บทคัดย่อ

ภาพถ่าย งานศิลป์ และมุมมองอันตามใจตนที่ปลายเพิงผา

บทความชิ้นนี้ต้องการตั้งคำถามต่อภาพถ่ายที่ทุกคนเชื่อว่าภาพถ่ายคือการนำเสนอและถ่ายทอดความเป็นจริงดั่งที่เห็นให้คงอยู่ ตามการรับรู้ด้วยสายตาของผู้ถ่ายภาพหรือผู้คนในภาพถ่าย รวมทั้งยังกล่าวถึงการถ่ายภาพว่าเป็นการลอกเลียนความเป็นจริงด้วยการล้อเลียนออกมาเป็นภาพถ่าย ซึ่งขั้นตอนดังกล่าวไม่ได้แตกต่างจากรูปแบบการสร้างสรรค์งานศิลปะประเภทหนึ่งซึ่งเชื่อว่าศิลปะเกิดจากการลอกเลียนธรรมชาติ นอกจากนี้ บทความนี้ยังต้องการพิจารณาสถานะของความเป็นศิลปะของภาพถ่าย ด้วยตัวอย่างของภาพถ่ายในโครงการ "มาจาก (คนละ) กรอบสายตา : ภาพถ่ายชุมชน สู่การทลายเส้นแบ่งทางสายตา ระหว่างวัฒนธรรม ชาติพันธุ์ และความเป็นศิลปิน" ด้วยตัวอย่างของภาพถ่ายจากโครงการดังกล่าว ผู้เขียนนำมาสู่ข้อสรุปที่ว่าการถ่ายภาพคือการถ่าย (ทอด) สิ่งที่เห็นและเป็นอยู่ (โดยทอดผ่านความเข้าใจต่อโลก) ออกมาบนความสัมพันธ์ระหว่างมุมมองที่เป็นอัตวิสัยของผู้ถ่ายภาพและรูปภาพซึ่งถ่ายทอดความเป็นจริงเชิงภววิสัย ขั้นตอนทั้งหมดนี้ยังมีผลทำให้ภาพถ่ายเป็นงานศิลป์ตราบเท่าที่การถ่ายภาพยังคงเป็นการบันทึกความเป็นจริงให้เป็นภาพลักษณ์ในกรอบสายตามนุษย์ก่อนที่ถ่าย (ทอด) ออกมาเป็นภาพถ่าย

Abstract

Photography,
work of art and subjective point of view

This article considers the objectivity of photography. The author argues that photography does not represent reality, on the contrary, it imitates reality by reconciling its impression with a photographic feature – this proposal is an extension of the traditional idea of art imitating nature. The author also questions artistic aspects within photography by conceptually elaborating the work *From (Different) Horizons of Rockshelter.* Linked into this 'elaboration' is the conclusive postulation that photography is not only the subjective experience of objective reality, but also an actual work of art itself.

ภาพถ่าย งานศิลป์
และมุมมองอันตามใจตนที่ปลายเพิงผา

เกษม เพ็ญภินันท์*

ราวกับว่าทุกอย่างเป็นเรื่องสมมติ เมื่อบรรดาคณะนักวิชาการ ศิลปิน เจ้าหน้าที่ผู้ปฏิบัติงานของโครงการโบราณคดีบนพื้นที่สูงในอำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน ดำริให้ชาวบ้านในหมู่บ้านดังกล่าวเป็นช่างภาพหรือศิลปินสมัครเล่น เพื่อถ่ายภาพต่างๆ ภายในหมู่บ้านตามความรู้สึกนึกคิดของตนเอง ด้วยความคิดและความสนใจในเรื่องการนำเสนอหรือถ่ายทอดมุมมองของชาวบ้านที่มองผ่านเลนส์ และถ่ายภาพออกมาอย่างตามใจพวกเขา

โดยปกติแล้ว เรามักจะคิดและเชื่อกันว่า ภาพถ่ายสามารถนำเสนอและถ่ายทอดความเป็นจริงดั่งที่เห็นให้คงอยู่อย่างเป็นรูปธรรมตามการรับรู้ด้วยสายตาของผู้ถ่ายภาพหรือผู้คนในภาพถ่าย ส่วนการถ่ายภาพเปรียบเสมือนการถ่ายทอดความเป็นประจักษ์พยานส่วนบุคคลที่แต่ละคนได้พบเห็นได้เก็บรักษาไว้ด้วยภาพ นอกจากนี้ ภาพถ่ายยังเป็นการสะสมความทรงจำต่อเหตุการณ์หรือสถานที่ที่แต่ละคนได้ประสบ ท่ามกลางความเกรงกลัวว่าจะหลงลืม เมื่อความทรงจำดังกล่าวได้เคลื่อนตัวผ่านกาลเวลา

ทุกวันนี้ เรามักจะยอมรับกันว่า ภาพถ่ายเป็นสิ่งที่สามารถถ่ายทอดความเป็นจริงของสิ่งต่างๆ ที่บันทึกไว้ด้วยฟิล์มหรือระบบบันทึกข้อมูลแบบดิจิตอล นอกจากนี้ ภาพถ่ายยังถือได้ว่าเป็นงานศิลปะแขนงหนึ่ง ซึ่งมีทั้งความเป็นสุนทรียะและการนำเสนอประสบการณ์ทางศิลปะอีกด้วย อย่างไรก็ตาม ถ้าเราเข้าใจว่าภาพถ่ายสามารถถ่ายทอดความเป็นจริงได้ ฉะนั้น เป็นไปได้หรือไม่ที่ในเวลาเดียวกันนั้น

---

*อาจารย์ประจำภาควิชาปรัชญาและศาสนา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ภาพถ่ายจะเป็นงานศิลป์? ถ้าเราเข้าใจต่อไปว่าภาพถ่ายเป็นสิ่งที่สานความสัมพันธ์ระหว่างมุมมองที่เป็นอัตวิสัยของผู้ถ่ายภาพและรูปภาพซึ่งถ่ายทอดความเป็นจริงเชิงภววิสัย ฉะนั้น ความจริงในภาพถ่ายอยู่ที่ไหน? และถ้ามีความจริงดังกล่าวจริง สถานะของงานศิลปะของภาพถ่ายคืออะไร?

มองอะไร มุมมองไหน และถ่ายอะไร

แม้ว่า ภาพถ่ายแต่ละภาพที่ถ่ายโดยช่างภาพล้วนเกิดจากมุมมองเชิงอัตวิสัยของแต่ละบุคคลที่จะเลือกสรรมุมมองผ่านเลนส์ของตนเองในการบันทึก หรือถ่ายภาพเพื่อเก็บรักษาความเป็นจริงของเหตุการณ์และสิ่งต่างๆ แต่คำถามที่สำคัญต่อภาพถ่ายที่บันทึกผ่านแผ่นฟิล์มหรือระบบบันทึกข้อมูลแบบดิจิตอล คือ ความเป็นไปได้ที่ภาพถ่ายจะเป็นสิ่งที่ถ่ายทอดความเป็นจริงเชิงภววิสัยหรือการนำเสนอมุมมองต่อความเป็นจริงในภาพถ่ายนั้นเป็นอัตวิสัย ยิ่งกว่านั้น มุมมองที่มองผ่านกรอบสายตาสู่เลนส์ควรจะมีความเป็นศิลปะหรือไม่ คำถามทั้งสองไม่ใช่ปัญหาใหม่ ในทางตรงข้าม ปัญหานี้เกิดขึ้นเมื่อเราจะพยายามถ่ายทอดความเป็นจริงออกมา ไม่ว่าจะเป็นภาพลักษณ์ การบรรยายหรือพรรณนาด้วยภาษา หรือการนำเสนอผ่านงานทัศนศิลป์แขนงอื่นๆ ในขณะเดียวกันความเป็นงานศิลป์ของภาพถ่ายก็ยังเป็นปัญหาที่เกิดขึ้นตามมา เมื่อเราตั้งคำถามต่อความเป็นสุนทรียะของภาพถ่าย โดยเฉพาะบรรดาผู้ถ่ายภาพต้องการถ่ายรูปเพียงแค่การบันทึกภาพเหตุการณ์และสรรพสิ่งที่พบเห็นเท่านั้น

คำถามเหล่านี้ได้นำเรากลับมาพินิจพิเคราะห์ปัญหาพื้นฐานต่อการถ่ายภาพด้วยคำถามสั้นๆ ดังนี้ เรามองอะไรหรืออะไรที่ถูกมองเห็นผ่านเลนส์และกรอบสายตาของกล้องถ่ายรูป? มุมมองไหนที่เห็น โดยเฉพาะเมื่อเรามองผ่านเลนส์ของกล้องถ่ายรูปที่ต้องสอดรับกับแสงเพื่อความชัดเจนของภาพที่เห็น? และเราถ่ายภาพอะไรในสิ่งที่มองลอดกรอบสายตา เพราะว่ารูปถ่ายที่เราถ่ายนั้นคงไม่ได้เกิดขึ้นจากอะไรที่เห็น แต่การเลือกสรรมุมมองที่จะถ่ายรูปนั้น ย่อมน่าจะมีอะไรรองรับการถ่ายภาพด้วย?

