล่านี้เกี่ยวข้องกับงานศึกษาภาพถ่าย

ผลงานวิชาการจำนวนมากที่ผู้ศึกษาสำรวจพบ ทำให้มอง สุมิตร ว่าเป็นนักมานุษยวิทยา ที่สนใจใคร่รู้ศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ไทเป็นอย่างยิ่ง งานวิจัยส่วนมากมุ่งเน้นไปยังพื้นที่ศึกษาประเทศเพื่อนบ้านในภูมิภาคเอเชีย เช่น เวียดนาม จีน ลาว เมียนมาร์ และอินเดีย เป็นต้น อีกทั้ง สุมิตร เคยมีบทบาทเป็นผู้นำโครงการวิจัยเกี่ยวกับชนชาติไทช่วง พ.ศ. 2542-2546 สนับสนุนโดยสถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ที่ผลิตผลงานวิชาการเกี่ยวกับคนไทมากมายร่วมกับคณะผู้วิจัยทั้งคนไทยและคนต่างชาติ นอกจากความสนใจในประเด็นดังกล่าวแล้ว ผู้เขียนยังพบผลงานที่เกี่ยวข้องกับงานศึกษาสังคมวัฒนธรรมไทย โบราณคดี และประเด็นอื่นๆ ที่สำคัญต่องานวิชาการด้านมานุษยวิทยาไทยอีกจำนวนมาก

หนังสือ “คนไทแดง ในแขวงหัวพัน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว” โดย สุมิตร ปิติพัฒน์ และคณะ (2546) เสนอผลการศึกษาภาคสนามที่แขวงหัวพัน เรื่อง ประวัติความเป็นมาของกลุ่มชาติพันธุ์ไทแดงที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในเขตซำเหนือและซำใต้ แขวงหัวพัน การอพยพย้ายถิ่นจากสงครามในจีนและจากนโยบายการปกครองแขวงหัวพันโดยฝรั่งเศส ความเชื่อกลุ่มไทดำกับการผสมผสานความเชื่อทางพุทธศาสนา นำไปสู่การนิยามอัตลักษณ์ของกลุ่มตนใหม่ โดยเรียกตนเองว่าเป็น “ลาวพุทธ” แทน ภูมิปัญญาผ้าทอที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์สัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงด้านการผลิต และการเปลี่ยนแปลงด้านต่างๆ ในกลุ่มไทแดงอันเป็นผลจากการติดต่อกับโลกภายนอกมากขึ้น และหนังสือ “คนไทเมืองกว่า ไทแถงและไทเมืองในประเทศเวียดนาม” โดย สุมิตร ปิติพัฒน์ และ ฮวง เลือง (2543) ข้อมูลจากการลงพื้นที่ศึกษากลุ่มคนไทในจังหวัดเห่งอัน ตำบลมุนเซิน พื้นที่เดิมที่คนไทเรียกว่า “เมืองกว่า” อยู่ใกล้อำเภอกอนกวง จังหวัดเห่งอัน ในปี พ.ศ. 2539 นำเสนอข้อมูลประวัติการตั้งถิ่นฐาน ลักษณะทางภูมิศาสตร์ ลักษณะทางสังคม เศรษฐกิจและการปกครอง ประเพณีพิธีกรรม ความเชื่อ ซึ่งสะท้อนให้เห็นภาพชีวิตของคนไทในเวียดนามว่าเป็นสังคมแบบชาวไร่ชาวนา หรือ เกษตรดั้งเดิม การติดต่อกับภายนอกยังมีน้อย ความเชื่อทางศาสนาเกี่ยวกับเรื่องขวัญและผียังเป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวาง แต่แบบแผนทางวัฒนธรรมบางอย่างของไทแถงและไทเมืองแตกต่างกันในรายละเอียดปลีกย่อย เช่น ภาษา บ้านเรือน และเสื้อผ้าของสตรี เป็นต้น เนื่องจากการแยกจากกันในเชิงพื้นที่เป็นเวลานานจนแบบแผนทางวัฒนธรรมได้พัฒนาเป็นลักษณะเฉพาะในท้องถิ่นของตน เกิดอัตลักษณ์เฉพาะกลุ่มขึ้นมา

ความเข้มข้นในการศึกษาสังคมวัฒนธรรมชนชาติไทของ สุมิตร และบทบาทในการเป็นนักมานุษยวิทยาคนไทยผู้สนใจใคร่รู้ศึกษากลุ่มชาติพันธุ์นอกประเทศ รอบๆ บ้านเกิดในช่วงเวลาที่ผ่านมา ทำให้ผู้เขียนเห็นว่ามีความน่าสนใจอย่างยิ่งสำหรับการศึกษาภาพถ่าย เมื่อภาพถ่ายเหล่านั้นเกิดจากการทำงานภาคสนามที่อาศัยการมีส่วนร่วมกับคนในพื้นที่อย่างยาวนานและผ่านการ

ทำความรู้จักคนไทที่มีความแตกต่างหลากหลายทางสังคมวัฒนธรรมในแต่ละพื้นที่ศึกษา

## คลังภาพถ่ายจากการศึกษาภาคสนามและการจัดกลุ่มภาพถ่ายของนักมานุษยวิทยา

ภาพถ่ายจากการทำงานของนักมานุษยวิทยาที่ผู้เขียนสนใจศึกษาได้รับการจัดเก็บและเผยแพร่บนเว็บไซต์ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)[3] ในส่วนของหมวดหมู่ที่ชื่อว่า “จดหมายเหตุมานุษยวิทยา” ภาพถ่ายส่วนตัวของนักมานุษยวิทยา 3 คน ได้แก่ ฉวีวรรณ ชนัญ และ สุมิตร ทั้งหมด 1,607 ภาพ แบ่งเป็นภาพถ่ายของฉวีวรรณ 211 ภาพ ในหมวดหมู่ภาพถ่ายชุดลาวโซ่ง ภาพถ่ายของ ชนัญ 365 ภาพ ในหมวดหมู่ภาพถ่ายชุดจ้วง และภาพถ่ายของ สุมิตร 1,031 ภาพ ในหมวดหมู่ภาพถ่ายชุดลาว จีน และเวียดนาม ซึ่งมีการจัดหมวดหมู่ย่อยของชุดเอกสารแต่ละชุดแตกต่างกัน ชุดเอกสาร ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ จัดเป็นหมวดหมู่ย่อยด้วยหัวเรื่อง ในขณะที่ชุดเอกสาร สุมิตร ปิติพัฒน์ จัดหมวดหมู่ย่อยด้วยปีที่เก็บข้อมูล การจัดเก็บในลักษณะต่างกันเหล่านี้จึงส่งผลให้ผู้เขียนนำมาจัดหมวดหมู่ของภาพถ่ายตัวอย่างใหม่ทั้งหมด ตามลักษณะสิ่งที่ปรากฏในภาพถ่าย เพื่อแยกส่วนข้อมูลสำหรับการวิเคราะห์ร่วมกับหนึ่งในประเด็นคำถามวิจัยได้แก่ ความสัมพันธ์ระหว่างนักมานุษยวิทยากับผู้ถูกศึกษา โดยจัดแบ่งกลุ่มภาพถ่ายตามแต่อัตวิสัยของผู้ศึกษาที่ขึ้นอยู่กับความเชื่อมโยงกับประเด็นศึกษาได้ดังนี้

กลุ่มที่ 1 กลุ่มของภาพถ่ายที่แสดงถึงลักษณะทางกายภาพของชุมชน ท้องถิ่น ไม่ปรากฏภาพบุคคลในภาพ หรือจุดเน้นของภาพไม่ใช่กิจกรรมของมนุษย์ ภาพถ่ายในกลุ่มนี้มีทั้งหมด 630 ภาพ

กลุ่มที่ 2 กลุ่มของภาพถ่ายที่แสดงกิจกรรมของบุคคล เช่น การประกอบพิธีกรรม การทำการเกษตร กิจกรรมทางเศรษฐกิจที่ปรากฏในชุมชน ในลักษณะที่บุคคลในภาพนั้นไม่มองกล้อง หรือเป็นภาพถ่ายที่บุคคลในภาพนั้นไม่ได้ถูกจัดท่าทาง โดยที่กิจกรรมที่เกิดขึ้นนั้นเป็นจุดเน้นของภาพ มีภาพถ่ายทั้งหมด 581 ภาพ

แบ่งเป็นกลุ่มย่อยได้แก่

2.1) ภาพถ่ายกลุ่มบุคคล จำนวน 412 ภาพ เป็นภาพถ่ายที่ปรากฏบุคคลอยู่ในภาพมากกว่า 1 คน (ภาพถ่ายของ สุมิตร 244 ภาพ)

2.2) ภาพถ่ายบุคคล จำนวน 169 ภาพ เป็นภาพถ่ายที่ปรากฏบุคคลอยู่ในภาพถ่ายเพียงคนเดียว (ภาพถ่ายของ สุมิตร 93 ภาพ)

ผู้เขียนนำภาพถ่ายกิจกรรมมนุษย์ในกลุ่มนี้มาวิเคราะห์ถึงความสนใจใคร่รู้ของนักมานุษยวิทยาในการทำงานชาติพันธุ์วรรณนาในประเด็นของการจับจ้องวิถีชีวิตของคนไทด้วยกล้องถ่ายภาพกระบวนการทำงานของนักมานุษยวิทยาเป็นอย่างไร (ภาพที่นำเสนอในบทความนี้เป็นภาพถ่ายของ รศ.สุมิตร ปิติพัฒน์)

กลุ่มที่ 3 กลุ่มของภาพถ่ายที่แสดงกิจกรรม เช่น การประกอบพิธีกรรม การทำการเกษตร กิจกรรมทางเศรษฐกิจที่ปรากฏในชุมชน เช่นเดียวกับกลุ่มที่ 2 แต่ปรากฏในลักษณะที่บุคคลในภาพนั้นมองกล้อง หรือเป็นภาพถ่ายที่บุคคลในภาพนั้นถูกจัดท่าทางโดยที่กิจกรรมที่เกิดขึ้นนั้นเป็นจุดเน้นของภาพ ภาพถ่ายในกลุ่มนี้มีทั้งหมด 372 ภาพ แบ่งเป็นกลุ่มย่อยได้แก่

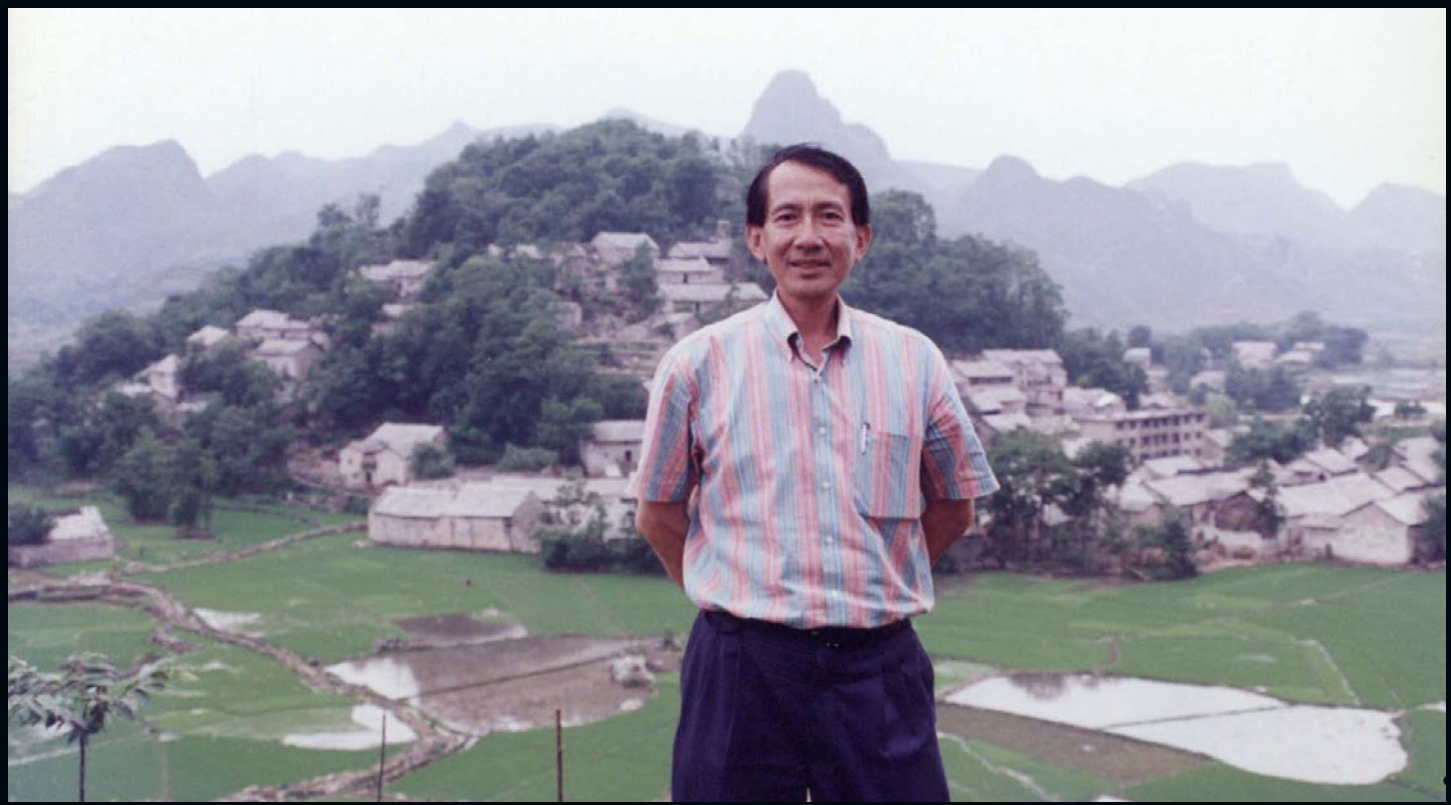
3.1) ภาพถ่ายกลุ่มบุคคล 173 ภาพ เป็นภาพถ่ายที่ปรากฏบุคคลอยู่ในภาพมากกว่า 1 คน (ภาพถ่ายของสุมิตร 138 ภาพ)

3.2) ภาพถ่ายบุคคล 199 ภาพ และปรากฏในภาพถ่ายเพียงคนเดียว (ภาพถ่ายของ สุมิตร 176 ภาพ)

ผู้เขียนนำภาพถ่ายกลุ่มดังกล่าวมาวิเคราะห์เชื่อมโยงในประเด็นปัญหาความสัมพันธ์ระหว่างนักมานุษยวิทยากับผู้ถูกศึกษาว่ากระบวนการถ่ายภาพที่ผู้ถูกถ่ายมองกล้องนั้นสะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างผู้ถ่ายกับผู้ถูกถ่ายในพื้นที่ของการทำงานภาคสนามอย่างไร

**ภาพ 1** ภาพถ่ายกลุ่ม 2.1 ภาพถ่ายกลุ่มบุคคล และกลุ่ม 2.2 ภาพถ่ายบุคคล
(ภาพจาก: โครงการฐานข้อมูลจดหมายเหตุทางมานุษยวิทยาในประเทศไทย, รหัสเอกสารหมายเลข SP-1-2-611, CP-1-2-23 และ SP-1-2-444)

**ภาพ 2** ภาพถ่ายกลุ่ม 3.1 ภาพถ่ายกลุ่มบุคคล และกลุ่ม 3.2 ภาพถ่ายบุคคล (ภาพจาก: โครงการฐานข้อมูลจดหมายเหตุทางมานุษยวิทยาในประเทศไทย, รหัสเอกสารหมายเลข CW-1-5-111, SP-1-2-343 และ SP-1-1-4)



**ภาพ 3** ภาพถ่ายกลุ่ม 4.1 ภาพถ่ายกลุ่มบุคคล
และกลุ่ม 4.2 ภาพถ่ายบุคคล
(ภาพจาก: โครงการฐานข้อมูลจดหมายเหตุทางมานุษยวิทยา
ในประเทศไทย, รหัสเอกสารหมายเลข SP-1-2-57,
CW-1-5-38 และ SP-1-2-331)

กลุ่มที่ 4 กลุ่มของภาพถ่ายที่ปรากฏผู้วิจัยอยู่ในภาพ ผู้วิจัยในที่นี้หมายถึงนักมานุษยวิทยา ทั้ง 3 คน หรือคณะผู้วิจัยที่เดินทางไปร่วมทำงานภาคสนามด้วย ปรากฏลักษณะคนในภาพทั้งมองกล้องหรือทำท่าให้ถ่าย และไม่มองกล้องหรือไม่ถูกจัดท่าทาง โดยผู้ถ่ายภาพอาจไม่ใช่นักมานุษยวิทยา หรือ คณะผู้วิจัยก็ได้ ภาพถ่ายในกลุ่มนี้มีทั้งหมด 24 ภาพ แบ่งเป็นกลุ่มย่อยได้แก่

4.1) ภาพถ่ายกลุ่มบุคคล 23 ภาพ เป็นภาพถ่ายที่ปรากฏบุคคลอยู่ในภาพมากกว่า 1 คน หมายถึง ปรากฏผู้วิจัยร่วมกับบุคคลอื่นในภาพ (ภาพถ่ายของสุมิตร 9 ภาพ)

4.2) ภาพถ่ายบุคคล 1 ภาพจากภาพถ่ายของ สุมิตร เป็นภาพถ่ายที่ปรากฏผู้วิจัยอยู่ในภาพถ่ายเพียงคนเดียว

ผู้เขียนนำภาพถ่ายกลุ่มนี้มาวิเคราะห์เชื่อมโยงในประเด็นปัญหาความสัมพันธ์ระหว่างนักมานุษยวิทยากับผู้ถูกศึกษา ในเรื่องตัวตนของนักมานุษยวิทยาที่สะท้อนผ่านการทำงานในสนามนั้นเป็นอย่างไร

การศึกษาบริบททางวิชาการการศึกษาคนไทในอดีต บริบททางวิชาการและความสนใจของนักมานุษยวิทยา ลักษณะของชุดเอกสารและภาพถ่ายที่ถูกจัดเก็บ และการจัดกลุ่มภาพถ่ายของนักมานุษยวิทยาเหล่านี้ จึงเป็นการนำเสนอข้อมูลประกอบการทำความเข้าใจภาพถ่าย อีกทั้งยังเป็นกรอบในการวิเคราะห์ภาพถ่ายในประเด็นความสัมพันธ์ระหว่างนักมานุษยวิทยากับผู้ถูกศึกษา

## ตัวตนของนักมานุษยวิทยาไทย ในโยงใยความสัมพันธ์กับ “วัฒนธรรมไท”

การศึกษาในประเด็นความสัมพันธ์ระหว่างนักมานุษยวิทยากับผู้ถูกศึกษาในหัวข้อนี้กล่าวถึงความสนใจใคร่รู้ของนักมานุษยวิทยาไทยกับวัฒนธรรมไทในสนามที่ศึกษา ซึ่งจะสะท้อนให้เห็นผ่านภาพถ่ายจำนวนหนึ่งควบคู่กับการกล่าวถึงภาพความสัมพันธ์ระหว่างนักมานุษยวิทยากับความเป็นไทที่ปรากฏในภาพถ่าย ความสัมพันธ์ที่มองเห็นผ่านคนไทที่ถูกถ่ายภาพ และภาพสะท้อนตำแหน่งแห่งที่และตัวตนของนักมานุษยวิทยาขณะทำงานอยู่ในชุมชน

## มองความสนใจใคร่รู้ผ่านการ “จับจ้อง” วิถีชีวิตของคนไท

ในกระบวนการศึกษาทางมานุษยวิทยา สิ่งสำคัญคือนักมานุษยวิทยาต้องพกพาความสนใจใคร่รู้ติดตัวลงไปในสนามตลอดเวลา เนื่องจากมันทำหน้าที่เป็นเข็มทิศนำทางสำหรับ “คนนอก” สังคมเมื่อต้องเข้าไปเผชิญกับความแปลกใหม่ทั้งในแง่ของพื้นที่และวัฒนธรรมความเป็นอยู่ ผู้เขียนมุ่งศึกษาภาพถ่ายกลุ่ม กลุ่ม 2.1 (กลุ่มบุคคล) และกลุ่ม 2.2 (บุคคล) เพื่อนำเสนอการวิเคราะห์และตีความว่า ภาพถ่ายกลุ่มดังกล่าวนั้นสะท้อนให้เห็นว่านักมานุษยวิทยากำลัง “จับจ้อง” วิถีชีวิตคนไทในลักษณะที่ “อยากรู้” เรื่องของคนไทอย่างไร จากการศึกษาพบว่าการจับจ้องดังกล่าวนั้นเกิดขึ้นใน 2 โอกาส ได้แก่ ความแปลกตาวิถีชีวิตที่ดำเนินไปอย่างปกติ และโอกาสพิเศษของชุมชน

### การจับจ้องความแปลกตาชีวิตประจำวัน

ผู้เขียนพบว่า ภาพถ่ายที่สะท้อนความสนใจใคร่รู้ผ่านการจับจ้องวิถีชีวิตประจำวันของคนไท การจับจ้องซึ่งอาจกล่าวได้ว่ามีลักษณะการ “แอบมอง” ผ่านการถ่ายภาพ สะท้อนให้เห็นว่านักมานุษยวิทยามีความสนใจใคร่รู้เกี่ยวกับวิถีชีวิตของคนไทในหลากหลายแง่มุม ซึ่งเน้นความสนใจในความพิเศษ ความแปลกตาบางอย่างที่พบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน โดยสนใจกิจกรรมเรื่องราวที่ให้ภาพวัฒนธรรมไทชัดเจน แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มงานของคนไทที่เน้นความแปลกตาของอุปกรณ์ หรือ ความแปลกตาของบริบทของการทำงาน เช่น การผลิตเครื่องมือเครื่องใช้สำหรับทำการเกษตร และกลุ่ม การพักผ่อน เป็นกิจกรรมที่เล่าเรื่องราวเล็กๆ ของคนไทผ่านภาพถ่ายได้ชัดเจน เช่น การพักผ่อนบนรถเข็นของที่เกิดขึ้นในชุมชน

**ภาพ 4** (ซ้ายบน)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-1-185)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-1-185 (ประเทศลาว)
หญิงชาวไทกำลังว่ายน้ำอยู่กลางลำน้ำ
ในมือถืออุปกรณ์จับปลารูปทรงสามเหลี่ยม
ขึงตาข่ายตรงกลาง
**ภาพ 5** (ขวาบน)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-2-5)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-2-5 (มณฑลกุ้ยโจว
พ.ศ. 2539) ภาพชายไทกำลังนั่งถือค้อนไม้และ
แท่งเหล็กแกะสลักท่อนไม้ ตรงหน้ามีแผ่นไม้ที่ถูก
แกะสลักรูปร่างคล้ายใบหน้าคนจำนวน 2 ชิ้น
**ภาพ 6** (ล่าง)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-2-42)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-2-42 (มณฑลกุ้ยโจว
พ.ศ. 2539) ชายชาวไทเดินตามม้าบน
ถนนลาดยาง ถัดไปเป็นแนวภูเขาสูง
ด้านล่างปรากฏพื้นที่ทุ่งนาแคบๆ

1) ภาพถ่ายในกลุ่มงานของคนไท เน้นความแปลกตาของอุปกรณ์ หรือเน้นความแปลกตาของบริบทการทำงานของคนไท ดังตัวอย่างในภาพ 4 – 6

2) ภาพถ่ายในกลุ่มการพักผ่อนของคนไทในชุมชน เน้นการจับจ้องชีวิตประจำวันของคนไทนอกเหนือจากการทำงาน ดังตัวอย่างในภาพ 7 – 8

**ภาพ 7** (บน)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-1-186)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-1-186 (ประเทศลาว) เป็นภาพกลุ่มเด็กเล็ก 4 คน เปลือยกายเล่นน้ำอยู่บริเวณโขดหินริมตลิ่งของลำน้ำสายหนึ่งด้วย สีหน้าท่าทางสนุกสนาน
**ภาพ 8** (ล่าง)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-2-444)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-2-444 (มณฑลยูนนาน พ.ศ. 2542) ชายชาวไทนอนหลับอยู่บนรถเข็นไม้บรรจุกองฟางแห้ง ด้านหลังเป็นกองฟางขนาดใหญ่วางอยู่ริมแนวรั้วคอนกรีต

**ภาพ 9** (ซ้าย)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-2-114)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-2-114 (มณฑลยูนนาน พ.ศ. 2542)
ภาพการร่ายรำของกลุ่มหญิงสาวชาวไท สวมเครื่องแต่งกายลักษณะเป็นชุดสีดำปักลายและมีเครื่องประกอบการร่ายรำ จำลองการขี่ม้า
**ภาพ 10** (ขวา)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-2-338)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-2-338 (เกาะไหหลำ พ.ศ. 2541)
ภาพกิจกรรมการแห่ขบวนธงหลากสีสันบนท้องถนน โดยผู้ถือธงสวมชุดพิธีการลักษณะเดียวกัน ทั้งสองฝั่งริมถนนมีผู้ชมที่กำลังนั่งและยืนชมขบวนแห่

## การจับจ้องคนไทในห้วงเวลาพิเศษของชุมชน

โอกาสพิเศษในความหมายของผู้เขียนนั้น หมายถึงกิจกรรมที่ไม่ได้เกิดขึ้นในชุมชนหรือในสังคมไทในชีวิตประจำวัน หากแต่เป็นกิจกรรมที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง ในที่นี้ได้แก่ งานพิธีกรรม งานประเพณีรื่นเริง และการจัดการแสดงในโอกาสต่างๆ ผู้เขียนเห็นว่า ภาพถ่ายกลุ่มนี้แสดงให้เห็นว่า ผู้ถ่ายภาพได้พยายามเข้าไปจับจ้องกิจกรรมที่เกิดขึ้นและกำลังดำเนินอยู่ในชุมชนช่วงเวลานั้น ในลักษณะการมองดูผ่านการถ่ายภาพ ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่านักมานุษยวิทยามีความสนใจใคร่รู้ต่อกิจกรรมที่เกิดขึ้นในชุมชนเป็นอย่างมาก ไม่ว่ากิจกรรมเหล่านั้นจะเป็นกิจกรรมเล็กๆ อย่างพิธีกรรมภายในครัวเรือน หรืองานประเพณีของชุมชนที่มีคนไทมาร่วมงานจำนวนมาก ดังในภาพ 9 – 10

ภาพถ่ายจากกิจกรรมในโอกาสพิเศษเหล่านี้ แสดงให้เห็นว่านักมานุษยวิทยาใช้ความพยายามสร้างความสัมพันธ์กับคนไทในระดับหนึ่งเพื่อที่จะเข้าไปจ้องมองในฐานะผู้ร่วมงาน เนื่องจากเป็นกิจกรรมเฉพาะในพื้นที่เฉพาะของชุมชน หากมองอีกมุมหนึ่งคนไทเองอาจเป็นผู้ที่เปิดโอกาสให้นักมานุษยวิทยาเข้ามาร่วมงานในฐานะที่เป็นผู้ช่วยเผยแพร่วัฒนธรรมของคนไท ผ่านการเก็บบันทึกข้อมูลและภาพถ่าย ไม่ว่านักมานุษยวิทยาจะเข้าไปร่วมกิจกรรมเหล่านั้นได้อย่างไร ภาพถ่ายที่ปรากฏจึงสะท้อนให้เห็นความสนใจใคร่รู้ของผู้ศึกษาได้อย่างดี

ความสนใจใคร่รู้เรื่องวัฒนธรรมไทนำพาให้นักมานุษยวิทยาเลือกใช้กระบวนการทางมานุษยวิทยาเข้าไปสังเกตการณ์ในชุมชน การเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนผ่านภาพงานกิจกรรมของชุมชนที่ถูกบันทึกไว้เหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่า นักมานุษยวิทยาเข้าไปสอดส่องวิถีชีวิตประจำวันของคนไท และเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทเพื่อค้นหาคำตอบของความสนใจใคร่รู้ แสดงให้เห็นว่านักมานุษยวิทยาได้พยายามสร้างความสัมพันธ์กับคนไทผ่านกิจกรรมเหล่านี้ เพื่อให้ตนเองถูกมองว่าเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน นำไปสู่การค้นพบข้อมูลสำคัญสำหรับตอบคำถามการวิจัยสังคมวัฒนธรรมไท

## สายตาของ “คนพื้นเมือง”: ความสัมพันธ์ระหว่างนักมานุษยวิทยากับความเป็นไท

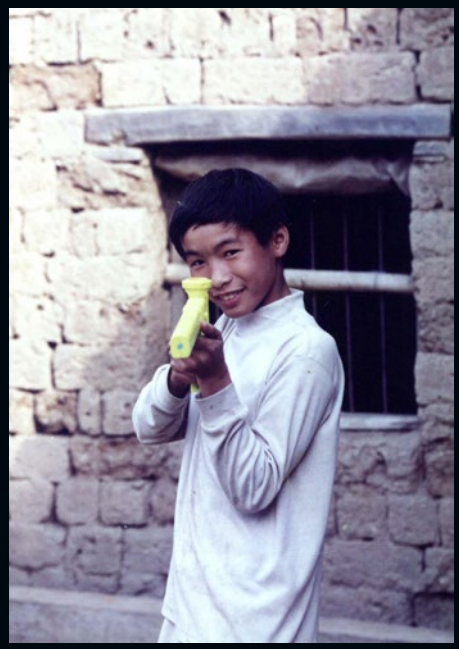
ในการศึกษาสังคมวัฒนธรรมไทด้วยแนวทางมานุษยวิทยา ผู้ศึกษาจำเป็นต้องใช้กระบวนการศึกษาภาคสนามในการเก็บข้อมูล ความสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างผู้ศึกษาและผู้ถูกศึกษาจึงเกิดขึ้นท่ามกลางการใช้ชีวิตอยู่ในชุมชนชาวไทในระยะเวลาหนึ่ง ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นนั้นนอกจากเป็นเครื่องสะท้อนว่านักมานุษยวิทยามองเห็นวัฒนธรรมไทเป็นอย่างไรแล้ว สายตาของคนไทที่มองเห็นนักมานุษยวิทยาในฐานะที่เป็น “คนนอก” นั้นเป็นอย่างไร ผู้เขียนมุ่งศึกษาภาพถ่ายกลุ่ม 3.1 (กลุ่มบุคคล) และ กลุ่ม 3.2 (บุคคล) เพื่อนำเสนอประกอบการวิเคราะห์และตีความว่า ภาพถ่ายในกลุ่มนี้สะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างนักมานุษยวิทยากับคนไทผ่านกิจกรรมการถ่ายภาพในลักษณะที่ต้องอาศัยความร่วมมือระหว่างผู้ถ่ายภาพและผู้ถูกถ่ายภาพ ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นนั้นสะท้อนผ่านสายตาของผู้ถูกถ่ายอย่างไร จากการศึกษาพบว่ากิจกรรมการถ่ายภาพแสดงให้เห็นสายตาของคนพื้นเมืองที่มองเห็นนักมานุษยวิทยา 2 ลักษณะ ได้แก่ สายตาที่บอกเล่าเรื่องราวเป็นการถ่ายทอด หรือถูกจัดวางให้ดูราวกับเป็นการถ่ายทอด “ความจริง” และสายตาที่บอกเล่าความรู้สึก ซึ่งอาจเป็นได้ทั้งภาพสะท้อนความสัมพันธ์ที่ดีระหว่างนักมานุษยวิทยากับคนไทหรืออาจเป็นภาพสะท้อน “ความเป็นอื่น” ของนักมานุษยวิทยาก็ได้

### สายตาที่บอกเล่าเรื่องราว

ลักษณะภาพถ่ายในหมวดหมู่นี้ ได้แก่ ภาพที่คนไทกำลังมองกล้อง กำลังจัดท่าทางหรือถูกจัดท่าทางให้ถ่ายภาพในลักษณะนำเสนอสิ่งที่อยู่รอบตัวบริเวณดังกล่าว เช่น ภาพนำเสนอเครื่องแต่งกายของคนไท วัตถุวัฒนธรรมของชุมชน งานพิธีกรรมที่เข้าร่วม รวมถึงภาพที่นำเสนอคนไทร่วมกับสภาพแวดล้อมในชุมชน ผู้เขียนเสนอว่าเราอาจพิจารณาสายตาของคนไทที่ปรากฏได้ 2 มุมมอง มุมมองแรก ได้แก่ ภาพถ่ายที่ถูกจัดวางท่าทางและองค์ประกอบเหล่านี้เป็นผลมาจากความต้องการของผู้ที่ปรากฏตัวในภาพ ภาพที่ถูกถ่ายออกมาเกิดจากความพยายามนำเสนอภาพความจริงเกี่ยวกับวัฒนธรรมไทให้กับนักมานุษยวิทยา ในฐานะที่เป็น “คนนอก” ได้รับรู้และบันทึกภาพไปเผยแพร่ (ภาพถ่าย 10 – 11) ส่วนมุมมองที่สอง ได้แก่ ความพยายามนำเสนอภาพของสังคมวัฒนธรรมไทในแบบที่นักมานุษยวิทยาต้องการแสดงให้ผู้อื่นรับรู้ จากการเข้าไปจัดวางทางท่าของบุคคลในภาพและจัดองค์ประกอบที่เป็นวัตถุวัฒนธรรม หรือกระทั่งสภาพแวดล้อมเบื้องหลังภายในภาพถ่าย (ภาพถ่าย 12 – 14)

**ภาพ 10** (บน)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-1-67)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-1-67 (ประเทศลาว)
ปรากฏภาพเด็กชายชาวไท 3 คน
ยืนทำท่าถ่ายภาพอยู่บนเนินเขา
เด็กชายสองคนสะพายปืนยาวติดตัว
**ภาพ 11** (ล่าง)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-1-99)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-1-99 (ประเทศลาว)
ปรากฏภาพสามเณร 2 รูป โดยผู้ถ่ายภาพ
อยู่ข้างล่างมองขึ้นไปถ่ายภาพสามเณร
ที่ยืนอยู่หลังช่องหน้าต่างที่เปิดอยู่

**ภาพ 12** (บน)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-2-613)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-2-613 (มณฑลยูนนาน พ.ศ. 2544) กลุ่มวัยรุ่นชาวไทจำนวนหนึ่งแต่งกายด้วยชุดสำหรับการแสดงถูกบันทึกภาพหมู่อยู่ในพื้นที่คล้ายกับเวทีการแสดงในชุมชน ในภาพปรากฏเครื่องดนตรีที่นำมาประกอบการถ่ายภาพ และกลุ่มผู้ชมจำนวนหนึ่งอยู่อีกฝั่งของเวที
**ภาพ 13** (ขวา)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-1-10)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-1-10 (ประเทศลาว) ภาพถ่ายเต็มตัวปรากฏหญิงชาวไทยืนถือเสื้อผ้าของชาวไทในลักษณะนำเสนอเสื้อผ้าชุดนั้น
**ภาพ 14** (ล่าง)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-2-626)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-2-626 (มณฑลยูนนาน พ.ศ. 2547) ภาพหญิงจำนวน 4 คน สวมเครื่องแต่งกายของคนไท ยืนเรียงหน้ากระดาน ถือผืนผ้าทอขนาดใหญ่เพื่อนำเสนอประกอบในภาพถ่าย



**ภาพ 15** (ซ้าย)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-2-562)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-2-562 (มณฑล ยูนนาน พ.ศ. 2544) กลุ่มเด็กเล็กชาวไทหันมายิ้มให้กับกล้องขณะยืนอยู่บนท้ายรถพ่วง
**ภาพ 16** (ขวา)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-2-222)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-2-222 (มณฑลยูนนาน พ.ศ. 2540) ภาพเด็กชายชาวไทยืนบริเวณที่พัก ถือปืนของเล่นเล็งมาที่กล้อง ใบหน้ามีรอยยิ้ม

ผู้เขียนมองว่า ความพยายามนำเสนอความจริงเกี่ยวกับสังคมวัฒนธรรมไทของคนไทนั้น ทำให้เห็นว่าคนไทมองภาพนักมานุษยวิทยาว่าเป็น “คนอื่น” ที่สามารถนำภาพความจริงเหล่านั้นไปนำเสนอให้คนอื่นๆ รับรู้ได้ อีกทั้งคนไทเองสามารถสร้างความจริงในแบบที่อยากให้มองเห็นได้ หากเป็นความพยายามนำเสนอความจริงจากการจัดท่าทางและเลือกถ่ายภาพของนักมานุษยวิทยา ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นก็เป็นไปในลักษณะที่เป็นความสัมพันธ์ระหว่างนักวิชาการกับคนพื้นเมือง โดยนักวิชาการเป็น “คนอื่น” ที่เข้ามามีอำนาจผ่านบทบาทการเลือกนำเสนอภาพสังคมวัฒนธรรมของชุมชน

## สายตาที่บอกเล่าความรู้สึก

ภาพถ่ายในหมวดหมู่นี้ ได้แก่ ภาพถ่ายคนไทที่กำลังดำเนินชีวิตอยู่ในชุมชน เช่น ขณะอยู่ในเรือน และขณะที่อยู่ในงานประเพณีพิธีกรรม เป็นต้น ในภาพถ่ายเน้นการมองกล้อง จัดท่าทางหรือถูกจัดท่าทางให้ถ่ายภาพ โดยผู้ศึกษามองว่าภาพถ่ายนำเสนออารมณ์ความรู้สึกของคนไทขณะกำลังถูกถ่ายภาพ ได้แก่ ลักษณะของสีหน้าท่าทางที่เป็นธรรมชาติและรอยยิ้มที่ปรากฏบนใบหน้า ผู้เขียนเห็นว่า อารมณ์ความรู้สึกปรากฏในภาพถ่ายนั้น เกิดจากรอยยิ้มหรือสีหน้าท่าทางที่แสดงออกมาจากความรู้สึกของผู้ถูกถ่ายภาพ

จริงๆ เป็นผลมาจากความต้องการของผู้ถ่ายภาพหรือความบังเอิญ หรืออาจเกิดจากการถูกจัดสีหน้าและท่าทางโดยเฉพาะการบอกให้ “ยิ้ม” ขณะกำลังถูกถ่ายภาพ ดังตัวอย่างในภาพ 15 – 16

