วารสารวิชาการ “วารสารศาสตร์”

คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
www.jc.tu.ac.th

วารสารศาสตร์ ฉบับ **"เรื่องของความหมายที่ไม่ไร้ความหมาย"**
ปีที่ 11 ฉบับที่ 3 เดือน **กันยายน–ธันวาคม 2561**

วารสารศาสตร์ เป็นวารสารวิชาการรายสี่เดือน ด้านวารสารศาสตร์ นิเทศศาสตร์
และสาขาวิชาอื่นที่เกี่ยวข้องกับแวดวงการสื่อสาร อันได้แก่ สื่อสารมวลชน โฆษณา ประชาสัมพันธ์ สื่อใหม่
วางจำหน่ายปีละ 3 ฉบับ คือ
ฉบับเดือนมกราคม–เมษายน, ฉบับเดือนพฤษภาคม–สิงหาคม และฉบับเดือนกันยายน–ธันวาคม

กองบรรณาธิการ ประกอบด้วย
ที่ปรึกษา

ศ.ดร.สุรพงษ์ โสธนะเสถียร	คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มธ.
รศ.อรทัย ศรีสันติสุข	อดีตคณบดีคณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มธ.
รศ.ดร.พีระ จิระโสภณ	อดีตคณบดีคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รศ.ดร.กำจร หลุยยะพงศ์	สาขาวิชานิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช
รศ.ดร.กุลทิพย์ ศาสตระรุจิ	คณะนิเทศศาสตร์และนวัตกรรมการจัดการ สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์ (นิด้า)
รศ.ดร.ไพโรจน์ วิไลนุช	คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย
รศ.ดร.สราวุธ อนันตชาติ	คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รศ.ดวงพร คำนูณวัฒน์	สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล
ผศ.ดร.ธาตรี ใต้ฟ้าพูล	คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผศ.ดร.นันทิยา ดวงภูมเมศ	สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมแห่งเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล
ผศ.ดร.วนาวัลย์ ดาตี๊	คณะบริหารธุรกิจ เศรษฐศาสตร์และการสื่อสาร มหาวิทยาลัยนเรศวร
ผศ.ดร.วรัชญ์ ครุจิต	คณะนิเทศศาสตร์และนวัตกรรมการจัดการ สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์ (นิด้า)
ผศ.ดร.อริชัย อรรคอุดม	คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ
อาจารย์ ดร.ขวัญฟ้า ศรีประพันธ์	คณะการสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

บรรณาธิการบริหาร	ผศ.ดร.อัจฉรา ปัณฑรานุวงศ์	คณบดี คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มธ.
บรรณาธิการเล่ม	รศ.ดร.สมสุข หินวิมาน	คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มธ.
ผู้ช่วยบรรณาธิการ	อ.วารี ฉัตรอุดมผล	คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มธ.
เจ้าหน้าที่กองบรรณาธิการ	รศ.กัลยกร วรกุลลัฏฐานีย์	คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มธ.
	รศ.รุจน์ โกมลบุตร	คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มธ.
	ผศ.ดร.นิธิดา แสงสิงแก้ว	คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มธ.
	ผศ.ดร.วิกานดา พรสกุลวานิช	คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มธ.
	ผศ.อารดา ครุจิต	คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มธ.
	น.ส.สุมล สร้อยสุมาลี	คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มธ.
	น.ส.จารุณี สุขสม	คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มธ.

คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
เลขที่ 99 ถ.พหลโยธิน ต.คลองหนึ่ง อ.คลองหลวง จ.ปทุมธานี 12120
โทรศัพท์ 0-2696-6220 **โทรสาร** 0-2696-6218
อีเมล oilsumol@hotmail.com **เว็บไซต์** www.jc.tu.ac.th

ปก: Ryo Yamashita <ryoyamashita.com>
ISSN: 0125-8192
ราคา: 120 บาท

สารบัญ

บทบรรณาธิการ 05
“เรื่องของความหมายที่ไม่ไร้ความหมาย”

ศิลปะการเล่าเรื่องด้วยภาพถ่ายแบบพรรณนา 08
วารี ฉัตรอุดมผล

การศึกษาประโยชน์และข้อควรคำนึงในการประยุกต์ใช้แนวทาง 52
ภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยกับงานสารคดีในไทย
กานตชาติ เรืองรัตนอัมพร

การประกอบสร้างรูปแบบการดำเนินชีวิตของวัยทำงานตอนต้นในภาพยนตร์: 102
กรณีศึกษาภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ*
อนงค์นาฏ รัศมีเวียงชัย

***IKIRU (To Live)* สารัตถะแห่งการมีชีวิตอยู่** 132
ธาตรี ใต้ฟ้าพูล

Representation of Mahajanaka 144
Nantaporn Wongchestha

การลดทอนและรื้อความเป็นตะวันตกด้านการสื่อสารศึกษา: 183
การสำรวจและการวิเคราะห์
พยุรี ชาญณรงค์

การสื่อสารกับการขับเคลื่อน: เฟซบุ๊กแฟนเพจ URBAN FOREST 263
วิไลวรรณ จงวิไลเกษม

การทบทวนความรู้ “ชายรับชาย” ในพื้นที่ของสื่อใหม่ **288**
ว่าที่ร้อยตรีเบญจรงค์ ถิระผลิกะ

บรรณนิทัศน์: *องค์ประกอบของศิลปะ (Composition of Art)* **319**
ภัทธีรา สารากรบริรักษ์

ทัศนะหรือข้อคิดเห็นในบทความที่ตีพิมพ์ในวารสารวิชาการ *วารสารศาสตร์* ฉบับนี้ เป็นของผู้เขียนแต่ละท่าน มิใช่ทัศนะหรือข้อคิดเห็นของกองบรรณาธิการ หรือของคณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ผู้ประสงค์จะขอนำข้อความใดจากวารสารฉบับนี้ไปเผยแพร่จะต้องได้รับอนุญาตจากผู้เขียนตามกฎหมายว่าด้วยลิขสิทธิ์เสียก่อน

บทบรรณาธิการ
“เรื่องของความหมายที่ไม่ไร้ความหมาย”

เมื่อช่วงปลายศตวรรษที่ 20 ศิลปินคู่ดูโอหญิงของไทยอย่างไทรอัมพส์ คิงดอม เคยขับร้องบทเพลง *ผ้าเช็ดหน้า* ที่โด่งดังในยุคนั้นว่า

“...ช่วยเก็บผ้าเช็ดหน้าของฉันหน่อยได้ไหม เพราะฉันทำมันตก ฉันกลัวใครคว้าไป ช่วยเก็บผ้าเช็ดหน้าของฉันหน่อยได้ไหม เพราะฉันทำมันตก ตกลงพร้อมหัวใจ”

ในขณะที่เนื้อเพลง *ผ้าเช็ดหน้า* ดูจะทะลุทะลวงหัวใจหนุ่มๆ ผู้ฟังหลายคนที่อยากจะช่วยศิลปินสาวเก็บผ้าเช็ดหน้าที่หล่นอยู่ แต่ในอีกด้านหนึ่ง เนื้อหาของเพลงก็ยังสะท้อนให้เห็นว่า ทุกวันนี้วัตถุอาจไม่ใช่แค่วัตถุ ผ้าเช็ดหน้าอาจไม่ใช่แค่ผ้าที่เราใช้เช็ดหน้า แต่วัตถุหรือผ้าเช็ดหน้านั้น ได้กลายเป็นสื่อหรือช่องทางที่พกพา **“ความหมาย”** บางอย่างที่มากไปกว่าตัวมันเอง ผ้าเช็ดหน้าจึงกลายเป็นสื่อหรือสัญญะ (sign) ที่บ่งนัยถึง “หัวใจ” ที่หญิงสาวทำหล่นลงตรงหน้าชายหนุ่มนั่นเอง

และเพราะทุกวันนี้สื่อต่างๆ มิได้ทำหน้าที่แค่พกพา “ข่าวสาร” (information) ตรงๆ จากผู้ส่งสารไปยังผู้รับสารแบบง่ายๆ อีกต่อไป หากแต่สื่อเป็นพื้นที่สำคัญในการประกอบสร้าง แพร่กระจาย และผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดและต่อรอง **“ความหมาย”** บางอย่าง ในวารสารวิชาการ *วารสารศาสตร์* ฉบับ **“เรื่องของความหมายที่ไม่ไร้ความหมาย”** เล่มนี้ จึงได้รวบรวมบทความวิชาการหลากเรื่อง เพื่อยืนยันให้เห็นว่า “โลกแห่งความหมาย” (the world of meaning) นอกจากจะ **“ไม่ไร้ความหมาย”** แล้วยังเวียนวนอยู่ไม่ไกลรอบๆ ตัวเราเลย

เริ่มต้นจากงานเขียนของกลุ่มที่สนใจตั้งคำถามกับบรรดาสื่อภาพ (visual media) ทั้งหลายนั้น วารี ฉัตรอุดมผล ได้นำเสนอบทความวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่ผู้เขียนได้ทดลองผสานองค์ความรู้จากหลากหลายสาขาวิชามาออกแบบงานภาพถ่ายเล่าเรื่องแบบพรรณนา (tableau staged photograph) ด้วยการรังสรรค์และจัดสร้างความหมาย ซึ่งเชื้อเชิญให้ผู้ชม “อ่านภาพ” (reading images) ได้อย่างซับซ้อนและแยบยล ในขณะที่ กานตชาติ เรืองรัตนอัมพร ได้เลือกศึกษาวิจัยกรณีของภาพถ่ายสารคดีในนิตยสาร ที่ดูผิวเผินแล้วก็อาจเป็นเพียงการบันทึกเรื่องราวมาเล่าขานเอาไว้ แต่แท้จริงนั้น อีกด้านหนึ่งภาพถ่ายสารคดีก็เป็นการผูกเรื่องเล่าเพื่อสื่อสารความหมาย

อันหลายหลากผ่านการจัดวางองค์ประกอบภาพ ด้วยฝีมือและความคิดสร้างสรรค์ของทั้งช่างภาพและบรรณาธิการนิตยสาร

จากภาพนิ่งมาสู่ภาพเคลื่อนไหว และเป็นสื่อภาพและเสียง (audio-visual media) อย่างภาพยนตร์ อนงค์นาฏ รัศมีเวียงชัย ได้เลือกกรณีของภาพยนตร์ไทยเรื่อง *ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ* มาวิเคราะห์ให้เห็นการสื่อสารความหมายและอัตลักษณ์ของคนวัยทำงานตอนต้น ผ่านเรื่องเล่าและชีวิตของตัวละครที่เรียงร้อยไว้บนแผ่นฟิล์ม ในขณะที่ ธาตรี ใต้ฟ้าพูล ก็ได้เลือกลงมือวิเคราะห์ศาสตร์และศิลป์ในภาพยนตร์ญี่ปุ่นเรื่อง *IKIRU (To Live)* ของผู้กำกับเลื่องชื่อชาวอาทิตย์อุทัยอย่าง Akira Kurosawa และพบว่า คุณค่าหรือความหมายที่สอดแทรกและสื่อสารผ่านภาพยนตร์เรื่องนี้ก็คือ การตั้งคำถามกับสารัตถะที่แท้จริงแห่งการมีชีวิตของมวลมนุษย์

ในส่วนของภาษาที่เป็นตัวอักษรหรือสื่อการเขียน (written media) นั้น นันทพร วงษ์เชษฐา ได้ใช้กรณีของบทพระราชนิพนธ์เรื่อง *พระมหาชนก* ของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช มาวิเคราะห์และเผยให้เห็นถึงสัญญะและภาพตัวแทนของตัวละครพระมหาชนก ที่สะท้อนคุณค่าอันเป็นความหมายหลัก 3 ด้านคือ ความเป็นราชา บุญญาธิการ และธรรมราชา

นอกจากสื่อภาพ เสียง และตัวอักษร จะเป็นช่องทางในการประกอบสร้างความหมายบางชุดเอาไว้แล้ว บทความสามเรื่องสุดท้ายได้เผยให้เห็นอีกด้วยว่าในกระบวนการผลิตและผลิตซ้ำความหมายต่างๆ นั้น สื่อยังกลายเป็นเวทีแห่งการต่อสู้เพื่อก่อร่างสร้างและช่วงชิงพื้นที่ อัตลักษณ์ ตัวตน และอำนาจของทั้งปัจเจกบุคคลและสังคม หรือที่วงวิชาการสื่อสารศึกษาทุกวันนี้จะรู้จักกันในชื่อว่า “การเมืองแห่งความหมาย” (politics of meaning) ซึ่งมีสื่อและการสื่อสารเป็นศูนย์กลางของสนามรบดังกล่าว

เรื่องแรก พยุรี ชาญณรงค์ ได้สำรวจวรรณกรรมในวงวิชาการสื่อสารศึกษาทั้งในโลกตะวันตกและของไทย และพบว่า ในขณะที่ชาติตะวันตกพยายามครอบงำความคิดและสถาปนาอำนาจนำในฐานะจักรวรรดินิยมทางความรู้ผ่านกระแสโลกาภิวัตน์ แต่เวทีวิชาการอีกเช่นกันที่กลายเป็นสนามแห่งการต่อสู้ทางความหมายเพื่อรื้อถอนและรื้อสร้างอำนาจของจักรวรรดินิยมตะวันตก หรือที่เรียกว่า “De-Westernization” ซึ่งอยู่ในพรมแดนของศาสตร์ด้านสื่อสารศึกษา

ในส่วนของการสื่อสารกับการต่อสู้เพื่อช่วงชิงพื้นที่ในสังคมนั้น วิไลวรรณ จงวิไลเกษม ได้วิเคราะห์สื่อออนไลน์เฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest” ในฐานะสนามแห่งการขับเคลื่อนเพื่อรักษาและขยายพื้นที่สีเขียวในเมืองใหญ่ และข้อค้นพบสำคัญในเพจดังกล่าวได้บ่งชี้ว่า หากเราออกแบบกลยุทธ์การสื่อสารความหมายไว้อย่างพิถีพิถันด้วยแล้ว เราก็สามารถแปรเปลี่ยน “ป่าคอนกรีต” ให้กลายเป็น “ป่าในเมือง” ทั้งในพื้นที่กายภาพและในจิตสำนึกของพลเมืองได้จริงๆ

ปิดท้ายด้วย ว่าที่ร้อยตรีเบญจรงค์ ถิระผลิกะ กับการสำรวจวรรณกรรมอันว่าด้วยสื่อใหม่กับการต่อสู้ทางความหมายและอัตลักษณ์ตัวตนของเพศทางเลือก หรือในกรณีนี้ผู้เขียนได้สร้างสรรค์นิยามกลุ่มเฉพาะใหม่ทางเพศสภาพขึ้นมาว่า เป็นกลุ่ม “ชายรับชาย” และพบว่า ในขณะที่สังคมขีดวงสร้างให้คนกลุ่มดังกล่าวกลายเป็นชายขอบทางเพศวิถี แต่เพราะเพศสภาวะเป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมาได้ กลุ่ม “ชายรับชาย” ก็กำลังรื้อสร้างเพื่อแปรเปลี่ยนความหมาย อัตลักษณ์ และชุมชนของตนขึ้นมาผ่านช่องทางของสื่อใหม่ได้ในเวลาเดียวกัน

หากเรายอมรับความจริงว่า มนุษย์เป็น “สัตว์สัญญะ” ที่สร้างสรรค์ภาษาและระบบความหมายเพื่อสื่อสารระหว่างกันและกันแล้ว ความเข้าใจใน **“เรื่องของความหมายที่ไม่ไร้ความหมาย”** เฉกเช่นเดียวกับที่บทความต่างๆ ได้ร่วมกันนิพนธ์ขึ้นและรวบรวมไว้ในวารสารวิชาการ *วารสารศาสตร์* ฉบับนี้ คงบอกเป็นนัยแก่เราๆ ผู้อ่านด้วยว่า เหตุที่ **“ความหมายไม่เคยไร้ความหมาย”** ก็เนื่องด้วยว่า “โลกแห่งความหมาย” ไม่เพียงแต่สัมพันธ์กับ “โลกแห่งความเป็นจริง” อย่างแนบแน่นเท่านั้น หากแต่ “อำนาจแห่งความหมาย” ยังมีพลังในการสื่อสารเพื่อขับเคลื่อนและเปลี่ยนแปลงความเป็นจริงรอบตัวเราได้เช่นกัน

สมสุข หินวิมาน

บรรณาธิการ

ศิลปะการเล่าเรื่องด้วยภาพถ่ายแบบพรรณนา*

วารี ฉัตรอุดมผล[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้สรุปจากงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง *การถ่ายภาพเล่าเรื่องแบบ Tableau Staged Photography* ซึ่งเป็นการศึกษาวิจัยแบบ “สร้างสรรค์ศิลปะ-วิจัย” (practice-based research) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวทางในการสร้างสรรค์และเทคนิคการเล่าเรื่องของ “ภาพถ่ายพรรณนา” หรือ “Tableau Staged Photography” และนำองค์ความรู้ที่ได้มาปรับใช้ในการทดลองสร้างสรรค์ผลงานภาพถ่ายเล่าเรื่องชุด *THE SHOW* เพื่อนำผลการศึกษาที่ได้จากกระบวนการศึกษาและสร้างสรรค์ไปพัฒนาองค์ความรู้ในสาขาศิลปะการถ่ายภาพและศิลปะการสื่อสารด้วยภาพ (visual communication arts)

การศึกษาวิจัยแบ่งออกเป็น 2 ด้าน คือ ด้านการวิจัยและด้านการพัฒนา (research and development) โดยศึกษาผ่านองค์ความรู้ด้านการจัดวางองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ การสร้างภาษาภาพในศิลปะภาพยนตร์ ศิลปะการละคร ศิลปะภาพถ่าย และการทดลองปฏิบัติซึ่งมีขอบเขตการวิจัยเกี่ยวข้องกับกระบวนการและเทคนิคการสร้างภาษาภาพในผลงานแบบ Tableau Staged Photography มีลำดับขั้นในการศึกษาดังต่อไปนี้

ด้านที่ 1 ศึกษาวิจัย ที่มา ความสำคัญ รูปแบบ และวิธีการในการสื่อสารของศิลปะการถ่ายภาพเล่าเรื่องแบบพรรณนา (Tableau Staged Photography) จากข้อมูลทางประวัติศาสตร์และตัวอย่างผลงานของศิลปินที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในวงการศิลปะร่วมสมัยระดับโลก

---

* **หมายเหตุ** บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง *การถ่ายภาพเล่าเรื่องแบบ Tableau Staged Photography* โดยได้รับทุนสนับสนุนจากคณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2559.

[1] อาจารย์ประจำกลุ่มวิชาภาพยนตร์และภาพถ่าย คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ด้านที่ 2 ศึกษาวิจัยแบบ visual practice หรือการทดลองปฏิบัติสร้างสรรค์ผลงานภาพถ่ายเล่าเรื่องชุด *THE SHOW* โดยนำองค์ความรู้ที่ประมวลได้จากการวิจัยในขั้นแรกมาปรับใช้เป็นแนวทางการพัฒนาแนวคิดและรูปแบบของผลงานภาพถ่ายชุด *THE SHOW*

ผลการศึกษาจากการวิจัยข้อมูลและพัฒนาผลงานภาพถ่ายชุด *THE SHOW* พบว่า ภาพถ่ายเล่าเรื่องแบบพรรณนา (Tableau Staged Photography) ใช้วิธีการสื่อสารที่เกิดจากการผสมผสานองค์ความรู้ที่มีความเป็นสหวิทยาการจากทัศนศิลป์หลายแขนง เช่น ศิลปะการละครเวที ศิลปะการสร้างภาษาภาพในภาพยนตร์ ศิลปะแขนงจิตรกรรม และศิลปะการถ่ายภาพ มีวิธีการสื่อสารที่เน้นการเล่าเรื่องผ่าน “การแสดง” คล้ายละครนิ่ง (theatrical-like) มีพัฒนาการด้านรูปแบบการสร้างสรรค์ที่หลากหลาย เน้นการสร้างภาพในจินตนาการอย่างเหนือจริงผ่านการ “จัดสร้าง” (construct) ภายในฉากหรือสถานที่ซึ่งดูคุ้นเคยแต่สร้างความรู้สึกที่แปลกประหลาดด้วยการใช้แสงและบรรยากาศ เน้นการถ่ายทอดความหมายผ่านภาพที่มีองค์ประกอบมากมาย เช่น ตัวละคร ฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก ให้ความสำคัญกับรายละเอียดทั้งหมดซึ่งทำหน้าที่เป็น “สัญญะ” ที่ผ่านการศึกษาและจัดวางไว้อย่างระมัดระวังภายในกรอบภาพเพื่อสร้างความหมาย ผลงานที่สร้างสรรค์ในยุคศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัยนิยมใช้สัญญะที่ซ่อนนัยในการตีความ มีแนวคิดที่วิพากษ์ วิจารณ์ หรือตั้งคำถามกับปรากฏการณ์ในสังคม และนิยมนำเสนอผ่านชิ้นงานขนาดใหญ่เพื่อวางผู้ชมให้ตกอยู่ในฐานะผู้เฝ้ามอง (voyeur) เชื้อเชิญให้ “อ่านภาพ” ค้นหารายละเอียด ประกอบสร้างความหมาย และตีความ ผ่านสัญญะที่มากกว่าการบอกเล่า หากทิ้งพื้นที่บางส่วนไว้ให้ “ผู้อ่าน” พิจารณาตามแต่วิจารณญาณของตนเอง

Abstract

A Creative Research on Tableau Staged Narrative Photography is a practice-based research which knowledge is gained from the practice itself and its outcomes. Its aim is to study how to create a narrative using “Tableau Staged Photography”, an approach which focuses on artistic process of creating photographic art and storytelling. The study

is related to theoretical and practical knowledge in the artistic processes of creating a visual form by exploring how visual art, film, performing art, and photography share their ideas in making visual language. The study aims to contribute to new knowledge on storytelling in Photographic Art and Visual Communication Arts.

The study is divided into two parts. The first part is a research on how Tableau Staged Photography is created through the study of its history and renowned works by contemporary artists who create narrative scenes in a tableau style captured as photographs. The second part is employing thinking frameworks which are developed through the knowledge gained from the first part of the research to create a Tableau Staged Photography project called *THE SHOW* and evaluating of the outcomes.

Results of the study show that Tableau Staged Photography creates similar storytelling as a theater. A narrative is created through photographs that capture staged or artificially constructed scenes made only for photography. Its tone is often surreal, enigmatic, and emotionally detached, intended to be poetic and subjective. The approach to storytelling in this form is divergent in both scale and the extent to which narrative elements are assembled, created, or directed. The narration which emphasizes on constructed tableaux are often produced for the wall, similar to how fine arts tells a story through paintings. Images are usually printed in a very large size for display in order to position viewers as voyeurs. They also offer spectators a confrontational experience with the expansive scene in an impressive amount of details that hints at a narrative but ensuring that the story remains oblique or ambiguous.

คำสำคัญ: ภาพถ่ายพรรณนา (Tableau Staged Photography) ตาโบลวิวองต์ (Tableau-vivant) สัญศาสตร์

บทนำ

งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง *การถ่ายภาพเล่าเรื่องแบบ Tableau Staged Photography* มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับรูปแบบและวิธีการสื่อสารของ "ภาพถ่ายพรรณนา"[2] หรือ "Tableau Staged Photography" ซึ่งพบเห็นได้บ่อยครั้งในพื้นที่งานศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัย (Contemporary Art Photography)[3] หากแต่ผลงานและองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องนั้นไม่ได้รับการศึกษาหรือกล่าวถึงมากนักในบริบทของศิลปะภาพถ่ายทั้งในแวดวงวิชาการและวิชาชีพในประเทศไทย

"ภาพถ่ายพรรณนา" (Tableau Staged Photography) เป็นศิลปะรูปแบบหนึ่งที่มีจุดเด่นสำคัญใน "การเล่าเรื่องราว" (storytelling) ผ่านภาพถ่าย สร้างประสบการณ์ในการตีความผ่านการ "อ่านภาพ" (photographic reading) และสร้างบทสนทนาทางความคิดให้ผู้ชมได้ขบคิดตีความ ผ่านบรรยากาศและสัญญะที่ศิลปินหรือช่างภาพบรรจงเรียงร้อยผ่านรายละเอียดทั้งหมดไว้อย่างมีชั้นเชิง เสน่ห์ และความท้าทายในการสร้างผลงานภาพถ่ายที่สื่อสารตามแนวทางของ Tableau Staged Photography คือการสร้างเรื่องราวที่เปรียบดั่งบทสนทนาที่นิ่งเงียบ เป็นภาษาภาพที่ไร้เสียง ไร้ความเคลื่อนไหว แต่เป็นบทสนทนาที่

---

[2] คำว่า "ภาพถ่ายพรรณนา" เป็นคำที่ผู้เขียนนิยามขึ้นจากวิธีการสื่อสารที่เน้นการเล่าเรื่องราวผ่านกรอบของภาพถ่าย ซึ่งมีลักษณะเด่นที่การนำเสนอด้วยรูปแบบคล้ายฉากหนึ่งของละครหรือภาพยนตร์ โดยเน้นการให้ผู้ชม "อ่านภาพ" จากองค์ประกอบมากมายในกรอบภาพที่ทำหน้าที่ประกอบสร้างความหมาย ประหนึ่งการใช้ "พรรณนาโวหาร" ซึ่งเป็น "สำนวนเขียนที่กล่าวเป็นเรื่องราวอย่างละเอียดเพื่อให้ผู้อ่านนึกเห็นเป็นภาพ" (ราชบัณฑิตยสถาน, สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2554).

[3] ศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัย (Contemporary Art Photography) หมายถึง ช่วงเวลาที่ความเคลื่อนไหวทางศิลปะภาพถ่ายเริ่มต้นขึ้น เมื่อศิลปินในวงการศิลปะฝั่งตะวันตกเริ่มใช้ภาพถ่ายเป็นสื่อในการสร้างสรรค์ผลงาน และภาพถ่ายเริ่มได้รับการยอมรับในฐานะผลงานศิลปะที่จัดแสดงในบริบทของแกลเลอรี่และพิพิธภัณฑ์ระดับโลก Jean-François Chevrier ภัณฑารักษ์และนักวิชาการทางศิลปะชาวฝรั่งเศส กล่าวไว้ว่า ศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัยนั้นเริ่มต้นขึ้นในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1970-1980 (Chevrier, 2003) ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่ศิลปินยุคอาวองการ์ด (avant-garde) ก้าวข้ามคติและแนวคิดศิลปะแบบดั้งเดิม และก้าวข้ามขอบเขตของการใช้สื่อในการสร้างผลงานในรูปแบบเดิมๆ ให้มีความหลากหลาย อย่างไรก็ตาม คำว่าศิลปะร่วมสมัยนั้นยังไม่เคยถูกอธิบายขยายความอย่างแท้จริง หากแต่ ภัณฑารักษ์ นักวิชาการ นักประวัติศาสตร์ศิลป์ เหมือนจะเห็นพ้องต้องกันว่า ศิลปะร่วมสมัยเชื่อมโยงกับพัฒนาการของศิลปะระดับนานาชาตินับตั้งแต่ภายหลังทศวรรษที่ 1970 เป็นต้นมา (จิม สุปังกัต, 2011) และการสร้างสรรค์ผลงานมักให้ความสำคัญกับการสื่อสารแนวคิดที่วิพากษ์วิจารณ์และตั้งคำถามกับสภาพสังคมในแต่ละช่วงเวลา โดยไม่ยึดติดกับรูปแบบและความสวยงามเป็นที่ตั้ง (Cotton, 2004).

เชื้อเชิญให้ผู้ชมใช้จินตนาการร่วมกับการตีความตามแต่ประสบการณ์การรับรู้[4] ของแต่ละบุคคล

การเล่าเรื่องผ่าน “ความนิ่งเงียบ” คือ การหายไปขององค์ประกอบด้านเสียงและความเคลื่อนไหวที่ช่วยขับเคลื่อนเรื่องราว ซึ่งอาจถือเป็นข้อจำกัดในการสื่อสารของภาพนิ่งหากเทียบเคียงกับภาพเคลื่อนไหว ทว่าเป็นความท้าทายของผู้สร้างสรรค์ ในการเล่าเรื่องราวและถ่ายทอดแนวคิดผ่านพื้นที่ภายในกรอบสี่เหลี่ยม พื้นที่ที่ช่างภาพทำหน้าที่ประหนึ่งศิลปินและผู้กำกับการเล่าเรื่อง ผู้ประกอบสร้างความหมายด้วยการควบคุมองค์ประกอบทั้งหมดในการเล่าเรื่องจากการผสมผสานองค์ความรู้ด้านทัศนศิลป์หลายแขนง การเลือกใช้สัญญะ การใช้เทคนิคด้านภาพ รวมถึงการออกแบบการผลิต (production design) ในศิลปะการละคร ภาพยนตร์ และภาพถ่าย เพื่อให้ทั้งหมดทำหน้าที่สร้างภาษาภาพอย่างมีชั้นเชิง สร้างข้อจำกัดของความนิ่งเงียบให้กลายเป็นเสน่ห์ของการพรรณนาผ่านภาพถ่าย

ด้วยคุณลักษณะสำคัญ เสน่ห์ และความท้าทายในการสร้างสรรค์ผลงานตามที่กล่าว การศึกษาวิจัยและทดลองสร้างสรรค์ผลงานภาพถ่ายแบบพรรณนา (tableau staged photography) ชุด *THE SHOW* จึงเป็นการประมวลและสร้างสรรค์องค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการถ่ายภาพและศิลปะการถ่ายทอดภาษาผ่านภาพที่มีความเป็นสหวิทยาการ ซึ่งจะเป็นประโยชน์ และสร้างแนวทางในการพัฒนาด้านศิลปะการเล่าเรื่องและสื่อสารด้วยภาพถ่ายทั้งในภาคทฤษฎีและปฏิบัติ รวมทั้งสามารถนำไปปรับใช้ในการเรียนการสอนด้านศิลปะการถ่ายภาพและด้านศิลปะการสื่อสารด้วยภาพ (visual communication arts)

---

[4] คำว่า การรับรู้ (perception) ตามหลักทางจิตวิทยา หมายถึง กระบวนการในการแปลความหมายที่เกิดขึ้นภายหลังร่างกายรับสัมผัสจากสิ่งเร้า เป็นพื้นฐานของการเรียนรู้ที่สำคัญของบุคคล ในการตอบสนองพฤติกรรมใดของบุคคลจะขึ้นอยู่กับการรับรู้สภาพแวดล้อม และความสามารถในการแปลความหมายของสภาพแวดล้อมนั้น (เติมศักดิ์ คทวณิช, 2546) กล่าวคือ เป็นขบวนการที่เกิดขึ้นภายหลังจากที่สิ่งเร้ากระตุ้นการรู้สึกและถูกตีความเป็นสิ่งที่มีความหมาย โดยใช้ความรู้ ประสบการณ์ และความเข้าใจของบุคคล (Bernstein, 1999) การตีความหมายและความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากการรับสัมผัสของแต่ละบุคคลนั้นมีความแตกต่างกันออกไปได้ โดยมีปัจจัยอันมากมายและหลากหลายเข้ามาเกี่ยวข้อง.

วัตถุประสงค์การวิจัยสร้างสรรค์

1. เพื่อศึกษาแนวทางในการสร้างสรรค์เทคนิคการเล่าเรื่องในรูปแบบภาพถ่ายพรรณนา (Tableau Staged Photography)

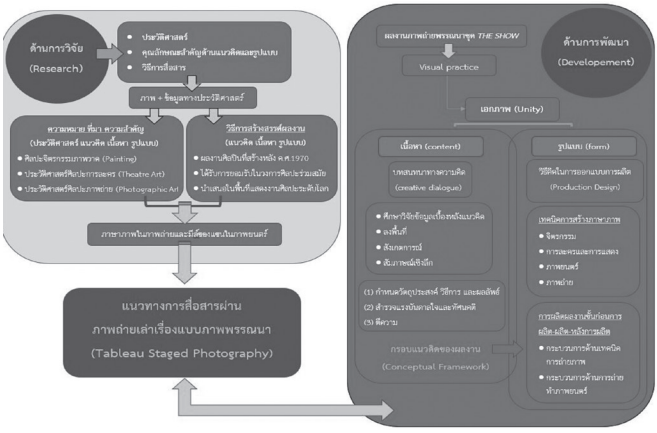
2. เพื่อทดลองการสร้างสรรค์ผลงานภาพถ่ายแบบพรรณนา (Tableau Staged Photography)

3. เพื่อประมวลองค์ความรู้มาปรับใช้ในการเรียนการสอนด้านศิลปะการถ่ายภาพและศิลปะการสื่อสารด้วยภาพ (visual communication arts)

ระเบียบวิธีการดำเนินงานวิจัยสร้างสรรค์

วิธีการดำเนินการวิจัยชิ้นนี้ใช้กระบวนการศึกษาวิจัยแบบ practice-based research โดยศึกษาวิจัยแนวทางการสื่อสารผ่านภาพถ่ายเล่าเรื่องแบบภาพพรรณนา (Tableau Staged Photography) และนำผลการศึกษามาปรับใช้เพื่อทดลองสร้างสรรค์ขึ้นเป็นผลงานศิลปะภาพถ่ายชุด *THE SHOW* โดยศึกษาองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับทัศนศิลป์หรือศาสตร์ด้านภาพและการแสดงหลายแขนง ประกอบด้วย ผลงานจิตรกรรม ศิลปะการละคร ศิลปะภาพยนตร์ และศิลปะภาพถ่าย แบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ด้าน คือ **ด้านการวิจัยและด้านการพัฒนา (research and development)** โดยมีรายละเอียดดังนี้

ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง *การถ่ายภาพเล่าเรื่องแบบ Tableau Staged Photography*



ด้านที่ 1: การวิจัยวิธีการสื่อสารด้วยภาพถ่ายเล่าเรื่องแบบภาพพรรณนา

เป็นการสำรวจ วิเคราะห์ และประมวลองค์ความรู้ด้านศิลปะการถ่ายภาพเล่าเรื่องแบบ “ภาพพรรณนา” (Tableau Staged Photography) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างพื้นฐานความเข้าใจเชิงลึกก่อนการทดลองปฏิบัติงานด้านการผลิต พร้อมทั้งประมวลองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ ที่มา คุณลักษณะสำคัญด้านแนวคิดและรูปแบบ รวมถึงวิธีการสื่อสารด้วยภาพถ่ายแบบ Tableau Staged Photography ซึ่งมีความสัมพันธ์กันอย่างเป็นพลวัต โดยมีกระบวนการดำเนินงานตามขั้นตอน ดังต่อไปนี้

ขั้นที่ 1 ศึกษาวิจัย ความหมาย ที่มา และคุณลักษณะสำคัญ ของศิลปะการถ่ายภาพเล่าเรื่องแบบภาพพรรณนา (Tableau Staged Photography) จากข้อมูลที่มีความเป็นสหวิทยาการ ซึ่งเริ่มต้นด้วยการศึกษาความหมายและที่มาของคำว่า “Tableau” จากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ด้านศิลปะการละคร (theatre arts) ประวัติศาสตร์ศิลปะของจิตรกรรมภาพวาด (painting) ประวัติศาสตร์ศิลปะภาพถ่าย (photographic arts) และความเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ศิลปะโลก

ขั้นที่ 2 ศึกษาตัวอย่างผลงานสร้างสรรค์ของศิลปิน/ช่างภาพ จำนวน 5 คน โดยคัดเลือกศิลปินที่มีชื่อเสียงในวงการศิลปะร่วมสมัย (contemporary photography) มีผลงานโดดเด่นเป็นที่ยอมรับระดับโลกในแนวทางของภาพถ่ายแบบพรรณนา (Tableau Staged Photography) และในวงการศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัย (Contemporary Art Photography) ตั้งแต่ช่วงหลังปี ค.ศ. 1970 เป็นต้นมา เนื่องด้วยเป็นปีที่กล่าวได้ว่าศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัยนั้นเริ่มต้นขึ้น (Chevrier, 2003) และภาพถ่ายแบบพรรณนา (Tableau Staged Photography) กลับมามีบทบาท รวมทั้งได้รับความสนใจและเฟื่องฟูในวงการศิลปะร่วมสมัย (Cotton, 2004) วิธีการศึกษาวิจัยเกิดจากการสืบค้นข้อมูล และส่วนหนึ่งจากประสบการณ์ส่วนตัวในการชมผลงานบางชิ้นที่นำเสนอในพิพิธภัณฑ์ (ซึ่งเกิดขึ้นก่อนหน้าการทำวิจัยชิ้นนี้) โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อค้นหาแนวทางของเนื้อหาที่นำเสนอ และรูปแบบการสื่อสารผ่านภาพถ่ายของศิลปินดังกล่าว ช่างภาพและศิลปินที่ทำการศึกษา ได้แก่ Gregory Crewdson (ชาวอเมริกัน) Sam Taylor Wood (ชาวอังกฤษ) Philip-Lorca diCorcia (ชาวอเมริกัน) Jeff Wall (ชาวแคนาดา) และ Wang Qingsong (ชาวจีน)

ขั้นที่ 3 สรุปผลการศึกษาวิธีการสื่อสารด้วยภาพถ่ายเล่าเรื่องแบบภาพพรรณนา (Tableau Staged Photography) โดยการนำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาวิจัยในขั้นที่ 1 และขั้นที่ 2 มาวิเคราะห์และประมวลผล เพื่อทราบคุณลักษณะสำคัญและแนวทางการสื่อสาร รวมถึงใช้องค์ประกอบของมีส์ซองแซน (mise en scène) ในภาพยนตร์มาผสมผสานกับเทคนิคการสื่อสารด้านภาพถ่ายเพื่อวิเคราะห์แนวทางการใช้ภาษาภาพ ทั้งนี้เพื่อเป็นแนวทางในการทดลองสร้างสรรค์ผลงานภาพถ่ายชุด *THE SHOW* ในขั้นตอนต่อไป

ด้านที่ 2: การพัฒนาผลงานภาพถ่ายชุด *THE SHOW*

เป็นการศึกษาแบบ visual practice หรือการศึกษาโดยการทดลองปฏิบัติผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบภาพถ่ายเล่าเรื่องหรือ **ภาพพรรณนาชุด *THE SHOW*** โดยนำวิธีการสื่อสารและองค์ความรู้ที่ประมวลขึ้นจากการศึกษาด้านการวิจัย (ด้านที่ 1) มาปรับใช้เป็นแนวทาง ผนวกกับองค์ความรู้ด้านกระบวนการและการสร้างสรรค์ภาษาภาพจากทฤษฎีการจัดองค์ประกอบทางศิลปะ จากการละคร ภาพยนตร์ และการถ่ายภาพ โดยมุ่งเน้นให้เกิดความเป็น **“เอกภาพทางทัศนศิลป์” (unity)** การทำงานแบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอนหลัก คือ ขั้นพัฒนาแนวคิด (development) ขั้นก่อนการผลิต (pre-production) ขั้นการผลิต (production) และขั้นหลังการผลิต (post-production ดังรายละเอียดต่อไปนี้

(1) ขั้นพัฒนาแนวคิด (Development) เป็นกระบวนการสร้างสรรค์แนวคิด**ด้านเนื้อหาของผลงาน (content)** แบ่งออกเป็น 2 ด้าน คือ

(1.1) การพัฒนาแนวคิดด้านเนื้อหา (Content) เกี่ยวข้องกับขั้นตอนในการสร้างกรอบแนวคิด (conceptual framework) ที่ชัดเจนของผลงานภาพถ่ายชุด *THE SHOW* โดยการสำรวจหรือสร้างบทสนทนาทางความคิดของตนเอง (creative dialogue) ผ่านการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอ รวมทั้งการลงพื้นที่เพื่อสังเกตการณ์ (observation) และการสัมภาษณ์เชิงลึก (in-depth interview) มีขั้นตอนการดำเนินงานเริ่มจาก (1) การกำหนดวัตถุประสงค์ วิธีการ และผลลัพธ์ที่ต้องการ (2) สำรวจแรงบันดาลใจและทัศนคติของตนเองจากการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดที่สื่อสารผ่านผลงาน (3) ตีความเนื้อหาเพื่อสร้างการเปรียบเปรยและสัญญะที่ต้องการนำเสนอในภาพ (4) สรุป

กรอบแนวคิด (conceptual framework) ที่ได้จากกระบวนการสร้างบทสนทนาทางความคิดของตนเอง

(1.2) การพัฒนาแนวคิดด้านรูปแบบ (Form) เกี่ยวข้องกับวิธีคิดในการออกแบบการผลิต (production design) เพื่อให้ผลงานสอดรับกับกรอบแนวคิด โดยศึกษาเทคนิคการสร้างภาษาภาพผ่านผลงานจิตรกรรม ศิลปะการละครและการแสดง ภาพยนตร์ และภาพถ่าย และสรุปไอเดียทางความคิดออกมาในรูปแบบกระดาน “มู้ดบอร์ด” (mood board) “ภาพร่าง” (sketch) และภาพ “key visual” หรือภาพหลักที่สร้างขึ้นเพื่อใช้ในการสื่อสารกับทีมงานฝ่ายผลิตในขั้นตอนต่อไป

(2) ขั้นก่อนการผลิต (Pre-Production) เป็นกระบวนการในการเตรียมงานด้านการผลิตก่อนการถ่ายทำผลงาน ให้สอดคล้องกับแนวคิดที่ผ่านการกลั่นกรองมาแล้วในขั้นพัฒนาแนวคิดด้านเนื้อหาและด้านรูปแบบ มีลำดับการทำงานที่เริ่มจากการสำรวจสถานที่ถ่ายทำ (location scout) ตามด้วยการทำ pre-production book และสุดท้ายคือการทำ block shot และสรุปผลการเตรียมงานทั้งหมดก่อนการถ่ายทำจริง

(3) ขั้นการผลิต (Production) เป็นกระบวนการถ่ายทำผลงานซึ่งเกี่ยวข้องกับวิธีคิด และเทคนิคในการถ่ายทำภาพถ่ายทั้งหมดในผลงานชุด *THE SHOW* ทั้งในสถานที่จริง ในสตูดิโอ และภายนอกสตูดิโอ โดยมีเป้าหมายการถ่ายทำเพื่อนำไปตกแต่ง ตัดต่อ และประกอบเข้าด้วยกันในโปรแกรมแต่งภาพในขั้นตอนต่อไป

(4) ขั้นหลังการผลิต (Post-Production) คือ กระบวนการคัดเลือกภาพ ตัดต่อ ตกแต่ง และประกอบภาพ (photo-composite) ในโปรแกรมคอมพิวเตอร์ เพื่อให้ได้ผลงานภาพถ่ายที่สมบูรณ์

ขั้นตอนสุดท้ายคือการสรุปผลการศึกษาที่ได้จากการศึกษาวิจัย ทั้งในด้านการวิจัยวิธีการสื่อสารผ่านภาพถ่ายแบบพรรณนา (Tableau Staged Photography) และด้านการพัฒนาโดยการทดลองสร้างสรรค์ผลงานชุด *THE SHOW*

ขั้นตอนและวิธีการดำเนินการวิจัยสามารถสรุปได้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 ตารางสรุปขั้นตอนและวิธีการดำเนินงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง การถ่ายภาพเล่าเรื่องแบบ Tableau Staged Photography

<table>
<tr><td colspan="5">ตารางสรุปขั้นตอนและวิธีการดำเนินงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์
เรื่อง การถ่ายภาพเล่าเรื่องแบบ Tableau Staged Photography</td></tr>
<tr><td colspan="5">1. ด้านการวิจัย
⇩
วิธีการสื่อสารผ่านภาพถ่ายแบบ Tableau Staged Photography</td></tr>
<tr><td colspan="2">ข้อมูลทางประวัติศาสตร์
(ความหมาย ที่มา และคุณลักษณะสำคัญ)
• ศิลปะการละคร
• ศิลปะภาพถ่าย
• ประวัติศาสตร์ศิลปะ</td><td colspan="3">ผลงานศิลปิน
(เนื้อหาและรูปแบบของผลงาน)
• สร้างผลงานช่วงหลังปี ค.ศ. 1970
• ได้รับการยอมรับในวงการศิลปะร่วมสมัย
• นำเสนอในพื้นที่แสดงงานศิลปะระดับโลก</td></tr>
<tr><td colspan="5">2. ด้านการพัฒนา
⇩
ผลงานภาพถ่ายเล่าเรื่องชุด THE SHOW</td></tr>
<tr><td colspan="5">ขั้นพัฒนาแนวคิด</td></tr>
<tr><td>ด้านเนื้อหา (content)</td><td>(1) กำหนดวัตถุ-ประสงค์ วิธีการ และผลลัพธ์</td><td>(2) สำรวจแรงบันดาลใจและทัศนคติของตนเอง</td><td>(3) ตีความสร้างเนื้อหาและสร้างสัญญะ</td><td>(4) สรุปกรอบแนวคิด(conceptual framework)</td></tr>
<tr><td>ด้านรูปแบบ (form)</td><td>(1) กำหนดรูปแบบและสไตล์ (form and style)</td><td>(2) ออกแบบงานด้านภาพ (เทคนิคกล้อง)</td><td>(3) กำหนด “มีส์ซองแซน” (mise en scène)</td><td>(4) สรุปเป็น key visual</td></tr>
<tr><td colspan="5">ขั้นเตรียมการผลิต</td></tr>
<tr><td colspan="2">(1) สำรวจสถานที่ถ่ายทำ (location scout)</td><td colspan="2">(2) ทำ pre-production book</td><td>(3) ทำบล็อคช็อต (block shot) ก่อนวันถ่ายทำจริง</td></tr>
<tr><td colspan="5">ขั้นการผลิต</td></tr>
<tr><td colspan="2">(1) ถ่ายทำ ณ สถานที่จริง</td><td colspan="2">(2) ถ่ายทำในสตูดิโอ</td><td>(3) ถ่ายทำภายนอกสถานที่</td></tr>
<tr><td colspan="5">ขั้นหลังการผลิต</td></tr>
<tr><td colspan="2">(1) คัดเลือกภาพถ่าย</td><td colspan="2">(2) ตกแต่ง ตัดต่อ และประกอบภาพถ่าย</td><td>(3) ตกแต่งและครอปภาพตามสัดส่วนที่ต้องการ</td></tr>
<tr><td colspan="5">⇩
สรุปผลการศึกษาวิจัยและทดลอง</td></tr>
</table>

ผลการวิจัย

งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง *การถ่ายภาพเล่าเรื่องแบบ Tableau Staged Photography* มุ่งเน้นการศึกษาแนวทางในการสร้างสรรค์และเทคนิคการเล่าเรื่องของ “ภาพถ่ายพรรณนา” หรือ “Tableau Staged Photography” จากผลการวิจัยและพัฒนาซึ่งเกิดจากการนำองค์ความรู้ที่ได้มาประยุกต์ใช้ในการทดลองสร้างสรรค์ผลงานภาพถ่ายเล่าเรื่องชุด *THE SHOW* โดยให้การปฏิบัติเป็นเครื่องมือนำไปสู่การพัฒนาองค์ความรู้ในการปฏิบัติงานสร้างสรรค์ในสาขาศิลปะการถ่ายภาพและศิลปะการสื่อสารด้วยภาพ (visual communication arts)

จากการศึกษาวิจัยและทดลองสร้างสรรค์ผลงานภาพถ่ายเล่าเรื่องชุด *THE SHOW* ผู้วิจัยได้สรุปผลการศึกษาที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ไว้ดังต่อไปนี้

แนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพถ่ายเล่าเรื่องในแบบ Tableau Staged Photography (บ้างใช้คำว่า “Tableau Photography”/ “Constructed Photography” หรือ “Staged Photography”)[5] มีคุณลักษณะสำคัญที่ “การจัดฉาก” เพื่อสร้างการแสดงขึ้นในพื้นที่ของกรอบภาพ มีรายละเอียดที่ประกอบสร้างให้เกิดความหมายที่บรรจุอยู่อย่างมากมาย ทั้งนักแสดง ฉาก สถานที่ และอุปกรณ์ประกอบฉาก นอกจากนั้น ผลงานในรูปแบบดังกล่าวนิยมให้ความใส่ใจในการสร้างภาพที่งดงามดังผลงานศิลปะภาพถ่ายในแบบพิคโทเรียล (pictorial photography) ที่ให้ความสำคัญกับความงามไม่ต่างจากงานศิลปะในแบบวิจิตรศิลป์ ทำให้การสร้างสรรค์ผลงานเกิดขึ้นจากทักษะและความเข้าใจที่เป็นส่วนผสมขององค์ความรู้ทั้งในด้านทัศนศิลป์ การละคร ภาพยนตร์ และภาพถ่าย

จากการศึกษาความหมาย ที่มา คุณลักษณะ และตัวอย่างการสร้างผลงานของศิลปินที่มีชื่อเสียงในยุคของศิลปะการถ่ายภาพร่วมสมัยพบว่า ภาพถ่ายแบบพรรณนา (Tableau Staged Photography) นั้นมีลักษณะสำคัญและวิธีการสื่อสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์และที่มาของรูปแบบ สรุปและอภิปรายผลการศึกษาได้เป็น 3 ส่วน คือ **(1) ที่มาและความสำคัญ (2) คุณลักษณะสำคัญและแนวทางการสื่อสาร (3) แนวทางการใช้ภาษาภาพ** ดังรายละเอียดต่อไปนี้

[5] จากการศึกษาพบว่าบทความในภาษาต่างประเทศใช้คำเรียกแนวทางการถ่ายภาพแบบพรรณนาแตกต่างกันออกไป โดยอาจใช้คำว่า “Tableau Staged Photography” และบ้างเรียกโดยย่อว่า “Tableau Photography” หรือ “Staged Photography” หรือบางครั้งใช้คำว่า “Constructed Photography” (Cotton, 2004).

1.1 ที่มาและความสำคัญ

ภาพถ่ายแบบพรรณนา (Tableau Staged Photography) เป็นรูปแบบการเล่าเรื่องผ่านภาพถ่ายซึ่งมีที่มาจากการแสดงละครนิ่งหรือ Tableau-vivant[6] ศิลปะการละคร และงานจิตรกรรม ซึ่งส่งอิทธิพลมาสู่การถ่ายทอดเนื้อหาผ่านผลงานภาพถ่ายตั้งแต่ยุคแรกเริ่มของศิลปะการถ่ายภาพ ความนิยมในการนำรูปแบบการเล่าเรื่องมาใช้ในภาพถ่าย เริ่มขึ้นจากกระแสความนิยมในศิลปะภาพถ่ายพิคโทเรียลิสม์ (Pictorialism)[7] ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 (Hacking, 2012) และลดบทบาทลงในช่วงเวลาของสงครามโลกครั้งที่ 1 และ 2 ซึ่งความสนใจในภาพถ่ายแนวสารคดีนั้นเฟื่องฟู รูปแบบดังกล่าวได้รับความนิยมอีกครั้งเมื่อภาพถ่ายก้าวเข้าสู่ยุคของศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัย (Contemporary Art Photography)[8] ในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1970-1980 (Chevrier, 2003) ซึ่งวงการศิลปะฝั่งตะวันตกเริ่มให้การยอมรับภาพถ่ายในฐานะงานศิลปะ ศิลปินเปิดใจรับ

---

[6] ตาโบลวิวอง (Tableau-vivant) หมายถึง "ฉากภาพนิ่ง" เป็นคำนามในภาษาฝรั่งเศส ที่นิยมใช้เพียง "Tableau" มีที่มาจากคำว่า Tableau vivant (พหูพจน์ว่า Tableaux vivants) อ่านว่า ตาโบลวิวอง หมายถึง "ภาพที่มีชีวิต" (living picture) (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552: 441) เป็นคำที่ศาสตร์ด้านการละครใช้เรียกการแสดงซึ่งตัวละครตั้งท่านิ่งอยู่กับที่ มักใช้เมื่อจบแต่ละฉาก (scene) หรือตอนเปิดฉาก เริ่มเป็นที่นิยมมาตั้งแต่ปลายสมัยกลาง โดยเป็นส่วนหนึ่งของขบวนแห่ต้อนรับราชอาคันตุกะหรือบุคคลสำคัญที่มาเยือน (กุลวดี มกราภิรมย์, 2552: 441).

[7] รูปแบบหนึ่งของศิลปะภาพถ่ายที่ละทิ้งคุณลักษณะสำคัญในการบันทึกภาพให้สมจริง (document) แต่สร้างสรรค์ภาพถ่ายดั่งผลงานศิลปะ เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่ช่างภาพกลุ่มหนึ่งมองว่าการสร้างภาพถ่ายนั้นมิใช่เป็นเพียงแค่ "การบันทึก" แต่เป็น "การสร้างสรรค์" ที่ไม่ต่างจากงานวิจิตรศิลป์ มีวิธีการในการแสดงออกและถ่ายทอดอารมณ์ผ่านภาพถ่าย (visual expression) ซึ่งนิยมการจัดฉากและนำเสนอภาพถ่ายด้วยการทำให้ภาพเบลอไม่คมชัด แต่งสี และใช้แสงเงาให้มีความเหนือจริงดั่งภาพในจินตนาการ หรือใช้วิธีการซ้อนภาพจากฟิล์มเนกาทีฟหลายชิ้นลงในภาพเดียวกันเพื่อประกอบสร้างเรื่องราวขึ้นในภาพ ผลงานโดยมากจึงนิยมสร้างสรรค์ขึ้นด้วยเทคนิคการล้างอัดภาพถ่ายในห้องมืด คุณลักษณะดังกล่าวทำให้ภาพถ่ายแบบพิคโทเรียลิสม์ถือเป็นความเคลื่อนไหวทาง "ศิลปะภาพถ่าย" ยุคแรกซึ่งเกิดขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1880-1910 (Lewis, 2017: 38).

[8] ในบทความซึ่งตีพิมพ์เมื่อปี ค.ศ. 1989 เรื่อง "The Adventures of the Picture Form in the History of Photography" พบว่า Jean-François Chevrier ภัณฑารักษ์และนักวิชาการทางศิลปะชาวฝรั่งเศส เป็นคนแรกที่ใช้คำว่า Tableau เพื่อกล่าวถึงรูปแบบหนึ่งของศิลปะการถ่ายภาพ และจากนั้นรูปแบบการสื่อสารผ่านภาพถ่ายแบบ Tableau photography จึงได้รับการนิยามถึงอย่างเป็นทางการ และถูกกล่าวถึงโดยเฉพาะในแวดวงศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัย หรือ Contemporary Art Photography ซึ่ง Chevrier กล่าวไว้ว่าได้เริ่มต้นขึ้นในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1970-1980 (Chevrier, 2003).

และใช้ภาพถ่ายเป็นสื่อใหม่ในการสร้างผลงานเพื่อนำเสนอในพิพิธภัณฑ์ระดับโลกหลายแห่ง

1.2 คุณลักษณะสำคัญและแนวทางการสื่อสาร

(1) มีวิธีการสื่อสารที่เน้นการผสมผสานองค์ความรู้ทางศิลปะด้านทัศนศิลป์ การแสดงท่าทางจากศิลปะการละครเวที และมีการสร้างภาษาภาพคล้ายคลึงกับภาพยนตร์

(2) เป็นรูปแบบหนึ่งของศิลปะภาพถ่ายซึ่งเน้นวิธีการสื่อสารแนวคิดของผู้สร้างโดยการนำเสนอ “การแสดง” ผ่านภาพนิ่ง เน้นการสร้างสรรค์ด้วย “การเล่าเรื่อง” (storytelling)

(3) มีรูปแบบที่เน้นการสร้างภาพในจินตนาการของเรื่องเล่าและการจัดสร้างองค์ประกอบล่วงหน้าก่อนการถ่ายทำ

(4) สื่อสารด้วยภาพผ่านการเล่าเรื่องสมมุติและการแสดงท่าทางของตัวแสดงที่คล้ายคลึงการแสดงละครบนเวที (theatrical-like) ซึ่งเป็นอิทธิพลจากการแสดงละครนิ่งในแบบ Tableau-vivant และศิลปะภาพถ่ายแบบพิคโทเรียลิสม์ในยุคแรก และอิทธิพลของการสร้างภาษาภาพในภาพยนตร์ในยุคต่อมา

(5) ให้ความสำคัญกับการสร้างประสบการณ์ต่อผู้ชมในการ “อ่านภาพ” ผ่านสัญญะที่ประกอบสร้างความหมายผ่านรายละเอียดที่ถูกบรรจุไว้อย่างมากมายในภาพถ่ายขนาดใหญ่

(6) องค์ประกอบในภาพถูกออกแบบให้ทุกรายละเอียดทำหน้าที่สร้างสัญญะที่สื่อสารความหมาย การเข้าถึงความหมายต้องอาศัยการประกอบสร้างเพื่อตีความนัยที่ซ่อนเร้นผ่านองค์ประกอบมากมายในภาพ โดยคำนึงถึงบริบททางวัฒนธรรมของผู้ชม

(7) การนำเสนอในยุคแรก มีเนื้อหาและวิธีการสื่อสารที่ไม่ซับซ้อน ตรงไปตรงมา และไม่ได้ผ่านการตีความใหม่ นิยมเล่าเรื่องราวและจัดวางองค์ประกอบตามอย่างผลงานเก่า เช่น ภาพจิตรกรรมหรือละครที่ผู้ชมรู้จักกันดี หากเป็นภาพที่สร้างสรรค์ใหม่โดยไม่ได้อ้างอิงการจัดวางองค์ประกอบและเนื้อหาจากผลงานเดิม ก็จะนำเสนอเรื่องราวทั่วไปเหมือนฉากหนึ่งในละคร เป็นเนื้อหาที่ให้ข้อคิดมากกว่าการเชื้อเชิญให้ผู้ชมตั้งคำถามหรือให้ผลงานทำหน้าที่ในการวิพากษ์วิจารณ์ปรากฏการณ์ใดในสังคม

(8) การนำเสนอในยุคศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัย นิยมใช้วิธีการถ่ายทอดภาษาในแบบศิลปะเชิงความคิด (conceptual art) ซึ่งเป็นกระแสศิลปะร่วมสมัยที่ให้ความสำคัญกับกรอบแนวคิด (concept) ของผลงาน มากกว่าความงามและวัสดุที่ใช้ตามหลักการทางทัศนศิลป์แบบดั้งเดิม

(9) เนื้อหาของผลงานในยุคศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัย (Contemporary Art Photography) โดยมากนำเสนอหรือตั้งคำถามกับผู้ชมถึงประเด็นที่สะท้อนให้เห็นแง่มุมต่างๆ ทางสังคม การเมือง วัฒนธรรม หรือให้ความสำคัญกับการวิพากษ์ วิจารณ์ หรือตั้งคำถามต่อปรากฏการณ์และประเด็นอ่อนไหวทางสังคมที่กำลังเกิดขึ้น และกระตุ้นให้ผู้ชมตั้งคำถามกับ “ความจริงและความลวง” หรือ “การแสดงและชีวิตจริง” เนื้อหาจึงมักถูกสื่อสารอย่างลุ่มลึกผ่านการสร้างสถานการณ์ที่เป็น “เหตุการณ์สมมติ” หรือการใช้ “สื่อภาพถ่าย” ในการแสดงออกเรื่องราวที่ชวนให้ตั้งคำถามกับความจริงแท้ของเนื้อหาและการสื่อสารที่ถูกจำกัดไว้เพียงในกรอบภาพ

(10) การนำเสนอผลงานในยุคศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัย นิยมสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อนำเสนอต่อผู้ชมในบริบทของห้องแสดงผลงานศิลปะ หรือบริบทของแกลเลอรี่และพิพิธภัณฑ์ ที่ปัจจัยในการรับรู้ของผู้ชมได้รับการควบคุมโดยพื้นที่ รูปแบบ ขนาด และวิธีการจัดวางผลงาน ซึ่งสอดล้องกับจุดมุ่งหมายของผู้สร้างและลักษณะของภาพถ่ายพรรณนาที่มุ่งเน้นการสร้างประสบการณ์ในการ “อ่านภาพ” และการประกอบสร้างความหมายผ่านความนิ่งเงียบของภาพถ่าย

1.3 แนวทางการใช้ภาษาภาพ

จากการศึกษาตัวอย่างผลงานช่างภาพที่โดดเด่นในแง่การนำเสนอด้วยรูปแบบภาพถ่ายเล่าเรื่องแบบภาพพรรณนา (Tableau Staged Photography) พบว่า “ภาษาภาพ” ที่ใช้ในการสื่อสารผ่านผลงานในยุคศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัยมีลักษณะเด่นที่แบ่งได้เป็น 2 องค์ประกอบคือ องค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับ

“เทคนิคด้านภาพ” และ “การออกแบบมีส์ซองแซน”[9] **(mise en scène)** สรุปและอภิปรายผลการศึกษาได้ดังนี้

(1) เทคนิคด้านภาพ

งานด้านภาพเกี่ยวข้องกับเทคนิคในการควบคุมอุปกรณ์ในการบันทึกภาพ เป็นหนึ่งในองค์ประกอบสำคัญของการสื่อสารผ่านภาษาภาพ ที่สร้างการรับรู้และมีส่วนร่วมของผู้ชมต่อเนื้อหาที่ได้เห็น รวมถึงเป็นลักษณะที่บ่งบอกแนวทางการสร้างสรรค์ของศิลปะภาพถ่ายแบบพรรณนาได้อย่างเด่นชัด สรุปแนวทางที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานได้ ดังต่อไปนี้

ขนาดของผลงาน (frame/ print size) ขนาดผลงานที่นำเสนอต่อหน้าผู้ชมนิยมใช้ภาพขนาดใหญ่ที่มักมีความสูงมากกว่า 1-4 เมตรขึ้นไป เพื่อให้ผู้ชมสามารถพิจารณารายละเอียดทั้งหมดในภาพได้อย่างชัดเจนและสร้างการมีส่วนร่วมทางความรู้สึกให้ผู้ชมตกอยู่ในฐานะ “ผู้เฝ้ามอง” (voyeur)

แนวกรอบภาพ (orientation) นิยมใช้กรอบภาพแนวนอน (landscape) เพื่อสร้างพื้นที่ (space) ในแนวราบให้กับการเล่าเรื่องและกำหนดทิศทางการอ่านภาพของผู้ชม

ขนาด/ระยะภาพ (shot size) นิยมใช้เป็นภาพกว้างระยะไกล (long shot) หรือขนาดไกลมาก (extreme long shot) คล้ายฉากเปิดเรื่องในภาพยนตร์ (establishing shot) ที่ทำหน้าที่ปูเรื่องเพื่อบอกรายละเอียดของสถานที่ ที่เกิดเหตุ ลักษณะของเหตุการณ์ ก่อนการดำเนินเรื่องต่อไป

มุมกล้อง (camera angle) นิยมใช้มุมกล้องระดับสายตา (eye-level) เพื่อสร้างการรับรู้ที่คุ้นเคย ประหนึ่งการมองเห็นโดยทั่วไปของมนุษย์ ไม่นิยม

---

[9] David Bordwell กล่าวไว้ว่า mise en scène (อ่านว่า มีส์ซองแซน) ในภาพยนตร์ หมายถึง “putting in to the scene” (Bordwell and Thompson, 2000: 112) ซึ่งหมายถึง ทุกอย่างที่ผู้ชมมองเห็น คำดังกล่าวเป็นคำในภาษาฝรั่งเศสซึ่งแต่เดิมถูกใช้ในศิลปะการละครเวที จากนั้นจึงนำมาปรับใช้ในวงการภาพยนตร์ เพื่อกล่าวถึงการควบคุมองค์ประกอบทุกอย่างที่ปรากฏในกรอบภาพคล้ายคลึงกับการกำกับทุกสิ่งทุกอย่างบนเวทีละคร mise en scène ในภาพยนตร์หลายเรื่องถูกสร้างสรรค์และจัดวางด้วยความพิถีพิถันไม่เพียงเพื่อความสวยงาม แต่มีความสำคัญในการสื่อความหมายเป็นอย่างยิ่ง เหตุในการนำ mise en scène มาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ผลงานภาพถ่าย Tableau Staged Photography นั้นเนื่องจากผลงานในแบบ Tableau เน้นการสื่อสารด้วยวิธีการเล่าเรื่อง และมีรูปแบบรวมทั้งภาษาภาพที่คล้ายคลึงกับการหยุดภาพเคลื่อนไหว หรือ freeze frame ในภาพยนตร์ (วารี ฉัตรอุดมผล, 2560: 39-40).

ใช้มุมกล้องที่สร้างความบิดเบือน (distort) หรือสร้างอารมณ์อย่างเกินเลย (dramatic)

ภาพที่ 2 การนำเสนอชิ้นผลงานเป็นภาพถ่ายขนาดใหญ่ในงานนิทรรศการ *Gregory Crewdson: In a Lonely Place* ที่ Centre for Contemporary Photography (CCP) เมืองเมลเบิร์น ประเทศออสเตรเลีย (28 กันยายน - 11 พฤศจิกายน พ.ศ. 2555) ภาพโดย Dr. Marcus Bunyan

(2) การออกแบบมีส์ซองแซน (mise en scène)

การออกแบบมีส์ซองแซนในที่นี้เกี่ยวข้องกับการออกแบบงานสร้าง (production design) เน้นความสำคัญที่การสร้างเครื่องมือใน "การเล่าเรื่อง" ผ่านการผสมผสานองค์ความรู้ด้านองค์ประกอบทางศิลปะ มีส์ซองแซนในภาษาภาพยนตร์ และการสร้างความหมายในเชิงสัญวิทยา (semiology) สรุปแนวทางที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานผ่าน 3 องค์ประกอบสำคัญ คือ **องค์ประกอบด้านตัวละคร (character/ subject) องค์ประกอบด้านฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก (setting & props) และองค์ประกอบด้านแสงเงา (lighting)** ดังรายละเอียดต่อไปนี้

(2.1) องค์ประกอบด้านตัวละคร (character/ subject)

การกำหนดบุคลิกภาพของตัวแสดง (characterization) นักแสดงเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้าง "การแสดง" (theatrical) ผลงานภาพถ่ายแบบพรรณนาจึงให้ความสำคัญกับการคัดเลือกนักแสดง (casting) ให้เหมาะสมกับบทบาท ใช้การแต่งหน้าทำผม (make-up) และเลือกเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่บ่งบอกถึงความหมายและสร้างให้เกิดสัญญะผ่านตัวละคร

การกำกับการแสดง/ ท่าทาง (staging and performance) ให้ความสำคัญกับการกำกับท่าทาง (choreography) ของตัวแสดง เพื่อสร้างความหมายและการดำเนินเรื่อง นิยมให้ตัวละครแสดงสายตา (gaze) และสีหน้าที่นิ่งเฉย ใช้การแสดงท่าทางเป็นกิริยา (gesture) เพื่อสร้างความรู้สึกเฝ้ารอและความรู้สึกตึงเครียดไปพร้อมกัน หรือที่เรียกว่า pregnant moment[10] (decisive moment หรือ critical moment) ซึ่งในศิลปะการถ่ายภาพมักใช้เพื่อกล่าวถึงจังหวะในภาพที่ตัวละครแสดงกิริยาที่อยู่ระหว่างการกระทำบางอย่าง ให้ความรู้สึกว่าเหตุการณ์สำคัญบางอย่างกำลังจะเกิดขึ้น เช่น การแสดงกิริยายกธงขึ้น การนั่งคุกเข่า การชี้นิ้วไปที่บางสิ่งบางอย่างในภาพ หรือจังหวะของกิริยาที่ตัวละครกำลังวางมือลงแต่มือยังไม่แตะสิ่งนั้น เป็นต้น

(2.2) องค์ประกอบด้านฉาก และอุปกรณ์ประกอบฉาก (setting & props)

ฉากเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สร้างความหมายให้กับพื้นที่ในกรอบภาพ ภาพถ่ายแบบพรรณนานิยมใช้ฉากที่บ่งบอกสถานที่ซึ่งบ้างเป็นทั้งพื้นที่จริง (location) และบ้างเป็นพื้นที่ที่จัดสร้างขึ้น (setting) บรรยากาศของฉากมีทั้งแบบที่ดูสมจริงและดูจัดสร้างอย่างเห็นได้ชัด ทั้งสองรูปแบบนิยมสร้างบรรยากาศให้เกิดความรู้สึกที่แปลกประหลาด (uncanny) อย่างชัดเจน ฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก (setting) เช่นเสื้อผ้าและเครื่องประดับมักทำหน้าที่ในการสร้างสัญญะและบุคลิกภาพให้กับตัวละคร วัตถุในภาพมักถูกจัดวางอยู่อย่างมีนัยสำคัญ ผลงานบางชิ้นมีอุปกรณ์ประกอบฉากอยู่ไม่มาก หากแต่สร้างสัญญะที่แข็งแรง

---

[10] pregnant moment หรือ the moment of truth หมายถึง ช่วงจังหวะที่เหตุการณ์สำคัญบางอย่างกำลังจะเกิดขึ้น ความหมายของคำดังกล่าวยังคล้ายคลึงกับคำว่า decisive moment ที่นิยมใช้ในงานภาพถ่ายแบบสตรีท (street photography) ซึ่งหมายถึงการจับภาพจังหวะของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเสี้ยววินาที.

บ้างจัดวางไว้ในกรอบภาพอย่างมากมายเพื่อให้ผู้ชมสามารถปะติดปะต่อสัญญะทั้งหมดเข้าด้วยกันเพื่อประกอบสร้างความหมายหรือสารที่ผู้สร้างต้องการสื่อ

(2.3) องค์ประกอบด้านแสงเงา (lighting)

แสงเงาเป็นเครื่องมือที่ถูกใช้เพื่อสร้างบรรยากาศและอารมณ์ให้กับเนื้อหาในภาพ ภาพถ่ายแบบพรรณนานิยมใช้แสงเงาที่มีความชัดเจนเพื่อขับเน้นให้เกิดความรู้สึกที่เหนือจริง (dramatic lighting) คล้ายคลึงกับแสงบนเวทีการแสดงหรือฉากหนึ่งในภาพยนตร์ (cinematic) บ้างใช้เพื่อสร้างบรรยากาศและความรู้สึกแปลกประหลาด (uncanny) ให้กับฉากหลัง เช่น ในผลงานซีรีส์ภาพถ่ายชุด *Twilight* (ค.ศ. 2001-2002) ของ Gregory Crewdson (ภาพที่ 3) และบ้างใช้แสงที่บ่งบอกให้เห็นว่าเป็นการจัดถ่ายในสตูดิโอเพื่อให้เกิดความรู้สึกไม่สมจริงอย่างชัดเจน เช่น ในภาพ *CAN I COOPERATE WITH YOU?* (ค.ศ. 2000) ของ Wang Qingsong (ภาพที่ 4)

ภาพที่ 3 ผลงาน *Untitled* จากซีรีส์ภาพถ่ายชุด *Twilight* (2001-2002) โดย Gregory Crewdson

ภาพที่ 4 ภาพ *CAN I COOPERATE WITH YOU?* (2000)
ขนาด 120x200 ซม. โดย Wang Qingsong

แนวทางในการสื่อสารผ่านศิลปะภาพถ่ายแบบพรรณนา (Tableau Staged Photography) สามารถสรุปลักษณะเด่นในการสร้างสรรค์ ผ่านองค์ประกอบที่คล้ายคลึงกับการสร้างภาษาภาพในศิลปะภาพยนตร์ได้ 2 ประการ คือ **"เทคนิคด้านภาพ"** หรือเทคนิคกล้องซึ่งทำหน้าที่เป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดเนื้อหาและอารมณ์ และ **"การสร้างมีส์ซองแซน" (mise en scène)** ซึ่งทำหน้าที่ในการเป็นสัญญะใช้เพื่อสร้างความหมาย ดังแสดงในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 2 สรุปลักษณะเด่นของการสร้าง "ภาษาภาพ" ในผลงานภาพถ่ายแบบพรรณนา (Tableau Staged Photography)

ตารางสรุปลักษณะเด่นของการสร้าง "ภาษาภาพ" ในผลงานภาพถ่ายแบบพรรณนา (Tableau Staged Photography)		
องค์ประกอบที่ใช้ในการสื่อสาร		**ผลการศึกษา**
เทคนิคด้านภาพ	**ขนาดของผลงาน (frame/ print size)**	- ขนาดผลงานที่นำเสนอต่อหน้าผู้ชมนิยมใช้เป็นภาพขนาดใหญ่ซึ่งมักมีความสูงมากกว่า 1-4 เมตรขึ้นไป เพื่อให้ผู้ชมสามารถพิจารณารายละเอียดทั้งหมดในภาพได้อย่างชัดเจนและสร้างการมีส่วนร่วมทางความรู้สึกให้ผู้ชมตกอยู่ในฐานะ "ผู้เฝ้ามอง" (voyeur)

ตารางที่ 2 สรุปลักษณะเด่นของการสร้าง “ภาษาภาพ” ในผลงานภาพถ่ายแบบพรรณนา (Tableau Staged Photography) (ต่อ)

	แนวกรอบภาพ (orientation)	- นิยมใช้กรอบภาพแนวนอน (landscape) เพื่อสร้างพื้นที่ (space) ในแนวราบให้กับการเล่าเรื่องและกำหนดทิศทางการอ่านภาพของผู้ชม
	ขนาด/ระยะภาพ (shot size)	- นิยมใช้เป็นภาพกว้างระยะไกล (long shot) หรือระยะไกลมาก (extreme long shot) คล้ายฉากเปิดเรื่องในภาพยนตร์ (establishing shot) ที่ทำหน้าที่ปูเรื่องเพื่อบอกรายละเอียดของสถานที่ ที่เกิดเหตุ ลักษณะของเหตุการณ์ ก่อนการดำเนินเรื่องต่อไป
	มุมกล้อง (camera angle)	- นิยมใช้มุมกล้องระดับสายตา (eye-level) เพื่อสร้างการรับรู้ที่คุ้นเคย เหมือนการมองเห็นโดยทั่วไปของมนุษย์ - ไม่นิยมมุมกล้องที่บิดเบือน (distort) หรือสร้างอารมณ์อย่างเกินเลย (dramatic)
มีส์ซองแซน (mise en scène)	**องค์ประกอบด้านตัวละคร (character/ subject)**	**1) การกำหนดบุคลิกภาพของตัวแสดง (characterization)** - ใช้นักแสดงเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้าง “การแสดง” (theatrical) - มีการคัดเลือกนักแสดง (casting) ให้เหมาะสมกับบทบาท - ใช้การแต่งหน้าทำผม (make-up) และเลือกเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่บ่งบอกถึงความหมายและสร้างให้เกิดสัญญะผ่านตัวละคร **2) การกำกับการแสดง (staging and performance)** - ให้ความสำคัญกับการกำกับท่าทาง (choreography) ของตัวแสดง เพื่อสร้างความหมายและการดำเนินเรื่อง - นิยมให้ตัวละครแสดงสายตา (gaze) และสีหน้าที่นิ่งเฉย - ใช้การแสดงท่าทางเป็นกิริยา (gesture) เพื่อสร้างความรู้สึกเฝ้ารอและตึงเครียด หรือ pregnant moment/ decisive moment/ critical moment) ซึ่งมักใช้เพื่อกล่าวถึงจังหวะในภาพที่ตัวละครแสดงกิริยาที่อยู่ระหว่างการกระทำบางอย่าง ให้รู้สึกว่าเหตุการณ์สำคัญบางอย่างกำลังจะเกิดขึ้น
	องค์ประกอบด้านฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก (setting)	- ฉากเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สร้างความหมายให้กับพื้นที่ในกรอบภาพ - นิยมใช้ฉากที่บ่งบอกสถานที่ อาจเป็นพื้นที่จริง (location) หรือพื้นที่ที่สร้างขึ้น (setting) - บรรยากาศของฉากมีทั้งแบบที่ดูสมจริงและดูจัดสร้าง และนิยมสร้างให้เกิดความรู้สึกแปลกประหลาด (uncanny) อย่างชัดเจน - ฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก (setting) ใช้เพื่อสร้างสัญญะและบุคลิกภาพให้กับตัวละคร - วัตถุต่างๆ ในภาพนั้นมักถูกบรรจุอยู่อย่างมีนัยสำคัญ บ้างมีอยู่ไม่มากแต่สร้างสัญญะที่แข็งแรง บ้างจัดวางไว้ในกรอบภาพอย่างมากมายเพื่อจงใจให้ผู้ชมสามารถปะติดปะต่อสัญญะเข้าด้วยกันและประกอบสร้างเป็นความหมายใหม่
	องค์ประกอบด้านแสงเงา (lighting)	- ใช้เพื่อสร้างบรรยากาศและอารมณ์ให้กับเนื้อหาในภาพอย่างมีความหมาย - นิยมใช้แสงเงาที่มีความชัดเจนเพื่อขับเน้นให้เกิดความรู้สึกที่เหนือจริงคล้ายเวทีการแสดงหรือฉากหนึ่งในภาพยนตร์ (cinematic) - บ้างใช้เพื่อส่งเสริมให้ฉากสร้างความรู้สึกแปลกประหลาด (uncanny) และบ้างใช้แสงที่ชี้ชัดให้เห็นว่าเป็นการจัดถ่ายในสตูดิโอเพื่อให้เกิดความรู้สึกไม่สมจริง

อภิปรายผล

การศึกษาวิจัยและทดลองสร้างสรรค์ผลงานภาพถ่ายชุด *THE SHOW* โดยใช้แนวทางการสื่อสารผ่านผลงานศิลปะภาพถ่ายเล่าเรื่องในแบบภาพพรรณนา หรือ Tableau Staged Photography ในครั้งนี้ เป็นการเรียนรู้ที่สร้างประสบการณ์ในการทำงานด้านการถ่ายภาพเล่าเรื่อง และก่อให้เกิดกระบวนเรียนรู้ทั้งในด้านทฤษฎีและด้านการปฏิบัติ ในด้านทฤษฎีนั้นสร้างให้เกิดองค์ความรู้ในเชิงลึกเกี่ยวข้องกับแนวทางในการสื่อสารแบบภาพถ่ายพรรณนาซึ่งมีข้อมูลและพบเห็นได้ไม่มากนักในแวดวงศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัยในประเทศไทย ส่วนในด้านการปฏิบัตินั้นก่อให้เกิดประสบการณ์ใหม่ในการสร้างผลงานด้านศิลปะภาพถ่าย และเกิดแนวทางในการพัฒนาด้านเทคนิคการสื่อสารผ่านภาพถ่ายตั้งแต่กระบวนการพัฒนาแนวคิด ไปจนถึงขั้นตอนสุดท้ายก่อนการนำเสนอผลงาน เกิดเป็นองค์ความรู้ที่จะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจศึกษาและการนำมาปรับใช้ในการเรียนการสอนด้านการถ่ายภาพและการสื่อสารด้วยภาพ (visual communication) ต่อไป

ภาพที่ 5 ภาพ “ฉาก 1-เมือง” (2561) จากผลงานภาพถ่ายพรรณนาชุด *THE SHOW*

ภาพที่ 6 ภาพ “ฉาก 2-วัด” (2561) จากผลงานภาพถ่ายพรรณนาชุด *THE SHOW*

ภาพที่ 7 ภาพ “ฉาก 3-เวที” (2561) จากผลงานภาพถ่ายพรรณนาชุด *THE SHOW*

เนื้อหาการอภิปรายผลในส่วนนี้เกี่ยวข้องกับการนำองค์ความรู้ที่ได้รับจากผลการศึกษาวิจัยมาประยุกต์ใช้ในการสร้างผลงานภาพถ่ายเล่าเรื่องชุด *THE SHOW* ซึ่งแบ่งออกเป็น 5 ด้าน คือ (1) ด้านการพัฒนาแนวคิด (2) ด้านการพัฒนารูปแบบ (3) ด้านการเตรียมงานก่อนการผลิต (4) ด้านการผลิต การถ่ายทำ และการทำงานหลังการผลิต (5) ด้านการนำเสนอผลงาน โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

(1) ด้านการพัฒนาแนวคิด

กระบวนการพัฒนาแนวคิดและสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพถ่ายชุด *THE SHOW* มุ่งเน้นการสร้างความเป็นเอกภาพทางทัศนศิลป์ โดยแบ่งการทำงานออกเป็น 2 ด้าน คือ ด้านเนื้อหา (content) และด้านรูปแบบ (form) ตามแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ[11] การพัฒนาแนวคิดด้านเนื้อหานั้นมีจุดมุ่งหมายหลักเพื่อสร้าง **กรอบแนวคิดในการเล่าเรื่อง (conceptual framework)** ที่มีความชัดเจน เป็นกระบวนการสร้างสรรค์ที่มีการพัฒนาอย่างเป็นขั้นตอนผ่าน “การสร้างบทสนทนาทางความคิด” (creative dialogue) โดยการกำหนดวัตถุประสงค์ วิธีการ และผลลัพธ์ที่ต้องการ รวมถึงการสำรวจแรงบันดาลใจ ทัศนคติ และการตีความของผู้สร้างต่อเนื้อหาที่ต้องการสื่อสารสู่ผู้ชม ขั้นตอนดังกล่าวเป็นการศึกษาเนื้อหาที่เกี่ยวข้องจากข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือ การลงพื้นที่เพื่อสังเกตการณ์ และสัมภาษณ์เชิงลึก (in-depth interview) โดยให้ความสำคัญกับการสร้างสัญลักษณ์ให้ปรากฏและทำหน้าที่ในการถ่ายทอดนัยด้านเนื้อหา ทั้งนี้เพื่อกลั่นกรองความคิดให้ตกตะกอนออกมาเป็น “กรอบแนวคิดในการเล่าเรื่อง” (conceptual framework) และเป็นแนวทางหลักในการออกแบบงานสร้างหรือการกำหนดภาษาภาพในการพัฒนาด้านรูปแบบ (form) ของผลงานภาพถ่ายชิ้นนี้ในขั้นตอนต่อไป

ผลงานภาพถ่ายชุด *THE SHOW* นำเสนอแนวคิดและเนื้อหาผ่านสื่อภาพถ่ายในรูปแบบของภาพถ่ายแบบพรรณนา (Tableau Staged Photography)

---

[11] “เนื้อหา” (content) และ “รูปแบบ” (form) เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ไม่อาจแยกจากกันได้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางทัศนศิลป์ ดังที่ศาสตราจารย์ ชลูด นิ่มเสมอ ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (ประติมากรรม) ประจำปี พ.ศ. 2541 ได้กล่าวไว้ว่า “องค์ประกอบขั้นต้นของศิลปะเมื่อมองจากด้านการสร้างสรรค์นั้นมีแนวเรื่องและรูปทรงประกอบกันอยู่ แนวเรื่องเป็นโครงสร้างทางจิต เป็นความคิดเริ่มต้นของงาน รูปความคิดนี้จะต้องมีเอกภาพ มีความหมายในตัวเองเสียก่อน จึงจะผลักดันให้ศิลปินสร้างสรรค์รูปทรงให้มีเอกภาพขึ้นได้” (ชลูด นิ่มเสมอ, 2538: 103).

