โวหารของภาพ*

โรล็องด์ บาร์ตส์ เขียน
ประชา สุวีรานนท์ แปล

คำนำบทแปล

ในบทความนี้ โรล็องด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) นักวิชาการชาวฝรั่งเศส นำเอา "ภาพถ่าย" มาศึกษาวิเคราะห์ด้วยวิธีการทางสัญญศาสตร์อย่างละเอียดลออและสลับซับซ้อนน่าสนใจ

อันว่า**สัญญศาสตร์** หรือบางครั้งเรียกว่า สัญญวิทยา (semiology หรือ semiotics) คือ สาขาความรู้ที่ศึกษาถึง**กระบวนการสื่อความหมาย**ที่มนุษย์ในสังคมกระทำกันด้วยวิธีต่างๆ ศาสตร์แขนงนี้พัฒนาขึ้นมาจากวิชาภาษาศาสตร์ (linguistics) ดังนั้นจึงพึ่งพาอาศัยแนวคิด หลักการ และวิธีศึกษาจากภาษาศาสตร์อยู่ค่อนข้างมากทีเดียว และนอกจากนี้ก็เป็นธรรมดาที่ศาสตร์เฉพาะด้านเช่นสัญญศาสตร์จะมีศัพท์เทคนิคที่ใช้เพื่อให้เกิดความเที่ยงตรงแม่นยำในการศึกษาวิเคราะห์ ดังเช่นบาร์ตส์ก็ใช้ในข้อเขียนของเขา ได้แก่ รหัส สัญญะ รูปสัญญะ ความหมายสัญญะ วากยสัมพันธ์ กระบวนทัศน์ ความหมายตรง ความหมายแฝง ดังนั้นคงเป็นการสมควรที่จะนิยามคำศัพท์เหล่านี้พอสังเขป

หากเราตัดประเด็นปลีกย่อยที่ไม่เกี่ยวข้องกับบทความออกไป ก็อาจกล่าวได้ว่า ตามหลักพื้นฐานของสัญญวิทยา การสื่อความหมาย (signification) กระทำโดยการ**ใช้รหัส** ซึ่งเป็นระบบการสื่อความหมายที่เกิดจากการตกลงร่วมกันว่า จะใช้เครื่องหมายจำนวนหนึ่งแสดงแทนความคิด(หรือสาร)ที่ต้องการสื่อถึงกัน ภาษาเป็นตัวอย่างของรหัสที่มีความเป็นระบบสมบูรณ์ที่สุด แต่ก็ยังมีรหัสประเภทอื่นๆ อีก เช่น กิริยาท่าทาง สัญญาณการจราจร พิธีกรรมต่างๆ หรือแม้แต่สิ่งที่มีขึ้นเพื่อประโยชน์ใช้สอย ก็กลายเป็นระบบสื่อความหมายไปพร้อมกันได้ด้วย เช่น วิธีการแต่งกาย การจัดพื้นที่และตกแต่งอาคารสถานที่ ตลอดรวมไปถึงการใช้ภาพ ดังเช่นที่เราพบเห็นอย่างมากมายในสื่อมวลชนและสารสนเทศทุกวันนี้

โดยทั่วไปแล้ว รหัสหนึ่งๆ ประกอบขึ้นด้วยหน่วยสื่อความหมายที่เรียกว่า **สัญญะ** (sign) จำนวนหนึ่ง สัญญะแต่ละหน่วยเป็นการเกาะเกี่ยวกันระหว่าง**รูปสัญญะ** (signifier) กับ **ความหมายสัญญะ** (signified)

รูปสัญญะ คือ ส่วนที่เรารับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส เช่น เสียง ตัวเขียน ท่าทาง ภาพ และความหมายสัญญะ คือ ความคิดที่รูปสัญญะนั้น ๆ ชักนำให้เราเข้าใจ ยกตัวอย่างเช่น ในภาษา ตัวเขียน "ม้า" ที่ตาเราเห็น เป็นรูปสัญญะที่กระตุ้นให้เกิดมโนภาพในใจเป็น "สัตว์สี่เท้าวิ่งเร็ว มนุษย์ใช้เป็นพาหนะฯลฯ " ซึ่งก็คือความหมายสัญญะนั่นเอง หรือหากต้องการตัวอย่างจาก "ภาษาภาพ" ภาพผู้หญิงใน

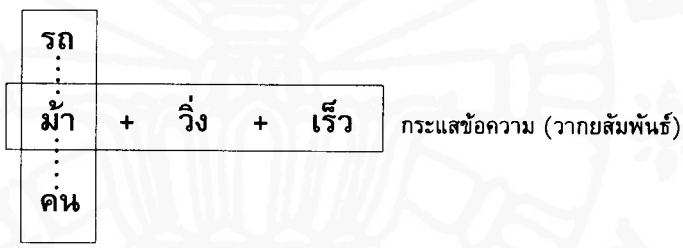
---

*บทความนี้แปลจาก Rhetorique de l'image เขียนโดย Roland Barthes แปลเป็นภาษาอังกฤษโดย Stephen Heath ตีพิมพ์ใน Image,Music,Text (London: Fontana Paperbacks,1977)

เครื่องทรงสวมชฎากำลังรำ ก็เป็นรูปสัญญะที่สื่อความหมายถึง "นาฏศิลป์" หรือ "ความเป็นไทย" หรือทั้งสองอย่างพร้อมกัน แล้วแต่กรณี

ผังแสดงองค์ประกอบของสัญญะ

ในเชิงเทคนิค ยังจำเป็นต้องพิจารณาต่อไปอีกว่า ในรหัสแต่ละระบบ บรรดาสัญญะซึ่งเป็นหน่วยสื่อความหมายจะสัมพันธ์กันในสองลักษณะคือ (1) สัญญะที่เรียงต่อกันได้จะสัมพันธ์กันในเชิง**วากยสัมพันธ์** (syntagmatic relationship) เช่น ในภาษาไทย "ม้า" กับ "วิ่ง" กับ "เร็ว" สามารถเรียงกันเป็นข้อความ "ม้าวิ่งเร็ว" (2) ในขณะเดียวกัน เราก็อาจสร้างข้อความว่า "รถวิ่งเร็ว" "คนวิ่งเร็ว" ขึ้นมาเทียบกับ "ม้าวิ่งเร็ว" ได้ ดังนั้น "ม้า" กับ "รถ" กับ "คน" จึงสัมพันธ์กันในแง่ที่เป็นกลุ่มสัญญะในชุดเดียวกัน เรียกว่าสัมพันธ์กันในเชิง**กระบวนทัศน์** (Paradigmatic relationship)

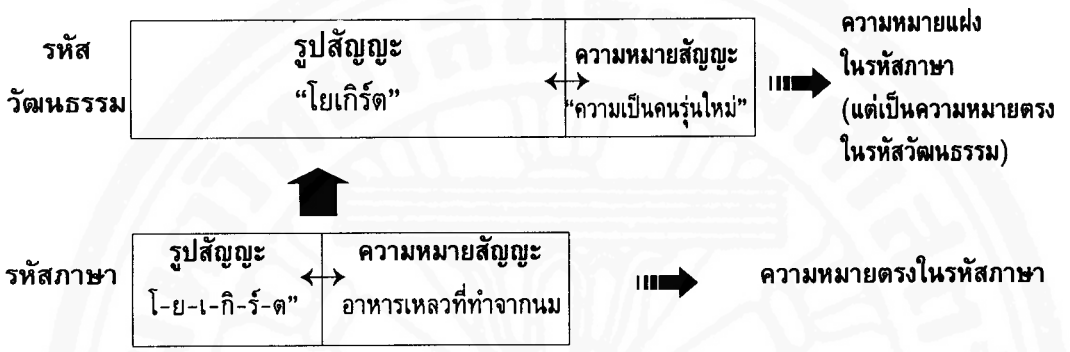


ผังแสดงความสัมพันธ์ 2 แบบระหว่างสัญญะ

กระบวนการสื่อความหมายยังมีความซับซ้อน มากขึ้นไปอีก กล่าวคือ นักสัญญศาสตร์ต้องแยกแยะระหว่างการสื่อ**ความหมายตรง** (denotation) กับการสื่อ**ความหมายแฝง** (connotation) ซึ่งอยู่ในระดับที่สูงขึ้นไปกว่าความหมายตรง ยกตัวอย่างเช่น เมื่อเราพบบทสนทนาระหว่างตัวละครนักศึกษาสาวสองคนในนวนิยายร่วมสมัยดังนี้ "ยังไม่เข้านอนอีกเหรอตัวเอง" "เดี๋ยวก่อน ต้องกินโยเกิร์ตก่อน" เราจะเห็นว่าความหมายตรงของคำว่า "โยเกิร์ต" คือ "อาหารเหลวชนิดหนึ่ง" แต่ความหมายแฝงของมันคือ "ความเป็นคนรุ่นใหม่"

ในรหัสภาษา "โยเกิร์ต" มีฐานะเป็นสัญญะ ประกอบด้วยรูปสัญญะ (คือตัวเขียน โ-ย-เ-กิ-ร์-ต) และความหมายสัญญะ (คือ อาหารเหลวชนิดหนึ่ง ทำจากนม ฯลฯ) แต่แล้วรหัสอีกระบบหนึ่ง คือ รหัสวัฒนธรรม ได้เข้ามายึดครองสัญญะ "โยเกิร์ต" แล้วทำให้มันกลายเป็นเพียง **รูปสัญญะ** ที่สื่อถึงความหมายสัญญะในเชิงวัฒนธรรม นั่นคือ ความเป็นคนรุ่นใหม่ที่ดูแลรูปร่างตัวเอง เมื่อเราย้อนกลับมามองที่รหัสภาษา เราจะถือว่าความหมายใหม่ในระดับวัฒนธรรมนี้เป็นความหมายแฝงของสัญญะในภาษานั่นเอง

ผังแสดงความสัมพันธ์ระหว่างความหมายตรงกับความหมายแฝง
(อ่านจากล่างขึ้นบน)



ในท้ายที่สุด โวหาร (rhetoric) หมายถึงเทคนิคพิเศษในการใช้รหัส (เช่นภาษา) เพื่อให้สัมฤทธิ์ผลบางประการ เช่น การใช้สัญญะตัวหนึ่งแทนอีกตัวหนึ่งเพื่อสื่อความหมายได้ลุ่มลึกขึ้น หรือการเปลี่ยนลำดับสัญญะไปจากที่เป็นตามปกติ เพื่อให้เกิดความน่าฉงนชวนขบคิด ทั้งนี้ โรล็องด์ บาร์ตส์เน้นว่าโวหารเป็นเสมือนการเล่นเกมระหว่างความหมายตรงกับความหมายแฝง จึงผูกพันกับเรื่องของวัฒนธรรมและอุดมการณ์อย่างแน่นแฟ้น

จากที่ได้กล่าวถึงคอนเส็ปต์ และวิธีคิดหลักๆ ในสัญญศาสตร์มาพอเป็นสังเขป เราคงพอคาดเดาได้ว่า การวิเคราะห์ของโรล็องด์ บาร์ตส์ จะมิใช่การพิจารณาภาพถ่ายในเชิงศิลปะ(ตามแนวสุนทรียศาสตร์) และก็มิใช่การวินิจฉัยคุณค่าของภาพถ่าย (ในเชิงจริยศาสตร์) เช่นกัน หากแต่จะเป็นการค้นหาดูว่าภาพถ่าย "ดำเนินงาน" อย่างไรอันที่จะสื่อความหมายของมันออกมา ในการนี้ บาร์ตส์จะพยายามแสวงหาคำตอบให้กับคำถามต่าง ๆมากมาย เช่น การสื่อความหมายด้วยภาพถ่ายมีรหัสหรือไม่ หน่วยสัญญะของภาพมีสถานะอย่างไร สัมพันธ์กันอย่างไร ความหมายตรงและความหมายแฝงของภาพมีลักษณะเช่นไร เกี่ยวข้องกันในลักษณะอย่างไร และในท้ายที่สุด อะไรคือโวหารของภาพ

บาร์ตส์จะพาเราเข้าไปสำรวจอาณาจักรอันกว้างใหญ่ของความหมาย หลอกล่อให้เราติดตามไปบนเส้นทางที่ลดเลี้ยวของภูมิปัญญา และชี้ชวนให้เราหยุดแวะตรงนั้นตรงนี้เพื่อพินิจพิเคราะห์แง่มุมแปลก ๆใหม่ๆ ตลอดทาง ทั้งหมดนั้นโดยอาศัย "โวหาร" อันมีลักษณะเฉพาะตัวของบาร์ตส์เอง ซึ่งมีทั้งแสงสีเจิดจ้าของพลังแสวงหาทางความคิด คละเคล้าไปกับรสชาติแห่งจริตภาษา และเจือด้วยกลิ่นอายของวิชาการอันขึงขัง ผู้อ่านจะได้สัมผัสสิ่งที่กล่าวมาในบทความแปลต่อไปนี้ ซึ่งถ่ายทอดความคิดของโรล็องด์ บาร์ตส์อย่างเที่ยงตรงและรักษาลีลาของต้นฉบับ ตามที่อัจฉริยะลักษณ์ของภาษาไทยจะอำนวย เสมือนหนึ่งผู้แปลเป็น "ร่างทรงต่างภาษา" ของโรล็องด์ บาร์ตส์นั่นเอง

