ความรู้ในชุมชนช่าง

วันที่ 25 มีนาคม 2547

ห้อง 207 เวลา 15.15-17.00 น.

การประชุมวิชาการปีทางมานุษยวิทยาครั้งที่ 3

ทบทวนภูมิปัญญา ท้าทายความรู้

24-26 มีนาคม 2547 ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร

การเมืองของสุนทรียภาพผ้าซิ่นตีนจกแม่แจ่ม

ปราโมทย์ ภักดีณรงค์

บทนำ

ในปัจจุบัน เรามักพบว่าแต่ละท้องถิ่นแต่ละภูมิภาคต่างพยายามสร้างลักษณะวัฒนธรรมเฉพาะถิ่นแตกต่างกันออกไป ทั้งการสื่อสารมวลชนในสังคมที่กว้างขึ้นยังมีความพยายามที่จะสร้างกระแสชุมชนนิยมหรือภูมิภาคนิยมขึ้นมาด้วย หว่ากลับไม่พยายามบอกจุดยืนให้เด็ดขาดว่านี่คือ "วัฒนธรรมประจำท้องถิ่น" หรือ "วัฒนธรรมของชาติ" ความไม่ชัดเจนของคำจัดกัดความที่แสดงสถานภาพของวัฒนธรรมดังกล่าว ทำให้ทั้งสองความหมายถูกใช้อย่างปนกลืนกัน

แต่แม้จะมีความหมายคลุมเครือ วัฒนธรรมเหล่านี้ก็กำลังถูกสืบค้นขึ้นมาสนองความต้องการพัฒนาการท่องเที่ยวของประเทศอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะการค้นหา "ความเป็นไทย" หรือ เอกลักษณ์ไทย (Thai identity) ถูกรื้อฟื้นอย่างขันแข็งจากวัฒนธรรมชนบทแต่ละถิ่น ซึ่งนอกจากถูกใช้เป็นเครื่องมือยืนยันรากเหง้าวัฒนธรรมของชาติไทยในเวทีโลกแล้ว วัฒนธรรมท้องถิ่นเหล่านี้ยังถูกนำเสนอเป็น "โลกของสุนทรียภาพเกี่ยวกับความเป็นไทย" (Thai aestheticism) ผ่านทั้งผลิตภัณฑ์อันวิจิตร งานฝีมือ หรือของที่ระลึกสำหรับนักท่องเที่ยว รวมถึงความพยายามรักษาสนิยมการดำรงชีวิตของชาวบ้านเพื่อปรุงแต่งเป็นภาพวิถีชีวิตไทยที่เต็มไปด้วยสีสัน ความละมุนละไม จนทำให้เข้าใจว่าชนบทไทย คือ สังคมอันสงบสุข เรียบง่าย และพร้อมแสดงความดีงามจากน้ำใจที่เอื้อเฟื้อให้แก่คนแปลกหน้าอย่างนักท่องเที่ยว (Mulder, 1996: 166-169)

"ความเป็นไทย" ในฐานะที่ถูกรื้อฟื้นดังกล่าวยังเข้ากันได้ดีกับเนื้อหาชาตินิยมที่มักนำเอาวัฒนธรรมและวิถีชีวิตในชนบทขึ้นเป็นแบบอย่างวัฒนธรรมอันบริสุทธิ์ จนนำมาซึ่งการบริโภคผ่านเครื่องแต่งกาย การเสพอาหาร การใช้ภาษา งานศิลปะ การละคร ดนตรี ตลอดจนข่าวสารในสื่อและงานวิชาการต่างๆ วัฒนธรรมชนบทเหล่านี้จึงถูกทำให้เป็นสัญลักษณ์ของชาติโดยปริยาย (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2538: 181)

ดังนั้น ไม่ว่าเราจะอธิบายการรื้อฟื้นวัฒนธรรมท้องถิ่นว่าเป็นด้านที่ต้านวัฒนธรรมโลกาภิวัตน์ หรือด้านของการยืนยันรากเหง้าของวัฒนธรรมของชาติอย่างไร ต่างก็มีด้านที่ตอบสนองการท่องเที่ยวและการผลิตสินค้าท้องถิ่นเข้าสู่ระบบตลาดควบคู่ไป โดยมีนักท่องเที่ยวและคนชั้นกลางในเมืองเป็นเป้าหมายในส่วนของการบริโภค ถึงแม้ว่าวัฒนธรรมท้องถิ่นดังกล่าวนี้จะมีนัยหมายถึงชุมชนชนบทหรือห่างไกลจากเมือง แต่กิจกรรมการบริโภคและการผลิตชุดความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมท้องถิ่นที่กระทำอย่างแพร่หลายในสังคมเมือง ไม่ว่าจะเป็นนิตยสารเพื่อการท่องเที่ยวหรือสิ่งพิมพ์ทางวิชาการ ล้วนทำให้เราเห็นความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดระหว่างวัฒนธรรมท้องถิ่นกับสังคมเมืองได้ดี ทั้งระบบความสัมพันธ์ที่ผ่านกิจกรรมการผลิตความรู้ การบริโภคข้อมูลข่าวสาร และการปฏิบัติในการท่องเที่ยวไปยังท้องถิ่น

ในความสัมพันธ์ข้างต้นนี้เอง ชุมชนพื้นราบในอำเภอแม่แจ่ม จังหวัดเชียงใหม่ คือชุมชนหนึ่งที่ถูกนำเสนอผ่านงานวิชาการและสื่อสารมวลชนระดับชาติมาอย่างต่อเนื่อง เฉพาะอย่างยิ่งการเน้นความสนใจในวัฒนธรรมท้องถิ่นเกี่ยวกับการแต่งกายของคนระดับชาวบ้าน อันได้แก่ ผ้าซิ่นตีนจก[1]ที่เข้มข้นขึ้นตั้งแต่ทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา จนกระทั่ง

---

[1] องค์ประกอบของผ้าซิ่นตีนจกแม่แจ่มหนึ่งผืนจะแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ 1. ส่วนเอวซิ่น คือส่วนบนสุดของซิ่น มีความกว้างประมาณ 1 คืบ อาจใช้ผ้าฝ้ายสีขาวเย็บต่อส่วนบนสุดอีก เรียกว่า "หัวซิ่น" 2. ส่วนตัวซิ่น คือส่วนที่อยู่ตรงกลางระหว่างเอวซิ่นกับตีนซิ่น มีความกว้างประมาณ 50 เซนติเมตร และ 3. ส่วนตีนซิ่น คือส่วนที่อยู่ล่างสุดของซิ่น ใช้เทคนิคการ "จก" สร้างลวดลายที่ประณีตขึ้นมา (นุสรา เตียงเกตุ, 2545: 25) *ดูภาพตัวอย่างประกอบ*

มีผลทำให้ศิลปหัตถกรรมประเภทนี้ถูกเชิดชูเป็นเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมท้องถิ่นแห่งนี้ไป รวมทั้งในหลายเวทีความหมายของชิ่นตีนจกแม่แจ่มยังถูกใช้ในฐานะวัฒนธรรมการแต่งกายแบบล้านนา "แท้" หรือ "ดั้งเดิม" ด้วย

ภาพนำเสนอที่เกิดขึ้นยังทำให้เราเห็นบทบาทของคนชั้นกลาง ทั้งปัญญาชนและสื่อมวลชนเข้ามานิยามความหมายหรือสร้างคุณค่าวัฒนธรรมท้องถิ่น ดังนั้นในกระแสท้องถิ่นนิยมเอง วัฒนธรรมชิ่นตีนจกแม่แจ่มก็มิได้จำกัดแค่การสร้างความหมายโดยคนท้องถิ่นเท่านั้น แต่ยังเป็น "สนามของการนิยามความหมาย" ซึ่งเปิดให้กลุ่มทางสังคมกลุ่มต่างๆ เข้ามามีส่วนร่วมและช่วงชิงการสร้างความหมายหรือคุณค่าของวัฒนธรรมด้วย

แต่หากเราสำรวจประวัติศาสตร์ภาพลักษณ์ของชุมชนและวัฒนธรรมในแม่แจ่มจะพบว่าทั้งภาพลักษณ์ของชุมชนและคุณค่าของวัฒนธรรมผ้าชิ่นตีนจกแม่แจ่มก็ไม่ได้รับการเชิดชูในฐานะเป็นวัฒนธรรมที่มีคุณค่าเช่นนี้มาก่อน โดยในทศวรรษ 2510 แม้เป็นยุคที่รัฐเริ่มส่งเสริมการท่องเที่ยวในส่วนภูมิภาคหรือท้องถิ่น แต่ภาพของชุมชนแม่แจ่มเองยังเป็นภาพชุมชนที่ป่าเถื่อนและไร้วัฒนธรรมอยู่[2] รวมถึงยังมีภาพของชุมชนที่ห่างไกลความเจริญและกันดาร จึงไม่น่าพิสมัยสำหรับคนในสังคมเมืองนัก[3] ในทศวรรษต่อมา แม่แจ่มก็ยังคงปรากฏภาพชุมชนด้อยพัฒนา ขณะเดียวกันก็เพิ่มภาพอำเภอที่มีปัญหาการปลูกฝิ่น ทำไร่เลื่อนลอย และทำลายทรัพยากรป่าไม้มากที่สุดแห่งหนึ่งของประเทศ ซึ่งสนับสนุนความชอบธรรมให้รัฐบาลดำเนินโครงการพัฒนาขนาดใหญ่ คือ โครงการพัฒนาลุ่มน้ำแม่แจ่ม[4] เพื่อพัฒนาให้แม่แจ่มก้าวไปสู่ความทันสมัย (ธีรภาพ โลหิตกุล, 2530) แต่มีนัยทางการเมืองเพื่อปราบปรามพรรคคอมมิวนิสต์ที่เคลื่อนไหวอยู่รอบๆ และการเข้ามาจัดการทรัพยากรธรรมชาติหลายอย่างในแม่แจ่มนับแต่นั้นมา กระทั่งค้นทศวรรษ 2530 แม่แจ่มจึงเปลี่ยนแปลงมาสู่ภาพลักษณ์ของชุมชนที่พัฒนาแล้วหลายด้าน (ธีรภาพ โลหิตกุล, 2530) พร้อมๆ กับการเป็นชุมชนที่มีศิลปะและวัฒนธรรมแบบล้านนาที่ล้ำค่า โดยกลุ่มปัญญาชนสายศิลปวัฒนธรรมในเชียงใหม่เป็นผู้นำเสนอขึ้นในช่วงเดียวกัน[5]

---

[2] ภาพลักษณ์ชุมชนไร้วัฒนธรรมของแม่แจ่มได้สะท้อนออกในบทอาลัย "ความเจริญ" โดยเจ้าของนามแฝงว่า "แม่แจ่ม" ดังนี้

"ข้าอยู่เดียวเปลี่ยวใจในไพรลึก
มองสายน้ำไหลเชี่ยวเป็นเกลียวไป
ซ้ำจำหนุนไม้ขอนนอนฉวิล
อีกนานนักจักได้ไปสู่เมือง
(แม่แจ่ม, 2510: 7 ; เน้นโดยผู้ศึกษา)

อกระทึกโอ่กรรมทำใจนิ่ง
ช่างห่างไกลแคนดินถิ่นรุ่งเรือง
เลี้ยงชีวินอยู่ถิ่นผีดองเหล้าเมือง
ไม่รู้เรื่องข่าวสารการของคน"

[3] เคยมีเรื่องเล่าเกี่ยวกับแม่แจ่มหนึ่งว่า ในช่วงทศวรรษ 2510 ข้าราชการคนหนึ่งได้รับคำสั่งให้ไปปฏิบัติหน้าที่ที่อำเภอหางดงหรือที่อำเภอแม่แจ่มแห่งใดแห่งหนึ่งตามแต่จะเลือกเอา เขาเองอยากเลือกอยู่ใกล้ๆ ตัวเมืองเชียงใหม่ แต่กลับเข้าใจผิดคิดว่าอำเภอแม่แจ่มใกล้กว่า แล้วในที่ก็พบว่าความจริงแล้วหางดงนั้นอยู่ใกล้แค่หางของตัวเมืองเชียงใหม่ ในขณะที่แม่แจ่มยังไม่มีมนุษย์ทางลูกรังเข้าไปถึง อย่างดีกว่าการเดินเท้ารอนแรมผ่านไปในป่าก็คือต้องขี่ม้าหรือช้างไปนั่นแหละจึงจะถึงแม่แจ่ม กลายเป็นเรื่องขำขันเมื่อเล่าถึงอำเภอแห่งนี้ (รายละเอียดใน ธีรภาพ โลหิตกุล, 2530)

[4] โครงการพัฒนาลุ่มน้ำแม่แจ่ม เดินเริ่มดำเนินการภายใต้ "คณะกรรมการประสานงานโครงการพัฒนาพื้นที่สูง" ในปี พ.ศ. 2521 โดยเป็นความร่วมมือระหว่างองค์กรพัฒนาระหว่างประเทศของสหรัฐอเมริกาประจำประเทศไทยหรือ USAID/Thailand กับสำนักงานคณะกรรมการป้องกันและปราบปรามยาเสพติด (ป.ป.ส.) แต่ต่อมามีการขอเปลี่ยนแปลงหน่วยงานรับผิดชอบจาก ป.ป.ส. มาเป็นสำนักงานปลัดกระทรวงเกษตรและสหกรณ์ และมีการลงนามในสัญญารับเงินช่วยเหลือแบบให้เปล่าเป็นจำนวนเงิน 10 ล้านเหรียญสหรัฐ ในปี พ.ศ. 2523 ภายใต้ชื่อ "โครงการพัฒนาลุ่มน้ำแม่แจ่ม" (สันติพงษ์ ช้างเผือก และคณะ, 2546: 77-78)

[5] งานวิชาการเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมในแม่แจ่มในช่วงต้นทศทศวรรษ 2530 อาทิเช่น *งานศึกษาโครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังล้านนา* ของ สน สีมาดัง ณ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี พ.ศ. 2526 งานวิจัยเรื่อง *กิจกุฏวัดยางหลวง บทบาทศิลปะพม่า-ล้านนาในหุบเขาแม่แจ่ม* ของ ม.ล. สุรสวัสดิ์ สุข

ดังนั้นภาพลักษณ์ของแม่แจ่มเกิดจากการเปลี่ยนแปลงและความเคลื่อนไหวของกระแสความคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมท้องถิ่นที่มีกลุ่มทางสังคมกลุ่มต่างๆ เข้ามาเกี่ยวข้อง ผลงานนี้จึงตั้งคำถามกับกระบวนการสร้างความรู้เกี่ยวกับคุณค่าทางวัฒนธรรมของผ้าซิ่นตีนจกแม่แจ่ม ว่ามีความเกี่ยวโยงกับความเคลื่อนไหวของกระแสความคิดดังกล่าวอย่างไร กลุ่มทางสังคมที่เข้ามานิยามมีการช่วงชิงพื้นที่ในการสร้างความรู้เกี่ยวกับคุณค่าและความหมายของผ้าซิ่นตีนจกแม่แจ่มต่างกันอย่างไร ทั้งนี้ผู้ศึกษาได้ใช้กรอบคิดว่าด้วย "การเมืองของการช่วงชิงนิยามความหมาย" ซึ่งเป็นประเด็นเกี่ยวกับการช่วงชิงพื้นที่ในการสร้างคุณค่าและความหมายของวัฒนธรรมวัตถุ (material culture) เป็นกรอบการศึกษา

แนวคิดว่าด้วยการเมืองของการช่วงชิงนิยามความหมายวัฒนธรรม: เน้น "วัฒนธรรมท้องถิ่น"

1. การช่วงชิงความหมายในท้องถิ่นนิยมและชาตินิยม

การช่วงชิงความหมายต่อ "ท้องถิ่น" ที่สะท้อนปรากฏการณ์กระแสท้องถิ่นนิยมเกิดขึ้นอย่างกว้างขวาง ทั้งในงานวิชาการ สื่อสารมวลชน การท่องเที่ยว และการบริโภคผลิตภัณฑ์ ฯลฯ เช่นเดียวกับสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา โดยเฉพาะทฤษฎีหลังทันสมัยนิยมเชิงวิพากษ์ที่ให้ความสำคัญกับความแตกต่างและความหลากหลายของวัฒนธรรมแทนการนำเสนอความจริงใดๆ แบบครอบคลุมทั้งหมด (totalizing) และแบบครอบจักรวาล (universalizing) ดังนั้นในพรมแดนของรัฐชาติย่อมมีผู้คนที่มาจากหลายเชื้อชาติ ภาษา และวัฒนธรรม การที่รัฐบาลพยายามส่งเสริมอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมใดๆ ที่เป็นของคนส่วนใหญ่ โดยละเลยคนส่วนน้อยย่อมเป็นเรื่องที่นักทฤษฎีในกลุ่มนี้ยอมรับไม่ได้ เพราะในฐานะของพลเมืองรัฐชาติเดียวกัน วัฒนธรรมที่แตกต่างย่อมมีสิทธิ เสรีภาพและความเสมอภาคที่จะอยู่ร่วมกันภายใต้บทบัญญัติของกฎหมาย (พัฒนา กิติอาษา, 2546ข: 58-59) พวกเขาจึงพยายามให้พื้นที่กับความแตกต่างของท้องถิ่น ทั้งกระบวนการตอบโต้และปฏิสัมพันธ์ทางสังคมผ่านการสื่อสารความหมาย

ทว่า ท้องถิ่นนิยมยังมีส่วนเชื่อมโยงกับชาตินิยมอยู่ในที โดยเฉพาะในสังคมไทยที่การรื้อฟื้นวัฒนธรรมท้องถิ่นมักถูกสื่อความหมายเรื่อง "ความเป็นไทย" และกลายเป็นเครื่องมือยืนยัน "วัฒนธรรมของชาติ" บนเวทีโลกาภิวัตน์ของทุนนิยมและข่าวสาร ภายใต้กระแสบริโภค "ความเป็นไทย"ในสังคมแบบเมืองที่ไม่เพียงแต่เป็นความต้องการมีตัวตนจากคนชั้นกลางผ่านการครอบครองและบริโภคสัญญะทางวัฒนธรรมของสินค้าซึ่งปัจเจกสร้างความหมายของตนขึ้นมาเท่านั้น แต่ยังผ่านการบริโภคข่าวสาร ความรู้ หรือความหมายในตัวสินค้าหรือผลิตภัณฑ์นั้นซึ่งสร้างจากนักโฆษณา (เกษียร เตชะพีระ, 2539) รวมถึงผู้มีสถานภาพเป็นผู้เชี่ยวชาญที่สามารถนำเอา "ความเป็นไทย" เข้าไปในตัวผลิตภัณฑ์ จนในที่สุดคนชั้นกลางผู้บริโภคเองก็สามารถแสดงความอยากใน "ความเป็นไทย" ของตัวเองออกมาในรูปของภาพลักษณ์หรือสัญลักษณ์ในทางที่สังคมไทยยอมรับ ในที่นี้ผู้บริโภคในสังคมเมืองเองจึงเป็นอีกกลุ่มหนึ่งที่มีส่วนต่อการสร้างความหมายหรือคุณค่าของวัฒนธรรมท้องถิ่นให้เป็นไปในทิศทางที่สังคมที่เขาอยู่ยอมรับ

"วัฒนธรรมท้องถิ่น" ในที่นี้จึงเป็นสนามของการช่วงชิงนิยามความหมายโดยท้องถิ่นนิยมกับชาตินิยมที่มีผลต่อตัวตนหรือพื้นที่ในสังคมของกลุ่ม ซึ่งในการรื้อฟื้นวัฒนธรรม ตลอดถึงการประดิษฐ์วัฒนธรรมท้องถิ่น Eric Hobsbawm นักประวัติศาสตร์จากมหาวิทยาลัยลอนดอน สนับสนุนว่ากลายเป็นสนามที่ถูกทำให้เป็นสัญลักษณ์ของชุมชนชาติ(ในจินตนาการ)ขึ้นมา พร้อมกับสถาปนา "อดีต" ที่มีนัยสำคัญทางประวัติศาสตร์ว่ามีความต่อเนื่องมาอย่างยาวนานจากอดีตกาล โดยจะถูกกระทำอย่างซ้ำๆ จนดูคล้ายกับเป็นหน้าที่ที่สมาชิกจะต้องปฏิบัติ ซึ่งเท่ากับเป็นการสถาปนาการขัดเกลาทางสังคมที่พร่ำสอนระบบคุณค่าบางอย่างต่อสมาชิกของชาติหรือกลุ่ม รวมถึงสร้างความชอบธรรมแก่ความ

สวัสดิ์ ปี พ.ศ.2534 และหนังสือวิชาการเกี่ยวกับผ้าพื้นเมืองชื่อ *ผ้าล้านนา ยวน ลื้อลาว* และ *ผ้าไยราณแห่งนครเชียงใหม่* ของทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล และแพทริเซีย แน่นหนา ในปี พ.ศ. 2530 และพ.ศ. 2532 ตามลำดับ

สัมพันธ์เชิงอำนาจของกลุ่มคนที่ปลูกฝังค่านิยม ความเชื่อ ในการปฏิบัติของสมาชิกของชุมชนโดยการยินยอมกับรูปลักษณ์ ซึ่งจัดระเบียบความสัมพันธ์ทางสังคมที่ไม่เท่าเทียมด้วย เขาเรียกการกระทำเช่นนี้ว่า "การประดิษฐ์ประเพณี" หรือ "the invention of tradition" (Hobsbawm, 1983 ; ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ, 2542)

2. การเมืองของคุณค่าวัฒนธรรมท้องถิ่น

กรณีศึกษาการรื้อฟื้นวัฒนธรรมระดับท้องถิ่นที่มีความเกี่ยวข้องกับขบวนการชาตินิยม ปรากฏในงานของ C. A. Bayly (1986) เมื่อการเคลื่อนไหวผ้าทอมือพื้นเมือง "the swadeshi movement" ในอินเดียช่วงอยู่ใต้อาณานิคมอังกฤษแสดงนัยทางการเมืองระดับชาติอย่างชัดเจน สำหรับการต่อต้านเจ้าอาณานิคม ทั้งนี้มีการสร้างคุณค่าและความหมายของการบริโภคผ้าทอมือพื้นเมืองให้มีแง่มุมของความดีงามทางศีลธรรมขึ้นเป็นสัญลักษณ์เพื่อต่อต้านผ้าโรงงานที่นำเข้าจากอังกฤษ ซึ่งถูกสร้างให้เป็นสัญลักษณ์ของการกดขี่คนท้องถิ่นในฐานะบ่ระชาชนชาวอินเดียโดยพวกมหาอำนาจ ขณะเดียวกันขบวนการดังกล่าวได้สร้างความหมายชุดใหม่ๆ ให้กับกระบวนการผลิตผ้าทอพื้นเมืองด้วย เช่น เป็นกิจกรรมที่สร้างสรรค์ของมนุษย์ หรือ ความบริสุทธิ์ และเป็นสายใยแห่งศีลธรรมที่ชาวอินเดียทุกคนเสมอภาคกัน ขบวนการเคลื่อนไหวทางความหมายหรือสัญลักษณ์นี้จึงนำช่างทอท้องถิ่นกลับไปสู่ความพึงพอใจในสังคมรูปแบบเดิมของท้องถิ่น ขณะที่สังคมส่วนอื่นๆ พยายามพัฒนาตัวเองให้ก้าวทันโลกตะวันตกอยู่ตลอดเวลา ดังนั้น แม้ว่าผู้นำขบวนการ คือ มหาตมะ คานธี จะมีเจตนาสร้างคุณค่าผ้าพื้นเมืองในอินเดียที่หมายถึงผ้าที่ทอจากมือมนุษย์เท่านั้น แต่ความหมายของการเคลื่อนไหวที่ถูกสร้างก็ถูกแย่งชิงโดยกลุ่มนักธุรกิจ เจ้าของโรงงานทอผ้าชาวอินเดีย ให้แปลความหมายถึงการต่อต้านผ้าจากอังกฤษเท่านั้น ซึ่งทำให้พวกเขาสามารถนำสินค้าโรงงานของตนเข้ามาแทนที่ผ้าอังกฤษที่ถูกขับออกไปได้ในตลาดการค้าผ้าภายในประเทศ (Bayly, 1986)

ส่วนกรณีศึกษาของ Brian Spooner (1986) แสดงให้เห็นการข้ามเข้าไปสร้างความรู้และคุณค่าในวัฒนธรรมวัตถุ (material culture) ของ "ตัวแทนสังคมผู้บริโภค" ได้แก่ กลุ่มตัวแทนจำหน่าย สถาบันพิพิธภัณฑ์ สื่อสารมวลชน หรือกระทั่งรสนิยมของผู้บริโภคเอง โดยเฉพาะตัวแทนจำหน่าย (dealers) และสื่อมวลชนได้เข้าไปสร้างความรู้เกี่ยวกับคุณค่าของพรม*ออเรนทัล* (Oriental carpets) ที่ทอด้วยคนท้องถิ่นชาวเติร์ก โดยให้หลักเกณฑ์การแบ่งอายุ ความเก่าแก่ จนนำไปสู่การอนุกรมวิธานช่วงชั้น (hierarchical taxonomy) ด้วยการจำแนกแหล่งที่ผลิต วัสดุ สีสัน ลวดลายการออกแบบ และอื่นๆ ตามมา ซึ่งนอกจากจะเป็นการสร้างชุดความรู้ที่จัดหมวดหมู่ของพรมแล้ว ยังเป็นการจำแนกความมีรสนิยมของผู้บริโภคไปในตัว ดังนั้นธุรกิจการค้าพรมจึงไม่ใช่แต่เพียงเกี่ยวกับอุปสงค์ในตัวสินค้าเท่านั้น แต่ยังเกี่ยวพันกับอุปสงค์ต่อข้อมูลความรู้ของสินค้าด้วย

ในการนี้รสนิยมและชุดความรู้ของผู้บริโภคสามารถเข้าไปกำหนดกระบวนการสร้างสัญลักษณ์ (symbolization) ของคนท้องถิ่นได้ เพราะช่างทอจะพยายามปรับสินค้าให้ตรงกับรูปแบบที่ผู้บริโภคปรารถนา การอนุกรมวิธานพรมจึงมีส่วนสถาปนาความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมกัน ทั้งระหว่างผู้ผลิตกับผู้บริโภค และระหว่างกลุ่มช่างทอที่ผลิตสินค้าแตกต่างกันภายในท้องถิ่นเอง (Spooner, 1986)

ทั้งสองกรณีที่กล่าวมาเปิดให้เห็นว่ากลุ่มทางสังคมกลุ่มต่างๆ ที่สามารถเข้ามาช่วงชิงนิยามความหมายและคุณค่าของวัฒนธรรมในท้องถิ่น โดยเฉพาะเมื่อวัฒนธรรมได้ขยับสู่บริบทของการบริโภคซึ่งมิได้จำกัดแค่มูลค่าหรือคุณค่าในแง่การใช้ประโยชน์ แต่หมายถึงคุณค่าทางสัญญะที่การครอบครองสินค้าแสดงถึงสถานภาพของผู้เป็นเจ้าของด้วย ดังจะเห็นว่าในขบวนการ Swadeshi การบริโภคสัญญะของผ้าทอพื้นเมืองกลายเป็นกระบวนการขัดเกลาความเป็นสมาชิกในสังคมที่เชื่อมโยงกับชาตินิยม ขณะที่การสร้างความรู้เรื่องพรม*ออเรนทัล*อยู่ภายใต้บริบทการค้าข้ามวัฒนธรรมของระบบทุนนิยม ทำให้ความรู้เกี่ยวกับการผลิต ความรู้เกี่ยวกับสังคมผู้ผลิต และสุนทรียศาสตร์ของสินค้า มีความสำคัญที่

เป็นเงื่อนไขนำไปสู่การจัดช่วงชั้นทางรสนิยม รวมถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจของกลุ่มทางสังคมในการกำหนดการผลิตสินค้าให้ตรงกับชุดความรู้ของผู้บริโภค

3. บริโภคนิยมกับการช่วงชิงความหมายใน "วัฒนธรรมประชาชน"[6]

เมื่อวัฒนธรรมท้องถิ่นขยับเข้าสู่บริบทของการบริโภค โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่กว้างระดับชุมชนของผู้ผลิตด้วยแล้ว สินค้าทางวัฒนธรรมนั้นก็เปิดพื้นที่ให้กลุ่มคนที่หลากหลายเข้ามาสร้างความหมายและคุณค่า ทั้งนี้เพราะเราบริโภควัตถุด้วยคุณค่าเชิงสัญญะ หรือ "sign-value" (Baudrillard, 1999) ความหมายที่เราบริโภคจึงเป็นระบบการสื่อสารความหมายบางอย่างต่อคนอื่นหรือภายในกลุ่มที่เข้าใจ "รหัสทางวัฒนธรรม" ชุดเดียวกัน ซึ่งในปัจจุบัน ไม่เพียงแต่ "วัฒนธรรมใหม่" จะถูกผลิตขึ้นมาในอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรมเท่านั้น วัฒนธรรมชาวบ้าน หรือ วัฒนธรรมท้องถิ่น ก็ถูกรื้อฟื้นเพื่อตอบสนองการบริโภคอย่างร่วมสมัยเช่นกัน ความหมายของวัฒนธรรมในปัจจุบันจึงไม่จำกัดชนชั้นทางสังคมในการบริโภค แต่ผลมาจากการสื่อสารมวลชนที่ทำให้ทุกคนมีเสรีพอในการเลือกเข้าถึง (ภัทร ค่านอุตรา, 2541)