ด้วยวิธีการเล่าเรื่องที่แสดงภาพจำลองของการประกอบสร้างความจริงในสังคมไทย เป็นภาพในจินตนาการหรือเหตุการณ์สมมติที่ถูกจัดสร้างขึ้นของเหตุการณ์ที่ดูเสมือนเกิดขึ้นจริง หากแต่คลุมเครือและย้อนแย้งในตัวเอง โดยมี “กรอบแนวคิดในการเล่าเรื่อง” (conceptual framework) ดังนี้

ชื่อผลงาน: *THE SHOW*

กรอบแนวคิดในการเล่าเรื่อง:

THE SHOW คือชุดภาพถ่ายพรรณนาที่เล่าเรื่องราว 3 องค์ ซึ่งประกอบสร้างขึ้นจากมุมมองและทัศนคติที่มีต่อประเทศไทย ภาพเล่าเรื่องราวเพื่อก่อให้เกิดการ “ตั้งคำถาม” กับผู้ชมถึงการเดินทางเพื่อไปสู่ดินแดนแห่งความฝัน บนเวทีการแสดงของเหล่าลิเกที่ปะปนกับเหล่ามนุษย์ต่างเพศและวัย ในพื้นที่ที่มองดูคุ้นเคย หากย้อนแย้ง คลุมเครือ ยุ่งเหยิง และพิลึกพิลั่น

ภาพสะท้อนของประเทศไทยปัจจุบันและมายาคติที่เฝ้าฝันให้เป็นจริง ถูกสะท้อนผ่านความน่าฉงน สับสน ไร้ระเบียบ และย้อนแย้ง ของเวทีการแสดงและองค์ประกอบอันหลากหลายที่ซ่อนเร้นอยู่ในภาพ มุมมองที่ถูกกำหนดขึ้นผ่านกรอบภาพมิได้ทำหน้าที่ในการให้คำตอบ แต่สร้างพื้นที่ให้ผู้ชมตั้งคำถามกับเหล่ามนุษย์และลิเกที่เหนื่อยล้า กับความจริงเสมือนของภาพถ่ายและพื้นที่รายรอบตัวละคร

ด้วยเหตุที่ *THE SHOW* มีแนวคิดในการนำเสนอภาพจำลองของการประกอบสร้างความจริงในสังคมไทย ดังนั้น ตามทัศนะของผู้วิจัย การสร้างแนวคิดของผลงานภาพถ่ายเล่าเรื่องในแบบภาพพรรณนาหรือ Tableau Staged Photography ควรมีการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาที่ต้องการสื่อสารและทำความเข้าใจอย่างลึกซึ้งก่อนเริ่มต้นปฏิบัติงาน ด้วยผลงานภาพถ่ายชุด *The SHOW* นั้นมุ่งเน้นการสื่อสารเนื้อหาที่มีความเปราะบางและเป็นทัศนคติส่วนตัว ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญกับการศึกษาข้อมูลเบื้องหลังแนวคิดของผลงานก่อนเริ่มต้นการผลิต ผ่านการศึกษาเนื้อหาที่เกี่ยวข้องโดยการสืบค้นจากแหล่งข้อมูลที่

น่าเชื่อถือ การลงพื้นที่เพื่อสังเกตการณ์บริเวณเวทีการแสดงลิเก และการสัมภาษณ์หัวหน้าคณะลิเกเพื่อเก็บข้อมูล (in-depth interview) ทั้งนี้เพื่อให้สารและสัญญะที่ส่งออกไปนั้นเป็นสารที่มาจากพื้นฐานของข้อมูลจริง เนื่องด้วยการส่งสารผ่านงานศิลปะที่มุ่งเน้นการนำเสนอสู่สาธารณชน ไม่ว่าจะเป็นผลงานด้านวิชาการหรือผลงานส่วนตัว ซึ่งแม้จะเป็นทัศนคติส่วนตัวหรือเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ เช่น ในผลงานชุด *THE SHOW* ผู้สร้างงานควรคำนึงถึงความรับผิดชอบต่อสารที่ส่งออกไป เพราะเมื่อผลงานนั้นได้รับการเผยแพร่สู่ผู้ชมแล้วจะมีเพียงเนื้อหาที่อยู่ในกรอบภาพเท่าในที่สามารถทำหน้าที่บอกกล่าวและถ่ายทอดสู่ผู้ชมได้

ภาพที่ 8 ภาพการลงพื้นที่เพื่อสัมภาษณ์และพูดคุยกับหัวหน้าคณะลิเก ประสิทธิ์ วงษ์นิล บริเวณหลังเวทีแสดง ณ วัดมะพร้าวเตี้ย แขวงคลองขวาง เขตภาษีเจริญ กรุงเทพมหานคร ในวันที่ 3 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2561

ภาพที่ 9 ภาพสีสันและการประดับประดาของชุดลิเก

ภาพที่ 10 ภาพบรรยากาศและสีสันหน้าเวทีลิเกบริเวณลานวัดในวันลงพื้นที่สังเกตการณ์ ณ วัดมะพร้าวเตี้ย แขวงคลองขวาง เขตภาษีเจริญ กรุงเทพมหานคร ในวันที่ 3 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2561

การพัฒนาอย่างเป็นขั้นตอนผ่าน “การสร้างบทสนทนาทางความคิด” (creative dialogue) ตามที่ผู้วิจัยได้ทำการทดลองนั้น ช่วยทำให้กระแสธารทางความคิดที่กระจัดกระจายได้ผ่านการทบทวนอย่างรอบคอบ ตกตะกอน สร้างให้เกิดความแจ่มชัดทางความคิด และสามารถก่อรูปขึ้นเป็นรูปร่างรูปทรงที่ชัดเจนขึ้นมาได้ จากประสบการณ์ในการสอนด้านศิลปะการถ่ายภาพนั้น ผู้วิจัยพบว่าหลายครั้งที่ไอเดียหรือเนื้อหาที่ผู้สร้างงานต้องการสื่อสาร มักวนเวียนอยู่ในพื้นที่ที่แจ่มชัดเพียงในจินตนาการ และมิอาจถ่ายทอดออกมาเป็นคำพูดหรือตัวอักษร และเมื่อลงมือสร้างสรรค์ผลงานจึงส่งผลให้ผลงานที่ได้นั้นขาดความลุ่มลึกหรือขาดข้อมูลเชิงลึก (insight) ทำให้กระบวนการทำงานด้านการผลิตไม่ชัดเจน และอาจส่งผลให้เกิดปัญหาด้านการจัดการหรืองบประมาณ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการสร้างสรรค์ผลงานที่ต้องอาศัยความใส่ใจในรายละเอียดเช่นผลงานภาพถ่ายแบบพรรณนา (Tableau Staged Photography) ด้วยเหตุดังกล่าว บันทึกการพัฒนาแนวคิดด้านเนื้อหาในการศึกษาครั้งนี้จึงน่าจะเป็นประโยชน์และเป็นแนวทางให้ผู้สนใจนำไปประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะต่อไปได้

(2) ด้านการพัฒนารูปแบบ

การพัฒนาแนวคิดด้านรูปแบบ (form) ของผลงานศิลปะภาพถ่ายเล่า

เรื่องชุด *THE SHOW* เพื่อให้ผลงานสร้างสรรค์ในแบบภาพถ่ายพรรณนาชิ้นนี้สอดรับกับแนวคิดด้านเนื้อหา (content) และสามารถสื่อสารผ่านภาพถ่ายได้อย่างเป็นเอกภาพ (unity) นั้น มีความเกี่ยวข้องโดยหลักกับองค์ความรู้ด้านเทคนิคการสื่อสารด้วยภาพถ่าย ภาพยนตร์ ด้วยศิลปะการละคร และการจัดวางองค์ประกอบทางศิลปะ มีแนวทางการทำงานในขั้นเตรียมการผลิต (pre-production) โดยมีกระบวนการและวิธีคิดในการออกแบบผลงานเพื่อเตรียมพร้อมก่อนการถ่ายทำผลงาน ซึ่งเริ่มจาก (1) การกำหนดรูปแบบและสไตล์ (form and style) ในการสร้างสรรค์ผลงาน (2) สร้างมู้ดบอร์ด (mood board) เพื่อรวบรวมไอเดียหรือความคิดที่กระจัดกระจายขึ้นเป็นภาพหรือชุดภาพที่สามารถนำเสนอให้เห็นจินตนาการหรือภาพในความคิดของศิลปินหรือช่างภาพ และนำไอเดียที่ได้นั้นมาสร้างสรรค์ออกแบบหรือวาดขึ้นเป็น (3) key visual หรือภาพหลักเพื่อนำไปใช้วางแผนงานด้าน (4) การออกแบบการผลิต/งานสร้าง (production design) ซึ่งเป็นการออกแบบงานด้านภาพซึ่งเกี่ยวข้องกับเทคนิคในการบันทึกภาพถ่ายที่ผสมผสานกับความรู้ในการคัดเลือกและจัดวางทางองค์ประกอบทางศิลปะ

ภาพที่ 11 “Key Visual” ที่สร้างขึ้นในช่วงพัฒนาแนวคิดด้านรูปแบบ ก่อนเริ่มต้นการทำงานใน “ขั้นก่อนการผลิต” (pre-production)

การพัฒนาด้านรูปแบบของผลงานภาพถ่ายชุด *THE SHOW* ให้สามารถสื่อสารความหมาย และสร้างนัยอย่างสอดคล้องกับแนวคิดของผลงาน สรุปได้ในตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3 สรุปการพัฒนาด้านรูปแบบของผลงานภาพถ่ายชุด *THE SHOW*

ชื่อผลงาน *THE SHOW*	
รูปแบบ : ภาพถ่ายแบบพรรณนา (Tableaux Staged Photography) **สไตล์** : ภาพเล่าเรื่องการแสดง (narrative tableau) **จำนวนภาพ** : 3 ตอน 3 ภาพ 3 ฉาก **วิธีการเล่าเรื่อง** : ซีเคว้นซ์ (Sequence) **แก่นเรื่อง (Theme)** : การผสมผสาน “ความจริง - ความลวง” **Mood & Tone** : ความขัดแย้งของ “ความสวยงามอลังการ - ความไม่สมบูรณ์และยุ่งเหยิงไร้ระเบียบ”	
การออกแบบงานด้านภาพ (Visual Language)	
แนวกรอบภาพ (orientation)	• กรอบภาพแนวนอน (landscape)
การกำหนดขนาด/ ระยะภาพ (shot size/ shot range)	• ภาพขนาดกว้าง (long shot/LS)
การกำหนดมุมกล้อง (camera angle)	• มุมกล้องระดับสายตา (eye-level)
การออกแบบ “มีส์ซองแซน” (mise en scène)	
องค์ประกอบด้านตัวละคร (character/ subject)	**การกำหนดบุคลิกภาพของตัวแสดง (characterization)** • **กลุ่มลิเกนักแสดงลิเก:** แต่งกาย แต่งหน้า ทำผม ตามอย่างนักแสดงลิเกพื้นบ้าน ที่จัดจ้านมีสีสันฉูดฉาดระยิบระยับแพรวพราว • **กลุ่มคนธรรมดาและสัตว์:** แต่งกายธรรมดาตามบทบาท ไม่แต่งหน้าทำผม เน้นเครื่องแต่งกายที่แสดงบทบาทและบุคลิกภาพอย่างชัดเจน

ตารางที่ 3 สรุปการพัฒนาด้านรูปแบบของผลงานภาพถ่ายชุด *THE SHOW* (ต่อ)

	การกำกับการแสดง (staging and performance) • **สีหน้า (facial expression)**: เรียบเฉย ไม่แสดงความรู้สึกใด สื่ออารมณ์ความรู้สึกแบบ uncanny และ pregnant moment • **การแสดงท่าทาง (gesture):** 1) กลุ่มลิเกแสดงท่าทางเป็นท่ารำตามอย่างลิเก (ยกเว้นในฉากสุดท้ายที่เปลี่ยนบทบาทมาเป็นคนทั่วไป) 2) กลุ่มบุคคลทั่วไปและสัตว์ แสดงท่าทางตามบทบาทอย่างที่พบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน
องค์ประกอบด้านฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก (setting & props)	• **ฉากหลัง (set):** เบื้องหลังการบันทึกภาพถ่ายบนเวทีที่ดูเสมือนฉากการแสดงลิเกที่ไม่สมบูรณ์แบบนัก ย้อนแย้ง สับสน ยุ่งเหยิง • **สถานที่ (location):** โรงมหรสพแห่งหนึ่งที่สวยงาม อลังการ • **เวลา (time):** ไม่ระบุ/ ภายใน • **บรรยากาศ (atmosphere):** สวยงามอลังการ แต่คลุมเครือ ย้อนแย้ง ยุ่งเหยิง และเหนือจริง • **อุปกรณ์ประกอบฉาก (props):** ขัดแย้ง ยุ่งเหยิง ไม่สมบูรณ์แบบ
องค์ประกอบด้านแสงเงา (lighting)	• **สภาพส่วนรวมของแสง:** ความเปรียบต่างแสงสูง จำลองแสงบนเวทีสวยงามอลังการตัดกับแสงโทนมืด (low key) โดยรอบฉากลิเก • **ลักษณะและทิศทางของแสง:** เน้นจุดเด่นแต่ละจุดด้วยแสงแข็ง (hard light) สร้าง rim light จากด้านหลัง และใช้แสงนุ่ม (soft light) เพื่อเปิดรายละเอียดโดยรวมด้านหน้า
องค์ประกอบด้านสี (color)	**โครงสี (color scheme):** ต่างวรรณะ (อัตราส่วน 1:3) สีแท้ (hue) คู่สีตรงกันข้าม (complimentary color) • **สีโทนอุ่น/ร้อน (warm tone):** 30% เน้นจุดสนใจ สร้างบรรยากาศสดใส ยุ่งเหยิง สับสน • **สีโทนเย็น (cool tone):** 70% ในส่วนของตัวละครที่เล่นบทบาทคนทั่วไป ลดความสดจัดของโทนสีเพื่อสร้างบรรยากาศเงียบขรึมและขับเน้นความโดดเด่นของสีโทนร้อน

รูปแบบและเนื้อหานั้นเป็นองค์ประกอบที่ไม่สามารถแยกจากกันได้ในการสร้างผลงานศิลปะ งานศิลปะภาพถ่ายแบบพรรณนา (Tableau Staged Photography) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคภาพถ่ายร่วมสมัย (Contemporary

Photography) ซึ่งให้ความสำคัญกับการทำหน้าที่ในการยกระดับจิตใจ ให้ข้อคิดวิพากษ์ วิจารณ์ หรือกระตุ้นให้เกิดการตั้งคำถามกับสังคม รูปแบบและเนื้อหาจึงมีความสำคัญในการส่งเสริมให้ข้อความเหล่านั้นส่งผ่านภาพไปยังผู้ชมได้อย่างมีประสิทธิภาพและมีความรับผิดชอบต่อสังคม

องค์ประกอบด้านรูปแบบในการสร้างผลงานภาพถ่ายชุด *The SHOW* ถูกออกแบบโดยคำนึงถึงความสอดคล้องกันกับเนื้อหา ทั้งในส่วนของเทคนิคการสร้างภาพและการกำหนดมีส์ซองแซน (mise en scène) อย่างรอบคอบ เพื่อให้ผลงานสามารถสื่อสารเนื้อหา และให้ผู้ชมสามารถประกอบสร้างความหมายขึ้นได้จากการ “อ่านภาพ” หรือพิจารณาและตีความสารจากองค์ประกอบทั้งหมดที่บรรจุอยู่ในกรอบภาพได้ การพัฒนาด้านรูปแบบเริ่มจากการกำหนดแก่นเรื่อง (theme) ของผลงานที่กล่าวถึงการผสมผสานกันของ **“ความจริง - ความลวง”** ซึ่งถ่ายทอดผ่าน mood & tone ที่มีความขัดแย้งกันของ **“ความสวยงามอลังการ - ความไม่สมบูรณ์และยุ่งเหยิงไร้ระเบียบ”** โดยนำเสนอด้วยชุดภาพถ่ายเล่าเรื่องแบบ Tableau Staged Photography จำนวน 3 ภาพ ผ่านเรื่องราว 3 ตอน และ 3 ฉาก ใช้วิธีการเล่าเรื่องแบบเป็นลำดับ (sequence) ถึงเหตุการณ์บนเวทีการแสดงที่สวยงามแห่งหนึ่ง ซึ่งประกอบไปด้วยฉาก นักแสดง และอุปกรณ์ประกอบฉากที่มีอยู่อย่างมากมาย ขณะเดียวกัน ยังนำเสนอให้เห็นองค์ประกอบของเบื้องหลังการถ่ายทำ ด้วยการเผยให้เห็นภาพของอุปกรณ์การถ่ายทำ การจัดแสงและจัดฉาก รวมถึงทีมงานในกองถ่ายที่กำลังปฏิบัติงานอยู่

การออกแบบการผลิต/งานสร้าง (production design) ให้สอดคล้องกันกับแก่นเรื่อง (theme) เกี่ยวข้องกับการออกแบบงานด้านภาพ (visual language) และมีส์ซองแซน (mise en scène) ด้วยแนวคิดในการพยายาม **“ทำลายความศักดิ์สิทธิ์ของเวที”** ผลงานภาพถ่ายชุด *THE SHOW* นำเอาสีสันและความอลังการของเวทีการแสดงและลิเกมาขัดแย้งกับองค์ประกอบโดยรอบที่ดูยุ่งเหยิง ไร้ระเบียบ และไม่สมบูรณ์แบบ จนเกิดขึ้นเป็นภาพของเวทีการแสดงที่ถูกจัดแสงไว้อย่างสวยงามแห่งหนึ่ง ซึ่งประกอบไปด้วยฉากลิเกที่ยับย่นและถูกกางขึ้นอย่างไม่สมบูรณ์แบบ ด้านหน้าและด้านหลังของฉากเต็มไปด้วยตัวละครหลายชีวิตที่มีทั้งมนุษย์และสัตว์ ตัวละครที่เป็นมนุษย์มีลักษณะแตกต่างกันทั้งเพศ วัย การแต่งกาย การแต่งหน้า และการทำผม ตัวละครในผลงานแบ่ง

ออกเป็น 2 กลุ่ม คือ “กลุ่มลิเก-ตัวแทนภาพความฝัน” และ “กลุ่มคนธรรมดาและสัตว์-ตัวแทนภาพความจริง” กลุ่มตัวละครลิเกแต่งกายแต่งหน้าและสวมใส่เครื่องประดับด้วยสีสันสดใสระยิบระยับ แสดงท่าทางเป็นท่ารำลิเกที่สวยงามประดิดประดอย ขณะที่กลุ่มคนธรรมดาแต่งกายธรรมดาด้วยสีสันในโทนหม่นและแสดงท่าทางเยี่ยงบุคคลธรรมดาที่พบเห็นได้ทั่วไป ตัวละครทั้งหมดถูกกำกับให้แสดงสีหน้าที่เรียบนิ่ง ไม่แสดงออกถึงความรู้สึกใด เพื่อเป็นการทิ้งพื้นที่ในการตีความให้กับผู้ชม อุปกรณ์ประกอบฉากรายรอบตัวละครนั้นมีอยู่อย่างมากมาย แต่มีสภาพที่ขัดแย้งกับความสวยงามของเวทีและตัวละครลิเก เป็นข้าวของแบบพื้นบ้านที่มีสีสันสดใสซึ่งพบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน หากแต่ไม่สวยงามอลังการไม่ประดิดประดอย มีสภาพแบบตามมีตามเกิด (แบบไทยๆ) และถูกจัดวางอย่างกระจัดกระจาย ย้อนแย้ง ยุ่งเหยิง สกปรกและไม่เป็นระเบียบ ขณะเดียวกันภาพยังนำเสนอให้เห็นองค์ประกอบของเบื้องหลังการถ่ายทำอย่างชัดเจน ด้วยการจงใจจัดวางอุปกรณ์การจัดแสงและการจัดฉาก รวมถึงตัวละครที่เป็นทีมงานในกองถ่ายซึ่งกำลังปฏิบัติงานให้เห็นอย่างชัดเจน ทั้งนี้เพื่อสร้างให้ผู้ชมเกิดความสับสนต่อภาพถ่ายที่ได้เห็นว่า แท้จริงแล้วคือภาพถ่ายที่บันทึกการแสดงหรือเป็นเพียงภาพถ่ายของเบื้องหลังการถ่ายทำ

นอกจากนั้น “สัญญะ” ยังเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สร้างให้เกิดภาษาภาพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาพถ่ายที่สื่อสารเนื้อหา อารมณ์ และความรู้สึก ผ่านความนิ่งและความเงียบ ซึ่งขาดองค์ประกอบด้านเสียงและความเคลื่อนไหวที่ช่วยให้การสื่อสารชัดเจนได้มากขึ้น ดังนั้น การออกแบบการผลิตในผลงานภาพถ่ายชุด *THE SHOW* จึงสร้างสรรค์และให้ความสำคัญเป็นอย่างยิ่งต่อการสร้างความหมายผ่านสัญญะในทุกองค์ประกอบที่จัดวางไว้ในกรอบภาพเพื่อให้สามารถทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ ให้ทุกสิ่งที่ปรากฏในภาพแสดงความหมายที่ชัดเจนในตัวเอง และเนื่องด้วยเนื้อหาที่นำเสนอผ่าน *THE SHOW* นั้นเกิดจากแนวคิดและทัศนคติของผู้สร้าง รวมถึงเป็นประเด็นเปราะบางที่ผลงานพยายามก่อให้เกิด “การตั้งคำถาม” มากกว่า “การบอกเล่า” โดยมีผู้รับสารหรือกลุ่มเป้าหมายหลักเป็นชาวไทย ดังนั้น การสร้างสัญญะจึงถูกออกแบบขึ้นอย่างระมัดระวัง เพื่อให้ผู้ชมสามารถอ่านความหมายจากแต่ละสัญญะได้อย่างแจ่มชัด หากแต่ไม่พยายามยัดเยียดความหมายหรือการตีความให้กับผู้ชมอย่างเกินเลย

จากการศึกษาองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับรูปแบบงานศิลปะภาพถ่ายแบบพรรณนา (Tableau Staged Photography) และการศึกษาแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานที่ผ่านมาของศิลปิน ผู้วิจัยพบว่าผลงานดังกล่าวนั้นวาดภาพเรื่องเล่าในจินตนาการ (imagery) และสร้างรหัสทางวัฒนธรรม (cultural codes) ให้กับการเล่าเรื่อง (วารี ฉัตรอุดมผล, 2560: 57) เป็นศิลปะภาพถ่ายที่ให้ความสำคัญกับการสร้างความหมายผ่านสัญญะ (sign) อย่างระมัดระวังและคำนึงถึงบริบทในการรับรู้และการตีความของผู้รับสาร ขณะเดียวกันเป็นการสร้างความหมายที่ไม่ยัดเยียดการตีความให้เป็นไปในทางเดียวอย่างเด่นชัด แต่ทิ้งพื้นที่บางส่วนให้ผู้อ่านสามารถตีความตามทัศนะของแต่ละบุคคล (subjective) ตัวอย่างเช่น การออกแบบให้ตัวละครแสดงสีหน้าที่เรียบเฉยแทนที่การแสดงออกทางอารมณ์อย่างชัดเจนในผลงานของ Gregory Crewdson และ Wang Qingson ซึ่งเป็นวิธีการเดียวกับที่ *THE SHOW* นำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบและกำกับสีหน้านักแสดงทั้งหมดในแต่ละฉาก

(3) ด้านการเตรียมงานก่อนการผลิต

เนื่องจาก Tableau Staged Photography เป็นการสร้างผลงานที่ผู้สร้างนั้นถ่ายทอดเนื้อหาผ่าน “การสร้างการแสดง” การทำงานโดยมากจึงมักอาศัยการเตรียมงานด้านการผลิตล่วงหน้าก่อนการถ่ายทำ การเตรียมงานก่อนการผลิตนั้นเป็นขั้นตอนที่ควรวางแผนการถ่ายทำอย่างละเอียดรอบคอบ และเป็นลำดับขั้น นอกจากนั้น ควรออกแบบงานด้านภาพและออกแบบการผลิตให้ครบทั้งกระบวนการ โดยคำนึงถึงการปฏิบัติงานในวันถ่ายทำ ไปจนถึงขั้นตอนหลังการผลิต และขั้นการนำเสนอหรือการเผยแพร่ผลงาน (distribution)

ผลงานภาพถ่ายพรรณนาชุด *THE SHOW* มีจำนวนชุดภาพที่เล่าเรื่องตามลำดับหรือซีเควันซ์ (sequence) อยู่ทั้งสิ้น 3 ภาพ ทว่าจำนวนภาพถ่ายที่ต้องถ่ายทำในแต่ละภาพนั้นมีอยู่หลายภาพ หลายฉาก และหลายสถานที่ จำนวนภาพที่มากมายดังกล่าวเป็นการถ่ายทำเพื่อนำไปประกอบเข้าด้วยกันในโปรแกรมแต่งภาพ (photo-composite) การวางแผนการถ่ายภาพจึงจำเป็นต้องทำอย่างเป็นขั้นตอน โดยเริ่มจากการศึกษาภาพร่างหรือ layout ที่สร้างไว้ และพิจารณาแยกภาพที่ต้องถ่ายทำทั้งหมดออกมาเพื่อเรียงลำดับการถ่ายทำไว้ล่วงหน้า จัดระบบ

ในการดำเนินงานโดยการสร้างเอกสารรวมรายการภาพที่ต้องถ่ายทำในแต่ละวัน ที่เรียกว่า shot list และสร้างเอกสารแสดงลำดับการถ่ายทำที่เรียกว่า shooting sequence ขึ้นก่อนการถ่ายทำเพื่อให้สามารถบริหารเวลาและช่วยในการประสานงานกับทีมงานในกองถ่ายถ่ายได้อย่างเป็นขั้นตอน

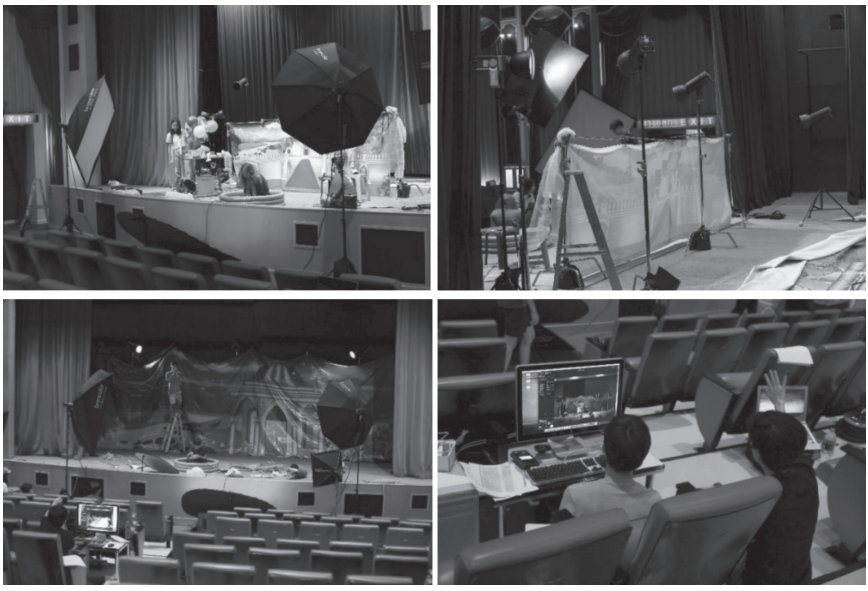
การดำเนินงานก่อนการถ่ายทำนั้น เริ่มจากการสำรวจสถานที่ถ่ายทำ (location scout) เพื่อสร้างความมั่นใจว่า สถานที่ที่ต้องการนั้นสอดคล้องกับแนวคิดด้านเนื้อหา มีกายภาพของพื้นที่ที่เหมาะสมและเอื้อต่อการจัดวางอุปกรณ์และนักแสดงในการถ่ายทำ จากนั้นจึงมีการจัดทำ pre-production book เพื่อรวบรวมเอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างผลงานชิ้นนี้ทั้งหมดเข้าด้วยกัน ทั้งในด้านแนวคิด รูปแบบ และด้านการผลิต และแจกจ่ายให้กับทีมงาน รวมถึงมีการประชุมกองถ่ายและทีมงานเพื่อสร้างความเข้าใจในผลงาน ให้ทุกฝ่ายเห็นภาพตรงกันและสามารถวางแผนการทำงานให้เกิดความสอดคล้อง

ภาพที่ 12 ภาพภายในโรงภาพยนตร์ JC Cinema และบริเวณด้านข้างเวที ในวันสำรวจพื้นที่ (location scout)

ขั้นตอนสำคัญในการเตรียมงานก่อนการผลิตของผลงานภาพถ่ายชุด *THE SHOW* คือการ block shot หรือการทดลองถ่ายภาพล่วงหน้าในสถานที่จริงก่อนวันถ่ายทำจริง ซึ่งเปรียบเสมือนการ “ซ้อมใหญ่” ก่อนวันจริงที่มีการใช้นักแสดงแทน (stand in) มาเข้าฉาก มีการจัดฉาก แสง และอุปกรณ์ประกอบ

ฉาก จัดวางมุมกล้องรวมทั้งถ่ายภาพทั้งหมดให้ได้ผลลัพธ์ใกล้เคียงดังที่ต้องการ วิธีการดังกล่าวเป็นการฝึกซ้อมการทำงานของทีม ช่วยให้ผู้สร้างงานสามารถมองเห็นภาพรวมของผลงาน สามารถจัดการกับองค์ประกอบทั้งหมดในภาพล่วงหน้า และสามารถประเมินปัญหาที่อาจเกิดขึ้นและแก้ไขได้อย่างถี่ถ้วน

ภาพที่ 13 บรรยากาศการถ่ายทำในวัน block shot (14 มีนาคม พ.ศ. 2561)
ภาพโดย วัชรากร ทวีทรัพย์



(4) ด้านการผลิต การถ่ายทำ และการทำงานหลังการผลิต

สมพร ฟูราจ กล่าวไว้ว่า “ความคิดทำให้งานเริ่มต้นได้ แต่เทคนิคทำให้งานจบ” (สมพร ฟูราจ, 2554: 161) ผลงานศิลปะภาพถ่ายพรรณนา (Tableau Staged Photography) นั้นใส่ใจในกระบวนการตั้งแต่ขั้นตอนแรกของการสร้างแนวคิดจนถึงขั้นการผลิตและขั้นตอนหลังการถ่ายภาพ ผลงานหลายชิ้นที่ได้ศึกษาวิจัยในครั้งนี้ นิยมนำเอาเทคนิคด้านการผลิตมาเป็นส่วนหนึ่งของสัญญะและเนื้อหาในการสร้างผลงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคการภาพถ่ายดิจิทัลที่การสร้างภาพ การตกแต่ง และการเผยแพร่นั้นง่ายดาย และมักก่อให้เกิดการตั้งคำถามกับ

ความจริงและความลวงของการสื่อสารผ่านภาพถ่าย ผลงานหลายชิ้นนำเทคนิคการตกแต่งภาพมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของเครื่องมือในการสื่อสารเนื้อหาดังที่กล่าว ตัวอย่างเช่น ผลงานชื่อ *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* ของ Jeff Wall (ภาพที่ 14) ที่ศิลปินใช้เทคนิคดิจิทัลคอลลาจ (digital collage) เพื่อซ้อนภาพในโปรแกรมคอมพิวเตอร์จากไฟล์ภาพดิจิทัลหลายภาพในปี ค.ศ. 1993 ในช่วงเวลาที่วงการถ่ายภาพนั้นตื่นตระหนกและตั้งคำถามกับเทคโนโลยีใหม่ที่เอื้อต่อการตัดต่อและตกแต่งภาพถ่ายให้ดูเสมือนจริงและยากต่อการพิสูจน์

ภาพที่ 14 ภาพ *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* (1993) โดย Jeff Wall

ผลงานชุด *THE SHOW* นำแนวคิดการตัดต่อและตกแต่งภาพถ่ายดิจิทัลดังกล่าว มาปรับใช้เป็นส่วนหนึ่งของเบื้องหลังการสร้างแนวคิดของผลงาน เพื่อซ่อนนัยที่เกี่ยวข้องกับคำว่า “มายาคติ” ของการประกอบสร้างความจริงในภาพถ่าย และเชื้อเชิญให้ผู้ชมตั้งคำถามกับ “ความจริงและความลวง” ขององค์ประกอบทั้งหมดภายในกรอบภาพที่มองเห็นอยู่ตรงหน้า ซึ่งสอดคล้องกับแก่นหลัก (theme) ของผลงาน โดยการใช้เทคนิคการตัดต่อและประกอบภาพในโปรแกรมคอมพิวเตอร์จากภาพถ่ายหลายภาพหรือเทคนิคดิจิทัลคอลลาจ (digital collage)

จากประสบการณ์ในการทดลองใช้เทคนิคดิจิทัลคอลลาจ (digital collage) หรือการถ่ายภาพซึ่งปัจจุบันนิยมเรียกว่า การทำ photo-composite นั้น ผู้วิจัยพบว่า การถ่ายภาพเพื่อนำมาใช้กับวิธีการดังกล่าว ควรมีการเตรียมการอย่างรอบคอบเพื่อให้การจัดการในขั้นการตกแต่งในโปรแกรมคอมพิวเตอร์นั้นง่ายดายยิ่งขึ้น และเพื่อให้ภาพถ่ายที่ได้สามารถนำมาตัดต่อและประกอบเข้าด้วยกันได้อย่างกลมกลืม ดูเป็นธรรมชาติ และไม่ผิดสัดส่วน หากเป็นการถ่ายทำที่มีจำนวนหลายภาพเช่นในกรณีของภาพถ่ายในผลงานชุด *THE SHOW* ผู้สร้างควรมีการทำ shot list และ shooting sequence และที่สำคัญคือควรคำนึงถึงการจัดวางมุมกล้อง ตำแหน่ง และทิศทาง (camera angle) รวมทั้งการเลือกระยะทางยาวโฟกัสของเลนส์ (lens focal length) การใช้ขนาดภาพ (shot size) และการควบคุมทิศทางและสภาพแสง ให้เหมือนกันทั้งหมดในทุกภาพที่ต้องการถ่ายทำเพื่อนำมาตัดต่อเข้าด้วยกันในโปรแกรมคอมพิวเตอร์

ในการถ่ายทำผลงานภาพถ่ายพรรณนาชุด *THE SHOW* นั้น มีการทำ shot list และ shooting sequence ไว้ก่อนล่วงหน้าตั้งแต่ขั้นเตรียมการถ่ายทำ และจัดไว้ในเอกสารชุดเดียวกันเพื่อให้ทราบว่าจะต้องถ่ายทำภาพจำนวนกี่ภาพและเตรียมวางแผนงานในการถ่ายทำได้อย่างถูกต้อง นอกจากนั้น ยังมีการ blocking หรือบันทึกการจัดวางตำแหน่งท่าทางของนักแสดง รวมทั้งรายละเอียดของอุปกรณ์ประกอบฉาก และมีการบันทึกตำแหน่ง ความสูง และองศาของกล้อง เลนส์ และของอุปกรณ์จัดแสงไว้อย่างละเอียดล่วงหน้า เนื่องจากจำนวนภาพที่ต้องถ่ายทำนั้นมีจำนวนหลายภาพ รวมถึงปัจจัยด้านเวลาและงบประมาณที่มีอยู่อย่างจำกัด ซึ่งวิธีการดังกล่าวช่วยให้การทำงานเป็นไปอย่างมีลำดับขั้น และช่วยให้สามารถถ่ายทำภาพจำนวนหลายภาพได้อย่างครบถ้วน ได้มุมกล้องและสภาพแสงที่ถูกต้องตามกำหนดเวลา

ภาพที่ 15 ภาพเบื้องหลังการทำงานในวันถ่ายทำจริง
ภาพโดย วัชรากร ทวีทรัพย์

(5) ด้านการนำเสนอผลงาน

ศิลปินและช่างภาพที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพถ่ายแบบพรรณนา (Tableau Staged Photography) ในยุคของศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัย (Contemporary Photography) นั้น นิยมสร้างผลงานขึ้นเพื่อจัดแสดงภายใต้บริบทการแสดงผลงานในพื้นที่พิพิธภัณฑ์หรือแกลเลอรี่ เนื่องจากรูปแบบผลงานดังกล่าวนิยมถ่ายเป็นภาพมุมกว้างระยะไกล (long shot) หรือระยะไกลมาก (extreme long shot) เพื่อแสดงให้เห็นภาพรวมของสถานที่และตัวละครรวมถึงอุปกรณ์ประกอบฉากในภาพเดียว นอกจากนั้นยังนิยมนำเสนอโดยการจัดแสดงผ่านชิ้นงานขนาดใหญ่ ที่มีความสูงมากกว่า 1 เมตรขึ้นไป ผลงานบางชิ้น เช่น ผลงานของ Jeff Wall Gregory Crewdson และ Wang Qingsong นั้นมักมีความสูงของผลงานที่มากกว่า 2 เมตรขึ้นไป การสื่อสารผ่านขนาดของผลงานที่ใหญ่มากนี้เป็นความจงใจของผู้สร้างในการเรียกร้องให้ภาพถ่ายนั้นสร้าง

ปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม สร้างความรู้สึกให้ผู้ชมตกอยู่ในฐานะของ “ผู้เฝ้ามอง” (voyeur) มองเหตุการณ์สมมติที่เกิดขึ้นตรงหน้าในกรอบของภาพถ่าย และให้ผู้ชมสามารถ “อ่านภาพ” จากการพิจารณารายละเอียดทั้งหมดที่ซ่อนอยู่ในภาพผ่านภาพถ่าย 2 มิติ ซึ่งนำเสนอในพื้นที่แสดงผลงานที่มีความเป็น 3 มิติ ดังนั้น ความสามารถของผลงานในการควบคุมผู้ชมให้สามารถรับรู้ความรู้สึกจากขนาดของภาพและการจัดวางนั้นจึงเป็นสิ่งที่ไม่อาจละเลย ด้วยเหตุดังกล่าว การสร้างสรรค์ผลงานจึงควรมีการออกแบบโดยคำนึงถึงขั้นตอนการเผยแพร่ผลงานตั้งแต่ช่วงเริ่มต้น

การทำงานด้านเทคนิคการถ่ายภาพของ *THE SHOW* นั้นถูกออกแบบให้จัดแสดงในบริบทของห้องแสดงงานศิลปะซึ่งเป็นพื้นที่ 3 มิติ พื้นที่จัดแสดงและกายภาพของผลงานจึงเป็นหนึ่งในนัยสำคัญที่ส่งเสริมเนื้อหาหรือแนวคิดของผลงานซึ่งกระตุ้นการตั้งคำถามถึง “ความจริง-ความลวง” และการสร้างการรับรู้รวมถึงปฏิสัมพันธ์กับคนดู/ผู้ชม ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยได้คำนึงถึงไว้ตั้งแต่เริ่มต้นการออกแบบงานสร้าง ทั้งนี้เพื่อให้ผลงานสามารถพิมพ์เป็นภาพถ่ายขนาดใหญ่มีกายภาพของชิ้นงานที่มีความสูงเพียงพอที่จะให้ผู้ชมสามารถมองเห็นและพิจารณารายละเอียดทั้งหมดที่ซ่อนอยู่ในภาพได้ งานชิ้นนี้จึงเลือกบันทึกภาพโดยใช้กล้องถ่ายภาพดิจิทัลแบบฟูลเฟรม ขนาด 35 มม. (full-frame digital SLR) ด้วยเลนส์ระยะเดียว (fixed lens) ที่มีคุณภาพสูง เพื่อให้ได้ภาพถ่ายที่มีคุณภาพดีสูงสุดภายใต้งบประมาณที่มี และสามารถแสดงรายละเอียดได้อย่างคมชัดและได้มิติที่สมจริง

ปัญหาและข้อเสนอแนะ

ปัญหาและข้อเสนอแนะในเนื้อหาส่วนนี้เป็นสรุปจากทัศนะของผู้วิจัยที่ต้องการเน้นย้ำและเพิ่มเติมจากที่ได้กล่าวไปแล้วบางส่วน ทั้งนี้เพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อผู้สนใจศึกษาหรือสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบนี้ เนื้อหาแบ่งเป็น 2 ส่วน โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

(1) ปัญหาและข้อเสนอแนะจากผลการศึกษาวิจัย

1.1 การเล่าเรื่องในผลงานภาพถ่ายแบบพรรณนา (Tableau Staged Photography) นั้นเป็นการสื่อสารผ่านภาพถ่ายซึ่งถ่ายทอดเนื้อหาที่ส่งผ่านความนิ่งและเงียบ ขาดองค์ประกอบด้านเสียงและความเคลื่อนไหว ผู้สร้างจึงควรให้

ความสำคัญและศึกษาความหมายขององค์ประกอบทั้งหมดที่จัดวางไว้ในกรอบภาพ รวมถึงการรับรู้ของผู้ชมที่เกิดขึ้นจากการตีความสัญญะทั้งหมดในภาพ

1.2 กระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานควรมีการศึกษาในส่วนของ "แนวคิด" ที่ต้องการสื่อสารโดยละเอียดและรอบคอบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อต้องการส่งสารที่เป็นทัศนคติส่วนตัว การวิพากษ์ วิจารณ์ หรือต้องการกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดการตั้งคำถามผ่านผลงาน ทั้งนี้เพื่อให้สารที่สื่อออกไปเป็นสารที่รับผิดชอบต่อการรับรู้ของผู้ชมและต่อสังคม มีคุณค่าทั้งในด้านเนื้อหาและรูปแบบในฐานะผลงานศิลปะซึ่งทำหน้าที่ยกระดับความคิดและจิตใจให้กับผู้ชม

1.3 การผลิตผลงานศิลปะภาพถ่ายที่เน้นการจัดสร้าง (construct) เช่นผลงานภาพถ่ายชุด *THE SHOW* ควรมีการวางแผนอย่างเป็นขั้นตอน ตั้งแต่กระบวนการในการพัฒนาแนวคิด การออกแบบและเตรียมการผลิต การถ่ายทำและผลิตผลงาน ไปจนถึงขั้นตอนหลังการผลิต และขั้นตอนสุดท้ายในการนำเสนอผลงานต่อผู้ชม ทั้งนี้เพื่อให้ผลงานนั้นเกิดความสอดคล้องกลมกลืน มีเอกภาพทั้งในด้านเนื้อหาและรูปแบบ (content and form) และป้องกันปัญหาด้านการดำเนินงานและด้านเทคนิคที่อาจเกิดขึ้นได้ในแต่ละขั้นตอนการทำงาน

1.4 เนื่องด้วยข้อจำกัดด้านงบประมาณ การถ่ายภาพเพื่อสร้างผลงานชุด *THE SHOW* จึงใช้เพียงกล้องถ่ายภาพดิจิทัลแบบฟูลเฟรม ขนาด 35 มม. แทนที่กล้องถ่ายภาพที่ให้คุณภาพของภาพถ่ายสูงขึ้น เช่น กล้องดิจิทัลขนาดกลาง (medium format camera) หรือกล้องดิจิทัลขนาดใหญ่ (large format camera) ที่ติดตั้ง digital camera back ซึ่งมีขนาดเซ็นเซอร์รับภาพที่ใหญ่ มีจำนวนพิกเซล (pixel) ที่มากขึ้น ซึ่งสามารถให้ความละเอียดของภาพสูง (high resolutions) และให้มิติภาพที่คมชัดสวยงาม สามารถเห็นความแตกต่างได้อย่างชัดเจนเมื่อพิมพ์ภาพขนาดใหญ่ เหมาะสมกับการสร้างสรรค์ผลงานแบบ Tableau Staged Photography หากแต่มีราคาค่อนข้างสูงและไม่สอดคล้องกับงบประมาณในการทำงานครั้งนี้

(2) ปัญหาและข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาวิจัยครั้งต่อไป

ผลลัพธ์ที่ได้จากการศึกษาในครั้งนี้เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ที่ประกอบด้วยผลงาน 2 ส่วน คือ "เนื้อหาของผลงานวิจัย" และ "ผลงานภาพถ่ายชุด *THE*

SHOW" ทว่าเนื่องด้วยข้อจำกัดด้านงบประมาณ ทำให้การเผยแพร่ผลงานนั้นเกิดขึ้นเฉพาะในส่วนของ "เนื้อหาของผลงานวิจัย" ซึ่งยังขาดการเผยแพร่ส่วนของ "ผลงานภาพถ่าย" หากได้มีการศึกษาเพิ่มเติมในการวิจัยครั้งต่อไป ควรทำการศึกษาวิจัยและสร้างสรรค์วิธีการเผยแพร่ผลงานในบริบทของพื้นที่แสดงผลงานศิลปะ ซึ่งเกี่ยวข้องกับกายภาพของชิ้นงาน สถานที่ รวมถึงการรับรู้ของผู้ชม ทั้งนี้ เพื่อให้ผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นในครั้งนี้ได้รับการเผยแพร่ในรูปแบบที่สอดคล้องและเหมาะสม รวมทั้งได้ทดสอบวิธีการสื่อสารของผลงานและการรับรู้ของผู้ชม ซึ่งจะเป็นการต่อยอดองค์ความรู้ที่ได้เริ่มต้นไว้ให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

บททิ้งท้าย

ตามทัศนะของผู้วิจัย การเล่าเรื่องผ่านภาพถ่ายแบบพรรณนา หรือ Tableau Staged Photography เป็นการสื่อสารเนื้อหาและเรื่องราวที่อาศัยทุกองค์ประกอบที่บรรจุอยู่ในกรอบภาพเพื่อทดแทนภาษาของเสียงและความเคลื่อนไหวที่ขาดหาย สร้างให้ "ความนิ่งเงียบ" ในภาพถ่ายกลับกลายเป็นเสน่ห์ของผลงาน เครื่องมือในการสร้างภาษาภาพจึงควรได้รับการออกแบบอย่างรอบคอบเพื่อให้ทุกรายละเอียดสามารถสร้างความหมาย อารมณ์และความรู้สึกที่น่าค้นหา สิ่งสำคัญคือการสร้างให้ผู้ชมเกิดประสบการณ์ในการ "อ่านภาพ" โดย "ไม่ยัดเยียดความหมาย" ให้ผลงานสามารถทำหน้าที่ได้มากกว่าการ "บอกเล่า" หากแต่เชื้อเชิญและทิ้งพื้นที่บางส่วนให้ผู้อ่านได้ใช้วิจารณญาณของตนเองพิจารณาและตีความอย่างลุ่มลึก สร้างบทสนทนาทางความคิดจากภาพที่เห็นอย่างชัดเจนตรงหน้าตามแต่บริบท ประสบการณ์ และมุมมองของแต่ละบุคคล

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กำจร สุนพงษ์ศรี (2559), *สุนทรียศาสตร์ หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์,* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กำจร หลุยยะพงศ์ (2556), *ภาพยนตร์กับการประกอบสร้าง: สังคม ผู้คน ประวัติศาสตร์ และชาติ,* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กุลวดี มกราภิรมย์ (2552), *การละครตะวันตก สมัยคลาสสิก-สมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยา,* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ขจิตขวัญ กิจวิสาละ (2556), “ปฏิบัติการการต่อสู้ทางอุดมการณ์ในโลกแห่งภาพยนตร์”, *วารสารศาสตร์,* 6 (3): 58-95.

ฉัตรสุมาลย์ กบิลสิงห์ ษัฏเสน (2554), *พระพุทธศาสนาแบบทิเบต,* กรุงเทพฯ: ส่องศยาม.

ชลูด นิ่มเสมอ (2538), *องค์ประกอบทางศิลปะ,* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

เติมศักดิ์ คทวณิช (2546), *จิตวิทยาทั่วไป,* กรุงเทพฯ: ซีเอ็ดยูเคชั่น.

ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล (2560), *พจนานุกรมศัพท์ศิลปะประยุกต์,* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รสลิน กาสต์ (2558), *แอ็บโพรพริเอชั่นอาร์ต: ศิลปะแห่งการหยิบยืม,* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน (2553), *พจนานุกรมศัพท์จิตวิทยา ฉบับราชบัณฑิตยสถาน,* กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

_____. (2554), *พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน,* กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

วรรณพิมล อังคศิริสรรพ (2555), *มายาคติ (Mythology),* กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

วารี ฉัตรอุดมผล (2556), “บรรณนิทัศน์”, *วารสารศาสตร์,* 6 (2): 220-227.

_____. (2558), “ธุรกิจการถ่ายภาพ”, ใน สมสุข หินวิมาน และคณะ (บ.ก.), *ธุรกิจสื่อสารมวลชน,* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2560), “การสื่อสารผ่านศิลปะภาพถ่ายแบบ Tableau Staged Photography”, *วารสารศาสตร์,* 10 (1): 7-58.

_____. (2561), “ความอ่อนแอของภาพถ่ายความจริงในภาพถ่ายจากยุคฟิล์มถึงยุคโซเชียลมีเดีย”, *วารสารศาสตร์,* 11 (1): 151-183.

สมพร ฟูราจ (2554), *Mime ศิลปะท่าทางและการเคลื่อนไหว,* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุริยะ ฉายะเจริญ (2554), *สัญลักษณ์ของธงชาติไทยในศิลปะร่วมสมัย,* สาขาทฤษฎีศิลป์ ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อรรถสิทธิ์ สิทธิดำรง และพิพัฒน์ พสุธารชาติ (2558), *กลิ่นไอ การเมือง และภาพยนตร์: อ่าน “งานศิลปะในยุคของการผลิตซ้ำแบบจักรกล” ของวอลเตอร์ เบนยามิน,* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์วิภาษา.

อัญชลี ชัยวรพร (2553), “เรื่องเล่าในภาพยนตร์”, ใน เอกสารการสอนชุดวิชา *ทฤษฎีการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น หน่วยที่ 7,* นนทบุรี: สาขาวิชานิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ภาษาอังกฤษ

Ang, T. (2014), *Photography: The Definitive Visual History,* New York: DK Publishing.

Barthes, R. (2000), *Camera Lucida,* London: Vintage.

Bate, D. (2009), *Photography: The Key Concepts*, Oxford: Berg.

_____. (2015), *Art Photography*, London: Tate Publishing.

Berger, J. (2013), *Understanding a Photograph,* England: Penguin.

Bernstein, B. (1999), *Perception is Everything*, New York: Ronjo Magic.

Bordwell, D. and Thompson, K. (2000), *Film Art: An Introduction,* New York: McGraw-Hill.

Burgin, V. (1997), "The Image in Pieces: Digital Photography and The Location of Cultural Experience", in Amelunxen, H. et al. (eds.), *Photography After Photography: Memory and Rrepresentation in the Digital Age*, Munich: G&B Arts International.

Chevrier, J. (2003), "The Adventures of the Picture Form in the History of Photography", in Fogle, D. (ed.), *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982,* Minneapolis: Walker Art Centre.

Cotton, C. (2004), *The Photograph as Contemporary Art,* London: Thames & Hudsons.

Couturier, E. (2012), *Talk About Contemporary Photography,* New York: Flammarion.

Fox, A. and Caruana, N. (2012), *Behind the Image: Research in Photography*. Switzerland: AVA Academia.

Fuery, P. and Fuery, K. (2003), *Visual Cultures and Critical Theory,* London: Arnold.

G & Crombie Dufour (2012), *Jeff Wall Photographs,* Melbourne: National Gallery of Victoria.

Gregory, B. et al. (2005), *Gregory Crewdson 1985-2005. Ostfildern-Ruit,* Germany: HATJE CANTZ.

Hacking, J. (2012), *Photography: The Whole Story,* London: Thames & Hudson.

Hartley, J. (2005), *Communication Culture and Media Studies: Key Concepts,* London: Routledge.

Kress, G. and Van Leeuwen, T. (1996), *Reading Images: The Grammar of Visual Design,* London: Routledge.

Lewis, E. (2017), *Isms: Understanding Photography*, London: Bloomsbury Visual Arts.

Lister, M. (1995), *The Photographic Image in Digital Culture,* London : Routledge.

Philippes, W. (2009), *Film: An Introduction*, Bedford/St. Martin's: Palgrave Macmillian.

Royle, N. (2003), *The Uncanny,* Manchester: Manchester University Press.

Seoul Museum of Art (2014), *Liquid Times: Contemporary Art of Korea and China,* Seoul.

Short, M. (2011), *Basics Creative Photography 02: Context and Narrative,* Lausanne: AVA Academia.

Smith, P. and Lefley, C. (2016), *Rethinking Photography: Histories Theories and Education,* New York: Routledge.

Tormey, J. (2013), *Cities and Photography,* New York: Routledge.

Wells, L. (2004), *Photography: A Critical Introduction,* London: Routledge.

สื่อออนไลน์

จิม สุปังกัต (23 มิถุนายน 2011), ศิลปะร่วมสมัย (อะไร เมื่อไร ที่ไหน), (แปลโดย จักรพันธ์ วิลาสินีกุล), สืบค้นจาก www.thaicritic.com: http://www.thaicritic.com/?p=154

ราชบัณฑิตยสถาน (2554), สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, สืบค้นจาก พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554: http://www.royin.go.th/dictionary/

Akkoc, R. (2014), The Telegraph, retrieved from www.telegraph.co.uk: https://www.telegraph.co.uk/news/science/science-news/10937888/Memory-of-a-goldfish-Actually-fish-can-recall-events-12-days-ago.html

Katz, J. (2009), Smithsonian.com, retrieved from www.smithsonianmag.com: https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-measure-of-genius-michelangelos-sistine-chapel-at-500-123313873/

Kuan, C. (n.d.), Interview with Wang Qingsong, retrieved from Oxford Art Online: http://www.oxfordartonline.com/public/page/asiancontinter

Müller-Pohle, A. (1988), Photography as Staging, retrieved from Equivalence: http://equivalence.com/labor/lab_mp_wri_insz_e.shtml

Tangsiri (2016), Brandinside, retrieved from www.brandinside.asia: https://brandinside.asia/human-attention-span-lower-than-goldfish/

VOICE (2018), retrieved from www.voicetv.co.th: https://voicetv.co.th/read/rk6bVI5uG

Yi, L. (2014), Wang Qingsong: ADinfinitum, retrieved from Academia.edu: https://www.academia.edu/22115973/Wang_Qingsong_ADinfinitum

สัมภาษณ์

ประสิทธิ์ วงษ์นิล, ลิเก, สัมภาษณ์ 3 กุมภาพันธ์ 2561.

ที่มาภาพประกอบ (Picture Credit)

ภาพที่ 2

Bunyan, M. (Photographer) (20 October 2012), Installation photographs of the series Beneath the Roses (2003-2008) from the exhibition Gregory Crewdson: In A Lonely Place at the Centre for Contemporary Photography (CCP), Fitzroy, Melbourne [digital image], retrieved from https://artblart.com/2012/10/20/review-gregory-crewdson-in-a-lonely-place-at-the-ccp-fitzroy-melbourne/

ภาพที่ 3

Crewdson, G. (Photographer) (2001-2002), Untitled (from Twilight Series) [digital image], retrieved from http://theamericanreader.com/interview-with-photographer-gregory-crewdson/

ภาพที่ 4

Qingsong, W. (Photographer) (2000), CAN I COOPERATE WITH YOU? [digital image], retrieved from http://www.artnet.com/artists/wang-qingsong/can-i-cooperate-with-you-ck9jdlifKepVGvZJ5jzmDw2

ภาพที่ 14

Wall, J. (Photographer) (1993), A Sudden Gust of Wind (after Hokusai), retrieved from http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t06951

การศึกษาประโยชน์และข้อควรคำนึงในการประยุกต์ใช้แนวทางภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยกับงานสารคดีในไทย*

กานตชาติ เรืองรัตนอัมพร[1]

บทคัดย่อ

ภาพถ่ายสารคดีเป็นภาพถ่ายที่มีพลวัต เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยตลอดมา และรับเอากลวิธีการนำเสนอของการถ่ายภาพชนิดอื่นๆ เข้ามาใช้ ทั้งยังได้รับอิทธิพลแนวคิดทางศิลปะเข้ามาจนเกิดเป็นลักษณะการทำงานรูปแบบใหม่มากขึ้น การนำเสนอจึงไม่เน้นเพียงความจริงแท้เหมือนดังเช่นภาพถ่ายสารคดีแบบดั้งเดิม แต่ยังเพิ่มการคิดพิจารณาความงามในเชิงศิลปะเข้ามาร่วมด้วย ซึ่งในปัจจุบันนี้ภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยมีอิทธิพลเข้ามาปรากฏบนงานภาพถ่ายสารคดีมากขึ้นเรื่อยๆ ดังที่ปรากฏในงานภาพถ่ายสารคดีต่างประเทศ จึงเป็นเรื่องน่าสนใจศึกษาว่า ภาพถ่ายสารคดีในไทยเปิดรับแนวคิดศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัยมากน้อยเพียงใด และผู้ปฏิบัติงานภาพถ่ายสารคดีทั้งช่างภาพและบรรณาธิการมีความเห็นต่อการรักษาความจริง ข้อควรระวัง และประโยชน์จากการผสมผสานสองแนวทางนี้อย่างไร

การวิจัยนี้เน้นศึกษาภาพถ่ายที่ถูกนำเสนอในนิตยสารสารคดีที่นำเสนอเรื่องราวด้วยภาพชุด และพบว่าภาพถ่ายสารคดีในไทยมีการผสมวิธีการภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยเข้ามาแล้วบ้าง แต่ไม่เด่นชัด โดยปรากฏเป็นลักษณะรายภาพและยังไม่เป็นภาพชุด โดยมีสาเหตุสำคัญ คือ ภาพสารคดีในไทยยังยึดวิธีการ

* **หมายเหตุ** บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงงานวิจัยเรื่อง *การศึกษาประโยชน์และข้อควรคำนึงในการประยุกต์ใช้แนวทางภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยกับงานสารคดีในไทย* โดยได้รับทุนสนับสนุนจากคณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2559.

[1] อาจารย์ประจำกลุ่มวิชาภาพยนตร์และภาพถ่าย คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ทำงาน การนำเสนอรูปแบบเดิมตามข้อจำกัดของธรรมชาติสื่อสิ่งพิมพ์ ทิศทางของนิตยสารและผู้ชมที่ยังเป็นกลุ่มเดิม ตลอดจนความรู้ความเข้าใจของช่างภาพและบรรณาธิการเกี่ยวกับภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยยังมีอยู่จำกัด ประกอบกับช่างภาพและบรรณาธิการมุ่งเน้นรักษาข้อเท็จจริงของการทำงานเป็นหลัก จึงเป็นกรอบที่ควบคุมกลวิธีบางประการให้เป็นตามแนวทางเดิม อย่างไรก็ตาม การผสมผสานสองแนวทางจะสร้างความเป็นไปได้ใหม่ๆ ในการนำเสนอเรื่องราว ทำให้เล่าเรื่องเดิมในมุมมองใหม่ ส่งผลให้ผลงานนั้นน่าสนใจและดึงดูดผู้ชมมากยิ่งขึ้น การประดิษฐ์องค์ประกอบในการจัดถ่ายภาพซึ่งเป็นวิธีอย่างหนึ่งของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัย จะช่วยลดต้นทุนและเวลาในการทำงาน แต่ทั้งนี้ก็ต้องยึดหลักการนำเสนอข้อเท็จจริงเป็นที่ตั้ง ซึ่งทำให้ช่างภาพต้องเข้าใจเงื่อนไขของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยให้เข้าใจเสียก่อนจึงจะนำมาใช้ได้

Abstract

Documentary photography has been changed periodically through time and it has absorbed other photographic forms and methods to construct the approach to tell stories. While tradition documentary photography binds itself to the concept of truth but nowadays documentary is not concern only truth but also artistic expression since it receives strong influence from other art approaches. Recently, contemporary art photography is more popular among practitioners and is gaining more and more influences on documentary photography as could be seen in foreign documentary photograph. It is interesting to study how contemporary art photography affects documentary in Thailand. What are opinions of editors and photographers about negatives and benefit from fusing two approaches together?

This research focuses on printed-documentary-photographs in Thai documentary photographic magazines which presented in photo

essay. It has been found that Thai documentary photograph has already combined some approaches from contemporary art photography; however, the adaptation is quite not clear since it appears as single or couple of images in the set or essay. The main reasons are that Thai documentary still attaches to the traditional concept of documentary, limitations of print media or magazine direction and the target audiences which still familiar with previous documentary presentation. Moreover, editors and photographers also have limit understanding about contemporary art photography while they are mainly focus on how to preserve truth. These factors become working framework that control photographers to continue with the tradition or previous method.

Combination of two approaches in Thai context may create new possibilities, to allow photographers to tell same stories with new angle which will surely appeal more audiences. Image construction will also help reducing costs which are budget and time; however, photographer needs to make sure that truth is well preserved. Photographers require to study and understand the real concepts of contemporary art photography first before applying contemporary art approaches into documentary work.

คำสำคัญ: ภาพถ่ายสารคดี ภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัย บรรณาธิการ ช่างภาพ

บทนำ

ภาพถ่ายสารคดีเป็นภาพถ่ายที่อาจกล่าวได้ว่า เกิดขึ้นพร้อมๆ กับการพัฒนาการถ่ายภาพ ภาพถ่ายสารคดีที่สร้างสรรค์ขึ้นในแต่ละช่วงเวลาได้ซึมซับและหลอมรวมแนวทางภาพถ่าย เปิดรับอิทธิพลทางภาพจากภาพถ่ายชนิดอื่นๆ เกิดการผสมปนเปกันและกลายเป็นแนวทางภาพบันทึกเรื่องราว เหตุการณ์ ผู้คน ที่ยึดโยงกับข้อเท็จจริง แต่ก็เน้นประโยชน์เชิงความงามทางศิลปะด้วยดังที่ได้เห็นในปัจจุบัน

ภาพถ่ายสารคดีกล่าวอ้างถึงการเป็นสื่อที่นำเสนอข้อเท็จจริงเป็นหลัก การกล่าวอ้างถึงความจริงนั้นเป็นผลพวงมาจากพัฒนาการการถ่ายภาพและการใช้ภาพถ่ายเพื่อเป็นบันทึกในช่วงแรก โดย Ingledew (2005) ได้อธิบายจุดเริ่มต้นของการใช้ภาพสารคดีว่า การทำงานเชิงสารคดีเกิดขึ้นจากการเริ่มใช้ภาพเป็นหลักฐานบันทึกสิ่งต่างๆ ที่เกิดขึ้นแทนบันทึกอักษร แนวคิดนี้เป็นแนวคิดที่เกิดมาพร้อมกับการถ่ายภาพตั้งแต่ช่วงแรก Curtis (2003) กล่าวเสริมเรื่องการใช้ภาพเป็นสื่อบันทึกหลักฐานว่า ในช่วงเวลานั้นช่างภาพจะวางตัวเป็นเพียงผู้สังเกตการณ์หรือเครื่องบันทึก เพราะกล้องถ่ายภาพในยุคแรกนั้นมีขนาดใหญ่และมีกรรมวิธีการบันทึกภาพที่ซับซ้อน ช่างภาพไม่สามารถปรับแต่งหรือออกแบบการทำงานได้หลากหลายเหมือนในปัจจุบัน ดังนั้นช่างภาพจึงเน้นที่จะสร้างและใช้การรับรู้ถึงความจริงเป็นเครื่องมือในการนำเสนอเป็นหลัก โดยไม่เน้นความสุนทรียะที่จะได้จากการมองภาพ

เมื่อเวลาผ่านไป ผู้คนเริ่มมองเห็นคุณค่าและพลังของภาพถ่าย แนวคิดการทำงานสารคดีจึงเริ่มผสมผสานแนวคิดทางการเมืองลงไป วิธีการทำงานของช่างภาพเริ่มเปลี่ยนตามไปด้วย จากการเป็นผู้เฝ้าก็เริ่มผสมแนวคิดทางการเมืองลงไปในภาพถ่าย และทำให้ภาพถ่ายกลายเป็นเครื่องยืนยันสิ่งที่เกิดขึ้นว่าเป็นจริง กลายเป็นเครื่องมือที่ใช้สำรวจสังคมและเรียกร้องให้เกิดการเปลี่ยนแปลง จนเกิดเป็นแนวคิดภาพถ่ายสารคดีสมัยใหม่ ซึ่ง Ingledew (2005) ได้อธิบายการนำแนวคิดทางการเมืองผสมเข้ามาว่า เริ่มต้นขึ้นเมื่อนักเคลื่อนไหวทางสังคมเริ่มมองเห็นประโยชน์การเป็นบันทึกภาพที่อ้างถึงความจริง และนำมาใช้เป็นเครื่องมือบอกเล่า ปัญหาทางสังคมโดยเฉพาะการเอารัดเอาเปรียบ ในประเด็นนี้ Well (2009) กล่าวสนับสนุนและให้รายละเอียดเพิ่มเติมว่า สังคมยอมรับวิธีการบอกเล่าของภาพถ่ายอย่างรวดเร็ว เพราะภาพถ่ายเป็นเครื่องมือที่ช่วยยืนยันความคิดบางประการเกี่ยวกับโลก ซึ่งในยุคนั้นมักจะเป็นภาพของโลกที่ฉายจากมุมมองของชนชั้นกลาง ภาพถ่ายในยุคนั้นจึงมุ่งเน้นบอกเล่าชีวิต ความเป็นอยู่ของคนยากจน ตัวอย่างเช่น งานของ Jacob Riis ที่นำเสนอสภาพความเป็นอยู่อันแออัดในย่านแมนแฮตตัน และ Lewis Hine ที่บอกเล่าเรื่องราวผู้อพยพและการใช้แรงงานเด็ก

ภาพถ่ายของทั้งสองมุ่งเน้นให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในด้านการแก้ปัญหาในสังคม การผสมแนวคิดทางการเมืองเพื่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมจึงกลายเป็นหน้าที่ใหม่ของภาพถ่ายสารคดี เป็นรากฐานวิธีคิดที่สำคัญอย่างหนึ่งของภาพถ่ายสารคดีสมัยใหม่หรือแม้แต่สารคดีในปัจจุบัน ในกรณีนี้ Wells (2009) ได้ให้ความเห็นว่า ภาพถ่ายสารคดีอาจไม่มีรูปแบบแนวทางภาพถ่ายที่เฉพาะเจาะจง การจะระบุว่างานไหนเป็นภาพถ่ายสารคดีนั้น อาจจะต้องพิจารณาว่าภาพถ่ายนั้นมีความยึดโยงกับประเด็นทางสังคมเป็นหลักหรือไม่ประกอบด้วย

การผสมบอกเล่าเรื่องราวทางสังคมทำให้วิธีการทำงานภาพถ่ายสารคดีเปลี่ยนไป ช่างภาพยุคต่อมาเริ่มเปลี่ยนรูปแบบการทำงานจากที่เป็นผู้สังเกตการณ์เป็นการเข้าไปมีส่วนร่วมกับชีวิตคนแปลกหน้าแล้ว จึงนำมาถ่ายทอดเป็นเรื่องราวในประเด็นนี้ Bates (2009) ได้อธิบายการเปลี่ยนแปลงวิธีทำงานสารคดีนี้ว่ามีสาเหตุมาจากการเติบโตของวงการสิ่งพิมพ์ที่ทำให้งานภาพถ่ายแพร่หลายออกไป ช่างภาพมีบทบาทมากขึ้นในการผลิตงาน และต่างพยายามใส่อัตลักษณ์ของตัวเองลงไปในภาพ เพื่อให้เกิดความแตกต่างหรือเป็นเอกลักษณ์ ซึ่ง Marien (2014) กล่าวสนับสนุนและให้รายละเอียดเพิ่มว่า ช่างภาพเริ่มผสมอัตลักษณ์ของตนเองลงไป เพราะได้รับอิทธิพลสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่ และเปลี่ยนวิธีการนำเสนอจากการนำเสนอความจริงโดยตรงเป็นการสะท้อนความจริงผ่านภาพถ่าย ในช่วงเวลาเดียวกันนี้ สหรัฐอเมริกากำลังประสบปัญหาภัยแล้งและเศรษฐกิจตกต่ำครั้งใหญ่ รัฐบาลจึงจัดตั้งหน่วยงาน FSA: Farm Security Administration ทำหน้าที่เก็บรวบรวมหลักฐานการปฏิบัติงานการแก้ปัญหาของรัฐเพื่อแจกจ่ายให้กับสื่อเพื่อการประชาสัมพันธ์ ช่างภาพ FSA จึงเน้นการถ่ายทอดเรื่องราวผสมกับการโน้มน้าวเชิงอารมณ์ให้ผู้ชมเห็นความยากลำบากของผู้คนในภาพ Ingledew (2005) ให้ความเห็นเสริมต่อไปว่า ภาพสารคดีในยุค FSA นี้อาจเรียกอีกอย่างหนึ่งได้ว่า เป็นภาพสารคดีพิจเจริญ (pictorial documentary) คือ เป็นภาพที่เล่าเรื่องเชิงสารคดีที่มีสุนทรียะ ใช้และนำเสนออารมณ์มากยิ่งขึ้น

ภาพถ่ายสารคดีจึงเริ่มเปลี่ยนวิธีการจากการเล่าความจริงแบบบันทึกตรงไปตรงมา เป็นการสะท้อนความจริงที่คำนึงถึงอารมณ์และสุนทรียะมากขึ้น

ตลอดจนอาจมีการสอดแทรกแนวคิดทางสังคม การเมืองเข้าไป และเมื่อพิจารณาภาพถ่ายสารคดีในยุคหลังทศวรรษที่ 1980-1990 ต่อมาจะพบว่า ภาพถ่ายสารคดีได้เปิดรับแนวคิดศิลปะเข้ามาใช้ในอย่างแพร่หลาย แม้ว่าการนำเสนอเชิงภาพบันทึกจะยังคงอยู่ แต่ช่างภาพก็ใช้ภาพสารคดีเพื่อวิพากษ์วิจารณ์สิ่งที่เกิดขึ้นจริงมากขึ้น ในประเด็นนี้ Marien (2014) ได้อธิบายการนำศิลปะมาใช้ในงานภาพสารคดีว่า ช่างภาพนำมุมมองทางศิลปะมาช่วยบอกเล่าเนื้อหาหรือเพื่อช่วยสื่อความหมายในการนำเสนอประเด็นที่เป็นสากล เช่น เศรษฐกิจ สังคม หรือปัญหาต่างๆ ภาพถ่ายสารคดีจริงเริ่มทำหน้าที่มากกว่าหนึ่งประการที่นอกเหนือจากการเป็นบันทึกภาพ ซึ่ง Wells (2009) ได้อภิปรายหน้าที่ของภาพถ่ายสารคดีในยุคหลังว่า ภาพถ่ายหนึ่งภาพอาจมีหน้าที่หรือวัตถุประสงค์มากกว่าหนึ่งประการ ภาพสารคดีได้ก้าวมาเป็นการสื่อสารร่วมสมัย (contemporary communication) ที่สามารถทำหน้าที่นำเสนอเรื่องราวทางสังคมหรืออาจจะนำเสนอคุณค่าทางศิลปะไปด้วยพร้อมกัน

การใช้ศิลปะในงานสารคดี

จริงอยู่ที่ภาพถ่ายสารคดีจะมุ่งเน้นการนำเสนอข้อเท็จจริง เป็นภาพบันทึกของเหตุการณ์และสิ่งต่างๆ แต่การนำเสนอสารคดีก็ไม่อาจปฏิเสธการใช้ศิลปะได้ เพราะศิลปะเป็นเครื่องมือที่ช่วยสื่อสารความหมายไปยังผู้ชม ทำให้ผู้ชมคิด ตีความ และทำความเข้าใจเรื่องราวได้ Bates (2015) นำเสนอการใช้สัญญะในภาพถ่ายสารคดีเพื่อช่วยเรื่องการสื่อสารว่า แม้ภาพสารคดีไม่เน้นเรื่องสุนทรียะทางศิลปะเป็นหลักในการนำเสนอแต่ก็มีการใช้สัญญะ (sign) หรือการแทนความหมาย เพื่อช่วยสื่ออารมณ์หรือข้อมูลแก่ผู้ชม นอกจากนี้ การใช้ศิลปะในภาพถ่ายสารคดียังเป็นผลมาจากการเปิดรับรูปแบบการนำเสนอผลงานทางศิลปะ เช่น ในยุค FSA มีการจัดแสดงภาพถ่ายสารคดีที่บอกเล่าปัญหาทางสังคมในฐานะงานนิทรรศการภาพถ่าย การตีพิมพ์หนังสือภาพ มีการใช้องค์ประกอบการจัดวาง (layout design) หรือการจัดแสดงในหอศิลป์ การเปิดรับแนวทางการนำเสนอแบบงานศิลปะทำให้ช่างภาพเริ่มทำงานโดยกำหนดโครงสร้างความคิด

การนำเสนอ มีออกแบบการใช้อารมณ์ในการนำเสนอภาพ ตัวอย่าง เช่น ผลงานจากการทำงานของ Walker Evan ที่มีการใช้แนวคิดกวีภาพ (visual poetry) ที่ช่างภาพทำหน้าที่เป็นผู้แต่งนำเอาความจริงมาเล่าผ่านภาพ วิธีการใช้ศิลปะนี้ได้เริ่มละลายเส้นแบ่งของโลกความจริงของสารคดีและโลกจินตนาการของศิลปะให้เข้าใกล้กันมากขึ้น

การเปิดรับศิลปะและแนวคิดวิธีการนำเสนอทำให้จุดยืนและวิธีการภาพสารคดีเปลี่ยนแปลงไปจากแนวปฏิบัติเดิม โดยจะเห็นเจตนาและความคิดของช่างภาพเข้ามาประกอบรวมด้วยในการนำเสนอได้มากขึ้น Marine (2014) ชี้ให้เห็นการผสมเจตนาและความคิดของช่างภาพว่า การทำงานภาพถ่ายสารคดีได้เปลี่ยนจากการเป็นเพียงบันทึกหลักฐาน โดยช่างภาพเริ่มใส่ความคิด การวิพากษ์วิจารณ์สังคมมาเป็นส่วนหนึ่งของการนำเสนอภาพ เกิดเป็นสารคดีสังคมสมัยใหม่ (new social documentary) ที่อาศัยการผสมวิธีการทำงานดั้งเดิมเข้ากับความคิดสร้างสรรค์และปรากฏความคิดของผู้สร้างผลงานในภาพถ่ายนั้นด้วย

ภาพถ่ายสารคดีในปัจจุบันมีการใช้งานแนวคิดศิลปะมากมาย ซึ่งนั่นรวมไปถึงภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยด้วย ช่างภาพหลายคนได้ทดลองทำการผสมผสานเพื่อศึกษาหาวิธีการใหม่ๆ มาเล่าเรื่องราวแบบสารคดี ซึ่ง Bates (2015) ได้ชี้ว่า ช่างภาพสารคดีได้ผสมเอาแนวทางศิลปะร่วมสมัยเข้ามาใช้ด้วย โดยระบุว่า ปัจจุบันสามารถพบงานที่มีการผสมกันระหว่างสารคดีและศิลปะร่วมสมัย ซึ่งการเปิดรับแนวทางศิลปะร่วมสมัยเข้ามา ช่วยให้ช่างภาพสามารถบอกเล่าเรื่องราวเชิงปัจเจกที่เฉพาะตัวบุคคลได้มากขึ้น การผสมแนวทางศิลปะร่วมสมัยในการทำงานภาพสารคดี ทำให้เกิดวิธีการและรูปแบบการนำเสนอที่หลากหลาย Marien (2014) ได้กล่าวยกตัวอย่างช่างภาพในต่างประเทศที่ทดลองใช้วิธีการของศิลปะร่วมสมัยมาผลิตเนื้อหาแบบสารคดีไว้ เช่น งานของ Martha Rosler และ Fred Lonidier ที่นำการเมือง สังคมและสงครามมาผสมกับวิธีการศิลปะร่วมสมัย เพื่อให้ได้การนำเสนอรูปแบบใหม่ที่เร้าความสนใจของผู้ชม

แม้ภาพถ่ายสารคดีจะมีจุดเริ่มต้นมาจากการเป็นบันทึกบอกเล่าข้อเท็จจริง แต่จะเห็นได้ว่ารูปแบบการนำเสนอในปัจจุบันได้ต่อยอดและแตกต่าง

จากจุดเริ่มต้นอย่างมาก จากการบอกเล่าความจริงตามที่ปรากฏได้กลายเป็นการสะท้อนภาพความจริงที่มีความเห็น ความคิด มีการออกแบบเชิงศิลปะ การใช้สัญญะที่ต้องอาศัยการตีความ พัฒนาการเหล่านี้ทำให้โลกของความจริงนั้นเบาบางลง และทับซ้อนกับโลกทางจินตนาการและศิลปะมากยิ่งขึ้น เกิดเป็นการทำงานและการนำเสนอที่ความจริงและความงามต้องดำเนินไปด้วยกัน

แนวคิดภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัย

ภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยนั้นเกิดจากการหลอมรวมวิธีคิดของศิลปะหลายรูปแบบ เช่น ประติมากรรม ภาพวาด หรือศิลปะแขนงอื่นๆ และภาพถ่ายเข้าด้วยกัน เป็นการยกระดับภาพถ่ายให้มีคุณค่าเทียบเท่ากับผลงานศิลปะ Couturier (2012) อธิบายการผสมผสานศิลปะร่วมสมัยกับภาพถ่ายนี้ไว้ว่า การหลอมรวมของศิลปะและภาพถ่ายทำให้ภาพถ่ายถูกยอมรับว่าเป็นผลงานศิลปะ เมื่อประกอบกับการพัฒนาเทคโนโลยีทางการถ่ายภาพพัฒนาที่มากขึ้น จึงเกิดการใช้วิธีในการผลิตภาพใหม่ๆ ในทุกกระบวนการภาพถ่าย ตั้งแต่การถ่าย การแต่งภาพ และการพิมพ์ ปรากฏการณ์เช่นนี้ทำให้ภาพถ่ายถูกนำเสนอภาพในหอศิลป์และพิพิธภัณฑ์มากขึ้น จนทำให้รูปแบบลักษณะการนำเสนอภาพถ่ายเปลี่ยนไปจากเดิม เพื่อให้สอดคล้องกับธรรมชาติของการจัดแสดงมากขึ้น เกิดเป็นการประดิษฐ์ภาพเพื่อบอกเล่าเรื่องราวบางประการ Bates (2014) กล่าวให้ข้อมูลเสริมเรื่องการผสมศิลปะร่วมสมัยกับภาพถ่ายว่า จากที่ภาพถ่ายถูกยอมรับในวงการศิลปะทำให้เกิดการนำรูปแบบวิธีการที่เคยใช้กันในอดีตถูกนำกลับมาใช้ในบริบทใหม่ๆ เกิดการควบรวมหมวดหมู่ของภาพถ่ายหลายแบบเข้าด้วยกัน ภาพถ่ายเริ่มเปิดกว้างรองรับการทำงานเชิงสัญลักษณ์มากขึ้น และนำไปสู่การโต้เถียงและต่อต้านในเรื่องของคุณค่าและสุนทรียศาสตร์ ความงามแบบดั้งเดิมที่วัตถุทางศิลปะนั้นต้องถูกประดิษฐ์สร้างขึ้นมาเพื่อประโยชน์ทางศิลปะ เกิดการพิจารณาและให้คุณค่าของสิ่งของทั่วไปที่ไม่ใช่วัตถุทางศิลปะว่าอาจเป็นงานศิลปะหรือมีมิติการนำเสนอที่เป็นศิลปะได้ ตลอดจนมีการโต้แย้งคุณค่าตามวิธีการความเชื่อของภาพในงานสื่อสารมวลชน ทั้งเรื่องการนำเสนอความจริงและวิธีการทำงานที่แข่งขันกับเวลา

Cotton (2009) ได้ศึกษาการปรากฏของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัย และได้อธิบายลักษณะร่วมที่ปรากฏของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยไว้เป็น 8 กลุ่ม ทั้งนี้ลักษณะที่ปรากฏเป็นเพียงเพื่ออธิบายจุดร่วมของภาพถ่ายตามการสำรวจของ Cotton เท่านั้น ดังนั้นภาพถ่ายในแต่ละกลุ่มจึงอาจข้ามหมวดหมู่กันไปมาได้ โดยทั้ง 8 กลุ่มประกอบด้วย

1. If this is art คือ การทำงานภาพถ่ายที่ช่างภาพกำหนดออกแบบวางแผน ใช้การแสดงหรือการสร้างสถานการณ์หรือสิ่งที่จะนำเสนอ ภาพถ่ายอาจมีสถานะเป็นบันทึกอย่างไม่เป็นทางการ คือ ยังเป็นภาพบันทึกผู้คน สิ่งของ สถานที่ การกระทำแต่แท้จริงแล้วช่างภาพนั้นจะมุ่งนำเสนอความหมายหรือโลกที่แตกต่างออกไปจากที่ผู้ชมเคยรับรู้ เป็นแนวทางที่ให้ความสำคัญกับการมองสิ่งต่างๆ รอบตัวว่า สามารถเป็นวัตถุทางศิลปะที่นำเสนอความงามได้

2. Once upon a time คือ การทำงานภาพถ่ายที่อาศัยการเล่าเรื่องเสมือนการเล่านิทาน เป็นภาพที่สร้างหรือจัดฉากเพื่อบอกเล่ามายาคติสมัยใหม่ที่สังคมรู้ร่วมกัน ผู้ชมอาจมองเห็นโครงเรื่อง หรือคาดเดาตอบจบของการเล่าได้จากสิ่งต่างๆ ที่ปรากฏในภาพ แต่ช่างภาพมักจะเปิดปลายตอนจบไว้ให้ผู้ชมคิดตีความได้ ทำให้การรับรู้อาจแตกต่างกันไปตามความเข้าใจ จิตวิทยา หรือปูมหลังของผู้ชม

3. Deadpan คือ การถ่ายภาพที่ลดทอนการจัดองค์ประกอบภาพลง ไม่ใช้การจัดวางที่หวือหวาหรือใช้การนำสายตาภายในภาพ ภาพถ่ายแนวนี้มักดูโปร่งโล่งและมีจุดสนใจน้อยจุด เพื่อบีบให้ผู้ชมต้องจดจ้องไปที่วัตถุใดวัตถุหนึ่งของภาพ จึงทำให้ภาพดูแล้วรู้สึกนิ่งเฉย ซึ่งบ่อยครั้งมักพบการวางองค์ประกอบตรงของกลางภาพ

4. Something and nothing คือ การใช้พื้นที่และวัตถุเป็นเครื่องมือในการนำเสนอ ภาพถ่ายรูปแบบนี้จะไม่ใช้บุคคลในการนำเสนอเรื่องราว ช่างภาพจะบอกเล่าสิ่งที่ต้องการนำเสนอผ่านวัตถุ สิ่งของ บรรยากาศใดๆ ที่พบเห็นได้ทั่วไปแต่มีความน่าสนใจ มีพลังโดยใช้แนวคิดเชิงสัญลักษณ์ให้คนดูตีความเป็นการมองหาคุณค่าของสิ่งต่างๆ ด้วยมุมมองที่ต่างออกไป มักพบการใช้ขนาดของวัตถุ ความสัมพันธ์ของรูปทรงและรูปร่างในการนำเสนอภาพ

5. Intimate life คือ ภาพถ่ายที่บอกเล่าชีวิตส่วนตัวของผู้คนมานำเสนอ เน้นการเล่าอารมณ์ ความสัมพันธ์หรือเรื่องราวของบุคคลในภาพ ครอบครัว ความแตกต่างของผู้คนแต่ละคนที่เชื่อว่าแตกต่างกัน อาจเป็นการบันทึกภาพบุคคลใกล้ตัวหรือที่เกี่ยวข้องกับช่างภาพ ภาพที่ปรากฏอาจเป็นภาพที่ดูไม่จริงจัง ไม่เป็นทางการหรือดูเหมือนเป็นภาพถ่ายเล่นที่มีข้อผิดพลาดต่างๆ เช่น สีผิดเพี้ยน องค์ประกอบภาพที่ไม่สมบูรณ์ เพื่อทำให้ผู้ชมเชื่อว่าสิ่งที่เกิดในภาพหรือคนในภาพนั้นเกิดขึ้นจริง ไม่ถูกปรุงแต่งหรือประดิษฐ์ขึ้น

6. Moments in history คือ การถ่ายภาพที่โต้แย้งการถ่ายภาพเชิงวารสารศาสตร์ เช่น ภาพข่าวสารคดี ที่นิยมใช้กันและมักจะเจาะเอาช่วงเวลาใดเวลาหนึ่งเฉพาะมาบอกเล่าเท่านั้น ในการถ่ายภาพรูปแบบนี้ช่างภาพจะพิจารณาถึงเงื่อนไขเวลาที่ใช้ในการบันทึกภาพเป็นหลัก เช่น ช่างภาพอาจใช้กล้องที่มีกระบวนการซับซ้อนเพื่อบังคับให้ต้องใช้เวลากับการบันทึกภาพมากขึ้น หรือการเน้นพิจารณาสิ่งที่เป็นผลของสิ่งที่เกิดหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นไปแล้วแทนที่จะบันทึก ณ เวลาที่เกิดเหตุการณ์ขึ้น

7. Revive and remade คือ การนำเอาลักษณะภาพที่เคยปรากฏแล้วมาทำซ้ำใหม่ในบริบทใหม่ ภาพที่นำมานั้นอาจเป็นภาพเขียน ภาพวาด ภาพโฆษณา หรือภาพถ่ายก็ได้ อาจเป็นการนำเทคนิค วิธีการที่เคยใช้กลับมาใช้ใหม่ การทำงานรูปแบบนี้จึงเป็นเหมือนการล้อเลียนสิ่งที่เคยเกิดขึ้นมาแล้ว แต่ทำไปเพื่อสื่อความหมายใหม่

8. Physical and material คือ การทำงานที่เน้นพิจารณาตัวกลาง (medium) ว่า เป็นส่วนหนึ่งของการนำเสนอผลงาน เช่น การเลือกใช้ฟิล์มหรือดิจิทัล การใช้ประติมากรรมประกอบภาพถ่าย หรือแม้แต่การใช้ภาพซ้ำหรือการนำภาพที่ปรากฏอยู่ในสังคมอยู่แล้วมาทำใหม่ (appropriation)

และนอกจากลักษณะภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยของ Cotton (2009) แล้ว Couturier (2012) ยังได้เสริมความเห็นเกี่ยวกับลักษณะร่วมของภาพถ่ายร่วมสมัยบางประการที่ปรากฏให้เห็นได้ ดังต่อไปนี้

1. A new relationship to time คือ รูปแบบการทำงานที่ท้าทายแนวคิดภาพถ่ายเชิงวารสารศาสตร์ ที่ยึดติดกับการเลือกถ่ายทอดช่วงเวลาใดเวลาหนึ่งเฉพาะเจาะจง ช่างภาพอาจใช้วิธีการต่างๆ เพื่อช่วยเล่าเวลาที่ไม่ใช่เฉพาะ ณ ขณะใดขณะหนึ่ง แต่เป็นการเปลี่ยนผ่านของเวลาได้ เช่น การใช้ลำดับภาพ การบันทึกภาพที่ใช้เวลาในการถ่ายที่ยาวนาน การผสมภาพที่ถ่าย ณ เวลาแตกต่างกันเข้าด้วยกันเป็นภาพเดียว

2. New practice คือ การถ่ายภาพที่ใช้เทคนิคการตกแต่งภาพ เช่น การใช้สีสัน ตัดต่อ กระบวนการทางเคมีหรือกระบวนการทางดิจิทัล เพื่อทำให้เกิดลักษณะที่ดูเหมือนข้อผิดพลาดบนภาพ และนำความผิดพลาดนั้นมาเป็นส่วนหนึ่งของการนำเสนองาน เป็นการสร้างความแปลกตา และช่วยแบ่งแยกภาพถ่ายจากหน้าที่การเป็นเครื่องบันทึก รวมทั้งยังเป็นความพยายามท้าทายแนวคิดเชิงคุณภาพที่นิยมใช้กันมา

3. Sorting, listing, classifying คือ การทำงานภาพถ่ายที่ใช้การจัดกลุ่มหาจุดร่วมของสิ่งต่างๆ ใช้การลำดับ การจำแนกประเภทมาใช้วิธีการสร้างสรรค์ภาพ ช่างภาพจะกำหนดเงื่อนไขบางประการของสิ่งที่ต้องการถ่าย เช่น ชนิดของวัตถุที่จะถ่าย (คนแบบไหน สิ่งของแบบไหน สถานที่แบบไหน) รูปแบบวิธีการที่จะถ่ายที่อาจจะคล้ายคลึงหรือมีจุดร่วมกันในภาพทุกภาพ (องค์ประกอบภาพแบบไหน การจัดวางแบบไหน ลักษณะแสงและการออกแบบแบบไหน) จากนั้นจึงถ่ายภาพไปตามวิธีการหรือเกณฑ์ที่ได้กำหนดไว้นั้น

4. Non-places คือ การทำงานภาพถ่ายที่อาศัยความว่างเปล่าที่เกิดจากการจัดองค์ประกอบภาพเข้ามาช่วยในการสื่อสาร ภาพถ่ายจะมีความโปร่งโล่ง ดูเรียบเฉย นิ่งเฉย มีความเป็นกลาง ใช้องค์ประกอบที่ไม่หวือหวาหรือเร่งเร้าความสนใจผู้ชม เป็นแนวคิดที่มองว่าความนิ่งเฉยจะทำให้ผู้ชมคิด จินตนาการตามได้ และเป็นการท้าทายความสับสนวุ่นวายของปริมาณข้อมูลข่าวสารที่ผู้ชมได้รับในแต่ละวัน

5. Telling stories คือ การนำเสนอเรื่องราวด้วยวิธีการเหมือนเล่านิทานที่ผู้ชมต้องคิด ค้นหาคำตอบของการนำเสนอด้วยตัวเอง อาจเป็นการนำเสนอ

ความจริงด้วยวิธีกวีนิพนธ์หรือเป็นเรื่องราวที่ถูกสร้างขึ้นมา วิธีการถ่ายภาพนี้จะละลายเส้นแบ่งระหว่างความจริงและเรื่องแต่งให้เข้าหากัน เกิดเป็นความสงสัยของผู้ชม วิธีการถ่ายภาพอาจมีการผสมรูปแบบภาพถ่ายๆ แนวทางเข้าด้วยกัน หรืออาจนำเทคนิควิธีการของภาพยนตร์และละครมาใช้ประกอบด้วย มีการประดิษฐ์ท่าทางที่แปลกหรือใช้การแสดงเข้ามาช่วยในการสื่อสารเรื่องราว

แม้ภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยจะยังไม่มีนิยามที่ชัดเจน แต่จากการศึกษาปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นก็ทำให้สามารถพิจารณาได้ว่า เป็นงานที่ผสมผสานแนวทางที่หลากหลายทั้งแนวทางทางศิลปะและรูปแบบการถ่ายภาพเพื่อยกระดับภาพถ่ายให้เป็นงานศิลปะมากขึ้น เป็นพัฒนาการภาพถ่ายที่พยายามท้าทายความเชื่อทางการถ่ายภาพเก่าๆ ที่ทำสืบต่อกันมา การทำงานภาพถ่ายจะมีการประดิษฐ์หรือจัดถ่ายมากขึ้น และจะใช้วิธีการนำเสนอที่เคยใช้กันในอดีตมาปรับใช้กับบริบทปัจจุบัน เพื่อทบทวนหรือโต้แย้งการให้คุณค่าความงาม รูปแบบการนำเสนอภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยสามารถนำเสนอเรื่องราวที่เป็นจริงหรือไม่ก็ได้ เป็นงานที่กระตุ้นให้ผู้ชมใช้จินตนาการ รวมทั้งอาจเปิดช่องว่างให้ผู้ชมตีความต่อยอดออกไป ซึ่งท้ายสุดแล้วอาจได้ความหมายหรือการรับรู้ที่ต่างไปจากสิ่งที่ผู้สร้างงานคาดหวังก็ได้ นอกจากนี้ ภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยจะมีองค์ประกอบที่นิ่งเฉยมากขึ้น การนำเสนอเรื่องราวมีความเป็นส่วนตัวหรือปัจเจกมากขึ้น รวมทั้งเปิดกว้างยอมรับวิธีการเชิงเทคนิคอื่นๆ ซึ่งหากนำมาใช้กับงานสารคดีแล้ว ก็น่าเชื่อว่าจะช่วยให้ช่างภาพสามารถสื่อสารประเด็นทางสารคดีในอีกมิติมุมมองได้อย่างน่าสนใจ

จุดยืนของการนำเสนอของภาพสารคดีและภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัย

จากการศึกษาต้นกำเนิดของภาพถ่ายสารคดี จะเห็นได้ว่า ภาพถ่ายนั้นทำหน้าที่เป็นเพียงภาพบันทึกของสิ่งที่เกิดขึ้นอย่างตรงไปตรงมา ซึ่งอาจจะเป็นเพราะข้อจำกัดทางเทคโนโลยีในสมัยนั้นและกลายเป็นรากฐานแนวคิดของภาพถ่ายสารคดีมาโดยตลอด หากนำแนวคิดของ Hall (2013) ที่อธิบายเรื่องภาพตัวแทนและจุดยืนการนำเสนอมาวิเคราะห์ จะพบว่า สารคดีในสมัยนั้นใช้

การมองภาพตัวแทนจากจุดยืนแบบภาพสะท้อน (reflective approach) คือ เป็นการเสนอความหมายผ่านสิ่งที่ปรากฏในภาพเท่านั้น แต่เมื่อสารคดีได้พัฒนาไปโดยรับเอาอิทธิพลของศิลปะและแนวคิดอื่นๆ เข้ามา เมื่อช่างภาพเริ่มแทรกอัตลักษณ์ของตนลงไปในงาน ทำให้การนำเสนอภาพถ่ายสารคดีกลายเป็นการนำเสนอที่กล่าวอ้างถึงการบอกเล่าความจริงกลับมีเจตนาและความคิดของช่างภาพผสมอยู่ด้วย มีการนำเสนออารมณ์ต่างๆ และเริ่มใช้แรงผลักดันทางการเมือง สังคมเข้ามาเป็นปัจจัยหนึ่งในการทำงาน เมื่อเป็นเช่นนี้แล้วจุดยืนการมองก็เริ่มเปลี่ยนแปลงไป จากการใช้จุดยืนภาพสะท้อนก็เปลี่ยนเป็นการใช้จุดยืนแบบเจตจำนงของผู้ส่งสาร (intentional approach) ที่มีการกำหนดความหมายสิ่งที่ต้องการนำเสนอ ซึ่งผู้ส่งและรับสารจะต้องมีบริบทร่วมกันจึงจะเข้าใจได้ ตัวอย่างเช่น การนำเสนอความคิดความรู้สึก อารมณ์ที่ผู้ชมควรจะได้รับจากการดูภาพเพื่อก่อให้เกิดแรงผลักดันทางสังคม

เมื่อภาพถ่ายสารคดีเปิดรับเอาอิทธิพลของศิลปะเข้ามามากขึ้น การใช้สัญลักษณ์เพื่อเป็นกลไกในการสื่อสารเรื่องราวก็ปรากฏให้เห็นมากขึ้น จุดยืนการนำเสนอจึงเริ่มเปลี่ยนแปลงไปอีกขั้น กลายเป็นการใช้จุดยืนแบบประกอบสร้าง เกิดการใช้งานสัญญะที่เป็นตัวแทนความหมาย สิ่งที่ปรากฏในภาพอาจกลายเป็นตัวแทนของความหมายที่ซ่อนอยู่ ซึ่งความหมายนั้นๆ อาจเป็นความหมายที่สังคมประกอบสร้างขึ้นมา เป็นการนำเสนอที่ต้องอาศัยการคิดตีความตามบริบทของช่างภาพและผู้ชม รวมถึงสังคมที่งานนั้นถูกนำเสนอ ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่า การทำงานสารคดีไม่ได้เป็นการนำเสนอความจริงแท้สมบูรณ์อีกต่อไป และหากย้อนมาพิจารณาภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยประกอบกันจะพบว่าภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยเน้นการประดิษฐ์สร้าง การตีความและการให้คุณค่าของสิ่งต่างๆ ในทางศิลปะ และใช้จุดยืนแบบประกอบสร้างที่ช่างภาพในการประกอบสิ่งต่างๆ เข้าด้วยกันเพื่อสื่อความหมายออกไป จึงมองได้ว่าแนวภาพถ่ายสารคดีและภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยได้ขยับเข้าหากันมากขึ้น มีจุดร่วมธรรมชาติวิธีคิดที่ใกล้กันมากขึ้น และอาจเป็นปัจจัยที่สร้างความเป็นไปได้ในการควบรวมผสมผสานแนวทางทั้งสองเข้าด้วยกัน

การผสมผสานภาพสารคดีและภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยในนิตยสารสารคดี ภาพถ่ายไทย

การวิจัยชิ้นนี้เน้นวิเคราะห์ภาพถ่ายสารคดีที่ตีพิมพ์ในลักษณะชุดภาพถ่ายลงในนิตยสารประเภทสารคดีภาษาไทย เพื่อค้นหาปริมาณและลักษณะการนำเสนอภาพถ่ายที่มีปรากฏลักษณะร่วมของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยตามรูปแบบที่ Cotton (2009) และ Couturier (2012) ได้นำเสนอไว้ หลังจากนั้นจะนำข้อมูลที่ได้อภิปรายประกอบกับเนื้อหาที่ได้จากการสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างช่างภาพสารคดีที่มีผลงานตีพิมพ์ต่อเนื่องในระยะเวลาที่ศึกษา ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2557-2559 และบรรณาธิการของนิตยสารประเภทสารคดีที่ตีพิมพ์เป็นภาษาไทย เพื่อตรวจสอบความเห็นของผู้ปฏิบัติงานเกี่ยวกับความเข้าใจในแนวคิดภาพถ่ายสารคดีและศิลปะร่วมสมัย การยอมรับ และแนวทางการนำไปใช้

จากการสำรวจหาการใช้ลักษณะร่วมของภาพศิลปะร่วมสมัยตามความเห็นของ Cotton (2009) และ Couturier (2012) ในการนำเสนอภาพถ่ายสารคดีที่ตีพิมพ์เป็นภาพชุด (photo essay) ของช่างภาพไทย ซึ่งไม่นับรวมภาพตีพิมพ์โอกาสพิเศษในนิตยสารคดีไทยที่เน้นการใช้ภาพเล่าเรื่อง 2 ฉบับ คือ นิตยสาร *เนชั่นแนล จีโอกราฟฟิก* ฉบับภาษาไทย ตั้งแต่เดือน มกราคม 2557 - ธันวาคม 2559 รวมทั้งสิ้น 36 เล่ม และนิตยสาร *สารคดี* ตั้งแต่เดือน มกราคม 2557 - ธันวาคม 2559 รวมทั้งสิ้น 36 เล่ม พบความถี่การปรากฏรูปแบบการผสมภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยในงานสารคดีดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 ตารางแสดงลักษณะภาพที่มีการใช้แนวคิดหรือลักษณะร่วมในภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัย และจำนวนที่ปรากฏในนิตยสารทั้ง 2 ฉบับ (นิตยสาร *เนชั่นแนล จีโอกราฟฟิก* และ *สารคดี*)

ลักษณะภาพที่มีการใช้แนวคิดหรือลักษณะร่วมในภาพศิลปะร่วมสมัย							
แนวคิด Cotton (2009)				แนวคิด Couturier (2012)			
ลักษณะที่ปรากฏ	จำนวน			ลักษณะที่ปรากฏ	จำนวน		
	NG ไทย	*สารคดี*	รวม		*NG ไทย*	*สารคดี*	รวม
Deadpan	11	13	24	Non-places	11	11	22
Something and nothing	5	6	11	Telling stories	5	4	9
Moment in history	6	4	10	Sorting, listing, classifying	1	1	2
Once upon a time	4	2	6	A new relation-ship to time	-	1	1
				New practice	1	-	1

จากการสำรวจพบว่า ภาพถ่ายสารคดีที่ตีพิมพ์ในไทยมีลักษณะร่วมของศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัยอยู่บ้างแต่ไม่มากนัก และส่วนมากมักพบในลักษณะภาพเดียวผสมอยู่ในภาพชุด มีเพียงภาพชุดเพียงชุดเดียวเท่านั้นที่มีลักษณะร่วมของศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัยในทุกภาพ คือ เรื่อง “จากสตรีทฟู้ดถึงฟู้ดทรัก” (ตีพิมพ์ใน นิตยสาร *เนชั่นแนล จีโอกราฟฟิก* ประเทศไทย ปี พ.ศ. 2558) ชุดภาพนี้ใช้ลักษณะภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยทั้งชุดภาพเนื่องจากเป็นงานนำเสนอที่ทำต่อเนื่องกับเนื้อหาจากต่างประเทศ ทำให้ช่างภาพเลือกใช้วิธีการเดียวกันไปกับการนำเสนอจากช่างภาพต่างประเทศนั้น

ภาพที่ 1-3 ตัวอย่างภาพถ่ายจากชุดภาพที่ปรากฏลักษณะร่วมศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัย ทั้งชุดภาพ

ที่มา: *เนชั่นแนล จีโอกราฟฟิก* ประเทศไทย ฉบับเดือนตุลาคม 2558 เรื่อง "จากสตรีทฟู้ดถึงฟู้ดทรัก" หน้า 80-101 โดยเอกรัตน์ ปัญญะธาราน์

ลักษณะภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยที่พบร่วมมากที่สุด เมื่อพิจารณาตามแนวคิดของ Cotton (2009) คือ Deadpan และตามความเห็นของ Couturier (2012) คือ Non-places ซึ่งเป็นลักษณะการนำเสนอภาพที่นิ่งเฉย ลดอิทธิพลของการจัดองค์ประกอบภาพลง ทำให้ภาพโปร่งโล่งและเรียบง่าย ซึ่งสาเหตุที่พบลักษณะ Deadpan และ Non-places มากเป็นอันดับหนึ่งอาจเป็นเพราะแนวคิดสองแนวคิดดังกล่าวเป็นลักษณะรูปแบบภาพที่เห็นได้ชัดเจน จับต้องได้ ส่วนแนวคิดอื่นของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยจะมุ่งเน้นไปที่วิธีการได้มา ตลอดจนการออกแบบการทำงานเพื่อให้ได้ภาพเสียมากกว่า ซึ่งธรรมชาติของวิธีการเหล่านั้นอาจสอดคล้องกับงานสารคดีหรือทิศทาง ความต้องการของนิตยสารได้น้อยกว่า

ภาพที่ 4-5 ตัวอย่างภาพถ่ายที่ปรากฏลักษณะ Deadpan และ Non-places

ที่มา: *เนชั่นแนล จีโอกราฟฟิก* ประเทศไทย ฉบับเดือนตุลาคม พ.ศ. 2558 เรื่อง "อาหาร: ข้าวไทย" หน้า 26-49 โดยเริงฤทธิ์ คงเมือง

ภาพที่ 6-8 ตัวอย่างภาพถ่ายที่ปรากฏลักษณะ Deadpan และ Non-places

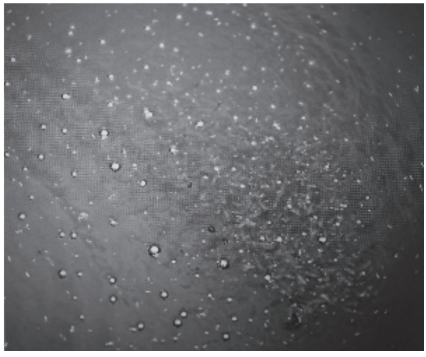
ที่มา: **ภาพที่ 6** (ซ้าย) *สารคดี* ฉบับเดือนมกราคม พ.ศ. 2558 เรื่อง "ชาวเลอันดามัน ชาติพันธุ์ที่ถูกลืม" หน้า 70-105 โดยกิตติธัช โพธิวิจิตร
ภาพที่ 7 (กลาง) *สารคดี* ฉบับเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2559 เรื่อง "100 ปี ชาตกาล ป๋วย อึ๊งภากรณ์" หน้า 72-123 โดยบันสิทธิ์ บุณยะรัตเวช และคณะ
ภาพที่ 8 (ขวา) *สารคดี* ฉบับเดือนธันวาคม พ.ศ. 2558 เรื่อง "Timor Leste' 2015 สิบสามปีหลังคืนชีพจากเถ้าถ่าน" หน้า 132-164 โดยประเวช ตันตราภิรมย์

ลักษณะภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยที่พบรองลงมาตามแนวคิดของ Cotton (2009) ได้แก่ การเล่าเรื่องด้วยแนวคิด Something and nothing ที่ใช้สิ่งของ บรรยากาศ สถานที่ที่เป็นเครื่องมือในการเล่า ช่างภาพจะอาศัยสัญลักษณ์ เช่น สิ่งของ แสง เงา มาเป็นเครื่องมือให้ผู้ชมได้สังเกตและตีความหมาย แนวคิดนี้ค่อนข้างสอดคล้องกับธรรมชาติการทำงานภาพถ่ายสารคดี ที่บ่อยครั้งมักต้องเล่าเรื่องราวผ่านสิ่งของและสถานที่ เพียงแต่จะพบการใช้สี แสงมากขึ้น เพื่อทำให้เกิดอารมณ์ในการมอง ในส่วนการพิจารณาด้วยแนวคิดของ Couturier (2012) นั้น จะพบว่า ลักษณะ Telling stories มีปริมาณมากเป็นอันดับสอง ซึ่ง Telling stories จะใช้กลการออกแบบนำเสนอเรื่องที่ลดทอนเส้นแบ่งความจริงและเรื่องแต่งด้วยวิธีแบบกวีนิพนธ์ ทำให้คนดูได้คิด จินตนาการมากขึ้น ทั้งนี้สาเหตุการปรากฏอาจเป็นเพราะว่า เรื่องที่นำเสนอมีลักษณะเป็นนามธรรมค่อนข้างมาก และไม่มีเหตุการณ์ การกระทำที่สามารถบอกเล่าเรื่องราวได้ชัดเจน ช่างภาพจึงจำเป็นต้องประดิษฐ์สัญลักษณ์เพื่อใช้ในการสื่อสารแนวคิดไปยังผู้ชม

ภาพที่ 9 ตัวอย่างภาพถ่ายที่ปรากฏลักษณะ Something and Nothing

ที่มา: *เนชั่นแนล จีโอกราฟฟิก* ประเทศไทย ฉบับเดือนตุลาคม พ.ศ. 2559 เรื่อง "อันดามัน กำลังป่วย" หน้า 134-151 โดยเริงฤทธิ์ คงเมือง และศริชัย อรุณรักษ์ติชัย)

ภาพที่ 10-11 ตัวอย่างภาพถ่ายที่ปรากฏลักษณะ Something and Nothing



ที่มา: *สารคดี* ฉบับเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2559 เรื่อง "อาหารการกิน กินเรื่องใหญ่ แต่เรื่องอาหารใหญ่กว่า" หน้า 88-157 โดยเอื้อการย์ เบ็ญจคุ้ม และคณะ

ภาพที่ 10-13 ตัวอย่างภาพถ่ายที่ปรากฏลักษณะ Telling Stories

ที่มา: *เนชั่นแนล จีโอกราฟฟิก* ประเทศไทย ฉบับเดือนมกราคม พ.ศ. 2557 เรื่อง "เรียนรู้เพื่อตายก่อนตาย ความตายหลายมิติ" หน้า 110-127

ภาพที่ 14-18 ตัวอย่างภาพถ่ายที่ปรากฏลักษณะ Telling Stories

ที่มา: สารคดี ฉบับเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2557 เรื่อง "ชีวิตแนวดิ่ง" หน้า 124-145 โดย วรรษมน ไตรยศักดาชนาธิป และคณะ

เมื่อพิจารณาจากภาพที่ปรากฏแล้ว จะพบว่า ภาพถ่ายหนึ่งภาพอาจมีลักษณะของศิลปะภาพถ่ายร่วมสมัยผสมอยู่มากกว่าหนึ่งรูปแบบ จึงเป็นเรื่องยากที่จะวิเคราะห์วัดผล ทั้งทำให้ผลที่ได้จากการวิเคราะห์ภาพอาจเปลี่ยนแปลงไปมาได้ ขึ้นกับว่าพิจารณาจากองค์ประกอบใดของภาพเป็นหลักสำคัญ ในประเด็นนี้ Cotton (2009) ได้กล่าวถึงการข้ามกลับไปกลับมาของลักษณะภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยที่ปรากฏในภาพถ่ายว่า เป็นเพราะการจัดหมวดหมู่ลักษณะนั้นกระทำขึ้นหลังจากที่ช่างภาพได้ถ่ายภาพเสร็จสิ้นลงไปแล้ว ช่างภาพไม่มีเจตนาหรือตระหนักถึงลักษณะเหล่านี้ระหว่างการถ่ายทำ จึงทำให้ลักษณะที่ปรากฏนั้นอาจจะข้ามไปมาระหว่างหมวดหมู่หรืออาจจะทับซ้อนกันเองก็ได้

การปรากฏภาพถ่ายที่มีลักษณะร่วมของภาพถ่ายร่วมสมัยในงานสารคดีเป็นเครื่องยืนยันให้เห็นพัฒนาการของช่างภาพสารคดีในไทย ที่เปิดรับเอาแนวทางภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยมาใช้ อย่างไรก็ตาม การนำมาใช้งานนั้นอาจจะเป็นการใช้งานอย่างไม่รู้แจ้งชัดหรือรู้ตัวว่าลักษณะที่ใช้เป็นแนวทางภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัย ทำให้การปรากฏของภาพที่ผ่านการผสมผสานแนวทางทั้งสองยังปรากฏออกมาปริมาณน้อย ไม่สม่ำเสมอ รวมทั้งยังไม่ปรากฏออกมาเป็นชุดภาพมากนัก ลักษณะการใช้งานส่วนมากมักเป็นเรื่องขององค์ประกอบภาพ หรือสิ่งที่ปรากฏในภาพมากกว่าที่จะนำวิธีการทำงานรูปแบบอื่นๆ ของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยมาใช้ เนื่องจากวิธีการเหล่านั้นเป็นการประดิษฐ์ภาพหรือเป็นการใช้เทคนิคพิเศษที่ยังไม่สอดคล้องกับแนวทางการนำเสนอภาพสารคดี ความเข้าใจและกรอบเวลาที่มีในการผลิตงาน

ความเข้าใจและการนิยามแนวคิด การทำงานภาพถ่ายสารคดีของบรรณาธิการและช่างภาพ

จากการสำรวจความเห็นของบรรณาธิการสารคดีเกี่ยวกับความเข้าใจแนวคิดภาพถ่ายสารคดีพบว่า ในระดับบรรณาธิการตีความสารคดีตามแนวคิดแบบประเพณีนิยมเป็นหลัก แต่ก็เปิดกว้างรับการทำงานแบบจัดถ่าย โดยมีข้อแม้ว่าการนำเสนอต้องยึดกับข้อเท็จจริงหรือความจริงชุดใดชุดหนึ่ง ดังที่

โกวิทย์ ผดุงเรืองกิจ บรรณาธิการนิตยสาร *เนชั่นแนล จีโอกราฟฟิก* ฉบับภาษาไทย ได้ให้นิยามภาพสารคดีโดยระบุว่า คือ *"การถ่ายทอดชุดความจริงชุดใดชุดหนึ่ง อาจจะมีการจัดตั้ง (setting) หรือไม่ก็ได้ แต่ต้องอยู่บนพื้นฐานของความจริงนั้น มีความพยายามยึดโยงกับความจริงชุดใดชุดหนึ่ง"* ในขณะที่ สกล เกษมพันธุ์ บรรณาธิการภาพนิตยสาร *สารคดี* กล่าวสนับสนุนแนวคิดการทำงานสารคดีนี้ โดยอธิบายว่า *"ข้อเท็จจริง ภาพสารคดีสามารถแบ่งคำจำกัดความได้เป็น 2 อย่าง อย่างแรกคือ ภาพจริงจากพื้นที่ จากเหตุการณ์จริง สถานการณ์จริง ใช้การเล่าตามเวลา อาจมีการกำหนดไว้แล้วบางส่วน ทั้งในตอนก่อนลงพื้นที่และในพื้นที่ อีกประการคือ กลุ่มภาพที่เป็นนวัตศิลป์ คือ ภาพที่ถูกจัดการ จัดตั้ง คล้ายๆ ภาพที่ทำงานในงานโฆษณา"* ทั้งนี้งานสารคดีนั้นไม่ได้เป็นเพียงบันทึกภาพถ่าย แต่ต้องทำให้ผู้ชมมีความคิด ความรู้สึกร่วมกับงานด้วย ดังนั้นช่างภาพจึงต้องคลุกคลีกับเรื่องราวและออกแบบหาวิธีการนำเสนอออกมาให้ผลนั้นน่าสนใจ ดังที่ สุวัฒน์ อัศวไชยชาญ บรรณาธิการบริหารนิตยสาร *สารคดี* อภิปรายไว้ว่า *"สารคดีเป็นการถ่ายทอดความจริงอย่างมีศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นงานเขียน หรือการถ่ายภาพ หลักการทำงานสำคัญคือ ความพยายามจะถ่ายทอดความจริง ผู้ปฏิบัติงานก็จะเข้าไปสัมผัสกับเรื่องราว แล้วคิดหาทางการนำเสนอให้มีพลัง หาวิธีการว่าทำอย่างไรให้เรื่องราวมีชีวิต ผู้รับสารต้องรู้สึกว่ามีส่วนร่วมอยู่กันสิ่งที่ถ่ายทอดด้วย ต้องได้อารมณ์ที่ยังต้องอยู่บนพื้นฐานของความเป็นจริง"*

การนิยามภาพถ่ายสารคดีของช่างภาพไทยนั้นไม่แตกต่างจากแนวคิดของบรรณาธิการ โดยช่างภาพระบุเช่นกันว่า ภาพถ่ายสารคดีจะต้องยืนอยู่บนข้อเท็จจริงที่พิสูจน์ได้ ไม่ใช่เรื่องที่คิดขึ้นเอง เช่น ความเห็นของ บัณสิทธิ์ บัณยะรัตเวช ที่กล่าวไว้ว่า *"ภาพถ่ายสารคดี เป็นภาพถ่ายที่นำเสนอเรื่องราวที่เป็นความจริง นั่นคือข้อเท็จจริง ที่เป็นจริงอยู่ ณ ที่ตรงนั้น ไม่ใช่สิ่งที่คิดขึ้นว่าจริง ไม่ใช่การเล่าความคิด เพราะความคิดที่คิดว่าจริงอาจจะไม่เป็นจริงก็ได้"* สอดคล้องกับแนวคิดของประเวช ตันตราภิรมย์ ที่กล่าวถึงการพิจารณารักษาความจริงในงานภาพเช่นกันว่า *"ภาพสารคดี อีกส่วนหนึ่งก็คือ เรื่องของความเป็นจริง ความเป็นจริงในทัศนะที่คิดและพิจารณาแล้วว่านี่คือความจริง โดยที่ต้องไม่พยายามทำให้ผิดไปจากข้อเท็จจริงที่ได้รับรู้มา"*

ช่างภาพบางคนมองว่า เพื่อรักษาความจริงแล้วอาจจะต้องละความสวยงามของภาพลงไป อย่างไรก็ตาม ช่างภาพอีกหลายคนมองว่า ภาพถ่ายสารคดีนั้นนอกจากการรักษาความจริงไว้แล้ว ความสวยงามและศิลปะก็เป็นสิ่งจำเป็น ดังความเห็นของ เริงฤทธิ์ คงเมือง ที่พิจารณาความสวยงามของภาพถ่ายและเนื้อหาว่าจำเป็นต้องไปด้วยกัน โดยกล่าวว่า *"ภาพสารคดีเป็นภาพที่บอกเล่าเรื่องราวผ่านภาพที่สวยงาม มีความเป็นศิลปะประกอบกับการบอกเล่าเนื้อหาเป็นภาพที่มีสมดุลระหว่างข้อมูลและความสวยงามเชิงศิลปะ ทุกวันนี้อาจเห็นวิวัฒนาการของภาพสารคดีได้มากขึ้นเพราะเทคโนโลยีที่เปลี่ยนไป อาจจะทำให้ภาพที่สวยงามและมีคุณภาพมากขึ้น"* ซึ่ง ประเวช ตันตราภิรมย์ ได้กล่าวสนับสนุนความเห็นนี้ โดยระบุว่า *"ภาพสารคดีเป็นภาพที่สามารถเล่าเรื่องราวอะไรบางอย่างที่ต้องการจะสื่อให้กับคนที่สนใจในเชิงการให้ข้อมูล และมีเรื่องความงามและศิลปะมาประกอบ"*

การทำงานของช่างภาพสารคดีในไทยนั้น สามารถแบ่งได้เป็นสองวิธี คือ การเริ่มจากความสนใจของช่างภาพแล้วนำเสนอกองบรรณาธิการ หรืออาจจะเป็นการมอบหมายจากบรรณาธิการลงมา ซึ่งไม่ว่าจะเป็นทางใดช่างภาพก็ต้องศึกษาค้นคว้าประเด็นที่ต้องการนำเสนอก่อนการลงพื้นที่ โดย สุรศักดิ์ เทศขจร ได้ชี้ให้เห็นถึงความจำเป็นของการวางแผนหาข้อมูลก่อนทำงานว่า *"สิ่งสำคัญในการทำงาน คือ ข้อมูลที่ช่างภาพต้องรู้ ก่อนถ่ายก็ต้องค้นคว้าหาข้อมูลให้ตัวเองให้ชัด ถ้ามีข้อมูลจะสามารถถ่ายทอดออกมาได้ดีกว่าที่ไม่มีข้อมูลเลย ยิ่งถ้าหากเป็นโจทย์ที่ไกลตัวหรือไม่เคยมีบริบทร่วมมาก่อน"* สอดคล้องกับแนวคิดของ กิตติธัช โพธิวิจิตร ที่เพิ่มเติมไว้เรื่องการวางแผน ออกแบบการทำงานและเนื้อหาก่อนการทำงานจริงว่า *"สารคดีเป็นภาพที่เล่าเรื่อง เป็นภาพที่ถ่ายแล้วสามารถสื่อความหมายได้ในภาพ แตกต่างจากภาพอื่นๆ ตรงที่ต้องใช้เวลาคิด ออกแบบก่อนว่าจะต้องถ่ายอะไร เพื่อนำเสนออะไร ต้องกำหนดโครง กำหนดรูปแบบและแก่นของภาพให้ชัดก่อนจะถ่าย"*

การถ่ายภาพสารคดีในปัจจุบันประสบข้อจำกัดด้านเงินทุน เวลาที่ใช้ในการผลิต ตลอดจนการกำหนดทิศทางโดยบรรณาธิการที่ทำให้ช่างภาพมีอิสระ

ในการออกแบบงานที่น้อยลง และส่งผลต่อลักษณะงานที่นำเสนอออกไปด้วย ในประเด็นนี้ เริงฤทธิ์ คงเมือง ได้อธิบายว่า “การทำงานสารคดีตอนนี้ จะขึ้นกับการใช้ประโยชน์ว่า จะตีพิมพ์ที่ใดและต้นทุนการทำงานนั้นมากน้อยแค่ไหน ข้อจำกัดเหล่านี้ทำให้ช่างภาพผลิตงานสารคดีที่ดีๆ ได้ค่อนข้างลำบาก” ตรงกับความเห็นของ กิตติธัช โพธิวิจิตร ที่เล่าว่า *“การทำงานสารคดีในปัจจุบันนั้นมีงบประมาณน้อยลง และมีข้อจำกัดอื่นๆ เช่น เวลาที่ใช้ทำงานอยู่ในพื้นที่มีจำกัด และสภาพแวดล้อมของพื้นที่ที่เข้าไปทำงาน ทั้งหมดล้วนส่งผลต่อการนำเสนอเนื้อหาทั้งสิ้น”* ขณะที่ ปิยะวิทย์ ทองสอาด ให้ความเห็นข้อจำกัดที่เกิดจากกรอบของบรรณาธิการและหัวหนังสือว่า *“ปัญหาของสารคดีไทย คือ งานสารคดีมักจะเป็นเรื่องราวรอบตัวหรือแค่ภายในประเทศ แต่ออกไปนำเสนอระดับโลกไม่ได้ การทำงานสารคดีจึงควรนำเสนอประเด็นที่เป็นปัญหาสากลหรือประเด็นที่ใหญ่กว่านั้น แนวโน้มที่เกิดขึ้นทำให้งานสารคดีแท้ๆ ในไทยค่อนข้างน้อย การจะทำเป็นอาชีพก็จะทำได้ยาก แนวคิดภาพการนำเสนอมักจะไปผูกติดอยู่กับบรรณาธิการและหัวหนังสือ ทำให้งานภาพถ่ายและแนวทางหนังสือไม่หลากหลาย”*

จากแนวคิดการนิยามภาพสารคดีของบรรณาธิการมีความสอดคล้องใกล้เคียงกับแนวทางของสารคดีสมัยใหม่ ที่มีการใช้อารมณ์และศิลปะในการถ่ายทอดเรื่องราว เป็นวิธีการที่ช่างภาพต้องเข้าไปมีส่วนร่วมกับผู้คนหรือวัตถุในเรื่องเพื่อดึงเอาประเด็น ข้อมูลมาปรับเปลี่ยนถ่ายทอดผ่านภาพ มีการออกแบบงาน กำหนดวิธีการและเปิดกว้างยอมรับการจัดถ่ายภาพ ตราบใดที่การจัดถ่ายนั้นยังคงเป็นไปตามข้อเท็จจริงที่ปรากฏและพิสูจน์ได้ แม้การทำงานภาพถ่ายสารคดีจะเน้นรักษาความจริง แต่ก็ต้องถ่ายทอดความสวยงามของภาพถ่ายตามไปด้วย การทำงานมีการกำหนดเนื้อหา ศึกษาและออกแบบวางแผนภาพไว้ล่วงหน้า วิธีการทำงานเช่นนี้ทำให้งานสารคดีมีความใกล้เคียงกับผลิตงานศิลปะหรืองานภาพถ่ายแขนงอื่นมากขึ้น จนอาจเป็นช่องทางที่ทำให้อิทธิพลการถ่ายภาพรูปแบบอื่น โดยเฉพาะภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยแทรกซึมเข้ามาปรากฏในงานภาพถ่ายสารคดีได้ อย่างไรก็ตาม การปรับเปลี่ยนผสมผสานแนวทางทั้งสอง อาจมีข้อติดขัดเรื่องการกำหนดกรอบการทำงานที่บรรณาธิการจะเป็นผู้ควบคุมหลักใน

การผลิตงาน หากบรรณาธิการไม่มีความเชี่ยวชาญหรือสนใจลักษณะการนำเสนอแบบภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัย การผสมผสานก็จะทำได้ยากขึ้น

ขั้นตอนการทำงานภาพถ่ายสารคดีของบรรณาธิการและช่างภาพ

ในรายละเอียดการทำงานของบรรณาธิการและช่างภาพนั้น จะเริ่มจากการกำหนดวางแผนการทำงานเป็นสิ่งแรก โดยบรรณาธิการจะพิจารณาเลือกประเด็นการนำเสนอ โดยอาจเป็นเรื่องอะไรก็ได้ที่ยังไม่ถูกนำเสนอมาก่อน หรือนำเสนอเสียงข้างน้อยในสังคม ต้องพิจารณาว่าสังคมสนใจในประเด็นนั้นหรือไม่ ระยะเวลาการผลิตและต้นทุนนั้นคุ้มค่ากับการลงทุนหรือไม่ ดังที่ โกวิทย์ ผดุงเรืองกิจ กล่าวว่า *"การทำงานจะเริ่มตั้งแต่การเลือกประเด็นโดยใช้หลักคิดทั่วไปก่อน คือ เรื่องนี้น่าสนใจหรือไม่ ผู้อ่านอยากจะรู้นี้หรือไม่ ดังนั้นเวลาเลือกหัวข้อมานำเสนอก็จะมีคำถามว่าทำไมต้องทำเรื่องนี้ในเวลานี้ เรื่องแบบนี้จะน่าสนใจตอนไหน มีอะไรที่ผู้อ่านต้องรู้ การทำงานในประเด็นนี้จะคุ้มค่ากับเวลาและงบประมาณที่ต้องใช้หรือไม่"* ในขณะที่ สุวัฒน์ อัศวไชยชาญ กล่าวสนับสนุนแนวคิดนี้ และอภิปรายเสริมว่า การนำเสนอจะเน้นการให้พื้นที่เสียงส่วนน้อย แต่ก็ต้องรักษาสมดุลของทั้งสองฝ่ายด้วย โดยระบุว่า *"เรื่องราวหรือประเด็นต่างๆ ทุกเรื่องสามารถยกมาเป็นประเด็นนำเสนอได้ทั้งหมด แต่จะพยายามเลือกมุมที่ยังไม่ถูกเล่ามานำเสนอ อีกรูปแบบการทำงานที่ใช้กัน คือ การเป็นพื้นที่ให้กับเสียงข้างน้อยในสังคม เป็นเสียงทางเลือกมากกว่าเป็นเสียงให้กับข้างที่ใหญ่กว่า ความเป็นสารคดีต้องนำเสนอให้กลม รอบด้าน ต้องมีเสียงของทั้งสองฝั่ง ต้องพยายามรักษาสมดุลให้เกิดขึ้น"* ขณะที่ สกล เกษมพันธุ์ ก็เน้นย้ำการพิจารณาความน่าสนใจของเนื้อหา และอธิบายเพิ่มว่า ในการทำงานอาจมีการออกแบบภาพหรือกำหนดทิศทางการนำเสนอที่ต้องการไว้ล่วงหน้า ซึ่งจะส่งผลไปถึงขั้นตอนการเลือกภาพด้วย *"การเลือกทำงานด้านภาพนั้นจะพิจารณาตั้งแต่การลงพื้นที่ เรื่องที่จะเล่านั้นมีสาระสำคัญ ความน่าสนใจหรือไม่ บางครั้งถ้าเรื่องที่นำเสนอเป็นเรื่องเชิงประวัติศาสตร์ที่ผ่านมานานแล้ว หรือเรื่องที่นามธรรมมากๆ ก็ต้องพยามตีโจทย์เป็นภาพออกมามาภาพตัวแทน พยายามให้มีคนหรือสิ่งมีชีวิต*

หรืออาจเอาบรรยากาศมาบอกเล่า และเมื่อได้รูปแล้ว ขั้นตอนการเลือกส่วนใหญ่จะเป็นไปตามเนื้อหาที่ถูกกำหนดไว้ก่อนล่วงหน้าแล้ว การใช้ภาพจึงจะเป็นไปตามเนื้อหาในเรื่องนั้นๆ ช่างภาพก็ต้องหาวิธีนำเสนอหรือถ่ายภาพออกมาให้ได้ใกล้เคียงให้มากที่สุด"

ขณะที่ช่างภาพได้อธิบายวิธีการทำงานภาพถ่ายสารคดีว่า มีวิธีการทำงานหลายวิธี เช่น การทำงานเดี่ยว งานกลุ่ม การทำงานกับนักเขียนหรืองานที่ได้รับมอบหมายจากบรรณาธิการ แต่ไม่ว่าจะเป็นการทำงานรูปแบบใดก็จะเริ่มจากการสำรวจหาข้อมูลเสียก่อน ดังที่ เริงฤทธิ์ คงเมือง เล่าถึงการเริ่มต้นการทำงานว่า *"จะเริ่มจากการพยายามเรียนรู้ประเด็นและเนื้อหาที่น่าสนใจ มักเริ่มจากความสนใจส่วนตัว นำเนื้อหาไปคุยกับ คัดกรอง เสนอข้อมูล พิจารณาว่าเป็นประเด็นสำคัญที่สังคมควรรู้ หรือไม่ จากนั้นจะลงพื้นที่ไปคุยกับแหล่งข้อมูล สำหรับกรณีที่ช่างภาพต้องทำงานกับบรรณาธิการหรือนักเขียน การทำงานจะต้องมีการตกลงวางแผน ออกแบบเนื้อหาร่วมกัน"* ซึ่ง เอกรัตน์ ปัญญะธารา ที่ทำหน้าที่บรรณาธิการภาพควบคู่ไปกับช่างภาพด้วย ได้อธิบายการกำหนดตกลงเนื้อหาร่วมกันเพิ่มไว้ด้วยว่า *"มีการทำงานกับช่างภาพอิสระบ้างซึ่งมักจะให้อิสระกับช่างภาพให้ทำงานด้วยรูปแบบของตัวเอง หากมีความต้องการอะไรบางอย่างก็จะแจ้งให้ทราบตั้งแต่แรก เช่น เรื่องมุมมอง ทิศทางการนำเสนอ วิธีการบางประการ มีการช่วยช่างภาพพัฒนางานไประหว่างทางด้วย การให้อิสระกับช่างภาพนั้นสำคัญ เพราะช่างภาพควรมีลายเซ็นบนงานของตัวเอง แต่หากมีอะไรที่สำคัญก็ต้องกำหนดลงไป"*

บัณสิทธิ์ บัณยะรัตเวช กล่าวถึงการอาศัยข้อมูลของนักเขียนเป็นจุดเริ่มต้นทำงานว่า *"ในช่วงเริ่มต้นจะอาศัยข้อมูลจากที่นักเขียนมีอยู่ หรือบางครั้งก็อาศัยการลงพื้นที่ไปสำรวจหาข้อมูล บางครั้งช่างภาพอาจช่วยกันคิด คัดเลือกประเด็นกันเองหรือบางครั้งก็ประเด็น เรื่องราวจากเหตุการณ์ สถานการณ์ที่ลงไปเจอ"* ส่วน นัฐพล แสงทองล้วน อธิบายสนับสนุนการทำงานกับนักเขียนเพื่อกำหนดภาพและเรื่องราวให้ทำงานร่วมกันได้ว่า *"เมื่อได้หัวข้อแล้ว จะเริ่มคิดวิเคราะห์รูปแบบการนำเสนอ คุยกับนักเขียน หากภาพกับเรื่องดำเนินไปด้วยกันได้*

จะถือว่าดี แต่ภาพถ่ายอย่างเดียวก็ควรจะต้องดำเนินเรื่องที่นำเสนอได้ ภาพกับข้อความ ก็ควรจะต้องสามารถตีความตามที่ออกแบบไว้ได้เหมือนกัน คาบเกี่ยวกันไม่ได้แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง"

เมื่อช่างภาพมีข้อมูลแล้ว ก็จะเริ่มออกแบบวางแผนโครงสร้างการนำเสนอภาพก่อน เพื่อคาดการณ์ว่าในชุดภาพจะมีภาพแบบไหนบ้าง โครงสร้างนี้เป็นเพียงโครงสร้างคร่าวๆ ที่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ระหว่างการทำงานจริง ซึ่งบัณฑิต โชติสุวรรณ ได้อธิบายการออกแบบโครงสร้างนี้ไว้ว่า *"ก่อนการทำงานจะต้องตีโจทย์เสียก่อน ต้องมีภาพร่างในความคิดก่อนว่า 10 ภาพที่จะนำเสนอจะมีอะไรบ้าง และจะคิดสำรองอีก 5 ภาพ ต้องพิจารณาว่าการนำเสนอต้องการจะสื่อสารอะไรกับผู้อ่านหรือผู้ชม ต้องคิดว่ารูปที่จะใช้เปิดเรื่องจะเป็นภาพอะไร รูปปิดจะเป็นภาพแบบไหน จะมีภาพอะไรเป็นตัวเชื่อม ทั้งหมดจะต้องเชื่อมโยงสัมพันธ์กัน"* เช่นเดียวกับ บัณสิทธิ์ บัณยะรัตเวช ที่กล่าวเสริมการออกแบบโครงสร้างภาพถ่ายก่อนการถ่ายทำจริงว่า *"ก่อนการทำงานจะมีการคิดลักษณะภาพไว้ประมาณหนึ่ง แต่ในการทำงานไม่จำเป็นจะต้องได้ภาพตามที่คิดเอาไว้เสมอไป"* ทั้งนี้การออกแบบโครงสร้างภาพถ่ายล่วงหน้านั้นมีข้อดีสำคัญ คือ ทำให้ช่างภาพสามารถมองหาภาพที่ต้องการใช้ประกอบการเล่าเรื่องราวได้ครบถ้วนมากยิ่งขึ้น

หากพิจารณาภาพรวมของการทำงานสารคดีแล้ว จะเห็นได้ว่าบรรณาธิการมีบทบาทสำคัญอย่างมากในการกำหนดทิศทางการนำเสนอเรื่องราวผ่านภาพ ช่างภาพอาจมีอิสระในการออกแบบหรือสอดแทรกอัตลักษณ์ของตัวเองลงไปบ้าง แต่ก็ต้องปฏิบัติตามแนวทางของบรรณาธิการหรือของนิตยสารเป็นหลัก การทำงานของช่างภาพมีการคิด ออกแบบ จินตนาการล่วงหน้าโดยใช้ข้อมูลที่เสาะหามา ที่ได้รับมาจากนักเขียนหรือบรรณาธิการ และนำเอาสิ่งที่พิจารณาแล้วมากำหนดเป็นโครงภาพคร่าวๆ ซึ่งกระบวนการทำงานสอดคล้องกับแนวคิดการทำงานของช่างภาพสารคดีในอดีตช่วง FSA หรือในช่วงสารคดีสังคมสมัยใหม่ที่ช่างภาพใช้การสะท้อนความจริงแทนการนำเสนออย่างตรงไปตรงมา ทั้งยังคิด จินตนาการ และออกแบบลักษณะภาพล่วงหน้า จากนั้นจึงทำให้ปรากฏ

เป็นภาพ เป็นการนำเสนอความจริงของข้อมูลผ่านสายตาและความคิดสร้างสรรค์ของช่างภาพ

การใช้ศิลปะในงานภาพถ่ายสารคดี

แม้ภาพถ่ายสารคดีจะเป็นภาพที่มุ่งเน้นการรักษาและบอกเล่าข้อเท็จจริงเป็นหลัก แต่การนำเสนอความงามผ่านภาพถ่ายก็ยังเป็นเรื่องสำคัญ การจัดวางองค์ประกอบภาพตลอดจนการใช้เทคนิคการถ่ายภาพถือเป็นพื้นฐานของช่างภาพทุกคนที่ต้องปฏิบัติให้ได้ ซึ่ง สกล เกษมพันธุ์ มองรูปแบบการจัดวางองค์ประกอบว่า มีลักษณะหรือรูปแบบบางประการที่ทำกันมาอยู่ โดยกล่าวว่า *"องค์ประกอบพื้นฐานทางศิลปะนั้นจะมีสูตรหรือรูปแบบอยู่ เช่น ต้องมีจุดสนใจหรือการใช้แสง สี สิ่งสำคัญคือ การจับจังหวะที่ต้องถ่ายและลูกเล่น เทคนิคประกอบที่ใส่เข้าไปในภาพ จากนั้นในขั้นตอนของการเลือกภาพสารคดี การใช้ภาพที่หลากหลายมีความสำคัญมาก ในการนำเสนอจะไม่นำเสนอภาพมุมเดียวกัน เพราะจะทำให้ผู้ชมไม่เห็นมุมมองได้ครบถ้วน ซึ่งอาจส่งผลต่อการรับรู้ความจริงบางประการ"* สุวัฒน์ อัศวไชชาญ เห็นพ้องกับแนวคิดการใช้มุมภาพที่หลากหลายและกล่าวเสริมถึงการใช้แนวคิดศิลปะในงานสารคดี ว่าเป็นส่วนช่วยเรื่องการสื่อสารว่า *"ความจริงนี้ไม่อาจถ่ายทอดได้ครบถ้วนผ่านมุมมองเดียว เทคนิคด้านภาพถ่ายต่างๆ จึงต้องถูกนำมาใช้ เพื่อเป็นเครื่องมือช่วยขยายขอบเขตความเข้าใจต่อความเป็นจริง ช่วยสร้างอารมณ์ให้ผู้ชมคิดหรือรู้สึกตามได้"*

ลักษณะเนื้อหาที่ต้องนำเสนอในปัจจุบัน ก็อาจเป็นอีกปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อการวางองค์ประกอบหรือการใช้ศิลปะในภาพถ่ายสารคดี ซึ่งโกวิทย์ ผดุงเรืองกิจ มองเรื่องการจัดองค์ประกอบของภาพที่แม้ยังเป็นสิ่งสำคัญ แต่ก็อาจจะแปรเปลี่ยนไปตามลักษณะเนื้อหาใหม่ๆ ที่ถูกนำเสนอว่า *"หลังๆ จึงเริ่มเสนอเรื่องที่เป็นประเด็นทางสื่อสังคมออนไลน์ (social media) หรือหยิบเอาเรื่องที่ดูร่วมสมัยที่เป็นความนิยมหรือวัฒนธรรมชั่วครั้งชั่วคราว ณ เวลานั้น (contemporary trend) ซึ่งถ้าย้อนกลับไปสัก 10 ปีที่แล้ว เรื่องราวแบบนี้คงไม่ได้ถูกเลือกมานำเสนอ เกิดเป็นวิวัฒนาการภาพถ่าย การนำเสนอของยุคสมัย*

ที่เปลี่ยนไป อย่างไรก็ตามการนำเสนอประเด็นความสนใจหลักๆ หรือแบบเดิมๆ ก็ยังคงปรากฏอยู่ วิธีการทำงานที่ต้องอาศัยการทำงานเชิงลึกยังคงไม่เปลี่ยน ดังนั้นเพราะฉะนั้นการเล่าเรื่องด้วยภาพ องค์ประกอบของภาพก็ยังเป็นสิ่งสำคัญอยู่ดี เป็นความพยายามในการสร้างอะไรใหม่ๆ เพื่อให้เล่าเรื่องได้"

มุมมองการใช้ศิลปะในงานสารคดีของบรรณาธิการ แสดงให้เห็นว่าศิลปะเป็นเครื่องมือที่ช่วยในการบอกเล่าเรื่องราวที่ต้องการสื่อสาร บรรณาธิการยังยึดถือรูปแบบวิธีการที่เคยทำมาเป็นหลักในการคิด วิเคราะห์ เลือก หรือกำหนดแนวทางภาพ โดยจะดูให้เหมาะสมกับเรื่องราวที่ต้องการสื่อสารเป็นหลัก อย่างไรก็ตาม ทิศทางการนำเสนอเรื่องราวใหม่ๆ ก็อาจส่งผลต่อการกำหนดรูปแบบศิลปะที่ใช้ในอนาคตได้

ขณะที่กลุ่มช่างภาพมีความเห็นว่า การใช้ศิลปะในงานภาพถ่ายสารคดีเป็นสิ่งจำเป็น เพราะจะช่วยให้ผู้คนสนใจที่จะมองภาพและได้เรียนรู้เรื่องราวในภาพ บัณสิทธิ์ บัณยะรัตเวช ชี้แจงหน้าที่การดึงดูดผู้ชมของศิลปะไว้ว่า *"การเอาศิลปะมาใช้ อันดับแรกเลย คือ ภาพต้องสวยงาม ดึงดูดตาน่าสนใจ และส่งให้เรื่องที่อยู่ในหน้านิตยสารนั้นดูดี สร้างสุนทรีย์ให้กับผู้อ่าน ซึ่งเป็นวัตถุประสงค์ของผู้อ่านที่นอกจากจะได้ข้อมูลแล้วก็ต้องการเสพความสุนทรีย์ด้วย"* ซึ่ง เริงฤทธิ์ คงเมือง กล่าวสนับสนุนการใช้ศิลปะและความงามหลอกล่อผู้ชมให้เข้ามาติดตามเรื่องราวว่า *"การใช้ศิลปะช่วยทำให้คนสนใจในเรื่องของภาพก่อน เช่น ภาพรถตู้คันนี้ เท่ สวย ดึงดูดให้คนสนใจ แล้วคนถึงจะค้นลงไปในเนื้อหา ยิ่งผู้ชมจดจ่อกับภาพ ผู้ชมจะยิ่งทำความเข้าใจกับเนื้อหาและจะยิ่งมีความรู้ความเข้าใจมากขึ้น บางครั้งก็สามารถทำให้ผู้ชมตระหนักได้และเกิดเป็นการกระทำด้วย"* การใช้ศิลปะในงานภาพสารคดีอาจเป็นเรื่องของการใช้แสง สี เงา และการจัดองค์ประกอบภาพ ที่ทำให้ภาพนั้นน่าสนใจ วิจิตต์ แซ่เฮง ได้กล่าวถึงวิธีการใช้ลูกเล่น เทคนิคทางศิลปะในงานภาพถ่ายสารคดีว่า *"การใช้องค์ประกอบด้านศิลปะทั้งสี การวางตำแหน่ง หรือแม้แต่คู่สีที่จะทำให้ตัวแบบหรือบุคคลในเรื่องโดดเด่นขึ้น หรือการใช้วิธีการที่เอาเทคนิคมาจัดเพื่อให้ภาพถ่ายมีความเคลื่อนไหว มีอารมณ์ หรือเอาแสงมาจัด แสงแต่ละประเภททำให้เกิดอารมณ์แต่ละแบบแตกต่างออกไป"*

สอดคล้องกับความเห็นของสุรศักดิ์ เทศขจร ที่อธิบายรายละเอียดการใช้สี แสง ในการกำหนดการสื่อสารผ่านภาพให้ผู้ชมเข้าใจว่า ช่างภาพกำลังสื่อสารหรือนำเสนอภาพด้วยอารมณ์ใดว่า *"ศิลปะอาจเป็นเรื่องของโทนสี ต้องพิจารณาว่าการสื่อสารประเด็นต่างๆ เรื่องนั้นเป็นเรื่องอะไร จะใช้โทนแบบไหน เข้ากับอารมณ์และเรื่องของจังหวะหรือสิ่งที่เกิดขึ้น ณ เวลานั้น สิ่งสำคัญ คือ จะต้องสามารถสื่อความหมายได้"* ซึ่งจากแนวคิดนี้เห็นว่า ศิลปะมีหน้าที่มากกว่าสร้างความสวยงามหรือสุนทรียะในการมองเพียงอย่างเดียว การใช้สัญลักษณ์ผ่านองค์ประกอบศิลป์ในภาพจะมีส่วนช่วยในการบอกเล่าหรือสื่อสารเนื้อหาบางประการให้แก่ผู้ชมภาพได้อีกด้วย บัณสิทธิ์ บัณยะรัตเวช ได้อภิปรายถึงการใช้ศิลปะในการสื่อความหมายสอดคล้องกับความเห็นของ สุรศักดิ์ เทศขจร ว่า *"นอกจากความสวยงามแล้ว ศิลปะก็นำมาใช้เพื่อสื่อความหมายได้ด้วย ในด้านจิตวิทยา เรื่องสี เรื่องแสงต่างๆ"*

การใช้ศิลปะในงานภาพถ่ายสารคดีอาจหมายรวมไปถึงการจัดถ่าย ช่างภาพสารคดีมองว่า การจัดถ่ายนั้นสามารถทำได้ ตราบใดที่การจัดถ่ายนั้นยังคงอยู่บนฐานของข้อเท็จจริงหรือมีข้อมูลมารองรับ ในกรณีนี้ ประเวช ตันตราภิรมย์ ได้เสนอแนวคิดการใช้การจัดถ่ายในงานสารคดีว่า *"งานบางชิ้นอาจต้องอาศัยการจัดถ่ายบ้าง (setting) เพื่อช่วยให้ภาพมีความสวยงามและเสริมการเล่าเรื่อง แต่ก็ต้องไม่หลุดไปจากข้อเท็จจริง หรือถ้าต้องจัดถ่ายในสตูดิโอก็จะต้องประกาศให้ชัดเจนว่าภาพที่เป็นภาพที่ถูกจัดถ่ายขึ้น"* เช่นเดียวกับ บัณสิทธิ์ บัณยะรัตเวช ที่กล่าวสนับสนุนการจัดถ่ายที่สามารถทำได้หากเป็นการทำที่อยู่บนพื้นฐานของข้อเท็จจริงว่า *"การใช้ศิลปะสามารถเข้ามาช่วยเสนอเรื่องราว โดยเฉพาะการจัดตั้ง (setting) สามารถทำได้ แต่ต้องใช้พื้นฐานความจริงมาเป็นหลัก ไม่ใช่จินตนาการขึ้นมา และควรจะนำศิลปะมาเป็นตัวเน้นย้ำความจริงหรือข้อเท็จจริงให้ชัดเจนยิ่งขึ้น"*

ในบางครั้งการจัดถ่ายอาจเป็นส่วนหนึ่งของงานภาพถ่ายแนวคิด (conceptual) ที่มักอาศัยการกำหนดและออกแบบภาพถ่ายล่วงหน้าก่อนที่จะนำไปผลิตจริง ถือเป็นงานที่มีการจัดการ จัดถ่าย กำหนดรายละเอียด ลักษณะงาน

ค่อนข้างมาก การผลิตงานภาพถ่ายแนวคิดนั้นอาจเป็นวิธีการที่จำเป็นเนื่องจากการทำงานสารคดีบางชิ้นอาจพบปัญหาในพื้นที่ เช่น ความขัดแย้งต่างๆ มีข้อจำกัดด้านต้นทุนการผลิตหรือเวลา ในประเด็นนี้ เริงฤทธิ์ คงเมือง ได้ชี้แจงไว้ว่า *"การนำเสนอบางครั้งอาจจะไม่ได้เล่าตรงๆ มีบางงานที่คิดไปก่อน จะเป็นงานเชิงแนวคิด (conceptual) ซึ่งก็จะมีการใส่เนื้อหาไปด้วย การทำงานรูปแบบนี้เกิดจากข้อจำกัด ทั้งระยะเวลาที่มีและทุน ต้องหาวิธีทำอย่างไรที่จะเสนอเรื่องราวได้ครบถ้วน บางพื้นที่ ข้อมูลจำกัด มีความขัดแย้งด้วย ต้องจัดการทุกอย่างให้ได้ ดังนั้นการออกแบบภาพก็เป็นสิ่งสำคัญ ต้องสอดคล้องกับเนื้อหาและสถานการณ์ด้วย"* ซึ่งการผลิตงานภาพถ่ายแนวคิดภายใต้กรอบของสารคดีนั้น ช่างภาพจำเป็นต้องศึกษาและวางโครงเรื่องการนำเสนอโดยต้องหาคำตอบให้กับการออกแบบนั้นๆ ดังที่ วรรษมน ไตรยศักดา ได้อธิบายว่า *"งานลักษณะแบบภาพแนวคิดนั้น ช่างภาพจำเป็นต้องคิดไว้เลยว่า อยากได้ภาพประมาณไหน ภาพที่ต้องการจะสื่อคือแบบไหน แม้จะยังไม่รู้ด้วยซ้ำว่าภาพที่ออกแบบ ที่คิดนั้นจะทำงานได้หรือไม่ ช่างภาพต้องคิดมาก่อนว่าอยากได้แบบไหนแต่ก็ต้องมีคำตอบให้ความคิดนั้นๆ ด้วยว่า ทำไปทำไม ทำเพื่ออะไร"*

ศิลปะและความงามจำเป็นต้องสอดคล้องกับแก่นของสารคดี คือ การรักษาข้อเท็จจริง การใช้ศิลปะทั้งเพื่อความงามและเพื่อการสื่อสารจึงต้องอยู่บนพื้นฐานของข้อมูล ข้อเท็จจริงเสมอ ซึ่ง วิจิตต์ แซ่เฮง นำเสนอความคิดการรักษาสมดุลของความงามและเนื้อหาไว้ว่า *"การสื่อสารต้องสื่อความหมายให้คนดูเข้าใจได้ ให้ระวังเรื่องการบิดเบือนจากการตกแต่งภาพ ช่างภาพสามารถออกแบบ ทำภาพให้สวยได้แต่ต้องสื่อสารถึงเรื่องหลักได้ด้วย"* ขณะที่ กรดล แย้มสัตย์ธรรม กล่าวสนับสนุนการทำงานที่ต้องรักษาข้อเท็จจริงไว้ว่า *"ช่างภาพสามารถใช้แนวคิดหรือความรู้ด้านศิลปะที่มีอยู่มากมายมาใช้ให้เป็นประโยชน์ได้ แต่จำเป็นต้องพิจารณาก่อนว่าสิ่งไหนที่เหมาะสม การพิจารณาและทำความเข้าใจช่วยให้ช่างภาพเลือกใช้เทคนิคเท่าที่จำเป็น และเมื่อเลือกเครื่องมือมาใช้ได้เหมาะสมแล้ว ภาพก็จะสื่อสารได้"* สอดคล้องกับความเห็นของ บัณสิทธิ์ บัณยะรัตเวช ที่เสนอให้รักษาความจริงมากกว่าเน้นเรื่องความสวยงามว่า *"ในบางกรณีอาจมีความขัดแย้งระหว่าง*

ความหมายที่เกิดจากศิลปะกับเรื่องที่เกิดขึ้นในพื้นที่ กรณีนี้ศิลปะต้องเป็นเรื่องรอง ต้องปล่อยให้ความหมายของเรื่องมาก่อน บรรยากาศแสงสีเสียงในภาพต้องปล่อยไป ช่างภาพไม่สามารถทำอะไรได้ เพราะอาจไปบิดเบือนความหมายโดยไม่ตั้งใจ"

การใช้ศิลปะของช่างภาพนั้นเป็นกระบวนการที่ทำต่อเนื่องกันมาจนอาจกลายเป็นสิ่งที่ปฏิบัติกันโดยไม่รู้ตัว วิจิตต์ แซ่เฮง อภิปรายการใช้ศิลปะโดยอัตโนมัตินี้ว่า *"กลไกการใช้เทคนิคนั้นสะสมกันต่อมาเรื่อยๆ จนบางครั้งช่างภาพก็อาจไม่รู้ตัวว่ากำลังใช้เทคนิคเหล่านี้เป็นเครื่องมือ การใช้เทคนิค ศิลปะ เกิดจากประสบการณ์ที่เราสะสมมาทั้งที่รู้ตัวไม่รู้ตัว ซึ่งช่างภาพก็มักนำเทคนิค แนวคิด ศิลปะมาใช้กับงานที่ทำตลอดเวลา"* สอดคล้องกับการวิเคราะห์ของ วรรษมน ไตรยศักดา ที่มองย้อนการทำงานของตัวเองว่า *"ณ ขณะที่ถ่ายภาพนั้นทุกอย่างค่อนข้างเป็นธรรมชาติเป็นไปตามสัญชาตญาณเรามาก จนไม่แน่ใจว่าคิดเรื่ององค์ประกอบศิลป์หรือไม่"* การใช้ศิลปะโดยไม่รู้ตัวนี้ อาจจะกลายเป็นลักษณะหรืออัตลักษณ์ของช่างภาพได้ รูปแบบการใช้ศิลปะของช่างภาพแต่ละคนจะเป็นเครื่องบอกถึงรูปแบบ ความคิด ลักษณะนิสัยของช่างภาพผู้นั้นได้ ในปัจจุบันรูปแบบการทำงานของช่างภาพสารคดีนั้นมีความหลากหลายและแตกต่างกันมาก บางลักษณะอาจเคยปรากฏมาแล้วและหายไป หรือบางลักษณะก็ถูกทำซ้ำต่อเนื่องกันจนได้รับการยอมรับและเผยแพร่ไปทั่ว เอกรัตน์ ปัญญะธารา ได้อภิปรายแนวทางรูปแบบการถ่ายภาพของช่างภาพที่ถูกพัฒนาเป็นวัฏจักรของการเปลี่ยนแปลงว่า *"ถ้าพิจารณาแนวทางภาพถ่ายงานของช่างภาพต่างประเทศยุคก่อนกับปัจจุบันนี้ก็มีความหลากหลายมากขึ้น เป็นเรื่องรสนิยมด้วย อย่างไรก็ตามแนวทาง รสนิยมนี้จะวนกลับมาแล้วแต่ยุคสมัย อาจเกิดขึ้นแล้วไม่เกิดอีกก็ได้ มีการพัฒนาไปเรื่อยๆ ขึ้นกับหลายปัจจัย อย่างช่างภาพสายสารคดีแบบดั้งเดิม (traditional documentary) หรือช่างภาพสายข่าว (journalist) จะไม่พยายามถ่ายอะไรให้ดูนิ่งๆ ซึ่งมักจะเจอในเป็นส่วนใหญ่ในงานของช่างภาพแฟชั่น หรือช่างภาพสตูดิโอที่ประสบความสำเร็จแล้ว มีเงินในระดับหนึ่ง ก็เริ่มทำงานแบบนี้เป็นงานอดิเรก แล้วกลายเป็นผลงานชิ้นเด่นขึ้นมา เกิดการสร้างภาพแบบใหม่ขึ้นมา ก็เป็นพัฒนาการที่ต่อกันไปเรื่อยๆ"* อย่างไรก็ตาม การใส่อัตลักษณ์ของ

ช่างภาพในงานภาพถ่ายสารคดีไทยนั้น ก็ต้องพิจารณาด้วยว่า บรรณาธิการจะเปิดกว้างยอมรับมากน้อยเพียงใด และอาจจะต้องคำนึงด้วยว่า อัตลักษณ์หรือรูปแบบเฉพาะของช่างภาพคนนั้นส่งผลต่อเนื้อหาข้อเท็จจริงด้วยหรือไม่ ดังที่จิตรทิวัส พรประเสริฐ ได้อธิบายว่า *"การใช้แนวคิดศิลปะอาจเป็นรูปแบบ ลักษณะภาพของช่างภาพแต่ละคน การจะใช้ก็อยู่ที่บรรณาธิการด้วยว่า จะยอมรับได้หรือไม่ รูปแบบ ลักษณะภาพเองก็จะถูกนำมาใช้เป็นลายเซ็นตัวเองด้วย การประยุกต์ใช้ศิลปะในหลายๆ แบบ ล้วนมีผลต่อการนำเสนอ เป็นข้อจำกัดเรื่องราวของที่คนแต่ละคนจะเล่ามาได้ บางครั้งอาจจะกลายเป็นการตีกรอบได้เหมือนกัน"*

การใช้ศิลปะในงานภาพถ่ายสารคดีของช่างภาพนั้น จะอ้างอิงไปถึงข้อมูลที่ปรากฏหรือข้อเท็จจริงเสมอ เป็นการยึดเอาวิธีการทำงานสารคดีที่รักษาความจริงอย่างเคร่งครัด การใช้ศิลปะในงานภาพถ่ายสารคดีจึงเป็นไปเพื่อสื่อสารข้อมูลผ่านสัญลักษณ์ที่กำหนดไว้ การออกแบบภาพ การจัดถ่าย การกำหนดแนวคิดภาพสามารถทำได้ในขอบเขตของงานสารคดีไทย ตราบใดที่การผลิตงานนั้นยังคงอยู่บนฐานของข้อเท็จจริง หรือมีการประกาศอย่างชัดเจนให้ผู้ชมทราบว่า เป็นภาพที่ถูกจัดถ่ายขึ้น ช่างภาพแต่ละคนมีการใช้ศิลปะอย่างไม่รู้ตัว ซึ่งเมื่อทำซ้ำต่อเนื่องกัน ก็จะทำให้เกิดอัตลักษณ์ของช่างภาพ หากรูปแบบนั้นได้รับการยอมรับก็จะถูกผลิตซ้ำกลายเป็นค่านิยมใหม่ของสังคม อย่างไรก็ตาม การกำหนดวิธีการทำงาน รูปแบบ หรือแนวทาง จะขึ้นกับบรรณาธิการว่า จะเห็นชอบวิธีการเหล่านั้นหรือไม่ การใช้ศิลปะในการผลิตงานสารคดีจึงยังมีกรอบเงื่อนไขในการผลิตที่ต้องเป็นไปตามนิตยสารหรือบรรณาธิการอยู่ รวมทั้งยังต้องยึดโยงกับเงื่อนไขของเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอ ปัจจัยเหล่านี้ทำให้รูปแบบการใช้ศิลปะภาพถ่ายในงานสารคดีอาจจะยังไม่หลากหลายเท่าที่ควร

ความเข้าใจ การตีความลักษณะภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัย

บรรณาธิการให้ความเห็นว่า ภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยนั้นอาจจะไม่มีนิยามที่ชัดเจน แต่โดยรวมแล้วอาจเป็นภาพที่ไม่บอกเล่าตรงไปตรงมา มีลักษณะวิธีการที่แหวกขนบธรรมเนียมการถ่ายภาพเดิมออกไป โดย โกวิทย์ ผดุงเรืองกิจ

ได้อภิปรายถึงความไม่ตรงไปตรงมาและรูปแบบที่แปลกตาของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยว่า *"เข้าใจว่าเป็นภาพที่มีความเป็นศิลปะมากขึ้นมาก การนำเสนอจะไม่ใช่การนำเสนอแบบตรงไปตรงมาเหมือนในสมัยก่อน ในอดีตภาพงานสารคดีจะมีกฎเข้มงวดว่า ช่างภาพต้องไม่ปรากฏตัวอยู่ในภาพ คนในภาพต้องไม่ได้สื่อสารกับช่างภาพ ภายหลังก็จะมีภาพที่ดูตรงไปตรงมา มีการมองกล้องตรงๆ มีปฏิสัมพันธ์กันระหว่างแบบและช่างภาพ สิ่งที่เกิดขึ้นอาจถือเป็นวิวัฒนาการตามสมัยนิยม"* ขณะที่ สกล เกษมพันธุ์ กล่าวเสริมเรื่องการเปลี่ยนแปลงตามความนิยมของสังคมว่า *"ศิลปะร่วมสมัยอาจจะเป็นเรื่องของแนวทาง ค่านิยมที่เป็นที่สนใจและยอมรับ ณ เวลานั้น เมื่อเทคโนโลยีเปลี่ยนแปลง รูปแบบภาพ วิธีการปรับแต่ง (process) ต่างๆ ก็ย่อมเปลี่ยนไปด้วย"* สอดคล้องกับ สุวัฒน์ อัศวไชยชาญ ที่พิจารณาจากการพัฒนาการทางทัศนคติและรสนิยมของผู้ชมว่า *"ปัจจุบันทุกคนมีความเป็นปัจเจกนิยมมากขึ้นกว่าแต่ก่อน ทุกคนสามารถจะเป็นอะไรก็ได้ สิ่งที่จะเกิดความร่วมสมัยตรงนี้คือ การถ่ายทอดความคิดของคนทำงานมากกว่าการถ่ายทอดความจริง ข้อเท็จจริงข้าง ความร่วมสมัยจะเกิดขึ้นเมื่อวิธีการและผลงานที่สร้างขึ้นได้รับการยอมรับ มีผู้ชมที่คิดเชื่อชอบแบบเดียวกัน แนวคิดนี้ก็จะเติบโตขึ้น เมื่อความคิดผู้คนเริ่มไม่ซับซ้อน ไม่ชอบอะไรที่มีเนื้อหามากๆ ก็เกิดการทำงานรูปแบบของสารัตถศิลป์ (minimal art) เป็นการนำเสนออย่างง่ายของผู้คนที่ไม่ต้องการเปิดรับอะไรมากๆ สื่อเองก็ส่งผลต่อการเปิดรับสาร ทุกอย่างจะถูกกำหนดผ่านหน้าจออุปกรณ์สื่อสารเคลื่อนที่ การนำเสนอก็เหลือเพียงวัตถุประธาน (subject) ของการนำเสนอประกอบกับสี แสง บางแบบที่ดูง่าย ภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยจึงเคลื่อนตามสังคม ทั้งเทคโนโลยี สื่อที่คนเปิดรับ และทัศนคติที่อยู่ในสังคม"*

จากข้อสังเกตทัศนะของบรรณาธิการที่มีต่อลักษณะร่วมของแนวคิดภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัย พบว่า มีหลายจุดที่สอดคล้องกับแนวคิดที่ศึกษามาหลายประการ โดยเฉพาะลักษณะการไม่นำเสนอตรงๆ ต้องให้คนดูคาดเดา ตีความหมาย มีรูปแบบการทำงานและการวางองค์ประกอบที่เปลี่ยนไป ที่มีลักษณะเป็นสารัตถศิลป์ คือ เรียบง่าย โล่งโปร่ง เน้นวัตถุประธานเป็นหลัก เป็นแนวทาง

การนำเสนอที่เคลื่อนไหวไปตามค่านิยมความชอบของสังคม อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาบรรณาธิการแบบรายบุคคลแล้ว ก็ยังอาจมองได้ว่า บรรณาธิการยังมีช่องว่างความเข้าใจภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยอยู่หลายประการ ทั้งรูปแบบวิธีการทำงาน ที่มาที่ไป พัฒนาการที่ทำให้เกิดการสร้างรูปแบบภาพถ่ายร่วมสมัย รวมทั้งเงื่อนไขการนำเสนออื่นๆ เช่น การท้าทายภาพถ่ายที่เน้นการเล่าเวลาเฉพาะเจาะจง การนำเสนอ การสร้างเงื่อนไขการถ่ายภาพแบบหมวดหมู่และจัดกลุ่ม เป็นต้น

และเมื่อย้อนกลับมาพิจารณาความเห็นของช่างภาพ จะพบว่า ช่างภาพในรายบุคคลยังมีมุมมองความเข้าใจภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยที่จำกัด และยังไม่ชัดเจนนักเมื่อพิจารณาจากแนวคิด วิธีการตามทฤษฎีที่ได้ศึกษามา ช่างภาพหลายคนแสดงความไม่แน่ใจในนิยามของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัย โดย ปิยะวิทย์ ทองสอาด เสนอความเห็นว่า ภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยนั้นมีนิยามที่ไม่ชัดเจน แต่อาจเป็นภาพที่เล่าเรื่องแบบคลุมเครือให้ผู้ชมเป็นผู้ตีความว่า *"นิยามหรือความหมายของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยยังอาจไม่ชัดว่า คืออะไร ส่วนตัวแล้วยังตีโจทย์คำว่าศิลปะร่วมสมัยยังไม่ออก ยังไม่เข้าใจว่า คืออะไร บางภาพที่เล่าเรื่องไม่ชัดเจน ทำความเข้าใจยาก คือ ลักษณะที่เรียกว่าศิลปะร่วมสมัยใช่หรือไม่"*

ประเวช ตันตราภิรมย์ ได้ลองพิจารณาลักษณะภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยและเสนอมุมมองการควบรวมวิธีการเก่าและวิธีการใหม่เข้าด้วยกันว่า อาจเป็นลักษณะของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัย โดยกล่าวว่า *"ภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยเป็นเรื่องของความขัดแย้งและกลมกลืนระหว่างของเก่าและของใหม่ มีการวนเวียนของสิ่งที่เคยนิยมในอดีตแล้วกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้งในปัจจุบัน"* ความเห็นนี้เป็นไปในทางเดียวกันกับแนวคิดของ วรรษมน ไตรศักดา ที่มองการปรากฏของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยที่อาจจะเป็นสิ่งที่เคยเกิดขึ้นมาแล้ว แต่เพิ่งได้รับการยอมรับในปัจจุบันว่า *"สิ่งที่อยู่ในภาพถ่ายร่วมสมัยไม่ใช่สิ่งใหม่ อาจมีมาก่อนแล้วแต่ยังอาจจะไม่ได้รับการยอมรับหรือไม่ถูกดึงมาใช้ คิดว่ามีปรากฏมานานแล้วแต่อาจจะไม่มีนิยามให้"*

ช่างภาพหลายคนมีความเห็นว่า งานภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยเป็นงานที่อาศัยการคิด ออกแบบและประดิษฐ์ภาพขึ้นมา โดยสิ่งที่สร้างสรรค์นั้นอาจเป็น

ความจริงหรือไม่ก็ได้ จิตรทิวัส พรประเสริฐอธิบายความคิดชุดนี้ว่า *"งานภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยเป็นงานที่ต้องมีแนวคิดในการนำเสนอ จะเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นจริงหรือไม่จริงก็ได้ ในไทยมีงานลักษณะนี้น้อยมาก เป็นงานที่ช่างภาพออกแบบขึ้นวางแผนไว้เรียบร้อยแล้วว่าภาพจะต้องออกมาแบบเป็นอย่างไร มีการวางองค์ประกอบ มีการประดิษฐ์มากขึ้น"* สอดคล้องกับข้อสังเกตของ ภคณัฐ ทาริยวงศ์ ที่มองเห็นการประดิษฐ์ภาพเป็นส่วนสำคัญของงานภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยว่า *"สิ่งที่อาจจะพอเห็นได้ก็คือ เป็นงานที่มีการออกแบบกระบวนการคิดค่อนข้างมากในทุกขั้นตอนและได้เจตนาของช่างภาพเข้ามาในงานมากขึ้น"*

ความไม่ชัดเจนในเนื้อหาและการต้องตีความเพื่อค้นหาความหมายดูจะเป็นประเด็นสำคัญที่ช่างภาพให้ความสนใจ การนำเสนอเนื้อหาผ่านภาพถ่ายศิลปร่วมสมัยในสายตาช่างภาพสารคดีไทยนั้นอาจเป็นการไม่บอกเล่าหรือทำให้เข้าใจได้อย่างตรงไปตรงมา การตีความอาจเปลี่ยนแปลงไปได้ตามพื้นฐานของผู้ชมแต่ละคน ดังที่ วิจิตต์ แซ่เฮง ได้แสดงความเห็นว่า *"ภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยนั้นอาจจะต้องพิจารณาลักษณะที่เกิดขึ้นว่า อาจเป็นแนวทางภาพถ่ายที่ผู้ถ่ายทอดที่สื่อสารออกไปให้หลากหลาย แต่ผู้รับสารที่ตีความและมีความเข้าใจในเรื่องแบบนี้ได้ในระดับที่ไม่เท่ากัน อาจจะอยู่ที่พื้นประสบการณ์ การรับรู้ด้วย"* ซึ่ง สุรศักดิ์ เทศขจร ได้แสดงความเห็นแย้งเล็กน้อยว่า แม้คนดูจะตีความได้หลากหลายแต่ช่างภาพก็ยังคงต้องชัดเจนในประเด็นที่ต้องการนำเสนอ การคิดจินตนาการอาจเป็นสิ่งที่เข้ามาต่อยอดตัวงานเสียมากกว่า โดยอธิบายไว้ว่า *"ภาพศิลปะร่วมสมัยอาจเป็นงานที่เปิดให้คนสร้างสรรค์งานคิดอะไรก็ได้ ผู้ชมเห็นแล้วอาจสามารถตีความได้ประมาณหนึ่ง อย่างไรก็ตาม คนที่สร้างงานก็ต้องมีจุดมุ่งหมาย เพราะคนเสพต้องการรู้ว่า ผู้สร้างผลิตงานอะไร และถ้าจะลงลึกในการนำเสนอแล้ว ก็อาจจะต้องไปดูที่แนวคิดงาน ภาพถ่ายอาจไม่สามารถบอกได้ทุกตัวอักษร แต่ต้องรู้ว่าประเด็นการนำเสนอเป็นประมาณไหน นอกนั้นคืออยู่เหนือจินตนาการ"* ในประเด็นนี้ เอกรัตน์ ปัญญะธารา ได้กล่าวสนับสนุนโดยมองความชัดเจนของช่างภาพเป็นหลักที่หากช่างภาพชัดเจนแล้วประเด็นการนำเสนอย่อมชัดเจนว่า *"ส่วนที่แนวคิดการถ่ายภาพร่วมสมัยมองเรื่องการเล่าเรื่องว่าจะชัดเจนหรือไม่*

มีความเห็นว่าไม่น่าเกี่ยวข้องกันเพราะในตัวช่างภาพนั้นมีอะไรที่จะเล่าอยู่แล้ว เพียงแต่อาจจะไม่ได้บันทึกเป็นเหตุการณ์ แต่อาจจะบันทึกอารมณ์ ภาพที่เล่าเป็นชุดสามารถบอกเรื่องราว ความหมายได้ด้วยตัวเอง จะใช้โทนสี ใช้การจัดองค์ประกอบภาพอะไร อย่างไรในการเล่า เพราะฉะนั้นจึงมองว่า การนำเสนอนั้นไม่มีคำว่าไม่ชัดเจน ไม่ว่าจะใช้รูปแบบใดในการเล่าก็ตาม" อย่างไรก็ตาม ช่างภาพบางรายก็ยังเชื่อว่า แม้ว่าช่างภาพจะควบคุมปัจจัยภายในภาพถ่าย ทั้งการจัดวางองค์ประกอบ การใช้สัญลักษณ์ สีและแสงอย่างเต็มที่แล้วผู้ชมก็ยังคงจะตีความแตกต่างออกไปอยู่เช่นเดิม โดย กรดล แย้มสัตย์ธรรม ได้อภิปรายแนวคิดนี้ว่า *"ในมุมมองของศิลปินสารนั้นอาจจะมีความแข็งแรง มีความชัดเจนมากในการสื่อความ แต่พอสารนั้นส่งมาถึงคนตีความ คนตีความสามารถที่จะไปคิดอะไรก็ได้ ซึ่งจุดเป้าหมายสุดท้ายของงานอาจไม่ใช่สิ่งที่ศิลปินต้องการจะสื่อก็ได้ ผู้ชมสามารถตีความในแบบอื่นได้ และตัวผลงานชิ้นนี้ก็ไม่ได้ตัดสินว่าจะเป็นอย่างที่คนเสพตีความหรือที่ศิลปินตีความ ไม่มีความหมายที่ผิดหรือถูกในงานชิ้นนั้น"*

ภาพรวมความเข้าใจภาพถ่ายร่วมสมัยของช่างภาพสารคดียังคงมีจำกัด แต่จะเห็นได้ว่า ช่างภาพก็เริ่มตื่นตัวและตั้งคำถามการนำเสนอภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยอยู่เช่นกัน แนวคิดสำคัญบางประการของศิลปะร่วมสมัยถูกยกมาพูดถึง เช่น การไม่เล่าตรงๆ การเปิดช่องให้คิดตีความ หรือการนำรูปแบบวิธีการเก่าย้อนกลับมาใช้ใหม่ แต่ก็ยังขาดในเรื่องลักษณะภาพ การจัดวางองค์ประกอบแบบนิ่งเฉยเรียบง่าย รวมทั้งวิธีการอื่นๆ ข้อจำกัดของความเข้าใจเหล่านี้ ทำให้การประยุกต์ใช้แนวทางภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยยังไม่ปรากฏให้เห็นมากนัก หรือหากปรากฏ ก็อาจจะเป็นเพียงภาพบางภาพในชุดภาพและเป็นการนำไปใช้อย่างไม่รู้ตัวเสียเป็นส่วนมาก

ข้อคำนึงถึงการผสมผสานแนวทางภาพถ่ายสารคดีและภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยเข้าด้วยกัน

บรรณาธิการแสดงข้อคำนึงการผสมแนวทางทั้งสองเข้าด้วยกันว่า ควรพิจารณาเรื่องการรักษาสมดุลความจริงและความงาม การทำงานควรยึดจาก

เนื้อหามากกว่ารูปแบบการนำเสนอ การใช้เทคนิคใดๆ ในการผลิตภาพจะต้องเป็นไปเพื่อตอบสนองโจทย์งานสารคดีซึ่งก็คือ การนำเสนอข้อเท็จจริง โกวิทย์ ผดุงเรือง ให้ความเห็นการใช้ลักษณะภาพถ่ายร่วมสมัยเป็นเครื่องมือที่ทำให้งานน่าสนใจมากขึ้นแต่ต้องสามารถสื่อสารได้ว่า *"การนำแนวคิดมาใช้ต้องหาจุดสมดุล รูปแบบหรือฟอร์มเป็นเพียงแค่เครื่องมือที่เข้ามาช่วยให้ช่างภาพสามารถเล่าด้วยวิธีการใหม่ๆ เพื่อเพิ่มความน่าสนใจในการเล่า ทำให้การนำเสนอเรื่องเดิมๆ มีสีสันน่าติดตามมากขึ้น อย่างไรก็ตาม ต้องเป็นไปเพื่อตอบโจทย์กับข้อเท็จจริงที่ต้องการนำเสนอ หากนำมาใช้แล้ว นำเสนอเรื่องราวได้ไม่เพียงพอก็ถือว่าไม่ดี"* ความเห็นนี้สอดคล้องกับความเห็นของ สกล เกษมพันธุ์ ซึ่งก็มองการทำงานสารคดีที่ไม่ยึดติดกับรูปแบบเช่นกันว่า *"การนำเสนอภาพสารคดีอาจจะไม่ยึดติดกับรูปแบบการนำเสนอ และต้องกลับไปพิจารณาประเด็นหลักที่เป็นจุดแรกเริ่มว่าต้องบอกเล่าสารคดีบางอย่างได้ การเอางานศิลปะมาใช้ก็ต้องวิเคราะห์พิจารณาว่า การนำเสนอนั้นกำลังรับใช้อะไร จะสื่อสารได้หรือไม่ บางเรื่องอาจจะนำมาใช้ได้ ไม่จำเป็นต้องยึดติดว่าเป็นค่ายไหน รูปแบบไหน จะใช้แนวคิดวิธีการอะไรก็ได้แต่ต้องไม่ไปกลบเนื้อ"* ซึ่งสุวัฒน์ อัศวไชย ได้กล่าวสนับสนุนแนวคิดทั้งสองและย้ำเรื่องการผสมผสานที่ต้องรักษาการสะท้อนความจริงไว้ว่า *"จุดสมดุลของการผสมผสานแนวทางต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นภาพสารคดี ภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัย หรือการถ่ายภาพรูปแบบอื่นๆ คือ การที่วิธีการเหล่านั้นต้องสามารถรับโจ้โจทย์หลักของสารคดีได้ และต้องคำนึงว่าจะตอบโจทย์ได้มากหรือน้อย ถ้าการใช้แนวภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยไม่ได้มีผลต่อการสะท้อนความจริง ถ้ายังสามารถรักษาข้อเท็จจริงไว้ได้ก็สามารถนำมาใช้ได้"*

การผสมผสานภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยในงานสารคดีในระดับบรรณาธิการนั้น สามารถทำได้ เมื่อประกอบกับการพิจารณาความเข้าใจของบรรณาธิการที่มีต่อภาพถ่ายร่วมสมัยก็พบว่า บรรณาธิการมีความรู้ความเข้าใจพอสมควร แม้จะไม่ได้ครอบคลุมแนวคิดหรือที่มาที่ไปทั้งหมด การผสมผสานแนวทางสองทางเข้าด้วยกันมีข้อต้องคำนึงหลักเพียงสองประการ คือ การรักษาความจริงที่ต้องการนำเสนอและความเหมาะสมกับโจทย์เนื้อหา ซึ่งถ้าช่างภาพ

สามารถทำงานภายใต้เงื่อนไขสองข้อนี้ได้ก็สามารถใช้แนวทางภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยในงานภาพสารคดีได้

ขณะที่ช่างภาพหลายคนมองว่า การผสมผสานนั้นสามารถทำได้ หากการผสมผสานยังอยู่ภายใต้กรอบของภาพถ่ายสารคดี เป็นการนำเอาเฉพาะรูปแบบวิธีการสร้างภาพให้ปรากฏ ตลอดจนลักษณะของภาพมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของการทำงานสารคดี โดย บัณฑิต โชติสุวรรณ ได้ให้ความเห็นว่า *"งานภาพถ่ายแนวคิด (conceptual) ที่เน้นแนวคิด ไม่ใช่ภาพสารคดี แต่อาจนำมาเป็นส่วนหนึ่งในงานสารคดีได้ แม้งานสารคดีส่วนใหญ่มักจะเป็นเชิงประจักษ์มากกว่า และศิลปะร่วมสมัยนั้นเป็นงานที่สามารถจัดถ่ายขึ้นมาได้ทั้งสองแนวทางอาจมีจุดร่วมบางอย่างกันได้ เช่น สมมติช่างภาพถ่ายภาพสัก 15 ภาพ เป็นภาพของคนเอาของเหลือใช้มาทำเป็นแฟชั่น ก็อาจจะจัดถ่ายตรงนั้น 10 รูปมาเป็นภาพศิลปะร่วมสมัยได้"* ความเห็นนี้คล้ายคลึงกับ จิตรทิวัส พรประเสริฐ ที่เสนอให้ภาพถ่ายสารคดีนำเอาแนวคิดวิธีการจัดถ่ายมาใช้ ทั้งยังเชื่อว่า ภาพถ่ายสารคดีได้นำเอาแนวทางภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยเข้ามาใช้งานแล้ว ในบางลักษณะเนื้อหา โดยชี้แจงไว้ว่า *"งานสารคดีก็มีการนำเอาลักษณะเช่นนี้มาใช้หลายรูปแบบเหมือนกัน เช่น การจัดถ่ายซึ่งอาจจะถือเป็นงานศิลปะเหมือนกัน อย่างเช่น การนำของที่คนใช้จริงแต่เอามาจัดวางใหม่ แล้วถ่ายเปรียบเทียบกันก็เป็นงานสารคดีขึ้นมาได้ หรือชุดแต่งกายของแต่ละเผ่า การถ่ายภาพเหล่านี้ก็อาจนำแนวคิดภาพถ่ายร่วมสมัยมาใช้ผสมด้วยได้เช่นกัน"*

เริงฤทธิ์ คงเมือง วิเคราะห์การใช้ลักษณะของภาพถ่ายร่วมสมัยว่าอาจเป็นเพียงเปลือกนอกที่ช่วยนำพาผู้ชมมาสู่ข้อมูลและเนื้อหาที่แท้จริง ภาพถ่ายใดๆ จะเป็นภาพร่วมสมัยได้อาจจะต้องพิจารณาจากการตอบสนองความต้องการใช้ภาพของสังคม โดยระบุไว้ว่า *"การที่ภาพนั้นจะร่วมสมัยได้นั้น ภาพนั้นจะต้องอยู่และรับใช้คนในยุคนั้นและสมัยนั้นด้วย ศิลปะเป็นแค่ตัวลำเลียง ถ้าเป็นงานสารคดีก็คือลำเลียงอะไร ถ้าเป็นภาพพิศเจริญ (pictorial) จะลำเลียงอะไร ความจรรโลง ความสวยงาม บำรุงจิตใจและจิตวิญญาณ แต่ไม่ได้ลำเลียงข้อมูลแบบสารคดี คิดว่า ภาพนั้นคืออะไรก็ได้ที่รับใช้สังคมได้ จะรับใช้ในมิติไหนก็*

อีกอย่างหนึ่ง สารคดีมันรับใช้ในเชิงข้อมูลและความสวยงาม ดึงดูดให้คนหยุดคนมอง แล้วมาเสพข้อมูลและข้อเท็จจริงที่ช่างภาพไปบันทึกภาพมา" วรรษมน ไตรยศักดา ให้ข้อพิจารณาที่คล้ายกันเกี่ยวกับการใช้ลักษณะของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยที่สามารถสื่อข้อมูล เนื้อหาหรือประเด็นเดียวกับสารคดีได้เพราะเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอนั้นเหมือนเดิม มีเพียงวิธีการที่ต่างออกไปเท่านั้นว่า *"ในส่วนของสารคดีนั้นจะมีกรอบประมาณหนึ่งว่า ภาพถ่าย การทำงานจะต้องเป็นแบบใด เมื่อก่อนคนอาจจะคิดว่าสารคดีต้องถ่ายแบบนี้เท่านั้น ถ้าแตกต่างออกไปก็แสดงว่าไม่ใช่สารคดี ทั้งที่สิ่งที่สื่อออกมามันอาจจะเหมือนกัน หรือว่าเรื่องที่เล่าก็เหมือนกัน แค่รูปแบบ ลักษณะภาพที่ถ่ายอาจจะต่างออกไป อาจจะดูแปลกตา"* และการใช้วิธีการใหม่ๆ ที่ทำให้ภาพดูแปลกตาก็น่าจะเป็นประโยชน์ต่อการนำเสนอภาพถ่ายสารคดีเพราะช่วยดึงดูดความสนใจและสร้างความลื่นไหลในการมองมากขึ้น ดังความเห็นของ นัฐพล แสงทองล้วน ที่อธิบายให้เห็นความเป็นไปได้ของการใช้แนวทางภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยไว้ว่า *"ศิลปะร่วมสมัยกับงานสารคดีถือว่าเป็นข้อดีเพราะงานสารคดีเป็นงานที่ต้องเผยแพร่ การใช้วิธีการใหม่ๆ น่าจะดึงดูดคนกลุ่มอื่นให้เข้ามาเสพงานได้มากขึ้น การผสมผสานอาจช่วยให้สามารถนำเสนอประเด็นที่ใกล้ตัวได้มากขึ้น การนำเสนอจะมีความหลากหลายมากขึ้น สอดคล้องกับยุคนี้ที่มีเทคโนโลยีที่หลากหลาย มีอะไรที่แปลกใหม่ และเป็นการเล่าเรื่องที่ไปตามยุคสมัยมากขึ้น (contemporary issue) ในแง่การทำงานอาจจะช่วยในแง่ความกล้าคิดกล้าทำมากขึ้น"* บัณฑิต โชติสุวรรณ สนับสนุนความเห็นการสร้างความน่าสนใจใหม่ๆ ในงานสารคดีและเสนอเพิ่มเติมว่า การนำแนวทางภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยมาใช้กับงานสารคดีน่าจะช่วยการนำเสนอเรื่องยากให้ง่ายลงได้ รวมทั้งยังอาจช่วยลดต้นทุนการผลิตลง โดยระบุว่า *"ช่างภาพก็อาจจะนำเอาศิลปะร่วมสมัยมาใช้ก็ได้ แต่จะต้องมีเรื่องราวในนั้น มีการจัดถ่าย การนำมาประยุกต์ใช้ก็มีความเป็นไปได้ที่จะทำให้เกิดการนำเสนอที่แปลกใหม่น่าสนใจ ทำให้การเล่าเรื่องยากๆ ในอดีตสื่อสารได้ดีขึ้น ซึ่งจะส่งผลต่อการวางแผนออกแบบภาพ ต้องละเอียดมากขึ้น ต้นทุนด้านเวลาและงบประมาณอาจจะลดลง แต่สิ่งสำคัญที่ต้องระวัง คือ ข้อมูลหรือสารที่จะนำเสนอ ต้องชัดเจนและไม่ให้คนดูตีความเกินเลยไปจากที่ถูกกำหนด"*

ช่างภาพบางคนแสดงข้อกังวลเกี่ยวกับการผสมใช้วิธีการตีความเข้ามาในงานสารคดี เพราะอาจส่งผลกระทบต่อความจริงที่ปรากฏ โดย ปิยะวิทย์ ทองสอาด ได้ระบุปัญหาหากต้องมีการตีความในงานสารคดีไว้ว่า *"ส่วนตัวยังไม่ได้พิจารณาเรื่องศิลปะร่วมสมัย เพราะไม่รู้ว่าจะนำไปใช้อย่างไร ในงานสารคดีถ้าต้องมีการตีความ หรือมีการอธิบายเพิ่มก็คิดว่าตรงนี้ก็ไม่น่าสื่อสารได้ เพราะอาจจะไม่ไปด้วยกันกับงานสารคดี ภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยอาจเป็นแค่รูปแบบการถ่ายเท่านั้น และอาจนำมาใช้สื่อสารทดแทนกันไม่ได้"* เช่นเดียวกับ จิตรทิวัส พรประเสริฐ ที่กล่าวถึงข้อดีของการใช้ภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยในด้านการนำเสนอความงามที่จะทำให้ผู้ชมคล้อยตามได้ง่าย แต่ก็มีข้อเสียเรื่องการเปิดพื้นที่ให้ตีความว่า *"การผสมผสานอาจจะมีประโยชน์หลายอย่าง อาจจะทำให้ผู้ชมเข้าถึงได้ง่ายขึ้น และอาจจะเป็นข้อเสียที่เปิดโอกาสให้คนได้คิด หรืออาจจะตีความผิดเพี้ยนไป ถ้าภาพถ่ายนั้นดี สวย ใช้แนวคิดที่แปลกไปอาจดึงดูดให้คนสนใจได้ แต่จะสามารถสื่อสารได้ถูกต้องหรือไม่ การประดิษฐ์มากเกินไปอาจจะทำให้คนดูแยกไม่ออกว่าจริงหรือไม่จริงก็ได้ เพราะฉะนั้น ความงามและความจริงมาคู่กันน่าจะดีที่สุด ก็ต้องมาพิจารณาว่า งานอยู่ในกรอบจรรยาบรรณหรือไม่"* ในประเด็นนี้ ภคณัฐ ทาริยวงศ์ ได้เสนอเพิ่มเติมให้ชี้แจงคนดูให้เข้าใจหากมีการประดิษฐ์ภาพหรือถ่ายทอดเกินจริง โดยระบุว่า *"ถ้าจะบอกว่าช่างภาพที่ทำงานนี้เป็นช่างภาพสารคดี ก็ต้องพยายามนำเสนอให้จริง หากต้องจัดถ่ายก็ต้องแจ้งให้ผู้ชมทราบว่า เป็นภาพที่จัดถ่ายโดยต้องจัดถ่ายบนพื้นฐานความเป็นจริง หรือถ้าจะทำภาพแนวศิลปะร่วมสมัยก็ต้องทำให้เนื้อหา การนำเสนอให้ชัดเจน และต้องพิจารณาผู้ชมด้วยว่าเป็นใคร ผู้ชมนั้นๆ จะสามารถเข้าใจในรูปแบบ ลักษณะภาพที่จะสื่อด้วยหรือไม่"* อย่างไรก็ตาม บัณสิทธิ์ บัณยะรัตเวช อภิปรายถึงการนำเสนอภาพถ่ายสารคดีที่มีการใช้ตัวหนังสือ ข้อความช่วยนำเสนอเนื้อหาอยู่แล้ว ตัวหนังสือหรือข้อความนั้นๆ จึงกลายเป็นกรอบที่ควบคุมการตีความมิให้เกินเลยออกไปได้ว่า *"การทำงานสารคดีส่วนใหญ่จะมีภาษาเขียนที่คอยชี้นำ พอเนื้อหาการนำเสนอถูกนำเสนอในการเขียนก็กลายเป็นเครื่องชี้นำความหมาย คำบรรยายภาพก็อาจจะชี้นำ ความหมายจากภาพจึงอาจไม่ต้องชัดแล้วอาศัยข้อความชี้นำไปได้ ก็อาจสามารถทำให้ผู้ชมเข้าใจได้ว่าเรื่องนั้นๆ จะสื่อสารอะไร"*

ข้อจำกัดสำคัญในการนำภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยมาใช้กับงานสารคดีก็คือความพร้อมในการปรับตัว เปลี่ยนแปลงของช่างภาพ ช่างภาพหลายคนคุ้นเคยกับวิธีปฏิบัติเดิมเพราะได้กระทำต่อเนื่องมายาวนาน จึงอาจไม่สามารถปรับเปลี่ยนวิธีการทำงานได้โดยง่าย วิจิตต์ แซ่เฮง ได้อธิบายการนำลักษณะภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยมาใช้อย่างไม่รู้ตัวและข้อติดขัดที่เกิดจากแนวทางที่แตกต่างกันว่า *"ที่ผ่านมาน่าจะมีการนำมาใช้โดยไม่รู้ตัว แต่หากนำไปใช้กับงานจริงๆ ในงานของตนเองอาจจะเป็นการฝืนมากเกินไป เพราะเติบโตมากับแนวทางแบบดั้งเดิม ช่างภาพมักมีชุดความคิด รูปแบบบางประการติดตัว แม้จะไปทำงานอย่างอื่น แต่ชุดความคิดแบบที่ก่อตัวก็ยังปรากฏในงานนั้นด้วย"* สอดคล้องกับความเห็นของ บัณฑิต โชติสุวรรณ ที่กล่าวเช่นกันว่า การปรับใช้แนวทางภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยนั้นไม่น่าจะทำได้ง่ายเพราะได้ยึดติดกับวิธีการ รูปแบบเดิมแล้ว หากมีการนำมาใช้ก็อาจจะใช้เพียงบางส่วนของภาพมากกว่าที่จะใช้ทั้งชุดภาพ โดยกล่าวว่า *"ส่วนตัวแล้วอาจเป็นเรื่องยากเพราะเติบโตมากับสารคดีแบบดั้งเดิม ช่างภาพทุกคนเป็นปัจเจก ทุกคนก็จะมีวิธีการคิดของตัวเอง หากพิจารณาเฉพาะภาพเดี่ยวทีละภาพก็อาจพบลักษณะของภาพแนวคิดศิลปะร่วมสมัย แต่เมื่อภาพนั้นผสมรวมกันอยู่ในโครงสร้างภาพรวมก็อาจจะย่อยสลายไปกับภาพอื่นๆ ที่ผูกเข้าด้วยกันขึ้นมาเป็นเรื่องราวให้คนได้รับทราบ กลายเป็นการมองเรื่องๆ หนึ่งที่จะสื่อสารออกไป"* ประเวช ตันตราภิรมย์ กล่าวสนับสนุนข้อจำกัดการปรับตัวของช่างภาพ และยังพิจารณาเพิ่มเติมไปถึงแนวทางของนิตยสารที่ยังนำเสนอเรื่องราวด้วยวิธีการเดิมอยู่ ทำให้การนำรูปแบบภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยมาใช้ทำได้จำกัดว่า *"หากเป็นช่างภาพที่เติบโตมากับแนวคิดแบบดั้งเดิมหรืออนุรักษ์นิยม เมื่อเห็นภาพลักษณะนี้อาจสงสัยว่า ถ่ายอะไร จะบอกอะไร เมื่อนำมาพิจารณากับกรอบแนวคิดของงานหนังสือซึ่งยังเป็นแนวดั้งเดิมอยู่ ภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยจังยังไม่น่าจะได้นำมาใช้เมื่อพิจารณาจากนิยามที่ดูเปิดกว้างไม่ยัดเยียดความคิดหรือข้อมูลมากนัก"* ขณะที่ ปิยวิทย์ ทองสอาด แสดงความเห็นเสริมในประเด็นเกี่ยวกับธรรมชาติของสื่อสิ่งพิมพ์ที่มีพื้นที่การนำเสนอจำกัดว่า *"งานสารคดีเป็นงานที่ต้องถ่ายแล้วต้องตอบโจทย์การสื่อสาร ขณะที่งานศิลปะร่วมสมัยเน้นต้องให้คนดูตีความ ซึ่งภูมิหลัง*

ผู้ชมแต่ละคนอาจไม่เหมือนกัน การตีความหรือทำความเข้าใจย่อมไม่เหมือนกัน การนำเสนองานอาจกลายเป็นไม่ตอบโจทย์สารคดีด้านข้อเท็จจริง และถ้านำเอาเรื่องการตีพิมพ์มาพิจารณาประกอบ ก็อาจพบว่า การใช้ศิลปะร่วมสมัยในงานภาพถ่ายสารคดีอาจไม่เหมาะสมนัก เพราะมีพื้นที่การนำเสนอที่จำกัด การนำแนวคิดศิลปะร่วมสมัยมาใช้งานจึงต้องระวัง ในแง่ของศิลปะ ช่างภาพอาจทำให้ภาพสวยหรือลดทอนอารมณ์บางอย่างได้ แต่ต้องไม่ลดทอนข้อเท็จจริง"

จากความเห็นของช่างภาพ จะเห็นได้ว่า ช่างภาพก็ยังมีข้อจำกัดด้านความเข้าใจในภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยเช่นเดียวกับบรรณาธิการ ช่างภาพหลายคนปฏิบัติงานมาอย่างยาวนาน ทำให้เกิดการยึดติดรูปแบบที่เคยใช้มา และไม่สามารถปรับเปลี่ยนตัวเองมาใช้แนวทางการผสมผสานได้โดยง่าย ช่างภาพสารคดีไทยนั้นเริ่มตระหนักรู้และมองเห็นประโยชน์บางประการที่ภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยสามารถเข้ามาช่วยงานสารคดีที่ในปัจจุบันเริ่มบอกเล่าเรื่องราวที่ซับซ้อนยากต่อความเข้าใจ เป็นนามธรรม หรือเป็นเรื่องใกล้ตัวมากขึ้น แนวทางภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยอาจถูกนำมาใช้เพื่อสร้างความน่าสนใจให้กับตัวงาน ดึงดูดผู้ชมกลุ่มใหม่ๆ อันจะทำให้แวดวงสารคดีคงอยู่และเติบโตต่อไปได้ท่ามกลางกระแสความสนใจของผู้คนที่เปลี่ยนแปลงไป ทั้งยังอาจเป็นเครื่องมือที่ช่วยลดต้นทุนและเวลาในการผลิตงาน อย่างไรก็ตาม การนำแนวทางภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยมาใช้จำเป็นต้องคำนึงถึงการตีความ การรักษาข้อมูลที่ต้องการนำเสนอ ช่างภาพอาจต้องหากลวิธีในการสื่อสารที่ทำให้ได้ทั้งความสวยงามตามวิธีการของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัย และยังต้องควบคุมการตีความให้อยู่ในกรอบของข้อมูลที่ค้นคว้าหามาได้ การออกแบบโครงสร้างเรื่องราวประกอบการใช้สัญลักษณ์ในภาพ การใช้ตัวหนังสือประกอบการนำเสนอภาพ หรือการจัดองค์ประกอบภาพ ตลอดจนการคำนึงถึงว่า ผู้ชมภาพนั้นเป็นใครและวางแผนให้สอดคล้องกับความเข้าใจของผู้ชมกลุ่มนั้นๆ น่าจะช่วยให้การผสมผสานแนวทางความงามแบบศิลปะร่วมสมัยไปด้วยกันกับงานภาพถ่ายสารคดีมากขึ้น

ข้อเสนอแนะในการผสมผสานแนวทางภาพถ่ายสารคดีและภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยเข้าด้วยกัน

บรรณาธิการให้ข้อเสนอแนะการผสมผสานสองแนวทางว่า ควรเปิดใจให้กว้างเพื่อมองหาวิธีการเล่าเรื่องเดิมในรูปแบบใหม่ ซึ่งจะทำให้การนำเสนอนั้นน่าสนใจมากขึ้น ดังที่ โกวิทย์ ผดุงเรืองกิจ อธิบายการผสมผสานจะช่วยให้งานดูสดใหม่และน่าสนใจมากขึ้นว่า *"การทำงานภาพถ่ายสารคดีจะต้องเปิดใจให้กว้าง การต้องหาวิธีเล่าเรื่องใหม่ ในประเด็นเรื่องเดิมๆ บังคับให้ต้องหาวิธีสร้างสรรค์งานใหม่มาใช้ในการเล่าเพื่อให้ภาพดูน่าสนใจมากขึ้น การประยุกต์ใช้อาจไม่ได้เป็นข้อจำกัด แต่อาจเป็นแนวทางที่ทำให้งานมีความน่าสนใจและหลากหลายมากขึ้น"* ขณะที่ สุวัฒน์ อัศวไชยชาญ ยังคงเน้นย้ำการรักษาสมดุลและพิจารณาเนื้อหา ตลอดจนสื่อที่ใช้ที่ต้องสอดคล้องกันว่า *"ภาพจะต้องตอบโจทย์การนำเสนอเนื้อหาก่อน จากนั้นต้องกลับไปพิจารณาว่าการนำเสนอนั้นจะใช้ผ่านสื่อไหน สิ่งที่จะใช้สอดคล้องกันหรือไม่ วิธีการแบบศิลปะร่วมสมัยอาจจะไม่ได้เหมาะกับทุกอย่าง ดังนั้นจึงต้องเลือกให้เหมาะสม"* ซึ่ง สกล เกษมพันธุ์ ได้แสดงความเห็นสนับสนุนแนวคิดนี้ และได้เสนอเพิ่มเติมถึงการต้องพิจารณาเลือกช่างภาพ แนวทางการนำเสนอที่อาจต้องลดอัตลักษณ์ส่วนตัวลดเพื่อให้สอดคล้องกับแนวทางของนิตยสารว่า *"การเลือกช่างภาพจึงมีความสำคัญ ช่างภาพแต่ละคนมีตัวตนมีรูปแบบ แนวทางของตัวเองและแนวทางนี้จะไปปรากฏอยู่ในงาน การจะเลือกใครไปถ่ายก็ต้องดูภูมิหลัง ดูความถนัด ที่ต้องไปด้วยกันกับเนื้อหา ช่างภาพเองอาจจะไม่ได้นำเสนอความเป็นตัวของตัวเองทั้งหมด จะถูกควบคุมอยู่ด้วยทั้งรูปแบบแนวคิดและความต้องการของหนังสือ"* นั่นหมายความว่าช่างภาพที่ต้องการนำภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยมาใช้จะต้องพิจารณาเนื้อหาและความจำเป็นด้วยว่า การผสมผสานนั้นเข้ากันกับโจทย์การทำงานหรือไม่ ถ้าหากยึดเอารูปแบบแนวทางเป็นที่ตั้งแต่ไม่พิจารณาความเหมาะสม ช่างภาพหรือภาพถ่ายชุดนั้นก็อาจไม่ถูกรับเลือกมาตีพิมพ์