นพพร ประชากุล

คนโบราณเชื่อกันว่าคำว่า image (ภาพ) มีรากศัพท์มาจากคำว่า imitari (เลียนแบบ) ความเชื่อนี้ช่วยนำเราเข้าสู่การถกเถียงเกี่ยวกับปัญหาหลักในวิชาสัญญศาสตร์ของภาพ (semiology of images) ได้อย่างตรงประเด็นทีเดียว ปัญหาดังกล่าวมีอยู่ว่า การแสดงแทนของจริงด้วยภาพ (analogical representation) เป็นการใช้สัญญะอย่างมีระบบ หรือว่าเป็นแต่เพียงการนำเอาภาพสัญลักษณ์ต่าง ๆมาเรียงกันโดยปราศจากระบบ และเป็นไปได้หรือไม่ว่า จะมีรหัสสื่อสารที่มีลักษณะเลียนแบบความจริง (analogical code) มิใช่มีลักษณะของการตกลงสมมติเหมือนรหัสทั่วไป (digital code)

เป็นที่ทราบกันว่านักภาษาศาสตร์ไม่ยอมรับวิธีสื่อสารที่เลียนแบบความเป็นจริงว่าเป็นภาษา - ไม่ว่าจะเป็น 'ภาษาของพวกผึ้ง' หรือ 'ภาษาท่าทางของมนุษย์' - ด้วยเหตุผลที่ว่าการสื่อสารเหล่านี้มิได้มีการประสมหน่วยในสองระดับ (double articulation) เหมือนกับภาษา (เสียงประสมเป็นคำ คำประสมเป็นประโยค) อันที่จริงวิธีการสื่อสารเหล่านี้ไม่มีแม้แต่ 'หน่วย' คงที่ซึ่งจะมาประสมกันอย่างเป็นระบบอย่างเช่นหน่วยเสียง (phoneme) ในภาษาด้วยซ้ำไป จะว่าไปแล้ว มิใช่เฉพาะนักภาษาศาสตร์เท่านั้นที่ไม่ยอมรับว่าภาพเป็นภาษาอย่างหนึ่ง คนทั่วไปก็เช่นกัน แต่ด้วยเหตุผลอีกแบบหนึ่ง คือถือว่าภาพมีคุณสมบัติที่ไม่เอื้อต่อการสื่อความหมาย เพราะมันนำเอาความเป็นจริงมาแสดงซ้ำเพื่อให้คนดูสัมผัสได้โดยตรง ไม่ต้องผ่านการถอดรหัสใด ๆ

สรุปได้ว่าไม่ว่าจะมองจากด้านใด ภาพเป็นสิ่งที่มีปัญหาในเรื่องการสื่อความหมายทั้งสิ้น เพราะในด้านหนึ่ง ภาพเป็นเครื่องมือสื่อความหมายที่หยาบเกินไป เมื่อเทียบกับภาษา ส่วนในอีกด้านหนึ่ง ภาพก็มีอะไรอยู่ในตัวมันมากกว่าการสื่อความหมาย

ดังนั้น เราจึงอาจกล่าวเปรียบเทียบได้ว่าภาพมีตำแหน่งตั้งอยู่ที่ 'พรมแดน' ระหว่างความหมายกับความไม่มีความหมาย และหากเป็นเช่น

นั้น เรื่องของภาพก็จะช่วยให้เราสามารถสอบสวนดูความเป็นไปของกระบวนการสื่อความหมายโดยทั่วไป เช่น ลองสังเกตว่าความหมายเริ่มเข้าไปอยู่ในภาพอย่างไร? ความหมายสิ้นสุดลงในภาพเมื่อใด? และเมื่อสิ้นสุดลงแล้วยังจะมีอะไรเหลืออยู่อีก?

ด้วยคำถามเหล่านี้ เราจะวิเคราะห์ดูว่าภาพสื่อ 'สาร' อะไรได้บ้าง เพื่อให้วิธีการวิเคราะห์ของเรามีปัญหาน้อยที่สุด เราจะเริ่มด้วยการศึกษาภาพโฆษณาชิ้นหนึ่ง เพราะเรามั่นใจได้ว่าการสื่อสารด้วยภาพในโฆษณานั้นเกิดจากความจงใจ และความหมายที่ภาพโฆษณาต้องการสื่อหรือคุณสมบัติบางประการของตัวสินค้านั้นถูกกำหนดไว้ *ล่วงหน้า* แล้ว อีกทั้งความหมายดังกล่าวจะต้องถ่ายทอดออกไปอย่างชัดเจนที่สุดเท่าที่จะทำได้ หากแม้นว่าภาพประกอบด้วยหน่วยสื่อความหมายหรือ สัญญะ (signs) จริงแล้วละก็ เราพอจะเชื่อได้ว่า สัญญะในภาพโฆษณาถูกประกอบสร้างขึ้นอย่างครบถ้วนสมบูรณ์เพื่อให้ผู้ชมสามารถ 'อ่าน' ได้อย่างมีประสิทธิผลสูงสุด อาจกล่าวได้ว่าภาพโฆษณามีลักษณะที่ *เปิดเผย* หรืออย่างน้อยก็เน้นจุดสำคัญที่ต้องการเปิดเผย

สารสามประเภท

ในบทความนี้ เราจะพิจารณาภาพโฆษณาผลิตภัณฑ์อาหารสำเร็จรูปตรา Panzani (ดูภาพ) ภาพดังกล่าวประกอบด้วยห่อสปาเกตตี้ กระป๋องซ้อส ห่อเนยแข็ง มะเขือเทศ หอมหัวใหญ่ พริกหวาน และเห็ด องค์ประกอบเหล่านี้โผล่ออกมาจากถุงเชือกถัก มีสีเหลืองกับสีเขียวเป็นสีหลัก พื้นหลังของภาพใช้สีแดง[1] ทีนี้เราลองมาอ่านสารหรือ *สัญญะ (signs)* ต่าง ๆ ที่ภาพนี้บรรจุไว้

สารประเภทแรกปรากฏในรูปของภาษา *รูปสัญญะ (signifier)* ที่ใช้คือข้อความที่ขอบล่างของภาพ และชื่อยี่ห้อของผลิตภัณฑ์ (ซึ่งแทรกซ้อนอยู่ในองค์ประกอบของภาพอีกทีหนึ่ง) รหัสที่ใช้ของสารประเภทนี้ก็มิใช่อะไรอื่นนอกจากภาษาฝรั่งเศส ความรู้ชนิดเดียวที่ต้องมีสำหรับการอ่านสารนี้ คือ ความรู้ทางอักขรวิธีของภาษาดังกล่าว

อันที่จริงแล้ว สารในรูปภาษายังอาจแยกเป็นประเภทย่อยต่อไปได้อีก เช่น รูปสัญญะ "Panzani" นอกจากจะสื่อโดยตรงถึง *ความหมายสัญญะ (signified)* อันได้แก่ชื่อยี่ห้อของผลิตภัณฑ์แล้วก็ยังแฝงนัยยะถึง"ความเป็นอิตาลี" โดยรูปคำและสำเนียง ดังนั้นสารทางภาษาเองก็มีสองประเภท (อย่างน้อยในภาพนี้) ได้แก่ *สารตรง (denotational message)* และ *สารแฝง (connotational message)* อย่างไรก็ตาม เนื่องจากสารทางภาษาใช้สัญญะที่มีรูปแบบประจำ[2] อยู่รูปแบบเดียว (คือประสมหน่วยด้วยเสียงหรือตัวอักษรเสมอ) เราจึงอนุโลมนับมันเป็นสารประเภทเดียว

หากกันเอาสารประเภทตัวอักษรออกไปต่างหากแล้ว คราวนี้ก็มาถึงสารที่สื่อด้วยส่วนที่เป็นภาพล้วนๆ (แม้จะมีคำว่า Panzani ซ้อนอยู่ข้างในก็ตาม) ตัวภาพสื่อสารโดยใช้สัญญะที่เราอาจแจงนับออกมาจำนวนหนึ่งดังนี้

ในอันดับแรก (การแจกแจงลำดับต่อไปนี้มิได้หมายความว่าสัญญะที่เป็นภาพปรากฏเรียงกันเป็นลำดับแต่อย่างใดทั้งสิ้น) ภาพโฆษณาสื่อถึงความคิดเกี่ยวกับ "การกลับมาจากจ่ายตลาด" ความหมายสัญญะส่อนัยถึงคุณค่าซึ่งถือกันว่าน่า

1. การ'บรรยาย' ภาพถ่ายในที่นี้จะกระทำอย่างระมัดระวัง เพราะมันเป็นการนำเอาภาษามาใช้พูดถึงภาษาอีกทีหนึ่ง

2. สัญญะที่มีรูปแบบประจำ หมายถึงสัญญะของระบบที่มีเอกภาพเมื่อพิจารณาวัสดุที่ถูกนำมาใช้สร้างสัญญะนั้น ๆ เช่น สัญญะภาษา สัญญะรูปเหมือนจริง สัญญะท่าทาง ล้วนเป็นสัญญะที่มีรูปแบบประจำทั้งสิ้น

PATES
PANZANI
PARTHENAY
FRANCE
PATES
PANZANI
PARTHENAY
FRANCE
SALSA
PANZANI
PARMESAN
PANZANI
PATES - SAUCE - PARMESAN
A L'ITALIENNE DE LUXE

นิยมสองประการได้แก่ คุณค่าความสดใหม่ของเครื่องปรุง และคุณค่าของการทำอาหารกินเองในครอบครัว รูปสัญญะที่สื่อถึงทั้งหมดที่กล่าวมาก็คือถุงเชือกที่เปิดอ้า ปล่อยให้เครื่องปรุงกระจายอยู่บนโต๊ะในลักษณะ 'เพิ่งเปิดห่อ' การอ่านความหมายของสัญญะตัวแรกนี้ใช้เพียงความรู้พื้นๆเกี่ยวกับอุปนิสัยทางวัฒนธรรมทั่วไป นั่นคือค่านิยมเกี่ยวกับ 'การจ่ายตลาดสดเพื่อทำกับข้าวกินเอง' ซึ่งตรงข้ามกับความเร่งรีบของวัฒนธรรมแบบ 'อาหารกระป๋องและตู้เย็น' อันมีลักษณะเป็นเครื่องจักรมากกว่า

สัญญะตัวที่สองก็เห็นชัดเหมือนตัวแรก รูปสัญญะที่ปรากฏคือ การจัดให้มะเขือเทศ พริกหวาน และสีเหลือง-เขียว-แดง (สีธงชาติอิตาลี) มาอยู่รวมกัน ความหมายสัญญะก็คือ ประเทศอิตาลี หรือจะกล่าวให้เที่ยงตรงคือ 'ความเป็นอิตาลี' น่าสังเกตว่าสัญญะตัวนี้สื่อสารซ้ำซ้อนกับสารแฝงที่เป็นภาษา (รูปคำและสำเนียงอิตาเลียนใน Panzani) อย่างไรก็ตาม ความรู้ที่ใช้ในการอ่านสัญญะตัวที่สองนี้ก็มีคุณสมบัติเจาะจงกว่าความรู้ที่ใช้ในการอ่านสัญญะตัวแรก เพราะเป็นความรู้ 'แบบฝรั่งเศส' โดยเฉพาะ (คนอิตาเลียนคงจะไม่รู้สึกว่ามีนัยแฝงถึง 'ความเป็นอิตาลี' อยู่ในมะเขือเทศและพริกหวานหรือในคำว่าPanzani) ความรู้ที่ว่านี้มีลักษณะเป็นความเชื่อตายตัวแบบที่นักท่องเที่ยวฝรั่งเศสจะพึงมีเกี่ยวกับอิตาลีนั่นเอง

หากสำรวจภาพนี้ต่อไป (ซึ่งที่จริงก็ไม่ต้องสำรวจให้ลุ่มลึกแต่อย่างใด มองผาด ๆ ก็เห็นอยู่แล้ว) เราจะพบสัญญะอีก 2 ตัว ตัวแรกคือความเป็นชุดของวัตถุดิบในการปรุงอาหาร สื่อความคิดเกี่ยวกับ 'บริการเครื่องปรุงเบ็ดเสร็จ' หรือบอกเราว่า Panzani มีทุกอย่างครบถ้วนคุณค่าทางโภชนาการ อีกทั้งยังบอกอีกด้วยว่าสิ่งที่บรรจุอยู่ในกระป๋องซ้อสมีคุณค่าเทียบเท่าวัตถุดิบธรรมชาติที่อยู่รอบ ๆ กระป๋องนั้น

สัญญะอีกตัวหนึ่งคือ การจัดองค์ประกอบของภาพ มันกระตุ้นความจำเกี่ยวกับบรรดาจิตรกรรมที่แสดงภาพอาหารอันมีอยู่มากมายและสื่อความหมายถึงสุนทรียศาสตร์ ภาพแบบนี้เรียกว่า 'ภาพหุ่นนิ่ง' ภาษาฝรั่งเศสใช้คำว่า *'nature morte'*[3] หรือ *'ธรรมชาติที่ตายแล้ว'* ส่วนในภาษาอังกฤษใช้ศัพท์ที่เข้าท่ากว่าว่า 'still life' หรือ 'ชีวิตที่ถูกตรึงไว้' ความรู้ที่ใช้อ่านสัญญะนี้มีลักษณะทางศิลปวัฒนธรรมอย่างมาก

