สัญญาเลขที่ PDG49H0002

เอกสารประกอบการประชุม
โครงการ
"จัดประชุมวิชาการระดับชาติ เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย ครั้งที่ 3"

ห้องสมุด

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วัชระ สินธุประมา
หัวหน้าโครงการ

ชุดโครงการ *เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย*

สนับสนุนโดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)
(ความเห็นในรายงานนี้เป็นของผู้วิจัย สกว. ไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยเสมอไป)

เอกสารประกอบการประชุมวิชาการระดับชาติ
เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย ครั้งที่ ๓
"ความหลากหลายทางสังคมวัฒนธรรม"
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ร่วมกับ สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

กลุ่มที่ ๑ วิธีวิทยาการศึกษาความหลากหลายทางสังคมวัฒนธรรม: ขอบเขตที่ลื่นไหล ทฤษฎีที่ท้าทาย

(๑.๑) "เมื่อผมมองคุณอยู่ หรือคุณเองเป็นเพียงแค่ตัวผมในกระจก/หรือผมเองเพียงมองคุณผ่านกระจก" โดย เด็ดเดี่ยว เหล่าสินชัย

(๑.๒) "รสนิยม "ป๊อป ร็อค" ในอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของดนตรียอดนิยม/แบบอาดอร์โน" โดย ดุษฎี วรธรรมดุษฎี

(๑.๓) "บททดลองนำเสนอว่าด้วยประวัติชีวิตครอบครัว: คนเล็กๆ กับวิธีการศึกษาแนวจุลประวัติศาสตร์ (Microhistory)" โดย ชาติชาย มุกสง

กลุ่มที่ ๒ มนุษยศาสตร์อธิบายความหลากหลาย: อัตลักษณ์ ความเป็นอื่น และคนชายขอบ

(๒.๑) "การสร้างอัตลักษณ์ในอัลบั้มภาพออนไลน์" โดย นราธิป วิรุฬห์ชาตะพันธ์

(๒.๒) "ตัวตนคนพลัดถิ่น: ผู้ลี้ภัยชาวคาเร็นนีในจังหวัดแม่ฮ่องสอน" โดย บัณฑิต ไกรวิจิตร

(๒.๓) "คำขวัญประจำจังหวัด: "อัตลักษณ์" กับการสร้าง "จุดขาย"" โดย ชนกพร พัวพัฒนกุล

กลุ่มที่ ๓ ตัวบท: รูปแบบและกลวิธี กับความหมายที่แฝงเร้น

(๓.๑) "บทชมโฉม: สุนทรียภาพแห่งความเป็นอื่น" โดย ปฐม หงษ์สุวรรณ

(๓.๒) "ความโดดเดี่ยวของจอมเผด็จการ: การเมืองของเรื่องเล่าในนวนิยายเรื่อง The Autumn of the Patriarch ของ กาเบรียล การ์เซีย มาร์เกซ" โดย สุรเดช โชติอุดมพันธ์

(๓.๓) "พื้นที่แห่งอิตถีเพศใน "เรื่องของจัน ดารา"" โดย วรุณี อุดมศิลป

กลุ่มที่ ๔ เพศสภาพ และความหลากหลายที่ท้าทายมนุษยศาสตร์

(๔.๑) "ทบทวนวรรณกรรม YAOI: การ์ตูนเกย์โดยผู้หญิงเพื่อผู้หญิง" โดย ญาณาธร เจียรรัตนกุล

(๔.๒) "ภาพเปลือยในนิตยสาร Playboy สหรัฐอเมริกา ทศวรรษ 1950 ความหลากหลายที่มีมาก่อนหน้า Sexual Revolution: บทวิเคราะห์ทางประวัติศาสตร์" โดย อาวุธ ธีระเอก

(๔.๓) "ประสบการณ์ชีวิตคู่ของหญิงรักหญิงที่ออกแบบเองในสังคมไทย"โดย สุมาลี โตกทอง

กลุ่มที่ ๕ ภาษากลายพันธุ์ และชาติพันธุ์ทับซ้อน

(๕.๑) "การอ่านภาษาภาพจิตรกรรมกับอักษรธรรมล้านนา: ชื่อของพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์แม่น้ำโขง" โดย อรรคพล สาตุ้ม

(๕.๒) "การประกอบสร้าง "ประวัติศาสตร์การต่อสู้ระหว่างเผ่าพันธุ์" ในงานประวัติศาสตร์พม่าสมัยใหม่ ทศวรรษ 1880-1940 : บทเสนอเบื้องต้น" โดย ธนภาษ เดชพาวุฒิกุล

(๕.๓) "ตำนานตัวอักษร: กลไกทางวัฒนธรรมของชาติพันธุ์ที่ไม่มีตัวอักษร" โดย ศิราพร ณ ถลาง

กลุ่มที่ ๖ จินตนาการที่ลึบเรียว: ความฝัน ความอาย ความเขย และความเชื่อ

(๖.๑) "จะเด็ด: จินตนาการอันลึบเรียวของสังคมไทย" โดย บาหยัน อิ่มสำราญ

(๖.๒) "รสนิยมมือสอง (Second-Hand Taste)" โดย ปิยรัตน์ ปั้นลี้

(๖.๓) "เซียมซีอิเล็กทรอนิกส์: นวัตกรรมใหม่บนรากฐานของความเชื่อเดิม เมื่อความเชื่อโลดแล่นอยู่บนอินเทอร์เน็ต" โดย สรียา ทับทัน

กลุ่มที่ ๗ ความคิด ความเชื่อกับเรื่องราวในภาษาภาพ

(๗.๑) "จิตรกรรมฝาผนังวัดโพธิ์ปฐมาวาส: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในชุมชนสงขลาสมัยต้นรัตนโกสินทร์" โดย กณิกนันท์ อำไพ

(๗.๒) "ตามรอยมรดกวัฒนธรรมจีนในสมัยรัตนโกสินทร์: มุมมองจากจิตรกรรมฝาผนัง" โดย มาลินี คัมภีรญาณนนท์

(๗.๓) "การล่องเรือข้ามห้วงมหาสมุทรในจิตรกรรมฝาผนังของขรัวอินโข่ง: พุทธศาสนาสยามในแบบตะวันตก" โดย สุรชัย จงจิตงาม

กลุ่มที่ ๘ วิถีใต้กับแรงปะทะที่หลากหลาย

(๘.๑) "Malayness as a Problem in Thailand's Model of National Integration" โดย Patrick Jory

(๘.๒) "The Power of Identity and the Moslems in Hatyai, Southern Thailand" โดย อรอนงค์ ทิพย์พิมล

(๘.๓) "คนใต้พลัดถิ่นกับการทบทวนอัตลักษณ์" โดย วิมลมาศ ปฤชากุล

เอกสารประกอบการประชุมวิชาการระดับชาติ
เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย ครั้งที่ ๓
"ความหลากหลายทางสังคมวัฒนธรรม"
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ร่วมกับ สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)
๑๖ - ๑๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๙

กลุ่มที่ ๑
วิธีวิทยาการศึกษาความหลากหลายทางสังคมวัฒนธรรม: ขอบเขตที่ลื่นไหล ทฤษฎีที่ท้าทาย

วันพฤหัสบดีที่ ๑๖ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๔๙ เวลา ๑๓.๓๐ – ๑๖.๓๐ น.

(๑.๑) "เมื่อผมมองคุณอยู่ หรือคุณเองเป็นเพียงแค่ตัวผมในกระจก/หรือผมเองเพียงมองคุณผ่านกระจก" โดย เด็ดเดี่ยว เหล่าสินชัย (หน้า ๑)

(๑.๒) "รสนิยม "ป๊อป ร็อค" ในอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของดนตรียอดนิยม/แบบอาดอร์โน" โดย ดุษฎี วรธรรมดุษฎี (หน้า ๑๙)

(๑.๓) "บททดลองนำเสนอว่าด้วยประวัติชีวิตครอบครัว: คนเล็กๆ กับวิธีการศึกษาแนวจุลประวัติศาสตร์ (Microhistory)" โดย ชาติชาย มุกสง (หน้า ๓๓)

- เอกสารนี้ชุดนี้เป็นเอกสารฉบับร่าง ห้ามอ้างอิงหรือเผยแพร่โดยมิได้รับอนุญาตจากผู้เขียน -

เมื่อผมมองคุณอยู่ หรือคุณเองเป็นเพียงแค่ตัวผมในกระจก/หรือผมเองเพียงมองคุณผ่านกระจก

เด็ดเดี่ยว เหล่าสินชัย*

... as a negation of life that has invented a visual form for itself.

(Guy Debord, The society of the spectacle, § 10)

ลอง จินตนาการ ดู จิตนาการว่าตัวเรากำลังยืนอยู่หน้ากระจกส่องมองดูตัวเอง มองดูเค้าหน้าของตัวเอง มองดูรูปร่างของตัวเองผ่านลงไปจากเสื้อผ้าที่สวมใส่ พยายามเหลือบตามองดูให้เห็นตัวเองที่กำลังหันหน้าหันตัวจัดท่าทางต่าง ๆ ในมุมมองที่ตรงที่สุดเท่าที่เป็นไปได้ แน่นอนในมุมมองที่ตั้งฉากที่สุดกับระนาบของกระจก ในมุมมองที่เรามองกระจกได้เหมือนกับตัวของเราเองยืนอยู่หน้ากระจกตรง ๆ จ้องมองดูเสื้อผ้าที่สวมใส่เข้าชุด มองดูว่ามันเรียบร้อยไม่มีขาดตกบกพร่องพอที่จะเหลือไว้ให้บ่นตอนที่ออกจากบ้านไปแล้ว บางทีสุดท้ายก็ยังอดเหลือบไปมองกลับไปไม่ได้เพื่อที่จะดูให้แน่ใจในที่สุด ในจุดนี้อาจกล่าวได้ว่าเราสามารถเห็นตัวเองในกระจกหรืออย่างน้อยที่สุดสิ่งที่เราเป็น ตัวเราเองค้นพบตัว เรา เองในกระจกเงา แต่ใครคือคนที่อยู่ตรงข้ามตัวของเราที่อยู่ในกระจก

ใครตรงนี้ มันไม่ได้หมายความว่าจะเป็นการกลับมาตั้งคำถามอันไม่รู้จบที่ว่าว่า เราคือใคร หรือใครคือเรา เพราะในด้านหนึ่ง มันไม่ยากที่จะบอกว่าคนที่อยู่ในกระจกคือใคร และมันก็ไม่ยากที่จะรู้ว่าคนที่ยืนอยู่ตรงข้ามคนที่อยู่ในกระจกคือใคร มันเป็นข้อเท็จจริงที่ไม่สามารถปฏิเสธได้ว่า คนที่ยืนอยู่ตรงนั้น ก็ เราเอง ซึ่งทำให้ไม่อาจที่จะหลีกเลี่ยงได้ว่าในท้ายที่สุดการเป็นตัวเราเป็นเงื่อนไขที่ไม่สามารถหลบเลี่ยงไปได้ ตรงนี้ ในขณะเดียวกันในขณะที่เรามองเห็นตัวเองในกระจก ตรงนี้ กระจกจึงเป็นเสมือนเครื่องสะท้อนให้เห็น อย่างน้อยที่สุด ภาพลักษณ์ของตัวของเราเองตรงนี้ เราเห็นตัวเราเองในกระจก ? ภาพในกระจกที่สะท้อนภาพของตัวของเรากลับออกมาทำให้เราสามารถมองเห็นในสิ่งที่เราเป็นนี้ได้ แต่เช่นเดียวกัน เพราะในการมองเห็นสิ่งที่เราเป็นนี้ มันทำให้เราก็รับรู้ด้วยไปพร้อม ๆกันว่าภาพที่ปรากฏอยู่ข้างหน้า ตรงนั้น ไม่ใช่ตัวเราเองเพราะการที่ตัวของมันก็เหมือนกันกับตัวของเราเองทุกอย่างราวกับถอดจากตัวเราแล้วเดินไปยืนอยู่ที่ตรงนั้น หันหน้ากลับออกมาจากกระจก ตาต่อตา ราวกับว่าเรากำลังเผชิญหน้าอยู่กับใครอีกคน แต่ ในขณะเดียวกันเพราะความเหมือนนี้ เช่นเดียวกัน เราก็ไม่สามารถที่จะปฏิเสธได้ว่าคนที่ปรากฏอยู่ต่อหน้า ที่นั่น ตรงนั้น ในกระจกไม่ใช่ตัวของเรา ในขณะที่เรากำลังยืนดูสิ่งที่กระจกส่องออกมา กระจกกำลังเล่นบทของความเหมือนและความแตกต่างไปพร้อม ๆกัน ใครอีกคนนั้นคือเรา ที่ซึ่งเราไม่ได้เป็นใครคนนั้น แต่ไม่ได้หมายความว่าเราไม่ได้รู้จักใครคนนั้น

กระจกจึงเป็นสิ่งที่หรือเครื่องมือที่ส่องให้เราเห็นในสิ่งที่เราเป็น ราวกับมันเป็นเครื่องยืนยันให้เห็นว่า "นี่ไง ตัวเรา" ตัวเราที่อยู่ตรงนี้กับตัวของเราที่อยู่ตรงนั้นเป็นคน คนเดียวกัน หันซ้ายก็เป็นเรา หันขวาก็ยังเป็นเรา เป็นเราที่กำลัง

* นักศึกษาปริญญาโท คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

- เอกสารนี้ฉบับนี้เป็นเอกสารฉบับร่าง ห้ามอ้างอิงหรือเผยแพร่โดยมิได้รับอนุญาตจากผู้เขียน -

มองดูตัวของเรา เป็นเราที่กำลังมองตัวเองในท่าทางต่างๆ และเป็นเราที่กำลังมองเห็นในสิ่งที่*เท่ากันกับ*ตัวเราเอง เราพูดกับตัวเอง "เราเป็นในสิ่งที่(นั่น)ตัวเราเองเป็น" *ในขณะเดียวกัน* กับ ที่เราชื่นชม ดู เรือนร่างของเรา เราเห็นตัวของเราเองคนที่ยืนอยู่ตรงกันข้ามกับตัวเราที่อยู่ในกระจก ที่ ที่ตรงนี้จึงเป็นเรา เราเท่ากับตัวเราที่อยู่ตรงนี้ แต่ใครที่เราเองเรียก(เขา)ว่า เรา (ที่อยู่ตรงนี้) ? เราเองที่อยู่ในกระจก หรือเราเองที่อยู่ตรงนี้ หรือ เราเองที่ถูกใครในกระจกเห็น หรือเราเป็นคนที่ยืนอยู่ตรงข้ามกับใครคนที่อยู่ในกระจก

ถ้าเป้าหมายของการส่องกระจกคือความต้องการที่จะเห็นตัวเอง เห็นในสิ่งที่ตัวเองเป็น สิ่งหนึ่งที่รองรับหรือชีดเส้นใต้อยู่ในความต้องการเห็นตัวเองตรงนี้ในการที่เราส่องกระจก เรารู้ทั้งรู้ว่าสิ่งที่เท่ากันกับตัวของเราตรงนั้นมันไม่ใช่ตัวของเราเอง เพราะในการที่มันอยู่ในฐานะภาพสะท้อนหรือความจริงเกี่ยวกับตัวเราเอง และทั้ง ๆ ที่การมองไปที่กระจกเพราะเรา(ต้องการ)มองเห็นตัวของเราเอง แต่ในขณะที่เราเห็นตัวของเราเองเอง ความเป็นตัวเองที่เราเห็นมันไม่ใช่ตัวของเราเอง แต่เรากลับเห็นสิ่งที่คนที่อยู่ตรงข้ามใครที่อยู่ในกระจกเป็น การเห็นตัวเราเองมันได้ซ่อนเราไว้ข้างหลังใครคนนี้ สิ่งที่เป็นเราจึงเป็นเสมือนตัวเราที่อาศัยอยู่ในสิ่งที่เป็น ตัวของเราเองสิงสู่อยู่ในการปรากฏของตัวเราเอง เรามองกระจกเพื่อที่จะเห็นใคร ตัวเราเอง หรือสิ่งที่เราที่เราอยากให้ตัวเราเป็น ในขณะที่เราเปลี่ยนท่านั้นทีท่านี้ทีหรือเปลี่ยนเสื้อผ้าตัวนั้นทีตัวนี้ทีเมื่อเรามองดูตัวของเราเองในกระจก ? หรือในที่นี้เรากำลังเห็นคนอื่น กระจกส่องให้เราเห็นคนอื่นที่เท่ากับตัวเรา สิ่งที่แตกต่างกลายเป็นสิ่งที่เหมือนกับสิ่งที่เป็นเรา ขณะที่เราหายไปในเงาของเรา ? เรากำลังอยู่ในกลลวงของสิ่งที่เราเห็นหรือไม่ที่นำเราหลงติดกับอยู่ในสิ่งที่เราเห็นเอง ? หรือว่าในที่สุดแล้วตาของเราในการเห็นของเราเองไม่ได้บอกอะไรมากไปกว่าตัวเราเองกำลังผจญภัยอยู่ในภาพหรือตัวเราที่สะท้อนกลับมาหาเรา ภาพซึ่งในที่สุดมันเท่าและแทนสิ่งที่เราเป็น ซึ่งในด้านหนึ่งมันได้สร้างให้เกิดช่องว่างระหว่างตัวเราคนหนึ่งกับความจริงเกี่ยวกับตัวของเรา ซึ่งกลายเป็นว่าเราอยู่ในตำแหน่งที่เป็นผู้ดูของสิ่งที่ปรากฏและถูกทำให้ปรากฏมาเหล่านี้ ? หรือสุดท้ายเรากำลังเป็นเพียงแค่ผู้ชมในสิ่งที่เราเป็น ?

จากจุดนี้อาจจะยกตัวอย่างให้เห็นถึงสิ่งที่เกิดขึ้นได้ โดยเฉพาะในโลกของสื่อสมัยใหม่ที่กลไกของมันอาศัยช่องว่างตรงนี้ โดยที่มันเข้ามาทำตัวของมันราวกับเป็นสิ่งที่สะท้อนวิถีชีวิตในโลกในชีวิตประจำวันของเรา เช่น อิทธิพลของโฆษณาที่เข้ามามีอิทธิพลในการจัดการเรือนร่างและรวมถึงตัวตนของเรา ราวกับมันเข้ามาเป็นการเฝ้ามองของตัวของเราเอง ซึ่งในด้านกลับเหล่านี้มันต่างก็เป็นสิ่งที่ปรากฏต่อตาของเรา ที่ซึ่งปรากฏการณ์เหล่านี้ถูกทำให้ปรากฏหรือมันปรากฏในฐานะของวัตถุของการมอง ที่แบ่งแยกให้เห็นว่าตัวของเราเองเป็นผู้มองซึ่งมองไปยังวัตถุของการมอง ในขณะเดียวกันมันได้ทำให้เราเป็นผู้ถูกเห็นด้วย แต่เรากำลังถูกเห็นโดยใคร ตัวเราเอง พอ ๆ กับที่เราอยากให้คนอื่นเห็นเราอย่างที่เราเห็นตัวเราเอง ราวกับตัวของเรากำลังเฝ้ามองดูตัวของเราเองในกระจกตลอดเวลา ราวกับกำลังมองหามุมมองที่ดีที่สุดที่เราจะเป็น

ในด้านหนึ่งจุดนี้มันมาจากการที่เรากำลังเป็นผู้จ้องมองดูตัวตนของตัวของเราเอง เราค้นพบตัวของเราเองจากภาพหรือวัตถุของการมอง เช่น ภาพโฆษณาที่แสดงให้เห็นถึงรูปร่างหรือรูปทรงที่ถูกจัดวางขึ้นมาให้มอง วิถีในการจ้องมองภาพของเรือนร่างที่ปรากฏต่อหน้าเรา แต่ภายในการจ้องมองนั้นเราได้ค้นพบตัวของเราเองด้วย และจากการจับจ้องตรงนี้มันได้ทำให้ตัวเรากลายเป็นผู้ชม ตัว ของตัวของเราเอง จากการที่วัตถุของการมองกับการมองเป็นคนละส่วนกัน จากการที่เราเอาภาพลักษณ์ของเราเข้าไปเปรียบหรือเราพยายามที่จะเป็นดังเช่นเรือนร่างที่เรากำลังจับจ้องตรงนั้น เรากำลังที่จะเป็นตัวของเราเองพร้อมๆไปกับการที่เราพยายามที่เราจะเป็นคนอื่นและพร้อมๆกับที่เรากำลังจับจ้องมองคนอื่น คนอื่นกลายมาเป็นสิ่งที่เราอยากให้เป็นหรือเราอยากเป็นซะเอง ซึ่งในที่สุดมันได้ผลักให้ตัวของเราเองเป็นอื่นกับตัวของเราเอง (ในขณะเดียวกันความเป็นอื่นนั้นก็เป็นสิ่งที่อยู่กับตัวของเรา) ขณะที่เราเองเป็นเพียงผู้จ้องมองดูหรือผู้ชมของสิ่งที่*น่าจะเป็น*เราและเป็นตัวเรา

แต่จากคำถามข้างต้นเอง อีกด้านหนึ่งของคำถามตรงนี้มันนำไปสู่ข้อเท็จจริงอีกด้านหนึ่งที่ตัวของมันเองเป็นสิ่งที่เป็นตัวแบ่งแยกและเลื่อนภาพของความสัมพันธ์ที่แสดงให้เห็นเองว่า ในที่สุดแล้วคำถามที่ถามตรงนี้มันกลับไปอยู่บน

พื้นฐานของการจัดการเกี่ยวกับองค์ความรู้ของตัวของเราเอง ที่เสมือนกับเราอยู่ในฐานะของผู้ที่อาศัยอยู่ในความเป็นจริงเกี่ยวกับตัวของเราเอง ความเป็นจริงที่มาจากการที่เราเป็นผู้เห็นตัวของเราเอง ตัวของเราหรือคนที่ยืนอยู่ตรงข้ามใครคนนั้นที่ยืนอยู่ในกระจก บนเงื่อนไขของการถูกมองกลับ เราอยู่ในฐานะเจ้าของตัวของเรา ในการที่เราพยายามที่จะทำความเข้าใจในสิ่งที่เราเป็น และรวมถึงในการที่เรามีความเข้าใจว่าสิ่งต่าง ๆ เป็นอะไร ในการที่เราอ้างกรรมสิทธิ์บนตัวของเราเองจากองค์ความรู้หรือความเข้าใจเกี่ยวกับตัวเราเอง ในการที่เราเห็นสิ่งที่เป็นเราหรือสิ่งที่ทำให้เป็น คนที่อยู่ตรงกันข้ามกับใครอีกคนที่อยู่ในกระจก ในการที่ภาพลักษณ์เกี่ยวกับตัวของเราคือสิ่งที่กลับมาบ่งชี้ถึงความเป็นตัวเองของเรา ตัวของเราซึ่งเป็นผู้มองอยู่ภายในการเป็นตัวของเรา และพร้อม ๆกันนั้นมันคือเรา (พอ ๆ กับที่เราเป็นผู้เห็นตัวของเราเอง) เพราะปัญหาตรงนี้มันไม่ใช่เพียงการที่เราหลงติดอยู่ในกับดักของภาพลวงตาเกี่ยวกับตัวของเราเอง แต่เป็นเพราะภาพลวงตานี้ตัวของมันเองเป็นสิ่งที่เราเป็น หรือในอีกนัยหนึ่งมันหมายความว่าสิ่งเหล่านี้มันเป็นข้อเท็จจริงเกี่ยวกับตัวของเราเองด้วย ซึ่งด้านหนึ่งของการสงสัยหรือความไม่ลงรอยระหว่างตัวของเรากับสิ่งที่เราเป็นมันมาจากความอ่อนแอของ*ความเป็นปัจเจก*บุคคลของเราเองภายใต้ความสัมพันธ์ที่ตัวของเราเองอาศัยอยู่ในภายในสังคมที่เราอยู่ร่วมด้วยในความพยายามที่จะแสดงถึงความเป็นตัวของเราในสังคมในการที่เราจะเผยตัวเองเข้าไปในความสัมพันธ์นั้นอย่างไร โดยเฉพาะในการที่ตัวของเราพยายามที่จะบ่มเพาะความเป็นตัวเองขึ้นมา และเหล่านี้มันเข้ามาเป็นความจริงของเราราวกับโดยตัวของมันเองที่เป็นบรรทัดฐานให้กับตัวเราในการแสดงออกไปของเรา ไม่ว่าจะในทิศทางใดๆก็ตาม[1] ซึ่งเหล่านี้กลายมาเป็นตัวจำกัดวิถีของการที่เราเห็นและรับรู้สิ่งต่าง ๆ และรวมถึงวิถีของการปฏิบัติตัว อย่างไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ แต่ไม่ได้หมายความว่าเราจำเป็นที่จะต้องหลีกเลี่ยงหรือหนีออกไปจากมัน

ดังนั้น เมื่อเราถามว่าเราอยู่ในโลกที่เหลือเพียง visual form หรือไม่ เราพบว่าเราก็อยู่บนข้อเท็จจริงเกี่ยวกับตัวของมันด้วยเช่นเดียวกัน มายาภาพตรงนั้นเป็นสิ่งที่ยากที่จะหนีไปจากมัน ดังเช่นเดียวกับข้อเท็จจริงอื่นที่ให้เงื่อนไขแก่เราจากจุดนี้อาจบอกได้ว่าบางทีสิ่งที่เปลี่ยนไปคือ*วิถี*ในการมองของเราเอง *วิถี*ที่เราจัดวางความเข้าใจต่อสิ่งต่างๆ วิถีในการที่เราอ้างกรรมสิทธิ์ ดังนั้นจึงไม่ได้หมายความว่าวิถีใดวิถีหนึ่งเป็นวิถีที่ถูกต้อง แต่เรากลับใช้วิถีนั้นในการจำกัดพื้นที่ของตัวของเราเอง ในฐานะที่เราเป็นเพียงผู้มอง ในขณะที่ตัวของเราเห็นเรามองไม่เห็นตัวของเราเอง ตัวของเราหายไปในการมองของเราเอง เพราะในแง่หนึ่งการที่เรามองกระจกคนเดียวที่เรามองไม่เห็นก็คือตัวของเราเอง และในที่สุดมันบีบให้เราเป็นผู้ชมแม้แต่สิ่งที่เราเป็น หรือเราเป็นเพียงผู้ชมอยู่ภายในสิ่งที่เราคิดว่าเป็น หรือในที่สุดแล้วเรากลับมองไม่เห็นสิ่งใดเลยนอกจากอีกด้านหนึ่งตัวเราเองที่จับจ้องดูคนอื่นที่น่าจะเป็นตัวเรา แน่นอนเพื่อที่จะเป็นตัวของเราเอง (ถ้านั่นเป็นเป้าหมายของทุกสิ่งทุกอย่าง)

ใครคือผู้มอง และใครหรือสิ่งใดที่กำลังถูกมอง ? และตัวของเราเองในฐานะคนมอง

(การหลงทางหรือผจญภัยในมายาภาพ)

หากเราเชื่อว่ากระจกไม่ได้สะท้อนอะไรนอกจากความเป็นจริง...ในการที่มันเป็นอย่างอื่นไม่ได้นอกจากสิ่งที่ถูกมันสะท้อนออกมา หรือสิ่งที่เห็นเป็นอย่างอื่นไม่ได้นอกจากสิ่งที่ถูกเห็น และถ้าการเห็นนั้นถูกบิดเบือน มันก็ไม่ได้เป็นเพราะว่าสิ่งที่ถูกเห็นตรงนั้นถูกบิดเบือน แต่เป็นเพราะมันมีสิ่งที่เข้ามาขวางหรือเข้ามาบิดเบือนการเห็นของเราซึ่งทำให้เราไม่สามารถเห็นสิ่งต่าง ๆ ได้อย่างที่มันเป็น ราวกับการมองเห็นตัวเองในกระจกที่บิดเบี้ยว ที่ซึ่งความบิดเบี้ยวนี้เปรียบดัง

[1] ดู Foucault, Michel (Hurley, Robert. tran..). 1988. "The history of sexuality volume 3: The care of the self". Vintace: USA. หน้า 67-68.

มายาภาพที่เข้ามาบิดเบือนการรับรู้ของเรา สิ่งที่อยู่ในกระจกไม่ใช่เรา (?) หรือราวกับมีฝุ่นผงหรือขนตาที่หลุดออกมาระคายเคืองดวงตา การบิดเบือนนั้นจึงมาจากภายนอกเสมอ การบิดเบือนนั้นจึงสามารถแก้ได้ด้วยกระจกที่เที่ยงตรงหรือน้ำสะอาดที่นำมาใช้ชำระล้างสายตา (เทคโนโลยีหรือเทคนิคใหม่ ๆ ถูกเรียกร้องหาอยู่ตลอดเวลา) ชำระล้างมายาภาพที่เข้ามาก่อกวนหรือระคายเคืองการเห็นของเราออกไป เพราะเราเห็นได้เพียงความจริงเพราะเราเห็นได้เพียงสิ่งที่อยู่ตรงนั้น หรือเป็นเพราะว่าความเป็นจริงเป็นสิ่งที่เราอยากเห็น และกระหายอยากอย่างยิ่งที่จะเห็น ความจริงกลายเป็นผีที่หลอกหลอนอยู่ในการเห็นของเราสิ่งสู่และบอกให้เราเห็นเพียงตัวของมัน หรือเรากำลังมองเห็นในสิ่งที่ตายไปแล้ว เหลือเพียงความตายนั้นที่กลับมาหลอกหลอนเรา

หลังจาก 21 ปีผ่านไป Guy Debord กลับมายืนยันสิ่งที่เขาเคยพูดไว้ในปี 1967 อีกครั้ง กลับมายืนยันถึงความตายของสังคม (...) ที่ไม่มีวันหวนกลับมา ภาพซึ่งหลอกหลอนเข้าในทุกขณะเมื่อเขาพูดถึงสิ่งที่เขาเรียกว่า the modern spectacle[2] เป็น ภายในโลกที่ซึ่งสังคมปัจจุบันกลายเป็นโลกที่ถูกจัดการโดยวิถีของสื่อสารมวลชนขนาดใหญ่ ที่เข้ามาเปลี่ยนรูปแบบความสัมพันธ์ทางสังคมอย่างสิ้นเชิง ด้วยการที่สิ่งเหล่านี้เข้ามาเป็นตัวกลาง (ภาพลักษณ์หรือองค์ความรู้ที่ถูกผลิตขึ้นมาเป็นคำอธิบายของสิ่งต่าง ๆ) ที่เชื่อมโยงและจัดการความสัมพันธ์ทางสังคมทั้งหมดผ่านตัวของมันและแทรกซึมเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวันของคนในสังคม ที่ซึ่งได้เปลี่ยนการรับรู้ของคนในสังคมให้กลายเป็นสมาชิกของสังคม เป็นปัจเจกบุคคลคนหนึ่งภายใต้ ภาพ ของสังคมเดียวกัน และภายใต้กลไกการแบ่งแยกแรงงานอย่างสุดขั้วในชื่อของสังคม ด้วยกลไกที่ทำงานผ่านปรากฏการณ์ของนาฏกรรมระดับสาธารณะที่ทำงานอยู่ในตรรกะของโลกทุนนิยมที่หลอมรวมเข้ากับรัฐสมัยใหม่ หรือที่เขาเรียกมันว่า the spectacle ที่เข้ามาครอบงำและสร้างผลกระทบให้กับวิถีของการเห็นและการรับรู้สิ่งต่างๆของคนในสังคมอย่างไม่มีทางที่จะหวนกลับไปได้[3] the spectacle ที่ซึ่งกลายมาเป็นเงื่อนไขที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้อีกต่อไปสำหรับวิถีในโลกสมัยใหม่ เมื่อ the spectacle เล่นบทของความเป็นจริงแสดงตัวของมันสวมกลับเข้าไปในความเป็นจริง ตัวของมันค้นพบวัตถุวิสัยของตัวมันจากการที่ตัวของมันค้นพบวิถีหรือรูปลักษณ์ที่ทำให้มันเป็นสิ่งที่ถูกเห็นได้ ราวกับเป็นวัตถุอย่างหนึ่ง ในที่สุด spectacle คือความจริง หรือในอีกนัยหนึ่ง representation ไม่ได้ต่างอะไรกับสิ่งที่ตัวของมัน re-present ออกมา ตรงนี้ spectacle จึงไม่ได้ครอบงำความจริงแต่ตัวของมันเองกลายเป็นความจริงของตัวของมันพอ ๆ กับสิ่งที่เป็นจริง แต่เป็นความเป็นจริงที่ถูกครอบงำโดยอำนาจที่ครอบงำความเป็นจริง เพราะเมื่อสิ่งที่เราเห็นไม่ได้เป็นเพียงแค่สิ่งที่เราเห็น และสำหรับ Debord เอง the spectacle ค้นพบความจริงของตัวของมันเองในชั่วขณะที่มันเป็นสิ่งจอมปลอม[4] แต่อะไรบ้างล่ะที่ไม่จอมปลอม ?

เกิดอะไรขึ้นกับสิ่งที่เห็น ? เกิดอะไรขึ้นผ่านการมอง ? เกิดอะไรขึ้นกับการที่เราพยายามที่จะทำความเข้าใจในสิ่งที่เรากำลังเห็น ? อะไรที่เกิดขึ้นภายใต้การสงสัยรวมถึงความสงสัยในการเห็นของเรา ? ... แน่นอนอะไรคือวัตถุของการมองที่อยู่ตรงนั้น หรือในอีกด้านหนึ่งตัวของเราเองกำลังมองอะไรอยู่ เรากำลังเห็นอะไรและเรากำลังจัดการอะไรอยู่กับสิ่งที่เห็น ? เมื่อสิ่งที่เห็นหรือภาพลักษณ์ที่ว่าตรงนี้ได้กลายเป็น*วัตถุแห่งการตั้งคำถาม* (วัตถุที่สามารถถูกจับจ้องหรือถูกพูดถึงได้) เมื่อเราจับจ้องไปที่มัน อะไรขึ้นในการเห็นของเราหากเราเชื่อว่าสิ่งที่ถูกเห็นนั้นไม่ได้เป็นอย่างที่มันถูกเห็น

เมื่อเราพูดถึงโลกปัจจุบันสิ่งที่เกิดขึ้นภายใต้เงื่อนไขของสื่อสารมวลชนสมัยใหม่เอง มันได้เปลี่ยนวิถีความเข้าใจ

---

[2] Debord ใช้ เทอม spectacle ในความหมายที่ตรงกันข้ามกัน festival ซึ่งในจุดนี้ดูเพิ่มมเติมได้ใน Martin Jay ที่เขาอธิบายให้เห็นว่า "in French spectacle also means a theatrical presentation suggests that in invoking it as the antithesis to festival,..." Jay, Matin. 1993. "Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought". University of California Press: USA. หน้า 419-420.

[3] ดู Debord, Guy (Imrie, Malcolm. Trans.). 1988. "Comments on the society of the spectacle". § 2.

[4] "Truth is a moment of falsehood": Debord, Guy. 1967. "The society of the spectacle". 3rd (1994) , Zone Book: NY. § 9.

หรือจินตนาการที่เรามีต่อโลกไปอย่างสิ้นเชิง หรืออาจที่จะพูดได้ว่ามันได้เปลี่ยนวิถีในการที่เราจะเข้าใจเพื่อนบ้านของเรา ทั้งด้านพื้นที่ สถานที่ และเวลา[5] ในด้านหนึ่งมันทำให้บทบาทของสื่อสารมวลชนสมัยใหม่ถูกตั้งคำถามต่อกระบวนการรวมถึงสิ่งที่มันนำเสนอออกมา เรื่องราวหรือสิ่งที่ถูกทำให้ปรากฏต่อสายตาของเรา โดยเฉพาะการตั้งคำถามว่าตัวของมันเองทำงานผ่านกลไกในลักษณะใด แน่นอนในจุดนี้อาจที่จะตอบได้ว่ากลไกตรงนี้นั้นถูกครอบงำอยู่โดยอำนาจรัฐหรือทุนของการโฆษณาขนาดใหญ่ที่เข้ามาควบคุมหรือเข้ามาบิดเบือนการรับรู้ของเรา แน่นอนเรากำลังรับรู้อะไร ? ซึ่ง แต่ในอีกด้านหนึ่งเอง มันก็ไม่สามารถที่จะปฏิเสธได้ว่าวิถีของการสื่อสารมวลชนในโลกสมัยใหม่ได้ขยายปริมณฑลของการเห็นของเราอย่างที่ไม่เคยมีมาก่อน (ด้วยการเพิ่มปริมาณของสิ่งหรือวัตถุที่ถูกเห็น)

แน่นอนว่าวิถีของ การมอง การเห็น และการถูกเห็น ตลอดมาอาจกล่าวได้ว่ามันได้มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของวิถีในการปฏิบัติหรือการตอบสนองต่อวิถีของการเห็นของเราไปด้วย เรามองและถูกมองอย่างไร ตัวเรากับคนอื่นเป็นอย่างไร ตัวเราเองกับสิ่งที่นอกเหนือไปจากตัวของเราเป็นอย่างไร จนกระทั่งดูเหมือนว่าการเห็นและการถูกเห็นนี้ได้กำหนดท่าทีที่ (อย่างน้อยที่สุด) ตัวเรามีต่อสิ่งที่ไม่ใช่ตัวของเรา หรือหนทางที่เรามีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งต่าง ๆ (ต่อวัตถุที่เรากำลังมองหรือถูกมอง) แน่นอนและรวมถึงตัวของเราเอง ในแง่นี้ถ้ามองปรากฏการณ์นี้ตามที่ John B. Thompson เสนอไว้ในบทความที่ชื่อ The new visibility[6] ที่ชี้ให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นตลอดมาในวิถีของการเห็นและการที่สามารถถูกเห็นได้ โดยเฉพาะในโลกของการมีปฏิสัมพันธ์ที่ถูกเชื่อมโยงด้วยเงื่อนไขของการสื่อสารที่เกี่ยวพันโดยตรงกับพัฒนาการของรูปแบบและวิธีการสื่อสาร ที่พัฒนาการตรงนี้มันได้สร้างผลกระทบและก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในวิถีทางในการปฏิบัติรวมถึงการแสดงออกของเรา พัฒนาการที่ซึ่งเปลี่ยนวิถีของการที่ใครเป็นผู้ถูกเห็นและใครเป็นผู้มองเห็น บนเงื่อนไขที่ว่าสถานการณ์ของการเห็นตรงนั้นมันถูกทำให้เห็นและถูกทำให้มองเห็นอย่างไร ที่ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงวิถีของการปฏิบัติและการจัดการกับตัวเองที่มีต่อและขึ้นอยู่กับการเห็นและถูกเห็นอยู่ตลอดเวลา จากตรงนี้เองก็สามารถพูดได้ว่าบทบาทของการสื่อสารนั้นก็มีส่วนเปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์ทางสังคมอยู่ตลอดเวลา และตลอดมา อย่างเช่นการเกิดขึ้นของโทรทัศน์อันเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดที่เปลี่ยนเงื่อนไขของการเห็นและถูกเห็นเมื่อเรานั่งดูสิ่งที่ถูกทำให้เห็นอยู่ที่บ้าน ที่ซึ่งเราไม่มีความจำเป็นต้องกลัวการถูกมองกลับเมื่อนั่งอยู่หน้าจอโทรทัศน์ ซ้ำ ที่คนในโทรทัศน์เองกลับเป็นผู้ที่ต้องระวังตัวซะเอง เพราะการที่ตัวของเขาเองกลับเป็นผู้ถูกมองจากคนมหาศาลที่เขาไม่มีโอกาสแม้แต่จะรู้จัก แต่ ในอีกด้านโทรทัศน์เองก็ทำให้ผู้ชมเองกลายเป็นผู้ชมอย่างสมบูรณ์แบบในพื้นที่ส่วนตัวไม่ต้องคุยกับใครอีกต่อไปยกเว้นนั่งดู ซึ่งก็อาจกล่าวได้อีกว่าเราเองก็ไม่พ้นที่จะต้องตกอยู่ภายใต้การครอบงำของการมองกลับ แต่จากใครล่ะ ? ใครคือผู้ที่มองกลับมาตรงนี้

บนเงื่อนไขเช่นนี้ เราต่างตกอยู่ในสังคมหรือสถานการณ์ที่เราต่างก็ต้องระแวดระวังจากการเห็นและถูกเห็นอยู่ตลอดอย่างนั้นหรือ ? บนพื้นที่ตลอดเวลาเราต่างก็เป็น ผู้มอง และ ถูกมอง ... ไม่ทั้งหมด เพราะเราเองก็ดูจะสนุกสนานไปกับการเห็นนั้นและการถูกทำให้เห็นนั้น ๆ ด้วย และอาจจะยังพร้อมกับการที่เรารู้ว่ามันคืออะไรหรือเกิดอะไรขึ้นบนพื้นที่เช่นนั้น บทบาทของการรู้กำลังเล่นเกมของมัน

ในจุดนี้ ในแง่หนึ่งเราต้องยอมรับว่าพัฒนาการของเทคโนโลยีและเทคนิควิธีของการสื่อสารและสื่อสารมวลชนในปัจจุบันเปลี่ยนทิศทางในการมองรวมถึงการเห็นและการถูกเห็น และยังรวมถึงการที่มันเปลี่ยนวิถีในการประสบการเห็นและการถูกเห็นของเรา แน่นอนเราอาจที่จะพูดว่าวิถีในการมองและการเห็น (รวมถึงการถูกเห็น) ได้เปลี่ยนอะไรรวมถึงจัดการอะไรกับตัวของเราบ้าง (และอาจรวมถึงในแง่ที่ว่ามันทำงานผ่านกลไกของการครอบงำด้วย ในการที่เงื่อนไขของการ

---

[5] ดู Appadurai, Arjun. 1966. Modernity at Large: Culture Dimensions of Globalization. 6th printing 2003. USA: University of Minnesota Pass. หน้า 1-23.

[6] ดู Thompson, John B.. 2005. "The New Visibility" in Theory, Culture & Society. SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi, Vol. 22(6): 31-51.