ข้อเสนอแนะสำคัญของช่างภาพต่อการผสมผสานแนวทางภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยเข้ากับภาพถ่ายสารคดี คือ ช่างภาพจะต้องคำนึงก่อนว่าการใช้การผสม

ผสานนั้น สามารถตอบสนองความต้องการของสารคดี หรือสามารถใช้สื่อสารเรื่องราวที่ต้องการนำเสนอได้หรือไม่ ต้องพิจารณาเนื้อหาเป็นหลักโดยไม่เน้นการรักษารูปแบบการนำเสนอเป็นแก่นการทำงาน รวมทั้งต้องวิเคราะห์ว่าการใช้รูปแบบแนวทางใดๆ นั้นสอดคล้องกับทิศทางของนิตยสารหรือสื่อที่ต้องการทำงานด้วยหรือไม่ ในประเด็นนี้ เริงฤทธิ์ คงเมือง กล่าวถึงการพิจารณาเนื้อหาเป็นสำคัญว่า *"ควรคำนึงถึงโจทย์ก่อนที่จะถ่ายรูป ไม่ว่าจะถ่ายด้วยรูปแบบ ลักษณะภาพแบบไหนช่างภาพก็จะมีโจทย์ของตัวเอง การใช้แนวคิดศิลปะร่วมสมัยในเมืองไทยอาจจะพบเห็นได้มากขึ้น และอาจจะมีอิทธิพลกับสารคดีบางชิ้นได้เช่นกัน แต่สารคดีเองก็จะถูกกำหนดด้วยตัวตนของหัวหนังสือ"* ปิยะวิทย์ ทองสอาด กล่าวสนับสนุนข้อคิดนี้และเสริมเรื่องการพิจารณาสื่อที่จะนำภาพไปเผยแพร่ว่า *"การนำไปใช้อาจจะต้องพิจารณาว่าจะเอาไปลงที่สื่อไหน เช่น หนังสือพิมพ์ หนังสือ หรือแกลเลอรี่ ในการทำงานทุกอย่างไม่ว่าจะเป็นสารคดี ศิลปะร่วมสมัย หรือภาพบุคคล ถ้าวิธีการที่ใช้สามารถตอบโจทย์การสื่อสารได้ก็สามารถใช้งานได้"* ทั้งนี้ในการพิจารณาข้อจำกัดที่เกิดจากทิศทางที่ตายตัวของนิตยสารนั้น ประเวช ตันตราภิรมย์ มองว่า อาจเป็นเพราะกลุ่มผู้ชมที่ติดตามนิตยสารอาจจะยังไม่พร้อมเปิดรับรูปแบบการนำเสนอหรือวิธีการใหม่ๆ แต่การผสมผสานก็อาจเป็นไปได้หากรูปแบบที่ใช้นั้นสามารถสื่อสารกับผู้ชมได้ โดยกล่าวว่า *"ส่วนมากผู้อ่านจะเป็นสายอนุรักษ์นิยม เมื่อคิดถึงรูปแบบภาพแล้ว คนกลุ่มนี้อาจจะตกใจถ้าเห็นภาพที่แปลกตาออกไปและอาจจะไม่เข้าใจ แต่ถ้าภาพที่ใช้วิธีการผสมผสานนั้นได้ถูกใช้แล้วสื่อสารได้ ความร่วมสมัยในปัจจุบันก็ถูกใช้งาน ดังนั้นการนำไปใช้จึงต้องพิจารณาดูว่าถ้าจะสามารถใช้สื่อสารได้หรือไม่"*

ภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยเป็นงานที่แฝงเจตนารมณ์ ความคิดของช่างภาพลงไปในงานค่อนข้างมาก การนำลักษณะต่างๆ มาใช้กับภาพถ่ายสารคดีจึงอาจทำให้เกิดการบิดเบือนของเนื้อหา ข้อมูลได้ ดังนั้นช่างภาพจะต้องสำรวจความคิดความเชื่อของตนเองว่า สอดคล้องกับสังคมหรือไม่ หากต้องการสอดแทรกแนวคิดใดๆ ลงไปในงาน โดย เริงฤทธิ์ คงเมือง ได้อธิบายการวิเคราะห์การทำงานที่อาจจะไม่เพียงพิจารณาผู้ชมแต่ต้องย้อนกลับมาพิจารณาตัวช่างภาพด้วยว่า *"การนำ*

เสนองานอาจจะไม่ได้ขึ้นกับผู้ชมอย่างเดียว อาจจะอยู่ที่วิสัยทัศน์ของผู้ผลิตด้วย ช่างภาพเองก็ต้องสำรวจตัวเองว่า กำลังมองสังคมอย่างไร กระแสตอนนี้เป็นแบบไหน" สอดคล้องกับความเห็นของ นัฐพล แสงทองล้วน ที่เน้นย้ำการรักษาสมดุลความคิด ความเชื่อของช่างภาพกับความจริงที่ต้องถ่ายทอดไว้ว่า *"การผสมผสานจำเป็นต้องรักษาสมดุลของข้อมูลทั้ง 2 ฝั่งให้ดี ทั้งจากตัวช่างภาพที่มีมุมมองของตัวเองกับข้อมูลความจริง การนำเสนออาจจะหมดยุคทางสายกลางแล้ว แต่การทำเช่นนั้นอาจจะไม่เป็นธรรมต่อผู้ชมเท่าใดนัก ผู้ชมควรได้รับรู้ข้อมูลทั้ง 2 ฝั่งที่ครบถ้วนเพื่อจะได้พิจารณาได้ด้วยตัวเอง"*

การผสมผสานแนวคิดภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัย อาจยังต้องคิดถึงวัตถุประสงค์ที่ใช้ รวมทั้งผลที่ต้องการให้เกิดกับผู้ชม ผลที่เกิดขึ้นนั้นจะถือเป็นความรับผิดชอบของผู้ผลิตงาน ผู้ผลิตงานจึงจำต้องมีความรู้ความเข้าใจในวิธีการและเนื้อหา ดังข้อแนะนำของ วิจิตต์ แซ่เฮง ที่เสนอให้พิจารณาการใช้งานการผสมผสานโดยคำนึงถึงผลลัพธ์ที่ต้องการไว้ว่า *"งานสารคดีที่อาจจะมีวัตถุประสงค์เพื่อการเผยแพร่ความรู้ และชุดความรู้ ณ ขณะนั้นปัจจุบัน ก็ต้องพิจารณาดูว่าการนำเสนอนั้นส่งผลอะไรกับสังคม เช่น ส่งผลเพื่อให้เกิดการศึกษา เพื่อให้เกิดความรู้ เมื่อถ่ายทอดออกไปแล้วก็ต้องรับผิดชอบสิ่งที่นำเสนอ ถ้าต้องการชี้นำว่าสิ่งนั้นดีก็ต้องรู้ว่าดีมีประโยชน์อย่างไร เป็นเรื่องของความรับผิดชอบของผู้จัดทำ ผู้เผยแพร่ และถือว่าเข้าข่ายลักษณะของจรรยาบรรณเหมือนกัน ในการใช้แนวทางอย่างศิลปะร่วมสมัยเอง ก็ต้องรู้ให้แน่ชัดเหมือนกัน เพราะถ้ารู้ไม่จริง ส่งไปก็อาจจะผิดได้"* ซึ่งบัณฑิต โชติสุวรรณ ได้สนับสนุนการการศึกษาลักษณะภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยให้เข้าใจเสียก่อนนำมาใช้ว่า *"สิ่งแรกที่ต้องทำ คือ ต้องเข้าใจความเป็นสารคดีและศิลปะร่วมสมัยให้ชัดเจนก่อน ต่อมาคือ การนำเสนอประเด็นต้องชัด อย่าใช้การผสมผสานเพียงแต่รูปแบบลักษณะภาพอย่างเดียวโดยเนื้อหาขาดความชัดเจน หากไม่มีวิธีคิดที่ดี ไม่มีประเด็นหรือหาประเด็นไม่เจอ งานจะไม่สามารถพัฒนาต่อไปได้"*

การศึกษาให้เข้าใจแนวทางของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยนั้น ยังอาจจะไม่เพียงพอ ช่างภาพจำเป็นต้องนำเสนอผลงานเพื่อสำรวจความเห็นของผู้ชม

ผู้เชี่ยวชาญที่มีต่องานของตน เพื่อทดสอบว่าการสื่อสารนั้นประสบความสำเร็จหรือไม่ รวมทั้งเพื่อหาทางปรับปรุงผลงานให้ดียิ่งขึ้น ดังที่ วรรษมน ไตรยศักดา ได้เสนอแนะให้ช่างภาพเปิดกว้างต่อการวิพากษ์วิจารณ์ผลงานว่า *"ช่างภาพควรจะดูงานให้มาก และพยายามตอบตัวเองให้ได้ว่าทำไมถึงจะใช้แนวทางของศิลปะร่วมสมัยมาสร้างงาน ต้องพิจารณาสื่อที่ทำงานด้วยว่ารับใช้โจทย์ที่ตั้งไว้หรือไม่ การผสมผสานแนวคิดศิลปะร่วมสมัยเข้ามาในการทำงานอาจจะลดความเสี่ยงเรื่องต้นทุนได้ในแง่ของกระบวนการการผลิต แต่ก็อาจจะมีขั้นตอนกระบวนการคิดเพิ่มขึ้นอย่างมากมาย การหาผู้เชี่ยวชาญมาวิจารณ์ผลงานหรืออาจจะนำงานไปถกเถียงกันโดยผู้ชมที่มีความรู้ความเข้าใจจะช่วยให้งานสามารถพัฒนาต่อได้"* ในประเด็นนี้ ภคณัฐ ทาริยวงศ์ ได้เสนอเพิ่มเติมให้ช่างภาพทดลองทำงานกับสื่อรูปแบบอื่นๆ นอกจากสื่อสิ่งพิมพ์เพื่อสำรวจหาความเป็นไปได้ใหม่ๆ รวมทั้งควรศึกษาค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต่างๆ โดยให้ข้อเสนอไว้ว่า *"ทุกวันนี้เทคโนโลยีใหม่ๆ เกิดมากขึ้น ส่งผลทำให้เกิดวิธีการ ลักษณะ รูปแบบภาพใหม่ๆ มากขึ้น สื่อมีหลายช่องทางมากขึ้น ช่างภาพก็ควรทดลองอะไรใหม่ๆ พิจารณาการทำงานกับสื่ออื่นๆ ให้มากขึ้น อ่านหนังสือมากขึ้น ดูภาพยนตร์แนวอื่นๆ มากขึ้น ใช้สื่อสังคมออนไลน์ (social media) ให้เป็นประโยชน์ ติดตามดูผลงานของช่างภาพคนอื่นบ้างเพื่อเปิดโลกทัศน์ของเราให้กว้าง ภาพถ่ายเดี๋ยวนี้จะเป็นอะไรก็ได้ซึ่งทำให้ช่างภาพสามารถสร้างสรรค์งานได้หลากหลายมากขึ้น"*

โดยสรุปแล้วนั้น ช่างภาพผู้ต้องการผสมผสานสองแนวทางจะต้องพิจารณาว่า รูปแบบที่เกิดจากการผสมผสานแนวทางทั้งสองเข้าด้วยกันนั้นสอดคล้องและเหมาะสมกับเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอหรือไม่ ทั้งยังต้องดูว่าการใช้ลักษณะการผสมภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยนั้น เข้ากับแนวทางสื่อที่จะนำเสนอหรือทิศทางของนิตยสารมากน้อยเพียงใด เพราะถ้าหากไม่สอดคล้องกันแล้ว ผลงานที่สร้างขึ้นก็อาจจะไม่ถูกเลือกตีพิมพ์ได้ นอกจากนี้แล้ว ช่างภาพจำเป็นต้องวิเคราะห์ว่าผู้ชมนั้นมีความพร้อมที่จะเปิดรับแนวทางการผสมผสานนี้หรือไม่ และกำลังจะหวังจะให้เกิดผลอะไรกับผู้ชม การนำเสนอแนวคิด ความเชื่อของช่างภาพผ่านภาพถ่าย ก็จำเป็นต้องตรวจสอบว่า ความคิดหรือความเชื่อ

นั้นขัดแย้งหรือสอดคล้องกับทิศทางของสังคมมากน้อยเพียงใด และอยู่บนฐานข้อเท็จจริงของข้อมูลมากน้อยเพียงใด การจะทำเช่นนี้ช่างภาพจำเป็นต้องศึกษาภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยให้เข้าใจ ต้องค้นคว้า ศึกษาภาพให้หลากหลาย จากนั้นจึงจะทดลองนำมาประยุกต์ใช้ และเมื่อนำแนวคิดภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยมาใช้แล้วก็ควรตรวจทานกับผู้ชมหรือผู้เชี่ยวชาญเพื่อสำรวจว่าการสื่อสารผ่านภาพถ่ายนั้นสัมฤทธิ์ผลหรือไม่ เพื่อให้ช่างภาพสามารถพัฒนางานหรือการผสมผสานให้เข้ากันลงตัวมากยิ่งขึ้นต่อไป

บทสรุป

งานวิจัยนี้มุ่งเน้นศึกษาความรู้ ความเข้าใจในลักษณะวิธีการทำงานสารคดี การใช้ศิลปะและการผสมผสานแนวทางภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยซึ่งเป็นกระแสนิยมในปัจจุบันกับงานสารคดีที่ข้อผูกมัดเกี่ยวกับการนำเสนอข้อเท็จจริง เพื่อให้เห็นจุดร่วม ความเป็นไปได้ ประโยชน์ และข้อควรพิจารณาเกี่ยวกับการนำมาใช้งาน ซึ่งจากการศึกษาพบว่า การทำงานภาพถ่ายสารคดีในไทยยังคงพยายามรักษาแนวคิดการทำงานแบบประเพณีนิยมที่เน้นเรื่องของการรักษาข้อเท็จจริงเป็นหลัก ซึ่งเป็นวิธีมองความจริงแบบจุดยืนภาพสะท้อนของ Hall (2013) ที่เน้นการนำเสนอความหมายสิ่งต่างๆ ตามที่ปรากฏในภาพ อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาลงในรายละเอียดกระบวนการทำงานแล้ว จะเห็นได้ว่าการทำงานของช่างภาพสารคดีนั้น ผ่านการคิด ออกแบบ และวางแผนก่อนที่จะทำงานจริง รวมทั้งการกำหนดควบคุมโดยบรรณาธิการ ถือเป็นการทำงานใต้อิทธิพลการทำงานของแนวทางสารคดีสมัยใหม่ ที่มองความจริงแบบใช้การสะท้อนความจริงผ่านสายตาของช่างภาพและบรรณาธิการ เป็นการนำเสนอความจริงด้วยจุดยืนเจตจำนงของผู้ส่งสาร ที่ช่างภาพและบรรณาธิการกำหนดความหมายผ่านการนำเสนอ โดยการใช้สีแสง องค์ประกอบภาพหรือแนวคิดศิลปะเข้ามาเป็นเครื่องมือในการสื่อสาร

เมื่อภาพถ่ายสารคดียอมรับเอาศิลปะมาใช้มากขึ้น จึงเกิดการใช้สัญญะในการนำเสนอเรื่องราวต่อผู้ชม สัญลักษณ์ต่างๆ ที่นำมาใช้ทำให้เห็นได้ว่า

ภาพถ่ายสารคดีได้เปลี่ยนวิธีการสื่อสารมาอยู่บนจุดยืนของการประกอบสร้างที่ความหมายของสิ่งที่ปรากฏอาจเปลี่ยนแปลงไปตามความเข้าใจและบริบทรอบตัว อาจเกิดการแทนที่ความหมาย โดยการใช้สิ่งต่างๆ สี แสง การจัดวางมาช่วยในการนำเสนอ ภาพถ่ายสารคดีในไทยหลายชิ้นงาน ก็เริ่มมีการใช้แนวคิดสัญลักษณ์ที่ผู้ชมต้องตีความเนื่องจากเรื่องราวที่ต้องนำเสนอมีความเป็นนามธรรมมากขึ้น จนไม่สามารถที่จะบอกเล่าอย่างตรงไปตรงมาได้ เกิดการประดิษฐ์จัดถ่ายภาพเพื่อให้การสื่อสารสมบูรณ์มากขึ้น การเปลี่ยนแปลงวิธีการทำงานนี้ทำให้ธรรมชาติการทำงานภาพถ่ายสารคดีในไทยขยับเข้าใกล้กับรูปแบบวิธีการทำงานของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยมากขึ้น จนบางครั้งเกิดเป็นการผสมผสานแนวทางทั้งสองเข้าด้วยกัน ดังที่สามารถเห็นได้จากการปรากฏของลักษณะร่วมบางประการของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยในงานภาพสารคดีไทยตามช่วงเวลาที่วิเคราะห์

การปรากฏของลักษณะร่วมของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยนั้นยังมีปริมาณไม่มากนัก เมื่อเปรียบเทียบกับรูปแบบการนำเสนอสารคดีแบบบอกเล่าตรงไปตรงมา ลักษณะการปรากฏยังพบเป็นภาพเพียงบางภาพในชุดภาพ อันเป็นผลมาจากช่างภาพสารคดีและบรรณาธิการไทยยังมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยอย่างจำกัด รวมทั้งช่างภาพหลายคนได้ปฏิบัติงานมาเป็นเวลานาน ทำให้ช่างภาพเหล่านั้นคุ้นเคยกับวิธีการทำงาน รูปแบบลักษณะภาพแบบเดิมมากกว่าและไม่สามารถปรับตัวไปใช้รูปแบบวิธีการใหม่ๆ ได้โดยง่าย นอกจากนี้ ยังเป็นเพราะแนวทางของนิตยสารที่มุ่งตอบสนองความต้องการเสพภาพของผู้ชมกลุ่มเดิมที่ยังเคยชินกับลักษณะภาพแบบเดิมมากกว่า

การนำภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยมาใช้ในงานภาพถ่ายสารคดีนั้นมีข้อดีหลายประการ โดยถือเป็นวิธีการเล่าเรื่องเดิมในมุมมอง วิธีการใหม่ๆ ที่อาจจะช่วยให้การเล่าเรื่องที่เคยเล่าได้ยาก เป็นเรื่องนามธรรมหรือเรื่องใกล้ตัวทำได้ง่ายมากขึ้น รวมทั้งอาจช่วยดึงดูดผู้ชมกลุ่มใหม่ๆ ให้เข้ามามีส่วนร่วมกับงานสารคดีมากยิ่งขึ้น การใช้การออกแบบ จัดถ่ายหรือการผลิตงานเชิงแนวคิดซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยยังอาจช่วยลดต้นทุนและเวลาในการผลิตลงได้ซึ่ง

จะเป็นประโยชน์ต่อการทำงานสารคดีที่ต้นทุนในการผลิตทั้งเวลาและงบประมาณลดลง

สิ่งสำคัญที่ช่างภาพและบรรณาธิการต้องการจากการผสมผสานแนวทางทั้งสองคือ การรักษาข้อเท็จจริงที่ปรากฏ ภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยอาจเป็นภาพถ่ายที่เปิดช่องให้ผู้ชมสามารถคิด ตีความตามพื้นหลังของคนดูได้ซึ่งอาจจะมีผลต่อการนำเสนอข้อมูลของภาพถ่ายสารคดี ดังนั้นจะนำรูปแบบของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยมาใช้นั้นจะต้องมั่นใจว่าข้อมูล ความจริงที่ต้องการนำเสนอยังคงอยู่ การผสมผสานนั้นต้องสามารถช่วยสื่อสารสิ่งที่ต้องการนำเสนอได้ ช่างภาพต้องชัดเจนในประเด็นที่ต้องการนำเสนอ รวมทั้งต้องมีความรู้ความเข้าใจในกลวิธีของภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัย เพื่อให้มั่นใจได้ว่าข้อมูล ข้อเท็จจริงจะยังถูกนำเสนอไปถึงผู้ชมอย่างเที่ยงตรง

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยการผสมผสานภาพถ่ายสารคดีและภาพถ่ายศิลปะร่วมสมัยมีข้อจำกัดสำคัญในเรื่องนิยามที่ยังขาดความชัดเจน ภาพถ่ายร่วมสมัยยังมีลักษณะเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอไม่ตายตัว เป็นไปตามยุคสมัยนั้นๆ การสำรวจกลุ่มตัวอย่างยังจำกัดที่สื่อสิ่งพิมพ์เป็นหลักตามระยะเวลาที่จำกัด หากขยายไปศึกษาบนสื่ออื่นๆ หรือเพิ่มระยะเวลาการย้อนสำรวจทั้งไปข้างหน้าและข้างหลังมากขึ้นก็อาจจะพบลักษณะเพิ่มเติมหลากหลายประการ การศึกษาอาจขยายขอบเขตไปศึกษาผลกระทบที่การผสมผสานสองแนวทางนี้ส่งผลต่อการรับรู้ของผู้ชม เช่น อิทธิพลของลักษณะภาพเรียบเฉยต่อการรับรู้ของผู้ชม การตีความสิ่งที่ปรากฏและข้อเท็จจริงที่ต้องการนำเสนอ รวมทั้งการใช้สัญลักษณ์ในงานสารคดี

บรรณานุกรม

ภาษาอังกฤษ

Bate, D. (2009), *Photography: The Key Concept,* London: Bloomsbury Publishing.

_____. (2015), *Art Photography,* London: Tate Publishing.

Cotton, C. (2009), *The Photograph as Contemporary Art,* London: Thames & Hudson.

Couturier, E. (2012), *Talk about Contemporary Photography,* Paris: Flammrion.
Ingledew, J. (2005), *Photography,* London: Laurence King.
Marien, M. (2014), *Photography: A Cultural History,* London: Laurence King.
Wells, L. (2009), *Photography – A Critical Introduction,* Oxon: Routledge.

สื่อออนไลน์

Curtis, J. (2003), "Making Sense of Documentary Photography", *History Matters: The U.S. Survey Course on the Web,* retrieved from http://historymatters.gmu.edu/mse/Photos/

Kratochvi, A. and Persson, M. (2001), "Photojournalism and Documentary Photography – They are identical mediums, sending different messages, Nieman Reports", retrieved from http://niemanreports.org/issues/fall-2001/

การประกอบสร้างรูปแบบการดำเนินชีวิต ของวัยทำงานตอนต้นในภาพยนตร์: กรณีศึกษาภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ**

อนงค์นาฏ รัศมีเวียงชัย[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้สรุปจากการศึกษาเรื่อง "การประกอบสร้างรูปแบบการดำเนินชีวิตของวัยทำงานตอนต้นในภาพยนตร์: กรณีศึกษาภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์... ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ"* ซึ่งเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีการวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) *ภาพยนตร์เรื่อง ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ (2558)* เพื่อศึกษาถึงการประกอบสร้างรูปแบบการดำเนินชีวิตของวัยทำงานตอนต้นในภาพยนตร์ว่าถูกให้ความหมายอย่างไร รวมถึงสำรวจตรวจหาอิทธิพลที่อยู่เบื้องหลังการประกอบสร้างนั้น ด้วยการศึกษาจากกรอบแนวทฤษฎีที่สำคัญต่างๆ อันได้แก่ (1) แนวคิดสัญวิทยา (2) แนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม (3) แนวคิดเจนเนอเรชั่น (4) แนวคิดวัยทำงานตอนต้น (5) แนวคิดรูปแบบการดำเนินชีวิต (6) แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ และ (7) ทฤษฎีประพันธกร เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ตัวบท

---

* **หมายเหตุ** บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัย เรื่อง "การประกอบสร้างรูปแบบการดำเนินชีวิตของวัยทำงานตอนต้นในภาพยนตร์ : กรณีศึกษาภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ*" ที่ได้รับทุนสนับสนุนจากคณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2559.

[1] อาจารย์ประจำกลุ่มวิชาภาพยนตร์และภาพถ่าย คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ผลการศึกษาพบว่าภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ* (2558) ได้มีการปรุงแต่งและสร้างความหมายให้กับรูปแบบการดำเนินชีวิต (ตัวละคร) วัยทำงานตอนต้น โดยมีสาระสำคัญดังนี้

(1) วิถีชีวิตที่อุทิศเพื่องาน: การใช้ชีวิตที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อหน้าที่การทำงานเป็นที่ตั้ง

(2) วิถีชีวิตที่กดดัน: ความเครียดจากสภาพการทำงานที่เร่งรีบ และการแข่งขันสูง

(3) วิถีแห่งการเอาชนะและความพ่ายแพ้: ความพยายามที่จะก้าวพ้นขีดจำกัดทางด้านสภาพร่างกายและจิตใจเพื่อความสำเร็จในการงาน และการสมยอมการถูกเอาเปรียบในการทำงาน

(4) วิถีแห่งความไม่สมดุล: ความล้มเหลวในการรักษาสมดุลระหว่างชีวิตการทำงานและชีวิตส่วนตัว

(5) วิถีชีวิตที่โดดเดี่ยว: การขาดหายไปของความสัมพันธ์ในครอบครัวและความเพิกเฉยต่อบริบทต่างๆ ในสังคม

(6) วิถีแห่งอดีตที่โหยหา: การหวนระลึกถึงอดีตวัยเยาว์ที่มีความสุขเพื่อหลีกหนีปัจจุบันที่โหดร้าย

(7) วิถีแห่งการสร้างสรรค์: ความต้องการในการพยายามคิดทำสิ่งใหม่ที่อาจดูราวกับการท้าทายประเพณีวัฒนธรรมเดิม

นอกจากนี้ ผลการศึกษายังทำให้ค้นพบว่า อิทธิพลที่สำคัญยิ่งในการประกอบสร้างความหมายในภาพยนตร์คือ ผู้กำกับภาพยนตร์ ที่ได้นำทั้งทัศนคติและประสบการณ์ส่วนตัวในการทำงานมาปรุงแต่งและประกอบสร้างลงในภาพยนตร์อย่างแยบคายจนกลายเป็นความจริงทางสังคมชุดใหม่ที่เกี่ยวกับคนวัยทำงานตอนต้น

Abstract

This article is a summary of the qualitative research on "Construction of Young Adults' Lifestyle in Film: A Case Study of the

Film *Heart Attack*". It explores the film *Heart Attack* (2015) based on the textual analysis method, focusing on how meanings of young adults' lifestyles in the film are constructed and interpreted. Moreover, the study examines influences embedded in the meaning-making processes of the film by employing various significant concepts, notions and theories, such as semiology, social construction of reality, generations, young adults, the mode of lifestyle, cinematic narrative storytelling, and auteur theory.

The results show that *Heart Attack* (2015) constructs and shapes the meanings of young adults' lifestyle around certain aspects, as follows:

(1) Career-driven: living the life for career success

(2) Pressure: highly competitive work environment

(3) Resistance and surrender: an attempt to overcome physical and mental limits to succeed in career; and giving in to being taken advantage of at work

(4) Imbalance: failure to balance work and personal life

(5) Isolation: absence of family and friendship and indifference to society

(6) Nostalgia: longing for the childhood past as an escape from the difficult present

(7) Creativity: eager to create something new that may challenge the social norm

Moreover, the results show that the director is the most influential in constructing the meanings in the film as he tends to subtly apply his attitudes and personal past experiences through film narrative and characters which leads to new understanding of young adults' lifestyles.

คำสำคัญ: ภาพยนตร์ การประกอบสร้าง รูปแบบการดำเนินชีวิต วัยทำงานตอนต้น

1. ที่มาและความสำคัญของเรื่องที่ศึกษา

ภาพยนตร์ถือเป็นสื่อสารมวลชนแขนงหนึ่งที่ทำหน้าที่สำคัญในการบันทึกข้อมูล ประสบการณ์ ความบันเทิงไปสู่ผู้รับสารจำนวนมาก (mass audience) ด้วยช่องทางการสื่อสาร อย่างโรงภาพยนตร์ วีดิทัศน์ การเผยแพร่ผ่านทางสถานีโทรทัศน์ และการรับชมในระบบออนไลน์ ที่สามารถเข้าถึงมวลชนที่หลากหลายทุกระดับชั้นในสังคมได้ นอกเหนือไปจากการที่ภาพยนตร์ได้ทำหน้าที่อันสำคัญในการบันทึกภาพและเสียงเอาไว้เพื่อ “หยุดเวลา” และสะท้อนปรากฏการณ์ต่างๆ ในช่วงหนึ่งของสังคมเอาไว้แล้ว พร้อมกันนั้นภาพยนตร์ยังได้ทำหน้าที่ในการประกอบสร้างความเป็นจริงในสังคม โดยการปรุงแต่ง สอดแทรก ค่านิยม ทัศนคติ ความรู้สึก และแนวคิดของผู้สร้าง ตลอดจนมายาคติทางอุดมการณ์ต่างๆ ที่ซ่อนเร้นอยู่ภายในสังคมดังกล่าวอีกด้วย โดยผู้สร้างหรืออีกนัยหนึ่งคือผู้ประกอบสร้าง อาจจะรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม แต่สิ่งเหล่านี้ก็ควรค่าแก่การนำมาศึกษาเพื่อตรวจสอบความเป็นไปในสังคมไทย

ในปี พ.ศ. 2560 กลุ่มคนวัยหนุ่มสาวหรือวัยทำงานตอนต้น (young adult/ first jobber) มีจำนวนกว่า 19 ล้านคนทั่วประเทศ (ธรรมทัช ทองอร่าม, 2560) ทำให้ภาพยนตร์ไทยจำนวนมากในปัจจุบันมุ่งที่จะนำเสนอเรื่องราวคนในวัยเดียวกันนี้ โดยคาดหวังว่า การถ่ายทอดเรื่องราวอันเป็นประสบการณ์ร่วมกับผู้ชมจะช่วยดึงดูดผู้ชมกลุ่มเป้าหมายซื้อตั๋วเข้าชมภาพยนตร์ ดังเช่นที่ลัดดาวัลย์ รัตนดิลกชัย กรรมการผู้จัดการ บริษัท ทาเลนต์ วัน จำกัด ซึ่งเป็นหนึ่งในบริษัทผลิตภาพยนตร์รายใหญ่ของประเทศ ได้กล่าวถึงอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยว่า การผลิตภาพยนตร์ในปัจจุบันจะให้ความสำคัญไปที่กลุ่มเป้าหมายหลัก คือ กลุ่มคนรุ่นใหม่ที่เป็นกลุ่มวัยรุ่น และกลุ่มวัยทำงานเริ่มต้น (first jobber) เนื่องจากเป็นกลุ่มหลักที่ชอบชมภาพยนตร์ (สุดทีวัล สุขใส, 2559) เช่นเดียวกับผู้ประกอบการโรงภาพยนตร์อย่าง บริษัท เมเจอร์ซีนีเพล็กซ์ ที่ได้ระบุข้อมูลลงในแบบแสดงรายการข้อมูลประจำปี 2560 (เมเจอร์ซีนีเพล็กซ์, 2560) ว่า กลุ่มลูกค้าของเมเจอร์ซีนีเพล็กซ์จะครอบคลุมตั้งแต่วัยรุ่น วัยทำงาน วัยสูงอายุ และกลุ่มที่มาเป็นครอบครัว โดยกลุ่มวัยรุ่นและวัยทำงาน จะมีความถี่ในการใช้บริการ

ชมภาพยนตร์สูงกว่ากลุ่มอื่น ทั้งนี้เนื่องมาจากความสะดวกด้านเวลา และความชอบดูภาพยนตร์หลากหลายแนวกว่าลูกค้ากลุ่มอื่น

ดังนั้นจึงเป็นเรื่องที่น่าสนใจว่าภาพยนตร์ที่ถูกสร้างขึ้นมาโดยมีเนื้อหาที่มุ่งเน้นไปที่ผู้ชมที่เป็นวัยทำงานตอนต้นหรือผู้ที่มีอายุระหว่าง 18-35 ปีนั้นได้บอกเล่าเรื่องราวที่ดึงดูดใจผู้ชมวัยทำงานตอนต้นอย่างไร โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพยนตร์ที่มีเค้าโครงเรื่องหลัก (main plot) และแก่นของเรื่อง (theme) ที่ใกล้เคียงกับวัยและประสบการณ์ร่วมของผู้ชมวัยทำงาน เช่น เรื่องราวเกี่ยวกับการทำงานของคนในวัยทำงาน ทั้งนี้ เมื่อสำรวจภาพยนตร์ไทยที่ถูกสร้างขึ้นในระหว่างปี พ.ศ. 2556-2560 ผู้วิจัยพบว่าภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ* (2558) เป็นภาพยนตร์ที่มีเค้าโครงเรื่องหลักและแก่นของเรื่องเกี่ยวข้องกับวิถีการใช้ชีวิตและการทำงานของคนในวัยทำงานอย่างชัดเจนและสมบูรณ์ โดยเนื้อหาของภาพยนตร์ได้ถ่ายทอดให้เห็นถึงเรื่องราวการดำเนินชีวิตและการทำงานอันหนักหนาสาหัสของตัวละครอาชีพฟรีแลนซ์กราฟิกรีทัชเชอร์ (freelance graphic retoucher) วัย 30 ปี ที่ต้องเผชิญกับปัญหาด้านสุขภาพร่างกายทรุดโทรมจากการทำงานที่เครียดและกดดัน รวมถึงการที่ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวถูกสร้างโดยผู้กำกับภาพยนตร์ (นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์) ที่อยู่ในวัยทำงานตอนต้นเช่นเดียวกันกับตัวละครและคนดู ทำให้ภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์... ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ* (2558) มีความโดดเด่นและน่าสนใจนำมาสำรวจในมิติของการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม (social construction of reality) ผ่านสื่อภาพยนตร์ในแง่มุมที่ว่า *ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับคนวัยทำงานตอนต้นที่กำกับโดยผู้กำกับภาพยนตร์ที่เป็นวัยทำงานตอนต้นได้ประกอบสร้างรูปแบบการดำเนินชีวิตของคนวัยทำงานตอนต้นในภาพยนตร์เอาไว้อย่างไรบ้าง* พร้อมทั้งค้นหาว่าอะไรเป็นอิทธิพลสำคัญที่อยู่เบื้องหลังการประกอบสร้างนั้น

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาการประกอบสร้างรูปแบบการดำเนินชีวิตของวัยทำงานตอนต้นในภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ* (2558)

2.2 เพื่อศึกษาถึงอิทธิพลที่มีต่อการประกอบสร้างรูปแบบการดำเนินชีวิตของวัยทำงานตอนต้นในภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ* (2558)

3. นิยามศัพท์

3.1 การประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม หมายถึง วิธีการสื่อสารความหมายและนำเสนอรูปแบบการดำเนินชีวิตของวัยทำงานตอนต้น และให้ความหมายโดยผู้ผลิตภาพยนตร์ และเผยแพร่สู่สังคมอย่างเป็นธรรมชาติ และกลายเป็นความจริงที่สังคมยอมรับได้ในที่สุด

3.2 วัยทำงานตอนต้น, วัยผู้ใหญ่ตอนต้น, เจนเนอเรชั่นวาย หมายถึง กลุ่มคนที่เกิดในช่วงปี พ.ศ. 2524-2543 รวมถึงตัวละครในภาพยนตร์ และ/หรือ บุคคล ที่มีช่วงวัยระหว่าง 18-35 ปี ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่บุคคลหนึ่งๆ จะเต็มไปด้วยความมุ่งมั่น ทะเยอทะยานอยากเพื่อมองหาความสำเร็จในชีวิตและหน้าที่การงานตามความใฝ่ฝันที่เป็นเป้าหมาย ซึ่งทั้งหมดนี้เกิดขึ้นพร้อมๆ กับความเปลี่ยนแปลงและการตัดสินใจที่สำคัญในหลายๆ ด้านของชีวิต ไม่ว่าจะเป็นการตัดสินในการเลือกสายการเรียน เลือกอาชีพ เลือกคู่ครอง การย้ายออกจากบ้าน การเปลี่ยนอาชีพ การเปลี่ยนสถานะเป็นพ่อแม่ และอีกมากมาย ส่งผลให้คนในวัยดังกล่าวต้องเผชิญกับความท้าทายจากรอบด้าน ทั้งจากตนเอง เช่น ภาระความรับผิดชอบที่เพิ่มมากขึ้น ความคาดหวัง (ในตนเอง) รวมถึงปัจจัยแวดล้อมภายนอกทั้งหน้าที่การงาน-การเงิน-การเรียน-ครอบครัว-ความรัก

3.3 รูปแบบในการดำเนินชีวิต หมายถึง ทางเลือกในการใช้ชีวิตของคนแต่ละกลุ่มที่จะมีลักษณะคล้ายคลึงในทำนองเดียวกัน (pattern) จนกลายเป็นรูปแบบเฉพาะของกลุ่ม ซึ่งการศึกษาเรื่องรูปแบบในการดำเนินชีวิตนั้นประกอบด้วยการสำรวจลักษณะประชากรศาสตร์ (demographics) กิจกรรม (activities) ความสนใจ (interest) และความคิดเห็น (opinions) ของบุคคล

3.4 ฟรีแลนซ์ หมายถึง ผู้ประกอบอาชีพอิสระ ไม่ได้ทำงานหรือเป็นพนักงานประจำองค์กรหรือหน่วยงานใด มีความอิสระเป็นนายตัวเอง

4. ข้อมูลเกี่ยวกับภาพยนตร์

ภาพที่ 1 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ*

วันที่เข้าฉาย 3 กันยายน พ.ศ. 2558

กำกับโดย นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์

แนว ดราม่า-คอมเมดี้

ความยาว 126 นาที

เนื้อเรื่องย่อ

ยุ่น ฟรีแลนซ์รีทัชเชอร์ ฝีมือดีวัย 30 ปี ผู้มีตารางงานอัดแน่นตลอดทั้งปีและตลอด 24 ชั่วโมง เขาใช้ชีวิตอยู่แต่กับงาน ไม่สนใจสังคมรอบตัว ไม่ได้ติดต่อกับครอบครัว มีเพียงเพื่อนสนิทอยู่คนเดียว คือ เจ๋ ผู้ที่ทำหน้าที่เป็นโปรดิวเซอร์ช่วยหางานมาป้อนให้อย่างไม่ขาดสาย ด้วยความที่ยุ่นมีงานยุ่งอยู่ตลอดเวลา ทำให้เขาต้องอดหลับอดนอน พักผ่อนไม่เพียงพอ ไม่มีเวลาในการดูแลสุขภาพของตัวเอง วันหนึ่งเขาพบว่าตนเองเริ่มมีอาการป่วยจากตุ่มประหลาดที่ขึ้นตามตัว เขาเลยต้องไปรักษาที่โรงพยาบาลของรัฐเพราะมีราคาถูก ที่นั่นทำให้ได้พบกับ หมออิม ยุ่นถูกสั่งให้ต้องเข้านอนเร็ว ออกกำลังกาย และกินยาที่ง่วง ด้วยความที่ยุ่นแอบชอบหมออิม เขาเลยทำตามคำสั่งหมออย่างเคร่งครัดจนเป็นผลให้ประสิทธิภาพ

การทำงานของเขาตกต่ำลง คุณภาพงานแย่ลง จนเจ๋ต้องยกงานของยุ่นให้กับรุ่นน้องไฟแรงไปทำแทน และนั่นก็ทำให้ยุ่นถึงกับตกงาน

เมื่อตกงาน เขาจึงมีเวลาดูแลสุขภาพและหันมาสานความสัมพันธ์กับหมออิมแต่เมื่อยุ่นรักษาอาการจนหายดี เมื่อยุ่นรู้ตัวว่าจะไม่ได้เจอกับหมออิมอีกต่อไป และหมออิมเองก็ไม่ได้มีทีท่าแสดงความเสียใจที่ทั้งสองจะไม่ได้เจอกันอีกต่อไป ตอนนั้นเองที่ยุ่นรู้สึกตัวเองอกหัก ในขณะที่เจ๋เองก็นำข่าวร้ายมาบอกยุ่นว่าตนเองจะขอลาออกเพื่อไปแต่งงาน ทำให้ยุ่นยิ่งรู้สึกถูกทอดทิ้ง ทั้งจากเพื่อน และจากคนที่ตัวเองแอบชอบ ดังนั้นเมื่อ พี่เป้ง รุ่นพี่ในวงการโฆษณาที่ยุ่นนับถือและอยากทำงานด้วยมาตลอดติดต่องานชิ้นใหญ่ให้ยุ่นทำ แม้ว่าจะเป็นงานที่ยุ่นรู้ตัวว่ากำลังถูกรุ่นพี่เอาเปรียบเพราะให้เวลาในการทำงานที่สั้นมากเพียง 2 สัปดาห์ รวมถึงเจ๋เองก็ได้เตือนยุ่นแล้วแต่ยุ่นก็ไม่ยอมฟัง ยุ่นจึงตอบตกลงทำเพราะต้องการให้ตัวเองรู้สึกว่ายังเป็นที่ต้องการ และพิสูจน์ความสามารถของตัวเองให้รุ่นพี่เห็น รวมถึงต้องการทำงานเพื่อให้ลืมความอกหัก ผลของการทำงานที่กดดันและเร่งรีบนี้ทำให้ยุ่นต้องอดนอนติดต่อกันถึง 12 วัน และนั่นก็ทำให้เขาป่วยจนหมดเรี่ยวแรงล้มลง ศีรษะฟาดเข้ากับขอบโต๊ะ และหมดสติไป เมื่อเขาฟื้นขึ้นมาที่โรงพยาบาล เขายังโดนพี่เป้งบังคับให้ต้องทำงานต่อให้เสร็จ แต่ยุ่นก็เลือกที่จะปฏิเสธพี่เป้งไป นั่นเท่ากับตัดอนาคตของตัวเองในการทำงานชิ้นต่อๆ ไป เมื่อยุ่นอาการบรรเทาลงเขาก็กลับไปรักษาตัวกับหมออิมและสานสัมพันธ์กันอีกครั้งหนึ่ง

5. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

5.1 แนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม (Social Construction of Reality)

เป็นแนวคิดของสำนักปรากฏการณ์วิทยา (phenomenology) ที่มองว่าความเป็นจริงไม่ได้มีอยู่ในธรรมชาติ แต่ทว่าความจริงเหล่านั้นเป็นสิ่งที่มนุษย์ประกอบสร้าง (construct) ขึ้นมา กาญจนา แก้วเทพ (2548) อธิบายถึงแนวคิดของสำนักดังกล่าวว่า มนุษย์ดำเนินชีวิตอยู่ในโลก 2 แบบคือ โลกทางกายภาพ (physical world) คือ ที่ที่มนุษย์อาศัยอยู่เป็นโลก (earth) ที่มีลักษณะทางกายภาพ

เดียวกัน กล่าวคือ ลักษณะตามธรรมชาติของโลก ส่วนโลกอีกแบบนั้น คือ โลกทางสังคม (social world) หรือโลกทางสัญลักษณ์ (symbolic world) ซึ่งเป็นโลกที่เกิดจากความแตกต่างของประสบการณ์ เช่น เพศ การศึกษา อายุ อาชีพ ฯลฯ Stuart Hall (อ้างถึงใน สมสุข หินวิมาน, 2548) กล่าวว่า แท้จริงแล้วไม่เคยมีสิ่งที่เรียกว่า “ความเป็นจริง” เกิดขึ้นจนกว่าจะมีผู้ที่ประกอบสร้างความเป็นจริงนั้นขึ้นมา และการสื่อสารก็คือ กระบวนการที่มนุษย์แต่ละคนใช้เพื่อประกอบสร้างความจริงขึ้นมานั่นเอง ซึ่งไม่จำเป็นต้องเป็นความเป็นจริงในชุดเดียวกัน

5.2 แนวคิดและทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology)

เป็นแนวคิดที่ศึกษาเกี่ยวกับระบบของสัญลักษณ์ ที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อใช้ในการ “สื่อสาร” ความหมาย แฟร์ดินน็อง เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) อธิบายว่า สัญญะหนึ่งๆ (sign) จะประกอบขึ้นจาก 2 ส่วน คือ

1) Signifier (รูปสัญญะ/ตัวหมาย) คือ สิ่งของ วัตถุ ภาพ เสียง หรือสิ่งใดๆ ที่ปรากฏเป็นรูปธรรม ทำหน้าที่เป็นเสมือนตัวแทนที่ถูกนำมาใช้เพื่อถ่ายทอดความหมาย

2) Signified (ความหมายสัญญะ/ตัวหมายถึง) คือ ส่วนที่เป็นความหมาย แนวคิด ไอเดีย กล่าวคือ เป็นความคิดในเชิงนามธรรม ที่แปรผันไปตามประสบการณ์ของผู้ตีความ

5.3 แนวคิดเกี่ยวกับเจนเนอเรชั่น (Generation)

กรัณย์ รังษิโย (2556: 10-11) ได้ให้ความหมายโดยสรุปเกี่ยวกับเจนเนอเรชั่นว่า หมายถึง กลุ่มคนที่เกิดในยุคสมัยเดียวกัน มีแนวคิด อารมณ์ และประสบการณ์ทางสังคมเดียวกัน ทำให้มีบุคลิกลักษณะที่ใกล้เคียงกัน และมีลักษณะพฤติกรรม แนวคิด ทัศนคติ ค่านิยมและแนวทางในการดำเนินชีวิตที่เป็นไปในทางเดียวกันส่วนใหญ่

เจนเนอเรชั่นวาย (Generation Y หรือ Generation Why) หรือ เจนวาย หรือมิลเลนเนียล (millennial) คือ กลุ่มคนที่เกิดในช่วงปี พ.ศ. 2524-2543 หรืออายุระหว่าง 17-37 ปี (ในปี พ.ศ. 2561) ซึ่งเป็นช่วงปีที่การพัฒนาด้านเทคโนโลยีรุดหน้าไปมากยิ่งขึ้น ด้วยการเข้ามาของอุปกรณ์ไอทีอย่างคอมพิวเตอร์และระบบอินเทอร์เน็ตที่กลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน

ทีมเศรษฐกิจ *ไทยรัฐ* (2558) ได้อธิบายลักษณะของคนเจนเนอเรชั่นนี้ไว้อย่างน่าสนใจว่า ยุคนี้จะเป็นยุคที่เศรษฐกิจกำลังเติบโตเป็นอย่างมาก ทำให้พ่อแม่ที่ค่อนข้างจะประสบความสำเร็จในชีวิตแล้ว จะดูแลเอาใจใส่ลูกๆ เป็นอย่างดี เด็กยุคนี้จึงมักจะถูกตามใจตั้งแต่ยังเล็ก ความก้าวหน้าด้านเทคโนโลยีโดยเฉพาะอย่างยิ่งอินเทอร์เน็ต ทำให้คนรุ่นนี้มีลักษณะเปิดกว้าง มีความเป็นสากล เพราะรับข้อมูลข่าวสารจากรอบด้าน และหลากหลายช่องทาง ทำให้มีอิสระทางความคิด กล้าซักถาม และค้นคว้าเรื่องที่ตนเองสนใจ ส่งผลให้คนเหล่านี้มีความเป็นตัวของตัวเองสูง ไม่กลัวคำวิจารณ์ และที่สำคัญคือ ไม่ชอบถูกบังคับให้อยู่ในกรอบหรือเงื่อนไข มักท้าทายกฎระเบียบ ข้อบังคับ วัฒนธรรม ประเพณี หรือแนวปฏิบัติเดิมขององค์กรอยู่เสมอ ในด้านการทำงานนั้นคนเจนวายมีความสามารถในการทำงานที่เกี่ยวข้องกับเทคโนโลยี ชอบสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ใช้งานเครื่องมือไอทีได้อย่างคล่องแคล่ว และสามารถทำอะไรได้หลายๆ อย่างในเวลาเดียวกัน (multi-tasking) ต้องการสภาพการทำงานที่มีความยืดหยุ่น ยิ่งมีการควบคุมที่เข้มงวดมากเท่าใด ก็จะยิ่งกระตุ้นให้มีการฝ่าฝืนกฎมากขึ้นเท่านั้น ทั้งยังมีพฤติกรรมไม่เคารพผู้อาวุโสโดยทันที แต่จะเคารพก็ต่อเมื่อเป็นบุคคลที่มีตัวตนที่น่าเคารพจริงๆ เท่านั้น ไม่เกี่ยวข้องกับอายุมากกว่าแต่อย่างใด

5.4 แนวคิดเกี่ยวกับวัยทำงานตอนต้น (Young Adult)

วัยทำงานตอนต้น หรือวัยผู้ใหญ่ตอนต้น (young adult) หมายถึง วัยของช่วงอายุ 18-35 ปี โดยทั่วไปคนจะมองว่าวัยรุ่นและวัยหนุ่มสาวนั้น เป็นช่วงเวลาที่ดีที่สุดช่วงหนึ่งของชีวิต วัยรุ่นเป็นวัยที่มีความรับผิดชอบในขอบเขตจำกัด ชีวิตมีแต่ความสนุกสนานรื่นรมย์ ส่วนวัยหนุ่มสาวนั้น แม้จะเริ่มมีภาระความรับผิดชอบแต่ก็ยังไม่มากเท่ากับภาระของคนวัยกลางคน (middle-aged) ที่สำคัญคือ ช่วงเวลานี้เป็นเวลาที่คนเรามีความใฝ่ฝันทะเยอทะยาน และมุ่งมั่นในการสร้างจุดมุ่งหมายให้กับชีวิตของตนเอง เป็นระยะที่ก้าวเข้าสู่ชีวิตการทำงานอย่างแท้จริง และเริ่มปักหลักกับอาชีพ มีความกระตือรือร้นและมุ่งมั่นที่จะประสบความสำเร็จ และสร้างความภาคภูมิใจให้กับตนเอง ทำให้บุคคลต้องทำงานจริงจังเพื่อสร้างความสำเร็จในหน้าที่การงาน (ศรีประภา ชัยสินธพ, ม.ป.ป.)

5.5 แนวคิดเกี่ยวกับรูปแบบการดำเนินชีวิต (Lifestyle)

ศรัณยพงศ์ เที่ยงธรรม (2559) กล่าวว่า "ไลฟ์สไตล์" (lifestyle) หมายถึง แบบหรือวิถีการดำเนินชีวิต (way of life) หรือคำตอบว่าคนกลุ่มหนึ่งใช้ชีวิตอย่างไร (how ones live) หรือวิถีความเป็นอยู่ (mode of living) นักการตลาดใช้เรื่องนี้ในการแบ่งกลุ่มเป้าหมายออกจากกัน (แต่ละกลุ่มมีไลฟ์สไตล์ต่างกัน) เพื่อการเสนอสินค้าบริการ การสื่อสารที่แตกต่างกันอย่างเหมาะสม โดยคำว่าไลฟ์สไตล์หมายถึง 3 เรื่องหลักเรียกว่า A-I-O ได้แก่ (1) กิจกรรม (activities) เช่น การทำงาน การใช้เวลาว่าง (2) ความสนใจ (interests) เช่น ค่านิยม การเข้าร่วมสังคม และ (3) ความคิดเห็น (opinions) เช่น ปัญหาสังคม การเมือง เป็นต้น โดยผู้วิจัยจะนำแนวคิดดังกล่าวนี้นำมาใช้เป็นกรอบและเกณฑ์ในการสำรวจและอ่านพฤติกรรมรูปแบบการดำเนินชีวิตของตัวละครเจนเนอเรชั่นวายหรือวัยทำงานตอนต้นในภาพยนตร์ว่า ได้ถูกนำเสนอหรือปรุงแต่งอย่างไรบ้าง

5.6 แนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ (Cinematic Narrative Storytelling)

แนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ (cinematic narrative storytelling) เป็นแนวคิดสำคัญที่ผู้วิจัยจะนำมาใช้ในการวิเคราะห์เนื้อหาในภาพยนตร์ มีองค์ประกอบสำคัญ ดังนี้

1) เค้าโครงเรื่องหลัก (main plot) หมายถึง เนื้อหาที่เป็นใจความสำคัญของเรื่อง

2) แก่นของเรื่อง (theme) หมายถึง ศูนย์กลางความคิดหลักของเรื่อง ค่านิยมของเรื่อง สาระสำคัญของเรื่อง

3) โครงสร้างเรื่อง (structure) หมายถึง การแบ่งสัดส่วนของเรื่อง (portion) จัดแบ่งโดยนำเอารูปการณ์ (ลักษณะของเรื่องราว) ที่คล้ายคลึงกันเข้าไว้ด้วยกัน โดยแบ่งออกเป็น 3 องก์ ได้แก่ องก์หนึ่ง คือ เนื้อเรื่องในส่วนของการปูเรื่องราว แนะนำตัวละคร องก์สอง คือ การดำเนินเรื่องราวและแก้ไขปัญหา องก์สาม คือ การคลี่คลายปัญหา และบทสรุปของเรื่อง

4) เค้าโครงเรื่องรอง (subplot) ทำหน้าที่สนับสนุนเค้าโครงเรื่องหลัก โดยมากมันจะเกี่ยวข้องกับเรื่องภายในจิตใจของตัวละคร (inner)

5) ตัวละคร (character) ผู้ที่แสดงบทบาท พฤติกรรม ทัศนคติ และที่สำคัญคือ มีความต้องการ (need) หรือจุดมุ่งหมาย (goal) ที่อยากจะทำให้สำเร็จ

6) ความต้องการ (need) หมายถึง เป้าหมายที่ตัวละครต้องการจะทำให้สำเร็จ

7) ปมขัดแย้ง (conflict) หมายถึง ความไม่ลงรอยกันระหว่างความต้องการ (need) ของ 2 ฝ่าย

8) เทคนิคภาพและเสียง: ภาษาภาพยนตร์ (film language) หมายถึง กลไกการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ประกอบด้วยภาพ (cinematography) เสียง (sound) การตัดต่อ (editing) และมีส์ซองแซน (mise-en-scène) โดยองค์ประกอบทั้งหมดนี้ทำหน้าที่ร่วมกันในการดำเนินเรื่อง ให้ข้อมูล สร้างบรรยากาศ สื่อสารความหมายทั้งโดยตรงและโดยนัย ให้ความรู้ เร้าอารมณ์

5.7 ทฤษฎีประพันธกร (Auteur Theory)

แนวคิดนี้จะมองว่าผู้กำกับภาพยนตร์ คือ ศิลปินผู้สร้างสรรค์และรับผิดชอบทุกๆ มุมมอง ทุกๆ สิ่งที่ปรากฏในภาพยนตร์ โดยทีมงานฝ่ายอื่นๆ ทำหน้าที่เพื่อตอบรับความคิดของผู้กำกับเท่านั้น แอนดรูว์ ซาร์ริส (Andrew Sarris) (cited in Osborne and Brew, 2014: chapter 13) ได้อธิบายข้อสังเกตเกี่ยวกับความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์เอาไว้ว่า จะต้องเป็นผู้กำกับที่มีสไตล์การใช้ภาพที่ชัดเจนและมีเอกลักษณ์ มีตัวละครและเนื้อเรื่องหรือเหตุการณ์ที่มีลักษณะร่วมกัน-คล้ายกัน ปรากฏซ้ำ (re-occur) ในภาพยนตร์หลายเรื่อง และมีโครงสร้างของเรื่อง การเล่าเรื่อง การดำเนินเรื่อง ที่เป็นรูปแบบเอกลักษณ์เฉพาะของตนเอง

6. ระเบียบวิธีวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องนี้ใช้ระเบียบวิธีการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research) โดยวิธีการเลือกภาพยนตร์กรณีศึกษา ผู้วิจัยจะใช้วิธีการคัดเลือกแบบมีจุดมุ่งหมาย หรือจำเพาะเจาะจง (judgment/purposive sampling) เพื่อให้สอดรับ

กับวัตถุประสงค์การศึกษาในการพยายามสำรวจรูปแบบการดำเนินชีวิตของคนวัยทำงานตอนต้นในภาพยนตร์ ผู้วิจัยจึงเลือกใช้ภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์... ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ* (2558) ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาหลัก (main plot) และแก่นของเรื่อง (theme) เกี่ยวข้องกับการทำงานและการใช้ชีวิตของตัวละครวัยทำงานตอนต้น รวมถึงอายุและเนื้อหาของภาพยนตร์มีความใกล้เคียงกับยุคสมัยปัจจุบัน (พ.ศ. 2561) เพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีความร่วมสมัยและใกล้เคียงกับสังคมในปัจจุบันมากที่สุด

นอกจากนี้แล้ว ผู้วิจัยใช้วิธีการวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) ในการศึกษาภาพยนตร์ โดยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ (1) วิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ในส่วนนี้ผู้วิจัยจะทำแนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม และแนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ มาเป็นกรอบในการสำรวจ และ (2) วิเคราะห์รูปแบบการดำเนินชีวิตของวัยทำงานตอนต้นในภาพยนตร์ โดยใช้แนวคิดรูปแบบการดำเนินชีวิต (A-I-O) ร่วมกับแนวคิดเกี่ยวกับวัยทำงานตอนต้น แนวคิดเจนเนอเรชั่น และแนวคิดสัญวิทยา

7. ผลการศึกษา

การวิจัยเรื่อง "การประกอบสร้างรูปแบบการดำเนินชีวิตของวัยทำงานตอนต้นในภาพยนตร์: กรณีศึกษาภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ*" นั้น สรุปผลจากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ใน 2 ส่วนหลัก นั่นก็คือ (1) วิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ และ (2) วิเคราะห์รูปแบบการดำเนินชีวิตของวัยทำงานตอนต้นในภาพยนตร์ ผู้วิจัยได้ค้นพบว่า การประกอบสร้างรูปแบบการดำเนินชีวิตของวัยทำงานตอนต้นในภาพยนตร์ เรื่อง *ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ* (2558) ได้ก่อสร้างความหมายและมุมมองใหม่เกี่ยวกับวิถีชีวิตของคนวัยทำงานตอนต้น (ในภาพยนตร์) ในประเด็นสำคัญๆ ดังนี้

7.1 วิถีชีวิตที่อุทิศเพื่องาน

ภาพลักษณ์ของคนวัยทำงานตอนต้นที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้น มักมี**รูปแบบการดำเนินชีวิตในด้านความคิดเห็น ความสนใจ และกิจกรรมที่เน้น**

หนักหรืออาจจะถึงขั้นที่เรียกได้ว่า “หมกมุ่น” กับการทำงานและการประสบความสำเร็จ เสมือนกับว่าสิ่งเหล่านี้คือ เป้าหมายเดียวที่คนในวัยนี้พึงมี โดยภาพยนตร์ได้ประกอบสร้างความหมายนี้ให้ผู้ชมได้เห็นผ่านสภาพการทำงานของตัวละครต่างๆ ที่สามารถทำงานได้ทุกที่ทุกเวลา นอนหลับคาโต๊ะงาน ให้ตัวละครพูดถึงทัศนคติจุดยืนที่เกี่ยวข้องกับการทำงานในหลายๆ ช่วงของภาพยนตร์ ถึงแม้ว่าภาพยนตร์จะได้ถ่ายทอดให้เห็นว่าตัวละครก็มีทางเลือกในกิจกรรมอื่นๆ ที่ (ดูเหมือน) ไม่ได้เกี่ยวข้องกับการทำงาน เช่น การเล่นกีฬา การรับประทานอาหาร การท่องเที่ยว แต่สิ่งเหล่านั้นกลับเป็นเพียงผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นจากการทำงาน ไม่ใช่ทางเลือกที่ตัวละครสมัครใจเลือกเพราะความสนใจ เช่น เล่นกีฬาเพราะหมอสั่ง รับประทานอาหารจากร้านสะดวกซื้อเพราะรวดเร็วประหยัดเวลาทำงาน ใช้มอเตอร์ไซค์รับจ้างเพราะเดินทางติดต่องานได้รวดเร็ว เทคโนโลยีการติดต่อสื่อสารมีเอาไว้เพื่อสื่อสารเรื่องงาน เป็นต้น นี่คือ**รูปแบบชีวิตที่ถูกออกแบบมาเพื่อให้สอดรับกับการทำงาน มากกว่าจะถูกออกแบบมาเพื่อความพึงพอใจในการใช้ชีวิต** หรือพยายามทำให้เกิดความสมดุลระหว่างงานและชีวิตส่วนตัว

ด้วยเหตุผลดังกล่าว เราจึงเห็นว่า คนวัยนี้มุ่งมั่นสนใจและให้ความสำคัญกับพัฒนาการของตัวเองเป็นหลัก เรื่องที่เป็นบริบทรอบตัวอย่าง **ปัญหาสังคม เศรษฐกิจ การเมืองนั้นจึงเป็นเรื่องที่ถูกละเลยและไม่สนใจที่จะกล่าวถึงเลยในภาพยนตร์** ซึ่งเท่ากับว่าภาพยนตร์กำลังสร้างให้คนในวัยทำงานตอนต้นนั้นเป็นบุคคลที่สนใจแต่ความเป็นอยู่ของตัวเองเป็นหลัก เรื่องอื่นใดที่เป็นบริบทในเชิงสังคมขนาดใหญ่แล้ว คนวัยนี้พร้อมที่จะเพิกเฉยเพราะอาจมองว่าเป็นเรื่องไกลตัวไม่มีผลถึงตนเอง จนกระทั่งตัวเองได้รับผลกระทบจากปัญหาเหล่านั้น

7.2 วิถีชีวิตที่กดดัน

เกือบตลอดเวลา 126 นาทีของภาพยนตร์ **ผู้สร้างได้มุ่งเน้นที่จะนำเสนอสภาพแวดล้อมในการทำงานของตัวละครให้เห็นว่า เป็นการทำงานที่มีความเคร่งเครียดอยู่ตลอดเวลา** ทั้งจากปริมาณงาน กรอบเวลาที่จำกัดในการทำงาน รวมถึงการแข่งขันที่ท้าทายเพราะหากมีความผิดพลาดในการทำงานเกิดขึ้นก็พร้อมจะมีคนใหม่ขึ้นมาแทนที่เสมอ ทำให้จำเป็นต้องพยายามทุกวิถีทางเพื่อ

ให้ตัวเองประสบความสำเร็จ เป็นที่จดจำและต้องการ เป็นตัวเลือกลำดับที่หนึ่งในการทำงาน และเป็นที่ยอมรับของหัวหน้างานหรือรุ่นพี่

แต่อย่างไรก็ตาม การทำงานที่แสนหนักหนาของคนวัยนี้กลับไม่ได้ถูกตอบแทนด้วยผลตอบรับที่ยุติธรรมเท่าใดนัก เพราะการทำงานที่หนักไม่ได้นำมาซึ่งสวัสดิการหรือค่าตอบแทนที่เพียงพอที่จะทำให้ชีวิตมีคุณภาพที่ดีเราจะเห็นว่ายุ่น (ตัวละครที่เป็นวัยทำงานตอนต้น) นั้น ไม่สามารถเข้ารักษาตัวที่โรงพยาบาลเอกชนได้เพราะมีค่าใช้จ่ายที่แพงเกินรายรับ ในขณะที่โรงพยาบาลของรัฐก็หาใช่ทางเลือกที่ดีที่สุดไม่ เพราะคนวัยทำงานต้องแลกเวลาทำงานจำนวนมากไปกับการรอคิวเข้ารับการรักษาอยู่ดี

ภาพที่ 2 สภาพการทำงานของยุ่น

ดังนั้นจะเห็นได้ว่า วิถีการทำงานในแบบของคนรุ่นใหม่นี้ เรียกร้องความแข็งแกร่งทั้งสภาพร่างกาย ที่ต้องมีความ “อึด” ที่มากกว่าคนธรรมดาทั่วๆ ไป ต้องอดทนทำงานให้เสร็จเร็วและมีคุณภาพ พร้อมที่จะอุทิศร่างกายให้กับงานโดยการกินแย่-นอนน้อย ขาดการพักผ่อนและดูแลสุขภาพ รวมถึงการเรียกร้องสภาพจิตใจที่เข้มแข็งเพื่อต่อสู้กับความเครียดและกดดัน

7.3 วิถีแห่งการเอาชนะและความพ่ายแพ้

ภาพยนตร์นำเสนอให้เห็นว่า การพยายามเอาชนะของคนในวัยนี้ ไม่เพียงแต่ต้องเอาชนะผู้อื่นในแง่ของการแข่งขันในการงานกับคู่แข่ง และการเอาชนะใจเพื่อเรียกร้องการรับรู้ (recognise) ถึงความสามารถ ความพยายาม ความทุ่มเทจาก "ผู้ใหญ่ใกล้ตัว" ซึ่งก็คือ หัวหน้า-รุ่นพี่แล้ว แต่**การเอาชนะที่ยิ่งใหญ่และยากกว่านั่นก็คือการเอาชนะตัวเอง** ผู้สร้างภาพยนตร์ได้ให้ความหมายว่า การก้าวข้ามขีดจำกัดหรือเอาชนะตัวเองได้ คือสิ่งที่น่ายินดีและภาคภูมิใจเป็นอย่างยิ่ง (มากเสียยิ่งกว่าเงินหรือค่าตอบแทนที่จะได้จากการทำงาน) อย่างไรก็ตาม "ความพยายามเอาชนะตัวเอง" ถูกนำเสนอออกไปในทิศทางของ "ความดันทุรัง" เสียมากกว่า เพราะภาพยนตร์พยายามจะทำให้ตัวละครต้องเอาชนะตัวเองเพื่อทำใน**สิ่งที่เหนือความคาดหมาย** เช่น ทำงานได้เร็ว อดทน ยอมให้ตัวเองป่วย และอดนอนได้นานกว่าคนธรรมดาทั่วไปจะสามารถทำได้ เพื่อที่จะสร้างภาพของ "ความเป็นผู้ที่ตั้งใจและเอาจริงเอาจังในการทำงาน" ให้เป็นผู้ที่มีลักษณะบ้างาน ทำงานหนักเกินจริง ตรงนี้อาจตีความได้อีกแง่มุมหนึ่งว่า ถ้าเราไม่ได้รู้สึกเจ็บปวด (suffer) จากการทำงานนั่นหมายความว่าเราไม่ใช่ผู้ที่ทุ่มเทให้กับการทำงานอย่างถึงที่สุด ซึ่งจะเห็นได้จากการที่หนึ่งในตัวละคร (เจิด) โพสต์ข้อความลงบนเฟซบุ๊กว่า "การปั่นงานข้ามปี คือ ความงดงามของชีวิต #ไม่ได้นอนวันที่ 5" (ภาพที่ 3) จากข้อความแสดงให้เห็นทัศนคติที่ว่า **ความเจ็บปวด (suffer) จากการทำงานคือเครื่องหมายของความเป็นคนตั้งใจและทุ่มเท**

ภาพที่ 3 ข้อความของเจิดในเฟซบุ๊ก

ส่วนความพ่ายแพ้นั้น คือ การสมยอมให้กับทางเลือกบางอย่างของชีวิต กล่าวคือ เราจำต้องยอมแพ้เพื่อชนะ เช่น เราต้องยอมสละทางเลือกที่จะมีชีวิตส่วนตัวที่มีคุณภาพ (สุขภาพและความสัมพันธ์) เพื่อที่จะทำให้เราสามารถเอาชนะหน้าที่การงานได้ นั่นหมายความว่า คนวัยทำงานตอนต้นนั้น (อาจ) ต้องยอมปล่อยให้ตัวเองเจ็บป่วยเพื่อที่จะทำให้งานออกมาดีที่สุด หรือการสมยอมการเอารัดเอาเปรียบจากนายจ้าง เพื่อให้ได้มาซึ่งโอกาสในการทำงาน/พิสูจน์ตัวเอง ดังเช่นที่ยุ่นยอมรับทำงานของพี่เป้งให้เสร็จภายใน 2 สัปดาห์ ทั้งๆ ที่รู้อยู่แก่ใจว่า งานโปรเจกต์ดังกล่าวต้องใช้เวลาถึง 2 เดือนก็ตาม ทั้งนี้ก็เพื่อเปิดโอกาสให้ตัวเองได้แสดงศักยภาพ (หรือความดันทุรัง) ให้พี่เป้งได้เห็นและยอมรับ ซึ่งนั่นก็หมายถึง ยุ่นยอมเสียเปรียบ เพื่อเอาชนะใจพี่เป้งนั่นเอง

7.4 วิถีแห่งความไม่สมดุล

จากสภาพแวดล้อมการทำงานที่เคร่งเครียด และการแข่งขันที่สูง ทำให้คนรุ่นใหม่ประสบกับความล้มเหลวในการรักษาสมดุลระหว่างชีวิตการทำงานและชีวิตส่วนตัว (work and life balance) ภาพยนตร์ได้นำเสนอให้เห็นว่าคนเหล่านี้ไม่มีทางเลือกมากนัก **วิถีชีวิตจะเป็นไปในลักษณะ “ได้อย่าง-เสียอย่าง” บุคคลหนึ่งจำต้องเลือกชีวิตทางใดทางหนึ่งเท่านั้น** ดังจะเห็นได้ชัดในองก์ที่ 2 ของภาพยนตร์ที่ชีวิตตัวละครผกผันไปตามการขึ้นลงของความสำเร็จชีวิตในแต่ละด้าน กล่าวคือ ถ้าชีวิตส่วนตัว (อันได้แก่ สุขภาพและความรัก) ดีขึ้น การงานจะแย่ลง ในทางกลับกันหากชีวิตส่วนตัวแย่ลง ชีวิตการทำงานก็จะดีขึ้น เท่ากับกว่าคนวัยทำงานตอนต้นจำเป็นต้องเลือกที่จะประสบความสำเร็จเพียงอย่างใดอย่างหนึ่งเท่านั้น ไม่สามารถที่จะประสบความสำเร็จได้ทุกๆ อย่างในเวลาเดียวกัน

ภาพที่ 4 การนำเสนอภาพตัวละครแม่

7.5 วิถีชีวิตที่โดดเดี่ยว

วิถีชีวิตของคนวัยทำงานตอนต้นในภาพยนตร์นั้นแทบจะเรียกได้ว่า “มีงานเป็นเพื่อน” ภาพยนตร์ไม่ได้เปิดโอกาสให้ตัวละครวัยนี้ได้มีพื้นที่ทางสังคมที่อยู่นอกเหนือจากพื้นที่การทำงานเท่าใดนัก แม้กระทั่งฉากที่ยุ่นไปร่วมงานศพพ่อของเพื่อนยุ่นก็ยังหอบเอางานไปนั่งทำข้างโลงศพ จนทำให้เพื่อนของยุ่นไม่พอใจ **ภาพยนตร์ได้ตัดขาดความสัมพันธ์ของครอบครัว** ไม่ว่าจะในรูปแบบของพ่อ-แม่-ลูก หรือ สามี-ภรรยาก็ตาม แต่เน้นให้คนวัยนี้ เป็นเพียงคนโสดผู้อ้างว้างที่อาศัยอยู่ตัวคนเดียวในคอนโดมิเนียมในเมืองหลวง แม้ว่าจะมีการกล่าวถึงการแต่งงานของตัวละคร เจ๋ ก็ตาม แต่มิได้สร้างขึ้นมาเพื่อเล่าถึงมิติความสัมพันธ์แบบ

สามีภรรยา แต่การแต่งงานที่ว่านี้กลับ**ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อทำให้ความเหงาของคนโสดหรือความรู้สึก ถูกเพื่อนทิ้งไปแต่งงานนั้นรุนแรงยิ่งขึ้น** ในขณะที่ความสัมพันธ์แบบครอบครัว-ผู้ใหญ่-พ่อแม่ ที่แม้จะมีตัวละครแม่ปรากฏตัว แต่กลับไม่มีตัวตน เพราะผู้สร้างเลือกที่จะถ่ายทำด้วยภาพไกล (long shot) ที่แทบจะไม่เห็นหน้าแม่ และถึงแม้จะมีภาพขนาดใกล้ (close-up shot) แต่ก็เป็นภาพแม่ที่นั่งหันหลังอยู่ (ภาพที่ 4) การไม่มีตัวตนของแม่ในภาพยนตร์ก็เปรียบเสมือนกับการขาดหายไปของผู้ใหญ่หรือคนในเจนเนอเรชั่นก่อนหน้า ดังนั้นเมื่อคนวัยนี้ต้องแยกออกมาอยู่คนเดียว จึงทำให้ขาดการแนะนำดูแลจากผู้ใหญ่ ซึ่งสามารถทำหน้าที่คอยสนับสนุน ให้กำลังใจ หรือเป็นที่พึ่งทางจิตใจได้

ประเด็นดังกล่าวนี้ทำให้เห็นว่า **คนรุ่นใหม่มีความไม่มั่นคงทางอารมณ์** (insecure) แม้จะอยู่ด้วยตัวคนเดียวได้ แต่ลึกๆ แล้วก็ยังต้องการความสัมพันธ์และความเป็นที่ต้องการของใครสักคน ดังที่ยุ่นตัดสินใจรับงานทันทีเมื่อพี่เป้งโทรมาหาเขา แม้ว่าจะเป็นงานที่ยุ่นเสียเปรียบในทุกๆ ด้าน แต่เขาก็เลือกที่จะรับงานนั้นมาทำเพราะเขามองว่า “อย่างน้อยก็มีคนที่คิดถึงเรา” นี่อาจเป็นเหตุผลที่ว่า ทำไมภาพยนตร์ถึงสร้างให้คนวัยทำงานตอนต้นเป็นคนที่บ้างาน ทำแต่งานก็เพราะคนวัยนี้เป็นคนที่อ้างว้างและกลัวความเหงา คนรุ่นใหม่จึง**จำเป็นต้องดิ้นรนหาสิ่งยึดเหนี่ยวไม่ว่าจะเป็นงาน การยอมรับจากหัวหน้า ความรัก หรือเพื่อนก็เป็นได้** รวมถึงส่งผลให้คนวัยทำงานเกิดพฤติกรรมในการแอบเฝ้ามองชีวิต-กิจกรรมของผู้อื่นผ่านโซเชียลเน็ตเวิร์คในยามที่ตนเองว่างไม่มีอะไรทำ และเมื่อได้เห็นความสำเร็จ หรือได้เห็นผู้อื่นทำในสิ่งที่ตัวเองอยากทำแต่ไม่ได้ทำ เป็นในสิ่งที่ตัวเองไม่ได้เป็น หรือมีในสิ่งที่ตัวเองไม่มี ก็จะเกิดการเปรียบเทียบ และส่งผลให้คนวัยนี้เกิดความกดดัน ความเครียด และท้อแท้ใจ ดังเช่นที่ยุ่นแอบเฝ้ามองความสำเร็จของเจิดในช่วงที่ตนเองตกงาน

7.6 วิถีแห่งอดีตที่โหยหา

คนวัยทำงานตอนต้น คือ กลุ่มคนที่อยู่ในช่วงการเปลี่ยนผ่านของชีวิตคาบเกี่ยวจากการหลุดพ้นจากความเป็นวัยรุ่นแต่ก็ยังไม่ได้เป็นผู้ใหญ่เต็มตัว เป็นช่วงชีวิตที่เพิ่งผ่านความเป็นวัยรุ่น-วัยเรียนที่ไม่ได้มีความรับผิดชอบมากนัก

มีเวลาสนุกสนานไปตามวัย ก่อนที่เปลี่ยนผ่านเข้าสู่ชีวิตความเป็นผู้ใหญ่ตอนต้นที่เริ่มมีภาระ มีเรื่องให้ต้องรับผิดชอบเพิ่มขึ้น และ**การเข้าสู่ภาคชีวิตการทำงานอย่างเต็มตัว ทำให้คนในวัยนี้มักจะหวนรำลึกถึงอดีตในวัยเด็กที่มีความสุข ความรับผิดชอบน้อย ชีวิตไม่ซับซ้อน** ซึ่งภาพยนตร์ก็ได้นำเสนอว่าคนในวัยนี้ยังคงยึดติดกับอดีต ดังจะเห็นได้ชัดในการพยายามสร้างความจริงในประเด็นนี้ผ่านเทคนิคภาษาภาพยนตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของฉาก (setting) และองค์ประกอบฉากหรือมีส์ซองแซน (mise-en-scène) ที่ทำให้เห็นว่า ยุ่นมักจะพาตัวเองไปในที่ที่ตัวเอง (อาจจะ) คุ้นเคยในอดีต เช่น การใช้บริการฟิตเนส ห้องแถว และร้านศึกษาภัณฑ์พาณิชย์ หรือกระทั่งเสื้อผ้าที่เลือกใส่ก็ล้วนแล้วแต่เป็นเสื้อผ้าที่มีข้อความ/สัญลักษณ์ที่สื่อถึงความรุ่งเรืองในอดีต เช่น Dojo City (ภาพที่ 5) เป็นต้น

ภาพที่ 5 เสื้อยืดโลโก้ Dojo City และร้านศึกษาภัณฑ์พาณิชย์

การเน้นย้ำถึงความโหยหาอดีตของคนวัยทำงานตอนต้นนี้ ได้แสดงจุดยืนอย่างเด่นชัดที่สุดในช่วงองก์สามของภาพยนตร์ ซึ่งเป็นตอนที่ชีวิตของยุ่นอยู่ในสภาวะที่ตกต่ำที่สุด (ใกล้จะตาย) แทนที่จะนึกถึงครอบครัว แต่เขากลับนึกถึงนักร้องวงไทรอัมพ์ส คิงดอม (Triumphs Kingdom) ที่เป็นที่นิยมอย่างมากในช่วงปี พ.ศ. 2542 หรือเป็นช่วงที่ยุ่นมีอายุราว 14 ปี[2] (ในภาพยนตร์ ยุ่นอายุ

[2] ภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์ฯ* ออกฉายในปี พ.ศ. 2558 ในภาพยนตร์ ยุ่น อายุ 30 ปี ดังนั้นในปี พ.ศ. 2542 ยุ่นจึงมีอายุ 14 ปี.

30 ปี) ตรงนี้คือหลักฐานที่สำคัญที่ภาพยนตร์กำลังจะสื่อสารว่า เรื่องราวต่างๆ ในอดีตเปรียบเสมือนความสุข (happiness) หรือที่พึ่งพิงทางจิตวิญญาณของคนวัยทำงานตอนต้น (ที่ในปัจจุบันกำลังเผชิญกับสภาพการทำงานและการใช้ชีวิตที่โหดร้าย) ให้ได้รำลึกถึงอดีตที่สงบสุขและปลอดภัย (nostalgia)

7.7 วิถีแห่งความคิดสร้างสรรค์

ภาพยนตร์ได้สร้างให้เห็นว่า แวดวงโฆษณา ซึ่งเป็นวงการที่เกี่ยวข้องกับความทันสมัยและความคิดสร้างสรรค์นั้น เป็นพื้นที่ทำงานจำกัดไว้สำหรับคนวัยทำงานตอนต้น หรือคนในเจนเนอเรชั่นวายเท่านั้น (โดยที่ตัวละครซึ่งเป็นหัวหน้างานจะเป็นเจนเนอเรชั่นเอ็กซ์ ซึ่งมีอายุประมาณ 35 ปีขึ้นไปอยู่ 2 คน และไม่ปรากฏบุคคลในเจนเนอเรชั่นบีเลย) นั่นอาจหมายความว่า คนในวัยนี้สามารถทำงานที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ได้ดี เพราะมีความคิดที่แปลกแหวกแนวอยู่เสมอ ดังเช่นที่ภาพยนตร์ได้นำเสนอแนวคิดของยุ่นที่ว่า เราควรที่จะสามารถออกแบบงานศพของตัวเอง และยุ่นก็ได้ออกแบบงานศพของตัวเองในรูปแบบที่แตกต่างออกไปจากประเพณีการทำศพส่วนใหญ่ของไทย นั่นก็คือ การจัดงานศพที่บ้าน และมีนักร้องมาร้องเพลงให้ฟัง

8. การอภิปรายผล

8.1 ค่านิยมในการทำงาน: แค่ไหนถึงจะเรียกว่าจริงจัง?

เนื่องจากภาพยนตร์ได้ประกอบสร้างรูปแบบการดำเนินชีวิตของวัยทำงานตอนต้นอยู่บนพื้นฐานของการทำงาน ทำให้เห็นว่า การทำงานคือวิถีหลักและเป็นเป้าหมายเดียวในการใช้ชีวิต เกือบจะตลอดเวลาของภาพยนตร์ที่ได้นำเสนอภาพวิธีการทำงานที่แสนหนักหนา (work hard) ของตัวละครด้วยลีลาท่าที-ทัศนคติที่บ่งบอกว่า ตัวละครนั้นมีความทุ่มเทและเอาจริงเอาจังกับการทำงานมาก เป็นไปได้หรือไม่ว่าภาพยนตร์กำลังสร้างความจริงชุดหนึ่งขึ้นมาให้จนกลายเป็นความเชื่อว่า **คนที่ทำงานแบบอดหลับอดนอนจนเจ็บป่วย คือ คนที่ทำงานดีจริงจัง และทุ่มเทในการทำงาน** ทั้งที่ในความเป็นจริงการทำงานอย่างชาญฉลาด (work smart) ก็เป็นอีกหนทางหนึ่งในการนำไปสู่ความสำเร็จในการทำงานได้เช่นกัน

ด้วยการจัดสรร วางแผนและบริหารงานอย่างเป็นระบบ และวิธีการดังกล่าวยังสามารถนำไปสู่ความสมดุลชีวิตในทั้งในด้านการงานและชีวิตส่วนตัว (work and life balance) ที่ดีได้อีกด้วย แต่ภาพยนตร์กลับเลือกที่จะดึงเอาบางส่วนของความจริงมาปรุงแต่ง จนทำให้ทุกอย่างที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้นกลายเป็นความจริงเพียงหนึ่งเดียว โดยทำให้เกิดความจริงที่ว่าการทำงานไม่มีทางเลือกอื่นอีกแล้วนอกจากทำงานให้หนัก (work hard) และการจะทำงานให้สำเร็จได้นั้นจำเป็นต้องสละชีวิตส่วนตัวไป จนนำไปสู่ข้อสรุปว่า **ความสมดุลของชีวิตและการทำงานไม่มีอยู่จริง** ต้องเลือกเพียงอย่างใดอย่างหนึ่งเท่านั้น ซึ่งประกอบสร้างความหมายใหม่นี้อาจส่งผลให้สังคมเกิดความคล้อยตามว่าความจริงชุดดังกล่าวนี้มีอยู่และเป็นจริง และพร้อมที่จะตัดสินว่า **คนที่ทำงานหนักหามรุ่งหามค่ำ คือ คนที่ทำงานดีกว่า-เก่งกว่าคนที่ทำงานแต่มีเวลาเหลือไปใช้ชีวิตส่วนตัว** ที่ถูกประกอบสร้างขึ้นว่ามีอยู่และเป็นจริง

8.2 ยุคสมัยเปลี่ยนไป การประกอบสร้างก็เปลี่ยนตาม

จากการเปรียบเทียบผลการศึกษากับงานวิจัยในอดีตเรื่อง “บทบาทในการบันทึกสังคมของภาพยนตร์ไทย” ในปี พ.ศ. 2535 ของ จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย ซึ่งเป็นการศึกษาภาพยนตร์ไทยจำนวน 23 เรื่องที่สร้างระหว่างปี พ.ศ. 2533-2534 พบว่า มีการเปลี่ยนแปลงมุมมองทางสังคมในภาพยนตร์เกี่ยวกับรายละเอียดบางประการในการดำเนินชีวิตของตัวละคร เช่น บทบาทของตัวละครพ่อแม่ในปัจจุบันถูกลดทอนความสำคัญลงไปอย่างมาก พ่อแม่ไม่ได้มีอิทธิพลในการกำหนดกฎเกณฑ์ชีวิตของลูกอีกต่อไป บุคคลหนึ่งๆ จะกำหนดแนวทางการใช้ชีวิตด้วยตัวของตัวเองตามต้องการ หรือภาพลักษณ์ของที่อยู่อาศัยอย่างคอนโดมิเนียมเองก็ถูกสร้างความหมายใหม่ จากเดิมในช่วงปี พ.ศ. 2533-2534 ภาพยนตร์ได้สร้างให้คอนโดมิเนียมเป็นที่อยู่เฉพาะคนร่ำรวย คนชรา หรือกระทั่งถูกใช้เป็น “บ้านเล็ก” ของเสี่ยกับโสเภณี ในขณะที่ปัจจุบันคอนโดมิเนียมได้ถูกสร้างภาพให้เป็นเพียงที่อยู่อาศัยของชนชั้นกลางทั่วๆ ไป

ทั้งนี้ ตัวแปรที่สำคัญที่ทำให้การประกอบสร้างความหมายเปลี่ยนแปลงไปนั้นมีอยู่สองประการนั่นก็คือ สภาพสังคม และตัวผู้ประกอบสร้าง (ผู้กำกับภาพยนตร์) ที่เปลี่ยนไป

แม้ว่าภาพยนตร์เหล่านี้จะถูกสร้างในช่วงปี พ.ศ. 2533-2534 ที่สภาพสังคมและเศรษฐกิจของประเทศกำลังอยู่ในสภาวะเฟื่องฟู แต่อย่างไรก็ตาม ผู้กำกับภาพยนตร์ในยุคนั้นกลับเป็นผู้ที่เติบโตขึ้นมาในช่วงของการฟื้นฟูสภาพสังคมและเศรษฐกิจในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ซึ่งนับว่าเป็นกลุ่มคนในเจนเนอเรชั่นบี (Generation B) ซึ่งเป็นผู้ที่เกิดระหว่างปี พ.ศ. 2489-2507 (และรวมไปถึงไซเลนท์เจนเนอเรชั่น [Silent Generation] ที่เกิดระหว่างปี พ.ศ. 2468-2488) เช่นผู้กำกับอย่าง เชิด ทรงศรี (พ.ศ. 2474) เปี๊ยก โปสเตอร์ (พ.ศ. 2475) มานพ อุดมเดช (พ.ศ. 2498) หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล (พ.ศ. 2485) และบัณฑิต ฤทธิ์ถกล (พ.ศ. 2494) จากการศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับเจนเนอเรชั่น กรัณย์ รังษิโย (2554: 15) ได้อธิบายว่า คนกลุ่มนี้เติบโตมาในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ซึ่งเป็นช่วงที่บ้านเมือง สังคม เศรษฐกิจเสียหายอย่างหนัก ประเทศต่างๆ เริ่มทยอยกันฟื้นฟูและพัฒนาประเทศ ทำให้คนเจนเนอเรชั่นนี้กลายเป็นกำลังหลักในการพัฒนาประเทศด้านต่างๆ ส่งผลให้คนกลุ่มดังกล่าวเป็นคนที่เชื่อมั่นในตนเองสูงว่า ตนเองสามารถเปลี่ยนแปลงและกำหนดทุกอย่างให้เป็นไปตามที่ตนต้องการได้ รักครอบครัวและเครือญาติ รวมถึงคาดหวังให้คนรุ่นถัดไปต้องเป็นเช่นตน

ผู้กำกับภาพยนตร์ที่เป็นกลุ่มเจนเนอเรชั่นบีเหล่านี้ จึงได้ประกอบสร้างความหมายของสังคมไทยในขณะนั้น (ในช่วงปี พ.ศ. 2533-2534) ขึ้นมาจากประสบการณ์ในช่วงที่ตนเองเติบโตขึ้นมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นเรื่องครอบครัว ที่มีความเปลี่ยนแปลงไปจากยุคเดิมอย่างมาก (จากครอบครัวขยายที่มีความสัมพันธ์แน่นแฟ้น สู่ครอบครัวเดี่ยวที่ความสัมพันธ์ห่างเหิน) ทำให้**แนวคิดและการสร้างภาพของลักษณะครอบครัวในภาพยนตร์ของผู้กำกับ ถูกตีความไปในทิศทางของความหดหู่และสะเทือนใจ** เช่น พ่อแม่ทำหน้าที่อบรมสั่งสอนแต่ลูกหลานกลับไม่เชื่อฟัง หรือผู้สูงอายุที่ถูกทอดทิ้งให้อยู่เพียงลำพังเพื่อให้ผู้ชมได้ตระหนักถึงสถานการณ์ครอบครัวไทยในขณะนั้นที่เริ่มถูกลดทอนคุณค่าและความสำคัญลงเรื่อยๆ

ในขณะที่นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ* (2558) เป็นผู้กำกับที่เกิดในปี พ.ศ. 2527 ซึ่งเป็นบุคคลในกลุ่มเจนเนอเรชั่นวายหรือผู้ที่เกิดระหว่างปี พ.ศ. 2524-2543 นวพลได้เติบโตขึ้นมาท่ามกลางสภาพสังคมและเศรษฐกิจของประเทศที่อยู่ในสภาวะเฟื่องฟู ทำให้ประเทศเริ่มเข้าสู่ช่วงการเปลี่ยนผ่านไปสู่สังคมแบบอุตสาหกรรม ราคาที่ดินสูงขึ้น มีโครงการก่อสร้างเกิดขึ้นมากมาย ถือเป็นยุคทองทางเศรษฐกิจของประเทศไทยที่สามารถนำรายได้เข้าสู่ประเทศอย่างมหาศาล (ขัตติยา ทองทา, ม.ป.ป.) เหตุผลเหล่านี้ทำให้ชนชั้นกลางเติบโตและขยายตัวอย่างรวดเร็ว ในขณะที่ครอบครัวเริ่มมีขนาดเล็กลงกลายเป็นครอบครัวเดี่ยว (nuclear family) คือ อยู่กันตามลำพังพ่อแม่ลูก หรือแยกครอบครัวเมื่อลูกโตแล้ว สภาพทางสังคมในลักษณะดังกล่าวนี้ (หรือไม่ว่าจะในรูปแบบใดก็ตาม) ย่อมส่งผล/มีอิทธิพลต่อตัวบุคคลในสังคม ดังนั้นจึงเป็นไปได้ว่า **สภาพแวดล้อมทางสังคมในยุคระหว่างปี พ.ศ. 2524-2543 ได้เป็นอิทธิพลที่สำคัญยิ่งต่อนวพลในการประกอบสร้างความหมายในภาพยนตร์**ในประเด็นเกี่ยวกับครอบครัวให้เป็นไปในทิศทางตามลักษณะของสังคมในแบบที่นวพลเติบโตขึ้นมาและมีประสบการณ์ร่วม ด้วยเหตุนี้เองที่ทำให้ภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์ฯ* ของนวพลจึงมิได้ให้ความสำคัญหรือพื้นที่กับครอบครัวมากนัก หากแต่จะมุ่งนำเสนอเรื่องราวของ “คนๆ เดียว” หรือปัจเจกบุคคลมากกว่า

จะเห็นได้ว่า สภาพสังคมในช่วงเวลาที่ต่างกันได้ส่งผลต่อการประกอบสร้างความหมายที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งการพัฒนาของสังคมในแต่ละยุคสมัยย่อมส่งผลต่อแนวคิด ทัศนคติ และรูปแบบการดำเนินชีวิตของผู้คนเป็นอย่างมาก ตัวผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคนเองก็ถือเป็นผลผลิตของสภาพสังคมในช่วงเวลาหนึ่งด้วยเช่นกัน ดังนั้นอิทธิพลของการประกอบสร้างจึงมีลักษณะต่อเนื่องกันไป กล่าวคือ สภาพสังคมมีอิทธิพลต่อตัวผู้กำกับภาพยนตร์ และผู้กำกับก็มีอิทธิพลในการประกอบสร้างความหมายในภาพยนตร์ให้เป็นไปตามประสบการณ์ของตนเอง ซึ่งประเด็นอย่างหลังนี้จะกล่าวโดยละเอียดในหัวข้อถัดไป

8.3 ผู้กำกับภาพยนตร์: อิทธิพลแห่งการประกอบสร้าง

การสำรวจว่าภาพยนตร์เรื่องหนึ่งๆ ได้ผลิตและ/หรือผลิตซ้ำค่านิยมอันใดให้แก่สังคมนั้น ไม่ควรละเลยการตรวจสอบ**ต้นทางของการสร้างความหมายนั้นๆ นั่นก็คือ ผู้สร้างภาพยนตร์ หรือผู้กำกับภาพยนตร์ในฐานะผู้ประกอบสร้างความเป็นจริง**เหล่านั้น

ตามมุมมองของนักทฤษฎีภาพยนตร์อย่างแอนดรูว์ ซาร์ริส (Andrew Sarris) (cited in Osborne and Brew, 2014) ที่มองว่า ผู้กำกับภาพยนตร์เป็นเหมือนกับผู้สร้างสรรค์ทุกสิ่งทุกอย่างในภาพยนตร์ มีความเป็นเจ้าของผลงานที่สร้างอย่างแท้จริง องค์ประกอบต่างๆ ในภาพยนตร์จะต้องสะท้อนความเป็นตัวตนที่ชัดเจนของผู้กำกับ การใช้ visual style จะต้องมีลักษณะเฉพาะชัดเจน รวมถึงการใช้ตัวละคร การเล่าเรื่อง และเนื้อเรื่องที่มีลักษณะรวมกัน คล้ายกัน ปรากฏซ้ำๆ ในภาพยนตร์

ในอดีต นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ เคยผ่านช่วงเวลาที่ลำบากยากแค้นในการประกอบอาชีพฟรีแลนซ์มาก่อน โดยเขาได้ให้สัมภาษณ์กับ ไอรดา รื่นภิรมย์ใจ ในนิตยสาร *a day* (2560) ไว้ว่า

"เราตั้งปณิธานของตัวเองว่า จะอยู่กับการทำหนังไปสัก 1 ปี คือโฟกัสสิ่งนี้อย่างเดียวจริงๆ ซึ่งก็นับว่าเป็นช่วงเวลาที่ลำบากยากแค้นเหมือนกัน เราเชื่อว่าปีที่หนึ่งของการเป็นฟรีแลนซ์มันยากนะ เพราะคุณจะไม่ได้มีงานเยอะแยะมากมาย บางเดือนได้เงิน 4,000 - 5,000 บาท บางเดือนก็น้อยกว่านั้นด้วย แล้วการเป็นฟรีแลนซ์ มันเหมือนเราล่องเรือไปเรื่อยๆ โดยที่ไม่รู้ว่าข้างหน้าจะถึงปลายทางหรือเปล่า เหมือนเราอยู่บนทะเลที่กว้างมาก ล่องเรือผิดทางหรือเปล่าก็ไม่รู้ บางเดือนที่มันว่างๆ เราก็พยายามไม่อยู่นิ่ง คือมีประกวดหนังเราก็ส่งประกวด"

เนื่องจากนวพลไม่ได้เรียนจบทางด้านภาพยนตร์โดยตรง[3] กว่าที่เขาจะสามารถยึดอาชีพเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ได้นั้น นวพลจึงต้องขวนขวายและพยายามอย่างหนักมากในการทดลองในการทำภาพยนตร์ด้วยตนเอง นวพลเริ่มกรุยทางสู่

[3] นวพล สำเร็จการศึกษาจาก สาขาวิชาภาษาจีน ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

การเป็นผู้กำกับภาพยนตร์จากการชนะการประกวดภาพยนตร์สารคดีแนวทดลอง (ภาพยนตร์สั้น) เรื่อง *See* (2549) ซึ่งเรื่องราวเกี่ยวกับพ่อของเขาที่กำลังนั่งทานข้าว โดยนวพลให้เหตุผลว่า สาเหตุที่เขาสร้างเรื่องนี้ขึ้นมา เพราะเขาต้องการคุยกับพ่อให้มากขึ้น

นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ เกิดในปี พ.ศ. 2527 และมีอายุประมาณ 30-31 ปี ในขณะที่เขาสร้างภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ* (2558) ซึ่งเขารับหน้าที่ทั้งกำกับและเขียนบทภาพยนตร์ โดยมีผลงานก่อนหน้าที่สร้างชื่อเสียงให้เขา ได้แก่

ตารางที่ 1 ผลงานภาพยนตร์ของนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์

ภาพยนตร์	เรื่องโดยย่อ
มั่นใจว่าคนไทยเกินหนึ่งล้านคนเกลียดเมธาวี (2554) - หนังสั้น	กระแสความเกลียดชังเมธาวีที่ถูกแชร์ผ่านต่อๆ กันในโลกออนไลน์
36 (2555)	การรื้อฟื้นความทรงจำในอดีตของทรายและอุ้มผ่านภาพถ่าย
Mary is happy, Mary is happy (2556)	แมรี่สาวมัธยมปลายและเพื่อนสนิท กับชีวิตช่วงสุดท้ายก่อนจะสำเร็จการศึกษา ภาพยนตร์สร้างจาก Twitter 410 ข้อความ ของ แมรี่ มาโลเน่
The Master (2557) - สารคดี	เรื่องราวของร้าน “พี่แว่น” ร้านวิดีโอในอดีต ที่จำหน่ายภาพยนตร์นอกกระแสจากต่างประเทศแบบละเมิดลิขสิทธิ์
ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ (2558)	เรื่องราวของฟรีแลนซ์ที่ทำงานหนัก จนร่างกายทรุดโทรม
Die Tomorrow (2560)	เรื่องราว 24 ชั่วโมงก่อนตายของตัวละครต่างๆ

[4] เป็นผลงานภาพยนตร์ที่สร้างหลังจากเรื่อง *ฟรีแลนซ์..ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ* (2558)

หากสำรวจเข้าไปในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง จะพบว่า ภาพยนตร์เหล่านี้มีเอกลักษณ์ที่เป็นจุดร่วมที่ปรากฏขึ้นซ้ำๆ เช่น

1) ภาพยนตร์จะมีสไตล์ภาพที่โดดเด่นด้วยการใช้กล้องแบบ handheld และถ่ายทำแบบ long take

2) ภาพยนตร์มักจะเล่าเรื่องราวการเติบโต การฝ่าฟันอุปสรรคแห่งวัย การก้าวข้ามพ้นวัย ของคนวัย 20-30 ปี หรือคนในวัยหนุ่มสาว/วัยทำงานตอนต้น

3) โดยใช้สื่อโซเชียลเน็ตเวิร์กเป็นลูกเล่นสำคัญ (gimmick) ในการถ่ายทอดเรื่องราว และเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวันของตัวละคร

4) มีการสร้างบรรยากาศของภาพยนตร์ (mood & tone) จะให้ความรู้สึกถึงความโหยหาอดีต (nostalgia) ผ่านการเลือกใช้องค์ประกอบฉากต่างๆ ที่แสดงถึงความย้อนยุค (vintage)

5) มีการแฝงประเด็นเรื่องความตาย ว่าเป็นเรื่องของกฎธรรมชาติ

ประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจจากภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ* (2558) คือ "การใส่ความเป็นส่วนตัวลงไปในผลงาน" โดยนวพลได้นำเอา**ความเป็นส่วนตัว**มาใช้ในการประกอบสร้างความหมายในภาพยนตร์ ทั้งการนำเอกลักษณ์ส่วนตัวในการสร้างภาพยนตร์ในอดีต เช่น สไตล์ภาพ การเล่าเรื่องอุปสรรคแห่งวัย รวมถึงการดึงเอาประสบการณ์ชีวิตส่วนตัวและการทำงานในอดีตรวมถึงในปัจจุบันมาปรับปรุงให้กลายเป็นทั้งเรื่องเล่า และตัวละครยุ่น ในภาพยนตร์ที่ทั้งสองต่างแชร์ประสบการณ์ชีวิตร่วมกัน ทั้งอายุ อาชีพ และทัศนคติ ดังตารางด้านล่างนี้

ตารางที่ 2 การเปรียบเทียบตัวผู้กำกับและตัวละครในภาพยนตร์ เรื่อง *ฟรีแลนซ์ฯ*

นวพล	ยุ่น
อายุ 30-31 ปี (ณ ช่วงที่สร้างภาพยนตร์) เจนเนอเรชั่นวาย และวัยทำงานตอนต้น (เคย) เป็นฟรีแลนซ์ ค่าตอบแทนไม่มาก พยายามอย่างหนักในการฝึกฝน ทำภาพยนตร์ มีจุดมุ่งหมายอยากเป็นผู้กำกับ ไม่ค่อยได้คุยกับพ่อแม่ ความตายคือกฎปกติ	อายุ 30 ปี เจนเนอเรชั่นวาย และวัยทำงานตอนต้น เป็นฟรีแลนซ์ ค่าตอบแทนไม่มาก ทำงานหนัก มุมานะ และทุ่มเท มีจุดมุ่งหมายอยากประสบความสำเร็จ ไม่พูดถึงพ่อ และห่างเหินกับแม่ ไม่กลัวตาย ทุกคนต้องตาย

นวพลรับหน้าที่ทั้งการเป็นผู้เขียนบทและโดยเฉพาะอย่างยิ่งการทำหน้าที่ผู้กำกับภาพยนตร์ ในภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ* (2558) จึงไม่แปลกเลยที่**นวพลจะกลายเป็นบุคคลที่มีอิทธิพลสำคัญในการสร้างความหมายรูปแบบการดำเนินชีวิตของคนวัยทำงานตอนต้นในภาพยนตร์** นวพลได้เอาประสบการณ์จริงในชีวิต และทัศนคติมาปรุงแต่งและบรรจุเป็นสาร-ข้อความ หรือในที่นี้ก็คือ ภาพยนตร์ ที่ส่งต่อไปยังผู้ชมจำนวนมากในสังคม และแน่นอนว่า นวพลก็คือผู้กำกับภาพยนตร์ที่เป็นเจนเนอเรชั่นวาย หรือคนวัยทำงานตอนต้น ที่เติบโตมาพร้อมกับความเปลี่ยนแปลงทางสังคมในแง่ต่างๆ ที่หล่อหลอมให้เขามีประสบการณ์และทัศนคติอย่างที่คนเจนวายมีร่วมกันในสังคม ทำให้ภาพของตัวละคร ยุ่น ที่เปรียบเสมือนตัวแทนของคนวัยทำงานตอนต้นถูกประกอบสร้างขึ้นมาจากตัวตนและประสบการณ์ชีวิตของนวพลได้อย่างแนบเนียน จนทำให้เกิดเป็นความหมายใหม่อีกชุดหนึ่งของรูปแบบการดำเนินชีวิตของวัยทำงานตอนต้นที่ได้ถูกก่อร่างสร้างตัวขึ้นจากภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ* (2558)

9. ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยชิ้นนี้เป็นเพียงการศึกษาการประกอบสร้างรูปแบบการดำเนิน

ชีวิตของคนวัยทำงานตอนต้นโดยการวิเคราะห์จากตัวบทภาพยนตร์ โดยมีภาพยนตร์เรื่อง *ฟรีแลนซ์...ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ* (2558) เป็นตัวอย่างในการศึกษา เพื่อให้เกิดการเปรียบเทียบและความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ควรมีการศึกษาภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ และผู้กำกับภาพยนตร์ท่านอื่นๆ ว่า มีการประกอบสร้างความหมายที่แตกต่างกันอย่างไร รวมถึงการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับผู้รับสารที่เป็นคนเจนเนอเรชั่นวาย หรือ คนวัยทำงานตอนต้น เพื่อสำรวจการตีความหมายการรับรู้ เพื่อให้ได้ทราบถึงมุมมองของคนในวัยนี้ว่า จะมีความเห็นหรือทัศนคติต่อภาพยนตร์ไปในทิศทางใด

10. ข้อจำกัดในการวิจัย

1) ข้อจำกัดในเรื่องรายละเอียดในภาพยนตร์: เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้มีความยาวประมาณ 126 นาที แม้ว่าผู้วิจัยจะชมภาพยนตร์หลายครั้งแล้วก็ตาม แต่ก็อาจมีความเป็นไปได้ว่า การบันทึกข้อมูลอาจจะเกิดการตกหล่นของรายละเอียดบางประการ

2) ข้อจำกัดเรื่องภาพยนตร์กรณีศึกษา: การคัดเลือกภาพยนตร์กรณีศึกษาที่มีความร่วมสมัย (ภาพยนตร์ไทยที่ออกฉายระหว่างปี พ.ศ. 2556-2560) และมีเค้าโครงเรื่องหลัก (main plot) และแก่นของเรื่อง (theme) ที่เกี่ยวข้องกับการทำงานของคนวัยทำงานตอนต้นนั้นมีอยู่อย่างจำกัด หากมีตัวอย่างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการทำงานของคนวัยทำงานตอนต้นหลายเรื่องเปรียบเทียบกันอาจทำให้ได้ข้อสรุปที่หนักแน่นมากยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กรัณย์ รังษิโย (2554), *การศึกษาพฤติกรรมการทำงานของพนักงานเจนเนอเรชั่นวายที่ส่งผลต่อการทำงานในองค์การ,* วิทยานิพนธ์ปริญญาบริหารธุรกิจมหาบัณฑิต คณะพาณิชยศาสตร์และการบัญชี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

กาญจนา แก้วเทพ (2548), "หน่วยที่ 12 ทฤษฎีว่าด้วยเนื้อหา/สาร และความหมาย", ใน *ปรัชญานิเทศศาสตร์และทฤษฎีการสื่อสาร,* บัณฑิตศึกษา สาขาวิชานิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย (2535), *บทบาทในการบันทึกสังคมของภาพยนตร์ไทย,* โครงการวิจัยเสริมหลักสูตร คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

เมเจอร์ซีนีเพล็กซ์ (2560), *แบบแสดงรายการข้อมูลประจำปี 2560 (แบบ 56-1),* เมเจอร์ซีนีเพล็กซ์.