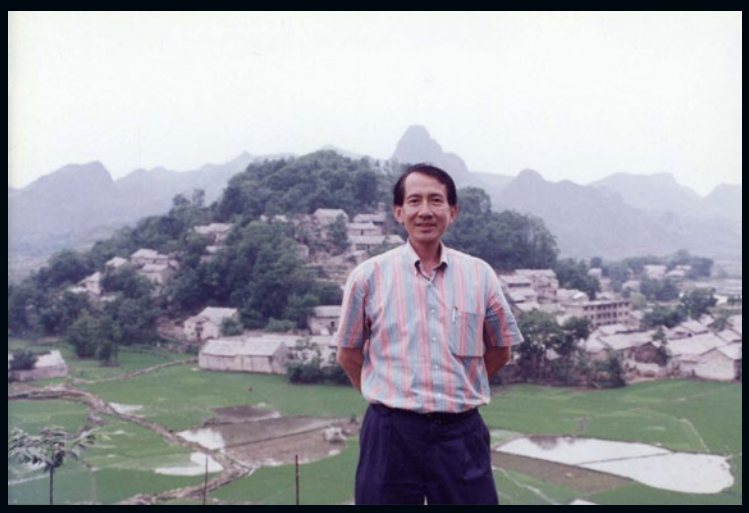
จากภาพถ่ายสายตาที่บอกเล่าความรู้สึกเหล่านี้ ผู้เขียนมองว่าหากรอยยิ้มหรือสีหน้าท่าทางที่แสดงออกมาจากความรู้สึกของผู้ถูกถ่ายภาพจริงๆ จะสะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์อันใกล้ชิดระหว่างผู้ถ่ายภาพและผู้ถูกถ่ายภาพ ในที่นี้หมายถึงนักมานุษยวิทยากับคนไท เป็นเครื่องยืนยันว่านักมานุษยวิทยาสามารถเข้าถึงผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมได้ในระดับหนึ่ง ถ้าหากรอยยิ้มและสีหน้าท่าทางที่แสดงออกมานั้นเกิดจากการถูกจัดสีหน้าและท่าทาง จึงทำให้เห็นอำนาจของผู้ถ่ายภาพที่ได้รับจากการถือกล้องถ่ายภาพที่สามารถบันทึกภาพได้ เมื่อผู้ถูกถ่ายภาพเผชิญหน้ากับกล้องถ่ายภาพจึงต้องแสดงท่าทางออกมาในลักษณะที่อยากนำเสนอ การจัดท่าทางนั้นอาจไม่ได้เกิดจากการบอกกล่าวของผู้ถ่ายภาพ แต่กลับเกิดจากการเผชิญหน้ากับกล้องในช่วงเวลาสั้นๆ นักมานุษยวิทยาจึงมีอำนาจในการกำหนดภาพความจริงที่กำลังจะถูกนำเสนอเมื่อถือกล้องถ่ายภาพอยู่ในมือ และจากการที่ภาพถ่ายปรากฏกลุ่มบุคคลในภาพส่วนใหญ่ เป็นผู้หญิง เด็ก และผู้สูงวัยนั้น ช่วยตอกย้ำว่านักมานุษยวิทยามีแนวโน้มที่จะนำเสนอภาพความสวยงามของคนไทผ่านกลุ่มคนที่ดูจะอ่อนแอหรือไร้อำนาจในสังคมไท อย่างไรก็ตามผู้เขียนไม่ได้พยายามชี้ชัดว่าภาพถ่ายภาพไหนเกิดขึ้นในลักษณะใด หรือเกิดขึ้นกับนักมานุษยวิทยาคนใด เป็นเพียงผลจากการวิเคราะห์ภาพถ่ายในกลุ่มดังกล่าวเท่านั้น

## ตำแหน่งแห่งที่-ตัวตน ของนักมานุษยวิทยาในสนาม

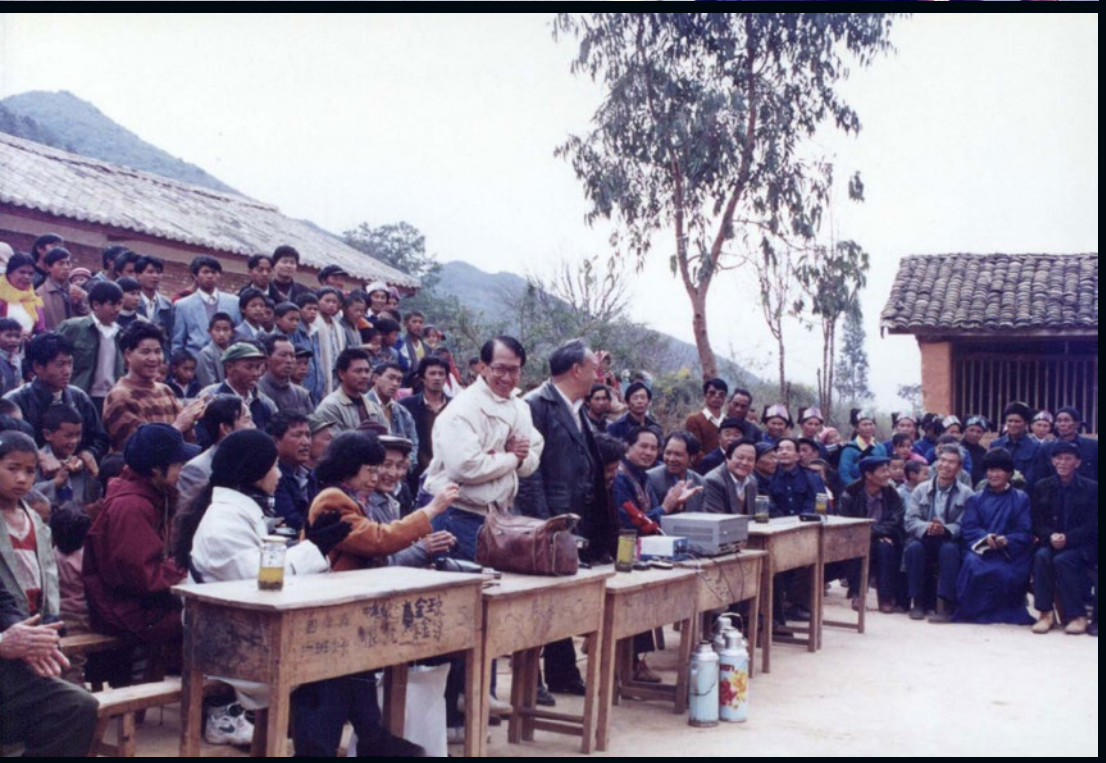
เมื่อนักมานุษยวิทยาชาวตะวันตกเข้ามาทำวิจัยภาคสนามเกี่ยวกับกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย นักมานุษยวิทยาเหล่านั้นจึงถูกจัดตำแหน่งแห่งที่ว่าเป็น “คนนอก” หรือ “คนอื่น” ในชุมชนชาติพันธุ์ไว้อย่างชัดเจนด้วยความแตกต่างทางด้านสังคมวัฒนธรรม ขณะที่การทำงานภาคสนามศึกษาชุมชนชาวไทภายในและนอกประเทศไทยของนักมานุษยวิทยาไทยนั้นได้สะท้อนถึงความคลุมเครือในประเด็นของตำแหน่งแห่งที่ เนื่องจากความแตกต่างทางด้านสังคมวัฒนธรรมไม่ได้มีมากนัก สภาวะเหล่านี้ทำให้นักมานุษยวิทยาต้องทบทวนตนเองเมื่ออยู่ในสนาม ผู้เขียนมุ่งศึกษาภาพถ่ายกลุ่ม 4.1 (กลุ่มบุคคล) และกลุ่มที่ 4.2 (บุคคล) เพื่อนำเสนอประกอบการวิเคราะห์และตีความว่าภาพถ่ายในกลุ่มนี้ได้สะท้อนให้เห็นกระบวนการทำงานของนักมานุษยวิทยาในสังคมวัฒนธรรมไทอย่างไร และแสดงให้เห็นการจัดวางตำแหน่งแห่งที่และตัวตนอย่างไร เมื่ออยู่ในสังคมวัฒนธรรมอื่นที่มีทั้งความเหมือนและความแตกต่างจากสังคมที่เขาเคยอยู่ ผู้ถ่ายภาพที่บันทึกการทำงานภาคสนามที่นอกจากจะสะท้อนให้เห็นกระบวนการทำงานในชุมชน ผู้เขียนยังพบว่า ตำแหน่งแห่งที่และตัวตนของนักมานุษยวิทยาที่ปรากฏผ่านภาพถ่ายนั้นอยู่ในลักษณะเป็น “คนสำคัญ” ไปพร้อมๆ กับความเป็น “คนอื่น” ในสังคมวัฒนธรรมที่พวกเขาเข้าไปทำงานอีกด้วย

## กระบวนการทำงานสนาม

ภาพถ่ายที่ปรากฏผู้วิจัยอยู่ในพื้นที่ชุมชนชาวไทเหล่านี้ แสดงให้เห็นกระบวนการทำงานวิจัยภาคสนามของนักมานุษยวิทยาด้วยการเข้าไปศึกษากับผู้คนในชุมชนผ่านการพูดคุย แลกเปลี่ยน เรียนรู้ร่วมกับคนในชุมชนควบคู่กับการสร้างความสัมพันธ์กับคนไท ได้แก่ ภาพถ่ายที่แสดงให้เห็นว่าผู้วิจัยที่เป็นผู้หญิงซึ่งสามารถนั่งพูดคุยอยู่ท่ามกลางกลุ่มผู้ชายได้ และภาพถ่ายผู้วิจัยและชาวไทกำลังร่วมรับประทานขนมและพูดคุยกันอยู่ในชุมชน ในขณะเดียวกันภาพถ่ายเหล่านี้ยังถือเป็นการนำเสนอให้เห็นภาพกระบวนการทำงาน ตลอดจนเป็นการตอกย้ำภาพอุดมคติและภาพความสัมพันธ์ระหว่าง “คนนอก” กับคนไท ดังตัวอย่างในภาพ 17-19



**ภาพ 17** (บน)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-1-33)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-1-33 (ประเทศลาว) ภาพถ่ายผู้วิจัย 2 คน กำลังสัมภาษณ์คนในชุมชนและจดบันทึกข้อมูลอยู่บริเวณขั้นบันไดทางเข้าวิหารของวัด โดยในภาพปรากฏชาวบ้านส่วนใหญ่ซึ่งเป็นเพศชายยืนและนั่งรายล้อมผู้วิจัยอยู่เต็มบริเวณ
**ภาพ 18** (กลาง)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-2-373)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-2-373 (เกาะไหหลำ พ.ศ. 2541) ภาพผู้วิจัยนั่งเก้าอี้ล้อมวงกับชายชาวไทจำนวนหนึ่งอยู่ใต้ร่มเงาไม้ ข้างเรือนไม้หลังเล็ก ผู้วิจัยตั้งใจฟังและจดบันทึกคำบอกเล่าของชายไทคนหนึ่งที่กำลังก้มลงอธิบายวัตถุสิ่งของบางอย่าง
**ภาพ 19** (ล่าง)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-2-57)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-2-57 (มณฑลกุ้ยโจว พ.ศ. 2539) ภาพผู้วิจัยยืนถ่ายภาพคนเดียวร่วมกับทิวทัศน์กลุ่มบ้านเรือนบนเนินเขาด้านหลัง



## ตัวตนของนักมานุษยวิทยา

จากการศึกษาภาพถ่ายที่ปรากฏผู้วิจัยอยู่ในพื้นที่ชุมชนชาวไท และทำกิจกรรมร่วมกับคนไทในชุมชน พบว่า ภาพถ่ายบางภาพแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างนักมานุษยวิทยากับคนไทในสนาม ซึ่งสะท้อนให้เห็นการจัดวางตำแหน่งแห่งที่ของคนภายในพื้นที่ ตัวตนของนักมานุษยวิทยาที่ถูกมองโดยคนไทคือ “คนสำคัญ” หรือ “แขก” ของชุมชน ซึ่งจะต้องปฏิบัติต่อนักมานุษยวิทยาให้แตกต่างจากการปฏิบัติตัวกับคนไทด้วยกัน ดังตัวอย่างในภาพ 20-21

**ภาพ 20** (บน)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-2-121)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-2-121 (มณฑลยูนนาน พ.ศ. 2540) ภาพคณะผู้นำทางของผู้วิจัยนั่งอยู่บนเก้าอี้ที่ถูกจัดเตรียมไว้ให้ เบื้องหลังปรากฏกลุ่มคนไทจำนวนมากทั้งเด็กเล็ก วัยรุ่น และผู้ใหญ่ยืนรายล้อมและพูดคุยกัน
**ภาพ 21** (ล่าง)
(ภาพจาก: เอกสารหมายเลข SP-1-2-143)
ภาพถ่ายรหัส SP-1-2-143 (มณฑลยูนนาน พ.ศ. 2540) คณะผู้วิจัยนั่งเรียงอยู่ตรงม้านั่งแถวหน้าสุดที่ถูกจัดเตรียมให้ โดยด้านหลังเป็นกลุ่มคนไทจำนวนมากนั่งและยืนล้อมอยู่ด้านหลังร่วมกันชมการแสดง

ภาพถ่ายปรากฏการจัดตำแหน่งที่นั่งให้แก่นักมานุษยวิทยาโดยคนไทในชุมชน และการร่วมถ่ายภาพกลุ่มดังที่ปรากฏ เกิดจากการที่คนไทมองนักมานุษยวิทยาว่าเป็น “คนสำคัญ” หรือ “แขก” ของชุมชนต่างจากคนไทคนอื่นๆ ภาพตัวตนของนักมานุษยวิทยาที่คนไทมองเห็นนั้น จึงอาจเป็นเพียง “คนอื่น” ที่กำลังผ่านเข้ามาในชุมชนและไม่นานก็ต้องจากไป เมื่อมีโอกาสได้อยู่ร่วมกันในช่วงเวลาสั้นๆ คนไทให้การต้อนรับและดูแลเป็นอย่างดี เพื่อสร้างความประทับใจและภาพจำที่ดี

แม้ว่าการทำงานภาคสนามของนักมานุษยวิทยาไทยที่มุ่งศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ไทในบ้านเกิด และรอบๆ บ้านเกิดที่มีทั้งความเหมือนและความแตกต่างทางสังคมวัฒนธรรมนั้น ทำให้ผู้ศึกษามีโอกาสได้สร้างความสัมพันธ์กับผู้ถูกศึกษาในพื้นที่ อย่างไรก็ตาม ภาพถ่ายจำนวนมากยังคงสะท้อนให้เห็นว่านักมานุษยวิทยาเป็นเพียง “คนนอก” และ “คนอื่น” ของสังคมไท ด้วยเพราะกระบวนการวิจัยที่ได้แบ่งแยกระหว่างผู้ศึกษาและผู้ถูกศึกษาออกจากกันตั้งแต่แรก ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นในเวลาสั้นๆ ไม่ว่าจะตั้งอยู่ด้วยผลประโยชน์หรือไม่ จะนำไปสู่การมองตัวตนและการปฏิบัติตัวต่อนักมานุษยวิทยาในฐานะที่เป็น “คนนอก” อย่างยากที่จะปฏิเสธได้

## สรุป

จากการศึกษาคลังภาพถ่ายของนักมานุษยวิทยาไทยผู้สนใจศึกษาสังคมวัฒนธรรมไทในพื้นที่ประเทศไทยและประเทศเพื่อนบ้าน ในช่วง พ.ศ. 2520 – 2547 ท่ามกลางกระแสความสนใจศึกษาคนไทด้วยวิธีวิทยาทางมานุษยวิทยา ในประเด็นความสนใจใคร่รู้ของนักมานุษยวิทยาต่อวัฒนธรรมไท และภาพสะท้อนตัวตนของนักมานุษยวิทยาด้วยแนวทางมานุษยวิทยาทัศนา (Visual Anthropology) ที่กล่าวถึงการศึกษาเครื่องมือและกระบวนการสร้างภาพถ่าย หรือสื่อทางด้านภาพอื่นๆ จากฝีมือของนักมานุษยวิทยา ผู้เขียนพบว่าความสนใจใคร่รู้ของนักมานุษยวิทยา สะท้อนให้เห็นภาพความสัมพันธ์ระหว่างนักมานุษยวิทยากับความเป็นไทที่ปรากฏในภาพถ่าย ความสัมพันธ์ที่มองเห็นผ่านคนไทที่ถูกถ่ายภาพ และภาพสะท้อนตำแหน่งแห่งที่และตัวตนของนักมานุษยวิทยาขณะทำงานอยู่ในชุมชน ความสนใจใคร่รู้ปรากฏผ่านภาพถ่ายคนไทในลักษณะที่ผู้ถูกถ่ายภาพไม่ได้มองกล้อง ไม่จัดท่าทางหรือถูกจัดท่าทางให้ถ่ายภาพ ทำให้เห็นลักษณะของการเข้าไปสอดส่องวิถีชีวิตประจำวันของคนไท และเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทผ่านงานกิจกรรมของชุมชน ภาพความสัมพันธ์ของนักมานุษยวิทยากับสังคมวัฒนธรรมไทย-ไท ที่ปรากฏผ่านภาพถ่ายคนไทที่กำลังมองกล้อง กำลังจัดท่าทางหรือถูกจัดท่าทางให้ถ่ายภาพในลักษณะนำเสนอสิ่งที่อยู่รอบตัว แสดงให้เห็นสายตาของคนไทที่มีต่อนักมานุษยวิทยา ได้แก่ สายตาที่มองนักมานุษยวิทยาว่าเป็นคนนอกสังคมไทส่งผลให้เห็นภาพความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นว่าเป็นเพียงความสัมพันธ์ระหว่างนักวิชาการกับคนพื้นเมืองมากกว่าคนใกล้ชิดในสังคม และสายตาที่บ่งบอกอารมณ์และความรู้สึกผ่านรอยยิ้มและสีหน้าท่าทางที่เป็นธรรมชาติอาจเกิดจากเกิดจากความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดกันระหว่างนักมานุษยวิทยา ภาพถ่ายได้สะท้อนตำแหน่งแห่งที่และตัวตนของนักมานุษยวิทยา ในแง่ที่คนไทยังคงมองและปฏิบัติตัวต่อนักมานุษยวิทยาในฐานะที่เป็นเพียงคนนอกและคนอื่นของสังคมไท ปรากฏผ่านภาพถ่ายกระบวนการทำงานสนามและการเข้าร่วมกิจกรรมของชุมชน ซึ่งเป็นผลจากกระบวนการวิจัยที่ได้แบ่งแยกระหว่างผู้ศึกษาและผู้ถูกศึกษาออกจากกันตั้งแต่แรก แม้ว่านักมานุษยวิทยาเองจะมีฐานะเป็นคนไทยผู้สนใจศึกษาสังคมไทในบ้านเกิดและรอบๆ บ้านเกิด สังคมที่มีวัฒนธรรมบางสิ่งบางอย่างคล้ายคลึงกันก็ตาม

อย่างไรก็ตาม งานวิจัยชิ้นนี้เป็นเพียงการศึกษาผ่านภาพถ่ายร่วมกับบริบททางวิชาการ ผ่านกรอบแนวคิดเล็กๆ ทางมานุษยวิทยาเพียงเท่านั้น จึงไม่อาจตอบประเด็นปัญหาที่ผู้เขียนสงสัยได้อย่างครอบคลุม ผู้เขียนจึงขอเสนอให้เก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์นักมานุษยวิทยาเจ้าของภาพถ่าย ให้เห็นมุมมองต่อสังคมวัฒนธรรมไทและประสบการณ์ทำงานสนามร่วมกับคนไทในช่วงเวลาดังกล่าว หรือเก็บข้อมูลจากการลงพื้นที่ศึกษา พื้นที่ที่เดียวกันกับนักมานุษยวิทยาเคยทำงานสนาม ให้เห็นบริบทการเปลี่ยนแปลงของสังคมวัฒนธรรมไท เพื่อให้เนื้อหาและข้อสรุปของงานวิจัยสมบูรณ์มากขึ้น

## เชิงอรรถ

[1] บทความชิ้นนี้เขียนขึ้นใหม่ โดยใช้ข้อมูลบางส่วนของผู้วิจัย จากรายงานการศึกษารายบุคคลซึ่งเสนอต่อคณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาบัณฑิต สาขาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ปีการศึกษา 2558

[2] http://www.sac.or.th/databases/anthroarchive/main.php

[3] ผู้เขียนนำข้อมูลมาใช้เพื่อการศึกษาวิจัยและเผยแพร่ตามข้อกำหนดการใช้ข้อมูลของศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร

## บรรณานุกรม

### หนังสือและบทความในหนังสือ


ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกุล. (บรรณาธิการ). (2555). *คนใน ประสบการณ์ภาคสนามของนักมานุษยวิทยาไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.

พรรณราย โอสถาภิรัตน์. (2546). "สื่อทางด้านภาพกับความรู้ทางมานุษยวิทยา". ใน จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย (บรรณาธิการ), *สื่อกับมานุษยวิทยา* (น. 5-19). กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร

สุมิตร ปิติพัฒน์ และคณะ. (2546). *คนไทแดงในแขวงหัวพัน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว*. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุมิตร ปิติพัฒน์ และ ฮวง เลือง. (2543). *คนไทเมืองกว่า ไทแถงและไทเมืองในประเทศเวียดนาม*. กรุงเทพฯ: กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.


## บทความวารสาร


ธเนศ วงศ์ยานนาวา. (2548). "ชาติพันธุ์วรรณาในความเป็นซับเจคของนักมานุษยวิทยา: "จริยธรรม" ระหว่างหาความจริงและการสร้างความจริง". *รัฐศาสตร์สาร*, 24:3, 167-172.

นันทวัฒน์ ฉัตรอุทัย. (2555). "บทบรรณาธิการ". *จดหมายข่าว: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร*, 14:76 (เมษายน-มิถุนายน).

พัฒนา กิติอาษา. (2551). "มานุษยวิทยาแบบคนมองคน: ข้อสังเกตเบื้องต้นว่าด้วยกำเนิดและพัฒนาการของงานชาติพันธุ์นิพนธ์ในสยาม". *วารสารสังคมศาสตร์*, 20:2, 168.

สุดแดน วิสุทธิลักษณ์. (2543). "แนะนำหนังสือไท-ไทย". *วารสารธรรมศาสตร์*, 26:3 (กันยายน-ธันวาคม), 161-165.


## เอกสารการประชุมวิชาการ


สุมิตร ปิติพัฒน์. (2557). เบื้องหลังคนใน (สนาม) : ความสัมพันธ์ของนักมานุษยวิทยากับบันทึกสนาม. *บันทึกภาคสนาม : ความรู้ ความลับ และความทรงจำ*. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.

อานันท์ กาญจนพันธ์. (2557). พัฒนาการและคุณค่าของบันทึกภาคสนาม. *บันทึกภาคสนาม : ความรู้ ความลับ และความทรงจำ*. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.


## สื่ออิเล็กทรอนิกส์


ธันวดี สุขประเสริฐ และ สิทธิศักดิ์ รุ่งเจริญสุขศรี. (2555). จดหมายเหตุภาพไทลื้อ: ย้อนรอยจากเอกสารของมอร์แมน. *จดหมายเหตุมานุษยวิทยา*. สืบค้นจาก http://www.sac.or.th/databases/anthroarchive/resource/tabres_det.php?rid=4

ยุกติ มุกดาวิจิตร. (2555). มานุษยวิทยา-สังคมวิทยา-ไทยศึกษาเพื่อใคร. ใน มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, คณะสังคมศาสตร์, *สะท้อน ย้อนคิด สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา เชียงใหม่*. สืบค้นจาก http://socanth.tu.ac.th/blogs/who-are-anthropology-sociology-thai-studies-for/


## รูปภาพ


ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน). *ฐานข้อมูลจดหมายเหตุมานุษยวิทยาในประเทศไทย*. เข้าถึงเมื่อ มีนาคม 2559, จาก http://www.sac.or.th/databases/anthroarchive/main.php


## เอกสารภาษาอังกฤษ


Collier, Jr. J & Collier, M. (1986). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press

Niskač, T. B. (2011). Some thought on Ethnographic fieldwork and photography in Stud. Ethnol. Croat, (23), 125-148. Retrieved from hrcak.srce.hr/file/110965

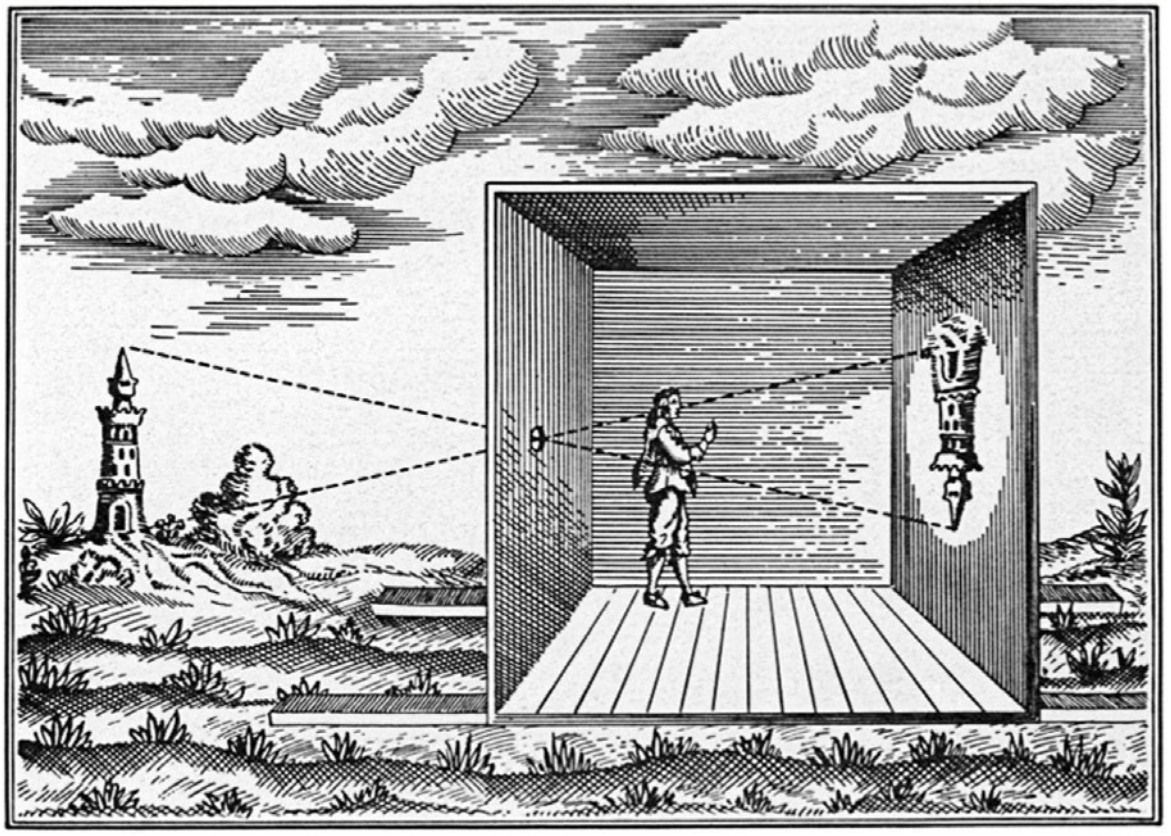
“

There are always two people in every picture:
the photographer and the viewer.

”

Ansel Adams

# แสงและความมืด



กล้องถ่ายรูปที่ใช้การได้จริง รุ่นแรกของโลกนั้น มีอายุเก่าที่สุดไม่ถึง 200 ปี

แต่การค้นพบเหตุการณ์ “แปลกประหลาด” ซึ่งถือได้ว่าเป็นที่มาของ “การถ่ายรูป” นั้นย้อนกลับไปอย่างน้อย 2,400 ปี จากบันทึกของชาวจีน คือการสังเกตเห็นภาพทิวทัศน์จากภายนอกห้อง ฉายผ่านรูเล็กๆ เข้ามาปรากฏเป็นภาพกลับหัว (ซึ่งรู้จักกันต่อมาว่าเป็นปรากฏการณ์ของ “กล้องรูเข็ม”)

ในขณะที่กรุงศรีอยุธยากำลังหล่อพระพุทธรูปยืนองค์ใหญ่ในวิหารพระศรีสรรเพชญนั้น เป็นช่วงเวลาเดียวกันกับที่ เลโอนาร์โด ดา วินชี นักวิทยาศาสตร์และศิลปินชาวอิตาเลียน ได้สร้างอุปกรณ์ขึ้นเพื่อใช้เป็นเครื่องมือ ช่วยในการวาดรูปซึ่งมีการทำงานในลักษณะเดียวกับ “กล้องรูเข็ม” อุปกรณ์เช่นว่านี้ เรียกกันในภาษาละตินว่า คาเมรา ออบสคูรา (camera obscura) ซึ่งแปลว่า “ห้องมืด”

กว่าที่จะมีการคิดค้นให้มีอุปกรณ์รับแสงหรือภาพมาทำปฏิกิริยากับสารเคมีเพื่อคงสภาพรูปนั้นเอาไว้ให้ได้ (เพื่อเป็นภาพถ่าย) ก็ล่วงเลยมาจนถึง พ.ศ. 2382 โดยเรียกระบบของการถ่ายรูปนั้นว่า ดาแกโรไทพ์ (Daguerreotype) และ ทัลบอตไทพ์ (Talbottype) ตามชื่อผู้ประดิษฐ์

การถ่ายรูปมาถึงเมืองไทยเป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2388 ในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยบาทหลวงชาวฝรั่งเศสชื่อ ลาร์โนดี (Jean-Baptiste Francois Louis Larnaudie) โดยคนไทยคนแรกที่ถ่ายภาพน่าจะเป็น “ขุนนางผู้ใหญ่” คนใดคนหนึ่ง ด้วยช่วงเวลานั้น “มิใคร่มีใครยอมให้ถ่าย ด้วยเกรงว่าจะเอารูปไปใช้ทำร้ายด้วยกฤตยาคม” หรืออาจจะทำให้อายุสั้นลง อย่างไรก็ตาม พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 เป็นพระมหากษัตริย์ไทยองค์แรกที่ยอมฉายภาพพระองค์เอง เพื่อส่งไปให้ประมุขต่างประเทศ เช่น ประธานาธิบดีแฟรงคลิน เพียร์ซ แห่งสหรัฐอเมริกา สมเด็จพระนางเจ้าวิกตอเรีย แห่งอังกฤษ และพระสันตะปาปาปิอุสที่ 9 แห่งกรุงวาติกัน และภาพสุดท้ายของพระองค์ คือภาพที่ทรงฉายกับเจ้าเมืองสิงคโปร์ในช่วงสังเกตการณ์สุริยุปราคาในเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2411

ในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสนพระทัยในเรื่องการถ่ายรูปตั้งแต่มีพระชนมายุในวัยหนุ่ม การถ่ายรูปเป็นที่นิยมกันโดยทั่วไป จากกิจการร้านถ่ายรูปเพียง 4 แห่งในสมัยรัชกาลที่ 4 เพิ่มขึ้นมาเป็น 20 แห่งและแพร่สู่หัวเมืองต่างๆ เช่น ในสงขลาและเชียงใหม่ ประมาณกันว่ามีช่างถ่ายรูปนับร้อยคน ในช่วงปลายรัชสมัย มีหลักฐานว่า ในพระบรมมหาราชวังนิยม “เล่นฉายรูปกัน” เจ้าจอมเอิบ ซึ่งเป็นสตรีในวัง นับเป็นช่างภาพสมัครเล่นผู้หนึ่ง โดยมีผลงานเป็นภาพถ่ายของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และ ภาพของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ณ พระที่นั่งวิมานเมฆ

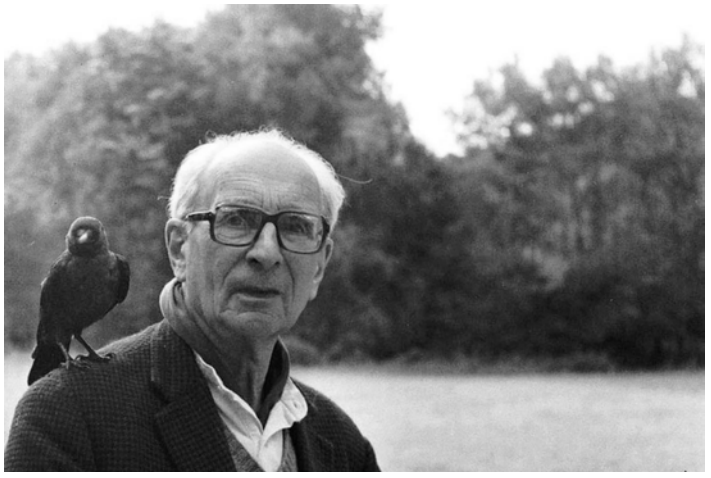
การถ่ายภาพรุ่งเรืองอย่างมากในช่วงปี พ.ศ.2448-2447 เมื่อจัดให้มีการ “ประชันรูปถ่าย” ในงานวัดเบญจมบพิตร มีผู้ส่งภาพเข้าร่วมประกวดถึง 140 คน มีรูปถ่ายมากถึง 1,184 รูป พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงส่งรูปประกวดถึง 19 รูป และรูปคนัง (ชาวซาไก ที่ชาววังเรียกว่า “เงาะป่า”) เป็นภาพหนึ่งที่ส่งเข้าประชันและได้รับความนิยมกันมาก “ทีแรกอัดมาเพียง 230 รูป ปรากฏว่าขายดีจนขายไม่ทัน” “ฝรั่งชอบรูปนั้นมากกว่าที่แต่งเป็น

รูปเงาะ ขายในเวลางานแผ่นละ 3 บาท ได้เงิน 1,000 บาทเศษ... เป็นของอ้ายคนังส่วนหนึ่ง ได้เงินส่วนอ้ายคนังเกือบ 400 บาท...”

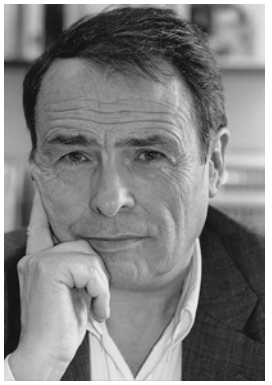
ในช่วงหนึ่งร้อยปีที่ผ่านมา กล้องถ่ายภาพพัฒนาและแพร่หลายไปอย่างรวดเร็วจากเทคนิควิธีที่ปล่อยให้แสงถ่ายลงบนแผ่นโลหะ ลงบนแผ่นฟิลม์ จนถึงกล้องดิจิทัล การถ่ายรูปขยายไปสู่ผู้คน ชนิดที่ว่าทุกคนกลายมาเป็น “ผู้ถ่ายภาพ” ได้ด้วยตนเอง

จากความคาดหวังและเชื่อมั่นว่า ภาพถ่ายคือการบันทึกความจริงรูปแบบหนึ่ง ไปสู่ความคิดว่าภาพถ่ายสามารถปรับแต่งได้อย่างไม่สิ้นสุดและเป็นเทคโนโลยีของการผลิตซ้ำที่แยกไม่ออกว่าภาพใดคือต้นฉบับ

นักสังคมวิทยาและนักมานุษยวิทยาที่ใช้กล้องเป็นอุปกรณ์ในการบันทึกภาพ ต่างมองเห็นทั้งศักยภาพและข้อจำกัด



นักมานุษยวิทยา - โคลด เลวี สโทรสส์ (Claude Lévi Strauss) กล่าวว่า “ผมไม่ค่อยอยากใช้กล้อง (ภาพยนตร์) นัก ผมรู้สึกผิดที่จะจ้องมองผ่านช่องมองภาพอยู่ตลอดเวลา แทนที่จะได้สังเกตและพยายามทำความเข้าใจสิ่งที่เกิดขึ้นรอบๆ ตัวผม”



ส่วนนักสังคมวิทยา เช่น ปิแอร์ บูรดิเยอ (Pierre Bourdieu) ให้ความเห็นไปอีกแง่มุมหนึ่ง “การถ่ายภาพเป็นข้อปฏิบัติเพียงอย่างเดียวที่มีมิติทางศิลปะและทุกคนเข้าถึงได้ ขณะเดียวกันก็เป็นสินทรัพย์ทางวัฒนธรรมที่ทุกคนสามารถบริโภคได้”

พวกเรา ในฐานะที่อยู่ในยุคเฟื่องฟูอย่างถึงที่สุดของการถ่ายภาพ เราอาจจะลองมาตั้งคำถามกับบทบาทของ “การมองเห็น” “ภาพถ่าย” และ “การทำความเข้าใจคนอื่น” ว่าเชื่อมโยงกันอย่างไร ?

## อ้างอิง


เอนก นาวิกมูล. (2548). *ประวัติการถ่ายรูปยุคแรกของไทย*. กรุงเทพฯ: สารคดี.

Claude Lévi- Strauss. (1995). *Saudades Do Brasil A Photographic Memoir. Translated from the French by Sylvie Modelski*. Seattle & London: University of Washington Press.

Franz Schultheis. (2001). *Pictures from Algeria: An Interview with Pierre Bourdier*.


## ภาพ

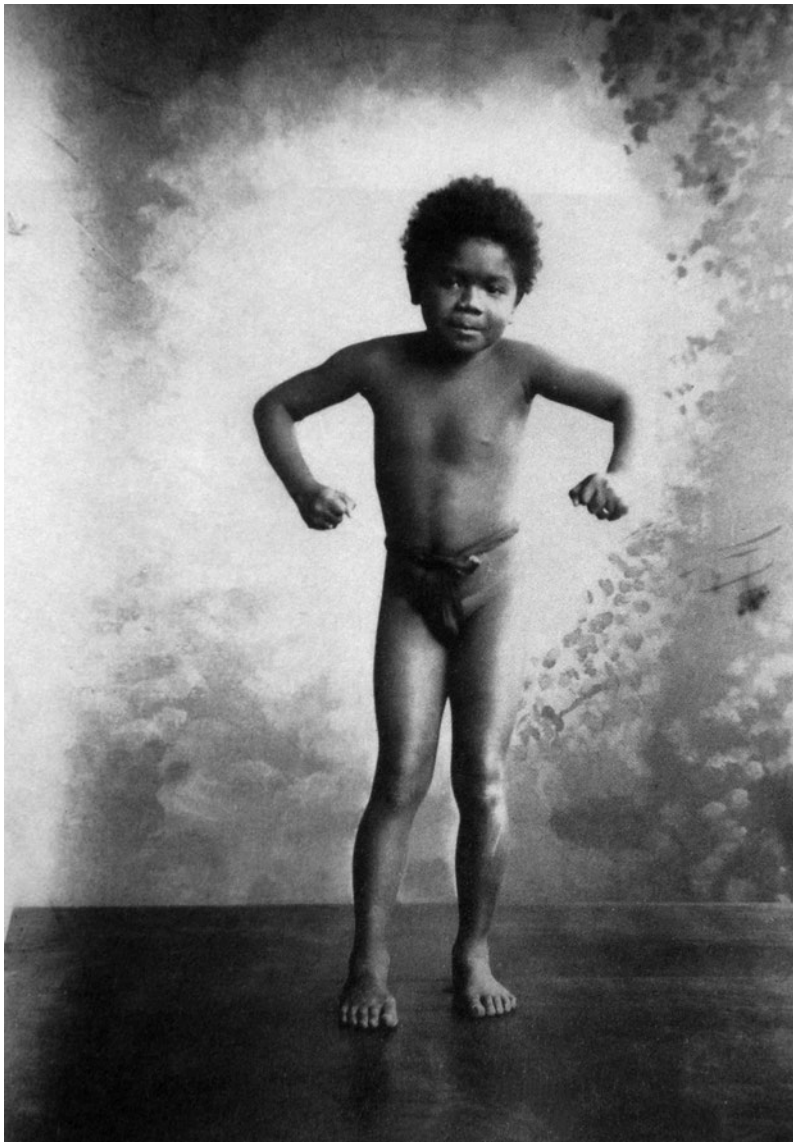

สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร

https-//www.photoion.co.uk/blog/camera-obscura

http://teakdoor.com/famous-threads/39970-siam-thailand-bangkok-old-photo-thread-203.html

http://larepubliquedeslivres.com/claude-levi-strauss-revele-dans-une-biographie-japonaise

http://lo-imborrable.blogspot.com/2013/08/pierre-bourdieu-argelia-60.html



คนัง

## ผู้ถ่ายภาพ : พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2396-2453)

ความสนในวิชาถ่ายรูปและ “เล่นฉายรูปกัน” โดยเฉพาะในราชสำนักนั้น เป็นที่นิยมในช่วงปลายรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์เองทรงสนพระทัยในเรื่องการถ่ายรูปมาบ้างแล้ว เมื่อมีพระชนมายุในวัยหนุ่ม และทรงบทพระราชนิพนธ์ “เรื่องถ่ายรูป” เกี่ยวกับประวัติและวิจารณ์ระบบการถ่ายรูปได้ลึกซึ้งลงในหนังสือ กุมารวิทยา

นอกจากทรงโปรดเกล้าฯ ให้จัดโชว์รูปถ้ำมอง (ภาพถ่ายลงกระจกหรืออัดลงกระดาษใส่กรอบ แล้วนำมาใส่ตู้ดู) และการประชันรูปขึ้นในงานวัดเบญจมบพิตร ช่วงปี พ.ศ. 2447 และ พ.ศ. 2448 แล้ว พระองค์ยังเสด็จมาทำหน้าที่ช่างถ่ายรูปเป็นประจำทุกวันในช่วงงานด้วย

ภาพ “คนัง” เป็นหนึ่งในภาพที่ทรงส่งรูปเข้าร่วมประกวดในงาน

### เอกสารที่เกี่ยวข้อง

เอนก นาวิกมูล. (2548). *ประวัติการถ่ายรูปยุคแรกของไทย*. กรุงเทพฯ : สารคดี.

