บทที่ 2
แนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สำหรับการวิจัยเรื่อง "**การสื่อสารกับปฏิบัติการสร้างภาพตัวแทนผ่านสื่อพิพิธภัณฑสถานในประเทศไทย**" นี้ สามารถศึกษาได้โดยใช้กรอบแนวคิดหรือทฤษฎีทางวิชาการที่หลากหลาย อย่างไรก็ตาม การวิจัยครั้งนี้จะจำกัดเฉพาะแนวคิดที่เกี่ยวข้องและเป็นประโยชน์ต่อการวิจัยเท่านั้น คือ "**แนวคิดเรื่องพิพิธภัณฑ์**" "**แนวคิดเรื่องภาพตัวแทน**" เพื่อที่จะใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ปฏิบัติการจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ และ "**แนวคิดเรื่องการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมเพื่อการบริหารงานพิพิธภัณฑ์**" เพื่อตอบคำถามในเรื่องของการบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์ โดยเฉพาะในส่วนของปฏิบัติการทำหน้าที่และการธำรงรักษาเพื่อความยั่งยืนของพิพิธภัณฑ์

2.1 แนวคิดเรื่องพิพิธภัณฑ์

2.1.1 ประวัติศาสตร์ พัฒนาการ และความหมายของคำว่า "พิพิธภัณฑ์"

จากหนังสือชื่อ "พิพิธภัณฑสถานวิทยา" ของ**จิรา จงกล** (2532) ซึ่งกรมศิลปากรได้ใช้เป็นคู่มือของภัณฑารักษ์และผู้สนใจในวิชาพิพิธภัณฑสถานวิทยา (museology) นั้น ผู้เขียนได้ค้นคว้าในส่วนของประวัติความเป็นมาของพิพิธภัณฑสถานไว้ ดังนี้

พิพิธภัณฑสถานในภาษาอังกฤษ หรือ "museum" **มาจากคำกรีก หมายความว่า** "temple of the Muses" **หรือเทวาลัยของเทพธิดาทั้ง** 9 **ซึ่งล้วนแต่ทรงคุณวุฒิในสรรพวิทยาการต่างๆ ที่ศึกษาเล่าเรียนกันอยู่ในสมัยกรีก** เทพธิดาทั้ง 9 เป็นลูกของเทพเจ้า Zeus และเทพี Mnemosyne ซึ่งเป็นเทพีแห่งความทรงจำ (Goddess of Memory) เทพธิดาทั้ง 9 เกิดที่เชิงเขา Olympus มีนามดังนี้

Clio	เทพธิดาแห่งประวัติศาสตร์ (Muse of History)
Urania	เทพธิดาแห่งดาราศาสตร์ (Muse of Astronomy)
Melpomene	เทพธิดาแห่งโศกนาฏกรรม (Muse of Tragedy)
Thalia	เทพธิดาแห่งร้อยกรองทำนองเริงรมย์และเรื่องชนบท (Muse of Comedy and Pastoral Verse)

Galliope	เทพธิดาแห่งกาพย์ (Muse of love Verse)
Euterpe	เทพธิดากวีแห่งนิพนธ์ทำนองเสนาะหรือดนตรี (Muse of lyric poetry of music)
Erato	เทพธิดาแห่งกวีนิพนธ์เรื่องรัก (Muse of love poetry)
Polyhymnia	เทพธิดาแห่งเพลงศักดิ์สิทธิ์ (Muse of Sacred song)
Terpsichore	เทพธิดาแห่งการฟ้อนรำ (Muse of dance)

ความหมายของเทวาลัยของเทพธิดาทั้งเก้า จึงแปลได้ 2 ประการ ตรงตามความหมายของพิพิธภัณฑสถานในปัจจุบัน คือ ประการหนึ่ง หมายถึงสถานที่ซึ่งเป็นที่รวมของสรรพวิทยาการอันก่อให้เกิดแรงบันดาลใจที่คนจะศึกษาและค้นคว้าหาความรู้ และอีกประการหนึ่ง เทพธิดาทั้ง 9 ยังมีแรงบันดาลใจให้เกิดคิดคำนึงและความเพลิดเพลินให้ลืมความทุกข์ความกระวนกระวายใดๆ ด้วยเสียงเพลงและการฟ้อนรำ ดังนั้นคำกรีกตามความหมายดั้งเดิมจึงยังคงตรงตามวัตถุประสงค์ของพิพิธภัณฑสถานในปัจจุบัน ซึ่งหมายถึง **"สถานที่ซึ่งให้ความรู้และความเพลิดเพลิน"** นั่นเอง

สำหรับสถาบันแห่งแรกที่เรียกว่า "museum" ปรากฏขึ้นที่เมืองอเลกซานเดรีย ประเทศอียิปต์ ราว 300 ปี ก่อนคริสตกาล เรียกว่า The museum of Alexandria ตั้งขึ้นโดย Ptolemy Philadelphus สถานที่นี้ถือกันว่าเป็นพิพิธภัณฑสถานแห่งแรกของโลก โดยการเทียบเคียงเข้ากับหน้าที่และบทบาทของพิพิธภัณฑสถานในปัจจุบัน

พิพิธภัณฑสถานในยุคเริ่มแรกนั้นปรากฏตัวขึ้นในรูปแบบของชุดสะสมส่วนตัวต่างๆ หรือห้องแสดงภาพศิลป์ของชนชั้นสูง และเปิดโอกาสให้เฉพาะคนในชนชั้นเดียวกัน ระดับเดียวกัน หรือมีใจชอบเหมือนกันได้เข้าชมเท่านั้น (Hudson, 1975) ในพุทธศตวรรษที่ 20 นี้เอง ที่คำว่า "museum" ได้ปรากฏขึ้นที่เมือง Florence เมื่อ **"คลังสมบัติ"** ของ Cosimo Medicis ถูกเรียกว่า "museum" พิพิธภัณฑสถานของตระกูล Medicis เป็นต้นเค้าของพิพิธภัณฑสถานศิลปในปัจจุบัน นอกเหนือจากนั้นแล้ว แม้ว่าพิพิธภัณฑสถานแห่งนี้จะเป็นพิพิธภัณฑสถานส่วนบุคคล แต่ก็ปรากฏว่าได้เปิดโอกาสให้ศิลปินจากภายนอกเข้าชมวัตถุได้ด้วย อย่างไรก็ตาม ก็ยังไม่มีพิพิธภัณฑสถานสำหรับประชาชน (public museum) โดยแท้จริง

ต่อมาเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 22-23 ได้เกิดมีความกดดันและตื่นตัวสนใจระบอบการปกครองแบบประชาธิปไตยที่มีรัฐสภายิ่งขึ้น อิทธิพลสำคัญของ

ความคิดเรื่องประชาธิปไตยที่มีต่อพิพิธภัณฑสถาน คือ ความต้องการทางการศึกษาสำหรับประชาชนทั่วไป ทั้งอเมริกาและฝรั่งเศสได้แสดงให้เห็นความสามารถในทางสติปัญญาของสามัญชนว่าทุกคนสามารถเรียนได้เท่ากัน ฉะนั้น ความรู้สูง รสนิยมสูง การชื่นชมในศิลปะความงามและอื่นๆ ไม่ใช่มีไว้สำหรับคนชั้นสูงเพียงชั้นเดียว แต่ต้องเป็นของคนทุกคน และความคิดความรู้สึกที่ทำให้ความต้องการทางการศึกษาสำหรับประชาชน (popular education) มีมากเพิ่มขึ้นทุกที ความต้องการนี้ก็เป็นอิทธิพลในความก้าวหน้าของพิพิธภัณฑสถานสำหรับประชาชน (public museum) และงานเผยแพร่ความรู้ (diffusion of knowledge) ของพิพิธภัณฑสถาน

เมื่อพระราชวัง Louvre ของฝรั่งเศสถูกเปิดเป็นพิพิธภัณฑสถานสำหรับประชาชนในปี ค.ศ. 1793 (10 สิงหาคม พ.ศ. 2331) นั้น ได้ปรากฏว่ามีพิพิธภัณฑสถานสำหรับประชาชนได้เปิดขึ้นก่อนหน้านั้นแล้ว คือ British Museum ในประเทศอังกฤษ (ค.ศ. 1753) Charleston Museum ในสหรัฐอเมริกา (ค.ศ.1776) อย่างไรก็ตาม พิพิธภัณฑสถานที่เปิดขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 18 นี้ ยังไม่ได้ตระเตรียมบริการเพื่อประโยชน์ของประชาชนอย่างจริงจังนัก โดยเฉพาะ British Museum ในกรุงลอนดอน ที่มีกฎเกณฑ์มากมายในการขออนุญาตเข้าชม

ในพุทธศตวรรษที่ 24 นั้น หลายประเทศได้จัดตั้งพิพิธภัณฑสถานสำหรับประชาชน (public museum) และส่วนใหญ่จัดเป็นพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ (national museum) เป็นสถานที่รวบรวมสงวนรักษาวัตถุที่เป็นสมบัติทางวัฒนธรรมของชาติ แต่ในระยะเริ่มแรกที่มีการจัดตั้งพิพิธภัณฑสถานสำหรับประชาชนนั้น พิพิธภัณฑสถานต้องรวบรวมวัตถุ จึงได้เปิดรับของบริจาคจากประชาชนทั่วไป และเป็นเหตุให้คนทั่วไปรู้จักพิพิธภัณฑสถานในแง่หนึ่งว่าเป็นสถานที่ซึ่งประชาชนสามารถส่งสมบัติเข้าไปเก็บไว้เป็นการถาวรชั่วกาลนานไม่สูญสลาย ทำให้พิพิธภัณฑสถานถูกเข้าใจไปในแง่ที่ว่าเป็น **"คลังสมบัติ"** หรือ **"คลังวัตถุเก็บของเก่าของโบราณที่ไม่ใช้แล้ว"** ยิ่งกว่านั้นยังกลายเป็นสถานที่เก็บของแปลกประหลาดอีกด้วย ซึ่งแท้ที่จริงแล้ว ของประเภทแปลกๆนั้นอาจมีคุณค่าในการศึกษาด้านธรรมชาติวิทยา แต่ที่ต้องกลายเป็นของประหลาดก็เพราะอยู่ปะปนกับวัตถุอื่นๆ เช่น ศิลปวัตถุ โบราณวัตถุ ซึ่งขาดความสัมพันธ์กับแขนงวิทยาศาสตร์ วัตถุในแขนงวิทยาศาสตร์เลยกลายเป็นของประหลาดไป

ประการสำคัญที่ จิรา จงกล ได้ชี้ให้เห็นก็คือ ในพุทธศตวรรษที่ 24 แม้จะมีพิพิธภัณฑสถานมากขึ้นแล้ว แต่ประชาชนทั่วไปยังมองเป็นสถานที่แปลกน่าทึ่ง เป็นที่ซึ่งนักปราชญ์และนักศึกษาได้ใช้เป็นสถานที่ค้นคว้า แต่อย่างไรก็ตามอาจกล่าวได้ว่า ยุคปัจจุบันของพิพิธภัณฑสถาน (era of the modern museum) เกิดขึ้นเมื่อพิพิธภัณฑสถานเริ่มมีบทบาทส่งเสริม

การศึกษาแก่ประชาชนในพุทธศตวรรษที่ 24 และความเจริญของพิพิธภัณฑสถาน ทำให้เกิดการแบ่งเป็นประเภทต่างๆ เริ่มขึ้นตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมา

ทั้งนี้ เพื่อให้เกิดความเข้าใจถึงความเป็นพิพิธภัณฑ์มากขึ้น **สภาการพิพิธภัณฑ์ระหว่างชาติ (International Council of Museums: ICOM)** ซึ่งเป็นองค์กรที่จัดตั้งขึ้นโดยองค์กร UNESCO เพื่อเป็นศูนย์กลางการแลกเปลี่ยนความรู้และข้อมูลต่างๆระหว่างผู้ดำเนินงานพิพิธภัณฑ์ทั่วโลก จึงได้ให้คำจำกัดความของพิพิธภัณฑสถาน หรือ museum ไว้ว่า "**เป็นสถาบันบริการและพัฒนาสังคมที่ตั้งขึ้นอย่างถาวร โดยไม่แสวงหากำไร เปิดกว้างสำหรับสาธารณะ โดยทำหน้าที่แสวงหารวบรวม อนุรักษ์ วิจัย สื่อสารและจัดแสดงวัตถุที่เป็นหลักฐานของมนุษย์และสิ่งแวดล้อม เพื่อจุดมุ่งหมายในการเรียนรู้ ให้การศึกษาและเพื่อความเพลิดเพลิน**" (สมลักษณ์ เจริญพจน์, 2547)

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าคำจำกัดความของพิพิธภัณฑสถานในข้างต้นจะสะท้อนให้เห็นประวัติและพัฒนาการของบทบาทและหน้าที่ของพิพิธภัณฑ์ แต่ปัญหาประการสำคัญของพิพิธภัณฑสถาน คือ การรับรู้ของผู้คนต่อพิพิธภัณฑสถานที่ยังคงเหมือนเดิมในสถานะของการเป็น "**กรุสมบัติที่เก็บกักอดีต เรื่องล้าสมัย และไม่เห็นมีความเกี่ยวข้องกับปัจจุบัน**" ทำให้คนทำงานพิพิธภัณฑ์ที่ตระหนักถึงสถานการณ์ดังกล่าว พยายามที่จะดำเนินการอย่างหนักเพื่อการเปลี่ยนแปลงการรับรู้ของผู้คนต่อพิพิธภัณฑ์ นอกเหนือจากความพยายามดังกล่าวแล้วการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงของปริบททางสังคม ตลอดจนการเรียกร้องสิทธิ์ในการทำพิพิธภัณฑ์และสิทธิ์ที่จะเล่าเรื่องของตนเองก็ได้ส่งผลถึงการปรับเปลี่ยนตัวเองของพิพิธภัณฑ์ในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของสังคมด้วยเช่นกัน

พิพิธภัณฑ์ในช่วงกระแสแห่งความเปลี่ยนแปลง ส่งผลให้พิพิธภัณฑ์แยกออกเป็น 2 สาย ที่ Hooper-Greenhill (2000) เรียกว่า "modernist museum" และ "post-museum" โดยที่พิพิธภัณฑ์ในแบบแรกนั้นจะเป็นต้นแบบของพิพิธภัณฑ์ต่างๆที่เกิดขึ้นในช่วงยุคศตวรรษที่ 19 มีบทบาทอย่างสูงในการให้การศึกษาตามมุมมองของชาติตะวันตก และของที่นำมาจัดแสดงส่วนใหญ่จะมาจากชาติใต้อาณานิคม ไม่มีการแสดงตัวตนของผู้ส่งสารหรือผู้จัด/ภัณฑารักษ์และไม่ได้เห็นตัวตนของคนผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมนั้นเช่นเดียวกัน ในขณะที่พิพิธภัณฑ์แบบ post-museum นั้น กระบวนการทำงานกับพิพิธภัณฑ์จะทำให้หลากมุมมองและหลาก "เสียง" ในสังคมได้ปรากฏออกมา

ทั้งนี้ ชีวสิทธิ์ บุณยเกียรติ (2548 ข) ได้เรียบเรียงความจากบทความ "identity as self-discovery: the ecomuseum in France" ของ Dominique Poulot ไว้ว่า ประเทศฝรั่งเศสเริ่มดำเนินการอย่างจริงจังในช่วง 30 ปีที่ผ่านมา ที่จะเปลี่ยนแปลงการรับรู้ของผู้คนต่อพิพิธภัณฑสถานว่าเป็นเพียงกรุสมบัติ แต่ให้เห็นความเชื่อมโยงระหว่างสิ่งของกับผู้คนที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรม *องค์กรวัฒนธรรมนี้ได้รับการขนานนามว่า ecomuseum หรือ* ***"พิพิธภัณฑ์เชิงนิเวศ"*** *หรือ* ***"พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น"*** *ตามการรับรู้ของคนทั่วไป*

แนวคิดของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นนิยามว่าเป็นเช่น "**กระจกที่ส่องให้ชุมชนแห่งหนึ่งได้เห็นตัวตนและค้นหาความสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อม พร้อมไปกับรากเหง้าของตนในอดีต และทำหน้าที่แสดงภาพลักษณ์ของตนเองต่อสาธารณชนให้เกิดความเข้าใจในขนบประเพณี การกระทำ และลักษณะเฉพาะของกลุ่มคนนั้นๆ**"

การทำงานของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นนี้จะมีรูปแบบของการเรียนรู้ซึ่งกันและกัน เพื่อสร้างและพัฒนาความเป็น "ชุมชน" นั้น และกอปรขึ้นด้วยบุคคล 3 ฝ่ายที่เข้ามาเกี่ยวข้อง คือ ผู้ที่ใช้ประโยชน์จากพิพิธภัณฑ์ (ทั้งเจ้าของวัฒนธรรมหรือชุมชนและผู้ชม) ผู้จัดการ/ประสานงาน หรือ "คุณอำนวย" (facilitator) และนักวิชาการ สำหรับบุคคลใน 2 กลุ่มหลังนี้อาจเรียกได้ว่าเป็นหน่วยสนับสนุนทั้งจากภายในและภายนอกชุมชน (external supporter) เพื่อการเรียนรู้ร่วมกันในการดำเนินงานพิพิธภัณฑ์

Poulot ได้กล่าวว่า งานพิพิธภัณฑ์ตามนิยามข้างต้นได้ปรับเปลี่ยนท่าทีการทำงานจากการสร้างอาคารและคลังวัตถุและตอกย้ำการเป็นชาติอารยะด้วยการสั่งสม "สิ่งที่มีค่า" และสร้างความรู้จากชิ้นงานที่เลือกสรรแล้วมาสู่ **"ห้องปฏิบัติการงานมรดก"** *สาธารณชนโยกย้ายสถานภาพของตนจากผู้เสพมาเป็นผู้ที่สร้างสรรค์งานวัฒนธรรม และเป็นผู้ที่ดำรงอยู่พร้อมไปด้วยกัน(inhabitants)* การดำเนินการตามแนวทางนี้ได้รับการขนานนามต่างๆกันไป ได้แก่ **พิพิธภัณฑ**วิทยาเชิงรุก (active museology) **พิพิธภัณฑวิทยาของมวลชน** (popular museology) **พิพิธภัณฑ**วิทยาเชิงประสบการณ์ (experimental museology) **และพิพิธภัณฑ์**เชิงมานุษยวิทยา/ชาติพันธุ์วรรณา (anthropological/ethnographic museology)

สำหรับจุดกำเนิดของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นนี้เชื่อมโยงโดยตรงกับแนวคิดประชาธิปไตย นั่นหมายถึง การหันมาให้ความสำคัญกับความแตกต่างและหลากหลายของผู้คนในภูมิภาคต่างๆ นอกเหนือจากนั้นแล้ว Poulot ยังได้กล่าวอีกว่า ***สารัตถะของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น คือ การให้***

คุณค่ากับชุมชนที่หลากหลาย "ความทรงจำร่วม" เป็นหัวใจของการบ่งบอกอัตลักษณ์ของชุมชน แนวคิดพิพิธภัณฑ์จึงเชื่อมต่อกับการสร้างประชาสังคม (civil society) และกลายเป็นสถานที่แสดงความเป็นสาธารณะในวิถีทางประชาธิปไตย และยังเป็นเสมือนการต่อต้านแนวคิดของการสร้างมรดกแห่งชาติที่มองข้ามลักษณะเฉพาะของท้องถิ่นและให้ความสำคัญต่อองค์รวมทางวัฒนธรรม

นิยามของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น หรือ ecomuseum ดังได้กล่าวมาแล้ว เกิดขึ้นในการประชุมของสภาการพิพิธภัณฑ์ระหว่างประเทศในปี ค.ศ. 1971 ทั้งนี้ เราอาจสรุปคุณลักษณะประการสำคัญของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น (local museum/ethnographic museum) ตามที่ Konare (cited in Kreps, 2003) อดีตประธานสภาการพิพิธภัณฑ์ (ICOM) ได้กล่าวไว้ ดังนี้

- พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นนี้จะต้องมีลักษณะของความเป็นครอบครัวหรือชุมชน ขึ้นอยู่กับขนบธรรมเนียมของชุมชน ทรัพยากรร่วมของชุมชน และความต้องการของชุมชน

- ปฏิบัติการพิพิธภัณฑ์ตลอดจนการอนุรักษ์และสงวนรักษาวัตถุสิ่งของต่างๆ จะต้องเป็นเรื่องของชุมชนเป็นหลัก ยกตัวอย่างเช่น ชาวบ้านในชุมชนจะต้องเป็นผู้ตัดสินใจว่าจะมีวัตถุอะไรบ้างในพิพิธภัณฑ์ เกณฑ์ในการตัดสินและเลือกรูปแบบในการนำเสนอนั้นจะขึ้นอยู่กับการให้คุณค่า ให้ความสำคัญ และความภาคภูมิในของชุมชน

- สิ่งสำคัญในความเป็นพิพิธภัณฑ์ชุมชนก็คือ "*การมีส่วนร่วมของคนในชุมชน*" (local participation) และ "*การบริหารจัดการด้วยตนเอง/ด้วยคนในชุมชน*" (self-management) อย่างไรก็ตาม กระบวนการทำงานพิพิธภัณธ์ชุมชนก็จะต้องได้รับฐานสนับสนุนจากภายนอกทั้งในเรื่องของความรู้และการอบรมทางด้านเทคนิค แต่จะต้องให้ความเคารพต่อองค์ความรู้และภูมิปัญญาของชุมชน

<u>ความเป็นมาของพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติในประเทศไทย</u>

สำหรับพิพิธภัณฑสถานในประเทศไทยนั้น **สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ** (2548) ได้จัดทำประวัติความเป็นมาของพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติในประเทศไทยไว้ดังนี้

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ได้ทรงปูพื้นฐานงานพิพิธภัณฑสถานเป็นปฐม เพราะทรงสนพระทัยเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติศาสตร์และโบราณคดีตั้งแต่ยังทรงผนวช เมื่อเสด็จธุดงค์ไปตามหัวเมืองต่างๆ ได้ทอดพระเนตรโบราณสถาน โบราณวัตถุหลายสมัย จึงทรงรวบรวมโบราณวัตถุต่างๆ ไว้เมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จขึ้นเถลิงถวัลยราชสมบัติแล้ว ทรงจัดพิพิธภัณฑสถานส่วนพระองค์ขึ้นเป็นครั้งแรก ณ พระที่นั่งราชฤดีตึกแบบฝรั่งที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้นข้างพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัยด้านตะวันออกจัดเป็นพิพิธภัณฑสถานส่วนพระองค์ และโปรดเกล้าฯ ให้ราชอาคันตุกะคณะทูตชาวต่างประเทศได้เข้าชมโบราณวัตถุ และศิลปวัตถุในโอกาสสำคัญ ซึ่งจัดได้ว่าเป็นการเริ่มการจัดพิพิธภัณฑสถานขึ้นในราชอาณาจักรไทย

นอกจากพระที่นั่งราชฤดีแล้ว พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระอภิเนาวนิเวศน์ขึ้นด้านหลังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์เมื่อ พ.ศ.2399 ซึ่งมีพระที่นั่งประพาสพิพิธภัณฑ์เป็นพระที่นั่งขนาดใหญ่อยู่ห้องหนึ่ง และทรงใช้เป็นที่จัดแสดงโบราณวัตถุและของแปลกประหลาดต่างๆ ที่ย้ายมาจากพระที่นั่งราชฤดีโดยเฉพาะ จากการที่ทรงสนพระราชหฤทัยในโบราณศิลปวัตถุเช่นนี้ ทำให้บรรดาพระบรมวงศานุวงศ์ ขุนนางผู้ใหญ่และคหบดีทั่วไปสนใจไปด้วยและมีผู้นำของโบราณขึ้นทูลเกล้าฯ และน้อมเกล้าฯ ถวายอยู่เสมอ ความรู้ทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆก็แพร่หลายยิ่งขึ้น ดังได้พบพระราชนิพนธ์และพระบรมราชาธิบายของพระองค์อยู่จำนวนมาก

ความรู้นี้ยิ่งแพร่หลายมากยิ่งขึ้น**ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว** รัชกาลที่ 5 เพราะจากการที่พระองค์เสด็จประพาสประเทศต่างๆ ทั้งในเอเชียและยุโรปนั้น ทำให้พระองค์ทรงมีโอกาสเสด็จไปทอดพระเนตรพิพิธภัณฑสถานในประเทศนั้นๆ ก็ทรงนำแบบอย่างการจัดพิพิธภัณฑสถานมาจัด ทำในประเทศไทยด้วยเช่นกัน อาทิ ทรงนำรูปแบบอาคารหอประชุมของทหารที่เมืองปัตตาเวียมาสร้าง "หอคองคอเดีย" สำหรับเป็นที่ประชุมทหารมหาดเล็กเมื่อ พ.ศ. 2517 ทรงโปรดฯ ให้ย้ายศิลปวัตถุ โบราณวัตถุ จากพระที่นั่งประพาสพิพิธภัณฑ์ มาจัดแสดงในมิวเซียม (Museum) ณ หอคองคอเดีย และมีพิธีเปิดหอมิวเซียมหรือพิพิธภัณฑสถานหอคองคอเดีย ในวันเสาร์ เดือนสิบ ขึ้นเก้าค่ำ ปีจอ ฉอศก ซึ่งตรงกับวันที่ 19 กันยายน 2417 กรมศิลปากร จึงถือเอาวันที่ทรงประกอบพิธีเปิดมิวเซียมเป็นวันกำเนิดของพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติแห่งแรกของราชอาณาจักรไทยซึ่งเป็นพิพิธภัณฑสถานประเภททั่วไป

พ.ศ.2418 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้นำโบราณศิลปวัตถุออกจัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานตามหลักวิชาสากล มีการแบ่งโบราณวัตถุ เป็น 3 ประเภท และจัดแบ่งเป็นห้อง ๆ ไป ได้แก่ โบราณศิลปวัตถุของไทย 1 ห้อง เครื่องราชูปโภคและเครื่องต้น 1 ห้อง และศิลปวัตถุจากต่างประเทศอีก 1 ห้อง พิพิธภัณฑสถานนี้ ซึ่งเปิดให้สาธารณชนได้เข้าชมเป็นครั้งแรกเป็นที่สนใจของประชาชนมาก จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดแสดงเป็นพิเศษเนื่องในวันเฉลิมพระชนมพรรษาของทุกปี

พ.ศ.2430 พระบวรราชเจ้า กรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ ซึ่งทรงเป็นกรมพระราชวังบวรสถานมงคล พระองค์สุดท้าย ได้เสด็จทิวงคต พระราชวังบวรสถานมงคล หรือวังหน้าว่างลง และด้วยเหตุที่มีประกาศยกเลิกตำแหน่งกรมพระราชวังบวรสถานมงคล โดยตั้งตำแหน่ง "สยามมกุฎราชกุมาร" แทน ดังนั้น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงโปรดเกล้าฯ ให้ย้าย หอมิวเซียมไปตั้งอยู่ในพระราชวังบวรสถานมงคล โดยใช้พระที่นั่งส่วนหน้า 3 หลัง เป็นที่จัดแสดงโบราณศิลปวัตถุ คือ พระที่นั่งศิวโมกขพิมาน พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และพระที่นั่งอิศราวินิจฉัย

หอมิวเซียม หรือพิพิธภัณฑสถาน ได้ถูกยกฐานะเป็นกรมพิพิธภัณฑสถาน เมื่อ พ.ศ. 2431 ในสังกัดกระทรวงวัง ต่อมาวันที่ 4 ธันวาคม 2432 กรมพิพิธภัณฑสถานถูกย้ายไปสังกัดกรมศึกษาธิการ ด้วยเหตุผลที่ว่าพิพิธภัณฑสถานก็อยู่ในสังกัดนี้ ตำแหน่งอธิบดี เปลี่ยนเป็นผู้บัญชาการ พ.ศ.2433 นี้ กรมพิพิธภัณฑสถานได้ย้ายสังกัดอีกครั้งโดยขึ้นกับกองบัญชี กรมกลางกระทรวงธรรมการ พิพิธภัณฑสถานจะเปิดให้ประชาชนได้เข้าชมสัปดาห์ละ 2 ครั้ง และจะมีผู้เข้าชมมากในโอกาสงานพระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา และพระราชพิธีฉัตรมงคล

สมัยรัชการที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระบรมราชโองการประกาศตั้ง "กรรมการหอสมุดสำหรับพระนคร" เมื่อวันที่ 17 มกราคม 2466 ให้รับผิดชอบงานสำรวจและตรวจรักษาโบราณ วัตถุสถาน เพื่อให้เป็นประโยชน์ต่องานด้านโบราณคดี ด้วยพระองค์ทรงมีพระราชดำริว่า ในประเทศไทยมีโบราณสถานและโบราณวัตถุต่างๆ อยู่มาก โบราณสถานเหล่านั้นเป็นหลักฐานสำคัญต่อพงศาวดาร และเป็นอุปกรณ์ในการตรวจหาความรู้ทางโบราณคดีซึ่งนับว่าเป็นประโยชน์ เป็นเกียรติยศแก่ประเทศชาติ ในประเทศอื่นๆ รัฐบาลมีหน้าที่ดูแลสงวนรักษา โบราณสถานและโบราณวัตถุโดยตรง แต่ในสมัยนั้นในประเทศไทยโบราณสถานมีการสำรวจเฉพาะบางแห่งเท่านั้น เพราะไม่มีเจ้าหน้าที่ดูแลรับผิดชอบงานด้าน นี้โดยตรง ดังนั้น จึงไม่มีระเบียนแบบแผนแน่นอน ด้วยประกาศตั้งกรรมการหอสมุดสำหรับพระนครนี้ นับเป็นประกาศฉบับแรกที่กล่าวถึงการสงวนรักษาโบราณวัตถุสถานในพระราชอาณาจักร

พ.ศ.2468 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงมีพระราชดำริให้รวมงานที่เกี่ยวกับวรรณกรรมและโบราณคดีเข้าไว้ในสถาบันเดียวกัน และพระราชทานหมู่พระที่นั่งในพระราชวังบวรสถานมงคลทั้งหมดจัดตั้งเป็นพิพิธภัณฑสถาน และมีพระราชบัญญัติโอนพิพิธภัณฑสถานให้มาขึ้นอยู่ในความดูแลของหอพระสมุดสำหรับพระนคร แต่ต่อมา วันที่ 15 มีนาคม 2468 ได้มีประกาศพระราชบัญญัติจัดตั้งพิพิธภัณฑสถานสำหรับพระนคร ตั้งแต่วันที่ 19 กันยายน 2469 ก็มีประกาศตั้งราชบัณฑิตยสภาให้ดูแลงานด้านโบราณคดี วรรณคดี ศิลปากร และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสำหรับพระนคร โดยมีสมเด็จพระบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงดำรงตำแหน่งนายกราชบัณฑิตยสภา

การเปลี่ยนแปลงของการจัดแสดงในพิพิธภัณฑสถาน

การเปลี่ยนแปลงของการจัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานได้เริ่มตั้งแต่ในปี พ.ศ.2469 เมื่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และศาสตราจารย์ยอร์ช เซเดส์ ได้ปรับปรุงการจัดแสดง ทำให้พิพิธภัณฑสถานเปลี่ยนจากพิพิธภัณฑสถานประเภททั่วไป เป็นพิพิธภัณฑสถานที่รวบรวมสงวนรักษาโบราณศิลปวัตถุ ซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ นอกจากนี้ ในวันที่ 25 ตุลาคม 2469 รัฐบาลได้ออกพระราชบัญญัติว่าด้วยการส่งโบราณวัตถุและศิลปวัตถุออกนอกประเทศ ซึ่งเป็นพระราชบัญญัติป้องกันการลักลอบนำโบราณวัตถุและศิลปวัตถุอันเป็น หลักฐานที่สำคัญทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์ออกนอกประเทศ โดยกำหนดให้ผู้จะนำต้องได้รับอนุมัติจากราชบัณฑิตยสภาก่อน

พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เสด็จพระราชดำเนินทรงเปิด "พิพิธภัณฑสถานสำหรับพระนคร" ในวันประกอบพระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา คือวันที่ 10 พฤศจิกายน 2469 ด้วยพระองค์เอง พร้อมด้วยสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระราชินี ต่อมาเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 แล้วใน พ.ศ.2476 รัฐบาลได้จัดตั้งกรมศิลปากรขึ้น สังกัดกระทรวงธรรมการ มีกองพิพิธภัณฑ์และโบราณคดีด้วยกองหนึ่งที่สังกัดกรมศิลปากร ต่อมากองนี้ได้เปลี่ยนชื่อใหม่เพื่อให้เหมาะสมกับการปฏิบัติงานในสมัยนั้น เป็นกองพิพิธภัณฑ์และโบราณวัตถุ จากนั้นได้เปลี่ยนอีกครั้งเป็น"กองโบราณคดี" โดยมีหน้าที่ดำเนินงานพิพิธภัณฑสถาน และดูแลโบราณสถานทั่วพระราชอาณาจักร

พ.ศ.2477 ได้มีการเปลี่ยนชื่อพิพิธภัณฑสถานสำหรับพระนคร เป็นพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสำหรับพระนคร พ.ศ.2478 ตราพระราชบัญญัติว่าด้วยโบราณสถาน ศิลปวัตถุ และ

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พ.ศ.2477 ซึ่งได้มีการปรับปรุงอีกเป็น "พระราชบัญญัติโบราณสถาน โบราณวัตถุ และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พ.ศ. 2504 " ให้พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติทุกแห่งอยู่ใน ความควบคุมดูแลของกองโบราณคดี กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ต่อมา มีพระราชกฤษฎี กาแบ่งส่วนราชการกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการพุทธศักราช 2518 ให้จัดตั้งกอง พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติขึ้นใหม่ โดยแยกออกจากกองโบราณคดี ให้มีหน้าที่รับผิดชอบเฉพาะงาน พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ

พ.ศ. 2538 ได้มีพระราชกฤษฎีกาการแบ่งส่วนราชการของกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ขึ้นโดยรวมเอากองโบราณคดีและกองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเข้าด้วยกัน เป็นหน่วยงานใหม่คือ " สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ " ในปี พ.ศ.2545 ได้มี พระราชกฤษฎีกาการแบ่งส่วนราชการของกระทรวง ทบวง กรมต่างๆ ขึ้น โดย สำนัก พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติได้แยกออกมาจากสำนักโบราณคดี เป็น "สำนักพิพิธภัณฑสถาน แห่งชาติ" ขึ้นตรงต่อกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ในปัจจุบัน

จากฐานข้อมูลพิพิธภัณฑ์ของศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) ได้จำแนก พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติออกเป็น 10 ภูมิภาค ประกอบด้วย

- ส่วนกลาง คือ กรุงเทพมหานคร
- ภูมิภาคที่ 1 ภาคกลาง จำนวน 11 จังหวัด ประกอบด้วย ชัยนาท นนทบุรี นครสวรรค์ ปทุมธานี พระนครศรีอยุธยา ลพบุรี สระบุรี สิงห์บุรี สมุทรปราการ อ่างทอง อุทัยธานี
- ภูมิภาคที่ 2 ภาคตะวันตก จำนวน 8 จังหวัด ประกอบด้วย กาญจนบุรี นครปฐม ประจวบคีรีขันธ์ เพชรบุรี ราชบุรี สมุทรสงคราม สมุทรสาคร สุพรรณบุรี
- ภูมิภาคที่ 3 ภาคเหนือตอนล่าง จำนวน 7 จังหวัด ประกอบด้วย กำแพงเพชร ตาก พิษณุโลก พิจิตร เพชรบูรณ์ สุโขทัย อุตรดิตถ์
- ภูมิภาคที่ 4 ภาคเหนือตอนบน จำนวน 8 จังหวัด ประกอบด้วย เชียงราย เชียงใหม่ น่าน พะเยา แพร่ แม่ฮ่องสอน ลำปาง ลำพูน
- ภูมิภาคที่ 5 ภาคตะวันออก จำนวน 8 จังหวัด ประกอบด้วย จันทบุรี ฉะเชิงเทรา ชลบุรี ตราด นครนายก ปราจีนบุรี ระยอง สระแก้ว
- ภูมิภาคที่ 6 ภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่าง จำนวน 8 จังหวัด ประกอบด้วย ชัยภูมิ นครราชสีมา บุรีรัมย์ ยโสธร ศรีสะเกษ สุรินทร์ อุบลราชธานี อำนาจเจริญ

- ภูมิภาคที่ 7 ภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนบน จำนวน 11 จังหวัด ประกอบด้วย กาฬสินธ์ ขอนแก่น นครพนม มหาสารคาม มุกดาหาร ร้อยเอ็ด เลย หนองคาย หนองบัวลำพู นครพนม สกลนคร อุดรธานี
- ภูมิภาคที่ 8 ภาคใต้ตอนบน จำนวน 7 จังหวัด ประกอบด้วย กระบี่ ชุมพร นครศรีธรรมราช พังงา ภูเก็ต ระนอง สุราษฎร์ธานี
- ภูมิภาคที่ 9 ภาคใต้ตอนล่าง จำนวน 7 จังหวัด ประกอบด้วย ตรัง นราธิวาส ปัตตานี พัทลุง สตูล สงขลา ยะลา

ข้อสังเกตประการหนึ่ง คือ ในประเทศไทยมีทั้งคำเรียกว่า "พิพิธภัณฑสถาน" และ "พิพิธภัณฑ์" **สมลักษณ์ เจริญพจน์** (2547) ได้ให้เหตุผลว่า อาจเป็นเพราะเป็นการปรับปรุงให้เข้ากับวิวัฒนาการของภาษาในปัจจุบัน เนื่องจากในสองทศวรรษที่ผ่านมา เมื่อมีการกล่าวถึงพิพิธภัณฑสถาน ก็มักนิยมเรียกกันย่อๆว่า "พิพิธภัณฑฯ" จนทำให้คำว่าพิพิธภัณฑสถานนั้นไม่ติดปาก ประกอบกับกิจการพิพิธภัณฑสถานในระยะแรกจำกัดอยู่แต่เพียงพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเท่านั้น เมื่อกิจการพิพิธภัณฑสถานได้แพร่หลายมากขึ้น หน่วยงานต่างๆจึงได้หลีกเลี่ยงที่จะใช้คำเรียกว่าพิพิธภัณฑสถาน และไปยึดคำพูดว่า "พิพิธภัณฑ์" มาเรียกหน่วยงานของตนแทน อาจเป็นเพราะเรียกง่ายกว่า และอาจพยายามที่จะทำให้เห็นว่ามีความแตกต่างกับพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ

<u>ความเป็นมาของพิพิธภัณฑ์ชุมชนในประเทศไทย</u>

นอกเหนือจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ และพิพิธภัณฑ์เมืองในสังกัดของสำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติแล้ว พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นหรือพิพิธภัณฑ์ชุมชนในประเทศไทยก็ได้ก่อกำเนิดขึ้นมาภายใต้กระบวนทัศน์ทางเลือกหรือการสื่อสารเพื่อการพัฒนาชุมชนเช่นเดียวกันกับพัฒนาการของพิพิธภัณฑสถานทั่วโลก

"พิพิธภัณฑ์ชุมชน" (community museum) ในนิยามว่า "**แหล่งหรือสถานที่รวบรวมและจัดแสดงหลักฐานทางโบราณคดี วัตถุโบราณ สิ่งของเครื่องใช้ วัตถุทางวัฒนธรรม รวมทั้งองค์ความรู้ภูมิปัญญาที่มีอยู่หรือเคยมีอยู่ในชุมชนหรือท้องถิ่นนั้น ๆ ซึ่งอาจจะเป็นสถานที่บ้านเรือน สิ่งก่อสร้างสมัยโบราณ ที่โดยอายุ รูปแบบทางศิลปะ สถาปัตยกรรม หรือประวัติความเป็นมาเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาเรื่องราวของชุมชนนั้น ๆที่รวมเรียกว่าโบราณสถาน แหล่งโบราณคดี หรืออาคารสถานที่ที่ก่อสร้างขึ้นใหม่เพื่อใช้จัดแสดงข้อมูล**

I23598062

หลักฐานทางโบราณคดีและทรัพยากรวัฒนธรรมต่าง ๆของชุมชนอีกด้วย" (สายันต์ ไพรชาญจิตร์, 2547 ก: 73)

