การสื่อสารและสัมพันธบททางศิลปะ: กรณีศึกษาผลงานของถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA[1]

เหมือนฝัน คงสมแสวง[2]

บทคัดย่อ

งานวิจัยชิ้นนี้ศึกษาการสื่อสารและสัมพันธบทของรูปแบบและเนื้อหาของตัวบทปลายทางที่สร้างสรรค์มาจากผลงานศิลปะของ ถวัลย์ ดัชนี ในฐานะศิลปะชั้นสูง และผลงานศิลปะของ ตั้ม MAMAFAKA ในฐานะศิลปะประชานิยม รวมทั้งปัจจัยที่มีผลต่อสัมพันธบทดังกล่าว พร้อมทั้งวิเคราะห์เปรียบเทียบทั้ง 2 กรณี งานวิจัยชิ้นนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีการวิเคราะห์เอกสาร การวิเคราะห์ตัวบท การเก็บข้อมูลภาคสนาม และการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลัก ซึ่งหมายรวมถึงผู้ผลิตและผู้รับสาร ผ่านแนวคิดสัมพันธบทและการผลิตซ้ำ

ผลการวิจัยพบว่า ตัวบทปลายทางแบ่งออกได้เป็น 3 แบบ คือ ตัวบทปลายทางแบบเลียนแบบ ตัวบทปลายทางแบบขยายความ/ตัดทอน และตัวบทปลายทางแบบดัดแปลง สัมพันธบทขยายจำนวนผู้รับสารให้มากขึ้น ก่อให้เกิดประชาธิปไตยทางวัฒนธรรมในระดับหนึ่ง สำหรับปัจจัยที่มีผลต่อสัมพันธบทได้แก่ ภูมิหลังของผู้ผลิต การเคารพในต้นฉบับ ลิขสิทธิ์ เป้าหมายในการผลิตซ้ำ คุณลักษณะของสื่อ และผู้รับสาร

จากการเปรียบเทียบกรณีศึกษาพบความเหมือน คือ ผู้ผลิตมีความเคารพในตัวตนและ/หรือผลงานของศิลปิน ตัวบทปลายทางมีทั้งการนำเสนอตามตัวบทต้นทางทั้งหมดและแบบ metonymy สัมพันธบทเกิดขึ้นภายใต้ลิขสิทธิ์ เว้นแต่

---

* วันที่รับบทความ 12 กรกฎาคม 2564; วันที่แก้ไขบทความ 22 กันยายน 2564; วันที่ตอบรับบทความ 7 ตุลาคม 2564

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง *การสื่อสารและสัมพันธบททางศิลปะ: กรณีศึกษาผลงานของถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA* วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์

[2] นักศึกษาปริญญาเอก คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์

ตัวบทปลายทางแบบดัดแปลงบางชิ้น และมีการต่อสู้และต่อรองอยู่ทั้งในพื้นที่ของวัฒนธรรมชั้นสูงและวัฒนธรรมประชานิยม

การศึกษาพบความแตกต่าง คือ งานศิลปะของ ถวัลย์ ดัชนี เป็นตัวบทต้นทางที่เลียนแบบได้ยาก ในการถ่ายโยงรูปแบบและเนื้อหามักมีความเคร่งครัด ตัวบทปลายทางแบบเลียนแบบมีมูลค่าสูง ขณะที่ยิ่งตัวบทปลายทางห่างไกลจากตัวบทต้นทางมากเท่าไร ยิ่งส่งผลให้ตัวตนของศิลปินลดลงมากเท่านั้น นอกจากนั้น ยังมีลักษณะเชิงพาณิชย์น้อย และเป็นตัวบทแบบปิด ขณะที่งานของ ตั้ม MAMAFAKA เป็นตัวบทต้นทางที่เลียนแบบง่าย การถ่ายโยงรูปแบบและเนื้อหาไม่มีความเคร่งครัดมากนัก ตัวบทปลายทางแบบดัดแปลงมีมูลค่าสูง ตัวบทปลายทางรักษาความเป็นตัวตนของศิลปินได้ดี ผลิตขึ้นเพื่อการพาณิชย์อย่างเปิดเผย และเป็นตัวบทแบบเปิด

งานวิจัยนี้แสดงให้เห็นว่า การผลิตซ้ำเป็นวิธีการหนึ่งในการทำให้ตัวบทศิลปะมีชีวิตยืนยาว โดยหากผู้ผลิตเข้าใจและยอมรับในสัมพันธบท จะทำให้เกิดตัวบทปลายทางได้อย่างไม่รู้จบ และสามารถสร้างมูลค่าจากตัวบทได้อย่างต่อเนื่อง สอดรับกับแนวคิดศิลปะส่องทางให้กัน ทั้งนี้ ในการผลิตซ้ำนั้นจะเห็นการต่อรองระหว่างการพยายามรักษาอำนาจของตัวบทต้นทาง และการสร้างความแท้ลวง (pseudo-authenticity) ของตัวบทปลายทางเสมอ

คำสำคัญ: การสื่อสาร สัมพันธบท ศิลปะ ถวัลย์ ดัชนี MAMAFAKA

Communication and Intertextuality of Arts: A Case Study of Thawan Duchanee's and MAMAFAKA's Works of Art

Muanfun Kongsomsawaeng[3]

Abstract

This research aimed to study the communication and intertextuality of forms and contents of secondary texts originated from Thawan Duchanee's works of art, which were regarded as high art; and MAMAFAKA's works of art, which were regarded as popular art. It explored relevant factors affecting the intertextuality. Comparing between the two cases was also included in the analysis. This research used qualitative research methods that were document analysis, textual analysis, field research and in-depth interviews with key informants including producers and spectators of the original and secondary texts. Data were analyzed through the concept of intertextuality and reproduction.

The research found that the secondary texts could be divided into 3 types, i.e., imitation, extension/reduction, and modification. Intertextuality expanded the number of spectators which brought about a greater degree of cultural democracy. Factor affecting the intertextuality were the producers' backgrounds, respect for the original, copyright, goals of the reproduction, features of media and spectators.

The results showed some similarities between the two cases. First, the producers have respected the artists and / or their works of

[3] PhD candidate, Faculty of Communication Arts, Dhurakij Pundit University

art. Second, secondary texts might include the whole elements from the original or only selected elements using the metonymy approach. All of the secondary texts were created in line with the copyright except for some of the works in the modification category. Also, there were struggles and negotiations both in the areas of high culture and popular culture.

For the differences, the works of Thawan Duchanee were difficult to imitate. The intertextuality of forms and contents was often very strict. The secondary texts in the imitation category had a relatively high value. The more the secondary texts were far from the original, the more the artist's identity was discarded. The secondary texts also had a less commercial nature and tended to be closed texts. On the other hand, the works of MAMAFAKA were easier to imitate. The intertextuality of forms and contents was not strict. The secondary texts in the modification category had a relatively high value. The secondary texts were likely to maintain the artist's identity. They were inevitably produced for commercial purposes and tended to be open texts.

This research showed that reproduction was one of the methods to increase the longevity of works of art. If producers understand and accept the intertextuality, they will be able to create endless texts and continuously create value from the texts. This conforms to the concept of the reciprocal illumination of the arts. Anyhow, it should be noted that the reproduction will be always informed by the tension and negotiation between an attempt to keep the authority of primary texts and pseudo-authenticity created by secondary texts.

Keywords: communication, intertextuality, art, Thawan Duchanee, MAMAFAKA

บทนำ

ผู้วิจัยศึกษาตัวบทที่เป็นผลงานศิลปะของศิลปินซึ่งเสียชีวิตไปแล้ว นั่นคือ ถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA ผู้ได้รับการยอมรับจากผู้คนทั้งในและนอกแวดวงศิลปะ ผลงานศิลปะของศิลปินเป็นที่จดจำของผู้รับสาร ผลงานของถวัลย์ ดัชนี ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ สาขาย่อยจิตรกรรม ปราชญ์วาดรูป ผู้ได้รับฉายา “จักรพรรดิแห่งผืนผ้าใบ” เกิดขึ้นจากการกลั่นกรองประสบการณ์อันล้ำเลิศ บรรจุจิตวิญญาณของศิลปิน แฝงไปด้วยพุทธปรัชญาอย่างลึกซึ้ง เป็นต้นแบบของผู้ที่สนใจศึกษาทัศนศิลป์ ลักษณะผลงานมีความเฉพาะ มีความคิดริเริ่มสูง ส่วนผลงานของ ตั้ม MAMAFAKA ศิลปินได้ยึดพื้นที่ของคาแรกเตอร์ดวงตากลมโต มีหนวดและขนทั่วตัว ลายเส้นโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ ที่มีชื่อว่า “Mr.Hell Yeah!” แม้ปรากฏเพียงแค่ดวงตาข้างเดียว ก็สามารถทำให้ผู้รับสารระลึกได้ว่าเป็นผลงานของเขา รวมทั้งสื่อความหมายได้ทั้งแง่บวกและลบในเวลาเดียวกัน เขาได้ผนวกการสื่อสารศิลปะเข้ากับการพาณิชย์อย่างลงตัว และแทรกซึมเข้าไปอยู่ในทุกๆ พื้นที่ที่พบเจอในชีวิตประจำวัน

การที่ผู้วิจัยเลือกกรณีศึกษาซึ่งศิลปินเสียชีวิตไปแล้ว เนื่องเพราะประสงค์จะพิจารณารายละเอียดของการผลิตซ้ำเมื่อมีการเปลี่ยนมือของผู้ผลิต ดังนั้น การผลิตซ้ำที่เกิดขึ้นจึงเป็นการสื่อสารเพื่อสืบทอดผลงานศิลปะของศิลปินในทางหนึ่งนั่นเอง การผลิตซ้ำผลงานศิลปะในยุคโพสต์โมเดิร์นต้องอาศัยวิธีการผลิตที่มีการถ่ายโยงของตัวบท ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบและ/หรือเนื้อหา ดังนั้น จึงเป็นที่น่าสนใจยิ่งว่า กระบวนการดังกล่าวเป็นเช่นไร และเมื่อเกิดเป็นตัวบทปลายทางที่มิใช่ต้นฉบับเผยแพร่สู่สาธารณะ จะได้รับการยอมรับหรือไม่ และเป็นไปในระดับใด

แม้ว่าศิลปินทั้ง 2 คนจะเสียชีวิตไปแล้ว พร้อมกันกับการก่อตัวของคำถามเรื่องความคิดริเริ่มอันเป็นต้นฉบับ (originality) ที่ก้าวเข้ามาสู่ห้วงแห่งความคิด และพื้นที่ของการสร้างผลงานต่อจากผลงานศิลปะ ซึ่งเป็นที่ยอมรับจากทั้งในและนอกวงการ เมื่อพิจารณามุมมองของศิลปะในโพสต์โมเดิร์นโดยเชื่อมโยงกับสัมพันธบทในประการที่ว่า ตัวบทที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในยุคโพสต์โมเดิร์นอยู่บนพื้นฐานของการสัมพันธบท จึงพบว่า เนื้อความดังกล่าวสามารถ

ชักจูงให้เกิดแนวโน้มของการตีความการผลิตซ้ำศิลปะว่า เป็นการลดทอนคุณค่า รวมทั้งหากมองอย่างวิพากษ์จากทัศนะกระแสหลักของสำนักแฟรงค์เฟิร์ตที่พิจารณาการผลิตซ้ำในแง่ลบเป็นหลัก การผลิตซ้ำจะถูกมองว่า เป็นสิ่งด้อยค่า ขาดความเป็นต้นฉบับ และทำให้ศิลปะที่ปรากฏนั้นเหมือนกันไปเสียหมด

ทว่า สำหรับผู้วิจัย การก่อตัวของคำถามเรื่องความคิดริเริ่มอันเชื่อมโยงกับความคิดสร้างสรรค์นี้ ส่งผลดีต่อการที่วงการวิชาการจะได้นำประเด็นดังกล่าวมาพิจารณาอย่างละเอียดว่า ควรจะนิยามคำดังกล่าวเช่นไร และหากตัวบทปลายทางไม่มีอะไรเป็นสิ่งริเริ่มใหม่อย่างสมบูรณ์แล้ว ตัวบทปลายทางที่เกิดจากผลงานศิลปะของ ถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA (พฤษ์พล มุกดาสนิท) ผู้ผลิตได้หยิบยืมสิ่งใด เพื่อนำมาปะติดปะต่อประกอบกันจนสื่อสารออกมาเป็นผลงานศิลปะได้ การศึกษาในครั้งนี้จะคลี่คลายการสื่อสารที่เกิดขึ้น เพื่อคัดคานกับมุมมองดังกล่าวผ่านทัศนะของ วอลเตอร์ เบนจามิน (Walter Benjamin) ที่โต้แย้งไว้ว่า ทัศนะดังกล่าวนั้นนับเป็นการมองโลกในแง่ลบมากจนเกินไป

สำหรับทัศนะของผู้วิจัยนั้น ยังคงยืนยันว่า แม้ตัวบทต้นทางจะมีความเป็นต้นฉบับ ซึ่งนับเป็นคุณค่าประการหนึ่ง แต่ผลงานศิลปะที่ผ่านการผลิตซ้ำเองก็มีคุณค่าในอีกแบบหนึ่งเช่นกัน การผลิตซ้ำที่เคยถูกมองว่า เป็นสิ่งด้อยค่า ไร้ความคิดสร้างสรรค์ เป็นการทำลาย และส่งผลเสียต่อคุณค่าบางประการของงานต้นฉบับ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากมุมมองของผู้กำหนดนโยบายหรือรัฐ และ/หรือผู้รับสารบางส่วน จึงเป็นสิ่งพึงทบทวน และการศึกษาครั้งนี้จะคัดง้างมุมมองดังกล่าว กล่าวคือ การผลิตซ้ำผลงานศิลปะผ่านสื่อต่างๆ นั้น ไม่จำกัดตัวเองอยู่ในกรอบของลักษณะเฉพาะ และเงื่อนไขเรื่องความคิดริเริ่ม ด้วยไม่จำนนต่อกับดักของข้อจำกัดที่กล่าวว่า งานศิลปะต้องเป็นสิ่งริเริ่มใหม่เท่านั้น เพราะฉะนั้นการที่ผู้ผลิตเลือกผลิตซ้ำผลงานศิลปะอยู่เรื่อยๆ นี้นับเป็นประโยชน์ต่อศิลปะเองอยู่ไม่น้อย ผลงานศิลปะได้มีโอกาสปรับเปลี่ยนโดยได้รับการพิจารณาจากผู้ผลิตอย่างรอบคอบจนเกิดการสร้างใหม่ ปรากฏเป็นผลงานศิลปะอันเป็นตัวบทปลายทาง ที่มีความเฉพาะในแบบของตัวเอง มีวัตถุประสงค์ร่วมกับสิ่งอื่นที่สอดคล้องตอบต่อความต้องการ ทั้งทางวัตถุและทางจิตใจของผู้คน เกิดรัศมี (aura) ใหม่ที่

ปรากฏฉายออกมาให้ผู้รับสารได้เห็น และซึมซาบได้เช่นเดียวกันกับตัวบทต้นทาง มีเพียงแค่อาจมีลักษณะของรัศมีที่แตกต่างออกไป มากไปกว่านั้น ยังทำหน้าที่สื่อสารไปยังผู้คนกลุ่มใหม่ ทำให้ผู้รับสารมีโอกาสได้รู้จักศิลปะที่เคยอยู่เพียงในพื้นที่ของวัฒนธรรมชั้นสูงมากขึ้น และเมื่อพบเห็นตัวบทปลายทางไม่ว่าครั้งใด จะยังช่วยเสริมย้ำให้ผู้คนยังคงนึกถึงตัวบทต้นทางเสมออีกด้วย โดยไม่พึงพิจารณาในลักษณะที่เป็นเรื่องของการสูญเสียแก่นแกนเดิมของตัวบทต้นทาง ไม่จมอยู่กับขอบเขตของลักษณะเฉพาะ ความคิดริเริ่ม และรัศมีเดิม

ผลงานของ ถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA เป็นตัวแทนของศิลปะชั้นสูงและศิลปะประชานิยม ที่มีการนำมาผลิตซ้ำในกาลปัจจุบันอย่างไม่หยุดนิ่ง เพิ่มปริมาณ และก้าวเข้ามาอยู่ในพื้นที่ชีวิตประจำวันของผู้รับสารมากขึ้น ตอบโจทย์ของอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ (creative industry) มากขึ้น เพราะการผลิตตัวบทปลายทางที่เกิดขึ้น ช่วยสร้างมูลค่าให้กับชิ้นงาน อันมีส่วนช่วยในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจ ความยืดหยุ่นที่เกิดขึ้นจักช่วยให้เกิดความงอกเงยของการสื่อสารผ่านผลงานศิลปะ ภายใต้จุดยืนของสัมพันธบทที่กล่าวว่า ไม่ว่าผู้ผลิตจะรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม ตัวบทปลายทางนั้นมิได้เกิดขึ้นอย่างเลื่อนลอย เพราะตัวบทย่อมสัมพันธ์กับสิ่งที่มีมาก่อนหน้า สิ่งซึ่งอยู่ในปัจจุบัน และจะเกี่ยวพันกับสิ่งที่จะเกิดขึ้นในอนาคตเสมอ ดังนั้น ตัวบทปลายทางจึงเกิดขึ้นเรื่อยๆ อย่างไม่สามารถระบุจุดสิ้นสุดได้

ยิ่งไปกว่านั้น การผลิตซ้ำที่ทำให้เกิดตัวบทปลายทางอันมิใช่ต้นฉบับทั้ง 3 รูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นตัวบทปลายทางแบบเลียนแบบ ตัวบทปลายทางแบบขยายความ/ตัดทอน หรือตัวบทปลายทางแบบดัดแปลง ล้วนสัมพันธ์กับทัศนะของวอลเตอร์ เบนจามิน ภายในบริบทของการผลิตซ้ำวัฒนธรรมอย่างเป็นอุตสาหกรรมด้วย โดยตัวบทปลายทางมีทั้งส่วนที่คงเดิม ขยายความ ตัดทอน รวมถึงการดัดแปลงรูปแบบและ/หรือเนื้อหาไปจากตัวบทต้นทาง

จากตัวบทปลายทางที่ปรากฏทำให้เห็นว่า ผู้ผลิตใช้การผลิตซ้ำที่ทำให้เกิดรูปสัญญะ (signifier) อันแปรเปลี่ยนไป และตัวบทปลายทางบางชิ้นนั้นมีความหมายสัญญะ (signified) ที่กลายไปจากเดิมด้วยเช่นกัน ทั้งนี้ ผู้ผลิต

ยังคงพยายามบรรจุเนื้อหาที่สร้างขึ้นในตัวบทปลายทางแต่ละชิ้น อันเป็นการแฝงด้วยนัยบางประการดังที่ อันโตนีโย กรัมชี (Antonio Gramsci) เคยระบุไว้ว่า ศิลปะประชานิยมเกิดจากการผลิตซ้ำ ผ่านการใช้เทคโนโลยีเป็นเครื่องมือในการสร้างอุดมการณ์ จึงมีความเกี่ยวพันกับเรื่องผลประโยชน์ อำนาจ และการสร้างมูลค่าของความหมายเป็นปกติ รวมทั้งแสดงให้เห็นความเป็นอเนกภาพในตัวบท ดังที่ โรล็องด์ บาร์ธส์ (Roland Barthes) กล่าวไว้ กล่าวคือ ตัวบทหนึ่งๆ ไม่ได้มีความเป็นหนึ่งเดียวเท่านั้น แต่มีความหลากหลาย มากไปกว่านั้น ยังจะได้เห็นความหมายของตัวบทที่เกิดการลื่นไหลไปเรื่อยๆ นับตั้งแต่ผลงานศิลปะนั้นเกิดขึ้นโดย ถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA เปลี่ยนผ่านไปยังผู้ผลิต และส่งต่อถึงผู้รับสาร ซึ่งราวกับว่า ความหมายนั้นสามารถแปรเปลี่ยนไปได้อย่างต่อเนื่องโดยไม่มีที่สิ้นสุด เช่นเดียวกับที่ ฌาคส์ แดร์ริดา (Jacques Derrida) เคยเอ่ยถึง

ทั้งนี้ จากพื้นที่วิชาการของไทยที่ผ่านมายังไม่ปรากฏผู้ศึกษาสัมพันธบททางการสื่อสารผลงานศิลปะของศิลปินผู้มีชื่อเสียงในแวดวง แต่ศิลปินเจ้าของผลงานเสียชีวิตแล้ว ผู้วิจัยจึงคัดสรรผลงานศิลปะของทั้ง ถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA อันมีจุดยืนในการสร้างผลงานมาจากพื้นที่ของวัฒนธรรมชั้นสูงและวัฒนธรรมประชานิยมตามลำดับ เพื่อนำมาพิจารณาการสัมพันธบทบนเงื่อนไขของตัวบทที่แตกต่างกัน เพราะแม้จะเป็นการศึกษาที่อยู่ในกรอบการพิจารณาแบบโพสต์โมเดิร์น แต่ใช่ว่าทุกคนจะให้การยอมรับในความพร่าเลือนระหว่างวัฒนธรรมชั้นสูงและวัฒนธรรมประชานิยม นอกจากจะศึกษาตัวบทเป็นสำคัญแล้ว ผู้วิจัยยังศึกษาผู้รับสารร่วมด้วย ซึ่งจะทำให้ครอบคลุมข้อมูลสัมพันธบททั้งแนวนอน (horizontal intertextuality) และแนวดิ่ง (vertical intertextuality) รวมทั้งรายละเอียดของสัมพันธบททางการสื่อสารที่ค้นพบ จักก่อให้เกิดองค์ความรู้เกี่ยวกับข้อจำกัดของสัมพันธบททางการสื่อสารผลงานศิลปะ และเป็นการช่วยเติมเต็มช่องว่างแห่งการศึกษาสัมพันธบท

ภาพที่ 1 ตัวอย่างตัวบทปลายทางผลงานของ ถวัลย์ ดัชนี (ชุดบน) และ ตั้ม MAMAFAKA (ชุดล่าง)

ปัญหานำวิจัย

1. ลักษณะการถ่ายโยงการสื่อสารรูปแบบและเนื้อหาผลงานจิตรกรรมสู่ตัวบทปลายทางของผลงานศิลปะของ ถวัลย์ ดัชนี ในฐานะศิลปะชั้นสูงเมื่อเปลี่ยนผู้ผลิตเป็นอย่างไร มีปัจจัยใดบ้างที่มีผล รวมทั้งเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น

2. ลักษณะการถ่ายโยงการสื่อสารรูปแบบและเนื้อหาผลงานจิตรกรรมสู่ตัวบทปลายทางของผลงานศิลปะของ ตั้ม MAMAFAKA (พฤษ์พล มุกดาสนิท) ในฐานะศิลปะประชานิยมเมื่อเปลี่ยนผู้ผลิตเป็นอย่างไร มีปัจจัยใดบ้างที่มีผล รวมทั้งเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น

3. การเปรียบเทียบการถ่ายโยงการสื่อสารรูปแบบและเนื้อหาระหว่างผลงานศิลปะชั้นสูงและศิลปะประชานิยมที่ผ่านกระบวนการการผลิตซ้ำเป็นเช่นไร รวมทั้งเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะสัมพันธบททางการสื่อสารของศิลปะของศิลปินที่เสียชีวิตไปแล้ว ซึ่งเลือกกรณีตัวแทนของศิลปะชั้นสูงและศิลปะประชานิยม คือ งานของ ถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA (พฤษ์พล มุกดาสนิท) โดยหมายรวมเฉพาะแต่เพียงงานทัศนศิลป์ประเภทจิตรกรรม ซึ่งเป็นภาพวาดและภาพเขียนของทั้งคู่เท่านั้น เนื่องเพราะศิลปินทั้งสองมีจุดร่วม คือ ความโดดเด่นของรังสรรค์งานทัศนศิลป์ประเภทจิตรกรรมเช่นเดียวกัน ซึ่งมีการต่อยอดไปเป็นงานศิลปะหลากหลายสาขา ขอบเขตที่กำหนดนี้รวมถึงเรื่องความสะดวกในการดำเนินการวิจัย ซึ่งเหมาะสมกับข้อจำกัดในเรื่องของกำลังคนที่ใช้เก็บข้อมูล ด้านงบประมาณ เงื่อนเวลา และเงื่อนไขระหว่างเจ้าของลิขสิทธิ์งานของศิลปินทั้ง 2 ด้วย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เข้าใจลักษณะสัมพันธบททางการสื่อสารระหว่างตัวบทต้นทางกับตัวบทปลายทาง ปัจจัยที่มีผลกระทบต่อการสัมพันธบท รวมทั้งการเปรียบเทียบการถ่ายโยงการสื่อสารรูปแบบและเนื้อหาระหว่างผลงานศิลปะชั้นสูงและศิลปะประชานิยมที่ผ่านกระบวนการการผลิตซ้ำ ผ่านผลงานศิลปะของ ถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA (พฤษ์พล มุกดาสนิท) เมื่อเปลี่ยนผู้ผลิต รวมทั้งเหตุผลที่เป็นเช่นนั้น