เจ้าดารารัศมี พระราชชายา

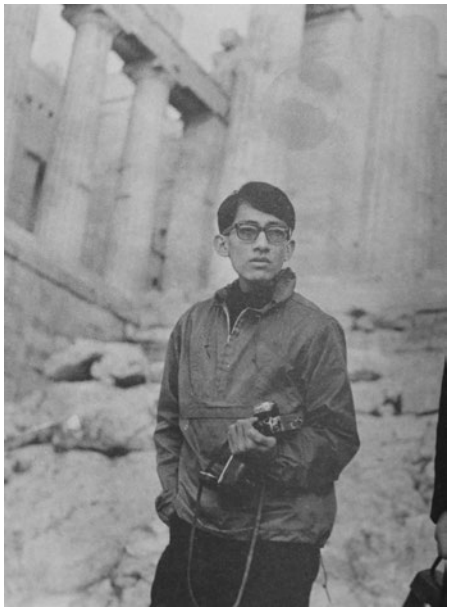
## ผู้ถ่ายภาพ : เจ้าจอมเอิบ (พ.ศ. 2422-2487)

เป็นเจ้าจอมพระสนมเอกในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เจ้าจอมเอิบ เกิดในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นบุตรคนที่ 11 ในจำนวน 14 คน ของเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ (เทศ บุนนาค) ที่เกิดกับท่านผู้หญิงอู่ มีพี่น้องร่วมบิดาทั้งสิ้น 62 คน โดยในจำนวนนี้มี 5 คน ที่เกิดจากท่านผู้หญิงอู่ (สกุลเดิม วงศาโรจน์) และได้เป็นเจ้าจอมในรัชกาลที่ 5 คือ เจ้าจอมมารดาอ่อน เจ้าจอมเอี่ยม เจ้าจอมเอิบ เจ้าจอมอาบ และเจ้าจอมเอื้อน

เจ้าจอมเอิบเข้าถวายตัวรับราชการฝ่ายในเมื่อ พ.ศ. 2434 เมื่ออายุได้ 12 ปี และได้ตามเสด็จไปแปรพระราชฐาน ประพาสหัวเมืองเหนือเมื่อ พ.ศ. 2444 หรือไปประทับที่พระราชวังบางปะอิน เมื่อ พ.ศ. 2445 และเสด็จประพาสต้นเมื่อ พ.ศ. 2447 เป็นผู้ถวายงานอย่างใกล้ชิด จนกระทั่งสิ้นรัชกาล

*เจ้าจอมเอิบ ถือเป็นช่างภาพสตรีคนแรกๆ ของไทยที่ถ่ายภาพ และล้างรูปได้ด้วยตัวเอง เป็นช่างภาพสมัครเล่นในราชสำนัก ซึ่งได้ถ่ายภาพพระบรมฉายาลักษณ์ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (โดยเฉพาะภาพพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ขณะกำลังทำอาหารที่ระเบียงของเรือนต้น ข้างตำหนักวิมานเมฆ) และพระฉายาลักษณ์ของเจ้านายหลายพระองค์*

ไตข่า (Tai Kha)
อำเภอชินผิน มณฑลยูนนาน จีน



## ผู้ถ่ายภาพ : รศ.สุมิตร ปิติพัฒน์

รองศาสตราจารย์ สุมิตร ปิติพัฒน์ อดีตอาจารย์และคณบดีคณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เริ่มต้นเข้ารับราชการเป็นอาจารย์ในแผนกวิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาอยู่ 7 ปี ก่อนที่จะได้รับทุนเพื่อเรียนด้านมานุษยวิทยาที่มหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด โดยมีศาสตราจารย์ Stanley Jeyaraja Tambiah นักมานุษยวิทยาศาสนาและการเมืองเป็นอาจารย์ที่ปรึกษา

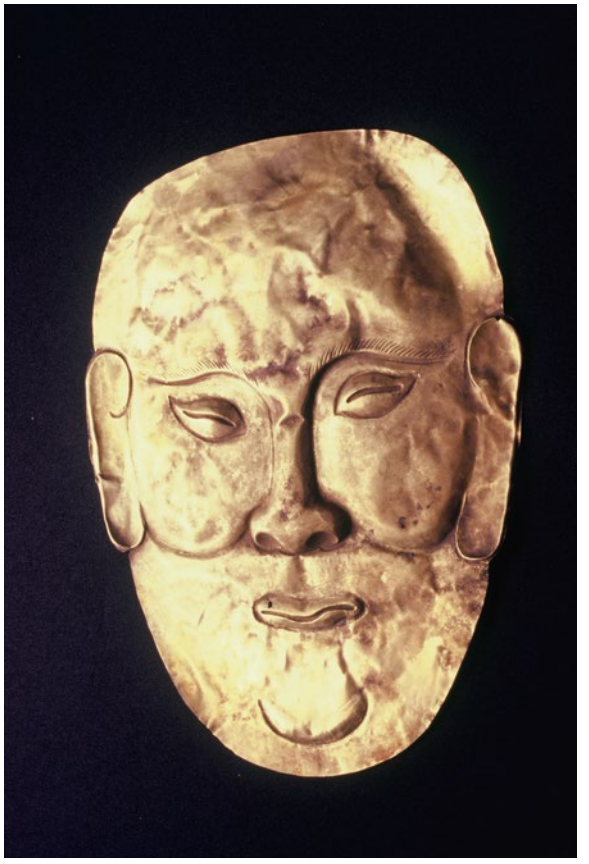
งานวิจัยในช่วงแรก สนใจศึกษาเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมบริเวณเขื่อนอุบลรัตน์ จังหวัดขอนแก่น (พ.ศ. 2515) ศึกษาวิถีชีวิตของคนที่อาศัยอยู่ในเรือนแพที่จังหวัดพิษณุโลกและอุทัยธานี (พ.ศ. 2516) หลังจากนั้นได้หันมาสนใจทางด้านโบราณคดี เช่น การขุดค้นทางโบราณคดีที่บ้านเชียง จ.อุดรธานี (พ.ศ. 2517) และงานทางด้านชาติพันธุ์ไท คือศาสนาและความเชื่อของไทดำ (พ.ศ. 2518) คนไทในสิบสองปันนา (พ.ศ. 2526)

ต่อมา (พ.ศ. 2539-2546) ได้ทุ่มเทความสนใจให้กับการศึกษากลุ่มคนที่พูดภาษาตระกูลไท โดยใช้ระยะเวลาหลายปีร่วมกับคณะทำงาน ในการเดินทางสำรวจและเก็บข้อมูลภาคสนามอย่างกว้างขวาง ทั้งในประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ประเทศอินเดีย เวียดนาม ลาว และไต้หวัน นอกจากจะมีข้อมูลจากภาคสนามเป็นจำนวนมากแล้ว ยังมีภาพถ่ายและฟิลม์สไลด์อีกจำนวนหลายพันภาพ นอกเหนือไปจากงานวิจัยที่ตีพิมพ์เผยแพร่ออกมาแล้วเกือบ 20 เล่ม

ปัจจุบัน รศ.สุมิตร ปิติพัฒน์ ในวัย 75 ปี ยังคงมีความสนใจในการศึกษาเปรียบเทียบเกี่ยวกับวัตถุทางวัฒนธรรมอันเป็นผลงานสร้างสรรค์ของมนุษย์ ทั้งยังเชื่อมั่นว่า “ภาพถ่าย” จะเป็น “ข้อมูล” ให้กับนักวิชาการรุ่นหลังได้ศึกษาเรียนรู้ เพื่อที่จะทำ “ความเข้าใจ” เพิ่มมากขึ้นเกี่ยวกับ “ชาติพันธุ์ไท”

(บน) บ้านเรือนของชาวปู้ไยในมณฑลยูนนาน สาธารณรัฐประชาชนจีน
(ล่าง) ผู้หญิงชาวไทดำ (Tai Dam)

(บน) ปู่เยอ ย่าเยอ บรรพบุรุษของชาวลาวในวันสงกรานต์
ของเมืองหลวงพระบาง สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว
(ล่าง) ด้งหรือก้ำ (Tong / Kam) มณฑลกุ้ยโจว จีน



(ขวา) หน้ากากทองคำของเจ้าเมืองจิ่งทง (เชียงทุ่ง) จังหวัดซือเหมา มณฑลยูนนาน สมัยคริสต์ศตวรรษที่ 16 (สมัยราชวงศ์หมิง)
(ซ้าย) หมอชาวไต (Tay) หรือชาวโท้ จังหวัดลาวกาย สาธารณรัฐสังคมเวียดนาม

สตรีม้ง ตลาดอำเภอบักฮา จังหวัดลาวกาย ภาคเหนือของสาธารณรัฐสังคมเวียดนาม

(บน) สตรีชาวไทแถง ตำบลมุนเซิน
อำเภอกอนกวง จังหวัดเหง่อัน
ตอนกลางของสาธารณรัฐสังคมเวียดนาม
(ล่าง) หญิงชาวไทขาว กลับจากตลาด
ตอนเหนือของสาธารณรัฐสังคมเวียดนาม

“

On my first expedition I had, in addition to the Leica, an oval-shaped miniature 8 mm camera whose name I have forgotten. I hardly ever used it, feeling guilty if I kept my eye glued to the viewfinder instead of observing and trying to understand what was going on around me.

”

Claude Lvi-Strauss, Saudades Do Brasil A photographic Memoir, 1995

หมอปะกำ หรือ หมอช้างชาวกวยแห่งบ้านตากลาง จ.สุรินทร์ รายรอบด้วยความเชื่อ เครื่องรางของขลัง และคาถาอาคม
ที่พวกเขายึดถือเป็นสิ่งปกป้องคุ้มกันยามเมื่อออกคล้องช้างในสมัยโบราณ

## ผู้ถ่ายภาพ : สายัณห์ ชื่นอุดมสวัสดิ์

สายัณห์ ชื่นอุดมสวัสดิ์ เป็นช่างภาพแนวสารคดีที่มีงานตีพิมพ์ในหน้านิตยสารและหนังสือพิมพ์หลายๆ ฉบับ เช่น สารคดี, Bangkok Post, The Nation, Nature Explorer, TERRAVIVA, nfpa Journal (New York), อนุสาร อสท., Lonely Plannet และ National Geographic (Thai Edition) ฯลฯ

ภาพของเขาจับช่วงเวลาเหตุการณ์ที่หลากหลายของวิถีชีวิตผู้คนธรรมดาซึ่งกำลังเผชิญหน้ากับความท้าทายใหม่ๆ จากความเปลี่ยนแปลงของโลกที่เป็นไปอย่างรวดเร็ว ภาพเหล่านั้นถูกเผยแพร่ผ่านองค์กรทั้งท้องถิ่นและระหว่างประเทศ เช่น คณะกรรมาธิการแม่น้ำโขง (Mekong River Commission - MRC), IUCN Thailand, WWF Thailand, International Finance Corporation (องค์กรภายใต้ World Bank), Asian Disaster Preparedness Center (ADPC) และ The Rockefeller Foundation

ปี 2560 และ 2561 เขาทำหน้าที่บรรณาธิการภาพให้กับ วารสารวัฒนธรรม ของกระทรวงวัฒนธรรม ปัจจุบัน เป็น Contributor ให้กับ Getty Image และ International Consultant ด้านภาพถ่ายให้กับ Mekong Integrated Water Resources Management Project ภายใต้ MRC (Mekong River Commission) - องค์กรความร่วมมือระหว่างประเทศลุ่มน้ำโขง

ประเพณีบวชช้างของชาวกวย บ้านตากลาง จ.สุรินทร์ รุ่มรวยด้วยสีสันและสายสัมพันธ์ของคนกับช้าง

## แสง สิ่งของและการมองเห็น

กล่าวกันอยู่เสมอๆ ว่าภาพถ่ายคือการบันทึกภาพความจริง แต่ภายหลังจากการลั่นชัตเตอร์ในแต่ละครั้ง ผมมักสงสัยอยู่เสมอว่าความจริงที่เรากำลังบันทึกอยู่นั้น เป็นความจริงของใคร เป็นความจริงที่ตัวผมเข้าใจเอง แล้วจึงจัดองค์ประกอบ แสงเงา และจัดวางอารมณ์ให้ปรากฏออกมาในเฟรมภาพถ่าย หรือ เป็นความจริงที่ผู้ถูกถ่ายออกแบบเอง แล้วจึงปล่อยให้ผมเก็บบันทึกเข้ามาในเฟรม

ความจริงในมุมของผู้ถ่ายภาพ ผู้ถูกถ่ายภาพและสภาพแวดล้อมอื่นๆ มักจะเหลื่อมซ้อนทับกันอยู่ตลอดเวลาในเฟรมๆ หนึ่ง ความจริงของภาพๆ หนึ่งจึงไม่สามารถถูกอ่านได้อย่างครบถ้วน หากเราไม่ทำความเข้าใจต่อบริบทรอบๆ ข้าง เหตุการณ์ และความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นทั้งก่อนหน้าและภายหลังช่วงวินาทีที่เฟรมภาพนั้นถูกบันทึกไว้

มานิ ชนพื้นเมืองซึ่งเดินทางเปลี่ยนถิ่นที่อยู่อาศัยอยู่ในป่าตามแนวเทือกเขาบรรทัด ปัจจุบันมานิส่วนหนึ่งได้รับการศึกษาตามแบบคนเมือง มีปฏิสัมพันธ์กับโลกปัจจุบันมากขึ้น แต่หลายๆ คน กลับหันหลังให้เมืองกลับเข้าผืนป่า ด้วยวิถีอิสระยังคงฝังแน่นอยู่ในสายเลือด

ภาพชุดชาติพันธุ์ที่นำมาแสดงนี้ มีทั้งที่เป็นภาพเหตุการณ์เกิดขึ้นฉับพลันและดำเนินไปตามสถานการณ์หนึ่งๆ ในขณะที่บางภาพก็ผ่านการจัดวางไว้ด้วยความมุ่งหมายในความพยายามเล่าเรื่องราวเป็นสำคัญ ทุกภาพคือความจริงที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น หากถูกบอกกล่าวโดยช่างภาพ ตัวแบบ และหรือสถานแวดล้อมรอบๆ อย่างใดอย่างหนึ่งหรือทุกๆ อย่างรวมๆ กัน ทำให้ความจริงแต่ละด้านแต่ละมุมบางครั้งบางทีซ้อนทับกันอยู่อย่างยุ่งเหยิง

อย่างไรก็ตาม ภาพถ่ายแต่ละเฟรมมีหน้าที่สำคัญในการเล่าเรื่องอย่างใดอย่างหนึ่งเสมอ การรื้อ ลดทอน หรือถอดความยุ่งเหยิงที่ปกคลุมเฟรมภาพใดภาพหนึ่งออก อาจทำได้ด้วยการพูดคุย เรียนรู้ และสลายความเป็นคนแปลกหน้าซึ่งกันและกันในความสัมพันธ์ของผู้ถ่ายและผู้ถูกถ่าย จนหลงเหลือเพียงเศษเสี้ยวของวินาทีที่บันทึกภาพและแบ่งปันความเข้าใจในตัวผู้อื่นผ่านเรื่องราวที่ปรากฏอยู่ในเฟรมภาพสี่เหลี่ยม ณ ช่วงเวลานั้นเป็นสำคัญ

(บน) เพิงพักชั่วคราวของมานิ พวกเขาจะเดินทางย้ายถิ่นฐานไปเรื่อยๆ เก็บของป่าและล่าสัตว์เล็กๆ เป็นอาหาร
(ล่าง) มลาบรี กลุ่มชาติพันธุ์ที่มีถิ่นอาศัยอยู่ในแนวเทือกเขาทางภาคเหนือ ปัจจุบันพวกเขาบางส่วนหยุดวิถีร่อนเร่ในป่า และถูกจัดตั้งรวมเป็นหมู่บ้านถาวรในจังหวัดน่าน

มลาบรี 3 ช่วงอายุคน คนเฒ่าซึ่งเกิดและเติบโตในป่ากับวิถีร่อนเร่เดิม คนหนุ่มและเด็กรุ่นหลังที่เกิดในหมู่บ้าน พวกเขาต่างกำลังปรับเปลี่ยนวิถีไปสู่โลกที่ต้องมีปฏิสัมพันธ์กับคนเมืองมากขึ้นอย่างไม่มีทางเลือก

(บน) อูรักลาโว้ย กลุ่มเร่ร่อนแห่งท้องทะเล ที่บ้านราไวย์ จ. ภูเก็ต ผืนน้ำกว้างไกลที่พวกเขาเคยเดินทางไปมาอย่างอิสระในปัจจุบันไม่อนุญาตให้ทำเช่นนั้นอีกต่อไป
(ล่าง) ลอบดักปลา ของ อูรักลาโว้ย จะถูกนำไปถ่วงทิ้งไว้ใต้ทะเลที่ความลึกหลักสิบเมตร เพื่อล่อปลาเข้ามาติด จากนั้นพวกเขาจะคว้าหน้ากากดำน้ำและท่อสายยางซึ่งต่อกับเครื่องปั้มลมล้อรถมอเตอร์ไซค์คาบเข้าปาก แล้วดำดิ่งลงไปเก็บปลาขึ้นมา

“

Sometimes I would take photos for the simple reason of being able to remember something, later to be able to describe it, or I would photograph objects that I couldn’t take with me. But there was something else, too : Photography was ---how can I put it ---a way of looking. There is this petit bourgeois spontaneous sociology that makes fun of people who set out on their tourist excursions with cameras over their shoulders and then do not even really see the landscape because they are so busy taking photographs.

”

Picture from Algeria An Interview with Pierre Bourdieu, 2001

Musée de l'Orangerie 2007

## ผู้ถ่ายภาพ : ศุภชัย เกศการุณกุล

ช่างภาพพอร์ตเทรตและนักเขียน อดีตบรรณาธิการภาพนิตยสาร ‘open’ ผู้เดินทางเพื่อถ่ายภาพและเขียนหนังสืออย่างสม่ำเสมอ ถ่ายภาพขาวดำและใช้กล้องฟิล์มเป็นหลัก-หากเลือกได้ ด้วยมุมมองผ่านเลนส์และความคิดของเขาที่เราอยากนิยามว่า ‘ชัดลึก’ ผลงานรวมเล่มที่ผ่านมา ‘In Paris’ (2551), ‘ครั้งหนึ่งในเวลาหนึ่ง Portrait in Our Time’ (2558) และล่าสุด Photo Book ‘Les Parisiens’ (2560) เมืองซึ่งใช้ชีวิตอยู่นานหลายปี เป็นเมืองที่เขาบอกว่า “เป็นการผจญภัยครั้งสุดท้ายของวัยหนุ่ม”

## แสง สิ่งของ และการมองเห็น | ปารีส

เมื่อก้าวเท้าเหยียบถนนของปารีสในฤดูหนาวปลายเดือนมกราคม ปี 2002 ผมหยิบกล้องขึ้นมาถ่ายภาพเกือบจะทันที ภาพแรกๆ เป็นภาพต้นหลิวยืนเหงาๆ ชานกรุงปารีส และถ่ายภาพต่อเนื่องกันราวหกเดือน คล้ายความรู้สึกแปลกใหม่และความตื่นเต้นกระตุ้นให้ลงมือบันทึกบรรยากาศที่ไม่คุ้นต่อสายตา ก่อนที่จะพบว่าสิ่งที่บันทึกไว้ไม่แตกต่างจากภาพโปสการ์ดและในหนังสือท่องเที่ยวทั่วไป ผมรู้สึกไม่พอใจงานชุดนั้นนัก เพราะภาพที่ได้ไม่เป็นไปอย่างที่คิด อาจเพราะคาดหวังกับตัวเองมากว่าจะได้ภาพที่ดีกว่านี้ แต่ภาพที่ดีที่ต้องการเป็นอย่างไร ผมยังนึกไม่ออกเหมือนกัน เมื่อมาพิจารณาภายหลังพบว่าอาจเป็นเพราะความไม่รู้จักชีวิตของชาวปารีเซียงเพียงพอ

ถัดจากนั้นชีวิตผมวุ่นวายอยู่กับการปรับตัว และเรียนรู้วิถีชีวิตของชาวปารีเซียง 3-4 ปีต่อมานั้นผมแทบไม่ได้ถ่ายภาพอย่างจริงจังเลย จะมีบ้างก็เป็นการถ่ายภาพบันทึกธรรมดาๆ ชีวิตดำเนินเรื่อยมา กระทั่งสิ่งแปลกตากลายเป็นสิ่งคุ้นเคย ความแปลกใหม่ในชีวิตกลายเป็นความเคยชิน ความรู้สึกที่อยากจะถ่ายภาพกลายเป็นความเฉยชา

Métropolitain, 2007

ผมเริ่มกลับมาถ่ายภาพอย่างจริงจังอีกครั้งเมื่อวางแผนว่าจะกลับกรุงเทพ จึงอยากได้ภาพชุดหนึ่งไว้เป็นที่ระลึกต่อชีวิตที่นี่ ผมเริ่มวางแผนว่าจะถ่ายภาพให้ครบทุกเขตในปารีส และในย่านไหนบ้าง จากนั้นผมเดินออกไปถ่ายภาพทุกวันแม้ว่าอากาศจะดีหรือร้าย เป็นเวลาเกือบ 1 ปี ในช่วงแรกๆ ผมค่อยๆ ผลัดวันประกันพรุ่งกับแผนการที่วางไว้โดยไม่ไปถ่ายภาพในพื้นที่ที่ผมไม่ผูกพัน และเลือกไปสถานที่ที่ผมชอบแทน ไปถ่ายภาพเฉพาะที่ที่ผมคุ้นเคยและไปซ้ำๆ กระทั่งตัดสินใจตัดแผนการทั้งหมดทิ้ง และทำตามใจตัวเอง ผมคิดว่าผมควรจะถ่ายภาพปารีสในเชิงบันทึกชีวิตของผมที่นั่นมากกว่าจะบันทึกพื้นที่ที่ผมไม่มีส่วนเกี่ยวข้องด้วย

เมื่อกลับมาถ่ายภาพอีกครั้งหลังจาก 6 ปีที่เรียนรู้และใช้ชีวิตแบบคนปารีเซียง เวลาถ่ายภาพผมจะไปสถานที่บางแห่งโดยการเลือกเวลาที่เหมาะสม เพื่อไม่ต้องพบกับคนที่พลุกพล่านเกินไป และเพื่อที่จะได้แสงที่ดี ผมเลือกฤดูกาลที่คิดว่าจะได้ภาพที่น่าสนใจในสถานที่สำคัญบางแห่งผมรอให้มีบางสิ่งบางอย่างเกิดขึ้น เพราะผมคิดว่าสถานที่ไม่มีความน่าสนใจเพียงพอหากปราศจากชีวิตของผู้คน ผมค่อนข้างพอใจกับภาพถ่ายที่ได้มา เพราะผมถ่ายภาพในสถานที่ที่ผมรัก ด้วยความเข้าใจว่าคนที่นั่นใช้เวลา มีวัฒนธรรมการใช้ชีวิต และใช้เวลาว่างอย่างไร หากจะอธิบายหรือสังเคราะห์ว่าสิ่งที่เราได้เรียนรู้เป็นอย่างไรนั้นค่อนข้างยากและซับซ้อน ผมมัก

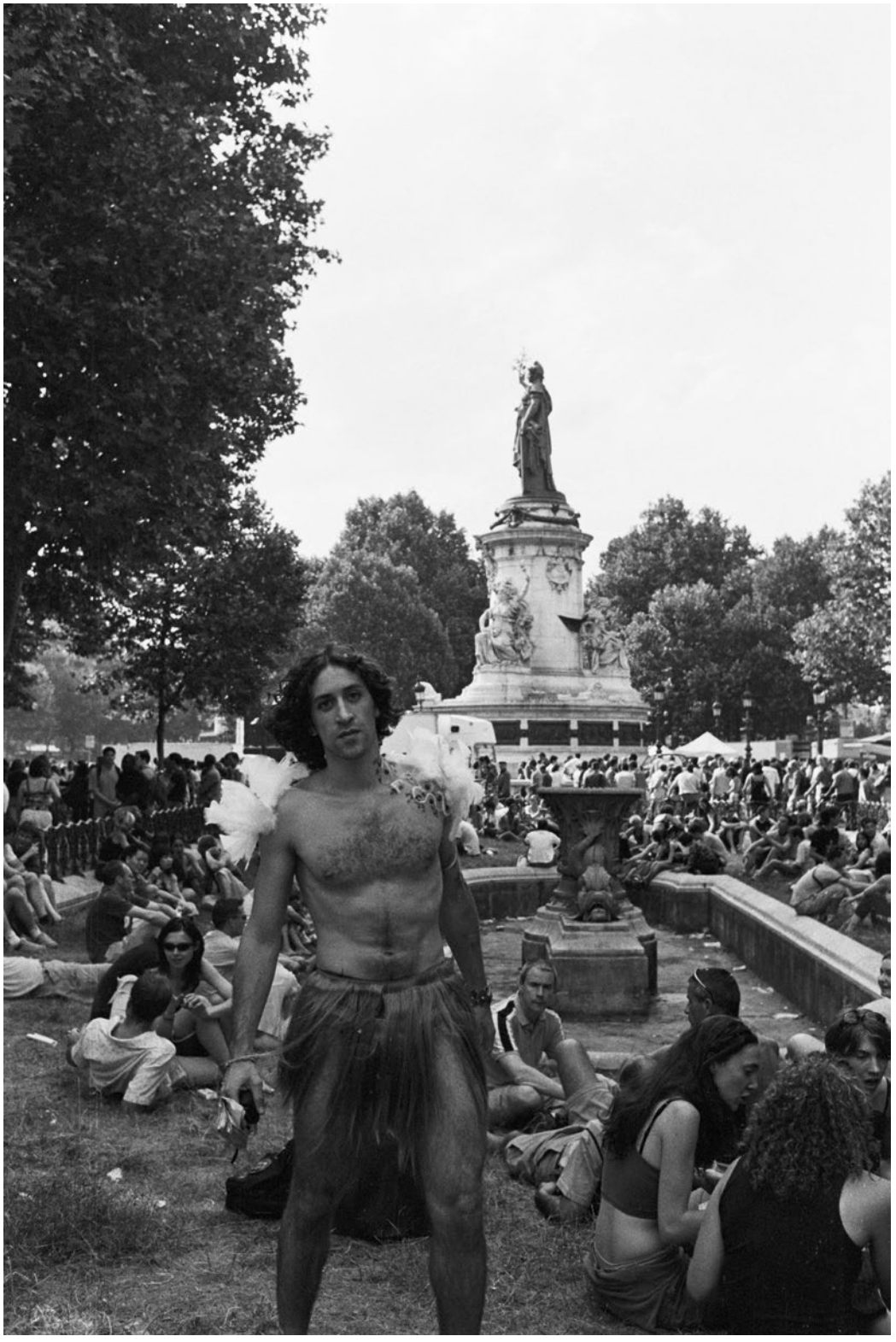
(ซ้าย) Odéon 2007
(ขวา) Montmarte, 2007

อธิบายเสมอว่าสิ่งที่ประกอบกันขึ้นเป็นความเข้าใจคล้ายๆ กับอากาศที่หายใจเข้าไป กาแฟที่ดื่ม อาหารที่กิน เสียงที่ได้ยิน และสิ่งแวดล้อมที่เราสัมผัส ทั้งหมดนั้นรวมกัน เป็นประสบการณ์เฉพาะ การจะให้อธิบายแยกส่วนนั้นเป็นไปไม่ได้

ผมกลับไปค้นฟิล์มทั้งหมดเมื่อต้องรวบรวมภาพชุดปารีสเพื่อพิมพ์เป็นหนังสือภาพ ตรวจสอบอารมณ์และความรู้สึกในภาพขณะที่บันทึกภาพ ผมพบว่าฟิล์มที่ถ่ายในปีแรกๆ แสดงให้เห็นถึงมุมมองของการไปพบเจอสถานที่ใหม่ๆ ความตื่นเต้น และความสดใหม่ แม้ว่าจะเป็นสถานที่ท่องเที่ยวสำคัญๆ แต่ผมเข้าใจว่ามันเป็น First Impression ของความแปลกใหม่ในความรู้สึก ภาพที่ได้ก็จะเป็นลักษณะที่อาจจะเปรียบเหมือนเปลือกที่อยู่บนพื้นผิวของสิ่งที่เห็น แต่เมื่อเวลาผ่านไป ฟิล์มในปีหลังๆ แสดงให้เห็นอารมณ์และความเข้าใจที่ลึกลงไปของปรากฏการณ์ที่แวดล้อม เมื่อได้ดูฟิล์มทั้งหมดในคราวเดียวกัน ผมพบว่ามันเล่าเรื่องราวที่มีความน่าสนใจแตกต่างกัน แต่ละส่วนเติมเต็มภาพของเมืองทีละเล็กละน้อย จนกลายเป็นภาพใหญ่ที่น่าสนใจภาพหนึ่ง

(บน) Place de la République, 2016
(ล่าง) Montmarte, 2007

**ชื่อภาพ: ผลงาน 7** Rue Montorgueil, 2007



Paris, 2016

“

In photography there is a reality so subtle that it becomes more real than reality.

”

Alfred Stieglitz

**กำไลเจ้าหญิงว้า**[1]

วัตถุจัดแสดง : กำไลเงิน

แหล่งที่มา : เมืองลาโช (Lasho) สาธารณรัฐสหภาพเมียนมา

เจ้าของ : ดร. ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล อดีตผู้อำนวยการศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง : ชุมชนไทในพม่าตอนเหนือ : รัฐฉานตอนใต้ ภาคมัณฑเลย์ คำตี่หลวง

เหตุการณ์ที่ดิฉันตั้งชื่อว่า “กำไลเจ้าหญิงว้า” นี้ เกิดขึ้นในร้านของชาวภารตะแห่งหนึ่ง เนื่องจากจดบันทึกไว้ไม่ชัดเจนจึงไม่แน่ใจว่าเป็นที่เมเมียว หรือเมืองอื่น ร้านแห่งนี้เราบังเอิญค้นพบในยามค่ำทีมวิจัยซึ่งเริ่มสั่งสมกิเลสและทักษะในการเสาะแสวงหาแหล่งซื้อของ จนมีความชำนาญระดับหนึ่งแล้ว ใช้เวลาในยามค่ำนี้ค้นหาแหล่งขายสินค้าแปลกๆ ร้านนี้มีเครื่องเงินรูปทรงแปลกตา รวมทั้งกำไลเงินหนาหนักแบบที่เราไม่เคยเห็นมาก่อน กำไลวงหนึ่งที่เจ้าของร้านหยิบมาให้ชม ทำลวดลายตะปุ่มตะป่ำคล้ายลายดอกไม้ใบไม้ แต่ก็ไม่อ่อนหวานเหมือนลายพรรณพฤกษา ออกจะแปลกและดูน่าเกรงขามมากกว่า อย่างน้อยก็ในสายตาของดิฉันและผู้ร่วมบริโภคอื่นๆ ดิฉันพยายามถามคนขายว่ากำไลนี้มาจากที่ไหน คนขายบอกว่าเป็นของคนที่สูงกลุ่มหนึ่ง อาจจะเป็นกะฉิ่น แต่เมื่อเราบอกว่าไม่เคยเห็นกำไลกะฉิ่นแบบนี้ แกก็บอกทำนองว่า “ไม่รู้ซิ อาจจะเป็นกลุ่มอื่นก็ได้” ครั้นพวกเราพยายามจะหารือกันว่ารูปทรงแบบนี้น่าจะเป็นของกลุ่มใด ก็ไม่มีใครรู้จริงได้แต่คาดเดาไปเรื่อยๆ และอันที่จริงกำไลและเครื่องเงินต่างๆ มีการแลกเปลี่ยนระหว่างกลุ่มกันมาก ในหลายกรณีก็ยากที่จะบอกได้ว่าเป็นของกลุ่มใด หลังจากอภิปรายกันอย่างไม่มีทางหาข้อยุติได้ อาจารย์ท่านหนึ่งซึ่งมีจินตนาการบรรเจิดอย่างยิ่งก็เสนอว่า น่าจะเป็นว้า เพราะมีภาพว่าเด็ดเดี่ยวดุดัน เป็นที่น่าเกรงขาม เข้ากับสไตล์ของกำไลได้ แต่คงไม่ใช่ของชาวบ้านทั่วไป เพราะหนักมากและมีลวดลายพิสดาร จึงน่าจะเป็นของคนฐานะสูง อาจจะเป็นเจ้าหญิงว้าก็เป็นได้ คนขายซึ่งคงจะฟังเราพูดภาษาไทยไม่รู้เรื่องแต่จับคำว่า “ว้า” ได้ และพอมีภูมิปัญญาลึกล้ำพอที่จะรู้ว่า ลูกค้าอยากจะเห็นสินค้ามีความหมายเป็นอย่างไร ก็ควรจะพยายามทำให้เป็นอย่างนั้น เขารีบบอกทันทีว่า “ใช่แล้ว อาจจะเป็นว้า”

ดังนั้นการสนทนาระหว่างพวกเราและคนขาย จึงได้ช่วยกันหล่อหลอมอัตลักษณ์ความเป็นกำไลว้า และไม่ใช่ว้าทั่วไป แต่เป็นเจ้าหญิงว้าให้แก่วัตถุชิ้นนี้ขึ้นมาได้ โดยที่ไม่มีมูลความจริงทางชาติพันธุ์ใดใดทั้งสิ้น เพราะในหมู่พวกเราไม่มีใครรู้จักกลุ่มชาติพันธุ์ว้าอย่างจริงจัง เพียงแต่คุ้นเคยกับชื่อกองทัพว้าที่มีการสู้รบอยู่ตามชายแดนไทยพม่า ซ้ำตำแหน่ง “เจ้าหญิง” ของว้านั้น ก็แทบจะเป็นไปไม่ได้เลย ดังนั้นความเป็นกำไลเจ้าหญิงว้า จึงเป็นเรื่องที่เกินความจริงชนิดสุดโต่ง เป็นนิยายที่ช่วยกันประดิษฐ์ขึ้นมาเพื่อวัตถุประสงค์เฉพาะกิจต่างคนต่างก็แต่งไปเรื่อยอย่างกลอนพาไป ไม่ได้จงใจหรือจริงจังอะไรมากนัก แต่ว่ามันก็มีผลในการสร้างเสน่ห์เย้ายวนอย่างน่าประหลาดให้กับวัตถุชิ้นนี้ จนเกิดพลังดึงดูดด้วยความแปลกลึกลับของมัน หรืออะไรก็แล้วแต่ จนในที่สุดดิฉันก็อดไม่ได้ต้องซื้อกำไลวงนี้มา ทั้งที่คุณเจ้าของร้านซึ่งก็คงจะรู้แกวแล้วว่าเราสนใจและติดใจกำไลปริศนานี้มาก จึงไม่ยอมลดราคาให้เลย และทั้งที่มองเห็นแล้วว่ากำไลนี้ไม่สามารถจะนำมาใช้สอยได้สะดวก เพราะขนาดเล็ก ใส่ยากเย็นเหลือเกิน รวมทั้งหนักมากจนอาจจะเหมาะเป็นอาวุธได้สถานเดียว

ในกรณีของกำไลวงนี้ ความแท้หรือไม่แท้จึงไม่ค่อยมีบทบาทเท่าไหร่ และดูจะถูกกลืนหายเข้าไปในความประหลาดลึกลับ กลายเป็นเรื่องที่ยังคงปริศนาให้ค้นหาต่อไป คุณค่าหรือความหมายของสินค้าที่ได้ตัดสินใจซื้อมา เป็นเรื่องที่ผู้ร่วมเดินทางช่วยกันสร้างขึ้นมาในโลกจินตนาการของผู้เดินทางเอง จนเกิดเป็นความสนใจ พิศวง ดึงดูด และพึงพอใจที่จะได้เป็นเจ้าของ ในเวลาต่อมากำไลวงนี้จึงมีชื่อเล่นว่า “กำไลเจ้าหญิงว้า” ทั้งที่ยังไม่สามารถระบุได้ว่าเป็นกำไลของกลุ่มชาติพันธุ์ใด

การสร้างความหมายอาจจะมีที่มาจากความพิศวงในความแปลกจนดูลึกลับ เช่นกำไลเจ้าหญิงว้า แต่บางครั้งก็มีที่มาจากความอ่อนแอและกิเลสความปรารถนาของปุถุชน ที่มักจะทำให้เกิดความกลัวพลาดโอกาสสำคัญจนทำให้ต้องรีบซื้อ การเดินทางในต่างแดนเหล่านี้ ไม่เหมือนกับการช้อปปิ้งตามศูนย์การค้า ที่เราจะสามารถเลือกของหลายๆ อย่าง เปรียบเทียบราคาดูให้ทั่วก่อนจะซื้อ ระหว่างการเดินทางเรามักจะมีโอกาสอยู่ในที่หนึ่งหรือร้านหนึ่งเพียงครั้งเดียว และอาจจะเป็นครั้งเดียวในชีวิตก็เป็นได้ ผ่านแล้วก็ผ่านเลย ยิ่งเห็นเพื่อนร่วมเดินทางได้กันมาคนละชิ้นสองชิ้น ก็ยิ่งรู้สึกว่าต้องได้อะไรบ้าง ความรู้สึกกลัวว่าพลาดโอกาสครั้งนี้ก็จะหมดโอกาสไปตลอดชีวิตจึงมีอยู่สูงมาก และทำให้หลายครั้งเราก็

ซื้อของโดยที่ไม่ทราบเหมือนกันว่าซื้อทำไม แต่ในเรื่องนี้กลุ่มนักวิจัยทีมของเราก็ได้พัฒนาการสร้างความหมายอีกแบบหนึ่งขึ้นมาเป็นคำตอบว่า ของที่ดูธรรมดาดาษดื่น หรือตอนซื้อก็ไม่แน่ใจหรือซื้อมาแล้วก็หงุดหงิดว่าซื้อมาทำไมนั้น แต่เมื่อกลับจากภาคสนามมาถึงบ้าน เปิดออกดูก็จะกลายเป็นของ “เลอค่า” ขึ้นมาทันที ตรรกะนี้ก็อาจจะคล้ายๆ สำนวนไทยที่ว่า ของที่ซื้อแล้วย่อมจะดีที่สุด ซึ่งเคยได้ยินคนพูดอยู่บ้าง แต่ความเลอค่าของสิ่งของจากต่างแดนนี้ อาจจะมีความพิเศษออกไป ตรงที่ระยะห่างอันใหญ่หลวงระหว่างที่มาของสินค้ากับผู้ซื้อ เมื่อเดินทางกลับมาแล้ว ยิ่งเพิ่มพูนคุณค่า และมูลค่าของของนั้นด้วย เป็นค่าความพิเศษของโอกาสที่มิอาจจะมีซ้ำได้อีก กระบุงตะกร้าที่อาจจะดูแสนธรรมดาเวลาที่มันวางอยู่ในร้านหรือในบ้านคนทั่วไปในชนบทบางแห่งของพม่า เมื่อมาอยู่ในห้องทำงานในมหาวิทยาลัยในกรุงเทพฯ หรือในตู้โชว์ของคนในเมืองจึง “เลอค่า” อย่างยิ่ง

กระบวนการกลายเป็นของ “เลอค่า” นั้น ส่วนหนึ่งเกิดจากการที่ของที่ถูกย้ายที่ ย้ายตำแหน่ง ย้ายความหมาย จนเกิดการชุบตัวบางอย่าง นักมานุษยวิทยาบางคนพูดถึง “ทฤษฎีขยะ”[2] ว่า เราอาจจะจำแนกสิ่งของต่างๆ ในโลกนี้ออกได้เป็นสองประเภท คือ ของที่ใช้แล้วเกิดความเสื่อมผุพังไปเรื่อยๆ จนต้องทิ้งไปในที่สุด เช่น เสื้อผ้า เครื่องใช้ในบ้าน รถยนต์ กับของอีกประเภทหนึ่ง เป็นของที่ไม่มีวันที่จะเสื่อม ไม่มีวันพังหรือถูกทิ้งไป เช่น แจกันกระเบื้องเคลือบจีน สมัยราชวงศ์หมิง เครื่องประดับ ในบางกรณีของที่เริ่มต้นชีวิตเป็นของที่ผุพังได้ เกิดการเปลี่ยนแปลงความหมายกลายเป็นของที่ไม่มีวันผุพัง กระบวนการเปลี่ยนความหมายหรือ metamorphosis ซึ่งคล้ายกับการชุบตัวใหม่นี้ เกิดขึ้นได้หลายแบบ การกลายเป็นของที่คนสะสม หรือเก็บในพิพิธภัณฑ์ก็เป็นวิธีหนึ่ง ในประเทศอังกฤษ มีชายคนหนึ่งชื่อ โรเบิร์ต โอไพ (Robert Opie)[3] ซึ่งมีความคิดไม่เหมือนใคร ตั้งแต่เด็กๆ เขาเริ่มเก็บกล่องที่บรรจุผลิตภัณฑ์ต่างๆ เช่น กล่องของเล่น กล่องขนม กระดาษห่อช็อคโกแลต กล่องใส่ใบชา กระป๋องขนมปัง ฯลฯ จนในปี ค.ศ. 1984 เขาเปิดพิพิธภัณฑ์โฆษณาและบรรจุภัณฑ์ขึ้น จัดแสดงหีบห่อใหญ่น้อยสารพัดชนิดที่มีจำนวนประมาณ 300,000 ชิ้น (แต่จริงๆ แล้วเขาก็ไม่เคยสามารถนับได้ว่ากี่ชิ้นกันแน่) กล่องในพิพิธภัณฑ์นี้จึงไม่ใช่ของที่ควรจะอยู่ในถังขยะ แต่กลับกลายเป็นของมีค่า เป็นหลักฐานประวัติศาสตร์การโฆษณาและการผลิตอย่างน่าทึ่ง ในทำนองเดียวกัน ตะกร้าบรรจุของไทคำตี่เมื่อถูกนำข้ามน้ำข้ามทะเลมาไว้ในห้องทำงาน ก็ผ่านกระบวนการชุบตัว กลายเป็นของควรรักษาไม่ให้ผุพัง และมีคุณค่าชนิดใหม่เกิดขึ้น ตะกร้าใบนี้กลายเป็นทั้งข้อมูลทางชาติพันธุ์ แสดงถึงชีวิตความเป็นอยู่ของชาวไร่ชาวนาไทคำตี่ในพม่า รวมทั้งกลายเป็นตัวแทนของชีวิตอีกแบบหนึ่งที่คนในโลกที่พัฒนาแล้วแสวงหา มนุษย์เราแต่ละยุคแต่ละสมัย มักจะแสวงหาบางสิ่งบางอย่างที่ขาดหายไปในชีวิตทางสังคมของเรา กวีโรมันแสวงหาอะคาเดียดินแดนในฝัน ยุโรปยุคกลางแสวงหาแดนสวรรค์ ฝรั่งยุคอุตสาหกรรมคลั่งไคล้ในชนบท คนในสังคมปัจจุบันแสวงหาด้านกลับของความเจริญก้าวหน้า ดังเช่นที่นิทเช่ กล่าวว่าโลกสมัยใหม่ค้นพบแดนเนรมิตของเขาใน the primitive[4]

## เอกสารที่เกี่ยวข้อง

[1] ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. (2546). *สินค้าทางวัฒนธรรม บนเส้นทางสายมานุษยวิทยา ใน บทความวิชาการและความทรงจำ เนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ รองศาสตราจารย์สุมิตร ปิติพัฒน์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ ซันต้า เพลส, หน้า 95-98.

