

สัญศาสตร์ กับ ภาพแทนความ

แปลและขยายความโดย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เกกิง พัฒโนภาษ
(ภาควิชาการออกแบบอุตสาหกรรม)

จาก บทความ *Semiotics and Visual Representation*
โดย อาจารย์ ดร. Brian Anthony Curtin
(หลักสูตรนานาชาติวิทยาศาสตรบัณฑิต (สถาปัตยกรรม))

บันทึกของผู้แปล

1. เจริญรดีทั้งหมด ผู้แปลเขียนขึ้นใหม่ เพื่อขยายความสำหรับผู้อ่านในภาษาไทย.
2. ผู้แปลตั้งใจใช้เครื่องหมายวรรคตอน เพื่อคงรูปประโยคตามต้นฉบับภาษาอังกฤษให้มากที่สุด ในขณะที่เดียวกันเครื่องหมายวรรคตอนเหล่านี้ ก็ช่วยให้ผู้อ่านสามารถเข้าใจเนื้อหาของบทแปลได้ง่ายขึ้น. ผู้แปลตระหนักดีว่า มีความเชื่อกันในวงวิชาการของไทยว่า ไม่ควรใช้เครื่องหมายวรรคตอนในการเขียนภาษาไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในบทความทางวิชาการ. แต่ผู้แปลขอเสนอความเห็นค้าน ว่าอันที่จริง เครื่องหมายวรรคตอนนั้นมีประโยชน์อย่างยิ่งในงานเขียนทางวิชาการ เพราะเครื่องหมายวรรคตอน ช่วยให้สามารถเขียนประโยคที่สื่อความหมายซับซ้อนได้ โดยช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจโครงสร้างของประโยคได้ดียิ่งขึ้น และกระบวนการเขียนเช่นนี้ จำเป็นอย่างยิ่งสำหรับงานวิชาการทางด้านมนุษยศาสตร์.
3. ถึงแม้เนื้อหาส่วนใหญ่ของบทความนี้ อธิบายหลักการและวิธีการของสัญศาสตร์ โดยอาศัยตัวอย่างจากทัศนศิลป์ โดยเฉพาะจิตรกรรม แต่กระบวนการวิเคราะห์ทางสัญศาสตร์เช่นนี้ เป็นพื้นฐานสำคัญอย่างยิ่ง สำหรับนักออกแบบในยุคนี้ที่มีการถ่ายเททางวัฒนธรรมระหว่างถิ่นและยุคต่างๆ อย่างรวดเร็ว.
4. ผู้แปลขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประเทือง ครองอภิรดี อย่างยิ่ง ที่กรุณาตรวจทาน อานทบทวนบทแปลนี้หลายรอบ เทียบเคียงกับต้นฉบับภาษาอังกฤษของ อาจารย์ ดร. ไบรอัน เคอร์ติส อีกทั้งกรุณาให้คำชี้แนะอันมีประโยชน์อย่างยิ่ง.

สัญศาสตร์: นิยามทั่วไป

1. สัญศาสตร์ (semiotics)¹ เป็นศาสตร์ว่าด้วยความหมาย เป็นการศึกษาว่า “สิ่งแทนความ” (representation)² อาจก่อให้เกิดความหมายได้อย่างไร เป็นการศึกษาถึงกระบวนการที่ทำให้เรา “เข้าใจความหมาย” ของสิ่งใด ๆ (comprehend meanings) หรือกระบวนการที่เรา “ให้ความหมาย” แก่สิ่งใด ๆ (attribute meanings). หากพิจารณาสัญศาสตร์อย่างสัมพันธ์กับ ภาพ (visual images) หรือขยายกรอบการพิจารณาออกไปถึง ทัศนธรรม (visual culture) และวัตถุธรรม (material culture) สัญศาสตร์หมายถึง การศึกษาเกี่ยวกับระบบสัญลักษณ์ (symbolism). ในฐานะที่เป็นศาสตร์ค่อนข้างใหม่ สัญศาสตร์ เสนอกระบวนการวิเคราะห์ที่ท้าทายกรอบคิดเก่าๆ อย่าง ธรรมชาตินิยม (naturalism) และ สัจนิยม (realism) รวมทั้ง เจตจำนง (intentionality).³ นอกจากนี้ สัญศาสตร์ ยังเสนอวิธีคิดที่มีประโยชน์แก่การวิเคราะห์ทางรูปนิยม (formalism).⁴ การวิเคราะห์ทางสัญศาสตร์ช่วยให้เราตระหนักถึงความสัมพันธ์อันหลากหลาย ระหว่างตัวเรา กับ “สิ่งแทนความ” (object). ด้วยเหตุนี้เอง เราจึงอาจเข้าใจได้ว่า ความหมายของ ภาพใดๆ หรือ วัตถุใดๆ ย่อมมีพลวัต (คือมีการเปลี่ยนแปลงเลื่อนไหลของความหมายอย่างไม่หยุดนิ่ง). อาจกล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่า เราไม่อาจเข้าใจ “ความหมายอ้างอิง” (significance) ของภาพหรือวัตถุใดๆ ได้จากกระบวนการสื่อสารทางเดียว⁵ แต่เราจำเป็นต้องเข้าใจภาพหรือวัตถุใดๆ จากปฏิสัมพันธ์อันซับซ้อนระหว่าง ผู้รับสาร กับ ภาพหรือวัตถุ และ ปัจจัยอื่นๆ เช่น วัฒนธรรม หรือ สังคม.

¹ สัญศาสตร์ เป็นคำบัญญัติจากคำบาลี-สันสกฤต คือ สัญญะ+ศาสตร์. semiotics ในภาษาอังกฤษมาจากคำกรีก คือ sēmeiōtikos แปลว่า observant of signs/ sēmeiōn (กรีก) แปลว่า to note/ sēmeion (นาม) แปลว่า sign สัญญะ เป็นคำบาลีแปลว่า เครื่องหมาย ศาสตร์/ศาสตร์ เป็นคำสันสกฤต แปลตรงตัวว่า อาวุธ (เช่น ศาสตร์อาวุธ) แต่นิยมใช้อุปมาใน ความหมายว่า ตำรา หรือ วิชา ส่วน สัญวิทยา เป็นคำบัญญัติสำหรับ semiology ซึ่งนับว่าเป็นต้นธารของสัญศาสตร์ สัญวิทยาเป็นคำสมาสจากรากศัพท์ สัญญะ+วิหะ(คือ วิชา ในภาษาบาลี).

² คำว่า “สิ่งแทนความ” แปลมาจากคำว่า representation ในกรณีนี้ ดร. เคอร์ติส หมายความว่า ความครอบคลุมอย่างกว้างขวางตั้งแต่ ภาษาพูด/เขียน ภาพเขียน/ภาพพิมพ์/ภาพถ่าย/ภาพยนตร์/สื่อดิจิทัล และวัตถุสิ่งของ/อาคาร/สถานที่ เป็นต้น .

³ ธรรมชาตินิยม (naturalism) และ สัจนิยม (realism) หมายถึง แนวคิดที่ว่า ภาพ หรือ วัตถุ สามารถ “แทนความ” (depict or represent) สิ่งใดสิ่งหนึ่งได้. เจตจำนง (intentionality) หมายถึงแนวคิดที่ว่า ความหมายของภาพ หรือ วัตถุใดๆ เกิดขึ้นจากความตั้งใจของบุคคลผู้สร้างภาพหรือวัตถุหนึ่งๆ.