นิยามนี้ได้ก่อให้เกิดความแตกต่างประการสำคัญระหว่างพิพิธภัณฑ์แห่งชาติกับพิพิธภัณฑ์ชุมชนหรือพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น โดยที่พิพิธภัณฑ์ทั่วไปมักเน้นการพัฒนาและแสดง "ของ" มากกว่าจะพัฒนาและแสดง "คน" *ในขณะที่พิพิธภัณฑ์ชุมชนจะให้ความสำคัญกับการแสดง "คน" พร้อมกับแสดง "ของ" และมีเป้าหมายอยู่ที่การพัฒนา "คน" ให้มีภูมิปัญญา* (สายันต์ ไพรชาญจิตร์, 2547 ข) นั่นคือ ในกระบวนการก่อตั้งพิพิธภัณฑ์ของชุมชนหรือของท้องถิ่นนั้น ผลที่ได้ก็คือคนในชุมชนที่เข้ามามีส่วนร่วมจะเกิดการเรียนรู้ร่วมกันทั้งที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาทางวัฒนธรรมของชุมชน เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับพิพิธภัณฑ์ ตลอดจนการเพิ่มทักษะและความสามารถในการตัดสินใจและการดำเนินงานด้วยตนเอง

พัฒนาการของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในประเทศไทยไว้นั้น อาจกล่าวได้ว่ามีมาโดยสำนึกทั่วไปพร้อมๆกับการเกิดพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ โดยอยู่ที่พระสงฆ์ ครู หรือผู้นำในชุมชนที่มีการเก็บรวบรวมวัตถุทางวัฒนธรรมอยู่ก่อนแล้ว แต่ยังไม่มีโอกาสจัดทำให้เป็นพิพิธภัณฑ์อย่างเป็นระบบ จนกระทั่งเกิดแรงกระตุ้นให้มีการทำพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นที่วัดม่วง จังหวัดราชบุรี ทำให้เกิดความตื่นตัว เกิดพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในด้านต่างๆในประเทศไทยเป็นจำนวนมาก (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2539)

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (2548) ได้กล่าวถึงสาเหตุของการเกิดขึ้นของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในประเทศไทยในช่วงหลายปีที่ผ่านมา จนกระทั่งมีจำนวนมากกว่า 800 แห่งทั่วประเทศว่าเกิดจากสาเหตุสำคัญหลายประการ ดังนี้

- <u>นโยบายของรัฐบาลกลาง</u> พิพิธภัณฑ์พื้นบ้านเกินครึ่งหนึ่งเกิดขึ้นจากนโยบายที่ร่างโดยหน่วยงานรัฐบาล โดยมีวัตถุประสงค์หลัก คือ (1) เพื่อกระจายอำนาจจากส่วนกลางออกสู่ท้องถิ่น (2) เพื่อปลูกฝังให้คนในท้องถิ่นเห็นความสำคัญของรากเหง้าและประวัติศาสตร์ความเป็นมาของตนเอง ซึ่งก่อให้เกิดความภูมิใจในอัตลักษณ์และภูมิปัญญาท้องถิ่น และ (3) เพื่อส่งเสริมนโยบายการสร้างงานและอาชีพให้กับชุมชนผ่านการท่องเที่ยว

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- <u>ความต้องการของคนในท้องถิ่นที่จะอนุรักษ์วัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ท้องถิ่น</u>ของตนเองที่กำลังจะสูญหายไป เช่น วิถีชีวิต ประเพณีสำคัญ ขนบธรรมเนียมและความเชื่อ เป็นต้น

ขณะเดียวกัน **ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล** ยังได้กล่าวถึงปัญหาที่พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นต้องเผชิญ โดยปัญหาหลักที่พบ สามารถสรุปได้ดังนี้

- <u>ปัญหาด้านการบริหารและการจัดการภายในพิพิธภัณฑ์</u> เพราะแม้ว่าพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นจะเกิดขึ้นจากนโยบายของรัฐบาลส่วนกลางและความต้องการของชุมชน แต่อำนาจในการตัดสินใจเรื่องนโยบายและแผนงานจัดการล้วนถูกกำหนดโดยหน่วยงานของรัฐเกือบทั้งสิ้น แผนงานเหล่านี้มักมีรูปแบบตายตัว ในขณะที่พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นแต่ละแห่งมีเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอและความน่าสนใจที่แตกต่างกันออกไป ในบางครั้งจึงไม่สามารถใช้แผนงานเดียวกันได้

- <u>ปัญหาความร่วมมือประสานงานกันระหว่างเจ้าหน้าที่จากหน่วยงานของรัฐและชาวบ้านในชุมชนอยู่ในระดับที่ต่ำ</u> ปัญหาเรื่องการประสานงานมักมีสาเหตุหลักจากการที่ชาวบ้านไม่ไว้วางใจในหน่วยงานของรัฐ เพราะกลัวว่ารัฐจะใช้อำนาจหลวงยึดเอาทรัพย์สินของชุมชนไป หรือในบางชุมชน ชาวบ้านเคยมีประสบการณ์ที่ไม่ประทับใจเกี่ยวกับการปฏิบัติงานของเจ้าหน้าที่รัฐ จึงไม่ให้ความร่วมมือ เป็นต้น

- <u>ปัญหาด้านการเงิน</u> แม้ว่ารัฐบาลจะให้การสนับสนุนในการก่อตั้ง แต่กลับไม่มีให้งบประมาณเพื่อการดูแลรักษาและพัฒนาอย่างยั่งยืน พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นหลายแห่งจึงอยู่ในสภาพเสื่อมโทรมเนื่องจากไม่มีเงินบำรุงรักษา การแก้ปัญหาเรื่องการเงินของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นอาจเป็นเรื่องที่ทำได้ยาก เนื่องจากต้องอาศัยปัจจัยทางเศรษฐกิจและสังคมอื่นๆ เข้ามาเกี่ยวข้องด้วย แต่เจ้าหน้าที่ของรัฐสามารถมีส่วนร่วมในการแก้ปัญหาได้โดยเริ่มจากการปรับมุมมองของตนเอง ให้ความเคารพและเข้าใจรูปแบบภูมิปัญญาท้องถิ่น ซึ่งถือเป็นเรื่องละเอียดอ่อน นอกจากนี้ ควรให้คนท้องถิ่นได้มีส่วนร่วมในการจัดการบริหารอย่างแท้จริง โดยอาศัยแผนงานที่มีความยืดหยุ่นตามสถานการณ์ของพิพิธภัณฑ์แต่ละที่

จากประวัติศาสตร์และพัฒนาการของพิพิธภัณฑสถานดังได้กล่าวมาในข้างต้นนั้น และจากการอ่านทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของพิพิธภัณฑ์ ทำให้ผู้วิจัยได้ข้อสรุปเกี่ยวกับความเหมือนและความต่างของพิพิธภัณฑ์โดยทั่วไปกับพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น โดยอาจสรุปความต่างของพิพิธภัณฑ์โดยทั่วไปกับพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นนั้น ได้ดังนี้

ความต่างของพิพิธภัณฑ์แห่งชาติ/โดยทั่วไปและพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น		
ความต่าง	**พิพิธภัณฑ์แห่งชาติ/โดยทั่วไป**	**พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น**
แนวคิดเบื้องหลัง	▪ กระบวนทัศน์แห่งความทันสมัย ▪ แนวคิดการสื่อสารแบบจากบนลงล่าง ▪ แนวคิดแห่งความเป็นเจ้าอาณานิคม ▪ entry as a privilege	▪ กระบวนทัศน์หลังทันสมัย ▪ แนวคิดการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมเพื่อการพัฒนาชุมชน ▪ แนวคิดแห่งความหลากหลายทางวัฒนธรรม (cultural diversity) ▪ entry as a right
รูปแบบการสื่อสาร	▪ <u>แบบจำลองการสื่อสาร</u> เป็นการสื่อสารทางเดียว (transmission) ผ่านการจัดแสดงหรือการจัดนิทรรศการ ▪ <u>ความหมายของตัวบท</u> มีความหมายหนึ่งเดียว ▪ <u>ผู้ส่งและผู้รับ</u> ผู้ส่ง/ภัณฑารักษ์/ผู้จัดนิทรรศการและผู้รับสาร/ผู้ชม/ชุมชนแยกส่วนกัน ผลคือไม่รู้สึกผูกพัน ไม่รู้สึกถึงความเป็นเจ้าของ	▪ <u>แบบจำลองการสื่อสาร</u> เป็นการสื่อสารสองทาง มุ่งสร้างความหมายร่วมกัน (ritaulistic) ผ่านการจัดแสดง การนำเสนอ การจัดนิทรรศการ กิจกรรมพิเศษอื่นๆ ▪ <u>ความหมายของตัวบท</u> มีความหมายที่หลากหลาย ▪ <u>ผู้ส่งและผู้รับ</u> ผู้ส่งและผู้รับมีความสัมพันธ์กัน ทุกฝ่ายมีส่วนร่วมในกระบวนการทำงานพิพิธภัณฑ์ในทุกขั้นตอน ผลคือความรู้สึกมีส่วนร่วม เป็นส่วนหนึ่งกับพิพิธภัณฑ์ มีความผูกพัน และรู้สึกว่าเป็นเจ้าของ
การทำงานพิพิธภัณฑ์	<u>การเก็บสะสมวัตถุสิ่งของ</u> ▪ มุ่งเน้นการสะสมเพิ่มพูนของวัตถุสิ่งของ โดยเฉพาะสิ่งที่จับต้องได้ <u>กระบวนการทำงาน</u> ▪ จำกัดเฉพาะบุคลากรของพิพิธภัณฑ์/ผู้เชี่ยวชาญ	<u>การเก็บสะสมวัตถุสิ่งของ</u> ▪ สะสมวัตถุและสนใจใน "กระบวนการใช้ประโยชน์" ของวัตถุนั้น ▪ ให้ความสำคัญกับสิ่งที่ไม่สามารถจับต้องได้ด้วย เช่น ความทรงจำของชุมชน ขนบธรรมเนียมประเพณี เพลงพื้นบ้าน ฯลฯ <u>กระบวนการทำงาน</u> ▪ ความร่วมมือร่วมใจของเจ้าของวัฒนธรรม
ธรรมชาติของพิพิธภัณฑ์	▪ เห็นพิพิธภัณฑ์ที่ตัวตึกหรืออาคาร	▪ เห็นพิพิธภัณฑ์ที่กระบวนการทำงานร่วมกันของเจ้าของวัฒนธรรม

สำหรับความเหมือนของพิพิธภัณฑ์โดยทั่วไปกับพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นนั้น อาจสรุปได้ดังนี้

- ภาพการรับรู้ของผู้คนที่มีต่อพิพิธภัณฑ์ ว่ายังคงเป็นเพียงกรุสมบัติหรือคลังเก็บของเก่า และแม้ว่าจะเห็นว่าพิพิธภัณฑ์มีประโยชน์และจำเป็นต้องมี แต่ก็ไม่ไป
- หน้าที่หรือบทบาทของพิพิธภัณฑ์ ในการเป็นเครื่องมือให้การศึกษาต่อชุมชน และการถูกใช้ประโยชน์ในมิติอื่นๆ อาทิ มิติทางการเมือง มิติทางเศรษฐกิจ และมิติทางวัฒนธรรม เป็นต้น
- ปัญหาที่เกิดขึ้นกับพิพิธภัณฑ์ ยกตัวอย่างเช่น ปัญหาด้านการบริหารจัดการและการได้รับงบประมาณสนับสนุน

2.1.2 ประเภทของพิพิธภัณฑ์

การแบ่งประเภทของพิพิธภัณฑสถานนั้นอาจใช้เกณฑ์ในการจำแนกได้หลากแบบ ในที่นี้จะจำแนกประเภทของพิพิธภัณฑสถานตามเกณฑ์ที่ **จิรา จงกล** (2532) อดีตผู้อำนวยการกองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติได้สรุปไว้ ดังนี้

(1) พิพิธภัณฑสถานตามลักษณะการบริหารหรือผู้เป็นเจ้าของ ได้แก่ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พิพิธภัณฑสถานแห่งรัฐ พิพิธภัณฑสถานเทศบาล พิพิธภัณฑสถานจังหวัด พิพิธภัณฑสถานมหาวิทยาลัย พิพิธภัณฑสถานโรงเรียน พิพิธภัณฑสถานเอกชน เป็นต้น การแบ่งดังกล่าวแสดงถึงลักษณะการควบคุมหรือผู้เป็นเจ้าของ เช่น พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติก็แสดงว่าเป็นของรัฐบาลแห่งชาตินั้น พิพิธภัณฑสถานเทศบาลก็ขึ้นอยู่กับเทศบาล พิพิธภัณฑสถานเอกชนก็เป็นของเอกชน เป็นต้น ทั้งนี้ พิพิธภัณฑสถานดังกล่าวแต่ละแห่งอาจจะเป็นพิพิธภัณฑสถานในวิชาการแขนงต่างๆ กันได้

(2) พิพิธภัณฑสถานตามลักษณะของแขนงวิชาการ ได้แก่ ศิลปะ ประวัติศาสตร์ วิทยาศาสตร์ ธรรมชาติวิทยา เป็นต้น พิพิธภัณฑสถานในสมัยเริ่มแรกนั้น มิได้มีการแบ่งแยกประเภท แต่เป็นพิพิธภัณฑสถานที่รวมวิชาการทุกแขนงไว้ ต่อมาเมื่อวิทยาการในโลกเจริญก้าวหน้าขึ้นและมีการรวบรวมของมากประเภทจำนวนมากขึ้น จึงเริ่มมีการแบ่งประเภท หรือจัดแบ่งออกเป็นแผนกต่างๆ และนับวันพิพิธภัณฑสถานก็ยิ่งเฉพาะเจาะจงเป็นชนิดหนึ่งชนิดใดมากขึ้นทุกที บางแห่งจัดแสดงสิ่งของเพียงอย่างเดียว เช่น พิพิธภัณฑสถานเรือไวกิ้ง ฯลฯ

เมื่อสภาการพิพิธภัณฑ์ระหว่างชาติหรือ Icom จัดตั้งคณะกรรมการระหว่างชาติว่าด้วยพิพิธภัณฑสถานแขนงต่างๆ ก็ได้พิจารณาถึงชนิดของพิพิธภัณฑสถานซึ่งแพร่หลายอยู่ในปัจจุบัน ในการสัมมนาของ Unesco เรื่องบทบาททางการศึกษาของพิพิธภัณฑสถาน (The Educational Role of Museums) ที่ประเทศบราซิล เมื่อ พ.ศ. 2501 ได้แบ่งประเภทของพิพิธภัณฑสถานในการอภิปรายไว้รวม 9 ประเภท (จิรา จงกล, 2532) ได้แก่

(1) พิพิธภัณฑ์สถานศิลป (Art museums)
(2) พิพิธภัณฑสถานศิลปสมัยใหม่ (Modern Art museums)
(3) พิพิธภัณฑสถานโบราณคดีและประวัติศาสตร์ (Archaeology and History museums)
(4) พิพิธภัณฑสถานชาติพันธุวิทยาและพื้นเมือง (Ethnology and Folklore museums)
(5) พิพิธภัณฑสถานธรรมชาติวิทยา (Natural Science museums)
(6) พิพิธภัณฑสถานวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี (Museums of science and technology)
(7) พิพิธภัณฑสถานส่วนภูมิภาค (Regional museums)
(8) พิพิธภัณฑสถานเฉพาะเรื่อง (Specialized museums)
(9) พิพิธภัณฑสถานมหาวิทยาลัย (University museums)

สำหรับกรณีของพิพิธภัณฑสถานในประเทศไทย **ประภัสสร โพธิ์ศรีทอง** (2548) ได้จัดแบ่งกลุ่มพิพิธภัณฑสถานออกเป็น 3 กลุ่ม คือ กลุ่มแรกเป็นพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ซึ่งปัจจุบันอยู่ภายใต้การดำเนินงานของกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม กลุ่มที่สองเป็นพิพิธภัณฑสถานที่ดำเนินงานโดยหน่วยงานอื่นๆของรัฐ ที่นอกเหนือจากกรมศิลปากร และกลุ่มที่สามเป็นพิพิธภัณฑสถานในท้องถิ่น ซึ่งส่วนใหญ่ดำเนินงานโดยวัด ชุมชน และนักสะสมเอกชนในท้องถิ่น

ในส่วนของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นนั้น **ประภัสสร โพธิ์ศรีทอง** ได้จำแนกประเภทออกตามลักษณะของการก่อตั้ง ดังนี้คือ

- <u>พิพิธภัณฑ์วัด</u> ที่เกิดขึ้นจากพระภิกษุผู้สนใจเก็บรวบรวมสิ่งของเครื่องใช้ที่ตกทอดมาในวัด แล้วจัดตั้งขึ้นเป็นพิพิธภัณฑ์ มีการสะสมเพิ่มเติมโดยการเสาะแสวงหา

หรือรับบริจาคจากญาติโยมที่ศรัทธา การสนับสนุนส่วนมากมาในรูปของการบริจาคเงินและสิ่งอำนวยความสะดวกให้พิพิธภัณฑ์จากผู้มีจิตศรัทธา

- <u>พิพิธภัณฑ์พื้นบ้าน</u> ที่เกิดจากนักสะสมที่เก็บรวบรวมสิ่งของที่ตนสนใจเพื่อตอบสนองความอยากรู้ของตนเองแล้วขยายมาเป็นพิพิธภัณฑ์ตามกำลังกายและกำลังทรัพย์ของตนเอง โดยไม่มีการสนับสนุนจากภาครัฐ พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นยังเกิดจากกลุ่มชาวบ้านที่เก็บรวบรวมข้าวของเครื่องใช้พื้นบ้านที่กำลังจะสูญหายมาจัดตั้งเป็นพิพิธภัณฑ์เพื่อให้คนท้องถิ่นได้เข้าใจและภูมิใจในรากเหง้าทางวัฒนธรรมของตนเอง และเผยแพร่วัฒนธรรมของตนให้คนต่างถิ่นได้เรียนรู้ โดยสิ่งของในพิพิธภัณฑ์พื้นบ้านอาจเป็นของเฉพาะประเภทหรือหลากหลายประเภทที่สะท้อนคุณค่าภูมิปัญญาท้องถิ่น หรือสิ่งเกี่ยวเนื่องกับพัฒนาการทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมท้องถิ่นเป็นส่วนใหญ่ แต่ก็มีพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นหลายแห่งได้เก็บรักษาสิ่งของที่มีคุณค่าทางด้านโบราณคดีและประวัติศาสตร์ไว้ด้วยเช่นกัน

  รูปแบบการดำเนินงานของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นนี้มีหลากหลายรูปแบบ เช่น พิพิธภัณฑ์วัดส่วนใหญ่ดำเนินการโดยพระสงฆ์และผู้ที่ทำงานให้วัด พิพิธภัณฑ์ของนักสะสมเอกชนส่วนมากดำเนินงานด้วยระบบครอบครัว และพิพิธภัณฑ์ชุมชนมักมีกรรมการดำเนินงาน แต่สิ่งที่เหมือนกัน คือ ไม่ได้รับการสนับสนุนใดๆ จากภาครัฐ และขาดปัจจัยสนับสนุนอื่นๆที่จะพัฒนางานตามกระบวนการทางพิพิธภัณธ์

จากการแบ่งประเภทของพิพิธภัณฑ์ดังกล่าว หากเราเทียบเคียงเข้ากับแบบจำลองพิพิธภัณฑ์ของ Hooper-Greenhill (2000) อาจกล่าวได้ว่า พิพิธภัณฑสถานในประเทศไทยที่ดำเนินการตามแบบจำลอง "modernist museum" ส่วนใหญ่แล้วจะเป็นพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พิพิธพัณฑ์เมือง และพิพิธภัณฑ์ชุมชน/พื้นบ้าน/ท้องถิ่นจะดำเนินการตามแบบจำลองของ "post-museum" ภายใต้แนวคิดของการมีส่วนร่วมในการดำเนินงานพิพิธภัณฑ์ชุมชน เพื่อให้พิพิธภัฑณ์ได้เป็นเครื่องมือในการพัฒนาและสร้างศักยภาพของคนในชุมชน อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า ปัญหาและอุปสรรคประการสำคัญของพิพิธภัณฑ์ชุมชนที่ดำเนินการไม่สำเร็จในประเทศไทยคือ การก้าวข้ามไม่พ้นแบบจำลองแห่งความทันสมัยของพิพิธภัณฑ์แห่งชาติ และหากเทียบเคียง

เข้ากับเรื่องของสื่อพื้นบ้านอื่นๆในประเทศไทยแล้ว พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นที่ตั้งขึ้นมาแล้วแต่อยู่ได้ไม่ยั่งยืนนั้น อาจเป็นเพราะมีแต่การ "ใช้" แต่ไม่บำรุงรักษาและ/หรือขาดการพัฒนา

2.1.3 บทบาทและหน้าที่ของพิพิธภัณฑ์

ในฐานะสถาบันของประชาชน พิพิธภัณฑสถานมีหน้าที่หรือจะต้องทำงานทั้ง "**งานหลังฉาก**" และ "**งานหน้าฉาก**" สำหรับงานภายในหรืองานหลังฉากประกอบด้วย หน้าที่รวบรวมวัตถุ หน้าที่ศึกษาค้นคว้า และหน้าที่สงวนรักษา ส่วนงานหน้าฉากที่เป็นกิจกรรมบริการชุมชน ได้แก่ การจัดแสดง การให้การศึกษา และการเผยแพร่ความรู้ทางเอกสารสิ่งพิมพ์ **จิรา จงกล** (2532) ได้ให้รายละเอียดของหน้าที่แต่ละประเภทของพิพิธภัณฑสถานไว้ดังนี้

(1) **หน้าที่การรวบรวมวัตถุ** (collecting)

จากประวัติพัฒนาการของกิจการพิพิธภัณฑสถานจะเห็นได้ว่า พิพิธภัณฑสถานเริ่มต้นจากการสะสมสมบัติของบรรดากษัตริย์ เจ้านาย ขุนนาง และนักบวช นอกจากรวบรวมสะสมทรัพย์สินสมบัติมีค่าแล้ว ยังมีสิ่งของที่แปลกและหายาก การสะสมรวบรวมนี้ส่วนใหญ่เพื่อไว้โอ้อวดและแสดงฐานะความมั่งคั่งความสำคัญของตน

ในยุคเริ่มต้นของกิจการพิพิธภัณฑสถานสำหรับประชาชน (public museum) พิพิธภัณฑสถานได้รับสิ่งของที่มีผู้บริจาคมอบให้มากมาย พิพิธภัณฑสถานของรัฐในยุคแรกเริ่มนั้นจึงต้องรวบรวมวัตถุทุกชนิดที่มีผู้บริจาคให้ ไม่ว่าจะเป็นโบราณวัตถุ ศิลปวัตถุ สิ่งของแปลกประหลาดซึ่งเกิดขึ้นจากธรรมชาติ เช่น ไม้กลายเป็นหิน เหล็กไหล ลูกอุกกาบาต หิน แร่ ไข่นกกระจอกเทศ ฯลฯ จึงปรากฏว่าในพิพิธภัณฑสถานสมัยแรกๆ จะต้องจัดแสดงห้องของแปลก (curiosity) ไว้ให้ประชาชนได้เข้าชม

สำหรับการรวบรวมวัตถุของพิพิธภัณฑสถานนั้น แหล่งที่มาของการสะสมรวบรวม ได้แก่ การได้รับบริจาควัตถุจากประชาชน การรวบรวมวัตถุที่เกิดขึ้นจากผลการขุดค้นทางโบราณคดี และการรวบรวมวัตถุโดยการจัดซื้อ

(2) **<u>หน้าที่ตรวจสอบ จำแนกแยกประเภท และศึกษาวิจัย</u>** (Indentifying, classifying, research)

เมื่อพิพิธภัณฑสถานเก็บรวบรวมวัตถุใดเข้าพิพิธภัณฑสถาน ก็จะต้องตรวจสอบว่าวัตถุนั้นคืออะไร จำแนกแยกประเภท กำหนดอายุ แบบสมัย ที่มาของวัตถุ ฯลฯ ให้ได้ หากรวบรวมวัตถุได้แล้วแต่ยังไม่สามารถตรวจสอบจำแนกตามลักษณะวัตถุได้ ก็จะต้องทำการศึกษาวิจัยค้นคว้าให้ได้แบบสมัย อายุ โดยวิธีการศึกษาเปรียบเทียบและวิธีทดลองตรวจสอบหรือพิสูจน์หาอายุทางวิทยาศาสตร์ เพื่อให้ได้ข้อมูลเรื่องราวที่แน่นอน

(3) **<u>หน้าที่การทำบันทึกหลักฐาน</u>** (recording)

การทำบันทึกหลักฐาน คือ การจัดทำทะเบียนวัตถุทุกชิ้นที่รวบรวมเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑสถาน สมุดทะเบียนและบัตรทะเบียนวัตถุนั้นจะต้องมีสถานที่เก็บรักษาที่ปลอดภัยทั้งจากอัคคีภัย โจรภัย และภัยธรรมชาติ เช่น สัตว์แมลงกินกระดาษ ตลอดจนความชื้นหรือความร้อนที่จะทำให้กระดาษชื้นเกินไปหรือแห้งกรอบ หลักฐานวัตถุจากทะเบียนนี้จะเป็นเอกสารเบื้องต้นของการค้นคว้าวิจัยทางวิชาการ

(4) **<u>หน้าที่ซ่อมสงวนรักษาวัตถุ</u>** (conservation and preservation)

ถือเป็นหน้าที่สำคัญที่พิพิธภัณฑสถานจะต้อง “สงวนรักษา” วัตถุที่รวบรวมไว้ให้คงทนถาวร ไม่มีการเสื่อมสภาพ ในปัจจุบันความรู้ทางวิทยาศาสตร์ก้าวหน้ามาก การดูแลรักษาวัตถุของพิพิธภัณฑสถานจึงใช้หลักการและเทคนิคทางวิทยาศาสตร์ที่จะทำการ “สงวนรักษา และซ่อมรักษา” วัตถุทุกประเภทให้คงสภาพดีตลอดไป ในหลักการที่เป็นทางปฏิบัตินั้น วัตถุทุกชิ้นที่จะรวบรวมรักษาไว้เป็นสมบัติของพิพิธภัณฑสถานจะต้องให้เจ้าหน้าที่สงวนรักษา (conservator) ตรวจสภาพ ทำความสะอาด หรือปฏิบัติการป้องกันการเสื่อมสภาพก่อนส่งเข้าจัดแสดงหรือเก็บรักษาในคลัง วัตถุที่ชำรุดจะต้องซ่อมรักษาเสียก่อน

(5) **<u>หน้าที่รักษาความปลอดภัย</u>** (museum security)

หน้าที่ของพิพิธภัณฑสถานเป็นที่รู้จักกันดีว่าต้องปกป้องคุ้มครองวัตถุที่รวบรวมไว้ให้ปลอดภัย ได้แก่การสงวนรักษาให้ปลอดภัยจากการเสื่อมชำรุดตามสภาพกาลเวลา และคุ้มครองความปลอดภัยจากโจรภัยและอัคคีภัย

(6) **<u>หน้าที่การจัดแสดง</u>** (exhibition)

งานในหน้าที่ซึ่งกล่าวมาแล้วทั้ง 5 ประการนั้น เป็นงานหน้าที่หลังฉาก (behind the scene) ของพิพิธภัณฑสถาน งานจัดแสดงเป็นงานหน้าที่ซึ่งแสดงหน้าฉาก ส่วนใหญ่แล้วประชาชนทั่วไปจะมองพิพิธภัณฑสถานเพียงหน้าฉาก และไม่สนใจงานในหน้าที่หลังฉาก ฉะนั้นพิพิธภัณฑสถานในปัจจุบันจึงหันมาสนใจปรับปรุงงานหน้าฉากกันอย่างกว้างขวาง

เมื่อพิพิธภัณฑสถานได้หันมาให้ความสำคัญกับการเป็นสถาบันที่ให้ทั้งความรู้และความเพลิดเพลินแก่ประชาชนทุกประเภท ทุกวัย ทุกระดับการศึกษา ทำให้พิพิธภัณฑสถานจะต้องจัดแสดงด้วยเทคนิคที่ดึงดูดความสนใจของผู้เข้าชม ในขณะเดียวกัน การจัดแสดงจะต้องให้ทั้งความรู้และให้ทั้งความเพลิดเพลินด้วย

พิพิธภัณฑสถานในหลายแห่งจะมีเทคนิคการจัดแสดงที่แตกต่างกัน ยกตัวอย่างเช่น พิพิธภัณฑสถานศิลปะ จัดแสดงวัตถุน้อยชิ้นแต่คัดเลือกแต่ชิ้นที่เยี่ยมยอด ใช้แสงสี ฉากหลัง ตู้จัดแสดงพิเศษเพื่อจัดวางวัตถุให้ดูเด่นเชิดชูความงามของแต่ละชิ้น ส่วนพิพิธภัณฑสถานธรรมชาติวิทยาก็ใช้เทคนิคการจัดแสดงสัตว์พร้อมด้วยสิ่งแวดล้อม (habitat group) ใช้เทคนิคฉากละคร (diorama technique) เพื่อจัดแสดงสัตว์ที่เป็นกลุ่มอยู่ในบรรยากาศธรรมชาติ เหมือนชีวิตจริง ทำให้ผู้ดูสนุกเพลิดเพลิน และขณะเดียวกันก็ได้เรียนรู้เรื่องของสัตว์แต่ละชนิดโดยไม่ต้องใช้ตัวหนังสือบรรยาย สำหรับพิพิธภัณฑสถานที่จัดแสดงเครื่องเรือนข้าวของเครื่องใช้ ซึ่งเคยจัดตั้งเป็นพวกๆ แออัดนั้น ก็เปลี่ยนมาใช้เทคนิคการจัดแสดงให้อยู่ในสภาพจริงของแต่ละสมัย เป็นการจัดแสดงที่เรียกว่า period room technique

ที่สำคัญก็คือ การจัดแสดงถาวรนั้นจะต้องไม่ถาวรตลอดไป แต่จะต้องมีการเปลี่ยนแปลงปรับปรุงอยู่เสมอ เพื่อไม่ให้ผู้เข้าชมเบื่อหน่าย และนอกจากการจัดแสดงถาวรแล้ว พิพิธภัณฑสถานจะต้องมีการจัดแสดงพิเศษหรือจัดแสดงชั่วคราว (temporary exhibition) หรือมี

ห้องซึ่งจัดแสดงซึ่งเปลี่ยนแปลงเนื้อหาอยู่เป็นประจำ (changing exhibition) เพื่อเรียกร้องให้ประชาชนเข้าชมใช้บริการของพิพิธภัณฑสถานอยู่ตลอดเวลา

(7) **<u>หน้าที่ให้การศึกษา</u> (museum education)**

คำว่า "museum education" เป็นคำใหม่ เป็นเรื่องที่พึ่งตื่นตัวรับเข้าเป็นหน้าที่ของพิพิธภัณฑสถานกันอย่างจริงจังเมื่อภายหลังสงครามโลกครั้งที่สองนี้เอง เมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงและมีการเรียกร้องให้พิพิธภัณฑสถานมีบริการเพื่อการศึกษาแก่คนทุกระดับ ทุกประเภท ทุกวัยขึ้นแล้ว พิพิธภัณฑสถานได้มีการปรับปรุงตัวเองกันอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะการจัดแสดงที่จะต้องให้ทั้งความรู้และความเพลิดเพลินและเหมาะสมแก่คนทุกระดับการศึกษา จะต้องมีกิจกรรมและบริการด้านการศึกษา มีเจ้าหน้าที่การศึกษา (museum education officer) เป็นผู้รับผิดชอบดำเนินกิจกรรมการศึกษาแก่เยาวชน และประชาชน ชุมชนทุกประเภท นอกเหนือจากนั้นแล้ว ยังขยายกิจกรรมถึงบริการแก่บุคคลประเภทพิเศษ เช่น คนพิการ หูหนวก ตาบอด ตลอดจนมีการจัดกิจกรรมนำวัตถุในพิพิธภัณฑสถานออกไปแสดงให้ความรู้ความเพลิดเพลินแก่ชุมชนในชนบทที่ห่างไกลอีกด้วย

(8) **<u>หน้าที่ทางสังคม</u> (social function)**

เมื่อกล่าวว่าพิพิธภัณฑสถานมีหน้าที่รับผิดชอบต่อสังคม หมายความว่า พิพิธภัณฑสถานจะต้องเป็นสถาบันที่เปลี่ยนแปลงปรับตัวไปตามสภาพความเปลี่ยนแปลงของสังคม ดำเนินกิจกรรมตามความต้องการของสังคม จัดบริการแก่ชุมชนอย่างกว้างขวาง ซึ่งมีผลให้พิพิธภัณฑสถานได้กลายเป็นศูนย์ของชุมชน (community center) ดังเช่น พิพิธภัณฑสถานบางแห่งได้คำนึงถึงปัญหาสังคมที่พิพิธภัณฑสถานมีส่วนช่วยได้ ดังเช่น พิพิธภัณฑสถานกรุงนิวยอร์ค (New York City Museum) ได้จัดนิทรรศการพิเศษ เรื่อง Drug Problem ซึ่งเป็นปัญหาหนักในกรุงนิวยอร์ค คือเรื่องยาเสพติด นิทรรศการพิเศษจะแสดงประวัติ สาเหตุยาเสพติดทุกชนิดทุกประเภท โทษ และผลขั้นสุดท้าย เพื่อให้ความรู้ความเข้าใจแก่ผู้รู้เท่าไม่ถึงการณ์ที่จะสามารถป้องกันตนเอง และแก้ไขปัญหาตนเอง

พิพิธภัณฑสถานส่วนมากในปัจจุบันได้พยายามพัฒนาบริการความสะดวกสบายแก่ผู้เข้าชม สร้างบรรยากาศให้ผู้เข้าชมรู้สึกว่าได้รับการต้อนรับ มีความสบายใจเพลิดเพลินอยู่ตลอดเวลา อาคารปรับอากาศ มีห้องจำหน่ายอาหารจำหน่ายเครื่องดื่ม ห้องจำหน่ายหนังสือและของที่ระลึก

มีบริการสาธารณะ เช่น โทรศัพท์ ไปรษณีย์ ห้องสุขา ห้องนั่งพักผ่อน มีห้องสมุดสำหรับผู้ต้องการอ่านค้นคว้า

นอกจากบริการความสะดวกสบายแล้ว พิพิธภัณฑสถานยังได้จัดกิจกรรมต่างๆ ที่อำนวยความรู้ความเพลิดเพลิน เช่น จัดให้มีการบรรเลงดนตรี จัดการแสดงละคร จัดการละเล่นตามเทศกาล จัด การแสดงพื้นเมืองหรืองานออกร้านต่างๆ เป็นต้น

นอกเหนือจากนั้นแล้ว โดยทั่วไปพิพิธภัณฑสถานจะมีแผนกประชาสัมพันธ์ (public relations) ที่จะติดต่อประสานงานกับสื่อมวลชน เพื่อเผยแพร่ข้อมูลข่าวสารต่างๆของพิพิธภัณฑสถานไปสู่ประชาชนอีกด้วย

ในส่วนของประเทศไทยนั้น **สำนักพิพิธภัณสถานแห่งชาติ** (2548) ได้จำแนกภารกิจหน้าที่ของพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติไว้ 8 ประการด้วยกัน ได้แก่

(1) ศึกษา ค้นคว้า วิเคราะห์ วิจัย สำรวจ รวบรวมและเก็บรักษา โบราณวัตถุศิลปวัตถุและวัตถุทางชาติพันธุ์ที่เป็นฐานของมนุษย์และสิ่งแวดล้อม
(2) จัดทำทะเบียนวัตถุทุกประเภทในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เพื่อการควบคุมและการรักษาความปลอดภัย และเพื่อเป็นข้อมูลทางด้านวิชาการ
(3) นำเสนอนิทรรศการถาวร ชั่วคราวและผลิตเอกสารทางวิชาการเพื่อเผยแพร่
(4) บริการการศึกษาสำหรับผู้เข้าชมด้วยนวัตกรรมและสื่อทุกสื่อ
(5) ดำเนินการตรวจพิสูจน์ ประเมิณคุณค่าของโบราณวัตถุ ศิลปวัตถุและวัตถุทางชาติพันธุ์
(6) ควบคุมและประสานการนำเข้าและส่งออกโบราณวัตถุ ศิลปวัตถุเข้าหรือออกนอกราชอาณาจักร กำกับดูแลการประกอบการค้าโบราณวัตถุศิลปวัตถุที่อยู่ในข่ายการควบคุมตาม พ.ร.บ.โบราณสถาน โบราณวัตถุ ศิลปวัตถุและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พ.ศ.2504(ฉบับปรับปรุง พ.ศ.2535)
(7) ให้คำปรึกษา แนะนำ ตอบข้อหารือทางวิชาการ
(8) การควบคุมการบริหารทั่วไปในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ

จากบทบาทและหน้าที่ดังกล่าว หากใช้เกณฑ์ความเก่า/ใหม่เข้ามาเทียบเคียงกับบทบาทและหน้าที่ของพิพิธภัณฑ์แล้ว เราอาจแบ่งบทบาทและหน้าที่ของพิพิธภัณฑ์ได้เป็น 2 ประเภท คือ **หน้าที่เก่า** (old/tradition function) **และหน้าที่ใหม่** (new function)

สำหรับหน้าที่เก่านั้น คือ ภารกิจของพิพิธภัณฑ์ดังที่ผู้วิจัยได้ประมวลมาไว้ในข้างต้น ในขณะที่หน้าที่ใหม่นั้น ผู้วิจัยได้สรุปหน้าที่ใหม่ของพิพิธภัณฑ์จากการอ่านและทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับเรื่องพิพิธภัณฑ์ออกมาเป็น 2 ประเภท ดังนี้คือ

(1) หน้าที่ทางวัฒนธรรม

พิพิธภัณฑ์ภายใต้หน้าที่นี้ยึดหลักการสำคัญจากแนวคิด post-colonial และแนวคิดความหลากหลายทางวัฒนธรรม (cultural diversity) โดยพิพิธภัณฑ์จะเปรียบเสมือนกับ **"sites of contested identity"** หรือเครื่องมือในการให้ได้กลับคืนมาซึ่งอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาติหรือชุมชนของตนเองที่สูญหายไปในระหว่างการตกอยู่ภายใต้ลัทธิอาณานิคม (Kaeppler, 1994) รวมตลอดถึงกระบวนการทำพิพิธภัณฑ์และการนำเสนอนิทรรศการจะเป็นกระบวนการเปิดพื้นที่หรือสร้างความหลากหลายให้กับกลุ่มคนชายขอบหรือกลุ่มวัฒนธรรมย่อยต่างๆ อาทิ กลุ่มผู้หญิง กลุ่มคนแก่ กลุ่มชาติพันธุ์ โดยมีเป้าหมายให้กลุ่มคนเหล่านี้ได้มีโอกาสในการกำหนดและนิยามอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมด้วยตนเอง

ยกตัวอย่างเช่น พิพิธภัณฑ์บิชอพ (Bishop museum) ที่จัดแสดง "ของศักดิ์สิทธิ์" ซึ่งส่วนใหญ่แล้วจะเป็นของเก่าแก่จากอดีตของชาวฮาวาย ที่ Hawaiien Hall การนำเสนอของศักดิ์สิทธิ์ของชาวฮาวายนี้ได้ทำหน้าที่ในการนำเสนออัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวฮาวายและลูกครึ่งฮาวายในอเมริกา ที่ปรารถนาจะเทียบเคียงกับอัตลักษณ์ดั้งเดิมของตนเองแต่ไม่ต้องการที่จะกลับไปสู่อดีตที่ซึ่งมีความแตกต่างทางสังคมสูง พร้อมๆกับการส่งต่อความเข้าใจและความเสมอภาคทางวัฒนธรรมในกลุ่มคนที่ไม่ใช่ฮาวายอีกด้วย (Kaeppler, 1994)

(2) หน้าที่ทางการเมือง

พิพิธภัณฑ์ภายใต้หน้าที่นี้ประการหนึ่งมีความเกี่ยวพันกับหน้าที่ทางการศึกษาในรูปแบบเดิมแต่เปลี่ยนจากการให้ความรู้ตามหลักสาขาวิชาต่างๆ มาเป็นการให้ความรู้หรือสอนผู้ดู/ผู้ชมว่าชีวิตของผู้อื่น/กลุ่มอื่นเป็นเช่นไรและชีวิตของเราเป็นเช่นไร ด้วยการให้นิยามแห่งความเป็น

ชาติ ผ่านกระบวนการ "คัดออก" และ "เลือกเข้า" ของวัตถุสิ่งของที่นำมาจัดแสดง ตลอดจนการสอดแทรกอุดมการณ์ทางการเมืองของภาครัฐในขณะนั้นผ่านรูปแบบและเทคนิควิธีการนำเสนอหรือการจัดนิทรรศการภายในพิพิธภัณฑ์ โดยมีวัตถุประสงค์ในการเปลี่ยนแปลงทัศนคติและพฤติกรรมของผู้เข้าชมพิพิธภัณฑ์ ยกตัวอย่างเช่น พิพิธภัณฑสถานในกลุ่มประเทศสังคมนิยมและคอมมิวนิสต์ที่นำเสนอนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์ โดยใช้ประเด็นเรื่องความแตกต่างระหว่างสังคมทาสและสังคมศักดินา (นิคม มูสิกะคามะ กุลพันธาดา จันทร์โพธิ์ศรี และมณีรัตน์ ท้วมเจริญ, มปป.)