คำถามทั้งสามมีความสำคัญต่อบทความนี้ เพราะว่า มันเปรียบเสมือนกรอบสายตาที่มองลงมายังภาพถ่ายในโครงการ "มาจาก (คนละ) กรอบสายตา : ภาพถ่ายชุมชน สู่การทลายเส้นแบ่งทางสายตา ระหว่าง วัฒนธรรม ชาติพันธุ์ และความเป็นศิลปิน" และในขณะเดียวกันก็ยังช่วยจัดร่างความเข้าใจต่อภาพถ่าย ผ่านการมองเห็น

จากสถานภาพของบรรดาศิลปินสมัครเล่นแต่ละคน ซึ่งต้องการนำเสนอมุมมองของตนและสิ่งที่ถูกถ่ายทอดออกมาในการนำเสนอความเป็นจริงเชิงภววิสัยของหมู่บ้านด้วยการบันทึกภาพอย่างเป็นอัตวิสัยตามมุมมองของตน

วิภาช ภูริชานนท์ ซึ่งเป็นผู้รับผิดชอบโครงการ "มาจาก (คนละ) กรอบสายตา : ภาพถ่ายชุมชน สู่การทลายเส้นแบ่งทางสายตา ระหว่าง วัฒนธรรม ชาติพันธุ์ และความเป็นศิลปิน" ได้นำเสนอความคิดเกี่ยวกับกิจกรรมการถ่ายภาพนี้

> *กิจกรรมทางศิลปะที่มุ่งหวังจะตั้งคำถามเกี่ยวกับเรื่องของขอบเขตและการนิยามภาพถ่ายในฐานะที่เป็น "ผลงานศิลปะ" รวมไปถึงการตั้งคำถามตีความกระบวนการทางความคิดในการถ่ายภาพและร่องรอยในภาพซึ่งแสดงให้เห็นถึงปริมาณความจงใจหรือการเข้าไปจัดการ ควบคุม และกำหนดรูปแบบ (ความซับซ้อนของแนวคิดและกระบวนการเลือกมุมมองที่ผู้ถ่ายมีต่อบุคคล/วัตถุ/สถานที่/เหตุการณ์ที่ถูกถ่าย, การจัดองค์ประกอบ, การดัดแปลงตกแต่งสิ่งที่ถูกถ่าย, การเลือกช่วงเวลา, ฯลฯ) ของผู้ถ่ายจากกลุ่มชาวบ้านผู้เข้าร่วมโครงการที่มีอายุ เพศ ความเชื่อ อาชีพ ฯลฯ ต่างกัน*

วิภาชยังได้กล่าวต่อไปอีกด้วยว่า โครงการนี้ต้องการให้มีการนำเสนอผลงานภาพถ่ายของศิลปินสมัครเล่นทั้งแปด ซึ่งถ่ายทอดความสร้างสรรค์ในการบันทึกภาพความเป็นจริงผ่านกรอบสายตาและมุมมองของพวกเขาออกมา วิภาชให้เหตุผลดังนี้

> *ทั้งนี้ โดยมีสมมติฐานสำคัญว่า 'ภาพถ่าย' นอกจากจะมีมิติในการเป็นเครื่องบันทึก 'ภาพ' ของสิ่งต่างๆ ในช่วงเวลาและในเหตุการณ์บนสถานที่ใดสถานที่หนึ่งแล้ว ภาพถ่ายยังสามารถแสดงให้เห็นถึง 'กรอบทางสายตา' หรือวิธีการซึ่งคนบันทึกภาพคิดหรือมีต่อภาพๆ นั้นได้ด้วย และ ณ จุดนี้เองที่ภาพถ่ายจึงไม่ได้เป็นเพียงภาพบันทึกของความเป็นจริงหรือมีลักษณะของการบ่งถึงสิ่งที่ถูกถ่าย/ถูกบันทึกอย่างบริสุทธิ์ชัดแจ้งตรงไปตรงมาอย่างที่นักประวัติศาสตร์ นักมานุษยวิทยา ฯลฯ เคยเชื่อถือกัน หากแต่เป็น 'ภาพ/ผลงานสร้างสรรค์' ที่เกิดขึ้นจากการคัดเลือกของผู้ถ่ายภายใต้ความสัมพันธ์ทางความคิด มุมมอง วัฒนธรรม ฯลฯ ที่ผู้ถ่ายผู้นั้นมีอยู่ กล่าวให้ชัดลงไปอีกคือ 'ภาพถ่าย' น่าจะมีลักษณะเป็นผลงาน*

สร้างสรรค์ในเชิงอัตวิสัย มากกว่าเป็นเพียงเครื่องมือของการบันทึก ซึ่งปราศจากการควบคุม/ตกแต่ง/ดัดแปลงจาก 'สายตา' และ 'ตัวตน' ของผู้ถ่ายที่ยืนอยู่หลังเลนส์นั้นๆ

ทรรศนะของวิภาชได้วิพากษ์ความคิดที่เชื่อว่าภาพถ่ายคือการเก็บบันทึกความเป็นจริงที่ผู้ถ่ายภาพประสบพบเห็น *ในขณะเดียวกัน* สาระสำคัญที่เขานำเสนอคือ "การสร้างสรรค์เชิงอัตวิสัย" ตามแต่ละกรอบสายตาของผู้บันทึกภาพ ถ้าเราเห็นด้วยกับทรรศนะนี้ เราพบว่าความเป็นภาววิสัยของสิ่งที่ถูกบันทึกกลับถูกละเลยหรือลดทอนความสำคัญลงอย่างน่าเสียดาย ดังนั้น เราสามารถจัดวางความเข้าใจที่มีต่อภาพถ่ายว่าเป็นทั้งการสร้างสรรค์เชิงอัตวิสัยและการบันทึกความเป็นจริงเชิงภววิสัยอย่างไร โดยปราศจากการลดทอนด้านใดด้านหนึ่งในระหว่างที่เน้นอีกด้านหนึ่ง โดยเฉพาะ ความลักลั่นระหว่างความเป็นสุนทรียะ ความเป็นศิลปะ หรืองานศิลป์ และความเป็นจริง ข้อเท็จจริง หรือแม้กระทั่งความจริงที่ปรากฏอยู่ในภาพถ่าย?

คำถามนี้ ทำให้เรามองย้อนกลับไปพิจารณาทั้งความเป็นภววิสัยของความเป็นจริงที่ภาพถ่ายนำเสนอและความเป็นศิลปะของภาพถ่ายนั้นด้วย เพราะว่า สัมพันธภาพทั้งสองได้สร้างความตึงเครียดหรือความลักลั่น (tension) ซึ่งกันและกัน ซึ่งเกิดขึ้นโดยธรรมชาติของลักษณะคู่ตรงข้ามระหว่าง 'ความจริงและศิลปะ' อย่างไรก็ตาม ประเด็นปัญหาของเราไม่ได้อยู่ที่ลักษณะคู่ตรงข้ามนี้ (ย้อน) แย้งกันอย่างไร แต่เราจะก้าวข้ามลักษณะคู่ตรงข้ามนี้ด้วยการทำความเข้าใจลักษณะร่วมของการเข้าถึงความเป็นจริงที่ถ่ายทอดลักษณะภววิสัยออกมาจากการถ่ายรูปและความเป็นงานศิลป์ของภาพถ่าย

หนังสือ *Photography : A Middle-brow Art* ของปิแอร์ บูร์ดิเยอ (Pierre Bourdieu) และคนอื่นๆ ถือว่าเป็นหนังสือที่อธิบายการใช้ภาพถ่ายในการกล่าวถึงความเป็นจริงทางสังคมที่สำคัญเล่มหนึ่ง คำถามหลักของหนังสือเล่มนี้ที่บูร์ดิเยอต้องการสืบค้นก็คือความสัมพันธ์และการปะทะกันระหว่างความเป็นอัตวิสัยและความเป็นภววิสัยในปฏิบัติการของภาพถ่าย ซึ่งบ่งบอกถึงความเป็นจริงที่ปรากฏอยู่ในภาพถ่ายนั้นๆ นอกจากนี้ บูร์ดิเยอต้องการยืนยันให้เราได้เห็นว่า การถ่ายภาพที่เป็นการนำเสนอความเป็นจริงมักจะเป็นไปตามมุมมองที่เลือกสรร และปิดบังมุมมองนั้นๆ ไว้ด้วยความ

เป็นภววิสัยที่ปรากฏอยู่ในภาพถ่าย "ภาพถ่ายมักถูกมองว่าเป็นการผลิตซ้ำความเป็นจริงอย่างเที่ยงตรงและเป็นภววิสัย เพราะว่าการใช้ภาพถ่ายในเชิงสังคมได้ทำให้เกิดการเลือกสรร, . . ., ที่ได้รับการจัดวางอย่างมีโครงสร้างตามลำดับขั้นที่กำกับมุมมองทั่วๆ ไปต่อโลก"[1] ถ้าเรายอมรับว่าภาพถ่ายสามารถผลิตซ้ำความเป็นจริงออกมาเป็นภาพถ่ายได้ ผลที่ตามมาก็คือ "ภาพถ่ายมักจะได้รับการพิจารณาว่าเป็นว่าการเก็บบันทึกความเป็นจริงที่เป็นจริงและเป็นภววิสัยที่สมบูรณ์ที่สุด"[2]

บูร์ดิเยอยังได้เสนอต่อไปอีกด้วยว่า ปฏิบัติการของภาพถ่ายได้ทำให้เกิดกระบวนการทำให้ความเป็นภววิสัยของความเป็นจริงที่ภาพถ่ายได้ถ่ายทอดออกมานั้นดำรงอยู่ภายในประสบการณ์และมุมมองที่มองลอดกรอบสายตาของเรา โดยการผลิตซ้ำความเป็นจริงด้วยขั้นตอนทางวิทยาศาสตร์ ปฏิกิริยาเคมี แสง หรือแม้กระทั่งการเก็บบันทึกในรูปแบบดิจิตอล (digital) กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ ขั้นตอนเหล่านี้แยกไม่ขาดจากปฏิบัติการถ่ายภาพ เนื่องจากความสัมพันธ์ระหว่างผู้ถ่ายภาพ ปฏิบัติการถ่ายภาพ และความเป็นจริงเชิงภววิสัย ได้ทำให้ภาพถ่ายเป็นภาพลักษณ์ของความเป็นจริง (an image of reality) และปกปิดมุมมองเชิงอัตวิสัยของผู้ถ่ายภาพออกไปจากภาพถ่ายด้วยความเข้าใจอย่างเป็นภววิสัยที่มีต่อภาพถ่ายนั้นๆ

ขั้นตอนเหล่านี้ทำให้เราเข้าใจต่อไปว่า ภาพถ่ายมีความเป็นภววิสัยของความเป็นจริงที่ปรากฏอยู่ ยิ่งกว่านั้น ภาพถ่ายยังนำเสนอความจริงให้เห็นดังที่มันดำรงอยู่โดยปราศจากความเป็นอัตวิสัยและมิติทางสุนทรียะของผู้ถ่ายภาพ ผลที่ตามมาก็คือเรามักจะคิดเสมอว่า การถ่ายภาพเป็นการบันทึกความเป็นจริงเชิงภววิสัยด้วยความเป็นภาพ แม้ว่ามุมมองที่ทอดผ่านกรอบสายตาจะเป็นอัตวิสัยก็ตาม แต่ความเป็นอัตวิสัยนี้กลับเลือนหาย เมื่อภาพถ่ายคือสิ่งที่เป็นธรรมชาติที่สุดของภาพลักษณ์ของสิ่งนั้นในภาพถ่าย สาเหตุที่เป็นเช่นนี้ก็เนื่องจากการถ่ายภาพเป็นการลอกเลียนความเป็นจริงที่เป็นธรรมชาติที่สุด

แม้ว่าการถ่ายภาพจะสามารถถ่าย (ทอด) ออกมาเป็นภาพ แต่เราจำเป็นต้องยอมรับด้วยว่าภาพถ่ายยังไม่สามารถนำเสนอสิ่งที่เรารับรู้ในภาพหรือจากภาพ ที่มีต่อความเป็นภววิสัยของความเป็นจริงนั้นๆ ได้ หากมันไม่บรรจบกับความเข้าใจในสิ่งที่

---

[1]Pierre Bourdieu, *Photography : A Middle-brow Art*, 77.

