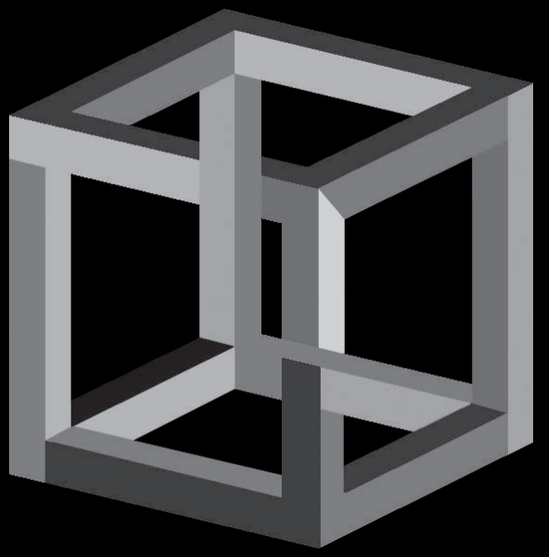
โครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต ด้านสังคมศาสตร์-มนุษยศาสตร์

วิธีวิทยาสื้อสร้างอัตลักษณ์



สุดแดน วิสุทธิลักษณ์ บรรณาธิการ

วิธีวิทยาสื้อสร้างอัตลักษณ์: บทสังเคราะห์การศึกษาทัศนภาพตัวแทน “ล้านนา” และ “ชาวยอง”
- ยุกติ มุกดาวิจิตร -

การก่อร่าง (ภาพ) “ความเป็นไทย” ในศิลปะสมัยใหม่
- กษมาพร แสงสุระธรรม -

“คนยอง” เมืองหละปูนกับการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง”
- อภินันท์ ธรรมเสนา -

ISBN 978-974-466-643-7

วิธีวิทยาสื้อสร้างอัตลักษณ์

วิธีวิทยารื้อสร้างอัตลักษณ์

วิธีวิทยารื้อสร้างอัตลักษณ์
พิมพ์ครั้งที่ 1 ตุลาคม 2555
เลขมาตรฐานสากลประจำหนังสือ 978-974-466-643-7

โครงการตัวตนคนยองกับท้องถิ่นล้านนา: สื่อกับการเมืองอัตลักษณ์ในยุคโลกาภิวัตน์
คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
สนับสนุนโดยโครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต สกว. ด้านมนุษยศาสตร์-สังคมศาสตร์
สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

บรรณาธิการ สุดแดน วิสุทธิลักษณ์
ผู้เขียน ยุกติ มุกดาวิจิตร, กษมาพร แสงสุระธรรม, อภินันท์ ธรรมเสนา
ออกแบบปก ภาพพจน์ รัตนกุล
รูปเล่ม อภินันท์ ธรรมเสนา, กษมาพร แสงสุระธรรม
พิสูจน์อักษร ณภัค เสรีรักษ์
พิมพ์ที่ โรงพิมพ์ภาพพิมพ์

อนุญาตให้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์
แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่ดัดแปลง 3.0 ประเทศไทย

ข้อมูลทางบรรณานุกรมของสำนักหอสมุดแห่งชาติ

ยุกติ มุกดาวิจิตร

วิธีวิทยารื้อสร้างอัตลักษณ์.-- กรุงเทพฯ: โครงการตัวตนคนยองกับท้องถิ่นล้านนา: สื่อกับการเมืองอัตลักษณ์ยุคโลกาภิวัฒน์ คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2555.

170 หน้า.

1. สังคมวิทยา—วิธีวิทยา. I. กษมาพร แสงสุระธรรม, ผู้แต่งร่วม. II. อภินันท์ ธรรมเสนา, ผู้แต่งร่วม. III. ชื่อเรื่อง.

301

ISBN 978-974-466-643-7

คำนำ

หนังสือรวมบทความเล่มที่ท่านกำลังอ่านอยู่นี้เป็นผลสืบเนื่องมาจากวิทยานิพนธ์ทางมานุษยวิทยาสองฉบับ จากคณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากชุดโครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต สกว. ด้านมนุษยศาสตร์-สังคมศาสตร์ สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) คือ “การสร้างและต่อรองความหมายของ “ความเป็นล้านนา” ในงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย” โดย กษมาพร แสงสุระธรรม และ “การประกอบสร้างอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ของกลุ่มคนยองในจังหวัดลำพูน” โดย อภินันท์ ธรรมเสนา

หนังสือเล่มนี้ประกอบไปด้วยบทความ 3 เรื่อง ได้แก่ *การก่อร่าง (ภาพ) "ความเป็นไทย" ในศิลปะไทยสมัยใหม่* โดย กษมาพร แสงสุระธรรม และ *"คนยอง" เมืองหละปูนกับการประกอบสร้างอัตลักษณ์ "ความเป็นยอง"* โดย อภินันท์ ธรรมเสนา และบทความที่มีสถานะเป็นบทสังเคราะห์โครงการวิจัยดังกล่าว ในบทความ *วิธีวิทยารื้อสร้างอัตลักษณ์: บทสังเคราะห์การศึกษาทัศนภาพตัวแทน "ล้านนา" และ "ชาวยอง"* โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยุกติ มุกดาวิจิตร ที่ปรึกษาโครงการ

นอกจากยุกติ มุกดาวิจิตร จะนำเสนอวิธีวิทยาของวิทยานิพนธ์สองชิ้นนี้ว่าเป็น "วิธีวิทยาของการรื้อโครงสร้าง" ยังวางวิธีวิทยาดังกล่าวลงในกระแสความคิดทางมานุษยวิทยาร่วมสมัย ขณะเดียวกันบทบรรณาธิการของ สุดแดน วิสุทธิลักษณ์ ได้วางตำแหน่งแห่งที่ของวิทยานิพนธ์ทั้งสองชิ้นนี้ลงในบริบททางวิชาการของสังคมไทย โดยอ้างอิงอยู่กับการทำงานกับ "ยุกติ" ผู้เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาโครงการ ดังที่สุดแดนได้เสนอว่าเป็นการทำงานของ "ยุกติและสหาย"

ผู้จัดทำ

ท่าพระจันทร์

สารบัญ

คำนำ

บทบรรณาธิการ
วิธีวิทยารื้อสร้างอัตลักษณ์:
ทัศนียภาพทางภูมิปัญญาของยุกติและสหาย 1
สุดแดน วิสุทธิลักษณ์

วิธีวิทยารื้อสร้างอัตลักษณ์:
บทสังเคราะห์การศึกษาทัศนภาพตัวแทน "ล้านนา" และ "ชาวยอง" 15
ยุกติ มุกดาวิจิตร

การก่อร่าง (ภาพ) "ความเป็นไทย" ในศิลปะไทยสมัยใหม่ 55
กษมาพร แสงสุระธรรม

"คนยอง" เมืองหละปูน กับการประกอบสร้างอัตลักษณ์ "ความเป็นยอง" 115
อภินันท์ ธรรมเสนา

วิธีวิทยารื้อสร้างอัตลักษณ์:
ทัศนียภาพทางภูมิปัญญาของยุกติและสหาย

กล่าวได้ว่าหนังสือเล่มนี้เป็นผลผลิตของปฏิบัติการต่อเนื่องจากความสนใจในเรื่อง “การเขียนวัฒนธรรม” ของยุกติ มุกดาวิจิตร หลังจากข้อเสนอของเขาใน “อ่าน ‘วัฒนธรรมชุมชน’: วาทศิลป์และการเมืองของชาติพันธุ์นิพนธ์แนววัฒนธรรมชุมชน” (2548) นอกจากจะได้เสนอคำ “ชาติพันธุ์นิพนธ์” เข้าแทนที่ “ชาติพันธุ์วรรณนา” (ethnography) อย่างที่นักมานุษยวิทยาไทยใช้กันมานานหลายทศวรรษ เพื่อชี้ให้เห็นว่า ในบรรดางานเขียนถึงกลุ่มผู้คนอื่นๆ ต่างวัฒนธรรมที่ดูเสมือนตรงไปตรงมานั้น แท้จริงแล้วแฝงฝังซึมซ่านไปด้วย “การเมือง” และโวหารแห่งวรรณศิลป์ ไม่แตกต่างไปจาก “ประวัติศาสตร์นิพนธ์” ที่นักประวัติศาสตร์ชั้นนำได้ชี้ให้เห็นในทำนองเดียวกันว่า การเขียนประวัติศาสตร์

ก็มี “การเมืองของการเขียน” และ “การชำระประวัติศาสตร์” ก็มักจะทำให้ประวัติศาสตร์ “สะอาด” ขึ้นตามความประสงค์ของผู้ชำระ ในหนังสือเล่มดังกล่าวนี้ ยังได้เสนอให้เห็นถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจของผู้เขียนและผู้ที่ถูกเขียนถึง ทั้งยังชี้ให้ชุมชนวิชาการไทยได้ตระหนัก “ข้อจำกัดของคติทางญาณวิทยาแบบ ‘ถือมั่นในภาพแทนความจริง’ (representationism) อันเป็นปรัชญาความรู้ที่ครอบงำการศึกษาทางชาติพันธุ์วิทยากระแสหลัก”

หลังจากที่ได้พยายาม “รื้อให้ร้าง” งานเขียนทางมานุษยวิทยาเพื่อให้ข้ามพ้นจากการค้นหา “ข้อเท็จจริงทางวัฒนธรรม” ปฏิบัติการต่อมาของยุกติก็คือการ “สร้างใหม่” ด้วยข้อเสนอ “วิธีวิทยารื้อสร้างอัตลักษณ์” จากการสังเคราะห์งานที่มาจากวิทยานิพนธ์สองเล่มของนักศึกษาในที่ปรึกษาจากคณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (ซึ่งปัจจุบัน ทั้งสองคนมีสถานะเป็นอาจารย์ จึงถือได้ว่าเป็นเพื่อนร่วมวงวิชาการด้วยในอีกทางหนึ่ง) คือ กษมาพร แสงสุระธรรม (2553) “การสร้างและต่อรองความหมายของ “ความเป็นล้านนา” ในงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย” และ อภินันท์ ธรรมเสนา (2553) “การประกอบสร้างอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ของกลุ่มคนยองในจังหวัดลำพูน”

ข้อเสนอ “วิธีวิทยารื้อสร้างอัตลักษณ์” (methodology of identity deconstruction) ให้ความสนใจในการศึกษา พิเคราะห์ กระบวนการของการสร้างภาพตัวแทนอัตลักษณ์ ซึ่งเชื่อว่า นอกจากจะช่วยให้เข้าใจการก่อร่างสร้างภาพตัวแทนแล้ว ยังจะช่วยให้เข้าใจกระบวนการทางสังคมหรือความสัมพันธ์อันสลับซับซ้อนระหว่างกลุ่มที่มีส่วนสร้าง/ต่อรองการนำเสนอภาพตัวแทนอัตลักษณ์

ของตน ข้อเสนอดังกล่าวนี้ อาจเป็นภูมิทัศน์แปลกตาในวงวิชาการไทย แต่ก็ต้องถือว่าเป็นทัศนียภาพทางภูมิปัญญาที่ท้าทายให้เพ่งพินิจ

การต่อสู้ดิ้นรนของภาพตัวแทน “ยอง” และ “ความเป็นไทย”

งาน “การก่อร่าง (ภาพ) “ความเป็นไทย” ในศิลปะไทยสมัยใหม่” ของ กษมาพร แสงสุระธรรม และ “‘คนยอง’ เมืองหละปูนกับการประกอบสร้างอัตลักษณ์ ‘ความเป็นยอง’ ของกลุ่มคนยองในจังหวัดลำพูน” ของ อภินันท์ ธรรมเสนา แสดงให้เห็นว่า ทั้ง “ความเป็นไทย” และ “ความเป็นยอง” ปรับเปลี่ยนความหมายผ่านบริบทของความสัมพันธ์ทางอำนาจของกลุ่มต่างๆ มาตลอดระยะเวลาของช่วงที่ทำการศึกษา

ในกรณีของกลุ่มคนยอง มีตัวการขับเคลื่อนสำคัญในการประกอบสร้างนิยามความหมาย “ความเป็นยอง” คือ กลุ่มวงวิชาการ, ชุมชนท้องถิ่น และภาครัฐ “ความเป็นยอง” ไม่อาจได้รับการผูกขาดความหมายจากคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งโดยสิ้นเชิง หากผันแปรไปตาม “กลุ่มผลประโยชน์” ที่เข้ามาช่วงชิง ให้ความหมาย “ความเป็นยอง” ในขณะที่วงวิชาการยึดโยง “ความเป็นยอง” เข้ากับความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ (ตำนานเมืองยอง) และข้ามพรมแดน (เมืองยองในสหภาพพม่า) ชุมชนยองแห่งลำพูน ซึ่งเดิมที เคยปกปิดซ่อนเร้น “ความเป็นยอง” เอาไว้ได้พลิกกลับ หันมารื้อฟื้นยืนยันความเป็นอัตลักษณ์ของตนเองขึ้นมาใหม่ผ่านงานประเพณีสลากย้อม เพื่อแสดงตนให้ประจักษ์ว่ามีความแตกต่างไปจากคนลื้อและคนเมืองของเชียงใหม่

ในทำนองเดียวกัน ภาครัฐ (หน่วยงานราชการจังหวัดลำพูน) ก็ฉวยใช้อัตลักษณ์เช่นว่านี้ (จัดประกวดธิดายอง, งานสืบสานตำนานยองลำพูน-ยองโลก) เพื่อประโยชน์ในการพัฒนาเศรษฐกิจจากกระแสของการท่องเที่ยวที่เน้นสร้างความแตกต่างไปจากจังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งนับวันความสะดวกสบายของการคมนาคม แทบจะผนวกรวมลำพูนให้กลายเป็นจังหวัดเดียวกัน

ความน่าสนใจอีกประการหนึ่งก็คือ แม้ในกลุ่มชุมชนยองในท้องถิ่นเดียวกันเอง ภาพอัตลักษณ์ของ “ความเป็นยอง” ยังได้รับการนำเสนอแตกต่างกันไป ในขณะที่กลุ่ม “คนเฒ่า” ยืนยันความเป็นยองว่ามีความดั้งเดิมแตกต่างไปจากล้านนาแบบเชียงใหม่ และพยายามอย่างยิ่งยวดที่จะแสดงความแตกต่างนั้นในกิจกรรมทางวัฒนธรรมของชุมชน แต่ในกลุ่มเยาวชนเองกลับรู้สึกว่า “ความเป็นยอง” กับ “ความเป็นท้องถิ่น” นั้นแทนที่กันได้ ภายใต้การเป็นส่วนหนึ่งของ “ความเป็นล้านนา” ความหมายและภาพอัตลักษณ์ของ “คนยอง” สำหรับเยาวชนจึงมีนิยามที่ยืดหยุ่นกว่า คนยองเป็นส่วนหนึ่งของท้องถิ่นล้านนา ของชาติไทย และของโลกสมัยใหม่

กรณีของภาพตัวแทน “ความเป็นไทย” ในศิลปะไทยสมัยใหม่ ก็ได้แสดงให้เห็นว่า “ความเป็นไทย” ในงานศิลปะร่วมสมัยมิได้มีเพียงหนึ่งเดียว หากมีความแตกต่างกันออกไป ตามแต่ความนิยมและนิยามของแต่ละยุค

“ความเป็นไทย” เริ่มมาจากการเอาอย่างศิลปะตะวันตก เพื่อจะได้เป็นไทยที่มีอารยะ (ศิวิไลซ์), การผสานความเป็นตะวันตก ก็เพื่อที่จะได้เป็น “ศิลปะไทยสมัยใหม่”, การเน้นภาพลักษณ์ที่เป็นผลมาจากการท่องเที่ยว วิถีชีวิตชนบท (แนวตลาดน้ำ) และพุทธศิลป์นั้นก็เพื่อเป็น “ศิลปะแบบไทยประเพณี” จนมาถึง

การผนวกรวมเอาอัตลักษณ์ของท้องถิ่นและการควานหา “ความเป็นไทยๆ-vernacular thai” (ซึ่งไม่เคยถูกจัดรวมให้อยู่ในศิลปะของรัฐชาติ) มาเป็นส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์ “ศิลปะไทย” ก่อนที่จะหันกลับไปเน้นย้ำเชิดชูชื่นชม ชาติ-ศาสนา-พระมหากษัตริย์ และท้องถิ่น เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของ “ความเป็นไทย” ที่น่าภาคภูมิใจ

ภาพตัวแทนของ “ความเป็นยอง” และ “ความเป็นไทย” จึงมิได้มีหนึ่งเดียวนิรันดร หากพยายามดิ้นรนต่อสู้หรือบางคราวก็ย้อนแย้งไปตามสถานการณ์เพื่อสยบยอมหรือตอบโต้กับอำนาจของการสถาปนานิยามในช่วงเวลาหนึ่งๆ การใช้วิธีวิทยารื้อสร้างอัตลักษณ์จึงช่วยให้มองเห็นการเมืองของอัตลักษณ์เผยแสดงผู้ครองอำนาจ ผู้ต้านอำนาจ รวมถึงกระบวนการฉวยใช้ ครอบงำ ผนวกรวม ขณะเดียวกันก็ได้ชี้ให้เห็นถึงหน่ออ่อนของกระบวนการขัดขืน ต่อต้าน ตอบโต้ หรือความพยายามเปลี่ยนแปลง

อย่างไรก็ตาม งานทั้งสองชิ้น แม้จะช่วยส่องสว่างให้เห็นกลไกอันสลับซับซ้อนของการสถาปนาอัตลักษณ์และกระบวนการเลื่อนไหลของภาพตัวแทนหนึ่งๆ ก็ตามที ขณะเดียวกันก็แสดงให้เห็นด้วยเช่นกันว่าบทบาทของความคิดเรื่องชาติ (ไทย) ศาสนา (พุทธ) และพระมหากษัตริย์ที่ซึมซ่านแฝงฝังอยู่ภายในระบบการศึกษาและรัฐราชการไทยนั้นทรงอิทธิพลมากเพียงใด และด้วยเหตุนี้ เยาวชนชาวยองจึงไม่ได้รู้สึกขัดแย้ง แต่กลับรู้สึกภาคภูมิใจกับการที่ “ความเป็นยอง” จะเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นท้องถิ่นของล้านนาและรัฐไทย ส่วนภาคราชการของจังหวัดลำพูน ก็ผนวกรวมเอา “ความเป็นยอง” ว่าเป็นส่วนหนึ่งของพลเมืองไทยภายใต้ระบบเศรษฐกิจพอเพียงได้อย่างน่าทึ่ง

ในด้านของ “ศิลปะไทยสมัยใหม่” ความเป็นกษัตริย์-เกษตร และชนบท อันพอเพียงก็หลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวกันภายใต้ภาพ “ความเป็นไทย” ได้อย่างน่าประหลาด งานทั้งสองชิ้นแสดงนัยให้เห็นถึงพลังความคิดและอำนาจบางอย่างที่ยังคงมีศักยภาพสูง พร้อมที่จะผนวกรวม ดูดกลืน กระแสของการต่อสู้ดิ้นรนที่หวังจะเป็นอิสระในการนิยามภาพลักษณ์อย่างใหม่ของตนเอง

การศึกษากระบวนการของการสร้างภาพตัวแทนอัตลักษณ์ ยังคงเป็นปรากฏการณ์ร่วมสมัยอันทรงเสน่ห์สำหรับการพินิจพิจารณา วิเคราะห์ วิจัย และวิจารณ์ การพยายามค้นหาภาพตัวแทนอัตลักษณ์มิใช่เป็นเรื่องพ้นสมัย หากตระหนักว่า ภาพตัวแทนของอัตลักษณ์นั้นมีอยู่จริง แต่ว่ามิได้มีอยู่หนึ่งเดียว หากเคลื่อนไหวแปรเปลี่ยนไปตามบริบทของการต่อสู้เชิงอำนาจ ส่วนวิธีวิทยารื้อสร้างอัตลักษณ์ก็เป็นเสมือนกรอบการมองหรือเครื่องมือสำหรับผู้สนใจนำเอาไปทดลองใช้

ทัศนียภาพภูมิปัญญาว่าด้วยวิธีวิทยารื้อสร้างอัตลักษณ์ จึงเป็นภูมิทัศน์ที่ทั้งน่าตื่นเต้นและน่ารื่นรมย์แก่การเฝ้ามอง เมื่อได้ลองหันไปสำรวจรอบๆ ตัวด้วยดวงตาที่เปิดกว้าง ผู้อ่านคงตระหนักได้ว่าภารกิจและการงานของยุกติและสหายยังคงอยู่ไปอีกยาวนานและไม่มีวันยุติได้โดยง่าย

สุดแดน วิสุทธิลักษณ์
บรรณาธิการ

วิธีวิทยารื้อสร้างอัตลักษณ์:
บทสังเคราะห์การศึกษาทัศนภาพตัวแทน “ล้านนา” และ “ชาวยอง”[1]

ยุกติ มุกดาวิจิตร[2]

การศึกษาทางมานุษยวิทยาในปัจจุบันได้ข้ามพ้นจากการค้นหา “ข้อเท็จจริงทางวัฒนธรรม” ไปสู่การศึกษา “กระบวนการก่อร่างสร้างวัฒนธรรม” มากยิ่งขึ้น ทำให้พิจารณาวัฒนธรรมในฐานะผลผลิตของประดิษฐกรรมทางอุดมการณ์และปฏิบัติการ มากกว่าจะเป็นระบบความคิด ความเชื่อ และแนวทางปฏิบัติที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะอันแน่นอนตายตัว สืบทอดกันมาในท้องถิ่นหรือ

---

[1]บทสังเคราะห์จากงานวิทยานิพนธ์ในโครงการ “ตัวตนคนยองกับท้องถิ่นล้านนา: สื่อกับการเมืองอัตลักษณ์ในยุคโลกาภิวัฒน์” คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สนับสนุนโดยชุดโครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต สกว. ด้านมนุษยศาสตร์-สังคมศาสตร์ สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

[2]ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำภาควิชามานุษยวิทยา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

สังคมใดสังคมหนึ่ง เนื่องจากสังคมไม่เคยหยุดนิ่ง สังคมไม่เคยกลมกลืนสืบเนื่องไปอย่างไม่มีความแตกต่างและความขัดแย้ง ดังนั้น วัฒนธรรมจึงเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงตลอดเวลาเช่นกัน ตามกรอบความคิดดังกล่าว ภาพตัวแทนอัตลักษณ์ที่แสดงออกในสื่อทัศนาในฐานะที่เป็นส่วนเสี้ยวหนึ่งของกระบวนการทางวัฒนธรรมจึงไม่หยุดนิ่งตายตัว สิ่งที่น่าสนใจกว่าการค้นหาภาพตัวแทนอัตลักษณ์ที่แท้จริงของสังคมใดสังคมหนึ่งจึงได้แก่ การศึกษากระบวนการของการสร้างภาพตัวแทนอัตลักษณ์ ซึ่งนอกจากจะทำให้เราเข้าใจการก่อร่างสร้างภาพตัวแทนขึ้นมาแล้ว ยังจะช่วยให้เราเข้าใจกระบวนการทางสังคมหรือความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มคนที่มีส่วนในการสร้างและต่อรองเพื่อที่จะนำเสนอภาพตัวแทนอัตลักษณ์ของตน การศึกษากระบวนการดังกล่าวจึงต้องเป็นการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ (historical research) ไปพร้อมๆ กับการศึกษาเชิงชาติพันธุ์วรรณนา (ethnography) วิธีการดังที่สรุปข้างต้นนี้เองที่ผู้เขียนรวมเรียกว่าเป็น “วิธีวิทยารื้อสร้างอัตลักษณ์” (methodology of identity deconstruction)[3]

[3]ในความเข้าใจของผู้เขียนเอง แนวคิดเรื่อง “การรื้อสร้าง” (deconstruction) พัฒนาขึ้นมาจากสองแนวทาง แนวทางแรก คือพัฒนาการที่ต่อเนื่องจากแนวคิดทางปรัชญาของฌาคส์ แดร์ริดา (Jacques Derrida) ซึ่งแรกทีเดียวถูกนำไปใช้ในการศึกษาวรรณคดีวิจารณ์ ต่อจากนั้น แนวคิดของแดร์ริดาซึ่งก้าวข้ามการศึกษาหลากหลายสาขาวิชาจึงได้ถูกนำมาใช้ในการศึกษาทางสังคมศาสตร์ งานของแดร์ริดาเองที่วิพากษ์ “นักมานุษยวิทยา” ในความหมายที่เรารู้จักกันในปัจจุบันได้แก่บทความ “Structure, Sign, and Play in the Discourse of Human Sciences” (เสนอครั้งแรกที่สหรัฐอเมริกาในปี 1966) ซึ่งวิพากษ์แนวคิดโครงสร้างของโคลด์ เลวี-สโตรทส์ (Claude Lévi-Strauss) หนังสือ Of Grammatolgy (1967) ที่วิพากษ์แนวคิดว่าด้วยการยึดติดกับเสียงของปรัชญาภาษาในตะวันตก ในนั้นรวมแนวคิดของเฟอร์ดินานด์ เดอ โซซูส์ (Ferdinand de Saussure) นักภาษาศาสตร์ที่เป็นต้นธารความคิดของโครงสร้างนิยมคนสำคัญ และมีอิทธิพลต่อการศึกษาทางมานุษยวิทยายุคหลัง

บทความนี้สังเคราะห์กรอบการศึกษา “การรื้อสร้างอัตลักษณ์” ของภาพตัวแทนทางสายตาหรือ “ทัศนภาพตัวแทน” (visual representation) ของอัตลักษณ์ท้องถิ่น ภาพตัวแทนอัตลักษณ์ (representation of identity) อาจจะแสดงออกได้ด้วยสื่อหลายประเภท เช่น ภาพตัวแทนอัตลักษณ์ทางเสียง (Stokes 1997) ภาพตัวแทนอัตลักษณ์ทางการแสดง (ปริตตา 2545) ภาพตัวแทนอัตลักษณ์ทางการประพันธ์ (Clifford and Marcus 1986) หรือแม้แต่ภาพตัวแทนอัตลักษณ์ทางกลิ่น (ยุกติ 2541) แต่ในที่นี้จะจำกัดการพิจารณาเฉพาะภาพตัวแทนอัตลักษณ์ทางตา อันมีผลงานของกษมาพร แสงสุระธรรม (2553) และอภินันท์ ธรรมเสนา (2553) เป็นตัวอย่าง บทสังเคราะห์นี้ไม่ได้ตั้งใจที่จะสรุปวิทยานิพนธ์ เรื่อง “การสร้างและต่อรองความหมายของ “ความเป็นล้านนา” ในงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย” ของกษมาพร และวิทยานิพนธ์เรื่อง “การประกอบสร้างอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ของกลุ่มคนยองในจังหวัดลำพูน” ของอภินันท์ แต่บทสังเคราะห์นี้มีวัตถุประสงค์หลักที่การเชื่อมโยงวิทยานิพนธ์และบทความที่ทั้งสองพัฒนาต่อมาจาก

อย่างเลวี-สโตรทส์ และหนังสือ Given Time (1992) ที่วิพากษ์แนวคิดเรื่อง “ของกำนัล” (gift) ของมาร์เซล มอสส์ (Marcel Mauss) นักมานุษยวิทยาที่ทรงอิทธิพลจากทฤษฎีการแลกเปลี่ยน โรสซาลีนด์ มอร์ริส (Rosalind Morris) เสนอให้เห็นถึงคุณูปการของแดร์ริดาต่อการศึกษาทางมานุษยวิทยาไว้ใน Morris (2007) แนวทางที่สอง แนวคิดรื้อสร้างไม่ได้มีหลักการที่ตายตัวชัดเจน หากแต่เป็นกลุ่มความคิดที่ผสมผสานแนวคิดของนักคิด “หลังโครงสร้างนิยม” (post-structuralism) หลายๆ คนมาพัฒนาต่อ เช่น ผลงานของมิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) โรลองด์ บาธส์ (Roland Barthes) และฌาคส์ ลากอง (Jacques Lacan) ทั้งสามต่างนำเสนอให้เห็นถึงการที่โครงสร้างต่างๆ ถูกประกอบสร้างขึ้นมาในแง่มุมต่างๆ กัน แนวคิดการรื้อสร้างเป็นการถอดรื้อและพิจารณาการประกอบขึ้นมาของโครงสร้าง มากกว่าที่จะเป็นการทุบทำลายโครงสร้าง งานที่กล่าวถึงแนวคิดเหล่านี้ในภาษาไทยมีให้หาอ่านได้มากมายพอสมควรแล้ว ขอไม่กล่าวอ้างในที่นี้

วิทยานิพนธ์ เข้ากับวิธีวิทยาในการศึกษาวัฒนธรรมร่วมสมัยที่ผู้เขียนเห็นว่าเป็นแนวคิดที่มีความสำคัญต่อพัฒนาการของการศึกษาวัฒนธรรมในปัจจุบัน วิธีวิทยาสำคัญที่ผู้เขียนเห็นว่าเป็นพื้นฐานแก่การรื้อสร้างอัตลักษณ์ได้แก่ แนวคิดเรื่อง “การเมืองอัตลักษณ์” “ทัศนภาพตัวแทน” และ “ชาติพันธุ์นิพนธ์ไร้ถิ่นฐาน” ในฐานะที่ผู้เขียนศึกษามาทางมานุษยวิทยา และในฐานะที่วิทยานิพนธ์ทั้งสองเป็นวิทยานิพนธ์ทางมานุษยวิทยา ผู้เขียนจึงขออาศัยการศึกษาทางมานุษยวิทยาเป็นฐานหลักของงานชิ้นนี้

ความเข้าใจต่อ “การรื้อสร้างอัตลักษณ์”

ที่ผ่านมา ทั้งกษมาพรและอภินันท์ ได้นำเสนอผลงานในหลายๆ เวทีวิชาการด้วยกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเวทีที่จัดด้วยทุนสนับสนุนของสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ผลงานทั้งสองได้รับความสนใจเป็นอย่างมาก และก็มักจะได้รับการวิจารณ์ว่า ทั้งสองดูเหมือนจะไม่ได้ชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนเพียงพอว่าตกลงความเป็นล้านนาและความเป็นยองเป็นอย่างไรกันแน่ ทำไมความเป็นล้านนาที่จิตรกรล้านนานำเสนอในกรณีของกษมาพร จึงไม่แตกต่างอะไรจากความเป็นพื้นบ้านที่เห็นได้ทั่วไปในภูมิภาคอื่นๆ ในประเทศไทย หรือในกรณีของชาวยองที่อภินันท์ศึกษา เขามักถูกตั้งคำถามจากผู้เข้าร่วมสัมมนาว่า ทำไมความเป็นยองจึงไม่แตกต่างจากความเป็นลื้อ หรือแม้แต่ในบางตัวอย่างของอภินันท์ ทำไม “อัตลักษณ์ยอง” จึงแลดูไม่ได้แตกต่างไปจาก “อัตลักษณ์คนเมือง” เลย เป็นต้น ต่อคำถามเหล่านี้ แม้ว่ากษมาพรและอภินันท์จะยังไม่ได้ตอบอย่างชัดเจนในงาน

วิทยานิพนธ์ แต่วิธีวิทยาในการศึกษาอัตลักษณ์ของทั้งสองตอบอยู่ในตัวแล้วว่าคำถามลักษณะดังกล่าวเป็นคำถามที่ผิดวัตถุประสงค์ของการศึกษาของทั้งสอง

การอ่านงานของกษมาพรและอภินันท์ ในลักษณะดังกล่าวเป็นการอ่านด้วยความเข้าใจว่า มีความเป็นล้านนาหรือความเป็นยองแท้ๆ อย่างใดอย่างหนึ่งอยู่ และดังนั้นกษมาพรควรจะหาความเป็นล้านนาที่ศิลปินนำเสนอ และอภินันท์ควรจะหาความเป็นยองที่ชาวยองนำเสนอ มาสรุปให้เห็นให้ชัดเจนให้ได้ แต่หากเราเข้าใจว่า ความเป็นล้านนาและความเป็นยองเป็นผลผลิตทางประวัติศาสตร์ของกระบวนการต่อต้านและต่อรองอัตลักษณ์ เราจึงควรศึกษากระบวนการดังกล่าวไม่ใช่ศึกษาหาความหมายที่แท้จริงของความเป็นล้านนาและความเป็นยอง

กล่าวคือ ในการศึกษาการก่อร่างสร้างและต่อรองอัตลักษณ์นั้น เราไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยกับผู้ปฏิบัติการสร้างอัตลักษณ์ว่าเขาทำได้สำเร็จหรือไม่ มีความสอดคล้องกลมกลืนในอัตลักษณ์ที่เขาสร้างขึ้นหรือไม่ หรือเกณฑ์ในการวัดว่าอะไรคือล้านนา อะไรคือยองที่ผู้ปฏิบัติการทางอัตลักษณ์เหล่านี้ใช้นั้นถูกหรือผิดอย่างไร แต่เราต้องอ่านเอาจากผู้แสดงทางวัฒนธรรมว่า ผู้แสดงแต่ละคนมีส่วนสร้างอัตลักษณ์ในแบบที่เขาเข้าใจและต้องการให้เป็นอย่างไร ดังนั้น ยกตัวอย่างเช่น แม้เราจะไม่เห็นว่าการแต่งกายตามรัฐนิยมที่รัฐบาลจอมพลแปลก พิบูลสงครามส่งเสริมนั้น “เป็นไทย” อย่างไร แต่นั่นคือความเป็นไทยในแบบที่จอมพลแปลกต้องการสร้าง ในทำนองเดียวกัน เราอาจไม่เห็นว่าความเป็นยองที่เยาวชนในลำพูนกลุ่มต่างๆ เห็นและเลือกมาแสดงออกว่าเป็นยองนั้น เป็นยองโดยไม่เป็นคนเมืองไม่เป็นไทยสมัยใหม่อย่างไร แต่นั่นก็เป็นยองในแบบที่เยาวชนเหล่านั้นเห็น เข้าใจและเลือกหยิบมานำเสนอ

นอกจากนั้น การศึกษาตามกรอบของ “การรื้อสร้าง” มักถูกวิจารณ์ว่ามีส่วนทำลายสำนึกทางอัตลักษณ์ เนื่องจากเป็นการรื้อถอนอัตลักษณ์ หากแต่ผู้เขียนกลับเห็นตรงกันข้ามว่า การศึกษาของทั้งสองไม่ได้ทำลายอัตลักษณ์ หากแต่เป็นการรื้อเพื่อพิเคราะห์กระบวนการก่อสร้างอัตลักษณ์ และย้ำให้เห็นว่าการก่อสร้างยังคงดำเนินต่อไปเรื่อยๆ ไม่หยุดหย่อน ยิ่งกว่านั้น การศึกษาของทั้งสองยังมีส่วนในการไปร่วมประกอบสร้างอัตลักษณ์ขึ้นมา ทั้งกรณีของจิตรกรล้านนาที่กษมาพรศึกษา และชาวยองที่อภินันท์ศึกษา กล่าวคือ การที่กษมาพรพยายามค้นหาอัตลักษณ์ล้านนาของศิลปินกลุ่มหนึ่ง ก็เท่ากับเป็นการปะติดปะต่อความเป็นตัวตนของอัตลักษณ์ล้านนานี้ขึ้นมาให้ชัดเจนยิ่งขึ้นจากการทบทวนตนเองของศิลปิน และการเขียนความเป็นล้านนาขึ้นมาโดยกษมาพรเอง ส่วนอภินันท์ซึ่งไปฝึกฝนให้กลุ่มเยาวชนรู้จักใช้สื่อภาพยนตร์ เพื่อสร้างภาพลักษณ์ความเป็นคนยองขึ้นมา เท่ากับว่าเป็นการกระตุ้นให้เยาวชนหันมาคิดถึงตัวตนอีกด้านหนึ่งของพวกเขา ทั้งๆ ที่เมื่อก่อนนี้เยาวชนเหล่านี้อาจจะไม่เคยคิดถึงความเป็นยองของตนเองอย่างเป็นระบบเท่าที่อภินันท์ไปส่งเสริมให้พวกเขาทำ ยิ่งกว่านั้น ปัจจุบันนี้ชาวยองกลุ่มที่อภินันท์ศึกษา ยังเลือกเอาภาพยนตร์เรื่องหนึ่งที่เด็กๆ ในชุมชนทำกับอภินันท์ ไปใช้เป็นสื่อเพื่อประชาสัมพันธ์ชุมชนตนเองด้วย ทำให้ความเป็นยองปรากฏเด่นชัดยิ่งขึ้น ดังนั้น การรื้อสร้างของทั้งกษมาพรและอภินันท์ จึงไม่เพียงถอดรื้อเพื่อดูการประกอบสร้างของอัตลักษณ์ท้องถิ่น แต่ทั้งสองยังมีส่วนช่วยสร้างอัตลักษณ์ท้องถิ่นด้วย

เพื่อทำความเข้าใจวิธีวิทยาของการรื้อสร้างอัตลักษณ์ ผู้เขียนอาศัยงานของกษมาพรและอภินันท์เป็นตัวอย่างของการทดลองใช้วิธีวิทยาดังกล่าว ข้อเขียนต่อไปนี้จะนำเสนอให้เห็นว่า หลักการและวิธีการของการรื้อสร้างอัตลักษณ์เป็น

อย่างไร ทำงานอย่างไร มีแนวทางหลักๆ อย่างไร วางอยู่บนกรอบการศึกษาทางมานุษยวิทยาในปัจจุบันอย่างไร

การเมืองอัตลักษณ์

วิทยานิพนธ์ทั้งสองให้ความสำคัญกับการสร้างและการต่อรองอัตลักษณ์ของกลุ่มชน กรณีของกษมาพรเป็นการสร้างและต่อรองความหมายของความเป็นล้านนา ส่วนกรณีของอภินันท์เป็นการสร้างและต่อรองความหมายความเป็นยอง การสร้างและการต่อรองอัตลักษณ์ในสังคมไทยเป็นกรอบการศึกษาที่เป็นที่นิยมมากพอสมควรในทศวรรษที่ผ่านมา ทั้งนี้เนื่องจากแนวคิดที่มีอิทธิพลต่อการศึกษาทางมานุษยวิทยาในทศวรรษ 1980 เป็นต้นมา ได้หันเหทิศทางจากการศึกษาวัฒนธรรมที่มีความสืบเนื่อง มีลักษณะอนุรักษ์นิยม ไปสู่การศึกษากระบวนการทางวัฒนธรรม ที่ไม่เพียงไม่หยุดนิ่ง แต่ยังมีพลวัตที่มีความขัดแย้งภายในตัวเอง มีทั้งลักษณะเชิงอำนาจครอบงำและต่อต้านหรือแตกต่างไปจากการครอบงำ จนกระทั่งแทบจะกล่าวได้ว่า ในปัจจุบันการศึกษา “อัตลักษณ์” ได้เข้ามาแทนที่การศึกษา “วัฒนธรรม” ไปเสียแล้วเลยทีเดียว

อันที่จริง ทิศทางของการศึกษาวัฒนธรรมในลักษณะดังกล่าวเริ่มเป็นรูปเป็นร่างตั้งแต่ปลายทศวรรษ 1960 นับตั้งแต่กระแสตื่นตัวของขบวนการนักศึกษาในยุโรป สืบเนื่องมายังการเคลื่อนไหวด้านสิทธิมนุษยชนและการต่อต้านสงครามเวียดนามในทศวรรษ 1970 ในทศวรรษหลังนี้เองที่งานศึกษาวัฒนธรรมในแนวทางที่ภายหลังพัฒนามาเป็น “Cultural Studies” (วัฒนธรรมศึกษา) ได้พัฒนาเป็นรูปเป็นร่างขึ้น จนกล่าวได้ว่าการศึกษาวัฒนธรรมหลังจากวัฒนธรรมศึกษาไม่สามารถ

ที่จะหลีกเลี่ยง ไม่พาดพิงถึง หรือไม่พิจารณางานของ “วัฒนธรรมศึกษา” ได้กระทั่งมีการกล่าวกันว่า หลังจากกระแสวัฒนธรรมศึกษาแล้ว สงสัยว่ามานุษยวิทยาจะยังมีอะไรให้ศึกษาของตนเองอยู่หรือไม่ (Hobart et al. 1997) อย่างไรก็ดี นักมานุษยวิทยาที่รู้เท่าทันการศึกษาวัฒนธรรมทั้งหลายล้วนยอมรับข้อจำกัดของมโนทัศน์วัฒนธรรมของมานุษยวิทยา และหันมานำเข้าแนวคิดวัฒนธรรมศึกษา เพื่อพัฒนาการศึกษาชาติพันธุ์นิพนธ์ในแนวทางที่นักมานุษยวิทยาถนัดต่อไป[4]

งานเขียนที่สำคัญที่ผู้เขียนเห็นว่าควรกล่าวถึงในฐานะที่แสดงให้เห็นพัฒนาการของมานุษยวิทยาหลังวัฒนธรรมศึกษาได้แก่บทความ “Theory in Anthropology Since the Sixties” (ทฤษฎีมานุษยวิทยานับตั้งแต่ทศวรรษ 1960 เป็นต้นมา) ของเชอร์รี ออร์ทเนอร์ (Sherry Ortner 1984) และบทความ

[4]ทว่าในการประชุมประจำปีทางมานุษยวิทยา ที่ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) จัดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2551 นักวิชาการที่ศึกษาวัฒนธรรมในประเทศไทยจำนวนมากไม่ยอมรับความหมายเฉพาะของ “วัฒนธรรมศึกษา” ในฐานะที่เป็นแนวคิดที่พัฒนามาจากนักคิดในอังกฤษคนสำคัญๆ อย่าง ริชาร์ด ฮอกการ์ด (Richard Hoggart) เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ (Raymond Williams) เอดวาร์ด พี. ธอมสัน (Edward P. Thompson) และสจ๊วร์ต ฮอลล์ (Stuart Hall) กับสำนักที่เป็นต้นธารของแนวคิดนี้คือ the Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) (ศูนย์วัฒนธรรมศึกษาร่วมสมัย) ณ มหาวิทยาลัยเบอร์มิงแฮม ประเทศอังกฤษ หรือที่เป็นที่รู้จักกันในนาม the Birmingham School of Cultural Studies (สำนักวัฒนธรรมศึกษาแห่งเบอร์มิงแฮม); โปรดดู Hall (1980); อย่างไรก็ดี มีนักวิชาการไทยจำนวนมากที่ได้ศึกษางานเหล่านี้อย่างจริงจัง และไม่อาจยอมรับข้อสรุปอันหละหลวมเช่นนั้นได้ ศึกษาแนวคิดพื้นฐานบางประการของ “วัฒนธรรมศึกษา” และข้อถกเถียงต่างๆ ในการประชุมประจำปีดังกล่าวได้จาก ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) (2552)

“Writing Against Culture” (เขียนล้างวัฒนธรรม) ของไลลา อาบู-ลุกหอด (Lila Abu-Lughod 1991)

ในงานชิ้นแรก หลังจากสรุปทิศทางของการศึกษาทางมานุษยวิทยาตั้งแต่ต้นทศวรรษที่ 1960 เป็นต้นมาแล้ว ออร์ทเนอร์ นักมานุษยวิทยาอเมริกันผู้ทรงอิทธิพลในปัจจุบัน แสดงให้เห็นแนวโน้มทางทฤษฎีที่เริ่มก่อตัวขึ้นตั้งแต่ทศวรรษ 1960 ว่ามีพัฒนาการใหม่ๆ ของการศึกษาทางมานุษยวิทยาอย่างไร ที่สำคัญคือ การก่อตัวของแนวคิดที่ออร์ทเนอร์เรียกว่า “theory of practice” หรือทฤษฎีแห่งปฏิบัติการ ออร์ทเนอร์ชี้ให้เห็นว่าทฤษฎีนี้มีข้อเสนอใหม่ๆ ที่สำคัญคือ การเสนอให้ศึกษาวัฒนธรรมทั้งในระดับของโครงสร้างทั่วไปและระดับของการปฏิบัติการของปัจเจกบุคคลในโครงสร้างนั้น ที่ผ่านมาก่อนหน้านี้ การศึกษาสังคมและวัฒนธรรมมักเน้นแสดงให้เห็นโครงสร้าง ระบบ หรือลักษณะทั่วไปของสังคมและวัฒนธรรม ส่วนที่เป็นลักษณะเฉพาะ ความแตกต่างหลากหลาย และปฏิบัติการของผู้คนจึงถูกละเลยไป ออร์ทเนอร์เห็นว่า งานเขียนในรุ่นใหม่ๆ (ในขณะนั้น) เริ่มแสดงแนวโน้มให้เห็นว่า ผู้กระทำการในสังคมและวัฒนธรรม (หรือที่เรียกกันในภาษาอังกฤษว่า human agency) มีความสำคัญในการก่อร่างสร้างวัฒนธรรมขึ้นมาอย่างไร หรืออย่างน้อยที่สุด โครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมแสดงตนผ่านผู้ปฏิบัติการทางสังคมอย่างไร

ส่วนงานของอาบู-ลุกหอด นักมานุษยวิทยาอียิปต์-อเมริกันคนสำคัญอีกคนหนึ่งในปัจจุบัน แทบจะเสนอให้ละทิ้งมโนทัศน์วัฒนธรรมไปเสียเลยทีเดียว แน่นอนว่างานเขียนนี้ตั้งใจล้อเลียนแนวคิดในกระแส “writing culture” (เขียนวัฒนธรรม) ที่เปิดประเด็นมาตั้งแต่ทศวรรษ 1980 โดยเจมส์ คลิฟฟอร์ด และจอร์จ

มาร์คัส (James Clifford and George Marcus 1986) หากแต่แทนที่จะสืบทอดการวิพากษ์การเขียนวัฒนธรรมในแนวทางแบบ “เขียนวัฒนธรรม” อาบู-ลุกหอดเสนอให้ “เขียนล้างวัฒนธรรม” จากจุดยืนของเธอเองในฐานะที่มีอัตลักษณ์ “ลูกครึ่ง” (halfies)[5] และความเป็นนักมานุษยวิทยาสตรี อาบู-ลุกหอดเห็นว่า ความเป็นลูกครึ่งทำให้ความเป็นอื่นของวัฒนธรรมที่นักมานุษยวิทยาศึกษาหมดไป แต่ก็ไม่ได้หมายความว่านักมานุษยวิทยาจะกลายเป็นคนใน เพราะนักมานุษยวิทยาในฐานะลูกครึ่งเป็นทั้งคนในและคนนอก สังคมที่นักมานุษยวิทยาศึกษาจึงไม่จำกัดขอบเขตพื้นที่ของการศึกษาอย่างตายตัวอีกต่อไป ส่วนความเป็นนักมานุษยวิทยาสตรี ทำให้การศึกษาทางมานุษยวิทยาต้องให้ความสำคัญต่อมิติของความเหลื่อมล้ำทางอำนาจระหว่างผู้ศึกษาและผู้ถูกศึกษา มิติดังกล่าวไม่ค่อยเป็นที่สนใจนักในการศึกษาทางมานุษยวิทยารุ่นบุกเบิก

อาบู-ลุกหอด จึงเสนอให้ละทิ้งแนวทางเดิมๆ ที่เน้นการเขียนภาพรวมให้เห็นระบบวัฒนธรรมขึ้นมา แล้วเสนอสามแนวทางใหม่คือ หนึ่ง เขียนกระบวนการต่อสู้ทางวัฒนธรรม สอง เขียนการต่อรองทางวาทกรรม และสาม เขียนชาติพันธุ์นิพนธ์ของความเฉพาะเจาะจง (ethnography of the particular) ที่สำคัญคือ งานของอาบู-ลุกหอดตอกย้ำแนวโน้มที่ออร์ทเนอร์ค้นพบในทศวรรษก่อนหน้าที่ว่า วัฒนธรรมมีมิติของความขัดแย้งทางการเมือง วัฒนธรรมเป็นกระบวนการที่มีการเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมมีทั้งในระดับของโครงสร้างที่เป็นระบบและระดับของปัจเจกอันเฉพาะเจาะจงและต่อรองได้

[5] คำที่เธอยืมมาจากคิริน นารายัน (Kirin Narayan) ผู้ซึ่งเป็นนักมานุษยวิทยา “ลูกครึ่ง” คนสำคัญอีกคนหนึ่ง

ในแง่นี้ วัฒนธรรมจึงไม่ได้เป็นสิ่งที่สืบเนื่องมามากเท่ากับเป็นเวทีของการต่อรองและเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา แทนที่จะเป็นการศึกษาวัฒนธรรมทั้งมวล การศึกษาวัฒนธรรมในปัจจุบันจึงทำได้แค่เพียงศึกษาส่วนเสี้ยวของกระบวนการก่อตัวและเปลี่ยนแปลงไปของโครงสร้างและปฏิบัติการทางวัฒนธรรม[6] ส่วนเสี้ยวหนึ่งของกระบวนการทางวัฒนธรรมคือ “อัตลักษณ์” (identity) เป็นส่วนเสี้ยวที่ได้รับความสนใจอย่างยิ่งในการศึกษาทางมานุษยวิทยาปัจจุบัน