สมสุข หินวิมาน (2548), "หน่วยที่ 13 ทฤษฎีสำนักวัฒนธรรมศึกษา", ใน *ปรัชญานิเทศศาสตร์และทฤษฎีการสื่อสาร,* บัณฑิตศึกษา สาขาวิชานิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ภาษาอังกฤษ

Hall, S. (1960), "Encoding/decoding", in *Culture, Media, Language,* London: Unwin Hyman.

Osborne, R. and Brew, A. (2014), *Film Theory for Beginner,* London: Zidane Press.

สื่อออนไลน์

ขัตติยา ทองทา (ม.ป.ป.), *ประวัติพลเอก ชาติชาย ชุณหะวัณ,* สืบค้นเมื่อมีนาคม 2561 จากสถาบันพระปกเกล้า: http://wiki.kpi.ac.th/index.php

ทีมเศรษฐกิจ ไทยรัฐ (2558), *สแกนเจเนอเรชั่นคนไทย พลังสำคัญผลักดันเศรษฐกิจดิจิตอล,* สืบค้นเมื่อมีนาคม 2561 จาก ไทยรัฐ: https://www.thairath.co.th/content/475518

ธรรมทัช ทองอร่าม (2560), *ประชากรไทย GenY ใหญ่สุด พฤติกรรมสร้างโอกาส-ความเสี่ยง,* สืบค้นเมื่อมีนาคม 2561 จาก ฐานเศรษฐกิจ: http://www.thansettakij.com/content/234315

ศรัณยพงศ์ เที่ยงธรรม (2559), *"ไลฟ์สไตล์ผู้บริโภค" เรื่องต้องรู้เกี่ยวกับ A-I-O,* สืบค้นเมื่อมีนาคม 2561 จาก Marketeer: http://marketeer.co.th/archives/68349

ศรีประภา ชัยสินธพ (ม.ป.ป.), *สภาพจิตใจของวัยผู้ใหญ่,* สืบค้นเมื่อ มีนาคม 2561 จากคณะแพทยศาสตร์โรงพยาบาลรามาธิบดี มหาวิทยาลัยมหิดล: https://med.mahidol.ac.th/ramamental/generalknowledge/general/06272014-1009

สุดทีวัล สุขใส (มีนาคม 2559), *ก้าวใหม่หนังไทย : อนาคตอุตสาหกรรมโรงภาพยนตร์และภาพยนตร์ไทยต่อจากนี้,* สืบค้นเมื่อพฤษภาคม 2561 จาก ข่าวบันเทิง RYT9: http://www.ryt9.com/s/iqry/2384321

ไอรดา รื่นภิรมย์ใจ (2560), *กรอดูหนังชีวิตของ เต่อ-นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ ผู้กำกับและนักเขียนบทที่ตั้งเป้าว่าจะเดินตามฝันมาเกือบ 20 ปีแล้ว,* สืบค้นเมื่อมีนาคม 2561 จาก a day online: https://www.adaymagazine.com/interviews/youmade-5

IKIRU (To Live)
สารัตถะแห่งการมีชีวิตอยู่

ธาตรี ใต้ฟ้าพูล[1]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการชิ้นนี้ ผู้เขียนมีจุดมุ่งหมายที่จะวิเคราะห์วาทศิลป์อันมาจากภาพยนตร์ของผู้กำกับในตำนานชาวอาทิตย์อุทัย Akira Kurosawa ผู้ที่ได้ชื่อว่าเป็น "จักรพรรดิแห่งภาพยนตร์ญี่ปุ่น" โดยหยิบยกเอาภาพยนตร์เรื่อง *IKIRU* หรือในชื่อภาษาอังกฤษว่า *To LIVE* มาเป็นวัตถุดิบในการวิเคราะห์ ทั้งนี้ผู้เขียนเลือกใช้เทคนิคการวิเคราะห์วาทศิลป์โดยอิงหลักรวมทฤษฎี (eclectic) และประยุกต์เข้ากับการวิเคราะห์อุดมการณ์ (ideological analysis) อีกด้วย โดยบทความนี้จะวิเคราะห์ชุดอุดมการณ์สังคมนิยมแนวมาร์กซิสม์ (Marxism) มาเป็นแกนหลักร่วมกับเทคนิคการวิเคราะห์สัญญะ เพื่อทำความเข้าใจเนื้อหาวาทศิลป์ว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการนำเสนอแก่นประเด็นอะไรในวาทศิลป์ดังกล่าว

Abstract

This article aims to critcise the rhetoric from the film, *IKIRU (To Live)*, directed by the legendary Japanese director, Akira Kurosawa, who is praised as the "Japanese Film Emperor". The eclectic criticism, Marxist ideology and semiological analysis are employed to discover the main issues of what the director intend to present.

คำสำคัญ: ภาพยนตร์ ภาพยนตร์ญี่ปุ่น สัญญะ

---

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประจำภาควิชาการประชาสัมพันธ์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพยนตร์เรื่อง *IKIRU* ได้รับการยกย่องว่าเป็นภาพยนตร์ที่มีทั้ง “ความลุ่มลึก” (Deep) และการแสดงให้เห็นถึง “ความปราดเปรื่อง” (Wisdom) ในการนำเสนอสารัตถะเชิงมนุษยนิยม ที่กระจ่างชัดมากที่สุดเรื่องหนึ่งในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์โลก

จากผลงานการกำกับในลำดับที่ 15 ของ Akira Kurosawa ซึ่งสร้างขึ้นในปี 1952 หลังจากที่ได้ฝากผลงานเรื่อง *Rashomon* และ *Idiot* มาแล้วก่อนหน้านั้น (ปี 1950 และ 1951 ตามลำดับ)

ประเด็นหลักที่ Kurosawa ต้องการนำเสนอใน *IKIRU* คือ “อะไรคือความหมายที่แท้จริงของการมีชีวิต” โดยเลือกที่จะสื่อสารผ่านตัวละครนาม Kanji Watanabe (นำแสดงโดย Takashi Shimura นักแสดงคู่บุญของ Kurosawa) หัวหน้าฝ่ายเทศบาลสูงวัยที่อายุกำลังใกล้จะเกษียณ ซึ่งพบว่า ตนเองกำลังจะตายด้วยโรคมะเร็งกระเพาะอาหารในอีกไม่กี่เดือนข้างหน้า การตามหาความหมายแห่งชีวิตจึงได้เริ่มต้นขึ้น

ภาพที่ 1 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง *IKIRU* ของ Akira Kurosawa

วิเคราะห์ผู้รับสาร

ผู้รับสารของ Akira Kurosawa มีจำนวนมากมายเหลือคณานับ เนื่องจากเป็นภาพยนตร์ที่สร้างและเผยแพร่ออกฉายไปทั่วโลก รวมถึงมีการผลิตซ้ำ (reproduction) ออกมามากมายในรูปของวีดิทัศน์ DVD หรือ Blue Ray และไฟล์ภาพยนตร์ให้ชมหรือดาวน์โหลด เนื่องจาก Kurosawa ได้รับการยกย่องว่าเป็น "จักรพรรดิแห่งภาพยนตร์ญี่ปุ่น" เป็นผู้ที่สร้างคุณูปการให้กับวงการภาพยนตร์ของโลก ไม่ว่าจะเป็นการใช้เทคนิคการถ่ายภาพในรูปแบบใหม่ หรือการใช้เทคนิคการเล่าเรื่องแบบสลับไปมาระหว่างอดีตกับปัจจุบัน ตลอดจนการใช้สัญญะในงานของเขา ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์ในรุ่นหลังได้ใช้เป็นแบบอย่างมาจนถึงทุกวันนี้ เช่น Orson Welles, Steven Spielberg, George Lucas และ James Cameron เป็นต้น

นอกจากนี้ ภาพยนตร์หลายเรื่องของเขาได้รับรางวัลในระดับโลกมากมาย ดังนั้น ผู้รับสารในเรื่อง *IKIRU* จึงมีจำนวนมากและมีหลายเพศวัย ตลอดจนมีระดับการศึกษาที่หลากหลาย และยังเป็นกลุ่มผู้รับสารที่ข้ามผ่านช่วงเวลาอีกด้วย กล่าวคือ ภาพยนตร์เรื่อง *IKIRU* นี้ ถูกนำมาใช้ในการศึกษาทั้งในระดับอุดมศึกษาจนถึงระดับดุษฎีบัณฑิต นับตั้งแต่ปี 1952 เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ด้วยเหตุนี้ กลุ่มผู้รับสารจึงมีความหลากหลายทั้งในด้านบุคลิกลักษณะและบริบททางกาลเทศะ

ทุนนิยม: พันธนาการของความเป็นมนุษย์

ภาพยนตร์ได้เปิดเรื่องโดยสะท้อนให้เห็นถึงภาวะของสังคมสมัยใหม่ภายหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ซึ่งมีการหลั่งไหลของวัฒนธรรมตะวันตกเข้าสู่ประเทศญี่ปุ่นพร้อมๆ กับลัทธิทุนนิยม ซึ่ง Marx เห็นว่า เป็นการส่งเสริมให้มนุษย์ชื่นชมในวัตถุ (materialism) ศรัทธาต่อความก้าวหน้าในสังคมและยอมรับอุดมการณ์ของการทำงานหนักเพื่อให้ได้เงิน

ทั้งนี้ ลักษณะสำคัญของสังคมยุคสมัยใหม่ยังยอมรับแนวคิดอุดมการณ์ของการทำงานหนักเพื่อให้ได้เงินและการบริโภคทุกอย่างที่ขวางหน้า เพื่อแสวงหา

ความสุข (ลัทธิสุขนิยม) ซึ่งสอดคล้องกับที่ Baudrillard ได้กล่าวถึงลักษณะการบริโภคในยุคสมัยใหม่ว่า ยุคนี้ความต้องการบริโภคของคนในสังคมจะเทียบเท่ากับอำนาจของแรงงานที่แต่ละคนมี ซึ่งหมายความว่า แรงงานของคนจะถูกจ่ายผลตอบแทนเป็นค่าจ้าง และค่าจ้างก็จะเป็นตัวกำหนดการบริโภคของแต่ละคน

Kurosawa เปิดเรื่องด้วยการแสดงภาพของสังคมในสภาวะดังกล่าว โดยการให้ Kanji ทำงานในระบบราชการมานานนับ 30 ปี วันแล้วันเล่าเขามีหน้าที่พิจารณาคำร้องและประทับตราเอกสารซ้ำซากอยู่เช่นนั้นราวกับเป็นเครื่องจักรกล ไม่ค่อยพูดจากับใครและอยู่บ้านอย่างเซื่องซึม

ภาพที่ 2 สีหน้าของ Kanji Watanabe

***หมายเหตุ**

1. สีหน้าของ Kanji Watanabe หัวหน้าฝ่ายเทศบาลที่รู้ว่าจะมีชีวิตอยู่ได้อีกไม่กี่เดือน ซึ่งผู้กำกับใช้เทคนิคการถ่ายภาพในระยะใกล้ การจัดแสง และการจ้องมองมาที่เลนส์กล้อง ประกอบกับฝีมือของนักแสดงช่วยทำให้ผู้ชม เกิดอารมณ์คล้อยตามและรู้สึกอึดอัดไปกับโชคชะตาของตัวละคร

2. ภาพยนตร์ในช่วงนี้จะใช้ลักษณะของการจัดแสงแบบ low key กล่าวคือใช้แสงมัวสลัวและอึมครึมอยู่ตลอดเวลา นอกจากนี้ ยังใช้การถ่ายภาพในระยะใกล้ (medium shot) และระยะใกล้ชิด (close-up shot) เป็นหลัก ตลอดจนใช้มุมมองแบบ subjective camera angle โดยให้ผู้แสดงนำจ้องมาที่เลนส์กล้อง ในขณะพูดหรือแสดงอารมณ์ต่างๆ ทำให้คนดูต้องมองแววตาของผู้แสดงตลอดเวลา ซึ่งเทคนิคดังกล่าว นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครและเน้นอารมณ์แล้ว ยังทำให้ผู้ดูเสมือนเข้าไปอยู่ในเหตุการณ์ รับรู้ความทุกข์ของตัวละครอย่างชัดเจน จนเกิดความรู้สึกอึดอัด และถูกกดดันเช่นเดียวกับตัวละครอีกด้วย ส่วนตัว Kanji เอง ไม่ว่าจะอยู่ในอิริยาบถใดก็จะก้มหน้าลง อันแสดงถึงภาวะของการยอมจำนนต่อสิ่งที่เกิดขึ้นในชีวิต

นอกจาก Kanji จะต้องเผชิญหน้ากับปัญหาของความแปลกแยกทางจิตใจ (alienation) อันเป็นผลิตผลที่เกิดจากระบบทุนนิยม ซึ่งถูกตัดสายสัมพันธ์จากสรรพสิ่งรอบตัวอันเกิดขึ้นจากการแบ่งงานกันทำ จึงทำให้คนทำงานไม่เห็นถึงความสำคัญของงานทั้งหมดในภาพรวม และไม่เกิดความภาคภูมิใจในการทำงานแล้ว (สังเกตได้จากภาพยนตร์ที่ให้ภาพของการติดต่อระบบราชการ เมื่อประชาชนมาติดต่อยื่นคำร้องใดๆ ก็จะมีการบอกปัดให้ไปติดต่อที่แผนกงานอื่นให้รับผิดชอบ ซึ่งในที่สุดแล้วมักจะไม่ค่อยมีใครยอมรับว่างานนั้นๆ อยู่ในความรับผิดชอบของตน) Kanji ยังต้องเผชิญหน้ากับความแปลกแยกในครอบครัวที่ความสัมพันธ์ระหว่างบทบาทของผู้เป็นพ่อและลูกเปลี่ยนแปลงไป เช่น ความสัมพันธ์ระหว่าง Kanji กับลูกชาย Mitsuo และลูกสะใภ้ Kazue เปลี่ยนแปลงไปเป็นความห่างเหินและเย็นชา เมื่อ Kanji รู้ว่าตนป่วยเป็นมะเร็งในระยะสุดท้าย แม้จะพยายามบอกเล่าให้ลูกชายฟังก็ไม่เป็นผลและไร้ซึ่งคำปลอบประโลมใดๆ

Kurosawa ได้เปรียบเทียบทุนนิยมกับเนื้อร้ายในกระเพาะอาหารของ Kanji ซึ่งกลืนกินความเป็นมนุษย์ของเขาไปวันแล้ววันเล่า และกว่าที่เขาจะได้ตระหนักถึงความจริงในข้อนี้มันก็ได้กัดกินเขาจนแทบไม่เหลือความเป็นมนุษย์ Kurosawa ใช้คำว่า “Mummy” ตอกย้ำลักษณะท่าทางการเดินและสภาพของซากชีวิต ไร้ซึ่งจิตวิญญาณของ Kanji ให้เห็นได้อย่างชัดเจนที่สุด

การปลดเปลื้องพันธนาการ: แสวงหาสารัตถะแห่งชีวิต

แม้ว่า Kanji เพิ่งจะตระหนักรู้ว่าความเป็นมนุษย์ของเขาแทบจะไม่เหลือแล้ว แต่เขาก็ไม่ยอมจำนน ด้วยระยะเวลาที่เหลืออยู่ไม่กี่เดือน (To Live) เขาได้พยายามออกแสวงหาความเป็นมนุษย์ของเขากลับคืนมา อย่างน้อยเขาก็อยากได้มีโอกาสสัมผัสสักครั้งหนึ่งก่อนที่จะจากไปอย่างไม่มีวันกลับ (To Leave)

Kurosawa เลือกให้ตัวละครของเขา คือ Kanji ตั้งคำถามกับตัวเองภายหลังจากที่หมอได้บอกอาการป่วยของเขาแล้วว่า “ความหมายของชีวิตคืออะไร” ขณะเดียวกัน ก็เป็นการถามผู้ชมด้วยคำถามเดียวกันว่า “แล้วคุณรู้หรือไม่ว่าความหมายที่แท้จริงของการมีชีวิตอยู่คืออะไร”

Kanji พยายามใช้เวลาในช่วงชีวิตที่เหลือในการแสวงหาสารัตถะแห่งชีวิต และปลดเปลื้องภาวะของการยอมจำนนต่อการใช้ชีวิตแบบการเป็น “เครื่องจักรของการผลิต” โดยเริ่มจากการได้มีโอกาสสนทนากับนักเขียนนวนิยายราคาถูก และลองสัมผัสประสบการณ์แปลกใหม่ที่ไม่เคยทำมาตลอดชั่วชีวิตเป็นครั้งแรกตามคำแนะนำของนักเขียนผู้นี้ ไม่ว่าจะเป็นการไปเล่น pachinko การไปดู cabaret และเที่ยว night club จนกระทั่งถึงดูระบำเปลื้องผ้า แต่ Kanji ก็ยังคงไม่ได้รับคำตอบใดๆ

ในช่วงนี้ ผู้กำกับได้แสดงถึงความเป็นอัจฉริยภาพของการใช้สัญวิทยาในลักษณะคู่ตรงข้ามเป็นอย่างมาก เช่น ในฉากที่ Kanji ได้รับการบอกเล่าว่าป่วยเป็นมะเร็งขั้นสุดท้าย ในฉากหลังก็จะเป็นนางพยาบาลซึ่งหมายถึงการดูแลรักษา ขณะที่ฉากหน้าเป็นเรื่องของความตาย หรือในฉากระหว่าง Kanji กับนักเขียนนวนิยายที่ฉากหลังเป็นตัวอักษรว่า “โชคดี” แต่ฉากหน้ากลับกลายเป็นเรื่องของความโชคร้ายและความทุกข์ทรมาน

Kurosawa ยังสนุกกับการเล่นสัญญะของคู่ตรงข้ามไม่เพียงฉากหน้าและฉากหลังเท่านั้น แต่ยังเล่นกับสิ่งของอีกด้วย เช่น หมวกดำที่ Kanji หวงแหนไว้ตลอดเวลาอันเป็นตัวแทนของการมองโลกในแง่ร้ายและความโศกเศร้า แต่เมื่อเขาค้นพบความหมายของชีวิตแล้ว หมวกดำก็หายไป แล้วหันไปใช้หมวกสีขาวแทน ซึ่งเป็นตัวแทนของการมองโลกในแง่ดี ความสดใสของชีวิต รวมไปถึงม่านไม้ไผ่ที่ Kanji แหวกเข้า-ออกก็เป็นตัวแทนของมายาที่ปิดกั้นเขาอยู่ ตลอดจนการใช้ตาข่ายเป็นฉากหน้าก็หมายถึงภาวะของการถูกกักขัง และสูญสิ้นอิสรภาพทางใจ เป็นต้น

ภาพที่ 3 ฉาก Kanji นั่งสนทนากับนักเขียนนวนิยายราคาถูก

***หมายเหตุ** ฉากสำคัญฉากหนึ่งที่ผู้กำกับใช้สัญญะของคู่ตรงข้ามถ่ายทอดเรื่องราวให้กับผู้ชม โดยฉากหลังตัวอักษรภาษาญี่ปุ่นหมายถึง "โชคดี" ทำให้ผู้ชมรู้ความหมายของฉากหน้า คือ Kanji ที่กำลังนั่งสนทนากับนักเขียนนวนิยายราคาถูกว่ากำลังประสบ "โชคร้าย" Kanji ยังคงบุคลิกลักษณะเดิม คือ การก้มหน้าตลอดเวลาอันหมายถึงภาวะการยอมจำนน

เมื่อ Kanji ได้มีโอกาสพบกับลูกน้องของเขาที่ชื่อ Toyo อีกครั้งโดยบังเอิญ (เป็นการใช้ความสัมพันธ์แบบคู่ตรงข้ามอีกครั้งของผู้กำกับ Kanji เป็นตัวแทนของความเสื่อม ถดถอย ไม่มีชีวิตชีวา ขณะที่ Toyo เป็นตัวแทนของความสดใส ร่าเริง เต็มไปด้วยชีวิตชีวา) ซึ่งเธอกำลังตามหาเขาเพื่อให้ประทับตราอนุมัติการลาออกของเธอ Kanji ก็เริ่มที่จะเข้าใกล้กับความหมายของชีวิตที่เขาพยายามแสวงหา เขาเริ่มกล้าที่จะประทับตราลงในใบลาออกของ Toyo ทั้งๆ ที่เขารู้ว่า เป็นใบลาออกที่ผิดรูปแบบ นั่นคือครั้งแรกที่เขากล้าเป็นกบฏต่อความเป็นระเบียบกฎเกณฑ์ของระบบทุนนิยม

ภาพที่ 4 ภาพของ Kanji และ Toyo

***หมายเหตุ** อีกสัญญะของคู่ตรงข้ามระหว่าง Kanji (ความเสื่อมถอยและไม่มีชีวิตชีวา) กับ Toyo (ความสดใสร่าเริง) ผู้ที่ช่วยทำให้ Kanji ได้รู้ถึงความหมายของการมีชีวิตอยู่

Toyo ได้นำ Kanji ไปเล่น pachinko อีกครั้ง แต่ครั้งนี้บนใบหน้าของ Kanji ปรากฏรอยยิ้มขึ้นและบนศีรษะของเขาสวมหมวกใบใหม่สีขาวแทนสีดำเรียบร้อยแล้ว ในช่วงของการแสวงหาสารัตถะแห่งชีวิตของ Kanji นี้ Kurosawa ได้ใช้คู่ตรงข้ามมาสื่อกับผู้ชมอีกสองครั้ง ครั้งแรกคือ ฉากระหว่าง Kanji กับ Toyo ในโรงน้ำชา ซึ่งฉากหลังเป็นภาพหญิงขายบริการ เพื่ออธิบายฉากหน้าว่าความสัมพันธ์ระหว่าง Kanji กับ Toyo ไม่ได้เป็นลักษณะของความต้องการทางเพศหรือความรัก

และอีกครั้งกับฉากในห้องอาหารของโรงแรมที่มีชั้นเชิงมากยิ่งขึ้น โดยกล้องจับที่ Kanji กับ Toyo แล้ว pan ไปให้เห็นคู่รักชายหญิงที่กำลังออดอ้อนอย่างมีความสุขซึ่งเป็นฉากหน้า เพื่อบอกว่า Kanji กับ Toyo ไม่ใช่คู่รักและไม่ได้มีความสุข จากนั้นกล้องก็ pan กลับมาที่ Kanji กับ Toyo ให้กลายเป็นฉากหน้า และทำให้ภาพฉากหลังชัดขึ้น เพื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ที่สนุกสนานของกลุ่มเพื่อน อันเป็นการบอกผู้ชมว่า ความสัมพันธ์แบบเพื่อนของ Kanji กับ Toyo ในขณะนั้นไม่ได้มีความสนุกสนานเลย

ภาพที่ 5 ภาพ ของ Kanji เมื่อค้นพบสารัตถะแห่งการมีชีวิตอยู่

***หมายเหตุ** ฉากที่ Kanji สารภาพ Toyo ว่า เขากำลังจะตายนั้นเสียงดนตรีที่ Kurosawa นำมาใช้กลับเป็นเสียงเพลงแห่งการประกาศชัยชนะ และตอนที่ Kanji รู้แล้วว่าความหมายของชีวิตคืออะไร ฉากหลังที่เป็นกลุ่มวัยรุ่นก็ร้องเพลง Happy Birthday ตามหลังเขาอันเป็นชั้นเชิงของผู้กำกับที่กำลังบอกผู้ชมว่า Kanji ตัวละครเอกของเขาได้ตายแล้วจากความไม่รู้ ไปสู่ชีวิตใหม่ที่รู้ความหมายอันแท้จริงของชีวิต

การสดุดีวีรกรรมของผู้ค้นพบความหมายของชีวิต

ในที่สุด Kanji ก็ค้นพบว่า ความหมายของการมีชีวิตอยู่ของเขา คือ การช่วยเหลือผู้อื่นและทำประโยชน์ให้กับชุมชนที่อยู่อาศัย เขาจึงกลับไปรื้อฟื้นคำร้องขอสวนสาธารณะในสลัมขึ้นมาพิจารณา และต่อสู้กับความเฉื่อยชาและความล่าช้าของระบบราชการ รวมทั้งข้าราชการอื่นๆ อย่างนอบน้อมและอดทนจนกระทั่งโครงการสำเร็จเสร็จสิ้นได้ในที่สุด

Kurosawa แสดงอัจฉริยภาพทางภาพยนตร์อีกครั้งในฉากงานศพของ Kanji ซึ่งเป็นฉากที่กินเวลานานมากที่สุดของภาพยนตร์เรื่องนี้ โดยช่วงเริ่มต้นผู้กำกับได้ตอกย้ำถึงอุดมการณ์ “อำนาจ” ของนายกเทศมนตรีที่อ้างผลงานของ Kanji ในการปรับปรุงสร้างสวนสาธารณะไปเป็นของตนเอง แม้เหล่าเพื่อนร่วมงานของ Kanji จะรู้ว่าแท้จริงแล้วเป็นผลงานของ Kanji ต่างหาก แต่ก็ไม่มีใครกล้าทัดทานหรือพูดความจริง อันเป็นสัญญะของคู่ตรงข้ามระหว่าง “คนเป็น” ที่มี “อำนาจเหนือกว่า” และ “แอบอ้างผลงาน” ของ “ผู้ตาย” ที่มี “อำนาจ

น้อยกว่า" แต่เป็นผู้ "สร้างผลงาน" ในฉากนี้แม้ Kanji ผู้ตายจะตอบโต้อะไรไม่ได้ แต่การขอเข้ามาคารวะศพของบรรดาหญิงชาวบ้านที่ซาบซึ้งในการช่วยเหลือสร้างสวนสาธารณะของ Kanji และการที่นักข่าวมาสอบถามนายกเทศมนตรีถึงผลงานและการเสียชีวิตของ Kanji ก็เป็นคำตอบในตัวเองแล้วว่าแท้จริงแล้วการผลักดันให้เกิดสวนสาธารณะเป็นผลงานของใคร

ภายหลังจากที่นายกเทศมนตรีลากลับไปแล้ว ผู้กำกับก็ใช้สัญญะของคู่ตรงข้ามอีกครั้ง โดยฉากหน้า ซึ่งเป็นบรรดาเพื่อนร่วมงานได้กล่าวถึงสิ่งที่ Kanji ได้กระทำไปและสดุดีวีรกรรมต่างๆ นานา ขณะที่ฉากหลัง คือ ภาพถ่ายของ Kanji ที่ปิดปากสนิทไม่ได้เป็นผู้กล่าวเรื่องราวของเขาเลย ผู้กำกับต้องการจะบอกให้รู้ว่าวีรกรรมนั้นเกิดขึ้นจาก "การกระทำ" มิใช่เกิดขึ้นจาก "การพูดกล่าวอ้าง" ผู้สร้างวีรกรรม "ไม่อวดอ้าง" การกระทำของตนเองแก่ผู้อื่น แต่จะ "ได้รับการยกย่องและกล่าวขวัญถึง" จากปากของคนอื่น ขณะเดียวกันฉากนี้ก็เป็นการล้อเลียนอยู่ในทีว่า ผู้ที่เป็นวีรบุรุษได้จากไปแล้ว (ฉากหลัง) แต่คนที่อยู่เบื้องหน้าทั้งหลายกลับกลายเป็นคนขลาด (ฉากหน้า)

Kurosawa ได้ตอกย้ำอีกครั้งในฉากต่อไป เมื่อมีหัวหน้าฝ่ายเทศบาลคนใหม่มารับตำแหน่งแทน Kanji ก็มีลักษณะเช่นเดียวกับที่ Kanji เคยเป็น คือไม่รู้ถึงความหมายของชีวิต โดยปฏิเสธให้นำคำร้องไปยื่นให้ฝ่ายอื่น พนักงานหนุ่มผู้หนึ่งพยายามที่จะลุกขึ้นต่อสู้กับระบบราชการแบบนี้ แต่ในที่สุดเขาก็ยอมจำนนกับระบบที่ครอบงำเขาอยู่ โดยนั่งลงและก้มหน้ายอมรับชะตากรรมต่อไป

สิ่งที่ Kurosawa ต้องการจะสื่อสารกับผู้ชมภาพยนตร์เรื่อง *IKIRU* นี้ คือการให้แง่คิดของการมีชีวิตอยู่ (To Live) อย่างมีความหมายและเคารพในความเป็นมนุษย์ ไม่เช่นนั้นเราก็จะมีชีวิตอยู่ด้วยความจำนน ซึ่งไม่ต่างอะไรกับการเป็นมนุษย์หุ่นยนต์ที่มีชีวิตแต่ไร้จิตใจ และเมื่อจะต้องจากโลกนี้ไป (To Leave) ก็จะจากไปอย่างไม่มีความสุข เหมือนอย่างชีวิตของเราท่านทั้งหลายที่อาศัยอยู่ในยุคสังคมอุตสาหกรรม (1952) อันเป็นยุคที่ได้รับอิทธิพลของระบบทุนนิยม จึงมุ่งหน้าทำงานหนักเพื่อให้ได้รับเงินเท่านั้น โดยไม่ได้สนใจความหมายอันแท้จริงของการมีชีวิตอยู่เลย

ภาพที่ 6 และ 7 ภาพฉากสำคัญในเรื่อง *IKIRU* และภาพ Akira Kurosawa ผู้กำกับภาพยนตร์

***หมายเหตุ** Akira Kurosawa ผู้ที่ได้รับสมญานามว่า "จักรพรรดิแห่งภาพยนตร์ของญี่ปุ่น" (ขวา) ขณะกำลังถ่ายทำฉากที่สร้างอารมณ์สะเทือนใจมากที่สุดในภาพยนตร์เรื่อง *IKIRU* (ซ้าย) ซึ่งกลายเป็นตำนานของวงการภาพยนตร์ของโลกในเวลาต่อมา

น่าเสียดาย...ที่คนส่วนใหญ่กว่าจะตระหนักถึงสารัตถะของชีวิตเช่นนี้ได้ก็ต่อเมื่อมาถึงนาทีสุดท้ายของชีวิต หรือเมื่อชีวิตเหลือเวลาอยู่น้อยเต็มที

ชีวิตช่างแสนสั้นนัก
หลงรักแม่นงคราญสุดสวาท
ยามเมื่อริมฝีปากเจ้ายังแดงระเรื่อ
และก่อนที่ความดูดดื่มของเจ้าจะเหือดหาย
ถึงคราวนั้นจะไม่มีวันพรุ่งนี้อีกต่อไป
ชีวิตช่างแสนสั้นนัก
หลงรักแม่นงคราญสุดสวาท
ยามเมื่อเส้นผมเจ้ายังเงาดำ
และก่อนที่ไฟสุมทรวงของเจ้าจะมอดม้วย
ความตายที่พัดผ่านของผองเราทั้งสอง
จะไม่มีวันนี้ที่กลับมา

บทเพลง Life is Brief ที่ขับขานจากปากของ Kanji คือ “สาร” ที่ Kurosawa ย้ำเตือนเราว่า ชีวิตนั้นช่างสั้นนัก เราไม่มีเวลามากพอที่จะใช้ชีวิตเรื่อยเปื่อยไป โดยไร้ซึ่งการรับรู้ถึงความหมายอันแท้จริงของการมีชีวิตอยู่

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

อรยา เอี่ยมชื่น (2536), *การวิเคราะห์รูปแบบและเนื้อหางานโฆษณาทางสื่อโทรทัศน์ พ.ศ. 2533-2534,* วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาษาอังกฤษ

Hart, R. (1996), *Modern Rhetorical Criticism,* Massachusetts: Simon & Schuster.

Smart, B. (1992), *Modern Conditions, Postmodern Controversies,* New York: Routledge.

Representation of Mahajanaka

Nantaporn Wongchestha[1]

บทคัดย่อ

การศึกษาเรื่องภาพตัวแทนของพระมหาชนก มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นภาพตัวแทนของพระมหาชนกในบทพระราชนิพนธ์ *พระมหาชนก* กับผู้ประพันธ์คือพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ด้วยเห็นว่าพระราชนิพนธ์องค์นี้ แม้เป็นองค์ที่สามรองจาก *นายอินทร์ผู้ปิดทองหลังพระ* (2537) และ *ติโต* (2538) แต่เป็นองค์ที่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชทรงโปรดมากที่สุด และถูกตีพิมพ์เผยแพร่ในวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติ ครบ 50 ปี เมื่อ พ.ศ. 2539 จึงทำให้มิอาจปฏิเสธการเชื่อมโยงการสื่อความหมายของความเป็นราชาระหว่างพระมหาชนกและพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชได้

การศึกษาใช้แนวคิดการถอดความตัวบทของกาดาเมอร์ที่ว่า ภาษามีบทบาทในการสื่อความหมายระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสาร สารที่ถูกสื่อออกไปมักไม่ตรงกับสารที่ผู้รับสารถอดความออกมา เนื่องจากข้อจำกัดของประสบการณ์การสื่อความ ความเข้าใจภาษา หรือประเภทสื่อที่แตกต่างกัน รวมถึงมิติการคาดคะเนความหมายในถ้อยความที่ถูก “กล่าวถึง” ไปสู่ความหมายที่ “มิได้ถูกล่าวถึง” และผู้วิจัยเลือกแนวคิดการเป็นภาพตัวแทนในมุมมองที่ผู้รับสารถอดความหมายจากตัวบทของไดเยอร์และสร้างความหมายบนฐานความเป็นจริงของตนของฮอลล์

การศึกษาพบว่า พระมหาชนกในบทพระราชนิพนธ์ *พระมหาชนก* เป็นภาพตัวแทนของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช 3 ประการ คือ ความเป็นราชา บุญญาธิการ และธรรมราชา ความเป็นราชาของพระมหาชนกจากการสืบสายโลหิตสะท้อนความเป็นราชาของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหา-

[1] Lecturer in the Department of Mass Communication Administration, Faculty of Journalism and Mass Communication, Thammasat University.

ภูมิพลอดุลยเดชที่มีภูมิหลังคล้ายคลึงกันในเรื่องชาติกำเนิด ประสบการณ์การขัดเกลาทางสังคมครั้งเยาว์วัย แม้ว่าจะแตกต่างกันในรายละเอียดการขึ้นครองราชย์ การเป็นผู้มีบุญญาธิการเป็นความเชื่อตามวัฒนธรรมไทยที่สะท้อนจากพระราชพิธีต่างๆ และความเป็นธรรมราชานั้น สะท้อนจากที่กษัตริย์ทั้งสองพระองค์ทรงบำเพ็ญทศพิธราชธรรม โดยเฉพาะวิริยะบารมีร่วมกับการใช้ความเป็นเจ้าชีวิตและเจ้าแผ่นดินเพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิตของพสกนิกรรวมถึงการก่อตั้งสถาบันการศึกษาหรือศูนย์การเรียนรู้ด้านการเกษตรและการพึ่งพาตนเอง ยิ่งไปกว่านั้น พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชทรงรักษาพระราชสัญญาในปฐมบรมราชโองการเมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม พ.ศ. 2493 ว่า “เราจะครองแผ่นดินโดยธรรมเพื่อประโยชน์สุขแห่งมหาชนชาวสยาม”

Abstract

The study’s objective is to examine representation of between of King Mahajanaka, in the story of Mahajanaka in *The Story of Mahajanaka;* and its author, His Majesty King Bhumibol Adulyadej. *Though the Story of Mahajanaka* is His Majesty’s third literature after *Nai In Phu Pid Thong Lan Phra* (1994) and *Tito* (1995), it was mentioned to be His Majesty’s the most beloved and was featured during the ceremony dedicated to his 50th year accession to the throne. Therefore, it is inevitable for readers to make perceive the meaning of kingship between the fictional kingships of Mahajanaka to that of His Majesty.

This study applied Gadamer’s hermeneutical approach to language whereby hermeneutical experience is less that of language and language can never succeeds in exhausting everything that wants to be said and understood because of the speculative structure of language. In term of representation, the researcher applied Dyer’s typography of representation concerning what receiver think being represented to them, and Hall’s

constructionist approach where meanings are constructed based on material reality.

The study found that Mahajanaka's kingship in *the Story* contained the elements of kinship, great being, and Dhamma Raja (the Righteous King), through practicing of Dasarajadhamma (The ten principles of the Righteous King). Considering the kingship of King Mahajanaka as the "unsaid" representation of His Majesty, both kings shared the similar background from their kinship and childhood socialization although different in the process of being crowned. Both were believed being a great being and practicing merit to overcome the obstacles as well as applying wisdom in benefit of their people. As the Lord of Life and the Lord of the Land, both kings improved the quality of life of the people and the quality of land via their concerns regarding the ignorance of the noble men and people. As a result, both kings founded educational centers which focuses on agricultural oriented and self-reliance. Moreover, His Majesty expanded his Lord of the Land duty by reaching out to people in every region of the country. It could be concluded that Dhamma Raja of King Mahajanaka represents that of His Majesty, and proved that His Majesty had lived up to the oath on May 5, 1950, the day he was crowned, which said, "I shall reign with Dhamma for the benefit and happiness of all the Siamese (Thai people)."

Keywords: Mahajanaka, His Majesty King Bhumibol Adulyadej, Dhamma Raja, the Righteous King, Dasarajadhamma, Ten Principles of a Righteous King

Introduction

The Story of Mahajanaka was the third publication of His Majesty King Bhumibol Adulyadej in 1997 after *Nai In Phu Pit Thong Lang Phra* in 1993, and *Tito* in 1994. King Bhumibol's publications have always relayed messages for the benefit of the readers. First, *Nai In Phu Pit Thong Lang Phra* was translated from *A man Called Intrepid,* the story of Sir William Stephenson, the allied spy who had "Intrepid" as his code name. The story reflects an account of an individual's determination and low-key heroism, which had the same meaning as Thai idiom, "pid thong lang phra," during the Second World War. The second novel, *Tito,* is a biography of Marshal Tito who reunited Czechoslovakia through his leadership. Third, *The Story of Mahajanaka* was written from Mahajanaka Jataka (Buddhism tale) in Tipitaka, one of the ten reincarnations of Buddha before he became the prophet (Suttantapitaka Khuddakamikaya Jataka volume 4, part 2) which His Majesty became interested in the story after listening to a sermon by the Reverend Somdej Phra Mahavirawongs (Vin Dhammasaro) of Wat Rajpatikaram about King Mahajanaka and the mango trees. The sermon demonstrated that things of good quality will be the target of greed and in danger. Mahajanaka practiced perseverance for its own sake by disregarding discouragement, without desire for any reward. This sentiment unexpectedly led him to become king and brought prosperity and well-being to Mithila. His Majesty spent eleven years writing both Thai and English text with minor modifications for clarity and to convey his philosophy in the story (Adulyadej 1997) *The Story of Mahajanaka* was launched and promoted during the 50th anniversary ceremony commemorating His Majesty King Bhumibol's kingship. It has been said that this small book was His Majesty's the most beloved novel.

The Story of Mahajanaka

Once upon a time in Mithila, the land of Videha, there was a king named Mahajanaka reigning. He had two sons named Aritthajanaka (Viceroy) and Polajanaka (Chief-Minister). After the old king passed away, Prince Aritthajanaka became a king and made his brother a Viceroy. Listening to his close courtiers that his brother would take his throne, the new King was suspicious and put the Viceroy in chains and guarded. But Prince Polajanaka proclaimed his innocence, and miraculously his chains dropped off and the door opened, so he fled. At the frontier, Prince Polajanaka got support from number of villagers, so he decided to take his revenge by declaring war on King Aritthajanaka. Before the king went to give battle and finally was taken life, he asked his pregnant wife to take treasures and flee from Mithila in order to protect the unborn child. At that time, Sakka (or Indra), King of the Gods, known that the unborn child is the great being (the being of great merit), therefore he put himself as an old man with the carriage, asked the pregnant queen to join his ride and took her to the city of Kalacampa, where it was very far away from Mithila. There, the pregnant queen was agreed to stay with the Brahmin as his younger sister, and later gave birth to a son, whom named after his grandfather Mahajanaka. During his childhood, Mahajanaka was often teased by his playmates about the doubt of his father and called "the widow's son," as a result he hit them with his might. After getting unhappy with that issue, he went to ask his mother and learnt that he was the son of the late king of Mithila. When reached the age of sixteen, after gain knowledge from Brahmin, Mahajanaka determined to seize the kingdom which once belonged to his father. Therefore, he asked half of the treasures from his mother

to invest in trading and preparing military resources. After purchased some goods, Mahajanaka went on the ship bound for Suvannabhumi, the golden land of the east.

After seven-day journey, the ship sailed a high speed, rode the crest of a terrible wave, could not maintain its balance then foundered in the middle of the ocean. At that time, all passengers feared of death, cried and wailed, and invoked their gods for help which finally could not survive, but not Mahajanaka. He then ate a full meal, covered his body with sugar and ghee to protect himself from the water, went standing on the mast and determined the direction in which Mithila lay and jumped from the top of the mast distance beyond the fishes and turtles. On that day, King Polajanaka, the target of his throne seizing, died. Mahajanaka swam perseveringly for seven days. During that time, goddess Mani Mekhala was enjoying the pleasures in heaven and neglecting her duties as a guardian of the ocean. On the seventh day when she returned and aware that the Mahajanaka, the great being, swimming in the ocean, she intoned the first stanza to challenge Mahajanaka about the reason of his swimming without seeing shores, since she considered useless. Mahajanaka explained that his swimming reflected thought out and duty which is worldly behavior and regarded the merits of being perseverance. Moreover, those who practiced perseverance will not be blamed or in debt to no one, they complete the duty like a man and will enjoy ultimate peace. And when anyone practices perseverance physically or morally, these actions sure to be crowned with success; it follows that he practice of pure perseverance is an absolute necessity. Praised Mahajanaka's perseverance, Mani Mekhala put Mahajanaka in her arms and flew with him to the kingdom of Mithila, where he

wished to be. She laid him on his right side on a propitious stone in the Mango Grove.

The late King Polajanaka had no son, but only one intelligent and astute daughter named Sivali Devi. Before passed away to heaven, the King told courtiers that they must entrust the throne to one who would be able to please his daughter, or to answer certain riddles, or to string the thousand fold bow, or to discover the sixteen great treasures. The courtiers fail to fulfill his criteria so the Privy Counselor decided to send out the Grand Chariot to go to the one who could reign over Jambukipa. The Grand Chariot went to the Mango Grove and stopped near Mahajanaka. Mahajanaka was able to solve the late King's riddles, accepted the throne, and married to Sivali Devi. Later, the royal couple had a son named, Dighavurajanumara, the heir to the throne.

From that time on, King Mahajanaka reigned with Dhamma (righteousness) and practiced Dasarajadhamma, the ten principles of Kingship. One day, after receiving variety of fruit from the Chief Park Tender, King Mahajanaka went to visit the Royal Park. At the gate, there were two mango trees; one had many fruits, while another had none. Before entered the Royal Park, King Mahajanaka picked the fruit, tasted it, and appreciated the taste. Therefore, he planned to have more fruits on the way back, and then. When return to the gate, King Mahajanaka found that the mango tree with no fruit still intact while another with fruits was tear down by his people from the Viceroy, courtiers to the elephant mahouts and the horse handlers because they saw the King had eaten the tasty fruit, so all picked some and had their fill. Those who came later, used sticks to break down branches, denuded the leaves until the tree was uprooted. Sadly, King Mahajanaka realized the

worry over endanger of the tree that bore fruit that was over look its benefit and harmed by the ignorance, and metaphor with himself and the throne.

Instead of King Mahajanaka desired to leave the city on a quest for supreme tranquility as per the original tale, it was continued as King Mahajanaka returned to the Palace, he recalled what Mani Mekhala had asked him to find the path to absolute happiness by sharing the wisdom he found in the ocean by establishing an institute of high learning called the Bodhiyalaya, the great wisdom center, to fulfill the mission. After that he could find the path to peaceful retirement. As a result, King Mahajanaka invited the Brahmin and his disciples to restore the mango tree by applying nine methods, then told the Brahmin his long kept thought regarding his believe in Pudalay (a giant sea crab) who supported him rest during his swimming in the ocean. Brahmin said he had not aware of giant sea crab in ocean, instead he advised that it must be the great merit of the King's perseverance. The King combined his concern toward the advice of Mani Mekhala and the sea crab, together with Brahmin's counseling, the institute was named, "Pudalay Mahavijjalaya."

The essence of Mahajanaka is merit of perseverance; the preface mentions that King Mahajanaka practiced ultimate perseverance without the desire for rewards which resulted in ascension to the throne and bringing prosperity to his people. However, it is important to note that His Majesty modified the original story in the Mahajanaka Jataka to suit contemporary society, with the view that King Mahajanaka would have been able to achieve supreme tranquility more readily if he had completely fulfilled his worldly duties first. As a result, His Majesty

explained that King Mahajanaka's desire to leave the city on a quest for supreme tranquility was not opportune or timely because Mithila's prosperity had not yet reached an appropriate peak, because everyone from noble to layman, and especially the courtiers, all lived in the state of ignorance. They lacked wisdom as well as knowledge in technology; they could not see the essence of what was beneficial, even for their own good. Therefore, an institution of universal learning needed be established. Moreover, King Mahajanaka also had to advance his thoughts on how to revive the mango tree with nine modern methods. (Adulyadej, 1996: preface)

The Story of Mahajanaka was written by His Majesty King Bhumibol and is said to be his most beloved novel. The timing for the launch was planned by His Majesty, with the intention the story becoming an object of constructive contemplation for well-meaning of people. The following statement supports this notion:

> The translation was completed in 1988, and His Majesty the King signified his desire to publish Mahajanaka on the auspicious occasion of the Golden Jubilee of his reign, so that the story might become an object of constructive contemplation for all well-meaning people. (Adulyadej, 1996: preface)

An excerpt *The Story of the Mahajanaka further* illustrates His Majesty's philosophy and benevolence towards his people:

> He has followed the resolute purpose of both his father and grandfather who in their time were determined to develop and reform various institutions of Thailand to bring them abreast with those of the Western World. With deepest concern for Thai Nation, His Majesty, who is both a theorist and a practitioner of

development and regarded as a paragon of virtue, has applied his perseverance and devotion to the sustainable development for the secure future of his people which is a recognized fact worldwide. (Adulyadej, 1996: 151)

In addition, Somdej Phra Sangkharat Sakonlamahasangkhaparinayok, the Supreme Patriarch, had compared King Mahajanaka's persevarance with His Majesty's, and said that they had the same degree of perseverance (Mahajanaka, 1999). Anand Panyarachun, the former Prime Minister, who was appointed to critic *The Story of Mahajanaka* mentioned that the heart of this novel was perseverance which reflected His Majesty's royal duties, hard work, and leadership's philosophy based on righteousness. (Panyarachun, 1998) Prawase Wasi interpreted that Mahajanaka's perseverance in swimming referred to self-reliance, the uprooted mango tree referred to development driven by greed, the giant sea crab referred to knowledge or wisdom, and King Mahajanaka referred to His Majesty King Bhumibol (Chanchaochai, 2006: 123-128). It would seem *The Story of Mahajanaka* is bonded with His Majesty. Since it is stated in the novel that Mahajanaka was Dhamma Raja (the king who makes people happy by dhamma, Buddhist teachings of righteousness) as he practiced Dasarajadhamma and reigned with righteousness (Adulyadej, 1997: 117), the researcher sought to study how *The Story of Mahajanaka* and His Majesty the King are understood in terms of Dhamma Raja kingship. The study was conducted in two sections: examining the understanding Dhamma Raja kingship of Mahajanaka, and comparing it as representative of its author, His Majesty King Bhumibol.

Objectives

Because His Majesty King Bhumibol Adulyadej the author of *The Story of Mahajanaka;* mentioned that this story is his most beloved novel, and it was featured during the ceremony dedicated to his 50th year accession to the throne. Due to the name "Mahajanaka" which contains the similar meaning of "Father of the Land" in Thai perception, I would like to find the representation from the text in *the Story of Mahajanaka* in relation to His Majesty. As a result, the objectives of this study are to examine Kingship of King Mahajanaka in the story of Mahajanaka and then examine the representation of King Mahajanaka as "said" in relation to kingship of His Majesty King Bhumibol Adulyadej in Thailand's context as "unsaid" through hermeneutic experience of the researcher as a reader.

Literature Review

There are several studies regarding the meaning in the Story of Mahajanaka. Chongstitvatana (1999) studied on comparative content analysis between Mahajanaka the original jataka and that of His Majesty and found that Mahajanaka of His Majesty was adapted to be Buddhism Contemporary literature. In order to achieve salvation, contemporary Mahajanaka had duties to apply perseverance and wisdom bravely and dedicatedly to nurture humanity so that they could find enlightenment to their salvation as well. Kosaiyanont (2014) focused on language and culture in Mahajanaka and found that there were 3 working languages in the story which were Thai, English and Indian Devanagari, and the nonverbal were expressed in Traditional Thai contemporary illustration. Sridee (2007) applied critique approach on Mahajanaka in the perspective

of symbolic communication and reflection on the important of education to the people. The study found that the novel theme perseverance was strongly address in both symbolic and latent communication and reflected that education and academic institute would bring sustainable. Wongchestha (2007) studied on the Virtues of the King of Mahajanaka and found, in the novel, that Mahajanaka had completed Dasarajadhamma and partly met with Cakkavatti-vatta 12 (duties of a universal king or a great ruler). Sothanasathien (2010), explored discourse approach in Mahajanaka's context and intertext to explain pattern, discourse and advocacy in the communication of political, language and culture; and to analyze philosophy elements and concepts that His Majesty tried to pursue the text through the novel. The study concluded that Kingship is not by the contingent but the choice the King made to sustain the result, being the great being without hands on practice and responsibility would not led to any accomplishment, dealing with ignorance people at any hierarchical level is better off in providing academy or knowledge center. Moreover, Sothanasathien also pointed out key factors in Mahajanaka stories which are charisma, royalty, great being, perseverance, responsibility, royal treasure, capital and workforce, sustainable interest, knowledge and dhamma (virtue).

Theory and Conceptual Framework

The study of *The story of Mahajanaka* focused on examining how kingships of Mahajanaka reflects that of His Majesty under the frame work of Dhamma Raja, the concept of virtue Kingship in Buddhism by applying hermeneutic approach.

The study applied Gadamer's hermeneutic perspective which focuses on elementary experience of language that characterizes

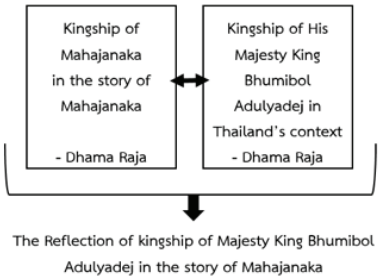
the "hermeneutical experience of the world." (Grondin, 2006: 149) According to Gadamer, a statement of the world contains both the "said" and the "unsaid" components. The "said" is what the proposition is about but the "unsaid" is what motivates it. The theory opens alternatives to receivers to seek for her own meaning through what said and unsaid bases on individual original hermeneutical experience which depends on less that of language than that of the limits of language because language never succeeds in exhausting everything that wants to be said and understood. The speculative structure of language, refers to everything which is not said in that which is effectively said or to the entire sphere of the unsaid which is only mirrored or reflected in effective discourse. There is willed meaning which never achieves its full crystallization in the proposition. The speculative understanding encourages a comprehensive accomplishment of meaning which takes into account this "unsaid" the motivational background the context. What is required of the receiver who attempts to understand, is to retrace the part of the enunciation, of the sender returning from what is said to what remains unsaid. To start from what is said in order to understand that which wishes to be said, is by its nature to speculate, to seek understanding (Grondin, 2006: 149-151) Moreover, in terms of representation, this study applied representation as a construction approach to language which posits meaning as a construction during the process of making representations (Webb, 2009: 44) with Hall's constructionist approach where meaning are constructed based on material reality (Hall, 1977 cited in Lacey, 146) and Dyer's typography of representation concerning what receiver think being represented to them (Dyer 45).

Concept of Dhamma Raja or virtue Kingship in Buddhism derives from the meaning of being the king as the Lord of Life and the Lord of Land. As Mahajanaka originated from Buddhism tales, the researcher used three of Kingship styles in Buddhism: kingships from acceptance by the people, by the power over the land and by happiness contributed to people (Sothanasathien, 2010: 19). Buddhism is factor that helps promote the relationship between the king and his people in order to accordance with the Kingship of Mahajanaka. Being Dhamma Raja or the Righteous King, the king must exercise his powers in with righteousness and towards ethical duties. The dhama for the king are Dasarajadhamma (ten principles of a righteous king), and Cakkavatti-vatta 12 (the universal monarch – the king as a center of the universe or 12 ethical duties) which are normally executed parallel to each other. These two dhamas are read by the Supreme Patriarch during the coronation ceremony due to their important to the king. In Thai administrative tradition, the king holds dual titles as both the Lord of Life and the Lord of the Land. With his unrestricted exercise of such powers, the king's decision would possibly result in misery for the people, so it is necessary that the King regulates his powers. For the king, practicing Dasarajadhamma meant practicing merit aimed to benefit the people. This study focused only on Dasarajadhamma, as Cakkavatti-vatta 12 Dhamandhipateyya (supremacy of the law of truth and righteousness) and Dhammikarakkha (provision of the right watch, ward and protection) are partly being the subsets of Dasarajadhamma (Charoenphong, 2006: 39-42) Dasarajadhamma, Theravada Buddhism based principles, consists of Dana (charity, liberality, genrosity), Sila (high moral characters), Pariccaga (self-sacrifice), Ajjava (honesty and intregrity), Maddava (gentleness), Tapa (austerity, self-control, non-indulgence), Akkodha (non-anger, non-fury), Avihimsa

(non-violence, non-oppression), Khanti (patience, forbearance, tolerance) and Avirodhana (non-deviation from righteousness, conformity to the law).

Buddhism also believes in divinity. Borrowing from the ancient Pali canon, Theravada Buddhism posits its own cosmological order of heaven, hells and an earthly realm, on which man is initially led astray by desire and greed, and human society exists in chaos. Order could be created by selecting a king, a man of remarkable charisma, wisdom and skill. The king has been closely associated with the figure of Indra (Sakka), the great God who ruled in the heavenly realm located at the peak of Mount Meru, the central mountain of the Thai Buddhist cosmology. As Indra ruled and maintained the order of dhamma in his domain, so the Thai monarch ruled and maintained order in his earthly kingdom (Grossman, 2012: 18-19) In addition, from comparative study on the monarchs of Sukhothai (Dhamma Raja), Ayudhya (Divine King), and Chakri the dynasty of Ratthanokosin kingship, Chakri is neither a common person like Sukhothai nor a divine king Ayudhya, instead it is the combination of both characters (Puengprasert, 2000: 29). Through the social structure, knowledge, rituals, and physicality, the Thai king serves the main function of a person bonded between the divine and the human and he must govern the state with righteousness (Grossman, 2012: 18-19). From the influence of Buddhism and Thailand kingship styles and social structure, it could be concluded that Dasarajadhamma was applied in all styles of Thailand kingship be it divine kingship or Buddhism kingship (Jumbala, 1992: 7-9).

Figure 1 Conceptual Framework



Research Methodology

The research methodology is a textual analysis on the novel named, the Story of Majanaka which written by His Majesty King Bhumibol Adulyadej (Adulyadej, 1996). The context of Thailand will be used only when relating to the study objectives. The study applied Gadamer's hermeneutic experience focusing on understanding the Story of Majanaka as a text, and of His Majesty King Bhumibol, the author, as inter-text to uncover the "unsaid" by drawing it into and explicit dialogue with the "said". The "said" is what the proposition is about but the "unsaid" is what motivates it. The researcher categorized language from the text regarding kingship in *The Story of Mahajanaka* in to subgroups. The concluded the subgroup into one understanding that explained the direct understanding gained from the text, as the "said" part. Then applied the finding from "said" part to explain the inter-textual to find the understanding that represented kingship of His Majesty, the author, as "unsaid".

Limitation of this research is that the events that the researchers took to illustrate the "unsaid" were merely small portions of His Majesty's royal duties, as it is impossible to record the totality of his contributions

over seven decades. Moreover, the finding in this paper regarded within Thailand's context.

Results

The study of kingship in *The story of Mahajanaka* was completed to examine how kingship was understood under the frame work of the Dhamma Raja, by applying Gadamer's concept of hermeneutical experience of the world. This permitted researcher to uncover the "unsaid" by bringing it into explicit dialogue with the "said". The "said" is what the proposition is about but the "unsaid" is what motivates it. Therefore, the study was based on two sections: first to the understanding of kingship of Mahajanaka in the Story of Mahajanaka as "what said", and how kingship of Mahajanaka represented that of His Majesty as "what unsaid". The results are as follows:

1. Kingship in the story of Mahajanaka

The study found Dhamma Raja, kingship, as the "said" in *The Story of Mahajanaka,* contained three characteristic: kinship, great being, and Dasarajadhamma. Details are as follows :

- Kingship from kinship

One of legitimacy criteria for Kingship in *The Story of Mahajanaka* is from kinship. All of the Kings of Mithila were of royal lineage. They were King Mahajanaka (the grandfather of King Mahajanaka), King Aritthajanaka, King Polajanaka, King Mahajanaka and King to be, Dighavurajakumara (the son of King Mahajanaka). King Mahajanaka was son of King Aritthajanaka, and was named after his grandfather intentionally to identify him as the heir to the throne through kinship and permit lineage tracing. Not only was he the Great Being, Mahajanaka was also

nurtured and cultivated in the environment that enabled him to gain knowledge and righteousness in a Brahmin context. He had shown his physical strength, intelligence, perseverance, and, most importantly, the ability to rule by using Dasarajadhamma.

Though contained the royal blood, Mahajanaka was not hailed and crowned the king because he was born with royal kinship. Mahajanaka accessed the throne by wisdom and might which later become accepted by the people and by power over the land. In this manner, he completed King Polajanaka's criteria and able to please Sivali Devi, the former king's daughter, then got married. King Mahajanaka brought happiness to his people because he reigned Mithila by Dasarajadhamma, supported all the hermit Buddhas, had a royal son who possessed character of wealth and luck, and reigned for 7,000 years. Most importantly, he exercised high on his wisdom and low on his power to create sustainable happiness to people by established the higher learning center, so the people could gain and apply knowledge towards their endeavors.

- Great being

Mahajanaka earned his status as great being by practicing great merit in his reincarnations and perseverance. The great being occupies a superior position relative to ordinary man due to the great merit from incarnations. According to Theravada Buddhism belief, the earthly realm consist of human society in chaos driven by desire and greed. To have the earth in order, the great being created charisma, wisdom and skills which in this study was referred to the great being. The great being king was closely associated with Sakka, the great God, to maintain dhamma in his domain, therefore, he earned higher heavenly favor especially when he was inconvenienced. It stated that Sakka came to protect

Mahajanaka, the great being, even before his birth. When Mahajanaka was in the womb of King Aritthajanaka's queen and the queen needed to flee from Mithila, she got help from Sakka who appeared as an old man with a carriage and took the pregnant queen to Kalacampa, the distant city, to protect the great being. Seventeen years later, after the ship wrecked, Mahajanaka swam in the ocean by might of his shoulders without sign of accomplishment for seven days. Mahajanaka believed that he had the giant sea crab support him so he could rest from time to time. Moreover, though not completely fortune as Mani Mekhala had neglected her duty as the guardian goddess of the ocean for seven days, however, she returned and helped Mahajanaka as she aware that he was as the great being. Later after Mahajanaka explored his wisdom and merit regarding perseverance, Mani Mekhala flew him to Mithila where he aimed for at the first place. Resulted from being great being, King Polajana whom Mahajanaka planned to defeat died on the day the ship wrecked, which enabled Mahajanaka to maintain his dhamma. Finally the Royal Chariot reached Mahajanaka when the city of Mithila had throne unoccupied, and no one succeed the criteria of throne entrusting. Mahajanaka was able to accomplish the throne entrust criteria because of his wisdom.

Great being was earned by practicing great merit. The essence merit in *The Story of Mahajanaka* is perseverance (or persistence) which is derived from Viriya (in Pali), a Buddhist term for (A Glossary of Pali and Buddhist Terms, 2013). It can also be defined as an attitude of gladly engaging in wholesome activities, and it functions to cause one to accomplish wholesome or virtuous actions. Obviously, the study found Mahajanaka's perseverance and merit in the story; such perseverance

strengthened effort and courage both physical and mind amounting in steadfast commitment to success. Mahajanaka swam for seven days without giving up or begging for God's help, which demonstrated his determination on duty. By not seeing the accomplishment to survive, he would not be blame or criticize for his being even if he died. According to this, Mahajanaka embodied Mani Mekhala the stanza, "Any individual who practices perseverance, even in the face of death, will not be in any debt to relatives or gods or father or mother. Furthermore, any individual who does duty like a man will enjoy Ultimate Peace in the future" (Adulyadej, 1997: 80).

The wisdom and skills of Mahajanaka were granted to him due to his great merit from his previous carnations, from practicing perseverance and from upbringing in a knowledgeable environment in a Brahmin community in this carnation. Mahajanaka learnt the three Vedas and all sciences within his sixteenth year of age. Nevertheless, being raised by the strong mother could have been one of the success factors that strengthened both his body and mind. Though little was mentioned about the former queen, her role as mother was shown when the pregnant queen fled from Mithila by herself, and assumed risk without fear. When she made the decision to stay with Brahmin as his sister, she had to conceal all royal secrets. She must have taken good care of Mahajanaka since it appeared that Mahajanaka was physically strong and of a rather strict disposition. After the secret was revealed, and Mahajanaka desired to reclaim the throne, she provided her full supports. Furthermore, Mahajanaka's wisdom was found in several events. First, when the ship wrecked, Mahajanaka prepared himself instead of calling God for help. After jumped from the mast and survived, he practiced

perseverance only for the sake of it without foreseeing any reward. Second, when having such diglogue and sharing his wisdom to Mani Mekhala, resulted in her respectful and support, Mahajanaka was taken to Mithila by her. Third, when arrived Mithila, Mahajanaka was able to solve King Polajanaka's 4 riddles and was crowned the king, which make all the people overjoyed and elated, and said, "Oh, what a wonderment! The King is real genius" (Adulyadej, 1997: 109). Forth, when the mango tree with fruits was uprooted; Mahajanaka gave advised to Brahmin about restoring the mango tree. Most importantly, fifth, when he, with support from Brahmin, established the learning institute to his people.

- Dasarajadhamma

Not only kinship and be the great being that led Mahajanaka succeed the throne of Mithila. It was mentioned that Mahajanaka reigned Mithila with Dasarajadhamma. The study found that Mahajanaka completed elements of Dasarajadhamma. Mahajanaka practiced *Dana* by giving objects, forgiving and advising to goddess and his subjects, most importantly giving knowledge by establish Pudalay Academy, *Sila* (the precepts for maintaining good conduct by not to breach religious morals, laws and ethical norms) as Mahajanaka had Sila because he committed to the eight Precepts which stricter than that of required five Precepts (abstain from harming living beings, stealing, sexual misconduct, lying and intoxication). Moreover, He practiced *Pariccaga* (making selfless sacrifice for the greater good) through his concern about the greater prosperity and the wealth of the city than his own determination so he decided to establish an institution of universal learning instead of leaving Mithila on a quest for supreme tranquility and *Ajjava* (truthfulness and honesty) since Mahajanaka was young, he was in doubt whom his

father was and was teased as a "widow's son" so he fought with his playmates, but after truth revealed, he was not angry any further. This meant he honored the truth over his anger. Later his honesty shown when he admitted that he received more than he had planned from the perseverance, and revealed his thought of Giant Sea Crab to the Brahmin, and commitment that given to Mani Mekhala about establishing the learning institute. While *Maddava* (being gentle and open-minded to reasonable advice and not being arrogant) was shown in the text that most of Mahajanaka's interactive with others were done in open-minded and gentle manner, for example, he accepted deep sincerely apologies from Brahmin's disciples from foolishly be parts of ripping mango tree apart, and furthermore he advised how to restore the mango tree; and *Tapa* (being diligence in consistently performing the royal duties, leading a simple life, and restraining mind from indulgence of sensual pleasure) though his determination to bring back the throne of his King father. Mahajanaka practiced *Akkodha* (not showing anger or being compassionate), as he did not express anger when Mani Mekhala neglected on her duties that him swimming in the ocean and when his people pulled down the mango tree and the disciples admitted that they had part helping those people. Even though Mahajanaka had shown his anger once when his playmates teased him a "widow's son," but stopped after the truth revealed. He practiced *Avihimsa* (not afflicting harm on others, adhering to peace and tranquility for all and not indulging himself in his power) by not afflicting harm on anyone shown when his people ripped down mango tree and instead he decided to establish the learning institution. Mahajanaka practiced *Khanti* (being patient and persevering against all emotions, be they greed, anger, ignorance or any kind of suffering and

against abrasive words against him and maintaining calmness in his mind, composure, body and words) by being patient against his desire to have more of mangoes and patient to the ignorance of his people at all level. Finally, Mahajanaka practiced *Avirodhana* (being steadfast in righteousness, not allowing misdeeds, being just, rectifying those who do wrong and rewarding those who do right with justice) by preparing himself in order to survive when ship wrecked intellectually, fulfilling his duties as the rulers by establishing learning institution to solve problems of ignorance instead of ordaining.

In conclusion, the study found Dhamma Raja, kingship, as the "said" in *The Story of Mahajanaka* which contained the characters of kinship, great being, and Dasarajadhamma. However, the reason that made Mahajanaka the King was not kinship, but from his being great being that had him protected by God and Goddess, his perseverance merit, together with wisdom, which enabled him to reach Mithila though the unfortunate had deviated him from the plan. To become the Lord of the life and the Lord of the land, the study found that both being great being and merit enabled him to survive the obstacles but wisdom made him crowned and acceptance by the people, and consequently provided him the power over the land. Mahajanaka contributed sustainable happiness to people his wisdom and being Dhamma Raja. (from practicing Dasarajadhamma)

2. The reflection of Kingship of Mahajanaka on His Majesty King Bhumibol Adulyadej

After found kingship as "what said" in the Story of Mahajanaka contained the 3 characters which are kinship, great being, and Dasarajadhamma. The study applied 3 characters to examine the "unsaid"

and found that kingship of King Mahajanaka represented kingship of His Majesty King Bhumibol Adulyadej in the same characters. Details are as follows:

- Kingship from kinship

Both of King Mahajanaka and King Bhumibol were born the royal kinship even though both of them had never aware of being heirs to the throne. King Mahajanaka was the only son of King Aritthajanaka and King Bhumibol was the youngest son of His Royal Highness Prince Mahidol of Songkla, the son of King Rama V, and Mom Sangwan (later HRH Princess Srinagarindra, the Princess Mother). Both of them were born distance from their homeland, King Mahajanaka was born in Jalakampa and King Bhumibol was born in Cambridge, Massachusetts, in the United States during the time his father was studying at Harvard University. They were named very special meaning, the name “Mahajanaka” was given to connect to his royal root while the name, “Bhumibol” which meant "Strength of the Land” was given to him from his uncle, King Rama VII during the time his uncle faced difficult time ruling Thailand because the world economy recession which led to political turbulence, as a result that given name could reflect his uncle strong wish to be happened in the country. They both lost their father at the early stage of their lives. King Aritthajanaka passed away before King Mahajanaka was born, while His Royal Highness Prince Mahidol of Songkla passed away when His Majesty was not yet two years old, a short time after the family return to Thailand. Both widowed mothers raised both Kings in a knowledgeable environment far away from the homeland as mentioned earlier that King Mahajanaka were born and raised in the brahmins community, while His Majesty was raise in the decent community

in Switzerland, where he continued and finished his education. Similar to King Mahajanaka, His Majesty was raised by the strong mother who was very supportive. His Majesty's wisdom was gained from the Princess Mother. She was a devoted mother who guided him to the righteous principles in a simple life style (Nilkumhang, 1986: 118-119). She was prudent and made fruitful use of her time. All traits were passed on to her children. It was mentioned that the Princess Mother would always made him realize what he had done wrong before punishing him, and ask if the penalty was appropriate. In addition, she also encouraged His Majesty's generosity through sharing (Jamornmarn, 2007: 18, 27-28). Moreover, both King Mahajanaka and King Bhumibol shared the meaning of "strength" in different ways, the young King Mahajanaka was at that time called Mahajanakakumara contained physically strength, while His Majesty had both physically strength (His Majesty was the athlete and won Asian Games gold medal), and carrying the name which meant "strength of the land". They returned to their homeland at the time the countries needed Kings. King Mahajanaka reached his homeland by the help of Mani Mekhala, and His Majesty returned home as the young prince of King Rama VIII. They both ascended the throne when they were teenagers, King Mahajanaka became King when he was 17 years old and His Majesty took the position, though unfortunately, when he was only 18 years old. Furthermore, the reflection of Mahajanaka strongly fits with the name "Mahajanaka" meant the Great father in Thai language, while Thai people called their beloved King, "Pho-Luang" or the Great father.

- Great being

Mahajanaka was the great being due to the great merit from practicing great merit in his reincarnations and extended his status as great being by practicing perseverance. It is difficult to find scientific proof of His Majesty's being the great being, though Thai people believe so. However, the rituals and ceremonies in many auspicious occasions pursued the perspective of His Majesty's great being. If Theravada Buddhism believed that earthly realm consist of human society in chaos driven by desire and greed, there were evident that when the country faced crisis, there was His Majesty that Thais relied on, for example; "Day of Great Sorrow," student-led uprising in against military dictatorship in 1973, and "Black May" in 1992. His Majesty appeared in mass media and led to the end of the uprising.

Mahajanaka practiced perseverance by swimming in the ocean by might of his shoulders without sign of accomplishment for seven days after the ship wrecked. In relation to perseverance, it was shown that His Majesty had practiced perseverance since the early stage of his reign. After return to Thailand, His Majesty wrote a letter to Francis B. Sayre who was employed by the Thai government as adviser to the King, in March 21, 1950 that, "I shall try not to get discouraged, although sometimes, I nearly got discouraged even in Switzerland … but I know I must hold on [to] what I think is the right thing to do, and I can assure you I shall try my best" (Jones, 2000: 54).

Moreover, Merit and wisdom are the characters of the great being, and they were significantly shown in the novel when His Majesty decided to modified the Story of Mahajanaka from the original which represented His Majesty's perseverance outstandingly. Besides

perseverance merit that King Mahajanaka had done while he was swimming seven days in the ocean, and His Majesty had King Mahajanaka courage to complete his responsibility to his people after he ascended to the throne. Though upsetting with the mango tree uprooting, King Mahajanaka realized that his royal duty was to make the people, not only the commoners but also administers, out of ignorance. Instead of finding his serenity as a monk, Mahajanaka urgently called the Brahmins and his disciples to discuss and apply nine methods for mango tree restoration, furthermore, to establish the learning institute with prospect that the people would be able to come out of ignorance shadow. This part represented His Majesty's remarkable perseverance in an effort to promote the support projects and other developmental efforts in the most remote areas of the country to improve the life of the Thai people after he had reached out to people upcountry, learned first-handed problems, needs and hardship in 1953 (National Economic and Social Development Board, 1999: 8-9). His Majesty aimed to settle sustainable and suitable knowledge. In order to promote such wisdom, Royal initiative projects and objective principles were adhered to find, first, ad hoc solution with prompt assistance, with programs that yield long-term benefits according to prioritized needs and focused on community's capacity as self-reliant. Second, after succeed in any royal initiatives, the suitable knowledge and modern techniques were promoted essentials of technical, self-sufficient and environmentally friendly in study center where villagers could accept and do by themselves. The first Royal Project was launched in 1969, to help hill-tribes in Northern Thailand where people practiced slash-and-burn farming and grew opium poppy. The Project introduced new cash crops and new technology which

helped increase in their income. This crop-substitution project provided a long-term solution which was hugely successful. At present, there are almost 4,700 royal initiatives projects that spread over every region of the country in agriculture, irrigation, forestry, the environment, etc. (Office of Royal Development Projects Board: n.d.). Moreover, Royal initiative projects had been put in National Economic Development plans to secure his goals. Importantly, His Majesty introduced a practical approach called, "New Theory," the modern farming methods in reducing dependency of expensive equipment, chemical and fertilizer so that the poor farmers could grew their crop affordably and profitably. Last but not least, His Majesty's concept of "the Sufficiency Economy," aimed to lessen his people to survive the impact of global change and adverse economic conditions. The philosophy of Sufficiency Economy lies on 3 pillars which are moderation, reasonableness and risk management and had been brought up in the 1970s in His Majesty's speeches, although His Majesty had been promoting self-reliant or sustainable farming since the 1950s, due to the rapid economic growth and the rise of consumerism which led to a state of economic dependence and deterioration of natural resources. This theory was re-introduce to fit with Thailand's 1997 economic crisis that served as a costly lesson of unbalanced and unstable growth, partly due to the improper economic and social development process, in which the economy relied heavily on foreign capital inflows and external markets. (The Chaipattana Foundation, n.d.) In addition, to sustain the well-living in another dimension, His Majesty's with the support of Her Majesty the Queen created projects on the "Promotion of Supplementary Occupations and Related Techniques" to train the farmers families in craftsmanship could earn additional income and raise

individual's self-esteem (Tongdee, 1997). These long-reign and hard work reflected His Majesty's perseverance that direct the well being of his people, especially the farmers who are the majority and the poorest. In conclusion, His Majesty's approaches were always well thoughts of simply respect for the balance of nature, happiness and productivity base on self-reliant, in the same direction of Mahajanaka.

- Dasarajadhamma

The story of Mahajanaka reflects the ruling realm by obtaining "dhamma" especially "Dasarajadhamma" in administration. Inevitably, Dhamma Raja of King Mahajanaka represents Dhammaraja of His Majesty King Bhumibol. Accepting the role of constitutional monarch, His Majesty was in the period of adjustment of his new role and his growing enthusiasm for the work to which he was soon to dedicate his life.

Thai people long-recognized His Majesty the King's promise to his people was the picture of the King wore royal uniform with golden grown seated on an octagonal throne beneath a sever-tiered white umbrella of stated, and uttered his royal oath, "We shall reign with righteousness for the benefits and happiness of the Siamese people," in His Majesty's coronation ceremony, May 5, 1950. In the same occasion, Somdej Kromma Luang Vajirananavong, the Supreme Patriarch, read His Majesty the King the Dasarajadhamma and Cakkavatti-vatta 12 in Chapel Royal of the Emerald Buddha. His Majesty subsequently took a vow to protect the religion. Then eighty of the most senior monks in the land acknowledged him as Head of the Buddhist Church and as the Protector of All Faiths (Jone, 2000) Although, His Majesty was guided by Dasarajadhamma, he declared the stronger obligation to this royal duties from the beginning stage of his kingship.

Accepting the role of constitutional monarch, His Majesty was in the period of adjustment of his new role and his growing enthusiasm for the work to which he was soon to dedicate his life. In 1946, His Majesty left Thailand to resume his studies in Switzerland, he told his people in a radio broadcast that, "I have to leave this capital and leave you because it is essential that I re-create myself." Later while the royal car going along Ratchadamnoen Avenue, His Majesty noted that, "I heard someone shout, 'please do not abandon the people, I felt like shouting back, 'if the people do not abandon me, then how can I ever abandon the people?'" (Grossman, 2012: 86). This represented His Majesty's Avirodhana (non-deviationfrom righteousness) and Maddava (gentleness). In addition, realized that his royal duties will be for the needs of people, His Majesty changed his study field from Engineering to Political Science which shown that he has sacrificed his private interest for the sake of the greater public interest (Pariccaga: self-sacrifice) to help those who need it; to offer assistance in the times of trouble, or to effectively relieve trouble and suffering, habits which are reflected in his lifelong commitment to the poor and underprivileged. His Majesty has never shown any anger or the display of displeasure due to his practice in Khanti (patience) and Akkodha (non-anger). His gentle manner (Maddava : gentleness) always presented when he reached out to his people in different ways. His Majesty and the royal family spent at least 8 months of the year outside the capital to visit his people upcountry, develop projects to improve the living in sustainable result. Thai people always see the photographs of His Majesty bend down, or sat on the ground at the same level of his people to be close to them to listen intentionally to their first-hand problems in order to help them. Thai

people always remember the impressive image of His Majesty stooping down until his gentle and smiling face almost touched the head of an old lady prostrating at his feet with a withered lotus in her hands. Not just the poor people in upcountry, His Majesty took the risk to support his encouragement to soldiers during time of political regime difficulty, during the visit in the communist insurgent-trouble areas; His Majesty was particularly kind to soldiers and respectful of senior officers. In the same way that His Majesty has appreciated professional soldiers, and he is also respectful of the civil servants, who were experts in the field (Chuensuksawadi, 1996) Most important, His Majesty has shown faithful to his ideals, sincere in working for public and honest (Ajjava: honesty and intregrity). He has kept his royal duties in the direction of the oath he made in the coronation day.

As mention earlier, His Majesty perseveringly engaged himself in sufficiency economic theory and royal initiative projects in order to promote wisdom and physical health for the sake of his people's happiness of his people. This meant His Majesty practiced *Avirodhana* (non-deviation from righteousness) with *Khanti* (self-control, non-indulgence) from ignorance or failures until reaching successful ones. His Majesty also sacrificed his home at Chitralada Villa to work on projects, mostly in agricultural areas such as rice cultivation, dairy farm or experimenting of the small tractor, "iron buffalo." During the student-led uprisings against military dictatorship on October, 1973 and May 20, 1992, His Majesty allowed students to take refuge at Chitralada Villa to avoid violence. Moreover, His Majesty established the Rajprochanukroh Foundation in 1972 to lend helping hands to people who were hungry and sick regardless of any conditions such as race, ethnicity, and religion

(Chuensuksawadi, 1996: 30). In this sense, it could be understood that His Majesty did not deviate from righteousness, non-violence, and helping others (*Avihimsa:* non-violence). Another example of His Majesty practiced Avirodhana reflected in His Majesty's believe that "The King can do no wrong" which was not because the king could not be wrong by law, but because the king had to consciously control himself not to do wrong (Bhumibol Adulyadej, 2005). The life-long royal activities and royal initiates projects obviously reflected His Majesty's *Dana* (generosity) and *Tapa* (perseverance). In 1956, His Majesty practiced Sila (high moral characters) by taking an early interest in the practice of meditation following a period as a Buddhist monk. It is also known the His Majesty practiced high-level meditation, which enabled him to undertake various tasks for the nation so well. At the same time, he had earnestly began dhamma studies and self-training, all for the benefit and happiness of the people of Siam (Jamornmarn, 2007).

Importantly, the research examined the strong key message that His Majesty emphasized on the back cover of *The Story of Mahajanaka:* "May all readers be blessed with pure perseverance, sharp wisdom and complete physical health" (Adulyadej, 1997). This implied that His Majesty the King had a strong desire for Thai people to have perseverance, wisdom, complete physical health, and prosperity. Besides perseverance, it seemed having wisdom was important to His Majesty which was reflected in the modification of priorities after Mahajanaka witnessed the uprooted mango tree. His Majesty wrote that,

> King Mahajanaka desired to leave the city on a quest for supreme tranquility. His Majesty was of the opinion that it was not yet opportune or timely because Mithila's prosperity had not

> yet reached an appropriate peak, because everyone from the viceroy down to …horse handlers …and especially the courtiers all lived in the state of ignorance. They lacked wisdom as well as knowledge in technology… Moreover, King Mahajanaka also had to advance his thoughts on how to revive the mango tree with nine modern methods (Adulyadej, 1996: preface).

The above statement shows His Majesty's concern on the how the administrators would fulfill the needs of the people. While His Majesty has perseveringly built up a store of wisdom for the people, the political leader would be foolish to ignore, similar to the Viceroy and courtiers that pulled down the mango tree in *The Story of Mahajanaka.* The concern of His Majesty was reflected in his speech to ministers of the Banharn Silpa-archa government when members swore their oaths of loyalty on July 20, 1995 that, "Only work accomplished with courage, astuteness, ability, legitimacy and honesty will bring prosperity to the country, and safety and happiness to the people" (Chuensuksawadi, 1996: 28). The intention of cabinet ministers to fulfill their oaths of honesty is important because it was promised that their effort on duty that would bring happiness to his people. Combining His Majesty's opinion, the text modification, with his royal activities, demonstrates His Majesty's efforts in improving the lives of the people, especially in the areas that were not reached by government authorities. The public suffering His Majesty resolved first was in the area of public health, specifically leprosy which was the number one concern at the start of his reign (Chuensuksawadi, 1996: 30)

In conclusion, by covering three criteria of Buddhism legitimate kingship in *The Story of Mahajanaka*, the study found that His Majesty was accepted by the people from his royal kinship and became the

Lord of the Land as the consequence of it. He expanded the meaning the Lord of the Land by reaching out to people in every region of the country, especially in areas stricken by poverty and drought which had been overlooked by government authorities. His Majesty had never exercised the power over the land for self-benefit; instead he focused and devoted on uplift the value of the land so that his people could elevate their quality of living. His Majesty's being the Lord of life and the Lord of Land entailed being the Lord who improved the quality of life of his people as well as the quality of land via his royal initiative projects which cover areas of agriculture, irrigation, forestry, the environment, etc. Such efforts have yielded long-term benefits by prioritizing human needs and focused on the community's capacity to become self-reliant. Through 70 years on the throne, his has been the great being, derived from his wisdom and his intense perseverance. Finally, His Majesty proved to be the Great Dhamma Raja as he had completed his Dasarajadhamma whose mission was to contribute benefit and happiness to the people throughout the seven decades of his reign. Moreover, the study highlighted His Majesty's strong key message concerning perseverance, wisdom and good health of the people.