นอกเหนือจากสัญญะทั้ง 4 นี้แล้ว เรายังอาจพบตัวชี้บอกความหมายอีกอันหนึ่ง ซึ่งบอกเราว่านี่คือการโฆษณา โดยจะสังเกตเห็นได้จากการจัดวางตำแหน่งของภาพนี้ในนิตยสารและจากการเน้นตรายี่ห้อ (รวมทั้งข้อความประกอบภาพ) จะว่าไปแล้ว "ความเป็นโฆษณา" นี้ไม่ได้มีสถานะแตกต่างจากความเป็นภาพเท่าใดนัก กล่าวคือ ทั้งสองสิ่งพยายามปฏิเสธการสื่อความหมายเพื่อทำให้เราเห็นแต่เพียงด้านที่เป็น "ฟังก์ชั่น" ของตัวมันเอง (ในทำนองเดียวกับการพูดจาทั่วๆไปของคนเราเมื่อคนเราพูดสิ่งหนึ่งสิ่งใดเขาไม่จำเป็นที่จะบอกว่า ฉันกำลังพูดอยู่ - ยกเว้นแต่ในระบบภาษาที่จงใจ 'สะท้อน' ความเป็นภาษาของตัวเอง เช่นวรรณกรรมเท่านั้น)

ดังนั้น เราเห็นได้ว่ามีสัญญะอยู่ 4 ตัวในภาพนี้ และสัญญะซึ่งเราได้แยกออกมาวิเคราะห์เหล่านี้ก่อรูปเป็นองค์รวมที่มีความสอดคล้องในตัวเอง กระบวนการทั้งหมดเริ่มด้วยการเรียกร้องให้ผู้อ่านมีความรู้ทางวัฒนธรรมโดยทั่วไป และสามารถอ้างอิงกลับไปยังตัวความหมายซึ่งเป็นสากล (เช่นความเป็นอิตาลี) โดยแฝงนัยยะทาง

3. ในภาษาฝรั่งเศส คำว่า nature morte เดิมหมายถึงภาพเขียนที่มีวัตถุที่เกี่ยวกับหลุมฝังศพ (เช่นหัวกะโหลก) ปรากฏอยู่

บวกเอาไว้ หลังจากผ่านสารทางภาษาแล้ว เราจึงได้เห็นสารชนิดที่ 2 คือ สารที่เป็นภาพ (iconic message)

ทั้งหมดมีเพียงเท่านี้หรือ? หากเราลองลบเอาความหมายทั้งหมดที่กล่าวมาออกจากภาพนี้ มันก็ยังมีข้อมูลบางอย่างเหลืออยู่ สมมติว่าเราไม่มีความรู้อะไร เราก็ยังสามารถ 'อ่าน' ภาพและเกิดความ 'เข้าใจ' ได้ว่าภาพนี้รวบรวมเอาวัตถุจำนวนหนึ่งที่เราระบุรูปและนามได้ ไม่ใช่เพียงเฉพาะรูปทรงและสี ความหมายสัญญะของสารชนิดที่สามนี้ ถูกค้ำจุนโดยวัตถุจริงที่ถูกถ่ายภาพ ส่วนรูปสัญญะของมันก็ถูกประกอบขึ้นด้วยวัตถุในภาพถ่าย ถ้าเรายอมรับว่าในกรณีของภาพนี้ความสัมพันธ์ระหว่างความหมายสัญญะกับรูปสัญญะเป็นการแสดงแทนของจริง (analogy) ไม่ได้เป็นแบบการตกลงสมมติ (arbitrary) แล้วละก็ ย่อมไม่มีความจำเป็นใดๆที่จะต้องพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างความหมายสัญญะกับรูปสัญญะว่าเป็นจินตภาพของวัตถุที่สร้างขึ้นในใจอีกต่อไป

หัวใจของสารชนิดที่สามนั้น อยู่ที่ว่าความหมายสัญญะกับรูปสัญญะแทบจะเป็นสิ่งเดียวกันจริงอยู่ ภาพถ่ายอาจมีการจัดวางองค์ประกอบในฉาก (เช่นการกำหนดกรอบ สัดส่วน การทำให้ภาพมีความแบน) แต่กระบวนการนี้ไม่ใช่ *การแปรรูป (transformation)* อย่างที่พึงมีในกระบวนการสื่อความหมายที่ใช้รหัส เรียกได้ว่าสารชนิดนี้ไม่มีระบบสัญญะที่แท้จริงและเป็นการประกาศถึงความเกือบเหมือนกันระหว่างภาพถ่ายกับความเป็นจริง

กล่าวอีกอย่างก็คือสัญญะของสารชนิดนี้ไม่ได้เกิดจากระบบที่สถาปนาเอาไว้แล้ว และไม่มีรหัส จุดนี้เองที่ทำให้เราต้องเผชิญกับสถานการณ์ที่ขัดแย้งในตัวเอง (paradox) นั่นคือ *สารที่ไม่มีรหัส* ความแปลกประหลาดนี้จะเห็นได้อีกในระดับของความรู้ที่ต้องใช้ในการอ่านสารชนิดที่สามนี้ กล่าวคือการจะ 'อ่าน' ระดับที่สาม (หรือจะเรียกว่าระดับแรกก็ได้) ของภาพให้เข้าใจนั้น ความรู้ที่เราต้องใช้เป็นเพียงความรู้ในระดับของการรับรู้ (perception)

ความรู้ดังกล่าวได้แก่การรู้ว่าสิ่งที่เรียกกันว่า 'ภาพ' คืออะไร (เด็กเริ่มเรียนรู้สิ่งนี้เมื่ออายุประมาณ 4 ขวบ) และรู้ว่ามะเขือเทศ ถุงจ่ายกับข้าว ห่อสปาเกตตี้คืออะไร เราปฏิเสธไม่ได้ว่านี่เป็นความรู้อย่างหนึ่ง ถ้าจะว่าไปแล้ว แทบจะถือได้ว่ามันเป็นความรู้เชิงมานุษยวิทยาเลยทีเดียว สารชนิดที่สามนี้จึงเปรียบเสมือนความรู้เกี่ยวกับ 'ตัวอักษร' ที่จะใช้ในการอ่านภาพต่อไป และเราอาจจะเรียกมันว่า *สารตรงตัว (literal message)* เพื่อให้ต่างกันกับ สารแบบสัญลักษณ์ *(symbolic message)* ที่กล่าวแล้วข้างต้น

หากเราได้วิเคราะห์มาอย่างถูกต้อง อาจสรุปได้ว่าภาพถ่ายนี้ถ่ายทอดสาร 3 ชนิดแก่เรา

1. สารที่เป็นภาษา (a linguistic message)
2. สารที่เป็นภาพและมีรหัส (a coded iconic message)
3. สารที่เป็นภาพแต่ไม่มีรหัส (a non-coded iconic message)

สารที่เป็นภาษานั้นแตกต่างจากสารอีก 2 ชนิดอยู่แล้ว แต่สาร 2 ชนิดที่เหลือนั้นมีลักษณะเป็นภาพเหมือนกัน เราจึงต้องตั้งคำถามต่อไปว่าจะแยกแยะมันออกมาทำไม? ในการอ่านอย่างธรรมดาๆ แน่นอนว่าเราจะไม่เห็นความแตกต่างระหว่างสารทั้งสองชนิด คนดูภาพจะได้รับสารเชิงการรับรู้ (perceptual message) และสารเชิงวัฒนธรรม(cultural message) ในลักษณะที่เป็นสารตัวเดียวกันและในเวลาเดียวกัน เราจะเห็นกันในภายหลังว่าการไม่แยกแยะประเภทของสารสอดคล้องกับบทบาทหน้าที่ของภาพใน

สื่อสารมวลชนได้เป็นอย่างดี

อย่างไรก็ตาม ในการวิเคราะห์สัญญะ การแยกแยะความแตกต่างระหว่างสารเชิงการรับรู้กับสารเชิงวัฒนธรรมมีความจำเป็นเช่นเดียวกับการแยกแยะสัญญะออกเป็นรูปสัญญะกับความหมายสัญญะ (แม้ว่าในความเป็นจริงไม่มีใครสามารถแยก 'คำ' ในภาษาออกจากความหมายของมันได้ ยกเว้นเมื่อเราใช้ภาษากล่าวถึงมันอีกทอดหนึ่งเท่านั้น) แต่ถ้าการแยกแยะนี้ช่วยให้เราวิเคราะห์โครงสร้างของภาพออกมาให้เห็นได้โดยง่ายและอย่างเป็นระบบ และถ้ามันจะเบิกทางให้แก่การอธิบายบทบาทของภาพในสังคมแล้ว มันก็มีเหตุผลสมควรกระทำ

หน้าที่ของเราในตอนนี้จึงเป็นการพินิจพิจารณาสารแต่ละชนิดเพื่อหาข้อสรุปโดยทั่วไปขึ้นมา ทั้งนี้ เป้าหมายของเราจะต้องไม่เบี่ยงเบนไปจากความเข้าใจลักษณะโดยรวมของภาพ ซึ่งเกิดจากความสัมพันธ์อันแน่นแฟ้นระหว่างสารสามชนิด

ในเมื่อสิ่งที่เรากำลังทำไม่ใช่การแจกแจงองค์ประกอบของภาพออกมาอย่างที่อ ๆ แต่เป็นการวิเคราะห์เชิงโครงสร้าง[4] เราจึงต้องปรับเปลี่ยนลำดับการวิเคราะห์ในส่วนของสารที่เป็นภาพ คือหยิบเอาสารเชิงการรับรู้ขึ้นมาวิเคราะห์ก่อนสารเชิงวัฒนธรรม ทั้งนี้เพราะสารที่เป็นภาพทั้งสองชนิดนี้สัมพันธ์กันโดยที่สารเชิงวัฒนธรรมจะคร่อมทับสารเชิงการรับรู้อีกต่อหนึ่ง หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งว่าสารตรงตัวเป็นฐาน ให้สาร'สัญลักษณ์'(หรือสารเชิงวัฒนธรรม)มายึดเกาะ

เป็นที่ทราบกันว่า ระบบการสื่อความหมายแฝง หมายถึงระบบความหมายที่เข้าไปยึดครองสัญญะในอีกระบบหนึ่ง แล้วทำให้สัญญะเหล่านั้นกลายเป็นเพียงรูปของสัญญะในระบบแรกซึ่งกว้างใหญ่กว่า[5] จากนิยามนี้เราจึงกล่าวได้ว่าสารเชิงการรับรู้ทำหน้าที่สื่อความหมายตรง ส่วนสารสัญลักษณ์ทำหน้าที่สื่อความหมายแฝง ต่อจากนี้ เราจะพิจารณาสารที่เป็นภาษา สารที่เป็นภาพที่ให้ความหมายตรงและสารที่เป็นภาพที่ให้ความหมายแฝงตามลำดับ

สารที่เป็นภาษา

สารที่เป็นภาษาคงความสำคัญมาตลอดหรือไม่? ภาพจำเป็นต้องมีถ้อยคำประกอบอยู่ด้วยเสมอมาหรือเปล่า? ถ้าจะหาภาษาภาพที่ไม่พึ่งคำเอาเลยจริง ๆ เราคงต้องย้อนไปมองดูสังคมที่คนยังไม่รู้หนังสือกันอย่างกว้างขวาง ซึ่งภาษาภาพยังอยู่ในลักษณะอักษรภาพ (pictographic)

เมื่อหนังสือเกิดขึ้นมาแล้ว คำกับภาพก็สัมพันธ์กันอย่างแน่นแฟ้นตลอดมา เราอาจมองความสัมพันธ์นี้ในเชิงโครงสร้าง เช่นตั้งคำถามว่าระบบความหมายของ 'ภาพประกอบ' คืออะไร? ภาพทำหน้าที่เพียงถ่ายทอดสารซ้ำกับคำ หรือว่าคำทำหน้าที่เพิ่มเติมสารใหม่อีกตัวให้แก่ 'ภาพ' นั้น หรือเราอาจพิจารณาในเชิงประวัติศาสตร์ เช่น อ้างถึงยุคคลาสสิค ซึ่งมีความนิยมหนังสือที่มีภาพประกอบอย่างสูง (ว่ากันว่าในศตวรรษที่ 18 นั้น หนังสือนิทานของลา ฟงแต็นจะขาดรูปประกอบไม่ได้เป็นอันขาด) และนัก

---

4. การแจกแจงองค์ประกอบอย่างที่อ ๆ คือการแยกมององค์ประกอบทีละอัน ส่วนการวิเคราะห์เชิงโครงสร้างคือการพยายามจับความสัมพันธ์ขององค์ประกอบเหล่านั้น โดยใช้หลักความเป็นเอกภาพของโครงสร้างที่เสนอว่า ถ้าส่วนหนึ่งเปลี่ยน ส่วนอื่นๆก็ต้องเปลี่ยนตาม

5. อ้างถึง R.Barthes, Eléments de sémiologie, Communications 4, 1964, p 130 (แปลเป็นภาษาอังกฤษ ในชื่อ Elements of Semiology, London 1967 & New York 1968, pp 89-92)

ประพันธ์บางคนได้แก่ เมเนสทริเอร์ก็สนใจความสัมพันธ์ระหว่างภาพกับวาทกรรม[6]เป็นอย่างมาก