[2]Pierre Bourdieu, *Photography : A Middle-brow Art*, 74.

ถูกบันทึกเป็นภาพถ่าย รวมทั้งมุมมองที่กำกับด้วยกรอบสายตาและเลนส์ที่ส่องผ่านความเป็นจริงออกมาเป็นภาพถ่ายภายใต้องค์ประกอบของภาพในเชิงสุนทรียะ ดังนั้น สิ่งที่ภาพถ่ายได้ถ่ายทอดออกมา คือ ภาพลักษณ์ของความเป็นจริงเชิงภววิสัย *ในขณะเดียวกัน* ภาพถ่ายยังคงมีสิ่งที่ขาดหายไปในขณะที่นำเสนอความเป็นจริงดังกล่าว สิ่งนั้นก็คือ สิ่งที่อยู่นอกกรอบสายตา ทั้งนี้เราต้องยอมรับว่า ภาพถ่ายไม่สามารถถ่าย (ทอด) เนื้อหาสาระที่เกี่ยวข้องกับความจริงซึ่งอิงกับความเข้าใจในความเป็นจริงนั้นๆ ด้วยการเก็บบันทึกไว้ด้วยภาพ

โคลด เลวี่–สโตรสส์ (Claude Levi–Strauss) ได้ยืนยันประเด็นนี้ในหนังสือ *Saudades do Brasil : A Photographic Memoir* ซึ่งเป็นหนังสือรวบรวมภาพถ่ายภาคสนามทางมานุษยวิทยาที่เขาเก็บข้อมูลที่บราซิลในช่วงปี 1935–1939 หนังสือเล่มนี้ตีพิมพ์ในปี 1994 และต่อมาได้รับการแปลสู่ภาษาอังกฤษในปี 1995 โดยมีเป้าประสงค์เพื่อเผยแพร่และทบทวนความเข้าใจต่อข้อมูลภาคสนามที่เป็นภาพถ่ายซึ่งเขาได้บันทึกไว้

> *เมื่อมาทดสอบดูใหม่ ภาพถ่ายทำให้ข้าพเจ้ารู้สึกว่าใช้การไม่ได้ เลนส์ไม่สามารถเก็บภาพได้ครบ จึงทำให้มีบางส่วนที่ขาดหายไป . . . ภาพถ่ายสามารถให้บางอย่างที่สำคัญต่อผู้อ่านที่ไม่เคยไปยังที่นั่น และผู้อ่านที่ต้องการเข้าถึงเนื้อหาด้วยจินตนาการอันเงียบงันได้*[3]

เลวี่–สโตสส์กล่าวต่อไปว่า โดยแท้จริงแล้ว ภาพถ่ายไม่สามารถให้ภาพรวมของความเป็นจริงนั้นได้ทั้งหมด โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อมองโลกของผู้คนที่เขาศึกษา เราก็ไม่อาจจะรับรู้มุมมองอื่นๆ ได้นอกเหนือไปจากภาพลักษณ์ของความเป็นจริงในภาพถ่าย

ทรรศนะของเลวี่–สโตสส์ยืนยันให้เราเข้าใจเพิ่มขึ้นด้วยว่า ภาพถ่ายนอกจากจะให้เราแลเห็นเศษเสี้ยวของความเป็นจริงในมุมมองที่ปรากฏภายในกรอบสายตาแล้ว ภาพถ่ายยังทำให้ข้อเท็จจริงส่วนอื่นๆ เลือนหายไป ถ้ามันไม่ปรากฏอยู่ในมุมมองที่มองผ่านเลนส์ ยิ่งกว่านั้น ลักษณะการเลือกสรรและจัดวางภาพถ่ายด้วยมุมมองของกรอบสายตายังทำให้เกิดข้อถกเถียงอื่นตามมา คือ ความลักลั่นระหว่างความเป็นอัตวิสัยของ

---

[3]Claude Levi–Strauss, *Saudades do Brasil : A Photographic Memoir*, 9.

มุมมองของผู้ถ่ายภาพและความเป็นจริงเชิงภววิสัยของภาพถ่าย เนื่องจาก ผู้ถ่ายภาพมักจะถือว่าสิ่งที่เขาเห็นคือความเป็นจริงเชิงภววิสัย โดยถือว่าการถ่ายรูปคือการถ่าย (ทอด) 'สิ่งที่เห็นดังเป็นเช่นนั้นจริง ๆ' ออกมาเป็นภาพ

โดยแท้จริงแล้ว ทรรศนะเช่นนี้เป็นสิ่งที่หยิบยืมมาจากศิลปะ ถ้าศิลปะเป็นสิ่งที่ลอกเลียนธรรมชาติ ศิลปะย่อมไม่สามารถเป็นอย่างอื่นได้ นอกจากการนำเสนอธรรมชาติของสิ่งที่ศิลปะลอกเลียนแบบ ฉะนั้น การถ่ายภาพย่อมไม่ได้แตกต่างไปงานศิลปะแขนงอื่น ๆ เพียงแต่ว่าภาพถ่ายคือการถ่าย (ทอด) ออกมาเป็นภาพ ในขณะที่ศิลปะแขนงอื่น ๆ นำเสนองานศิลป์ออกมาในรูปแบบอื่น ๆ เท่านั้น กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ การถ่ายภาพเป็นศิลปะแขนงหนึ่ง แม้ว่ากระบวนการถ่าย (ทอด) ออกมาเป็นภาพย่อมต้องกระทำผ่านเทคโนโลยี แต่นั่นไม่ได้หมายความว่า การถ่ายภาพเป็นเพียงแค่การบันทึกความเป็นจริงออกมาเป็นภาพ ในทางตรงข้าม การถ่ายภาพคือการนำเสนอความเป็นจริงด้วยเทคโนโลยี ที่ทำให้ภาพลักษณ์ของความเป็นจริงเป็นธรรมชาติที่สุด ในขณะที่เรากลับคิดไปว่าความเป็นธรรมชาติของภาพถ่ายคือภาพลักษณ์ของความเป็นจริงที่ปรากฏออกมาให้เห็นเป็นภาพ รวมทั้งเรายังละเลยต่อความเป็นสุนทรียะและองค์ประกอบของภาพที่เราจัดวางความจริงในภาพถ่ายไว้ในตำแหน่งแห่งที่ที่ปรากฏให้เห็นภายในภาพถ่าย ในขณะที่ถ่ายภาพอย่างมีศิลปะ

บทความนี้ต้องการนำเสนอและตั้งคำถามต่อความจริงในภาพถ่ายผ่านศิลปะของการถ่ายภาพ โดยมีความเข้าใจในเบื้องต้นว่า ภาพถ่ายแต่ละภาพไม่ได้มีความสำคัญแค่การนำเสนอความเป็นจริงเชิงภววิสัยเท่านั้น แต่ยังมีคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์และความเป็นงานศิลป์ของภาพถ่ายอีกด้วย

ถ้าภาพถ่ายมีคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ควบคู่กับการถ่าย (ทอด) ภาพความเป็นจริงเชิงภววิสัยด้วยมุมมองเชิงอัตวิสัยของผู้ถ่ายภาพ ปัญหาที่เราต้องตอบคือ *ความงามของภาพถ่ายอยู่ที่ไหน?* และ *ความเป็นงานศิลป์ของภาพถ่ายคืออะไร?*

ความงามของภาพถ่ายอยู่ที่ไหน? ความงามของภาพถ่ายมักจะเกิดจากสิ่งที่ปรากฏอยู่ในภาพถ่ายและตัวภาพถ่ายเอง แต่เราไม่สามารถถือว่าทั้งสองเป็นสิ่งเดียวกันได้ แม้ว่า ในภาพถ่ายที่งามจะเป็นภาพของสิ่งที่สวยงามอยู่ด้วยก็ตาม ดังนั้น เราจำเป็นต้องแยกลักษณะของ 'ภาพถ่ายของสิ่งที่สวยงาม' และ 'ภาพถ่ายที่ถ่ายออกมาได้อย่างสวยงาม' ออกจากกัน เพื่อทำความเข้าใจต่อความงามของภาพถ่ายเป็นหลัก

ถ้าความงามของภาพถ่ายขึ้นอยู่กับสิ่งที่สวยงามในภาพ นั่นหมายความว่าภาพถ่ายคงไม่ต่างไปจากการลอกเลียนสิ่งที่สวยงามให้ออกมาเป็นภาพ ผลที่ตามมาถือว่าภาพถ่ายไม่ถือว่าเป็นงานศิลป์ หากเป็นเพียงการลอกเลียนสิ่งที่สวยงามเท่านั้น เมื่อภาพถ่ายไม่ใช่งานศิลป์ นั่นย่อมหมายความว่าความเป็นสุนทรียะย่อมไม่ได้เกี่ยวกับภาพถ่าย แต่ขึ้นอยู่กับสิ่งที่สวยงามซึ่งถูกบันทึกไว้เป็นภาพเท่านั้น

ถ้าความงามของภาพถ่ายอยู่ที่การถ่ายภาพออกมาอย่างสวยงาม ภาพถ่ายนอกจากจะมีความเป็นสุนทรียะแล้ว เราจะถือว่าเป็นงานศิลป์อีกด้วย เนื่องจาก การถ่ายภาพมิใช่การลอกเลียนสิ่งที่ต้องการบันทึกออกมาเป็นภาพถ่าย ในทางตรงข้าม ภาพถ่ายแต่ละภาพมักจะสัมพันธ์กับมุมมองจากกรอบสายตาที่จัดองค์ประกอบของภาพตามระเบียบทางทัศนศิลป์ ที่ผู้ถ่ายรูปมักจะจัดวางตำแหน่งแห่งที่ของคนหรือสิ่งที่ถูกถ่ายออกมาสู่ภาพถ่าย ด้วยความเข้าใจในคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์และความเป็นศิลปะของภาพถ่าย เช่น การจัดแสงเงา การจัดวางให้มีฉากหลัง (Background) กับฉากหน้า (Foreground) เป็นต้น