2. เข้าใจเรื่องการผลิตซ้ำสื่อในยุคหลังสมัยใหม่ เพื่อปฏิเสธการลดทอนความขัดแย้งในการแบ่งระดับของงานศิลปะและการละลายเส้นแบ่งระหว่างศิลปะกับชีวิตประจำวันที่ผลิตขึ้น

3. เข้าใจเรื่องการผลิตซ้ำในยุคของอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ ที่มีความเกี่ยวเนื่องต่อความคิดริเริ่มอันเป็นต้นฉบับและความคิดสร้างสรรค์

4. เข้าใจวิธีการในการสร้างสรรค์ตัวบทปลายทาง ซึ่งช่วยในการจุดประกายทางความคิดให้กับผู้สร้างสรรค์ อันจะเป็นประโยชน์ต่อการสานต่อชีวิตให้กับงานศิลปะ

5. ช่วยให้ผู้ที่มีส่วนได้เสียทุกภาคส่วนได้เปิดมิติแห่งการพิจารณาเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทต้นทางและตัวบทปลายทาง เพื่อลดทอนข้อจำกัดของการสร้างผลงานของผู้ผลิต และเพื่อให้เกิดการสื่อสารที่ส่งผลต่อการเปิดรับงานศิลปะมากขึ้นในกลุ่มคนที่อาจมิได้มีความสนใจในศิลปะโดยเฉพาะ

6. เพิ่มพูนองค์ความรู้ที่เป็นสหวิทยาการ หมายรวมถึง องค์ความรู้ทางด้านการสื่อสาร ศิลปะ สังคมวิทยา และวัฒนธรรมศึกษา

การทบทวนวรรณกรรม

1. สัมพันธบท

ตัวบทแต่ละตัวบทเกิดมาจากการอ้างอิงตัวบทที่เคยมีมาก่อนหน้านี้ ตัวบทและบริบทไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ต่างฝ่ายต่างมีส่วนสร้างกันและกัน ตัวบทนับเป็นผลิตผลของวัฒนธรรม สังคม และประวัติศาสตร์ รวมทั้งบรรจุอุดมการณ์บางประการเอาไว้ด้วย จึงกล่าวได้ว่า ตัวบทเป็นสิ่งที่สัมพันธ์กับทั้งอดีต ปัจจุบัน และอนาคต ผู้ผลิตซึ่งนับเป็นผู้ส่งสารตัวบทปลายทาง อาจสร้างตัวบทโดยรู้ตัวหรือไม่รู้ตัวก็ได้ว่า ผลงานของตัวเองสัมพันธ์กับผลงานศิลปะของศิลปิน ผ่านการอาศัยการจัดระบบ (organization) และการจัดวางความสัมพันธ์ (relations) เพื่อผลิตงานศิลปะชิ้นใหม่อยู่เสมอ การเปลี่ยนมือผู้ผลิตยังผลให้อำนาจในการเข้ามากระทำการต่อผลงานศิลปะเปลี่ยนแปลงไป อย่างไรก็ดี สัมพันธบทสามารถเกิดขึ้นโดยได้รับการรับรู้หรือไม่ก็ได้

นพพร ประชากุล (อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 327-330) เรียกตัวบทแรกว่า “ตัวบทต้นทาง” (primary text) และตัวบทที่ถูกสร้างต่อยอดมาจากตัวบทแรกว่า “ตัวบทปลายทาง” (secondary text) รวมทั้งได้เสนอการวิเคราะห์เปรียบเทียบระหว่างตัวบททั้งสอง ซึ่งอาจมีแบบแผนของสัมพันธบท ทั้งในเชิงปริมาณและคุณภาพว่า จากตัวบทต้นทางไปสู่ตัวบทปลายทางนั้น มีอะไรที่หายไปบ้าง มีอะไรที่เพิ่มเติมขึ้นมา มีอะไรที่ถูกดัดแปลงไป เพราะอะไร ทำไม และอย่างไร ผ่านการขยายความ การตัดทอน และการดัดแปลง

สำหรับจอห์น ฟิสก์ (John Fiske) (อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 335-359) ได้แบ่งสัมพันธบทออกเป็น 2 ประเภท คือ

1. สัมพันธบทแนวนอน (Horizontal Intertextuality) คือ ความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทปฐมภูมิด้วยกัน (primary text) กล่าวคือ ผู้ผลิตเลือกหยิบยืมองค์ประกอบของอีกตัวบทหนึ่งมาใช้ เป็นสัมพันธบทระหว่างตระกูล (genre) เนื่องด้วยผู้ผลิตเห็นถึงคุณประโยชน์ขององค์ประกอบนั้นที่บรรจุความหมายบางประการ ซึ่งจะสามารถมองเห็นการเลือกหยิบยืมนี้อย่างชัดเจนหรือไม่ก็ได้ ฉะนั้น หากตัวบทอยู่ในตระกูลที่มีองค์ประกอบใกล้เคียงกัน จะทำให้เกิดการถ่ายโยงได้ง่าย อีกทั้งตัวบทนั้นยังอ้างอิงระหว่างกันเอง มิได้อ้างอิงความเป็นจริงอีกด้วย (นพพร ประชากุล, 2552: 150; Barthes, 1975 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 343)

2. สัมพันธบทแนวดิ่ง (Vertical Intertextuality) คือ ความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทปฐมภูมิ (primary text) กับตัวบทอื่น ซึ่งปรากฏการอ้างอิงอย่างชัดเจนในระดับทุติยภูมิที่ปรากฏจากตัวบททุติยภูมิ (secondary text) เช่น คอลัมน์วิจารณ์ รายการข่าวบันเทิง การโฆษณา ระดับตติยภูมิที่ปรากฏจากตัวบทตติยภูมิ (tertiary text) ซึ่งเป็นขั้นตอนสุดท้ายที่เกิดจากการอ่านของผู้รับสาร กล่าวคือ เป็นพื้นที่ของผู้รับสารที่มีลักษณะกระตือรือร้น (active) ด้วยสามารถพลิกบทบาทมาเป็นผู้ส่งสารที่ผลิตตัวบทได้ เช่น ความคิดเห็นของผู้อ่านต่อบทวิจารณ์ การนำตัวบทที่พบเจอมาสนทนากันในกลุ่มเพื่อน ทั้งนี้ ความหมายที่ปรากฏนั้นมิได้มีเพียงหนึ่ง แต่มีความหลากหลาย (polysemy) แม้ผู้ผลิตจะพยายามควบคุมให้มีเพียงความหมายเดียว (dominant meaning) ก็ตาม

สำหรับผลที่เกิดสืบเนื่องจากสัมพันธบทนั้น ปรากฏทั้งเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพ สำหรับผลสืบเนื่องของสัมพันธบทในเชิงปริมาณ คือ การทำให้ตัวบทต้นทางมีการแพร่หลายมากขึ้น รวมทั้งเปิดโอกาสให้ผู้รับสารสามารถเข้าถึงตัวบทได้มากยิ่งขึ้นด้วย ส่วนผลสืบเนื่องของสัมพันธบทในเชิงคุณภาพ คือ การสร้างตัวบทปลายทางที่มีความหมายชัดเจน สัมพันธบททำให้เกิดตัวบทที่มีปริมาณและ/หรือคุณภาพที่ดีกว่าตัวบทต้นทาง หรือเป็นไปในทางกลับกัน ฉะนั้น จะเห็น

ได้ว่า การใช้แนวคิดดังกล่าวเพื่อเป็นกรอบในการพิจารณาสัมพันธบททางการสื่อสารของศิลปะของ ถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA นั้น จะช่วยให้เมื่อเห็นตัวบททั้งต้นทางและปลายทางแล้ว ผู้วิจัยสามารถทำความเข้าใจ รวมทั้งมองเห็นลักษณะสัมพันธบทที่เกิดขึ้น ภายใต้เงื่อนไขที่ว่า ทุกตัวบทล้วนสัมพันธ์กัน

ยิ่งไปกว่านั้น อีกประเด็นที่ต้องนำมาพิจารณาร่วมด้วยเมื่อเอ่ยถึงสัมพันธบทของผลงานศิลปะ นั่นคือมรณกรรมของผู้ประพันธ์ (The death of the author) ที่ โรล็องด์ บาร์ธส์ (Roland Barthes) ได้ชี้ให้เห็นว่า การอุบัติของผู้อ่านยังผลให้เกิดมรณกรรมของผู้ส่งสารโดยปริยาย ศิลปินก็เช่นกัน เพราะศิลปินจะไร้อำนาจ (authority) ในการกำหนดให้ความหมายของตัวบทเป็นไปตามเจตนารมณ์ของตนเอง นับเป็นการสลายเอกลักษณ์ อัจฉริยภาพของปัจเจก และความเป็นตัวตนของศิลปิน

2. การผลิตซ้ำงานศิลปะ

ยุคโพสต์โมเดิร์น (postmodernism) ศิลปะในสมัยนี้ไม่แบ่งแยกกับชีวิตประจำวันของผู้คน รวมทั้งกลายเป็นสินค้าที่มีการผลิต จัดจำหน่าย และบริโภค เป็นอุตสาหกรรมชนิดหนึ่งที่ผลิตเพื่อหวังผลกำไร เทคโนโลยีเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์ให้สะดวกมากขึ้น เกิดความยืดหยุ่นในการผลิต เส้นแบ่งระหว่างศิลปะชั้นสูงและศิลปะประชานิยม[4] ได้พร่าเลือนไป เกิดการยอมรับ

---

[4] ในอดีตสังคมแบ่งวัฒนธรรมออกเป็น 2 ประเภท คือ (1) วัฒนธรรมหลวงหรือวัฒนธรรมชั้นสูง (learned culture/ high culture) มีลักษณะประณีต งดงาม สูงส่ง เฉพาะตัว เป็นมาตรฐานของสังคม ยกระดับจิตใจของคนในสังคมให้สูงขึ้น ไม่จำเป็นต้องมีประโยชน์ในการใช้งาน และสื่อสารเพื่อรักษาระบบอย่างที่จะไปเปลี่ยนแปลงไม่ได้ เช่น งานจิตรกรรม (2) วัฒนธรรมราษฎร์ วัฒนธรรมพื้นบ้าน หรือวัฒนธรรมชาวบ้าน (folk culture/ low culture) มีลักษณะเรียบง่าย เสียดสี ล้อเลียน สอดคล้องกับสภาพชีวิตที่เป็นจริงของประชาชนในชนบท มีประโยชน์ในทางใดทางหนึ่ง สำหรับวัฒนธรรมประชานิยม (pop culture) มีความเกี่ยวข้องกับมวลชน ซึ่งทำให้เกิดการผลิตงานศิลปะร่วมสมัย เกิดการบริโภคจำนวนมาก และเชื่อมโยงกับชีวิตประจำวันมากขึ้น ในสายตานักวิชาการของกลุ่มที่เป็นชนชั้นนำและสำนักแฟรงค์เฟิร์ต (Frankfurt School) นั้น มองวัฒนธรรมประชานิยมในเชิงลบ โดยให้เหตุผลว่า เป็นสิ่งที่ไร้อารยะ ไร้รสนิยม หรือมีรสนิยมต่ำ อย่างไรก็ดี สำหรับสำนักเบอร์มิงแฮม (Birmingham School) ศิลปะที่ปรากฏผ่านวัฒนธรรมประชานิยมนับเป็นสื่อที่ปรากฏในพื้นที่แห่งการเปิดกว้างให้ผู้คนได้แสดงออก เป็นพื้นที่แห่งการต่อสู้ เป็นสนามรบของความหมาย เป็นการต่อต้าน และตั้งคำถามกับวัฒนธรรมชั้นสูงมากขึ้น

ความหลากหลายมากขึ้น ส่วนความหมายนั้นมีมากกว่าความหมายเดียว และคงอยู่ด้วยการตีความต่อตัวบทของผู้รับสาร การผลิตซ้ำงานศิลปะเป็นการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม ซึ่งนับเป็นการผลิตเชิงสัญลักษณ์อำนาจบางประการ ฉะนั้น เมื่อเกิดการผลิตซ้ำ จึงเป็นการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ ความหมาย คุณค่า ด้วยเครื่องมือที่ช่วยในการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ ความหมาย คุณค่าเดิม รวมทั้งอาจสร้างความหมายใหม่เพิ่มเติมด้วย

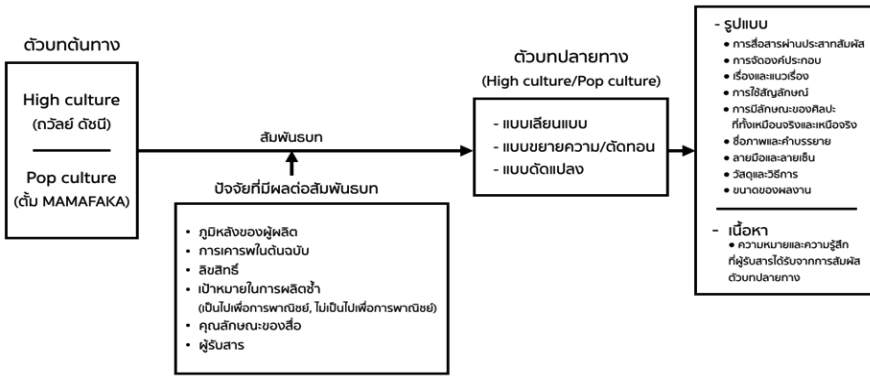
วอลเตอร์ เบนจามิน (Walter Benjamin) เห็นว่า เทคโนโลยีนำมาซึ่งวัฒนธรรมประชานิยม เปิดโอกาสสำหรับการสร้างประชาธิปไตยทางวัฒนธรรม (cultural democracy) เป็นการพางานศิลปะออกมาจากห้องแสดงภาพหรือคฤหาสน์สู่พื้นที่ที่ไม่มีข้อจำกัด ทำให้ศิลปะที่เกิดขึ้นอย่างงานของ ถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA กลายเป็นอุตสาหกรรมศิลป์ (industrial arts) ซึ่งเป็นศิลปะการออกแบบที่กระทำเพื่อสร้างสิ่งของเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน โดยผลิตเป็นจำนวนมากผ่านเครื่องจักร (mass production) แล้วจึงแพร่กระจายไปให้มวลชนหรือผู้รับสารทั่วไปได้มีโอกาสเข้าถึงงานศิลปะได้โดยสะดวกขึ้น จากความห่างไกล (distance) ได้ถูกทดแทนด้วยความใกล้ชิด (intimacy) และเกิดการกระจายความสนใจ (distraction) ทั้งนี้ หน้าที่ของศิลปะจากที่เคยมีหน้าที่ทางพิธีกรรมก็ได้แปรเปลี่ยนไปด้วย รวมทั้งเป็นการนำมาซึ่งรัศมี (aura) แบบใหม่ที่ทดแทนรัศมีแบบเดิม ซึ่งรัศมีนั้นเป็นปรากฏการณ์เฉพาะของระยะห่าง ซึ่งเกี่ยวพันกับการรับรู้พื้นที่และเวลา ระยะห่างเป็นสิ่งที่รักษาระยะ และไม่สามารถเข้าถึงได้แม้จะอยู่ใกล้เพียงใดก็ตาม ภาพวาดหรือในที่นี้คือ ตัวบทต้นทาง จะมีระยะห่างเสมอ และไม่มีใครสามารถลดทอนระยะห่างนั้นได้ ตัวบทจึงบรรจุความเฉพาะ ความศักดิ์สิทธิ์ในฐานะผลงานต้นฉบับของศิลปิน อันแตกต่างจากตัวบทอื่นที่พบเห็นโดยทั่วไป (Benjamin,1935/1969: 21) มากไปกว่านั้น เมื่อเกิดการเข้าถึงมากขึ้น ผู้รับสารจึงมีโอกาสนำเรื่องงานศิลปะมาสื่อสารแลกเปลี่ยนกัน ทำให้ผู้รับสารได้พัฒนาการวิพากษ์วิจารณ์มากขึ้นตามไปด้วย ช่วยเสริมความแข็งแกร่งในการแสดงออกของรูปแบบงานศิลปะ

ทั้งงานของ ถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA หากพิจารณาจากสายตาแห่งสังคมสมัยใหม่จะอยู่คนละขั้ว คนละประเภท กล่าวคือ งานของ ถวัลย์ ดัชนี ผู้คนรับรู้ว่าเป็นศิลปินแห่งชาติที่ได้รับการยอมรับจากสาธารณชนทั้งในและต่างประเทศ เป็นศิลปะชั้นสูง ยากแก่การเข้าถึงจิตวิญญาณของศิลปินที่บรรจุอยู่ในชิ้นงาน ส่วนงานของ ตั้ม MAMAFAKA อันเป็นที่รู้จักและได้รับการยอมรับจากนานาประเทศนั้น งานของเขาปรากฏรูปรายรอบชีวิตประจำวัน เนื่องด้วยจุดกำเนิดผนวกตัวเข้ากับศิลปะข้างถนน (street art) ทว่า สัมพันธบทของงานศิลปะของศิลปินทั้งสองก็ก้าวเข้ามาสู่พื้นที่ของสาธารณชนมากขึ้น กลายมาเป็นวัฒนธรรมประชานิยม (pop culture) ราวกับหลอมรวมไหลเทเข้าหากันได้โดยไร้เส้นแบ่งเขตแดนแห่งศิลปะ ตามที่ เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ (Raymond Williams) ให้ทัศนะเรื่องการลบเส้นแบ่งการตัดสินคุณค่าของวัฒนธรรมด้วยเกณฑ์ชนชั้น จึงทำให้เกิดการรวมกันระหว่างวัฒนธรรมชั้นสูงกับชั้นล่าง สำหรับในยุคหลังสมัยใหม่ เส้นแบ่งคู่ตรงข้าม (binary opposition) ที่ โคลด เลวี-สโทรส (Claude Levi-Strauss) เคยเอ่ยถึงได้เลือนรางไป จึงทำให้หมดปัญหาเรื่องการให้คุณค่าแก่วัฒนธรรมของแต่ละชนชั้น ในปัจจุบันศิลปะล้วนถูกผลิต เผยแพร่ บริโภค รวมถึงแสวงหาผลกำไรได้ทั้งสิ้น การยึดถือความจริงมิได้มีเพียงชุดเดียวเท่านั้น ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นสัมพันธบทงานศิลปะของ ถวัลย์ ดัชนี หรือตั้ม MAMAFAKA ต่างก็เป็นศิลปะที่ผลิตขึ้นและกระทำหน้าที่ต่างๆ ได้เหมือนกัน (กาญจนา แก้วเทพ, 2557: 261 & 271; กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2553: 646; สุรพงษ์ โสธนะเสถียร, 2561: 157) งานศิลปะของศิลปินที่ปรากฏเป็นตัวบทปลายทางในสื่อหลากรูปแบบ ผ่านวิธีการนำเสนอมากมาย จึงเป็นการขยายฐานของกลุ่มผู้รับสารด้วยการเพิ่มโอกาสในการเปิดรับสารเพิ่มเติมจากสื่อต่างๆ ที่สานต่อกันมากขึ้น โดยมิได้มีสถานะเป็นสื่องานศิลปะโดยกำเนิดแต่เพียงอย่างเดียว ซึ่งสิ่งที่ชัดเจนคือ ผลงานศิลปะอันเป็นตัวบทต้นทาง จะนับเป็นวัฒนธรรมที่มีชีวิตอยู่ (lived culture) เป็นศิลปะที่มีอยู่ในช่วงเวลาและสถานที่หนึ่ง ซึ่งผู้ที่มีชีวิตอยู่ในเวลาและสถานที่นั้นเท่านั้นที่สามารถสัมผัสได้ ทว่า การเปลี่ยนผู้ส่งสารอันทำให้เกิดตัวบทปลายทางนั้น ทำให้เกิดวัฒนธรรมที่ได้รับการบันทึกไว้ (recorded culture)

กรอบแนวคิดในการวิจัย

จากการทบทวนวรรณกรรมดังที่ได้สรุปข้างต้น ผู้วิจัยนำมาพัฒนาเป็นกรอบแนวคิดในการวิจัย ดังนี้

ภาพที่ 2 กรอบแนวคิดในการวิจัย



ระเบียบวิธีวิจัย

บทความชิ้นนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีการวิจัยเอกสาร การวิจัยตัวบท การลงพื้นที่เก็บข้อมูล ณ พิพิธภัณฑ์บ้านดำ Mamafaka Gallery และพิพิธภัณฑ์ศิลปะไทยร่วมสมัย (MOCA Bangkok) ร่วมกับการเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลปฐมภูมิและทุติยภูมิ ที่เกี่ยวพันกับตัวบทต้นทาง อันเป็นผลงานศิลปะต้นฉบับของ ถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA ที่มีการนำมาผลิตซ้ำ เก็บข้อมูลจากแหล่งข้อมูลตัวบทปลายทางที่ผู้ผลิตผลิตซ้ำผลงานศิลปะตัวบทต้นทาง โดยนับตัวบทปลายทางที่เกิดขึ้นตั้งแต่ศิลปินเสียชีวิตแล้ว ซึ่งหมายรวมถึงตัวบทปลายทางผลงานศิลปะของ ถวัลย์ ดัชนี ตั้งแต่วันที่ 3 กันยายน พ.ศ. 2557 เป็นต้นมา และตัวบทปลายทางผลงานศิลปะของ ตั้ม MAMAFAKA ตั้งแต่วันที่ 9 กันยายน พ.ศ. 2556 เป็นต้นมา ทั้งนี้ ผู้วิจัยพิจารณาคัดสรรตัวบทที่จะนำมาเป็นหน่วยในการวิเคราะห์ จากการคัดเลือกอย่างเจาะจงผลงานศิลปะทั้งยุคเก่าและยุคใหม่ของศิลปิน อันเป็นตัวบทต้นทางที่มีความแตกต่างหลากหลาย

ซึ่งส่งผลต่อตัวบทปลายทางที่ต่างกันออกไป เพื่อรวบรวมมุมมองที่หลายหลาก โดยตัวบททั้งหมดอยู่ภายใต้การอนุญาตของเจ้าของลิขสิทธิ์ผลงานศิลปะรายปัจจุบัน สำหรับนำมาศึกษาเพื่อตอบวัตถุประสงค์ในการศึกษาอย่างครอบคลุม โดยสามารถจัดกลุ่มได้ ดังนี้

1. ถวัลย์ ดัชนี

- ตัวบทปลายทางแบบเลียนแบบ ได้แก่ ภาพช้างนพสุบรรณ, ภาพชุดจตุรธาตุพิฆาตภัย โครงการสืบศิลป์สร้างสรรค์แบ่งปันน้ำใจสู้ภัยโควิด-19 โครงการที่ 1, วิหกพยัคฆราRamaXThawan

- ตัวบทปลายทางแบบขยายความ/ตัดทอน ได้แก่ ภาพคารวะ อาจารย์ถวัลย์ ดัชนี โดย เชิด สันดุษิต, กราฟิกแสดงความยินดีภารกิจพา 13 หมูป่ากลับบ้านสำเร็จ, กราฟิกวันอาสาฬหบูชา

- ตัวบทปลายทางแบบดัดแปลง ได้แก่ เสื้อผู้พิทักษ์ 109, บทประพันธ์ภวตัณหาและวิภวตัณหา, เหรียญครบรอบ 111 ปี โรงเรียนสามัคคีวิทยาคม, หน้ากากอนามัยลายกนกเปลวสุริยัน, ภาพวาดของ อัฐพล คำวงษ์