ทุกวันนี้ เราจะเห็นได้ว่าในระดับการสื่อสารมวลชน สารทางภาษาปรากฏอยู่ในภาพเสมอ ไม่ว่าจะเป็นในรูปของชื่อภาพ คำบรรยายภาพ บทความที่ภาพนั้นถูกใช้ประกอบ บทพูดในหนัง หรือคำพูดในหนังสือการ์ตูน นี่เป็นเครื่องแสดงว่าเรายังอยู่ในอารยธรรมของภาษาเขียน[7] หาใช่อารยธรรมของภาพ และความสำคัญของภาษาอาจจะมากยิ่งกว่าที่เคยมีมาในยุคใด ๆ

ภาษาพูดและภาษาเขียนยังคงเป็นปัจจัยสำคัญของโครงสร้างการสื่อสาร และอันที่จริงเพียงแค่วางสารที่เป็นภาษาเอาไว้ในภาพ เราก็ยอมรับความสำคัญของมันโดยไม่ต้องคำนึงถึงตำแหน่งหรือความยาวสั้นของข้อความเหล่านั้นเลย (ตัวหนังสือที่เรียงกันเป็นแถวยาวๆ อาจบรรจุตัวความหมายรวมเพียงตัวเดียวในลักษณะของสารแฝง และตัวความหมายตัวเดียวนี้เท่านั้นที่สัมพันธ์กับภาพ)

ถ้าจะถามว่าสารที่เป็นภาษามีบทบาทอย่างไรต่อสารที่เป็นภาพ (ทั้งเชิงการรับรู้และเชิงวัฒนธรรม) ตอบได้ว่ามีสองประการคือ *กำกับความหมายของภาพ (anchorage) และรับช่วงสื่อความหมายต่อจากภาพ (relay)*

ภาพทุกภาพล้วนมีศักยภาพที่จะสื่อความหมายได้หลายความหมาย (polysemous) ทั้งสิ้น กล่าวคือรูปสัญญะของมันผูกโยงอยู่กับตัวความหมายจำนวนหนึ่งอย่างหลวมๆ แบบ *'ห่วงโซ่ที่ลอยตัว' (floating chain)* และทำให้ผู้อ่านสามารถเลือกความหมายบางตัวและมองข้ามบางตัวไปได้

ลักษณะหลายนัยยะนี้ก่อให้เกิดปัญหาความชัดเจนในการสื่อความหมาย ปัญหาที่ว่าก็คือมันอาจทำให้เกิดความแปรปรวนทางกลไกการสื่อสารจริงอยู่ มันเป็นปัญหาที่บางครั้งสังคมเอามาทำให้เป็นประโยชน์ เช่น ทำให้มันเป็นเรื่องลึกซึ้งใหญ่โตทางปรัชญา (พระเจ้านิ่งเงียบ และไม่ชี้ออกมาว่า เราควรจะเลือกความหมายตัวไหน) หรือเล่นสนุกกับมันในกวีนิพนธ์ (อย่างที่พวกกรีกพูดถึง'ความสั่นสะเทือนเลื่อนลั่นของความหมาย') หรือในภาพยนตร์ ภาพที่กระทบใจคนดูไม่ว่าจะเป็นวัตถุสิ่งของหรือพฤติกรรมของตัวแสดง มักจะก่อให้เกิดความคลางแคลงสงสัยว่าสื่อความหมายถึงอะไรกันแน่

ด้วยเหตุนี้ ในทุกสังคมจึงมีการพัฒนาเทคนิควิธีการต่าง ๆ ขึ้นมามากมายเพื่อที่จะ *'กำกับ'* ความหมายมิให้ลอยตัวจนเกินไป ทั้งนี้เพื่อป้องกันความปั่นป่วนอันเกิดจากความหมายที่ไม่แน่นอนของสัญญะ การใช้คำหรือสารที่เป็นภาษามากำกับก็เป็นเทคนิควิธีการที่ว่านี้แบบหนึ่ง

ในส่วนที่เกี่ยวกับสารเชิงการรับรู้ของภาพ สารภาษาจะทำหน้าที่บอกโดยตรงหรือโดยอ้อมว่าภาพนี้คืออะไร คำจะช่วยระบุว่าฉากนั้น ๆ ประกอบด้วยอะไรหรือรวมกันแล้วเป็นอะไร กล่าวได้ว่า เป็นการบรรยายความหมายตรง (ซึ่งมักจะยังไม่ครบถ้วน)ของภาพนั่นเอง เยล์มสเลฟเรียกความหมายระดับนี้ว่า *ความหมายระดับปฏิบัติการ (operation)* ซึ่งตรงข้ามกับความหมายแฝง[8]

---

6. Ménestrier, L'Art des emblèmes, 1684

7. ภาพที่ไม่มีคำอาจพบได้ในการ์ตูน แต่ความขัดแย้งในตัวเองของมันคือ การที่ไม่มีคำใด ๆ นั้นเองสื่อความหมายถึง 'ความเป็นปริศนา'

8. Eléments de sémiologie, pp 131-2 (ภาษาอังกฤษ pp 90-4)

บทบาทชี้บ่งความหมายนี้แสดงว่าภาษากลายเป็นจุดที่ให้ความหมายตรงของภาพมาเกาะยึดโดยอิงกับระบบการเรียกชื่อ (nomenclature) นั่นเอง

เมื่อแรกที่เห็นภาพโฆษณาที่มีรูปอาหารพูนจาน เราอาจจะยังไม่แน่ใจว่าควรจะจำแนกแยกแยะรูปทรงและสิ่งของที่เห็นออกจากกันอย่างไร ข้อความประกอบภาพ (ภาพนี้ใช้คำว่า *'ข้าวและปลาทูน่าพร้อมด้วยเห็ด'*) ช่วยให้เราเลือกระดับจักษุสัมผัสที่ถูกต้อง มันทำหน้าที่ 'ปรับโฟกัส' ทั้งทางสายตา และทางความเข้าใจของเราพร้อมๆกัน

แต่ครั้นมาถึงสารเชิงสัญลักษณ์ของภาพ สารที่เป็นภาษากลับไม่ได้เพียงช่วยจำแนกแยกแยะอีกต่อไป แต่ช่วยตีความให้เลยทีเดียว มันทำหน้าที่หน่วงเหนี่ยวไม่ให้ความหมายแฝงลอยตัวมากเกินไป หาไม่แล้ว ภาพอาจถูกลากเข้าสู่อัตวิสัยของผู้ดูมากเกินไป เพราะในตัวของมันเองภาพมีพลังกระตุ้นให้แต่ละคนมีใจประหวัดถึงอะไรต่อมิอะไรต่าง ๆ กัน

ภาพโฆษณาอีกภาพหนึ่ง (ของผลไม้แห้งชื่อดาร์ซี) มีผลไม้วางระเกะระกะอยู่รอบ ๆ ตีนบันได มันใช้คำบรรยายภาพ (ที่เขียนว่า *'เหมือนมาจากในสวนหลังบ้านของคุณ'*) ทำหน้าที่กีดกันตัวความหมายอันหนึ่งออกไป (นั่นคือความจำเป็นต้องเก็บดองผลไม้เพื่อความประหยัดหรือเพราะมีผลไม้สดไม่เพียงพอ) อันเป็นนัยยะที่ไม่น่าอภิรมย์ และโน้มน้าวการอ่านไปสู่ตัวความหมายที่ชวนให้พึงใจมากกว่า (ผลไม้ในสวนหลังบ้านมีความเป็นธรรมชาติและบอกบุคลิกภาพที่เป็นส่วนตัว) บทบาทนี้ก็คือการมุ่งทำลายความเชื่อในสิ่งต้องห้ามหรือต่อสู้กับความฝังใจที่ว่าผลไม้ดองเป็นของที่ไม่เป็นธรรมชาตินั่นเอง

แน่นอน การกำกับความหมายด้วยภาษาในภาพประเภทอื่น ๆ นอกจากภาพโฆษณาก็อาจมีลักษณะทางอุดมการณ์ (ideological) ด้วย และถือได้ว่าเป็นหน้าที่หลักของมันเลยทีเดียว คำจะชี้นำ ผู้อ่านไปสู่การค้นพบตัวความหมายของภาพ ทำให้เขามองข้ามความหมายบางตัวและรับรู้แต่เฉพาะบางความหมาย อาศัยการ *'ขับไล่'* ความหมายตัวอื่นๆไปให้พ้นอย่างแนบเนียน การกำกับด้วยภาษาจะควบคุมคนอ่านเหมือนใช้รีโมตคอนโทรล และนำเขาไปค้นพบความหมายที่ถูกเตรียมไว้ล่วงหน้าแล้ว

ในทุกกรณีที่กล่าวมา เห็นได้ชัดว่าภาษาทำหน้าที่ขยายความ แต่การขยายความนี้มีการเลือกสรร และเป็นภาษาเชิงอธิบายซึ่งเจาะจงใช้กับสัญญะบางตัวเท่านั้น คำให้อำนาจในการควบคุมภาพแก่คนสร้างภาพ (และรวมถึงสังคม) ดังนั้น การกำกับความหมายของภาพด้วยภาษาจึงเป็นการจำกัดศักยภาพในการสื่อความหมายของภาพให้เหลือเพียงส่วนของภาพที่ต้องการใช้

หากคิดเทียบกับเสรีภาพในการสื่อความหมาย ที่ภาพล้วนๆจะพึงมี เราคงต้องยอมรับว่าคำมีหน้าที่ *'ป้องกันและปราบปราม'* (repress) ความหมาย[9] และเราคงได้เห็นแล้วว่า ค่านิยมและอุดมการณ์ของสังคมล้วนถูกหว่านเพาะลงใน

9. เราสามารถเข้าใจเรื่องนี้ได้โดยชัดเจนจากกรณีที่เป็นความขัดแย้งในตัวเอง (paradox) กล่าวคือ ในกรณีที่ภาพถูกก่อรูปขึ้นตามถ้อยคำ ก็น่าที่จะทำให้การควบคุมเป็นสิ่งไม่จำเป็น เช่นในโฆษณาที่มีข้อความสื่อว่า กลิ่นและรสของกาแฟยี่ห้อหนึ่งถูก 'คุมขัง' ไว้ในรูปของผงกาแฟและจะอยู่อย่างนั้นจนกว่าจะมีการชงกาแฟ ภาพโฆษณาซึ่งวางอยู่เหนือข้อความดังกล่าวใช้ภาพกระป๋องกาแฟที่ถูกมัดไว้ด้วยโซ่และคล้องด้วยกุญแจ ในที่นี้มีการนำเอาอุปมาอุปไมยทางภาษา (ถูก 'คุมขัง') มาใช้ในความหมายแบบตรงตัว (เป็นกลวิธีเชิงกวีที่ใช้กันมากวิธีหนึ่ง) อย่างไรก็ตาม ในทางปฏิบัติ ผู้ชมจะอ่านภาพเป็นอันดับแรก แล้วถ้อยคำซึ่งเป็นต้นกำเนิดของภาพจะกลายเป็นเพียงทางเลือกในการอ่านทางหนึ่ง การ

ภาพโดยผ่านสารที่เป็นภาษา

การกำกับความหมายเป็นบทบาทหน้าที่ของสารที่เป็นภาษาที่พบบ่อยที่สุด และปรากฏให้เห็นอยู่ทุกเมื่อเชื่อวันในภาพข่าวหนังสือพิมพ์และโฆษณา ส่วนบทบาทหน้าที่ในการ 'รับช่วงสื่อความหมายต่อ' (relay) นั้นมีน้อยกว่า จะพบในการ์ตูนหรือการ์ตูนช่องมากกว่าที่จะพบในภาพนิ่งโดดๆ ในสื่อเหล่านี้ ข้อความ (ซึ่งมักจะเป็นบทสนทนา) กับภาพจะเสริมกันและกันให้สมบูรณ์

กล่าวได้ว่าทั้งคำและภาพต่างก็เป็นชิ้นส่วนย่อยๆในวากยสัมพันธ์ (syntagm) หรือโครงสร้างใหญ่ สารจะรวมตัวกันอย่างมีเอกภาพและเป็นที่เข้าใจได้ ก็เฉพาะในระดับของการรวมตัวที่สูงกว่าคำล้วนๆ หรือภาพล้วนๆ ระดับที่ว่าได้แก่เรื่องหรือเรื่องเล่า (diegesis) (นี่เป็นการยืนยันว่าเรื่องเล่าเป็นระบบที่เราต้องวิเคราะห์โดยอาศัยตรรกะภายใน[10]ของตัวมันเอง)

บทบาทหน้าที่ในการรับช่วงสื่อความหมายต่อจากภาพนี้มีความสำคัญอย่างยิ่งยวดในภาพยนตร์ บทสนทนาในภาพยนตร์ไม่เพียงทำหน้าที่อธิบาย/บรรยายความ แต่ขับดันการกระทำ (action) ให้เคลื่อนไปข้างหน้า โดยอาศัยการสื่อความหมายที่ไม่ได้ปรากฏอยู่ในภาพในแต่ละช่วง (sequence) ของสาร จริงอยู่ หน้าที่ทั้งสองอย่างของสารที่เป็นภาษาสามารถดำรงอยู่ในภาพเดียวกันได้ แต่การที่บทบาทของอันไหนสูงกว่า ย่อมมีผลกระทบต่อ 'ระบบเศรษฐกิจ' (economy) ของภาพด้วย

