

**In the Realm of “Thainess”:
“art from Pattani” in the field of national art competitions
(2006-2015)**

Kasamaponn Saengsuratham

independent researcher

วารสารสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา 34(1): มกราคม - มิถุนายน 2558

บทความ

**ในนิยาม “ความเป็นไทย”:
“ศิลปะจากปัตตานี” ในเวทีการประกวดศิลปกรรมไทย
พ.ศ. 2549-2558**

กษมาพร แสงสุระธรรม

นักวิจัยอิสระ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของการค้นคว้าเพื่อพัฒนาเค้าโครงการวิจัยเกี่ยวกับ “โลกศิลปะ” ในประเทศไทย และจะเกิดขึ้นไม่ได้หากไม่ได้รับความช่วยเหลือจากหลายๆ ท่าน ผู้เขียนขอขอบคุณ ณภัค เสรีรักษ์ สำหรับความคิดเห็นตั้งแต่ฉบับร่าง และขอขอบคุณ อาจารย์นลินี ต้นธูวณิชย์ บรรณาธิการประจำฉบับ ข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิทั้งสองท่าน ตลอดจนกองบรรณาธิการวารสารสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มา ณ ที่นี้

บทความนี้พิจารณากระบวนการที่ “ศิลปะจากปัตตานี” หลอมรวมเป็นส่วนหนึ่งของ “โลกศิลปะไทย” และรัฐไทย ผ่านกลไกของการประกวดศิลปกรรมระดับชาติในช่วง พ.ศ.2549-2558 โดยแบ่งการอธิบายเป็นสองส่วน ส่วนแรกเป็นการทำความเข้าใจการประกอบสร้างตัวตนของศิลปินในบริบทที่เชื่อมโยงระหว่างสถาบันการศึกษาศิลปะและมิติเชิงสถาบันของการประกวดศิลปกรรมระดับชาติ ว่ามีบทบาทต่อรูปแบบการพัฒนาและผลิตผลงานของศิลปินอย่างไร ส่วนที่สองเป็นการวิเคราะห์ปฏิบัติการเชิงวาทกรรมผ่านการเลือกใช้ชุดข้อความของศิลปินและกรรมการตัดสินรางวัลการประกวดที่ได้รับการนำเสนอในลูจิบ์ตรของการประกวดศิลปกรรมที่เป็นกรณีศึกษา ว่าแสดงให้เห็นถึงช่วงชั้นของการตัดสินคุณค่าและความสัมพันธ์เชิงอำนาจในโลกศิลปะอย่างไร และเป็นการผลิตซ้ำหรือตั้งคำถามกับกระบวนการทำให้ “ความเป็นมลายู” กลายเป็นส่วนหนึ่งของ “โลกศิลปะไทย” และรัฐไทยอย่างไร

คำสำคัญ: โลกศิลปะ, การประกวดศิลปกรรม, มลายูมุสลิม, อิสลาม, ปัตตานี, ปาตานี

บทคัดย่อ

ABSTRACT

This article looks at the extraordinary success of “art from Pattani” in national art competitions over the decade from 2006-2015 and considers how this cohort of artists from Patani region might at the same time have been co-opted within the “Thai art world” and more generally by the Thai state. Firstly, it discusses the ideological roles of two university fine art departments in Pattani and Bangkok as well as the national art competitions in the construction and development of both the artists’ identities and their works. The second section presents a preliminary textual analysis of the artists’ notes and award committee’s comments featured in official catalogues of two major national art competitions. It proposes how certain sets of vocabularies and rhetorics signify hierarchies of values and power relations within the “Thai art world” and how these reproduce or challenge the subordination of Malay (Melayu) identities under the Thai state through discourses of artistic justification.

keywords: art world, art competition, Malay Muslim, Islam, Pattani, Patani

ความนำ

งานศึกษาสังคมวัฒนธรรมอิสลามส่วนใหญ่มักอ้างอิงปรากฏการณ์ในกลุ่มประเทศ ตะวันออกกลางเป็นหลัก ทั้งที่บริบทเฉพาะในแต่ละภูมิภาคมีความแตกต่างหลากหลาย รวมทั้งในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ซึ่งศาสนาอิสลามหลอมรวมเป็นส่วนหนึ่งของระบบ ความเชื่อดั้งเดิมของประชากรในภูมิภาค (ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ 2550, 155) เฉพาะใน ปริณพทลของการศึกษาศิลปะอิสลามในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ ก็มักให้ความสำคัญกับ งานศิลปะในตะวันออกกลาง เอเชียใต้ และแอฟริกาเหนือ หรือผลงานร่วมสมัยของ ศิลปินพลัดถิ่นที่มาจากดินแดนเหล่านั้น โดยแทบไม่กล่าวถึงศิลปะอิสลามในเอเชีย- ตะวันออกเฉียงใต้ซึ่งมีลักษณะที่ต่างจากศิลปะอิสลามในภูมิภาคอื่นๆ ดังที่ เคนเนธ จอร์จ (Kenneth M. George) เสนอว่า ศิลปะอิสลามในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะผลงานของศิลปินยุคหลังอาณานิคมในมาเลเซียและอินโดนีเซียสะท้อนให้ เห็นถึงการปะทะต่อรองระหว่างหลักศาสนาอิสลาม แนวคิดชาตินิยม ความเป็นมาเลเซีย และอินโดนีเซีย (George 1998) การให้คุณค่ากับความเป็นสมัยใหม่ผ่าน “ศิลปะสมัย ใหม่” จากโลกตะวันตก ซึ่งได้นำมาสู่การตั้งคำถามถึงอัตลักษณ์ของท้องถิ่นและแนวคิด ชาตินิยมของแต่ละประเทศ (George 2012, 54-56)

สำหรับกรณีของศิลปะจาก “ปัตตานี”¹ แม้จะเป็นอาณาบริเวณที่มีประชากรชาว มลายูนับถือศาสนาอิสลามเป็นส่วนมาก และมีวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนา อิสลาม แต่น่าสนใจว่าผลงานศิลปะไม่ได้แสดงถึงการพัฒนาข้อถกเถียงหรือรูปแบบวิถี การทำงานบนพื้นฐานของ “ศิลปะอิสลาม” หากพัฒนาขึ้นมาได้โครงสร้างอำนาจรัฐและ สถาบันการศึกษาศิลปะของไทย หรือ “โลกศิลปะ” (art world) ของไทย ตามแนวคิด

¹ โดยทั่วไป การใช้คำว่า “ปัตตานี” และ “ปาตานี” แสดงให้เห็นถึงนัยทางประวัติศาสตร์ที่แตกต่างในการ กล่าวถึงพื้นที่ในอาณาบริเวณที่ถูกเรียกรวมๆ ว่าเป็นชายแดนใต้ คำว่า “ปาตานี” ซึ่งเป็นชื่อรัฐเดิม สะท้อน ถึงมิติการต่อสู้เชิงการเมืองวัฒนธรรม ในขณะที่คำว่า “ปัตตานี” ซึ่งเป็นคำที่รัฐไทยใช้เรียกชื่อจังหวัดและ สื่อนัยถึงการถูกผนวกรวมกับรัฐไทย ในบทความผู้เขียนใช้คำว่า “ปาตานี” ในการกล่าวถึงอาณาบริเวณใน เชิงภูมิศาสตร์ และใช้คำว่า “ปัตตานี” เพื่อสื่อถึงการถูกทำให้เป็นไทยหรือการอยู่ใต้อุดมการณ์ของรัฐไทย.

เรื่อง “โลกศิลปะ” ของนักสังคมวิทยาศิลปะ ไฮเวิร์ด เบคเคอร์ (Howard Becker) ที่เสนอว่าคุณค่าของงานศิลปะก่อรูปผ่านความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับโลกศิลปะมากกว่าตัวผลงานเอง (Becker 1982) การศึกษาโลกศิลปะจึงหมายถึงการศึกษาโครงสร้างสถาบันทางสังคมที่ศิลปะถูกผลิต หมุนเวียน และบริโภค ประเด็นสนใจเกี่ยวกับ “ศิลปะจากปัทมาณี” มีที่มาจากแนวโน้มที่งานศิลปะในกลุ่มนี้ได้รับการให้คุณค่าเชิงสถาบัน กล่าวโดยเฉพาะเจาะจงคือการได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมที่จัดโดยหน่วยงานรัฐไทยหรือสถาบันที่มีศูนย์กลางอยู่ในกรุงเทพฯ เพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ พ.ศ. 2549 จนถึงปัจจุบัน ผลงานที่นำเสนอภาพตัวแทนทางวัฒนธรรมมลายู-อิสลามเหล่านี้ จัดเป็นกลุ่มที่ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมมากที่สุดเมื่อเทียบกับผลงานศิลปะที่แสดงออกถึงลักษณะทางวัฒนธรรมหรือ “ความเป็นไทย” แบบอื่นๆ ในช่วงกว่าทศวรรษที่ผ่านมา ในขณะที่ช่วงทศวรรษ 2530-2540 ผลงานที่ได้รับรางวัลส่วนมากเป็นผลงานของศิลปินที่แสดงออกถึง “ความเป็นล้านนา” (ดูรายละเอียดใน กษมาพร แสงสุระธรรมา 2553 โดยเฉพาะภาคผนวก ค, 243-246)

หากพิจารณาประวัติของผู้ที่ได้รับรางวัลจากการประกวดเหล่านี้ จะเห็นว่าส่วนใหญ่เป็นนักศึกษาที่จบการศึกษาจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี (ต่อไปนี้จะเรียกว่า “คณะศิลปกรรมฯ”) และเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาโทที่ภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งก่อตั้งขึ้นใน พ.ศ. 2519 และแต่เดิมนั้นส่งเสริมการสร้างงานศิลปะไทยเพื่ออนุรักษ์ การเขียนภาพแบบประเพณีในฐานะที่เป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาติ ภายใต้บริบทของกระแสชาตินิยมในช่วงก่อนเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 (ดู สุทธิ คุณาวิชญานนท์ 2545; ธนาวี โชติประดิษฐ 2554, 184) แต่เมื่อเข้าสู่ยุคเฟื่องฟูของแนวคิดพหุวัฒนธรรมนิยมซึ่งให้คุณค่ากับอัตลักษณ์ท้องถิ่น (ดู อานันท์ กาญจนพันธ์ 2544; ยุคติ มุกดาวิจิตร 2548) ตลอดจนการหวนหา “ความเป็นไทย” “ภูมิปัญญาท้องถิ่น” และ “ความพอเพียง” ภายหลังเกิดวิกฤติเศรษฐกิจในช่วงปี 2540 (Reynolds 2001, 252) จะเห็นได้ว่าภาควิชาศิลปไทยก็หันมาเน้นส่งเสริมให้ศิลปินค้นหาอัตลักษณ์ทางศิลปะจากถิ่นกำเนิดของตนเอง หรือแสดงออกถึง “ความเป็นไทย” ผ่าน “ความเป็นท้องถิ่น” จากภูมิภาคต่างๆ ของประเทศ จนประสบความสำเร็จจากเวทีประกวดศิลปกรรมอยู่เสมอ