อย่างไรก็ดี แนวคิดว่าด้วยอัตลักษณ์เองก็มีการเปลี่ยนแปลงไปไม่น้อยเช่นกัน ในการศึกษาทางมานุษยวิทยาในอดีต การศึกษาอัตลักษณ์มักจำกัดอยู่ในการศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ (ethnic group)[7] การศึกษาอัตลักษณ์ชาติพันธุ์เป็นแนวทางหนึ่งในการศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ เดิมการศึกษากลุ่มชาติพันธุ์มักเป็นการค้นหาลักษณะเฉพาะของวัฒนธรรมที่สืบทอดมาจากอดีตโดยที่กลุ่มชนนั้นเองไม่รู้ตัว ตัวแทนของผู้สนับสนุนแนวคิดในลักษณะนี้ได้แก่คลิฟฟอร์ด เกียร์ซ (Clifford Geertz 1963) ที่เสนอสิ่งที่เขาเรียกว่า “primordial ties” (ข้อผูกมัดแต่ดั้งเดิม) ว่าความเป็นชาติพันธุ์สืบทอดมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่อดีตของสังคมนั้น การศึกษาของนักมานุษยวิทยาจึงเป็นการค้นหาลักษณะเฉพาะดังกล่าวนั้น ในทำนองเดียวกัน นักมานุษยวิทยาอย่าง แอนโทนี สมิธ (Anthony Smith) ที่กล่าวถึง “the ethnic origin of nations” ว่าความเป็นชาติ (nation) เป็นสิ่งที่

[6]หรือในสำนวนของเจมส์ คลิฟฟอร์ด ที่เรียกว่า “ความจริงเพียงส่วนเสี้ยว” (partial truths) (Clifford 1986)

[7]รากศัพท์ของคำว่า ethnic หมายถึงคนอื่น คนนอกรีต ดังนั้น แนวโน้มของการศึกษากลุ่มชาติพันธุ์จึงเป็นการศึกษาคนอื่นหรือคนนอก ในปัจจุบัน การศึกษาอัตลักษณ์ได้ก้าวข้ามการศึกษาคนอื่นหรือคนนอกไปแล้ว ดังจะได้อภิปรายต่อไป

สืบทอดมายาวนานและมีพื้นฐานดั้งเดิมจากการสั่งสมทางชาติพันธุ์ หาใช่สิ่งที่เพิ่งเกิดมาใหม่ (Smith 1986) ความคิดต่ออัตลักษณ์ชาติพันธุ์ในลักษณะนี้ไม่ได้มีเฉพาะในการศึกษาทางมานุษยวิทยาหรือการศึกษาทางสังคมศาสตร์เท่านั้น แต่ยังเป็นความคิดที่อยู่ในอุดมการณ์ทางการเมือง ทั้งในกลุ่มนักชาตินิยม (nationalists) และนักชนชาตินิยม (ethno-nationalists) (Tambiah 1996)[8] จนกระทั่งคนในวัฒนธรรมนั้นเองและคนนอกวัฒนธรรมนั้นพลอยหลงเชื่อไปว่า พฤติกรรม ความคิด ความเชื่อบางอย่าง ซึ่งอันที่จริงเป็นสิ่งสร้างและเป็นผลมาจากการปลูกฝังทางวัฒนธรรมนั้น เป็นสิ่งที่สืบทอดทางเชื้อสาย ทางพันธุกรรม เป็นธรรมชาติ

หากแต่ว่า แนวคิดอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ในปัจจุบันเสนอให้เห็นว่า ความเป็นชาติพันธุ์นั้นเปลี่ยนแปลงได้ และสร้างขึ้นมาใหม่ได้ โดยความจงใจของทั้งคนในสังคมนั้นเอง และโดยคนนอกสังคมนั้นสร้างให้ ไม่ว่าการสร้างนั้นจะเป็นไปเพื่อวัตถุประสงค์ในเชิงการแสดงออกของตัวตน หรือเพื่อบรรลุวัตถุประสงค์ทางเศรษฐกิจที่สืบเนื่องมาจากการมีอัตลักษณ์แบบใดที่คนในสังคมนั้นเลือก แนวคิดใหม่นี้มีตั้งแต่แนวคิดที่เรียกว่า “ethnic boundaries” (ขอบเขตทางชาติพันธุ์) (Barth 1969) แนวคิด “instrumentalism” (มองความเป็นชาติพันธุ์ว่าถูกใช้เป็นเครื่องมือเพื่อประโยชน์ทางเศรษฐกิจ) และแนวคิด “constructivism” (สำนักประกอบสร้างความเป็นชาติพันธุ์)[9] จากที่เคยมองกันว่าอัตลักษณ์เป็นสิ่งที่

[8]ทั้งสองกลุ่มไม่แตกต่างกัน เพียงแต่กลุ่มหนึ่งอยู่ในใจกลางของอำนาจ แต่อีกกลุ่มหนึ่งมักอยู่ในชายขอบของอำนาจ

[9]ดูแนวคิดต่างๆ เหล่านี้ได้ใน Hutchinson and Smith (1996) ในภาคภาษาไทยมีการศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ในแนวใหม่ๆ นี้จำนวนมาก ที่อาจใช้เพื่อเริ่มต้นศึกษาแนวคิดนี้ ได้แก่การทบทวนแนวคิดอัตลักษณ์โดย อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546)

เฉพาะเจาะจง เป็นวัตถุวิสัย ตายตัวแน่นิ่ง หากแต่ในปัจจุบัน การศึกษาอัตลักษณ์ได้แสดงให้เห็นถึงลักษณะเชิงกระบวนการทางประวัติศาสตร์ของอัตลักษณ์ และมองว่าอัตลักษณ์มีลักษณะเชิงอัตวิสัย แนวคิดอัตลักษณ์ในลักษณะดังกล่าวจึงสอดคล้องกับแนวคิดใหม่ๆ ที่ใช้ในการศึกษาวัฒนธรรมดังที่กล่าวถึงข้างต้น เนื่องจากในเมื่อวัฒนธรรมเป็นเวทีของกระบวนการต่อรองทางสังคมและการเมือง การแสดงออกทางวัฒนธรรมจึงเป็นการแสดงออกที่วางอยู่บนสำนึกต่อตัวตนของผู้กระทำการทางวัฒนธรรม หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งได้ว่า กระบวนการทางประวัติศาสตร์วัฒนธรรมหนึ่งไม่พ้นกระบวนการของการก่อร่างและต่อรองอัตลักษณ์ไปพร้อมๆ กัน อัตลักษณ์จึงเปลี่ยนแปลงไปโดยสัมพัทธ์กับสภาพแวดล้อมทางสังคมการเมือง และกระบวนการทางสังคมเสมอ เมื่อแนวคิดอัตลักษณ์พัฒนามาสู่การศึกษาทางวัฒนธรรมที่เป็นกระบวนการ แนวคิดอัตลักษณ์จึงเป็นการศึกษาถึงกระบวนการทางประวัติศาสตร์ของการต่อรองสำนึกต่อตนเองและผู้อื่นที่เปลี่ยนแปลงเสมอ เป็นการประดิษฐ์สร้างเสมอ

นอกจากนั้น แม้ว่าการศึกษาอัตลักษณ์ในทางมานุษยวิทยาในปัจจุบันจะยังคงมีใจกลางอยู่ที่การศึกษาอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ แต่การศึกษาอัตลักษณ์ทางมานุษยวิทยากำลังขยายไปสู่การศึกษาอัตลักษณ์ของกลุ่มชนต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มชาติพันธุ์หรือกลุ่มสังคมลักษณะอื่นๆ เช่น การต่อรองอัตลักษณ์ของศิลปินเวียดนามร่วมสมัยในฮานอย (Taylor 2009) ในขณะเดียวกัน การศึกษาอัตลักษณ์ในปัจจุบันไม่ได้จำเป็นต้องค้นหามิติทางวัฒนธรรมของการแสดงออกทุกๆ ด้านเพื่อยืนยันถึงการสร้างอัตลักษณ์อย่างรอบด้านดังเช่นการศึกษาอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ของชนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งในอดีต ทั้งนี้ เพราะกระบวนการของการก่อร่างสร้างและเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์นั้น ก็ไม่ได้จำเป็นต้องเกิดขึ้นอย่างรอบด้าน หากแต่อาจเป็น

เพียงส่วนเสี้ยวของกระบวนการอัตลักษณ์ทั้งหมดที่คนในสังคมจะเลือกสรรมาแสดงออก ประเด็นศึกษาอัตลักษณ์จึงแตกแยกย่อยออกเป็นมิติต่างๆ เช่น การศึกษาอัตลักษณ์ในมิติของการแสดงออกทางดนตรีของคนกลุ่มต่างๆ (Wong 2004) อัตลักษณ์กลุ่มชนที่ยึดโยงกับภาษาในกระบวนการทางการเมืองของภาษา (Gal 1998) ตลอดจนการศึกษาอัตลักษณ์ของศิลปินในการแสดงออกทางศาสนาและการเมืองของศิลปินอินโดนีเซีย (George 2010) หรือแม้แต่อัตลักษณ์ของคนทำงานช่างอันเป็นมิติของอัตลักษณ์ทางเศรษฐกิจด้านการผลิตในญี่ปุ่น (Kondo 1990) ยิ่งกว่านั้น การศึกษาอัตลักษณ์ยังส่งผลให้เกิดการทบทวนการศึกษาทางมานุษยวิทยาเองด้วย (Rosaldo 1993; Narayan 1993)

จะด้วยความตระหนักของกษมาพรหรืออภินันท์หรือไม่ก็ตาม เห็นได้ชัดว่าแนวคิดเบื้องหลังการพิจารณาวัฒนธรรมในลักษณะที่วิทยานิพนธ์ทั้งสองนี้ใช้สอดคล้องกับแนวการศึกษาวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ในความหมายข้างต้น กล่าวคือ เป็นแนวคิดที่ชี้ให้เห็นถึงการที่สังคมหนึ่งๆ ได้สร้างวัฒนธรรมขึ้นมาโดยความจงใจของคนบางกลุ่มในสังคมในระยะเวลาอันสั้น มิใช่ว่าวัฒนธรรมเป็นกระบวนการที่ค่อยๆ ก่อตัวขึ้นมาอย่างยาวนาน โดยไม่มีใครรู้ว่าใครเป็นผู้ประดิษฐ์สร้างขึ้นมาดังที่เคยเข้าใจกัน หากจะเชื่อมโยงให้ชัดเจนยิ่งขึ้น แนวคิดในลักษณะดังกล่าวเป็นแนวทางการศึกษาวัฒนธรรมแบบมาร์กซิสม์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานของเรย์มอนด์ วิลเลียมส์ (Raymond Williams 1977) ที่พิจารณาวัฒนธรรมว่าเป็นกระบวนการทางประวัติศาสตร์ของการก่อร่างสร้างตัว ต่อต้าน และต่อรองกันตลอดเวลาของผู้ปฏิบัติการทางวัฒนธรรม อีกทั้งยังเป็นการต่อรองอำนาจกันระหว่างผู้ปฏิบัติการทางวัฒนธรรมที่พยายามครอบงำสังคม และผู้ที่พยายามต่อต้านหรือหลุดจากการครอบงำนั้น นอกจากนั้น ในการพิจารณาวัฒนธรรม

ในฐานะที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ทางสังคม ทั้งกษมาพรและอภินันท์ดำเนินตามแนวทางของเอริค ฮอบส์บอม และเทอเรนส์ แรนเจอร์ (Eric Hobsbawm and Terence Ranger 1983) ที่เสนอให้เห็นถึงการที่รัฐประดิษฐ์สร้างประเพณี เพื่อสร้างวัฒนธรรมประจำชาติขึ้นมา อย่างไรก็ดี แทนที่จะเป็นวัฒนธรรมชาติ กษมาพรและอภินันท์สนใจการประดิษฐ์สร้างวัฒนธรรมของกลุ่มสังคมขนาดเล็กลงมา กล่าวคือ อัตลักษณ์ของกลุ่มศิลปินล้านนาและเยาวชนชาวยองตามลำดับ

วิทยานิพนธ์ทั้งสองมิได้ศึกษาวัฒนธรรมทั้งมวล หากแต่เลือกเน้นเอาแง่มุมส่วนเสี้ยวคือ “อัตลักษณ์” มาศึกษา ไม่ว่าจะเป็นอัตลักษณ์ล้านนาหรืออัตลักษณ์คนยอง เนื่องจากการมองว่าอัตลักษณ์ก็เหมือนวัฒนธรรมด้านอื่นๆ คือมีพลวัต เป็นสิ่งสร้างในระยะเวลาไม่ยาวนานนัก ทั้งสองมองว่าการสร้างอัตลักษณ์นั้นอยู่ในมือของคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งในสังคมที่สร้างขึ้นมา และการสร้างนั้นเป็นกระบวนการที่ไม่ได้ราบเรียบ แต่เป็นประวัติศาสตร์ของการต่อรองกันระหว่างคนกลุ่มต่างๆ ที่มีส่วนสร้างอัตลักษณ์ คุณลักษณะเหล่านี้ทำให้การศึกษาอัตลักษณ์ไม่ได้เป็นการมุ่งค้นหาลักษณะอันแท้จริง แน่นอน เป็นแก่นสาร เป็นสารัตถะ ของอัตลักษณ์ หากแต่เป็นการมุ่งพิจารณากระบวนการก่อร่าง อนุรักษ์ ต่อต้าน ท้าทาย หรือต่อรองอัตลักษณ์ ดังที่เราจะเห็นจากงานของกษมาพรว่า ศิลปินล้านนาประกอบสร้างความเป็นล้านนาขึ้นมาจากอะไรในกระบวนการของการต่อสู้ทางอัตลักษณ์ระหว่างอัตลักษณ์ชาติกับอัตลักษณ์ท้องถิ่น เช่นเดียวกับที่อภินันท์ชี้ให้เห็นว่าความเป็นยองถูกสร้างขึ้นมาโดยคนกลุ่มต่างๆ อย่างไร มีการหยิบยืม สืบทอด และต่อรองความหมายความเป็นยองของคนกลุ่มต่างๆ ในสังคมชาวยองที่ลำพูน

อย่างไรก็ดี ประเด็นที่กษมาพรและอภินันท์อาจจะยังไม่ได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนนักได้แก่ รายละเอียดที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนของ “การต่อรองอัตลักษณ์” ของกลุ่มคนที่ทั้งสองศึกษา แน่นอนว่างานทั้งสองได้แสดงให้เห็นว่าการสร้างอัตลักษณ์ของศิลปินล้านนาและชาวยองเป็นอัตลักษณ์ที่แตกต่างไปจากอัตลักษณ์ทางการหรืออัตลักษณ์แห่งชาติ และในกรณีของชาวยองอัตลักษณ์ยองที่อภินันท์นำเสนอ ถูกทำให้แตกต่างไปจากอัตลักษณ์ท้องถิ่นคืออัตลักษณ์ “คนเมือง” ด้วย โดยนัยแล้ว ทั้งศิลปินล้านนาและชาวยองจึงต่อรองกับอัตลักษณ์หลัก ไม่ว่าจะในระดับชาติหรือระดับท้องถิ่น หากแต่ในงานเขียนทั้งสองอาจจะยังแสดงให้เห็นได้ไม่ชัดเจนว่า มีการปะทะ ต่อรองอัตลักษณ์ดังกล่าวอย่างไร ใครคือผู้ปฏิบัติการต่อรองนั้น มีเหตุผลทางสังคมหรือการเมืองอัตลักษณ์อย่างไรที่ทำให้คนบางกลุ่มเป็นผู้ปะทะต่อรองโดยตรง คนบางกลุ่มกลับไม่สนใจเข้าร่วมในกระบวนการดังกล่าว

กล่าวโดยสรุป การศึกษาการเมืองอัตลักษณ์เป็นการศึกษาให้เห็นถึงกระบวนการของการก่อร่างและเปลี่ยนแปลงไปของอัตลักษณ์ ในขณะเดียวกันก็เป็นการแสดงให้เห็นว่า กระบวนการดังกล่าวเป็นกระบวนการทางสังคมที่ไม่หยุดนิ่ง และเป็นกระบวนการทางการเมืองหรือความสัมพันธ์ทางอำนาจที่เต็มไปด้วยการครอบงำ การต่อรอง การต่อต้าน และการสร้างความแตกต่าง ปัจจุบันการศึกษาตามแนวทางนี้ได้เข้ามาแทนที่การศึกษาวัฒนธรรมอย่างหยุดนิ่งและมีลักษณะอนุรักษ์นิยม การศึกษาของกษมาพรและอภินันท์เป็นตัวอย่างของการศึกษาการเมืองอัตลักษณ์ได้เป็นอย่างดี

ทัศนภาพตัวแทน

เมื่อกล่าวว่าอัตลักษณ์เป็น “สิ่งประดิษฐ์” ในกระบวนการทางสังคมและการเมืองนั้น ไม่ได้หมายความว่าสิ่งประดิษฐ์นี้จะไม่มีผล “จริง” ในทางปฏิบัติ ทั้งนี้เพราะอัตลักษณ์ที่ประดิษฐ์ขึ้นมานี้ ถูกถือว่า “จริง” ในความเข้าใจของผู้ปฏิบัติการทางวัฒนธรรม เราสามารถเข้าใจ “ความสมจริง” ของอัตลักษณ์ในฐานะที่เป็นสิ่งประดิษฐ์สร้างนี้ได้จากการเข้าใจสองมิติของภาพแทนความจริงที่สจ๊วร์ต ฮอลล์ (Stuart Hall) เสนอไว้ (Hall 1996) ฮอลล์เสนอว่า ภาพแทนความจริงที่สร้างอัตลักษณ์ขึ้นมานั้น มีทั้งภาพตัวแทนของตัวตน (representation of) และภาพตัวแทนเพื่อปฏิบัติการสร้างตัวตน (representation for) การแสดงออกของอัตลักษณ์ในฐานะที่เป็น “ภาพตัวแทน” จึงไม่ได้เป็นเพียงภาพที่แสดงออกมาให้ปรากฏ แต่ภาพแทนตัวตนดังกล่าวยังเป็นตัวแบบสำหรับปฏิบัติการของการแสดงตัวตน กล่าวคือ ในการสร้างภาพแทนอัตลักษณ์ขึ้นมานั้น กลุ่มคนที่สร้างมันขึ้นมาไม่ว่าจะสร้างเพื่อตนเองหรือเพื่อคนอื่น ได้อาศัยภาพแทนอัตลักษณ์เป็นต้นแบบของการกระทำ ของปฏิบัติการที่มีต่อภาพตัวแทนนั้น เช่น เมื่อเราสร้างภาพแทนตนเองขึ้นมาว่า “ฉันเป็นชาวสยาม ซึ่งสยามนี้เป็นเมืองยิ้ม” เราก็มักจะพยายามทำตัวดุจเดียวกับที่เราคิดว่าเราเป็น เราก็จะพยายามทำให้ตนเองเข้าใจว่าเมืองสยามนี้สงบสุข ผู้คนหน้าตาแจ่มใส มีแต่ความชื่นบาน ในทางกลับกัน เมื่อเราสร้างภาพตัวแทนคนอื่นขึ้นมาอย่างไร เราก็ยึดถือเอาภาพตัวแทนนั้นกำกับแนวทางในการปฏิบัติตนต่อเขา เช่นเมื่อเราคิดว่า “เขมรเป็นศัตรูของไทย” ไม่ว่าอะไรที่จะทำเกี่ยวกับชาวเขมร หรือแม้แต่คนเขมรที่อยู่ในแดนไทย ก็กลายเป็นศัตรูไปด้วยกันหมดได้ ดังนั้น การศึกษาการสร้างภาพตัวแทนอัตลักษณ์จึงไม่เพียงศึกษา

“จินตภาพ” แต่เป็นการศึกษาปฏิบัติการอันเนื่องมาแต่จินตภาพนั้น หรือ “กรรม” นั้นด้วย[10]

วิทยานิพนธ์ของกษมาพรและอภินันท์ชี้ให้เห็นถึงการก่อสร้างอัตลักษณ์ผ่านภาพตัวแทนที่เป็นสื่อสองประเภทด้วยกัน กล่าวคือ กษมาพรศึกษาภาพตัวแทนล้านนาจากจิตรกรรมร่วมสมัย[11] ส่วนอภินันท์ศึกษาภาพตัวแทนคนยองจากสื่อหลายๆ ลักษณะ แต่เน้นศึกษาสื่อภาพยนตร์ที่เยาวชนในชุมชนใช้สร้างอัตลักษณ์ชาวยอง การศึกษาของทั้งคู่เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาสื่อทัศนา (visual media) ในกระบวนการทางวัฒนธรรม หรืออาจจะเรียกได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของวิธีวิทยาทาง “มานุษยวิทยาทัศนา” (visual anthropology) มานุษยวิทยาทัศนาสนใจศึกษาสื่อทางสายตาในหลายๆ ลักษณะด้วยกัน เช่น การใช้สื่อทัศนาเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของวิธีการศึกษา ได้แก่ การถ่ายภาพ การวาดรูป หรือการถ่ายภาพยนตร์เพื่อใช้เป็นข้อมูลเพิ่มเติมจากการบันทึก นอกจากนั้น มานุษยวิทยาทัศนายังศึกษาการที่สังคมใช้สื่อทัศนาเพื่อการสื่อสารทางสังคม ในแง่นี้จึงเป็นการศึกษาเนื้อหาที่สื่อออกมา ตลอดจนกระบวนการทางสังคมของการสร้างและการให้ความหมายต่อเนื้อหาที่สื่อออกมา อีกวิธีได้แก่การใช้สื่อทัศนาเพื่อบอกเล่าเรื่องราวทางวัฒนธรรม

---

[10]นักรัฐศาสตร์ไทยที่ศึกษาการเมืองตามแนวทางวัฒนธรรมศึกษาบางท่านอย่างเกษียร เตชะพีระ จึงเสนอให้ใช้คำว่า “จินตกรรม” เพื่ออธิบายปรากฏการณ์ที่รัฐ-ชาติ (nation-state) ถูก imagined ขึ้นมา กล่าวคือ รัฐ-ชาติไม่ได้เพียงถูกจินตนาการขึ้นมา แต่จินตนาการนั้นยังมีส่วนสำคัญในการก่อร่างปฏิบัติการตามจินตาการอันนั้น “imagined communities” ในสำนวนของ Benedict Anderson จึงกลายเป็น “ชุมชนจินตกรรม” ในสำนวนแปลของเกษียร ดู แอนเดอร์สัน (2552)

[11]นอกจากนั้น สำหรับประเด็นว่าด้วยการนำเสนอภาพตัวแทน “ความเป็นล้านนา” เป็นการเฉพาะ โปรดดู กษมาพร (2554)

เป็นภาพยนตร์ทางชาติพันธุ์วรรณนา (ethnographic film) ที่บอกเล่าเรื่องราวเสมือนเป็นงานชาติพันธุ์นิพนธ์ที่แสดงด้วยสื่อทัศนา ภาพยนตร์ทางชาติพันธุ์-วรรณนามีหลายลักษณะ ตั้งแต่ภาพยนตร์ที่พยายามบอกเล่าอย่างตรงไปตรงมา ภาพยนตร์ที่สร้างวัฒนธรรมที่ไม่ได้มีอยู่แล้วหรือไม่ได้บันทึกชีวิตทางวัฒนธรรมในช่วงเวลาและตามที่ผู้ปฏิบัติการทางวัฒนธรรมปฏิบัติอยู่จริง หรือมีกระทั่งภาพยนตร์ชาติพันธุ์วรรณนาที่สร้างขึ้นมาเพื่อเล่าเรื่องราวที่ไม่ได้ถูกบันทึกจากปฏิบัติการจริงหรือไม่มีปฏิบัติการจริง (เช่น ภาพยนตร์ที่เล่าความฝัน) ตลอดจนการใช้สื่อทัศนาเพื่อการวิพากษ์ตัวตนนักมานุษยวิทยาเอง[12]

การศึกษาของกษมาพรและอภินันท์มีลักษณะร่วมกันที่เป็นการศึกษาสื่อทัศนาที่ผู้ปฏิบัติการทางวัฒนธรรมสร้างจินตภาพขึ้นมา (representation of) เพื่อสื่อถึงอัตลักษณ์ของตนเอง กล่าวคือ กษมาพรศึกษาผลงานจิตรกรรมของกลุ่มศิลปินที่พยายามสร้างภาพแทนความเป็นล้านนา ส่วนอภินันท์ศึกษาสื่อต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสื่อภาพยนตร์สารคดีที่เยาวชนกลุ่มหนึ่งสร้างภาพแทนความเป็นยองขึ้นมา วิทยานิพนธ์ทั้งสองแสดงให้เห็นว่า สังคมสร้างอัตลักษณ์ผ่านวัฒนธรรมทางสายตาหรือผ่านการมองอย่างไร กล่าวอีกนัยหนึ่ง กษมาพรและอภินันท์ชี้ให้เห็นว่า สังคมที่พวกเขาศึกษา “เห็น” ตนเองอย่างไร และประสงค์จะให้ผู้อื่น “เห็น” ตนเองอย่างไร ในขณะเดียวกัน เนื่องจากการสร้างอัตลักษณ์เป็นกระบวนการและมีผู้แสดงทางวัฒนธรรมหลายกลุ่มมีส่วนในการต่อสู้ ต่อรองกันในกระบวนการของทั้งการเห็น การคัดเลือก และการสร้างสรรค์เพื่อนำเสนอ

[12]Guindi (2000) สรุปการศึกษาทางมานุษยวิทยาทัศนาแนวต่างๆ ได้อย่างดี งานที่แนะนำการศึกษาด้านนี้ที่ดีอีกชิ้นหนึ่งได้แก่ Banks (2001) ส่วนงานภาษาไทยที่สำคัญได้แก่ พรรณราย (2546) อัมพร (2546) และวิภาช (2551)

ให้ผู้อื่นเห็น ภาพลักษณ์ที่แสดงออกมาให้สังคมได้เห็น เป็นสิ่งที่สำคัญต่อการศึกษาการสร้างอัตลักษณ์ผ่านสื่อทัศนา

อย่างไรก็ดี ประเด็นที่กษมาพรและอภินันท์ควรพัฒนาต่อไปอีกคือ การศึกษาว่าภาพตัวแทนล้านนาและยองกลายมาเป็นตัวแบบให้ศิลปินและชาวยองยึดถือปฏิบัติอย่างไรหรือไม่ หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งคือ ผู้ปฏิบัติการทางสังคมได้หยิบเอาภาพตัวแทนที่ตนเองสร้าง ไปสร้างปฏิบัติการอื่นๆ ที่นอกเหนือจากการสร้างภาพตัวแทนอย่างไร หรือไม่มีการเอาภาพตัวแทนนี้ไปพัฒนาเป็นปฏิบัติการแต่อย่างใด อย่างไรก็ดี เราพอจะเห็นได้ว่า มีตัวอย่างเช่นกันที่ผู้ปฏิบัติการที่กษมาพรและอภินันท์ศึกษา ได้นำเอาภาพตัวแทนความเป็น “ล้านนา” หรือ “ยอง” ไปเป็นตัวแบบของการปฏิบัติการทางวัฒนธรรม เช่น “ศิลปินล้านนา” บางคน นำเอาอัตลักษณ์ล้านนาของตนมาสวมใส่เป็นอาภรณ์ หรือศิลปินล้านนาบางคนไม่เลี่ยงที่จะพูดภาษาไทย “สำเนียงล้านนา” หรือพูด “ภาษาล้านนา” เป็นหลักเลย ส่วนชาวยอง นอกจากในปฏิบัติการทางวัฒนธรรมที่เป็นการแสดงหรืองานเทศกาล ที่อภินันท์รวมเรียกว่าเป็น “สื่อ” แล้ว อภินันท์ยังไม่ได้แสดงให้เห็นว่า ชาวยองดำเนินวิถีปฏิบัติในชีวิตประจำวัน “แบบยอง” หรือไม่ อย่างไรโดยเฉพาะกลุ่มเยาวชนที่อภินันท์เน้นนั้น น่าสนใจศึกษาต่อว่า เยาวชนเหล่านั้นนำภาพตัวแทนความเป็นยองไปปฏิบัติอย่างไรหรือไม่

งานของอภินันท์มีข้อโดดเด่นตรงที่การใช้สื่อทัศนาในฐานะที่เป็นทั้งเครื่องมือในการสร้างอัตลักษณ์เชิงทัศนาของชาวยอง และเป็นส่วนหนึ่งของวิธีวิทยาเพื่อการศึกษาของอภินันท์เอง นั่นคือการที่อภินันท์ได้ไปอบรมการทำภาพยนตร์ให้กับเยาวชนกลุ่มต่างๆ เพื่อบอกเล่าความเป็นยองของตนเอง ที่น่าสนใจ

คือ ด้วยการเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ผ่านสื่อภาพยนตร์ตั้งแต่เริ่มแรกจนตลอดกระบวนการของการสร้างอัตลักษณ์ อภินันท์จึงมีโอกาสได้เห็นกระบวนการสร้างภาพแทนอัตลักษณ์ขึ้นมาอย่างชัดเจนใกล้ชิด ได้เห็นว่าเยาวชนเลือก คัด ตัดตอน แต่งเติม สร้างขึ้นใหม่ซึ่งอัตลักษณ์ยองอย่างไรในกระบวนการนั้น มีการต่อรอง ถกเถียง ภายในกลุ่มเยาวชนผู้สร้างภาพยนตร์อย่างไร ผลงานของอภินันท์จึงแสดงชี้ให้เห็นข้อได้เปรียบของการใช้วิธีการนี้เพื่อศึกษาการสร้างอัตลักษณ์ได้เป็นอย่างดี

สำหรับกษมาพร เนื่องจากสื่อทัศนาที่กษมาพรศึกษาเป็นผลงานศิลปะการศึกษาของกษมาพรจึงนับได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษามานุษยวิทยาศิลปะ กษมาพรพยายามนำเอาวิธีการศึกษาศิลปะเชิงมานุษยวิทยาแนวใหม่ๆ ที่ร่วมสมัยเข้ามาศึกษาจิตรกรรมไทย ด้วยการพยายามศึกษากระบวนการสร้างกลุ่มศิลปิน การสร้างอัตลักษณ์ของกลุ่ม ความรับรู้ที่ศิลปินมีต่อตนเองและกลุ่ม ชุมชนของศิลปิน ตลอดจนความสัมพันธ์เชิงอำนาจในพัฒนาการของศิลปะไทยร่วมสมัย และสถาบันการศึกษาและสถาบันศิลปะที่มีอิทธิพลครอบงำการทำงานศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย ประเด็นต่างๆ เหล่านี้ทำให้การศึกษาจิตรกรรมของกษมาพรไม่ได้เป็นเพียงเนื้อหาสาระจากการอ่านภาพผลงานจิตรกรรมเท่านั้น หากแต่ผลงานศิลปะเป็นทั้งผลของกระบวนการทางสังคม และเป็นปฏิกิริยาที่ต่อรองกับพลังทางสังคมที่งานศิลปะอาศัยอยู่

กระนั้นก็ตาม ไม่ได้หมายความว่าภาพแทนความจริงว่าด้วยอัตลักษณ์ไม่ว่าจะล้านนาหรือยอง จะกลมกลืน เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ไม่มีความขัดแย้งกัน กษมาพรและอภินันท์แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า ความเป็นล้านนาและ

ความเป็นยองไม่ได้มีรูปลักษณ์ที่ชัดเจน ตายตัว หรือเป็นระบบ หากแต่เป็นไปอย่างเลื่อนไหล และแทบจะค่อยๆ สร้างให้เป็นตัวเป็นตนขึ้นเรื่อยๆ หรือแม้แต่อาจจะไม่เป็นตัวเป็นตนอะไรอย่างชัดเจน หากแต่คนในสังคมเห็นว่าน่าจะเป็นอย่างนั้นอย่างนี้ กลุ่มสังคมที่สร้างทั้งความเป็นล้านนาและความเป็นยองต่างก็ไม่สามารถตกลงกันได้อย่างชัดเจนว่า ความเป็นล้านนาหรือความเป็นยองที่ทุกคนเห็นพ้องต้องกันนั้นเป็นอย่างไรกันแน่ ที่น่าสนใจยิ่งกว่านั้นคือ ในแต่ละกลุ่ม ต่างก็แข่งขันกันหรือต่างคนต่างสร้างความเป็นล้านนาและความเป็นยองตามความนึกคิด ความเข้าใจ ความใฝ่ฝันของตนเอง

ดังเช่นที่กษมาพรชี้ให้เห็นว่า แม้ว่าศิลปินล้านนาจะนิยามตนเองในฐานะกลุ่มศิลปินจากท้องถิ่นหนึ่ง แต่วิธีที่ศิลปินกลุ่มนี้มองเห็นความเป็นล้านนาและอนุภาค (motif) ของผลงานจิตรกรรมที่ศิลปินเลือกหยิบนำเสนอถึงความเป็นล้านนาของตนเอง ไม่จำเป็นต้องสอดคล้องกับความเป็นท้องถิ่นล้านนาในแบบที่คนไทยภาคเหนืออื่นๆ เห็นหรืออยากจะให้เป็น ส่วนอภินันท์ก็ชี้ให้เห็นว่า การที่เยาวชนกลุ่มต่างๆ เลือกนำเสนอภาพและเรื่องราวความเป็นยองผ่านหน้าจอด้วยตนเองแล้ว แต่ละกลุ่มยังนำเสนออย่างแตกต่างกัน และอาจจะหมายถึงด้วยว่าแต่ละกลุ่มมองความเป็นยองอย่างแตกต่างกัน ตลอดจนอาจจะหมายถึงมากกว่านั้นว่า เพราะความเป็นยองไม่มีสารัตถะที่ชัดเจน ไม่ต่างกับความเป็นล้านนา ความเป็นไทย หรืออัตลักษณ์ท้องถิ่นอื่นๆ

ในแง่นี้ การนำเสนองานของทั้งกษมาพรและอภินันท์จึงอาจทำให้ผู้อ่านสับสน ในด้านหนึ่ง งานของกษมาพรแสดงให้เห็นความไม่ชัดเจนของอัตลักษณ์ล้านนา และหลายๆ กรณี “ความเป็นล้านนา” ที่ศิลปินที่เรียกตนเองว่า

“ศิลปินล้านนา” แสดงออก ก็ไม่ได้มีความชัดเจน หรือแทบจะไม่มีรูปลักษณ์ความเป็นล้านนาแสดงให้เห็นในผลงานจิตกรรมของศิลปินเลย แต่ศิลปินกลับเรียกตนเองว่าศิลปินล้านนา อย่างไรก็ตาม นี่ไม่จำเป็นต้องเป็นข้อจำกัดของกษมาพรที่ดูเหมือนไม่สามารถแสดงให้เห็นความเป็นล้านนาในงานศิลปะเหล่านั้นได้ ทั้งนี้เพราะความเป็นล้านนาไม่ได้จำเป็นต้อง “เป็นล้านนาอย่างวัตถุวิสัย” แต่เพราะความเป็นล้านนา “เป็นล้านนาอย่างอัตวิสัย” ล้านนาจึงแทบจะเป็นอะไรก็ตามที่ผู้ปฏิบัติการทางวัฒนธรรมบัญญัติว่า “ล้านน้าล้านนา” ดุจเดียวกับที่ “ความเป็นไทย” ไม่จำเป็นต้องเป็น “ไทยแท้ๆ อย่างวัตถุวิสัย” (ซึ่งก็อาจจะไม่มีอยู่เลย) แต่เป็นอะไรก็ได้ที่ผู้ปฏิบัติการทางวัฒนธรรมถือว่า “ไท้ยไทย” ในอีกด้านหนึ่ง อัตลักษณ์ “ยอง” ในงานของอภินันท์ก็สับสน ปนเป และในหลายๆ กรณีก็ไม่อาจระบุได้ว่าตกลงชาวยองจะเป็น “คนเมือง” (ชาวโยนก) หรือ “เป็นยอง” นั้นเป็นอย่างไรกันแน่ อัตลักษณ์ที่โดยทั่วไปดูเป็น “คนเมือง” จึงกลับกลายมาเป็นอัตลักษณ์ที่ “ชาวยอง” ยึดฉวยมาเป็นของตนเองด้วย ทั้งความเป็นล้านนาและความเป็นยองที่เป็นอัตวิสัยดังกล่าว ถูกแสดงให้เห็นโดยตลอดในงานของกษมาพรและอภินันท์

ประเด็นสำคัญอีกประเด็นหนึ่งได้แก่ การที่กรอบการศึกษากระบวนการทางสังคมของการสร้างอัตลักษณ์ดังที่กษมาพรและอภินันท์ใช้ นับได้ว่าเป็นการศึกษาตาม “แนวทางแบบรื้อสร้าง” (deconstructionism) ทำให้การศึกษาแนวนี้ถูกตั้งข้อสงสัยจากการศึกษาตาม “กรอบสารัตถะนิยม” (essentialism) ว่า เป็นการศึกษาที่ทำลายคุณค่าทางสังคมของอัตลักษณ์และปฏิบัติการทางวัฒนธรรม ทำลายความยึดมั่นต่อความเป็นจริงทางสังคม และอาจจะบั่นทอนสังคมในที่สุด อย่างไรก็ดี ผู้เขียนเองกลับเห็นตรงกันข้ามว่า แทนที่จะแสดงให้เห็นการบั่นทอนความเป็นตัวตนและคุณค่าของอัตลักษณ์ที่ถูกสร้างขึ้นมา งานของกษมาพร

และอภินันท์กลับชี้ให้เห็นว่า คุณค่าของอัตลักษณ์ต่างๆ สามารถที่จะถูกสร้างขึ้นมาอย่างไม่รู้จบ แทนที่การศึกษาแบบรื้อสร้างจะทำลายอัตลักษณ์ กลับชี้ให้เห็นถึงการสร้างอัตลักษณ์โดยกลุ่มสังคมต่างๆ สิ่งที่แนวคิดแบบรื้อสร้างแตกต่างจากแนวคิดสารัตถะนิยมจึงอยู่ที่ว่า แนวคิดแบบรื้อสร้างมองเห็นความไม่ตายตัวของอัตลักษณ์ วัฒนธรรม และระบบคุณค่าต่างๆ พร้อมทั้งมองเห็นความเป็นไปได้ใหม่ๆ ของการที่กลุ่มคนต่างๆ จะต่อรองและปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์และวัฒนธรรม พร้อมๆ กันนั้น เนื่องจากอัตลักษณ์ (และวัฒนธรรม) ที่ถูกสร้างขึ้นใหม่ๆ ตลอดเวลานั้น ถูกยึดถือโดยกลุ่มสังคมที่สร้างมันขึ้นมาว่า “จริง” สิ่งที่ดูเหมือนลวงหรือเป็นประดิษฐกรรมทางวัฒนธรรมอย่างอัตลักษณ์จึงเป็นสิ่งที่สร้างขึ้นมาแล้วถูกทำให้เป็นจริง ไม่ต่างอะไรกับ “ความเป็นจริงทางสังคม” (social facts) ที่ก็ถูกสร้างขึ้นมาโดยสังคมแล้วกลับกลายเป็นจริงเช่นกัน เพียงแต่ความเป็นจริงทางสังคมตามทางแบบรื้อสร้างนั้น เคลื่อนไหว ปรับเปลี่ยนได้รวดเร็วกว่า

สรุปแล้ว การศึกษาอัตลักษณ์ของวิทยานิพนธ์ทั้งสองนี้นับได้ว่าเป็นการศึกษาทางมานุษยวิทยาทัศนาแนวทางหนึ่ง กล่าวคือ การอาศัยการพิจารณาจากการสร้างอัตลักษณ์ผ่านสื่อทัศนา วิทยานิพนธ์ทั้งสองได้เพิ่มพูนความเข้าใจเกี่ยวกับกระบวนการทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในแง่ของอัตลักษณ์ในสังคมไทยให้ชัดเจนขึ้น นอกจากนั้น แทนที่จะเป็นวิธีการศึกษาที่ทำลายตัวตนไปเสียสิ้น แต่อันที่จริงแนวทางนี้เป็นแนวทางการศึกษาที่ชี้ให้เห็นโอกาสของการสร้างตัวตนใหม่ๆ ตลอดเวลามากกว่า

ชาติพันธ์นิพนธุ์ไร้ถิ่นฐาน

การศึกษาภาวะข้ามถิ่นฐานมักจะให้ความสนใจกับความเปลี่ยนแปลงโลกในยุคโลกาภิวัตน์ กระแสหลักของการศึกษาสังคมโลกาภิวัตน์ในสังคมไทยมักมุ่งไปในทางที่จะค้นหาแนวทางในการต่อต้านหรือเป็นทางเลือกแก่การครอบงำของกระแสโลกาภิวัตน์ ด้วยการค้นหาตัวตนที่แท้จริงของวัฒนธรรมท้องถิ่นดั้งเดิม อย่างไรก็ดี การศึกษาในลักษณะดังกล่าวมีข้อด้อยสองประการด้วยกัน ประการแรก การศึกษาตามแนวทางดังกล่าวละเลยข้อเท็จจริงที่ว่า การค้นหาตัวตนที่แท้จริงนั้นเป็นกระบวนการของการสร้างตัวตนขึ้นมาใหม่เพื่อต่อต้าน ทัดทาน หรือเป็นทางเลือกที่แตกต่างออกมาจากกระแสโลกาภิวัตน์ต่างหาก หาใช่ตัวตนที่แท้จริงไม่ ประการที่สอง ในแง่ของการเมืองวัฒนธรรม การศึกษาในแนวทางดังกล่าวได้สร้างสารัตถะที่ตายตัวให้กับอัตลักษณ์ ทำให้การต่อสู้ทางวัฒนธรรมมีความจำกัด และยังสถาปนาอำนาจนำทางวัฒนธรรมขึ้นมาใหม่ ดังนั้น แทนที่การต่อต้านการครอบงำจะทำให้เกิดความเป็นอิสระทางวัฒนธรรม กลับกลายเป็นการสร้างการครอบงำในระดับท้องถิ่นขึ้นมาใหม่อีก อย่างไรก็ดี การศึกษาของกษมาพรและอภินันท์มิได้ดำเนินตามแนวทางเดียวกันนั้น แต่ก่อนที่จะพิจารณางานของกษมาพรและอภินันท์ ผู้เขียนจะกล่าวถึงพัฒนาการใหม่ๆ ของการกำหนดถิ่นฐานของการศึกษาทางมานุษยวิทยาเสียก่อน

นอกจากจะเป็นการศึกษาที่เน้นพื้นที่ห่างไกลแล้ว การศึกษาทางมานุษยวิทยาก่อนทศวรรษ 1980 มักศึกษาชุมชนที่มีขอบเขตทางกายภาพที่จำกัด อาคิล กุปตะ และเจมส์ เฟอร์กูสัน (Akhil Gupta and James Furguson 1996) ชี้ให้เห็นว่า ด้วยมรดกของการศึกษาทางสัตววิทยาแนวที่เน้นสังเกตการณ์ชีวิตสัตว์

ใน “ท้องทุ่ง” (field)[13] ต้นแบบงานทางมานุษยวิทยาตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมาจึงเน้นศึกษาสังคมที่จำกัดขอบเขตในท้องถิ่นที่ห่างไกล การศึกษาสังคม “ในบ้าน” (anthropology at home) จึงไม่ค่อยได้รับการยอมรับในการศึกษาทางมานุษยวิทยาในอดีต พร้อมๆ กับที่งานทางมานุษยวิทยามักจะจำกัดถิ่นที่และสร้างภาพลักษณ์ให้ถิ่นใดถิ่นหนึ่งเป็นแบบใดแบบหนึ่งอย่างตายตัว

แต่ในทศวรรษ 1980 เป็นต้นมา ถิ่นฐานของการศึกษาทางมานุษยวิทยาเปลี่ยนโฉมหน้าไปอย่างยิ่ง นับตั้งแต่งานที่มีชื่อเสียงอย่าง Europe and the People Without History (ยุโรปกับผู้คนที่ไร้ประวัติศาสตร์) ของเอริค วูล์ฟ (Eric Wolf 1982) ซึ่งเชื่อมโยงความเปลี่ยนแปลงทางสังคมในสังคมต่างๆ ทั่วโลก เข้ากับการเปลี่ยนแปลงของระบบโลกทั้งใบ ทำให้อย่างน้อยหลังศตวรรษที่ 15 เป็นต้นมา ก็แทบจะไม่มีสังคมใดในโลกที่ตัดขาด หลุดลอยออกไปจากระบบโลกเลย ดังนั้น สังคมใดก็ตามที่นักมานุษยวิทยาศึกษา จึงไม่อาจถูกมองได้ว่าตัดขาดจากสังคมอื่น เพราะอย่างน้อยที่สุด วิชามานุษยวิทยาก็ถือกำเนิดมาจากความสนใจต่อสังคม

[13] คำว่า field มักถูกแปลว่า “สนาม” ในภาคภาษาไทย แต่อันที่จริงคำแปลนี้เบี่ยงเบนความหมายเดิมของคำคำนี้ในประวัติศาสตร์วิธีวิทยาทางมานุษยวิทยาไปพอสมควร เนื่องจากพื้นฐานของการสังเกตการณ์ใน “ท้องทุ่ง” มาจากพัฒนาการก่อนบรอนิสลอว์ มาลินอฟสกี (Bronislaw Malinowski ปรมจารย์ทางมานุษยวิทยา) โดย อัลเฟรด แฮดดอน (Alfred Haddon) นักสัตววิทยาที่นำการศึกษาสัตว์ในท้องทุ่งมาสู่การศึกษาทางมานุษยวิทยา ทำให้การสังเกตการณ์ในพื้นที่จริงโดยนักมานุษยวิทยาเอง เข้ามามีส่วนในการศึกษาทางมานุษยวิทยา กุปตะ และเฟอร์กูสัน (Gupta and Ferguson 1996) แสดงให้เห็นพัฒนาการของวิธีการศึกษา “ท้องทุ่ง” ไว้อย่างละเอียด หากพิจารณาเชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์ของวิธีวิทยาทางมานุษยวิทยา เดิมทีมานุษยวิทยาไม่ได้จำกัดให้การสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วมเป็นส่วนหนึ่งของวิธีวิทยาที่สำคัญ ดู Urry (1984) และ Clifford (1988) เป็นต้น

ที่นักมานุษยวิทยาไม่เคยรู้จักมาก่อน หรือกล่าวได้ว่า วิชามานุษยวิทยาเกิดจากการติดต่อกันทั่วโลกนั่นเอง หลังจากนั้น การศึกษาทางมานุษยวิทยาก็ให้ความสำคัญต่อระบบโลกเป็นลำดับ นับตั้งแต่งาน The Condition of Postmodernity (เงื่อนไขของภาวะหลังสมัยใหม่) ของเดวิด ฮาร์วี (David Harvey 1989) ที่เดิมวางอยู่บนฐานของภูมิศาสตร์ ก็ถูกนับเนื่องเข้ามาเป็นผลงานทาง “มานุษยวิทยา”[14] แต่ผลงานที่โดดเด่นเห็นจะได้แก่ Modernity at Large (ภาวะทันสมัยในวงกว้าง) ของอรชุน อัพพาดูราย (Arjun Appadurai 1996) ที่เป็นผลมาจากการศึกษาอย่างต่อเนื่องยาวนานของอัพพาดูราย จนพัฒนาความคิดเรื่องมานุษยวิทยาโลกาภิวัตน์ (ethnography of globalization) สังคมในภาวะไร้ถิ่นฐาน (deterritorialization) และภาวะข้ามชาติ (transnationalism) ตลอดจนการสรุปให้เห็นถึงแนวโน้มใหม่ๆ ของ “ชาติพันธุ์นิพนธ์หลากพื้นที่” (multi-sited ethnography) โดยจอร์จ มาร์คัส (George E. Marcus 1995) ที่ชี้แนะให้ศึกษาวัฒนธรรมข้ามพรมแดน ข้ามถิ่นฐาน งานเหล่านี้ล้วนเป็นต้นธารของการศึกษาวัฒนธรรมข้ามพรมแดนในทศวรรษต่อๆ มา

งานของกษมาพรและอภินันท์ก็เช่นเดียวกันกับการศึกษาทางมานุษยวิทยาหลังทศวรรษ 1980 ไม่ว่าจะเป็นงานในระดับโลกหรืองานในภาคภาษาไทยในปัจจุบันต่างก็ให้ความสำคัญกับการศึกษาข้ามถิ่นที่และไม่จำกัด