ถ้าคำทำหน้าที่รับช่วงสื่อความหมายเป็นสำคัญ การสื่อสารจะใช้'ต้นทุน'สูงกว่า เพราะการจะอ่านภาพให้เข้าใจคนอ่านจะต้องรู้รหัสแบบตกลงสมมติ (digital code) หรือระบบภาษาพร้อมไปด้วย แต่ถ้าคำทำหน้าที่เพียงกำกับหรือควบคุมความหมายของภาพ ข้อมูลส่วนใหญ่จะสถิตย์อยู่ในภาพแล้ว และจะมีลักษณะเลียนแบบความจริง (analogical) สูง การอ่านสารจึง'สิ้นเปลือง'ความพยายามน้อยกว่า เช่นในการ์ตูนช่อง ซึ่งจงใจให้เราอ่านอย่างผ่านๆ แม้ว่าภาษาจะทำหน้าที่หลักคือการเล่าเรื่อง และภาพจะทำหน้าที่เพียงส่งสารสนับสนุนคำพูดโดยใช้กระบวนทัศน์ (paradigm) เดียวกัน (ตัวแสดงในการ์ตูนมีบุคลิกตื้นๆ และเข้าใจง่ายๆ แบบที่เรียกว่า stereotype) แต่ทั้งสารที่เป็นภาษาและสารที่เป็นภาพจะต้องสอดคล้องกันเพื่อช่วยให้คนที่อ่านอย่างลวก ๆ อ่านต่อไปได้เรื่อย ๆ โดยไม่ถึงกับเบื่อการบรรยายด้วยถ้อยคำเสียก่อน สารในการ์ตูนช่องจึงพึ่งพาภาพ ซึ่งเป็นระบบที่คนอ่านไม่ต้องออกแรงในการอ่านมากนัก

สารของภาพที่สื่อความหมายตรง

เราได้เห็นแล้วว่า การแยกแยะสารตรงตัวกับสารสัญลักษณ์ของภาพนั้น ทำได้ในระดับการวิเคราะห์เท่านั้น ในโฆษณา เราไม่มีวันที่จะพบสารตรงตัวในรูปที่บริสุทธิ์ แม้แต่ภาพที่ดูเหมือนจะ'ไร้เดียงสา' ที่สุด ก็ยังสัมพันธ์กับการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่ว่าด้วย 'ความไร้เดียงสา' และย่อมกลายเป็นสารชนิดที่สามหรือสารสัญลักษณ์ไปจนได้ ดังนั้นลักษณะเฉพาะของสารตรงตัวจึงไม่ได้อยู่ที่เนื้อหาของมัน หากอยู่ที่ว่ามันสัมพันธ์กับระบบความหมายเชิงสัญลักษณ์

'ปราบปราม' ความหมายในภาพเช่นนี้ยังปรากฏในลักษณะวงจรจากภาพสู่ข้อความ และจากข้อความย้อนมาสู่ภาพ ซึ่งมีผลทำให้ความแปลกประหลาดของภาพกลายเป็นความธรรมดา

10. อ้างถึง Claude Bremond, 'Le message narratif', Communications 4, 1964

อย่างไรนั่นเอง

ก่อนอื่น เราต้องยอมรับว่ามันเป็น *สารที่เกิดจากการ 'ตกค้าง' (message by eviction)* เพราะมันเป็นสิ่งที่จะหลงเหลืออยู่ในภาพ หลังจากที่เรากำจัดความหมายแฝงทั้งหมดออกไปแล้ว (แต่การจะกำจัดความหมายแฝงออกไปจริงๆ เป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ เพราะมันอาจแทรกซึมอยู่ในภาพทั้งภาพ ดังเช่นกรณีสัญญะที่สื่อถึงความเป็น 'ภาพหุ่นนิ่ง') สภาพ "ตกค้าง" ของสารตรงตัวนี้ทำให้ภาพมีศักยภาพที่จะสื่อถึงอะไรได้มากมาย ความ 'ว่างเปล่า' ทางความหมายของมันเปิดโอกาสให้มันรับความหมายอะไรเข้ามาก็ได้

อาจกล่าวได้อีกด้วยว่าสารตรงตัวมีความสมบูรณ์อยู่ในตัวของมันเอง (และนี่ก็ไม่ได้ขัดแย้งกับที่กล่าวมาข้างต้น) ทั้งนี้เพราะสารตรงตัวสื่อความหมายประจำอย่างน้อยหนึ่งความหมายเสมอ นั่นคือ การระบุว่าสิ่งของที่ปรากฏในภาพคืออะไร คุณสมบัติการเป็น 'ตัวอักษร' ของภาพที่ว่านี้นับว่าเป็นระดับต้นของการอ่านภาษาภาพให้เข้าใจ (ต่ำกว่าระดับนี้ลงไป ผู้อ่านจะรับรู้ได้แต่เส้น สีสัน รูปทรงที่ไม่สื่อความหมาย) กระนั้น สืบเนื่องจากความตื้นเขินของสารตรงตัวนี่เอง ทำให้ความเข้าใจในระดับนี้เป็นได้เพียงศักยภาพของความเข้าใจเท่านั้น เพราะมนุษย์ในสังคมจริงๆ ย่อมรู้อะไรๆ มากกว่าระดับ 'มานุษยวิทยา' พื้นๆ จึงไม่อาจรับรู้แต่ 'ตัวอักษร' ของภาพเพียงอย่างเดียวได้

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณากันในเชิงศิลปะ ความที่มันเป็นสารตกค้างและมีความสมบูรณ์ในตัวเองนี่แหละ ที่ทำให้สารตรงตัวของสิ่งที่เรียกว่า 'ภาพ' มีความบริสุทธิ์ผุดผ่องราวกับผ้าขาว หากเป็นไปได้ที่เราจะชำระล้างมลทินของความหมายแฝงทั้งปวงออกไปจากภาพแล้วละก็ สิ่งที่เหลืออยู่ก็จะเป็นกลางแบบภววิสัยจริงๆ นั่นคือ ภาพซึ่งมีคุณสมบัติบริสุทธิ์ไร้เดียงสาร้อยเปอร์เซ็นต์

ลักษณะไร้เดียงสาอย่างสมบูรณ์ของสารตรงในภาพถ่ายถูกตอกย้ำโดยความขัดแย้งในตัวเอง (paradox) ซึ่งเราได้พูดถึงไปแล้ว นั่นคือ ภาพถ่าย (ในสภาพที่เป็นสารตรงตัว) เป็นสารที่ไม่มีรหัส เพราะมีลักษณะการเลียนแบบความจริงตามธรรมชาติ

อย่างไรก็ตาม ในขั้นนี้แหละที่เราจะต้องชี้ให้เห็นว่าการวิเคราะห์โครงสร้างของภาพถ่ายแตกต่างจากการวิเคราะห์ภาพชนิดอื่นๆ เนื่องจากภาพถ่ายเป็นภาพชนิดเดียวที่สามารถส่งสาร (แบบตรงตัว)ออกมาได้โดยไม่ต้องใช้สัญญะที่เป็นหน่วยๆและไม่ขึ้นต่อกฎในการแปรรูป (transformation) สารของภาพถ่ายซึ่งไร้รหัสจึงตรงข้ามกันกับสารของภาพวาดซึ่งมีรหัส แม้กระทั่งในกรณีที่ภาพวาดทำหน้าที่ส่งสารตรงเพียงอย่างเดียว

ธรรมชาติความมีรหัสของภาพวาดปรากฏในสามระดับ ระดับแรก ในการเลียนแบบวัตถุหรือฉากใด ๆ ภาพวาดจะต้องมีการ "แปรรูป" อย่างมีกฎเกณฑ์บางประการเสมอ การลอกเลียนด้วยการวาดไม่เป็นไปโดยธรรมชาติ หากแต่มันถูกกำหนดโดยรหัสที่ขึ้นต่อยุคสมัย (เช่น รหัสซึ่งใช้ในการอ่านความตื้นลึกในภาพ)

ระดับที่สอง ในการวาดภาพ (การใส่รหัส) ผู้วาดจำเป็นต้องแยกแยะความแตกต่างระหว่างสิ่งที่ต้องการเน้นกับสิ่งที่ไม่ต้องการเน้น ทั้งๆที่ไม่ได้ลอกเลียนทั้งหมด มันก็ยังสื่อความหมายได้ครบถ้วน (ภาพวาดมักจะลอกเลียนแต่น้อย) แต่ในกรณีของภาพถ่าย ถึงแม้ว่าจะมีการเลือกวัตถุที่จะถูกถ่ายภาพ มุมมอง และมุมกล้อง มันก็ไม่อาจ *แทรกแซง* เข้าไปในตัววัตถุได้ (นอกเสียจากจะใช้เทคนิคพิเศษในการถ่ายภาพ) กล่าวอีกอย่างก็คือ ความหมายตรงของภาพวาดมีความบริสุทธิ์น้อยกว่าความหมายตรงของภาพถ่าย เพราะไม่มีภาพวาดภาพใดที่ปราศจากสไตล์

ระดับสุดท้าย การเข้าใจภาพวาดย่อมต้องมีการเรียนรู้ฝึกฝน เช่นเดียวกับการเข้าใจรหัสชนิดอื่นๆ (โซซูร์ให้ความสำคัญแก่ข้อเท็จจริงทางสัญญศาสตร์ข้อนี้มาก)

ความมีรหัสของสารตรงในภาพวาดมีผลต่อสารแฝงหรือไม่? แน่นอนว่า รหัสของสารตรงตัวย่อมปูทางและอำนวยความสะดวกให้แก่การก่อรูปของสารแฝง เพราะว่ามันสร้างความไม่ต่อเนื่องขึ้นมาในภาพในทันที ความไม่ต่อเนื่องนั้นหมายความว่าเพียงแค่ลงมือวาดรูป ก็เป็นการสร้างสารแฝงขึ้นมาแล้ว แต่ในขณะเดียวกันนั้นเอง เนื่องจากภาพวาดเปิดเผยรหัสของมันออกมา ความสัมพันธ์ระหว่างสารทั้งสองจึงถูกเปลี่ยนแปลงอย่างมาก มันไม่ได้เป็นความสัมพันธ์ระหว่างธรรมชาติกับวัฒนธรรม (ดังเช่นในกรณีของภาพถ่าย) อีกต่อไป แต่กลายเป็นความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมกับวัฒนธรรม ดังนั้น ระบบคุณค่าของภาพวาดจึงไม่เหมือนกับของภาพถ่าย

ในภาพถ่าย อย่างน้อยก็ในระดับของสารตรงตัว ความสัมพันธ์ระหว่างตัวความหมายกับรูปสัญญะไม่ได้เป็นไปในลักษณะ 'การแปรรูป' แต่เป็น 'การบันทึก' และการที่มันไม่มีรหัสก็ตอกย้ำมายาคติว่าด้วยความเป็นธรรมชาติของภาพถ่าย กล่าวคือ ภาพถ่ายบอกเราว่า บางสิ่งที่ *อยู่ตรงนั้น* ถูกบันทึกไว้โดยเครื่องยนต์กลไก ไม่ใช่โดยน้ำมือมนุษย์ (ความเป็นกลไกเป็นเครื่องค้ำประกันความเป็นภววิสัยของภาพ) การแทรกแซงของมนุษย์ในกระบวนการถ่ายภาพ (ได้แก่ การกำหนดกรอบภาพ จัดระยะห่าง จัดแสง ตั้งโฟกัส และตั้งความเร็วชัตเตอร์) เป็นไปในระดับของสารแฝงเท่านั้น ทำให้ดูเหมือนกับว่าในตอนเริ่มต้น (สมมติว่าเป็นขั้นที่ภาพถ่ายยังบริสุทธิ์อยู่) มีภาพถ่ายดิบ ๆ (เช่นภาพสิ่งของที่หันหน้าตรงเข้ากล้องและมีความคมชัด) อยู่ก่อน จากนั้น มนุษย์จึงใช้วิธีการต่างๆนำมันมาประกอบขึ้นเป็นสัญญะ ซึ่งขึ้นต่อรหัสทางวัฒนธรรม

ดูเหมือนว่า ลักษณะพิเศษของภาพถ่ายเกิดขึ้นจากความมี 2 ด้านที่ตรงข้ามกันในตัวของมันเอง ได้แก่ ความมีรหัสทางวัฒนธรรมและความไม่มีรหัส (หรือความเป็นธรรมชาติ) นั่นเอง ลักษณะพิเศษนี้ทำให้เราถือได้ว่า ภาพถ่ายเป็นการปฏิวัติทางด้านมานุษยวิทยาในประวัติศาสตร์ของมนุษย์ทีเดียว ภาพถ่ายก่อให้เกิดจิตสำนึกแบบที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน จิตสำนึกที่ว่าไม่ได้บอกเราว่ามี *บางสิ่งอยู่ตรงนั้น* (ซึ่งภาพวาดก็บอกได้) แต่บอกเราว่า *เคยมีบางสิ่งอยู่ตรงนั้น* นี่เป็นระบบความสัมพันธ์ของสถานที่และเวลาในแบบใหม่ กล่าวคือสถานที่ซึ่งมีลักษณะ *ปัจจุบัน (immediacy)* และเวลาซึ่งมีลักษณะ *ก่อนปัจจุบัน (anteriority)* ภาพถ่ายคือผลที่เกิดจากการประสานกันระหว่างลักษณะ *ที่นี่-ขณะนี้* กับลักษณะ *ที่นั่น-ขณะนั้น* อย่างไม่เป็นไปตามเหตุผล

