การสำรวจแนวคิดและวิธีการว่าด้วยการศึกษาภาพและภาพถ่ายในฐานะหลักฐานทางประวัติศาสตร์

Concept and methodology survey in study of images and photography as historical evidence.

โดย นภนาท อนุพงศ์พัฒน์

สนับสนุนโดย สำนักวิจัยสังคมและสุขภาพ
สถาบันวิจัยระบบสาธารณสุข
ภายใต้แผนงานวิจัยสังคมและสุขภาพ

การสำรวจแนวคิดและวิธีการว่าด้วยการศึกษาภาพและภาพถ่ายในฐานะหลักฐานทางประวัติศาสตร์

การศึกษาประวัติศาสตร์นั้นสามารถศึกษาผ่านสิ่งที่เรียกว่า หลักฐานทางประวัติศาสตร์ได้หลายประเภท อาทิ หลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรอย่าง จดหมาย เอกสาร บันทึก สมุดบันทึกส่วนตัว บทความในหนังสือพิมพ์ ฯลฯ ที่หลงเหลือมาจากอดีต ส่วนหลักฐานอีกประเภทหนึ่งที่ก็ปรากฏหลงเหลืออยู่อีกจำนวนมากคือ หลักฐานที่ไม่เป็นลายลักษณ์อักษร เช่น คำบอกเล่า สถาปัตยกรรมสิ่งก่อสร้าง เครื่องใช้ไม้สอยต่างๆ รวมไปถึงภาพวาด ภาพถ่าย

แม้ว่าโดยมากนักประวัติศาสตร์จะศึกษาค้นคว้าเรื่องราวในอดีตผ่านการใช้หลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรเป็นส่วนใหญ่ หากในปัจจุบันการศึกษาค้นคว้าทางประวัติศาสตร์สนใจในการใช้หลักฐานที่ไม่ใช่ลายลักษณ์อักษรมากขึ้น ประวัติศาสตร์บอกเล่า (Oral History) ถูกนำมาใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์ร่วมสมัยมากขึ้น นอกจากนี้ หลักฐานที่ไม่ใช่ลายลักษณ์อักษรอีกประเภทหนึ่ง ที่นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์รวมไปถึงนักวิชาการในสาขาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา สนใจศึกษามากขึ้นในปัจจุบันได้แก่ ภาพวาดและภาพถ่าย

ความเป็นมาของการศึกษาภาพในฐานะหลักฐานทางประวัติศาสตร์

แม้จะมีการศึกษาภาพผ่านศาสตร์ต่างอยู่ไม่น้อย แต่หากจะกล่าวถึงการศึกษาในทางประวัติศาสตร์แล้ว งานชิ้นนี้ได้อาศัยอ้างอิงงานศึกษาที่สำคัญชิ้นหนึ่งที่ศึกษาถึงแนวคิดและวิธีการในการใช้ภาพเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ได้อย่างกว้างขวางและลึกซึ้งที่สุดชิ้นหนึ่ง คืองานชื่อ **Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence**[1] ของปีเตอร์ เบิร์ก (Peter Burke) เขาพยายามจะสำรวจและมองความเป็นมาเป็นไปของการใช้ภาพเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ในมิติต่างๆ เช่น การศึกษาภาพผ่านมุมมองของประติมานวิทยา (Iconography) และประติพิมพวิทยา (Iconology), การแสดงออกของอำนาจและการต่อต้าน, ภาพกับการแสดงออกของวัฒนธรรมทางวัตถุ, ภาพกับมุมมองสะท้อนสังคม, ภาพกับการตีความแบบเหมารวมสิ่งที่แตกต่างจากตัว (Stereotypes of Others), การเล่าเรื่องด้วยภาพ (Visual Narratives), การเปลี่ยนแปลงของผู้สร้างภาพจากประจักษ์พยานกลายเป็นนักประวัติศาสตร์, ประวัติศาสตร์วัฒนธรรมของภาพ (The Cultural History of Images) เป็นต้น และเมื่อไล่เรียงความเป็นมาของการใช้ภาพเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ในโลกตะวันตก งานศึกษาของ ฟรานซิส เฮสเคลล์ (Francis Haskell) นักประวัติศาสตร์ศิลปะชาวอังกฤษชี้ให้เห็นว่า มีการใช้ภาพเพื่อการศึกษาวิเคราะห์ทางประวัติศาสตร์มา

[1] Peter Burke, **Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence**, (London, Reaktion, 2001).

ตั้งแต่ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 17 แล้ว คือมีการศึกษาภาพวาดที่ปรากฏอยู่ในสุสานใต้ดินของพวกโรมัน ในฐานะหลักฐานทางประวัติศาสตร์ของประวัติศาสตร์คริสต์ศาสนายุคแรกๆ[2]

ประติมานวิทยา : เครื่องมือของนักประวัติศาสตร์กับการทำความเข้าใจภาพในอดีต

ปีเตอร์ เบิร์ก เห็นว่า นักประวัติศาสตร์ในโลกตะวันตกได้ใช้ภาพเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์เพื่อวิเคราะห์และตีความเหตุการณ์ในอดีตอย่างเป็นระบบ นับตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 เรื่อยมา โดยยกตัวอย่างงานศึกษาด้านประวัติศาสตร์ศิลปะและประวัติศาสตร์วัฒนธรรมของ ยาคอบ บุร์คฮาร์ต (Jacob Burckhardt) และ โยฮัน ไฮซิงคา (Johan Huizinga) ทั้งสองคนทำการศึกษาสังคมในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance) ของยุโรป โดยนอกจากจะใช้เอกสารลายลักษณ์อักษรแล้ว ทั้งสองยังได้ทำการศึกษาและตีความวัฒนธรรมของอิตาลีและเนเธอร์แลนด์ ผ่านภาพวาดของศิลปินในสมัยนั้น อาทิ ราฟาเอล (Raphael หรือ Raffaello Sanzio da Urbino) และ ฟาน อีค (Jan van Eyck) อีกด้วย[3]

อะบี วอร์เบอร์ก (Aby Warburg หรือ Abraham Moritz Warburg) นักประวัติศาสตร์ศิลปะชาวเยอรมัน เป็นอีกคนหนึ่งที่พยายามเขียนงานประวัติศาสตร์วัฒนธรรมด้วยการศึกษาผ่านภาพจนกลายเป็นแนวทางสำคัญแนวทางหนึ่งในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ[4] อิทธิพลทางความคิดของวอร์เบอร์ก ทำให้แนวทางและวิธีการในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะจากภาพ กลายเป็นแก่นแกนของใช้ภาพเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เนื่องมาจากกลุ่มนักประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นกลุ่มแรกๆ ที่ให้ความสนใจในการใช้ภาพเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ โดยเครื่องมือที่สำคัญของนักประวัติศาสตร์ศิลปะ คือ ประติมานวิทยา (Iconography) และประติพิมพวิทยา (Iconology)

ความคิดเรื่องประติมานวิทยาและประติพิมพวิทยา ถูกใช้ในแวดวงของนักประวัติศาสตร์ศิลปะตั้งแต่ราวทศวรรษที่ 1920-1930 เป็นการนำคำกลับมาใช้ใหม่ เดิมคำนี้เคยถูกใช้อยู่ในคู่มือสำหรับภาพสมัยเรอเนสซองซ์ (หรือบางทีก็เรียกว่า ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา) ที่ชื่อว่า **Iconologia** ที่ตีพิมพ์ครั้งแรกใน ค.ศ. 1593 โดย เซซาเร ริปา (Cesare Ripa) ส่วนคำว่า Iconography ถูกใช้ในราวต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นการใช้ในแง่มุมหนึ่งเป็นปฏิกิริยาต่อการครอบงำของการวิเคราะห์ภาพตามแบบฉบับ ที่เน้นวิเคราะห์เพียงแค่การจัดองค์ประกอบภาพหรือการใช้สีในภาพนั้นเป็นสำคัญ[5]

---

[2]Ibid., p. 11. และ ดู Francis Haskell, **History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past**, (New Haven: Yale University Press, 1993), pp. 122-124.

[3]Ibid.

[4]Ibid.

[5] Peter Burk, **Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence**, p. 34.

ผลงานของ อะบี วอร์เบอร์ก ในการใช้ภาพเป็นเครื่องมือศึกษาประวัติศาสตร์ถือเป็นการบุกเบิกศาสตร์ทั้งสองแขนงนี้ในโลกสมัยใหม่ ความสนใจของเขานำไปสู่การตั้งสถาบันวอร์เบอร์ก (Warburg Institute) ในเวลาต่อมา อันเป็นสถาบันซึ่งโดดเด่นในการค้นคว้าด้านประวัติศาสตร์วัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ภูมิปัญญาในช่วงเรอเนสซองซ์และรีฟอร์มเมชั่น (The Renaissance and Reformation) ราว ค.ศ. 1300-1650[6] มีนักวิชาการจำนวนมากมาร่วมศึกษาค้นคว้าในแนวทางเดียวกับสถาบันรวมไปถึง เออร์วิน พานอฟสกี (Erwin Panofsky) นักประวัติศาสตร์ศิลปะคนสำคัญที่พัฒนาแนวคิดเรื่องประติมานวิทยาและประติพิมพวิทยาต่อมาในสมัยปัจจุบัน หากสรุปตามแนวคิดของพานอฟสกีในการศึกษาและตีความภาพ เขาจำแนกระดับของการทำความเข้าใจภาพหรืองานศิลปกรรมออกเป็น 3 ระดับ[7] ได้แก่

1. ระดับพื้นฐาน หรือ เนื้อหาที่เป็นธรรมชาติ (Primary or Natural Subject matter) คือ การทำความเข้าใจรูปลักษณ์ตามสภาพภายนอกของงานศิลปกรรมหรือภาพที่ปรากฏอย่างตรงไปตรงมา เช่น ทำจากวัสดุอะไร มีรูปทรงและสีสันแบบไหน เป็นภาพของอะไร คน สัตว์ สิ่งของ หรือสถาปัตยกรรม เป็นต้น การระบุลักษณะที่ปรากฏออกมาในเชิงกายภาพ พานอฟสกีถือว่าอยู่ในขั้นให้ความหมายของรูปแบบทางศิลปะ หรือเรียกว่าเป็นขั้นตอนก่อนตีความแบบประติมานวิทยา (Pre-Iconographical description)