⁴ รูปนิยม (formalism) หมายถึง แนวคิดที่ว่า ความหมายมีความสำคัญเป็นรองจากความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบของภาพหรือวัตถุ (ความสัมพันธ์นี้เรียกกันในการศิลปะและออกแบบในประเทศไทย ว่า องค์ประกอบศิลป์)

⁵ การสื่อสารที่ความหมายถูกส่งจากภาพหรือวัตถุไปสู่ผู้ดูเพียงด้านเดียว โดยผู้ดูไม่มีโอกาสส่งหรือก่อให้เกิดความหมายโต้ตอบ

สัญศาสตร์: นิยาม ด้วยศัพท์ทางสัญศาสตร์

2. เราอาจนิยามสัญศาสตร์ผ่านศัพท์เฉพาะของสัญศาสตร์ได้ว่า สัญศาสตร์ เป็นศาสตร์ที่ศึกษา สัญญะ (sign) และการอ้างอิงความหมาย (signifying practices). สัญญะ⁶ หมายถึง สิ่งใดๆ (คำ/ภาพ/วัตถุ ฯลฯ) ที่อ้างอิงความหมายถึงสิ่งอื่น. สัญศาสตร์ศึกษาว่าการอ้างอิงความหมายที่ปรากฏอยู่รอบๆ ตัวเราได้รับผลกระทบ จากกรอบทางสังคม (social convention) ที่ฝังรากลึกอยู่แล้วในสังคม อย่างไรก็ตาม. (Eco 1976, 16) นั่นคือ สัญศาสตร์แสดงให้เห็นถึง ความสัมพันธ์ระหว่าง สัญญะ กับความหมายซึ่งสังคม “สอน” ให้เรารับรู้เกี่ยวกับสัญญะนั้น (และสัญศาสตร์ถือว่า ความหมายเป็นสิ่งแปลกปลอม). เช่น สัญญะ “ไม้กางเขน” ซึ่งโดยสสารแล้วคือ เส้นตรงสองเส้นไขว้กันเป็นมุมฉาก. แต่ทันทีที่เห็นรูปไม้กางเขน ชาวคริสต์ก็นึกถึง ศาสนาคริสต์และพระเยซูคริสต์โดยอัตโนมัติ. นี่แสดงว่าภาพไม้กางเขน มีสภาพ เป็นสัญญะ และความหมายของสัญญะเป็นผลจากกรอบทางสังคม. นั่นคือ สัญศาสตร์เชื่อว่า สัญญะใดๆ ไม่จำเป็นต้องมีความหมายใดๆ ในตัวของมันเอง และ ความหมายของสัญญะย่อมไม่ผูกติดกับสัญญะ (ที่มีสภาพเป็นคำ/วัตถุ/ภาพ) แต่ ความหมายของสัญญะย่อมขึ้นอยู่กับบริบท. เช่น ตราสวัสดิการ อาจหมายความว่า ต่างกันอย่างสุดขีด⁷ เมื่อตรานั้นปรากฏในต่างกาลและเทศะ.

3. การอ้างอิงความหมาย (signifying practices) เป็นการพิจารณาว่า “เกิด ความหมายขึ้นได้อย่างไร” มากกว่า “เกิดความหมายอะไร”. พอตส์ (Potts 1996, 21) บัญญัติศัพท์เฉพาะสำหรับเรียก กรอบทางสังคม (social convention) ซึ่งเชื่อมโยงสัญญะเข้ากับความหมาย ว่า “รหัสลับ” (code). ตัวอย่างเช่น ไม้กางเขน มีรหัสลับในศาสนาคริสต์. ความหมายของไม้กางเขนไม่ได้เกิดขึ้นมาพร้อมกับ ภาพของไม้กางเขนหรือพร้อมกับวัตถุที่ใช้ทำไม้กางเขน. ความหมายอ้างอิง (significance) ที่คนเรากำหนดให้แก่ภาพหรือวัตถุใดๆ เป็นเสมือน “เนื้องอก” ที่ยื่น

⁶ พระพรหมคุณาภรณ์(ป.อ. ปยุตโต) ให้ความหมายของ สัญญา ไว้ว่า การกำหนดหมาย, ความจำได้หมายรู้, คือ หมายรู้ไว้ ซึ่ง รูป เสียง กลิ่น รส โผฏฐัพพะ และ อารมณ์ที่เกิดขึ้น...ความหมายสามัญในภาษาบาลีว่า เครื่องหมาย ที่สังเกต ความสำคัญว่าเป็น อย่างนั้นๆ. ในภาษาไทยมักใช้หมายถึง ข้อตกลง, คำมั่น (ดู ประยูรธ ปยุตโต, พจนานุกรมฉบับพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์, กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2538, หน้า 319-320) นอกจากนี้ท่านยังเทียบเคียงคำ สัญญา (sanna) กับคำภาษา อังกฤษ คือ perception หรือ idea หรือ ideation (ดู ประยูรธ ปยุตโต, พจนานุกรมฉบับพุทธศาสน์ ฉบับประมวลธรรม, กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2538, หน้า 408)

⁷ สวัสดิการ คือ ลายกากบาทปลายหักมุมเวียนขวา เป็นเครื่องหมายศักดิ์สิทธิ์ในศาสนาฮินดูและพุทธฝ่ายมหายาน โดยรากศัพท์ หมายถึง ความดี ความงาม ความรุ่งเรือง ในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง พรรคนาซี ในประเทศเยอรมนี นำโดย ฮิตเลอร์ ได้นำเอาลายสวัสดิการ ไปใช้เป็นตราประจำพรรคนาซี และร่วมกันก่อกรรมโหดฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ชาวยิวและชนกลุ่มน้อยอื่นๆ ในยุโรป เป็นจำนวนมหาศาล เป็นเหตุให้ความหมายของ สวัสดิการ (โดยเฉพาะในโลกตะวันตก) แปรเปลี่ยนไปเป็น เครื่องหมายแห่งความชั่วร้ายโหดเหี้ยมมหึมาตราจนทุกวันนี้

เกินออกมาจากความเป็นจริง (หรือ “เนื้อแท้”) ของภาพหรือวัตถุนั้น. นี่หมายความว่าภาพหรือวัตถุใดๆ อาจทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ และความหมายที่คนเรากำหนดให้สัญลักษณ์ย่อมสัมพันธ์กับความคิดอันเป็นผลจากวัฒนธรรมที่เราได้เรียนรู้มาก่อนหน้านี้ไม่ว่าจะโดยรู้ตัวหรือไม่รู้ตัวก็ตาม. พอทส์ (1996, 20) เชื่อว่ากรอบทางสังคมไม่เพียงเชื่อมภาพและวัตถุเข้ากับความหมาย แต่กรอบทางวัฒนธรรม (cultural convention) ยังกระตุ้นให้เกิดความหมายอีกด้วย. เป็นไปได้หรือไม่ที่เราจะควบคุม “การหมายรู้” (recognition) ของเราต่อภาพหรือวัตถุใดๆ ? เป็นไปได้หรือไม่ที่เราจะเลือก “ไม่ยอมหมายรู้” ภาพหรือวัตถุบางอย่าง ?