2. ตั้ม MAMAFAKA (พฤษ์พล มุกดาสนิท)

- ตัวบทปลายทางแบบเลียนแบบ ได้แก่ Mamafaka Poster, MAMAFAKA Postcard, สติกเกอร์บอมบ์

- ตัวบทปลายทางแบบขยายความ/ตัดทอน ได้แก่ mamafaka book, ผนังห้อง Mr.HellYeah!, In Memory of Mamafaka

- ตัวบทปลายทางแบบดัดแปลง ได้แก่ รอยสัก Mr.HellYeah, ผ้าทอไทย Mr.HellYeah, Mr.HELLYEAH EYE MOSAIC, ตาลปัตร Mr.HellYeah, R.I.P. MAMAFAKA

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังเลือกใช้วิธีการสัมภาษณ์แหล่งข้อมูลบุคคลที่เป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก ซึ่งหมายรวมถึงผู้ผลิตและผู้รับสาร ได้แก่

1. ผู้ผลิต ในที่นี้คือ ผู้สร้างตัวบทปลายทางที่สัมพันธบทมาจากผลงานศิลปะของศิลปินโดยรู้ตัว ดังนี้

กรณี ถวัลย์ ดัชนี ได้แก่

- ดอยธิเบศร์ ดัชนี เจ้าของลิขสิทธิ์และเป็นผู้ผลิตตัวบทปลายทางรายหลัก
- อัฐพล คำวงษ์ ผู้ผลิตผลงานจิตรกรรมที่สัมพันธบทกับผลงานของถวัลย์ ดัชนี
- เชิด สันดุษิต ผู้ผลิตผลงานจิตรกรรมที่สัมพันธบทกับผลงานของถวัลย์ ดัชนี
- สรัล ภาชื่น ผู้ผลิตผลงานประพันธ์เพลงที่สัมพันธบทกับผลงานของถวัลย์ ดัชนี
- พิชญ์ บุษเนียร ผู้ผลิตผลงานการแสดงที่สัมพันธบทกับผลงานของถวัลย์ ดัชนี

กรณี ตั้ม MAMAFAKA ได้แก่

- พุทธชาติ มุกดาสนิท เจ้าของลิขสิทธิ์และเป็นผู้ผลิตตัวบทปลายทางรายหลัก
- ณัฐวัฒน์ หมัดมุด ผู้ผลิตผลงานสิ่งพิมพ์ที่สัมพันธบทกับผลงานของตั้ม MAMAFAKA
- เจนภพ เสมอเชื้อ ผู้ผลิตผลงานภาพวาดบนกำแพงที่สัมพันธบทกับผลงานของ ตั้ม MAMAFAKA
- Shittak ผู้ผลิตผลงานสติกเกอร์ไลน์ที่สัมพันธบทกับผลงานของตั้ม MAMAFAKA
- Buk ผู้ผลิตผลงานสติกเกอร์ไลน์ที่สัมพันธบทกับผลงานของตั้ม MAMAFAKA
- ยุทธภูมิ ฉายศรี ผู้ผลิตผลงานรอยสักที่สัมพันธบทกับผลงานของตั้ม MAMAFAKA
- พีรดนย์ ก้อนทอง ผู้ผลิตผลงานสิ่งทอที่สัมพันธบทกับผลงานของตั้ม MAMAFAKA

- Remon Samuel ผู้ผลิตผลงานโมเสกที่สัมพันธบทกับผลงานของ ตั้ม MAMAFAKA

- นุติ์ นิ่มสมบุญ ผู้ผลิตผลงานตาลปัตรที่สัมพันธบทกับผลงานของ ตั้ม MAMAFAKA

- 3LAND ผู้ผลิตผลงานกราฟิกที่สัมพันธบทกับผลงานของ ตั้ม MAMAFAKA

2. ผู้รับสารที่เคยเห็นทั้งตัวบทต้นทางและปลายทางของศิลปิน ซึ่งจะเป็นกลุ่มของผู้ที่มีความรู้ ความเข้าใจ และความชื่นชอบในผลงานศิลปะ รวมทั้งเป็นกลุ่มผู้รับสารที่เป็นเป้าหมายของทั้งศิลปินและผู้ผลิต ดังนี้

กรณี ถวัลย์ ดัชนี ได้แก่

- ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เถาทอง ตัวแทนนักวิชาการและนักวิชาชีพที่ใกล้ชิดกับ ถวัลย์ ดัชนี ซึ่งยังคงร่วมกิจกรรมของพิพิธภัณฑ์บ้านดำเสมอ

- พิพัฒน์ บุญอภัย ตัวแทนผู้รับสารเป้าหมายที่มีความรู้เกี่ยวกับผลงานของ ถวัลย์ ดัชนี

- กฤติยา โพธิ์ทอง ตัวแทนผู้รับสารเป้าหมายที่มีความรู้เกี่ยวกับผลงานของ ถวัลย์ ดัชนี

- จินต์ศุจี ศรีชัยนาท ตัวแทนผู้รับสารเป้าหมายที่ชื่นชอบงานศิลปะ

กรณี ตั้ม MAMAFAKA ได้แก่

- Alex Face ตัวแทนนักวิชาชีพ ที่อยู่ร่วมวงการเดียวกันกับศิลปิน และเคยร่วมแสดงผลงานในงานเทศกาลเดียวกันกับ ตั้ม MAMAFAKA

- พระนาย คุ้มภัย ตัวแทนผู้รับสารเป้าหมายที่สะสมผลงานของ ตั้ม MAMAFAKA

- นารุต ต่ายจันทร์ ตัวแทนผู้รับสารเป้าหมายที่ทำงานอยู่ในแวดวงการออกแบบและรู้จักกับ ตั้ม MAMAFAKA

3. ผู้ทราบข้อมูลเกี่ยวกับศิลปินและผลงาน ซึ่งนำมาใช้ประกอบเป็นข้อมูลเพิ่มเติม นอกเหนือจากข้อมูลที่ได้จากแหล่งข้อมูลอื่น ได้แก่ สกนธ์ ภู่งามดี

ตัวแทนนักวิชาการและนักวิชาชีพที่มีความรู้เกี่ยวกับประวัติและผลงานของ ถวัลย์ ดัชนี

สำหรับการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือมี 2 วิธี คือ (1) การตรวจสอบสามเส้าด้านวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลหลายวิธีประกอบกัน โดยใช้การตรวจสอบด้านทฤษฎี ศึกษาทฤษฎีเดียวกันจากหลายแหล่งข้อมูล และการตรวจสอบด้านข้อมูล โดยการศึกษาทั้งจากเอกสาร วัตถุ และบุคคล (2) วิธีการยืนยันข้อมูล ผู้วิจัยให้บุคคลที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยตรวจสอบ และรับรองความถูกต้องของข้อมูล รวมทั้งให้แสดงความคิดเห็นต่อข้อมูลที่นำเสนอ

ผลการศึกษาและอภิปรายผล

ผู้วิจัยพิจารณานำเสนอแนวทางการผลิตตัวบทปลายทางของผลงานศิลปะเมื่อเปลี่ยนมือผู้ผลิตตัวบท ซึ่งจะเป็นการแสดงให้เห็นการถ่ายโยงรูปแบบและเนื้อหา อันเผยทั้งความเหมือนและความแตกต่าง โดยต่อไปนี้ผู้วิจัยจะใช้คำว่า “ศิลปิน” แทน ถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA รวมทั้งใช้คำว่า “ผู้ผลิต” แทนผู้ที่ผลิตตัวบทปลายทาง แม้ผู้นั้นจะเป็นศิลปินหรือไม่ก็ตาม

เบื้องต้นผู้เขียนจะกล่าวถึงตัวบทต้นทางของศิลปินทั้ง 2 ราย เพื่อให้ผู้อ่านได้ทำความเข้าใจตัวบทต้นทางเป็นพื้นฐาน อันจะมีส่วนช่วยในการทำความเข้าใจการอภิปรายผล โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1. คุณลักษณะงานของ ถวัลย์ ดัชนี มีการใช้รูปแบบเฉพาะตัว ด้วยการใช้ทัศนธาตุ (จุด เส้น สี น้ำหนักอ่อนแก่ของแสงและเงา ที่ว่าง ลักษณะพื้นผิว) การจัดองค์ประกอบ เรื่องและแนวเรื่อง การใช้สัญลักษณ์ การมีลักษณะของศิลปะที่ทั้งเหมือนจริงและเหนือจริง ชื่อภาพและคำบรรยาย ลายมือและลายเซ็น วัสดุและวิธีการ รวมทั้งขนาดของผลงาน ทั้งหมดมีเนื้อหาชั้นแรกเป็นไปตามรูปอันปรากฏเป็นธรรมชาติของสิ่งหนึ่งสิ่งใดตามทัศนธาตุได้แสดงผ่านการจัดองค์ประกอบ ภายใต้การคัดสรรสัญญะ ทั้งที่เป็นไปตามประเพณีนิยม และริเริ่มขึ้นเองมาใช้ในการสื่อสารอย่างลงตัว

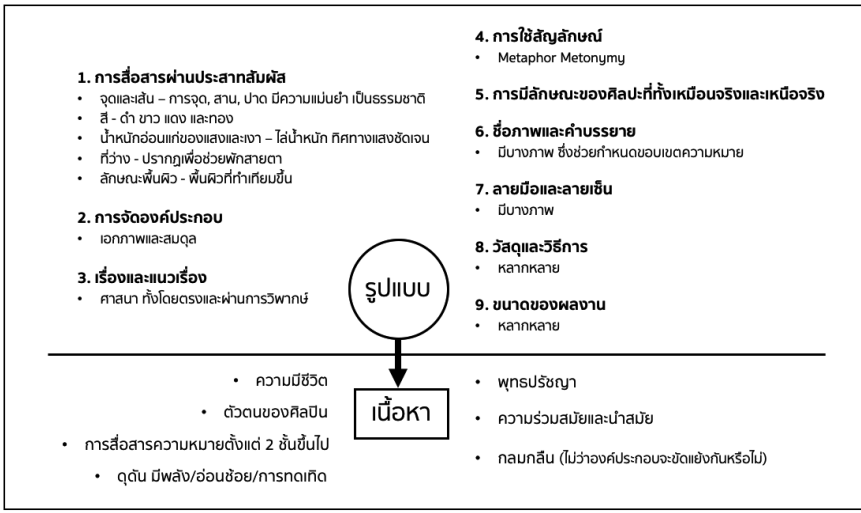
ผู้รับสารจะได้ซึมซาบกับทัศนธาตุที่ให้อารมณ์ของภาพที่สื่อสารโดยตรง และอารมณ์ของธรรมะที่แฝงเร้นอยู่ในชิ้นงาน ในชั้นถัดมาผู้รับสารจะได้สัมผัสกับธรรมะที่ต้องอาศัยความรู้เกี่ยวกับพุทธปรัชญาในอ่านเนื้อหานั้น ซึ่งบางครั้งศิลปินจะกำหนดทิศทางในการอ่านเอาไว้ให้แล้วจากชื่อภาพและคำบรรยาย รวมทั้งแสดงความยิ่งใหญ่และความชำนิชำนาญในงานศิลปะของศิลปิน ดังตัวอย่างภาพที่ 3

ภาพที่ 3 ตัวอย่างผลงานของ ถวัลย์ ดัชนี

ที่มา: Thawan Duchanee (2553)

จักเห็นได้ว่า คุณลักษณะงานของ ถวัลย์ ดัชนี ที่พบ ล้วนมีความสำคัญต่อความเป็นผลงานที่มีลักษณะเฉพาะของเขาทั้งสิ้น ซึ่งองค์ประกอบย่อยหลายประการที่ประกอบกัน และมีความสัมพันธ์กับเนื้อหา สามารถแสดงได้ดังภาพที่ 4

ภาพที่ 4 คุณลักษณะงานของ ถวัลย์ ดัชนี



สัมพันธบททางการสื่อสารของศิลปะ การถ่ายโยงรูปแบบและเนื้อหาผลงานของ ถวัลย์ ดัชนี ทำให้ทราบว่า ตัวบทปลายทางที่เกิดขึ้นนั้น แบ่งออกได้เป็น 3 แบบ ซึ่งมีระยะห่างจากตัวบทต้นทางเรียงลำดับจากน้อยไปหามากตามลำดับ คือ ตัวบทปลายทางแบบเลียนแบบ ตัวบทปลายทางแบบขยายความ/ตัดทอน และตัวบทปลายทางแบบดัดแปลง จากการศึกษาสามารถสรุปสิ่งที่เหมือนกันและแตกต่างกันของสัมพันธบททั้ง 3 แบบ จากตัวบทปลายทางของถวัลย์ ดัชนี ได้ว่า

1.1 สิ่งที่เหมือนกันของสัมพันธบททั้ง 3 แบบ คือ ตัวบทปลายทางทั้งหมดแสดงให้เห็นว่า ผู้ผลิตเคารพในตัวศิลปิน ถวัลย์ ดัชนี และผลิตซ้ำในขอบเขตที่สังคมยอมรับได้ โดยการสัมพันธบทไปเป็นตัวบทปลายทาง จะเป็นผลให้อิทธิการของศิลปิน และรัศมี (aura) ที่ตัวบทต้นทางเคยมีลดลงในระดับที่แตกต่างกันออกไป รวมทั้งเกิดรัศมีใหม่ที่ขึ้นอยู่กับการพิจารณาของผู้รับสาร ซึ่งตัวบทปลายทางแต่ละแบบจะมีเพียงบางชิ้นที่คงสถานะของศิลปะของชนชั้นสูงไว้ การสัมพันธบทมาเป็นตัวบทปลายทางมีความเคร่งครัดในการถ่ายโยงรูปแบบและเนื้อหาอยู่สูง เพราะตัวบทต้นทางเป็นศิลปะชั้นสูง และใช้การสื่อสารเน้นไป

เกี่ยวกับการทำเพื่อสังคม แต่ไม่สื่อสารว่ากระทำเพื่อการพาณิชย์อย่างเปิดเผย จากข้อความบรรยายข้างต้น ผู้วิจัยจัดทำเป็นตารางที่ 1 สรุปประเด็นเพื่อให้ผู้อ่านทำความเข้าใจง่ายได้ขึ้น ดังนี้

ตารางที่ 1 สิ่งที่เหมือนกันของสัมพันธบททั้ง 3 แบบ จากตัวบทปลายทางของถวัลย์ ดัชนี

ลำดับ	ประเด็น	เลียนแบบ	ขยายความ/ตัดทอน	ดัดแปลง
1	การสร้างตัวบทปลายทางเป็นไปในทิศทางบวกต่องานของศิลปิน	✓	✓	✓
2	ตัวบทปลายทางมีรัศมีที่ตัวบทต้นทางเคยมี อย่างเจือจางลง และมีรัศมีใหม่มาแทนที่	✓	✓	✓
3	ตัวบทปลายทางบางชิ้นเท่านั้นที่สามารถ คงสถานะของศิลปะของชนชั้นสูงไว้ได้	✓	✓	✓
4	ตัวบทปลายทางมีความเคร่งครัดในการถ่ายโยงรูปแบบและเนื้อหาอยู่มาก	✓	✓	✓
5	ตัวบทปลายทางไม่ได้สื่อสารว่า ผลิตขึ้นเพื่อการพาณิชย์อย่างเปิดเผย	✓	✓	✓

หมายเหตุ: ✓ หมายถึง ตัวบทปลายทางนั้นๆ ปรากฏลักษณะตามประเด็นดังกล่าว

1.2 สิ่งที่แตกต่างกันของสัมพันธบททั้ง 3 แบบ คือ มีเพียงตัวบทปลายทางแบบเลียนแบบเท่านั้น ที่ผู้ผลิตจะคงรูปแบบของตัวบทต้นทางไว้อย่างสมบูรณ์ ส่วนตัวบทปลายทางแบบอีก 2 แบบที่เหลือ ผู้ผลิตจะคัดเลือก metonymy ในส่วนที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวบทต้นทางมาใช้ในสัดส่วนที่แตกต่างกันไป ตัวบทปลายทางแบบดัดแปลงที่มีระยะห่างจากตัวบทต้นทางมากกระทั่งสืบย้อนกลับมาได้ยากเท่านั้น ที่จะผลิตเพื่อการพาณิชย์อย่างเปิดเผย รวมทั้งสามารถอยู่นอกขอบข่ายลิขสิทธิ์ด้วย ตัวบทปลายทางแบบเลียนแบบ ผู้รับสารจะให้คุณค่ามากกว่าตัวบทปลายทางแบบอื่น ด้วยมีความเหมือนกับตัวบทต้นทางมากกว่า ส่วนตัวบทปลายทางแบบขยายความ/ตัดทอน และแบบดัดแปลง จะเป็นตัวบทที่ไม่ติดข้องอยู่กับบริบทของวัฒนธรรมไทย จึงสามารถสร้างตัวบทปลายทางได้หลากหลาย ทั้งนี้ ตัวบทปลายทางจะปรากฏตัวตนของผู้ผลิตไม่เหมือนกัน กล่าวคือ ตัวบทปลายทางแบบเลียนแบบจะปรากฏตัวตนของผู้ผลิตในสัดส่วนที่น้อย ขณะที่ตัวบทปลายทางแบบดัดแปลงนั้น เผยตัวตนของผู้ผลิตมาก และในบางครั้งมากจนกระทั่งบดบังตัวตนของ ถวัลย์ ดัชนี เลยทีเดียว จากข้อความบรรยายข้างต้น ผู้วิจัยจัดทำเป็นตารางที่ 2 สรุปประเด็น เพื่อให้ผู้อ่านทำความเข้าใจง่ายได้ขึ้น ดังนี้

ตารางที่ 2 สิ่งที่แตกต่างกันของสัมพันธบททั้ง 3 แบบ จากตัวบทปลายทางของ ถวัลย์ ดัชนี

ลำดับ	ประเด็น	เลียนแบบ	ขยายความ/ตัดทอน	ดัดแปลง
1	ผู้ผลิตคงความเป็นตัวบทต้นทาง โดยนำเสนอรูปแบบทั้งหมด	✓	✗	✗
2	ตัวบทปลายทางสามารถผลิตเป็นศิลปะเพื่อการพาณิชย์ได้อย่างโจ่งแจ้ง	✗	✗	✓

ตารางที่ 2 สิ่งที่แตกต่างกันของสัมพันธบททั้ง 3 แบบ จากตัวบทปลายทางของ ถวัลย์ ดัชนี *(ต่อ)*

ลำดับ	ประเด็น	เลียนแบบ	ขยายความ/ตัดทอน	ดัดแปลง
3	ตัวบทปลายทางสามารถอยู่นอกขอบข่ายลิขสิทธิ์	✗	✗	✓
4	ตัวบทปลายทางที่ผู้รับสารจะให้คุณค่ามาก เพราะมีความใกล้เคียงกับตัวบทต้นทางมาก	✓	✗	✗
5	ตัวบทปลายทางที่ก้าวข้ามบริบทของวัฒนธรรมไทยอันเป็นเงื่อนไข เพื่อสร้างตัวบทปลายทางในรูปแบบใหม่ได้อีกอย่างไม่สิ้นสุด	✗	✓	✓
6	ตัวบทปลายทางที่ปรากฏตัวตนของผู้ผลิตมาก จนกระทั่งบดบังตัวตน ของ ถวัลย์ ดัชนี ได้อย่างสมบูรณ์	✗	✗	✓

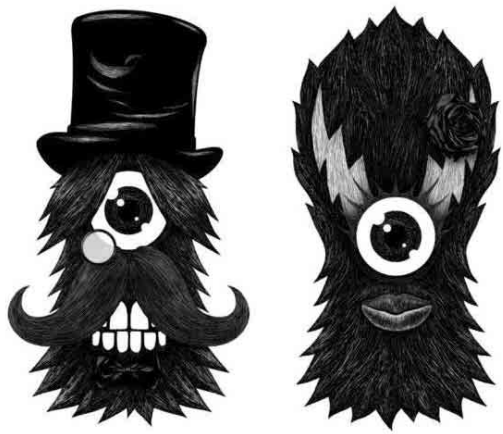
หมายเหตุ: ✓ หมายถึง ตัวบทปลายทางนั้นๆ ปรากฏลักษณะตามประเด็นดังกล่าว
✗ หมายถึง ตัวบทปลายทางนั้นๆ ไม่ปรากฏลักษณะตามประเด็นดังกล่าว

2. คุณลักษณะงานของ ตั้ม MAMAFAKA มีการใช้รูปแบบเฉพาะตัวด้วยการใช้ทัศนธาตุ (จุด เส้น สี น้ำหนักอ่อนแก่ของแสงและเงา ที่ว่าง ลักษณะพื้นผิว) การจัดองค์ประกอบ เรื่องและแนวเรื่อง การใช้สัญลักษณ์ การมีลักษณะของศิลปะที่ทั้งเหมือนจริงและเหนือจริง ชื่อภาพและคำบรรยาย ลายมือและลายเซ็น วัสดุและวิธีการที่ราวกับเป็นการตัดปะสิ่งที่เคยมีมาก่อน เพื่อสร้างผลงานศิลปะของตนเอง รวมทั้งขนาดของผลงานที่หลากหลาย ส่งผลให้เกิดเนื้อหาที่เป็น

ไปตามรูปอันปรากฏ ซึ่งสามารถถอดความได้อย่างตรงตัว เพราะศิลปินพยายามสื่อสารอย่างตรงไปตรงมาให้ผู้รับสารเข้าใจได้โดยง่าย ภายใต้การสรรเลือกหยิบยืมวัตถุดิบระหว่างทางมาใช้ประกอบ อันนับเป็นการใช้สัญญะเพื่อการสื่อสารอย่างลงตัว

ผู้รับสารจะได้สัมผัสกับความรู้สึกก้ำกึ่งย้อนแย้งของความน่ารักและน่ากลัวไปในขณะเดียวกัน โดยมีลักษณะของความร้ายภายใต้ความสดใสของสร้างคาแรกเตอร์ ไม่ว่าศิลปินจะหยิบยืมสิ่งใดมาผนวกกับส่วนหลักของ Mr.Hell Yeah! ผู้รับสารจะได้ซึมซับกับความประณีตงดงามของเนื้องาน เชื่อมโยงพื้นที่ในห้วงความคิดระหว่างตัวของผู้รับสาร Mr.Hell Yeah! และศิลปิน รวมทั้งได้เห็นถึงความสันทัดจัดเจนในงานศิลปะของศิลปิน

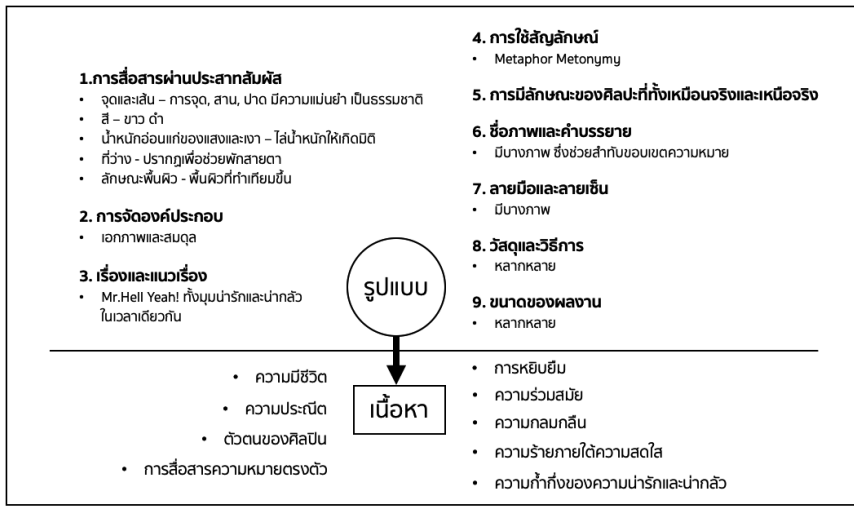
ภาพที่ 5 ตัวอย่างผลงานของตั้ม MAMAFAKA



ที่มา: Pharuephon Mukdasanit (2555)

จักเห็นได้ว่า คุณลักษณะงานของ ตั้ม MAMAFAKA ที่พบ ล้วนมีความสำคัญต่อความเป็นผลงานที่มีลักษณะเฉพาะของเขาทั้งสิ้น ซึ่งองค์ประกอบย่อยหลายประการที่ประกอบกันและมีความสัมพันธ์กับเนื้อหา สามารถแสดงได้ดังภาพที่ 6