2. ระดับทุติยฐาน หรือ เนื้อหาสาระที่เข้าใจกันโดยทั่วกัน (Secondary or Conventional Subject matter) คือการทำความเข้าใจภาพที่ปรากฏอยู่อย่างสอดคล้องกับแนวคิดหรือสาระที่เข้าใจกันอยู่ในสังคมชุมชน เช่น คนไทยโดยทั่วไปเห็นรูปภาพของผู้ชายหน้าตาขมึงทึง นุ่งผ้าหยักรั้งสีแดงก็เข้าใจได้ว่าเป็นภาพของยมฑูต หรือเห็นภาพลิงตัวสีขาวสวมมงคลถือตรีเพชรเป็นอาวุธ ก็เข้าใจได้ว่านี่คือหนุมานแบบไทยๆ ตามความหมายที่รับรู้กันโดยทั่วไป การทำความเข้าใจภาพในระดับนี้ พานอฟสกีถือว่าเป็นการเชื่อมต่อกันระหว่างรูปแบบหรือรูปลักษณ์ทางศิลปะเข้ากับแนวคิดหรือสาระศิลปกรรมที่ถ่ายทอดความหมายในระดับทุติยฐาน พานอฟสกีเรียกว่า Images (ภาพที่มีความหมาย) และการรวมกันของ images หลายภาพก่อให้เกิด “เนื้อเรื่อง” (story) หรือ ความหมายเชิงสัญลักษณ์ (allegories) การศึกษาในระดับนี้ก็คือการใช้ประติมานวิทยาในลักษณะที่ค่อนข้างแคบ

3. ระดับความหมายในเนื้อแท้ หรือ เนื้อหาสาระ (Intrinsic Meaning or Content) คือการทำความเข้าใจภาพโดยการสืบค้นเข้าไปให้ถึงความหมายภายใน ที่จะเผยให้รู้ได้ถึงทัศนคติที่สัมพันธ์กับภาพหรือศิลปกรรมนั้น เช่น ลักษณะของชนชาติ ชนชั้น ศาสนา หรือแรงจูงใจจากแนวความคิด

---

[6] Warburg Institute, [Online], 5 December 2013. Source http://warburg.sas.ac.uk/home/about-the-institute/description/.

[7] Erwin Panofsky, **Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.** (Colorado: Westview Press, 1972), pp. 5–9.

เป็นต้น ทัศนคติเหล่านี้อาจมีอยู่โดยไม่รู้ตัวในตัวผู้สร้างงานและสรุปย่อลงมาอยู่ในชิ้นงาน รวมทั้งอาจจะแสดงออกมาใน “กลวิธีของการจัดวางองค์ประกอบ”(compositional method) ของศิลปกรรม และ“ความสำคัญของการให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์” (iconographical Significance) ของงานศิลปกรรมนั้น การขยายมิติของการตีความ ที่พ้นมาจากตัวภาพหรือเรื่องราวที่ปรากฏในภาพ แต่พยายามครอบคลุมเงื่อนไขอื่นๆ ที่เป็นเหมือนกับสำนึกร่วมแห่งยุคสมัย เป็นการศึกษาในระดับของประติพิมพวิทยา

ตัวอย่างเช่น ความเปลี่ยนแปลงของการจัดองค์ประกอบภาพและเรื่องราวที่ปรากฏในภาพวาดฝาผนังของ ขรัวอินโข่ง พระภิกษุจากเพชรบุรีผู้เป็นช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังที่มีชื่อเสียงในช่วงรัชกาลที่ 3-4 ท่านวาดภาพเป็นลักษณะ 3 มิติ มีการใช้เส้นนำสายตาเข้ามาช่วยให้ภาพมีลักษณะสมจริงมากขึ้น (Perspective) แทนการวาดแบบแบนมีแค่ 2 มิติอันเป็นลักษณะของภาพวาดฝาผนังตามแบบประเพณีดั้งเดิม สะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบของภาพ นอกจากนี้ยังมีการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาแทนที่จะวาดภาพโลกสัณฐานตามแนวคิดและสถานที่ที่ปรากฏในโลกทัศน์แบบไตรภูมิเดิม ก็หันมาวาดรูปโลกของฝรั่งตะวันตกที่มีสถาปัตยกรรม ผู้คน เสื้อผ้า ข้าวของเครื่องใช้ที่ฝรั่งตะวันตกในเวลานั้นใช้กัน เราอาจตีความได้ว่าความเปลี่ยนแปลงที่เกิดกับภาพวาดนั้นสะท้อนถึงความเปลี่ยนแปลงทางความคิดและรสนิยมของผู้วาดหรือผู้เสพศิลปะด้วยเช่นกัน อันเป็นการเปลี่ยนแปลงต่อการให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์ เป็นต้น

ภาพจิตรกรรมฝาผนังฝีมือขรัวอินโข่ง

ที่มาภาพ: http://www.era.su.ac.th/Mural/khruainkhong/khrua_pic.html

การให้ความหมายในขั้นสุดท้ายนี้ เป็นสิ่งที่พานอฟสกีให้ความสำคัญมาก และขณะเดียวกันการตีความในระดับที่สามนี้ทำให้ภาพนำเสนอซึ่งข้อมูลอันจะขาดไปไม่ได้และกลายเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญของนักประวัติศาสตร์วัฒนธรรมไปด้วย อย่างไรก็ตาม นักประวัติศาสตร์ศิลปะในยุคต่อมา อาจมีการตีความและให้ความหมายของประติมานวิทยาต่างออกไปจากสิ่งที่พานอฟสกีอธิบายไว้ด้วยเช่นกัน[8]

แม้ว่าประติมานวิทยาและประติพิมพวิทยามีอิทธิพลและประโยชน์ในการศึกษาประวัติศาสตร์ผ่านภาพ โดยเฉพาะประวัติศาสตร์ศิลปะหรือประวัติศาสตร์สังคมของศิลปะเป็นอย่างมาก แต่ก็มีข้อวิพากษ์ต่อการใช้ประติมานวิทยาหรือประติพิมพวิทยาในการทำความเข้าใจภาพด้วยข้อวิพากษ์ประการหนึ่งคือ วิธีการนี้มีลักษณะอัตวิสัยมากเกินไป โดยมักใช้ญาณหยั่งรู้ (intuitive) มากเกินไป ใช้การคาดเดา (speculative) ด้วยหลักฐานที่มีอยู่เพียงจำนวนน้อยเกินไป ข้อวิพากษ์อีกประการของศึกษาภาพด้วยประติมานวิทยา คือการขาดมุมมองทางสังคม การตีความงานศิลปะนั้นไม่ค่อยคำนึงถึงความแตกต่างของบริบททางสังคมของงานนั้น นักประติมานวิทยาบางคนก็พยายามหาความหมายของงาน โดยไม่ได้ตั้งคำถามว่า ความหมายที่ว่านั้นเป็นไปเพื่อใคร ศิลปินเจ้าของผลงาน ผู้อุปถัมภ์หรือผู้ว่าจ้าง ผู้เสพงานศิลปะร่วมสมัย เป็นต้น งานประติมานวิทยาในโลกตะวันตกส่วนใหญ่โดยเฉพาะที่ศึกษาเกี่ยวกับศิลปกรรมในยุคเรอเนสซองซ์ มักเป็นการตีความที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวของเทพปกรณัมกรีกโบราณ สัญลักษณ์ทางศาสนาและตำนานทางศาสนาที่ปรากฏในงานศิลปะ แต่ไม่ใช่ว่าศิลปินทุกคนหรือผู้ที่เกี่ยวข้องกับการผลิตงานชิ้นนั้น จะซาบซึ้งดื่มด่ำกับความคิดที่อยู่เบื้องหลังภาพเหล่านั้นเช่นเดียวกับนักประติมานวิทยาหรือนักมนุษยศาสตร์ทั้งหลาย[9]

โดยทั้งวอร์เบอร์กและพานอฟสกีมีทฤษฎีว่า มีการให้คำแนะนำกับศิลปินโดยบรรดานักมนุษยนิยม[10]ที่มีบทบาททางความคิดสูงในสมัยเรอเนสซองซ์ เพื่อใส่สัญลักษณ์อันซับซ้อนที่จะเชื่อมโยง

---

[8] Peter Burk, **Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence**, p. 36.

[9] Ibid., p.40.

[10] ลัทธิมนุษยนิมในยุคเรอเนสซองซ์ (Renaissance humanism) เป็นการให้นิยามของนักวิชาการในยุคหลัง หมายถึงกระแสความสนใจของบรรดาปัญญาชน นักเขียน และชนชั้นนำในยุคเรอเนสเซองซ์ ที่สนใจในการศึกษาความรู้และความคิดของบรรดานักคิดในยุคกรีกโบราณ จนมีคำเรียกคนกลุ่มนี้ว่า นักมนุษยนิยมแห่งยุคเรอเนสซองซ์ (Renaissance humanists) กระแสความคิดนี้เริ่มปรากฏขึ้นตามเมืองต่างๆ ของอิตาลี ก่อนจะกระจายไปทั่วยุโรปในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 14 ต่อ คริสต์ศตวรรษที่ 15 กระความสนใจดังกล่าวด้านหนึ่งเป็นปฏิกิริยาต่อการศึกษาหาความรู้ในยุคกลาง ที่ บางคนก็เห็นว่า การหาความรู้แบบมนุษยนิยมนี้เป็นหัวใจสำคัญในการเข้าสู่สังคมของชนชั้นนำในยุคสมัยนั้น และได้แบ่งการหาความรู้แบบมนุษยนิยมออกเป็น 5 ห้าแขนงวิชา คือ ไวยกรณ์-ลาติน, วาทวิทยา, จริยปรัชญา, บทกวี และประวัติศาสตร์ ดูเพิ่มเติมได้ใน Charles G. Nauert, **Historical Dictionary of the Renaissance Historical Dictionaries of Ancient Civilizations and Historical Eras, No. 12, (** Oxford : Scarecrow Press, 2004), pp. 201-204.
หรือดูรายละเอียดทั่วไปในเรื่องนี้ http://en.wikipedia.org/wiki/Renaissance_humanism#cite_ref-2.