[14] ดังจะเห็นได้จากการที่ท้ายสุด เดวิด ฮาร์วี ผันตัวเองมาเป็นศาสตราจารย์ทางมานุษยวิทยาที่ City University of New York

ขอบเขตของพื้นที่ทั้งสิ้น[15] สำหรับกษมาพรและอภินันท์ แม้ว่าทั้งสองจะไม่ได้ศึกษา “ข้ามพรมแดน” ในความหมายที่ตายตัว (ที่มักจะให้ความหมายว่า “พรมแดน” หมายถึงเขตแดนรัฐ-ชาติ) จะเห็นได้ว่าระดับของการศึกษาของทั้งสองก็มิได้จำกัดอยู่ในเพียงชุมชนเล็กๆ ระดับหมู่บ้านหรือกลุ่มคนที่เฉพาะเจาะจง หากแต่ยังเชื่อมโยงเอาภูมิภาค ความสัมพันธ์ข้ามกลุ่มชน ข้ามชาติพันธุ์ รัฐ ตลอดจนระบบโลกเข้ามาไว้ในการพิจารณา ผลงานของทั้งสองจึงสอดคล้องกับแนวโน้มในปัจจุบันของการวิจัยทางมานุษยวิทยา ที่ไม่ได้จำกัดการศึกษาอยู่เพียงในพื้นที่เล็กๆ อีกต่อไป เนื่องจากการศึกษาของทั้งสองชี้ให้เห็นถึงพลวัตของอัตลักษณ์ที่เป็นผลมาจากการต่อรองของคนกลุ่มต่างๆ ทั้งในและนอกสังคมผู้ยึดถืออัตลักษณ์นั้น ทำให้ขอบเขตการศึกษาของทั้งสองกว้างขวางมากกว่าเพียงชุมชนเล็กๆ

กรณีของกษมาพร นอกจากจะอาศัยการสัมภาษณ์ศิลปินล้านนาแล้ว กษมาพรยังศึกษาจากเอกสารชั้นต้นและชั้นรอง เพื่อแสดงให้เห็นถึงการก่อสร้างความเป็นไทย และโครงสร้างความสัมพันธ์ในกระบวนการก่อสร้างความเป็นไทยนั้น กษมาพรให้ภาพประวัติศาสตร์ ที่ไม่ได้เป็นเพียงฉากของเรื่องราวศิลปิน หากแต่ยังเป็นโครงสร้างอำนาจของอัตลักษณ์ความเป็นไทยในยุคต่างๆ ที่ศิลปินแต่ละคนต้องเผชิญอยู่ ต้องปะทะหรือต่อรองอยู่ด้วย นอกจากนั้น กษมาพรยังศึกษาสถาบันผลิตศิลปะ (แม้จะในบางส่วนเท่านั้น) ศึกษาสถาบันประกวดศิลปะ ตลอดจนศึกษาแกเลอรี่แสดงงานศิลปะเพื่อการพาณิชย์ หากกษมาพรจำกัดงานอยู่เพียงการศึกษาศิลปินกลุ่มหนึ่ง โดยไม่เชื่อมโยงเขาเข้ากับสังคมที่พวกเขาเติบโต

[15]ตัวอย่างการศึกษาตามแนวทางนี้มีเป็นจำนวนมาก ผลงานที่เด่นๆ และสามารถใช้เป็นแนวทางในการศึกษาต่อไปได้ ได้แก่ Ong (1999) และ Tambiah (2000) เป็นต้น ในภาคภาษาไทย ผลงานที่ถือได้ว่าบุกเบิกการศึกษาแนวนี้ได้แก่ วสันต์ (2551) และอัมพร (2552) เป็นต้น

และต่อต้านกันมา งานของกษมาพรก็จะเป็นได้เพียงสูจิบัตรงานแสดงศิลปะ ที่ไม่ได้วิเคราะห์วิจารณ์งานศิลปะจากเครือข่ายทางสังคมที่ผลงานเหล่านั้นกำเนิดขึ้นมา

ส่วนอภินันท์ แม้ว่าจะแตกต่างจากกษมาพรตรงที่เขาเน้นศึกษากลุ่มคนในพื้นที่ค่อนข้างจำกัด แต่ผู้แสดงทางวัฒนธรรมแทบทุกกลุ่ม ทั้งหน่วยงานราชการ ปัญญาชนระดับจังหวัด ปัญญาชนท้องถิ่น “ชาวบ้าน” กระทั่งถึง “ชาวบ้านวัยเยาว์” ล้วนมีความเชื่อมโยงอยู่กับสังคมที่ใหญ่มากไปกว่าชุมชนเล็กๆ ในท้องถิ่นของชาวยอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่ออภินันท์อภิปรายถึง “ปัญญาชน” ที่มีอิทธิพลอย่างยิ่งต่อการก่อสร้างความเป็นยอง ปัญญาชนเหล่านี้อยู่ “ระหว่าง” ถิ่นฐานทางสังคมและวัฒนธรรมในหลายๆ ลักษณะ ตั้งแต่ ระหว่างถิ่นฐานของท้องถิ่นยองกับท้องถิ่นล้านนา ท้องถิ่นยองกับลื้อ ไปจนกระทั่งท้องถิ่นล้านนากับรัฐ-ชาติไทย นอกจากนั้น พวกเขายังอยู่ระหว่างถิ่นฐานของราชการกับชาวบ้าน ระหว่างนักวิชาการกับชาวบ้าน อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญได้แก่การที่อภินันท์ชี้ให้เห็นบทบาทของรัฐในการรื้อฟื้นหรือบางกรณีอาจเรียกได้ว่าเป็นการสร้างวัฒนธรรมและความเป็นยองในกระบวนการของการรื้อฟื้นวัฒนธรรมท้องถิ่นหรือกระแสท้องถิ่นนิยม ไม่ว่าจะเพื่อแสดงความหลากหลาย หรือเพื่ออาศัยความหลากหลายทางวัฒนธรรมให้เป็นประโยชน์เชิงพาณิชย์หรือการท่องเที่ยวก็ตาม ที่น่าสนใจคือการที่คนยองเป็นส่วนหนึ่งของเครือข่ายทางชาติพันธุ์ “ลื้อ” ทำให้อภินันท์สืบเสาะเชื่อมโยงสังคมชาวยองที่ลำพูน เข้ากับสังคมชาวลื้อที่กว้างใหญ่ ทั้งในประเทศจีน ประเทศพม่า และประเทศไทย

ในแง่นี้ กล่าวได้ว่างานของกษมาพรและอภินันท์ได้อาศัยวิธีการศึกษาที่เรียกว่า “ชาติพันธุ์นิพนธ์หลากพื้นที่” (multi-sited ethnography) (Marcus

1995) กล่าวคือ การศึกษาสังคมวัฒนธรรมที่ข้ามพื้นที่ หรือปะติดปะต่อหลายๆ พื้นที่ หลายๆ ช่วงระยะเวลาในประวัติศาสตร์ และหลายๆ ระดับของสังคม ประกอบเข้าด้วยกัน เพื่อทำความเข้าใจกระบวนการทางวัฒนธรรม ในทัศนะของมาร์คัส ชาติพันธุ์นิพนธ์หลากพื้นที่ไม่ได้จำเป็นต้องเดินทางข้ามแดนต่างๆ ไปศึกษาหลายๆ พื้นที่ แต่การศึกษาในลักษณะที่เชื่อมโยงให้เห็นความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง “การเดินทาง” ของสิ่งของ ความคิด จินตภาพ มโนทัศน์ ข้ามพื้นที่ เวลา หรือวัฒนธรรม ล้วนถือได้ว่าเป็นการศึกษาแบบชาติพันธุ์นิพนธ์หลากพื้นที่ได้ทั้งสิ้น วิธีการนี้จึงสอดคล้องอย่างเหมาะเจาะกับการศึกษากระบวนการสร้างและต่อรองอัตลักษณ์ดังกล่าวข้างต้น เพราะด้วยวิธีนี้เองที่จะทำให้เราเห็นทั้งกระบวนการทางประวัติศาสตร์ของการก่อสร้างอัตลักษณ์ และผู้แสดงทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย ที่เข้ามาร่วมก่อสร้างอัตลักษณ์ท้องถิ่น

โดยสรุปแล้ว การศึกษาของกษมาพรและอภินันท์ได้ชี้ให้เห็นความสลับซับซ้อนของการสร้างอัตลักษณ์ ที่ต้องพิจารณาจากไม่เพียงพื้นที่หรือกลุ่มคนที่ศึกษา หากแต่ยังต้องเชื่อมโยงกับกลุ่มคนหลายๆ กลุ่ม ตลอดจนประวัติศาสตร์ที่ยาวนานพอสมควร จึงจะทำให้เข้าใจปรากฏการณ์ที่อยู่ในพื้นที่เฉพาะเจาะจงได้

สรุป

วิธีวิทยารื้อสร้างอัตลักษณ์ ช่วยให้ตระหนักถึงลักษณะเชิงกระบวนการของอัตลักษณ์กลุ่มคน ให้ความเข้าใจว่า อัตลักษณ์เป็นกระบวนการทางประวัติศาสตร์และสังคมที่มีความเคลื่อนไหว ไม่แน่นิ่ง อีกทั้งยังจะได้เข้าใจว่า

กลุ่มสังคมต่างๆ ไม่ได้ยอมรับอัตลักษณ์ที่หยิบยื่นมาให้โดยรัฐ-ชาติและพลังของโลกาภิวัตน์อย่างสยบยอม หากแต่กลุ่มต่างๆ ต่อรองและสร้างอัตลักษณ์ของตนเองอย่างเป็นตัวของตัวเอง ตลอดจนกลุ่มต่างๆ ยังมีการต่อรองและสร้างสรรค์อัตลักษณ์อย่างหลากหลายอยู่ภายในกลุ่มเดียวกัน วิทยานิพนธ์ของกษมาพรและอภินันท์แสดงให้เห็นประเด็นดังกล่าวอย่างดี นอกจากนั้น ทั้งสองยังชี้ให้เห็นว่าสื่อเป็นพื้นที่ทางสังคมที่สำคัญในกระบวนการก่อร่าง สร้างสรรค์ และต่อรองอัตลักษณ์กลุ่ม แม้ว่าการศึกษาในแนวทางแบบ “รื้อสร้าง” จะทำให้ดูราวกับว่าเป็นการทุบทำลายระบบคุณค่าของสังคม แต่อันที่จริง แนวทางนี้แสดงให้เห็นถึงการสร้างสรรค์คุณค่าทางสังคมใหม่ๆ เพื่อสนองต่อกระบวนการก่อร่างสร้างตัวตนและกลุ่มสังคมอย่างไม่รู้จบ

การรื้อสร้างอัตลักษณ์อาจทำได้จากหลายวิธีการ แต่วิธีการที่กษมาพรและอภินันท์ใช้วางอยู่บนกรอบการศึกษาสามแนวทางด้วยกันคือ การเมืองอัตลักษณ์ ทัศนภาพตัวแทน และชาติพันธุ์นิพนธ์ไร้ถิ่นฐาน การเมืองอัตลักษณ์เป็นการศึกษากระบวนการทางประวัติศาสตร์สังคมของการก่อร่างสร้างอัตลักษณ์ของกลุ่มคน การศึกษาทัศนภาพตัวแทนเป็นการศึกษาการสร้างภาพตัวแทนทางสื่อทัศนา ในกรณีของวิทยานิพนธ์กษมาพรคือภาพตัวแทนอัตลักษณ์ท้องถิ่นที่สร้างจากจิตรกรรมร่วมสมัย ส่วนกรณีอภินันท์คือภาพตัวแทนความเป็นยองที่สร้างในสื่อประเภทต่างๆ ที่โดดเด่นคือสื่อภาพยนตร์สารคดี ส่วนชาติพันธุ์นิพนธ์ไร้ถิ่นฐาน คือการพิจารณาสังคมโดยไม่ตัดขาดจากบริบทที่ครอบคลุมถึงสังคมระดับประเทศและระดับโลก

วิธีวิทยาแบบการรื้อสร้างเสนอทิศทางใหม่ๆ หลายประการที่แตกต่างออกไปจากการศึกษาวัฒนธรรมในแนวทางเดิม ทั้งในแง่ของกรอบการเข้าใจสังคมและในแง่ของกรอบการเปลี่ยนแปลงสังคม กล่าวได้ว่าหลังจากข้อวิพากษ์ต่อข้อจำกัดของการศึกษาทางมานุษยวิทยาในทศวรรษ 1980 ในนาม “writing culture” แล้ว การศึกษาทางมานุษยวิทยาได้เปลี่ยนโฉมหน้าไปอย่างยิ่ง นอกเหนือจากวิธีการศึกษาที่มีการหยิบยืมแนวความคิดจากสาขาวิชาอื่นๆ มากยิ่งขึ้น มโนทัศน์ที่สำคัญทางมานุษยวิทยา ไม่ว่าจะเป็น “วัฒนธรรม” “อัตลักษณ์” “สังคม” และ “สนาม” เปลี่ยนแปลงไป กรอบการศึกษาแบบ “รื้อสร้าง” (deconstruction) ที่ริเริ่มมาจากการศึกษาทางปรัชญาและวรรณคดี ได้ก้าวเข้ามากลายเป็นแนวทางหลักของการศึกษาทางมานุษยวิทยามากขึ้นเรื่อยๆ ที่สำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากันคือการศึกษาตามกรอบนี้ไม่ได้เสนอเพียงแนวทางใหม่ๆ ของการศึกษาทำความเข้าใจสังคม แต่การศึกษาตามแนวทางนี้มี “ญัตติข้อเสนอ” (agenda) ของตนเอง อยู่ที่การชี้ให้เห็นถึงความหลากหลายของสังคมและวัฒนธรรม พร้อมๆ ทั้งสนับสนุนแนวทางทางการเมืองแบบที่ต่อต้านอำนาจครอบงำและลักษณะอนุรักษ์นิยม ไม่ว่าอำนาจครอบงำนั้นจะมีที่มาเชิงประเพณีหรือเชิงเหตุผลแบบสมัยใหม่ การเมืองของการรื้อสร้างอัตลักษณ์จึงเป็นการเมืองของการเปิดให้ “อัตลักษณ์” เป็นเวทีของการปะทะต่อรอง มากกว่าที่จะเป็นเวทีของความถูกต้องเที่ยงแท้ตายตัวของอัตลักษณ์

บรรณานุกรม

กษมาพร แสงสุระธรรม. (2553) *การสร้างและต่อรองความหมายของ “ความเป็นล้านนา” ในงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย.* วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2554) “การเมืองของการนำเสนอภาพ “ความเป็นล้านนา” ในงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย” ใน *มอง “คน” สะท้อน “โครงสร้าง”*. ชนิดา ชิตบัณฑิตย์ และพรทิพย์ เนติภารัตนกุล (บก.) หน้า 191-219. กรุงเทพฯ: คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. (2545) *โลกของนางรำ ตัวตน ความงาม และความศักดิ์สิทธิ์ ในชีวิตของนางละครแก้บน*. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พรรณราย โอสถาภิรัตน์. (2546) “Visual Anthropology: สื่อทางด้านภาพกับความรู้ทางมานุษยวิทยา” ใน *สื่อกับมานุษยวิทยา.* หน้า 47-84. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

ยุกติ มุกดาวิจิตร. (2541) “พิธีกรรมของกลิ่นกาย” ใน *เผยร่าง-พรางกาย: ทดลองมองร่างกายในศาสนา ปรัชญาการเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะ และมานุษยวิทยา.* ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (บก.) หน้า 235-260. กรุงเทพฯ: คบไฟ.

วสันต์ ปัญญาแก้ว. (2551) “บ้านของชาวลื้อคืนถิ่น: การเดินทาง/เคลื่อนที่ การสร้างความเป็นถิ่นฐาน และ ร้านอาหารไทในเชียงรุ่ง สิบสองปันนา มณฑลยูนนาน ประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน” ใน *รัฐ: จากมุมมองของชีวิตประจำวัน*. หน้า 65-101. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

วิภาช ภูริชานนท์. (2551) “บันทึกภาพถ่ายชุมชน: จากคนละกรอบสายตาที่ถักทอเป็นสายใย” ใน *มาจาก (คนละ) ฟากฟ้าของเพิงผา: สู่การทลายเส้นแบ่งของวิธีวิทยาทางโบราณคดี วลีในมานุษยวิทยาและมายาในศิลปกรรม*. รัศมี ชูทรงเดช (บก.) หน้า 159-163. กรุงเทพฯ: ภาควิชาโบราณคดี คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน). (2552) *มานุษยวิทยาปะทะวัฒนธรรมศึกษา รวมบทความจากการประชุมประจำปีทางมานุษยวิทยาครั้งที่ 7 “ยกเครื่องเรื่องวัฒนธรรมศึกษา”*. หน้า 308-419. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2546) *อัตลักษณ์: การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด*. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ สาขาสังคมวิทยา สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ

อภินันท์ ธรรมเสนา. (2553) *การประกอบสร้างอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ของกลุ่มคนยองในจังหวัดลำพูน*. วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

อัมพร จิรัฐติกร. (2546) “บันทึกภาคสนามจากห้องเรียน Visual Anthropology ที่มหาวิทยาลัยฮาวายอิ” *รัฐศาสตร์สาร* 24 (3): 190-225.

_____. (2550) “ละครไทยเปลี่ยนเสียงไต การเมืองเรื่องของการบริโภค: กรณีศึกษาการบริโภค สื่อข้ามพรมแดนของชุมชนไทยใหญ่ในรัฐฉาน ประเทศพม่า” ใน *การเดินทางของสินค้าสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

แอนเดอร์สัน, เบเนดิกท์. (2552) *ชุมชนจินตกรรม (Imagined Communities)*. ชาญวิทย์ เกษตรศิริ (บก. แปล) กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำรา สังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

Abu-Lughod, Lila. (1991) “Writing Against Culture” In *Recapturing Anthropology*. Richard Fox (ed.) Pp.137-162. SantaFe, NM: School of American Research Press.

Appadurai, Arjun. (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Barth, Fredrik, ed. (1969) *Ethnic Groups and Boundaries*. Boston: Allen and Unwin.

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

Clifford, James. (1986) “Partial Truths” In *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. James Clifford and George

Marcus (eds.) Pp. 1-26. Los Angeles: University of California Press.

_____. (1988) "On Ethnographic Authority" In *The Predicament of Cultures: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Pp. 1-54. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Clifford, James and George Marcus, eds. (1986) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Los Angeles: University of California Press.

Gal, Susan. (1998) "Multiplicity and Contention among Language Ideologies: A Commentary." In *Language Ideologies: Practice and Theory*. B.B. Schieffelin, K.A. Woolard, and P.V. Kroskrity (eds.) Pp. 317-331. New York: Oxford University Press.

Geertz, Clifford. (1963) "The Integrative Revolution" In *Old Societies and New States.* Pp. 108-113. New York: Free Press.

George, Kenneth. (2010) *Picturing Islam: Art and Ethics in a Muslim Lifeworld*. Malden: Wiley-Blackwell.

Guindi, Fadwa El. (2000) [1998]. "From Pictorialization to Visual Anthropology" In *Handbook of Methods in Cultural Anthropology.* H. Russell Bernard (ed.) Pp. 549-511.

Lanham: Altamira.

Gupta, Akhil and James Ferguson. (1996) “Discipline and Practice: ‘The Field’ as Site, Method, and Location in Anthropology” In *Anthropological Location*. Akhil Gupta and James Ferguson (eds.) Pp. 1-46. Berkeley, Calif.: University of California Press.

Hall, Stuart. (1980) “Cultural Studies: Two Paradigms” *Media, Culture and Society* 2: 57-72.

_____. (1992) “New Ethnicities”. In *Race, Culture and Difference*. James Donald and Ali Rattansi (eds.). Pp. 252–260. California: Sage Publications.

Harvey, David. (1989) *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, MA: Blackwell.

Hobart, Mark, Nigel Rapport, Paul Willis, and John Gledhill, edited by Peter Wade. (1997). “Cultural Studies Will Be the Death of Anthropology” *The GDAT Debate*: No. 8. 1997.

Hobsbawm, Eric and Terence Ranger, eds. (1983) *The Invention of Tradition.* Cambridge: Cambridge University Press.

Hutchinson, John and Anthony Smith. (1996) *Ethnicity*. Oxford: Oxford University Press.

Kondo, Dorinne. (1990) *Crafting Selves: Power, Gender, and Discourses of Identity in a Japanese Workplace*. Chicago: the University of Chicago Press.

Marcus, George E. (1995) “Ethnography in/of The World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography” *Annual Review of Anthropology* 24: 95-117.

Narayan, Kirin. (1993) “How Native is a "Native" Anthropologist?” *American Anthropologist* 95 (3): 671-686.

Ong, Aihwa. (1999) *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*. Durham: Duke University Press.

Ortner, Sherry B. (1984) “Theory in Anthropology Since the Sixties” *Comparative Studies in Society and History* 26: 126-166.

Rosaldo, Renato. (1993) “Subjectivity in Social Analysis” In *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*. Pp. 168-195. London: Routledge.

Smith, Anthony. (1986) *The Ethnic Origin of Nations*. Oxford: Basil Blackwell.

Stokes, Martin, ed. (1997) *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.

Tambiah, Stanley. (1996) “The Nation-State in Crisis and the Rise of Ethnonationalism” In *The Politics of Difference: Ethnic Premises in a World of Power*. Edwin Wilmsen and Patrick McAllister (eds.) Pp. 124-143. Chicago: the University of Chicago Press.

_____. (2000) “Transnational Movements, Diaspora, and Multiple Modernities” *Daedalus* 129 (1): 163-194.

Urry, James. (1984) “A History of Field Methods” In *Ethnographic Research: A Guide to General Conduct*. R. F. Ellen (ed.) Pp. 35-61. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

Williams, Raymond. (1977) *Marxism and Literature*. London: Oxford University Press.

Wolf, Eric R. (1982) *Europe and the People without History*. Berkeley: University of California Press.

Wong, Deborah. (2004) *Speak it Louder: Asian Americans Making Music*. New York: Routledge.

การก่อร่าง (ภาพ) "ความเป็นไทย" ในศิลปะไทยสมัยใหม่[1]

กษมาพร แสงสุระธรรม[2]

การปรากฏขึ้นของศิลปะตะวันตกในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 ได้ทำให้ศิลปะที่มีอยู่ (เดิม) ในประเทศไทย กลายไปเป็น "อดีต", "ประวัติศาสตร์" ดังที่ถูกเรียกว่า "ศิลปะแบบประเพณี" (traditional art) (Clark 1998: 71) ตรงข้ามกับศิลปะแบบใหม่ที่นำเข้ามาจากตะวันตก ที่กลายมาเป็น "สากล", "สมัยใหม่" และ "หลังสมัยใหม่" ตามที่เรียกกันว่า "ศิลปะสมัยใหม่" (modern art) ซึ่งให้

---

[1]บทความนี้ปรับปรุงจาก บทที่ 2 "พัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย" ของวิทยานิพนธ์สาขามานุษยวิทยา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เรื่อง "การสร้างและต่อรองความหมายของ "ความเป็นล้านนา" ในงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย"

ผู้เขียนขอขอบคุณ ผศ.ดร.ยุกติ มุกดาวิจิตร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ณภัค เสรีรักษ์ สำหรับข้อถกเถียง การตรวจทาน และที่สำคัญโครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิตด้านมนุษยศาสตร์-สังคมศาสตร์ สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) สำหรับการสนับสนุนทุนวิจัยในการศึกษาครั้งนี้

[2]อาจารย์คณะศิลปศาสตร์และวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์

ความหมายว่าเป็นศิลปะรูปแบบใหม่ที่ต่างไปจากศิลปะที่มีอยู่เดิม การพูดถึงศิลปะสมัยใหม่ หรือความเป็นศิลปะสมัยใหม่จึงหมายถึงศิลปะที่เข้ามาใหม่[3]

อิทธิพลของศิลปะตะวันตกที่มีต่อศิลปะเดิม นำมาสู่การตั้งคำถามถึงการครอบงำของศิลปะตะวันตกเรื่องความเป็นชาติกับอัตลักษณ์ของชาติ อุดมการณ์กับการเมือง และเรื่องของจารีตประเพณีกับสมัยใหม่ ฯลฯ ที่ปรากฏในงานศิลปะร่วมสมัย[4] เนื่องจากการเข้ามาพร้อมกับอำนาจของจักรวรรดินิยม จึงมีนัยถึงความเหนือกว่าหรือเจริญกว่าของศิลปะตะวันตกอยู่ด้วย[5] สำหรับสังคมไทย ปรากฏการณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นเรื่อยมาตั้งแต่ในยุคสมบูรณาญาสิทธิราชย์จนกระทั่งถึงปัจจุบัน ดังสะท้อนให้เห็นจากกระแสศิลปะที่ได้รับความนิยมใน “โลกศิลปะไทย” (Thai art world) ช่วง 3 ทศวรรษที่ผ่านมา คือการนำเสนอ “ความเป็นไทย” ในความหมายต่างๆ ตั้งแต่ “ท้องถิ่นไทย”, “ไทยๆ”, “ไทยราชการ” ทั้งที่ปรากฏในเวทีโลกศิลปะไทยและในเวทีศิลปะโลกระดับ

---

[3]ในเอเชียคำว่า “modern” หรือ “สมัยใหม่” เป็นคำที่ใช้เรียกศิลปะตะวันตก โดยไม่ได้หมายถึงยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก

[4]ลักษณะเช่นนี้ยังพบในประเทศที่ตกเป็นอาณานิคมลัทธิจักรวรรดินิยมยุโรปด้วย อาทิ ฟิลิปปินส์ (Clark 1998), อินโดนีเซีย (Fisher 1994; George 1998, 2010; Phillips 1992), เวียดนาม (Taylor 2004), อินเดีย (Hart 1995) ตลอดจนศิลปะของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ อาทิ ศิลปะของชาวอะบอริจิน ในออสเตรเลีย (Myers 1995; Errigton 2003), ศิลปะแอฟริกัน (Stoller 2003)

[5]อย่างไรก็ตาม การเกิดขึ้นของการศิลปะสมัยใหม่ของไทยก็ไม่ได้อยู่ที่การรับศิลปะจากตะวันตกแต่เพียงอย่างเดียว เนื่องจากความเป็นสมัยใหม่มีความหมายถึงการแตกหักกับของเก่าที่หมายถึง “จารีตประเพณี” จุดเปลี่ยนสำคัญของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยจึงอยู่ที่การตั้งสถาบันศิลปะโดยมีศิลป พีระศรี หรือ Corrado Feroci เป็นผู้สร้างหลักสูตรการเรียนการสอนใช้รูปแบบการสอนศิลปะแบบหลักวิชา (academic art) จากประเทศอิตาลี

นานาชาติ[6] กระทั่งกล่าวได้ว่า ศิลปะที่มีเนื้อหา/แสดงออกถึง “ความเป็นไทย” มักจะประสบความสำเร็จในเวทีการประกวดศิลปะไทยอีกด้วย

บทความนี้ ผู้เขียนพิจารณา “โลกศิลปะไทย” ในฐานะที่เป็นเวทีที่แสดงออกถึงอุดมการณ์เกี่ยวกับ “ความเป็นไทย” แบบต่างๆ ในสังคม อาทิ “ชาตินิยม”, “กษัตริย์นิยม”, “พุทธศาสนา”, “ความเป็นสมัยใหม่” และ “ความเป็นท้องถิ่น” กล่าวคือ ภาพที่ใช้สื่อถึง “ความเป็นไทย” มีส่วนสัมพันธ์อย่างยิ่งกับกระบวนการสร้าง (ภาพ) “ความเป็นไทย” โดยองค์กร กลุ่มคนต่างๆ ใน “โลกศิลปะไทย” อาทิ รัฐ, ภาคเอกชน, ตลาดการค้าศิลปะ ผ่านกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์ การเมือง เศรษฐกิจ และสังคมไทยในแต่ละยุคสมัย ซึ่งแสดงให้เห็นว่าความหมายของ “ความเป็นไทย” นั้นสัมพันธ์กับกระบวนการสร้างและสถาปนาอำนาจนำที่ทำให้เกิดการแยกแยะ จัดประเภทว่าอะไรคือ “ศิลปะไทย” และ “ความเป็นไทย” ในศิลปะไทย ควรมี “ภาพ” อย่างไร

อนึ่ง การจัดแบ่งรูปแบบในที่นี้เป็นการจัดแบ่งเพื่อให้เข้าใจเนื้อหาที่มีการแตกตัวทางศิลปะที่เกี่ยวข้องกับ “ความเป็นไทย” โดยเฉพาะและไม่เรียงลำดับเวลาตามประวัติศาสตร์

---

[6]อาทิ ผลงานศิลปะในแนวจัดวาง โดยฤกษ์ฤทธิ์ ตีรวานิช ที่นำเสนอผ่านก๋วยเตี๋ยวผัดไทย, ขนมจีนแกงเขียวหวาน ผลงานของสุรสีห์ กุศลวงศ์ นำเสนอเนื้อหาร้านขายของโชห่วย, มวยไทย, การนวดแผนไทย เป็นต้น เช่นเดียวกับนำเสนอผลงานนาข้าวขั้นบันได “Ripe Project: Village and Harvest Time”ของสาครินทร์ เครืออ่อน ในงานนิทรรศการศิลปะนานาชาติ Documenta ครั้งที่ 12 (2005) ที่เมือง Kassel ประเทศเยอรมันนี

ศิลปะตะวันตก: แม่แบบของความศิวิไลซ์

การปรับปรุงประเทศสยามเพื่อสร้าง “สยามใหม่” ในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 ได้รับการอธิบายว่าเป็นการปรับตัวของสยามให้เข้ากับระเบียบโลกใหม่ เพื่อมิให้ถูกมองว่า “ป่าเถื่อน” (Charnvit 1996; Thongchai 2000) โดยการสร้างภาพลักษณ์สยามให้มี “ความศิวิไลซ์” (civilized) ตามมาตรฐานยุโรป ดังการสร้างพระราชวังทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด[7] การสร้างถนนราชดำเนินและถนนสายต่างๆ ในกรุงเทพฯ, การสร้างพระบรมราชานุสาวรีย์ อันหมายถึงพระบรมรูปทรงม้า (ดูภาพที่ 1)[8], การสร้างพระที่นั่งจักรีมหาปราสาทให้เป็นท้องพระโรงใหม่[9] ตลอดจนการบริโภคสินค้าหรูหราฟุ่มเฟือยจากตะวันตก (Peleggi 2002) กล่าวได้ว่า “ศิลปะจากตะวันตก” กลายเป็นอัตลักษณ์หนึ่งของชนชั้นนำที่จะจับจ่ายซื้อหาเพื่อไปให้ถึงความศิวิไลซ์

[7]การสร้างพระราชวังในสมัยรัชกาลที่ 5 แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงพระราชนิยมที่สำคัญ เดิมนิยมสร้างวัดประจำราชการ และได้ยกเลิกไปในสมัยรัชกาลที่ 5 นี้

[8]ในระหว่างที่รัชกาลที่ 5 ทรงเสด็จประพาสกรุงปารีสปี พ.ศ. 2450 ในการเสด็จยุโรปเป็นครั้งที่ 2 ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับพระบรมรูปทรงม้าของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ณ พระราชวังแวร์ซายส์ ประเทศฝรั่งเศส เมื่อสร้างเสร็จจึงได้ส่งมากรุงเทพฯ ในปี พ.ศ. 2451 ถือว่าเป็นพระบรมราชานุสาวรีย์ของพระมหากษัตริย์ที่ยังดำรงชีพอยู่แห่งแรกของสยาม (วิบูลย์ 2548: 155, 157)

[9]พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ออกแบบและสร้างโดย John Clunice สถาปนิกชาวอังกฤษเข้ามารับราชการในกรมยุทธนาธิการ ลักษณะทางสถาปัตยกรรมเป็นการผสมระหว่างสถาปัตยกรรมไทยและสถาปัตยกรรมยุโรป โดยตัวอาคารพระที่นั่งมีรูปแบบสถาปัตยกรรมยุโรป แต่หลังคาพระที่นั่งเป็นรูปแบบสถาปัตยกรรมไทย (ผุสดี 2541: 33-34)

ความนิยมในศิลปะจากตะวันตกของชนชั้นนำสยาม ยังสามารถเห็นได้จากการนำเข้าศิลปวัตถุ เพื่อใช้ประดับตกแต่งพระราชวังหรือวังเจ้านาย (Phillips 1992: 6) และการนำเข้าศิลปินจากตะวันตก (ทั้งที่ว่าจ้างให้เข้ามาทำงานในสยาม และว่าจ้างให้ทำในต่างประเทศแล้วส่งเข้ามา) ให้ฉายพระบรมฉายาลักษณ์[10] (ภาพถ่าย), วาดพระบรมสาทิสลักษณ์[11] (ภาพวาด), ปั้นพระบรมรูปเหมือน, และสร้างพระราชวัง เป็นต้น ดังที่รัชกาลที่ 5 ทรงมีพระราชดำริว่า “การช่างในเมืองไทยฝืดเคืองเต็มที” (พิริยะ และเผ่าทอง 2525: 24) ด้วยทรงเห็นว่าช่างไทยไม่สามารถสร้างพระราชวังและศิลปะแบบยุโรปได้[12]

[10]ดูรายละเอียดการฉายพระบรมฉายาลักษณ์และการเผยแพร่พระบรมสาทิสลักษณ์ในหนังสือพิมพ์ของประเทศในยุโรปได้ใน อภินันท์ และคณะ (2537: 44-45, 112-113)

[11]จิตรกรที่วาดภาพพระบรมสาทิสลักษณ์ของรัชกาลที่ 5 คนแรกชื่อ Jean Marius Fougue จิตรกรชาวฝรั่งเศส เดินทางเข้ามาในประเทศไทยประมาณปี พ.ศ. 2413 โดยวาดเป็นภาพจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบ ปัจจุบันประดิษฐานอยู่ที่พระที่นั่งวโรภาษพิมาน พระราชวังบางประอิน และมีบันทึกว่าได้เป็นจิตรกรประจำพระองค์ของรัชกาลที่ 5 และเมื่อทรงเสด็จประพาสยุโรปเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2440 ได้ว่าจ้างให้ศิลปินอิตาเลียนวาดพระบรมสาทิสลักษณ์หมู่ ได้แก่ Michele Gordigiani และ Edoardo Gelli (อภินันท์ และคณะ 2537: 40-41, 119)

[12]ขณะเดียวกันงานช่างฝีมือของไทยถูกปล่อยให้อยู่ในความรับผิดชอบของเจ้าพนักงานกลุ่มหนึ่งในกรมราชบัณฑิต ซึ่งเป็นหน่วยงานหนึ่งของกระทรวงธรรมการและได้ตั้งสมาคมช่างฝีมือขึ้นเรียกว่า “สามัคคยาจารย์สมาคม” ตั้งอยู่ในบริเวณวัดราชบูรณะ (วัดเลียบ) (พิริยะ และเผ่าทอง 2525: 23-24)

ภาพที่ 1: พระบรมรูปทรงม้าและพระที่นั่งอนันตสมาคม

การสร้างภาพความศิวิไลซ์ของสยาม ด้านหนึ่งเป็นการลงทุนเพื่อแสดงให้เห็นว่าชนชั้นนำของสยามมีความศิวิไลซ์และราชวงศ์จักรีทัดเทียมกับราชวงศ์ของยุโรป ความสำเร็จของกษัตริย์สยามในการสร้างภาพความศิวิไลซ์ให้ปรากฏแก่ชาติยุโรป ยังแสดงให้เห็นจากการที่ รัชกาลที่ 6 โปรดให้พระราชวงศ์ของยุโรปเสด็จมาร่วมเฉลิมฉลองพิธีราชาภิเษกอันเลิศหรูที่กรุงเทพฯ (ผาสุก และคริส 2546: 305)

ในอีกด้านหนึ่ง ชนชั้นนำสยามก็ใช้ความศิวิไลซ์นี้เพื่อแสดงความเหนือกว่าของตนต่อผู้คนและดินแดนที่อยู่ภายใต้การปกครองของตนขนานกันไป เป็นการสร้างความชอบธรรมต่อหัวเมืองอื่นๆ ในประเทศ ด้วยการสร้าง “คนอื่น” ที่ไม่ศิวิไลซ์ขึ้นมาภายในดินแดนของสยามเอง (Thongchai 2000) ตลอดจนการพยายามควบคุมท้องถิ่นให้เข้ามาอยู่ในวงจรของรัฐโดยมีกรุงเทพฯ เป็นศูนย์กลาง

(Thongchai 1994; ผาสุก และคริส 2546: 284-289) ดังความพยายามที่จะสร้างวัดเบญจมบพิตรให้เป็นพิพิธภัณฑ์ที่รวบรวมพระพุทธรูปสำคัญและงดงามของสยาม โดยการรวบรวมพระพุทธรูปจากหัวเมืองต่างๆ มาประดิษฐานไว้ที่ระเบียงอุโบสถ (ศรัณย์ 2542; ชาตรี 2547) และที่สำคัญคือ การสร้างโครงเรื่องทางประวัติศาสตร์ และประวัติศาสตร์ศิลปะ ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เพื่อใช้อธิบายความเป็นมาของชาติไทย สร้างอุดมคติทางการเมืองผ่านศิลปวัฒนธรรมของคนที่อยู่ในอาณาเขตสยามว่ามีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน พระองค์จัดหมวดหมู่และยุคสมัยของศิลปะควบคู่ไปกับพัฒนาการชนชาติสยาม แบ่งออกเป็นยุคสมัยต่างๆ เรียงลำดับจากทวารวดี ศรีวิชัย ลพบุรี เชียงแสน สุโขทัย อยุธยา และรัตนโกสินทร์ ซึ่งใช้เป็นแนวทางหลักในการจัดลำดับยุคประวัติศาสตร์ศิลปะจนถึงปัจจุบัน[13]

ดังนั้น ศิลปะที่นำเข้ามาจากตะวันตกเป็นเครื่องมือหนึ่งที่ใช้ในการแสดงออกถึงความศิวิไลซ์ของชนชั้นนำสยาม ทั้งต่ออำนาจทางการเมืองและทางเศรษฐกิจภายนอกประเทศของลัทธิจักรวรรดินิยมยุโรปตะวันตกและภายในประเทศเพื่อสร้างรัฐชาติสยามสมัยใหม่ (nation-state) ดังการแพร่หลาย

[13]การจัดลำดับเชิงวิวัฒนาการในแนวทางของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (พ.ศ. 2405-2486) ได้ใช้เป็นแนวทางหลักๆ ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ แม้ต่อมาภายหลังมีการค้นพบหลักฐานใหม่ๆ มากขึ้น การแบ่งกลุ่มและยุคสมัยของศิลปะเปลี่ยนแปลงไป แต่ยังคงเห็นเค้าเดิมข้างต้น อาทิเช่น การศึกษาของหลวงบริบาลบุรีภัณฑ์ (ป่วน อินทุวงศ์ พ.ศ. 2440-2529), ศิลป พีระศรี (พ.ศ. 2435-2505), มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล (พ.ศ. 2466-2546), น. ณ ปากน้ำ (ประยูร อุลุชาฎะ พ.ศ. 2471-2544), พิริยะ ไกรฤกษ์ (พ.ศ. 2485-ปัจจุบัน) สันติ เล็กสุขุม (พ.ศ. 2488-ปัจจุบัน) นักโบราณคดีชาวต่างประเทศ ได้แก่ Georges Coedès (1886-1969) และ Jean Boisselier (1912-1996)

ของศิลปะจากตะวันตกที่จำกัดอยู่ในแวดวงของชนชั้นนำเพียงเท่านั้น และส่งผลให้ศิลปะของชาวบ้านถูกมองว่า “ไม่ศิวิไลซ์” เมื่อเทียบกับศิลปะของชนชั้นนำ

การก่อร่าง “ความเป็นไทย” อัน “ศิวิไลซ์”

ช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมา (ตั้งแต่รัชกาลที่ 5 ถึงรัชกาลที่ 6) สยามดำเนินนโยบายสองด้านคือ ด้านหนึ่งมุ่งไปสู่ความศิวิไลซ์แบบตะวันตก[14] ขณะที่อีกด้านสยามก็หวั่นเกรงถึงการสูญเสียอัตลักษณ์ของตนเองจากการรับอิทธิพลจากตะวันตก ชนชั้นนำสยามจึงสร้าง “ความเป็นไทย” ขึ้นมา เพื่อแสดงให้เห็นว่า “ความเป็นไทย” นั้นมีความศิวิไลซ์ไม่ต่างจากยุโรป ขณะเดียวกันก็แสดงให้เห็นถึงอำนาจของกรุงเทพฯ ที่อยู่เหนือหัวเมืองต่างๆ

การก่อตัวของแนวคิดเรื่อง “ศิลปะไทย” ในสมัยรัชกาลที่ 6 เกิดขึ้นภายใต้บริบทของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมือง ภายใต้กรอบความคิดเรื่อง “ชาติไทย”[15] และ “ความเป็นไทย” (สายชล 2551: 36) ดังการนิยามว่า

---

[14]ในสมัยรัชกาลที่ 6 (พ.ศ. 2453-2468, ค.ศ. 1910-1925) พระองค์ยังสนับสนุนให้มีการสร้างศิลปะแนวตะวันตกต่อไป แม้ว่าอีกด้านหนึ่งพระองค์จะทรงดำเนินนโยบายสร้างความเป็นไทยและสร้างสถาปัตยกรรมแบบจารีตด้วย แต่ถ้าเปรียบเทียบกันแล้วมีแนวตะวันตกมากกว่า อาทิเช่น พระราชวังมฤคทายวัน จังหวัดเพชรบุรี, พระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม, บ้านนรสิงห์ (ตึกไทย-คู่ฟ้าในปัจจุบัน) และบ้านพระยาอนิรุทธเทวา (บ้านพิษณุโลกในปัจจุบัน) ที่มีรูปแบบโกธิคสกุลช่างเวนิสใหม่ (Neo-Venetian Gothic) สร้างโดยสถาปนิกชาวอิตาเลียน Mario Tamagno และ Giovanni Gollo (วิบูลย์ 2548: 181-184)

[15]รัชกาลที่ 6 ให้ความหมายของชาติไทยไว้ว่า ชาติไทยเป็นชนชาติที่มีประวัติศาสตร์อันยาวนาน ตลอดจนผ่านการฝ่าฟันต่อสู้กับข้าศึกศัตรูอย่างพม่า เพื่อคงไว้ซึ่งชาติไทยที่อิสระ

“ความเป็นไทย” หมายถึง “ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์” (Barmé 1993) และเน้นย้ำว่าความเป็นไทยที่พระมหากษัตริย์ในอดีตได้รักษาสืบกันมานั้น มีแก่นแท้เป็นสากล “ความเป็นไทย” ในแง่นี้ จึงศิวิไลซ์ไม่ต่างจากตะวันตก

เพื่อตอบสนองนโยบายการสร้าง “ความเป็นไทย” รัชกาลที่ 6 จึงฟื้นฟูศิลปะไทย ภาษาไทย และวรรณคดีไทยขึ้นมาใหม่ เนื่องจากเห็นว่า “ศิลปะไทย” เป็นองค์ประกอบหนึ่งของความศิวิไลซ์ของสยาม โดยตั้งกรมศิลปากรขึ้นในปี พ.ศ. 2454 เพื่ออนุรักษ์และพัฒนางานศิลปะไทย (Barmé 1993: 114) และเป็นศูนย์กลางรวมช่างผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะและวัฒนธรรมในขณะนั้น อาทิ การก่อตั้ง “กรมช่าง 10 หมู่” ที่เน้นงานประณีตบรรจง กรมนี้สังกัดกระทรวงวังอยู่ภายใต้การดูแลของพระองค์โดยตรง[16] ขณะเดียวกันทรงวิจารณ์การนำเข้าศิลปะในสมัยรัชกาลที่ 5 ว่าเป็นสาเหตุที่ทำให้ศิลปะสยามเสื่อมลง[17] โดยทรงพระราชนิพนธ์ไว้ในบทความชื่อ “Siamese Art” (ศิลปะสยาม) ซึ่งตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์ภาษาอังกฤษชื่อ Siam Observer (ปี พ.ศ. 2457) ดังต่อไปนี้

โดยความหมายของกษัตริย์ ความหมายของ “ไทย” จึงหมายถึง “ไท” ที่หมายถึงความเป็นเอกราชอีกด้วย (Barmé 1993:26-28)

[16]ส่วนโรงเรียนสมาคมช่างฝีมือนั้น ก็ได้ย้ายจากสามัคคยาจารย์สมาคม (ในสมัยรัชกาลที่ 5) ไปอยู่กระทรวงธรรมการและเปลี่ยนเป็นโรงเรียนหัตถกรรมราชบูรณะ และในปี พ.ศ. 2456 รัชกาลที่ 6 พระราชทานนามให้ว่า “โรงเรียนเพาะช่าง” ปัจจุบันคือ “มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ เพาะช่าง”

[17]การอธิบายว่า ความเสื่อมลงของศิลปะสยามที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ยังได้รับการอธิบายในหมู่นักวิชาการไทยอีกด้วย อาทิ ศิลป (2511: 2), พิริยะ และเผ่าทอง (2525: 23-24) การอธิบายเช่นนี้อยู่บนฐานของความคิดว่าด้วยเรื่องอุดมการณ์ชาตินิยมและความเป็นเอกราชของชาติไทยที่ต่างไปจากความต้องการที่จะศิวิไลซ์ในสมัยรัชกาลที่ 5

> “ศิลปะสยามได้ป่วยไข้มาเป็นเวลาหลายปี และความพยายามที่จะช่วยเยียวยารักษาความเจ็บไข้ก็มีน้อยมาก ดังนั้นจึงไม่สามารถจะหวังได้ว่าความพยายามของผู้ที่รักศิลปะอย่างแท้จริง จะทำให้ศิลปะที่กำลังจะตายเฟื่องฟูไปได้นาน สิ่งที่ศิลปะต้องการคือ การรู้คุณค่าและการสนับสนุนจากคนโดยทั่วไป และสองสิ่งนี้เองเป็นสิ่งที่ศิลปะสยามไม่ได้รับ” (Asavabahu, อ้างถึงใน พิริยะ และเผ่าทอง 2525: 23)

ผลของการสถาปนากรมศิลปากรทำให้เกิดการสร้างแบบอย่างของสถาปัตยกรรมไทยและจิตรกรรมไทยขึ้นมาใหม่ และถือว่าเป็นรูปแบบงานช่างที่เป็นมาตรฐานและมีคุณภาพ โดยการผสมผสานระหว่าง “ความเป็นสากล” (ศิลปะตะวันตก) กับ “ความเป็นไทย” (ศิลปะไทยเดิม/ประเพณี) เข้าด้วยกัน งานสถาปัตยกรรมเรียกว่า “งานสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์” มีรูปแบบหลังคาจั่วมีทวยรับชายคา[18] แต่การก่อสร้างใช้ผังอาคารและวัสดุก่อสร้างสมัยใหม่ เช่น หอประชุมวชิราวุธวิทยาลัย, ตึกจักรพงษ์, และตึกคณะวิทยาศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ขณะที่งานทางด้านจิตรกรรม เรียกว่า “จิตรกรรมแนวประเพณีสมัยใหม่”[19] ดังตัวอย่างผลงานของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์[20]

---

[18]สัญลักษณ์ “รูปทรงหลังคาจั่วสามเหลี่ยม” ได้กลายมาเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นไทยในการออกแบบอาคารทางสถาปัตยกรรมไทยมาจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากราชการนำสถาปัตยกรรมรูปแบบนี้ไปใช้เป็นต้นแบบของอาคารขนาดใหญ่ของราชการ เช่น ศาลากลางจังหวัดต่างๆ หอสมุดทั่วประเทศไทย (ชาตรี 2550: 223)

[19]จิตรกรรมไทยประยุกต์หมายถึง การผสมผสานศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตกเข้ากับศิลปะแบบเดิม นักวิชาการเรียกรูปแบบศิลปะนี้ว่า “ประเพณีนิยมใหม่/ศิลปะประเพณีแบบใหม่” (neotraditionalism/neotradition art) (Fisher 1994; Clark 1998; Taylor 2004) การผสมผสานนี้

ซึ่งได้รับยกย่องว่าเป็นแบบอย่างของ “งานจิตรกรรมแนวกรมศิลป์” โดยการเขียนภาพคนที่มีใบหน้าและเครื่องแต่งกายแบบสยาม แต่มีกล้ามเนื้อและการระบายแสงเงาอย่างเหมือนจริง (realistic) การให้น้ำหนักเข้มดูลึกลับในเงามืด เช่น ภาพฝูงช้าง, ภาพพระศรีสุริโยทัย, ภาพพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ (ดูภาพที่ 2) ฯลฯ ซึ่งกล่าวได้ว่าแตกต่างจากงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี[21]