อย่างไรก็ดี แม้จะดูเหมือนว่ามีกรยอมรับความหลากหลาย แต่ “ความเป็นไทย” ในความหมายดังกล่าวนี้ ต้องไม่ทำลายอุดมการณ์หลักของรัฐไทย อันหมายถึงชาติ ศาสนา (พุทธ) และ พระมหากษัตริย์ (กษัตริย์ แสงสุระธรรม 2555, 102-103) ในกรณีของ “ศิลปะจากปัตตานี” การให้คุณค่ากับ “ความเป็นไทย” ตามแนวทางดังกล่าว เป็นส่วนหนึ่งความสัมพันธ์อันย้อนแย้งระหว่าง “ความเป็นมลายู” และ “ความเป็นไทย” ในท่ามกลางความขัดแย้งและปัญหาความรุนแรงในปาตานีตลอดช่วงกว่าทศวรรษจนถึงปัจจุบัน

งานศึกษาทางประวัติศาสตร์อธิบายสาเหตุของความขัดแย้งและความรุนแรงที่เกิดขึ้นว่ามาจากเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์ของความสัมพันธ์ระหว่างรัฐไทยและสังคมมลายู (เช่น ปริญา นวลเปียน 2551; Loos 2006, 186) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง จากนโยบายผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมที่แม้จะเริ่มมาตั้งแต่ พ.ศ. 2452 ภายหลังการผนวกปาตานีเข้าเป็นส่วนหนึ่งของรัฐไทยตามสนธิสัญญาระหว่างอังกฤษและสยาม แต่การดำเนินนโยบายตามอุดมการณ์ชาตินิยมไทยได้สร้างความเป็นอื่นให้แก่กลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ ดังที่นักวิชาการที่อาจเรียกว่าเป็นฝ่ายมลายูชาตินิยมอย่าง วัน กาเดร์ เจ๊ะมาน (2551, 20) เสนอว่า ประชาชาติปาตานีไม่สามารถตอบรับต่อนโยบายผสมผสานทางวัฒนธรรมดังกล่าว หรือที่ ปิยะ กิจถาวร (2550, 132) ให้ความเห็นว่านโยบายของรัฐด้านหนึ่งส่งเสริมศาสนาอิสลาม แต่อีกด้านก็เพิกเฉยต่อสำนึกในทางชาติพันธุ์และความเป็นมุสลิมของผู้คนในพื้นที่

ปัญหาของการเมืองอัตลักษณ์ความเป็น “มลายู” หรือ “น่ายู” ตามสำเนียงท้องถิ่น สอดคล้องกับข้อเสนอเรื่องอัตลักษณ์ของชาวมลายู จากการศึกษาทางมานุษยวิทยาของ ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ (2550, 58-61) ซึ่งเสนอว่าความเป็นคนมลายูหรือ “ออแม่นายู” รวมขึ้นมาจากความสัมพันธ์ทางเชื้อชาติ ประเพณี และศาสนา แม้จะเป็นพลเมืองไทยตามเอกสารราชการ แต่ก็ต่างจากคนไทยส่วนใหญ่เพราะไม่ได้นับถือศาสนาพุทธ และเป็นประชาชนของปาตานี อาณาจักรโบราณซึ่งเป็นศูนย์กลางของการเรียนรู้ศาสนาและวัฒนธรรมอิสลาม (McCargo 2008, 4) “ความเป็นมลายู” เป็นประเด็นสำคัญในการอธิบายเกี่ยวกับการต่อต้านอำนาจรัฐผ่านความรุนแรงในเชิงประวัติศาสตร์การเมือง

(ธเนศ อภรณ์สุวรรณ 2556; ธงชัย วินิจจะกุล 2545; McCargo 2008) ขณะที่ข้อเสนอของงานศึกษาในทางมานุษยวิทยาจะสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นพลวัตของ “ความเป็นมลายูมุสลิม” ในระดับชีวิตประจำวัน และให้ความสำคัญกับความเป็นมลายูที่ลื่นไหลและหลากหลาย (เช่น ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ 2550; ศรยุทธ เอี่ยมเอื้อยุทธ 2551; อนุสรณ์ อุณโณ 2554)

การศึกษา “ศิลปะจากปัตตานี” ในบทความนี้เป็นความพยายามทำความเข้าใจการเมืองอัตลักษณ์ของ “ความเป็นมลายู” บนความสัมพันธ์ระหว่างรัฐไทยกับความเป็นมลายูใน “โลกศิลปะไทย” โดยพิจารณาความเป็น “ศิลปะจากปัตตานี” ในเชิงสถาบันและในฐานะผลงานของศิลปินในพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ที่อยู่บนความขัดแย้งระหว่างปัตตานีกับรัฐไทย โดยเฉพาะในบริบทของสถานการณ์ความรุนแรงนับตั้งแต่ พ.ศ. 2547 เป็นต้นมา ซึ่งนำมาสู่ทั้ง “ความกังวลของชาติ” (national anxiety) (McCargo 2012) ที่สร้างความชอบธรรมให้กับรัฐในการสอดส่องผู้คน (Arafat 2007, 34-36) และความไม่วางใจของผู้คนท่ามกลางบรรยากาศความกลัวในการใช้ชีวิตภายใต้กฎอัยการศึก ดังนั้นจึงเป็นบริบทของนัยเชิงวิเคราะห์ที่สำคัญของกระบวนการที่ “ศิลปะจากปัตตานี” เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งและได้รับการยอมรับจาก “โลกศิลปะไทย” ผ่านกระบวนการประกวดศิลปกรรมดังได้กล่าวถึงในเบื้องต้น

ผู้เขียนเลือกวิเคราะห์ “ศิลปะจากปัตตานี” ในเวทีการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติและการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นเวทีการประกวดที่ยึดโยงกับความเป็นชาติและเน้นเนื้อหาด้านความเป็นไทยตามลำดับ การประกวดศิลปกรรมแห่งชาติจัดขึ้นโดยสถาบันการศึกษาของรัฐ และถือว่าเป็นเวทีการประกวดที่มีความสำคัญที่สุดในระดับชาติ ส่วนการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงเป็นที่รับรู้กันว่าเป็นเวทีการประกวดทางด้านศิลปะไทยที่สำคัญที่สุด โดยเฉพาะในรูปแบบศิลปะแนวไทยประเพณีและผลงานที่นำเสนอเนื้อหาอันเกี่ยวกับ “ความเป็นไทย” ผู้เขียนพัฒนารอบการวิเคราะห์จากแนวคิดที่พิจารณาการประกวดศิลปกรรมในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสถาปนาตัวตนของศิลปินในโลกศิลปะ ซึ่งตั้งอยู่บนพื้นฐานของกลไกการวิจารณ์และการตัดสินคุณค่าเชิงสุนทรียศาสตร์โดยกลุ่มและเครือข่ายทางสังคมต่างๆ ทั้ง

ตัวศิลปิน สถาบัน/โรงเรียนศิลปะ สื่อสารมวลชน ฯลฯ อันเป็นกลไกที่นำไปสู่การก่อรูปของ มาตรฐานในการตัดสินคุณค่าว่าศิลปะแบบใดเป็นศิลปะที่ดี (Becker 2008 (1982), 360) กรอบคิดดังกล่าวสอดคล้องกับข้อเสนอของปีแอร์ บูร์ดิเยอ (Pierre Bourdieu) ว่าการ ทำความเข้าใจผลงานศิลปะต้องพิจารณาตัวผลงานศิลปะในบริบทของการผลิต ความหมายและคุณค่าของงานศิลปะ ซึ่งรวมถึง นักวิจารณ์ และบุคคลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องใน การสร้างความหมายและสร้างการรับรู้เกี่ยวกับผลงาน (Bourdieu 1993, 37)

บทความนี้พิจารณากระบวนการที่ผลงานศิลปะซึ่งสะท้อนความเป็น “วัฒนธรรม มลายู” และ “ศาสนาอิสลาม” ซึ่งมีลักษณะที่แตกต่างไปจาก “ความเป็นไทย” กระแส หลัก หลอมรวมเป็นส่วนหนึ่งของโลกศิลปะไทย โดยแบ่งการอภิปรายเป็นสองส่วนหลักๆ *ส่วนแรก* เป็นการทำความเข้าใจการประกอบสร้างตัวตนของศิลปินที่จบการศึกษาจาก คณะศิลปกรรมฯ เข้าศึกษาต่อระดับปริญญาโทที่ภาควิชาศิลปะไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร และได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ หรือการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ได้แก่ คีร์ตา อีสรัน เจ๊ะอับดุลเลาะ เจ๊ะสอเหาะ ยามิละ เหะยี และ ศิริชัย พุ่มมาก ใน บริบทที่เชื่อมโยงระหว่างสถาบันการศึกษาศิลปะ ทั้งสถาบันในพื้นที่ที่อยู่ในความขัดแย้ง กับรัฐไทย และสถาบันที่เป็นส่วนหนึ่งของศูนย์กลางอำนาจรัฐไทยทั้งในเชิงภูมิศาสตร์และ วัฒนธรรม ตลอดจนมิติเชิงสถาบันของประกวดศิลปกรรม ว่ามีบทบาทต่อรูปแบบการ พัฒนาและผลิตผลงานศิลปะของศิลปินอย่างไร

ส่วนที่สอง เป็นการทำความเข้าใจเงื่อนไขเฉพาะของการตัดสินและประเมินคุณค่า ทางศิลปะผ่านกระบวนการให้ความหมาย กำหนดคุณค่า และสร้างความชอบธรรมให้ แก่ผลงานที่ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติและการประกวดจิตรกรรม บัวหลวง โดยทำการวิเคราะห์การเลือกใช้ข้อความและวิธีการใช้ภาษาเพื่อนำเสนอแนวคิด ในการสร้างผลงานของศิลปินและการแสดงความเห็นของกรรมการตัดสิน ดังที่ปรากฏ ในสูจิบัตรของงานประกวดศิลปกรรมทั้งสองในช่วง พ.ศ. 2549-2558 ว่าแสดงให้เห็นถึง ช่วงชั้นของการตัดสินคุณค่าและความสัมพันธ์เชิงอำนาจในโลกศิลปะอย่างไร และเป็น ส่วนหนึ่งของกระบวนการทำให้ “ความเป็นมลายู” เป็นส่วนหนึ่งของศิลปะไทยอย่างไร

“ศิลปะจากปัตตานี” กับเวทีการประกวดศิลปกรรมใน “โลกศิลปะไทย”