ความคิดแบบมนุษยนิยมเข้าไปในงานของศิลปินทั้งหลาย ตัวอย่างสำหรับภาพในลักษณะดังกล่าว ได้แก่ ภาพ “The Ambassadors” (1533) ของ Hans Holbein the Younger

ที่มาภาพ: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg

ข้าวของและอุปกรณ์ต่างๆ ที่ปรากฏในภาพเป็นการสื่อไปถึงแนวความคิดแบบมนุษยนิยมในสมัยนั้น แต่เอกสารหลักฐานในกระบวนการให้คำแนะนำนี้ก็ปรากฏให้พบน้อยเกินกว่าจะยืนยันได้ อย่างไรก็ดี ถ้าจะพูดกันอย่างให้ความเป็นธรรมต่อทฤษฎีนี้ ตามข้อเท็จจริงบรรดานักมนุษยนิยมและศิลปินในยุคนั้นก็มีโอกาสพบปะแลกเปลี่ยนความคิดกันอยู่ ทำให้ข้อสันนิษฐานของวอร์เบอร์กและพานอฟสกีมีความเป็นไปได้[11]

พานอฟสกีเองก็ถูกวิจารณ์ว่า มักตีความกลับไปหาตำนานในยุคคลาสสิคของกรีกโบราณตามที่ตนเองนิยมมากเกินไป จนอาจเหมารวมเอาว่า ผู้เสพงานศิลปะส่วนใหญ่ในคริสต์ศตวรรษที่ 15-16 ซาบซึ้งดื่มด่ำกับการตีความภาพหรืองานศิลปกรรมด้วยวิธีคิดแบบเดียวกับเขา นอกจากนี้ บรรดาผู้คนที่เสพงานศิลปะก็อาจตีความชิ้นงานไปให้สอดคล้องกับธรรมเนียมของตนเองเช่น บรรดาชาวจีนที่หันมาเข้ารีตเป็นคริสต์ศาสนิกชน ก็บูชารูปพระแม่มารีว่าเป็นเสมือนอีกภาคหนึ่งของเจ้าแม่กวนอิมก็ได้[12]

---

[11] Peter Burk, **Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence,** p. 40.

[12] Ibid. และดูตัวอย่างการตีความให้เชื่อมโยงกันระหว่างเจ้าแม่กวนอิมกับพระแม่มารีได้ใน Maria Reis-Habito, “The Bodhisattva Guanyin and the Virgin Mary,” **Buddhist - Christian Studies** 13 (1993): 61-69. หรือตามที่ปรากฏในสื่อออนไลน์ เช่น http://daleinchina.wordpress.com/2010/10/25/discovery-of-guan-yin-with-evidence-of-religious-syncretization/ หรือ http://www.interfaithmary.net/pages/mary_Buddha.html เป็นต้น.

เบิร์ก ชี้ปัญหาสำคัญอีกประการหนึ่งของการใช้ประติมานวิทยาเป็นเครื่องมือในการศึกษาภาพ เนื่องจากวิธีวิทยาของประติมานวิทยาเน้นการหาเรื่องราวที่อยู่ในภาพ แต่หลายครั้งศิลปินผู้ผลิตงานก็ไม่ได้ใส่เรื่องราวลงไปในภาพ แต่กลับต้องการเน้นมิติเรื่องของสุนทรียะเป็นหลัก ในกรณีของงานที่จัดอยู่ในกลุ่มศิลปะแบบเหนือจริง (Surrealism) การใช้แนวคิดเรื่องความเชื่อมโยงระหว่างปรัชญาความคิดและการแสดงออกในภาพแบบเรอเนสซองซ์ คงไม่อาจสืบค้นความหมายได้ อาจต้องปรับเปลี่ยนเป็นศึกษาความเชื่อมโยงของงานกับจิตใต้สำนึกแทน[13] บรรดานักประวัติศาสตร์ที่สนใจถามคำถามกับประวัติศาสตร์ในรูปแบบอื่นๆ นอกเหนือจากประวัติศาสตร์ศิลปะ ย่อมใช้ภาพต่างไปจากการใช้เพียงแค่ประติมานวิทยา แต่อย่างไรก็ดี เบิร์กเห็นว่านักประวัติศาสตร์ควรที่จะรู้จักใช้แนวคิดประติมานวิทยาและศึกษาให้รู้จักระเบียบวิธี เท่าๆ กับที่สามารถจะหลุดออกจากแนวคิดนี้ไปได้ด้วย นักประวัติศาสตร์พึงรู้จักใช้แนวคิดเรื่องจิตวิเคราะห์ โครงสร้างนิยม หรือทฤษฎีว่าด้วยการรับรู้ (reception theory)[14] เข้ามาใช้ในการตีความและทำความเข้าใจภาพในฐานะหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ประเด็นเรื่องการใช้ภาพทิวทัศน์ในการศึกษาประวัติศาสตร์ เป็นอีกประเด็นปัญหาในการใช้ระเบียบวิธีของประติมานวิทยามาศึกษาด้วยเช่นกัน[15] แม้ว่าประติมานวิทยาจะเป็นเครื่องมือสำคัญของนักประวัติศาสตร์ในการทำงานกับภาพ แต่เมื่อใช้เครื่องมือนี้เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน นักประวัติศาสตร์ได้เห็นปัญหาและอุปสรรคหลากหลายจากการใช้งานเช่นกัน ดังนั้น ปีเตอร์ เบิร์ก จึงได้เสนอจากการสำรวจแนวคิดในการทำความเข้าใจภาพและภาพถ่ายของเขาว่า ความพยายามที่จะใช้แนวคิดอื่นนอกเหนือไปจากประติมานวิทยาและประติพิมพวิทยานั้น มีอยู่สองแนวทางหลักๆ ซึ่งขอนำเสนอแบบพอสังเขปในที่นี้ ได้แก่

แนวคิดทางด้านจิตวิเคราะห์[16]

การใช้ทฤษฎีจิตวิเคราะห์มาใช้กับการวิเคราะห์ภาพหรือภาพถ่าย จะครอบคลุมไปยังพื้นที่หรือความหมายที่อยู่นอกเหนือระดับของจิตสำนึก สัญลักษณ์หรือสิ่งต่างๆ ที่ปรากฏอย่างไร้สำนึก ดังตัวอย่างการวิเคราะห์ความฝันของซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) ในหนังสือ Interpretation of Dreams[17] ฟรอยด์ สนใจที่จะตีความสิ่งเล็กๆ น้อยๆ ที่ปรากฏในภาพ แนวความคิดเกี่ยวกับกลไก

---

[13] Peter Burk, **Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence,** p. 41.

[14] Ibid., p.42.

[15] Peter Burk, **Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence**, pp. 42-45.

[16] เนื้อความหลักในส่วนนี้สรุปความมาจาก Peter Burk, **Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence**, pp. 169-177.

[17] Sigmund Freud, **The Interpretation of dreams**, trans. James Strachey (New York: Basic Books, 2010).

ป้องกันตนเองอย่างเช่น Displacement[18] และ Condensation[19] ที่ฟรอยด์ใช้เพื่อการวิเคราะห์ความฝัน สามารถนำมาใช้ในเรื่องการพรรณาด้วยภาพ (Visual Narratives) ได้ แต่การจะใช้แนวคิดนี้ในการวิเคราะห์ก็มีปัญหาหลายประการเช่น แนวคิดทฤษฎีจิตวิเคราะห์ที่มีความหลากหลายในแนวทางการตีความ และปัญหาของการศึกษาในทางประวัติศาสตร์ ที่มุ่งศึกษาเหตุการณ์ในอดีตที่ผู้เกี่ยวข้องส่วนใหญ่ล้มหายตายจากไปแล้วเป็นส่วนใหญ่ ขณะที่นักจิตบำบัดทำงานกับคนไข้ที่บรรยายความรู้สึกนึกคิดของเขาเองซึ่งหน้า ดังนั้นไม่ว่านักประวัติศาสตร์จะตีความไปอย่างไรก็ตาม แต่การตีความนั้นมาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ในเชิงประจักษ์ ที่เหลือปรากฏให้สืบค้นได้อันเป็นหลักฐานที่เกิดจากการทำงานอย่างมีจิตสำนึก มากกว่าจะเป็นการเข้าไปรับรู้ความรู้สึกนึกคิดในระดับจิตใต้สำนึกของผู้สร้างงานนั้นอย่างแท้จริง ฟรอยด์ เคยเขียนบทความวิเคราะห์ภาพเขียน The Virgin and Child with Saint Anne ของ ลีโอนาโด ดา วินชี (Leonardo da Vinci)[20] ว่าเป็นภาพที่แสดงออกถึงปมติดแม่ของตัวศิลปินเอง เบิร์ก เห็นว่าการตีความเช่นนี้เป็นการตีความโดยที่ไม่ได้พิจารณาถึงธรรมเนียมนิยมในการวาดภาพของเหล่าศิลปินในคริสต์ศตวรรษที่ 15 เป็นต้น ยังไม่ต้องกล่าวถึงข้อบกพร่องปลีกย่อยอื่นๆ โดยสรุปการใช้แนวคิดจิตวิเคราะห์ในการตีความภาพมีทั้งจุดแข็งและจุดอ่อน จุดแข็งของวิธีการนี้คือ ผู้ที่สร้างผลงานภาพขึ้นมามักจะสะท้อนตัวตนในระดับจิตไร้สำนึกของตนออกมาในงานโดยรู้ตัว แต่ในอีกด้านหนึ่งหลักฐานจากอดีตที่จะเชื่อมโยงให้เห็นความนัยดังกล่าวมักจะไม่หลงเหลือให้พิสูจน์สมมุติฐานนั้นได้ จะเป็นได้ก็แต่การคาดเดา ซึ่งไม่ต่างจากการใช้ประติมานวิทยาหรือประติพิมพวิทยา ซึ่งหากจะใช้วิธีวิทยานี้ผู้ใช้ก็ต้องตระหนักว่าตนกำลังทำอะไรอยู่

แนวคิดแบบโครงสร้างนิยมหรือหลังโครงสร้างนิยม

ปีเตอร์ เบิร์ก เสนอว่าการใช้วิธีวิทยาในการทำความเข้าใจภาพตามแนวคิดแบบโครงสร้างนิยมหรือหลังโครงสร้างนิยมมาเป็นอีกวิธีการหนึ่งที่มีบทบาทแทนที่ประติมานวิทยา การใช้แนวคิดนี้บางทีเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า สัญวิทยา (Semiology) หรือ สัญศาสตร์ (Semiotics) แนวคิดในการทำ

---

[18]การทดแทนหรือการย้ายอารมณ์ (Displacement) เป็นกระบวนการที่เกิดกับความฝันตามแนวคิดของฟรอยด์ ว่าเมื่อมีอารมณ์ที่ส่งผลกระทบต่อจิตใจอย่างสูงเกิดขึ้น เมื่อเราฝันจะมีการแปลงเปลี่ยนอารมณ์นั้นออกไปเป็นวัตถุที่ดูไม่มีความสลักสำคัญอันใดเป็นกลไกสำคัญในการทำให้ความฝันเป็นเรื่องที่บิดเบี้ยวไปจากความจริงเพื่อป้องกันไม่ให้เข้าไปสู่ความต้องการที่แท้จริงอันอาจเป็นเรื่องที่ไม่เหมาะสมหรือถูกต้องตามมาตรฐาน ดู Craig Chalquist, **A Glossary of Freudian Terms**, [Online], 6 December 2013. Source http://www.terrapsych.com/freud.html.