ภาพที่ 6 คุณลักษณะงานของ ตั้ม MAMAFAKA



สัมพันธบททางการสื่อสารของศิลปะ การถ่ายโยงรูปแบบและเนื้อหาผลงานของ ตั้ม MAMAFAKA ทำให้ทราบว่า ตัวบทปลายทางที่เกิดขึ้นนั้น แบ่งออกได้เป็น 3 แบบ ซึ่งมีระยะห่างจากตัวบทต้นทางเรียงลำดับจากน้อยไปหามากตามลำดับ คือ ตัวบทปลายทางแบบเลียนแบบ ตัวบทปลายทางแบบขยายความ/ตัดทอน และตัวบทปลายทางแบบดัดแปลง เช่นเดียวกับกรณีตัวบทปลายทางของ ถวัลย์ ดัชนี จากการศึกษาสามารถสรุปสิ่งที่เหมือนกันและแตกต่างกันของสัมพันธบททั้ง 3 แบบ จากตัวบทปลายทางของ ตั้ม MAMAFAKA ได้ว่า

2.1 สิ่งที่เหมือนกันของสัมพันธบททั้ง 3 แบบ กล่าวคือ ตัวบทปลายทางทั้งหมดแสดงให้เห็นว่า ผู้ผลิตเคารพในตัวศิลปิน ตั้ม MAMAFAKA ทั้งนี้กรณีที่ไม่เคารพตัวบทปลายทางอาจเกิดมีได้ แต่จากกระแสทางสังคม เช่น ในกรณีการบอมบ์ Mr.Hell Yeah! Octopus ในที่นี้คือ การทำงานศิลปะทับผลงานชิ้นที่มีอยู่ของ ตั้ม MAMAFAKA เป็นเหมือนการสื่อสารตอบโต้ผ่านผลงาน ซึ่งสำหรับศิลปะแนวกราฟฟิตี้นั้น การกระทำดังกล่าวเป็นเรื่องปกติ แต่เนื่องด้วยตั้ม MAMAFAKA เสียชีวิตไปแล้ว ดังนั้น การบอมบ์ดังกล่าวจึงทำให้เกิด

กระแสด้านลบจากกลุ่มแฟนที่รักในผลงานและตัวตนของศิลปิน และได้รับคำวิพากษ์วิจารณ์ว่า ไม่เหมาะสมด้วยเหตุหลายประการ อาทิ การไม่ให้เกียรติตั้ม MAMAFKA ผู้เป็นศิลปินซึ่งไม่สามารถกลับมาสร้างสรรค์ผลงานได้อีก ตัวบทดังกล่าวเป็นผลงานชิ้นสำคัญของศิลปิน หรือการไม่ได้มีการบอกกล่าวกันก่อนกระทำการบอมบ์ และบางรายกล่าวว่า ผลงานของศิลปินที่มาบอมบ์นั้น ไม่นับเป็นศิลปะ จากนั้นจึงเกิดการรวมตัวของกลุ่มแฟน เพื่อถมดำพื้นที่ดังกล่าวเป็นการไว้อาลัย และคืนพื้นที่ให้เป็นของสาธารณะเช่นเดิมต่อไป (ART EYE VIEW, 2557) ดังนั้น การสร้างตัวบทปลายทางที่เป็นไปในทิศทางลบต่องานของตั้ม MAMAFAKA อาจมีอยู่ แต่เป็นไปอย่างเปิดเผยได้ยาก และไม่ว่าจะสัมพันธบทไปเป็นตัวบทปลายทางเช่นไร รัศมีที่ตัวบทต้นทางเคยมีจะเจือจางลง แต่เป็นไปในระดับมากน้อยเพียงไรนั้น ขึ้นอยู่กับรูปแบบที่ตัวบทปลายทางแสดงออก รวมทั้งขึ้นอยู่กับผู้รับสารว่า จะมองเห็นและพิจารณาเป็นเช่นไร

ภาพที่ 7 ด้านซ้าย คือ Mr.Hell Yeah! Octopus ของ ตั้ม MAMAFAKA ที่โดนบอมบ์โดยงานด้านขวา

ที่มา: ART EYE VIEW (2557)

ตัวบทปลายทางทั้ง 3 แบบ สามารถเลือกใช้ส่วนหนึ่งหรือทั้งหมดของคาแรกเตอร์ชิ้นเดียวกับศิลปินในการสร้างตัวบทปลายทางได้ เนื่องจากตัวบทต้นทางของศิลปินมีเก็บไว้ในรูปแบบไฟล์ ซึ่งเอื้อต่อการผลิตซ้ำให้เป็นเช่นเดิมอย่างสมบูรณ์ หรือนำไปปรับเปลี่ยน ดังนั้น จึงขึ้นอยู่กับการตัดสินใจของผู้ผลิตเป็นสำคัญ สามารถบังเกิดตัวตนของผู้ผลิตเข้ามาในพื้นที่ของตัวบท สื่อสารว่าจัดสร้างขึ้นเพื่อการพาณิชย์ได้อย่างเปิดเผย และค่อนข้างชัดเจนในการทำการสื่อสารตราสินค้า ไม่ว่าจะเป็นการสร้างตัวบทปลายทางร่วมกับผู้ผลิตอื่นหรือไม่ก็ตาม รวมทั้งมีตัวบทที่จัดสร้างขึ้นเพื่อการพาณิชย์และไม่ใช่เพื่อการพาณิชย์ จากข้อความบรรยายข้างต้น ผู้วิจัยจัดทำเป็นตารางที่ 3 สรุปประเด็นเพื่อให้ผู้อ่านทำความเข้าใจง่ายได้ขึ้น ดังนี้

ตารางที่ 3 สิ่งที่เหมือนกันของสัมพันธบททั้ง 3 แบบ จากตัวบทปลายทางของตั้ม MAMAFAKA

ลำดับ	ประเด็น	เลียนแบบ	ขยายความ/ตัดทอน	ดัดแปลง
1	การสร้างตัวบทปลายทางเป็นไปในทิศทางบวกต่องานของศิลปิน	✓	✓	✓
2	ตัวบทปลายทางมีรัศมีที่ตัวบทต้นทางเคยมีอย่างเจือจางลงและมีรัศมีใหม่มาแทนที่	✓	✓	✓
3	ตัวบทปลายทางใช้ส่วนหนึ่งหรือทั้งหมดของคาแรกเตอร์ในการสร้างตัวบทปลายทาง	✓	✓	✓
4	ตัวตนของผู้ผลิตเข้ามาในพื้นที่ของตัวบทปลายทาง	✓	✓	✓

ตารางที่ 3 สิ่งที่เหมือนกันของสัมพันธบททั้ง 3 แบบ จากตัวบทปลายทางของตั้ม MAMAFAKA *(ต่อ)*

ลำดับ	ประเด็น	เลียนแบบ	ขยายความ/ตัดทอน	ดัดแปลง
5	ตัวบทปลายทางจัดสร้างขึ้นเพื่อการพาณิชย์อย่างเปิดเผยและมีการทำการสื่อสารตราสินค้า	✓	✓	✓
6	ตัวบทปลายทางมีทั้งจัดสร้างขึ้นเพื่อการพาณิชย์และไม่ใช่เพื่อการพาณิชย์	✓	✓	✓

หมายเหตุ: ✓ หมายถึง ตัวบทปลายทางนั้นๆ ปรากฏลักษณะตามประเด็นดังกล่าว

2.2 สิ่งที่แตกต่างกันของสัมพันธบททั้ง 3 แบบ คือ ตัวบทปลายทางแบบเลียนแบบ ผู้ผลิตจะคงความเป็นตัวบทต้นทาง โดยนำเสนอรูปแบบทั้งหมด ส่วนตัวบทปลายทางแบบขยายความ/ตัดทอน และแบบดัดแปลง ผู้ผลิตจะคัดเลือก metonymy เพื่อคงไว้ซึ่งสิ่งที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวบทต้นทาง แต่จะคัดเลือกมาใช้มากหรือน้อย และผู้รับสารสามารถเชื่อมโยงไปถึงภาพรวมทั้งหมดอันเป็นตัวบทต้นทางหรือไม่นั้น แล้วแต่กรณี ซึ่งจะพบว่า บางครั้งผู้ผลิตคัดเลือกนำเสนอแต่เพียงดวงตาดวงเดียวของคาแรกเตอร์ Mr.Hell Yeah! ก็สามารถสื่อสารเชื่อมโยงได้ ตัวบทปลายทางแบบดัดแปลงบางชิ้นจะเน้นการสื่อสารไปที่ตัวคาแรกเตอร์ Mr.Hell Yeah! บางชิ้นจะเน้นไปที่ตัวตนของศิลปิน แต่ตัวบทปลายทางแบบเลียนแบบ และตัวบทปลายทางแบบขยายความ/ตัดทอนจะเน้นที่ศิลปินเป็นหลัก แม้จะสื่อสารผ่านคาแรกเตอร์ก็ตาม ตัวบทปลายทางแบบดัดแปลงที่ห่างไกลจากตัวบทต้นทางมากกระทั่งสืบย้อนกลับมายังตัวบทต้นทางได้ยากจะอยู่นอกขอบข่ายลิขสิทธิ์ ตัวบทปลายทางแบบดัดแปลง ที่ผู้ผลิตสร้างมิติให้ตัวบทมากขึ้น ทำให้มีมูลค่าที่นับเป็นจำนวนเงินสูงกว่าตัวบทปลายทางแบบอื่น ทั้งๆ ที่มีความห่าง

ไกลจากตัวบทต้นทางมากกว่า รวมทั้งตัวบทปลายทางแบบขยายความ/ตัดทอน และแบบดัดแปลงเท่านั้น ที่จะเป็นตัวบทที่มีการตัดปะทางวัฒนธรรมเพิ่มเติมได้ ซึ่งสามารถสร้างตัวบทปลายทางในรูปแบบใหม่ได้อีกอย่างไม่สิ้นสุด จากข้อความบรรยายข้างต้น ผู้วิจัยจัดทำเป็นตารางที่ 4 สรุปประเด็นเพื่อให้ผู้อ่านทำความเข้าใจง่ายได้ขึ้น ดังนี้

ตารางที่ 4 สิ่งที่แตกต่างกันของสัมพันธบททั้ง 3 แบบ จากตัวบทปลายทางของตั้ม MAMAFAKA

ลำดับ	ประเด็น	เลียนแบบ	ขยายความ/ตัดทอน	ดัดแปลง
1	ผู้ผลิตคงความเป็นตัวบทต้นทาง โดยนำเสนอรูปแบบทั้งหมด	✓	✗	✗
2	ตัวบทปลายทางเน้นการสื่อสารไปที่ศิลปิน เป็นหลัก แม้จะสื่อสารผ่านคาแรกเตอร์	✓	✓	✗
3	ตัวบทปลายทางที่สามารถอยู่นอกขอบข่ายลิขสิทธิ์	✗	✗	✓
4	ตัวบทปลายทางมีมูลค่าที่นับเป็นจำนวนเงินที่สูง แม้จะมีความห่างไกลจากตัวบทต้นทาง	✗	✗	✓
5	ตัวบทปลายทางมีการตัดปะทางวัฒนธรรมเพิ่มเติมได้และสร้างในรูปแบบใหม่ได้อีกอย่างไม่สิ้นสุด	✗	✓	✓

หมายเหตุ: ✓ หมายถึง ตัวบทปลายทางนั้นๆ ปรากฏลักษณะตามประเด็นดังกล่าว
✗ หมายถึง ตัวบทปลายทางนั้นๆ ไม่ปรากฏลักษณะตามประเด็นดังกล่าว

เมื่อพิจารณาข้อมูลที่ค้นพบ ผู้วิจัยสามารถนำมาอภิปรายในประเด็นที่น่าสนใจ ตามข้อค้นพบหลักที่ได้ทั้งสิ้น 4 ประการ โดยข้อแรกนั้น จะเป็นการฉายภาพรวมให้ผู้อ่านเข้าใจเกี่ยวกับสัมพันธบทที่เกิดขึ้น และรัศมีที่สัมพันธ์กับตัวบท ในข้อถัดมาจะเป็นการเปรียบเทียบกรณีศึกษา เพื่อให้มองเห็นทั้งข้อเหมือนและข้อแตกต่างเมื่อเกิดการผลิตซ้ำศิลปะ ข้อถัดไปเป็นการชี้ให้เห็นแต่ละปัจจัยที่มีผลต่อการผลิตซ้ำตัวบทมากน้อยแตกต่างกันไป และข้อสุดท้ายจะเป็นแนวโน้มของสัมพันธบทที่เป็นไป อันจะทำให้เข้าใจแนวทางของการสื่อสารตัวบทผ่านสัมพันธบท ในแต่ละข้อมีความน่าสนใจอันมีรายละเอียดแยกเป็นรายข้อ ดังนี้

1. การผลิตซ้ำผลงานศิลปะในยุคโพสต์โมเดิร์น: ความเกี่ยวพันกับสัมพันธบทและรัศมี (Aura)

งานวิจัยชิ้นนี้ศึกษาเพื่อทำความเข้าใจ 2 ประเด็นสำคัญ คือ การผลิตซ้ำโดยใช้สัมพันธบทในพื้นที่ศิลปะนั้นเป็นเช่นไร รวมถึงหากพิจารณาผ่านทัศนะเช่นเบนจามินเคยเสนอไว้จะมองเห็นสิ่งใดบ้าง การผลิตซ้ำผลงานศิลปะของ ถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA เป็นกระบวนการที่ทำให้วัฒนธรรมที่มีชีวิตอยู่ (lived culture) กลายเป็นวัฒนธรรมที่ได้รับการบันทึกไว้ (recorded culture) ในระดับที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

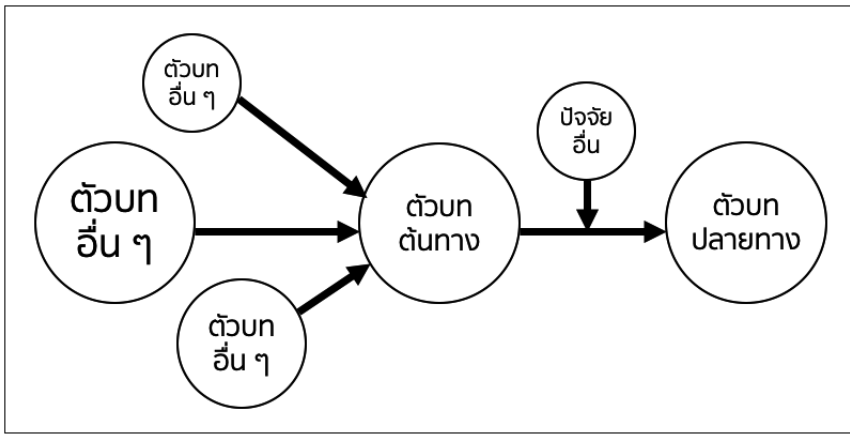
1.1 สัมพันธบทที่สร้างตัวบทปลายทาง

สัมพันธบท เป็นคุณลักษณะหนึ่งของยุคโพสต์โมเดิร์นอันครอบคลุมถึงความคิดสร้างสรรค์ว่า ถ้าเรากล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ จะนึกถึงสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่อย่างไม่เคยมีมาก่อน แต่หากพิจารณาตามแนวคิดของสัมพันธบทจะเห็นว่าไม่มีสิ่งใดที่ใหม่อย่างหมดจด เพราะทุกสิ่งล้วนสัมพันธ์กัน ดังนั้น ผลงานศิลปะที่เกิดขึ้นผ่านความคิดสร้างสรรค์ จึงเป็นได้ทั้ง “เหล้าเก่าในขวดใหม่” “เหล้าใหม่ในขวดเดิม” และ “วิธีการรินที่เปลี่ยนไป” สัมพันธบทจึงเป็นหนึ่งในสิ่งที่ช่วยขับเคลื่อนศิลปะผ่านการผลิตซ้ำผลงานศิลปะของศิลปิน จนเกิดตัวบทปลายทางทั้งในพื้นที่ของวัฒนธรรมชั้นสูงและวัฒนธรรมประชานิยม ตัวบทปลายทางที่เกิดขึ้นนั้น แบ่งออกเป็น 3 แบบ โดยมีระยะทิ้งห่างจากตัวบทต้นทางเรียงลำดับจากน้อย

ไปหามาก คือ ตัวบทปลายทางแบบเลียนแบบ ตัวบทปลายทางแบบขยายความ/ตัดทอน และตัวบทปลายทางแบบดัดแปลง ตามลำดับ

ตัวบทปลายทางที่เกิดขึ้นทุกชิ้นยังอยู่ในสถานะของศิลปะ และทำให้เราประจักษ์ว่า ไม่มีตัวบทชิ้นใดเลยที่นับเป็นต้นฉบับ (original) อย่างแท้จริง เพราะล้วนแล้วแต่เป็นสิ่งที่สัมพันธ์กับสิ่งอื่นทั้งสิ้น แม้กระทั่งตัวบทต้นทางที่เป็นของถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA เอง ศิลปินก็มิได้สร้างตัวบทขึ้นอย่างเลื่อนลอย แต่เป็นผลพวงจากการสั่งสมความรู้และประสบการณ์ ยึดโยงจากทั้งรูปแบบและเนื้อหาที่มีมาก่อนศิลปินจะสร้างสรรค์ตัวบทต้นทาง รวมทั้งพิจารณาคัดเลือกนำเสนอให้ตัวบทเป็นไปตามประสงค์อย่างไม่มีข้อจำกัด ซึ่งช่วยเผยความหลากหลาย ความเป็นอื่นในวัฒนธรรมที่มีอยู่แต่เดิมมากขึ้น ดังภาพที่ 8

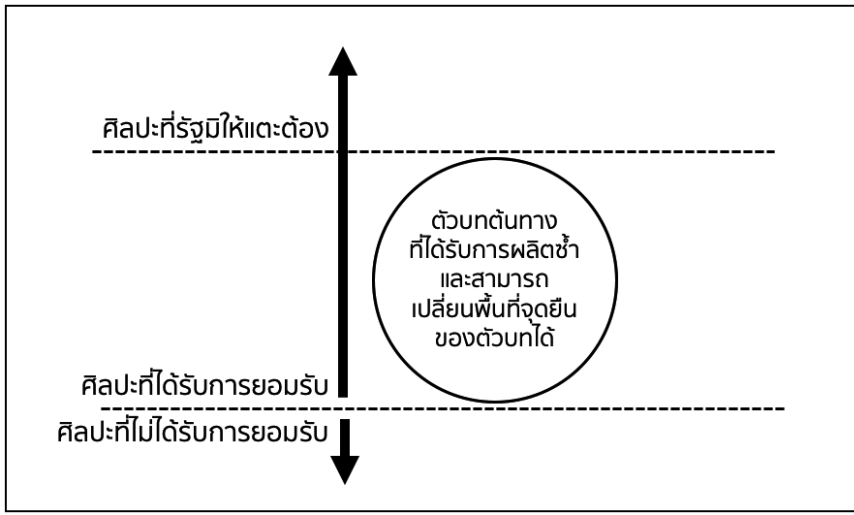
ภาพที่ 8 เส้นทางของสัมพันธบทและตัวบท



หากผู้ผลิตเข้าใจและยอมรับในสัมพันธบท จักสามารถคัดเลือกใช้ทั้งรูปแบบและเนื้อหาได้ตามต้องการ เพื่อสร้างตัวบทอย่างไม่รู้จบ มากไปกว่านั้น งานวิจัยชิ้นนี้ได้พิสูจน์ให้เห็นแล้วว่า ไม่ว่าวัฒนธรรมชั้นสูงหรือวัฒนธรรมประชานิยม สัมพันธบทผลงานศิลปะก็เป็นไปในลักษณะนี้เช่นเดียวกัน สำหรับ

การก้าวข้ามพื้นที่ของศิลปะจะพบว่า กรณีศึกษาของ ถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA ที่อยู่ในระดับซึ่งได้รับการยอมรับ แต่ไม่อยู่ในพื้นที่ที่ได้รับการสงวนไว้อย่างเข้มงวดนั้น แตกต่างจากกรณีของศิลปะที่เป็นของรัฐหรืออยู่ในฐานะขึ้นหิ้งอย่างแตะต้องมิได้ เช่น โขน พระพุทธรูป หรือเป็นที่รู้จักไม่มากนักของผู้คนในและนอกวงการ ที่แม้จะมีการผลิตซ้ำ แต่ไม่สามารถสื่อสารได้อย่างหลากหลายและยากที่จะทดลองก้าวข้ามเส้นแบ่งของศิลปะชั้นสูงและศิลปะประชานิยม เป็นไปดังภาพที่ 9

ภาพที่ 9 ตัวบทต้นทางที่ได้รับการผลิตซ้ำ



1.2 รัศมีของตัวบทปลายทางที่แปรเปลี่ยนไป

ตัวบทต้นทางสัมพันธบทไปเป็นตัวบทปลายทางที่เป็นการผลิตซ้ำในแง่บวก โดยในบางครั้งผู้ผลิตได้ก้าวข้ามพ้นร่มเงาของศิลปิน ด้วยการปรับเปลี่ยนรูปแบบและเนื้อหาในการสื่อสาร อันส่งผลให้ตัวตนของศิลปินลดลง รัศมี (aura) ที่ตัวบทต้นทางเคยมีเจือจางลง เป็นไปดังเช่น วอลเตอร์ เบนจามิน เคยระบุไว้ (กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2553: 286-287) ถึงประชาธิปไตย

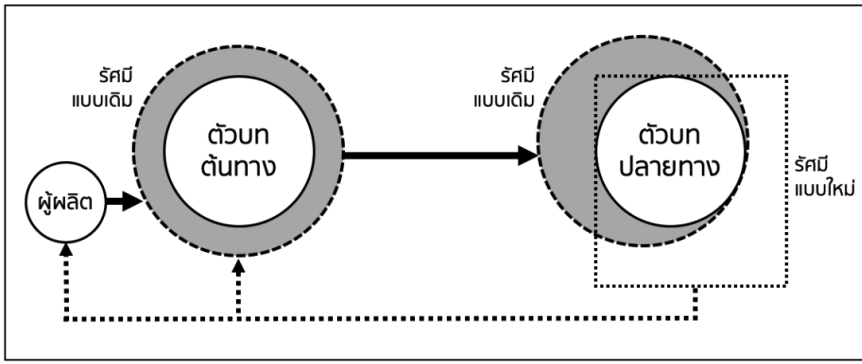
ทางวัฒนธรรม (cultural democracy) ที่ต้องแลกด้วยการลดทอนรัศมี ซึ่งตัวบทต้นทางมีอยู่ และสอดคล้องกับทัศนะของเฟรดริก เจมีสัน (Fredric Jameson อ้างถึงใน ไชยรัตน์ เจริญศิลป์โอฬาร, 2560: 175) ที่ระบุว่า แม้แต่การผลิตศิลปะก็มีลักษณะไม่แตกต่างไปจากการผลิตสินค้า

อย่างไรก็ดี ไม่ว่าจะเป็นกรณีของศิลปะชั้นสูงหรือศิลปะประชานิยม ผู้รับสารยังคงเคารพในตัวบทต้นฉบับมากกว่าตัวบทปลายทาง แม้ตัวบทปลายทางจะผลิตซ้ำโดยผู้ถือครองลิขสิทธิ์อย่างถูกต้อง แต่ก็เป็นสิ่งทำเทียมตัวบทต้นทางที่มีความเป็นต้นฉบับ และยิ่งเห็นตัวบทปลายทางในเชิงปริมาณมากเท่าใด จักยิ่งมองเห็นการมีอยู่โดยทั่วไปของตัวบทปลายทางที่ผลิตซ้ำมากเท่านั้น ตัวบทต้นทางจึงมีรัศมีเช่นเดิม พร้อมสำทับคุณค่าที่ทวีคูณยิ่งขึ้นด้วยตามทัศนะของผู้รับสารส่วนหนึ่ง