ภูมิหลังของสัญศาสตร์

5. เฟอร์ดินองด์ เดอ โซซูร์ Ferdinand de Saussure (1857-1913) นักภาษาศาสตร์ชาวสวิส ได้วางรากฐานวิชาที่เรียกว่า สัญวิทยา (semiology) ไว้ตั้งแต่ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยเริ่มจากการนำภาษาศาสตร์ (linguistics) มาประยุกต์ใช้เพื่อศึกษาบทบาทของสัญลักษณ์ที่มีต่อสังคม. กำเนิดของสัญศาสตร์ (semiotics) สัมพันธ์กับพัฒนาการของปรัชญาโครงสร้างนิยม (structuralism) ซึ่งเกิดขึ้นจากแนวคิดของโซซูร์เช่นกัน. โครงสร้างนิยมเป็นวิธีการวิเคราะห์เพื่อศึกษาและเปิดเผยโครงสร้างอัน “ล้าลึก” ที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังเปลือกนอก (appearance) ของปรากฏการณ์ต่างๆ. เรามักไม่รู้ตัวว่า โครงสร้างล้าลึกนี้เป็นกฎเกณฑ์ที่กำกับปรากฏการณ์ต่างๆ ในสังคม นับตั้งแต่ ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้คนในบริบททางสังคมต่างๆ ไปจนถึงวิธีการที่พวกเราเขียนหรือบอกเล่าเรื่องราวต่างๆ. ทั้งๆ ที่ ความเข้าใจของเราต่อปรากฏการณ์ใดๆ ย่อมต้องผ่านโครงสร้างภาษา หรือเข้าใจได้ในฐานะที่เป็นภาษา. อย่างไรก็ตามแนวคิดของโซซูร์ได้รับการต่อยอดโดยนักวิชาการรุ่นหลังจากโซซูร์ ซึ่งได้ ปรับ เปลี่ยน คัดล้าง วิธีคิดของโซซูร์ที่เอาภาษาศาสตร์เป็นตัวตั้ง รวมทั้งท้าทายโซซูร์ว่า แนวคิดโครงสร้างนิยมนั้น ใช้ได้จริงหรือ.

6. โซซูร์ นิยาม สัญลักษณ์ (sign) ว่าเป็นความสัมพันธ์ระหว่างสองปัจจัย ได้แก่ สัญลักษณ์ หรือ the signifier คือสิ่งที่มีความหมายหรือก่อให้เกิดความหมาย กับ สัญลักษณ์ หรือ the signified คือ ตัวความหมาย⁸. ประเด็นสำคัญของโซซูร์ก็คือ ความสัมพันธ์

⁸ สัญลักษณ์ เป็นคำที่ผู้แปลเอามาจากศัพท์ที่ใช้ในพระพุทธศาสนา พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต) นิยาม สัญลักษณ์ ว่า การหมายรู้, ความหมายรวมกัน, ขอบหมายสำหรับรวมกัน, ข้อตกลง (ดู ประยุทธ์ ปยุตโต, พจนานุกรมฉบับพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์, กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, 2538, หน้า 319)

ระหว่าง สัญญาณ กับ สัญญัตติ มีลักษณะสะเปะสะปะ (arbitrary). ตัวอย่างเช่น ในภาษาพูด สัญญาณ “แดง” ไม่ได้มีความแดงอยู่ในคำ. และเป็นที่น่าสังเกตว่า คำที่ใช้พูด/เขียนถึงสิ่งเดียวกันในภาษา (ของชาติต่างๆ) ปรากฏเป็นคำต่างกันมากมาย. ประเด็นที่โซซูร์เน้นก็คือ สิ่งใดๆ ก็ตามย่อมไม่เกิดขึ้นก่อนชื่อของมันเอง. สิ่งใดๆ ย่อมไม่สามารถกำหนดชื่อของตัวเอง เพราะไม่เช่นนั้นแล้ว ชื่อหนึ่งๆ ย่อมหมายถึง สิ่งเดียวกันในทุกๆ ภาษา. ตัวอย่างเช่น ในภาษาเอสกิโมมีคำจำนวนมากสำหรับ เรียก snow ซึ่งมีอยู่เพียงคำเดียวในภาษาอังกฤษ.⁹

7. ชาร์ลส แซนเดอร์ส เพียร์ส Charles Sanders Peirce (1839-1914) นำแนวคิดของโซซูร์ไปต่อยอดให้ซับซ้อนยิ่งขึ้น โดยเพียร์ส ทำทฤษฎีแนวคิดที่ว่า สัญญะทำหน้าที่เพียงให้กำเนิดความคิดอย่างสะเปะสะปะ. ในแบบจำลองของเพียร์ส การสร้างความหมาย (semiosis) เกิดขึ้นจากสามปัจจัย (ไม่ใช่แค่สองปัจจัย ตามแนวคิดของโซซูร์). สามปัจจัยนี้ประกอบด้วย

1. สัญญะ (sign ซึ่งใช้แทนสิ่งอื่น)
2. ความแปล (interpretant-ซึ่งอาจเรียกได้อีกอย่างว่า ความหมาย (meaning) หรือ ผลของความหมาย (meaning-effect) ซึ่งเพียร์สหมายถึง การแปลความ (interpretation) หรือ ภาพในใจที่คนสร้างขึ้นจากปฏิสัมพันธ์กับสัญญะ
3. วัตถุ (object หรือ referent คือ สิ่งที่สัญญะอ้างความถึง).

สัญศาสตร์ กับ ทศนธรรม

8. ในการศึกษาทางทศนธรรม (visual culture) และวัตถุธรรม (material culture) เพียร์สแบ่งประเภทของสัญญะ ออกเป็น รูปสัญญะ (icon) ดัชนี (index) และ สัญญลักษณ์ (symbol).¹⁰ รูปสัญญะ(icon) คือสัญญะที่สัมพันธ์กับสัญญาณ (the signifier) ด้วยรูปลักษณ์ที่ละม้ายคล้ายคลึงกัน. ในที่นี้ขอยกตัวอย่าง เปรียบเทียบระหว่าง จิตรกรรมเหมือนบุคคล (portraiture) ซึ่งมีองค์ประกอบของสีหลักเป็นสีดำ กับ จิตรกรรมนามธรรม (abstract painting) ซึ่งมีองค์ประกอบของสีหลักเป็นสีดำ. คำพูดที่ว่า “จิตรกรรม (สี) ดำ” เป็นคำพูดที่อ้างถึง “สีดำ” หากแต่สีดำที่ใช้อธิบาย

⁹ หิมะ ในภาษาไทย เป็นคำจากภาษาสันสกฤต

¹⁰ อันที่จริงเพียร์สแบ่งประเภทของสัญญะออกได้มากกว่านี้ แต่ผู้เขียนละไว้เพื่อไม่ให้เนื้อหาซับซ้อนเกินไป

จิตรกรรมทั้งสองชิ้น ก็อาจถูกตีความต่างกัน. ประเด็นก็คือ (เราคิดว่า) เราอาจรับ “สาร” (information) เกี่ยวกับ สัญญัตติ (the signified) ได้โดยดูจากสัญญาณ (sign). ลองนึกถึงไอคอน (icon) บนจอคอมพิวเตอร์ที่เราคุ้นเคยกันดี. ดัชนีสัญญาณ (indexical sign) ทำหน้าที่เชื่อมโยงรูปสัญญาณ (the signifier) เข้ากับ สัญญัตติ (the signified); เราอาจนิยาม ดัชนี (index) ได้ว่าเป็น สัญญาณที่มองเห็นได้ (visible sign) ซึ่งสื่อความไปถึงสิ่งที่มองไม่เห็น (the invisible). ผู้เขียนนิยาม “ดัชนีสัญญาณ” (indexical sign) เป็น “การบันทึกสัจจะ” (the registration of the real); ยกตัวอย่าง เช่น เมื่อเราเห็นควันไฟเราก็อาจรู้ได้ว่ามีไฟ (อยู่ที่ต้นทางของควันไฟนั้น-ผู้แปล); รุกกระสุนย่อมอ้างถึงการยิงปืน; หรือน้ำตาชวนให้เรานึกถึงความเศร้า. หรือลองนึกถึงคำง่าย ๆ เช่น “นี้” “ใหญ่” “เล็ก”. และท้ายสุด สัญลักษณ์ (symbol) ทำหน้าที่เชื่อมโยงสัญญาณ (the signifier) เข้ากับ สัญญัตติ (the signified) อย่าง สะเปะสะปะ (arbitrary) หรือตามจารีต; การเชื่อมโยงระหว่างสัญญาณกับสัญญาณที่เกิดขึ้นโดยสัญลักษณ์นั้นต่างจากการเชื่อมโยงที่เกิดจากรูปสัญญาณ (icon) หรือดัชนี (index). คนเราต่างก็ถูกสังคมที่แวดล้อมเราสอนให้เชื่อมโยงสัญลักษณ์เข้ากับ สัญญัตติ. ยกตัวอย่างเช่น ธง สัญลักษณ์ดอลลาร์ (\$) และที่ชัดเจนที่สุดก็คือ ภาษาพูด/เขียน. แม้ว่าแนวคิดของเพียร์ซ อาจมีประโยชน์ แต่แนวคิดของเพียร์ซ ก็ไม่ควรรอดพ้นไปจากการถูกตรวจสอบ. เช่นเดียวกับ ภาพและวัตถุ เราควร เข้าใจการจำแนกประเภทของสัญญาณ (ตามแนวคิดของเพียร์ซ) ว่าการจำแนกนี้ย่อม เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาเมื่อนำไปใช้ในการวิเคราะห์ภาพและวัตถุ.