อย่างไรก็ตาม การจัดตั้งกรมศิลปากรไม่ได้มีวัตถุประสงค์เพื่อปกปักรักษาศิลปะไทยเท่านั้น หากยังเป็นการกำหนดและตัดสินว่า “ศิลปะไทย”

เกิดขึ้นในหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นการนำเรื่องราวที่เขียนในแบบจารีตมาเขียนขึ้นใหม่บนผืนผ้าใบ โดยใช้เทคนิควิธีแบบตะวันตก เช่น การเขียนด้วยสีน้ำมัน หรือการหยิบเอาลักษณะทางวัฒนธรรมบางอย่างมาจัดองค์ประกอบใหม่ เป็นต้น

[20]สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ สร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรม ตั้งแต่รัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 8 กรมพระยานริศฯ ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ที่ผสมผสานความเป็นตะวันตกเข้ากับความเป็นไทย เช่น ทางด้านสถาปัตยกรรมวัดเบญจมบพิตร อาคารหอสมุดแห่งชาติเก่าข้างสนามหลวง (น. ณ ปากน้ำ 2524: 22) นอกจากนี้กรมพระยานริศฯ ยังร่วมงานกับ Galileo Chini และ Carlo Riguli จิตรกรชาวอิตาลี ออกแบบพระอุโบสถที่วัดเบญจมบพิตรและผลงานจิตรกรรมฝาผนังที่วัดราชาธิวาส

[21]งานศิลปะแบบประเพณีไทย จะมีลักษณะแบบสองมิติ ดังที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช (2525: 11) กล่าวถึงรูปแบบทางศิลปะของกรมพระยานริศฯ ไว้ว่า “กรมพระยานริศ break away from discipline ต่างๆ ของจิตรกรรมไทย ภาพของกรมพระยานริศฯ นั้นเป็นภาพไทย แต่ดูแล้วก็เห็นเป็นฝรั่งอยู่นั่นเอง เพราะส่วนนูนของร่างกายคน ต้นไม้ สัตว์ออกมาเป็นภาพฝรั่ง และวิธีการสร้างภาพกำหนดว่าอะไรก็เป็นของฝรั่ง...ผมยอมรับว่าเป็นศิลปกรรมไทยแต่ต้องยอมรับความจริงว่าเจือปนด้วยศิลปะของฝรั่ง...เป็นจิตรกรรมแบบผสม” อาจกล่าวได้ว่าความเป็นต้นแบบในลักษณะนี้ ยังมีอิทธิอย่างมากต่อศิลปินในรุ่นต่อมา อาทิเช่น พระเทวาภินิมมิต (ฉาย เทียมศิลปชัย), เหม เวชกร รวมถึงศิลปินแห่งชาติในปัจจุบันอย่างจักรพันธุ์ โปษยกฤต อีกด้วย (สุธี 2545: 38)

มีความหมายอย่างไร และยังแสดงถึงการสถาปนาและสร้างความชอบธรรมให้องค์ความรู้และรสนิยมทางด้านศิลปะของชนชั้นนำ ผ่านการจำแนกแยกแยะว่า “ศิลปะไทย” ควรจะมีรูปแบบอย่างไร การเกิดขึ้นของ “ศิลปะแบบกรมศิลป์” จึงกลายเป็นกลไกของชนชั้นนำที่ใช้กำกับรสนิยมการออกแบบและการสร้างสรรค์ศิลปกรรมของไทย “ความเป็นไทย” ของงานศิลปะไทยโดยนัยนี้จึงหมายถึงความเป็นกรุงเทพฯ ด้วยเช่นกัน ขณะที่ศิลปะของชาวบ้าน รวมทั้งช่างท้องถิ่นไม่ถูกจัดรวมอยู่ในศิลปะของรัฐชาติ[22]

ภาพที่ 2: พระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ

[22]ทางด้านศิลปะการแสดงก็มีลักษณะเดียวกันนี้ จากการตั้งโรงเรียนนาฏศิลป์ ทำให้เกิดการจัดประเภทรูปแบบการละครและการร่ายรำ อาทิ โขน ว่าเป็น “ศิลปะไทย” โดยไม่ได้หมายรวมถึงละครที่มีที่มาจากนิทานพื้นบ้าน หรือลิเก (Barmé 1993: 119)

การสร้างมาตรฐานศิลปะแบบกรุงเทพฯ ของกรมศิลปากร มาจากกรอบความคิดแบบก้าวหน้า (narrative of progress)[23] ซึ่งมีที่มาจากจินตนาการเรื่องอำนาจและความมั่งคั่งของรัฐชาติไทยที่อยู่เหนือดินแดนอื่นๆ ในขอบเขตพื้นที่ประเทศไทย ในท้ายที่สุดได้นำมาสู่การแบ่งแยกระหว่างศิลปะของชนชั้นนำหรือของกรุงเทพฯ กับศิลปะของกลุ่มชาติพันธุ์หรือศิลปะท้องถิ่น กล่าวคือ ศิลปะของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ในประเทศไทย หรือศิลปะในพื้นถิ่นต่างๆ ถูกจัดลำดับขั้นให้เป็น “ศิลปะชาวบ้าน” ซึ่งแสดงถึงสถานภาพที่ด้อยกว่า “ศิลปะแบบกรมศิลป์” อันเป็นศิลปะของรัฐชาติ โดยใช้เกณฑ์การแบ่งแยกด้านสุนทรียศาสตร์และประโยชน์หน้าที่ใช้สอย ดังที่ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2546: 6) ให้ความหมายของศิลปะชาวบ้านว่าหมายถึง “งานศิลปะที่สร้างขึ้นโดยชาวบ้านหรือช่างพื้นบ้าน มีวัตถุประสงค์เพื่อใช้สอยหรือสนองความต้องการตามสภาพท้องถิ่น ขนบประเพณีและวัฒนธรรมของกลุ่มชน ความงามของศิลปะชาวบ้านจึงเกิดขึ้นมาจากความชำนาญและการขัดเกลาสืบต่อกันมาเป็นเวลานาน” ในความหมายนี้ศิลปะชาวบ้านจึงต่างจากการให้ความหมายงานศิลปะที่สร้างโดยช่างหลวงหรือช่างที่ได้รับการศึกษาอย่างเป็นระบบในสถาบันการศึกษา ที่มักจะให้ความสำคัญกับความวิจิตรงดงามเป็นพิเศษ

อย่างไรก็ดี การที่ชนชั้นนำและรัฐไทยให้การยอมรับรูปแบบสถาปัตยกรรมและจิตรกรรมที่ผสมผสานระหว่างศิลปะไทยกับศิลปะตะวันตกว่า

[23]ความคิดแบบก้าวหน้าถูกประดิษฐ์ขึ้นในศตวรรษที่ 19 ในบริบทของการขยายอำนาจอาณานิคมของชาติยุโรป ชาวยุโรปสร้างประวัติศาสตร์โดยจินตนาการว่าตนเองอยู่สูงสุด ในทางกลับกันให้ประเทศหรือชาติที่อยู่ในอาณานิคมของตนอยู่ล่างสุดของความก้าวหน้า เช่น แอฟริกา, โอเชียเนีย เป็นต้น (Errington 2003: 224)

เป็นรูปแบบหนึ่งของศิลปะไทย โดยเรียกว่าเป็น “แบบกรมศิลป์” ในแง่หนึ่งก็แสดงถึงการยอมรับคุณค่า มาตรฐานความงามของศิลปะตะวันตก ศิลปะไทยที่มีความศิวิไลซ์จึงหมายถึง ศิลปะไทยที่ถูกสร้างขึ้นด้วยรูปแบบศิลปะตะวันตก ได้กลายมาเป็นศิลปะไทยสมัยใหม่ ขณะที่ศิลปะไทย (เดิม) ถูกจัดประเภทให้เป็นศิลปะประเพณี อาทิ ศิลปะของกรมช่าง 10 หมู่, งานจิตรกรรมฝาผนัง เป็นต้น

การสถาปนากรมศิลปากรที่เกิดขึ้นในยุคนี้ถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการนิยามกรอบความคิดเรื่อง “ความเป็นไทยในศิลปะไทย” ผ่านการกำกับดูแลโดยกรมศิลปากรในรูปแบบของ “ศิลปะแบบกรมศิลป์” ที่กลายเป็นมาตรฐานของศิลปะไทย ศิลปะรูปแบบอื่นๆ ในประเทศไทยที่อยู่นอกเหนือไปจากความหมายดังกล่าวไม่ได้ถูกรวมเข้าเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นไทย ภาพความเป็นไทยในศิลปะไทยสมัยใหม่ที่ถูกสร้างขึ้นมาโดยชนชั้นนำจึงเป็น “ภาพที่เป็นไทย” ในสายตาของชนชั้นนำสยามที่นำเสนอผ่านการจัดการความสัมพันธ์เชิงอำนาจของชนชั้นนำกับราษฎร โดยการจำแนกแยกแยะการเป็นอื่น ด้วยการจัดลำดับขั้นของ “ความเจริญ” ในทางศิลปะระหว่างศิลปะของชนชั้นสูงหรือชาวกรุงกับศิลปะของชาวบ้าน ในความหมายเช่นนี้ศิลปะไทยสมัยใหม่จึงหมายถึงศิลปะกรุงเทพฯ/ภาคกลางผสมผสานกับศิลปะตะวันตก

หลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง: การเปลี่ยนแปลงของการนิยาม “ความเป็นไทย”

หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาสู่การปกครองแบบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุขนั้น ส่งผลต่อ

การเปลี่ยนแปลงของรัฐสยามใหม่ ซึ่งมีชาติ รัฐธรรมนูญ คณะรัฐมนตรี และระบบราชการแบบใหม่เป็นกลไกการปกครอง กระนั้นความพยายามกำหนดว่าอะไรคือศิลปะไทยในปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ไม่ได้สิ้นสุดลงไปด้วย หากแต่ยังคงปรากฏร่องรอยของการสืบเนื่องทางอุดมการณ์ในการกำหนดว่าศิลปะชิ้นใด/แบบใดเป็นศิลปะที่มีคุณค่า เป็น “ศิลปะ (ไทย) แห่งชาติ”

การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและสังคมวัฒนธรรมทั้งที่ก่อตัวขึ้นมาก่อนและหลังการปฏิวัติ (พ.ศ. 2475) ส่งอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงการนำเสนอภาพความเป็นไทยด้วยเช่นกัน กล่าวคือ หน่วยงานของราชการได้มีส่วนในการนิยามและกำหนด “ความเป็นไทย” เพิ่มมากขึ้น ความพยายามในการสร้างชาติไทยโดยจอมพล ป. พิบูลสงคราม นำมาสู่การสถาปนา “วัฒนธรรมไทย”, “เอกลักษณ์ไทย” เพื่อใช้กำหนดคุณลักษณะและให้คุณค่ากับ “ความเป็นเอกลักษณ์ไทย” โดยเชื่อมโยงกับโครงเรื่องประวัติศาสตร์ชาติไทย ผ่านการจัดตั้งหน่วยงานราชการ ซึ่งได้ดำเนินการสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน อาทิ การออกพระราชบัญญัติบำรุงวัฒนธรรมแห่งชาติ (พ.ศ. 2483)[24] และปี พ.ศ. 2495 จึงจัดตั้งเป็นกระทรวงวัฒนธรรม[25] ในปี พ.ศ. 2522 มีการจัดตั้งคณะกรรมการวัฒนธรรม และปี พ.ศ. 2545 มีการจัดตั้งกระทรวงวัฒนธรรมขึ้นมาอีกครั้ง หน้าที่หลักของหน่วยงานเหล่านี้คือ การดูแลการอนุรักษ์และส่งเสริม

[24]ก่อนหน้านั้น ปี พ.ศ. 2481 มีการตั้งกองวัฒนธรรม ในสังกัดกรมศิลปากร ในปี พ.ศ. 2501 เกิดภาวะผันแปรทางการเมือง กระทรวงวัฒนธรรมถูกยุบ โดยลดฐานะเป็นกองวัฒนธรรม สังกัดสำนักงานปลัดกระทรวงศึกษาธิการและกรมการศาสนาตามลำดับ

[25]โดยมีจอมพล ป. พิบูลสงคราม ซึ่งดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีขณะนั้นดำรงตำแหน่งเป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรม

“วัฒนธรรมไทย” เผยแพร่ “เอกลักษณ์ไทย” ผ่านสื่อสารมวลชนทั้งสื่อสิ่งพิมพ์, รายการโทรทัศน์, วิทยุ และงานกิจกรรมต่างๆ นับไม่ถ้วน เพื่อแสดงแบบอย่างของ “วัฒนธรรมไทย” อาทิ ในช่วงต้นทศวรรษที่ 2510 กระทรวงศึกษาธิการตีพิมพ์ “วารสารวัฒนธรรมไทย” เพื่อเผยแพร่ลักษณะของวัฒนธรรมไทยให้แพร่หลายในวงกว้าง เนื้อหาของวารสารเน้นและสนับสนุนวัฒนธรรมไทยในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมแห่งชาติ ตั้งแต่ อาหารจนถึงศิลปะพื้นบ้าน มวยไทย วันหยุดราชการไทย (Reynolds 2002: 11)

ความตึงเครียดของแนวคิดเรื่องความเป็นสมัยใหม่กับชาตินิยม ปรากฏชัดมากยิ่งขึ้น จากการตั้งสถาบันศิลปะแบบตะวันตก ภายใต้การดูแลของศิลป พีระศรี[26] มีชื่อว่าโรงเรียนประณีตศิลปกรรม (หรือที่เรียกว่า “โรงเรียนประณีตศิลป์”) และได้ยกฐานะเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี พ.ศ. 2486 โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสอนศิลปะแบบตะวันตกในประเทศไทย และเพื่อให้เกิดการสร้างงานศิลปะตะวันตกในประเทศ โดยมิต้องจ้างช่างจากต่างประเทศแบบในยุคก่อนหน้า

[26]ศิลป พีระศรี ไม่เพียงแต่เป็นผู้วางหลักสูตรการเรียนการสอนศิลปะแบบตะวันตกในประเทศไทยเท่านั้น หากยังพบว่าศิลป พีระศรี ได้กลายมาเป็นผู้วางรากฐานความคิดเกี่ยวกับอุดมการณ์ศิลปะ การสร้างมาตรฐานความงามทางศิลปะ ผ่านงานเขียน, การจัดประกวดงานศิลปะ และประการสำคัญคือความคิดและอุดมการณ์ของศิลป พีระศรี ยังคงไหลเวียนและได้รับการส่งผ่านสู่มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งกลายมาเป็นมหาวิทยาลัยชั้นนำและชี้นำโลกศิลปะไทยมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน; ดูรายละเอียดประเด็นนี้ใน กษมาพร (2553: 71-77)

ศิลป พีระศรี เองน่าจะตระหนักถึงความวิตกกังวลของชนชั้นนำไทย ดังปรากฏในหลักสูตรก็มีการเรียนการสอนศิลปะไทยประเพณีควบคู่กัน[27] อาจกล่าวได้ว่าศิลป พีระศรี ทั้งสนับสนุนการทำงานศิลปะแบบตะวันตกและศิลปะไทย แต่ถึงกระนั้น ผลงานศิลปะของศิลปินรุ่นแรกที่จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปากรส่วนมากก็สร้างขึ้นในรูปแบบของศิลปะตะวันตก อาทิ แนวเหมือนจริง (realistic)[28] และแนวอิมเพรสชั่นนิสต์[29] (impressionism) ผลงานเหล่านี้ได้รับการวิจารณ์ทั้งจากนักวิชาการไทยและต่างชาติว่ามีลักษณะตะวันตกมากจนเกินไป (too European) (Taylor 2004: 7) กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือการลอกเลียนรูปแบบของศิลปะตะวันตกมา ดังที่ คึกฤทธิ์ ปราโมช (2493, อ้างถึงใน พิริยะและเผ่าทอง 2525: 30) ให้ความเห็นว่า “ภาพแต่ละภาพนั้นล้วนแต่ตะโกนกู่ก้องด้วยเสียงอันดังว่า โกแก็ง หรือ แวนก็อค หรือ ซัลวาดอร์ ดาลี อย่างบาดหูบาดตาเป็นที่สุด” สอดคล้องกับความเห็นของศิลป (1959: 15) ว่าการได้รับการศึกษาสมัยใหม่ทำให้เกิดการลอกเลียนรูปแบบ (style) จากสิ่งที่เห็น

[27]ศิลป พีระศรี เป็นผู้รับผิดชอบในการสอนศิลปะตะวันตก, หลวงวิจิตรวาทการ สอนประวัติศาสตร์ไทย, พระเทวาภินิมมิตและพระสรลักษณ์ลิขิตสอนจิตรกรรมไทย, หลวงเทพลักษณ์เลขาสอนวิชาออกแบบและทำฉากละคร, มจ. สมัยเฉลิม กฤดากร สอนวิชาสถาปัตยกรรม, มจ. ยาใจจิตรพงศ์ สอนวิชาสถาปัตยกรรม (วิบูลย์ 2548: 205) มากไปกว่านั้น ศิลป พีระศรี ยังเขียนบทความถึงประวัติศาสตร์ศิลปะโบราณคดีในประเทศไทย ทั้งยังเป็นผู้สนับสนุนให้ตั้งคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์และคณะโบราณคดี เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยอีกด้วย

[28]อาทิ ประติมากรรม “นักมวย” (2494) และ “ปลายทางแห่งชีวิต” (2493) ของ สิทธิเดช แสงหิรัญ

[29]อาทิ ผลงานของเฟื้อ หริพิทักษ์ (2492-2493), ผลงานของทวี นันทขว้าง “ภูเขาทอง” (2494) เป็นต้น

ในหนังสือภาพศิลปะจากตะวันตก ทำให้ผลงานของศิลปินเหล่านี้ขาดลักษณะเฉพาะตน เพราะว่าศิลปินลอกเลียนแบบงานของตะวันตกมาจนดูไม่ออกเลยว่าเป็นงานของเอเชียหรือของไทย ถ้าไม่ได้ดูที่ชื่อและเชื้อชาติของศิลปิน กล่าวคือ ศิลป พีระศรี เสนอให้ศิลปินไทยตระหนักถึงรากเหง้าจิตวิญญาณของตนเอง เพื่อที่จะแสดงออกถึงธรรมชาติของตน[30] หมายความว่าศิลปินไทยต้องตระหนักถึงประเพณี วัฒนธรรมไทยที่เป็นสิ่งแวดล้อมรอบตัวของศิลปิน โดยการยกตัวอย่างผลงานของ ชลูด นิ่มเสมอ ว่าเป็นผลงานที่ผสมผสานความรู้สึก รูปทรงจากศิลปะไทยเข้ากับการเขียนแบบตะวันตกได้อย่างลงตัว ความคิดเห็นของคึกฤทธิ์ ปราโมช และศิลป พีระศรี แสดงถึงความพยายามของชนชั้นนำไทยในการกำหนดความหมายและสุนทรียศาสตร์ของ “ศิลปะไทยสมัยใหม่” ว่าคือการผสมผสานระหว่าง “ความเป็นไทย” กับ “ศิลปะตะวันตก”

แม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างของสังคมไทยหลายประการ แต่หน่วยงานของราชการและชนชั้นนำก็ยังคงเป็นผู้ที่มีบทบาทในการกำหนดเนื้อหาและความหมายของ “ความเป็นไทย” ในแง่นี้ นิยามความหมายของ “ความเป็นไทย” จึงถูกกำหนดจากศูนย์กลางอำนาจ

[30]ข้อความในภาษาอังกฤษมีอยู่ว่า “Young Thai artist must be conscious of their roots and the spirit of nationality in their art”

ศิลปะสร้างชาติ

ผลของการปฏิวัติปี พ.ศ. 2475 ทำให้รัฐเข้ามามีบทบาทนำในการให้การอุปถัมภ์ศิลปะแทนราชสำนัก กรมศิลปากรได้ถูกย้ายไปสังกัดกระทรวงธรรมการในปี พ.ศ. 2476 โดยมีหลวงวิจิตรวาทการ เป็นอธิบดีกรมศิลปากร (พิริยะ และเผ่าทอง 2525: 27) ผู้ซึ่งมีบทบาทสำคัญต่อการผลักดันแนวคิดเรื่องความเป็นไทยในศิลปะไทยภายใต้การกำกับของกรมศิลปากร นอกจากนั้น หลวงวิจิตรวาทการและจอมพล ป. พิบูลสงคราม ยังเป็นผู้เสนอแนวคิดเรื่องการสร้างรัฐชาติที่เข้มแข็งโดยกองทัพไทย หรือ “อุดมการณ์ทหารชาตินิยม” (ผาสุก และคริส 2546: 329) ซึ่งเป็นแนวคิดที่พัฒนามาจากขบวนการฟาสซิสต์ในยุโรปและญี่ปุ่น

หลวงวิจิตรวาทการได้สืบทอดความคิดเรื่อง “ความเป็นไทย” ในศิลปะไทยที่มีความรุ่งเรืองมาแต่โบราณ เพื่อให้คนไทยภาคภูมิใจใน “รัฐชาติไทย” ของตน ตามแนวความคิดของรัชกาลที่ 6 ผ่านการสร้างละครประวัติศาสตร์ อาทิ เรื่องน่านเจ้า, เลือดสุพรรณ, พระเจ้ากรุงธน, ราชมนู, ศึกถลาง และจากเพลงปลุกใจ อาทิ เพลงต้นตระกูลไทย, เพลงตื่นเถิดชาวไทย เป็นต้น (Barmé 1993; สายชล 2551) ล้วนแต่แสดงถึงอุดมการณ์เรื่อง “ผู้นำประเทศที่เข้มแข็ง” เพื่อต่อต้านภัยคุกคามจากต่างประเทศและยังสนับสนุนการเรียกร้องดินแดนที่เชื่อกันว่าเสียให้กับอังกฤษและฝรั่งเศสกลับคืนมา ผลพวงหนึ่งของความคิดในแนวชาตินิยมไทยในรูปแบบนี้จึงมีการสร้างและสถาปนาพระบรมรูปของพระมหากษัตริย์ให้เป็นอนุสาวรีย์แห่งชาติ เช่น อนุสาวรีย์พระบรมรูปรัชกาลที่ 6 (สวนลุมพินี), พระบรมรูปสมเด็จพระนเรศวรมหาราช (อำเภอดอนเจดีย์ จังหวัดสุพรรณบุรี) เป็นต้น

นอกจากนี้ รัฐยังสนับสนุนศิลปะสมัยใหม่ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของ “การสร้างชาติไทยสมัยใหม่” หรือ “การเป็นไทยใหม่” จากหนึ่งใน 12 ข้อของประกาศรัฐนิยมที่ออกโดยจอมพล ป. พิบูลสงคราม คือการกำหนดให้ประชาชนใช้เวลาในตอนค่ำไปชมงานแสดงศิลปะ และยังสร้างระบบการศึกษาศิลปะให้มีมาตรฐานเทียบเท่ากับต่างประเทศ โดยการยกฐานะให้โรงเรียนประณีตศิลป์เป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี พ.ศ. 2486 การเปิดการศึกษาในเบื้องต้นนั้นมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ศิลปินเหล่านี้มาทำงานที่กรมศิลปากร เพื่อมาแทนที่ศิลปินชาวต่างชาติที่เข้ามาทำงานในไทย และเพื่อสร้างรัฐสมัยใหม่ตามนโยบายของรัฐ (Michaelsen 1993: 62)

ศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นในช่วงเวลานี้จึงมีลักษณะของการโฆษณาชวนเชื่อของรัฐ (propagating art) ได้รับการการอธิบายว่ามีลักษณะคล้ายคลึงกับศิลปะฟาสซิสต์ (fascist art) ในอิตาลี หรือศิลปะนาซี (nazi art) ในเยอรมัน และศิลปะแบบสัจนิยมแนวสังคมนิยม (Socialist Realism) ซึ่งเป็นแนวนิยมของกลุ่มฝ่ายซ้ายในอเมริกา, เม็กซิโก, สหภาพโซเวียต รวมถึงในเวียดนามด้วย (Barmé 1993; Michaelsen 1993; สุธี 2549; ชาตรี 2552) ดังภาพเขียนที่ได้รับรางวัลชนะเลิศในการจัดประกวดงานประณีตศิลป์ในงานแสดงฉลองรัฐธรรมนูญที่สนามเสือป่า[31] ของอินตา ศิริงาม เป็นภาพเทวดาอุ้มประเทศไทยไปสู่ความสว่างที่ดวงจันทร์ซึ่งมีรูปรัฐธรรมนูญอยู่ โดยสื่อความหมายถึงหลัก 6

[31]การจัดประกวดงานศิลปะนั้น ริเริ่มโดยศิลป พีระศรี ซึ่งทำงานในกรมศิลปากรในขณะนั้น จัดเป็นประจำทุกปีตั้งแต่ปี พ.ศ. 2481 เป็นต้นมา โดยมีสภาวัฒนธรรมแห่งชาติเป็นผู้อุปถัมภ์

ประการของคณะราษฎร[32] (สุธี 2545: 49) รูปแบบของการทำงานศิลปะ จึงมีลักษณะแบบเหมือนจริง ถ้าเป็นรูปคนก็จะมีร่างกายกำยำ ขึงขัง และยังเป็นการปั้นรูปคนธรรมดาสามัญทั่วไป ต่างจากขนบการปั้นแบบประเพณีที่มักปั้นรูปเทพเทวดาหรือชนชั้นนำ อาทิ อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี (2477) มีลักษณะเป็นรูปผู้หญิงยืนธรรมดา โดยไม่มีเครื่องยศประกอบ, ขณะที่รูปแบบของอนุสาวรีย์หรือสถาปัตยกรรมมีรูปทรงภายนอกเรียบเกลี้ยง เป็นเส้นตรงไปตรงมา ไม่นิยมแต่งด้วยลวดลายใดๆ เช่น อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย (2482)[33], อาคารที่ทำการกระทรวงยุติธรรม, ตึกแถวริมถนนราชดำเนินกลาง 10 หลัง, โรงแรมรัตนโกสินทร์, สนามกีฬาศุภชลาศัย เป็นต้น ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นความพยายามทำลายความชอบธรรมทางการเมืองของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ผ่านการทำลายสัญลักษณ์ทางการเมืองที่สะท้อนลักษณะฐานานุศักดิ์ต่างๆ ลง และเรียกว่า “สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย”[34] (ชาตรี 2547: 294-295)

การสร้างงานศิลปกรรมในยุคนี้เป็นส่วนหนึ่งของการเมือง ถูกใช้เป็นเครื่องมือของการสร้างประวัติศาสตร์ชาตินิยม รวมทั้งมีส่วนในการสร้างความคิด

---

[32]หลัก 6 ประการของคณะราษฎร ประกอบด้วย เอกราช ปลอดภัย เศรษฐกิจ เสมอภาค เสรีภาพ และการศึกษา เป็นหลักการที่ประกาศในประกาศคณะราษฎร ฉบับที่ 1

[33]อนุสาวรีย์ประชาธิปไตยเป็นอนุสาวรีย์ที่ได้รับการตีความและวิพากษ์ในหลายความเห็น (ดูการตีความอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยได้ใน มาลินี 2548) ด้านหนึ่งเห็นว่าอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยไม่ได้สื่อถึงความเป็นประชาธิปไตยอย่างที่ควรเป็น (นิธิ 2538: 114-120; วิรุณ 2534: 111-115; แสงอรุณ 2523: 101-106) ด้านหนึ่งก็เห็นว่าอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยสร้างตามระบบสัญลักษณ์ของคณะราษฎรอย่างเต็มที่ (ชาตรี 2552: 214)

[34]“สถาปัตยกรรมแบบทันสมัย” นี้ มีความหมายถึงสถาปัตยกรรมแบบใหม่ที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ไม่ได้ใช้ในความหมายของการแบ่งยุคสมัยประวัติศาสตร์ของสถาปัตยกรรมตะวันตก

สมัยใหม่ แม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงการปกครอง แต่หลังการปฏิวัติ โครงสร้างทางการเมืองก็ยังคงรวมศูนย์อำนาจอยู่ที่ชนชั้นนำ ในทางศิลปกรรมก็เช่นกัน รัฐยังคงเป็นทั้งผู้สนับสนุนและผลิตงานศิลปกรรมดังที่ปรากฏสมัยรัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ต่างกันที่ จอมพล ป. ส่งเสริมศิลปะไทยร่วมสมัยเพื่อนำไปสู่การเป็นประเทศที่ “ทันสมัย” และ “มีวัฒนธรรม” ซึ่งต่างไปจากรัชกาลที่ 6 ที่ทรงใช้ศิลปะแบบประเพณีในการสร้างลัทธิชาตินิยม

ชนบทนิยม

การพัฒนาเศรษฐกิจในช่วงต้นทศวรรษที่ 2500 โดยการผลักดันของรัฐภายใต้รัฐบาลของ จอมพล สฤษดิ์ ธนะรัชต์ และการสนับสนุนการท่องเที่ยวประเทศไทย นำมาสู่การขยายตัวของโลกศิลปะไทยสมัยใหม่เป็นอย่างมาก[35] เนื่องมาจากสาเหตุที่มีชาวต่างชาติเดินทางเข้าสู่ประเทศไทยเพิ่มมากขึ้น ชาวต่างชาติเหล่านี้ได้กลายมาเป็นกำลังสำคัญในการซื้องานศิลปะในแบบที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน

[35]พร้อมๆ กันนั้นมีการตื่นตัวทางความคิดเกี่ยวกับศิลปะเพิ่มมากขึ้น ประมาณปี พ.ศ. 2502 ประยูร อุลุชาฎะ เริ่มวิจารณ์งานศิลปะผ่านนามแฝงว่า “น. ณ ปากน้ำ” ต่อมาในปี พ.ศ. 2506 มีการออกวารสารสังคมศาสตร์ปริทัศน์ โดยมีสุลักษณ์ ศิวรักษ์ เป็นบรรณาธิการ ซึ่งมีการนำผลงานศิลปะตีพิมพ์บนปกหน้าและมีบทความศิลปะร่วมสมัยอีกด้วย

ในปี พ.ศ. 2504[36] ถือได้ว่าเป็นยุคทองของงานแสดงศิลปะและการเปิดหอศิลป์ (art gallery) ย่านที่อยู่อาศัยของชาวต่างชาติอย่าง ถนนสุขุมวิท ถนนเพลินจิต กลายเป็นทำเลทองสำหรับแกลเลอรี่[37] ความเฟื่องฟูของวงการศิลปะจากการค้าขายกับชาวต่างชาติทำให้เกิดการสร้างตลาดการค้าศิลปะในโลกศิลปะ คนทำงานศิลปะสามารถประกอบอาชีพเป็นศิลปินอิสระได้เป็นครั้งแรก ทั้งมีการมีการนำผลงานศิลปะของศิลปินไทยออกไปแสดงต่างประเทศและศิลปินไทยเดินทางไปเรียนต่อต่างประเทศมากขึ้น[38]

มากไปกว่านั้น รัฐส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมให้เป็นส่วนหนึ่งของการส่งเสริมการท่องเที่ยวประเทศไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513-2523 พร้อมกับการนำเสนอภาพ “ความเป็นไทย” ในฐานะที่เป็นตราสินค้า (brand name) ความเป็นไทยที่เกิดขึ้นในขณะนี้ไม่ได้หมายถึงความมั่นคงของรัฐ แต่หมายถึง “อัตลักษณ์ไทย”ที่จะช่วยเพิ่มตัวเลขทางเศรษฐกิจให้กับประเทศ (Reynolds 2002:311) ภาพ “ความเป็นไทย” ที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อวัตถุประสงค์ด้าน

---

[36]พิริยะ และเผ่าทอง (2525: 35) ระบุว่าในช่วงเวลานั้นผู้ซื้องานศิลปะ 90% หรือมากกว่านั้นเป็นชาวตะวันตกและผู้ที่ไปร่วมเปิดงานแสดงภาพครึ่งหนึ่งก็เป็นชาวตะวันตก

[37]อาทิ การตั้งแกลเลอรี่ใหม่ๆ เช่น Fine art แกลเลอรี่ ถนนเกสร, เอลิซาเบท แกลเลอรี่ ถนนเพลินจิต, เทวาคำ ถนนนครสวรรค์, หอขวัญ แกลเลอรี่ ถนนเพชรบุรีตัดใหม่, ทริโอ แกลเลอรี่ ถนนเพชรบุรีตัดใหม่ เป็นต้น ตลอดจนพื้นที่ในการแสดงงานศิลปะที่เพิ่มจำนวนขึ้น อาทิ สยามสมาคม, ถนนอโศก, ศูนย์จัดแสดงงานขององค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย, วังสวนผักกาด ผลงานของศิลปินระดับแนวหน้าก็มักจะไปแสดงผลงานที่ เอ.ยู.เอ. บริติช เคาน์ซิล และสมาคมฝรั่งเศส โดยได้รับการสนับสนุนจากนักการทูตต่างชาติในไทย (พิริยะ และเผ่าทอง 2525)

[38]อาทิ ในปี พ.ศ. 2506 ดำรง วงศ์อุปราช แสดงงานที่ปารีสและฟลอเรนซ์ และในปี พ.ศ. 2507 ถวัลย์ ดัชนี นำผลงานไปแสดงที่เซลังงอร์คลับ ประเทศมาเลเซีย เป็นต้น

การท่องเที่ยว เพื่อให้กลายเป็นภาพลักษณ์ของประเทศไทยให้ปรากฏแก่สายตาของนักท่องเที่ยวต่างชาติ ก็มักเป็นไปในทางที่ดูแปลกประหลาด/แปลกตา (exotic Thai)[39] ดังสะท้อนให้เห็นจากเนื้อหาของผลงานศิลปะในช่วงทศวรรษที่ 2500 ที่แสดงออกถึงลักษณะของพื้นบ้านและชนบทอันดีงามของไทย เช่น ผลงานชื่อ “กฐิน” (2501) ของมานิตย์ ภู่อารีย์ แสดงถึงภาพประเพณีทำบุญตักบาตรของคนไทยและงานบุญในกิจกรรมทางพุทธศาสนา, ผลงานของ ชลูด นิ่มเสมอ มีลักษณะผสมผสานทั้งแนวไทยประเพณีและรูปทรงเรขาคณิตแบบกึ่งนามธรรม เช่น ภาพ “อาหารค่ำ” (2499) “ผู้หญิงหลับ” (2503) และงานประติมากรรมของเขียน ยิ้มสิริ, ชิต เหรียญประชา, สิทธิเดช แสงหิรัญ เป็นต้น รวมถึงผลงาน “แนวตลาดน้ำ” ที่นำเสนอภาพชีวิตแบบอุดมคติไทยของกลุ่มศิลปินที่โรงเรียนเพาะช่าง อาทิ เฉลิม นาครักษ์, เหม เวชกร, จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ และกมล ทัศนาญชลี เป็นต้น[40]

มากไปกว่านั้น ยังพบว่าศิลป พีระศรี และมหาวิทยาลัยศิลปากร มีส่วนสำคัญในการผลักดันให้มีสร้างผลงานศิลปะในเนื้อหาดังกล่าว ดังข้อเขียนของ

---

[39]โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปี พ.ศ. 2528 การท่องเที่ยวแห่งประเทศทำการตลาดเกี่ยวกับการรับรู้ภาพลักษณ์ของประเทศไทยจากสายตาของนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติเพื่อทำโฆษณาประเทศไทย ซึ่งผลที่ออกมานำให้เกิดสโลแกนการนำเสนอในแต่ละปี เช่น “Brilliant Thailand” (1986), “Visit Thailand Year” (1987), “Thailand Arts and Crafts” (1989), Exotic Thailand-See More of the Country, See More of the People (1991) และ “Amazing Thailand” สโลแกนเหล่านี้ถูกตั้งชื่อเป็นภาษาอังกฤษเรื่อยมา ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเราสนใจว่าคนอื่นมองว่าตัวเราเองเป็นอย่างไร โดยเฉพาะการสร้างภาพลักษณ์ให้ชาวต่างชาติเห็น (Reynolds 1998; 2002)

[40]ผลงานใน “แนวตลาดน้ำ” นี้ได้เป็นต้นแบบของการเขียนภาพเพื่อขายให้แก่ท่องเที่ยวต่างชาติมาถึงปัจจุบัน

ศิลป พีระศรี ที่เขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2502 (ค.ศ.1959) บรรยายถึงสิ่งแวดล้อมของไทยว่า “มีชีวิตที่บริสุทธิ์ ชาวบ้านยิ้มแย้มแจ่มใส ประกอบอาชีพเกษตรกรรมปลูกข้าว ปลูกผลไม้ แผ่นดินไทยอุดมไปด้วยผลหมากรากไม้ ผู้คนยังใส่บาตรนิยมไปวัดเป็นประจำ” (Bhirasri 1959:24) เป็นไปได้ว่าข้อเขียนของศิลป พีระศรี อาจจะได้รับอิทธิพลจากนโยบายทางการเมืองที่นำโดย จอมพล สฤษดิ์ ธนะรัชต์ ที่มีนโยบายสนับสนุนแนวความคิดแบบอนุรักษ์นิยมและส่งเสริมคุณค่าแบบประเพณี (Wyatt 1984: 278-279) และยังสอดคล้องกับความคิดเห็นของพระยาอนุมานราชธน[41] ปัญญาชนผู้มีบทบาทสำคัญทางความคิดของรัฐ พระยาอนุมานราชธนได้สร้างมโนทัศน์ที่สำคัญเกี่ยวกับชนบท เรียกว่า “ชนบทนี้ดี” มองชนบทในฐานะที่เป็นส่วนประกอบอันปฏิเสธมิได้ของชาติไทยและวัฒนธรรมไทย ภาพของชนบทที่พระยาอนุมานราชธนเสนอเกี่ยวกับวิถีชีวิต ความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณี และงานเทศกาลในท้องถิ่นต่างๆ ตั้งแต่ทศวรรษ 2490 เป็นต้นมา ทำให้คนไทยได้รับรู้ว่าชนบทเป็นส่วนหนึ่งของเมืองไทยนี้ดี และปัจจัยที่ทำให้ชนบทนี้ดีคือพุทธศาสนา และขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวบ้านซึ่งส่วนใหญ่เกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนานั่นเอง (สายชล 2551: 71) มากไปกว่านั้น ความคิดเรื่อง “ชนบทไทย” ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของความเป็นไทยยังสอดคล้องกับกระแสความคิดทางสังคมในช่วงกลางทศวรรษ 2510 ที่เกิดกระแสการยกย่อง “ชาวบ้าน/ชนบท” ในฐานะแบบอย่างอันบริสุทธิ์เรียบง่าย เพื่อต่อสู้

[41]ศิลป พีระศรี ทำงานอยู่ภายใต้การทำงานของกรมศิลปากร ซึ่งมีพระยาอนุมานราชธนเป็นอธิบดี พระยาอนุมานราชธนเข้าทำงานตั้งแต่ปี พ.ศ. 2478 ในตำแหน่งหัวหน้ากองศิลปวิทยาการ กรมศิลปากร จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2485 ได้รับตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร และรับราชการจนครบเกษียณอายุปี พ.ศ. 2491

กับแบบอย่างการดำเนินชีวิตแบบ “ชาวเมือง” ที่หมายถึง “ความเป็นญี่ปุ่น-อเมริกัน” ที่เป็นฐานสนับสนุนชั้นนำทางอำนาจในขณะนั้น (ยุกติ 2548: 109)

จากที่กล่าวมาจะเห็นว่ากระแสความคิดยกย่อง “ชาวบ้าน/ชนบท” ผสานกับกระแสจากการท่องเที่ยว นำไปสู่การยกระดับ “ความเป็นชาวบ้าน” ที่ถูกแสดงผ่านงานศิลปะร่วมสมัยให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของ “ความเป็นไทย” ในช่วงเวลาดังกล่าว

พุทธศาสนา: พุทธศิลป์

การสร้างผลงานศิลปะที่เน้นเนื้อหาเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนานั้น เรียกได้ว่าเป็นการสืบเนื่องของการทำงานศิลปะแบบไทยที่นิยมการสร้างศิลปะเพื่อเป็นพุทธบูชาต่อศาสนา อาทิ การสร้างโบสถ์, วิหาร, การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง เนื้อเรื่องหลักที่นิยมเขียนกัน ได้แก่ พุทธประวัติ, นิทานชาดก และไตรภูมิ (สันติ 2533: 162-163) ตามคติการทำงานของไทยเน้นการลอกเลียนครู (copy)[42] ซึ่งเป็นคติที่ตรงข้ามกับการสร้างความเป็นปัจเจก (individualism) ความเป็นต้นฉบับ (originality) ในผลงานตามคติตะวันตก กระนั้น ศิลปินก็ยังคงเลือกแสดงถึงเนื้อหาพุทธศาสนาในศิลปะสมัยใหม่ ศิลปะสมัยใหม่ที่นำเสนอรูปแบบศิลปะประเพณี ทั้งจากแนวคิด เทคนิค วิธีการ และวัสดุอุปกรณ์ เช่น การใช้สีฝุ่น,

[42] งานศิลปะแบบประเพณีนั้นถือว่าถ้าทำได้เหมือนครูจะได้ชื่อว่ามีความสามารถ และไม่กล้าแหวกแนวจากครู เพราะจะถือว่าไม่ให้เกียรติครู (จุลทัศน์ 2543: 166-167) และถ้าผลงานมีความงดงามจนเป็นที่ยกย่องก็มักจะอ้างว่าเป็นเพราะอิทธิฤทธิ์เทวดา เนื่องจากไม่รู้สึกว่าตนเองเป็นเจ้าของผลงาน (ปริตตา 2536: 86)

การแปะทอง เรียกว่า “ศิลปะประเพณีใหม่” (neo-traditional art) หรือ “พุทธศิลป์” (Buddhist art)

ในช่วงปลายทศวรรษที่ 2500 ศิลปะในรูปแบบนี้ได้เป็นกระแสหลักในโลกศิลปะไทย[43] (Apinan 1992: 194) อาทิ ผลงานของเฉลิม นาคีรักษ์, อังคาร กัลยาณพงษ์, ชลูด นิ่มเสมอ, มานิตย์ ภู่อารีย์ และประหยัด พงษ์ดำ เป็นต้น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผลงานของถวัลย์ ดัชนี (หลังจากเดินทางกลับมาจากเนเธอร์แลนด์) เขาได้สร้างสรรค์งานเกี่ยวกับพุทธศาสนา โดยผสมผสานการเขียนภาพแบบตะวันตกเข้ากับการเขียนภาพแบบประเพณี และสะท้อนเนื้อหาผ่านคติความเชื่อทางศาสนาพุทธและฮินดู ในปี พ.ศ. 2514 งานจิตรกรรมของถวัลย์ถูกกล่าวหาว่าดูหมิ่นสิ่งศักดิ์สิทธิ์[44] จากภาพที่ถวัลย์เขียนคล้ายกับรูปพระพุทธรูปเป็นพื้นหลังและมีผู้ชายไม่สวมเสื้อผ้ายืนหันหลังให้กับผู้คน จนกระทั่งทำให้งานบางชิ้นถูกมีดกรีด อย่างไรก็ตาม ถือได้ว่าถวัลย์ ดัชนี เป็นศิลปินคนแรกๆ ที่นำศิลปะประเพณีไทย รวมทั้งความคิดทางพุทธศาสนามาประยุกต์ให้เข้ากับ

[43]เพื่อโต้แย้งกับสร้างงานในแนวนามธรรมซึ่งเป็นอีกแนวหนึ่งที่นิยมในขณะนั้น

[44]ในวันที่ 7 ตุลาคม พ.ศ. 2514 มีนักเรียนบุกเข้าไปทำลายงานของถวัลย์ ขณะจัดแสดงอยู่ที่สมาคมนักเรียนคริสเตียน จากตัวอย่างของถวัลย์ แสดงให้เห็นว่าศาสนาพุทธเป็นส่วนหนึ่งของเอกลักษณ์แห่งชาติที่จะดูหมิ่นไม่ได้ ทำให้หลายๆ ครั้งผลงานศิลปินถูกกล่าวหาว่าไม่เคารพวัฒนธรรมไทย เช่น ภาพของสมศักดิ์ รักษ์สุวรรณ (2547) มีภาพของยักษ์เป็นพื้นหลังและมีรูปผู้หญิงเปลือยยืนอยู่ข้างๆ กัน หรือในกรณีภาพชุดภิกษุ สันดานกา ของอนุพงษ์ จันทร ที่ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ เหรียญเงิน ศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 51 (2548), เหรียญทอง ศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 52 (2549) และ 53 (2550), เหรียญเงิน ศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 54 (2551) ก็ถูกวิจารณ์และถูกประท้วงจากสื่อและจากสำนักงานพระพุทธศาสนาว่าไม่เหมาะสม ถือว่าเป็นการย่ำยีพุทธศาสนา

ศิลปะสมัยใหม่จนกลายเป็นผลงานศิลปะที่มีลักษณะเฉพาะตน (Apinan 1993: 225-226)

ความเฟื่องฟูของศิลปะในรูปแบบนี้ น่าจะมีสาเหตุหลักๆ สองประการ ประการแรกคือ การเปิดภาควิชาศิลปะไทย ในปี พ.ศ. 2519 ขึ้นที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร โดยมีการเรียนการสอน การค้นคว้าวิจัย ข้อมูลจากแนวศิลปะไทยประเพณี โดยการผลักดันจากชลูด นิ่มเสมอ เพื่อสร้างผู้ศึกษาศิลปะไทย ทั้งในแง่ของการอนุรักษ์และสร้างสรรค์ศิลปะแบบไทยประเพณีให้ก้าวหน้า ผลจากการเปิดภาควิชาศิลปไทยในระยะเริ่มแรกก็เน้นที่การเรียนการสอนแบบศิลปะเพณี มีอิทธิพลต่อการสร้างงานจากเนื้อหาพุทธศาสนาเพิ่มมากขึ้น อาทิเช่น ผลงานของ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์, ปัญญา วิจินธนสาร (ดูภาพที่ 3), สมหมาย พันธุ์บ้านแหลม, ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ เป็นต้น ประการที่สอง จากการสนับสนุนขององค์กรเอกชน อาทิ การจัดประกวดงานศิลปกรรม ที่เน้นเนื้อหาแบบศิลปะแบบไทยประเพณี เช่น การแสดงจิตรกรรมบัวหลวง โดยการสนับสนุนของธนาคารกรุงเทพ (เริ่มปี พ.ศ. 2517) และการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยของธนาคารกสิกรไทย (เริ่มปี พ.ศ. 2522) ตลอดจนการเติบโตของระบบเศรษฐกิจและการเติบโตของการท่องเที่ยวประเทศไทยในช่วงทศวรรษที่ 2500 นำไปสู่ความนิยมการตกแต่งแบบไทยในโรงแรมต่างๆ โดยการเขียนประดับเต็มทั้งแผ่นผนังหรือเขียนใส่กรอบประดับผนัง อาทิ การเขียนภาพจิตรกรรมบนฝาผนังที่โรงแรมเพรสซิเด้นท์ โดยอังคาร

กัลยาณพงศ์ และฝาผนังที่โรงแรมมณเฑียร โดยไพบูลย์ สุวรรณกูฏ เป็นต้น[45] ลักษณะของงานจิตรกรรมแบบประเพณีในลักษณะนี้จึงได้รับการวิจารณ์ว่ามีหน้าที่อย่างชัดเจนในด้านของการประดับโดยตรง (สันติ 2533: 162)

ช่วงทศวรรษนี้น่าจะเรียกว่าเป็นยุคทองของการค้าศิลปะในโลกศิลปะไทย งานศิลปะได้รับการสะสมในฐานะที่เป็นทรัพย์สิน (asset) และเกิดการปั่นราคางานศิลปะของศิลปินบางท่านให้มีราคาสูง กระทั่งมีการกล่าวว่าศิลปินไม่ไส้แห้งอีกต่อไป (วิริยะ 2536) ในปี พ.ศ. 2527 เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์, ปัญญา วิจินธนสาร, สมภพ บุตราช และจิตรกรอีกหลายคนได้เดินทางไปเขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธประทีป วิมเบิลดัน พาร์คไซด์ (Wimbledon Parkside) ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ[46] จิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธปทีปนี้ได้รับการยอมรับว่าเป็นงานจิตรกรรมไทยที่เชื่อมระหว่างอดีตที่มีความรุ่งโรจน์กับปัจจุบันที่เป็นยุคแห่งความเปลี่ยนแปลงได้เป็นอย่างดี (Cate 2003) หลังจากงานที่วัดพุทธประทีป ศิลปินแกนนำ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์และปัญญา วิจินธนสาร ได้ก้าวขึ้นสู่ความเป็นศิลปินแนวหน้าของไทยตั้งแต่กลางทศวรรษ 2530