[2] Michael Thompson, Rubbish Theory: *The Creation and Destruction of Value* (Oxford: Oxford University Press, 1979). อ้างใน Shelly Errington, The *Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, p.59-63.

[3] ดู John Elsner and Roger Cardinal, eds., (1994). *The Cultures of Collecting*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, pp. 25-48.

[4] Shelly Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, p.29.

## มานุษยวิทยากับเครื่องจักรกลและงานวิศวกรรม

วัตถุจัดแสดง: HYUNDAI 220LC Crawler Excavator LEGO Model (1:40 Scale)
แหล่งที่มา: นิคมอุตสาหกรรมหนักอุนได เมืองอูลซาน ประเทศเกาหลีใต้
เจ้าของ: ผศ. ดร จักรกริช สังขมณี คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง: Sangkhamanee, Jakkrit. (2017). “An Assemblage of Thai Water Engineering: The Royal Irrigation Department’s Museum for Heavy Engineering as a Parliament of Things” Engaging Science, Technology and Society, 3: 276-291

แบบจำลองรถขุดตีนตะขาบประกอบขึ้นจากเลโก้ชิ้นนี้ ผมได้มาจากเขตนิคมอุตสาหกรรมหนักของบริษัทฮุนได (หรือ “ฮยอนเด” ในภาษาเกาหลี ซึ่งแปลว่า “ความเป็นสมัยใหม่”) ที่เมืองอุลซาน ประเทศเกาหลีใต้ เมื่อปี 2016 ในช่วงที่ลงพื้นที่ศึกษาวิจัยด้านมานุษยวิทยาว่าด้วยอิทธิพลของเกาหลีใต้ต่อการให้ความช่วยเหลือด้านการพัฒนาในประเทศไทยและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เมื่อกลับมาเมืองไทย ผมได้ประกอบเลโก้ดังกล่าวจนสำเร็จ เป็นหนึ่งในของสะสมที่ภาคภูมิใจและไม่เคยนำไปจัดแสดงที่ไหนมาก่อน

แบบจำลองรถขุดตีนตะขาบชิ้นนี้มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับสนามและงานการศึกษาเชิงมานุษยวิทยาที่ผมสนใจในช่วงทศวรรษที่ผ่านมา อย่างน้อยสองแง่มุมด้วยกัน ในแง่หนึ่งนั้น ผมสนใจศึกษาการเปลี่ยนแปลงทางสังคม การเมือง และการพัฒนาด้านเทคโนโลยีของเกาหลีใต้ และพยายามทำความเข้าใจการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเทียบเคียงกับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสังคมไทย นอกจากนี้ ผมยังสนใจการแผ่อิทธิพลของเกาหลีใต้ในประเทศไทยและภูมิภาค ผ่านการให้ความช่วยเหลือด้านการพัฒนา การลงทุนในสาธารณูปโภคต่างๆ และการผลิตสื่อวัฒนธรรมร่วมสมัยที่กลายมาเป็นที่รู้จักกันในนาม Hallyu หรือคลื่นวัฒนธรรมเกาหลีด้วย (ดู จักรกริช 2561)

ในอีกแง่หนึ่งนั้น ผมสนใจศึกษาปฏิบัติการเชิงวิศวกรรมที่เชื่อมโยงกับโครงการพัฒนา โดยเฉพาะเรื่องของการพัฒนาที่ดินและแหล่งน้ำ ผมเริ่มสนใจศึกษาชุมชนวิศวกรชลประทานมาตั้งแต่ช่วงปี 2007 และเริ่มตระหนักว่าตัวแสดงสำคัญในการทำความเข้าใจวัฒนธรรมและการจัดการสังคมของวิศวกรชลประทานนั้นไม่ได้จำกัดอยู่ที่บรรดาผู้เชี่ยวชาญจากต่างประเทศ ข้าราชการ เทคโนแครต นายช่าง และบรรดาคนงานช่างชลประทานในท้องถิ่นเท่านั้น หากแต่เครื่องจักรกลและวัสดุอุปกรณ์ที่ประกอบกันขึ้นเป็นโครงสร้างพื้นฐานต่างๆ นั้นก็ล้วนแล้วแต่เป็นตัวแสดงที่สำคัญ ที่หล่อหลอมความเป็นสังคมวิศวกรรมแหล่งน้ำขึ้นมาได้ นี่เองที่นำพาให้ผมหันมาสนใจความสัมพันธ์ระหว่างตัวแสดงที่เป็นมนุษย์และไม่ใช่มนุษย์มากขึ้น (ดู จักรกริช 2559) ความสนใจดังกล่าวนี้ทำให้ผมได้เข้าไปศึกษาพิพิธภัณฑ์เครื่องจักรกล กรมชลประทาน และเขียนบทความว่าด้วยความสัมพันธ์ที่แนบแน่นระหว่างนายช่างกับเครื่องจักรกลต่างๆ โดยเฉพาะกับรถขุด บทความดังกล่าวนี้นับเป็นบทความทางมานุษยวิทยาชิ้นแรกๆ ของผมที่เริ่มขยับขยายการมองสังคมผ่านแนวคิดแบบหลังมนุษย์นิยม (ดู Sangkhamanee 2017)

แบบจำลองรถขุดชิ้นนี้จึงเป็นวัตถุที่เชื่อมโยงความสนใจทั้งสองแง่ของผมเข้าด้วยกันเป็นอย่างดี ทั้งมานุษยวิทยาว่าด้วยการพัฒนา (Development Anthropology) โดยเฉพาะเรื่องของการพัฒนาของเกาหลีใต้ และการเชื่อมโยงตัวแสดงใหม่ๆ เข้ามาในการศึกษามานุษยวิทยาที่เชื่อมโยงการศึกษาวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีเข้ากับสังคม (Science, Technology and Society-STS) นั่นเอง

มีเกร็ดบางประการที่เกี่ยวข้องกับแบบจำลองรถขุดชิ้นที่ผมอยากจะแบ่งปันให้ฟังเล็กน้อย แบบจำลองเลโก้ชิ้นนี้จำลองมาจากรถขุด Robex 220 LC ซึ่งผลิตโดยบริษัทฮุนได บริษัทฮุนไดเป็นบริษัทยักษ์ใหญ่สัญชาติเกาหลีใต้ มีธุรกิจมากมายในระดับโลกทั้งในกิจการรถยนต์ ต่อเรือ ปิโตรเคมี อิเล็กทรอนิคส์ ก่อสร้าง และเครื่องยนต์ขนาดใหญ่ และเป็นบริษัทที่มีบทบาทในเชิงการเมืองระดับชาติอย่างมากด้วยเช่นกัน เรื่องนี้เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปอยู่แล้ว แต่จะมีใครที่ทราบบ้างว่า บริษัทยักษ์ใหญ่ระดับโลกนี้เริ่มต้นธุรกิจโครงการขนาดใหญ่นอกประเทศครั้งแรกที่ไหน และอย่างไร ...

โครงการที่บริษัทฮุนไดประเดิมการก่อสร้างในต่างประเทศครั้งแรก คือ โครงการก่อสร้างทางหลวงสองเลนระยะทางประมาณ 98 กิโลเมตร ระหว่างจังหวัดปัตตานีและนราธิวาส ซึ่งดำเนินการก่อสร้างในช่วงปี 1966-1968 ในช่วงเวลานั้นเกาหลีใต้เองยังเป็นประเทศกำลังพัฒนาและยังไม่เคยแม้แต่จะสร้างซุปเปอร์ไฮเวย์ในประเทศเสียด้วยซ้ำ โครงการดังกล่าวนี้รัฐบาลไทยได้รับการสนับสนุนจากธนาคารเพื่อการบูรณะและพัฒนาระหว่างประเทศ และมีบริษัทต่างชาติเข้าร่วมประมูลก่อสร้างโครงการมากถึง 29 บริษัท จาก 16 ประเทศ ไม่ว่าจะเป็นเยอรมนี อิตาลี ญี่ปุ่นและฝรั่งเศส

ผู้ชนะการประมูลในครั้งนั้นได้ตกไปที่บริษัทฮุนไดของเกาหลี ซึ่งเสนอราคาประมูลก่อสร้างต่ำสุดที่ 5.2 ล้านเหรียญสหรัฐ แม้ว่าโครงการดังกล่าวจะทำให้ฮุนไดขาดทุนอย่างมหาศาล แต่ประสบการณ์การพัฒนาโครงการนอกประเทศครั้งนั้นก็เป็นฐานที่ต่อยอดให้ฮุนไดได้รับสัมปทานงานอื่นๆ ในเวลาต่อมา

ในตอนนั้นมีหนุ่มน้อยคนหนึ่งเพิ่งจบการศึกษามหาวิทยาลัยเกาหลี ผู้ซึ่งในสมัยเป็นนักศึกษาเคยเป็นนักกิจกรรมต่อต้านนโยบายของประธานาธิบดี ปัก ช็อง-ฮี ในการปรับความสัมพันธ์ระหว่างเกาหลีกับญี่ปุ่น จนถูกจับเข้าคุกและถูกหมายหัวโดยรัฐบาล เมื่อจบการศึกษาชายหนุ่มผู้นี้ได้สมัครเข้าทำงานที่บริษัทฮุนไดและเริ่มทำงานแรกโดยถูกส่งตัวมายังดินแดนภาคใต้ของไทยเพื่อประจำการในตำแหน่งพนักงานบัญชีที่ไซต์งานในประเทศไทย ใครจะรู้ว่าหนุ่มน้อยผู้นี้ในภายหลังได้ก้าวขึ้นมาเป็น CEO ที่อายุน้อยที่สุดในประวัติศาสตร์ของฮุนไดในขณะที่เขาอายุเพียง 35 ปี และกลายมาเป็นประธานาธิบดีในสมัยประชาธิปไตยคนสำคัญ ชายหนุ่มผู้นั้นก็คืออดีตประธานาธิบดี อี มย็อง-บักนั่นเอง

รถขุดนั้นไม่เพียงแต่มีความสำคัญต่อการสร้างโครงสร้างพื้นฐานอย่างถนนเท่านั้น หากแต่โครงการพัฒนาแหล่งน้ำและการสร้างเขื่อนขนาดใหญ่ ก็ล้วนแล้วแต่ต้องพึ่งพารถขุดจำนวนมากในการทำงานร่วมกับมนุษย์ผู้ควบคุมเช่นกัน การก่อสร้างโครงการพัฒนาและโครงสร้างพื้นฐานขนาดใหญ่นั้น โดยทั่วไปแล้วมักถูกมองว่าเป็นเรื่องเชิงเทคนิค อาศัยความรู้ทางวิทยาศาสตร์ วิศวกรรมศาสตร์ และเศรษฐศาสตร์เป็นหลัก อย่างไรก็ดี นี่ไม่ใช่ความจริงที่เกิดขึ้นเสมอไป งานการศึกษาด้านชาติพันธุ์วรรณนาว่าด้วยโครงสร้างพื้นฐานจำนวนหนึ่งชี้ว่า โครงสร้างพื้นฐานนั้นเป็นการประกอบสร้างทางสังคมและการเมืองด้วยเช่นกัน เมื่อเราพยายามทำความเข้าใจภววิทยาภายในของมัน เราก็จะเห็นความลักลั่น ความลื่นไหล และความเป็นการเมืองไม่น้อยไปกว่าความเป็นเทคนิคของมัน (ดู จักรกริช 2560) ในงานการศึกษาการพัฒนาโครงการเขื่อนเจ้าพระยาในช่วงทศวรรษ 1950 ของผม ผมได้ชี้ให้เห็นว่ารถขุด รวมไปถึงเครื่องจักรกลอื่นๆ ระบบราชการ วิศวกรผู้เชี่ยวชาญ และการบริหารจัดการขององค์กรระหว่างประเทศและบริษัทเอกชนนั้น ล้วนแล้วแต่เป็นตัวแสดงที่มีความเป็นการเมืองและคาดเดาได้ยาก โครงสร้างพื้นฐานคือการจัดวางความสัมพันธ์ที่มีพลวัตสูงและมีความไม่แน่นอนนี้เข้าด้วยกัน ปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นนั้นมักดำเนินไปในวิถีที่ไม่มีตัวแสดงตัวใดควบคุมได้อย่างเบ็ดเสร็จ และผลความสำเร็จของการก่อสร้างโครงสร้างพื้นฐานนั้น ก็คือการจัดวางให้ตัวแสดงเหล่านั้นเข้ามากระทำการกันอย่างลงตัวในอุบัติการณ์ที่เหมาะสมนั่นเอง (ดู Sangkhamanee 2017)

## เอกสารที่เกี่ยวข้อง


จักรกริช สังขมณี. (2559). “ความไม่ (เคย) เป็นสมัยใหม่ของศาสตร์ – อศาสตร์: อวัตถุวิสัย อมนุษย์นิยม และเครือข่าย-ผู้กระทำของบรูโน ลาตูร์” *ใน ศาสตร์ อศาสตร์ เข้ามาข้างนอก ออกไปข้างใน*, จันทนี เจริญศรี (บก.). กรุงเทพฯ: Paragraph Publishing.

____. (2560). “ชาติพันธุ์วรรณนาว่าด้วยโครงสร้างพื้นฐาน” *วารสารธรรมศาสตร์* ปีที่ 36 ฉบับที่ 2, หน้า 33-57.

____. (2561). “สังคมเกาหลีใต้สมัยใหม่: มองการเปลี่ยนแปลงทางสังคมผ่านกระแสคลื่นวัฒนธรรมเกาหลีใต้ (Hallyu)” ใน *เกาหลีปัจจุบัน*. ปทุมธานี: สถาบันเอเชียตะวันออกศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

Sangkhamanee, Jakkrit. (2017). “An Assemblage of Thai Water Engineering: The Royal Irrigation Department’s Museum for Heavy Engineering as a Parliament of Things” *Engaging Science, Technology and Society*, 3: 276-291.

____. (2018). “Infrastructure in the Making: The Chao Phraya Dam and the Dance of Agency” *TRaNS: Trans -Regional and -National Studies of Southeast Asia*, 6(1): 47-71.

**หวี : รักและรัฐ**

วัตถุจัดแสดง : แปรงหวีผม
แหล่งที่มา : ของสะสมของพิพิธภัณฑ์ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ
เจ้าของ : ของสะสมของพิพิธภัณฑ์ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง : ดร. วิลาสินี พนานครทรัพย์ เรื่อง “ความรักและความสัมพันธ์ใกล้ชิดในการย้ายถิ่นเพื่อการแต่งงาน”

# “Romantic love introduced the idea of a narrative into an individual’s life” (Giddens, 1992:39)

เรื่องเล่าของ “หวี” เกิดขึ้นเมื่อผู้เขียนพยายามค้นหาคำตอบว่า เมื่อรัฐล่วงล้ำเข้ามาในความสัมพันธ์ใกล้ชิด (intimacy) ของคู่รักผ่านการควบคุมการย้ายถิ่นเพื่อการแต่งงาน คู่รักเหล่านี้ต้องอธิบายความสัมพันธ์ของตนเองอย่างไร เพื่อพิสูจน์ให้รัฐเชื่อว่าการย้ายถิ่นเกิดขึ้นเพราะความรักและความปรารถนาที่จะอยู่ร่วมกันอย่างแท้จริง ไม่ได้เป็นผลมาจากแรงจูงใจในเชิงเศรษฐกิจหรือความปรารถนาที่จะได้มาซึ่งความเป็นพลเมืองของประเทศปลายทาง

การศึกษาชิ้นนี้จึงเป็นความพยายามที่จะเชื่อมโยงเรื่องราวการอธิบายความรักเข้ากับอำนาจรัฐผ่านเรื่องเล่าของผู้หญิง โดยพยายามชี้ให้เห็นว่าเมื่อความรักสมัยใหม่ได้กลายเป็นเครื่องมือทางการเมืองประเภทหนึ่งที่ถูกรัฐนำมาใช้เพื่อควบคุมและกำกับการเคลื่อนย้ายถิ่นเพื่อการแต่งงาน ผู้ย้ายถิ่นเหล่านี้จัดการและต่อรองกับความหมายของคำว่า “รักแท้” อย่างไร

“หวี” ในงานชิ้นนี้จึงไม่ได้หมายถึง สิ่งของในความหมายทั่วๆ ไป แต่เป็นความหมายที่ถูกนำมาใช้ในบริบทของการพิสูจน์ความสัมพันธ์เมื่อ “แก้ว” ได้ยื่นเอกสารเพื่อสมัครวีซ่าย้ายถิ่นเพื่อการแต่งงานไปยังประเทศออสเตรเลีย ภาพถ่ายในขณะที่ “จอห์น” กำลังแปรงผมให้กับเธอ เป็นภาพหนึ่งที่แก้วตัดสินใจเลือกส่งให้กับสำนักงานตรวจคนเข้าเมือง เพื่อสะท้อนให้เห็นความใกล้ชิดในเชิงกายภาพที่ทั้งคู่มีต่อกัน

*“ที่เลือกภาพนี้ เพราะคิดว่า เราต้องเลือกภาพที่ทำกิจกรรมส่วนตัว... เท่าที่เราจะเปิดเผยได้...ร่วมกัน และตัวเองผมยาวมาก เลยเอาภาพที่แฟนหวีผมให้ มันดูน่ารักดี แต่จริงๆ เราก็รู้สึกตลกและเขินๆ อยู่บ้างนะที่ส่งภาพนี้” (แก้ว สัมภาษณ์)*

แม้ว่าแก้วจะเลือกใช้ภาพถ่ายที่เธอและจอห์นเดินทางท่องเที่ยวด้วยกันในสถานที่ต่างๆ แต่เธอก็รู้สึกว่าภาพถ่ายดังกล่าวอาจไม่เพียงพอที่จะทำให้เจ้าหน้าที่รัฐเชื่อว่าความสัมพันธ์ของเขาทั้งคู่ตั้งอยู่บนฐานของความรักที่แท้จริง ส่วนหนึ่งอาจเนื่องมาจากนิยามของ “รักโรแมนติก” เป็นนิยามของความสัมพันธ์ที่ต่างไปจากรูปแบบความสัมพันธ์เชิงใกล้ชิดอื่นๆ โดยเฉพาะในแง่ของการแสดงออกซึ่งความผูกพันในเชิงกายภาพ (physical care) ผ่านการสัมผัส ซึ่งแม้ว่ามิติในเชิงกายภาพของความรักมักจะถูกโยงเข้ากับพื้นที่ความเป็นส่วนตัวของคู่รัก แต่เมื่อแก้วต้องพิสูจน์ให้รัฐเห็นว่าความสัมพันธ์ของเธอและจอห์นเป็นความสัมพันธ์ที่แท้จริง

“การหวีผม/แปรงผม” จึงเปรียบเสมือนตัวแทนของเรื่องราวความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นในพื้นที่ส่วนตัวที่ถูกนำเสนอออกสู่พื้นที่สาธารณะ ส่วน “หวี” คือสิ่งของที่ใช้แทนกิจกรรมของความสัมพันธ์ที่แสดงให้เห็นถึงความใกล้ชิดทางกายภาพของคนรักที่มีต่อกันอย่างลึกซึ้ง

## เอกสารที่เกี่ยวข้อง

Giddens, Anthony. (1992). *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love & Eroticism in Modern Societies*. Stanford University Press.

**จานทำมือ**

วัตถุจัดแสดง : จานเซรามิค
แหล่งที่มา : อ.ศรีสำโรง จ.สุโขทัย
เจ้าของ : ผศ. อรอุมา เตพละกุล
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง : การท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์

เซรามิคชิ้นนี้เป็นงานปั้นที่เกิดจากการเรียนรู้และลงมือทำในฐานะนักวิจัยในโครงการวิจัยว่าด้วยการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ (Creative Tourism) ที่คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ร่วมบุกเบิกกับหน่วยงาน องค์การบริหารการพัฒนาพื้นที่พิเศษเพื่อการท่องเที่ยวอย่างยั่งยืน (อพท.) จำได้ว่าวันที่ได้รับการทาบทามให้เข้าร่วมโครงการฯ นั้น เพิ่งคลอดลูกสาวคนเล็กได้ไม่กี่เดือนเท่านั้น และกำลังจะรับตำแหน่งผู้อำนวยการโครงการปริญญาตรี สาขาการวิจัยทางสังคมของคณะอีกด้วย

นิยามของการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ ที่ทางคณะทำงานได้กำหนดร่วมกันก็คือ “การท่องเที่ยวที่สนับสนุนให้นักท่องเที่ยวได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้เพื่อทำความเข้าใจในคุณค่าทางสังคม วัฒนธรรม และสภาพแวดล้อมของพื้นที่ท่องเที่ยวอย่างลึกซึ้งโดยผ่านประสบการณ์ตรงร่วมกับเจ้าของพื้นที่หรือเจ้าของวัฒนธรรม”

ในฐานะคนทำงาน เราจำเป็นที่จะต้องหากิจกรรมในพื้นที่ที่ได้รับมอบหมายและร่วมกันพัฒนากับเจ้าของกิจกรรมนั้นให้เป็นพื้นที่สำหรับการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ ในระหว่างที่คณะทำงานฯ ได้ร่วมกันพัฒนา “โมทนาเซรามิค” ของคุณเฉลิมเกียรติ (พี่อู๊ด) และคุณอณุรักษ์ (พี่ไก่) บุญคง เจ้าของกิจการและผู้ก่อตั้งร้าน “โมทนาเซรามิค” ซึ่งตั้งอยู่ที่ อ.ศรีสำโรง จ.สุโขทัย ให้เป็นเครือข่ายการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์รุ่นที่ 1 เราจึงต้องร่วมในกระบวนการ “ทดลองทำ ด้วยตัวเอง” ตั้งแต่ต้นจนจบ

เซรามิคชิ้นนี้เป็นงานปั้นชิ้นแรกในชีวิตที่ดิฉันได้มีโอกาสได้เรียนรู้เทคนิคต่างๆ อย่างละเอียดจากพี่อู๊ดและพี่ไก่ ไม่ว่าจะเป็นการเตรียมดิน การปั้นดิน การขึ้นรูป การกด การผสมน้ำเคลือบ การเคลือบสี และการเผา เซรามิคชิ้นนี้มีเพียงชิ้นเดียวในโลก ทุกขั้นตอนที่ลงมือทำล้วนมีความลุ้น ไม่ว่าจะเป็น...ลุ้นให้ปั้นเป็นรูปทรงที่ต้องการ ลุ้นให้ไม่แตกในระหว่างการเผา ลุ้นให้น้ำเคลือบออกมาสีสวย และอีกหลายๆ เรื่องที่ต้องลุ้น และนี่เองทำให้เกิดการจดจำ และเกิดความประทับใจไม่รู้ลืมในมรดกวัฒนธรรมของพื้นที่

นอกเหนือไปจากการพัฒนาเจ้าของกิจกรรมและกระบวนการการนำเสนอกิจกรรมแล้ว ดิฉันรู้สึกได้ว่า ตัวเองได้รับการพัฒนาศักยภาพบางอย่างด้วย เช่น ศักยภาพในงานศิลปะ ซึ่งมีน้อยและยังซ่อนอยู่ลึกมากอีกต่างหาก รวมไปถึงศักยภาพในการปรับตัวในเรื่องการกินได้ทุกอย่าง และการนอนได้ทุกที่และทุกช่วงเวลา เพราะการที่ต้องเดินทางไปหลากหลายพื้นที่ในประเทศไทยและต่างประเทศ

ความทรงจำ ความสัมพันธ์ และมิตรภาพที่เกิดขึ้นในโครงการวิจัยนี้ไม่เพียงแต่จะมีอยู่แค่ช่วงที่คณะทำงานฯ ลงไปภาคสนามเท่านั้น หากแต่ยังคงอยู่แม้โครงการฯ ได้สิ้นสุดลงแล้ว และกลายเป็นเครือข่ายของการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ขึ้นมากกว่า 30 กิจกรรม เมื่อเสร็จสิ้นโครงการ ( ดูตัวอย่างได้จาก ctthailand.net )

เมื่อมีโอกาสเดินทางไปทำงานหรือท่องเที่ยวในพื้นที่ใกล้เคียงกับพื้นที่พิเศษของ อพท. พวกเราก็จะแวะเวียนไปเยี่ยมเยียนชุมชนและเจ้าของกิจกรรมอยู่เสมอ มิตรภาพและความสัมพันธ์ที่ว่านี้ยังขยายไปสู่ระดับครอบครัวของเครือข่ายด้วย โดยพวกเราได้เป็นส่วนหนึ่งของเหตุการณ์สำคัญในครอบครัวของเครือข่ายหลายๆ ท่าน ไม่ว่าจะเป็น งานบวชลูกชาย งานรับปริญญาลูกสาว งานรับขวัญหลาน ฯลฯ ในขณะเดียวกัน ทางเครือข่ายเอง หากมาทำธุระที่กรุงเทพ ก็จะมีการส่งข่าวคราวแจ้งมายังพวกเราด้วย เผื่อจะได้นัดหมายพบปะพูดคุยกัน

ทุกครั้งเมื่อได้เห็น จานเซรามิค ที่ทำขึ้นด้วยตัวเอง นอกจากจะทำให้ย้อนนึกถึงวันแรกๆ ที่ได้เริ่มต้นทำงานเรื่องนี้แล้ว จานใบนี้ยังชวนให้นึกถึงผู้คนที่มีส่วนเกี่ยวข้องอีกจำนวนมากที่ได้พบและที่ได้ทำงานร่วมกัน

**แสง เวลา และหมึก @ ปากน้ำปราณ(บุรี)**

วัตถุจัดแสดง : ปลาหมึกแห้ง
แหล่งที่มา : ปากน้ำปราณบุรี
เจ้าของ : ผศ. ดร.ประเสริฐ แรงกล้า คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง : เวลากับความเป็นไปได้ : มุมมองเรื่องอนาคตของคนย้ายถิ่นสัญชาติพม่า

หมึกแห้งที่คุ้นตาตามรถเข็นขายหมึกย่างข้างถนนมีเรื่องราวเกี่ยวกับแสงสว่างและเวลาที่น่าอัศจรรย์และไม่คุ้นเคยสำหรับคนเมืองอย่างเราๆ คนหาหมึกในท้องทะเลอ่าวไทย คนซื้อ-ขายหมึกสด และคนแปรรูปหมึกแห้งต่างพึ่งพาแสงสว่างและเวลาในรูปแบบเฉพาะตัวแบบหนึ่ง ในขั้นแรกการออกเรือหาหมึกนิยมทำกันเฉพาะในเวลาค่ำคืน เรือประมงพื้นบ้านขนาดเล็กมักออกสู่ทะเลตอนเย็นและกลับเข้าฝั่งในตอนเช้าวันรุ่งขึ้น แต่เรือที่มีศักยภาพจับหมึกได้ปริมาณมากกว่า คือ เรือประมงขนาดกลาง ที่เรียกกันว่าเรือไต๋ (นาโมปั่นไฟล่อ) หมึก

เมื่อเริ่มพลบค่ำ เรือไต๋หมึกแต่ละลำ กางท่อนเหล็กยาวออกจากตัวเรือ หลอดไฟหลายสิบหลอดบนท่อนเหล็กถูกเปิด เพื่อให้เกิดแสงสว่างล่อฝูงหมึกเข้ามาเล่นแสงไฟรอบเรือ เรือเหล่านี้มีไดนาโมใต้ท้องเรือเป็นแหล่งกำเนิดกระแสไฟฟ้า หลอดไฟถูกเปิดทิ้งไว้ 3-4 ชั่วโมง แล้วเรือก็ทยอยปิดไฟทีละจุด จนทำให้หมึกมารวมอยู่กันที่กลุ่มหลอดไฟเพียงจุดเดียว แล้วคนเรือก็จะใช้อวนครอบจับหมึกกลุ่มนั้นขึ้นมา เมื่อได้หมึกขึ้นมาแล้ว ไฟทั้งหมดก็จะถูกเปิดเพื่อล่อหมึกสำหรับการจับรอบใหม่ใน 3-4 ชั่วโมงถัดไป

ในระยะเวลาหนึ่งเดือน ชาวประมงสามารถหาหมึกได้แค่ 15-20 วัน เรือนับร้อยลำออกจากเมืองปากน้ำปราณ นอกจากอยู่กับแสงไฟแล้ว ผู้คนและเมืองแห่งนี้ยังอยู่กับ “เวลา” ที่เรียกกันว่า “น้ำ” พวกเขาทำงานตามเวลาของปฏิทินจันทรคติ น้ำเป็น “หน่วยเวลา” ที่เกี่ยวข้องกับแสงสว่างของดวงจันทร์ “หนึ่งน้ำ” กินเวลาประมาณ 15-20 วัน เป็นช่วงเวลากลางคืนที่มีแสงจันทร์สว่างน้อย นับตั้งแต่ประมาณวันข้างแรม 6 ค่ำของเดือน ไปจนถึงวันข้างขึ้น 10 ค่ำของเดือนถัดไป นี่คือช่วงเวลาที่คนท้องถิ่นเรียกว่า “เดือนมืด” เมื่อ “เดือนหงาย” หรือช่วงที่กลางคืนมีแสงจันทร์สว่างมาก หมึกจะสนใจเล่นกับแสงจันทร์มากว่าแสงไฟจากเรือ นี่คือเวลาที่ชุมชนหาหมึกเรียกว่า “หมดน้ำ” เรือไต๋หมึกไม่นิยมออกหาหมึกในช่วงนี้ นับเวลาตั้งแต่ประมาณวันข้างขึ้น 11 ค่ำ ไปจนถึงประมาณวันข้างแรม 5 ค่ำของเดือนนั้นๆ

แสงสว่างและเวลาแบบนี้กำหนดชะตาชีวิตหมึกและผู้คนที่เกี่ยวข้อง แสงสว่างอาจเป็นภัยที่นำพวกหมึกมาสู่จุดจบของชีวิต แต่ข้อเท็จจริงทางวิทยาศาสตร์คือว่า หมึกมีหลายชนิด พวกที่จับได้บ่อยคือหมึกกล้วย หมึกหอม หมึกสาย หมึกกระดอง พวกมันล้วนมีอายุสั้นในระหว่าง 240 วัน ถึง 700 วันแตกต่างกันไปตามแต่ละชนิด หากไม่ถูกจับ พวกมันก็จะตายไปเอง เรือไดหมึกหนึ่งลำใช้ลูกเรือราว 4-6 คน ลูกเรือไดหมึกราวร้อยละ 90 เป็นแรงงานสัญชาติพม่า พวกเขาทำงานในเวลากลางคืนที่ท้องฟ้ามืดแต่เรือสว่างด้วยแสงจากหลอดไฟ ในยามกลางวันต้องหามุมหลบแสงสว่างพักผ่อนหลับนอน เพื่อปฏิบัติภารกิจในค่ำคืนต่อๆ ไป

ลูกเรือไดหมึกมีงานยุ่งเฉพาะช่วงครอบอวนจับหมึกได้ และนำหมึกมาคัดแยกขนาดเป็นตะกร้า และอัดน้ำแข็งเข้าห้องเย็นใต้ท้องเรือเพื่อรักษาความสดไว้ เวลานอกเหนือจากนั้นคือเวลาว่าง ลูกเรือที่ขยันจะตกหมึกด้วยเบ็ดเหยื่อปลาปลอมและเบ็ดโยทะกา หมึกเหล่านี้เป็นของคนที่ตกได้ เจ้าของเรือรับซื้อหมึกทั้งหมดไว้รวมขายเมื่อเรือเข้าสู่ฝั่ง พวกลูกเรืออาจตกปลา ถ้าได้ปลาที่มีราคาแพง เช่น ปลาอินทรีย์ ก็เอาไปขายได้ ในเวลาราว 7 ถึง 10 วัน เรือไดหมึกจะเข้าฝั่งครั้งหนึ่ง เพื่อขายหมึกก่อนออกเรือไปหาหมึกอีกจนกระทั่ง “หมดน้ำ” แล้วค่อยเข้ามาหยุดพัก ชีวิตของเมืองท่าขึ้นหมึกสดแห่งใหญ่เช่นเมืองปากน้ำปราณจึงคึกคักไปกับเวลา “ครึ่งน้ำ” และ “ปลายน้ำ”

ในยาม “ครึ่งน้ำ” และ “ปลายน้ำ” ตลาดซื้อขายหมึกบริเวณแพปลาเอกชน 3-4 แห่ง จะเริ่มคึกคักตั้งแต่ตีสอง แม้จะยังไม่สว่าง ทุกชีวิตตามแพปลาซื้อขายหมึกก็เริ่มคึกคักแล้ว เรือไดหมึกทยอยจอดเทียบแพปลา ลูกเรือลำเลียงตะกร้าหมึกขึ้นฝั่ง วางเรียงตามขนาดและความสด (หนึ่งตะกร้าหนักประมาณ 20 กิโลกรัม) การ “เปียหมึก” หรือการต่อรองราคาซื้อขายหมึกทำแบบเหมาทั้งตะกร้าๆ ไป แม่ค้าซื้อหมึกรวมทั้งหมดราว 60- 80 ราย มีทั้งคนนำไปขายส่งต่อแบบหมึกสด หรือนำไปแปรรูปเป็นหมึกแห้ง การเปียหมึกจะทำทีละลำเรือไป

ราวตีสาม หมึกบางส่วนก็เริ่มมีเจ้าของ และถูกทยอยนำออกจากแพปลาไป ประมาณตีห้ากว่าๆ หมึกทั้งหมดก็มีเจ้าของ พ่อค้าจากต่างอำเภอจะรีบขนย้ายหมึกอย่างรวดเร็วก่อนพระอาทิตย์ขึ้นและอุณหภูมิจะสูงขึ้น พ่อค้าขายหมึกสดจะรีบขนหมึกแช่ถังน้ำแข็งและนำขึ้นรถกระบะเพื่อเอาไปขายต่อที่ตลาดสินค้าอาหารทะเลมหาชัย แม่กลองหรือชะอำ กระบวนการทั้งหมดทำกันก่อนพระอาทิตย์ขึ้น เพื่อเลี่ยงอากาศร้อนที่จะส่งผลต่อคุณภาพของเนื้อและกลิ่นของหมึก เจ็ดโมงเช้า แพปลาก็กลับสู่ความเงียบสงบราวกับไม่เคยมีความเคลื่อนไหวใดๆ

ช่วงเวลาที่คึกคักของตำบลเลียบชายฝั่งทะเลแห่งนี้ยังดำเนินต่อไปอีกราวครึ่งวันในเมืองปราณบุรี แม่ค้าท้องถิ่นหลายรายทำกิจการแปรรูปหมึกตากแห้ง พวกเขาให้คนงานขนหมึกกลับไปที่บ้าน และจ้างแรงงานนั่งผ่าและเอาสิ่งสกปรกในตัวหมึกออกทีละตัวๆ แล้วแผ่ตัวหมึกลงบนตะแกรงเชือกไนล่อน นำตะแกรงไปผึ่งแดด ขั้นตอนนี้จะเริ่มตั้งแต่ตีสี่ (หรือตีสอง ในกรณีผู้ประกอบการบางรายที่ผ่าหมึกมากราว 1-2 ตันต่อวัน) การผ่าและตากหมึกทำตั้งแต่ก่อนสว่าง เพื่อให้หมึกสดเจอแสงแดดและแห้งมากเท่าที่จะทำได้

พื้นที่ว่างแทบทุกมุมของเมืองปากน้ำปราณจึงเต็มไปด้วยตะแกรงตากหมึกและกลิ่นคาวคละคลุ้ง และเมื่อหมดแสงแดดในตอนเย็น ตะแกรงหมึกเหล่านั้นจะถูกนำเข้าห้องอบความร้อนด้วยเตาแก๊สอีกตลอดทั้งคืน เพื่อให้หมึกแห้งสนิทและป้องกันหมึกขึ้นรา เจ้าของกิจการจ้างแรงงานไทยและพม่าในขั้นตอนการผ่า ตาก และเก็บหมึก และจ่ายค่าตอบแทนตามน้ำหนักหมึกสดที่ทำงานได้ เวลาทำงานที่น่าเบื่อจำเจ มีกลิ่นแรง และสกปรกจะสิ้นสุดลงราวเที่ยงวันหรือบ่ายสอง พวกเขาทำงานต่อเนื่องทุกวันตลอดช่วงที่มีหมึกสด และจะหยุดงานราว 7-10 วันในช่วงหมดน้ำ