9. นักสัญศาสตร์ร่วมสมัย มิเค บาล (Mieke Bal) อาศัยตัวอย่างของจิตรกรรม หนึ่ง (still-life painting) ของชามใส่ผลไม้ เพื่อแสดงความสัมพันธ์ระหว่างสามปัจจัย ข้างต้น บาล อธิบายว่า ในตัวอย่างนี้ จิตรกรรมเป็นสัญญาณแทนสิ่งอื่น (ผลไม้).¹¹ จากนั้นผู้ที่ดูจิตรกรรมชิ้นนี้จึงสร้างภาพขึ้นในใจของตนเพื่อเชื่อมกับสิ่งอื่น. (ที่ไม่ใช่ จิตรกรรม ซึ่งโดยเนื้อแท้คือสีและผืนผ้าใบ - ผู้แปล) ภาพในใจนี้ถือเป็น “ความแปล” (interpretant) ซึ่งเชื่อมโยงต่อไปยังวัตถุที่ย่อมแตกต่างกันตามแต่ภาพในใจของแต่ละคน; บางคนอาจเห็นภาพในใจเป็นผลไม้จริงๆ, บางคนเห็นภาพในใจเป็น จิตรกรรมหุ่นหนึ่งชิ้นอื่นที่คล้ายกัน, หรือบางคนเห็นภาพของผิวผลไม้ละเอียดอ่อน ฯลฯ (Bal 1998, 75). ประเด็นของบาลก็คือ “ความแปล” (interpretant หรือ mental image) ได้กลายเป็นสัญญาณใหม่ซึ่งก่อให้เกิดความแปลใหม่ กระบวนการ ที่ว่านี้จะเกิดขึ้นอย่างไม่มีที่สิ้นสุดและทุกๆ ขั้นตอนในกระบวนการนี้ก็ไม้อาจเป็นอิสระ

¹¹ บาลทราบตัว จิตรกรรม (ในฐานะวัตถุ) ที่ใช้ยกตัวอย่างนี้ อาจหมายถึงสิ่งอื่นๆ ได้อีกมากมาย แต่ละเว้นไม่กล่าวในที่นี้เพราะทำให้ สับสนเกินไป

จากขั้นตอนอื่นๆ ได้. ดังนั้นแนวคิดของบาลข่างตันจึงสามารถล้มล้างแนวคิด ว่าด้วยสองปัจจัย (สัญญาณกับสัญญติ หรือ the signifier กับ the signified) ของโซซูร์ลงได้.

10. โรลองด์ บาร์ตส์ Roland Barthes (1915-1980) เป็นคนแรกที่ริเริ่ม ประยุกต์แนวคิดของสัญศาสตร์ที่พัฒนาขึ้นมาจากภาษาศาสตร์ มาใช้ในการวิเคราะห์ ภาพต่างๆ เช่น ภาพโฆษณาอาหาร. งานของบาร์ตส์มีประโยชน์ในฐานะเป็น บทสรุปประเด็นสำคัญของสัญศาสตร์ที่กล่าวมาทั้งหมด. กล่าวโดยสรุป บาร์ตส์ พยายามพิสูจน์ว่า ความหมาย (ใดๆ) ที่เราให้แก่ภาพ (ใดๆ) ไม่ได้เป็นผลโดย “ธรรมชาติ” จากสิ่งที่เรามองเห็น. กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ ความเข้าใจของเราต่อ ภาพใดๆ ที่เราเห็น ไม่ได้เกิดขึ้นลอยๆ ชนิดที่เราอาจโมเมได้ว่าความหมายของสิ่งนั้น ปรากฏอยู่ทันที (self-evident) และความเข้าใจที่แต่ละคนได้รับจากภาพใดๆ ก็ ไม่ได้เป็นสากล (คือแต่ละคนอาจเข้าใจภาพเดียวกันต่างกันได้). ตัวอย่างเช่น เราอาจให้ความหมายแก่ภาพถ่ายใดๆ ได้ยากมากหากไม่มีคำอธิบายประกอบ ภาพนั้น. นอกจากนี้ ความหมายที่เราให้แก่ภาพ ย่อมเชื่อมโยงกับปัจจัยทาง วัฒนธรรม. อย่างไรก็ตาม ผู้เขียนขอย้ำว่า วัฒนธรรมไม่ใช่ปัจจัยเดียวที่มีอิทธิพล ต่อปฏิบัติการของเราที่มีต่อภาพนั้น (Potts 1996, 31).

11. บาร์ตส์ เรียก ผลกระทบจากการมองเห็นวูบแรก (immediate visual impact) ว่า denoted meaning (หรือ first-order or basic meaning) และเรียก ความหมายเชิงวัฒนธรรมที่เราเชื่อมโยงเข้ากับสิ่งที่เรามองเห็นว่า connoted meaning (หรือ second-order meaning). หรืออีกนัยหนึ่ง denoted meaning อ้างอิงถึงการที่เราหมายรู้ (recognition) สิ่งที่ภาพหรือภาพถ่ายบอกเรา (เช่น ภาพถ่ายพระภิกษุ), ในขณะที่ connoted meaning เป็นความหมายที่อ้างอิงจาก การที่ภาพ “เชื้อเชิญ” เราให้ ตีความ และให้ความหมายแก่ภาพนั้น, และความหมาย ที่เราให้แก่ภาพนั้นก็อาจเกินไปกว่าที่ศิลปินหรือช่างภาพตั้งใจ. แนวคิดนี้ของ บาร์ตส์ช่วยปูพื้นฐานให้เราประยุกต์สัญศาสตร์มาใช้กับทัศนธรรมและวัฒนธรรม. และเมื่อพูดถึงความหมายเชิงวัฒนธรรม เราก็จำเป็นต้องเข้าใจถึงอิทธิพลของบาร์ตส์ที่ มีต่อแนวคิด “หลังโครงสร้างนิยม” (post-structuralist). แนวคิดหลังโครงสร้าง นิยมไม่มองภาษาในเชิงโครงสร้าง แต่มองภาษาในฐานะกระบวนการวางโครงสร้าง (structuring process) ซึ่งเกิดจากความสัมพันธ์ระหว่าง ผู้อ่านหรือผู้บริโภค (Ribere 2002, 60). ในแง่นี้ แนวคิดหลังโครงสร้างนิยมมุ่งเน้นการศึกษาผลกระทบจาก ภาษาและบทบาทของปัจเจกบุคคลในการสร้างความหมาย.