เนื้อหาในส่วนนี้พิจารณาถึงบทบาทของสถาบันการศึกษาศิลปะที่ส่งอิทธิพลต่อการสร้างผลงาน ทั้งในแง่เทคนิควิธี ตลอดจนวิธีคิด เช่น สุนทรียะ รูปแบบ การทำงานของศิลปิน โดยเน้นที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ผู้เขียนเลือกการศึกษาวិเคราะห์เฉพาะศิลปินกลุ่มที่ศึกษาต่อในภาควิชาศิลปะไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร และได้รับรางวัลจากการประกวดในเวทีศิลปกรรมในระดับชาติ เพื่อแสดงให้เห็นถึงบทบาทเชิงสถาบันของการประกวดศิลปกรรม โดยไม่ได้กล่าวถึงศิลปินคนอื่นๆ ที่อาจเลือกเส้นทางการเป็นศิลปินที่ต่างไปจากนี้ อีกทั้งการกล่าวถึงศิลปินคนใดคนหนึ่ง ไม่ได้ยึดโยงกับความสัมพันธ์ส่วนบุคคล หรือความเป็น “กลุ่ม” หรือเป็น “ชุมชนศิลปะ” เดียวกัน

จุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะสมัยใหม่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนใต้ มีที่มาจาก การก่อตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ซึ่งได้เปิดรับนักศึกษารุ่นแรกในปีการศึกษา 2545² โดยหนึ่งในผู้ร่วมก่อตั้งได้แก่ พิเชษฐ์ เปียร์กลีน จบการศึกษาจากภาควิชาศิลปะไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร ผู้เขียนเห็นว่า การเรียนการสอนศิลปะภายในคณะศิลปกรรมฯ โดยเฉพาะบทบาทของพิเชษฐ์ น่าจะมีอิทธิพลต่อรูปแบบการทำงานศิลปะและการเลือกเส้นทางการด้านศิลปะของนักศึกษาของเขา ดังจะเห็นได้ว่ามีนักศึกษาจำนวนหนึ่งที่เลือกศึกษาต่อระดับปริญญาโทในภาควิชาและมหาวิทยาลัยเดียวกันกับอาจารย์ของพวกเขา ความสำคัญของพิเชษฐ์ที่มีต่อลูกศิษย์ ปรากฏให้เห็นผ่านกิตติกรรมประกาศในวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท ซึ่งกล่าวถึงพิเชษฐ์ในฐานะที่เป็นผู้ที่ เป็นแบบอย่างในการทำงานศิลปะ (เช่น ศิริชัย พุ่มมาก 2552; เจาะอับดุลเลาะ เจ๊ะสอเหาะ 2552; ปรัชญ์ พิมาณแมน 2555; อิมรอม ยูนู 2557)

² นักศึกษาที่เข้ามาศึกษาในคณะศิลปกรรมฯ ในระยะแรกมีที่มาจากหลายภูมิภาค แต่หลังจากเกิดเหตุความรุนแรงในระลอกหลัง (พ.ศ. 2547) สัดส่วนของนักศึกษาจากนอกพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ก็ลดน้อยลง เช่นเดียวกับสัดส่วนของนักศึกษาในคณะอื่นๆ ของมหาวิทยาลัย.

ภาควิชาศิลปะไทยที่มหาวิทยาลัยศิลปากรเน้นการเรียนการสอน การค้นคว้าวิจัย ข้อมูลจากศิลปะไทยประเพณี ภายใต้การผลักดันและดูแลจากชูลูด นิ่มเสมอ³ กล่าวคือ การเรียนการสอนเน้นการสร้างผลงานที่สัมพันธ์กับความเป็นไทยทั้งในแง่ของเทคนิค (อันหมายถึงการเขียนจิตรกรรมแบบประเพณี) และในแง่เนื้อหา มากไปกว่านั้น แนวทางการสอนที่สำคัญประการหนึ่งคือทำให้ความสำคัญกับที่มา ตัวตน/อัตลักษณ์ของศิลปิน โดยเฉพาะที่มาจากท้องถิ่นและอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ของศิลปิน ในช่วงทศวรรษที่ 2550 ภาควิชาศิลปะไทยได้กลายมาเป็นภาควิชาที่มีนักศึกษาให้ความสนใจสมัครเข้าศึกษาต่อเป็นจำนวนสูงสุดของคณะจิตรกรรมฯ ทั้งจากเหตุผลเรื่องชื่อเสียงของผู้สอนและยังรวมถึงการเล่าขานว่า ผู้ที่ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมระดับชาติในช่วงดังกล่าว ส่วนมากมาจากภาควิชานี้⁴

หากพิจารณาจากช่วงเวลาการได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมแล้ว ผู้เขียน เห็นว่ากลุ่มนักศึกษารุ่นที่ 1 - รุ่นที่ 6 ของคณะศิลปกรรมฯ น่าจะเริ่มส่งผลงานเข้าประกวด ตั้งแต่ยังศึกษาอยู่ในระดับปริญญาตรีประมาณชั้นปีที่ 4 และเมื่อเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาโทที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ทั้งนี้การเรียนการสอนในคณะศิลปกรรมฯ น่าจะมี ส่วนผลักดันให้มีการส่งผลงานเข้าประกวดด้วยเช่นกัน เห็นได้จากบทสัมภาษณ์ใน หนังสือพิมพ์รายสัปดาห์ท้องถิ่นฉบับหนึ่งเมื่อปี 2549 พิเชษฐ⁵ซึ่งในขณะนั้นรักษาการ ในตำแหน่งคณบดีคณะศิลปกรรมฯ กล่าวถึงการส่งผลงานศิลปินของนักศึกษาสาขา วิชาทัศนศิลป์รุ่นแรกเข้าร่วมการประกวดผลงานศิลปกรรมรุ่นเยาว์ ศิลป์ พีระศรี ครั้งที่ 23 (พ.ศ. 2549) รวม 12 ชิ้น ซึ่งได้รับการคัดเลือกให้เข้าร่วมแสดงผลงานทั้งหมด โดยมี

³ ศาสตราจารย์ชูลูด นิ่มเสมอ ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (ประติมากรรม) พ.ศ. 2541 ชูลูดเป็น ลูกศิษย์และน่าจะได้รับอิทธิพลทางความคิดจากศิลป์ พีระศรี ในการผสมผสานความเป็นไทยเข้ากับการ ทำงานศิลปะของตนเอง (ดู กษมาพร แสงสุระธรรม 2553).

⁴ ดูเปรียบเทียบบทบาทของชูลูดและภาควิชาศิลปะไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร กับการให้ความสำคัญกับ อัตลักษณ์ท้องถิ่นในฐานะที่เป็นตัวตนหรือเป็นอัตลักษณ์ของกรณีศึกษากลุ่ม “ศิลปินล้านนา” ได้จาก กษมาพร แสงสุระธรรม (2553).

ผลงานที่ได้รับรางวัลหนึ่งชิ้น ได้แก่ ผลงานของศิริชัย พุ่มมาก ที่ได้รับรางวัลเหรียญเงิน จากเวทีการประกวดดังกล่าว (Focus Team 2549)

จากการสำรวจรายชื่อศิลปินและผลงานที่ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรม ระดับชาติ เช่น การประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ศิลปกรรมรุ่นเยาว์ และเวทีการประกวด ของเอกชน อาทิ การประกวดจิตรกรรมบัวหลวง จิตรกรรมร่วมสมัยพานาโซนิค ฯลฯ รวม 10 เวทีการประกวด พบว่าในช่วงหนึ่งทศวรรษนับจากการได้รับรางวัลแรกใน พ.ศ. 2549 จนถึงปัจจุบัน มีนักศึกษาจากคณะศิลปกรรมฯ ได้รับรางวัลสำคัญ รวมกว่าห้าสิบรางวัล โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเวทีการประกวดศิลปกรรมบัวหลวง ซึ่งเป็นเวทีประกวดสำหรับศิลปะ แบบประเพณีไทยหรือเวทีสำหรับผลงานศิลปะที่แสดงออกถึง “ความเป็นไทย” ตลอดจน เวทีการประกวดที่มีหัวข้ออันสัมพันธ์กับการเฉลิมพระเกียรติ เช่น ศิริชัย พุ่มมาก ได้รับรางวัลจิตรกรรมยอดเยี่ยม “พู่กันทอง” จากการประกวดจิตรกรรมเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสมหามงคล เฉลิมพระชนมพรรษา 80 พรรษา 5 ธันวาคม 2550 จากผลงานชื่อ “3 จังหวัดชายแดนภาคใต้แผ่นดินไทย”) และต่อมาใน พ.ศ. 2557 มุฮัมหมัดซูรียี มะซู และ นอเดียนา บีฮิง ได้รับรางวัลสนับสนุนพิเศษจาก โครงการประกวดผลงานจิตรกรรมซึ่งถ้วยพระราชทาน สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี Nan Mee Fine Arts Award “ได้ร่วมพระบารมี ครั้งที่ 9” จาก ผลงานชื่อ “ได้ร่วมพระบารมี หมายเลข 2” และ “บ้านหลังเดิม (หมายเลข 2)” ตามลำดับ (Nan Mee Fine Arts Award 2557)

การที่คณาจารย์ของคณะศิลปกรรมฯ ส่วนมากจบการศึกษาจากภาควิชาศิลปะไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร จึงอาจกล่าวได้ว่าศิลปะจากคณะศิลปกรรมฯ น่าจะได้รับอิทธิพล แนวคิดหรือมาตรฐานว่าด้วย “ความเป็นศิลปะไทย” มาจากภาควิชาศิลปะไทย และเมื่อมี ศิลปินรุ่นใหม่ไปศึกษาต่อระดับปริญญาโทที่ภาควิชาดังกล่าว โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักศึกษา รุ่นแรก ได้แก่ ศิริชัย พุ่มมาก และ เจอะอับดุลเลาะ เจ๊ะสอเหาะ ซึ่งต่อมาประสบความสำเร็จ ในเวทีประกวดศิลปกรรมระดับชาติ กล่าวคือ เจอะอับดุลเลาะ เจ๊ะสอเหาะ ได้รับรางวัลที่ 1 เหรียญทองบัวหลวง ประเภทจิตรกรรมร่วมสมัย จากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 30 ก่อนที่จะกลับมาสอนที่ภาควิชาศิลปกรรมฯ ไม่เพียงส่งอิทธิพลให้นักศึกษาจาก

คณะศิลปกรรมฯ รุ่นหลัง ดำเนินรอยตามวิถีดังกล่าว หากยังน่าจะมียุทธศาสตร์ต่อการเรียนการสอนและวิถีคิดในการสร้างผลงาน “ศิลปะจากปัตตานี” ด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการยอมรับกับมาตรฐานของศิลปะและความเป็นศิลปะไทยจากส่วนกลาง/กรุงเทพฯ ผ่านเวทีการประกวดศิลปกรรม ดังที่ปรากฏในบทความที่เขียนโดยอาจารย์คณะศิลปกรรมฯ เรื่อง “ศิลปกรรมศาสตร์ ม.อ. ปัตตานี กับเวทีการประกวดระดับชาติ ปี 2553” ซึ่งนอกจากจะให้ข้อมูลเกี่ยวกับนักศึกษาและศิษย์เก่าจากคณะศิลปกรรมฯ ที่ได้รับรางวัลในเวทีประกวดระดับชาติในปี 2553 แล้ว ยังได้เน้นย้ำว่า “...การสร้างสรรคผลงานศิลปะของคณาจารย์และนักศึกษาของคณะศิลปกรรมศาสตร์ ม.อ. ปัตตานี ในช่วงเวลาที่ผ่านมามีผลงานได้เป็นที่ประจักษ์แก่วงการศิลปะ โดยสร้างชื่อเสียงให้มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์และคณะศิลปกรรมศาสตร์ ด้วยการคว้ารางวัลเกียรติยศในเวทีการประกวดต่างๆ มาเป็นเครื่องยืนยันถึงศักยภาพด้านการเรียนการสอนในทุกๆ ปี” (ธิดารัตน์ นาคบุตร 2554, 81)