ในชีวิตปกติทั่วไปผู้คนถูกคาดหวังให้ทำงานยามพระอาทิตย์ส่องแสงและพักผ่อนในยามค่ำคืน แต่คนไทยและคนพม่าในเมืองท่าจอดเรือและท่าซื้อ-ขายหมึกแห่งนี้ พวกเขากลับอาศัยอยู่ในโลกแห่งแสงสว่างและเวลาที่แตกต่างออกไป คนและเมืองปากน้ำปราณมีชีวิตหมุนไปตามแสงและเวลาที่สัมพันธ์กับธุรกิจการจับหมึกและการแปรรูปหมึกได้อย่างน่าพิศวง

## ไปดูการปลูกใบยา

วัตถุจัดแสดง : ยาเส้น และโหลใส่ยาเส้น
แหล่งที่มา : เมืองอู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี
เจ้าของ : วิภาวี พงษ์ปิ่น คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง : “โครงการสร้างและพัฒนาระบบการบริหารจัดการการท่องเที่ยวให้เป็นแหล่งเรียนรู้เพื่อขยายผลการพัฒนาการท่องเที่ยวอย่างยั่งยืน” ในพื้นที่พิเศษเมืองโบราณอู่ทอง (อพท.7)

ภาพยายที่ติดอยู่ในความทรงจำของผู้เขียน คือสมัยเป็นเด็กทุกครั้งที่มีโอกาสไปเยี่ยมยายที่ต่างจังหวัด ผู้เขียนจะเห็นยายกินหมากปากแดงทุกวัน หลังเคี้ยวหมากยายจะเอายาเส้นมาถูฟันแล้วอมจุกไว้ในปาก แม่เล่าว่าสมัยที่ยายยังแข็งแรง ยายปลูกใบยาสูบบ่ม และตัดเป็นยาเส้นไว้ใช้เอง ใบยาที่ยายปลูกไม่ค่อยฉุนและปลูกไม่กี่หลุมเพราะเก็บไว้ใช้คนเดียว เมื่อยายแก่จนไม่มีแรงปลูก ลูกๆ ยังคงซื้อยาเส้นมาติดไว้ในเชี่ยนหมากยายเสมอ

เดือนมกราคม 2561 ผู้เขียนมีโอกาสรับรู้เรื่องราวเกี่ยวกับที่มาของยาเส้นด้วยตนเอง เมื่อไปลงภาคสนามร่วมกับทีมวิจัยในเมืองอู่ทอง คนไทยพวนเจ้าบ้านออกปากชวนให้ไปดูการปลูกใบยาสูบของพวกเขาที่เพิ่งรื้อฟื้นกลับขึ้นมาใหม่

อดีตผู้ใหญ่บ้านเล่าให้ฟังว่า การปลูกใบยาของคนไทยพวนในอู่ทองหายไปนานกว่าสามสิบปีแล้ว เพราะสมัยก่อนขาดแคลนน้ำ คนปลูกต้องหาบน้ำใส่ปี๊บมาคอยรด ถือเป็นงานหนัก คนรุ่นหลังที่เติบโตขึ้นมาจึงเลือกไปทำอาชีพอื่น เมื่อนานวันการปลูกใบยาที่ทำกันมาตั้งแต่รุ่นปู่ย่าตายายจึงหายไป

จนเมื่อปีที่ผ่านมา ผู้สูงอายุชาวไทยพวนกลุ่มหนึ่งได้คิดถึงชีวิตในอดีตที่เคยช่วยคนรุ่นก่อนลงแรงปลูกใบยา จึงพากันรื้อฟื้นการปลูกใบยาขึ้นมาใหม่ โดยมองว่าการปลูกใบยามีส่วนในการเล่าถึงตัวตนความเป็นไทยพวน พวกเขาลงมือจัดสรรลานดินหลังบ้านให้ส่วนหนึ่งกลายเป็นแปลงปลูก ส่วนหนึ่งกลายเป็นพื้นที่ตาก ซ่อมแซมโรงบ่มที่เคยมี รวมถึงกลับมาใช้สอยพื้นที่ภายในบ้านไทยพวนแบบเก่าให้กลับมาใช้ประโยชน์ในการจัดวางใบยาอีกครั้ง (บ้านไทยพวนแบบเก่า เป็นบ้านชั้นเดียว รอบบ้านด้านในมีการยกพื้นไม้ขึ้นในระดับต่ำกว่าเอวเพื่อเป็นที่นั่งหรือนอน ส่วนกลางบ้านเว้นให้เห็นดินเปลือย)

สำหรับกระบวนการปลูก หลังจากต้นยาแทงยอด คนปลูกต้องหยุดรดน้ำทันที เพราะถ้าปล่อยให้ใบยาโดนน้ำโดนฝนอยู่บ่อยยาจะไม่ฉุน การปลูกใบยาจึงทำได้เฉพาะในหน้าแล้งเท่านั้น เมื่อถึงคราวเก็บหรือหักใบยา ต้องหักตอนเช้ามืด ให้ต้นยาติดน้ำค้างอยู่บ้างจึงจะหักง่าย เวลาหักจะมีเสียงดังเป๊าะ และมีน้ำยางไหลออกมา หลังจากนั้นจะนำใบยาเข้าโรงบ่มให้เหลืองเป็นเวลาห้าวัน และนำมาตัดให้เป็นเส้น ซึ่งอดีตตามบ้านจะมีเครื่องมือที่อาศัยแรงคนตัด แต่ปัจจุบันส่งไปใช้เครื่องจักรตัด เนื่องจากตัดได้ไวและทุ่นแรงกว่า จากนั้นจะนำใบยามาตากแดดสามแดด สองแดดกลับหนึ่งครั้ง จนสิ้นแดดสุดท้ายจึงจะทิ้งใบยาตากน้ำค้างไว้สักพักและมาเก็บไปตอนค่ำ เสร็จสิ้นกระบวนการทั้งหมดก็จะได้ยาเส้นส่งขายให้คนที่มาจองไว้

คนในพื้นที่เล่าว่า ผู้หญิงรุ่นเก่านิยมเอายาเส้นถูฟัน ผู้ชายเอายาเส้นมามวนกับใบจากเพื่อใช้เป็นยาสูบ แต่สมัยใหม่ใบจากหายาก จึงนิยมมวนกับกระดาษ ทุกวันนี้การสูบยาเส้นไม่เป็นที่นิยมเหมือนก่อน แต่ยังคงมีการแบ่งขาย ส่วนในด้านความเชื่อยาเส้นยังคงเป็นเครื่องเคียงกับชุดหมากพลูเพื่อใช้ถวายให้พระภูมิเจ้าที่หรือปู่ฤาษีเรื่อยมาจนปัจจุบัน

แม้ทุกวันนี้กลุ่มคนปลูกจะยอมรับว่างานปลูกใบยา แท้จริงเป็นงานที่มีขั้นตอนมาก และทำเอาเหนื่อยมิใช่น้อย แต่ก็อยากทำเพราะเป็นสิ่งที่คนรุ่นก่อนเคยทำกันมา อีกทั้งผลผลิตจากใบยาก็ขายได้ จากสีหน้าแววตาที่เล่าเรื่องอย่างดูมีความสุข ตื่นเต้น และภูมิใจ ระคนกันไปในวันนั้น ผู้เขียนมองว่าบางทีการปลูกใบยาคงไม่ได้มีความหมายแค่มูลค่าทางเศรษฐกิจ หากแต่ยังคงเป็นการเล่าถึงตัวตนความเป็นคนไทยพวนผ่านอาชีพดั้งเดิม และเป็นการดึงเอาความทรงจำในอดีตให้กลับมาโลดแล่นได้อีกครั้ง

## ธาตุอันตรธาน

วัตถุจัดแสดง : พระบฏ ธาตุอันตรธาน
แหล่งที่มา : สกุลช่างภาคกลาง ประเทศไทย
เจ้าของ : ศ.ดร. เสมอชัย พูลสุวรรณ คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง : พุทธศาสนานิกายเถรวาทในบริบทวัฒนธรรมเอเชียอาคเนย์ (คริสต์ศตวรรษที่ 11- ปัจจุบัน)

เช่นเดียวกันกับสรรพสิ่งทั้งหลายในโลก พระพุทธศาสนามีปกติคือเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไป โดยอิงกับเหตุปัจจัย ตามกฎอนิจจังแห่งพระไตรลักษณ์. การเกิดขึ้นในโลกของพระพุทธศาสนา มีสาเหตุมาจากที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงตรัสรู้ธรรม และทรงกอปรด้วยพระมหากรุณาธิคุณในอันที่จะประกาศพระสัทธรรมที่ทรงค้นพบด้วยการตรัสรู้นั้น ให้แพร่หลายในหมู่ชาวโลก. พระพุทธเจ้าทรงบัญญัติศีลและวินัย เพื่อกำกับกายและวาจาของพุทธบริษัทหมู่ต่างๆ ให้ตั้งอยู่ในความไม่ประมาท และถึงพร้อมด้วยเงื่อนไขตามสภาวะแห่งตน ในการจะบริหารจิตเพื่อให้เข้าถึงพระสัทธรรม อันได้แก่การรู้แจ้งเห็นจริงความเป็นไปของโลกตามหลักอริสัจจ์สี่ได้ในที่สุด, รวมถึงเพื่อยังประโยชน์ให้บุคคลสามารถอยู่ร่วมกันเป็นหมู่คณะหรือสังคม ได้อย่างเกื้อกูลซึ่งกันและกันด้วย. พระพุทธศาสนาจะยังประดิษฐานมั่นคงอยู่ในโลกได้ ตราบเท่าที่พุทธบริษัทยังรักษาตนอยู่ในครรลองแห่ง “ธรรม” และ “วินัย” และย่อมถึงกาลเสื่อมถอย เมื่อพุทธบริษัทนั้นเองกระทำตนให้คลาดเคลื่อนจากหลักพระธรรมวินัย หรือในที่สุดถึงกับกระทำพระธรรมวินัยให้คลาดเคลื่อนไปจากหลักการที่ถูกต้อง เรียกปรากฏการณ์หลังนี้ว่า “สัทธรรมปฏิรูป”. ภัยอันตรายใหญ่หลวงอันจะนำมาซึ่งหายนะแห่งพุทธศาสนา ตามที่พระพุทธเจ้าทรงตระหนักรับรู้และทรงแสดงไว้ในหลายโอกาส ดังปรากฏหลักฐานมากแห่งในพระไตรปิฎกบาลี จึงล้วนเป็นภัยอันตรายจากภายใน คือความประมาทในการรักษาธรรมวินัยให้เที่ยงตรงของหมู่พุทธบริษัทนั้นเอง หาใช่เป็นการเบียดเบียนบีฑาจากศัตรูภายนอกไม่. อย่างไรก็ดี การเสื่อมไปของพระพุทธศาสนา มิได้กระทบต่อสภาวะความเที่ยงแท้แห่งพระสัทธรรม หรือหลักอริยสัจจ์สี่แต่อย่างใด เนื่องเพราะเป็นหลักสัจธรรมของโลก ย่อมดำรงความเป็นจริงอยู่เสมอ เพียงแต่เมื่อพุทธศาสนาสูญสิ้นไปแล้ว สัตว์โลกย่อมขาดแนวทางชี้แนะเพื่อให้เข้าถึงหลักพระสัทธรรมดังกล่าว, ต้องรอจนกระทั่งถึงสมัยของพระพุทธเจ้าพระองค์ใหม่ ทรงเสด็จอุบัติ ตรัสรู้ และประกาศธรรม พระพุทธศาสนาจึงจะกลับประดิษฐานตั้งมั่นขึ้นได้อีกครั้ง ซึ่งนี้เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นได้ยากในโลก.

จากหลักฐานในพระไตรปิฎกบาลีของฝ่ายเถรวาท พระพุทธเจ้าทรงปรารถเหตุความเสื่อมไปแห่งพุทธศาสนา ตามเนื้อหาที่สัมพันธ์เกี่ยวข้องกับหมวดธรรมและวินัยที่ทรงแสดงหรือบัญญัติ. ในพระวินัยปิฎก ทรงกล่าวถึงพรหมจรรย์ในพุทธศาสนา ซึ่งหมายถึงความบริสุทธิ์ในหมู่สงฆ์ ว่าจะดำรงอยู่ได้นานหากพระพุทธองค์เองทรงวางสิกขาบท (วินัย) และทรงแสดงธรรมแก่หมู่พระสาวกโดยพิศดาร และจะดำรงอยู่ได้ไม่นานด้วยเหตุตรงข้ามกัน; นอกจากนั้น การมีมาตุคาม (สตรีเพศ) ออกบรรพชาในศาสนา ก็เป็นเหตุอันจักยังพรหมจรรย์ให้ตั้งมั่นอยู่ได้ไม่นานในหมู่บรรพชิต ดังนั้นพระพุทธองค์จึงทรงบัญญัติครุธรรม 8 ประการสำหรับภิกษุณีรักษา เพื่อยังพรหมจรรย์ให้ตั้งมั่นอยู่ได้ยาวนานขึ้น. ในพระสูตรพระพุทธเจ้าทรงกล่าวถึงความเสื่อมไปแห่งพระสัทธรรมว่าพระสัทธรรมจักไม่เสื่อมสูญหากยังไม่เกิดสัทธรรมปฏิรูป (การกระทำหลักพระธรรมวินัยให้คลาดเคลื่อน) อันโมฆบุรุษยังให้เกิดขึ้นในโลก และพระสัทธรรมจักดำรงอยู่ได้นานขึ้น หากพุทธบริษัทยังปฏิบัติตนอยู่ในครรลองแห่งพระสัทธรรม ได้แก่การเจริญสติปัฏฐานสี่ (หมายถึงธรรมอันเป็นที่ตั้งแห่งสติ), การตั้งตนอยู่ในความไม่ประมาท, มีความเพียร ความมักน้อยสันโดษ โยนิโสมนสิการ สัมปชัญญะ และกัลยาณมิตร. นอกจากนั้น พระพุทธองค์ยังทรงให้ความสำคัญกับการสืบทอดพระสัทธรรมที่ถ่ายทอดผ่านภาษาบาลี ด้วยพยัญชนะและอรรถ (การขยายความ) ที่เที่ยงตรง เพื่อไม่ให้เกิดการรับรู้ความหมายของพระสัทธรรมคลาดเคลื่อนไปจากความหมายอันแท้จริง. กล่าวโดยสรุป แม้พุทธศาสนาย่อมมีจุดหมายปลายทางคือความเสื่อมสูญไปในที่สุด แต่ก็อาจยังการเข้าถึงความเสื่อมสูญนั้นให้เนิ่นช้าออกไปได้ ด้วยความถึงพร้อมแห่งเหตุปัจจัย ได้แก่การที่พระพุทธองค์เองทรงกอปรด้วยพระอุตสาหะและวิริยะ ในการวางสิกขาบทเป็นแนวทางปฏิบัติสำหรับหมู่สงฆ์และทรงแสดงธรรมแก่หมู่พระสาวกโดยนัยอันพิศดาร, การที่พุทธบริษัทหมั่นปฏิบัติตนและบริหารจิตตามครรลองแห่งพระสัทธรรม, การไม่ลุ่มหลงไปกับสัทธรรมปฏิรูปอันโมฆบุรุษยังให้บังเกิดขึ้น, และการรักษาพยัญชนะและอรรถแห่งพระบาลีไว้ได้โดยเที่ยงตรง.

คัมภีร์บาลีชั้นอรรถกถา จัดหมวดหมู่พลวัตการเปลี่ยนแปลง อันจะนำไปสู่ความเสื่อมสูญของพุทธศาสนา ไว้เป็นห้าประเภท เรียกว่า “ปัญจอันตรธาน”, ประกอบด้วย: “ปริยัติอันตรธาน” ได้แก่การเสื่อมสิ้นไปของการศึกษาเล่าเรียนและทรงจำพระไตรปิฎก; “ปฏิบัติอันตรธาน” คือความบกพร่องกระทั่งสูญสิ้นไปของการปฏิบัติเพื่อเข้าสู่มรรคผล; “อธิคมอันตรธาน” (หรือบางคราวก็เรียกว่า “ปฏิเวธอันตรธาน”) หมายถึงการสูญสิ้นไปแห่งมรรคผล เมื่อพุทธบริษัทขาดการปฏิบัติที่เหมาะสม ก็ย่อมไม่สามารถเข้าถึงมรรค ผล ปฏิสัมภิทา วิชชา และอภิญญา ได้อีกต่อไป; “ลิงคอันตรธาน” หมายถึงการเสื่อมสิ้นไปของเพศบรรพชิต กระทั่งถึงในที่สุดแล้วไม่มีบุคคลทรงไว้ซึ่งสิกขาบทอีกต่อไป; และ “ธาตุอันตรธาน” คือการสูญสิ้นไปของพระบรมสารีริกธาตุแห่งพระสัมมาสัมพุทธเจ้า เนื่องเพราะในช่วงเวลานั้น แม้แต่พระบรมสารีริกธาตุก็ปราศจากผู้ปฏิบัติดูแลรักษา จึงเสด็จเข้าสู่นิพพาน. อันตรธานสี่ประเภทแรกเกิดขึ้นในลักษณะกระบวนการที่สัมพันธ์กันทั้งแบบเป็นห่วงโซ่ และแบบเคลื่อนคลายควบคู่กันไป, เริ่มจาก “ปริยัติอันตรธาน” นำไปสู่ “ปฏิบัติอันตรธาน”, “ปฏิเวธอันตรธาน” และ “ลิงคอันตรธาน” ตามลำดับ. ส่วน “ธาตุอันตรธาน” จะเกิดขึ้นในลำดับสุดท้าย เมื่ออันตรธานสี่ประเภทแรกดำเนินเสร็จสิ้นกระบวนการแล้วโดยสมบูรณ์. ในการนี้ พระบรมสารีริกธาตุซึ่งประดิษฐานอยู่ ณ สถานที่ต่างๆ ในโลก เมื่อปราศจากพุทธบริษัทรักษาบูชาแล้วย่อมเข้าสู่นิพพาน คือการสูญสิ้นไปอย่างไม่เหลือเชื้อ, โดยพระบรมธาตุในลังกาทวีปจะเสด็จไปชุมนุมกันที่พระมหาเจดีย์ (คือพระมหาสถูปรุวันเวลิสยา แห่งสำนักมหาวิหาร) ก่อน แล้วเสด็จต่อไปยังราชายตนเจดีย์ และโพธิบัลลังก์อันเป็นสถานที่ตรัสรู้ในชมพูทวีป โดยลำดับ ส่วนพระบรมธาตุจากที่อื่นๆ คือนาคพิภพ เทวโลก และพรหมโลก จะเสด็จไปที่โพธิบัลลังก์ทีเดียว. พระบรมธาตุทั้งหลายจะรวมตัวเป็นแท่งเดียวกัน ณ โพธิบัลลังก์นั้น แล้วแผ่ฉัพพรรณรังสีโชตนาการออกไป ยังหมื่นโลกธาตุให้สว่างไสวโดยตลอด (ในคัมภีร์รุ่นหลังเช่น “พระปฐมสมโพธิกถา” กล่าวว่าพระบรมธาตุเสด็จมารวมตัวกันเป็นรูปพระพุทธเจ้าเหมือนเมื่อครั้งยังดำรงพระชนมชีพอยู่ ประทับบนโพธิบัลลังก์ แล้วทรงแสดงยมกปาฏิหาริย์) เหล่าเทวดาในหมื่นโลกธาตุจะพากันมาชุมนุมที่โพธิบัลลังก์นั้น เพื่อสักการะพระบรมศาสดาเป็นครั้งสุดท้าย จากนั้นเตโชธาตุในพระธาตุทั้งหลายจึงตั้งขึ้นและพวยพุ่งขึ้นไปจนถึงพรหมโลก กระทั่งพระธาตุทั้งหลายถึงกาลสิ้นสุด เปลวไฟนั้นจึงดับมอดลง ถือเป็นการปิดฉากพุทธศาสนาโดยสมบูรณ์.

ในวัฒนธรรมพุทธศาสนาเถรวาทของทั้งศรีลังกาและเอเชียอาคเนย์ชั้นหลังลงมาอีก มีความเชื่อเรื่องพุทธศาสนาจะมีอายุตั้งมั่นอยู่ได้เพียงห้าพันปี. เรื่องนี้มีเค้ามูลเริ่มต้นปรากฏในภิกขุนีขันธกะแห่งพระวินัยปิฎก จุลวรรค พระพุทธเจ้าทรงปรารภถึงการที่สตรีออกจากเรือนบวชเป็นบรรพชิตในศาสนา จากที่ทรงประทานพระบรมพุทธานุญาตให้พระนางปชาบดีออกบรรพชาเป็นภิกษุณีรูปแรกว่า นี้จักเป็นเหตุให้พรหมจรรย์ตั้งอยู่ได้ไม่นาน และพระสัทธรรมจักดำรงอยู่เพียงห้าร้อยปี จากที่ควรอยู่ได้ถึงหนึ่งพันปีหากไม่มีการออกบวชของสตรี. อรรถกถาของคัมภีร์ดังกล่าว (ภิกขุนีขันธกวรรณนา) อธิบายความเพิ่มเติมว่าเพราะเหตุที่พระพุทธเจ้าทรงบัญญัติครุธรรม 8 ประการให้ภิกษุณีรักษา จึงทำให้พระสัทธรรมสามารถตั้งมั่นอยู่ได้ถึงหนึ่งพันปี เท่ากับเมื่อไม่มีภิกษุณีในศาสนา. นอกจากนั้นการตั้งมั่นของพระสัทธรรมอยู่เป็นเวลาหนึ่งพันปีในที่นี้ ยังหมายเอาเฉพาะเมื่อยังมีการดำรงอยู่ของพระอรหันตขีณาสพผู้แตกฉานในปฏิสัมภิทา. ภายหลังจากนั้นต่อเนื่องไปอีกรอบละหนึ่งพันปี ก็ยังมีการดำรงอยู่ของพระอริยบุคคลประเภทต่างๆ ลดขั้นลงไปโดยลำดับ, ได้แก่พระอรหันตขีณาสพประเภทสุกขวิปัสสกะ, พระอนาคามี, พระสกทาคามี และพระโสดาบัน ตามลำดับ, เท่ากับว่าพระปฏิเวธสัทธรรม (สภาวะบรรลุธรรมขั้นต่างๆ ของบุคคล) จักดำรงอยู่ตลอดห้าพันปี. คัมภีร์อรรถกถาดังกล่าวยังอธิบายการดำรงอยู่ของพระปฏิเวธสัทธรรมว่าย่อมอิงอาศัยพระปริยัติสัทธรรม ดังนั้นเมื่อปฏิเวธเสื่อมจึงหมายถึงว่าปริยัติต้องเสื่อมเป็นเหตุนำมาก่อนด้วย. ด้วยเหตุที่ความเสื่อมหรืออันตรธานประเภทต่างๆ ของพุทธศาสนาย่อมอิงอาศัยกัน น่าจะทำให้เกิดการรับรู้ด้วยว่าพุทธศาสนามีอายุการดำรงอยู่เพียงห้าพันปี จากการค่อยอันตรธานไปของพระปริยัติสัทธรรม พระปฏิบัติ

สัทธรรม และพระปฏิเวธสัทธรรม อันเป็นเหตุต่อเนื่องมาถึงลิงค อันตรธาน และเมื่ออันตรธานทั้งสี่ดำเนินไปถึงที่สุดแล้ว จึงบังเกิด ธาตุอันตรธานเป็นการประกาศความสิ้นสุดไม่เหลือเชื้อใดๆ แห่ง พระศาสนา.

"พระบฏ" ผืนที่จัดแสดงนี้ เขียนภาพเล่าเรื่อง "ธาตุอันตรธาน" อัน เป็นเครื่องหมายสุดท้ายสำหรับการดำรงอยู่ของพระพุทธศาสนา หลังจากที่ผ่านความเสื่อมประเภทต่างๆ มาแล้วโดยลำดับ. สันนิษฐานว่าพระบฏผืนนี้น่าจะเป็นภาพลำดับสุดท้าย ในชุดอนุกรม ภาพเล่าเรื่องพุทธประวัติที่สมบูรณ์ตามขนบของคัมภีร์กลุ่ม "ปฐมสมโพธิ", ซึ่งเป็นคัมภีร์พุทธประวัติพื้นเมืองของเอเชียอาคเนย์ ปัจจุบันค้นพบต้นฉบับในหลายภาษาเช่น บาลี ไทย ยวน ขืน ลื้อ ลาว และเขมร มีเนื้อความสั้นยาวต่างกัน และอาจมีความสัมพันธ์ กันในเชิงพัฒนาการอย่างสลับซับซ้อน. ต้นฉบับคัมภีร์ "ปฐมสมโพธิ" เก่าแก่ที่สุดเท่าที่เคยค้นพบกันมา เขียนเป็นภาษาบาลีด้วยอักษร ธรรมล้านนา ระบุศักราชของการคัดลอกคัมภีร์ตรงกับ พ.ศ. 2020 แสดงเนื้อความตามลำดับเวลาในพระชนมชีพของพระพุทธเจ้า จนถึงภายหลังจากที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้แล้วเหล่าเทวดาพากันมา ชุมนุมอนุโมทนา ที่เรียกว่าตอน "อภิสัมโพธิ". คัมภีร์กลุ่ม "ปฐมสมโพธิ" รุ่นหลัง เทียบอายุได้ตั้งแต่ราวสมัยอยุธยาตอน ปลายลงมา ได้ขยายเรื่องเล่าพุทธประวัติตามลำดับเวลา ต่อมา จนถึงเหตุการณ์ภายหลังจากพุทธปรินิพานแล้วอีกช้านาน โดยบท หรือปริจเฉทสุดท้ายของคัมภีร์แสดงเรื่อง "ธาตุอันตรธาน" นี้. คัมภีร์ปฐมสมโพธิฉบับหลวง (พระปฐมสมโพธิกถา) ที่กรมสมเด็จ พระปรมานุชิตชิโนรสรับอาราธนาพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้า อยู่หัวชำระและรจนาขึ้นใหม่ทั้งในพากย์ไทยและบาลี ก็จัดอยู่ใน กลุ่มหลังดังกล่าว. จิตรกรเขียนภาพแสดงเหตุการณ์ตรงตามตัว บทคัมภีร์ เมื่อพระบรมธาตุมาประชุมกันเป็นรูปพระพุทธเจ้า เหมือนเมื่อครั้งยังดำรงพระชนมชีพ เสด็จประทับบนบัลลังก์ใต้ต้น พระศรีมหาโพธิ์. ด้วยกำลังเตโชธาตุในพระบรมธาตุนั้น ยังให้เกิด เปลวไฟลุกพวยพุ่งออกจากพระวรกาย. เหล่าเทพยดาพากันมาชุมนุม เพื่อถวายสักการะบูชาพระบรมศาสดาในโอกาสสุดท้าย โดย บรรดาพวกที่ยังเป็นปุถุชนอยู่ พากันเศร้าโศกเสียใจแสดงอาการ ปริเทวะต่างๆ.

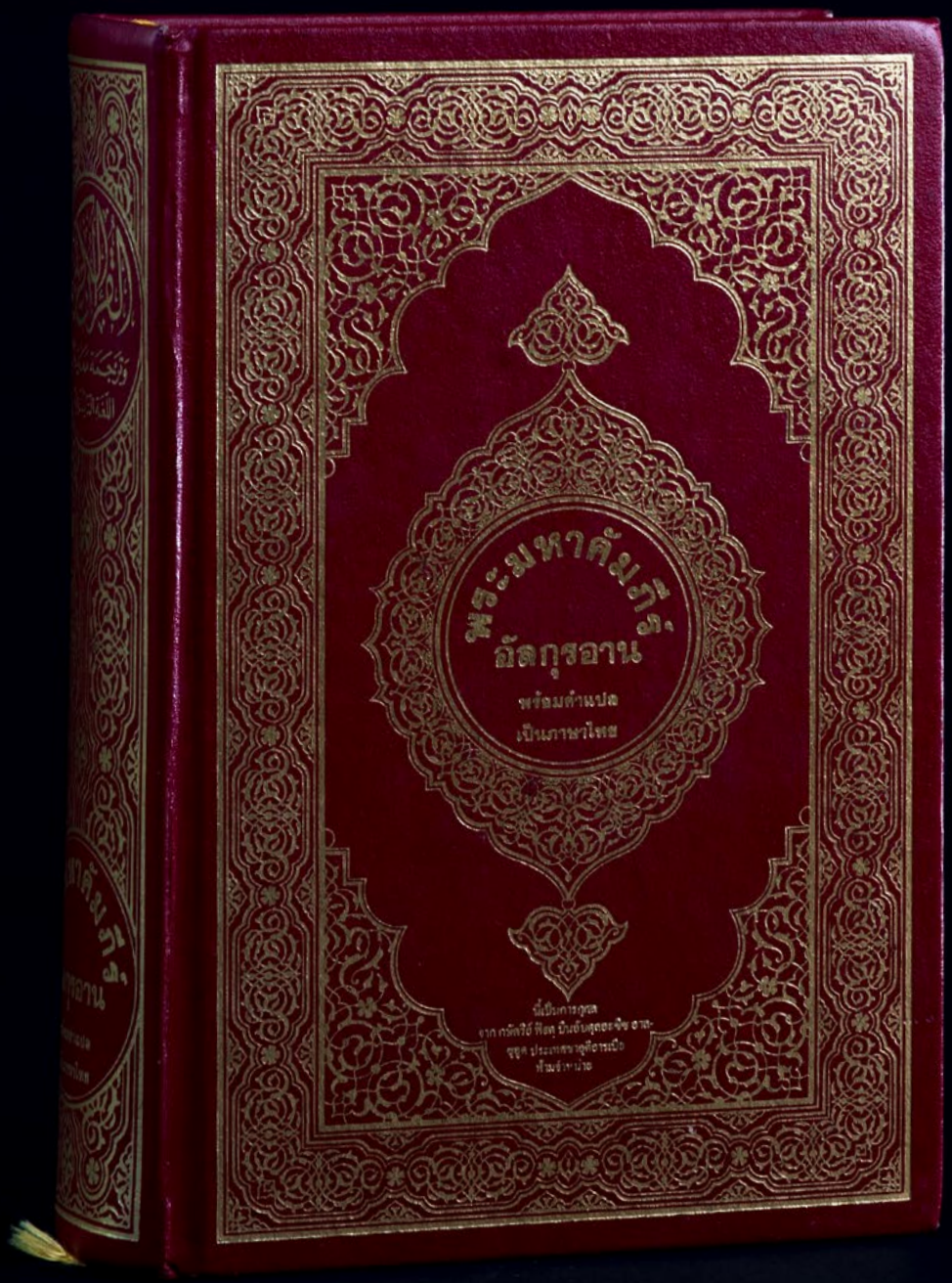
อนึ่งน่าสนใจว่า เราไม่ค่อยพบตัวอย่างการเขียนภาพพุทธประวัติ ตอนนี้ ปรากฏอยู่ในขนบเขียนภาพจิตรกรรมไทยเล่าเรื่องพุทธ ประวัติทั่วไป โดยเฉพาะงานกลุ่มสกุลช่างหลวงสมัยต้นรัตนโกสินทร์ แม้จะเป็นกลุ่มที่เขียนภาพเล่าเรื่องพุทธประวัติโดยอิงกับตัวบท คัมภีร์ปฐมสมโพธิรุ่นหลังลงมา โดยเฉพาะฉบับหลวงในสมัย รัชกาลที่สาม ที่ได้บรรจุเรื่อง "ธาตุอันตรธาน" ไว้ในปริจเฉทสุดท้าย ด้วยก็ตาม. นี้อาจเป็นไปได้ว่า เนื่องจากภาพแสดงให้เห็นถึงความ เสื่อมไปของพุทธศาสนา และความเสื่อมนั้นแสดงเป็นสัญลักษณ์ ด้วยอันตรายที่บังเกิดขึ้นกับรูปลักษณ์พระวรกายของพระสัมมา สัมพุทธเจ้า ซึ่งทรงคุณค่าสูงสุดในบรรดารูปลักษณ์ทางประติมาน ทั้งปวงในพุทธศาสนาด้วย เหล่านี้ย่อมไม่มีพุทธบริษัทผู้ใดปรารถนา จะให้บังเกิดขึ้น ด้วยเหตุนั้นจึงไม่นิยมเขียนเป็นภาพ. นอกจากนั้น นัยยะ "ต้องห้าม" ของการแสดงภาพเหตุการณ์ตอนนี้ในวัฒนธรรม หลวง ก็ยังอาจสัมพันธ์กับการที่ทางฝ่ายอาณาจักรมีหน้าที่หลัก อย่างหนึ่ง ในอันที่จะทำนุบำรุงพุทธศาสนาให้เจริญรุ่งเรืองอยู่เสมอ จึงย่อมไม่เป็นฐานที่ตั้งของสภาพความเสื่อมดังกล่าว. พิจารณา จากฝีมือช่างและเทคนิคของการเขียนภาพ พระบฏผืนนี้น่าจะเป็น ผลงานของจิตรกรพื้นบ้านภายใต้ขนบไทยภาคกลาง กำหนดอายุ ได้ราวในกลางพุทธศตวรรษที่ 25. ตัวอย่างอื่นๆ ของงานช่าง พื้นบ้านที่เขียนภาพตอนเดียวกัน และยังสามารถกำหนดอายุได้ ราวในช่วงเวลาใกล้เคียงกันด้วย พบเห็นได้หลายชิ้นในเขตเมือง เพชรบุรี. จิตรกรรมเล่าเรื่อง "ธาตุอันตรธาน" ของกลุ่มช่างเมือง เพชรฯ เขียนขึ้นเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องเล่าพุทธประวัติที่สมบูรณ์ ตามขนบคัมภีร์ปฐมสมโพธิ (แต่มิใช่ฉบับหลวง ที่รจนาโดยกรม สมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรสฯ) โดยแสดงเป็นภาพสุดท้ายของ ลำดับอนุกรม. ภาพเขียนประดับอยู่บนแผ่นไม้คอสองศาลา การเปรียญของวัดหลายแห่งในพื้นที่ ได้แก่ วัดเกาะ, วัดจันทราวาส, วัดชีว์ประเสริฐ และวัดปากคลอง. อย่างไรก็ดี ภาพ "ธาตุอันตรธาน" ของกลุ่มช่างเพชรบุรี แสดงลักษณะทางประติมานวิทยาที่ไม่แตกต่าง

ไปจากภาพตอน “อภิสัมโพธิ” ภายหลังจากที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้ใหม่ๆ กล่าวคือแสดงให้เห็นถึงการประชุมกันของเหล่าเทวดาเพื่อกระทำมหกรรมบูชาพระพุทธองค์ที่เสด็จประทับอยู่บนโพธิบัลลังก์ โดยมิได้แสดงเปลวไฟลุกโชตนาการออกจากพระวรกายของพระพุทธเจ้า และหมู่เทวดาเหล่านั้นก็มิได้แสดงอาการเศร้าโศกเสียใจด้วย. จากลักษณะทางประติมานวิทยาที่แตกต่างกันดังกล่าวมานี้ ทำให้พิจารณาได้ว่าภาพพระบฏผืนที่จัดแสดง คงเป็นฝีมือของช่างพื้นบ้านภาคกลางท้องถิ่นอื่นที่ไม่ใช่เพชรบุรี และความนิยมเขียนภาพตอนนี้น่าจะดำรงอยู่ ในกลุ่มช่างพื้นบ้านหลายท้องที่ในภาคกลางของประเทศไทยด้วย. ช่างท้องถิ่นเหล่านั้น แสดงระดับความ “กล้า” แตกต่างกัน ในการแสดงออกถึงความเสื่อมสิ้นไปของรูปพระวรกายของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า.

ความนิยมเขียนภาพ “ธาตุอันตรธาน” เพื่ออุทิศในศาสนา ของกลุ่มช่างพื้นบ้านภาคกลางอย่างน้อยก็ในบางท้องที่ แสดงให้เห็นถึงความแพร่หลายของคติที่ว่าพุทธศาสนาจะดำรงอายุอยู่เพียงห้าพันปี แม้ระหว่างนั้นก็จะอยู่ภายใต้สภาวะถดถอยลงไปเรื่อยๆ ดังนั้นการได้เห็นภาพดังกล่าวจึงเป็นหลักเตือนใจพุทธบริษัทให้ช่วยกันประคับประคองการสืบต่อพระศาสนา มิให้เสื่อมถอยลงเร็วเกินไป, นอกจากนั้นภาพยังแสดงทัศนะรับรู้ถึงสภาวะเป็นไปตามความเป็นจริงของโลก ที่แม้แต่พระสรีรธาตุของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ก็ยังมีอันต้องเสื่อมสลายไปตามหลักพระไตรลักษณ์. อนึ่งภาพจิตรกรรมย่อมมีหน้าที่หลัก เพื่อเป็นสื่อสำหรับ “การเห็น” ด้วยสายตา โดยที่ในทางพุทธศาสนาก็ได้ตั้งทัศนะรับรู้ต่อการ “เห็น” เช่นนั้น ไม่ว่าจะเป็นได้เห็นภาพอันน่าพึงใจ เช่นได้เห็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า หรือแม้แต่เห็นภาพอันไม่น่าพึงใจสำหรับคนทั่วไป เช่นเห็นซากอสุภะ ว่าถ้าหากการเห็นนั้นกอปรไปด้วยสติ สามารถเหนี่ยวนำจิตให้ตระหนักรับรู้ถึงคุณแห่งพระรัตนตรัย หรือสภาวะความเป็นไปของโลกตามหลักพระไตรลักษณ์ เป็นเหตุให้ตั้งอยู่ความไม่ประมาท เกิดคลายกำหนัดยึดติด ซึ่งนี้เป็นเส้นทางเข้าสู่พระสัทธรรม การเห็นนั้นย่อมมีคุณอันเสมอกัน ถือว่าเป็นการเห็นอย่างยิ่งเรียกว่า “ทัศนานุตริยะ”. จิตรกรผู้เขียนภาพพระบฏ แม้เป็นผลผลิตของวัฒนธรรมพื้นบ้าน ไม่ใช่วัฒนธรรมชั้นสูงในสังคม แต่ก็น่าจะเข้าถึงทัศนะรับรู้ต่อการ “เห็นอย่างยิ่ง” ในทางพุทธศาสนาเช่นนี้ได้ จึงกล้าแสดงภาพการเสื่อมสิ้นไปแห่งรูปลักษณ์พระวรกายของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า เพื่อเป็นอนุสสติสำหรับพุทธบริษัทโดยทั่วไป ได้ตระหนักรับรู้ถึงความจริงแท้ของความเป็นไปของโลกตามหลักแห่งพระไตรลักษณ์.

## คัมภีร์อัลกุรอานกับมิตรภาพในสนามต่างวัฒนธรรม

วัตถุจัดแสดง : พระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน ฉบับภาษาไทย
แหล่งที่มา : จังหวัดยะลา
เจ้าของ : รศ. ดร. อนุสรณ์ อุณโณ คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง : We Love ‘Mr. King’: Exceptional Sovereignty, Submissive Subjectivity, and Mediated Agency in Islamic Southern Thailand.