สัญศาสตร์ กับ ภาพแทนความ ใน ทัศนศิลป์

12. โดยเหตุที่ การแทนความ (representation) นั้นมีองค์ประกอบสำคัญคือ ความคล้ายคลึง (resemblance) และ กรอบจำกัด (limitation), เราจึงมักคิดว่า ภาพสามารถสื่อสารได้ตรงไปตรงมาว่าภาษาพูด/เขียนซึ่งมักแปรปรวนไปตามแต่ละวัฒนธรรม. กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ มีแนวโน้มอย่างสูงที่คนเราจะไม่คิดถึง ภาพในฐานะที่เป็นภาษาแบบหนึ่ง แต่มักคิดถึงภาพในฐานะสิ่งที่สื่อความได้ตรงไปตรงมาและมีความหมายที่เป็นสากล. การที่ศิลปะมีความสัมพันธ์อย่างแนบแน่นกับแนวคิดเกี่ยวกับการแสดงออก (expression) คนทั่วไปจึงมักคิดว่าทัศนศิลป์เป็นผลของการใช้สัญชาตญาณ (intuitive) คิดว่าทัศนศิลป์เป็นผลของจิตไร้สำนึก (the unconscious) และคิดว่าทัศนศิลป์มีลักษณะดิบ (basic) กว่าภาษา (พูด/เขียน); ด้วยเหตุนี้ คนทั่วไปจึงคิดว่าทัศนศิลป์ไม่อาจถูกจำกัดด้วยบริบททางวัฒนธรรมใดๆ ที่ศิลปะชิ้นนี้ถือกำเนิดขึ้นมา. และแน่นอนว่า สิ่งที่คนทั่วไปคิดดังกล่าวข้างต้น “ไม่เป็นจริง”.



ภาพที่ 1-3: The Temptation of Saint Anthony โดย ศิลปินสามคนคือ ภาพที่ 1 Hieronymus Bosch (1505-6), ภาพที่ 2 Paul Cezanne (1873-7) และ ภาพที่ 3 Salvador Dali (1946)

13. จากมุมมองนี้ น่าจะมีประโยชน์ที่จะคิดถึง ภาพ ในลักษณะคล้ายกับ ข้อความ (text) แต่ในการคิดแบบนี้ก็ต้องระวังไม่ให้เกิดการใช้ภาพจำลอง (model) ของภาษามาครอบงำการทำทำความเข้าใจภาพแทนความ (visual representation). ในช่วงแรก (ที่เรามองเห็นภาพ) องค์ประกอบของภาพอาจดูประหนึ่งว่าเกิดขึ้นอย่างไม่มีกฎเกณฑ์มาบังคับว่าองค์ประกอบเหล่านั้นจะต้องสัมพันธ์กันอย่างไร ภาพจึงจะกลายเป็นสัญลักษณ์ (คือทำให้ภาพมีความหมาย); ไม่เหมือนกับ คำ ซึ่งต้องนำมาร้อยเรียงกันอย่างมีกฎเกณฑ์ (ไวยากรณ์) จึงจะเกิดความหมาย. นอกจากนี้ ความสัมพันธ์ระหว่าง ภาพ กับ ความหมาย ก็อาจไม่เชื่อมกันอย่างชัดเจนเหมือนกับ คำ

กับ สัญญัตินพจนานุกรม. ในขณะที่ภาพอาจถูกเชื่อมโยงกับความหมายจำเพาะ เช่น ภาพบุคคลาธิษฐาน (allegory) หรือ ภาพของพระพุทธเจ้า ความหมายนั้นก็ไม่ว่า จำเป็นต้องอาศัยภาษาภาพที่จำเพาะ. หรือการที่เราอาจอธิบายความหมายของภาพๆ หนึ่งด้วยคำพูดได้หลายๆ คำย่อมหมายความว่าเราอาจสร้างภาพจากคำเหล่านั้นได้อย่างหลากหลาย โดยที่ภาพเหล่านั้นอาจไม่ได้มีความหมายแน่นอน (Potts 1996, 24-26). ยกตัวอย่างเช่น จิตรกรรมสามชิ้น ของ Hieronymous Bosch (1505-6), Paul Cezanne (1873-7) และ Salvador Dali (1946) ที่มีเรื่องราวจากพระคัมภีร์ไบเบิลตอน the Temptation of Saint Anthony ก็ย่อมเล่าเรื่องเดียวกัน แต่มีวิธีเล่าเรื่องต่างๆ กันไป. จิตรกรรมที่ยกตัวอย่างทั้งสองชิ้นก็มีส่วนประกอบสำคัญเป็นภูมิทัศน์ซึ่งมีลักษณะเหนือจริง แต่ก็ต่างกัน กล่าวคือ ภาพของ Bosch มีลักษณะน่าเกลียดน่ากลัวแบบเหมือนจริง แต่ภาพของ Dali มีลักษณะเหมือนภาพฝัน และภาพของ Cezanne พยายามยึดรูปแบบตามธรรมชาติและเน้นประเด็นเกี่ยวกับการยั่ววนทางเพศ.

14. แนวคิดที่ว่า เราอาจมองทัศนศิลป์ในฐานะสัญญะประเภทหนึ่ง หรือในฐานะสิ่งที่เราสามารถ “อ่าน” ออก ถูกคุกคามด้วยศิลปะที่ไม่ได้มีลักษณะ “แทนความ” (representational - ผู้แปล) เช่น ศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ (impressionist art) หรือ ศิลปะนามธรรม (abstract art). ศิลปินอิมเพรสชันนิสม์พยายามสร้างงานที่ทำให้การใช้ภาพแทนความ (visual representation) มีฐานะเสมอกับการรับรู้ทางตา (visual perception) ในขณะที่ศิลปินนามธรรมพยายามสร้างงานที่ก่อให้เกิดอารมณ์โดยตรงแก่ผู้ชมโดยปราศจากองค์ประกอบที่มีความหมายในลักษณะคล้ายข้อความ (text-like)(Potts 1996, 27). เป้าหมายของศิลปินเหล่านี้ก่อให้เกิดปัญหาเพราะในที่สุดคนเราย่อมหลีกเลี่ยงไม่พ้นที่จะพยายามหาความสำคัญและความหมายเท่าที่เราจะทำได้จากส่วนที่ชัดเจนที่สุดของภาพที่เราเห็น เช่น เป็นที่ยอมรับกันทั่วไปว่า จิตรกรรมนามธรรมของ แจ็คสัน พอลล็อก (Jackson Pollock) ซึ่งประกอบขึ้นด้วยหยดสี ทำให้เรารู้สึกถึงความ “ดิบ” ของภาพทิวทัศน์. แม้แต่การยอมรับและอธิบายการที่ภาพใดๆ ไม่มีความหมายหรือรหัสใดๆ ก็ย่อมลากเราเข้าไปสู่วังวนของภาษา ซึ่งย่อมเป็นฉากกั้นระหว่างเรากับตัวจิตรกรรมนั้น. แนวคิดของบาร์ตส์ที่แบ่งความหมายออกเป็น denoted meaning กับ connoted meaning มีประโยชน์ในประเด็นนี้ เพราะเราอาจอนุมานว่าคนสองคนอาจมองเห็นสิ่งเดียวกันได้ (โดยปราศจากการตีความ/ให้ความหมาย) ไม่ว่าจะเป็นามธรรมของพอลล็อกหรือภาพดอกบัวของ Monet แต่หลังจากช่วงแรกๆ ที่เห็นคนเราอาจสร้างสัญญัติน (the signified หรือ ตัวความหมาย) และสร้างสัญญะสืบเนื่องอะไรได้อีก ? ด้วยแนวคิดข้างต้น คำพูดว่า “เราเห็นสิ่งเดียวกัน” จึงไม่อาจเป็นจริงได้อย่างสมบูรณ์.

งานศิลปะที่เกิดขึ้นหลังจากที่วัฒนธรรมตะวันตกได้รับผลกระทบจากทฤษฎีวิพากษ์ (critical theories) ของบาร์ตส์และนักวิชาการคนอื่น ๆ มีลักษณะระแวงระวังต่อการที่สังคมพยายามทำความเข้าใจทัศนศิลป์ในฐานะภาษา (language) ในฐานะสัญลักษณ์ (signs) ในฐานะสัญลักษณ์ (signifiers) และ ในฐานะรหัสลับ (codes).