ความเป็นงานศิลป์ของภาพถ่ายคืออะไร? อาจจะกล่าวได้ว่า ภาพถ่ายนอกจากจะถ่าย (ทอด) ความเป็นจริงออกมาเป็นภาพแล้ว ภาพถ่ายยังนำเสนอสิ่งที่ปรากฏอยู่ในภาพให้เป็นภาพลักษณ์ของความเป็นจริงอีกด้วย ด้วยเหตุนี้เอง ภาพถ่ายจึงไม่ได้เป็นเพียงแค่กระบวนการเก็บบันทึกความเป็นจริงที่ปรากฏอยู่ในลักษณะที่เป็น 'ภาพลักษณ์' แต่ขั้นตอนของการถ่ายภาพเองยังเป็นการสร้างสรรค์งานศิลป์อีกด้วย โดยอาศัยความเข้าใจต่อคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์และกฎเกณฑ์ทางศิลปะกำกับการจัดองค์ประกอบของภาพ แสงและมุมมองที่เลือกนำเสนอออกมาในภาพถ่าย ดังนั้น เราจึงไม่สามารถปฏิเสธได้ว่า ภาพถ่ายไม่มีความเป็นศิลปะ ในทางตรงข้าม ภาพถ่ายเป็นศิลปะ เพราะขั้นตอนทั้งหมดคือการสร้างสรรค์เชิงสุนทรียะที่การถ่ายภาพทำให้ภาพถ่ายเป็นงานศิลป์ ที่ธรรมชาติของภาพถ่ายคือการทำให้ภาพลักษณ์ของสิ่งที่ถูกถ่ายได้รับการถ่าย (ทอด) ออกมาเป็นภาพที่เหมือนธรรมชาติของสิ่งนั้นที่สุด

ถ้าภาพถ่ายเป็นงานศิลป์ ฉะนั้นศิลปะการถ่ายภาพย่อมต้องเป็นศิลปะที่ล้อกับความเป็นจริง โดยมีภาพถ่ายเป็นผลผลิตของมุมมองนั้นๆ โดยตกผลึกออกมาเป็นสิ่งที่ลอกเลียนความเป็นจริง จากมุมมองที่ถ่ายทอดความเป็นจริงเชิงภววิสัยผ่านเลนส์ เมื่อผู้ถ่ายภาพกดชัตเตอร์เพื่อถ่ายภาพแต่ละครั้ง นั่นหมายความว่าภาพถ่ายเป็นการ

ล้อเลียนต่อสิ่งที่ลอกเลียนความเป็นจริง โดยมีภาพถ่ายที่ปรากฏอยู่ตรงหน้าเป็นผลผลิตของงานศิลป์ กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ *ภาพถ่ายถือว่าเป็นศิลปะที่ลอกเลียนศิลปะ* (Photography is the art that imitates art) กล่าวคือ สายตาของผู้ถ่ายภาพได้ล้อความเป็นจริงเชิงภววิสัยออกมาเป็นศิลปะเชิงทัศนา (visual art) ด้วยการลอกเลียนความเป็นจริงดังกล่าวออกมาเป็นงานศิลป์ภายในกระบวนการรับรู้ในตัวผู้ถ่ายภาพผ่านกรอบสายตาของเขา และลอกเลียนงานศิลป์นี้ (อีกครั้ง) ออกมาด้วยมุมมองที่ถ่ายทอดผ่านเลนส์ของกล้องถ่ายรูปและการตรึงภาพดังกล่าวไว้ในรอยต่อระหว่างความเป็นจริงเชิงภววิสัยที่พบเห็นผ่านเลนส์และความเป็นสุนทรียะของการถ่ายรูป

ด้วยเหตุนี้ ภาพถ่ายมีความเป็นศิลปะ เมื่อศิลปะนำเสนอความจริงให้ปรากฏผ่านงานศิลป์ แต่การปรากฏตัวของความจริงจะไม่เกิดขึ้นเลย ถ้าความจริงดังกล่าวเกิดจากการถ่าย (ทอด) ออกมาเป็นภาพ ที่ภาพลักษณ์ของความเป็นจริงบ่งบอกถึงความเป็นภววิสัยของสิ่งที่เห็นและเป็นอยู่ได้ รวมทั้งยังจัดวางความเข้าใจของเราที่มีต่อภาพถ่ายนั้นๆ ให้เข้าถึงความจริงในภาพถ่ายได้

ในบทความ "The Origin of the Work of Art" มาร์ติน ไฮเด็กเกอร์ (Martin Heidegger) ได้กล่าวถึงงานศิลป์ (work of art) ว่าเป็นสิ่งที่นำเสนอความจริงของการดำรงอยู่ (the truth of Being) ให้ปรากฏออกมาให้เห็น รวมทั้งยังเป็นผลผลิตที่เกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ระหว่างโลก (world) และพื้นโลก (earth) ไฮเด็กเกอร์อธิบายว่า โลกคือพื้นฐานของประสบการณ์และความเข้าใจต่อสรรพสิ่งที่เราดำรงอยู่ ส่วนพื้นโลกคือสถานที่พักพิงอาศัยและเอื้อให้การดำเนินชีวิตเป็นไปตามหนทางแห่งตนเพื่อการดำรงอยู่ในโลก สิ่งเหล่านี้คือแหล่งที่มาของงานศิลป์ ในขณะที่ความเป็นศิลปะซึ่งปรากฏอยู่ในแต่ละชิ้นงานคือสิ่งที่ทำให้งานศิลป์เป็นสิ่งที่นำเสนอความจริงออกมา

ไฮเด็กเกอร์ขยายความประเด็นนี้ โดยกล่าวถึงภาพเขียนรองเท้าชาวนาของฟานโก๊ะ (Van Gogh) ว่าภาพรองเท้านั้นเป็นรองเท้าของชาวนา ซึ่งฟานโก๊ะถ่ายทอดประสบการณ์ของชาวนาที่อยู่ในทุ่งนาออกมาเป็นภาพเขียนหรือเป็นงานศิลป์ ที่ความจริงของภาพเขียนและความจริงในงานศิลป์ได้เผย (reveal) ออกมาให้เห็นถึงโลกของชาวนา ประสบการณ์ของเขา รวมทั้งความเข้าใจในการดำรงอยู่ ส่วนรองเท้าคืออุปกรณ์สำคัญที่เอื้อให้การดำเนินชีวิตบนพื้นโลกของชาวนาเป็นไปตามวิถีทางของเขาอย่างที่ฟานโก๊ะเห็นและถ่ายทอดออกมาโดยนำเสนอความจริงดังกล่าวในภาพเขียน

ออกมา[4]

ไม่ว่าเราจะเห็นด้วยกับทรรศนะของไฮเด็กเกอร์หรือไม่ก็ตาม[5] เราจำเป็นต้องยอมรับว่าคำอธิบายของเขาช่วยให้เราเข้าใจความเป็นงานศิลป์นั้นไม่ได้เป็นผลงานของศิลปินเพียงอย่างเดียว แต่ยังรวมถึงความเข้าใจต่อโลกซึ่งมีร่องรอยปรากฏในงานศิลป์ด้วย ด้วยเหตุผลดังกล่าวนี้เอง เราอาจจะกล่าวได้ว่า ความเป็นงานศิลป์ของภาพถ่ายคงไม่ได้เป็นเพียงแค่การถ่าย (ทอด) ความเป็นจริง แต่น่าจะเป็นการนำเสนอ (presentation) *ความเป็นจริงเชิงภววิสัยที่ความเป็นจริงดังกล่าวเผยตัวเองผ่านความเป็นอัตวิสัยของผู้ถ่ายภาพและปรากฏให้เห็นเป็นภาพ* โดยมีภาพถ่ายเป็นรูปธรรมซึ่งยืนยันทั้งความเป็นงานศิลป์และการกล่าวถึงความเป็นจริง

มุมมองที่หลากหลายตามใจตน

การถ่ายรูปนอกจากจะเป็นการเก็บบันทึกสิ่งที่พบเห็นโดยถ่ายทอดออกมาเป็นรูปธรรมในภาพถ่ายแล้ว ภาพถ่ายแต่ละภาพยังบ่งบอกถึงความสัมพันธ์ระหว่างรูปภาพและผู้ถ่ายภาพผ่านมุมมองของเขาอีกด้วย ทั้งนี้ก็เพราะว่า แต่ละมุมมองของผู้ถ่ายภาพไม่ได้เกิดจากความไม่ตระหนักต่อสิ่งพบเห็นผ่านสายตาของตนเอง แต่เกิดจากมุมมองที่ต้องการถ่ายทอดความเป็นจริงจากการมองผ่านเลนส์และการจัดองค์ประกอบภายในกรอบสายตาอีกด้วย ฉะนั้น ภาพถ่ายจึงไม่ได้เป็นเพียงแค่การบันทึกสิ่งที่ต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ภายในรูปภาพเท่านั้น หากยังรวมถึงวิถีทางที่ผู้ถ่ายภาพเลือกมุมมองในการจัดวางกรอบสายตาซึ่งโยงใยไปถึงความเข้าใจในสิ่งที่ต้องการบันทึกเป็นภาพเก็บไว้ การวางองค์ประกอบศิลป์ภายในภาพ และลักษณะความเป็นสุนทรียะอีกด้วย

ถ้าเราเชื่อว่า ความเข้าใจในการถ่ายภาพมีลักษณะดังกล่าว เราจะพบว่าภาพถ่าย

---

[4]โปรดดู Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art," 162–78.