[45] นอกจากนั้น ยังมีผลงานของ ปรีชา เถาทอง เช่น อาคารธนาคารอาคารสงเคราะห์ สำนักงานใหญ่, ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ, หอประชุมบริษัทคลอสเตอร์ จำกัด, ห้องล็อบบี้ โรงแรมพรพิงค์ เชียงใหม่ เป็นต้น อภิชัย ภิรมย์รักษ์ เขียนฝาผนังอาคารสำนักงานใหญ่ ธนาคารไทยพาณิชย์ (2538-2539) ปัญญา วิจินทนสาร เขียนฝาผนังสนามบินสุวรรณภูมิ (2549) ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ เขียนภาพประดับฝาผนังประดับธนาคารแห่งประเทศไทย (2552)

[46] เริ่มทำตั้งแต่ปี พ.ศ. 2527-2530 ลักษณะผลงานมีแนวคิดจากพุทธปรัชญา แต่มีการผสมผสานเรื่องราวปัจจุบันเข้าไปในเนื้อหาด้วย อาทิ ภาพของแวนก๊อก, ปิกาสโซ่, ภาพจรวด, เครื่องบินโบอิ้ง, ภาพของมาร์กาเร็ต แธตเชอร์ และรอนัลด์ รีแกน เป็นต้น

เป็นต้นมา ส่วนศิลปินคนอื่นๆ อีกหลายท่านในกลุ่มนี้ก็มีชื่อเสียงด้วยเช่นกัน และส่งอิทธิพลให้แนวศิลปะไทยประเพณีที่นำเสนอเรื่องพุทธศาสนาหรือพุทธปรัชญาได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้นในตลาดการค้าศิลปะไทย

การนำเสนอภาพ “พุทธศาสนา” ที่ปรากฏในงานศิลปะในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงออกถึง “ความเป็นไทย” นี้ โดยมากจะมีเนื้อหาเกี่ยวกับพุทธปรัชญาและพุทธประวัติ กล่าวถึงหลักปรัชญาทางศาสนา เน้นที่ความสงบความว่าง ซึ่งเป็นการนำเสนอภาพพุทธศาสนาในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์ความเป็นไทย

ภาพที่ 3: ปัญญา วิจินธนสาร “วิกฤตการณ์ปัจจุบัน” (2522)
รางวัลที่ 1 เหรียญทอง จิตรกรรมไทยประเพณี การประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 4
ที่มา: หนังสือบัวหลวงระบายสี

กษัตริย์นิยม

เมื่อจอมพล สฤษดิ์ ธนะรัชต์ ขึ้นสู่อำนาจในปี พ.ศ. 2500-01 นำมาสู่การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองอีกครั้ง หลังจากเกิดการสั่นคลอนของระบอบกษัตริย์จนนำมาสู่การปฏิวัติในปี พ.ศ. 2475 แต่เมื่อมาถึงสมัยจอมพล สฤษดิ์ สถานการณ์นี้ได้เปลี่ยนแปลงไปอย่างสิ้นเชิง มีการฟื้นฟูฐานะของระบอบกษัตริย์และสร้างเสริมบทบาทของพระมหากษัตริย์ในฐานะประมุขของชาติ สนับสนุนให้ฟื้นฟูพระราชพิธีต่างๆ เช่น พระราชพิธีแรกนาขวัญ นอกจากนั้น รัชกาลที่ 9 ทรงเสด็จพระราชดำเนินไปยังภาคต่างๆ ในประเทศไทยและประเทศอื่นๆ รวม 23 ประเทศ ในช่วงระยะเวลา 5 ปี โดยมีรัฐบาลเป็นผู้ส่งเสริมการกระจายภาพข่าวนี้ (ผาสุก และคริส 2546: 357) ศิลปกรรมกลายเป็นส่วนหนึ่งของการกระจายภาพของกษัตริย์ด้วยเช่นกัน ศิลปะไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ เรียกว่า “ศิลปะแบบทางการ” ซึ่งน่าจะมีสาเหตุมาจากเป็นศิลปะที่ได้รับความสนับสนุนจากรัฐ อาทิ กรมศิลปากร หน่วยงานราชการต่างๆ มหาวิทยาลัยของรัฐ รวมทั้งองค์กรเอกชน เช่น ธนาคารกสิกรไทย ธนาคารกรุงเทพ เป็นต้น[47]

[47]ในปี พ.ศ. 2524-2525 มีการจัดสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี คณะอนุกรรมการด้านพระมหากษัตริย์ ได้ให้กระทรวงศึกษาธิการจัด “โครงการสร้างสรรค์ภาพจิตรกรรมเทิดพระเกียรติพระมหากษัตริย์แห่งพระบรมราชจักรีวงศ์” ทั้งหมด 110 ภาพ มีศิลปินชื่อดังมาร่วมงานมากมาย เช่น คิด โกศลวัฒน์, พิชัย นิรันต์, เฉลิม นาคีรักษ์, บัณจบ พลาวงศ์, พิชิต ตั้งเจริญ, วิโชค มุกดามณี, มณเฑียร บุญมา, ปริญญา ตันติสุข เป็นต้น

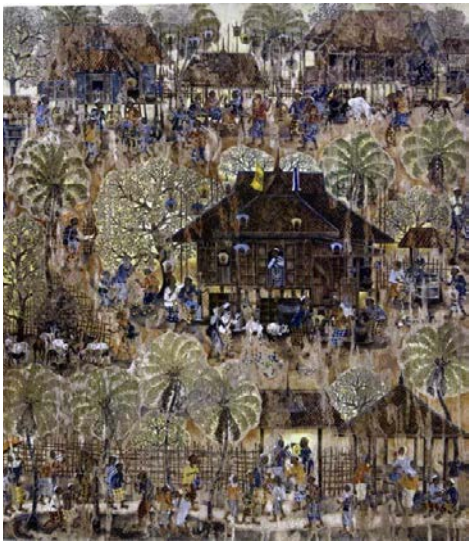
ธนาคารกสิกรไทยจัดเวทีประกวด “ศิลปกรรมไทย” ซึ่งรู้จักกันดีในนาม “รางวัลพู่กันทอง” (เริ่มต้นในปี พ.ศ. 2522)[48] ลักษณะสำคัญของการจัดประกวดในเวทีนี้คือการจัดประกวดเนื่องโอกาสสำคัญต่างๆ อาทิ สมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี, เฉลิมพระชนมพรรษาครบ 60 พรรษาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, เฉลิมพระชนมายุ 36 พรรษาของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, เฉลิมพระชนมพรรษา 60 พรรษาของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, และวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงครองราชย์ครบ 50 ปี งานประกวดดังกล่าวหยุดลงในปี พ.ศ. 2540 เนื่องจากผลของวิกฤตเศรษฐกิจ และกลับมาจัดอีกครั้งในปี พ.ศ. 2550 เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษา 80 พรรษาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว โดยหัวข้อในการประกวดครั้งนั้นได้กำหนดไว้ว่า “เป็นเรื่องราวที่แสดงให้เห็นถึงพระมหากรุณาธิคุณที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงมีต่อพสกนิกรทุกหมู่เหล่า

[48]รางวัลพู่กันทอง เป็นรางวัลมอบให้กับผลงานชนะเลิศการประกวดผลงานในสาขาจิตรกรรม ทางธนาคารจัดประกวดอย่างต่อเนื่องมาตลอด 23 ปี ยกเลิกไปเมื่อปี พ.ศ. 2540 และกลับมาจัดอีกครั้งในปี พ.ศ. 2550 ดังความเห็นของดาราณีย์ ตันชัยสวัสดิ์ ผู้ช่วยกรรมการผู้จัดการธนาคารกสิกรไทยกล่าวว่า “ที่ผ่านมาเราจัดประกวดงานจิตรกรรมในโอกาสพิเศษต่างๆ และโอกาสสำคัญอื่นๆ ต่อเนื่องมายาวนานถึง 23 ปี เพิ่งจะมาหยุดพักตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 ที่ภาวะเศรษฐกิจไม่ดี จนมาถึงปีนี้ซึ่งถือว่าเป็นปีมหามงคลที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจะทรงมีพระชนมายุ 80 พรรษา ก็เป็นโอกาสพิเศษอีกครั้งที่เราจะจัดประกวดผลงานจิตรกรรม” (ชาธิป 2550)

การประกวดครั้งหลังสุดได้สร้างความฮือฮาแก่แวดวงศิลปะเป็นอย่างมาก เนื่องจากผู้ที่ได้รับรางวัลยอดเยี่ยมพู่กันทองจะได้รับเงินรางวัลสูงถึง 1 ล้านบาท ซึ่งถือว่าเป็นรางวัลสูงสุดของการประกวดศิลปะเท่าที่เคยมีมา เมื่อเทียบกับเวทีการประกวดอื่นๆ อาทิ รางวัลเหรียญทองในงานศิลปกรรมแห่งชาติมีเงินรางวัล 300,000 บาท

ทรงมีพระราชอุตสาหะบำเพ็ญพระราชกรณียกิจทั้งปวง ด้วยทศพิธราชธรรมและด้วยพระราชหฤทัยอันตั้งมั่น ซึ่งได้นำความผาสุกร่มเย็นมาสู่ปวงชนชาวไทย”[49] นอกจากนี้ผู้ส่งผลงานเข้าประกวดควรแสดงให้เห็นถึงลักษณะขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปะ และวัฒนธรรม ตลอดจนสภาพสังคมไทยในรัชสมัยของพระองค์ (ดูภาพที่ 4)

[49]เงื่อนไขการประกวดนั้น ศิลปินต้องเป็นผู้มีสัญชาติไทย มีภูมิลำเนาในประเทศไทย สร้างผลงานด้วยความคิดสร้างสรรค์และฝีมือของตนเอง ส่งผลงานได้คนละไม่เกิน 2 ชิ้น เนื้อหาหรือแนวเรื่องของผลงานเป็นการเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พระราชกรณียกิจต่างๆ ราชประเพณี แสดงให้เห็นถึงพระมหากรุณาธิคุณที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงมีต่อพสกนิกร พระราชอุตสาหะบำเพ็ญพระราชกรณียกิจทั้งปวง ด้วยทศพิธราชธรรมและด้วยพระราชหฤทัยอันตั้งมั่น ซึ่งได้นำความผาสุกร่มเย็นมาสู่ปวงชนชาวไทย ผลงานยังควรแสดงให้เห็นถึงลักษณะขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปะและวัฒนธรรม ตลอดจนสภาพสังคมในรัชสมัยของพระองค์ โดยอาจแสดงออกทั้งในแบบเหมือนจริงและผลงานที่นำเสนอในเชิงสัญลักษณ์ (ชาธิป 2550)



ภาพที่ 4: ศิริชัย พุ่มมาก ชื่อผลงาน “3 จังหวัด ชายแดนภาคใต้แผ่นดินไทย”
ภาพผลงานที่ได้รับรางวัลการประกวดจิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว
เนื่องในโอกาสมหามงคล เฉลิมพระชนมพรรษา ๘๐ พรรษา ๕ ธันวาคม ๒๕๕๐
รางวัลจิตรกรรมยอดเยี่ยม “พู่กันทอง”

ในช่วง 6 ปีที่ผ่านมายังมีงานนิทรรศการที่จัดขึ้นเพื่อร่วมเฉลิมฉลองพระเกียรติของพระมหากษัตริย์ในโอกาสต่างๆ ทั้งที่อยู่ภายใต้การดูแลของสำนักงานศิลปะร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, มหาวิทยาลัย, ตลอดจนแกลเลอรี่เอกชน อาทิ นิทรรศการโครงการเฉลิมพระเกียรติ ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 “6 ทศวรรษศิลปะไทย” ณ หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ (2549), นิทรรศการผลงานศิลปกรรม “ในหลวง” โดย 12 ศิลปิน ณ Ardel Gallery of

Modern Art (2549), นิทรรศการผลงานศิลป์ชั้นยอด 2007 “ศิลปินศิษย์เก่าศิลปากร เทิดไท้ 80 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว องค์อัครศิลปิน” ณ ศูนย์การค้าเซ็นทรัลเวิลด์ (2550), นิทรรศการจิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติฯ พระผู้ทรงงานอันยิ่งใหญ่ ณ หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ (2550), นิทรรศการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงสิริราชสมบัติครบ 60 ปี (2551) ในปีเดียวกันก็มีโครงการศิลปกรรมพระประวัติและพระกรณียกิจ ในสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนากรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ (2551) เป็นโครงการที่สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ดำเนินการในลักษณะการสร้างความร่วมมือกับศิลปินร่วมสมัยสาขาทัศนศิลป์ รวบรวมจิตรกรรมจากทั่วทุกภาคของประเทศ จำนวน 84 คน เพื่อน้อมรำลึกถึงพระกรุณาธิคุณและพระเมตตาคุณของสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนาฯ ผ่านการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม โดยนำผลงานของศิลปินทั้งหมดไปติดตั้งที่ท้องสนามหลวง ในโอกาสการจัดงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงศพ

นับตั้งแต่การฟื้นฟูกษัตริย์นิยมได้ทำให้เรื่องราวของกษัตริย์กลายเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นไทย ซึ่งคล้ายกับความคิดในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ดังที่กล่าวมาข้างต้น โดยรัฐและองค์กรเอกชนมีบทบาทสำคัญในการสร้างศิลปะในรูปแบบนี้ ด้วยการสนับสนุนฐานะของระบอบกษัตริย์จากรัฐ ดังภาพเขียนของศิลปะแนวเฉลิมพระเกียรติที่มีการแสดงออกในแบบการเรียงลำดับชั้น เช่น การเทิดทูนพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในฐานะที่ทรงเป็นสมมติเทพ แต่ต้องอยู่ในตำแหน่งที่ต่ำกว่าพระพุทธรูป (สุธี 2545) สิ่งที่น่าสนใจคือภาพของแนวศิลปะเฉลิมพระเกียรติในช่วง 2 ทศวรรษที่ผ่านมาที่แสดงภาพถึง

กลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ในสังคมไทย ตลอดจนผู้คนในภูมิภาคต่างๆ ทั้งภาคเหนือ, ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ, ภาคใต้, ภาคกลาง ต่างล้วนให้ความเคารพความเป็นไทยในความหมายดังกล่าว

ศิลปะเพื่อศิลปะกับศิลปะเพื่อชีวิต

แนวคิดเรื่องการทำงาน “ศิลปะเพื่อศิลปะ” (art for art’s sake) หรือ “ศิลปะบริสุทธิ์” คาดว่าอาจมาจากแนวคิดทางศิลปะของศิลป พีระศรี เนื่องจากเขามีบทบาทสำคัญในมหาวิทยาลัยศิลปากร แนวคิดทางศิลปะของเขาจึงน่าจะเผยแพร่ผ่านนักศึกษาในมหาวิทยาลัยด้วยเช่นกัน นอกเหนือจากนั้นช่วงทศวรรษที่ 2480 ปัญญาชนเสนอทรรศนะว่าศิลปะ (รวมถึงวรรณคดี) ควรเป็นสิ่งที่ให้ความสุนทรีทางอารมณ์มากกว่าจะให้อรรถประโยชน์อย่างอื่น[50] (สมิทธ์ 2548: 63)

ในช่วงทศวรรษที่ 2490 มีการเคลื่อนไหวทางปัญญาความคิด, การเมืองและวัฒนธรรม จากอิทธิพลของลัทธิมาร์กซิสต์ ซึ่งมีการเผยแพร่ผ่านนิตยสารบางฉบับและการแปลหนังสือลัทธิมาร์กซิสต์-คอมมิวนิสต์ของมาร์กซ์, เองเกลส์, เลนิน, สตาลิน, เหมาเจ๋อตุง เป็นภาษาไทย[51] (เกษียร 2545: 6) ในปลายทศวรรษ

[50]ซึ่งแปลโดย โดย ส.ธรรมยศ (2480), พระยาอนุมานราชธน (2484), ยาขอบ (นามแฝง) (2488)

[51]อาทิ “ไทยกึ่งเมืองขึ้น” โดย พ.เมืองชมพู (อุดม สีสุวรรณ), “โฉมหน้าที่แท้จริงของศักดินาไทยในปัจจุบัน” โดย สมสมัย ศรีศูทรพรรณ (จิตร ภูมิศักดิ์), “แลไปข้างหน้า” โดย ศรีบูรพา (กุหลาบ สายประดิษฐ์), “ปีศาจ” โดย เสนีย์ เสาวพงศ์ (ศักดิ์ชัย บำรุงพงศ์), “ข้อไม่น่าศึกษาทางการประพันธ์”

ที่ 2490 มีปัญญาชนเสนอทรรศนะ “ศิลปะเพื่อชีวิต” (art for life) และวิพากษ์วิจารณ์แนวคิดศิลปะเพื่อศิลปะ ดังที่ จิตร ภูมิศักดิ์ ให้ความหมายของแนวคิด “ศิลปะเพื่อชีวิต” ว่าหมายถึงศิลปะที่สัมพันธ์อยู่กับชีวิตทางสังคมของมวลประชาชน ที่มุ่งรับใช้ประชาชน และแยกความหมายของ “ศิลปะเพื่อศิลปะ” ว่าคือการมองศิลปะในฐานะจุดมุ่งหมายในตัวเอง ไม่สัมพันธ์กับการเมืองและสังคม[52] ขณะที่การทำศิลปะเพื่อรายได้หรือเพื่อเงินนั้น ควรจะเรียกว่า “ศิลปะเพื่อศิลปิน”

ปรากฏการณ์สำคัญที่นำมาสู่การถกเถียงเรื่องอุดมการณ์ในการทำงานศิลปะเกิดขึ้นเมื่อจิตร ภูมิศักดิ์ เขียนหนังสือรับน้องใหม่ของมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี พ.ศ. 2500 และเสนอเรื่องการทำงานศิลปะเพื่อชีวิตว่า ““ศิลปะต้องเพื่อชีวิต” มิใช่ “ศิลปะเพื่อศิลปะ” ศิลปะบริสุทธิ์เกิดขึ้นโดยตัวของมันเอง เพื่อตัวของมันเอง ไม่มีสิ่งที่มีคือศิลปะที่ตั้งพื้นฐานอยู่บนสภาพความเป็นจริงของชีวิตเกิดขึ้นจากชีวิตและเพื่อรับใช้ชีวิต” (ทีปกร 2531: 75)[53] หลังจากมีการแจก

และ “ข้อคิดจากวรรณคดี” โดย อินทรายุธ (อัศนี พลจันทร), “เศรษฐีวิทยา” โดย ผู้ยิ่งน้อย (สมัค บุราวาศ) อีกทั้งงานเชิงปรัชญา, กาพย์กลอน, เพลง, บทละคร และภาพยนตร์จำนวนมาก

[52]ถ้าสร้างงานเพื่อประโยชน์อย่างอื่น นอกเหนือจากการชื่นชมคุณค่าของศิลปะ เช่น เครื่องตกแต่งบ้าน, สิ่งทอ, เครื่องเคลือบดินเผา เรียกว่า “ศิลปะประยุกต์” (ชลูด 2542: 17) ในช่วงปี พ.ศ. 2517 ที่ คณะจิตรกรรมฯ ได้มีการถกเถียงกันถึงเรื่องอุดมการณ์การทำงานศิลปะเพื่อขายหรือพาณิชย์ศิลป์ ซึ่งทำให้นักศึกษาแบ่งออกเป็นสองฝ่าย จนในท้ายที่สุดนักศึกษากลุ่มที่เห็นด้วยกับการทำงานพาณิชย์ศิลป์ได้ย้ายและไปเปิดภาควิชาประยุกตศิลปศึกษา ที่คณะมัณฑนศิลป์ ได้แก่ ไพรวัลย์ ดาเกลี้ยง เป็นต้น

[53]งานเขียนเรื่อง "ศิลปะเพื่อชีวิต" บางตอนของจิตร ภูมิศักดิ์ ซึ่งใช้นามปากกาว่า “ทีปกร” ตีพิมพ์ครั้งแรกในหนังสือรับน้องเล่มนี้ จากนั้นสำนักพิมพ์เทเวศร์จึงได้นำไปรวมพิมพ์เป็นเล่มชื่อ

หนังสือ บรรดานักศึกษาคณะจิตรกรรมฯ รวมตัวกันต่อต้านและนำไปทำลายเป็นจำนวนมาก[54] กระทั่งเกิดการชกต่อยระหว่างผู้มีแนวคิดที่แตกต่างกันสองแนวทาง มีการประชุมซักฟอกโดยกรรมการนักศึกษาว่า “ทีปกร” คือใคร นักศึกษาชายคณะจิตรกรรมฯ ชื่อกำจร สุนพงษ์ศรี ออกมารับสมอ้างว่าตนคือ “ทีปกร” เพื่อไม่ให้เรื่องลุกลามไป (กำจร 2537: 112, อ้างถึงในสุธี 2545: 91) มากไปกว่านั้นยังมีการวิพากษ์วิจารณ์ผ่านบทความระหว่างพิษณุ ศุภนิมิตร ผ่านนามปากกาว่า “พิษณุ ศุภ” ซึ่งเป็นตัวแทนของฝั่งศิลปะเพื่อศิลปะ กับ “อำนาจ เย็นสบาย” ผู้ใช้นามปากกาว่า “วลิดา อินสอนลา” ตัวแทนของฝั่งศิลปะเพื่อชีวิต

หลังเกิดเหตุการณ์วันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ศิลปินและปัญญาชนบางกลุ่มปฏิเสธการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ดังปรากฏในหนังสือของสมาคมศิลปกรรมไทย (2526, อ้างถึงใน วิบูลย์ 2548: 344) เสนอว่า ผลงานที่ปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติไม่สอดคล้องกับความเป็นไปของสังคม และเห็นว่าสำนักศิลปากรก็ยังคงยึดมั่นอยู่กับงานศิลปะเพื่อศิลปะ ซึ่งเป็นศิลปะที่ไม่สะท้อนเรื่องราวใดๆ ในสังคม สร้างศิลปะให้เป็นของผู้สูงส่ง เป็นของอยู่เหนือสภาพสังคม

“ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน” ในหนังสือรับน้องเล่มเดียวกัน “เสฐียรโกเศศ” ได้แปลบทความเรื่อง “ศิลปะคืออะไร?” ของลีโอ ตอลสตอย พร้อมกับกุหลาบ สายประดิษฐ์ เขียนบทความเรื่อง “ความเป็นมาของประวัติศาสตร์” โดยเขียนถึง "ผู้สร้างประวัติศาสตร์ไม่ใช่กษัตริย์ แต่เป็นประชาชนผู้ทุกข์ยาก อย่างไรก็ตาม ศิลป พีระศรี ดูเหมือนจะไม่ถูกโจมตีจากนักเขียนก้าวหน้าในทศวรรษที่ 2490 เท่าไรนัก จิตร ภูมิศักดิ์ เคยกล่าวว่า “ศิลป์ พีระศรี เป็นแนวร่วมทางความคิดในระดับหนึ่งของนักศึกษาฝ่ายประชาชน”; ดูรายละเอียดประเด็นนี้เพิ่มใน สมิทธ์ (2548: 63)

[54]หนังสือรับน้องเล่มนี้ถูกทำลายจากนักศึกษาบางกลุ่ม ด้วยข้อหาว่าเป็น “คอมมูนิดทั้งเล่ม” (สิริอุษา 2523: 36-39)

เหนือสภาพเศรษฐกิจ เหนือสภาพการเมืองและนอกเหนือชีวิตของมวลมนุษยชาติทั้งปวง ดังความนิยมการทำงานศิลปะแบบนามธรรม (abstract art)[55] และแนวทางของการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติเป็นแนวที่ไม่เปิดโอกาสให้แนวคิดที่อยู่ตรงกันข้ามที่เฟื่องฟูอยู่ในระยะนั้นได้มีโอกาสได้แสดงออก นั่นหมายความว่างานเพื่อชีวิตเหล่านั้นไม่มีโอกาสเข้าไปมีส่วนร่วมในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ[56]

ดังนั้น จึงมีการรวมกลุ่มของ นักร้อง นักดนตรี นักเขียน และศิลปิน เรียกว่า “แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสำนึกและวัฒนธรรมใหม่ให้กับประชาชน กิจกรรมสำคัญได้แก่ การแสดงภาพเขียนขนาดใหญ่ เนื่องในวันครบรอบเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ณ บริเวณเกาะกลางถนนราชดำเนินในปี พ.ศ. 2517 ผลงานของศิลปินในแนวศิลปะเพื่อชีวิตมักจะแสดงความทุกข์ยากและความเดือดร้อนของผู้ใช้แรงงาน อาทิ ภาพชาวนาไทย (2515) ภาพโครงสร้างสังคม (2521) ของสมชัย หัตถกิจโกศล แสดงถึงการเอาเปรียบของนายทุน ผลงาน 14 ตุลาคม 2516 (2516) ของจ่าง แซ่ตั้ง ซึ่งเป็นภาพเหมือนของตัวเขาเองที่ดวงตาที่ถูกควักออกมาและมือที่ถูกตัด ผลงาน

---

[55]อาทิ ผลงานจิตรกรรมในรูปทรงนามธรรมของ ปรีชา อรชุนกะ, ชวลิต เสริมปรุงสุข, อิทธิ คงคากุล, วิโรจน์ เจียมจิราธิวัฒน์ และสน สีมาตรัง งานประติมากรรมจากผลงานของ นนธิวรรธน์ จันทนะผะลิน, วิชัย สิทธิรัตน์, วระ อิษวาส, เข็มรัตน์ กองสุข, พีระพงษ์ ดวงแก้ว, พิทยา จั่นแย้ม, ธงศักดิ์ หงส์แพง และศราวุธ ดวงจำปา เป็นต้น

[56]ดังผู้ได้รับรางวัลในงานศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 22 ปี พ.ศ. 2517 (ปี พ.ศ. 2516 ไม่มีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ) อาทิ ผลงานภาพพิมพ์ของอิทธิพล ตั้งโฉลก ภาพ “ความลึกและความว่างเปล่า” ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับสาม เหรียญทองแดง งานจิตรกรรมที่ผสมผสานระหว่างศิลปะไทยกับตะวันตก ภาพ “แสงและเงา” ของปรีชา เถาทอง ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับสอง เหรียญเงิน ภาพ “คนนั่ง” ของจักรพันธ์ โปษยกฤต ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับสอง เหรียญเงิน

“ธรรมอธรรม” (วันแห่งความวิปโยค) (ปี พ.ศ. 2516-2517) ขณะเดียวกัน ประเทือง เอมเจริญ ได้ตั้งกลุ่มธรรมขึ้น เพื่อแสดงผลงานศิลปะที่รับใช้สังคม สะท้อนวิถีชีวิต การเมือง ศาสนา และเพื่อให้ประชาชนเข้าใจศิลปะ (วิบูลย์ 2548: 346-347)

จึงอาจกล่าวได้ว่า แนวคิดในการทำงานศิลปะเพื่อศิลปะ ยังคงตกค้างเป็นแนวการทำงานที่ศิลปินยึดถืออยู่ในมหาวิทยาลัยศิลปากรไม่มากก็น้อย ดังที่จิตร เคยกล่าวถึงมหาวิทยาลัยศิลปากรไว้ว่าเป็นมหาวิทยาลัยที่ “...แยกตัวออกห่างจากประชาชนเต็มที งานของศิลปินผู้สำเร็จจากที่นี่ และศึกษา ณ ที่นี้ ส่วนหนึ่งปรากฏแก่สายตาของประชาชนเป็นงานศิลปชนิดที่เรียกว่า “ศิลปเพื่อศิลป หรือ ศิลปเพื่อศิลปิน”...” (กวีการเมือง 2517:136, อ้างถึงในสมิทธ์ 2548: 63)

“(พหุ) ท้องถิ่นนิยม” ในงานศิลปะไทย

แม้ว่าแนวคิดเรื่องและเนื้อหาเกี่ยวกับ “ชนบทไทย” จะเริ่มปรากฏในวงการศิลปะไทยตั้งแต่ในช่วงทศวรรษที่ 2500 แต่ก็มิได้เกิดขึ้นมาในฐานะที่ตระหนักถึง “ความเป็นประเพณี” หรือการโหยหาเอกลักษณ์ จากการเกิดวิกฤตทางสังคม (Hobsbawm and Ranger 1992: 7-8, 263-307) หากแต่มาจากแรงผลักดันของศิลป พีระศรี ที่ส่งเสริมให้ใช้“ความเป็นไทย” ในฐานะที่เป็นเครื่องมือในการสร้างลักษณะเฉพาะตัวทางศิลปะ ต่างจากช่วงทศวรรษที่ 2520 ที่เกิดการแสวงหา “ความเป็นไทย” เพื่อแสดงตัวตนที่แตกต่างจากสากลในเวทีศิลปะนานาชาติ (Clark 1998: 84-85) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง จากปรากฏการณ์

โลกาภิวัตน์ที่ส่งผลให้เกิดกระแสความคิดเรื่องอัตลักษณ์ท้องถิ่น และการก่อตัวของความคิดเรื่องพหุสังคมในสังคมไทย ไม่ว่าจะเป็น การนำเสนอเรื่อง “ภูมิปัญญาไทย” และ “แนวคิดวัฒนธรรมชุมชน” ซึ่งก่อตัวขึ้นมาท่ามกลางการวิพากษ์วิจารณ์การพัฒนากระแสหลัก ควบคู่กับกรอบความคิดเรื่อง “ศักยภาพชุมชน”, “ภูมิปัญญาท้องถิ่น” และการเพิ่มอำนาจให้แก่ชุมชน (อานันท์ 2544; ยุกติ 2548)

ปรากฏการณ์ที่สำคัญคือการที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ก่อตั้งภาควิชาศิลปไทย[57] ขึ้นในปี พ.ศ. 2519 โดยเน้นการเรียนการสอน การค้นคว้าวิจัยข้อมูลจากศิลปะไทยประเพณี หลังจากเปิดภาควิชาศิลปไทย 1 ปี ผลงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ได้รับรางวัลชนะเลิศจากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 3 ด้วยผลงานจิตรกรรมสีฝุ่นชื่อ “มุมหนึ่งของชีวิตไทย” เนื้อหาของภาพเป็นภาพผู้คนไปทำบุญวันพระที่วัดโพธิ์ท่าเตียน ภาพนี้ได้นำมาสู่ความขัดแย้งทางความคิดเกี่ยวกับศิลปะไทยอย่างที่ไม่เคยเป็นมาก่อน ในการตัดสินผลงานชิ้นนี้ คณะกรรมการการตัดสินมีความคิดแบ่งออกเป็น 2 ฝ่ายคือ ฝ่ายอนุรักษ์นิยม บอกว่างานแบบนี้ไม่ใช่งานศิลปะไทย ขณะที่ฝ่ายหัวก้าวหน้ามองว่า “ภาพมุมหนึ่งในชีวิตไทย” คืองานศิลปะไทยเป็นการเริ่มความคิดที่จะแตกหน่อจากโบราณและจะเป็นงานที่จะต่อชีวิตของ

[57]ภาควิชาศิลปไทย (ไม่มีสระอะ) หมายถึงศิลปะที่มีลักษณะประเพณีไทย โดยที่จะมีลักษณะศิลปะร่วมสมัยผสมอยู่ด้วยหรือไม่ก็ได้ (สุธี 2545) ภาควิชาศิลปไทย อยู่ภายใต้การผลักดันและดูแลจากศาสตราจารย์ชลูด นิ่มเสมอ ทั้งนี้เพื่อจะสร้างผู้ศึกษาศิลปะและศิลปินไทย ทั้งในแง่ของการอนุรักษ์และสร้างสรรค์ศิลปะแบบไทยประเพณีให้ก้าวหน้า กว้างขวาง ก่อให้เกิดแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะที่มีรูปแบบไทยร่วมสมัยขึ้นหลายรูปแบบ (มหาวิทยาลัยศิลปากร 2540: 148)

ศิลปะไทยในอนาคต ผลที่สุดการตัดสินจึงชนะกันเพียงคะแนนเดียว งานชิ้นนี้ได้เปิดพื้นที่ให้กับการตีความ “ความเป็นศิลปะไทยร่วมสมัย” ว่าไม่ได้หมายถึงศิลปะในแนวประเพณีเพียงอย่างเดียว ภาพชีวิตประจำวันของชาวบ้าน ก็เป็นส่วนหนึ่งของความเป็นศิลปะไทย และเนื้อหาที่นำมาแสดงออกก็ไม่ได้มีเพียงแต่คติความเชื่อในพุทธศาสนาเท่านั้น ถ้าพิจารณาจากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงจะเห็นได้ว่าหลังจากผลการตัดสินครั้งนี้ ภาพชีวิตไทยในชนบท ภาพชีวิตพื้นบ้าน ภาพที่แสดงออกถึงศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน ที่เคยถูกมองว่า “บ้านนอก” “ชาวบ้าน” ที่ไม่ศิวิไลซ์ ก็ได้รับเกียรติให้ปรากฏตัวในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของ “ความเป็นไทย” และเป็นส่วนหนึ่งของ “งานจิตรกรรมแบบประเพณีไทย” อีกด้วย

ในบริบทเช่นนี้ทำให้เกิดการช่วงชิง การตีความ และการนิยามความหมายระหว่างความหมายของความเป็นไทยที่ถูกผลิตโดยรัฐกับความเป็นชาติพันธุ์ ซึ่งเป็นตัวตนของศิลปิน “ความเป็นไทย” ได้ถูกตั้งคำถามมากขึ้นจากศิลปินที่มีภูมิลำเนาในชนบทที่พยายามค้นหาตัวตนจากรากเหง้าที่แตกต่างในงานศิลปะของตัวพวกเขา[58] เช่น ผลงานของมณเฑียร บุญมา จากชุด “เรื่องราวของท้องทุ่ง” (2531-

[58]มากไปกว่านั้น โลกศิลปะไทยได้มีการรวมกลุ่มศิลปินที่มีลักษณะพื้นเพทางวัฒนธรรมที่ใกล้เคียงกัน เกิดเป็นกลุ่มศิลปินที่มีการแสดงออกถึงลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นของตนออกมามากมาย เช่น กลุ่มลานนา (ตั้งขึ้นปี พ.ศ. 2521) กลุ่มอีสาน (2526) กลุ่มสืบไทย (2530) กลุ่มศิลปินไทย 23 (2523) กลุ่มศิลปินชาวเหนือ (2524) กลุ่มสะเลเต (กลุ่มอาจารย์สอนศิลปะที่มหาวิทยาลัยขอนแก่น 2529) กลุ่มอีสเทิร์นกรุ๊พ (2535) กลุ่มเจ็ดยอด (กลุ่มอาจารย์ผู้สอนศิลปะของสถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตภาคพายัพ 2536) และกลุ่มทักษิณ (2537) ฯลฯ

2532) ชุดเจดีย์ที่ทำจากโคลนดินและวัสดุสำเร็จรูป, ชุดอโรคยาศาล (2538) ที่ได้แนวคิดจากศาสนสถานและการรักษาโรคด้วยสมุนไพร เป็นต้น

ปัจจุบันผลงานที่ได้รับรางวัลในเวทีประกวดแสดงออกถึงความเป็นท้องถิ่นมากขึ้น ทั้งภาคกลาง, ภาคอีสาน, ภาคเหนือ และภาคใต้ โดยเป็นการนำเสนอเนื้อหาจากท้องถิ่นในรูปแบบของศิลปะสมัยใหม่ อาทิ ผลงานของประสงค์ ลือเมือง ซึ่งมีลูกผสมระหว่างล้านนา ทางภาคอีสานอาทิ เนติกร ชินโย, จินตนา เปี่ยมสิริพรพรหม ชาววัง, ธีระวัฒน์ คะนะมะ เป็นต้น รวมไปถึงศิลปินรุ่นใหม่จากภาคใต้ เจะอับดุลเลาะ เจ๊ะสอเหาะ เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม ภาวะโหยหาอดีต (nostalgia) ที่เกิดขึ้นในสังคมไทยส่งผลให้มีการมองภาพในอดีตว่า คือช่วงเวลาที่ดีงาม สุขสงบ โดยมีภาพของชนบทไทยเป็นภาพตัวแทนของอดีตที่ดีงามดังกล่าว ภาพความเป็นไทยที่ถูกนำเสนอจึงสะท้อนถึง “ความเป็นท้องถิ่น” และ “ชนบท” ที่มีคุณค่า อาทิ เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับคติ ความเชื่อ ความศรัทธาในพระพุทธศาสนา[59] และการนำเสนอสภาพวิถีชีวิต, ความเป็นอยู่, ประเพณี, ความเชื่อของท้องถิ่น แสดงออกถึงความสามัคคี, ความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ มีน้ำใจของคนไทย

นอกเหนือจากนั้น การเกิดวิกฤตเศรษฐกิจในปี พ.ศ. 2540 ส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ไทยด้วย กล่าวคือ วิกฤตเศรษฐกิจทำให้เกิดอุดมการณ์ชาตินิยม การหวนหา “ความเป็นไทย”, “ภูมิปัญญาท้องถิ่น”, “อัตลักษณ์ไทย”, “ความพอเพียง” ซึ่งกลายมาเป็นวาทกรรมที่ใช้ต่อสู้กับระบบทุนนิยม กระแสโลกาภิวัตน์ (Reynolds 2001: 252) วิกฤตทางสังคมเช่นนี้นำมา

[59] อาทิผลงานของถวัลย์ ดัชนี, เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์, ปรีชา เถาทอง, ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ

สู่การเปลี่ยนแปลงการเสนอภาพความเป็นไทยด้วยเช่นกัน กล่าวคือ ช่วงเวลาก่อนและหลังวิกฤต ชนชั้นกลางไทยนำเสนอภาพ “ความเป็นไทยๆ” (vernacular thai) โดยใช้วัฒนธรรมในชีวิตประจำวันมาเป็นตัวแทนของความเป็นไทย “ไทยๆ” ในที่นี้จึงหมายถึงความง่ายๆ สบายๆ ไม่จำเป็นต้องมีรากเหง้าหรือประวัติศาสตร์อันยาวนาน ตลอดจนของสไตล์ย้อนยุค ที่เรียกกันว่า “retro” เช่น ถุงโชคดี ตำรายาไทยโบราณ หนังสือการ์ตูนเล่มละบาท เป็นต้น (ประชา 2554: 16-19)[60]

ความเป็นไทยๆ ในลักษณะนี้ได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของ “ความเป็นไทย” ที่ถูกนำเสนอทั้งภายในสังคมไทยและในต่างประเทศ อาทิ ผลงานงานศิลปะแบบจัดวาง (installation art) ของศิลปินไทยที่จัดแสดงในต่างประเทศ อาทิ นาวิน ลาวัลย์ชัยกุล นำเสนอผ่านคัตเอาต์หนังไทย, รถตุ๊กตุ๊ก และการ์ตูนเล่มละบาท ฤกษ์ฤทธิ์ ตีรวนิช นำเสนอผ่านก๋วยเตี๋ยวผัดไทย และ สุรสีห์ กุศลวงศ์[61] นำเสนอผ่านข้าวของพลาสติกสีสันสดใสจากร้านโชห่วยที่พบ

[60]สำหรับการเกิดขึ้นของปรากฏการณ์กระแสความเป็นไทยๆ ประชา สุวีรานนท์ (2554) ให้เหตุผลว่าเกิดขึ้นโดยสัมพันธ์กับชนชั้นกลาง โดยในช่วงก่อนเกิดเศรษฐกิจฟองสบู่ชนชั้นกลางได้สืบทอดความเป็นไทยแบบราชการ แต่ในช่วงเศรษฐกิจฟองสบู่ ชนชั้นกลางมีความมั่นใจในตัวเองมากขึ้นจึงต้องการสร้างตัวตนใหม่ๆที่มีความยืดหยุ่น ผสมผสาน ตัวอย่างสำคัญคือหนังโฆษณา “ไอ้ฤทธิ์กินแบล็ค” (2540) ซึ่งมีบุคลิกแบบ “ไทยๆ” กล่าวคือ มีอารมณ์แบบโฉ่งฉ่าง ไม่เคร่งเครียดจริงจัง และมีจุดเริ่มต้นในแวดวงออกแบบจากบทความ “ฮอทด็อก แฮมเบอร์เกอร์และแอปเปิ้ลพาย (2538) ของ ภานุ อิงคะวัต

[61]ผลงานของสุรสีห์ ได้รับเชิญให้ไปแสดงในนิทรรศการศิลปะนานาชาติในหลายๆประเทศ อาทิ ALTIC Centre for Contemporary Art in Gateshead (2006), Kunsthalle Wien in Vienna (2005), Rooseum Center for Contemporary Art in Malmö (2004); and group shows at

เห็นได้ทั่วไป อาทิ แก้วน้ำ, จาน, ชาม, ฝาชี เป็นต้น (ดูภาพที่ 5) ตลอดจนการปรากฏของหนังสือภาพ “ความเป็นไทยๆ” ที่รวบรวมวัตถุสิ่งของ พฤติกรรมแบบไทยๆ เอาไว้ อาทิ หนังสือของอเนก นาวิกมูล, Very Thai (Cornwel 2005), 101 Thai Forms (วิจิตร 2551), Thailand, Same same but different! (Kalak 2008) หนังสือภาพความเป็นไทยๆ นี้ โดยมากถูกถ่ายจากช่างภาพชาวต่างชาติและเผยแพร่เป็นภาษาอังกฤษ แสดงให้เห็นว่าภาพความเป็นไทยในการรับรู้ของชาวต่างชาติมิได้มีภาพเดียวกับโฆษณาของการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (ททท.) หรือรัฐไทยเท่านั้น ไม่ได้กล่าวถึงความเป็นไทยแบบที่วิจิตรบรรจง ในฐานะที่เป็นอันมรดกล้ำค่า แต่เป็นการนำเสนอภาพ “ความเป็นไทย” ในแบบที่พบเห็นได้ทั่วไปในชีวิตประจำวันบนท้องถนนที่อาจจะเห็นจนชินตา[62] ความน่าสนใจของปรากฏการณ์นี้ คือ “ไทยๆ” ได้กลายเป็นตัวแทนของ “ความเป็นไทยร่วมสมัย” ซึ่งท้ายที่สุดรัฐก็ให้การสนับสนุน ดังรูปแบบการจัดนิทรรศการของมิวเซียมสยาม (สถาบันพิพิธภัณฑ์การเรียนรู้แห่งชาติ) ที่มีฉากในลักษณะนี้ เช่น บรรยากาศของร้านเครื่องดื่มในกรุงเทพฯ ในช่วงทศวรรษที่ 2500, บรรยากาศของริมทางเท้าในกรุงเทพฯ มีรถตุ๊ก, แม่ค้าขายของหาบเร่ เป็นต้น และนิทรรศการของศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบไทย (TCDC) อาทิ นิทรรศการ “กันดารคือสินทรัพย์: อีสาน” (2548)

Tate Modern (2006), Lyon Biennial (2005), Istanbul Biennial and Venice Biennale (2003), Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (2002), Berlin Biennale (2001), and Museum of Contemporary Art in Tokyo (2000).

[62] เช่น ภาพมอเตอร์ไซค์รับจ้าง, รถเข็นขายลูกชิ้นปิ้ง-ทอด, รถเข็นขายส้มตำ, ภาพสายไฟที่ห้อยระโยงระยางริมท้องถนนในกรุงเทพฯ เป็นต้น

ภาพที่ 5: สุรสีห์ กุสลวงศ์ ในนิทรรศการ “1 Euro Blinky Market” (2006) แสดงที่ประเทศเยอรมัน

ดังนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่าตั้งแต่หลังปี 2520 เป็นต้นมา มีการนำเสนอ “ภาพความเป็นไทย” ที่มีความหลากหลายมากกว่าภาพความเป็นไทยที่เสนอโดยรัฐ วัฒนธรรมชาวบ้านและศิลปะชาวบ้านได้ถูกยกสถานะขึ้นเป็นส่วนหนึ่งของ “ศิลปะไทยประเพณี” และช่วงทศวรรษที่ 2530 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน สิ่งที่ไม่เคยได้รับการยอมรับว่าเป็นไทยมาก่อน อย่าง “ความเป็นไทยๆ” เนื่องจากไม่ใช่ทั้ง “ไทยพื้นบ้าน” (folk thai) และ “ไทยประเพณี” ที่มีความวิจิตรบรรจง รวมถึงมีลักษณะที่ไกลห่างออกจากสัญลักษณ์ประจำชาติ อันหมายถึง ดอกราชพฤกษ์ ศาลาไทย และช้างไทย (ตามมติคณะรัฐมนตรี พ.ศ. 2544) ล้วนได้รับการยอมรับให้เป็นส่วนหนึ่งของความเป็นไทย

อย่างไรก็ตาม การเปิดโอกาสให้มีภาพเหล่านี้ด้านหนึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการต่อรองความหมายของความเป็นไทย โดยคนกลุ่มต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง แต่ในขณะเดียวกันก็สะท้อนให้เห็นว่ารัฐเองก็ยินยอมให้เกิดความหลากหลายนี้ เพื่อแสดงตัวตนในโลกสมัยใหม่ว่าเป็นรัฐที่ยอมรับความแตกต่างหลากหลายทางวัฒนธรรม

(ภาพ) "ความเป็นไทย" ในศิลปะไทยสมัยใหม่

การนิยาม "ความเป็นศิลปะไทย" ถูกกำหนดอย่างชัดเจนในบริบทของการสร้างรัฐชาติของรัฐกรุงเทพฯ นับตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมา แม้ว่าจะมีความพยายามจากรัฐในการมุ่งหาอัตลักษณ์แห่งชาติที่มีลักษณะเฉพาะเป็นอันหนึ่งอันเดียว โดยความพยายามกำหนดคุณค่าว่าอะไรคือศิลปะไทย และอะไรไม่ใช่ศิลปะไทย

การเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างของสังคมไทยหลายประการ นำไปสู่การที่คนกลุ่มต่างๆ ได้เข้ามาต่อรองช่วงชิงพื้นที่ทางสังคม วัฒนธรรม และการเมือง ในแง่นี้ นิยามความหมายของ "ความเป็นไทย" จึงไม่ได้ถูกกำหนดจากศูนย์กลางอำนาจแต่เพียงฝ่ายเดียว แต่เป็นสิ่งที่ถูกท้าทาย ต่อรอง จากคนกลุ่มต่างๆ ในทำนองเดียวกัน นิยามความหมายของ "ศิลปะไทย" ก็อยู่ในภาวะของการท้าทายและต่อรองความหมายเช่นเดียวกัน ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่า "ศิลปะไทย" เป็นพื้นที่ต่อสู้ของอุดมการณ์แบบต่างๆ เพื่อสร้างความชอบธรรมและสร้างอำนาจนำให้กับความคิด รสนิยม อุดมการณ์ของคนกลุ่มต่างๆ ในสังคม ซึ่งไม่จำกัดอยู่เฉพาะชนชั้นนำ แต่มีคนกลุ่มต่างๆ อาทิ ภาคเอกชน, การค้า,

ตลาดศิลปะ ตลอดจนศิลปินเอง เข้ามาร่วมในนิยามความหมาย “ความเป็นไทย” ในงานศิลปะไทย ซึ่งมีผลทำให้เกิดอัตลักษณ์ทางศิลปะที่หลากหลาย ไม่จำกัดเฉพาะตายตัวแบบใดแบบหนึ่งและไม่มีความเป็นของแท้ดั้งเดิม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง หลังปี พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา รัฐชาติไทยมิได้เสนอภาพความเป็นไทยที่มีลักษณะเดียว แต่เปิดพื้นที่ให้เกิดการช่วงชิง ต่อรอง ตีความ และนิยามความหมายระหว่างความหมายของความเป็นไทยที่ถูกผลิตโดยรัฐ กับท้องถิ่นและความเป็นชาติพันธุ์

ภาพความเป็นไทยจึงมีความหลากหลายทั้ง “ไทยประเพณี” ที่ได้รับการสนับสนุนจากรัฐในฐานะที่เป็นอัตลักษณ์แห่งชาติตั้งแต่เริ่มต้น ตลอดจนกระแสท้องถิ่นนิยม ที่ทำให้เกิดการยกระดับ “ไทยพื้นบ้าน” ให้เป็นส่วนหนึ่งของ “ความเป็นไทยแบบประเพณี” รวมถึง “ความเป็นไทยร่วมสมัย” หรือ “ไทยๆ” การศึกษาการนำเสนอภาพความเป็นไทยในงานศิลปะของไทย สะท้อนให้เห็นว่าศิลปะอยู่ในพื้นที่ของการผลิตและการแย่งชิงความหมายที่แตกต่างหลากหลาย ทั้งในเรื่องของอัตลักษณ์และคุณค่าทางวัฒนธรรม (Marcus and Myers 1995: II)

อย่างไรก็ตาม ความหลากหลายของ “ภาพความเป็นไทย” ที่เกิดขึ้นนี้ส่วนหนึ่งได้รับการสนับสนุนจากรัฐ เนื่องจากเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงให้เห็นถึงความเป็นรัฐชาติสมัยใหม่ของชาติไทย ที่เปิดพื้นที่ให้ความกับความแตกต่างหลากหลายทางวัฒนธรรม จึงอาจกล่าวได้ว่าท่ามกลางบริบทสังคมปัจจุบัน ยังคงปรากฏร่องรอยของการสืบเนื่องทางอุดมการณ์ของความเป็นไทยในยุคสมบูรณาญาสิทธิราชย์ที่กำหนดความหมายของความเป็นไทยว่า หมายถึง

ชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ ถึงแม้จะมีความเป็นไทยใหม่ๆ อื่นๆ เกิดขึ้น คงมีสถานะเป็นได้แต่เพียง “ฯลฯ” สำหรับความเป็นไทยที่หมายถึง “ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ ฯลฯ” เมื่อความเป็นไทยกระแสหลักก็ยังอยู่ในฐานะที่เป็นภาพหลักของความเป็นไทย

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2522) *นิทรรศการศิลปานุสรณ์ อาจารย์เขียน ยิ้มศิริ*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

กะออม พันเมือง. (2525) “เบื้องหลังศิลปกรรมแห่งชาติ” *โลกศิลปะ* 2 (2): 14-20.