15. ก่อนที่จะเริ่มพิจารณางานศิลปะเหล่านี้ จะทำความเข้าใจแนวคิดของ มิเค บาล (1988) ซึ่งเสนอแนวทางนำเอาสัญศาสตร์ไปใช้เป็นวิธีการ “อ่านภาพ” แนวคิดนี้ทำทนายกรอบของวิพากษ์วิธีทางทัศนศิลป์ที่ทรงอิทธิพลอยู่ก่อนหน้านี้. นักวิชาการหลายคนพยายามตีความจิตรกรรมชื่อ Judith Beheading Holofernes (1598-9) ของ คาราวาจิโอ (Caravaggio-จิตรกรสมัยบารอค) โดยอาศัยกรอบวิธีวิพากษ์แบบสตรีนิยม (feminism) ซึ่งมองจิตรกรรมชิ้นนี้ว่าเป็นบุคคลาธิษฐาน (allegory) ของภาวะไม่เท่าเทียมกันระหว่างชายกับหญิง: ในภาพนี้ ผู้หญิง (คือ จูดีธ) เป็นคนที่บั่นคอผู้ชาย (โฮโลเฟิร์นส์) และเห็นได้ชัดว่าคาราวาจิโอ “เอาใจช่วย” ฝ่ายชายมากกว่า และสร้างให้ภาพนี้มีนัยสื่อไปว่าการตายของโฮโลเฟิร์นส์เป็นการพลีชีพเยี่ยงวีรบุรุษ. ในทางตรงกันข้าม จูดีธในภาพนี้ดูประหนึ่งอมนุษย์ (เช่น ความเลือดเย็น - ผู้แปล). ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะคาราวาจิโอเป็นผู้ชาย จึงไม่สามารถเข้าใจอดีตภาวะของจูดีธ ได้อย่างลึกซึ้งเท่ากับที่คาราวาจิโอเข้าใจบุรุษภาวะของโฮโลเฟิร์นส์.



ภาพที่ 4: Caravaggio, Michelangelo Merisi da, Judith Beheading Holofernes, c. 1598, Oil on canvas, 56 3/4 x 76 3/4 in., Galleria Nazionale dell'Arte Antica, Rome

16. มิเค บาล ไม่เห็นด้วยกับการตีความข้างต้น แต่กลับพุ่งประเด็นไปที่เลือดซึ่งพุ่งออกมาจากคอของโฮโลเฟิร์นส์ว่าเป็นสัญลักษณ์. บาลเสนอว่า ช่วงขณะแรกที่เรามองจิตรกรรมชิ้นนี้ เลือด ทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อม รูปสัญลักษณ์ ดัชนี และ สัญลักษณ์; กล่าวอีกนัยหนึ่ง สัญลักษณ์ (ในกรณีนี้ คือ เลือด) เป็นรูปสัญลักษณ์ (iconic) เพราะความสัมพันธ์ระหว่างรงค์วัตถุ (paint) กับเลือด, สัญลักษณ์ (เลือด) เป็นดัชนี เพราะเลือด

มีความสัมพันธ์โดยตรงกับร่างกายของโฮโลเฟิร์นส์, สัญญะ (เลือด) เป็นสัญลักษณ์ เพราะคนทั่วไปเชื่อมโยงเลือดเข้ากับความรุนแรงและตัวแทนเร้าร้อน. ยิ่งกว่านั้น ความเป็นสัญลักษณ์ของสัญญะ (เลือด) ยิ่งเน้นสัจภาวะ (realism) ของจิตรกรรมชิ้นนี้ ให้เด่นชัดยิ่งขึ้น. อย่างไรก็ตาม บาลสนใจสัญญะสามารถบดบังสัจภาวะได้ ในกรณีนี้เพราะแม้ว่าเงาของเลือดพาดทับบนร่างของโฮโลเฟิร์นส์, แต่เลือดก็เป็น องค์ประกอบที่ดูตัดขาดออกจากร่างของโฮโลเฟิร์นส์ โดยเหตุที่เลือดนี้พุ่งปรืดเป็น เส้นตรงเกินจริง ไม่ได้กระจัดซัดสาดเลอะไปทั่ว (อย่างที่เราค้นเคยในความเป็นจริง). เงาของเลือดสร้างแนวเฉียงลึกที่สามารถ “อ่าน” ได้ว่าเงานั้นพุ่งนำหน้าไปก่อนตา, ลักษณะของรอยแผลก็ยิ่งขัดกับตรรกะในการจัดวางองค์ประกอบในความเป็นจริง.

17. อาจกล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่า เรามักเข้าใจกันว่าเลือดไหลหลังจากดาบ เคลื่อนที่ไป เสียบหรือ ฟันลงบนร่างกาย. เหล่านี้ทำให้จิตรกรรมชิ้นนี้มีลักษณะ น่าเกรงขาม เพราะกระตุ้นให้คนดูสงสัยคอย “จ้องจับผิด” รายละเอียดต่างๆ ที่ ปรากฏอยู่ในจิตรกรรมชิ้นนี้. การตีความของบาล มุ่งถามว่าโฮโลเฟิร์นส์ตกเป็นเหยื่อ หรือผู้ประสพ “เคราะห์กรรม” (casuality) ในเหตุการณ์นี้ได้อย่างไร, มุ่งถามว่า การกระทำส่งผลให้เกิดสิ่งอื่นตามมาอย่างไร, และมุ่งขัดขวางประเด็นที่นักวิชาการ อื่นเสนอกันว่า คาราวาจิโอวาดภาพโฮโลเฟิร์นส์ให้เป็นคนมีเลือดเนื้อมากกว่า. ทั้งนี้แนวคิดกระแสนี้มองว่าคาราวาจิโอสร้างโฮโลเฟิร์นส์อย่างนี้ก็เพื่อ สร้างภาพพจน์ ให้จุดโดดเด่นด้วยกิริยานิ่งสนิท จนดูประหนึ่งเป็นหุ่นยนต์ไร้ชีวิต. (บาลเห็นว่า) ในอีกมุมมองหนึ่ง ภาพพจน์นี้เป็นการนำเสนอรูปธรรมของแนวคิดที่สับสนเนื่องมาจาก รูปธรรมของการเหยียดเพศ (sexist imagery). โดยนัยนี้ สัญญะของเลือดช่วยให้ เรา “อ่าน” จิตรกรรมชิ้นนี้ได้ว่า จิตรกรรมนี้ทำลายเราว่าจะเข้าใจมันอย่างไร และจิตรกรรมนี้ถามเราว่าเรา “รู้” อะไรบ้าง. นอกจากนี้ การตีความด้วยสัญศาสตร์ จะกำหนดจุดยืนของผู้ตีความไว้ “ที่นี่ และ เดี๋ยวนี้” โดยไม่เอนเอียงไปด้วยแนวการ วิเคราะห์ทางวิชาการแบบเดิมๆ. นี่ย่อมแสดงให้เห็นความจำเป็นในการพิจารณา ผู้ดู (viewer ซึ่งหมายถึง ผู้ตีความ) ซึ่งมีบทบาทสำคัญในบริบทที่กำลังพิจารณา.

18. อย่างไรก็ตาม อีกเหตุหนึ่งที่ต้องใช้การตีความของบาล ก็คือ การตี ความของบาลแสดงให้เห็นถึงความเสี่ยงในการวิเคราะห์ด้วยสัญศาสตร์. ใน ตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่า สิ่งที่ถูกตั้งในเชิงไวยากรณ์อาจใช้การไม่ได้ในเชิง ภาษาภาพ. การที่บาลใช้คำว่า “เคราะห์กรรม” (casuality) บ่อยครั้ง ก่อให้เกิด ข้อกังขาว่า การตีความของบาลเกี่ยวกับจิตรกรรมชิ้นนี้ น่าเชื่อถือได้มากน้อยเพียงใด.