[5]สำหรับผู้ที่สนใจในข้อโต้เถียงที่มีต่อทรรศนะของไฮเด็กเกอร์ โปรดดู Meyer Schapiro, *Theory and Philosophy of Art : Style, Artist and Society* ประกอบ นอกจากนี้ในบทความ "Restitutions of the Truth in Painting [pointure]" ของฌาคส์ แดร์ริดา (Jacques Derrida) ได้กล่าวถึงข้อถกเถียงดังกล่าว โปรดดู Jacques Derrida, *La Variete en Peinture* หรือในฉบับแปลภาษาอังกฤษ Jacques Derrida, *The Truth in Painting.*

ของศิลปินสมัครเล่นทั้ง 8 คนที่วิภาชคัดเลือกมานั้นนอกจากจะมีความน่าสนใจตรงที่แต่ละคนได้ถ่ายทอดผ่านเลนส์และมุมมองของตนออกมาเป็นภาพแล้ว ภาพถ่ายของพวกเขายังแสดงให้เห็นถึงวิถีทางที่ศิลปินเหล่านั้นทำความเข้าใจตนเองในการรับรู้ต่อโลกได้เป็นอย่างดี แม้ว่าศิลปินทั้งหมดจะมีอิสระ เสรีภาพในการเลือกสิ่งที่ต้องการจะถ่ายภาพหรือถูกกำกับการถ่ายภาพด้วยโจทย์ทางความคิดที่ทุกคนต้องตอบผ่านภาพถ่ายก็ตาม ภาพถ่ายแต่ละภาพของศิลปินสมัครเล่นกลุ่มนี้ เริ่มต้นขึ้นเมื่อวิภาชได้ให้กล้องถ่ายรูปแก่พวกเขา โดยให้ถ่ายภาพตามความชอบด้วยมุมมองและกรอบสายตาตามความพึงพอใจของแต่ละคน สำหรับการถ่ายรูปครั้งแรก วิภาชให้ศิลปินแต่ละคนมีอิสระในการถ่ายภาพอย่างเต็มที่ ในขณะที่การถ่ายรูปครั้งที่ 2 นั้น วิภาชขอให้บรรดาศิลปินสมัครเล่นเหล่านี้ถ่ายรูปตามโจทย์ที่ให้ เช่น บางคนก็ขอให้ถ่ายรูปภายในหมู่บ้าน บางคนก็ขอให้ถ่ายภาพทั่วๆ ไปไม่เจาะจงสถานที่หรือบุคคลเป็นการเฉพาะ

ความน่าสนใจของการถ่ายรูปทั้ง 2 ครั้งไม่ได้มีเพียงแค่ภาพถ่ายที่ศิลปินสมัครเล่นแต่ละคนถ่ายภาพออกมาเท่านั้น แต่ยังรวมถึงกระบวนการถ่ายภาพที่ปรากฏร่องรอยอยู่ในภาพถ่ายนั้นเอง ยิ่งกว่านั้น โจทย์ของการถ่ายภาพของวิภาชกลับไม่มีผลหรือสามารถกำหนดแนวทางในการถ่ายภาพเลย ในทางตรงข้าม ศิลปินสมัครเล่นกลุ่มนี้กลับถ่ายทอดสิ่งต่างๆ ผ่านมุมมองที่พวกเขาเลือกสรร โดยจัดวางตามประสบการณ์สามัญสำนึกและความเข้าใจต่อโลกของพวกเขาเป็นหลัก ภาพถ่ายแต่ละใบล้วนเผยมุมมองของพวกเขาที่เห็นสิ่งต่างๆ ที่แวดล้อมชีวิตของพวกเขา ทั้งธรรมชาติ ผู้คนและสัมพันธภาพระหว่างชีวิตของพวกเขากับโลกในชีวิตประจำวัน ซึ่งก่อตัวขึ้นเป็นภาพร่างของความเป็นจริงที่ปรากฏอยู่ภายในประสบการณ์ และถูกนำมาตบแต่งผ่านกรอบสายตาและความเป็นสุนทรียะในขณะที่กดชัตเตอร์ของกล้องถ่ายรูป

ถ้าเราอ่านภาพถ่ายและเรื่องราวของศิลปินสมัครเล่นทั้ง 8 คน เราจะพบว่าบรรดาศิลปินเหล่านี้ ล้วนมีความแตกต่างทางด้านบุคลิกภาพ ประสบการณ์ชีวิต ภูมิหลังและสถานภาพทางสังคมในหมู่บ้าน ยิ่งกว่านั้น เรายังเชื่อว่าความแตกต่างดังกล่าวจะมีผลต่อการกำหนดมุมมองของการถ่ายภาพอีกด้วย อย่างไรก็ตาม ปัญหาที่เกิดขึ้นตามมาก็คือ เราจะทำความเข้าใจความแตกต่างดังกล่าวอย่างไร มุมมองของพวกเขาที่มองผ่านเลนส์ของกล้องถ่ายรูป และชนิดหรือประเภทของภาพถ่ายที่พวกเขาถ่าย (ทอด) ภาพอะไรให้เราได้เห็น หรือนำเสนอความเป็นจริงของหมู่บ้านบ้านไร่ให้เราได้เห็น บรรดา

ศิลปินสมัครเล่นทั้งแปดได้ตอบโจทย์เหล่านี้ผ่านเรื่องราวที่เล่าผ่านภาพ โดยที่แต่ละคนล้วนมีคำอธิบายหรือบรรยายออกมาเป็นภาพและมุมมองที่มองลอดผ่านเลนส์ดังนี้

ภาพถ่ายจากกล้องหมายเลข 1 ซึ่งถ่ายโดยพ่อหลวงซัวยี่ แซ่หัน ที่ภาพส่วนใหญ่จะเป็นกิจกรรมการทำงานของเขาเป็นหลัก *(รูปที่ 1-2)* พ่อหลวงซัวยี่เป็นผู้ใหญ่บ้านของหมู่บ้านบ้านไร่ ด้วยสามัญสำนึกต่อบทบาทและสถานภาพของพ่อหลวงเอง การถ่ายทอดเนื้อหาของภาพจึงเน้นที่กิจกรรมต่าง ๆ ที่ตนเองเข้าไปเกี่ยวข้องทั้งที่เป็นงานราชการ งานประเพณีของหมู่บ้าน กิจกรรมในบ้านและการดำเนินชีวิตในแต่ละวัน เช่น การทำซุ้มของหมู่บ้านเพื่อรับกับงานวันขึ้นปีใหม่ของชาวมัง การแข่งขันกีฬาสีของโรงเรียน รูปภาพที่ถ่ายได้บ่งบอกถึงความจริงจังของการงานและชีวิตที่เกี่ยวข้องกับกิจกรรมของหมู่บ้าน เพื่อให้สมกับตำแหน่งที่ได้รับมอบหมายหรือรับผิดชอบ

อย่างไรก็ตาม ภาพถ่ายส่วนใหญ่กลับไม่ได้เน้นถึงความงามของภาพหรือความเป็นสุนทรียะของมุมมองที่ลอดผ่านเลนส์ ภาพแต่ละภาพที่พ่อหลวงถ่ายออกมาอาจจะมีภาพวิวทิวทัศน์อยู่บ้าง แต่ก็ไม่ได้เน้นธรรมชาติที่แวดล้อมชีวิตของเขา ในทางตรงข้ามเขาถือว่าการถ่ายรูปคือการบันทึกเรื่องราวของการเป็นผู้ใหญ่บ้านแห่งหมู่บ้านบ้านไร่ นอกจากนี้ พ่อหลวงซัวยี่ยังได้ถ่ายภาพของตนเองไว้ด้วย โดยให้ผู้อื่นเป็นผู้ถ่ายรูปให้ เขาถือว่า เขาเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมดังที่กล่าวมาเสมอ เนื่องจากแรงงาน บทบาทและสถานภาพการเป็นผู้ใหญ่บ้านย่อมทำให้เขาจำเป็นต้องมีตำแหน่งแห่งที่ในงานที่เขาทำหรือกิจกรรมที่เขามีส่วนร่วมอย่างเลี่ยงไม่ได้ ดังนั้น พ่อหลวงซัวยี่จึงต้องเปลี่ยนบทบาทการเป็นศิลปินสมัครเล่น โดยกลายเป็นผู้ถูกถ่ายรูปหรือบุคคลในภาพถ่ายเสียเอง วิภาชสังเกตเห็นการถ่ายภาพตนเองของพ่อหลวงซัวยี่ในการถ่ายรูปครั้งแรก และยังได้

รูปที่ 1-2 ภาพถ่ายของพ่อหลวงซัวยี่

อธิบายให้ทราบว่ากิจกรรมนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อถ่ายทอดมุมมองจากกรอบสายตาแต่ละคนของผู้ถ่ายภาพ สำหรับในการถ่ายรูปครั้งที่ 2 วิภาชได้เน้นให้พ่อหลวงซัวยี่ถ่ายภาพผู้คนในหมู่บ้าน พ่อหลวงซัวยี่ได้ถ่ายภาพสมาชิกของหมู่บ้านในงานวันขึ้นปีใหม่มังและการทำซุ้มปากทางเข้าหมู่บ้าน เพื่อบันทึกกิจกรรมของหมู่บ้านพร้อมๆ กับชีวิตผู้คนที่มีส่วนร่วมกับกิจกรรมของหมู่บ้าน

ภาพถ่ายจากกล้องหมายเลข 2 ซึ่งถ่ายโดยนายอมรเทพ ทิพย์อื่น หรือ เชน ภาพถ่ายของเชนส่วนใหญ่จะเป็นภาพวิวทิวทัศน์ที่ถ่ายจากมุมสูง หรือมุมที่สามารถมองเห็นทัศนียภาพที่งดงาม รวมทั้งภาพถ่ายถนนกับเส้นทางต่างๆ ทั้งภายนอกและภายในหมู่บ้าน *(รูปที่ 3)* เชนเป็นคนเมือง แต่เกิดและเติบโตในหมู่บ้านแห่งนี้ ดังนั้นการรับรู้ต่อหมู่บ้านและโลกทัศน์ของเขาจึงอยู่ระหว่างรอยต่อระหว่างสังคมภายในหมู่บ้านกับโลกภายนอก รอยต่อดังกล่าวนี้เป็นสะพานเชื่อมความเข้าใจถึงชีวิตในหมู่บ้านว่าโลกภายนอกควรจะรู้จักหมู่บ้านนี้ในมุมมองใดบ้าง เชนเลือกสรรมุมมองที่จะถ่ายทอดลอดเลนส์ให้เห็นถึงทัศนียภาพต่างๆ ของหมู่บ้าน ไม่ว่าจะเป็น ภาพทิวเขา ภูผา แปลงนา และเส้นทางภายในหมู่บ้าน และเส้นทางภายนอกที่มองเห็นป้ายบอกสถานที่ท่องเที่ยว จากมุมมองในการถ่ายภาพครั้งแรกของเขา เขาน่าจะเชื่อว่าภาพถ่ายต่างๆ เหล่านี้น่าจะนำเสนอหมู่บ้านให้คนนอกหมู่บ้านได้รู้จักหมู่บ้านแห่งนี้เป็นอย่างดี