กษมาพร แสงสุระธรรม. (2553) *การสร้างและต่อรองความหมายของ “ความเป็นล้านนา” ในงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย*. วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์. (2543) *ร้อยคำร้อยความ รวมประวัติและผลงานด้านศิลปวัฒนธรรมไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชาตรี ประกิตนนทการ. (2547) *การเมืองและสังคมในศิลปะสถาปัตยกรรมสยามสมัย ไทยประยุกต์ ชาตินิยม*. กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (2550) “สัญลักษณ์ชาติไทยในจินตนาการ” *ฟ้าเดียวกัน* 5 (4): 214-232.

_____. (2550) *ศิลปะ สถาปัตยกรรม คณะราษฎร*. กรุงเทพฯ: มติชน.

ชลูด นิ่มเสมอ. (2542) *องค์ประกอบของศิลปะ*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพาณิชย์.

ชาธิป สุวรรณทอง. (2550) “พู่กันทอง เวทีทองของศิลปินไทย” *กรุงเทพธุรกิจ* 30 เมษายน 2550.

ทีปกร (นามแฝง). (2500) *ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์นกฮูก

_____. (2500) “ศิลปะบริสุทธิ์มีจริงแท้หรือไฉน” *รับน้องใหม่ 2500* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ธงชัย วินิจจะกูล. (2543) “ประวัติศาสตร์ไทยแบบราชาชาตินิยม: จากยุคอาณานิคมอำพรางสู่ราชาชาตินิยมใหม่หรือลัทธิเสด็จพ่อของกระฎุมพีไทยในปัจจุบัน” *ศิลปวัฒนธรรม* 23 (1): 55-65.

น. ณ ปากน้ำ (นามแฝง). (2530) “ประยูร อุลุชาฎะ”. *ไฮ-คลาส* 5 (53)

_____. (2536) “จิตรกรรมฝาผนัง วัดปรมัยยิกาวาส”. *เมืองโบราณ* 19 (4)

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2538) *ชาติไทย, เมืองไทย, แบบเรียนและอนุสาวรีย์ ว่าด้วยวัฒนธรรม, รัฐและรูปการจิตสำนึก*. กรุงเทพฯ: มติชน.

ปริตตา กออนันตกูล. (2536) *ภาษาของจิตรกรรมไทย: การศึกษารหัสของภาพและความหมายทางสังคมวัฒนธรรมของจิตรกรรมพุทธศาสนาต้นรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ประชา สุวีรานนท์. (2554) *อัตลักษณ์ไทย: จากไทยสู่ไทยๆ*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน.

ผาสุก พงษ์ไพจิตร และคริส เบเคอร์. (2546) *เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพ*.พิมพ์ครั้งที่ 3. เชียงใหม่: ซิลค์เวอร์ม.

ผุสดี ทิพทัส. (2541) *ช่างฝรั่งในกรุงสยาม*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พิริยะ ไกรฤกษ์. (2520) *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปะในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติส่วนภูมิภาค*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

_____. (2544) *อารยธรรมไทย: พื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

พิริยะ ไกรฤกษ์และเผ่าทอง ทองเจือ. (2525) *ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475*. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พิษณุ ศุภ. (2520) “ความคิดเห็นของศิลปิน, ศิลปกรรมกับการเมือง โดยพิษณุ ศุภ” *สยามรัฐรายวัน* 21 พฤษภาคม 2520 หน้า 9.

_____. (2536) “บนธุรกิจศิลป์ บทสรุปที่คุณค่าหรือราคา” *ศิลปวัฒนธรรม* 1 (15): 96-99.

วิโชค มุกดามณี และสุธี คุณาวิชยานนท์. (2541) *ศิลปะรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 9*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

มาลินี คุ้มสุภา. (2548) *อนุสาวรีย์ประชาธิปไตยกับความหมายที่มองไม่เห็น*. กรุงเทพฯ: วิภาษา.

ยุกติ มุกดาวิจิตร. (2548) *"อ่าน" วัฒนธรรมชุมชน วาทศิลป์และการเมืองของชาติพันธุ์นิพนธ์แนววัฒนธรรมชุมชน*. กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน.

วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร. (2551) *101 Thai forms*. กรุงเทพฯ: art4d.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2535) *ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน*. กรุงเทพฯ: บ้านหนังสือ.

_____. (2546) *ศิลปะชาวบ้าน Folk Art*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

_____. (2548) *ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณในสยามถึงศิลปะสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือลาดพร้าว.

วิริยะ ธรรมอัตต์. (2536) "ปั่นศิลปะ เล่นภาพเพื่อกำไร ไม่มีใครไส้แห้งอีกแล้ว". *ศิลปวัฒนธรรม* 1 (15)

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2534) *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ศิลป พีระศรี. (2493) "สำรวจวิจารณ์ศิลปะปัจจุบันในยุโรปเกี่ยวเนื่องกับศิลปไทย" *ศิลปากร* 4 (1): 33-45.

ศรัณย์ ทองปาน. (2542) "ความสนุกในวัดเบญจมบพิตร: เครื่องโต๊ะ มิวเซียม และสยามใหม่" *เมืองโบราณ* 25 (4): 32-40.

สมิทธ์ ถนอมศาสนะ. (2548) *ประวัติศาสตร์นิพนธ์แนวคิด “ศิลปะเพื่อชีวิต” (พ.ศ.2492-2501)*. วิทยานิพนธ์สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สายชล สัตยานุรักษ์. (2546) *พุทธศาสนากับแนวคิดทางการเมือง*ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จ*พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก* (พ.ศ.2325-2352). กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (2549) “สี่แผ่นดิน: ความเป็นไทย และความหมายทางการเมือง”. ใน *จักรวาลวิทยา*. ธเนศ วงศ์ยานนาวา (บก.). กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (2550) *คึกฤทธิ์กับประดิษฐกรรม “ความเป็นไทย” เล่ม 1 ยุคจอมพล ป. พิบูลสงคราม*. กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (2551) “ประวัติศาสตร์สร้าง “ความเป็นไทย” กระแสหลัก”. ใน *จินตนาการความเป็นไทย*. กฤตยา อาชวนิจกุล และคณะ (บก.). นครปฐม: สถาบันวิจัยประชากรและสังคมและศูนย์ศึกษาและพัฒนาสันติวิธี มหาวิทยาลัยมหิดล.

สิริอุษา พลจันทร์. (2523) (ชลธิรา สัตยาวัฒนา, นามแฝง). “อาจารย์จิตร ภูมิศักดิ์ กับชาวศิลปากร” *ดั่งเทียนผู้ถ่องแท้แก่คน*. กรุงเทพฯ: ปุยฝ้าย.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2545) *จากสยามเก่า สู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

สุภัทรดิศ ดิศกุล. (2506) *ศิลปในประเทศไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 8. พระนคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2520) “วิจารณ์แบบศิลปะในประเทศไทยของดร.พิริยะ ไกรฤกษ์” *เมืองโบราณ* 4 (1): 24.

อภินันท์ โปษยานนท์ และคณะ. (2537) *จิตรกรรมและประติมากรรมแบบตะวันตกในราชสำนักเล่ม 1, 2*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

อภินันท์ โปษยานนท์. (2547) “ความเป็นไทย: 6 ทศวรรษแห่งศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย” ใน *นิทรรศการเฉลิมพระเกียรติ ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9: 6 ทศวรรษศิลปะไทย*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหอศิลป์รัชกาลที่ 9.

อานันท์ กาญจนพันธุ์. (2544) *มิติชุมชน : วิธีคิดท้องถิ่นว่าด้วยสิทธิ อำนาจและการจัดการทรัพยากร*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย

อำนาจ เย็นสบาย. (2526) “ตีความพุทธศิลป์ด้วยความสงสัย” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 31 (3): 30-3

ถวัลย์ ดัชนี. (2516) *สูจิบัตรนิทรรศการ “รามายานะ 73” (Ramayana 73)* โดยศูนย์วัฒนธรรมเยอรมันร่วมกับบริติชเคาน์ซิล. กรุงเทพฯ: บริติชเคาน์ซิล ประเทศไทย. 27 กันยายน-18 ตุลาคม 2516.

_____. (2519) *สูจิบัตรนิทรรศการ “ทศชาติ”*. กรุงเทพฯ: บริติชเคาน์ซิล ประเทศไทย. 27 กันยายน-30 ตุลาคม 2519.

Apinan Poshyananda. (1992) *Modern Art in Thailand Nineteenth and Twentieth Centuries*. Singapore: Oxford University Press.

_____. (1993) "Thai Modernism to (post?) Modernism, 1970s and 1980s". In *Modernity in Asian art.* John Clark (ed.)**.** Pp. 222–236**.** Australia: Wild Peony.

Barmé, Scott. (1993) *Luang Wichit Wathakan and the Creation of a Thai Identity*. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies.

Cate, Sandra. (2003) *Making Merit, Making Art: A Thai Temple in Wimbledon*. Honolulu: University of Hawai`i Press.

Charnvit Kasetsiri. (1996) "Siam/Civilization—Thailand/Globalization: Things to Come?". Paper presented at conference of the International Association of Historians of Asia (Bangkok, May)

Cornwel–Smith, Philip. (2005) *Very Thai: everyday popular culture*. Bangkok: River Books.

Errington, Shelly. (2003) "History Now: Post-Tribal Art". In *Anthropologies of Art.* Mariet Westermann, (ed.) Pp. 221– 241. Massachusetts: Yale University Press.

Fisher, Joseph. (1994) *The Folk Art of Java*. Singapore: Oxford University Press.

Kalak, Thomas. (2008) *Thailand, Same same but different!*. Germany: Rupa Media.

Hobsbawn, Eric and Terence Ranger. (1992) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Marcus, George E and Fred R. Myers (eds.) (1995) The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology. Berkeley: University of California Press.

Michaelsen, Helen. (1993) "State Building and Thai Painting and Sculpture in the 1930s and 1940s". In *Modernity in Asian art.* John Clark (ed.)**.** Pp. 60–74. Australia: Wild Peony.

Peleggi, Maurizio. (2002) *Lords of things: The fashioning of the Siamese monarchy's modern image*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Reynolds, Craig, J . (2002) "Thai Identity in the Age of Globalization". In *National Identity and Its Defenders Thailand Today*. Craig Reynolds (ed.) Pp. 308–338. Chiangmai: Silkworm.

_____. (2001) "Globalization vs Communitarians: Public Intellectuals Debate Thailand's Future". *Singapore Journal of Tropical Geography*. 22 (3): 252-269.

Silpa Bhirasri. (1959) *Contemporary Art in Thailand*. Bangkok, Thailand: Fine Arts Department.

Thongchai Winichakul. (1994) *Siam mapped: history of the geo-body of a nation*. Honolulu: University of Hawaii Press.

_____. (2000) "The Quest for "Siwilai": A Geographical discourse of Civilization Thinking in the Late Nineteenth and Early Twentieth Century Siam". *The Journal of Asian Studies*. 59 (3): 528-549.

Wyatt, David. (1984) *Thailand: A Short History*. London: Yale University Press.

“คนยอง” เมืองหละปูน
กับการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง”[1]

อภินันท์ ธรรมเสนา[2]

บทนำ

“คนยอง” เป็นกลุ่มคนที่มีถิ่นฐานดั้งเดิมอยู่ใน “เมืองยอง” ซึ่งตั้งอยู่ปลายสุดของรัฐฉานด้านตะวันออก ห่างจากชายแดนแม่สายไปทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือราว 157 กิโลเมตร (สรัสวดี 2552: 230-231) นักวิชาการจัดจำแนกให้กลุ่มคนยองเป็นกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกับ “ไทลื้อ” ที่มาจากเมืองเชียงรุ่ง

[1]บทความนี้ปรับปรุงจากวิทยานิพนธ์สาขามานุษยวิทยา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เรื่อง “การประกอบสร้างอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ของกลุ่มคนยองในจังหวัดลำพูน” โดยมี ศ.ดร.เสมอชัย พูลสุวรรณ เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ และ ผศ.ดร.ยุกติ มุกดาวิจิตร เป็นประธานกรรมการวิทยานิพนธ์ ผู้เขียนขอขอบคุณโครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิตด้านมนุษยศาสตร์-สังคมศาสตร์ สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ที่สนับสนุนทุนวิจัยในการศึกษาครั้งนี้

[2]นักวิชาการศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)

สิบสองปันนา หากแต่คนไทลื้อที่อยู่เมืองยอง ประเทศพม่า มิได้เรียกตัวเองว่าเป็น “ลื้อ” แต่เรียกตนเองว่า “ไตเมิงยอง” ถ้าเป็นไทลื้อที่อยู่นอกเวียง “เมืองยอง” ก็จะเรียกตนเองว่า “ไตบ้านนอกนาแปง” (เคารพ 2549: 30) เมื่อปี พ.ศ. 2348 กลุ่มคนไทลื้อเมืองยองถูกกวาดต้อนครั้งใหญ่ ให้มาตั้งถิ่นฐานอยู่ในเมืองลำพูน–เชียงใหม่ รวมถึงกระจายไปอยู่ในหัวเมืองต่างๆ ในล้านนา ไทลื้อเมืองยองที่อพยพมาในคราวนั้นจึงเรียกตนเองว่า “คนยอง” ในความหมายที่ต้องการจะสื่อให้เห็นถึงที่มาของบ้านเมืองเดิมของตน กระทั่งต่อมา “ยอง” ได้กลายเป็นสำนึกทางชาติพันธุ์ของกลุ่มคนที่สืบเชื้อสายมาจากไทลื้อเมืองยอง ทำให้ “ความเป็นยอง” แตกต่างจาก “ความเป็นลื้อ” ทั้งที่ความเป็นจริง ในแง่ของพัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรม กลุ่มคนยองเองก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่สืบเชื้อสายมาจากไทลื้อเมืองเชียงรุ่ง สิบสองปันนา การก่อตัวของสำนึกทางชาติพันธุ์ของกลุ่มคนยองจึงเกิดขึ้นในบริบททางประวัติศาสตร์ที่มีพัฒนาการทำให้กลุ่มคนยองมีสำนึกทางชาติพันธุ์จำแนกตัวตนออกจาก “ความเป็นลื้อ” และประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” ให้เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของกลุ่มตนเอง

บทความนี้ผู้เขียนอาศัยแนวการศึกษาทางประวัติศาสตร์ ศึกษาพัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มคนยอง ในสังคมท้องถิ่นล้านนาที่ประกอบสร้าง “ตัวตน” ทางชาติพันธุ์ขึ้นมา ภายใต้บริบทที่ต้องมีปฏิสัมพันธ์กับกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ นอกจากนี้ ผู้เขียนยังศึกษาการรับรู้ความหมายของ “ความเป็นยอง” ด้วยการจัดกิจกรรมเชิงปฏิบัติการอย่างมีส่วนร่วมให้กับกลุ่มลูกหลานชาวยอง บ้านประตูป่า อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน เก็บข้อมูลชุมชน และผลิตเป็นภาพยนตร์สารคดีชุมชน เพื่อศึกษาการรับรู้ความหมาย “ความเป็นยอง” ของกลุ่มเยาวชน ขณะเดียวกัน

ก็ศึกษาการ “ผลิตซ้ำ” ความหมาย “ความเป็นยอง” ที่กลุ่มเยาวชนประกอบสร้างขึ้นจากวิธีคิดและประสบการณ์ชีวิตของตนเอง

ความน่าสนใจในบทความนี้คือ การประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” ผ่านสารคดีชุมชนของกลุ่มเยาวชน เป็นการเผยให้เห็นถึง “อำนาจ” กระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ ที่เดิมกลุ่มปัญญาชนในชุมชนท้องถิ่น ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มผู้นำชุมชน เช่น กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน ครู และพระสงฆ์ มักเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการประกอบสร้างความหมาย “ความเป็นยอง” แต่กลุ่มคนเล็กๆ ในชุมชนท้องถิ่น เช่น กลุ่มเยาวชน แทบไม่มีโอกาสเข้าไปมีส่วนร่วมในกระบวนการดังกล่าว ผลงานสารคดีชุมชนของเยาวชนจึงจะเผยให้เห็นถึงวิธีคิดของกลุ่มเยาวชนลูกหลานคนยองที่มีต่อ “ความเป็นยอง” และในขณะเดียวกันผลงานสารคดีเองก็ถือเป็นผลผลิต “ความเป็นยอง” ที่ถูกผลิตซ้ำด้วยวิธีคิดและมุมของเยาวชนที่มีประสบการณ์ชีวิตอยู่ในยุคที่ร่วมสมัยกับกระแสการรื้อฟื้นวัฒนธรรมท้องถิ่นที่ต้องปะทะกับกระแสโลกาภิวัตน์ภายใต้บริบทของ “ความเป็นชาติ” ของรัฐไทย

บทความนี้จึงไม่ได้ต้องการหาคำตอบว่า “ความเป็นยอง” คืออะไร แต่ต้องการเผยให้เห็นถึงกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ ที่มีความลื่นไหลสัมพันธ์กับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่ปรับเปลี่ยนไปในแต่ละช่วงเวลาและผันแปรไปตามกลุ่มบุคคลที่เข้ามามีอำนาจในการประกอบสร้างความหมาย ทำให้กระบวนการประกอบสร้างความหมายมีทั้งการครอบงำ ต่อรอง ต่อต้าน ปฏิเสธ ปรับเปลี่ยน หรือแม้แต่การรับสภาพ “ความเป็นยอง” จึงไม่ได้ผูกขาดความหมายอยู่ที่กลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง หากแต่มีหลายฝ่ายได้เข้ามาช่วงชิงการสร้างความหมายเพื่อบรรลุผลประโยชน์และจุดมุ่งหมายทางการเมืองวัฒนธรรมของฝ่ายตน

การพิจารณาอัตลักษณ์ในลักษณะดังกล่าว นอกจากจะทำให้เห็นถึงกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ของกลุ่มคนยองกลุ่มต่างๆ แล้ว ยังเผยให้เห็นถึงโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจในการต่อรองความหมาย “ความเป็นยอง” ของกระบวนการการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” อีกด้วย

พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของสำนึก “ความเป็นยอง”

ในอดีตเมืองยองเป็นอิสระปกครองตนเอง มีชื่อในประวัติศาสตร์เป็นภาษาบาลีว่า “มหิยังคนคร” อันเป็นชื่อที่ปรากฏอยู่ในตำนานเมืองยอง ที่กล่าวถึงการสร้างพระธาตุจอมยองประดิษฐานไว้บนยอดเขามหิยังคะ (ดอยจอมยอง) (ทวี 2527: 18) ตำนานเมืองยองดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของเมืองยองในทางพุทธศาสนาในฐานะที่เป็นที่ตั้งของพระธาตุสำคัญอีกแห่งหนึ่งในเขตวัฒนธรรมไทลื้อ–ไทยวน สำหรับ “คนยอง” เอง นักวิชาการส่วนใหญ่จัดให้กลุ่มคนยองเป็นกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกับไทลื้อ สิบสองปันนา วสันต์ ปัญญาแก้ว (2549) ได้อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างชาวไทลื้อกับคนยองว่า สำหรับชาวลื้อคำว่า “ยอง” หมายถึง การยกย่องสรรเสริญ โดยเฉพาะต่อบุคคลที่สร้างคุณงามความดี วีรกรรมต่างๆ ให้กับบ้านเมือง รวมจนถึงผู้มีความรู้และความสามารถพิเศษ เช่น ศิลปินช่างขับลื้อ ซึ่งเป็น “หน้าตา” หรือสัญลักษณ์ของความมั่งคั่งร่ำรวยทางอารยธรรม ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของเมืองนั้นๆ วสันต์ ยังเสนอด้วยว่า “คนเมือง” ในสังคมท้องถิ่นล้านนาในยุคปัจจุบันยังใช้คำว่า “ยอง” (ในเชิงการกระทำ) ในความหมายเดิมอยู่ ซึ่งสื่อนัยยะถึง “การอยู่เหนือ” เช่นเดียวกันดังคำพูดที่ว่า “เอายองไว้ตี้หั้นแหละ” (หมายถึงเอาวางไว้บนนั้นสิ)

แม้นักวิชาการจะจัดจำแนกกลุ่ม “คนยอง” ให้เป็นกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกับ “ไทลื้อ” แต่สำหรับกลุ่มคนยองเองกลับมีสำนึกทางชาติพันธุ์ที่แสดงออกให้เห็นว่ากลุ่มตนเองนั้นมีความแตกต่างกับกลุ่มไทลื้อ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การนำเอาข้อแตกต่างของสำเนียงภาษาพูด มาสร้างสำนึกความแตกต่างทางชาติพันธุ์ระหว่างกลุ่มคนยองกับไทลื้อ ผู้เขียนตั้งข้อสังเกตในประเด็นนี้ว่า[3] ความแตกต่างของสำเนียงภาษานี้ ถูกยกระดับให้เป็นอัตลักษณ์ของ “ความเป็นยอง” ในช่วงทศวรรษที่ 2530–2540 ซึ่งสัมพันธ์กับกระแสการรื้อฟื้นวัฒนธรรมท้องถิ่น เพื่อสร้างลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมให้กับกลุ่มคนยองในจังหวัดลำพูน ผ่านกิจกรรมทางวัฒนธรรมต่างๆ เช่น การรณรงค์ให้ลูกหลานคนยองหันมา “อู้ยอง” (พูดภาษายอง) หรือการจัดประกวดธิดายอง ซึ่งเริ่มมีการจัดประกวดครั้งแรกในงานฤดูหนาวและงานกาชาดของจังหวัดลำพูนประจำปี พ.ศ. 2536 โดยกำหนดคุณสมบัติของผู้เข้าประกวดว่าจะต้องสามารถ“อู้กำยอง” ได้ เป็นต้น

จากข้อสังเกตดังกล่าวข้างต้นเห็นได้ว่า สำนึกทางชาติพันธุ์ของกลุ่มคนยอง เป็นสำนึกที่ถูกประกอบสร้างขึ้นเพื่อจัดจำแนกตัวตนทางชาติพันธุ์ของกลุ่มตนเองให้แตกต่างไปจากกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ เป็นการประกอบสร้างที่มีความสัมพันธ์กับพัฒนาการทางประวัติศาสตร์การตั้งถิ่นฐานของกลุ่มคนยอง

[3]ข้อสังเกตของผู้เขียนได้มาจากการเก็บข้อมูลเอกสารพบว่า มีงานเขียนเกี่ยวกับกลุ่มคนยองหรือวัฒนธรรมคนยองในจังหวัดลำพูนที่ถูกผลิตขึ้นอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2536 เป็นต้นมา มักให้ความสำคัญกับสำเนียงยองในฐานะที่เป็นเอกลักษณ์ของกลุ่มคนยอง และจากการเก็บข้อมูลภาคสนามตั้งแต่ช่วงต้นปี พ.ศ. 2550 ผู้เขียนพบว่ามีกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่สำเนียงยองถูกใช้อย่างมีส่วนสำคัญในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ความเป็นยองคือ การเกิดขึ้นของเพลงลูกทุ่งสำเนียงยองที่แพร่หลายอยู่ในสังคมท้องถิ่นเมืองลำพูนที่นิยมเปิดในคลื่นวิทยุชุมชนและงานรื่นเริงต่างๆ

ดังความเห็นของ ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ (2549) อธิบายว่า จากตำนานเมืองยอง ทำให้เข้าใจได้ว่าอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” แต่แรกไม่ใช่อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ แต่เป็นอัตลักษณ์ท้องถิ่นซึ่งจำแนกย่อยลงไปโดยผูกพันกับเมืองหรือพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ และตั้งข้อสังเกตว่า “ยอง” ได้จำแนกตัวเองทางชาติพันธุ์แตกต่างจากลื้อ เพราะพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ “ยอง” ได้กลายเป็นเมืองหนึ่งของพม่า ขณะที่ “ลื้อ” ยังอยู่กับจีน “ความเป็นยอง” จึงค่อยๆ พัฒนามาจากสำนึกของการเป็นกลุ่มสังคมที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ร่วมกันในพื้นที่หนึ่ง จนมีความรู้สึกเป็นพวกเดียวกันและก่อร่างสร้างตัวตนเป็นสำนึกทางชาติพันธุ์ที่มีประวัติศาสตร์ร่วมกัน ขณะที่แสวง มาละแซม (2540) อธิบายปรากฏการณ์การคัดลอกตำนานเมืองยองสำนวนต่างๆ อย่างแพร่หลายในช่วงระหว่าง พ.ศ. 2404–2485 ที่มีอยู่ไม่น้อยกว่า 15 สำนวนว่า เป็นปรากฏการณ์ที่แสดงให้เห็นถึงความพยายามสร้างสำนึกของชาวยองเพราะเป็นระยะที่รัฐบาลกรุงเทพฯ ได้ดำเนินนโยบายผนวกดินแดนล้านนาเข้าเป็นส่วนหนึ่งของราชอาณาจักรสยาม

นอกจากนี้ พัฒนาการทางประวัติศาสตร์สมัยของพระเจ้ากาวิละ ที่เทครัวเชลยชาวเมืองยองมาเป็นพลเมืองหลักของเมืองลำพูนทำให้ “ความเป็นยอง” กลายเป็น “ภาพแทน” (representation) ของเมืองลำพูน คนทั่วไปในสังคมท้องถิ่นล้านนารับรู้ว่าลำพูนเป็น “เมืองคนยอง” การดำรงอยู่ของสถานะ “ความเป็นยอง” จึงมีความสัมพันธ์กับฐานะของเมืองลำพูนในสังคมท้องถิ่นล้านนา กล่าวคือเมืองลำพูนมีฐานะเป็นเมืองบริวารของเชียงใหม่มาโดยตลอด นับแต่สมัยประวัติศาสตร์ล้านนายุคฟื้นฟู จนถึงในยุคของการพัฒนาประเทศของรัฐไทย ลำพูนถูกจัดวางจากภาครัฐให้อยู่ในฐานะเมืองบริวารของเชียงใหม่ ดังเห็นได้จากแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมฉบับที่ 4 ที่มุ่งส่งเสริมอุตสาหกรรมในส่วนของ

ภูมิภาค เกิดแนวคิดจัดตั้งนิคมอุตสาหรรมภาคเหนือ ลำพูนจึงถูกเลือกให้เป็นเมืองบริวารของเชียงใหม่เพื่อที่จะรองรับการกระจายความมั่งคั่งของเมืองเชียงใหม่ และเพื่อช่วยพัฒนาเศรษฐกิจเมืองลำพูน นิคมอุตสาหกรรมภาคเหนือสร้างขึ้นในพื้นที่จังหวัดลำพูนในปี พ.ศ. 2526 (สรัสวดี 2552) สภาพของเชียงใหม่จึงเป็นหัวเมืองทางภาคเหนือที่มีความทันสมัยเป็นแหล่งรวมของความเจริญในด้านต่างๆ ขณะที่ ลำพูนซึ่งต้องรองรับการขยายตัวของการพัฒนาจากเมืองเชียงใหม่ จึงมีความเจริญช้ากว่าเมืองเชียงใหม่ในแง่ของการพัฒนา ทำให้ผู้คนเมืองเชียงใหม่มีทัศนคติต่อลำพูนว่า “ล้าหลัง สู้เชียงใหม่ไม่ได้ ไม่มีศูนย์การค้าหรือร้านอาหารที่ทันสมัย และไม่มีแม้กระทั่งโรงแรมหรือห้องประชุมขนาดใหญ่” (ธเนศวร์ 2539)

ทัศนคติในลักษณะดังกล่าวข้างต้นส่งผลต่อสถานภาพของ “ความเป็นยอง” ในสังคมท้องถิ่นล้านนา ในแง่ที่ว่าเมื่อ “ความเป็นยอง” ถูกประกอบสร้างให้เป็นภาพแทน (representation) ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นเมืองลำพูน ดังนั้นเมื่อเมืองลำพูนถูกมองว่าล้าหลังไม่ทันสมัย “ความเป็นยอง” จึงถูกให้ความหมายว่าล้าหลังไม่ทันสมัย คนยองจึงไม่มั่นใจที่จะเปิดเผยตัวตน “ความเป็นยอง” เมื่อต้องอยู่ท่ามกลางสังคมท้องถิ่นล้านนา วิลักษณ์ ศรีป่าซาง (2536) อธิบายถึงปรากฏการณ์นี้ว่า กลุ่มคนยองแสดงออกให้เห็นถึงความรู้สึกความต่ำต้อยในสังคมล้านนา ด้วยการไม่ใช้ภาษายองในการสื่อสาร แม้ภาษายองหรือสำเนียงแบบยองจะเป็นอัตลักษณ์ที่สำคัญของ “ความเป็นยอง” ก็ตาม

จนกระทั่งภายใต้กระแสท้องถิ่นนิยม “ความเป็นยอง” ได้ถูกหยิบยกขึ้นมาให้คุณค่าในฐานะที่เป็นรากเหง้าทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาของคนท้องถิ่นเมืองลำพูน “ความเป็นยอง” จึงไม่ใช่เรื่องที่น่าอับอายอีกต่อไป หากแต่กลายเป็น

ความภาคภูมิใจของกลุ่มคนยองในจังหวัดลำพูน ที่มีประวัติศาสตร์ความเป็นมาที่ยาวนาน มีวัฒนธรรมและภูมิปัญญาที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง

อย่างไรก็ดี ภายใต้บริบทของรัฐชาติสมัยใหม่ เมื่ออาณาจักรล้านนาถูกผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งของรัฐไทย นโยบายการสร้างชาติที่มุ่งสร้าง “ความเป็นไทย” ผ่านวิธีการต่างๆ “คนยอง” และกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ ในสังคมไทย จึงมีสถานภาพใหม่คือสถานภาพ “ความเป็นไทย” หรือการเป็น “คนไทย” ที่อยู่ภายใต้รัฐไทย ดังเห็นได้จากการที่กลุ่มคนยองเรียกตนเองของว่า “ไทยอง” เพื่อเชื่อมโยงความสัมพันธ์กับ “ความเป็นไทย” ขณะเดียวกับก็แทบจะตัดขาดกับบรรพบุรุษชาวเมืองยองที่อยู่ในรัฐพม่า โดยมีเส้นพรมแดนรัฐชาติเป็นเส้นแบ่งแยกระหว่าง “ไทยอง” ที่อยู่ในเมืองไทย กับ “ชาวเมืองยอง” ประเทศพม่า “ความเป็นยอง” ที่ดำรงอยู่ในสังคมท้องถิ่นล้านนาภายใต้อำนาจของรัฐไทย จึงเป็นการดำรงอยู่ที่มีความลื่นไหล บางครั้งก็เป็นความน่าอับอาย แต่ในบางครั้งก็เป็นความภาคภูมิใจและพร้อมที่จะเปิดเผยตัวตนว่าเป็นคนยอง ขณะที่บางครั้งก็ต้องอ้างอิงกับคุณค่าบางอย่างเพื่อเชื่อมโยงให้เห็นถึงรากเหง้าความเป็นมาที่ยาวนาน “ความเป็นยอง” จึงลื่นไหลไม่หยุดนิ่ง และยังอยู่ท่ามกลางของการช่วงชิง ต่อรอง ปรับผสาน ในกระบวนการประกอบสร้างความหมาย “ความเป็นยอง” ที่พร้อมเปิดโอกาสให้คนกลุ่มต่างๆ เข้ามามีโอกาสในการประกอบสร้างความหมาย ซึ่งในบทความนี้ได้ทดลองให้กลุ่มเยาวชนลูกหลานชาวยองเมืองลำพูน ในฐานะผู้สืบทอด “ความเป็นยอง” ได้ทดลองประกอบสร้างความหมายผ่านภาพยนตร์สารคดีชุมชน

“จ้วยกั๋นสร้าง จ้วยกั๋นสืบ”: ความเคลื่อนไหวของการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง”

การก่อตัวของกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” เกิดขึ้นภายใต้กระแส “ท้องถิ่นนิยม” ที่เติบโตขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 2520–2540 อันเป็นการกระตุ้นให้ผู้คนในท้องถิ่นหวนกลับไปหารากเหง้าทางวัฒนธรรมของตนเอง จนเกิดเป็นกระแสการรื้อฟื้นและอนุรักษ์ “วัฒนธรรมยอง” ขึ้นในกลุ่มคนยองท้องถิ่นเมืองลำพูน เห็นได้จากในช่วงทศวรรษดังกล่าว คนยองในเมืองลำพูนได้ตื่นตัวรื้อฟื้นและอนุรักษ์วัฒนธรรมประเพณีต่างๆ ของตนที่เชื่อว่ามีความเป็นมาแต่ในอดีต เช่น การรื้อฟื้นประเพณี “สลากย้อม” หรือการประดิษฐ์วัฒนธรรมใหม่และให้ความหมายว่าเป็นวัฒนธรรมของชาวยอง เช่น การประดิษฐ์ท่าการฟ้อนยอง รวมถึงการกำหนดรูปแบบของการแต่งกายของชาวยอง และการจัดตั้งชมรมชาวยองเมืองลำพูน ขึ้นในปี พ.ศ. 2548 (แสวง 2549) ซึ่งต่อมาได้จดทะเบียนเป็น “สมาคมชาวยอง” ในปี พ.ศ. 2550 โดยมีวัตถุประสงค์เบื้องต้นที่จะจัดกิจกรรมต่างๆ เพื่อที่จะอนุรักษ์และส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมชาวยองในเมืองลำพูน

ผู้เขียนมีข้อสังเกตว่ากระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” มีความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์รื้อฟื้นวัฒนธรรม “ท้องถิ่นล้านนา” อย่างมีนัยยะสำคัญ กล่าวคือ ในขณะที่เชียงใหม่ซึ่งเป็นศูนย์กลางของอาณาจักรล้านนาในอดีต มีกระบวนการรื้อฟื้นวัฒนธรรม “ล้านนา” ด้วยรูปแบบต่างๆ ในลำพูนเองก็เกิดการรื้อฟื้นวัฒนธรรมท้องถิ่นด้วยรูปแบบที่เป็นไปในแนวทางเดียวกัน เช่น ขณะที่เชียงใหม่รณรงค์ให้เยาวชนหันมา “อู้กำเมือง” (พูดภาษาเมือง) ลำพูนก็มีการรณรงค์ให้เยาวชน “อู้กำยอง” (พูดภาษายอง) หรือขณะที่เชียงใหม่มีการจัด

กิจกรรมเสวนาว่าด้วยประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ภูมิปัญญาและอัตลักษณ์ล้านนา ลำพูน ก็มีการจัดกิจกรรมในลักษณะเช่นเดียวกันโดยมีพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติหริภุญไชย และสถาบันวิจัยหริภุญชัยเป็นผู้ให้การสนับสนุนอย่างต่อเนื่อง เพื่อให้ “ความเป็นยอง” มีคุณค่าทัดเทียมกับ “ความเป็นล้านนา” ของเชียงใหม่ ดังความเห็นของวิลักษณ์ (2536) ที่ว่า “เมื่อเกิดล้านนานิยมได้ เหตุใดยองนิยม จะเกิดขึ้นไม่ได้”

กระแส “ยองนิยม” แสดงออกมาเป็นรูปธรรมในหลายกรณี เช่น การใช้ภาษายองในการดำเนินรายการของสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย จังหวัดลำพูน หรือการเกิดขึ้นของวิทยุชุมชนซึ่งเป็นพื้นที่ในการแสดงออกถึง “ความเป็นยอง” ในรูปแบบต่างๆ เช่น การใช้ภาษายอง การเปิดเพลงยอง การถ่ายทอดเสียงกิจกรรมการสัมมนาทางวิชาการของกลุ่มคนยอง รวมถึงการเกิดขึ้นของโครงการวิจัยท้องถิ่นของชุมชนคนยองในเมืองลำพูนเพื่อศึกษาวิจัยถึงภูมิปัญญาท้องถิ่นของชาวยอง โดยหน่วยงานภาครัฐ เช่น สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ให้ทุนสนับสนุนการวิจัย หรือแม้แต่การที่กลุ่มศิลปินคนยองได้แต่งเพลงที่ร้องด้วยสำเนียงภาษายอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานของชิงชัย แก้วเรือน ที่มีผลงานเพลงสำเนียงยองจำนวนมาก เช่น เพลง “คนยอง” มีเนื้อร้องท่อนหนึ่งว่า “คนยองบ่ะเกยอยู่ต่ำ ถ้าไผขึ้นย่ำตึงวิดขึ้นยอง” (คนยองไม่เคยอยู่ต่ำ ถ้าใครเหยียบ จะลุกขึ้นยอง [อาการที่หมายถึงการวางสิ่งของ ในที่สูง]) เป็นท่อนที่แสดงความรู้สึกของคนยองที่ภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ศักดิ์ศรีของ “ความเป็นยอง” เป็นต้น

อย่างไรก็ดี ควรพิจารณาด้วยว่าในช่วงทศวรรษที่ 2530-2540 เป็นช่วงที่ภาครัฐเองมีนโยบายส่งเสริมการท่องเที่ยวตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคม ฉบับที่ 6-7 ที่ให้ความสำคัญกับการท่องเที่ยว เพราะทำรายได้เข้าประเทศสูงมาก ดังเห็นได้จากการกำหนดให้ปี พ.ศ. 2530 เป็นปีท่องเที่ยวไทย และปี พ.ศ. 2531-2532 เป็นปีศิลปวัฒนธรรมไทย (สวัสวดี 2552) ภายใต้นโยบายดังกล่าว ทำให้หลายพื้นที่ต่างรื้อฟื้นวัฒนธรรมท้องถิ่นเพื่อสนองตอบกับนโยบายส่งเสริมการท่องเที่ยวของรัฐบาล วัฒนธรรมท้องถิ่นของชาวยองในเมืองลำพูนก็ถูกรื้อฟื้นขึ้นมาเพื่อการนี้เช่นกัน การเกิดขึ้นของ “กาดขัวมุงท่าสิงห์” และ “ถนนสายวัฒนธรรมคนเมือง–ชาวยอง” ในปี พ.ศ. 2545 ตามนโยบายขององค์การบริหารส่วนจังหวัดลำพูน เป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นถึงการรื้อฟื้นวัฒนธรรมชาวยองเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวของจังหวัดลำพูน รวมถึงการรื้อฟื้นประเพณีท้องถิ่นเพื่อเป็นกิจกรรมส่งเสริมการท่องเที่ยว เช่น การรื้อฟื้นประเพณี “สลากย้อม” ซึ่งเป็นรูปแบบเฉพาะของประเพณีสลากภัตรในท้องถิ่นเมืองลำพูนขึ้นมาอีกครั้งในปี พ.ศ. 2547

ภาพที่ 1: บรรยากาศงานสลากย้อมวัดพระธาตุหริภุญชัย (ถ่ายเมื่อ 14 ก.ย. 51)

การประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ก่อตัวขึ้นโดยสัมพันธ์กับสถานการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมของท้องถิ่นล้านนา เป็นกระบวนการที่มีการเคลื่อนไหวอยู่หลายระดับ ผู้เขียนแบ่งกระบวนการเคลื่อนไหวออกเป็น 3 ระดับ คือ ระดับแรก เป็นการเคลื่อนไหวในระดับชุมชนวิชาการ โดยใช้พื้นที่ทางวิชาการเป็นพื้นที่ประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” ให้เป็นชุดความรู้มาตรฐานเพื่อรองรับ “ความเป็นยอง” ที่ถูกนำไปอ้างอิงในฐานะแหล่งข้อมูลทางวิชาการให้กับการเคลื่อนไหวในระดับอื่นๆ ระดับที่สอง เป็นการเคลื่อนไหวในระดับชุมชนท้องถิ่น เป็นกระบวนการเคลื่อนไหวที่มีความหลากหลาย ทั้งในแง่ของกลุ่มสังคมกลุ่มต่างๆ ที่เข้ามาร่วมในกระบวนการในการประกอบสร้างความหมาย และในแง่ความหมาย “ความเป็นยอง” ที่หลากหลาย ระดับที่สาม เป็นการเคลื่อนไหวที่พยายามยกระดับ “ความเป็นยอง” ให้เป็น “อัตลักษณ์ข้ามชาติ” ของหน่วยงานราชการในจังหวัดลำพูน ผ่านการจัดงาน “สืบสานตำนาน ยองลำพูน–ยองโลก” ที่จัดขึ้นเป็นครั้งแรก ในระหว่างวันที่ 27 กุมภาพันธ์–2 มีนาคม พ.ศ. 2553 ซึ่งความเคลื่อนไหวของทั้ง 3 ระดับ มีส่วนสำคัญในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ดังนี้

ยองวิชาการ: การประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” ในชุมชนวิชาการ

การก่อตัวของกระแส “ยองศึกษา” ในชุมชนวิชาการท้องถิ่นล้านนา เป็นการก่อตัวที่มีความสัมพันธ์กับกระแส “ล้านนาคดีศึกษา” อันเป็นกระแสการศึกษาเรื่องราวที่เกี่ยวกับท้องถิ่นล้านนาของกลุ่มปัญญาชนและนักวิชาการในท้องถิ่นล้านนา ท่ามกลางกระแสดังกล่าว “ยองศึกษา” ได้ก่อตัวขึ้น โดยในระยะแรกเป็นการศึกษาในแนวประวัติศาสตร์ท้องถิ่นที่เน้นศึกษาถึงประวัติ

ความเป็นมาของกลุ่มคนยอง งานศึกษาที่ถือเป็นการบุกเบิกการศึกษาเกี่ยวกับคนยอง คือ งานศึกษาของ ทวี สว่างปัญญากูร (2527) ซึ่งเป็นการปริวรรต “ตำนานเมืองยอง” จากคัมภีร์ใบลานที่ได้มาจากสิบสองปันนา “ยองศึกษา” ก่อตัวขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมเมื่อนักวิชาการกลุ่มหนึ่ง นำโดย สรัสวดี อ๋องสกุล ธเนศวร์ เจริญเมือง และแสวง มาละแซม ซึ่งขณะนั้นยังเป็นนักศึกษาปริญญาโทของสาขาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เดินทางไปเมืองยองประเทศพม่า ร่วมคณะไปกับพระครูเวฬุวันพิทักษ์ (ครูบามหาเขื่อนคำ) เมื่อต้นเดือนเมษายน พ.ศ. 2536 เมื่อกลับมาจึงได้ร่วมกันจัดงานเสวนา ภายใต้โครงการเสวนาไทศึกษาครั้งที่ 3 ซึ่งเป็นโครงการของสถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (สมพงษ์ มปป.: คำนำ)

ความเคลื่อนไหวของกระแส “ยองศึกษา” เป็นรูปธรรมชัดเจนขึ้น เมื่องานศึกษาของแสวง ที่ทำการศึกษาถึงประวัติศาสตร์การย้ายถิ่น การตั้งถิ่นฐานของชาวยองในจังหวัดลำพูน และเสนอเป็นวิทยานิพนธ์ภาควิชาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ในปี พ.ศ. 2538 งานศึกษานี้มีความสำคัญต่อกระแส “ยองศึกษา” ในฐานะเป็นการศึกษาถึงประวัติความเป็นมาของชาวยองอย่างเป็นระบบ ส่งผลต่อการสร้างสำนึกทางประวัติศาสตร์ของกลุ่มคนยองในท้องถิ่นเมืองลำพูนและช่วยจุดประกายให้ชาวลำพูนได้เกิดความกระจ่างถึงรากเหง้าแห่งบรรพบุรุษชาวยอง[4]

[4]งานวิทยานิพนธ์ของแสวง มาละแซม ได้รับการตีพิมพ์เป็นหนังสือในชื่อ “คนยองย้ายแผ่นดิน” โดยสำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ถึง 2 ครั้ง และได้รับรางวัลจากมูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย ก่อนที่เนื้อหาในหลังสือเล่มดังกล่าวจะถูกนำมาแปรรูปเป็นงานเขียนชิ้นอื่นๆ ของแสวงอย่างต่อเนื่องในรูปแบบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นบทความวิชาการ หนังสือ หนังสือที่ระลึกงานงานศพ หนังสือ

ความเคลื่อนไหวทางวิชาการของกระแส “ยองศึกษา” ยังปรากฏในรูปแบบการเสวนาทางวิชาการที่มีขึ้นอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงปี พ.ศ. 2548-2549 ในโอกาสครบ 200 ปี ที่ชาวยองอพยพมาตั้งถิ่นฐานอยู่ในเมืองลำพูน เช่น การเสวนาเรื่อง “ชาวยอง 200 ปี: การชำระศักราชของพญากาวิละ 2348 หรือ 2349” เมื่อเดือนมีนาคม พ.ศ. 2548 ต่อมาในปี พ.ศ. 2549 พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหริภุญไชย ได้ร่วมกับองค์การบริหารส่วนจังหวัดลำพูน จัดประชุมสัมมนาและจัดทำเอกสารเรื่อง “200 ปี การฟื้นฟูและการพัฒนาเมืองลำพูน (2348-2548) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการจัดกิจกรรม “โตยฮอยบ่าเก่า ฮากเหง้าจาวยอง 200 ปี๋ หละปูน” ในระหว่างวันที่ 6-9 เมษายน พ.ศ. 2549 เพื่อเฉลิมฉลองในโอกาสครบ 200 ปีการตั้งถิ่นฐานของชาวยองในจังหวัดลำพูน

อย่างไรก็ดี วงวิชาการ “ยองศึกษา” มีพัฒนาการที่น่าสนใจมากขึ้น เมื่อมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติหริภุญไชย ร่วมกันจัดงานสัมมนาทางวิชาการเรื่อง “สืบสานภูมิปัญญาและวัฒนธรรมชาวยอง: รากเหง้า ความเคลื่อนไหว และการเปลี่ยนแปลง” ขึ้น เมื่อวันที่ 11–12 กันยายน พ.ศ. 2549 ความน่าสนใจของกิจกรรมครั้งนี้คือ การปรับเปลี่ยนแนวทางศึกษาจากเดิมที่เน้นการศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์ท้องถิ่น มาเป็นแนวทางการศึกษาวัฒนธรรมชุมชนที่ให้ความสนใจกับ “ความเป็นยอง” ในแง่วัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่น โดยพยายามค้นหารูปแบบทางวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของกลุ่มคนยอง ดังเห็น

ประกอบงานเสวนา ซึ่งล้วนมีส่วนสำคัญอย่างมากในการผลิตซ้ำเรื่องเล่าเกี่ยวกับความเป็นมาของคนยองในสังคมท้องถิ่นเมืองลำพูน

ได้ว่าในงานเสวนาครั้งนี้ มีการนำเสนอผลงานการศึกษาที่เกี่ยวกับเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาของชาวยอง จากนักวิชาการหลายท่าน