ข้อเขียนดังกล่าวเป็นตัวอย่างที่สะท้อนให้เห็นว่าคณะศิลปกรรมฯ ส่งเสริมและสนับสนุนให้นักศึกษาส่งผลงานเข้าร่วมการประกวดในเวทีศิลปกรรมระดับชาติ นอกจากนี้ การเชื่อมโยงปรากฏการณ์ที่ “ผลงานได้เป็นที่ประจักษ์แก่วงการศิลปะ” กับการได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมต่างๆ ยังเป็นการยืนยันถึงตำแหน่งแห่งที่ของคณะศิลปกรรมฯ ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของ “โลกศิลปะไทย” ทั้งความหมายในเชิงภูมิศาสตร์และในเชิงวัฒนธรรม จากการที่คณะศิลปกรรมฯ แสดงออกว่ายอมรับเงื่อนไขการประกวดในเวทีศิลปกรรมระดับชาติ ซึ่งเป็นเวทีการแข่งขันที่มีลักษณะเฉพาะทั้งในแง่เนื้อหาและรูปแบบ และในขณะเดียวกันก็แสดงให้เห็นถึงบทบาทเชิงสถาบันของเวทีประกวดศิลปกรรมในการสร้างมาตรฐานการตัดสินคุณค่างานศิลปะใน “โลกศิลปะไทย” ดังที่งานเขียนเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า แม้จะมีเวทีการประกวดหลายแห่งทั้งของรัฐและเอกชน แต่ทั้งคณะกรรมการตัดสินผลงานและผู้ได้รับรางวัลส่วนใหญ่มักมีความเชื่อมโยงกับคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร จนได้รับการเรียกขานว่าเป็นงานประกวดภายในของคณะจิตรกรรมฯ เนื่องจากกรรมการมีเกณฑ์หรือรสนิยมในการตัดสินผลงานศิลปะคล้ายคลึงกัน และมักมอบรางวัลให้กับผลงานที่สะท้อนแนวทางของคณะจิตรกรรมฯ เป็นส่วนใหญ่ (วิรุณ ตั้งเจริญ 2534, 115-123)

หากพิจารณาว่าแนวทางการเรียนการสอนของคณะจิตรกรรมฯ โดยเฉพาะจาก ศิลป์ พีระศรี ในฐานะที่เป็นผู้ก่อตั้งและวางรากฐานให้กับคณะฯ ได้รับการกล่าวถึงในฐานะที่ให้การสนับสนุนอุดมการณ์ของประเทศไทย (ดู กษมาพร แสงสุระธรรมา 2555; ถนอม ชากักดี 2557; ธนาวิ โชติประดิษฐ์ 2555) ประกอบกับข้อเสนอของนิธิ เอียวศรีวงศ์ (2551, 45) ว่าการตั้งมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์เป็นเครื่องมือสำคัญในการกลืนกลายของประเทศไทย จึงปฏิเสธมิได้ว่าคณะศิลปกรรมฯ เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการกลืนกลายให้เป็นไทยผ่านระบบการศึกษาศิลปะแบบไทย โดยเฉพาะการได้รับอิทธิพลจากภาควิชาศิลปะไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งมีเป้าหมายในการสนับสนุนส่งเสริมศิลปะไทย ในที่นี้ “ศิลปะจากปัตตานี” จึงไม่เพียงเป็นส่วนหนึ่งของ “ศิลปะไทย” ที่มีศูนย์กลางอยู่ที่กรุงเทพฯ แต่ยังเป็นการผลิตซ้ำคุณค่าเฉพาะของการประกวดภายใต้แบบแผนของศิลปะไทยอีกด้วย

“ศิลปะจากปัตตานี” ในนิยาม “ความเป็นไทย” จากเวทีการประกวดศิลปกรรม

ในส่วนนี้ ผู้เขียนจะนำเสนอประเด็นอภิปรายโดยแบ่งออกเป็นสองส่วน *ส่วนแรก* ว่าด้วยการนิยามความหมายของ “ความเป็นมลายู” โดยอ้างอิงกับชุดความหมายของความเป็นชาติพันธุ์และการนับถือศาสนาอิสลาม ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของความเป็นไทย โดยพิจารณาเวทีการประกวดศิลปกรรมในฐานะเป็นพื้นที่สาธารณะใน “โลกศิลปะไทย” ที่แสดงให้เห็นถึงการผสม/กลืนกลายระหว่างอัตลักษณ์ “ความเป็นมลายู” กับ “อัตลักษณ์แห่งชาติ (ไทย)” *ส่วนที่สอง* พิจารณากลไกของกระบวนการที่ทำให้ “ความเป็นมลายู” เป็นส่วนหนึ่งของ “ความเป็นไทย” ภายใต้เวทีการประกวดศิลปกรรมของส่วนกลาง/กรุงเทพฯ” โดยการวิเคราะห์ผ่านการใช้ภาษาในข้อเขียนของผู้กระทำการที่เกี่ยวข้องใน “โลกศิลปะไทย” โดยเฉพาะศิลปินและกรรมการตัดสินรางวัล ที่ปรากฏในสูจิบัตรนิทรรศการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติและการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ระหว่าง พ.ศ. 2549-2558

ผู้เขียนพิจารณาตัวบทที่นำเสนอแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน และความคิดเห็น ประกอบผลงานที่ได้รับรางวัล ว่าแสดงให้เห็นถึงกระบวนการนิยามความหมาย ประเมิน และให้คุณค่าผ่านการตัดสินผลงานศิลปกรรมอย่างไร ในสูจิบัตรการประกวดศิลปกรรม ตัวบทเหล่านี้จะได้รับการเผยแพร่ร่วมกับภาพของผลงานศิลปะที่ได้รับรางวัล และดังนั้นจึง มีบทบาทต่อการรับรู้และการสร้างหรือจำกัดความเข้าใจแก่ผู้อ่าน การวิเคราะห์ตัวบทที่นำเสนอโดยผู้กระทำกรเหล่านี้ มุ่งแสดงให้เห็นว่าการใช้ภาษาในการนิยามความหมายและให้คุณค่าผลงานศิลปะ เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสร้างภาพตัวแทนและกำกับการรับรู้คุณค่าเกี่ยวกับ “ศิลปะ” “ความเป็นไทย” “ความเป็นมลายู” ฯลฯ ตลอดจนเปิดเผยให้เห็นเงื่อนไขเชิงโครงสร้างภายในบริบทเฉพาะ ที่ชุดของข้อความถูกคัดเลือกมาใช้ในการสร้างความชอบธรรมให้กับระบบคุณค่าต่างๆ โดยที่ผู้เขียนข้อความอาจไม่ตระหนักถึงกระบวนการผลิตซ้ำความหมายหรือระบบคุณค่าเหล่านั้น (ดู Barthes 1977)

“ความเป็นมลายู” ในนิยามความเป็นไทย

แม้ว่าเวทีประกวดศิลปกรรมจะไม่ได้มีนโยบายเปลี่ยนมลายู/นาญูให้กลายเป็นไทยโดยตรง แต่ก็เป็นที่ที่สามารถสะท้อนความกำกวมของนโยบายของรัฐไทยที่มีต่อ ปาตานีได้เป็นอย่างดี อาจกล่าวได้ว่าเมื่ออัตลักษณ์ของชาวมลายูเข้าไปปฏิสัมพันธ์กับ “ความเป็นไทย” ผ่านกระบวนการประกวดผลงานศิลปกรรม ก็มีส่วนทำให้ “ความเป็นไทย” เข้ามาครอบคลุม “ความเป็นมลายู” ในขณะที่ธงชัย วินิจจะกุล (2545, 76-78) เสนอว่าในเชิงภูมิศาสตร์การเมือง ปาตานีเป็นรัฐระดับกลางที่เชื่อมโยงกับสยามในฐานะประเทศราช มีอิสระในการปกครองและมีเขตอิทธิพลของตัวเอง ไม่ใช่ “ท้องถิ่น” ของสยามตามระบบการปกครองส่วนภูมิภาคสมัยใหม่ และไม่ได้อยู่ภายใต้อำนาจศูนย์กลางตามประวัติศาสตร์นิพนธ์แนวชาตินิยม อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาการใช้ภาษาในการตั้งชื่อผลงาน การนำเสนอแนวความคิดของศิลปิน ตลอดจนความคิดเห็นของคณะกรรมการในปริมนทลของเวทีประกวดศิลปกรรม พบว่าส่วนใหญ่ได้รับการนำเสนออย่างสอดคล้องกับอุดมการณ์รัฐโดยเฉพาะในแง่ที่ตอกย้ำว่าปัตตานีเป็นหนึ่งในท้องถิ่นของรัฐไทย

ผู้เขียนพบว่ามีการใช้คำว่า “ไทย” ประกอบในชื่อหรือการนำเสนอแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน เช่น ผลงานของ เจาะอัปดุลเลาะ เจ๊ะสอเหาะ ที่ใช้ชื่อว่า “รอยยิ้มพิมพ์ใจ ในวิถีชีวิตของชาวไทยมลายูท้องถิ่นปัตตานี 1” (2551) (เน้นโดยผู้เขียน) โดยบางครั้งเป็นการใช้ภาษาที่แสดงถึงสถานะว่าเป็นส่วนหนึ่งในโครงสร้างการปกครองของรัฐไทย เช่น ผลงานของศิริชัย พุ่มมาก ชื่อ “จินตภาพจากวิถีชีวิตในสามจังหวัดชายแดนใต้ของไทย พ.ศ. 2548” (2549) (เน้นโดยผู้เขียน) ตลอดจนข้อเขียนของกรรมการตัดสินการประกวดที่มักแทนตัวตนศิลปินจากปัตตานีว่าเป็น “ชาวไทยเชื้อสายมลายู” (เช่น ชลุด นิมเสมอ 2551, 42)