เห็นของเราถูกจัดการ) แต่อย่างหนึ่งที่แน่นอนที่สุดก็คือ เราเองก็ยังคง เป็น ผู้ดูของสิ่งเหล่านี้ไม่ว่าจะเห็นหรือถูกเห็น ไม่ว่าจะไม่เห็นหรือถูกไม่เห็น เราเองในฐานะผู้ดูหรือบางทีอาจจะถูกเรียกว่าผู้ชมของสิ่งที่อยู่ตรงนั้น ซึ่งตรงจุดนี้ตัวเราเองปรากฏในสถานะของการเป็น ผู้ชม ผู้ที่ยืนอยู่ตรงข้ามกับวัตถุที่ยืนปรากฏอยู่ต่อ ตา ของเขา/เรา

เมื่อโลกในปัจจุบันเป็นราวกับสวรรค์ของเห็น การมอง และรวมถึงการถูกเห็นหรือถูกมอง เช่นนี้ ของสถานะของสิ่งที่ต่างสามารถจะเห็นหรือถูกมองเห็นได้ เราต่างต่อสู้เพื่อที่จะให้ถูกเห็นหรือต่างต่อสู้เพื่อให้ได้เป็นที่สังเกตได้ แต่เป็นการถูกเห็นโดยใคร... โดยเฉพาะในโลกที่สื่อสารมวลชนสมัยใหม่ทำงานของมันอย่างเต็มที่เท่าที่ตัวของมันจะเป็นไปได้ ในการที่ข้อมูลข่าวสารต่าง ๆไหลบ่าอย่างเต็มที่ผ่านเข้าไปในทั้งในปริมณฑลสาธารณะและภายในบ้านทุกหลัง และโดยเฉพาะการสนับสนุนจากเทคโนโลยีที่ทำหน้าที่เป็นตัวกลางในการส่งผ่านข้อมูลข่าวสาร ที่ซึ่งมันได้เปิดพื้นที่ของวิถีของการเห็นการมองในลักษณะที่เป็นอยู่นี้ขึ้นมา (และรวมถึงวิถีของการเห็นและการถูกเห็นด้วย) ทั้งการระแวงระไว การควบคุมข้อมูลต่างๆ รวมถึงการพยายามทำให้ถูกเห็น (โดยไม่ว่าใครก็ตามที่ดูอยู่) แต่วิถีของการเห็นการมองเองก็ไม่ใช่อะไรที่เป็นไปได้อย่างซื่อ ๆ เพราะอย่างน้อยที่สุดมันก็เต็มไปด้วยกลไกที่ทำให้มันเป็นไปได้ ในการที่เราเห็นอะไรหรือถูกเห็นโดยใคร เพราะโดยส่วนหนึ่งมันไม่ได้หลุดออกไปจากการเป็นกลไกหนึ่งที่อยู่ในวิถีทางของการสื่อสาร ในกลไกนี้ความสัมพันธ์ระหว่างการเห็นและสิ่งที่ถูกเห็นตัวของมันถูกทำให้เคลื่อนไปอยู่ตลอดเวลา และเป็นไปได้ที่จะบอกว่ากลไกตรงนี้ก็สามารถที่จะถูกแทรกแซงได้ตลอดเวลา แต่ใครบ้างล่ะที่เล่นเกมนี้

ซึ่งเงื่อนไขในลักษณะนี้ โดยเฉพาะตั้งแต่หลังการกำเนิดของ ภาพยนต์ และ โทรทัศน์ เป็นต้นมา ที่ซึ่งมันได้เปลี่ยนเงื่อนไขของการสื่อสารในระดับมวลชน/สังคมอย่างพลิกผ่ามือ (โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลไกของการโฆษณาชวนเชื่อ) มันเป็นสิ่งที่ Debord เรียกมันว่า The society of the spectacle หรือสังคมที่เปลี่ยนปัจเจกบุคคลให้เป็นผู้ชมโดยสมบูรณ์แบบ ในการที่กลไกของ the spectacle ได้แยกและยึดเอาสถานะของการเป็นผู้ผลิตออกไปจากเรา ในการที่เราเป็นแค่เพียงผู้ชม ดู ของสังคมที่ถูกผลิตมาให้ชม ภายใต้วิถีของการควบคุมข่าวสารอย่างเป็นระบบ (ไม่ว่าจากรัฐ ทุน หรือ เผน็จการ) ในเงื่อนไขของทางเลือกต่าง ๆที่กลายเป็นสิ่งที่ถูกผลิตออกมาเตรียมไว้ให้กับเรา ดังนั้นการต่อสู้หรือการพยายามเพื่อที่จะให้ถูกเห็นนี้ (ดังเช่นที่เกิดขึ้นในเงื่อนไขของปัจจุบันเอง) การถูกเห็นโดยใคร สำหรับ Debord มันมีราคามหาศาลที่ต้องจ่ายไปเพื่อให้สามารถเล่นอยู่ในเกมที่ถูกสร้างขึ้นมาไว้ตรงนี้ได้ เกมซึ่งถูกสร้างอยู่ภายนอกบริบทของตัวเราเอง มันเป็นการจ่ายไปโดยแลกกับการเลือนหายไปด้วยการที่ตัวตนของเราถูกกลืนหายเพื่อเข้าไปในวิถีเหล่านั้น เพราะสำหรับ Debord การเห็นในลักษณะนี้มันเป็นการเห็นที่อยู่บนเงื่อนไขของการจมลงไปในสิ่งที่เขาเรียกว่า the spectacle เอง Debord ระแวงสงสัยในสิ่งที่ถูกแสดงหรือถูกทำให้ปรากฏออกมาให้เห็น

สำหรับ Debord สิ่งที่ถูกเห็นไม่ใช่อะไรที่ง่าย ๆ ซื่อ ๆ อีกต่อไป เมื่อการเห็นและสิ่งที่เห็นไม่ได้เป็นสิ่งเดียวกันอีกแล้ว และโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเราไม่มีสิทธิ์โต้ตอบกับสิ่งที่เราเห็น เมื่อปริมณฑลของการสื่อสารถูกจำกัดให้เป็นเพียงการสื่อสารทางเดียว ซึ่งเขาชี้ให้เห็นว่าจุดเริ่มต้นที่สุดของปัญหานี้ก็คือการเกิดขึ้นของวิถีของการแบ่งงานและพัฒนาการของมัน ซึ่งในที่สุดความสัมพันธ์ส่วนต่าง ๆมันไม่ได้สัมพันธ์ได้ด้วยตัวของมันเอง (หรือการที่คนต่าง ๆเป็นผู้ผลิตความสัมพันธ์ของพวกเขาขึ้นมาเอง) และโดยเฉพาะการที่ความสัมพันธ์ตรงนี้ค้นพบภาวะที่เป็นวัตถุวิสัยของมัน ที่ซึ่งมันทำให้ทุกคนที่ทำงานในส่วนต่าง ๆทำงานในส่วนของแต่ละคน ต่างก็ทำงานอยู่ภายใต้ความสัมพันธ์ชุดเดียวกัน ความสัมพันธ์ที่ให้และเป็นเป้าหมายแก่พวกเขา ผลที่ตามมาก็คือการที่คนแต่ละคนต่างเป็นอื่นต่อกันและกัน - ในระบบของการที่งานถูกแบ่งแยกที่ทำให้เกิดพื้นที่เฉพาะที่ความสามารถของแต่ละคนถูกกำหนดลงไปภายในพื้นที่เหล่านั้น - ภายใต้การที่พวกเขาไม่เคยเป็นอื่นต่อความสัมพันธ์ที่โยงพวกเขาเข้ามาหากัน ความสัมพันธ์ที่เราเรียกมันว่าสังคม นี่คือปรากฏการณ์ของการดำรงอยู่ของข้อเท็จจริงที่เรียกว่าสังคม ที่ตามมาด้วยพัฒนาการของการสร้างองค์ความรู้หรือมโนทัศน์เกี่ยวกับสังคม และองค์ความรู้ตรงนี้กลายมาเป็นตัวแทนของภาพลักษณ์หรือกลายมาเป็นภาพของสังคมโดยตัวของมันเองที่ซึ่งสังคมพบความเป็นวัตถุวิสัยของมัน ภาพลักษณ์ของสังคมกลายเป็นสิ่งที่สังคมเป็น ภาพตรงนี้กลายเป็นสิ่งที่ถูกเห็นมากกว่าที่จะเห็นสิ่งที่เรียกว่า

สังคมโดยตัวของมัน ภาพนี้กลับมากำหนดหนทางที่สังคมจะเป็น และเช่นเดียวกันภาพลักษณ์ตรงนี้ไม่ใช่สิ่งที่คนธรรมดาจะผลิตมันขึ้นมาได้ภายใต้เงื่อนไขของ the spectacle ที่ตกอยู่ภายใต้วิถีของผู้เชี่ยวชาญในด้านต่าง ๆ ในวิถีที่เราเป็นภายใต้วิถีของภาพลักษณ์ที่เป็นเรา สำหรับ Debord ความสัมพันธ์ของสังคม (หรือแม้แต่ระหว่างคนต่อคน) ถูกเชื่อมโยงด้วยภาพลักษณ์ในลักษณะนี้ เช่นการที่เราสามารถพูดถึงสังคมได้เพราะเราสามารถที่จะเห็นสิ่งที่สังคมเป็นได้ แต่สังคมที่เราพูดถึงนี้ไม่ได้ถูกนิยามขึ้นมาจากพวกเราเอง โดยเฉพาะในเงื่อนของวิถีการผลิตไม่ได้ถูกกำหนดโดยตัวของเราเองอีกต่อไป กลไกของ spectacle ทำงานของมันอย่างเพลิดเพลิน ความเป็นจริงถูกกลืนหายไปในวิถีของภาพลักษณ์ของตัวของมัน

การเห็นจึงมีนัยยะสำคัญในที่นี้ การเห็นทำให้สิ่งเหล่านี้ถูกนำกลับเข้ามายังคำอธิบาย ซึ่งหมายถึงการตีความหรือถอดรหัสสิ่งที่เห็นด้วย แต่เรากำลังเห็นอะไรอยู่ในการเห็นของเรา Debord ชี้ให้เห็นว่า โดยเฉพาะในเงื่อนไขของการผลิตในโลกสมัยใหม่ทุกสิ่งทุกอย่างที่มีในสังคมนั้นชุมโชกไปด้วยภาพลักษณ์เกี่ยวกับตัวของสิ่งต่าง ๆ ที่ตัวของสิ่งต่าง ๆ(ถูกจัดให้)แสดงตัวของมันออกมา ซึ่งในแง่นี้มันทำให้ทุกสิ่งทุกอย่างตรงนี้เป็นเพียง representation ของสิ่งที่ตัวของมันถูกแสดงออกมา ที่ซึ่งความเป็นจริงถูกผลักไสออกไปจากวิถีของภาพลักษณ์ของตัวมัน วิถีตรงนี้กลายเป็นสิ่งนั้นเอง ดังนั้นสิ่งที่เกิดขึ้นในโลกของ the spectacle ทุกสิ่งทุกอย่างต่างก็ถูกถอดออกจาก*บริบทดั้งเดิม*ของมันทั้งสิ้น ซึ่งทำให้ทุกอย่างกลายเป็นสิ่งที่ไร้บริบทในตัวของมันเองในบริบทใหม่หรือวิถีใหม่ที่มันถูกสวมลงไป ดังเช่นที่พื้นที่ของการโฆษณาประสบความสำเร็จในการเป็นชีวิตประจำวันของเราในทุกวันนี้ หรือดังเช่นที่รัฐกลายเป็นตัวกำหนดวิถีความเป็นสังคมของสังคมที่เราอาศัยอยู่ ตรงจุดนี้สิ่งต่าง ๆ เองจึงเหลือแค่เพียงภาพลักษณ์ของตัวมัน ภาพลักษณ์ซึ่งเป็นสิ่งที่สิ่งต่าง ๆ เป็น เป็นภาพลักษณ์ที่เป็นจริงยิ่งกว่าความเป็นจริงที่สิ่งเหล่านั้นเป็น (ถ้าสิ่งที่เรียกว่าความเป็นจริงยังเหลืออยู่) และทำให้สิ่งเหล่านี้เป็นอิสระจากหรือกลายเป็นสิ่งที่อยู่นอกเหนือไปจากประสบการณ์ของเรา ซึ่งมันเสมือนกับทำให้เราสูญเสียสิ่งที่เป็นเราหรือความเป็นจริงเกี่ยวกับตัวของเราเองไปโดยสิ้นเชิง มันทำให้ตัวเราแปลกแยกจากสิ่งที่เป็นพื้นฐานของชีวิต (โดยเฉพาะการแปลกแยกจากความสามารถในการผลิตของตัวเอง) และสำหรับ Debord กลไกตรงนี้มันทำให้สังคมสูญเสียความเป็นชุมชน[7] ของมันไป ในการที่ the spectacle ปรากฏขึ้นและเข้ามาแทนที่และแพร่กระจายตัวของมันไปในความเป็นสังคมในทุก ๆ ส่วน และทำให้ตัวของมันเองเป็นสิ่งที่เชื่อมโยงสังคมทั้งหมดให้เป็นเอกภาพผ่านวิถีของความเป็นเอกภาพของตัวของมันเอง ผ่านวิถีของการที่มันเข้ามาจัดการเกี่ยวกับการรับรู้ของเราแต่เพียงผู้เดียว ด้วยการทำตัวของมันให้ถูกเราเห็นในสิ่งที่มันถูกทำมาให้เป็น

Debord แสดงให้เห็นปรากฏการณตรงนี้ด้วยการเข้าไปรื้อกลไกในการ re-present ของ the spectacle ด้วยการชี้ให้เห็นถึง totalitarian regime ที่ขับเคลื่อนตัวเองผ่านการทำงานของ the spectacle ที่ตัวของมันเติมเต็มกลไกรวมถึงโครงสร้างทั้งหมดของมันด้วยการอ้าแขนล้อมเอาทุก ๆส่วนของชีวิตทางสังคมมาเป็นส่วนหนึ่งของกลไกที่ตัวมันเองเติมเต็มให้ตัวมันเองเป็น (self-realization) ด้วยการที่มันสร้างรูปแบบของการสื่อสารและจัดการความสัมพันธ์ทางสังคมทั้งหมดผ่านตัวของมัน[8] ซึ่งทำให้ความเข้าใจเกี่ยวกับสถานะสำคัญสำหรับ the spectacle ก็คือกลไกของการทำให้หลงลืมสิ่งที่เป็น

---

[7] ชุมชนในแง่ของ ชุมชนที่ความเป็นชุมชนของมันเกิดขึ้นมาจากปฏิบัติการที่มาจากการปฏิสัมพันธ์โดยตรงของสมาชิกแต่ละคนในชุมชนนั้น ๆเอง ในการที่แต่ละคนมีจิตสำนึกถึงเงื่อนไขที่ตัวเองเป็น

[8] เช่น เงิน ที่เป็นรูปแบบที่ชัดเจนที่สุดของ the spectacle ที่ Debord ได้ชี้ให้เห็นว่าในที่สุดเงินมันกลายเป็น representation ที่เข้าไปแทนที่ความสัมพันธ์ทั้งหมดทางการแลกเปลี่ยนของสังคมทั้งหมด

> "The spectacle is another facet of money, which is the abstract general equivalent of all commodities...The spectacle is money for contemplation only, for here the totality of use has already been bartered for the totality of abstract representation. The spectacle is not just the servant of pseudo-use -- it is already, in itself, the pseudo-use of life."

รากหรือบริบทที่ตัวเราเองเป็น และนำให้เราตกลงไปอยู่ในเวลาหรือในสิ่งที่ปัจจุบันของมันเป็น ภาพของเวลาซึ่งกลายมาเป็นเวลาในการรับรู้ของเรา และนี่คือส่วนที่ทำให้ Debord ต้องพูดถึงเรื่องของการถอดมายาภาพ หรือการปลดปล่อยตัวเองออกจากการครอบงำของ spectacle จากตรงนี้จะเห็นได้ว่าประเด็นของ Debord เองก็ยังไม่หนีไปจากการเรียกร้องกลับไปถึง หรือ พยายามที่จะนำเอาสิ่งที่เป็นสังคมที่เป็นจริงที่ถูกปิดบังและครอบงำโดย the spectacle กลับมาหรือทำให้มันคืนมา

ดังนั้นอาจที่จะพูดได้ว่าไม่น่าแปลกใจเลยที่ใน The society of the spectacle Debord จะชี้ให้เห็นว่าหนทางเดียวที่สามารถที่จะปลดปล่อยตัวเองออกจากกลไกของ the spectacle ที่ทำให้วิถีชีวิตกับบริบทของมันแปลกแยกออกจากกัน หรือสามารถที่จะสร้างหรือนำความเป็นจริงที่ถูกครอบงำโดย the spectacle กลับขึ้นมาบนโลกอีกครั้ง มันทำได้เพียงหนทางเดียวในการที่ความเป็นสังคมและชีวิตทางสังคมที่แท้จริงนั้นมันมาจากการที่คนแต่ละคนสามารถที่จะสร้างการสื่อสารระหว่างกันได้โดยตรง บทสนทนาหรือการมีส่วนร่วมที่ต่างคนต่างแสดงออกมาในแบบของตัวเองที่ในที่สุดมันเป็นตัวกำหนดภาวะเงื่อนไขของตัวมันเองภายในการที่ต่างคนต่างมีส่วนร่วมในการสนทนานั้น[9] ซึ่งตรงนี้มันกลายเป็นหนทางเดียวที่จะปลดเปลื้องตัวของคนคนหนึ่งออกจากความคลุมเคลือหรือมายาที่บดบังสายตาของเขา

แต่ท้ายที่สุดสิ่งที่คลุมเคลือที่สุดในงานของ Debord ก็คือ อะไรคือชุมชนหรือการกลับไปหาความเป็นจริงของชีวิตที่เขาหมายถึงอยู่ตลอดเวลา ชุมชนที่ว่านี้มันอยู่ที่ไหนกันแน่อดีตหรืออนาคต ซึ่งมันนำมาถึงความคลุมเคลืออีกส่วนหนึ่งของ Debord ซึ่งก็คือปัญหาการปะทะกับ representation กับ the real ที่ Debord พยายามพูดถึงอยู่ตลอดในงานของเขา

ความเป็นชุมชนที่ไม่สามารถรู้ได้นี้กลับกลายเป็นสิ่งที่สิงสู่อยู่ในงานของเขาเอง ถึงแม้ว่า Debord จะเข้าไปรื้อให้เห็นถึงสิ่งที่อยู่เบื้องหลัง representation และวางตำแหน่งตัวเองเป็นเสมือนคนที่เข้าไปรื้อโครงสร้างให้เห็นถึงสิ่งที่อยู่ภายในทั้งหมด แต่ในที่สุดมันก็ยังเป็นการเข้าไปตีความสิ่งที่ representation เป็นอีกที ซึ่งก็ไม่ต่างอะไรกับการ represent ตัว representation อย่างไม่มีจบสิ้น และทำให้ความจริงเกี่ยวกับ representation สูญหายไปในเงามืด (ถ้ามันมี) ซึ่งในที่สุดมันก็ไม่ต่างอะไรกับกลไกของตาที่ทำงานจับจ้อง หรือ มอง วัตถุ (หรือภาพลักษณ์) ที่อยู่ตรงนั้น เพราะวัตถุตรงนั้นมีอยู่ได้เพราะการเห็นเอง ในที่นี้จึงไม่มีอะไรมากกว่าสวมรอยซ้ำหรือตีความกลับเข้าไปอีกทีในช่องว่างที่ถูกล้อมอยู่ด้วยสิ่งที่เห็น

แม้ว่าสิ่งที่ Debord พยายามที่จะทำในการแสดงให้เห็นว่าความเป็นปกติมันไม่ได้เป็นปกติอย่างที่เราเห็น โดยเฉพาะความพยายามในการกลับหัวกลับหางคุณค่าต่าง ๆ ในชีวิตประจำวัน ที่ตรงนี้กลายมาเป็นกุญแจสำคัญในการปะทะกับปัญหา representation ของ the spectacle โดยตรง ดังนั้นในแง่หนึ่งเมื่อพูดถึงงานอย่างเช่น performance art หรือที่รู้จักกันในชื่อของศิลปะแสดงสด ที่เป็นการแสดงต่อหน้าฝูงชนด้วยการกลับคุณค่าของการแสดงตรงนั้น ก็คือการท้าทายหรือเผชิญหน้ากับการสื่อสารทางเดียวของ ภาพยนต์ (cinema) โดยตรง จะเห็นได้ว่าสิ่งที่เป็นฐานให้กับแนวความคิดตรงนี้อยู่บนความเชื่อเรื่องความเป็นชุมชนที่ทุก ๆ คนสามารถสื่อสารกันได้โดยตรง และมันเป็นการเข้าปะทะโดยตรงเช่นกัน กับวัตถุของการมอง หรือวัตถุที่ครอบงำการเห็นให้อยู่ภายใต้ visual order ของมัน อันเป็นการเข้าไปก่อกวนเพื่อชี้ให้เห็นว่าความเป็นปกติมันไม่ได้เป็นปกติอย่างที่เราเห็น ซึ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงพื้นฐานการเคลื่อนของ situationist ในการเปิดให้เห็นถึงปริมณฑลที่ถูกลืม *ในที่นี้เหล่านี้ส่วนหนึ่งจึงเคลื่อนอยู่บนพื้นฐานของการกลับด้านของคุณค่าเพื่อที่จะพูดถึงสิ่งที่มันเป็น สิ่งที่มันเป็นในรูปลักษณ์ที่ดูราวกับเป็นปกติของสิ่งเหล่านั้น* หรือในอีกนัยหนึ่งมันเป็นการพูดถึงสิ่งที่ถูกคาดหวังด้วยการพูดผ่านสิ่งที่ไม่มีใครคิดใครคิดใครคาดว่าจะเป็น ซึ่งรูปแบบของความพยายามท้าทายความเป็นปกติวิสัยเหล่านี้นั้นทั้งหมดของมันเป็นการแสดงภายใต้ order ของ spectacle เอง[10] (ซึ่งโดยนัยมันก็แสดงให้เห็นถึงการยืนยันการดำรงอยู่ของ ตัว the spectacle เอง) เพื่อที่จะทำให้ตัวของ spectators หรือการเป็นผู้ชมตรงนี้สามารถที่จะเปิด

ดู Debord, Guy. 1967. The society of the spectacle. § 49.

[9] ดู Debord, Guy. 1967 § 221.

[10] ดู Debord, Guy. 1967. § 119-121.

ความสามารถหรือศักยภาพภายในของแต่ละคนขึ้นมา เพื่อปลดปล่อยสิ่งที่เรียกว่า utopian potential[11] ของคนแต่ละคนในชีวิตประจำวันของพวกเขาได้

แต่การปะทะกับวัตถุของการมองที่ซึ่งครอบงำการเห็นให้อยู่ภายใต้ visual order ของมัน ไม่ต่างจากการเข้าไปตีความหรือถอดรหัสสิ่งที่เห็นหรือเป็นการอ่านมันอีกรอบหนึ่ง ซึ่งโดยพื้นฐานเองมันอยู่บนความสัมพันธ์ระหว่างการมองและวัตถุที่ถูกมอง ซึ่งในที่สุดแล้วมันไม่ต่างจากการพยายามเติมเต็มความเป็นจริงอย่างไม่มีที่สิ้นสุด ผ่านเงื่อนไขของวัตถุในอีกแบบหนึ่ง ทั้ง ๆที่ความจริง(?)เป็นสิ่งที่ถูกเห็นอยู่ที่นั่นแล้ว ในการที่จะคืนชีพสังคมที่ตายไปแล้วกลับมา ในการที่มันเป็นสิ่งที่ถูกเห็นจากการมองของเรา การมองกลับเล่นบทของมัน

แม้ว่าสิ่งที่ Debord แสดงให้เห็นมันจะแสดงให้เห็นถึงกลไกของการมองกลับเอง (สายตาของการต่อต้าน) แต่การมองกลับของเขาอยู่บนพื้นฐานของการระแวงสงสัยในสิ่งที่เห็น แน่นอนตรงนี้ชี้ให้เห็นว่าเกิดอะไรขึ้นในการมองของเขาและสิ่งที่เขากำลังมอง เขาพยายามค้นหาความจริงในสิ่งที่มอง ความเป็นวัตถุวิสัยที่เรียกว่าความจริง ซึ่งความจริงกลับมาอีกครั้งในความตายของมัน (เทคโนโลยีหรือเทคนิคใหม่ ๆ จึงถูกเรียกร้องหาอยู่ตลอดเวลา) ความจริงกลายเป็นพิษอยู่ในการมองเอง เพราะในอีกด้านหนึ่งวิถีของ spectacle เองก็ไม่สามาถที่จะทนต่อการมองกลับได้เช่นเดียวกัน เช่นเดียวกันกับในการต่อสู้เพื่อทำให้ตัวเองเป็นที่ถูกเห็นได้ มันไม่ได้หมายความว่าคนคนหนึ่งจะสูญเสียสถานะของการเป็นตัวเองไปในการลงไปเล่นเกมนั้น (การรู้เล่นบทของมัน) เพราะสถานะดังกล่าวเองก็ยังคงเป็นที่น่าสงสัยอยู่โดยเฉพาะการตั้งคำถามเกี่ยวกับการเป็นและความเป็นคนคนหนึ่ง เมื่อ เช่นว่า spectacle เองเป็นเงื่อนไขของการเห็นหรืออยู่ในฐานะวัตถุของการมอง ตัวเราหรือตัวคนคนหนึ่งเองสูญหายไปในสิ่งใดกันแน่

ซึ่งทำให้ในอีกด้านหนึ่งบนพื้นฐานของการไหลบ่าของข้อมูลข่าวสารโดยเฉพาะในโลกปัจจุบัน บทของการมองกลับโดยตัวของมันเองมันกลับกลายเป็นสิ่งที่เข้าไปก่อกวนความสัมพันธ์ของอำนาจทั้งหมดอย่างชัดเจนในการที่มันกลับไปเป็นผู้อ่านความสัมพันธ์ทั้งหมดอีกครั้ง ที่ทำให้กลไกของอำนาจเองไม่สามารถที่จะครอบงำความสัมพันธ์ทางสังคมไว้ได้อีกต่อไป และเห็นได้ชัดจากการที่ function ของ the spectacle บูรณาการตัวของมันเองอย่างเต็มที่และเป็นอิสระภายใต้การไหลบ่าของข้อมูลข่าวสาร (เป็นอิสระจากแม้แต่วิถีของการครอบงำที่อยู่เบื้องหลังตัวของมันเอง) ในด้านหนึ่งผลหนึ่งที่ตามมาของมันก็คือภายใต้ความสัมพันธ์ชุดเก่า (เช่นระหว่างรัฐกับประชาชน หรือ หรือสถาบันองค์กรกับสมาชิก) ที่ไม่สามารถติดตามความเปลี่ยนแปลงตรงนี้ได้ทัน ในที่สุดในจุดนี้ the spectacle ค้นพบ autonomy ของตัวของมันอย่างเต็มตัวบนพื้นฐานของการไหลบ่าของข้อมูลข่าวสารและพัฒนาการของการสื่อสาร (เช่นความแพร่หลายของโทรศัพท์มือถือและอินเทอรเน็ต) ซึ่งมันทำให้กลไกเก่าที่ไม่สามารถตามมันได้ทันพยายามที่จะควบคุมการไหลบ่านี้อย่างเต็มที่ (ซึ่งในที่สุดมันไม่สามารถทำได้และในหลาย ๆครั้งมันกลับเข้ามาทำลายตัวสถาบันเอง เช่นการรั่วไหลของข้อมูลต่าง ๆ) สิ่งที่ตามมาก็คือการใช้รูปแบบของความรุนแรงต่าง ๆในการควบคุม moment ของการสื่อสารทั้งหมด ที่ไม่ต่างอะไรจากการพยายามที่จะเข้าไปยึดแย่งสิทธิ์ในการตีความสิ่งที่เห็นและกำหนดความเป็นของวัตถุของการมองนั้น ซึ่งในที่สุดแล้วตัวของ the spectacle เองไม่ได้สนใจกับปรากฏการณ์ตรงนี้เลยนอกจากการไหลบ่าหรือวิถีของตัวของมันเอง ในที่นี้ spectacle พบหนทางมีชีวิตของตัวมันเอง ในการที่ตัวของมันถูกผลิตซ้ำไม่ว่าจะในความหมายใด ๆ ก็ตาม มันกลายเป็นความจริงมากกว่าที่จะเป็นเพียงภาพลักษณ์ของสิ่งใดก็ตาม เพราะในที่สุดตัวของมันเองก้าวพ้นปัญหาของ representation กับ the real ไปแล้ว ตัวของมันเองกลายเป็นเงื่อนไขหนึ่งโดยตัวของมันเอง ที่ทำให้คู่ตรงข้ามข้างต้นโลดแล่นหรือถูกอ้างอิงไม่รู้จบอยู่ในการจำลองตัวของมันไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด

หรือถ้าพูดในภาษาของ Baudrillard ทั้งหมดมันเป็นสิ่งจำลองที่จำลองตัวของมันเองไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุดผ่านการที่มันสามารถอ้างอิงตัวเองกับสิ่งต่าง ๆอย่างไม่จบสิ้น อยู่เหนือหน้าฉากอันคงที่ของมัน ในกลไกของกระจกที่สะท้อนมันกลับ

[11] ดู Jay, Matin. 1993. "Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought". หน้า 424.

ออกมาที่สอดรับกับมโนทัศน์ที่อ้างอิงกลับไปที่เงาสะท้อนนั้น เงาสะท้อนที่ปรากฏออกมา แต่มันในที่นี้ไม่เคยปรากฏ เพราะสำหรับ Baudrillard การแลกเปลี่ยนในเชิงสัญลักษณ์หรือหรือความสัมพันธ์ในเชิงสัญญะหมายถึงความตายของตัวของมันด้วยเช่นเดียวกัน มีเพียงเหตุการณ์ของความตายที่ดำรงอยู่ในสิ่งที่ปรากฏ แล้วใครล่ะคือผู้ที่มาหลังความตายนั้น!! เพราะในแง่หนึ่งความตายเป็นจุดเริ่มต้นของการผลิตซ้ำ แต่ภายใต้การผลิตความตายถูกกีดกันออกไปในฐานะที่เป็นด้านแย้งของการผลิตเอง แต่ความตายเองก็กลับมาใหม่ในฐานะปีศาจที่สิงสู่ในการผลิต ความตายจึงเป็นทั้งจุดเริ่มต้นและจุดจบโดยตัวของมันเองและสิงตัวของมันเองเข้าไปในฐานะของแรงผลักดันของทุกสิ่ง ในที่นี้การผลิตจึงไม่ต่างจากการฆ่า โดยเฉพาะการผลิตซ้ำที่เน้นย้ำให้เห็นถึงการเข้าสวมรอยตัวของมันเองตลอดเวลา ภายใต้ผิวหน้าอันบริสุทธิของมัน

การเรียกร้องหาทางออกแบบ Debord ในที่สุดมันไม่สามารถจะหาจุดจบได้ และไม่ได้หมายความว่ามันจะมีจุดจบอยู่ที่ตรงนั้นด้วย เพราะการเรียกร้องนี้มันไม่มีวันบรรลุเป้าหมายของตัวของมันเอง ซึ่งในที่สุดความฝันเกี่ยวกับอดีตหรือการโหยหากลับไปยังสังคมแบบเก่าที่เป็นเพียงความเป็นไปได้ของปัจจุบัน ที่ถูกจำลองซ้ำจากความตายที่ไม่มีวันหวนกลับ สิ่งนี้กลายมาเป็นวิญญาณแค้นที่เข้ามาสิงสู่ตัวของเราเอง และมันเป็นราวกับพันธกิจที่หลอกหลอนตัวเราอยู่ตลอดเวลา ในเส้นทางของการเติมเต็มตัวเองอย่างไม่มีที่สิ้นสุด และมันกลายมาเป็นตำแหน่งแห่งที่ที่สะท้อนกลับเข้ามาในการมองของเรา (แต่ไม่ได้หมายความว่าตรงนี้เป็นความเป็นไปได้เพียงอย่างเดียวของมัน) เหมือนกันกับความตายของผู้แต่งที่ในที่สุดแล้วสิ่งที่กลับมาหลอกหลอนเราก็คือวิญญาณแค้นของผู้แต่งเองที่ยังคงสิงสู่อยู่ในร่องรอยของตัวมัน ในพรมแดนที่ความสัมพันธ์ที่แน่นอนระหว่างภาษากับความหมายเป็นเพียงความฝันถึงวันวานที่ไม่รู้ว่ามีอยู่จริงหรือไม่ และในอาณาเขตที่สิ่งที่เราเห็นนั้นหายไปในการเห็นของตัวของเราเอง แต่ถึงอย่างไรก็ตามมันไม่ได้หมายความว่ามันจะไม่มีเนื้อหาสาระอะไรให้เราจับต้องได้ (เพราะความตายเป็นสิ่งที่ยืนยันการมีอยู่ของชีวิต)

จากจุดนี้มันจึงไม่ได้เป็นอะไรที่ซื่อ ๆ แม้แต่การล้างมายาภาพเอง เพราะในท้ายที่สุดจุดมุ่งหมายของการล้างมายาภาพมันกลับนำหรือกลับผลักเราให้ตัวเองเป็นอื่นกับตัวเองมากยิ่งขึ้น เพราะในท้ายที่สุดเราก็ยังไม่สามารถแน่ใจได้ว่าความเป็นจริงคืออะไร หรือพื้นที่ที่แสวงหาจะไปจบที่ไหน จากการที่เรายืนอยู่บนสองขาระหว่างความมืดบอดทั้งสองด้านระหว่างความจริงกับสิ่งที่เป็นจริง *ในความพยายามที่จะหยุดหรือยึดโยงชั่วขณะของมันไว้ โดยที่เรามองข้ามความสัมพันธ์ที่ทั้งสองด้านนี้มีต่อกัน* บนความสัมพันธ์ระหว่างการเห็นและสิ่งที่ถูกเห็น เพื่อที่จะเห็นสิ่งที่เราเห็น ตลอดเวลาเราต่างหลงอยู่ในมนต์มายาของการมอง

Expression of representation : ความตายที่ลุกขึ้นมาใหม่

การเห็นเองจึงไม่ใช่อะไรที่ซื่อ ๆ หรือดูราวกับไร้เดียงสาอีกต่อไปแม้แต่ในกระจกที่ใสที่สุดและเที่ยงตรงที่สุด ถ้าจะยังยืนยันอีกว่ากระจกนั้นไม่ได้สะท้อนอะไรนอกจากความเป็นจริง ในเมื่อสิ่งที่เราเห็นในกระจกก็คือตัวของเราเองแน่นอนมันเป็นอะไรไปไม่ได้นอกจากสิ่งที่เราเห็น หรือชี้ไปที่นั่นแล้วบอกว่า นั่นเราเอง แต่เราเห็นตัวเราเองจากสิ่งที่กระจกสะท้อนออกมา เพราะกระจกเป็นเครื่องมือที่เปิดให้เราเห็นในสิ่งที่เราเห็นไม่ได้ ดังนั้นการส่องกระจกจึงไม่ได้เป็นเพราะเราต้องการเห็นสิ่งที่ตัวเราเองเป็น แต่เราต้องการเห็นตัวเองที่ไม่สามารถมองกลับมาที่ตัวเองได้ กระจกกลายเป็นเครื่องมือสำหรับการเติมเต็มสิ่งที่ไม่มีวันเป็นจริง มันทำให้เราปลอดภัยจากความจริงที่ว่าคนเดียวที่เรามองไม่เห็นในกระจกก็คือตัวของเราเอง และทำให้สิ่งที่เรียกว่าความเป็นจริงเองมันย้อนเข้ามาสิงสู่อยู่ในความต้องการที่จะเห็นของเรา เป็นความ

กระหายอยากอย่างยิ่งที่สิงสู่อยู่ราวกับเป็นโครงสร้างที่จำกัดสิ่งที่เราเป็นไว้ ความเป็นจริงเกี่ยวกับตัวเองนั้นเลือนหายไปในภายในการอ้างอิงหรือการเติมเต็มตัวเองเพื่อที่จะเป็นตัวเอง ความจริงเกี่ยวกับตัวเองเกิดขึ้นในความสัมพันธ์ที่ดูราวกับกลายมาเป็นโครงสร้างซึ่งไม่ต่างจากการอ้างอิงอย่างไม่จบสิ้นไปสู่สิ่งที่มัน(พยายามที่จะ)เป็น ระหว่างการเห็นกับสิ่งที่ถูกเห็น

เมื่อการเห็นในสิ่งที่เป็น และ การเป็นในสิ่งที่เห็น กลายมาเป็นเป้าหมายในและโดยตัวของมันเอง สิ่งที่เกิดขึ้นภายในความสัมพันธ์ระหว่างการเห็นและสิ่งที่ถูกเห็น ที่ซึ่งการเห็นของเราเมื่อเรามองไปที่สิ่งหนึ่งการเห็นนั้นถูกโยนไว้ภายใต้เงื่อนไขบางอย่างอยู่เสมอ เงื่อนไขที่สิงอยู่ภายในสิ่งที่เห็นเอง แต่อะไรคือสิ่งที่สิงอยู่ตรงนั้น ? อะไรเป็นสิ่งที่ดูราวกับเป็นสิ่งที่ชี้นำการรับรู้ของเรา ? อะไรอยู่ที่นั่นในการเห็นนั้นและเป็นราวกับแช่ที่เคี่ยนตีผลักดันให้เราเห็นในสิ่งที่สิ่งต่าง ๆ เป็น ? สิ่งที่ถูกเห็นจึงไม่สามารถที่จะแยกขาดออกไปจากการเห็นได้ (เช่นกรณีของ spectacle ที่ถูกพวก situationist มองอย่างไม่ไว้วางใจเสมอ ที่ความไม่ไว้วางใจมีได้เพราะมันไปอธิบายสิ่งที่มันเห็นอยู่ตรงนั้น) ในขณะที่เราตกลงไปในการเห็นของเราหรือตกไปภายในสิ่งที่ถูกเห็น ในการที่ตัวของสิ่งนั้นหรือความเป็นจริงเกี่ยวกับตัวของมันถูกเรียกให้กับมาเป็นสิ่งที่มันเป็น อะไรที่ถูกเรียกกลับมา ... ความตายกลับมาอีกครั้ง มันกำเนิดใหม่มาพร้อมกับการเห็น และกำหนดหนทางของสิ่งที่สิ่งต่าง ๆ เป็น การเห็นจึงเป็นความว่างเปล่าที่ต้องถูกเติมเต็มเสมอ (ความต้องการที่จะหยุดความหมายหรือการที่จะหยุดสิ่งที่ถูกเห็นให้เป็นสิ่งที่ถูกเห็นจึงเป็นความต้องการที่ลันเกินเสมอ) วัตถุที่ถูกเห็นจึงจำเป็นต้องถูกเติมเต็มด้วยสิ่งที่มันเองเป็น การเติมเต็มจึงไม่ต่างจากความกระหายที่จะทำให้สิ่งนั้นเป็น

ความเป็นจริงกลายเป็นสิ่งที่หายไปในการเห็นของเราเอง สิ่งที่กำหนดสถานะเงื่อนไขของสิ่งที่สิ่งต่างๆเป็นจึงมาจากภายนอกเสมอ สิ่งที่อยู่ไกลจากความเป็นจริงทั้งหมดจึงเป็นวัตถุที่เรากำลังมองเอง

ภายในการมองของเรา เรามองภายใต้การผลิตซ้ำตัวเองของตัวสถานะที่กำกับเงื่อนไขของสิ่งต่าง ๆ หรือโครงสร้างที่สิ่งอ้างอิงตัวเองไว้ บนเงื่อนไขที่ทำให้รู้ว่าสิ่งที่เห็นคืออะไร ที่การเห็นสิ่งที่ถูกเห็นกระดอนกลับเข้ามาอยู่ในการใช้ภาษาเอง ที่กลไกของภาษาเป็นราวกับเทคโนโลยีที่ทำให้การเห็นกับสิ่งที่เห็น ดูราวกับว่าเราเห็นในสิ่งที่มันเป็นอยู่ตลอดเวลา (การเห็นและสิ่งที่เห็นเป็นสิ่งเดียวกัน) สิ่งที่ถูกเห็นเป็นสิ่งเดียวกับที่เราเห็นบนการที่เรารู้ว่าเราสามารถที่จะอธิบายมันได้อย่างไร จากจุดนี้มันชี้ให้เห็นว่าภายในการเห็นของเรา เราเติมเต็มสิ่งที่เห็นจากการที่เราเห็นมันลงไปตลอดเวลา ความเป็นจริงเกี่ยวกับสิ่งต่างๆจึงกลับมาจากสิ่งที่ไม่ใช่ตัวของมัน ภายในการมองเอง การเห็นจึงอยู่ภายใต้สถานะที่กำกับเงื่อนไขการเห็นอยู่ตลอดเวลา (แม้ว่าสาถานะของการกำกับเหล่านั้นเองจะไม่สามารถหาแหล่งอ้างอิงที่แน่นอนให้กับตัวของมันได้ นอกจากการที่มันพยายามอ้างอิงกับความเป็นตัวมันเอง) หน้าฉากของการเห็นจึงเต็มไปไปด้วยการจัดการกับความหมายหรือการอ้างอิงอย่างไม่จบสิ้น (สิ่งกับการสิงจึงเป็นสิ่งเดียวกัน)

เหมือนกับการที่พูดถึงของที่อยู่ตรงนั้น หรือยืนชมภาพเขียนสักชิ้นอยู่ ดังเช่นที่ Michel Foucault ได้ชี้ให้เห็นสิ่งที่เกิดขึ้นในการที่เขาสร้างคำอธิบายเกี่ยวกับภาพ Las Meninus[12] ที่ซึ่งสิ่งที่เกิดขึ้นในคำอธิบายของเขาเอง คำอธิบายตรงนี้กลายมาเป็นสิ่งที่ภาพเขียนเป็นได้อย่างไร ที่ซึ่งในคำอธิบายของเขาแสดงตัวของมันเองออกมาราวกับว่าตัวของเขาเองชี้นิ้วไปที่ภาพแล้วพูดว่า นั่น "จิตรกรกำลังยืนอยู่ห่างไปเล็กน้อยจากหลังเฟรมผ้าใบของเขา ขณะที่เขากำลังมองมาที่หุ่นที่เป็นแบบให้เขา..."[13] ภายในภาพที่ Velázquez กำลังวาดภาพของกับกษัตริย์ Philip IV กับราชินี Mariana ผู้ที่ซึ่งไม่ได้ปรากฏอยู่ในภาพนั้นนอกจากในกระจกที่สะท้อนภาพของพวกเขา กระจกที่แขวนอยู่ตรงกลางและด้านหลังสุดของฉากที่อยู่ในเงามืดของแสดงที่สิ่งมาทางด้านขวาของภาพที่ส่องลงมายังกลางฉากที่ซึ่ง Infanta Margarita เข้ามาเพื่อดูการวาดภาพ

[12] ดู Foucault, Michel. 1971. "The order of things: an archeology of the human sciences". Vintage books edition (1973). Vintage: USA. หน้า 3-16.

[13] ดู Foucault, Michel. 1971. หน้า 3.