นอกเหนือจากนั้นแล้ว นักวิชาการพิพิธภัณฑ์สายวิพากษ์ส่วนใหญ่ยังให้ความเห็นว่าหน้าที่ทางการเมืองของพิพิธภัณฑ์นี้ยังมีลักษณะพิเศษในแบบของ "**ลูกแฝด**" โดย "แฝดผู้พี่" นั้นทำหน้าที่นำเสนอความสามารถทางอำนาจของชาติจากการแสดงทรัพยากรทางวัฒนธรรมของชาติอื่น และ "แฝดผู้น้อง" นั้น หมายถึง การแสดงพละอำนาจของชาติจากการนำเสนอวัตถุทางวัฒนธรรมของชาติตน (Newton, 1994)

<u>2.1.4 ประโยชน์/คุณค่าของพิพิธภัณฑ์</u>

ในที่นี้ ผู้วิจัยจะขอสรุปประโยชน์และคุณค่าของพิพิธภัณฑ์ โดยเทียบเคียงจากมุมมองของผู้สร้างและผู้ชมพิพิธภัณฑ์ต่อพิพิธภัณฑ์ในบทบาทต่างๆ (museum as a) ในกรณีคุณค่าและประโยชน์ของกระบวนการมีส่วนร่วมในพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น โปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้จากแนวคิดเรื่องการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมเพื่อการพัฒนา

จากมุมมองของผู้สร้างหรือผู้ชมต่อพิพิธภัณฑ์นั้น อาจยกตัวอย่างประโยชน์และคุณค่าของพิพิธภัณฑ์เข้ากับมิติด้านต่างๆ ตัวอย่างเช่น <u>มิติทางเศรษฐกิจ</u>ในการจ้างงานบุคลากรเข้าทำงานในพิพิธภัณฑ์ การเป็นแหล่งท่องเที่ยวและแหล่งพักผ่อนของบุคคลทั้งภายในและภายนอกชุมชน หรือ<u>มิติทางด้านสังคมและวัฒนธรรม</u>เช่นการได้รู้จักรากเหง้าความเป็นมาของตนเอง การเปลี่ยนภาพพจน์ของเมืองหรือชุมชน การให้การศึกษาหรือ enlightenment ตลอดจน<u>มิติทางการเมือง</u>เช่นการเป็นเครื่องมือในการสอดแทรกหรือถ่ายทอดอุดมการณ์ทางการเมือง การเป็นตัวช่วยในการเปลี่ยนแปลงทัศนคติและความคิดเห็นของผู้ชม

ทั้งนี้ อาจสรุปประโยชน์และคุณค่าของพิพิธภัณฑ์ในบทบาทต่างๆ โดยเปรียบเทียบกับสถานที่ต่างๆได้ดังนี้ คือ การเป็นห้างสรรพสินค้า การเป็นตลาดนัดทางภูมิปัญญา การเป็นโรง

ละคร การเป็นศูนย์ศิลปะ การเป็นห้องสมุดสาธารณะ การเป็นเครื่องมือทางการเมือง การเป็นตัวช่วยในการเปลี่ยนแปลง การเป็นศูนย์การศึกษานอกโรงเรียน การเป็นศูนย์วัฒนธรรมของชาติและชุมชน รวมตลอดถึงการเป็นห้องรับแขกหรือห้องพักผ่อน เป็นต้น

2.1.5 องค์ประกอบของพิพิธภัณฑ์

จากการอ่านและทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับพิพิธภัณฑ์ อาจแบ่งองค์ประกอบของพิพิธภัณฑ์ออกได้ดังนี้คือ อาคารและสถานที่ วัตถุสิ่งของ การจัดแสดงหรือกลยุทธ์ในการนำเสนอ และบุคคลที่เกี่ยวข้องกับพิพิธภัณฑ์

2.1.5.1 สถานที่และอาคารพิพิธภัณฑสถาน

นิคม มูสิกะคามะ กุลพันธาดา จันทร์โพธิ์ศรี และมณีรัตน์ ท้วมเจริญ (มปป.) กล่าวว่า สิ่งสำคัญที่สุดในการจัดตั้งพิพิธภัณฑ์นั้น คือ อาคารสำหรับจัดแสดง เพราะอาคารพิพิธภัณฑ์เป็นการสรุปจินตนาการที่สูงสุดในกระบวนงานทุกสาขา มีเทคนิคที่สัมพันธ์กับงานบริหารและวิชาการ ตลอดจนบริการต่างๆ

สำหรับอาคารพิพิธภัณฑสถานต่างๆแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

(1) อาคารทางประวัติศาสตร์หรือโบราณสถาน การใช้อาคารทางประวัติศาสตร์มาจัดเป็นพิพิธภัณฑสถานนั้นมีทั้งข้อดีและข้อเสีย เช่น ในส่วนของข้อดีนั้นก็จะเป็นการประหยัดรายจ่าย ได้บรรยากาศและสภาพแวดล้อมของอาคารที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ สำหรับข้อเสียนั้นเกี่ยวข้องกับการพัฒนาปรับปรุงอาคารเพื่อให้เข้ากับประโยชน์ใช้สอยและการดูแลรักษาความปลอดภัย หากไม่ได้สถาปนิกและช่างที่มีความชำนาญพออาจเป็นการทำลายบรรยากาศและคุณค่าของตัวอาคารได้

(2) อาคารพิพิธภัณฑสถานที่ก่อสร้างขึ้นใหม่ สำหรับการออกแบบอาคารพิพิธภัณฑสถานในปัจจุบันได้มีแนวคิดแยกออกเป็น 2 ทาง คือ ประการแรกนั้นเห็นว่ารูปแบบของอาคารมีความสำคัญที่สุด และควรมีแบบอย่างตามสภาพแวดล้อมของสถาปัตยกรรมพื้นเมือง ส่วนประการที่สองนั้นเห็นว่า องค์ประกอบและประโยชน์ใช้สอยสำคัญกว่ารูปแบบของอาคาร

2.1.5.2 วัตถุสิ่งของ

กชพร หัสดิน (2547) จำแนกประเภทของวัตถุที่ใช้เป็นสื่อในการถ่ายทอดเนื้อหาที่ผู้จัดนิทรรศการต้องการ ซึ่งผู้วิจัยถือว่าวัตถุต่างๆสำหรับการจัดแสดงนี้เป็น "สัญญะ" หรือสิ่งที่ให้ความหมายตามแนวคิดเรื่องภาพตัวแทน ดังนี้

- วัตถุ (object, artifact) สำหรับวัตถุหรือสิ่งของต่างๆนี้จะต้องมีความหมายหรือบอกเล่าเรื่องราวได้ (information contained)

- คำบรรยาย (label) ปรากฏในรูปของแผงหรือป้ายประกอบขนาดหลากหลาย อาจเป็นการอธิบายภาพประกอบ รายละเอียดวัตถุ บอกเล่าเหตุการณ์ แสดงหัวข้อหรือใจความสำคัญ

- หุ่นจำลองสามมิติ (three-dimensional model/scaled model) เป็นการจำลองสถานการณ์ เหตุการณ์ช่วงใดช่วงหนึ่ง ลักษณะภูมิประเทศ สถาปัตยกรรม ฯลฯ อาจมีขนาดย่อส่วนเท่าจริงหรือขนาดขยายส่วนให้ใหญ่กว่าของจริง เพื่อให้เห็นรายละเอียดที่ชัดเจนด้วยตาเปล่า

- วัตถุจำลองที่ทำเลียนแบบของจริง (replica) หุ่นจำลองคนหรือสัตว์ขนาดเท่าจริง (life-sized figure) และ ไดโอรามา (diorama) เป็นหุ่นจำลองที่มีลักษณะเหมือนจริง ให้รายละเอียดที่สมจริงทุกประการ ในขนาดที่เท่าจริง (1:1) โดยมากมักนำเสนอในสภาพแวดล้อมปิด (จัดวางในตู้กระจก กำหนดมุมมองจากด้านหน้า)

- การสร้างบรรยากาศจำลอง (setting) เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกถึงความสมจริงของสถานที่ตามเนื้อหาในนิทรรศการ สามารถจินตนาการและรู้สึกว่าตนเองมีส่วนร่วมในสถานที่นั้นจริง มี 3 รูปแบบ คือ ฉากที่สร้างเลียนแบบของจริง (recreation settings) ฉากที่มีลักษณะเหนือจริง (theatrical environment) และฉากที่ประกอบขึ้นจากสิ่งที่มีอยู่ในสถานที่จริง (restoration settings)

- เครื่องเสียงและวิดีทัศน์ (adio-visual) และ คอมพิวเตอร์ (computer multimedia) เป็นโปรแกรมการใช้งานเฉพาะด้านจะทำงานได้โดยการแตะ

ต้อง สัมผัส และการมีส่วนร่วมของผู้เข้าชม อาจอยู่ในรูปของเกมเพื่อให้น่าสนใจยิ่งขึ้น

- สื่อที่ผู้ชมสามารถมีกิจกรรมร่วมได้ (hand-on/interactive) เพื่อให้ผู้ชมสามารถมีส่วนร่วมด้วยได้การสัมผัส แตะต้อง เรียนรู้ได้ด้วยตนเอง ด้วยการร่วมกิจกรรมการเล่น หรือมีปฏิสัมพันธ์กับสื่อที่จัดเตรียมไว้ในนิทรรศการ

- การแสดงและผู้นำชมที่จัดเป็นพิเศษ (dramatic performance/interpreter) โดยใช้ผู้นำชมเป็นเล่าเรื่องราวเนื้อหาต่างๆในนิทรรศการ ผู้นำชมอาจแสดงเป็นบุคคลที่เคยมีชีวิตอยู่ในช่วงเวลาที่ดำเนินอยู่ในนิทรรศการ แต่งกายด้วยเสื้อผ้าย้อนยุค

- สื่อที่กระตุ้นการรับรู้ของประสาทสัมผัสทั้งห้า (multi-swnsory system) เช่น ใช้เสียงนกร้อง เสียงแมลง ใช้กลิ่นธูป ควันเทียน หรือการสาธิตและสอนวิธีทำขนมโดยเปิดโอกาสให้ผู้ชมแตะต้องสัมผัสกับเครื่องครัวและเครื่องปรุง และได้ชมรสเมื่อปรุงเสร็จแล้ว เป็นต้น

2.1.5.3 การจัดแสดง/กลยุทธ์ในการนำเสนอ

แต่เดิมนั้นพิพิธภัณฑสถานมีการจัดแสดงประเภทของนิทรรศการถาวร (permanent exhibition) แต่เพียงอย่างเดียว แต่หากมีนิทรรศการถาวรอยู่อย่างเดียวตลอดไป ผู้เข้าชมเมื่อได้ชมแล้วครั้งหนึ่งหรือสองครั้งก็จะไม่มาพิพิธภัณฑสถานอีก ด้วยเหตุนี้การจะดึงดูดให้ประชาชนเข้าชมพิพิธภัณฑสถานอยู่เสมอๆ จะทำได้ก็ด้วยการจัดนิทรรศการพิเศษหรือนิทรรศการชั่วคราว (temporary exhibition) ขึ้นเพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ชมกลุ่มใหม่ ตลอดจนการจัดทำนิทรรศการเคลื่อนที่ (traveling exhibition) เพื่อให้ไปจัดแสดงตามสถานที่ต่างๆได้

สำหรับเทคนิคในการจัดแสดงนิทรรศการเพื่อให้เป็นสื่อที่ใช้ในการสื่อสารเนื้อหาที่ผู้จัดต้องการจะประกอบด้วยวิธีการและเทคนิคต่างๆ (จิรา จงกล, 2532; กชพร หัสดิน, 2547) ซึ่งถือเป็น "สัญญะ" หรือสิ่งที่ให้ความหมายตามแนวคิดเรื่องภาพตัวแทน ดังนี้

(1)<u>เทคนิคในการจัดแสดง</u> ประกอบด้วย

- **การจัดแสดงเพื่อความงาม** (aesthetic presentation) เทคนิคนี้อยู่ที่การจัดวางรูปห้อง ให้สีพื้นหลัง ให้แสงสว่างแก่วัตถุ แบบตู้และแท่นฐานที่เหมาะสม ประณีตสวยงาม

- **การจัดแสดงเพื่อให้ความรู้** (instructional presentation) เป็นการจัดแสดงที่ใช้คำบรรยาย ภาพถ่าย ภาพเขียน แผนที่ แผนภูมิ หรือองค์ประกอบอื่นๆ ที่จะให้เรื่องราวเกี่ยวกับเรื่องที่จัดแสดงนั้นๆ เทคนิคของการใช้องค์ประกอบเพื่อบรรยายให้เรื่องราวมีวิธีการต่าง ๆ เช่น การใช้ภาพถ่ายขนาดใหญ่มากเป็นพื้นหลัง ใช้ graphic art ตกแต่งประกอบการจัดแสดงวัตถุ การจัดแสดงด้วยเทคนิคนี้บางทีเรียกว่า explanatory exhibit

- **การจัดแสดงตามธรรมชาติ** (natural context presentation) หลักการสำคัญ คือ การจัดแสดงให้เหมือนจริงตามธรรมชาติมากที่สุด การใช้ diorama technique หรือการจำลองภาพเหมือนจริงสามมิติทั้งขนาดจริงและขนาดย่อ (miniature diorama) หรือเทคนิคฉากละคร ตัวอย่างเช่น การจัดแสดงสัตว์เป็นกลุ่มตามสภาพที่อยู่ของสัตว์นั้นๆ ที่เรียกว่า “habitat group” หลักสำคัญของการจัดแสดงแบบ habitat group ก็คือ ต้องแสดงข้อเท็จจริงที่ถูกต้องและละเอียดประณีตเหมือนจริงที่สุด

- **การจัดแสดงตามสภาพจริง** (authentic setting presentation) หรือ “period technique” ยกตัวอย่างเช่น พิพิธภัณฑ์สถานหรือบ้านของบุคคลสำคัญ ทุกอย่างภายในบ้านจะรักษาไว้ในสภาพเดิมเหมือนเมื่อยังมีชีวิตอยู่อาศัย ในบ้านนั้นๆแต่ละห้องเคยอยู่สภาพใดก็คงไว้ในสภาพจริงทั้งหมด ห้องอาหารก็ตั้งโต๊ะไว้ ทุกห้องเป็นตามสภาพจริง เทคนิคการจัดแสดงตามสภาพเป็นจริง ทำให้ผู้ชมสนุกเพลิดเพลินและเรียนรู้ได้โดยง่าย โดยไม่ต้องบรรยายด้วยข้อความยืดยาว

- **เทคนิคกดปุ่ม** (push button presentation) หลักการนี้ได้พิจารณาความต้องการทางด้านจิตวิทยาของเด็ก ธรรมชาติของเด็กต้องจับต้อง และถ้าได้ฟังเสียงก็จะตื่นเต้นสนใจ พิพิธภัณฑสถานสำหรับเด็กจึงจะต้องใช้การจัดแสดงที่ให้เคลื่อนไหว จับต้องได้ อาจจะกดปุ่ม ใช้มือหมุน ตาดู หูฟังด้วย

เครื่องปรับฟังและอาจจะกดปุ่มหน้าตู้จัดแสดงเพื่อให้เครื่องยนต์ทำงาน ยกหูโทรศัพท์โต้ตอบกันได้ หรือให้ดูจากถ้ำมอง (peep-holp) สำหรับวัตถุชิ้นเล็กๆ

(2)<u>เทคนิคการจัดแสง</u> ประกอบด้วย

- แสงธรรมชาติ (natural light)
- แสงประดิษฐ์ (artificial light) เป็นแสงที่มาจากโคมไฟและหลอดประดิษฐ์ มีหลายชนิด หลายสี และหลายระดับความร้อน

(3)<u>การจัดเส้นทางการเข้าชม</u> เป็นการกำหนดเส้นทางเดินสำหรับผู้ชมว่าต้องการให้เริ่มต้น ดำเนินไป และจบลงอย่างไร ตามวัตถุประสงค์และขั้นตอนในการดำเนินเรื่อง ประกอบด้วย

- *เส้นทางการเดินแบบทางเดียว* (direct plan) การกำหนดเส้นทางเดินแบบตายตัว เป็นการกำหนดให้เดินจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งตามลำดับจนกระทั่งจบนิทรรศการ

- *เส้นทางการเดินแบบเปิดกว้าง* (open plan) การกำหนดเส้นทางเดินที่เปิดโอกาสให้ผู้ชมสามารถมองเห็นองค์ประกอบของนิทรรศการทั้งหมดในคราวเดียว

- *เส้นทางการเดินแบบเป็นวงกลม* (radial plan) การกำหนดเส้นทางเดินที่กำหนดทางเข้าออกเป็นทางเดียวกันที่บริเวณส่วนกลางของพื้นที่ เพื่อให้ผู้ชมเข้าไปวนโดยรอบและย้อนกลับมายังทางออกซึ่งเป็นจุดเดียวกับทางเข้า

- *เส้นทางการเดินแบบอิสระ* (random plan) การกำหนดเส้นทางเดินแบบไม่ตายตัว เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ชมเลือกเดินได้อย่างอิสระ โดยการจัดกลุ่มของเนื้อหาที่แตกต่างกันลงในพื้นที่แต่ละส่วนของนิทรรศการ โดยแต่ละพื้นที่จะมีจุดสนใจของตนเฉพาะเรื่อง ผู้ชมไม่จำเป็นต้องเดินตามลำดับเพื่อไม่มีการกำหนดไว้

2.1.5.4 บุคคลที่เกี่ยวข้อง

หากจำแนกบุคคลที่เกี่ยวข้องกับพิพิธภัณฑ์โดยใช้องค์ประกอบของการสื่อสารแล้วนั้น จะพบว่า พิพิธภัณฑ์มี "ผู้ส่งสาร" หรือ "encoder" เนื่องจาก งานวิจัยครั้งนี้ ถือว่า พิพิธภัณฑ์ก็เป็นเช่นเดียวกับ **"ภาษา"** วัตถุ สิ่งของ รวมถึงวิธีการจัดวางสิ่งของนั้นๆ ได้ถูกใช้เพื่อที่จะให้สื่อความหมาย (encode) ในประเด็นหรือเรื่องราวที่ผู้จัดหรือภัณฑารักษ์ต้องการสื่อหรือแสดงออกมา และยังเป็นผู้ตัดสินใจอีกด้วยว่า "จะเล่าเรื่องใด" และ "ไม่เล่าเรื่องใด" และมี "ผู้รับสาร" หรือ "decoder/audience" และผู้รับสารของพิพิธภัณฑ์นี้มีความสำคัญเช่นเดียวกับผู้ส่งสาร เพราะความหมายที่ผู้รับสารได้รับมานั้นไม่จำเป็นจะต้องเป็นชุดเดียวกันกับที่ผู้ส่งส่งมาเสมอไป จะมีความเลื่อนไหลในการแปลและรับความหมายเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา

แต่หากเราจำแนกบุคลากรในพิพิธภัณฑ์ตามภารกิจหน้าที่จะจำแนกได้ดังนี้ (สมลักษณ์ เจริญพจน์, 2547) คือ

- ภัณฑารักษ์ (curator) ทำหน้าที่เป็นนักวิชาการประจำพิพิธภัณฑ์ที่ต้องดำเนินงานในทุกกระบวนการของงานพิพิธภัณฑ์ นับแต่การเสาะแสวงหา รวบรวมวัตถุ ที่เป็นหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับสาระวิชาการที่พิพิธภัณฑ์นั้นกำหนดไว้ เป็นผู้ประสานงานกับนักอนุรักษ์หรือนักวิทยาศาสตร์ ในขั้นตอนของการอนุรักษ์ ให้ความร่วมมือกับเจ้าหน้าที่ทะเบียนในการจำแนกและให้คำอธิบายทางวิชาการเกี่ยวกับวัตถุ ประสานกับสถาปนิกในการออกแบบสถาปัตยกรรม กับฝ่ายจัดนิทรรศการคือมัณฑนากรหรือนักวิชาการฝ่ายช่างศิลป์หรือฝ่ายเทคนิคอื่นๆในการจัดแสดง

- นักวิทยาศาสตร์หรือนักอนุรักษ์ (conservator) ทำหน้าที่ในการอนุรักษ์วัตถุที่นำมาเก็บรวบรวมและจัดแสดงไว้ในพิพิธภัณฑ์

- เจ้าหน้าที่ฝ่ายนิทรรศการ (exhibition staff) ทำหน้าที่ในการจัดนิทรรศการและบำรุงรักษานิทรรศการนั้น หมายรวมถึงมัณฑนากร นักวิชาการช่างศิลป์ ช่างไม้ และช่างทั่วไป

- เจ้าหน้าที่บริการการศึกษา (education staff) เป็นผู้ทำหน้าที่นำชมเนื้อหาภายในพิพิธภัณฑ์

- เจ้าหน้าที่ธุรการ (administrative staff) ดูแลด้านธุรการ ด้านบุคลากร และการเงิน

- เจ้าหน้าที่รักษาความปลอดภัย (security staff) ดูแลในเรื่องของความปลอดภัยของวัตถุที่จัดเก็บ รวมถึงความปลอดภัยของผู้ชม

จากบุคลากรในพิพิธภัณฑ์ดังได้กล่าวมาในข้างต้น เราอาจตั้งข้อสังเกตได้ว่า พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหรือพิพิธภัณฑ์โดยทั่วไปที่มีงบประมาณในการบริหารจัดการอย่างพอเพียงเท่านั้น จึงจะสามารถมีบุคลากรในตำแหน่งต่างๆได้อย่างครบถ้วน ซึ่งแตกต่างไปจากงานพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นอันเกิดจากหลักปรัชญาในการทำงานแบบมีส่วนร่วมของชุมชน และข้อจำกัดเรื่องงบประมาณและเวลาของคนในชุมชน จึงไม่อาจมีบุคลากรปฏิบัติหน้าที่ดังได้กล่าวมาแล้วได้อย่างครบถ้วน และอาจไม่จำเป็นขึ้นอยู่ปัจจัยของแต่ละพิพิธภัณฑ์ชุมชนนั้นๆ อย่างไรก็ตาม การทำงานพิพิธภัณฑ์ชุมชนจะต้องอาศัยความร่วมมือร่วมใจของคนในชุมชน และฐานสนับสนุนทางวิชาการและความรู้ในด้านต่างๆจากทั้งภายในและภายนอกชุมชน

ในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาพิพิธภัณฑสถานในประเทศไทย โดยเลือกศึกษาจากพิพิธภัณฑ์ที่ก่อกำเนิดภายใต้กระบวนทัศน์ที่แตกต่างกัน คือ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติและพิพิธภัณฑ์ชุมชน เพื่อวิเคราะห์ถึงปฏิบัติการจัดแสดงภายในพิพิธภัณฑ์ภายใต้กระบวนทัศน์ที่แตกต่างกัน และปฏิบัติการบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์ ที่ส่งผลถึงความยั่งยืนของการดำเนินงานพิพิธภัณฑ์ โดยเฉพาะในกรณีของกระแสการเกิดพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นที่เกิดขึ้นเป็นจำนวนมากมายในประเทศไทยกว่า 800 แห่งทั่วประเทศ

2.2 แนวคิดเรื่องภาพตัวแทน (representation)

ผู้วิจัยได้ประยุกต์ใช้แนวคิดเรื่องภาพตัวแทนของ **S. Hall** (1997a, 1197b) เพื่อที่จะใช้เป็นแนวทางในการศึกษาถึงปฏิบัติการจัดแสดงหรือกระบวนการสร้างภาพตัวแทนในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร และพิพิธภัณฑ์บ้านเขายี่สาร เพื่อแสดงให้เห็นว่าการสื่อสารเข้ามาเกี่ยวข้องกับการสร้างภาพตัวแทนอย่างไร

สำหรับการศึกษาเรื่องภาพตัวแทนนั้น สำนักวัฒนธรรมศึกษาได้ยึดถือแนวทางของสำนักปรากฏการณ์นิยมในเรื่อง "การประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม" (social construction of reality) มาอธิบายว่า "**ภาพตัวแทน**" มิใช่สิ่ง/ผลผลิตที่**เคยเป็นอยู่/มีอยู่** หากแต่เป็นผลผลิตที่มี

การ**ประกอบสร้างขึ้นมาใหม่**อยู่ตลอดเวลา (reproduce) ไม่ว่าจะเป็นรูปภาพ ข้อเขียน หลักฐาน ซึ่งภาพตัวแทนนั้นจะออกมาเป็นอย่างไร ก็ย่อมแล้วแต่ว่าภาพตัวแทนนั้น**จะถูกนำเสนออย่างไร** และหากพูดในแง่ของภาษา ก็อาจกล่าวได้ว่า ภาพตัวแทนนั้นจะออกมาเป็นอย่างไรก็แล้วแต่การให้คำนิยาม การเล่าเรื่อง หรือการพูดถึงสื่อนั้นนั่นเอง (กาญจนา แก้วเทพ, 2545 ก)

2.2.1 ภาษากับการสร้างความหมาย

ภาพตัวแทน คือ การผลิตความหมายผ่านทางภาษา ดังนั้น แนวคิดพื้นฐานของเรื่อง "**ภาพตัวแทน**" คือ ความเกี่ยวข้องระหว่างคำว่า "**ภาษา**" กับ "**การสร้างความหมาย**"

เมื่อพูดถึงคำว่า "**ภาษา**" เรากำลังพูดถึงการใช้สัญญะและสัญลักษณ์ต่างๆ ซึ่งหมายรวมถึง ภาษาพูด ภาษาเขียน ภาษาภาพ ภาษาท่าทาง และทุกสิ่งทุกอย่างที่มีการให้ความหมาย เพื่อที่จะเป็นตัวแทนในการสื่อสารถึงความคิดและความรู้สึกอย่างมีความหมายกับผู้อื่นถึงสิ่งที่มีอยู่ในโลก "จริง" รวมตลอดถึงสิ่งที่อยู่ในจินตนาการหรือแนวความคิดที่เป็นนามธรรม

การที่วัตถุสิ่งของ บุคคล หรือเหตุการณ์ต่างๆจะมีความหมายได้นั้นก็ขึ้นอยู่กับวิธีการที่เราใช้ ที่เราพูดถึง การให้คุณค่า การจัดหมวดหมู่จำแนกประเภท หรือคิดและรู้สึกกับสิ่งๆนั้น คนๆนั้น หรือวิธีการนำเสนอภาพตัวแทนของสิ่งๆนั้นหรือคนๆนั้นออกมา ยกตัวอย่างเช่น ความรู้สึกที่เรามีให้กับ "บ้าน" ว่า การที่บ้านหรือ "house" สิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาโดยก้อนหินและอิฐ จะกลายเป็น "home" หรือเป็นบ้านที่มีความหมายขึ้นมามากกว่าจะเป็นเพียงวัตถุสิ่งของนั้นก็จะต้องสร้างด้วยความรักของคนในบ้านเท่านั้น การให้ความหมายของเราต่อคน วัตถุสิ่งของ หรือเหตุการณ์ต่างๆ ดังได้กล่าวมาแล้วนั้น เรียกว่า "**ปฏิบัติการทางวัฒนธรรม**" (cultural practice)

ความหมายถูกผลิตขึ้นมาจากหลายแหล่งและหมุนเวียนแพร่กระจายไปทั่วทุกกระบวนการหรือปฏิบัติการในวงจรของวัฒนธรรม (circuit of culture) เช่น Woodward ใน "*identity and difference*" (1997 อ้างใน Hall, 1997a) ได้กล่าวไว้ว่า ความหมายทำให้เราได้รู้สึกถึงอัตลักษณ์ของตัวเรา ว่าเราเป็นใคร เราเป็นของกลุ่มใด นั่นคือ ความหมายเกิดขึ้นในปฏิบัติการสร้างอัตลักษณ์ (identity site) หรือความหมายในแบบของ Dugay ใน "*production of culture/cultures of production*" (1997 อ้างใน Hall, 1997a) ที่ถูกผลิตและแลกเปลี่ยนในปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคล สังคม และสื่อ โดยเฉพาะในสื่อสมัยใหม่ นั่นคือ ความหมายเกิดขึ้นในปฏิบัติการของการผลิตวัฒนธรรม (production site)

นอกจากนั้นแล้ว Mackey ใน "*consumption of everyday life*" (1997 อ้างใน Hall, 1997a) ยังได้กล่าวถึงความหมายในปฏิบัติการของการบริโภค (consumption site) ไว้ว่า ความหมายถูกผลิตขึ้นมาทุกครั้งที่เราแสดงออกมาซึ่งตัวตน ทุกครั้งที่เราใช้หรือบริโภคสิ่งของทางวัฒนธรรม ขณะเดียวกัน ความหมายยังเกี่ยวข้องกับปฏิบัติการของการควบคุม (regulation site) ความหมายตามนัยยะนี้ Thompson ใน "*media and cultural regulation*" (1997 อ้างใน Hall, 1997a) ได้กล่าวว่า เป็นตัวที่ช่วยควบคุม จัดการพฤติกรรมและปฏิบัติการต่างๆของมนุษย์ ช่วยวางกฎ บรรทัดฐาน และขนบประเพณีในสังคม

อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า ความหมายเกิดขึ้นในทุกวงจรวัฒนธรรม และสิ่งสำคัญที่ควรคำนึงถึงนั้น คือ มันถูกผลิตและแพร่กระจายผ่านทาง "**ภาษา**" ภาษาเป็นพาหะหรือสื่อที่นำพาความหมายได้ เพราะมันปฏิบัติการในฐานะ "**สัญญะ**" ซึ่งสร้างความหมายหรือยืนแทนที่เพื่อนำเสนอความคิด ความรู้สึกของเราในวิถีที่จะทำให้คนอื่นสามารถ "อ่าน" ถอดรหัสหรือแปลความหมายได้

การนำเสนอภาพตัวแทนของสิ่งๆหนึ่ง ในช่วงเวลาหนึ่งๆ ในกระบวนประกอบสร้างความหมายนั้นจะไม่ได้มีเพียงหนึ่งเดียว แต่มีได้หลากหลาย และแต่ละภาพตัวแทนนั้นต่างแข่งขันกันเพื่อให้ภาพของตนขึ้นมาอยู่เหนือกว่าหรือจริงกว่าภาพอื่นๆ (Taylor & Willis, 1999) ยกตัวอย่างเช่น ในกรณีของ '***Stonehenge***' (Hetherington, 1992 อ้างถึงใน Bennett, 2000) '*Stonehenge*' เป็นสถานที่ทางโบราณคดีที่ได้รับความสนใจจากนักท่องเที่ยวอย่างมาก โดยเชื่อกันว่า ณ ที่แห่งนี้เป็นสถานที่ประกอบพิธีกรรมของนักบวช Druid ในแคว้นโกลและอังกฤษโบราณ แต่ในช่วงทศวรรษ 1970 และ 1980 เป็นต้นมา '*Stonehenge*' เริ่มได้รับความนิยมในหมู่นักจัดเทศกาลและกลายมาเป็นพื้นที่สำหรับการแสดงดนตรีและจัดงานต่างๆ จนกระทั่งได้รับความกดดันจากตำรวจท้องถิ่น และมีการล้อมรั้วเพื่อบังคับให้ผู้จัดงานเทศกาลไปหาสถานที่อื่นในการแสดงดนตรี

ตามความคิดของ Hetherington แล้ว ทั้งนักท่องเที่ยวและผู้จัด/ผู้เข้าชมงานเทศกาลล้วนแปลความหมายและสร้างภาพของ '*Stonehenge*' ภายใต้พื้นความรู้เดียวกันในการเป็นสถานที่แห่งความทรงจำ แต่การแปลความหมายของทั้งสองฝ่ายต่างแตกต่างกันไป ขณะเดียวกัน ทั้งสองฝ่ายต่างก็ประกอบสร้างเรื่องเล่าของฝ่ายตนขึ้นมาเพื่อใช้อ้างความชอบธรรมในการต่อสู้เพื่อครอบครองพื้นที่ โดยที่เรื่องเล่าและวิธีการเล่าเรื่องที่ถูกสร้างขึ้นมานั้นก็จะขึ้นอยู่กับความคิดเห็นของแต่ละฝ่ายว่า '*Stonehenge*' นั้นเป็นภาพตัวแทนของอะไร

จากกรณีของ *'Stonehenge'* เราจะเห็นได้ว่าความหมายที่ถูกผลิตและแพร่กระจายผ่านทางภาษานั้น ไม่ได้เป็นสิ่งที่ติดตัวมาก่อนหรือฝังแน่นอยู่กับตัววัตถุ คน หรือสิ่งของ ความหมายเกิดจากการประกอบสร้าง เกิดจากการที่เราทำให้ทุกสิ่งมีความหมาย สร้างความหมายทางสัญญะให้กับมัน ทำให้ความหมายนั้นเป็นสิ่งที่เลื่อนไหลแปรเปลี่ยนไปตามผู้รับรู้แต่ละคน ตามปริบททางวัฒนธรรม สังคม และช่วงเวลาหนึ่งๆ เป็นผลลัพธ์ของ**ปฏิบัติการทางสัญญะ** ปฏิบัติการที่ผลิตความหมายและทำให้สิ่งต่างๆมีความหมาย นอกจากนั้นแล้ว *ระบบความคิดร่วม ระบบภาษาร่วม และรหัสในวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นจากชุดความตกลงร่วมกันของสังคม จะเป็นตัวควบคุมการแปลความหมาย* และจัดตั้งความสัมพันธ์ระหว่างระบบความคิดและระบบภาษา ตัวอย่างเช่น ทำให้ทุกครั้งที่เราคิดถึงคำว่า "ต้นไม้" ในภาษาไทย เราก็จะนึกถึงตัวอักษรและสระที่ประกอบกันขึ้นเป็นคำดังกล่าว

ประเด็นสำคัญในที่นี้จึงอยู่ที่เมื่อความหมายเป็นสิ่งที่เลื่อนไหลและแปรเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา ในการผลิตความหมายจึงขึ้นอยู่กับปฏิบัติการแปลความหมาย และการแปลความหมายนั้นขึ้นอยู่กับการใส่รหัสของผู้ส่งและผู้รับสารที่อยู่ท้ายสุดของการแปลความหมายที่จะถอดรหัสนั้น

รหัสในวัฒนธรรมดังกล่าวเป็นเรื่องที่มีความสำคัญสำหรับการสื่อสาร ถ้าหากการสื่อสารคือการใส่รหัส (encode) การเข้าใจ/การรับสารก็คือการถอดรหัส (decode) ดังนั้น **หัวใจของการสื่อสารจึงอยู่ที่เรื่องของรหัส** ส่วนสาระสำคัญของสิ่งที่เรียกว่า "**รหัส**" เพื่อให้เข้าใจในสารที่ถูกส่งออกมาโดยผู้ส่งสาร ในทฤษฎีการสื่อสารจะประกอบด้วย (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545 ก)

(1) รหัสต้องมีมาก่อนผู้ส่งสารและก่อนข้อความที่สื่อ เพราะรหัสเป็นตัวกำหนดว่าจะส่งสารอย่างไร ส่วนคนรับสารก็ต้องเรียนรู้ ทำความเข้าใจรหัสดังกล่าว จึงจะรับสารได้หรือเข้าใจสารที่ส่งมา

(2) รหัสเป็นอิสระจากข้อความที่ส่ง การสื่อสารมิใช่เป็นการส่งข้อความ แต่เป็นการส่งสัญญาณภายใต้การกำกับของรหัสชุดหนึ่งเท่านั้น และ

(3) รหัสเป็นอิสระจากผู้ส่งสาร และเป็นตัวกำกับว่าผู้ส่งสารจะต้องส่งอย่างไร พูดอย่างไรผู้รับจึงจะรู้เรื่อง เมื่อผู้ส่งสารและผู้รับสารเข้าใจรหัสร่วมกันก็สามารถสื่อสารกันได้ และในระดับนี้เองที่รหัสถูกเก็บไว้ในระดับของจิตไร้สำนึกจนมองไม่เห็น กลายเป็น

เรื่องปกติธรรมดาไป และทำให้ข้อความหรือสารที่ส่งมีความสำคัญขึ้นมาแทนที่ว่าจะส่งอะไรมิใช่ส่งอย่างไรอีกต่อไป

สำหรับงานวิจัยครั้งนี้ ถือว่า **พิพิธภัณฑ์ก็เป็นเช่นเดียวกับ "ภาษา"** เนื่องจาก วัตถุสิ่งของ หรือสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมต่างๆ รวมถึงวิธีการจัดวางสิ่งของนั้นๆ ตัวอย่างเช่น จะจัดอย่างไร จะใช้เทคนิคอย่างไร ถูกใช้เพื่อที่จะให้สื่อความหมายในประเด็นหรือเรื่องราวที่ผู้จัดหรือภัณฑารักษ์ต้องการสื่อหรือแสดงออกมา และในทางกลับกัน วิธีการจัดวาง การออกแบบ การเลือกวัตถุสิ่งของมานำเสนอนั้นก็สามารถสะท้อนให้เห็นถึงวิธีคิดของผู้จัดได้เช่นกัน

ยกตัวอย่างเช่น การใช้วัตถุสิ่งของ ภาพถ่าย แผนที่ หุ่นจำลอง การจำลองเหตุการณ์จริง การออกแบบพื้นที่ การใช้แสง/สี/เสียง ฯลฯ ในการตกแต่งห้องนิทรรศการเพื่อที่จะนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตและความเปลี่ยนแปลงของชาวชนเผ่าพื้นเมืองกลุ่มหนึ่งในพิพิธภัณฑ์แห่งมนุษยชาติของ British Museum (Lidchi, 1997) หรืออีกตัวอย่างหนึ่งที่ผู้จัดพิพิธภัณฑ์ได้พยายามออกแบบให้สิ่งของที่ตัวเองนำมาแสดงนั้นมีความหมายได้แก่ การที่พระครูโกวิทธรรมโสภณจากพิพิธภัณฑ์วัดร้องเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่ พยายามที่จะออกแบบให้มุมหม้อข้าวเตาไฟที่อยู่ในพิพิธภัณฑ์สื่อความหมายให้อนุชนรุ่นหลังได้รำลึกถึงวิธีการหุงหาอาหารของคนแต่ละรุ่น นั่นคือจากหม้อข้าวหม้อแกงที่ใช้เตาไฟ ต้องคอยพัดไฟ เร่งไฟ เฝ้าหม้อข้าวหม้อแกงของคนรุ่นก่อน จนมาถึงการใช้เตาแกส เตาไฟฟ้าของคนในรุ่นปัจจุบัน (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2545 ก)

เนื่องจาก แนวทางการศึกษาแบบสัญวิทยานั้นให้ความสนใจกับวิธีการนำเสนอภาพตัวแทน และภาษาว่าสามารถสร้างความหมายได้อย่างไร และ "ภาษา" สำหรับงานวิจัยครั้งนี้ก็คือ รูปแบบหรือวิธีการจัดแสดงนิทรรศการ การจัดวางวัตถุ สิ่งของ รูปภาพ ฯลฯ รวมถึงปริบทของพิพิธภัณฑ์ ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนยืนแทนที่ความหมายที่ต้องการจะสื่อออกมา หรือเรียกว่าเป็นการนำเสนอภาพตัวแทนของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชน

การทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในส่วนของการออกแบบพิพิธภัณฑ์นี้แสดงให้เห็นเป็นอย่างดีถึงวิธีการทำงานของผู้ผลิตหรือผู้ส่งสาร ในการควบคุมวิธีการถอดรหัสหรือควบคุมความหมายผ่านสัญญะต่างๆในปริบทของพิพิธภัณฑ์ เพื่อให้การอ่านความหมายในขั้นตอนของผู้รับสารตรงกับความหมายที่ผู้ส่งต้องการส่งไป

งานวิจัยของ **อารีย์ อัศวนุภาพ** (2531) ต้องการศึกษาหารูปแบบการจัดตั้งพิพิธภัณฑ์ การจัดนิทรรศการ และการจัดกิจกรรมของพิพิธภัณฑ์หรือศูนย์วัฒนธรรมในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยใช้แบบสอบถามความคิดเห็นทั้งปลายปิดและปลายเปิดจากผู้บริหาร นักวิชาการ ภัณฑารักษ์ เจ้าหน้าที่ผู้ปฏิบัติงานในพิพิธภัณฑ์ ศูนย์วัฒนธรรม และศูนย์การศึกษานอกโรงเรียน สถาปนิก มัณฑนากร ที่เคยศึกษาหรือออกแบบพิพิธภัณฑ์ ผู้ชำนาญการทางวิทยาศาสตร์หรือศิลปวัฒนธรรม และประชาชนที่มาเข้าชมพิพิธภัณฑ์หรือศูนย์วัฒนธรรมในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