นอกจากนี้ ส่วนใหญ่ของกลุ่มผลงานที่ผู้เขียนศึกษามักนำเสนอวิถีชีวิตและวัฒนธรรมมลายูในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของท้องถิ่นไทยผ่านวิหารสองชุดหลักๆ กล่าวคือ ในระยะแรก (ช่วง พ.ศ. 2549-2552) เน้นการอ้างอิงกับอุดมการณ์ “ความพอเพียง” ต่อมาในช่วงปี 2556 จึงเริ่มปรากฏการใช้คำภาษามลายูในการตั้งชื่อผลงานและเริ่มมีการนำเสนอประเด็นความเชื่อ-ความศรัทธาในศาสนาอิสลาม ตัวอย่างที่เด่นชัดของกลุ่มงานในระยะแรก ได้แก่ ชุดผลงานของ เจาะอัปดุลเลาะ เจ๊ะสอเหาะ ที่นำเสนอประเด็นวัฒนธรรมท้องถิ่นไทยมลายูปัตตานี ซึ่งได้รับหลายรางวัลในช่วงเวลาหลายปีติดต่อกัน เช่น ผลงาน “รอยยิ้มพิมพ์ใจในวิถีชีวิตของชาวไทยมลายูท้องถิ่นปัตตานี 1” (2551) ได้รับรางวัลที่ 1 เหรียญทองบัวหลวง ประเภทจิตรกรรมร่วมสมัย จากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 30 (พ.ศ. 2551) ผลงาน “จันทร์ยิ้มที่ปัตตานี หมายเลข 2” (2552) ได้รับรางวัลที่ 2 ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 55 (พ.ศ. 2552) และในปีถัดมา เขาก็ได้รับรางวัลเกียรติยศอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทจิตรกรรม จากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 56 (พ.ศ. 2553) จากผลงาน “รูปลักษณ์ท้องถิ่นปัตตานี หมายเลข 3” (2553)

ผลงานในชุดเดียวกันนี้ ยังได้รับรางวัลจากการประกวดอีกหลายเวที อาทิ รางวัลเหรียญทองแดง ประเภทจิตรกรรมร่วมสมัย จากการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 32 (พ.ศ. 2553) รางวัลพิเศษจากการประกวดศิลปกรรม “นำสิ่งที่ดีสู่ชีวิต” ครั้งที่ 22 (พ.ศ. 2553) และรางวัลดีเด่นจากการประกวดจิตรกรรมร่วมสมัยพานาโซนิค ครั้งที่ 12 (พ.ศ.

2553) ผลงานที่ได้รับรางวัลของजे अब्दुलเลาะมักอ้างถึงคำว่า “มลายู” ในแง่ที่เชื่อมโยงกับความเป็นท้องถิ่นอันเรียบง่ายและสอดคล้องกับหลัก “ความพอเพียง” เช่นที่ศิลปินได้อธิบายแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน “จันทร์ยิ้มที่ปัตตานี หมายเลข 2” (2552) ดังนี้

วิถีชีวิตแห่งความพอเพียงของชาวไทยมลายูท้องถิ่นปัตตานี คือ ทรัพย์อันสุนทรีย์ที่มีคุณค่าและสร้างพลังความเคลื่อนไหวในการดำรงชีวิตของแต่ละวัน ข้าพเจ้าในฐานะที่เกิดและเติบโตมาที่ปัตตานีได้สัมผัสวิถีชีวิตแห่งความพอเพียงนี้มาตั้งแต่เยาว์วัย จึงมีแรงบันดาลใจสร้างสรรค์ผลงานสะท้อนวิถีชีวิตผ่านผลงานศิลปะ... (เน้นโดยผู้เขียน)

หากพิจารณาว่าทั้งการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติและการประกวดจิตรกรรมบัวหลวงไม่ได้มีการกำหนดหัวข้อการประกวดอย่างเฉพาะเจาะจง การนำเสนอแนวความคิดของศิลปินที่ย้ำถึงวิถีชีวิตของชาวมลายูปัตตานีในฐานะที่เป็นท้องถิ่นหนึ่งของรัฐไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการอธิบายว่าเป็น “วิถีชีวิตแห่งความพอเพียง” จึงอาจแสดงให้เห็นแนวโน้มที่ศิลปินเลือกเชื่อมโยงตนเองซึ่งเป็นชาวมลายูเข้ากับวาทกรรมหลักของรัฐในขณะนั้น ที่พยายามส่งเสริมให้ประชาชนดำเนินชีวิตตามหลักปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียงอันเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสถาปนาพระราชอำนาจนำของสถาบันกษัตริย์ที่ดำเนินมาอย่างต่อเนื่องนับจากเกิดวิกฤตเศรษฐกิจ พ.ศ. 2540 ผ่านการวิพากษ์ระบบทุนนิยมพร้อมกับประสานระบบคุณค่าทางพุทธศาสนา เพื่อนำเสนอตัวแบบในการดำรงชีวิตอันได้แก่การประหยัดและใช้ชีวิตอย่างพอเพียง (ดู ชนิตา ชิตบัณฑิตย์ 2550) การที่ศิลปินเน้นย้ำถึงการให้คุณค่ากับ “ความพอเพียง” รวมถึงการมีผลงาน “ศิลปะจากปัตตานี” ส่งเข้าร่วมการประกวดผลงานศิลปกรรมอื่นๆ ที่มีหัวข้อสัมพันธ์กับการเฉลิมพระเกียรติสถาบันกษัตริย์อย่างต่อเนื่อง สะท้อนให้เห็นถึง “ความเป็นมลายู” ในมิติที่แตกต่างจากข้อสังเกตในงานเขียนของวัน กาเดร์ เจ๊ะมาน และ ดันแคน แม็คคาร์โก (Duncan McCargo) เกี่ยวกับประเด็น ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ ในปาตานี (วัน กาเดร์ เจ๊ะมาน 2551, 20; McCargo 2008) และอาจกล่าวได้ว่า อย่างน้อยในปริมณฑลของการประกวดศิลปกรรม “ความเป็นมลายู” ก็ไม่ปฏิเสธความเป็นชาติและสถาบันหลักตามอุดมการณ์ของรัฐไทย

สำหรับกลุ่มผลงานที่ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมนับจากปี 2556 เป็นต้นมา โดยเฉพาะผลงานศิลปะที่น่าเสนอประเด็นเกี่ยวกับศาสนาอิสลาม เช่น “ดูญา & อาคีเราะฮ์” (โลกปัจจุบัน & ปรโลก) (2557) ของยามิละ ะหะยี ซึ่งได้รับรางวัลเหรียญเงิน ประเภทจิตรกรรม ในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 60 (พ.ศ. 2557) อาจกล่าวได้ว่าเป็นผลงาน “ศิลปะจากปัตตานี” ขึ้นแรกที่น่าเสนอประเด็นเกี่ยวกับศาสนาอิสลามและได้รับรางวัลจากเวทีประกวดศิลปกรรมระดับชาติ มีการนำเสนอแนวคิดในการสร้างผลงานเป็นปรัชญาทางศาสนาที่สะท้อนผ่านความคิดของศิลปินในฐานะปัจเจก ในที่นี้หลักคำสอนทางศาสนาอิสลามจึงไม่ได้ขัดแย้งกับ “ความเป็นไทย” กระแสหลักหรือความเป็น “ศิลปะไทย” ที่ได้รับความยอมรับและให้คุณค่าจากเวทีการประกวดศิลปกรรมโดยทั่วไปนัก การที่ศิลปินเลือกอ้างอิงกับวาทกรรมหลักจากศูนย์กลางอย่าง “ความพอเพียง” หรือกับปรัชญาศาสนาในเชิงนามธรรม สะท้อนถึงการเลือกผลิตซ้ำบางมิติของวาทกรรมหลักเพื่อเชื่อมโยง “ความเป็นมลายู” เข้าเป็นส่วนหนึ่งของอุดมการณ์รัฐไทย ซึ่งผู้เขียนเห็นว่าเป็นรูปแบบหนึ่งของการแสดงอัตลักษณ์ “ความเป็นมลายู” ที่เลื่อนไหลไปตามสถานการณ์และเงื่อนไขต่างๆ ดังที่มีผู้เสนอไว้ในงานศึกษาเชิงชาติพันธุ์วรรณนาก่อนหน้านี้ (ดู ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ 2550)

อย่างไรก็ดี ถึงแม้ว่าผลงาน “ศิลปะจากปัตตานี” ที่ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติและจิตรกรรมบัวหลวงส่วนใหญ่จะเน้นนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับวิถีชีวิตของชาวมลายูในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นและปรัชญาศาสนาอิสลาม ตลอดจนเริ่มมีการนำเสนอความเป็นมลายูผ่านการเลือกใช้คำในภาษามลายูมาตั้งชื่อผลงาน เช่น ผลงาน “เรือกอและเทียบท่าที่หาดรูสะมิแล” (2551) โดยศิริชัย พุ่มมาก ซึ่งได้รับรางวัลที่ 3 จิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 30 (พ.ศ. 2551) ผลงาน “เมาะ/ตีนอ” (ยาย/ลูกสาว) (2556) ของคีตดา อีสรัน ซึ่งได้รับรางวัลเหรียญเงินจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 35 (พ.ศ. 2556) และ “อาเนาะ/อาญะฮ์” (ลูก/พ่อ) (2556) ได้รับรางวัลเหรียญทองแดง ประเภทจิตรกรรม ในงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 59 (พ.ศ. 2556) แต่ก็ยังมีส่วนน้อยที่น่าเสนอประเด็นความเป็นสังคมพหุวัฒนธรรม

ยิ่งไปกว่านั้น จากกลุ่มผลงาน “ศิลปะจากปัตตานี” ที่ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมทั้งหมด ไม่ปรากฏผลงานที่นำเสนอแนวคิดที่ขัดแย้งกับ “ความเป็นไทย” หรืออุดมการณ์ของรัฐไทย และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อพิจารณาถึงเงื่อนไขเชิงบริบทที่ชุมชนมลายูในจังหวัดชายแดนใต้ต้องเผชิญกับสถานการณ์ความรุนแรงตลอดช่วงทศวรรษที่ผ่านมา แต่กลับไม่พบผลงานที่นำเสนอประเด็นปัญหาความรุนแรงโดยตรงในกลุ่มงานที่ได้รับรางวัล⁵ ดังได้กล่าวแล้วว่าผลงานที่นำเสนอหรืออ้างอิงหลักศรัทธาทางศาสนาอิสลามในฐานะแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน มักให้ความสำคัญกับการตีความเชิงปรัชญาของปัจเจก ขาดการเชื่อมโยงกับบริบททางสังคมการเมืองโดยเฉพาะสถานการณ์ความขัดแย้งและความรุนแรง ส่วนผลงานบางชิ้นที่พยายามนำเสนอประเด็นเชื่อมโยงกับเหตุความรุนแรง ก็มักปรากฏเป็นเพียงบริบทภูมิหลังของแนวคิดในการสร้างผลงานที่เน้นนำเสนอประเด็น “ความสงบสุข” และ “สมานฉันท์” ตามแนวทางที่รัฐให้การสนับสนุน ดังเช่นที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมผสม “อาเนาะ/อาญะฮ์” (2556) ของ คีร์ตา อิลรัน เป็นต้น

ดังได้กล่าวไว้ในตอนต้นแล้วว่า สถานการณ์ความรุนแรงในจังหวัดชายแดนใต้เป็นบริบทที่สำคัญของกระบวนการที่ “ศิลปะจากปัตตานี” เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งและได้รับการยอมรับจาก “โลกศิลปะไทย” โดยเฉพาะในบริบทของการประกวดศิลปกรรม ส่วนหนึ่งของความพยายามจัดการกับความรุนแรงภายใต้กรอบคิดเรื่อง “ความสงบสุข” “สมานฉันท์” “สันติภาพ” คือข้อเสนอจากหลายๆ ฝ่ายให้รัฐยอมรับความหลากหลายทางวัฒนธรรมและเคารพในอัตลักษณ์ของชาวมลายูเพิ่มมากขึ้น ดังตัวอย่างการจัดตั้งคณะกรรมการอิสระเพื่อความสมานฉันท์แห่งชาติ (กอส.) ซึ่งต่อมาได้พัฒนาข้อเสนอส่วนหนึ่งให้รัฐยอมรับความแตกต่างทางเชื้อชาติ ศาสนา ภาษา ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรม (McCargo 2012) อย่างไรก็ดี ดังที่ต่อมาได้มีการวิพากษ์รายงานที่จัดทำขึ้นโดย กอส.