พร้อม ๆกับผู้ติดตามซึ่งประกอบด้วยข้ารับใช้สองคน และพระญาติ และรวมถึงคนแคระทั้งสอง ซึ่งการไล่เรียงแบบนี้มันไม่ได้แสดงอะไรให้เห็นนอกจากการทำให้สิ่งที่อธิบายกลายมาเป็นสิ่งที่เห็น ที่ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่างภาษาและการเห็นถูกเปิดขึ้นมาเชื่อมโยงระหว่างสิ่งที่ถูกเห็นกับการเห็นเข้าหากัน จากตรงนี้อาจกล่าวได้ว่าเราเห็นอยู่บนสิ่งที่เป็นมายาภาพของสิ่งนั้น ๆอยู่ตลอดเวลา พื้นที่ของ representation จึงไม่ต่างจากการเป็น presentation ของสิ่งที่สิงที่อยู่ตรงนั้นเอง สิ่งที่สิงอยู่ในมายาภาพอันเป็นเงาสะท้อนของตัวมันเอง และในตรงนี้ภาพ Las Meninus จึงไม่ต่างจากสิ่งที่สิงสู่อยู่ในคำอธิบายตรงนี้

รายละเอียดในภาพเขียนถูกกำกับด้วยคำอธิบายเกี่ยวกับภาพนั้นเองที่ซึ่งมันกลายมาเป็นสิ่งเดียวกับที่เราเห็น ดังนั้นภายใต้การที่เรามองเห็นสิ่งต่าง ๆเอง ความเป็นตัวมันของสิ่งต่าง ๆนั้นเองจึงเป็นราวกับผีที่สิงสู่ตัวของมันเองอยู่ หรือเป็นราวกับร่องรอยหรือความเป็นไปที่เหลือทิ้งไว้ให้เราโหยหาในการนิยามมันกลับขึ้นมาใหม่ ในที่สุดสิ่งที่เป็นสิ่งและสิ่งที่อยู่ตรงนั้นจึงมืดบอดด้วยกันทั้งคู่ มันกลับกลายเป็นสิ่งที่หายไปจากการเห็นของเรา และเราก็อยู่ในความมืดบอดนี้ทั้ง ๆที่เห็นมันอยู่ ซึ่งจากตรงนี้เมื่อเข้าไปในสิ่งที่ Foucault ชี้นิ้วอธิบายภาพ Las Meninus ที่การแสดงออกที่มาจากคำอธิบายของเขาเองกลายมาเป็นสิ่งที่ภาพ Las Meninus เป็น (ไม่ว่าเราจะเคยเห็นภาพนั้นหรือไม่ก็ตาม) Foucault ทำให้กลไกของ representation แสดงตัวของมันออกมาจากท่าทางการอธิบายของเขาเอง (แม้ว่ามันจะถูกแสดงออกผ่านภาษาก็ตาม) ซึ่งทำให้ representation กลายเป็นภาพ Las Meninus ไปจริง ๆ (และพร้อม ๆกับที่เรารู้ว่ามันเป็นเพียงคำอธิบายเหมือนกับภัณฑารักษ์ที่ยืนอยู่ข้างหน้าภาพและกำลังบรรยายถึงความเป็นไปเป็นมาของภาพนั้น) ภาพซึ่งถูกแขวนอยู่ข้างหน้าผู้ชมที่เขากำลังนำชม (และ Foucault ก็กำลังเล่นบทนี้ให้ดู) เราชมภาพแต่ภาพกลับหายไปในการดูของเรา พร้อม ๆ กับที่มันปรากฏขึ้นมาด้วยการบรรยายของภัณฑารักษ์ คำบรรยายที่ซึ่งหายสาบสูญเข้าไปในภาพนั้น ภาพที่ประจักษ์ต่อสายตาของเรา

ซึ่งตรงจุดนี้มันแสดงให้เห็นว่าสิ่งที่เป็นภาพเองมันไม่ได้อยู่ในตัวของภาพนั้นเอง ความเป็นภาพโดยตัวของมันเองจึงเป็นการเข้าแทนที่อย่างไม่รู้จบเข้าไปในตัวของมันเอง ดังนั้นมันจึงเป็นความมืดบอดทั้งสองทางเมื่อเราพยายามที่จะหาความคงเส้นคงวาให้กับความเป็นภาพตรงนั้นในการพยายามที่จะอธิบาย สิ่ง ที่ สิ่ง ต่าง ๆ เป็น ตรงนี้จึงไม่น่าแปลกใจที่จะเห็นว่า สิ่งที่เห็นจะเป็นการเห็นบนความสัมพันธ์ของสิ่งต่าง ๆ มากกว่าจะเห็นตัวสิ่งต่าง ๆ นั้นเอง เป็นความสัมพันธ์หรือการสนทนากันระหว่างการเห็นและสิ่งที่ถูกเห็นมากกว่าจะเป็นการชี้ให้เห็นสิ่งที่ในที่สุดแล้วไม่มีทางที่จะเห็นได้ทั้ง ๆที่เราก็ดูหรือจับจ้องมันอยู่ ในที่นี้การเห็นจึงไม่แตกต่างจากการเติมเต็มสิ่งที่เห็นอยู่ตลอดเวลา สถานะที่เป็นเงื่อนไขที่เข้ามากำกับความเป็นสิ่งต่าง ๆ เองจึงปรากฏขึ้นมาจากความสัมพันธ์ระหว่างการเห็นและสิ่งที่ถูกเห็น บนลำดับที่มันถูกนำแสดงออกมา ซึ่งมันกลายเป็นพื้นที่ที่ความเป็นจริงอ้างไปถึงหรือพิสูจน์ความเป็นตัวของมันและถูกกลืนหายเข้าไปในลำดับเหล่านั้น กระบวนการของการทำให้มันเป็นเช่นนั้นจริง ๆ เงาสะท้อนในส่วนนี้เข้ามาชี้นำการเห็นของเรา จากการที่สิ่งต่าง ๆ ถูกลำดับผ่านคำอธิบาย ดังเช่นที่ ภัณฑารักษ์ของเราชี้ให้เห็นว่าสิ่งเดียวที่หายไปในการมองก็คือการที่เรามองไม่เห็นว่ากระจกนั้นสะท้อนอะไรอยู่ ซึ่งสิ่งที่เราไม่เห็นไม่ใช่ตัวกระจกเองแต่เป็น function ของกระจกเอง ที่ชี้ให้เห็นว่าพระราชาและภรรยาของเขายืนอยู่ตรงไหนในภาพนั้นทั้งที่ตัวพวกเขาไม่ได้อยู่ในภาพนั้นเลย เพราะเราเพียงแต่เห็นว่าทุก ๆ คนในภาพจ้องมองมาที่คนสองที่ที่ซึ่งตัวของพวกเขาสะท้อนอยู่ในกระจก (กระจกแอบบอกที่อยู่ของพระราชาหรือใครก็ตามแก่เรา ทั้ง ๆ ที่เราไม่สามารถรู้ได้ว่าใครคนนั้นอยู่ที่ไหน) ที่ซึ่งทำให้ตัวกระจกหรือว่าโครงสร้างที่เข้ามากำกับการเห็นของเราจำลองตัวของมันเองมากจากลำดับที่ถูกอธิบายออกมาจากการเห็นนั้น ลำดับที่เกิดจากการที่คำอธิบายอ้างอิงสิ่งที่ถูกเห็นเข้ามาสู่การเห็นและมันกลายไปเป็นสิ่งที่ความเป็นจริงไขว่คว้าและอ้างอิงไปถึง ซึ่งมันจริงได้เพราะอยู่บนลำดับตรงนั้น ส่วนสิ่งจริง ๆ ก็เลยหลบฉากอยู่ในการที่มันถูกเห็น เหมือนที่เรามองไม่เห็นว่าตัวเราเองหายไปในการมองของตัวเราเองได้อย่างไร เมื่อความเป็นจริงเกี่ยวกับตัวของเราถูกอ้างอิงอยู่กับสิ่งที่เห็น และหายไปจากข้อเท็จจริงทั้งหลายแหล่เกี่ยวกับตัวของมันผู้ที่ซึ่งสายตาของเรามองมันอยู่

ที่นี่ ที่ซึ่ง เราเองกลายมาเป็นผู้ชมแม้แต่สิ่งที่ตัวเองเป็น แน่นอนส่วนหนึ่งมันมาจากแง่มุมที่ว่า (ไม่ว่าสำนึกหรือ

ไม่ได้สำนึกกับมัน) ตัวของเราในการที่เราเห็นสิ่งที่เป็นเราหรือการที่เราเห็นสิ่งต่าง ๆ อยู่ภายใต้กลไกของการสำแดงออกของ representation อยู่ตลอดเวลา ในการที่มันแสดงสถานะที่กำกับเงื่อนไขของความเป็นตัวของเราเองออกมาโดยตลอด ซึ่งจากจุดนี้จะเห็นได้ว่า แม้ว่าในแง่ของ สิ่ง ที่ปรากฏออกมามันแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างหรือเต็มไปด้วยความแตกต่างของภายในสถานะหรือโครงสร้างที่กำหนดความแตกต่างตรงนั้นเอง ตรงนี้มันกลับแสดงให้เห็นถึงการจำลองหรือการถ่ายแบบของสถานะหรือโครงสร้างตรงนั้นอยู่ตลอดเวลา (โครงสร้างที่ซึ่งไม่ต่างจากกลไกที่กำหนดรูปแบบของการอ้างอิงขนาดมหึมา) และที่ซึ่งตรงนี้ก็คือการที่กลไกของ representation ทำงาน ... เช่นในคำอธิบายของ Foucault ในการที่ การเห็นและการพูดถึงสิ่งที่ถูกเห็นหรือถูกอธิบาย โดยรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม มันกลายเป็นสิ่งที่จำลองหรือถอดแบบกันและกันอยู่ตลอดเวลา เราพูดในสิ่งที่เห็น เราเห็นในสิ่งที่พูด อุปมาของทั้งการเห็นและการพูดกลายเป็นสิ่งเดียวกัน ซึ่งสำหรับ Foucault เอง เรา subjectify หรือสร้างสถานะของความเป็นอัตตบุคคลของตัวเราเองจากสิ่งนี้ และ (ราวกับ) เข้าไปในสิ่งนี้ และ สภาพเงื่อนไขนี้เองที่เรามองดูหรือเป็นผู้ชมตัวของเราเองอยู่ในสิ่งที่เป็นเรา

เรายอมรับสถานะตรงนี้โดยที่ไม่สามารถโต้แย้งได้เลยหรือไม่ ? ไม่แน่ทั้งหมด ถ้าการส่องกระจกเป็นการส่องเพื่อที่เราจะเห็นตัวของเราเอง การดูกระจกเพราะเรา อยาก จะเห็นในสิ่งที่เราเป็น ตรรกะของการส่องกระจกเอง มันกลับอยู่บนความสัมพันธ์ของ การมองและวัตถุที่กำลังถูกมอง (ที่ซึ่งเงาสะท้อนของมันกำลังทำงาน) การหวังที่จะเห็นตัวของเราเอง มันจึงเป็นไปได้ทั้งการไม่เคยเป็นตัวของเราเองหรือไม่เคยพอใจในสิ่งที่ตัวเองเป็น เราส่องกระจกเพราะเราอยากเห็นคน(ใคร)ที่เราเป็น ซึ่งมันทำให้การเห็นตัวเรา ภาพลักษณ์ของตัวเราที่เราเห็น มันไม่สามารถสรุปได้อย่างง่าย ๆว่าสิ่งที่เราเห็นกลายมาเป็นตัวของเราเอง (แน่นอนมันไม่ใช่แค่การเป็นสิ่งที่เราเป็น) หรือสิ่งที่เราเห็นกลายเป็นสิ่งที่กลับมาครอบงำตัวของเรา แต่การที่ภาพลักษณ์ของตัวเราที่เราเห็นกลายมาเป็นสิ่งที่เราเป็น ในด้านหนึ่งมันเป็นเพราะว่าเรา subject ตัวของเราเองเข้าไปเป็นมันด้วย ซึ่งทำให้ตัวของเราเองเป็นผู้ที่สำแดง representation ของสถานะหรือโครงสร้างตรงนี้ออกไป ซึ่งความสัมพันธ์ตรงนี้เกิดขึ้นบนเงื่อนไขที่ว่าตัวเราเอง (self) มีความสัมพันธ์กับสิ่งที่ตัวเราเองเป็นและขึ้นอยู่กับมันของตัวเราเองอย่างไร ในการที่เราแสดงหรือสำแดงตัวของเราเองเข้าไปในความสัมพันธ์หนึ่ง ๆ นั้น (ที่ซึ่งความสัมพันธ์ตรงนี้มันถูกสมมติอยู่ในฐานะของภาพรวมที่นำคนต่าง ๆเข้ามาอยู่ในเกมเดียวกันได้)

แต่แม้ว่าทั้งหมดตรงนี้เองก็เกิดบนพื้นฐานที่ ตัว subject หรือความเป็นอัตตบุคคลของเรา กับ self หรือตัวของเรา เป็นสิ่งที่ถูกแบ่งแยกออกจากกันตั้งแต่เริ่มต้น แต่มันก็ชี้ให้เห็นว่าตัวของเราเองคนเดียวบรรลุถึง subject ของตัวเอง (หรือในความสัมพันธ์ที่ Foucault เรียกว่า oneself to oneself) ในความสัมพันธ์ที่ตัวของเขาเองมีต่อสังคมได้อย่างไร ก็เหมือนกับอุปมากระจกตอนแรกสุด ในสิ่งที่ Foucault พูดถึงเรื่อง cultivation of the self[14] หรือการที่เราบ่มเพาะตัวเองขึ้นมาตรงนี้โดยตัวของมันเองเป็นการจัดการเพื่อให้ถูกเห็น ภายในความสัมพันธ์ที่เราทำให้ตัวของเราสวมเข้าไป ในจุดนี้การทำให้ถูกเห็นจึงไม่ต่างจากการเห็นโดยตัวเอง เพราะการที่เราเห็นตัวเราเองเป็นหรือการที่เราเห็นความเป็นอัตตบุคคลของตัวเราเอง นั่นคือสิ่งที่เราอยากให้คนอื่นเห็นตัวของเราเองเป็นด้วยเช่นเดียวกัน (เราจึงถูกมองโดยคนอื่นพอ ๆ กับที่เราดูตัวเราเอง) ตรงจุดนี้ตัวของเราเองจึงไม่ต่างจากการเป็นผู้มองอยู่ตลอดเวลา ไม่ว่าการเห็นจากตาของตัวเอง หรือเห็นจากกรอบที่ความเป็นอัตตบุคคลของเราเองเป็น ดังนั้นการที่เราสนุกสนานหรือเพลินไปกับการเป็นตัวของเราเองตลอดเวลา ตัวเราเองจึงไม่ต่างอะไรจากการลืมตัว ในการที่เรารู้อยู่แล้วตลอดเวลาว่าเราเป็นคนหนึ่ง และโดยเฉพาะบนเงื่อนไขของการที่เป็นสัตว์(ด)ที่มีเหตุผลของมนุษย์เอง

ซึ่งตรงนี้ทำให้ตัวของเราในฐานะผู้มอง และโดยเฉพาะการที่เราเป็นผู้ชมตัวของเราเอง (ที่ทำให้เราเป็นผู้เห็นคนอื่นที่เราอยากเป็นอยู่ตลอดเวลา) ซึ่งมันกลายมาเป็นจุดหนึ่งที่ทำให้การบริโภคเข้ามาสวมรอยได้อย่างเต็มที่ เพราะมนุษย์เองเป็นสัตว์ที่ขาด (แต่ไม่เคยรู้ตัวว่าขาด) ความพอที่จะเป็นตัวเองอยู่ตลอดเวลา ทั้งในการปกป้องตัวเองและการบ่มเพาะ

[14] ดู Foucault, Michel. 1988. หน้า 37-68.

ตัวเอง ซึ่ง Foucault ชี้ให้เห็นว่าการที่มนุษย์ยอมรับความรุนแรงต่าง ๆ นานา มันมาจากข้อเท็จจริงอีกด้านหนึ่งที่ว่าความเป็นปัจเจกบุคคลหรือความเป็นตัวของเขาเองนั้นอ่อนแอ ในการที่สิ่งที่เขามองและสิ่งที่เขาเป็นนั้นไม่เคยที่จะเป็นสิ่งเดียวกัน มนุษย์จึงเลือกอยู่ในความตายเพื่อให้รู้สึกว่าตัวเองมีชีวิตอยู่ ทั้งที่ความตายคือสิ่งที่ขัดแย้งโดยตัวของมันเองกับการมีชีวิต

สุดท้ายก็เหมือนดังเช่นการส่องกระจก สิ่งเดียวที่เราไม่เห็นก็คือตัวของเราเอง

การแก้แค้นของวิญญาณอามาต

เพราะเมื่อเราส่องกระจกเราเห็นตัวของเราเอง เพราะคนเดียวที่เรามองไม่เห็นคือตัวของเราเอง

เมื่อการเข้าถึงความเป็นจริงกลายเป็นสิ่งที่ในที่สุดแล้วมันกลับมาหลอกหลอนเราอยู่ตลอดเวลาในการเห็นของเรา มันกลายเป็นปัญหาที่จะต้องถูกถามว่าเราจะสามารถเห็นสิ่งที่เป็นได้อย่างไร วัตถุที่มองกลายมาเป็นวัตถุของการตั้งคำถามเป็นคำถามที่ไม่จบสิ้นเกี่ยวกับสิ่งที่เป็น ทั้ง ๆ ที่มันก็เห็นอยู่ว่าตัวของมันคืออะไร แต่มันก็กลับมีช่องว่างระหว่างสิ่งที่ปรากฏกับการเห็นสิ่งที่เห็นอยู่เสมอ ที่ซึ่งเป็นช่องว่างที่ไม่สามารถสวมรอยกันได้อย่างสนิท และแม้ว่าเราพยายามที่จะสวมรอยมันให้เข้ากัน มันก็ยังเผชิญกับข้อเท็จจริงที่ว่าการสวมนี้ก็จะยังคงถูกคุกคามจากความเป็นไปได้ที่มาจากภายนอกเสมอ

จากการที่การเห็นของเราอยู่บนความสัมพันธ์ของการเห็นและสิ่งที่ถูกเห็นอยู่ตลอดเวลา มันกลายเป็นความสัมพันธ์ที่ตัว representation เองถูกเล่นอยู่หรือถูกทำให้สำแดงตัวของมันออกมา บนรอยต่อของสิ่งที่ตาเห็นและการเห็นเล่นบทของมัน เพราะในแง่หนึ่งแล้วมันเป็นไปไม่ได้ที่จะไม่นำเอาสิ่งที่เห็นกลับเข้ามาในคำอธิบายหรือบอกว่าสิ่งที่เห็นนั้นเองคืออะไร *ในการเห็นของเราจึงไม่อาจที่จะหลีกเลี่ยงได้ที่จะอุปมาถึงการมองของตัวของเราเองไปได้* ในการที่สิ่งต่าง ๆ ถูกเห็นในฐานะวัตถุของการมอง สิ่งที่ชี้ให้เห็นได้อย่างง่ายดายที่สุดในจุดนี้ก็คือ การที่เราพยายามที่จะอธิบายสิ่งที่ต่างปรากฏอยู่รอบ ๆ ตัวของเราออกมา จากจุดนี้จะเห็นได้ว่าการใช้ภาษาได้แทรกซึมเข้ามาในการเห็นอยู่ตลอดเวลา (ราวกับว่าตัวภาษาเองเป็นราวกับกระจกที่ฉายหรือสะท้อนให้เห็นโลกที่เราเห็น) ดังนั้นจึงไม่น่าแปลกใจที่เห็นได้ว่าทำไม การมองเห็นหรือการเห็นถึงชุ่มโชกไปด้วยปฏิบัติการที่เกี่ยวข้องกับสังคมและวัฒนธรรมอยู่โดยตลอด ที่ซึ่งลำดับของมันแทรกซึมเข้ามาเติมเต็มเงื่อนไขในการเห็นนั้น ๆ และเข้ามาเป็นความจริง (หรือมาตราฐานของความจริง) ในสิ่งที่สิ่งนั้น ๆ เป็น ซึ่งจากจุดนี้เองมันก็ชี้ให้เห็นว่าบนพื้นที่ที่สิ่งต่าง ๆ นั้น represent ตัวเองออกมาในการเห็นตรงนั้น การ re-present ตรงนี้ก็คือการที่เราเห็น presentation (of the present) บนการปรากฏของสิ่งต่าง ๆ จากการที่เราเห็นสิ่งเหล่านั้น เพราะโดยตัวของมันเองนี่คือด้านที่ take state ของ illusion จากการที่มันอยู่ในตำแหน่งที่การเห็น re-present ของสิ่งที่ปรากฏอยู่ตรงนั้นออกมา จากตรงนี้อาจกล่าวได้ว่าในการเห็น เราเห็นสิ่งต่าง ๆ อยู่บนสิ่งที่เป็นมายาภาพของสิ่งนั้น ๆ อยู่ตลอดเวลาเสมือนกับเป็นด้านที่สะท้อนกลับออกมาจากเงาของกระจกเอง (เงาสะท้อนที่ซึ่งเราพยายามจับมันสวมเข้ากับมโนทัศน์เกี่ยวกับตัวของมัน ซึ่งหมายถึงว่ามโนทัศน์เหล่านี้ถูกทดสอบความจริงเกี่ยวกับตัวของมันอยู่ตลอดเวลาด้วย ความจริงที่ว่ามันถูกสิงอยู่โดยความเป็นไปได้ของสิ่งที่เห็นที่ชี้นำกลับไปยังสิ่งที่เห็นเอง วัตถุของการเห็นที่อยู่ตรงนั้น - ที่ซึ่งการเข้ากันได้ของการมองและการเห็นในสิ่งที่ถูกเห็นมันยืนอยู่บนเครือข่ายความสัมพันธ์ที่อ้างอิงกันและกันอยู่ตลอดเวลา ภายในการเห็นตรงนั้นเอง)

แม้ว่าในแง่หนึ่งแล้วความเข้าใจที่มีต่อ ตัว representation เอง มันไม่ต่างอะไรจากการจำลองหรือการถอดแบบตัวเองของสิ่งต่างๆที่ถูกสิงสู่อยู่ด้วยจริงเกี่ยวกับตัวของมัน ที่ทำให้สิ่งที่ตามมาจากการเห็นกลายเป็นความกระหายในการเข้าถึงความเป็นสิ่งเหล่านั้น ในการที่การเห็นหรือการที่มองไปที่สิ่งนั้นในแต่ละครั้งนั้นมันเสมือนกับทำให้สิ่งนั้นกลับมีชีวิตใหม่ขึ้นมาผ่านการมองหรือการเห็นตรงนั้น แต่ความกระหายตรงนี้เองที่ให้สถานะหรือความเป็นไปได้กับตัว

representation เอง เช่นเดียวกัน แต่มันเกิดขึ้นในการขาดหายไปของความจริงเกี่ยวกับตัวของมันเองซึ่งในท้ายที่สุดเอง พื้นที่ของ representation มันจึงเป็นการเติมเต็มที่ไม่มีวันจบสิ้นเพื่อที่จะเข้าให้ถึงสิ่งที่ re-present ออกมาตรงนั้น เมื่อเป็นเช่นนี้พื้นที่ของการเห็นและสิ่งที่เห็นจึงเป็นพื้นที่ที่ถูกเติมเต็มหรือต้องเติมเต็มอยู่ตลอดเวลา จากการที่เราเห็นในสิ่งที่ถูกเห็น แม้ว่าเราจะเชื่ออย่างสนิทใจว่าช่องว่างนั้นถูกเติมเต็มด้วยการที่เราเรียกมันว่าอะไรและมันทำให้เรารู้สึกปลอดภัยในการรู้ว่าสิ่งเหล่านั้นคืออะไร แต่ความต้องการความปลอดภัยเองก็ไม่ต่างอะไรจากการเผชิญหน้ากับความตายตลอดเวลา เพราะสิ่งที่หลอกหลอนอยู่ในบ้านที่ปลอดภัยจึงไม่ต่างอะไรกับการที่เรากลัวและหวาดระแวงความไม่แน่นอนหรืออะไรก็ตามที่พันกำแพงของบ้านไป บ้านจึงเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับความตายตลอดเวลา บ้านจึงเป็นผลผลิตของความตายโดยตัวของมันเอง ความตายพื้นคืนกลับขึ้นมาใหม่และเฝ้าหลอกหลอนผู้ที่อาศัยอยู่ในบ้านนั้น เพราะการที่รู้ว่าสิ่งนั้นคืออะไร มันชี้นำไปที่สิ่งที่ถูกเห็นตรงนั้นด้วยในการชื่อที่แน่นอนของตัวมันถูกเรียกออกมา พอ ๆ กับมันไม่เคยเป็นสิ่งนั้นเลย แม้ว่าตัวของมันจะทำให้ถูกถอดแบบออกมาจากสิ่งนั้นก็ตาม แต่เราไม่สามารถปฏิเสธได้ว่ามันเองก็คือสิ่งนั้นและไม่สามารถเป็นอย่างอื่นไปได้ เพราะในที่สุดแล้วมันอยู่บนความสัมพันธ์ระหว่างการเห็นและสิ่งที่ถูกเห็นเอง

เหมือนกับที่ Jacques Derrida ชี้ให้เห็นว่าสิ่งที่ปรากฏออกมาสามารถปรากฏออกมาได้เพราะการที่มันหายไปในสิ่งที่ประกอบเป็นตัวของมันขึ้นมา ที่ซึ่งทำให้ตัวของมันที่หายไปกลับมาอีกครั้งในร่องรอยของตัวของมัน แต่ตัวร่องรอยเองนั้นก็ถูกบดบังออกไปด้วยการที่เราเห็นสิ่งที่อยู่ตรงนั้น ดังนั้นตัวของมันจึงปรากฏในการหายไปของตัวของมันเองพร้อมกับการหายไปของตัวมันทำให้มันปรากฏขึ้นมา แต่มันเป็นการปรากฏขึ้นมา(ใหม่)*อีกครั้ง*จากการที่มันถูกเห็นว่ามันอยู่ตรงนั้น การปรากฏกลับมาอีกครั้งที่ซึ่งอยู่บนการหายไปของตัวมันเอง ที่ซึ่งเป็นการหายไปในการเห็นตรงนั้น เพราะการเห็นทำให้สิ่งที่หายไปกลับคืนชีพขึ้นมา ที่เป็นการคืนชีพขึ้นมาบนความตายของมัน แต่ไม่ได้หมายความว่าสิ่งที่อยู่หลังความตายนั้นจะหายไปในการพูดถึงการที่เราเห็นสิ่งที่ปรากฏ (เพราะในท้ายที่สุดแล้วสิ่งที่เราเห็นจึงเป็นเรื่องของ ผี และ การผลิตซ้ำของความตาย) ปัญหาคือเราค้นพบผีที่สิงอยู่กับตัวของเราในสภาพไหน เพราะการค้นพบผีที่สิงอยู่กับตัวของเราเอง ผีซึ่งหลบหายไปในการค้นพบตัวของมันเช่นกัน เพราะการค้นพบนี้มันเป็นเสมือนเรายืนอยู่หน้ากระจก ความเป็นในสิ่งที่เราเห็นจึงเป็นสิ่งที่ดูราวกับเป็นสิ่งที่ถูกให้มา "มันเป็นเรามาก่อนที่เราจะเป็น" "เมื่อมันตายมาก่อนที่เราจะเกิด" เมื่อเรามองตัวของเราเองในกระจก เรา ค้นพบ, เผชิญหน้า, จ้องดู, ผีที่เป็นตัวของเรา (เพราะการที่เราเห็นตัวของเราเอง) เรามองทะลุกระจกและเห็นตัวเองยืนอยู่ที่ฟากตรงกันข้าม แต่การเห็นตรงนี้ไม่ได้หมายความว่าเราเห็นตัวของเราเอง ตัวของเราเองไม่ได้ถูกย้อนหรือถูกดึงกลับมาในกระจก สิ่งที่เห็นมันเป็นความเป็นไปได้ของตัวเราที่ถูกเขียนขึ้นมาใหม่ผ่านการมองดูตัวของเรา ตัวเราที่มองไปยังกระจกที่ตะกั่วที่ฉาบไว้เป็นตัวที่สะท้อนตัวของเรากลับมา...ดังนั้นเพราะการที่เราเห็นหรือการที่เราเข้าไปอ่านตัวสิ่งที่เราเห็นจึงมีความหมายขึ้นมา ในแง่นี้เองในที่นี้เองการเห็นหรือการอ่านจึงเป็นการนำสิ่งที่เห็นหรือสิ่งที่อ่านกลับมาเกิดใหม่อยู่เสมอ เปรียบเสมือนการที่ตัวของมันถูกผลิตซ้ำออกมาจากดินแดนอันลี้ลับของตัวของมัน เพราะถ้าไม่มีท่าทีของการอ่านหรือการเห็น มันก็หมายความว่ามันไม่มีการนำเสนอออกมาของตัวบทเช่นเดียวกัน เพราะฉะนั้นถ้าพูดตามภาษาของ Derrida การอ่านจึงทำให้ตัวบทมีชีวิตขึ้นมาใหม่ เมื่อเป็นเช่นนี้ เมื่อไม่มีการอ่านมันก็ไม่มีตัวบท ดังนั้นปรากฏการณ์ของตัวบทจึงเกิดขึ้นได้เพราะการอ่าน เช่นเดียวกันกับวัตถุที่ถูกเห็น

เมื่อเป็นเช่นนี้ที่ทางของการเห็นก็เช่นเดียวกัน เราไม่ได้อยู่นอกสิ่งที่เราเห็น แต่ไม่ได้หมายความว่าเราจะเลือกที่ทางในสิ่งที่เห็นได้ เพราะสิ่งที่เราเห็นมันมีชีวิตของตัวของมันเองและเป็นอิสระจากการเห็นของเรา (แต่เราไม่อาจที่จะหลีกเลี่ยงที่จะอยู่ภายในการที่เราเห็นมันได้) ทำไมจะไม่เป็นเช่นนี้ล่ะ Derrida เปรียบเทียบให้เห็นถึงการอ้างอิงในเครื่องหมาย quotation mark การอ้างอิงเปรียบได้กับการที่เรา re-present ตัวบทที่เราอ้างมันมา ราวกับเป็นตัวบทที่อ ๆที่ถูกวางรอให้ถูกอ่านอยู่ตรงนั้น แต่อย่างที่เรารู้อยู่ตัวบทที่ถูกอ้างมามันไม่ใช่ตัวบทดั้งเดิม (ซึ่งโดยตัวของการอ้างอิงโดยตัวของมันเองก็แสดงให้เห็นถึงการเขียนใหม่อย่างชัดเจน ที่ซึ่งการอ้างอิงอยู่ได้เพราะการที่มันถูกเขียนขยายความ) เมื่อเป็นเช่นนี้การอ่านตัวบทเอง จึงไม่ใช่เพื่อที่จะเข้าใจตัวบทเอง แต่ท้ายที่สุด ในการที่มันท้ายที่สุด เราอ่านตัวบทเพื่อที่จะเข้าใจ

สิ่งอื่นที่ไม่ใช่ตัวบทเลย ซึ่งสิ่งอื่นนี้และที่มันทำตัวราวกับตัวบทเอง แต่เราไม่เคยมองเห็นสิ่งอื่นเหล่านั้นเลยนอกจากตัวบทเอง เพราะสิ่งอื่นเหล่านั้นถูกซ่อนหรือถูกทำให้หายไปด้วยการที่ เรากำลังอ่านตัวบทนั้นๆอยู่ แต่ภายในการอ่านตัวบทนั้น เราไม่เคยอ่านตัวบทนั้นเลย เพราะตัวบทหายไปในการอ่านของเราเช่นเดียวกัน (ดังนั้นเมื่อเป็นเช่นนี้ตัวบทเองจึงเป็นราวกับผีที่สิงอยู่ในตัวของมันเอง) ดังนั้นการที่เราพยายามที่จะหาอะไรอย่างเช่นตัวเราหรือมายาภาพเกี่ยวกับตัวของเรา ในที่สุดแล้วเราจะไม่พบสิ่งใดเลยนอกจากความสัมพันธ์ของมันที่เข้ามาแทนที่กันและกันอยู่ตลอดเวลา ดังนั้นการจำกัดความสิ่งต่าง ๆ จึงอยู่บนความสัมพันธ์มากกว่าที่จะอยู่ในสิ่งเอง และจากจุดนี้มันชี้ให้เห็นว่าเพราะการที่เข้าไปอ่านตัวบท ตัวบทเองจึงมีความหมาย การที่มันมีความหมายได้เพราะมันถูกเขียนใหม่ใส่ในบริบทของผู้อ่าน ซึ่งสิ่งที่ถูกเขียนใหม่นี้ เข้ามากรอบการอ่านของตัวผู้อ่านเอง เมื่อเป็นเช่นนี้เราจึงอยู่ในความเป็นไปไม่ได้ (trace) ของความเป็นไปได้ของการอ่านตัวบทเอง ความเป็นอื่นจึงปรากฏอยู่ในการที่เราดึงหรือนำตัวบทนั้นกลับมา (representation, ความเป็นอื่นของตัวบทจึงอยู่ในฐานะผีของตัวของมันเอง)

และจากจุดนี้เองจะเห็นได้ว่าทำไม สิ่งที่เป็น presentation of representation จึงเป็นการบวกสิ่งที่ปรากฏกลับลงไป ซึ่งตัว presentation of representation ก็คือสถานะของ illusion ของ the present นั่นเอง ที่ตรงส่วนนี้ มันเป็นส่วนที่ reinstitute ตัวบทกลับขึ้นมาใหม่ ซึ่งทำให้ตัวบทที่เรากำลังพยายามตีความมันถอยหลังกลับเข้าไปในฉากของมัน พื้นที่ของ illusion จึงเป็นพื้นที่ที่เต็มไปด้วยสิ่งเติมเต็มต่างๆมากมาย ด้านของ illusion จึงเป็นด้านที่หันเข้ามาผู้ดูเอง ซึ่งในที่สุดมันทำให้การกระโจนเข้าไปในศูนย์กลางของตัวบทเป็นสิ่งที่ไม่มีวันเป็นไปได้เพราะตัวของมันถอยหายไปอยู่ตลอดเวลา ซึ่งจากจุดนี้เองที่ทำให้อุปมากระจกมีความสำคัญเป็นอย่างมากโดยเฉพาะการพูดถึงพื้นที่ของ illusion ที่กลไกของกระจกตรงนี้ทำหน้าที่ส่งผ่านสิ่งที่มันแสดงออกมาสู่ตาของเรา ในการที่มัน present ตัว the present ของมันออกมา และจากจุดนี้เราในฐานะของผู้ดู ผู้ชม หรือผู้อ่าน พยายาม take place หรือ reinscript ลงไปในปรากฏการณ์ตรงนั้น (ซึ่งผลที่ตามมามันทำให้ความหมายถูกแทนที่และเกิดขึ้นใหม่อยู่ตลอดเวลา) ซึ่งกลไกตรงนี้กลับเลือนหายไปในสิ่งที่กระจกส่งผ่านเข้ามาสู่ตาของเรา ดังนั้นสิ่งที่เกิดขึ้นก็คือไม่ว่าเราจะเพลิดเพลินหรือสงสัยมัน เราก็ยังเล่นอยู่ในพื้นที่ตรงส่วนนี้ ในฐานะที่เป็นเทคนิควิธีของการอ่านและการตีความ (ซึ่งการถอดรหัสในลักษณะนี้จึงไม่ต่างอะไรกับการเขียนมันขึ้นมาใหม่ในสิ่งที่แสดงตัวของมันออกมา) ซึ่งสุดท้ายมันเป็นเรื่องของความเป็นไปได้ที่ไม่รู้จบ หรือเป็นเรื่องของการสืบค้นร่องรอยอยู่บนตัวบทเพื่อเติมเต็มสิ่งที่เราอ่านให้เต็ม แต่ไม่ใช่แค่เท่านั้นเอง เพื่อให้ตัวบทกลับมาเป็นตัวบทอีกครั้ง บนความเป็นไปได้ของตัวมันเอง เพราะตัวของมันไม่อาจที่จะอยู่นอกเหนือไปจากตัวของมัน แม้มันเองจะสูญหายไปในการพยายามนำมันกลับมา ในผิวหน้าที่สงบนิ่งราวกับซากศพของมัน

ความเป็นไปได้จึงไม่ต่างจากการกำเนิดใหม่และความตาย ความตายที่กลับมาอีกครั้งพร้อมกับความแค้นของมัน ความแค้นที่แสดงให้เห็นว่าการมีชีวิตอยู่เป็นสิ่งที่ต้องใส่ใจกับมันอย่างยิ่ง เพราะในที่สุดแล้วเราหนีไปไม่ได้จากการที่เราจะกลับมารู้เสมอว่าตัวเองเป็นใคร เพราะในที่สุดแล้วเราเองเป็นใครไปไม่ได้นอกจากสิ่งที่ตัวของเราเองเป็น เราเป็นในสิ่งที่ตัวเราเองเห็น เพราะการเห็นทำให้เรารู้สถานะของตัวเราด้วย แต่ไม่ใช่เพราะการที่เราเห็นตัวของเราเอง แต่เพราะการที่เห็นถึงความสัมพันธ์ที่เราอ้างอิงตัวเองกับสิ่งต่างๆ เพื่อที่จะทำให้ตัวของเราเป็นเรา แม้ว่าสิ่งเดียวที่เรามองไม่เห็นในกระจกนั้นจะเป็นตัวของเราเอง (แม้ว่าเราจะเป็นผีในการเห็นของเราเอง เรากลายเป็นผีของตัวเราเองเพราะสิ่งเดียวที่เราไม่เคยเห็นตัวเราเองในกระจก ก็คือตัวของเราเอง ตัวเราเองจึงคล้ายกับความเป็นอื่นหรือความเป็นไปไม่ได้ของตัวเรา ในการที่เรามองเห็นตัวเราเอง)

บรรณานุกรม

Appadurai, Arjun. 1966. Modernity at Large: Culture Dimensions of Globalization. 6th printing 2003. USA: University of Minnesota Pass.

Baudrillard, Jean. 1983. "Simulation". Semiotext(e): NY.

Baudrillard, Jean. "The system of object" in Selected Writings, ed. Mark Poster (Stanford, 1988), หน้า 14-28.

Baudrillard, Jean. 1993. "Symbolic Exchange and Death". SAGE: London.

Debord, Guy . 1967. "The society of the spectacle". 3rd (1994) , Zone Book: NY.

Debord, Guy (Imrie, Malcolm. Trans.). 1988. "Comments on the society of the spectacle".

Derrida, Jacques. 1998. "Monoligualism of the other or The prosthesis of origin". Stanford University Press: Stanford, California.

Derrida, Jacques. 2004. "Dissemination". First South Asian Edition (2005). Continuum: India.

Foucault, Michel. 1971. "The order of things: an archeology of the human sciences". Vintage books edition (1973). Vintage: USA.

Foucault, Michel (Hurley, Robert. tran..). 1988. "The history of sexuality volume 3: The care of the self". Vintace: USA.

Jay, Matin. 1993. "Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought". University of California Press: USA.

Shapiro, Gary. 2003. "Archaeologies of vision: Foucault and Nietzsche on seeing and saying". The University of Chicago Press: Chicago & London.

Thompson, John B.. 2005. "The New Visibility" in Theory, Culture & Society. SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi, Vol. 22(6): 31-51.

รสนิยม "ป๊อป ร็อค" ในอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของดนตรียอดนิยม/แบบอาดอร์โน

A Taste of "Pop Rock" in Culture Industry of Popular Music/Adorno's style

(through Beatles, Aerosmith, Bon jovi, Nirvana, Linkin Park and beyond)

ดุษฎี วรธรรมดุษฎี

ทำไมต้องแบบอาดอร์โน

แนวคิดเรื่องอุตสาหกรรมวัฒนธรรมปรากฏครั้งแรกใน "Dialectic of Enlightenment" (Horkeimer and Adorno, 1972) ด้วยการกล่าวถึงการทำลายตัวเองของความรู้แจ้ง จากการอ้างถึงความเป็นเหตุผลเท่านั้นที่จะปลดปล่อยมนุษยชาติจากพันธนาการของอำนาจลี้ลับ และให้ความเจริญก้าวหน้าครอบครองอยู่เหนือธรรมชาติ (Bernstein, 1991: 4) แต่แล้วอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแสดงให้เห็นว่าความรู้แจ้งเป็นดั่งการหลอกลวงมวลชน เมื่อชีวิตจริงกลายมาเป็นสิ่งที่ไม่สามารถแยกแยะได้จากภาพยนตร์

อุตสาหกรรมวัฒนธรรมเป็นดั่ง "การวิพากษ์ถึงเหตุผลเชิงเครื่องมือ" (Zuidervaart, 1991: 23) การวิพากษ์การใช้ความเป็นเหตุผล เหตุผลเชิงเครื่องมือได้กอปรขึ้นทั้งในทางเทคโนโลยี "การแปลงรูปของธรรมชาติภายนอก" (เทคโนโลยี อุตสาหกรรม การครอบงำจากธรรมชาติ) และทางสถาบัน "การแปลงรูปของธรรมชาติภายใน" (ปัจเจกชน การสะกดระงับ รูปแบบของการครอบงำทางสังคม) อาดอร์โนได้วิพากษ์การดุกดามเหตุผลเชิงเครื่องมือว่าทำการปฏิเสธเหตุผลโดยทั่วไป การวิพากษ์ทั่วไปของสังคมร่วมสมัยและหาที่ตั้งพื้นฐานทางประวัติศาสตร์สำหรับการแปลงรูปของสังคม (Zuidervaart, 1991: 24)

อุตสาหกรรมวัฒนธรรมเป็นผลจากการแปรรูป "โครงสร้างส่วนบน" ของสังคมแบบนายทุนที่รวบรวมทุกอย่างไว้แต่เพียงผู้เดียว ความสำเร็จดังกล่าวได้กลืนรูปแบบต่างๆ ทั้งหลายทั้งมวลของวัฒนธรรมแบบประชาชนเข้าไปและทำการบดขยี้ ย่อย จากนั้นก็ผสมผสานกลืนกลายให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในทั่วทุกท้องถิ่นและเขตแดน วัฒนธรรมทั้งหมดได้ถูกทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน ถูกจัดการและบริหารโดยมีจุดมุ่งหมายเดียวก็คือการรับใช้นายทุน และนั่นก็เป็นเครื่องมือในการควบคุมทางสังคม (Huyssen, 1986)

ถึงแม้แนวคิดเรื่องอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนั้น จะไม่เห็นด้วยกับมโนทัศน์อย่าง มวลชนหรือประชาชน เพราะต้องการที่จะต้านทานความเห็นที่ว่า ผลของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมบ่อเกิดมาจากมวลชนหรือจากประชาชน อาดอร์โนเห็นว่าอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่เพื่อการบริหารจัดการวัฒนธรรม อย่างไรก็ดี วัฒนธรรมได้กลายมาเป็นหน้าที่หรือวิถีของการครอบงำทางอุดมการณ์เสียยิ่งกว่าการให้ความสำคัญในความเป็นมนุษย์หรือทำการปลดปล่อย (Kellner, 2002: 94)

ในขณะที่อาดอร์โนอ้างถึงวัฒนธรรมว่ามีลักษณะเป็นแบบอุตสาหกรรม เขาได้จำกัดความว่าเป็นกระบวนการของการจำแนกแจกจ่าย การส่งเสริมการขายและการตลาดของผลิตภัณฑ์มากเสียกว่าการผลิต (Witkin, 2003: 103) ซึ่งหมายถึงเทคนิคขั้นสูงในการผลิตของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในสังคมสมัยใหม่ได้ทำให้ผลิตภัณฑ์เป็นเหมือนๆ กันอย่างคาษคื่น เพื่อตอบสนองความต้องการในขนาดที่ใหญ่ของเศรษฐกิจแบบนายทุน (During, 1993: 29) เราจะเห็นได้ว่าอำนาจของทุนนิยมได้ใช้อำนาจรวบรวมวัฒนธรรมมวลชนทั้งหมดไว้เสียผู้เดียว

กลไกในการทำซ้ำของผลผลิตทางวัฒนธรรมเป็นวิธีการเดียวกับคำขวัญของโฆษณาชวนเชื่อ อีกทั้งผลผลิตของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมีอยู่ทั่วไปทุกหนทุกแห่งของความเป็นจริงของสังคม (Zuidervaart, 1991: 80) มวลชนได้วาดบทสรุปอย่างถูกต้องว่าไร้อำนาจอันเหนือการต่อต้านการผูกขาด ซึ่งเป็นความน่าสังเวชในปัจจุบัน (Adorno, 1991:

- เอกสารนี้ฉบับนี้เป็นเอกสารฉบับร่าง ห้ามอ้างอิงหรือเผยแพร่โดยมิได้รับอนุญาตจากผู้เขียน -

92) ภายใต้อุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่มีลักษณะถือเอกสิทธิ์แต่เพียงผู้เดียวนั้น จะไม่กล่าวโดยตรงว่า "คุณต้องคิดเหมือนฉันนะ ไม่เช่นนั้น ตาย" แต่จะกล่าวว่า "คุณเป็นอิสระที่จะคิด ไม่จำเป็นจะต้องคิดเหมือนฉัน ชีวิตคุณ ทรัพย์สินของคุณทุกสิ่งทุกอย่างยังคงเป็นของคุณ แต่จากนี้ไปคุณคือคนแปลกหน้าท่ามกลางพวกเรา"

อุตสาหกรรมวัฒนธรรม อยู่ภายใต้การรวบรวมวัฒนธรรมมวลชนทั้งหมดให้มีลักษณะเหมือนกัน อย่างเป็นหนึ่งเดียว และในเวลาเดียวกันก็ทำให้วัฒนธรรมเสื่อมทรามลงไปด้วย เป็นผลสืบเนื่องที่ได้มาจากการหลอมละลายของวัฒนธรรมและความบันเทิงสำเริงสำราญ ยิ่งไปกว่านั้น นี่คือการเกิดขึ้นของการโฆษณาและวัฒนธรรมที่เป็นอุตสาหกรรม โดยทั้งสองอย่างได้กลายมาเป็น "ปฏิบัติการเพื่อจัดการชักนำมนุษย์" แล้วชัยชนะของการโฆษณาในอุตสาหกรรมวัฒนธรรมก็คือความรู้สึกที่อยากบริโภค จากการถูกกระตุ้นอารมณ์อย่างสูงในการซื้อและใช้ผลิตภัณฑ์ (Bottomore, 1984: 45-6) การผลิตสินค้าโดยอุตสาหกรรมวัฒนธรรม จะถูกบ่งการด้วยความต้องการเพื่อจะตระหนักในคุณค่าที่มีต่อตลาด โดยมีแรงกระตุ้นจากกำไรเป็นที่ตั้ง ในทางอุตสาหกรรมแล้ว การผลิตทางวัฒนธรรมคือกระบวนการของการทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน ซึ่งไม่ต่างไปจาก "การโฆษณาชวนเชื่อที่ทำหน้าที่เติมเต็มความต้องการ" (Adorno, 1994: 164)

การหลอกลวงมวลชนที่ปรากฏในอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เป็นเหมือนสัญญาปากเปล่า เพียงแค่ลมปากเป่า อันล่อลวงและจัดการหาประโยชน์ทางเศรษฐกิจ การเมืองและสังคม เราจะเห็นได้ว่าสังคมแบบนายทุนร่วมสมัยคือบทสังเคราะห์ของการโฆษณา ข้อมูลข่าวสาร วัฒนธรรม การเมืองตลอดทั้งการจัดการหาประโยชน์ ลักษณะที่ว่านี้คืออุตสาหกรรมวัฒนธรรม ดังนั้นการวิเคราะห์ของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม จึงเกี่ยวกับการเปิดเผยระบบที่อำพรางอยู่เบื้องหลังปรากฏการณ์ของความสัมพันธ์ทางสังคม รวมถึงกิจกรรมทางวัฒนธรรม งานดังกล่าวมีความเห็นว่าการพัฒนาของทุนนิยมสมัยใหม่ไม่ได้นำมาซึ่ง "ความยุ่งเหยิงทางวัฒนธรรม" แต่เป็นการประสานและรวมรวมระบบ (Weber, 2002:389) วัฒนธรรมในทุกวันนี้ได้ประทับตราทุกสิ่งไว้กับความเหมือนกัน (Horkheimer and Adorno, 1979:141)