[19]การย่นย่อ (Condensation) เป็นกระบวนการหนึ่งที่เกิดขึ้นในความฝันอยู่เสมอ โดยการรวบเอาประเด็นหลายๆ ประเด็นในชีวิตสะท้อนเข้ามาอยู่ในสัญลักษณ์อันเดียวในความฝัน ทำให้สัญลักษณ์นั้นเป็นตัวแทนของความนึกคิด ความรู้สึก ความต้องการ หรือมโนคติ เป็นต้น อันหลากหลาย และมักมีการทำงานร่วมไปกับการทดแทนหรือย้ายอารมณ์ ดู Craig Chalquist, **A Glossary of Freudian Terms,** [Online], 6 December 2013 Source http://www.terrapsych.com/freud.html.

[20]Sigmund Freud, **Leonardo Da Vinci: A psychosexual study of an infantile reminiscence**, trans. A.A. Brill (New York: Moffat, Yard & company, 1916).

ความเข้าใจภาพแบบนี้ เป็นที่รู้จักกันในช่วงระหว่างทศวรรษที่ 1950 และ 1960 เมื่อนักมานุษยวิทยา โคล้ด เลวี่-สเตราส์ (Claude Lévi-Strauss) และนักวรรณคดีวิจารณ์ชาวฝรั่งเศส โรลองด์ บาร์ท (Roland Barthes) เปิดพื้นที่ของการศึกษาภาพด้วยแนวคิดนี้[21]

งานชิ้นสำคัญของบาร์ท คือ **Mythologies**[22] หนังสือรวมบทความซึ่งตีพิมพ์ครั้งแรกใน ค.ศ. 1957 เขาเขียนถึงการวิเคราะห์ภาพในรูปแบบต่างๆ อาทิ ภาพในโฆษณาสบู่และผงซักฟอก ภาพในหนังสือท่องเที่ยว ภาพอาหารในนิตยสารผู้หญิง ภาพกับการหาเสียงเลือกตั้ง นิทรรศการภาพถ่าย จนกระทั่งภาพยนตร์ที่แสดงภาพของอาณาจักรโรมัน เป็นต้น

เบิร์กเห็นว่าการวิเคราะห์ภาพตามแนวคิดโครงสร้างนิยม มีข้อเสนอสำคัญอยู่ 2 ประการคือ ประการแรกเสนอว่า ภาพหรือตัวหนังสือเป็นประหนึ่ง “ระบบของสัญลักษณ์” (system of signs) ข้อเสนอนี้ทำให้ความสนใจที่จะตั้งคำถามเรื่องความสัมพันธ์ของงานภาพที่ถูกรังสรรค์ขึ้นกับความจริงในโลกข้างนอกซึ่งภาพนั้นพยายามจะนำเสนอ หรือคำถามว่าด้วยความสัมพันธ์ของภาพกับบริบททางสังคมที่สะท้อนผ่านองค์ประกอบต่างๆ แล้วนำมาตีความหรือถอดรหัส แบบที่แนวคิดประติมานวิทยาทำต้องเปลี่ยนไป ซึ่งในเชิงบวกแล้วการตีความแบบนี้ (ตีความผ่านระบบสัญลักษณ์) ทำให้การวิเคราะห์ภาพเน้นไปที่การจัดความสัมพันธ์ภายในชิ้นงานเอง โดยเฉพาะการจับคู่ความสัมพันธ์ (ทวิภาค) ระหว่างส่วนต่างๆ ของงาน หรือมุ่งสนใจไปยังแนวทางอันหลากหลายในการมองถึงการสะท้อนหรือสลับสับเปลี่ยนที่ทางระหว่างกันในองค์ประกอบของงานนั้น[23]

ประการที่สอง ระบบของสัญลักษณ์ที่ว่านั้น ถูกมองเป็นระบบย่อยของระบบรวมที่ใหญ่กว่า ระบบรวมที่ว่านี้ตามความหมายของนักภาษาศาสตร์คือ ภาษา (Language) ซึ่งเป็นเหมือนคลังความรู้ที่คนพูดแต่ละคนทำการเลือกที่จะใช้ (parole) เบิร์กได้ยกตัวอย่าง งานศึกษาของ วลาดิ-เมียร์ ปร็อปป (Vladimir Propp) นักคติชนวิทยาชาวรัสเซียซึ่งได้วิเคราะห์นิทานพื้นบ้านที่ออกแนวเทพนิยายของรัสเซียและเห็นว่า นิทานพื้นบ้านเหล่านั้นเป็นการสร้างเรื่องขึ้นมาด้วยการแทนที่หรือการผสมรวมกันขององค์ประกอบพื้นฐาน 31 ประการที่เป็นโครงสร้างของเรื่องตามแนวคิดของปร็อปป การมองภาพเป็น “คำอุปมาอุปไมย” (figurative text) หรือ “ระบบสัญลักษณ์” ช่วยให้เราเกิดความไวต่อการจับคู่ตรงข้ามหรือการสลับที่ เช่น ภาพของ “คนอื่น” อาจตีความว่าเป็นการแทนที่ตัวผู้ดู (หรือตัวศิลปินที่สร้างภาพขึ้น) หรือการจับคู่ตรงข้ามในภาพ

ดังเช่น ภาพพิมพ์ของ Lucas Cranach ศิลปินผู้สนับสนุนการปฏิรูปคริสต์ศาสนาในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 16 ที่นำเอาภาพของพระเยซูและพระสันตะปาปามาสร้างเป็นภาพชุด “แรงปรารถนาของพระคริสต์และผู้ต่อต้านพระคริสต์” (“Passionary of Christ and Antichrist”) ที่

---

[21]Peter Burk, **Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence**, pp. 171-172.

[22]Roland Barthes, **Mythologies**, trans. Annette Lavers, (New York, The Noonday Press, 1991).

[23]Peter Burk, **Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence**, p. 172.

แสดงความตรงกันข้ามกันของวัตรปฏิบัติระหว่างพระเยซูคริสต์และพระสันตะปาปาที่เป็นประมุขของคริสตจักร เป็นต้น หรือแม้แต่การจับคู่ตรงข้ามในภาพเดียวกัน ไม่ว่าจะด้วยการผลิตงานในรูปแบบใด นับตั้งแต่ ผ้าปัก ภาพสลัก ไปจนถึงภาพยนตร์ หากมองด้วยแนวคิดแบบโครงสร้างนิยมก็จะทำให้พบประเด็นใหม่ๆ ได้[24]

การใช้วิธีการศึกษาแบบโครงสร้างนิยมให้ความสนใจกับความเชื่อมโยงกันระหว่างสัญลักษณ์อย่างหนึ่งกับสิ่งอื่นๆ จะสร้างความหมายขึ้นในความคิดของผู้ชม ด้วยการเห็นขององค์ประกอบสองอย่างนี้อยู่เคียงกันเสมอ ดังเช่น ผู้หญิงสวยกับรถยนต์ เป็นต้น การวิเคราะห์งานโฆษณาเป็นเรื่องที่นักโครงสร้างนิยมชอบทำ เพื่อแสดงให้เห็นว่า งานชิ้นใหม่ๆ สามารถอ้างอิงย้อนหลังกลับไปสู่งานที่มาก่อนหน้าได้ ซึ่งอาจเทียบเคียงเรื่องแบบนี้กับการจัดกลุ่มภาพในรูปแบบอื่นๆ ได้เช่น ตัวอย่างการสร้างภาพวาด ภาพสลัก เหรียญตรา หรือภาพในลักษณะอื่นที่ทำขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 17 เพื่อเชิดชูเกียรติของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส ได้สร้างระบบการอ้างอิงตนเองขึ้นมา เช่น การสร้างเหรียญที่ระลึกในวาระการเฉลิมฉลองการสร้างอนุสาวรีย์ของพระองค์ ภาพเหรียญก็จะถูกตีพิมพ์ไปในหนังสือรวมภาพสลักด้วย[25] ตัวอย่างลักษณะเช่นนี้ก็มีในปหระเทศไทยอย่างเช่น ในวาระของการเปิดพระบรมราชนุสาวรีย์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อ พ.ศ. 2451 ได้มีการสร้างเหรียญที่ระลึกรัชมังคลาภิเษกครองราชย์ 40 พรรษา พร้อมกันไปด้วย ในเหรียญดังกล่าวก็มีการใส่ภาพพระบรมราชานุสาวรีย์หรือพระบรมรูปทรงม้าที่เรารู้จักกันลงไปด้วย

ภาพการเปรียบเทียบระหว่างพระเยซูที่ไล่พวกรับแลกเงินในวิหารออกไปกับภาพการขายใบไถ่บาปของพระสันตะปาปา
ที่มาภาพ: http://www.theologynetwork.org/unquenchable-flame/background-to-the-reformation/cranach-on-the-papacy.htm.

---

[24]Ibid., pp. 172-173.

[25]Peter Burk, **Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence**, pp. 173-174.