ผมได้คัมภีร์อัลกุรอานเล่มนี้จากเพื่อนชาวมุสลิมคนหนึ่งในหมู่บ้านที่ อ.รามัน จ.ยะลา ที่ผมเข้าไปศึกษาในช่วง พ.ศ. 2551 เขาชื่อ “ยา” ทว่าคนส่วนใหญ่เรียกเขาว่า “ยียา” เพราะความที่เขาเคยไปประกอบพิธีฮัจจ์ที่เมกกะ โดยคำว่า “ยี” มาจากคำว่า “ฮัจยี” ที่หมายถึงมุสลิมที่ผ่านการประกอบพิธีฮัจจ์ การที่คนในหมู่บ้านเรียกเขาโดยมีคำว่า “ยี” นำหน้าจึงมีนัยของการให้เกียรติและแสดงความเคารพนับถือในวัตรปฏิบัติ รวมถึงความรอบรู้ในศาสนาของเขาระดับหนึ่ง เพราะไม่ใช่ทุกคนที่ไปประกอบพิธีฮัจจ์กลับมาแล้วจะได้รับการเรียกว่า “ยี” หรือ “ฮัจยี” นำหน้าชื่อ เขาจึงเป็นหนึ่งในบรรดาคนในหมู่บ้านที่ผมมักจะสอบถามเมื่อมีข้อสงสัยใคร่รู้เกี่ยวกับศาสนาอิสลาม และเขาก็ตอบคำถามผมด้วยความตั้งอกตั้งใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือว่าเขาไม่เพียงแต่บอกว่าศาสนาอิสลามว่าไว้อย่างไรในประเด็นนั้นๆ โดยอาศัยคัมภีร์อัลกุรอานเป็นแหล่งอ้างอิง หากแต่ยังอธิบายเพิ่มเติมว่าที่ศาสนาอิสลามว่าไว้ดังกล่าวนั้นมีนัยอย่างไรในบริบท “สากล” ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของความเปิดกว้าง การอดทนอดกลั้น หรือการยอมรับในความแตกต่างหลากหลาย ซึ่งเป็นการเชื่อมโยงที่ผมอาจจะหาไม่ได้จากการสอบถามผู้นำศาสนาและครูสอนศาสนาโดยทั่วไป

ค่ำหนึ่งขณะผมกำลังเก็บสัมภาระสำหรับเดินทางขึ้นมาทำธุระที่กรุงเทพฯ “ยียา” แวะมาคุยกับผมตามปกติ แต่ที่พิเศษออกไปคือว่าครั้งนี้เขาถือคัมภีร์อัลกุรอานมาด้วย เขากล่าวว่าผมเข้ามาอยู่ในหมู่บ้านได้สามสี่เดือนแล้วแต่เขายังไม่ได้มอบอะไรให้เพื่อแสดงน้ำใจไมตรี จึงอยากจะมอบคัมภีร์อัลกุรอานให้เพื่อการนี้ อย่างไรก็ดีเขากล่าวว่าศาสนาอิสลามไม่อนุญาตให้มอบคัมภีร์อัลกุรอานให้คนต่างศาสนา ไม่เหมือนกับศาสนาคริสต์ที่สามารถมอบคัมภีร์ไบเบิลให้ได้ แต่ด้วยความที่เขาต้องการแสดงน้ำใจไมตรีกับผมในฐานะเพื่อนก็ให้คิดเสียว่าเป็นการให้ยืมเพื่อการศึกษา แต่ก็ไม่ต้องคืนเขาแต่อย่างใด ผมจึงถามเขาว่าแล้วผมควรจะปฏิบัติต่อคัมภีร์อัลกุรอานอย่างไรเพราะเข้าใจว่าคัมภีร์นี้มีความศักดิ์สิทธิ์ในทัศนะมุสลิม เขาบอกว่าก็ไม่ต้องทำอะไรมาก เพียงแต่วางไว้ในที่ที่เหมาะสมและปฏิบัติด้วยความเคารพ รวมทั้งให้หมั่นศึกษาหาความรู้จากคัมภีร์เล่มนี้ ผมรับปากและจากนั้นเราก็คุยกันเรื่องอื่น

การมอบหรือให้ยืมคัมภีร์อัลกุรอานเป็นการถาวรของ “ยียา” อาจนับเป็นกลยุทธ์ในการเผยแพร่หรือว่าชักชวนคนเข้าศาสนาอิสลาม ทว่าขณะเดียวกันสิ่งนี้ก็มีนัยของการแสดงความปรารถนาดีที่เพื่อนมนุษย์มีต่อกันด้วย เพราะการที่มุสลิมจะชักชวนใครเข้าศาสนาไม่ได้เกิดขึ้นอย่างพร่ำเพรื่อ อย่างน้อยพวกเขาต้องเห็นว่าบุคคลดังกล่าวจะไม่นำความเสื่อมเสียมาสู่ศาสนา รวมทั้งจะต้องเป็นมิตรที่พวกเขาจะคบหาสมาคมด้วย และขณะเดียวกันสำหรับมุสลิมแล้วไม่มีสิ่งใดมีค่าและประเสริฐกว่าศาสนาอิสลาม คัมภีร์อัลกุรอานเล่มนี้จึงเป็นเครื่องหมายของมิตรภาพที่เกิดขึ้นในสนามต่างวัฒนธรรม เป็นเครื่องหมายของการที่มิตรคนหนึ่งมอบสิ่งที่เขาคิดว่ามีค่าและประเสริฐสุดให้แก่มิตรอีกคน

## ความทรงจำ

วัตถุจัดแสดง : กล้อง Ricoh Solar powered SLR system, ฟิล์ม Kodak elite chrome 100
เจ้าของ : อุดมลักษณ์ อุ่นตระกูล คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง : ชาติพันธุ์ในอำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน

ช่วงปี พ.ศ. 2547-2549 ข้าพเจ้าเดินทางมาเก็บข้อมูลงานวิจัยด้านชาติพันธุ์ ในอำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน งานหลักๆ ซึ่งใช้เวลาส่วนใหญ่ไปกับการสัมภาษณ์และการใช้ชีวิตในหมู่บ้านอย่างเงียบๆ ทำทุกอย่างที่ชาวบ้านทำ ไม่ว่าจะไปตีไร่ เกี่ยวข้าว ถอนถั่วแดงหรือแม้กระทั่งไปซ่อมประปาหมู่บ้านที่อยู่บริเวณต้นน้ำ ช่วงเวลาดังกล่าวข้าพเจ้าเดินทางเข้าๆ ออกๆ อยู่หลายหมู่บ้านหลายกลุ่มชาติพันธุ์ สิ่งของที่ได้รับมาระหว่างภาคสนามครั้งนั้นมีอยู่หลายชิ้นส่วนใหญ่เป็นของที่ชาวบ้านที่ข้าพเจ้าไปอาศัยอยู่ด้วยให้มา ไม่ว่าจะเป็นข้าวไร่ต้นฤดูเก็บเกี่ยว กล่องใส่ข้าวสารสานจากตอก ชุดสีขาวบริสุทธิ์ของเด็กสาวชาวกะเหรี่ยงที่มอบให้ข้าพเจ้าในวันที่เธอแต่งงานก่อนที่จะต้องเปลี่ยนไปใส่ชุดหญิงมีครอบครัว ฯลฯ ของทุกชิ้น (ที่กินไม่ได้) ข้าพเจ้าล้วนแล้วแต่ยังรักษาไว้อย่างดี และไม่สามารถตัดใจเขียนเล่าในนิทรรศการครั้งนี้เพียงชิ้นใดชิ้นหนึ่งเหตุเพราะข้าวของทุกชิ้นล้วนมีความทรงจำเกี่ยวกับเหตุการณ์ ผู้คน และความรู้สึกของข้าพเจ้าในช่วงเวลาที่ได้รับแฝงอยู่เต็มเปี่ยม หากเลือกที่จะเล่าชิ้นใดก็ดูจะไม่เป็นธรรมต่อข้าวของชิ้นอื่น

ข้าพเจ้ามาตัดสินใจได้ก็ด้วยมีเหตุจากช่วงปลาย พ.ศ. 2560 ที่ผ่านมา เมื่อข้าพเจ้ามีอันต้องหวนกลับมาทำงานที่อำเภอปางมะผ้าอีกครั้ง กล่องเก็บข้อมูลดิบที่ได้มาจากภาคสนามเมื่อครั้งก่อนซึ่งถูกเก็บปิดตายมาหลายปีจึงถูกนำมาเปิดออกดูเผื่อว่าจะมีข้อมูลใดเป็นประโยชน์ต่องานใหม่ที่กำลังทำ และมันทำให้ข้าพเจ้าพบว่ามีสิ่งที่ข้าพเจ้านำติดตัวมาจากภาคสนามจำนวนมาก และมีค่าพอๆ กับข้าวของที่เคยได้รับมาจากชาวบ้าน ซึ่งก็คือ ความทรงจำ ในรูปของสมุดบันทึกสนาม (ที่ไม่ใช่แค่บันทึกเตือนความจำ แต่ยังเป็นบันทึกประจำวันที่เต็มไปด้วยความรู้สึกนึกคิดต่อสิ่งรอบตัวที่เกิดขึ้นในแต่ละวัน) ภาพถ่ายสี และภาพถ่ายสไลด์

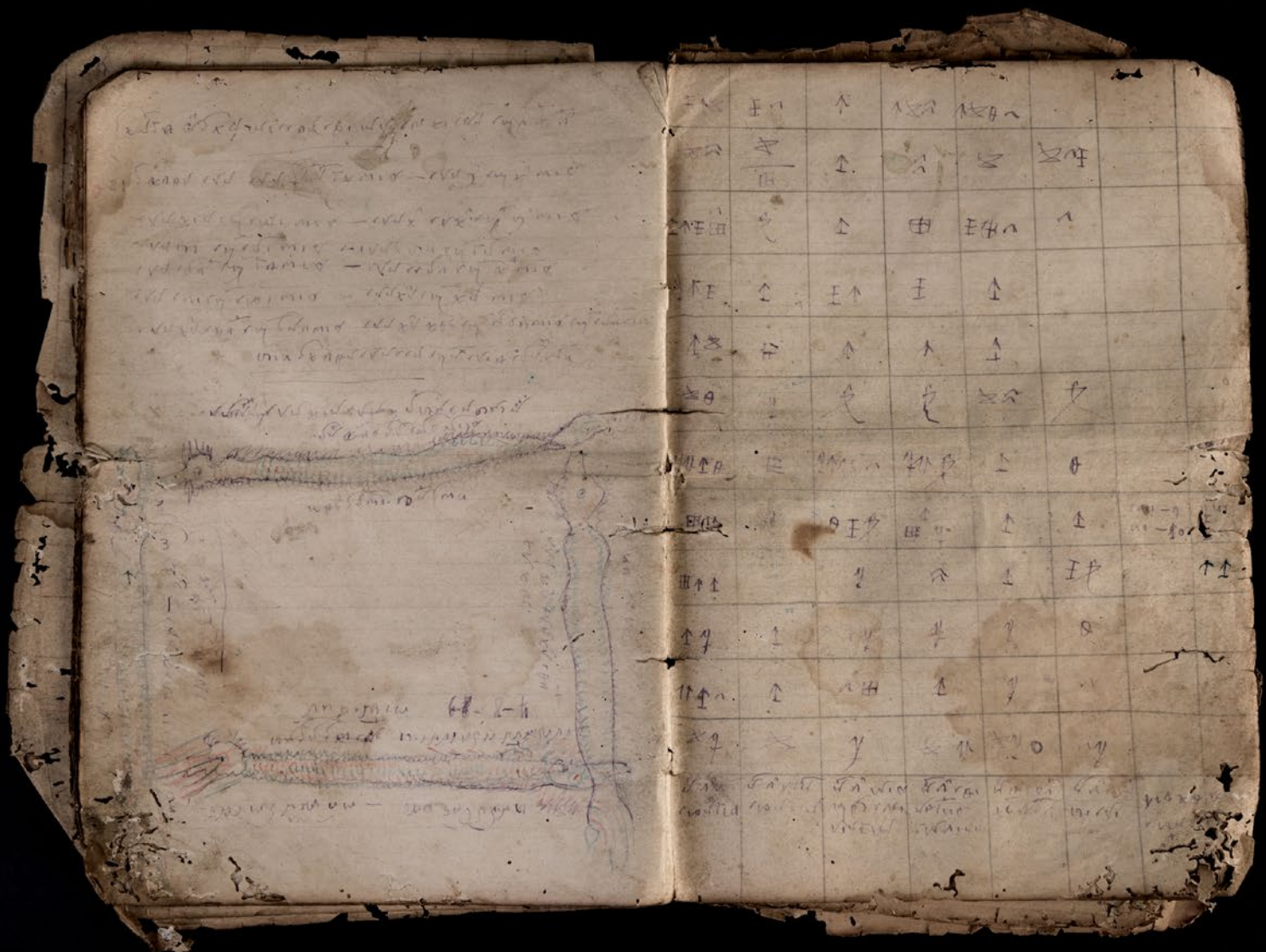
อย่างไรก็ตามเมื่อกลับไปสู่พื้นที่สนาม (เก่า) ในช่วงเวลาใหม่ (ในปี 2560-2561) ข้าพเจ้าพบว่าแม้กล้องถ่ายรูปและภาพถ่ายจะเป็นเทคโนโลยีที่จำลองโลกให้เสมือนว่าเราสามารถหยุดเวลา ณ ช่วงขณะที่กดชัตเตอร์ แต่ก็คงเป็นอย่างที่โรลองด์ บาร์ทส์ (Roland Barthes) เคยกล่าวไว้ว่า ห้วงเวลาดังกล่าวนี้ก็ดูจะเป็นโลกที่ไม่ได้ดำรงอยู่จริงเพราะไม่ว่าเราจะพยายามสักเพียงใด เราก็ไม่สามารถเดินทางกลับไปหาโลกที่ปรากฏอยู่ในภาพถ่ายได้อีก

ก่อนเดินทางกลับไปครั้งนี้ข้าพเจ้ารู้สึกตื่นเต้นที่จะหวนกลับไปสู่สถานที่ที่ครั้งหนึ่งเปรียบเสมือนบ้านอีกหลัง ที่ที่ข้าพเจ้าสามารถเดินทักทายคนในหมู่บ้านอย่างคนคุ้นหน้าคุ้นตา ทว่า เมื่อกลับไปจริง ๆ สิ่งที่เผชิญคือความรู้สึกที่ปนเปอยู่ทั้งคุ้นเคย คิดถึง โหยหา และแปลกแยก เด็กน้อยที่เคยวิ่งตามหลายคนเติบโตแต่งงานมีครอบครัว พ่อเฒ่าแม่เฒ่าอีกหลายคนล้มหายตายจาก ความคุ้นเคยกับผู้คน วัฒนธรรม และสถานที่หลายอย่างยังคงอยู่ แต่ในขณะเดียวกันชุมชนที่ข้าพเจ้ารู้จักและประทับอยู่ในความทรงจำนั้นกลับดูห่างไกลจากชุมชนที่ข้าพเจ้ากำลังกลับไปหา นำมาสู่ความรู้สึกของการโหยหา และแปลกแยกของข้าพเจ้าต่อชุมชนเดิมแต่อยู่ในบริบทของเวลาใหม่

ช่วงแรก ๆ ของการกลับสู่สนามข้าพเจ้ารู้สึกเหมือนตัวเองเข้าใจจินตนาการของผู้พลัดถิ่นที่ความทรงจำยังคงหลงวนอยู่กับห้วงเวลาในอดีต และหลงลืมไปว่าการเปลี่ยนแปลงนั้นเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา ไม่เว้นแม้กระทั่งชุมชนบนพื้นที่สูงที่บางแห่งแทบจะเรียกว่า เคย โดดเดี่ยวอันเนื่องมาจากเส้นทางที่ยากลำบากต่อการเข้าถึง แต่ด้วยการขยายตัวของเศรษฐกิจ การพัฒนา ความเป็นเมือง และเทคโนโลยีใหม่ๆ ที่เริ่มก้าวเข้ามามีอิทธิพลต่อชีวิตประจำวันของผู้คน ทำให้ชุมชนหลายแห่งแทบจะเรียกได้ว่าเปลี่ยนไปอย่างมากทั้งในแง่ของกายภาพ และความสัมพันธ์ภายในชุมชน กล่าวคือ ในด้านหนึ่งเทคโนโลยีและการพัฒนาทำให้ชุมชนขยายขอบเขตความสัมพันธ์ออกไปสู่สังคมภายนอกรวมไปถึงเครือข่ายชาติพันธุ์ที่ไม่ใช่เพียงในอำเภอหรือจังหวัดเดียวกันอีกต่อไป ในอีกด้านหนึ่งเทคโนโลยีและการพัฒนาอีกเช่นกันที่ทำให้ความสัมพันธ์ภายในชุมชนดูจะห่างเหินกันออกไปทุกที แรงงานหนุ่มสาวเริ่มไหลออกไปทำงานนอกชุมชน หรือแม้กระทั่งออกไปเช่าที่ดินจากอำเภอใกล้เคียงทำเกษตร หรือเครื่องไม้เครื่องมือทางการเกษตรใหม่ๆ ก็เข้ามาแทนที่แรงงานคนในหมู่บ้าน ทำให้หมู่บ้านบางแห่งเหลือเพียงคนสูงอายุและเด็ก หรือการทำเกษตรก็เป็นเรื่องระดับครอบครัวและปัจเจกมากขึ้นกว่าแต่ก่อนที่บางครั้งการเพาะปลูกเป็นเรื่องที่คนทั้งหมู่บ้านล้วนมีส่วนร่วมตัดสินใจ

ภาพของรถกระบะเก่าๆ ที่ขนคนได้นับสิบเพื่อออกไปทำไร่พร้อมกันถูกแทนที่ด้วยกระบะสมรรถนะสูงสภาพใหม่ที่มีอยู่หลักสิบคันในหมู่บ้านและการไปทำไร่คือการแยกกันไปตามความสะดวกของแต่ละบ้าน ภาพเด็กน้อยและแม่เฒ่าเกี่ยวข้าวและแบกขึ้นหลังเดินเท้ากลับบ้านลัดเลาะไปตามไหล่เขาสูงชันในยามเย็นของฤดูเก็บเกี่ยว แทนที่ด้วยทางรถและรถกระบะที่สามารถบุกลุยเข้าไปได้ถึงในไร่ข้าวอันห่างไกล หรือภาพแม่บ้านเดินเรียงกันเป็นแถวลงมาจากภูเขาสูงใกล้หมู่บ้านพร้อม ๆ กับตะกร้าที่มีใบหญ้า หรือใบตองตึงบรรจุอยู่เต็ม เพื่อนำกลับมามุงหลังคาบ้านไม้ไผ่ ก็แทนที่ด้วยบ้านปูนมุงหลังคากระเบื้อง

ถึงแม้ว่าภาพถ่ายเก่าจะเปรียบได้กับความทรงจำของข้าพเจ้าที่ไม่ปะติดปะต่อ หยุดนิ่ง และอาจจะเรียกว่าวางอยู่บนการรับรู้ที่มาจากมุมมองเดียว (point of view) ของข้าพเจ้า จากอีกหลายร้อยหลายพันมุมมองที่อาจเกิดขึ้นในช่วงเวลาเดียวกันต่อสิ่งที่ข้าพเจ้าประสบ แต่ภาพถ่ายในฐานะวัตถุแทนความทรงจำของข้าพเจ้า (ที่กำลังค่อยๆ แปลกแยกจากโลกที่กำลังดำเนินอยู่) ก็อาจจะเปรียบเสมือนประจักษ์พยานต่อการเปลี่ยนแปลงของโลก (และชุมชน) เช่นเดียวกับกล้องถ่ายรูปแบบใช้ฟิล์มรุ่นเก่าที่อาจจะเรียกได้ว่าเป็นวัตถุแห่งความรู้สึกโหยหา พร้อมๆ กับการเป็นวัตถุที่ตกยุคจากเทคโนโลยีปัจจุบัน



**ปับมื้อ : ตำราดูฤกษ์ยามของชาวไตในเวียดนาม**

วัตถุจัดแสดง : ตำราดูฤกษ์ยามไทดำ
แหล่งที่มา : เมืองเซอนลา เวียดนาม
เจ้าของ : ผศ. ดร. ยุกติ มุกดาวิจิตร คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง : ประวัติศาสตร์ไทดำ : รากเหง้าวัฒนธรรม-สังคมไทยและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

เอกสารนี้คนไต (ไท) เรียกว่า “ปั๊บมื่อ” หรือหากปรับเสียงให้เป็นไทยสักหน่อยก็น่าจะออกเสียงว่า “ปับมื้อ” หมายถึงตำราดูฤกษ์ยามปับมื้อเป็นประเภทของเอกสารที่คัดลอกต่อๆ กันมาด้วยอักษรและภาษาไตพร้อมทั้งรูปและสัญลักษณ์อื่นๆ นอกเหนือจากปับมื้อคนไตยังมีเอกสารประเภทอื่นๆ อีกมาก

ปับมื้อที่แสดงอยู่นี้ผมได้มาจากตัวเมืองเซอนลา (Thành phố Sơn La) มหานครหนึ่งในภาคตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศเวียดนามเมื่อวันที่ 19 ธันวาคม พ.ศ. 2560 ที่ผ่านมานี้เอง การไปในครั้งนี้ผมไปร่วมอุทิศส่วนกุศลครบรอบ 10 ปีการจากไปของอาจารย์คำจอง (Câm Trọng) ผู้ให้ความรู้เรื่องคนไตในเวียดนามแก่ผม ส่วนผู้ที่ให้หนังสือเล่มนี้มาคือ “พี่ซู” ลูกเขยของอาจารย์คำจอง ในขณะที่กำลังจะขึ้นรถเดินทางกลับจากเซอนลามาฮานอย พี่ซูวิ่งเอาหนังสือเล่มนี้มาให้แล้วสั่งเสียว่า *“หนังสือเล่มนี้มึงเอาไปก็แล้วกัน พี่เก็บไว้นานแล้วก็ไม่ได้ใช้ประโยชน์อะไร เผื่อมึงจะเอาไปวิจัยอะไรได้”* อันที่จริง นี่เป็นหนังสือไตฉบับลายมือฉบับแรกที่ผมได้มาจากมือของเจ้าของวัฒนธรรมเอง นอกจากนั้น เอกสารที่ผมใช้ศึกษาวรรณกรรมคนไตมาตลอดเกือบ 20 ปีเป็นเอกสารที่คัดลอกมาหรือถ่ายรูปมาทั้งสิ้น

คนไตอาศัยอยู่ในที่ราบระหว่างหุบเขาสูงในภาคตะวันตกเฉียงเหนือของเวียดนามมาเป็นเวลานานน่าจะพร้อมๆ กับคนเวียดที่อาศัยในที่ราบลุ่มน้ำแดง หากแต่ก่อนหน้านั้นสันนิษฐานได้ว่าคนไตน่าจะมาอยู่ถิ่นนี้หลังคน “ส่า” หรือกลุ่มชาติพันธุ์หลายกลุ่มที่ปัจจุบันอยู่บนที่สูงกว่าคนไต ประชากรชาวไตปัจจุบันมีประมาณหนึ่งล้านคน แบ่งออกเป็นกลุ่มย่อยๆ อีกหลายกลุ่ม กลุ่มที่เป็นทางการแบ่งเป็น “ไตดำ” และ “ไตขาว” กลุ่มย่อยในชื่ออื่นๆ ได้แก่ ไตเมือง ไตแทง ไตแดง หลักๆ แล้วคนไตอาศัยอยู่ในจังหวัดเดียนเบียนฟู ลายเจิว เซอนลา ฮว่าบิ่งญ์ แทงญ์หวา และแหงะอาน

ตามตำนานคนไต (โดยเฉพาะกลุ่มไตดำ) เชื่อว่าปับมื้อเป็นหนึ่งในหนังสือที่ “แถน” หรือเทพผู้ให้กำเนิดมนุษย์และสรรพสิ่งส่งมาให้ในผลน้ำเต้าปุงพร้อมกับสรรพสัตว์และตัวมนุษย์เอง ดังที่ตำนานน้ำเต้าปุงในเอกสาร “เล่าความเมือง” กล่าวว่า

*แถนมอบหมายสิ่งต่างๆ ให้แก่พวกเผ่าส่า 330 ตระกูล พวกเผ่าไท (ไต) 550 ตระกูล พาลงมายังพื้นดิน แถนยังสั่งให้ในผลน้ำเต้ามีสิ่งต่างๆ พอเพียง มี 330 พันธุ์ข้าวพอเพียง มี 330 พันธุ์ปลา ทั้งสิ้นด้วยมีหนังสือสวดบูชา หนังสือทำนายโชคชะตา หนังสือดูวันเดือน* (ยุกติ 2557, 56)

ปับมื้อสัมพันธ์กับระบบเวลาและปฏิทินของคนไต หากกล่าวโดยย่อคนไตนับว่าหนึ่งวันมี 12 ชั่วโมง (ภาษาไตเรียก “เจ๊อ”) หนึ่งสัปดาห์มี 10 วัน (ภาษาไตเรียก “มื่อ”) มีชื่อวันไล่เรียงกันดังนี้ กั๊บ ฮับ ฮ้าย เมิง เป๊ก กั้ด ก้ด ฮ่วง เต๋า ก๋า หนึ่งเดือนมี 29 วันหรือ 30 วัน นับไล่ไปทีละ “ค่ำ” (ภาษาไตเรียก “กำ”) ใช้คำว่า หนึ่งค่ำ สองค่ำ ไปจนครบ “ซาวเก้าค่ำ” (29 ค่ำ) หรือ “สามสิบค่ำ” แล้วแต่ในแต่ละเดือน วันเริ่มเดือนคือวันเริ่มมีพระจันทร์ ส่วนครบเดือนคือวันพระจันทร์เต็มดวง ส่วนเดือน (ภาษาไตเรียก “เบือน”) มี 12 เดือน มีชื่อเรียกตามชื่อจำนวนนับ ยกเว้นเดือนแรกและเดือนที่สองจะนับว่าเดือน “เจียง” และเดือน “ยี่” ตามลำดับ ส่วนปี คนไตนับ 12 ปีเป็นหนึ่งรอบนักษัตรคล้ายคนไทย เรียกตามชื่อตัวสัตว์ว่า ช้าง วัว ผึ้ง กระต่าย งู ตัวลวง (เงือกหรือมังกร) ม้า แพะ ลิง ไก่ หมู หมา (Trần Văn Hạc và Cà Văn Chung 2013)

ระบบเวลา วัน สัปดาห์ เดือน และปีนี้ถูกนำมาแบ่งเป็นช่วงฤกษ์ดีหรือฤกษ์ร้ายสำหรับการประกอบกิจกรรมต่างๆ จึงกล่าวได้ว่า คนไตให้ความสำคัญกับการแบ่งเวลาอย่างละเอียดพอสมควร และแต่ละเวลาไม่ใช่เป็นเพียงระบบการแบ่งช่วงของเวลาเพียงเท่านั้น แต่ต่างก็มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ ดังนั้นคนไตจึงมีความเชื่อเรื่องการหาวันเวลาที่เหมาะสมกับการทำกิจการต่างๆ ของแต่ละคน แม้ว่าไม่ใช่ว่าการทำกิจการทุกอย่างจะต้องหาฤกษ์ยามตลอดก็ตาม

หากกล่าวถึงเฉพาะเรื่องวัน คนไตให้ความสำคัญกับวันใน 2 ลักษณะด้วยกัน ในด้านหนึ่ง วันสัมพันธ์กับ “สิง” หรือชื่อสกุลของคนไต คนไตมีชื่อสกุลมาตั้งแต่พวกเขามีความทรงจำเกี่ยวกับตนเอง ตั้งแต่เรื่องเล่าเรื่องกำเนิดมนุษย์จากน้ำเต้าปุง คนที่เกิดในสกุลเจ้านายหรือชนชั้นปกครองหรือพวก “ผู้ท้าว” เป็นผู้สืบสกุลมาจากแถน คือคนในสกุล “ลอคำ” ส่วนคนในสกุลอื่น เป็นต้นว่า เลือง ลู วี กวาง ก่า ล้วนออกมาจากผลน้ำเต้าที่แถนโยนลงมายังโลกมนุษย์

เรื่องวันมาเกี่ยวกับสกุลตรงที่ว่า ใครเกิดสกุลใดก็จะต้องไหว้ผีบรรพบุรุษของสกุลตนตามวันที่แต่ละสกุลกำหนด สำหรับสกุลของคนสามัญหรือพวก “ผู้ไพร่” ในหนึ่งสัปดาห์ไหว้ครั้งเดียว แต่ของชนชั้นปกครองสกุลลอคำ หนึ่งสัปดาห์ไหว้สองครั้ง คือวัน “ฮ่วง” และวัน “ฮ้าย” นั่นคือ 5 วันไหว้ครั้งหนึ่ง

ผมเองไม่เคยมีโอกาสได้เห็นหรือสอบถามวิธีอ่านปับมื้อจากผู้รู้เลยสักครั้ง แต่จากเอกสารหรือวรรณกรรมชิ้นอื่น มีหลักฐานการกล่าวถึงการหาฤกษ์ยามหรือคำแนะนำเกี่ยวกับฤกษ์ยามเอาไว้เช่นกัน ยกตัวอย่างเช่น ในวรรณกรรมเรื่อง “ส่งซู้สอนสาว” (ยุกติ 2561) ตัวละครกล่าวถึงวันดีวันร้ายในคำแนะนำที่ตัวละครเอกฝ่ายชายแนะนำคนรักครั้งหนึ่งว่า “วันเกิดอย่าไปดง “วันโต๊ง” อย่าไปช้อนปลา” หมายความว่าวันเกิดอย่าเข้าป่า วันไหว้ผีเรือนอย่าไปช้อนปลาหรืออีกตอนหนึ่ง ตัวละครเอกฝ่ายชายกำลังจะเดินทางไปค้าขายแดนไกล จึงไปหาฤกษ์วันออกเดินทาง

*ชายจึงไปหามื้อได้มื้อ “ฮ่วง” แม่ไก่ท้วงใต้ล่างชายคืน ชายจึงคืนมาหามื้อได้มื้อ “เต๋า” หัวเข่าต้องประตูชายคืน ชายจึงคืนมาหามื้อได้มื้อ “ก๋า” ชายขากางเกงข้องซุ้มกอข่าชายคืน ชายจึงคืนหามื้อได้มื้อ “ก๊าบ” จึงเห็นเยนม้อง (อีเห็น) รู้ขับมด นกโก้ดรู้ตำข้าวด้วยสากมือ นกถืดทือในดงในป่า กิ่งก่าบินร้องในป่าคู่ทาง จึงไปเห็นฟ้าไขประตูลงล่าง ฟ้าไขหน้าต่างลงดู*

นั่นคือ เขาไปปรึกษา “หมอมื้อ” หมายถึงผู้รู้เกี่ยวกับการดูฤกษ์ยามให้หาฤกษ์สำหรับการออกเดินทางให้ เมื่อหาได้แต่ละวันก็มักมีสิงสาราสัตว์ทักท้วง สุดท้ายได้วันก๊าบจึงออกเดินทางได้

อีกตอนหนึ่ง พ่อกับแม่ตัวละครเอกฝ่ายหญิงหาฤกษ์วันส่งตัวลูกสาวไปยังเรือนของสามีเธอ แต่เธอไม่ยอม เนื่องจากเป็นการแต่งงานแบบคลุมถุงชน เธอจึงหาเหตุผลมาโต้แย้งต่างๆ นานา จนไล่ไปถึงเดือนสิบสอง แม่ของเธอจึงหาอุบายพลิกกลับมาได้ว่าเดือนสิบสองเป็นเดือนดีที่จะส่งตัวลูกสาวไปเรือนของสามี เช่น

*พ่อหล้าและแม่หล้าจึงว่า “ปีนี้ปีส่งเป็ดตัวเขื่องขึ้นหัวเมือง ปีส่งซู้หน้างามไปสู่ผัวแล้วลูกหล้าแม่เอ๋ย ส่งซู้ จะส่งเดือน “เจียง”*

*ที่รักฉันจึงว่า “เดือนเจียงว่า “ก๊ำถี” (มีข้อต้องห้าม) ปลูกเม็ดข้าวฟ่างว่ามีนก “กี้ตี้” ลงไร่ข้าวโพดว่าลิงแดงมักแห่แหน วางไซแล้วนากแนนจะจก ไม่ไปตั้งใจไม่ดิ่ง ไม่ดิ่งตั้งใจไม่ไปหรอกแม่เอ๋ย ไม่ใช่เดือนส่งเป็ดตัวเขื่องไปหัวเมือง ไม่ใช่เดือนส่งซู้หน้างามสู่ผัวใดนา*

ในแง่ของระบบการสื่อสาร ปับมื้อมีลักษณะพิเศษคือ ปับมื้อไม่ได้เขียนเป็นเรื่องเป็นราว แต่ประกอบไปด้วยบทพรรณนาและสัญลักษณ์ต่างๆ มีทั้งอักษรที่เขียนพรรณนาฤกษ์งามยามดี สัญลักษณ์แทนวัน และรูปวาดคนและสัตว์ นอกจากนั้น ปับมื้อยังนับเป็นเอกสารและเป็นสื่อประเภทเดียวที่เราจะพบการวาดรูปของชาวไต ที่โดดเด่นคือ “ตัวลวง” หรือมังกร นอกจากนั้นยังมีรูปเรือนที่เป็นสัญลักษณ์แสดงวันที่ควรทำหรือไม่ทำอะไรบนเรือน มีรูปคนเดิน รูปคนประกอบกิจกรรมต่างๆ และรูปควาย สื่อถึงกิจกรรมที่ควรทำหรือไม่ควรทำในวันใด

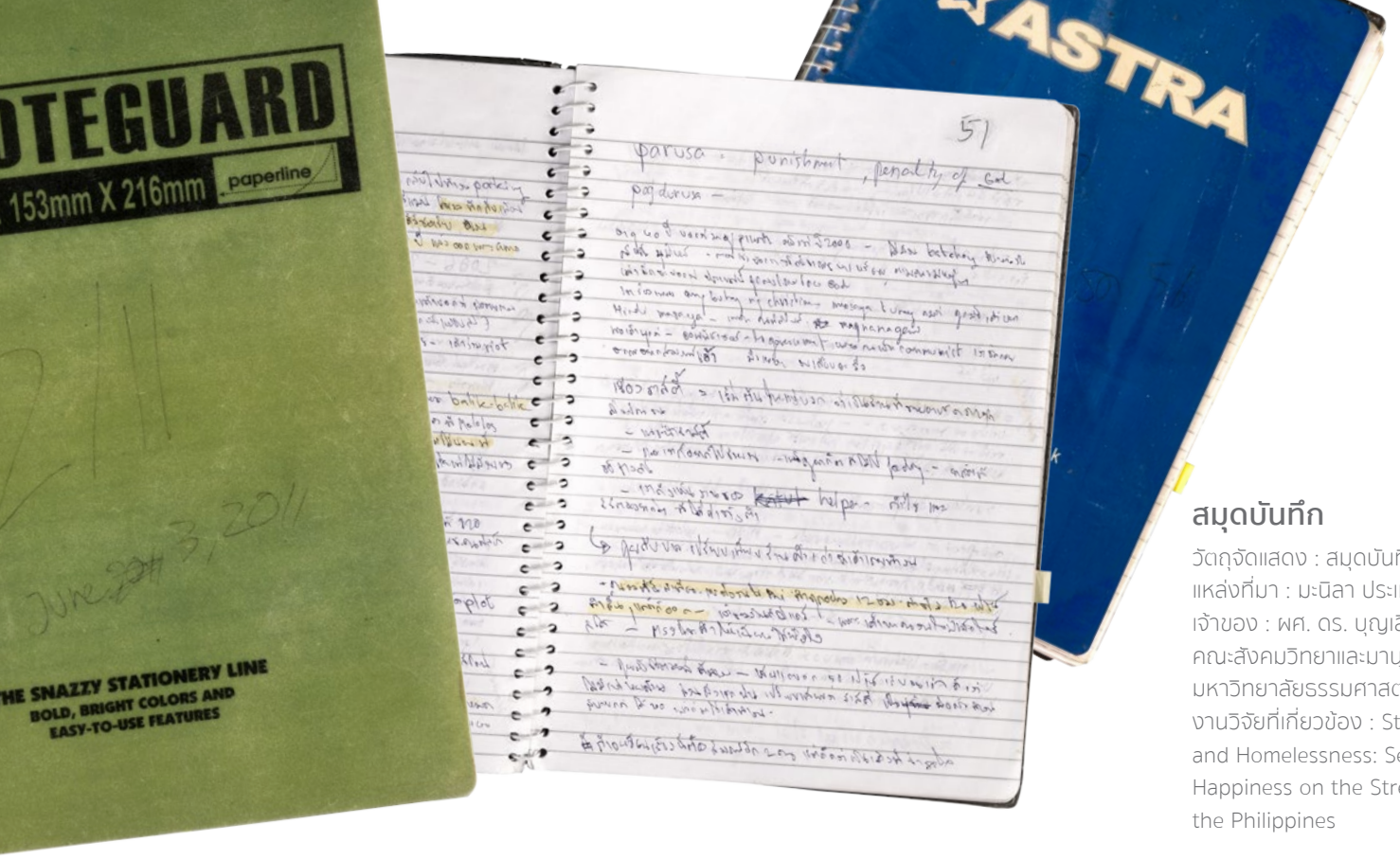
ตลอดระยะเวลาของการศึกษาเรื่องราวชีวิตคนไตดำมาตั้งแต่ พ.ศ. 2545 ผมเคยเห็นปับมื้อมานับสิบเล่ม ทั้งในพิพิธภัณฑ์และในบ้านเรือนของประชาชน ส่วนใหญ่ดูมีเนื้อหาคล้ายๆ กันและคงคัดลอกต่อๆ กันมาหลายชั่วอายุคน หากแบ่งตามวัสดุและอายุปับมื้อมีสองกลุ่ม ปับมื้อรุ่นเก่ามักใช้กระดาษที่เย็บเป็นเล่มลักษณะคล้ายสมุดไทยโบราณที่พบในประเทศไทย หากแต่แผ่นกระดาษสมุดของคนไตจะบางกว่ามาก ส่วนตัวอักษรจะเขียนด้วยหมึกสีดำ ใช้พู่กันจีนเขียน แต่ปับมื้อที่แสดงอยู่นี้เป็นเล่มแบบใหม่ เขียนด้วยปากกาลงบนกระดาษสมุดเรียน ปับมื้อนี้น่าจะมีอายุไม่เกิน 50 ปี ส่วนที่เขียนด้วยหมึกบนกระดาษบางที่ผมเคยเห็นน่าจะอายุนับ 100 ปี

## เอกสารที่เกี่ยวข้อง


ยุกติ มุกดาวิจิตร. (2557). *ประวัติศาสตร์ไทดำ: รากเหง้าวัฒนธรรม-สังคมไทยและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้*. กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.

___. (2561). *จากรักโรแมนติกสู่การต่อสู้เชิงชนชั้น : อ่าน “ส่งซู้สอนสาว” วรรณกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ ไตดำในเวียดนาม*. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

Trần Văn Hạc và Cà Văn Chung. (2013). “Đôi điều về lịch của người Thái đen Tây Bắc” (เรื่องราวเกี่ยวกับปฏิทินของชาวไตดำในภาคตะวันตกเฉียงเหนือ) Yên Bái. เข้าถึงเมื่อ 6 มีนาคม 2561. http:// baoyenbai.com.vn/16/102446Doi_dieu_ve_lich_cua_nguoi_Thai_den_Tay_Bac.htm.