ดังนั้น "สินค้าทางวัฒนธรรมของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมถูกควบคุมไว้หมดแล้ว" (Adorno, 1991: 99) มวลชนไม่สามารถเป็นมาตรวัดความต้องการได้ ผู้บริโภคเป็นเพียงแค่สถิติบนแผนภูมิขององค์กรวิจัยและถูกจำแนกด้วยกลุ่มรายได้และ "ผู้บริโภคไม่ใช่ราชา" ไม่ได้มีความสำคัญเป็นอันดับแรกและไม่จำเป็นที่จะต้องถูกต้องเสมอ เพราะอุตสาหกรรมวัฒนธรรมมีความเป็นอิสระโดยไม่ขึ้นกับสิ่งใด และยังคงปลอมตัวเพื่อความเหมือนอยู่ตลอดเวลา ด้วยความช่วยเหลือจากจากเทคนิคในการจำหน่าย สิ่งที่น่าระวังก็คือโลกทั้งใบจะถูกกรองผ่านด้วยอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและผลลัพธ์ทั้งหมดของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมคือการต่อต้านความรู้แจ้ง (Adorno, 1991: 106)

อุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้สร้างความบันเทิงโดยเสกสรรภาพมายาของความสุขผ่านผู้หัวเราะ ความโง่เขลาจากความรู้สึกของมวลชน โดยที่ไม่รู้ตัวว่าพวกเขากำลังถูกเตรียมเพื่อ "การจัดการความเป็นเหตุผล" (Horkheimer and Adorno, 1979:147) จึงทำให้ "มวลชน" ในสายตาของอาดอร์โน กลายมาเป็นผู้ไร้อำนาจอย่างสมบูรณ์แบบ อำนาจที่ตกอยู่กับอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ทำการผลิตการสนับสนุนความเห็นชอบลงรอยและฉันทานุมัติ ซึ่งทำให้มั่นใจได้ด้วยอำนาจและเสถียรภาพของระบบทุนนิยม ความสมารถของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจึงเป็น "การเข้าแทนที่ในจิตสำนึกของมวลชนกับความเห็นชอบลงรอยอย่างเดียวกันโดยปราศจากความรู้สึก" (Strinati, 2004: 57)

การจัดการทางเศรษฐกิจของสังคมทุนนิยมสมัยใหม่จัดแจงเพื่อการตระหนักถึงเหตุผลเชิงเครื่องมือและการทำลายตัวเอง ภายใต้ทุนนิยมทุกสิ่งถูกผลิตขึ้นเพื่อการตลาด สินค้าทางวัฒนธรรมถูกผลิตขึ้นมาเป็นถูกรวบรวมส่วนประกอบด้วยเศรษฐกิจแบบทุนนิยมไว้ทั้งหมด "ชัยชนะของการโฆษณาในอุตสาหกรรมวัฒนธรรม คือความรู้สึกยากที่ผู้บริโภคจะขัดขืนต่อการซื้อและใช้ผลิตภัณฑ์ ถึงแม้ว่าจะเห็นสินค้าอย่างทะลุปรุโปร่งแล้วก็ตาม" (Horkeimer and Adorno, 1972: 167)

กระบวนการทำให้เป็นมาตรฐาน การทำซ้ำ ขาดความแตกต่างและหลากหลาย อุตสาหกรรมวัฒนธรรมคือความมุ่งหมายสู่การผลิตที่มีผลลัพธ์ที่วางใจได้ เป็นงานที่ขึ้นอยู่กับสำนึกของผู้บริโภค สิ่งเหล่านี้ได้ดำนวณไปไกลถึงขั้นสร้างงานการผลิตที่มีสาระของความแตกต่างให้กับมวลชนผู้บริโภค (Witkin, 2003: 43) เราจะเห็นได้ว่าผู้บริโภคจะรับรู้ถึงวัฒนธรรมในลักษณะที่โดนกลบเกลื่อน อย่างไรก็ตาม ลักษณะสำคัญของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมคือการทำซ้ำและกระบวนการทำให้เป็นมาตรฐานจะใช้ปัจจัยการแลกเปลี่ยนทางเศรษฐกิจตีวงจำกัดความเป็นมาตรฐาน จากนั้นบรรยากาศของการผลิตทางวัฒนธรรมที่ถูกทำให้เป็นมาตรฐานและกระบวนการทำซ้ำก็จะนำไปสู่การผูกขาดทางอุตสาหกรรมของนายทุนโดยมีเทคโนโลยีเป็นตัวกำหนด

ในโลกสมัยใหม่ อุตสาหกรรมบันเทิง วิทยุ โทรทัศน์ แจ๊ซและดนตรียอดนิยม ได้กลายมาเป็นศูนย์กลางในชีวิตประจำวัน อาดอร์โนเชื่อว่าสื่อเหล่านั้นได้ช่วยเสริมแรงแห่งความถดถอยและสร้างบุคคลแห่งการพึ่งพา ธุรกิจการแสดงเป็นเรื่องจริงจังที่เหล่ามวลชนคลั่งไคล้หลงไหลดาราและบูชาดนสำคัญ การทำซ้ำเรื่อย ๆลักษณะกฎเกณฑ์ของสินค้าวัฒนธรรม เป็นกระบวนการทำให้เป็นมาตรฐานทั้งหมด สร้างความ "น่าสบาย" และความสามารถคาดการณ์ล่วงหน้าได้ ความสามารถในการตอบคำถามของความต้องการของปัจเจกบุคคลเพื่อความมั่นคงและพบความต้องการของผู้ผลิตเพื่อการคาดการณ์ล่วงหน้าของตลาด (Witkin, 2003: 5)

อุตสาหกรรมวัฒนธรรมทำให้เกิดการบูชาดนเด่นดนดัง ประเภทของลัทธิและความหลงไหลคลั่งไคล้วัตถุเป็นทัศนคติในส่วนของผู้บริโภคทางวัฒนธรรม สินค้าที่ขายดีขั้น "best seller" อย่างหนังสือหรือดนตรี เป็นรสนิยมสาธารณะของชนชั้นกลาง (Witkin, 2003: 57) งานศิลป์ได้ทำตามรูปแบบคำสั่งของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมอย่างเครื่องจักรกลที่ตอบสนองความต้องการของมวลชนผู้บริโภค อุตสาหกรรมวัฒนธรรมเตรียมพร้อมที่จะครอบครองงานศิลป์ทั้งหมด อย่างเช่นดนตรีได้ถูกลดทอนจากการจัดการด้วยระบบองค์กรให้มาอยู่แค่ในระบบการผลิตสินค้าซึ่งได้ปกปิดสิ่งที่อยู่เบื้องหลังความประสงค์ของผู้บริโภค อย่างที่อุตสาหกรรมวัฒนธรรมไม่ได้เป็นอะไรที่มากไปกว่าความสำเร็จของกระบวนการทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกันการผลิตแบบมวลชน (Horkeimer and Adorno, 1972: 121) คุณค่าของงานศิลป์ชั้นสูง ถูกทำให้เป็นของที่มีราคาเพียงความคุ้มค่าของการเงิน อันได้สร้างการผลิตและกิจกรรมทางวัฒนธรรมอันไร้สาระ

อุตสาหกรรมวัฒนธรรมแสวงหากระบวนการในทั้งศิลปะชั้นสูงและต่ำเพื่อที่จะมาผสมกลมกลืนเพื่อนำไปสู่รูปแบบเชิงเดี่ยว ด้วยวิธีนี้ได้ทำการบูรณาการสู่ผู้บริโภค ลูกค้าไม่ได้เป็นเจ้านายหรือผู้มีอำนาจทั้งหลายทั้งมวล เขาและเธอไม่ได้เป็นผู้กระทำแต่เป็นผู้ถูกกระทำด้วยการหาประโยชน์ต่างหาก (Witkin, 2003: 43)

อย่างไรก็ดี อาดอร์โนคิดว่า ถ้างานศิลป์อื่นๆ ที่ถูกผลิตซ้ำ จากนั้นก็ได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวันโดยสูญเสียสถานภาพของการเป็นสิ่งที่แตกต่าง ก็จะไร้ซึ่งเอกลักษณ์หรือเป็นเพียงเอกลักษณ์ที่อยู่ภายใต้มาตรฐานเดียวกันของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม

ถ้าสถานการณ์เป็นเช่นนั้น มิติของงานศิลปะมีแนวโน้มว่าจะถูกทำลายด้วยอุตสาหกรรมวัฒนธรรม อย่างที่เกิดขึ้นกับปรากฏการณ์ต่าง ๆ อย่าง หนังสือ ภาพวาด ดนตรี ไปสู่ภาพยนตร์ ภาพพิมพ์ ในทางธุรกิจบันเทิงต่อผู้รับสาร โดยช่วยให้พวกเขาลืมปัญหาที่เผชิญในชีวิตประจำวัน ผลที่ตามมาไม่ว่าจะเป็นหนังสือ ภาพวาด ดนตรีได้กลายมาเป็นสิ่งที่ผสมผสานอยู่ในชีวิตประจำวันของผู้คน แต่แล้วงานศิลป์ ก็จะมีคุณภาพตลอดทั้งค่านิยมทั้งมวลของผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมที่ต่ำ อุตสาหกรรมวัฒนธรรมไม่ได้ทำอะไรอย่างอื่น นอกเสียจากทำลายความสามารถของงานศิลปะ ด้วยการนำเข้ามาสู่ชีวิตประจำวัน อุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ทำลายความสามารถของงานศิลปะสู่การเฉลิมฉลองและเกียรติคุณของมนุษยชาติ

สำหรับ อาดอร์โนแล้ว ภาพยนตร์และวิทยุต้องแสรังว่าเป็นงานศิลป์ ซึ่งความจริงแล้วเป็นเพียงธุรกิจสร้างอุดมการณ์ ในรูปแบบ "ขยะ" เรียกได้ว่าอุตสาหกรรมเหล่านี้ไม่ได้สร้างงานศิลป์อะไรเลย (Adorno, 1993: 31) ในทางตรงข้าม กลับเป็นการผลิตในโลกวัฒนธรรมอย่างเดียวกับที่ Henry Ford ทำในโลกการขนส่ง (Tester, 1994: 38-9)

เราจะเห็นได้ว่าเครื่องมือของเหตุผลเชิงเครื่องมืออย่าง ดีเจ นักวิจารณ์ภาพยนตร์ ผู้แนะนำหนังสือ จะถูกใช้ผ่านสื่อสารมวลชนและเครื่องมือชั้นดีจะทำหน้าที่เป็นผู้เชี่ยวชาญ ผู้นำทางความคิดเห็น ทำการเรียกร้องความสนใจ ชี้นำท้ายที่สุดก็ชักจูงมวลชน

การโฆษณาได้กลายมาเป็นข้อมูลข่าวสาร เมื่อนึกขึ้นได้ว่ายี่ห้อเป็นปัจจัยในการเลือก ทำให้ปัจเจกขาดความใคร่อยากที่จะรู้อันแท้จริง และมีความรู้สึกว่า "เสียเวลาและเงินเปล่าๆ" ในเมื่อสังคมสมัยใหม่มีผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านอันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการแบ่งงานกันทำ ผู้บริโภคมีความเชื่อมั่นในมาตรฐาน ถึงขั้นไว้วางใจผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านตลอดทั้งการโฆษณาซึ่งถือได้ว่าเป็นการให้ข้อมูลแล้ว ผู้บริโภคได้ตกเป็นเหยื่อของการแบ่งงานกันทำ เพราะข้อมูลที่ได้เป็นเพียงสิ่งที่การโฆษณาพยายามจะนำเสนอเท่านั้น ส่วนผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านก็เพียงทำหน้าที่ตามมาตรฐานภายใต้ระบบทุนนิยมเท่านั้น และเมื่ออุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ทำให้การโฆษณากับ ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านเป็นสิ่งเดียวกัน อย่างเช่น "ด้วยจรรยาบรรณ ไม่สามารถเปิดเผยได้...เป็นแปรงสีฟันที่ทันตแพทย์แนะนำให้ใช้" ผู้บริโภคจะเลือกอย่างไร

จากนั้นความต้องการทางปัญญาและวัฒนธรรมของผู้บริโภคได้ปรับมาสู่ความต้องการทางวัตถุ ผู้บริโภคต้องการในสิ่งที่เป็นมาตรฐาน อันทำให้เรารู้ว่า ความต้องการนั้นถูกชักนำด้วยกระบวนการผลิต ดังนั้นสินค้าทางวัฒนธรรมก็จะมีวิธีการผลิตเดียวกันกับระบบอุตสาหกรรม กล่าวได้ว่าวิธีคิดแบบอุตสาหกรรมได้เข้าไปจัดการกับวัฒนธรรมเรียบร้อยแล้ว จนได้มิติทางวัฒนธรรมของโลกทุนนิยมสมัยใหม่ ภายใต้ชื่อ "อุตสาหกรรมวัฒนธรรม"

ลองมาดูความสำเร็จในฐานะวิธีคิด ของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่ได้ออกคำสั่งสู่นิสัยการฟังของผู้ฟังให้มีความรู้สึกคุ้นเคยกับการเป็นมาตรฐาน อันเป็นส่วนหนึ่งของเหตุผลเชิงเครื่องมือที่ส่งผลต่อความคุ้นเคยในสินค้าทุกๆ สิ่งถูกทำซ้ำไปเรื่อยๆ เป็นวงจรและก็ต่อไปเรื่อยๆ ในความทรงจำ ความรู้สึกคุ้นเคยอันเป็นผลทางมิติจิตใจ ก็จะผนวกรวมความรู้สึกมั่นคงปลอดภัย มวลชนจึงคุ้นเคยกับสิ่งที่เป็นมาตรฐานทั้งในมิติเวลาและสถานที่ อย่างการทำงานประจำผลที่ได้รับจากภายนอกรอบตัวสู่ข้างในได้สั่งสมจนกลายมาเป็นวิธีคิดที่ถูกอุตสาหกรรมวัฒนธรรมประทับตราลงไปในระบบความคิดให้เป็นเหมือนกันหมด เมื่อมีความคุ้นเคยอันฝังลึกลงไปในรากจนเป็นนิสัยแล้วก็จะมีวิธีปฏิบัติต่อภายนอกจากการวิธีคิดข้างใน อย่างในสังคมไทย คนที่ได้อะไรมาโดยง่าย ก็ย่อมที่จะคิดว่าสิ่งที่เขาครอบครองอยู่หรือได้มานั้น ไม่ได้ลำบากแต่อย่างใด ก็ส่งผลให้ประพฤติเช่นนั้นต่อไป จนเป็นมาตรฐานโดยอ้างว่า "รู้ๆ กันอยู่" และ "ใครๆ เขาก็ทำกัน"

"...all we needs is pop..."

ในความเห็นของอาดอร์โน แจ๊ซเป็นปรากฏการณ์ของเมือง หมายถึงคนผิวดำกับแซกโซโฟนสีเงิน ที่พยายามปลดปล่อยสัญชาตญาณทางดนตรีอันมีความเป็นอิสระในรูปแบบของจังหวะที่มีมาตรฐานไว้แล้วและระเบิดปลดปล่อยมันออกมาจากมาตรฐาน นักดนตรีแจ๊ซที่ยอดเยี่ยมจะพัฒนาทางของเพลงที่แปรออกมาหรือการเล่นที่นึกขึ้นโดยปัจจุบันทันด่วนด้วยการสร้างดนตรีในแบบของเขาอันทำให้เขา "พิเศษ" ไปกว่าคนอื่น (Witkin, 1998: 160) และแจ๊ซยังอ้างว่าเป็นการแสดงออกถึงเสรีภาพ (Jay, 1973: 186)

อันที่จริงแจ๊ซชอบลอกเลียนและใช้เทคนิคเวียนวนไปมาจนน่ารำคาญใจ แจ๊ซทำตัวเหมือนมีกฎเกณฑ์ มีการแสดงอย่างกับพิธีกรรมที่ถึงเวลาจะต้องแสดงความสามารถด้วย "คีตปฏิภาณ" แจ๊ซเป็นรูปแบบการตีความนักเลียนแบบที่พยายามใช้วิธีการของคนอื่น เป็นเพียงการเลือกที่จะแสดงอะไร แจ๊ซเป็นเพียง "สมัยนิยม" ที่ปราศจากแก่นสาร ไม่มีอะไรในตัวของมันเอง (Adorno, 1983: 122)

อาดอร์โนมองแจ๊ซว่า เหมือนผลผลิตทั่วไปของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแบบมวลชน เทคโนโลยีของการควบคุมและลักษณะการครอบงำของอุตสาหกรรมแบบมวลชนและการเมืองแบบมวลชนสมัยใหม่ (Bernstein, 1991 cited in Witkin, 1998: 162) ซึ่งตรงกันข้ามกับดนตรีแบบจริงจัง

โดยสาระของดนตรีแบบจริงจังนั้น จะต้องใช้ทักษะของงานศิลปะ ที่อาดอร์โนเรียกว่า "เทคนิค" หมายถึงการใช้ทักษะทางศิลปะในการสร้างปรากฏการณ์ภายในจากการรับรู้อย่างสุนทรียะภายใน แล้วทำการสร้างอีก [จากการถ่ายทอด] ซึ่งหมายถึงเสียงที่แสดงออกมา ดนตรีจึงเป็นการสร้างและสร้างอีก (Adorno, 1999: 197) จากการสร้างภายในความคิดและการใช้เทคนิคการสร้างอีกครั้งมาสู่ภายนอก

ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ประพันธ์กับผู้ชม สามารถเข้าใจได้ว่าเป็นการสร้างขึ้นอย่างโดยเฉพาะ ด้วยข้อเท็จจริงที่ว่าผู้ดูเป็นส่วนหนึ่งของการมีส่วนร่วมทางดนตรี ในการขยายการสร้างประสบการณ์ของการนำให้ผู้ชมคาดคิดติดตาม การสร้างงานดนตรีไม่ได้เป็นเพียงเช่นประสบการณ์ของความคิดทางดนตรีของผู้ประพันธ์ แต่ยังเป็นความตั้งใจในการสื่อสารออกมา (Schutz, 1977: 113) ดังนั้น บทสรุปทั้งหมดของของวิธีการทางดนตรีคือเทคนิคทางดนตรีเป็นทั้งการจัดการกับเนื้อหาข้างในและทำการถ่ายทอดออกมาสู่ข้างนอก คำว่า "เทคนิค" แสดงให้เห็นว่ามนุษย์เป็นตัวแทนในการสร้างการให้ความหมาย เตือนให้เราทราบถึงความเข้าใจในมนุษย์และอาจจะเป็นการประกอบสร้างขึ้นมาด้วยของหลักการเบื้องต้นถึง การรู้ว่าจะทำอย่างไร ความสำเร็จ หน้าที่ อันซึ่งการจัดการของโครงสร้างทางดนตรีถูกกำกับไว้ (Adorno, 1999: 197)

เมื่อ แจ๊ซ ได้กลายมาเป็นผลิตภัณฑ์ของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่มีคุณค่าไม่ต่างไปจากสิ่งที่พบเห็นในชีวิตประจำวันและไม่มีความเป็น "ของแท้" แสร้งว่ามีเทคนิคทางดนตรี ทั้งที่จริงเป็นเพียงลูกเล่นตบตา แจ๊ซดูเหมือนจะเป็นเสรีภาพของการเลือกโดยปัจเจกชนในทางประชาธิปไตย แต่แล้วจะเป็นความยอดแย่เสียมากกว่า แจ๊ซเป็นแค่ประชาธิปไตยจอมปลอมในการเป็นตัวแทนของการรวมตัวของปัจเจกชนเพ้อฝัน "คีตปฏิภาณ" เป็นการทำซ้ำเพื่อความแน่ใจในรูปแบบพื้นฐาน เทคนิคของความเป็นมาตรฐานในไปสู่การรวมศูนย์ (Jay, 1973: 190) ถึงแม้เส้นแบ่งระหว่างแจ๊ซกับดนตรียอดนิยมไม่ได้ถูกขีดไว้อย่างชัดเจน อย่างไรก็ตามตัวอย่างในการวิเคราะห์แจ๊ซของอาดอร์โนนั้นสามารถนำมาใช้กับดนตรีประเภทต่างๆได้ ในฐานะที่เป็นผลผลิตของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยเฉพาะดนตรียอดนิยม

"โครงสร้างทั้งหมดของดนตรียอดนิยมคือการเป็นมาตรฐานเดียวกัน" (Adorno, 2003: 302) รูปแบบและรายละเอียดของดนตรียอดนิยมจะเหมือนๆ กัน รูปแบบของเพลงที่ฟังแล้วเข้าใจได้จากการฟังครั้งแล้วครั้งเล่า โดยมีลักษณะแบบเพลงที่กล่าวถึง แม่[พ่อ] บ้าน รักครั้งใหม่อันไร้สาระ เพลงพวกนี้มีการพ้องเสียงอย่างมั่วซั่ว พยายามทำให้เป็นโคลงสั้นอันจอมปลอม แสดงความเศร้าเสียใจอย่างรุนแรงในการเสียสาวคนรัก โดยมีเสียงประสานที่เริ่มและจบเป็นส่วนๆ จังหวะก็จะมีแบบแผนที่เป็นมาตรฐาน ความซับซ้อนที่ไม่ต่อเนื่องและเมื่อ "โดน" ก็จะกลับไปสู่ประสบการณ์เดิมๆ ที่คุ้นเคย ไม่มีพื้นฐานอะไรใหม่

รูปแบบทางดนตรีและคำร้องสามารถบอกได้ถึงการประสบความสำเร็จ ทั้งในทางภาพลักษณ์และธุรกิจ อาดอร์โนบอกกับเราว่านั่นเป็นผลจากหาประโยชน์ทางธุรกิจและลงเอยด้วยการนำไปสู่ "กระบวนการตกผลิตทางรูปแบบอันเป็นมาตรฐาน" กล่าวได้ว่าในอุตสาหกรรมรมวัฒนธรรมด้านดนตรี พยายามที่จะไม่เปลี่ยนแปลงโครงสร้างของเพลงทั้งหมดโดยมากนัก โดยจะคงโครงสร้างของเพลงไว้ แต่จะไปให้ความสนใจในรายละเอียดของเพลง เพื่อความรู้สึกว่ามีสิ่งใหม่เกิดขึ้นในอุตสาหกรรมดนตรี เพลงยอดนิยมจะมีโครงสร้างการจัดวางตำแหน่งไว้ชัดเจนโดยที่มีรายละเอียดที่สามารถแทนที่กันได้ ทำหน้าที่ไม่ต่างไปจากฟันเฟืองของเครื่องจักร (Adorno, 2003: 303)

มาตรฐานทางดนตรีของดนตรียอดนิยมโดยจริงๆ แล้วได้พัฒนามาจากกระบวนการในการแข่งขัน โดยเฉพาะโน้ตเพลงที่ประสบความสำเร็จอย่างท่วมท้น จะส่งผลให้เกิดเพลงแบบนี้เป็นอีกพันๆ เพลงออกมาลอกเลียนในสิ่งที่สำเร็จ และนั่นก็จะเป็นโครงแบบหรือสูตรสำเร็จของมาตรฐานทางดนตรียอดนิยมที่เข้าไปอยู่ในจิตสำนึกทั้งผู้ผลิตและ

ผู้บริโภค อย่างไรก็ดี ในแต่ละสมัยก็จะมีดนตรีอันเป็นรูปแบบมาตรฐานและมาตรฐานดังกล่าวก็จะเป็นสนามแห่งการแข่งขันในทางธุรกิจและอุตสาหกรรมดนตรี

กระบวนการทำให้เป็นมาตรฐานทางอุตสาหกรรมดนตรี จะทำให้เกิดสิ่งที่อาดอร์โนเรียกว่า "ปัจเจกชนจอมปลอม" ที่กล่าวเช่นนี้ก็เพราะว่า การผลิตทางวัฒนธรรมแบบมวลชนที่ให้โอกาสในการเลือกและตลาดเสรี ดูเหมือนจะเป็นสิ่งที่ปัจเจกชนถวิลหาและนึกคิดเอาเองว่ามีความเป็นปัจเจกชน แต่แล้วกระบวนการทำให้เป็นมาตรฐานก็ได้ทำการจัดการให้ปัจเจกชนยอมรับที่จะฟังเพลงยอดนิยมโดยไม่รู้ตัว อาดอร์โนกล่าวถึง "คีตปฏิภาณ" ว่าท้ายสุดแล้วก็กลายมาเป็นเพียง "ความธรรมดา" (Adorno, 2003: 308) ในการพัฒนาการนสดงและดูเหมือนจะมีความเป็นปัจเจกชนแต่ก็เป็นเพียงปัจเจกชนจอมปลอม ดังนั้น กระบวนการทำให้เป็นมาตรฐานจึงเป็นการสร้างปัจเจกชนจอมปลอม

ผู้บริโภคความบันเทิงทางดนตรี โดยเฉพาะเพลงยอดนิยม ไม่ได้ล่วงรู้เลยว่าตนเองเป็นเพียงผู้ถูกกระทำ เวลาว่างหรือความเป็นอิสระนั้น ไม่ได้มีความเป็นอิสระที่แท้จริงหรอก ช่วงเวลาที่เป็น "อิสระ" กลับเป็นช่วงเวลาที่พวกเขาต้องการสินค้าที่มีความเป็นมาตรฐานและก็กลายเป็นปัจเจกชนจอมปลอม เพราะว่า เวลาว่างอันเป็นการหลีกหนีจากการทำงานที่น่าเบื่อในสายการผลิตอันจำเจในโรงงาน ผู้คนต้องการแสวงหาอะไรใหม่ๆ ต้องการที่จะหาประสบการณ์ใหม่ แต่แล้วความพยายามดังกล่าวก็กลับไปสู่ความน่าเบื่ออีกครั้ง ดนตรียอดนิยม มีลักษณะที่ไม่ต่างไปจากความน่าเบื่อที่เผชิญกับวันแห่งการทำงาน การหลีกหนีไปสู่อิสระแห่งความแปลกใหม่จึงเป็นไปไม่ได้ เนื่องจาก เราอยู่ในอาณาจักรของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเสียแล้ว

ในดนตรีแบบที่ "โดน" เราจะเห็นได้ว่าโครงสร้างของเพลงจะเป็นชิ้นส่วนในการนำมาต่อ ส่วนเสียงผสานจะนำมาซ้อนทับกันให้ดูเหมือนกลมกลืน แต่ก็เป็นเพียงภาพมายาที่เราสามารถเข้าใจได้โดยง่ายว่าดนตรียอดนิยมพยายามทำให้เหมือนเสียงประสานในดนตรีแบบจริงจัง กล่าวได้ว่าความซับซ้อนของดนตรีไม่ได้มีหน้าที่ของตัวเองเป็นการปลอมตัวหรือการสร้างสิ่งที่สวยงามด้วยรายละเอียดที่ไม่จริงเบื้องหลังแบบแผนที่สามารถได้ยินอยู่เสมอ (Adorno, 2003: 305)

ดนตรียอดนิยมถูกประพันธ์ในแบบกระบวนการถ่ายเทความพิเศษเข้าไปในแบบอย่างที่เป็นมาตรฐาน ซึ่งเป็นความพยายามที่จะสร้างความแตกต่าง ไม่ว่าจะด้วยการขยายสัดส่วนของโครงสร้าง อย่างไรก็ดีโครงสร้างของเพลงสมัยนิยมก็สามารถขยายสัดส่วนได้เท่ากับที่เป็นมาตรฐาน เป็นความพยายามในการทำซ้ำแบบเดิมที่ไม่เหมือนเดิม ก็คือพยายามหาลูกเล่นเข้ามาตกแต่งและตบตาทั้งที่อยู่ในโครงสร้างเดิมและทำซ้ำด้วยการประสานเสียงที่นำมาซ้อนทับเรื่อยๆ โดยทึกทักว่าไพเราะ แต่แล้วก็ไพเราะจริงๆ เนื่องจากความคุ้นเคยและชินไปกับมาตรฐานที่ถูกสร้างขึ้นของดนตรียอดนิยมไม่ต่างอะไรไปจากโฆษณาชวนเชื่อ

อาดอร์โนมองว่าดนตรีถูกฟาสซิส์ตใช้เป็นเครื่องมือในการฝึกฝน หล่อหลอม ทำการชักจูงมวลชน โดยการรวบรวมปัจเจกชน ปลอมแปลงธรรมชาติที่เป็นจริงด้วยการปลูกฝังผ่านจิตสำนึก อย่างเพลงประจำชาติ ดนตรีไม่ได้เป็นแค่อุดมการณ์ในความเข้าใจว่าเป็นเครื่องมือของการครอบงำเท่านั้น ดนตรียังแสดงให้เห็นถึงจิตสำนึกที่ผิดพลาดด้วย ดนตรีได้สร้างการสนับสนุนไปสู่ "อุดมการณ์ของจิตไร้สำนึก" (Adorno, 1999: 5)

อย่างไรก็ดี โฆษณาชวนเชื่อแบบฟาสซิส์ต ได้ใช้วิธีการกล่าวถ้อยคำซ้ำแล้วซ้ำอีก แบ่งแยกขั้วแบบดำกับขาว ศัตรูกับเพื่อน เป็นการ "สะกดจิตมวลชน" รูปแบบเหล่านี้เป็นมาตรฐานสำหรับเหตุผลทางจิตวิทยา (Adorno, 1994: 168) ที่ทำให้ผู้คล้อยตามกระหายต่อการทำซ้ำอย่างตายตัว ไม่ต่างไปจากรูปแบบมาตรฐานของเพลงสมัยนิยม โฆษณาชวนเชื่อได้กลายมาเป็นสาระสำคัญในที่สุด กล่าวคือหน้าที่ของโฆษณาชวนเชื่อคือการเติมเต็มความประสงค์ให้กับมวลชน จัดได้ว่าเป็นเทคนิคทางจิตใจที่มวลชนตกเป็นเหยื่อของชนชั้นนำ ส่วนในปัจจุบันวัฒนธรรมมวลชนก็ทำหน้าที่ของโฆษณาชวนเชื่อผ่านภาพยนตร์และการกระจายเสียง (Adorno, 1994: 163-5) ซึ่งจะเห็นได้ว่าโฆษณาชวนเชื่อจะใช้ความเป็นมาตรฐานชักจูง ครอบงำ สิงสู่ มวลชน ในขณะเดียวกัน เพลงยอดนิยมก็ได้ใช้ความเป็นมาตรฐานกระทำต่อมวลชนในลักษณะที่ไม่ต่างกัน

การสร้าง "ความรู้สึกคุ้นเคย" เป็นสิ่งหนึ่งที่ตราตรึงอยู่ในความทรงจำของมนุษย์ ซึ่งดนตรีสมัยนิยมเป็นเช่นนั้น และนำพาความรู้สึกคุ้นเคยติดมาด้วย ถ้าคุณเป็นนักศึกษาไทยที่จบจากสถาบันการศึกษาของลูกหลานชนชั้นกลางในเมือง แล้วมีโอกาสไปศึกษาต่อ หรือเดินทางท่องเที่ยว หรือทำงาน หรือย้ายที่อยู่อาศัยในต่างประเทศ การได้ยินเพลงไทยสากลอันยอดนิยมในต่างแดนจะส่งผลให้คุณรู้สึกถึงความคุ้นเคยและบรรยากาศของการได้ยินเพลงนั้นสมัยอยู่เมืองไทย เพลงนั้นจะเป็นเพื่อนคุณในโลกที่แตกต่างออกไป ต่อให้คุณจะจะมีทัศนคติเช่นไรกับเพลงยอดนิยมนั้น ก็ไม่สำคัญเท่าการที่คุณได้ยินและฮัมในลำคอต่อมา เพราะอย่างน้อยมันก็เป็นเพื่อนคุณ ซึ่งไม่ต่างกับการที่คนต่างจังหวัดเดินทางมาทำงานในกรุงเทพฯ เพลงยอดนิยมในแบบของพวกเขาก็จะเป็นยาใจทำหน้าที่เป็นที่พักใจเพื่อการหลีกหนีออกจากโลกแห่งความเป็นจริงสักระยะสั้นๆ ขณะเดียวกัน เพลงยอดนิยมก็ถูกใช้เป็นเครื่องมือผนวกกับการจับจ่ายใช้สอยในชีวิตประจำวัน อย่างในห้างสรรพสินค้า คุณอาจจะเดินทอดน่องกับรถเข็นบรรจุสินค้าไปเรื่อยๆ โดยรอบสถานที่เนื่องจากความสบายจากบรรยากาศแวดล้อมที่เอื้อกับการซื้อสินค้าพร้อมทั้งกับได้ยินเพลงอย่าง "หายใจเข้าก็บิ๊กดี/หายใจออกก็บิ๊กดี/แต่ก็โอเคนะเพราะมันถูกดี" ดนตรียอดนิยมจะสร้างความคุ้นเคยและผ่อนคลายผู้ซื้อ จากนั้นก็คลใจให้ผู้ซื้อต้องจับจ่ายอะไรสักอย่าง

อาดอร์โนได้ทำการเชื่อมโยงระหว่าง "มาตรฐาน" กับ "อุตสาหกรรมขั้นสูง" ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญที่ทำให้เราเข้าใจวัฒนธรรมในฐานะที่เป็นเหตุผลเชิงเครื่องมือ การซื้อรถสักคัน การซื้ออาหาร แตกต่างกันอย่างไรกับการเลือกซื้อซีดีเพลงสักแผ่น (แม้ว่าปัจจุบันนี้จะนิยมซื้อและดาวน์โหลดผ่านอินเตอร์เน็ตด้วยราคามาตรฐานคือเพลงละ 0.99 เหรียญสหรัฐอเมริกาก็ตาม) กล่าวได้ว่า "กระบวนการทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน" กับ "อุตสาหกรรม" นั้นมีความสัมพันธ์กันอย่างมีนัยยะ การเชื่อมโยงระหว่างผู้ผลิตและผู้บริโภคจะนำไปสู่การผลิต การผลิตซ้ำและการเกิดขึ้นอย่างทันทีทันใดของ "รสนิยม" กับการก่อรูปของทุนนิยมแบบผูกขาด (Jay, 1973: 184-5) โดยมีเทคโนโลยีเป็นปัจจัยหลักในการสร้างความหลากหลายให้สินค้าทางวัฒนธรรม เทคโนโลยีสามารถสร้างความแตกต่างบนความเหมือนและความหลากหลายที่อยู่ภายในขอบเขตของมาตรฐานได้อย่างแยบยล

เป็นที่ทราบโดยทั่วกันว่า ทุนนิยมแบบผูกขาดต้องการจะเพิ่มปริมาณผู้บริโภค ตลาดต้องขยายทั้งแนวกว้างระดับชาติ และแนวดิ่ง ระดับชนชั้น ตลอดทั้งในทางอุดมการณ์ที่ยกระดับการใช้คุณค่า กระบวนการดังกล่าวเป็นไปอย่างอัตโนมัติ ในการทำธุรกิจ กำไรที่ได้มาก็จะต้องนำไปลงทุนอย่างต่อเนื่องเพื่อการขยายฐานการผลิต ทุนนิยมแบบผูกขาดจึงต้องการผู้บริโภคหน้าใหม่ การทำธุรกิจกับสินค้าทางวัฒนธรรมที่มวลชนสามารถครอบครองได้ จึงเป็นสิ่งที่นายทุนให้ความสนใจในการแสวงหากำไรจากสินค้าทางวัฒนธรรมในระดับชาติ รวมทั้งมิติทางเศรษฐศาสตร์แบบขนาดและความเร็ว เพราะระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้เปิดช่องทางของการหาประโยชน์ในชีวิตประจำวันไว้หมดแล้ว

การผลิตดนตรียอดนิยมสามารถเรียกได้ว่าเป็น "อุตสาหกรรม" เพราะการส่งเสริมการขาย การจำหน่าย เป็นกระบวนการที่อยู่การจัดการทางเศรษฐกิจ แต่ได้คง "ความเป็นปัจเจก" ในวิถีการผลิตทางสังคม โดยมีการแบ่งงานกันทำระหว่าง ผู้ประพันธ์ ผู้เรียบเรียง พยายามจะบอกว่าเป็นงานศิลป์ที่มีคุณภาพ ทั้งๆ ที่มีวิธีการผลิตนั้น ไม่ต่างอะไรไปจากอุตสาหกรรม แสร้งว่าไม่ใช่อุตสาหกรรมก็เพื่อการส่งเสริมการขายเท่านั้น สิ่งที่น่าสังเกตก็คือ เราอาจจะคุ้นหูกับคำกล่าวของผู้ทำงานในวงการว่า "เรา(ส่วนใหญ่จะเรียกชื่อเล่นตนเอง)ตั้งใจกันมากในการทำงาน อย่างไรแล้วฝากผลงานด้วยนะครับ/ค่ะ" ซึ่งอันที่จริงแล้วไม่ว่าจะทำงานใดๆ ก็ตามต้องมีความตั้งใจอยู่แล้ว ประโยคดังกล่าวไม่ได้แสดงความเป็นศิลปินได้เลย คำกล่าวข้างต้นกลับแสดงถึงการเป็นแรงงานผู้ภักดีในระบบอุตสาหกรรมอย่างชัดแจ้ง

เงินถูกใช้ในการส่งเสริมการขายทางดนตรี ยิ่งถ้าขายได้มากจนถึงขั้น "best seller" หรือติดอยู่ในรายการ "the hit parade" จะเป็นการยืนยันถึงการซื้อเวลาโฆษณาของรายการวิทยุ (Adorno, 1983: 124) ในความเป็นจริงนายทุนได้ซื้อเวลาของรายการวิทยุและโทรทัศน์ไว้เรียบร้อยแล้ว จากนั้นก็ทยอยระบายสินค้าผ่านการจัดรายการต่างๆ เมื่อมีเบื้องหลังเช่นนี้ การเปิดเพลง "ten hitz in a row" อย่างต่อเนื่อง จึงเป็นทั้งการส่งเสริมการขายและเป็นการสำรวจตลาดไปพร้อมๆ กัน สังเกตได้จากเพลงที่ถูกถามถึงและออกอากาศ บ่อยในช่วงนั้นๆ ในทางตรงกันข้าม รายการวิทยุที่มีดีเจ

เปิดเพลง ทำหน้าที่เป็นตัวแทนผู้คัดเลือกเพลงมากระจายเสียง ก็มีสถานะไม่ต่างไปจากพนักงานขายสินค้าทางวัฒนธรรมของเพลงยอดนิยมและสินค้าในรูปแบบอื่นๆ ที่ได้ซื้อเวลาไว้ ดังนั้นสินค้าทางวัฒนธรรมอย่างเพลงยอดนิยมจึงกำเนิดและถูกขับเคลื่อนด้วยเงินทุนเพื่อผลกำไรเท่านั้น

สำหรับอาดอร์โน "ชีวิตของดนตรีร่วมสมัยทั้งมวลนั้นถูกครอบงำด้วยลักษณะแบบสินค้า" (Adorno, 1991: 37) ผลที่ตามมาก็คือความหลงใหลคลั่งไคล้ดนตรีแบบวัตถุ ซึ่งเป็นการทำให้เกิดความถดถอยในการฟังดนตรี และแล้วดนตรีก็ได้กลายมาเป็นยี่ห้อและรูปแบบของชีวิต ลักษณะหลงใหลคลั่งไคล้ในวัตถุของการสร้างดนตรีเป็นเครื่องอำพรางตัวมันเองผ่านการถ่ายทอดสู่ผู้ฟังด้วยการคลั่งไคล้ในวัตถุ การถ่ายทอดแบบนี้ตั้งแต่แรกเริ่มได้ให้อำนาจเพลงแบบที่โดน อยู่เหนือผู้ฟังที่เป็นเหยื่อ ที่ถูกเติมเต็มด้วยภายหลังด้วยการจำได้และการหลงลืม เฉกเช่นการโฆษณาที่ประกอบสร้างความคุ้นเคยอันคลุมเครือและความไม่คุ้นเคยอัดเห็นได้ชัด เพลงแบบที่โดนก็ยังคงทำให้ลืมอย่างชะงัดในความครึ่งๆ กลางๆ ของความคุ้นเคย (Adorno, 1991: 48) ความถดถอยของการฟังซึ่งหมายถึงการเติบโตอย่างไร้ความสามารถที่จะให้ความสนใจอย่างแน่วแน่ต่อสิ่งต่างๆ เป็นแง่มุมอันด้วนกุดและซ้ำซากอย่างมากของการประพันธ์ ผลที่ได้จากดนตรียอดนิยมเป็นความชั่วร้ายโดยเฉพาะ ราวกับว่าผู้ฟังถูกตั้งโปรแกรมกำหนดไว้เพื่อยอมรับดนตรีอย่างอดกลั้นในการพัฒนาแบบปะติดปะต่อและนำเสนอเป็นส่วนอย่างชั่วครั้วชั่วคราวในลักษณะที่เหมือนกันอยู่ตลอดเวลา โดยแท้จริงแล้วดนตรียอดนิยมเป็นเครื่องกำบังสำหรับการผลิตซ้ำของความสัมพันธ์พื้นฐานเดียวกันซึ่งอยู่ภายใต้ระบบของทั้งมวล (Jay, 1984: 123)

ความหลงใหลคลั่งไคล้วัตถุมีรูปแบบอันหลากหลายในชีวิตทางดนตรี อาทิพวกคลั่งในวาทยกรและนักแสดงการหมกมุ่นอยู่กับความสมบูรณ์แบบทางเทคนิคในอุปกรณ์ไฮไฟและทำให้การฟังแย่ลงด้วยการไม่ได้อะไรเลยนอกจากทำนองอันเป็นที่รู้จักกันดี (Jay, 1984: 122-3) เปรียบได้กับความหลงใหลได้ปลื้มกับบริบทรอบๆ สารัตถะ อย่างคลั่งไคล้บูชาแทนที่จะแสวงหาความงดงามจากสารัตถะอันแท้จริง

อาดอร์โนกล่าวถึงลักษณะทางสินค้าของดนตรีได้เปลี่ยนแปลงไปในช่วงขั้นต้นของลัทธิทุนนิยม ดนตรีเป็นสินค้าที่มีทั้งคุณค่าในการใช้สอยและคุณค่าของการแลกเปลี่ยน ดนตรีผลิตขึ้นเพื่อการซื้อขาย ซึ่งหมายถึงการถูกซื้อไปเพื่อความเพลิดเพลิน เป็นการใช้คุณค่าของดนตรีในวิถีการแลกเปลี่ยน แต่เมื่ออุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้เข้ามาควบคุมชีวิตทางดนตรี คุณค่าของการแลกเปลี่ยนได้เข้ามาแทนที่คุณค่าในการใช้สอย จากนั้นในปัจจุบันคุณค่าในการแลกเปลี่ยนได้กลายเป็นความเพลิดเพลินที่สามารถใช้คุณค่า (Zuidervaart, 1991: 77-8) คุณค่าในการใช้สอยที่มีต่อสินค้าทางวัฒนธรรมได้ถูกแทนที่ด้วยคุณค่าในการแลกเปลี่ยน จากนั้นก็จะนำไปสู่กระบวนการหลงใหลคลั่งไคล้ในวัตถุ ผู้บริโภคไม่ได้สนใจในคุณภาพของผลิตภัณฑ์มากไปกว่าหีบห่อที่บรรจุ การตัดสินคุณค่าของผลิตภัณฑ์ขึ้นอยู่กับคุณค่าของการแลกเปลี่ยน เป็นเรื่องเกี่ยวกับราคา ความนิยมเสียมากกว่า ตัวอย่างที่ดีคือ ถ้า Pavarotti มาเปิดการแสดงในที่กรุงเทพฯ ซึ่งหมายถึงรอบ Gala Dinner ณ โรงแรมแห่งหนึ่ง ที่บริเวณลานจอดรถล้วนเต็มไปด้วยรถยุโรปรุ่นแปลกตา ผู้บริโภคจะรู้สึกถึงความสำเร็จในการได้บัตร(เชิญ) มากเสียยิ่งกว่าการรับชมการแสดงโดยปราศจากความคิดและมีความเพลิดเพลินแบบเทียมๆ เนื่องจากการที่ผู้บริโภคได้ไปอยู่ในที่ "นั่น" เป็นความเพลิดเพลินในการใช้คุณค่าของการแลกเปลี่ยน

ดนตรียอดนิยมมีลักษณะที่อาดอร์โนเรียกว่า "pre-digest" ซึ่งหมายถึงสามารถที่จะเข้าใจหรือสรุปคร่าวๆ ไว้ล่วงหน้าได้ ผนวกกับกระบวนการทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกันของเพลงที่ "โดน" ได้ทำการเปลี่ยนนิสัยการฟังของผู้บริโภค ให้มีความรู้สึกในการพร้อมที่จะฟังและร่วมไปกับมาตรฐานโดนรู้ตัวหรือไม่รู้ก็ได้ ความน่าสนใจอยู่ที่สิ่งที่สัมพันธ์กันระหว่าง "ความเป็นมาตรฐาน" กับ "ปัจเจกชนจอมปลอม" ถ้าเราประมวลและพิจารณาจะเห็นได้ว่าทั้งแจ๊ซและดนตรียอดนิยมหรือแจ๊ซในฐานะดนตรียอดนิยมนั้น มีจุดเด่นคือการทำให้ผู้ฟังรู้สึกว่าตนมีเสรีภาพ มีสิทธิที่จะเลือกดนตรีเป็นการปลดปล่อยพลังจะการทำงานอันแสนน่าเบื่อ มีความเป็นปัจเจก แต่เมื่อเราดูโครงสร้างของเพลงแล้ว จะเห็นได้ว่ามี "ความเป็นมาตรฐาน" กำกับอยู่ ถึงแม้นักดนตรีจะมีความสามารถในการ "ดีดปฏิภาณ" แต่ก็เป็นเพียงสิ่ง

ธรรมดาที่ปรากฏในมาตรฐาน เพราะในกระบวนการทำให้เป็นมาตรฐาน ได้ให้ "คีตปฏิภาณ" เข้ามาอยู่และก็เป็นเพียงส่วนหนึ่งที่เป็นมาตรฐานของโครงสร้างเพลง นักดนตรีเป็นเพียงผู้ใช้ลูกเล่นในการแสดงดนตรี ในขณะเดียวกัน ผู้ฟังกำลังบริโภคสิ่งที่เป็นผลผลิตของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่มีความเป็นมาตรฐาน โดยไม่รู้ว่าดนตรียอดนิยมเป็นเพียงส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่ถูกประทับตราเดียวกันกับสิ่งอื่นในอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ผู้ฟังจึงเป็น "ปัจเจกชนจอมปลอม" ก็เท่านั้นเอง

"...pop is all we needs..."