Conclusion and Discussion

The study's objective was examine the kingship of Mahajanaka, in *The story of Mahajanaka* and how such kingship represent His Majesty King Bhumibol Adulyadej. Since *The Story of Mahajanaka* was said to be His Majesty's the most beloved novel, it is inevitably for readers to connect Mahajanaka with His Majesty King Bhumibol. The *study of The story of Mahajanaka* aimed to examine how kingship of

King Mahajanaka in *The Story of Mahajanaka* and that of His Majesty King Bhumibol were understood, by applying Gadamer's concepts of the "said" and "unsaid" from hermeneutical experience of the world perspective. The "said" is what the proposition is about but the "unsaid" is what motivates it. The study was based on three legitimacy criteria of Buddhism Kingship style. They were kingship from acceptance by the people, by the power over the land and by happiness contributed to people, together with essence of "Dhamma Raja" (the righteous King). The study the Kingship of King Mahajanaka in the story of Mahajanaka as the "said" and use how Kingship of King Mahajanaka represented His Majesty King Bhumibol Adulyadej, the author of the Story of Mahajanaka, in Thailand's context as the "unsaid". In addition, the representation in this study derived from meaning construction that mixed the reflection and understanding of reality which created by the representation.

Understanding King Mahajanaka as the "said" which illuminated His Majesty King Bhumibol as the "unsaid." The study found that King Mahajanaka represented His Majesty King Bhumibol. They reflected each other since they shared common background. Regarding kinship, they were born the royal kinship, were born distanced from their homeland and lost their father at the early stage of their lives. Both of them were born in a knowledgeable environment. King Mahajanaka was raised in Brahmins community, while His Majesty was raised in a decent community in Switzerland. Moreover, they were raised by strong mothers who were highly supportive. Though in different ways, both King Mahajanaka and His Majesty shared the meaning of "strength," Mahajanakakumara contained physical strength, while His Majesty had both physically strength (His Majesty is an athletic) and bore the name which meant

"strength of the land." They both ascended the throne when they were teenagers. Remarkably, "Mahajanaka" means the Great father in Thai, while Thai people called their beloved King, "Pho-Luang" or the Great father.

The study found that kingship in *The Story of Mahajanaka* consisted of three characteristics of kingship which are kinship, great being, and Dasarajadhamma, and found that kingship of King Mahajanaka related to that of His Majesty. Considering kingship, despite the fact that King Mahajanaka and His Majesty had royal kinship, King Mahajanaka was not crowned by that, while His Majesty was crowned because of his lineage. However, both of them became the Lord of the Land as the consequence of being crowned and practiced their royal duties to improve the quality of their people's lives. The Lord of Life and the Lord of Land exemplified perseverance in improving the quality of life of the people and the quality of land via their concerns on ignorance of the people. While King Mahajanaka settled Pudalay Mahavijalaya and introduced nine methods of mango tree restoration, His Majesty created royal initiative projects and the sufficiency economy theory in order to yield long-term benefits by prioritizing human needs and focusing on community's capacity to be self-reliant. Mahajanaka reigned Mithila for 7,000 years, while His Majesty had reigned Thailand for 70 years. Moreover, His Majesty expanded the concept of the Lord of the Land by reaching out to people in every region of the country. Though in supreme position, His Majesty had never exercised the power over the land for personal gain, instead he used it as tool to improve the value of the land in order to improve people's quality of living. Moreover, the two kings are Dhamma Raja because they have contributed sustainable

happiness to people through their wisdom, Dasarajadhamma and perseverance. Similar to King Mahajanaka, His Majesty's remarkable perseverance has been channeled towards efforts to promote support projects and other developmental efforts in the remote areas. Such efforts have been informed by outreach and first-hand experience with the problems and hardships of the people. All of these acts have represented His Majesty as the Great Dhamma Raja and proved that the King had lived up to the oath the day he accessed to the throne on May 5, 1950, which said,

"I shall reign with Dhamma for the benefit and happiness of all the Siamese. (Thai people)"

In addition to the representation of kingship of Dhamma Raja of King Mahajanaka to His Marjesty, *The Story of Mahajanaka* served as meaningful communication from His Majesty to his people. His Majesty emphasized key messages that blessed his people to have pure perseverance, sharp wisdom and complete physical health. He warned his people to avoid ignorance, desire, and greed; this exhortation was relevant to the contemporary economic crisis and the time of publication and release.

Suggestion

Communication from His Majesty the King to his people on the special occasion serves to guide the people and to remind the authorities the importance of perseverance and wisdom that helps them to forsake ignorance, desire and greed. His Majesty invested many years to find an easy way to exemplify the complicated Buddha Jataka to commoners. As a result, Thai people should attend to this message

by assuming perseverance in life, and transforming knowledge to wisdom and using both of them as a guiding light to maintain sustainable happiness. Moreover, this study based on *The Story of Mahajanaka* of His Majesty King Bhumibol Adulyadej and supported information from secondary sources such as printed and electronics media. It is recommended to those who are interested in line with this study to explore the evident from His Majesty's speeches and works.

References

Books

Bhumibol Adulyadej (1996), *The Story of Mahajanaka*, Bangkok: Amarin Printing and Publishing PCL.

Chanchaochai, D. (2006), *King Bhumibol Adulyadej of Thailand: By the Light of Your Wisdom Vol. 3.,* Bangkok: DMG Books.

Charoenpongs, S. (2006), "Dhammaraja : Phra Phu Song Metta Tor Sappa Chewit", in *Tai Rom Phra Barami Phra Borommikaraja gub Aksornsart,* Bangkok: Faculty of Arts, Chulalongkorn University.

Chongstitvatana, S. (1999), "Mahajanaka : Mohkkatam Hang Pudjubansmai", *Journal of Thai Language and Literature, 16:* 185-201.

Chuensuksawadi, P. (1996), *King Bhumibol Adulyadej: Thailand's Guiding Light,* Bangkok: The Post Publishing.

Grondin, J. (1995), *Sources of Hermeneutics,* New York State: University of New York Press.

Grossman, M. (2012), *King Bhumibol Adulyadej: A Life's Work,* Thailand: Editions Didier Millet.

Jamornmarn, S. (2007), *King Bhumibol Adulyadej: The Great King of Communication,* Thailand: Foreign Office, Public Relations Department, Office of the Prime Minister.

Jones, R. (2000), *King Bhumibol: Strength of the Land,* Thailand: National Identity Office, Secretariat of the Prime Minister, Office of the Prime Minister.

Jumbala, P. (1992), *Nation-Building and Democratization in Thailand: A Political History,* Bangkok: Chulalongkorn University Social Research Institute.

Kosaiyakanont, S. (n.d.), "Language and Culture in Mahajanaka Story written by King Bhumibhol", *Cultural Heritage Newsletter, Rajamangala University of Technology Phara Nakorn, 9* (14): 8-12.

National Economic and Social Development Board (1999), *The Monarch Who Is the Strength of the Land,* Bangkok: United Production Press.

Nilkumhang, S. (1986), *King Ananda Mahidol,* Bangkok: Fine Arts Department and Atthamarajanusorn Foundation.

Puengprasert, S. (2000), *Thai Monarchy,* Bangkok: Foreign Office and the Public Relations Department, Office of the Prime Minister.

Sothanasathien, S. (2010), *The Discourse of Mahajanaka*, Bangkok: H.N. Group.

Sridee, S. (2007), "Reflected Communication on Value of pure perseverance education and education institute for the people", in *The Perspectives on the Story of Mahajanaka,* Bangkok: n.p.

Webb, J. (2009), *Understanding Representation,* Bangkok: Sage Publication.

Wongchestha, N. (2007), "Mahajanaka: the Dhamma Raja", in *The Perspectives on the Story of Mahajanaka,* Bangkok: n.p.

Online

A Glossary of Pali and Buddhist Terms (2013), retrieved 3 May 2016 from http://www.accesstoinsight.org/glossary.html

Bhumibol Adulyadej (2005), *His Majesty's speech, December 4, 2005,* retrieved 3 May 2016 from http://kanchanapisek.or.th /speeches/2005/1204.th.html

Cowell, E. and Rouse, W. (n.d.), Mahajanaka-Jataka. No.539, *The Completing Tipitaka: Jataka,* retrieved 3 May 2016 from http://tipitaka.wikia.com/wiki/Mahajanaka-Jataka.html

Mahajanaka (1999), *Vithayajarn,* 98 volume 1, retrieved 3 May 2016 from http://www.moe.go.th/ main2/article/p-maha.html

Office of Royal Development Projects Board (n.d.), *Total of Royal Development Projects,* retrieved 10 February 2018 from http://www.rdpb.go.th/

Panyarachun, A. (1998), *1999 Thai Economy: Direction of Thai Industrial Restoration,* retrieved 3 May 2016 from http://www.anandp.in.th/th_speech/t050103.html

The Chaipattana Foundation (n.d.), *Agricultural Development,* retrieved 10 Febrary 2017 from http://www.chaipat.or.th/chaipat_english/index.php?option=com_content&view=article&id=4121&Itemid=296&lang=th.html

Tongdee, S. (1997), *Projects Undertaken Through the Initiative of His Majesty the King, Bhumibol Adulyadej of Thailand,* retrieved 10 February 2017 from http://u-toseen.com/king9/index.html

การลดทอนและรื้อความเป็นตะวันตกด้านการสื่อสารศึกษา: การสำรวจและการวิเคราะห์*

พยุรี ชาญณรงค์[1]

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง *การลดทอนและรื้อความเป็นตะวันตกด้านการสื่อสารศึกษา: การสำรวจและการวิเคราะห์* มีวัตถุประสงค์เพื่อ (1) สำรวจภาพวาทกรรมวิชาการด้านการสื่อสารและสื่อมวลชนศึกษา (2) เพื่อศึกษาแนวคิดการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตก (De-Westernization) ของการสื่อสารศึกษาในมิติต่างๆ (3) เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างแนวคิดการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกกับกระบวนทัศน์กรอบแนวคิดทฤษฎีและแนวทางการศึกษาในอนาคต

ผลการศึกษาพบว่า

(1) อิทธิพลของตะวันตกปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัด โดยเฉพาะแนวแองโกล-อเมริกัน และยุโรปนิยม ทั้งนี้เพราะสาขาถือกำเนิดมาจากทั้งในด้านประเพณี/กรอบมุมมองเชิงสังคมศาสตร์ตะวันตก จึงนำไปสู่การเรียกร้องวิธีวิทยาแนวแอฟโฟร/เอเชียนิยม และทฤษฎีภูมิวัฒนธรรม

(2) แนวคิด De-Westernization เป็นสะพานนำไปสู่ความตื่นตัวทางวิชาการ ทำให้นักวิชาการทั้งทางด้านตะวันตกและตะวันออกต้องหันกลับมาพิจารณาเกี่ยวกับการครอบงำของตะวันตกต่อวาทกรรมวิชาการในตะวันออกทั้งในมิติด้านหัวข้อ/ประเด็นการศึกษา มิติด้านองค์ความรู้ มิติด้านกรอบมุมมองทฤษฎี และวิธีวิทยาในการศึกษา ตลอดจนมิติด้านวัฒนธรรมวิชาการ

---

* **หมายเหตุ** บทความนี้เรียบเรียงขึ้นจากงานวิจัย เรื่อง *การลดทอนและรื้อความเป็นตะวันตกด้านการสื่อสารศึกษา: การสำรวจและการวิเคราะห์* โดย พยุรี ชาญณรงค์ (2560) และได้รับทุนสนับสนุนจากคณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำกลุ่มวิชาบริหารการสื่อสาร คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

(3) ความพยายามในการเคลื่อนย้ายเชิงญาณวิทยาจากแนวความคิดคับแคบ หรือการอิงยุโรปเป็นศูนย์กลาง ซึ่งนิยามวิธีวิทยาการวิจัยในโลกนี้มาเป็นเวลานาน

(4) ความพยายามในการประนีประนอมทางความคิดระหว่างตะวันตกและตะวันออกที่มีลักษณะเป็นวัฒนธรรมสากลและวัฒนธรรมเฉพาะตามลำดับด้วยการเสนอแบบจำลอง C/I ของ Wang

Abstract

The research entitled *De-Westernization: A Survey and Analytics* employs a qualitative research method-documentary research. This study aims to:

(1) survey the academic discourse of communication and media studies;

(2) flesh out the idea of de-Westernization in four dimensions: the subject of study, the body of evidence, and analytical frameworks (theoretical and methodological perspectives) and academic cultures;

(3) study the relationship between the de-Westernization concepts and the potential paradigms, theories and communication education in the future.

The results reveal that the field of communication and media studies has a distinctive Western and particularly Anglo-American accent and Eurocentrism as it has emerged out of the convergence of theories and questions rooted in the social science tradition in the West. Moreover, the de-Westernization concepts is widely accepted among both Western and non-Western scholars regardless of their specialties or methodological orientation in the discipline of communication as well as the human sciences. The scholars raise concern about the hegemony of

Eurocentrism and, hence, attempt to de-Westernize theory and research. This has led to calls for Afrocentric, Asiacentric and Geocultural theories as well.

There is a paradigm and epistemic shift from ideas of parochialism or Eurocentrism which have long defined world-wide research. Finally, Wang's C/I model (which ideas has been borrowed from hermeneutic interpretations, the Kuhnian notion of incommensurability, and the Chinese yin/yang world view) is discussed as a key to overcome difficulties of incorporating and debating ideas across knowledge paradigm.

คำสำคัญ: การลดทอนและรื้อความเป็นตะวันตก ยุโรป-อเมริกานิยม เอเชียนิยม ทฤษฎีภูมิวัฒนธรรม โลกาภิวัตน์ ทฤษฎีหลังอาณานิคม

บทนำ

อนุสนธิจากการที่สาขาการสื่อสารถือกำเนิดขึ้นภายใต้อิทธิพลของหลักการ แนวทางปรัชญาหรือญาณวิทยา และแนวคิดทฤษฎีที่มีถิ่นกำเนิดในสหรัฐอเมริกาและประเทศต่างๆ ในยุโรปตะวันตกบางประเทศ จึงเป็นเหตุให้หลักการ องค์ความรู้ ตลอดจนรูปแบบการแสวงหาความรู้และวิธีวิทยาในการศึกษาหาความรู้มีความเป็นตะวันตกอย่างเด่นชัด กระทั่งในระยะไม่นานมานี้ที่แนวคิด "De-Westernization" ได้กลายเป็นประเด็นสำคัญในการศึกษาด้านการสื่อสาร (Waisbord and Mellado, 2014: 361) มีการวิพากษ์วิจารณ์ทฤษฎีการสื่อสารที่อิงหลักการทางยุโรป-อเมริกันเป็นศูนย์กลาง (Euro-American centrism) อันเป็นเหตุปัจจัยสำคัญนำไปสู่วิธีวิทยาวิจัยแนวแอฟโฟร/เอเชียนิยม (Afrocentric/Asiacentric) และทฤษฎีภูมิวัฒนธรรม (geocultural theories) ซึ่งต่างจากทฤษฎีสากล (universal theory)

ในหนังสือ *De-Westernizing Media Studies* นั้น James Curran and Myung-Jin Park (2000 cited in Waisbord and Mellado, 2014: 2) เรียกร้อง

ให้ขยายพรมแดนการสื่อสารและสื่อมวลชนศึกษา ทั้งในเชิงภูมิศาสตร์และปัญญา เพื่อขยายและสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับทฤษฎีสื่อสารมวลชนในรูปแบบที่ให้ความสำคัญกับประสบการณ์ของประเทศที่อยู่นอกวงโคจรของแองโกล-อเมริกัน รวมทั้งคำนึงถึงระบบสื่อมวลชนนอกซีกโลกตะวันตกด้วย หนังสือเล่มนี้เสนอว่า เหตุใดสาขาจึงจำเป็นต้องมีประเด็นศึกษาที่มีความครอบคลุมในระดับสังคมโลก เพื่อมุ่งสู่ความเป็นนานาชาติของสื่อมวลชนศึกษา เป็นการแหวกออกจากความคับแคบเชิงวิชาการ โดยนัยนี้ การลดทอนและรื้อความเป็นตะวันตกฉายแสงให้เห็นถึงการเปิดน่านฟ้าการวิเคราะห์ ด้วยการพิจารณากรณีศึกษาจากทั่วโลก ซึ่งยังไม่เป็นที่รู้จักหรือรู้จักน้อยมาก เนื่องจากอุปสรรคด้านภาษาและการขาดความสนใจกัน เป้าหมายของ Curran and Park ในเบื้องต้นคือ การกระตุ้นความอยากรู้อยากเห็นเกี่ยวกับภูมิภาคอื่นๆ ในหมู่นักวิจัยแองโกล-อเมริกัน[2]

การอภิปรายและการถกเถียงดังกล่าว เป็นการบ่งชี้ให้เห็นถึงความจำเป็นในการพิจารณาทบทวนแนวทางในการจัดการความแตกต่างทางวัฒนธรรมที่ปรากฏอยู่ในวาทกรรมวิชาการ (Wang, 2014: 373) รวมถึงการขาดความสมดุลในการสร้างและถ่ายทอดวิชาการความรู้ (Glück, 2015) ทั้งนี้ Miike (2002 cited in Wang, 2014: 373) กล่าวยืนยันว่า “ไม่มีแนวคิด ทฤษฎี และกระบวนทัศน์ใดที่ไร้พรมแดน ไร้ขีดจำกัด” ด้วยเหตุนี้ จึงควรต้องลากเส้นขอบเขตแนวคิดและทฤษฎี เนื่องด้วยยุโรปสากลไม่เพียงแต่ทอดทิ้งวัฒนธรรมและปรัชญาท้องถิ่นเท่านั้น หากแต่ยังละเลยความแตกต่างของกระบวนทัศน์ด้วยเช่นกัน แต่ทว่า Wang (2014) ไม่เห็นด้วยกับการสร้างเส้นแบ่งแนวความคิดและได้เสนอแบบจำลองเท่าเทียมกัน (commensurability model) ที่จะช่วยพัฒนาทฤษฎีให้ก้าวหน้าจากมุมมองท้องถิ่น

ความเคลื่อนไหวซึ่งเกิดจากผลงานเขียนของเหล่านักวิชาการ ได้ขับเคลื่อนประเด็น “De-Westernization” ออกสู่แถวหน้าของสาขาการสื่อสาร (Waisbord

---

[2] Iwabushi (2014: 44) กล่าวว่า ความจำเป็นในการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกด้านสื่อมวลชนศึกษาและวัฒนธรรมศึกษาดังกล่าวข้างต้น ยิ่งน่าสนใจมากขึ้น เมื่อประเทศที่มิใช่ตะวันตก เช่น จีนและอินเดีย ก้าวเข้ามามีบทบาทมากขึ้นในประชาคมโลก.

and Mellado, 2014) กระแสเรียกร้องนี้เปิดโอกาสให้นักวิชาการได้สะท้อนความคิดเห็นเกี่ยวกับสถานภาพของการผลิตภูมิปัญญาความรู้ และเสนอการเคลื่อนย้ายแนวทางปรัชญาหรือญาณวิทยาออกจากมณฑลของยุโรป และบูรณาการแนวความคิดที่มาจากประเทศโลกทางใต้ อันที่จริง องค์ความรู้และรูปแบบการแสวงหาความรู้ทางการสื่อสารในส่วนอื่นๆ ของโลกนั้น มีที่มาจากสภาพการณ์ทางการศึกษา การเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมทางสังคมที่ค่อนข้างแตกต่างกันกับทางโลกเหนือ และด้วยบริบททางประวัติศาสตร์และสภาพทางภูมิศาสตร์นี้เองที่ส่งผลให้งานวิจัยทางการสื่อสารในทวีปแอฟริกา เอเชีย ตะวันออกกลาง และลาตินอเมริกา ต้องเผชิญกับการถูกตั้งคำถามเกี่ยวกับรากฐานที่มาของกรอบความคิดและคำถามวิจัยมากกว่าทางตะวันตก ดังนั้น การเรียกร้องให้มีการลดทอนและรื้อความรู้ทางตะวันตกจึงไม่ใช่สิ่งใหม่สำหรับกลุ่ม “periphery” (กลุ่มชายขอบ) ที่มีมรดกทางประวัติศาสตร์ ความเป็นมาทางการเมือง ศาสนา และปรัชญาสืบสานกันมาเป็นเวลานานหลายศตวรรษแล้ว และมีความพยายามสร้างศาสตร์ที่มีความแตกต่างและมีความเป็นเอกลักษณ์ดั้งเดิม อีกทั้งยังเป็นการต่อรองทางความคิดกับองค์ความรู้ทางตะวันตกอีกด้วย

กล่าวได้ว่า ความตระหนักในเรื่องการสร้างสมดุลทางความรู้นี้ได้มีความตื่นตัวเคลื่อนไหวในหมู่นักวิชาการในอเมริกาบางส่วนมานานแล้ว เช่น ศาสตราจารย์ด้านวาทศิลป์และวาทศิลป์วิพากษ์อย่าง Otis M. Walter (1963 อ้างถึงใน พยุรี ชาญณรงค์, 2543: 82) ได้วิจารณ์แบบแผนของอริสโตเติลว่าการยึดหลักกระบวนทัศน์ของอริสโตเติลเพียงอย่างเดียว จักทำให้สาขาวาทศิลป์เสื่อมถอย จึงเสนอให้หันมาใช้การศึกษาแบบปรัชญาพหุนิยม (philosophical pluralism) ในการศึกษาทฤษฎีวาทศิลป์ นอกจากนี้ Robert T. Oliver (1963 อ้างถึงใน พยุรี ชาญณรงค์, 2543: 82) ได้เสนอรูปแบบวัฒนธรรมพหุนิยม (cultural pluralism) โดยให้ละทิ้งการศึกษาวาทศิลป์แบบเอกภาพ และหันมาพัฒนาวาทศิลป์เชิงวัฒนธรรมรูปแบบต่างๆ เช่น ลัทธิขงจื๊อ ลัทธิเต๋า และพุทธศาสนา ทั้งนี้ เนื่องจาก (1) เสรีภาพในแต่ละประเทศมีความแตกต่างกัน (2) ผู้คนที่อยู่ต่างวัฒนธรรมกันย่อมคิดในเรื่องที่แตกต่างกัน (3) ผู้คนที่มีความแตกต่างกันย่อมมีวิธีคิดต่างกันในเรื่องเดียวกัน

อนึ่ง นิยามของคำว่า “De-Westernization” มีความหลากหลายและฉายภาพอย่างชัดเจนให้เห็นถึงการครอบงำและความไร้สมดุลในการสร้างและถ่ายทอดความรู้ในโลก ซึ่งในประเทศแถบตะวันตก De-Westernization หมายถึงการเคลื่อนย้ายความรู้ทางวิชาการเพื่อขยายการวิเคราะห์ให้กว้างขวางขึ้น โดยพิจารณาและให้ความสำคัญต่อประสบการณ์ ผลการวิจัย และกรอบแนวคิดทฤษฎีที่พัฒนาขึ้นจากทุกส่วนในโลก (Waisbord and Mellado, 2014: 362) ในขณะที่ในส่วนอื่นๆ ของโลกมองว่า “De-Westernization” เป็นการเคลื่อนย้ายที่จำเป็นเพื่อจัดวางงานวิชาการใหม่ในแนวทางที่แตกต่าง อีกทั้งยังเป็นการต้านความรู้ที่อิงหลักการยุโรปเป็นศูนย์กลาง เพื่อธำรงรักษาความเป็นเอกราชและอธิปไตยทางวิชาการ (academic sovereignty) เนื่องด้วยมีความเชื่อว่าการสื่อสารศึกษาถูกครอบงำโดยแนวคิดที่นำเข้าจากตะวันตก

กล่าวได้ว่า การศึกษาด้านการสื่อสารระดับนานาชาติในยุคแรกเริ่มนำไปสู่ความมีอำนาจและความสำเร็จของทฤษฎีของอเมริกา อันได้แก่ ความทันสมัย (modernization) และการศึกษาผลกระทบของสื่อสารมวลชน (media effects studies) ทั้งทฤษฎีและหัวข้อในการศึกษาถูกกำหนดโดยประเทศทางตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งสหรัฐอเมริกา จึงเป็นประเด็นถกเถียงว่าทฤษฎีตะวันตกยังไม่มีความครอบคลุมเพียงพอในการทำความเข้าใจกระบวนการและปรากฏการณ์ทางการสื่อสาร ทั้งในระดับท้องถิ่นและระดับภูมิภาค ดังนั้น การทำให้หลักการท้องถิ่นมีความเข้มแข็งจึงเป็นสิ่งจำเป็น เพื่อเอาชนะข้อจำกัดของกระบวนทัศน์ตะวันตก และสร้างความรู้ที่สะท้อนความเป็นจริงในท้องถิ่นและฝังตัวอยู่กับภูมิปัญญาท้องถิ่นและขนบประเพณีวัฒนธรรม

วารสาร *Communication Theory* ฉบับพิเศษ ปี ค.ศ. 2014 มุ่งนำเสนอมุมมองใหม่ๆ ในการถกประเด็นเกี่ยวกับ “De-Westernization” ของการสื่อสารศึกษา รวมทั้งหัวข้ออื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกัน ได้แก่ โลกาภิวัตน์ (globalization) ความเป็นนานาชาติ (internationalization) ความเป็นสากลโลก (cosmopolitanism) องค์ความรู้ท้องถิ่น (indigenization of academic knowledge) เป็นต้น และที่สำคัญ ได้แสดงให้เห็นถึงความตระหนักต่อปัญหาและการวิพากษ์วิจารณ์ดังกล่าว

ได้แก่ (1) ประเด็นความไม่สมดุลในการสร้างและถ่ายทอดองค์ความรู้ในโลก (2) ประเด็นการสำรวจแนวคิดการลดทอนความเป็นตะวันตก (De-Westernization) ของการสร้างองค์ความรู้และกระบวนการแสวงหาความรู้ในมิติต่างๆ เช่น ประเด็นศึกษา/หัวข้อวิจัย กรอบแนวคิดทฤษฎีและวิธีวิทยาในการแสวงหาความรู้ การขยายน่านฟ้าแห่งความรู้ให้ครอบคลุมมิติที่มิใช่ตะวันตก (non-Western) และการสร้างวัฒนธรรมวิชาการที่มีความเป็นเอกลักษณ์ (3) ประเด็นการบูรณาการความรู้ที่ไหลถาโถมเข้ามาจากส่วนต่างๆ ของโลก เพื่อสร้างสมดุลทางวิชาการ (Glück, 2015) (4) ประเด็นเรื่องการพัฒนากระบวนทัศน์และทฤษฎีการสื่อสารที่มีรากฐานจากท้องถิ่น แต่มีความสามารถเชื่อมต่อกับภายนอกที่มีความคล้ายคลึงกัน

ผู้วิจัยจึงเห็นความจำเป็นที่จะต้องสำรวจและวิเคราะห์แนวคิดการลดทอนและรื้อความเป็นตะวันตกอย่างลึกซึ้ง เพื่อ (1) ให้เกิดความเข้าใจสภาวะของการสื่อสารในปัจจุบัน รวมทั้งข้อวิพากษ์และแนวโน้มความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเนื่องจากความเป็นโลกาภิวัตน์ของสื่อสารศึกษา (2) เพื่อแสวงหาแนวทางหรือสะพานวิชาการเชื่อมองค์ความรู้ระดับโลกและระดับท้องถิ่น อันจะยังประโยชน์ต่อการศึกษาและพัฒนาโครงสร้างพื้นฐานทางการศึกษาและการเรียนการสอนทฤษฎีการสื่อสาร ทั้งในระดับปริญญาตรีและบัณฑิตศึกษา ทั้งนี้เนื่องด้วยหลักสูตรการสื่อสารศึกษาของประเทศไทยได้รับอิทธิพลจากสหรัฐอเมริกาและยุโรปเป็นอย่างสูง จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องสร้างสมดุลทางการศึกษาดังได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย

1. เพื่อสำรวจสถานภาพทางการศึกษาด้านการสื่อสาร

2. เพื่อศึกษาแนวคิดการลดทอนและรื้อความเป็นตะวันตก (De-Westernization) ของการสื่อสารศึกษาในมิติต่างๆ (เช่น ประเด็นการศึกษา กรอบแนวคิดทฤษฎี และวิธีวิทยาการศึกษา รวมทั้งวัฒนธรรมวิชาการ)

3. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างแนวคิดการลดทอนและรื้อความเป็น

ตะวันตก (De-Westernization) กับกระบวนทัศน์ กรอบแนวคิดทฤษฎี และประเด็นการศึกษาในอนาคต

ขอบเขตของโครงการวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้จะศึกษากระบวนทัศน์ กรอบแนวคิด ทฤษฎี ผลการวิจัย ข้อวิพากษ์ และข้อสรุปของนักวิชาการเกี่ยวกับแนวคิดการลดทอนและรื้อความเป็นตะวันตก (De-Westernization) ในมิติต่างๆ ที่ปรากฏในวารสารวิชาการ ผลงานการวิจัยและตำราทางการสื่อสารในรูปแบบต่างๆ ทั้งของนักวิชาการไทยและต่างประเทศ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เพื่อเพิ่มพูนองค์ความรู้ทางการสื่อสารศึกษา
2. เพื่อใช้เป็นข้อมูลประกอบการเรียนการสอนด้านทฤษฎีการสื่อสาร
3. เพื่อเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจนำไปประยุกต์ใช้ทำความเข้าใจปรากฏการณ์ทางการสื่อสาร
4. เพื่อสร้างสมดุลทางการศึกษา โดยการบูรณาการความรู้จากส่วนต่างๆ ในโลกและท้องถิ่นเข้าด้วยกัน

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1. แนวคิดการลดทอนความเป็นตะวันตก (De-Westernization)

แนวคิด De-Westernization มีบทบาทสำคัญต่อความเจริญงอกงามของสาขาการสื่อสาร ซึ่งประกอบด้วยแนวคิด ญาณวิทยา ข้อถกเถียง ตลอดจนหลักฐานทางการศึกษาที่มีรากฐานทางประวัติศาสตร์และพัฒนาการมาจากสหรัฐอเมริกาและยุโรปตะวันตก ที่อาจละเลยกลุ่มชนชั้นล่าง ชนชั้นที่ด้อยโอกาสและคนชายขอบของสังคม (subaltern perspective) ดังนั้น จึงมีความจำเป็นที่จะต้องกระจายน่านฟ้าทางความรู้ออกไปให้ครอบคลุม ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมโลก ซึ่งขับเคลื่อนโดยโลกาภิวัตน์ อำนาจใหม่และกลุ่มภูมิรัฐศาสตร์ (Waisbord and Mellado, 2014: 363)

De-Westernization อาจหมายถึงการเคลื่อนย้ายทางปัญญา (intellectual shift) เพื่อเป็นการปกป้องทางวัฒนธรรม เป็นกลยุทธ์หนึ่งในการต่อต้านจักรวรรดินิยม เพื่อความเป็นเอกราชทางวิชาการ และเป็นการเรียกร้องให้เกิดการหลอมรวมมุมมองต่างๆ เพื่อสะท้อนโลกร่วมสมัยที่เต็มไปด้วยพลวัตและการกระจายตัวออกจากศูนย์กลาง การลด/รื้อความเป็นตะวันตกจึงเป็นการท้าทาย อีกทั้งยังเป็นการจัดวางตำแหน่ง “การครอบงำจากตะวันตก” เสียใหม่ นักวิชาการควรมีความเคารพและนับถือต่อคุณค่าท้องถิ่น ควรปลูกฝังชุดความคิดของภูมิภาค (regional mindset) และพื้นที่เชิงวิชาการ และในท้ายที่สุดควรพินิจพิจารณาชุดความรู้ความเข้าใจของตะวันตกจากมุมมองท้องถิ่น

Waisbord and Mellado (2014) ได้เสนอการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกในด้านวิชาการหรือการผลิตองค์ความรู้ในมิติต่างๆ ของกระบวนการศึกษาวิจัย ดังนี้

1. มิติด้านหัวข้อการศึกษา (subject of study)

2. มิติด้านองค์ความรู้ (body of evidence)

3. มิติด้านกรอบมุมมองทฤษฎีและวิธีวิทยาการศึกษา (theoretical perspectives and methodology)

4. มิติด้านวัฒนธรรมวิชาการ (academic culture)

Glück (2015: 3) กล่าวว่า เราอาจลดความเป็นตะวันตกในเชิงวิชาการได้จากทั้งมุมมองตะวันตกและไม่ใช่ตะวันตก กล่าวคือ นักวิชาการตะวันตกพยายามศึกษาให้ครอบคลุมการศึกษาข้ามวัฒนธรรม (cross-cultural) และมุมมองชายขอบให้มากขึ้น เพื่อให้การวิจัยและหลักสูตรมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ในขณะที่การศึกษาจากมุมมองที่ไม่ใช่ตะวันตก พยายามจะจัดวางวาระงานวิชาการในรูปแบบที่เป็นการต้านยุโรปนิยม และอภิปรัชญา โดยเน้นที่กรอบการศึกษาทางเลือก รวมทั้งปรับใช้กระบวนทัศน์การตีความ เพื่อทำความเข้าใจกระบวนการทางสังคมของท้องถิ่น

นอกจากนี้ ความพยายามล่าสุดเพื่อศึกษาเรื่องอาณานิคม (colonialism) และความไม่เท่าเทียมกันในโลกที่มีที่มาจาก Wallerstein ด้วยทฤษฎีระบบโลก

ของเขา โลกถูกแบ่งออกเป็น (1) ศูนย์กลาง (center) (2) กึ่งชายขอบ (semi-periphery) (3) ชายขอบ (periphery) เป็นการอรรถาธิบายความสัมพันธ์เชิงอำนาจในโลก (Wallerstein, 2004; 2006 cited in Glück, 2015: 3) อิทธิพลครอบงำโลกของการวิจัยตะวันตก (ในฐานะศูนย์กลาง) ดังกล่าวข้างต้นถูกวิจารณ์อย่างหนักจาก Gunaratne ซึ่งเป็นบุคคลสำคัญท่านหนึ่งที่สนับสนุนการลด/รื้อความเป็นตะวันตกในทฤษฎีและการวิจัยทางการสื่อสาร โดยเขากล่าวถึงโครงสร้างศูนย์กลาง-ชายขอบ (center-periphery) นี้ รวมทั้งการผูกขาด (oligopoly) อำนาจเชิงสังคมศาสตร์และการสื่อสาร โดยกลุ่มศูนย์กลางอันประกอบด้วย (1) อเมริกา อังกฤษ และฝรั่งเศส (2) เยอรมนี เนเธอร์แลนด์ และอิตาลี เป็นอาทิ ด้วยเหตุนี้ แวดวงวิชาการและตำราของโลกทางเหนือจึงเป็น “ผู้กำหนดอรรฆวิทยา ญาณวิทยา และอภิปรัชญาของศาสตร์ต่างๆ ในสาขาสังคมศาสตร์ ด้วยระบบ peer-reviewing และการยึดโยงกับปทัสถานตะวันตก” (Gunaratne, 2009 cited in Ray, 2012: 239) ซึ่งลักษณะการผูกขาดเช่นนี้เป็นดัชนีบ่งชี้ว่าความเป็นสากลแบบยุโรป (European universalism) นั้นมีอยู่จริง และสิ่งนี้นำมาซึ่งโลกทัศน์ที่มีรากฐานอยู่บนฐานทางความคิดยุคกรีกและยุคแสงสว่างแห่งปัญญา (Gunaratne, 2009 cited in Glück, 2015: 3)

ฉะนั้น จึงนำไปสู่วิธีวิทยาการศึกษาที่ขาดความสมดุล ส่งผลต่อ (1) การเลือกหัวข้อ นิยามปฏิบัติการ วิธีวิทยา และการตีความข้อมูลที่เป็นไปตามแนวปรัชญาญาณวิทยาและอรรฆวิทยา (axiology) ของตะวันตก (2) การทอดทิ้งวรรณกรรมท้องถิ่นและประเพณีดั้งเดิม (3) มุมมองของชนชั้นนำ โดยปราศจากมุมมองของคนกลุ่มน้อย และ (4) การปรับตัวและลอกเลียนแบบเนื้อหาจากตะวันตก โดยปราศจากการคิดวิพากษ์

การอภิปรายข้างต้นช่วยให้เข้าใจพื้นฐานกรอบทฤษฎีด้านการรื้อถอนความเป็นตะวันตก ในลำดับต่อไป ขอเสนอแนวคิดสำคัญในการศึกษาการลดทอน/รื้อตะวันตกโดยสังเขปดังนี้

1.1 ยุโรปนิยม (Eurocentrism)

1.1.1 นิยาม

Everett M. Rogers (1982; 1999 cited in Miike, 2010: 2-3)

เสนอว่า หลักการทางการสื่อสารได้รับผลกระทบจากวิวาทะแบ่งแยกที่ดำเนินมาอย่างยาวนาน จนเป็นเหตุให้สาขาขาดความก้าวหน้าทางด้านทฤษฎี (1) การแบ่งแยกระหว่างการสื่อสารระหว่างบุคคล และสื่อมวลชนศึกษา (2) การแบ่งแยกระหว่างสำนักประจักษ์นิยมและสำนักวิพากษ์ อนึ่ง การแยกกันของหลักการยังคงดำเนินอยู่ตราบจนทุกวันนี้

ด้วยเหตุนี้ ในการประชุมนานาชาติ ในหัวข้อ "De-Westernizing Communication Research: What Is The Next Stop?" ซึ่งได้รับการสนับสนุนโดย College of Communication ที่ National Chengchi University ในไต้หวัน วันที่ 13-14 ธันวาคม ค.ศ. 2008 จึงนับเป็นเหตุการณ์ความเคลื่อนไหวครั้งประวัติศาสตร์ของสาขาเลยทีเดียว นักวิชาการสาขาต่างๆ ด้านการสื่อสารที่เข้าประชุม (ไม่ว่าจะสันทัดในวิธีวิทยาการศึกษาเชิงประจักษ์หรือวิพากษ์) ต่างตระหนักดีถึงการครอบงำของยุโรปนิยม จึงได้รวมตัวกันเพื่ออภิปรายถึงวิธีการในการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกในด้านทฤษฎีและการวิจัย และในท้ายที่สุด นักวิชาการทั้งด้านตะวันตกและตะวันออกต่างลงความเห็นว่า ยุโรปนิยมเป็นปัญหาสำหรับหลักการสื่อสารและวิทยาศาสตร์มนุษย์ (human sciences)

ธงชัย วินิจจะกูล (2540) กล่าวไว้ในคำนำหนังสือ *วิถีไทย การท่องเที่ยวทางวัฒนธรรม* ของ ชาญวิทย์ เกษตรศิริ ว่า "Eurocentrism คำนี้มิได้หมายถึงความสนใจเรื่องของตนเองในหมู่ฝรั่งตะวันตก เพราะใครๆ ก็สนใจเรื่องของบ้านเมืองตัวเองด้วยกันทั้งนั้น คำนี้หมายถึง การถือเอายุโรปเป็นใหญ่ เป็นศูนย์กลาง เป็นจุดยืน เป็นมุมมองต่อสรรพสิ่ง ทำให้ความรู้ที่ผลิตขึ้นอยู่ภายใต้กรอบโลกทัศน์ การเมือง ผลประโยชน์และวัฒนธรรมของยุโรป บ่อยครั้งจึงหมายถึงการมองจากศูนย์กลางอำนาจที่ถือตนเองเป็นเจ้า เพราะยุโรปเป็นศูนย์กลางอารยธรรมสมัยใหม่ นับจากยุคอุตสาหกรรมและยุคอาณานิคมตลอดสองร้อยกว่าปีที่ผ่านมา"

ในทัศนะของ Syed Farid Alates (2002: 761) ยุโรปนิยมหมายถึง ค่านิยม ทัศนคติ แนวคิด และอุดมการณ์ที่เป็นที่รับรู้และเข้าใจว่าเหนือกว่าและเป็นเอกลักษณ์ (European uniqueness and superiority) ดังนั้น แบบจำลอง แนวคิด ประสบการณ์และมุมมองยุโรปจึงถูกนำมาใช้เพื่อทำความเข้าใจ

ประวัติศาสตร์และสังคมในประเทศที่มิใช่ยุโรปด้วยเช่นกัน ในขณะที่ Manlana Karenga (2002: 46-47 cited in Miike, 2010) นิยามยุโรปนิยมว่า เป็นอุดมการณ์และวิถีปฏิบัติแห่งการครอบงำที่ทุกสิ่งทุกอย่าง ตลอดจนคุณค่า/ค่านิยมมีศูนย์กลางอยู่ที่วัฒนธรรมและคนในยุโรป วัฒนธรรมและผู้คนที่อื่นเป็นคนชายขอบหรือไม่มีความเกี่ยวข้องใดๆ เลย Glück กล่าวสรุปว่า Eurocentrism ในฐานะอุดมการณ์สากลหมายถึง วิธีการศึกษาที่เน้นแนวชาติพันธุ์ (ethnocentric approach) ในการศึกษาโลกและผู้คนที่ไม่ใช่ตะวันตก

กล่าวโดยสรุป ยุโรปนิยมคือชุดหลักการและมุมมองเชิงจริยธรรม ซึ่งถือกำเนิดจากบริบทยุโรป แต่ถูกนำเสนอในฐานะเป็นคุณค่าหรือค่านิยมสากล นักคิดบางคนมองว่า ยุโรปนิยมเป็นอุดมการณ์ที่สนับสนุนเศรษฐกิจตะวันตก สร้างความชอบธรรมให้กับการขยายความเป็นยุโรป มีรากฐานมาจากมรดกทางปรัชญาความมีเหตุมีผลของกรีก และมองว่ายุโรปมีเอกลักษณ์และเหนือกว่าที่อื่น อีกรูปแบบหนึ่งของยุโรปนิยมที่ยังคงธำรงอยู่และปรากฏให้เห็น ได้แก่ Re-Westernization ซึ่ง Mignolo (2012) กล่าวว่า คนพื้นเมืองในพื้นที่ที่มิใช่ตะวันตกมักจะปฏิบัติตน (ในระดับจิตใต้สำนึก) เป็นดั่งตัวแทนผลิตซ้ำความเป็นตะวันตก เนื่องจากพวกเขามีความเชื่อในความเหนือกว่าของความเป็นตะวันตกโดยไม่รู้ตัว หรือเป็น “collaborative colonialism”

1.1.2 ปัญหาของการแสวงหาความรู้แบบยุโรปนิยม คือ (ก) กระบวนทัศน์ยุโรปนิยมมักประกาศตนว่าเป็นกระบวนทัศน์ของมนุษย์ โดยไม่เอาใจใส่กลุ่มที่มิใช่ยุโรป (ข) กระบวนทัศน์ยุโรปนิยมทอดทิ้งวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ของประเทศที่มิใช่ตะวันตก ฉะนั้น การแสวงหาความรู้แบบยุโรปนิยมจึงขาดกรอบแนวคิดทฤษฎีที่มาจากวัฒนธรรมที่มิใช่ตะวันตก และขาดมุมมองจำเพาะ (particularities) ของวัฒนธรรมที่มิใช่ตะวันตกด้วยเช่นกัน

1.2 เอเชียนิยม (Asiacentricity)

เอเชียนิยมเป็นวิถีในการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกในการศึกษาด้านสื่อสารเอเชีย และสร้างทฤษฎีในรูปแบบของเอเชียจากมิติความจำเพาะของการสื่อสารและวัฒนธรรมเอเชีย นอกจากนี้ ยังนำเสนอความเป็นเอเชียนิยมในมิติ

ต่างๆ ซึ่งพอสรุปได้ว่า (ก) ประชาชนเอเชียหรือตัวบทต้องถูกมองในฐานะเป็นตัวแทน/ประธานในเรื่องเล่า (narratives) ของเขาเอง ในที่นี้หมายถึงการนิยามตนเอง (self-definition) การกำหนดตนเอง (self-determination) และการนำเสนอตนเอง (self-representation) (ข) ในวาทกรรมเอเชีย ผลประโยชน์/คุณค่า และอุดมคติของเอเชียต้องเป็นสิ่งสำคัญที่สุด (ค) ประชาชน เอกสาร หรือประสบการณ์ของเอเชียต้องตั้งอยู่ในบริบททางประวัติศาสตร์และมรดกของคนเอเชีย (Miike, 2010: 4)

1.3 บูรพาคติ หรือคตินิยมตะวันออก (Orientalism)

วาทกรรม De-Westernization ที่มีชื่อเสียงอีกชุดหนึ่งคือ Orientalism หรือความเป็นตะวันออก ซึ่งจัดเป็นกลไกหนึ่งของจักรวรรดินิยมและเจ้าอาณานิคม เพื่อสร้างองค์ความรู้ความเข้าใจของชาวตะวันตกที่มีเกี่ยวกับเรื่องอิสลาม และตะวันออกกลาง รวมทั้งเอเชีย อย่างไรก็ตาม หนังสือที่มีอิทธิพลที่สุด ได้แก่ หนังสือของ Edward Said ชื่อ *Orientalism* ซึ่งได้วิเคราะห์มิติทางวาทกรรมของจักรวรรดินิยมอังกฤษและฝรั่งเศส ในศตวรรษที่ 19 ทฤษฎีนี้จำแนกความแตกต่างระหว่างคตินิยมตะวันตกและบูรพาคติ โดย Said ชี้ว่า สังคมและคุณค่าตะวันตกตลอดจนแนวคิดตะวันตก/Judeo-Christian เกี่ยวข้องกับความเป็นปัจเจกบุคคล (individualism) หลักเหตุผล(rationality) ประชาธิปไตยเสรี (liberal democracy) และสื่อเสรี (free press) หลักการเหล่านี้ถูกมองว่ามีความเหนือกว่าวัฒนธรรมหรือแนวคิดตะวันออก เช่น ประชาธิปไตยทางสายกลาง (Gunaratne, 2005) หรือปรัชญาเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ความไร้ตัวตน หรือความเป็นเอกภาพระหว่างปัจเจกบุคคลและจักรวาล กล่าวได้ว่า ความคิดเช่นนี้เป็นลีลาตะวันตกที่ต้องการครอบงำ วางโครงสร้างใหม่ และมีอำนาจเหนือตะวันออก (Said, 1978 cited in Glück, 2015: 6)

ภายหลังการตีพิมพ์หนังสือ *Orientalism* เกี่ยวกับวัฒนธรรม สังคม และประชาชนของ “ตะวันออก” ได้รับความสนใจ ไม่ถูกมองข้ามมากเช่นในอดีต Said อธิบายถึงมุมมองบิดเบี้ยวหรือบิดเบือนของ “ตะวันตก” ที่มีต่อ “ตะวันออก” ในเชิงขั้วตรงข้าม (polar opposite) หรือมี “ความเป็นอื่น” (the Other) ตะวันออก

เป็นเป้าแห่งการล่าเป็นอาณานิคมและดินแดนแฟนตาซี ที่แทบไม่มีสิ่งใดที่เป็นความจริง จากพจนานุกรมภาษาอังกฤษ Oxford คำว่า “the West” ที่ขึ้นต้น W ด้วยตัวพิมพ์ใหญ่ หมายถึง “ยุโรปและอเมริกาเหนือ” ซึ่งถูกมองว่ามีอารยธรรมแตกต่างจากที่อื่น (Jouhki and Pennanen, 2016)

นอกจากนี้ ในหนังสือ *Orientalism* ของ Said เขาชี้ว่า การสร้างวาทกรรม “ความเป็นอื่น” (Other) เป็นเครื่องแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจอย่างเด่นชัด เป็นการสร้างวาทกรรมภาพตัวแทนความเป็นตะวันออก (ที่มีความแปลก และมาจากที่อื่น) ให้เป็นปรากฏการณ์ที่อยู่ในขอบข่ายประเภทและแนวคิดที่สามารถนิยาม ควบคุม และเข้าใจได้ ฉะนั้น จึงเกิดแบบสรุปเหมารวมของ (ก) ความเป็นตะวันตกที่กระตือรือร้นและมีเหตุผลกับความเป็นตะวันออกที่เกียจคร้านและคาดคะเนไม่ได้ (ข) ความเป็นปัจเจก/อิสระของตะวันตกและความไร้ประชาสังคมและไร้ซึ่งอิสระชน สรุปว่าความเป็นตะวันออกมีลักษณะดั้งเดิม แปลก เป็นอื่น และลึกลับ ทวีปแอฟริกาทั้งทวีปกอปรด้วยความคิดแบบดั้งเดิมและความคิดแบบเหนือ งมงาย

สฤณี อาชวานันทกุล (2549 อ้างถึงใน อัญนิดา น้อยวงศ์, 2556: 105-114) กล่าวว่า หนังสือ *Orientalism* ของ Said ทำให้ปัญญาชนชาว “ตะวันตก” ต้องหันมาสำรวจแนวความคิดของตัวเองที่มีต่อ “ตะวันออก” เสียใหม่ โดยเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับโลก “อิสลาม” และทำให้ปัญญาชนชาว “ตะวันออก” ตระหนักว่าตนเองอยู่ภายใต้อิทธิพลทางความคิดของชาวยุโรปและอเมริกัน ใช้แว่นความคิดแบบ “ตะวันตก” ในการมองตัวตนและวัฒนธรรมของตนเอง แม้กระทั่งการนิยามตนเอง นอกจากนี้ หนังสือเรื่อง *Orientalism* ยังถือเป็นการเปิดฉากแนวคิดที่แพร่หลายในปัจจุบันที่เรียกกันว่า แนวความคิดยุคหลังอาณานิคม (post-colonial)

Turner (1994 cited in Glück, 2015) เสนอให้สนใจความเหมือนทางวัฒนธรรมมากกว่าความต่าง อีกทั้งชี้ว่าอิทธิพลของโลกาภิวัตน์ทำให้เกิดการไหลบ่าของความคิดข้ามวัฒนธรรม อันนำไปสู่การเคลื่อนย้ายจากแนวคิดชาติพันธุ์นิยมเชิงบูรพาคติ (ethnocentricity in Orientalism)

1.4 อัสดงคติ (Occidentalism)

คตินิยมแบบตะวันตก/อัสดงคติ (Occidentalism) หมายถึงภาพตัวแทนของ “โลกตะวันตก” (the Occident) ใน 2 ลักษณะ (ก) ภาพสรุปเหมารวมที่ลดความเป็นมนุษย์ของโลกตะวันตกลง เช่น ประเทศในยุโรป อเมริกา ออสเตรเลีย นิวซีแลนด์ และอิสราเอล เป็นต้น (ข) ภาพตัวแทนเชิงอุดมการณ์ของความเป็นตะวันตก Turner กล่าวว่า เป็นการเคลื่อนไหวต่อต้านปฏิเสธทุกอย่างที่เกี่ยวกับความเป็นตะวันตก ตลอดจนการปฏิเสธตำนานแห่งความทันสมัย (legacy of modernization) ยกตัวอย่างเช่น ในขอบข่ายขององค์ความรู้ทางอิสลามเสนอให้ Ibn Khaldun (1332-1406) เป็นบิดาแห่งสังคมวิทยาที่แท้จริง (Turner, 1994: p.7 cited in Glück, 2015: 7)

การวิพากษ์แนวคิดบูรพาคติและอัสดงคติคตินิยมมาพร้อมกับการถือกำเนิดของ “โลกาภิวัตน์” ทั้งนี้เพราะโลกาภิวัตน์ทำให้พรมแดนระหว่างวัฒนธรรมความเป็นตะวันออกและตะวันตกเลือนรางลง ยุคหลังสมัยใหม่ให้ความสำคัญต่อประเด็นความเป็นอื่น ความต่างและความหมายท้องถิ่น (local meanings) ซึ่งแตกต่างจากความเป็นสากลและโครงสร้างแบบลำดับชั้น ตรรกะชายเป็นใหญ่ของสังคมสมัยใหม่ตะวันตก ทว่ามีความสอดคล้องกับวาทกรรมสตรีนิยมและวาทกรรมต่อต้านการล่าอาณานิคม และสนับสนุนการลดทอน/รื้อตะวันตกด้วยเช่นกัน

2. แนวคิดการเปลี่ยนแปลงกระบวนทัศน์ (Paradigm Shift/Challenge)

Kuhn (1970 cited in Rubin and Babbie, 1997) กล่าวว่า กระบวนทัศน์หมายถึงมุมมองเบื้องต้นทางวิทยาศาสตร์ที่มุ่งค้นหาความหมาย และเป็นปกติวิสัยที่กระบวนทัศน์หนึ่งๆ จักเป็นที่ยึดถือและต้านการเปลี่ยนแปลง แต่หากข้อด้อยของกระบวนทัศน์ปรากฏเด่นชัดขึ้น กระบวนทัศน์ใหม่อาจเคลื่อนเข้าแทนที่กระบวนทัศน์เก่า ด้วยเหตุนี้ มุมมองที่ว่าพระอาทิตย์โคจรรอบโลกจึงถูกแทนที่ด้วยมุมมองที่ว่าโลกโคจรรอบดวงอาทิตย์ กล่าวโดยสรุป กระบวนทัศน์เป็นชุดข้อเท็จจริงของทฤษฎีที่เกิดขึ้นซ้ำๆ ในรูปของการประยุกต์แนวคิดและการสังเกต (Kuhn, 1962) แต่กระบวนทัศน์ไม่ใช่ทฤษฎี กฎเกณฑ์ หรือแบบจำลอง

หากแต่กระบวนทัศน์เผยให้เห็นโลกทัศน์และภูมิทัศน์ขององค์ความรู้ กล่าวคือ กระบวนทัศน์ทำหน้าที่เป็นดัชนีบ่งชี้ลักษณะทางธรรมชาติของสิ่งที่ศึกษา คำถามวิจัย และวิธีวิทยาในการศึกษาเพื่อหาคำตอบ (Lang, 2013 cited in Wang, 2014: 378) นั่นคือ ในทัศนะของ Kuhn กล่าวได้ว่า กระบวนทัศน์ให้พื้นฐาน 3 ประการสำหรับนักวิทยาศาสตร์ ดังนี้

(1) ความเข้าใจเกี่ยวกับธรรมชาติพื้นฐานของสิ่งที่กำลังศึกษา

(2) นักวิทยาศาสตร์ให้วิธีการใหม่ๆ และเฉพาะเจาะจงในการสังเกตโลก (โดยอยู่บนหลักของธรรมชาติพื้นฐานดังกล่าวข้างต้น)

(3) ผู้ที่มีกระบวนทัศน์เดียวกันย่อมมีข้อตกลงเดียวกันในสิ่งที่เป็นคำถามเบื้องต้นที่สมควรตั้งคำถามเกี่ยวกับปรากฏการณ์ (Lang, 2013: 10-11)

ในประวัติศาสตร์ของปรัชญายุโรป เราอาจศึกษาแนวคิดเรื่องความเป็นสากล (universality) และกระบวนทัศน์เชิงกลไกแบบเดี่ยว (monist) หรือแบบคู่ (dualist mechanistic paradigm) ได้ ด้วยการย้อนเวลากลับไปก่อนโสเครติส ซึ่งเป็นช่วงที่ “หลักการสากล” (general principles) ถูกนำมาใช้เพื่ออธิบายการมีอยู่ของ “ความเป็นจริงแท้แน่นอน” (ultimate reality) และในห้วงศตวรรษต่อมา คำถามเกี่ยวกับความจริง (truth) หรือความจริงแท้ ได้ประสบกับช่วงการเปลี่ยนผ่านหลายต่อหลายครั้งด้วยกัน ได้แก่ ช่วงการโต้แย้งกันในประเด็นแนวคิดเรื่อง realism/nominalism, mind/matter, rationalism/empiricism เป็นอาทิ ภายหลังยุคแสงสว่างแห่งปัญญา (Enlightenment) ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ค่อยๆ เข้ามาแทนที่ระบบความรู้อื่นๆ ในโลก และกลายเป็นที่ยอมรับเพียงหนึ่งเดียว และเมื่อวิทยาศาสตร์ได้รับการยอมรับว่าเป็นสากล (universal) ดังนั้น ความเฉพาะ (particularity) จึงกลายเป็นเรื่องเดาสุ่มและผิดพลาด นอกจากนี้ ศาสตร์ที่บรรลุสถานภาพความเป็นวิทยาศาสตร์ เช่น “สังคมศาสตร์” (social sciences) ก็ได้รับการยอมรับเช่นเดียวกันกับวิทยาศาสตร์

ในขณะที่กระบวนทัศน์กระแสหลัก (dominant monist/dualist paradigm) ได้แผ่อิทธิพลจวบจนปัจจุบัน แต่ความพยายามที่จะล้มล้างกระบวนทัศน์หลักก็มิใช่สิ่งใหม่ โดยเฉพาะในช่วงศตวรรษที่ 19-20 และในระยะใกล้ๆ นี้เองที่กระแส

คลื่นลมวิพากษ์ได้ถาโถมเข้ามา ริเริ่มโดยนักวิชาการหลังสมัยใหม่ (postmodern) หลังโครงสร้าง (poststructuralist) และนักวิชาการประวัติศาสตร์ ได้แก่ Lyotard, Derrida, Foucault, Heidegger กลุ่มนักวิชาการเหล่านี้ทำให้ความมีเสถียรภาพ (stability) ความจริงสากล (universal truth) ความเป็นสองขั้วตรงข้าม (binary opposition) ที่กำหนดโครงสร้างและค่านิยมหลักในสังคม (ที่เป็นมรดกสืบทอดมาตั้งแต่ยุคแสงสว่างแห่งปัญญา) กลับกลายเป็นสิ่งที่ผู้คนสงสัยและตั้งคำถาม ข้อวิพากษ์เหล่านี้ได้สั่นคลอนหลักคำสอนเบื้องต้นของกระบวนทัศน์กระแสหลัก โดยเฉพาะในประเด็นความจริงแท้แน่นอนและความเป็นสากล ตลอดจนโลกทัศน์แบบกลไก (atomic, mechanistic worldviews) ในปัจจุบัน การมองความเป็นจริงในโลกแบบลดทอน (reductionism) ได้เปลี่ยนเป็นความหลากหลาย ลื่นไหล ลวงตา และท้าทาย ด้วยเหตุนี้ ความรู้จึงมิใช่สิ่งที่อยู่ภายนอก รอการค้นพบ หากแต่เป็นสิ่งที่ประกอบสร้างในสังคม (socially constructed) ไม่แน่นอน หากแต่ขึ้นกับบริบท ไร้เหตุผล ผิดพลาดได้โดยมนุษย์ และกอปรด้วยอคติ

กล่าวโดยสรุป แนวหลังสมัยใหม่และแนวหลังโครงสร้างได้นำเสนอความท้าทายอย่างยิ่งใหญ่ต่อกระบวนทัศน์เอกนิยม/คู่ตรงข้าม (monist/dualist) แต่เพราะการให้ความสำคัญกับความเฉพาะ (particularity) อย่างสุดขั้ว นักวิชาการเหล่านี้ได้เสริมย้ำแบบจำลอง U/P หรือ universality/particularity model มากกว่าจะล้มล้างแบบจำลองนี้ ดังที่ว่า ไม่มีพื้นที่เหลือสำหรับความเฉพาะในทฤษฎีวิทยาศาสตร์ และก็ไม่มีพื้นที่เหลือสำหรับความเป็นสากล (universality) ในทฤษฎีหลังสมัยใหม่เช่นกัน (Goody, 2006; Lao, 2014 cited in Wang, 2014: 379)

การอภิปรายข้างต้นได้แสดงให้เห็นผลกระทบที่กระเพื่อมเป็นวงกว้างจากการถกประเด็นความเป็นสากลในฟากฝั่งตะวันตกที่ส่งผลต่อการศึกษาในทุกส่วนของโลก ปัญหาเรื่องยุโรปนิยม (Eurocentrism) ก็ยิ่งเลวร้ายขึ้น เมื่อวิทยาศาสตร์สากลเป็นค่านิยมกระแสหลักในโลกตะวันตก แต่ถูกโจมตีด้วยข้อกล่าวอ้างและคำวิพากษ์วิจารณ์จากกลุ่มท้องถิ่น (local self) ที่ได้รับการสนับสนุนจากทฤษฎีหลังสมัยใหม่และหลังโครงสร้าง

อนึ่ง ในช่วงขั้นตอนการพัฒนาทฤษฎีและกระบวนทัศน์จากมุมมองท้องถิ่น น่าจะเป็นการเหมาะสมที่จะแสวงหากรอบแนวคิดใหม่ที่เปิดโอกาสให้แนวคิดจากหลากหลายขนบวัฒนธรรมและกระบวนทัศน์ได้มีการสื่อสาร แลกเปลี่ยนความคิดเห็น และเปรียบเทียบกันอย่างเสรี อันจักนำไปสู่องค์ความรู้ทางการสื่อสารที่เท่าเทียมกัน (commensurability model)

3. ทฤษฎีภูมิวัฒนธรรม (Geocultural Theory)

ทฤษฎีภูมิวัฒนธรรม (geocultural theory) หมายถึง ผลผลิตของการศึกษาเชิงวัฒนธรรมเฉพาะ (culture-specific) อันนำไปสู่การวิจัยการสื่อสารเชิงท้องถิ่นเพื่อต่อสู้กับทฤษฎีสากล อันเป็นเป้าหมายของการศึกษาวัฒนธรรมสากล หรือ culture-general (Huang, 2010; Jahoda, 1977; Wang, 2011a cited in Wang, 2014) อย่างไรก็ตาม วิธีการศึกษาทั้ง 2 แบบ จำเป็นต้องอาศัยการวิจัยในบริบททางสังคมและวัฒนธรรมท้องถิ่น แต่ต่างกันตรงที่วิธีการศึกษาเชิงวัฒนธรรมเฉพาะคาดหวังให้ทฤษฎีภูมิวัฒนธรรมอธิบายและคาดคะเนเฉพาะปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในขอบเขตทางวัฒนธรรมและลักษณะทางภูมิศาสตร์หนึ่งๆ แต่วิธีการศึกษาเชิงวัฒนธรรมสากลมิได้กำหนดข้อจำกัดดังกล่าว ดังนั้น จึงเป็นการสมควรที่จะชี้ความแตกต่างระหว่างวิธีการศึกษาทั้ง 2 รูปแบบ รวมถึงผลกระทบที่มีต่อการพัฒนาทฤษฎีที่แตกต่างกัน อย่างไรก็ตาม ยังคงไม่มีนิยามที่เป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางสำหรับคำว่าทฤษฎีภูมิวัฒนธรรมนี้

ตัวอย่างที่น่าสนใจ ได้แก่ “การสื่อสารแบบมีส่วนร่วมเพื่อการเปลี่ยนแปลงสังคม” (participatory communication for social change) ซึ่งเป็นผลิตผลของนักวิชาการกลุ่มลาตินอเมริกัน ก็มิได้จำกัดการประยุกต์ใช้เฉพาะในลาตินอเมริกาเท่านั้น หรือถูกเรียกเป็นการเฉพาะเจาะจงว่าเป็น “geocultural” (Wang, 2014) นอกจากนี้ Gunaratne (2009: 48) อธิบายไว้ในผลงานว่าด้วย “Asian communication theory” ว่า “Asian theory” มุ่งศึกษาปรัชญาเอเชียเป็นสำคัญ แต่อาจขัดแย้งกับมุมมองทฤษฎีแนวปฏิฐานนิยม และมิอาจทดสอบได้ด้วยวิธีการเชิงวิทยาศาสตร์ของทางตะวันตก โดยมีความคล้ายคลึงกับปรัชญามากกว่า

กล่าวโดยสรุป ผลงานการวิจัยซึ่งมีรากฐานมาจากเอเชียเป็นส่วนใหญ่ได้นำเสนอแนวคิด การแสดงออก ค่านิยมทางวัฒนธรรม ขนบประเพณี ตลอดจนมรดกจากภูมิปัญญาดั้งเดิมที่มีบทบาทต่อการสื่อสารศึกษาในทุกวันนี้

4. ทฤษฎีหลังอาณานิคม (Postcolonial Theory)

ทฤษฎีหลังอาณานิคม (postcolonial theory) หมายถึง การวิพากษ์ความเป็นอาณานิคม (ซึ่งเป็นโครงสร้างทางวัฒนธรรมที่สำคัญในยุคสมัยใหม่) นักวิชาการในกระแสความเคลื่อนไหวนี้มุ่งศึกษาแนวอิงยุโรปเป็นศูนย์กลาง (Eurocentrism) จักรวรรดินิยม (imperialism) และกระบวนการล่าอาณานิคม (colonization) และความเป็นเอกราช (decolonization) ซึ่งเป็นวิธีการทำความเข้าใจประสบการณ์ความเป็นประเทศใต้อาณานิคมในเชิงการครอบงำอุดมการณ์ ด้วยเหตุนี้ นักวิชาการยุคหลังอาณานิคมจึงต้องพิจารณาศึกษา ทำความเข้าใจ และแก้ไขโครงสร้างเชิงประวัติศาสตร์ที่กำหนดสร้าง รักษา และธำรงไว้ซึ่งการผลิตซ้ำการกดขี่ข่มเหงและประสบการณ์ความเป็นประเทศใต้อาณานิคม (Foss and Littlejohn, 2008: 343-345)

แม้ว่านักวิชาการหลังอาณานิคมทั้งหลายจะมาจากประเทศที่เป็น/เคยเป็นอาณานิคมในยุโรป หากแต่จุดโฟกัสทางการศึกษามิได้จำกัดอยู่แต่เฉพาะวิถีปฏิบัติของความเป็นประเทศอาณานิคม หากแต่ยังสนใจศึกษา “neocolonialism” (อาณานิคมใหม่) ที่ปรากฏในวาทกรรมร่วมสมัยเกี่ยวกับ “others” หรือ ความเป็นอื่น ยกตัวอย่างเช่น “อาณานิคมใหม่” ถูกทำให้ปรากฏในรูปของการใช้คำว่า “โลกที่ 1” (First World) สำหรับประเทศพัฒนาแล้ว (developed) และ “โลกที่ 3” (Third World) สำหรับประเทศกำลังพัฒนา (developing) ทั้งนี้เนื่องจากการถ่ายทอดและการรุกล้ำ (invasion) ของวัฒนธรรมอเมริกันสู่ส่วนต่างๆ ของโลก รวมทั้งการปฏิบัติต่อชนชาติที่ไม่ใช่ผิวขาว (nonwhite races) ในฐานะที่เป็น “คนอื่น” ในสื่อมวลชนอเมริกัน

หนังสือชื่อ *Orientalism* ของ Edward Said (1978 cited in Foss and Littlejohn: 344) (ในประเด็น “otherness”) นับเป็นรากฐานของทฤษฎี

หลังอาณานิคม โดยในหนังสือได้กล่าวถึงระบบวาทกรรม ซึ่ง “โลก” ถูกแบ่งแยก บริหารจัดการ และถูกปล้น จนกลายเป็นโลกที่ความเป็นมนุษย์ถูกซุกไว้ในซอกหลืบ เป็นโลกซึ่ง “we” เป็นมนุษย์ แต่ “they” ไม่ใช่มนุษย์ อนึ่ง ระบบวาทกรรมเหล่านี้ขยายออกไปจากองคาพยพทางการเมืองสู่โลกวิชาการ เช่นเดียวกัน Said ชี้ให้เห็นวิธีการที่สมาชิกของวัฒนธรรมอื่นๆ (ที่มิใช่ตะวันตก) ถูกจัดวางไว้ในฐานะ “หัวข้อ” ศึกษา ซึ่งในที่สุดได้กลายเป็นหัวข้อที่ต้อง “เรียนรู้” ของสาขาการศึกษา ดังนั้น “others” หรือ “คนอื่น/ความเป็นอื่น” ถูกทำให้กลายเป็นวัตถุที่ต้องศึกษาเรียนรู้ในสถาบันการศึกษา ซึ่งเท่ากับว่า “คนอื่น” เหล่านี้ถูกครอบงำด้วยกระบวนการผลิตความรู้อีกวาระหนึ่ง สรุปว่า โครงการวิจัยศึกษาแนวหลังอาณานิคมมุ่งศึกษาวิธีการที่วาทกรรมของโลกตะวันตกสร้างความชอบธรรมให้กับโครงสร้างเชิงอำนาจบางประเภท อีกทั้งยังเสริมย้ำวิถีปฏิบัติของประเทศเจ้าอาณานิคม จึงเท่ากับเป็นการผลิตซ้ำการครอบงำจากวาทกรรมวิชาการนั่นเอง

จุดยืนของแนวทางหลังอาณานิคมมีลักษณะเชิงการเมือง มุ่งแสวงหาวิธีการปลดเปลื้องจากโครงสร้างการกดขี่ข่มเหงที่ยังคงปรากฏอยู่ในวาทกรรมตะวันตกและในโลกวัตถุนิยม อย่างไรก็ตาม นักวิพากษ์แนวหลังอาณานิคมทราบดีว่า การแก้ไขปัญหาการครอบงำจากตะวันตกมิได้หมายถึงเพียงการถอยกลับจากอดีตก่อนยุคตะวันตกหรือขนบประเพณีพื้นถิ่น เพื่อที่จะรักษาอัตลักษณ์ “พื้นเมือง” บางประเภท สิ่งเหล่านี้ไม่เพียงแต่ไม่เหมาะสมในทางปฏิบัติ หากแต่ยังผลิตซ้ำอุดมการณ์ “US” vs. “ท้องถิ่น” ทว่า สิ่งที่นักวิพากษ์หลังอาณานิคมแสวงหาคือ ความเข้าใจโลกจากพื้นที่ระหว่าง 2 วัฒนธรรม นั่นคือ (1) การต่อต้านรูปแบบของการทำความเข้าใจวัฒนธรรมแบบหนึ่งเดียว (2) การมองอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมในมิติที่ซับซ้อนมากยิ่งขึ้น

5. ทฤษฎีความเป็นโลกาภิวัตน์ (Globalization)

โลกาภิวัตน์เป็นกระบวนการย่อกาละและเทศะ ซึ่งทำให้ระยะห่างเชิงภูมิศาสตร์ในมิติทางเศรษฐกิจ การเมืองและวัฒนธรรมไร้ความสำคัญ (Giddens,

1990; Harvey, 1989 cited in Goss and Yue, 2005: 251) อัตราการเติบโตอย่างรวดเร็วของเทคโนโลยีสารสนเทศ การสื่อสาร และการขนส่ง นำไปสู่การไหลของเงินทุน สินค้า ประชากร และแนวความคิดข้ามพรมแดน และนำไปสู่ระดับการพึ่งพิงกันระหว่างปัจเจกบุคคลและกลุ่มบุคคลในส่วนต่างๆ ของโลกในแบบที่มิเคยมีมาก่อน ส่งผลให้เกิดความสำนึกของความเป็นโลกที่เป็นหนึ่งเดียว กล่าวได้ว่า โลกาภิวัตน์มิใช่สิ่งใหม่ หากแต่เป็นขั้นตอนล่าสุดในการขยายและสร้างความเข้มแข็งของพัฒนาการทุนนิยม

Tomlinson (1999: 2) กล่าวว่า โลกาภิวัตน์หมายถึงการพัฒนาอย่างรวดเร็วและหนาแน่นของเครือข่ายแห่งความเชื่อมต่อและการขึ้นต่อกัน (network of interconnections and interdependences) ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของชีวิตสังคมสมัยใหม่ McGrew (1992) ระบุว่า โลกาภิวัตน์คือความเข้มข้นของความเชื่อมโยงกันในระดับโลก ในปัจจุบันสินค้า ทุน ผู้คน ความรู้ ภาพลักษณ์ อาชญากรรม สารพิษ ยาเสพติด แฟชั่น และความเชื่อได้ไหลข้ามพรมแดน โดยนัยนี้ เครือข่ายข้ามชาติ การเคลื่อนไหวทางสังคมและความสัมพันธ์ปรากฏอยู่ทั่วไปหมดนับแต่วิชาการจนถึงด้านเพศ จนสรุปได้ว่า ความเชื่อมโยงนี้มีหลายรูปแบบ (modalities) ได้แก่ (1) ความสัมพันธ์เชิงสังคม-สัมพันธ์ระหว่างปัจเจกและกลุ่มก้อนทางสังคมในระดับโลก (2) การเพิ่มขึ้นของการไหลของสินค้า สารสนเทศ ประชาชนและวิถีปฏิบัติข้ามพรมแดนประเทศ (3) รูปแบบถาวรของความเชื่อมต่อ ซึ่งมีที่มาจากพัฒนาการด้านเทคโนโลยี ได้แก่ ระบบขนส่งทางอากาศนานาชาติที่รวดเร็วและระบบการสื่อสารอิเล็กทรอนิกส์ เป็นต้น กล่าวได้ว่าความเชื่อมโยงนี้เองที่ผูกยึดวิถีปฏิบัติ ประสบการณ์และชะตากรรมทางการเมืองเศรษฐกิจและสภาพแวดล้อมของเราเข้าด้วยกันข้ามสู่โลกสมัยใหม่ ด้วยเหตุนี้ทฤษฎีโลกาภิวัตน์มีหน้าที่ต้องทำความเข้าใจแหล่งที่มาของสภาพของการเชื่อมต่อที่ซับซ้อนนี้ อีกทั้งต้องตีความความหมายของสภาพการณ์นี้

ในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 กระบวนการโลกาภิวัตน์ได้เติบโตขึ้นอย่างรวดเร็ว โลกกลายเป็นสถานที่ที่เชื่อมต่อและขึ้นต่อกันมากยิ่งขึ้น โดยมีปัจจัยขับเคลื่อนจากตรรกะทางเศรษฐกิจของระบบทุนนิยมข้ามชาติ ที่ทรงอิทธิพลของ

สหรัฐอเมริกา ด้วยเหตุนี้ประเทศต่างๆ และประชาชนทั่วโลกกำลังเผชิญและถูกบีบบังคับให้อาศัยอยู่กับความเป็นจริงแห่งการครอบงำโลกของอเมริกาที่เพิ่มมากขึ้นๆ อย่างไรก็ตาม การโจมตีของผู้ก่อการร้ายในวันที่ 11 กันยายน (September 11) เป็นเครื่องแสดงอย่างเด่นชัดว่ามีการต่อต้านการจัดระเบียบโลกของอเมริกาอย่างกว้างขวางในบางส่วนของโลก ฉะนั้น โลกาภิวัตน์จึงสะท้อนให้เห็นมากกว่าการจัดระเบียบเศรษฐกิจโลกใหม่ อันเป็นผลมาจากพลวัตของระบบทุนนิยมข้ามชาติ ในเชิงวัฒนธรรม ผลกระทบของโลกาภิวัตน์เป็นสิ่งที่ซับซ้อนย้อนแย้งและยากที่จะควบคุมได้ ยกตัวอย่างเช่น วัฒนธรรมโลกถูกทำให้เป็นเนื้อเดียวกันหรือถูกทำให้เป็นวัฒนธรรมอเมริกัน (homogenization or Americanization of world culture) ผ่านการครอบงำของฮอลลีวูด กล่าวโดยสรุป การครอบงำโลกเชิงอุดมการณ์เช่นนี้อาจจัดว่าเป็นการใช้ “soft power” ของสหรัฐอเมริกา (Friedman, 2000 cited in Ang, 2005: 268) ทั้งนี้ “soft power” เป็นผลงานการศึกษาของนักรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด ชื่อ Joseph Nye หมายถึงศักยภาพในการดึงดูดผู้คนให้มาอยู่กับฝ่ายเราโดยปราศจากการบังคับขู่เข็ญ Nye ใช้คำนี้เป็นครั้งแรกในบทความที่ตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1990 ในวารสาร *Foreign Policy* ในบทความนี้เขาชี้ความแตกต่างว่า “co-optive power” (หรือ “soft power”) เกิดขึ้นเมื่อประเทศหนึ่งสามารถทำให้ประเทศอื่น มีความปรารถนาในสิ่งที่ประเทศตนเองต้องการได้ ในส่วน “hard or command power” หรืออำนาจกระด้าง คือ การออกคำสั่งให้ผู้อื่นกระทำตามที่ตนเองต้องการ ในหนังสือ *Soft Power* นั้น Nye เสนอแนะแหล่งที่มาของอำนาจอ่อนของประเทศ 3 รูปแบบ ได้แก่ (1) วัฒนธรรมของประเทศ (2) ค่านิยมทางการเมือง (3) นโยบายต่างประเทศ (ที่ชอบธรรมและมีศีลธรรม) (Thussu, 2014: 5)

ด้วยระบบดิจิทัล (digitization) และการผ่อนคลายกฎระเบียบ (deregulation) ได้เปลี่ยนแปลงภูมิทัศน์สื่อของโลก (global media landscapes) นับเป็นการก้าวกระโดดครั้งยิ่งใหญ่สู่กระบวนการผลิต การบริโภค และการกระจายผลผลิตของสื่อไปทั่วทุกภูมิภาค การถือกำเนิดขึ้นของตลาดโลก ตลอดจนผลลัพธ์จากการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีและสถาบันหลักๆ ที่เกิดขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1900 มีบทบาทต่อการโลกาภิวัตน์จากตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งรายการต่างๆ จาก

สหรัฐอเมริกาที่กระจายไปทั่วโลก แต่ในขณะเดียวกัน ก็ทำให้การไหลกลับของเนื้อหาสื่อจากโลกทางใต้ (global South) สามารถเป็นไปได้เช่นกัน (Thussu, 2013: 32)

นอกจากนี้ อุดมการณ์ตลาดเสรีที่เกิดขึ้นจากความเป็นโลกาภิวัตน์เปิดประตูให้กับภาคส่วนสื่อมวลชนและการสื่อสารของประเทศขนาดใหญ่ เช่น จีน และอินเดีย ผลลัพธ์จากการไหลของผลผลิตสื่อ/สินค้าสื่อ จากประเทศเหล่านี้ได้สร้างรูปแบบของความบันเทิงและสาระบันเทิง (infotainment) และสารสนเทศในโลกที่ซับซ้อนมากยิ่งขึ้น Thussu กล่าวถึงบทบาทความสำคัญที่มากขึ้นเรื่อยๆ ของประเทศจีนและอินเดียในวาทกรรมสื่อและการสื่อสารของโลก อีกทั้งความท้าทายที่มีต่อการศึกษาด้านสื่อมวลชนและการสื่อสารอันเกิดจากการผงาดขึ้นสู่เวทีโลกของ “Chinda” กล่าวอีกนัยหนึ่ง โลกาภิวัตน์ทางด้านอุตสาหกรรมสื่อและผู้รับสาร และกระบวนการทำให้การศึกษาระดับสูงมีความเป็นนานาชาติ จำต้องอาศัยวิธีวิทยาและการสอนด้านสื่อสารมวลชนและการสื่อสารรูปแบบใหม่ๆ รวมทั้งใช้คำว่า “de-Americanization” เพื่อเสนอแนะแนวทางการศึกษาวาทกรรมนี้ในอนาคต

6. จักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม (Cultural Imperialism)

ในยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 การวิจัยทางการสื่อสารมีลักษณะถูกผูกขาดโดยสหรัฐอเมริกาเป็นหลัก สื่อมวลชนถูกมองในฐานะเป็นช่องทางทำให้เกิดความทันสมัย (modernization) เช่น การทำให้เป็นตะวันตก (Westernization) โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นเครื่องมือในการเอาชนะทัศนคติดั้งเดิม (Lerner, 1958 cited in McQuail, 2005: 254-256) ขณะที่ McQuail (2005) กล่าวว่าหากพิจารณาในแง่นี้ แสดงให้เห็นการไหลของสื่อจากประเทศพัฒนาแล้วหรือตะวันตกสู่โลกพัฒนาน้อยน่าจะเป็นสิ่งที่ดี เพราะการไหลของเนื้อหาประเภทนี้มิใช่การโฆษณาชวนเชื่อหรือคำสั่งโดยตรง หากแต่เป็นเพียงความบันเทิง (ข่าวและการโฆษณา) ที่แสดงถึงวิถีชีวิตที่มั่งคั่ง รวมถึงสถาบันทางสังคมที่เป็นเสรีประชาธิปไตย เช่น การหลั่งไหลของสิ่งพิมพ์ ภาพยนตร์ เพลง และรายการโทรทัศน์อเมริกัน (เป็นการทดสอบทฤษฎีความทันสมัยแบบตะวันตกข้างต้น)

แต่วิธีการดังกล่าวใช้ลักษณะชาติพันธุ์นิยม (ethnocentric) ในการมองการไหลของการสื่อสารโลก จึงก่อให้เกิดปฏิกิริยาเชิงวิพากษ์จากนักวิชาการ นักกิจกรรมทางการเมือง และผู้บริโภค โดยเฉพาะในยุคสงครามเย็นและขบวนการเคลื่อนไหวต่อต้านของปีกซ้ายในสถานการณ์กึ่งอาณานิคม (โดยเฉพาะในลาตินอเมริกา) อย่างไรก็ดี "จักรวรรดินิยมสื่อ" รูปแบบใหม่นี้มีความแตกต่างจากการโฆษณาชวนเชื่อระหว่างประเทศในอดีต เพราะเป็นการตอบสนองความต้องการของผู้รับมวลชนที่ต้องการเสพวัฒนธรรมประชานิยม อันที่จริง ผู้รับสารมิได้เลือกโดยตรง แต่บริษัทสื่อภายในประเทศเป็นผู้เลือกให้ด้วยเหตุผลทางเศรษฐกิจมากกว่าเหตุผลเชิงอุดมการณ์

"จักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม" (cultural imperialism) และ "จักรวรรดินิยมสื่อ" (media imperialism) สะท้อน (ก) ความพยายามครอบงำรุกล้ำหรือล้มล้าง "พื้นที่ทางวัฒนธรรม" ของผู้อื่น (ข) ความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ไม่เท่าเทียมกัน (ค) แบบแผนของอุดมการณ์และวัฒนธรรม หรือ "ค่านิยม/คุณค่าทางตะวันตก" (อันได้แก่ ปัจเจกบุคคลนิยม โลกฆราวาส และวัตถุนิยม) Tomlinson (1999: 79) กล่าวว่า จักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม หมายถึง ความคิดที่ว่าวัฒนธรรมสากลมีบทบาทต่อการครอบงำทางวัฒนธรรมท้องถิ่น/ประจำชาติ (hegemonic culture) กล่าวได้ว่า ทฤษฎีจักรวรรดินิยมสื่อนับเป็นทฤษฎีโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรมลำดับต้นๆ ทฤษฎีหนึ่ง Friedman (1994) กล่าวว่า วาทกรรมจักรวรรดินิยมสื่อในช่วงปลาย ค.ศ. 1960 จุดประกายการวิพากษ์บทบาทของโลกาภิวัตน์ในขอบข่ายทางวัฒนธรรมว่าเป็นการครอบงำด้วยวัฒนธรรมจากศูนย์กลาง เป็นการถ่ายทอดค่านิยมอเมริกัน สินค้าบริโภค และวิถีชีวิต

อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ (2542: 35) กล่าวไว้อย่างน่าสนใจว่า ข้อเสนอหลัก (thesis) ของ Herbert Schiller[3] อันเป็นรากฐานความคิดในผลงานส่วนใหญ่ของเขา เป็นข้อเสนอจากการวิเคราะห์สภาพของระบบสื่อสารมวลชนอเมริกัน (American media) และความสัมพันธ์ที่มีต่อระบบเศรษฐกิจสังคมอเมริกัน

[3] นักเศรษฐศาสตร์การเมืองอเมริกันที่สนใจประเด็นการสื่อสารกับการครอบงำวัฒนธรรมของอเมริกา.