**สมุดบันทึก**

วัตถุจัดแสดง : สมุดบันทึกภาคสนาม
แหล่งที่มา : มะนิลา ประเทศฟิลิปปินส์
เจ้าของ : ผศ. ดร. บุญเลิศ วิเศษปรีชา
คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง : Structural Violence and Homelessness: Searching for Happiness on the Streets of Manila, the Philippines

ว่าด้วยเรื่อง ของ กับ สนาม ของนักมานุษยวิทยา ผมสารภาพว่าผมไม่ค่อยเหลือของจากสนามนัก ข้าวของที่เคยใช้ตอนอยู่สนามคือที่ข้างถนนในเมืองมะนิลา ประเทศฟิลิปปินส์ ผมให้เพื่อนคนไร้บ้านไปเกือบหมด จะมีของจากสนามที่มีความหมายก็คือ สมุดบันทึกภาคสนาม

ผมใช้เวลาอยู่มะนิลาสำหรับทำวิทยานิพนธ์ปริญญาเอกเรื่องคนไร้บ้านในมะนิลารวม 16 เดือน คือ 2 เดือนในปี 2554 และ อีก 14 เดือนในปี 2556-57 รวมตลอด16 เดือนนี้ ผมมีสมุดโน้ตรวม 9 เล่ม คือช่วง 2 เดือนแรกมี 2 เล่ม และช่วง 14 เดือนหลังมีอีก 7 เล่มเป็นสมุดโน้ตธรรมดา ซื้อตามร้านซูปเปอร์มาร์เกตแผนกเครื่องเขียนขนาดพอกเก็ตบุ้ค เล่มบางราว 40 แผ่น เลือกที่มีปกเป็นพลาสติกแข็ง ถ้าเป็นปกกระดาษจะต้องมีพลาสติกหุ้มเพื่อกันน้ำ เพราะสมุดบันทึกจะอยู่ติดกระเป๋าตลอดเวลา บางทีก็ต้องตากฝน หรือมีน้ำหกใส่บ้าง

ทำไมผมจึงใช้สมุดโน้ตเล่มเล็กๆ หลายเล่มแบบนี้....เป็นข้อแนะนำของอาจารย์แคทเธอรีน บาววี่ ที่ปรึกษาผม เธอบอกว่า เวลาอยู่ภาคสนามอะไรก็เกิดขึ้นได้ เดี๋ยวกระเป๋าหาย เดี๋ยวลืมสมุดโน้ต ดังนั้นให้ใช้สมุดโน้ตเล่มเล็กเวลาหาย ข้อมูลที่หายตามไปจะได้ไม่มาก

ผมใช้สมุดโน้ตกับปากกา เป็นเครื่องมือหลักในการบันทึกข้อมูล นึกแล้วก็อิจฉาคนที่ใช้เครื่องมืออื่นๆ อย่างเครื่องอัดเสียง กล้องถ่ายรูป หรือคอมพิวเตอร์โน้ตบุ้คที่พิมพ์ข้อมูลลงไปได้เลย สมัยผมเรียนที่วิสคอนซินนั้น เริ่มมีนักศึกษาพกคอมพิวเตอร์โน้ตบุ้คเข้าห้องเรียน และก็พิมพ์เลคเชอร์เข้าโน้ตบุ๊คเลย ผมเข้าใจว่าในภาคสนามบางที่ หลายคนที่คุ้นเคยกับแลปทอปก็คงพิมพ์ไปเลย แต่ผมนี่ต้องเขียนใส่สมุดโน้ต พอคืนวันอาทิตย์ที่กลับห้องเช่า ผมก็จะมาพิมพ์โน้ตใส่คอมพิวเตอร์เอาไว้

เหตุที่ผมไม่พกอุปกรณ์พิเศษเหล่านี้ ก็เพราะเป็นของมีค่า หากหยิบออกมาใช้ อาจทำให้เป็นที่เพ่งเล็งลักขโมยจากคนบางคนได้ แล้วก็ยังทำให้ผมดูเป็นคนมีสตางค์ เข้ากับคนไร้บ้านไม่เนียนสนิทอีกด้วย

กล้องถ่ายรูปนั้นผมก็ไม่ได้พกติดกระเป๋า รูปจากภาคสนามที่หลายคนเคยเห็นนั้นส่วนใหญ่มาจากการถ่ายในวันหรือสองวันสุดท้ายก่อนผมจะกลับเมืองไทยเท่านั้น หรือไม่เฉพาะวันใดที่ผมรู้ว่ามีกิจกรรมพิเศษ ผมจึงจะกลับห้องไปเอากล้องออกมา ในโอกาสเช่นนี้ ผมจะใช้อย่างระมัดระวัง

ผมมักถูกถามบ่อยๆ ว่า ผมบันทึกข้อมูลอย่างไร ผมอยากจะบอกว่าเป็นคนไร้บ้านมีเวลาว่างค่อนข้างมาก เพราะฉะนั้น ผมมีเวลาจดบันทึกได้สะดวก เช่น ตอนสายๆ หลังกินข้าวเช้า ตอนบ่ายเวลาว่างๆ ค่ำๆ ก่อนนอน อาจจะจดอะไรเล็กน้อยอาศัยแสงไฟสลัวจากข้างทาง ไม่ว่าที่ไหน ผมสามารถหยิบสมุดบันทึกออกมาจดบันทึกต่อหน้าคนไร้บ้าน ไม่ต้องแอบ เพราะเมื่อเวลาผ่านไปนานๆ คนไร้บ้านส่วนใหญ่จะรู้ว่าผมเป็นนักศึกษา ส่วนตอนแรกๆ ที่ยังไม่ค่อยเชื่อว่าผมเป็นนักศึกษา การที่ผมหยิบสมุดขึ้นมาจดก็ทำให้ดูน่าเชื่อถือขึ้น ทำนองว่า 'อืมมม ดูเป็นนักเรียนจริงๆ มีจดบันทึกด้วย'

ผมบันทึกเรื่องอะไรบ้าง ... ช่วงแรกๆ ก็บันทึกสิ่งที่เห็นโดยละเอียด บันทึกช่วงแรก ของแต่ละวันจะหลายหน้า เพราะสิ่งที่เราเห็นเป็นสิ่งใหม่ก็ต้องจด เช่น จะไปรับแจกข้าว เริ่มไปกี่โมงเดินไกลแค่ไหนไปถึงกี่โมง มีคนสักเท่าไหร่ รอกี่ชั่วโมงกว่าจะได้รับแจก เวลานั่งรอคนไร้บ้านทำอะไรกันบ้าง สถานที่นั่งรอ บรรยากาศโดยรอบ รวมถึงความรู้สึกตัวเอง อย่างเช่นที่วัดซิกข์ ไปครั้งแรก ผมตกใจมาก ที่เห็นคนวิ่งข้ามถนนรีบไปต่อคิวรับแจกข้าว อย่างไม่กลัวว่าจะถูกรถชน ผมจดบรรยากาศที่รถยนต์ต้องเบรคกระทันหัน เสียงลั่นดังเอี๊ยดอ๊าด พร้อมเสียงด่าทอคนวิ่งข้ามถนนตัดหน้ารถ พอข้ามฝั่งไปรอเข้าคิว คนก็แทรกแซงแน่นจนไม่เป็นคิว ผมก็จดอย่างละเอียด เรื่องเหล่านี้พอนานวันไป ก็จะเป็นเรื่องธรรมดาที่เห็นจนชิน ก็ไม่ต้องจดรายละเอียดซ้ำๆ แล้ว จะเขียนแค่ว่าเช้าวันนี้ไปที่ไหน กลางวันกินอะไร บ่ายไปที่ไหน มีอะไรพิเศษ

เรื่องหนึ่งที่ผมชอบจดมากก็คือ บทสนทนา ถ้ามีบทสนทนาที่สะท้อนวิธีคิดของคน หรือสะท้อนประเด็นที่เราศึกษา ผมจะรีบจดทันทีเพื่อกันลืม และเพื่อให้ได้คำพูดที่ใกล้เคียงที่สุด คนไร้บ้านบางทีก็ช่วยผมด้วย ถ้าเขาพูดอะไรเด็ดๆ ก็จะบอกผมว่า จดใส่สมุดโน้ตไว้ด้วยนะ คืนหนึ่งผมกับคนไร้บ้านสามสี่คนเดินกันจนเหนื่อยจากการไปรับแจกข้าวที่วัดซิกข์ ระยะทางไปกลับร่วม 4 กิโล จากนั้นก็ต้องเดินไปหาที่นอนอีก อาเตะอาร์ลีน คนไร้บ้านที่สนิทกับผมพูดขึ้นมาว่า "บ้านเราหลังใหญ่จัง ห้องครัวกับห้องกินข้าวถึงไกลกันมาก ห้องนอนก็อยู่ไกลอีก" พูดเสร็จพวกเราก็หัวเราะกันยกใหญ่ คือแทนที่จะบอกว่า เราไม่มีบ้าน มาคิดใหม่ว่า บ้านเราหลังใหญ่แทน พูดเสร็จแกยังบอกผมว่า "บุน อย่าลืมจดใส่สมุดนะเดี๋ยวลืม"

อีกเรื่องหนึ่งที่ผมชอบจด คือ ความรู้สึกตนเอง จำเป็นมากที่ต้องจดบันทึกในบรรยากาศสดๆ ที่เราอยู่ตอนนั้น จะมานึกย้อนหลังไม่ได้อย่างผมเคยจดความรู้สึกตัวเองในคืนที่ได้ขนมหวานและฟรุตสลัดจากวัดซิกข์ ผมพรรณนาเป็นสิบบรรทัด ต่อมาเมื่อมาอ่านย้อนหลัง ยังอดสงสัยตัวเองไม่ได้ว่า จะดีใจอิ่มเอิมอะไรกับของแค่นี้ แต่มันก็สะท้อนว่า ความรู้สึกที่เราจดตอนนั้นในบริบทของการหิวข้าวและไม่ค่อยได้กินขนมหวาน พอได้กินอะไรพิเศษที นี่มันยอดมาก ซึ่งจะรู้สึกแบบนั้นก็ต้องอยู่ในภาคสนามนานจนรู้สึกแบบคนไร้บ้านได้ และหากไม่บันทึกความรู้สึกในขณะนั้นเอาไว้ มานึกย้อนหลังในบริบทที่ต่างไป ก็จะไม่ลึกซึ้งเท่ากับตอนอยู่ในสนามและเขียนสดๆ

อาจารย์แคทที่ปรึกษาผม เป็นนักมานุษยวิทยาที่จดบันทึกภาคสนามอันน่าทึ่งนะครับ บทเรียนหนึ่งที่อาจารย์เอามายกตัวอย่างก็คือ หนังสือเรื่องลูกเสือชาวบ้านนั่นไม่ใช่วิทยานิพนธ์ปริญญาเอกของแกนะครับ เพราะวิทยานิพนธ์อาจารย์เขาทำเชิงประวัติศาสตร์การขูดรีดที่ภาคเหนือ แต่ระหว่างอยู่ภาคสนาม อาจารย์แคทขอไปเข้าค่ายกับลูกเสือชาวบ้าน เรียกว่า เป็นไซด์ไลน์ของงานจริง ขนาดแค่เป็นภาคสนามไซด์ไลน์ อาจารย์ยังจดบันทึกละเอียด ถึงขนาดที่ต่อมาพัฒนาเป็นหนังสือได้

อาจารย์แคท สอนลูกศิษย์ว่า ให้พยายามจดให้ละเอียดที่สุด ในขณะที่มีโอกาสอยู่ในสนามแล้ว เราไม่มีทางรู้ล่วงหน้า ข้อมูลเหล่านี้จะเป็นประโยชน์มากขนาดไหนในอนาคต .

## หมวกของคนไร้บ้าน

วัตถุจัดแสดง : หมวก ของขวัญเนื่องในโอกาสปีใหม่
แหล่งที่มา : ศูนย์สุวิทย์ บางขุนนนท์ กรุงเทพฯ
เจ้าของ : ดร.ทรงสิริ พุทธงชัย คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง : “ละครเล่นใหม่” วิธีวิจัยในประเด็นอ่อนไหว ศึกษากรณีคนไร้บ้าน

แสงที่เห็นผ่านหมวกใบนี้ ทำให้นึกถึงความหวังของคนไร้บ้าน มันไม่ใช่แสงที่เจิดจ้า เพราะมันมีสิ่งที่เป็นอุปสรรคขวางกั้นมากมาย แต่พวกเขาก็ไม่เคยหมดความหวังในการมีชีวิตอยู่ คนทั่วไปอาจจะมองว่าพวกเขาต่ำต้อยกว่า แต่รู้หรือไม่ว่าหมวกใบนี้เป็นของขวัญที่ฉันได้รับจากคนไร้บ้านที่เป็นสมาชิกศูนย์สุวิทย์วัดหนู เนื่องในโอกาสปีใหม่ โลกที่ไม่เคยหมดความหวังของพวกเขาไม่ได้สวยงาม แต่ก็ไม่ได้โหดร้ายจนเกินไปนัก ชอบที่พวกเขามองว่า “คนใจดีก็มี คนใจร้ายก็มี” มันเป็นคำพูดธรรมดาๆ ที่แสดงให้เห็นการมองโลกตามความเป็นจริงของพวกเขา

หลังจากละครของคนไร้บ้านได้ถูกเผยแพร่ออกไป เพื่อนที่ไม่ใช่นักวิชาการมักจะตั้งคำถามไปในสองลักษณะ ประการแรกคือไปเกี่ยวข้องกับคนไร้บ้านได้อย่างไร อีกประการหนึ่งคือทำไปทำไม

คำถามแรกสัมพันธ์กับประวัติศาสตร์ (ระยะใกล้มาก) ของคณะ (ซึ่งได้มีการบันทึกไว้แล้วในวาระอื่น) จึงขอกล่าวถึงคำถามที่ว่า “ทำไปทำไม” เนื่องจากมันอาจจะเกี่ยวข้องกับแสงสว่างและการมองเห็นมากกว่าคำถามแรก ตามมุมมองของดิฉัน

ผู้ที่ถามว่า “ทำไปทำไม” มีมุมมองในสองลักษณะคือ หนึ่ง การทำละครกับคนไร้บ้านอาจจะไม่ได้เป็นที่ต้องการของคนไร้บ้าน เพราะจริงๆแล้วพวกเขาก็พอใจในชีวิตที่เป็นอยู่ และสองการทำละครกับคนไร้บ้าน ถึงอย่างไรก็ไม่สามารถทำให้เขาสามารถยืนได้ด้วยตนเอง เพราะมันจะไม่เป็นอาชีพที่เลี้ยงตัวเองได้อย่างยั่งยืน

ปฏิกิริยาของดิฉันที่มีต่อมุมมองทั้งสองแบบก็คือ อย่างแรก นักแสดงคนไร้บ้านบางคน ผ่านช่วงชีวิตของการฆ่าตัวตาย บางคนถูกซ้อม บางคนเห็นความรุนแรงในครอบครัวตั้งแต่เด็ก ส่วนใหญ่เคยนอนกลางดินกินกลางทราย ดังนั้นชีวิตที่ศูนย์สุวิทย์จึงดีกว่าชีวิตในอดีตบางช่วงดังที่ได้กล่าวมา แต่พวกเขาพึงพอใจในชีวิตที่เป็นอยู่หรือเปล่าเป็นสิ่งที่ซับซ้อนเกินจะตอบ ทราบแต่ว่าพวกเขามีความสุขที่พวกเราได้เล่นละครด้วยกัน ผ่านการซ้อมละครและการแสดงในที่สาธารณะพวกเขาพัฒนาความมั่นใจในตนเองขึ้นมา พวกเขาเห็นคุณค่าในตนเอง เพราะเห็นว่ามีคนสนใจพวกเขา ถึงตรงนี้แค่อยากจะบอกว่าสายตาของผู้คนสามารถสร้างโอกาสให้กับคนที่คิดว่าตัวเองด้อยกว่าได้ตลอดเวลา เราจะมอบสายตาแบบไหนให้กันล่ะ ?

อย่างที่สอง กลุ่มคนที่ถูกเรียกว่า “คนไร้บ้าน” มีวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ที่หลากหลาย เราไม่สามารถเข้าถึงผู้ที่ใช้ชีวิตบนท้องถนนหลายๆ คนซึ่งพัวพันกับอาชญากรรม หรือมีสุขภาพกายและจิตแย่จนกระทั่งพวกเขาได้จากไป แต่ที่ศูนย์สุวิทย์วัดหนูหลายๆ คนสามารถเลี้ยงชีพได้โดยอาชีพสุจริต บางคนมีรายได้มากกว่าผู้ที่กำลังอ่านข้อความนี้บางคนเสียอีก พวกเขาก็อยากช่วยผู้ที่ด้อยโอกาสกว่า การมีคณะละครเป็นของตัวเองคงจะช่วยส่งเสริมพันธกิจอันนั้น อย่างไรก็ตามการช่วยคนไร้บ้านทั้งหมดนั้นต้องทำอย่างเป็นระบบ ควรจะมีการทบทวนระบบสวัสดิการทั้งหมด โดยให้ความสำคัญกับคนที่ตกงาน เพราะนั่นคือขั้นตอนแรกๆ ที่ทำให้คนธรรมดาคนหนึ่งกลายเป็นคนไร้บ้าน มาถึงตรงนี้อยากจะบอกว่าพวกเขาทั้งหมดไม่มีใครอยากเป็นคนไร้บ้านหรอก ราคาที่พวกเขาต้องจ่ายมันแพงเกินไป เมื่อเทียบกับสิ่งที่เขาทำคือการตัดสินใจออกจากบ้านที่เป็นอารมณ์ชั่ววูบ หรือการที่จะต้องออกจากบ้านโดยไม่มีทางเลือก พวกเขาไม่ใช่อาชญากร ทำไมการที่รัฐบาลจะอนุมัติเงินเพื่อช่วยเหลือพวกเขาเป็นรายเดือนจึงเป็นเรื่องไม่สมควร ตามสายตาของคนบางกลุ่มซึ่งมองว่าการทำเช่นนั้นมีแต่จะสนับสนุนให้เขางอมืองอเท้า สำหรับดิฉันมองว่ามันเป็นการเยียวยา และทุกคนควรจะร่วมกันจ่ายเนื่องจากพวกเราปล่อยให้สังคมไร้ระบบสวัสดิการที่มีประสิทธิภาพมาเนิ่นนานเกินไป

ละครของคนไร้บ้านคงไม่ใช่สิ่งที่จะช่วยเยียวยาพวกเขาโดยตรง แต่มันช่วยฉายแสงให้เห็นว่าปัญหาของสังคมอยู่ตรงไหน ที่เหลือก็คือวัดใจกันว่าคนในสังคมจะเอาอย่างไร จากปฏิกิริยาของผู้ชมละครของคนไร้บ้านที่ผ่านมา ทำให้เห็นถึงมุมมองที่เป็นโอกาสและความท้าทายของการขับเคลื่อนในเรื่องของสวัสดิการสำหรับคนไร้บ้าน ผ่านหมวกใบนี้ดิฉันเห็นว่าพวกเขามีความหวัง ดิฉันก็มีความหวัง

ขอขอบคุณคณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา Garry Fry & Louise Rose แห่ง Altitude 850 และคณะละครมาร์องดูสำหรับโอกาสและการสนับสนุนที่มีให้ตลอดมา ผ่านหมวกใบนี้ยังคงเห็นแสงสว่างที่ไม่มากและไม่น้อยจนเกินไป

**พระพิมพ์และภาพถ่าย**

วัตถุจัดแสดง : พระพิมพ์เมืองกำแพงเพชร
แหล่งที่มา : อำเภอนครชุม จังหวัดกำแพงเพชร
เจ้าของ : รศ. ดร. ธีระ สินเดชารักษ์ คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง : การท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์

ภาพนี้ถูกบันทึกไว้น่าจะกว่า 5-6 ปีที่แล้ว ผมกลับมารายงานตัวหลังเรียนจบไม่นานนักในช่วงปลายปี พ.ศ. 2554 ต่อต้นปี พ.ศ. 2555 โดยผมได้รับโอกาสจากอาจารย์ผู้ใหญ่ท่านหนึ่งในคณะให้ทำงานวิจัยภาคสนามชิ้นแรกในนามคณะอย่างจริงจัง ในฐานะผู้จัดการโครงการมีแต่เพียงความตั้งใจอย่างเต็มเปี่ยม แต่ไม่มีความรู้ในเรื่องที่ (กำลังจะ) ทำในขณะนั้นเลยแม้แต่นิดเดียว

โครงการต้นแบบการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างฐานความรู้ความเข้าใจในแนวคิดของ Creative Tourism โดยเริ่มต้นจากการค้นหาและพัฒนากิจกรรมการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ขึ้นในพื้นที่ของหน่วยงานที่ชื่อว่า “องค์การบริหารการพัฒนาพื้นที่พิเศษเพื่อการท่องเที่ยวอย่างยั่งยืน” (องค์การมหาชน) กิจกรรมการท่องเที่ยวนี้ ต้องเป็นกิจกรรมที่นักท่องเที่ยวสามารถลงมือทำกิจกรรมในพื้นที่ท่องเที่ยว โดยผ่านประสบการณ์ตรงร่วมกับเจ้าของพื้นที่ โดยกิจกรรมดังกล่าวจะต้องสะท้อนถึง “จิตวิญญาณ” ของพื้นที่นั้นด้วย

ในการทำวิจัย “ต้นแบบ” การท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ในพื้นที่พิเศษ 4 อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย-ศรีสัชนาลัย-กำแพงเพชร นั้น กิจกรรมหนึ่งที่เราเลือกเพื่อพัฒนาให้เป็น กิจกรรมการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์คือ การทำพระพิมพ์ดินเผาของเมืองกำแพงเพชร โดยมี “ลุงโป้ย” (สมหมาย พะยอม) ตำบลนครชุมเป็นผู้ให้ความรู้และร่วมเป็นผู้ที่จะถ่ายทอด “การพิมพ์พระ” ซึ่งเป็นมรดกวัฒนธรรมสำคัญของกำแพงเพชรให้กับนักท่องเที่ยวได้ร่วมเรียนรู้และลงมือทำ หลายปีต่อมา เราทราบว่าลุงโป้ยได้ถึงแก่กรรม ทำให้แหล่งเรียนรู้การทำพระเครื่องเมืองกำแพงเพชรได้รับการสืบต่อจากคนรุ่นต่อมา

ในภาพที่ถูกบันทึกครั้งนั้น เป็นธรรมเนียมปกติก่อนลาจากหลังจากได้ใช้เวลาระยะหนึ่งกับคนและสถานที่นั้นๆ เราทั้งหมดถูกคนบันทึกภาพสั่งให้ยิ้มแสดงความรู้สึกถึงความสุขสนุกที่ได้รับจากการมาที่นี่ก่อนจะจากไป (สังเกตว่ามีไม่น้อยที่ไม่หลงเชื่อคนบันทึกภาพ) ในภาพที่คนส่วนใหญ่มีความสำราญนั้นประกอบด้วย เจ้าของภูมิปัญญาในชุมชน คณะทำงาน นักศึกษาที่ไปศึกษาดูงาน และหน่วยงานคู่ความร่วมมือในพื้นที่พิเศษใกล้กับอุทยานประวัติศาสตร์กำแพงเพชร โดยการนำของผู้บริหารและคณะผู้ปฏิบัติงานของหน่วยงานในขณะนั้น พร้อมกับคนแปลกหน้าอีก 3 คน รวมแล้วมี 26 คนครึ่ง

เวลาที่ผ่านมาจากวันนั้นจนถึงวันนี้ ได้เกิดความเปลี่ยนแปลงขึ้นมากมาย แน่นอนว่า เราได้ใช้เวลาที่ผ่านมา ณ ขณะบันทึกภาพดังกล่าวร่วมกัน แต่หลังจากนั้น ต่างคนต่างใช้เวลาของตัวเองทั้งที่เป็นของตัวเองและร่วมกับผู้อื่น วันนี้บางคนในนั้นได้งานที่ตัวรักมักที่ชอบ บางคนในนั้นได้แต่งงานไปใช้ชีวิตคู่ บางคนในนั้นวันนั้นเป็นนักศึกษาวันนี้มาเป็นอาจารย์ บางคนในนั้นไปศึกษาต่อหลายปีนี่ก็กำลังจะจบ บางคนในนั้นติดต่อไม่ได้ไม่รู้เป็นตายร้ายดี บางคนในนั้นได้ดิบดีขึ้นชั้นมาเป็นหัวหน้า บางคนในนั้นลาออกไปใช้ชีวิตที่ถูกจริตกับตัวเอง บางคนในนั้นถูกให้ออกจากงานพาลไม่ต่อสัญญา บางคนในนั้นเกษียณอายุกลับไปอยู่กับบ้าน บางคนในนั้นเจ็บไข้ได้ป่วยเป็นโรคเรื้อรังรักษาไม่หาย บางคนในนั้นได้เสียชีวิตลงอย่างสงบ บางคนที่แปลกหน้าวันนั้นวันนี้ก็ยังคงแปลกหน้าถ้าเจอ บางคนในนั้นวันที่ชื่นคืนที่เคยสุขวันนี้ปลุกความโกรธเกลียดอาฆาตและมาดร้ายเรา

ถึงวันนี้งานชิ้นนี้เหมือนจะมาถึงจุดจบแล้ว แต่ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาที่ได้ทำงานชิ้นนี้ต่อเนื่องนั้น ทำให้ผมได้เรียนรู้ว่า ผมอาจได้ความรู้จากการอ่านหนังสือ ผมอาจได้ข้อมูลผ่านการสัมภาษณ์สอบถามพูดคุย ผมอาจได้ผลงานจากการได้ทำวิจัย แต่ที่ผมได้มากกว่านั้น คือ ความทรงจำความประทับใจและมิตรภาพที่ดีที่เคยมีตลอดหลายปีที่ผ่านมาจากการทำงานสำคัญชิ้นนี้ “เวลา” บอกกับเราว่า “ไม่มีอะไรที่แน่นอนและไม่มีอะไรที่นอน (มา) แน่ ๆ”

วันนี้สถานที่แห่งนั้นยังคงอยู่ แต่เปลี่ยนแปลงไป วันนี้คนเหล่านี้แม้หลายคนยังอยู่ บางคนได้จากไป บางคนยังอยู่ในสถานะเดิมคือไม่รู้จัก สุดท้ายแล้ว ทุกสิ่งอย่างย่อมต้อง “เปลี่ยนแปลง” ความแตกต่างหลากหลายทำให้เราต้อง “เคารพ” และทุกเรื่องทั้งที่ถูก (ใจ) ไม่ถูก (ใจ) ก็คงต้องใช้ความ “เข้าใจ” ประกอบกับเวลาหนอเวลา..ช่วยพิสูจน์ที่ว่าเราไม่ได้ถูกหลอกให้มีความสุข แต่เพราะเรามีมันจริง ๆ ในวันนั้นและเมื่อไรที่คิดถึง เราก็จะมีความสุขอยู่ร่ำไปโดยมี “ภาพถ่ายและพระพิมพ์” เป็นประจักษ์พยานให้ระลึกถึง

## บัตรผ่านประตู

วัตถุจัดแสดง : บัตรผ่านประตูการแข่งขันฟุตบอล, เสื้อยืดทีมการท่าเรือ เอฟซี
แหล่งที่มา : กรุงเทพฯ
เจ้าของ : อาจินต์ ทองอยู่คง คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง : แฟนบอล ปฏิบัติการทางวัฒนธรรมของแฟนสโมสรฟุตบอลไทย

1.

การปรับระบบการจัดการแข่งขันให้เป็นไปเพื่อธุรกิจมากขึ้น (commercialization) เป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้กระแสความนิยมในฟุตบอลสโมสรไทยเติบโตอย่างก้าวกระโดดในช่วงต้นทศวรรษ 2550

ก่อนหน้านั้นการจัดเก็บค่าบัตรผ่านประตูไม่ได้เป็นไปอย่างเข้มงวดมากนัก บัตรผ่านประตูมักเป็นบัตรเรียบๆ ไม่มีลวดลายเฉพาะ หลายสนามไม่เก็บค่าบัตร บางสนามมีการแสดงตลกในช่วงพักครึ่งเวลา มีโปรโมชั่นลดแลกแจกแถมจำนวนมาก ถึงขั้นมี “คูปองเลขนำโชค” สำหรับสุ่มแจกรางวัลโดยเทียบกับผลสลากกินแบ่งรัฐบาล

เมื่อเป้าหมายของการจัดการแข่งขันเป็นไปเพื่อธุรกิจมากขึ้น ค่าบัตรผ่านประตูจึงเป็นแหล่งรายได้ที่สำคัญ ความเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจนคือเริ่มมีการจัดเก็บค่าบัตรผ่านประตูอย่างเข้มงวดและเป็นระบบ บัตรผ่านประตูที่ระบุรายละเอียดการแข่งขันอย่างเฉพาะเจาะจงเหล่านี้จึงเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงการเติบโตของวงการฟุตบอลไทยได้เป็นอย่างดี

2.

สำหรับผู้ชมฟุตบอลแล้วบัตรผ่านประตูช่วยให้สามารถเข้าไปในสนาม แต่สำหรับผมที่ทำวิจัยเกี่ยวกับแฟนบอลนั้นบัตรผ่านประตูเพื่อเข้าไปใน “สนาม” ดูจะเป็นอะไรที่ซับซ้อนกว่านั้น

ช่วงแรกของการเก็บข้อมูลภาคสนามผมตระเวนไปดูการแข่งขันในหลายๆ สนามฟุตบอลแต่ก็ยังไม่สามารถเข้าถึงข้อมูลที่ตอบโจทย์การวิจัยได้มากพอ วันเวลาล่วงไปพร้อมๆ กับจำนวนบัตรผ่านประตูที่มากขึ้นเรื่อยๆ จนกระทั่งผมได้เริ่มทำความรู้จักกับแฟนบอลสโมสรการท่าเรือฯกลุ่มหนึ่ง เราค่อยๆ สร้างความคุ้นเคยและทำกิจกรรมต่างๆ ร่วมกันมากขึ้น ทั้งในและนอกสนาม ทั้งวันที่มีการแข่งขันและไม่มีการแข่งขัน

วันหนึ่งเราจะเดินทางไปชมการแข่งขันนัดเยือนด้วยกัน เป็นครั้งแรกที่ผมจะได้ไปนัดเยือนกับพวกเขา ก่อนหน้านั้นผมไม่เคยสวมเสื้อฟุตบอลไปที่สนามเลยจนถูกทักอยู่หลายครั้ง เมื่อไปถึงสถานที่นัดหมาย แฟนบอลคนหนึ่งโยนเสื้อสีดำของสโมสรการท่าเรือฯ ตัวนี้เข้าใส่ผม ด้วยความตกใจผมจึงรับมันเอาไว้ก่อนจะตกพื้น เขาบอกว่าเขามอบให้ผมและให้ผมสวมมันไปนัดเยือนด้วยกัน

ผมได้ข้อมูลที่มีประโยชน์ต่อการวิจัยจำนวนมากและ (น่าจะ) ได้รับความไว้วางใจจากแฟนบอลมากขึ้นจากการไปนัดเยือนครั้งนั้น รวมทั้งหลังจากนั้นเมื่อผมสวมเสื้อตัวนี้ไปที่สนามก็ดูราวกับว่ามันจะช่วยให้ผมสามารถสร้างความสัมพันธ์กับแฟนบอลได้มากขึ้น

การเข้าไปสู่สนามแห่งการวิจัยแฟนบอลจึงไม่ได้ต้องการเพียงแค่บัตรผ่านประตูเพื่อเข้าไปในสนามฟุตบอลเท่านั้น แต่ยังมี “บัตรผ่านประตู” แบบอื่นๆ ที่มาจากการทำกิจกรรมร่วมกับแฟนบอลด้วย และสำหรับผมเสื้อตัวนี้เป็นสัญลักษณ์ของบัตรผ่านประตูนั้น

## ชะตากรรมของสิ่งของ คนและชนชาติ

วัตถุจัดแสดง : ย่ามและผ้าทอ
แหล่งที่มา : เมืองหล้า (Yingjians) มณฑลยูนนาน
เจ้าของ : เตาเซินซี เจ้าแกมเมือง เมืองหล้า สาธารณรัฐประชาชนจีน
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง : สุดแดน วิสุทธิลักษณ์ คณะสังคมวิทยา
และมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สารคดีโทรทัศน์ “คนไท”

ตอนเก็บข้อมูลภาคสนามในกลุ่มคน (ไท) อาหม ที่รัฐอัสสัม ประเทศอินเดีย มักจะได้ยินคนอาหมเองทั้งในหมู่ผู้นำและกลุ่มคนทั่วไปที่พยายามฟื้นฟูประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมอาหม กล่าวให้ได้ยินอยู่เสมอว่า เมื่อ 700 กว่าปีก่อน บรรพบุรุษของพวกเขาอพยพมาจากอาณาจักรหมอกขาวมาวหลวง แห่งลุ่มแม่น้ำมาว ซึ่งอยู่บริเวณรอยต่อของเขตรัฐฉานของสหภาพพม่าและมณฑลยูนนานทางตอนใต้ของจีนปัจจุบัน และชาวอาหมเองก็คาดหวังว่าจะหาทางไปเยือนเมืองมาวหลวงซึ่งเป็นดินแดนของบรรพบุรุษพวกเขาให้ได้สักครั้งหนึ่ง

ในเอกสารจีนกล่าวว่า อาณาจักรมาวหลวง เป็นอาณาจักรของกลุ่มคนที่ใช้ภาษาตระกูลไท มีอายุสืบเนื่องย้อนกลับไปได้นับพันปี และในช่วงคริสตศตวรรษที่ 11-13 รัฐโบราณแห่งลุ่มน้ำมาว ขยายอิทธิพลไปอย่างกว้างขวางครอบคลุมลุ่มแม่น้ำสามแห่งคือ ลุ่มแม่น้ำคง (สาละวินในจีน) ลุ่มแม่น้ำเก๋า (อิรวดีของสหภาพพม่า) และลุ่มแม่น้ำดาวผี (พรหมบุตรของอินเดีย) จนกระทั่งศตวรรษที่ 16 หลังจากที่สู้รบกันถึงสามหน อาณาจักรที่ยิ่งใหญ่ของผู้ปกครองชาวไท ได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของจีน ในสมัยราชวงศ์หมิง พอถึงยุคราชวงศ์ชิง ก็ได้พยายามยกเลิกระบบเจ้าฟ้าไทแบบเดิมและแต่งตั้งขุนนางและข้าราชการจีนจากส่วนกลางเข้าปกครองและแบ่งอาณาเขตของเมืองมาวให้เป็นหัวเมืองขนาดเล็กๆ ปัจจุบันกลายเป็นส่วนหนึ่งของเขตการปกครองชนชาติไทและจิ่งโพของมณฑลยูนนาน

ในปี พ.ศ. 2539 ก่อนที่ผมจะเข้าไปเก็บข้อมูลเพื่อเขียนวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับอัสสัมนั้น ผมเคยเดินทางไปถ่ายทำสารคดีโทรทัศน์เกี่ยวกับ “คนไท” ในดินแดน “อาณาจักรหมอกขาวมาวหลวง” อยู่ก่อนแล้ว

และมีโอกาสได้พบกับชายชราอายุ 62 ปีคนหนึ่งซึ่งมีศักดิ์เป็นถึง “เจ้าแกมเมือง” เทียบได้กับองค์รัชทายาท เนื่องจากเป็นหลานของท่านเตาอันเหริน-กษัตริย์หรือเจ้าฟ้าองค์สุดท้ายของเมืองหล้า (Yingjians)

ท่านเตาอันเหริน (พ.ศ. 2415-2456) หรือเจ้าฟ้าไทองค์ที่ 20 ของเมืองหล้า ถือกันว่าเป็นผู้นำของชนชาติไทยุคใหม่ ครองตำแหน่งเจ้าฟ้าเมื่ออายุได้ 19 ปี มีความมุ่งหวังที่จะพัฒนาชุมชนไทให้เจริญทัดเทียมชาติอื่นๆ ท่านเข้าร่วมในขบวนการต่อต้านลัทธิล่าอาณานิคมของอังกฤษ เดินทางอย่างกว้างขวางในพม่า อินเดีย มาเลเซียและเข้ารับการศึกษาที่ประเทศญี่ปุ่น กลับมาก่อตั้งโรงงานทอผ้า โรงงานไม้ขีดไฟ โรงไฟฟ้า ตั้งธนาคาร พิมพ์ธนบัตรไท คาดหวังว่าจะนำสังคมไปสู่การปฏิวัติประชาธิปไตย หลังการเข้าร่วมและเป็นตัวแทนของกลุ่มไทใหญ่ในขบวนการปฏิวัติซินไฮ่ ท่านก็ถูกจับในข้อหากบฏต่อราชสำนักชิง ถูกคุมขังที่ยูนนานและปักกิ่งก่อนสวรรคต

เมื่อชะตากรรมของชนชาติไทต้องผันผวน การปกครองของชนชาติไทแบบเดิมต้องยกเลิกไป ส่งผลให้เจ้าแกมเมือง ซึ่งเป็นรัชทายาทองค์ต่อมาต้องหลบหนีระหกระเหินไปอาศัยอยู่ในเขตรอยต่อของจีนและพม่านานกว่าสามสิบปี ก่อนที่จะเดินทางกลับมาอยู่ที่ “หอคำ” เดิมซึ่งทางการจีนยึดไปและปัจจุบันเหลือสภาพเป็นเพียงเรือนไม้ชั้นเดียวเก่าคร่ำคร่า

ผมขอให้ทีมงานบันทึกภาพการสัมภาษณ์รัชทายาทเมืองหล้าคนสุดท้าย โดยขอให้ท่านเล่าเรื่องเกี่ยวกับประวัติของกลุ่มคนไทมาว ประวัติและความคิดของเจ้าฟ้าองค์สุดท้ายซึ่งเป็นปู่ของท่าน หลังเสร็จงาน ท่านชักชวนให้ทีมงานทั้งหมดไปคารวะหลุมฝังศพของท่านเตาอันเหริน ซึ่งอยู่ไม่ห่างจากหอคำหรือบ้านที่ท่านพักมากนัก

หลังจากที่เราคารวะหลุมศพของเจ้าฟ้าองค์สุดท้ายของเมืองหล้าเรียบร้อยแล้ว ก่อนที่จะร่ำลากัน ท่านได้มอบของสองชิ้นซึ่งถือติดตัวมาจากบ้านให้กับผม โดยขอให้มารับมอบที่หน้าหลุมศพ และขอให้ช่างภาพถ่ายรูปไว้ ท่านกล่าวว่า “ของสองชิ้นนี้เก็บมา 36 ปีแล้ว เป็นของคนไทมาว ตอนอพยพไปอยู่ที่เมืองม่าน (พม่า) ก็นำไปด้วย แต่วันนี้ขอมอบให้คนจากเมืองไทย”

ผมไม่ทราบว่า ทำไมท่านจึงให้ของ “สำคัญ” ซึ่งนำติดตัวไปเมื่อครั้งอพยพออกจากบ้านเกิดไปอยู่ที่พม่านานกว่าสามสิบปีและเอากลับคืนมาที่บ้านเดิม เพื่อที่จะตัดสินใจยกให้กับใครคนหนึ่งซึ่งเพิ่งได้พบและสนทนากันเมื่อไม่ถึงหนึ่งชั่วโมงมานี้เอง

ผมเดาไม่ถูกว่า การที่ท่านตั้งใจมอบของสองชิ้นนี้ให้กับผม ณ เบื้องหน้าหลุมศพบรรพบุรุษของท่านและขอให้ช่างภาพถ่ายรูปนี้ไว้ จะมีความหมายอย่างไรสำหรับท่าน

ผมไม่แน่ใจว่า นี่เป็นเพียงของที่ระลึกที่ “คนไท” กลุ่มหนึ่งมอบให้กับคนที่ใช้ภาษาตระกูลเดียวกัน “เชื้อชาติ” เดียวกัน ที่มาสนใจเรื่องราวบรรพบุรุษของท่าน หรือจะเป็นการส่งมอบภาระกิจบางอย่างที่ท่านไม่มีโอกาสทำต่อแล้วให้กับคนรุ่นต่อไป

หลายปีต่อมา ผมเดินทางไปเก็บข้อมูลที่รัฐอัสสัม เพื่อที่จะเขียนวิทยานิพนธ์สักเล่มหนึ่งว่าด้วยการรื้อฟื้นวัฒนธรรมของ “ไทอาหม” : อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์โพ้นพรมแดน