แนวคิดเรื่องรสนิยมป๊อปร็อค เป็นสิ่งที่สืบเนื่องมาจากเรื่องรสนิยมทางดนตรีกับสังคม อันก่อรูปมาจากแนวคิดแบบอาดอร์โนที่ว่าด้วยอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและดนตรียอดนิยม ว่าเข้ามาสร้างความหมายทั้งในระดับสำนึกของปัจเจกชนและสำนึกร่วมของมวลชน เมื่อดนตรีเป็นการแลกเปลี่ยนทางสินค้ามากกว่าการใช้สอยคุณค่าและคุณค่าของการแลกเปลี่ยนถูก "เพิ่มมูลค่า" ของสินค้าทางวัฒนธรรม ดังนั้น รสนิยมป๊อปร็อค จึงเป็นการผสมกลืนกลายของดนตรียอดนิยมในระดับสากลจากความเป็นมาตรฐานของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยจะเห็นได้ว่าดนตรีเป็นสินค้าที่ส่งเสริมคุณค่าด้วยการแลกเปลี่ยน

แล้วทำไมจะต้องเป็นป๊อปร็อคด้วย ทั้งๆ ที่ดนตรีมีมากมายหลายประเภท ทำไมไม่เป็นป๊อปอย่างเดียวหรือร็อคอย่างเดียว ทำไมไม่เป็นแนวอื่นๆ อย่างเพลงแนวเต้นรำ กล่าวคืองานชิ้นนี้ได้พิจารณาป๊อปร็อคในฐานะที่เป็นรสนิยมไม่ใช่แนวดนตรี เพราะรสนิยมป๊อปร็อคเป็นมากกว่าแนวดนตรี ที่กล่าวมาเช่นนี้ก็เพราะว่าเป็นการพยายามที่จะศึกษาวิธีคิดของดนตรีโดยเชื่อมโยงกับสังคม ด้วยความตั้งใจที่จะยืมแนวความคิดเรื่องดนตรียอดนิยมมาใช้ โดยมีข้อตกลงร่วมกันดังนี้ ประการแรกที่ใช้คำว่าดนตรียอดนิยมได้แปลมาจาก popular music ก็เพราะว่าความหมายของดนตรียอดนิยมให้ภาพที่ชัดกว่าสมัยนิยม ความเป็นสมัยนิยมอาจจะล้าสมัยได้ แต่ความเป็นยอดนิยม แม้กาลเวลาจะผ่านไปก็ยังคงเป็นที่จดจำในความทรงจำของผู้ฟัง ประการที่สอง การมองไปที่วิธีคิดของดนตรีผ่านกระบวนการทำให้เป็นมาตรฐาน ด้วยการเลือกเพลงที่มีโครงสร้างและเทคนิคที่ได้รับความสำเร็จมาก่อนหน้าแล้ว และถ้าใช้วิธีการแบบนั้นก็จะนำไปสู่ความสำเร็จอย่างที่เคยประสบมา ประการที่สาม สมมตฐานที่ว่า รสนิยมป๊อปร็อคมีลักษณะเป็นสากลไม่ใครที่จะสามารถเลี่ยงที่จะได้ยินได้และก็มีน้อยคนนักที่จะไม่ชอบ (ซึ่งได้รวมอาดอร์โนไว้แล้ว) ประการสุดท้าย อย่างที่อาดอร์โนบอกไว้ว่า "เราไม่เข้าใจดนตรีหรอก ดนตรีต่างหากที่เข้าใจเรา" จะทำให้เรารู้จักดนตรีได้ดีขึ้น

เมื่อเพลงป๊อปถูกขนานว่าเป็นนวนิยายสั้นภายในสามนาที (Hennion, 2003: 188) เพลงป๊อปเปิดประตูไปสู่ความฝัน ที่มีทำนองไพเราะอันคุ้นหู ใครฟังก็ได้ไม่จำกัดความรู้ เพศและวัย มีเนื้อร้องที่ซ้ำไปซ้ำมา วนเวียนไปมาจนน่าเบื่อ โดยเฉพาะเรื่องความรัก เพ้อฝัน ฝันกลางวัน แต่ทำไมยังคงเป็นที่นิยมอยู่ตลอดกาลและคาดการณ์ได้ว่าจะนิยมอีกตลอดไปด้วย ข้ออ้างของพวกซ้ายเก่าที่จะต้องต่อสู้การครอบงำก็ล้าสมัยไปแล้ว ส่วนพวกซ้ายใหม่ก็มัวแต่ยุ่งอยู่กับการวิพากษ์ตนเอง ในขณะที่พวกกระแสหลักมองไม่เห็นว่าวัฒนธรรมสำคัญขนาดไหน ดังนั้น รสนิยมป๊อปร็อคได้เติบโตอย่างอิสระและได้รับคำชมเชยว่าเป็นกาวใจให้สังคม ทำให้สังคมมีความสุข ทั้งๆ ที่ในความเป็นจริงรสนิยมดังกล่าวได้ทำให้เกิดความถดถอยในการฟังเพลงและนำไปสู่ความคลั่งไคล้ในวัตถุ ในขณะเดียวกันก็ได้ฟูมฟักเลี้ยงดูบุลลิกภาพแบบเผด็จการไว้อย่างลึกๆ ในวิธีคิด

ในโลกของดนตรียอดนิยม the beatles ได้ทำทุกสิ่งทุกอย่างไว้หมดแล้ว ไม่ว่าจะเป็นในด้านดนตรี ลุค (ลักษณะของความเป็นศิลปินดนตรี) การแสดงตลอดทั้งรูปแบบในการดำเนินชีวิต วงดนตรีรุ่นหลังจากนั้น เป็นเพียงเชิงอรรถ อย่างไรก็ตาม the beatles ได้สร้างดนตรีที่มีลักษณะร่วมในปรากฏการณ์ของ "กระบวนการทำให้เป็นมาตรฐาน" ต่อรสนิยมของปัจเจกและมวลชนผู้ฟัง ในรูปแบบของการแลกเปลี่ยนได้ตอบรสนิยมทางดนตรี จะเห็นได้ว่าวงดนตรีรุ่นหลังได้รับอิทธิพลทางดนตรีทั้งในฐานะผู้ฟังและนักดนตรีอย่างเลี่ยงเสียมิได้ไม่ได้ สถานภาพในการเป็น

วงดนตรีป๊อปร็อคที่มีความเป็นอมตะ ได้กลายเป็นสถาบันหลักของอุตสาหกรรมดนตรี อันเป็นทุกสิ่งทุกอย่างของความเป็นรสนิยมป๊อปร็อคจนถึงปัจจุบันและในอนาคต เพลงยอดนิยมของวงดังกล่าวยังได้รับความสนใจทั้งจากวงดนตรีและผู้ฟังรุ่นใหม่อย่างไม่เคยเสื่อมมนต์ขลัง

เรามาพิจารณาความเป็นอเมริกันร็อคที่ทำให้บางประเทศล้มละลายทางวัฒนธรรมมาแล้ว ด้วยตัวแทนอย่างวง aerosmith กับการผลิตเพลงแบบ ballad อันเป็นเพลงจังหวะช้าที่มีเนื้อหาเกือบทำหมดเกี่ยวกับความรักที่ไม่สมหวัง มีเนื้อหาทำนอง เธอจากไป เราเข้ากันไม่ได้ อกหัก เพลงอย่าง "cryin", "amazing" และ "crazy" จะเป็นตัวอย่างที่ดีในรูปแบบของจิ๊กโก๋อกหัก ที่เริ่มต้นรำพึงรำพันอย่างโน่นอย่างนี้ แล้วก็โอดครวญ ในท้ายที่สุดก็ร้องครวญครางในท่อน chorus ก่อนจบเพลง ซึ่งทางวงได้ตอกย้ำความเป็นวงร็อครุ่นใหญ่ด้วยการสร้างเพลงแบบ super ballad ออกมาอย่าง "I don't want to miss a things" จากความสามารถในการตกผลึกของการสร้างมาตรฐานให้ตนเองและวงการเพลงสากล ในขณะที่ bon jovi ก็ไม่ได้น้อยหน้าแต่ประการใด ballad ในแบบของ bon jovi ที่ไม่แตกต่างกันเท่าใดนัก อย่างเพลง "I be there for you", "I'd die for you", "Heart breaking even" และ "I want you" ที่มีความหวานตราตรึงใจผู้ฟัง กล่าวได้ว่าเพลงของทั้งสองวงนั้น มีลุคที่เป็นกลิ่นอายความเป็น cowboy ลูกทุ่งแบบอเมริกันนุ่งยีน ยืนหน้าบาร์ยกเบียร์ขึ้นดื่ม พอเวลาเมาก็ต่อยกันจนถูกโยนออกมานอกร้าน ทำตัวเป็น bad boy ขับรถเก่าๆ ดูเก๋าข้ามรัฐ ซึ่งภาพลักษณ์เหล่านี้ปรากฏในรูปแบบการแต่งกายและการแสดงออกเวลาเล่นดนตรีสด ตามสถานที่ต่างที่ทางวงทำการแสดง ประเด็นไม่ได้อยู่ที่พวกเขาเสแสร้งหรือเปล่า แต่อยู่ที่พวกเขาทำเพราะผู้ฟังชอบแบบนี้ ให้พวกเขาเป็นแบบนี้และพวกเขาก็ทำไปเพื่อผลตอบรับในอย่างที่วงดนตรียอดนิยมที่มีเพลงโดนทำกัน เนื่องจากทั้งสองวงมีกลุ่มแฟนเพลงประจำอยู่แล้ว ดังนั้นในการสร้างเพลงยอดนิยมขั้นต่อไป ได้แก่การทำซ้ำในแบบอย่างของความสำเร็จที่เคยทำได้ไว้เพื่อเป็นการรักษาฐานลูกค้าเดิม ในขณะที่แบ่งเพลงบางส่วนในอัลบั้มมาดัดแปลง หาลูกเล่นใหม่ๆ ทดลองตลาดเพื่อลูกค้ากลุ่มใหม่ ซึ่งไม่ได้ไปไกลกว่าที่อาดอร์โน กล่าวไว้ว่า "ดนตรียอดนิยม...เป็นความพยายามที่จะสร้างความแตกต่าง ไม่ว่าจะด้วยการขยายสัดส่วนของโครงสร้าง อย่างไรก็ดีโครงสร้างของเพลงสมัยนิยมก็สามารถขยายสัดส่วนได้เท่ากับที่เป็นมาตรฐาน เป็นความพยายามในการทำซ้ำแบบเดิมที่ไม่เหมือนเดิม ก็คือพยายามหาลูกเล่นเข้ามาตกแต่งและตบตาทั้งที่อยู่ในโครงสร้างเดิม"

เปลี่ยนมาพิจารณาขวัญใจวัยรุ่นตอนปลายอย่าง nirvana กันบ้าง ว่ามีอะไรพิเศษนักหนาถึงได้รับความนิยมไปทั่วโลก ซึ่งจริงๆ แล้วไม่มีความพิเศษอะไรเลย มีแต่ความธรรมดา ลุคก็ดูไม่ต่างไปจากคนเดินถนนทั่วไป เสื้อผ้าที่สวมใส่แยกไม่ออกระหว่างชาวประมงกับดาราร็อค เป็นวงดนตรีที่ไม่ได้มีทักษะทางดนตรีมากมาย เนื้อหาของเพลงมีความเป็นเพื่อชีวิตเสียยิ่งกว่าหนุ่มบาวสาวปาน ความธรรมดาที่ไม่ธรรมดาก็คือการปลดปล่อยอารมณ์ความรู้สึกเกรี้ยวกราดออกมาเต็มที่ด้วยการสับคอร์ดกีต้าร์เสียงแตกพร่าแบบดิบๆ พร้อมการเดินเบสและการตีกลองแบบกระตุก ไม่เคยเอาใจแฟนเพลง บางครั้งวิวาทกับแฟนเพลงอีกต่างหาก เวลาจะจบการแสดงสดจะต้องทำลายเครื่องดนตรี ไม่เอากีต้าร์ฟาดพื้น ก็ฟาดลำโพงหรือไม่ก็ฟาดกับกลอง เมื่อไม่มีอะไรให้ฟาดก็กระโดดชนเครื่องดนตรี หลังจากที่ไม่มีอะไรให้พังแล้วก็ลงไปชกแฟนเพลง มีเรื่องขึ้นโรงพัก สื่อมาทำข่าวกลับเป็นเรื่องเท่ดี เพลงที่ประสบความสำเร็จถึงขั้น one hit wonder อย่าง "smell like teen spirit" ที่เล่นด้วยเครื่องดนตรีสามชิ้นได้แก่ กีต้าร์ เบสและกลอง ด้วยคอร์ดเพียงสี่คอร์ดกับท่อนเชื่อมเพื่อกลับมา hook ด้วยสี่คอร์ดเดิม ได้เปลี่ยนแปลงโลกของดนตรียอดนิยมราวกับพลิกแผ่นดิน เพลงต่อมาอย่าง "drain you", "in bloom", "molly's lips", "rape me" และ "polly" เป็นบทเพลงที่มีโครงสร้างเพลงที่คล้ายกัน ก็ได้รับความยอดนิยมทะลุยุโรปทะลวงเอเชีย โดยมีวงดนตรีหลายวงในแต่ละประเทศได้พยายามเลียนแบบความสำเร็จ แต่แล้วก็ทำได้บ้างไม่ได้บ้าง

วงดนตรียอดนิยมถัดมาที่จะนำมาพิจารณามีแฟนเพลงตั้งแต่เด็กปั้มแถบชายแดนจนถึงหัวหน้าพรรคการเมือง ได้แก่ linkin' park กับการผสมผสานทางดนตรีโดยนำเอาสัดส่วนเพลงยอดนิยมแบบรสนิยมป๊อปร็อคมาเป็นพื้นฐานโครงสร้างและทำการเรียบเรียงทำนองด้วยการเครื่อง turntable และการ sampling จากนั้นใช้การร้องแบบ rap เป็นลูก

คู่ไปพร้อมกับการร้องแบบร็อคเสียงแหบและกีต้าร์เสียงแตกด้วยทำนองดนตรีที่คุ้นหูเพียงแต่รูปแบบการเล่นแตกต่างไปบ้าง ทำให้พวกเขาเรียกแนวดนตรีของตนเองว่า hybrid theory เนื้อหาของคำร้องเกี่ยวกับความแปลกแยก สับสนในชีวิตประจำวัน ตั้งคำถามเหมือนวัยรุ่นช่างสงสัยอาทิ อยากหนีไปให้ไกลแต่ไม่มีที่ไหนให้อยู่ มีปัญหาความสัมพันธ์กับสิ่งรอบข้าง ลุคของวงเหมือนวันรุ่นในเมืองที่รวมกลุ่มกับเพื่อนๆ แต่งกายด้วยเสื้อผ้าลำลองแต่ดูดีมียี่ห้อ เหมือน costume คาดการณ์ไว้แล้ว trend หลังปีสองพันจะเป็นแบบนี้ เมื่อดนตรีร็อคมาเจอกับดนตรีเต้นรำกับการใช้เทคนิคทางอิเล็กทรอนิกส์เข้าไป linkin' park จึงเป็นดนตรียอดนิยมอย่างไม่คาดฝัน

จากที่กล่าวมาทั้งหมดจะเห็นภาพโดยรวมได้ว่าลักษณะที่คลั่งไคล้ในวัตถุของรสนิยมป๊อปร็อค ได้แก่การยึดติดกับนักดนตรีในเรื่องภาพลักษณ์ รูปแบบในการใช้ชีวิต เครื่องดนตรีที่ใช้โดยเฉพาะยี่ห้อและรุ่น แม้กระทั่งลักษณะนิสัยกลายมาเป็นจุดขายควบคู่ไปกลับดนตรียอดนิยม คำถามคือรสนิยมป๊อปร็อคต้องการจะสื่ออะไร คำตอบคือ "เราไม่เข้าใจดนตรีหรอก ดนตรีต่างหากที่เข้าใจเรา" เพราะเราไม่ได้สนใจอย่างจริงจังไปที่ดนตรีและดนตรียอดนิยมก็ไม่มีอะไรให้น่าสนใจด้วย เราจะเข้าใจดนตรีได้ก็ด้วยการใช้เหตุผลในทางสุนทรียะกับดนตรีแบบจริงจังเท่านั้นและดนตรีจะเข้าใจเรา การศึกษาดนตรียอดนิยมไม่ใช่การศึกษาแนวคิดทางดนตรี แต่เป็นการศึกษาแนวความคิดทางวัฒนธรรมที่ใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือ

อย่างไรก็ดี สิ่งที่อาดอร์โนวิจารณ์ไว้เมื่อ ค.ศ.1941 ก็ยังคงกล่าวครอบคลุมไว้หมดแล้ว เมื่อนำโครงสร้างเพลงของวงดนตรีที่คัดเลือกมาเป็นตัวอย่างจะเห็นได้ว่า ความเป็นดนตรียอดนิยมอันเป็นปรากฏการณ์ส่วนหนึ่งของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมได้ก่อรูปมานานแล้ว สิ่งที่อาดอร์โนวิจารณ์ไว้ไม่ได้เก่า เชยและล้าสมัยแต่อย่างใด อีกทั้งมีมาก่อนการเกิดขึ้นของ the beatles อีกด้วยซ้ำไป

บทความนี้ได้ใช้กระบวนการทำให้มาตรฐาน มาถอดแบบเพื่อศึกษาดูวิธีคิดจากปรากฏการณ์ดังกล่าว คงไม่เป็นการลดทอนเกินไปที่จะกล่าวว่าเบื้องหลังของดนตรียอดนิยมคืออุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่กำกับให้มนุษย์สมัยใหม่คิดในมาตรฐานเดียวกัน อนุญาตให้แตกต่างและหลากหลายได้ แต่ไม่เกินขีดจำกัดของมาตรฐาน อีกทั้งความเป็นมาตรฐานของวัฒนธรรมได้ทำให้เรามีวิธีคิดหรือคิดได้ไปไม่ไกลกว่านี้แล้ว ด้วยการที่ติดอยู่กับความคุ้นเคยและตรรกะการคิดแบบเหตุผลเชิงเครื่องมือ

รสนิยมป๊อปร็อคเริ่มต้นด้วยการแต่งเพลงโดยที่มีโครงสร้างไม่ซับซ้อน ทำให้ฟังง่าย ติดหูได้เร็วที่สุด โดยส่วนใหญ่ใช้กีต้าร์เป็นหลักในการแต่งเพลง ด้วยโครงสร้างเพลงเพียงไม่กี่คอร์ดและก็ทำการเล่นวนซ้ำไปมา อย่างมีมาตรฐาน ส่วนเนื้อร้องจะมุ่งสรรหาคำที่ติดหูซึ่งหมายถึงคำที่ทุกคนอยากฟังเช่น "ฉันชอบเธอ...โอ้..เย้" สามารถตบตาได้ด้วยวิธีการดัดแปลงนิดหน่อยให้ดูเหมือนจะแตกต่างไปจากธรรมดา แต่แล้วก็ไปได้ไม่ไกลสักเท่าไรจากมาตรฐาน อย่างไรก็ดีกระบวนการทำให้เป็นมาตรฐานจะมีอยู่สองระดับ ขั้นแรกคือความพยายามทำเพลงยอดนิยมให้เป็นเพลงโดน ด้วยการสรรหาแนวทางของกระบวนการทำให้เป็นมาตรฐานของตลาดเพลง ว่ามวลชนมีความต้องการหรือแนวโน้มเช่นไร แล้วก็ทำการผลิตในขอบเขตของสายการผลิต ขั้นต่อมา เมื่อผลิตเพลงโดนได้แล้ว นักดนตรีก็จะต้องรักษามาตรฐานของตนเอง ด้วยการผลิตซ้ำเพลงโดนให้อยู่ในกระบวนการทำให้เป็นมาตรฐานของเพลงโดนที่ตนเองได้ทำสำเร็จมาแล้ว กล่าวได้ว่าเป็นการทำอย่างที่คนอื่นทำกันและทำซ้ำในสิ่งที่ตนเคยทำสำเร็จ

รสนิยมป๊อปร็อคไม่ได้หมายถึงแนวดนตรีป๊อปร็อค แต่หมายถึงพื้นฐานการสร้างและการรับรู้โครงสร้างดนตรียอดนิยม ซึ่งเพลงเต้นรำอย่างแนว house หรือ trance ก็เป็นรสนิยมป๊อปร็อคได้เพราะแนวคิดนี้ดูที่พื้นฐานโครงสร้างของเพลงที่มีกระบวนการทำให้เป็นมาตรฐานและความสัมพันธ์ระหว่างวิธีคิดดังกล่าวกับสังคมทุนนิยมที่เป็นอุสาหกรรมวัฒนธรรม

เมื่อป๊อปผสมกับร็อค ผลที่ได้ควรเป็นรูปแบบของวัฒนธรรมทางดนตรียอดนิยมโลกเชิงเดี่ยวซึ่งรวบรวมส่วนต่างๆของวัฒนธรรมรอง อุตสาหกรรมดนตรีนานาชาติได้แทรกซึมไปทั่วแล้ว (Wallis and Malm, 2003: 180) ไม่ว่าจะ

อยู่ที่ใดในโลก ดนตรียอดนิยมจะทำให้ทำนองที่ไพเราะด้วยโน้ตไม่กี่ตัว แพร่กระจายไปทั่ว มีแต่เพียงภาษาของเนื้อร้องเท่านั้น ที่แตกต่างกันไป

อย่างในสังคมไทย มิติทางดนตรีสากลเป็นเรื่องของการรับวัฒนธรรมสากล (ซึ่งหมายถึงประเทศทางตะวันตกหรือที่ใช้ภาษาอังกฤษเป็นหลัก) มาทั้งหมด ตั้งแต่อุปกรณ์ รูปแบบเนื้อหาทางดนตรี แม้กระทั่งลุค จนกระทั่งมีการสังเคราะห์มาตรฐานของรสนิยมแบบป๊อปร็อคเอง แต่ก็ยังคงพึ่งรูปแบบจากการรับวัฒนธรรมสากล สังคมไทยจึงเป็นสังคมนำเข้าสินค้าทางวัฒนธรรมทั้งการนำมาใช้โดยตรงและโดยอ้อม (ดัดแปลง ทำซ้ำ) ที่กล่าวดังนี้ก็เพราะว่าอุตสาหกรรมของดนตรียอดนิยมอันเป็นผลมาจาก "กระบวนการทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน" ของอุสาหกรรมวัฒนธรรม

วงดนตรีในสังคมไทยจึงเป็นแบบอย่างของการเอาอย่าง มาดัดแปลงให้เป็นไปตามความต้องการของสังคม แต่ด้วยความโชคดีของนักดนตรี ที่ผู้คนในสังคมไม่ได้ต้องการอะไรมากไปกว่ามาตรฐานที่คุ้นเคย วงการดนตรีไม่จำเป็นที่จะต้องทำในสิ่งที่ยากเกินไป ทำในสิ่งที่สังคมต้องการและนายทุนก็ควรแสวงหาผลกำไร จากการชี้ช่องทางด้วย "รสนิยมป๊อปร็อคในอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของดนตรียอดนิยม/แบบอาดอร์โน" ว่าเราไม่ได้มีความสามารถเพียงแค่นี้ แต่มวลชนมีความต้องการเท่านี้ อย่างไรก็ดีอุตสาหกรรมวัฒธรรมไม่เคยใส่ใจในมวลชนอยู่แล้ว เพราะ "สินค้าทางวัฒนธรรมของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมถูกควบคุมไว้หมดแล้ว"

ท้ายสุด สิ่งที่ขัดแย้งในความคิดของตัวมันเอง ก็คือการที่นายทุนเพียงทำได้กับวงการดนตรีก็คือการเฝ้าดูกระแสจากสากลและใช้ความได้เปรียบทางเงินทุนและเทคโนโลยีในการผลิต ผลิตเพลงยอดนิยมป้อนเข้าสู่ตลาดโดยมุ่งหวังแต่ผลกำไรเป็นที่ตั้ง ซึ่งในความเป็นจริงแล้ว "เราไม่มีทางเข้าใจดนตรีได้หรอก ดนตรีต่างหากที่เข้าใจเรา" เพราะว่าธุรกิจดนตรีเป็นเหมือนการพนันที่ไม่มีอะไรเลยนอกจาก "โชค" ไม่ต่างอะไรไปจากการซื้อสลากและคอยลุ้นกับผลที่ออกมา ไม่มีการรับรองในการผลิตเพลงยอดนิยมว่าจะประสบความสำเร็จได้ตลอด การทำเพลงให้ "โดน" ในธุรกิจดนตรีจึงเป็นการเสี่ยงบนหลักการของความสำเร็จที่เคยมีมา เพลงยอดนิยมที่เป็นเพลง "โดน" จะได้ในทุกสิ่งสถานการณ์จะเปลี่ยนไปทันทีทันใดเพียงชั่วข้ามคืน ในทางตรงกันข้าม ผลงานที่พยายามแต่ไม่ "โดน" จะไม่ได้อะไรเลย นอกจากความพยายามต่อไปภายในกระบวนการทำให้เป็นมาตรฐาน เนื่องจากรสนิยมทางดนตรีที่สั่งสมอยู่ในวัฒนธรรม ตลอดทั้งแนวคิดในความเป็นสากลที่มีทิศทางเดียวกัน ดนตรียอดนิยมก็เผชิญหน้ากับทุนนิยมแบบผูกขาดเช่นกัน อันเป็นทั้งกับดักและเป้าหมายของทุนนิยมอุตสาหกรรมผู้ครอบครองทุกสิ่งทุกอย่างไว้ฝ่ายเดียว สำหรับอาดอร์โนแล้วการวิพากษ์เหตุผลเชิงเครื่องมือ จึงเป็นทั้งการเปิดเผยถึงการที่วัฒนธรรมถูกใช้ในการหาประโยชน์อย่างที่เราไม่คาดคิดและการนำวัฒนธรรมมาไถ่ถอนการสูญเสียความเป็นปัจเจกของมนุษย์สมัยใหม่จากกิจกรรมอันจอมปลอมที่ห้อมล้อมโดยรอบสังคม

รายการอ้างอิง

Adorno, Theodor. (1983) 'Perennial Fashion-Jazz' in *Prisms*. Massachusetts: The MIT Press. pp.119-132.

Adorno, Theodor. (1994) *Adorno: The Stars Down to Earth and Other Essays on the Irrational in Culture*. Edited and with an introduction by Stephen Crook. London: Routledge.

Adorno, Theodor. (1994) *Quasi una Fantasia*. London: Verso.

Adorno, Theodor. (1999) *Sound Figures*. California: Stanford University Press.

Adorno, Theodor. (2002) *The Culture Industry*. Edited and with an introduction by J. M. Bernstein. London: Routledge.

Adorno, Theodor. (2003) 'On Popular Music' in *On Record: Rock, Pop, and Written Word.* Simon Firth and Andrew Goodwin ed. London: Routledge. pp. 301-14.

Benjamin, Walter. (1969) *Illuminations.* Edited and with an introduction by Hannah Arendt. New York: Schocken.

Bottomore, Tom (1984) *The Frankfurt School.* London: Tavistock.

Hennion,, Antoine. (2003) 'The Production of Success: An Antimusicology of the Pop Song' in *On Record: Rock, Pop, and Written Word.* Simon Firth and Andrew Goodwin ed. London: Routledge. pp.185-206.

Horkheimer, Max and Adorno, Theodor. (1972) *Dialectic of Enlightenment.*

Huyssen, Andreas (1986) *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism.* Indianapolis: Indiana University Press.

Jarvis, Simon. (1998) *Adorno.* Cornwall: Polity Press.

Jay, Martin. (1973) *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950.* California: University of California Press

Jay, Martin. (1984) *Adorno.* London: Fontana.

Kellner, Douglas (2002) 'Theodor W. Adorno and the Dialectics of Mass Culture' in *Adorno: A Critical Reader* Nigel Gibson and Andrew Rubin ed. Oxford: Blackwell. pp.86-109.

Marcuse, Herbert. (1964) *One Dimensional Man.* Boston: Beacon.

Schutz, Alfred. (1977) 'Making Music Together' in *Symbolic Anthropology: A Reader in the Study of Symbols and Meaning.* Janet L. Dolgin, David S. Kemnitzer and David M. Schneider. Ed. New York: Columbia University Press. pp. 106-19.

Strinati, Dominic. (2004) *An Introduction to Theories of Popular Culture.* London: Routledge.

Tester, Keith. (1994) *Media, Culture and Morality.* London: Routledge.

Wallis, Roger and Malm, Krister. . (2003) 'Patterns of Change' in *On Record: Rock, Pop, and Written Word.* Simon Firth and Andrew Goodwin ed. London: Routledge. pp. 160-80.

Weber, Samuel. (2002) 'As Though the End of the World had come and gone'. or Ilemal ist immergleich – Critical Theory and the Task of Reading'. in *Adorno: A Critical Reader.*

Witkin, Robert. (1998) 'The Culture Industry and All that Jazz' in *Adorno on Music.* London: Routledge. pp.160-180.

Witkin, Robert. (2003) *Adorno on Popular Culture.* London: Routledge.

Zuidervaart, Lambert. (1991) *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion.* Massachusetts: The MIT Press.

บททดลองนำเสนอว่าด้วยประวัติชีวิตครอบครัว: คนเล็ก ๆ กับวิธีการศึกษาแนวจุลประวัติศาสตร์ (Microhistory)*

ชาติชาย มุกสง[*]

บทคัดย่อ

บทความชิ้นนี้ ประสงค์จะนำเสนอการศึกษาประวัติศาสตร์แนวใหม่ที่มุ่งทำความเข้าใจและอธิบายหน่วยทางสังคมที่มีขนาดเล็กคือครอบครัว โดยใช้วิธีการศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์บอกเล่า (Oral History) เป็นวิธีการค้นหาข้อมูลสำหรับการวิเคราะห์หลัก โดยใช้เรื่องเล่าประวัติชีวิตยายของผู้เขียนที่ได้เล่าและอัดเทปเสียงไว้ในวัย 85 ปีเป็นข้อมูลหลัก แล้วเสริมด้วยการสัมภาษณ์คนอื่น ๆ ในครอบครัว ประกอบกับ เรื่องเล่า ตำนาน ที่ถูกเล่าไหลเวียนอยู่ในครอบครัวและชุมชน และใช้ข้อมูลเอกสารรวมทั้งการทบทวนวรรณกรรมประกอบในขั้นตอนการวิเคราะห์

การศึกษานี้ต้องการแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเศรษฐกิจในชุมชนท้องถิ่นรอบลุ่มทะเลสาบสงขลาในคาบสมุทรภาคใต้ผ่านประวัติชีวิตครอบครัวหนึ่งราว 3 ชั่วอายุคน โดยพยายามจะแสดงให้เห็นว่าการศึกษาในเชิงจุลประวัติศาสตร์ (Microhistory) ในระดับครอบครัวนั้น เป็นวิธีการศึกษาประวัติศาสตร์ที่สามารถทำให้คนธรรมดาสามัญสามารถเป็นองค์ประธาน (Subject) ของประวัติศาสตร์ได้ รวมทั้งช่วยให้เรื่องเล่าทางประวัติศาสตร์ได้ตระหนักถึงบทบาทของผู้คนเล็ก ๆ ที่ไม่เคยมีที่อยู่ที่ยืนในประวัติศาสตร์มาก่อน

อย่างไรก็แล้วแต่ บทความชิ้นนี้มิได้มีเจตนาที่จะเสนอประวัติชีวิตครอบครัวเพียงอย่างเดียว แต่การพรรณาวิเคราะห์ถึงประวัติศาสตร์ครอบครัวนั้น ก็ด้วยจุดมุ่งหมายที่จะแสดงให้เห็นว่าประวัติศาสตร์ส่วนย่อยจะช่วยอธิบายภาพใหญ่ของประวัติศาสตร์ให้ชัดเจน หรือสัมพันธ์กันได้อย่างไร ในขณะเดียวกันบริบทของชีวิตคนเล็ก ๆ เหล่านั้นก็สามารถให้ภาพประวัติศาสตร์สังคมที่มีชีวิตชีวาของการดำเนินชีวิตประจำวัน (Everyday life) ของมนุษย์ธรรมดาที่คล้ายคลึงกับคนอื่นทั่วไปในสังคมได้แจ่มชัดขึ้น ที่สำคัญคือไม่แห้งแล้งเหมือนการศึกษาประวัติศาสตร์ที่เป็นอยู่ ซึ่งเน้นแต่ภาพใหญ่และบุคคลสำคัญจนละเลยชีวิตของผู้คนจำนวนมากในสังคมไป

คำสำคัญ : จุลประวัติศาสตร์ (Microhistory), ประวัติชีวิตครอบครัว (Family History), ประวัติศาสตร์บอกเล่า (Oral History), การดำเนินชีวิตประจำวัน (Everyday life)

---

* บทความนี้ผู้เขียนขออุทิศให้แก่ นางวาด อุ่นเพ็ง ยายของผู้เขียนที่ได้เล่าเรื่องราวให้หลานได้บันทึกไว้ก่อนเสียชีวิตประมาณ 3 ปี และต้องขอขอบคุณแม่ของผู้เขียนที่ได้ให้ข้อมูลและอธิบายเพิ่มเติมในบางจุดที่ผู้เขียนเข้าใจไม่กระจ่าง และน้องสาวของผู้เขียน สิชล มุกสงที่ช่วยอ่านและให้ความเห็น

* นักวิจัยอาวุโส สำนักวิจัยสังคมและสุขภาพ กระทรวงสาธารณสุข kchatichai@yahoo.com

- เอกสารนี้ฉบับนี้เป็นเอกสารฉบับร่าง ห้ามอ้างอิงหรือเผยแพร่โดยมิได้รับอนุญาตจากผู้เขียน -

บทนำ: สิ่งเล็ก ๆ ที่หายไปในประวัติศาสตร์

เมื่อมองย้อนกลับไปหลังจากฟังแม่แก่[1]เล่าชีวิตผ่านเทปอีกครั้งหนึ่งนั้น ทำให้ผมอยากรู้ขึ้นมาว่าแม่แก่รู้คิดอะไรและรู้สึกอย่างไรบ้าง เมื่อท่านไปพบกับร่างไร้วิญญาณของสามีสุดที่รักทั้งที่อุ้มท้องลูกของเขาอยู่ในท้องได้สามเดือน ที่บ้านของหัวเกลอซึ่งพาเขามาซื้อม้าและเสียชีวิตลงเพราะนักเลงถิ่นฝั่งท่าออกดือระโนดยิงผิดตัว และตลอดเวลาที่ต้องอยู่เป็นเพื่อนศพที่นำกลับมาทำพิธีศพที่บ้านนั้นท่านรู้สึกอย่างบ้างเป็นสิ่งที่ผมในฐานะหลานและได้ยินโศกนาฏกรรมผ่านการเล่าของแม่มาแต่เด็กก็ไม่เคยคิดไปถึงความรู้สึกของแม่แก่เลย

จนกระทั่งเมื่อผมได้มาอ่านและทำความเข้าใจกับวิธีการศึกษาแนวหนึ่งที่เป็นกระแสชายขอบและศึกษาเรื่องราวที่เป็นชายขอบอย่างจุลประวัติศาสตร์ (microhistory) และเข้าใจมันพอสมควรแล้ว พอผมฟังเทปที่อัดคำสัมภาษณ์ประวัติชีวิตแม่แก่เอาไว้หลังปีใหม่หนึ่งวันเมื่อปีพ.ศ. 2544 อีกครั้ง คำถามนี้ก็ผุดขึ้นมาในใจ สำหรับผมแล้วคำถามและคำตอบนี้มันทั้งกว้างขวางและลึกซึ้งกว่านั้นมาก ส่วนหนึ่งเพราะการศึกษาประวัติศาสตร์ที่ผมศึกษามาตลอด 5 ปีที่ผ่านมา โดยเฉพาะงานประวัติศาสตร์นิพนธ์เน้นแต่การศึกษาการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงทางสังคมในภาพกว้างเสียมากกว่าจนแทบไม่เห็นคนจริง ๆ อยู่ในนั้น วัตถุแห่งการศึกษาของสังคมไทยเน้นที่ระดับชาติเป็นสำคัญ ส่วนกระแสประวัติศาสตร์วัฒนธรรมชุมชนแม้จะศึกษาในระดับหมู่บ้านแต่ก็เน้นประวัติศาสตร์ของหน่วยการวิเคราะห์ระดับหมู่บ้านที่กลมกลืนและสวยงามมากกว่าจะนำเสนอชีวิตของผู้คนในหมู่บ้าน ส่วนประวัติศาสตร์ท้องถิ่นก็เน้นหน่วยที่เล็กลงแต่มองในกรอบโครงของประวัติศาสตร์ชาติเป็นส่วนใหญ่ เพิ่งจะมีงานที่ศึกษาในมุมมองของคนในท้องถิ่นเมื่อไม่นานมานี้เอง

นอกจากนั้นในฐานะที่วิชาประวัติศาสตร์เป็นมนุษยศาสตร์สาขาหนึ่ง แต่ผมก็ไม่เคยถูกสอนมาก่อนให้มองคนที่เราศึกษาให้ทะลุถึงความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ความรู้สึก ดังนั้นถึงแม้จะมีบุคคลที่เป็นตัวละครประวัติศาสตร์ซึ่งส่วนมากจะเป็นมหาบุรุษผู้มีแต่ปรีชาญาณเกินมนุษย์ธรรมดาสามัญทั้งนั้น ดังนั้นเราจะรู้จักส่วนที่เป็นความอ่อนแอเป็นมนุษย์ธรรมดาเขาให้ลดความเป็นมหาบุรุษไปใยกัน นักประวัติศาสตร์อย่างผมที่เติบโตมาในบรรยากาศของภูมิปัญญาทางประวัติศาสตร์แบบไทย ๆ ก็เลยรู้สึกตื่นเต้นเมื่อมีการศึกษาแนวหนึ่งที่ให้ความสนใจต่อความเป็นมนุษย์ของคนธรรมดาสามัญผู้ไม่มีชื่อเสียงเรียงนามอะไรในประวัติศาสตร์ แต่เป็นผู้สร้างประวัติศาสตร์ในแง่มุมจากชนชั้นล่างของสังคม เป็นตัวละครที่มีเลือดเนื้อมีชีวิตจิตใจและความรู้สึกนึกคิดเหมือนมนุษย์ปุถุชนธรรมดา (เหมือนคุณเหมือนผม) ทั้งยังเป็นโอกาสอันดีที่เราจะได้เรียนรู้และเข้าใจความเป็นมนุษย์ของคนเล็กคนน้อยในสังคมของเรา

บทความนี้ต้องการแสดงให้เห็นถึงแนวการเขียนประวัติศาสตร์ที่เรียกว่า *จุลประวัติศาสตร์ (microhistory)* แม้ยังไม่เป็นสำนักคิดที่มีทฤษฎีและวิธีการศึกษาที่มีนิยามร่วมกันเป็นเนื้อเดียวกันชัดเจน แต่เป็นแนวการศึกษาที่พัฒนาด้วยแนวคิดและวิธีการวิเคราะห์ประวัติศาสตร์ในแนวทางที่ใกล้เคียงกันและมีความหลากหลายอยู่สูงด้วย โดยบทความนี้จะแบ่งเนื้อหาเป็นสองส่วนสำคัญด้วยกัน *ส่วนแรก*เป็นการทบทวนถึงพัฒนาการและแนวทางการศึกษาจุลประวัติศาสตร์รวมถึงพิจารณาถึงลักษณะสำคัญของจุลประวัติศาสตร์ไปพร้อมกันด้วย *ส่วนที่สอง* เป็นการทดลองเขียนจุลประวัติศาสตร์โดยการนำเสนอประวัติชีวิตของยายผู้เขียนที่ต้องสูญเสียสามีไปในวัฒนธรรมนักเลงในสมัยของการต่อสู้บุกเบิกสร้างป่าเป็นนาของชุมชนชาวนาในที่ราบลุ่มทะเลสาบในช่วงหลังของพุทธศตวรรษที่แล้ว ก่อนจะจบด้วยการตั้งข้อสังเกตและข้อจำกัดของแนวการศึกษาจุลประวัติศาสตร์ในสังคมไทย ดังรายละเอียดต่อไปนี้

[1] ในบทความนี้ผมจะใช้สรรพนามคำว่าแม่แก่ที่หมายถึงยายไปโดยตลอดเพื่อแสดงให้เห็นถึงฐานะของผู้เขียนและคนที่ถูกเขียนถึงและเป็นคำเรียกหาที่แสดงความสัมพันธ์ด้วยความเคารพและคุ้นเคย

ภาคแรก: ภาคทฤษฎีว่าด้วยคนในประวัติศาสตร์

จากประวัติศาสตร์ของการต่อสู้ของชนชั้นสู่การต่อสู้ของปัจเจกชน

แม้ว่าการก่อตัวของประวัติศาสตร์แนวใหม่จะเริ่มขึ้นในปลายทศวรรษ 1950 แล้วก็ตาม แต่การศึกษาแนวจุลประวัติศาสตร์เพิ่งมาปรากฏอย่างเด่นชัดในทศวรรษ 1970 ซึ่งเป็นยุคที่เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและภูมิปัญญาอย่างมากในประเทศตะวันตก เรียกได้ว่าเป็นช่วงวิกฤตของแนวคิดการปฏิวัติทางสังคมโดยเฉพาะแนวคิดฝ่ายซ้ายที่กำลังล่มสลาย เลยจำเป็นที่ปัญญาชนรวมทั้งนักประวัติศาสตร์จะถูกบังคับให้ต้องตั้งคำถามเกี่ยวกับวิธีวิทยาและแนวการวิเคราะห์ตีความสังคมแนวใหม่ขึ้นมา[2]

กล่าวโดยเฉพาะจุลประวัติศาสตร์ (microhistory) แล้วแม้ความหมายจะเฉพาะเจาะจงไปที่กลุ่มนักประวัติศาสตร์อิตาลีในฐานะผู้บุกเบิกแนวการวิเคราะห์ประวัติศาสตร์ที่เน้นไปที่หน่วยการวิเคราะห์ขนาดเล็กและคนธรรมดาสามัญไร้ชื่อเสียงความสำคัญในสังคม ซึ่งมักเป็นคนที่ถูกลืมเพราะเป็นชายขอบของสังคม เช่น คนที่ถูกกล่าวหาว่าเป็นแม่มด คนที่ถูกกล่าวหาว่านอกรีต เป็นต้น เพื่อจะค้นหาวิธีคิดและการมองโลกของเขาก่อนเข้าสู่สมัยใหม่ของยุโรปก็ตาม

แต่ในกระแสของการพัฒนามาเป็นแนวจุลประวัติศาสตร์ในความหมายปัจจุบันได้ผสมผสานเอาวิธีวิทยาและทฤษฎีของหลากหลายสำนักคิดทางประวัติศาสตร์เข้ามาไว้ด้วยกัน โดยเฉพาะในแนวประวัติศาสตร์สังคมและวัฒนธรรมที่มีอิทธิพลอย่างสูงต่อแนวคิดนี้ และเป็นการพัฒนาที่สืบเนื่องกันในลักษณะทั้งเสริมรับและวิพากษ์กันไปในตัว กระแสของแนวคิดและการศึกษาทางประวัติศาสตร์ที่มีอิทธิพลส่งผลต่อพัฒนาการของจุลประวัติศาสตร์ที่สำคัญสามารถแบ่งได้ 3 แนวทางใหญ่ ดังต่อไปนี้

1. ประวัติศาสตร์จากเบื้องล่าง (history from below)

กระแสของแนวคิดและแนวการศึกษาวิจัยทางประวัติศาสตร์ที่เน้นที่ประชาชนโดยเฉพาะขบวนการแรงงานได้เกิดขึ้นในหมู่ปัญญาชนฝ่ายซ้ายในอังกฤษมาก่อนแล้วตั้งแต่ทศวรรษ 1960 โดยเฉพาะงานบุกเบิกของ อี. พี. ธอมป์สัน (E. P. Thompson) เรื่อง The Making of the English Working Class (1963) ซึ่งงานชิ้นนี้ได้ส่งผลสะเทือนอย่างมหาศาลต่อการศึกษาประวัติศาสตร์ทั่วโลก และนับเป็นครั้งแรกที่มีการให้ความสนใจต่อคนธรรมดาในฐานะเป็นองค์ประธานของประวัติศาสตร์ แต่ก็เป็นการวิเคราะห์ปัจเจกบุคคลที่รวมตัวกันเป็นกลุ่มในที่นี้คือขบวนการกรรมกรมากกว่าจะเน้นไปที่ปัจเจกชนเพียงคนเดียว[3] ก่อนจะขยายหน่วยการวิเคราะห์ไปสู่ประเด็นเล็ก ๆ หรือกลุ่มคนที่ประวัติศาสตร์ไม่เคยให้ความสนใจมาก่อน เช่น อาชญากรรม วัฒนธรรมประชา ความเชื่อ เด็ก ผู้หญิง เพศสภาวะ เรื่องเพศ การใช้เวลาว่าง วิถีชีวิต โรคภัยไข้เจ็บ อาหาร เครื่องนุ่งห่ม เหล่านี้เป็นต้น[4]

ซึ่งต่อมากระแสการศึกษาประวัติศาสตร์ที่พัฒนามาจากแนวทางของธอมป์สันในหมู่นักประวัติศาสตร์อังกฤษนั้นได้ถูกขนานนามว่า "ประวัติศาสตร์จากเบื้องล่าง (history from below)" ตามชื่อหัวข้อของบทความของธอมป์สันที่ตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1966 แต่อย่างไรก็ตาม "ประวัติศาสตร์จากเบื้องล่าง" ถูกพิจารณาว่าเป็นแค่แนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์เท่านั้นไม่ได้เป็นประเภทหรือวิธีการศึกษาทางประวัติศาสตร์[5] แต่ก็ได้ขยายสิ่งที่สนใจศึกษาออกไปจน

---

[2] Giovanni Levi, "On Microhistory," in Peter Burke, ed. New Perspectives on Historical Writing, (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992), pp. 93-4.