รูปที่ 3 *ภาพถ่ายของนายอมรเทพ ทิพย์อื่น หรือ เชน*

ในขณะที่การถ่ายภาพครั้งที่สองของเชนนั้น นอกจากเขาเลือกที่จะถ่ายภาพเกี่ยวกับกิจกรรมที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวันภายในหมู่บ้าน ภาพการทำงาน ภาพแปลงผัก และคนต้อนวัวแล้ว เขายังเก็บภาพสถานที่สำคัญๆ ภายในหมู่บ้าน โรงเรียน

ป้ายทางเข้าหมู่บ้าน เพื่อให้โลกภายนอกรู้จักและจดจำตำแหน่งแห่งที่ของสถานที่ต่างๆ ภายในหมู่บ้าน *(รูปที่ 4-5)*

รูปที่ 4-5 ภาพถ่ายครั้งที่ 2 ของนายอมรเทพ ทิพย์อื่น หรือเชน

ดังที่ทราบกันเป็นอย่างดีว่า ภูมิหลังของเชนนั้นเป็นคนเมือง ใช้ชีวิตที่เดินทางเข้าออกหมู่บ้านจนทำให้เขาตระหนักถึงความแตกต่างระหว่างสถานที่ทั้งสอง รวมทั้งพลวัตที่เกิดขึ้นหรือเกิดจากภายนอก ฉะนั้น ภาพถ่ายที่เขานำเสนอผ่านเลนส์จึงเน้นที่สถานที่ต่างๆ ของหมู่บ้านและภูมิทัศน์ที่เขาคิดว่างดงามที่สุด เมื่อมองจากภายในหมู่บ้านเพื่อให้ผู้คนจากภายนอกหมู่บ้านได้รู้จักหมู่บ้านแห่งนี้ ยิ่งกว่านั้น เชนถือว่าเป็นบุคคลที่มีความเข้าใจต่อความสัมพันธ์ระหว่างชีวิตภายในหมู่บ้านและโลกภายนอกที่เขาสัมผัสและการเรียนรู้ได้บ่มเพาะรสนิยมของเขาอีกด้วย เชนเลือกถ่ายภาพวิวทิวทัศน์เป็นส่วนใหญ่ เขาตัดสินใจเลือก ก็เพราะว่า เขาคิดว่า ทัศนียภาพต่างๆ ล้วนงดงาม แต่ความงามนี้กลับเป็นความดาษดื่น ที่ชาวบ้านคนอื่นๆ ไม่รู้สึกรู้สากับทัศนียภาพของหมู่บ้านเนื่องจากว่ามันเป็นสิ่งที่ใกล้ตัวเกินไป ใกล้จนมองไม่เห็น จนในที่สุด ความเป็นสุนทรียะและรสนิยมจึงเป็นเรื่องไกลตัวพวกเขา ทั้งๆ ที่ช่างแสนจะใกล้เสียเหลือเกิน

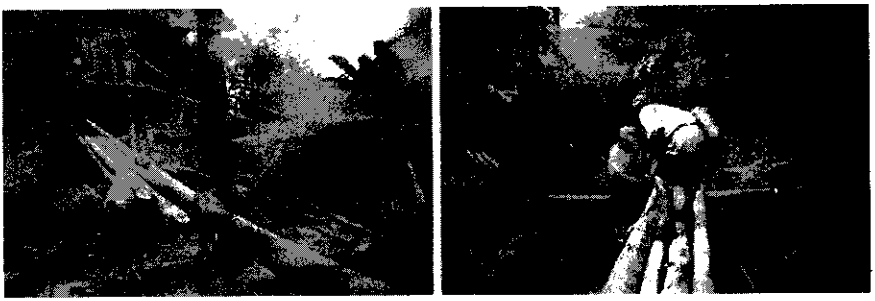
ภาพถ่ายจากกล้องหมายเลข 3 เป็นของนางสาวทิพวรรณ ตั๊จ่อมือ หรือทิพย์ หญิงสาววัย 14 ปี ชาวปกากญอ ครอบครัวของเธอเพิ่งจะย้ายถิ่นฐานเข้ามาอยู่หมู่บ้านแห่งนี้ ทิพย์ถ่ายภาพครั้งแรกเพียง 9 ภาพเท่านั้น เพราะเธอไม่รู้ว่าจะถ่ายรูปอะไร เธอมองไม่เห็นว่าสิ่งต่างๆ ที่แวดล้อมนั้นน่าเก็บบันทึกเป็นภาพถ่าย นอกจากสิ่งที่เธอไม่แน่ใจว่าจะถ่ายภาพออกมาจะมีลักษณะอย่างไร เช่น ภาพดวงอาทิตย์ เป็นต้น ยิ่ง

กว่านั้น การเลือกถ่ายภาพภายในบริเวณบ้านของเธอ โดยจัดวางมุมมองจากภายในบ้านผ่านบานหน้าต่างออกไป การเลือกถ่ายภาพต้นไม้ สวนภายในบ้าน ก็บ่งบอกให้เห็นถึงการปิดกั้นตัวเองจากภายนอกและล้อมกรอบไว้ภายในรั้วบ้านของเธอเอง เมื่อวิภาชขอให้ทิพย์ถ่ายภาพเป็นครั้งที่สอง และให้ถ่ายภาพภายในหมู่บ้านด้วย เธอเลือกถ่ายภาพบุคคลที่เธอรู้จักที่โรงเรียน ทั้งเพื่อนๆ ญาติพี่น้อง และตัวเธอเองด้วย ภาพถ่ายของเธอชี้ให้เห็นเป็นอย่างดีว่าการสั่งสมประสบการณ์เกิดจากความคุ้นเคยกับสภาพแวดล้อมใหม่ที่เธออาศัยอยู่ และไม่รู้ว่าจะปฏิสัมพันธ์กับโลกหรือสังคมภายในหมู่บ้านนี้อย่างไรนอกจากสถานที่และบุคคลที่ทิพย์เคยชินเท่านั้น *(รูปที่ 6)*

รูปที่ 6 *ภาพถ่ายของนางสาวทิพวรรณ ตัะจ่อมือ หรือทิพย์*

ภาพถ่ายจากกล้องหมายเลข 4 ถ่ายโดยนายจี๋ คำสุข ชาวไทใหญ่ผู้ร่วมบุกเบิกหมู่บ้านในปี พ.ศ. 2512 เขามีส่วนผลักดันให้สมาชิกของหมู่บ้านร่วมกันพัฒนา ดังนั้นภาพถ่ายของลุงจี๋จึงเป็นการบันทึกภาพการทำงานเพื่อส่วนรวมของชาวบ้าน นอกจากนี้ภาพถ่ายจำนวนหนึ่งจึงเป็นการเก็บบันทึกภาพการสร้างเส้นทางขึ้นแหล่งโบราณคดีถ้ำผีแมน วิภาชได้ให้ลุงจี๋ถ่ายภาพ 'เรื่องทั่วๆ ไป' ในหมู่บ้านดูบ้าง แต่ภาพถ่ายส่วนใหญ่ยังคงเกี่ยวข้องกับการทำงานอยู่ดี *(รูปที่ 7-8)*

ภาพถ่ายของลุงจี๋มีความงาม และดูเหมือนว่ามีการจัดวางองค์ประกอบภาพก่อนการถ่ายภาพเสมอ ภาพถ่ายของเขาจึงมิได้เป็นเพียงการบันทึกภาพเหตุการณ์ตรงๆ แต่มีการจัดวางมุมภาพก่อนที่จะถ่ายตามสายตาของผู้ถ่าย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการถ่ายภาพครั้งที่สอง ภาพที่ดูเหมือนว่าจะถ่ายในละแวกบ้าน กิจกรรมการทำงาน



รูปที่ 7-8 ภาพถ่ายของนายจี้ คำสุข

ภายในบ้าน หรือต้นไม้ เป็นภาพที่มีแสงเงา มีการจัดวางให้มีฉากหลัง (Background) กับฉากหน้า (Foreground) อย่างชัดเจน ยิ่งกว่านั้นภาพถ่ายคน บุคคลในภาพก็มิได้ถูกจัดวางให้อยู่กลางภาพเสมอไป และกิจกรรมการทำงานก็ยังดูเป็นการจัดฉากเพื่อให้ภาพออกมาชัดเจนงดงามอีกด้วย แม้ว่าลุงจี้จะไม่ได้ตั้งใจให้เป็นตามหลักสุนทรียศาสตร์ และอาจจะเกิดขึ้นจากมุมมองของเขาเองก็ตาม แต่ทุกภาพกลับมีองค์ประกอบศิลป์ที่สวยงาม *(รูปที่ 9)*

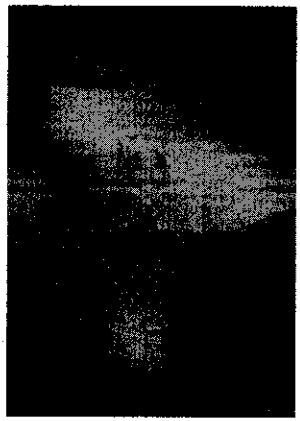
รูปที่ 9 ถ่ายภาพครั้งที่สองของนายจี้ คำสุข

ภาพถ่ายจากกล้องหมายเลข 5 มาจากมุมมองของนางยะโปเมะ หย่าจา มุมมองของภาพที่ถ่ายนั้นมาจากมุมมองที่อยู่ใกลจากสิ่งที่ต้องการบันทึกภาพ จนดูราวกับว่าเป็นการแอบถ่ายภาพกิจกรรมต่างๆ ภายในหมู่บ้าน ส่วนความต่อเนื่องของภาพทำให้ดูเหมือนกับว่าศิลปินสมัครเล่นผู้นี้เดินไปในหมู่บ้านพบเห็นสิ่งใดก็ถ่ายภาพนั้นออกมา

รวมทั้งยังทำให้ภาพถ่ายเป็นเพียงแค่ภาพของเหตุการณ์ธรรมดาๆ ที่เกิดขึ้นในวันธรรมดาๆ วันหนึ่ง ซึ่งทุกอย่างย่อมเกิดขึ้นราวกับว่าเป็นปกติวิสัยในชีวิตประจำวันของหมู่บ้านนี้ *(รูปที่ 10)*