รัศมีเป็นปัจจัยที่มีความสำคัญ เพราะสัมพันธ์ต่อความศักดิ์สิทธิ์ คุณค่า และความหมายของตัวบท เป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความชอบธรรมต่อตัวบทปลายทางในฐานะผลงานศิลปะ ที่มีความหมายและมีคุณค่า อันสัมพันธ์กับมูลค่าด้วย แม้จะมีรูปแบบและ/หรือเนื้อหาที่แปรไปจากเดิม ดังนั้น ผู้ผลิตจึงจัดการการสื่อสาร เพื่อรักษาสถานะ และสร้างรัศมีแบบใหม่ให้กับตัวบทปลายทาง เช่น การจัดสรรให้ตัวบทปลายทางมีใบรับรองระบุว่า ผลงานชิ้นดังกล่าวคือภาพอะไร เป็นของศิลปินคนไหน เป็นภาพลำดับที่เท่าไร พร้อมมีลายเซ็นของศิลปินและ/หรือผู้ผลิต รวมทั้งตราประทับผ่านสถาบันที่เกี่ยวพันกับศิลปิน ซึ่งในที่นี้คือ พิพิธภัณฑ์บ้านดำ กับ Mamafaka Gallery อันเป็นการเน้นย้ำสำทับหลายชั้น เพื่อแสดงความเป็นผลงานศิลปะของศิลปิน ซึ่งพบความพิเศษในการเลือกใช้ ดังตัวอย่างการที่ผู้ผลิตใช้การลงลายมือชื่อบนผลงานทีละชิ้น เพิ่มเติมจากการมีลายเซ็นของศิลปินที่จัดพิมพ์ลงบนตัวบทด้วยกรรมวิธีการผลิต เป็นการยืนยันความเป็นของแท้โดยผู้ถือครองลิขสิทธิ์ การพิจารณาใช้สีทองในการเสริมคุณค่าให้กับลายเซ็นของผู้ผลิต การใช้ตราประทับ การระบุลำดับตัวเลขของตัวบทว่าอยู่ในลำดับที่เท่าไรจากจำนวนการผลิตที่มีจำกัด การระบุเลขพิเศษ การเลียนแบบการออกแบบของศิลปิน เป็นอาทิ จึงเห็นได้ว่า จากรัศมีของตัวบทต้นทางที่จางหายไปนั้น ผู้ผลิตได้

รังสรรค์ตัวบ่งชี้สู่การมีมาตรฐานของตัวบทปลายทางที่นำมาซึ่งรัศมีใหม่ได้เช่นกัน ผ่านการพยายามทำให้เกิดความแท้ลวง (pseudo-authenticity) ที่เกิดขึ้นมาจากการประกอบสร้าง ซึ่งทำให้ตัวบทปลายทางก่อเกิดทุนสัญลักษณ์ขึ้น อันมีความสัมพันธ์กับผลประโยชน์ของเจ้าของลิขสิทธิ์ปัจจุบันเป็นเหตุผลเบื้องหลังประการหนึ่งด้วย และรัศมีที่เกิดมีกับตัวบทปลายทางนี้เอง ก็ได้ย้อนกลับไปสำทับความแข็งแกร่งของรัศมีที่ตัวบทต้นทางมี รวมทั้งอาจเสริมย้ำความศักดิ์สิทธิ์และ/หรือความหมายอื่นให้กับศิลปินด้วย เช่น ภาพลักษณ์หรือตัวตนแบบใหม่ ดังภาพที่ 10

ภาพที่ 10 ตัวบทกับรัศมีแบบเดิมและรัศมีแบบใหม่



การคำนวณจำนวนจึงเป็นประเด็นสำคัญในการผลิต ทำให้สินค้ามีจำนวนจำกัด ทำให้หายากจะกระทั่งเป็นที่ต้องการครอบครอง ซึ่งมีผลผูกพันกับราคาที่จะสูงขึ้นไปตามความหายากนั้น และสัมพันธ์กับรัศมีแบบใหม่ที่จะฉายออกมาจากตัวบทด้วย จึงเห็นได้ว่า ลักษณะความเป็นประชาธิปไตยทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นในระดับหนึ่งเท่านั้น ด้วยจำนวนตัวบทปลายทางที่ไม่ได้มากจนกระทั่งผู้รับสารสามารถครอบครองกันได้อย่างถ้วนทั่ว และมีระดับราคาที่ใช่ว่าทุกคนจะจับต้องได้อย่างอิสระ การเข้าถึงจึงยังคงมีจำกัด

นอกจากนี้ ตัวบทยังทำหน้าที่ในการสื่อสารที่แปรเปลี่ยนไปจากเดิมภายใต้การจัดสร้างเพื่อการพาณิชย์ แต่มีการสื่อสารอื่นร่วมด้วยเสมอ เช่น การ

ทำหน้าที่เป็นตัวบทเพื่อการเสริมย้ำความคงอยู่ร่วมสมัยของผลงานของศิลปิน การกระทำเพื่อการขับเคลื่อน ช่วยเหลือสังคม การเรียกร้องในประเด็นต่างๆ การสื่อสารเพื่อให้เกิดสุนทรียะแก่ผู้รับสาร ซึ่งไม่ว่าตัวบทปลายทางจะทำหน้าที่ใด ผลลัพธ์ก็คือ การช่วยให้ศิลปะเกิดการคงอยู่ และเกิดการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งสามารถเข้าถึงผู้คนได้ในวงกว้างมากขึ้น ส่งต่อไปยังกลุ่มคนรุ่นถัดไปได้ง่ายขึ้น

2. การเปรียบเทียบสัมพันธบทระหว่างผลงานศิลปะชั้นสูงและศิลปะประชานิยมที่ผ่านกระบวนการการผลิตซ้ำ

การผลิตซ้ำแสดงให้เห็นว่า ศิลปะชั้นสูงและศิลปะประชานิยมเกิดการถ่ายเทระหว่างพื้นที่ซึ่งกันและกัน ปรากฏทั้งความเหมือนและความแตกต่างของศิลปะที่เป็นกรณีศึกษาตัวแทนจากทั้งสองพื้นที่ ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

2.1 การเปรียบเทียบความเหมือนของสัมพันธบทระหว่างผลงานศิลปะชั้นสูงและศิลปะประชานิยมที่ผ่านกระบวนการการผลิตซ้ำ มีรายละเอียดดังตารางที่ 5

ตารางที่ 5 ความเหมือนของสัมพันธบทระหว่างผลงานศิลปะชั้นสูงและศิลปะประชานิยมที่ผ่านกระบวนการการผลิตซ้ำ

ลำดับ	ถวัลย์ ดัชนี	ตั้ม MAMAFAKA
1	ผู้ผลิตมีความเคารพในตัวตนและ/หรือผลงานของศิลปิน	
2	ตัวบทปลายทางมีทั้งการนำเสนอตามตัวบทต้นทางทั้งหมดและแบบ Metonymy	
3	ตัวบทปลายทางอยู่ภายใต้ลิขสิทธิ์ เว้นแต่ตัวบทปลายทางแบบดัดแปลงบางชิ้น	
4	ตัวบทปลายทางมีการต่อสู้และต่อรอง	
5	ตัวบทปลายทางอยู่ทั้งในพื้นที่ของวัฒนธรรมชั้นสูงและวัฒนธรรมประชานิยม	

(1) ผู้ผลิตมีความเคารพในตัวตนและ/หรือผลงานของศิลปิน

ตัวบทปลายทางที่เกิดนั้น มาจากผู้ผลิตที่มีความเคารพในตัวตนของศิลปิน จึงมีลักษณะการสื่อสารที่ไม่ล่วงเกินตัวบทต้นทาง เนื่องจากผลงานของทั้ง ถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA เป็นผลงานที่มีความเฉพาะตัวสูง ผู้คนให้การยอมรับว่า เป็นศิลปะที่มีระดับ ซึ่งในบริบทของไทยผู้ผลิตมักเคารพในผลงานและตัวตนของศิลปินที่ได้รับการยอมรับจากผู้คนในแวดวง เพราะการแสดงออกแบบต่อต้าน หรือการสื่อสารเกี่ยวกับผลงานและ/หรือตัวตนของศิลปินในทางลบนั้น สุ่มเสี่ยงต่อการปะทะจากผู้รับสาร ทั้งที่เป็นกลุ่มแฟนของศิลปินและสาธารณชน ดังนั้น จึงมีเพียงตัวบทปลายทางแบบขยายความ/ตัดทอน และแบบดัดแปลงเท่านั้น ที่จะสามารถยืดห่างจากตัวบทต้นทาง และก้าวข้ามบริบทของวัฒนธรรมไทยอันเป็นเงื่อนไข

(2) ตัวบทปลายทางมีทั้งการนำเสนอตามตัวบทต้นทางทั้งหมด และแบบ Metonymy

ตัวบทปลายทางแบบเลียนแบบ ผู้ผลิตจะคงตามตัวบทต้นทาง โดยนำเสนอรูปแบบทั้งหมด เพราะต้องการสื่อสารยึดโยงระหว่างตัวบทไว้อย่างแนบแน่น เป็นตัวบทที่ผู้ผลิตยังคงพิจารณาผลิตซ้ำ เพื่อรักษาพื้นที่ของตัวบทต้นทางไว้ด้วยการจำลองตัวบทปลายทางที่เหมือนกันนี้ในการยึดกุมพื้นที่ดังกล่าว ส่วนตัวบทปลายทางแบบขยายความ/ตัดทอน และแบบดัดแปลง ผู้ผลิตจะคัดเลือก metonymy ของตัวบทต้นทางมาสื่อสาร อันเป็นการพิจารณาเลือกใช้ส่วนหนึ่งของสัญญะ เพื่อแทนส่วนรวมผลงานของศิลปินทั้งหมด โดยคงไว้ซึ่งสิ่งที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวบทต้นทาง ทำให้ผู้ผลิตสามารถขยายรูปแบบและเนื้อหาการสื่อสารได้กว้างขวางขึ้นกว่าเดิม รวมทั้งปรับตัวบทให้มีความเข้ากับกาลสมัยได้

(3) ตัวบทปลายทางอยู่ภายใต้ลิขสิทธิ์ เว้นแต่ตัวบทปลายทางแบบดัดแปลงบางชิ้น

การผลิตซ้ำตัวบทที่เกิดขึ้น ซึ่งประสงค์ยึดโยงกับตัวบทต้นทางนั้น ก้าวไม่พ้นขอบเขตแห่งลิขสิทธิ์ เว้นแต่ตัวบทปลายทางแบบดัดแปลงบางชิ้น ที่มีความห่างไกลจากตัวบทต้นทางมากจนกระทั่งสืบย้อนกลับมายังตัวบทต้นทางได้ยาก

ซึ่งนับเป็นทั้งข้อดีและข้อเสีย กล่าวคือ ผู้ผลิตจักได้เผยตัวตนของตัวเองมากขึ้นในการขยายและพัฒนาต่อยอดผลงานศิลปินก็จริง แต่ผู้ผลิตพึงระลึกว่า หากตัวบทที่ผลิตซ้ำนั้นห่างไกลจากตัวบทต้นทางมาก รัศมีเช่นที่ผลงานศิลปะของศิลปินเคยมี หรือทุนสัญลักษณ์ (symbolic capital) ของศิลปินที่แผ่ปกคลุมตัวบทอยู่นั้น ก็จะจางหายไปเช่นกัน ซึ่งอาจสัมพันธ์กับการถอดความหมายของผู้รับสารบางราย

(4) ตัวบทปลายทางมีการต่อสู้และต่อรอง

หลายต่อหลายครั้ง การสื่อสารกอปรกับตัวบทปลายทาง ทำให้เห็นนัยของการสื่อสารที่มีลักษณะของการต่อสู้ ต่อรองกับบางประเด็น ในสัดส่วนที่มากน้อยแตกต่างกันไป เพราะผู้ผลิตได้สัมพันธบทมาจากสิ่งซึ่งพบเจอในปัจจุบันร่วมด้วย เช่น สถานการณ์ วัฒนธรรม หรือกระแสนิยมต่างๆ และในบางครั้งยังพบการต่อรองตัวตนของผู้ผลิตที่มีต่อศิลปินด้วย

(5) ตัวบทปลายทางอยู่ทั้งในพื้นที่ของวัฒนธรรมชั้นสูงและวัฒนธรรมประชานิยม

สำหรับในส่วนที่ตัวบทปลายทางของผลงานของทั้งสองศิลปินซึ่งแปรไปสู่ศิลปะแบบประชานิยม ยังคงรักษาเงื่อนไขบางประการที่เป็นมาตรฐานในการบ่งชี้ว่า ตัวบทปลายทางมีความเกี่ยวพันกับศิลปิน เป็นผลงานของศิลปิน และมีคุณค่าเหนือกว่าสินค้าที่เป็นวัฒนธรรมประชานิยม ซึ่งเผยแพร่อยู่โดยทั่วไป โดยผลงานที่สัมพันธบทมาจากผลงานศิลปะของ ถวัลย์ ดัชนี นั้น จะแสดงให้เห็นถึงศิลปะแบบประชานิยมที่มีการสื่อสารยกระดับให้มีลักษณะพิเศษเหนือกว่าวัฒนธรรมประชานิยมโดยทั่วไป โดยเป็นผลงานที่ควรค่าแก่การสะสมและเคารพยกย่อง ส่วนผลงานของศิลปินทั้งสองในส่วนที่สัมพันธบทไปเป็นตัวบทปลายทาง ซึ่งเป็นวัฒนธรรมชั้นสูง ก็เนื่องเพราะผู้ผลิตอาศัยทักษะและความชำนาญของตัวเองในการสร้างสรรค์ตัวบทปลายทางเพียงชิ้นเดียว แสดงถึงการเทิดทูน การนำเสนอในลักษณะของผลงานศิลปะที่ควรค่าแก่การซึมซับกำซาบสุนทรียะที่ผู้ผลิตพยายามสื่อสาร

2.2 การเปรียบเทียบความแตกต่างของสัมพันธบทระหว่างผลงานศิลปะชั้นสูงและศิลปะประชานิยมที่ผ่านกระบวนการการผลิตซ้ำ มีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 6 ความแตกต่างของการสัมพันธบทระหว่างผลงานศิลปะชั้นสูงและศิลปะประชานิยมที่ผ่านกระบวนการการผลิตซ้ำ

ลำดับ	ถวัลย์ ดัชนี	ตั้ม MAMAFAKA
1	ตัวบทปลายทางมีรูปแบบและเนื้อหาในการถ่ายโยงที่มีความเคร่งครัด และเลียนแบบได้ยาก	ตัวบทปลายทางมีรูปแบบและเนื้อหาในการถ่ายโยงที่ไม่มีความเคร่งครัด และเลียนแบบได้ง่าย
2	ตัวบทปลายทางแบบเลียนแบบมีมูลค่าสูง	ตัวบทปลายทางแบบดัดแปลงมีมูลค่าสูง
3	ตัวบทปลายทางห่างไกลจากตัวบทต้นทางมากเท่าไร ยิ่งส่งผลให้ตัวตนของศิลปินลดลงมากเท่านั้น	ตัวบทปลายทางรักษาความเป็นตัวตนของศิลปินได้ดี
4	ตัวบทปลายทางใช้การสื่อสารเพื่อการพาณิชย์เป็นประเด็นรอง	ตัวบทปลายทางใช้การสื่อสารเพื่อการพาณิชย์อย่างเปิดเผย
5	ตัวบทปลายทางเป็นตัวบทแบบปิด	ตัวบทปลายทางเป็นตัวบทแบบเปิด

(1) ตัวบทปลายทางของ ถวัลย์ ดัชนี มีรูปแบบและเนื้อหาในการถ่ายโยงที่มีความเคร่งครัด และเลียนแบบได้ยาก ส่วนตัวบทปลายทางของ ตั้ม MAMAFAKA มีรูปแบบและเนื้อหาในการถ่ายโยงที่ไม่มีความเคร่งครัด และเลียนแบบได้ง่าย

ตัวบทปลายทางของ ถวัลย์ ดัชนี จะมีความเคร่งครัดในการถ่ายโยงรูปแบบและเนื้อหาอยู่มาก เพราะมีรูปแบบการนำเสนอที่มีความละเอียด สื่อสารลักษณะเฉพาะผ่านฝีมือและฝีแปรง จึงทำให้เลียนแบบได้ยาก เมื่อแปรเปลี่ยนวัสดุและวิธีการในการนำเสนอ จึงนับเป็นข้อจำกัดประการสำคัญที่ทำให้สามารถแยกตัวบทต้นทางออกจากตัวบทปลายทางได้ง่าย

ส่วนผลงานของ ตั้ม MAMAFAKA แม้จะวาดด้วยมือเช่นกัน แต่มีรูปแบบที่ไม่ซับซ้อน และบางชิ้นงานได้รับการบันทึกไว้ในรูปแบบไฟล์ ดังนั้น การถ่ายโยงรูปแบบและเนื้อหาบางชิ้น ผู้ผลิตจึงสามารถนำเสนอได้เหมือนกับต้นฉบับอย่างสมบูรณ์และง่ายดาย ยิ่งไปกว่านั้น ผู้รับสารยังคุ้นชินในการนำเสนอผ่านรูปแบบที่ออกแบบผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์เพื่อเป็นต้นแบบ ก่อนจะนำมาผลิตเป็นตัวบทปลายทางด้วย

(2) ตัวบทปลายทางแบบเลียนแบบของ ถวัลย์ ดัชนี มีมูลค่าสูง ส่วนตัวบทปลายทางแบบดัดแปลงของ ตั้ม MAMAFAKA มีมูลค่าสูง

สำหรับตัวบทปลายทางแบบเลียนแบบผลงานของ ถวัลย์ ดัชนี ผู้รับสารจักให้คุณค่าและยินดีมอบมูลค่าที่สูงให้มากกว่าตัวบทแบบอื่น เนื่องเพราะรูปอันปรากฏมีความเหมือนตัวบทต้นทางอันเป็นต้นฉบับแทบทุกกระเบียดนิ้ว และผู้คนยังคงจดจำผลงานศิลปะของ ถวัลย์ ดัชนี ในฐานะภาพวาด

ส่วนตัวบทปลายทางผลงานของ ตั้ม MAMAFAKA ที่มีความห่างไกลจากตัวบทต้นทางมาก แต่ยังคงสืบย้อนได้ว่า ถ่ายโยงมาจากผลงานของเขา มีโอกาสที่จะมีมูลค่าสูงกว่าตัวบทต้นทางได้ ส่วนหนึ่งผู้วิจัยวิเคราะห์ว่า เพราะตัวบทต้นทางที่สร้างและจัดเก็บไว้ในรูปแบบไฟล์ สามารถทำซ้ำได้ง่าย หรือนำมาเป็นเค้าโครงต้นแบบได้ง่าย มูลค่าดั้งเดิมจึงมีในระดับหนึ่ง เมื่อผู้ผลิตออกแบบพัฒนาเพิ่มเติมจากตัวบทต้นทางที่เป็นไฟล์ภาพสองมิติ ผนวกกับตราสินค้าอื่นอันเป็นที่รู้จักในวงกว้าง หรือผ่านวัสดุอุปกรณ์ที่มีมูลค่าสูง หรือจัดทำขึ้นเพียงชิ้นเดียว จึงเสริมมูลค่าให้กับตัวบทปลายทาง ยิ่งไปกว่านั้น แต่เดิมศิลปินก็ผลิตสื่อที่หลากหลาย ฉะนั้น การจะแปรไปเป็นสื่อใหม่ๆ จึงเป็นปัจจัยสำคัญที่เพิ่มมูลค่าให้กับตัวบทได้

ด้วยเหตุผลหลายประการ ทั้งจากการวางแนวทางการสื่อสารของผู้ผลิต การให้การยอมรับโดยผู้รับสาร กระแสสังคมในขณะนั้น การร่วมมือกันกับตราสินค้าต่างๆ ผลิตร่วมกัน ผนวกกับชื่อเสียงของศิลปินที่สั่งสมมา จึงเป็นเหตุให้เกิดมูลค่าของตัวบทที่แตกต่างกัน

(3) ตัวบทปลายทางของ ถวัลย์ ดัชนี ห่างไกลจากตัวบทต้นทางมากเท่าไร ยิ่งส่งผลให้ตัวตนของศิลปินลดลงมากเท่านั้น ส่วนตัวบทปลายทางของ ตั้ม MAMAFAKA รักษาความเป็นตัวตนของศิลปินได้ดี

ตัวบทปลายทางของ ถวัลย์ ดัชนี ยิ่งห่างไกลจากตัวบทต้นทางมากเท่าไร ตัวตนของศิลปินจะยิ่งลดลงมากเท่านั้น เนื่องเพราะส่วนที่สำแดงเลียนแบบอย่างผลงานอันเป็นตัวบทต้นทางมีสัดส่วนน้อย รูปแบบผลงานของศิลปินที่มีผู้นำมาสัมพันธบทนั้นมีหลายชิ้นมาก และแต่ละชิ้นมีรายละเอียดที่แตกต่างกัน การถ่ายโยงจากตัวบทต้นทางมายังตัวบทปลายทางเพียงส่วนหนึ่งส่วนใด จึงไม่เพียงพอต่อการรับรู้ของผู้รับสาร ที่คุ้นชินกับผลงานที่แสดงออกถึงภาพรวมอย่างเป็นชิ้นเป็นอัน จึงเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ผู้รับสารอาจเชื่อมโยงกับผลงานอันเป็นตัวบทต้นทางและตัวตนของศิลปินได้ไม่มั่นคงนัก

ในทางตรงกันข้าม ตัวบทปลายทางของ ตั้ม MAMAFAKA ยังคงรักษาความเป็นตัวตนของศิลปินในชิ้นงานได้มากกว่า เพราะมีความผนึกแน่นของตัวศิลปินและคาแรกเตอร์หนึ่งเดียวที่มีความชัดเจน ส่วนย่อยที่สุดของคาแรกเตอร์ คือ ดวงตาของ Mr.Hell Yeah! ได้ยึดพื้นที่ในห้วงความทรงจำของผู้รับสาร ทำให้เห็นว่า การที่ตัวบทต้นทางสื่อสารผ่านองค์ประกอบน้อยชิ้น โดยตัวบทปลายทางไม่สามารถลดทอนองค์ประกอบ หรือแปรเปลี่ยนได้มากนัก เป็นปัจจัยในการจำกัด และรักษาพื้นที่ของศิลปินได้อย่างมั่นคง

(4) ตัวบทปลายทางของ ถวัลย์ ดัชนี ใช้การสื่อสารเพื่อการพาณิชย์เป็นประเด็นรอง ส่วนตัวบทปลายทางของ ตั้ม MAMAFAKA ใช้การสื่อสารเพื่อการพาณิชย์อย่างเปิดเผย

ตัวบทปลายทางที่เกิดขึ้นมีทั้งที่เป็นตัวบทที่จัดสร้างขึ้นเพื่อการพาณิชย์และไม่ใช่เพื่อการพาณิชย์ โดยตัวบทปลายทางผลงานศิลปะของ ถวัลย์ ดัชนี นั้น ผู้ผลิตไม่ใช้การสื่อสารเพื่อการพาณิชย์อย่างเปิดเผย แต่ในกรณีของ ตั้ม MAMAFAKA เลือกกระทำการสื่อสารอย่างเปิดเผย เนื่องเพราะการวางตำแหน่งของตัวตนของศิลปิน และตัวตนของผู้ผลิตซึ่งถือครองลิขสิทธิ์ กล่าวคือ ถวัลย์ ดัชนี เป็นผู้ทำงานศิลปะเพื่อศิลปะชัดเจนมากกว่าเพื่อการค้า ยิ่งไปกว่านั้น การ

สื่อสารที่ผ่านมาและจุดยืนของผู้ผลิตก็เป็นไปในทิศทางของการทำเพื่อสาธารณะ ไม่แสวงหาผลกำไรเป็นหลัก ส่วน ตั้ม MAMAFAKA แม้เขาจะทำงานศิลปะเพื่อศิลปะ แต่ก็มีความชัดเจนในการทำงานพาณิชย์ศิลป์ มีการร่วมงานกับตราสินค้ามากมายที่เด่นชัดควบคู่ไปด้วย ส่วนผู้ผลิตที่ผลิตซ้ำผลงานของเขาในส่วนที่ทำเพื่อการพาณิชย์นั้น ได้สื่อสารอย่างตรงไปตรงมาว่า ตัวบทผลิตขึ้นมาเพื่อการจัดจำหน่าย