[3] Sigurour Gylfi Magnusson, "Social History –Cultural History- Alltagsgeschichte- Microhistory: In Between Methodologies and Conceptual Framworks," Journal of Microhistory, 2006; available at www. microhistory.org

[4] Ibid, p. 4.

[5] Jim Sharpe, "History from Below," in Peter Burke, ed. New Perspectives on Historical Writing, p. 25.

กลายเป็นกระแสประวัติศาสตร์สังคมไปในที่สุด ซึ่งก็เป็นกระแสร่วมกันในโลกที่ใช้ภาษาอังกฤษอย่างในสหราชอาณาจักรและอเมริกา ในขณะที่ฝรั่งเศสที่มีการได้พัฒนาประวัติศาสตร์สังคมมาตั้งแต่ทศวรรษ 1920 แล้วโดยสำนัก Annales และมีอิทธิพลอย่างมากในวงการประวัติศาสตร์ในศตวรรษที่ 20 แต่หน่วยการวิเคราะห์สำนักนี้จะให้ความสำคัญกับคนธรรมดาในฐานะที่เป็นกลุ่มมากกว่าปัจเจกแต่ละคนเช่นกัน

นอกจากนี้ในวงวิชาการที่ใช้ภาษาอังกฤษและฝรั่งเศสมีแนวการศึกษาประการหนึ่งที่เรียกว่า "ประวัติศาสตร์ของจิตสำนึกของยุคสมัย (the history of mentalities)" ซึ่งถูกจัดว่าเป็นสาขาหนึ่งของประวัติศาสตร์จากเบื้องล่างหรือบางครั้งก็ถูกพิจารณาว่าเป็นประวัติศาสตร์วิธีคิดที่ไม่เป็นทางการของมวลชนผู้ไร้การศึกษา ที่ให้ความสำคัญต่อการศึกษาทัศนคติและความเข้าใจของคนธรรมดาในปรากฏการณ์ เช่น ความตาย อาชญากรรมในภาวะแวดล้อมทางธรรมชาติและสังคมวัฒนธรรมที่ดำรงอยู่[6] นอกจากนี้ประวัติศาสตร์จิตสำนึกของยุคสมัยยังเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับสาขาประวัติศาสตร์อื่น ๆ ซึ่งรวมทั้งจุลประวัติศาสตร์อีกด้วย จึงกล่าวได้ว่าประวัติศาสตร์จากเบื้องล่างที่พัฒนาขึ้นและเป็นที่แพร่หลายในอังกฤษ อเมริกา และฝรั่งเศส ถึงแม้จะมีการกล่าวถึงอยู่พอสมควรแต่ก็ไม่เคยถูกพิจาณาเป็นประวัติศาสตร์กระแสหลักในสังคมนั้นเอง

ข้อสำคัญประการหนึ่งของประวัติศาสตร์จากเบื้องล่างก็คือการประกาศให้การเขียนประวัติศาสตร์มีเป้าหมายเพื่อการต่อสู้ทางการเมืองที่ชัดเจน โดยนักประวัติศาสตร์ในแนวนี้ใช้วิธีการศึกษาอดีตเพื่อคนหาแรงขับเคลื่อนทางประวัติศาสตร์ (historical force) ที่สามารถอธิบายถึงการที่ผู้คนที่อยู่ในอดีตใช้ในการขับเคลื่อนให้เกิดเหตุการณ์ต่าง ๆ ขึ้น โดยนัยนี้ประวัติศาสตร์นิพนธ์ในแนวประวัติศาสตร์จากเบื้องล่างจึงมีความเชื่อมโยงกันอย่างมากกับขบวนการการสิทธิมนุษยชนในสหรัฐอเมริกาและขบวนการปลดปล่อยสตรีทั่วโลก รวมทั้งการต่อสู้ทางการเมืองในประเด็นอื่นของคนด้อยอำนาจในสังคม

2. ประวัติศาสตร์ในชีวิตประจำวัน (everyday life history)

จะว่าไปแล้วแนวการศึกษาประวัติศาสตร์ในเยอรมนีมีพัฒนาการมาอย่างยาวนานและส่งอิทธิพลต่อการศึกษาประวัติศาสตร์ในโลกตะวันตกอย่างสูงเสมอมา ในกระแสของการพัฒนาแนวการศึกษาประวัติศาสตร์แนวทางใหม่ ๆ ในเยอรมันที่เน้นคนธรรมดาก็ได้เกิดการศึกษาประวัติศาสตร์ชีวิตประจำวันขึ้นมา แม้จะเกิดขึ้นช้ากว่าประเทศตะวันตกอื่น ๆ ที่เผชิญกับคำถามของยุคสมัยเดียวกันก็ตาม

กระแสของการศึกษาทางประวัติศาสตร์สังคมที่พัฒนาขึ้นมาอย่างชัดเจนในเยอรมนีจนเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายนั้น เรียกกันในภาษาเยอรมันว่า Alltagsgeschichte ที่มีความหมายในภาษาอังกฤษคือ history of everyday life[7] หรือประวัติศาสตร์ในชีวิตประจำวันที่เกิดขึ้นในทศวรรษ 1970 ซึ่งเป็นพัฒนาการต่อเนื่องของการศึกษาประวัติศาสตร์ในสังคมเยอรมนีเองที่เกิดการตื่นตัวขึ้นอย่างมากในการศึกษาประวัติศาสตร์ท้องถิ่นตั้งแต่ทศวรรษ 1950-60 และเกิดในบรรยากาศทางการเมืองของเยอรมนีในช่วงเดียวกันกับกระแสของการเคลื่อนไหวสันติภาพในยุโรปและการเติบโตของพรรคกรีน ซึ่งเป็นไปในแนวทางที่เป็นประชาธิปไตยก้าวหน้ามากขึ้น ในความเคลื่อนไหวดังกล่าวได้ทำให้ประวัติศาสตร์ในชีวิตประจำวันเข้าไปสัมพันธ์กับความพยายามในการสร้างอดีตที่เป็นของประชาชนทั้งสังคมเยอรมัน[8]

---

[6] Sigurour Gylfi Magnusson, "Social History –Cultural History- Alltagsgeschichte- Microhistory: In Between Methodologies and Conceptual Framworks,", p. 5.

[7] กรุณาดู Alf Ludtke, ed., The history of everyday life: Reconstructing Historical Experiences and Way of Life. Trans. William Templer (Princeton: New Jersey, 1995).

[8] Sigurour Gylfi Magnusson, "Social History –Cultural History- Alltagsgeschichte- Microhistory: In Between Methodologies and Conceptual Framworks,", p. 15.

โดย เกิฟฟ์ อีลาย (Geoff Elay)[9] ได้ทบทวนการวิจัยทางประวัติศาสตร์ในสังคมเยอรมนีในภาพรวม แล้วชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของประวัติศาสตร์ในชีวิตประจำวันสายเยอรมนีว่ามี 4 ประการด้วยกัน ได้แก่ ประการแรก ประวัติศาสตร์แนวใหม่นี้ส่งผลกระทบในเชิงท้าทายต่อประวัติศาสตร์กระแสหลักของเยอรมนีเองที่เป็นประวัติศาสตร์เชิงอุดมการณ์ที่พัฒนาขึ้นมาพร้อมกับทฤษฎีทางการเมืองอย่างมาก ประการที่สอง เป็นแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ที่ได้รับอิทธิพลจากวิธีการทางชาติพันธุ์วิทยาและมานุษยวิทยาในความพยายามอธิบายปรากฏการณ์ในอดีต โดยเฉพาะมานุษยวิทยาแนวตีความที่เข้าไปท้าทายต่อแนวจารีตเดิมของการศึกษาประวัติศาสตร์ ประการที่สาม เปลี่ยนจากการศึกษาประวัติศาสตร์แนวที่วิเคราะห์ประวัติศาสตร์ว่าเป็นวัตถุวิสัยซึ่งเป็นกฎเกณฑ์ที่เป็นอิสระอยู่ภายนอกและส่งอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของคน มาเน้นการศึกษาผ่านปัจเจกบุคคลและประสบการณ์ของคนในฐานะเป็นผู้กระทำการในชีวิตประจำวัน ประการที่สี่อันเป็นประการสุดท้าย ประวัติศาสตร์ในชีวิตประจำวันได้ถูกใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างประวัติศาสตร์ใหม่ของชาติให้ต่างไปจากจิตวิญญาณแบบเยอรมนีสมัยนาซีที่เน้นถึงความเป็นชาติเยอรมนีมามองประวัติศาสตร์ของบุคคลธรรมดาทั้งหลายที่ดำเนินชีวิตอยู่ภายใต้สมัยนาซีให้เป็นมนุษย์ที่มีชีวิตจิตใจและวัฒนธรรมมากกว่าเน้นแต่ด้านการเมืองของเขาเท่านั้น

3. จุลประวัติศาสตร์ (microhistory)

กระแสพัฒนาการของประวัติศาสตร์สังคมที่มีส่วนอย่างสำคัญกับการเกิดขึ้นของจุลประวัติศาสตร์ และทำให้รู้จักกันอย่างแพร่หลายในวงวิชาการประวัติศาสตร์นั้นเกิดขึ้นในอิตาลี ซึ่งได้ให้กำเนิดนิยามคำว่า microstoria หรือ microhistory ในภาษาอังกฤษ หมายถึงการศึกษาประวัติศาสตร์สังคมแนวหนึ่งที่แนวทางคล้ายคลึงกันในแง่ศึกษาประเด็นหรือพื้นที่ขนาดเล็กและเน้นประวัติศาสตร์ของคนธรรมดาสามัญที่ถูกลืมไปในประวัติศาสตร์ โดยในระยะแรกของการศึกษาในอิตาลีจะเน้นการศึกษาเรื่องการปราบแม่มดในฐานะเป็นคำอธิบายของการก่อตัวขึ้นของความมีเหตุผลของสมัยใหม่ของยุโรป อันมีวารสารสำคัญคือ *Quaderni Storici* ที่ก่อตั้งขึ้นในปี ค.ศ. 1966 เป็นสื่อกลางในการวิวาทะและแลกเปลี่ยนเรียนรู้กันในหมู่นักประวัติศาสตร์รุ่นใหม่อิตาลี[10] โดยมีนักจุลประวัติศาสตร์คนสำคัญบางคนที่มีอิทธิพลทางวิชาการอันเป็นที่รู้จักกันดีทั้งในอิตาลีและในระดับโลก อย่างเช่น คาร์โล กินซ์เบอร์ก (Carlo Ginzburg)

การศึกษาแนวจุลประวัติศาสตร์เกิดขึ้นในบรรยากาศที่ทั้งต่อต้านและต่อยอดการศึกษาประวัติศาสตร์สังคมสำนัก annales ซึ่งเน้นไปที่โครงสร้างและหน่วยการวิเคราะห์เชิงพื้นที่ขนาดใหญ่ ด้วยการมาให้ความสนใจในการวิเคราะห์หน่วยการศึกษาที่เล็กลงและเน้นให้ปัจเจกบุคคลได้มีบทบาทเป็นผู้กระทำการและการเข้าไปปฏิสัมพันธ์กับโครงสร้างทางสังคมที่รายรอบชีวิตเขาอยู่

โดยการศึกษาแนวทางใหม่ที่เกิดขึ้นในช่วง 2-3 ทศวรรษที่ผ่านมาที่เกิดขึ้นในวงวิชาการตะวันตกหลายประเทศที่เป็นการศึกษาประวัติศาสตร์ของสามัญชน หรือการศึกษาในประวัติศาสตร์ของเรื่องที่นักประวัติศาสตร์มองว่าไม่สำคัญมาก่อน แม้จะเกิดขึ้นในบริบทและมีวิธีการศึกษาที่เน้นการวิเคราะห์ในประเด็นแตกต่างกันก็ตาม แต่ก็มักจะเรียกการศึกษาในแนวทางนี้ว่า "จุลประวัติศาสตร์ (microhistory)" นั่นเอง

---

[9] Geoff Elay, "Labour History, Social History, Alltagsgeschichte. Experience, Culture, and the Politics of Everyday a New Direction for German Social History?" Journal of Modern History 61(1989), pp. 297-343. Cite in Sigurour Gylfi Magnusson, Social History –Cultural History- Alltagsgeschichte- Microhistory: In Between Methodologies and Conceptual Framworks, p. 15-16.

[10] Edward Muir and Guido Ruggiero, eds. Microhistory and the Lost Peoples of Europe, (Baltimore: The Johns Hopkins University press, 1991).

ประวัติศาสตร์แนวใหม่ (new history) ใหม่อย่างไร

แม้ว่าจุลประวัติศาสตร์จะกลายเป็นที่รู้จักกันพอสมควรในแวดวงวิชาการด้านสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ในรอบ 3-4 ทศวรรษที่ผ่านมา แต่ก็มีความลักลั่นหลากหลายพอสมควรในการนิยามและให้ความหมายที่ชัดเจนต่อจุลประวัติศาสตร์ แม้แต่ในหมู่นักจุลประวัติศาสตร์เองก็ยังต้องออกตัวเอาไว้เสมอว่าจุลประวัติศาสตร์นั้นเป็นแต่งานศึกษาแนวทดลองที่ยังไม่มีใครเป็นผู้ก่อตั้งขึ้นเป็นสำนักคิดที่ชัดเจน แต่เป็นแนวการศึกษาที่มีองค์ประกอบสำคัญที่เห็นพ้องต้องกันอยู่ในระดับของวิธีการและแนวทางการวิเคราะห์ที่มีลักษณะเด่นร่วมกันเท่านั้นเอง[11] ในขณะที่นักจุลประวัติศาสตร์แต่ละคนก็มีวิธีการศึกษาที่แตกต่างกัน

ลักษณะเด่นที่มีอยู่ร่วมกันของแนวคิดจุลประวัติศาสตร์นั้นมีหลายประการด้วยกันแต่ในการทบทวนนี้สามารถประมวลได้ 5 ประการ ดังนี้

ประการแรก จุดเด่นที่สุดของการศึกษาจุลประวัติศาสตร์คือการลดขนาดวัตถุของการวิเคราะห์ให้เล็กลง กล่าวคือให้ความสนใจในระดับของการวิเคราะห์เล็กลงจากมหภาคเป็นจุลภาค (microscopic)[12] จากเดิมที่ประวัติศาสตร์จะเน้นการศึกษาระดับชาติเป็นหน่วยการวิเคราะห์ที่สำคัญในกระบวนการสร้างประวัติศาสตร์ชาติตลอดตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา จนกระทั่งกลางศตวรรษที่ 20 นักประวัติศาสตร์สังคมก็ได้ท้าทายต่อประวัติศาสตร์การเมืองเรื่องชาติด้วยการศึกษาที่ไม่เพียงแต่เปลี่ยนประเด็นมาให้ความสนใจกับประวัติศาสตร์สังคมเท่านั้นแต่ยังได้เปลี่ยนขนาดของพื้นที่แห่งการศึกษาวิเคราะห์ไปเป็นหน่วยที่เล็กกว่าและใหญ่กว่าระดับชาติ ซึ่งปัจจุบันหน่วยการศึกษาที่ไม่ใช่ชาติได้กลายเป็นบรรทัดฐานทั่วไปในการศึกษาประวัติศาสตร์ไปแล้ว ถึงแม้ว่าประวัติศาสตร์ชาติจะคงยังมีความสำคัญในการเป็นกรอบอ้างอิงอยู่มากก็ตาม[13] และถึงแม้ประวัติศาสตร์สังคมสำนัก *Annales* จะให้ความสนใจในกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้างของทั้งสังคม พิจารณาจากช่วงเวลาที่ยาวนาน และพื้นที่ทางกายภาพขนาดใหญ่เช่นทะเลเมดิเตอเรเนียน แต่ก็ไม่ได้ให้ความสนใจกับปัจเจกชนในการดำรงชีวิตประจำวัน[14] ในขณะที่จุลประวัติศาสตร์ให้ความสนใจกับหน่วยวิเคราะห์ระดับหมู่บ้านและโดยเฉพาะเน้นการศึกษาปัจเจกบุคคลให้เป็นศูนย์กลางการวิเคราะห์ ซึ่งนักจุลประวัติศาสตร์เชื่อว่าการวิเคราะห์หน่วยขนาดเล็กเผยให้เห็นถึงปัจจัยที่ไม่เคยสังเกตเห็นมาก่อนทำให้สามารถเข้าใจถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างแท้จริง

แต่อย่างไรก็ตามการศึกษาแนวจุลประวัติศาสตร์นั้นไม่ใช่เน้นที่การวิเคราะห์หน่วยขนาดเล็กเท่านั้น แต่การเข้าใจหน่วยขนาดเล็กนั้นก็เป็นไปเพื่อขยายความเข้าใจภาพของสังคมขนาดใหญ่ในลักษณะของความสัมพันธ์ทางสังคมที่เกี่ยวเนื่องสัมพันธ์ในช่วงเวลาเดียวกันไปพร้อมกันด้วย ซึ่งอาจเรียกได้ว่าความสัมพันธ์ของส่วนย่อยกับส่วนใหญ่เป็น "สัมพันธบท (contextualization)" กันนั่นเอง โดยนักจุลประวัติศาสตร์ให้ความสนใจในประเด็นนี้มากและมักจะยกเอาคำอธิบายของนักมานุษยวิทยาขึ้นมาเปรียบให้เห็นว่าเพราะมนุษย์อาศัยอยู่ในวัฒนธรรม ดังนั้นแม้จะศึกษาสังคมขนาดเล็กแต่ก็เป็นไปเพื่อเข้าใจสังคมทั้งหมดด้วย นอกจากนี้ยังมีวิธีการทางประวัติศาสตร์ที่ช่วยเชื่อมจากการศึกษาปัจเจกบุคคลหรือภาพย่อยให้เห็นภาพรวมได้ด้วยอีก 2 วิธีการด้วยกันคือ วิธีแรก ในการเสนอผลการศึกษาต้องเล่าเรื่องให้ปรากฏความรู้สึกนึกคิดของบุคคลอื่นที่อยู่ร่วมสมัยกับประธานของเรื่องทั้งโดยตรงและโดยอ้อมไปพร้อม

---

[11] Giovanni Levi, "On Microhistory," p 93.

[12] Giovanni Levi, "On Microhistory," p. 95.

[13] Lara Putnam, "To Study the Fragments/Whole: Microhistory and Atlantic World," Journal of Social History, 39: 3 (spring 2006), p. 5.

[14] Sigurour Gylfi Magnusson, "Social History --Cultural History- Alltagsgeschichte- Microhistory: In Between Methodologies and Conceptual Framworks."

กัน วิธีที่สอง พยายามขยายภาพการมองให้กว้างออกไปกว่าหน่วยที่ศึกษา เช่น ขยายออกไปจากหมู่บ้านให้เห็นถึงภาพรวมของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่มีผลต่อหมู่บ้านอยู่ด้วย[15]แล้วพิจารณาจากความสัมพันธ์นั้น

ประการที่สอง แนวจุลประวัติศาสตร์เน้นความสำคัญของปัจเจกชนในฐานะประธานของประวัติศาสตร์ ถึงแม้ว่าที่ผ่านมามีประวัติศาสตร์แนวมหาบุรุษเป็นที่แพร่หลายอย่างมากในศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา แต่ปัจเจกบุคคลที่แนวการศึกษาประวัติศาสตร์ดังกล่าวให้ความสนใจศึกษาก็คือวีรบุรุษ ผู้นำทางการเมือง และบุคคลสำคัญ โดยมาจากพื้นฐานความเชื่อที่ว่าความเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่เกิดขึ้นนั้นเป็นผลมาจากความคิด การกระทำ และการตัดสินใจของมหาบุรุษเหล่านี้เอง ในขณะที่จุลประวัติศาสตร์กลับให้ความสนใจกับบุคคลที่ไม่เป็นที่รู้จักกันในสังคมหรือเป็นแค่คนธรรมดาสามัญในสังคมที่การศึกษาทางประวัติศาสตร์ไม่เคยให้ความสนใจมาก่อนดังปรากฏว่าประวัติศาสตร์ของยุโรปเองก็ไร้ซึ่งประชาชน[16]มาโดยตลอด ซึ่งจิล เลอโพเร (Jill Lepore) เสนอว่าการเขียนชีวประวัติบุคคลแม้จะเขียนถึงแค่คนเดียวเหมือนกับจุลประวัติศาสตร์แต่ก็มีความต่างตรงที่สมัยก่อนมักจะเขียนถึงคนสำคัญและถึงแม้ระยะหลังจะเขียนถึงคนธรรมดามากขึ้น แต่การเขียนชีวประวัติกลับเน้นการเขียนประวัติทั้งชีวิตของคนนั้น ในขณะที่จุลประวัติศาสตร์เน้นแค่เหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นในชีวิตซึ่งโยงให้เห็นถึงภาพของสังคมที่บุคคลนั้นอาศัยอยู่มากกว่า และยังได้ชี้ให้เห็นว่าใบประกาศรับบทความในการประชุมทางวิชาการจุลประวัติศาสตร์ได้นิยามจุลประวัติศาสตร์เอาไว้ว่าเป็นประวัติศาสตร์ของ "คนไร้ชื่อเสียง (hitherto obscure people)" ซึ่งการศึกษาถึงรายละเอียดของชีวิตอันอาจเผยให้เห็นถึงรากฐานของประสบการณ์และจิตสำนึกแห่งยุคสมัย[17](mentalités) ผ่านคนธรรมดาที่ไร้ชื่อเสียงเหล่านั้น[18]

ในแง่นี้เองการขนานนามหรือให้ชื่อกับคนที่นักจุลประวัติศาสตร์เขียนถึงจึงถือเป็นยุทธศาสตร์สำคัญประการหนึ่งของการเขียนประวัติศาสตร์สำนักนี้ ดังที่คาร์โล กินซ์เบอร์กและคาร์โล โปนี่ ได้อภิปรายเอาไว้ในบทความชื่อ The Name and the Game[19] ซึ่งนอกจากจะมีความสำคัญในการทำให้คนไร้ชื่อในประวัติศาสตร์ซึ่งส่วนมากเป็นคนนอกได้มีชื่อเสียงเรียงนามเป็นที่รู้จักขึ้นมาแล้ว ขณะเดียวกันชื่อคนยังสามารถใช้เป็นเข็มทิศที่มีคุณค่าที่ใช้เป็นตัวนำในการค้นข้อมูลอีกด้วย ดังที่คาร์โล กินซ์เบอร์กได้แสดงให้ดูในกรณีของการสืบสาวค้นคว้าประวัติชีวิตของ Jean-Pierre Purry ชายที่ไม่เคยได้ยินชื่อมาก่อนจากเบาะแสที่มีจนรู้ถึงชีวิตและความคิดของเขา[20] เพราะฉะนั้นจึงเห็นได้ว่าชื่อคนมักจะถูกเอ่ยถึงในงานเขียนแนวจุลประวัติศาสตร์แทนงานชิ้นนั้น เช่น ถ้าเอ่ยถึง *Menocchio* ก็จะหมายถึงเรื่อง The Cheese and the Worms[21] เป็นต้น

การให้ความสำคัญกับปัจเจกนั้นต่างจากประวัติศาสตร์แบบเดิมที่เป็นเพียงผู้ถูกกระทำและไม่มีความแตกต่างกันในปัจเจกแต่ละคน แต่การศึกษาแนวจุลประวัติศาสตร์ให้ความสำคัญกับปัจเจกในฐานะเป็นผู้กระทำการในประวัติศาสตร์ภายในบริบทของโครงสร้างทางสังคมที่รายล้อมอยู่ โดยเน้นไปพิจารณาผ่านมุมมองของปัจเจกชนที่เป็น

---

[15] Ibid, p. 25-26.

[16] Edward Muir and Guido Ruggiero, eds. Microhistory and the Lost Peoples of Europe, p. ix-x.

[17] ผู้เขียนใช้คำนี้ในความหมายของ "โครงสร้างของความรู้สึกนึกคิดแห่งยุคสมัย" ซึ่งผู้เขียนอยากใช้แต่เกรงว่ายาวเกินไปเวลากล่าวถึงแต่ละครั้ง

[18] Jill Lepore, "Historians Who love Too Much: Reflection on Microhistory and Biography," The Journal of American History, 88: 1 (2006), p. 2. online: www. historycomparative.org

[19] Carlo Ginzburg and Carlo Poni, "The Name and the Game: Unequal Exchange and the Historiographic Marketplace," in Edward Muir and Guido Ruggiero, eds. Microhistory and the Lost Peoples of Europe, p. 1-10.

[20] Carlo Ginzburg, "Latitude, Slaves, and the Bible: An Experiment in Microhistory," Critical Inquiry 31:3 (Spring 2005).

[21] Carlo Ginzburg, The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller, translated by John and Anne C. Tedeschi. (London: Penguin Book, 1982).

คนใน (emic view) ที่มีปฏิสัมพันธ์ต่อโครงข่ายของความสัมพันธ์ทางสังคมที่เขาต้องเผชิญในสถานการณ์จริงต่าง ๆ การตัดสินใจ การอดทนอดกลั้น และความเป็นอิสระในการเผชิญหน้ากับผู้คนในสถานการณ์จริงที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน

นอกจากนั้นจุลประวัติศาสตร์ยังให้ความสนใจกับคนนอก (normal exception) เช่น สนใจคนที่ไร้ชื่อเสียง คนแปลกแยก พวกกบฏ อาชญากร คนนอกรีต และคนที่ถูกมองว่าเป็นอันตรายหรือทำผิดบรรทัดฐานของสังคม ซึ่งคนเหล่านี้ส่วนใหญ่จะเป็นชนชั้นล่างที่ไร้การศึกษาซึ่งมักทิ้งหลักฐานไว้ให้ศึกษาก็เนื่องจากมีพฤติกรรมที่ถูกนิยามว่าผิดปกติ อันเกิดจากกระบวนการสอบสวนและบันทึกโดยทางการถึงความคิดและการกระทำที่แสดงให้เห็นว่าไม่ปกติตามมาตรฐานของสังคม ซึ่งจะกลายเป็นหลักฐานให้นักประวัติศาสตร์สามารถสืบเสาะหาร่องรอยของความคิดที่ตรงกันข้าม คือบรรทัดฐานทางสังคมที่ยอมรับกันอันจะปรากฏเสมอเมื่อต้องนิยามความผิดปกติ ในแง่นี้อาจกล่าวได้ว่าจุลประวัติศาตร์จะคล้ายกับฟูโกต์ ที่สนใจการศึกษาองค์ประชานของประวัติศาสตร์ที่เป็นคนชายขอบเหมือนกัน และในงานบางชิ้นของฟูโกต์แม้จะเป็นงานประวัติศาสตร์วิธีคิดก็จะมีการอ้างถึงปัจเจกบุคคลที่ถูกกล่าวถึงเป็นตัวอย่างในงานศึกษาเช่นกัน จึงไม่แปลกที่มีการกล่าวกันว่า จุลประวัติศาสตร์ได้รับอิทธิพลส่วนหนึ่งมาจากฟูโกต์ โดยเฉพาะวิธีการวิเคราะห์วาทกรรม[22]

ประการที่สาม วิธีการหลักที่ใช้ในการอธิบายความหมายทางสังคมของจุลประวัติศาสตร์ใช้วิธีการเข้าใจสังคมผ่านวิธีการของศาสตร์แห่งการตีความ (hermeneutic)[23] ซึ่งได้รับอิทธิพลจากการศึกษาทางมานุษยวิทยาแนวตีความ (Interpretive Anthropology) โดยเฉพาะงานศึกษาของ คลิฟฟอร์ด เกิร์ตซ์ ซึ่งไม่เห็นด้วยกับวิธีการศึกษาเพื่อสร้างทฤษฎีที่ว่าด้วยการมีกฎเกณฑ์พื้นฐานของพฤติกรรมมนุษย์ เนื่องจากชีวิตของมนุษย์เต็มไปด้วยสัญลักษณ์ที่ไม่ได้ลงตัวไปกับทฤษฎีใดหรือถูกบังคับให้มีความหมายเฉพาะการตีความผ่านกฎเกณฑ์ที่กำหนดเอาไว้ล่วงหน้าซึ่งเป็นไปไม่ได้ในชีวิตประจำวัน แต่มนุษย์สามารถสร้างความหมายขึ้นจากสัญลักษณ์และความหมายที่ดำรงอยู่ก่อนในสังคมด้วยการเข้าไปสร้างความหมายขึ้นจากสถานการณ์ที่ต้องเผชิญอยู่จริง

นักจุลประวัติศาสตร์ได้ไปหยิบยืมเอาวิธีการที่ เกิร์ทซ์ เรียกว่า "thick description" มาใช้ในความหมายที่เลอวี่อธิบายว่า แทนที่จะเริ่มจากการเอากรอบทฤษฎีไปหาความหมาย เปลี่ยนเป็นการมองหาชุดของความหมายและสัญญะที่สามารถนำไปใช้อธิบายให้สามารถเข้าใจได้ในโครงสร้างที่เป็นอยู่แทน โดยการนำมาปรับใช้กับประวัติศาสตร์นั้นต้องเริ่มจากการพิจารณาหลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรในฐานะเป็นตัวหมายถึงเหตุการณ์และข้อเท็จจริงที่เคยเกิดขึ้นและกลายเป็นอดีตไปแล้ว แต่สามารถที่จะตีความให้เข้ากับบริบทของวาทกรรมในสังคมช่วงดังกล่าวได้อย่างลงตัว วิธีการนี้สามารถใช้ได้ผลกับการหน่วยการวิเคราะห์ขนาดเล็กที่ให้ความหมายเฉพาะกับเหตุการณ์มากกว่าจะเป็นข้อสรุปที่ใช้ได้ทั่วไป[24]

การศึกษาวัฒนธรรมเพื่อจะเข้าใจและสามารถมองแบบคนในวัฒนธรรมนั้นได้ ต้องเรียนรู้และเข้าใจสัญญะ นัยยะ และสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ปรากฏเป็นหลักฐานที่เป็นเอกสารหรือสารที่ปรากฏอยู่ในรูปแบบอื่น การวิเคราะห์จึงต้องมองหาสัญลักษณ์หรือตัวหมาย (signifies) เหล่านี้ที่เกิดขึ้นในหน่วยวิเคราะห์ในฐานะตัวบท (context) เป็นหลัก และ

---

[22] Edward Muir and Guido Ruggiero, eds. Microhistory and the Lost Peoples of Europe, pp. xiii-xiv.

[23] รายละเอียดงานศึกษาทางปรัชญาของสำนักคิดนี้ในภาษาไทยโปรดดู เกษม เพ็ญภินันท์, "ว่าด้วยมโนทัศน์ "ความเข้าใจ" ในศาสตร์การตีความทางปรัชญาของกาดาเมอร์," รัฐศาสตร์สาร ปีที่ 27 ฉบับที่ 1,น. 62-125. ในขณะที่นักจุลประวัติศาสตร์บางคนอย่างคาร์โล กินซ์เบอร์กได้ใช้ศาสตร์แห่งการตีความที่ใช้กันในแวดวงวรรณคดีมาอ่านหลักฐานทางประวัติศาสตร์อีกด้วย ดูรายละเอียดใน Carlo Ginzburg, Clues, Myths, and the historical Method, translated by John and Anne C. Tedeschi. (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992), p. viii.

[24] Giovanni Levi, "On Microhistory," p 98.

การอ่านเอกสารจะต่างจากประวัติศาสตร์แนวจารีตตรงการใช้วิธีการอ่านระหว่างบรรทัด เพื่อมองหาความหมายหรือนัยที่ซ่อนอยู่ โดยนักจุลประวัติศาสตร์ให้ความสนใจในการมองหาความไม่ลงตัวของระบบปกติผ่านมุมมองที่แตกต่าง ขัดแย้งและหลากหลายอันจะทำให้ระบบเกิดการลื่นไหลและเปิดเผยให้เห็นถึงโครงสร้างของระบบทั้งหมด โดยในกระบวนการนี้จะต้องมองสังคมในฐานะตัวบทเพื่อค้นหาสิ่งแปลกปลอมที่เกิดขึ้นอันจะปรากฏให้เห็นผ่านทั้งสิ่งที่สำคัญและสิ่งที่ไม่สำคัญของเรื่องราวนั้น[25]

ในประเด็นที่การศึกษาแนวจุลประวัติศาสตร์ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดและวิธีการศึกษาทางด้านสังคมศาสตร์และมานุษยวิทยาเป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวาง จนบางครั้งมีการเรียกว่าการศึกษาแนวนี้เป็น "ประวัติศาสตร์เชิงชาติพันธุ์วรรณา (ethnographic history)"[26] ของชีวิตประจำวันในฐานะเป็นการศึกษาหน่วยการวิเคราะห์เชิงเดี่ยวขนาดเล็ก เช่น ชุมชน ครอบครัว หรือแม้แต่ปัจเจกบุคคล

ประการที่สี่ ขนบของการนำเสนอเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ต่างจากแนวจารีตที่เน้นการอธิบายและให้เหตุผลชี้แจงเป็นประเด็น มาเป็นการนำเสนอผลการศึกษาผ่าน "เรื่องเล่า (narrative)" ซึ่งเป็นปมปัญหาของการสื่อสารกับคนอ่านที่เรียกว่า "ปมของการใช้เรื่องเล่า (the problem of narrative)" ในประเด็นนี้จุลประวัติศาสตร์ใช่หวังผลของการสื่อสารออกมาเป็นแค่ผลงานเขียนทางประวัติศาสตร์ที่สำเร็จออกมาเป็นตัวบทเท่านั้น แต่สนใจในวิธีการพิสูจน์และการแสดงให้เห็นถึงวิธีการทางประวัติศาสตร์ในการสร้างคำอธิบายที่เป็นรูปธรรมซึ่งสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดกันกับเทคนิคการนำเสนอ[27]

สำหรับเลอวี่แล้วหน้าที่สำคัญของเรื่องเล่าในการนำเสนอการศึกษาแนวจุลประวัติศาสตร์มี 2 ประการด้วยกัน คือ ประการแรก แสดงให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ของผู้กระทำที่ต้องเลือกกระทำการในบรรทัดฐานของสังคมที่กำกับอยู่ ลักษณะเฉพาะประการที่สองคือการประสมประสานกันระหว่างการเล่าเรื่องกับกระบวนการของการวิจัยในการจำกัดข้อมูลหลักฐาน การจูงใจคนอ่าน และการตีความตัวบทนั้นเอง[28]

ส่วนข้อแตกต่างที่สำคัญอีกประการจากประวัติศาสตร์แนวจารีตซึ่งมีขนบการเล่าเรื่องแบบไม่ต้องการมุมมองของผู้เล่า (a view from no where) ซึ่งนำเสนอเรื่องราวเหมือนเห็นเป็นเช่นนั้นอยู่อย่างชัดเจนแล้ว ในขณะที่จุลประวัติศาสตร์ต้องการมุมมองของผู้เล่าเรื่องและต้องการมุมมองของผู้เป็นเจ้าของเรื่องไปพร้อมกัน ดังนั้นนักวิจัยมักจะกลายเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องเล่า บางครั้งสามารถเป็นผู้เล่าเรื่องในฐานะบุรุษที่หนึ่งได้เองอีกด้วย และในกระบวนการนำเสนองานวิจัยนั้น ผู้เขียนจะอภิปรายอย่างเปิดเผยถึงข้อมูลหลักฐานและเทคนิคที่ใช้ในการกำหนดและเสนอข้อถกเถียงหลักของงานศึกษา ซึ่งในกระบวนการดังกล่าวยังแสดงให้เห็นถึงข้อจำกัดของหลักฐานอย่างเปิดเผย รวมถึงข้อสันนิษฐานต่าง ๆ ทั้งนี้เพราะผู้อ่านถูกมองหรือคาดหมายว่าเป็นเหมือนคู่สนทนาที่ต้องมีส่วนร่วมตลอดกระบวนการสร้างคำอธิบายทางประวัติศาสตร์ออกมา[29] เพราะเชื่อว่าการให้ข้อมูลอย่างเปิดเผยเช่นนี้ จะก่อให้เกิดการวิเคราะห์ตัวบทจากผู้อ่านได้อย่างไม่จบสิ้นในการสร้างคำอธิบายของตัวผู้อ่านเองที่เข้าไปสัมพันธ์กับตัวบทนั้น ดังจะเห็นได้ว่าใน

---

[25] Giovanni Levi, "On Microhistory," p. 107.

[26] Edward Muir and Guido Ruggiero, eds. Microhistory and the Lost Peoples of Europe, p. ix.

[27] Giovanni Levi, "On Microhistory," p 105.

[28] Giovanni Levi, "On Microhistory," p. 105-6.

[29] Giovanni Levi, "On Microhistory," p. 106.; Sigurour Gylfi Magnusson, "Social History –Cultural History- Alltagsgeschichte- Microhistory: In Between Methodologies and Conceptual Framworks," p. 25.

งานจุลประวัติศาสตร์คลาสสิคของ คาร์โล กินซ์เบอร์ก เรื่อง The Cheese and the Worms[30] เขาใช้สรรพนามเรา (we) เป็นผู้เล่าเรื่อง หรือหลายเรื่องที่เขาใช้ตัวเอง (I) เป็นผู้เล่าเรื่อง[31]

ประการที่ห้า จุลประวัติศาสตร์อนุญาตให้มีอารมณ์ความรู้สึกและประสบการณ์ของปัจเจกบุคคลได้มากกว่าประวัติศาตร์แบบจารีตที่มองว่าการศึกษาประวัติศาสตร์ต้องเป็นวิธีการทางวิทยาศาสตร์ที่พยายามจะทำให้เรื่องที่ศึกษาเป็นวัตถุวิสัย (objectification) และพยามจะไปค้นหาความเป็นจริงที่เป็นวัตถุวิสัยดำรงอยู่อย่างอิสระ (out there) และรอวันจะมีคนไปค้นพบและอธิบายมัน ในขณะที่นักประวัติศาสตร์แนวปฏิเสธการศึกษาโดยวิธีการทางวิทยาศาสตร์อย่างแนวทางของศาสตร์แห่งการตีความมองว่าประวัติศาสตร์ก็คือการเข้าไปสร้างภาพอดีตขึ้นมาใหม่ (reconstruct) จากหลักฐานเท่าที่มีอยู่ จึงไม่มีทางที่ประวัติศาสตร์นิพนธ์ที่เขียนขึ้นจะสะท้อนเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงได้ทั้งหมด และเนื่องจากอดีตกับปัจจุบันมีระยะห่างทั้งในกาลเวลาและการให้ความหมายต่อสิ่งต่าง ๆ การศึกษาประวัติศาสตร์จึงเป็นไปเพื่อเข้าใจจิตสำนึกแห่งยุคสมัย (mentalités หรือ mentality) ของมนุษย์ในอดีตเพื่อเข้าใจถึงความเป็นมนุษย์ของคนอื่นและของเราเองในฐานะเป็นมนุษย์ในปัจจุบัน ดังนั้นจำเป็นที่จะต้องเข้าใจมนุษย์ทั้งในแง่ของการเป็นสิ่งมีชีวิตที่มีอารมณ์ความรู้สึกและประสบการณ์ที่ใช้ในการเผชิญกับการเลือกและตัดสินใจกระทำหรือไม่กระทำการต่าง ๆ ในชีวิตประจำวันโดยมีบรรทัดฐานของสังคมที่เขาดำรงชีวิตอยู่เป็นตัวกำกับอีกทีหนึ่ง หรือมีวัฒนธรรมคอยเป็นเครื่องชี้วัดการกระทำอยู่นั่นเอง ดังนั้นการจะศึกษาให้เข้าใจถึงสังคมที่มนุษย์คนนั้นอาศัยอยู่ก็ต้องเข้าใจวัฒนธรรมของเขาด้วย

แต่อย่างไรก็ตามการศึกษาแนวจุลประวัติศาสตร์ก็ไม่ใช่การเล่าเรื่องเช่นนิยายหรือเป็นเพียงการเล่นสำนวนโวหารเพื่อสร้างอารมณ์ประทับใจให้กับผู้อ่านที่ขาดข้อเท็จจริง ถึงแม้จะมีความคล้ายคลึงกันอยู่มากก็ตาม แต่เป็นการศึกษาที่มีวิธีการที่ประกอบไปด้วยส่วนที่มีเหตุผลที่ตกทอดมาตั้งแต่สมัยยุคเรืองปัญญา และความไร้เหตุผลของมนุษย์อันมีรากฐานมาจากฟรอยด์ที่ดำรงอยู่ด้วยกันในความเป็นจริงของวิธีคิด วิธีการกระทำ และความเข้าใจต่อโลกของมนุษย์ในการดำรงชีวิตประจำวันเสียมากกว่า และแท้ที่จริงแล้วบทแย้ง (antithesis) ระหว่างเหตุผลและความไร้เหตุผลนั่นเองที่ทำให้เกิดเบาะแส (clues) ของหลักฐานที่สามารถใช้ในการอ่านและสร้างคำอธิบายทางประวัติศาสตร์ขึ้น ดังนั้นเรื่องราวของแม่มด และพิธีกรรมนอกรีตที่ไร้สาระจึงไม่ได้หลุดรอดไปจากการวิเคราะห์ของนักจุลประวัติศาสตร์[32]แต่อย่างใด

อีกประเด็นที่ควรกล่าวถึงก็คือวิธีการการวิเคราะห์และตีความหมายของหลักฐาน ซึ่ง คาร์โล กินซ์เบอร์ก นักจุลประวัติศาสตร์ผู้มีชื่อเสียงใช้ในการสร้างคำอธิบายทางประวัติศาสตร์อย่างน่าสนใจและมีพลัง ได้พัฒนาขึ้นจากการทดลองใช้ซึ่งเขาเรียกว่าเป็น "กระบวนทัศน์เกี่ยวกับหลักฐาน" (evidential paradigm) ที่แนะนำว่าเราสามารถพิสูจน์สิ่งที่เราไม่รู้จักโดยใช้หลักฐานชิ้นเดียวที่ดูไม่สำคัญ โดยใช้หลักการวิเคราะห์มี 3 ประการสำคัญที่เกิดขึ้นเมื่อปลายศตวรรษที่ 19 คือ ประการแรกวิธีการวิเคราะห์ภาพวาดของโมแรลลี่ที่พยายามมองหาสิ่งไม่สำคัญที่คนอื่นมองข้ามไปเช่นรูปร่างของใบหูมาเป็นหลักฐานในการเปรียบเทียบกับภาพอื่น ๆ ประการที่สอง คือจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ที่เน้นไปที่พฤติกรรมซึ่งแสดงออกซึ่งจิตใต้สำนึก ประการสุดท้าย คือวิธีการของนักสืบในการค้นหารอยพิมพ์นิ้วมือและวิธีการค้นหาของเล็กน้อยที่เชื่อมโยงไปถึงตัวฆาตรกรได้ของนักสืบแบบ เชอร์ลอค โฮล์ม[33] ที่จะเข้าถึงเรื่องราวที่เกิดขึ้นและจิตสำนึกแห่งยุคสมัย

---

[30] Carlo Ginzburg, The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller, translated by John and Anne C. Tedeschi. London: Penguin Book, 1982.