และนานาชาติ จากการวิเคราะห์โครงสร้างและนโยบายของระบบสื่อสารมวลชนอเมริกัน Schiller ชี้ให้เห็นว่า ระบบสื่อสารมวลชนอเมริกันเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างการผลิตแบบมือใครยาวสาวได้สาวเอาที่กลุ่มพันธมิตรทหาร-นักอุตสาหกรรม (military-industrial complex) ร่วมมือกันวิจัยพัฒนาเทคโนโลยีการสื่อสารใหม่ๆ และใช้นโยบายเศรษฐกิจการเมืองระหว่างประเทศที่ขับเคลื่อนเศรษฐกิจแบบตลาดเสรี (free enterprise) ให้ขยายตัวไปสู่ทั่วทุกมุมโลก การทำให้ระบบการสื่อสารกลายเป็นระบบการค้าตลอดทั้งระบบ (global commercialization of communications systems) ส่งผลให้สหรัฐอเมริกากลายเป็นจักรวรรดิทางสื่อ (media empire) ที่มีอิทธิพลครอบงำวัฒนธรรมอื่นๆ (media imperialist) Schiller วิเคราะห์ว่า การเร่งพัฒนาเทคโนโลยีการสื่อสารและสารสนเทศใหม่ๆ (communication and information technologies) ในช่วงทศวรรษ 1970 เป็นส่วนหนึ่งของยุทธศาสตร์ทางเศรษฐกิจที่ช่วยให้ระบบเศรษฐกิจอเมริกันสามารถขยายตัวแสวงหาตลาดใหม่ๆ และเพิ่มขนาดของกำไรมากขึ้นเรื่อยๆ ทั้งนี้ McQuail (2005: 256) ได้ให้ข้อเสนอหลักของจักรวรรดินิยมสื่ออันส่งผลกระทบจากโลกาภิวัตน์ไว้ดังนี้

- ระบบสื่อโลกนำเสนอความสัมพันธ์เชิงพึ่งพิงมากกว่าการเติบโตทางเศรษฐกิจ

- ความไม่สมดุลของเนื้อหาสื่อล้มล้างความเป็นอิสระทางวัฒนธรรม หรือทำให้เกิดความล่าช้าทางการพัฒนาในประเทศผู้รับ

- ความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมกันด้านการไหลของข่าวสาร เพิ่มอำนาจในโลกให้กับประเทศผู้ผลิตข่าวที่มีความมั่งคั่ง แต่เป็นอุปสรรคต่อการเติบโตที่เหมาะสมด้านภาพลักษณ์และอัตลักษณ์ของชาตินั้นๆ

- การไหลของสื่อโลกส่งเสริมความเหมือน/เป็นเนื้อเดียวกันทางวัฒนธรรม หรือการประสานกัน (state of cultural homogenization or synchronization) อันจักนำไปสู่รูปแบบวัฒนธรรมกระแสหลัก (ครอบงำ) ที่ขาดความเชื่อมโยงกับประสบการณ์จริงของคนส่วนใหญ่

ระเบียบวิธีวิจัย

การศึกษาในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research) อันประกอบด้วย การศึกษาและวิเคราะห์เอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้องเป็นหลัก (documentary research) แนวทางการศึกษานี้เป็นการรวบรวมข้อมูล วรรณกรรม และแนวคิดของนักวิชาการต่างๆ โดยมีเป้าหมายเพื่อวิเคราะห์ข้อมูล สำรวจสถานภาพด้านการสื่อสารศึกษา แนวคิดการลดทอนและรื้อความเป็นตะวันตกกับวาทกรรมวิชาการในแง่กระบวนทัศน์ กรอบแนวคิดทฤษฎี และประเด็นการศึกษาในอนาคต จากนั้นจึงสังเคราะห์ผลการศึกษาเพื่อต่อยอดทางความรู้ สร้างกรอบทางความคิด และแสวงหาข้อค้นพบหรือข้อสรุปใหม่ๆ จากองค์ความรู้ที่ปรากฏมีอยู่ อันจักนำไปสู่แนวทางการศึกษาที่สมดุลและสอดคล้องกับบริบททางการศึกษา

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

สำหรับการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้บทความจากวารสารวิชาการ หนังสือวิชาการทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ตลอดจนเว็บไซต์ เพื่อทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับองค์ความรู้เดิมที่มี ประเด็นข้อถกเถียง ข้อขัดแย้ง และการนำเสนอแนวทางเพื่อการปรองดองและแสวงหาสะพานวิชาการเชื่อมความแตกต่างทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในวาทกรรมวิชาการ

การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อการศึกษาเรื่อง “การลดทอนและรื้อความเป็นตะวันตกด้านการสื่อสารศึกษา” ผู้วิจัยจะทำการค้นคว้า รวบรวม แล้ววิเคราะห์แนวคิดและข้อมูลที่นักวิชาการได้ทำการศึกษาไว้อย่างกว้างขวาง จากนั้นจึงสังเคราะห์ข้อมูลทั้งหมด เพื่อหาข้อสรุปทางการสื่อสารศึกษาอันเกี่ยวเนื่องกับแนวคิดการลดทอน/รื้อตะวันตก (De-Westernization)

สรุปผลการวิจัย

ภาพสำรวจวาทกรรมวิชาการในสาขาสื่อมวลชนและการสื่อสารศึกษา

ในส่วนนี้ผู้วิจัยขอนำเสนอภาพสำรวจวาทกรรมวิชาการในสาขาสื่อสารมวลชนและการสื่อสารศึกษา อันประกอบด้วย สถานภาพ สภาพแวดล้อม ปัญหาอุปสรรค แนวโน้ม และมุมมองใหม่ๆ โดยประยุกต์ใช้แนวคิดการลดทอนและรื้อความเป็นตะวันตก (De-Westernization) ที่นักวิชาการกำลังให้ความสนใจมาใช้เป็นแนวทางเพื่อวิเคราะห์วิธีการผลิต สร้าง รวมถึงการกระจายองค์ความรู้ในโลก Glück (2015: 1) กล่าวไว้อย่างน่าสนใจว่า “De-Westernization” เป็นแนวคิดที่มีวัตถุประสงค์ดังนี้

(1) การเคลื่อนย้ายเชิงญาณวิทยาจากแนวคิดความคับแคบ (parochialism) หรือการอิงยุโรปเป็นศูนย์กลาง/ยุโรปนิยม (Eurocentrism) ซึ่งนิยามวิธีวิทยาการวิจัยในโลกนี้มาเป็นเวลายาวนาน

(2) การบูรณาการความคิดที่มาจากการอภิปรายเชิงวิชาการและเชิงประวัติศาสตร์ภายในประเทศโลกทางใต้ (global south)

(3) สร้างชุดปรัชญาและทฤษฎีทางสังคมและการเมืองโลกในมิติใหม่

อนึ่ง แม้ว่าการเรียนการสอนเกี่ยวกับหลักวิชาการด้านสังคมศาสตร์ในโลกที่มิใช่ตะวันตกในสาขาต่างๆ เช่น การสื่อสารศึกษา เศรษฐศาสตร์ และรัฐศาสตร์จะลงหลักปักฐานมาตั้งแต่ยุคอาณานิคม ทว่าผลงานของนักวิชาการที่มิใช่ตะวันตก (non-Western scholars) ยังคงเป็นที่รับรู้ในฐานะชายขอบของสังคมศาสตร์โลกเท่านั้น (Gunaratne, 2010; Gluck, 2015) และในขณะเดียวกันเราก็ได้เป็นประจักษ์พยานการถ่ายทอดความรู้ในโลก ซึ่งถูกออกแบบขึ้นมาเพื่อตอบสนองต่อบริบททางเศรษฐกิจ สังคม และประวัติศาสตร์เฉพาะแบบ รวมทั้งอิงกรอบการศึกษาเชิงวิชาการที่ประยุกต์ใช้กับชุดสังคมแคบๆ ในยุโรปและอเมริกาเหนือเท่านั้น กระบวนการนี้หรือที่เรียกว่า สังคมวิทยาแนวชาติพันธุ์สังคมเมือง (ethno-sociology of metropolitan society) ข้ออภิปรายถกเถียงต่างๆ มักถูกเข้ากรอบทางความคิดว่ามีความเป็นสากล

ภายหลังการสิ้นสุดของจักรวรรดินิยมอาณานิคม (colonial empires)

กระแสเรียกร้องให้ปลดเปลื้องและบูรณาการความรู้ได้ถาโถมเข้ามาจากส่วนต่างๆ ของโลก ฉะนั้น แนวคิด “De-Westernization” จึงเข้ามามีบทบาทเพื่อ (1) เพิ่มเติมองค์ความรู้เดิม และ (2) ตั้งคำถามกับองค์ความรู้เดิม แต่ทว่าแนวคิดลดทอนและรื้อความเป็นตะวันตกก็ตำหนิความคลุมเครือของการรื้อถอน “thing’s Western” ที่ปราศจากการระบุว่า ควรรื้อถอนองค์ประกอบใดออกไปบ้าง (Wang, 2011 cited in Glück, 2015: 1)

ผู้วิจัยได้แบ่งภาพสำรวจวาทกรรมของสื่อมวลชนและการสื่อสารศึกษาออกเป็น 3 ส่วน ดังนี้

1. สถานภาพและสภาพการณ์ของการสื่อสารและสื่อมวลชนศึกษาโดยภาพรวม

เพื่อให้เห็นอิทธิพลของแนวคิดทฤษฎีจากตะวันตก ผู้วิจัยใคร่นำเสนอภาพสำรวจวาทกรรมวิชาการทางการสื่อสารและสื่อมวลชนศึกษา โดยจะเป็นการกล่าวถึงสถานภาพและสภาพการณ์ของสาขา ตลอดจนแนวความคิดเกี่ยวกับโลกทางใต้ (global South) ตลอดจนทฤษฎีเอเชีย

1.1 ปฐมบททางการศึกษาของสาขาการสื่อสารและสื่อมวลชนศึกษามีลักษณะดังนี้

1.1.1 ความเป็นตะวันตกปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัด โดยเฉพาะแนวแองโกล-อเมริกัน ทั้งนี้เพราะสาขาถือกำเนิดมาจากการหลอมรวมแนวคิดทฤษฎีและคำถามที่มีรากฐานมาจากประเพณีหรือกรอบมุมมองเชิงสังคมศาสตร์ตะวันตกในช่วงระหว่างสงคราม (Katz et al., 2003 cited in Waisbord, 2014: 2)

1.1.2 ประเด็นการศึกษาวิเคราะห์และแนวคิดทฤษฎีมีความเป็นตะวันตก (โดยเฉพาะอเมริกัน)

1.1.3 คำถามวิจัยที่มีอิทธิพลครอบงำสาขา ได้แก่

(ก) การศึกษาผลกระทบสื่อ (media effects)

(ข) ปฏิบัติการทางวารสารศาสตร์ (journalist practices)

(ค) สื่อมวลชนและสาธารณมติ (media and public opinion)

กล่าวได้ว่า ประเด็นการศึกษาดังกล่าวข้างต้นสะท้อนให้เห็นถึงการให้ความสำคัญต่อนักวิชาการในประเทศอเมริกาและยุโรป ซึ่งเป็นผู้วางรากฐานสาขาการสื่อสารและสื่อมวลชนศึกษาเป็นลำดับแรก

1.1.4 กรอบแนวคิดทฤษฎี (theoretical frameworks) มีรากฐานมาจากข้อเสนอเชิงญาณวิทยา (epistemological premises) รวมทั้งประเพณี/กรอบมุมมองการวิเคราะห์จากทฤษฎีสังคมวิทยา จิตวิทยา และรัฐศาสตร์ ที่พัฒนาขึ้นมาจากทางซีกโลกตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งสหรัฐอเมริกา และแม้ว่าสาขาจะสามารถรักษาจุดยืนในฐานะเป็นพื้นที่หรือเวทีสำหรับการวิจัยเชิงสหวิทยาการและการวิจัยข้ามหลักการ (interdisciplinary and transdisciplinary research) แต่หัวข้อศึกษาส่วนใหญ่มักจะเน้นประเด็นที่เกี่ยวข้องกับสหรัฐอเมริกา รวมทั้งอิงแนวความคิดแบบสังคมตะวันตก

1.1.5 ข้อถกเถียงเกี่ยวกับความเป็นมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ โดยเฉพาะในระยะหลังๆ มานี้

1.1.6 ปัจจัยด้านความหลากหลายทางวัฒนธรรม (multiculturalism) การรื้อสร้าง (deconstruction) และชายขอบศึกษา (subaltern studies) ส่งผลให้นักวิชาการได้ทำการวิพากษ์การมุ่งสนใจตะวันตก (Western-focus) และการจัดหมวดหมู่ทางปัญญา (intellectual categories) เพื่อการวิเคราะห์สังคม ดังได้กล่าวไปแล้วข้างต้น การศึกษาและการวิจัยกระแสหลักทางด้านสื่อมวลชนและการสื่อสารศึกษาในโลกได้ถูกครอบงำโดยกรอบการศึกษาจากตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งสหรัฐอเมริกา คำถามคือกรอบความคิดเหล่านี้สามารถนำมาใช้ทั้งในเชิงทฤษฎีและเชิงประจักษ์ เพื่อทำความเข้าใจความซับซ้อนของประเทศต่างๆ ในโลก เช่น ประเทศโลกใต้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจีนและอินเดีย

1.2 ข้อถกเถียงและการอภิปรายเกี่ยวกับโลกใต้ (global South)

คำว่า “โลกใต้” ช่วยวางแนวทางการอภิปรายในสาขาการสื่อสารและสื่อมวลชนศึกษาจากศูนย์กลางสู่ชายขอบให้มีความเป็นไปได้มากขึ้น โดยในช่วงปลายปี ค.ศ. 1990 และ 2000 นักวิชาการที่มีพื้นฐานจากสหรัฐอเมริกาและยุโรปจำนวนหนึ่งแสดงความวิตกกังวลเกี่ยวกับการยึดหลักการยุโรปเป็น

ศูนย์กลาง และเรียกร้องให้สาขามีความเป็นนานาชาติ (internationalization) หรือการลดทอน/รื้อตะวันตก (De-Westernization) คำวิจารณ์เบื้องต้นของนักวิชาการเหล่านี้ ได้แก่ การที่การศึกษาในสาขาสื่อสารมวลชนและการสื่อสารส่วนใหญ่ก่อตัวมาจากบริบทของตะวันตก ด้วยเหตุนี้ จึงจำเป็นต้องขยายขอบเขตของกรณีศึกษา เพื่อสะท้อนทุกภูมิภาคในโลก มิใช่การทำให้สื่อมวลชนและการสื่อสารของทวีปเอเชีย แอฟริกา และลาตินอเมริกาเป็นผลงานชายขอบแบบอย่างที่เป็นอยู่ (Willems, 2014: 8)

ในประเด็นแรก การเรียกร้องนี้มีข้อสันนิษฐานว่า นักวิชาการจากโลกทางใต้ไม่มีบทบาทในการผลิตความรู้เชิงวิชาการด้านสื่อสารมวลชนและการสื่อสารมาก่อน ดังนั้น จึงทำให้องค์ความรู้ทั้งหมดเงียบงัน ในส่วนประเด็นที่ 2 ต้องการเรียกร้องให้ภูมิภาคที่ด้อยโอกาสของโลกได้รับโอกาสและพื้นที่ในสื่อมวลชนและการสื่อสารศึกษา ด้วยวิธีการที่เรียกว่า “normative de-Westernization” (ปทัสถานของการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตก) ซึ่ง Willems นิยามว่า หมายถึงการกระทำเพื่อเป็นตัวแทน “ความเป็นอื่น” (the other) แต่จากแท่งปริซึมและปทัสถานของ “ตนเอง” (the self)

นักวิชาการหลังอาณานิคม ได้กล่าวอ้างถึงประวัติศาสตร์อันยาวนานของกลุ่มบูรพาคติ (Orientalism) ที่ปรากฏอยู่ในการผลิตองค์ความรู้ทางตะวันตก ซึ่งมักจะฉายภาพโลกตะวันออกในฐานะ “ความเป็นคนอื่นที่ด้อยกว่า” การศึกษาวิจัยเหล่านั้นแสดงให้เห็นวิธีการที่ภาพตัวแทนเหล่านี้ยึดโยงอยู่กับโครงการอาณานิคมยุโรป (European Colonialism Project) อนึ่ง V. Y. Mudembe อ้างถึงคำว่า “epistemological ethnocentrism” (หรือ ญาณวิทยาชาติพันธุ์นิยม) ซึ่งเทียบเท่ากับความเชื่อที่ว่า ในเชิงวิทยาศาสตร์แล้ว ไม่มีอะไรที่จำเป็นต้องเรียนรู้จาก “พวกเขาเหล่านั้น--them” นอกเสียจากว่ามันเป็น “ของเรา--ours” หรือมาจาก “เรา--us” เท่านั้น

การเสนอให้วางกรอบทฤษฎีในโลกจากมุมมองของโลกใต้ช่วยให้เราเข้าใจวัฒนธรรมสื่อในทวีปเอเชีย แอฟริกา และลาตินอเมริกาในแบบฉบับของทวีปเหล่านี้เอง แทนที่จะเป็นภาพพิมพ์เชิงลบจากโลกตะวันตก นักวิชาการจำนวนมาก

(มักเป็นกลุ่มลาตินอเมริกัน) พยายามที่จะสนับสนุนให้เห็นถึงความจำเป็นในการรื้อมุมมองแนวทางปรัชญาเชิงอาณานิคมเสียใหม่ ในทัศนะของ Grosfoguel แล้ว โครงการเหล่านี้จำเป็นต้องอาศัยหลักคิดที่กว้างมากกว่าหลักคิดตะวันตก รวมทั้งยังต้องอาศัยมุมมองเชิงญาณวิทยาและเอกภาพวิทยาของนักคิดเชิงวิพากษ์จากโลกทางใต้ ซึ่งเป็นการคิดจากและเกี่ยวกับพื้นที่ รวมถึงองค์ความรู้เชิงเชื้อชาติ ชาติพันธุ์ และเพศ ด้วยเหตุนี้ การเข้าแทรกเชิงวิพากษ์ดังกล่าวนี้จึงมิใช่เป็นเพียงการจัดการเพื่อมิให้โลกทางใต้ตกเป็นเหยื่อของโลกทางเหนือเท่านั้น หากแต่ยังต้องการให้เป็นส่วนหนึ่งของโลกที่กอปรด้วยหน่วยทำงานที่ช่วยกันวางกรอบแนวคิดทฤษฎี

สรุปว่า สาขาสื่อมวลชนและการสื่อสารยังคงสืบสานแนวคิดยุโรปนิยมที่มีมุมมองต่อองค์ความรู้ของตนเองว่า มีลักษณะเป็นวิทยาศาสตร์ มีความก้าวหน้า มีมนุษยธรรม ในขณะที่องค์ความรู้จากประเทศที่ไม่ใช่ตะวันตก จะมีลักษณะบกพร่องหรือในเชิงจินตนาการ

1.3 การอภิปรายเชิงวิพากษ์เกี่ยวกับทฤษฎีเอเชีย

1.3.1 สถานภาพด้านสังคมศาสตร์ในเอเชีย

คุณูปการและบทบาทของนักวิชาการที่มิใช่ตะวันตกที่มีต่อการศึกษาทางด้านสังคมศาสตร์ มีความเป็นมาอันยาวนาน และมีรายละเอียดมากมาย ซึ่งมิอาจกล่าวถึงได้ทั้งหมดในที่นี้ หากแต่อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า แนวความคิดทางสังคมมีที่มาจากศาสนาต่างๆ ในโลก เช่น ศาสนาฮินดู ศาสนาพุทธ ลัทธิเต๋า และศาสนาอิสลาม เป็นอาทิ (Glück, 2015: 13) ทั้งนี้ Syed Farid Alatas (2006: 105) ทำการสำรวจสถานภาพของสาขาสังคมศาสตร์ในทวีปเอเชีย พบว่า วาทกรรมทางเลือกจำนวนมากมิอาจว่ายทวนกระแสน้ำขึ้นสู่ระดับน้ำกระแสหลักได้ เพราะแนวคิดคลาสสิกเหล่านี้ไม่ได้รับการพัฒนาโดยนักทฤษฎีในช่วงหลายทศวรรษที่ผ่านมาให้เป็นผลงานที่เป็นระบบเช่นเดียวกับทฤษฎีสังคมวิทยา และให้เข้าถึงได้ง่าย ตัวอย่างนักคิดทางสังคมที่สำคัญ ได้แก่ (ก) Ibn Khalden (1332-1406) ผู้ซึ่งโลกอาหรับยกย่องให้เป็นผู้บุกเบิกทางด้านสังคมศาสตร์ (ข) Jose Rizai (1861-1896) ผู้สนับสนุนการปฏิรูปประเทศฟิลิปปินส์ ในยุคล่า

อาณานิคมของสเปน (ค) Rabindranath Tagore (1861-1941) นักปรัชญาและนักวรรณคดีชาวเบงกาลี ผู้ได้รับรางวัลโนเบลสาขาวรรณคดี และ (ง) Mohandas K. Gandhi (1869-1948) ผู้บุกเบิก Satyagrapha ซึ่งเป็นปรัชญาที่ศึกษาสัจจะ (truth) และ "การต่อต้านความชั่วร้ายด้วยสันติวิธีเชิงรุก" อันเป็นการนำประเทศอินเดียไปสู่ความเป็นอิสรภาพ จากการเป็นอาณานิคมของอังกฤษ จึงเป็นแรงบันดาลใจให้ขบวนการเคลื่อนไหวเพื่อสิทธิมนุษยชนและเสรีภาพทั่วโลก (Gunaratne, 2010: 473-474)

แม้ว่านักวิชาการคลื่นลูกใหม่ที่มิใช่ตะวันตกจะพยายามรวบรวมปรัชญาการศึกษาตะวันออก เพื่อเป็นเครื่องแสดงว่า ศาสตร์ทางวารสารศาสตร์/นิเทศศาสตร์สามารถก้าวขึ้นสู่ความเป็นสากลได้ แต่ด้วยความแตกต่างจากประเพณีการสื่อสารของตะวันตก (เช่น วาทศิลป์ สัญศาสตร์ ปรากฏการณ์นิยม และการศึกษาเชิงวิพากษ์) ทำให้ไม่ได้รับการยอมรับ Gunaratne กล่าวว่า ในระยะอันใกล้นี้ เป็นไปได้ยากที่แนวทางการศึกษาดังกล่าวจะสามารถเปิดประตูการผูกขาดทางการศึกษาของกลุ่มอำนาจทางสังคมศาสตร์ ซึ่งประกอบด้วย (ก) สหรัฐอเมริกา อังกฤษ (ข) ฝรั่งเศส เยอรมนี ญี่ปุ่น เนเธอร์แลนด์ และอิตาลี กลุ่มนักวิชาการเหล่านี้อาจขาดความรู้ความเข้าใจที่มากพอทางด้านประวัติศาสตร์ ปรัชญา และอารยธรรมที่มิใช่ตะวันตก

(ก) เอเชียใต้ Hanitzsch et al. (2010 cited in Glück, 2015: 16) กล่าวว่า การลดทอน/รื้อแนวคิดเกี่ยวกับเอเชียใต้ ภายหลังจากการตกเป็นอาณานิคมของอังกฤษมากว่า 200 ปี นับเป็นงานที่ท้าทายอย่างสูง ทั้งนี้โครงสร้างของอาณานิคมยังคงปรากฏให้เห็นชัดทั้งโดยทางตรงและทางอ้อม และแม้ว่าปรัชญาของเอเชียใต้จะมั่งคั่งไปด้วยแนวคิดโบราณที่มาจากปรัชญาฮินดูและพุทธศาสนา หากแต่มีบางส่วนขององค์ความรู้เท่านั้น ที่ได้รับการศึกษาถึงคุณค่าของแนวทางปรัชญาตราบจนทุกวันนี้ ในอดีตอินเดียได้รับอิทธิพลอย่างสูงจาก "Vedas" หรือคัมภีร์พระเวท (ความรู้ศักดิ์สิทธิ์-กำเนิดศาสนาฮินดู)

และนับแต่ยุคปรัชญาอินเดียดังกล่าวข้างต้น ได้ปรากฏมีวาทกรรม

Sankara[4] หรือ Dharma Principle และในระยะต่อมา ได้แก่ อหิงสา (Ahinsa) หรือการต่อต้านแบบสันติ (non-violent resistance) และล่าสุดได้แก่ ในปี ค.ศ. 1970 การศึกษาชายขอบ (subaltern studies) ซึ่งหมายถึงการเคลื่อนไหวจากล่างสู่บนถือกำเนิดครั้งแรกในอินเดีย ต่อมาในลาตินอเมริกาเป็นที่รู้จักในฐานะวาทกรรมอินเดีย และเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษายุคหลังอาณานิคม การศึกษาชายขอบมีที่มาจากทฤษฎีของมาร์กซ์และกรัมชี และเป็นชุดทฤษฎีวิพากษ์ที่สำคัญมากที่สุดชุดหนึ่งในการต่อสู้ เพื่อความเป็นเอกราชทางการเมืองและวัฒนธรรม

ในด้านวารสารศาสตร์ของเอเชียใต้ นักหนังสือพิมพ์ทำหน้าที่มากกว่าการเป็นผู้รวบรวมข่าวสาร พวกเขาอาจเป็นนักปฏิรูปสังคม นักวิเคราะห์การเมือง หรือตัวแทนเพื่อสิ่งแวดล้อม บทบาทของนักวารสารศาสตร์อาชีพแตกต่างจากทางด้านตะวันตก เนื่องจากอินเดียมีสภาพแวดล้อมและประวัติศาสตร์ทางการเมืองสังคมและศาสนาที่แตกต่าง จึงมีความท้าทายในการทำงานที่ไม่เหมือนกัน

(ข) เอเชียตะวันออก/เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ศาสนาพุทธ ลัทธิเต๋า และลัทธิขงจื๊อให้รากฐานที่อุดมสมบูรณ์สำหรับเมล็ดพันธุ์เชิงอภิปรัชญาและญาณวิทยา ที่แตกต่างจากวิธีการศึกษาของตะวันตก (Glück, 2015: 17) Gunaratne (2010: 474-475) กล่าวโดยภาพรวมว่า ปรัชญาเอเชียมีลักษณะเชิงระบบ นักวิชาการสามารถอาศัยหลักปรัชญาอันลึกซึ้งจากศาสนาพุทธ ลัทธิขงจื๊อ ลัทธิเต๋า และศาสนาฮินดู เป็นอาทิ ในการอธิบายหลักวิทยาศาสตร์ที่ซับซ้อนได้ เพื่อก้าวสู่ความเป็นสังคมศาสตร์สากล เขากล่าวต่อไปว่า หลักปรัชญาดังกล่าวเน้นว่า

> “จักรวาล คือ เครือข่ายของระบบที่มีลำดับชั้น
> ไม่มีสรรพสิ่งใดๆ โดดเดี่ยว เป็นอิสระในจักรวาล
> การเปลี่ยนแปลง คือ มิติสำคัญแห่งการดำรงอยู่”

[4] Adi Shankara หรือ Shankara เป็นนักปรัชญาและนักเทววิทยาผู้ซึ่งรวบรวมหลักการของ Advaita Vedanta จนกลายเป็นที่นับถือในผลงานการรวบรวมและก่อตั้งกระแสความคิดฮินดู.

> “การศึกษาส่วนต่างๆ (หรือระบบ) โดยแยกจากบริบท (หรือสภาพแวดล้อมของระบบ) จักบิดเบือนสัจจะ/ความเป็นจริง...กระบวนทัศน์ Yijing อยู่บนฐานคิดที่ว่าสรรพสิ่งดำรงอยู่ร่วมกันอย่างลึกลับภายใต้ปรัชญาหยิน/หยาง ซึ่งมีเอกลักษณ์ที่ตรงข้ามกัน หากแต่เชื่อมโยงถึงกันในกาละและเทศะเชิงองค์รวม” (Gunaratne, 2010: 475)

โดยนัยนี้ ปรัชญาตะวันออกสอดประสานพลังความคิดกับทฤษฎีระบบเพื่อสร้างทฤษฎีการสื่อสารที่มีที่มาจากปรัชญาเอเชียอันลึกซึ้ง เป็นการเชื่อมมิติทางโลกเข้ากับมิติทางธรรม เพื่อพิเคราะห์ประวัติศาสตร์ เศรษฐศาสตร์การเมือง การถ่ายทอดข่าวสารและแง่มุมอื่นๆ ในระบบโลก สรุปว่า การทำวิจัยเชิงประจักษ์ด้วยกรอบแนวคิดทฤษฎีแบบลดทอนเพียงอย่างเดียว มิอาจแก้ไขความไร้สมดุลทางความรู้ ฉะนั้น นักวิชาการที่มิใช่ตะวันตกอาจเข้าร่วมในการสร้างวาทกรรมทางเลือกในระดับต่างๆ เช่น ด้านท้องถิ่น ความเป็นเอกราช (decolonization) หรือโลกาภิวัตน์ เป็นต้น สอดคล้องกับ Dissanayake (2009) ที่ระบุว่า ในส่วนเอเชียตะวันออกมีทฤษฎี 2 ประเภท ที่มีความสำคัญต่อการผลิตความรู้ ยกตัวอย่างเช่น การสื่อสารศึกษาอันประกอบด้วยทฤษฎีที่ใช้แนวคิดดั้งเดิมเพื่อศึกษาการสื่อสารของมนุษย์ และทฤษฎีหลังอาณานิคมที่วิพากษ์แนวคิดยุโรปนิยมเพื่อเปิดพื้นที่ให้กับวิธีการเข้าสู่การศึกษาเชิงท้องถิ่น พร้อมทั้งนำเสนอการผสานปรัชญาเอเชียและตะวันตก และทฤษฎีเชิงระบบ

สำหรับในบริบทของสังคมไทย ได้มีความตระหนักถึงอิทธิพลของยุโรปนิยมและอเมริกาในการถ่ายทอดความรู้ในโลกจนก่อให้เกิดความไม่สมดุลของวาทกรรมวิชาการมาเป็นเวลานานหลายทศวรรษแล้ว และมีความพยายามของนักวิชาการบางส่วนในประเทศไทยที่จะลดทอนและรื้อความเป็นตะวันตกในวาทกรรมทางวิชาการของไทย

(ค) ยุโรปนิยม (Eurocentrism) ในบริบทไทย

กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน (2545: 352) กล่าวว่า สังคมไทยได้บ่มเพาะวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองขึ้นมา ในขณะเดียวกันวัฒนธรรมไทยก็ต้องพบปะต่อรองกับรูปแบบวัฒนธรรมอื่นๆ อย่างต่อเนื่องตลอดมา โดยในอดีตนั้นสิ่งที่เรียกว่า "วัฒนธรรมไทย" เป็นการประสานระหว่างวัฒนธรรมจีนและอินเดียที่ถูกนำมาผสมผสานกับวัฒนธรรมของกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ในอุษาคเนย์ (Southeast Asia) ไทยและประเทศต่างๆ ในภูมิภาคมีการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมและภาษาซึ่งกันและกัน แต่ความสัมพันธ์กับเพื่อนบ้านรอบข้างและการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมสะดุดชะงักครั้งใหญ่นับตั้งแต่กลางศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ซึ่งเป็นยุคอาณานิคมและโลกสมัยใหม่ที่มีชาวตะวันตกเป็นศูนย์กลาง เนื่องจากการแผ่ขยายของจักรวรรดินิยมจะมีลักษณะของการครอบงำมากกว่าการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ทำให้ประเทศในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ รวมทั้งไทย ต้องปรับตัวขนานใหญ่ โดยยุคอาณานิคมได้ส่งผลทางภูมิปัญญา (ธงชัย วินิจจะกูล, 2540: [7]-[13]) ดังนี้

- ศูนย์กลางอารยธรรมโลกที่เป็นทั้งอำนาจคุกคามและแรงบันดาลใจย้ายออกจากแหล่งอารยธรรมโบราณ เช่น ชมพูทวีป และจีน ไปสู่ยุโรป ซึ่งสถาปนาตนเองเป็นเจ้าแห่งการผลิตวัตถุ ทุน ความทันสมัยและอาวุธ ทำให้สยามประเทศ (ไทย) เปิดสู่โลกภายนอกและหันหน้าไปทางตะวันตกนับตั้งแต่นั้นมา

- การถ่ายทอดทางวัฒนธรรมกับเพื่อนบ้านรอบข้างกลับชะงักงัน เพราะการเมืองในภูมิภาคถูกจัดระเบียบใหม่โดยผ่านอำนาจตัวแทนจากยุโรป จนนำไปสู่การขาดความสนใจเพื่อนบ้าน

(ง) การปรับเปลี่ยนภูมิทัศน์ทางวิชาการ: ภูมิปัญญาท้องถิ่น/ท้องถิ่นนิยม

สำหรับในบริบทของสังคมไทยนั้น ผลงานของฉัตรทิพย์ นาถสุภา (2529; 2534 อ้างถึงใน ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2557: 169-170) เป็นตัวอย่างที่ดี แสดงถึงขบวนการแนวคิดวัฒนธรรมชุมชน/ท้องถิ่นในสังคมไทย มีจุดเริ่มต้นมาจากงานประชุมสัมมนาเรื่อง "วัฒนธรรมไทยกับงานพัฒนาชุมชน" ใน พ.ศ.

2524 โดยมิใช่ขบวนการชี้นำอย่างขบวนการเคลื่อนไหวทางการเมืองในแบบเก่า ขณะเดียวกัน ก็มิใช่ขบวนการสากล แต่เป็นขบวนการเฉพาะที่-เฉพาะชุมชน-เฉพาะวัฒนธรรม ที่ต้องการ “บรรจุ” ความเฉพาะเจาะจงของตัวเองไว้ในรูปของการสร้างวาทกรรมชุดใหม่ขึ้นมา เพื่อต่อสู้กับวาทกรรมหลักในสังคมที่ไม่มีที่ว่างให้กับความต้องการเฉพาะเจาะจงนี้ “ขบวนการวัฒนธรรมชุมชน” จัดได้ว่าเป็นขบวนการในแนวของพวกหลังยุคสมัยใหม่ (postmodernist) หรือหลังยุคโครงสร้างนิยม (poststructuralist) โดยเฉพาะแนวคิดของ Jacques Derrida ที่ชี้ให้เห็นการแสวงหาและคิดค้นองค์ความรู้แบบอื่นๆ ในปัจจุบันที่ต้องการปลดปล่อยตัวเองออกจากการครอบงำขององค์ความรู้แบบเดิมๆ ที่เป็นอยู่/มีอยู่ นำไปสู่การสร้างโลกใหม่ที่น่าอยู่กว่าที่เป็นอยู่ เป็นโลกที่ยอมรับในความแตกต่างและหลากหลายมากกว่าต้องการเข้าไปจัดการ/เปลี่ยนแปลงให้เป็นเหมือนกันหมดภายใต้สิ่งที่เรียกว่า “การพัฒนา” ในอดีต และภายใต้กระแส “โลกาภิวัตน์” (globalization) ในปัจจุบัน

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร (2557: 171) กล่าวว่า ในอดีตที่ผ่านมา นอกจากวาทกรรมการพัฒนากระแสหลักจะไม่มีที่ว่างให้กับวัฒนธรรมชุมชนในกระบวนการพัฒนาแล้ว ยังดูแคลนวัฒนธรรมชุมชนว่าล้าหลัง แต่ขบวนการวัฒนธรรมชุมชนมองว่า ยังมีวิธีการอื่นหรือรูปแบบการพัฒนาที่ไม่จำเป็นต้องทำลายล้างชุมชน หรือมุ่งทำลายวัฒนธรรมชุมชนของไทย ในกรณีของประเทศไทยสภาพการณ์ยังดีกว่าประเทศโลกที่สามอื่นๆ เพราะยังมิได้ถูกกระบวนการพัฒนากระแสหลักทำลายล้างลงอย่างสิ้นซาก แม้ว่าความเป็นชุมชนของหมู่บ้านไทยจะเสื่อมสลายลงไปตามลำดับก็ตาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งนับตั้งแต่ยุคของการเริ่มใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา

กระแสโลกาภิวัตน์ได้รับการต่อต้านและเสียงวิพากษ์วิจารณ์จากปัญญาชนไทยอย่างกว้างขวางตลอดทศวรรษ 2540 โดยเฉพาะ “ปัญญาชนกลุ่มวิถีทรรศน์” (ก่อตั้งขึ้นอย่างเป็นทางการในปี พ.ศ. 2540) ซึ่งมองว่า กระแสโลกาภิวัตน์เป็นส่วนหนึ่งของการคุกคามและครอบงำโลกตะวันออกของโลกตะวันตก ด้วยความรู้และภูมิปัญญาแบบตะวันตก การเคลื่อนไหวทางภูมิปัญญาของ “ปัญญาชน

กลุ่มวิถีทรรศน์" ได้สถาปนาระบบความคิดที่แบ่งแยกความรู้ออกเป็น 2 ขั้วที่มีลักษณะขัดแย้งกัน ไปด้วยกันไม่ได้ และเข้ากันไม่ได้ คือ (1) ภูมิปัญญาไทย (2) ภูมิปัญญาตะวันตก จนนำไปสู่การเกิดขึ้นของ "ลัทธิชาตินิยมทางวัฒนธรรม" ในความหมายที่ว่าภูมิปัญญาไทยดีกว่าภูมิปัญญาตะวันตก (ธิกานต์ ศรีนารา, 2557: 504)

ทัศนะดังกล่าวสอดคล้องกับกระบวนทัศน์แนวคิดแบบคู่ขนาน (dichotomy paradigm) ของธงชัย วินิจจะกูล (2540 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2545: 352-354) ที่อธิบายว่า ระบบความคิดหลักที่หล่อเลี้ยงสังคมไทยมี 2 ระบบ ได้แก่ ระบบความคิดแบบตะวันตก กับระบบความคิดแบบไทย ซึ่งมีลักษณะแตกต่างกันแบบคู่ตรงข้าม โดยก่อนที่จะเปิดรับอารยธรรมตะวันตกนั้น ไทยจะเน้นวิธีคิดแบบทางธรรม (sacred) หรือกรอบความรู้เชิงศาสนา ขณะที่สังคมตะวันตกจะมีระบบคิดที่เน้นทางโลก (secular) หรือกรอบความรู้เชิงวิทยาศาสตร์ ทำให้สังคมไทยและสังคมตะวันตกมีชุดความรู้ที่แตกต่างกัน ดังที่ Marshall McLuhan เคยตั้งข้อสังเกตว่า โลกประกอบด้วยสังคมย่อยๆ ที่มีวัฒนธรรมเฉพาะตัว เรียกว่า "วัฒนธรรมแต่ละท้องถิ่น" (localism) ทว่าด้วยความเจริญด้านเทคโนโลยีและการสื่อสาร ทำให้สังคมย่อยถูกเชื่อมร้อยเข้าเป็นระบบที่เรียกว่า "หมู่บ้านโลก" (the global village) ดังนั้น การพิเคราะห์วัฒนธรรมในปัจจุบันจึงมักยืนอยู่บนพื้นฐานของวัฒนธรรม 2 ระดับ คือ วัฒนธรรมท้องถิ่น (local culture) และวัฒนธรรมโลก (global culture)

ทั้งนี้ กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน (2545: 354-356) กล่าวว่า แนวคิดที่อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมท้องถิ่นและวัฒนธรรมโลกแบ่งเป็น 2 สำนักใหญ่ คือ (1) กลุ่มจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม (cultural imperialism) ซึ่งกล่าวโทษและโยนความผิดให้กับวัฒนธรรมโลก/สากลว่าเป็นตัวการทำลายวัฒนธรรมท้องถิ่น/ประจำชาติ (2) กลุ่มการผสมข้ามสายพันธุ์ (cultural hybridization) ที่มองว่า วัฒนธรรมทั้งหลายในโลกจะยั่งยืนได้ด้วยลักษณะของความเป็นพลวัต (dynamic) ซึ่งเป็นปฏิสัมพันธ์แบบ "ซึ่งกันและกัน" ขณะที่ ธงชัย วินิจจะกูล (2540 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข

หินวิมาน, 2545: 357-358) ชี้ให้เห็นเพิ่มเติมว่า กระบวนการต่อรอง (negotiation) ระหว่างวัฒนธรรมไทยกับวัฒนธรรมตะวันตกนำไปสู่การก่อรูปร่างใหม่ (reformation) ของอัตลักษณ์ไทยที่ผันไปท่ามกลางกระแสโลก โดยเฉพาะเมื่อลัทธิอาณานิคมแผ่ขยายเข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 5 กลยุทธ์การปรับตัวของไทยเริ่มตั้งแต่การให้คำอธิบายว่า พระพุทธเจ้าได้ค้นพบความรู้ทางวิทยาศาสตร์มาก่อนแล้ว แต่ไม่ได้ให้ความสำคัญ เพราะเป็นเพียงความรู้ทางวัตถุ ไม่ได้นำไปสู่การขจัดความทุกข์ของมนุษย์ ในขณะที่พระพุทธศาสนาเป็นความรู้ทางจิตใจที่สูงส่งกว่า แนวคิดนี้เป็นกระบวนการลดคุณค่าและลดความสำคัญของวิทยาศาสตร์ลงไป โดยนัยนี้ กระบวนการต่อรองที่สังคมไทยใช้ต่อวัฒนธรรมตะวันตกในอดีตคือการเปิดต้อนรับวัฒนธรรมใหม่เข้ามา แต่จัดวางไว้ใต้วัฒนธรรมเดิมของสังคมด้วยการให้คุณค่าที่น้อยกว่า

อาจกล่าวได้ว่า มุมมองที่มีต่อกระบวนการลดทอนและรื้อความเป็นตะวันตก (De-Westernization) ของสังคมไทยแตกต่างไปจากชาติอื่นๆ ในภูมิภาคเดียวกัน ที่ต้องการปลดเปลื้องตนเองออกจากวาทกรรมของประเทศอาณานิคม โดยสังคมไทยมักจะมุ่งเน้นไปที่การรื้อสร้างการครอบงำทางวัฒนธรรม อันสืบเนื่องมาจากอิทธิพลของโลกาภิวัตน์ (globalization) และท้องถิ่นนิยมมากกว่า

1.3.2 ทฤษฎีเอเชีย และชุมชนการวิจัย

Georgette Wang and Eddie C.Y. Kuo (2010: 152-154) กล่าวว่า การอภิปรายเชิงวิพากษ์เกี่ยวกับทฤษฎีเอเชียอย่างจริงจังเริ่มต้นขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1980 ตามมาด้วยความปั่นป่วนวุ่นวายในช่วง ค.ศ. 1990 และได้รับการสนับสนุนเพิ่มมากขึ้นจากขบวนการวิพากษ์ยุโรปนิยม (Eurocentrism) ความพยายามในการสร้างทฤษฎีมีความก้าวหน้าอย่างสำคัญยิ่ง โดยเฉพาะในสาขาที่ศึกษาเกี่ยวกับเรื่องวัฒนธรรมและการสื่อสาร (เช่น การสื่อสารระหว่างวัฒนธรรมและหลังอาณานิคมศึกษา/วัฒนธรรมศึกษา) และในขณะที่ความสนใจต่างไหลหลั่งไปสู่บริบททางวัฒนธรรมของการวิจัยทางการสื่อสารในเอเชีย แต่ทว่าประเด็นสำคัญอีกมากมายดูเหมือนจะยังคงไม่ได้รับการแก้ไข หนึ่งในนั้น คือความเป็นไปได้ในการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตก รวมถึงข้อดีและข้อเสียของ

วิธีการศึกษาแบบวัฒนธรรมเฉพาะ (culture-specific) และวัฒนธรรมสากล (culture-general)

อนึ่ง Wang and Kuo พยายามอภิปรายเกี่ยวกับข้อถกเถียงและข้อเสนอเพื่อสร้างสะพานสู่ทิศทางการศึกษาในอนาคต ด้วยหวังว่าจะสามารถประนีประนอมความตึงเครียดระหว่างวัฒนธรรมเฉพาะและวัฒนธรรมสากลได้ ทั้งคู่โฟกัสความสนใจไปที่แนวคิดวัฒนธรรมที่เปรียบกันได้ (cultural commensurability) ที่เน้นความคล้ายคลึง (similarity) และความเท่าเทียม (equivalence) ซึ่งต่างจากความเหมือน (commonality) และความเป็นแบบเดียวกันหมด (uniformity) โดยนัยนี้ แนวคิดวัฒนธรรมที่เปรียบกันได้จักเป็นการเปิดประตูประเด็นความเป็นท้องถิ่น (indigenization) สู่การขยายน่านฟ้าวาทกรรมวิชาการ ดังนั้น หากปี ค.ศ. 1980 คือจุดเริ่มต้นของภารกิจอันเป็นมหากาพย์อันกอปรด้วยการอภิปรายเชิงวิพากษ์เกี่ยวกับทฤษฎีการสื่อสารของเอเชีย รวมถึงการสนทนาเปรียบเทียบระหว่างวิชาการทางตะวันตกและตะวันออกอย่างกว้างขวางนานนับทศวรรษ และปี ค.ศ. 1990 จัดเป็นปีแห่งความปั่นป่วนในสาขา (ferment in the field) (Curran and Park, 2000; Starosta, 1993) ส่วนในระยะไม่กี่ปีที่ผ่านมาก็เข้มข้นด้วยการวิพากษ์ความเป็นยุโรปนิยม ฉะนั้นแล้ว ในช่วงทศวรรษแรกแห่งสหัสวรรษใหม่จึงเป็นช่วงเวลาที่นำมาซึ่งความก้าวหน้าในการสร้างทฤษฎี โดยเฉพาะในสาขาที่ศึกษาเรื่องวัฒนธรรมและการสื่อสาร เช่น การสื่อสารระหว่างวัฒนธรรม หลังอาณานิคม หรือวัฒนธรรมศึกษา เฉพาะอย่างยิ่งการพิจารณาศึกษาถึงอิทธิพลของยุโรปนิยม (Eurocentrism หรือชุดหลักการและมุมมองเชิงจริยธรรมจากบริบททางยุโรป หากแต่ถูกนำเสนอในฐานะเป็นคุณค่าสากล) ที่มีต่อสื่อมวลชน วัฒนธรรม และการวิจัยทางการสื่อสาร นอกจากนี้แล้ว ประเด็นเกี่ยวกับบริบททางวัฒนธรรมของทวีปเอเชียและแอฟริกา (Asiacentricity/Afrocentricity) ก็ได้รับความสนใจเป็นพิเศษ และถูกมองว่า อาจเป็นทางออกหรือแนวทางแก้ไขของปัญหายุโรปนิยมได้

อนึ่ง ในช่วงทศวรรษที่ผ่านมาขนาดของชุมชนการวิจัยทางการสื่อสารได้เติบโตขึ้นอย่างใหญ่หลวง โดยเฉพาะในเอเชียตะวันออก ยกตัวอย่างเช่น ใน

ประเทศจีน จำนวนสถาบันระดับอุดมศึกษาที่สอนด้านการสื่อสารเพิ่มขึ้นจาก 600 แห่งในปี ค.ศ. 2006 เป็น 800 แห่ง ในปี ค.ศ. 2008 มีจำนวนอาจารย์นับหมื่นคน นอกจากนี้ ยังมีความพยายามทำให้ชุมชนนี้มีความเป็นนานาชาติ วารสารด้านการสื่อสาร (ภาษาอังกฤษ) อย่างน้อย 7 ฉบับให้ความสนใจกับเอเชีย และภายในปี ค.ศ. 2012 มหาวิทยาลัยในจีนมีหลักสูตรด้านสื่อมวลชนและการสื่อสารมากกว่า 800 หลักสูตร (Thussu, 2013: 39)

นับเป็นเวลานานหลายทศวรรษมาแล้วที่การวิจัยทางการสื่อสารได้ถือกำเนิดขึ้นในทวีปเอเชีย และเป็นเวลามากกว่า 20 ปี นับแต่นักวิชาการได้ก้าวเข้าสู่วาทกรรมระดับโลก และสำรวจทางเลือกที่มิใช่ตะวันตกมากกว่ากระบวนทัศน์ยุโรปนิยม นอกจากนี้ การอภิปรายเกี่ยวกับความวิตกกังวลของเอเชียที่มีต่อการครอบงำของกระบวนทัศน์ตะวันตก มีขึ้นที่สถาบันทางการสื่อสาร 2 แห่ง คือ (1) East-West Communication Insitute (EWCI) ก่อตั้งโดย Wilbur Schramm ในปี ค.ศ. 1973 ภายใต้ East-West Center ที่ฮอนโนลูลู มลรัฐฮาวาย มีการจัดประชุมและสัมมนาในหัวข้อที่เกี่ยวข้องมากมาย อันนำไปสู่การจัดพิมพ์ *Communication Theory: Eastern and Western Perspectives* (Kincaid, 1987) (2) Asian Communication Research and Information Centre (AMIC) ก่อตั้งในปี ค.ศ. 1971 ในประเทศสิงคโปร์ AMIC นับเป็นกระบอกเสียงสำคัญของเอเชีย จากการตีพิมพ์ *Communication Theory: The Asian Perspective*

หนังสือรุ่นบุกเบิกทั้ง 2 เล่มนี้ มีเป้าหมายที่จะขยายและสนับสนุนพื้นฐานด้านการสื่อสารศึกษาให้มีความสมบูรณ์แบบ Kincaid (1987: 4) ได้สำรวจระบบความแตกต่างในการสื่อสารของวัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออก ด้วยการค้นหาหลักการเบื้องต้นของการสื่อสารต่างวัฒนธรรม ในขณะที่ Dissanayake (1988 cited in Wang and Kuo, 2010: 153) ให้ความสนใจเกี่ยวกับการสร้างทฤษฎีการสื่อสารของเอเชีย เพื่อท้าทายและแก้ไขปรับปรุงทฤษฎีที่มีอยู่แต่เดิม

การถกเถียงในประเด็นตะวันออกและตะวันตกยังดำเนินต่อไปและมีความก้าวหน้าอย่างรวดเร็ว เห็นได้จากวารสารฉบับพิเศษ *Towards an Asian Theory of Communication* ซึ่งทำให้หัวข้ออภิปรายเกี่ยวกับการวิจัยการสื่อสาร

เชิงท้องถิ่นได้ก่อตัวขึ้น อย่างไรก็ตาม McQuail (2000) ได้เตือนเกี่ยวกับเรื่องยุโรปนิยมในทฤษฎีสื่อมวลชนว่า เนื่องจากทฤษฎีเหล่านี้มีกำเนิดมาจากยุโรปและสหรัฐอเมริกา ด้วยเหตุนี้ จึงย่อมสะท้อนบริบทและสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมในห้วงเวลาและสถานที่ของประเทศผู้ให้กำเนิด และถึงแม้ว่าเป้าหมายของทฤษฎีเหล่านี้คือ “ความเป็นสากล” (universality) แต่ทฤษฎีที่ปราศจากอคติเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้สำหรับมนุษย์ เราต้องการทฤษฎีที่ต้องไม่ถูกทำลายลงไปโดยอคติด้านคุณค่า/ค่านิยมและวัฒนธรรม

2. เหตุผลและความจำเป็นในการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตก

2.1 ปัจจัยต่างๆ ที่ทำหน้าที่เป็นปฏิกิริยาเร่ง: โลกาภิวัตน์ ภูมิทัศน์ที่เปลี่ยนไป และท้องถิ่นนิยม

ดังได้กล่าวแล้วว่า ในช่วงปี ค.ศ. 1990/2000 มีกระแสเรียกร้องอย่างท่วมท้นจากนักวิชาการให้เห็นความจำเป็นในการสร้างความเป็นนานาชาติ (internationalization) หรือลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตก (De-Westernization) ในสาขาสื่อมวลชนและการสื่อสารศึกษา เสียงเรียกร้องนี้เกิดจากแรงจูงใจและเหตุผลนานัปการ (1) นักวิชาการบางกลุ่มกล่าวว่า เป็นการตอบสนองต่ออิทธิพลของกระแสโลกาภิวัตน์ ทำให้จำเป็นต้องมีสื่อมวลชนศึกษาที่หลากหลายและครอบคลุมทั้งโลก (2) Thussu ให้เหตุผลว่า นวัตกรรมด้านเทคโนโลยี เช่น อินเทอร์เน็ต เป็นเหตุให้ต้องแสวงหาวิธีการศึกษาเชิงเปรียบเทียบและข้ามชาติ (3) ความต้องการของนักศึกษานานาชาติที่เพิ่มมากขึ้นจากทางซีกโลกใต้ (4) Curran and Park ได้ระบุไว้ในหนังสือ *Dewesternizing Media Studies* (2000) เกี่ยวกับปัจจัยต่างๆ เช่น โลกาภิวัตน์ การสิ้นสุดของสงครามเย็น กำเนิดศูนย์กลางอาเซียน การเกิดขึ้นของศูนย์กลางทางเลือกในการผลิตสื่อ นอกเหนือจากฮอลลีวูด ตลอดจนความงอกงามของสื่อมวลชนศึกษาทั่วโลกว่า มีบทบาทต่อความต้องการวิธีการศึกษาที่แตกต่างกัน (Curran and Park, 2000: 11 cited in Willems, 2014: 415-416)

นักวิชาการจึงต่างเห็นความจำเป็นในอันที่จะขยายขอบเขตของสื่อมวลชนและสื่อสารศึกษา รวมทั้งความเข้าใจและความรับรู้ในลักษณะที่คำนึงถึง

ประสบการณ์ของประเทศอื่นๆ ที่อยู่นอกวงโคจรแองโกล-อเมริกัน เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจและการรับรู้ที่สอดคล้องกับความเป็นจริงเกี่ยวกับโลกทางใต้ อันจักนำมาซึ่งสมดุลแห่งความรู้ในโลก วรพล พรหมิกบุตร (2545 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2557: 1) ได้กล่าวไว้อย่างเป็นรูปธรรมถึงเหตุผลในการย้อนกลับไปหาแนวคิดเรื่องภูมิปัญญาท้องถิ่นว่า ภายหลังวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจตั้งแต่ทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา คนไทยจำนวนหนึ่งได้ย้อนกลับไปหาภูมิปัญญาท้องถิ่น เนื่องเพราะไม่มีภูมิปัญญาจากแหล่งอื่น ไม่ว่าจะเป็นตะวันตกหรือชนชั้นสูง/ชั้นกลาง ให้สังคมได้ยึดเหนี่ยวอีกต่อไป จึงจำเป็นต้องหันกลับมาหาภูมิปัญญาชาวบ้าน

ในขณะที่ กาญจนา แก้วเทพ (2557: 1-2) ได้สรุปไว้อย่างชัดเจนว่ามีเหตุผล 2-3 ประการที่ช่วยสนับสนุนการย้อนไปหามรดกในสังคมไทย ได้แก่ (1) ความหลากหลายทางวัฒนธรรม/ภูมิปัญญา เนื่องจากภูมิปัญญาตะวันตก/สมัยใหม่/วิทยาศาสตร์/ทุนนิยม มีลักษณะมาตรฐาน “เป็นแบบเดียวกันหมด” (standardization/homogeneity) ในขณะที่ปัญหาต่างๆ กลับมีความหลากหลาย หลายแง่หลายมุม จึงจำเป็นต้องมีภูมิปัญญาหลายๆ แบบมาแก้ปัญหา เป็นลักษณะเด่นเฉพาะตัวของภูมิปัญญาท้องถิ่น เนื่องจากมีกำเนิดมาจากหลายต้นตอ มีลักษณะเฉพาะถิ่น (localized) บ้านใครบ้านมัน (2) ลักษณะความเป็นอิสระและสร้างสรรค์ของภูมิปัญญาท้องถิ่น

กาญจนา แก้วเทพ ได้หยิบยกข้อสังเกตของ Lawrence (1979) ที่ว่าหากนำเกณฑ์เรื่อง “การควบคุมสื่อ” มาใช้พิจารณาสื่อพื้นบ้าน จะพบว่า ตำแหน่งแห่งที่ของกระบวนการผลิต การเผยแพร่ และการบริโภค จะดำเนินการอยู่ในปริมณฑลที่ไม่เป็นทางการ (informal institution) เช่น การละเล่นในหมู่บ้าน ในบ้านเจ้าภาพที่จัดงาน เป็นต้น จึงปลอดจากการควบคุมของสถาบันกฎหมาย การเมือง (อำนาจรัฐ) และ เศรษฐกิจ ฉะนั้น การแสดงลิเกหรือจำอวดจึงสามารถเล่นเรื่องเพศได้ ใช้คำสบถสาบาน หยาบคาย และแม้แต่ล้อเลียนอำนาจรัฐได้ การอยู่ในเขตปลอดการควบคุม ทำให้สื่อพื้นบ้านมีลักษณะสร้างสรรค์สูง (3) การใช้วิธีคิดแบบแบ่งแยก (compartmentalism) ของสื่อมวลชนสมัยใหม่เพื่อเป็นกรอบเบื้องหลังในการผลิตงาน เช่น การแยกประเภทรายการแบบ “สาระ” และ “บันเทิง”

ออกจากกัน การแยกเรื่อง “ทางโลก” (secular) และเรื่อง “ทางธรรม” (sacred) แต่สื่อพื้นบ้านมีวิธีคิดเชิงองค์รวม (holistic) เช่น การเล่นหมอลำต้องเป็นระบบ “two-in-one” คือ มีทั้งสาระและบันเทิงควบคู่กัน กาญจนา แก้วเทพ กล่าวสรุปไว้อย่างน่าฟังว่า ด้วยเหตุผล 2-3 ประการข้างต้น จึงน่าจะเป็นตอม่อที่เข้มแข็งเพียงพอที่จะรองรับการสร้างสะพานข้ามไปสู่การแสวงหาวิธีการวิเคราะห์ภูมิปัญญาพื้นบ้าน

2.2 จินตภาพของ “โลกใต้” ในมุมมองของสื่อมวลชนและการสื่อสารศึกษา

Willems (2014: 7) ได้ศึกษาและจำแนก 5 กรอบความคิดสำคัญเกี่ยวกับมุมมองที่มีต่อ “โลกทางใต้” ในจินตภาพของสื่อมวลชนและการสื่อสารศึกษา โดยเฉพาะในสาขาย่อยต่างๆ ดังนี้ (1) สื่อมวลชนเปรียบเทียบศึกษา – comparative media studies (2) การสื่อสารระหว่างประเทศ หรือสื่อมวลชนโลกศึกษา – global media studies (3) การสื่อสารพัฒนาการ – development communication

2.2.1 กรอบความคิดแบบที่ 1: ในการศึกษาสื่อมวลชนเปรียบเทียบ (ซึ่งเกิดจากแรงบันดาลใจจากการเมืองเปรียบเทียบและรัฐศาสตร์กระแสหลัก) โลกทางใต้ถูกทำความเข้าใจผ่านแท่งแก้วปริซึมของการวิเคราะห์ระบบสื่อมวลชน ในขณะที่โลกทางเหนือถูกมองว่า เป็นดวงประทีปแห่งเสรีภาพและประชาธิปไตยเสรี โลกทางใต้ได้รับการนำเสนอว่าเป็นภูมิภาคที่มีระบบสื่อที่ด้อยกว่า เนื่องจากการแทรกแซงจากรัฐและการขาดเสรีภาพของสื่อ

อนึ่ง หนังสือ *Four Theories of the Press* ของ Seibert et al. สร้างภาพตัวแทนหรือถ่ายทอดให้เห็นว่า ทวีปแอฟริกาและเอเชียเป็นพื้นที่ซึ่งสื่อมวลชนขาดเสรีภาพ อีกทั้งการปกครองแบบเผด็จการก็มีอำนาจควบคุมสื่อ ทฤษฎีปทัสถานดังกล่าว (ซึ่งจำแนกตามลำดับชั้นของระบบสื่อมวลชนของประเทศกระแสหลัก) ซึ่งชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างสื่อ-รัฐเชิงเสรีนิยมในโลกทางเหนือ (libertarian media-state relations) กับความสัมพันธ์ระหว่างสื่อ-รัฐเชิงอำนาจนิยม (authoritarian media-state relations) ในโลกทางใต้

ยังคงได้รับการผลิตซ้ำในการศึกษาในระยะหลังๆ อยู่ แม้ในบรรยากาศของความพยายามลดทอนและรื้อถอนความเป็นตะวันตกในสื่อมวลชนศึกษา

กล่าวได้ว่า แนวโน้มในการนำเสนอภาพแทนระบบสื่อมวลชนของโลกใต้ในแบบภาพจำเชิงลบของโลกตะวันตกที่เหนือกว่า (แบบจำลองประชาธิปไตยเสรีตะวันตกของความสัมพันธ์ระหว่างสื่อ-รัฐ) มีความเกี่ยวข้องอย่างลึกซึ้งกับบทบาทของภูมิรัฐศาสตร์ในการสร้างการแบ่งแยกเชิงอุดมการณ์ (ideological division) ของโลกไปสู่การเรียกภูมิภาคโลกทางเหนือว่า “superior” (เหนือกว่า) “developed” (พัฒนาแล้ว) และเรียกภูมิภาคโลกทางใต้ว่า “inferior” (ด้อยกว่า) “underdeveloped” (ด้อยพัฒนา) อันที่จริงแล้ว การแบ่งแยกเช่นนี้มิได้ช่วยส่งเสริมความเข้าใจอันดีเกี่ยวกับสื่อมวลชนในโลกทางใต้เลย แต่กลับเป็นการตีความระบบสื่อผ่านเลนส์ปทัสถานของโลกทางเหนือ อีกทั้งยังเป็นการตอกย้ำการเบี่ยงเบนจากปทัสถานของโลกตะวันตกอีกด้วย

2.2.2 กรอบความคิดแบบที่ 2: ในสาขาการสื่อสารระหว่างประเทศ หรือการศึกษาสื่อมวลชนแนวคิดเกี่ยวกับโลกทางใต้ก่อตัวขึ้นในปี ค.ศ. 1970 จากการวิเคราะห์เชิงวิพากษ์ โดยมีจุดเริ่มต้นจากทฤษฎีการพึ่งพิงของนักวิชาการลาตินอเมริกัน เช่น Andre Gunder Frank และ Immanuel Wallerstein ฯลฯ จากจุดดังกล่าวนี้เองที่นำไปสู่การวางกรอบโลกทางใต้ (หรือ “Third World” หรือโลกที่ 3 อันเป็นชื่อที่เป็นที่รู้จักในบริบทของสงครามเย็น) ในฐานะที่มีความสัมพันธ์เชิงพึ่งพิงตะวันตกโดยเป็นผู้รับผลผลิตสื่อตะวันตกจากองค์กรข้ามชาติที่ทรงอำนาจ (powerful transnational corporations)

ในระยะแรกเริ่มนั้น เป็นการอภิปรายถกเถียงเกี่ยวกับอำนาจที่ขาดสมดุลกันของสำนักข่าวข้ามชาติขนาดใหญ่ เช่น Reuters, Agency France Press (AFP), United Press International (UIP) และ Associated Press (AP) ที่มีเป้าหมายเพื่อธำรงไว้ซึ่งการไหลของข่าวสารในโลกที่ไม่เสมอภาคกัน ต่อมาจึงได้มีการเคลื่อนย้ายประเด็นความสนใจไปสู่บทบาทเชิงการครอบงำจากอุตสาหกรรมบันเทิงของสหรัฐอเมริกาและทวีปยุโรปผ่านทางการเติบโตของการส่งออกภาพยนตร์และรายการโทรทัศน์ รายการละคร และสินค้าเทคโนโลยี

ราคาย่อมเยาถูกนำมาขายในประเทศโลกที่ 3 อุตสาหกรรมวัฒนธรรม (cultural industries) เหล่านี้เป็นกลไกในการแพร่กระจายอุดมการณ์ทุนนิยม (capitalist ideologies) และผลิตซ้ำระบบโลกที่ขาดความเท่าเทียมกันสืบต่อไป ส่งผลให้ประเทศโลกที่ 3 ต้องพึ่งพาประเทศโลกที่ 1 เพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ สอดคล้องกับแนวคิดของ Tomlinson (2001: 81) ที่มองว่า พลังอำนาจของทุนนิยมข้ามชาติในการกระจายสินค้าวัฒนธรรมไปทั่วโลกนี้ นับเป็นการขยายวัฒนธรรมทุนนิยมเชิงเดี่ยวเพื่อครอบงำโลก (global capitalist monoculture)

Oliver Boyd-Barrett (1977 cited in Willems, 2014: 12) นิยามคำว่าจักรวรรดินิยมสื่อ (media imperialism) ว่า หมายถึง "กระบวนการซึ่งการเป็นเจ้าของสื่อ โครงสร้าง การจัดจำหน่าย หรือเนื้อหาสื่อในประเทศใดๆ เป็นสิ่งที่ขึ้นกับแรงกดดันจากภายนอกอันเนื่องด้วยผลประโยชน์ของสื่อจากประเทศอื่นๆ โดยปราศจากการแลกเปลี่ยนอิทธิพลจากสื่อมวลชนที่ได้สัดส่วนกัน" Boyd-Barrett ย้ำให้เห็นถึงการไหลเวียนของผลผลิตสื่อที่ไม่เท่าเทียมกันในโลก (โดยเฉพาะข่าวระหว่างประเทศ) แต่ทว่า นักวิชาการคนอื่นๆ กล่าวแย้งว่า Boyd-Barrett ลงความเห็นโดยให้น้ำหนักกับสื่อมวลชนมากเกินไป พวกเขาเหล่านั้นเรียกร้องให้นิยามจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม (cultural imperialism) ให้กว้างมากขึ้น อีกทั้งให้พิจารณา "ความสัมพันธ์ของสื่อกับมิติอื่นๆ ทางวัฒนธรรม โดยปราศจากฐานคติว่าสื่อเป็นศูนย์กลางตั้งแต่เริ่มต้น" ยกตัวอย่างเช่น Schiller มีความเห็นว่าขอบเขตทางวัฒนธรรม (domain of culture) มีความสำคัญในการผลิตซ้ำระบบโลกที่ไม่เสมอภาคอย่างกว้างขวาง อีกทั้งยังช่วยธำรงความไม่สมดุลทางการเมืองและเศรษฐกิจ

ในทัศนะของ Schiller จักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม หมายถึงผลของกระบวนการซึ่งสังคมหนึ่งๆ ถูกดึงเข้าสู่ระบบโลกสมัยใหม่ และวิธีการที่ชนชั้นที่มีอิทธิพลในสังคมนั้นถูกชักนำ ถูกกดดัน ถูกบังคับ และอาจจะได้รับสินบนให้สถาปนาสถาบันทางสังคมที่สอดคล้องหรือสนับสนุนค่านิยมและโครงสร้างของประเทศที่เป็นศูนย์กลางของระบบ (ที่มีอิทธิพลครอบงำสังคม) อนึ่ง นักวิชาการที่มีความวิตกกังวลเกี่ยวกับจักรวรรดินิยมสื่อหรือวัฒนธรรมมักอาศัย

การศึกษาเชิงประจักษ์/เชิงปริมาณที่นำเสนอหลักฐานและตัวเลขที่เกี่ยวกับการไหลของรายการโทรทัศน์และข่าวต่างประเทศจากประเทศโลกที่ 1 ไปสู่ประเทศโลกที่ 3 นอกจากนี้ ในขณะที่นักวิชาการด้านสื่อมวลชนและจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรมวิตกกังวลเกี่ยวกับความสูญเสียเอกราชทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ของ “โลกที่ 3” (อันเนื่องจากการไหลบ่าของผลผลิตทางวัฒนธรรมและข่าวสารที่ขาดความสมดุล) ความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของโลกาภิวัตน์ก็ได้กระตุ้นการวิพากษ์ในสาขาการสื่อสารระหว่างประเทศอย่างมากมาย การวิพากษ์นี้ส่งผลให้เกิดแนวคิดเชิงบวกต่อโลกทางใต้ แต่ทว่า Willems ยังคงมองว่า เป็นการตอบสนองและต่อต้านต่อโลกทางเหนืออยู่นั่นเอง

2.2.3 กรอบความคิดแบบที่ 3: เป็นแนวคิดที่ยืนยันว่า ประชากรของประเทศโลกที่ 3 มีลักษณะเชิงรับ/ยอมรับ (passive) ผลผลิตทางวัฒนธรรมจากตะวันตก อย่างไรก็ตาม แนวทางการศึกษาที่ถือกำเนิดจากการศึกษาผู้รับสารเชิงรุก (qualitative active audience) ในปลายปี ค.ศ. 1980 และต้นปี ค.ศ. 1990 ช่วยให้เห็นภาพวัฒนธรรมในแบบที่ซับซ้อนมากขึ้น และเกี่ยวข้องกับแนวคิดต่างๆ เช่น ความเป็นลูกผสม (hybridity) และความแตกต่าง (heterogeneity) ยกตัวอย่างเช่น ในงานวิจัยของ Tamar Liebes and Elihu Katz ได้แรเงาให้เห็นวิธีการอันหลากหลาย (polysemic) ที่ละครโทรทัศน์เรื่อง Dallas ถูกตีความหมายโดยผู้ชมที่มีภูมิหลังทางวัฒนธรรมแตกต่างกัน ในทำนองเดียวกัน John Fiske พรรณนาให้เห็นวิธีการที่ชาวอะบอริจินส์หนุ่มสาวตีความรายการโทรทัศน์เกี่ยวกับวิถีดั้งเดิมของตะวันตก (คาวบอย) ไปในทางตรงกันข้าม (oppositional way) โดย Fiske พบว่า ชาวอะบอริจินส์มักจะนำตนเองไปเทียบเคียงเป็นพวกเดียวกันกับชนเผ่าอินเดียนแดง เข้าข้างเหล่าอินเดียนแดงขณะเข้าโจมตีรถม้าหรือที่พักอาศัย ฆ่าผู้ชายผิวขาวและอุ้มผู้หญิงผิวขาวไป

กล่าวโดยสรุป Fiske ค้นพบว่า หนุ่มสาวชาวอะบอริจินส์ “หลีกเลี่ยงชุดอุดมการณ์อาณานิคมของชาวตะวันตกผิวขาวที่นำเสนอในรูปแบบวัฒนธรรมประชานิยม” ดังนั้น ในกรอบแนวคิดแบบที่ 3 นี้ ผู้ชมรายการโทรทัศน์ของตะวันตกไม่ใช่ผู้ชมที่ถูกกระทำหรือผู้ชมเชิงรับของรายการ หากแต่เขาเหล่านี้ทำความเข้าใจเนื้อหาในลักษณะเชิงรุก ตีความด้วยชุดความหมายของตนเอง

อนึ่ง การตีความจักรวรรดินิยมสื่อ/วัฒนธรรมที่มีความหลากหลายเช่นนี้ เป็นผลมาจากการที่นักวิชาการอาศัยวิธีการที่แตกต่างกันในการสร้างวัตถุศึกษา (object of study) หรือหน่วยวิเคราะห์ (unit of analysis) นั่นคือ (1) นักวิชาการที่มุ่งศึกษาความไม่สมดุลระหว่างสภาพการณ์/พื้นที่/สถานที่ที่มีการผลิตและบริโภคผลผลิตของสื่อ โดยใช้วิธีการศึกษาในระดับมหภาคและเศรษฐศาสตร์การเมือง (a macro-level, political economy approach) ที่ให้ความสำคัญกับประเด็นเกี่ยวกับการเป็นเจ้าของสื่อ และตัวเลขการนำเข้าและส่งออกผลผลิตสื่อ ในทางตรงกันข้าม (2) นักวิชาการที่มุ่งศึกษาผู้รับอิงมุมมองระดับจุลภาค (micro-perspective) ที่เริ่มจากการวิเคราะห์วิธีการที่กลุ่มผู้รับทำความเข้าใจผลผลิตทางวัฒนธรรม

2.2.4 กรอบความคิดแบบที่ 4: กล่าวถึง บทบาทที่เพิ่มมากขึ้นของเอเชีย ลาตินอเมริกา และแอฟริกาในการผลิตข่าวสารและความบันเทิง ในเบื้องต้นนักวิชาการกลุ่มจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรมและสื่อได้วิพากษ์ทิศทางและความเข้มข้นในการไหลของวัฒนธรรม และได้แสดงความคิดเห็นว่าโลกทางใต้มิได้เป็นเพียงผู้รับสินค้าวัฒนธรรมอีกต่อไปแล้ว หากแต่กำลังเพิ่มบทบาทในการเป็นส่วนหนึ่งของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมโลก (global cultural industries) นั่นคือ ศูนย์กลางใหม่ๆ ในการผลิตวัฒนธรรมของภูมิภาคได้ก่อตัวขึ้นมา เช่น India's Bollywood และ Latin America' telenovela industry นับเป็น "ต่อต้านการไหล" (contraflows) ของผลผลิตทางวัฒนธรรมจากโลกที่ 1 ไปสู่โลกที่ 3 และจากเหนือไปสู่ใต้

ในระยะหลังนี้ นักวิชาการมุ่งความสนใจไปที่การถือกำเนิดขึ้นมาของช่องทางวิทยุและโทรทัศน์ระดับโลกแห่งใหม่ ได้แก่ Qatar-based Al Jazeera ซึ่งเป็นการท้าทายการครอบงำการจัดวาระข่าวสารของตะวันตก และกำลังมีบทบาทในการ "สร้างการเมืองโลกใหม่" "โต้กลับ" "ท้าทายโลก" "สั่นสะเทือนรัฐบาล" "นิยามวารสารศาสตร์ยุคใหม่" และ "เป็นต้นแบบของสื่อใหม่" ของอาหรับ อุตสาหกรรมสื่อมวลชนทางโลกใต้ไม่เพียงแต่ผลิตเนื้อหาสำหรับตลาดภายในประเทศ หากแต่กำลังส่งออกสินค้ากลับไปยังโลกทางเหนือ หรือบางส่วนของโลกทางใต้ จึงเป็นการท้าทายอำนาจของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม/สื่อทางตะวันตกในระดับหนึ่ง

งานวิจัยเรื่อง *ความเป็นไปได้ในการก่อตัวขององค์กรข่าว ASEAN News Network: มุมมองของประเทศไทย* ของ อรนุช เลิศจรรยารักษ์ (2015: 88-91) ได้ทำการศึกษาความคิดเห็นและมุมมองของนักวิชาการด้านการสื่อสารมวลชน และนักวิชาชีพซึ่งเป็นบรรณาธิการข่าวต่างประเทศจากสถานีโทรทัศน์ช่องต่างๆ ในประเทศไทย เกี่ยวกับความเป็นไปได้ในการเกิดองค์กรข่าว ASEAN News Network จากผลการศึกษาพบว่า มีความเป็นไปได้ในการก่อตัวขององค์กรข่าวดังกล่าว โดยมุ่งหวังให้เกิดการเปลี่ยนแปลงจากสื่อสารมวลชนโลก (global mass communication) สู่การสื่อสารมวลชนระดับภูมิภาคประชาคมอาเซียน (regional ASEAN mass communication) นอกจากนี้แล้ว ในงานวิจัยยังชี้ให้เห็นถึงความพยายามของประเทศในโลกที่กำลังพัฒนาและมีความมั่นคงทางเศรษฐกิจในการเปิดสำนักข่าวและสถานีข่าวภาคภาษาอังกฤษ เพื่อออกอากาศไปทั่วโลกทางสื่อโทรทัศน์และสื่อออนไลน์ เช่น สถานีข่าว Al Jazeera ของการ์ต้าแห่งโลกอาหรับ และสถานีโทรทัศน์ CCTV ของประเทศจีน ต่างใช้ภาษาอังกฤษเป็นกลไกในการสื่อสารข้อมูลข่าวสารไปทั่วโลก โดยไม่ต้องรอรับข่าวสารจากตะวันตกอีกต่อไป เพื่อให้ได้มุมมองที่สอดคล้องตามประเด็นที่ต้องการ (กรรณิกา รุ่งเจริญพงษ์, 2556 อ้างถึงใน อรนุช เลิศจรรยารักษ์, 2015: 91)

สรุปว่า มุมมองต่างๆ ข้างต้นนี้ช่วยอธิบายให้เห็นถึงกระบวนการโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรมอันเป็นผลมาจากการที่โลกเปลี่ยนไป การไหลของวัฒนธรรมไม่ได้มีลักษณะทิศทางเดียว (unidirectional) จากเหนือสู่ใต้ หากแต่เป็นแบบหลากหลายทิศทาง (multidirectional) และซับซ้อนมากขึ้น อย่างไรก็ตาม ปัญหาสำคัญของกรอบความคิดนี้ ได้แก่ การเข้ากรอบความคิดของโลกทางใต้ผ่านแท่งปริซึมของความสัมพันธ์ตามนิยามดั้งเดิมของโลกทางเหนือ แทนที่จะทำความเข้าใจตามรูปแบบของมันเอง แน่นอนว่าโลกทางเหนือยังคงเล่นบทบาทสำคัญในภูมิทัศน์สื่อ (media landscapes) ของโลกใต้

2.2.5 กรอบความคิดแบบที่ 5: ในสาขาย่อยของการสื่อสารพัฒนาการ (development communication) โลกทางใต้เป็นเสมือนพื้นที่ยุทธศาสตร์ของการแทรกแซงโดยการสื่อสารเพื่อการพัฒนา (ส่วนใหญ่มักจะขับเคลื่อนหรือ

ได้รับทุนจากตะวันตก) วิธีการแสวงหาความรู้รูปแบบนี้มีเป้าหมายเพื่อ “การทำให้ทันสมัย” (modernizing) และ “การพัฒนาแบบตะวันตก” ด้วยการกระจายหรือถ่ายทอดข่าวสารเกี่ยวกับสุขภาพและเกษตรกรรมผ่านสื่อมวลชน (อันได้แก่ งานวิจัยของ Daniel Lerner, Lucian Pye และ Wilbur Schramm) หรือส่งเสริมการมีส่วนร่วมของชุมชนด้วยการพัฒนาตนเองหรือการเพิ่มอำนาจทางเศรษฐกิจ การเมือง และสังคม ต่อมาในระยะหลังๆ การศึกษาด้านสื่อมวลชน การสื่อสาร และการพัฒนา ได้เคลื่อนย้ายจากการให้ความสำคัญด้าน “การสื่อสารเพื่อ/และการพัฒนา” ไปสู่ “การสื่อสารเพื่อ/และการเปลี่ยนแปลงทางสังคม”

อนึ่ง วิธีการศึกษาสื่อสารพัฒนาการทั้ง 2 แบบ มีความเชื่อร่วมกันว่า สื่อมวลชนและการสื่อสารมีบทบาทและศักยภาพในการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงสังคม การศึกษาในสาขานี้สร้างวัตถุศึกษาในประเด็นการวางแผนการแทรกแซงการสื่อสาร (ได้รับเงินทุนจาก Northern non-governmental organization) โดยมีเป้าหมายเพื่อประเมินผลกระทบหรือคาดหวังผลกระทบที่เกิดขึ้นจากการแทรกแซงดังกล่าว ปรากฏการณ์นี้นำไปสู่ความสนใจเกี่ยวกับองค์กรของโลกทางเหนือที่มีต่อภูมิทัศน์สื่อของโลกทางใต้ ด้วยเหตุนี้ จึงทอดทิ้งการทำความเข้าใจบทบาทที่มีอยู่จริงของสื่อมวลชนและการสื่อสารในกระบวนการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงสังคมที่กำลังเกิดขึ้นนอกบริบทของการแทรกแซงในด้านการพัฒนาของประเทศทางตะวันตก

สาขาสื่อมวลชนและการสื่อสารศึกษาให้ความสนใจอย่างมากต่อวิธีการที่ “โลกทางใต้” “โลกที่ 3” หรือ “โลกกำลังพัฒนา” ถูกเข้ากรอบทางความคิดในสื่อมวลชนตะวันตก การศึกษาวิจัยมากมายได้เน้นให้เห็นถึงวิธีการที่สื่อมวลชนตะวันตก (Northern-based media) ยังคงนำเสนอภาพแทนของโลกทางใต้ในเชิงลบ คือเป็นสถานที่ซึ่งเต็มไปด้วยความยากจน การคอร์รัปชัน เชื้อโรค และความอดอยาก ดังนั้น สาขาสื่อมวลชนและการสื่อสารจึงจำเป็นต้องสะท้อนให้เห็นถึงวิธีการที่สาขาได้สร้างภาพและจินตนาการโลกทางใต้ในหนังสือวิชาการ บทความวารสารศาสตร์ และการประชุมสัมมนา

ในขณะที่นักวิชาการจำนวนมากได้แสดงให้เห็นถึงความจำเป็นในการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตก สร้างความเป็นนานาชาติ หรือลดทอน/

รื้อความเป็นอาณานิคม (decolonize) ในสาขาสื่อสารมวลชนและการสื่อสาร หากทว่าก็ควรจะก้าวผ่าน “normative de-Westernization” (แนวปทัสถานที่กำหนดการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกจากแท่งแก้วปริซึมและปทัสถานของ “the self” เท่านั้น)

2.2 กระบวนการผลิตและการไหลเวียนของวัฒนธรรมสื่อในภูมิภาคที่มิใช่ตะวันตก

Iwabushi (2010: 403) กล่าวว่า ในช่วง 2 ทศวรรษที่ผ่านมา เราได้ประจักษ์กับพัฒนาการครั้งยิ่งใหญ่ในกระบวนการผลิตและการไหลเวียนของวัฒนธรรมสื่อ (media culture) ในภูมิภาค non-Western และด้วยพัฒนาการดังกล่าวนี้ จึงต้องตั้งคำถามที่จริงจังเกี่ยวกับความยิ่งใหญ่และความมีอำนาจเหนือกว่า (supremacy) ของวัฒนธรรมสื่อมวลชนอเมริกัน รวมถึงความเป็นไปได้ที่โลกจักถูกครอบงำทางวัฒนธรรมด้วยวัฒนธรรมยุโรป-อเมริกัน ฉะนั้นจึงเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องลดทอนความเป็นตะวันตกในการศึกษาความเป็นโลกาภิวัตน์ของสื่อมวลชนและวัฒนธรรม ทั้งนี้เพราะการประยุกต์ใช้ทฤษฎีซึ่งมีต้นแบบประสบการณ์จากยุโรปและอเมริกาเพื่ออธิบายกระบวนการและบริบทของประเทศที่ไม่ใช่ตะวันตกนั้น ช่วยให้ความกระจ่างกับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นได้เพียงบางส่วนเท่านั้น

อนึ่ง เอเชียตะวันออกเฉียงใต้นับเป็นภูมิภาคสำคัญที่ซึ่งการแสดงออกทางวัฒนธรรมทางเลือกเจริญงอกงามดี ที่ซึ่งวัฒนธรรมผสมและการประสานความร่วมมือขององค์กรต่างๆ กระชับแน่นแฟ้นมากขึ้น และที่ซึ่งการบริโภคภายในภูมิภาคกำลังดำเนินไปได้ด้วยดี (intra-regional consumption) ในช่วงระยะไม่กี่ปีมานี้ มีงานวิจัยจำนวนมากที่ศึกษาพลวัตของการผลิต การไหลเวียนแพร่หลาย และการบริโภคของวัฒนธรรมสื่อในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ภายใต้กระบวนการโลกาภิวัตน์ โดยงานวิจัยเหล่านี้มุ่งสร้างทฤษฎีประสบการณ์เชิงประวัติศาสตร์สังคม ซึ่งสะท้อนลักษณะของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในฐานะภูมิภาค

3. ปัญหาและอุปสรรค

3.1 ปัญหาความเป็นโลกใต้

เมื่อโลกตระหนักถึงอิทธิพลของยุโรปนิยมมากขึ้น จึงได้เกิดการปรับเปลี่ยนสู่วิธีการศึกษาในมิติที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม (multiculturalist approaches) แต่เสียงจากโลกใต้ก็ยังห่างไกล ขาดพลัง และแผ่วเบากว่าเสียงของนักวิชาการตะวันตกมากนัก ถึงแม้จะมีปัจจัยโลกาภิวัตน์เกื้อหนุนมากมาย เช่น แนวคิด De-Westernization และเครือข่ายเทคโนโลยีใหม่ที่เชื่อมสถานที่ พื้นที่ และเวลาเข้าด้วยกัน ปัญหาและเหตุผลเบื้องหลังคืออะไร มีปัจจัยหลายด้านเข้ามาเกี่ยวข้อง ได้แก่ การขาดความสมดุลของวิธีวิทยาและหัวข้อศึกษาวิจัย (imbalances in research interests and practices) โครงสร้างพื้นฐานทางวิชาการ การกระจายอำนาจและทรัพยากร ตลอดจนอุดมการณ์และระบบการเมือง (Glück, 2015: 8-10) ดังจะกล่าวต่อไป

(ก) ทฤษฎีความทันสมัย (modernization theory) ส่งผลกระทบเชิงอุดมการณ์อย่างยั่งยืนต่อประเทศโลกใต้ ทฤษฎีนี้มีบทบาทสำคัญในศตวรรษที่ 19 โดยนักคิด เช่น Karl Marx, Emile Durkheim และ Max Weber สนใจศึกษาการเปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์และปทัสถานทางสังคม เป็นการวิเคราะห์สังคมสมัยใหม่ (modern society) ในช่วงเปลี่ยนผ่านจากสังคมเกษตรกรรมสู่สังคมอุตสาหกรรม ต่อมาในช่วง ค.ศ. 1960 มุ่งเน้นศึกษาความก้าวหน้าและการพัฒนาโดยวัดจากการเติบโตทางเศรษฐกิจ การล่มสลายของสถาบันครอบครัว ความเป็นเมือง (secularization) หรือสถาบันทางการเมืองในระบอบประชาธิปไตย แบบจำลองการพัฒนาสังคมแนวยุโรปนิยมกลายเป็นมาตรฐานสากล หากแต่ได้รับการวิจารณ์ว่า ขาดความยืดโยงและดูแคลนประวัติศาสตร์และภูมิปัญญา (Waisbord and Melldo, 2014: 366)

(ข) แนวทางการทำวิจัย

- ความขาดแคลนเครื่องมือ/เทคนิคการวิจัยที่เท่าเทียมกับตะวันตก (ยกตัวอย่างเช่น ซอฟต์แวร์ เป็นต้น)

- การสร้างบรรยากาศให้ต้องพึ่งพาตะวันตกในเชิงวิชาการ

(academic dependency) ติดกับดักแนวคิดตะวันตกภายใต้ชื่อ “ความทันสมัย” (Cobbah, 1987)

- การขาดการประยุกต์ใช้วิธีการศึกษาแบบตะวันตกอย่างเหมาะสม เช่น ทฤษฎีระดับกลาง และวิธีวิจัยเชิงปริมาณ การทดสอบทฤษฎีการสื่อสารของอเมริกันในบริบทที่ไม่ใช่ตะวันตก

- ความเป็นจักรวรรดินิยมเชิงวิชาการ (academic imperialism)

อย่างไรก็ตาม ในการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกในวัฒนธรรมศึกษา (media cultural studies) นั้น เราต้องเผชิญกับอุปสรรคและเงื่อนไขต่างๆ มากมาย ดังจะได้กล่าวถึงต่อไป

3.2 ความล้มเหลวในการประยุกต์ใช้แนวคิดตะวันตก (Western concepts) กับปรากฏการณ์ในสังคมตะวันออก

Toshie Takahashi (2010: 330) กล่าวไว้อย่างน่าสนใจว่า ในบริบทของยุคโลกาภิวัตน์ เราต้องเผชิญกับการอภิปรายและการวิเคราะห์ประเด็นสำคัญทางสังคม การเมือง และวัฒนธรรม 2 ประเภท คือ ความเป็นสากลหรือสากลนิยม (universalism) และความจำเพาะทางวัฒนธรรม (cultural specificity) ดังนี้

1) ความเหมือนหรือความเป็นเนื้อเดียวกันทางวัฒนธรรม (cultural homogenization) และความหลากหลายทางวัฒนธรรม (cultural heterogenization) ในฐานะเป็นพัฒนาการของโลก

2) ความเป็นสากลในโลกตะวันตกและความจำเพาะใน “ส่วนอื่นๆ ของโลกที่เหลือ” (particularity) ภายใต้กรอบประเพณีสังคมศาสตร์

Iyotani (2002 cited in Takahashi: 330) ชี้ว่า ภูมิภาคที่ไม่เหมาะกับมาตรวัดดังกล่าวข้างต้น ได้แก่ เอเชีย หรือประเทศทางตะวันออกในทวีปเอเชีย และการวิเคราะห์ภูมิภาคดังกล่าวจากทางตะวันตกก็มิใช่การศึกษาทางสังคมศาสตร์ หากแต่ใช้เป็นตัวอย่างเพื่ออ้างอิงในรายงานมานุษยวิทยา/วัฒนธรรมเสียมากกว่า นั่นคือ ตะวันตกเป็นดั่งกระจกซึ่งสะท้อนอุดมคติของความทันสมัย (modernization) ตลอดไป อีกทั้ง ภาพลักษณ์ของ “ความเป็น

ตะวันตก" ซึ่งสะท้อนอยู่บนความทันสมัยได้สร้างแบบจำลองเชิงอุดมคติสำหรับภูมิภาคอื่นๆ ที่มิใช่ตะวันตก ความเป็นสากลมักถูกสร้างในฐานะเป็นกระบวนการของอารยธรรมตะวันตก

การลดทอนและรื้อความเป็นตะวันตกในมิติต่างๆ ของการสื่อสารศึกษา

1. มิติด้านประเด็นและหัวข้อการศึกษา (The Subject of Study)

1.1 ในมิติแรก De-Westernization หมายถึง การประเมินและการขยายน่านฟ้าแนวทางปรัชญา อภิปรัชญา (ontological horizons) ของการสื่อสารศึกษา ด้วยการวิเคราะห์ประเด็นที่ไม่ได้รับความสนใจศึกษา หรือสูญหายในโลกตะวันตก หรือการก้าวออกจากพรมแดนทางภูมิศาสตร์ดั้งเดิมที่ยึดถือปฏิบัติกันมาอย่างยาวนาน

ฐานคติที่สำคัญ ได้แก่ การที่หัวข้อศึกษา ตลอดจนคำถามในการวิจัยของสาขาใดๆ ก็ตาม ย่อมต้องสะท้อนพัฒนาการของสังคมที่ผลิตชุดความรู้นั้นๆ ฉะนั้น การวิจัยจึงควรมีพื้นฐานมาจากท้องถิ่น ถึงแม้ว่าจะได้รับแรงบันดาลใจจากกรอบคำถามและชุดข้อถกเถียงเชิงวิชาการจากถิ่นอื่นก็ตาม ท้องถิ่นและสภาพความเป็นจริงในประเทศเป็นแหล่งคำถามวิจัยที่ดี Waisbord and Mellado (2014: 363-364) ให้ทัศนะว่า สิ่งที่สำคัญก็คือ ความใส่ใจในประเด็นที่อาจสูญหายไปจากจอเรดาร์การวิเคราะห์ของนักวิชาการตะวันตก หากแต่ยังคงมีความสำคัญในโลกตะวันออกอยู่

ยกตัวอย่างเช่น การศึกษาปัจจัยหรือพลังขับเคลื่อนทางการเมือง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม กระบวนการสื่อสารและสถาบันต่างๆ ในสังคมของซีกโลกใต้ (ตัวอย่างพลังขับเคลื่อนหรือเหตุการณ์ต่างๆ ได้แก่ (1) ความเป็นอาณานิคม และหลังอาณานิคม (colonialism and postcolonialism) (2) ความหลากหลายทางศาสนาและเชื้อชาติ (ethnic and religious heterogeneity) (3) ความขัดแย้งภายในอย่างต่อเนื่อง (4) วิกฤติมนุษยธรรม (5) การกีดกันทางสังคม (social exclusion) (6) โครงสร้างทางครอบครัวและชุมชน (7) อำนาจนิยมทางการเมือง (8) ความไร้รัฐ (statelessness)

กล่าวได้ว่า ประเด็นศึกษาที่อยู่นอกขอบเขตของโลกตะวันตก มีประโยชน์ในแง่การช่วยขยายวาระการวิจัย อีกทั้งยังช่วยตรวจสอบพารามิเตอร์ของรูปแบบการแสวงหาความรู้ที่มีรากฐานมาจากประเพณีตะวันตก เช่น คำถามที่ว่า (1) การสื่อสารประเภทใดในสังคมที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม (multicultural) มาอย่างยาวนาน (2) ความรุนแรงทางสังคมและการเมืองในพื้นที่ส่งผลต่อการสื่อสารเพื่อประชาธิปไตย รวมถึงการทำหน้าที่ของสถาบันด้านการสื่อสารและสารสนเทศอย่างไร (เช่น วารสารศาสตร์/สื่อมวลชน) (3) ภูมิปัญญาท้องถิ่นช่วยเสริมสร้างรูปแบบดั้งเดิมของการสื่อสารได้อย่างไร (4) การสื่อสารที่ฝังตัวอยู่ในศาสนาและวัฒนธรรมที่มิใช่ตะวันตก (non-Western) มีความแตกต่างจากทางตะวันตกอย่างไร (5) อะไรคือข้อจำกัดของการศึกษาการสื่อสารด้วยวิธีการศึกษาเชิงปัจเจก (individualistic approaches) เพื่อศึกษาการสื่อสารและการสร้างอัตลักษณ์ท่ามกลางคุณค่า/ค่านิยมร่วมกันที่เข้มแข็ง (collectivism)

ตัวอย่างที่สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลของระบบการเมืองต่อการศึกษาวิจัยในยุโรปกลางและยุโรปตะวันออก ได้แก่ บทความชื่อ “A View from the Inside: The Dawning of De-Westernization of CEE Media and Communication Research” ของ Epp Lauk (2015: 1-4) ได้กล่าวถึงรุ่งอรุณแห่งพัฒนาการด้านการวิจัยสื่อมวลชนและการสื่อสารที่สำคัญของประเทศในกลุ่มยุโรปกลางและยุโรปตะวันออก (CEE) ในช่วง 25 ปีที่ผ่านมา นั่นคือ ภายหลังการล่มสลายของลัทธิคอมมิวนิสต์ได้มีการสถาปนาการศึกษาวิจัยทางการสื่อสารและสื่อมวลชนขึ้นมาใหม่อีกครั้งหนึ่ง นักวิชาการแนววิพากษ์จำนวนมากได้เข้ามามีบทบาทในปรัชญาการศึกษายุโรป โดยการบูรณาการมุมมองตะวันตกและตะวันออกเข้าด้วยกัน และใช้แนวคิด “De-Westernization” และ “internationalization” เป็นกรอบแนวคิดทฤษฎีและวิธีวิทยาในการวิจัย

โดยนัยนี้ การล่มสลายของระบอบการปกครองแบบคอมมิวนิสต์และการสิ้นสุดของสหภาพโซเวียตในปลายปี ค.ศ. 1980 และต้นปี ค.ศ. 1990 ได้เปิดประตูสู่มิติใหม่แห่งการสถาปนาการแสวงหาความรู้ด้านสื่อมวลชนและการสื่อสารในยุโรปกลางและยุโรปตะวันออก การเปลี่ยนแปลงด้านสื่อมวลชน (media transformation) และการเป็นประชาธิปไตย (democratization) เช่น

เดียวกันกับสาขาอื่นๆ ทางสังคมศาสตร์ในกลุ่มประเทศ CEE ที่จำเป็นต้องได้รับการเสริมสร้างขึ้นใหม่ ฉะนั้น ในช่วงแรกๆ การอภิปรายเชิงวิชาการในประเด็นสำคัญๆ เช่น แบบแผนการเป็นเจ้าของ การก่อตัวของสื่อสาธารณะ (formation of public service media) เทคโนโลยีใหม่ ความเป็นมืออาชีพของวารสารศาสตร์ เป็นอาทิ จึงยังคงดำเนินตามรอยแนวความคิดอเมริกันและยุโรปตะวันตกเป็นส่วนใหญ่ แต่ทว่า แนวคิดและกระบวนทัศน์ของอเมริกาและยุโรปไม่สามารถที่จะอธิบายลักษณะอันเป็นพิเศษของพัฒนาการด้านสื่อใน CEE ได้ ยกตัวอย่าง เช่น การส่งออกปรัชญาและแบบจำลองวารสารศาสตร์เสรี (แองโกล-อเมริกัน) ไปยังประเทศใน CEE เป็นสิ่งที่ล้มเหลวไร้ผล ทั้งๆ ที่แบบจำลองนี้เป็นที่ยอมรับของนักวิชาชีพหรือผู้ปฏิบัติงานด้านสื่อมวลชน (media practitioners) และนักทฤษฎีอย่างกว้างขวาง ในฐานะเป็นแบบอย่างของอาชีพวารสารศาสตร์ในอุดมคติ

กล่าวโดยสรุป ในช่วงเสี้ยวศตวรรษที่ผ่านมา พัฒนาการของการแสวงหาความรู้ด้านสื่อมวลชนและการสื่อสารประเทศใน CEE ได้นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทิศทางของกรอบมุมมองการวิจัย นั่นคือ from West-to-East towards East-to-East and East-to-West โดยในช่วงแรกงานวิจัยของ CEE ได้ผลิตผลการศึกษา 2 ชนิด ที่เรียกว่า “การเปรียบเทียบเชิงพรรณนา” (descriptive comparisons) ดังนี้

(1) การศึกษาที่มุ่งอธิบายชุดการเปลี่ยนแปลงของสื่อมวลชนในแต่ละประเทศ ยกตัวอย่าง เช่น เงื่อนไขทางการตลาดของสื่อสิ่งพิมพ์และวิทยุโทรทัศน์ การบริโภคสื่อ ผู้รับสาร มุมมองของความเป็นมืออาชีพ เป็นต้น

(2) วิธีการศึกษาที่มุ่งเสาะหากรอบแนวคิดและทฤษฎีเพื่อทำความเข้าใจการเปลี่ยนแปลงของสื่อ ด้วยวิธีการเปรียบเทียบปรากฏการณ์เฉพาะในประเทศต่างๆ เช่น พัฒนาการของวิทยุโทรทัศน์สาธารณะในประเทศกลุ่ม CEE สภาพเงื่อนไขของเสรีภาพสื่อ นโยบายด้านสื่อมวลชนของรัฐการพัฒนาโครงสร้างของระบบสื่อ รวมถึงสื่อมวลชนและภาคประชาสังคม เป็นต้น

1.2 นิยามที่ 2 ของการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกในมิติของประเด็น/หัวข้อการศึกษา หมายถึง การวิเคราะห์ปรากฏการณ์ทางการสื่อสารที่

มิได้เฉพาะเจาะจงเฉพาะประเทศและภูมิภาคใดของโลก กล่าวคือ เป็นเหตุการณ์ กระบวนการ รูปแบบ และแนวโน้มที่อยู่เหนือปริมณฑลทางภูมิศาสตร์แบบดั้งเดิม ทั้งนี้เพราะลักษณะความเป็นโลกาภิวัตน์ของอินเทอร์เน็ต สื่อดั้งเดิม (legacy media) สถาบันระหว่างประเทศ การเคลื่อนไหวทางสังคมและองค์การพลเมือง ได้ขับเคลื่อนนำพาไปสู่พลวัตใหม่ที่ข้ามพ้นขีดจำกัดระดับชาติและระดับภูมิภาค สิ่งเหล่านี้จัดเป็นชานชาลา (platforms) ที่ช่วยอำนวยให้เกิดการก่อตัวและการหลอมรวมกันของการสื่อสารที่มิได้ยึดติด/ทอดสมออยู่ กับสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรม สังคม และภูมิศาสตร์แบบดั้งเดิม การรวมกันของสื่อโลกและการมีส่วนร่วมแบบดิจิทัล (digital participation) และการขัดเกลาทางสังคม (socialization) เป็นสิ่งที่ยืนยันกระบวนการดังกล่าวข้างต้น

อนึ่ง การปรับโฟกัสการวิเคราะห์ปรากฏการณ์ดังกล่าวข้างต้น มิได้หมายความว่าการสร้างแบบสมัยใหม่ อันได้แก่ ชาติและรัฐ ไม่มีความเกี่ยวข้องอยู่ในกระบวนการสื่อสาร หากแต่ควรให้ความสนใจกับปรากฏการณ์ที่มีความแตกต่างเชิงอภิปรัชญา เนื่องด้วยปรากฏการณ์เหล่านี้มิได้ถูกจำกัดวงด้วยขอบเขตแบบดั้งเดิมอีกต่อไป (Bruggermann and Wessler, 2014)

2. มิติด้านองค์ความรู้ (The Body of Evidence)

2.1 ในมิติที่ 2 De-Westernization หมายถึง การขยายองค์ความรู้/หลักฐานในการแสวงหาความรู้ทางการสื่อสาร ด้วยการพินิจพิจารณากรณีที่ไม่ใช่ตะวันตก เพื่อผลิตชุดข้อสรุปที่แข็งแกร่งและซับซ้อนมากกว่าเดิม โดยประเด็นหลักได้แก่ ข้อถกเถียงและผลการศึกษาที่มีความเป็นสากล (generalizability) ข้อสมมติฐานสากลที่อิงกรณีเฉพาะจำเป็นต้องได้รับการตรวจสอบโดยใช้หลักฐานจากทั่วโลก แล้วข้อมูลประเภทใดบ้างที่จะช่วยให้เราสามารถผลิตชุดความเข้าใจเกี่ยวกับการสื่อสารที่แตกต่าง รวมทั้งปฏิเสธหรือยืนยันข้อถกเถียงที่เคยผลิตในตะวันตก กล่าวได้ว่า การพิจารณาหลักฐานจากประเทศที่มิใช่ตะวันตกช่วยให้เราเข้าถึงข้อสรุปและทฤษฎีบริสุทธิ์ ด้วยการใช้กรณีศึกษาที่แตกต่างจำนวนมาก สิ่งที่สำคัญคือ การสนับสนุนการสนทนาข้ามชาติที่เกี่ยวกับทฤษฎีและคำถามเชิงประจักษ์ในลักษณะร่วมที่มีที่มาจากหลักฐานระดับโลก อย่างไรก็ตาม การเปิด

ประตูสาขาสู่กรณีศึกษาที่หลากหลายมิได้หมายความว่าจะเป็นการกระตุ้นชุดความคิดเชิงวิชาการสากลที่สนใจศึกษาคำถามวิจัยเดียวกัน (Waisbord and Mellado, 2014: 364-365)

อนึ่ง การทำวิจัยเชิง non-Western ในแวดวงวิชาการทางตะวันตกมิได้หมายถึงการเข้าร่วมเพื่อการแลกเปลี่ยนระดับโลก กล่าวคือ "World Tours" ที่นำกรณีศึกษาและการประชุมอภิปรายจากประเทศต่างๆ มากมาย รวมทั้งผู้เชี่ยวชาญจากชาติต่างๆ มา มิควรถูกมองว่าเป็นสิ่งเดียวกันกับ "De-Westernization" คือ อาจเป็นก้าวสำคัญเพื่อเสริมสร้างองค์ความรู้ แต่ทว่ามีบทบาทในการลดความเป็นตะวันตกให้สาขาน้อยมาก หากปราศซึ่งการตั้งคำถามที่เหมือนกันหรือมุ่งปลูกฝังการวิเคราะห์และข้อสรุปข้ามชาติ (cross-national analysis and conclusions)

กล่าวโดยสรุป การลดทอนความเป็นตะวันตกเรียกร้อง (1) การเคลื่อนย้ายชุดความคิดในการวิเคราะห์ (analytical mindset) (2) การทำให้ผู้วิจัยใคร่รู้เกี่ยวกับการประยุกต์แนวคิด ทฤษฎี และข้อถกเถียงในสภาพแวดล้อมต่างๆ (3) การตระหนักถึงผลกระทบของเงื่อนไขเฉพาะบางประการที่มีต่อการสร้างงานวิชาการ และ (4) การลดความเป็นสากลของข้อสรุปที่อิงกรณีศึกษาจากประเทศเดียว