⁵ อย่างไรก็ดี ประเด็นพิจารณาว่ามีผลงานที่เลือกนำเสนอประเด็นปัญหาความรุนแรงโดยตรง แต่ไม่ได้รับการคัดเลือกให้ได้รับรางวัลหรือไม่อยู่นอกเหนือขอบเขตการอภิปรายของบทความนี้.

ซึ่งชี้ให้เห็นว่าแม้แต่รายงานของ กอส. เองก็ยังขาดความหลากหลายในหลายๆ มิติ (ดู จีรวัดน์ แสงทอง และ ทวีศักดิ์ เผือกสม 2549, 112-120) ในทำนองเดียวกัน แม้เราอาจพิจารณากระบวนการที่ “ศิลปะจากปัตตานี” ได้รับการยอมรับจากเวทีการประกวดศิลปกรรมที่จัดขึ้นโดยส่วนกลาง/กรุงเทพฯ ว่าเป็นส่วนหนึ่งของการสนับสนุนให้มีการยอมรับความหลากหลายทางวัฒนธรรม และเคารพในคุณค่าของอัตลักษณ์วัฒนธรรมมลายูเพิ่มขึ้น จากตัวอย่างที่ได้ยกมาอภิปรายในส่วนนี้ สะท้อนให้เห็นว่า ความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่ได้รับการยอมรับใน “โลกศิลปะไทย” ล้วนปรากฏในรูปแบบที่ไม่ขัดแย้งกับอุดมการณ์ว่าด้วยชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์

ขณะเดียวกัน การเลือกใช้ชุดของคำในการตั้งชื่อและการอธิบายแนวคิดในการสร้างผลงาน ก็แสดงให้เห็นว่า “ศิลปะจากปัตตานี” ได้กำหนดตำแหน่งแห่งที่ของตนในเชิงภูมิศาสตร์การเมืองโดยยอมรับความเป็นท้องถิ่นหนึ่งของรัฐไทย “ศิลปะจากปัตตานี” จึงเป็นศิลปะที่แสดงออกถึงความเป็นท้องถิ่นหนึ่งของ “โลกศิลปะไทย” ทั้งในแง่วิถีชีวิตที่อ้างอิงกับวาทกรรมหลักของรัฐ และในแง่การตีความปรัชญาศาสนาในระดับปัจเจกบุคคล การที่ผลงานเหล่านี้ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมระดับชาติ จึงเป็นเครื่องยืนยันถึงการมีตัวตนและได้รับการยอมรับใน “โลกศิลปะไทย” ในฐานะที่เป็นหนึ่งในภาพตัวแทนวัฒนธรรมท้องถิ่นของไทย มากกว่าจะเป็นท้องถิ่นที่สะท้อนความเป็นสังคมพหุวัฒนธรรมและต้องเผชิญกับผลกระทบจากความรุนแรงมายาวนานกว่าหนึ่งทศวรรษ

“ศิลปะจากปัตตานี”: ความงามที่แยกขาดจากบริบททางสังคมการเมือง

เนื้อหาในส่วนนี้ ผู้เขียนนำเสนอการวิเคราะห์ความคิดเห็นของคณะกรรมการตัดสินรางวัลในการประกวด ซึ่งได้รับการนำเสนอร่วมกับผลงานที่ได้รับรางวัลในคู่มือของนิทรรศการจัดแสดงผลงานจากการประกวดศิลปกรรม ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของชุดปฏิบัติการเชิงวาทกรรมในการสร้างความรับรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับผลงานที่ได้รับรางวัล โดยเน้นอภิปรายกรณีเปรียบเทียบระหว่างชุดข้อเขียนที่นำเสนอความคิดเห็นของคณะกรรมการตัดสินการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง และการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ได้แก่ ข้อเขียนของชลุ๊ด นิมเสมอ ซึ่งเป็นประธานคณะกรรมการฯ และเป็นผู้ทำหน้าที่

นำเสนอความคิดเห็นของคณะกรรมการฯ ที่ได้รับการเผยแพร่ใน *สูจิบัตรการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง* กับข้อเขียนของอารยา ราชบุรุษจำเริญสุข^๑ ซึ่งเป็นหนึ่งในคณะกรรมการฯ และร่วมนำเสนอความคิดเห็นเกี่ยวกับผลงานที่ได้รับรางวัลบางชิ้นใน *สูจิบัตรการแสดงผลศิลปกรรมแห่งชาติ*

ผู้เขียนพิจารณาข้อเขียนดังกล่าวจากมุมมองเชิงสังคมวิทยาศิลปะที่เสนอว่า การกรรมการตัดสินการประกวดผลงานศิลปกรรมเป็นหนึ่งในกลุ่มคนที่มีอำนาจในการกำหนดคุณค่าและความหมายของผลงานศิลปะ (Inglis and Hughson 2005, 27) ด้วยการสร้างความชอบธรรมในทางความคิด รสนิยม และอุดมการณ์ว่าด้วยศิลปะ ผ่านข้อเขียนในสูจิบัตรฯ นอกจากนี้กระบวนการจัดลำดับคุณค่าทางศิลปะผ่านการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาด้านศิลปะซึ่งสัมพันธ์กับนโยบายของรัฐในแต่ละยุคสมัย และปฏิบัติการของการประกวดผลงานศิลปกรรมแล้ว การวิเคราะห์ข้อความและวิธีการใช้ภาษาของข้อเขียนที่นำเสนอชุดความคิดของคณะกรรมการและผู้ทรงคุณวุฒิเหล่านี้ ทำให้เห็นถึงอีกแง่มุมหนึ่งของกระบวนการเชิงวาทกรรมว่าด้วย “ศิลปะ” ที่ทำให้ “ความเป็นมลายู” กลายเป็นส่วนหนึ่งของ “ความเป็นไทย” โดยเน้นการเชิดชูคุณค่าความเป็นศิลปะบริสุทธิ์และอยู่นอกเหนือจากเงื่อนไขเชิงสังคมการเมือง

เนื่องจากชุดเป็นอาจารย์ประจำภาควิชาศิลปะไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร ความคิดเห็นของชุดในชุดของข้อเขียนที่นำมาวิเคราะห์ จึงไม่เพียงสะท้อนความเห็นของคณะกรรมการตัดสินรางวัล แต่อาจกล่าวได้ว่าเป็นการแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับผลงานของศิลปินที่เป็นลูกศิษย์หรือนักศึกษาในที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ของตนเองด้วย และที่สำคัญข้อเขียนของชุดเป็นตัวอย่างหนึ่งของการกำหนดความหมายและสร้างคุณค่าเกี่ยวกับผลงานโดยเน้นที่คุณค่าความงามทางศิลปะและด้านอารมณ์ความรู้สึก มากกว่าที่จะเน้นถึงบริบททางสังคมและโดยเฉพาะสถานการณ์ความรุนแรงที่แวดล้อมในฐานะที่เป็น

^๑ ศาสตราจารย์อารยา ราชบุรุษจำเริญสุข จบการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาภาพพิมพ์ จากคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปัจจุบันเป็นศิลปินด้านทัศนศิลป์และเป็นอาจารย์ประจำคณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

เงื่อนไขในการสร้างผลงานศิลปะ อันอาจสะท้อนถึงความขัดแย้งทั้งในเชิงกายภาพและเชิงการเมืองวัฒนธรรม ขณะเดียวกันก็แสดงให้เห็นถึงการเชื่อมโยง “ความเป็นมลายู” ให้เป็นส่วนหนึ่งของ “ความเป็นไทย”

ใน *สูจิบัตรการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 33* (พ.ศ. 2554) ชลูดได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับผลงาน “ดอกไม้งามที่ถูกลืมในปัตตานี 1” ของ เจาะอัปดุลเลาะ เจ๊ะสอเหาะ ไว้ตอนหนึ่งว่า “งานชิ้นนี้แสดงความเป็นพื้นถิ่นของจังหวัดชายแดนใต้อย่างชัดเจน เขาเห็นความงามในชีวิตของสตรีไทยเชื้อสายมลายู ซึ่งแฝงตัวอยู่ในความสับสนรุนแรงของเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นเป็นประจำในพื้นที่” (เน้นโดยผู้เขียน) แม้ชลูดจะชื่นชมผลงานนี้ในฐานะที่ “แสดงความเป็นพื้นถิ่นของจังหวัดชายแดนใต้” แต่การเลือกเรียก “ภาพด้านข้างของหญิงสาวที่คลุมศีรษะคลุมหน้าเกือบมิดชิด” ว่าเป็นภาพของ “สตรีไทยเชื้อสายมลายู” ก็สะท้อนมุมมองแบบศูนย์กลางที่มองวัฒนธรรมมลายูเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมท้องถิ่นไทย ดังที่ได้อภิปรายไปในส่วนก่อนหน้านี้นอกจากนี้ แม้จะมีการอ้างถึงความรุนแรงในพื้นที่ แต่ก็เน้นย้ำว่าศิลปินเห็น “ความงามในชีวิต...” แสดงถึงการให้ความสำคัญกับมิติเชิงความงามมากกว่าที่จะกล่าวถึงมิติที่เชื่อมโยงกับเหตุการณ์ความรุนแรง

ส่วนใน *สูจิบัตรการประกวดจิตรกรรมบัวหลวง ครั้งที่ 35* (พ.ศ. 2556) ชลูดได้บรรยายเกี่ยวกับผลงาน “เมาะ/ตีนอ” โดยคีตตา อีสร์น โดยให้ความสำคัญกับรูปแบบและการพัฒนารูปทรงของงาน ไม่ว่าจะเป็นการวางตำแหน่ง การใช้วัสดุ ฯลฯ เป็นการเน้นว่าคุณค่าของงานศิลปะขึ้นอยู่กับลักษณะเชิงรูปแบบ ดังที่ชลูดได้สรุปความคิดเห็นเกี่ยวกับผลงานชิ้นนี้ว่า “ด้วยการใช้วัสดุ วิธีการและการวางตำแหน่งของมวลรูปทรง ทำให้งานชิ้นนี้ก่อความรู้สึกสะเทือนใจอย่างรุนแรงในความสูญเสียอย่างใหญ่หลวงของมนุษยชาติ โดยเกือบไม่ต้องสังเกตเรื่องราวที่จิตรกรได้นำมาเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์เลย” อันแสดงให้เห็นชัดถึงการที่เขาให้น้ำหนักกับคุณค่าเชิงสุนทรียะ มากกว่าเงื่อนไขที่พัฒนามาสู่แนวคิดในการสร้างผลงานของศิลปิน จากชุดข้อความที่ยกมาเป็นตัวอย่างทั้งสองกรณีนี้สะท้อนให้เห็นว่าการให้คุณค่าของผลงาน “ศิลปะจากปัตตานี” ผ่านการตัดสินรางวัลในการประกวดผลงานศิลปกรรมใน “โลกศิลปะไทย” แทบไม่ให้น้ำหนักกับบริบทเชิงสังคม