และนี่เวลาก็ผ่านมานานหลายปีแล้ว ผมไม่ได้กลับไปที่รัฐอัสสัมและอาณาจักรมาวหลวงอีกเลย

## กามูซา จาปี และพานทองเหลือง : มงคลวัตถุแห่งอัสสัม

วัตถุจัดแสดง : กามูซา จาปี พานทองเหลือง
แหล่งที่มา : รัฐอัสสัม ประเทศอินเดีย
เจ้าของ : ผศ. ดร. ดำรงพล อินทร์จันทร์ ภาควิชามานุษยวิทยา
คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง : การฟื้นฟูวัฒนธรรมของไทอาหมในรัฐอัสสัม ประเทศอินเดีย

ภาพถ่าย และสรรพสิ่งของ ประหนึ่งความทรงจำจากการเดินทาง ให้หวนระลึกถึงผู้คน และประสบการณ์ภาคสนามแต่ละแห่ง

เกือบสองทศวรรษที่แล้ว ดินแดนแห่งภูผาสีนิลและแม่น้ำสีโลหิต นาม “อัสสัม” เป็นภาคสนามสำคัญด้านไทศึกษา ถือได้ว่า อัสสัมเป็นสนามแจ้งเกิดในแวดวงวิชาการของนักเรียนมานุษยวิทยาสำนักท่าพระจันทร์คนหนึ่งก็ว่าได้ ความตื่นตาตื่นใจกับผู้คน ทิวเขา ลุ่มน้ำ ความมั่งคั่งรุ่มรวยทางประวัติศาสตร์สังคม และวัฒนธรรม จิตใจฉันท์มิตรของผู้คน และการต้อนรับอันอบอุ่น ดลบันดาลให้เกิดผลงานวิจัย ภาพถ่าย วีดิทัศน์ และบันทึกการเดินทาง ไม่เพียงเท่านั้นวัตถุสิ่งของเครื่องใช้จากอัสสัมนับแต่คราวแรกของการเดินทางกระทั่งปัจจุบันยังคุณค่าทางจิตใจอยู่เสมอ

นอกจาก หมากพลู (Tamul paan) ผ้าไหมสีทอง (Muga silk) เครื่องแต่งกายสตรีอัสสัม (Mekhela chador) และเทศกาลบีฮู (Bihu Festival) อันลือชื่อแล้ว “กามูซา” “จาปี” และ “พานทองเหลือง” ก็ถือเป็นวัตถุสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมสำคัญของรัฐทางทิศอีสานของอินเดีย

กามูซา (Gamosa) เป็นผ้าทอสี่เหลี่ยมขนาดยาวพื้นขาวลวดลายแดง อาจพบสีอื่นๆ ด้วย เมื่อแปลความตามตัวอักษรแล้ว คำว่า ‘กา’ แปลว่า ร่างกาย ส่วน ‘มูซา’ แปลว่า เช็ด กามูซาจึงเป็นผ้าที่ผู้คนใช้เช็ดทำความสะอาดเนื้อตัวในชีวิตประจำวัน อันถือเป็น

กิจวัตรชำระล้างร่างกายให้บริสุทธิ์ จะว่าไปแล้ว กามูซาประหนึ่งผ้าขาวม้าของไทย ใช้โพกหัว พาดไหล่ หรือคล้องคอ กระทั่งคลุมคัมภีร์หรือแท่นประกอบพิธีกรรม ใช้ต้อนรับแขก คล้องคอผู้มาเยือนพร้อมหมากพลู ชาวอัสสัมใช้กามูซาอย่างแพร่หลายจึงกลายเป็นสัญลักษณ์ของชีวิตและวัฒนธรรมโดยไม่จำกัดภูมิหลังกลุ่มชนชาติพันธุ์ ลวดลายของกามูซาแตกต่างไปตามการออกแบบสร้างสรรค์อย่างอิสระ โดยส่วนใหญ่แล้วเราจะได้รับจากชาวไทอาหม คำตี่ พาเก่ อ่ายตอน คำยัง และตุรุง หกกลุ่มชาติพันธุ์ไททางตะวันออกเฉียงเหนือของอินเดีย

จาปี (jaapi) หมวกทรงกรวยประดิษฐ์จากโครงไม้ไผ่ และใบปาล์ม เดิมเป็นหัตถกรรมพื้นถิ่นเพื่อปกป้องแสงแดดตามวิถีการเกษตร นำมาประดับประดาลวดลายด้วยผ้าหลากสีสัน ใช้ประกอบการแสดงร่ายรำระบำบีฮู แสดงความเคารพ และตกแต่งภายในบ้านเพื่อแสดงการต้อนรับ ปัจจุบันมีจาปีที่ทำจากทองเหลืองด้วยเช่นกัน

ส่วน พานทองเหลือง มีชื่อเรียกตามประเภทในภาษาอัสสัมมิสว่า xorai หรือ horai ถือเป็นโลหะทรงคุณค่าที่ใช้เป็นภาชนะทรงสูงบรรจุหมากพลูแสดงการให้เกียรติ ต้อนรับ และขอบคุณ เป็นสำรับอาหาร หรือประดับตกแต่งหน้าแท่นบูชา หรือนำเสนอเป็นของขวัญแด่ผู้มาเยือนในนานางานมงคล

ผู้คนในอัสสัมยังคงรักษาประเพณีสืบเนื่องยาวนานผ่านงานหัตถกรรมนานา ไว้ได้เป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

ต้นพุทธศักราช 2561 กามูซาเนื้อละเอียดและมีลวดลายสีสันสวยงามผืนหนึ่งได้รับจากนางธิมิตา น้ำชุ่ม กงวาร์ (Nang Timita Namchoom Konwar) หญิงสาวลูกผสมชาวไทเมืองยอรหัต (Jorhat) ทายาทหนึ่งเดียวของครอบครัวที่ผู้เป็นมารดาสืบเชื้อสายเจ้าเมืองไทคำตี่จากนารายันปุระ (Narayanpur) ส่วนบิดาเป็นสายสกุลเจ้าหลวงราชอาณาจักรไทอาหม ครอบครัวกงวาร์ต้อนรับอย่างอบอุ่นและดูแลอย่างดี เสมือนสมาชิกคนหนึ่งของครอบครัว นับเป็นการสร้างสายสัมพันธ์อันดีของไทสามกลุ่มระหว่างไทคำตี่ ไทอาหม และชาวไทยสยาม

ในคราวเดียวกัน เมื่อเดินทางไปร่วมงานเมด้ำเมผี งานประเพณีสำคัญหนึ่งของชาวไทอาหม เจ้ากุหลาบ โกกอย (Chao Golap Gogoi) อดีตอาจารย์ใหญ่โรงเรียนระดับมัธยมศึกษาจากเมืองโกลาคาต (Golaghat) อุตส่าห์เดินทางมาพร้อมภริยา เพื่อพบปะทักทาย และมอบกามูซาพร้อมจาปีทองเหลืองให้ด้วยตัวเองถึงเมืองยอรหัต ชวนให้หวนถึงความทรงจำวันวานว่า เมื่อคราวเดินทางกลับมาตุภูมิจากภาคสนามเมื่อพุทธศักราช 2544 พนักงานต้อนรับบนเครื่องบินเอ่ยปากทักถึงจาปีใบใหญ่เส้นผ่าศูนย์กลางกว่าหนึ่งเมตรที่หอบหิ้วพร้อมสัมภาระล้นมือ

ก่อนกลับจากเมืองยอรหัต ครอบครัวราชกุมาร อลก นารายัน สิงห์ (Rajkumar Alok Narayan Singha) เชื้อเชิญไปดื่มน้ำชา ทานอาหารว่าง และสนทนาเกี่ยวกับคณะนักวิชาการไทยที่เคยมาเยือนเมื่อหลายสิบปีก่อน ตั้งแต่รุ่นพระบิดาที่ได้มีโอกาสต้อนรับคณะของคุณสารนาถ (สังข์ พัธโนทัย) ผู้เขียนหนังสือ เยี่ยมไทอาหมสายเลือดของเรา (2497) จนถึงคณะของท่านอาจารย์ไกรศรี นิมมานเหมินทร์ พร้อมนักวิชาการและคณาจารย์จากมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ มหาวิทยาลัยศิลปากร กล่าวได้ว่า ราชกุมาร อลก นารายัน สิงห์เป็นราชกุมารคนสุดท้องของราชกุมาร จันทรา นารายัน สิงห์ (Rjkumar Chandra Narayan Singh) ผู้เป็นนัดดาของเจ้าหลวงปุรันทาร สิงห์ (Swargadeo Purandar Singha) กษัตริย์องค์สุดท้ายของอาณาจักรอาหม พระองค์ทรงครองราชย์สองครั้ง ครั้งแรก พ.ศ. 2361-2362 และครั้งที่สองภายใต้การปกครองของสหราชอาณาจักร พ.ศ. 2377-2382 ก่อนมีผู้แทนจากเจ้าอาณานิคมขึ้นมาปกครองแทน ก่อนกลับครอบครัวของท่านมอบพานทองเหลือง horai ขนาดเล็กแบบทันสมัยเป็นของขวัญ

กามูซา จาปี และพานทองเหลือง จึงเป็นมงคลวัตถุสามสิ่งที่น่าประทับใจมิรู้ลืม

## Try Arm ชุดชั้นใน
## กับการต่อสู้ของผู้หญิง

วัตถุจัดแสดง : ชุดชั้นใน ชุดว่ายน้ำ รุ่น 1959
แหล่งที่มา : Try Arm
เจ้าของ : Try Arm
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง : ผศ. ชนิดา ชิตบัณฑิตย์ คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา
การศึกษาผู้หญิงจากประสบการณ์ชีวิตและเรื่องเล่า

ชุดชั้นใน “ไทรอาร์ม” (Try Arm) เกิดจากกลุ่มคนงานสหภาพแรงงานไทรอัมพ์ (Triumph) ที่ถูกเลิกจ้างเมื่อเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2552 โดยบริษัทบอดี้แฟชั่น (ประเทศไทย) จำกัด ซึ่งเป็นบริษัทในเครือของบริษัทไทรอัมพ์ อินเตอร์เนชั่นแนล จำกัด ผู้ประกอบกิจการอุตสาหกรรมตัดเย็บเสื้อผ้า ชุดชั้นใน และชุดว่ายน้ำ ยี่ห้อดังหลายยี่ห้อ อาทิ ไทรอัมพ์ (Triumph), วาเลนเซีย (Valinsere), สล็อกกี้ (Sloggi), อาโม (AMO), ออม (HOM) ฯลฯ

บริษัทฯ ได้เลิกจ้างคนงานจำนวนกว่า 1,959 คน คิดเป็นร้อยละ 50 ของคนงานทั้งหมดในโรงงานย่านบางพลี สมุทรปราการ ในจำนวนนี้เกือบทั้งหมดเป็นผู้หญิง มีทั้งที่กำลังตั้งครรภ์ เจ็บป่วย หรือพิการ ตลอดจนคนงานที่ทำงานมาหลายปีมีอายุงานกว่า 20-30 ปี มีผลให้ทั้งหมดพ้นสภาพการเป็นพนักงานของบริษัทฯ ในวันที่ 31 สิงหาคม พ.ศ. 2552

การเลิกจ้างครั้งนี้บริษัทฯ ให้เหตุผลว่า *“ต้องการปรับปรุงโครงสร้างค่าใช้จ่ายระยะยาวของไทรอัมพ์ทุกหน่วยงาน จุดมุ่งหมายเพื่อการปรับปรุงประสิทธิภาพโดยรวมขององค์กรให้มีประสิทธิผล ทำให้เกิดความมั่นใจว่าธุรกิจของเรายังคงยืนหยัดอยู่ได้ด้วยความมั่นคง และ ยังขยายต่อได้เมื่อโอกาสมาถึง” แต่จากข้อมูลและมุมมองของสหภาพแรงงานไทรอัมพ์ฯ พวกเขาเชื่อว่า “การเลิกจ้างครั้งนี้ยังมีสาเหตุมาจากความต้องการทำลายสหภาพแรงงานฯ ของฝ่ายบริหาร เนื่องจากคนงานที่ถูกเลิกจ้างเกือบทั้งหมดเป็นสมาชิกสหภาพฯ และมีกรรมการสหภาพฯ ถึง 13 คน จากทั้งหมด 18 คน พร้อมกับการย้ายฐานการผลิตไปหาแหล่งค่าแรงราคาถูกในรูปแบบการจ้างงานแบบเหมาช่วง (Subcontractor) ซึ่งเป็นการจ้างงานที่นายจ้างไม่ต้องรับผิดชอบสวัสดิการแก่คนงาน”* (ฐิติพันธุ์ พัฒนมงคล, 2553)

การเลิกจ้างครั้งนี้เป็นการเลิกจ้างโดยไม่แจ้งล่วงหน้า ทำให้คนงานหญิงเกือบ 2 พันชีวิตต้องตกงานทันที แม้ว่าพวกเขาจะได้รับเงินชดเชยตามกฎหมายแรงงาน แต่บริษัทก็ได้ผิดต่อข้อตกลงที่เคยทำไว้กับสหภาพแรงงาน (ซึ่งรับรองโดยกฎหมาย พ.ร.บ. แรงงานสัมพันธ์ ปี พ.ศ. 2518) เกี่ยวกับการชดเชยในกรณีถูกเลิกจ้าง ซึ่งระบุไว้ว่าต้องมีการแจ้งล่วงหน้า และสำหรับพนักงานที่มีอายุงาน 6 ปีขึ้นไปต้องได้รับเงินชดเชยเพิ่มอีกปีละ 20 วัน สหภาพแรงงานไทรอัมพ์ฯ จึงได้เริ่มต่อสู้เรียกร้องความเป็นธรรมหลากหลายรูปแบบ เพื่อให้นายจ้างรับกลับเข้าทำงาน หรืออย่างแย่ที่สุดก็ต้องจ่ายค่าชดเชยตามข้อตกลงสภาพการจ้างที่เป็นธรรม การต่อสู้ได้เริ่มตั้งแต่การจัดชุมนุมใหญ่ การเดินขบวน ซึ่งถูกต่อว่าต่อขานว่าทำให้รถติด ผู้อื่นเดือดร้อน จนมาถึงการปักหลักกางเต๊นท์อยู่ที่ใต้ถุนตึกกระทรวงแรงงาน และที่ใต้ถุนตึกกระทรวงแรงงานนี้เองที่คนงานหญิงที่มารวมตัวกันเริ่มมีแนวคิดที่จะผลิตชุดชั้นในแบรนด์ของตนเองขึ้น จิตรา คชเดช หรือ “หนิง” อดีตประธานสหภาพแรงงานไทรอัมพ์ฯ ได้เล่าถึงความคิดแรกเริ่มที่จะทำชุดชั้นในขายว่าเนื่องจาก *“การเจรจาไม่คืบหน้าอะไรเลย เราอยู่ว่างๆ แล้วก็เห็นคนเดินไปเดินมาในกระทรวงนี้เยอะดี เลยคิดจะทำกางเกงในขาย”* (มุทิตา เชื้องชั่ง และ อรพิณ ยิ่งยงพัฒนา, 2561)

โชคดีที่เกือบ 200 ชีวิตใต้ถุนตึกนี้มาจากแผนกต่างๆ ที่ซอยยิบย่อยในโรงงาน ซึ่งโดยภาพรวมแล้วถือว่าอยู่กันครบทุกแผนก โปรเจ็คท์นี้ถูกระดมสมองกันขึ้นในคืนหนึ่ง ประกอบกับความเป็นไปได้ที่อดีต “ดีไซเนอร์” ของไทรอัมพ์ที่ถูกเลิกจ้างไปแล้วอาสามาออกแบบให้ฟรีๆ เพื่อช่วยคนงาน ยังไม่นับรวมช่างปรับจักรที่ถูกเลิกจ้างที่อาสาช่วยเป็นเบื้องหลังด้วยอีกแรง ส่วนผ้านั้นก็เอามาจากเศษผ้าที่คนงานซื้อเลหลังจากโรงงานไปเก็บไว้ เอามารวมกัน และซื้อเพิ่มเติมบางส่วน

*“พี่ดีไซเนอร์เค้าฝีมือดีมาก แต่บริษัทเปลี่ยนไปซื้อแบบเมืองนอกมาแกะ เลยถูกเลิกจ้าง นี่เค้ามาครึ่งชั่วโมง ขีดๆ แป๊บเดียวได้มาตั้ง 6 แบบ...นี่จะเป็นกางเกงในที่มีดีไซน์และฝีมือได้มาตรฐานเดียวกับไทรอัมพ์เลย เพราะคนเดียวกันนี่แหละที่ทำ”* พี่สาวใส่แว่นโฆษณาสรรพคุณอย่างภาคภูมิใจ (มุทิตา เชื้องชั่ง และ อรพิณ ยิ่งยงพัฒนา, 2561)

มันคงไม่เกินความเป็นจริง หากจะบอกว่าพวกเธอ “ภาคภูมิใจ” ในงานที่ทำมายาวนานจนเข้าเส้นอย่างมาก เพราะมันแสดงผ่านมาทางแววตา และรายละเอียดทางสรีระสตรีเพศมากมายเหลือเกินที่หารือกัน จนชวนให้ฉงนสนเท่มากว่า กางเกงในตัวหนึ่ง ทำไมมันถึงทำยากทำเย็นขนาดนี้

*“กางเกงในที่ดีมันต้องเป้าตึง แต่ด้านหลังต้องอุ้มก้นด้วย ตรงก้นต้องยืดหยุ่น สามารถเก็บก้นเราไม่ให้ย้วยได้ เวลาเย็บนี่ มือกับด้ายกับจักร มันต้องเคลื่อนไปด้วยกัน พอดีกัน ต้องให้มัน ยืด ย่น ได้ระยะสวย แล้วสองข้างก็ต้องเท่ากันด้วย”* พี่จากแผนกเย็บคนหนึ่งสาธยาย (มุทิตา เชื้องชั่ง และ อรพิณ ยิ่งยงพัฒนา, 2561)

ความจริงแล้วเหตุผลการก่อกำเนิด ‘Try Arm’ มีมากกว่ากิจกรรมฆ่าเวลา แต่มันเป็นสัญลักษณ์การต่อสู้ของแขนกรรมาชีพผู้มีความพยายามอย่างไม่ลดละ โดยพยายามหาคำพ้องเสียงกับองค์กรที่ตนเองสังกัด (และหวังจะได้สังกัดอีกครั้ง) และทำให้เห็นด้วยว่าเราสามารถสร้างสินค้าคุณภาพดีได้ในราคาถูกและไม่ต้องขูดรีดเอาเปรียบแรงงาน *“เราว่าจะขายเริ่มต้นราคา 19 บาทนะ เน้นกลุ่มลูกค้าวัยกลางคนหน่อย”* จิตรากล่าว

ด้วยราคาแบบนี้ มันก็อาจเป็นความหวังในการหารายได้มาจุนเจือขบวนการ หลังจากที่ต้องควักเอาเงินกองกลางมาใช้นานหลายเดือนแล้ว มันเป็นเงินส่วนตัวที่หลายคนได้มาจากกองทุนนัดหยุดงาน ซึ่งเป็นกองทุนของสหภาพฯ จัดตั้งขึ้นเมื่อปี 43 หลังการนัดหยุดงานเมื่อปี 42 แล้วถูกนายจ้างปิดงาน 42 วัน แรงงานสะสมเงินนี้เดือนละ 10 บาท และเมื่อถูกเลิกจ้างก็จะได้มันไป แต่พวกเขาก็เอามาไว้ตรงกลางเพื่อการเคลื่อนไหวต่อสู้ครั้งนี้

ธัญยธรณ์ คีรีถาวรพัฒน์ รองประธานสหภาพแรงงานไทรอัมพ์ฯ ได้ให้สัมภาษณ์กับหนังสือพิมพ์ข่าวสด เมื่อวันที่ 8 พฤศจิกายน พ.ศ. 25552 เล่าถึงแนวคิดที่มาของชุดชั้นใน Try Arm นี้ว่า *“ชุดชั้นในยี่ห้อไทร อาร์ม มีความหมายว่า มือที่ทำงาน เพราะพวกเราเป็นคนทำงาน พนักงานแต่ละคนมีฝีมือ และประสบการณ์ในการเย็บผ้ามานานกว่า 10 ปี แม้นายจ้างจะช่วยเหลือด้วยการจ่ายเงินชดเชย และเงินช่วยเหลือพิเศษเพิ่มเติมอีกคนละ 1 เดือน ของเงินเดือนงวดสุดท้าย แต่พวกเราทุกคนอยากกลับเข้าทำงาน ดังนั้นจึงเริ่มมองว่าจะมีวิธีไหนที่จะใช้ต่อสู้กับบริษัทได้ แนวทางนี้ก็เป็นการต่อสู้ที่ดี จึงเริ่มคิดทำชุดชั้นในขึ้น โดยเริ่มผลิตกางเกงในขึ้นวันแรกเมื่อวันที่ 23 ตุลาคมที่ผ่านมา เนื่องจากยังขาดอุปกรณ์และความพร้อมในเรื่องต่างๆ จึงทำแต่กางเกงใน แต่ในอนาคตอาจจะรวมกลุ่มกันตั้งเป็นสหกรณ์ขึ้น แต่จะไม่ทำในแง่ของระบบเงินทุน”* (ณัฐพงษ์ บุญยพรหม, 2552: 5)

ขณะที่ สวี สุดารัตน์ ผู้มีหน้าที่ดูแลการผลิตชุดชั้นใน Try Arm บอกเล่าถึงกระบวนการผลิตว่า *“วิธีการผลิตของพวกเรา คือ ใครมีจักรเย็บผ้าก็ให้นำมาใช้ จนในที่สุดหาจักรได้ทั้งหมด 9 ตัว แรงงานก็เป็นพี่น้องไทรอัมพ์มาช่วยกัน เนื่องจากจำนวนคนและอุปกรณ์ที่จำกัด จึงผลิตกางเกงในได้วันละ 60-70 ตัว ผลิตออกมาหลายสีหลายขนาด ตั้งแต่ไซซ์เอส ไปจนถึงเอ็กซ์แอล ส่วนราคาก็ไม่แพง แล้วแต่เนื้อผ้า ถ้าเป็นแบบธรรมดา ตัวละ 39 บาท หากผ้าเนื้อดีราคา 79 บาท เป็นราคาต้นทุน ยังไม่ได้บวกค่าแรง พวกเราไม่ได้ทำแค่ชุดชั้นในเท่านั้น แรงงานบางส่วนยังช่วยกันเย็บผ้าห่ม ผ้าพันคอ สานตะกร้า ภายใต้ยี่ห้อไทร อาร์ม ออกมาขายอีกด้วย การออกแบบกางเกงใน จะมีดีไซเนอร์ของบริษัทไทรอัมพ์ที่ถูกเลิกจ้างไปแล้วมาช่วยออกแบบให้ สำหรับขั้นตอนการออกแบบชุดชั้นในก็ไม่ยุ่งยากอะไร เริ่มจากการวางรูปแบบ ตัดต่อด้วยเข็มเดี่ยว วางลูกไม้ เย็บซิกแซ็ก จับโพ้ง เย็บเข้าข้าง เข้าเป้า พอเป็นรูปร่างขึ้นมาก็เย็บยางขา เย็บทับยางเอว ล้ม 2 เข็มทับยาง เมื่อเสร็จเป็นตัวกางเกงแล้วจึงนำมาทดลอง โดยนำไปถูกับผิวหนัง หากระคายเคืองก็จะทำใหม่ทั้งหมด วัสดุอุปกรณ์ทุกอย่างพวกเราจัดหา มาเองแต่ละวันจะไปซื้อผ้าที่ใช้ทำชุดชั้นในจากตลาดผ้าตามที่ต่างๆ ใช้ค่าใช้จ่ายจากเงินกองกลาง พอเริ่มขาย ก็ได้รับการตอบรับดีมาก มีลูกค้าเป็นกลุ่มวัยกลางคน ลูกค้าบางรายจากต่างประเทศติดต่อเข้ามาให้เราทำถึง 400 ตัว แต่ทำไม่ไหว จักรก็มีไม่พอ หากได้จักร 2 เข็มมาช่วย จะทำให้ผลิตสินค้าเร็วขึ้น ที่สำคัญกำลังคนเรามีไม่มากพอ ส่วนสถานที่ก็อาศัยขายใต้อาคาร ของกระทรวงไปพลางก่อน*

*แต่หากทางกระทรวงตัดไฟ พวกเราก็จะออกไปทำกันที่อื่น ที่สำคัญในเดือนธันวาคมนี้ ทางแกนนำสหภาพฯ จะเดินทางไปรณรงค์ปัญหาการเลิกจ้าง พร้อมทั้งแนะนำสินค้าในประเทศแถบยุโรป เนื่องจากบริษัทในยุโรปให้ความสำคัญกับหลักสิทธิมนุษยชน และการเคารพสิทธิของลูกจ้าง"* (ณัฐพงษ์ บุญยพรหม, 2552: 5)

*"เราไม่ได้เรียนสูง ทำแต่โรงงาน จะออกไปทำอย่างอื่นก็ทำไม่เป็น เราก็มีแต่สิ่งนี้เท่านั้นแหละ"* พี่น้อย หรือ วิภา มัจฉาชาติ หนึ่งในกลุ่มไทรอาร์ม บอกกับเรา "สิ่งนี้" ในความหมายของพี่น้อย หมายถึง *"ประสบการณ์" ที่สั่งสมจนเข้าเส้น กลายเป็นต้นทุนสำคัญในการทำธุรกิจครั้งนี้ และเมื่อตัดสินใจจะเย็บกางเกงในขายกันเองแล้ว พี่จิตรา หัวหน้ากลุ่มก็จัดการกู้ยืมเงินจากกองทุนสหภาพแรงงานมาเป็นทุนตั้งต้น เพื่อซื้อจักรอุปกรณ์และวัตถุดิบ"* (อาศิรา พนาราม, 2561)

ภาพของกางเกงในรุ่นแรกที่ผลิตจากใต้ถุนตึกกระทรวงแรงงาน ใช้ชื่อว่า "รุ่น 1,959" ตามจำนวนคนงานที่ถูกเลิกจ้างเมื่อเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2552 ถูกเผยแพร่ออกไปผ่านการเคลื่อนไหวเรียกร้องของคนงานที่ลงทุนส่งจิตราให้เดินทางไปประท้วงต่อบริษัทไทรอัมพ์ในหลายประเทศของยุโรป เหตุการณ์นี้ทำให้เธอได้ออร์เดอร์ล็อตแรก (2,000 ตัว) จากยุโรปมาต่อทุน ต่อจากนั้นผู้คนที่เดินผ่านไปมาในละแวกกระทรวงฯ ก็เข้ามาถามไถ่จนกลายเป็นลูกค้า วงจรธุรกิจเล็กๆ นี้จึงเติบโตขึ้นเป็นลำดับ โดยมีอดีตพนักงาน 30 ชีวิต (จากทั้งหมด 1,959 ชีวิต) ที่ตัดสินใจเข้าร่วมด้วย และทั้งหมดยอมรับค่าจ้าง 0 บาทในช่วงต้น ต่อมาก็ริเริ่มทำบล็อก (http://tryarm.blogspot.com/) และเฟซบุ๊คของกลุ่ม Try Arm (https://web.facebook.com/tryarm/?_rdc=1&_rdr) ซึ่งมีกระแสตอบรับดีมาก มีคนเข้ามาให้กำลังใจ สั่งซื้อ และสั่งไปขายมากมายทั่วประเทศ และมากขึ้นทุกวันๆ

การผลิตชุดชั้นในโดยกลุ่มคนงานหญิง จากเดิมที่เป็นเพียงการทำในระหว่างชุมนุม ก็เขยิบมาเป็นการผลิตในฐานะเครื่องมือการต่อสู้เพื่อชี้ให้เห็นความไม่เป็นธรรมจากระบบทุนนิยม วิธีการผลิตของกลุ่มไทรอาร์มเป็นการผลิตโดยที่ไม่มีนายจ้าง ไม่มีระบบการบริหารแบบสายลำดับบังคับบัญชาแบบโรงงาน เป็นการผลิตโดยความร่วมมือของกลุ่มคนงานหญิงที่มีสถานะเท่าเทียมกัน วิพากษ์วิจารณ์ติชมและรับฟังความคิดเห็นกันและกัน ด้วยความหวังว่าจะให้ประชาชนที่มีรายได้น้อยได้มีโอกาสสวมใส่ชุดชั้นในที่มีคุณภาพราคาไม่แพงเกินต้นทุนที่แท้จริง (ต้นทุนการผลิตแค่หลักสิบ แต่ชุดชั้นในแฟชั่นที่ขายตามห้างราคากว่า 200 บาท แต่ Try Arm ขายในราคาเพียง 39 บาท 49 บาท 89 บาท) และเป็นสินค้าที่ไม่ได้มาจากการกดขี่แรงงาน

## เอกสารที่เกี่ยวข้อง


ฐิติพันธุ์ พัฒนมงคล. (2553). ชุดชั้นใน "ไทรอาร์ม" ก้าวต่อไปด้วยฝีมือและจักรเย็บผ้า ใน *นิตยสารสารคดี*. ปีที่ 25 ฉบับที่ 304 (มิถุนายน 2553) ใน https://www.sarakadee.com/2010/08/04/tryarm/ (เข้าถึงเมื่อวันที่ 28 กุมภาพันธ์ 2561).

ณัฐพงษ์ บุณยพรหม. (2552). "ฮาร่า"สู่"ไทรอัมพ์" พลังหญิงสู้นายทุน ใน *นสพ.ข่าวสดรายวัน*. ปีที่ 19 ฉบับที่ 6919 (วันที่ 8 พฤศจิกายน พ.ศ.2552), หน้า 5.

มุทิตา เชื้องชั่ง และ อรพิณ ยิ่งยงพัฒนา. รายงานพิเศษ: กางเกงในแบรนด์ 'Try Arm' ตัวแรก จากสองแขนแรงงานผู้ไม่ยอมแพ้ ใน *https://prachatai.com/journal/2009/10/26266* (เข้าถึงเมื่อวันที่ 28 กุมภาพันธ์ 2561).

อาศิรา พนาราม. Try Arm ชุดชั้นในเพื่อการต่อสู้" ใน *https://www.tcdcconnect.com/content/600/* (เข้าถึงเมื่อวันที่ 28 กุมภาพันธ์ 2561).

# พิพิธภัณฑ์ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ

## พิพิธภัณฑ์กับพระราชา

พิพิธภัณฑ์ไทยคือโครงการของพระราชา การกำเนิดของพิพิธภัณฑ์แห่งชาติเป็นส่วนหนึ่งของการเฉลิมฉลองในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เมื่อมีพระชนมายุครบ 21 พรรษา ในปีพุทธศักราช 2471

“พิพิธภัณฑ์ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ” จัดตั้งขึ้นและเปิดให้เข้าชมเป็นครั้งแรกในวันที่ 5 ธันวาคมพุทธศักราช 2530 เพื่อเฉลิมฉลองเนื่องในโอกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในรัชกาลที่ 9 ทรงเจริญพระชนมายุครบ 60 พรรษา โดยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราชทรงพระกรุณาพระราชทานนามพิพิธภัณฑ์

## พิพิธภัณฑ์ของมหาวิทยาลัย

พิพิธภัณฑ์ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ เป็นพิพิธภัณฑ์ทางมานุษยวิทยา (Thammasat Museum of Anthropology) ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ภายใต้การดูแลของคณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา ที่ส่งเสริมสนับสนุนการศึกษาค้นคว้า และทำความเข้าใจมนุษย์และวัฒนธรรมอย่างรอบด้านผ่านการศึกษาวิจัย การเรียนการสอน การจัดอบรมและการจัดแสดงวัตถุเพื่อการเยี่ยมชม โดยมุ่งให้บริการสำหรับกลุ่มคนที่หลากหลายและเป็นทางเลือกของการเรียนรู้ที่ไม่สิ้นสุด โดยคำนึงถึงข้อจำกัดในการเข้าถึงความรู้ของคนกลุ่มต่างๆ เพื่อให้เป็นพิพิธภัณฑ์สำหรับทุกคน (Museum for all)

## สิ่งของสะสม

ลักษณะเด่นของสิ่งของสะสมในพิพิธภัณฑ์คือ ความหลากหลายของวัตถุจำนวนกว่า 6,000 รายการ ประกอบด้วยซากฟอสซิลอายุนับล้านปี เครื่องมือเครื่องใช้ของสังคมโบราณเมื่อหลายพันปีก่อน สิ่งของหายาก ของประหลาด สิ่งประดิษฐ์และสิ่งของสะสมจากศตวรรษที่ผ่านมาจนถึงของใช้พื้นบ้านและวัตถุทางชาติพันธุ์ของกลุ่มชนในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ พิพิธภัณฑ์จัดแสดงสิ่งของสะสมเพื่อเปิดโอกาสให้มีการศึกษาค้นคว้าผ่านการชมวัตถุทางวัฒนธรรม และนำไปสู่การทำความเข้าใจมนุษยชาติและกลุ่มบุคคลที่มีความแตกต่างหลากหลายทางวัฒนธรรม

## กว่าจะถึงวันนี้

คลังวัตถุของพิพิธภัณฑ์ เริ่มต้นในช่วงปีพุทธศักราช 2515-2516 จากที่อาจารย์และนักศึกษาแผนกสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ร่วมกับคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร และภาควิชากายวิภาคศาสตร์ คณะแพทยศาสตร์ศิริราชพยาบาล มหาวิทยาลัยมหิดล ร่วมกันสำรวจและขุดค้นแหล่งโบราณคดีบ้านธาตุและบ้านอ้อมแก้ว จังหวัดอุดรธานี แหล่งโบราณคดี “สมัยก่อนประวัติศาสตร์” ในวัฒนธรรมบ้านเชียง โดยขุดพบโครงกระดูก เครื่องมือหินขัด ภาชนะดินเผา เครื่องใช้สำริดและเหล็ก และเครื่องประดับลูกปัดแก้ว ต่อมาในปี 2530 ดร.วินิจ และคุณหญิงพรรณี วินิจนัยภาค ได้มอบโบราณวัตถุและศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านจำนวนมากให้กับพิพิธภัณฑ์เพิ่มเติม

หลังจากเกิดอุทกภัยครั้งใหญ่ในปี 2554 พิพิธภัณฑ์ได้ปิดปรับปรุงโครงสร้างทางกายภาพใหม่ เพื่อให้บริการกับบุคคลที่หลากหลายมากขึ้น และเปิดให้บริการเนื่องในโอกาสครบรอบการก่อตั้งพิพิธภัณฑ์ 30 ปี ในวันที่ 29 มีนาคม พ.ศ. 2560

## สัญลักษณ์ของพิพิธภัณฑ์

พิพิธภัณฑ์ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ ซึ่งเป็นพิพิธภัณฑ์การศึกษาด้านมานุษยวิทยาและสังคมวิทยาพิพิธภัณฑ์ เลือกใช้น้ำเต้าเป็นสัญลักษณ์ ซึ่งเป็นพืชสำคัญของภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ นอกจากจะเป็นต้นกำเนิดของมนุษย์ในตำนานแล้ว ยังเป็นส่วนหนึ่งของอาหารและดัดแปลงให้เป็นภาชนะเพื่อบรรจุน้ำและเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน น้ำเต้า จึงแสดงให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์อันไม่รู้จบของมนุษย์และสภาพแวดล้อม ซึ่งนำไปสู่การถือกำเนิดขึ้นของวัฒนธรรม

ท่าไฉเจ้าหญิงวัง

ชะตากรรมของสิ่งของ
คนและชนชาติ

นิทรรศการ “แสง สิ่งของและการมองเห็น : ภาพถ่าย สิ่งของจากภาคสนามและการทำความเข้าใจคนอื่น”

Light, Objects and Visualisation:
Prospecting Photographs and Objects from Fieldworks and Attempting to Understand Others.

**ภัณฑารักษ์**

สุดแดน วิสุทธิลักษณ์
เดชาภิวัชร์ นพมิตร
เหมือนพิมพ์ สุวรรณกาศ
อุรฉัตร อุมาร์

**บทนิทรรศการ**

สุดแดน วิสุทธิลักษณ์

**ภาพถ่าย**

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว
เจ้าจอมเอิบ
สุมิตร ปิติพัฒน์
ศุภชัย เกศการุณกุล
สายัณห์ ชื่นอุดมสวัสดิ์

**ภาพถ่ายวัตถุ**

เดชาภิวัชร์ นพมิตร

**ออกแบบนิทรรศการ**

สุดแดน วิสุทธิลักษณ์
เดชาภิวัชร์ นพมิตร

**ออกแบบโปสเตอร์**

สรัช สินธุประมา

**เอื้อเฟื้อวัตถุจัดแสดง**

จักรกริช สังขมณี
ชนิดา ชิตบัณฑิตย์
ดำรงพล อินทร์จันทร์
ทรงสิริ พุทธงชัย
ธีระ สินเดชารักษ์
บุญเลิศ วิเศษปรีชา
ประเสริฐ แรงกล้า
ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล
ยุกติ มุกดาวิจิตร
วิภาวี พงษ์ปิ่น
วิลาสินี พนานครทรัพย์
สุดแดน วิสุทธิลักษณ์
สุมิตร ปิติพัฒน์
เสมอชัย พูลสุวรรณ
อนุสรณ์ อุณโณ
อรอุมา เตพละกุล
อาจินต์ ทองอยู่คง
อุดมลักษณ์ ฮุ่นตระกูล
Try Arm
พิพิธภัณฑ์ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ

**ภาพและข้อมูลประกอบนิทรรศการ**

**ข้อมูล**:


เอนก นาวิกมูล. (2548). ประวัติการถ่ายรูปยุคแรกของไทย. กรุงเทพฯ: สารคดี.

Claude Levi- Strauss. (1995). Saudades Do Brasil A Photographic Memoir. Translated from

the French by Sylvie Modelski. Seattle & London: University of Washington Press.

Franz Schultheis. (2001). Pictures from Algeria: An Interview with Pierre Bourdier.


**ภาพ**:


สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร

https-//www.photoion.co.uk/blog/camera-obscura

http://teakdoor.com/famous-threads/-39970siam-thailand-bangkok-old-photo-thread203-.html

http://larepubliquedeslivres.com/claude-levi-strauss-revele-dans-une-biographie-japonaise

http://lo-imborrable.blogspot.com/08/2013/pierre-bourdieu-argelia60-.html

http://www.khaotsod.com/7944 https://www.facebook.com/188583217968299/photos/a.188644627962158.1073741828.188561879031605380/83217968299/?type=3&theater

## คณะกรรมการบริหาร
## พิพิธภัณฑ์ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุดแดน วิสุทธิลักษณ์
*ประธานกรรมการ*
ศาสตราจารย์ ดร.เสมอชัย พูลสุวรรณ
*กรรมการ*
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พจนก กาญจนจันทร
*กรรมการ*
ผู้ช่วยศาสตารจารย์ ดร.เทียมสูรย์ สิริศรีศักดิ์
*กรรมการ*
อาจารย์อาจินต์ ทองอยู่คง
*กรรมการ*
อาจารย์วิภาวี พงษ์ปิ่น
*กรรมการ*
นายกฤตวัฒน์ โกมลวรวิทยา
*กรรมการ*
นายเดชาภิวัชร์ นพมิตร
*กรรมการ*
นางสาวอุรฉัตร อุมาร์
*กรรมการและเลขานุการ*
นางสาวเหมือนพิมพ์ สุวรรณกาศ
*กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ*



**พิพิธภัณฑ์ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ**
**Thammasat Museum of Anthropology**
ที่อยู่ 99 หมู่ 18 ถนนพหลโยธิน ตำบลคลองหนึ่ง
อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี 12120
เวลาเข้าชม จันทร์ – ศุกร์ เวลา 09.30-15.30 น.
หยุด เสาร์ อาทิตย์ และวันหยุดนักขัตฤกษ์

ISBN 978-616-8139-68-4