แต่หากเรามองแบบวัฒนธรรมมวลชน (mass culture) ก็อาจถือได้ว่า "วัฒนธรรม" เป็นวาทกรรมที่ "ประชาชน" ทุกกลุ่มทุกชนชั้นสามารถเข้าถึงการนิยาม (public discourse) แต่เอาเข้าจริงๆ ไม่ใช่ว่าทุกกลุ่มจะมีอำนาจเข้าถึงการนิยามนั้นอย่างเท่าเทียมกัน และไม่ใช่ว่าทุกคนจะเป็นผู้บริโภควัฒนธรรมนั้นทั้งหมด การนิยาม "วัฒนธรรม" ในที่นี้จึงช่วงชิงที่ตั้งอยู่บนการยอมรับความแตกต่างทางรสนิยมว่าทุกกลุ่มมีชุดความรู้ที่จะกำหนดความชอบหรือไม่ชอบต่างกัน ซึ่งเกี่ยวข้องกับการยอมรับบริบทและตำแหน่งแห่งที่ทางสังคมของผู้บริโภคด้วย (Strinati, 1995: 46-49)

Peter Burke (1993) วิเคราะห์ความนิยมของปัญญาชนคนชั้นกลางและชั้นสูงชาวยุโรปช่วงศตวรรษที่ 19 ในการค้นหา "วัฒนธรรมประชาชน" จากศิลปะและสิ่งประดิษฐ์พื้นบ้าน โดยเฉพาะเสื้อผ้าการแต่งกาย ทั้งนี้พวกเขาอยู่ภายใต้โลกทัศน์และการทำงานของมโนสำนึกต่อสังคมชาวนาในลักษณะของการโหยหาอดีตเพื่อยืนยันการมีรากเหง้าของตัวตน อีกทั้งยังสำนึกถึงการเป็นผู้อุปถัมภ์สังคม (patronizing) จึงพยายามเข้าไปมีส่วนจัดการกับวิถีชีวิตของชนชั้นชาวนา เช่น การรวบรวมความรู้มาตีพิมพ์เผยแพร่ Burke พบว่า มีความเกี่ยวโยงกับการสถาปนาอัตลักษณ์ของชาติ (national identity) เมื่อทั้งสิ่งที่แสดงออกของชาตินิยมและวัฒนธรรมประชาชน (Popular culture) กลับมีความพยายามเข้าไปค้นคู "สังคมชาวนา" ในฐานะเป็นตัวแบบแหล่งที่มาของชาติและเป็นรากเหง้าของวัฒนธรรมของประชาชนทั่วไป พร้อมด้วยการสอดใส่จิตสำนึกความเป็นชาติอย่างสม่ำเสมอผ่านการใช้ภาษาราชการในระบบโรงเรียน (Burke, 1993)

ส่วนในการศึกษาสายหลังโครงสร้าง (post-structuralist) ได้ใช้วิธีในการถอดค้นความซับซ้อนว่าการยอมรับวัฒนธรรมอันหนึ่งในสังคมย่อมเกี่ยวพันกับ "โลกทางสังคม" (social world) ของผู้คนที่จะปรับและแปลรูปแบบของความรู้ที่ส่งสัญญาณมา เช่น อาศัยการวิเคราะห์วาทกรรมในแนวของมิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) ที่แสดงนัยสำคัญว่าความรู้ (knowledge) คืออำนาจ (power) ซึ่งอำนาจที่มากับความรู้นี้จะทำให้เราหรือผู้ชมยอมรับโดยไม่ตั้งคำถาม หรือทำให้เราเป็นผู้ถูกกระทำ (objects) ในความรู้ที่อธิบายโดยผู้เชี่ยวชาญ นี่คืออำนาจที่ผู้เชี่ยวชาญมีเหนือเรา การต่อรองระหว่างเราในฐานะผู้บริโภคข้อมูลความรู้กับตัวบทของความรู้/อำนาจ เกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ระหว่างเรากับความรู้ในโลกทางสังคมที่เราอยู่ (Strinati, 1995: 250-255)

---

[6] "วัฒนธรรมประชาชน" ในที่นี้มาจากคำว่า "Popular culture" ซึ่งแม้ในภาษาไทยจะยังไม่ลงตัวทั้งในวงวิชาการและวงการสื่อสารมวลชน (รายละเอียดใน พัฒนา กิติอาษา, 2546ก: (13)-(14)) แต่ในผลงานนี้จะใช้แทนด้วยคำว่า "วัฒนธรรมประชาชน" เพื่อสื่อความหมายของ "วัฒนธรรม" ที่เปิดให้ประชาชนทั่วไปสามารถเข้ามามีส่วนร่วมในการนิยามความหมายและสร้างพื้นที่ในสังคม โดยผ่านการสร้างและบริโภคสัญญะ ทั้งนี้เป็นผลจากพลังของการสื่อสารมวลชน

ในกรณีการบริโภควัฒนธรรมผ้าซิ่นตีนจกแม่แจ่ม แม้ไม่ใช่ประชาชนทุกคนในชาติจะเป็นผู้บริโภคหรือนิยมแต่ด้วยการสื่อสารมวลชนที่แทรกข่าวสารเกี่ยวกับซิ่นตีนจกในชีวิตประจำวันของประชาชนทั่วไป จนทำให้มีฐานะเป็นวัฒนธรรมประชาชนสำหรับทุกคนในชาติที่เป็นเจ้าของมรดกวัฒนธรรมชุดนี้ร่วมกัน ทุกคนมีสิทธิเท่าเทียมในการบริโภคและนิยามความหมาย แม้ว่าเอาเข้าจริงๆ การนิยามความหมายจะผลิตจากสื่อมวลชน ซึ่งยิ่งพบว่าชุดความหมายดังกล่าวไม่ได้ใช้ประโยชน์เพื่อสนองการบริโภคทางสัญญะเท่านั้น แต่ยังสถาปนาเป็น "ชุดความรู้" ที่มีอำนาจในการเป็นภาพแทนความจริงต่อวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของชาวบ้านด้วย

ครั้นเมื่อผู้ศึกษาทำงานภาคสนามจึงได้พบความขัดแย้งระหว่างชุดความรู้ที่นำเสนอนั้นกับ "รอยบันทึก" จากความทรงจำร่วมของชาวบ้านในหลายประการ เงื่อนไขปัจจัยใดที่มีส่วนทำให้เกิดความขัดแย้งระหว่างระบบการสื่อสารความหมายของทั้งสองแหล่งความรู้ เพื่อความเข้าใจปัญหาดังกล่าว ผู้ศึกษาจึงใช้วิธีสำรวจประวัติศาสตร์สังคมของชุมชนวางเคียงกับเนื้อหาของชุดความรู้จากงานทางวิชาการและสื่อสารมวลชน และในส่วนสุดท้ายจะนำเสนอบทสนทนาบางส่วนจากคนท้องถิ่น เมื่อพวกเขาเข้าถึงชุดความรู้ชุดเดียวกับที่สังคมเมืองใช้สื่อสารความหมายกัน

"ตัวตน" ของวัฒนธรรมผ้าซิ่นตีนจกแม่แจ่ม: วางเคียงความทรงจำร่วมของคนท้องถิ่นกับชุดความรู้จากผู้เชี่ยวชาญ

1. "ตัวตน" จากความทรงจำร่วมของคนท้องถิ่น

เรื่องเล่าเกี่ยวกับผ้าซิ่นตีนจกจากความทรงจำของชาวแม่แจ่มที่มีชีวิตอยู่ในวันนี้ แม้ไม่อาจก้าวลึกลงไปในอดีตที่ยาวนาน แต่ก็เป็นประวัติศาสตร์สำคัญที่บอกเล่าทั้งวิถีชีวิต ความสัมพันธ์ของผู้คน และบทบาทของซิ่นตีนจกในชุมชนแห่งนี้ที่ขับเคลื่อนขนานไปกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมภายนอกตลอดเวลา เช่น ย้อนกลับถึงก่อนทศวรรษ 2470 เล็กน้อย มีชาวบ้านบางคนจำเรื่องเล่าได้ว่า มีซิ่นตีนจกบางผืนจะมีการใช้ขลิบหรือดิ้นเงินดิ้นทองเป็นซิ่นที่คนรวยๆ ใส่ในส่วยให้เจ้าเมืองเชียงใหม่ ขณะเดียวกันความทรงจำร่วมของคนแม่แจ่มยืนยันได้ว่า ก่อนทศวรรษ 2530 มีเพียงบางชุมชนในเขตดอนได้ของอำเภอเท่านั้นที่นิยมนุ่งซิ่นตีนจกหรือมีซิ่นตีนจกอยู่ในระบบความสัมพันธ์ของชุมชน โดยเฉพาะชุมชนบ้านทัพ บ้านไร่ บ้านยางหลวง และบ้านท้องฝาย

ก่อนสงครามมหาเอเชียบูรพา: ซิ่นตีนจกในระบบเศรษฐกิจเจ้าที่นา

ตามความทรงจำร่วมของชาวบ้านทั้ง 4 ชุมชน บันทึกว่าก่อนสงครามโลกครั้งที่สอง เนื่องจากระบบความสัมพันธ์ของชุมชนแถบนี้จะมีกลุ่มคนรวย เช่น กลุ่มเจ้าที่นา กลุ่มพ่อค้า และกลุ่มทำธุรกิจส่งข้าวขายคนงานบริษัทสัมปทานป่าไม้ในเขตแม่แจ่ม เป็นกลุ่มที่มีอำนาจควบคุมทั้งตัวเงินและปัจจัยการผลิตผ้า โดยเฉพาะฝ้ายคุณภาพดีพอที่สามารถนำมาจกตีนซิ่นได้ บทบาทที่สำคัญของซิ่นตีนจกจึงเป็นหนทางหนึ่งของช่างทอฐานะยากจนสามารถนำฝีมือทางช่างของตัวเองไปแลกเป็นข้าว เกลือ พริก หรือเป็นเงินกับกลุ่มคนรวย เพราะถึงแม้ผู้หญิงฐานะดีจะทอผ้าใช้เองบ้างในบางครอบครัว แต่ส่วนใหญ่จะไม่ทอผ้าใช้เอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการทอซิ่นตีนจกซึ่งเป็นผ้าที่จะใส่ในวาระพิเศษจริงๆ ด้วยเหตุผล 3 ประการ คือ *ประการแรก* เพราะการให้ความสำคัญอย่างเต็มที่กับการผลิตในไร่นาซึ่งเป็นแหล่งรายได้ทางเศรษฐกิจ *ประการที่สอง* เนื่องจากการทอตีนซิ่นที่ใช้วิธีการ "จก" เป็นงานฝีมือที่ต้องใช้เวลายาวนาน การใช้เงินซื้อจึงสะดวกและคุ้มค่ากว่า และ*ประการสุดท้าย* การไม่จกซิ่นใช้เองหมายถึงสถานภาพทางสังคมที่สูงกว่าพวกรับจ้างจกตีนซิ่นด้วย ในสมัยนั้นจึงไม่ใช่ว่าผู้หญิงแม่แจ่มทุกคนจะต้องมีซิ่นตีนจกนุ่ง หรือ ต้องจกตีนซิ่นเป็น

อีกทั้งการหาฝ้ายมาทอเป็นซิ่นตีนจกก็ใช่ว่าจะสามารถใช้ฝ้ายจากที่ไหนก็ได้ เพราะฝ้ายพื้นเมืองหรือฝ้ายที่ปลูกกันในแม่แจ่มด้วยแล้วจะเป็นฝ้ายคุณภาพไม่ดี เส้นหนาฟู ไม่เรียบ จึงย้อมสีไม่ค่อยติด ดังนั้นถ้านำมาจกตีนซิ่น นอกจากจะยากลำบากในการทอมากแล้ว ยังทำให้ลวดลายไม่เรียบแน่น สีซีดและตกเปื้อนกันได้ง่าย จึงไม่นิยมนำไปจกตีนซิ่น แต่จะใช้สำหรับทอผ้าห่ม ผ้าปูที่นอน หมอน เสื้อ และเตี่ยว(กางเกง)สะดอ ที่ใช้ในชีวิตตามความจำเป็นเท่านั้น

การจกตีนซิ่นจะใช้ฝ้ายจากสองแหล่ง คือ "ฝ้ายตะวันออก" ได้แก่ ฝ้ายที่ขายอยู่ในเมืองจอมทอง มีราคาถูกกว่าและสีตกซีดเร็ว ส่วนอีกแหล่ง คือ "ฝ้ายตะวันตก" เป็นฝ้ายที่มีขายตามเมืองทางตอนใต้ของลุ่มน้ำสาละวิน(ปัจจุบันอยู่ในเขตประเทศพม่า) บางครั้งจะมีพ่อค้าแม่ชาวคองสู้เดินทางจากตะวันตกผ่านเข้ามาขาย หรือ กลุ่มคนที่ไปรับจ้างทางสาละวินติดไม้ติดมือมาขายบ้าง หรือโดยกลุ่มผู้ชายที่ออกเดินทางแลกเปลี่ยนอาหาร ฝ้าย และสินค้าอื่นๆ กับชุมชนภายนอกผ่านระบบความสัมพันธ์ที่ชาวบ้านเรียกว่า "เสี่ยว"[7] แต่กลุ่มคนรวยก็เข้าถึงและครอบครองได้มากที่สุด

ชาวบ้านจะนิยมนำฝ้ายจากตะวันตก หรือดินแดนฟากน้ำสาละวินในสังพม่า มาทอเป็นผ้าซิ่นตีนจก แม้จะมีราคาค่อนข้างแพง แต่คุณภาพดี เส้นเรียบเล็กและสีไม่ตก (สันติพงษ์ ช้างเผือก และคณะ, 2546: 55) ฝ้ายจากตะวันตกนี้เองมียี่ห้อหนึ่งที่พ่อค้าอังกฤษนำเข้ามาขายในหัวเมืองฝั่งพม่า ชาวบ้านเรียกว่า "ฝ้ายตราเป็ด" ในจำนวนนี้มี "ฝ้ายแดงน้ำมัน" ซึ่งเป็นฝ้ายสีแดงมีคุณภาพมากสำหรับนำมาทอซิ่นตีนจก โดยเฉพาะจะทำให้สีตรงส่วนตีนซิ่น หรือ ชายซิ่นของชายซิ่นคงทนนาน ไม่ซีดหรือตกสีง่ายๆ จึงเป็นที่นิยมในสังคมผู้หญิงที่มีซิ่นตีนจกสวม สมัยนั้นฝ้ายสีที่นิยมอย่างสีแดงน้ำมันจะแพงที่สุด ทำให้การครอบครอง/บริโภคสินค้าตัวนี้หมายถึงสถานภาพของผู้บริโภคด้วย ส่วนใหญ่จึงตกอยู่ในมือของกลุ่มคนรวย โดยช่องทางที่คนยากจนจะเข้าถึงเส้นฝ้ายคุณภาพดีเหล่านี้ได้ ก็คือ อาสาเข้าไปรับจ้างหาบข้าว ตำข้าวสาร เพื่อแลกกับเส้นฝ้ายที่คนรวยจะจ่ายเป็นค่าแรง หรือไม่ก็แลกเป็นตัวเงินเพื่อนำไปซื้อฝ้ายอีกต่อหนึ่ง

จากวัตถุประสงค์ทางเศรษฐกิจแลกข้าวแลกเงินดังที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว การที่ผู้หญิงฐานะยากจนสามารถหาฝ้ายตะวันตกคุณภาพดีมาทอผ้าซิ่นตีนจกเพื่อมอบให้ญาติผู้ใหญ่ พี่น้อง ลูกสาว หรือแม่ผัวของตัวเองได้ จึงถูกสังคมสร้างความหมายพิเศษที่เป็นการแสดงถึงความเพียรและความสัมพันธ์พิเศษระหว่างผู้ทอกับผู้รับ ทั้งนี้เพราะการได้ฝ้ายมาทอต้องแลกกับความเหน็ดเหนื่อยจากงานรับจ้างและจะต้องใช้เวลาและความอดทนอย่างมากในการทอลวดลายที่ซับซ้อน ซึ่งในมิติทางสังคม การกำนัลซิ่นตีนจกแก่แม่ผัวยังหมายถึงการผูกเชื่อมสองเครือญาติเข้าด้วย โดยผ่านการมอบเป็น "ของคำหัว" หรือของไหว้ผู้ใหญ่ในทุกๆ ปี โดยเฉพาะช่วงปีใหม่ของคนเมืองหรือวันสงกรานต์ของสังคมไทย แต่ครอบครัวซึ่งส่วนใหญ่ไม่สามารถมีซิ่นตีนจกมาเป็นของคำหัวได้ก็จะนำผ้าประเภทอื่นๆ ไปแทน ฉะนั้นการไม่มีซิ่นตีนจกอยู่ในระบบความสัมพันธ์แบบเครือญาติจึงไม่ใช่เรื่องกอขาดบาดตายแต่อย่างใด

นอกจากการผูกสายสัมพันธ์สองเครือญาติแล้ว วัฒนธรรมการนุ่งซิ่นตีนจกกับความสัมพันธ์ในการเลือกคู่ผัวเมียยังสะท้อนออกมาเป็นคำพูดที่ผู้สูงอายุชาวเมืองแจ่มถือกันมา ซึ่งล้วนมิใช่เพียงการบริโภคที่ตอบสนองความต้องการของปัจเจกเท่านั้น แต่มีนัยความสัมพันธ์ทางสังคมอันเกี่ยวข้องกับการได้มาซึ่งต้นทุนทางเศรษฐกิจและต้นทุนทางสังคมของฝ่ายชายในการเอาเมียครั้งนั้น ส่วนบ้านฝ่ายหญิง การได้แรงงานการผลิตในครอบครัวเพิ่มขึ้นถือเป็นส่วนที่จะรักษากำลังการผลิตบนที่นาของสายตระกูลได้สืบไป ทั้งนี้เพราะในสังคมภาคเหนือมักจะแต่งงานเอาฝ่ายชายเข้ามาอยู่เป็นแรงงานภาคการผลิตในบ้านของฝ่ายหญิง

---

[7] การเดินทางด้วยเท้าซึ่งต้องใช้เวลานานๆ คนแม่แจ่มในอดีตได้สร้างระบบความสัมพันธ์แบบเสี่ยว อันเป็นการผูกมิตรพึ่งพากันในกิจกรรมแลกเปลี่ยนสินค้าและปัจจัยการผลิตกับคนต่างชุมชนตามเส้นทางการค้าหรือเป็นแหล่งวัตถุดิบ จนทำให้เกิดความสัมพันธ์แบบส่วนตัวและผูกพันกันอย่างต่อเนื่อง ผู้เดินทางจะนอนพักค้างคืนที่บ้านของ "คู่เสี่ยว" ในระหว่างการเดินทางไกล

"บ่ได้นุ่งซิ่นตาเหลืองบ่ได้ต่อแอว(ไม่ได้ต่อตีนจก)	เหมือนหมาหางก้อค(หางด้วน)
บ่ได้นุ่งซิ่นขาวบ่เอาเป็นลูกสะใภ้	อุ้มตัวคนขี้คร้าน
นุ่งเสื้อก็เสื้อหลองแคง[8]	คนมั่นคนเก่ง
นุ่งซิ่นตีนจกได้คุ้มตัว	ซื้อมึงเอาเป็นเมีย"[9]

ดังนั้นความหมายของกระบวนการทอผ้าในชุมชนจึงไม่จำกัดพื้นที่เฉพาะของผู้หญิงหรือของปงเจกเท่านั้น แต่มีความหมายที่ซับซ้อนหลายมิติอยู่ภายในระบบความสัมพันธ์ของชุมชน อีกทั้งยังเป็นที่ประจักษ์ของชาวบ้านว่าการที่ "*ปู้เมีย*"[10] จะเข้ามาเป็นช่างทอก็ใช่จะเป็นเรื่องผิดจารีต แต่เป็นเรื่องปกติมาตั้งแต่ปี พ.ศ.2489 แล้ว[11] นอกจากนี้ยังพบผู้ชายที่เป็นช่างทอมานานแล้วด้วย (วัฒนะ วัฒนากูล และคณะ, 2544: 182)

เช่นเดียวกันในกระบวนการผลิตอุปกรณ์ต่างๆ ที่ใช้ทอผ้าต้องอาศัยแรงงานผู้ชายประกอบขึ้น เช่น บ่ากวัก[12] ซึ่งผู้ชายจะเป็นฝ่ายเอาออกไปสานในป่าเท่านั้น ห้ามนำเข้ามาทำมาสานกันในบ้านโดยเด็ดขาด เพราะมีคำสอนว่าหากชายใดนำไม้มาขัดสานทำบ่ากวักภายในบริเวณบ้านจะทำให้คนในบ้านนั้นขัดสนอับจนไปตลอด[13] ดังนั้นชีวิตทางสังคมของซิ่นตีนจกจึงมีพื้นที่ของเพศสภาพอื่นๆ ด้วย ถึงแม้ว่าผู้บริโภคจะมีแต่ผู้หญิงก็ตาม

ต่อมาช่วงระหว่างและหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ฝ้ายกลายเป็นวัสดุที่หายาก โดยเฉพาะเมื่อเส้นทางการค้าขายและรับจ้างกับฝั่งสาละวินยุติลง ยิ่งทำให้ฝ้ายคุณภาพดีจากตะวันตกขาดแคลน ในช่วงนี้จึงไม่นิยมจ้างจกตีนซิ่นกัน มีผลให้ความนิยมนุ่งซิ่นตีนจกลดลงไปด้วย[14] แต่หากผู้หญิงคนใดต้องการซิ่นตีนจกจริงๆ อาจใช้วิธี "ผ่าฝ้าย" หรือนำฝ้ายที่เก็บรักษาไว้มาทอแบ่งกัน โดยเจ้าของฝ้ายจะได้ผ้าซิ่นตีนจกผืนแรกไปเป็นกรรมสิทธิ์ก่อน ส่วนผืนที่สองคนทอจะได้กลับไป[15] หรือบางกลุ่มก็พยายามปั่นฝ้ายพื้นเมืองแล้วเอามาย้อมสีธรรมชาติเพื่อนำมาทอซิ่นตีนจกแทน ซึ่งทำให้ลวดลายของซิ่นตีนจกบางผืนในช่วงนี้มีลักษณะฝ้ายเส้นใหญ่ ฟู ไม่เรียบแน่นเหมือนการทอด้วยฝ้ายจากสาละวิน หรือช่าง

---

[8] เสื้อหลองแคงคือเสื้อสีหม้อห่อมเข้มหรือผ้าลายดอก ซับในด้วยผ้าสีแคง มีความหนาพอจึงสามารถสวมใส่เป็นเสื้อกันหนาว

[9] แม่ดอง กันทะจัน อายุ 72 ปี สัมภาษณ์ 9 มี.ค. 2545; แม่จันทรา นิปุณะ อายุ 62 ปี สัมภาษณ์ 12 มี.ค. 2545

[10] เพศชายผู้ประกอบพฤติกรรมในครรลองเดียวกับหญิง โดยนัยที่ชาวบ้านใช้เรียกพบว่า มีความหมายแตกต่างกับพฤติกรรมของ "กระเทย" อย่างชัดเจน

[11] แม่สูน เก่งการทำ อายุ 68 ปี สัมภาษณ์ 21 มิ.ย. 2544; แม่จันทรา นิปุณะ อายุ 62 ปี สัมภาษณ์ 21 มิ.ย. 2544

[12] บ่ากวัก คือเครื่องมือที่ใช้สำหรับม้วนเส้นค้ายที่คลี่ออกจากฝ้ายต่อง(เส้นฝ้ายที่ม้วนเก็บเป็นไจหรือหนึ่งบัค)ซึ่งจีงอยู่ที่ควงคว้าง(ใช้ควงฝ้ายแยกเส้นเดี่ยว)เพื่อเตรียมสู่ขั้นตอนการทอเพื่อใช้เป็นค้ายขึนในการทอผ้า ส่วนใหญ่บ่ากวักที่ใช้กันในชุมชนแม่แจ่มจะประดิษฐ์จากการสานไม้ไผ่ที่เหลาเรียบแบนความกว้างประมาณครึ่งนิ้วซึ่งเป็นรูปแบบที่ใช้กันมาแต่เดิม

[13] แม่ปราณี เก่งการทำ อายุ 61 ปี สัมภาษณ์ 11 มี.ค. 2545

[14] แม่คำป้อ ไชยเกตุ อายุ 79 ปี สัมภาษณ์ 18 ก.ย. 2544

[15] แม่ดอง กันทะจัน อายุ 72 ปี สัมภาษณ์ 9 มี.ค. 2545

ทอบางคนปรับเปลี่ยนรูปแบบของซิ่นตีนจกที่เคยนิยมกัน เช่น หันมาใช้ฝ้ายสีดำที่ย้อมมะเกลือมาทอเป็นตีนซิ่นแทนฝ้ายสีแดงที่เคยนิยมกัน[16] จึงเห็นได้ว่าในยุคนี้ส่วนตีนซิ่นหรือชายซิ่นก็ไม่มีระบบความเชื่อใดมากำหนดว่าจะต้องเป็นสีแดง

ทศวรรษ 2500-2510 : ก้าวเข้าสู่ระบบเศรษฐกิจจากส่วนกลาง

หลังสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่สอง เส้นทางการค้าฝ้ายคุณภาพดีจากตะวันตกยุติ โครงสร้างความสัมพันธ์เดิมของระบบการรับจ้างหาบข้าวและคำข้าวสารในบ้านคนรวยลดบทบาทลงไปด้วย ประกอบกับเมื่อถนนเชื่อมแม่แจ่มกับเมืองเชียงใหม่ ตัดเข้ามาในปี พ.ศ. 2506 การนำเข้าสินค้าจึงไหลมาจากเชียงใหม่และกรุงเทพฯ เป็นเส้นทางหลัก โดยกลุ่มพ่อค้าชาวจีนที่เริ่มตั้งร้านค้าอยู่ในตัวอำเภอ การเอาของไปแลกเปลี่ยนฝ้ายในระบบความสัมพันธ์แบบเสี่ยวจึงขาดความต่อเนื่องตั้งแต่นั้นมา

เศรษฐกิจที่หันมาแลกเปลี่ยนผลประโยชน์ทางด้านเชียงใหม่ทำให้สินค้าชนิดใหม่ๆ ไหลเข้ามาสร้างความนิยมแทนที่ซิ่นตีนจก รวมทั้ง "ซิ่นแม่กุ้ง" จากอำเภอสันป่าตอง ซึ่งใช้ฝ้ายเส้นเล็กคุณภาพดีและสีไม่ตกเช่นเดียวกับสินค้าจากฝั่งสาละวินที่เข้ามาครองความนิยมจากผู้หญิงแม่แจ่มในช่วงสองทศวรรษหลังสงครามโลกยุติ[17] เงื่อนไขเหล่านี้มีผลให้ช่างทอซิ่นตีนจกภายในชุมชนลดจำนวนลง หรือจะมีทอขายบ้างก็เฉพาะในกลุ่มคนรุ่นแม่รุ่นย่ายายเท่านั้น

กลางทศวรรษ 2510 ยุคความพยายามของรัฐในการนำเสนอวัฒนธรรมชาวบ้านให้สอดรับกับนโยบายส่งเสริมการท่องเที่ยว ทั้งในรูปแบบการผลิตชุดพื้นเมืองและสินค้าที่ระลึกอื่นๆ แม้แม่แจ่มในยุคนี้เต็มไปด้วยภาพลักษณ์ด้านลบ แต่พบว่าในปี พ.ศ. 2514 มีชาวบ้านท้องฝ้ายชื่อ นางลำควน โนทา มีโอกาสถวายผ้าซิ่นตีนจกตามคำแนะนำของข้าราชการระดับสูงในอำเภอ เมื่อครั้งไปเข้าเฝ้ารับเสด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ทำให้เธอไปสาธิตการทอผ้าจกถวายทอดพระเนตรอีกครั้งหนึ่งในคราวที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถเสด็จเยี่ยมอำเภอแม่แจ่มเมื่อปี พ.ศ. 2518 หลังจากนั้นจึงได้รับโปรดเกล้าฯ ให้นางลำควน และนางบุปผา ปิงกุล ไปสาธิตทอผ้าจกในงานศิลปาชีพครั้งแรกที่สวนอัมพรในปี พ.ศ. 2522 (ทบวงมหาวิทยาลัย, มปป: 122) สืบเนื่องจนทำให้ลำควนสามารถผันตัวเองมาเป็นผู้ประกอบการค้าผ้าตีนจกในชุมชนได้เป็นรายแรกจากการที่โครงการส่งเสริมศิลปาชีพเข้ามาสนับสนุน หลังจากนั้นร้านค้าในบ้านท้องฝ้ายก็เติบโตขึ้นมาอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะช่วงกลางทศวรรษ 2530 ซึ่งมีการส่งเสริมประชาสัมพันธ์ของอำเภอผ่านการจัดงานเทศกาลมหกรรมผ้าตีนจกครั้งที่ 1 ซึ่งใช้บริเวณบ้านท้องฝ้ายเป็นสถานที่จัดงาน

เหตุการณ์ดังกล่าวทำให้เราเริ่มเห็นความเคลื่อนไหวของกระแสความคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมท้องถิ่นจากสังคมเมืองที่เป็นไปตามการนิยามโดยรัฐ ซึ่งเน้นการแสดงความเป็นท้องถิ่นที่สอดคล้องกับการพัฒนาทางเศรษฐกิจและรสนิยมทันสมัยของคนในเมือง โดยหลังจากนางลำควนกลับจากการเรียนรู้เรื่องลวดลายเพิ่มเติมที่พระตำหนักภูพิงค์ฯ ก็ได้นำลวดลายจกแบบใหม่ๆ เช่น จากผ้าจกลายดูบัว ผ้าจกหาดเสี้ยว มาผสมผสานกับลายจกแม่แจ่ม มีการปรับสีสันไม่ให้ฉูดฉาดเหมือนที่เคยทอกัน ซึ่งนางลำควนจะเป็นผู้ดูแลคุณภาพของผ้าตีนจกทุกผืนให้ได้มาตรฐานและสีสันตามที่ร้านรับซื้อในกรุงเทพฯ ต้องการ (ทบวงมหาวิทยาลัย, มปป: 134)