เบิร์ก ยังได้อ้างอิงไปถึงแนวทางการวิเคราะห์ภาพอีกลักษณะหนึ่งตามแนวทางโครงสร้างนิยม โดยยกตัวอย่างงานของ มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) ว่า ฟูโกต์สนใจในระบบของ “ภาพตัวแทน” (system of representation) กล่าวคือ ฟูโกต์ศึกษาสิ่งที่เขาเรียกว่า discourse (หรือ วาทกรรม) ที่เขามองว่าเป็นระบบของภาพตัวแทน ตัววาทกรรม (กลุ่มความคิดหรือภาษา) อันเป็นที่รับรู้กันทั่วไป เมื่อพูดถึงในแต่ละเรื่องแต่ละประเด็น เช่น เมื่อพูดถึง “ประชาธิปไตยในประเทศไทย” คนแต่ละกลุ่มหรือแต่ละวงการก็อาจมีนิยามหรือปฏิบัติการต่างๆ เพื่ออธิบายถึงประชาธิปไตยที่แตกต่างกัน และเมื่อวาทกรรมที่ไม่ได้มีความหมายหรือนิยามที่เหมือนกันเหล่านั้นพูดในเรื่องหรือประเด็นเดียวกัน ปฏิสัมพันธุ์ที่เกิดขึ้นระหว่างวาทกรรมชุดต่าง จึงเป็นทางของการแสดงออกซึ่งความรู้ในเรื่องหรือประเด็นนั้นๆ เมื่อเป็นเช่นนี้วาทกรรมเหล่านั้นจึงเป็นตัวที่สร้างประเด็นที่กำลังพูดถึงขึ้นมา ดังนั้นภาพตัวแทน (representation) ของฟูโกต์ เมื่อพูดในเรื่องของภาพจึงหมายรวมถึง วิธีการใช้ภาษาพูดเพื่อบรรยายภาพ หรือแม้แต่ตัวภาพของวัตถุบางอย่างที่สร้างขึ้นตามชุดของการรับรู้อันเป็นที่ยอมรับกัน กล่าวอีกอย่างหนึ่งคือ สนใจกระบวนการสื่อสารที่ไปเกี่ยวข้องกับตัวภาพหรือวัตถุ มากกว่าจะสนใจที่จะอธิบายหรือพรรณาถึงความหมายของภาพหรือวัตถุที่ปรากฏนั้นโดยตรง

การใช้แนวคิดแบบโครงสร้างนิยมมาทำการศึกษาภาพนั้น นอกจากจะเน้นความสำคัญของโครงสร้างที่มองหรือแก่นเรื่อง ยังมองหาว่าสิ่งใดที่ไม่ได้เลือก อะไรถูกตัดออกไป สิ่งที่เป็นจุดบอด เช่น จังหวะที่เงียบไปในการพูด ภาพเด็กที่ขาดหายไปในภาพของยุคกลาง หรือคนพื้นเมืองที่หายไปในภาพทิวทัศน์ของ Colin McCahon (1919-1987) ศิลปินมีชื่อของนิวซีแลนด์ เป็นต้น[26]

ภาพ Sketch for landscape from Flagstaff, 1942, Colin McCahon.
ที่มาภาพ : http://www.mccahon.co.nz/cm000801

[26]Ibid.

ในทางปฏิบัติแล้วแนวคิดแบบโครงสร้างนิยมก็พบกับปัญหาหลายประการ ดังเช่น ความคิดที่พูดถึง “ภาษา” ของภาพ หรือการมองภาพวาดเป็นดังข้อเขียนเป็นอะไรมากกว่าคำเปรียบเปรยที่หวือหวาหรือเปล่า หรือว่าที่จริงมันเปรียบศิลปะกับภาษาไม่ได้พอๆ กับที่นำมาเปรียบเทียบกันได้ ภาษาหรือรหัสของภาพที่ว่ามีเพียงชุดเดียวเท่านั้นหรือว่ามีหลายชุด แล้วตัวรหัสที่มีอยู่ในภาพมีอยู่อย่างมีสำนึกหรือไร้สำนึก ฯลฯ คำถามต่างๆ เหล่านี้ นำไปสู่มีข้อวิจารณ์ต่อแนวคิดแบบโครงสร้างนิยมนี้อยู่หลายประการ อาทิ แนวคิดนี้เป็นการลดทอนอย่างถึงที่สุด ไม่มีที่ทางให้กับความกำกวมไม่ชัดเจนหรือไม่เหลือที่ให้สำหรับมนุษย์ที่จะเป็นผู้กระทำ เป็นต้น[27] เบิร์ก ยังได้ยกเอาคำของ คลิฟฟอร์ด เกียร์ซ (Clifford Geertz) ที่สรุปถึงแนวคิดแบบโครงสร้างนิยมเอาไว้ว่าในเชิงวิพากษ์ว่า “...หากจะให้มันใช้งานได้อย่างมีประสิทธิภาพในการศึกษาศิลปะแล้ว สัญศาสตร์ต้องไปให้พ้นจากการเห็นว่าสัญลักษณ์เป็นหนทางของการสื่อสาร เป็นรหัสที่ต้องถอด หากมองมันเป็นวิถีทางของความคิด เป็นสำนวนที่ต้องแปลความ...”[28]

ในทัศนะของเบิร์ก แล้วการนำเอาแนวคิดแบบโครงสร้างนิยมมาวิเคราะห์ภาพ ในฐานะที่เป็นทางเลือกแทนการใช้ประติมานวิทยา ในความเป็นจริงก็นำมาสู่ข้อวิจารณ์ดังปรากฏข้างต้น อย่างไรก็ดีนักโครงสร้างนิยมเหล่านี้มีคุณูปการอย่างยิ่งในสร้างคลังความรู้ร่วมในเรื่องการตีความ เนื่องจากการเน้นเรื่องโครงสร้างเรื่องความเหมือนและความต่างของพวกเขา และการวิเคราะห์เชิงโครงสร้างในงานวรรณกรรมอาจดูเป็นเรื่องที่ใหม่และสร้างความแปลประหลาดใจได้มาก แต่สำหรับการวิเคราะห์ภาพแล้วอาจไม่เป็นเช่นนั้น การสนใจในเรื่องการจัดความสัมพันธ์ภายใน หรือที่เรียกกันในวงการศิลปะว่าการจัดองค์ประกอบ (composition) เป็นธรรมเนียมที่ทำกันแต่เดิมในงานทัศนศิลป์มากกว่าที่เป็นเรื่องทวนกระแส หากในงานวรรณกรรมโครงสร้างถูกซ่อนภายใต้เนื้อหา แต่สำหรับงานภาพโครงสร้างจะถูกแสดงออกมาให้เห็นบนภาพ ด้วยการมองภาพแบบมีระยะห่างออกมา[29] เบิร์ก เห็นว่าการทำงานวิเคราะห์ภาพของนักโครงสร้างนิยมลือชื่อ อาทิ โคล้ด เลวี่-สเตราส์ โรลองด์ บาร์ท และอุมแบร์โต เอโก (Umberto Eco) แท้จริงแล้วอาจเป็นการบรรยายในแบบเดียวกับที่ประติมานวิทยาทำ มากกว่าจะเป็นการหักล้างในทางวิธีวิทยาและได้เสนอว่า บทความของบาร์ทที่ทำการวิเคราะห์กีฬามวยปล้ำไม่ได้ต่างอะไรจากสิ่งที่ คลิฟฟอร์ด เกียร์ซ ทำในการวิเคราะห์การชนไก่ที่บาหลี ทั้งสองงานใช้กีฬาเป็นเหมือนตัวบทในการตีความและทำการเปรียบเทียบเข้ากับการแสดงละคร โดยคนหนึ่งใช้วิธีวิทยาแบบ

---

[27] ibid., p. 175.

[28] Clifford Geertz, **Local Knowledge**, (New York: Basic Book, 1983), p.120.

[29] Peter Burk, **Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence**, p. 175.

โครงสร้างนิยม อีกคนใช้การตีความแบบ Hermeneutic[30] ข้อวิพากษ์อีกประการหนึ่งต่อแนวคิดโครงสร้างนิยมที่ชัดเจนคือ การขาดความใส่ใจในลักษณะเฉพาะของภาพและการขาดความใส่ใจต่อความเปลี่ยนแปลง สิ่งเหล่านี้นำไปสู่การเกิดขึ้นของกลุ่มปฏิกิริยาที่เรียกกันว่า กลุ่มหลังโครงสร้างนิยม (Post-Structuralism) แนวคิดของพวกนี้เน้นไปที่เรื่องความหมายที่ไม่สามารถกำหนดตายตัวได้ (indeterminacy) หรือความหมายที่มีหลายนัย (polysemy) ของภาพ ใส่ใจกับความไม่แน่นอนและความหลากหลายของความหมาย รวมไปถึงความพยายามของผู้สร้างงานในการคุมความหมายของผลงานโดยหนทางต่างๆ[31]

ประวัติศาสตร์สังคมกับการศึกษาภาพ

แนวทางของการทำความเข้าใจภาพในอีกแนวทางหนึ่งที่ ปีเตอร์ เบิร์ก เสนอคือ แนวทางการศึกษาภาพแบบประวัติศาสตร์สังคม หรือประวัติศาสตร์วัฒนธรรม เบิร์ก เสนอว่าหากจะพูดถึงคำว่า “บริบททางสังคม” คำๆ นี้จะไปเกี่ยวข้องกับภูมิหลังทางด้านวัฒนธรรมและการเมืองโดยทั่วไปของยุค-สมัย รวมไปถึงเงื่อนไขเฉพาะที่งานถูกสร้างขึ้น ทั้งจากผู้ว่าจ้างหรือตัวศิลปินผู้สร้างงาน วัตถุดิบที่เลือกใช้ และสภาพแวดล้อมทางกายภาพที่งานจะถูกจัดแสดง ทั้งหมดล้วนรวมอยู่ในบริบททางสังคมที่กล่าวมาด้วย มีศัพท์อยู่คำหนึ่งที่ใช้กันอยู่ในการวิเคราะห์ตามแนวทางนี้ คือคำว่า ประวัติศาสตร์สังคมของศิลปะ (Social Histories of Art) ซึ่งมีแนวทางการตีความของนักประวัติศาสตร์ที่ทำงานแนวนี้ต่างกันออกไปอีก นักวิชาการบางคนเช่น อาร์โนลด์ เฮาร์เซอร์ (Arnold Hauser) นักประวัติศาสตร์ศิลปะชาวฮังการี[32] ที่มองงานศิลปะว่าเป็นการสะท้อนภาพสังคมทั้งสังคม แต่บางคนเช่น ฟรานซิส ฮัสเคลล์ มองเข้าไปแต่ในโลกเล็กๆ ของศิลปะ (หรือมองแค่ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับผู้อุปถัมภ์) และยังมีแนวคิดอื่นๆ ที่ถูกใช้ในการตีความเพิ่มขึ้นอีกในสมัยหลัง เช่น การมองดูภาพหรืองานศิลปะที่ได้รับแรงบันดาลใจจากทฤษฎีเฟมินิสต์ (feminist theory) หรือการมองภาพผ่านทฤษฎีผู้รับสาร (reception theory) ทั้งหมดล้วนแต่อยู่ในขอบข่ายที่เรียกว่า ประวัติศาสตร์สังคมหรือประวัติศาสตร์วัฒนธรรมของภาพทั้งสิ้น[33]