ทั้งนี้ ผู้ผลิตต้องพิจารณาความคาดหวังของผู้รับสารร่วมด้วย เพราะการสื่อสารว่า ตัวบทปลายทางนั้นผลิตขึ้นเพื่อการพาณิชย์อย่างเปิดเผยหรือไม่ สัมพันธ์กับการให้การยอมรับในตัวบทของผู้รับสาร ยิ่งไปกว่านั้น ตัวบทปลายทางของทั้ง 2 กรณี ยังใช้การสื่อสารตราสินค้า และการสื่อสารการตลาดมามีส่วนช่วยเสมอ เพียงแต่เป็นไปในลักษณะที่แตกต่างกัน

(5) ตัวบทปลายทางของ ถวัลย์ ดัชนี เป็นตัวบทแบบปิด ส่วนตัวบทปลายทางของ ตั้ม MAMAFAKA เป็นตัวบทแบบเปิด

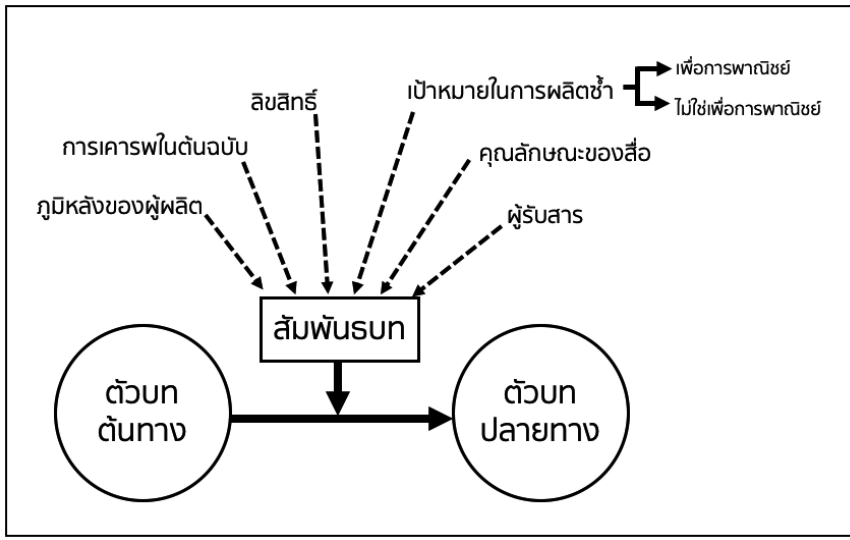
แม้ทั้ง 2 กรณี จะเน้นสื่อสารกับผู้รับสารที่มีความเฉพาะกลุ่ม ซึ่งมีความสนใจในศิลปะ และ/หรือตัวตนของศิลปิน แต่สำหรับตัวบทปลายทางกรณีของถวัลย์ ดัชนี นั้น อยู่ในรูปแบบของตัวบทที่ค่อนข้างเน้นหนักไปทางแบบปิด ผู้ผลิตสื่อสารเพื่อตีกรอบของความหมายอย่างรัดกุมในหลายต่อหลายครั้ง เพื่อให้ตัวบทยังคงสืบทอดสารตามที่ศิลปินระบุไว้ แม้ตัวบทปลายทางจะกระทำหน้าที่สื่อสารในประเด็นอื่นร่วมด้วย นั่นเพราะความเคารพและการรักษาความศักดิ์สิทธิ์ในตัวบทต้นทาง ซึ่งส่งผลต่อการมีพื้นที่ของผลงานให้มีความมั่นคง และเป็นการเน้นย้ำในขอบเขตผลงานที่มีความเกี่ยวพันกับศิลปิน แตกต่างกับที่ อุมเบอร์โต เอโค (Umberto Eco) (อ้างถึงใน คอบลีย์, 1997/2558: 156) ระบุว่า “งานแบบเปิดคือตัวบทที่มุ่งไปที่ผู้อ่านเฉพาะกลุ่ม” รวมทั้งการจำกัดให้ตัวบทอยู่ในแบบที่ผู้ผลิตต้องการ อันมีความแนบชิดกับตัวบทต้นทางมากนั้น จะช่วยคงสถานะเดิมของผลงานศิลปะ และอ้างอิงกับตัวบทต้นทางได้มาก ซึ่งเป็นผลให้ความผนึกแนบแน่นระหว่างตัวบทต้นทางและปลายทางมีมาก คุณค่า และความหมายก็มีโอกาสถ่ายโยงติดตามมายังตัวบทปลายทางเช่นกัน โดยสิ่งเหล่านี้สัมพันธ์กับมูลค่าของตัวบทปลายทาง

ส่วนตัวบทปลายทางกรณีของ ตั้ม MAMAFAKA สอดคล้องกับที่ อุมเบอร์โต เอโค ระบุข้างต้น กล่าวคือ ตัวบทเน้นหนักไปทางแบบเปิด ซึ่งเปิดกว้างต่อการอ่านตัวบทมากกว่า เพราะความอิสระต่อการถอดความของตัวบทที่มีมาตั้งแต่ตัวบทต้นทาง และผู้ผลิตมิได้มีเหตุผลที่ต้องจำกัดการอ่านตัวบทของผู้รับสาร นั่นเพราะผู้ผลิตมีความยืดหยุ่นในการผลิตสื่อที่หลากหลายมากกว่า และการถอดความของผู้รับสารที่ต่างไปจากที่ผู้ผลิตวางไว้ ก็มิได้เป็นผลต่อมูลค่าของตัวบทปลายทางอย่างมีนัยสำคัญ

3. ปัจจัยที่มีผลต่อการผลิตซ้ำผลงานศิลปะ

การผลิตซ้ำตัวบทศิลปะที่ได้รับการยอมรับและเป็นที่จดจำของผู้คนนั้นมิได้เกิดขึ้นอย่างไร้เงื่อนไข จากการศึกษาค้นพบว่า มีปัจจัยที่เข้ามาเกี่ยวพันกับการผลิตซ้ำหลากหลาย และมีรายละเอียดดังภาพที่ 11

ภาพที่ 11 ปัจจัยที่มีผลต่อการผลิตซ้ำผลงานศิลปะ



3.1 ภูมิหลังของผู้ผลิต

ผู้ผลิตแต่ละรายมีภูมิหลังแตกต่างกัน มีจุดยืนของผู้ผลิต วิธีคิดในการผลิตซ้ำ รวมทั้งมีทัศนะต่อผู้รับสารที่คาดหวังต่อการสร้างตัวบทปลายทางที่แตกต่างกัน ส่งผลต่อวิธีการสื่อสารตัวบทปลายทางโดยไม่จำกัดการแสดงออกที่ตายตัวที่แตกต่างกัน แต่ยังอยู่ภายใต้การพิจารณาจากองค์ประกอบของคุณลักษณะงานของศิลปิน และมีความเคารพในตัวตนของศิลปินและ/หรือผลงานของศิลปิน

ผู้ผลิตตัวบทปลายทางของ ถวัลย์ ดัชนี จะเน้นการคงสถานะภาพวาด รักษาความศักดิ์สิทธิ์ของตัวบท และไม่ป่าวประกาศว่า เป็นการผลิตซ้ำเพื่อการพาณิชย์อย่างโจ่งแจ้ง รวมทั้งลักษณะนิสัยส่วนตัวของผู้ผลิตที่จะเน้นการกระทำที่เสียสละเพื่อส่วนรวมเป็นหลัก และใช้ศิลปะเป็นสะพานในการช่วยเหลือผู้อื่นเสมอ ส่วนผู้ผลิตตัวบทปลายทางของ ตั้ม MAMAFAKA นั้น พิจารณาแนวทางการผลิตตามกรอบเดิมของศิลปินเป็นสำคัญ มีการมองในเรื่องการสื่อสารตราสินค้าร่วมด้วยอย่างชัดเจน จึงมีความยืดหยุ่นในการแปรไปเป็นสื่ออื่นสูง แต่ยังคงไว้ซึ่งแก่นหลักของผลงานของศิลปินในการนำเสนอ

ทั้งนี้ ความแตกต่างดังกล่าว มีความเชื่อมโยงกับเบื้องหลังวิธีการคิดของผู้รับสารประกอบร่วมด้วย เพราะท้ายที่สุดผู้รับสารนั้นยังคงอยู่ภายใต้โครงสร้างของการผลิตที่มีมาตรฐานอันกำหนดมาจากส่วนกลาง จึงทำให้ผู้รับสารส่วนหนึ่งมีวิธีการพิจารณางานศิลปะเป็นเช่นนั้น จากนั้นผู้ผลิตเองก็สำทับสิ่งดังกล่าวร่วมด้วย ซึ่งเราไม่สามารถคาดการณ์ได้ว่า ตัวบทปลายทางของวัฒนธรรมประเภทใดจะยืดขยายถ่างห่างออกจากตัวบทต้นทางไปได้มากกว่ากันกันแน่ เพราะการผลิตซ้ำนั้นต้องอาศัยความรู้ วิสัยทัศน์ กำลังในการผลิตของผู้ผลิตที่ถือครองผลงานศิลปะอันเป็นตัวแปรสำคัญเช่นกัน มากไปกว่านั้น ยังหมายรวมถึงการสื่อสารตราสินค้าจากตัวตนของศิลปินที่ผนึกเข้ามามีส่วนในตัวบทปลายทางด้วย

3.2 การเคารพในต้นฉบับ

ตัวบทปลายทางแสดงให้เห็นแล้วว่า ผู้ผลิตทั้งที่ถือครองลิขสิทธิ์และผู้ผลิตอื่นที่มิได้ถือครองลิขสิทธิ์ ได้ดำเนินรอยตามกรอบที่ศิลปินได้วางเอาไว้

ส่วนหนึ่งเพราะมีเงื่อนไขสัญญาเรื่องการครอบครองลิขสิทธิ์ รวมทั้งความเคารพในตัวตนและผลงานของศิลปินนั่นเอง จากทั้ง 2 กรณี มีตัวบทปลายทางที่ผู้ผลิตสร้างด้วยความเคารพในต้นฉบับ และพยายามสื่อสารไปยังผู้รับสารว่า ตัวบทปลายทางนั้นเป็นผลงานที่แท้จริงของศิลปินด้วย

ในบริบทของวัฒนธรรมไทย สัมพันธบทที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมชั้นสูงดูเหมือนจะมีความยุ่งยากมากกว่าวัฒนธรรมประชานิยม เพราะแม้ผลงานของทั้ง 2 กรณีจะได้รับการยกย่องเหมือนกัน แต่งานของ ถวัลย์ ดัชนี นั้น ได้รับการสื่อสารกันในแวดวงว่า เป็นงานชั้นครู ดังนั้น การจะสื่อสารตัวบทปลายทางที่ต่างออกไปจากต้นฉบับ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรูปแบบการดัดแปลงนั้น จึงเป็นเรื่องยาก และสร้างความลำบากในการสื่อสารไม่น้อย เฉกเช่นกรณีการนำวัฒนธรรมชั้นสูงต่างๆ มาผลิตซ้ำและเกิดเป็นประเด็นถกเถียงกัน สำหรับสัมพันธบทที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมประชานิยมนั้น สามารถสื่อสารตัวบทปลายทางได้อย่างมีลักษณะยืดหยุ่นกว่า อย่างไรก็ดี การสื่อสารที่ผู้ผลิตแสดงความเคารพต่อศิลปินยังคงเป็นเรื่องจำเป็นในบริบทของวัฒนธรรมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อศิลปินเสียชีวิตไปแล้ว

3.3 ลิขสิทธิ์

ลิขสิทธิ์มีส่วนช่วยให้ตัวบทปลายทางที่ผลิตซ้ำไม่มีจำนวนมากเสียจนล้นตลาดด้วยการจำกัดโดยกฎหมาย เป็นสิ่งที่ทำให้ตัวบทอันเป็นผลงานศิลปะของศิลปินยังคงเป็นสิ่งที่หายาก แม้จะมีการผลิตซ้ำมากขึ้น แต่ยังมีจำนวนที่จำกัด ซึ่งสอดคล้องกับหลักการของการตลาดที่ว่า หากสินค้าใดมีจำนวนน้อยชิ้นและเป็นที่ต้องการ สินค้านั้นจะมีราคาสูง ส่วนสินค้าใดได้รับการผลิตซ้ำจำนวนมากชิ้น จะมีผลต่อระดับและราคาที่ลดลง

จากทั้ง 2 กรณี พบว่า มีผู้ผลิตตัวบทปลายทางผลงานศิลปะของศิลปินอย่างต่อเนื่อง ผ่านแขนงของศิลปะอย่างหลากหลาย โดยผู้ผลิตหลักซึ่งผลิตตัวบทปลายทางอย่างสม่ำเสมอจะเป็นผู้ผลิตที่ถือครองลิขสิทธิ์ ซึ่งหมายรวมถึงผู้ผลิตที่ซื้อลิขสิทธิ์เพื่อการผลิตด้วย นอกเหนือจากนั้น จะเป็นผู้ผลิตที่สร้างตัวบทปลายทางโดยไม่แสวงหาผลกำไร หรือสร้างตัวบทปลายทางที่เป็นไปเพื่อการ

พาณิชย์ แต่เป็นรูปแบบของตัวบทปลายทางที่มีความห่างไกลจากตัวบทต้นทางมากจนกระทั่งสืบย้อนกลับไปได้ยาก กล่าวคือ นำผลงานของศิลปินมาเป็นส่วนประกอบหนึ่งภายใต้การแสดงตัวตนของผู้ผลิตเป็นหลัก จึงเห็นได้ว่า กฎหมายลิขสิทธิ์ได้แผ่การควบคุมดูแลมาถึงพื้นที่ของศิลปะ และผู้ผลิตต้องเคารพในกฎดังกล่าว เพราะผลงานศิลปะของศิลปินอันเป็นตัวบทต้นทาง เป็นตัวบทที่มีมูลค่าในตัวเอง และสามารถใช้แสวงหาผลประโยชน์ได้ผ่านการผลิตซ้ำ นอกจากนั้น ในทางหนึ่งการผลิตซ้ำทุกครั้งยังเน้นย้ำให้ผู้รับสารมองเห็นถึงการเป็นเจ้าของลิขสิทธิ์ที่มีอยู่อย่างชัดเจนด้วย ผ่านการแสดงความเป็นเจ้าของ ทั้งโดยตัวตนของผู้ผลิตและสถาบันที่เกี่ยวพันกับศิลปิน (พิพิธภัณฑ์บ้านดำ และ Mamafaka Gallery)

ทั้งนี้ เป็นที่น่าสนใจว่า แม้จะเป็นส่วนเสี้ยวหนึ่งของต้นฉบับ แต่หากตัวบทปลายทางยังยึดโยงกับตัวบทต้นทางได้ นั่นหมายความว่า สัมพันธบทที่เกิดขึ้นนั้นยังคงอยู่ภายใต้ร่มเงาของลิขสิทธิ์ ดังนั้น ผู้ผลิตที่มิได้ถือครองลิขสิทธิ์และผลิตซ้ำตัวบทขึ้นมาเพื่อการพาณิชย์ จักต้องศึกษาความครอบคลุมให้ถี่ถ้วน มิเช่นนั้นจะเข้าข่ายการละเมิดลิขสิทธิ์ อันเป็นข้อจำกัดที่สำคัญต่อการสร้างตัวบทปลายทาง เพราะผูกไว้ด้วยเงื่อนไขของกฎหมาย

3.4 เป้าหมายในการผลิตซ้ำ

สัมพันธบทที่เกิดขึ้นทำให้ศิลปะเกิดการส่องทางให้แก่กัน ภายใต้เงื่อนไขที่แตกต่างกันตามแต่กรณี ซึ่งได้เข้ามามีบทบาทผูกพันและเกิดความหมายที่มีการใช้ตัวบทในบริบทของการเป็นองค์ประกอบในชีวิตประจำวันมากยิ่งขึ้น สัมพันธบทที่เกิดขึ้นแฝงไปด้วยการผสมผสานตัวบทมากมายอย่างชัดแจ้ง เกิดการถ่ายเทระหว่างพื้นที่ซึ่งกัน สอดคล้องกับที่ โฮมี บาบา (Homi Bhabha) (cited in Sharma, 1996: 30) ชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนว่า “วัฒนธรรมทั้งหมดเป็นลูกผสมตั้งแต่เริ่มต้น”

ทั้งนี้ เบื้องหลังการผลิตซ้ำแต่ละครั้งจะปรากฏผลประโยชน์ในเรื่องใดเรื่องหนึ่งเป็นอย่างน้อยเสมอ ซึ่งนำเสนอแตกต่างจากตัวบทต้นทางได้ ดังที่ วอลเตอร์ เบนจามิน (กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2553: 287-288) เคยระบุไว้ถึงหน้าที่ของศิลปะต่อผู้คนที่มีได้หลายมิติ สำหรับเป้าหมายในการผลิตซ้ำ

นั้น อย่างน้อยที่สุดคือ เพื่อให้ผู้รับสารยังคงระลึกถึงผลงานและตัวตนของศิลปินที่เสียชีวิตไปแล้ว โดยการถ่ายโยงการผลิตตัวบทปลายทางของผลงานศิลปะของ ถวัลย์ ดัชนี จะมีการผลิตซ้ำที่เคลื่อนไหวตามสถานการณ์สังคมที่เปลี่ยนแปลงไปมากกว่ากรณีของ ตั้ม MAMAFAKA ซึ่งผู้วิจัยเลือกนำเสนอ 2 ประเด็นย่อย ดังนี้

(1) เป้าหมายในการผลิตซ้ำที่เป็นไปเพื่อการพาณิชย์

ผู้ผลิตจากทั้ง 2 กรณี มีต้นทุนทางด้านทุนทรัพย์ในการผลิตที่เอื้อต่อการจัดการ หรือกล่าวคือ มีทุนเศรษฐกิจ และมีทุนทางสังคม คือ การมีเครือข่ายที่มีทรัพยากรการผลิตอยู่ในมือแตกต่างกัน ทั้งนี้ หากมีการจัดจำหน่ายตัวบทปลายทาง ทั้ง 2 กรณีจะมีการสื่อสารตราสินค้า และการทำการสื่อสารการตลาดร่วมด้วยเสมอ แต่วิธีการนำเสนอนั้นไม่เหมือนกัน เพราะกรณีของ ถวัลย์ ดัชนี ผู้ผลิตจะไม่สื่อสารว่า ตัวบทปลายทางจัดทำเพื่อธุรกิจโดยตรง แม้ว่าจะมีหน้าร้านในการจัดจำหน่ายที่ชัดเจน เช่น พิพิธภัณฑ์บ้านดำ เว็บไซต์ เฟซบุ๊ก อินสตาแกรม ในขณะที่กรณีของ ตั้ม MAMAFAKA ผู้ผลิตไม่มีข้อจำกัดเรื่องการสื่อสารในเชิงพาณิชย์ ซึ่งการสื่อสารเช่นนี้เป็นการวางตำแหน่งทางการตลาดอย่างชัดเจนรูปแบบหนึ่ง เพราะเป็นการเลือกจุดยืนในการสื่อสารของผู้ผลิตทั้งสอง

ผู้ผลิตคำนวณและจำกัดจำนวนของตัวบทปลายทาง ซึ่งในกรณีของ ถวัลย์ ดัชนี มีความชัดเจนมากกว่ากรณีของ ตั้ม MAMAFAKA ตรงที่ให้ความสำคัญกับจำนวนที่จำกัด ด้วยการเพิ่มมูลค่าจากส่วนประกอบอื่นที่มอบให้ผู้รับสารที่ซื้อตัวบทปลายทาง หรือมีการสร้างความแท้ลวงในปริมาณที่มากกว่า เข้มข้นกว่า มีการกระตุ้นด้วยการสื่อสารที่สร้างกระแสการตอบรับที่ดี และการเลือกจัดจำหน่ายให้กับบางบุคคลในบางกรณี เพื่อกระตุ้นความต้องการให้กับผู้รับสารเพิ่มขึ้นด้วย โดยผู้ผลิตทั้งสองพิจารณาจัดสรรการผลิตซ้ำให้เกิดความหลากหลาย กระจายให้ตัวบทได้ตอบต่อความต้องการ และกำลังการซื้อของผู้รับสาร ที่มีความชื่นชอบและความต้องการครอบครองผลงานของศิลปินที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ สำหรับตัวบทปลายทางบางชิ้น ผู้ผลิตจะพิจารณาความพร้อมและกำลังทรัพย์ของผู้ผลิต รวมทั้งบริบทของเศรษฐกิจของประเทศในช่วงเวลาดังกล่าวร่วมด้วย อย่างไรก็ตาม เมื่อตัวบทมีต้นทุนที่ดี ผู้ผลิตมีกำลังในการผลิต ผู้รับสารมีความต้องการในการ

ครอบครองตัวบทปลายทาง ดังนั้น จึงไม่น่าแปลกใจว่า เหตุใดตัวบทปลายทางผลงานศิลปะของศิลปินยังคงจำหน่ายได้เสมอ

(2) เป้าหมายในการผลิตซ้ำที่ไม่เป็นไปเพื่อการพาณิชย์

เดิมทีศิลปินที่เป็นกรณีศึกษาทั้ง 2 คนนั้น ได้สร้างสรรค์ตัวบทโดยมีเรื่องราวของการต่อสู้อย่างเต็มกำลัง กว่าจะก้าวมาอยู่ในพื้นที่ที่ผู้คนให้การยอมรับ โดย ถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA พยายามสื่อสารศิลปะที่บิดเลี่ยงไปจากมาตรฐานของรัฐ กล่าวคือ ศิลปินมีการคิดค้นการนำเสนอผลงานในรูปแบบและเนื้อหาที่เป็นของตัวเอง ไม่ได้ยึดตามแบบแผนการนำเสนอศิลปะอย่างที่ทำตามกันมา ไม่ได้นำเสนอตามพิมพ์นิยมของศิลปะที่อยู่ในความดูแลของรัฐ แต่ยังได้รับการยอมรับจากสาธารณะในฐานะที่เป็นผลงานศิลปะซึ่งอยู่ในมาตรฐาน รวมทั้งทุนสังคม (social capital) ที่ศิลปินทั้งคู่มี และการได้รับการยอมรับจากคนในแวดวงศิลปะทั้งในไทยและต่างประเทศ ทั้งหมดเป็นองค์ประกอบที่สนับสนุนรัศมีให้ตัวบทปลายทางของศิลปิน ผนวกกันกับความเป็นต้นฉบับที่ผู้รับสารมอบความศรัทธาให้ ดังนั้น ความขบถที่เคยบรรจุอยู่จึงยังคงแฝงเร้นในตัวบทและยึดโยงมาส่วนหนึ่ง อีกส่วนหนึ่งคือ การต่อสู้และต่อรองด้วยตัวตนของผู้ผลิต

สำหรับการต่อสู้ที่พบคือ ผู้ผลิตจากทั้ง 2 กรณี ต่างมีลักษณะของการต่อสู้กับประเด็นที่เกิดขึ้นในสังคม มีการตั้งคำถามกับสิ่งที่เกิดขึ้น เช่น ความเหลื่อมล้ำ พื้นที่การยอมรับในการแสดงออกศิลปะ การทำหน้าที่ของตัวบท แต่ในกรณีตัวบทปลายทางของ ถวัลย์ ดัชนี นั้น เป็นไปในระดับที่ไม่ชัดเจนเท่ากับตัวบทปลายทางของ ตั้ม MAMAFAKA เนื่องเพราะผู้ผลิตใช้วิธีการต่อสู้โดยอ้อมอย่างประนีประนอม ประสงค์คงไว้ซึ่งการทำหน้าที่ของศิลปะในรูปแบบของศิลปะเพื่อศิลปะ หรือเพื่อสังคมเป็นหลัก

ในกรณีของ ถวัลย์ ดัชนี แม้จะมีแนวโน้มที่ผู้ผลิตจะนำเสนอต่อไปในรูปแบบอนุรักษนิยม รวมทั้งประสงค์รักษาอำนาจบางอย่างที่เป็นต้นทุน แต่ก็พบการต่อรองอำนาจกับวัฒนธรรมชั้นสูง สอดแทรกการนำเสนอที่แตกต่างไปจากมาตรฐานเดิมที่กำหนดโดยรัฐ ซึ่งถือเป็นเกณฑ์โดยทั่วไปว่า หากเป็นศิลปะชั้นสูงต้องนำเสนอเป็นเช่นไร ส่วนกรณีของ ตั้ม MAMAFAKA อันเป็นตัวแทน