การเมืองร่วมสมัยในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ หรือหากมีการอ้างถึงก็มักถูกลดทอน เป็นเพียงภูมิหลังหรือแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานของศิลปินเท่านั้น

ในส่วนข้อเขียน “ไม่ว่าอย่างไร ศิลปะยังคงดูแลตัวเองเสมอ” ของ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข เป็นการนำเสนอความคิดเห็นในฐานะหนึ่งในคณะกรรมการฯ ซึ่งตีพิมพ์ เป็นส่วนหนึ่งของ *สูจิบัตรการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 56* (พ.ศ. 2553) ได้ สะท้อนถึงการตั้งคำถามและความเห็นเชิงวิพากษ์เกี่ยวกับวิธีการสร้างสรรค์ผลงานของ ศิลปิน และโดยเฉพาะอย่างยิ่งขนบการเรียนการสอนศิลปะใน “โลกศิลปะไทย” ดังที่ อารยาได้กล่าวถึงผลงาน “รูปลักษณะของห้องถิ่นปัตตานี 3” (2553) ของ เจ๊ะอับดุลเลาะ เจ๊ะสอเหาะ ไว้ตอนหนึ่งว่า

รูปลักษณะของห้องถิ่นปัตตานี หมายเลข 3 ไม่ใช่แค่อยู่ในพื้นที่ปัตตานีในเชิงภูมิศาสตร์ เท่านั้น แต่หมายถึงพื้นที่ศิลปะของชาติไทยที่ยึดถือมานาน โดยเฉพาะส่งต่อสืบทอดใน การศึกษาศิลปะ ด้วยความหวังว่าศิลปะที่เกี่ยวข้องกับความ เป็นชาติและชนบของชาติ รวมทั้งจารีตศิลป์ เป็นศิลปะที่ไม่ควรถูกตั้งข้อกังขาใดๆ และทำให้จิตรกรรมอยู่ในโลก อุดมคติที่สวยงามโดยไม่ยึดกับการปะทุร้อนทางการเมืองในพื้นที่ปัตตานี หรือที่ศิลปะ วางตัวเป็นอย่างไร ก็เพื่อเยียวยาปลอบประโลมให้คนลืมความจริงที่น่าสะเทือนใจในถิ่นที่ พยับพืดให้คนจดจ่อต่อความสวยงาม เคียงดงาม ตามความเป็นมาในอดีต แล้วลืมความ เป็นจริงเสีย....

ข้อเขียนของอารยาไม่เพียงเน้นย้ำถึงการเชื่อมโยงปัตตานีกับความเป็นชาติซึ่งไม่ จำกัดเพียงพื้นที่ทางกายภาพเท่านั้น แต่สะท้อนถึงวิธีการทำงานศิลปะที่อยู่ภายใต้กรอบ คิดเรื่องศิลปะของประเทศไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทบาทของสถาบันการศึกษาด้านศิลปะที่ สืบทอดขนบในการทำงานศิลปะ ซึ่งเน้นทั้งความประณีตแบบจิตรกรรมไทยประเพณีและ ความเชื่อมโยงกับอุดมการณ์ของชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสืบทอดวิธีคิดที่ให้คุณค่ากับ “ศิลปะเพื่อศิลปะ” หรือการให้น้ำหนักกับตัดสินคุณค่าในเชิงสุนทรียะโดยแยกขาดจาก ปริมณฑลอื่นๆ สอดคล้องกับข้อเสนอของงานศึกษาก่อนหน้านี้ (ภิญญพันธุ์ พงนะลาวัณย์ 2557) ที่ชี้ให้เห็นว่าอุดมการณ์ในการเรียนการสอนศิลปะของมหาวิทยาลัยศิลปากรนั้น ขาดความเชื่อมโยงกับประเด็นเชิงศีลธรรม ศาสนา ประวัติศาสตร์ หรือการเมือง

ในขณะที่ชุดข้อเขียนของชวลิตมีแนวโน้มจะลดทอนบริบทเชิงสังคมการเมืองโดยเฉพาะเงื่อนไขของสถานการณ์ความรุนแรงในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ให้กลายเป็นเพียงภูมิหลังหรือแรงบันดาลใจของศิลปินในการนำเสนอความงามเชิงสุนทรียะเท่านั้น ข้อเขียนของอารยาตั้งคำถามกับผลงานศิลปะที่นำเสนอความงามตามขนบ โดยเพิกเฉยต่อปัญหาความขัดแย้งในพื้นที่ที่เป็นต้นกำเนิดของผลงานเหล่านั้น หากพิจารณาข้อเสนอที่ว่าทำให้เป็น “ไทย” เป็นการลดความแปลกแยกและความไม่ลงรอยทางประวัติศาสตร์ (ดู ธงชัย วินิจจะกูล 2545, 73) ก็อาจกล่าวได้ว่า ข้อเขียนของชวลิตและอารยาได้สะท้อนให้เห็นทั้งการผลิตซ้ำและการตั้งคำถามกับกระบวนการที่ “ศิลปะจากปัตตานี” ได้เชื่อมโยง “ปัตตานี” ให้เป็นส่วนหนึ่งของ “ชาติไทย”

การพิจารณาตัวบทที่ศิลปินนำเสนอแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน รวมทั้งชุดข้อเขียนแสดงความคิดเห็นของกรรมการเกี่ยวกับผลงานที่ได้รับรางวัลจากการประกวดผลงานศิลปกรรม แสดงให้เห็นปฏิบัติการเชิงวาทกรรมผ่านการเลือกใช้คำและนำเสนอข้อเขียนเพื่อนิยามความหมาย จัดประเภท ประเมิน และให้คุณค่าผลงานศิลปะ ในขณะที่การส่งผลงานเข้าร่วมการประกวดและได้รับรางวัลแสดงให้เห็นว่า ศิลปินยอมรับกระบวนการสร้างมาตรฐานและการให้คุณค่าของ “ความเป็นศิลปะไทย” ซึ่งตั้งอยู่บนพื้นฐานของ “ความเป็นไทย” การที่ผลงาน “ศิลปะจากปัตตานี” ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมระดับชาติ ก็แสดงให้เห็นกระบวนการตัดสินคุณค่าที่มีกรุงเทพฯ เป็นศูนย์กลางของรัฐ และเครือข่ายเชิงสถาบันของการเรียนการสอนศิลปะตามขนบ มีบทบาทสำคัญในการสร้างความชอบธรรมให้กับการยอมรับ “ความเป็นมลายู” เฉพาะในมิติที่เชื่อมโยงกับความงามเชิงสุนทรียะและไม่ขัดแย้งกับอุดมการณ์หลักของประเทศไทย

สรุป

การศึกษากระบวนการให้คุณค่าในเชิงสุนทรียะในฐานะที่เป็นกิจกรรมภายในโลกศิลปะผ่านปฏิบัติการจากเครือข่ายสถาบันต่างๆ แสดงให้เห็นว่าสถาบันการศึกษาศิลปะและเวทีการประกวดศิลปกรรมเป็นพื้นที่สำคัญในการสะท้อนถึงกระบวนการจัดประเภทและ

ตัดสินคุณค่าว่าศิลปะแบบใดเป็นศิลปะที่ดีที่ควรยกย่อง สถาบันการศึกษาทางศิลปะ ถือว่าเป็นผู้กระทำการสำคัญใน “โลกศิลปะไทย” มีบทบาทในการสร้างความหมายในเชิงสัญลักษณ์และคุณค่าของผลงานศิลปะ ตลอดจนการยกย่องศิลปินในฐานะผู้สร้างผลงาน บทความนี้ได้ชี้ให้เห็นว่าสถาบันการศึกษา ทั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ และ ภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และ ภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ล้วนเกี่ยวข้องกับสัมพันธ์ในการสร้างมาตรฐานทางศิลปะ ผ่านการเรียนการสอนและการมีส่วนร่วมในเวทีการประกวดศิลปกรรมระดับชาติ ทั้งในฐานะศิลปินและกรรมการตัดสินรางวัล การให้คำอธิบายและแสดงความเห็นเกี่ยวกับผลงานที่ได้รับรางวัล ไม่เพียงสะท้อนความเห็นส่วนบุคคล หากยังเป็นการกระทำในนามของสถาบัน โดยการชี้ให้เห็นถึงคุณลักษณะของผลงานศิลปะที่ควรได้รับความสนใจหรือได้รับรางวัล รวมไปถึงการวิพากษ์วิจารณ์ผลงานศิลปะขึ้นดังกล่าวด้วยเช่นกัน

การที่ “ศิลปะจากปัตตานี” ได้รับอิทธิพลจากสถาบันการศึกษาด้านศิลปะจาก ส่วนกลาง/กรุงเทพฯ มีส่วนทำให้ลักษณะของผลงานไม่ได้เชื่อมโยงกับศิลปะอิสลาม หรือมีลักษณะที่สอดคล้องไปกับศิลปะอิสลามสมัยใหม่ ดังที่ปรากฏในประเทศมาเลเซีย และอินโดนีเซีย หากแต่มาจากเทคนิควิธีแบบศิลปะไทยประเพณี และมาจากกรอบความคิดหรือคุณค่าตามมาตรฐานเดียวกับกรุงเทพฯ จึงเป็นผลงานศิลปะที่น่าเสนอ “ความเป็นมลายู” หรือ “ศาสนาอิสลาม” ที่เน้นวัฒนธรรมท้องถิ่นที่เรียบง่ายและผลกระทบทางด้านอารมณ์ความรู้สึก มากกว่าจะให้ความสำคัญกับบริบทความขัดแย้ง การศึกษา “ศิลปะจากปัตตานี” ในที่นี้จึงเป็นส่วนหนึ่งของการทำความเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่าง “ความเป็นมลายู” กับ “รัฐไทย” ที่ช่วยเพิ่มมิติในการทำความเข้าใจอัตลักษณ์ “ความเป็นมลายู” จากงานศึกษาวิถีชีวิตและการปรับตัวของผู้คนในชุมชนชาวมลายู โดยตรง