ความเข้าใจลักษณะ 'ไม่จริงที่จริง' (real unreality) ของภาพถ่ายจึงต้องเกิดจากการอ่านในระดับสารตรงหรือสารที่ไม่มีรหัส กล่าวคือ 'ความไม่จริง' ของภาพถ่ายตรงกันกับลักษณะ *ที่นี่-ขณะนี้* ของมัน เพราะถ้าหากเราไม่หลงคิดไปว่าภาพถ่ายเป็นภาพลวงตา เราย่อมไม่ยอมรับว่ามันสามารถนำเอาสิ่งนั้นมาตั้งไว้ตรงหน้าผู้ดูได้ (เรื่องคุณสมบัติแสนวิเศษของภาพถ่ายในการลวงตาคนนั้นใช้การไม่ได้แล้ว) ส่วน'ความจริง'ของมันก็ตรงกันกับลักษณะ *เคยมีบางสิ่งอยู่ที่นั่น* ของมัน (เพราะภาพถ่ายทุกภาพเป็นหลักฐานอันชวนพิศวงว่า สิ่งนี้เคยเป็นเช่นนั้นจริงๆ) ภาพถ่ายใช้ความสามารถอันน่าอัศจรรย์ของมันนำเอาความเป็นจริงอย่างหนึ่งซึ่งเราไม่เคยมีโอกาสสัมผัสมามอบให้แก่เรา ลักษณะการตรึงเวลาเอาไว้ได้ (เคยมีบางสิ่งอยู่ที่

นั่น) ของภาพถ่ายมีอำนาจเหนือลักษณะอัตวิสัยของผู้สร้างและผู้อ่านภาพ (ด้วยเหตุนี้เอง การทดสอบทางจิตวิทยาจึงมักใช้ภาพวาดมากกว่าที่จะใช้ภาพถ่าย) นั่นคือศักยภาพของความ 'เคยเป็นเช่นนั้น' ย่อมเอาชนะศักยภาพของอัตวิสัยในการสร้างและอ่านภาพได้

ถ้าข้อสังเกตนี้ถูกต้องอยู่บ้าง เราจะต้องมองภาพถ่ายในแง่ที่สัมพันธ์กับจิตสำนึกของการมองอย่างเดียว ไม่ใช่ในแง่ที่สัมพันธ์กับจิตสำนึกที่กระตุ้นจินตนาการ หรือที่สร้างเรื่องสมมติขึ้นมาได้อย่างน่าอัศจรรย์ ซึ่งเป็นจิตสำนึกที่พบมากในภาพยนตร์ นี่อาจจะเป็นการยืนยันความเห็นที่ว่า ความแตกต่างระหว่างภาพยนตร์กับภาพถ่ายนั้น ไม่ใช่เป็นเพียงในแง่ปริมาณ แต่เป็นความแตกต่างในแง่คุณภาพที่ทำให้สื่อสองชนิดนี้ตรงข้ามกันอย่างสิ้นเชิง

หนังจึงไม่ได้เป็นเพียงภาพถ่ายที่เคลื่อนไหวได้ ลักษณะ *ที่นั่น-ขณะนั้น* ของภาพถ่ายต้องหลีกทางให้กับลักษณะ *ที่นี่-ขณะนี้* ของภาพยนตร์ ความเข้าใจในจุดนี้ช่วยอธิบายได้ด้วยว่าทำไมเราจึงมีประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ที่ไม่ต้องตัดขาดตัวเองออกจากประวัติศาสตร์ของศิลปการเล่าเรื่องประเภทอื่น ๆ ก่อนหน้านั้น ในขณะที่ภาพถ่ายสามารถหลีกเลี่ยงความมีประวัติศาสตร์ (ไม่ว่าเทคนิค หรือเจตจำนงของศิลปภาพถ่ายจะมีความเปลี่ยนแปลงมาอย่างไรก็ตาม) ได้ แม้ว่าภาพถ่ายจะมีฐานะเป็นเพียงข้อเท็จจริงทาง 'มานุษยวิทยา' แบบพื้น ๆ ก็นับได้ว่ามันเป็นสิ่งใหม่อย่างที่ไม่อาจเอาอะไรมาเปรียบเทียบได้ กล่าวได้ว่าเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ ที่มนุษยชาติได้สัมผัสกับ *สารที่ไม่มีรหัส*

ดังนั้น ภาพถ่ายจึงไม่ได้เป็นเพียงพัฒนาการขั้นล่าสุด (และปรับปรุงใหม่) ในวงศ์วานว่านเครือของภาพชนิดต่าง ๆ แต่เป็นผลของการกลายพันธุ์ (mutation) ครั้งสำคัญในระบบเศรษฐศาสตร์การสื่อสารทีเดียว

เนื่องจากภาพสื่อความหมายตรงได้โดยไม่ต้องใช้รหัสใดๆ (เช่น ในภาพโฆษณา) มันจึงมีบทบาทพิเศษในโครงสร้างทั่วไปของสารที่เป็นภาพ เราอาจนิยามบทบาทนี้ได้ว่า (เราจะกลับมาที่ปัญหานี้ หลังจากพูดถึงเรื่องสารชนิดที่สามแล้ว) สารตรงคือสิ่งที่ทำให้สารสัญลักษณ์แลดูเป็นธรรมชาติ ทำให้ความปรุงแต่งของสารแฝงแลดูไร้เดียงสา ทั้งๆที่สารชนิดหลังมีความเข้มข้นมาก โดยเฉพาะในภาพโฆษณา

แม้ว่าภาพโฆษณาของ Panzani จะเต็มไปด้วยสัญลักษณ์ สิ่งของต่างๆในภาพก็ยังคงมีความเป็นธรรมชาติแบบ *เคยมีบางสิ่งอยู่ตรงนั้น* เหลืออยู่ ตราบเท่าที่สารตรงตัวยังมีความสมบูรณ์ในตัวเองระดับหนึ่ง ซึ่งทำให้ดูราวกับว่ามันเกิดขึ้นมาเองตามธรรมชาติ ความจริงจอมปลอม (pseudo-truth) นี้เองซึ่งแอบทำหน้าที่กลบเกลื่อนระบบความหมายแฝงที่แลดูโจ่งแจ้งเกินไป ความที่สารตรงตัวไม่มีรหัสทำให้ผู้ดูภาพไม่พยายามใช้ปัญญาในการอ่านหรือวิเคราะห์วิจารณ์เท่าไรนัก เพราะดูเหมือนว่าธรรมชาติเป็นตัวการช่วยสถาปนาสัญญะทางวัฒนธรรมเหล่านั้นขึ้นมาเอง

เห็นได้ชัดว่านี่เป็นความขัดแย้งในตัวเองที่สำคัญยิ่งในประวัติศาสตร์ กล่าวคือ ยิ่งเทคโนโลยีพัฒนาการเผยแพร่ข้อมูล (โดยเฉพาะที่เป็นภาพ) ไปมากเท่าใด เทคโนโลยีก็ยิ่งอำพรางความหมายที่จงใจสร้างขึ้นเอาไว้ใต้หน้ากากของ 'ความหมายตามธรรมชาติ' ได้อย่างแนบเนียนมากขึ้นเท่านั้น

โวหารของภาพ

เราได้เห็นแล้วว่าบรรดาสัญญะที่สื่อสารชนิดที่สาม (ซึ่งเราเรียกว่าสารเชิงสัญลักษณ์บ้าง

สารเชิงวัฒนธรรมบ้าง หรือสารแฝงบ้าง) นั้นเป็นสัญญะที่เป็นเอกเทศ ไม่เกี่ยวเนื่องกัน (discontinuous) แม้ในกรณีที่รูปสัญญะตัวหนึ่งแทรกซึมอยู่ในภาพทั้งภาพ เราก็ยังสามารถแยกมันออกจากสัญญะตัวอื่นๆได้ ยกตัวอย่างเช่น 'ความเป็นจิตรกรรม' (เช่นในกรณีภาพ *หุ่นนิ่ง*) อาจสื่อถึงโดยองค์ประกอบทุกส่วนของภาพแต่ก็นับออกมาเป็นสัญญะหนึ่งตัว ในทำนองเดียวกับตัวน้ำเสียง(ของเสียงสูงต่ำที่ใช้ในภาษาตะวันตก) ซึ่งแม้ว่าจะแฝงอยู่ทั้งประโยค แต่เราก็สามารถแยกมันออกมาเป็นรูปสัญญะอีกตัวหนึ่งได้

ดังนั้น ในขั้นนี้เราต้องถือว่าเรากำลังวิเคราะห์ระบบการสื่อความหมายแบบธรรมดา ๆ ระบบหนึ่ง ซึ่งใช้สัญญะที่อิงอยู่กับรหัสทางวัฒนธรรมชุดหนึ่งนั่นเอง (แม้ว่าความสัมพันธ์ระหว่างรูปและความหมายภายในตัวสัญญะนั้นจะมีลักษณะเลียนแบบความจริงอยู่บ้างก็ตาม) ส่วนความพิเศษของระบบนี้ก็อยู่ที่ว่า การเลือกอ่านหน่วยความหมาย หรือโซนความหมาย (lexia) แต่ละหน่วย (ของภาพ ๆ เดียวกัน) จะสามารถอ่านออกมาได้หลาย ๆ แบบ แล้วแต่ว่าใครจะเป็นคนอ่าน

ในภาพโฆษณา Panzani ที่เราวิเคราะห์ไปแล้วนั้นเราได้แยกแยะสัญญะที่สื่อสารแฝงออกมา 4 ตัว ทั้ง ๆ ที่ภาพนี้อาจจะมีสัญญะตัวอื่น ๆ (เช่น ตาข่ายของถุงเชือกถักอาจหมายถึงการทอดแหจับปลาหรือความอุดมสมบูรณ์ ฯลฯ) อยู่ด้วยก็ได้ อย่างไรก็ตาม แม้ว่าภาพ ๆ นี้จะเอื้อให้เกิดการอ่านได้มากมายหลายแบบ แต่การอ่านดังกล่าวก็มิใช่ว่าจะเป็นไปได้อย่างสะเปะสะปะหรือตามใจชอบ มันยังคงขึ้นต่อระบบความรู้บางระบบ ได้แก่ ความรู้ที่ใช้ในชีวิตประจำวัน ความรู้เกี่ยวกับชนชาติ ขนบธรรมเนียมประเพณี หรือสุนทรียศาสตร์ ซึ่งถูกหว่านเพาะไว้ในภาพอยู่แล้ว และความรู้เหล่านี้สามารถนำมาแจกแจงและจัดระเบียบได้

ความหมายอันหลายหลากของภาพนี้ ถึงที่สุดแล้ว กล่าวได้ว่าภาพๆเดียวกันอาจอ่านโดยคนๆเดียวแต่ก็อ่านออกมาได้หลายแบบ กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ *โซนความหมายหนึ่งโซนสามารถระดมหมวดศัพท์ขึ้นมาใช้ในการอ่านคราวเดียวกันได้หลายหมวด*

หมวดศัพท์ (lexicon) คืออะไร? มันก็คือศัพท์จำนวนหนึ่งซึ่งเกี่ยวข้องกับปฏิบัติการและเทคนิควิธีการ[11] เรื่องใดเรื่องหนึ่งต่างๆกันไปได้แก่ ความรู้เกี่ยวกับการท่องเที่ยว ความรู้ด้านการบ้านการเรือน ความรู้เกี่ยวกับศิลปะ คนเราจะมีความรู้ที่ว่านี้มากบ้างน้อยบ้าง แล้วแต่ตัวบุคคลคน ๆ หนึ่งอาจจะรู้หมวดศัพท์ที่หลากหลายและแตกต่างกัน จำนวนและลักษณะเฉพาะของหมวดศัพท์ทั้งหลายที่เขารู้จะรวมกันเป็น *ภาษาส่วนบุคคล (ideolect)*[12] ของคน ๆ นั้น

ส่วนที่เป็นสารแฝงของภาพจึงเป็นส่วนที่ถูกกำหนดโดยโครงสร้างของสัญญะซึ่งอิงอยู่กับหมวดศัพท์หลายๆหมวดที่มีความ 'ลึก' ต่างระดับกันไป ถ้าหากว่าสิ่งที่เรียกว่าจิตของมนุษย์มีโครงสร้างเหมือนภาษาดังที่เข้าใจกันในปัจจุบันแล้วละก็ ไม่ว่าหมวดศัพท์นั้น ๆ จะ 'ลึก' เพียงใด มันก็ยังคงมีรหัสอยู่นั่นเอง ยิ่งสัญญะหยั่งลงไปถึงเบื้องลึกของจิตมากเท่าใด มันก็ยิ่งมีความหลากหลายน้อยลงและง่ายต่อจำแนกแยกแยะให้เป็นระเบียบมากขึ้นเท่านั้น ยกตัวอย่างเช่นภาพที่ใช้ในการทดสอบทางจิต

11. อ้างถึง A.J. Greimas, 'Les problèmes de la description mécano - graphique', Cahiers de Lexicologie, 1, 1959, p 63

12. อ้างถึง Eléments de sémiologie, p 96 (ภาษาอังกฤษ pp 21-22)

วิทยาแบบ Rorschasch ซึ่งถือได้ว่าเป็นภาพที่ถูกจัดให้เป็นระบบได้ง่ายที่สุดชนิดหนึ่ง