ของศิลปะแบบวัฒนธรรมประชานิยม จะมีลักษณะของการสื่อสารเพื่อการต่อสู้ในประเด็นใดประเด็นหนึ่งอย่างชัดเจน ยกตัวอย่างพื้นที่ของศาสนา เช่น กรณีตาลปัตร Mr.HellYeah หรือการเปลี่ยนพื้นที่งานศพที่ตามปกติจะอบอวลไปด้วยความโศกศัลย์ให้กลายเป็นนิทรรศการงานศิลปะ หรือการพบการต่อรองอำนาจกับวัฒนธรรมอื่นที่ผู้ผลิตเลือกสรรนำมาผนวก

ทั้ง 2 กรณี ยังมีการต่อรองอำนาจกับผู้รับสารในการกำหนดตัวบทปลายทางให้อยู่ในขอบข่ายที่จะยอมรับได้ ด้วยผู้ผลิตประสงค์ให้ผลงานของศิลปินยังคงมีชีวิตร่วมสมัยต่อไป และพยายามทำให้ผู้รับสารยอมรับผลงานของศิลปินเข้าไปในชีวิตประจำวัน

ทั้งนี้ ในอีกส่วนหนึ่งสามารถตีความได้ว่า การที่ผู้ผลิตต่อรองและต่อสู้ผ่านการนำเสนอตัวบทปลายทางนั้น สามารถทำให้เกิดพื้นที่การยอมรับในตัวตนของผู้ผลิตโดยผู้รับสาร หากผู้รับสารยอมรับในตัวบทปลายทาง ก็เท่ากับเป็นต่อสู้และต่อรองกับตัวบทต้นทางโดยกลาย รวมทั้งเป็นการลดทอนตัวตนของศิลปินได้เช่นกัน ไม่ว่าผู้ผลิตจะรู้ตัวหรือไม่รู้ตัวก็ตาม

อย่างไรก็ดี จากทั้ง 2 กรณี ดูเหมือนว่า ผู้ผลิตจะมีการผลิตซ้ำภายใต้ขอบเขตของประเพณีนิยม โดยไม่ละทิ้งการสัมพันธบทในรูปแบบและช่วงเวลาที่นิยมสื่อสารสืบต่อกันมา เช่น การอาศัยช่วงวันสำคัญต่างๆ ของไทย การจัดทำของที่ระลึกที่พบเห็นได้ทั่วไปในแกลเลอรี อันเป็นโอกาสในการแสดงตัวบท แต่ไม่ใช่ทุกกรณี เพราะตัวบทปลายทางเผยส่วนที่เป็นไปตามกระแสที่เกิดขึ้นร่วมสมัยด้วยเช่นกัน เช่น กรณีเหรียญวิ่ง สติกเกอร์ไลน์ บางกรณีเกิดการปรับเปลี่ยนคุณภาพของตัวบทปลายทางที่ยกระดับและเกิดการตั้งคำถามกับตัวบทต้นทาง ซึ่งหมายรวมถึงผลงานของศิลปินและตัวบทต้นทางอื่นที่ผู้ผลิตนำมาผนวก รวมทั้งการที่วัฒนธรรมจะดำรงชีวิตอยู่ได้นั้น ต้องอาศัยการอยู่อย่างร่วมสมัย ดังนั้น จึงเป็นสิ่งกำหนดให้ตัวบทเกิดการผลิตซ้ำ และขยับเข้ามาในชีวิตประจำวันของผู้รับสารมากขึ้น เช่น การก้าวข้ามผ่านพื้นที่และเวลาในการนำเสนอต่อผู้รับสารได้

ตัวบทปลายทางอันเป็นสินค้าเชิงวัฒนธรรมนี้ เน้นกระตุ้นความสัมพันธ์ทางจิตใจ สร้างความผูกพันกับศิลปิน ผูกโยงกับผลงานเป็นหลัก และการจาก

ไปของศิลปินคือกุญแจสำคัญของการทำให้ตัวบทมีหน้าที่ใหม่ในการสื่อสาร เผยให้เห็นถึงอุดมการณ์ของศิลปินและผู้ผลิตที่ส่งผ่านการผลิตซ้ำในมิติวัฒนธรรม เพื่อสืบทอดวัฒนธรรมไม่ให้สูญสลายหายไป ตามที่ อันโตนีโย กรัมซี (Antonio Gramsci) สนใจศึกษาการเมืองทางวัฒนธรรม (cultural politics) การครองความเป็นเจ้าทางอุดมการณ์ (hegemony) เพราะในวงการศิลปะก็บรรจุเรื่องราวของการเมืองที่ตึงเครียดไม่แพ้วงการอื่น ทั้งนี้ ไม่ว่าตัวบทปลายทางจะผลิตซ้ำมาเพื่อการสื่อสารในลักษณะใด ก็สามารถทำหน้าที่เกื้อหนุนอุตสาหกรรมสื่อสร้างสรรค์ได้ทั้งสิ้น เพราะได้เข้าไปในพื้นที่ชีวิตของบุคคลมากขึ้นผ่านการยินยอม (consent) จากผู้รับสารที่มีพื้นฐานในการยอมรับศิลปะและ/หรือศิลปินอยู่แต่เดิม

3.5 คุณลักษณะของสื่อ

คุณลักษณะสื่อของตัวบทต้นทางมีความสัมพันธ์ต่อรัศมีของตัวบทต้นทางและตัวบทปลายทาง โดยคุณลักษณะของสื่อตัวบทต้นทางกรณี ถวัลย์ ดัชนี มีความอหังการของศิลปินสูง และมีเพียงชิ้นเดียว ส่วนกรณีของ ตั้ม MAMAFAKA นั้น มีความหลากหลาย บางชิ้นงานศิลปินนำเสนอผ่านภาพวาดบนพื้นที่จริง ซึ่งมีเพียงชิ้นเดียว บางชิ้นงานศิลปินออกแบบด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ และมีการจัดเก็บไว้ในรูปแบบไฟล์ แล้วจึงนำเสนอเป็นตัวบทต้นทางที่มีจำนวนมากกว่าหนึ่ง

ปัจจุบันผู้ผลิตสามารถสร้างตัวบทปลายทางที่มีรูปลักษณ์เหมือนกันจำนวนมากได้ เทคโนโลยีการผลิตและเทคโนโลยีการสื่อสารเป็นหนึ่งในตัวแปรซึ่งเข้ามาช่วยสนับสนุนการผลิตซ้ำ สร้างประชาธิปไตยทางวัฒนธรรมให้เกิดขึ้น เพราะปริมาณของตัวบทที่สัมพันธ์กับศิลปินมีมากขึ้น เกิดความใกล้ชิดทดแทนความห่างไกลของศิลปะกับชีวิตของผู้คน มากไปกว่านั้น เมื่อสัมพันธบทไปเป็นตัวบทปลายทางที่มีคุณลักษณะของสื่อต่างไปจากตัวบทต้นทาง จึงสัมพันธ์ต่อการเก็บรายละเอียดในการนำเสนอรูปแบบ การทำหน้าที่ที่ไม่เหมือนเดิม การนำเสนอเนื้อหาที่เปลี่ยนไป อันส่งผลให้รัศมีที่เกิดขึ้นแตกต่างกัน ในบางครั้งจึงเกิดความแท้ลวงกับตัวบทปลายทางบางชิ้น ซึ่งนับเป็นปัจจัยที่เข้ามาช่วยเสริมคุณค่าไม่ว่าตัวบทปลายทางนั้นจะมีคุณลักษณะของสื่อที่เหมือนเดิมหรือไม่ เป็นไปตามทัศนะที่เบนจามินได้เคยเสนอไว้เรื่องรัศมีแบบเดิมที่จางหายไป และการสร้างรัศมี

แบบใหม่ที่เกิดขึ้นจากการประกอบสร้าง ตัวบทปลายทางบางชิ้นผู้รับสารจักต้องมีปฏิสัมพันธ์ด้วย ซึ่งแตกต่างกับตัวบทต้นทางที่ส่วนใหญ่จะมีความนิ่งมากกว่าในฐานะภาพที่ไม่ได้เคลื่อนไหว

3.6 ผู้รับสาร

ผู้รับสารยังคงเป็นกลุ่มคนซึ่งอยู่ในแวดวงศิลปะ ทั้งกลุ่มที่มีความสัมพันธ์อยู่กับตัวบทต้นทางของศิลปินอยู่แต่เดิม และกลุ่มที่สร้างสายสัมพันธ์ใหม่ ซึ่งมีพื้นฐานความชอบศิลปะ เป็นผู้รับสารที่มีความรู้ความเข้าใจในรหัสของผลงานศิลปะในระดับหนึ่ง เพราะตัวบทปลายทางยังอยู่ในฐานะผลงานศิลปะที่เรียกร้องรหัสในการถอดความ จากการเข้าใจในรหัสนี้เอง จึงส่งผลให้ผู้รับสารมีแนวโน้มที่ประสงค์จะครอบครองผลงานศิลปะของศิลปิน แม้จะเป็นตัวบทปลายทางที่เกิดขึ้นโดยผู้ผลิต

ผู้รับสารมีความคาดหวังต่อการสื่อสารของตัวบทปลายทางที่แตกต่างกัน กล่าวคือ ผู้รับสารตัวบทปลายทางของ ถวัลย์ ดัชนี นั้น รับรู้และคาดหวังถึงการนำเสนอตัวบทปลายทางในรูปแบบที่เป็นศิลปะอันน่ายกย่อง ไม่ได้มีการจัดจำหน่ายเพื่อแสวงหาผลกำไรเป็นหลัก รวมทั้งคำนึงว่า ตัวบทนั้นอยู่ในรูปแบบของภาพวาดเป็นสำคัญ จึงทำให้ตัวบทปลายทางที่แปรไปเป็นสื่ออื่น สื่อสารกับผู้รับสารที่ต่างกลุ่มออกไปจากผู้รับสารของตัวบทต้นทาง ส่วนผู้รับสารตัวบทปลายทางของ ตั้ม MAMAFAKA นั้น ด้วยแต่เดิมศิลปินได้สร้างตัวบทไว้อย่างหลากหลาย และสื่อสารเพื่อการพาณิชย์อย่างชัดเจน ดังนั้น ตัวบทปลายทางที่แปรเปลี่ยนไป ไม่ว่าจะยืดห่างจากตัวบทต้นทางเพียงไร จึงไม่เป็นที่กังขา และไม่ถูกตั้งข้อติติงจากผู้รับสาร จึงดูคล้ายว่า ผู้รับสารของตัวบทปลายทางของ ตั้ม MAMAFAKA จะมีขอบเขตการยอมรับได้ในตัวบทปลายทางที่กว้างกว่าผู้รับสารตัวบทปลายทางของ ถวัลย์ ดัชนี

ผู้รับสารมีความเป็นแฟนของผลงานและ/หรือศิลปิน รวมทั้งอาจเป็นแฟนของผู้ผลิตตัวบทปลายทางด้วย ดังนั้น การผลิตซ้ำจึงอยู่ในขอบเขตของการยอมรับจากกลุ่มแฟนเดิมของผลงานและ/หรือศิลปิน การระมัดระวังในการผลิตซ้ำและพิจารณาบริบทของวัฒนธรรมไทยร่วมด้วย ยังเป็นเรื่องจำเป็นที่ต้องตระหนัก

สอดคล้องกันกับที่ เฮนรี เจนคินส์ (Henry Jenkins อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2555: 309-311) กล่าวไว้ถึงเรื่องแฟน ที่มีลักษณะเป็นผู้มีความใกล้ชิดทางวัฒนธรรมกับสิ่งที่ชื่นชม มีระยะห่างจากตัวบทที่ทำให้สามารถวิพากษ์วิจารณ์ได้อย่างเชี่ยวชาญ ประสงค์จะมีส่วนในการรักษาไว้ซึ่งผลงานและ/หรือตัวตนของศิลปินผ่านตัวบทที่เกิดขึ้น สามารถอ่านความหมายจากตัวบทได้โดยไม่จำเป็นต้องเป็นไปตามที่ผู้ผลิตกำหนดความหมาย โดยแฟนในที่นี้ แบ่งออกเป็น “แฟนของศิลปิน” คือ ผู้ที่ชื่นชม ศรัทธาตัวตนของ ถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA “แฟนของผลงานศิลปะ” คือ ผู้ที่ชื่นชอบผลงานต้นฉบับของศิลปิน และ/หรือชื่นชอบในตัวบทปลายทาง อันเป็นผลงานของผู้ผลิตที่ผลิตซ้ำตัวบทต้นทางผ่านสื่อต่างๆ และ “แฟนของผู้ผลิต” คือ ผู้ที่ชื่นชมตัวตนของผู้ผลิตตัวบทปลายทาง และ/หรือสถาบันที่เกี่ยวพันกับศิลปิน ซึ่งเป็นผู้ผลิตตัวบทปลายทางรายหลักเมื่อศิลปินเสียชีวิตไปแล้ว จึงเห็นได้ว่า ทั้งตัวผู้ส่งสาร สาร และช่องทางการสื่อสารล้วนมีส่วนเกี่ยวข้องกับการเป็นแฟนที่สัมพันธ์ต่อการสนับสนุนการดำเนินต่อไปของตัวบทปลายทางได้ทั้งสิ้น

เมื่อผู้ผลิตผลิตซ้ำตัวบทปลายทางใหม่ๆ ออกมา ผู้รับสารกลุ่มแฟนนี้จะมีความกระตือรือร้น มีกระแสตอบรับที่ดี ซึ่งผู้ผลิตก็ใช้การสื่อสารในการแจ้งเรื่องปฏิกิริยาตอบกลับที่ประสบความสำเร็จนี้ย้อนกลับไปยังผู้รับสารอีกระลอก เพื่อเน้นย้ำถึงตัวบทปลายทางซึ่งเป็นที่ต้องการ อันเป็นการสำทับมูลค่าอีกทอดหนึ่ง ทั้งนี้ ผู้รับสารยังได้มีส่วนร่วมในระดับหนึ่งกับการกำหนดตัวบทปลายทางที่ประสงค์ให้เกิดขึ้น และในหลายครั้งจะเห็นได้ว่า กลุ่มผู้รับสารสามารถสร้างตัวบทปลายทางที่เป็นการผลิตซ้ำด้วยการต่อยอดมาจากตัวบทต้นทางและ/หรือตัวบทปลายทางได้ด้วยตนเอง จากการเคารพ ศรัทธา ชื่นชมในผลงานและตัวตนของศิลปินและ/หรือผู้ผลิต สอดคล้องกันกับลักษณะของผู้รับสารในปัจจุบันที่เป็นทั้งผู้ผลิต (producer) และผู้บริโภค (consumer) ในเวลาเดียวกัน หรือที่เรียกว่า บุคคลที่มีลักษณะเป็น prosumer (Jenkins, 2008) เป็นผู้รับสารที่สามารถเป็นผู้ผลิต ซึ่งสร้างตัวบทได้เช่นกัน หรือกล่าวได้ว่า เป็นผู้ผลิตลำดับรอง (secondary producer)

แม้กลุ่มแฟนจะรักและเคารพในผลงานและ/หรือศิลปิน แต่ในบางครั้งยังมีลักษณะของการท้าทายตัวบทต้นทางด้วย เช่น กรณีของตัวบทปลายทางของทั้ง 2 กรณี ที่ผู้ผลิตนำเสนอในรูปแบบการ์ตูนและรอยสัก มากไปกว่านั้น ยังมีส่วนในการก่อตัวของชุมชนวัฒนธรรมของตัวเองที่แตกต่างไปจากวัฒนธรรมกระแสหลัก ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายที่มีอยู่ในแวดวงศิลปะ ภายในบริบทของยุคโพสต์โมเดิร์น (Jenkins, 1992: 3)

จากการที่ผู้รับสารสามารถผลิตตัวบทได้เอง แสดงให้เห็นถึงอำนาจในการมีส่วนร่วม การครอบครองผลงานของศิลปินที่แปรเปลี่ยนไปจากการครอบครองของผู้ผลิตที่มีลิขสิทธิ์ กลุ่มผู้รับสารหลักนั้นมีความภักดี (loyalty) มีความรักผูกพันต่อผลงาน ศิลปิน และ/หรือผู้ผลิต มากจนกระทั่งเกิดความเคารพในตัวบทปลายทางด้วย และเกิดการผูกพันด้านจิตใจกับผู้รับสารเป็นสำคัญ เหมือนกับการครอบครองสินค้าหนึ่งๆ ที่เป็นไปตามความรู้สึกมากกว่าเป็นไปตามผลประโยชน์เชิงการใช้งาน รวมทั้งสนับสนุนการสร้างตัวตนของผู้รับสารนั้นๆ ด้วย “วัฒนธรรมแฟนเป็นเรื่องซับซ้อน เป็นปรากฏการณ์หลายมิติ ที่เชิญชวนให้มีส่วนร่วมในหลายรูปแบบและระดับของการมีส่วนร่วม” (Jenkins, 1992: 2) จึงมีความสำคัญมากในยุคอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในมิติของการช่วยขับเคลื่อนเศรษฐกิจ การเข้ามาของสื่อออนไลน์ยิ่งมีส่วนสนับสนุนให้กลุ่มแฟนได้เกิดการรวมตัวกัน สามารถรับสารได้โดยตรงจากผู้ผลิต สร้างความใกล้ชิดระหว่างกันได้มากยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ดี การผลิตซ้ำในปัจจุบันและแนวโน้มของการยอมรับในความหลากหลายเริ่มเข้ามามีพื้นที่ในแวดวงอย่างเปิดกว้างมากขึ้น ทำให้ผู้รับสารมีโอกาสได้เข้าถึง วิพากษ์วิจารณ์ และพัฒนาความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปะมากขึ้น ซึ่งการอ่านตัวบทโดยผู้รับสาร ยังเป็นการสัมพันธบทอีกทอดหนึ่งด้วย

ยิ่งไปกว่านั้น แม้ตัวบทปลายทางจะเข้ามาในพื้นที่ของวัฒนธรรมประชานิยม แต่มิใช่ว่า ยิ่งผู้รับสารรับสารจากตัวบทที่เป็นวัฒนธรรมประชานิยมจะยิ่งถูกครอบงำ หรืออยู่ในฐานะเป็นเหยื่อ ทว่าในยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปนี้ การได้เห็นและทำความเข้าใจในความหลากหลายของตัวบทที่เกิดขึ้น จะยิ่งมีส่วนช่วย

ในการลับคมทางความคิดให้กับผู้รับสาร และลดทอนการผูกขาดการวิพากษ์วิจารณ์ศิลปะที่เคยจำกัดอยู่แต่กับกลุ่มคนบางกลุ่ม ที่มีอำนาจในการกำหนด และตัดสินความเป็นมาตรฐานของผลงานศิลปะ ซึ่งเป็นไปตามที่ วอลเตอร์ เบนจามิน (กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2553: 289) กล่าวถึงไว้ว่า การที่ผู้รับสารได้รับชมผลงานศิลปะที่มากขึ้น จะช่วยพัฒนาความสามารถในการวิพากษ์วิจารณ์ได้มากขึ้นเช่นกัน เพราะความหลากหลายของตัวบทปลายทางที่มีความกลมกลืนกับบริบทร่วมสมัย จักช่วยทำให้เกิดการขยายจำนวนของผู้รับสาร อันส่งผลต่อการเกิดโอกาสกล่าวถึงตัวบทปลายทางมากขึ้นตามจำนวนของการผลิตซ้ำ โดยการที่มีความงอกเงยของการผลิตซ้ำ จะทำให้เกิดพื้นที่ของตัวบทนั้นๆ มากไปกว่านั้น ยังทำให้ผู้รับสารได้ขบคิดและพัฒนาการแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับผลงานศิลปะ ซึ่งนำเสนอในลักษณะที่เปลี่ยนแปลงไป (กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2553: 288-289) โดยผู้ผลิตไม่สามารถกำหนดได้ว่าตัวบทปลายทางแต่ละชิ้น ผู้รับสารจะสามารถเชื่อมโยงไปถึงภาพรวมทั้งหมดอันเป็นตัวบทต้นทางได้หรือไม่ และเป็นไปเช่นไร ด้วยผู้รับสารมีความแตกต่างระหว่างบุคคลที่มีภูมิหลังไม่เหมือนกัน มีตัวบทที่เคยสัมพันธ์แตกต่างกัน การอ่านตัวบทจึงแปรไป

รูปสัญญะและความหมายสัญญะของตัวบทปลายทางยืดห่างถ่างออกไปจากตัวบทต้นทางในระดับที่แตกต่างกัน ซึ่งทั้งหมดล้วนเป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างทั้งสิ้น นอกจากทำให้เกิดตัวบทใหม่แล้ว ยังทำให้เกิดความพลิ้วไหวของพื้นที่ สถานที่ในการแสดงผลงานศิลปะซึ่งแปรเปลี่ยนไป เกิดขึ้นทั้งในโลกจริงและโลกเสมือน รวมทั้งไร้เวลาในการนำเสนอ สำหรับความหมายสัญญะ ส่วนหนึ่งเกิดขึ้นเพราะการกำหนดความสัมพันธ์ที่ผนึกไว้ตั้งแต่ ถวัลย์ ดัชนี และตั้ม MAMAFAKA สร้างสรรค์ผลงานศิลปะ และเมื่อสัมพันธบทมาเป็นตัวบทปลายทาง กรณีของ ถวัลย์ ดัชนี นั้น อยู่ในรูปแบบของตัวบทที่ค่อนข้างเน้นหนักไปทางแบบปิด มีการกำหนดกรอบของความหมายที่ต้องการจะสื่อสารค่อนข้างเข้มงวด ส่วนตัวบทปลายทางกรณีของ ตั้ม MAMAFAKA ตัวบทเน้นหนักไปทางแบบเปิด ซึ่งเปิดกว้างต่อการอ่านตัวบทมากกว่า นั่นเป็นเพราะจุดยืนของการสื่อสารที่ผู้ผลิต

นั้นจำกัดการอ่านตัวบทนั่นเอง ถึงกระนั้น การอ่านตัวบทโดยผู้รับสาร ก็นับเป็นสัมพันธบทอย่างหนึ่ง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเป็นอเนกภาพ (multiplicity) เชิงความหมายที่ทำงานอยู่ภายในตัวบท

นอกจากนั้น หากกล่าวถึงเรื่องมรณกรรมของศิลปิน จะพบทั้งในแง่ของการที่ศิลปินผู้สร้างตัวบทต้นทางเสียชีวิตไปแล้ว และในแง่การไร้อำนาจในการเกาะกุมความหมายที่จะส่งมอบให้กับผู้รับสาร เพราะศิลปินไม่มีอำนาจในการกำหนดความหมายของตัวบทปลายทาง ผู้ผลิตเองก็เช่นกัน ที่สามารถกำหนดกรอบของความหมายได้ในพื้นที่ของตัวเองเท่านั้น เพราะอำนาจในการให้ความหมายแต่ละคราวได้แปรมาอยู่ในพื้นที่ของผู้รับสาร ดังเช่นแนวคิดมรณกรรมของผู้ประพันธ์ของ โรล็องด์ บาร์ธส์ (Roland Barthes) (อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2553: 429-430) ที่ว่า ผู้ผลิตจะไร้อำนาจในการกำหนดความหมายของตัวบท เป็นการลดทอนความเป็นตัวตนของศิลปินและผู้ผลิต มากไปกว่านั้น ความหลากเลื่อนของตัวบทจะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นอย่างเป็นปกติ ดังที่ ฌาคส์ แดร์ริดา (Jacques Derrida) เคยกล่าวถึงความหมายที่ถูกเลื่อนออกไปตลอดเวลา (ซาร์ดาร์ และเคอร์รี่, 2548: 80) อันส่งผลให้ผลงานศิลปะของศิลปินยังคงปรากฏอยู่ในแวดวงของศิลปะอย่างต่อเนื่อง สอดรับกับที่เบนจามิน ระบุไว้ว่า “การบริโภคสินค้าทำให้เกิดระบบความหมายที่ซับซ้อนและหลากหลาย ซึ่งเป็นคุณลักษณะของสังคมประชาธิปไตย กล่าวคือ คนแต่ละคนสามารถสร้างความหมายของตัวเองได้จากการบริโภคสินค้า ซึ่งต่างจากความหมายของคนอื่น” (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2549: 37) ดังนั้น จึงเกิดการหลากเลื่อนของความหมายสัญญะจากของผู้รับสารด้วย และหากผู้รับสารพิจารณาได้ด้วยตัวเองจะพบว่าตัวบทปลายทางที่อยู่ในพื้นที่ของวัฒนธรรมประชานิยม มิได้ทำให้พวกเขาถูกล่อลวงหรือชักจูงให้เป็นเช่นไร แตกต่างไปจากที่ ธีโอดอร์ อะดอร์โน (Theodor Adorno) และแมกซ์ ฮอร์ไคเมอร์ (Max Horkheimer) (อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2553: 263-264) เคยเอ่ยไว้ว่า อุตสาหกรรมทางวัฒนธรรมได้เปลี่ยนปัจเจกบุคคลให้กลายเป็นมวลชน (mass) ที่ไร้ความสัมพันธ์ซึ่งกัน ฉะนั้นจึงถูกชักจูงได้โดยง่าย มีแนวโน้มจะกระทำตามที่ระบบหรือผู้ผลิต