[31] Carlo Ginzburg, "Latitude, Slaves, and the Bible: An Experiment in Microhistory," Critical Inquiry 31:3 (Spring 2005).

[32] Carlo Ginzburg, Clues, Myths, and the historical Method, pp. vii-vii.

[33] Edward Muir and Guido Ruggiero, eds. Microhistory and the Lost Peoples of Europe, p. xvi.

การเมืองในจุลประวัติศาสตร์

ประเด็นที่น่าสนใจในทางการเมืองของจุลประวัติศาสตร์คือนักประวัติศาสตร์ที่ศึกษาสังคมในแนวนี้ ซึ่งเลอวี่เสนอว่ามักจะเป็นฝ่ายซ้ายเก่าที่หันมาหาวิธีการอธิบายสังคมรูปแบบใหม่ ที่แม้จะมีหลากหลายแต่ทุกคนต่างเห็นพ้องว่าการศึกษาทางประวัติศาสตร์ไม่ใช่เป็นแค่การเขียนงานที่เต็มไปด้วยสำนวนโวหารที่สละสลวยหรือกิจกรรมทางปัญญาแต่เพียงอย่างเดียว[34] นักประวัติศาสตร์ส่วนใหญ่กลับมองว่าความสำคัญของงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ต้องทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมขึ้นด้วย

การที่ประวัติศาสตร์สังคมและจุลประวัติศาสตร์ได้นำเอาเสียงของคนธรรมดาในอดีตกลับมามีที่ทางในสังคมปัจจุบัน เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของคนธรรมดาสามัญในสังคมการเมืองปัจจุบันไปด้วยนั่นเอง ในเยอรมนีประวัติศาสตร์ในชีวิตประจำวันของคนสามัญนั้นกลายเป็นสัญลักษณ์ของอุดมการณ์ประชาธิปไตยและเป็นเครื่องมือสำคัญในการวิพากษ์ระบบนาซีที่เคยครองอำนาจเบ็ดเสร็จจนคนไม่มีตัวตนทางประวัติศาสตร์อีกด้วย[35] ส่วนในประเทศอื่น ๆ นักประวัติศาสตร์สังคมต่างก็เชื่อว่าประวัติศาสตร์สังคมโดยเฉพาะจุลประวัติศาสตร์จะเป็นส่วนสำคัญในการสร้างสังคมประชาธิปไตยเพราะสังคมจะเคารพและให้คุณค่ากับคนธรรมดาสามัญผ่านการให้ความสำคัญในงานเขียนทางประวัติศาสตร์นั่นเอง

ภาคที่ 2 บททดลองนำเสนอด้วยแนวจุลประวัติศาสตร์

แม่แก่ผมชื่อวาด อุ่นเพ็ง เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2459 ในหมู่บ้านหน้าเกาะซึ่งอยู่หน้าวัดควนปันตาราม ตำบลปันแต อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง ในสมัยแม่แก่เกิดอำเภอควนขนุนยังชื่ออำเภอทะเลน้อยอยู่ แต่หลังจากแม่แก่เกิดได้ปีหนึ่งก็เปลี่ยนชื่อมาเป็นอำเภอพนางตุงตามสถานที่ตั้ง และเมื่อ ย้ายครั้งสุดท้ายในปี พ.ศ. 2466 ไปอยู่ที่ควนขนุนจึงกลายเป็นอำเภอควนขนุนมาจนปัจจุบัน ตำบลปันแตเป็นตำบลเก่าแก่ที่มีกล่าวถึงมาตั้งแต่สมัยต้นรัตนโกสินทร์สมัยสงครามเก้าทัพที่ปรากฏในตำนานพระยาช่วยทุกขราษฎร์ว่า ได้ยกกำลังของชาวบ้านที่อาสามาตั้งกองกำลังต้านทานกองทัพพม่าที่ตำบลนี้

แม่แก่เกิดในชุมชนชาวนาที่ตั้งอยู่บนที่ราบริมทะเลสาบสงขลาฝั่งในแผ่นดิน ทางทิศตะวันตกเป็นเทือกเขาบรรทัด มีลำคลองหลายสายทั้งเล็กและใหญ่ที่ไหลจากเชิงเขาผ่านที่ราบบนคาบสมุทรที่กว้างไม่เกิน 50 กิโลเมตร สายน้ำแต่ละสายที่ไหลลงเดี้ยวอาจจะยาวกว่าระยะทางจากภูเขาถึงทะเล โดยไหลผ่านชุมชนตั้งแต่ริมเชิงเขามายังที่ราบและสิ้นสุดที่ชุมชนชาวประมงที่ริมทะเลสาบ เนื่องจากการคมนาคมก่อนถนนจะมีความสำคัญหลังมีแผนพัฒนาเศรษฐกิจเมื่อต้นทศวรรษ 2500 ชาวบ้านอาศัยเรือเป็นพาหนะสัญจรที่สำคัญควบคู่กับการเดินเท้าตัดผ่านทุ่งที่เป็นชุมชนต่าง ๆ ส่วนทางบกก็มีถนนของชาวบ้านที่เป็นทางเกวียนและทางช้างเป็นเส้นทางสำคัญ

บ้านเตงหมู่บ้านตั้งอยู่ริมคลองสายเล็ก ๆ ที่ชื่อคลองเตงห่างจากชุมชนหน้าเกาะที่แม่แก่เกิดประมาณ 15 กิโลเมตรแม่แก่บอกว่าการเดินทางมาบ้านเตงนั้นใช้การเดินเท้าพร้อมกับต้อนควายฝูงหนึ่งประมาณ 100 ตัวมาด้วยใช้เวลาเดินทางประมาณครึ่งวัน หมู่บ้านเตงถูกบุกเบิกขึ้นเป็นหมู่บ้านขึ้นมาใหม่ ด้วยการ "สร้างป่าให้เป็นนา" อันเป็น

---

[34] Giovanni Levi, "On Microhistory," p. 94.

[35] Sigurour Gylfi Magnusson, "Social History –Cultural History- Alltagsgeschichte- Microhistory: In Between Methodologies and Conceptual Framworks," p. 15.

วิธีการตั้งถิ่นฐานที่เกิดขึ้นเป็นปกติของภาคใต้ในช่วงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่24[36] โดยมีร่องรอยของชุมชนเดิมที่เห็นร่องรอยของวัดรกร้างปรากฏอยู่เป็นหินลูกนิมิตรและเสาโบสถ์ปรักหักพัง พร้อมกับมีตำนาน "ท่านเตง" พระศักดิ์สิทธิ์ที่ถูกพม่าทิ้งลงคลองเตงเมื่อพม่าบุกเข้ามาทำลายชุมชนจนล่มสลาย โดยชาวบ้านรวมทั้งแม่แก่เชื่อว่าชุมชนจะรุ่งเรืองอีกครั้งหลังจากท่านเตง "ขึ้น" คือค้นพบพระศักดิ์สิทธิ์ที่หายไป โดยแม่แก่เชื่อว่าในชีวิตนี้ก่อนตายจะได้เห็นพระขึ้น[37]

> *เคยฝันเห็นแล้วแกก็บอกไว้ทุกสิ่ง ก็เมื่อตอนอายุประมาณ 58 ปีนั้นฝันว่าแกมาบอกว่าแกอยู่ตรงนั้น ตรงนี้แต่จะไม่ขึ้นถ้าวัดยังไม่เจริญ เพราะพระที่มาอยู่นั้นยังไม่บริสุทธิ์และเห็นแก่ตัว ฤจะเล่าให้พวกสูฟังว่าหลวงขาวนั้นเป็นหัววัดตอนนั้นแกบอกว่าพระนี้ไม่ใช่กี่วันที่จะอยู่นี่ เพราะว่าเห็นแก่ตัวมาจำวัดอยู่ 4-5 วันแกก็ไปจริง คนไหนถ้าไม่บริสุทธิ์ใจก็อยู่ไม่ได้ ถ้าวัดเจริญวันไหนไม่ต้องหาหมอพระจะขึ้นเอง*

ที่น่าสนใจในเรื่องตำนานท่านเตงคือโครงเรื่องของตำนานที่เล่ากันมานั้น ประกอบด้วยความทรงจำร่วมกันของผู้คนแถบท้องถิ่นภาคใต้เกี่ยวกับเรื่องการรุกรานทำลายของพม่าในช่วงต้นรัตนโกสินทร์เมื่อประมาณสองศตวรรษที่ผ่านมา เนื่องจากในตำบลปันแตของแม่แก่เองก็มีตำนานการต่อสู้กับพม่าเล่าขานในตำนานหลักของเมืองพัทลุงเรื่องพระยาช่วยทุกขราษฎร์ปรากฏอยู่เช่นกัน แต่ไม่ทราบว่ากรอบโครงประวัติศาสตร์ฉบับทางการของรัฐไทยได้เข้าไปมีส่วนเสริมสร้างหรือมีผลอย่างไรต่อเรื่องเล่านี้ขนาดไหน และอีกประการหนึ่งก็คือความคล้ายคลึงกันของเรื่องเล่าตำนานเดียวกันกับเรื่องพระศรีอาริย์ที่จะกลับมาเมื่อสังคมดีแล้ว

คนกลุ่มแรกที่เข้ามาบุกเบิกหมู่บ้านคือบิดาของพ่อแก่หับ อุ่นเพ็งที่ชื่อทวดจุล อุ่นเพ็งและสหายอีก 3 ครอบครัว คือนายยิ่ง มานุ้ย นายขาว ยิ่งดำนุ่น และนายหมอก หนูดงใหม่ ซึ่งต่อมากลายเป็นตระกูลใหญ่ในหมู่บ้าน อพยพมาจากหมู่บ้านพิกุลทองชุมชนใหญ่ที่เก่าแก่และมีผู้คนอาศัยอยู่อย่างหนาแน่น ตั้งอยู่ห่างจากที่ตั้งอำเภอไปทางทิศตะวันตกประมาณ 4 กิโลเมตร ต้องใช้เวลาเดินทางด้วยเท้ามาถึงบ้านเตงที่ห่างกันประมาณ 30 กิโลเมตรจากเช้าตรู่มาถึงตอนบ่ายแก่ ๆ ครอบครัวของทวดและสหายเข้ามาตั้งบ้านเรือนครั้งแรกใน พ.ศ. 2475 ก่อนแม่แก่จะแต่งงานประมาณ 3 ปี แม่แก่เล่าว่าเมื่อแต่งงานมาเป็นสะใภ้ของทวดนั้นอายุได้ 18 ปีอันตรงกับ พ.ศ. 2477 ซึ่งในวันแต่งงานแม่แก่ก็ได้เดินทางจากบ้านเดิมมาอยู่กับพ่อแก่ที่บ้านเตง มาอยู่กันในบ้านใกล้กับทวดจุลเป็นบ้านไม้ทั้งหลังขนาด 6 ห้องที่ทวดสร้างให้เป็นเรือนหอ ตอนหลังทวดเกลี้ยงพ่อของแม่แก่ให้ควายเป็นสินสมรสมาประมาณ 30 ตัวด้วย

แม่แก่เล่าว่าพื้นที่แถบนี้ยังเป็นที่รกร้างอยู่ก่อนที่ทวดจุลเข้ามาจับจองทำนาได้พื้นที่ขนาดใหญ่เกือบทั้งหมู่บ้านกว่าร้อยไร่ แต่ตอนหลังแบ่งให้ลูกหลานหมด แม่แก่ได้มาประมาณ 40 ไร่นอกจากนั้นแม่แก่ซื้อเอาเองภายหลัง การจับจองที่สมัยนั้นผู้มาจับจองเป็นคนแรกจะกลายเป็นผู้นำชุมชนและให้ที่สร้างโรงเรียนและบำรุงวัดเองด้วย และเมื่อมีคนเข้ามาขอตั้งรกรากอยู่อาศัยก็ต้องบอกยกที่ดินให้เขาไปเพื่อจะได้อยู่อาศัยเป็นเพื่อนกันในสมัยที่ผู้คนอาศัยกันอยู่เบาบางในสมัยการ *"สร้างป่าเป็นนา" โดยแม่แก่เล่าว่าใช้วิธี "เหยียบรั้งกะคือเหยียบหญ้าให้ล้มแล้วแช่ให้เปื่อย ทีนี้ขังควายเอาไว้นี้เพื่อที่จะทำให้มันขี้ใส่นาแล้วก็ทำนา"* ซึ่ง

---

[36] โปรดดู สงบ ส่งเมือง, "ประวัติศาสตร์ภาคใต้," ใน สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 5, อ้างใน ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และพูนศักดิ์ ชานิกรประดิษฐ์, เศรษฐกิจหมู่บ้านภาคใต้ฝั่งตะออกในอดีต (กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์, 2540), น. 49. และดู สารูป ฤทธิ์ชูและสุนีย์ ทองไชร์, ตามรอยช้างแลใต้, (กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2543).

[37] แต่สุดท้ายเมื่อแม่แก่เสียชีวิตเมื่อวันที่ 5 มิถุนายน 2546 นั้น พระท่านเตงก็ยังไม่ขึ้นและหมู่บ้านก็ยังไม่เจริญและสงบสุข

เป็นวิธีการทำนาในที่ลุ่มหรือนาพรุ[38] โดยจะต้องสร้างคันนาด้วยจอบขึ้นเป็นเขตของนาเอาไว้ก่อนที่จะให้ควายมาเหยียบและหลังจากเหยียบผ่านไปครึ่งเดือนก็นำกล้ามาปักดำได้ แม่แก่เล่าว่าสมัยก่อนดินในหมู่บ้านเป็นดินพรุจึงต้องรื้อห้วยให้น้ำไหลออกไปน้ำจึงไม่จมนา

การทำนาในสมัยทศวรรษ 2470 ที่แม่แก่เข้ามาอยู่ในหมู่บ้านเตงนั้นตรงกันกับช่วงของการขยายพื้นที่การปลูกข้าวครั้งสำคัญในภาคใต้แถบที่ราบรอบทะเลสาบที่เริ่มมาตั้งแต่ทศวรรษก่อนหน้านั้น เนื่องจากทางรถไฟสายใต้ที่สร้างเสร็จปีเดียวกันกับที่แม่แก่เกิดได้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจของภาคใต้อย่างสำคัญ โดยทางรถไฟได้กลายเป็นทางเชื่อมกับตลาดข้าวในระดับประเทศและตลาดในท้องถิ่นภาคใต้ที่มีความต้องการข้าวไปเลี้ยงกรรมกรเมืองแร่ที่ฝั่งตะวันตก จึงทำให้การปลูกข้าวขยายตัวอย่างมาก[39] และแม่แก่ก็เล่าว่าทำนาประมาณ 30-40 ไร่ในสมัยนั้น ซึ่งได้ข้าวมากจนเหลือกินต้องนำไปขายที่สถานีรถไฟแหลมโตนดโดยใส่เกวียนไปจากบ้านประมาณ 5 กิโลเมตร

เมื่อแต่งงานมีลูกสามคนแรกแล้ว ส่วนแม่ของผมซึ่งเป็นลูกคนที่ 4 นั้นยังไม่เกิด แม่เกิด พ.ศ. 2485 หรือที่แม่แก่เรียกว่าสมัย "ก่อนญี่ปุ่นขึ้น" หรือสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 พ่อแก่ต้องการจะหาช้างมารับจ้างทำไม้อันเป็นธุรกิจที่ทำเงินได้ดีในยุคนั้น พ่อแก่พร้อมกับทวดจุลและเพื่อนบ้านสนิทคือ นายหมุน ทิพย์รักษ์ และนายคงซึ่งแม่แก่จำนามสกุลไม่ได้ ได้เดินทางไปซื้อช้างถึงสระบุรีได้ช้างตัวเมียมีลูกติดมาด้วย โดยขาไปโดยสารไปกับรถไฟแต่ขากลับเดินมากับช้างกลับมาถึงบ้านหลังจากเดือนทางอยู่เดือนกว่า ๆ พอกลับมาถึงก็ต้องจัดรำมโนราห์แข่งกัน 2 โรง เป็นการแก้บนที่ไม่ให้ถูกตำรวจจับระหว่างเดินทาง แม่แก่บอกว่าเวลาเดินทางคนบ้านเราจะกลัวนายจับเลยบนว่า *"อย่าให้นายจับ"* เมื่อกลับมาถึงอย่างปลอดภัยก็เลยต้องแก้บน อีกเชือกหนึ่งเป็นช้างตัวผู้ไปซื้อมาจากจังหวัดยะลา

ช้างที่ซื้อมา 2 เชือกนั้นต้องจ้างควาญช้างมาเป็นคนบังคับทำงานรับจ้างชักลากไม้ที่แถบเขาพระอำเภอรัตภูมิจังหวัดสงขลา ซึ่งแม่แก่ต้องเดินทางไปคอยดูแลช้างกับพ่อแก่ด้วยและเมื่อช้างไปกินของในสวนของชาวบ้านละแวกนั้นแม่แก่ก็ต้องไปจ่ายค่าเสียหายให้เขาด้วย มีอยู่ครั้งหนึ่งที่ช้างไปกินของในสวนของชาวบ้านทำให้แม่แก่ต้องเดินเรื่องกับศาลอยู่ 3 วันจึงประกันช้างออกมาได้ การทำไม้สมัยนั้นมีทั้งไปรับจ้างการรถไฟชักลากไม้หมอนมาเปลี่ยนหมอนรถไฟใหม่และทำไม้รับจ้างผู้ได้รับสัมปทาน

ในสมัยสร้างป่าเป็นนาช้างเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของผู้นำชุมชนแถบนี้ ที่ผู้นำชุมชนจะต้องสร้างบารมีจากการเป็นเจ้าของช้างจึงจะได้รับการยอมรับในชุมชน ดังกรณีของตระกูลสุวรรณภักดีและตระกูลคชภักดีที่เป็นเจ้าของโรงช้างที่จับช้างป่ามาฝึกเองจนกลายเป็นผู้นำชุมชนเชิงเขาตำบลป่าพยอม ซึ่งห่างไปทางทิศตะวันตกของบ้านเตงไปประมาณ 7 กิโลเมตร และคลองจากป่าพยอมไหลผ่านคลองเตงไปลงทะเลสาบ เป็นเส้นทางล่องไม้ที่ทำในเขตป่าพยอมไปลงทะเลสาบเพื่อส่งไปขายที่อื่นทางเรือต่อไป ทางกลุ่มผู้นำชุมชนป่าพยอมจึงได้ผูกเกลอและเกี่ยวดองกันกับกลุ่มที่เป็นผู้นำในแถบลุ่มทะเลสาบ แถวอำเภอระโนด จังหวัดสงขลา เพื่อขยายฐานอำนาจออกไปนอกชุมชน

ในขณะที่พ่อแก่เป็นลูกชายคนเดียวของทวดจุลซึ่งเป็นคนมีบารมีในท้องถิ่นแถบอำเภอควนขนุนพอสมควรเพราะมีเครือญาติอยู่ในชุมชนเก่าแก่คือบ้านพิกุลทองและยังมีการผูกเกลอกับผู้นำชุมชนอื่น บุคลิกของพ่อแก่ที่เป็นผู้นำชุมชนและแม่แก่ว่าเป็นคนใจใหญ่เลี้ยงญาติมิตรบริวารมาก แต่ละวันแม่แก่เล่าว่าที่บ้านต้องหุงข้าวด้วยกะทะใบบัวเลี้ยงคนประมาณ 20-30 คน แม่แก่เล่าว่าพ่อแก่มีเกลออยู่มากทั้งแถบอำเภอควนขนุนและที่ไกล ๆ ถึงตรัง รัตภูมิ และ "ท่าออก" คือระโนด *"เกลอพ่อแก่ยังเยอะป่ายอมก็ยัง พี่คร้อง พี่ครบ พิกุลทองนั้นพี่แดงหัวเกลอกัน ย่านแดงนั้นพี่เปลี่ยน พี่เปลี่ยนนั้นเป็นลิเกพาลิเกมาทีโรง เอาลิเกมาไข้อยู่ที่บ้านเราไข้คิดว่าเดือนหนึ่งหว่างอีได้ไป หุงข้าวกะทะใบบัวทุกวัน"*

---

[38] ดูรายละเอียดใน วิเชียร ณ นคร "การปลูกข้าวของชาวไทยในอดีต: กรณีภาคใต้," ใน ฉัตรทิพย์ นาถสุภาและพูนศักดิ์ ชานิกรประดิษฐ์, เศรษฐกิจหมู่บ้านภาคใต้ฝั่งตะออกในอดีต, น. 124.

[39] ฉัตรทิพย์ นาถสุภาและพูนศักดิ์ ชานิกรประดิษฐ์, เศรษฐกิจหมู่บ้านภาคใต้ฝั่งตะออกในอดีต, น. 98.

แม่แก่ยังเล่าอีกว่าเวลามีงานหรือทำนา ไถนาดำนา เก็บเกี่ยวข้าวก็จะมีเกลอพาคนมาช่วยทำงานจนเสร็จเสมอ แล้วแม่แก่ก็ให้ข้าวเป็นการตอบแทน และเกลอที่อยู่ทะเลก็ให้ปลาให้กะปิ ส่วนเกลอที่อยู่ในป่าก็ให้ของป่า ซึ่งแม่แก่ต้องให้ข้าวที่มีอยู่มากเป็นการตอบแทน ซึ่งเป็นค่านิยมของคนในชุมชนภาคใต้ที่ต้องมีการสร้างเครือข่ายความสัมพันธ์กันผ่านการผูกเกลอและผูกดองกัน เป็นกลไกทางวัฒนธรรมอันหนึ่งที่ผู้นำชุมชนหรือผู้ที่ต้องการสร้างฐานอำนาจทางการเมืองใช้ขยายอำนาจและอิทธิพลของกลุ่มตนในท้องถิ่น เพื่อต่อต้านกับการครอบงำจากภายนอกทั้งจากรัฐและระบบทุนนิยม[40]

นอกจากนั้นก็ยังมีโจรลักวัวลักควายมาขอพึ่งบารมีของพ่อแก่โดยเอาวัวที่ลักมาจากเขตชะอวดและแถวชุมชนในพรุรอบทะเลสาบมาฝากเอาไว้ และคอยตัดสินชี้ขาดและเป็นที่พึ่งของชาวบ้านในชุมชนรวมถึงการตามวัวควายของคนในชุมชนที่โดนลักไปด้วย แม่แก่เล่าว่าสมัยนั้นการลักขโมยวัวควายถือเป็นเรื่องปกติที่ทุกคนต้องรู้จักหาทางป้องกันเอาเองนายก็ไม่มีให้พึ่ง จึงต้องหาเพื่อนเกลอไว้ให้มากเพื่อจะได้ช่วยเหลือกัน และต้องรู้จักที่จะคบกับโจรเพื่อป้องกันโจรมาลักของเราด้วย แม่แก่กล่าวว่า "ต้องรู้จักเป็นนักเลง ถึงอีอยู่ได้"

ในวัฒนธรรมนักเลงของภาคใต้ที่เกิดขึ้นและเห็นได้ชัดมาตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 5 ที่เกิดการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและเศรษฐกิจเข้ามากระทบกับชุมชนภาคใต้ ในกระบวนการปฏิรูปการปกครองประเทศด้วยการรวมอำนาจเข้าสู่ส่วนกลางที่กรุงเทพฯ และระบบราชการสมัยใหม่ที่มาทดแทนระบบกินเมืองเดิมทำให้อำนาจกลุ่มปกครองเดิมถูกตัดทอนไปมาก และได้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงกลุ่มผู้นำและผู้มีอำนาจทางการเมืองที่เปิดโอกาสให้ผู้นำชุมชนที่มีทรัพยากรคนและทรัพยากรธรรมชาติในมือมาก สามารถก้าวมาเป็นผู้นำระดับบ้านหรือชุมชนแทนระดับเมืองที่ชาวบ้านมองว่าเป็นการปกครองของกรุงเทพฯ เป็นคนภายนอกที่ไม่น่าไว้วางใจเสมอมาของชาวบ้านภาคใต้

ในช่วงรัชกาลที่ 6 ในขณะที่เศรษฐกิจแบบใหม่ที่มีเงินตราเป็นเครื่องแลกเปลี่ยนขยายตัวมากขึ้น แต่อำนาจรัฐยังไม่สามารถคุ้มครองชาวบ้านได้จริงกลับมีแต่การเรียกเก็บเงินภาษีรัชชูปการและเรียกเก็บส่วยสิ่งของและเงินในโอกาสต่าง ๆ เข้ารัฐ ทำให้ชาวบ้านต้องมีผู้นำตามประเพณีที่มีโครงสร้างทางวัฒนธรรมรับรองหรือจากการให้ความหมายหรือมุมมองของคนในท้องถิ่น ในลักษณะของการเป็นนักเลงที่ไม่เบียดเบียนใครจนสังคมรับไม่ได้หรือผิดบรรทัดฐานของวัฒนธรรมท้องถิ่นนั้น เป็นคนที่น่านับถือและสามารถพึ่งพาอาศัยได้และมีความไว้วางใจได้มากกว่านายที่เป็นคนนอกชุมชน ในขณะที่ทางราชการมองว่าผู้นำบารมีหรือนักเลงที่ชาวบ้านนับถือนี้เป็นโจรเพราะยุยงให้ชาวบ้านไม่ต้องเสียภาษีให้รัฐและให้ความคุ้มครองชีวิตและทรัพย์สินแทนรัฐ ดังกรณีการเกิดขึ้นของขุนโจรนามกระเดื่องของภาคใต้คือ รุ่ง ดอนทราย และดำ หัวแพรในทศวรรษ 2460 ซึ่งรุ่ง ดอนทรายถูกทางการฆ่าตายในปี พ.ศ. 2462 และปีต่อมา ดำ หัวแพรก็ถูกฆ่าตายหลังการปราบใหญ่ของทางการที่ตั้งกองปราบเฉพาะกิจขึ้นมาปราบ จนจับกุมโจรได้จำนวนมากในเขตอำเภอควนขนุน[41]

การให้ความหมายของโจร ขุนโจรหรือนักเลงหัวไม้ที่คนนอกวัฒนธรรมมองวิถีความสัมพันธ์ของท้องถิ่นอาจมีความหมายในแง่ลบและมองว่าเป็นภัยร้ายแรงต่อการดำรงอยู่อย่างสงบของสังคม ในขณะที่คนในวัฒนธรรมลุ่มทะเลสาบในครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 24 อาจมองต่างออกไปว่า เป็นวัฒนธรรมสำคัญในการต่อสู้และต่อรองรวมถึงกีดกันคนภายนอกหรืออำนาจจากภายนอกไม่ให้เข้ามากระทำต่อวิถีชีวิตของพวกเขา รวมถึงการมี "วัฒนธรรมนักเลง" ยังเป็นกลไกทางวัฒนธรรมในการสร้างความสงบเรียบร้อยของชุมชนอีกด้วย

---

[40] สารูป ฤทธิ์ชู และสุนีย์ ทองไชร์, ตามรอยช้างแดใต้, น. 38.

[41] กรุณาดูรายละเอียดในงานศึกษาที่มีให้ภาพวัฒนธรรมนักเลงได้ชัดเจนมากใน ล้อม เพ็งแก้ว, "ชุมโจรบ้านดอนทราย: รุ่ง ดอนทราย และดำ หัวแพร," ใน สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 3, (กรุงเทพฯ: อัมรินทร์การพิมพ์, 2529), น. 987-92. และประมวล มณีโรจน์ , "โจรพัทลุง-กรณีตำนานโจรแห่งตำบลดอนทราย: ความแรงของลมฝนย่อมเกี่ยวเนื่องกับมฆหมอกแห่งฤดูกาล," ทักษิณคดี 4:1 (มิถุนายน-กันยายน 2537), น. 55-105.

ลักษณะของ "วัฒนธรรมนักเลง" ของภาคชาวใต้ในยุคดังกล่าวมีคำอธิบายที่พอจะทำให้เห็นคุณลักษณะสำคัญดังปรากฏในหลักฐานของทางการที่เป็นจดหมายเหตุประพาสหัวเมืองปักษ์ใต้ ร.ศ. 128 (2452) ของของเจ้าฟ้ามหาวชิรวุธ (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว) ที่ว่า

> เจ้าคุณรัษฎาเล่าว่าเมื่อแรก ๆ ท่านมาเป็นเจ้าเมืองตรังนี้ เป็นธรรมเนียมผู้ชายไปขอลูกสาวฝ่ายบิดามารดาถามก่อน ๒ ข้อคือรำมโนราห์เป็นหรือไม่ กับชโมยควายเป็นหรือไม่ ถ้าไม่เป็นทั้ง ๒ อย่างก็ไม่ยอมยกลูกสาวให้ เพราะบิดามารดาของผู้หญิงแลไม่เห็นว่าจะเลี้ยงเมียได้อย่างไร[42]

และอาจารย์สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ ได้ให้ความหมายของนักเลงไว้หลายนัย แต่นัยที่ถือว่าแสดงออกถึงวัฒนธรรมนักเลงชัดเจนก็คือ *"ผู้ที่มีบุคลิกลักษณะพิเศษมีน้ำใจและการวางตัวเป็นคนใจกว้าง กล้าได้กล้าเสีย มีความเฉียบขาด รักษาคำพูดและศักดิ์ศรี รักที่จะต่อสู้กันอย่างอาจหาญรักและปกป้องพรรคพวกตนจนสุดกำลัง"*[43] ซึ่งการเป็นนักเลงในความหมายที่ไม่เป็นอันธพาลหรือหาผลประโยชน์ด้วยวิธีการนอกบรรทัดฐานของสังคมแบบเจ้าพ่อนั้นสังคมจะให้การยอมรับ และส่วนใหญ่คนเป็นนักเลงมักเป็นผู้นำชุมชนเป็นผู้ใหญ่บ้านหรือกำนันที่สืบทอดมาตามสายสกุลที่มีการสร้างสมบารมีมาก่อนและมีการผูกเกลอสร้างฐานอำนาจอยู่ก่อนแล้ว สำหรับบุคคลที่เทือกเถาเหล่ากอไม่เคยเป็นนักเลงใหญ่มาก่อน การสร้างสมบารมีเป็นนักเลงนั้นต้องแสดงความเป็นนักเลงให้ปรากฏชัด ให้ผู้อื่นยอมรับและศรัทธาขึ้นเป็นลำดับ ต้องมีพวกพ้องบริวารมาก ต้องผูกมิตรผูกเกลอประเภทตายแทนกันได้ทั้งคนใกล้คนไกล ต้องรักและดูแลพวกพ้องได้ และไม่ใช้อำนาจของทางราชการเพื่อตัดสินปัญหาที่เกิดขึ้น เหล่านี้เป็นความหมายทางวัฒนธรรมที่ยึดถืออยู่ร่วมกันของผู้คนทั้งสังคมและตอกย้ำผ่านการปฏิบัติจริงในชีวิตประจำวันจนเป็นที่ประจักษ์

แม้ว่าจะผ่านจะยุคของการถูกมองจากทางการว่าเมืองพัทลุงเป็นเมืองโจรในมุมมองฝ่ายบ้านเมืองในยุคของขุนโจรจนทางการต้องลงมาปราบปรามเองมาแล้วก็ตามในต้นทศวรรษ 2460 แต่ในสังคมรอบลุ่มทะเลสาบวัฒนธรรมนักเลงยังคงดำรงอยู่ต่อมาอีก 3- 4 ทศวรรษ และเพิ่งจะหายไปกลายเป็นเจ้าพ่อหลังสมัยประกาศแผนพัฒนาเศรษฐกิจและยุคปราบปรามคอมมิวนิสต์ในทศวรรษ 2510 เป็นต้นมา โดยนัยนี้ได้ทำให้พ่อแก่กลายเป็นนักเลงที่กำลังสร้างตัวเป็นผู้นำรุ่นใหม่เพราะมีบริวารมากและเริ่มสร้างอิทธิพลของตนเองดังผู้นำรุ่นเก่า เช่นการไปซื้อช้างที่แม้จะไม่สามารถจับช้างป่ามาฝึกเองเหมือนผู้นำรุ่นเก่า แต่ก็ไปหาซื้อช้างจากชุมชนอื่นที่ไกลออกไป อาจเป็นเพราะไม่สามารถซื้อจากชุมชนใกล้เคียงได้ ดูจะเป็นการแข่งบารมีเขาเลยไม่อยากจะขายให้ และชัยภูมิของบ้านเตงที่พ่อแก่อาศัยอยู่นั้นเป็นทางผ่านของการล่องไม้อันเป็นผลประโยชน์มหาศาลจากการค้านี้ การเกิดขึ้นของผู้นำชุมชนที่ไปท้าทายกับอำนาจเก่าที่สั่งสมมาก่อนหน้านั้นหนึ่งถึงสองชั่วอายุคนจนมีอำนาจค่อนข้างมั่นคงแล้ว จึงนำไปสู่โศกนาฏกรรมของครอบครัวหนึ่งในที่สุด

ในปลายปี พ.ศ. 2491 หลังจากลูกสาวคนแรกของแม่แก่แต่งงานกับครูหนุ่มที่มาสอนในโรงเรียนประจำหมู่บ้านที่ทวดได้ระดมคนและหาไม้รวมทั้งบริจาคที่ดินสร้างขึ้นใหม่นอกเขตวัดห่างจากวัดประมาณครึ่งกิโลเมตร พ่อแก่เห็นว่าลูกเขยควรจะมีม้าไว้ขี่จะได้เป็นหน้าเป็นตาและไว้ขี่ไปทำธุระที่อำเภอควนขนุนที่ไกลออกไปประมาณ 20 กิโลเมตร เพราะแม้ว่าจะมีทางรถไฟและมีคลองใช้เรือได้แต่แถบที่ราบลุ่มทะเลสาบที่เป็นท้องนาก็ยังใช้วิธีการเดินเป็นหลักเช่นเดิม พ่อแก่จึงได้ไปหาซื้อม้าโดยติดต่อหัวเกลอที่อยู่ท่าออกซึ่งเป็นนักเลงใหญ่เหมือนกันให้เป็นคนพาไปซื้อม้าจากถิ่นระโนดที่เลี้ยงม้าเป็นฝูง

---

[42] อ้างจาก สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, "นักเลง," ใน *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 4*, (กรุงเทพฯ: อัมรินทร์การพิมพ์, 2529), น. 1728.

[43] เรื่องเดียวกัน, น. 1728.

พ่อแก่เดินเท้าไปขึ้นเรือที่ปากคลองก่อนจะนั่งเรือไปขึ้นที่บ้านตะเครียะแล้วไปพักที่บ้านหัวเกลอ ในขณะที่พักอยู่ที่บ้านหัวเกลอก็มีคนมายิงพ่อแก่ตายในบ้าน โดยชาวบ้านและญาติของพ่อแก่ก็รู้ว่าคนที่ฆ่าพ่อแก่คือสมปอง แกล้วทนงค์นักเลงใหญ่ที่มีฐานอำนาจของตระกูลทางฝั่งท่าออกมาอย่างยาวนานโดยมีปู่คือขุนตระการตะเครียะเขตกำนันตำบลตะเครียะและปากแตระในเขตอำเภอระโนดและพ่อก็เป็นกำนันต่อมาจนถึงรุ่นเขา ส่วนญาติทางแม่นั้นมีฐานอำนาจอยู่ในบ้านโรงช้างที่เลี้ยงช้างชักลากไม้จากป่าแถบอำเภอป่าพยอมในตระกูลสุวรรณภักดี คชภักดี และฮกจีนหอ จึงถือได้ว่ามีฐานอำนาจเดิมในฐานะเป็นผู้นำทางวัฒนธรรมที่โดดเด่น[44] และการจะดำรงอำนาจอยู่ต่อไปก็ต้องแสดงให้เห็นว่าคนที่ไม่ยอมรับอำนาจตนและไปขัดผลประโยชน์ของกลุ่มตนก็ถูกกำจัดออกไป

การฆ่าพ่อแก่นั้นทางฝ่ายคนฆ่าได้อธิบายว่าเป็นการฆ่าผิดคน เพราะเขาต้องการฆ่านายหับ ขาวสังข์ซึ่งเป็นน้องเขยของพ่อแก่ที่ชื่อหับเหมือนกัน เนื่องจากนายหับ ขาวสังข์ถูกกล่าวหาว่าไปขโมยไม้เคี่ยม (ตะเคียน) ที่ล่องมาจากป่าพยอมมาจอดพักอยู่ที่หน้าวัดเตง แล้วทางเจ้าของไม้คือสมปอง แกล้วทนงค์เข้าใจว่าหับ อุ่นเพ็งเป็นคนลักก็เลยส่งคนมาฆ่า แม่แก่ว่าเพราะเขามีกฎของเขาอยู่ว่า"ใครลักของกำหนันปองเขายิงเพ" แต่แม่แก่เชื่อว่าเขาคงยิงไม่ผิดคน เพราะพ่อแก่ในตอนนั้นกำลังทำตัวเป็นนักเลงไปแข่งบารมีกับสมปองซึ่งอยู่ในช่วงของการสร้างอำนาจเป็นหัวหน้านักเลง

จากเรื่องราวของพ่อแก่ไปตายที่บ้านหัวเกลอโดยรู้เห็นเป็นใจกับคนที่มาฆ่าซึ่งเป็นผู้มีอิทธิพลทางแถบระโนด ในแง่นี้แสดงเห็นว่าระบบหัวเกลอหรือระบบเกลอไม่ได้เป็นระบบที่มีแต่ด้านบวกดังที่เคยปรากฏให้เห็นเพียงด้านเดียวในงานศึกษาวัฒนธรรมของภาคใต้[45] หรือแม้แต่การวิเคราะห์วัฒนธรรมนักเลงก็มักจะชี้ให้เห็นว่าระบบนักเลงดำรงอยู่ได้ด้วยการมี "บัญญัติเหล็ก" ของกลุ่มตนและมักถูกพิจารณาว่าเป็นคุณธรรมของกลุ่มคนที่ต้านอำนาจรัฐ[46] แต่ละเลยที่จะวิพากษ์ถึงความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในแวดวงนักเลงเสียส่วนมาก

เมื่อพ่อแก่ที่ดำรงตนเป็นนักเลงในความหมายของคนท้องถิ่นลุ่มทะเลสาบตายลง จากความขัดแย้งของคนในวัฒนธรรมเดียวกันคำอธิบายหรือการให้ความหมายของการตายจึงต้องให้ความหมายในบริบทของนักเลงที่ชุมชนยึดถือร่วมกันและเป็นคำอธิบายที่คนในครอบครัวเองก็ยอมรับและเข้าใจ ในกรณีการตายของพ่อแก่การที่หัวเกลอขายพ่อแก่หรือหักหลังพ่อแก่ ถือว่าเป็นราคาที่ต้องจ่ายในการสร้างสัมพันธ์ที่ซื้อใจเขาไม่ได้ ถือว่ายังนักเลงไม่พอ และครอบครัวก็รับผลจากการกระทำนั้นในวิถีของนักเลงหรือแสดงความเป็นนักเลงด้วยเช่นกัน จึงไม่มีใครเอาเรื่องไปแจ้งกับทางการเพราะถือเป็นเรื่องในวงนักเลงที่ต้องจัดการกันเองตามวัฒนธรรมของนักเลง ในอีกด้านหนึ่งก็แสดงให้เห็นถึงจิตสำนึกที่ไม่ไว้ใจนายอย่างมาก จนแม้ชาวบ้านมีคดีความขโมยของหรือฆ่ากันตายนาย (ตำรวจ) ก็ถูกกันไม่เข้ามายุ่ง ชาวบ้านจะจัดการกันเองไม่พึ่งเจ้าหน้าที่บ้านเมือง

ดังที่อาจารย์สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ได้อธิบายการรักษาศักดิ์ศรีของนักเลงนั้นสำคัญที่จะต้องไม่เสียเชิงแก่ใครและหากพลาดพลั้งเสียเชิงให้แก่ใครแล้วก็ต้องยอมแม้จะต้องเสียทรัพย์สินหรือชีวิตก็ต้องยอมเพื่อรักษาศักดิ์ศรีของนักเลงไว้ และการกระทำที่ยึดถือกันในวงนักเลงอีกประการหนึ่งคือต้องไม่นำเรื่องราวที่ตนได้รับความเสียหายไม่ว่าทรัพย์สินหรือชีวิตไปฟ้องเจ้าหน้าที่บ้านเมือง[47]

---

[44] สารูป ฤทธิ์ชูและสุนีย์ ทองไชร์, ตามรอยช้างแลใต้, น. 53-9.

[45] ดู เอกวิทย์ ณ ถลาง, ภูมิปัญญาทักษิณ,กรุงเทพฯ: อัมรินทร์, 2544; ฉัตรทิพย์ นาถสุภาและพูนศักดิ์ ชานิกรประดิษฐ์, เศรษฐกิจหมู่บ้านภาคใต้ฝั่งตะออกในอดีต, (กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์, 2540).

[46] ดูรายละเอียดใน ประมวล มณีโรจน์, "โจรพัทลุง-กรณีตำนานโจรแห่งตำบลคอนทราย: ความแรงของลมฝนย่อมเกี่ยวเนื่องกับมรสุมแห่งฤดูกาล," ทักษิณคดี 4:1 (มกราคม-กันยายน 2537), น. 55-105.

[47] อ้างจาก สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, "นักเลง," น. 1729-30.