เนื่องจาก "ผ้าตีนจก" ซึ่งหมายถึงการจกด้วยลวดลายใหม่ๆ เพื่อนำไปประยุกต์ใช้ประโยชน์ทางอื่นได้ เช่น นำไปตกแต่งเสื้อ ปลอกหมอน และผ้ารองจาน เป็นลวดลายที่ไม่ซับซ้อนและง่ายต่อการเรียนรู้ จึงเป็นการเชื้อชวนให้ผู้หญิงจำนวนหนึ่งผันตัวเองเข้ามาเป็นช่างทอเพื่อผลิตสินค้าส่งขายออกนอกอำเภอ เกิดเป็นกลุ่มพันธะสัญญาทอผ้าที่จัดตั้งโดย

---

[16] แม่คำป้อ ไชยเกตุ อายุ 79 ปี สัมภาษณ์ 18 ก.ย. 2544

[17] แม่สา ทานา อายุ 77 ปี, แม่ปราณี เก่งการทำ อายุ 62 ปี สัมภาษณ์ 30 ต.ค 2545

ผู้ประกอบการค้าผ้าในชุมชน ผ้าตีนจกจึงเข้ามามีบทบาทสำคัญทางเศรษฐกิจในหลายครอบครัวตามแนวการพัฒนาของรัฐนับแต่นั้นมา

ทศวรรษ 2520 : ช่วงพัฒนาสู่ความทันสมัยและการสังสรรค์กับกระแสการค้นหารากเหง้าวัฒนธรรม

ในสังคมเมืองช่วงทศวรรษ 2520 ด้วยปัญญาชนกลุ่มกระแสความคิดแบบมาร์กซิสม์ที่นำเสนอความหมายต่อคำว่า "วัฒนธรรม" ที่แตกต่างไปจากการนิยามของรัฐ กล่าวคือ ขณะที่ "วัฒนธรรม" ภายใต้การท่องเที่ยวที่สนับสนุนโดยรัฐบาลต้องการทำให้ขนบประเพณี วัฒนธรรม ศิลปหัตถกรรม ตลอดจนวิถีชีวิตของชาวบ้าน เป็นเพียงสินค้าที่มุ่งตอบสนองการพัฒนาทางเศรษฐกิจเป็นหลัก แต่พวกเขายึดหลักว่า "วัฒนธรรม" มีหมายความถึงอุดมการณ์ จิตสำนึก ศิลปะ และวรรณคดี เป็นโครงสร้างส่วนบนที่สะท้อนจากโครงสร้างส่วนล่าง อันได้แก่ พลังการผลิตและความสัมพันธ์ทางการผลิต ฉะนั้นความหมายของคำว่า "วัฒนธรรม" ที่ปัญญาชนสายมาร์กซิสม์ผลักดันจึงมุ่งเปิดเผยการเอารัดเอาเปรียบในสังคมและความทุกข์ยากของชนชั้นล่างออกมา (ยุกติ มุกดาวิจิตร, 2538: 115) ขณะเดียวกันก็ตั้งคำถามต่อความไม่เท่าเทียมในยุคของการเปลี่ยนแปลงสังคมมาสู่ความเป็นอุตสาหกรรมและความเป็นเมือง ที่เกิดควบคู่กับการเปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์แบบชุมชน (Gemeinschaft) มาสู่สังคมขนาดใหญ่ (Gesellschaft) ซึ่งผู้คนในสังคมสัมพันธ์กันแบบเป็นทางการมากกว่าแบบส่วนตัว[18](จามะรี เชียงทอง, 2543)

ขณะที่ความเคลื่อนไหวด้านล้านนาคดีและกระแสความคิดวัฒนธรรมชุมชนได้เติบโตขึ้นเรื่อยๆ ในเมืองเชียงใหม่ ทั้งโดยกลุ่มนักวิชาการและกลุ่มนักพัฒนาเอกชน จนกลายเป็นกระแสความคิดที่แข่งขันกับแนวคิดเรื่องการพัฒนาซึ่งเน้นเศรษฐกิจเป็นหลักของรัฐ ในแม่แจ่มจึงปรากฏทั้งการปฏิบัติการพัฒนาสู่ความทันสมัย ขณะเดียวกันก็พบปฏิบัติการของกลุ่มปัญญาชนที่ใช้นิยาม "วัฒนธรรม" ต่างไปจากรัฐ กล่าวคือ รัฐบาลได้ใช้ความชอบธรรมเข้ามาเปลี่ยนแปลงแม่แจ่มซึ่งมีภาพลักษณ์ของชุมชนด้อยพัฒนาและล้าหลังโดยผ่านการดำเนินโครงการพัฒนาลุ่มน้ำแม่แจ่ม จนมีความพยายามของหน่วยงานราชการในการส่งเสริมทอผ้าด้วยกี่กระตุก ทั้งนี้เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพการผลิตให้รวดเร็วกว่าเทคนิคการจกตามแบบเดิม ซึ่งกินเวลานานและเชื่องช้าเกินไปสำหรับการแข่งขันตามแนวคิดทางเศรษฐศาสตร์ แต่สุดท้ายคนทอกี่กระตุกก็ลดลงเรื่อยๆ เนื่องจากความล้มเหลวด้านการตลาด ประกอบกับคนแม่แจ่มเองไม่นิยมทอกี่กระตุกเพราะเป็นกรรมวิธีผลิตที่สิ้นเปลืองฝ้ายมาก แต่ได้ราคาต่ำ กลุ่มช่างทอจึงกลับไปเน้นการทอจกเหมือนเดิม เพราะมีตลาดรับซื้อผ้าตีนจกเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ นับแต่ปลายทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา

ระหว่างที่รัฐกำลังดำเนินการพัฒนาแม่แจ่มไปสู่ความทันสมัยนั้น อีกด้านหนึ่งกลุ่มปัญญาชนที่ให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมท้องถิ่นและล้านนาคดีได้เดินทางเข้ามาในแม่แจ่มด้วย พวกเขาเหล่านี้ต้องการค้นคว้าศึกษาด้านศิลปะวัฒนธรรม และวิถีชีวิตของคนท้องถิ่นก่อนที่ทุกอย่างจะเปลี่ยนแปลงไปอันเนื่องจากการพัฒนาที่เน้นเศรษฐกิจของรัฐ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีการเคลื่อนไหวในเมืองเชียงใหม่เรื่องวัฒนธรรมการแต่งกายและผ้าพื้นเมืองช่วงรอยต่อกับทศวรรษ 2530 ความสนใจเรื่องผ้าพื้นเมืองในแม่แจ่มจึงเด่นชัดกว่าศิลปวัฒนธรรมด้านอื่นๆ

---

[18] แต่แม้จะยอมรับจุดอ่อนบางประการของความสัมพันธ์ในอดีตที่ไม่เท่าเทียมกัน โดยเฉพาะจากส่วนล่างของสังคม กระนั้นก็เชื่อในหลักความมีเหตุมีผลแบบเวเบอร์เรียน (Weberian) ด้วย ว่าสังคมไทยในแบบดั้งเดิมมีจุดเด่นของความยืดหยุ่นบางประการเป็นลักษณะพิเศษ 2 ลักษณะ คือ ความสัมพันธ์ทางสังคมแบบอุปถัมภ์ และ ความสัมพันธ์ที่ตั้งอยู่บนรากฐานอุดมการณ์พุทธศาสนา เรื่องการสั่งสมบุญบารมีที่แตกต่างกันมาแต่ชาติปางก่อน ซึ่งลักษณะความสัมพันธ์ที่กล่าวมานี้เป็นลักษณะที่สมาชิกรู้จักกันแบบส่วนตัว และถือเป็นตัวแบบของโครงสร้างความสัมพันธ์ที่มีมาตั้งแต่อดีต (จามะรี เชียงทอง, 2543)

ในความเคลื่อนไหวนี้ ชาวบ้านจึงเผชิญกับนักสะสมผ้าโบราณและของเก่าด้วย ซึ่งเข้ามาในหมู่บ้านเพื่อขอซื้อผ้าซิ่นตีนจกผืนเก่า ทำให้ทั้งซิ่นผืนเก่าและซิ่นลายโบราณเริ่มถูกขายออกไปด้วยราคาถูกๆขณะที่การทอผลิตผ้าซิ่นตีนจกที่ถูกเชื่อมโยงกับตลาดค้าผ้าพื้นเมืองภายนอกชุมชนก็หันมาตื่นตัวกับซิ่นตีนจกลายโบราณตามกระแสนิยมผ้าล้านนา โดยมีผู้บริโภคชั้นกลางในเมือง นักวิชาการ และนักพัฒนาเอกชน เป็นลูกค้า การทอผ้าพื้นเมืองและซิ่นตีนจกจึงเริ่มคึกคักขึ้นในชุมชนอย่างไม่เคยมีมาก่อน ทั้งลวดลายแบบประยุกต์และแบบโบราณ ซึ่งเชื้อชวนให้อีแม่บางคนกลับมาเริ่มหัดทอซิ่นตีนจกกันใหม่เพื่อเข้าสู่ช่องทางเศรษฐกิจที่เปิดขึ้น[19] กลุ่มทอผ้าขายจึงประกอบทั้งกลุ่มทอลายประยุกต์และกลุ่มทอลายโบราณที่เติบโตไปด้วยกัน

ทศวรรษ 2530 – ปัจจุบัน: ต้อนรับการท่องเที่ยวและการบริโภค "คุณค่าวัฒนธรรมที่แท้จริง"

เมื่อทางอำเภอต้องการสร้างจุดขายให้แม่แจ่ม จึงจัดงาน "เทศกาลมหกรรมผ้าตีนจกแม่แจ่ม" ขึ้นเป็นครั้งแรกปี 2537 ผ้าซิ่นตีนจกถูกดึงไปเป็นตัวแทนความเป็นแม่แจ่ม โดยมีบ้านท้องฝายซึ่งตอนนั้นมีร้านค้าขายผ้าพื้นเมืองออกภายนอกกันแล้วเป็นฐาน ช่วงปีแรกๆ ของการจัดงานเทศกาลฯ นักท่องเที่ยวกลุ่มใหญ่ที่เดินทางไปชมงานมักมีสถานภาพของนักพัฒนา นักวิชาการ ข้าราชการ หรือผู้ค้าผ้าพื้นเมือง หลายคนนิยมสะสมผ้าพื้นเมืองจึงพยายามเข้าไปหาผ้าตีนจกผืนงามภายในงาน บางคนเดินลึกเข้าไปยังชุมชนที่ไม่ได้จัดให้เป็นพื้นที่ท่องเที่ยวเพื่อเสาะหาซิ่นตีนจกผืนเก่าหรือซิ่นตีนจกลายโบราณที่ชาวบ้านกำลังทอ หากถูกใจก็จะขอซื้อหรือสั่งให้ชาวบ้านทอลายดังกล่าว บางคนถึงกับซื้อซิ่นผืนใหม่เตรียมไว้แลกซื้อกับซิ่นตีนจกที่ชาวบ้านสวมอยู่เลยก็มี[20] การซื้อซิ่นตีนจกจากคนภายนอกกลุ่มนี้จึงไม่ผ่านตัวแทนจำหน่ายหรือผู้ประกอบการร้านค้า กลายเป็นพฤติกรรมซื้อขายอีกรูปแบบหนึ่งที่ได้รับความนิยมจากนักสะสมภายนอกและคนชั้นกลางในตัวอำเภอ

นอกจากการติดต่ออย่างใกล้ชิดกับสังคมเมืองผ่านการบริโภคซิ่นตีนจกแล้ว ภายใต้กระแสความคิดที่ยกย่องวัฒนธรรมชาวบ้านให้เป็นแบบอย่างการดำรงชีวิตของสังคมไทย กลุ่มคนในเมือง ได้แก่ นักวิชาการและสื่อมวลชนยังเข้ามามีส่วนร่วมในการประกอบสร้างชุดความรู้ต่อซิ่นตีนจกด้วยในเวลาเดียวกันเพื่อแสดง "คุณค่าของวัฒนธรรมที่แท้จริง" โดยเลือกความหมายทางสุนทรีย์ที่เชื่อมโยงกับระบบคุณค่า "ความเป็นไทย" ในการประกอบสร้างความรู้หลายชุดจนบางครั้งกลับย้อนแย้งกันเอง และที่สำคัญกว่าคือขัดแย้งกับความทรงจำร่วมของชาวบ้านผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมเดิม ซิ่นตีนจกแม่แจ่มถูกรื้อฟื้นในฐานะวัฒนธรรมประชาชนที่มีการผลิตจากสื่อต่างๆ สู่สาธารณะ โดยมีสถาบันการศึกษาและสื่อมวลชนเป็นผู้เลือกสรรและรับรองความหมายเหล่านั้น

ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงสถานภาพของวัฒนธรรมผ้าซิ่นตีนจกนับตั้งแต่การเป็นสินค้าสำหรับสังคมเมืองด้วยรูปแบบลายประยุกต์ จนถึงซิ่นลายโบราณที่ถูกรื้อฟื้นขึ้นมาเป็นตัวแทนวัฒนธรรมท้องถิ่นของอำเภอในปัจจุบัน ได้ก่อให้เกิดกลุ่มทางสังคมในท้องถิ่นที่มีบทบาทและตำแหน่งแห่งที่ในกระบวนการรื้อฟื้นวัฒนธรรมแตกต่างกัน อาทิ

ก. *กลุ่มช่างลายโบราณ* ส่วนใหญ่เป็นกลุ่มผู้สูงอายุ มีประวัติศาสตร์ชีวิตช่วงหนึ่งในยุคเศรษฐกิจเจ้าที่นา

ข. *กลุ่มช่างทอลายประยุกต์* เป็นกลุ่มที่เติบโตจากระบบการจ้างแบบพันธะสัญญากับผู้ประกอบการที่ส่งผ้าขายในเมือง อันเป็นผลจากแรงกระตุ้นของการพัฒนาอาชีพโดยราชการและตลาด

---

[19] แม่หล้า ไชยบุตร อายุ 68 ปี, สัมภาษณ์ 19 เม.ย 2545

[20] แม่บุญ รู้ยิ่ง อายุ 72 ปี, สัมภาษณ์ 14 เม.ย 2545

อย่างไรก็ตาม ช่างทอทั้งสองกลุ่มก็อาจทอชิ้นดีนจกในลวดลายรูปแบบเดียวกันได้ ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้รับซื้อ

ค. *กลุ่มผู้ประกอบการ* บางคนผันตัวเองจากช่างทอ บางคนเคยประธานกลุ่มแม่บ้านดูแลกิจกรรมของสมาชิก แต่เมื่อสามารถสะสมทุนและเข้าถึงตลาดรับซื้อในเมืองได้ก็จะหันมารับซื้อผ้าทอของสมาชิกกลุ่มไปส่งขายเอง สินค้าในการควบคุมของผู้ประกอบการจึงประกอบทั้งลายโบราณ ลายประยุกต์ และผ้าทอประเภทอื่นๆ ตามรสนิยมที่แตกต่างกันของผู้ซื้อ

ง. *กลุ่มคนชั้นกลางท้องถิ่น* เป็นกลุ่มผู้บริโภคในตัวอำเภอ เป็นปัญญาชนที่เพิ่งหันมานิยมชิ้นดีนจกในช่วงกระแสการรื้อฟื้นวัฒนธรรมเดิบโต บางคนเป็นข้าราชการหรือนักพัฒนาที่ประกอบกิจการขายผ้าพื้นเมืองเช่นกัน

จ. *กลุ่มผู้เชี่ยวชาญในท้องถิ่น* แม้ไม่ใช่คนในวัฒนธรรมชิ้นดีนจกโดยตรง แต่มีบทบาทสำคัญในฐานะผู้สร้าง/กำหนดความรู้เพื่ออธิบายชิ้นดีนจก เช่น กำหนดมาตรฐานความงามของชิ้นผ่านการตัดสินรางวัลในเวทีประกวด และการถ่ายทอดชุดความรู้นั้นสู่ระบบโรงเรียน เป็นต้น พวกเขาประกอบจากคนในวงการข้าราชการและนักพัฒนาเอกชน

ในจำนวนนี้ยังไม่รวมถึงนักวิชาการและสื่อมวลชนภายนอกที่มีบทบาทสร้างความรู้เกี่ยวกับคุณค่าของชิ้นดีนจกแม่แจ่มเช่นกัน กลุ่มทางสังคมเหล่านี้มีความสัมพันธ์กันหลายรูปแบบ ทั้งเป็นทางการและแบบส่วนตัว เช่น ชุมชนบ้านยางหลวง ช่างทอจะมีความใกล้ชิดกับผู้เชี่ยวชาญในท้องถิ่นและนักวิชาการระดับประเทศ ทั้งในแง่ของการผลิตและการขายผ้า รวมถึงการประดิษฐ์ประเพณีจุลกฐินซึ่งได้รับการถ่ายทอดสู่สาธารณะหลายครั้งโดยสื่อมวลชน

2. "ตัวตน" ที่ประกอบสร้างจากผู้เชี่ยวชาญ

การเริ่มสร้างชุดความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมผ้าชิ้นดีนจกแม่แจ่มมีส่วนสัมพันธ์กับการพยายามสร้าง ความถูกต้องเกี่ยวกับวัฒนธรรมการแต่งกายแบบล้านนาดั้งเดิมของเชียงใหม่ในช่วงปลายทศวรรษ 2520 จากนั้นมานักวิชาการและผู้เขียนหลายท่านจึงยึดการแต่งกายของคนแม่แจ่มมาเป็นแบบอย่างการแต่งกายแบบล้านนา ซึ่งหาพบได้ตั้งแต่ในหนังสือวิชาการไปจนถึงวารสารที่วางขายบนแผงหนังสือ

ภายในชุดความรู้ พบว่า ช่วงเริ่มต้นของกระบวนการสร้างความรู้ นักวิชาการได้จำแนกหรือจัดหมวดหมู่แสดงตำแหน่งแห่งที่ของชิ้น ช่วงต่อมาจึงมีการขับเน้นความหมายในส่วนประกอบสร้างเป็นชุดความรู้เข้มข้นขึ้น ซึ่งประกอบด้วยความหมาย 3 ชุดหลักๆ ได้แก่ ความเป็นพื้นที่เฉพาะเพศหญิง การเป็นพื้นที่แสดงออกอุดมการณ์ทางพุทธศาสนาตรงบริเวณตีนชิ้น และชุดความหมายสุดท้าย คือ การเป็นภาพแทนความจริงของ "วิถีชีวิตไทย" ที่สื่อสารความหมายกับคนในเมืองโดยตรง

การอนุกรมวิธานผ้าชิ้นดีนจกแม่แจ่ม

เมื่อค้นชุดความรู้เกี่ยวกับชิ้นดีนจกแม่แจ่มในวงวิชาการช่วงต้นทศวรรษ 2530 พบว่า ถูกจำแนกให้อยู่ในกลุ่มผ้าไทยวน ซึ่งเป็นกลุ่มย่อยของ ผ้าล้านนา ที่ประกอบด้วย *ผ้าไทยวน ผ้าไทลื้อ และผ้าลาว* ในจำนวนนี้ถือว่าชาวไทยวนเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ดั้งเดิมของอาณาจักรล้านนา และถือว่าชาวไทลื้อและชาวลาวเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่เพิ่งอพยพมาจากดินแดนสิบสองปันนา เมื่อประมาณสองร้อยปีที่ผ่านมา (ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล และ แพทรีเซีย แน่นหนา, 2530: 7)

วิธีการสร้างความรู้ดังกล่าว แม้เป็นวิธีการที่ตรงไปตรงมา แต่เมื่อถูกสร้างจากระบบชาติพันธุ์และการจัดระเบียบเชิงพื้นที่ ชุดความรู้นั้นก็แสดง*ความหมายที่สอง*ถึงการจำแนกความต่างและช่วงชั้นทางวัฒนธรรมระหว่างชาติพันธุ์ไทในดินแดนกับนอกดินแดน ซึ่งในฐานะที่ตั้งมั่นอยู่ในดินแดนมาก่อน ทำให้ลักษณะทางชาติพันธุ์ไทยวนแสดงตำแหน่งในชุมชนรัฐชาติหรือ "ความเป็นไทย" ได้เหนือกว่าอีกสองชาติพันธุ์

โดยเฉพาะชิ่นตีนจกแม่แจ่มที่นักวิชาการถือว่า ผ้าเป็นวัฒนธรรมที่ยังคงสืบทอดมาจากอดีต แต่จะหาดูได้ก็เฉพาะในตู้สะสมส่วนตัวของนักสะสมผ้าโบราณเท่านั้น (ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล, 2542) ดังนั้นการเดินทางค้นหาชิ่นตีนจกแม่แจ่ม นอกจากเสมือนการค้นหา "ความเป็นไทย" ในอดีตได้มากแล้ว ยังเป็นการแข่งขันทางสถานภาพของผู้สามารถครอบครองด้วย กระบวนการรื้อฟื้นหรือค้นหารากเหง้าของวัฒนธรรมในแง่นี้จึงแฝงไปด้วยการจัดระเบียบความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ไม่เท่าเทียมระหว่างกลุ่มทางสังคมทั้งในมิติชาติพันธุ์และความหมายของการบริโภค "ความเป็นไทย"

ชุดความรู้ว่าด้วยพื้นที่เฉพาะเพศหญิง

แทบเป็นหลักทั่วไปที่นักวิชาการกล่าวถึงผ้าทอพื้นเมืองโดยเน้นกิจกรรมการผลิตของผู้หญิง ได้แก่ การเตรียมฝ้าย การย้อม และการทอเป็นผืน ซึ่งด้านหนึ่งละเลยของผู้ชาย หรือเพศสภาพอื่น หรือกลุ่มทางสังคมอื่นๆ อยู่ในเวลาเดียวกัน ทั้งที่ปฏิเสธไม่ได้ว่ากลุ่มทางสังคมเหล่านี้มีความสัมพันธ์ในกระบวนการทอผ้าเช่นกัน ดังปรากฏในประวัติศาสตร์การทอชิ่นตีนจกของชาวบ้านมาโดยตลอด

สำหรับชุดความรู้ว่าด้วยพื้นที่ทางสังคมของผู้หญิงกับชิ่นตีนจก แม้จะปรากฏในหนังสือผ้าล้านนา ยวน ลื้อ ลาว ของทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล และแพทริเซีย แน่นหนา (2530) อยู่บ้าง แต่การกล่าวถึงผู้หญิงแม่แจ่มกับวัฒนธรรมชิ่นตีนจกอย่างเจาะจง เริ่มปรากฏในสื่อสารมวลชนโดย*ศรัญย์* บุญประเสริฐ (2536) เมื่อเขามองเห็นความแตกต่างทางชนชั้นในการครอบครองชิ่นตีนจก แต่หลังจากนั้นผลงานที่อธิบายวัฒนธรรมชิ่นตีนจกกลับเลือกที่จะนำเสนอเนื้อหาที่แสดงนัยของความเท่าเทียมกันในชุมชน ทั้งการเข้าถึงวัสดุการทอและการบริโภค ซึ่งเราจะไม่เห็นประเด็นที่ศรัญย์นำเสนอในงานชิ้นไหนอีกเลย

> "ผู้หญิงแต่ละคนจะทอไว้ใช้เอง ใครเป็นแม่บ้านแม่เรือนหรือไม่ก็ดูที่ฝีมือจกลายบนผืนผ้านี้แหละ แต่ใช่ว่าหญิงชาวแม่แจ่มทุกคนจะมีชิ่นตีนจกนุ่งกัน สำหรับคนจนๆ แล้ว ก็อาจไม่มีทุนรอนเพียงพอในการซื้อวัสดุในการทอได้"
>
> (ศรัญย์ บุญประเสริฐ, 2536)

> "ชิ่นตีนจกแม่แจ่มมีบทบาทเกี่ยวข้องกับชีวิตของสตรีแม่แจ่มทุกคน ตั้งแต่เกิดจนถึงตาย สตรีแม่แจ่มทุกคนจะต้องมีชิ่นตีนจกอย่างน้อยคนละ 1 ผืน"
>
> (นุสราและเดชา เตียงเกตุ, 2541: 41)

ในสนามของการช่วงชิงนิยามความหมาย งานศึกษาวัฒนธรรมท้องถิ่นชิ่นตีนจกแม่แจ่มในช่วงหลังจึงเลือกนำเสนอความเท่าเทียมภายในชุมชนและเชิดชูคุณค่าของงานแบบผู้หญิง โดยเฉพาะหลังปี พ.ศ. 2537 จากงานวิจัยเรื่อง "ชีวิต ศรัทธา และผืนผ้า: การสืบทอดความรู้เรื่องผ้าทออำเภอแม่แจ่ม จังหวัดเชียงใหม่" ของอาจารย์เครือมาศ วุฒิการณ์ ที่มีแนวคิดว่าการทอผ้าตีนจกเป็นเครื่องมือถ่ายทอดอุดมคติทางพุทธศาสนา และเชื่อว่าการทอการนุ่งชิ่นตีนจกเป็นช่อง

ทางแห่งโอกาสทางสังคมของผู้หญิงในการเข้าถึงศาสนาทัดเทียมกับเพศชาย เช่นผลงานของทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล ซึ่งหันมาผูกความเชื่อในพุทธศาสนาเข้ากับกิจกรรมเกี่ยวกับผ้าซิ่นตีนจกของผู้หญิงแม่แจ่มมากขึ้นในผลงานปี 2542 นี่เอง (รายละเอียดใน ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล, 2542ข: 4046) รวมถึงบางผลงานที่ขับเน้นพื้นที่ของผู้หญิงว่าไม่ได้ถูกปิดกั้นในสังคมชาวพุทธที่(ทำให้เข้าใจว่า)เกิดขึ้นจริงมาแล้วในสังคมชาวนาแม่แจ่ม

> "ด้วยเหตุที่ผู้หญิงมีโอกาสน้อยกว่าในการเข้าถึงการปฏิบัติธรรม เพื่อให้หลุดพ้น ทำให้ผู้หญิงต้องหาวิธีอื่นๆ และใช้ความพยายามที่แตกต่างจากชายในการสะสมบุญบารมี ในวิถีชีวิตของผู้หญิงชาวไทยวนที่อำเภอแม่แจ่ม พบว่าความเชื่อในศาสนาที่เชื่อมโยงมาสู่การทอผ้ามีอยู่ 2 ปรากฏการณ์ คือ การสร้างบุญที่ยิ่งใหญ่ของกลุ่มผู้หญิงด้วยการทอผ้าจีวรเพื่อถวายพระในพิธีจุลกฐิน และการทอผ้าซิ่นตีนจกเพื่อเป็นหนทางเชื่อมต่อระหว่างโลกมนุษย์กับสวรรค์"
>
> (วัฒนะ วัฒนาพันธุ์ และคณะ, 2544: 181-182)

อีกนัยหนึ่งการประกอบสร้างความรู้ชุดนี้ได้ถ่ายสะท้อนความพยายามถวิลหารูปแบบความสัมพันธ์ทางสังคม "แบบเก่า" และการแสวงหาตัวตนของคนชั้นกลางไทยที่มี "รากเหง้า" ของสังคมไม่กีดกันทางเพศสภาพในเกือบทุกด้านอย่างที่เผชิญในสังคมทุนนิยม ทั้งนี้เพราะตัวอย่างที่แสดงให้เห็นว่าแม้จะอยู่ในสังคมพุทธศาสนานิกายเถรวาทของประเทศไทยที่ไม่อนุญาตให้ผู้หญิงมีโอกาสบวชเพื่อสร้างบุญบารมี (วัฒนะ วัฒนาพันธุ์ และคณะ, 2544: 181) แต่สังคมชาวนาในแม่แจ่มผู้หญิงเองมีทางออกหรือมีพื้นที่พอ

ชุดความรู้ว่าด้วยตีนซิ่นกับการเป็นพื้นที่แสดงอุดมการณ์ทางพุทธศาสนา

ในช่วงต้นของการประกอบสร้างชุดความรู้ให้เกี่ยวโยงกับพุทธศาสนา นักวิชาการจับจ้องที่ความต่างของวัสดุการทอ คือ เส้นฝ้ายและเส้นไหม

> "ผ้าซิ่นของชาวไทยวนที่ปรากฏส่วนใหญ่จะเป็นฝ้าย ที่เป็นผ้าไหมมีพบบ้างเล็กน้อย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะแต่เดิมชาวไทยวนไม่นิยมเลี้ยงไหมก็ได้"
>
> (ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล และแพทรีเซีย แน่นหนา, 2530: 67)

> "โดยทั่วไปแล้วชาวไทยวนมักนิยมใช้ผ้าฝ้ายมากกว่าผ้าไหม ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากความเชื่อทางพุทธศาสนาที่ถือว่าการเลี้ยงไหมนั้นเป็นบาปเนื่องจากเป็นการฆ่าสัตว์"
>
> (ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล และแพทรีเซีย แน่นหนา, 2532: 8 ; เน้นโดยผู้ศึกษา)

ส่วนการตีความสัญลักษณ์เริ่มปรากฏอย่างจริงจังในปีพ.ศ. 2537 ซึ่งตรงกับปีแรกของการจัดงานเทศกาลมหกรรมผ้าตีนจกอันมีวัตถุประสงค์เรื่องการขายเป็นสินค้า

> "ผู้หญิงแม่แจ่มได้สร้างตำนานอย่างยิ่งใหญ่ลงบนผืนผ้าซึ่งเป็นการแสดงออกในทางสุนทรีย์ที่สะท้อนภูมิปัญญาได้ไม่ยิ่งหย่อนกว่าผู้ชาย การศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับผ้าทอในเอเชียไม่ว่าจะเป็นเอเชียใต้หรือเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ได้ให้ความสำคัญกับสัญลักษณ์บนผืนผ้าทอในฐานะที่เป็นการแสดงออกแห่งความศรัทธาและความรู้