สามารถสรุปผลการวิจัยในส่วนของการจัดตั้งพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในภาคตะวันออกเฉียงเหนือได้ดังนี้คือ <u>อาคารและสถานที่ตั้ง</u>นั้นควรเป็นอาคารพิพิธภัณฑ์ที่ออกแบบในรูปของสถาปัตยกรรมอีสานที่สร้างขึ้นมาโดยเฉพาะและตั้งอยู่ในที่ที่เป็นศูนย์กลางของชุมชน สำหรับ<u>เนื้อหา</u>ในการจัดแสดงควรจัดแสดงสิ่งที่เป็นเอกลักษณ์ ลักษณะเด่นของแต่ละจังหวัดอย่างชัดเจน มีเรื่องราวที่แสดงถึงวิถีทางการดำเนินชีวิตและพัฒนาการความเป็นมาของท้องถิ่น และ<u>เทคนิคในการจัดแสดง</u>นั้นควรใช้วัตถุที่เป็นของจริง มีคำบรรยายประกอบ มีการใช้แสง สี เสียงที่จะมาช่วยเสริมให้วัตถุที่นำมาจัดแสดงนั้นดูเด่น มีความสำคัญ และจัดกิจกรรมที่ให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วม

ผลการวิจัยของ**อารีย์**นั้นหากเทียบเคียงเข้ากับแนวคิดเรื่องภาพตัวแทนและอัตลักษณ์แล้ว จะเห็นได้ว่า ความต้องการให้มีนำเสนอเนื้อหาที่เกี่ยวกับชีวิตศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นเฉพาะและรูปแบบสถาปัตยกรรมที่ต้องเป็นแบบอีสานนั้น ทำให้พิพิธภัณฑ์เปรียบเสมือนกับการเป็นสื่อนำเสนอภาพตัวแทนของท้องถิ่นออกมา โดยนำตัวตน วิถีชีวิต และประวัติศาสตร์ของท้องถิ่นมาประกอบสร้างเพื่อสื่อความหมายว่า เราคือใคร เรามองตัวของเราเองอย่างไร

นอกจากนั้นแล้ว ยังมีงานวิจัยของ **สวรรค์ ตั้งตรงสิทธิกุล** ในการนำเสนอโครงการออกแบบพิพิธภัณฑ์กรุงเทพฯ (2540, 2545 ข) และโครงการออกแบบศูนย์ประวัติศาสตร์กรุงรัตนโกสินทร์ (2540 ก) ความคล้ายคลึงของงานวิจัยทั้งสองชิ้นนี้อยู่ที่การถอดเรื่องราวทางประวัติศาสตร์หรือความเป็นนามธรรมมาสู่รูปธรรมหรือการใช้ที่ว่างทางสถาปัตยกรรมและองค์ประกอบของสิ่งแสดงต่างๆที่สอดคล้องกับเนื้อหาดังกล่าว

สำหรับรูปแบบพิพิธภัณฑ์กรุงเทพฯที่**สวรรค์**เสนอนั้น ในส่วนของการจัดกิจกรรมนั้นประกอบด้วย การจัดนิทรรศการทั้งถาวรและชั่วคราว กิจกรรมห้องสมุดเพื่อบริการเอกสารหนังสือ

และโสตทัศนวัสดุต่างๆ กิจกรรมทางการแสดงและดนตรี กิจกรรมการฉายภาพยนตร์สไลด์ และกิจกรรมสันทนาการต่างๆ อาทิ การจัดมุมพักผ่อนภายในบริเวณโดยรอบพิพิธภัณฑ์

ในส่วนของการออกแบบพิพิธภัณฑ์นั้นจะเริ่มต้นจากการวิเคราะห์เนื้อหาทางประวัติศาสตร์เพื่อนำมาสู่เนื้อหาการจัดแสดงที่ถูกต้องตรงตามข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ โดยใช้วิธีการอธิบายเนื้อหาดังกล่าวด้วยที่ว่างทางสถาปัตยกรรม (space in architecture) พร้อมด้วยองค์ประกอบของสิ่งแสดงที่สอดคล้องกับเนื้อหาในแต่ละช่วงเวลาเพื่อให้ผู้ชมได้รู้สึก (feel) เข้าใจและจดจำเหตุการณ์ต่างได้โดยง่าย

ยกตัวอย่างเช่น การจัดแสดงเนื้อหาเรื่องการฉลองพระนครครบ 150 ปี พ.ศ. 2475 (การสร้างสะพานพุทธยอดฟ้าเพื่อเชื่อมสู่ฝั่งตะวันตก) องค์ประกอบของสิ่งที่จะนำมาแสดงนั้นก็จะประกอบไปด้วย ภาพแสดงบรรยากาศการเปิดสะพานปฐมบรมราชานุสรณ์ (แสดงรูปแบบเอกลักษณ์ของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่) และแผนที่ ผังแสดงการเชื่อมเมืองของสองฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา

ในส่วนของการใช้ที่ว่างทางสถาปัตยกรรมเพื่อให้ผู้ชมได้รู้สึกในเชิงจิตวิทยานั้นจะยกตัวอย่างจากการนำเสนอเนื้อหาความวุ่นวายในพระนคร มีความสับสน ไม่มีใครหาคำตอบได้ในเวลานั้นว่าจะเกิดอะไรขึ้น เนื้อหาที่เป็นนามธรรมดังกล่าวถูกถ่ายทอดสู่ความเป็นรูปธรรมของการจัดแสดงด้วยการใช้ทางเดินที่เริ่มบีบแคบลง การเปลี่ยนระดับให้ต่ำลงทั้งทางด้านแนวโค้ง แนวตรงทางเดินที่เปลี่ยนทิศทางอย่างฉับพลันครั้งแล้วครั้งเล่า ทำให้ยังไม่สามารถเห็นแสงสว่างที่ปลายทาง และสำหรับการใช้ที่ว่างทางสถาปัตยกรรมนั้น ผู้วิจัยออกแบบให้เป็นการลงที่ทำให้เกิดความรู้สึกตกต่ำ บรรยากาศมืดสลัวลงเรื่อยๆจากที่ว่างขนาดใหญ่เป็นที่ว่าง (space) ที่กระชับแนวฝ้าเพดานที่กดระดับสายตาที่ลดลงตลอดเวลา และการสร้างที่ว่าง (space) นั้นต้องมีระยะมุมมองที่ประจันกับสายตาและเปลี่ยนทิศทางฉับพลัน

สำหรับงานของ**สวรรค์**นั้น ทำให้เราเห็นได้อย่างชัดเจนว่า การใช้ที่ว่างทางสถาปัตยกรรมหรือองค์ประกอบสิ่งแสดงต่างๆ เช่น เอกสารพงศาวดาร ภาพแสดงเหตุการณ์ หุ่นจำลอง ผังเมืองจำลอง วัตถุ เสียงและหลักฐานจากเหตุการณ์จริง ฯลฯ เปรียบเสมือนสัญญะนานาชนิดที่ถูกนำมาร้อยเรียงเพื่อสื่อความหมายที่ผู้ออกแบบต้องการให้ผู้ชมได้รู้สึก คล้อยตาม และยอมรับความหมายนั้น

นอกเหนือจากนั้นแล้ว ยังมีงานวิจัยและบทความดังที่ผู้วิจัยได้อ่านทบทวนมาที่ได้แสดงให้เห็นถึงการใช้สัญญะหรือวัตถุ สิ่งของ วิธีการจัดแสดง แสง เสียง ฯลฯ เพื่อสร้างหรือสื่อความหมายที่ภัณฑารักษ์หรือผู้จัดแสดงต้องการในปริบทของพิพิธภัณฑ์ ดังต่อไปนี้

ในการศึกษาพิพิธภัณฑ์สมัยใหม่และการผลิตความหมายผ่านการจัดแสดงวัตถุของ "วัฒนธรรมอื่น" เพื่อยืนยันการเป็นระบบภาพตัวแทนของพิพิธภัณฑ์ในเรื่อง "*The poetics and the politics of exhibiting other cultures*" ของ **Lidchi** (1997) ผู้วิจัยใช้วิธีการศึกษาใน 2 แนวทาง คือ (1) สัญวิทยา หรือ the poetics of exhibiting เพื่อศึกษาว่า พิพิธภัณฑ์ได้ทำให้วัตถุต่างๆมีความหมายและสามารถสื่อความหมายออกมาได้อย่างไร และ (2) วาทกรรม หรือ the politics of exhibiting โดยศึกษาพิพิธภัณฑ์ว่าเป็นตัวเชื่อมระหว่างความรู้และอำนาจโดยดูที่วาทกรรมที่ถูกสร้างขึ้นผ่านการจัดแสดงวัตถุและภาพต่างๆ

ผู้วิจัยพบว่า หากศึกษาโดยใช้แนวคิดเรื่องสัญวิทยาจะพบว่า การจัดแสดงนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์นั้นเป็นการทำงานร่วมกันของภัณฑารักษ์ นักออกแบบ และฝ่ายเทคนิคเสียงและแสงเพื่อสร้างสิ่งที่มีความหมายในการเล่าเรื่องด้วยการทำงานในระบบภาพตัวแทน นั่นคือ เลือกเอาวัตถุ ตัวบท ภาพถ่าย หุ่นจำลอง แผ่นผ้า เสียงประกอบ การจัดไฟ ข้อมูลหรือคำอธิบายต่างๆ ฯลฯ มารวมเข้ากับวิธีการจัดวาง เพื่อ "ชี้ชวน" ให้ผู้ชมแปลความหมายหรือเข้าใจในสิ่งที่ผู้จัดต้องการสื่อ

ตัวอย่างเช่น การจัดแสดงนิทรรศการชีวิตของชนเผ่า Wahgi ในพิพิธภัณฑ์แห่งมนุษยชาติที่กรุงลอนดอน ภัณฑารักษ์และนักออกแบบได้เลือกใช้ "ภาพถ่าย" ในระหว่างการพบกันของภัณฑารักษ์หรือนักมานุษยวิทยาที่ลงไปศึกษาชนพื้นเมือง และภาพการใช้ชีวิตประจำวันของชนเผ่า Wahgi เพื่อนำเสนอหรือ "สะท้อน" ภาพความเป็นจริงในการดำเนินชีวิตของชนกลุ่มนี้ อย่างไรก็ตาม อาจตั้งข้อสังเกตได้ว่า การนำเสนอภาพถ่ายดังกล่าวเป็นปฏิบัติการในการสร้างภาพตัวแทน เนื่องจาก ความหมายที่ถูกซ่อนอยู่ภายใต้ภาพถ่ายดังกล่าว คือ ความพยายามที่จะทำให้ผู้ชมได้รู้สึกว่าช่างภาพและภัณฑารักษ์ได้อยู่ที่นั่นด้วยจริง มีความคุ้นเคยและมีความรู้เกี่ยวกับชนเผ่านั้นจริง

หากศึกษาโดยใช้แนวคิดเรื่องวาทกรรมนั้น การนำเสนอภาพตัวแทนเหล่านั้นจะเป็นเรื่องของความสัมพันธ์ทางอำนาจที่แตกต่างกันระหว่างผู้จัดแสดง เช่น ภัณฑารักษ์และนักออกแบบ กับเจ้าของวัฒนธรรมที่ถูกนำเอาเรื่องราวหรือวัตถุสิ่งของมาแสดง โดยที่การจัดแสดงเป็นระบบหรือปฏิบัติการของภาพตัวแทน เช่น การเลือกและการคัดออกของสิ่งของต่างๆ การนำสิ่งนั้นมาแสดง

แทนสิ่งนี้ ใช้สิ่งนั้นมาจับคู่กับสิ่งนี้ ฯลฯ หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นการลดรูปของวัฒนธรรมสู่วัตถุ และผลของการจัดแสดงนิทรรศการที่เกิดขึ้นนี้ทำให้เราได้รับรู้ว่า ความรู้เป็นสิ่งที่ถูกผูกมัดกับคำว่า อำนาจ และ "อำนาจ" ในที่นี่คืออำนาจของสถาบันพิพิธภัณฑ์ที่เป็นตัวกำหนดว่า วัตถุ (หรือคน) ที่นำมาจัดแสดงจะถูกรับรู้อย่างไร

งานวิจัยของ Lidchi ยังได้แสดงให้เห็นอีกด้วยว่า ความนิยมในการจัดให้มีพิพิธภัณฑ์หรือการจัดแสดงนิทรรศการต่างๆนี้ขยายตัวอย่างรวดเร็วในช่วงศตวรรษที่ 19 โดยเป็นผลผลิตของอำนาจจักรวรรดินิยม และพิพิธภัณฑ์เกิดจากความสัมพันธ์ทางอำนาจระหว่างความรู้ทางวิทยาศาสตร์ (มานุษยวิทยา) วัฒนธรรมประชานิยม ภูมิศาสตร์แห่งอำนาจ (จักรวรรดินิยม) และการมองเห็น (ภาพถ่าย การจัดวางวัตถุ ฯลฯ)

บทความเรื่อง "*Ritual space in the Canadian museum of civilization : consuming Canadian identity*" ของ Delaney (1992) ซึ่งศึกษาการจัดแสดงประวัติศาสตร์ชาวแคนาดาใน the new Canadian Museum of Civilization เพื่อแสดงให้เห็นถึงบทบาทใหม่ของพิพิธภัณฑ์ในการเป็นสถานที่สำหรับการบริโภคอัตลักษณ์แห่งความเป็นชาติที่ถูกกำหนดมา

Delaney พบว่า เนื้อหาที่ห้องแสดงประวัติศาสตร์นี้ต้องการจะบอกเล่า คือ เรื่องราวของประเทศแคนาดาที่ย้อนกลับไปตั้งแต่ยุคบุกเบิกและพัฒนาประเทศจากผู้อยู่อาศัยดั้งเดิมและการเข้ามาของชาวยุโรปจนกระทั่งถึงปัจจุบัน ทั้งนี้ การบอกเล่าเรื่องราวดังกล่าวใช้การจัดพื้นที่ทางเดินเป็นสัญญะในการควบคุมความหมาย นั่นคือ ผู้ชมจะต้องเดินไปตามทางผ่านช่วงเวลาตามลำดับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์แคนาดาที่เกิดขึ้น ยกตัวอย่างเช่น เริ่มต้นห้องแสดงด้วยการเล่าเรื่องราวถึงการบุกเบิกและตั้งถิ่นฐานของพวก Norse ต่อด้วยจุดเริ่มต้นของการกลายเป็นเมืองการค้าและอุตสาหกรรมที่นำความรุ่งเรืองมาสู่ประเทศ และจบลงด้วยการบอกเล่าถึงเรื่องราวของแคนาดาในยุคปัจจุบัน

ภายในพื้นที่ห้องจัดแสดงดังกล่าว Delaney ตั้งข้อสังเกตว่า พิพิธภัณฑ์ได้กลายเป็นพื้นที่แห่งพิธีกรรม เป็นพื้นที่สัญลักษณ์ในการเปลี่ยนผ่านเข้าสู่ความเป็นแคนาดา และเป็นกระบวนการพัฒนาความเป็นพลเมือง "ดี" ของแคนาดา อย่างไรก็ตาม การสร้างสรรค์พื้นที่พิเศษแห่งความรู้เช่นนี้ได้ก่อให้เกิดคำถามตามมาถึงประเด็นการนำเสนอ เก็บกดและปิดกั้น (inclusion/exclusion) จากการเก็บรวบรวมสิ่งของและการปิดล้อมกาลเวลาให้เข้ามาอยู่ภายในสถานที่หนึ่งๆ จากการจัดแสดงที่ต้องได้รับอนุญาตจากภาครัฐก่อนว่าจะนำเสนอเนื้อหาอะไรและ

นำเสนออย่างไร และการสร้างความรู้สึกถึง "ความเป็นอื่น" จากบรรยากาศที่เกิดขึ้นภายในห้องจัดแสดง

นอกจากนั้นแล้ว หากเราใช้แนวคิดเกี่ยวกับการอ่านความหมายของผู้รับสารมาพิจารณางานของ Delaney เราจะพบว่า ลักษณะของการอ่านความหมายของผู้ชมในพื้นที่ห้องจัดแสดงประวัติศาสตร์แคนาดาจะเกิดขึ้นได้อย่างหลากหลาย สำหรับปัจจัยที่เป็นตัวกำหนดให้ผู้ชม/ผู้ดูอ่านความหมายในแบบต่อรองหรือแตกต่างจากที่ผู้ส่งต้องการหรือแปลความหมายต่อสิ่งที่ได้รับแตกต่างกันออกไป คือ <u>ระยะห่างระหว่างผู้ชมกับปริบททางกายภาพของการจัดแสดง</u> เนื่องจากผู้ชมแต่ละคนแต่ละกลุ่มจะยึดเอาประสบการณ์หรือความรู้ที่ตนเองเคยมีมาเป็นหลักในการอ่านความหมาย

ในส่วนของปัจจัยที่เป็นตัวกำหนดให้ผู้ชมอ่านความหมายในแบบที่ผู้ส่งต้องการคือ <u>ธรรมชาติของผู้ชมที่มีลักษณะโหยหาอดีต</u>เป็นผลให้ผู้ชมบริโภคประวัติศาสตร์แคนาดาได้ง่ายและไม่ตั้งคำถามใด ประกอบกับ<u>การใช้เทคโนโลยีในการจัดแสดง</u>ที่เป็นตัวช่วยในการทำลายระยะห่างทางกายภาพที่เกิดขึ้นในปริบทของการจัดแสดง และควบคุมการรับความรู้และประสบการณ์ในปริบทของพิพิธภัณฑ์ของผู้ชมให้เป็นแบบ passive โดยการทำให้ผู้ชมรู้สึกตัวเองว่า ตนเองเป็นส่วนหนึ่งของอำนาจในการเป็น "ผู้รู้" ประวัติศาสตร์เหล่านั้น

งานวิจัยทั้ง 2 เรื่องนี้แสดงให้เห็นว่า การ "**จัดแสดง**" การ "**ทำให้เห็น**" ตลอดจนการ "**ถูกเห็น**" หรือ "**ถูกมอง**" ไม่ใช่เรื่องที่เกิดขึ้นแบบเป็นไปเองและไม่ใช่เรื่องธรรมชาติ แต่มันเชื่อมโยงกับอำนาจ/ความรู้ที่นำทางทั้งการนำเสนอและการมองหรือการเห็น

จากบทความเรื่อง "*Exhibiting National Identity at the Turn of the Millennium*" ของ Edensor (2002) ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาบริเวณจัดนิทรรศการส่วนหนึ่งในมิลเลนเนียมโดมที่มีชื่อว่า "National Identity Zone" และได้รับการเปลี่ยนชื่อใหม่ในภายหลังว่า "self-portrait" สำหรับบริเวณจัดนิทรรศการแห่งนี้ได้รับการอุปถัมภ์เงินโดย Marks and Spencer ซึ่งโดยตัวของบริษัทนี้เองแล้วก็นับได้ว่าเป็นสัญลักษณ์ถึงประเทศอังกฤษ และสื่อความหมายถึงสินค้าที่มีคุณภาพสูง

Edensor พบว่า องค์ประกอบของบริเวณจัดนิทรรศการแห่งนี้มีอยู่ 5 องค์ประกอบด้วยกันได้แก่

(1) การจัดบอร์ดนิทรรศการ โดยยกคำพูด/คำกล่าวที่เป็นที่คุ้นเคยอย่างดีมาติดไว้ภายใต้ประเด็น "ความหลากหลาย" "การประดิษฐ์คิดค้น" "ความสร้างสรรค์" "ความยุติธรรม" "อารมณ์ขัน" "จิตวิญญาณสาธารณะ" และ "ภาษา"

(2) รูปปั้นไฟเบอร์กลาสขนาดยักษ์เพื่อเสียดสีด้านมืดของอังกฤษ "ที่เราไม่อยากยอมรับ" จัดทำโดยนักเขียนการ์ตูนล้อการเมือง

(3) มุมเสาติดตั้งเทปบันทึกเสียงของเด็กซึ่งผู้เข้าชมนิทรรศการจะได้รับการเชิญชวนให้มาเปิดฟัง ภายในเทปจะเป็นเสียงของเด็กๆเล่าเรื่องราวถึงความหวัง ความปรารถนา และความต้องการถึงอนาคต และเสียงต่างๆที่มีในประเทศอังกฤษ เช่น เสียงเพลงชาติ เสียงเป็ด เสียงนาฬิกาบิ๊กเบน เสียงพากษ์กีฬาทางโทรทัศน์ เสียงการรายงานพยากรณ์อากาศ ฯลฯ

(4) ผ้าสักหลาดขนาดใหญ่ที่ใช้ภาพถ่ายและภาพวาดจากโบร์ชัวร์แจกนักท่องเที่ยวมาประกอบกันขึ้นเป็นฉากหลัง ฉากหน้าจะเป็นภาพของคนอังกฤษที่ติดไว้ด้วยวิธีการสลับลวดลายแบบโมเสค และในองค์ประกอบสุดท้ายที่ Edensor เลือกวิเคราะห์ คือ

(5) "Andscape" เป็นคอลเลคชั่นภาพขนาดใหญ่กว่า 400 ภาพ ที่แสดงถึงความเป็นคนอังกฤษ โดยภาพที่นำมาแสดงนี้คัดเลือกมาจากการสุ่มสอบถามคนอังกฤษว่า อะไรที่จะนำเสนอภาพความเป็นคนอังกฤษได้ดีที่สุดในสายตาของคุณและเพราะอะไร

โดยที่ Edensor ได้วิเคราะห์ความหมายในส่วนของ "Andscape" ไว้ดังนี้คือ อัตลักษณ์แห่งความเป็นชาติของอังกฤษถูกปรับให้เข้ากับและถูกยืนยันผ่านระบบท้องถิ่น อัตลักษณ์แห่งชาติเป็นเรื่องที่แสดงออกมาได้ภายในบ้าน อยู่ในกิจวัตรประจำวันที่คุ้นชิน เช่นเดียวกันกับที่แสดงออกผ่านสถานที่แห่งความทรงจำหรือการประกอบพิธีกรรมต่างๆ นอกจากนั้นแล้ว ภาพตัวแทนของอัตลักษณ์ยังแสดงให้เห็นถึงการแข่งขันแย่งชิงความหมาย ความเลื่อนไหล ความหลากหลายที่คนอังกฤษจะใช้เพื่อยืนยันความเป็น "คนอังกฤษ" ของตัวเองออกมา

2.2.2 ภาพตัวแทนและอัตลักษณ์

แนวคิดเรื่องภาพตัวแทนมีความเกี่ยวพันอย่างใกล้ชิดกับแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ เนื่องจากอัตลักษณ์ถูกสร้างความหมายผ่านทางระบบสัญลักษณ์ของภาพตัวแทน หรือเป็นการนำเสนอภาพตัวแทนว่า อะไรบ้างที่คือเรา และเรามีความแตกต่างจากคนอื่นอย่างไร ดังเช่น การให้นิยามต่อคำว่าอัตลักษณ์ของ F. Barth (นิติ, 2542 อ้างใน กาญจนา แก้วเทพ, 2545 ก) ว่า อัตลักษณ์เป็นความพยายามที่จะสร้างขอบเขตที่ชัดเจนของบุคคล คือการตอบคำถามให้ได้ว่า "เราเป็นใครและเราแตกต่างจากคนอื่นอย่างไร ตรงไหน"

จากนิยามดังกล่าวแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า คำว่า "อัตลักษณ์" นั้นถูกกำหนดไว้ด้วย "ความแตกต่าง" อะไรที่ใช่/อะไรที่ไม่ใช่ อะไรที่เหมือนกัน/อะไรที่ตรงกันข้าม อะไรที่เข้าพวก/อะไรที่ไม่เข้าพวก เป็นคนในหรือเป็นคนนอก และ "เรา" หรือ "เขา"

เมื่ออัตลักษณ์เป็นเรื่องของการถูกหล่อหลอมผ่านทางความแตกต่างภายใต้การกำหนดสัญลักษณ์ในความสัมพันธ์กับสิ่งอื่นๆในช่วงเวลาและสถานที่หนึ่งๆ เราจึงต้องมุ่งมองมายังความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมและความหมาย ดังได้กล่าวมาแล้วว่า ความหมายเป็นสิ่งที่ถูกสร้าง และจะมีความหมายขึ้นมาได้นั้น มีเงื่อนไขอยู่ว่า จะต้องผ่านการเรียนรู้และทำความเข้าใจ ดังนั้น ในกรณีของอัตลักษณ์ ความหมายจะมีความหมายขึ้นมาได้ก็ต่อเมื่อเราได้รับรู้ถึงตำแหน่งแห่งที่ของปัจเจกที่ถูกสร้างขึ้น และเราจะเทียบเคียงตัวเองหรือวางตัวตนภายในตำแหน่งแห่งที่ที่ถูกสร้างขึ้นมานั้นอย่างไร

อย่างไรก็ตาม ข้อที่ควรคำนึงก็คือ ข้อจำกัดในการวางตัวตนหรือเลือกสวมบทบาทของเรานั้น นอกจากจะเกิดขึ้นจากการต้องเลือกในชุดของความเป็นไปได้ที่วัฒนธรรมจัดให้แล้วนั้น ยังเกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ของระบบภาพตัวแทนกับปริบทต่างๆอีกด้วย ยกตัวอย่างเช่น ความสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและการเมือง เป็นต้น นั่นแสดงให้เห็นว่าอัตลักษณ์สามารถแปรเปลี่ยนได้อยู่ตลอดเวลา

เมื่ออัตลักษณ์นั้นถูกสร้างหรือผลิตขึ้นมาโดยระบบภาพตัวแทน ภาพตัวแทนซึ่งหมายรวมถึงปฏิบัติการสร้างความหมายสัญญะและระบบสัญลักษณ์ ที่ซึ่งความหมายถูกผลิตและจัดวางเราในฐานะตัวตนภายใต้ความหมายนั้น ภาพตัวแทนในฐานะกระบวนการทางวัฒนธรรมได้

สร้างอัตลักษณ์ของบุคคลและของกลุ่ม และระบบสัญลักษณ์ได้ช่วยให้เราสามารถตอบคำถามได้ว่า เราคือใคร เราจะเป็นอะไรได้ หรือเราอยากจะเป็นใคร

ดังนั้นแล้ว คำถามถึงอำนาจของภาพตัวแทนจึงได้เกิดขึ้น **"ทำไม" และ "อย่างไร" บางความหมายจึงได้ถูกสถาปนาขึ้นมาเป็นความหมายหลัก** เราพบว่า ปฏิบัติการทางสัญญะที่สร้างความหมายนั้นมีความเกี่ยวพันกับอำนาจ อย่างเช่น อำนาจของการสร้างความไม่เท่าเทียม รวมถึงอำนาจที่จะนิยามว่าใครคือพวกเรา และใครที่ไม่ใช่พวกของเรา การประทับตราหรือการกีดกันคนบางกลุ่มบางพวกให้ไร้ความหมายหรือไร้ตัวตนในสังคม (Woodward, 1997)

ตัวอย่างต่อไปนี้จะช่วยแสดงให้เห็นว่า อัตลักษณ์นั้นถูกสร้างความหมายผ่านทางระบบสัญลักษณ์ของภาพตัวแทนว่า อะไรบ้างที่คือเรา และเรามีความแตกต่างจากคนอื่นได้อย่างไร ดังเช่น ในการจัดงานเทศกาลอาหารของชุมชนแห่งหนึ่ง อาหารที่นำมาจัดเลี้ยงภายในงาน วิธีการเตรียมอาหาร เครื่องปรุงที่ใช้ วิธีการกิน กินกับอะไรได้ อะไรที่กินไม่ได้หรือห้ามกิน สิ่งเหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นการสื่อความหมาย "ความเป็นเรา" ออกมา พร้อมๆกันนั้น วิธีการที่คนในชุมชนกินอาหารบางอย่างในบางช่วงเวลาที่เหมือนกัน ยังสามารถใช้เป็นเครื่องยืนยันความเป็นพวกเดียวกัน ยืนยันอัตลักษณ์ของกลุ่มได้อีกด้วย (Stoelje, 1992)

หรือสัญญะที่เห็นเด่นชัดในการแสดงถึงอัตลักษณ์แห่งความเป็นชาติมากที่สุดตามความคิดของ Edensor (2002) แล้วก็คือ *"เสื้อผ้า"* โดยเฉพาะเมื่อเสื้อผ้านั้นได้รับการสวมใส่ในปริบทของงานพิธีกรรม การแสดงพื้นบ้านประจำท้องถิ่น การแสดงให้นักท่องเที่ยวชม หรืองานที่จัดขึ้นโดยหน่วยงานราชการต่างๆ ขณะเดียวกัน การสวมใส่เสื้อผ้าบางชิ้นยังแสดงให้เห็นถึงอุดมการณ์ของชาติที่แฝงฝังมาด้วย ยกตัวอย่างเช่น เสื้อของประธานเหมา ประเทศจีน ที่มีนัยถึงความเป็นหนึ่งเดียวกันของพลเมืองจีน หรือกางเกงยีนส์ของคนอเมริกันที่แสดงความหมายถึงประชาธิปไตยและเสรีภาพ

Edensor กล่าวว่า การที่ความหมายดังกล่าวจะสามารถโน้มน้าวใจผู้รับได้นั้น "เสื้อผ้า" หรือการนำเสนอภาพตัวแทนอัตลักษณ์ของชาติ/กลุ่มจะต้องถูกสวมใส่ในปริบทเฉพาะและผู้ใส่จะต้องแสดงหรือกระทำการบางอย่างเฉพาะ เช่น วิธีการเคลื่อนไหวร่างกาย หรือการแสดงอารมณ์ความรู้สึก เป็นต้น

บทความของ Edensor บ่งชี้ให้เราเห็นว่า การที่เสื้อผ้าหรือวัตถุ สิ่งของ เหตุการณ์ ฯลฯ จะเป็นภาพแทนอัตลักษณ์แห่งชาติได้นั้นก็จะต้องถูกให้ความหมาย ซึ่งในกรณีนี้ก็คือการให้ความหมายของความเป็นชาติร่วมกัน ภายใต้กฎเกณฑ์หนึ่งๆ ขณะเดียวกัน กฎเกณฑ์ดังกล่าวอาจเปลี่ยนแปลงไปตามแต่ละปริบททางวัฒนธรรม เช่น การจำแนกโดยใช้เกณฑ์ระดับพื้นที่ในระดับชาติ ระดับภูมิภาค และระดับท้องถิ่น และประเด็นสำคัญที่ Edensor มิได้กล่าวถึงในบทความนี้คืออำนาจในการให้ความหมายหรือนิยามความเป็นชาติดังกล่าวว่ามาจากกลุ่มใดในสังคม

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าอัตลักษณ์ที่ถูกสถาปนาผ่านความแตกต่างจะสะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างกลุ่มคนที่มีอำนาจมากกว่าหรือเป็นกลุ่มหลักในสังคม (dominant group) กับกลุ่มคนที่ด้อยกว่า (subordinate group) แต่ภายใต้ความสัมพันธ์นั้นได้สะท้อนออกมาเช่นกันว่า มีการต่อสู้ ปรับปรน และต่อรองต่ออำนาจทางอัตลักษณ์ดังกล่าว อัตลักษณ์จึงเป็นเรื่องของความหลากหลาย เลื่อนไหล และกลายเป็นเวทีของการต่อรองทางอำนาจที่ทำให้กลุ่มที่ด้อยกว่าสามารถนิยามหรือเป็นผู้กำหนดวาทกรรมและความหมายของอัตลักษณ์ได้เอง โดยที่ไม่ต้องเป็นฝ่ายถูกกำหนดอีกต่อไป (วิลาสินี พิพิธกุล, 2545) ยกตัวอย่างเช่น อัตลักษณ์ของ "คนขาว" และ "คนดำ" ที่ถูกให้ความหมายโดยใช้ความแตกต่างของสีผิวมาเป็นตัวกำหนดว่า "ผิวขาว" เหนือกว่า "ผิวดำ" แต่อย่างไรก็ตาม กลุ่มที่ถูกให้ความหมายว่าด้อยกว่านั้นอาจนำเอาความแตกต่างดังกล่าวมาต่อรองและกำหนดความหมายอัตลักษณ์ของตนเองได้

ทั้งนี้ เมื่ออัตลักษณ์ถูกนำเสนอผ่านภาพตัวแทน การต่อรองทางอำนาจของกลุ่มที่ด้อยกว่าจึงเกิดขึ้นผ่านทางภาพตัวแทนได้เช่นเดียวกัน และหนึ่งในวิธีการต่อรองทางอัตลักษณ์ของคน "ดำ" ผ่านทางการผลิตภาพยนตร์ที่มีคนผิวดำได้รับบทบาทเป็นตัวเอกในเรื่อง ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง Shaft, Superfly หรือ New Jack City แม้ว่าในมุมหนึ่งนั้น ภาพยนตร์ดังกล่าวจะถูกมองว่าเป็นการล้างแค้นทางสัญลักษณ์ของคนผิวดำในการได้เป็นผู้ชนะบ้าง แต่ในอีกมุมหนึ่งนั้นก็ได้แสดงภาพการต่อรองให้เห็นด้วยว่า คนผิวดำก็คือคน และคนดำเองก็ไม่ได้ดีหรือไม่ได้เลวกว่าคนขาวเสมอไป ไม่ว่าจะผิวสีอะไรก็เป็นมนุษย์เช่นเดียวกัน มีทั้งดีและร้ายปะปนกันไป (Hall, 1997c)

<u>2.2.3 วิธีการศึกษาเรื่องภาพตัวแทน</u>

ในการศึกษาเรื่องภาพตัวแทนนั้นจะตอบคำถามหลักๆ 2 ประการ คือ (1) ภาพที่ถูกประกอบสร้างนั้นคือภาพอะไร (what is) (2) กระบวนการประกอบสร้างภาพนั้นเป็นอย่างไร (how

to) (กาญจนา แก้วเทพ, 2545 ก: 24) สำหรับการวิจัยครั้งนี้จะศึกษาเรื่องภาพตัวแทนตาม 2 แนวทาง คือ **สัญวิทยา** (semiology approach) และ**วาทกรรม** (discourse approach)

สำหรับความแตกต่างของการศึกษาใน 2 แนวทางนี้อยู่ที่แนวทางการศึกษาแบบสัญวิทยานั้นให้ความสนใจกับวิธีการนำเสนอภาพตัวแทนและภาษา ว่าสามารถสร้างความหมายได้อย่างไร ในขณะที่แนวทางการศึกษาแบบวาทกรรมนั้นให้ความสนใจในเรื่องของอำนาจและอุดมการณ์ผ่านปฏิบัติการทางวาทกรรมหรือ "การเมืองเรื่องภาพตัวแทน"

2.2.3.1 การศึกษาตามแนวทางสัญวิทยา

สัญวิทยา (semiology) หรือศาสตร์ว่าด้วยการศึกษาสัญญะ (sign) เป็นศาสตร์ที่ต้องการจะทำความเข้าใจว่าสัญญะคืออะไร ความหมายของสัญญะต่างๆนั้นถูกสร้างขึ้นมาได้อย่างไร ทำหน้าที่อะไรบ้าง และสนใจการวิเคราะห์ที่ตัวของผู้รับสารมากกว่าผู้ส่งสาร รวมทั้งยังเรียกผู้รับสาร (receiver) ของตนในคำศัพท์ใหม่ว่า "a reader" นอกจากนี้แล้ว นักทฤษฎีทางด้านสัญวิทยายังมองว่ามนุษย์เราเป็น "sign-making" และ "sign-interpreting" อีกด้วย (Berger,1995)

สำหรับมุมมองของเรื่องการประกอบสร้างทางสังคมต่อเรื่องของภาษาและการสร้างภาพตัวแทนของ S. Hall นั้นได้รับอิทธิพลส่วนหนึ่งมาจาก Saussure

สำหรับ Saussure แล้วนั้น การผลิตหรือสร้างความหมายขึ้นอยู่กับภาษา และ "**ภาษาคือระบบของสัญญะ**" การที่**สัญญะ** (sign) ของ Saussure จะประกอบสร้างความหมายได้นั้นจะต้องอาศัยความสัมพันธ์ที่ถูกกำหนดโดยรหัสทางวัฒนธรรมและภาษาของเรา ระหว่างองค์ประกอบ 2 ตัว คือ **รูปสัญญะ** (signifier) และ**ความหมายสัญญะ** (signified) ความสัมพันธ์ในรูปแบบดังกล่าวทำให้สัญญะเป็นสิ่งที่ถูกกำหนดขึ้น ไม่ได้มีความหมายที่ฝังตรึงหรือแน่นอนติดตัวมา และมิได้เกิดขึ้นเองโดยธรรมชาติ แต่จะต้องมีการเรียนรู้

เราได้กล่าวมาแล้วว่า หัวใจของการสื่อสารอยู่ที่ "รหัส" สัญวิทยาก็ใช้หลักการเดียวกันกับการสื่อสาร กล่าวคือให้ความสำคัญกับเรื่องของรหัส โดยมองว่าภาษาของมนุษย์ก็คือการสื่อสาร/ระบบการสื่อสารแบบหนึ่ง เพียงแต่มีการปรับเปลี่ยนศัพท์บางคำเพื่อให้สอดรับกับการรับรู้ทางภาษาศาสตร์ ความสำคัญของรหัสช่วยให้เราเข้าใจว่าไม่มีสิ่งที่เรียกว่าความหมายบริสุทธิ์หรือความหมายในตัวเอง จะมีก็แต่ความหมายที่ถูกกำหนด/กำกับด้วยรหัสเสมอ

ส่วนหลักการของสัญวิทยาก็ประกอบไปด้วย (1) รูปสัญญะต้องมาก่อนความหมายสัญญะ, (2) ความหมายเกิดจากสิ่งที่ไม่มีความหมาย กล่าวคือ ความหมายเป็นเรื่องของรหัส/กฎเกณฑ์ ซึ่งในตัวเองไม่มีความหมาย แต่เป็นตัวกำหนดความหมาย ความหมายมิใช่เกิดจากเนื้อในของข้อความที่ส่ง และ (3) ผู้พูด/ผู้ใช้สัญญะก็ตกอยู่ภายใต้อาณัติ กฎเกณฑ์ว่าด้วยการสร้างความหมายแบบหนึ่ง (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545 ก)

สำหรับคำนิยามของคำว่ารหัสนั้น Berger (1982 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2547) ได้กล่าวไว้ว่า รหัสเป็นแบบแผนขั้นสูงที่ซับซ้อนของความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะต่างๆ ในการนำสัญญะย่อยๆมาสัมพันธ์กันนั้น แบบแผนนี้จะทำหน้าที่เป็นโครงสร้างที่อยู่ในหัวสมองของเรา และจะทำงานในการรับรู้และตีความเมื่อเราเปิดรับสัญญะต่างๆ เช่น รหัสเรื่องการนับญาติที่แฝงอยู่ในหัวสมองของคนไทย และเป็นตัวกำหนดว่าเมื่อเราเจอญาติคนใหม่สายพ่อที่เป็นผู้หญิง เราจะขนานสรรพนามของญาติว่าอย่างไร

ขณะเดียวกัน Barker (2000) ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า รหัสทางวัฒนธรรมที่เป็นตัวกำหนดความหมายของสัญญะแต่ละตัวที่ถูกนำมาประกอบกันเข้าจนกระทั่งเราทุกคนต่างคุ้นชิน ยกตัวอย่างเช่น สัญญาณไฟจราจร ที่สีเขียวหมายถึงให้ไปได้ และสีแดงคือต้องหยุดนั้น ส่งผลให้ปฏิบัติการเข้ารหัสทางวัฒนธรรมกลายเป็นเรื่องที่ถูกมองข้าม ทำให้เรารู้สึกว่าสัญญะเหล่านั้นได้รับความหมายมาโดยธรรมชาติ และความหมายนั้นเป็นเรื่องโปร่งใส ไม่มีเบื้องหน้าเบื้องหลัง

จุดสำคัญประการหนึ่งที่ Saussure ได้เน้นนั่นคือ สัญญะตัวหนึ่งๆนั้นหากยืนอยู่โดยลำพังก็จะไม่มีความหมายใดๆจนกว่าจะนำไปเปรียบเทียบเชิงโครงสร้างกับสัญญะตัวอื่นๆ เหตุที่เป็นดังนี้เพราะสัญญะเป็นสมาชิกในสังคมที่ถูกนิยามโดยความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับสมาชิกอื่นๆในสังคม โดยใช้ความแตกต่างหรือวิธีการเปรียบเทียบแบบจับคู่ตรงข้าม (binary opposition) เป็นตัวสร้างความหมายที่เห็นได้โดยง่ายและชัดเจนที่สุด เช่น กลางวัน/กลางคืน ดำ/ขาว เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม วิธีการเปรียบเทียบแบบจับคู่ตรงข้าม หรือ binary opposition นี้ได้รับการวิจารณ์ว่าเป็นวิธีการให้ความแตกต่างที่ง่ายเกินไป เนื่องจาก ความแตกต่างระหว่างสีขาวกับสีดำสามารถแยกลงไปละเอียดได้อีก อย่างเช่น สีดำ สีเทาดำ ไปจนถึงสีขาวหม่นและสีขาวสดใส เป็นต้น