นอกจากนี้ การศึกษา “ศิลปะจากปัตตานี” ในบริบทของการประกวดศิลปกรรม ได้แสดงให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ของอัตลักษณ์ “ความเป็นมลายู” กับ “อัตลักษณ์แห่งชาติ (ไทย)” ในลักษณะของการยอมรับอุดมการณ์ที่รัฐให้การสนับสนุน และเป็นตัวอย่างหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงสถานภาพอันกำกวมระหว่างความเป็นมลายูกับรัฐชาติสมัยใหม่

อย่างไรก็ดี แม้ “ศิลปะจากปัตตานี” ที่เป็นกรณีศึกษาในบทความนี้จะแสดงให้เห็นถึงการปรับตัวให้เข้ากับกรุงเทพฯ (ดูประเด็นนี้เพิ่มเติมใน McCargo 2008, 4) แต่การนำเสนอภาพสามจังหวัดชายแดนใต้ในผลงานศิลปะกลุ่มนี้ ส่วนมากมักเน้นนำเสนออัตลักษณ์ความเป็นมลายูและศาสนาอิสลาม เช่นเดียวกับงานศึกษาเกี่ยวกับพื้นที่นี้ซึ่งมักนำเสนอคู่ขัดแย้งระหว่างรัฐไทยกับชาวมลายูมุสลิมเป็นหลัก ทั้งที่ในพื้นที่ดังกล่าวมีความหลากหลายทางชาติพันธุ์และศาสนา “ศิลปะจากปัตตานี” จึงเป็นเพียงหนึ่งในตัวแทนของผลงานศิลปะจาก “ปาตานี” ในบริบทเฉพาะของเวทีประกวดศิลปกรรมระดับชาติเท่านั้น

การศึกษาศิลปะผ่านเวทีการประกวดศิลปกรรมในเชิงสถาบัน สะท้อนให้เห็นว่า “ศิลปะจากปัตตานี” ไม่เพียงถือกำเนิดและได้รับการยอมรับใน “โลกศิลปะไทย” ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของ “ความเป็นท้องถิ่น” อันหลากหลาย หากยังอยู่ภายใต้ครรลองของศิลปะแบบ “(ชาติ)ไทย” ทั้งในเชิงเทคนิคและวิถีคิด ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่า “ศิลปะจากปัตตานี” ไม่เคยเป็นอื่นและอยู่ในบังคับของรัฐไทยเสมอมา

รายการอ้างอิง

เอกสารภาษาไทย

เกษมาพร แสงสุระธรรม. 2553. “การสร้างและต่อรองความหมายของ “ความเป็นล้านนา” ในงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย.” วิทยานิพนธ์สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยมหิดล (มานุษยวิทยา), มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

เกษมาพร แสงสุระธรรม. 2555. “การก่อร่าง (ภาพ) ‘ความเป็นไทย’ ในศิลปะสมัยใหม่.” ใน *วิธีวิทยาหรือสร้างอัตลักษณ์*, บรรณาธิการโดย สุดแดน วิสุทธิลักษณ์, 55-114. กรุงเทพฯ: โครงการตัวตนคนของกับท้องถิ่นล้านนา โครงการทุนวิจัยมหาวิทยาลัยสังคมศาสตร์-มนุษยศาสตร์.

เจ๊ะอับดุลเลาะ เจ๊ะสอเหาะ. 2552. “รูปลักษณ์ท้องถิ่นปัตตานี.” วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปไทย, มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เจ๊ะอับดุลเลาะ เจ๊ะสอเหาะ. 2554. “การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมรูปลักษณ์ของชาวมลายูท้องถิ่นปัตตานี.” *วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับภาษาไทย* 31 (2): 39-52.

ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ. 2550. “สังคมและวัฒนธรรมมลายู.” ใน *มลายูศึกษา: ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับประชาชนมลายูมุสลิมในภาคใต้*, บรรณาธิการโดย นิธิ เอียวศรีวงศ์, 56-82. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

ชนิดา ชิตบัณฑิตย์. 2550. *โครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ: การสถาปนาพระราชอำนาจนำในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

ถนอม ชากักดี. 2557. “ศิลปะ พีระศรี: ในนามอำนาจของชนชั้นนำกับผลผลิต ศิลปะในฐานะเครื่องมือของผู้อุปถัมภ์.” *รัฐศาสตร์สาร* 35(2): 114-126.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. 2550. “สังเขปประวัติศาสตร์มลายูปัตตานี.” ใน *มลายูศึกษา: ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับประชาชนมลายูมุสลิมในภาคใต้*, บรรณาธิการโดย นิธิ เอียวศรีวงศ์, 16-55. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

ปริญญา นวลเปียน. 2551. “ความเป็น “ไทย” และ “มลายู” กับการเมืองของการทำให้เป็นอื่น”. ใน *นอกนิยามความเป็นไทย ไทย-ปัตตานี: เมื่อเราไม่อาจอยู่ร่วม และแบ่ง*

แยกจากกันได้, บรรณาธิการโดย ปริญญา นวลเปียน, 7-18. สงขลา: ศูนย์ทะเลสาบศึกษา.

ปิยะ กิจถาวร. 2550. "ชาวมลายูภายใต้นโยบายพัฒนา." ใน *มลายูศึกษา: ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับประชาชนมลายูมุสลิมในภาคใต้*, บรรณาธิการโดย นิธิ เอียวศรีวงศ์, 118-149. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

ปรัชญ์ พิมานแมน. 2555. "จากภายนอก สู่ภายใน สู่ศรัทธา." *วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์, มหาวิทยาลัยศิลปากร.*

ธนาวิ โชติประดิษฐ. 2554 "อมพระมาพูดก็ต้องเชื่อ." *อ่าน* 3(3): 184-191.

ธนาวิ โชติประดิษฐ. 2555. "มองไปทางไหนก็เห็นแต่เทวดา." *อ่าน* 4(2): 33-48.

ธเนศ อภรณ์สุวรรณ. 2550. "ความเคลื่อนไหวทางการเมืองของชาวมลายูมุสลิม." ใน *มลายูศึกษา: ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับประชาชนมลายูมุสลิมในภาคใต้*, บรรณาธิการโดย นิธิ เอียวศรีวงศ์, 150-183. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

ธเนศ อภรณ์สุวรรณ. 2556. *ประวัติศาสตร์วิพากษ์: สยามไทยกับปาตานี*. กรุงเทพฯ: มติชน.

ธงชัย วินิจจะกุล. 2545. "เรื่องเล่าจากชายแดน." *ศิลปวัฒนธรรม* 23(12): 70-83.

ธิดารัตน์ นาคบุตร. 2554. "ศิลปกรรมศาสตร์ ม.อ. ปัตตานี กับเวทีการประกวดระดับชาติ 2553." *รัฐสัมพันธ์* 32(1): 81-88.

ภิญญพันธ์ พจนะลาวัฒน์. 2557. "ศิลปปาณานิคม ในนามของ ศิลป์ พีระศรี ว่าด้วยอำนาจน่านางการศิลปะไทย." *รัฐศาสตร์สาร* 35 (1): 178-243.

ยุคติ มุกตาวิจิตร. 2548. "อ่าน" *วัฒนธรรมชุมชน วาทศิลป์และการเมืองของชาติพันธุ์-นิพนธ์แนววัฒนธรรมชุมชน*. กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน.

วัน กาเดร์ เจ๊ะมาน. 2551. "ปัญหาของปาตานีและไทย: เมื่อเราไม่อาจอยู่ร่วมและแบ่งแยกจากกันได้." ใน *นอกนิยามความเป็นไทย ไทย-ปัตตานี: เมื่อเราไม่อาจอยู่ร่วม และแบ่งแยกจากกันได้*, บรรณาธิการโดย ปริญญา นวลเปียน, 19-26. สงขลา: ศูนย์ทะเลสาบศึกษา.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (บรรณาธิการ). 2546. *ศิลปวิชาการ: ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์.

- วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534. *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- ศิริชัย พุ่มมาก. 2552. “วิถีชีวิตพื้นถิ่นปักช้ไต้.” *วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชา ศิลปไทย, มหาวิทยาลัยศิลปากร*.
- ศรยุทธ เอี่ยมเอื้อยุทธ. 2551. “ปาเยาะห์เนาะยาดีนายู” (มันยากที่จะเป็นนายู): ความเป็นชาติพันธุ์ ความหมายและการต่อรองของมลายูในชีวิตประจำวัน.” *วิทยานิพนธ์ สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาบัณฑิต (มานุษยวิทยา), มหาวิทยาลัย ธรรมศาสตร์*.
- อนุสรณ์ อุณโณ. 2554. “นบีตีะมาแกปีแน” (นบีไม่กินหมาก): มลายูมุสลิมในจังหวัด ชายแดนภาคใต้ ประเทศไทย. รายงานการวิจัยทุนอุดหนุนการวิจัยจากกรมส่งเสริม วัฒนธรรม. กระทรวงวัฒนธรรม.
- อิมรอม ยูนู. 2557. “ร่องรอยชีวิต.” *วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์, มหาวิทยาลัยศิลปากร*.

เอกสารภาษาอังกฤษ

- Barthes, Roland. 1977. “From Work to Text.” In *Image-Music-Text*, 155-164. London: Fontana.
- Becker, Howard S. 2008 [1982]. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production: Essays on art and literature*, edited and introduced by Randal Johnson. New York: Columbia University Press.
- George, Kenneth M. 1998. “Designs on Indonesia’s Muslim communities.” *The Journal of Asian Studies* 57(3): 693-713.
- George, Kenneth M. 2012. “The Cultural Politics of Modern and Contemporary Islamic Art in Southeast Asia.” *Modern and Contemporary Southeast Asian Art: An Anthology*, edited by Nora A. Taylor, 53-68. Boreth Ly. USA: Cornell University Press.

- Inglis, David and John Hughson. 2005. "Introduction: 'Art' and Sociology," In *The Sociology of Art: Ways of seeing*, edited by David Inglis and John Hughson, 1-41. England: Palgrave Macmillan.
- Loos, Tamara. 2006. *Subject Siam: Family, law, and colonial modernity in Thailand*. Chiang Mai, Thailand: Silkworm Books.
- McCargo, Duncan. 2008. *Tearing apart the Land: Islam and legitimacy in Southern Thailand*. Ithaca: Cornell University Press.
- McCargo, Duncan. 2012. *Mapping National Anxieties: Thailand's southern conflict*. Copenhagen: NIAS.
- Reynolds, Craig J. 2001. "Thai Identity in the Age of Globalization." In *National Identity and Its Defenders Thailand Today*, edited by Craig Reynolds, 308-338. Chiangmai: Silkworm.

เอกสารออนไลน์

- คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์. ม.ป.ป. "ประวัติศาสตร์คณะศิลปกรรมศาสตร์." <http://finearts.pn.psu.ac.th/fineart.htm>. สืบค้นวันที่ 15 เมษายน 2558.
- Focus Team. 2549. "เด็กศิลป์ฯ ม.อ.ปัตตานีแจ้งคว่ำเหรียญเงินศิลปกรรมรุ่นเยาว์." *โฟกัสภาคใต้*. http://wbns.oas.psu.ac.th/shownews.php?news_id=42780. สืบค้นวันที่ 5 มิถุนายน 2558.