19. การตีความของบาล เป็นตัวอย่างของการใช้สัญศาสตร์ในการวิเคราะห์ทางประวัติศาสตร์ศิลป์. หลายครั้ง ศิลปินอาจสร้างงานโดยใช้สัญศาสตร์นำทาง. เช่น จิตรกรร่วมสมัยชาวไอริช อลิซาเบธ แมกกิล (Elizabeth Magill) ได้สร้างงานจิตรกรรมอย่างต่อเนื่อง ว่าด้วยภูมิทัศน์ซึ่งปรากฏในงานศิลปะที่สัมพันธ์กับปรัชญา Romanticism และงานศิลปะเหล่านี้มักที่น้อยเกี่ยวข้องกับแนวคิด “บรมสุข” (sublime)¹² ซึ่งเฟื่องฟูในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19. บรมสุขเป็นแนวคิดเกี่ยวกับการที่ภูมิทัศน์ในธรรมชาติเป็นหนึ่งในปัจจัยสำคัญที่อาจก่อให้เกิด ภาวะตะลึงงัน (awe) และภาวะดังกล่าวอยู่เหนือการบรรยายด้วยภาษาคำ (พูดและเขียน - ผู้แปล). จิตรกรรมของแมกกิลหยิบยืมเอาลักษณะเด่นของจิตรกรรมสมัย Romanticism มาสร้างเป็นงานร่วมสมัย โดยจิตรกรรมของแมกกิลสามารถทั้งปลุกเร้าความรู้สึกเกี่ยวกับบรมสุข และในขณะเดียวกันก็ให้ความรู้สึกดาษดื่น (generic) ซึ่งนับว่าแปลกเพราะเป็นความรู้สึกที่คนทั่วไปไม่คาดหวังจากภาพเขียนในสกุล Romantic. เมื่อมองภาพของแมกกิล เราจะตระหนักว่าแนวคิดบรมสุข นั้นสัมพันธ์กับภาษาภาพที่มีลักษณะจำเพาะ, หรืออีกนัยหนึ่ง ก็อาจกล่าวได้ว่า ผลอันเกิดจากวบแรก (denotation) ของการเห็นภาพของแมกกิล¹³ มีลักษณะเด่นเกินกว่าที่เราคาดว่าได้เห็นจากภาพเขียนในสกุล Romantic. นี่แสดงให้เห็นว่าภาษามีส่วนสำคัญในการ “กรอง” ประสบการณ์, “ถ่าง” เราให้ห่างจากความเป็นจริง, และ (เราไม่อาจเชื่อได้อย่างสนิทใจว่า) ภาษาเป็นเครื่องมือนำเราไปสู่ประสบการณ์ที่ตรงตามจริง. จิตรกรรมชื่อ Burma ของแมกกิล มีลักษณะปลุกเร้าความรู้สึกได้อย่างน่าฉงน. การที่แมกกิลเชื่อมโยง “วรรณสัญญาน” (written signifier) เข้ากับ ทัศนสัญญาน (visual signified) แสดงว่าแมกกิลกำลัง “เล่น” กับ “ภาพในหัว” (preconception) และการทึกทัก (assumption) ที่คนทั่วไปคิดไปเองว่ารู้จักประเทศพม่า. แต่จิตรกรรมนี้ไม่มีองค์ประกอบเป็นภาพของประเทศพม่า สิ่งที่ปรากฏคือภูมิทัศน์ที่อาจอยู่ในภูมิภาคใดของโลกก็ได้. อีกนัยหนึ่ง แมกกิลท้าทายเราให้ใคร่ครวญความเข้าใจคำว่า “พม่า” ในฐานะที่เป็นสัญญาน (signifier) โดยการเข้ารหัสของความแปลกถิ่น. หากพิจารณาด้วยภาษาภาพแล้วผู้เขียนยังกังขาว่าจิตรกรประสบผลสำเร็จในการสื่อความอย่างที่ตั้งใจหรือไม่.

¹² ดูแนวคิดว่าด้วย the sublime ของ Longinus ได้ที่ <http://classicpersuasion.org/pw/longinus/> และแนวคิดว่าด้วย the sublime ของ Schiller ได้ที่ <http://members.aol.com/abelard2/schiller.htm>

¹³ ดูย่อหน้าที่ 11 บาร์ตส์ เรียก ผลกระทบจากการมองเห็นวบแรก (immediate visual impact) ว่า denoted meaning (or first-order or basic meaning)



ภาพที่ 5: Elizabeth Magill, Burma, oil on canvas, size unknown.

20. ภาพถ่ายของศิลปินหญิง ซินดี้ เซอร์แมน (Cindy Sherman) เป็นงานศิลปะที่สำรวจแนวคิดเกี่ยวกับ “ผู้หญิง” ในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์. กล่าวคือ สัญลักษณ์ของอิทธิภาวะ (femininity) ซึ่งแทรกซึมอยู่ในสื่อต่างๆทั่วภูมิภาคอเมริกาเหนือ. แวบแรกๆที่มองเห็นงานของเซอร์แมน เราก็เห็นได้ว่าศิลปินเข้าใจกระบวนการใช้ภาพต่างๆ ในฐานะที่เป็นภาษาอีกแบบหนึ่ง ทั้งนี้ก็เพราะเซอร์แมนหยิบยืมเอา visual rhetoric หรือ style จากภาพยนตร์ฮอลลีวูดประเภท film noir ซึ่งผลิตขึ้นมาในช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1950. งานของเซอร์แมนแสดงให้เห็นความสำคัญของภาพยนตร์เหล่านี้เพราะผู้ชมงานศิลปะของเซอร์แมนมักก็ทักท้วงว่าภาพถ่ายของเซอร์แมนมาจากภาพยนตร์เหล่านี้. การทำงานของเซอร์แมนปราศจากเรื่องราว (narrative) และการที่ตัวของเซอร์แมนเอง ทำหน้าที่เป็นนางแบบ ปรากฏอยู่ในงานของเธอเอง มีนัยถึงการ มีตัวตน (presence) และไร้ตัวตน (absence) ของเซอร์แมน. ทั้งนี้เพราะสิ่งที่เราเห็น ย่อมไม่ใช่ เซอร์แมน “ตัวจริง”. ภาพถ่ายของเซอร์แมนย้าให้เราลองมองมันในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์. เราไม่อาจถือว่า ภาพถ่ายของเซอร์แมนภาพเหมือนของตัวศิลปิน (self portraiture) ซึ่งศิลปินมักตั้งใจสร้างขึ้นเพื่อเป็นภาพแทน “ตัวจริง” ของศิลปิน. เราไม่อาจถือว่าภาพถ่ายของเซอร์แมนเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องเล่า (narrative) ซึ่งเราอาจสร้างขึ้นเองก็ได้. ด้วยเหตุเหล่านี้จึงอาจถือได้ว่าภาพถ่ายของเซอร์แมนอ้างอิงถึงตัวของภาพถ่ายเอง. สิ่งที่เราเห็นและหมายรู้ได้จากภาพถ่ายของเซอร์แมนก็คือ การที่ภาพสามารถก่อให้เกิดความคิดต่างๆ ขึ้นได้. ในกรณีนี้ ภาพถ่ายก่อให้เกิดความคิดเกี่ยวกับผู้หญิง โดยเฉพาะความคิดเกี่ยวกับฉากซ้ำซากที่เรานึกถึงเกี่ยวกับผู้หญิง (typical female scenarios) เช่น ฉากที่ผู้หญิงเป็นนางยั่วสวาท หรือฉากที่ผู้หญิงตกเป็นเหยื่อในเหตุอันตราย. ฉากซ้ำซากเหล่านี้สื่อให้เห็นแนวโน้มที่สังคมเหมารวมว่าผู้หญิงควรหมายความว่าอย่างไร และงานของเซอร์แมนยิ่งทำให้ความหมายเหมารวม (stereotyping) ซับซ้อนยิ่งขึ้น. ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะผู้หญิง ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ในงานของเซอร์แมน ไม่อาจนำไปเชื่อมโยงได้อย่างแน่นแฟ้นกับสัญลักษณ์จำเพาะใดๆ. ทั้งนี้

สัญศาสตร์

กับ ภาพแทนความ

เพราะผู้ชม (viewer) ย่อมรู้จักเซอร์แมนในฐานะที่เป็นผู้สร้างงานเหล่านี้ (author) และผู้ชมย่อมมองเห็นเซอร์แมนในฐานะที่เป็นสิ่งที่ถูกนำเสนอ (subject) ในภาพถ่ายเหล่านี้ที่มีเซอร์แมนปรากฏตัวเพื่อแสดงอัตลักษณ์ที่หลากหลาย (performances of identities). โดยเหตุนี้ “ผู้หญิง” ในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์จึงไม่อาจถูกจำกัดอยู่กับความหมายเดียว หรือความหมายชุดเดียว แต่เป็นสัญลักษณ์ที่ “ดิ้นได้”.