สำหรับส่วนสำคัญของวิธีการศึกษาสัญญะนี้อยู่ที่เรื่องของการติดต่อสื่อสาร (communication) การสื่อสารจะเป็นไปได้ต้องประกอบด้วยการส่งสาร การรับสาร การเข้าใจในสารที่ส่ง ผ่านการเข้าใจรหัสที่เป็นตัวกำหนด/กำกับความหมายอีกต่อ (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545 ก) ดังนั้น การวิจัยครั้งนี้จึงจะศึกษาให้ครบทุกองค์ประกอบของกระบวนการสื่อสาร อันได้แก่ การศึกษาผู้สร้างความหมายหรือผู้เข้ารหัส การศึกษาการควบคุมหรือวิธีการเข้ารหัส การศึกษาธรรมชาติของตัวสื่อ และการอ่านความหมายหรือขั้นตอนของการถอดรหัสของผู้รับสาร

2.2.3.1.1 การศึกษาผู้สร้างความหมายหรือผู้เข้ารหัส

S. Hall (กาญจนา แก้วเทพ, 2545 ข) ได้ให้ทัศนะใหม่แก่ผู้ส่งสารว่า ผู้ส่งสารมิใช่ "ผู้ที่ทำหน้าที่ส่งผ่านข่าวสารเท่านั้น (transmitter) หากทว่าเป็น "ผู้ที่ได้เข้ารหัส" (encode) ข่าวสารที่ส่งไปให้ด้วย การเปลี่ยนแปลงทัศนะดังกล่าว มีนัยต่อไปว่า ดังนั้น เมื่อเวลาที่ผู้ส่งสารได้ "ส่งสาร" ถึงผู้รับนั้น เขาได้ทำงาน 2 อย่างไปพร้อมๆกัน อย่างแรกที่เขาส่งไปคือ "ข่าวสาร" และอีกอย่างหนึ่งคือ "การติดตั้งรหัสการถอดความหมายจากสาร" ให้แก่ผู้รับ

นอกเหนือจากการติดตั้งรหัสมาให้ในข่าวสารแล้ว กลไกอีกตัวหนึ่งที่ทำให้ผู้รับสารถอดความหมายได้ตามความต้องการของผู้ส่งที่ S. Hall ได้นำเอาทัศนะของ U. Eco มาใช้ก็คือเรื่อง "เงื่อนไขของการรับรู้" (condition of perception) U. Eco ได้ตั้งข้อสังเกตว่า บรรดาสัญญะที่เป็นภาพเหมือน (icon sign) นั้น จะทำให้ผู้รับสารสามารถมองเห็นตัววัตถุได้เหมือนกับในโลกแห่งความจริง ดังนั้น บรรดาภาพจริงและเสียงจริงในโทรทัศน์ ซึ่งล้วนแต่เป็น icon sign ทั้งนั้นจึงสามารถโน้มนำการรับรู้ของผู้รับสารได้มาก อย่างไรก็ตาม สิ่งที่ไม่ควรจะลืมเลือนก็คือ ผู้รับสารจะมองเห็นภาพได้เหมือนของจริงก็ต่อเมื่อถูกกำหนดจุดยืนที่จะมองดู ถูกตั้งมุมมองให้มีทิศทางเฉพาะอันหนึ่ง **จุดยืนของการดู มุมมองและทิศทางของการมองเห็นนี้ คือกลไกที่เรียกว่า "เงื่อนไขของการรับรู้" นั่นเอง**

อาจยกตัวอย่างประกอบได้จากงานวิจัยของ Tsang & Wong (2004) ที่ได้ศึกษาวิจัยว่าในรายการแสดงตลกเดี่ยวของ C.W. Wong ในปีค.ศ. 1993 นั้น วาทกรรมของผู้แสดงตลกสามารถใช้เป็นเครื่องมือในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ร่วมของชาวฮ่องกงได้ ฮ่องกงสถานที่ซึ่งนักวิจัยหลายคนได้นิยามว่า เป็นสถานที่ที่ปราศจากประวัติศาสตร์ ไม่มีอดีต และดำรงอยู่เพียงในปัจจุบัน "ขาดอัตลักษณ์" ของตนเอง ขณะเดียวกัน ฮ่องกงยังเป็นชาติที่มีภาษาพูดถึง 3 ภาษาด้วยกันคือ ภาษากวางตุ้ง ภาษาจีนสมัยใหม่หรือแมนดาริน และภาษาอังกฤษ หลายๆคนในฮ่องกงปัจจุบัน

นิยมใช้ภาษากวางตุ้นและภาษาอังกฤษในลักษณะของการผสมกัน เพื่อแสดงภาพลักษณ์ของตนเองให้ดูเป็นตะวันตก เป็นคนทันสมัย อันแสดงให้เห็นถึงความซับซ้อนในความสัมพันธ์ระหว่างฮ่องกง ทั้งกับจีน ไต้หวัน และอังกฤษ

ผู้วิจัยทั้งสองพบว่า เนื้อหาของรายการตลกของ C.W. Wong ที่เลือกมาศึกษานั้นเต็มไปด้วยประเด็นด้านการเมือง สังคม และวัฒนธรรม โดยผู้แสดงใช้วิธีการประกอบสร้างอัตลักษณ์ร่วมของความเป็นชาวฮ่องกงด้วยการดึงให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในรายการ พร้อมทั้งใช้วิธีการพูดในลักษณะของอารมณ์ขัน เสียดสี เหน็บแนม อุปมาอุปมัย ฯลฯ รวมถึงการที่ผู้แสดงตลกใช้สรรพนามเรียกแทนทั้งตัวเองและผู้ชมว่า "เรา" หรือตอกย้ำความแตกต่างของคำให้เห็นกันอย่างชัดเจนว่าระหว่าง "คนจีน" "ความเป็นคนจีน" และ "คนฮ่องกง" นั้นเป็นอย่างไร นอกจากนั้นแล้ว ผู้แสดงตลกยังแสดงตนออกมาในฐานะของโฆษกของสังคมและผู้วิพากษ์วิจารณ์ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นทั้งทางสังคมและวัฒนธรรมในฮ่องกง ตัวอย่างเช่น การใช้คำพูดแบบตลกเหน็บแนมว่าคนฮ่องกงเป็นพวก "ประชากรอาณานิคม" ที่ไม่สนใจประวัติศาสตร์ รากเหง้าความเป็นมาของตน ไม่สนใจประเทศของตนเอง

วิธีการพูด ลักษณะการใช้คำสรรพนาม และการแสดงตัวตนของผู้แสดงตลก และธรรมชาติของความเป็นรายการตลกที่ใช้ความบันเทิงเคลือบแฝงเนื้อหาการวิพากษ์วิจารณ์ประเด็นต่างๆของสังคมนั้น หากนำแนวคิดของ S. Hall มาพิจารณาแล้ว จะเป็นเสมือนกับการติดตั้งรหัสการถอดความหมายและกำหนดจุดยืนให้แก่ผู้รับหรือผู้ชมรายการให้รู้สึกว่าตนเองมีส่วนร่วมและเป็นอันหนึ่งอันหนึ่งเดียวกับผู้แสดง จนกระทั่งยอมรับในอัตลักษณ์ "ฮ่องกง" ที่มีร่วมกัน

<u>2.2.3.1.2 การศึกษาวิธีการควบคุมหรือการเข้ารหัส</u>

S. Hall ได้กล่าวสรุปว่ากระบวนการเข้า/ถอดรหัสนั้นจะต้องถูกควบคุมในทุกขั้นตอนของการสื่อสาร เพื่อให้ความหมายสุดท้ายในขั้นตอนของผู้รับสารตรงกับความหมายแรกของผู้ส่งสาร อย่างไรก็ตาม ในกรณีส่วนใหญ่วิธีการควบคุมนั้นจะไม่ปรากฏตัวให้เห็นอย่างเด่นชัด

ยกตัวอย่างเช่น ในช่วง<u>ขั้นตอนของการผลิต</u> (production) หรือตอนของการสร้างข่าวสารที่ผู้ส่งสารต้องดำเนินการปฏิบัติการด้านวาทกรรม (discursive practice) ซึ่งต้องอาศัยองค์ประกอบหลายประการ เช่น การรู้จักจัดกรอบของความหมายและความคิด (framing meaning & ideas) ต้องมีความรู้ในเรื่องที่ต้องใช้งาน (knowledge-in-use) มีทักษะทางเทคนิค

หอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(technical skill) มีอุดมการณ์ทางวิชาชีพ มีความรู้เกี่ยวกับสถาบันต่างๆ มีความเข้าใจในค่านิยมและความเชื่อต่างๆของสังคม มีภาพของผู้รับสารอยู่ในใจ เป็นต้น

ในเอกสารประกอบการบรรยาย *"ว่าด้วยเรื่องสัญศาสตร์"* ของ**นพพร ประชากุล** (2546) ได้กล่าวถึงวิธีการที่ใช้ในการประกอบสร้างความเข้าใจและความรู้สึกของผู้ชมหรือผู้รับสารให้ตอบสนองต่อสิ่งต่างๆที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ราวกับว่าทุกอย่างเป็นเรื่องจริงนั้น เกิดขึ้นจากการใช้ข้อตกลง ขนบ กติกา หรือแบบแผนที่ยึดถือร่วมกัน (ทั้งโดยรู้ตัวและไม่รู้ตัว) ในหมู่ผู้สร้างและผู้เสพย์งาน ซึ่งเรียกในภาษาวิชาการว่า "**สัญนิยม**" (conventions) อันได้แก่ *สัญนิยมที่สัมพันธ์กับสื่อภาพยนตร์ สัญนิยมที่สัมพันธ์กับแนวเรื่อง และสัญนิยมที่สัมพันธ์กับรายละเอียดของเรื่อง (หรือสัญนิยมทางวัฒนธรรม)* ทั้งนี้ สัญนิยมทั้งสามประเภทมีบทบาทกำหนดการสื่อความหมายและการสร้างอารมณ์ความรู้สึกในระดับพื้นผิวของเนื้อเรื่อง โดยทำงานประสานกันทุกขั้นตอน

สัญนิยมที่สัมพันธ์กับสื่อภาพยนตร์ (cinematographic conventions) หมายถึงกติกาข้อตกลงที่เกี่ยวข้องโดยเฉพาะกับกระบวนการใช้ภาพเคลื่อนไหวเป็นสื่อการเล่าเรื่อง **สัญนิยมประจำแนว** (generic conventions) เป็นสัญนิยมที่ขึ้นต่อ "แนว" (genre) ของเรื่องเล่า สัญนิยมดังกล่าวประกอบด้วยระบบตรรกะที่วางไว้ล่วงหน้าด้วยการสั่งสมมาจากเรื่องเล่าอื่นๆในแนวเดียวกัน สัญนิยมประเภทนี้มีบทบาทกำหนดทิศทางการเดินเรื่องและความสมจริงของรายละเอียดต่างๆ สำหรับประเภทสุดท้ายคือ **สัญนิยมทางวัฒนธรรม** (cultural conventions) ซึ่งหมายถึง เครือข่ายของคติ ความเชื่อ ค่านิยมต่างๆที่ถูกระดมมาใช้ในการสร้างและรับรู้ความหมายทางวัฒนธรรมของภาพที่ปรากฏบนจอ ความหมายทางวัฒนธรรมนี้ (ซึ่งบางทีเรียกความหมายแฝง หรือ connotation) คือนัยที่ผู้ชมรับรู้ควบคู่ไปกับความหมายเบื้องต้นที่สื่อโดยตรงจากภาพ ที่เรียกว่าความหมายตรง หรือ denotation สัญนิยมประเภทนี้จึงเกี่ยวข้องกับนัยของความหมายของสถานที่และยุคสมัย ตลอดจนพฤติกรรมและการแสดงออกของตัวละคร ซึ่งล้วนผูกพันกับอุดมการณ์ของแต่ละยุคสมัยด้วย

ในบทความของ**นพพร** ยังได้เสนอถึงวิธีการวิเคราะห์ "ความหมายในเรื่องเล่า" อีกด้วยว่าอาจเริ่มต้นด้วย (1) การสังเกตดูคุณสมบัติต่างๆขององค์ประกอบการเล่าเรื่อง เช่น ฐานะทางสังคมของตัวละคร วิธีการที่ตัวละครใช้ในอันที่จะบรรลุจุดมุ่งหมายของตน คุณลักษณะเด่นของสถานที่ที่เกิดเหตุการณ์ ฯลฯ และ (2) วิเคราะห์ดูปฏิสัมพันธ์ระหว่างข้อมูลในแง่ที่ต่างร่วมกันเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการผลิตความหมายของเรื่องเล่า โดยจะต้อง "ประมวล" หรือเรียบเรียงจัดระเบียบบางอย่างให้กับข้อมูลเหล่านั้น เช่น จัดตัวละครเป็นพวกๆตามคุณสมบัติที่มีร่วมกัน และดูว่าแต่ละ

พวกสัมพันธ์กับพวกอื่นๆในลักษณะอย่างไร แต่ละสถานที่มีคุณลักษณะที่สัมพันธ์กับเหตุการณ์อย่างไร

หรือในบทความเรื่อง "*Festival*" ของ **Stoelje** (1992) ที่ได้แสดงให้เห็นถึงวิธีการควบคุมการเข้ารหัสของผู้ส่งสารเพื่อให้ผู้รับสารอ่านความหมายตามที่ต้องการ และยังสามารถแอบซ่อนความหมายแฝงที่ผู้ส่งสารต้องการจะสื่อไว้ได้อย่างแนบเนียนอีกด้วย ในบทความนี้ **Stoelje** ได้วิเคราะห์การประกอบสร้างบรรยากาศหรือดึงดูดผู้คนให้คนสนใจเข้าร่วมงานเทศกาลในรูปแบบของสัญลักษณ์ และได้พบหลักการหรือวิธีการเข้ารหัสที่ผู้จัดงานเทศกาลต่างๆใช้เพื่อให้สัญญะในหลากหลายรูปแบบมาทำงานร่วมกัน เช่นอาจใช้วิธีการพลิกกลับ (reversal) การทำซ้ำ (repetition) การจับมาวางเคียงกัน (juxtaposition) และใช้วิธีการย่อความ (condensation) เป็นต้น หลักการดังได้กล่าวมานี้สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับสื่ออื่นๆได้เช่นเดียวกัน

ยกตัวอย่างเช่น <u>การเข้ารหัสด้วยวิธีการทำซ้ำ</u>ในงานเทศกาลก็จะประกอบไปด้วย เสียงกลองที่ตีดังระรัวตลอดงาน การจุดพลุ/จุดดอกไม้ไฟอย่างไม่ขาดสาย การร้องหรือเปิดเพลงตลอดวันงาน รวมถึงการใช้ถังเบียร์ หรือแบบจำลองฝักข้าวโพดมายืนแทนที่เป็นสัญลักษณ์ของงาน เป็นต้น ในขณะที่ <u>การเข้ารหัสด้วยวิธีการพลิกกลับ</u> ในงานเทศกาลสังคมที่มีความเหลื่อมล้ำต่ำสูง ก็อาจจะเลือกใช้วิธีการสร้างโลกจำลองโดยที่ผู้ต่ำต้อย (ในโลกจริง) จะได้ขึ้นมาอยู่เบื้องบน และผู้ที่สูงส่ง (ในโลกจริง) จะต้องลงไปอยู่ด้านล่างที่ต่ำกว่า วิธีการดังกล่าวนี้อาจสื่อให้เห็นถึงคุณลักษณะของความเป็นงานเทศกาลได้ว่า ธรรมชาติของงานเทศกาลจะไม่เกรงกลัวต่อการควบคุมอุดมการณ์ต่างๆ และจะต้องเปิดโอกาสให้แก่ทุก "เสียง" และสะท้อนภาพของทุกกลุ่มในชุมชนออกมา

นอกจากนั้นแล้ว ยังมีตัวอย่างของงานวิจัยที่เกี่ยวข้องการออกแบบพื้นที่ การใช้สัญญะต่างๆเพื่อควบคุมความหมายที่ผู้ส่งต้องการให้ผู้อ่านหรือผู้รับถอดความหมายในแบบที่ต้องการนั้นในปริบทที่สามารถเทียบเคียงกับพิพิธภัณฑ์ได้ นั่นคือ "**ศูนย์การค้า**" เนื่องจาก ทุกๆตารางนิ้วของศูนย์การค้า ไม่ว่าจะเป็นม้านั่ง ลานน้ำพุ ทางเดิน การจัดตกแต่งหน้าร้าน การออกแบบพื้นที่ ฯลฯ ล้วนถูกออกแบบมาเพื่อสร้างอารมณ์ในการช้อปปิ้งทั้งสิ้น

ตัวอย่างแรกนั้นเป็นการวิพากษ์ตัวบทหรือ "ศูนย์การค้า" ของ **Brummett & Duncan** (1994 อ้างถึงใน อรวรรณ ปิลันธน์โอวาท, 2547) นักวิชาการทั้งสองได้อธิบายว่าเหตุที่ศูนย์การค้า

สามารถดึงดูดใจผู้คนและชักจูงให้ลูกค้ากลับมาอีกได้บ่อยๆนั้น เป็นเพราะศูนย์การค้าเป็นตัวบทมโหฬารที่ถูกออกแบบมาเพื่อเปลี่ยนคนให้เป็นผู้บริโภคชนิดที่จะทำให้ลัทธิทุนนิยมเข้มแข็งอยู่ได้

วิธีการออกแบบศูนย์การค้าดังกล่าวถูกกระทำผ่านการกระตุ้นเร้าประสาทสัมผัสทั้งห้าของมนุษย์ ยกตัวอย่างเช่น การไปเดินศูนย์การค้าเพื่อให้เราได้สนุกกับการสอดส่ายสายตาไปทั่ว ได้เดินฝ่าฝูงชน สัมผัสสิ่งของ ได้กลิ่นหอมของอาหาร ดอกไม้ ฯลฯ เวลาเดินไปตามระเบียงหรือทางเดินก็จะวกวนเชื้อเชิญให้เดินไปเรื่อยๆ เป็นต้น

และอีกตัวอย่างหนึ่งนั้นเป็นของ **กุลภา วจนสาระ** (2546) ที่แสดงให้เห็นถึงวิธีการที่ใช้เพื่อควบคุมความหมายสัญญะผ่านพื้นที่ในบริเวณเซ็นเตอร์พ้อยท์ นั่นคือ บริเวณองค์ประกอบฉากทางกายภาพที่ถือว่าเป็นฉากหน้าของเวทีการแสดงของ preteen จะมีลักษณะของการจัดให้เป็นลานโล่ง มีน้ำพุอยู่ตรงกลาง มีรูปโลโก้ของพื้นที่อยู่ใจกลางของน้ำพุ มีต้นไม้ใหญ่และต้นไม้เล็กปลูกเป็นระเบียบเรียบร้อย และจัดที่นั่งรอบบริเวณน้ำพุและใต้ต้นไม้ใหญ่ มีลานว่างๆ การออกแบบดังกล่าวเป็นไปเพื่อสร้างความรู้สึกของ preteen ให้คล้ายกับว่าตัวเองกำลังอยู่ในบรรยากาศของสวนสาธารณะ ทุกอย่างเป็นธรรมชาติ ให้ความรู้สึกที่ผ่อนคลาย เป็นอิสระ เพื่อจะได้ปลดปล่อยตัวเองออกจากข้อผูกมัดหรือบทบาทหน้าที่ทุกอย่าง

ตัวอย่างบทความดังได้กล่าวมานั้น สามารถนำมาพิจารณาเทียบเคียงกับวิธีการเข้ารหัสหรือควบคุมความหมายผ่านสัญญะต่างๆในปริบทของพิพิธภัณฑ์ เพื่อให้การอ่านความหมายในขั้นตอนของผู้รับสารตรงกับความหมายที่ผู้ส่งสารต้องการส่งไป ตลอดจนประยุกต์ใช้วิธีการวิเคราะห์ความหมายดังกล่าวได้อีกด้วย

<u>2.2.3.1.3 การศึกษาธรรมชาติของตัวสื่อ</u>

ธรรมชาติของตัวสื่อ (media) รวมทั้งรูปแบบการนำเสนอก็เป็นส่วนหนึ่งของการเข้ารหัสและถอดรหัสด้วย และเนื่องจาก งานวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาสื่อ **"พิพิธภัณฑสถาน"** ดังนั้น ผู้วิจัยจึงจะได้นำคุณลักษณะและธรรมชาติของความเป็นสื่อพิพิธภัณฑ์มาเทียบเคียงเข้ากับธรรมชาติของสื่อโทรทัศน์ ที่ S. Hall ได้ตั้งข้อสังเกตเอาไว้ ดังนี้

[1] สื่อโทรทัศน์นั้นเป็น icon sign (เป็นภาพ) ซึ่งเมื่อนำเสนอแล้ว ผู้รับสารจะต้องมองเห็นคุณลักษณะบางอย่างของ object นั้นทันที

เช่นเดียวกันกับสื่อพิพิธภัณฑ์ ที่ผู้เข้าชมจะได้มองเห็นของจริงจากวัตถุที่นำมาแสดง เช่น เอกสารพงศาวดาร ดาบ หอก เครื่องปั้นดินเผา ใบลาน โลงศพ ฯลฯ หรือมองเห็นภาพเหมือนจริง เช่นภาพถ่าย ภาพวาด หรือการจำลองจากสภาพแวดล้อมของจริง เช่น หุ่นจำลองใส่เสื้อผ้าของจริง ซุ้มบ้านที่อยู่อาศัย เล้าไก่ หรือผังเมืองจำลอง เป็นต้น

[2] ผลต่อเนื่องจากการที่สื่อโทรทัศน์นั้นเป็นภาพแบบ icon sign ทำให้การใช้รหัสนั้นดูเป็นธรรมชาติ (naturalized code) ทำให้สื่อโทรทัศน์มีลักษณะเป็นสื่อที่โปร่งใส (transparency) เพราะมีอะไรก็เอามาเสนอให้เห็นกันกระจ่างตา ความโปร่งใสของสื่อจึงทำให้ดูคล้ายกับว่าสื่อเป็นเพียงตัวนำเอา "สิ่งที่เกิดขึ้น" มานำเสนอ ทั้งที่อันที่จริงภาพที่เห็นในจอโทรทัศน์นั้นมิใช่ "ภาพที่เกิดขึ้นจริงๆเท่านั้น" หากแต่เป็น "ภาพจริงที่ถูกสร้างขึ้นมา" โดยผ่านมุมกล้องบ้าง ระยะห่างบ้าง แสงสีบ้าง ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

ผลที่เกิดขึ้นกับสื่อโทรทัศน์นี้เกิดขึ้นเช่นเดียวกับพิพิธภัณฑ์ที่ดูโปร่งใส ดูเป็นของจริง แต่ทว่าทั้งหมดล้วนแล้วเป็นการ "ประกอบสร้าง" จากสัญญะหลากแบบที่นำมาร้อยเรียงกันเพื่อส่งผ่านความหมายที่ภัณฑารักษ์และนักออกแบบต้องการสื่อออกมา สัญญะหรือองค์ประกอบของสิ่งแสดงทุกอย่างที่ถูกนำมาใช้นั้นจึงผ่านการถูกแปลความ การเลือกใช้และคัดทิ้ง เพื่อให้มาเป็นภาพตัวแทนของความเป็นชุมชน

[3] "ภาพแห่งความเป็นจริง" ที่ปรากฏในสื่อโทรทัศน์นั้นจึงได้ผ่านกลยุทธ์ของกระบวนการใส่รหัสต่างๆมากมายในการผลิต เพราะฉะนั้น ในขณะที่ภาพที่ปรากฏในจอโทรทัศน์ดูโปร่งใสเหมือนจริงอย่างยิ่ง แต่ความจริงแล้ว ภาพในโทรทัศน์ได้ผ่านการปรุงแต่งมาอย่างหนักหน่วงที่สุด

*ในปริบทของพิพิธภัณฑ์ก็ไม่ได้แตกต่างกันเลย **"ปฏิบัติการการจัดแสดง"** หรือวิธีการจัดวาง วัสดุที่ใช้หรืออุปกรณ์ประกอบ เทคนิคการเล่าเรื่อง การจัดไฟ/แสง/สี/เสียง การใช้พื้นที่/ที่ว่าง (space) ได้ถูกออกแบบและวางโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมมาอย่างดีเพื่อสร้างความรู้สึกให้มันดูเหมือนจริง*

[4] กลยุทธ์อีกประการหนึ่งที่เป็นคุณลักษณะเฉพาะของสื่อโทรทัศน์ คือ แบบวิธีในการสร้างความสัมพันธ์กับผู้ชม (mode of address) เนื่องจากรายการในบางรายการของโทรทัศน์ เช่น

รายการข่าว รายการทอล์คโชว์ ผู้ที่ปรากฏตัวในจอโทรทัศน์จะสร้างความสัมพันธ์โดยตรงกับผู้ชม และเรียกร้องการมีส่วนร่วมจากผู้ชมอย่างสูง

แม้ว่าพิพิธภัณฑ์บางแห่งจะมีระยะห่างระหว่างผู้ชมและตัวบท เช่น การจัดวางในตู้กระจก การกั้นเชือก การเขียนป้ายห้ามจับและลูบคลำ แต่ความสัมพันธ์ระหว่างผู้รับและตัวบทในการจัดแสดงนั้นอาจเกิดขึ้นในหลายประการเช่น การเขียนป้ายบอกเล่าความเป็นมาที่เชื่อมโยงอารมณ์ระหว่างตัวบทนั้นกับผู้อ่าน การจำลองวัตถุแทนของจริงมาให้ได้ลองสัมผัส จับต้อง หรือทดลองใช้ พิพิธภัณฑ์บางแห่งจะมีเวทีการแสดงประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวพันกับสิ่งของหรือเรื่องราวที่นำมาจัดแสดง โดยที่ผู้ชมสามารถนั่งติดขอบเวทีได้และมีการเล่นเกมตอบคำถามหรือซักถามข้อสงสัยอื่นๆ ได้หลังจากรอบการแสดงจบลงแล้ว ฯลฯ

[5] ความเหมือนในธรรมชาติของความเป็นพิพิธภัณฑ์กับโทรทัศน์ยังมีให้เห็นอีกดังนี้คือ

- พิพิธภัณฑ์ต้องการความสดใหม่ของเนื้อหา ทำให้มีการจัดนิทรรศการถาวรและกิจกรรมหมุนเวียนใหม่ๆอยู่ตลอดเวลา เช่นเดียวกับโทรทัศน์ที่แม้จะมีรายการประจำแต่ก็จะมีการปรับเปลี่ยนเนื้อหาไม่ให้ซ้ำ หรือมีการเปลี่ยนผู้นำเสนอ เปลี่ยนฉากเช่นเดียวกับการจัดกิจกรรมในพิพิธภัณฑ์

- ในการสร้างละครโทรทัศน์ ผู้จัดต้องการนวนิยายหรือการเขียนเรื่องราวที่จะนำมาสร้างเป็นบทโทรทัศน์ และเลือกดารา เสื้อผ้า สถานที่ให้เข้ากับเนื้อหาที่จะแสดง ในการจัดทำพิพิธภัณฑ์ ผู้จัดต้องการแหล่งข้อมูลหรือเนื้อหาที่จะมานำเสนอ เพื่อผูกเป็นเรื่องราวหรือบทสำหรับการจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ และผู้จัดหรือภัณฑารักษ์ทำงานร่วมกับนักออกแบบ ช่างเทคนิค ในการเลือกสื่อหรือองค์ประกอบของสิ่งแสดงต่างๆมานำเสนอให้สอดคล้องกับเรื่องราวหรือบทที่ได้เขียนไว้

- เนื้อหาในโทรทัศน์นั้นมีหลากหลายความหมายและผู้รับสามารถแปลความหมายได้หลากหลายแบบ ที่เป็นดังนี้เพราะเนื้อหาในโทรทัศน์ประกอบสร้างด้วยระบบของสัญญะที่มีองค์ประกอบของหลากหลายสำเนียง หรือ polysemic มารวมกัน เนื้อหาในพิพิธภัณฑ์ก็เช่นเดียวกัน การเลือกองค์ประกอบของสิ่งแสดงต่างๆมานำเสนอเป็นภาพแทนของเนื้อหาเปรียบเสมือนกับการร้อยเรียงสัญญะต่างๆที่มี

ความหลากหลายของความหมายเข้าด้วยกัน ทำให้ผู้เข้าชมในพิพิธภัณฑ์แต่ละคนหรือแต่ละกลุ่มนั้นสามารถแปลความหมายได้หลากหลายแบบเช่นเดียวกัน ยกตัวอย่างเช่น การแปลความหมายที่สอดคล้อง ต่อรอง หรือแตกต่างไปในทางตรงกันข้ามกับที่ผู้ส่งสารต้องการ

[6] นอกจากนั้นแล้ว พิพิธภัณฑ์ยังมีธรรมชาติหรือคุณลักษณะที่มากไปกว่าโทรทัศน์ดังนี้คือ

- พิพิธภัณฑ์ได้รับการยอมรับว่าเป็นสถาบันแห่งความรู้หรือการเรียนรู้นอกระบบของชาติ การยอมรับดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งที่ก่อให้เกิดอำนาจของพิพิธภัณฑ์ในการโน้มน้าวใจผู้รับสารหรือผู้ชมให้เกิดความเชื่อถือ ยอมรับหรือคล้อยตามในสิ่งที่พิพิธภัณฑ์ต้องการสื่อหรือนำเสนอออกมาได้โดยง่าย

- หน้าที่พิเศษของพิพิธภัณฑ์ในการเป็นเครื่องแทนความทรงจำถึงอดีต และพิพิธภัณฑ์ยังเป็นสถานที่ในการสร้างจิตสำนึก และเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการขัดเกลาทางสังคม (socialization) อนุรักษ์และสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญาให้คงอยู่สืบต่อไป

- สิ่งของที่ถูกเก็บรวบรวมและนำมาเสนอในพิพิธภัณฑ์นั้นถือเป็นภาพสะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาและวัฒนธรรมที่สัมพันธ์กับประวัติศาสตร์และวิถีชีวิตของผู้คนในแต่ละช่วงเวลา และนำมาซึ่งการรู้จักตนเอง ชุมชนของตนเอง และรู้จักผู้อื่นอีกด้วย

[7] อย่างไรก็ตาม พิพิธภัณฑ์ยังมีธรรมชาติหรือคุณลักษณะที่ต่างไปจากสื่อโทรทัศน์นั่นคือ การที่พิพิธภัณฑ์เป็นสื่อที่ผู้ชมจะต้องเดินทางไปถึงที่ก่อนถึงจะดูได้ พิพิธภัณฑ์บางแห่งต้องจ่ายค่าเข้าชมในอัตราที่แพงมาก แต่โทรทัศน์นั้นเราเสียค่าใช้จ่ายในการซื้อตัวเครื่องเพียงครั้งเดียว พิพิธภัณฑ์ยังเป็นสื่อที่ไม่มีความต่อเนื่องเมื่อเปรียบเทียบกับโทรทัศน์ เพราะพิพิธภัณฑ์บางแห่งอาจเปิดทำการเฉพาะบางเวลาหรือบางวันเท่านั้น นอกจากนั้นแล้ว พิพิธภัณฑ์ยังเป็นสื่อที่ให้ความรู้สึกถึงความเป็นวิชาการมากกว่าโทรทัศน์ที่ถูกมองว่าเป็นสื่อบันเทิง

<u>2.2.3.1.4 การศึกษาการอ่านความหมายหรือขั้นตอนของการถอดรหัส</u>

ในการศึกษาตามแนวทางสัญวิทยา กระบวนการแปลและรับความหมายนั้นเป็นกระบวนการที่เรียกได้ว่า "active process" นั่นคือ ไม่ว่าเราจะเป็นผู้ดู/ผู้ชม/ผู้อ่าน/ผู้รับสาร ความหมายที่เราได้รับมานั้นไม่จำเป็นจะต้องเป็นชุดเดียวกันกับที่ผู้พูด/ผู้เขียน/ผู้ส่งให้มาเสมอไป จะมีความเลื่อนไหลในการแปลและรับความหมายเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา ความหมายบางอย่างอาจจะถูกแอบซ่อนไว้ในประโยคหรือตัวบท และความหมายบางอย่างแม้ว่าผู้ส่งจะไม่ได้ตั้งใจ แต่ก็อาจจะถูกผู้รับอ่านความหมายในแบบนั้นออกมาได้ ดังนั้น ผู้รับสารจึงมีความสำคัญเช่นเดียวกับผู้ส่งสาร เพราะสัญญะที่ถูกให้ความหมายหรือเข้ารหัสมาจะต้องถูกถอดรหัสหรือแปลความหมายโดยผู้รับเสียก่อน และสัญญะใดที่ผู้รับไม่สามารถอ่านออกหรือแปลความหมายได้ สัญญะนั้นก็จะไม่มีความหมายใดๆ

เมื่อกระบวนการรับและแปลความหมายของผู้รับสารเป็นไปในแบบ active ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงได้ทบทวน**<u>แนวคิดเกี่ยวกับการอ่านและถอดรหัสสาร</u>**ของ S. Hall ไว้ด้วย เพื่อให้สามารถศึกษากระบวนการสร้างภาพตัวแทนได้ครบทั้งฝ่ายผู้ผลิต/สร้างความหมายและผู้อ่านหรือถอดรหัสความหมายดังกล่าว นอกเหนือจากนั้นแล้ว ผู้วิจัยยังมีจุดยืนว่า มีลักษณะของความหลากหลายในการ "อ่าน" และแปลความหมายสาร (decode) ของผู้รับสาร หรือมองผู้รับสารในแบบ active audience คือมองว่า ผู้รับสารแต่ละคนแต่ละกลุ่มนั้นอาจมีลักษณะของการรับสารโดยปราศจากการต่อรองความหมาย หรือมีลักษณะของการตอบรับในแบบต่อรอง การแปลความหมายไปในทิศทางตรงกันข้าม และการปฏิเสธความหมายที่ถูกส่งมาโดยสิ้นเชิง

เพื่อจะอธิบายแนวคิดในเรื่องการอ่านความหมายของสาร S. Hall ได้ปูพื้นฐานแนวคิดใหม่ๆเกี่ยวกับ "ผู้รับสาร" โดยเปรียบเทียบให้เห็นอย่างชัดเจนถึงจุดร่วมและจุดต่างระหว่างแนวคิดของตนเองกับแนวคิดที่มีอยู่ (กาญจนา แก้วเทพ, 2545 ข) ดังนี้คือ

[1] <u>การเปรียบเทียบรหัสของผู้ส่งสารและผู้รับสาร</u> S. Hall มีจุดยืนว่าระบบรหัส (code system) ของผู้ส่งสารและผู้รับสาร ไม่จำเป็นต้องเป็นรหัสเล่มเดียวกันหรือชุดเดียวกันเสมอไป (กรณีส่วนใหญ่แล้วมักจะแตกต่างกัน) มีเหตุผลมากมายที่จะทำให้รหัสคู่มือในการส่งความหมายและถอดรหัสระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสารไม่ตรงกัน ไม่สอดคล้องกัน จนถึงขั้นขัดแย้งกัน เช่น ภูมิหลัง ประสบการณ์ ระดับการศึกษา อาชีพ ผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ จุดยืนทางการเมือง เพศ ชนชั้น อุดมการณ์ ฯลฯ

ด้วยความแตกต่างจากแง่มุมต่างๆของผู้ส่งสารและผู้รับสารที่กล่าวมา ทำให้การตีความหมายของผู้รับสารมักจะผิดเพี้ยนไปจากความหมายที่ผู้ส่งสารเข้ารหัสไว้ คำอธิบายดังกล่าวอาจดูคล้ายคลึงกับแนวทางของการใช้และความพึงพอใจจากสื่อ (uses and gratification approach) อย่างไรก็ตาม ความแตกต่างระหว่างแนวคิดของ S. Hall กับแนวทางของการใช้และความพึงพอใจจากสื่อก็คือ **เรื่องหน่วยของการวิเคราะห์** (unit of analysis) ในขณะที่แนวทางเรื่อง "การใช้สื่อ" นั้นจะใช้หน่วยการวิเคราะห์เป็นปัจเจกบุคคลแต่ละราย (ที่มีความต้องการเฉพาะตัวที่แตกต่างกัน) S. Hall กลับใช้หน่วยการวิเคราะห์เป็น "กลุ่มคน" ที่ถูกจัดระบบจากโครงสร้างเศรษฐกิจ สังคม และการเมืองให้มารวมกลุ่มกันตามประเด็นต่างๆ

[2] <u>ผู้รับสารไม่ใช่กลุ่มคนที่มีลักษณะเนื้อเดียวกันหมด</u> (homogeneous group) นอกเหนือจากความแตกต่างระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสารแล้ว แม้แต่ในระหว่างกลุ่มผู้รับสารเองก็ยังมีความแตกต่างกัน ในส่วนที่เกี่ยวกับการถอดรหัสนั้น Hall มีทัศนะว่าการจับกลุ่มของผู้รับสารนั้นมีลักษณะพลวัต (dynamic) และแปรเปลี่ยนอย่างสัมพันธ์ไปกับรูปแบบและความหมายของสาร (forms and meaning)

[3] <u>ความสำคัญของการตีความ</u> แนวความคิดที่ให้ความสำคัญกับการตีความนั้นเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มที่เชื่อเรื่องการเลือกรับรู้ (selective perception) ซึ่งกล่าวว่าผู้รับสารนั้นจะมีกระบวนการเลือกรับรู้ ตั้งแต่ขั้นตอนของการเลือกเข้าถึง เลือกเปิดรับ เลือกตีความ และเลือกจดจำ ดังนั้น เรื่องการรับรู้จึงมีปัจจัยด้านอัตวิสัย (subjective capacity) ของผู้รับสารเข้ามาเกี่ยวข้องอย่างมาก และสิ่งที่ผู้ส่งสารควรจะให้ความสนใจมากที่สุด คือเรื่องการเลือกตีความของผู้รับสาร

ในขณะที่ S. Hall ก็มีทัศนะที่ให้ความสำคัญกับปัจจัยด้านอัตวิสัยของผู้รับสารในเรื่องการตีความเช่นเดียวกัน แต่ทว่าความแตกต่างระหว่าง S. Hall กับแนวทางการเลือกรับรู้นั้นก็คือ กลุ่มที่เชื่อเรื่องการเลือกรับรู้ จะให้เหตุผลว่าการที่ผู้รับสารได้ตีความเนื้อหาสารอย่างแตกต่างกันนั้นเนื่องจากภูมิหลังและปัจจัยทางด้านจิตวิทยาของผู้รับสารแต่ละราย (หน่วยการวิเคราะห์เป็นระดับปัจเจก) แต่ S. Hall ตั้งคำถามว่า ในกรณีที่ผู้รับสารตีความเบี่ยงเบน (distort) ออกไปจากความตั้งใจของผู้ส่งนั้น เพราะเหตุใดการเบี่ยงเบนดังกล่าว จึงมีลักษณะเป็นแบบเดียวกันอย่างเป็นระบบ (systematically distorted communication) กล่าวอย่างง่ายๆก็คือ เหตุใดจึงมีความเข้าใจผิดเหมือนกันหมดในกลุ่มผู้รับสารบางกลุ่ม

ซึ่ง S. Hall ได้ให้คำอธิบายว่า *กลุ่มที่เชื่อเรื่องการเลือกรับรู้นั้นคิดว่ากระบวนการถอดรหัสจากตัวสารออกมาเป็นความหมายนั้น เป็นเรื่องของปัจเจกบุคคลที่เกิดขึ้นอย่างเป็นธรรมชาติ (natural) แต่ S. Hall คิดว่ากระบวนการนี้เป็นเรื่องที่ถูกสร้างขึ้น (being constructed)* จากระบบ*การสื่อสารในสังคมนั้นๆ* ดังนั้น ความหมายที่ถูกตีความอย่างผิดๆ จึงมิใช่ความหมายที่ไร้ทิศทางสะเปะสะปะไปคนละทิศละทาง หากทว่าเป็นการตีความหมายอย่างเบี่ยงเบนที่เป็น choices อยู่ชุดหนึ่ง (ไม่ได้ตีความว่าเป็น (ก) แบบที่ผู้ส่งสารต้องการ แต่ก็ตีความเป็น (ข) (ค) (ง) เท่านั้น) ที่เรียกว่าเป็นกลุ่มของความหมายอันหลากหลายชุดหนึ่ง (polysemic)