พัฒนาการของแนวทางการศึกษาดังกล่าวข้างต้น มีผลต่อการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ให้ปรากฏเป็นรูปธรรมอย่างยิ่งในแง่ของการสร้างรูปแบบทางวัฒนธรรมให้กับ “ความเป็นยอง” ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบทางด้านความเป็นอยู่ หรือศิลปวัฒนธรรมของชาวยอง ดังเห็นได้จากงานศึกษาเรื่อง “ไทยอง: ชีวิต ศรัทธา สล่าแผ่นดิน” ของโครงการพิพิธภัณฑ์วัฒนธรรมและชาติพันธุ์ล้านนา สถาบันวิจัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ที่พยายามสร้างคำอธิบายเกี่ยวกับรูปแบบทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาของชาวยองในด้านต่างๆ เช่น รูปแบบทางสถาปัตยกรรมของชาวยอง และรูปแบบทางวัฒนธรรมเกี่ยวกับวิถีชีวิตและประเพณีของชาวยอง นอกจากนี้ การที่กลุ่มนักวิชาการท้องถิ่นและคนยองบางกลุ่มมีความพยายามจัดตั้งสถาบันการศึกษา เพื่อเป็นศูนย์ศึกษาด้านประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของชาวยองโดยมีการริเริ่มจัดตั้งวิทยาลัยไตยองขึ้น เมื่อวันที่ 8 ธันวาคม พ.ศ. 2552 ในรูปแบบของวิทยาลัยชาวบ้าน ที่มีฐานะเป็นวิทยาลัยสมทบในมหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง และมีแผนจัดการเรียนการสอนทั้งในระดับปริญญาตรี–ปริญญาเอก (http://www.taiyongcollege.com/TY5.html สืบค้นเมื่อ 15 พฤษภาคม 2553) ก็เป็นส่วนหนึ่งของการเคลื่อนไหวของในระดับวิชาการ

ความเคลื่อนไหวในระดับวิชาการดังกล่าวข้างต้น มีผลต่อการการสร้างชุดความรู้เกี่ยวกับ “ความเป็นยอง” ซึ่งถูกใช้เป็นแหล่งอ้างอิงทางวิชาการให้กับการเคลื่อนไหวในระดับอื่นๆ โดยชุดความรู้เกี่ยวกับ “ความเป็นยอง” ที่ถูกประกอบสร้างโดยชุมชนวิชาการสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ชุด ได้แก่ ความรู้ชุดแรก

เป็นชุดความรู้ที่ได้มาจากแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ท้องถิ่น เกี่ยวกับความเป็นมาของชาวยองในเมืองลำพูน ทั้งในแง่ประวัติศาสตร์และความสัมพันธ์ทางชาติพันธุ์ ความรู้ชุดนี้ส่งผลทำให้คนยองในเมืองลำพูนรับรู้ถึง “ตัวตน” และรากเหง้าของตนเอง ความรู้ชุดที่สอง เป็นชุดความรู้ที่ได้มาจากแนวทางการศึกษา “ความเป็นยอง” ในแง่รูปแบบทางวัฒนธรรม โดยเน้นการค้นหาเอกลักษณ์ของรูปแบบทางวัฒนธรรมของกลุ่มคนยอง เพื่อจำแนกแยกแยะคนยองออกจากคนกลุ่มอื่นๆ การประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” ผ่านพื้นที่ทางวิชาการจึงกลายเป็นแหล่งอ้างอิงทางวิชาการในฐานะที่เป็นมาตรฐานความรู้เพื่อรองรับชุดความหมาย “ความเป็นยอง” ที่จะใช้ในกระบวนการเคลื่อไหวเพื่อประกอบสร้างความหมาย “ความเป็นยอง” ในระดับอื่นๆ ต่อไป

ยองท้องถิ่น:
การประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ในระดับชุมชนท้องถิ่น

การก่อตัวของกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ในระดับชุมชนท้องถิ่น เป็นอีกความเคลื่อนไหวหนึ่งที่ก่อตัวขึ้นภายใต้กระแส “ท้องถิ่นนิยม” การเคลื่อนไหวในระดับชุมชนท้องถิ่นเป็นกระบวนการที่ผู้คนในชุมชนท้องถิ่นตื่นตัวขึ้นมาค้นหารากเหง้าทางวัฒนธรรมของตัวเองตามกระแสการรื้อฟื้นและอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่น ความเคลื่อนไหวของกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ในระดับชุมชนท้องถิ่นเมืองลำพูนเป็นกระบวนการที่ก่อตัวขึ้นโดยเกี่ยวพันกับการเดินทางเพื่อเชื่อมสัมพันธ์ทางพุทธศาสนาระหว่างพระสงฆ์ในเมืองลำพูนกับพระสงฆ์จากเมืองยอง โดยในช่วงปลายทศวรรษที่ 2520

พระสงฆ์จากเมืองยองบางกลุ่มได้เดินทางมาศึกษาอยู่ในเมืองลำพูน และมีส่วนสำคัญที่ทำให้ผู้คนในชุมชนท้องถิ่นเมืองลำพูนเริ่มรับรู้ถึงการมีอยู่ของเมืองยอง

กระทั่งในช่วงทศวรรษที่ 2530 พระครูเวฬุวันพิทักษ์ (ครูบามหาเขื่อนคำ) อดีตเจ้าอาวาสวัดพระพุทธบาทตากผ้า เริ่มจัดกิจกรรมทางศาสนาด้วยการชักชวนผู้คนในท้องถิ่นเมืองลำพูน–เชียงใหม่ ไปทอดกฐินที่เมืองยองเพื่อหาทุนทรัพย์ในการบูรณะและก่อสร้างถาวรวัตถุทางพุทธศาสนาในเมืองยอง การจัดกิจกรรมดังกล่าวมีผู้คนจากเมืองลำพูนและเชียงใหม่ร่วมเดินทางไปกับท่านเป็นจำนวนมาก ความสำคัญของกิจกรรมดังกล่าวมีผลอย่างยิ่งต่อการสร้างสำนึก “ความเป็นยอง” ให้เกิดขึ้น จนทำให้เกิดความเคลื่อนไหวอย่างเป็นรูปธรรมในระดับชุมชนท้องถิ่น ดังเห็นได้จากการที่พระครูเวฬุวันพิทักษ์ นำเอารูปแบบทางสถาปัตยกรรมของพระธาตุจอมยองที่เมืองยอง มาสร้างจำลองไว้ที่วัดฉางข้าวน้อยเหนือ อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน เพื่อสร้างสำนึกให้คนยองในเมืองลำพูนรับรู้ถึง “ตัวตน” ทางประวัติศาสตร์ของตนเองที่มีสายสัมพันธ์กับชาวยองที่เมืองยอง

ความเคลื่อนไหวของพระสงฆ์ในกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ความเป็นยอง ยังเห็นได้จากบทบาทของพระครูไพศาลธีรคุณ เจ้าอาวาสวัดต้นแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน ที่มีบทบาทที่สำคัญในการจัดทำพิพิธภัณฑ์พื้นบ้านชาวยองขึ้นที่วัดต้นแก้ว โดยรวบรวมข้าวของเครื่องใช้ในอดีตของชุมชนมาจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ หรือกรณีของพระครูไพศาลธรรมนุสิฐ เจ้าอาวาสวัดประตูป่า อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน ที่มีบทบาทสำคัญในการรื้อฟื้นประเพณี “สลากย้อม” ขึ้นอีกครั้ง ทั้งในระดับชุมชนท้องถิ่นตำบลประตูป่าและในระดับจังหวัด อีกทั้งพระปฏิภาณ ภูริปัญโญ พระวัดประตูป่าเองก็มีบทบาทสำคัญในการรวบรวมข้อมูล

ชุมชนจัดทำเว็บไซต์ http://www.watpratupa.com ที่นำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมและภูมิปัญญาในท้องถิ่นชุมชนประตูป่า รวมถึงข้อมูลเกี่ยวกับ “ความเป็นยอง” ในด้านต่างๆ ทั้งประวัติความเป็นมาและวัฒนธรรมของชาวยอง มากไปกว่านั้น เว็บไซต์ของวัดประตูป่ายังเป็นพื้นที่ประชาสัมพันธ์กิจกรรมทางวัฒนธรรมของชุมชนอีกด้วย มีผลให้วัฒนธรรมประเพณีท้องถิ่นของชุมชนที่ถูกนิยามว่าเป็นวัฒนธรรมยองได้รับการเผยแพร่ในวงกว้างมากยิ่งขึ้น[5]

นอกจากบทบาทของพระสงฆ์แล้ว องค์กรปกครองส่วนท้องถิ่นไม่ว่าจะเป็นองค์การบริหารส่วนจังหวัดลำพูน (อบจ. ลำพูน) และเทศบาลตำบล หรือแม้แต่องค์กรวัฒนธรรมในระดับชุมชน เช่น สภาวัฒนธรรมก็เป็นอีกกลุ่มหนึ่งที่เข้ามามีบทบาทในความเคลื่อนไหวของกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” โดยที่องค์กรปกครองส่วนท้องถิ่นจะมีบทบาทสำคัญ ในลักษณะของการให้การสนับสนุน เช่น อบจ. ลำพูน ให้การสนับสนุนการจัดงานประเพณีสลากย้อมที่วัดพระธาตุหริภุญชัยเป็นประจำทุกปี ส่วนบทบาทขององค์กรจัดตั้งในระดับชุมชน เช่น สภาวัฒนธรรมชุมชนประตูป่าก็มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ผ่านการทำโครงการศึกษาวิจัยประวัติศาสตร์ท้องถิ่นเป็นต้น

[5]ปัจจุบันเว็บไซต์ http://www.watpratupa.com ได้ปิดตัวลงไปแล้ว และเปลี่ยนมาใช้หน้า Fanpage Facebook ในชื่อ “กลุ่มอนุรักษ์วัฒนธรรมและประเพณีชุมชนวัดประตูป่า” เป็นพื้นที่ประชาสัมพันธ์กิจกรรมทางวัฒนธรรมของชุมชน นอกจากวัดประตูป่าจะให้พื้นที่ social network เป็นพื้นที่ในการแสดงอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” แล้ว ในสังคมท้องถิ่นเมืองลำพูนยังมีอีกหลายกลุ่มที่ให้พื้นที่ social network เป็นพื้นที่ในการแสดงอัตลักษณ์ความเป็นยอง เช่น Fan page “เฮาเขาอู้กำยอง” เป็นต้น

อย่างไรก็ดี ผู้เขียนตั้งข้อสังเกตว่า ความเคลื่อนไหวในระดับชุมชนท้องถิ่นนี้ กลุ่มบุคคลที่เข้ามามีบทบาทส่วนใหญ่มักเป็นกลุ่มปัญญาชนของชุมชนท้องถิ่น เช่น พระครูไพศาลธรรมนุสิฐ นอกจากจะมีฐานะเป็นรองเจ้าคณะจังหวัดลำพูนแล้ว ยังทำหน้าที่เป็นอาจารย์ในวิทยาลัยสงฆ์ จังหวัดลำพูน หรือแม้แต่พระปฏิภาณก็เป็น พระนิสิตในวิทยาลัยสงฆ์ ขณะที่พระครูไพศาลธีรคุณ แม้จะไม่ได้รับการศึกษา ในระดับสูง แต่ท่านเองก็ถือเป็นผู้นำความคิดในชุมชนและมีบทบาทสำคัญใน การดำเนินกิจกรรมต่างๆ ภายในชุมชน นอกจากนี้ ข้าราชการครูในชุมชนท้องถิ่น ก็มีส่วนอย่างสำคัญในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง”

ดังนั้น หากพิจารณาถึงมิติความสัมพันธ์เชิงอำนาจ กลุ่มปัญญาชนท้องถิ่น ถือเป็นผู้ที่มีอำนาจนำในการประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” จึงเห็นได้ว่า การประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” เป็นกระบวนการที่ต้องอาศัยทุนทางความรู้ของ กลุ่มปัญญาชนในระดับชุมชนท้องถิ่นมาเป็นพลังในการขับเคลื่อนกระบวนการ สะท้อนให้เห็นจากกรณีของการรื้อฟื้นประเพณีสลากย้อมที่ต้องอาศัยภูมิรู้ของ เหล่าปราชญ์ชาวบ้านและกลุ่มพระสงฆ์ให้เข้ามามีบทบาทสำคัญในการสร้าง ความหมายเกี่ยวกับพิธีกรรมสลากย้อม เพื่อให้เชื่อมโยงสัมพันธ์กับ “ความเป็นยอง” อย่างไรก็ดี การรื้อฟื้นประเพณีสลากย้อม ยังมีประเด็นที่น่าสนใจ ว่าเป็นกระบวนการที่แปรรูป “ความเป็นยอง” ให้เป็น “สินค้าวัฒนธรรม” เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวของชุมชนท้องถิ่น ด้วยการยกระดับประเพณีสลากย้อม ที่เดิมเป็นเพียงประเพณีในชุมชนท้องถิ่นให้เป็นงานประจำปีของจังหวัดเพื่อดึงดูด นักท่องเที่ยวให้เข้ามาสัมผัสบรรยากาศวัฒนธรรมประเพณีของชาวยอง ในเมืองลำพูน

ชาวยองในเมืองลำพูนยังจัดกิจกรรมพิเศษ (event) ในโอกาสต่างๆ โดยใช้ “ความเป็นยอง” มาเป็นประเด็นหลักในการจัดกิจกรรม เช่น งาน “โตยฮอยบ่ะเก่า ฮากเหง้าจาวยอง 202 ปี” ในระหว่างวันที่ 7-9 เมษายน พ.ศ. 2551 โดยเทศบาลตำบลเวียงยองร่วมกับสมาคมชาวยองและสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดลำพูน หรือกรณีของสภาวัฒนธรรมชุมชนประตูป่า จัดงาน “โตยหาฮีตฮอย ฮากเหง้าจาวยอง” เมื่อวันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2550 รูปแบบการจัดงานทั้งสองครั้งเป็นการจัดกิจกรรมที่เผยแพร่วัฒนธรรมและภูมิปัญญาของชาวยอง ผ่านการแสดงวัฒนธรรมของชาวยอง เช่น การฟ้อนยอง การแต่งกายแบบยอง การจัดประกวดอู้กำยองของกลุ่มเยาวชน การสาธิตภูมิปัญญาท้องถิ่นชาวยอง ที่น่าสนใจก็คือการจัดเวทีเสวนาทางวิชาการ โดยเชิญนักวิชาการที่เกี่ยวข้องมาร่วมแลกเปลี่ยนข้อมูลประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมชาวยอง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ชุดความรู้เกี่ยวกับ “ความเป็นยอง” ในระดับวิชาการส่งต่อมายังระดับชุมชนท้องถิ่น

นอกจากนี้ ในระดับชุมชนท้องถิ่น ชาวยองยังเลือกใช้พื้นที่สื่อสารมวลชนของท้องถิ่น เป็นพื้นที่ในสื่อสาร “ความเป็นยอง” เช่น การใช้สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย จังหวัดลำพูน ซึ่งผู้ดำเนินรายการส่วนใหญ่โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระสงฆ์ที่ดำเนินรายการธรรมะจะใช้ภาษายอง หรือรายการเพลงลูกทุ่งผู้ดำเนินรายการก็จะใช้ภาษายองในการดำเนินรายการ มีข้อสังเกตที่น่าสนใจคือ การใช้สื่อสารมวลชนในระดับท้องถิ่นในกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์มีมากขึ้นภายหลังการประกาศใช้รัฐธรรมนูญฉบับปี พ.ศ. 2540 และมีการเกิดขึ้นของสถานีวิทยุชุมชนในท้องถิ่นต่างๆ ทั่วประเทศ วิทยุชุมชนจึงเป็นอีกพื้นที่หนึ่งในการแสดงออกทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งเอกลักษณ์ด้าน

ภาษา ดังนั้นสถานีวิทยุชุมชนส่วนใหญ่ในจังหวัดลำพูน มักจะดำเนินรายการด้วยสำเนียงยอง ตัวอย่างเช่น วิทยุชุมชนคนเมืองหละปูน FM 90.25 MHz.[6] เป็นต้น

อย่างไรก็ดี ด้วยความที่กลุ่มคนยองในชุมชนท้องถิ่นเมืองลำพูนมีอยู่หลายกลุ่มทำให้อัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ที่เคลื่อนไหวอยู่ในระดับชุมชนท้องถิ่นมีความหลากหลายตามไปด้วย ผู้เขียนตั้งข้อสังเกตว่า “ความเป็นยอง” ที่ถูกประกอบสร้างขึ้นในระดับชุมชนท้องถิ่นนั้นมีลักษณะที่สำคัญอยู่ 2 ประการ คือ ประการแรก เป็นอัตลักษณ์ที่มีลักษณะร่วมกันบางประการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งลักษณะร่วมในรากเหง้าและที่มาของความเป็นยอง ซึ่งเป็นผลมาจากเคลื่อนไหวของการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ในระดับท้องถิ่นอ้างอิงอยู่กับชุดความรู้ทางวิชาการ โดยพบว่าในแต่ละชุมชนชาวยองเมืองลำพูนต่างให้ความหมายถึงที่มาของตนเองว่าเป็นกลุ่มคนที่มาจากเมืองยอง ประเทศพม่าและมีวัฒนธรรมภาษาเป็นเอกลักษณ์ ซึ่งเป็นชุดความรู้ในระดับชุมชนวิชาการที่ได้รับการถ่ายทอดมายังระดับชุมชนท้องถิ่นผ่านกิจกรรมพิเศษทางวัฒนธรรมที่จัดขึ้นอย่างต่อเนื่องชุมชนท้องถิ่น

ประการที่สอง “ความเป็นยอง” ลักษณะเฉพาะ โดยสัมพันธ์กับความเป็นท้องถิ่นที่นิยามความหมายแตกต่างกันไปในแต่ละชุมชน ลักษณะเช่นนี้เห็นได้จากชุมชนชาวยองในแต่ละชุมชนมีความแตกต่างกันในแง่ประเพณีท้องถิ่นบางประการ เช่น ในขณะที่ชุมชนชาวยองบริเวณตำบลริมปิง ประตูป่า และหนองช้างคืนให้ความหมายว่าประเพณีตานสลากย้อม ซึ่งเป็นประเพณีท้องถิ่นเป็นประเพณีของ

[6]ประเด็นการใช้สื่อวิทยุชุมชนเป็นพื้นที่ในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ โปรดดู อภินันท์ (2555)

คนยอง ในขณะที่ชุมชนคนยองที่ตำบลเวียงยองกลับไม่ให้ความสำคัญกับประเพณีตานสลากย้อมในฐานะที่เป็นตัวแทนประเพณีเก่าแก่ของชาวยอง แต่กลับให้ความสำคัญกับการบูชาหอเตวบุตรหลวง ณ วัดหัวขัว อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน ในฐานะที่เป็นตัวแทนแห่งจิตวิญญาณของคนยองที่สืบมาจากเมืองยอง ประเทศพม่า เป็นต้น ดังนั้น “ความเป็นยอง” ที่ถูกประกอบสร้างขึ้นในระดับชุมชนท้องถิ่นจึงมีความหลากหลาย ที่อาจจะหาความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับความเป็นยองที่เมืองยอง ประเทศพม่าได้ในระดับหนึ่ง เช่น กรณีการบูชาหอเตวบุตรหลวง หรืออาจจะไม่สัมพันธ์กับความเป็นยองที่เมืองยอง ประเทศพม่าอย่างตรงไปตรงมา แต่เป็นการหยิบยกเอาประเพณีท้องถิ่นในชุมชนชาวยองเมืองลำพูน มาเชื่อมโยงให้เข้ากับบริบทของการรื้อฟื้น “ความเป็นยอง” เช่น กรณีประเพณีตานสลากย้อม เป็นต้น กล่าวได้ว่า “ความเป็นยอง” ในมิตินี้จึงเป็นอะไรก็ได้ขึ้นอยู่กับสำนึกของคนในท้องถิ่น ที่มีพัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรมที่สัมพันธ์กับกลุ่มคนยอง จนเกิดเป็นสำนึก “ความเป็นยอง” และประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” ให้เป็นอัตลักษณ์ของชุมชนท้องถิ่นตนเอง

ยองโลก: หน่วยงานราชการกับการประกอบสร้าง “ความเป็นยอง”

ความเคลื่อนไหวของกระบวนการประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” อีกระดับหนึ่งในสังคมท้องถิ่นเมืองลำพูน คือ ความเคลื่อนไหวในระดับของหน่วยงานราชการ บทบาทของหน่วยงานราชการในกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ความเป็นยอง เริ่มก่อตัวมาตั้งแต่ในช่วงกลางทศวรรษที่ 2530 ผ่านการสนับสนุนให้มีการจัดประกวดธิดายอง ในงานกาชาดและงานฤดูหนาวของ

จังหวัดลำพูนตั้งแต่ปี พ.ศ. 2536 โดยกำหนดให้ผู้เข้าประกวดจะต้อง “อู้กำยอง” และแต่งกายแบบแม่หญิงชาวยอง เวทีประกวดสาวงามชาวยอง จึงกลายเป็นพื้นที่ในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ของภาคราชการ ผ่านรูปแบบทางวัฒนธรรมการใช้ภาษาและการแต่งกายของชาวยอง

ความเคลื่อนไหวในระดับราชการเป็นรูปธรรมชัดเจนขึ้น เมื่อทางจังหวัดลำพูนร่วมกับหน่วยงานราชการต่างๆ จัดงาน “สืบสานตำนานยองลำพูน–ยองโลก” ขึ้นเป็นครั้งแรก เมื่อวันที่ 27 กุมภาพันธ์–2 มีนาคม พ.ศ. 2553 ความเคลื่อนไหวดังกล่าวมีผลอย่างยิ่งต่อการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” เพราะเป็นความพยายามยกระดับ “ความเป็นยอง” ให้เป็น “อัตลักษณ์ข้ามชาติ” (transnational identity) ด้วยการสร้างสายสัมพันธ์ระหว่างคนยองเมืองลำพูนกับพี่น้องชาวยองที่เมืองยอง ประเทศพม่า โดยมีการเชิญชาวยองจากเมืองยอง ประเทศพม่ากว่า 20 คน เดินทางเข้ามาร่วมงานครั้งนี้ด้วย

งานสืบสานตำนานยองลำพูน–ยองโลก จัดขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการขับเคลื่อนการพัฒนาจังหวัดลำพูน ตามแผนพัฒนาจังหวัดลำพูน ประจำปี พ.ศ. 2553 ที่มุ่งเน้นการนำเสนอถึงวิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ประเพณี ของพี่น้องชาวจังหวัดลำพูน ซึ่งส่วนใหญ่สืบเชื้อสายมาจากชาวยอง สอดคล้องกับวาระแห่งยุทธศาสตร์จังหวัดลำพูน ในการพัฒนาให้เป็นเมืองแห่งการท่องเที่ยวอย่างยั่งยืนเชิงวัฒนธรรมและเชิงนิเวศ อีกทั้งเป็นการส่งเสริมผลิตภัณฑ์ชุมชนในจังหวัดเพื่อพัฒนาไปสู่เมืองแห่งสุดยอดผลิตภัณฑ์ภูมิปัญญา

การจัดงานสืบสานตำนานยองลำพูน–ยองโลก จึงเกิดขึ้นตามวัตถุประสงค์หลักเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว และสินค้าภูมิปัญญาของจังหวัดลำพูน การจัดงาน

ครั้งนี้จึงเป็นส่วนหนึ่งของความเคลื่อนไหวของกระบวนการประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” ในท้องถิ่นเมืองลำพูนภายใต้กระแสการท่องเที่ยว ที่กระตุ้นให้ผู้คนในชุมชนท้องถิ่นสร้างคุณค่าให้กับความเป็นท้องถิ่น เพื่อประโยชน์ทางเศรษฐกิจของชุมชนซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของนโยบายการพัฒนาของรัฐไทยที่เติบโตขึ้นในช่วงหลังการประกาศใช้รัฐธรรมนูญปี พ.ศ. 2540 ที่หันมาให้ความสำคัญกับศักยภาพของท้องถิ่นในการพัฒนาตนเอง

ภาพที่ 2: การประกวดเทพีศรีไทยอง ในงานสืบสานตำนาน ยองลำพูน-ยองโลก

กิจกรรมที่น่าสนใจในงานนี้ คือ การจัดประกวด “เทพีศรีไทยอง” ซึ่งกำหนดคุณลักษณะของผู้เข้าประกวดว่าจะต้อง “อู้ยอง” และแต่งกายด้วยชุดสตรีชาวยองเข้าประกวด ผู้เขียนมีข้อสังเกตว่าการประกวดสาวงาม เป็นกิจกรรม

ที่ถูกใช้ให้เป็นพื้นที่ของการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ในการจัดงานลักษณะนี้อย่างต่อเนื่อง ทั้งการจัดเป็นประจำปีในงานฤดูหนาวซึ่งก็มีอยู่เป็นประจำทุกปี และการจัดการประกวดในงานที่เกี่ยวกับการสืบสานและอนุรักษ์วัฒนธรรมชาวยองแทบทุกงาน เช่น ในงาน “โตยฮอยบ่ะเก่า ฮากเหง้าจาวยอง 202 ปี” จัดโดยเทศบาลตำบลเวียงยอง เมื่อวันที่ 7-9 เมษายน พ.ศ. 2551 ผู้เขียนจึงเห็นว่าเวทีประกวดสาวงามไม่ได้เป็นเพียงเวทีเพื่อประกวดความงามเท่านั้น หากยังเป็นพื้นที่ของการประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” ด้วย เพราะเป็นพื้นที่ในการแสดงออกถึงรูปแบบทางวัฒนธรรมของชาวยอง ทั้งด้านภาษาและการแต่งกาย ทำให้ผู้ที่เข้าร่วมงานรับรู้ว่าอัตลักษณ์ของ “ความเป็นยอง” คือการมีเอกลักษณ์ด้านภาษาและการแต่งกายที่มีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเอง

นอกจากนี้ การจัดงานครั้งนี้ยังเปิดโอกาสให้ “ความเป็นยอง” ที่เคลื่อนไหวอยู่ในระดับต่างๆ ได้ใช้พื้นที่ในการแสดงออกถึง “ความเป็นยอง” ร่วมกัน เช่น เนื้อหาทางวิชาการเกี่ยวกับ “ความเป็นยอง” ของกลุ่มนักวิชาการถูกนำมาแปรรูปเป็นนิทรรศการที่บอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับ “ความเป็นยอง” ในมิติต่างๆ รวมถึงการจัดการเสวนาทางวิชาการตลอดทั้ง 4 วัน ของการจัดงาน ส่วน“ความเป็นยอง” ในระดับท้องถิ่นถูกนำเสนอผ่านการสาธิตภูมิปัญญาด้านต่างๆ ของชาวยอง ในกิจกรรม “อุ๊ยสอนหลาน” ซึ่งมีผู้สูงอายุจากชุมชนชาวยองหลายชุมชนเข้ามาร่วมในกิจกรรม ขณะที่หน่วยราชการเองก็ประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” ผ่านพื้นที่เวทีแสดงศิลปวัฒนธรรม จึงทำให้ “ความเป็นยอง” ภายในงานมีความหลากหลายและมีการปะทะสังสรรค์กันภายในพื้นที่ของการจัดงาน

ความน่าสนใจของความเคลื่อนไหวในระดับหน่วยงานราชการ คือ การพยายามยกระดับ “ความเป็นยอง” ให้เป็น “อัตลักษณ์ข้ามชาติ” ที่อยู่เหนือพรมแดนรัฐชาติ ด้วยการสร้างสายสัมพันธ์ระหว่างคนยองในเมืองลำพูนกับพี่น้องชาวยองที่อยู่ในเมืองยอง ประเทศพม่า ด้วยการเชิญชาวยองจากเมืองยอง ประเทศพม่ามาร่วมงานในครั้งนี้ ผู้เขียนพบว่าบรรยากาศการสร้างสายสัมพันธ์ของคนยองสองแผ่นดิน ส่วนใหญ่จะเป็นการสอบถามถึงสภาพบ้านเมืองของเมืองยอง และมีการถามถึงคำศัพท์ต่างๆ ที่เป็นชื่อเรียกขานของชาวยอง โดยพยายามเปรียบเทียบความเหมือนและความต่างของคำศัพท์ภาษายองที่ใช้กันในเมืองลำพูน ซึ่งก็พบว่าศัพท์หลายคำที่เคยใช้หายไปจากสังคมชาวยองในเมืองลำพูน กิจกรรมหนึ่งที่น่าสนใจสำหรับการเชิญกลุ่มคนยองมาในครั้งนี้ก็คือ การพยายามจัดตั้งองค์กรที่จะสร้างสายสัมพันธ์ระหว่างกัน โดยมีการพูดคุยกันถึงประเด็นการตั้งเครือข่ายสมาคมชาวยองที่ครอบคลุมไปถึงกลุ่มชาวยองในเมืองยอง ประเทศพม่าด้วย

อย่างไรก็ดี ด้วยสถานภาพของหน่วยงานราชการที่เป็นตัวแทนของรัฐไทยในระดับภูมิภาค ความเคลื่อนไหวของหน่วยงานราชการจึงอยู่ภายใต้อุดมการณ์รัฐชาติ “ความเป็นยอง” ที่ถูกประกอบสร้างโดยภาคราชการจึงมีความสัมพันธ์กับรัฐไทยโดย “ความเป็นยอง”ถูกให้ความหมายว่าเป็นส่วนหนึ่งของ “ความเป็นไทย” ภาพของ “ความเป็นยอง” ถูกนำเสนอให้เป็นส่วนหนึ่งของพลเมืองไทย นอกจากนี้วิถีชีวิตความเป็นยองยังถูกนำเสนอในแง่ที่เป็นวิถีชีวิตที่สอดคล้องปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียงของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ดังนั้น แม้จะมีความพยายามยกระดับ “ความเป็นยอง” ให้เป็น “อัตลักษณ์ข้ามชาติ” ที่อยู่เหนือพรมแดนรัฐชาติ แต่ความพยายามดังกล่าวก็กลับมาเป็นส่วนหนึ่งของการใช้ “ความเป็นไทย”

เป็นฐานอ้างอิงในการสร้างความสัมพันธ์ของคนยองสองแผ่นดิน โดยให้ความหมายกับความสัมพันธ์ของชาวยองทั้งสองแผ่นดินว่าเป็น “พี่น้องไท (ย) ร่วมกัน”

การศึกษาความเคลื่อนไหวของกระบวนการประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” ที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้น ได้แสดงให้เห็นว่ากระบวนการประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” ในท้องถิ่นเมืองลำพูน เป็นการเคลื่อนไหวในหลายระดับ ทั้งในระดับวิชาการที่เป็นการเคลื่อนไหวของชุมชนวิชาการ “ยองศึกษา” เพื่อสร้างชุดความรู้ที่เป็นมาตรฐานรองรับ “ความเป็นยอง” ขณะที่ความเคลื่อนไหวในระดับของชุมชนท้องถิ่น เป็นการเคลื่อนไหวบนพื้นฐานของความเป็นท้องถิ่น “ความเป็นยอง” จึงมีความหลากหลายขึ้นอยู่กับพัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น ส่วนความเคลื่อนไหวในระดับของหน่วยงานราชการก็เป็นความเคลื่อนไหวที่พยายามยกระดับ “ความเป็นยอง” ให้เป็นอัตลักษณ์ข้ามชาติด้วยกระบวนการสร้างสายสัมพันธ์ระหว่างชาวยองเมืองลำพูนกับชาวยองจากเมืองยอง แต่ภายใต้อุดมการณ์รัฐชาติ “ความเป็นยอง” จึงถูกกำหนดให้เป็นส่วนหนึ่งของ “ความเป็นไทย”

ความเคลื่อนไหวของกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ดังกล่าว ทำให้เห็นว่า “ความเป็นท้องถิ่น” นั้นไม่ได้มีลักษณะที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันตามที่เข้าใจกันโดยทั่วไปว่า ภายใต้กระแส “ท้องถิ่นนิยม” ที่ผู้คนในชุมชนท้องถิ่นหันกลับไปสร้าง “คุณค่า” ให้กับความเป็นท้องถิ่นเพื่อต่อรองกับการครอบงำของวัฒนธรรมจากภายนอกจะมีลักษณะที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ทัศนะดังกล่าวเป็นการมองข้ามความเคลื่อนไหวในระดับชุมชนท้องถิ่นที่มีความหลากหลาย

การศึกษาในครั้งนี้ได้เผยให้เห็นการเคลื่อนไหวในระดับท้องถิ่นชุมชนที่ไม่ได้มีลักษณะที่เป็นอันหนึ่งอันเดียว แต่เป็นกระบวนการที่มีการต่อสู้ช่วงชิงกันเองภายในท้องถิ่น เพื่อให้สอดคล้องกับเงื่อนไขทางการเมืองวัฒนธรรมของแต่ละชุมชนท้องถิ่น “ความเป็นยอง” ในระดับชุมชนท้องถิ่นเมืองลำพูนจึงมีความหลากหลาย ที่ไม่เพียงเป็นการต่อสู้ช่วงชิง แต่ในบางครั้งก็มีการหยิบยืมซึ่งกันและกัน “ความเป็นยอง” ในสังคมท้องถิ่นเมืองลำพูนจึงมีช่องว่างที่พร้อมจะเปิดโอกาสให้กลุ่มผู้สร้างความหมายหน้าใหม่ได้เข้ามามีส่วนร่วมในการประกอบสร้าง “ความเป็นยอง”

ดังที่กล่าวมาแล้วก่อนหน้านี้ว่า การประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” เป็นกระบวนการที่มีกลุ่มปัญญาชนในระดับชุมชนท้องถิ่นเมืองลำพูนเป็นผู้มีบทบาทหลักในการเคลื่อนไหว หากแต่ยังไม่มีใครสนใจศึกษาว่าในกระบวนการประกอบสร้างดังกล่าวนั้น “ความเป็นยอง” จะถูกรับรู้อย่างไรจากคนยองในเมืองลำพูนเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การรับรู้ “ความเป็นยอง” ของกลุ่มเยาวชนคนรุ่นใหม่ลูกหลานชาวยองที่จะต้องรับภาระหน้าที่ในการสืบทอด “ความเป็นยอง” ต่อไปในอนาคต

การศึกษาในส่วนของการรับรู้ความหมาย ผู้เขียนใช้กระบวนการศึกษาเชิงทดลองด้วยการจัดกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการการผลิตสารคดีส่งเสริมอัตลักษณ์ชุมชน กับกลุ่มเป้าหมายที่เป็นกลุ่มเยาวชนลูกหลานชาวยองในชุมชนท้องถิ่นเมืองลำพูน เพื่อศึกษาว่าเยาวชนลูกหลานชาวยองจะรับรู้ความหมาย “ความเป็นยอง” ในลักษณะอย่างไร และในขณะเดียวกัน หากเยาวชนมีโอกาสที่จะใช้ประสบการณ์การรับรู้ “ความเป็นยอง” ของตนมาประกอบสร้าง

“ความเป็นยอง” ในฐานะผู้ประกอบสร้างความหมายหน้าใหม่ เยาวชนลูกหลานชาวยองเมืองลำพูนจะประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” อย่างไร จากประสบการณ์ชีวิตของเยาวชนที่ถูกหล่อหลอม “ความเป็นไทย” ภายใต้บริบทของรัฐไทย แต่ในขณะเดียวกันก็กำลังเผชิญกับกระแสท้องถิ่นนิยมที่กระบวนการประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” เคลื่อนไหวอยู่ในสังคมท้องถิ่นเมืองลำพูน นอกจากนั้น เยาวชนในฐานะคนรุ่นใหม่ยังต้องพบเจอกับ “ความเป็นสากล” ที่เข้ามาพร้อมกับกระแสโลกาภิวัตน์ จึงน่าสนใจว่าประสบการณ์ชีวิตที่หลากหลายของเยาวชนลูกหลานชาวยองจะส่งผลต่อการประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” ออกมาในลักษณะอย่างไร

บ้านประตูป่ากับ “ตัวตน” ละอ่อนยอง

การศึกษาการรับรู้ความหมาย “ความเป็นยอง” ผู้เขียนใช้กระบวนการศึกษาเชิงทดลองด้วยการจัดกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการการผลิตสารคดีส่งเสริมอัตลักษณ์ชุมชนกับกลุ่มเป้าหมายที่เป็นกลุ่มเยาวชนลูกหลานชาวยอง โดยเลือกกลุ่มเยาวชนในชุมชนประตูป่า ตำบลประตูป่า อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน เป็นกลุ่มเป้าหมาย เนื่องจากชุมชนประตูป่าเป็นชุมชนที่อยู่ท่ามกลางกระแสของการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” อย่างเข้มข้นตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2548 เป็นต้นมา ภายหลังจากสภาวัฒนธรรมตำบลประตูป่าได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากสำนักงานสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ให้ทำวิจัยท้องถิ่นเกี่ยวกับวิถีชีวิตชาวยอง กระบวนการรื้อฟื้นความเป็นยองในชุมชนจึงเกิดขึ้นอย่างเข้มข้น ดังเห็นได้จากการรื้อพื้นประเพณีสลากย้อมในชุมชนท้องถิ่นตำบลประตูป่า และการรณรงค์ให้คนยองประตูป่า “อู้กำยอง” ในงานบุญประเพณีต่างๆ ของชุมชน เป็นต้น

ผู้คนในชุมชนประตูป่าจึงอยู่ท่ามกลางกระแสของการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” อย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง กลุ่มเยาวชนที่เข้ารับการศึกษาในโรงเรียนวัดประตูป่าต้องผ่านประสบการณ์ประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” ในหลายรูปแบบจากสถาบันการศึกษาของชุมชนชาวยองแห่งนี้ ไม่ว่าจะเป็นหลักสูตรท้องถิ่นเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและวิถีชีวิตชาวยองในชุมชน หรือแม้กระทั่งการเรียนวิชานาฏศิลป์ที่การ “ฟ้อนยอง” กลายเป็นชุดการแสดงหลัก โดยโรงเรียนมีบทบาทอย่างมากในการฝึกฝนนักเรียนให้เรียนรู้และจัดให้ตัวแทนนักเรียนแสดงการแสดงชุดนี้ในงานประเพณีต่างๆ ของชุมชนท้องถิ่น

ชุมชนประตูป่าเป็นชุมชนขนาดใหญ่มีวัดประตูป่าเป็นศูนย์กลาง และเป็นถิ่นฐานดั้งเดิมของชาวยองที่ถูกเทครัวมาจากเมืองยอง ประเทศพม่าเมื่อราว 200 ปีมาแล้ว ปัจจุบันประชากรร้อยละ 90 สืบเชื้อสายมาจากเมืองยอง (เมืองดี และคณะ 2551: 144) มีตำนานเล่าขานในชุมชนวัดประตูป่าว่าชาวยองที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณชุมชนประตูป่าเป็นชาวบ้านที่มาจากบ้านป่าม่วง เมืองยอง เมื่ออพยพเข้ามาในเมืองลำพูนจึงได้นำเอาผลมะม่วงมาเป็นเสบียงระหว่างการเดินทาง เมื่อมาตั้งถิ่นฐานอยู่ในบริเวณชุมชนประตูป่า จึงนำเอาเมล็ดมะม่วงมาปลูกไว้รอบบริเวณหมู่บ้านเพื่อเป็นหลักฐานว่าคนยองในชุมชนประตูป่ามาจากบ้านป่าม่วง ชื่อเรียกที่หมู่บ้านประตูป่าที่ปรากฏอยู่ในหลักฐานใบลานที่เก็บรักษาไว้ในหอธรรมของทางวัดระบุชื่อหมู่บ้านว่า “บ้านป่าม่วง” “ป่าม่วงจุมหัวเวียงหละปูน” “ป่าม่วงหลวง” หรือ “บ้านหลวง” ภายหลังจึงเปลี่ยนชื่อมาเป็น “บ้านประตูป่า” (สุพล 2552: 7)

พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของชุมชนประตูป่า มีผลอย่างยิ่งต่อการก่อตัวของสำนึก “ความเป็นยอง” ซึ่งนำมาสู่กระบวนการประกอบสร้าง

อัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” เพื่อสร้างเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมให้กับชุมชนในบริบทของกระแสท้องถิ่นนิยม ผู้เขียนพบว่ากระบวนการดังกล่าวเป็นกระบวนการที่มีการเคลื่อนไหวในระดับชุมชนท้องถิ่นโดยมีกลุ่มบุคคลอย่างน้อย 2 กลุ่ม คือ สภาวัฒนธรรมชุมชนประตูป่า และกลุ่มอนุรักษ์วัฒนธรรมประเพณีชุมชนวัดประตูป่า เข้ามามีบทบาทสำคัญในกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ของชุมชนประตูป่า โดยมีบทบาทสำคัญในการรื้อฟื้นประเพณีท้องถิ่น ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการประกอบสร้างอัตลักษณ์ความเป็นยองในระดับชุมชนท้องถิ่น บทบาทของทั้งสองกลุ่มต่างหนุนเสริมซึ่งกันและกันในการประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” โดยสภาวัฒนธรรมตำบลมีบทบาทหลักในการทำวิจัยท้องถิ่นเพื่อสืบหาความเป็นมาของชุมชนประตูป่าในมิติประวัติศาสตร์ที่พยายามเชื่อมโยงกับความเป็นมาของชาวยองจากเมืองยอง ประเทศพม่า ที่สัมพันธ์กับการศึกษาในโลกวิชาการ ในขณะที่กลุ่มอนุรักษ์ฯ จะมีบทบาทสำคัญในการรื้อฟื้นภูมิปัญญาท้องถิ่นในรูปแบบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการรื้อฟื้นงานหัตถกรรมของชุมชนและการรื้อฟื้นประเพณีชุมชน เช่น ประเพณีตานสลากย้อม เป็นต้น

อย่างไรก็ดี ผู้เขียนมีข้อสังเกตว่า หากพิจารณาถึงตัวบุคคลที่มีบทบาทหลักอยู่ในกลุ่มที่เคลื่อนไหวทั้ง 2 กลุ่มดังกล่าว พบว่า บุคคลหลักที่มีบทบาทสำคัญในการเคลื่อนไหวของทั้งสองกลุ่มล้วนเป็นกลุ่มปัญญาชนในระดับชุมชนท้องถิ่น ไม่ว่าจะเป็นครูและอดีตข้าราชการครู อดีตข้าราชการ อาจารย์ และพระสงฆ์ ซึ่งถือเป็นกลุ่มผู้นำความคิดในชุมชนที่มีบทบาทอย่างสำคัญในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ของชุมชนประตูป่า ในขณะที่กลุ่มเยาวชนมีบทบาทเป็นเพียงผู้รับรู้ความหมายจากกระบวนการประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” ที่ดำเนินการโดยกลุ่มผู้นำความคิดในชุมชน โดยไม่ได้เข้าไปมีส่วนร่วมใน

การประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” ไม่ว่าจะในรูปแบบใด “ความเป็นยอง” ที่ถูกประกอบสร้างในชุมชนประตูป่าจึงเป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้นโดยกลุ่มผู้นำความคิดในชุมชนที่มีอำนาจในการประกอบสร้างความหมาย

การศึกษานี้ผู้เขียนจึงใช้กระบวนการเชิงทดลองผ่านการสร้างพื้นที่ทางวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ให้กลุ่มเยาวชนได้มีโอกาสเข้ามามีส่วนร่วมในการประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” โดยการจัดกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการการผลิตสารคดีเพื่อส่งเสริมอัตลักษณ์ชุมชนขึ้น เมื่อวันที่ 26–30 มีนาคม พ.ศ. 2553 มีเยาวชนในชุมชนประตูป่าจำนวน 19 คน ช่วงอายุระหว่าง 10–16 ปี เข้าร่วมกิจกรรม เยาวชนทั้ง 19 คน มีพื้นฐานครอบครัวและประสบการณ์ชีวิตน่าสนใจ 3 ประการ ดังนี้

ประการแรก ผู้เขียนพบว่าโดยพื้นฐานครอบครัวของกลุ่มเยาวชนชุมชนประตูป่า ส่วนใหญ่มีฐานะปานกลางค่อนข้างดี เนื่องจากชุมชนตั้งอยู่ใกล้ตัวเมืองลำพูน ความเจริญจากตัวเมืองลำพูนจึงเข้ามาถึงชุมชน พ่อแม่ของกลุ่มเยาวชนส่วนใหญ่ประกอบอาชีพค้าขาย บางครอบครัวพ่อแม่รับราชการ และบางครอบครัวเป็นเกษตรกรสวนลำไย เมื่อดูจากสภาพครอบครัวของกลุ่มเยาวชนประตูป่าจัดได้ว่าครอบครัวของเยาวชนประตูป่าเป็นกลุ่มคนชั้นกลาง เห็นได้จากเยาวชนหลายครอบครัวมีโอกาสเดินทางออกไปศึกษานอกพื้นที่ชุมชน[7] นอกจากนี้ยังพบว่าเยาวชนส่วนใหญ่มีพื้นเพเป็นคนในชุมชนท้องถิ่นประตูป่า แต่มีเยาวชนบางส่วนที่

[7]ผู้เขียนจัดกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการการผลิตสารคดีเพื่อส่งเสริมอัตลักษณ์ชุมชนช่วงปิดภาคเรียนจึงมีเยาวชนจำนวนหนึ่งที่เข้าร่วมกิจกรรมเป็นเยาวชนที่เดินทางไปศึกษาภายนอกชุมชนและกลับมาในชุมชนช่วงปิดภาคเรียนเข้าร่วมกิจกรรมด้วย

ย้ายมาจากจังหวัดอื่นตามผู้ปกครองที่ย้ายมาตั้งถิ่นฐานและประกอบอาชีพในจังหวัดลำพูน[8]

ผู้เขียนตั้งข้อสังเกตจากการสัมภาษณ์เยาวชนที่เข้าร่วมกิจกรรมในประเด็นเกี่ยวกับสำนึกที่มีต่อชุมชนท้องถิ่นประตูป่าพบว่า เยาวชนที่มีพื้นเพต่างกันมีผลต่อสำนึกที่มีต่อชุมชนท้องถิ่นประตูป่าแตกต่างกัน เพราะในขณะที่กลุ่มเยาวชนที่มีพื้นเพเดิมในท้องถิ่นจะมีความรู้สึกร่วมกันในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของชุมชนประตูป่าและมีสายสัมพันธ์กับผู้คนในระดับต่างๆ ของชุมชน เยาวชนกลุ่มนี้จึงมีสำนึกของความเป็นท้องถิ่นชุมชนประตูป่าที่เข้มข้น และสามารถสืบหาสายสัมพันธ์กับคนในชุมชนได้ ไม่ว่าจะเป็นสายสัมพันธ์ทางเครือญาติหรือสายสัมพันธ์ทางสังคมที่มีปฏิสัมพันธ์ร่วมกัน ขณะที่เยาวชนบางส่วนที่ไม่ได้มีพื้นเพเป็นคนในท้องถิ่นประตูป่า ระดับของความรู้สึกที่เป็นส่วนหนึ่งของชุมชนท้องถิ่นประตูป่าน้อยกว่ากลุ่มที่มีพื้นเพเดิมอยู่ในชุมชน นอกจากนี้ ยังมีเยาวชนบางส่วนที่แม้จะมีพื้นเพเดิมเป็นคนท้องถิ่นชุมชนประตูป่า แต่ออกไปตั้งถิ่นฐานอยู่ต่างถิ่น เมื่อกลับเข้ามาในชุมชนแม้กลุ่มเยาวชนกลุ่มนี้จะให้ความหมายกับตัวตนของตนเองว่าเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนประตูป่า โดยสามารถที่จะสืบสายความสัมพันธ์ทางเครือญาติภายในชุมชนได้ก็ตาม แต่กลุ่มเยาวชนกลุ่มนี้ก็ถูกให้ความหมายจากเพื่อนๆ ที่อยู่ในชุมชนว่าไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของชุมชน เพราะออกจากชุมชนไปอยู่ที่อื่นแล้ว

[8]ลักษณะของชุมชนประตูป่าเป็นชุมชนที่อยู่ใกล้ตัวเมืองจังหวัดลำพูน ทำให้พื้นที่บางส่วนของชุมชนถูกพัฒนาเป็นพื้นที่หมู่บ้านจัดสรร ที่คนภายนอกชุมชนเข้ามาอาศัยอยู่เพื่อประกอบอาชีพในนิคมอุตสาหกรรมลำพูน

ข้อสังเกตดังกล่าวข้างต้นแสดงให้เห็นว่า กลุ่มเยาวชนประตูป่ามีความหลากหลายในแง่ของสำนึกที่มีต่อชุมชน กล่าวคือ ในขณะที่ส่วนใหญ่สามารถสืบหาสายสัมพันธ์กับผู้คนในชุมชนได้ก็จะมีความรู้สึกว่าตนเองเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนประตูป่า ขณะที่บางส่วนที่ไม่สามารถสืบหาความสัมพันธ์กับผู้คนในชุมชนได้ก็จะมีความรู้สึกว่าตนเองไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของชุมชน หากแต่ก็มีบางกลุ่มแม้จะรู้สึกว่าเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน แต่ก็ถูกให้ความหมายจากเพื่อนๆ เยาวชนด้วยกันว่าไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของชุมชนด้วยเช่นกัน