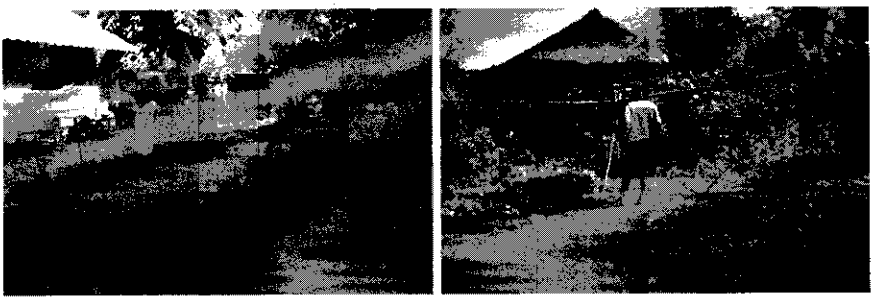
รูปที่ 10 *ถ่ายภาพของนางยะโปเมะ หย่าจา*

ภาพถ่ายจากกล้องหมายเลข 6 เป็นผลงานนางนุ้ม แก้วแสงยศ หรือป้าหนุ่มซึ่งเป็นช่างตัดเสื้อประจำหมู่บ้าน และใช้ชีวิตส่วนใหญ่อยู่กับบ้านและครอบครัวของตนเอง ดังนั้น ภาพถ่ายส่วนใหญ่จึงเป็นภาพเกี่ยวกับสมาชิกในครอบครัว กิจกรรมภายในบ้าน หิ้งพระ และการทำมาหากินทั้งการทำไร่และการเลี้ยงสัตว์ นอกจากนี้ ภาพถ่ายจำนวนหนึ่งที่ป้าหนุ่มเลือกถ่าย คือ ภาพเด็กๆ ที่แต่งตัวในชุดไทใหญ่ ป้าหนุ่มถ่ายภาพเด็กๆ กลุ่มนี้เนื่องจากเสื้อผ้าที่เด็กๆ สวมใส่นั้นเป็นฝีมือการตัดเย็บของเธอเอง *(รูปที่ 11–12)*



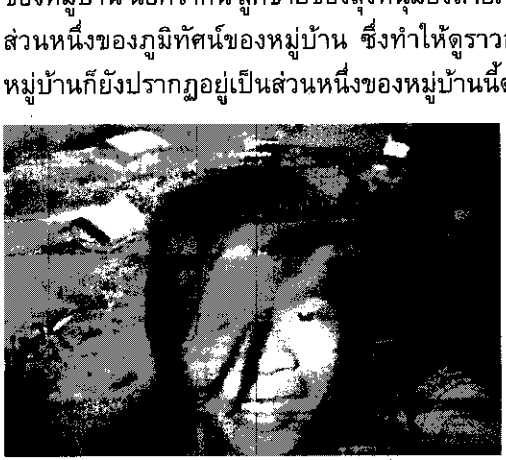
รูปที่ 11–12 *ถ่ายภาพของนางนุ้ม แก้วแสงยศ หรือป้าหนุ่ม*

ภาพถ่ายจากกล้องหมายเลข 7 เป็นฝีมือของลุงหนุ่ม ชายไตนอกซึ่งอพยพเข้ามาอาศัยในหมู่บ้านแห่งนี้มานานกว่า 10 ปี ลุงหนุ่มใช้กล้องถ่ายรูปเป็นครั้งแรกในชีวิต โดยเลือกถ่ายภาพพื้นที่การเกษตรของตนเอง รวมทั้งยังถ่ายภาพประเพณีการทำขวัญของชาวไทใหญ่และกิจกรรมของผู้คนที่อาศัยอยู่ในบริเวณชายขอบของหมู่บ้านอีกด้วย *(รูปที่ 13-14)*



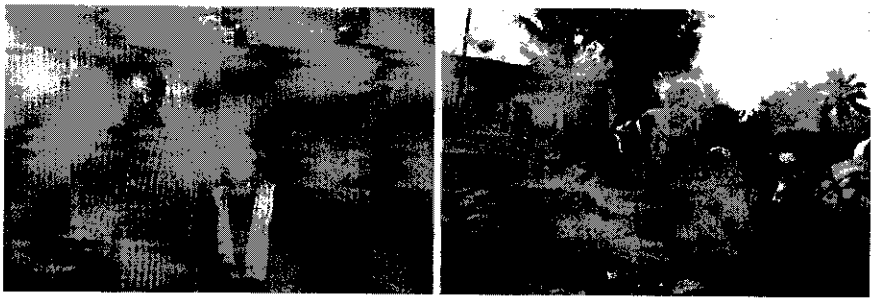
รูปที่ 13-14 *ถ่ายภาพของลุงหนุ่ม*

นอกจากนี้ ลุงหนุ่มยังให้ลูกชายเป็นผู้ถ่ายภาพแทนเขาในการถ่ายภาพครั้งที่ 2 อีกด้วย ลูกชายของลุงหนุ่มเลือกถ่ายภาพหมู่บ้านเป็นหลัก แต่เป็นมุมมองที่มองมาจากเนินเขาเหนือบ้านของเขาเอง ดังนั้นภาพถ่ายที่เห็นจึงเป็นภาพที่แสดงให้เห็นถึงภูมิทัศน์ของหมู่บ้าน นอกจากนี้ ลูกชายของลุงหนุ่มยังถ่ายภาพของตนเองด้วยตนเองเพื่อให้เป็นส่วนหนึ่งของภูมิทัศน์ของหมู่บ้าน ซึ่งทำให้ดูราวกับว่าชีวิตของคนที่อยู่ชายขอบของหมู่บ้านก็ยังปรากฏอยู่เป็นส่วนหนึ่งของหมู่บ้านนี้ด้วย *(รูปที่ 15)*



รูปที่ 15 *ถ่ายภาพของลูกชายของลุงหนุ่ม*

ภาพถ่ายจากกล้องหมายเลข 8 ถ่ายโดยนายยิ่ง แซ่จั้ง ภาพถ่ายทั้งหมดของยิ่งบ่งบอกให้เราได้เห็นถึงวิถีชีวิต การทำงาน และชีวิตครอบครัวของเขา ซึ่งผูกพันกับความเป็นมังของตนเอง ในภาพถ่ายชุดที่ 2 ของยิ่ง เขาได้บันทึกภาพงานขึ้นปีใหม่ของมังเกือบทั้งม้วน เพื่อให้เราได้รู้จักงานรื่นเริงนี้และยืนยันการธำรงรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวมัง ในขณะที่ภาพถ่ายม้วนแรกของเขา นอกจากจะเกี่ยวกับวิถีชีวิตและการงานแล้ว ภาพชีวิตของสมาชิกภายในครอบครัวก็มีความสำคัญต่อยิ่งจนเขาต้องเก็บภาพพวกเขาไว้เพื่อให้เราได้รู้จัก *(รูปที่ 16–17)*



รูปที่ 16–17 *ถ่ายภาพของนายยิ่ง แซ่จั้ง*

คำอธิบายที่กล่าวถึงภาพถ่ายของศิลปินสมัครเล่นทั้งแปดคือลักษณะการนำเสนอภาพถ่ายและเรื่องราวในประสบการณ์ของชีวิตที่แตกต่างกัน ทุกคนต่างก็มีวิถีชีวิตในชีวิตประจำวันที่หลากหลายกันไป แต่เราสามารถประมวลความแตกต่างหลากหลายนี้จากความเข้าใจต่อตำแหน่งแห่งที่ของพวกเขาที่จัดวางตนเองในโลกที่อาศัยอยู่เมื่อการถ่ายภาพเกิดขึ้น นั่นหมายความว่า ภาพถ่ายแต่ละภาพย่อมมาจากวิสัยทัศน์ (vision) ที่ศิลปินสมัครเล่นเหล่านี้ถ่ายทอดภาพจากกรอบความคิดที่จัดวางกรอบสายตา *ก่อน*การถ่ายภาพ

เราแลเห็นร่องรอยของกรอบความคิดนี้เมื่อมันเผยออกมาผ่านการจัดองค์ประกอบภาพถ่าย ในขณะที่ผู้ถ่ายภาพกำกับหรือกำหนดมุมมองของการถ่ายภาพด้วยกรอบความคิดให้ซ้อนทับกับการจัดวางกรอบสายตาที่ทาบลงบนสิ่งที่ถูกถ่ายหรือบันทึกเป็นภาพ

ดังนั้น ภาพถ่ายแต่ละภาพจึงมิได้เกิดขึ้นมาจากสายตาที่มองผ่านเลนส์เพียง

อย่างเดียว ศิลปินสมัครเล่นเหล่านี้ไม่ได้ถ่ายภาพเพื่อเป็นการทดลองหรือหัดใช้กล้องถ่ายรูป แต่ถ่ายทอดภาพต่าง ๆ ออกมาจากกรอบสายตาที่จัดวางการนำเสนอความเป็นจริงผ่านความสัมพันธ์ระหว่างมุมมองที่มีต่อโลกที่พวกเขาพบเห็น ความเข้าใจต่อตำแหน่งแห่งที่ของพวกเขาที่มีต่อโลกและชีวิตที่รายล้อมพวกเขา ในบางกรณี ศิลปินบางคนยังผนวกตัวเองเข้าเป็นส่วนหนึ่งของภาพ จนดูราวกับว่า มุมมองต่อโลกนั้นไม่อาจจะขาดเขาได้ เนื่องจากความเป็นจริงที่ปรากฏอยู่ในภาพล้วนเป็นฉากชีวิตฉากหนึ่งซึ่งในเวลาปกติแล้วย่อมมีเขาอยู่ด้วยเสมอ

ถ้าเราสามารถสรุปสาระจากตัวอย่างภาพถ่ายของศิลปินสมัครเล่นทั้งแปด เราจะพบว่า พวกเขาถ่ายภาพจากความเข้าใจต่อการดำเนินชีวิตและความสัมพันธ์ต่อโลกมากกว่าความเข้าใจในกิจกรรมการถ่ายภาพ ในขณะที่กรอบสายตาคือสิ่งนำเสนอความเข้าใจนั้นออกมาภายใต้กรอบความคิดที่ร่างองค์ประกอบของภาพไว้ในภาพถ่าย

ความจริงในภาพถ่ายและความเข้าใจต่อโลกในศิลปะของการถ่ายภาพ

ถ้าการถ่ายภาพกลายเป็นปฏิบัติการของความเข้าใจต่อโลกที่เราดำเนินชีวิตอยู่ เราจะพบว่าศิลปินสมัครเล่นแห่งบ้านไร่กลุ่มนี้ได้ถ่าย (ทอด) ความเป็นจริงออกมาเป็นภาพ ด้วยประสบการณ์ในการดำเนินชีวิตของพวกเขา ถ้าความเข้าใจต่อโลกดังกล่าวได้รับการจัดวางด้วยกรอบสายตา เราจะสามารถเข้าถึงความจริงในภาพถ่ายของพวกเขาด้วยศิลปะของการถ่ายภาพได้หรือไม่?