นอกจากนั้นแล้ว S. Hall ยังให้ความสนใจกับ**ขั้นการใช้/การบริโภคสาร (use/consumption)** อย่างมาก เนื่องจากเขามีแนวคิดว่า ข่าวสารนั้นมิได้สำคัญเพียงแค่ว่า ได้ผลิตขึ้นมาอย่างไรเท่านั้น (how it is produced) แต่ยังสำคัญต่อไปอีกว่า **"ข่าวสารนั้นถูกรับรู้อย่างไร"** (how it is received) โดยเสนอทัศนะใหม่ที่เกี่ยวกับขั้นตอนของการรับสารหรือการบริโภคข่าวสารว่า ในขั้นตอนนี้จะเป็นอีกช่วงเวลาหนึ่งเช่นกันที่ความหมายจะถูกผลิตขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง กล่าวคือ *สิ่งที่ผู้รับสารกระทำไม่เพียงแต่จะ "อ่านความหมาย" ที่อยู่ในสารของผู้ส่งเท่านั้น หากแต่ผู้รับสารจะนำเอา "ตัวเอง" (ผู้รับสาร) เข้าไปสร้างความหมายในสารด้วย* กล่าวอย่างง่ายๆ ก็คือ S. Hall มีความเห็นว่าความหมายในข่าวสารเมื่ออยู่ในช่วงเวลาผลิตก็เป็นเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างผู้ส่งสารกับสาร และในขั้นตอนของการบริโภคก็เป็นเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างผู้รับสารกับสารเช่นกัน ซึ่งหมายความว่าช่วงเวลาแห่งการถอดรหัส (decoding) ก็เป็นช่วงเวลาที่มีอิสระในตัวเอง และไม่จำเป็นต้องไปขึ้นต่อช่วงเวลาแห่งการเข้ารหัส (encoding) เสมอไป

ในขณะที่กลุ่มวัฒนธรรมศึกษาให้ความสำคัญกับผู้รับสารในขั้นตอนของการบริโภคสารพิพิธภัณฑ์ในช่วงทศวรรษที่ 21 นี้ก็เริ่มหันมาให้ความสนใจกับการศึกษาผู้รับสารของพิพิธภัณฑ์ด้วยเช่นกัน โดยกระแสที่เข้ามากดดันให้การดำเนินงานของพิพิธภัณฑ์เปลี่ยนแปลงจาก product-led มาเป็น audience-centered นั้น Black (2005) ได้กล่าวไว้ว่าเป็นแรงกดดันที่เข้ามาทั้งจากข้างบนและข้างล่างด้วยกัน ตัวอย่างเช่น แรงกดดันจาก "ข้างบน" หรือภาครัฐและแหล่งเงินทุนเพื่อให้พิพิธภัณฑ์ขยาย/เพิ่มบทบาททั้งในมิติด้านการศึกษา เศรษฐกิจ รวมถึงชุมชนให้มากยิ่งขึ้นกว่าเดิม และแรงกดดันจาก "ข้างล่าง" ตัวอย่างเช่น การที่พิพิธภัณฑ์ต้องแข่งขันกับคู่แข่งประเภทแหล่งพักผ่อนหย่อนใจอื่นๆ เช่น โรงภาพยนตร์ สวนสนุก ฯลฯ หรือแรงกดดันจากกลุ่มประชาชนที่ต้องการเข้ามามีส่วนร่วมกับพิพิธภัณฑ์มากกว่าเดิม เป็นต้น

นอกเหนือจากแรงกดดันทั้งจากข้างบนและข้างล่างดังกล่าวมาแล้วนั้น แนวคิดเกี่ยวกับผู้รับสารยังหนุนนำให้พิพิธภัณฑ์มองผู้รับสารด้วยสายตาเปลี่ยนไปจากเดิม นั่นคือ พิพิธภัณฑ์ไม่ได้มองว่าผู้รับสารของตนเองเป็นหนึ่งเดียวอีกต่อไป แต่มีความหลากหลาย และต่างการรับรู้ต่างความต้องการ การปรับเปลี่ยนแนวคิดที่หันมาให้ความสำคัญกับผู้รับสารนี้ยังทำให้พิพิธภัณฑ์หันมาให้ความสำคัญกับข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับผู้รับสารอีกด้วย อาทิ ธรรมชาติของผู้รับสารแต่ละกลุ่ม ความต้องการ ความคาดหวัง แรงจูงใจที่ทำให้มาพิพิธภัณฑ์ อุปสรรคอะไรบ้างที่ทำให้ไม่สามารถมาหรือไม่อยากมาพิพิธภัณฑ์ รวมตลอดถึงประสบการณ์และความคิดดั้งเดิมที่ติดตัวมาก่อนเข้าพิพิธภัณฑ์ ข้อมูลดังกล่าวนี้ถูกนำมาใช้ประโยชน์ใน 2 ประการที่สำคัญ คือ เพื่อสร้างความสัมพันธ์ที่ยั่งยืนกับผู้รับสารเก่า และเพื่อให้ได้มาซึ่งผู้รับสารหน้าใหม่ของพิพิธภัณฑ์

สำหรับการถอดรหัสในการอ่านความหมายของสารนั้น จะพบว่าผู้รับสารสามารถจะมีจุดยืนได้ 3 แบบ (หรือใช้รหัสได้ 3 รหัส) อันจะทำให้อ่านความหมายได้ 3 แบบตามมาเช่นกัน คือ

(1) <u>จุดยืนแบบที่ผู้ส่งสารต้องการ</u> (dominant-hegemonic position) จุดยืนแบบนี้ผู้รับสารจะยืนอยู่ที่เดียวกับผู้ส่งสารและจะใช้รหัสของผู้ส่งสารเช่นกัน ดังนั้น ความหมายที่ผู้รับสารอ่านได้จึงเป็นอย่างที่ผู้ส่งสารต้องการเท่านั้นที่เรียกว่า preferred reading

(2) <u>จุดยืนแบบที่ผู้รับสารจะต่อรองความหมายเสียใหม่</u> (negotiated position) จุดยืนแบบนี้ แม้ว่าผู้รับสารจะอ่านความหมายหลักๆตามที่ผู้ส่งสารต้องการ แต่ทว่าภายในขอบเขตความหมายดังกล่าว ผู้รับสารจะยังคงต่อรองรายละเอียดปลีกย่อย ตัวอย่างเช่น “การยอมรับว่าเห็นด้วยกับที่ผู้ส่งสารกล่าวมา แต่ก็มีเงื่อนไขว่า จะเป็นจริงก็ต่อเมื่อ” หรือ “อาจจะมีข้อยกเว้นเหมือนกัน...” หรือ “ที่พูดนั้นอาจจะจริงในที่อื่นๆ แต่ในที่นี้อาจจะไม่เป็นจริง” การตีความหมายแบบต่อรองนี้เป็นการพบกันครึ่งทาง หรือเป็นสูตรผสมระหว่าง preferred reading กับ opposite reading

(3) <u>จุดยืนที่ผู้รับสารจะตีความคัดค้านต่อต้านความหมายที่ผู้ส่งสารใส่รหัสมา</u> (opposite position) ยกตัวอย่างเช่น การรับรู้ว่าอุดมการณ์หลักที่ปรากฏในสื่อนั้นคืออะไรแต่ก็ปฏิเสธอุดมการณ์เหล่านั้นเสีย หรือการปฏิเสธอัตลักษณ์ของผู้หญิงอีสานที่ปรากฏในสื่อ และสร้างอัตลักษณ์ขึ้นมาใหม่ตามแบบฉบับของผู้หญิงอีสานที่ชุมชนคลองเตย (วิลาสินี พิพิธกุล, 2544)

การอ่านความหมายดังกล่าว Barker (2000) ได้อธิบายไว้ว่า ผู้อ่านหรือผู้รับสารแต่ละคนนั้นต่างถูกรับรู้ว่าเป็นปัจเจกชนที่อยู่ภายใต้สังคมหนึ่งๆ ที่ซึ่งการอ่านความหมายจะถูกกำหนดโดยปฏิบัติการต่างๆและความหมายทางวัฒนธรรมที่มีร่วมกัน ยิ่งผู้อ่านมีรหัสทางวัฒนธรรมร่วมกับผู้ผลิตหรือผู้เข้ารหัสมากเท่าใด พวกเขาก็จะสามารถถอดรหัสสารภายใต้กรอบความคิดเดียวกันได้มากเท่านั้น อย่างไรก็ตาม หากว่าผู้รับสารหรือผู้อ่านอยู่ในสถานะทางสังคมที่แตกต่างกันออกไป เช่น มีความแตกต่างทางชนชั้นหรือเพศสภาพ ฯลฯ ก็อาจจะทำให้มีการแปลความหมายสารดังกล่าวไปในแบบอื่นๆได้

จากจุดยืนในการอ่านความหมายทั้ง 3 แบบนั้น Fiske (1984 อ้างถึงใน Crane, 1992: 95-96) ได้กล่าวไว้เช่นกันว่า ความหมายของตัวบทนั้นไม่ได้เกิดจากความตั้งใจของผู้เขียนที่จะส่งออกมา แต่เกิดจากผู้อ่านในระหว่างการใช้ตัวบทดังกล่าวในช่วงของกาละและเทศะหนึ่งๆ ดังนั้นตัวบทหนึ่งจึงมีได้หลากหลายความหมายขึ้นอยู่กับผู้อ่านแต่ละคน ซึ่งก็จะแตกต่างกันไปตามปริบททางวัฒนธรรมในขณะอ่านตัวบทดังกล่าว

ดังเช่น Morley (1980 อ้างถึงใน Kidd, 2002: 108) ที่สนใจประเด็นเกี่ยวกับผู้รับสารในการเปิดรับสื่อโทรทัศน์ ว่าใช้อย่างไรและทำไม โดยเลือกศึกษาจากรายการ Nationwide ซึ่งเป็นรายการนิตยสารทางอากาศเกี่ยวกับข่าวและสถานการณ์ปัจจุบัน Morley ค้นพบว่า กลุ่มผู้รับสารในการศึกษาของเขาใช้และตีความรายการดังกล่าวแตกต่างกันไปตามลักษณะหรือภูมิหลังของแต่ละบุคคล ยกตัวอย่างเช่น *ชนชั้น เพศสภาพ ชาติพันธุ์ อายุ อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม มุมมองทางการเมือง และประสบการณ์ส่วนบุคคล* ซึ่งสิ่งต่างๆเหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นเครื่องกรองเนื้อหาสารที่บรรจุอยู่ในแต่ละรายการ

หรืองานวิจัยของ Philo (1990 อ้างถึงใน Kidd, 2002: 109) ซึ่งเป็นสมาชิกหนึ่งในกลุ่ม GUMG (Glasgow University Media Group) ที่พบว่า *ประวัติส่วนบุคคล เรื่องราวในชีวิตและประสบการณ์ของแต่ละบุคคล* ล้วนแต่เป็นเครื่องกรองและมีอิทธิพลต่อมุมมองในการเปิดรับสื่อแบบประชานิยมเช่นกัน

เช่นเดียวกับที่ Lull (2000) ได้ตั้งข้อสังเกตต่อการรับวัฒนธรรมประชานิยมของผู้รับสารในยุคโลกานุวัตรไว้ว่า ถึงแม้ว่า รูปแบบของวัฒนธรรมประชานิยมต่างๆ เช่น จากรายการในโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และเพลงป๊อปต่างๆ จะแสดงออกถึงค่านิยมทางวัฒนธรรมเฉพาะบางประการ แต่รูปแบบและค่านิยมเหล่านี้ก็มิได้ถูกผู้รับสารของโลกโลกานุวัตรรับ ย่อมซึม และกระทำตามไปใน

แบบเดียวกัน และอาจเป็นไปได้ว่าการแปลความและการใช้นั้นตรงกันข้ามกับสิ่งที่ผู้ส่งสารตั้งใจส่งออกมา

กระแสการไหลบ่าของวัฒนธรรมประชานิยมจากส่วนหนึ่งของโลกไปสู่อีกส่วนหนึ่งนั้นสร้างความคล้ายคลึงในบางส่วน แต่ความแตกต่างที่ฝังรากลึกอยู่ภายในนั้นก็ยังคงอยู่ ผลของการปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมในระบบโลกานุวัตรนั้นได้ทำให้เกิดการรูปแบบการสร้างสรรค์ที่ผสมผสาน ถูกปรับอย่างพินิจพิจารณาและทำให้เหมาะสมกับสังคมและวัฒนธรรมในปริบทที่มันถูกส่งเข้าไป

นอกเหนือจากการเสนอแนวคิดใหม่ของผู้รับสารในฐานะที่เป็น active audience แล้ว การศึกษาการอ่านความหมายของผู้รับสารยังนำไปสู่การเสนอกลยุทธ์การต่อรองทางอัตลักษณ์โดยนักทฤษฎีแนววัฒนธรรมศึกษาใน 3 รูปแบบ (Hall, 1997 อ้างถึงใน วิลาสินี พิพิธกุล, 2444) คือ

1. การกลับทิศทางของอัตลักษณ์ขั้วหนึ่ง (ที่ถูกสร้างภาพเหมารวม) มาสู่อีกขั้วหนึ่งที่เป็นด้านตรงข้าม เช่น การที่คนจีนอพยพถูกรังเกียจว่ายากจน และพึ่งพิงคนไทยในยุคสมัยหนึ่งนั้น ก็มาสู่อัตลักษณ์อีกขั้วหนึ่ง คือ คนจีนเป็นเศรษฐีตัวจริงที่คุมระบบการเงินของชาติไทยอยู่

2. การใส่ภาพบวกลงแทนที่ลงในภาพลบเพื่อให้อัตลักษณ์เชิงลบนั้น สามารถตีความในแง่บวกได้ด้วย เช่น “fat is beautiful” เป็นต้น

3. การอยู่กับอัตลักษณ์ในเชิงลบนั้นให้ได้และทำให้อัตลักษณ์มีคุณค่าขึ้นมา โดยการสร้างอัตลักษณ์ของตนให้เป็นจุดเด่น ให้เป็นที่จับจ้องของสายตาต่างๆ และแม้แต่เป็นที่เรียกเสียงหัวเราะ เพราะ S. Hall เชื่อว่า การควบคุม (command) สายตาหรือเสียงหัวเราะของคนอื่น ก็คือ “อำนาจ” ที่บุคคลนั้นได้รับ จากการเปิดพื้นที่ทางอัตลักษณ์ของตัวเองให้กลายเป็นผู้กระทำหรือผู้สร้าง (representer) ไม่ใช่ผู้ถูกสร้าง (represented)

กระบวนการแปลและการรับความหมายนั้นเป็นกระบวนการที่เรียกได้ว่า “active process” ผลจากการทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องนี้ได้แสดงให้เห็นว่า มีความเลื่อนไหลในการแปล

และรับความหมายเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา และความหมายบางอย่างแม้ว่าผู้ส่งจะไม่ได้ตั้งใจ แต่ก็อาจจะถูกผู้รับอ่านความหมายในแบบนั้นออกมาได้ ในการศึกษาเรื่องการสื่อสารกับกระบวนการสร้างภาพตัวแทนจึงจำเป็นต้องให้ความสำคัญต่อผู้รับสารเช่นเดียวกับผู้ส่งสาร

ดังเช่นงานวิจัยของ **Radway** (กาญจนา แก้วเทพ, 2541) ได้สาธิตให้เห็นว่า เมื่อผู้วิจัยได้วิเคราะห์บรรดาคุณสมบัติที่ล้าหลังต่างๆในละครโทรทัศน์ออกมาแล้ว เมื่อมาสัมภาษณ์ผู้รับสารสตรีที่ดูละครโทรทัศน์เหล่านั้น ผู้วิจัยก็กลับได้พบว่า ผู้รับสารมิได้มองเห็นคุณสมบัติต่างๆ ในแง่มุมเดียวกับผู้วิจัย หากทว่าผู้รับสารสตรีได้เลือกเฟ้นและเลือกเห็นลักษณะที่ก้าวหน้า ต่อรอง และท้าทายในละครโทรทัศน์

ผลการวิจัยของ **Radway** สอดคล้องกับงานศึกษาวิจัยของ **Ballaster et al.** (1991 อ้างถึงใน Kidd, 2002: 186-187) ที่ได้แสดงให้เห็นว่า ถึงแม้ว่าเนื้อหาในนิตยสารของสตรีจะแสดงภาพผู้หญิงในแบบที่จำกัด แต่ผู้หญิงที่เป็นผู้รับสารนั้นต่างก็มีวิธีการ "อ่าน" ตัวบทหรือการถอดรหัสความหมายอย่างหลากหลายในแบบของตนเอง

ในบทความเรื่อง "*The color purple: Black women as cultural readers*" ของ **Bobo** (1994) ยังได้แสดงให้เห็นว่า กลุ่มผู้รับสารซึ่งเป็นผู้หญิงผิวดำกลุ่มหนึ่งได้สร้างความหมายจากตัวบทกระแสหลักจากภาพยนตร์เรื่อง The color purple เพื่อสร้างความหมายใหม่ให้กับชีวิตของตนเอง **Bobo** พบว่า สาเหตุที่ทำให้การอ่านความหมายของผู้หญิงผิวดำแตกต่างไปจากความหมายในกระแสหลักนั้น เป็นเพราะความแตกต่างทางประสบการณ์ในชีวิตจริงในอดีตของแต่ละคน และได้สรุปให้เห็นว่า "*ในขณะที่ชมภาพยนตร์หรือ "อ่านตัวบท" นั้น ทั้ง "เธอและเขา" ต่างก็ไม่ได้ทิ้งเรื่องราวในอดีต ไม่ว่าจะในทางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ เชื้อชาติ หรือเพศของตนไว้ที่หน้าประตูแต่อย่างใด*"

นอกจากนั้นแล้ว ยังมีงานวิจัยอื่นๆที่แสดงให้เห็นว่าการถอดรหัสความหมายของผู้รับสารนั้นอาจเป็นไปในรูปแบบอื่นได้ โดยเฉพาะในกลุ่มของเด็กและเยาวชนซึ่งจะเป็นหนึ่งในกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลักของผู้วิจัย

ยกตัวอย่างเช่น การศึกษาการใช้ดนตรี *Ra∈* แบบดั้งเดิมมาปรับประยุกต์โดยใช้เครื่องดนตรีตะวันตกของกลุ่มวัยรุ่นชาวอัลจีเรียผู้อพยพเข้าสู่ยุโรปในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เพื่อสร้างเป็นภาพตัวแทนอัตลักษณ์ของกลุ่มตนเอง ของ **Achade-Povlsen** (Bennett, 2000) ผู้วิจัย

พบว่า นอกจากดนตรี *Ra* ∈ จะถูกสร้างความหมายใหม่ในบริบทใหม่แล้ว เนื้อหาของดนตรี *Ra* ∈ สมัยใหม่ยังถูกสร้างขึ้นเพื่อต่อรองต่อวิถีชีวิตตะวันตกที่ถูกส่งมาทางเพลงป๊อบและภาพยนตร์ รวมถึงช่วยให้เด็กวัยรุ่นได้ต่อรองต่อความปรารถนาทางเพศอันเกิดจากข้อจำกัดจากสถาบันทางสังคม วัฒนธรรม และศาสนาของชาวอัลจีเรียอีกด้วย

หรืออีกตัวอย่างหนึ่งนั้นเป็นการศึกษากลุ่มวัยรุ่นและดนตรีพังค์ของ Szemere (1992, อ้างถึงใน Bennett, 2000) กลุ่มพังค์ในอังกฤษใช้ทุกอย่างที่ดูแปลกประหลาดเพื่อเป็นสัญญะแทนการล้อเลียนกลุ่มชนชั้นอำนาจในสังคม และเพื่อที่จะต่อต้านพวกเผด็จการชาตินิยม แต่กลุ่มวัยรุ่นฮังกาเรียนพังค์ได้หยิบยืมอุดมการณ์ความเป็นชายขอบจากเนื้อหาเพลงของขบวนการเคลื่อนไหวของกลุ่มพังค์ในอังกฤษมาเติมความหมายใหม่ให้กับอุดมการณ์ของกลุ่มตนเอง เนื้อหา ดนตรี และการแสดงตัวตนของขบวนการเคลื่อนไหวของกลุ่มพังค์ฮังกาเรียนจึงเป็นสัญลักษณ์ถึงการต่อรองต่อความแปลกแยกที่เกิดขึ้นจากผลกระทบของเศรษฐกิจที่ตกต่ำและความล้มเหลว เสื่อมโทรมของระบบสังคมฮังการี รวมถึงเพื่อปฏิเสธการสร้างภาพในทางลบของกลุ่มพังค์โดยทางการอีกด้วย

ตัวอย่างของวัยรุ่นกับเพลงดังกล่าวได้แสดงให้เห็นว่า ไม่ว่ารูปแบบหรือความหมายดั้งเดิมของเพลงและดนตรีนั้น ผู้ผลิตจะตั้งใจหรือจะควบคุมความหมายไว้อย่างไรก็ตาม แต่ผลที่เกิดขึ้นและความหมายของเพลงและดนตรีนั้นจะเกิดขึ้นหรือถูกสร้างใหม่ในขั้นตอนสุดท้ายในบริบทของการบริโภคเพลงของผู้ใช้หรือผู้บริโภคมากกว่า และการสร้างความหมายใหม่ดังกล่าวนั้นจะเกิดขึ้นภายใต้บริบททางสังคมและวัฒนธรรม ภูมิหลังหรือความเป็นมา ความแตกต่างทางชนชั้น เพศสภาพ หรือคุณลักษณะทางประชากรศาสตร์ ฯลฯ ของแต่ละบุคคลแต่ละกลุ่ม

สำหรับงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของพิพิธภัณฑ์โดยตรงนั้น ผู้วิจัยได้พบว่า มีงานวิจัยของ Dicks (2000) ซึ่งศึกษาวิจัยเรื่อง "*Encoding and decoding the people: circuits of communication at a local heritage museum*" โดยใช้แนวคิดเรื่อง encoding/decoding ของ S. Hall เพื่อศึกษาและทำความเข้าใจถึงเงื่อนไข กระบวนการ และปฏิบัติการประกอบสร้าง "ความเป็นคนในชุมชนเหมืองดั้งเดิม Rhondda" จากพิพิธภัณฑ์ "The Rhondda Heritage Park" ใน South Wales ซึ่งก่อนหน้านั้น ตึกดังกล่าวเป็นที่อยู่อาศัยของชุมชนในหุบเขา Rhondda เพื่อการทำเหมือง แล้วได้ปิดตัวลงไปในปี ค.ศ. 1983

Dicks ใช้วิธีการศึกษาวิเคราะห์ตัวบทภายในพิพิธภัณฑ์ ซึ่งประกอบด้วย อุปกรณ์โสตทัศน์เพื่อบรรยายเรื่องราวตลอดทางเดินภายในพิพิธภัณฑ์ การนำชมบริเวณภายในพิพิธภัณฑ์ (ซึ่งทำ

เลียนแบบบรรยากาศดั้งเดิม) โดยอดีตคนงานเหมือง รวมตลอดถึงการจัดแสดงนิทรรศการภายในพิพิธภัณฑ์ดังกล่าว

สำหรับการวิเคราะห์ผู้รับสารเพื่อศึกษาว่าการประกอบสร้างความเป็นคนในชุมชน Rhondda ถูกจินตนากรรมโดยผู้เข้าชมพิพิธภัณฑ์อย่างไร Dicks ใช้วิธีการศึกษาจากสัมภาษณ์ผู้เข้าชมจำนวน 20 กลุ่ม ซึ่งก่อนการเข้าชมพิพิธภัณฑ์ กลุ่มผู้ให้ข้อมูลในการทำวิจัยจะได้รับการขอร้องให้เล่าเรื่องราวอย่างสั้นๆเกี่ยวกับ Rhondda ที่ได้เคยยินมาก่อนที่จะมาที่พิพิธภัณฑ์แห่งนี้ และภายหลังจากที่ได้เข้าเยี่ยมชมภายในบริเวณพิพิธภัณฑ์แล้ว จะถูกขอร้องให้นับจำนวนสิ่งที่ได้เห็นและได้ยินในระหว่างการเข้าชมพิพิธภัณฑ์ และอธิบายถึงลักษณะของคนในชุมชน Rhondda

Dicks พบว่าผลที่ได้รับจากการวิจัยนั้น เป็นไปตามแนวคิดของ S. Hall ที่ว่า "production constructs the message" และกระบวนการเข้ารหัสหรือประกอบสร้างความเป็นคนในชุมชน Rhondda ถูกนำเสนอผ่านอุปกรณ์โสตทัศน์เพื่อบรรยายตลอดทางเดินภายในพิพิธภัณฑ์

2.2.3.2 การศึกษาตามแนวทางวาทกรรม

การศึกษาการนำเสนอภาพตัวแทนตามแนวคิดเรื่องวาทกรรมของ Foucault อีกแนวทางหนึ่งนี้เป็นไปเพื่อให้ทั้งสองแนวคิดต่างเป็นส่วนเสริมซึ่งกันและกัน เหตุผลประการหนึ่งนั้นเนื่องจาก ในการศึกษาภาพตัวแทนตามแนวทางสัญญะวิทยาของ Saussure ได้ละเลยหรือไม่ให้ความสำคัญต่ออำนาจของภาษา เช่น ระหว่างผู้พูดที่อยู่ในสถานะและตำแหน่งที่แตกต่างกัน นอกจากนั้นแล้ว ภาพตัวแทนในฐานะแหล่งของการผลิตความรู้ทางสังคมจะมีลักษณะของการเป็นระบบความหมายเปิดที่เชื่อมโยงกับปฏิบัติการทางสังคม และเกี่ยวพันกับเรื่องของอำนาจอีกด้วย

อำนาจของภาพตัวแทนเป็นอำนาจทางสัญญะ เป็นอำนาจในการกำหนด การมอบหมาย การจัดประเภท หรือการนำเสนอภาพตัวแทนของบางคนหรือบางสิ่งออกมาในบางแบบ อำนาจในรูปแบบนี้มีความเกี่ยวพันกับความรู้หรือปฏิบัติการที่ Foucault เรียกว่า "ความรู้/อำนาจ" (Hall, 1997c)

ดังที่ Taylor & Willis (1999) ได้กล่าวว่า ไม่มีภาพตัวแทนทางวัฒนธรรมใดที่จะเปิดทางให้เข้าสู่ความจริงเกี่ยวกับสิ่งที่ถูกนำเสนอได้ แต่สิ่งที่ภาพตัวแทนให้ก็คือการบ่งชี้ถึงความสัมพันธ์

ทางอำนาจ การถูกสร้าง ถูกจัดตั้งขึ้นมาภายในระบบสังคมในขณะช่วงเวลาหนึ่งๆ ยิ่งไปกว่านั้นแล้ว ปฏิบัติการสร้างภาพตัวแทนยังชี้ให้เห็นว่า ผู้ที่ถูกนำเสนอภาพนั้นไม่มีอำนาจในการนิยามตนเอง แต่ถูกนิยามโดยผู้ที่เหนือกว่าหรือมีอำนาจทางสังคมมากกว่า

และประเด็นที่ Taylor & Willis ได้นำเสนอนั้นก็คือ **การทำงานของสื่อและตัวบทต่าง ๆ อาจเป็นการสร้างภาพตัวแทนให้กลายเป็น *"ภาพเหมารวม"*** (stereotype) เพราะการสร้างภาพเหมารวมก็คือการนำเอาสัญญะต่างๆมาประกอบสร้างความหมาย และนำเสนอคุณค่าทัศนคติ พฤติกรรม และเบื้องหลังของกลุ่มที่ถูกเลือกมา ภาพเหมารวมดังกล่าวถูกใช้เป็นเครื่องมือเพื่อชี้บ่งว่าใครที่อยู่ "ใน" และใครอยู่ "นอก" กลุ่ม และปัจจัยที่ใช้ในการตัดสินว่าใครจะอยู่ในกลุ่มหรือไม่นั้นเป็นเรื่องของอำนาจ คนที่มีอำนาจคือ "คนใน" และคนที่ขาดอำนาจทางสังคมคือ "คนนอก"

ประเด็นที่ Taylor & Willis ได้นำเสนอมานั้นสอดคล้องกับการนำเสนอภาพตัวแทนแบบเหมารวมของคนผิวดำในหนังสือพิมพ์อังกฤษของ Jackson (1992) นั่นคือ ภาพตัวแทนของคนผิวดำในหนังสือพิมพ์อังกฤษถูกนำเสนอในแบบเหมารวมว่าเป็น "กลุ่มคนที่มีปัญหา" ยกตัวอย่างเช่นหนังสือพิมพ์ Picture Post ที่ได้ลงบทความติดต่อกันในชื่อว่า "30,000 ปัญหาจากพวกสีผิว" และ "จะปล่อยให้ลูกสาวของคุณแต่งงานกับพวกนิโกรหรือ?" ทั้งนี้ Jackson ได้อ้างอิงถึงผลการศึกษาวิจัยของ S. Hall ที่วิจัยเกี่ยวกับภาพที่ถูกนำเสนอในหนังสือพิมพ์ Picture Post ในช่วงปีค.ศ. 1950 และได้พบว่า กระบวนการคัดเลือกรูปภาพเพื่อมานำเสนอนั้นห่างไกลจากความ "ไร้เดียงสา" ดังเช่นในบทความ "จะปล่อยให้ลูกสาวของคุณแต่งงานกับพวกนิโกรหรือ?" ภาพประกอบที่เลือกมาจัดวางให้ดูเด่นกว่าภาพอื่นๆนั้นจะเป็นภาพของผู้หญิงขาวท่าทางอมทุกข์ยืนอุ้มลูกน้อยผิวดำอยู่คนเดียว โดยมีตัวอักษรบรรยายใต้ภาพว่า "ดูนี่สิ น่าละอายใจไหม"

อำนาจในการสร้างภาพตัวแทนแบบเหมารวมในบทความของ Jackson ทำให้เราสามารถตั้งข้อสังเกตได้ว่า เกิดขึ้นจากวิธีการทำงานและอคติส่วนตัวของนักข่าวและบรรณาธิการซึ่งเป็นคนผิวขาว ดังนี้คือ การใช้วิธีการรายงานที่เลือกเฉพาะบางประเด็นมานำเสนอ วิธีการใช้คำบรรยาย วิธีการเลือกภาพประกอบ ขนาดและการจัดวางรูปภาพ ขณะเดียวกัน อำนาจดังกล่าวเกิดขึ้นจากคุณลักษณะประการหนึ่งของภาพเหมารวม นั่นคือ ปฏิบัติการ "ปิด" และ "กีดกั้น" อันมีนัยถึงการปิดกั้นพรมแดนโดยใช้ความแตกต่างเป็นตัวกำหนด ฝังตรึง และกีดกันให้สิ่งที่มิได้อยู่ภายในออกไป (Hall, 1997c)

วาทกรรมสำหรับ Foucault (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545 ข) เป็นมากกว่าเรื่องของภาษา คำพูดหรือการตีความ แต่เป็นเรื่องของอำนาจและความรุนแรงที่แสดงออกมาในรูปของภาคปฏิบัติการจริงของวาทกรรมในสังคม (discursive practices) ในตอนหนึ่งของปาฐกถาของ Foucault เมื่อวันที่ 2 ธันวาคม ค.ศ. 1970 ว่า "ในทุกสังคม การผลิตวาทกรรมจะถูกควบคุมคัดสรร จัดระบบและแจกจ่ายภายใต้กฎเกณฑ์ชุดหนึ่ง ซึ่งมีหน้าที่พลิกแพลงเพื่อให้เรามองไม่เห็นถึงอำนาจ และอันตราย รวมตลอดถึงความน่าเกลียด น่าสะพรึงกลัวของวาทกรรม เพื่อให้วาทกรรมดังกล่าวดำรงความเหนือกว่า/ความเป็นเจ้าในสังคม สำหรับสังคมปัจจุบันของเรากฎเกณฑ์ที่รู้จักกันดีคือการกีดกัน/ปิดกั้น ในรูปแบบที่เราแสนจะคุ้นเคยและเคยชินอย่างมาก นั่นคือ การห้าม[ทำ/พูดสิ่งนั้น/สิ่งนี้]

ยกตัวอย่างเช่น ในงานศึกษาถึงประวัติศาสตร์ว่าด้วยเรื่องเพศ Foucault เปิดประเด็นคำถามที่ยากแก่การปฏิเสธถึงการดำรงอยู่ของอำนาจในสังคมว่า อำนาจเป็นที่ยอมรับก็เพราะสามารถปกปิดธาตุแท้/ความหยาบกร้านของมัน ความสำเร็จของอำนาจอยู่ที่ความสามารถในการปกปิดอำพรางกลไกในการทำงาน และกลไกที่สำคัญในการทำงานของอำนาจก็ไม่ใช่กฎหมายอย่างที่มักนิยมเข้าใจกัน แต่เป็นกฎเกณฑ์และจารีตปฏิบัติต่างๆในสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งกฎเกณฑ์และจารีตปฏิบัติของบรรดาผู้เชี่ยวชาญทั้งหลายในรูปของวาทกรรมเฉพาะ/วาทกรรมวิชาการว่าด้วยเรื่องนั้น เพราะฉะนั้น อำนาจจึงมิใช่วัตถุธรรมที่เราสามารถเข้าไปจับต้อง/ยึดถือไว้ได้ เช่น สถาบัน โครงสร้าง หรือกำลัง แต่อำนาจคือป้ายหรือฉลากที่ให้เราติดให้กับ "สถานการณ์ที่สลับซับซ้อนของการต่อสู้ช่วงชิงยุทธศาสตร์ในสังคม" (a complex strategies situation in a particular society)

สำหรับ Foucault แล้ว ความโดดเด่นของอำนาจอยู่ที่การผลิตหรือการสร้าง และสิ่งสำคัญที่อำนาจสร้างคือความรู้ เอกลักษณ์ และความจริง

"อำนาจ" ตามแนวคิดเรื่องวาทกรรมของ Foucault นั้น "มีอยู่ในทุกหนทุกแห่ง ในปฏิบัติการทางสังคมทุกชนิด แม้แต่ในกิจวัตรประจำวันที่เราทำอยู่เป็นประจำ" นอกจากนั้นแล้ว Foucault ยังนำเสนอความสัมพันธ์ระหว่าง "อำนาจ" กับ "สิ่งอื่นๆ" แม้แต่สิ่งที่เรียกว่า "ความรู้" ว่าความรู้ไม่ใช่สิ่งที่เราได้รู้ หากทว่าเป็นเรื่องของอำนาจในแต่ละยุคสมัยของแต่ละสังคมที่จะบอกว่า "อะไรคือความรู้ อะไรไม่ใช่ความรู้" (กาญจนา แก้วเทพ, 2544:283)

ดังนั้น ทุกความรู้จึงเป็นเรื่องของการประกอบสร้างทางสังคม ภาษาต่างๆ อาทิ ภาษาภาพ ภาษาเขียน ฯลฯ จึงไม่ใช่แค่เพียงภาพตัวแทนแห่งความเป็นจริงที่แท้จริงของวัตถุที่นำมานำเสนอ ในทางกลับกัน ภาษากลับสร้างมุมมองเฉพาะเกี่ยวกับความเป็นจริงนั้น อีกทั้งทุกภาษาล้วนมีไวยากรณ์ วิธีการเล่าเรื่อง และโครงสร้างทางวาทศิลป์ที่จะสร้างคุณค่า ให้ความหมาย และสถาปนา (อันมีนัยถึงการบังคับหรือยัดเยียดจากเบื้องบน) ตัวตนและวัตถุในระหว่างกระบวนการสร้างความรู้นั้นอีกด้วย (Richardson, 1995)

สิ่งที่ Foucault ศึกษานั้น คือ วิธีการที่วาทกรรมพัฒนาและถูกนำมาใช้ในเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์เฉพาะผ่านทางปฏิบัติการทางอำนาจ โดย Foucault เลือกศึกษาจากคุก โรงเรียน และโรงพยาบาล เพื่อที่จะแสดงให้เห็นถึงปฏิบัติการของอำนาจและระเบียบวินัยในการก่อรูปและใช้ความรู้ รวมถึงการประกอบสร้างตัวตนในฐานะที่เป็นผลจากวาทกรรม และผลที่เกิดขึ้นจากวาทกรรมนั้น ไม่ได้เพียงแต่ควบคุมว่า "อะไร" ที่จะสามารถพูดได้ภายใต้เงื่อนไขทางสังคมและวัฒนธรรมเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงว่า "ใคร" ที่จะสามารถพูดได้ พูด "เมื่อไร" และ "ที่ไหน" อีกด้วย (Barker, 2000)

ส่วนการวิเคราะห์วาทกรรม (discourse analysis) โดยสาระสำคัญแล้วก็คือ การพยายามศึกษาและสืบค้นกระบวนการ ขั้นตอน ลำดับเหตุการณ์ และรายละเอียดปลีกย่อยต่างๆ ในการสร้างเอกลักษณ์และความหมายให้กับสรรพสิ่งที่ห่อหุ้มเราอยู่ในสังคมในรูปของวาทกรรม และภาคปฏิบัติการของวาทกรรมว่าด้วยเรื่องนั้นๆ ว่ามีความเป็นมาอย่างไร มีการต่อสู้เพื่อช่วงชิงการนำ (hegemony) ในการกำหนดกฎเกณฑ์ว่าด้วยเรื่องนั้นๆอย่างไรบ้าง มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับบุคคล สถาบัน สถานที่ เหตุการณ์อะไรบ้าง และผลกระทบที่เกิดขึ้นจากการสร้าง รวมตลอดถึงการเก็บกด/ปิดกั้นสิ่งเหล่านี้ของวาทกรรมมีอย่างไร กล่าวอีกนัยหนึ่ง ***หัวใจของการวิเคราะห์วาทกรรมอยู่ที่การพิจารณาค้นหาว่า ด้วยวิธีการหรือกระบวนใดที่สิ่งต่างๆในสังคมถูกทำให้กลายเป็นวัตถุเพื่อการศึกษา/เพื่อการพูดถึงของวาทกรรม หรือก็คือภาคปฏิบัติการจริงของวาทกรรมนั่นเอง*** ฉะนั้น การพูดถึงการก่อตัวของวัตถุธรรมของวาทกรรม/หรือสิ่งที่วาทกรรมพูดถึง ก็คือการพิจารณาศึกษาถึงชุดของความสัมพันธ์ที่เป็นตัวกำหนดภาคปฏิบัติการของวาทกรรมนั่นเอง

โดยหากจะพิจารณาภารกิจหลักของนักวิเคราะห์วาทกรรมแล้วนั้น จะพบว่าภารกิจของนักวิเคราะห์วาทกรรมมีดังนี้ <u>ประการแรก</u> การชี้ชวนหรือแสดงให้เห็นถึงกระบวนการในการสร้างหรือสถาปนาความเป็นเจ้า (hegemony) ของวาทกรรมชุดหนึ่งจนกลายสภาพเป็นวาทกรรมหลัก

(hegemonic/dominant discourse) ว่ามีรายละเอียดขั้นตอน ความสลับซับซ้อน และความเป็นมาอย่างไรบ้าง และประการที่สอง ได้แก่การชี้ชวนให้เห็นถึงความแยบยลของอำนาจและการครอบงำที่แฝงเร้นเข้ามาในรูปของ "ความรู้" "ความจริง" หรือการก่อเกิดของภาคปฏิบัติการของวาทกรรมชุดหนึ่งจากรายละเอียดขั้นตอน ความสลับซับซ้อน และความเป็นมาของเงื่อนไขต่างๆ รวมตลอดถึงผลกระทบหรือผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นจากการกระทำจากภาคปฏิบัติการจริงของวาทกรรมชุดนั้นด้วย (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545 ข)

ในปริบทของพิพิธภัณฑ์ การจัดแสดงนิทรรศการ การตกแต่งห้อง กำแพง การจัดแสดงวัตถุหรือภาพถ่ายและป้ายข้อความต่างๆล้วนมีส่วนในการผลิตและนำพาความรู้ โดยเฉพาะความรู้ที่มาจากอำนาจของสถาบันพิพิธภัณฑ์ เนื่องจาก การเก็บรวบรวมข้าวของสิ่งของหรือวัตถุต่างๆเพื่อนำมาจัดแสดงนั้นไม่ได้เกิดขึ้นเองโดยธรรมชาติ แต่สิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมเหล่านั้นจะต้องถูกทำขึ้นเพื่อเก็บรวบรวมและถูกรวบรวมมาเพื่อจัดแสดง