เบิร์กมีข้อเสนอเพิ่มอีกว่า “ภาพ” นั้นอาจไม่ได้เป็นเพียงแค่การสะท้อนความจริงของสังคม หรือเป็นเพียงระบบสัญลักษณ์ที่ไม่มีการเชื่อมโยงเข้ากับความเป็นจริงของสังคมอย่างสุดไปข้างใดข้าง

---

[30]Hermeneutic มาจากภาษกรีก hermeneu**ō** ที่แปลว่าการตีความ มีผู้บัญญัติศัพท์เป็นภาษาไทยไว้หลายคำ เช่น อรรถ-ปริวรรตศาสตร์ วิธีนัยวิเคราะห์ ศาสตร์การตีความ เป็นต้น ซึ่งการให้ความหมายก็มาจากพื้นฐานของแต่ละศาสตร์ Hermeneutic ถูกใช้อยู่ในหลากหลายสาขาในวงวิชาการของไทยจึงยังมีความสับสนในศัพท์นี้อยู่

[31] Peter Burk, **Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence**, p. 176.

[32] อาร์โนลด์ เฮาร์เซอร์ (Arnold Hauser) เขียนงานชื่อว่า **The Social History of Art (4 Volume Set)** เพื่ออธิบายความสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะและบริบททางสังคมตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์จนถึงยุคของภาพยนตร์

[33]Peter Burk, **Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence**, p. 178.

หนึ่ง หากภาพนั้นเป็นอะไรๆ ได้หลายอย่างท่ามกลางปลายสุดทั้งสองขั้ว ภาพยังเป็นเครื่องแสดงถึงแบบแผนหรือมุมมองแบบตายตัว (stereotype) ที่ปัจเจกบุคคลหรือกลุ่มบุคคลมีต่อ “โลกทางสังคม” (social world) หรือแสดงถึง “โลกแห่งจินตนาการ” (world of imagination) ของผู้คนในยุคสมัยนั้นที่กำลังแปรเปลี่ยนไปอย่างช้าๆ[34]

นอกจากนี้ยังมีความขัดแย้งระหว่างกลุ่มนักวิชาการที่มีแนวคิดแบบปฏิฐานนิยม (Positivist) ที่เชื่อว่าภาพนั้น จะถ่ายทอดข้อมูลที่เชื่อถือได้เกี่ยวกับโลกที่แวดล้อมเรา กับพวกวิมตินิยม (Skeptics) และโครงสร้างนิยม (Structuralists) ที่ยืนยันว่าไม่ได้เป็นเช่นนั้น โดยฝ่ายหลังให้ความสนใจไปที่ตัวภาพ การจัดวางความสัมพันธ์ในภาพ ความสัมพันธ์ระหว่างส่วนต่างๆ และความสัมพันธ์ระหว่างภาพนี้และภาพอื่นในกลุ่มเดียวกัน ส่วนพวกปฏิฐานนิยมก็จะมองผ่านตัวภาพเพื่อมองหาความจริงที่พ้นจากภาพไป แต่เบิร์กก็เสนอว่ามีทางเลือกที่สาม คือการจำแนกแยกแยะระดับของน่าเชื่อถือของภาพ รวมถึงการให้น้ำหนักกับความน่าเชื่อถือนั้นตามเป้าประสงค์ที่แตกต่างกัน และแม้ว่างานเขียนทางประวัติศาสตร์หรือภาพจากอดีตจะสะท้อนมุมมองแบบเหมารวมของปัจเจกบุคคลหรือกลุ่มชนใดๆ ก็ตาม ในขณะเดียวเดียวกัน ก็ยังมีรายละเอียดหรือข้อมูลบางอย่างที่จะบอกเราถึงความเป็นไปต่างๆ ของสถานที่ เหตุการณ์ตามบันทึกหรือในภาพนั้น พร้อมทั้งสะท้อนทัศนคติ คุณค่า และอคติของคนในสมัยนั้นไปด้วย สำหรับนักประวัติศาสตร์ที่ศึกษาประวัติศาสตร์เหตุการณ์ ภาพอาจจะบอกอะไรได้น้อย เนื่องจากพวกเขาอาจจะหาข้อมูลจากเอกสารที่ค้นคว้าได้อยู่แล้ว แต่ถ้าหากในประเด็นการศึกษาที่เขาต้องการศึกษามีหลักฐานเอกสารอยู่น้อยเช่น การศึกษาประวัติศาสตร์เศรษฐกิจของชาวบ้าน ความเปลี่ยนแปลงของอารมณ์ความรู้สึก หรือมุมมองจากคนข้างล่าง เป็นต้น ภาพจะเป็นหลักฐานที่มีคุณค่ามาก[35]

ข้อสังเกตและสิ่งที่พึงระวังในการศึกษาภาพ

อย่างไรก็ตามการจะใช้ภาพเป็นเอกสารทางประวัติศาสตร์ ต้องระลึกไว้ด้วยว่าภาพไม่ได้ถูกสร้างเพื่อทำหน้าที่เหล่านั้น มันอาจเกิดขึ้นเพื่อทำหลายหน้าที่ ไม่ว่าจะเป็นด้วยความต้องการด้านสุนทรียะ ศาสนา การเมือง หรือด้านอื่นๆ หลายครั้งภาพมีหน้าที่ในการ “สร้างวัฒนธรรม” (cultural construction) ให้สังคม ภาพยังแสดงออกถึงการจัดระเบียบทางสังคมและเป็นช่องทางในการแสดงถึงสิ่งที่สังคมในอดีตมองและคิด นักประวัติศาสตร์เองเวลาใช้ภาพก็ต้องตระหนักถึงความหลากหลายที่ว่านี้ด้วย ทั้งในแง่ความหลากหลายของตัวภาพ (ภาพวาด ภาพสลัก ภาพถ่าย ฯลฯ) ความหลากหลายของหน้าที่ของภาพ และความต้องการศึกษาในแง่มุมที่หลากหลายทางประวัติศาสตร์ เช่น

---

[34]Ibid., p. 183.

[35]Peter Burk, **Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence**, pp.184-185.

ประวัติศาสตร์วิทยาศาสตร์ ประวัติศาสตร์เพศสภาวะ ประวัติศาสตร์สงคราม ประวัติศาสตร์ความคิดทางการเมือง ฯลฯ ที่จะนำมาเป็นกรอบในการจับจ้องไปที่ตัวภาพ[36] ตัวอย่างเช่น ภาพการรอรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวของชาวเมืองสงขลา พ.ศ. 2448 หากเราจะศึกษาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม เราก็จะสังเกตเห็นภาพซุ้มประตูแบบจีนอยู่ด้านหลัง หากเราจะศึกษาประวัติศาสตร์สังคมของกลุ่มคนในเมืองสงขลา เราก็จะสังเกตเห็นคนจำนวนมากที่โกนหัวแบบชาวจีนในยุคราชวงศ์ชิงมานั่งรอรับเสด็จปะปนกับคนที่ไว้ผมแบบปกติ หากเราศึกษาประวัติศาสตร์มารยาทแบบแผนธรรมเนียม เราก็จะสังเกตเห็นคนนั่งรอรับเสด็จนั่งยองต่างจากที่เห็นในปัจจุบันที่นั่งพับเพียบเป็นต้น

ที่มาภาพ : http://www.kroobannok.com/blog/22126

[36]Ibid., p. 185.

แม้ว่าจะมีการวิเคราะห์ภาพที่ผันแปรไปตามความสนใจของนักประวัติศาสตร์และวิธีการวิเคราะห์ที่หลากหลาย แต่เบิร์กได้สรุปปัญหาและข้อควรระวังของการตีความภาพในฐานะหลักฐานทางประวัติศาสตร์ออกมา 4 ข้อซึ่งจะเก็บความมาไว้ในที่นี้ด้วย[37]

1. ภาพไม่ได้นำเราไปสู่โลกทางสังคมเท่านั้น แต่ยังเสนอมุมมองร่วมสมัยในการมองโลกทางสังคมนั้นด้วย การมองผู้หญิงของผู้ชาย การมองชาวนาของชนชั้นกลาง การมองสงครามของพลเรือน ฯลฯ นักประวัติศาสตร์ก็ไม่ควรลืมว่า การนำเสนอของผู้สร้างภาพอาจเป็นไปในทางตรงกันข้ามด้วยก็ได้ ทั้งอาจเป็นภาพที่นำเสนออุดมคติของเขา หรือเป็นภาพที่เกิดจากการเสียดสีโลกที่เป็นอยู่ของเขา บรรดานักประวัติศาสตร์จึงต้องเผชิญกับปัญหาว่าด้วยภาพที่เป็นแบบฉบับกับภาพที่แปลกประหลาด

2. ภาพที่แสดงออกมานั้นต้องนำกลับมาวางอยู่ใน “บริบท” หรือให้ดียิ่งกว่านั้นควรจะเป็นบริบทที่หลากหลาย เช่น วัฒนธรรม การเมือง หรือ โลกทางวัตถุ (โลกทางกายภาพ) ขนบทางศิลปะในกาลเทศะที่เฉพาะเจาะจง ผลประโยชน์ของศิลปิน ผู้อุปถัมภ์ หรือลูกค้า และหน้าที่ๆ ตั้งใจจะให้ภาพนั้นทำ