ภาพที่ 6: Cindy Sherman, Untitled Film Still #21, 1978

สัญศาสตร์ กับ ภาพแทนความ ในงานออกแบบ

21. เราอาจสรุปสั้นๆ ได้ว่า สัญศาสตร์มีสาระว่าด้วยธรรมชาติและหน้าที่ของภาษา (รวมทั้งส่วนที่คลุมเครือเกี่ยวกับภาษาภาพ) และว่าด้วยกระบวนการสร้างและเข้าใจ “ความหมาย”. การวิเคราะห์ทางสัญศาสตร์ตระหนักถึง สถานะ หรือ บทบาท (position or role) ของแต่ละคน ที่อาจทำหายความคิดว่าสิ่งใดๆ อาจมีความหมายตายตัว หรือมีเพียงหนึ่งความหมาย หรือมีความหมายเป็นสากล และด้วยเหตุนี้ อัตวิสัย (ของแต่ละคน) ย่อมก่อให้เกิดพลวัตของความหมายของภาพหรือวัตถุ. วิธีสำคัญอันหนึ่งที่เรอาจตระหนักถึงนัยสำคัญของอัตวิสัยได้ จากข้อเท็จจริงที่ว่า เมื่อศึกษาลึกลงไป เราจะพบว่ากระบวนการรับรู้ (perception) หรือการ “อ่าน (reading)” ภาพหรือวัตถุใดๆ ย่อมได้รับอิทธิพลจากสังคม. ด้วยมุมมองเช่นนี้ เราอาจเห็นได้ว่า แก่นของการวิเคราะห์ทางสัญศาสตร์อยู่ที่ การตระหนักถึงว่า ทัศนธรรม (visual culture) และวัตถุธรรม (material culture) ล้วนถูกใส่รหัสลับ (code) เอาไว้; และรหัสลับที่ว่านี้ก็คือ จารีตทางสังคมที่เชื่อมโยงสัญลักษณ์เข้ากับ ความหมาย. เมื่อทัศนธรรมและวัตถุธรรมถูกใส่รหัสลับ, ความหมายจึงไม่จำเป็นต้องเกิดขึ้นมาโดยตรงจากภาพหรือวัตถุ และดังนั้น เราจึงไม่อาจสรุปง่ายๆ ได้ว่า ภาพหรือวัตถุใดๆ มีความหมายทันที (self-evident คือ ไม่จำเป็นต้องอาศัยหลักฐานอื่นมาพิสูจน์).



ภาพที่ 7: COOP Himmelblau, หลังคาของสำนักงานกฎหมายในเวียนนา

22. ในทางการออกแบบ ตัวอย่างที่น่าสนใจอันหนึ่ง คือ งานปรับปรุงหลังคาของสำนักงานกฎหมายในเวียนนา โดยบริษัทสถาปนิก COOP Himmelblau ซึ่งใช้วิธี “โจมตี” ภาษาทางสถาปัตยกรรมแบบจารีต อย่างโจ่งแจ้ง. หลังคาใหม่, ซึ่งเป็นการแทรกแซงอย่างรุนแรงลงบนส่วนยอดของอาคารแบบนีโอคลาสสิก, ชวนให้เราครุ่นคิดถึงภาษาทางสถาปัตยกรรม. นิยามหนึ่งของแนวคิดคลาสสิก (classicism) ก็คือสถาปัตยกรรมที่ดีย่อมประกอบด้วย ความกลมกลืน (harmony), ความสมดุล (balance), ความเป็นเนื้อเดียวกัน (integration), ความอลังการ (sense of the grand) ฯลฯ หลังคาที่ใหม่นี้ เป็นภาพแทนของหลักการอันเป็นขั้วตรงข้ามของแนวคิด คลาสสิก นั่นคือ ไม่กลมกลืน (disharmonious), อสมมาตร (asymmetrical), กวนใจ (disturbing), และ สมัยใหม่ (modern). นอกจากนี้, แนวคิดว่าด้วยพัฒนาการของสไตล์สถาปัตยกรรม อย่างเป็นต่อเนื่อง (linear progression) – สไตล์หนึ่งเข้ามาแทนอีกสไตล์หนึ่ง (ไม่ใช่ปนกัน) – ก็ถูกก่อกวนด้วยการที่สถาปนิกนำเสนอรูปลักษณ์จากสองสไตล์อยู่ในอาคารเดียวกัน. ผลที่ได้, คือการทำลายต่อสิ่งที่เราคิดว่าเคยรู้มาว่าสไตล์ทางสถาปัตยกรรมคลาสสิกเป็นสไตล์ที่ชัดเจน, มีหลักการชัดเจน, และมีความหมายชัดเจนจากรูปลักษณ์ – และการทำลายต่อความสัมพันธ์ระหว่างเรากับกาลเวลา นั่นคือแนวคิดเกี่ยวกับความเป็นสมัยใหม่ และความเป็นร่วมสมัย. ความแตกต่าง, คู่ตรงข้าม, ถูกยุบรวมกันเพื่อสร้างสรรค์สัญลักษณ์ใหม่, มุมมองใหม่.

23. มีตัวอย่างอีกมากมาย ที่อาจนำมาใช้แสดงการประยุกต์สัตวศาสตร์เข้ากับ การศึกษางานออกแบบ หรือนำหลักการของสัตวศาสตร์มาใช้ในกระบวนการ ออกแบบ. อย่างไรก็ตาม อาจสรุปได้ ณ ที่นี้ว่า เมื่อเทียบกับศาสตร์อื่นๆ การออกแบบอย่างที่เรารู้จักกันทุกวันนี้ ยังนับว่าเป็นศาสตร์ค่อนข้างใหม่, และในขณะนี้ หากเราใส่ใจพิจารณา ความหมาย หรือ สาระ ตามแนวคิดของสัตวศาสตร์ เราก็อาจพบวิธีการแหวกแนวซึ่งมีประโยชน์ต่อการพิจารณาว่า “รูปลักษณ์” กับ “สาระ” ของงานออกแบบ สัมพันธ์กับสิ่งที่งานออกแบบนั้น “แทนความ” อย่างไร.

บรรณานุกรม

Bal, Mieke (1998) 'See Signs: The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art' in Mark A. Cheetham et al, eds. **The Subjects of Art History : Historical Objects in Contemporary Perspective**, Cambridge etc.: Cambridge University Press, 74-93.

Eco, Umberto (1976) **A Theory of Semiotics**, Bloomington: Indiana University Press.

Potts, Alex (1996) 'Sign' in Robert S. Nelson and Richard Shiff, eds., **Critical Terms for Art History**, London and Chicago: University of Chicago Press.

Ribere, Mireille (2002) **Barthes: A Beginner's Guide**, London: Hodder and Stoughton.