กำกับไว้ จนกระทั่งผู้รับสารวัฒนธรรมนั้นๆ กลายเป็นเหยื่อของกระบวนการการผลิตดังกล่าว โดยงานวิจัยค้นพบว่า ผู้รับสารมีลักษณะกระตือรือร้น สามารถถอดความ วิเคราะห์ตัวบทได้ด้วยตนเองในระดับหนึ่ง ยิ่งไปกว่านั้น ในมิติการบริโภคของผู้รับสาร ผู้รับสารยังเป็นผู้ผลิตด้วยดังได้กล่าวไปแล้ว

กระบวนการในระบบการผลิตซ้ำนี้ ครอบคลุมการผลิต การกระจายการผลิต และการบริโภค ซึ่งกระบวนการดังกล่าวไม่ได้เกิดขึ้นเพียงรอบเดียวแล้วจบไป ดังนั้น แม้ผู้ผลิตจะไม่สามารถกำหนดความหมายของตัวบทได้ แต่กระบวนการที่เอื้อให้เกิดสัมพันธบทผลงานศิลปะในลักษณะวัฏฏะเช่นนี้ ย่อมส่งผลดีต่อการเข้าถึงผลงานของศิลปิน การรู้จักตัวตนของศิลปิน และความเจริญงอกงามของงานศิลปะ โดยจะส่งผลให้ผลงานของศิลปินไม่สิ้นสุดเช่นเดียวกับการจากไปของตัวศิลปิน

4. การเดินทางต่อไปของผลงานศิลปะด้วยสัมพันธบท

การผลิตซ้ำมีความจำเป็นไม่น้อยต่อวงการศิลปะ มีส่วนช่วยให้ศิลปะไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่ ช่วยทำให้ศิลปะมีชีวิตอย่างร่วมสมัย โดยเปลี่ยนการทำหน้าที่จากภาพวาดที่ถูกเก็บไว้ในพื้นที่ปิด พิพิธภัณฑ์ หรือถูกลบเลือนจนสูญหายไปตามกาลเวลา ให้เกิดหน้าที่ใหม่ ผ่านการเป็นสินค้าที่ศิลปะได้เข้ามามีบทบาทแวดล้อมชีวิตประจำวันในยุคโพสต์โมเดิร์น ด้วยการสื่อสารในลักษณะการผสมผสานและเกิดการก้าวข้ามพื้นที่ระหว่างกันอย่างไม่แบ่งแยกระดับของศิลปะอีกต่อไป สอดคล้องกับที่ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เถาทอง ผู้ซึ่งอยู่ในแวดวงวิชาการและวงการวิชาชีพศิลปะได้ให้ทัศนะต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไว้อย่างยอมรับในสัมพันธบทว่า “ความคิดเดิมนั่นแหละ แต่แทนที่จะทำอยู่บน canvas [ผืนผ้าใบ] ทำเข้าออนไลน์เลย ทำเข้ายูทูบเลย คนยุคใหม่เขาอาจจะไม่ต้องมาบริโภคซื้องานเหมือนก่อนแล้ว” (ปรีชา เถาทอง, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2563) ซึ่งทำให้เห็นการปรับตัวของผลงานศิลปะผ่านสัมพันธบทอย่างชัดแจ้ง และเข้าใจผู้รับสารในกาลปัจจุบัน มิเช่นนั้น ศิลปะของศิลปินที่เสียชีวิตไปแล้วก็จะมิได้รับการสืบต่อ ไร้การสื่อสารเช่นเดียวกับศิลปะของศิลปินหลายต่อหลายชิ้นที่กลาย

เป็นศิลปะซึ่งเกิดขึ้นในอดีต และอาจไม่ได้รับการกล่าวถึงอีก ความจดจำของผู้รับสารที่มีต่อทั้งศิลปินและตัวบทซึ่งไม่ได้ผลิตซ้ำนั้นก็จะจางไปตามกาลเวลา กลายเป็นศิลปะที่มีชื่อเสียงในยุคหนึ่ง ซึ่งคนในรุ่นปัจจุบันจดจำไม่ได้เสียแล้ว

ผลงานศิลปะที่ผ่านการผลิตซ้ำล้วนมีคุณค่าในแบบของตัวเอง และแสดงให้เห็นว่า ผู้ผลิตมิได้จำนนต่อเงื่อนไขอันเป็นข้อจำกัดในการสร้างตัวบทปลายทาง รวมทั้งช่วยให้มองเห็นว่า การผลิตซ้ำผ่านเศรษฐกิจสร้างสรรค์ส่งผลดีต่ออุตสาหกรรมสร้างสรรค์ให้เติบโตด้วยตัวบทปลายทางที่เกิดขึ้นได้ อย่างไรก็ตาม แม้ตัวบทปลายทางส่วนใหญ่จะสื่อสารผ่านสื่อที่มีลักษณะของการเป็นศิลปะประชานิยม ทว่าจะเห็นการพยายามรักษาอำนาจของตัวบทต้นทาง และการสร้างความแท้ลวงของตัวบทปลายทางเสมอ

มากไปกว่านั้น สัมพันธบทของทั้ง 2 กรณีที่เกิดขึ้น ยังปรากฏเรื่องทุนนิยมเข้ามากำหนดร่วมด้วย และตัวบทปลายทางได้ทำหน้าที่รักษาระบบทุนนิยม ในอีกแง่มุมหนึ่ง ตัวบทปลายทางอันเป็นศิลปะทำหน้าที่สานต่อศิลปะและได้ก้าวเข้าสู่การเป็นสื่อภายใต้ตราสินค้าอย่างชัดเจน จึงเห็นได้ว่า ผู้ผลิตพยายามจัดการการสื่อสารตัวบทปลายทางของตนเองให้มีประสิทธิภาพและประสิทธิผล รวมทั้งสามารถแข่งขันกับตัวบทของผู้ผลิตรายอื่นได้ด้วย ทั้งนี้ บริบทที่อยู่ร่วมสมัย ลิขสิทธิ์ และเทคโนโลยีได้เข้ามามีบทบาทในการสื่อสารสัมพันธบทที่เกิดขึ้นอย่างเอื้อประโยชน์ต่อผู้ผลิต อย่างไรก็ตาม ผู้ผลิตยังคงไม่สื่อสารฉีกออกไปเกินขอบข่ายของความเหมาะสมของวัฒนธรรมในสายตาของผู้รับสารมากนัก เพื่อไม่ให้เกิดความเสี่ยงในการปะทะกับผู้รับสารจากภาคส่วนต่างๆ

สำหรับแนวโน้มของสัมพันธบทที่เป็นตัวบทปลายทางแบบเลียนแบบคงจะไม่เลือนหายไปจากพื้นที่สื่อเป็นแน่ ส่วนตัวบทปลายทางแบบขยายความ/ตัดทอน และแบบดัดแปลงจะยังคงยึดโยงกับต้นฉบับเพียงไรนั้น ยากจะคาดการณ์ไปถึง เพราะตัวบทปลายทางพยายามขยับเขยื้อน และผนวกสิ่งที่ไม่เคยรวมเข้าไว้ด้วยกัน เพื่อสื่อสารตัวบทปลายทางที่ตอบโจทย์ความหลากหลาย และเท่าทันสถานการณ์ปัจจุบันมากยิ่งขึ้น

สัมพันธบทเป็นหนึ่งในกลวิธีที่ทำให้งานศิลปะได้รับการพัฒนาต่อยอดและทำให้เกิดมีชีวิตขึ้นมาใหม่อีกครั้งได้ไม่ยาก แม้กระทั่งตัวบทอันเป็นวัฒนธรรมชั้นสูงที่ได้รับการยกย่องให้เป็นงานชั้นครูก็ตาม และแม้การที่ผู้ผลิตจะสร้างตัวบทปลายทางให้เป็นไปในลักษณะของการสื่อสารที่อาจมิได้เคารพในตัวบทต้นฉบับจะยังไม่เกิดขึ้นอย่างชัดเจน ด้วยปัจจัยเรื่องวัฒนธรรมของไทย ซึ่งความไม่เคารพในที่นี้ หมายถึง การตั้งคำถาม การผูกโยงกับประเด็นใหม่ในลักษณะวิพากษ์ เสียดสี ล้อเลียน เป็นต้น เพราะผู้ผลิตจะบริหารจัดการการสื่อสาร เพื่อทำให้เกิดการขยายไปของตัวบทได้อย่างลงตัว ถึงแม้ว่าจะมีอุปสรรคต่อการสื่อสารบ้างก็ตาม ดังนั้น สัมพันธบทจึงช่วยให้ไม่เกิดการแช่แข็งทางวัฒนธรรม

ทั้งนี้ ในหลายครั้งสัมพันธบทที่เกิดขึ้นกับศิลปะประชานิยมถูกมองว่าเป็นไปในลักษณะของการทำลายล้างศิลปะ แต่ในกรณีของ ตั้ม MAMAFAKA แสดงให้เห็นว่า มีวิธีการที่ผู้ผลิตอันเป็นผู้ส่งสารสามารถบริหารจัดการการสื่อสารในแต่ละคราวได้ และจากกรณีศึกษาทั้งสองชี้ให้เห็นแล้วว่า สัมพันธบทสร้างความงอกเงยให้กับสื่อศิลปะ รวมทั้งเป็นที่ยอมรับของผู้รับสารได้ แม้ศิลปินเจ้าของผลงานจะเสียชีวิตไปแล้ว

มากไปกว่านั้น แม้สัมพันธบทที่เกิดขึ้นจะทำให้ทุกๆ ครั้งที่มีการผลิตซ้ำตัวบทปลายทางจะต้องแลกด้วยลักษณะเฉพาะ (uniqueness) ที่หายไป และรัศมีที่เปลี่ยนไป ทว่าผู้ผลิตจะยังคงจัดการควบคุมให้ตัวบทปลายทางมีรัศมีแบบใหม่อย่างเหมาะควรตามแต่ละกรณี และไม่เพียงแต่ผู้ผลิตเท่านั้น เพราะบริบทและผู้รับสารเองก็เข้ามามีส่วนร่วมในการสร้างตัวบทปลายทางอีกอย่างต่อเนื่อง ซึ่งนั่นทำให้ศิลปะมีชีวิตต่อไปได้ เพราะการผลิตซ้ำวัฒนธรรมช่วยให้เกิดการสืบทอดวัฒนธรรมไม่ให้สูญไป ทั้งนี้ ราวกับเป็นการชุบชีวิตให้ทั้งผลงานและศิลปินที่เสียชีวิตไปแล้วกลับมามีลมหายใจร่วมสมัยอยู่เสมอ ซึ่งปฏิเสธไม่ได้ว่า การผลิตซ้ำผ่านการสัมพันธบทนั้นพิสูจน์ย้ำให้ประจักษ์อย่างชัดแจ้งกับคำกล่าวของฮิปโพเครทีส (Hippocrates) ว่า “ชีวิตสั้น ศิลปะยืนยาว”

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัย

1.1 กระทรวงวัฒนธรรม เป็นหน่วยงานหลักที่ถือครองมาตรฐานและสามารถช่วยสลายแกนอันเป็นเกณฑ์ในการพิจารณาความเหมาะสมในการแสดงออกของผลงานศิลปะและการแบ่งชนชั้นของศิลปะได้ จึงพึงต้องสร้างความเข้าใจกับคนที่อยู่ทั้งในและนอกวงการศิลปะ ซึ่งสามารถทำได้ทั้งการกำหนดนโยบายของกระทรวง ด้วยการพิจารณาให้ความสำคัญ และมอบพื้นที่ให้กับศิลปินที่ไม่ได้อยู่ในกระแสหลัก ศิลปินที่ไม่ได้นำเสนอวัฒนธรรมชั้นสูง การขอความร่วมมือบุคคลในแวดวงศิลปะที่ได้รับการยอมรับ ให้เข้ามามีส่วนร่วมในการสลายการแบ่งชนชั้น ร่วมด้วยการสื่อสารเพื่อให้เกิดการยอมรับในความหลากหลาย การผลิตสื่อเพื่อสื่อสารสนับสนุนประเด็นดังกล่าว ทั้งหมดนี้จะช่วยเปิดกว้างพื้นที่ให้กับทั้งผู้ผลิต เปิดใจของผู้รับสารให้ขยายขึ้น และเอื้อต่อการผลิตซ้ำในยุคอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ที่สามารถสร้างมูลค่าให้กับระบบเศรษฐกิจของประเทศต่อไปได้

1.2 หน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา สามารถนำข้อมูลไปวางแผนการสื่อสาร เพื่อสร้างความรู้ความเข้าใจให้กับผู้คน โดยกรณีศึกษาที่อยู่นอกเหนือตำราอันเป็นศิลปะมาตรฐานที่เคยมีการเรียนการสอนพึงได้รับการกล่าวถึง ซึ่งจะมีส่วนช่วยในการเพิ่มตัวเลือกของวิธีการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะให้กับผู้ศึกษา รวมทั้งเพิ่มทักษะและวิธีการพิจารณาศิลปะในฐานะผู้รับสารด้วย

1.3 สำนักงานส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (องค์การมหาชน) พึงคัดเลือกผลงานศิลปะของศิลปินที่มีต้นทุนที่ดี นำมาส่งเสริมและผลักดันให้เกิดการใช้เศรษฐกิจสร้างสรรค์ผ่านการผลิตซ้ำผลงานศิลปะออกมาเป็นสินค้าที่เหมาะสม ซึ่งสามารถเป็นส่วนในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจของประเทศได้อย่างมีนัยสำคัญ

1.4 ผู้ผลิตพึงต้องทำความเข้าใจกับประเด็นต่างๆ ก่อนผลิตซ้ำตัวบทเสมอ ทั้งข้อมูลเกี่ยวกับศิลปินและผลงาน ความต้องการของผู้รับสาร การทำความเข้าใจในสัมพันธบท การพิจารณาเรื่องลิขสิทธิ์ และเทคโนโลยีการผลิต เพื่อให้เกิดการสื่อสารอย่างเหมาะสม ซึ่งสามารถนำไปใช้ในอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ได้ด้วย

1.5 ผู้ผลิตและผู้รับสาร พึงต้องเปิดกว้างต่อสัมพันธบทของผลงานศิลปะ ซึ่งเป็นไปในทิศทางที่ทั้งเคารพและล้อเลียน (parody) ตัวบทต้นทาง เพื่อเปิดมุมมองต่อผลงานศิลปะ และเพิ่มโอกาสในการมีชีวิตของตัวบทที่ร่วมสมัย

1.6 ผู้ผลิตที่ถือครองลิขสิทธิ์ของศิลปินที่เสียชีวิตไปแล้ว พึงสร้างสัมพันธบทผลงานศิลปะของศิลปินอย่างต่อเนื่อง เพื่อสื่อสารเสริมย้ำกับกลุ่มเป้าหมายเดิม และเพิ่มการเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายใหม่ให้มากยิ่งขึ้น ซึ่งจะช่วยให้ผลงานของศิลปินไม่ขาดช่วงแห่งการร่วมสมัยไปพร้อมกันกับการจากไปของศิลปิน

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 การวิจัยครั้งนี้มุ่งศึกษาตัวบทปลายทางที่สัมพันธบทมาจากตัวบทต้นทางของศิลปินที่เสียชีวิตไปแล้ว โดยเจาะจงไปที่งานจิตรกรรมเป็นสำคัญ ดังนั้น ในการทำวิจัยครั้งต่อไป ผู้วิจัยสามารถศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมจากศิลปะแขนงอื่นของศิลปิน หรือเลือกศึกษาตัวบทของศิลปินคนอื่น เพื่อให้ทราบแนวโน้มของทิศทางการสัมพันธบทที่ชัดเจนยิ่งขึ้น และเป็นการขยายองค์ความรู้เพิ่มขึ้นอย่างครอบคลุม

2.2 การวิจัยครั้งนี้มุ่งศึกษาตัวบทที่เป็นงานศิลปะ ดังนั้น ในการทำวิจัยครั้งต่อไป ผู้วิจัยสามารถศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมจากผู้รับสาร เพื่อศึกษาในรายละเอียดมากขึ้น และเพื่อให้ได้ข้อมูลสัมพันธบทที่อยู่ในรูปแบบอื่นที่ไม่ใช่งานศิลปะ ซึ่งจะช่วยให้เห็นภาพชัดขึ้นในแง่ของสัมพันธบทในแนวดิ่งจากตัวบทตติยภูมิ (tertiary text) ซึ่งเป็นขั้นตอนสุดท้ายที่เกิดจากการอ่านของผู้รับสาร

2.3 การวิจัยครั้งนี้มุ่งศึกษาแต่เฉพาะตัวบทปลายทางที่สัมพันธบทมาจากตัวบทต้นทางของศิลปินที่ได้รับการยอมรับและมีเจ้าของลิขสิทธิ์เป็นทายาท ดังนั้น ในการทำวิจัยครั้งต่อไป ผู้วิจัยสามารถศึกษากรณีศึกษาสัมพันธบทของงานศิลปะที่ไม่ได้มีเจ้าของลิขสิทธิ์เป็นทายาท หรือพ้นช่วงเวลาแห่งการคุ้มครองลิขสิทธิ์ผลงาน เพื่อให้เห็นความหลากหลาย และเงื่อนไขของการสัมพันธบทที่ครอบคลุมแวดวงศิลปะมากยิ่งขึ้น

2.4 ผู้วิจัยสามารถเลือกใช้แนวคิดและทฤษฎีอื่นมาศึกษาปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นนี้ได้ เพื่อให้เห็นแง่มุมของสัมพันธบทของผลงานศิลปะที่สัมพันธ์กับตัวแปรอีกมากมาย อันเป็นรายละเอียดที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน เช่น การสื่อสารตราสินค้าที่มีความเกี่ยวพันกับงานศิลปะ ที่ต้องอาศัยแนวคิดเรื่องทุนเป็นปัจจัย การสื่อสารเพื่อการประกอบสร้างผลงานและตัวตนของศิลปิน หรือเน้นการสื่อสารเพื่อสร้างความสัมพันธ์กับกลุ่มแฟนคลับของงานศิลปะอย่างละเอียด

2.5 ผู้วิจัยสามารถเลือกใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงปริมาณในการศึกษาสัมพันธบทที่เกิดขึ้น เพื่อให้มองเห็นภาพกว้างของประเด็นที่สงสัยได้ เช่น ทัศนคติของผู้รับสารต่อสัมพันธบทผลงานศิลปะในกรณีต่างๆ เพื่อทราบถึงข้อมูลอันเป็นปัจจัยที่มีผลต่อการผลิตซ้ำตัวบทต้นทาง

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กาญจนา แก้วเทพ (2553), *แนวพินิจใหม่ในสื่อสารศึกษา*, กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

_____. (2557), *ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา*, กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กาญจนา แก้วเทพ และคณะ (2555), *สื่อที่ใช่ ของใครที่ชอบ: การ์ตูน โทรทัศน์ท้องถิ่น แฟนคลับ*, กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน (2553), *สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา*, กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

คอบลีย์, พี (2558), *สืบสัญศาสตร์*, แปลโดย อธิป จิตตฤกษ์, กรุงเทพฯ: มิซชั่น อินเตอร์ พริ้นท์.

จันทนี เจริญศรี (2545), *โพสต์โมเดิร์นกับสังคมวิทยา*, กรุงเทพฯ: วิภาษา.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร (2560), *บทแนะนำสกุลความคิดหลังโครงสร้างนิยม (Introducing Poststructuralism)*, นนทบุรี: ภาพพิมพ์.

ซาร์ดาร์, แซด และเคอร์รี่, พี (2548), *สู่โลกหลังสมัยใหม่*, แปลโดย วรนุช จรุงรัตนาพงศ์, กรุงเทพฯ: สามลดา.

นพพร ประชากุล (2543), "สัมพันธบท (Intertextuality)", *สารคดี*, 16(182): 175-177.

_____. (2552), *ยอกอักษร ย้อนความคิด* 2, กรุงเทพฯ: อ่านและวิภาษา.

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ (2549), "'ความต่าง' ของ 'วิธีคิด' ต่อวัฒนธรรมกระแสนิยม", ใน ฐิรวุฒิ เสนาคำ (บ.ก.), *เหลียวหน้าแลหลังวัฒนธรรมป๊อป*, กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์.

บาร์ตส์, อาร์ (2547), *มายาคติ*, แปลโดย วรรณพิมล อังคศิริสรรพ, กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

สุรพงษ์ โสธนะเสถียร (2561), *สารกับการสื่อความหมาย*, กรุงเทพฯ: แดเน็กซ์ อินเตอร์คอร์ปอเรชั่น.
อรรถสิทธิ์ สิทธิดำรง และพิพัฒน์ พสุธารชาติ (2558), *กลิ่นไอ การเมือง และภาพยนตร์ อ่าน "งานศิลปะในยุคของการผลิตซ้ำแบบจักรกล" ของ วอลเตอร์ เบนยามิน*, กรุงเทพฯ: วิภาษา.
อุมาพร มะโรณีย์ (2551), *สัมพันธบทของการเล่าเรื่องในสื่อการ์ตูน ละครโทรทัศน์ และนวนิยาย*, วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
Woodfin, R. and Zarate, O. (2555), *Introducing Marxism*, แปลโดย ปกรณ์ เลิศเสถียรชัย, กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

ภาษาอังกฤษ

Allen, G. (2000), *Intertextuality*, London: Routledge.
Benjamin, W. (1969), *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction Probabilities*, translated by Zohn, H., New York: Schocken Books.
Jenkins, H. (1992), *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, New York: Routledge.
Sharma, A. (1996), "Sounds Oriental: The (Im)possibility of Theorizing Asian Musical Cultures", in Sharma, S. et al. (eds.), *Dis-orienting Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music*, United Kingdom: Redwood Books.

สื่อออนไลน์

ART EYE VIEW (2557), *โดนบอมบ์แล้วจ้า ปลาหมึกยักษ์ และ Mr.Hell Yeah ของ MAMAFAKA แฟนคลับแสนเสียดาย นัดระดมพลทาสีดำทับ*, สืบค้นเมื่อ 23 กันยายน 2563 จาก celebonline.in.th/lifestyle/arteyeview/17643/
Jenkins, H. (2008), *The Moral Economy of Web 2.0* (Part Two), retrieved 27 April 2021 from henryjenkins.org/blog/2008/03/the_moral_economy_of_web_20_pa_1.html
Pharuephon Mukdasanit (2555), *HAPPY V DAY Count Dracula V Bride of Frankenstein*, สืบค้นเมื่อ 6 กรกฎาคม 2564 จาก www.facebook.com/photo/?fbid=1015052054 7277101&set=a.321562482100
Thawan Duchanee (2553), "*The Battle of Mara 2009*", สืบค้นเมื่อ 6 กรกฎาคม 2564 จาก www.facebook.com/photo?fbid=111312022220676&set=a.111310898887455

สัมภาษณ์

ปรีชา เถาทอง, ตัวแทนนักวิชาการและนักวิชาชีพที่ใกล้ชิดกับ ถวัลย์ ดัชนี ซึ่งยังคงร่วมกิจกรรมของพิพิธภัณฑ์บ้านดำเสมอ, สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2563.