3. ภาพที่แสดงเป็นชุดภาพจะให้ความน่าเชื่อถือมากกว่าภาพเดี่ยวๆ ไม่ว่านักประวัติศาสตร์เน้นไปยังภาพที่เหลือมาจากอดีตซึ่งผู้ชมเคยได้ดูมันในกาลเทศะอันเฉพาะ หรือจะดูความเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่องของภาพที่แสดงบางเรื่องราวออกมาเช่น ภาพวาดด้านหลังพระประธานในโบสถ์ต่างยุคต่างสมัยกัน สิ่งนี้นักประวัติศาสตร์ชาวฝรั่งเศสเรียกว่า “ประวัติศาสตร์แบบต่อเนื่อง” (serial history)

4. นักประวัติศาสตร์พึงอ่านหลักฐานด้วยการมองไปที่ความหมายระหว่างบรรทัดที่ซ่อนอยู่ด้วย ไม่ว่าจะเป็นภาพหรือตัวอักษร บางทีอาจเป็นรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ ที่แสดงออกมาแต่มีความสำคัญ หรือการขาดหายไปของสิ่งสำคัญบางประการ และใช้สิ่งเหล่านี้เป็นคำไขไปสู่ความรู้ที่ผู้สร้างงานนั้นมีอยู่แต่ไม่ได้นึก หรือตั้งเป็นข้อสมมุติฐานเอาไว้ว่าเขาอาจไม่ได้ตระหนักมากจนนำมาใส่ไว้ในภาพ ดังเช่น ภาพนี้ที่ว่ากันว่าเป็นพระราชธิดาพระองค์หนึ่งในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเสวยพระกระยาหารอยู่ ในภาพก็เป็นสิ่งแวดล้อมแบบไทยๆ ทั้งภาชนะบางอย่างที่ปรากฏในภาพ ท่านั่ง เครื่องแต่งกาย แต่ที่น่าสนใจคือ การใช้มีดและส้อมในการเสวย รวมทั้งสุนัขพันธุ์ต่างประเทศที่สวมปลอกคอยืนบนตั่งมองมา ล้วนแต่แสดงให้เห็นถึงความแปลกที่ปนเข้ามาในฉากชีวิตแบบไทยๆ อันแสดงถึงอิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตกที่มีอยู่ในหมู่เจ้านายของสยามเวลานั้น

---

[37]Peter Burk, **Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence**, pp.187-188.

ที่มาภาพ : http://topicstock.pantip.com/library/topicstock/2012/10/K12775713/K12775713.html

ประวัติศาสตร์ของภาพถ่าย

ก่อนหน้าการเกิดเทคโนโลยีการถ่ายภาพแบบเราคุ้นเคยกันในปัจจุบัน ก็มีเครื่องมือบางอย่างที่ทำหน้าที่คล้ายๆ กล้องถ่ายภาพที่บรรดาจิตรกรในสมัยก่อนใช้ช่วยในการวาดรูปให้เหมือนจริง คือ camera obscura ที่มีลักษณะคล้ายกล้องรูเข็ม และ camera lucida เครื่องมือช่วยในการวาดภาพที่ใช้การมองภาพสะท้อนผ่านเลนส์ที่ติดตั้งกับแกนยึดที่ปรับองศาได้ จนมาถึงการเกิดภาพถ่ายยุคแรกอันเป็นนวัตกรรมที่ถูกสร้างขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 19 โดยผู้ที่ยอมรับกันว่าเป็นคนคิดค้นขึ้นมาและถูกประกาศการยอมรับอย่างเป็นทางการใน ค.ศ.1839 คือชาวฝรั่งเศส หลุยส์ ฌาคส์ มังเด ดาแกร์ (Louis Jacques-Mandé Daguerre) แม้ว่าในกระบวนการคิดค้นนั้นจะมี โฌแซ็ฟ นีเซฟอร์ เนียปส์ (Joseph Nicephore Niépce) ผู้ที่ถ่ายภาพสำเร็จเป็นภาพแรกของโลกร่วมพัฒนาอยู่ด้วย ทำให้กระบวนการดาแกโรไทป์ (Daguerreotype) ที่ดาแกร์ คิดค้นกลายเป็นกระบวนการต้นแบบสำหรับการพัฒนาเทคนิคการถ่ายภาพในสมัยต่อมา นอกจากสองคนนี้ยังมีคนอื่นๆ ที่พัฒนาเทคโนโลยีในการถ่ายภาพในยุคสมัยเดียวกันด้วย เช่น วิลเลียม เฮนรี่ ฟอกซ์ ทัลบอต (William Henry Fox Talbot) เป็นต้น รัฐบาลฝรั่งเศสในสมัยนั้นได้สนับสนุนให้เทคนิคการถ่ายภาพแบบดาร์แกโรไทป์เป็นสมบัติสาธารณะ ทำให้เกิดการพัฒนาเทคโนโลยีภาพถ่ายแพร่หลายไปอย่างกว้างขวางเรื่อยมา[38]

แม้ว่าผู้ที่ริเริ่มคิดค้นภาพถ่ายจะมองมันว่าเป็นทางในการแสดงออกของธรรมชาติอย่างที่ไม่มีมนุษย์ใดๆ มาแทรกแซงหรือ “สร้าง” สิ่งที่ภาพแสดงออกมาได้ ภาพที่ปรากฏออกมาภายใต้เทคโนโลยีชนิดนี้ เป็นปฏิกิริยาทางเคมีฟิสิกส์ตามธรรมชาติ ดังที่ดาแกร์ได้กล่าวไว้ว่า “ดาร์แกโรไทป์

[38]Mary Warner Marien, **Photography: A cultural history,** 2nd ed. (London: Laurence King Publishing, 2006), pp. 1-23. And Derrick Price and Liz Wells, “Thinking about photography: debates, historically and now,” in **Photography A critical introduction**, 4th ed., ed. Liz wells (New York: Rutledge, 2009.), pp. 49-51.

ไม่ได้เป็นเครื่องมือที่ช่วยในการวาดภาพธรรมชาติ แต่เป็นกระบวนการทางเคมีฟิสิกส์ที่ทำให้ธรรมชาติมีอำนาจในการผลิตตนเองออกมาซ้ำอีกครั้งหนึ่ง” ในยุคแรกภาพถ่ายจึงเป็นมากกว่าเครื่องมือหรือกลไกลบางอย่างของการปฏิวัติอุตสาหกรรมและถูกจัดไว้ให้เป็นพัฒนาการของประวัติศาสตร์ของธรรมชาติมากกว่าเป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติ ด้วยกำเนิดแบบนี้ภาพถ่ายจึงเชื่อมโยงไปกับความคิดแบบประจักษ์นิยม (Empiricism) ที่เชื่อว่าความรู้จะมาจากการเฝ้าดูอย่างไม่แทรกแซง ไม่ได้มาจากความคิดเห็นส่วนตน ภาพถ่ายที่ปรากฏจึงเป็นเสมือนภาพๆ เดียวกับที่ปรากฏบนเลนส์ตาของมนุษย์[39]

ภาพถ่ายได้กลายเป็นสื่ออีกประเภทหนึ่ง ที่มีหน้าที่และความหมายครอบคลุมออกไปกว้างขวางในหลายวงการ ไม่ว่าจะเป็นวงการศิลปะ การค้า อุตสาหกรรม การบันเทิง สื่อสารมวลชน วิทยาศาสตร์ และการแพทย์ เป็นต้น ตัวอย่างเช่น ค.ศ. 1845 ลีออง ฟูโกต์ (Leon Foucault) นักวิทยาศาสตร์ชาวฝรั่งเศสได้นำเอเทคนิคดาร์แกโรไทป์เข้ามาใช้ในงานของตนเองโดยนำไปถ่ายภาพจากเซลด้วยกล้องจุลทรรศน์ ค.ศ. 1854 วิลเฮล์ม และ ฟรีดิช ลังเกนไฮล์ม (Wilhelm & Friedrich Langenheim) นำเทคนิคนี้ไปใช้ในการถ่ายภาพสุริยุปราคา ค.ศ. 1852 แอนนา แอตกิน (Anna Atkins) นำไปใช้ในการถ่ายภาพตัวอย่างของพันธ์พืช ในวงการแพทย์มีการนำเทคนิคการถ่ายภาพไปใช้ในการบันทึกภาพผู้ป่วย โดยนายแพทย์ชาวอังกฤษ ฮิวจ์ เวลช์ ไดมอนด์ (Hugh Welch Diamond) ได้นำไปใช้บันทึกภาพผู้ป่วยจิตเวชเพื่อใช้ในกระบวนการบำบัด แวดวงของการเก็บข้อมูลและการศึกษาเชิงมานุษยวิทยา ภาพของชนเผ่าหรือชาติพันธุ์กลุ่มต่างๆ ก็มีการบันทึกด้วยเทคนิคใหม่ด้วยเช่นกัน เทรสซอง (E. Thiésson) ช่างภาพชาวฝรั่งเศสได้ทำการบันทึกภาพชาวพื้นเมืองในโมซัมบิกและในบราซิลเอาไว้เมื่อ ราวค.ศ. 1845 เป็นต้น[40] ความที่การถ่ายภาพถูกใช้เป็นเครื่องมือในการบันทึกปรากกการณ์ วัตถุ หรือเหตุการณ์ต่างๆ ไว้หลากหลายมากมาย ทำให้ภาพเหล่านั้นกลายเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์อย่างไม่ต้องสงสัย แต่ขณะเดียวกันปัญหาความน่าเชื่อถือของภาพก็เริ่มเป็นปัญหามาตั้งแต่นั้นมาเช่นกัน แมรี วอร์เนอร์ มาเรียน (Mary Warner Marien) ที่ศึกษาประวัติศาสตร์วัฒนธรรมของภาพถ่าย ได้ตั้งข้อสังเกตุต่อกรณีภาพการผ่าตัดโดยการใช้อีเธอร์ (ether) เป็นยาสลบครั้งแรกของโลกซึ่งเผยแพร่ใน ค.ศ. 1847 และมีการผลิตซ้ำและแพร่หลายออกไปเปนจำนวนมากว่า ในภาพนั้นไม่สามารถจุระบุได้ว่า มีภาพของ วิลเลียม มอร์ตันผู้คิดค้นการใช้อีเธอร์อยู่ในภาพหรือไม่ หรือแม้แต่จะระบุว่าภาพที่แพร่หลายกันนั้นเป็นภาพของการผ่าตัดครั้งแรกหรือเป็นการจัดฉากถ่ายภาพก็ยากจะรู้ได้[41] แม้ว่าภาพถ่ายจะเกิดขึ้นมานานร่วมสองศตวรรษและมีภาพที่ถูก

---

[39] Mary Warner Marien, **Photography: A cultural history,** 2nd ed, p. 23.