ดังเช่น การจัดแสดงอาวุธและสิ่งประดิษฐ์ต่างๆในพิพิธภัณฑ์ Pitt Rivers ที่ซึ่งนำเสนอภาพตัวแทนทางวัฒนธรรมผ่าน**วาทกรรมวิวัฒนาการ** สิ่งของต่างๆที่นำมาแสดงผ่านการทำงานอย่างเป็นระบบเพื่อรวบรวม คัดเลือก จัดวาง และจัดหมวดหมู่แยกประเภทตามขั้นบันไดแห่งความเจริญ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเจริญก้าวหน้าในวิวัฒนาการของมนุษย์ และความเจริญดังกล่าวก็จะแตกต่างกันไปตามวัฒนธรรม ตามสถานที่ทางภูมิศาสตร์ ยกตัวอย่างเช่น การจัดแสดงอาวุธของมนุษย์ตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงปัจจุบัน (Lidchi, 1997)

วาทกรรมอีกประการหนึ่งที่ครอบงำวิธีการคัดเลือกสิ่งของมานำเสนอที่พิพิธภัณฑ์ Pitt Rivers ก็คือ**วาทกรรมวิทยาศาสตร์** ที่วัตถุหรือสิ่งประดิษฐ์ต่างๆทางวัฒนธรรมนั้นถูกใช้เป็นเสมือน "หลักฐาน" หรือ "ข้อพิสูจน์" ถึงตัวตนแห่งสังคมและวัฒนธรรม "อื่น"

ยิ่งไปกว่านั้นแล้ว วาทกรรมในปริบทของพิพิธภัณฑ์ Pitt Rivers ที่นำเสนอภาพตัวแทนของ "วัฒนธรรมอื่น" (other cultures) ยังเกิดขึ้นจากการสะท้อนภาพความสัมพันธ์ทางอำนาจระหว่างเจ้าของวัฒนธรรมที่ต้องยอมตนต่อการจัดจำแนกประเภท การถูกลดรูปวัฒนธรรมให้เหลือเพียงวัตถุสิ่งของ ต่ออำนาจของผู้จัดหรือการทำงานร่วมกันระหว่างภัณฑารักษ์ นักออกแบบ และฝ่ายเทคนิคการจัดแสดงในวิธีการคัดเลือก การนำเสนอ และการจัดวาง เป็นอำนาจของสถาบันพิพิธภัณฑ์ที่กำหนดว่าวัตถุที่นำมาแสดงนั้นจะถูกรับรู้อย่างไร

ดังนั้น ลักษณะท่าทางหรือวิธีที่วัตถุหรือตัวตน (ในกรณีที่มีการนำเอาคนจริงๆมาจัดแสดงให้เห็นถึงวิถีในการดำเนินชีวิตประจำวัน) ถูกนำมาจัดแสดง หรือ"การมองเห็น" สิ่งของต่างๆในพิพิธภัณฑ์ จึงไม่ใช่เรื่องที่เป็นไปเองหรือเป็นกระบวนการทางธรรมชาติ แต่มันเชื่อมโยงกับอำนาจ/ความรู้ ที่นำทางการมองของเรา (Rajchman, 1988 อ้างใน Lidchi, 1997)

อำนาจและความรู้ดังกล่าวถูกซ่อนไว้ภายใต้ปริบทของพิพิธภัณฑ์และวาทกรรมการนำเสนอความรู้ในชุดของมานุษยวิทยาและชาติพันธ์วรรณนาว่า ภัณฑารักษ์มีหน้าที่ในการที่จะต้องติดตามข้อมูลสิ่งของหรือวัตถุต่างๆที่นำมาจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ และนำเสนอข้อมูลความรู้นี้ประกอบกับการจัดแสดง ซึ่งอาจอยู่ในรูปของป้ายอธิบาย เทปเสียง หนังสือ หรือมีเจ้าหน้าที่อธิบาย ฯลฯ เพื่อแสดงให้เห็นว่า วัตถุชิ้นนี้ถูกนำมาเก็บรวบรวมเมื่อไร โดยใคร จากที่ไหน เก็บมาด้วยวัตถุประสงค์อะไร วัฒนธรรมดั้งเดิมของวัตถุชิ้นนี้คืออะไร ใครคือผู้ผลิต ทำเพื่ออะไร วัตถุชิ้นนี้ใช้ทำอะไร ใช้เมื่อไร มีหน้าที่เฉพาะหรือใช้ดัดแปลงทำสิ่งอื่นได้ เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม หากนำเอาประเด็นเรื่อง "การเมืองเรื่องการนำเสนอ" มาพิจารณาความรู้ในพิพิธภัณฑ์ดังกล่าว เราจะพบว่าการนำเสนอข้อมูลเหล่านี้ไม่เพียงพอ เพราะวัตถุเหล่านี้เข้ามาสู่การเก็บรวบรวมของชาวตะวันตกอันเป็นผลลัพธ์มาจากความสัมพันธ์ทางอำนาจที่ไม่เท่าเทียมกันระหว่างชาติจักรวรรดิและชาติอาณานิคม

สำหรับงานศึกษาวิจัยของไทยนั้น พบในงานของ **เยาวนุช เวศร์ภาดา** (2546) ที่ศึกษา "วาทกรรมความรู้ในการฟื้นฟูวัฒนธรรม" จากหมู่บ้านเขาขุนศรี ตำบลบ้านเกาะ อำเภอพรหมคีรี จังหวัดนครศรีธรรมราช หมู่บ้านแห่งนี้มีความโดดเด่นในแง่ของเอกลักษณ์ความเป็นมาอันเก่าแก่และความสามารถของชาวบ้านในการรักษาวิถีชีวิต ภูมิปัญญาพื้นบ้าน และขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมไว้ได้ จนกระทั่งได้รับการคัดเลือกให้เป็นหมู่บ้านวัฒนธรรม นอกจากนั้นแล้วหมู่บ้านวัฒนธรรมแห่งนี้ยังเป็นส่วนหนึ่งของ "อุทยานการศึกษา" ศูนย์กลางการเรียนรู้ของชุมชนอีกด้วย

คำถามหลักของ**เยาวนุช**ในการศึกษาหมู่บ้านแห่งนี้อยู่ที่ว่า **อะไรที่เป็นตัวกำหนดให้เรา "เห็น" ภาพในลักษณะนี้ และมีอะไรอีกหรือเปล่าที่เรา "ไม่เห็น"** โดยใช้แนวคิดเรื่องวาทกรรม แนวคิดเรื่องพื้นที่แห่งความทรงจำ และแนวคิดเรื่องการประดิษฐ์ประเพณีเป็นกรอบในการวิเคราะห์หมู่บ้านในฐานะภาคปฏิบัติการของการฟื้นฟูวัฒนธรรม

เยาวนุชพบว่า วาทกรรมความรู้เป็นวาทกรรมหลักในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ของหมู่บ้านแห่งนี้ วาทกรรมหลักดังกล่าวประกอบด้วย วาทกรรมประวัติศาสตร์ วาทกรรมชุมชนเข้มแข็ง และวาทกรรมวิทยาศาสตร์ วาทกรรมชุดดังกล่าวได้รับการนำเสนอในรูปของปฏิบัติการทางสังคมแบบต่างๆ ทั้งการจัดระเบียบพื้นที่ ได้แก่ การวางผังหมู่บ้าน การจัดระเบียบสังคมผ่านการประดิษฐ์ประเพณี การจัดตั้งเครือข่ายกลุ่มบ้าน และการจัดระเบียบข้อมูลหลักฐานอ้างอิงต่างๆเกี่ยวกับหมู่บ้าน ได้แก่ การผลิตข้อเขียนที่ให้ความรู้ ข้อมูลเกี่ยวกับหมู่บ้าน ทั้งประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ผู้คน ภูมิปัญญา ประเพณี เศรษฐกิจ

การวิเคราะห์ปฏิบัติการทางวาทกรรมในรูปแบบต่างๆเผยให้เห็นว่า อัตลักษณ์ของชุมชนที่ได้รับการนิยามความหมายว่าเป็น “อุทยานการศึกษา” และ “หมู่บ้านวัฒนธรรม” นั้น แท้ที่จริงเกิดจากการประกอบสร้างอย่างเป็นกระบวนการและอย่างเป็นเหตุเป็นผล ก่อให้เกิดภาพตัวแทนของชุมชนที่มี “เอกลักษณ์” ในการมีอดีตเก่าแก่ มีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรม มีความเจริญ ทันสมัย แต่ก็ยังรักษารากเหง้าดั้งเดิมไว้ได้

งานวิจัยของ**เยาวนุช**นี้ มีประโยชน์ต่อการศึกษากระบวนการสร้างภาพตัวแทนความเป็นไทยผ่านพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติของผู้วิจัยเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะผลการวิจัยที่แสดงให้เห็นถึงอำนาจที่ไม่เท่าเทียมกันของกลุ่ม/บุคคลผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในการเลือกสรร และสถาปนาอัตลักษณ์ของหมู่บ้านเพื่อสร้างขึ้นเป็นภาพตัวแทนของชุมชน ตลอดจนเทคนิควิทยาการหรือปฏิบัติการทางวาทกรรมในการสร้างอัตลักษณ์ดังกล่าว

ดังนั้น การศึกษากระบวนการสร้างภาพตัวความเป็นตัวตนในพิพิธภัณฑ์ ระหว่างผู้ผลิตหรือผู้สร้างภาพตัวแทนที่มาจากสถานะและตำแหน่งที่แตกต่างกัน เช่น ภัณฑารักษ์ นักออกแบบ นักประวัติศาสตร์ และชาวบ้านในชุมชน ฯลฯ ในการวิจัยครั้งนี้จะสามารถสะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์ทางอำนาจระหว่างฝ่ายต่างๆ ตลอดจนวิธีคิดของผู้นำเสนอภายใต้วาทกรรมชุดต่างๆ ที่ส่งผลต่อการนำเสนอภาพตัวแทนของความเป็นตัวตน และกระบวนการต่อรองหรือช่วงชิงอำนาจในผ่านทางภาพตัวแทนได้

2.3 แนวคิดเรื่องการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมเพื่อการบริหารงานพิพิธภัณฑ์

2.3.1 แนวคิดเรื่องการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม

ที่มาของแนวคิดเรื่องการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม

ย้อนหลังกลับไปในช่วง 5-6 ทศวรรษที่ผ่านมา แนวคิดเรื่องการสื่อสารเพื่อการพัฒนาได้มีการเปลี่ยนแปลงมาโดยตลอด โดยเฉพาะการเปลี่ยนแปลงอันเนื่องมาจากการค้นพบข้อจำกัดและปัญหาของการสื่อสารเพื่อการพัฒนาตามกระบวนทัศน์กระแสหลัก ทั้งในระดับแนวคิดทฤษฎี ในระดับของการวางกลยุทธ์และการดำเนินงานพัฒนา

กระบวนทัศน์การสื่อสารเพื่อการพัฒนากระแสหลักที่ปรากฏชัดเจนในช่วงทศวรรษ 1960-1970 นั้นเน้นในเรื่องของการพัฒนาพื้นที่ชนบท พัฒนาเพื่อให้เจริญก้าวหน้าและมีความทันสมัย โดยมีผู้นำในการพัฒนาคือเจ้าหน้าที่ของรัฐบาล รูปแบบการสื่อสารเป็นแบบบนลงล่าง ชาวบ้านเป็นผู้รองรับโครงการพัฒนา และนักพัฒนาต่างให้ความเชื่อมั่นต่ออิทธิพลอันมหาศาลของสื่อมวลชนที่จะเปลี่ยนแปลงทัศนคติ ความรู้ความเข้าใจ และพฤติกรรมของประชาชน ทว่าผลของการพัฒนาตามกระบวนทัศน์นี้กลับไม่เป็นไปดังที่ได้คาดหมายไว้ แต่กลับกลายเป็นว่า “สังคมชนบทอาจจะทันสมัยแต่ไม่พัฒนา”

เมื่อมีการทบทวนตรวจสอบข้อจำกัดและปัญหาของกระบวนทัศน์กระแสหลักดังกล่าว กระบวนทัศน์การพัฒนาทางเลือกหรือกระบวนทัศน์แห่งความหลากหลายจึงได้ก่อกำเนิดขึ้นมาเป็น "ทางเลือก" พร้อมทั้งเสนอทัศนะและแนวทางการสื่อสารเพื่อการพัฒนาขึ้นใหม่โดยให้คำนึงถึงความต้องการของคนในชุมชนเป็นสำคัญ เน้นการสื่อสารในแนวระนาบ (horizontal) พร้อมทั้งเห็นว่า *ในปริบทของระบบการสื่อสารที่แท้จริงของชุมชนนั้น จะต้องเป็นการสื่อสารเพื่อประชาชน ของประชาชน และโดยประชาชน* ด้วยเหตุนี้เองการสื่อสารเพื่อการพัฒนาตามกระบวนทัศน์ทางเลือกจึงให้ความสำคัญสูงสุดกับ "**การมีส่วนร่วมของประชาชนในการสื่อสาร**" (participatory communication) (กาญจนา แก้วเทพ กิตติ กันภัย และปาริชาต สถาปิตานนท์, 2543; กาญจนา แก้วเทพ, 2548 ก)

นอกเหนือจากเหตุผลในประการข้างต้นนั้น อาจกล่าวได้ว่า “การสื่อสารแบบมีส่วนร่วม” เป็นหัวใจสำคัญของการพัฒนา เพราะการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมจะเป็นเครื่องมือในการสร้าง

อำนาจหรือสร้างศักยภาพให้กับบุคคลที่เคย "ไร้เสียง" หรือ "powerless" ในสังคม ยิ่งไปกว่านั้นแล้ว เป้าหมายของการมีส่วนร่วมนั้นถือเป็นสิทธิมนุษยชนประเภทหนึ่ง และด้วยวิธีการ "มีส่วนร่วมที่แท้จริง" เท่านั้นจึงจะประสบผลสำเร็จในการพัฒนาดังเป้าหมายที่คาดหวังไว้ได้

เป้าหมายของการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม

กาญจนา แก้วเทพ กิตติ กันภัย และปาริชาต สถาปิตานนท์ (2543) ได้ประมวลข้อสรุปเกี่ยวกับเป้าหมายของการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมไว้ดังนี้ คือ

(1) เพื่อกระตุ้นให้ชุมชนมองเห็นคุณค่าของตนเอง เช่น การนำเอาภูมิปัญญาของชาวบ้านมาเผยแพร่ในวงกว้าง

(2) เพื่อสร้างความมั่นใจให้กับชาวบ้านที่เข้ามามีส่วนร่วมและเพื่อให้เห็นคุณค่าความคิดและความเชื่อของเขา ตัวอย่างเช่น เมื่อมีการนำเอาแนวคิดเรื่องเศรษฐกิจแบบพอเพียงมาเผยแพร่ในวงกว้างและคนทั่วไปให้การยอมรับผ่านการแสดงทัศนะผ่านสื่อ (เป็น feedback) ก็จะทำให้ชุมชนมีความมั่นใจในคุณค่าของตนเอง

(3) เพื่อพิสูจน์ความเชื่อของชุมชนที่เคยคิดว่าตนเองไม่สามารถใช้เทคโนโลยีทันสมัยใหม่ที่ซับซ้อนได้ การเข้ามาร่วมฝึกฝนอบรมการผลิตสื่อจะพิสูจน์ให้ชาวบ้านเห็นว่าพวกเขาสามารถจะใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ได้หากมีโอกาส

(4) เพื่อสร้างทักษะในการสร้างสื่อให้กับชุมชน เพื่อเป็นช่องทางที่ชุมชนจะส่งข่าวสารออกไปจากจุดยืน มุมมองและทัศนะของตนเอง

(5) เพื่อให้ชุมชนได้แสดงความรู้สึก ปัญหา วิธีการวิเคราะห์ปัญหา รวมทั้งวิธีการแก้ปัญหาจากทัศนะของตนเอง

(6) ผลจากการสื่อสารของชุมชนที่อาจจะเกิดจากการริเริ่มของบางส่วนเสี้ยวของชุมชนหรือจากชุมชนใดชุมชนหนึ่ง จะช่วยยกระดับความมีสติและความรับผิดชอบให้กับทั้งชุมชนหรือชุมชนอื่นๆ เพื่อร่วมกันแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้น ทั้งนี้ เราต้องยอมรับว่า ผลจากการใช้กระบวนทัศน์การพัฒนาแบบบนลงล่างนั้นไม่เพียงแต่จะไม่ได้ผลตามที่

คาดหวังเอาไว้เท่านั้น หากทว่ายังทิ้งร่องรอยแห่งความสูญเสียในเชิงภูมิปัญญาและวัฒนธรรมเอาไว้ด้วย กล่าวคือ ชาวบ้านจะเกิดวัฒนธรรมแห่งการพึ่งพา การรอคอยความช่วยเหลือจากภายนอก และไม่เชื่อมั่นว่าตนเองจะแก้ไขปัญหาต่างๆได้ด้วยความสามารถของตนเอง

(7) เนื่องจากเนื้อหาของการสื่อสารชุมชนเน้นเรื่องราวที่มีสาระประโยชน์ต่อชีวิตของชุมชนเอง ดังนั้น สื่อประเภทนี้จึงช่วยเพิ่มสัดส่วนของการสร้างสื่อที่มีสาระให้แก่ชุมชนให้มีปริมาณเพิ่มมากขึ้นเพื่อถ่วงดุลกับการสื่อสารที่มุ่งเน้นแต่ความบันเทิงและการหลีกหนีปัญหา (escapist) ที่สื่อจากภายนอกอัดฉีดเข้าไปในชุมชน

<u>รูปแบบของการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม</u>

ดังได้กล่าวไว้ในข้างต้นแล้วว่า ปฏิกิริยาต่อต้านแนวคิดแห่งความทันสมัยได้ก่อให้เกิดแนวคิดแห่งการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมที่หลากหลาย แต่ในความหลากหลายนั้น หลักการสำคัญของการมีส่วนร่วม คือ การดึงประชาชนเข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการพัฒนามิใช่รูปแบบของการสื่อสารแบบจากบนลงล่างเช่นเดิม และการมีส่วนร่วมนั้นต้องมีลักษณะแบบครบวงจร ยกตัวอย่างเช่น ร่วมระบุปัญหา ร่วมวิเคราะห์ปัญหา ค้นหาแนวทางในการแก้ไขปัญหานั้นๆและเลือกวิธีการแก้ไขร่วมกัน รวมตลอดถึงร่วมกันในการดำเนินการแก้ไขปัญหาและรับผลประโยชน์ด้วยกัน ซึ่งในที่นี้ Uphoff (1985 cited in Yoon, 2006) ได้สรุปรูปแบบของการมีส่วนร่วมไว้ 4 รูปแบบด้วยกัน คือ

- **participation in implementation** การมีส่วนร่วมในรูปแบบนี้ ชาวบ้านในชุมชนจะได้รับการกระตุ้นและเรียกร้องให้เข้ามามีส่วนร่วมในแผนการพัฒนาชุมชนของตนเอง อาจได้รับมอบหมายภาระหน้าที่หรืออาจได้รับการขอร้องให้บริจาคหรือเสียสละทรัพยากรบางอย่างของตนเพื่อการดำเนินงานตามแผนนั้นๆ

- **participation in evaluation** หลังจากที่ได้ดำเนินการตามแผนงานพัฒนาชุมชนไปเรียบร้อยแล้ว การมีส่วนร่วมในรูปแบบนี้คือการเชิญชวนให้ชาวบ้านในชุมชนเข้ามาวิพากษ์วิจารณ์ว่าโครงการนี้สำเร็จหรือล้มเหลวอย่างไร

- **participation in benefit** การมีส่วนร่วมในรูปแบบนี้ คือ การเข้ามามีส่วนร่วมหรือได้รับประโยชน์จากผลสำเร็จของโครงการ ยกตัวอย่างเช่น ได้ใช้ประโยชน์จากรถบรรทุกที่จะส่งสินค้าของชาวบ้านในชุมชนเข้าไปขายในตลาดร่วมกัน

- **participation in decision-making** สำหรับการมีส่วนร่วมในรูปแบบนี้ ชาวบ้านในชุมชนจะมีส่วนร่วมในทุกขั้นตอนของการทำงาน ชาวบ้านจะเป็นผู้ริเริ่มและเลือกว่าจะทำโครงการอะไรด้วยตนเอง ประชุมวางแผนงานร่วมกัน ดำเนินงานและประเมินผลงานที่ได้ทำไปแล้ว การมีส่วนร่วมในขั้นตอนนี้นั้นนับว่ามีความสำคัญมากที่สุดเพราะเป็นการเปิดโอกาสให้ชาวบ้านได้มีโอกาสในการควบคุมชีวิตและสิ่งแวดล้อมของชุมชน ได้เรียนรู้ที่จะพัฒนาทักษะในการแก้ไขปัญหา ตลอดจนการเรียนรู้ที่จะเป็นเจ้าของโครงการพัฒนาชุมชนของตนเอง อันเป็นองค์ประกอบสำคัญของความเข้มแข็งและยั่งยืนของชุมชน

อย่างไรก็ตาม รูปแบบการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมดังได้กล่าวมาแล้วนี้ มีทั้งผู้ที่ไม่เห็นด้วยและเห็นด้วย <u>ในส่วนของผู้ที่ไม่เห็นด้วย</u>นั้น ได้ตั้งข้อสังเกตกับการมีส่วนร่วมใน 3 แบบแรก โดยเห็นว่าการมีส่วนร่วมใน 3 รูปแบบดังกล่าวเป็นลักษณะของการมีส่วนร่วมแบบจอมปลอม หรือการมีส่วนร่วมแบบทำเทียมหรือเลียนแบบ หรือที่เรียกว่า pseudo-participation เนื่องจากชาวบ้านอาจจำต้องยอมรับและเข้าไปมีส่วนร่วมในโครงการพัฒนาที่จัดทำขึ้นโดยผู้อื่นหรือคนนอกชุมชนที่มีอำนาจเหนือกว่า

ในขณะที่ <u>ในส่วนของผู้ที่เห็นด้วย</u>นั้น กลับเห็นว่ารูปแบบของการมีส่วนร่วมใน 3 รูปแบบแรกจะเป็นการบ่มเพาะ พัฒนาและสร้างทักษะ สร้างศักยภาพให้กับชาวบ้านในชุมชน เป็นการเตรียมพร้อมก่อนที่จะไปถึงการมีส่วนร่วมในรูปแบบสุดท้าย หรือการมีส่วนร่วมในทุกกระบวนการ เพราะหากว่าชาวบ้านได้รับการกระตุ้นให้มีส่วนร่วมในการตัดสินใจอย่างรวดเร็วโดยไม่มีการเตรียมตัวหรือเตรียมพร้อมมาก่อนแล้วนั้น ผลที่ได้รับนั้นอาจตรงข้ามกับที่ได้คาดหมายไว้และอาจส่งผลเสียอย่างร้ายแรงต่อชุมชนนั้นได้

จากรูปแบบของการมีส่วนร่วมในการพัฒนาของ **Uphoff** ในข้างต้น หากเราใช้เกณฑ์องค์ประกอบของการสื่อสารเข้ามาจัดแบ่งรูปแบบหรือระดับของการสื่อสารเพื่อการพัฒนาแบบที่ชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมแล้วนั้น เราอาจแบ่งรูปแบบหรือระดับของการมีส่วนร่วมได้ดังนี้ คือ (กาญจนา แก้วเทพ กิตติ กันภัย และปาริชาต สถาปิตานนท์, 2543)

- **การมีส่วนร่วมในฐานะผู้รับสาร/ใช้สาร** (audience/receiver/user) เป็นขั้นตอนของการมีส่วนร่วมในระดับที่ล่างที่สุด กล่าวคือ ในกระบวนการสื่อสารตั้งแต่ต้นยังอยู่ในการกำหนดของผู้ส่งสาร ไม่ว่าจะเป็นการเลือกประเด็นเนื้อหา วิธีการนำเสนอ ไปจนกระทั่งถึงการเลือกช่องทางสื่อที่จะเผยแพร่ และผู้รับสารก็ยังคงมีฐานะเป็นเพียงผู้รับสารแต่อย่างเดียว แต่สิ่งที่เปลี่ยนแปลงไปในฐานะของผู้รับสารในการสื่อสารชุมชนแบบมีส่วนร่วม คือ มีการทำความเข้าใจให้ผู้รับสารได้ตระหนักถึงสิทธิที่จะรู้และบอกเล่าข้อมูลข่าวสารของตนสู่สาธารณะ มีการสร้างหลักประกันในการมีส่วนร่วมของผู้รับสารทั้งในช่วงขาเข้าและขาออก และที่สำคัญคือมีการเพิ่มช่องทางการสื่อสารให้ทั่วถึงในชุมชน

- **การมีส่วนร่วมในฐานะผู้ส่ง/ผู้ผลิต/ผู้ร่วมผลิต/ผู้ร่วมแสดง** (sender/producer/co-producer/performance) เป็นขั้นตอนของการมีส่วนร่วมในระดับที่สูงขึ้นมาและจำเป็นต้องสร้างเงื่อนไขใหม่ๆเพิ่มเติม หรือต้องมีการปฏิรูปเปลี่ยนแปลงโครงสร้างเก่าๆที่มีอยู่ การเข้ามามีส่วนร่วมในฐานะผู้ผลิตหรือผู้ร่วมผลิตนั้น ยังแบ่งออกได้เป็นหลายขั้นตอนตามหลักแนวคิดของการผลิตสื่อ คือ ในขั้นตอนก่อนการผลิต ขั้นการผลิต และขั้นหลังการผลิต ซึ่งชุมชนอาจจะเข้ามามีส่วนร่วมในการผลิตขั้นตอนใดขั้นตอนหนึ่งก็ได้ แต่ในแต่ละขั้นตอนนั้นจะต้องมีการสร้างเงื่อนไขใหม่กำกับไว้ด้วย เช่น หากต้องการให้ชาวบ้านเข้ามามีส่วนร่วมในขั้นตอนการผลิตก็จำเป็นต้องมีการอบรมให้ชาวบ้านได้เรียนรู้การใช้อุปกรณ์เสียก่อน เป็นต้น

- **การมีส่วนร่วมในฐานะผู้วางแผนและกำหนดนโยบาย** (policy maker/planner) การมีส่วนร่วมในรูปแบบนี้ถือได้ว่าเป็นรูปแบบสูงสุดของการมีส่วนร่วม มีข้อสังเกตประการหนึ่ง คือ ยิ่งระดับของการมีส่วนร่วมสูงขึ้นมากเท่าใด สัดส่วนของชุมชนที่จะเข้ามามีส่วนร่วมได้ก็จะเล็กลง กล่าวคือ ในระดับของผู้รับสาร คนในชุมชนทุกคนสามารถมีส่วนร่วมได้ แต่เมื่อขึ้นมาถึงขั้นการผลิต ก็อาจจะมีคนบางกลุ่มในชุมชนเท่านั้นที่จะเข้ามามีส่วนร่วมจนกระทั่งถึงขั้นตอนสุดท้าย คือ ระดับการวางแผนและนโยบายนี้ก็คงมีตัวแทนบางคนเท่านั้นจากชุมชนที่จะเข้ามาดำเนินกิจกรรมในระดับนี้ สำหรับการมีส่วนร่วมในระดับนี้นั้น หมายถึง การวางแผนและนโยบายการใช้สื่อที่รวมเอาชุมชนเข้ามาอยู่ใน

โครงสร้างการสื่อสารของชุมชน หรือในระดับที่แคบลงมาอาจจะหมายถึง การมีส่วนร่วมในการกำหนดแผนและนโยบายของสื่อบางประเภทที่จะเข้ามาในชุมชน

จากรูปแบบการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมดังกล่าวมาแล้วนั้น **ปาริชาต สถาปิตานนท์ และคณะ** (2549) ได้กล่าวถึงหลักการสำคัญของการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมไว้ 7 ประการ คือ ความหลากหลายของผู้เข้าร่วม การเข้าถึงสื่อ ความเชื่อมั่นในศักยภาพของประชาชน ความโดดเด่นของสาร การปรึกษาหารือร่วมกัน การสนับสนุน และกระบวนการเชิงประชาธิปไตย เช่นเดียวกับที่ **Dragon** (2001) ได้กล่าวถึงปัจจัยที่ทำให้การสื่อสารแบบมีส่วนร่วมเพื่อการพัฒนาชุมชนแตกต่างไปจากการพัฒนาชุมชนในรูปแบบอื่นๆ ดังนี้

- **horizontal vs. vertical** ในการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมเพื่อการพัฒนานั้น ชาวบ้านในชุมชนล้วนกระตือรือล้นที่จะเข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการเปลี่ยนแปลงสังคม ชาวบ้านในชุมชนเป็นผู้ควบคุมเครื่องมือและเนื้อหาในการสื่อสาร มากกว่าที่จะอยู่ในฐานะของผู้รับสารที่ passive ในการรับข่าวสาร รวมตลอดถึงการรอรับคู่มือปฏิบัติงานต่างๆ ในขณะที่มีผู้อื่นเป็นคนคอยตัดสินใจในเรื่องต่างๆเกี่ยวกับชีวิตให้แทน

- **process vs. campaign** ความแตกต่างระหว่างการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมกับการพัฒนาในรูปแบบอื่นๆนั้น จะอยู่ที่ในการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม ชาวบ้านในชุมชนจะได้เป็นผู้กำหนดอนาคตของตนเองด้วยการเข้ามามีส่วนร่วมในการวางแผนโครงการและกิจกรรมต่างๆ มากกว่าที่จะรอรับโครงการรณรงค์ที่กำหนดมาแล้วจากเบื้องบน ซึ่งมีค่าใช้จ่ายสูงและมีลักษณะของความไม่ยั่งยืน

- **long-term vs. short-term** การสื่อสารแบบมีส่วนร่วมในการพัฒนาเป็นกระบวนการที่ใช้เวลาระยะยาว ต้องอาศัยเวลาในการปรับ/เปลี่ยนกระบวนการให้เหมาะสมกับคนในชุมชน มากกว่าจะเป็นการวางแผนดำเนินงานในระยะสั้น ที่จะให้เห็นผลที่เกิดขึ้นในเวลาอันรวดเร็ว เพื่อตอบสนองต่อความต้องการประเมินผลของคนนอกชุมชนหรือเจ้าของโครงการรณรงค์มากกว่า

- **collective vs. individual** ในการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมเพื่อการพัฒนาชุมชนนั้น ชาวบ้านในชุมชนจะดำเนินงานร่วมกันเพื่อผลประโยชน์ของคนส่วนใหญ่ในชุมชน มากกว่าที่จะมุ่งเป้าหมายไปยังผลประโยชน์ของปัจเจกบุคคล

- **with vs. for** ความแตกต่างอีกประการหนึ่งนั้นอยู่ที่การสื่อสารแบบมีส่วนร่วมจะมีการวางแผนการวิจัย การออกแบบ และเผยแพร่ข้อมูลข่าวสาร "ด้วยกัน" ซึ่งจะไม่ใช่ลักษณะของการมีส่วนร่วมในการทดสอบแผนรณรงค์ เข้าร่วมดำเนินการ และร่วมประเมินผลในโครงการที่ออกแบบมา "สำหรับ" คนในชุมชน

- **specific vs. massive** ในการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม กระบวนการทางการสื่อสารต่างๆจะถูกออกแบบมาให้เหมาะสมและสอดคล้องกับแต่ละชุมชน เช่น เรื่องของเนื้อหา ภาษา วัฒนธรรม และสื่อที่มีอยู่ในชุมชน มากกว่าจะเป็นการสื่อสารที่ใช้เทคนิคเดียวกันหมดกับทุกชุมชน หรือใช้สื่อและเนื้อหาข่าวสารแบบเดียวกันกับชุมชนที่มีปริบททางวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน

- **people's needs vs. donor's must** ในการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมนั้น เครื่องมือที่ใช้สำหรับการสื่อสารจะเป็นตัวช่วยในการจำแนกแยกแยะ ตลอดจนชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่าง "ความรู้สึกว่าต้องการ" กับ "ความต้องการที่แท้จริง" ของคนในชุมชน ซึ่งจะแตกต่างไปจากเครื่องมือในการสื่อสารที่ถูกออกแบบหรือริเริ่มมาโดย "ผู้บริจาค" หรือเจ้าของทุน เพื่อดำเนินงานต่างๆตามความต้องการของเจ้าของทุน

- **ownership vs. access** กระบวนการสื่อสารซึ่งเกิดจากการมีส่วนร่วมของคนในชุมชนได้ก่อให้เกิดโอกาสที่เท่าเทียมกันของคนในชุมชนในการเป็นเจ้าของ "สื่อของชุมชน" มากกว่ารูปแบบการพัฒนาอื่นๆที่คนในชุมชนจะได้เพียง "การเข้าถึงสื่อ" ยิ่งไปกว่านั้น การเข้าถึงนี้อาจมีอุปสรรคที่เกิดขึ้นจากเงื่อนไขทางสังคม ทางการเมือง หรือทางศาสนา

- **consciousness vs. persuasion** การพัฒนาชุมชนโดยใช้รูปแบบของการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมจะช่วยยกระดับจิตสำนึกของชุมชน ยกระดับความรู้ความเข้าใจอย่างลึกซึ้งถึงความจริงทางสังคม ปัญหาและหนทางในการแก้ไขปัญหา มากกว่า

จะเป็นเพียงการโน้มน้าวใจเพื่อให้เกิดผลแห่งการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของคนในชุมชนในระยะเวลาสั้น ซึ่งการที่จะให้ได้ผลอย่างแท้จริงนั้นจำเป็นต้องมีโครงการอย่างต่อเนื่องและยั่งยืน

<u>ข้อจำกัดของการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม</u>

ถึงแม้ว่าการได้เข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการสื่อสารเพื่อการพัฒนาชุมชนของชาวบ้านในชุมชนจะส่งผลดีมากกว่าผลเสีย แต่ก็มีข้อจำกัดของการมีส่วนร่วมที่ White (1994 cited in Yoon, 2006) ได้ประมวลไว้ และผู้วิจัยคิดว่าเป็นประเด็นที่ควรตระหนักเช่นเดียวกัน ดังนี้

- กระบวนการการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมของภาคประชาชนนั้นมิใช่ยารักษาโรคแบบเอนกประสงค์ มิใช่สูตรสำเร็จที่จะใช้ได้กับทุกชุมชนและทุกเวลา

- ปัญหาของมุมมองที่หลากหลายในการนิยามการดำเนินงานโครงการต่างๆว่า จะเป็นการ "มีส่วนร่วม" ของชาวบ้านในชุมชน หรือว่าชาวบ้านในชุมชนถูก "ควบคุมบงการ" ให้มีส่วนร่วมในการดำเนินงาน
- ในปฏิบัติการการมีส่วนร่วมของภาคประชาชนนั้น สิ่งสำคัญที่มักถูกมองข้ามหรือละเลยไปได้แก่ "**ราคา**" ที่ต้องจ่ายของชาวบ้านในชุมชนในการเข้าร่วมกิจกรรมนั้นๆ

*นอกเหนือจากนั้นแล้ว ในการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมนั้น สิ่งสำคัญยิ่งที่ควรคำนึงในที่นี้ คือ นอกจากจะร่วม "ใช้" การสื่อสารมาพัฒนาชุมชนแล้ว ยังจะต้องมีการร่วมกัน "**บำรุงรักษา**" และร่วมกัน "**พัฒนา**" การสื่อสารนั้นในทุกองค์ประกอบด้วยเช่นเดียวกัน*

<u>2.3.2 **การสื่อสารแบบมีส่วนร่วมกับการบริหารงานพิพิธภัณฑ์**</u>

<u>พิพิธภัณฑ์กับการมีส่วนร่วมของประชาชน</u>

จากเอกสาร "แบบเรียนเบื้องต้น: การสื่อสารกับงานพัฒนาท้องถิ่น" ที่เกิดขึ้นจากการประมวลองค์ความรู้จากงานวิจัยในชุดโครงการการสื่อสารเพื่อชุมชนของ **กาญจนา แก้วเทพ** (2548 ข) นั้น ได้ให้คำตอบประการหนึ่งว่า *เหตุผลที่สื่อหลากหลายประเภทในชุมชนต้องล้มหาย*

ตายจากไปหรือไม่ได้รับการดูแลรักษาและพัฒนานั้น เป็นเพราะการ "ขาดความรู้สึกเป็นเจ้าของ" (sense of belonging) ของคนในชุมชน และหนทางที่จะทำให้เกิดความรู้สึกเป็นเจ้าของได้นั้น สามารถกระตุ้นให้เกิดขึ้นได้ด้วยการใช้การสื่อสารแบบพิเศษเฉพาะชนิดหนึ่งที่เรียกว่า "การสื่อสารแบบมีส่วนร่วม"

ในกรณีของพิพิธภัณฑ์นั้น ผู้วิจัยได้พบว่ารูปแบบและระดับของการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมที่จะเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างความรู้สึกการเป็นเจ้าของ หรือ sense of belonging เกิดขึ้นกับทั้งพิพิธภัณฑ์ในระดับชาติและในระดับชุมชน ดังตัวอย่างจากการทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับพิพิธภัณฑ์ต่อไปนี้ คือ

(1) การมีส่วนร่วมในฐานะผู้รับสาร/ใช้สาร อาจกล่าวได้ว่า การสื่อสารในรูปแบบนี้ ผู้รับสารของพิพิธภัณฑ์จะยังคงสถานะของการเป็นเพียงผู้รับสารหรือผู้เข้าชมการจัดแสดงแต่เพียงอย่างเดียว โดยที่การมีส่วนร่วมนั้นจะปรากฏอยู่ในกลยุทธ์การนำเสนอเนื้อหาของพิพิธภัณฑ์ ยกตัวอย่างเช่น การจัดแสดงนิทรรศการ "ระหว่างสดับและวจนะฯ" ของอนุสรณ์สถานโชอาห์ ที่มีจุดประสงค์เพื่อเป็นอนุสรณ์ถึงการฆ่าล้างเผ่าพันธุ์และเหตุการณ์เลวร้ายต่างๆที่เกิดขึ้นกับชาวยิว หรือ "โชอาห์" ซึ่งส่วนหนึ่งของนิทรรศการได้จัดฉายภาพยนตร์ที่บันทึกการสัมภาษณ์ เรื่องราวจากการบอกเล่าความทรงจำของพยานในเหตุการณ์ครั้งนั้น จำนวน 60 กว่าชีวิต ผู้ชมจะเข้ามามีส่วนร่วมในการเลือกฟังบันทึกการสัมภาษณ์ แม้ตัวเลือกนั้นจะถูกจำกัดจากผู้จัดมาก่อนแล้วก็ตาม (ชีวสิทธิ์ บุณยเกียรติ, 2548 ก) สำหรับอีกตัวอย่างหนึ่งนั้นได้แก่ พิพิธภัณฑ์เหมืองทอง Shanty Town ที่นิวซีแลนด์ ที่ให้ผู้เข้าชมพิพิธภัณฑ์ได้ทดลองร่อนแร่ทองด้วยเครื่องมือในสมัยโบราณด้วยมือของตนเอง

(2) การมีส่วนร่วมในฐานะผู้ส่ง/ผู้ผลิต/ผู้ร่วมผลิต/ผู้ร่วมแสดง ในกรณีนี้ ผู้วิจัยจักได้ยกตัวอย่างเฉพาะจากการอ่านทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องการดำเนินงานพิพิธภัณฑ์ชุมชนท้องถิ่นเท่านั้น

ตัวอย่างแรกนั้นเป็นงานวิจัยของ **สายันต์ ไพรชาญจิตร์** (2547 ก) ซึ่งมีประโยชน์อย่างยิ่งต่อการศึกษาการมีส่วนร่วมของชุมชนในพิพิธภัณฑ์ชุมชนของผู้วิจัย เช่นการมีส่วนร่วมของชุมชน **ในบริเวณพื้นที่ศึกษาวิจัยและทดลอง แหล่งเตาโบราณคดีบ้านบ่อสวก ในบริเวณบ้านของจ่าสิบตำรวจมนัส ติคำ จังหวัดน่าน** ด้วยการเข้าร่วมกิจกรรมการขุดค้นล้างเศษภาชนะดินเผาและโบราณวัตถุที่พบ หรือใน**การก่อสร้างพิพิธภัณฑ์เฮือนบ้านสวกแสนซึ่น** ที่ผู้สูงอายุในชุมชน

ได้มาเข้าร่วมระดมความรู้ ร่วมแสดงความคิดเพื่อออกแบบอาคารพิพิธภัณฑ์ที่จำลองแบบบ้านเรือนของชาวตำบลสวกสมัยโบราณ และมีการใช้สื่อกิจกรรมเป็นเครื่องมือ นั่นคือ การจัดเวทีแลกเปลี่ยนเรียนรู้เรื่องบ้านโบราณและวิถีชีวิตสมัยก่อน โดยให้เยาวชนในชุมชนและกลุ่มนักศึกษาของอาจารย์สายันต์เป็นผู้ซักถามและจดบันทึก