จากเรื่องราวในชีวิตของแม่แก่ได้แสดงให้เห็นอย่างหนึ่งว่าชีวิตของแม่แก่ได้ดำเนินและมีความสัมพันธ์ทางสังคมที่กว้างกว่าในขอบเขตหมู่บ้านมาก ทั้งการเดินทางไปดูแลช้างลากไม้ในที่ต่าง ๆ การไปซื้อช้าง ซื้อม้า การเดินทางมาของผู้คนมาช่วยเก็บเกี่ยวข้าวช่วยทำนา พวกศิลปินที่เดินทางมาพักพิงรวมทั้งแสดงในหมู่บ้าน แสดงให้เห็นถึงเครือข่ายของความสัมพันธ์ที่หลากหลายกว่าที่จะเอาขอบเขตของหมู่บ้านเป็นหน่วยของการวิเคราะห์ดังที่แนวคิดวัฒนธรรมชุมชนมักจะพิจารณาในหน่วยของหมู่บ้านมากกว่าจะพิจารณาเครือข่ายความสัมพันธ์ของคนที่ไม่จำกัดกับพื้นที่ทางกายภาพ[48] นอกจากนี้แนวคิดวัฒนธรรมชุมชนได้สร้างภาพตัวแทนของหมู่บ้านผ่านการเขียนประวัติศาสตร์ชุมชนที่นำเสนอภาพชาวบ้าน/ชนบทผู้รับผลของการพัฒนาจะสามารถจะฟื้นฟู ดำรงอยู่และพัฒนาตนเองได้ด้วยพื้นฐานทางความเชื่อ ความสัมพันธ์ในชุมชน และภูมิปัญญา[49] และมักจะเป็นภาพหมู่บ้านที่หยุดนิ่งตายตัวที่เต็มไปด้วยความกลมกลืนไร้ความขัดแย้ง

ในขณะที่วิธีการมองชุมชนของนักจุลประวัติศาสตร์ที่รับเอาแนวคิดของคลิฟฟอร์ด เกียร์ทซ์ มาเป็นคำขวัญในการวิเคราะห์ที่ว่า "นักประวัติศาสตร์ไม่ใช่ศึกษาหมู่บ้าน แต่ศึกษาในหมู่บ้าน"[50] เพราะสภาพแวดล้อมของความสัมพันธ์ทางสังคมและเงื่อนไขของชีวิตทางวัตถุของปัจเจกบุคคลได้มีปัจจัยกำหนดกว้างไกลจากหมู่บ้านหลายเท่านัก ในขณะเดียวกันการมองโลกและการให้ความหมายกับวัฒนธรรมและโลกรอบตัวนั้นต้องมองสิ่งต่าง ๆ ผ่านมุมมองของผู้กระทำการที่เป็นการวิเคราะห์ผ่านมุมมองของคนในชุมชนในช่วงเวลาที่ศึกษาเป็นสำคัญ

บทส่งท้าย: ข้อสังเกตและข้อจำกัดการศึกษาจุลประวัติศาสตร์

ในบริบทของการศึกษาประวัติศาสตร์ไทยข้อจำกัดสำคัญที่ถูกพูดถึงเสมอ ก็คือมีหลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรอันเป็นตัวบทสำคัญสำหรับการวิเคราะห์ที่เป็นของชนชั้นล่างหรือคนธรรมดาสามัญน้อย เพราะชนชั้นล่างในสังคมไทยมักอ่านไม่ออกเขียนไม่ได้ แต่ทางออกที่สำคัญอาจจะต้องอาศัยมุขปาฐะอันเป็นจารีตที่คนไทยถนัดและเป็นวิธีการส่วนใหญ่ในการสร้างประวัติศาสตร์จากเบื้องล่างขึ้นมา ซึ่งต้องอาศัยการศึกษาประวัติศาสตร์บอกเล่าของคนในชุมชนเป็นหลัก ขณะที่การค้นคว้าจากเอกสารที่น่าสนใจคือบันทึกคดีความ คำให้การ คำซักคำค้านของบุคคลในศาลที่มีรายละเอียดตามรูปแบบของการตัดสินคดีความ และมักจะสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อหรือบรรทัดฐานหลักของสังคมจากคำให้การที่เป็นการฝ่าฝืนกฎเกณฑ์ของสังคมจนเป็นความผิดขึ้นนั่นเอง อีกแหล่งหนึ่งที่มักจะใช้กันในการศึกษาประวัติศาสตร์ภาคใต้ด้วยก็คือเบาะแส (clues) ที่ได้มาจากการละเล่นพื้นบ้าน เช่น เพลงบอก บทร้องมโนราห์ หนังตะลุง และปรัมปราคติ (myth) ที่เล่าขานกันอยู่ในชุมชนว่าสะท้อนความหมายอะไรของคนในชุมชน

ที่สำคัญคือการศึกษาแนวจุลประวัติศาสตร์น่าจะมีส่วนสำคัญในการวิพากษ์และหาทางออกจากประวัติศาสตร์ชนชั้นนำดังที่เป็นอยู่ เพราะการศึกษาเรื่องราวของคนเล็ก ๆ ที่ไม่เคยได้รับความสำคัญมาก่อนในประวัติศาสตร์ อาจทำให้คนไทยสามารถใช้ทำความเข้าใจรากเหง้าตนเอง ซึ่งมีที่มาหลากหลายกว่าการรู้จักแต่ประวัติศาสตร์ชาติแต่ไม่รู้ว่าตนเองอยู่ตรงไหนของประวัติศาสตร์หลักชุดนั้น การเล่าเรื่องที่ตนเข้าไปเกี่ยวพันหรือมีมุมมองของคนที่เรารู้จักและไม่รู้จักแต่เป็นชาวบ้านคนธรรมดาสามัญเช่นเดียวกันกับเรา อาจทำให้เราตระหนักถึงความสำคัญของคนสามัญในการ

---

[48] ดูรายละเอียดใน อานันท์ กาญจนพันธ์, มิติชุมชน: วิธีคิดท้องถิ่นว่าด้วย สิทธิ อำนาจและการจัดการทรัพยากร, (กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2544).

[49] ดูรายละเอียดใน ยุกติ มุกดาวิจิตร, อ่านวัฒนธรรมชุมชน วาทศิลป์และการเมืองของชาติพันธุ์นิพนธ์แนววัฒนธรรมชุมชน, (กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน, 2548).

[50] Giovanni Levi, "On Microhistory," p. 96. จากประโยคของเกียร์ทซ์ที่ว่า "Anthropologists don't study villages...; they study in villages." In Clifford Geertz, The Interpretation of Cultures: Selected Essays, (New York: Basic book, 1973), p.22.

เข้าไปมีส่วนร่วมเปลี่ยนแปลงและเข้าไปปฏิสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงของสังคมได้ชัดเจน อันจะนำมาสู่การเข้าใจบทบาทในการสร้างประชาธิปไตยแบบมีส่วนร่วมของทุกคนได้ดีขึ้น เพราะถ้ายังศึกษาประวัติศาสตร์มหาบุรุษเป็นกระแสหลักจิตสำนึกของคนในชาติก็ต้องการมหาบุรุษมาช่วยแก้ไขปัญหาสังคมอยู่เรื่อยไปดังที่เป็นอยู่

บรรณานุกรม

เกษม เพ็ญภินันท์. "ว่าด้วยมโนทัศน์ "ความเข้าใจ" ในศาสตร์การตีความทางปรัชญาของกาดาเมอร์." รัฐศาสตร์สาร ปีที่ 27 ฉบับที่ 1, น. 62-125.

ฉัตรทิพย์ นาถสุภาและพูนศักดิ์ ชานิกรประดิษฐ์. เศรษฐกิจหมู่บ้านภาคใต้ฝั่งตะออกในอดีต.กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์, 2540.

ประมวล มณีโรจน์. "โจรพัทลุง-กรณีตำนานโจรแห่งตำบลดอนทราย: ความแรงของลมฝนย่อมเกี่ยวเนื่องกับมฆหมอกแห่งฤดูกาล." ทักษิณคดี 4:1 (มิถุนายน-กันยายน 2537), น. 55-105.

ยุกติ มุกดาวิจิตร. อ่านวัฒนธรรมชุมชน วาทศิลป์และการเมืองของชาติพันธุ์นิพนธ์แนววัฒนธรรมชุมชน. กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน, 2548.

ล้อม เพ็งแก้ว. "ชุมโจรบ้านดอนทราย: รุ่ง ดอนทราย และดำ หัวแพร." ใน *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม* 3. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์การพิมพ์, 2529. น. 987-92.

สุชิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. "นักเลง." ใน สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม 4. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์การพิมพ์, 2529. น. 1728-30.

สารูป ฤทธิ์ชูและสุนีย์ ทองไชร์. ตามรอยช้างแลใต้. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2543.

อานันท์ กาญจนพันธ์. มิติชุมชน: วิธีคิดท้องถิ่นว่าด้วย สิทธิ อำนาจและการจัดการทรัพยากร.กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2544.

เอกวิทย์ ณ ถลาง. ภูมิปัญญาทักษิณ. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์, 2544.

Elay, Geoff. "Labour History, Social History, Alltagsgeschichte. Experience, Culture, and the Politics of Everyday a New Direction for German Social History?" Journal of Modern History 61 (1989).

Geertz, Clifford. The Interpretation of Cultures: Selected Essays. New York: Basic book, 1973.

Ginzburg, Carlo and Carlo Poni. "The Name and the Game: Unequal Exchange and the Historiographic Marketplace." in Edward Muir and Guido Ruggiero, eds. Microhistory and the Lost Peoples of Europe. Baltimore: The Johns Hopkins University press, 1991.

Ginzburg, Carlo. "Latitude, Slaves, and the Bible: An Experiment in Microhistory." Critical Inquiry 31:3 (Spring 2005).

Ginzburg, Carlo. Clues, Myths, and the historical Method. translated by John and Anne C. Tedeschi. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

Ginzburg, Carlo. The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller. translated by John and Anne C. Tedeschi. London: Penguin Book, 1982.

Lepore, Jill. "Historians Who love Too Much: Reflection on Microhistory and Biography." The Journal of American History. 88: 1 (2006), p. 2. online: www. historycomparative.org

Levi, Giovanni. "On Microhistory." in Peter Burke, ed. New Perspectives on Historical Writing. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992.

Ludtke, Alf. ed.. The history of everyday life: Reconstructing Historical Experiences and Way of Life. Trans. William Templer. Princeton: New Jersey, 1995.

Magnusson, Sigurour Gylfi. "Social History –Cultural History- Alltagsgeschichte- Microhistory: In Between Methodologies and Conceptual Framworks." Journal of Microhistory. 2006.; available at www. microhistory.org

Muir, Edward and Guido Ruggiero, eds. Microhistory and the Lost Peoples of Europe. Baltimore: The Johns Hopkins University press, 1991.

Putnam, Lara. "To Study the Fragments/Whole: Microhistory and Atlantic World." Journal of Social History, 39: 3 (spring 2006).

Sharpe, Jim. "History from Below." Pp. 24-41. in Peter Burke, ed. New Perspectives on Historical Writing. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992.

เอกสารประกอบการประชุมวิชาการระดับชาติ
เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย ครั้งที่ ๓
"ความหลากหลายทางสังคมวัฒนธรรม"
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ร่วมกับ สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)
๑๖ - ๑๗ พฤศจิกายน ๒๕๔๙

กลุ่มที่ ๒
มนุษยศาสตร์อธิบายความหลากหลาย: อัตลักษณ์ ความเป็นอื่น และคนชายขอบ

วันพฤหัสบดีที่ ๑๖ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๔๙ เวลา ๑๓.๓๐ – ๑๖.๓๐ น.

(๒.๑) "การสร้างอัตลักษณ์ในอัลบั้มภาพออนไลน์" โดย นราธิป วิรุฬห์ชาตะพันธ์ (หน้า ๑)

(๒.๒) "ตัวตนคนพลัดถิ่น: ผู้ลี้ภัยชาวคาเร็นนีในจังหวัดแม่ฮ่องสอน" โดย บัณฑิต ไกรวิจิตร (หน้า ๒๕)

(๒.๓) "คำขวัญประจำจังหวัด: "อัตลักษณ์" กับการสร้าง "จุดขาย"" โดย ชนกพร พัวพัฒนกุล (หน้า ๔๗)

- เอกสารนี้ชุดนี้เป็นเอกสารฉบับร่าง ห้ามอ้างอิงหรือเผยแพร่โดยมิได้รับอนุญาตจากผู้เขียน -

การสร้างอัตลักษณ์ในอัลบั้มภาพออนไลน์

นราธิป วิรุฬห์ชาตะพันธ์

ทุกวันนี้เราอาศัยอยู่ในยุคดิจิตอล (digital age) ซึ่งเป็นยุคของการพัฒนาทางเทคโนโลยี และการสื่อสาร และเทคโนโลยีที่ได้เปลี่ยนไปนั้นก่อให้เกิดผลกระทบทางสังคม สถาบัน หรือปัจเจกบุคคล ตามแนวคิดของทฤษฎีเทคโนโลยีเป็นตัวกำหนด (technology determinism) ของ Marshall McLuhan

กล้องถ่ายภาพมีพัฒนาการทางด้านเทคโนโลยีมาอย่างต่อเนื่อง นับตั้งแต่การคิดค้นขึ้นมาในยุคแรกๆ ที่ต้องใช้การบันทึกลงในแผ่นโลหะเคลือบสารเคมี และใช้เวลานานในการที่จะได้ภาพออกมา ซึ่งเป็นปัญหาอย่างมาก จึงมีการพัฒนาจากแผ่นโลหะที่ใช้ในการบันทึกภาพเปลี่ยนมาเป็นการใช้ฟิล์มแทน และได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก เนื่องจากมีความสะดวก และใช้ระยะเวลาในการสร้างภาพที่รวดเร็ว จึงมีการใช้งานกันอย่างแพร่หลายทั้งในรูปแบบของสื่อสิ่งพิมพ์ และการบันทึกภาพเก็บไว้ดูเป็นการส่วนตัว

ในยุคของระบบดิจิตอล รูปแบบของการใช้ชีวิตจึงอยู่กับระบบดิจิตอลมากขึ้น กล้องถ่ายภาพก็ถูกพัฒนาให้อยู่ในรูปแบบของกล้องถ่ายภาพดิจิตอลเช่นกัน ซึ่งเปลี่ยนระบบการเก็บภาพโดยใช้ฟิล์มมาเป็นหน่วยความจำ ที่ลดขั้นตอนความยุ่งยากของการซื้อฟิล์ม การใส่ฟิล์ม และการล้างฟิล์ม อีกทั้งการถ่ายภาพด้วยกล้องถ่ายภาพดิจิตอลนั้นสามารถมองเห็นภาพที่ถ่ายแล้วผ่านทางจอแอลซีดีได้ทันที ซึ่งช่วยให้การถ่ายภาพมีความสะดวกมากยิ่งขึ้น ด้วยเทคโนโลยีใหม่ๆ นี่เอง ทำให้การบันทึกภาพด้วยกล้องถ่ายภาพที่ใช้ฟิล์มค่อยๆจางหายไป และเปลี่ยนเป็นการบันทึกภาพด้วยกล้องถ่ายภาพดิจิตอล หรือกล้องถ่ายภาพดิจิตอลในโทรศัพท์เคลื่อนที่ และมีความถี่ในการถ่ายภาพมากยิ่งขึ้น ซึ่งก่อให้เกิดจำนวนภาพสูงขึ้นอย่างต่อเนื่อง

การเปลี่ยนจากการบันทึกลงฟิล์มเป็นการบันทึกเป็นไฟล์ภาพดิจิตอล ด้วยไฟล์กราฟิกประเภท JPEG หรือ TIFF ทำให้ง่ายแก่การเก็บภาพถ่ายในคอมพิวเตอร์ ส่งผลให้ภาพถ่ายจากกล้องถ่ายภาพดิจิตอลมักจะถูกถ่ายโอนไปยังเครื่องคอมพิวเตอร์ นอกจากนี้แล้วสแกนเนอร์ที่ช่วยให้การนำภาพต่างๆ เช่น ภาพถ่าย ภาพวาด ภาพจากหนังสือ ฯลฯ เข้าสู่คอมพิวเตอร์ง่ายขึ้น โดยการแปลงให้กลายเป็นข้อมูลดิจิตอล เพื่อนำไปใช้งาน และโปรแกรมคอมพิวเตอร์ (computer software) ที่สามารถวาดภาพ จำลองภาพ ตกแต่งภาพถ่ายต่างๆ และ สามารถบันทึกเก็บเป็นไฟล์ภาพดิจิตอลลงในคอมพิวเตอร์ได้ จึงนับได้ว่าคอมพิวเตอร์เป็นคลังเก็บไฟล์ภาพดิจิตอล (digital image) หากแต่การเก็บไฟล์ภาพในคอมพิวเตอร์ในยุคแรกเป็นเพียงลักษณะของการเก็บภาพแบบส่วนตัวเท่านั้น (private) แต่ในปัจจุบันอินเตอร์เนตได้เพิ่มทางเลือกใหม่ในการเก็บภาพซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงทางด้านการเก็บภาพ คือ การเก็บภาพในอัลบั้มภาพออนไลน์ซึ่งมีลักษณะเป็นแบบส่วนรวม (public)

ด้วยคุณลักษณะที่มีประสิทธิภาพของคอมพิวเตอร์ในการเชื่อมโยง และการเป็นตัวกลางในการสื่อสาร (computer-mediated communication : CMC) ทำให้สามารถเชื่อมผู้คนต่างๆ เข้าด้วยกัน และเป็นเสมือนกาวชนิดหนึ่งที่ทำให้เกิดสายใยทางสังคม (social bonds) ดังนั้นการเก็บภาพออนไลน์คงไม่ใช่การเก็บภาพแบบส่วนตัวเป็นหลัก (private album) แต่เป็นการเก็บภาพแบบสาธารณะ (public album) กล่าวคือเป็นการเก็บภาพที่มีการแบ่งปันภาพกันดู และก่อให้เกิดเป็น

- เอกสารนี้ฉบับนี้เป็นเอกสารฉบับร่าง ห้ามอ้างอิงหรือเผยแพร่โดยมิได้รับอนุญาตจากผู้เขียน -

ชุมชนที่มีการติดต่อสื่อสารกันภายใน มีการโหวตคะแนนให้แก่กัน และก่อให้เกิดสัมพันธภาพขึ้นมา

หากลักษณะการเก็บภาพออนไลน์ไม่ใช่การเก็บภาพแบบส่วนตัว แต่เป็นการเก็บภาพแบบสาธารณะที่เปิดโอกาสให้บุคคลทั่วไปสามารถเข้ามาดูภาพต่างๆ ของตนได้ นั่นก็หมายความถึง "การยินยอม" ลักษณะหนึ่ง ซึ่งอาจเรียกได้ว่าเป็น "พฤติกรรมชอบโชว์" (exhibitionism) และอาจเป็นมูลเหตุจูงใจหนึ่งที่ทำให้เกิดการหลั่งไหลเข้าสู่การเก็บภาพแบบออนไลน์ และเป็นตัวแปรที่ก่อให้เกิดปรากฏการณ์อัลบั้มภาพออนไลน์ขึ้น

พฤติกรรมดังกล่าวไม่ได้เข้าข่ายจิตเภท แต่เป็นแรงจูงใจหนึ่งของมนุษย์ดังที่ Murray (1938) ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับแรงจูงใจของมนุษย์ว่าเกี่ยวกับความต้องการ 20 ประเภท และหนึ่งในนั้นคือ ความต้องการแสดงออก (exhibit) และในชุมชนเสมือนก็มีพฤติกรรมชอบอวดแบบขั้นโรคจิตอ่อนๆ เช่น การชอบอวดสิ่งของต่างๆ การอวดเนื้อหนัง รวมไปถึงจิตเภทชอบอวดอวัยวะเพศตนเอง (exhibitionist) ในทางกลับกันหากเรามองในอีกแง่หนึ่งแล้ว การแสดงตนในรูปแบบต่างๆ ในช่างต้น อาจต้องใช้ต้นทุน หรือองค์ความรู้ และทรัพยากรต่างๆ ในการสร้างอัลบั้มภาพออนไลน์ ตั้งแต่การที่ต้องมีอุปกรณ์ในการถ่ายภาพ (กล้องถ่ายภาพดิจิตอล หรือ กล้องถ่ายภาพดิจิตอลในโทรศัพท์เคลื่อนที่) การติดต่อไปยังเครือข่ายอินเตอร์เนต และต้องใช้ความรู้ต่างๆ ทางด้านคอมพิวเตอร์ตั้งแต่การโอนถ่ายไฟล์ภาพเข้าสู่คอมพิวเตอร์ การติดต่อไปยังเครือข่ายอินเตอร์เนต และในการสร้างอัลบั้มภาพออนไลน์ ผู้วิจัยเห็นว่าต้นทุนเหล่านี้เป็นต้นทุนที่สูง ต้องอาศัยความรู้ทางการถ่ายภาพ ความรู้เกี่ยวกับคอมพิวเตอร์ และอินเตอร์เนต อีกทั้งยังมีหลายขั้นตอนในการสร้างอัลบั้มภาพออนไลน์ จึงน่าจะแตกต่างไปจากพฤติกรรมชอบอวดโดยทั่วไปที่ไม่ต้องอาศัยต้นทุนอะไรมากนัก ดังนั้นการเก็บภาพเข้าสู่อัลบั้มภาพออนไลน์น่าจะนำไปสู่การสร้างอัตลักษณ์ (identity formation) ในบริบทของสภาพแวดล้อมทางสังคมแบบดิจิตอลในอีกรูปแบบหนึ่งเสียมากกว่า

การเก็บภาพในอัลบั้มภาพออนไลน์เป็นการเก็บภาพแบบสาธารณะ ซึ่งเปิดโอกาสให้คนทั่วไปเข้ามาดูอัลบั้มภาพออนไลน์ของตัวเองได้ ดังนั้นการเก็บภาพในอัลบั้มภาพออนไลน์จึงไม่เหมือนกับการใช้ประโยชน์จากการเก็บภาพในอัลบั้มภาพปกติทั่วไป เพราะนอกจากจะเป็นที่เก็บภาพแล้ว อัลบั้มภาพออนไลน์ยังถูกใช้ในมิติของการสื่อสารอีกด้วย หรือกล่าวได้ว่าเป็นการใช้ภาพถ่ายต่างๆ ในฐานะสื่อของการสื่อสาร (a medium of communication)

Duan Michael (อ้างถึงใน นันทวัน อรุโณทัย, 2542) ได้ให้ทัศนคติว่า การถ่ายภาพมิได้เป็นเพียงแค่การบันทึกเหตุการณ์ หากทว่ายังเป็นการสร้างความจริง หรือการทำให้เชื่อว่าสิ่งที่อยู่ในภาพเป็นความจริงผ่านเลนส์ หรือผ่านเฟรมของกล้องถ่ายภาพ อย่างไรก็ตามภาพต่างๆ สามารถเก็บบันทึกเหตุการณ์ได้เพียงเสี้ยวหนึ่งของความจริงที่สมบูรณ์ทั้งหมดเท่านั้น มิใช่ภาพที่เราเห็นตามปกติ และไม่ใช่เป็นเพียงการผลิตซ้ำของสิ่งต่างๆ ในธรรมชาติอย่างเดียว แต่เป็นการมองผ่านลงไป หรือมองผ่านลักษณะภายนอก นั่นก็คือ ภาพที่เรามองเห็นนั้นสื่ออะไรบ้าง ซึ่งถ้าหากภาพใดไม่สามารถถ่ายทอดถึงสิ่งที่อยู่นอกเหนือจากสิ่งที่มองเห็นนั้น การถ่ายภาพครั้งนั้นก็จะทำหน้าที่เป็นเพียงแค่การบันทึกเหตุการณ์ และไม่ใช่เป็น "การสร้างสรรค์ความหมาย" ทางการสื่อสาร นั่นหมายความว่า ภาพนั้นสามารถสื่อสาร หรือถ่ายทอดความหมายบางอย่างได้ ซึ่งสิ่งที่จะให้ความหมายไปมากกว่าลักษณะภายนอกนั้น อาจขึ้นอยู่กับเจตนาของผู้ส่งสาร

สื่อจะถูกนำมาใช้เป็นตัวบอกสารต่างๆ เช่นสิ่งของต่างๆ จะบอกถึงรสนิยม ฐานะทางเศรษฐกิจ และวัฒนธรรมของปัจเจกชน ภาพถ่ายก็เป็นสื่อที่เราสามารถใช้บรรยายหรือแสดงความเป็นตัวเอง (selfhood) ของผู้เป็นแบบได้เช่นเดียวกัน กล่าวได้ว่าเทคโนโลยีการถ่ายภาพ เทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ และอินเตอร์เนตสนับสนุนให้ปัจเจกบุคคลสามารถแสดงอัตลักษณ์ของตนเอง และยังสนับสนุนในด้านการเผยแพร่อัตลักษณ์อีกด้วย

เว็บไซต์ที่เปิดให้บริการอัลบั้มภาพออนไลน์นั้นเปิดโอกาสให้ปัจเจกบุคคล เข้าสู่พื้นที่สาธารณะ (public sphere) โดยที่เจ้าของอัลบั้มภาพออนไลน์สามารถคัดเลือกภาพที่เก็บอยู่ในคอมพิวเตอร์เข้าไปอยู่ในอัลบั้มภาพออนไลน์ได้ทันที โดยอำนาจนั้นตกอยู่ที่เจ้าของอัลบั้มภาพออนไลน์ และจากเดิมที่การถ่ายภาพบุคคล (portrait) มุมกล้องต่างๆ ตกอยู่ที่ช่างภาพมืออาชีพ เพราะช่างภาพเป็นผู้ควบคุมกล้องถ่ายภาพ แต่ปัจจุบันนับตั้งแต่มีกล้องถ่ายภาพดิจิตอล และกล้องถ่ายภาพดิจิตอลในโทรศัพท์เคลื่อนที่ ผู้ถ่ายภาพสามารถคัดเลือกภาพที่ตัวเองถ่ายแล้วคิดว่าดีที่สุด ด้วยการถ่ายหลายครั้ง (ไม่ต้องกลัวเปลืองฟิล์ม พลาดแล้วลบได้) กล้องถ่ายภาพดิจิตอลทำให้การถ่ายภาพเป็นเรื่องง่าย และไม่จำเป็นต้องอาศัยความเชี่ยวชาญ ดังนั้นผู้ถ่ายจึงสามารถถ่ายภาพได้ตามใจชอบ จนกว่าจะได้ภาพถ่ายที่ตนเองพึงพอใจ และเป็นการสร้างอัตลักษณ์ของตนเองผ่านการถ่ายภาพ เช่นการเลือกมุมหน้าตัวเอง การถ่ายโดยเน้นอวัยวะบางส่วน หรือการถ่ายภาพอื่นๆ ที่ตัวเองชื่นชอบ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับแรงจูงใจของผู้ถ่ายภาพด้วย และเมื่อมีการนำภาพเข้าสู่อัลบั้มภาพออนไลน์ ก็จะมีการคัดเลือกภาพต่างๆ ลงในอัลบั้มภาพออนไลน์ การตั้งชื่ออัลบั้ม การตั้งชื่อภาพ และการแนะนำตัวเอง นับได้ว่าเป็นกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ด้วยภาพ และภาษาอีกทางหนึ่ง ซึ่งกระบวนการต่างๆ เหล่านี้เจ้าของอัลบั้มภาพออนไลน์สามารถควบคุมได้อย่างครบวงจรตั้งแต่ขั้นตอนการผลิต (production) ขั้นตอนการสะสม (collection) ขั้นตอนการเผยแพร่ (distribution) ขั้นตอนการและเปลี่ยนแปลงแก้ไข (retrieve) กล่าวได้ว่าเจ้าของอัลบั้มภาพออนไลน์มีอำนาจในการสร้างอัตลักษณ์ของตนเองได้ในทุกๆ ขั้นตอน จึงเป็นที่น่าสงสัยว่าเมื่ออำนาจครบวงจรนี้ตกอยู่ในมือของเจ้าของอัลบั้มภาพออนไลน์แล้ว จะมีการสร้างอัตลักษณ์ไปในรูปแบบใดบ้าง ซึ่งการวิจัยครั้งนี้จะเป็นการอธิบายถึงเรื่องการสร้างอัตลักษณ์ในบริบทของสภาพแวดล้อมทางสังคมดิจิตอลในอีกรูปแบบหนึ่ง

เนื้อหา และรูปแบบต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ในอัลบั้มภาพออนไลน์ เช่น ภาพถ่ายของเจ้าของอัลบั้มภาพออนไลน์ ภาพประกอบอื่นๆ สัญลักษณ์ต่างๆ ที่นำมาใช้ และองค์ประกอบอื่นๆ ที่นำมาเรียงร้อย เพื่อบ่งบอกถึงความเป็นตัวเอง อาจกล่าวได้ว่า เนื้อหาต่างๆ เหล่านี้ เป็นการบอกเล่า "ตัวตน" ของเจ้าของอัลบั้มภาพออนไลน์ หรือเป็น "อัตลักษณ์" ที่ถูกสร้างขึ้น (identity formation) ในบริบททางคอมพิวเตอร์ การศึกษาครั้งนี้จึงเป็นการตอบคำถามว่าในอัลบั้มภาพออนไลน์นั้นมีเนื้อหา และรูปแบบเป็นอย่างไร รวมไปถึงค้นหาสาเหตุของการเกิดปรากฏการณ์อัลบั้มภาพออนไลน์ว่ามาจากสาเหตุใดบ้าง และเมื่อเกิดอัลบั้มภาพออนไลน์ขึ้นแล้วมีวิธีการสร้างอัตลักษณ์ในอัลบั้มภาพออนไลน์อย่างไร โดยอาศัยการวิเคราะห์เนื้อหาที่ปรากฏอยู่ในอัลบั้มภาพออนไลน์ เพื่ออธิบายถึงการสร้างอัตลักษณ์ผ่านทางเนื้อหา หรือสัญญะต่างๆ

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อวิเคราะห์เนื้อหาในอัลบั้มภาพออนไลน์
2. เพื่อวิเคราะห์อัตลักษณ์ของผู้สร้างอัลบั้มภาพออนไลน์
3. เพื่อวิเคราะห์กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ในอัลบั้มภาพออนไลน์
4. เพื่อค้นหาสาเหตุที่ก่อให้เกิดปรากฏการณ์อัลบั้มภาพออนไลน์ขึ้น

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาอัลบั้มภาพออนไลน์ โดยคัดเลือกเฉพาะเว็บไซต์ที่มีจำนวนผู้ใช้บริการเป็นจำนวนมาก และมีจำนวนภาพที่เก็บอยู่มากเป็นสามอันดับแรก และมีลักษณะเป็นชุมชนเสมือนได้แก่ http://www.keepalbum.com, http://www.jorjae.com (ปัจจุบันได้ย้ายชุมชนไปยัง http://www.truelife.com), http://www.yenta4.com โดยผู้วิจัยจะ

ทำการศึกษาในช่วงเดือน พฤศจิกายนถึงธันวาคม พ.ศ. 2548

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เปิดเผย และค้นหาคำอธิบายใหม่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับเทคโนโลยี และมนุษย์กับมนุษย์เอง
2. การเตือนสังคมให้เห็นถึงสภาพสังคมในชุมชนเสมือน เกี่ยวกับการใช้ภาพในทางที่ผิด เช่นสื่อลามก หรือการใช้ภาพเป็นตัวแทนเพื่อวัตถุประสงค์หลอกลวง ล่อลวงต่างๆ
3. องค์ความรู้ใหม่ในการสร้างอัตลักษณ์ในบริบทของสภาพแวดล้อมทางสังคมแบบดิจิตอล (the identity concept in the context of digital social environments)

วิธีการดำเนินงานวิจัย

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง "การสร้างอัตลักษณ์ในอัลบั้มภาพออนไลน์" เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) ด้วยวิธีการวิเคราะห์ตัวบท (Textual analysis) และการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth interview) เพื่อวิเคราะห์เนื้อหาในอัลบั้มภาพออนไลน์ และค้นหาสาเหตุที่ก่อให้เกิดอัลบั้มภาพออนไลน์ว่ามาจากปัจจัยใดบ้าง และวิเคราะห์อัตลักษณ์ในอัลบั้มภาพออนไลน์ว่ามีรูปแบบใด และมีวิธีการสร้างอัตลักษณ์ในอัลบั้มภาพออนไลน์เป็นอย่างไร

1. ข้อมูลประเภทเอกสาร

ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากเว็บไซต์ที่เปิดให้บริการอัลบั้มภาพออนไลน์ โดยผู้วิจัยจะเลือกเว็บไซต์ที่มีจำนวนภาพเก็บอยู่มากที่สุด 3 อันดับแรก และมีลักษณะเป็นชุมชนเสมือน และเป็นพื้นที่สาธารณะที่มีความแตกต่างกันในฐานะปรากฏการณ์อัลบั้มภาพออนไลน์ มาจำนวน 3 เว็บไซต์ ได้แก่ http://www.keepalbum.com, http://www.jorjae.com, http://www.yenta4.com โดยศึกษาในช่วงเวลาระหว่างเดือนตุลาคมถึงพฤศจิกายน พ.ศ. 2548 ผู้วิจัยวิเคราะห์เนื้อหาที่ปรากฏในอัลบั้มภาพออนไลน์ ได้แก่ ภาพ ข้อความ สัญลักษณ์ต่างๆ เสียง และอื่นๆ ที่ให้ความหมายเกี่ยวกับการสร้างอัตลักษณ์

2. ข้อมูลประเภทบุคคล

ผู้วิจัยได้ใช้การสัมภาษณ์เชิงลึกกับเจ้าของอัลบั้มภาพออนไลน์ ที่เป็นผู้สร้างสรรอัลบั้มภาพออนไลน์ขึ้น และอาศัยอยู่ในเขตกรุงเทพมหานคร ที่ได้สร้างอัลบั้มภาพออนไลน์ในช่วงเวลาระหว่างเดือนพฤศจิกายนถึงธันวาคม พ.ศ. 2548 โดยเลือกเจ้าของอัลบั้มภาพออนไลน์ที่เป็นเจ้าของอัลบั้มภาพออนไลน์ที่ได้รับความนิยมมากที่สุดจาก 3 เว็บไซต์ เนื่องจากเจ้าของอัลบั้มภาพออนไลน์ดังกล่าวน่าจะมีการสร้างสรรอัลบั้มภาพออนไลน์เป็นอย่างดี ซึ่งตรงประเด็น และมีความชัดเจนกับสิ่งที่ผู้วิจัยศึกษา

การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยใช้กรอบแนวคิดในการวิจัย (conceptual framework) โดยอาศัยแนวคิด และทฤษฎีต่างๆ ได้แก่ แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ (identity) และตัวตน (self concept) ทฤษฎีเทคโนโลยีเป็นตัวกำหนด (technology determinism) สัญญศาสตร์ (semiology) แนวคิดเรื่องแรงจูงใจทางสังคม (social motivation) แนวคิดเรื่องอำนาจทางวัฒนธรรม (cultural politics) แนวคิดเรื่องยุคหลังสมัยใหม่ (postmodernism) แนวคิดเรื่องเพศ (gender) และทฤษฎีบุคลิกภาพ (personality) เพื่อเป็นกรอบในการวิเคราะห์ และอธิบายถึงอัตลักษณ์ในอัลบั้มภาพออนไลน์

การวิเคราะห์ข้อมูลประเภทเนื้อหา ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์โดยสัญญศาสตร์ และการเล่าเรื่องว่าสามารถสะท้อน

ความหมาย หรือให้อัตลักษณ์ได้อย่างไร โดยการวิเคราะห์ข้อมูลประเภทเนื้อหานั้น ผู้วิจัยจะนำมาตอบปัญหานำวิจัยข้อที่ 1 คือเนื้อหาในอัลบั้มภาพออนไลน์มีลักษณะเป็นอย่างไร และจะเชื่อมโยงไปสู่การตอบปัญหานำวิจัยในข้อที่ 2 คือ อัตลักษณ์ของผู้สร้างอัลบั้มภาพออนไลน์มีลักษณะอย่างไร และนำไปวิเคราะห์ร่วมกับข้อมูลการสัมภาษณ์เพื่อตอบปัญหานำวิจัยข้อที่ 3 และข้อที่ 4 คือ กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ในอัลบั้มภาพออนไลน์เป็นอย่างไร และปัจจัยใดบ้างที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์อัลบั้มภาพออนไลน์

ผู้วิจัยจะตีความความหมายของเนื้อหาเพื่อนำไปสู่การให้ความหมายของในแต่ละเนื้อหาที่ให้ความหมายเกี่ยวกับอัตลักษณ์ โดยในการวิเคราะห์เนื้อหาในแต่ละส่วน ผู้วิจัยไม่ได้วิเคราะห์เพียงองค์ประกอบเดียว แต่เป็นการวิเคราะห์องค์ประกอบต่างๆ ร่วมกัน จึงจะตีความความหมายนั้นออกมา เนื่องจากบางครั้งการวิเคราะห์เพียงองค์ประกอบเดียวอาจให้ความหมายที่คลาดเคลื่อนและตีความผิดได้ และผู้วิจัยจะนำความหมายที่ได้ตีความความหมายแล้วมาจัดหมวดหมู่ในตอนท้ายว่าอัตลักษณ์ของผู้สร้างอัลบั้มภาพออนไลน์เป็นอย่างไร

การวิเคราะห์ข้อมูลในการสัมภาษณ์เจาะลึก (in-depth interview) ผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (structure interview) จำนวนกลุ่มตัวอย่างทั้งหมด 40 คน และผู้วิจัยได้เตรียมโครงสร้างคำถามสำหรับการวิจัย และผู้วิจัยได้ใช้การวิเคราะห์เนื้อหา (textual analysis) ประกอบกัน เพื่อตอบปัญหานำวิจัยข้อ 3 คือ กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ในอัลบั้มภาพออนไลน์เป็นอย่างไร และตอบปัญหานำวิจัยข้อที่ 4 คือปัจจัยใดบ้างที่ทำให้เกิดอัลบั้มภาพออนไลน์

ผลการวิจัย

การนำเสนอผลการวิจัยประกอบไปด้วยสองส่วนดังต่อไปนี้

ผลการวิจัยส่วนที่ 1

เนื้อหา และอัตลักษณ์ในอัลบั้มภาพออนไลน์

เมื่อวิเคราะห์เนื้อหาประเภทเอกสารจากทั้งหมด 3 เว็บไซต์ พบว่าเนื้อหาในส่วนต่างๆ นั้น ได้ให้ความหมายทางด้านต่างๆ ประกอบด้วยส่วนที่เป็นวจนภาษา และอวัจนภาษา โดยเนื้อหาที่ปรากฏนั้นได้ให้ความหมายเกี่ยวกับอัตลักษณ์ทางด้านต่างๆ แล้วผู้วิจัยได้นำมาจัดหมวดหมู่พบว่ามีอัตลักษณ์ของผู้สร้างอัลบั้มภาพออนไลน์ดังต่อไปนี้

1. อัตลักษณ์ทางเพศ (sexual identity)
2. อัตลักษณ์ทางบุคลิกภาพ (personality identity)
3. อัตลักษณ์ทางสถานภาพทางสังคม (social status identity)
4. อัตลักษณ์ทางรูปแบบการใช้ชีวิต (lifestyle identity)

1. อัตลักษณ์ทางเพศ (sexual identity)

หมายถึง ความตระหนักรู้ด้านเพศของตนและมีการแสดงออกซึ่งบทบาทความเป็นตัวตนทางเพศ การแสดงออกของเจ้าของอัลบั้มภาพออนไลน์ว่าตนเองเป็นเพศใด และการแสดงอัตลักษณ์ทางเพศเป็นสิ่งที่ปรากฏได้ชัดแจ้ง และพบได้มากที่สุด โดยอัตลักษณ์ทางเพศ ของผู้สร้างอัลบั้มภาพออนไลน์มีดังต่อไปนี้

1.1 เพศตามคติชีววิทยา (biological sex) หมายถึง อัตลักษณ์ทางเพศที่สามารถมองเห็นได้จากการสังเกตุเห็นจากทางกาย ทั้งนี้รวมถึงการแปลงเพศด้วย (transgender) ซึ่งอัตลักษณ์ทางเพศในส่วนนี้นับว่าเป็นส่วนที่มองเห็นได้ง่ายที่สุดผ่านทางเนื้อหาชนิดภาพถ่ายที่สามารถเห็นรูปร่างหน้าตา การแต่งกาย และสรีระต่างๆ ที่บ่งบอกถึงความเป็นเพศ

หญิงหรือเพศชาย รวมถึงการแสดงอวัยวะเพศของพวกชอบโชว์อวัยวะเพศได้อีกด้วย ซึ่งพบมากในเพศชาย นอกจากนั้นแล้วยังพบว่าเจ้าของอัลบั้มภาพออนไลน์เพศชาย ในอัลบั้มภาพออนไลน์จะมีอย่างน้อยหนึ่งภาพที่มีการถอดเสื้อผ้า โชว์กล้ามหน้าอก กล้ามหน้าท้อง กล้ามแขน และอวัยวะเพศ เพื่อแสดงความเป็นชายและการดึงดูดเพศตรงข้าม หรือเพศเดียวกันในพวกรักเพศเดียวกัน และพบในเพศหญิงที่มีการแสดงสัดส่วนต่างๆ ของเพศหญิง เช่น การโชว์เนินอก สะโพก เอว บั้นท้าย อวัยวะต่างๆ ที่แสดงออกไปนั้นเป็นการแสดงออกถึงลักษณะทางเพศแบบเพศตามคติชีววิทยา

การแสดงออกเพศตามคติชีววิทยา หรือเพศสรีระในชุมชนเสมือนนี้ เป็นสิ่งที่ทำได้ง่ายกว่าการแสดงออกทางเพศด้วยร่างกายเช่นนี้ในโลกของความเป็นจริง เนื่องจากการถอดเสื้อผ้า หรือนุ่งน้อยห่มน้อย การแสดงท่าทางยั่วยวนทางเพศในโลกของความเป็นจริง อาจถูกมองว่าเป็นโรคจิตได้ แต่ในอัลบั้มภาพออนไลน์ซึ่งอยู่ในบริบทของชุมชนเสมือน ซึ่งเป็นเสมือนเวทีที่เปิดโอกาสให้เจ้าของอัลบั้มภาพแสดงตัวตนทางด้านนี้ออกมา

นอกจากนั้นแล้วเทคโนโลยีภาพถ่ายสนับสนุนการถ่ายภาพตนเอง ด้วยคุณสมบัติการเห็นภาพก่อนจริง ทำให้สามารถเห็นภาพถ่ายก่อนได้ และคัดเลือกมุมกล้องด้วยตนเอง ทำให้สามารถเลือกอวัยวะเพียงบางส่วนที่ต้องการนำเสนอ และสามารถบังคับสายตาของผู้ชมให้ดูอวัยวะที่ตนเองต้องการให้จับจ้อง ซึ่งในโลกของความเป็นจริง อาจทำสิ่งเหล่านี้ได้ยาก หรืออาจทำไม่ได้เลย

1.2 เพศวิถี (sexuality) หมายถึง ลักษณะพฤติกรรมทางเพศของมนุษย์ หรือเรียกได้ว่าเป็นรสนิยมทางเพศ (Sexual Taste) การวิเคราะห์เนื้อหาอาจจะทำให้เราสามารถแยกแยะ ความเป็นเพศทางคติชีววิทยาได้อย่างง่าย โดยอาศัยดูจากสรีระของเจ้าของอัลบั้มภาพออนไลน์ผ่านทางรูปภาพ หากแต่การวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางเพศ ซึ่งเป็นลักษณะพฤติกรรมทางเพศด้วยแล้ว อาจต้องใช้องค์ประกอบของเนื้อหาในหลายๆ ส่วน เพื่อให้เกิดความแม่นยำจนสามารถระบุได้ว่า ลักษณะพฤติกรรมทางเพศของเจ้าของอัลบั้มภาพออนไลน์นั้นเป็นอย่างไร โดยในแต่ละเพศวิถีนั้นผ่านการวิเคราะห์เนื้อหาในส่วนต่างๆ ดังนี้

ก. รักต่างเพศ (Heterosexuality)

การแสดงว่าเจ้าของเป็นอัลบั้มภาพจะเป็นรักต่างเพศนั้น ไม่สามารถดูได้จากเนื้อหาจาก ชื่อสมาชิก ชื่ออัลบั้ม และข้อความได้ หรืออาจใช้เป็นเพียงองค์ประกอบเสริมได้เท่านั้น ส่วนที่สำคัญที่สุดในการบ่งชี้ได้ คือการวิเคราะห์จากทั้งภาพและข้อความเท่านั้น โดยวิเคราะห์จากความสัมพันธ์ของตัวละครในภาพถ่าย เช่น ภาพถ่ายคู่กันของหญิงชาย ภาพถ่ายสตูดิโอ ภาพแต่งงาน และมีข้อความแสดงถึงความสัมพันธ์แบบแฟน เช่น "เรารักกัน" หรือในบางกรณีที่ไม่ได้มีการถ่ายภาพคู่กัน ก็อาจจะมีรูปของเพศตรงข้าม

ข. รักเพศเดียวกัน (homosexuality)

การวิเคราะห์เนื้อหาในส่วนต่างๆ สามารถบ่งบอกถึงอัตลักษณ์ทางเพศแบบรักเพศเดียวกันได้เป็นอย่างดีเช่น ชื่อนั้นเป็นตัวกำหนดรสนิยมทางเพศได้เป็นอย่างดี พบได้ว่าหลายครั้งการตั้งชื่อมีการระบุรสนิยมทางเพศไปพร้อมกับชื่อ ดังเช่น tomjawchoo, gayray, dy_sad, sontudnarak คนกลุ่มนี้จะเลือกอยู่ในหมวดหมู่ที่สามารถบ่งชี้ได้ว่าเจ้าของอัลบั้มภาพเป็นพวกรักเพศเดียวกันได้ชัด เช่น ผู้ชายสีม่วง สตรีเหล็ก แต่ในการวิเคราะห์เพียงสรีระของปัจเจกบุคคลอาจทำให้ทราบถึงเพศวิถีได้ไม่ชัดเจน เนื่องจากการวิเคราะห์ภาพถ่ายของเจ้าของอัลบั้มภาพออนไลน์คนหนึ่ง อาจทำให้ทราบได้ว่าบุคคลนั้นเป็นเพศชายหรือหญิง แต่หากมองลึกไปถึงพฤติกรรมทางเพศแล้วจำเป็นต้องวิเคราะห์ในเรื่องของความสัมพันธ์ด้วย กล่าวคือการที่เพศชายกับเพศชายจะถ่ายรูปด้วยกันอาจหมายถึงความสัมพันธ์แบบเพื่อน หรืออาจเป็นรสนิยมทางเพศแบบชายรักชายก็เป็นได้ ทั้งนี้อาจวิเคราะห์ได้จาก อวัจนภาษา เช่น การกอดจูบ ซึ่งเป็นระดับความสัมพันธ์ที่มากกว่าความสัมพันธ์แบบเพื่อน กอปรกับดูระยะห่างในการถ่ายซึ่งระยะห่างนี้ (proxemic) ถือเป็นสัญลักษณ์ชนิดหนึ่ง เนื่องจากการสื่อสารด้วยภาษา (linguistic communiction) ไม่ใช่ผ่านทางท่าทางเท่านั้น แต่ยังรวมถึงพื้นที่และเวลาอีกด้วย กล่าวได้