> ความเข้าใจในศาสนาของผู้หญิง ดังนั้นจึงปฏิเสธไม่ได้ว่าลวดลายบนผืนผ้าเช่น ช้าง ม้า ไก่ หงส์ นาค หรือแม้แต่หางสะเปา ซึ่งเป็นลายส่วนล่างของตีนซิ่นแม่แจ่มนั้นมีความหมายเกี่ยวข้องกับชาดกเรื่องต่างๆ อย่างแน่นอน (...) [เนื่องจาก]เป็นแกนกลางของวัฒนธรรมไทย"
>
> (เครือมาศ วุฒิการณ์, 2537: 3-10 ; เน้นโดยผู้ศึกษา)

องค์ประกอบของชุดความรู้แสดงแนวโน้มของการนำเอาความเป็นสากล (universalizing) และ "ความเป็นไทย" รวมถึงข้อมูลในระบบสารสนเทศเข้ามาขึ้นยันการตีความของนักวิชาการ ซึ่งทำให้เห็นความเหมือนของวิธีสร้างชุดความรู้ของนักวิชาการและชาวบ้านที่ประกอบจากระบบข้อมูลและระบบคุณค่าในโลกทางสังคมที่ตนเองมีชีวิตอยู่เช่นเดียวกัน

> "ชาวแม่แจ่มแม้แต่คนยากจนที่สุด อย่างน้อยจึงต้องมีซิ่นตีนจก 2 ผืน (...) ผืนหนึ่งสำหรับนุ่งตอนตาย เพราะเชื่อว่าจะทำให้ตายอย่างเป็นสุข เพราะได้อาศัยเรือสำเภาหรือหางสะเปา เป็นพาหนะพาไปสู่สวรรค์(แทนความหมายด้วยพื้นสีแดงของเชิงตีนจก)
>
> (จาริก, 2537: 77 ; เน้นโดยผู้ศึกษา)

จาริกได้นำเสนอในนิตยสาร*ไฮ-คลาส* อย่างชัดเจนว่าพื้นสีแดงของเชิงตีนนั้นแทนค้ายความหมายของสวรรค์ ซึ่งเป็นเหตุเป็นผลกับความคิดที่ว่าผู้หญิงแม่แจ่มทุกคนจะต้องมีซิ่นตีนจกนุ่ง แต่ความคิดที่ขัดแย้งกับความทรงจำร่วมของชาวบ้านก็ถูกผลิตซ้ำต่อๆ มา ต่างบุคคล ต่างวาระ

> "ปลายปีที่แล้วผมพาอาจารย์ผ่อง เซ่งกิ่ง อดีตอาจารย์มหาวิทยาลัยศิลปากร สุนทรี เซ่งกิ่ง เพื่อนเรียนรุ่นเดียวกัน (...) เข้าไปเที่ยวแม่แจ่ม พักที่บ้านเดชา-นุสรา เตียงเกตุ หลังจากพาเที่ยวดามวัดต่างๆ และดูการทอผ้าซิ่นตีนจกในหมู่บ้านแล้ว เราก็มานั่งคุยกันถึงความหมายของลวดลายในซิ่นตีนจก เดชาบอกว่า โคมที่เป็นรูปขนมเปียกปูนนั้นน่าจะหมายถึงเขาพระสุเมรุ ที่ตั้งแห่งเมืองสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ขัน นก และนาคที่ล้อมรอบน่าจะหมายถึงทะเลสีทันดรที่ล้อมรอบเขาพระสุเมรุ มีหงส์และนาคอาศัยอยู่ ส่วนหางสะเปานั้น คำว่าสะเปาเป็นภาษาเหนือหมายถึงเรือสำเภา ตามความเชื่อของชาวบ้าน หากใครทำบุญมากก็จะได้นั่งเรือสำเภาเป็นพาหนะขึ้นไปสู่สวรรค์ชั้นฟ้า อาจารย์ผ่องบอกว่า ช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังเวลาเขียนเรื่องบนสวรรค์มักจะใช้สีแดง พื้นชายซิ่นตีนจกสีแดงน่าจะหมายถึงสวรรค์"
>
> (ชัชวาลย์ ทองดีเลิศ, 2544: 166)

แม้ดูเหมือนเป็นแค่บทสนทนาระหว่างนักท่องเที่ยว(นักวิชาการ) แต่น่าเชื่อได้ว่าจะกลายเป็นชุดความรู้ที่แพร่ขยายสู่สังคม ทั้งนี้เพราะตีพิมพ์ครั้งแรกในนิตยสารชวัญเรือน ก่อนจะมาพิมพ์รวมเล่มอีกครั้งในปี 2544 บทสนทนาดังกล่าวจึงเป็นข้อมูลสาธารณะในสื่อสารมวลชนซึ่งเข้าไปอยู่ในวิถีชีวิตประจำวันการบริโภคของคนชั้นกลางในเมือง โดยสามารถหยิบใช้ในฐานะวัฒฯธรรมประชาชนได้ง่ายและยอมรับไว้เป็นความรู้เกี่ยวกับซิ่นตีนจกแม่แจ่มในที่สุด

ความข้อนแย้งของชุดความรู้ในสนามของการนิยามความหมายยังเห็นจากความตั้งใจเชื่อมอุดมการณ์ทางศาสนา ที่ทำให้มองการใช้วัสดุไหมหรือฝ้ายเป็นเรื่องบาปบุญ ซึ่งขัดแย้งนุสรา เตียงเกตุ (2539) ที่พบว่าวัสดุที่ใช้ทอและ

จกชิ่นโบราณจะทำด้วยด้ายเส้นไหมหรือไหมผสมฝ้ายที่ย้อมด้วยสีธรรมชาติ และยังพบเรื่องเล่าที่บ่งชี้ได้ว่า คนแม่แจ่มจะปลูกฝ้ายและเลี้ยงไหมไว้เพื่อจกตีนชิ่นด้วยในอดีตนานมาแล้ว (นุสรา เตียงเกตุ, 2539: 208)

ชุดความรู้ที่สะท้อนภาพแทนความจริงของ "วิถีชีวิตไทย"

นับแต่งานมหกรรมผ้าชิ่นตีนจกจัดขึ้นครั้งแรกเมื่อพ.ศ.2537 ความรู้เกี่ยวกับผ้าชิ่นตีนจกได้แสดงนัยที่สื่อสารความหมายกับคนในเมืองเข้มข้นกว่าช่วงแรกๆ ทั้งโดยการสร้างคู่ตรงข้ามระหว่างสังคมแม่แจ่มที่หมายถึงชุมชนทอผ้าพื้นเมือง พึ่งพิงธรรมชาติ มีวิถีชีวิตแบบดั้งเดิมเรียบง่าย มุ่งสร้างสรรค์งานศิลปวัฒนธรรมที่ตอบสนองอุดมการณ์ทางพระพุทธศาสนา กับสังคมคนชั้นกลางในเมืองที่ต้องบริโภคผ้าจากโรงงาน มีชีวิตอยู่ท่ามกลางเทคโนโลยีและการดิ้นรนแข่งขันกันทางเศรษฐกิจ

> "การทอผ้าของผู้หญิงไท ไม่ใช่อาชีพ หากเป็นการผลิตขึ้นเพื่อใช้ ดังนั้นเมื่อจะกล่าวว่าผู้หญิงแม่แจ่มแทบทุกคนเป็นช่างทอผ้า คำว่า "ช่างทอผ้า" ในที่นี้ย่อมจะต่างจาก "ช่างทำผม" ในเมือง(ซึ่งประกอบกิจเพื่อหารายได้)"
>
> (เครือมาศ วุฒิการณ์, 2537: 4)

ข้อความข้างต้นทำให้เราเห็นภาพสองขั้วของสองสังคม เช่นเดียวกับแสดง "อาการ" แสวงหา "คุณค่าของการดำรงชีวิต" และตัวตนที่มีรากเหง้าของคนในสังคมเมือง

เสียงสะท้อนจากวงวิชาการเป็นดั่งความพยายามง้างค้านการทำให้ผ้าชิ่นตีนจกกลายเป็นสินค้าการท่องเที่ยวอย่างเต็มรูปแบบไปตามวัตถุประสงค์ของการจัดงานเทศกาลมหกรรมผ้าตีนจก ผนวกกับการแสวงหา "คุณค่าของการดำรงชีวิต" ของคนชั้นกลางมีผลต่อการสร้างความหมายในเชิงปฏิเสธผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ

> "ฉันว่า ผ้าทอแต่ละผืนนั้นทำจาก "แรงรัก" มิใช่ "แรงงาน" ที่ตีราคาเป็นเงิน (...) เมื่อประมาณ 5 ปีก่อน ชิ่นตีนจกได้รับความนิยมอย่างสูง (...) ที่แม่แจ่มมีการจัดงานมหกรรมผ้าชิ่นตีนจกในช่วงเดือนกุมภาพันธ์ เพื่อประชาสัมพันธ์ชิ่นตีนจกให้เป็นที่รู้จักแก่ผู้คนและเพื่อการส่งเสริมการท่องเที่ยวด้วยในตัว สีสันลวดลายและเทคนิคการทอ มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้สวยงามขึ้น ตีนจกวันนี้ยังคงงามประณีต แต่ฉันให้คำตอบแก่ตัวเองไม่ได้ว่า ทำไมจึงรู้สึกเหมือนมีอะไรบางอย่างขาดหายไป หากคนซื้อและคนทอยังคงตระหนักในความหมายของผืนผ้าอย่างลึกซึ้งว่ามันเป็นแรงงานที่มาจาก "จิตใจ" มิใช่แรงผลักดันจากเงินตราอย่างเดียว บางสิ่งบางอย่างที่หายไป คงเป็นอุปทานของฉันเอง"
>
> (ลักขณา ปันวิชัย และศิริศักดิ์ คุ้มรักษา, 2539)

นัยของคนชั้นกลางที่ไม่อยากตกเป็นทาสเงินตราชวนผู้อ่านให้ประเมินคุณค่า "ที่แท้จริง" ของผ้าชิ่นตีนจกไปในทิศทางที่คนชั้นกลางกำหนด ซึ่งสุดท้ายนอกจากจะกำกับวัตถุประสงค์ของการผลิตหรือการทอที่ต้องไม่ทำเพื่อเงินแล้ว ยังชวนผู้บริโภคกำกับรูปแบบของชิ่นตีนจกที่ควรจะทอด้วยลวดลายและสีสัน "แบบเก่า" ทั้งที่ในวิถีชีวิตของช่างทอเกี่ยวพันกับปัจจัยทางเศรษฐกิจทั้งสิ้น รวมถึงรูปแบบและสีสันก็มีการปรับเปลี่ยนไปตามวัสดุและปัจจัยทางสังคมเศรษฐกิจที่เปลี่ยนแปลงไปแต่ละช่วงเวลา

ชุดความรู้ที่ปัญญาชนคนชั้นกลางประกอบสร้างจึงเป็นกระบวนการเลือกข้อมูลหรือ "ความจริง" บางส่วนมาตรึงให้นิ่งแข็งและเป็น "ความจริง" ที่ตีกรอบให้แน่นอน ก่อนจะขับเน้นความหมายของภาพ "ความจริง" นั้น ด้วยระบบ

คุณค่าและข้อมูลข่าวสารภายใต้สังคมเมือง กระบวนการดังกล่าวทำให้ "ตัวตน" ที่พลวัตน์และเคลื่อนไหวในแต่ละบริบทของชาวบ้านถูกตัดทอนออกไป รวมถึงทำให้วิถีชีวิตหรือการปฏิบัติของชาวบ้านที่ไม่ตรงกับภาพ "ความจริง" หรือชุดความรู้ที่คนชั้นกลางนำเสนอและบริโภคถูกปฏิเสธหรือลดทอนคุณค่าการเป็น "วัฒนธรรมที่แท้จริง" โดยเฉพาะเมื่อชุดความรู้เหล่านั้นเข้าไปเกี่ยวพันกับการมีตัวตนของคนชั้นกลางด้วย

แม้ชุดความรู้ที่นำเสนอมาทั้ง 3 ชุด จะได้รับสถานภาพทางวิชาการ แต่ก็มีวิธีการสร้างสรรค์ในแนวทางเดียวกับการสร้างคุณค่าในสินค้าหรือสิ่งประดิษฐ์ของ "นักสะสม" กล่าวคือ พวกเขาจำแนกสิ่งประดิษฐ์ออกจากบริบทเดิม แล้วสร้างให้มีคุณค่าด้วยความหมายที่สัมพันธ์ต่อแบบแผนการสร้างตัวตนในสังคมที่เขาเป็นสมาชิก (ชูศักดิ์ ภัทรวาณิชย์, 2539) ชุดความรู้ชิ้นดีนจกแม่แจ่มจึงมีมิติที่สะท้อนตัวตนของคนชั้นกลางผู้โหยหาสุนทรียภาพจากสังคมชาวนาในอดีต อันถือเป็นภาพสังคมในอุดมคติที่สื่อความหมายถึงวิถีชีวิตและความเป็นไทย ความรู้ในที่นี้จึงไม่เพียงแต่ทำหน้าที่ขัดเกลาพวกเขาในฐานะเป็นสมาชิกของชาติไทยเท่านั้น แต่ยัง "บำบัด" อาการไร้รากเหง้าของคนชั้นกลางในเมืองด้วย

อย่างไรก็ตาม ภายใต้กระแสการรื้อฟื้นเพื่อยืนยันคุณค่าของวัฒนธรรม ตลอดจนกระแสการบริโภควัฒนธรรมที่ท้องถิ่นเข้าไปสัมพันธ์กับสังคมเมืองอย่างเลี่ยงไม่ได้ เมื่อชาวบ้านพบว่าชุดความรู้ที่คนในสังคมเมืองสื่อสารกันขัดแย้งกับความทรงจำร่วมของชุมชน ก็มีทั้งการเลือกหยิบใช้ ปฏิเสธ และพยายามต่อรองกับชุดความรู้เหล่านั้นเช่นกัน

การปะทะประสานระหว่างความทรงจำร่วมของคนท้องถิ่นกับชุดความรู้ที่นักวิชาการสร้าง

เมื่อชิ้นตีนจกถูกสื่อมวลชนนำเข้ามาอยู่ในวิถีชีวิตประจำวันของผู้คนทั่วไปในฐานะวัฒนธรรมประชาชน ที่กลายเป็นพื้นที่การช่วงชิงนิยามความหมายจากหลายกลุ่มทางสังคมหาใช่เป็นเวทีจำกัดความโดยคนท้องถิ่นหรือเจ้าของวัฒนธรรมเดิมอีกต่อไป ผู้บริโภคในเมือง นักวิชาการ งานวิจัย และสื่อมวลชน ต่างสามารถเข้ามาสร้างคุณค่าและความรู้ได้เช่นกัน อย่างไรก็ตามบรรยากาศการเมืองและกระแสใหม่ของการสร้างความรู้ยุคนี้หันมาเน้นการมีส่วนร่วมของคนท้องถิ่นมากขึ้น ซึ่งตลอดช่วงเวลาที่ผู้ศึกษาวิจัยภาคสนาม พบกระบวนการวิจัยของนักวิชาการและสถาบันที่เปิดให้คนท้องถิ่นเข้าร่วม คือโครงการวิจัยเรื่อง *"ของหน้าหมู่" ประวัติศาสตร์ตัวตนของชุมชนกลางหุบเขาแม่แจ่ม* ได้รับทุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย ระยะการดำเนินงานระหว่าง พ.ศ. 2544-2546 และในเวทีเสวนาของงานวิจัยชุด *"ศิลปะพื้นบ้านล้านนา: การเปลี่ยนแปลงเพื่อการดำรงอยู่"* โดยงานวิจัยได้รับทุนจากมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ร่วมกับศูนย์การค้าขนาดใหญ่แห่งหนึ่งในจังหวัดเชียงใหม่ และได้รับทุนสนับสนุนการจัดเวทีเสวนาเพื่อคืนความรู้สู่ท้องถิ่นจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย สำนักงานภาคเหนือ เมื่อวันที่ 18 กรกฎาคม 2545

จากแนวทางทำวิจัยที่เปิดพื้นที่ให้คนท้องถิ่นตอบโต้ ตรวจสอบ และสนทนากับชุดความรู้ต่างๆ ทั้งในเวทีสนทนาของโครงการวิจัยชุด *"ศิลปะพื้นบ้านล้านนา: การเปลี่ยนแปลงเพื่อการดำรงอยู่"* และเวที *โครงการ "ของหน้าหมู่" ประวัติศาสตร์ตัวตนของชุมชนกลางหุบเขาแม่แจ่ม* ได้ส่งผลให้เกิดเครือข่ายของคนท้องถิ่นที่มีวัตถุประสงค์เคลื่อนไหวขบวนการสร้างความรู้เกี่ยวกับท้องถิ่นตัวเองบ้าง[21] ซึ่งต่อมาได้รับแรงสนับสนุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย สำนักงานภาคเหนือ จนมีการผลักดันเวทีเสวนาเชิงวิชาการโดยคนในท้องถิ่นเอง ภายใต้ชื่อ "เวทีเสวนา 9ปี งานเทศกาลผ้าตีนจก คนแม่แจ่มได้อะไร" ทั้งนี้ได้ถือวาระใกล้วันจัดงานเทศกาลมหกรรมผ้าตีนจกประจำปี 2546 เป็นโอกาสในการทบทวนปัญหาของการจัดงานด้วย

---

[21] เครือข่ายการสร้างความรู้ของคนท้องถิ่นนี้ประกอบด้วยกลุ่มพระสงฆ์ ข้าราชการครู ปัญญาชน ผู้นำชุมชน และชาวไร่ ที่ผ่านประสบการณ์การมีส่วนร่วมกับงานวิจัยของนักวิชาการ

ในการนี้แกนนำจัดเวทีเสวนาพยายามเชิญตัวแทนร้านค้าผ้าในบ้านท้องฝาย โดยเลือกร้านซึ่งเป็นผู้บุกเบิกการทอและการค้าผ้าจกลายประยุกต์สู่ตลาดภายนอก แต่ได้รับการปฏิเสธโดยให้เหตุผลว่าที่ผ่านมากิจการร้านมีความมั่นคงโดยไม่ได้พึ่งพากับการจัดงานเทศกาลมหกรรมผ้าตีนจกแต่อย่างใด ดังนั้นจึงไม่อยู่ในข่ายตามหัวข้อเสวนาที่ตั้งไว้ รูปแบบการเสวนาจึงเหลือเพียงเชิญช่างทอผู้เฒ่าผู้แก่จากบ้านทัพ บ้านไร่ และบ้านยางหลวงขึ้นมาเล่าประสบการณ์ชีวิตความรู้จากความทรงจำเกี่ยวกับผ้าตีนจกของตัวเอง ขณะที่ผู้เข้าร่วมฟังส่วนใหญ่จะเป็นกลุ่มข้าราชการครูและกลุ่มแม่บ้านผู้ประกอบการค้าผ้า

ในด้านความรู้เกี่ยวกับซิ่นตีนจกมีการถกเถียงด้วยกัน 3 ประเด็นใหญ่ๆ ได้แก่ (1.) ประเด็นว่าคนแม่แจ่มในอดีตปลูกฝ้ายจกซิ่นเองและมีวิถีชีวิตแบบพึ่งตนเองมาตลอด ช่างทอจากบ้านไร่ยืนยันอย่างหนักแน่นว่าเป็นไปไม่ได้ เพราะฝ้ายพันธุ์พื้นเมืองที่ปลูกกันเองเมื่อเอามาปั่นเป็นเส้นด้ายแล้วเส้นจะฟูทำให้ย้อมสียาก แถมสียังตกอีก ประเด็นนี้จึงจบไป แต่ประเด็นที่เวทีให้ความสนใจมาก คือ (2.) ทางด้านความรู้ที่คนข้างนอกพูดถึงกันว่า ผู้หญิงแม่แจ่มจะต้องมีซิ่นตีนจกกันอย่างน้อยคนละหนึ่งผืน และ (3.) ความหมายของซิ่นตีนจกว่าการทอซิ่นตีนจกเป็นวิธีสะสมบุญเพื่อเป็นบันไดสู่นิพพานหรือสวรรค์ของผู้หญิงแม่แจ่ม

ช่างทอบ้านไร่ยืนยันอีกครั้งว่า นอกจากไม่มีตำนานที่คนเฒ่าเล่าหรือสั่งสอนมาอย่างนั้นแล้ว ในประสบการณ์และความทรงจำถึงชุมชนในอดีตที่แกอยู่มา ก็เห็นครอบครัวคนจนหลายครอบครัวที่ไม่มีซิ่นตีนจกนุ่งแม้แต่ผืนเดียว แม้จะมีคำถามจากข้าราชการคนหนึ่งขึ้นมาว่า "ถ้าไม่มีเราก็จะต้องเสาะหามาให้ได้ใช่ไหม" แม่สาช่างทอบ้านไร่ยังยืนยันว่า "ยังไงก็ไม่เกี่ยวกับเรื่องขึ้นสวรรค์แน่ เพราะถ้าคิดอย่างนั้นสมัยก่อนก็จะมีแต่คนรวยเท่านั้นที่จะได้ขึ้นสวรรค์"

แต่ระหว่างนั้น แม่ป้าจากบ้านยางหลวงเป็นคนแรกที่ออกมายืนยันว่าผู้หญิงต้องมีซิ่นตีนจกนุ่งกันทุกคน จนทำให้ผู้นั่งฟังพอจะมองเห็นความเป็นไปได้ที่ชุดความรู้ที่นักวิชาการสร้างอธิบายถูกต้องแล้ว การถกเถียงเรื่องความหมายของซิ่นตีนจกขยายวงสนทนากว้างขึ้นเมื่อผู้ฟังท่านหนึ่งลุกขึ้นมาเล่าว่า " ได้ไปอ่านหนังสือที่พูดถึงผ้าตีนจกแม่แจ่ม เห็นมีการตีความลวดลายว่าเป็นสัญลักษณ์ของป่าหิมพานต์ ทะเลสีทันดร และสวรรค์นั้น ทางด้านช่างทอผู้เฒ่าผู้แก่เองคิดอย่างไร หรือมีตำนานเล่ากันมาบ้างหรือเปล่า" คำถามนี้เชิญชวนผู้รู้เกี่ยวกับซิ่นตีนจกแม่แจ่มท่านหนึ่งร่วมสนทนาด้วย

> "การศึกษาประวัติศาสตร์ก็มีหลายวิธีการ อย่างที่เรากำลังสัมภาษณ์แม่อุ้ยนี่ก็คือประวัติศาสตร์บอกเล่า คือเอาคำบอกเล่าของแม่อุ้ยมาบันทึก แต่ที่[ผู้ฟัง]พูดถึงหนังสือนี่ [ก็มี]...ท่านอาจารย์เครือมาศกับ[ดิฉัน]นี่พูดในลักษณะเดียวกันคือพูดเรื่องนิพพานและสวรรค์ ที่นี้ที่เราพยายามถามว่าชาวบ้านคิดอย่างนี้แท้จริงไหม แม่อุ้ยคิดอย่างนี้แต่ก่อ มันเป็นการยาก เพราะว่าที่เขียนเนี่ยมันเป็นขั้นการวิเคราะห์ ไม่ใช่เอาประวัติศาสตร์บอกเล่ามาเขียน คนที่เรียนทางสายศิลปะเนี่ย มีการวิเคราะห์ในเชิงศิลปะว่าสีแดงหมายถึงอะไร แล้วก็สัญลักษณ์ในเรื่องหงส์ นก นาค อันนี้มันก็เป็นการวิเคราะห์ทางศิลปะทางประวัติศาสตร์ศิลป์ ซึ่งอาจารย์ก็เคยพูดว่า จริงๆแล้ว คำว่าสวรรค์นี่ไม่ได้หมายความว่า เฮานุ่งแล้วเฮาได้ขึ้นสวรรค์ แต่ถ้าเฮาทำบ่ดีถ้าจะมีตีนจกร้อยผืนก็ไม่ได้ขึ้น แต่มันจะเป็นเรื่องอุบายแอบแฝงของการทำความดีว่า จริงๆแล้วบ่ใช่ว่าเฮาตายแล้ว พอเราคิดว่าไปได้นิพพานไปได้ขึ้นสวรรค์หลังที่เฮาตายแล้ว ซึ่ง[ดิฉัน]ก็คิดอย่างนี้"

ขณะที่ฟากช่างทอจากบ้านทัพบ้านไร่ยืนยันเนื้อหาของซิ่นตีนจกไม่เกี่ยวข้องกับศรัทธาทางศาสนา ทว่าข้อนำเสนอของผู้รู้ได้รับการสนับสนุนโดยข้าราชการครูคนหนึ่งที่ลุกขึ้นเสนอแนะต่อเวทีว่า

> "ของดีของบ้านเฮาคือดีนจกนี่ มันอยู่คู่ประวัติศาสตร์แม่แจ่มมาเมิน(นาน) จึงขอแสดงความเห็นว่าสำหรับคนที่เป็นศึกษาเรื่องราวของแม่แจ่มมาก่อนเมิน คืออู้นัก(รู้มาก) เฮาควรจะยอมรับ และพร้อมที่จะศึกษาจากเป็นด้วย (...) เป็นเรียนรู้บ้านเฮามาเมิน แล้วก็ค่อนข้างที่จะสมบูรณ์ เจ้า(ดิฉัน)เองมีความรู้สึกว่าเจ้ายอมรับเป็น"

จากนั้นผู้ฟังก็เริ่มหันมาคาดหวังให้แม่อุ๊ยช่างทอจากบ้านทัพบ้านไร่สนับสนุนชุดความรู้ข้างต้น โดยผู้ฟังคนหนึ่งกล่าวเชิงขอร้องให้แม่อุ๊ยทั้งหลายช่วยคิดทบทวน ถึงตำนาน เรื่องเล่า เกี่ยวกับชิ้นตีนจกอีกครั้ง ว่ามีส่วนใดเกี่ยวข้องกับศาสนาหรือสวรรค์บ้าง แต่ได้รับคำยืนยันชุดเดิมจากแม่อุ๊ยช่างทอบ้านทัพบ้านไร่ รวมทั้งแม่ปาจากบ้านยางหลวงเองก็ยืนยันคำกล่าวที่ขัดแย้งจากช่างทอคนอื่นๆ

ปรากฏการณ์ความอิหลักอิเหลื่อของคนชั้นกลางในท้องถิ่นที่ต้องการเข้าใจวัฒนธรรมชาวบ้าน แต่กลับเลือกหาความรู้เหล่านั้นจากผู้เชี่ยวชาญหรือนักวิชาการแทนการหาความรู้จากช่างทอเอง ทำให้เห็นว่าในสนามการสร้างและบริโภคความหมาย สถานภาพช่างทอชาวบ้านยังคงถูกจัดอยู่ในช่วงชั้นล่างๆ ของโครงสร้างความสัมพันธ์ นั่นคือ ถึงแม้จะเกิดกระแสการเชิดชูวิถีชีวิตและวัฒนธรรมชาวบ้านทั้งในสังคมเมืองและท้องถิ่น แต่ก็เป็นการเชิดชูที่ "ตัวสัญญะ" (signifier) มากกว่าตัวชาวบ้าน ดังนั้นชุดความรู้อธิบายชิ้นตีนจกที่คนชั้นกลางช่วงชิงจึงเป็นการดึงความรู้ออกจากบริบทที่ชาวบ้านมีตัวตนอยู่ในนั้น ความรู้เกี่ยวกับชาวบ้านในที่นี้จึงไม่ใช่ของชาวบ้าน เพราะพวกเขาไร้พลังในการกำหนดทิศทางของการอธิบาย

การรู้สึกไม่มีพลังของเสียงและการไร้ตัวตนในสนามของการช่วงชิงนิยามความหมาย ทำให้ช่างทอแสดงพื้นที่ในสังคมแตกต่างกัน โดยที่ช่างทอบ้านทัพบ้านไร่เลือกยืนยันความทรงจำร่วมของชุมชน(แม้ด้วยน้ำหนักเสียงที่แผ่ว)เพื่อแย่งชิงพื้นที่ในสังคมและ "ตัวตนในทางประวัติศาสตร์" หรือ "ตัวตนในความทรงจำ" ของตนกลับมา ขณะที่ช่างทอจากบ้านยางหลวงซึ่งมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับกลุ่มนักวิชาการผู้เชี่ยวชาญในกิจกรรมการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมภายในชุมชนเลือกยืนยันความทรงจำที่สอดคล้องกับชุดความรู้ของนักวิชาการ ถึงแม้จะขัดแย้งกับความทรงจำร่วมของชุมชนช่างทอด้วยกันก็ตาม เช่นกันกลุ่มผู้ประกอบการและกลุ่มแม่บ้านที่เข้ามาเป็นช่างทอในยุคการผลิตเป็นสินค้าส่งออกก็ไม่ต้องการเข้าร่วมถกเถียง โดยเฉพาะสำหรับร้านค้าที่มีตลาดมั่นคงแล้ว การมีชุดความหมายใดมาอธิบายสินค้าก็ไม่มีผลต่อตำแหน่งแห่งที่ในทางเศรษฐกิจสังคมของตน ขณะที่กลุ่มที่ไม่มั่นคงเองยังต้องการชุดความหมายเชิงสุนทรีย์ช่วยเพิ่มคุณค่าให้กับสินค้าและกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับเงินของตัวเอง

สรุป

กระแสการรื้อฟื้นวัฒนธรรมท้องถิ่นในสังคมไทย นับแต่ทศวรรษ 2530 เติบโตควบคู่มากับสภาวะทางสังคมเศรษฐกิจ และการเมือง ที่เปิดพื้นที่ให้กับการเคลื่อนไหวทางความคิดและกลุ่มวัฒนธรรมท้องถิ่นที่แตกต่าง ทั้งแสดงในการยืนยันอัตลักษณ์ของท้องถิ่น การผลิต-การบริโภคสินค้าวัฒนธรรม การท่องเที่ยว และการมีส่วนร่วมทางการเมืองของกลุ่มทางสังคมที่หลากหลาย โดยมีระบบการสื่อสารมวลชนทำหน้าที่นำชุดความหมายและคุณค่าที่กลุ่มต่างๆ ผลิตขึ้นส่งถ่ายสู่พื้นที่สาธารณะที่เปิดให้กลุ่มต่างๆ เข้ามาใช้หรือสร้างความหมายเพิ่มเติม