ในเมื่อเราได้เห็นแล้วว่าภาษาของภาพก่อรูปขึ้นด้วยภาษาส่วนบุคคล หมวดศัพท์ และรหัสย่อยทั้งหลาย ความหลากหลายในการอ่าน จึงไม่ใช่สิ่งที่บั่นทอน 'ความเป็นภาษา' ของภาพ ภาพถูกร้อยรัดด้วยระบบของความหมายในทำนองเดียวกับที่มนุษย์ถูกประสมขึ้นเป็นตัวตนของเขาด้วยภาษาหลาย ๆ แบบ

การอ่านภาษาภาพจะหยุดอยู่แค่ความหมายที่ผู้ส่งสารจงใจสื่อออกมานั้นไม่ได้ หากยังต้องคำนึงถึงความหมายที่ผู้รับสารเข้าใจ[13] อีกด้วย กล่าวอีกนัยหนึ่ง ภาษาจะต้องยอมรับความหมายที่เกิดขึ้นโดยไม่จงใจด้วย

ความยากลำบากอีกอย่างหนึ่งในการวิเคราะห์สารแฝงในภาพถ่าย อยู่ที่ว่าเราไม่มีภาษาการวิเคราะห์ที่สอดคล้องกับลักษณะเฉพาะของตัวความหมายที่สื่อในภาพ กล่าวคือ เราจะใช้หลักอะไรในการกำหนดชื่อตัวความหมายของสารแฝง? เราได้ลองตั้งชื่อตัวความหมายตัวหนึ่งว่า *'ความเป็นอิตาลี'* แต่ครั้นมาถึงตัวความหมายตัวอื่นๆ เรากลับต้องใช้คำที่มาจากภาษาธรรมดา (เช่น การเตรียมอาหาร ภาพหุ่นนิ่ง หรือความอุดมสมบูรณ์) นี่แสดงว่าภาษาที่ใช้พูดถึงภาษาภาพของเราไม่เฉพาะเจาะจงพอที่จะนำมาใช้ในการวิเคราะห์

นี่เป็นปัญหาสำคัญ เพราะตัวความหมายเหล่านั้นจะต้องมีคุณสมบัติทางการสื่อความหมาย (semantic) ที่เฉพาะเจาะจง 'ความอุดมสมบูรณ์' ซึ่งเป็น *หน่วยความหมายประจำ (seme)* ที่สื่อด้วยสารแฝงไม่ได้กินความเท่ากับ 'ความอุดมสมบูรณ์' ที่สื่อด้วยสารตรง รูปสัญญะของสารแฝง (ได้แก่พืชผักผลไม้จำนวนมากมายที่กองรวมกัน) เป็นเสมือนตัว *เครื่องหมาย* ที่ใช้แทน 'ความอุดมสมบูรณ์' ในทุก ๆ กรณีหรือทุก ๆ รูปแบบ หรือกล่าวอีกอย่างว่า เป็นเสมือนตัวเครื่องหมายที่ใช้แทนมโนภาพที่บริสุทธิ์ของ 'ความอุดมสมบูรณ์'

คำที่สื่อสารตรงออกมา ไม่เคยสื่อถึงสารัตถะอันเป็นแก่นแท้ของตัวมันเอง เพราะมันมักจะสื่อความหมายโดยสัมพันธ์กับคำอื่นๆ เมื่อถูกใช้ในบริบทของประโยค (เช่นของภาษาพูด) เพื่อตอบสนองต่อประโยชน์เชิงปฏิบัติของภาษาเสมอ ในทางตรงกันข้าม 'ความอุดมสมบูรณ์' ที่เป็น*หน่วยความหมายประจำ* เป็นมโนภาพบริสุทธิ์ เพราะมันถูกตัดขาดออกจากวากยสัมพันธ์ทั้งหลาย ขาดลอยจากบริบททั้งปวง และมุ่งสื่อความหมายในเชิงโอ้อวด (theatrical) หรือถ้าจะพูดให้เข้าใจง่ายขึ้น (เพราะนี่เป็นกรณีที่เกี่ยวข้องกับสัญญะที่ไม่มีวากยสัมพันธ์) ก็คือ อิงอยู่กับความหมายที่ *โจ่งแจ้ง*

เราน่าจะมีภาษาวิเคราะห์ชนิดพิเศษมาใช้บรรยาย *หน่วยความหมายประจำ* ของสารแฝงเหล่านี้ แต่เรากลับมีแต่คำแปร่งหูอย่างคำว่า *'ความเป็นอิตาลี'* เท่านั้นที่พอจะใช้ระบุตัวความหมายของมันได้ ปัจจัยคำว่า *'ความ'* ทำให้ *'อิตาลี'* ซึ่งเป็นคำนามเชิงรูปธรรมกลายเป็นคำนามเชิงนามธรรม *ความเป็นอิตาลี* ไม่ใช่ประเทศอิตาลี มันเป็นอะไรทุกอย่างที่เกี่ยวกับอิตาลีตั้งแต่สปาเกตตี้ไปจนถึงภาพจิตรกรรม

การวิเคราะห์รูปแบบของสารแฝงจะง่ายขึ้นก็ต่อเมื่อเรายอมรับว่าจะต้องจัดระเบียบการตั้ง

13. ในทัศนะของโซซูร์ คำพูด (speech) หมายถึงประโยคต่าง ๆ ที่ถูกเปล่ง (หรือเขียน) ออกมาโดยที่เอาระบบภาษา (language) มาใช้ ในปัจจุบัน เราจำเป็นต้องขยายคำจำกัดความของระบบภาษาให้กว้างขึ้นกว่าเดิม โดยเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวกับความหมาย กล่าวคือ ระบบภาษาหมายถึงการนำเอาสารต่าง ๆ ทั้งในแง่ที่ถูก 'ส่ง' และ 'รับ' มาประมวลเข้าเป็นระบบนามธรรม

ชื่อของบรรดา *หน่วยความหมายประจำ* ของสารแฝงขึ้นมาเสียก่อน[14] บรรดา *หน่วยความหมายประจำ* เหล่านี้จะถูกจับเรียงตัวกันเป็นชุดๆ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่ากระบวนทัศน์ (paradigmatic articulations) หรืออาจจะอยู่ในรูปของคู่ตรงข้ามก็ได้ การเรียงตัวกันนี้ เราอาจใช้แนวทางการตั้งแกนหน่วยความหมายประจำ[15] (semic axes) แบบเดียวกับของ เอ.เจ. เกรมาส เช่น ความเป็นอิตาลี จะถูกตั้งอยู่บนแกนของลักษณะประจำชาติต่าง ๆ คู่ขนานไปกับความเป็นฝรั่งเศส ความเป็นเยอรมัน หรือความเป็นสเปน

เห็นได้ชัดว่าการตั้งแกนแบบนี้ (ซึ่งแกนจำนวนหนึ่งอาจจะเป็นคู่ตรงข้ามกันเองก็ได้) จะเป็นไปได้ก็ต่อเมื่อมีการจำแนกแยกแยะระบบสารแฝงทั้งหมด ในโลกนี้ได้อย่างครบถ้วน การแยกแยะนี้ไม่ได้เป็นเพียงการจัดระบบของตัวสารแฝงของภาพ แต่จะต้องเป็นการจัดระบบของบรรดาสรรพสิ่งหรือวัสดุอื่นๆ ที่เอามาใช้สื่อความหมายด้วย แม้ว่าสารแฝงจะมีรูปสัญญะที่ปรากฏในรูปของวัสดุต่าง ๆ (ไม่ว่าจะเป็นภาพ ภาษา วัตถุ หรือแบบประพฤติปฏิบัติ) มันก็ย่อมสามารถสื่อถึงตัวความหมายตัวเดียวกันได้ ตัวความหมายตัวเดียวกันนี้สามารถปรากฏอยู่ในรูปของภาษาเขียนในหนังสือพิมพ์ ภาพ หรือกริยาอาการของนักแสดง (นี่เป็นเหตุผลว่าทำไมสัญญศาสตร์จึงต้องพิจารณาสรรพสิ่งในลักษณะองค์รวมเสมอ) คุณสมบัติร่วมของตัวความหมายของสารแฝงนั้นคือ ความเป็น *อุดมการณ์* ในสังคมหนึ่งๆหรือช่วงประวัติศาสตร์หนึ่งๆ ซึ่งเป็นเนื้อเดียวกันตลอด ไม่ว่าจะใช้รูปสัญญะที่สื่อความหมายแฝงตัวไหนก็ตาม

สำหรับอุดมการณ์หนึ่งๆ อาจมีรูปสัญญะได้หลายตัวขึ้นอยู่กับว่าจะใช้วัสดุใดมาสื่อ รูปสัญญะที่สื่อความหมายแฝงเหล่านี้เราจะเรียกว่า *ตัวสื่อความหมายแฝง (connotator)* และเมื่อตัวสื่อความหมายแฝงเหล่านี้มารวมตัวกันเป็นระบบ เราจะเรียกว่า *โวหาร (rhetoric)* ดังนั้นตัวโวหารจึงเปรียบเสมือนด้านหนึ่งของอุดมการณ์ที่เป็นการสื่อความหมาย

โวหารอาจจะใช้วัสดุที่หลากหลาย (เป็นเสียงบ้าง ภาพบ้าง ท่าทางบ้าง)แต่ไม่จำเป็นต้องมี *รูปแบบ (form)* ที่ต่างกัน เป็นไปได้ด้วยซ้ำไปที่มันจะมีรูปแบบเหมือนกันหมดไม่ว่าจะปรากฏในกรณีของความฝัน วรรณกรรม หรือภาพ[16]

ดังนั้นโวหารของภาพ (หรือการจัดระบบของตัวความหมายแฝงของภาพ) ในด้านหนึ่งจึงถูกจำกัดโดยข้อบังคับทางจักษุสัมผัส หรือการมองเห็น (ซึ่งต่างกับข้อบังคับทางเสียง เป็นต้น) แต่ในอีกด้านหนึ่ง มันก็มีลักษณะทั่วไป เพราะ *รูปโวหาร (figure)* แต่ละรูปก็เป็นเพียงการสร้างความสัมพันธ์เชิงรูปแบบขึ้นมาเท่านั้น

แน่นอนที่ว่าโวหารจะจัดเป็นระบบได้ก็ต่อเมื่อมีการจำแนกแยกแยะที่ละเอียดลออพอ แต่เราพอจะคาดเดาได้ว่าระบบดังกล่าวก็ไม่อาจหลีกเลี่ยงการใช้รูปโวหารบางตัวที่ชาวกรีก

---

14. ในที่นี้ เราใช้คำว่า 'รูปแบบ' ตามความหมายของเยล์มสเลฟ (อ้างใน Eléments de sémiologie, p 105 (ฉบับแปล pp 39-41) กล่าวคือ 'รูปแบบ' คือการจัดความสัมพันธ์ระหว่างตัวความหมายหลาย ๆ ตัวโดยคำนึงถึงฟังก์ชั่นของมันเป็นหลัก
15. A.J. Greimas, Cours de Sémantique, 1964 (บันทึกที่ตีพิมพ์โดย Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud)
16. อ้างถึง Emile Benveniste, 'Remarques sur la fonction de langage dans la decouverte freudienne', La Psychanalyse 1, 1956, pp 3-16 (พิมพ์ซ้ำใน E.Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Paris 1966, Chapter 7 แปลเป็นภาษาอังกฤษในชื่อ Problems of General Linguistics, Coral Gables, Florida 1971)

โบราณและพวกคลาสสิคเคยระบุเอาไว้แล้ว[17] ได้แก่ *การแทนที่โดยอาศัยความต่อเนื่อง (metonymy)* และ *การละความเชื่อมโยง (asyndeton)* ยกตัวอย่างเช่น มะเขือเทศ บ่งบอก ความเป็นอิตาลี ด้วยวิธีแบบ metonymy ส่วนในภาพโฆษณาอีกภาพหนึ่งนั้น การเรียงตัวของฉาก 3 ฉาก ในภาพ (กาแฟในรูปของเม็ด กาแฟในรูปของผง และกาแฟในรูปของของเหลวในถ้วย) บ่งบอกความสัมพันธ์ทางตรรกะด้วยวิธีแบบ asyndeton

เป็นไปได้ว่าในบรรดารูปโวหารชนิดที่มีการเอารูปสัญญะตัวหนึ่งมาแทนรูปสัญญะอีกตัวหนึ่ง[18] วิธี metonymy นี่แหละที่ใช้สร้างสารแฝงจำนวนมากมายมหาศาลให้แก่ภาพ และในบรรดารูปโวหารที่ใช้วิธีการเรียงลำดับนั้น *วิธีการละความเชื่อมโยง* นี่เองที่มีการใช้มากที่สุด

ในเบื้องต้นนี้ สิ่งสำคัญยังไม่ใช่การแจกแจงจัดประเภทตัวสื่อความหมายแฝง แต่เป็นการทำความเข้าใจว่า บรรดาตัวสื่อความหมายแฝงในภาพมีสถานะที่ *ไม่ต่อเนื่องกัน* (หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งว่า *ปรากฏอยู่อย่างกระจัดกระจาย*) ตัวสื่อความหมายแฝงเหล่านี้ไม่ได้ถูกบรรจุไว้จนเต็มทั้งโซนความหมาย (lexia) หมายความว่าเมื่ออ่านความหมายแฝงจนหมดสิ้นแล้วก็ยังมีบางสิ่งบางอย่างหลงเหลืออยู่ในโซนความหมาย