ประการที่สอง ผู้เขียนพบว่า แม้กลุ่มเยาวชนจะไม่แสดงออกถึงรูปแบบทางวัฒนธรรมของ “ความเป็นยอง” โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การใช้ภาษายอง แต่ผู้เขียนก็พบว่า เยาวชนส่วนใหญ่มีสำนึกต่อ “ตัวตน” ของตนเองว่าเป็น “คนยอง” โดยสำนึกดังกล่าวมีความสัมพันธ์กับสำนึกของการเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน กล่าวคือ กลุ่มเยาวชนที่สามารถสืบสายสัมพันธ์กับผู้คนในชุมชนท้องถิ่นประตูป่าได้และรู้สึกว่าเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนจะมีสำนึกด้วยว่าตนเองเป็นคนยอง ขณะที่กลุ่มเยาวชนที่ไม่ได้มีสำนึกว่าเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนก็จะไม่มีสำนึกว่าตนเองเป็นคนยองและการให้ความหมายกับ “ความเป็นยอง” ว่า มีความสัมพันธ์กับเชื้อสายของตนเอง เช่น การให้ความเห็นว่าตนเองเป็นคนยองเพราะมีพ่อแม่เป็นคนยอง หรือในบางกรณีถ้ามีพ่อหรือแม่เป็นคนยองก็จะนิยามตัวตนเองว่าเป็น “ลูกครึ่ง” คนยอง ขณะที่กลุ่มที่พ่อแม่ไม่ได้เป็นคนยองแต่เป็นคนเมืองก็จะนิยามตัวตนของตัวเองว่าเป็น “คนเมือง” นอกจากนี้ เยาวชนยังให้เหตุผลที่ไม่แสดงออกถึงรูปแบบทางวัฒนธรรมทางภาษาของคนยองหรือการไม่ “อู้กำยอง” ของตนว่า เพราะไม่มีใครในชุมชนสอนให้เขาอู้กำยอง ดังเห็นได้จากในระดับครอบครัวของเยาวชนเองแม้จะมีการใช้ภาษายองกันภายในครอบครัว แต่พ่อแม่ของหรือปู่ย่าตายายของกลุ่ม

เยาวชนก็จะไม่ใช่ภาษายองกับเยาวชน ลักษณะเช่นนี้จึงทำให้เกิดปรากฏการณ์ที่ว่า “ป้อก็ยอง แม่ก็ยอง แต่อู้กำยองบ่จ้าง” (พ่อก็เป็นคนยอง แม่ก็เป็นคนยอง แต่พูดภาษายองไม่ได้) ทำให้ในช่วงของการฟื้นฟูวัฒนธรรมยอง กลุ่มปัญญาชนในชุมชนที่มีบทบาทหลักในกระบวนการรื้อฟื้นอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ของชุมชนประตูป่า จัดกิจกรรมรณรงค์และการประกวดอู้กำยองในหมู่เยาวชนคนรุ่นใหม่อย่างต่อเนื่อง

อย่างไรก็ดี ในประเด็นด้านเอกลักษณ์ทางภาษานี้ เมื่อผู้เขียนถามถึงความเห็นของเยาวชนถึงความสำคัญของภาษายองกับความเป็นยอง เยาวชนคนยองให้คำตอบที่น่าสนใจว่า แม้เขาจะอู้กำยองไม่ได้ก็ไม่ได้แปลว่าเขาไม่เป็นคนยอง เพราะพ่อแม่ปู่ย่าตายายก็เป็นคนยอง เขาจึงเป็นคนยองด้วย ในแง่นี้ “ความเป็นยอง” ของเยาวชนประตูป่า จึงไม่ใช่การแสดงออกของรูปแบบทางวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะเป็นของคนยอง หากแต่ยังคงสำนึกถึง “ความเป็นยอง” ในฐานะที่ตนสืบเชื้อสายจากปู่ย่าตายายที่เป็นคนยองบ้านประตูป่า

<u>ประการที่สาม</u> ผู้เขียนพบว่ากลุ่มเยาวชนประตูป่ามีประสบการณ์ชีวิตที่หลากหลาย ทั้งประสบการณ์ที่มีร่วมกับคนในชุมชน และประสบการณ์ที่กลุ่มเยาวชนได้มาจากภายนอกชุมชน ความหลากหลายของประสบการณ์ของกลุ่มเยาวชนนี้ จะมีผลต่อการรับรู้ความหมายและการประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” โดยกลุ่มเยาวชนประตูป่ามีประสบการณ์ร่วมกับผู้คนในชุมชน ภายใต้สถานการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมของชุมชนประตูป่า ที่มีการเคลื่อนไหวของกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” กลุ่มเยาวชนจึงมีประสบการณ์ร่วมกับ “ความเป็นยอง” ที่ถูกประกอบสร้างขึ้นโดยกลุ่มปัญญาชนในท้องถิ่นชุมชน

ประตูป่า ขณะเดียวกันกลุ่มเยาวชนเองก็นำเอาประสบการณ์ที่ได้รับจากภายนอกชุมชนที่ได้พบเจอจากการเดินทางออกไปศึกษาต่อในโรงเรียนภายในตัวเมืองจังหวัดลำพูน หรือแม้กระทั่งการรับรู้กระแสโลกจากสื่อกระแสหลักต่างๆ เข้ามาต่อรองกับประสบการณ์ที่ได้รับจากภายในชุมชนด้วยเช่นกัน

ประสบการณ์ที่หลากหลายของกลุ่มเยาวชนดังกล่าวข้างต้น จึงมีความน่าสนใจในแง่ที่ว่า เยาวชนประตูป่าจะรับรู้ความหมายของ “ความเป็นยอง” อย่างไร และหากต้องประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” ขึ้นจากมุมมองและประสบการณ์ชีวิตของตัวเอง เยาวชนประตูป่าจะประกอบสร้าง“ความเป็นยอง” อย่างไร ผู้เขียนใช้กระบวนการศึกษาเชิงทดลองโดยให้กลุ่มเยาวชนผลิตสารคดีเพื่อบอกเล่าเรื่องราวของชุมชนตนเอง ซึ่งเป็นวิธีการศึกษาที่ผู้เขียนต้องเข้าไปมีส่วนร่วมในสองระดับคือ ระดับของผู้เข้าไปสังเกตการณ์ ในแง่ของผู้ที่เข้าไปศึกษาความเป็นไปในชุมชน และระดับของผู้ปฏิบัติการที่เข้าไปสร้างสถานการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมในชุมชน ลักษณะดังกล่าวนี้ผู้เขียนจึงเรียกลักษณะการศึกษาในรูปแบบนี้ว่าการศึกษาเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม

“ความเป็นยอง” ใน “มุมมอง” ของละอ่อน

การศึกษาเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม ผ่านกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการการผลิตสารคดีส่งเสริมอัตลักษณ์ชุมชน เป็นกิจกรรมที่ผู้เขียนออกแบบเพื่อศึกษา “ความเป็นยอง” ของกลุ่มเยาวชนใน 2 ส่วนสำคัญคือ

<u>ส่วนแรก</u> เป็นการศึกษาการรับรู้ความหมาย “ความเป็นยอง” กิจกรรมที่ผู้เขียนนำมาใช้ในการศึกษาการรับรู้ “ความเป็นยอง” ของกลุ่มเยาวชนประตูป่า คือ กิจกรรมการวิเคราะห์คุณลักษณะของชุมชน โดยแบ่งเยาวชนออกเป็น 3 กลุ่ม ที่มีความหลากหลายทั้งช่วงอายุและประสบการณ์ เพื่อให้เยาวชนแต่ละกลุ่มสามารถใช้ความหลากหลายของประสบการณ์ในการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นซึ่งกันและกัน จากนั้นผู้เขียนได้แจกกระดาษแผ่นใหญ่กลุ่มละ 1 แผ่น พร้อมปากกาและอุปกรณ์วาดเขียนให้เยาวชนแต่ละกลุ่มไปช่วยกันคิดและวิเคราะห์ชุมชนของตนเองภายใต้หัวข้อ “ประตูป่าของหนู” ด้วยการทำเป็นแผนภาพ หรือที่กลุ่มเยาวชนเรียกว่าทำ “mind map” ซึ่งเป็นวิธีการจดบันทึกด้วยการเขียนในรูปแบบของแผนภาพ โดยใช้ข้อความสั้นๆ รูปภาพ สัญลักษณ์ และสีสันในแผนภาพที่สร้างขึ้นเพื่อเชื่อมโยงความคิดต่างๆ เข้าด้วยกัน ช่วยให้จดจำสิ่งต่างๆ ได้ง่ายยิ่งขึ้น และช่วยในการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ กลุ่มเยาวชนในชุมชนประตูป่าจึงได้ร่วมกันแลกเปลี่ยนความคิดเห็น สามารถใช้ความคิดอย่างอิสระในการนำเสนอความเป็นชุมชนของตนเอง

จากกิจกรรมดังกล่าวเห็นได้ว่า กลุ่มเยาวชนบ้านประตูป่ารับรู้ถึงเอกลักษณ์ของชุมชนประตูป่าที่เชื่อมโยงความสัมพันธ์กับ “ความเป็นยอง” โดยเยาวชนรับรู้ว่าชุมชนประตูป่าเป็นชุมชนของคนยองและมีภาษายองเป็นเอกลักษณ์ของชุมชน และหากพิจารณาการรับรู้ของกลุ่มเยาวชนชุมชนประตูป่าพบว่า การรับรู้ของกลุ่มเยาวชนสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะคือ

ลักษณะแรก เป็นการรับรู้ในมิติทางประวัติศาสตร์ความเป็นมาของชุมชนที่มีความสัมพันธ์กับการอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานของชาวยองในชุมชน โดยกลุ่ม

เยาวชนกล่าวถึง “ป่าม่วงจุม” ซึ่งเป็นชื่อเดิมของหมู่บ้านที่มีประวัติสืบเนื่องมาจากกลุ่มคนยองที่อพยพมาจากเมืองยอง การรับรู้ความหมายของ “ความเป็นยอง” ในประเด็นนี้มีความน่าสนใจว่า กลุ่มเยาวชนได้ข้อมูลส่วนใหญ่มาจากการสอบถามจากผู้สูงอายุที่เข้ามาร่วมสังเกตการณ์กิจกรรมในระหว่างที่กลุ่มเยาวชนกำลังช่วยกันวิเคราะห์ชุมชนประตูป่า แต่ก็เป็นความรู้ชุดเดียวกับชุดความรู้ที่อยู่ในงานวิจัยของโครงการวิจัยท้องถิ่น และถูกผลิตซ้ำเป็นหลักสูตรท้องถิ่นที่ใช้จัดการเรียนการสอนในโรงเรียนวัดประตูป่า ซึ่งกลุ่มเยาวชนที่เข้าร่วมกิจกรรมส่วนใหญ่เคยเรียนในหลักสูตรท้องถิ่นดังกล่าวมาแล้ว

ลักษณะที่สอง เป็นการรับรู้ความหมายของ “ความเป็นยอง” ในมิติของประเพณีวัฒนธรรมท้องถิ่น การรับรู้ในส่วนนี้แสดงให้เห็นว่า กลุ่มเยาวชนให้ความสำคัญกับประเพณีและวัฒนธรรมท้องถิ่นในฐานะที่เป็นเอกลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็น “ตัวตน” ของชุมชน การรับรู้ของกลุ่มเยาวชนในประเด็นนี้ ผู้เขียนเห็นว่าเป็นการรับรู้ที่เกิดจากประสบการณ์และความทรงจำร่วมของกลุ่มเยาวชนที่มีโอกาสเข้าร่วมกิจกรรมทางวัฒนธรรมประเพณีในชุมชน ดังเห็นได้จากการอธิบายความหมายของวัฒนธรรมประเพณีต่างๆ ของกลุ่มเยาวชนเป็นการอธิบายจากประสบการณ์ที่ได้รับรู้มาจากการเข้าร่วมกิจกรรม เช่น กรณีตัวอย่างการอธิบายถึงต้นสลากย้อม เป็นต้น

การรับรู้ความหมาย “ความเป็นยอง” ของกลุ่มเยาวชนประตูป่า ด้านหนึ่งเป็นการรับรู้ “ความเป็นยอง” ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของความเป็นล้านนา และขณะเดียวกันก็เป็นส่วนหนึ่งของ “ความเป็นไทย” ด้วย ดังเห็นได้จากคำอธิบายเรื่องข้อแตกต่างของดนตรีพื้นเมืองกับดนตรีไทยที่กลุ่มเยาวชนอธิบายกันว่า

ดนตรีพื้นเมืองก็เป็นส่วนหนึ่งของดนตรีไทย และคนยองเองก็ใช้ดนตรีพื้นเมืองแบบคนเมือง ในการแสดงทางศิลปวัฒนธรรมต่างๆ ของคนยอง เช่น อย่างฟ้อนยองเองก็เป็นดนตรีพื้นเมือง ดนตรีพื้นเมืองกับดนตรียองก็ใช้ด้วยกันได้ เพราะคนยองก็เป็นคนเหนือเหมือนกันกับคนเมือง

ภาพที่ 3: ตัวอย่างการวิเคราะห์คุณลักษณะชุมชนประตูป่าของกลุ่มเยาวชน

การศึกษาการรับรู้ความหมาย “ความเป็นยอง” ของกลุ่มเยาวชนชุมชนวัดประตูป่า ด้วยวิธีการศึกษาเชิงทดลองดังกล่าว ผู้เขียนได้ข้อค้นพบว่า การรับรู้ความหมายของกลุ่มเยาวชนมีความสัมพันธ์กับประสบการณ์และความทรงจำที่เคยได้รับมาก่อนหน้านี้ กล่าวคือ กลุ่มเยาวชนจะรับรู้ความเป็นยองทั้งจากประสบการณ์ที่ได้จากการศึกษา การบอกเล่า และการมีประสบการณ์ร่วมในกิจกรรมต่างๆ ของชุมชน การรับรู้ของกลุ่มเยาวชนจึงเป็นทั้งการรับรู้ผ่านพื้นที่

การสื่อสาร เช่น เนื้อหาประวัติความเป็นมาของชุมชน ที่เป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรท้องถิ่นที่ใช้จัดการเรียนการสอนในโรงเรียนประจำชุมชน และการรับรู้จากประสบการณ์ตรงจากการเข้าร่วมกิจกรรมทางวัฒนธรรมของชุมชน ผู้เขียนจึงเห็นว่า กระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ภายในชุมชนประตูป่าที่เคลื่อนไหวผ่านกิจกรรมรื้อฟื้นวัฒนธรรมท้องถิ่นของชุมชนประตูป่าที่ขับเคลื่อนอยู่ในชุมชนประตูป่า มีผลอย่างยิ่งต่อการสร้างการรับรู้และความเข้าใจในกลุ่มเยาวชน ในแง่นี้ จึงเห็นได้ว่ากลุ่มเยาวชนมีการรับรู้ความหมายของ “ความเป็นยอง” ที่สอดคล้องกับการให้ความหมายของกลุ่มต่างๆ ที่เคลื่อนไหวอยู่ในกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ของชุมชนประตูป่า ทั้งความหมายในแง่ของความเป็นมาที่ได้รับมาจากโครงการวิจัยท้องถิ่นของสภาวัฒนธรรมตำบล และความหมายในมิติของวัฒนธรรมประเพณีและภูมิปัญญาของชุมชนจากกลุ่มอนุรักษ์วัฒนธรรมประเพณีชุมชนวัดประตูป่า แต่ขณะเดียวกัน การรับรู้ของเยาวชนก็มีส่วนที่เป็นการต่อรองกับชุดความหมายและประสบการณ์ที่กลุ่มเยาวชนได้มาจากภายนอกด้วยเช่นกัน เช่น กรณีการอธิบายเรื่องเครื่องดนตรีพื้นเมือง เป็นต้น

ส่วนที่สอง เป็นการศึกษาการประกอบสร้างความหมาย “ความเป็นยอง” จากประสบการณ์และการรับรู้ของกลุ่มเยาวชนลูกหลานชาวยองในชุมชนประตูป่า ด้วยการให้กลุ่มเยาวชนทดลองผลิตสารคดีเพื่อบอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับชุมชนตัวเอง วิธีการศึกษาโดยให้กลุ่มเยาวชนได้ทดลองผลิตสารคดีชุมชนนี้ ในทางมานุษยวิทยาเรียกว่า “มานุษยวิทยาทัศนา”[9] หรือ “Visual Anthropology”

[9]ผู้เขียนใช้คำว่า “มานุษยวิทยาทัศนา” ตามการให้คำแปลของ อาจารย์ ดร. ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล ที่แปลจากคำว่า “Visual Anthropology”

ซึ่งในปัจจุบันถูกยอมรับว่าเป็นสาขาหนึ่งของมานุษยวิทยา พรรณราย โอสถาภิรัตน์ (2546: 55) ได้กำหนดขอบเขตของ Visual Anthropology ไว้ใน 2 ลักษณะคือ การผลิตสารคดีเชิงชาติพันธุ์ (ethnographic film) และการใช้สื่อทางด้านภาพเป็นเครื่องมือในการศึกษา เก็บข้อมูล รวมถึงเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงภาพความจริงของกลุ่มคนที่นักมานุษยวิทยาศึกษา ขณะที่อีกด้านหนึ่งเป็นการนิยาม Visual Anthropology ในขอบเขตที่กว้างขึ้นว่า เป็นการศึกษาเกี่ยวกับผลผลิตทางวัฒนธรรมที่ประจักษ์ต่อสายตาและระบบของการผลิตและรับรู้สิ่งเหล่านั้น (visual forms and visual systems) ภายใต้บริบททางวัฒนธรรม

วิธีการศึกษาของผู้เขียนอาจจัดอยู่ในลักษณะแรกของ Visual Anthropology ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของการผลิตสารคดีเชิงชาติพันธุ์ที่เล่าถึงคนกลุ่มหนึ่งในจังหวัดลำพูน ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิธีการศึกษาทางมานุษยวิทยาที่ต้องการเข้าใจถึงวัฒนธรรมของกลุ่มคนที่เข้าไปศึกษา แต่อย่างไรดี การศึกษาของผู้เขียนในครั้งนี้ มิใช่การผลิตสารคดีเชิงชาติพันธุ์ที่ผู้เขียนเข้าไปเป็นผู้ผลิตเองโดยตรง แต่เข้าไปเป็นเพียงส่วนหนึ่งของการผลิตคือในส่วนของการให้ความรู้เชิงทฤษฎีในชุมชน และให้กลุ่มเยาวชนทดลองผลิตสารคดีที่เล่าเรื่องราวภายในชุมชนของตนเอง ในแง่นี้ วิธีการศึกษาของผู้เขียนจึงเป็นการศึกษาถึงผลผลิตทางวัฒนธรรมที่ประจักษ์ต่อสายตา โดยใช้สารคดีที่ผลิตขึ้นโดยกลุ่มเยาวชนเป็นพื้นที่ในการศึกษาการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ของกลุ่มเยาวชน

ความน่าสนใจของการศึกษาเชิงทดลองดังกล่าวนี้อยู่ที่เป็นการทดลองมอบอำนาจในการประกอบสร้างความหมายกับกลุ่มเยาวชน ซึ่งหากพิจารณาในมิติของความสัมพันธ์เชิงอำนาจแล้ว กลุ่มเยาวชนเป็นกลุ่มที่โดยปกติจะเป็นฝ่ายตั้งรับ

(passive) จากการถูกครอบงำทางความคิดที่มาจากผู้มีอำนาจ การทดลองผลิตสารคดีจึงเป็นกระบวนการหนึ่งในการมอบบทบาทให้กลุ่มเยาวชนได้มีอำนาจในการประกอบสร้างความหมาย ซึ่งมีความน่าสนใจว่าในกลุ่มคนที่ต้องเป็นฝ่ายตั้งรับกับการครอบงำทางความคิดมาโดยตลอด เมื่อต้องประกอบสร้างความหมายในมุมของตนเองจะมีการต่อรองกับความรู้และ/หรือความคิดที่ถูกครอบงำมาก่อนหน้านี้อย่างไร ขณะที่หากมองในมิติของการศึกษาเชิงมานุษยวิทยาที่โดยส่วนใหญ่จะเป็นการเข้าไปศึกษาเรื่องราวของคนอื่นและนำเสนอผ่านมุมมองและ/หรือการตีความของผู้ศึกษา แต่การทดลองให้กลุ่มเยาวชนผลิตสารคดีที่เล่าเรื่องในชุมชนของตนเอง เป็นกระบวนการที่ให้กลุ่มผู้ถูกศึกษาได้เล่าเรื่องของตัวเองจากมุมมองที่ต้องการนำเสนอ ในแง่นี้ “ความเป็นยอง” ที่ถูกนำเสนอผ่านสารคดีจึงเป็นสิ่งที่กลุ่มเยาวชนในฐานะผู้เล่าเรื่องต้องการนำเสนอให้เป็นที่รับรู้ของคนในชุมชนที่มีโอกาสได้รับชมสารคดี

กิจกรรมการฝึกอบรมผลิตสารคดี ผู้เขียนแบ่งกลุ่มเยาวชนประตูป่าออกเป็น 3 กลุ่ม และให้แต่ละกลุ่มทดลองผลิตสารคดีกลุ่มละหนึ่งเรื่อง โดยเลือกประเด็นจากกิจกรรมในส่วนแรกคือการวิเคราะห์ชุมชนประตูป่า ทั้งนี้ผู้เขียนแบ่งกิจกรรมเป็น 3 ส่วน คือ

<u>ส่วนแรก</u> เป็นการฝึกอบรมให้ความรู้เชิงเทคนิคเกี่ยวกับขั้นตอนและกระบวนการผลิตสารคดีชุมชน ได้แก่ การให้ความรู้เกี่ยวกับความหมายของสารคดี เทคนิคการเล่าเรื่องด้วยภาพ และเทคนิคการถ่ายทำ

<u>ส่วนที่สอง</u> เป็นขั้นของการลงมือปฏิบัติ โดยกลุ่มเยาวชนจะได้ทดลองลงมือฝึกปฏิบัติตามกระบวนการผลิตสารคดี ตั้งแต่การลงพื้นที่เก็บข้อมูล

การเรียบเรียงข้อมูลเป็นบทสารคดี การลงพื้นที่ถ่ายทำ และการตัดต่อสารคดี กิจกรรมส่วนที่สองถือเป็นกิจกรรมที่มีความสำคัญต่อการประกอบสร้างความหมาย “ความเป็นยอง” ของกลุ่มเยาวชนอย่างยิ่ง เพราะเป็นกิจกรรมที่เยาวชนได้มีโอกาสลงไปเก็บข้อมูลชุมชนด้วยตัวเอง ทำให้ได้เข้าไปปะทะสังสรรค์กับแหล่งข้อมูลทางวัฒนธรรมที่หลากหลายในชุมชนท้องถิ่น ขณะเดียวกันก็ต้องนำเอาข้อมูลที่หลากหลายนั้นมาเรียบเรียงนำเสนอในรูปแบบสารคดี กิจกรรมในส่วนนี้จึงเป็นกิจกรรมที่เผยให้เห็นแบบจำลองของกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ได้อย่างน่าสนใจ เพราะเยาวชนจะต้องเลือก ต่อรอง และเรียบเรียงข้อมูลต่างๆ ออกมาเป็นสารคดีเพื่อที่จะนำเสนอเป็น “ภาพตัวแทน” ของชุมชุมประตูป่า ดังนั้น ภาพที่ปรากฏในสารคดีจึงเป็นเหมือนภาพสะท้อนวิธีคิดของเยาวชนลูกหลานชาวยองประตูป่าที่มีต่อชุมชนประตูป่าของตัวเอง

ภาพที่ 4: กระบวนการถ่ายทำสารคดีชุมชนของกลุ่มเยาวชน

ภาพที่ 5: กระบวนการตัดต่อสารคดีของกลุ่มเยาวชน

ส่วนสุดท้าย เป็นขั้นตอนของการนำเสนอผลงานการผลิตสารคดีชุมชนของกลุ่มเยาวชน โดยให้คนในชุมชนได้รับชมเพื่อให้ข้อเสนอแนะและร่วมวิพากษ์วิจารณ์ผลงานของกลุ่มเยาวชน

หลังจากที่ผู้เขียนได้ทดลองให้กลุ่มเยาวชนได้ผลิตสารคดีเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับชุมชนประตูป่าพบว่า กลุ่มเยาวชนทั้ง 3 กลุ่ม ได้เลือกประเด็นเพื่อนำเสนอเรื่องราวของชุมชนประตูป่าในหลากหลายแง่มุม และมีกลวิธีการนำเสนอที่แตกต่างไปในแต่ละกลุ่ม แต่สารคดีทั้ง 3 เรื่อง ก็แสดงให้เห็นมุมมองและวิธีคิดของเยาวชนชุมชนประตูป่าที่ให้ความหมายต่อ “ความเป็นชุมชนคนยอง” ที่น่าสนใจดังนี้

ภาพที่ 6: บรรยากาศการจัดฉายสารคดีชุมชนของกลุ่มเยาวชนประตูป่า

ประการแรก พบว่าการนำเสนอเรื่องเล่าของชุมชนประตูป่า ในสารคดีของกลุ่มเยาวชนทั้ง 3 เรื่อง เป็นการเล่าเรื่องราวความทรงจำในอดีตของชุมชน มากไปกว่านั้น สารคดีของเยาวชนทั้ง 3 เรื่อง ยังมีแก่นเรื่อง (theme) เดียวกัน คือ การนำเสนอเรื่องราวในอดีต ดังนั้น กลุ่มเยาวชนจึงให้ความสำคัญกับแหล่งข้อมูลที่เป็นคำบอกเล่าของกลุ่มผู้สูงอายุในชุมชน ซึ่งแสดงให้เห็นว่ากลุ่มเยาวชนให้ความหมายกับการทำสารคดีเรื่องเล่าชุมชน ในลักษณะของการกลับไปค้นหารากเหง้าทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาของชุมชนท้องถิ่น การนำเสนอเรื่องราวในสารคดีชุมชนของกลุ่มเยาวชนจึงเป็นการนำเสนอในแง่มุมของการโหยหาอดีต

ในความหมายที่ว่า อดีตเป็นยุคสมัยแห่งความสมบูรณ์ของวัฒนธรรมประเพณีชาวยองในชุมชน

ภาพที่ 7: บรรยากาศการสัมภาษณ์ผู้สูงอายุของกลุ่มเยาวชน

วิธีคิดดังกล่าวของกลุ่มเยาวชนสะท้อนให้เห็นอิทธิพลของกระแส “ท้องถิ่นนิยม” ที่เคลื่อนไหวอยู่ในชุมชนประตูป่า ในรูปแบบของกิจกรรมรื้อฟื้นวัฒนธรรมท้องถิ่นของชุมชนประตูป่าที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องภายในชุมชน และกลุ่มเยาวชนก็มีโอกาสที่ได้เข้าร่วมกิจกรรมในหลายครั้ง เป็นส่วนที่มีอิทธิพลต่อแนวคิดของกลุ่มเยาวชน ดังเห็นได้ว่าการนำเสนอ “ตัวตน” ของชุมชนประตูป่าในสารคดีจะให้ความสำคัญกับเรื่องราวในอดีตซึ่งกลุ่มเยาวชนให้ความหมายว่า อดีตเป็นรากเหง้าที่แท้จริงของชุมชน ขณะที่ปัจจุบันชุมชนได้เปลี่ยนแปลงไปจากอิทธิพล

จากภายนอก ดังนั้น หากจะต้องนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับชุมชน จึงต้องนำเสนอเรื่องราวในอดีตของชุมชน

ประการที่สอง พบว่าการนำเสนอ “ความเป็นยอง” ในสารคดีชุมชนทั้ง 3 เป็นการนำเสนอผ่านสำนึกของ “ความเป็นท้องถิ่น” มากกว่า “ความเป็นยอง” ดังเห็นได้จากการให้ความหมาย “ความเป็นยอง”ของกลุ่มเยาวชนที่ให้ความหมายกับ “ความเป็นยอง” ว่ามีฐานะเป็นส่วนหนึ่งของความหลากหลายที่ดำรงอยู่ในสังคมท้องถิ่นชุมชนประตูป่า การนำเสนอ “ความเป็นยอง” ในสารคดี จึงมีความสัมพันธ์กับการรับรู้ “ตัวตน” ของกลุ่มเยาวชน ซึ่งมีการรับรู้ในหลายระดับ ทั้งในระดับท้องถิ่นที่รับรู้ว่าตนเองเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนชาวยอง ขณะเดียวกันก็รับรู้ว่าตนเองอยู่ในบริบททางวัฒนธรรมของสังคมท้องถิ่นล้านนาที่กลุ่มเยาวชนเรียกว่า “พื้นเมือง” และด้วยประสบการณ์การศึกษาของกลุ่มเยาวชนประตูป่า ที่ถูกหล่อหลอมโดยอุดมการณ์ของรัฐชาติก็ทำให้กลุ่มเยาวชนรับรู้ถึง “ความเป็นไทย”

ดังนั้น เมื่อกลุ่มเยาวชนต้องเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับชุมชนของตนเอง จึงเลือกที่จะนำเสนอผ่านสำนึกของ “ความเป็นท้องถิ่น” สารคดีชุมชนที่กลุ่มเยาวชนผลิตขึ้น จึงไม่ได้สื่อสารถึง “ความเป็นยอง” อย่างตรงไปตรงมา แต่เป็นการนำเสนอที่เผยให้เห็นถึงอัตลักษณ์ที่ซับซ้อนและย้อนแย้งกันภายในตัวของเยาวชนเอง ดังเห็นได้จากการเลือกใช้ภาษาในการนำเสนอสารคดีของบางกลุ่มที่บางช่วงก็ “พูดไทย” บางช่วงก็ “อู้กำเมือง” และบางช่วงก็ “อู้กำยอง” ขณะเดียวกันสารคดีของกลุ่มเยาวชนยังเผยให้เห็นถึงการเผชิญหน้ากันระหว่างโลกของ “ความเป็นยอง” ในท้องถิ่นที่กลุ่มเยาวชนจะต้องทำหน้าที่สืบสานต่อไปกับโลกของความทันสมัยที่หลั่งไหลเข้ามาในชุมชนประตูป่า กลุ่มเยาวชนเองจึงต้อง

ปรับตัวเข้ากับกระแสโลกดังกล่าว ในกรณีนี้เห็นได้จากการเลือกเพลงประกอบที่มีการผสมผสานกันระหว่างท่วงทำนองแบบล้านนากับเพลงที่มีท่วงทำนองแบบตะวันตก ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการปรับตัวของกลุ่มเยาวชนประตูป่าที่ต้องอยู่ท่ามกลางการเผชิญหน้าของท้องถิ่นและกระแสโลก

ประการที่สาม พบว่ากระบวนการผลิตสารคดีของกลุ่มเยาวชน ที่เปิดโอกาสให้กลุ่มเยาวชนได้เข้าไปปะทะสังสรรค์ทางวัฒนธรรมกับแหล่งข้อมูลที่มีประสบการณ์ทางวัฒนธรรมที่เป็นผู้สูงอายุ มีส่วนสำคัญทำให้ “ความเป็นยอง” ที่นิยามความหมายโดยกลุ่มผู้สูงอายุกับ “ความเป็นยอง” ที่นิยามความหมายโดยกลุ่มเยาวชน ได้มีโอกาสมาปรากฏอยู่ร่วมกันในสารคดีของกลุ่มเยาวชนในลักษณะของการต่อรองและปรับประสาน “ความเป็นยอง” จากโลกในอดีตของผู้สูงอายุและโลกสมัยใหม่ของกลุ่มเยาวชน เห็นได้ว่ากลุ่มเยาวชนเล่าเรื่องของชุมชนผ่านคำบอกเล่าของผู้สูงอายุ ส่วนหนึ่งของเนื้อหาในสารคดีจึงเป็นการให้ความหมายจากกลุ่มผู้สูงอายุ อย่างไรก็ดี ในกระบวนการผลิตสารคดีของกลุ่มเยาวชนเองก็ได้สร้างความหมายใหม่ทับลงไปบนความหมายเดิมของกลุ่มผู้สูงอายุ ในแง่นี้การผลิตสารคดีของกลุ่มเยาวชนจึงเป็นทั้งการผลิตซ้ำและสร้างใหม่ (reproduction and reconstruction) ให้กับอัตลักษณ์ของชุมชนท้องถิ่นประตูป่า ดังเห็นได้จากกรณีการให้ความหมายเกี่ยวกับเรื่องเล่าของ “ป่าม่วงจุม” ซึ่งในขณะที่กลุ่มผู้สูงอายุให้ความหมายว่าเป็นประวัติความเป็นมาของชื่อชุมชนประตูป่า แต่กลุ่มเยาวชนกลับประกอบสร้างความหมายทับลงไปว่า เรื่องเล่าต่างๆ เหล่านี้เป็นตำนานที่ลึกลับของชุมชน ซึ่งเป็นการให้ความหมายที่สะท้อนให้เห็นถึงความเข้าใจของกลุ่มเยาวชนที่มีต่อเรื่องเล่าในชุมชน เพราะในขณะที่กลุ่มผู้สูงอายุเล่าเรื่องป่าม่วงจุมในฐานะผู้ที่มีโอกาสได้พบเห็นของจริง จึงเล่าผ่านมุมมองที่เป็นข้อเท็จจริง แต่กลุ่มเยาวชน

ซึ่งไม่เคยมีประสบการณ์ได้พบเห็นการมีอยู่จริงของป่ามะม่วง การฟังแต่เพียงเรื่องเล่าจึงทำให้เยาวชนให้ความหมายกับเรื่องนี้เป็นตำนานที่มีความลึกลับ และพยายามนำเสนอเรื่องราวของคำสาปที่อยู่ในป่ามะม่วงในลักษณะของเรื่องเล่าแนวแฟนตาซี

การเปิดพื้นที่ให้กลุ่มเยาวชนและกลุ่มผู้สูงอายุได้มีโอกาสใช้พื้นที่ประกอบสร้างอัตลักษณ์ของชุมชนร่วมกันนี้ นอกจากจะเป็นกิจกรรมที่สร้างสายสัมพันธ์ในระดับชุมชนแล้ว ในอีกด้านหนึ่งยังเป็นโอกาสที่กลุ่มเยาวชนจะได้เข้าไปเรียนรู้และรับการถ่ายทอดเรื่องราวต่างๆ ของชุมชน จึงเป็นเสมือนกระบวนการถ่ายโอนภาระการสืบทอดอัตลักษณ์ของความเป็นท้องถิ่นชุมชนประตูป่า จากกลุ่มผู้สูงอายุในวัยที่เริ่มร่วงโรย มาสู่มือเล็กๆ ของกลุ่มเยาวชนที่จะรับหน้าที่ในการเล่าขานเรื่องราวของชุมชนประตูป่าต่อไป ดังนั้น เรื่องเล่าต่างๆ ที่ถูกบันทึกไว้ในสารคดีชุมชนจึงเป็นเสมือนการส่งต่อเรื่องเล่าให้กลุ่มเยาวชนสานต่อเรื่องเล่านี้ให้อยู่คู่กับชุมชนประตูป่าสืบไป

การศึกษาเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมดังกล่าวข้างต้นได้เผยให้เห็นว่าการผลิตสารคดีของกลุ่มเยาวชนมีความสัมพันธ์กับการรับรู้ “ตัวตน” กลุ่มเยาวชนในชุมชนประตูป่าผ่านประสบการณ์ชีวิตที่หลากหลายของกลุ่มเยาวชน กล่าวคือประสบการณ์ที่อยู่ท่ามกลางกระบวนการประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” ที่เคลื่อนไหวอยู่ในชุมชนท้องถิ่นของตัวเอง เมื่อต้องผลิตสารคดีเพื่อบอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับชุมชน จึงเลือกนำเอาสิ่งที่รับรู้มาเป็นส่วนหนึ่งของประกอบสร้างความหมายผ่านสารคดี แต่มีข้อน่าสังเกตว่า กระบวนการผลิตสารคดีของกลุ่มเยาวชนไม่ได้เป็นเพียงการผลิตซ้ำชุดความหมายเดิมที่ดำรงอยู่ในสังคมท้องถิ่น

ชุมชนประตูป่าเท่านั้น หากเป็นทั้งกระบวนการผลิตซ้ำและสร้างความหมายใหม่ให้กับอัตลักษณ์ของชุมชนประตูป่าที่สัมพันธ์กับ “ความเป็นยอง” ในฐานะที่เป็นเพียงส่วนหนึ่งของ “ความเป็นท้องถิ่น” ของชุมชนประตูป่า ซึ่งเป็นผลมาจากสำนึกของ “ความเป็นท้องถิ่น” มิใช่สำนึกของ “ความเป็นยอง” การสื่อสารเพื่อบอกเล่าเรื่องราวของชุมชนประตูป่าจึงไม่ได้นำเสนอให้เห็นถึง “ความเป็นยอง” อย่างตรงไปตรงมา

นอกจากนี้ การศึกษาเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมดังกล่าว ยังได้เผยให้เห็นถึงอำนาจของผู้ประกอบสร้างความหมายในกระบวนการประกอบสร้างความหมายที่มีอำนาจในการคัดสรรเรื่องราวที่จะนำเสนอ ในแง่นี้สิ่งต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ในสารคดีชุมชน จึงไม่ใช่การนำเสนอที่ตรงไปตรงมา หากแต่มีการกำหนดจัดวางให้สิ่งต่างๆ สื่อสารความหมายกับผู้ชม ตามที่ผู้มีอำนาจในการประกอบสร้างความหมายต้องการจะให้เป็น กระบวนการผลิตสารคดีได้เผยให้เห็นกระบวนการประกอบสร้างความหมายในระดับชุมชนท้องถิ่นเล็กๆ ซึ่งพอจะเป็นภาพจำลองที่ทำให้เข้าใจกระบวนการประกอบสร้างความหมายในระดับที่กว้างไปกว่านี้ หากกลับไปพิจารณาถึงกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ที่เคลื่อนไหวอยู่ในสังคมท้องถิ่นเมืองลำพูน จึงเป็นเพียงสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้นจากความหลากหลายบนเงื่อนไขของการเมืองวัฒนธรรม โดยไม่อาจสืบหารากเหง้าของ “ความเป็นยอง” ที่แท้จริงได้อย่างตรงไปตรงมา

บทสรุป

บทความนี้ผู้เขียนได้พยายามลำดับเรื่องราวของกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ที่มีพัฒนาการก่อตัวขึ้นจากสำนึกทางประวัติศาสตร์ จนนำมาสู่กระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” เพื่อสร้างความแตกต่างในการจำแนก “ตัวตน” และนำไปสู่การประกอบสร้างสำนึกทางชาติพันธุ์ของกลุ่มคนยองในสังคมท้องถิ่นเมืองลำพูน โดยในกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” กลุ่มปัญญาชนในชุมชนท้องถิ่นเมืองลำพูนเป็นผู้มีบทบาทหลักในการประกอบสร้าง ในขณะที่กลุ่มเยาวชนในฐานะผู้สืบทอดอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ในอนาคต มีบทบาทน้อยมากในกระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ที่เคลื่อนไหวอยู่ในสังคมท้องถิ่นเมืองลำพูน

กระบวนการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ได้เผยให้เห็นถึงกลไกทางอำนาจของกลุ่มปัญญาชนท้องถิ่นที่ใช้ต้นทุนทางวัฒนธรรมในฐานะ “อำนาจความรู้” เป็นเครื่องมือในการก่อร่างสร้างอัตลักษณ์ “ความเป็นยอง” ให้กับสังคมท้องถิ่นเมืองลำพูน กลไกทางอำนาจดังกล่าว มีอิทธิพลอย่างยิ่งต่อการรับรู้ความหมาย “ความเป็นยอง” ของผู้คนในสังคมท้องถิ่นเมืองลำพูน ดังเห็นได้จากการรับรู้ของกลุ่มเยาวชนชุมชนประตูป่าที่รับรู้ “ความเป็นยอง” ที่มีความสัมพันธ์กับกระบวนการประกอบสร้างที่กลุ่มปัญญาชนมีบทบาทเคลื่อนไหวในระดับชุมชนท้องถิ่น อย่างไรก็ดี แม้ด้านหนึ่งการประกอบสร้างความหมายของกลุ่มปัญญาชนจะมีอิทธิพลต่อการรับรู้ความหมาย “ความเป็นยอง” ของกลุ่มเยาวชน แต่ในโลกแห่งความเป็นจริงเยาวชนมีโอกาสได้สัมผัส

ประสบการณ์ที่หลากหลาย ดังนั้น แม้กลุ่มเยาวชนจะรับรู้ “ความเป็นยอง” ที่ถูกประกอบสร้างโดยกลุ่มปัญญาชนก็ตาม แต่เมื่อต้องประกอบสร้าง “ความเป็นยอง” กลุ่มเยาวชนกลับใช้ประสบการณ์ที่หลากหลายต่อรองกับชุดความหมาย “ความเป็นยอง” ที่ถูกประกอบสร้างโดยกลุ่มปัญญาชน

นอกจากนี้ การศึกษาเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมโดยให้กลุ่มเยาวชนทดลองผลิตสารคดีชุมชน ได้เผยให้เห็นถึงอำนาจในเลือกสรรภาพ เสียงบรรยาย เสียงสัมภาษณ์ และดนตรีประกอบ ซึ่งแต่ละสิ่งอาจจะไม่มีความสัมพันธ์กันมาก่อนโดยตรง แต่ด้วยกระบวนการตัดต่อ สิ่งต่างๆ เหล่านี้ จะถูกจัดวางให้ร้อยเรียงเป็นเรื่องราวเดียวกัน ด้วยอำนาจในการเลือกสรรของผู้สร้างสรรค์ที่ต้องการจะสื่อความหมายไปยังผู้รับสารที่ได้รับชมสารคดีชุมชน การเผยให้เห็นกระบวนการดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า“ความเป็นยอง” เป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้น และด้วยวิธีวิทยารื้อสร้างอัตลักษณ์ ที่ผู้เขียนให้เป็นแนวทางในการศึกษาครั้งนี้ ได้เผยให้เห็นกลไกของการประกอบสร้างความหมายในระดับชุมชนท้องถิ่น อันจะเป็นภาพจำลองเพื่อทำความเข้าใจกระบวนการประกอบสร้างความหมายในระดับสังคมวงกว้าง ที่กระบวนการประกอบสร้างความหมายยังคงเคลื่อนไหว และปรับเปลี่ยนวิธีการไปตามสถานการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างต่อเนื่องในแต่ละช่วงเวลา การประกอบสร้างความหมายจึงไม่ใช่กระบวนการครอบงำเพียงด้านเดียวเท่านั้น หากแต่ยังมีด้านของการต่อรองและปรับประสานร่วมอยู่ด้วย อัตลักษณ์จึงเป็นสิ่งลื่นไหลและไม่เคยหยุดนิ่ง

บรรณานุกรม

เคารพ พินิจนาม. (2549) “เมืองยองวิถีและความเปลี่ยนแปลง” ใน *สืบสานภูมิปัญญาและวัฒนธรรมยอง: รากเหง้า ความเคลื่อนไหว และความเปลี่ยนแปลง*. เอกสารประกอบการประชุมสัมมนาทางวิชาการเนื่องในวาระครบรอบ 200 ปี แห่งการตั้งถิ่นฐานชาวยองในลำพูนและล้านนา วันที่ 11–12 กันยายน 2549 ณ หอประชุมอาคารรวมวิจัยและบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ จัดโดย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหริภุญไชย. หน้า 30-45. (อัดสำเนา).

โครงการพิพิธภัณฑ์วัฒนธรรมและชาติพันธ์ล้านนา. (2551) *ไทยอง ชีวิต ศรัทธา สล่าแผ่นดิน.* เชียงใหม่: โครงการพิพิธภัณฑ์ วัฒนธรรมและชาติพันธุ์ล้านนา สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ. (2549) “ปริศนาว่าด้วยอัตลักษณ์ และเอกลักษณ์ทางชาติพันธุ์ของกลุ่มที่ใช้ภาษา “ตระกูลไท”” ใน *รวมบทความทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาปี 2549.* สุภางค์ จันทวานิช และสุภาวดี มิตรสมหวัง (บก.) กรุงเทพฯ: คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทวี สว่างปัญญากูร. (2527) *ตำนานเมืองยอง.* เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ธเนศวร์ เจริญเมือง. (2539) “บทนำ ลำพูน 1400 ปี: ภารกิจที่ท้าทาย” ใน *วัฒนธรรมกับการปกครองท้องถิ่น ลำพูน: จากเมืองยองถึงหริภุญชัย.*

แสวง มาละแซม (บก.) เชียงใหม่: โครงการศึกษาการปกครองท้องถิ่น คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

บุญรัตน์ ณะพรหม. (2549) “ฟ้อนยอง...ของลำพูน” ใน *สืบสานภูมิปัญญาและวัฒนธรรมยอง: รากเหง้า ความเคลื่อนไหว และความเปลี่ยนแปลง.* เอกสารประกอบการประชุมสัมมนาทางวิชาการเนื่องในวาระครบรอบ 200 ปี แห่งการตั้งถิ่นฐานชาวยองในลำพูนและล้านนา วันที่ 11–12 กันยายน 2549 ณ หอประชุมอาคารรวมวิจัยและบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ จัดโดย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหริภุญไชย. หน้า 102-103 (อัดสำเนา).

พรรณราย โอสถาภิรัตน์. (2546) “Visual Anthropology: สื่อทางด้านภาพกับความรู้ทางมานุษยวิทยา” ใน *สื่อกับมานุษยวิทยา.* หน้า 47–84. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

เมืองดี นนทะธรรม และคณะ. (2551) “โครงการศึกษาประวัติศาสตร์วัฒนธรรมประเพณี ความรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่นชุมชนวัดประตูป่า ตำบลประตูป่า อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน” รายงานวิจัย เสนอต่อ สำนักงานกองกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) สำนักงานภาค.

วสันต์ ปัญญาแก้ว. (2549) “เชียงรุ่งกับเมืองยอง: เรื่องของ ‘พี่ – น้อง’ สิบสองปันนากับการรื้อฟื้นและสืบสานพระพุทธศาสนาหลังการปฏิวัติวัฒนธรรม” ใน *สืบสานภูมิปัญญาและวัฒนธรรมยอง: รากเหง้า ความเคลื่อนไหว และความเปลี่ยนแปลง.* เอกสารประกอบการประชุมสัมมนาทางวิชาการเนื่องในวาระครบรอบ 200 ปี แห่งการตั้ง

ถิ่นฐานชาวยองในลำพูนและล้านนา วันที่ 11–12 กันยายน 2549 ณ หอประชุมอาคารรวมวิจัยและบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ จัดโดย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่และพิพิธภัณฑ์แห่งชาติหริภุญไชย. หน้า 79-98. (อัดสำเนา).

_____. (2550) *เสียงไตลื้อ – สิบสองปันนา.* ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (อัดสำเนา).

วิลักษณ์ ศรีป่าซาง. (2536) *คนยองบ้านเหล่าดู่: ประวัติ ชีวิตความเป็นอยู่ ความเชื่อ และเอกลักษณ์.* รายการประกอบการศึกษาวิชาภาษาและวัฒนธรรมล้านนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สุพล ปาละพงษ์. (2552) *หนังสือเสริมประสบการณ์ ชุดการเฝ้าระวังและสร้างสรรค์วัฒนธรรมท้องถิ่น เล่ม 1 “ชุมชนวัดประตูป่าของเรา”.* ลำพูน: สภาวัฒนธรรมจังหวัดลำพูน.

สรัสวดี อ๋องสกุล. (2536) “ไทลื้อเมืองยองในแดนพม่า: ข้อสังเกตเบื้องต้น” ใน *เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการ เรื่องการเสวนาไทศึกษาครั้งที่ 3: จากเมืองยองสู่ล้านนา 18 มิถุนายน 2536.* (อัดสำเนา).

_____. (2552) *ประวัติศาสตร์ล้านนา.* (พิมพ์ครั้งที่ 6) กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

แสวง มาละแซม. (2540) *คนยองย้ายแผ่นดิน.* (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2549) *คนยอง: ประวัติศาสตร์การเคลื่อนย้ายและการตั้งถิ่นฐานเมืองลำพูน.* จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ พระครูเวฬุวันพิทักษ์ (เขื่อนคำ อตฺตสุโต) 11 มีนาคม 2549.

_____. (2551) *ลุกเมิงยอง มาฮอดเมิงหละปูน.* ลำพูน: เทศบาลตำบลเวียงยอง อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน.

อภินันท์ ธรรมเสนา. (2553) *การประกอบสร้างอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ของกลุ่มคนยองในจังหวัดลำพูน.* วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2555) “สื่อเสียงสร้าง “ตัวตน”: วิทยุชุมชนคนเมืองหละปูน FM 90.25 MHz. กับการประกอบสร้างอัตลักษณ์ “คนยอง” ในจังหวัดลำพูน” *วารสารศาสตร์* 5 (1): 54-78.