ในการนี้ ตัวตนและชุดความรู้เกี่ยวกับท้องถิ่นจึงไม่ได้เป็นเรื่องของ "คนอื่น" แต่กลับเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตคนในเมืองอย่างใกล้ชิด กล่าวคือ ภาพวิถีชีวิตไทยที่เต็มไปด้วยสีสัน สงบสุข เรียบง่าย ได้เข้าไปตอบสนองการค้นหารากของคนชั้นกลางไทย รวมทั้งยังมีส่วนสร้างระบบคุณค่าบางอย่างที่มีผลต่อการกล่อมเกลาความเป็นสมาชิกของคนใน

ชาติ ซึ่งกระบวนการสร้างความรู้เกี่ยวกับคุณค่าของชิ้นตีนจกแม่แจ่มก็ร่วมอยู่ในกระแสเดียวกัน นั่นคือ มีมิติที่ถ่ายสะท้อน "ความถวิลหาราก" และระบบคุณค่าดังกล่าว

ทว่า กลุ่มทางสังคมที่เข้ามามีบทบาทในการสร้างความรู้ต่างแข่งขันและร่วมมือกันอย่างซับซ้อนอยู่ในสนามของการช่วงชิงนิยามความหมาย อันประกอบด้วย ปัญญาชนนักวิชาการ-สื่อมวลชน คนกลางหรือผู้ประกอบการ ชุมชนช่างทอ และคนชั้นกลางในท้องถิ่น ซึ่งยังไม่รวมถึงคนชั้นกลางในเมืองที่สามารถผลิตความหมายส่วนตัวเพิ่มเติมให้กับการบริโภคของตนเองได้

ปัญญาชนนักวิชาการและสื่อมวลชน ซึ่งสามารถสร้างทิศทางของความรู้ พวกเขามิได้นำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมชิ้นตีนจกเท่านั้น แต่ในการสื่อสารความหมายกับมวลชนหรือประชาชนทั่วไป พวกเขายังสร้างสุนทรียภาพให้กับข้อมูลนั้นด้วย ชุดความรู้จากพวกเขาจึงเป็นเพียง "ความจริงบางส่วน" ที่มีการประกอบสร้างกับระบบคุณค่าและอุดมการณ์ของคนชั้นกลางในเมืองเพื่อสื่อให้ผู้บริโภคส่วนใหญ่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมนี้ร่วมกัน ดังเห็นได้จากชุดความรู้บางส่วนคลาดเคลื่อนและขัดแย้งกับความทรงจำร่วมของชุมชนช่างทอเอง

คนกลางหรือผู้ประกอบการ พวกเขาต้องการความหมายเชิงสุนทรีย์ของสินค้า ภายใต้แรงกดดันของระบบคุณค่าในสังคมที่รังเกียจการกระทำใดเพื่อเงิน ขณะเดียวกันก็สามารถหยิบใช้ความหมายเหล่านี้ไปอธิบายเพื่อเพิ่มคุณค่าให้กับสินค้าต่อผู้บริโภคด้วย ตรงกันข้ามผู้ประกอบการที่มั่นคงในระบบตลาด การไม่มีความหมายทางสุนทรีย์ไม่ใช่ประเด็นสำคัญ

ขณะที่ชุมชนช่างทอ ซึ่งอยู่ภายใต้แรงกดดันของระบบคุณค่าเดียวกับผู้ประกอบการ กลุ่มช่างทอรุ่นใหม่จึงพร้อมจะหยิบใช้ชุดความหมายของผู้เชี่ยวชาญ แต่สำหรับช่างทอรุ่นเก่าผู้ผ่านประสบการณ์และความทรงจำอันครงข้ามกับสุนทรียภาพที่นักวิชาการนำเข้ามา พวกเขาพยายามช่วงชิงนิยามความหมายเพื่อรักษาพื้นที่ "ตัวตนในทางประวัติศาสตร์" ของตนเอาไว้ แต่กลับกันช่างทอรุ่นเก่าที่สามารถเชื่อมผลประโยชน์กับการสื่อสุนทรียภาพของนักวิชาการ หรือมีความสัมพันธ์แบบส่วนตัวกับผู้เชี่ยวชาญในท้องถิ่นก็จะเลือกใช้ชุดความรู้จากผู้เชี่ยวชาญ แม้ว่าจะขัดแย้งกับความทรงจำร่วมของชุมชนช่างทอด้วยกันก็ตาม "ตัวตนในความทรงจำ" ของช่างทอกลุ่มนี้จึงสามารถถูกเปลี่ยนเพื่อเข้าสู่ระบบความสัมพันธ์ใหม่กับสังคมที่กว้างกว่า

ผู้เชี่ยวชาญและคนชั้นกลางในท้องถิ่น ไม่ใช่ว่าพวกเขาจะต้องการกีดกันพื้นที่ในสังคมของช่างทอ ทว่ากระแสเชิดชูสัญญะของวัฒนธรรมท้องถิ่น การสื่อสุนทรีย์จากการบริโภคหรือการกระทำใดๆ ที่เกี่ยวกับชิ้นตีนจกจึงอยู่ภายใต้ระบบคุณค่า ค่านิยม และการจัดช่วงชั้นทางสังคมในกระบวนการสร้างความรู้ ซึ่งกำหนดด้วยความสัมพันธ์เชิงอำนาจทำให้ถูกชุดความรู้ที่นักวิชาการ สถาบันการศึกษา และสื่อมวลชนร่วมกันผลิต สามารถควบคุมทิศทางการรับรู้โดยไม่ตั้งคำถามของพวกเขา จนนำมาซึ่งการจัดประเภทของชิ้นตีนจกและประเภทของช่างทอ ที่มีผลต่อตำแหน่งแห่งที่และความมีตัวตนของช่างทอในด้านใดด้านหนึ่ง

ในการสื่อสารความหมายกับมวลชนหรือประชาชนทั่วไป ระบบสื่อสารมวลชนได้ทำให้วัฒนธรรมท้องถิ่นเป็นเรื่องของประชาชน ด้วยการเรียนรู้สัญญะ/ความหมายที่แทรกเข้ามาในชีวิตสามัญประจำวัน วัฒนธรรมชาวบ้านที่กลายเป็นวัฒนธรรมสามัญหรือวัฒนธรรรมประชาชนเหล่านี้ จึงเป็นพื้นที่ของการช่วงชิงนิยามความหมายเพื่อการมีพื้นที่ในสังคมของผู้สร้างและผู้บริโภคความรู้เช่นกัน เมื่อพวกเขาสร้างความหมายของวัฒนธรรมท้องถิ่นภายใต้ "วัฒนธรรมประชาชน" อันหมายถึงพวกเขาเข้าเป็นเจ้าของร่วมด้วย ในการนี้พวกเขาสร้างความหมายของชิ้นตีนจกโดยแยกสัญญะของวัฒนธรรมนั้นออกจากบริบสังคมของคนท้องถิ่น แล้วเพิ่มเติมความหมายที่มีคุณสมบัติในการสื่อสารคุณค่า

เกี่ยวกับตัวตนของเขาภายในสังคมที่เขาอยู่ เช่น การสร้างคุณค่าจากการสะสมชิ้นตีนจก และการแสดงรสนิยมเกี่ยวกับวัฒนธรรมท้องถิ่นในรูปแบบต่างๆ

กระบวนการสร้างความรู้หรือภาพแทนความจริงเกี่ยวกับคุณค่าวัฒนธรรมผ้าชิ้นตีนจกแม่แจ่มจึงเป็นกระบวนการที่เน้นเชิดชูตัวสัญญะ หรือชุดความรู้ ที่แยกออกจากบริบทความสัมพันธ์ของชาวบ้าน และเป็นชุดความรู้ที่ตอบสนองการสื่อสารความหมายภายในสังคมเมืองเอง ดังจะเห็นจากชุดความรู้ที่คนชั้นกลางบริโภคได้กลับไปมีส่วนกดทับความพยายามแสดงตัวตนของช่างทอ วัฒนธรรมประชาชนในที่นี้จึงเป็นพื้นที่ของการช่วงชิงพื้นที่ในสังคมภายใต้ความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ไม่เท่าเทียมของกลุ่มต่างๆ

ภาพตัวอย่าง แสดงองค์ประกอบของผ้าซิ่นตีนจกแม่แจ่ม

บรรณานุกรม

เกษียร เตชะพีระ

2539 บริโภคความเป็นไทย" ใน **ชัยวัฒน์ สถาอานันท์** (บก.), **จิตนาการสู่ปี 2000 : นวกรรมเชิงกระบวนทัศน์ด้านไทยศึกษา?**. (หน้า 85-124), กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

เครือมาศ วุฒิการณ์

2537 **ชีวิต ศรัทธา และผืนผ้า : การสืบทอดเรื่องผ้าทออำเภอแม่แจ่มจังหวัดเชียงใหม่**. งานวิจัยเสนอต่อ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

จามะรี เชียงทอง

2543 "การศึกษาความสัมพันธ์ทางสังคมและไทยศึกษา" ใน **ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และคณะ(บก.), สถานภาพไทยศึกษา: การสำรวจเชิงวิพากษ์**.(หน้า 82-122), เชียงใหม่: ซิลค์เวอร์มบุ๊คส์.

จาริก (นามแฝง)

2537 "เสน่ห์ผ้าทอขุนคอยแม่แจ่ม". **ไฮ-คลาส, 11, 123** (กรกฎาคม): 72- 78.

ชัชวาลย์ ทองดีเลิศ

2544 **เส้นทางแห่งศรัทธา**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อมรินทร์และมูลนิธิภูมิปัญญา.

ทบวงมหาวิทยาลัย

มปป **สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถกับการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของชาติ ศึกษาเฉพาะงานศิลปหัตถกรรม**.กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล

2542 "ผ้าแม่แจ่ม" ใน **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคเหนือ**. กรุงเทพ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล และแพทรีเซีย แน่นหนา

2530 **ผ้าล้านนา ยวน ลื้อ ลาว**. เชียงใหม่: โครงการศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

2532 **ผ้าโบราณแห่งนครเชียงใหม่**. เชียงใหม่: พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ จังหวัดเชียงใหม่.

ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ

2542 "การประดิษฐ์สร้างประเพณี: ประวัติศาสตร์ของปัจจุบัน The invention of tradition : a history of the present". **ศิลปวัฒนธรรม**,.21, 1(พฤศจิกายน): 77-83.

ธีรภาพ โลหิตกุล

2530 "ล่องแพแม่แจ่มวันนี้บ่แจ่มแล้ว" **อนุสารอ.ส.ท**,.28, 3 (ตุลาคม): 94-102.

นิธิ เอียวศรีวงศ์

2538 **ชาติไทย เมืองไทย แบบเรียนและอนุสาวรีย์ ว่าด้วยวัฒนธรรม รัฐ และรูปการสำนึก**. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์มติชน.

นุสรา เตียงเกตุ

2545 **ลายจกแม่แจ่ม**. เชียงใหม่: โฮงเฮียนสืบสานภูมิปัญญาล้านนาและกองทุนเพื่อสังคม.

นุสรา เตียงเกตุ และเดชา เตียงเกตุ

2541 **เมืองแจ่มวิถีแห่งต้นธาร ตำนานแห่งล้านนา**. เชียงใหม่: โครงการสืบสานล้านนา.

พัฒนา กิติอาษา

2546ก **คนพันธุ์ป๊อป: ตัวตนคนไทยในวัฒนธรรมสมัยนิยม**. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

2546ข **ท้องถิ่นนิยม Localism การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด**.กรุงเทพฯ: คณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ สาขาสังคมวิทยา สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

ภัทร ค่านอุดรา

2541 "หากไม่เป็นการรบกวนก็จะชวนมาศึกษา Popular Culture กัน". **รัฐศาสตร์สาร**, 19(3): 351-363.

แม่แจ่ม (นามแฝง)

2510 "หัวอกคนงานปางช้าง". **วารสารกองทำไม้ภาคเหนือ**., 7, 3 (พฤศจิกายน): 6.

ยุกติ มุกดาวิจิตร

2538 **"การก่อตัวของกระแส "วัฒนธรรมชุมชน" ในสังคมไทย: พ.ศ.2520-2537**.วิทยานิพนธ์สังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ลักขณา ปันวิชัย และศิริศักดิ์ คุ้มรักษา

2540 **"หัตถกรรมเมืองเชียงใหม่" ใน เพื่อความเข้าใจแผ่นดินเชียงใหม่** (หน้า 243-281), กรุงเทพฯ: สารคดี.

วัฒนะ วัฒนาพันธุ์, บุบผา วัฒนาพันธุ์ และสามารถ ศรีจำนงค์.

2544 **ศิลปะพื้นบ้านล้านนา: การเปลี่ยนแปลงเพื่อการดำรงอยู่**. เชียงใหม่: Within Design.

ศรัญย์ บุญประเสริฐ.

2536 **"แม่แจ่มวันนี้ยังมีลมหายใจ". The Earth2000,**. 1, 1 (กรกฎาคม).

สันติพงษ์ ช้างเผือก, เนาวรัตน์ ลินพิศาล, อิ่นคำ นิปุณะ และนิกร เจริญวงศ์.

2546 **โครงการ "ของหน้าหมู่" ประวัติศาสตร์ตัวตนของชุมชนกลางหุบเขาแม่แจ่ม** รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์เสนอต่อสำนักงานกองทุนสนับสนุนงานวิจัย กุมภาพันธ์ 2546.

Baudrillard, Jean

1999 **The Consummer Society.** London: Sage.

Bayly, C.A

1986 "The origins of swadeshi (home industry): cloth and Indian society 1700-1930",. in Arjun Appadurai (ed.), **The Social of Things: Commodities in Cultural Perspective**. (pp.285-320),Cambridge: Cambridge University Press.

Burke, Peter

1993 "We, the people: popular culture and popular identity in modern Europe", in. Scott Lash and Jonathan Friedman (eds.), **Modernity and Identity.** (pp.293-308),Oxford: Blackwell.

Hobsbawm, Eric

1983 "Introduction: Inventing Traditions", in Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds.). **The invention of tradition** (pp.1-14). Cambridge: Cambridge University Press.

Mulder, Niels

1996 **Inside Southeast Asia Religon Everyday Cultural Change.** Amsterdam: The Pepin Press.

Spooner, Brian

1986 "Weavers and dealers: the authenticity of an Oriental carpet", in Arjun Appadurai (ed.). **The Social of Things : Commodities in Cultural Perspective.**(pp.195-235),Cambridge: Cambridge University Press.

Strinati, Dominic

1995 **An Introduction to theories of Popular Culture.** London and New York: Routledge.

การปรับตัวของสล่าพื้นบ้านในบริบทของการท่องเที่ยว กรณีศึกษาชาวบ้านบ้านหลุก อ.แม่ทะ จ.ลำปาง

โชมสี แสนจิตต์

แกะสลักไม้ : จิตนาการสู่ผลงาน

ประติมากรรมเป็นศิลปะที่เกี่ยวกับรูปทรง 3 มิติ อันมีหลักการพื้นฐานของการทำงานอยู่ 2 อย่างคือ การทำงานด้วยการเพิ่มหรือการเอาเข้า และการเอาออก ทั้ง 2 วิธีต่างก็เป็นเรื่องการทำงานที่ต้องสัมผัสกับวัตถุ แบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ วัตถุอ่อนกับวัตถุแข็ง

วัตถุอ่อนได้แก่ ดินเหนียว ขี้ผึ้ง หรือปูนปั้น จะลู่ไหลตามมือของผู้ปั้น ฉะนั้นช่างจึงขึ้นรูปด้วยการเพิ่ม หรือเอาเข้า ทีละเล็กละน้อย จนกว่าผลงานจะสำเร็จ

ส่วนการทำงานกับวัตถุแข็ง เช่น ไม้ หิน กระดูก งาช้าง เขาสัตว์ ฯลฯ ของเหล่านี้จะต้านมือไม่ลื่นไหลลู่ตาม เหมือนดินเหนียวหรือปูนปั้น ลักษณะของวัตถุที่กล่าวถึงทั้ง 2 อย่างทำให้เราสามารถมองเห็นได้ลึกลงไปอีกว่า วัตถุหรือสิ่งที่ถูกกระทำได้เป็นตัวสร้างบุคลิกและความถนัดหรือเป็นตัวเปิดให้ช่าง "ผู้กระทำ" ได้ค้นพบธรรมชาติของตนเองที่จะมีอุปนิสัยเอนเอียงชอบกับวัตถุอย่างไหนมากกว่ากัน

การแกะสลักไม้เป็นเทคนิคเอาออกล้วน ๆ ผสมกับจินตนาการของช่างและประสบการณ์ของตนเองตลอดชีวิต เพื่อจะพบความงามในอุดมคติ รังสรรค์ออกมาเป็นชิ้นงานที่มองเห็นอย่างชัดเจน[1]

ความหมายของคำว่า "แกะ" หมายถึง ลักษณะการปฏิบัติงานช่างชนิดหนึ่งที่เรียกว่าช่างแกะ หมายความถึงการนำวัสดุชนิดใดชนิดหนึ่งมาแกะเอาส่วนที่ไม่ต้องการทิ้งไป เป็นการแกะโดยใช้เครื่องมือ ของมีคม หรือเครื่องมือใด ๆ ก็ได้ ให้เนื้อวัสดุที่จะแกะหลุดออกไปหรือเพื่อให้มีรูปลักษณะเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของงานนั้น ๆ

คำว่า "สลัก" หมายถึง การปฏิบัติงานช่างชนิดหนึ่งที่เรียกกันว่า ช่างสลัก หมายถึง การการทำให้เป็นลวดลายหรือรูปภาพด้วยวิธีใช้สิ่วสกัด ต้องตอกดุน เช่น การแกะสลักไม้ ดังนั้นการ "สลัก" จำเป็นต้องใช้เครื่องมือเข้าช่วยในการสลัก และมีการใช้แรงตอก เช่น ค้อนตอกเครื่องมือที่ใช้สลักนั้น ๆ การปฏิบัติงานจ้องใช้มือสองมือคือ จับเครื่องมือมือหนึ่ง และจับค้อนทุบหรือตอกบนเครื่องมืออีกมือหนึ่ง ดังนั้นงานสลักจึงต่างจากงานแกะตรงที่วิธีการสลักนั้น ต้องใช้เครื่องมือและมี

---

[1] วัฒนะ วัฒนาพันธุ์ และคณะ. ศิลปะพื้นบ้านล้านนา : การเปลี่ยนแปลงเพื่อการดำรงอยู่., 2544 : 27-29

การใช้แรงตอกกระทำต่อเครื่องมือสู่วัสดุอีกครั้งหนึ่ง ส่วนการแกะนั้นใช้มือจับเครื่องมือและทำการแกะแงะวัสดุให้เกิดร่องรอยมีเส้นและรูปตามต้องการเท่านั้น[2]

แนวทางการเกิดงานแกะและงานสลักมี 5 แนวทางที่ทำให้มนุษย์สร้างสรรค์งานแกะสลักคือ[3]

1. **เพื่อสร้างมิติ** (Dimension) มนุษย์สามารถสื่อความทางตาได้ดี ด้วยการดูและมองเห็นการสัมผัสด้วยตาโดยเฉพาะความสวยความงามของวิจิตรทั้งหลาย ต้องเสพต้องสัมผัสมองเห็นด้วยตาทั้งสิ้น จึงจะรับรู้ความรู้สึกและความซาบซึ้งในศิลปะนั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี

การสร้างมิติ เป็นวิธีการหนึ่งของการสร้างงานแกะงานสลัก คือ "ช่าง" หรือ "สล่า" จำเป็นต้องแบ่งพื้นที่ระยะในรูปแบบ กำหนดว่าส่วนใดจะแกะลึกลงไปในวัสดุ ส่วนใดจะเว้นผิววัสดุไว้ และจะแกะออกหรือเว้นไว้เป็นพื้นที่กว้าง หรือแคบมากน้อยเพียงใด จะให้เส้นที่ปรากฏมีความอ่อนโค้งอย่างไร เส้นแข็งอย่างไร "ช่าง" หรือ "สล่า" ต้องกำหนดและทำตามความประสงค์เหล่านั้นตามอย่างที่ต้องการ เมื่อเป็นเช่นนี้แล้วผู้สัมผัสหรือผู้ดูจะใช้ตามอง ทำให้เห็นเป็นภาพ เป็นรูปร่างและลวดลายปรากฏขึ้นในงานนั้น ๆ ดังนั้นงานช่างแกะจึงเป็นงานช่างชนิดหนึ่งที่สร้างงานขึ้นเพื่อตอบสนองความมีมิติให้เห็นเป็นภาพ เป็นเรื่องราวต่าง ๆ ได้

ส่วนงานช่างสลักส่วนใหญ่จะเป็นงานที่เป็นสามมิติ คือมิได้แสดงลักษณะแบน ๆ สองมิติอย่างเช่น งานแกะ แต่งานสลักเป็นงานที่แสดงถึงสามมิติ คือมีทั้งความกว้าง ยาว สูง หนา ที่ชัดเจนเสมือนกับคน สัตว์ สิ่งของต่าง ๆ ในธรรมชาติ ดังนั้นงานสลักจึงเกิดขึ้นเพราะต้องการสนองความมีมิติในลักษณะสามมิติ เพราะผลงานด้านนี้จะมองเห็นความกว้าง ยาว สูง หนา ได้ชัดเจนกว่างานสองมิติ

2. **เพื่อสนองความเชื่อ** (Belief) เมื่อมนุษย์ได้สร้างความลึกตื้นหนาบางบนวัสดุขึ้นมาแล้ว ทำให้เกิดมิติดังกล่าว มนุษย์จึงพยายามนำเอามิติมาสร้างรูปเคารพตามความเชื่อของมนุษย์เพื่อไว้คุ้มครองปกป้องตน ดังนั้นจึงเป็นเหตุให้มนุษย์สร้างรูปเคารพขึ้น โดยมอบให้ช่างสร้างขึ้น ดังนั้น งานช่างในลักษณะงานแกะหรืองานสลัก จึงเริ่มเกิดเป็นรูปร่างตามความเชื่อของมนุษย์

3. **เพื่อประโยชน์ใช้สอย** (Funtion) มนุษย์ดำรงชีวิตอยู่ด้วยการอาศัยปัจจัยเครื่องบำรุงความสุขให้ชีวิต เพื่อให้เกิดความสะดวกสบาย กิจกรรมหลายอย่างที่มนุษย์จะต้องปฏิบัติดำเนินการมาให้ได้ปัจจัย 4 อันเป็นปัจจัยพื้นฐานในการดำรงชีวิต จากปัจจัยดังกล่าวมนุษย์จึงจำเป็นต้องแสวงหาให้ได้มาซึ่งเครื่องมือเครื่องใช้ในการดำรงชีวิต เป็นองค์ประกอบในการเลี้ยงชีพ ดังนั้นการ

---

[2] กรมศิลปากร. งานช่างแกะช่างสลัก., 2541 : 1-2

[3] เรื่องเดียวกัน. หน้า 3-9

ประดิษฐ์คิดค้นเครื่องมือจึงเป็นเรื่องจำเป็น ส่วนใหญ่ก็ดัดแปลงวัสดุธรรมชาติให้เป็นเครื่องมือ จะต้องทำการตัด ถาก ทุบ ขุด แงะ ให้เครื่องมือมีความเหมาะสมกับการใช้งาน ทั้งหลายเหล่านี้ถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นกระบวนการของงานช่างแกะและช่างสลัก ทั้งนี้เพื่อประโยชน์ใช้สอยหรือเป็นเครื่องมือในการหากินในชีวิตประจำวัน

4. **เพื่อลอกเลียนหรือจำลองธรรมชาติ** (Realistic) ในการดำรงชีพมนุษย์ต้องอาศัยอยู่กับสิ่งแวดล้อม อันเกิดแต่ธรรมชาติสร้างขึ้นเป็นส่วนใหญ่ ความงามในรูปลักษณะของสัตว์ ของคน ผลไม้ หุ่นนิ่งทั้งหลายรวมทั้งวัตถุอื่น ๆ ย่อมนำมาซึ่งความพึงพอใจแก่มนุษย์ และเป็นเหตุผลอย่างหนึ่งที่ทำให้มนุษย์เกิดความคิดที่จะจำลองธรรมชาติส่วนนั้นไว้ เช่น คน สัตว์ เป็นต้น

ความพยายามที่จะจำลองธรรมชาติเพื่อความเหมือนดังกล่าว ย่อมเป็นที่มาแห่งการคิดสร้างงานศิลปกรรมเลียนแบบธรรมชาติที่เกิดขึ้น และเพื่อให้งานศิลปกรรมดังกล่าวมีความกว้างหนา อย่างรูปที่เห็นในธรรมชาติ จึงเกิดการสร้างงานช่างสลัก

5. **เพื่อความงามทางศิลปกรรม** (Fine) ความงามเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่ง ที่มนุษย์แสวงหาต้องการ เพราะความงามทำให้จิตใจมีความร่าเริง เบิกบานมีความสุข มนุษย์จึงแสวงหาความสวยงาม หรือพยายามนำเอาความสวยงามมาไว้ใกล้ตัวหรืออยู่กับตัว โดยแนวทางดังกล่าวมนุษย์จึงสร้างสิ่งแวดล้อมให้มีสิ่งสวยงาม และอยู่รอบตัว โดยแนวทางดังกล่าวมนุษย์จึงสร้างสิ่งแวดล้อมให้มีสิ่งสวยงามและอยู่รอบตัว หรืออยู่ในบริเวณที่พอจะได้เข้าไปแตะต้องหรือสามารถเข้าไปสัมผัสได้

งานศิลปกรรมช่างแกะ ช่างสลัก ส่วนหนึ่งได้ก่อกำเนิดจากอิทธิพลของมนุษย์ที่ต้องการสร้างมิติ ต้องการตอบสนองความเชื่อ ต้องการประโยชน์ใช้สอย ต้องการเลียนแบบธรรมชาติ และต้องการความงาม จากปัจจัยเหล่านี้จึงทำให้งานแกะงานสลัก สามารถดำรงอยู่ได้ และสืบต่อมายาวนาน

งานประติมากรรม แบ่งออกได้ 3 แบบคือ[4]

1. รูปนูนต่ำ (Bas relief , low relief) หมายถึงประติมากรรมที่ติดอยู่กับพื้นหลัง ตัวรูปนูนออกมาตามสัดส่วนที่ตามองเห็นจากแบบมุมใดมุมหนึ่ง แล้วสร้างขึ้นเป็นรูปประติมากรรมโดยมีพื้นหลัง

2. รูปนูนสูง (high relief) หมายถึงประติมากรรมที่ยังติดอยู่กับพื้นหลัง แต่สูงกว่าประติมากรรมแบบนูนต่ำ อาจเกือบลอยตัว แต่ไม่ถึงกับลอยตัวออกมา ยังอยู่ในลักษณะของรูปนูน

---

[4] วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. ศิลปะชาวบ้าน. 2546 : 88

ที่ต้องมีพื้นหลังรองรับ มักจัดตำแหน่งของวัตถุเลียนแบบธรรมชาติ ประติมากรรมแบบนี้มักเป็นรูปปั้น รูปแกะสลักต่าง ๆ

3. รูปลอยตัว (round relief , full relief) หมายถึงประติมากรรมที่สามารถมองเห็นได้รอบด้านหรือเป็นรูปสามมิติที่ลอยตัวอยู่อย่างอิสระ ไม่ต้องมีพื้นหลังประกอบ เช่น พระพุทธรูป รูปคน รูปสัตว์ต่าง ๆ

บ้านหลุก : ชุมชนช่าง

บ้านหลุกเป็นหมู่บ้านเก่าแก่ที่มีอายุประมาณ 700 ปี ในการตั้งถิ่นฐานยุคแรก ๆ ชาวบ้านส่วนใหญ่มีอาชีพทำนาและทอผ้า แต่เนื่องจากสภาพแวดล้อมของหมู่บ้านที่มีภูเขาตั้งอยู่ทางเหนือและทิศตะวันออก จึงทำให้มีลักษณะพื้นที่ที่เป็นที่ลาดเอียงจากทิศเหนือมายังทิศใต้ และจากทิศตะวันออกมายังทิศตะวันตก มีแม่น้ำจางไหลผ่านจากทิศเหนือมายังทิศใต้ ทางด้านฝั่งตะวันออกของบ้านหลุก จึงทำให้มีลักษณะเป็นที่ดอน

และเนื่องด้วยสภาพภูมิอากาศที่ไม่แน่นอน และน้ำที่ใช้ในการเกษตรไม่สมบูรณ์ ชาวบ้านจึงได้สร้าง "หลุก"[5] เพื่อปั่นวิดน้ำจากแม่น้ำจางขึ้นมาใช้ในการเกษตร จึงเป็นที่มาของชื่อหมู่บ้านว่า "บ้านหลุก" ซึ่งแสดงให้เห็นภูมิปัญญาของคนสมัยก่อนที่นำเอาความรู้ที่สั่งสมมา มาใช้แก้ปัญญาในการดำรงชีวิต แต่ในปัจจุบัน ภูมิปัญญานี้ถูกหลงลืมและถูกแทนที่ด้วยเทคโนโลยี เครื่องปั่นไฟฟ้านำน้ำขึ้นมาใช้ในการเกษตรแทน

จากสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป ความเจริญเข้ามาพร้อมกับการตัดถนนผ่านหมู่บ้าน ทำให้ชาวบ้านต้องปรับตัวเกิดอาชีพใหม่ เพื่อหารายได้ให้มากขึ้น จากการทำนา เลี้ยงสัตว์ เริ่มมีอาชีพเสริมรับจ้างทั่วไป ค้าขาย และอาชีพที่ชาวบ้านเริ่มหันเหมาทำเพราะรายได้ดีนั่นคือ อาชีพ "แกะสลัก" และปัจจุบันมีการรวมตัวกันภายใต้ชื่อว่า "กลุ่มแกะสลัก" ซึ่งเป็นการรวมตัวกันเพื่อความเข้มแข็งและอำนาจในการต่อรองของกลุ่ม

กลุ่มแกะสลักในบ้านหลุก จากอดีตที่ชาวบ้านยังไม่มีการรวมตัวกันเป็นกลุ่ม รับแกะที่บ้านของตนเอง หาลูกค้าและรับ-ส่งสินค้าเอง อาจส่งให้ร้านค้าในหมู่บ้าน หรือส่งให้แก่พ่อค้าที่มา

---

[5] หลุก หมายถึงระหัดส่งน้ำจากแหล่งน้ำเข้าสู่แปลงเกษตร ชาวเหนือเรียกระหัดว่า "หลุก" หลุกเป็นเทคนิควิทยาพื้นบ้านที่เคยมีความสำคัญและน่าสนใจ เทคนิควิทยาเกี่ยวกับหลุกคือ การสร้างลูกล้อขนาดใหญ่ด้วยโครงไม้ ทำให้สามารถหมุนได้ด้วยแรงน้ำจากแหล่งน้ำซึ่งมักได้แก่ แม่น้ำ ลำธาร สามารถผันน้ำขึ้นมาด้วยภาชนะเล็ก ๆ ที่เกาะติดไว้กับล้อหลุกนั่นเอง การทำงานของหลุกที่อาศัยพลังงานจากกระแสน้ำนี้ มีประสิทธิภาพดีในการส่งน้ำจากแหล่งน้ำเข้าไปในแปลงเกษตร เป็นการใช้พลังงานจากธรรมชาติและไม่ต้องคอยควบคุมการทำงานของเครื่อง ในอดีต จังหวัดลำปางเคยมีการใช้หลุกส่งน้ำเพื่อการเกษตรหลายท้องที่ เช่น ที่หมู่บ้านหลุก ตำบลบ้านหลุก อำเภอแม่ทะ ส่งน้ำจากแม่น้ำจางขึ้นฝั่ง ที่อำเภอเกาะคาก็เป็นอีกแห่งที่เคยใช้หลุกส่งน้ำจากแม่น้ำวังขึ้นฝั่ง ปัจจุบันชาวบ้านเลิกใช้เนื่องจากเปลี่ยนมาใช้เครื่องสูบน้ำไฟฟ้าแทน ดู เทคนิควิทยาพื้นบ้านล้านนา. ธีรศักดิ์ วงศ์คำแน่น และนิรันดร์ ยงไกว. 2541 หน้า 12-13

รับไปขายที่เชียงใหม่อีกทอดหนึ่ง และไม่มีการรวมตัวกันต่อรองกับร้านค้าอย่างจริงจัง แต่ในปัจจุบันการใช้ไม้สักเริ่มหาได้ยากและมีราคาแพง ชาวบ้านมีปัญหากับกรมป่าไม้ที่เห็นว่าชาวบ้านตัดไม้เป็นการทำลายทรัพยากรป่าไม้ ทางกรมป่าไม้จึงยึดเลื่อยของชาวบ้าน ส่งผลให้เกิดการรวมตัวเพื่อต่อรองกับกรมป่าไม้เพื่อขออนุญาตใช้เลื่อย

ดังนั้นในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ.2535 จึงได้มีการรวมตัวกันของชาวบ้านรวม 40 กลุ่ม โดยมีสมาชิก 518 คน เป็นสมาชิกทั้ง 3 หมู่บ้าน คือบ้านหลุก หมู่ 6 , 11 และ 12 โดยเริ่มแรกมีนายเผย ท้าวตื้อ เป็นประธาน จากนั้นนายแดง มาปัน จึงได้รับเลือกเป็นประธาน จนกระทั่งปัจจุบัน การบริหารงานกลุ่มนั้นจะมีหัวหน้ากลุ่ม กลุ่มละ 1 คน ทำหน้าที่ในการรับออร์เดอร์สินค้าจากพ่อค้าคนกลางมาบอกให้แก่สมาชิกในกลุ่ม และทำหน้าที่ควบคุมคุณภาพในการผลิตและทำการรวบรวมสินค้าส่งตามออร์เดอร์ที่กำหนดทั้งในและต่างประเทศ ในที่นี้บางกลุ่มไม่รู้ว่าสินค้าของตนไปยังแหล่งใดบ้าง แต่ที่ทราบคือบางส่วนส่งไปยังบ้านถวาย อ.หางดง เชียงใหม่ โดยสินค้าที่ส่งไปยังบ้านถวายนั้น สล่ากล่าวว่าทำเพียงแค่หุ่นดิบขึ้นรูป และที่บ้านถวายจะขัดละเอียด ทาสี เคลือบเงา ขัดฝู จนสินค้าเสร็จสมบูรณ์แล้วนำออกขายได้

การแกะสลักถือเป็นอาชีพที่เสริมรายได้ที่ดีแก่ชาวบ้านบ้านหลุกมานับแต่ปี พ.ศ.2507 ผู้ที่นำอาชีพแกะสลักมาเป็นที่แพร่หลายในหมู่บ้านคือ พ่อสล่าจันทร์ดี แก้วชุ่ม

พ่อสล่าจันทร์ดี แก้วชุ่ม ปัจจุบันอายุ 70 ปี ได้มีโอกาสพบเห็นสล่าแกะสลักช้างม้าที่อ.แม่สาย จ.เชียงราย จึงเกิดแรงบันดาลใจในการทำ จึงนำมาลองทำดูที่บ้านก็สามารถฝึกฝนจนชำนาญและเชี่ยวชาญในการแกะสลัก และถือได้ว่าเป็นผู้ริเริ่มให้ชาวบ้านส่วนใหญ่หันเหมาแกะสลัก หลังจากว่างจากการทำนา เป็นอาชีพเสริมของชาวบ้านและมีการรวมกลุ่มกันเป็น "กลุ่มแกะสลักบ้านหลุก" ในที่สุด

พ่อสล่าจันทร์ดี แกะสลักไม้เรื่อยมา จนบัดนี้ก็นับเป็นเวลา 40 กว่าปี รูปแบบดั้งเดิมที่แกะสลักจากอดีตที่เป็นสัตว์ในป่า เช่น ช้าง กวาง , สัตว์เลี้ยง เช่น แมว ไก่ , พืช ไม้ดอกที่เห็นกันอยู่ในชีวิตประจำวัน เช่น ดอกชบา เครื่องใช้ในชีวิตประจำวันเพื่อใช้สอย เช่น เก้าอี้ โต๊ะ กลับกลายเป็นการรับเอาวัฒนธรรมจากภายนอกทั้งจากในและต่างประเทศ ทำให้รูปแบบของสินค้าเปลี่ยนไป เช่น ช้าง ที่เคยแกะเป็นลักษณะของช้างไทย ก็แปรเปลี่ยนเป็นช้างอาฟริกัน ที่มีลวดลายละเอียดราคาสูงกว่าช้างไทย มีสัตว์จากต่างประเทศเช่น อิกัวน่า รูปศรีษะอินเดียนแดง รูปปั้นกุ๊กฝรั่งขนาดเท่าคนจริง เปาปุ้นจิ้น พระสังกัจจายนะ หรือแม้แต่การแกะสลักรูปสมเด็จพระพุฒาจารย์ (โต) โดยแกะจากไม้ขนุน ซึ่งเชื่อว่ามีความหมายอันเป็นมงคลสำหรับผู้ซื้อผสมกับความเชื่อเรื่องไม้ของคนไทย

ประเภทของการแกะสลักไม้ในปัจจุบันได้เปลี่ยนรูปแบบของการแกะสลักจากอดีตซึ่งพอจะแบ่งประเภทใหญ่ ๆ ได้ดังนี้

1. **ประเภทคนหรือรูปเคารพ** เช่น รูปคน(ผู้หญิง)พนมมือ ตามที่เคยเห็นหน้าร้านที่ขายสินค้าบริการ หรือร้านอาหาร จะมีขนาดเท่าคนจริง รูปเด็กเล็กนอนคุดคู้ หรือนอนหนุนหมอน และมีรูปที่รับอิทธิพลจากภายนอกเข้ามากลายเป็น กุ๊กฝรั่งผู้ชาย ศรีษะอินเดียแดง เปาปุ้นจิ้น ภาพแกะสลักนักรบกรีก สำหรับติดผนัง นอกจากนั้นที่เป็นรูปเคารพ เช่น รูปแกะสลักสมเด็จพระพุฒาจารย์(โต) , รูปพระพิฆเนศ , ภาพติดผนังรูปเศียรพระ , พระสังกัจจายนะ , เจ้าแม่กวนอิม เป็นต้น

2. **ประเภทสัตว์** แบ่งเป็น สัตว์เลี้ยง สัตว์ปีก สัตว์ป่า , กลุ่มสัตว์เลี้ยง เช่น แมว ไก่ หมู ม้า เป็นต้น , กลุ่มสัตว์ปีก เช่น นกทั่ว ๆ ไป นกอินทรี นกยูง นกฮูก เป็นต้น สัตว์ป่า เช่น ช้าง กวาง หมี ควาย กระทิง สิงโต เป็นต้น นอกจากนั้นยังมีสัตว์ที่ชาวบ้านรับทำตามออร์เดอร์แต่เป็นสัตว์ที่มาจากต่างประเทศนั่นคือ ตัวอิกัวน่า ยีราฟ ช้าวอาฟริกัน กบถือร่ม เป็นต้น

3. **ประเภทยานพาหนะ** เช่น รถม้า รถสามล้อ รถจักรยาน รถชอปเปอร์ รถยนต์รุ่นโบราณ เป็นต้น ทั้งขนาดเล็กและขนาดใหญ่ โดยเฉพาะรถชอปเปอร์ มีลูกค้าที่เป็นชาวต่างชาติมาสั่งทำเท่าขนาดของจริง 2 คัน ราคาตกคันละ 8,000 -9,000 บาท

4. **ประเภทสิ่งของเครื่องใช้ และของประดับบ้าน** เช่น กลุ่มของเครื่องใช้ไม้สอย ได้แก่ ดินสอ ครกไม้ ที่รองแก้ว ที่ใส่ทิชชู ที่ใส่มือถือ หิ้งพระ ศาลพระภูมิ ขาตั้งตาลปัตร กรอบกระจก กงสติ๊ก (เป็นเครื่องยิงลูกกระสุนแบบพื้นบ้านที่นิยมใช้ทั้งในเด็กและผู้ใหญ่อาจทำได้ทั้งจากไม้และเขาวัว) เก้าอี้ช้างอิ่ง (ช้างอิ่ง — มีลักษณะเป็นรูปช้างแต่ตัดส่วนหลังให้แบนราบ เพื่อสำหรับนั่ง จึงทำให้หลังช้างเป็นทรงกลมแบน เหมาะสำหรับนั่ง และเนื่องด้วยลักษณะกลมเหมือนอิ่ง จึงเรียกว่า ช้างอิ่ง) โต๊ะ ซึ่งอาจมีลักษณะเป็นฝูงม้า ฝูงช้าง และมีฐานสำหรับรองรับกระจกวางด้านบน เพื่อใช้ประโยชน์เป็นโต๊ะวางของหรือสำหรับตกแต่งบ้าน , อีกกลุ่มจะเป็นของประดับตกแต่งบ้านโดยตรง เช่น รูปฝูงช้าง แกะสลักขนาดเล็ก — ใหญ่ สำหรับติดผนัง หรือแกะแบบลอยตัว เป็นรูปกรอบไม้ กรอบกระจก เรือสำเภา เรือใบ ทั้งขนาดใหญ่ และขนาดเล็ก รูปนางเงือก คนตีกอล์ฟ

5. **ประเภทพืชและดอกไม้** เช่น ต้นกล้วย ที่น่าจะได้รับอิทธิพลรูปแบบจากบาหลี , ดอกไม้ เช่น ดอกบัว ดอกทิวลิป ดอกซบา ดอกทานตะวัน ดอกฝิ่น ดอกไม้ฝรั่งอีกหลายประเภท เช่น ดอกลิลลี่ เป็นต้น

6. **ประเภทไม้แกะสลัก ฉลุ** เช่น ขันน้ำ พานรอง โตก ลูกกรงไม้ ไม้แผ่นฉลุลายเพื่อนำมาทำเป็นฐานรองบนโต๊ะ กรอบกระจก ลวดลายฉลุเป็นรูปดอกไม้ เพื่อประดับฝาผนัง เป็นต้น

สำหรับไม้ที่ใช้ในการแกะสลัก ในอดีตก่อนที่ไม้สักยังหาได้ง่ายและยังไม่ผิดกฎหมายดังเช่นปัจจุบัน การแกะสลักด้วยไม้สักถือว่าเป็นงานชิ้นเยี่ยมของสล่าพื้นบ้านนี้ เพราะเป็นไม้เนื้อแข็งที่คงทน มีลายไม้และสีสวย ยิ่งถ้าเป็นสักทองจะเป็นสีที่สวยงามมาก เป็นที่ต้องการของลูกค้า

ราคาสูง ประเภทของไม้ที่แกะนั้น สามารถระบุได้ว่าสินค้าชิ้นนี้ราคาถูกหรือแพง รวมทั้งความยากง่ายในการการแกะสลักด้วย ไม้เนื้ออ่อนส่วนใหญ่จะถูกนำมาแกะเป็นของชิ้นเล็ก เช่น ม้าตัวเท่าฝ่ามือ อาจจะใช้ไม้ที่ชาวบ้านเรียกว่า " ไม้เกิ้ม" เกิ้ม ภาษาเหนือแปลว่า ห่าม ๆ ไม่สุก ไม่ดิบ ไม้เกิ้มในที่นี้ อาจหมายถึง ไม้ชนิดใดก็ได้ที่ยังไม่แก่ และไม่อ่อนจนเกินไปในการนำมาแกะสลักเป็นของชิ้นเล็ก จากการสอบถามชาวบ้าน ไม่มีใครระบุได้ว่าเป็นไม่ชนิดใดกันแน่

สำหรับบ้านหลุก ประเภทของไม้ที่นำมาใช้แบ่งเป็น 4 ชนิดดังนี้

1. ไม้สัก เป็นไม้ที่นิยมนำมาแกะสลักมากที่สุด และในปัจจุบันสินค้าหลายประเภทก็ยังคงใช้ไม้สัก แม้จะมีราคาแพง แต่เนื่องด้วยเป็นไม้ที่ไม่มีแมลงรบกวน และสีสวย คงทน จึงยังคงเป็นที่ต้องการของตลาดอยู่ แม้จะมีราคาแพงที่สุด

2. ไม้โมกมัน เป็นไม้ที่ได้รับความนิยมพอควร เพราะมีราคาถูก และลายไม้ก็สวยงามใช้ได้

3. ไม้ชิงชัน เป็นไม้ที่นิยมมากและมีราคาถูก

4. ไม้ฉำฉา หรือไม้จามจุรี เป็นไม้ที่ได้รับความนิยมเช่นเดียวกัน เพราะราคาถูกที่สุด เป็นไม้เนื้ออ่อนแม้ว่าลวดลายจะไม่สวยงาม แต่หาได้ง่าย

5. ไม้มงคล เช่น ไม้ขนุน นำมาแกะเป็นรูปเคารพ หรือไม้มะขามเป็นต้น

รูปแบบในการออกแบบผลิตภัณฑ์ไม้ เริ่มมาจากความเรียบง่าย ไปสู่ความซับซ้อน และยุ่งยากของการดีไซน์ แม้ว่าไม้สักยังคงเป็นที่นิยมและราคาสูงก็ตาม แต่ไม้สักก็เป็นไม้ที่ดีสำหรับการแกะสลัก เทคนิคที่ใช้ในการแกะก็มีมากมาย เครื่องมือที่ใช้ในการแกะสลัก เช่น สว่าน กบเหลาไม้ มีดอีโต้ สิ่ว (สิ่วหอก สิ่วแง่ม สิ่วสาก สิ่วคมทอก) ค้อนไม้ กระดาษทราย เลื่อย รวมทั้งการขัดหยาบ ขัดละเอียด ลงสี เคลือบเงา ลงแว๊กซ์ ขัดฟู เพื่อให้เกิดความ เงางาม เป็นต้น

ปัจจุบันไม้หาได้ยากมากขึ้น วัตถุดิบที่เคยพอหาได้ในชุมชนเริ่มหาได้ยาก ไม้สักก็เป็นไม้ที่หวงห้าม จึงเกิดการสั่งไม้มาจากต่างถิ่น เช่น บริเวณเมือง แพร่ อุตรดิตถ์ เป็นต้น เช่น ราคาไม้ฉำฉา จะคิดตามขนาดของรถที่มาส่ง เช่น รถกระบะสี่ล้อ ราคา 2,000-3,000 บาท , รถหกล้อกลาง ราคา 6,000 — 8,000 บาท , รถสิบล้อ ราคา 10,000 — 20,000 บาทดังนั้นราคาของสินค้าจะมีต้นทุนทั้งราคาวัตถุดิบ และค่าแรงงานในการทำ ซึ่งค่าแรงไม่แพงมากนักเนื่องจากเป็นแรงงานภายในหมู่บ้าน คิดเป็นชิ้นงาน หรือรับจ้างทำสีเท่านั้น

ชิ้นงานส่วนใหญ่หรือผลงานของกลุ่มแกะสลักนั้น ถูกนำไปขายส่งที่บ้านถวาย อ.หางดง จ.เชียงใหม่ โดยส่วนใหญ่อาจจะขึ้นเป็น "หุ่นดิบ" ขัดหยาบเท่านั้น ยังไม่ได้ลงสี หรือผลิตอย่างสมบูรณ์แล้วจึงค่อยส่งไป หรือบางชิ้นงาน เช่น การทำโพธิ์เงิน — โพธิ์ทอง อาจมีการนำไปส่งเกือบทุกจังหวัดในภาคเหนือ รวมถึงภาคอีสานด้วย โดยมีพ่อค้าเข้ามารับถึงในหมู่บ้าน

นอกจากนั้นบางบ้าน ยังรับทำตามออร์เดอร์ที่สั่ง เช่น บ้านหลังหนึ่งรับทำยีราฟ 50 ตัว หากไม่สามารถทำตามกำหนด ก็สามารถบอกชาวบ้านคนอื่นที่อยู่ในกลุ่มเดียวกัน มาช่วยกันทำได้

หรือบางกลุ่มเมื่อรับออร์เดอร์มา ก็จะนำมาแจกจ่ายให้แก่สมาชิกในกลุ่ม เพื่อช่วยกันทำให้เสร็จตามกำหนด

นอกจากนั้นบางที่ยังรับชิ้นงานที่แกะสลักเสร็จเรียบร้อย ขาดเพียงการลงสีและเคลือบเงาเท่านั้น ส่วนใหญ่ขั้นตอนนี้ช่างที่ทำจะเป็นผู้หญิง ส่วนการแกะสลัก ส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย ผู้หญิงมีหน้าที่ขัดหยาบ ลงสี เคลือบเงา มีบ้างที่ช่างแกะสลัก หรือสล่า จะเป็นผู้หญิง

การแกะสลักนั้น นับได้ว่าเป็น "ภูมิปัญญา" ชาวบ้านประเภทหนึ่ง เป็นศิลปะแบบหนึ่ง เป็นตัวแทน ตัวตนของสล่าพื้นบ้าน ที่ใช้แรงกาย แรงใจ บวกกับความคิดสร้างสรรค์ จึงจะออกมาเป็นงานที่สมบูรณ์ได้ การแกะสลักในอดีตนั้น เป็นการบ่งบอกถึงตัวตนของสล่าพื้นบ้านให้คนอื่นได้รับรู้ มันมีความหมายมากกว่าความงามหรือประโยชน์ใช้สอย แต่มันยังหมายถึงปรัชญาของชีวิต ถึงแม้วันเวลาจะเปลี่ยนไป สล่าพื้นบ้านผู้แกะสลักงานชิ้นนั้น ๆ จะจากไป แต่ผลงานไม้แกะสลักของเขายังคงอยู่ ดังคำที่กล่าวว่า "ชีวิตสั้น ศิลปะยืนยาว"

การแกะสลัก ภายใต้บริบทของการท่องเที่ยว

รูปแบบการแกะสลักไม้ในหมู่บ้านหลุก มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้น หลังจากอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวเข้ามา มีการตัดถนนผ่านหมู่บ้าน นักท่องเที่ยวเข้าไปถึงชานบ้าน หลังบ้าน ในบ้านของชาวบ้าน ไปเห็นถึงวิธีการ วิถีชีวิตของชาวบ้านว่ามีกระบวนการในการผลิตอย่างไร สล่าพื้นบ้านเหล่านี้จึงจำเป็นต้องปรับตัวในเรื่องของการผลิต ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบ อาจต้องมีการผลิตงานที่หลากหลายมากขึ้น จากวัตถุประสงค์เพื่อใช้สอยเป็นหลัก กลับกลายเป็นแกะสลักเพื่อขาย เพื่อนำไปประดับตกแต่งบ้าน มองศิลปะพื้นบ้าน มองภูมิปัญญาชาวบ้านเป็นเพียงวัตถุที่ซื้อมาด้วยอำนาจของเงิน และเป็นวัตถุที่ใช้แสดงถึงอำนาจบารมีของผู้ซื้อเท่านั้น

จากการขยายตัวของคมนาคม เกิดอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวขึ้น เครื่องเรือน ของประดับตกแต่ง จึงเป็นที่สนใจของนักท่องเที่ยว และรสนิยมของชนชั้นกลางใหม่ ภายใต้การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ ก่อให้เกิดคนรุ่นใหม่ที่มีรสนิยมแตกต่างไปจากคนอื่น ๆ หรือชนชั้นอื่น ๆ ในสังคม เนื่องจากต้องการแสดงสถานภาพของตนว่าเป็น "ผู้ดี"

จากที่ชาวบ้านบ้านหลุกที่มีอาชีพหลักคือการทำนา หลังจากว่างจากการทำนาจึงมาทำอาชีพเสริมคือ การแกะสลัก จึงมีรายได้เพิ่มมากขึ้น จากการแกะสลักที่บ้านของตน เกิดการรวมตัวกันขึ้น เพื่อรับทำตามออร์เดอร์ที่สั่งเป็นจำนวนมากโดยผ่านกลุ่ม ในกลุ่มก็จะมีการแบ่งงานและควบคุมคุณภาพด้วย จากอดีตที่เคยแกะสลักตามความคิดสร้างสรรค์และความชำนาญเฉพาะหรือตามประโยชน์ใช้สอยนั้น รูปแบบถูกกำหนดขึ้นจากภายนอกที่เข้ามา ทำให้ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ของสล่าพื้นบ้านถูกบีบให้ลดลง เพียงแค่ทำงานตามใบสั่งเท่านั้น

รสนิยมการท่องเที่ยวของชนชั้นกลางนี่เอง ที่ทำให้เกิดความต้องการครอบครองของที่เป็นพื้นถิ่น ความเป็นพื้นบ้าน นำไปสู่การที่ชาวบ้านจะสามารถขายชิ้นงานของตนได้ในหมู่บ้าน และทำให้คนต่างถิ่นเข้ามาเป็นนายทุน และชาวบ้านต่างถิ่นมาตั้งร้านในหมู่บ้าน หรือตรงทางเข้าหมู่บ้าน เพื่อดักนักท่องเที่ยวที่เข้ามาท่องเที่ยวเพื่อซื้อของที่ระลึกกลับไปเป็นที่ระลึกในการท่องเที่ยวครั้งนั้น ๆ

คุณสมบัติบางประการของของที่ระลึกนั้นจะแตกต่างจากสินค้าทั่วไป กล่าวคือ ของที่ระลึกนั้นจะต้องถูกผลิตขึ้นมาอย่างมีคุณค่า เช่น มีความประณีต ส่วนใหญ่จะเป็นของที่ทำด้วยมือ (Hand-made) ความละเอียดประณีตจึงเป็นสิ่งที่สำคัญ โดยเฉพาะหากเป็นการเลียนแบบของเก่า ซึ่งคงต้องทำอย่างแนบเนียนมากที่สุด หรือของที่ระลึกนั้นจะเป็นที่นิยมมากยิ่งขึ้น หากมีกลิ่นอายของการผลิตจากมือของผู้ที่อยู่ในท้องถิ่นนั้น ๆ หรือไปถึงที่ที่ผลิตนั้น ๆ โดยนักท่องเที่ยวจะเข้าไปเลือกซื้อจากมือของผู้ผลิตในท้องถิ่นนั้น ๆ เอง แทนที่จะซื้อจากร้านที่ขายของที่ระลึก

สำหรับสล่าพื้นบ้าน บ้านหลุกนั้น มักจะผลิตชิ้นงานเพื่อสนองความต้องการของลูกค้าหรือนักท่องเที่ยวมากกว่าการคิดสร้างสรรค์ชิ้นงานเฉพาะของตนดังเช่นอดีต สล่าพื้นบ้าน ยังมีอาชีพทำนา อาชีพเสริมคือแกะสลัก ดังนั้นการปรับตัวของสล่าพื้นบ้านที่ผันตัวเองจากการแกะเพื่อขายมารวมกันเป็นกลุ่มทำตามออร์เดอร์ของลูกค้า ถูกกระบวนการการผลิตแบบอุตสาหกรรมกลุ่มเข้ามาปิดกั้นความคิดสร้างสรรค์ แต่ผลดีกลับกลายเป็นการสร้างความเข้มแข็งให้กลุ่ม และมีอำนาจในการต่อรองกับพ่อค้าคนกลาง ลดขั้นตอนของการหาลูกค้า การหาวัตถุดิบ และการหาแหล่งจำหน่ายสินค้า

ร้านค้าชุมชนที่ชาวบ้านร่วมกันสร้างขึ้นนั้น ก็เป็นการปรับในรูปแบบของโครงสร้างภายในหมู่บ้าน กล่าวคือ แทนที่ชาวบ้านจะแกะสลักขายเองตามบ้านของตน หรือการรวมกลุ่มกันแกะสลัก เพื่อรับทำตามออร์เดอร์และพ่อค้าคนกลางไปรับตามบ้านหรือตามกลุ่มนั้น ทำให้พ่อค้าคนกลางสามารถกดราคาหรือกำหนดราคาเองได้ การมีร้านค้าชุมชนเกิดขึ้นก็เป็นการช่วยให้ชาวบ้านสามารถนำผลงานของตนมาวางขายได้นอกเหนือจากการทำส่งตามออร์เดอร์ เป็นการสร้างทางเลือกให้กับชาวบ้านในการขายผลงานของตนให้ได้มากขึ้น พ่อค้าไม่สามารถกำหนดราคาเองได้ตามใจอีกต่อไป และส่งผลให้นักเที่ยวได้เลือกสินค้าจากหลายร้าน มีโอกาสในการต่อรองสินค้า คัดเลือกสินค้าที่มีคุณภาพ

การปรับตัวของสล่าพื้นบ้าน

สล่าพื้นบ้านบ้านหลุกจึงจำเป็นต้องปรับตัวเพื่อให้เข้ากับการท่องเที่ยวที่ลูกค้าวิ่งเข้ามาสู่หมู่บ้านของตน การปรับตัวนั้นมีการปรับเปลี่ยนในระดับกลุ่มมากกว่าในระดับปัจเจก เนื่องจากเกิดการรวมตัวกันขึ้นในหมู่บ้าน มีการรับทำตามออร์เดอร์ และมีการจัดการภายในกลุ่มที่ชัดเจน มีหัวหน้ากลุ่มที่มีหน้าที่ในการรับออร์เดอร์ และนำมาแจกจ่ายให้แก่สมาชิกในกลุ่ม รายได้ที่ได้จึงเพียงพอต่อการดำรงชีวิตในปัจจุบันที่หมู่บ้านเจริญกลายเป็นสังคมเมืองมากขึ้น

การผลิตชิ้นงานแกะสลักของบ้านหลุก มีการปรับเปลี่ยนในเรื่องของความคิดสร้างสรรค์จากแต่เดิมสร้างงานที่เป็น Master piece หรืองานที่มีชิ้นเดียว ทำขึ้นเพื่อใช้ในชีวิต ต้องปรับเปลี่ยนมาเป็นการผลิตที่เน้นการผลิตแบบมาก ๆ (Mass production) และนักท่องเที่ยวเองก็มีผลทำให้การผลิตงานออกมามีรูปแบบที่เปลี่ยนไป อาจต้องเปลี่ยนแปลงสีให้ตรงกับความพึงพอใจของนักท่องเที่ยว ดังนั้น การที่รูปแบบและความคิดสร้างสรรค์ผลงานที่ออกมาจึงต้องเปลี่ยนแปลงไป เพราะความเปลี่ยนแปลงเป็นสากล และความเปลี่ยนแปลงส่วนใหญ่ ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตก เช่น การแกะสลักรูปช้างไทย เปลี่ยนเป็นช้างอาฟริกัน มีรูปอินเดียนแดง รูปอิกัวน่า รูปยีราฟ เป็นต้น

งานแกะสลักบ้านหลุก จึงเป็นศิลปวัฒนธรรมที่เป็นสินค้า สามารถขายได้ มีคุณค่าทั้งในด้านวัฒนธรรม (cultural value)และคุณค่าทางพาณิชย์ (commercial value) นอกจากนั้นยังทำให้เรามองเห็นอำนาจของกลุ่ม ความสัมพันธ์ของกลุ่มสล่าพื้นบ้านในหมู่บ้าน ที่มีความสัมพันธ์กันทางสังคม ในการสร้างชิ้นงาน ความเป็นช่างและเป็นพ่อค้า เป็นการปรับตัวของสล่าพื้นบ้านให้กลายเป็นนักธุรกิจ ที่สามารถดำเนินการจัดการเรื่องการตลาดและกลุ่มแรงงาน เพื่อให้ขายชิ้นงานหรือรับทำตามออร์เดอร์และส่งงานได้ตามกำหนด