อีกตัวอย่างหนึ่งของการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมในสื่อพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นนั้นเป็นงานของ **อาจารย์รุจิรา เชาวน์ธรรม จากพิพิธภัณฑ์จันเสน จังหวัดนครสวรรค์** (รุจิรา เชาว์ธรรม จุฑามาศ ลิ้มรัตนพันธุ์, 2549) การมีส่วนร่วมในรูปแบบนี้เป็นลักษณะการทำงานแบบเครือข่ายระหว่างโรงเรียนและพิพิธภัณฑ์ นั่นคือ การใช้พิพิธภัณฑ์เป็นพื้นที่ในการเรียนการสอน ครูเป็นผู้จัดการเรียนการสอนให้กับเด็กโดยโยงหลักสูตรเข้ากับประวัติศาสตร์และความรู้ท้องถิ่น นอกเหนือจากนั้นแล้ว เด็กนักเรียนยังได้เข้าไปมีส่วนร่วมกับพิพิธภัณฑ์ด้วยการเป็นมัคคุเทศก์นำชมพิพิธภัณฑ์ โดยมีพระสงฆ์ ครู และปราชญ์ชาวบ้านในท้องถิ่นเข้ามาช่วยอบรมเรื่องเนื้อหาข้อมูล

(3) <u>การมีส่วนร่วมในฐานะผู้วางแผนและกำหนดนโยบาย</u> สำหรับตัวอย่างในกรณีนี้ เป็นตัวอย่างของการมีส่วนร่วมในพิพิธภัณฑ์ชุมชนของประเทศอินโดนีเซีย Kreps (2003) ได้เล่าถึงการทำงานของเธอและชาวบ้านในชุมชน Long Pujungan ในโครงการก่อสร้างพิพิธภัณฑ์ชุมชนเพื่อให้พิพิธภัณฑ์เป็นเครื่องมือในกระบวนการอนุรักษ์และสงวนรักษาทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ในปีค.ศ. 1990 ของโครงการ The World Wide Fund for Nature (or WWF) Indonesia Programme's Kayan Mentarang Culture and Conservation Project ซึ่งผู้วิจัยสรุปเทียบเคียงเข้ากับกระบวนการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม ได้ดังนี้

โครงการก่อสร้างพิพิธภัณฑ์ชุมชนนี้เป็นจุดเริ่มต้นจาก "คนนอก" หรือหน่วยงานภายนอกชุมชน นั่นคือ ริเริ่มจาก WWF และมีนักวิชาการด้านพิพิธภัณฑ์ชุมชนเข้ามาร่วมดำเนินงานในช่วง pilot project วัตถุประสงค์หลักของโครงการนี้ คือ ความต้องการที่จะบริหารจัดการทรัพยากรแห่งชาติในเขตป่าสงวน Kayan Mentarang National Park และหัวใจสำคัญของโครงการ คือ การที่ชาวบ้านในชุมชนจะได้เข้ามามีส่วนร่วมในการออกแบบและดำเนินโครงการสร้างพิพิธภัณฑ์เพื่อให้เป็นเครื่องมือในการให้ความรู้เกี่ยวกับประเด็นเรื่องสิ่งแวดล้อม รวมตลอดถึงเพื่อให้พิพิธภัณฑ์เป็นศูนย์วัฒนธรรม ทำหน้าที่เก็บ อนุรักษ์และสงวนรักษาขนบธรรมเนียมและวัฒนธรรมของชุมชน

หลังจากการเก็บข้อมูลของนักวิชาการพิพิธภัณฑ์ร่วมกับคนพื้นเมืองที่เป็นเจ้าหน้าที่ของ WWF กับชาวบ้านในชุมชนพื้นที่บริเวณโดยรอบเขตป่าสงวน เพื่อเก็บข้อมูลเรื่องชุมชน สิ่งแวดล้อม มรดกทางวัฒนธรรม และความต้องการของคนในชุมชน ในที่สุดชุมชน Long Pujungan ได้ถูกคัดเลือกให้เป็นพื้นที่ตั้งพิพิธภัณฑ์

กระบวนการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมนี้ เกิดขึ้นตั้งแต่ขั้นตอนของการวางแผนก่อสร้างพิพิธภัณฑ์ โดยเริ่มต้นจากการทำความเข้าใจเกี่ยวกับคำว่า "พิพิธภัณฑ์" รวมตลอดถึงหน้าที่และประโยชน์ของพิพิธภัณฑ์ที่จะมีต่อชุมชน เนื่องจากชาวบ้านที่ชุมชน Long Pujungan แห่งนี้ บางคนไม่เคยได้ยินและรู้จักคำว่าพิพิธภัณฑ์มาก่อนเลย หลังจากการประชุมเพื่อทำความเข้าใจในเบื้องต้น กระบวนการทำความเข้าใจร่วมกันนี้ ทำให้ชาวบ้านเห็นคุณค่าของพิพิธภัณฑ์และมองออกว่าจะใช้พิพิธภัณฑ์เพื่อทำหน้าที่อะไรได้บ้างในชุมชน จากนั้นจะเป็นการประชุมวางแผนทำงานร่วมกันเพื่อออกแบบรูปแบบอาคาร โดยชาวบ้านเป็น ผู้ตัดสินใจว่าจะสร้างพิพิธภัณฑ์ในแบบของยุ้งข้าวดั้งเดิมของชุมชน ซึ่งต้องประยุกต์ใช้องค์ความรู้และภูมิปัญญาชาวบ้านในการจัดการด้านทรัพยากรธรรมชาติเข้ามาช่วยในกระบวนการก่อสร้าง เพื่อให้วัตถุที่เก็บอยู่ภายในนั้นไม่เสียหาย นอกเหนือจากนั้นแล้ว ชาวบ้านในชุมชนยังรวมตัวกันในรูปของคณะกรรมการเพื่อตัดสินใจวางแผนดำเนินกิจกรรมต่างๆที่เกี่ยวข้องกับพิพิธภัณฑ์ การนำสิ่งของมาจัดแสดงและเก็บรักษา รวมถึงกิจกรรมอื่นๆในอนาคตของพิพิธภัณฑ์แห่งนี้

หรืออีกตัวอย่างหนึ่งนั้นได้แก่ การรวมตัวของแกนนำในชุมชนบ้านโคกสลุง จังหวัดลพบุรี อย่างไม่เป็นทางการ โดยความร่วมมือจากนักวิจัยจากภายนอก เพื่อก่อตั้งพิพิธภัณฑ์พื้นบ้านไทยเบิ้ง โคกสลุง จังหวัดลพบุรี เพื่อที่จะให้พิพิธภัณฑ์เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการรื้อฟื้นวัฒนธรรมท้องถิ่น โดยเฉพาะที่แสดงออกถึง "ความเป็นไทยเบิ้ง" ที่เริ่มหดหายหรือเปลี่ยนแปลงอันเกิดมาจากผลกระทบจากสภาพความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจและสังคม

สำหรับการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมในระดับของการร่วมกำหนดและวางแผนของคนในชุมชนที่เกิดขึ้นกับพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นแห่งนี้ พบว่า เริ่มต้นตั้งแต่การตัดสินใจร่วมกันผ่านตัวแทนของชุมชนที่จะมีพิพิธภัณฑ์ของท้องถิ่น ต่อจากนั้นก็คือการพูดคุยและเลือกร่วมกันว่าจะก่อสร้างอาคารพิพิธภัณฑ์อย่างไรผ่านประชาคมของชุมชน ซึ่งข้อสรุปก็คือการเลือกใช้เรือนฝาค้อซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของชุมชนแห่งนี้เพื่อใช้เป็นอาคารพิพิธภัณฑ์ (ชาญวิทย์ ตีรประเสริฐ, 2549)

<u>การสื่อสารแบบมีส่วนร่วมกับการบริหารงานภายในพิพิธภัณฑ์</u>

จากตัวอย่างของรูปแบบและระดับของการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมภายในพิพิธภัณฑ์ และคุณประโยชน์ของการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมกับงานพิพิธภัณฑ์ ดังที่ได้กล่าวมาในข้างต้นนี้ ผู้วิจัยจึงให้ความสนใจกับการมีส่วนร่วมในทุกระดับกับ "พิพิธภัณฑ์" ทั้งในระดับของการเป็นผู้รับสารหรือผู้ใช้ การเข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการผลิตหรือการทำงานพิพิธภัณฑ์ โดยเฉพาะในเรื่องที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับ "ปฏิบัติการบริหารจัดการ" ของพิพิธภัณฑ์ เนื่องจาก การบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์โดยที่ประชาชนหรือชุมชนได้เข้ามีส่วนร่วมนั้น จะเป็นเงื่อนไขที่สำคัญต่อการทำหน้าที่ในด้านของการเป็น "แหล่งเรียนรู้ตลอดชีวิต" และการดำรงอยู่ได้อย่างยั่งยืนของพิพิธภัณฑ์

เนื่องจาก พิพิธภัณฑ์ที่ผู้วิจัยเลือกมาเป็นพื้นที่ในการศึกษานี้เป็นพิพิธภัณฑ์ที่มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจนในเรื่องของกระบวนทัศน์การดำเนินงาน และสถานะของความเป็นเจ้าของ คือ ระหว่างพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ซึ่ง "บริหารงานโดยรัฐ เป็นของรัฐ แต่ทำเพื่อประชาชน" และพิพิธภัณฑ์บ้านเขายี่สาร จังหวัดสมุทรสงคราม ซึ่ง "เป็นของชุมชน บริหารงานโดยชุมชน เพื่อการทำหน้าที่ให้กับชุมชน" ดังนั้น ผู้วิจัยจึงจะสรุปมาเฉพาะองค์ประกอบของการบริหารจัดการ ที่ผู้รับสารของพิพิธภัณฑ์จะได้เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องหรือมีส่วนร่วมในรูปแบบและระดับต่างๆ เพื่อแก้ไขปัญหาของพิพิธภัณฑ์ โดยเฉพาะองค์ประกอบในเรื่องของคนหรือบุคลากร ซึ่งการขาดคนส่งผลต่อการปฏิบัติงานในด้านต่างๆของพิพิธภัณฑ์ และองค์ประกอบในเรื่องของเงินหรืองบประมาณ ซึ่งส่งผลกระทบที่สำคัญต่อทั้งการขาดบุคลากร การขาดการพัฒนาบุคลากร การพัฒนางานของพิพิธภัณฑ์ในด้านต่างๆ ดังรายละเอียดต่อไปนี้ คือ

[1] <u>การมีส่วนร่วมในการบริหารจัดการในเรื่องของคน/บุคลากรของพิพิธภัณฑ์</u>

จิรา จงกล (2532) ได้จำแนกเจ้าหน้าที่ของพิพิธภัณฑ์ตามภารกิจหน้าที่ไว้ดังนี้ คือ เจ้าหน้าที่ฝ่ายวิชาการหรือภัณฑารักษ์ เจ้าหน้าที่ฝ่ายธุรการ เจ้าหน้าที่รักษาความปลอดภัย เจ้าหน้าที่ฝ่ายทะเบียน เจ้าหน้าที่ฝ่ายซ่อมสงวนรักษา เจ้าหน้าที่ฝ่ายเทคนิคงานช่าง และเจ้าหน้าที่ฝ่ายการศึกษา

อาจตั้งข้อสังเกตได้ว่า พิพิธภัณฑ์ที่มีงบประมาณในการบริหารจัดการอย่างพอเพียงเท่านั้น จึงจะสามารถมีบุคลากรเพื่อปฏิบัติงานในตำแหน่งดังกล่าวได้อย่างครบถ้วน แต่ในกรณีของพิพิธภัณฑ์ในระดับชาติที่มีปัญหาในเรื่องของงบประมาณสนับสนุนที่มีอยู่อย่างจำกัด หรือ

พิพิธภัณฑ์ชุมชน/ท้องถิ่นที่เกิดมาจากหลักปรัชญาในการทำงานแบบมีส่วนร่วมของชุมชน และมีข้อจำกัดในเรื่องของการขาดงบประมาณสนับสนุนจากภาครัฐ หรือรายได้ไม่เพียงพอต่อการจัดหาบุคลากรมาดำเนินงานตามภารกิจต่างๆ รวมถึงปัญหาทางด้านเวลาหรือความพร้อมของคนในชุมชน ทำให้ไม่สามารถหรือไม่อาจที่จะมีบุคลากรเพื่อปฏิบัติหน้าที่ดังได้กล่าวมาแล้วในข้างต้นได้อย่างครบถ้วน

ดังนั้น การขยับบทบาทของกลุ่มประชาชนหรือผู้รับสารทั่วไปดังกล่าว ให้เข้ามามีส่วนร่วมกับการการดำเนินงานของพิพิธภัณฑ์ ต่อการดำเนินงานในฝ่ายวิชาการ หรือฝ่ายธุรการ และฝ่ายเทคนิค อาจโดยทางตรงหรือโดยทางอ้อม หรือที่เรียกว่า "อาสาสมัครของพิพิธภัณฑ์" หรือ "เครือข่ายของพิพิธภัณฑ์" ก็จะส่งผลให้การปฏิบัติงานของพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ รวมถึงพิพิธภัณฑ์ชุมชน ให้เป็นไปได้อย่างคล่องตัวและมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะการได้ "คน" ที่จะเข้ามาช่วยเหลือพิพิธภัณฑ์ชุมชน ซึ่งกำลังประสบปัญหาเร่งด่วนในกรณีของการดูแลรักษาวัตถุที่เก็บรวบรวมอยู่ที่กำลังอยู่ในภาวะเสื่อมสภาพ เพราะการจัดเก็บหรือการจัดแสดงไม่ถูกวิธีและขาดการดูแลเอาใจใส่ ซึ่งต้องดำเนินการโดยเจ้าหน้าที่ที่มีความรู้และความเชี่ยวชาญเป็นพิเศษ รวมถึงปัญหาการโจรกรรมและการรักษาความปลอดภัยของวัตถุพิพิธภัณฑ์ (ประภัสสร โพธิ์ศรีทอง, 2548)

สำหรับการสร้างการมีส่วนร่วมของกลุ่มประชาชนหรือผู้รับสารทั่วไป เพื่อการบริหารงานของพิพิธภัณฑ์ มีดังนี้คือ

- <u>ช่องทาง</u>ในการสร้างอาสาสมัครหรือการมีส่วนร่วมของภาคประชาชน ยกตัวอย่างเช่น การประชาสัมพันธ์ข่าวสารผ่านสื่อมวลชน เช่น โทรทัศน์ วิทยุ หนังสือพิมพ์ นิตยสาร อินเตอร์เน็ท ฯลฯ หรือสื่อประชาสัมพันธ์ของพิพิธภัณฑ์ (ถ้ามี) เช่น เว็ปไซต์ของพิพิธภัณฑ์ จดหมายข่าว ป้ายประกาศ ฯลฯ หรือสื่อของชุมชน เช่น วิทยุชุมชน หอกระจายข่าว บอร์ดประชาสัมพันธ์ของชุมชน/อบต./โรงเรียน ฯลฯ หรือการประชาสัมพันธ์ผ่านทางสถาบันและหน่วยงานองค์กรต่างๆ หรือการแจ้งข่าวสารแบบปากต่อปาก เป็นต้น

- <u>คุณสมบัติ</u>ที่สำคัญสำหรับกลุ่มอาสาสมัครของพิพิธภัณฑ์หรือประชาชนที่จะเข้ามามีส่วนร่วมในการดำเนินงานกับพิพิธภัณฑ์ ก็คือ *การมีใจรักและเข้าใจในพิพิธภัณฑ์ การมีความพร้อมทั้งในเรื่องของเวลาและ/หรือการเงิน และมีความ*

เต็มใจที่จะมาเข้าร่วมในการดำเนินงาน ดังที่ **นิรันดร์ จงวุฒิเวศย์** (2527) ได้กล่าวไว้ว่า เงื่อนไขสำคัญต่อความสำเร็จของการมีส่วนร่วมนั้น ประกอบด้วย (1) การมีเวลาที่จะมีส่วนร่วม (2) การไม่ต้องเสียเงินทองหรือค่าใช้จ่ายในการมีส่วนร่วมมากเกินกว่าการประเมินค่าผลตอบแทนที่จะได้รับ (3) ความสนใจที่สัมพันธ์สอดคล้องกับการมีส่วนร่วมนั้น (4) ต้องสามารถสื่อสารกันรู้เรื่อง และ (5) ต้องไม่รู้สึกกระทบกระเทือนต่อตำแหน่ง หน้าที่ หรือสถานภาพ หากว่าจะเข้าร่วม

- เงื่อนไขที่สำคัญต่อกลุ่มอาสาสมัครของพิพิธภัณฑ์หรือประชาชนที่จะเข้ามามีส่วนร่วมในการดำเนินงานกับพิพิธภัณฑ์ มีดังนี้คือ

(1) *การติดตั้งความรู้ความเข้าใจร่วมกันในเบื้องต้น* โดยเฉพาะความรู้และความเข้าใจที่เกี่ยวข้องกับหลักและปรัชญาในการดำเนินงานของพิพิธภัณฑ์แต่ละประเภท ซึ่งในทัศนะของผู้วิจัยแล้วนั้น ความรู้ในส่วนนี้เป็นสิ่งสำคัญที่สุด โดยเฉพาะกับผู้ที่จะเข้ามามีส่วนร่วมในการดำเนินงานของพิพิธภัณฑ์ชุมชน เนื่องจาก "ขั้นตอนการอบรมบ่มเพราะสมาชิก" นี้ถือเป็นขั้นตอนที่สำคัญ ทั้งในเรื่องของการพัฒนาและเสริมศักยภาพของกลุ่มประชาชนผู้เข้ามามีส่วนร่วม และในเรื่องของการสร้าง "ความเข้าใจร่วมกัน" (shared understanding) ที่จะเป็นหลักประกันในเรื่องของความยั่งยืน (กาญจนา แก้วเทพ, 2549 ค) นอกเหนือจากนั้นแล้ว ความรู้ที่สำคัญอีกประการหนึ่งที่จะต้องติดตั้งร่วมกัน ก็คือ ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาของวัตถุหรือสิ่งแสดงที่มาจัดเป็นนิทรรศการภายในพิพิธภัณฑ์ รวมถึงความรู้เบื้องต้นในด้านของการดูแลรักษาและจัดเก็บวัตถุของพิพิธภัณฑ์สำหรับบุคลากรและอาสาสมัครของพิพิธภัณฑ์ชุมชน

(2) *การติดตั้งกลไกในการสื่อสารร่วมกัน*ระหว่างพิพิธภัณฑ์และกลุ่มประชาชนที่เข้ามามีส่วนร่วมในการดำเนินงานอย่างสม่ำเสมอ เพื่อสร้างทั้งความรู้ความเข้าใจและการรับรู้การดำเนินงานของพิพิธภัณฑ์ ตลอดจนเป็นกลไกในการบริหารงานของพิพิธภัณฑ์ โดยใช้สื่อและช่องทางในการสื่อสารทุกประเภทที่มีอยู่ของพิพิธภัณฑ์ ทั้งแบบที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการ ที่สำคัญคือสื่อหรือช่องทางที่เลือกมาใช้ในการส่งข้อมูลข่าวสารนั้น จะต้องเป็นสื่อที่เปิดช่องทางหรือเปิดโอกาสให้ผู้รับสารหรือภาคประชาชนที่เข้ามามีส่วนร่วม ได้มีโอกาสในการสื่อสารข้อมูลของตนเองกลับมายังผู้ส่งสารหรือพิพิธภัณฑ์ได้

(3) *การสร้างเงื่อนไขหรือแรงจูงใจในการเข้ามามีส่วนร่วม*กับพิพิธภัณฑ์ แม้ว่างานอาสาสมัครนี้จะเป็นงานที่ไม่มีค่าตอบแทนหรือได้รับค่าตอบแทนน้อย แต่พิพิธภัณฑ์สามารถสร้างแรงจูงใจ เพื่อให้ประชาชนที่เข้ามามีส่วนร่วมกับการดำเนินงานของพิพิธภัณฑ์มีความตั้งใจและมีความอุทิศตัวมากยิ่งขึ้น การสร้างแรงจูงใจนี้อาจกระทำได้โดยการให้สิทธิพิเศษในด้านต่างๆต่ออาสาสมัครของพิพิธภัณฑ์ ยกตัวอย่างเช่น การยกเว้นการเก็บค่าธรรมเนียมการเข้าชมพิพิธภัณฑ์ รวมถึงการใช้บริการต่างๆของพิพิธภัณฑ์ หรือการเข้าร่วมกิจกรรมพิเศษที่จัดขึ้นโดยพิพิธภัณฑ์ทั้งครอบครัวของกลุ่มอาสาสมัคร เป็นต้น

[2] **การมีส่วนร่วมในการบริหารจัดการในเรื่องของเงินหรืองบประมาณของพิพิธภัณฑ์**

จิรา จงกล (2532) อดีตผู้อำนวยการกองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ได้กล่าวไว้ว่า การเงินของพิพิธภัณฑสถาน (museum fiance) เป็นเรื่องที่มีความสำคัญอย่างยิ่งที่จะต้องนำมาพิจารณา เนื่องจาก "เงิน" เป็นปัจจัยสำคัญในการบริหารงานทุกอย่าง ตัวอย่างเช่น งบประมาณสำหรับการดูแลอาคารสถานที่ การดูแลรักษาวัตถุ การจัดการแสดงนิทรรศการและการจัดกิจกรรมพิเศษต่างๆของพิพิธภัณธ์ เป็นต้น และในกรณีของพิพิธภัณฑสถานแล้วนั้น หากว่าขาดเงินในการดำเนินงานก็จะกลายสภาพเป็นเพียงโกดังในการเก็บวัตถุเท่านั้น หรือในกรณีของพิพิธภัณฑ์ชุมชนที่ **ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล** (2548) ได้พบว่า พิพิธภัณฑ์ชุมชนหลายแห่งในประเทศไทยต้องตกอยู่ในสภาพที่เสื่อมโทรม เป็นเพราะปัญหาในด้านการเงิน โดยเฉพาะเงินหรืองบประมาณสำหรับการบำรุงและดูแลรักษาอาคารพิพิธภัณฑ์และวัตถุหรือสิ่งแสดง

ความสำคัญของ "เงิน" ต่อการแสดงบทบาทหน้าที่และความยั่งยืนของสื่อพิพิธภัณฑ์ดังกล่าว เมื่อนำมาพิจารณาร่วมกับพิพิธภัณฑ์กับการมีส่วนร่วมกับประชาชนแล้วนั้น จะได้พบว่าหนทางหนึ่งในการป้องกันและแก้ไขปัญหาในเรื่องของการเงินก็คือ การสร้างความรู้สึกร่วมให้เกิดขึ้นกับประชาชนทั่วไปหรือผู้เข้าชมการจัดแสดงนิทรรศการของพิพิธภัณฑ์ ว่าตนเองนั้นเป็นส่วนหนึ่งหรือเป็นเจ้าของของพิพิธภัณฑ์

โดยที่แหล่งรายได้ของพิพิธภัณฑ์ที่อาจเกิดขึ้นจากการสร้างความรู้สึกร่วมทางด้านการเงินมีดังนี้ (จิรา จงกล, 2532; นิคม มูสิกะคามะ และคณะ, มปป) คือ

- แหล่งรายได้ของพิพิธภัณฑ์จากการขอรับบริจาคหรือเงินช่วยจากเอกชน องค์การ สมาคม กองทุน หรือมูลนิธิต่างๆ
- แหล่งรายได้ของพิพิธภัณฑ์จากการเก็บค่าธรรมเนียมการเข้าชม การจำหน่ายของที่ระลึก และอื่นๆ เช่น การตั้งตู้รับบริจาคเพื่อบำรุงค่าน้ำ-ค่าไฟ เป็นต้น
- แหล่งรายได้ของพิพิธภัณฑ์จาก "ค่าบำรุงสมาชิก" ของ "สมาชิกพิพิธภัณฑ์ ที่เกิดขึ้นจากการรวมกลุ่มของบุคคลที่สนใจและเข้าใจในบทบาทของพิพิธภัณฑ์
- แหล่งรายได้ของพิพิธภัณฑ์จากการจัดกิจกรรมหารายได้ (fund-raising activities) ในกรณีนี้ สามารถยกตัวอย่างได้จากการจัดกิจกรรมทอดผ้าป่าเพื่อการก่อตั้งพิพิธภัณฑ์บ้านเขายี่สาร เป็นต้น

ทั้งนี้ หากเปรียบเทียบการบริหารจัดการงบประมาณหรือการเงินของพิพิธภัณฑ์กับสื่อวิทยุชุมชนแล้วนั้น ก็จะได้พบว่า ในส่วนของวิทยุชุมชนนั้น การมีแหล่งรายได้ส่วนใหญ่จากผู้ฟัง จะเป็นเสมือนกับกลไกที่ใช้ตรวจสอบว่า วิทยุชุมชนนั้นยังคงให้บริการ/ยังทำหน้าที่ที่เป็นประโยชน์แก่ชุมชนอยู่หรือไม่ เพราะตราบใดที่วิทยุชุมชนยังคงมีบทบาทหน้าที่สำคัญต่อชุมชนเหมือนสถาบันอื่นๆ ในชุมชน เช่น วัด โรงเรียน เครือญาติ ฯลฯ ชุมชนก็จะธำรงรักษาวิทยุชุมชนเอาไว้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2549 ค)

ข้อที่ควรคำนึงในกรณีของการแสวงหารายได้จากประชาชนทั่วไปหรือผู้รับสารของพิพิธภัณฑ์ก็คือหลักการด้านงบประมาณที่ควรนำมาใช้ควบคู่กัน ก็คือ "หลักการกระจายแหล่งรายได้" ดังเช่นการแสวงหาแหล่งรายได้จาก 4 แนวทางที่ได้กล่าวมาในข้างต้น ที่สำคัญที่สุดคือ **การจัดทำระบบบัญชีที่สามารถเปิดให้ตรวจสอบ เพื่อแสดงความโปร่งใส** เพื่อสร้าง "ความน่าไว้วางใจ" ให้เกิดขึ้น (กาญจนา แก้วเทพ, 2549 ค)

เนื่องจาก ผู้วิจัยจำกัดการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องไว้เพียงเฉพาะองค์ประกอบในการบริหารงานของพิพิธภัณฑ์ที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสื่อสารแบบมีส่วนร่วม หรือองค์ประกอบที่ผู้รับสารของพิพิธภัณฑ์จะได้เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องหรือมีส่วนร่วมในรูปแบบและระดับต่างๆ แต่ในกรณีของการบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์นี้ ยังมีการเรื่องของการจัดรูปองค์กรและการบริหารพิพิธภัณฑสถานที่เกี่ยวข้องกับวิชาการของพิพิธภัณฑ์โดยเฉพาะ ผู้สนใจสามารถอ่านเพิ่มเติมได้ใน จิรา จงกล (2532) นิคม มูสิกะคามะ (มปป.) หรือหนังสือคู่มือพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น ของสำนักงานพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม เป็นต้น

คุณประโยชน์ของการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมต่อพิพิธภัณฑ์

โดยทั่วไปแล้ว จะได้พบว่าประโยชน์ที่สำคัญของการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมนี้ นอกจากจะทำให้ชุมชนมีความเข้มแข็งเกิดขึ้นและเกิดการเปลี่ยนแปลงพัฒนาชุมชนไปในทางที่ดีแล้วนั้น การพัฒนาชุมชนหรือการดำเนินกิจกรรมต่างๆ โดยยึดหลักการของการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมยังก่อให้เกิดคุณประโยชน์อีกมาย เช่น

- การสร้างความรู้สึกผูกพันเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน
- ช่วยให้ชุมชนที่แตกสลายไปแล้วกลับพลิกฟื้นคืนชีวิตกลับมาได้
- สร้างอัตลักษณ์ของชุมชนผ่านการฟื้นฟูภูมิปัญญาชุมชน
- สร้างเสริมศักยภาพและพัฒนาทักษะในด้านต่างๆของชาวบ้านในชุมชน
- เสริมความมั่นใจ คุณค่า และศักดิ์ศรีให้กับชาวบ้านในชุมชน

และเนื่องจากพิพิธภัณฑ์ชุมชนจะเป็นพื้นที่หนึ่งในการศึกษาวิจัยของผู้วิจัย ดังนั้นผู้วิจัยจึงจะขอยกตัวอย่างรูปธรรมของคุณค่าและประโยชน์จากการที่ชาวบ้านในชุมชนบ้านก้อด และบ้านนาซาว จังหวัดน่าน ที่ได้เข้ามามีส่วนร่วมใน **"โครงการวิจัยเชิงปฏิบัติการพัฒนาชุมชนแบบมีส่วนร่วมเพื่อเสริมสร้างความสามารถของชุมชนท้องถิ่นในการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรมในจังหวัดน่าน"** ของ **สายันต์ ไพรชาญจิตร์** (2547 ก) เพื่อให้เห็นถึงมหัศจรรย์ของการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมในการทำงานพิพิธภัณฑ์ชุมชน ที่ก่อให้เกิดคุณค่าอย่างมากมายต่อชุมชน ดังนี้คือ

- พิพิธภัณฑ์ชุมชนช่วยสร้างศักยภาพและฟื้นฟูพลังของชุมชนท้องถิ่นให้สามารถจัดการทรัพยากรวัฒนธรรมในชุมชนของตนเอง จากการส่งเสริมให้ชาวบ้านสมาชิกของชุมชน ได้เข้าไปมีส่วนร่วมในกระบวนการจัดการ ตั้งแต่การศึกษาวิจัย การสำรวจค้นหา ทำแผนที่และทะเบียนทรัพยากรวัฒนธรรม การประเมินคุณค่าและศักยภาพของทรัพยากรวัฒนธรรม การวางแผนการจัดการ การอนุรักษ์ การสงวนและบูรณะปฏิสังขรณ์ การจัดแสดงพิพิธภัณฑ์/นิทรรศการ การเผยแพร่ การฟื้นฟู และการจัดการเชิงธุรกิจ

- การมีส่วนร่วมในงานพิพิธภัณฑ์ชุมชนก่อให้เกิดกระบวนการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างคนในชุมชนกับนักวิชาการและนักพัฒนาจากภายนอก และระหว่าง

สมาชิกในชุมชนที่มีความรู้และประสบการณ์เรื่องทรัพยากรวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน

- ก่อให้เกิดความเสียสละ เอื้อเฟื้อเกื้อกูลแก่กันและกันในหมู่สมาชิกของชุมชน นอกจากนั้นแล้ว ผลที่เกิดขึ้นอีกประการหนึ่งคือ การช่วยยึดโยงสายใยสัมพันธ์ทางเครือญาติของคนในชุมชนให้เข้มแข็งและยาวนานต่อไปได้อีก ดังเช่นที่ได้เกิดขึ้นแล้วกับชาวบ้านในชุมชนที่ได้การเข้าร่วมการวิจัยและพัฒนาพิพิธภัณฑ์บ้านนาซาวสามัคคี

- ก่อให้เกิดความรู้สึกเป็นเจ้าของพิพิธภัณฑ์ชุมชนร่วมกัน ทำให้ชาวบ้านมีความภาคภูมิใจในชุมชน รักถิ่นฐานบ้านเกิด

- พิพิธภัณฑ์ชุมชนเป็นพื้นที่แสดงตัวตนของชุมชนให้คนภายนอกได้เห็นและยอมรับ ทำให้คนในชุมชนมีศักดิ์ศรี

- พิพิธภัณฑ์ชุมชนเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างความรู้และฟื้นฟูภูมิปัญญาท้องถิ่น ที่นำไปสู่การพัฒนาชุมชนให้สามารถพึ่งตนเองได้ในทุกๆมิติได้อย่างแท้จริง

- นอกเหนือจากนั้นแล้ว ในกรณีของพิพิธภัณฑ์วัดบ้านนาซาวสามัคคี พิพิธภัณฑ์ยังกลายเป็นพื้นที่และกระบวนการในการบำบัดผู้สูงอายุในชุมชน (museum therapy) ทำให้ผู้สูงอายุรู้สึกว่าตัวเองมีคุณค่า ด้วยกระบวนการทำพิพิธภัณฑ์ที่ให้ผู้สูงอายุเข้ามามีบทบาทสำคัญในการให้ข้อมูลความรู้ และสร้างเป็นเนื้อหาที่จัดแสดงให้พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น รวมถึงการเข้ามามีบทบาทในการดำเนินงานการเป็นผู้อธิบาย นำชมพิพิธภัณฑ์แก่เด็กๆในชุมชนและบุคคลจากต่างถิ่นที่มาเยี่ยมชม (สายันต์ ไพรชาญจิตร์, 2547 ข)

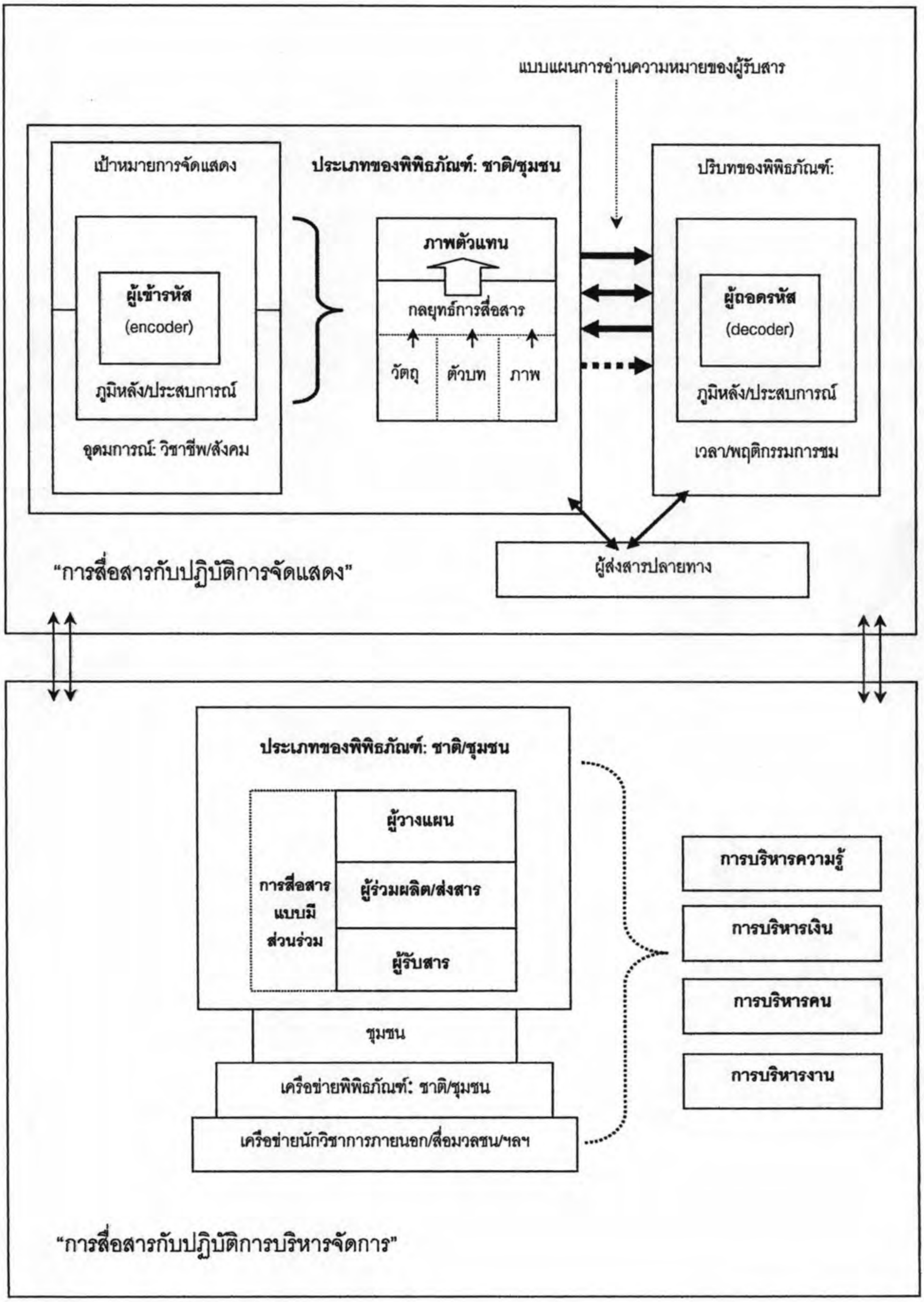
สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งของคุณานุปการแห่งพิพิธภัณฑ์ชุมชนต่อชาวบ้านในชุมชน ได้แก่ การพัฒนาและสร้างศักยภาพแก่ "ตัวบุคคล" ในชุมชน ที่จะเป็นพลังสำคัญในการดำเนินงานพัฒนาชุมชนในด้านต่าง ๆต่อไป ดังเช่น การที่ชาวบ้านในชุมชน Long Pujumgan ประเทศอินโดนีเซียที่ได้เข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการเก็บข้อมูลเพื่อดำเนินการ

ก่อสร้างพิพิธภัณฑ์ชุมชน ที่ได้กลายเป็นผู้เชี่ยวชาญในด้านของประวัติศาสตร์ชุมชน เป็น "village historian" หรือ "ethnographer" (Kreps, 2003)

นอกเหนือจากนั้นแล้ว ผู้วิจัยยังได้พบอีกด้วยว่า การสื่อสารแบบมีส่วนร่วมในการบริหารงานพิพิธภัณฑ์นั้น ยังก่อให้เกิดประโยชน์ที่สำคัญกับพิพิธภัณฑ์แห่งชาติด้วยเช่นกัน ทั้งในแง่ของการทำหน้าที่ด้านการศึกษา ยกตัวอย่างเช่น การเรียนรู้ด้วยความเพลิดเพลิน หรือ edutainment ในระหว่างการมีส่วนร่วมกับกลยุทธ์ในการนำเสนอเนื้อหาของพิพิธภัณฑ์ ยกตัวอย่างเช่น การมีส่วนร่วมด้วยการเปิดฟังเทปบันทึกเสียงของเด็กๆในบริเวณจัดนิทรรศการเรื่อง "*Exhibiting National Identity at the Turn of the Millennium*" ของพิพิธภัณฑ์ในประเทศอังกฤษ (Edensor, 2002) หรือประโยชน์ในแง่ของการบริหารบุคลากร เพื่อช่วยสนับสนุนการดำเนินงานในภารกิจที่มีบุคลากรไม่เพียงพอ หรือการบริหารจัดการในเรื่องของเงินหรืองบประมาณ ตัวอย่างเช่นการที่กลุ่มผู้รับสารของพิพิธภัณฑ์ได้เข้ามามีส่วนร่วมในฐานะสมาชิกของพิพิธภัณฑ์และร่วมบริจาคหรือระดมเงินให้กับพิพิธภัณฑ์ เพื่อให้พิพิธภัณฑ์แห่งชาติสามารถทำหน้าที่หรือปฏิบัติงานของพิพิธภัณฑ์ได้อย่างมีประสิทธิภาพมากที่สุด เป็นต้น

สรุปกรอบแนวคิดในการศึกษา

การศึกษาวิจัยเรื่อง "**การสื่อสารกับปฏิบัติการสร้างภาพตัวแทนผ่านสื่อพิพิธภัณฑสถานในประเทศไทย**" นี้ ผู้วิจัยนำแนวคิดเรื่องภาพตัวแทนของ S. Hall มาประยุกต์ใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ปฏิบัติการจัดแสดงหรือกระบวนการสร้างภาพตัวแทนความเป็นชาติและชุมชนของพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร และพิพิธภัณฑ์บ้านเขายี่สาร จังหวัดสมุทรสงคราม ที่ศึกษาเรื่องภาพตัวแทนโดยใช้แนวทางสัญวิทยาและแนวทางวาทกรรม ในขณะเดียวกัน ผู้วิจัยยังได้ประยุกต์ใช้แนวคิดเรื่องของการสื่อสารแบบมีส่วนร่วมเพื่อการบริหารงานพิพิธภัณฑ์ เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาปฏิบัติการบริหารจัดการเพื่อการธำรงรักษาหรือหรือกระบวนการสร้างความยั่งยืนของพิพิธภัณฑ์ โดยเฉพาะพิพิธภัณฑ์ชุมชนหรือพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในประเทศไทย

จากแนวคิดและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่ได้อ่านทบทวนมา ทำให้สามารถสรุปกรอบแนวคิดในการศึกษา (conceptual framework) เรื่อง "**การสื่อสารกับปฏิบัติการสร้างภาพตัวแทนผ่านสื่อพิพิธภัณฑสถานในประเทศไทย**" ได้ดังนี้

กรอบแนวคิดในการศึกษา
"การสื่อสารกับปฏิบัติการสร้างภาพตัวแทนผ่านสื่อพิพิธภัณฑสถานในประเทศไทย"