คำตอบที่เป็นไปได้น่าจะมาจาก 'ภาพเกี่ยวกับโลก' (world picture) ซึ่งพวกเขาร่างไว้ในกรอบความคิดและวิถีที่ตนเองสัมพันธ์กับโลกที่อาศัยอยู่ โดยส่งผ่านมายังกรอบสายตาและมุมมองในการถ่ายภาพ แต่โจทย์ใหม่ที่ตามมาก็คือ 'ภาพเกี่ยวกับโลกคืออะไร'

ในบทความ "The Age of World Picture" ไฮเด็กเกอร์ได้อธิบายความสำเร็จของยุคสมัยใหม่นั้นได้นำเราไปสู่ความเป็นองค์ประธาน (subject) ที่เราสามารถกำหนดภาพโลก ด้วยการวางกรอบ (Gestalt หรือ enframing) การมองโลกอย่างที่เห็นและเป็นอยู่ รวมทั้งเทคโนโลยีสมัยใหม่ยังเป็นกลจักรสำคัญในการวางกรอบดังกล่าว ไฮเด็กเกอร์อธิบายต่อไปว่า ความหมายของมโนทัศน์ 'ภาพเกี่ยวกับโลก' คือ 'โลกทั้งใบในตัวมันเอง' ที่เผยออกมาให้เราได้เห็น ฉะนั้น ภาพโลกในความหมายนี้ไม่ใช่

"ภาพของโลก (a picture of the world) แต่เป็นโลกที่ถูกเห็นและเข้าใจเหมือนเป็นภาพ"[6]

สำหรับไฮเด็กเกอร์แล้ว ภาพโลกนี้คือสภาวะที่เราฉาย (project) การดำรงอยู่ของเราออกมาดังที่เราเข้าใจถึงตำแหน่งแห่งที่ของเราในโลก ดังนั้น เมื่อเรามองภาพโลก เราจึงเข้าใจตัวเราเองดังที่ปรากฏอยู่ในภาพที่รับรู้อยู่ตรงหน้าเรา เขาขยายความในประเด็นนี้ว่า "ที่ไหนก็ตามที่เรามีภาพโลก การตัดสินใจอย่างเที่ยงแท้ได้เริ่มต้นขึ้นด้วยการยอมรับต่ออะไรที่เป็นอยู่ในตัวมันเอง"[7] กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ *ความเป็นโลกคือความเข้าใจของเราที่ปรากฏออกมาเป็นภาพ เนื่องจากภาพแต่ละภาพย่อมฉายความเข้าใจของเราออกมาให้เห็นถึงการดำรงอยู่และสรรพสิ่งที่รายล้อมเราในโลกที่อาศัยอยู่*

ถ้าคำอธิบายของไฮเด็กเกอร์สมเหตุสมผล เราจะเข้าถึงความจริงในภาพถ่ายได้อย่างไร? ถ้าภาพถ่ายถือว่าเป็นงานศิลป์ชนิดหนึ่ง สิ่งที่ปรากฏออกมาในภาพถ่ายซึ่งนำเสนอความเข้าใจต่อโลกนั้นจะไม่บิดเบือนความเป็นจริงที่นำเสนอในภาพถ่ายอย่างไร?

คำถามทั้งสองมีความสำคัญในการอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างความจริงในภาพถ่ายและความเข้าใจต่อโลกในศิลปะของการถ่ายภาพ ความจริงในภาพถ่ายไม่ได้เป็นเพียงแค่สิ่งที่ปรากฏออกมาให้เห็นในภาพถ่ายเท่านั้น แต่เป็นสิ่งที่เกิดมาจากกรอบทางความคิดและกรอบสายตาที่มองความเป็นจริงและถ่าย (ทอด) ออกมาเป็นภาพ นอกจากนี้ ภาพถ่ายแต่ละภาพที่นำเสนอความจริงนั้นไม่ได้มาจากเจตนารมณ์ของผู้ถ่ายภาพ แต่มาจากความเป็นจริงที่ปรากฏอยู่ตรงหน้าผู้ถ่ายภาพ ที่ความเป็นจริงนี้ได้ถูกจัดวางไว้ภายในกรอบทั้งสองชุดและอยู่ภายนอกภาพถ่าย แต่เชื่อมโยงระหว่างกัน ก่อนที่ผู้ถ่ายภาพจะกดชัตเตอร์ กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ ภาพจริงในภาพถ่ายดำรงอยู่ภายใต้การเผยตัวเองของรอยต่อระหว่าง 'สิ่งที่อยู่ภายในกรอบทั้งสอง' และ 'การสอดรับกับสิ่งที่เห็นและเป็นอยู่ภายนอกภาพถ่าย' บนรอยแยกระหว่างความเข้าใจต่อโลกที่ภาพถ่ายได้นำเสนอตามแต่ละมุมมองเชิงอัตวิสัยและความเป็นจริงเชิงภววิสัยที่ภาพถ่ายนั้นๆ ถ่าย (ทอด) ออกมาเป็นภาพ

---

[6]Martin Heidegger, "The Age of the World Picture," 129.

[7]Martin Heidegger, "The Age of the World Picture," 130.

ถ้าความจริงในภาพถ่ายเป็นเช่นนี้ เราถือว่าภาพลักษณ์ (image) ของความเป็นจริงในภาพถ่ายคือการลอกเลียนความจริงให้ดูราวกับว่าเป็นธรรมชาติที่สุด ในขณะเดียวกัน ความเป็นธรรมชาติของการลอกเลียนยังได้ล้อให้เห็นถึงความจริงอย่างมีศิลปะที่สุด ด้วยเหตุนี้เอง เราจำเป็นต้องถือว่าภาพถ่ายคืองานศิลป์ ทั้งนี้ก็เพราะว่า มีเพียงงานศิลป์เท่านั้นที่สามารถล้อความจริงให้เปิด (unveil) ตัวเองออกมา แม้ว่าความเป็นศิลปะของภาพถ่ายได้คลุม (veil) ความจริงดังกล่าวไว้ก็ตาม

นอกจากนี้ เราต้องยอมรับว่าการถ่ายภาพไม่ได้เป็นกิจกรรมที่เป็นธรรมชาติอย่างที่ภาพถ่ายแต่ละภาพนำเสนอลักษณะเชิงภววิสัยของความเป็นจริงที่ปรากฏอยู่ในภาพถ่ายออกมา ในทางตรงข้าม การถ่ายภาพเป็นศิลปะแขนงหนึ่ง โดยที่กระบวนการถ่ายภาพได้ลอกเลียนและล้อเลียนความเป็นจริงออกมาให้เห็นและเป็นภาพ การถ่ายภาพเกิดขึ้น เมื่อเราต้องการนำเสนอความจริงในขณะที่ภาพถ่ายได้ถ่าย (ทอด) ความเป็นจริงออกมาเป็นภาพ ถ้าผู้ถ่ายภาพไม่เข้าใจในขั้นตอนดังกล่าว เขาย่อมไม่เข้าใจในความจริงในภาพถ่ายและความเข้าใจต่อโลกในศิลปะของการถ่ายภาพ ในทางกลับกัน ถ้าเขาเข้าใจศิลปะของการถ่ายภาพ เขายิ่งเข้าใจโลกที่ปรากฏอยู่ตรงหน้าเขา ถ้าเป็นเช่นนี้จริง ความเข้าใจต่อศิลปะของการถ่ายภาพย่อมนำเราไปสู่ความเข้าใจต่อโลก ที่มีภาพถ่ายเป็นเสมือนภาพลักษณ์ของความเป็นจริง ซึ่งฉายความจริงด้วยความเข้าใจโลกให้ปรากฏออกมาดังที่เห็นและเป็นอยู่ ในงานศิลป์ที่เรียกว่า 'ภาพถ่าย'

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

มาจาก (คนละ) ฟากฟ้าของเพิงผา เอกสารประกอบนิทรรศการผลัดถิ่นสู่ห้องศิลป์ กรุงเทพฯ กรุงเทพฯ : เอราวัณการพิมพ์ 2551

สายัณห์ แดงกลม "*Punctum* : I. แผลบาดตา" ใน รัฐศาสตร์สาร ปีที่ 29 ฉบับที่ 1 (มกราคม – เมษายน 2551) : 138–203.

สายัณห์ แดงกลม "*Punctum* : II. Text–image" ใน รัฐศาสตร์สาร ปีที่ 29 ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม – สิงหาคม 2551) : 225–67.

ภาษาต่างประเทศ

Barthes, Roland. *Camera Lucida : Reflections on Photography.* (trans.) Richard Howard. New York : Hill and Wang. 1981.

Bernstein, Jay M. *The Fate of Art : Aesthetic Alienatin from Kant to Derrida and Adorno.* University Park : Pennsylvania University Press. 1992.

Bourdieu, Pierre et al.. *Photography* : A Middle–brow Art. (trans.) Shaun Whiteside. Stanford : Stanford University Press. 1990.

Derrida, Jacques. *The Truth in Painting.* (trans.) Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago : The University of Chicago Press. 1987.

Derrida, Jacques. *La verite en peinture.* Paris : Flammarion. 1978.

Heidegger, Martin. "The Age of World Picture." in *The Question Concerning Technology and Other Essays.* (trans.) William Lovitt. New York : Harper & Row. 1977.

Heidegger, Martin. *Being and Time.* (trans.) John Macquarrie and Edward Robinson. New York : Harper & Row. 1962.

Heidegger, Martin. "The Origin of the Work of Art." in *Basic Writings.* (ed.) David Farrell Krell. New York : Harper & Row. 1976.

Levi–Strauss, Claude. *Saudades do Brasil : A Photographic Memoir.* (trans.) Sylvia Modelski. Seattle : University of Washington Press. 1995.

Nancy, Jean–Luc. "Introduction." in *An Inner Silence : The Portraits of Henri Carter–Bresson.* New York : Thames & Hudson. 2006.

Schapiro, Meyer. *Theory and Philosophy of Art : Style, Artist, and Society.* New York : George Braziller. 1998.