นอกจากความคิดสร้างสรรค์ รูปแบบ ต้องเปลี่ยนไปแล้ว คุณภาพของงานแกะสลักก็มีการเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย กล่าวคือ เมื่อการผลิตงานต้องผลิตในจำนวนที่มาก และมีรูปแบบเหมือนกัน ดังนั้นอาจมีผลถึงความประณีต ความสวยงามและความละเอียดอ่อน สล่าพื้นบ้านจำเป็นต้องทำงานแข่งกับเวลา และแข่งกับสล่าคนอื่น ๆ ที่อาจทำได้รวดเร็วกว่า ได้ชิ้นงานมากกว่า นั่นหมายถึงรายได้ที่มากหรือน้อยขึ้นกับ ความรวดเร็ว ความชำนาญของสล่าแต่ละคน ดังนั้นอาจส่งผลต่อคุณภาพของชิ้นงาน เพราะในอดีตสล่าพื้นบ้านต้องแข่งขันกับตนเองในการประดิษฐ์ชิ้นงานที่มีคุณภาพ แสดงความเป็นตัวตน มีทักษะในการแกะสลักและมีความเชี่ยวชาญ เพราะคำว่า สล่าพื้นบ้าน หรือสล่า มีความหมายถึงช่างผู้ที่ทำงานอย่างชำนาญการ มีทักษะการเรียนรู้สูง รวมทั้งผ่านประสบการณ์นั้นมาอย่างยาวนาน มีความประณีต ละเอียดอ่อน และมีความคิดสร้างสรรค์ นอก

จากนั้น ยังต้องมีความคิดสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นรูปแบบเอกลักษณ์ที่โดดเด่น เพื่อสื่อถึงจิตวิญญาณ วิถีชีวิต เผ่าพันธุ์ ซึ่งสามารถสะท้อนให้เห็นความคิด ความเชื่อ ต่าง ๆ

แต่สำหรับปัจจุบันแล้ว กลุ่มสล่าพื้นบ้านเหล่านี้ ถูกการท่องเที่ยวรวมถึงนักท่องเที่ยวที่เข้ามามีผลให้สล่าพื้นบ้านต้องกเกิดการปรับตัวเป็นอย่างมาก แม้ในปัจจุบัน กระบวนการปรับตัวก็ยังคงดำเนินอยู่ภายใต้กลุ่มองค์กร รวมทั้งตัวสล่าพื้นบ้านเอง อาจมีการค้นพบลวดลายหรือเทคนิคใหม่ ๆ หรือรูปแบบใหม่ ๆ ที่เป็นความต้องการของตลาด สล่าพื้นบ้านก็จำเป็นต้องปรับตัวเองให้สามารถนำมาพัฒนาให้เป็นรูปแบบของตนได้ เกิดการลอกเลียนแบบจากภายนอก หรือผลงานที่อยู่ในความนิยม เช่น รถซอปเปอร์ ศรีษะอินเดียนแดง ต้นกล้วย เป็นต้น ซึ่งเป็นการรับอิทธิพลจากภายนอกทั้งสิ้น

กระบวนการในการผลิตที่มีการเลียนแบบนั้น เราอาจมองได้ว่า เป็นภูมิปัญญาได้หรือไม่ เพราะคำว่า "ภูมิปัญญา" หมายถึงการสืบทอด การสั่งสมประสบการณ์ ความคิดสร้างสรรค์ผลงาน คัดเลือกสิ่งที่ดีที่สุดและสืบทอด แต่การลอกเลียนแบบไม่ได้ใช้ความคิดสร้างสรรค์ ไม่ต้องสั่งสมประสบการณ์ในการทำ หรือการคัดเลือกสิ่งที่คิดว่าดี แต่เป็นการรับเอามาโดยการคัดลอก ดังนั้นการทำตามออร์เดอร์ หรือทำตามแบบที่ถูกกำหนดขึ้นนั้นเป็นภูมิปัญญาได้หรือไม่

เทคนิควิธีการ : สล่าบ้านหลุก

รูปแบบและเทคนิคของชาวบ้านบ้านหลุก จากเดิมที่มีอุปกรณ์ในการทำอยู่เพียงไม่กี่อย่าง แต่ในสภาพของเทคโนโลยีปัจจุบัน มีการนำเอาเครื่องทุ่นแรงมาใช้ เช่น เลื่อยไฟฟ้า สำหรับเลื่อยไม้เพื่อนำมาขึ้นรูป เครื่องกลึง เพื่อช่วยทุ่นแรงในการตกแต่ง เกลาไฟฟ้า เครื่องขัดไฟฟ้า เพื่อลดเวลาในการขัดหุ่นดิบแทนกระดาษทรายที่ขัดด้วยมือ รวมทั้งการขัดเงาที่อดีตใช้มือในการลงแวกซ์เคลือบเงา ก็ใช้เครื่องขัดฟูไฟฟ้ามาใช้ เป็นการลดเวลาในการผลิต ให้น้อยลง เพื่อการผลิตให้ได้จำนวนมากขึ้น ส่งผลต่อรายได้ที่ได้เพิ่มมากขึ้นด้วย แต่ผลกระทบคือ ทำให้ทักษะของสล่าถูกตัดทอนลงเพราะมีเทคโนโลยีเข้ามาช่วยในการผลิตมากขึ้น

นอกจากนั้นเทคนิคในการแกะสลักที่อดีตใช้เพียงสิ่วหรืออุปกรณ์ไม่กี่อย่าง รวมถึงทักษะความเชี่ยวชาญในการแกะสลักที่มากพอ จึงจะสามารถแกะสลักรูปเสมือนจริงเหล่านั้นได้อย่างสวยงาม แต่ปัจจุบันมีการนำเอาเทคนิคการประดับด้วยกระจก การลงรักปิดทองเข้ามาใช้ ทำให้ลักษณะของชิ้นงานมีความหลากหลายมากขึ้น เป็นการเพิ่มทางเลือกให้แก่นักท่องเที่ยวสู่ความหลากหลายของสินค้ามากขึ้น

แกะสลักบ้านหลุก : การผลิตแบบแยกส่วน : ปัญหาและอุปสรรค

ความชำนาญ การเลียนแบบที่ถูกกำหนดโดยความต้องการจากภายนอกมากกว่าการแสดงตัวตนของช่าง การแสดงออกตัวตนของบ้านหลุกผ่านชิ้นงานแกะสลักไม้ที่มีรูปแบบ ท่วงท่าลีลามาจากความต้องการของคนอื่น ที่ผ่านการสั่งสินค้าจากพ่อค้าคนกลาง แล้วผ่านการแปลแบบโดยช่างบ้านหลุก เป็นการแสดงปรากฏการณ์ให้เห็นว่าวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ขายได้ สั่งได้ และควบคุมมาตรฐานได้ สะท้อนให้เห็นว่า ผู้ผลิตถูกลดบทบาทจากคนที่เป็นผู้สร้างในฐานะผู้กระทำ มาเป็นผู้สร้างในฐานะผู้ถูกกระทำ

ดังเช่น การสั่งช่างให้ทำรูปแบบของเรือสำเภา หรือเรือใบ ที่เป็นการลอกแบบจากของที่ระลึกจากเวียดนาม การลอกเลียนแบบของที่ระลึกจากบาหลีในรูปแบบของต้นกล้วยที่มีลักษณะรูปทรง สีสันที่เหมือนกัน หรือการสั่งให้ผลิตสิ่งของที่ปัจจุบัน คนในท้องถิ่นก็ไม่ค่อยได้ใช้แล้ว นั่นคือ กงสติ๊ก ที่พ่อค้าคนกลางเข้ามาสั่งเพื่อนำไปเร่ขายที่ต่างประเทศ โดยเฉพาะที่อิตาลี จากการสัมภาษณ์เจ้าของร้านแห่งหนึ่งในหมู่บ้าน ไม่ว่าจะเป็น การสั่งทำเรือสำเภา เรือใบ รถชอปเปอร์ กงสติ๊ก ก็ได้รับความนิยมมากในต่างประเทศ ที่น่าสนใจก็คือ งานเหล่านี้เป็นวัฒนธรรมของเราที่ขายได้ในต่างประเทศรวมถึงเป็นวัฒนธรรมของเขา แต่มันเป็นงานฝีมือที่เป็นที่ต้องการของตลาดเนื่องจากราคาไม่แพงนัก

การแกะสลักในบ้านหลุก มีลักษณะกระบวนการผลิตแบบแยกส่วนที่เห็นได้ชัดเจน รูปแบบการผลิตมีลักษณะเป็นการผลิตแบบอุตสาหกรรมคือ ผลิตแบบแยกส่วน หรือแบ่งงานกันทำแล้วนำชิ้นงานต่าง ๆ มาประกอบกันในขั้นสุดท้าย รูปแบบนี้ลดทักษะของช่างจากเดิมที่มีความรู้และทักษะแบบองค์รวม กลายเป็นการรับรู้เพียงบางส่วน เช่นเดียวกับสล่าบ้านหลุก กล่าวคือ แทนที่สล่าจะเป็นผู้ทำผลงานออกมาด้วยตนเองจนเสร็จสมบูรณ์ กลับกลายเป็นว่าทำเพียงบางส่วนบางขั้นตอน แล้วส่งต่อให้ผู้อื่นกระทำขั้นตอนต่อมา

สล่าบ้านหลุกมีหน้าที่เพียงขึ้นรูปที่เรียกว่า "หุ่นดิบ" เพื่อผ่านไปสู่ขั้นตอน "การขัดหยาบ" ของสล่าอีกคน แล้วจึงส่งผ่านไปสู่ขั้นตอนอีกหลายขั้นตอน โดยใช้สล่าหลายคน ซึ่งแตกต่างจากเดิมที่ สล่าคนเดียวเป็นผู้ผลิตชิ้นงานออกมา

จากการสังเกตสล่าพื้นบ้านเหล่านี้ รวมตัวทำงานกันเป็นกลุ่ม ตามบ้านของสมาชิกในกลุ่มที่มีพื้นที่เพียงพอแก่การทำงาน เมื่อถึงเวลาที่ออร์เดอร์เข้ามาจะมีการแบ่งงานตามแต่ความถนัด สล่าที่มีฝีมือและทักษะที่ชำนาญการจะเป็นผู้ขึ้นรูปและทำการแกะ สลัก ส่วนผู้หญิงมักจะเป็นผู้ที่เก็บรายละเอียด หรืออยู่ในขั้นตอนการขัดหยาบ หรือขัดอย่างละเอียดด้วยกระดาษทรายหรือเครื่องมือขัดไฟฟ้า หรือเป็นผู้ลงสี เคลือบเงา เป็นต้น

ชิ้นงานของสล่าบ้านหลุกส่วนใหญ่ ผ่านขั้นตอนการผลิตในการขึ้นรูปทำ "หุ่นดิบ" ขัดหยาบ แล้วจึงส่งต่อไปยังบ้านถวาย เพื่อขัดแต่ง ทำสี และเคลือบเงา ขึ้นฟู และสามารถนำออกมาขายได้ หรือในทางกลับกัน อาจมีพ่อค้าคนกลางนำงานที่ขึ้นรูป ขัดหยาบ ขัดละเอียดแล้ว รอเพียงการลงสี เคลือบเงาเท่านั้น มาว่าจ้างแรงงานในหมู่บ้าน เพื่อนำกลับไปขายที่บ้านถวาย

ซึ่งจากการสัมภาษณ์ ป้า ก. (นามสมมุติ) ป้าบอกว่า มีพ่อค้านำของมาให้ถึงบ้าน เพื่อให้ป้าลงสี และเคลือบเงา โดยป้าก็จะรับทาสี เช่น พวกดอกไม้ต่าง ๆ เช่นดอกทิวลิป ดอกชบา หรือเป็นพวกของที่ระลึก เช่น รถซอปเปอร์คันเล็ก ๆ ส่วนใหญ่จะเป็นงานชิ้นเล็กที่ไม่ต้องใช้ทักษะอะไรมาก และก็เป็นการหารายได้เสริมที่ดี เพราะนอกจากป้าจะรับลงสี เคลือบเงา สินค้าชิ้นเล็กแล้ว ที่หน้าบ้านของป้ายังขายของชำอีกด้วย และจากการสังเกตเราจะเห็นถึงการร่วมมือกันระหว่างชาวบ้าน เพราะการที่ได้มาที่บ้านป้า ก. นี้ เป็นการแนะนำ จากเจ้าของร้านแห่งหนึ่งในหมู่บ้าน แสดงถึงความช่วยเหลือ เกื้อกูล ในฐานะสมาชิกในกลุ่มหรือการแบ่งเครือข่ายในการหาลูกค้า

นอกจากนั้นเรายังสังเกตเห็นการแอบแย่งลูกค้า เมื่อมีลูกค้าหรือคนแปลกหน้าเข้ามาในหมู่บ้าน เพื่อมาหาสินค้า หรือของที่ระลึก จะมีการตัดราคากัน และเน้นย้ำถึงการห้ามบอกแก่ร้านอื่น ๆ ว่าซื้อได้ในราคาเท่าใด

หรือเป็นการฉกตัวลูกค้าภายในร้านเลย เนื่องจากในขณะที่ข้าพเจ้าเข้าไปในบ้านหลังหนึ่งที่น่าจะเป็นการรวมตัวกันของสมาชิกในหมู่บ้านนั้น ไม่พบใครเนื่องจากเป็นเวลาเที่ยงวัน ทุกคนพักเพื่อรับประทานอาหาร จึงไม่มีใครอยู่ แต่ข้าพเจ้าได้พบกับสมาชิกในกลุ่มคนหนึ่ง เมื่อทราบว่าข้าพเจ้าต้องการ "ยีราฟ" 1 คู่ ที่วางอยู่ในบริเวณนั้นและถามถึงราคา เขาได้ชักชวนให้ข้าพเจ้าไปที่บ้านพี่ชายและภรรยาของตน เพราะที่นั่นมี "ยีราฟ" เหมือนกัน แต่ราคาถูกกว่า พร้อมกับการขัดแต่งสีเรียบร้อยแล้ว

จากเหตุการณ์นี้ จึงพอมองเห็นว่า การรวมตัวของกลุ่มช่างแกะสลักบ้านหลุก เป็นการรวมตัวกันอย่างหลวม ๆ ภายใต้โครงสร้างการบริหารจัดการที่ยังมีช่องโหว่ ในการตัดราคา และถือคติว่า ใครเข้าถึงตัวลูกค้าได้ก่อน คนนั้นมีสิทธิ์ก่อน จึงทำให้เรามองเห็นปัญหานี้ว่า อาจเป็นเพราะการที่นักท่องเที่ยวอาจลดลง หรือช่วงนั้นไม่ใช่ช่วงเทศกาลท่องเที่ยว การที่จะมีลูกค้าเข้ามาอย่างมากมายเพียง เสาร์-อาทิตย์อาจเป็นรายได้ที่น้อยจนเกินไปก็ได้

นอกจากนั้น การที่มีการควบคุมราคา ก็เป็นเหตุผลหนึ่งที่ผู้ซื้อ หรือนักท่องเที่ยว ไม่สามารถที่จะต่อรองราคาให้ลดลงได้มากอย่างที่ใจนึก เนื่องจาก มีการกำหนดราคา ว่าสินค้าขนาดนี้ แบบนี้ จะราคาเท่าใด การลดลงของราคาสินค้า จะหมายความถึงเม็ดเงินที่ได้จะน้อยลง และการลดราคามากกว่า จนเหมือนกับเป็นการตัดราคากันเอง อาจมีบทลงโทษ หรือการตักเตือนกัน เพื่อให้มาตรฐานของราคาสินค้านั้นเท่ากันทั้งหมู่บ้าน

สำหรับร้านค้าชุมชนในหมู่บ้านนั้น จะมีอยู่หลายสิบร้าน แต่ไม่เปิดขาย ถ้าหากไม่มีนักท่องเที่ยวเข้ามาหรือไม่มีการบอกกล่าวจากบริษัททท่องเที่ยวว่าจะมีนักท่องเที่ยวเข้ามา หากเป็นวันธรรมดา ร้านจะปิด ส่วนเสาร์-อาทิตย์ จึงจะเปิด และเมื่อสังเกตภายในร้าน สินค้าที่วางขายมีน้อยมาก ส่วนใหญ่จะเป็นสินค้าไม่กี่ประเภทและน้อยชิ้น เหมือนกับเป็นการเปิดเพื่อให้นักท่องเที่ยมาที่เดียวแล้วสามารถเลือกซื้อสินค้าที่หลากหลายและสามารถต่อรองราคาได้ แต่เมื่อดูสินค้าจากภายในร้านมีปริมาณไม่มาก มีให้เลือกน้อย และที่สำคัญราคาแพง และยังเปิดเพียงร้านเดียว แต่เมื่อชาวบ้านเห็นรถเข้าออกหลายครั้ง บางร้านจึงทยอยมาเปิดบ้าง

ราคาของสินค้าที่วางขายก็เป็นราคาที่ต่อรองไม่ได้และแพงมาก ทำให้เกิดความคิดว่า สินค้าในร้านค้าชุมชนนั้นขายได้หรือไม่ หรือการเปิดร้านเป็นเพียงหน้าร้านที่ไม่จำเป็นต้องพึ่งพาลูกค้าหรือนักท่องเที่ยว แต่รายได้หลักจะได้จากการออร์เดอร์ที่เข้ามา ดังนั้นเจ้าของจึงไม่ให้ความสนใจในการขายสินค้าให้ได้มาก ๆ หรือหากลวิธีในการเรียกลูกค้า

ไม้ : ความเชื่อในระบบสัญลักษณ์

จากไม้สักสามารถหาได้ง่ายจากชุมชน กลับกลายเป็นไม้หวงห้าม สล่าบ้านหลุกจึงจำเป็นต้องเลือกไม้ชนิดอื่นมาใช้ในการแกะสลัก เช่น ไม้ฉำฉา ไม้โมกมัน หรือไม้ซิงซัน แม้คุณภาพจะเทียบไม่ได้กับไม้สัก รวมถึงราคาที่อาจถูกลง แต่สล่าก็จำเป็นที่จะต้องหาไม้อื่นมาทดแทน จนในปัจจุบัน สล่าบ้านหลุก ต้องพึ่งพาไม้จากนอกพื้นที่ไกลถึงอุตรดิตถ์ แพร่ ทำให้ต้นทุนวัตถุดิบสูงขึ้น ส่งผลให้ราคาค่าแรงหรือค่าจ้าง หรือราคาต่อชิ้นงาน ที่อาจต้องปรับตัวให้สูงตามต้นทุนที่สูงขึ้น

ทั้งที่ในความเป็นจริง "ไม้สัก" ก็ยังเป็นไม้ที่ยังอยู่ในความต้องการของลูกค้า เพราะไม้สักถือว่าเป็นไม้ที่มีคุณภาพดีเลิศ เพราะมีเนื้อละเอียด มีลวดลายในเนื้อไม้ที่สวยงาม มีสีเหลืองนวลอ่อน มียางและมีกลิ่น ที่ปลวก มอด มดและแมลงไม่ชอบกัดแทะ ลักษณะของลำต้นมีลำต้นตรงกลม สง่างาม ถือเป็นไม้เศรษฐกิจของไทย ทำให้ชาวบ้านรู้สึกผูกพัน นิยมไม้สักเป็นอย่างมาก

ในความเป็นจริง "ไม้สัก" มิได้มีความหมายแค่เป็นไม้ที่สำหรับใช้สอยเท่านั้น แต่ยังเป็นสัญลักษณ์ของความมั่นคง อำนาจ บารมี ที่ใครได้ครอบครอง จะแสดงถึงความมีอำนาจ บารมี ที่แสดงผ่านไม้สักมูลค่ามหาศาล จำนวนมาก มาสร้างบ้าน ทำเครื่องประดับตกแต่งบ้าน สะท้อนให้เห็นอำนาจบารมีของเจ้าของ

นอกจากนั้น ในวิถีชีวิตของชาวบ้าสน ยังมีความเชื่อเกี่ยวกับไม้มงคลต่าง ๆ เหตุใดบ้านที่ใช้สำหรับอยู่อาศัย จึงไม่มีใครนำไม้ตะเคียน มาสร้างบ้าน แต่จะใช้ไม้สัก เนื่องด้วยความคงทนและเป็นไม้เนื้อแข็ง เหมาะสมกับการนำมาสร้างบ้านที่ต้องการความคงทน แข็งแรง ไม่มีแมลงรบกวน หากเป็นไม้ชนิดอื่น เช่น ไม้ขนุน หรือไม้มะขาม อาจนำมาแกะเป็นชิ้นงานต่าง ๆ แทนที่จะนำ

มาสร้างบ้าน เพราะเป็นไม้เนื้ออ่อน ไม่เหมาะสมกับการนำมาสร้างบ้าน แต่ชื่อของไม้ที่เป็นมงคล จึงถูกนำมาแกะสลักเป็นรูปเคารพต่าง ๆ เช่น องค์พระปางต่าง ๆ , รูปพระพิฆเนศ , รูปพระพุทธรูป , เจ้าแม่กวนอิม หรือรูปเสมือนจริงองค์เกือบเท่าองค์จริงรูป สมเด็จพระพุฒาจารย์(โต) ที่ใช้ไม้ขนุนมาแกะ เนื่องจากชื่ออันเป็นมงคลนั้น ซึ่งแสดงให้เห็นว่า ความหมายในเชิงสัญลักษณ์ของไม้ว่า ไม้ ในความเชื่อของชาวบ้านไม่ใช่เพียงแค่หน้าที่ใช้สอย แต่ยังแสดงถึงความเชื่อในโชคลางอีกด้วย

การปรับตัวของสล่าพื้นบ้าน บ้านหลุก ภายใต้บริบทการท่องเที่ยว

จากการที่การท่องเที่ยวเข้ามามีบทบาทอย่างมากในท้องถิ่นปัจจุบันนั้น ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในทุก ๆ ด้านภายในหมู่บ้าน ผลกระทบที่เห็นชัดเจนคือวิถีชีวิตของชาวบ้าน ต้องเปลี่ยนแปลงไป ดังนั้นชาวบ้านจึงจำเป็นต้องปรับตัวให้เข้ากับสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป จากแนวคิดที่ว่า มนุษย์มีวัฒนธรรมเป็นของกลุ่มของตนเอง และปฏิบัติสืบเนื่องกันมาตลอดเวลา เมื่อมาถึงช่วงเวลาหนึ่ง การรับเอาเทคโนโลยีใหม่ ๆ เข้ามา จะเกิดการปรับตัว (adaptation) เข้ากับสิ่งนั้น

ดังนั้นการปรับตัวจึงหมายถึงกระบวนการที่บุคคลได้แสดงพฤติกรรมเพื่อให้บรรลุเป้าหมายต่าง ๆ ในสิ่งแวดล้อมของเขา มนุษย์ทุกคนต้องมีการปรับตัวตราบเท่าที่เขายังดำรงชีวิตอยู่ มนุษย์ต้องแก้ปัญหา เพื่อความสำเร็จในการงาน เพื่อทำมาหาเลี้ยงชีพ เพื่อสนองความต้องการทางกาย จิตใจ และสังคมนอกจากนั้นการปรับตัวทำให้เกิดมีแรงผลักดันจากปัจจัยภายนอกที่มากระทบตัวบุคคลและสภาวะจิตใจของบุคคลที่ได้รับ ทำให้เกิดการกระตุ้นความต้องการให้เกิดขึ้น บุคคลจึงมีความจำเป็นที่ต้องใช้การไตร่ตรอง และการเลือกสรร เพื่อให้ได้มาซึ่งความปรารถนาและความต้องการที่เหมาะสมกับตนเอง

นอกจากนั้น การปรับตัวยังเป็นเครื่องมือช่วยให้มนุษย์ปรับตัวเข้ากับสภาพแวดล้อม โดยมีพื้นฐานสำคัญคือ เทคโนโลยีการผลิต โครงสร้างสังคมและลักษณะของสภาพแวดล้อมธรรมชาติ ปัจจุบันมนุษย์จะต้องเผชิญกับปัยหาและการเปลี่ยนแปลงของสิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบตัวตลอดเวลา จึงจำเป็นยต้องมีการปรับตัวเพื่อให้สามารถดำรงชีวิตอยู่ในสังคมได้อย่างเป็นปกติสุข ตามความต้องการของตนเอง

ดังนั้นจากแนวคิดดังกล่าว จึงอาจกล่าวได้ว่าสล่าพื้นบ้าน บ้านหลุก จำเป็นต้องปรับตนเองเพื่อให้เขาสามารถดำรงชีวิตอยู่ในสิ่งแวดล้อมที่เปลี่ยนไป เช่น การที่วัตถุดิบในการนำมาแปรรูปเป็นเงินเพื่อใช้ในการดำรงชีวิตนั้นหาได้ยาก สล่าพื้นบ้านจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนกระบวนการในการผลิต เปลี่ยนวัตถุดิบรวมถึงปรับตนเองให้ทันกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม รวมถึงเทคโนโลยีที่

ก้าวไปไกล สล่าพื้นบ้านจำเป็นต้องเรียนรู้เทคโนโลยีที่ทันสมัย ที่สามารถนำมาใช้ให้เกิดประโยชน์แก่ตน เกิดประโยชน์ต่ออาชีพของตน เกิดประโยชน์ต่อรายได้ที่มากขึ้น

ทำให้สล่าพื้นบ้านจำเป็นต้องปรับตัวเองทั้งในเรื่องของเทคโนโยลีที่ทันสมัย ปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนไป รวมทั้งปรับตัวให้เข้ากับโครงสร้างทางเศรษฐกิจและสังคมที่เปลี่ยนไป สล่าพื้นบ้านจำเป็นต้องผันตนเองมาเป็นทั้งสล่าพื้นบ้าน และนักธุรกิจ ที่ทำการตลาดรับสั่งทำ และส่งของตามออร์เดอร์ที่ได้รับ รวมทั้งเป็นผู้ดูแลกิจการของตนเองตั้งแต่เริ่มต้นกระบวนการผลิตจนถึงมือลูกค้า

ดังนั้นสล่าพื้นบ้านในปัจจุบันจึงจำเป็นต้องปรับตนและเปลี่ยนแปลงแนวคิดการทำงานจากปัจเจกชน เป็นการรวมกลุ่ม เพื่อสร้างความเข้มแข็ง อำนาจในการต่อรอง รวมถึงความสามารถในการผลิตได้ในจำนวนที่มาก เพื่อตอบสนองแก่นักท่องเที่ยวและความเจริญที่เข้ามาถึงภายในหมู่บ้านหรือชานบ้านของตน

นอกจากนั้นในเรื่องของรูปแบบหรือกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานดังเช่นอดีตนั้น ในปัจจุบัน กลับกลายเป็นการรับอิทธิพลจากภายนอกในการกำหนดรูปแบบของสินค้าหรือชิ้นงานนั้น ดังนั้นเราจะเห็น ดอกทิวลิป รถชอปเปอร์ ตัวอิกัวน่า นางเงือก หมีควาย คาวบอย อินเดียแดง ช้างอาฟริกัน ในการผลิตงานของสล่าพื้นบ้าน บ้านหลุก เป็นการแสดงให้เห็นอิทธิพลจากภายนอกอย่างชัดเจน สล่าพื้นบ้านก็จำเป็นต้องปรับความนึกคิด อุดมคติของตนให้เป็นแบบฝรั่ง หรือแบบชาวต่างชาติ มิได้สร้างสรรค์ขึ้นมาจากจินตนาการ จากความงามในอุดมคติของตน

หรือแม้แต่ลักษณะของประเภทของชิ้นงาน จะปรากฏทั้งที่เป็นรูปนูนต่ำ เพื่อเป็นเครื่องประดับตกแต่งภายในบ้าน หรือรูปนูนสูง ที่แสดงถึงความเป็นธรรมชาติ ความสมบูรณ์ของป่า เช่น เป็นภาพนูนสูงรูปโขลงช้าง หรือรูปลอยตัวที่เป็นสามมิติที่ชัดเจน เช่น รูปช้างเป็นตัว รูปกระทิง รูปกุ๊กฝรั่ง หมีควาย คาวบอยอเมริกัน เป็นต้น

แม้ในอุดมคติของชาวบ้านจะไม่มีกุ๊กฝรั่ง ไม่มีอินเดียนแดง ไม่มีคาวบอยอเมริกัน แต่เนื่องด้วยสภาพสังคมที่เปลี่ยนไป ความเจริญทางเทคโนโลยี โลกในสมัยโลกาภิวัตน์ ทำให้โลกแคบลง อุดมคติต่างถิ่นสามารถเรียนรู้ได้ ในกระบวนการถ่ายทอดความรู้ในปัจจุบัน เราจึงเห็นการแกะสลักรูปอินเดียนแดง การแกะสลักคาวบอยอเมริกัน ในฝีมือของสล่าพื้นบ้าน ในหมู่บ้านชนบท แม้สล่าพื้นบ้านจะไม่เคยพบเห็นคาวบอย ไม่เคยพบเห็นอินเดียนแดง แต่จากจินตนาการและการสร้างสรรค์ที่แสดงถึงความสามารถของสล่าพื้นบ้าน จึงสามารถรังสรรค์ผลงานออกมาได้อย่างไม่ผิดเพี้ยน เป็นการสร้างสรรค์ผลงานด้วยใจ ด้วยความคิด จินตนาการรวมถึงความงามทางศิลปะ ความงามในอุดมคติ ที่ก่อกำเนิดให้เกิดผลงานชิ้นนั้น ๆ ออกมา

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร

2541 **งานช่างแกะช่างสลัก**. กรุงเทพฯ : บริษัทประชาชน.