[40] Ibid., pp. 34-39.

[41] Ibid., pp.42-43.

บันทึกไว้ผ่านกาลเวลามีจำนวนมากเกินกว่าจะนับได้ทั่วทุกมุมโลกก็ตามที แต่การจะศึกษาค้นคว้าทางประวัติศาสตร์ด้วยภาพเหล่านั้นพึงมีข้อพิจารณาอยู่มากเช่นกัน

ปัญหาของการใช้ภาพถ่ายเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์โดยนักประวัติศาสตร์

ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า แม้การศึกษาประวัติศาสตร์ผ่านภาพวาดหรือภาพถ่ายจะมีความเป็นมายาวนาน หากแต่ตัว “ภาพ” เองก็ยังไม่ได้รับการพิจารณาให้เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์มากเท่ากับหลักฐานทางประวัติศาสตร์อื่นที่นักประวัติศาสตร์คุ้นเคย อังดรู คิโอรัน (Andru Chiorean) นักประวัติศาสตร์ชาวโรมาเนีย เห็นว่า เดิมทีการศึกษาประวัติศาสตร์ผ่านภาพ มักเป็นการศึกษาของนักประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นส่วนใหญ่ แต่ในปัจจุบันผู้ที่ทำการศึกษาค้นคว้าประวัติศาสตร์ในประเด็นอื่นๆ ก็นำไปใช้ด้วยเช่นกัน พร้อมกันนั้นการขยายแนวทางการศึกษาจากประวัติศาสตร์ศิลปะมาสู่การเน้นไปที่การศึกษาความหมายของภาพเอง ซึ่งบางครั้งนำไปสู่การเห็นแย้งต่อการประเมินเพียงคุณค่าในด้านสุนทรียะของภาพแต่ด้านเดียวที่อย่างที่เป็นมาแต่เดิม หรือจะกล่าวอีกอย่างหนึ่งว่า วิธีการนี้ทำให้นักประวัติศาสตร์สนใจการแสดงออกในภาพมากไปกว่ามองแต่ด้านของสุนทรียศาสตร์อย่างเดียว[42]

คิโอรัน ได้เสนอแนวทางในการทำความเข้าใจภาพถ่ายไว้ว่ามีหลักอยู่ 3 ประการที่พึงพิจารณา[43] ที่เก็บความมาอธิบายได้ดังนี้ คือ

1. การทำความเข้าใจว่า เรื่องราวใดๆ ที่ถูกถ่ายทอดผ่านมุมกล้องออกมาเป็นภาพและถูกบันทึกเป็นภาพ มันมีความเป็นของสองสิ่งในตัวเอง โดยเรามักจะคาดคิดไปโดยสามัญสำนึกว่า ภาพไม่มีทางโกหกและจะถ่ายทอดความจริงที่ไม่มีใครปฏิเสธได้ เรื่องนี้ทำให้เราแยกไม่ออกระหว่างเรื่องราวที่แสดงในภาพ กับ ตัวภาพเอง ซึ่งโดยข้อเท็จจริงเป็นสิ่งที่แยกกันอยู่ ตัวอย่างเช่น มีภาพถ่ายเก่าในหอจดหมายเหตุแห่งชาติของไทยภาพหนึ่ง ถ่ายภาพการทำคลอดโดยหมอตำแยของคนในสมัยช่วงรัชกาลที่ 6-7 มีการจัดฉากถ่ายภาพเป็นสถานการณ์การคลอดอย่างสมจริง แต่เหตุการณ์ในภาพกลับไม่ใช่การทำคลอดจริง แม้แต่เด็กทารกที่อยู่ในภาพก็เป็นเพียงตุ๊กตาที่นำมาเข้าฉาก มันจึงเป็นภาพที่ “แสดง” การทำคลอดบุตรของชาวไทยแบบดั้งเดิม” แต่ไม่ใช่ “ภาพการคลอดบุตรของชาวไทยแบบดั้งเดิม” เป็นต้น

2. การทำความเข้าใจว่า รายละเอียดที่ปรากฏอยู่ในภาพนั้น มีที่มาที่ไปจากหลายปัจจัย โดยเฉพาะเมื่อมองจากมุมของช่างภาพเอง เช่น การเลือกมุมมองที่จะถ่ายภาพ เขาอาจจะอยาก “เล่น”กับภาพ เพื่อให้ได้เรื่องราวที่ต้องการ หรือเขาอาจจะเลือกถ่ายทอดในสิ่งที่เขาเห็นว่า มัน

---

[42]Andru chiorean, “Photography and the historical study possible interpretations,” **Revista Arhivelor** 85, 2 (Dec 2008): 242-243.

[43]Ibid., p.256.

เกี่ยวกับเรื่องราวที่เขาจะเล่าด้วยภาพ ภาพถ่ายภาพหนึ่งๆ ในด้านหนึ่งจึงเป็นเรื่องราวที่ถูกตัดแบ่งออกมาจากเรื่องราวทั้งหมด และภาพนั้นยังแฝงไว้ด้วยสัญลักษณ์อันมีความสำคัญต่อภาพรวมของเรื่องที่จะเล่า ดังนั้นในส่วนของผู้ดูภาพคงยากที่จะทำไปอะไรได้มากไปกว่าการยอมรับ “ความเป็นจริง” ที่ภาพเหล่านั้นได้สร้างขึ้นมา

3. การทำความเข้าใจว่า กรอบของภาพเป็นตัวกำหนดเนื้อหาของภาพ เช่น การถ่ายภาพกลุ่มคนที่ออกไปเที่ยวด้วยกัน หากช่างภาพเลือกถ่ายหรือเลือกที่วางกรอบภาพตัดเอาคู่ของคนในภาพหมู่ออกมาเป็นอีกภาพหนึ่ง ส่อนัยว่าสองคนในภาพนั้นมีความสัมพันธ์กันเป็นพิเศษ แม้ว่าในความเป็นจริงสองคนนี้อาจจะไม่ได้มีความสัมพันธ์ใดๆกัน มาก่อนเลยก็ได้ กระบวนการถ่ายภาพจึงเป็นกระบวนการของการ “เลือกสรร” การให้ความหมายตั้งแต่เริ่ม ก่อนจะออกมาเป็นภาพอันเป็นผลผลิตสุดท้ายของการเลือกนั้น

คิโอรัน ยังให้ข้อพิจารณาเพิ่มเติมอีก 2 ประการ ในการทำความเข้าใจภาพถ่าย คือปัจจัยเรื่องเวลา เนื่องจากภาพถ่ายนั้นมีเงื่อนไขของเวลากำกับอยู่ ภาพที่ถูกถ่ายนั้นจำนวนมากเกิดจากการจับภาพของชั่วขณะหนึ่งๆ เอาไว้เท่านั้น ในแง่นี้ภาพจึงเป็นเพียงชั่วขณะของเวลาที่ดำเนินไป และปัจจัยเรื่องมุมกล้องที่ช่างภาพชอบ เนื่องจากช่างภาพมักจะถ่ายภาพด้วยมุมกล้องหรือมุมมองที่เขาชอบ ดังนั้นจึงอาจสรุปได้ว่า วัตถุชิ้นหนึ่งๆ เมื่อถูกถ่ายภาพจากมุมมองที่แตกต่างกัน ย่อมปรากฏเป็นภาพที่ต่างกันไปด้วย คิโอรันเห็นว่า การวิเคราะห์ภาพถ่ายโดยการคำนึงถึงหลักต่างๆ ดังที่ยกมา ทำให้การทำความเข้าในเนื้อหาของภาพถ่ายและอาจรวมไปถึงการตีความภาพถ่ายจึงเป็นประเด็นปัญหาที่ต้องนำมาพิจารณาอย่างใคร่ครวญ ก่อนจะนำภาพนั้นมาใช้เป็นหลักฐานในการตีความประวัติศาสตร์[44]

[44] Ibid.

รายการอ้างอิง

ภาษาอังกฤษ

Barthes, R. **Mythologies.** Translated by Annette Lavers. New York: The Noonday Press, 1991.

Burke, P. **Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence**. London: Reaktion, 2001.

Geertz, C. **Local Knowledge**. New York: Basic Book, 1983.

Chiorean, A. Photography and the historical study possible interpretations. **Revista Arhivelor** 85, 2 (Dec 2008): 242-256.

Freud, S. **Leonardo Da Vinci: A psychosexual study of an infantile Reminiscence**. Translated by A.A. Brill. New York: Moffat, Yard & company, 1916.

_____. **The Interpretation of dreams.** Translated by James Strachey. New York: Basic Books, 2010.

Haskell, F. **History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past**. New Haven: Yale University Press, 1993.

Marien, M. W. **Photography: A cultural history.** 2nd ed. London: Laurence King Publishing, 2006.

Nauert, C. G. **Historical Dictionary of the Renaissance Historical Dictionaries of Ancient Civilizations and Historical Eras, No. 12**. Oxford: Scarecrow Press, 2004.

Panofsky, E. **Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance**. Colorado: Westview Press, 1972.

Price, D., and Wells, L. Thinking about photography: debates, historically and now. In Wells, L. (ed.) **Photography A critical introduction**. 4th ed., pp.11-64. New York: Rutledge, 2009.

สื่อออนไลน์

Chalquist, Craig. **A Glossary of Freudian Terms.** [Online] (n.d.) Available from: http://www.terrapsych.com/freud.html [2013, December 1].

Warburg Institute. [Online] (n.d.) Available from:
http://warburg.sas.ac.uk/home/about-the-institute/description/ [2013, December 5].