กล่าวอีกอย่างหนึ่ง (นี่เป็นข้อเสนอที่น่าจะใช้ได้กับวิชาสัญญศาสตร์โดยทั่วไป) คือไม่ใช่ว่าทุกส่วนของโซนความหมาย (lexia) จะกลายเป็นตัวสื่อความหมายแฝงในวาทกรรม หากยังคงมีตัวสื่อความหมายตรงบางตัวคงเหลืออยู่ จุดนี้ทำให้ต้องย้อนกลับไปพิจารณาสารตรงตัวควบคู่กับสารแฝงด้วย

ในภาพโฆษณา Panzani มีพืชผักแบบเมดิเตอเรเนียน สีสัน การจัดภาพแบบหุ่นนิ่ง และความอุดมสมบูรณ์ ตัวสื่อความหมายแฝงเหล่านี้โผล่ขึ้นมาเหมือนหมู่เกาะที่กระจัดกระจาย ทั้งในรูปที่โดดเดี่ยวและสัมพันธ์กันเป็นภาพรวม ภาพรวมนี้มีการจัดพื้นที่และความหมายเฉพาะตัวขึ้นมาได้เพราะตัวสื่อความหมายแฝงเหล่านี้ถูกจัดวางให้เชื่อมโยงกันในวากยสัมพันธ์ซึ่งมิใช่ของมันเองหากแต่เป็นวากยสัมพันธ์ของตัวสื่อความหมายตรง

ข้อเสนอนี้ทำให้เราเห็นความแตกต่างเชิงโครงสร้างระหว่างสารชนิดที่สองหรือสารตรงตัวกับสารชนิดที่สามหรือสารเชิงสัญลักษณ์ และทำให้สามารถวิเคราะห์บทบาทของสารตรงในการทำสารแฝงให้เป็นธรรมชาติได้ชัดเจนขึ้น เราอาจสรุปได้ว่า วากยสัมพันธ์ของสารตรงนี้เองที่ทำให้ระบบของสารแฝงแลดูเป็น "ธรรมชาติ" หรือกล่าวอีกอย่างก็ได้ว่า สารแฝงเป็นระบบที่นิยามได้แต่เพียงในเชิงกระบวนทัศน์(paradigm) ส่วนตัวสารตรงเป็นเพียงวากยสัมพันธ์(syntagm) เชื่อมต่อองค์ประกอบต่าง ๆ เข้าด้วยกันโดยไม่มีระบบ

ตัวสื่อสารแฝงที่ไม่ต่อเนื่องจะถูกเชื่อมต่อให้สามารถเข้าสู่บริบทได้ หรือถูก 'เปล่ง' ออกมาโดยผ่านวากยสัมพันธ์ของสารตรง ความไม่ต่อ

17. การจะกำหนดกฎเกณฑ์ทั่วไปในเชิงโวหารและภาษาศาสตร์ของตัวสื่อความหมายของสารแฝง - ที่เหมาะสมกับภาษาเสียง ภาษาภาพ ภาษาท่าทาง ฯลฯ - ให้ได้นั้น เราคงต้องมาพิจารณาโวหารแบบคลาสสิคกันใหม่เสียก่อน (นี่เป็นเรื่องที่อยู่ในระหว่างการค้นคว้า) ดู 'L'Ancienne rhétorique (Aide-mémoire)', Communications 16, 1970

18. ในที่นี้ เราจะไม่พิจารณาหลักของจาคอบสันที่ว่าด้วยคู่ตรงข้ามระหว่าง metaphor กับ metonymy เพราะถึงแม้ว่า metonymy จะเป็นหน่วยโวหารที่อาศัยการประชิดของความหมายสองตัว แต่ในท้ายที่สุดแล้ว มันก็เป็นการนำเอารูปสัญญะตัวหนึ่งมาแทนที่อีกตัวหนึ่งเหมือนกับ metaphor นั่นเอง

เนื่องของตัวสัญลักษณ์ถูกฉุดเข้าไปในกระแสการเล่าเรื่องของตัวสารตรง คล้ายกับโดดลงไปชำระตัวในอ่างน้ำมนต์จนแลดูบริสุทธิ์ไร้เดียงสา

จะเห็นได้ว่าในโครงสร้างทั่วไปของภาพฟังก์ชั่นต่างๆ จะถูกแบ่งเป็นสองแกน แกนหนึ่งเป็นแกนของกระบวนทัศน์ ซึ่งเป็นระนาบของตัวสื่อความหมายแฝง (หรือที่เรียกกันโดยทั่วไปว่าสัญลักษณ์) สัญญะเหล่านี้จะชัดเจน แยกกันอยู่อย่างโดดเดี่ยว และถูกตรึงไว้ในสภาพเสถียร อีกแกนหนึ่งเป็นแกนของวากยสัมพันธ์ ซึ่งเป็นระนาบของสารตรง พึงสังเกตด้วยว่า วากยสัมพันธ์นั้นใกล้เคียงกับกระแสคำพูด (speech) และกระแส 'วาทกรรม' ที่เป็นภาพที่เลียนแบบความจริงนี่เองที่ทำให้ความเป็นสัญลักษณ์ของตัวมันเองแลดูเป็นธรรมชาติ

แม้มิได้ตั้งใจลากเอาข้อสรุปจากภาพไปใช้กับสัญญศาสตร์โดยทั่วไป แต่เราก็อาจกล่าวได้ว่าโลกของความหมายเป็นการยื้อยุดฉุดกระชากระหว่างสองขั้วอันได้แก่ กระบวนทัศน์เชิงวัฒนธรรมกับวากยสัมพันธ์เชิงธรรมชาติ สื่อสารมวลชนนำเอาสองสิ่งนี้มาใช้เสริมและแย้งกันในลักษณะต่างๆ โดยประสานมนต์ขลังของความเป็นธรรมชาติอันน่าพิศวง (ของเรื่องเล่าและวากยสัมพันธ์) เข้ากับความเข้าใจทางวัฒนธรรมซึ่งแอบแฝงอยู่ในสัญลักษณ์ (อันกระจัดกระจายอยู่จำนวนหนึ่ง) ซึ่งมนุษย์จัดเป็นกระบวนเอาไว้ใน 'ภาษา' อันมีชีวิตของพวกเขาแล้วหยิบฉวยมาใช้ตามต้องการ

คำประกาศสรรเสริญบุคคลสันติภาพ
ศาสตราจารย์ ดร.ป๋วย อึ๊งภากรณ์

โดย

ศาสตราจารย์ นายแพทย์ เสม พริ้งพวงแก้ว

ในงาน 50 ปี วันสันติภาพไทย

วันที่ 16 สิงหาคม 2538

ณ หอประชุมใหญ่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

คณะกรรมการงานวันสันติภาพไทย ได้ตระหนักอยู่ตลอดมาว่าสันติภาพไม่ได้หมายถึงเพียงการปลอดพ้นจากสงคราม หากหมายถึงความสงบสุขทั้งทางกาย ทางใจ ทางสังคม และสิ่งแวดล้อม อันมนุษย์และสรรพสัตว์มุ่งประสงค์ สมดังพระพุทธพจน์ที่ว่า ไม่มีความสุขอื่นใดเสมอได้ด้วยสันติ แท้ที่จริงถือได้ว่าเสรีภาพหรืออิสรภาพกับสันติภาพนั้นเป็นไวพจน์ซึ่งกันและกัน

ท่านหัวหน้าใหญ่แห่งขบวนการเสรีไทยเองนั้น ได้ตระหนักถึงความสำคัญของสันติภาพและอิสรภาพเป็นอย่างยิ่ง ดังเมื่อก่อนมหาสงครามเอเชียบูรพา ท่านได้เสนอให้รัฐบาลประกาศถึงความเป็นกลางอย่างไม่ฝักใฝ่ฝ่ายใด และในทางส่วนตัวท่านได้สร้างภาพยนตร์เรื่องพระเจ้าช้างเผือก เพื่อชี้ให้เห็นโทษของสงคราม หากให้เห็นคุณของความสงบ โดยขอให้ประชาราษฎร ต่างรัฐต่างเชื้อชาติ ปรองดองกัน ให้อภัยกัน สมัครสมานฉันท์กัน ครั้นเมื่อเกิดสงครามลามลุกมาถึงแผ่นดินไทย ขบวนการเสรีไทยที่ท่านเป็นตัวตั้งตัวตีอย่างสำคัญ ก็ได้ใช้วิธีการอันสันติเป็นแนวทาง ยิ่งกว่าการใช้ความรุนแรงแทบทุกวิถีทาง

บรรดาเสรีไทยทั้งในและนอกประเทศ ที่ต่างมุ่งมั่นอุทิศตนเพื่ออิสรภาพและสันติภาพของบ้านเกิดเมืองนอนนั้น ถือได้ว่าแทบทุกท่านเป็นบุคคลสันติภาพ กล่าวคือ ยึดอหิงสาวิธียิ่งกว่าการพิฆาตฆ่าฟัน และในบรรดาเสรีไทยนั้น ๆ ศ.ดร.ป๋วย อึ๊งภากรณ์ เป็นบุคคลหนึ่งซึ่งควรเชิดชูให้เป็นบุคคลสันติภาพแทนสหายทั้งหลายในวีรกรรมตลอดช่วงสงครามคราวนั้น และสืบต่อมาจนบัดนี้เป็นเวลาได้ 50 ปีแล้ว

แม้ในยามสงครามคราวนั้น เมื่อศ.ดร.ป๋วยอาสามากระโดดร่มลงที่จังหวัดชัยนาท จนจวนถูกจับได้ ศ.ดร.ป๋วยก็คิดจะกลืนยาพิษเพื่อฆ่าตัวตาย คือไม่ยอมให้ถูกจับไปทรมานในการล้วงความลับจากฝ่ายศัตรู แทนที่ศ.ดร.ป๋วยจะคิดฆ่าศัตรูที่จะมาจับ กรณีนี้นับได้ว่าเป็นตัวอย่างอันหนึ่งซึ่งควรแก่การสำเหนียก

เมื่อเลิกสงครามแล้ว ศ.ดร.ป๋วยได้มีโอกาสรับราชการในหน้าที่ที่สำคัญ ๆ โดยได้ทำกิจการนั้น ๆ ด้วยความซื่อสัตย์และด้วยความสามารถ ประกอบไปด้วยหลักการที่เน้นไปทางคุณธรรมอย่างปราศจาก

ความมักใหญ่ใฝ่สูงใด ๆ ทั้งสิ้น ใช่แต่เท่านั้น การทำงานของ ศ.ดร.ป๋วย ยังมุ่งผดุงความสุขของราษฎรส่วนใหญ่และหาทางให้เกิดความยุติธรรมในสังคมแทบตลอดมา โดยใช้สันติวิธีอย่างนุ่มนวลและอย่างแนบเนียน พร้อม ๆ กันนั้นก็อุดหนุนให้เกิดองค์กรพัฒนาเอกชน และศ.ดร.ป๋วยเองก็เป็นตัวอย่างให้อนุชนทางด้านการอุทิศตนเพื่อเกื้อกูลผู้คนที่ด้อยโอกาสกว่า

อนึ่ง วิธีอันเรียบง่ายและสุภาพของศ.ดร.ป๋วยนั้น สามารถท้าทายอำนาจอันไม่ชอบธรรมได้อย่างควรแก่การศึกษา ดังจดหมายนายเข้ม เย็นยิ่ง ซึ่งเป็นการนำเสนอแนวทางสันติวิธีต่อการแก้ปัญหาอันไม่เป็นธรรมอีกกรณีหนึ่ง โดยที่นายเข้มนี้ก็มีอนุสนธิมาแต่สมัยเสรีไทยนั้นแล้ว

แม้ ศ.ดร.ป๋วย จะเขียนหนังสือไม่มากนัก แต่ที่สำคัญคือ ข้อเขียนของท่านทั้งหมดเน้นที่สันติประชาธรรม คือต้องการให้ประชาราษฎรมีส่วนร่วมตัดสินชะตากรรมของส่วนรวม อย่างเช่น ยึดถือความชอบธรรมเป็นเกณฑ์ โดยสันติวิธี และให้ได้เกิดสันติสุขด้วย ดังข้อเขียนของท่านเรื่อง "จากครรภ์มารดาถึงเชิงตะกอน" นั้น แม้จะเป็นถ้อยคำที่เรียบง่าย แต่ก็เป็นปรัชญาชีวิตที่เป็นไปได้สำหรับทุก ๆ คน อันควรเป็นแนวทางอย่างสันติโดยแท้ ข้อเขียนดังกล่าวนี้ ไม่เป็นแต่เพียงคำพูด หากเกิดจากประสบการณ์และการกระทำในชีวิตจริงของท่านเอง แม้ได้รับความยากลำบากเดือดร้อน ท่านก็ไม่เคยถือโกรธหรือผูกใจเจ็บ หากให้อภัย และในวัยชราแล้วนี้ ศ.ดร.ป๋วยก็ยังเป็นกำลังให้อนุชน สมกับเป็นแบบอย่างของบุคคลสันติภาพโดยแท้

ด้วยเหตุผลอย่างย่อ ๆ ดังได้แสดงมา คณะกรรมการจึงใคร่ขอถือโอกาสอันเป็นมงคลในวาระ 50 ปีแห่งกาลอันสำคัญยิ่งนี้ประกาศให้เป็นที่ทราบกันทั่วไปว่า ศ.ดร.ป๋วย อึ๊งภากรณ์ เป็นบุคคลสันติภาพอันควรแก่การเชิดชูยิ่ง