กิตติพร ใจบุญ

2537 **"วัฒนธรรมการท่องเที่ยวและการบริโภค"**. วารสารร่มพฤกษ์ ปีที่ 12 เล่มที่ 2 กุมภาพันธ์ 2537. หน้า 70-80.

ธีรศักดิ์ วงศ์คำแน่น และนิรันดร์ ยงไสว

2541 **เทคนิควิทยาพื้นบ้านล้านนา**. พิมพ์ครั้งที่ 3. เชียงใหม่ : โรงพิมพ์มิ่งเมือง.

วัฒนะ วัฒนาพันธุ์ และคณะ

2544 **ศิลปะพื้นบ้านล้านนา : การเปลี่ยนแปลงเพื่อการดำรงอยู่**. เชียงใหม่ : วิทอินดีไซน์.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ

2546 **ศิลปะพื้นบ้าน**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : อมรินทร์.

สมถวิล เจริญทรัพย์

2539 **"เครื่องไม้แกะสลักในภาคเหนือ"** . สรรพช่าง : ภูมิปัญญาท้องถิ่นเชียงใหม่. เชียงใหม่ : โรงพิมพ์ดาว.

อรรถจักร์ สัตยานุรักษ์

2537 **"ความเปลี่ยนแปลงในกระบวนการ "สร้าง" หัตถกรรมไม้แกะสลักเพื่อขาย"**. ศิลปวัฒนธรรม ฉบับเดือน ตุลาคม 2537. หน้า 76-94.

Ember, Carol R and Melvin Ember

1999 Cultural anthropology. 9th ed. USA : Prentice-Hall,inc newjersey.

Mark Graham

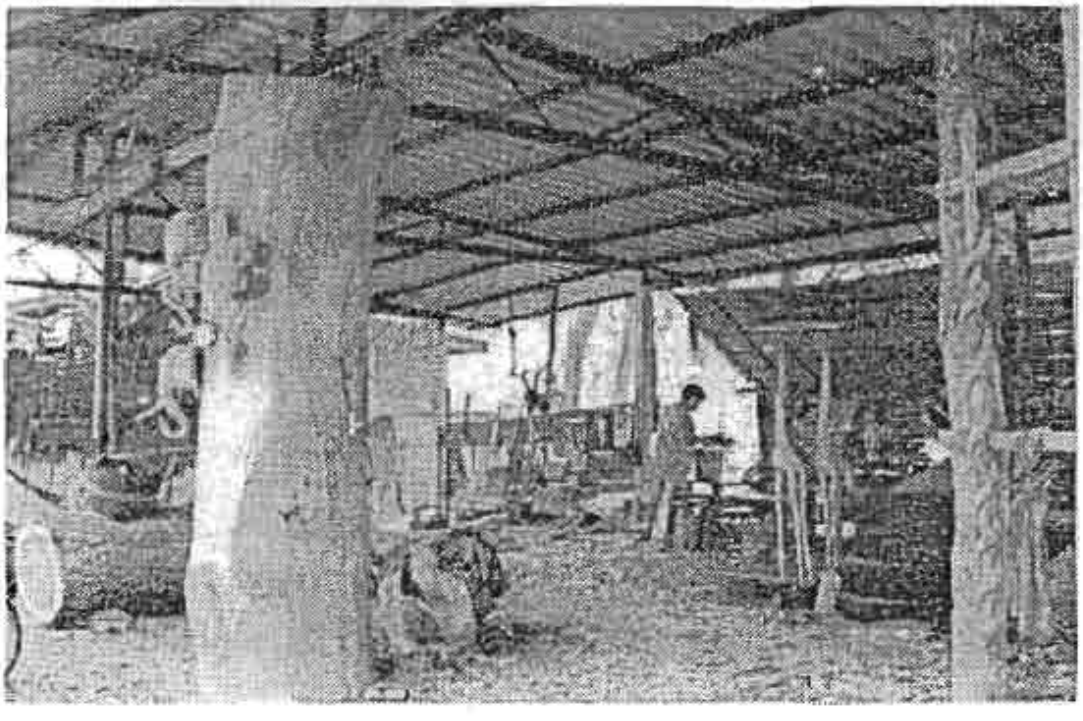
1996 Thai wood. Bangkok : amarin press.

Department of Industrial Promotion Ministry of Industry.

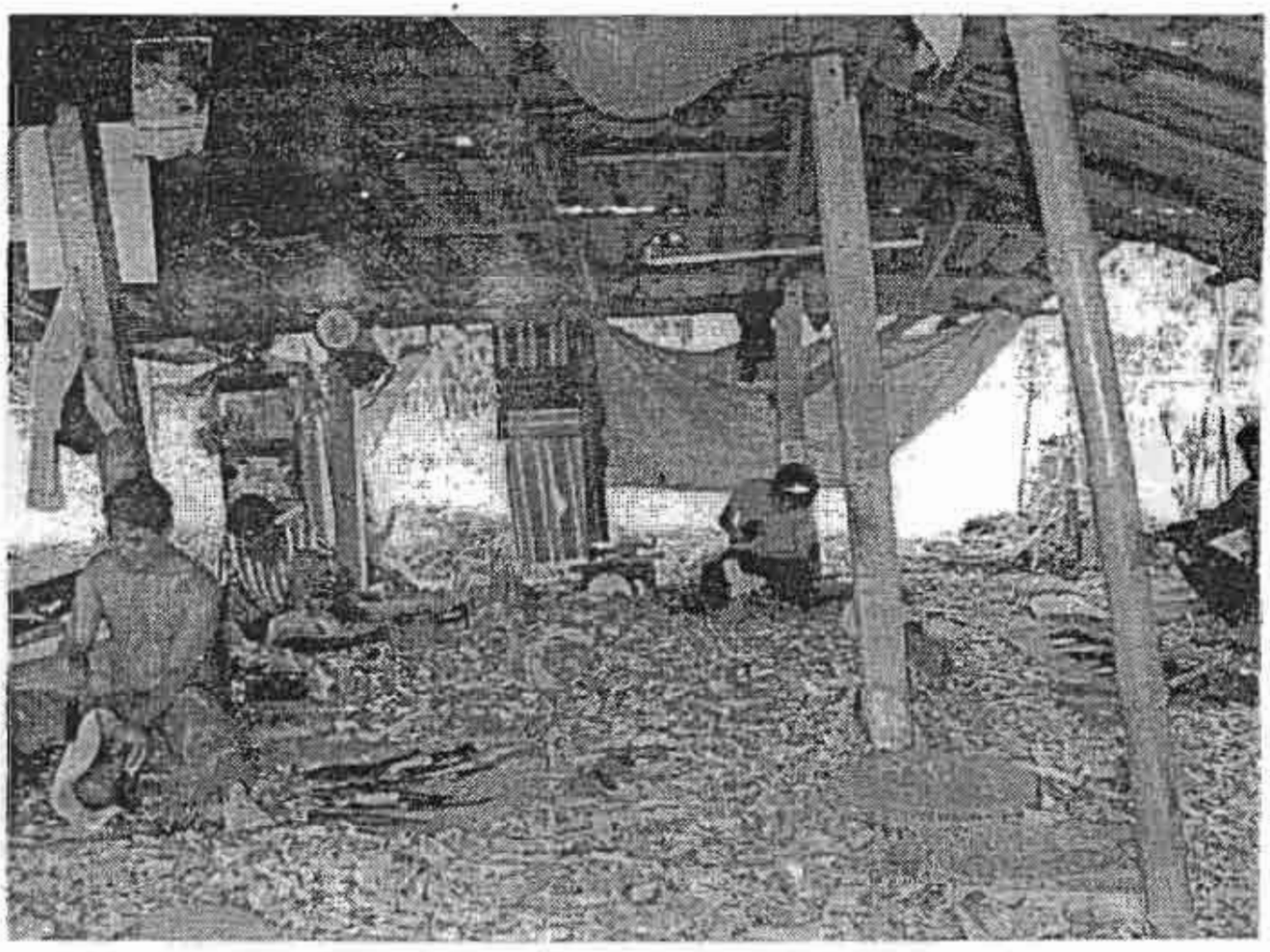
2000 Thai Handicraft Products : models and Designs. Ministry of Industry. Published on the celebration on the auspicious occasion of His Majesty The King 's 6 th Cycle Birthday Anniversary 5 th December, 1999.

ภาพที่ 1 การตัดไม้ เพื่อนำมาแกะสลัก ขึ้นรูป

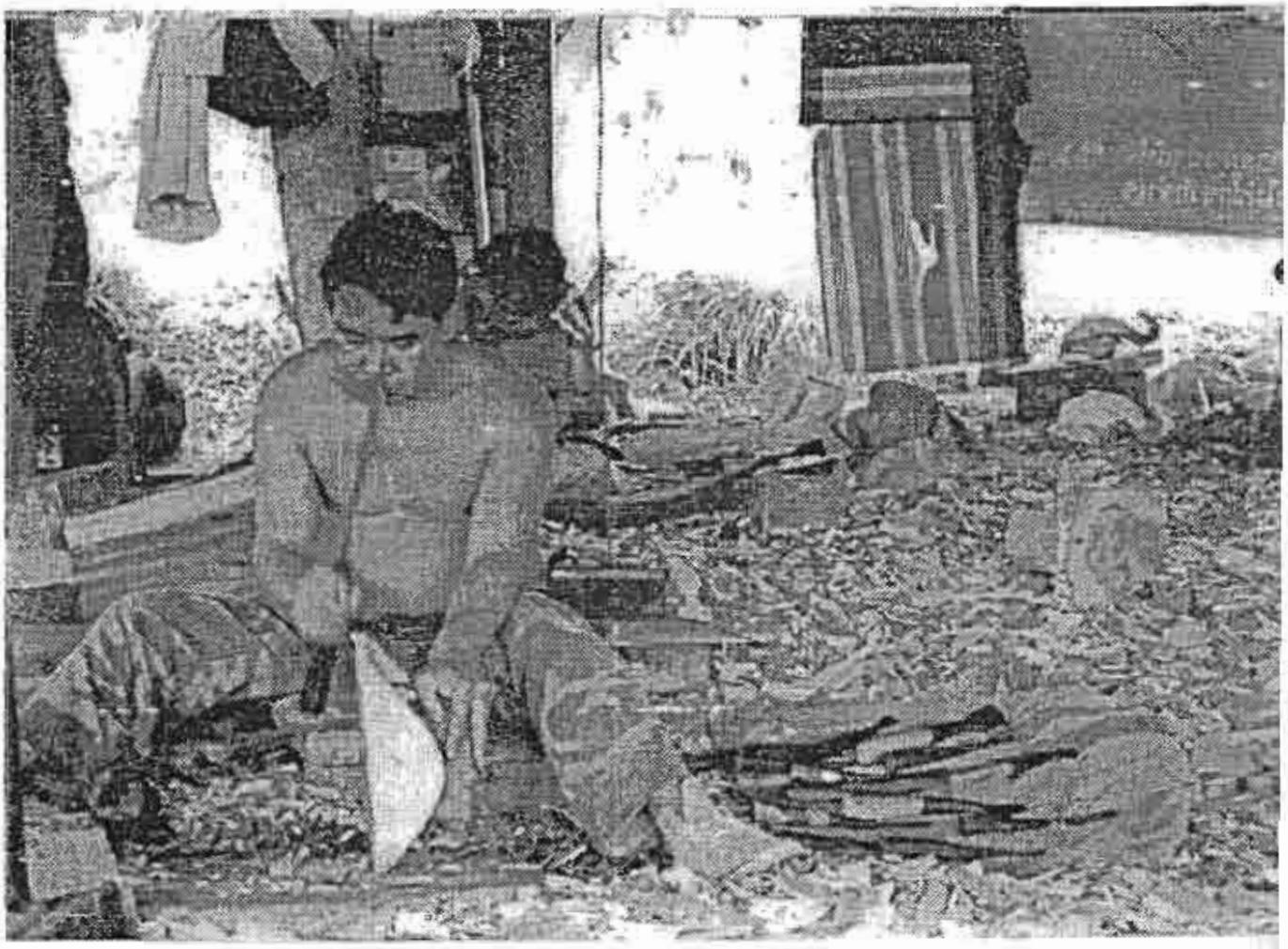
ภาพที่ 2 โรงเรือน ที่สำหรับการแกะสลักในกลุ่ม



ภาพที่ 3 สล่าพื้นบ้านที่รวมตัวกันเป็น "กลุ่มแกะสลัก"

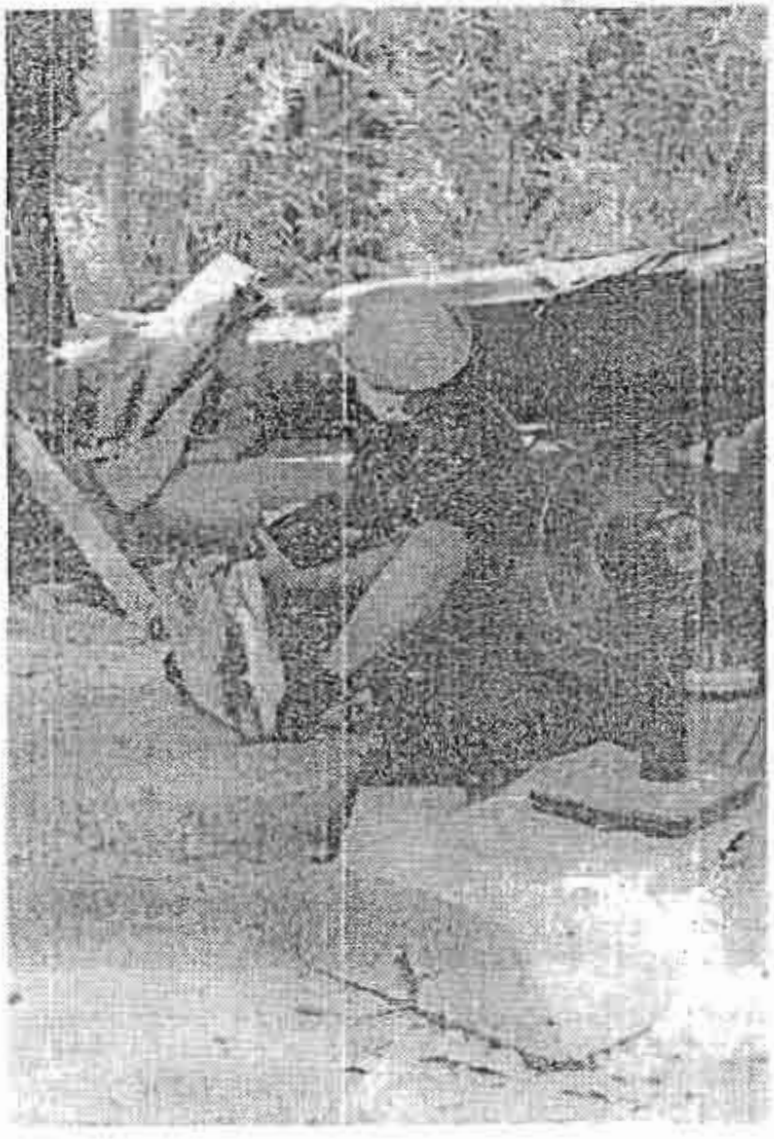


ภาพที่ 4 สล่าพื้นบ้านกับกระบวนการการแกะสลัก



ภาพที่ 5 เครื่องมือที่ใช้ในการแกะสลัก

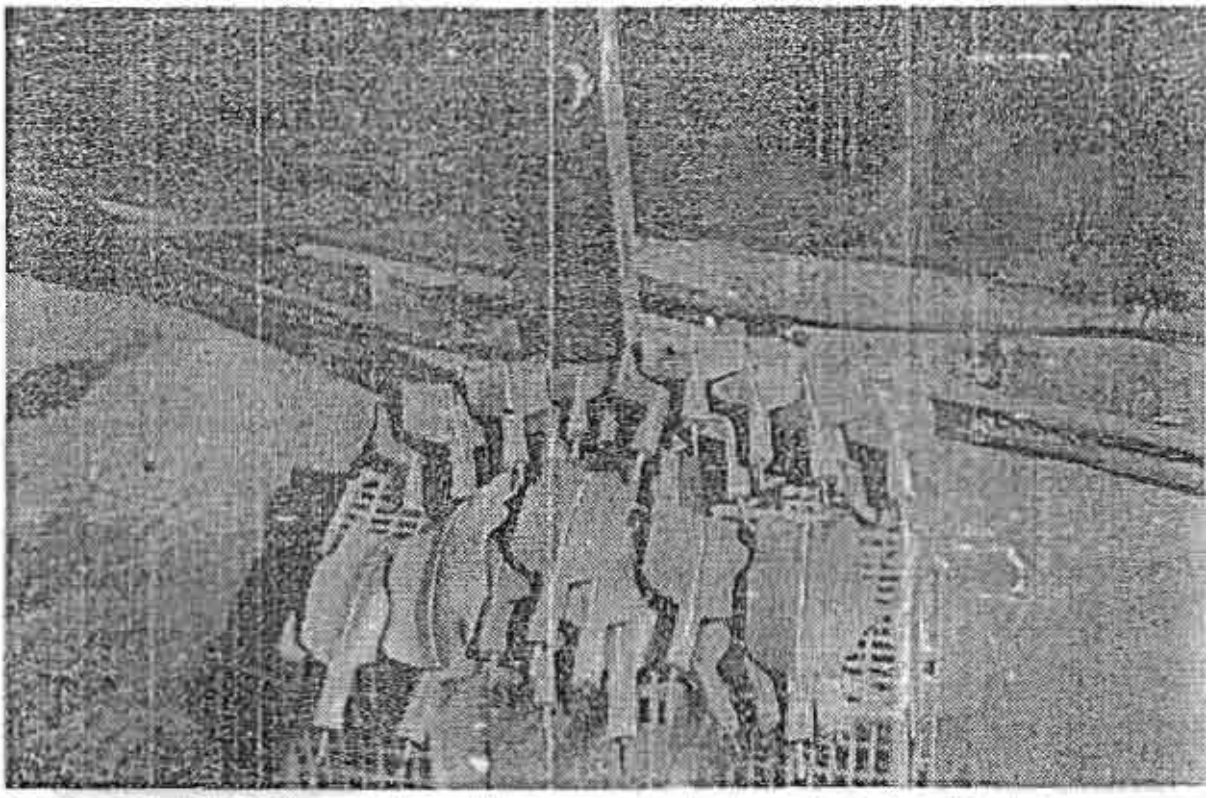
ภาพที่ 6 แรงงานหญิงที่มีหน้าที่ในการขัดหยาบ ด้วยเครื่องมือที่ทันสมัย



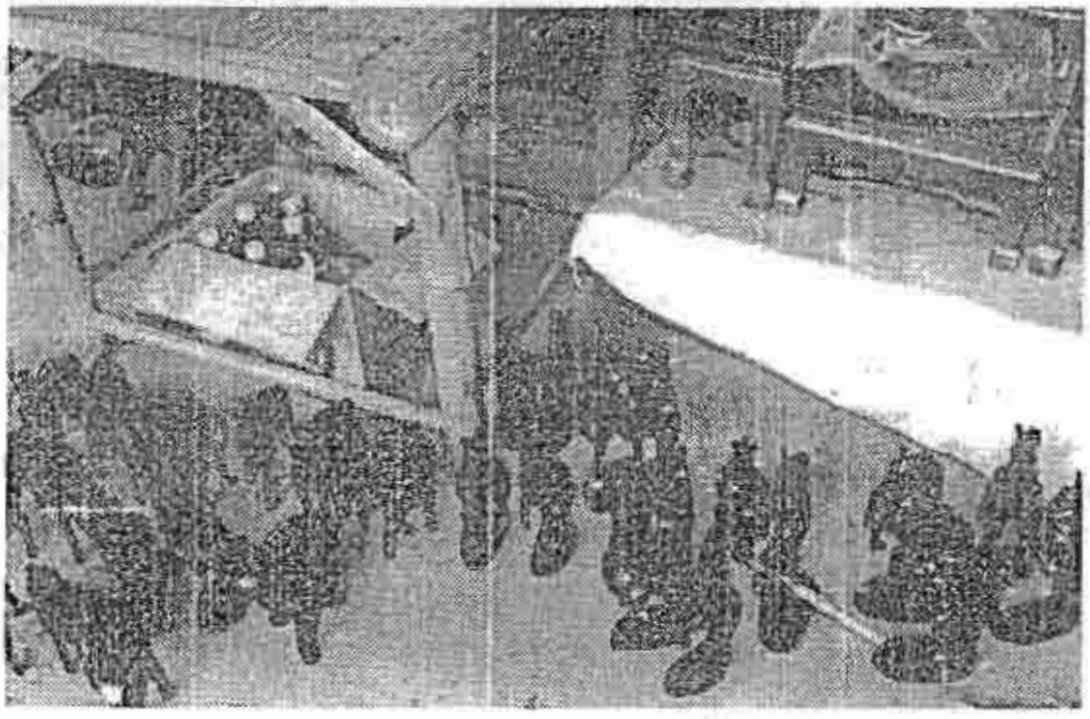
ภาพที่ 7 แรงงานหญิงที่ทำหน้าที่ในการลงสี และเคลือบเงา

ภาพที่ 6 ต้นกล้วยที่รับอิทธิพลจากภายนอก

ภาพที่ 9 ใบกล้วยรอการประกอบ



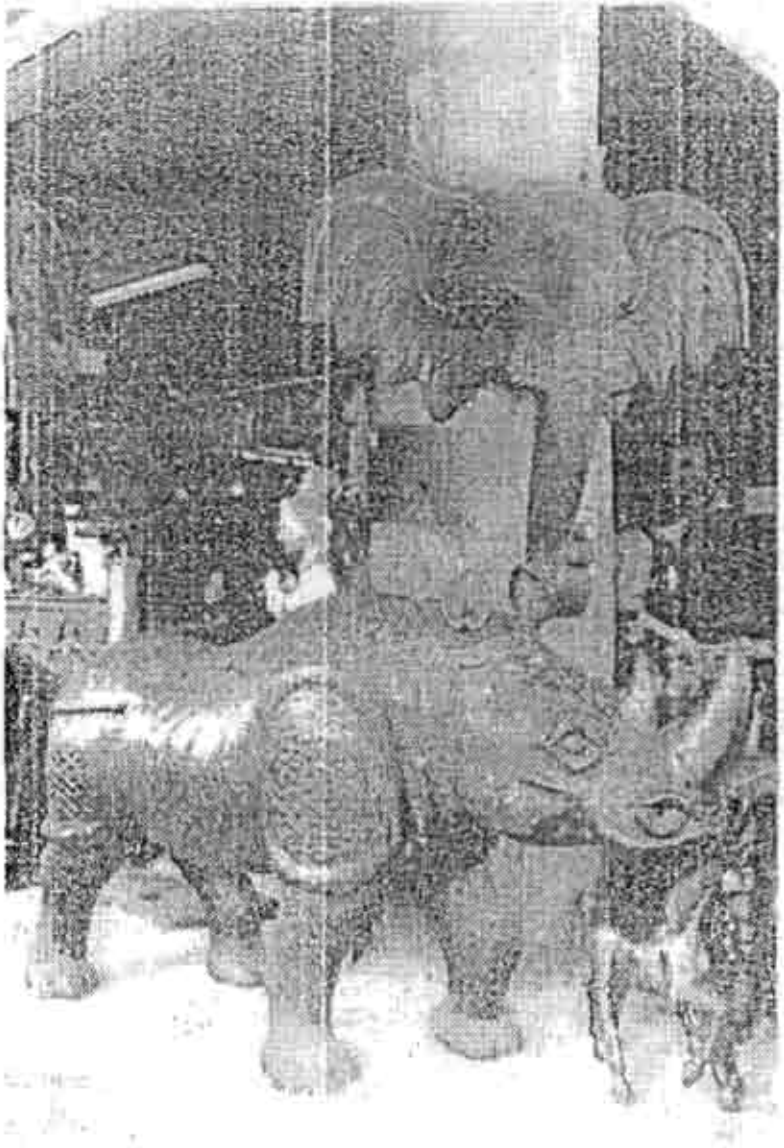
ภาพที่ 10 การลงสี และเคลือบเงาด้วยน้ำยา



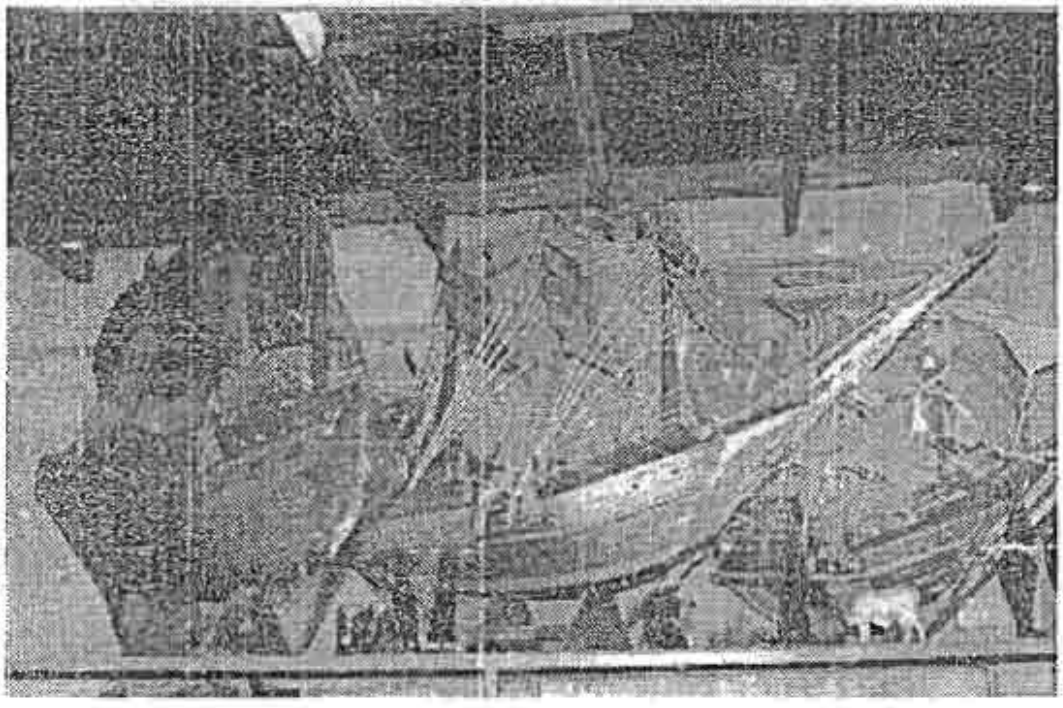
ภาพที่ 11 รอยเท้าพระพุฒาจารย์(โต)
ที่ทำจากไม้ขนุน ตามความเชื่อในจิตใจของชาวบ้าน

ภาพที่ 12 นางเงือก อิทธิพลจากภายนอก

ภาพที่ 13 รูปลอยตัว : แรด ช้าง ม้า

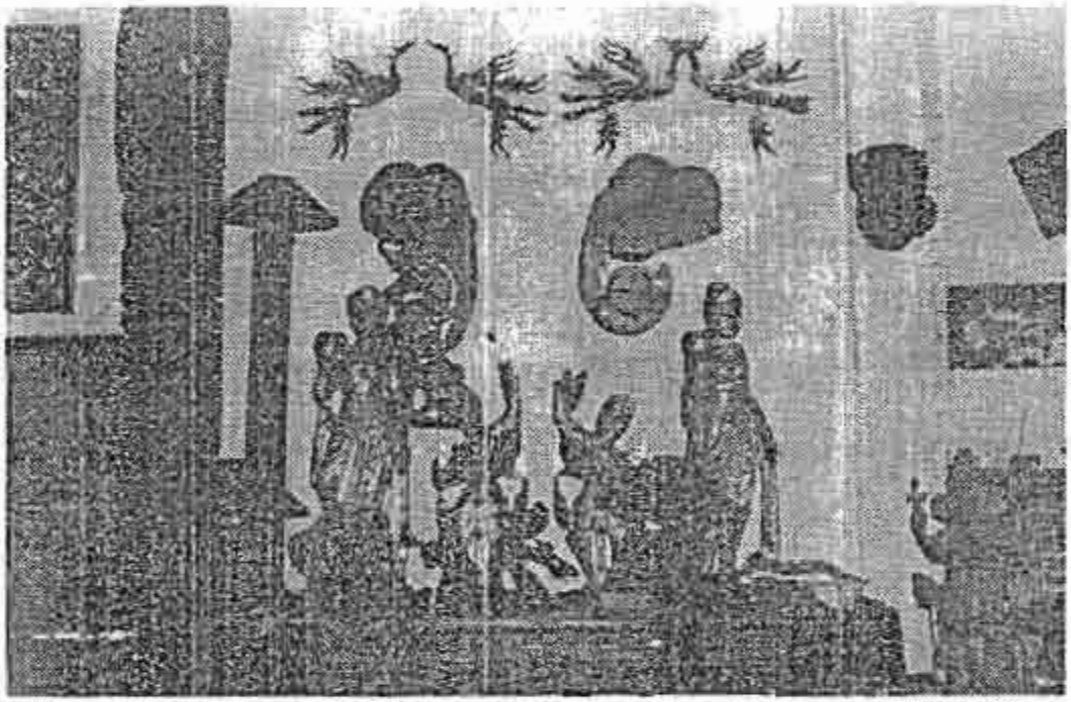


ภาพที่ 14 สินค้าตามออร์เดอร์ของลูกค้าชาวต่างชาติ เช่น เรือสำเภา เรือใบ



ภาพที่ 15 คนตีกอล์ฟ สินค้ายอดนิยมของบ้านหลุก

ภาพที่ 16 รูปแบบสินค้าที่ประดับด้วยกระจก และลงรักปิดทอง



ภาพที่ 17 รูปศีรษะอินเดียนแดงขนาดเล็ก ทั้งสำเร็จรูปและรอการลงสี