การจัดวางการวิจัยใหม่เพื่อศึกษาชุดกรณีศึกษาระดับโลกที่กอปรด้วยตัวแปรทางการเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมสังคม น่าจะช่วยให้หันมามองมุมมองในสาขาการสื่อสารอีกครั้งหนึ่ง อนึ่ง มีชุดความเข้าใจสากลของแนวคิดต่างๆ เช่น การสื่อสาร ประชาธิปไตย ความเป็นจริง ภาษา วารสารศาสตร์ และอื่นๆ ที่สำคัญในสาขาในตะวันตกหรือไม่ หากไม่แล้ว อะไรคือผลพวงสำหรับหลักคิดในสาขา ข้อถกเถียงดั้งเดิมเกี่ยวกับการสร้างความเข้าใจ (sense-making) การโน้มน้าวใจ (persuasion) การมีอิทธิพล (influence) การมีส่วนร่วมของพลเมือง (civic participation) และการสร้างอัตลักษณ์ (identity) ยังคงมีอยู่หรือไม่ หากศึกษาในบริบทที่แตกต่างออกไป

3. มิติด้านกรอบทฤษฎีและวิธีวิทยาการวิจัย (Theoretical Perspectives and Research Methodology)

3.1 ในมิติที่ 3 นี้ "De-Westernization" หมายถึง การให้ความสำคัญต่อกรอบทฤษฎีของโลกทางใต้ที่สูญหายไปจากการวิจัยในโลกตะวันตก นิยามดังกล่าวเป็นข้อถกเถียงในหมู่นักวิชาการที่สนับสนุนรูปแบบการสื่อสารและวัฒนธรรมท้องถิ่น เพื่อต่อต้านรูปแบบความรู้ตะวันตกที่เป็นรากฐานของมุมมองกระแสหลักทางการสื่อสาร นักวิชาการไม่เพียงแต่จะวิพากษ์ทฤษฎีตะวันตก ด้วยเหตุผลที่ว่าทฤษฎีเหล่านี้ไม่เหมาะสมที่จะใช้ทำความเข้าใจกระบวนการท้องถิ่น หากแต่ยังเรียกร้องให้ปลูกฝังทฤษฎีพื้นถิ่นที่สะท้อนเงื่อนไขเฉพาะและความเข้าใจเกี่ยวกับชุมชนที่มิใช่ตะวันตก กล่าวคือ กรอบการวิเคราะห์พื้นเมืองทั้งหลายให้แนวคิดทางการสื่อสารที่แตกต่างจากแบบจำลองตะวันตก แนวคิดเหล่านี้มีอิทธิพลต่อวิธีการมองโลก เป็นโลกทัศน์อันเกิดจากมุมมองทางศาสนาและวัฒนธรรมท้องถิ่นที่เกี่ยวกับสรรพสิ่งพื้นฐาน เช่น ชีวิต ชุมชน และอัตลักษณ์ นอกจากนี้ Gunaratne ซึ่งเป็นหนึ่งในผู้สนับสนุนที่สำคัญของการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกในงานวิจัยและทฤษฎีการสื่อสาร ได้กล่าวถึงโครงสร้างศูนย์กลาง-ชายขอบในสาขาสังคมศาสตร์ รวมถึงการสื่อสารด้วย (โดยประเทศที่เป็นศูนย์กลางประกอบด้วยอังกฤษ ฝรั่งเศส อเมริกา เยอรมนี เนเธอร์แลนด์ ญี่ปุ่น และอิตาลี) ฉะนั้น ภาคการศึกษาและการจัดพิมพ์จึงถูกกำหนดโดยประเทศทางเหนือ (Ray, 2012: 238-239) คือเป็นผู้กำหนดอรรฆวิทยา ญาณวิทยา และอภิปรัชญาที่เกี่ยวกับสาขาสังคมศาสตร์ผ่านทางระบบ peer-reviewing และการผูกติดกับปทัสถานตะวันตก (Gunaratne, 2009: 60) Gunaratne เสนอให้หาทางออกจากการครอบงำนี้ โดยการให้นักวิชาการที่มิใช่ตะวันตกอ่านวรรณกรรมคลาสสิกของตนเองใหม่ เพื่อเผยแพร่ข้อมูลวิชาการสู่สาขาการสื่อสาร/นิเทศศาสตร์ (เช่น วาทศิลป์ สัญศาสตร์ ปรากฏการณ์นิยม และวัฒนธรรมศึกษา) และทำตัวเป็น "ผู้เปลี่ยนแปลงเชิงรุก ในคลื่นลูกที่ 3 ของทฤษฎีเชิงระบบด้วยการประเมินและการวิพากษ์มิติทางอรรฆวิทยา ญาณวิทยา และอภิปรัชญาของทฤษฎีทั้งหลายที่มีอยู่ ทั้งจากทางด้านตะวันตกและตะวันออก"

กล่าวได้ว่า นักวิชาการจากหลายๆ ประเทศพยายามสร้างสะพานความคิดเชื่อมโยงแนวคิดทฤษฎีและวิธีวิทยาในการศึกษาจากส่วนต่างๆ ของโลก เพื่อนำมาใช้อธิบายปรากฏการณ์ที่สอดคล้องกับแต่ละสังคม ด้วยข้อเสนอและข้อถกเถียงที่หลายหลาก ดังนี้

3.1.1 ปรัชญาศาสนา

นักวิชาการบางคนเสนอให้สอนแนวคิดอิสลาม ฮินดู และขงจื๊อในฐานะเป็นพื้นฐานของกรอบความคิดทางการสื่อสาร โดยอยู่บนเหตุผลที่ว่าแนวคิดเหล่านี้นำเสนอวิสัยทัศน์ที่พึงปรารถนาเกี่ยวกับ “the good life” (ชีวิตที่ดี) กรอบความคิดทางการสื่อสารเชิงศาสนาแตกต่างจากข้อเสนอเชิงวิทยาศาสตร์และเชิงปัจเจกที่เป็นรากฐานของทฤษฎีและการวิจัยทางการสื่อสารในตะวันตกอย่างสูงใน 2 แนวทาง ได้แก่ (1) การมีแนวปทัสถานที่แตกต่างอย่างชัดเจนจากประเพณีปฏิบัติเชิงปฏิฐานนิยมที่แยกอุดมการณ์ส่วนตัวและการวิจัยเชิงวิทยาศาสตร์จากกัน โดยแนวคิดที่มีรากฐานทางศาสนาเรียกร้องให้แนวคิดการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกเปิดกว้างสู่การสร้างแบบจำลองเชิงปทัสถานที่สามารถใช้เป็นแนวทางของงานวิชาการในอนาคต (2) การวิจัยทางการสื่อสารในตะวันตกมีลักษณะเป็นทางโลก (secular) เป็นส่วนใหญ่ กลุ่มแนวคิดการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกจึงเสนอให้ยอมรับหลักคำสอนทางศาสนาเพื่อสร้างความรู้เชิงวิชาการ

3.1.2 สากลนิยม (universalism) และความจำเพาะทางวัฒนธรรม (cultural specificity)

Toshie Takahashi (2010: 330) กล่าวไว้อย่างน่าสนใจว่า ในบริบทของยุคโลกาภิวัตน์ เราต้องเผชิญกับการอภิปรายประเด็นสำคัญๆ ทางสังคม การเมือง และวัฒนธรรม 2 ประเภท ได้แก่ (ก) ความเหมือนหรือความเป็นเนื้อเดียวกันทางวัฒนธรรม (cultural homogenization) และความหลากหลายทางวัฒนธรรม (cultural heterogenization) ในฐานะที่เป็นพัฒนาการสำคัญของโลก (ข) ความเป็นสากลนิยม “ในโลกตะวันตก” และความแปลก/ลักษณะพิเศษ (peculiarity) “ในส่วนอื่นๆ ของโลก” ภายใต้กรอบมุมมองสังคมศาสตร์

อนึ่ง Takahashi ให้ความสนใจในประเด็นหลัง โดยต้องการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกหรือสากลนิยมในสื่อมวลชนศึกษา

นักวิชาการอื่นๆ เชื่อว่า วัฒนธรรมท้องถิ่นนำเสนอแหล่งข้อมูลที่สามารถท้าทายการสื่อสารศึกษาแนวตะวันตกได้ เนื่องจากวัฒนธรรมท้องถิ่นฝังลึกอยู่ในแนวคิดต่างๆ ที่เกี่ยวกับองค์ความรู้ มนุษยชาติ อัตลักษณ์ ความเป็นปัจเจก และชุมชน ดังนั้นจึงสนับสนุนให้จัดวางวัฒนธรรมอาเซียนและแอฟริกันนิยม (Afrocentric) ไว้กลางใจของการวิจัยการสื่อสาร นักวิชาการบางกลุ่มกล่าวว่า แบบจำลองการสื่อสารของตะวันตกล้มเหลวในการศึกษาเงื่อนไขท้องถิ่นและเชื่อมั่นว่า การเข้าร่วมเชิงวิพากษ์กับความเป็นจริงในท้องถิ่นจักเป็นหลักการเบื้องต้นในการผลิต “องค์ความรู้ที่ชอบธรรม” ฉะนั้น นักวิชาการกลุ่มนี้จึงเตือนเกี่ยวกับการนำเข้าทฤษฎีโดยตรง อีกทั้งยังเสนอรูปแบบความรู้เชิงผสมผสานหรือลูกผสม (hybrid form of knowledge) ที่ประสานมุมมองจากหลากหลายขนบประเพณี (มากกว่าจะสนับสนุนรูปแบบเฉพาะขององค์ความรู้พื้นถิ่นที่มาจากความเชื่อทางวัฒนธรรมและศาสนาเพียงอย่างเดียว) (Waisbord and Mellado, 2014: 366)

อย่างไรก็ตาม การวิพากษ์งานวิจัยตะวันตกและการปกป้องความเป็นเอกราชทางปัญญาเพื่อลดทอนอิทธิพลตะวันตกได้โน้มนำประเด็นข้อถกเถียงดังกล่าวข้างต้นเข้าหากัน ดังนี้ (1) ต่างปฏิเสธการกล่าวอ้างถึงความเป็นสากลของการแสวงหาความรู้แบบตะวันตก กล่าวคือ นักสังคมศาสตร์ชาวตะวันตกผลิตมุมมองและแนวความคิดมากมายเกี่ยวกับมนุษย์และสังคม อันมีที่มาจากทฤษฎีและวิธีวิทยาเชิงประจักษ์ ซึ่งเป็นที่ยอมรับในหมู่นักวิชาการและนักวิจัย สามารถนำไปประยุกต์อธิบายกับทุกคนและทุกสังคม ยกตัวอย่างเช่น กระบวนทัศน์ความทันสมัย (modernization paradigm) ถูกกล่าวหาว่า ทำให้เกิดการรับรู้และความเข้าใจว่ามีถนนเพียงสายเดียวเท่านั้นที่สามารถวิ่งสู่ความทันสมัยได้ นั่นคือ การอิงแบบจำลองจากประสบการณ์ของตะวันตก อันเป็นการละทิ้งประสบการณ์ความทันสมัยในประเทศและภูมิภาคนั้นๆ ฉะนั้น “การทำให้ทันสมัย” (แบบตะวันตก) จึงถูกมองว่า เป็นวิธีการที่ขาดความเคารพและขาดการยอมรับประวัติศาสตร์

และภูมิปัญญาท้องถิ่น (2) นักวิชาการแนวลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกกล่าววิจารณ์ว่า มุมมองความทันสมัย/ความเป็นสมัยใหม่ มองการสื่อสารในลักษณะของการแพร่กระจาย/ถ่ายทอดค่านิยมและทัศนคติจากสังคมที่ “ทันสมัย” ไปสู่สังคม “ล้าหลัง” ที่อยู่ซีกโลกใต้

นอกจากนี้ ยังกล่าวหาว่า การศึกษาจากตะวันตกผูกขาดเงื่อนไขทางความรู้ที่เป็นตัวกำหนดรูปแบบงานวิชาการที่เป็นที่ยอมรับในสังคมโลก สอดคล้องกับความเห็นของ Iyotani (2002 cited in Takahashi, 2010: 330) ที่ชี้ว่า ภูมิภาคนี้ (เอเชีย/ประเทศทางตะวันออกในทวีปเอเชีย) ไม่เหมาะกับมาตรวัดตะวันตก ตะวันตกเปรียบดั่งกระจกซึ่งสะท้อนอุดมคติและภาพลักษณ์แห่งความทันสมัยแบบตะวันตกตลอดไป จนกลายเป็นแบบจำลองเชิงอุดมคติสำหรับภูมิภาคต่างๆ ที่มิใช่ตะวันตก ความเป็นสากลจึงเทียบเท่ากับอารยธรรมตะวันตกเท่านั้นเอง

ผู้วิจัยขอนำเสนอข้อสรุปในส่วนนี้ด้วยความเห็นของไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร (2557: 178-178) ที่กล่าวถึงคุณูปการของขบวนการวัฒนธรรมชุมชนของไทยในปัจจุบันที่มีต่อวงวิชาการของไทย 2 ประการ คือ (ก) ฉัตรทิพย์ นาถสุภา ได้ชี้ให้เห็นถึงผลกระทบของขบวนการวัฒนธรรมชุมชนต่อวงการไทยศึกษา เนื่องจากเป็นการเปิดพื้นที่ให้กับชุมชน หมู่บ้าน และชาวบ้านในวาทกรรมเกี่ยวกับไทยศึกษา (ข) ขบวนการวัฒนธรรมชุมชนช่วยจุดประกายให้ชุมชน/ท้องถิ่นเป็นตัวตั้งในการพัฒนา ไม่ใช่สังคมตะวันตก และเสนอรูปแบบการพัฒนาที่ไม่ทำลายหรือสลายความเป็นชุมชนของหมู่บ้านไทย ด้วยการหันกลับไปฟื้นฟูและชูคุณค่าและศักดิ์ศรีของวัฒนธรรมดั้งเดิมของชุมชนหมู่บ้านไทย และไชยรัตน์ เจริญสินโอฬารได้แสดงความเห็นเพิ่มเติมว่า ขบวนการวัฒนธรรมชุมชนเป็นมากกว่าเรื่องการเปิดพื้นที่ให้กับวัฒนธรรมชาวบ้าน แต่ในระดับญาณวิทยา (epistemology) แล้ว นับเป็นการเคลื่อนไหวทางสังคมที่มีความสำคัญและแหลมคม เพราะเป็นการเคลื่อนไหวเพื่อเปลี่ยนฐานขององค์ความรู้ว่าด้วยสังคมไทยจากเดิมที่ใช้ฐานของผู้ปกครอง นักวิชาการ ปัญญาชนในเมือง และนักวิชาการตะวันตกไปสู่การให้ชาวบ้าน วัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่นเป็นฐานหรือแหล่งที่มา

ของความรู้ที่ถูกต้องและชอบธรรมในสังคมไทย จึงเป็นการเปิดพรมแดนใหม่ให้กับวงวิชาการไทย นั่นคือ วัฒนธรรมและภูมิปัญญาชาวบ้านได้รับการยอมรับนับถือให้เท่าเทียมกับภูมิปัญญาของคนเมือง ขบวนการวัฒนธรรมชุมชนจึงเท่ากับมีบทบาทสำคัญในการต่อต้านกระแสโลกาภิวัตน์ที่พยายามทำให้ความแตกต่างและความหลากหลายที่มีกลายเป็นความเหมือนกันหมด

3.1.3 หลักสูตรในการศึกษาวารสารศาสตร์

Mohammad Sahid Ullah (2014: 15) กล่าวว่า การศึกษาด้านวารสารศาสตร์ของประเทศต่างๆ ในเอเชียใต้ (เช่น บังกลาเทศ อินเดีย เนปาล ปากีสถาน และศรีลังกา) กำลังก้าวเข้าสู่ความเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่ สืบเนื่องจากความต้องการแรงงานในธุรกิจสื่อที่กำลังเติบโต ดังนั้น เพื่อก้าวให้ทันกระแสความก้าวหน้าของอาชีพและอุตสาหกรรมสื่อ อาจารย์ด้านวารสารศาสตร์ในมหาวิทยาลัยจึงพยายามปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงหลักสูตรการศึกษา ให้มีความครอบคลุมด้านเทคโนโลยี (techno-centric) มีความเป็นสหวิทยาการ (multi-disciplinary) รวมถึงเพิ่มเติมวิชาการบริหารธุรกิจด้วย กระนั้นก็ตาม หลักสูตรส่วนใหญ่ยังคงมีลักษณะอิงหลักตะวันตก (มีรากฐานมาจากสมัยการเป็นอาณานิคม) Ullah เน้นว่า อาจารย์สอนและฝึกฝนนักศึกษาด้วยหลักสูตรที่ยืมมาจากตะวันตก (ซึ่งขาดความสอดคล้องกับบริบทท้องถิ่น) จึงทำให้นักศึกษาที่จบด้านวารสารศาสตร์และการสื่อสารมวลชนขาดการได้รับการยอมรับในตลาดจ้างงานท้องถิ่น นอกจากนี้ การขาดความรู้ความเข้าใจอุตสาหกรรมในท้องถิ่นตลอดจนข้อบกพร่องและความล้มเหลวของหลักสูตรสำเร็จที่ยึดแนวความคิดตะวันตกเป็นศูนย์กลาง (conventional West-oriented or readymade curricula) ทำให้ต้องแสวงหาเนื้อหาวิชา/แบบจำลองหลักสูตรที่แตกต่างจากเดิม โดยนัยนี้หมายถึง การลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกหรือการทำให้หลักสูตรมีความเป็นท้องถิ่น (de-Westernization or localization of curricula) หรือ context-specific curricular model

3.2 ข้อโต้แย้ง: De-Westernization ในประเด็นกรอบทฤษฎีและวิธีวิทยาในการศึกษา

(1) นักวิชาการบางกลุ่มตั้งคำถามเกี่ยวกับสารัตถนิยม (essentialism) ของการวิพากษ์องค์ความรู้ตะวันตกโดยสารัตถนิยมมีข้อสันนิษฐานว่า สรรพสิ่งบางประเภท (ซึ่งในที่นี้คือ กรอบทฤษฎีและการวิเคราะห์) เป็นสิ่งที่จริงแท้แน่นอนและถาวร (absolute and permanent) เช่นนี้แล้วการเรียกร้องให้ลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกจึงเป็นการก้าวย่างลงบนพื้นอภิปรัชญาที่ลื่นไหล เนื่องจากนักวิชาการเหล่านี้สันนิษฐานว่า กรอบทางปัญญาที่พวกเขาสนับสนุนรวมทั้งแบบจำลองตะวันตกที่พวกเขาวิพากษ์เป็นสิ่งที่คงที่และแน่นอน (stable and fixed) ดังนั้น เมื่อความต่างและความจำเพาะเจาะจง (particularities) จำเป็นต้องได้รับการเน้นให้เห็นอย่างถ่องแท้ จึงเป็นปัญหาสำหรับการศึกษามุมมองเหล่านี้ Wang เสนอว่า การกักขังความเป็นสากลและความจำเพาะเจาะจง (universality and particularity) ไว้ในลักษณะแบบจำลองคู่ (dualist model) คือส่วนหนึ่งของปัญหา นั่นคือ การลากเส้นแบ่งแนวคิดและทฤษฎีจักนำพาไปสู่ปัญหาต่อไป (Wang, 2014 cited in Waisbord and Mellado, 2014: 367-368)

(2) ปัญหาเรื่องการทำให้วิธีการแสวงหาความรู้แบบตะวันตกเป็นสารัตถะ ราวกับว่าเป็นหลักการที่มีการจัดระเบียบอย่างมั่นคงและชัดเจน ภายใต้ข้อเสนอหลักเดียวกัน อันได้แก่ แนวปฏิฐานนิยม หลักเหตุผล ผลประโยชน์ส่วนตน และหลักปัจเจก หลักการดังกล่าวเป็นแนวการวิจัยกระแสหลักของแบบจำลองที่มีอิทธิพลครอบงำศาสตร์ตะวันตก เป็นการแขวนป้าย “ตะวันตก” (และแนวคิดที่คล้ายคลึง เช่น Eurocentric และ Enlightenment) บนหลักการและทฤษฎีทางการสื่อสาร และละทิ้งหลักการทางวิธีวิทยาในการศึกษา หลักจริยธรรม และแนวปรัชญาที่แตกต่างออกไป

(3) ปัญหาการยอมรับความเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างตะวันตกและไม่ใช่ตะวันตกในประเด็นของรูปแบบความรู้และมุมมองการวิจัยทางการสื่อสาร อนึ่ง มีความพยายามอย่างหนักในการค้นหาองค์ประกอบร่วมของกรอบทฤษฎีและแนวทางญาณวิทยาในแบบคู่ตรงข้าม (เช่น administrative และ critical approaches/ liberal-individualistic และ communitarian theories) กล่าวได้ว่าการวิเคราะห์โดยการใช้เลนส์คู่ตรงข้ามนับเป็นการเชื่อมมุมมอง “Orientalist”

(บูรพาคติ) และ/หรือ “Occidentalist” (คตินิยมตะวันตก/อัสดงคติ) กล่าวคือ ตามแนวคิดวิเคราะห์ที่ทรงอิทธิพลของ Said การเข้าใจว่าระบบความรู้มีลักษณะคงที่ไม่เปลี่ยนแปลง ก็เท่ากับว่าได้ละทิ้งความหลากหลายและความเป็นพลวัตของวิธีการศึกษาในตำแหน่งชายขอบ หรือสนับสนุนโลกแห่งวิชาการอันหลากหลาย สิ่งที่ควรทำในที่นี้ ได้แก่ การค่อยๆ ปอกเปลือกชั้นของจารีตหรือประเพณีการวิจัยทางการสื่อสารในบริบทต่างๆ

4. มิติด้านวัฒนธรรมวิชาการ (Academic Culture)

4.1 มิติที่ 4 หรือการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกของวัฒนธรรมวิชาการ วัฒนธรรมวิชาการหมายถึงเครือข่ายความเชื่อที่ชัดเจนและยึดโยงกันเกี่ยวกับวิธีการสอนและการวิจัย รวมถึงความสำคัญที่มีต่อสังคม หรือเป็นวิธีการที่นักวิชาการแบ่งแยกตนเองออกมา ในแง่ของบุคลิกลักษณะ ประสบการณ์ในอาชีพ การอุทิศตนเองให้กับการสอนและการวิจัย รวมถึงผลผลิตทางวิทยาศาสตร์ อนึ่ง ในมุมมอง Bourdieusian เราอาจศึกษาวัฒนธรรมวิชาการในฐานะสาขาที่มีวิถีปฏิบัติอันกอปรด้วยแก่นคุณค่าและปฏิบัติการร่วมกัน แยกจากสถาบันและวิชาชีพอื่นๆ นักสังคมวิทยา ชื่อ Michele Lamont (2009 cited in Waisbord and Mellado, 2014: 369) ผู้ศึกษาวัฒนธรรมวิชาการโดยอิงมุมมอง Bourdieusian ได้ชี้ว่า การทำงานวิชาการยึดติดกับกฎเกณฑ์ นัยนี้ กฎเกณฑ์ทำหน้าที่จำกัดและกำกับพฤติกรรม เราเรียนรู้กฎเกณฑ์เหล่านี้จากการฝึกอบรมด้วยแบบจำลองเชิงวิชาการหนึ่งๆ และจะมีการเปลี่ยนแปลงหรือรับรองโดยคณะกรรมการ การนำเสนอในที่ประชุมวิชาการ วารสารและบรรณนิทัศน์ และอื่นๆ

Waisbord and Mellado (2014) กล่าวว่า สิ่งสำคัญที่สุดคือการพิจารณาพลวัตของการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกในวัฒนธรรมวิชาการ โดยเฉพาะในประเด็นที่ว่า มาตรฐานหรือวิถีปฏิบัติของสหรัฐอเมริกาและประเทศในยุโรปบางประเทศ กำลังเป็นสิ่งที่นิยามหรือกำหนดการวิจัยการสื่อสารทั่วโลกมากขึ้นๆ กล่าวคือ โลกาภิวัตน์ด้านการสื่อสารศึกษามีลักษณะและ “สำเนียงตะวันตก” อย่างเด่นชัดเพียงใด หรือว่าโลกาภิวัตน์นำไปสู่วัฒนธรรมวิชาการที่มีมาตรฐานและปทัสถานหรือ “สำเนียง” ที่แตกต่างออกไปจากสำเนียงตะวันตก

สะพานเชื่อมความแตกต่าง (Bridging Incommensurable Differences)

ในระดับญาณวิทยา ความรู้ซึ่งมีที่มาจากแนวปรัชญายุโรปสากล (European universality) หรือ ทฤษฎีการสื่อสารที่อิงหลักการทางยุโรป-อเมริกันเป็นศูนย์กลาง มักทอดทิ้งความแตกต่างทางวัฒนธรรม รวมทั้งกระบวนทัศน์ด้วย จึงเป็นที่มาของการวิพากษ์วิจารณ์ทฤษฎีการสื่อสาร การใช้แนวคิดการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกเข้ามามีบทบาท และในที่สุดนำไปสู่ทฤษฎีและวิธีวิทยาการศึกษาแนวแอฟโฟร/เอเชีย ทฤษฎีภูมิวัฒนธรรม (ซึ่งมีลักษณะ cultural-specific/particularity) ซึ่งแตกต่างจากทฤษฎีสากล (มีลักษณะ cultural-general/universality) อย่างไรก็ตาม นักวิชาการในกลุ่มลดทอน/รื้อตะวันตกต่างมุ่งสำรวจและหาแนวทางปรองดองความแตกต่างทางวัฒนธรรมที่ปรากฏอยู่ในวาทกรรมวิชาการ Miike (2010: 1-6) กล่าวถึงปัญหาที่เกิดจากโครงสร้างความรู้ทางการสื่อสารที่อิงยุโรปเป็นศูนย์กลาง หรือมีความเป็นยุโรปนิยม จึงสนับสนุนความชอบธรรมของเอเชียนิยมในการศึกษาการสื่อสารของเอเชีย (Asiacentricity in Asian Communication Studies) นอกจากนี้ Miike ยังกล่าวต่อไปถึงบทบาทของเอเชียนิยมในการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกในสื่อสารเอเชียศึกษา อีกทั้งต้องปฏิวัติทฤษฎีและการวิจัยใน 5 มิติ กล่าวคือ เอเชียนิยมควร (1) ผลิตองค์ความรู้ที่สอดคล้องกับวาทกรรมท้องถิ่นที่เกี่ยวกับปัญหาการสื่อสารและวิถีปฏิบัติในเอเชียอย่างแท้จริง (2) มุ่งสนใจเสียงเอเชียที่หลากหลายเกี่ยวกับประสบการณ์ต่างๆ ทางการสื่อสารภายใต้บริบทของวัฒนธรรมเอเชีย (3) สร้างและเปลี่ยนแปลงวาทกรรมทางการสื่อสารในชุมชนเอเชีย เพราะประเพณีที่มิใช่ตะวันตกถูกมองว่าเป็นแหล่งของการกดขี่และล้มล้างเสรีภาพและความเท่าเทียมกันในสังคมในประเทศ และในภูมิภาคเอเชีย (4) เชื่อมโยงวัฒนธรรมจำเพาะเข้ากับความเป็นสากลของมนุษย์ ด้วยการสร้างทฤษฎีเกี่ยวกับการที่รูปแบบความเป็นสากลของมนุษยชาติได้รับการกล่าวถึง และเป็นที่เข้าใจในวัฒนธรรมจำเพาะของเอเชีย ด้วยการเผยแพร่แนวคิดการสื่อสารของวัฒนธรรมเอเชีย ทำการวิเคราะห์ศึกษาข้ามวัฒนธรรม เปรียบเทียบ และชี้ความแตกต่างของแนวคิดการสื่อสารจากวัฒนธรรมเอเชียกับวัฒนธรรมตะวันตกและที่ไม่ใช่วัฒนธรรมตะวันตก

(5) เอเชียนิยมวิพากษ์อคติของยุโรปนิยมที่ปรากฏในทฤษฎีการสื่อสารและงานวิจัย และช่วยให้นักวิจัยชาวเอเชียเอาชนะ “โครงสร้างการพึ่งพิงเชิงวิชาการ” (the structure of academic dependency)

Wang (2014) เสนอแบบจำลอง C/I (commensurability/incommensurability) เพื่อใช้เป็นแนวทางในการประนีประนอมความแตกต่างดังกล่าวต่อไป ก่อนอื่นผู้เขียนใคร่ขอลำดับความเข้าใจเกี่ยวกับแนวคิดที่จะนำไปสู่ความเข้าใจในแบบจำลองเสียก่อน ดังนี้

1. วัฒนธรรมเฉพาะและวัฒนธรรมสากล: การแบ่งแยก (Culture-Specific/Culture-General Divide)

1.1 วัฒนธรรมเฉพาะ (Culture-Specific) Wang and Kuo (2010: 154-155) กล่าวว่า นักวิชาการต่างคาดหวังและตั้งคำถามถึงการใช้แนวคิด De-Westernization เป็นแนวทางหนึ่งในการแก้ปัญหายุโรปนิยม ทั้งนี้เพราะแนวคิดนี้ตั้งอยู่บนพื้นฐานความเข้าใจร่วมกันว่า การสื่อสารมีลักษณะของวัฒนธรรมเฉพาะ ฉะนั้น กระบวนการสื่อสารและปรากฏการณ์ในเอเชียและท้องถิ่นอื่นๆ ควรใช้วิธีการศึกษาที่ละเอียดอ่อน เนื่องด้วยความรู้เป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างทางสังคม และปรากฏการณ์การสื่อสารก็มีพื้นฐานมาจากวัฒนธรรมและบริบททางสังคม ยิ่งกว่านั้น ประเทศที่มิใช่ตะวันตกต้องการทฤษฎีที่ถูกออกแบบตัดเย็บขึ้นมาเพื่อสนองตอบต่อความต้องการของท้องถิ่น สะท้อนจิตวิญญาณทางวัฒนธรรม (cultural ethos) และสร้างสมดุลในการผลิตความรู้ในโลก (Wang, 2014: 373)

ชวนี ทองโรจน์ (2011: 129) กล่าวว่า “ภูมิปัญญาท้องถิ่น” เป็นองค์ความรู้ รวมถึงความคิดและความเชื่อที่ท้องถิ่นนั้นๆ ได้สั่งสมและสืบทอดอย่างต่อเนื่องกันมา โดยใช้วิธีการ เครื่องมือ และวิถีชีวิต เพื่อป้องกันและแก้ปัญหาการดำรงชีวิตของบุคคลในชุมชนหรือท้องถิ่นนั้นให้อยู่รอดปลอดภัย มีความสุขมั่งคั่ง นับเป็นศักยภาพและความสามารถของท้องถิ่นนั้นๆ ภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เกิดขึ้นในประเทศไทยจึงเรียกในภาพรวมว่า “ภูมิปัญญาไทย” ซึ่งมีคุณค่าและความ

สำคัญในการสร้างชาติให้เป็นปึกแผ่น สร้างความภูมิใจและศักดิ์ศรีเกียรติภูมิ จึงควรค่าแก่การรักษาสืบทอด สอดคล้องกับ Miike (2006 cited in Wang and Kuo, 2010: 154) ที่มีความเห็น ว่าการศึกษาการสื่อสารในเอเชียด้วยมุมมองเอเชียนิยมเรียกร้องให้ใช้กรอบทฤษฎีเอเชียในการศึกษาวิจัยทางด้านเอเชีย

การเน้นเอเชียนิยม (Asiacentricity) เช่นนี้ เป็นแนวคิดที่สอดคล้องกับวิธีการศึกษาแบบวัฒนธรรม-เฉพาะ หรือ emic (วิธีคิดของชาวบ้าน) ที่ต้องการทำให้การวิจัยเชิงสังคมศาสตร์มีความเป็นท้องถิ่น ด้วยการสะท้อนบริบททางสังคมและวัฒนธรรมและผู้คนที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนการสร้างและประยุกต์ใช้ทฤษฎีจากท้องถิ่น เพื่อขับเคี่ยวกับปัญหายุโรปนิยม เป็นการปฏิเสธความชอบธรรมของการใช้มาตรฐานหรือเกณฑ์ของตะวันตกในการจำแนก เปรียบเทียบ และจัดลำดับสังคม (Hall, 1992: 277)

1.2 วัฒนธรรมสากล (Cultural-General) เป็นวิธีการที่เป็นที่ยอมรับในหมู่ผู้นิยมหลักการความเป็นสากล (universality) หรือ etic (ความรู้เชิงวิชาการแบบสากล) โดยเสนอให้โฟกัสไปที่ความเป็นเอกภาพ หรือความเหมือนกัน (commonality) ในทุกวัฒนธรรม อีกทั้งยังเห็นควรที่จะจัดวางการสื่อสารและการวิจัยเชิงสังคมศาสตร์ไว้ในบริบททางสังคม วัฒนธรรม และประวัติศาสตร์ที่เหมาะสม แต่ทฤษฎีวัฒนธรรม-เฉพาะก็ไม่ใช่เป้าหมายในที่นี้

Wang เสนอให้พินิจพิจารณาความแตกแยกระหว่างวัฒนธรรมเฉพาะและวัฒนธรรมสากลอย่างใกล้ชิด เนื่องด้วยเป้าหมายและวิธีวิทยาที่ต่างกัน นั่นคือ (ก) ผู้ที่ยอมรับวิธีการแบบวัฒนธรรมเฉพาะมักมีวัตถุประสงค์ในการค้นหาความจำเพาะเจาะจง (particularities) ซึ่งมักขึ้นกับบริบท ในขณะที่ผู้ที่ยอมรับวิธีการวัฒนธรรมสากลมีแนวโน้มที่จะแสวงหาความเป็นสากล หรือความเป็นสากลตามเงื่อนไขและสถานการณ์ (ข) ในส่วนวิธีวิทยาวิจัย กระบวนทัศน์ หรือกรอบมุมมองการตีความ มุ่งแสวงหาความหมายจากการกระทำและตัวบทมากกว่ากฎเกณฑ์สากล เพื่อสร้างองค์ความรู้ เปิดโอกาสให้ผู้วิจัยสนใจศึกษาความจำเพาะทางวัฒนธรรม จึงเหมาะสมกับรูปแบบวัฒนธรรมเฉพาะเพื่อศึกษาท้องถิ่น ในขณะที่กรอบมุมมองปฏิฐานนิยมมุ่งแสวงหากฎเกณฑ์สากลและการสร้างทฤษฎี

สากล จึงเป็นทางเลือกที่เหมาะสมสำหรับรูปแบบวัฒนธรรมสากล ทว่า กรอบมุมมองแนวปฏิฐานนิยมเป็นสิ่งที่แยกไม่ออกจากวิทยาศาสตร์และความเป็นสากลของยุโรป จึงไม่เหมาะที่จะใช้ศึกษากระบวนการสื่อสารและปรากฏการณ์ในทวีปเอเชีย (ค) ด้วยเหตุผลที่กระบวนทัศน์กระแสหลักทางการสื่อสารมีรากฐานมาจากกรอบมุมมองปฏิฐานนิยม ฉะนั้น การลดทอน/รื้อตะวันตกจึงเป็นการปฏิเสธท้าทาย และละทิ้งกระบวนทัศน์ปฏิฐานนิยมกระแสหลักในงานวิจัยการสื่อสารในอเมริกา

2. แนวหลังสมัยใหม่และหลังโครงสร้างนิยม: ความจำเพาะ (Particularity) ความเป็นสากล (Universality)

การเกิดขึ้นของแนวคิดหลังสมัยใหม่ หลังโครงสร้างนิยมและประวัติศาสตร์ จุดประกายความสนใจเรื่องปัจจัยด้านมนุษย์ในการเข้าแทรกแซงงานวิจัยเชิงวิทยาศาสตร์ นักปฏิฐานนิยมและนักสัจนิยมเชิงวิพากษ์ต่างยอมรับในอิทธิพลของประสบการณ์ ภูมิหลัง และค่านิยมส่วนตัวในการสังเกตและวิเคราะห์สิ่งที่ศึกษา ฉะนั้น งานวิจัยเชิงวิทยาศาสตร์ย่อมประกอบด้วยความผิดพลาดและอคติของมนุษย์ได้ แต่ถึงกระนั้นองค์ความรู้ที่ถ่ายทอดความจริงอย่างเป็นกลางและเป็นสากลนี้ก็ยังคงดำรงอยู่ (objective and universal truth)

โดยนัยนี้ แนวหลังสมัยใหม่และหลังโครงสร้างได้ท้าทายกระบวนทัศน์เอกนิยม/คู่ตรงข้าม (monist/dualist) อีกทั้งยังผลักดันความจำเพาะไปจนสุดโต่ง จึงเท่ากับเป็นการเสริมย้ำแบบจำลอง U/P ดังคำกล่าวที่ว่า ไม่มีพื้นที่ว่างเหลือให้กับความจำเพาะในทฤษฎีเชิงวิทยาศาสตร์ และก็ไม่มีพื้นที่ว่างเหลือสำหรับความเป็นสากลในทฤษฎีหลังสมัยใหม่เช่นกัน (Goody, 2006; Lao, 2014 cited in Wang, 2014: 379)

อนึ่ง อิทธิพลของยุโรปนิยมกระเพื่อมเป็นวงกว้างมากขึ้น เมื่อวิทยาศาสตร์สากลเป็นค่านิยมกระแสหลักในโลกตะวันตก ในขณะเดียวกัน การวิพากษ์จากท้องถิ่น (local self) ต่อยุโรปนิยมก็ได้รับการสนับสนุนจากทฤษฎีแนวหลังสมัยใหม่ แนวหลังโครงสร้าง และหลังอาณานิคม หากแต่มุมมองท้องถิ่นกำลังประสบปัญหาด้านวิธีวิทยาในการศึกษาเพื่อใช้ในการพัฒนาทฤษฎี และหากโลกนี้คงเหลือ

ระบบความรู้เพียงรูปแบบเดียว เราก็คงต้องใช้ภาษาที่เหมือนกันและทำการศึกษาวิจัยด้วยกรอบการวิจัยเดียวกันกับที่พัฒนาขึ้นมาโดยตะวันตกเพื่อตะวันตก แต่กรอบการวิจัย (อิงแบบจำลอง U/P) นี้ก็นับเป็นอุปสรรคสำคัญสำหรับการพัฒนาทฤษฎีจากมุมมองท้องถิ่น เพราะเป็นการกำหนดกรอบความคิดให้อยู่แต่เฉพาะในกรอบสากลนิยม (U) และความจำเพาะ (P)

3. สะพานเชื่อมความต่างที่มิอาจเปรียบกันได้ (Bridging Incommensurable Differences)

Wang ได้พยายามนำเสนอแบบจำลอง C/I (commensurability/incommensurability) โดยอิงแนวคิดอรรถปริวรรตศาสตร์ (hermeneutics interpretation) แนวคิดของ Kuhn เกี่ยวกับ "incommensurability" และโลกทัศน์หยิน/หยางของจีน เพื่อแก้ไขและเปิดประตูทางออกให้กับปัญหาด้วยกรอบการวิจัยที่เปิดโอกาสให้แนวความคิดจากวัฒนธรรมประเพณีและกระบวนทัศน์อันหลากหลายสามารถที่จะเปรียบเทียบและสื่อสารกันได้ (Wang, 2014: 380)

3.1 ในทัศนะของ Kuhn (1962) "incommensurability" หมายถึง "ความต่างที่มิอาจเปรียบกันได้" ระหว่างกระบวนทัศน์ อันประกอบด้วยชุดปัญหานิยามและมาตรฐานที่แตกต่างกัน จึงเป็นไปไม่ได้ที่จะแปลความหมายของแนวคิดที่ยากจะเปรียบกัน (incommensurability concepts) หรือทฤษฎีได้ตรงๆ หากแต่มีความเป็นไปได้ที่จะตีความ (interpret) ในภาษาของอีกกระบวนทัศน์หนึ่ง เพื่อสร้างความเข้าใจ ฉะนั้น Wang จึงมุ่งอธิบายความหมายของ "incommensurability" ใน 3 ลักษณะ ดังนี้

(ก) กุญแจสำคัญสู่ "commensurability" หรือการเปรียบกันได้ ได้แก่ ความคล้ายคลึง (similarity) หรือความเท่าเทียมกัน (equivalence) ไม่ใช่ความเหมือนกัน (commonality) กล่าวคือ เมื่อความเหมือนหรือสากลนิยมไม่มีที่ว่างให้สำหรับความจำเพาะ แต่ความคล้ายคลึง/ความเท่าเทียมกันมีที่ว่างให้สำหรับความจำเพาะและความเข้าใจกันได้ กล่าวอีกนัยหนึ่ง แนวคิด C/I ไม่ใช่ลักษณะ 2 ขั้ว จึงอาจกล่าวได้ว่า ในเชิงวิทยาศาสตร์ธรรมชาติการเปลี่ยนแปลงจากความเหมือนไปสู่ความคล้ายคลึงอาจเป็นการก้าวถอยหลัง ทั้งนี้เพราะในขณะ

ที่การทดลองและการทดสอบจำเป็นต้องมีความแม่นยำ แต่ความคล้ายคลึงกอปรด้วยความกำกวมและความสุ่มเสี่ยง อย่างไรก็ตาม ในการศึกษาทางการสื่อสารและสังคมศาสตร์แล้ว นับเป็นการก้าวย่างไปข้างหน้า เนื่องจากว่าไม่มีมนุษย์ 2 คนใด หรือวัฒนธรรมและสังคมใดๆ ที่ “เหมือนกัน” สอดคล้องกับแนวความคิดของนักคิดหลังสมัยใหม่ที่เขม้นมองไปที่ความแตกต่าง มากกว่าความเหมือนและความเป็นเอกภาพ (สุภาวดี เชื้อพราหมณ์ และอรศิริ ปาณินท์, 2556: 141)

ตัวอย่างเช่น การมองมนุษย์ในฐานะ “ปัจเจก” (individuals) อาจเป็นสิ่งที่ผิดพลาด ปัจเจกเป็นอุดมคติที่สะท้อนคุณค่าในยุคแสงสว่างแห่งปัญญา ที่เน้นความเป็นอิสระ (independence) เสรีภาพ (freedom) และความเท่าเทียมกัน (equality) (Wang, 2014: 381) โดยนัยนี้ ในสังคมปัจเจกบุคคลนิยม แต่ละบุคคลจะมีความเป็นอิสระต่อกัน ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลไม่แน่นแฟ้น จะดูแลเฉพาะสมาชิกในครอบครัวของตน แต่ทว่าในสังคมคนเอเชีย ทั้งหญิงและชายมีแนวโน้มที่จะเป็นบุคคลที่มีความผูกพันขึ้นต่อกันและกัน (interdependent) ให้ความสำคัญกับผู้อื่น (other-oriented) และมีลำดับขั้นในสังคม (hierarchial) สรุปว่า สังคมแบบกลุ่มนิยม สมาชิกของสังคมจะถูกชักนำเข้าสู่สังคมตั้งแต่เกิด รวมกันเป็นเผ่าพันธุ์เป็นกลุ่ม ซึ่งเกิดจากครอบครัวขยายที่มีเครือญาติมากมาย พร้อมให้การปกป้องดูแลและแสดงความซื่อสัตย์ต่อกัน (Hofstede อ้างถึงในวงหทัย ตันชีววงศ์, 2554: 55)

(ข) “incommensurability” ไม่ได้หมายถึงการเปรียบเทียบกัน หรือสื่อสารกันไม่ได้เลย แต่ต้องมีความพยายามมากเพียงพอที่จะเรียนรู้วัฒนธรรมและภาษา รวมถึงการถอดรหัสและแปลความหมายในสิ่งที่สามารถทำความเข้าใจได้และสิ่งที่ไม่อาจเข้าใจได้ Ricoeur กล่าวว่า แม้ว่าวัฒนธรรมและภาษาจะเป็นทั้งอุปสรรคและความท้าทายในการสื่อสาร แต่เราสามารถแปลความหมายได้ด้วยมีผู้คนที่เรียนรู้หลายภาษา ดังนั้น ในเมื่อไม่มีคน 2 คนใดๆ หรือสังคมใดๆ ที่เหมือนกัน ก็ไม่มีคน 2 คนใดๆ ที่แตกต่างจนถึงระดับที่ไม่อาจสื่อสารหรือเปรียบเทียบกันได้เลย Wang ยกตัวอย่างคำต่างๆ เช่น คำว่า “amae” (อะมะเอะ) ในภาษาญี่ปุ่น “guanxi” (กวางสี) ในภาษาจีน และ “dialectics concept” หรือ

หลักตรรกะในปรัชญายุโรป หรือคำว่า “ไม่เป็นไร” ในภาษาไทย (--ผู้วิจัย) ก็เป็นสิ่งที่สามารถอ่าน/ถอดรหัสตีความ โดยคำนึงถึงบริบทซึ่งมีความจำเพาะในแต่ละท้องถิ่น

(ค) “commensurability” เป็นสิ่งที่สามารถเป็นไปได้โดยอาศัยวิธีการอรรถปริวรรตศาสตร์ (hermeneutic interpretation) หรือการตีความสิ่งที่เปรียบกันได้ยาก วิธีวิทยาการศึกษานี้นำเราเข้าสู่พื้นที่การสำรวจซึ่งความแตกต่างซ่อนตัวอยู่ เช่น ภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ และบริบททางวัฒนธรรมความคิดรูปแบบในการนำเสนอและจัดระเบียบความคิด ตลอดจนหลักการและโลกทัศน์ที่แตกต่างกัน ฉะนั้น องค์ความรู้ร่วม ประสบการณ์ร่วมและการแสดงออกจึงเป็นสิ่งที่จำเป็นต่อการตีความหมายความแตกต่าง (incommensurability) เพื่อเผยให้เห็นสิ่งที่เปรียบกันได้ กล่าวอีกนัยหนึ่ง ก็คือ กระบวนการอธิบายและการตีความเป็นวิธีวิทยาที่สำคัญสำหรับ “commensurability” สรุปว่า แนวคิด C/I เป็นสิ่งที่มีลักษณะเป็น “symbiotic” หรือ “สายสัมพันธ์ชีวภาพ/เชิงพึ่งพากัน” (เช่น ปลากับปะการัง แม่กับลูก เป็นต้น) มากกว่าที่จะเป็นแบบ 2 ขั้ว

ปัจจัยด้านพื้นที่และกาลเวลา (space and time) นับเป็นปัญหาสำคัญในการตีความ เป็นปัญหาที่เรียกว่า “double incommensurabilities” ที่ไม่เพียงแต่จะเกิดจากความห่างไกลทางภูมิวัฒนธรรมระหว่างสิ่งที่นำมาเปรียบเทียบกัน แต่รวมถึงกาลเวลาที่ต่างกันนับศตวรรษ (Dissanayake, 2009) ตัวอย่างได้แก่ การวิจัยเพื่อศึกษาซ้ำข้อสังเกตที่ว่า วัฒนธรรมจีนมีลักษณะความเป็นกลุ่มนิยม/ความเป็นพวกพ้อง (collectivist) ในการวิจัยได้ระบุการเปรียบเทียบ (incommensurabilities) ระหว่างแนวคิดความเป็นกลุ่มนิยมและวิธีการที่ชาวจีนปฏิสัมพันธ์/สร้างสัมพันธ์กัน โดยใช้วิธีการตีความโดยอาศัย (ก) หลักปรัชญาขงจื๊อ (ข) ความสัมพันธ์ทางสังคมของจีน และ (ค) ที่มาของแนวคิดในประวัติศาสตร์ยุโรป จากการศึกษาพบหลักการของความสัมพันธ์เชิงการตอบแทนซึ่งชาวจีนใช้ในการสานสัมพันธ์กัน ฉะนั้น วรรณกรรมด้านเครือข่ายทางสังคม (social network) และการแลกเปลี่ยนทางสังคม (social exchange) จึงกลายเป็นแหล่งอ้างอิงสำคัญที่จะช่วยแผ้วถางทางไปสู่ “แนวคิดความสัมพันธ์เชิงเปรียบเทียบกันได้” (commensurable concept of relationism) (Wang, 2014: 383)

4. แบบจำลอง C/I: โลกทัศน์แนวพลวัตของกระบวนทัศน์หยิน/หยาง

แบบจำลอง C/I ของ Wang นับเป็นกุญแจดอกสำคัญไขสู่การเอาชนะความยากลำบากในการปรองดองและถกเถียงเกี่ยวกับแนวคิดข้ามกระบวนทัศน์ ยิ่งกว่านั้น ยังช่วยให้การสำรวจวรรณกรรมเป็นงานที่มีความลุ่มลึก มีเสน่ห์มากขึ้น ด้วยการขยายขนาดและขอบเขตการศึกษาวิจัยให้ครอบคลุมความเป็นท้องถิ่น วัตถุที่มิใช่วิทยาศาสตร์ และการตีความสิ่งที่นำมาเปรียบเทียบ (hermeneutic interpretations of the incommensurable) เพื่อสร้างทฤษฎีที่เปรียบกันได้ (commemsurable theories) (Wang, 2014: 383-386) อนึ่ง แบบจำลอง C/I มีวิธีการปฏิสัมพันธ์ระหว่างกันในเชิงอินทรีย์ (organic) มากกว่าเชิงกลไก (mechanistic/แบบจำลองวิทยาศาสตร์) และโดยที่แบบจำลองมีเป้าหมายที่จะพัฒนาเครื่องมือสำหรับการวิจัยเปรียบเทียบ และกรอบการวิจัยสำหรับการพัฒนาทฤษฎี จึงทำให้ทฤษฎีเชิงระบบ (system theory) และกระบวนทัศน์หยิน/หยาง (ย้อนเวลากลับไปในปี 1059 BCE ของจีน) มีความเหมาะสมและเป็นประโยชน์ หากเปรียบกันระหว่างแบบจำลองกลไกและแบบจำลองอินทรีย์จะพบว่า แบบจำลองอินทรีย์ได้เปรียบกว่า เพราะมีความเป็นพลวัตและเป็นพหุลักษณ์ แต่แบบจำลองนี้ยังอยู่ระดับปฐม ในขณะที่กระบวนทัศน์หยิน/หยางของเต๋า (the Taoist yin/yang model) ซึ่งเป็นหนึ่งในโลกทัศน์เชิงพลวัตที่สำคัญในเอเชีย กลายเป็นแหล่งของแรงบันดาลใจที่มีคุณค่ายิ่ง

ลักษณะของโลกแห่งเต๋า/วิถีแห่งเต๋า มีเอกลักษณ์เด่นๆ ดังนี้

4.1 มีลักษณะลื่นไหลและเปลี่ยนแปลง ไร้เสถียรภาพ (ต่างจากโลกแห่งกลไก) หากแต่ไม่ไร้ระเบียบเหมือนโลกหลังสมัยใหม่และหลังโครงสร้างที่มุ่งรื้อถอนความจริงสากลของอภิปรัชญา (metaphysics) เผยให้เห็นความแตกต่างและการแตกตัวของความหมาย ในขณะที่กระบวนทัศน์เต๋า ความเปลี่ยนแปลงเป็นสิ่งที่ถูกให้มา เป็นลักษณะที่ติดตัวมาแต่กำเนิด อย่างไรก็ตาม ความเปลี่ยนแปลงและความเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง ก็มิได้นำไปสู่การแตกเป็นส่วนๆ/ขาดความบูรณาการ ความเป็นเอกภาพยังคงดำรงอยู่ หรือ “the Way”

เป็นทางแห่งวิถี/วิถีทาง (the way of means) ด้วยปัจจัยดังกล่าว แบบจำลอง C/I จึงมีลักษณะลื่นไหล และในที่สุด ทางเดินหรือแบบแผนการพัฒนาจะค่อยก่อตัวขึ้นเนื่องจากความเปลี่ยนแปลง นัยนี้ แบบแผนความเปลี่ยนแปลงนี้เป็นเลนส์ส่องให้เห็นความเป็นพลวัตของกระบวนการ ให้โอกาสเราในการวิเคราะห์ความคล้ายคลึงและความแตกต่าง และมองเห็นวิถีทางอันเป็นเอกภาพ ฉะนั้น แทนที่จะค้นหาว่าเกิดความเปลี่ยนแปลงอะไรขึ้นกับการใช้สื่อและผลกระทบสื่อ กระบวนทัศน์แห่งความเป็นพลวัตนี้ กระตุ้นให้ศึกษาวิถีทาง/แบบแผน ความเปลี่ยนแปลง และความสม่ำเสมอ

4.2 หยิน/หยาง มีลักษณะที่ตรงกันข้ามกัน (หยิน คือ ลักษณะเชิงลบ ความมืด ความเป็นหญิง ส่วนหยาง คือ ลักษณะเชิงบวก ความสว่าง ความเป็นชาย) แต่ไม่ใช่ในลักษณะ 2 ขั้ว หรือแยกจากกัน ทว่าเป็น 2 ส่วนที่รวมกันเพื่อสร้างองค์รวม กล่าวคือ ทั้ง 2 ส่วนเพาะเมล็ดพันธุ์ หรือปรากฏให้เห็นในแบบตรงกันข้าม เช่นเดียวกันกับที่ “incommensurability ก่อให้เกิด commensurability” โดย Wang กล่าวเปรียบเทียบไว้หลักคิดนี้ไว้อย่างคมคายว่า “สถานที่ที่จะดูดาวได้ดีที่สุดคือที่ที่ไร้แสง และมอดตายลงเมื่อวางไข่” สรุปว่า หยิน/หยาง มีลักษณะเชิงปฏิสัมพันธ์ ขัดแย้งกันได้ ปะทะกันได้ แต่ในขณะเดียวกัน ก็ขึ้นต่อกันและกัน ส่งเสริม เสริมสร้าง เป็นแรงบันดาลใจให้สำเร็จร่วมกัน ในฐานะที่เป็นพลวัตแบบองค์รวม (ตรงกันข้ามกับมุมมองแบบไม่ขึ้นต่อกัน แยกส่วน และเป็น 2 ขั้ว ของแบบจำลองแบบอินทรีย์ หรือกลไก)

ยกตัวอย่างเช่น ตามแบบจำลองการสื่อสารคลาสสิก ผู้ส่งสารกับผู้รับสารมีลักษณะ 2 ขั้ว (sender-receiver model) แต่ด้วยการเติบโตอย่างรวดเร็วของ user-generated content ในโลกสื่อสังคมออนไลน์ ผู้รับสาร (ในเปอร์เซ็นต์ที่เพิ่มมากขึ้น) ได้กลายเป็นผู้ส่งสารเองด้วย ที่ผ่านมาประเด็น “people-in-communication” ยังไม่ค่อยได้รับความสนใจมากนัก รวมทั้งบทบาทความสำคัญของการมีส่วนร่วมของคนเหล่านี้ในกระบวนการสื่อสาร ฉะนั้น หากมีรูปแบบต่างๆ มากมายของการปฏิสัมพันธ์ระหว่างสื่อมวลชนและผู้รับสาร เทคโนโลยีและมนุษย์ หรือแม้แต่ตะวันตกและตะวันออก ก็ควรจะมีวิธีการศึกษา

ผลกระทบของสื่อที่มากกว่าการศึกษาผลกระทบเชิงเส้นตรงและทางเดียว (linear one-way effects) ตลอดจนอิทธิพลและผลพวงของสื่อมวลชน เป็นการนำเราเข้าสู่พื้นที่การสำรวจที่ถูกละทิ้งมานานในทฤษฎีการสื่อสาร

ตารางที่ 1 การเปรียบเทียบแบบจำลองความเป็นสากลนิยม/ความจำเพาะนิยม (U/P) และการเปรียบเทียบได้/การเปรียบเทียบได้ยาก (Comparing the Universality/Particularity [U/P] and the Commensurability/Incommensurability [C/I] Model)

แนวคิด	The U/P Model	The C/I Model	การประยุกต์ใช้กับการวิจัยท้องถิ่น
โลกทัศน์	เชิงกลไก/คงที่ (เสถียร)	เชิงอินทรีย์/พลวัตและเปลี่ยนแปลงอย่างเป็นเอกภาพ	ขอบเขตทางวัฒนธรรมลบเลือนลง
แนวคิดสำคัญ	ความเหมือน/ความเป็นสากลนิยม	ความคล้ายคลึง/การเปรียบเทียบได้	พื้นที่สำหรับความแตกต่าง; ความคล้ายคลึงในมิติของความต่าง
รูปแบบความสัมพันธ์ของแนวคิดคู่	คู่ตรงข้าม	การปฏิสัมพันธ์และเชิงชีวภาพ	ความเป็นอิสระจากแบบจำลองเชิงทางหนึ่งทางใด; รูปแบบปฏิสัมพันธ์ที่หลายหลาก
อนาคตของพัฒนาการทางทฤษฎี; ประเพณีและกระบวนทัศน์ที่ไม่ใช่ตะวันตก	ความขัดแย้งที่ยากจะแก้ไข	วาทกรรมทางทฤษฎีที่สร้างขึ้นจากการสำรวจสิ่งที่เปรียบเทียบได้ผ่านสิ่งที่เปรียบเทียบได้ยาก	ความขัดแย้งและความไม่สอดคล้องกันระหว่างทฤษฎีและความจริงในท้องถิ่น (แหล่งข้อเสนอ/มุมมองใหม่ๆ ที่มีคุณค่า)

ที่มา: Wang (2014: 385)

5. การทำงานของแบบจำลอง C/I

กระบวนทัศน์เชิงพลวัตหยิน/หยาง (ก) ช่วยเปิดประตูสู่ความหลากหลายให้แบบจำลอง C/I ซึ่งเอื้อให้แนวคิดที่ตรงกันข้ามกันสามารถปฏิสัมพันธ์

กันได้อย่างเสรี (ข) ช่วยเจียระไนแนวคิดของทฤษฎีการเปรียบเทียบ (concept of commensurable theory) ซึ่งพัฒนาขึ้นจากความคล้ายคลึงจากมุมมองของความแตกต่าง (มากกว่าจะมุ่งประเด็นความมีเสถียรภาพ ความเหมือน และความเป็นสากลที่ดำรงอยู่เป็นเอกเทศจากความสับสนไร้ระเบียบความเป็นจริง (ค) มุ่งการวิจัยที่ประเด็นการปฏิสัมพันธ์ กระบวนการ แบบแผนและการก่อตัว และ (ง) ใช้การตีความหมายของความแตกต่างที่เปรียบกัน (interpretation of incommensurable differences) กล่าวโดยสรุป แบบจำลอง U/P ต้องการสร้างทฤษฎีสากล แต่ C/I ค้นหาความคล้ายคลึง (commensurable similarities) และความคิดใหม่ๆ ที่น่าสนใจ

กรอบความคิดนี้อาจนำไปประยุกต์ใช้ในการศึกษาวิจัยได้ เช่น การวิจัยด้านการจัดวาระ (agenda-setting research) ทฤษฎีการจัดวาระ (McComb and Shaw, 1972) เป็นหัวข้อวิจัยด้านการสื่อสารที่สำคัญในช่วงปลายปี ค.ศ. 1960 ในระยะหลังๆ มานี้ ความนิยมของสื่อสังคมออนไลน์กระตุ้นความสนใจการทำหน้าที่การจัดวาระ โดยเฉพาะในช่วงวิกฤตการณ์ เช่น ความเคลื่อนไหวของ Arab Spring ผลการวิจัยพบข้อมูลที่ประโยชน์ต่อการประยุกต์ใช้ทฤษฎี Neumann et al. (2014: 12) กล่าวว่า คำถามที่ว่า “ใครจัดวาระสื่อ” กลายเป็นคำถามที่ขาดความเหมาะสมไปแล้ว ทั้งนี้เพราะการจัดวาระมีการปฏิสัมพันธ์ที่มีลักษณะซับซ้อนและมีความเป็นพลวัตระหว่างสื่อดั้งเดิมและสื่อสังคมออนไลน์ การศึกษาของ Neumann et al. ช่วยเตือนเราว่า ฐานคติสำคัญๆ บางข้อที่เป็นรากฐานของทฤษฎี เช่น แบบจำลองการสื่อสารมวลชนทางเดียว “the few-to-many one-way” อาจไม่เป็นจริงอีกต่อไปแล้วในวันนี้ เนื่องจากจำนวนของผู้ใช้สื่อสังคมออนไลน์ที่เพิ่มมากขึ้น ต่างก็ทำหน้าที่กระจายข่าวสารด้วยเช่นกัน ดังนั้น (1) เส้นแบ่งระหว่างกิจกรรมออนไลน์และออฟไลน์กำลังลบเลือนไป (2) หากการเปลี่ยนแปลงเป็นสิ่งที่กำลังเกิดขึ้นในเวลาที่รวดเร็วมาก การอธิบาย “การจัดวาระ” ก็เหมือนกับการเล็งยิงเป้าเคลื่อนไหว

ตัวอย่างดังกล่าวข้างต้น ชี้ให้เห็นถึงการมีอยู่ของการเปรียบเทียบกันไม่ได้ในมิติด้านเวลา เป็นไปได้ไหมที่ผู้วิจัยจะยังคงตั้งคำถามว่า สื่อใดที่ทำหน้าที่จัด

วาระ หรือถึงเวลาแล้วที่จะพิจารณาในเรื่องของวิถีทางและแบบแผนของการเปลี่ยนแปลง ดังที่แบบจำลอง C/I ได้ชี้ให้เห็น

อภิปรายผลการวิจัย

ถึงแม้ว่าการลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตกจะกลายเป็นสัญลักษณ์ของกระบวนการทำให้การสื่อสารศึกษามีความเป็นนานาชาติมากยิ่งขึ้นในระยะหลัง แต่ “De-Westernization” ยังคงเป็นแนวความคิดที่มีความซับซ้อน กอปรด้วยความหลากหลายทางญาณวิทยา องค์ความรู้ กรอบทฤษฎีและมุมมอง รวมถึงวัฒนธรรมวิชาการ ด้วยเหตุนี้ จึงควรขับเคลื่อนองคาพยพผ่านเสียงเรียกร้องให้ลดทอน/รื้อความเป็นตะวันตก และเปิดสู่องค์ความรู้จากมุมมองและวัฒนธรรมวิชาการที่ไม่ใช่ตะวันตก โดยนัยนี้ “De-Westernization” อาจเป็นยุ้งฉางทางความคิดในการสร้างและรวบรวมทฤษฎี รวมทั้งหัวข้อศึกษาวิจัยที่สอดคล้องกับบริบททางสังคม และแม้ว่าแนวคิดนี้อาจส่งผลกระทบอันจำกัดต่อสาขาโดยรวม แต่ทว่าก็มีบทบาทสำคัญในสาขาต่างๆ เช่น การสื่อสารระหว่างวัฒนธรรม การสื่อสารนานาชาติ การเปลี่ยนแปลงทางสังคม และการพัฒนาการ เป็นอาทิ (Waisboard and Mellado, 2014: 370)

ฉะนั้น จึงจำเป็นที่จะต้องก้าวต่อไปเพื่อหาทางออกจากความคับแคบเชิงวิชาการด้วยการเคลื่อนย้ายเชิงญาณวิทยาจากแนวคิดที่อิงยุโรป-อเมริกา/ยุโรปนิยม สร้างความหลากหลายทางความคิด องค์ความรู้ และกรอบการวิเคราะห์การสื่อสารศึกษา หรือการก้าวออกจากกรอบวาทกรรมที่ตะวันตกสร้างให้กับโลกทางใต้ว่าเป็น “โลกที่ 3” หรือ “ประเทศด้อยพัฒนา” หรือ “กำลังพัฒนา” หรืออีกนัยหนึ่ง เป็นการเดินออกจากอำนาจของวาทกรรมที่สร้างเอกลักษณ์หรือตัวตนให้สรรพสิ่ง ซึ่งในกรณีของวาทกรรมการพัฒนา เอกลักษณ์นี้ ได้แก่ จินตภาพ (imagination) และภาพลักษณ์ (image) เรื่อง “ความด้อยพัฒนา” (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2557: 126) ซึ่งส่งผลอย่างมากต่อวาทกรรมวิชาการด้านสื่อมวลชนและการสื่อสารศึกษา

นอกจากนี้ การเสนอแบบจำลอง C/I ในฐานะเครื่องมือการวิจัยของ

Wang ยังเป็นสิ่งแสดงให้เห็นว่า มีความเป็นไปได้ที่จะปลูกต้นทฤษฎีจากผืนดินในท้องถิ่น (geocultural theory) แผ่กิ่งก้านสาขา ให้ร่มเงา เป็นพันธุ์เพาะชำ และยืนต้นคู่กับต้นไม้ในส่วนอื่นๆ ของโลก ทฤษฎีภูมิวัฒนธรรมเป็นก้าวย่างสำคัญของท้องถิ่น (local self) ในการที่จะสถาปนาตัวตนด้วยการเน้นย้ำประเด็นความแตกต่างและความจำเพาะของท้องถิ่น (local particularity) เพื่อก้าวย่างที่มั่นคงสู่เอเชียนิยม แต่ในขณะเดียวกัน ก็เป็นส่วนหนึ่งของโลกดีกว่าที่ยืนอย่างโดดเดี่ยวห่างไกลจากโลก

ในทัศนะของผู้เขียน เสียงเรียกร้องจากนักวิชาการให้ “de-Westernize”, “de-colonize” หรือ “internationalize” ไม่เพียงแต่จะสะท้อนว่ายุโรปนิยม ตลอดจนคุณค่าทางตะวันตก ภายใต้ชื่อ “ความเป็นสากลนิยม” (universalism) แผ่อิทธิพลครอบงำเนื้อหาหลักสูตรการเรียนการสอน รวมทั้งการทำงานด้านวารสารศาสตร์ในประเทศที่มิใช่ตะวันตกอย่างมหาศาล แต่ยังเป็นการกระตุ้นให้มีการเคลื่อนย้ายกระบวนทัศน์ที่มีต่อการสื่อสารศึกษาปรับเปลี่ยนการเรียนการสอน การศึกษาและการวิจัยทางด้านนี้ให้เหมาะสมและสอดคล้องมากยิ่งขึ้น ทั้งในมิติญาณวิทยาและมิติทางด้านสังคม การเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กาญจนา แก้วเทพ (2550), “ทบทวนหวนคิดและเพ่งพินิจไปข้างหน้า การสื่อสารเพื่อการพัฒนาใน สังคมไทย”, *การสื่อสารมวลชน*, 1 (1): 1-30.

_____. (2557), “การวิเคราะห์ภูมิปัญญาด้านการสื่อสารของท้องถิ่น”, *วิถีสังคมมนุษย์,* 2 (1): 1-27.

กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน (2545), “คติชนบนถนนโฆษณา”, ใน กาญจนา แก้วเทพ (บ.ก.), *เมื่อสื่อส่องและสร้างวัฒนธรรม,* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ศาลาแดง.

ชวนี ทองโรจน์ (2554), “การวิจัยวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาภูมิปัญญาท้องถิ่น”, *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์,* 7 (1): 129-138.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร (2557), *รัฐศาสตร์แนววิพากษ์,* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ธิกานต์ ศรีนารา (2557), “การเคลื่อนไหวทางภูมิปัญญาของ “ปัญญาชนกลุ่มวิถีทรรศน์” ในยุคโลกาภิวัตน์ (ระหว่าง พ.ศ. 2540-2550)”, เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย, 8 (2): 503-528.

พยุรี ชาญณรงค์ (2543), *การวิเคราะห์และวิจารณ์วาทะ,* กรุงเทพฯ: โครงการวิจัยเสริมหลักสูตรมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วงหทัย ตันชีววงศ์ (2554), *การโฆษณาข้ามวัฒนธรรม,* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
สุภาวดี เชื้อพราหมณ์ และอรศิริ ปาณินท์ (2556), "การอ่าน ความเปลี่ยนแปลงและหลากหลายของชุมชน และสถาปัตยกรรมพื้นถิ่น", *วารสารสังคมลุ่มน้ำโขง,* 9 (1): 131-154.
อรนุช เลิศจรรยารักษ์ (2558), "ความเป็นไปได้ในการก่อตัวขององค์กรข่าว ASEAN News Network: มุมมองขอประเทศไทย", *วารสารศาสตร์,* 8 (2): 88-91.
อัญนิดา น้อยวงศ์ (2556), "การวางกรอบความคิดเกี่ยวกับ "ศาสนาอิสลาม" ในหน้าหนังสือพิมพ์ภาษาอังกฤษของประเทศสมาชิกในประชาคมอาเซียน", *อัล-ฮิกมะฮฺ,* 3 (5): 105-114.
อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ (2542), *ระบบวิทยุและโทรทัศน์ไทย โครงสร้างทางเศรษฐกิจการเมืองและผลกระทบต่อสิทธิเสรีภาพ*, กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาษาอังกฤษ

Ang, I. (2005), *On Not Speaking Chinese: Living Between Asia and the West,* London: Psychology Press.
Alates S. (2002), "Eurocentrism and the Role of the Human Sciences in the Dialogue among Civilizations", *The European Legacy,* 7 (6): 759-770.
Bruggermann, M. and Wessler, H. (2014), "Transnational Communication as Deliberation, Ritual, and Strategy", *Communication Theory,* 24 (4): 394-414.
Curran, J. and Park, M. (2000), *De-Westernizing Media Studies,* London: Routledge.
Dissanayake, E. (2009), "The Artification Hypothesis and Its Relevance to Cognitive Science, Evolutionary Aesthetics, and Neuroaesthetics", *Cognitive Semiotics,* 5: 148-173.
Foss, K. and Littlejohn, S. (2008), *Theories of Human Communication,* Massachusetts: Cengage Learning.
Gunaratne, S. (2005), *The Dao of the Press: A Humanocentric Theory,* New Jersey: Hampton Press.
_____. (2009), "Globalization: a Non-Western Perspective: The Bias of Social Science/Communication Oligopoly", *Communication, Culture & Critique,* 2 (1): 60-82.
_____. (2010), "De-Westernizing Communication/Social Science Research: Opportunities and Limitations", *Media, Culture & Society,* 32 (3): 473-500.
Gunaratne, S.A. (2005) *The Dao of the Press: A Humanocentric Theory.* Cresskill, NJ: Hampton Press.
Iwabushi, K. (2010), "Globalization, East Asian Media Cultures and Their Publics", *Asian Journal of Communication,* 20 (2): 197-212.
Kincaid, L. (1987), *Communication Theory: Eastern and Western Perspectives*, New York: Academic Press.
Lang, A. (2013), "Discipline in Crisis? The Shifting Paradigm of Mass Communication Research", *Communication Theory,* 23 (1): 10-24.

McComb, M. and Shaw, D. (1972), "The Agenda-Setting Function of Mass Media", *The Public Opinion Quarterly,* 36 (2): 176-187.

McGrew, A. and Lewis, P. (1992), *Global Politics: Globalization and the Nation-State,* Cambridge: Polity Press.

McQuail, D. (2000), *Mass Communication Theory,* London: Sage.

Miike, Y. (2010), "An Anatomy of Eurocentrism in Communication Scholarship: The Role of Asiacentricity in De-Westernizing Theory and Research", *China Media Research,* 6 (1): 1-11.

Mignolo, W. (2012), *Local Histories/Global Designs Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking,* New Jersey: Princeton University Press.

Neuman, R. et al. (2014), "The Dynamics of Public Attention: Agenda-Setting Theory Meets Big Data", *Journal of communication,* 64 (2): 193-214.

Ray, T. (2012), "To De-Westernize, Yes, But with a Critical Edge: A response to Gunaratne and Others", *Media, Culture & Society,* 34 (2): 238-249.

Rubin, A. and Babbie, E. (1997), *Research Methods for Social Work,* California: Thomson.

Starosta, W. (1993), *Ferment in the Intercultural Field: Axiology/Value/Praxis,* London: Sage.

Takahashi, T. (2010), *Audience Studies: A Japanese Perspective,* London: Routledge.

Thussu, D. (2014), *De-Americanizing Soft Power Discourse?,* Los Angeles: Figueroa Press.

Tomlinson, J. (1999 & 2001), *Globalization and Culture,* Cambridge: Polity Press.

Waisbord, S. and Mellado, C. (2014), "De-Westernizing Communication Studies: A Reassessment", *Communication Theory,* 24 (4).

Wang, G. (2014), "Culture, Paradigm, and Communication Theory: A Matter of Boundary or Commensurability?", *Communication Theory,* 24 (4).

Wang, G. and Kuo, E. (2010), "The Asian Communication Debate: Culture-Specificity, Culture- Generality, and Beyond", *Asian Journal of Communication,* 20 (2): 152-165.

Willems, W. (2014), "Provincializing Hegemonic Histories of Media and Communication Studies Toward a Genealogy of Epistemic Resistance in Africa", *Communication Theory,* 24 (4).

สื่อออนไลน์

Glück, A. (2015), "De-Westernisation Key Concept Paper", *Media, Conflict and Democratisation,* retrieved from http://eprints.whiterose.ac.uk/117297/1/Glueck%202016_De-Westernisation.pdf

Kuhn, T. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, retrieved from https://projektintegracija.pravo.hr/_download/repository/Kuhn_Structure_of_Scientific_Revolutions.pdf

Ullah, M. (2014), "De-Westernizing of Media and Journalism Education in South Asia: In Search of a New Strategy", *China Media Research,* retrieved from http://chinamediaresearch.net/ index.php/10-china-media-research/back-issues/

การสื่อสารกับการขับเคลื่อน: เฟซบุ๊กแฟนเพจ URBAN FOREST*

วิไลวรรณ จงวิไลเกษม[1]

บทคัดย่อ

บทความชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของการใช้พื้นที่ในสื่อสังคมออนไลน์ในรูปแบบเฟซบุ๊กแฟนเพจเป็นตัวขับเคลื่อนหลักในการส่งสารป่าในเมือง ให้คนในสังคมได้เข้าใจ ตระหนักรู้ และเห็นความสำคัญของป่าในเมือง ภายใต้ชื่อว่าเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” ถือเป็น “ชุมชน” แบบใหม่แบบหนึ่งในยุคสื่อสังคมออนไลน์ ที่เป็นพื้นที่ในการแบ่งปันข้อมูลเกี่ยวกับเมือง ต้นไม้ และคน โดยผู้เขียนนำเสนอเป็น 3 ส่วนคือ ส่วนแรก เฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” ว่าด้วยการออกแบบสารและพื้นที่ขับเคลื่อนประเด็นป่าในเมืองในยุคสื่อดิจิทัล ส่วนสองกระบวนการสื่อสารของเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” กับกลยุทธ์การเล่าเรื่องในรูปแบบ อินโฟกราฟิก คลิปวิดีโอ และหนังสั้น และการติด #urbanforest #ป่าในเมือง #ต้นไม้มากกว่าต้นไม้ ส่วนสาม บทส่งท้าย

Abstract

The article “Media and Social Movement: Facebook Fanpage URBAN FOREST” points to the significance of creating a Facebook fan

---

* **หมายเหตุ** บทความชิ้นนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง โครงการการจัดการข้อมูลข่าวสารเชิงประเด็นสู่สาธารณะในโครงการความเต็มใจจ่ายเพื่อพื้นที่ป่าไม้ในเมือง โดยมี รศ.ดร.กุลทิพย์ ศาสตระรุจิ เป็นหัวหน้าโครงการ และได้รับทุนอุดหนุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประจำกลุ่มวิชาวิทยุและโทรทัศน์ คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

page named “URBAN FOREST” as a public space for communication and the exchange of knowledge about urban forest issues. It is a new community in social media, sharing information about urbanity, trees and human beings. The author presents 3 parts: (1) designing message and space to move urban forest issue in digital media, (2) presenting a communication process of Facebook Fan Page “URBAN FOREST Trees more than Trees” with the strategies of storytelling such as infographics, clips, short movies and #urbanforest #treesmorethantrees, and (3) conclusion.

คำสำคัญ: สื่อออนไลน์ ป่าในเมือง ความเคลื่อนไหวทางสังคม สิ่งแวดล้อม

ภาพที่ 1 เฟซบุ๊กแฟนเพจ: Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้

ในยุคดิจิทัล สื่อสังคมออนไลน์ (social media) มีบทบาทในสังคมไทยเป็นอย่างมาก พฤติกรรมของผู้ใช้สื่อสังคมออนไลน์ในประเทศไทยส่วนใหญ่ก้าวเข้าสู่เครือข่ายทางสังคม (social networking) มีการติดต่อและสร้างความสัมพันธ์กับบุคคลในโลกออนไลน์ผ่านทางชุมชนออนไลน์ (online community) ที่มีลักษณะเป็นสังคมเสมือน (virtual community) ทำให้ผู้คนสามารถรู้จัก

พูดคุย แลกเปลี่ยน ข้อมูลข่าวสาร และสามารถเชื่อมโยงกันได้อย่างรวดเร็วและตลอดเวลาผ่านสื่อสังคมออนไลน์ (online social media) อีกทั้งคุณสมบัติของเครือข่ายออนไลน์ที่มีลักษณะเป็นชุมชน สามารถกระจายข้อมูลข่าวสาร ได้อย่างรวดเร็วกว่าสื่อที่มีอยู่ทั่วไป ซึ่งข้อมูลข่าวสารเหล่านี้สามารถสื่อสะท้อนได้ถึงความสนใจและความคิดเห็นของผู้คนในสังคมออนไลน์ที่มีต่อเรื่องใดเรื่องหนึ่ง ประเด็นใดประเด็นหนึ่งในสังคมแต่ละช่วงเวลา

การออกแบบเฟซบุ๊กแฟนเพจ "Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้"

ตารางที่ 1 โจทย์การออกแบบสาร (Message Design)

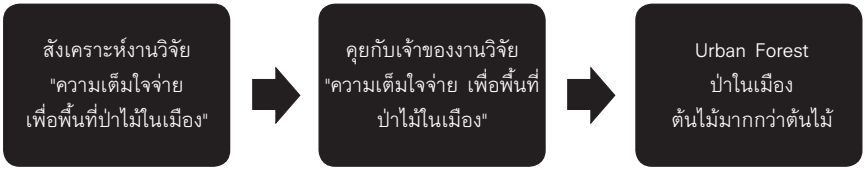
สารหลัก (Key Message)	แพลตฟอร์ม (Platform)
- เรียกความสนใจของกลุ่มเป้าหมาย - สื่อสารเข้าใจง่าย สั้นกระชับ ได้ใจความ	- สอดคล้องกับพฤติกรรมการใช้สื่อของกลุ่มเป้าหมาย - นำเสนอได้หลากหลายรูปแบบทั้งข้อความจำนวนมาก ภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว คลิปวิดีโอและอินโฟกราฟิก - ไม่มีค่าใช้จ่าย
Urban Forest **ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้**	**เฟซบุ๊กแฟนเพจ** **(Facebook Fanpage)**

โจทย์การออกแบบสารประกอบด้วยสารหลักและแพลตฟอร์ม โดยมีกรอบการพิจารณาดังนี้

สารหลักมีคุณสมบัติสามารถเรียกความสนใจของกลุ่มเป้าหมายได้อย่างดี ทั้งประเด็น (issue) และคำ (word) ที่ใช้ ขณะเดียวกัน ต้องสื่อสารเข้าใจง่าย สั้นกระชับ ได้ใจความ ไม่เป็นข้อความที่ยาวเยิ่นเย่อ เพราะผู้รับสารปัจจุบันไม่อ่านข้อความที่ยาวๆ และแพลตฟอร์มที่ใช้ในการขับเคลื่อนสารสู่สาธารณะต้องสอดคล้องกับพฤติกรรมการใช้สื่อของกลุ่มเป้าหมายที่ตั้งไว้ สามารถนำเสนอสารหลักได้หลากหลายรูปแบบทั้งข้อความจำนวนมาก ภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว คลิปวิดีโอ และอินโฟกราฟิก และเป็นแพลตฟอร์มที่ไม่มีค่าใช้จ่าย

สารหลัก (Key Messsage)

ภาพที่ 2 แนวทางการออกแบบสารหลักของโครงการ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้”



ทีมวิจัยภายใต้โครงการ “การจัดการข้อมูลข่าวสารเชิงประเด็นสู่สาธารณะในโครงการ ความเต็มใจจ่าย เพื่อพื้นที่ป่าไม้ในเมือง” ได้เริ่มต้นการออกแบบสารหลักโดยการสังเคราะห์โครงการงานวิจัย “ความเต็มใจจ่ายเพื่อพื้นที่ป่าไม้ในเมือง” ของรองศาสตราจารย์ ดร.นิรมล สุธรรมกิจ และคณะ (2555) โดยพบประเด็นที่น่าสนใจและใกล้ตัวคนเมืองคือ การจัดการป่าไม้ในเมือง โดยสรุปความได้ดังนี้

สรุปข้อเสนอของงานวิจัย และข้อเสนอการจัดการป่าในเมือง

งานวิจัยเรื่อง “ความเต็มใจจ่ายเพื่อพื้นที่ป่าไม้ของคนกรุงเทพมหานคร” โดย นิรมล สุธรรมกิจ และคณะ (2555) เป็นงานวิจัยที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) งานวิจัยดังกล่าวเป็นงานวิจัยเชิงสำรวจที่มีฐานคิดจากสมมติฐานที่ว่าคนกรุงเทพฯ มีความเต็มใจจ่ายหรือบริจาคเพื่อการทำให้ป่าไม้ยังคงคุณค่าและความสำคัญในบริบทของความยั่งยืนของป่าไม้ ซึ่งงานวิจัยดังกล่าวครอบคลุม ป่าอนุรักษ์ ป่าใช้สอย ป่าชุมชน และป่าในเมือง ข้อสรุปที่สำคัญนั้น พบว่า คนกรุงเทพฯ ที่มีรายได้มากกว่า 50,000 บาทต่อเดือนมีความเต็มใจจ่ายหรือยินดีบริจาคเพื่อพื้นที่ป่าไม้ราว 500-600 บาทต่อปี

ในบริบทของป่าในเมืองนั้น ผู้วิจัยได้ทำการทดลองว่า การดูแลรักษาสวนเฉลิมพระเกียรติในเขตบางบอน หากใช้กลไกทางภาษีนั้น จะมี

ความเป็นไปได้หรือไม่และการเก็บภาษีควรเก็บในอัตราเท่าไร ข้อสรุป คือ การเก็บภาษีในอัตรา 1 บาทต่อวันหรือราว 300 บาทต่อปีนั้น ผู้อยู่อาศัยที่อยู่ในฐานภาษีในเขตบางบอนมีความเต็มใจจ่ายเพื่อการดูแลรักษาสวนเฉลิมพระเกียรติ

ข้อเสนอการจัดการป่าในเมือง (เพิ่มเติมจากงานวิจัย)

การจัดการป่าในเมืองในประเทศไทยนั้น สามารถดำเนินการได้ในลักษณะ การบริจาค หรือ การเก็บภาษี อย่างไรก็ตาม การดำเนินการดังกล่าวอาจมีงบประมาณไม่เพียงพอในการดูแลป่าอนุรักษ์และการสนับสนุนป่าชุมชนอย่างยั่งยืน รวมไปถึงการขยายตัวของชุมชนเมืองและเป้าหมายพื้นที่ป่าไม้ของประเทศไทย ดังนั้น การจัดการป่าและป่าในเมือง มีความจำเป็นที่จะต้องมีกลไกทางการเงินเข้ามาเสริม เช่น การจัดให้มีกองทุนป่าไม้ เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนการปลูกป่าทั้งโดยภาครัฐและภาคเอกชน การสนับสนุนให้เกิดธนาคารต้นไม้ภาคประชาชนที่ภาครัฐสนับสนุนให้ประชาชนปลูกต้นไม้ ใช้ไม้ป่าปลูก และส่งเสริมโดยมีแรงจูงใจทางการเงินในการปลูกต้นไม้

หลังจากนั้น คณะทำงานนำประเด็นที่สังเคราะห์ได้คุยกับรองศาสตราจารย์ ดร.นิรมล สุธรรมกิจ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประชา คุณธรรมดี เจ้าของงานวิจัย ถึงประเด็นที่ทีมวิจัยขับเคลื่อนสนใจคือ การจัดการป่าไม้ในเมือง โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประชา คุณธรรมดี ได้ให้นิยามความหมาย “ป่าในเมือง” คือป่าในเมือง หมายถึง พื้นที่สีเขียวหรือต้นไม้ในเมืองที่มีการเชื่อมโยงประโยชน์ด้านสิ่งแวดล้อม ด้านสังคม และด้านเศรษฐกิจเข้าไว้ด้วยกัน ไม่ได้หมายถึงพื้นที่รกร้างว่างเปล่า แต่หมายถึงพื้นที่สีเขียวที่มีการจัดการ การอยู่ร่วมกันของต้นไม้กับเมือง และการให้คุณค่าของต้นไม้ที่สามารถอยู่ร่วมกันกับการพัฒนาเมืองได้

นอกจากนี้ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประชา คุณธรรมดี เจ้าของงานวิจัยได้แนะนำทีมวิจัยโครงการขับเคลื่อนป่าในเมืองได้สังเคราะห์ข้อมูลผลประโยชน์จากป่าในเมืองตามข้อมูลของ fao.org/forestry/urbanforestry หลังจากนั้นทีมวิจัยขับเคลื่อนป่าในเมืองสรุปและสังเคราะห์ข้อมูลทั้งหมด จนได้ข้อสรุปร่วม

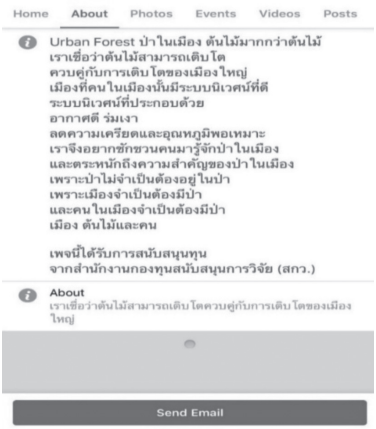
กันกับเจ้าของงานวิจัย ถึงสารหลักที่จะขับเคลื่อนสู่สาธารณะคือ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” และนำมาเป็นชื่อเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” พร้อมกับนิยามความหมายของป่าในเมือง และประโยชน์ของป่าในเมืองอย่างสั้นกระชับได้ใจความป่าในเมืองคือ พื้นที่สีเขียวที่มีการจัดการ การอยู่ร่วมกันของต้นไม้กับเมือง และการให้คุณค่าของต้นไม้ที่สามารถอยู่ร่วมกันกับการพัฒนาเมืองได้ โดยประโยชน์ของป่าในเมืองมีดังนี้คือ (1) ทำให้อากาศเย็นลง 2-8 องศา (2) เป็นตัวกรองอากาศที่ดีในเมืองช่วยควบคุมการไหลของน้ำ และทำให้น้ำมีคุณภาพ (3) ต้นไม้ 1 ต้นกำจัดคาร์บอนไดออกไซด์ 12 กิโลกรัมใน 1 ปี (4) อยู่ใกล้ต้นไม้ลดความดันเลือดและความเครียด (5) พื้นที่ที่มีต้นไม้มีมูลค่าอสังหาริมทรัพย์เพิ่ม 20 %

แพลตฟอร์ม (Platform)

ทีมวิจัยเลือกใช้ เฟซบุ๊กแฟนเพจ (Facebook Fanpage) เป็น “สื่อกลาง” ในการ “สื่อสาร” เพราะ เฟซบุ๊ก (Facebook) เป็น “สื่อ” ที่เข้าถึงง่ายและตรงกับพฤติกรรมการรับสารของกลุ่มเป้าหมายที่ทีมวิจัยวางไว้คือ กลุ่มคนเมืองอายุ 25 ขึ้นไป ทั้งเพศชายและเพศหญิง ฐานะทางเศรษฐกิจ C+ นอกจากนี้เฟซบุ๊กแฟนเพจเป็นคุณสมบัติหนึ่งของเฟซบุ๊ก ที่มีไว้เพื่อช่วยให้ใครก็ได้สร้างพื้นที่หนึ่งๆ ไว้สำหรับการแสดงความคิดเห็น หรือรวบรวมคนที่ชอบอะไรเหมือนๆ กัน หรือไว้เป็นช่องทางการประชาสัมพันธ์เรื่องใดเรื่องหนึ่งให้แก่คนทั่วไปได้รับทราบ (http://www.clickshopzone.com/csz/blog/Facebook_Fanpage_ เข้าถึงเมื่อ 12 พฤษภาคม 2560) ในขณะเดียวกัน สำนักงานพัฒนาธุรกรรมทางอิเล็กทรอนิกส์ (องค์การมหาชน) (2560) ได้รายงานผลการสำรวจพฤติกรรมผู้ใช้อินเทอร์เน็ต ในประเทศไทย ปี 2559 ที่ได้ทำการสำรวจการใช้งานในมิติต่างๆ ของผู้ใช้ในสังคมไทย รวมถึงมิติสำคัญอย่าง social media ว่า ยอดนิยมที่ผู้คนใช้กันมากที่สุด สามารถเรียงลำดับได้ ดังนี้ อันดับ 1 YouTube 97.3% อันดับ 2 Facebook 94.8% อันดับ 3 LINE 94.6% อันดับ 4 Instagram 57.6% และอันดับ 5 Twitter 35.5%

เมื่อพิจารณาจากฐานข้อมูลดังกล่าวข้างต้นถึงยอดนิยมผู้ใช้และธรรมชาติของสื่อทั้งห้าแพลตฟอร์ม (platforms) คือ YouTube, Facebook, LINE, Instagram และ Twitter ท้ายสุดทีมวิจัยเลือกใช้เฟซบุ๊กแฟนเพจ เพราะเป็นแพลตฟอร์มที่สามารถสื่อสารด้วยรูปภาพ (photo) คลิปวิดีโอเคลื่อนไหว (video clips) อินโฟกราฟิก (infographics) และข้อมูล (text) ต่างๆ จำนวนมาก ตรงกับวัตถุประสงค์ในการใช้สื่อเป็นเครื่องมือขับเคลื่อนให้เข้าถึงกลุ่มเป้าหมายที่วางไว้ ทั้งเชิงพฤติกรรมบุคคล คือ ให้เกิดความรู้ความเข้าใจในประเด็นป่าในเมือง เกิดการตื่นตัว ตระหนักถึงความสำคัญของป่าในเมือง และท้ายสุดมีส่วนร่วมในการขับเคลื่อนประเด็นป่าในเมืองเพื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงในสังคม และเชิงนโยบาย ก่อให้เกิดการกำหนดนโยบายสาธารณะการจัดการป่าในเมือง และเปลี่ยนแปลงกฎระเบียบที่สัมพันธ์กับการจัดการป่าในเมือง

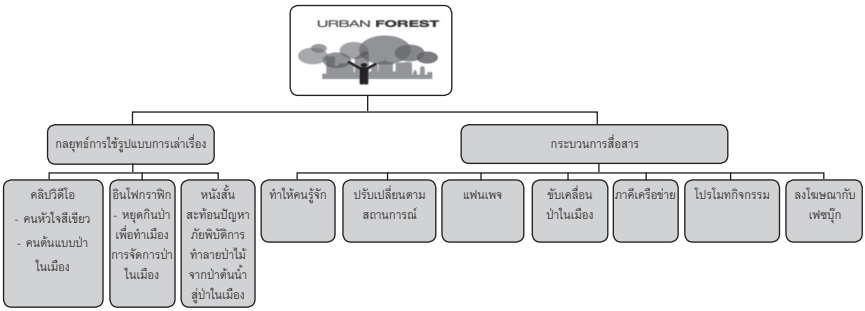
ภาพที่ 3 กระบวนการสื่อสารในการขับเคลื่อนของเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้”



เมื่อใครๆ ก็เปิดเฟซบุ๊กแฟนเพจได้ โจทย์สำคัญสำหรับทีมแอดมินแฟนเพจ คือ จะทำอย่างไรให้กลุ่มเป้าหมายสนใจ (Like) และติดตาม (Follow) เฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้”

กลยุทธ์การสื่อสารในการขับเคลื่อนของเฟซบุ๊กแฟนเพจ URBAN FOREST

ภาพที่ 4 สรุปกลยุทธ์การสื่อสารในการขับเคลื่อนของเฟซบุ๊กแฟนเพจ Urban Forest



(1) กลยุทธ์การใช้รูปแบบการเล่าเรื่อง (Storytelling)

ทีมวิจัยและแอดมินเพจได้ร่วมกันวางกระบวนการสื่อสารเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” โดยใช้กลยุทธ์การใช้รูปแบบการเล่าเรื่องดังต่อไปนี้

1. คลิปวิดีโอ ชุด ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้
2. อินโฟกราฟิก ชุด หยุดกินป่าเพื่อทำเมือง และการจัดการป่าในเมือง
3. หนังสั้น สะท้อนปัญหาภัยพิบัติการทำลายป่าไม้จากต้นน้ำสู่ป่าในเมือง

ทีมวิจัยและแอดมินเพจเลือกใช้รูปแบบคลิปวิดีโอ อินโฟกราฟิก และหนังสั้นในการสื่อสารกับกลุ่มเป้าหมาย เพราะสอดคล้องกับพฤติกรรมของผู้รับสารในสื่อสังคมออนไลน์ปัจจุบัน ที่ผู้รับสารไม่นิยมรับสารข้อมูลที่ยาวๆ นิยมที่เป็นภาพและข้อความที่สั้นๆ แต่โดนใจ ขณะเดียวกัน ทีมวิจัยและแอดมินเพจพิจารณาถึงคุณสมบัติที่ดีของรูปแบบการเล่าเรื่องทั้ง 3 รูปแบบดังนี้

อินโฟกราฟิก (infographics) สามารถดึงดูดความสนใจได้ง่าย เพราะรูปลักษณ์ของอินโฟกราฟิกประกอบด้วยสีสันและลวดลายที่น่าสนใจ และสามารถเสริมภาพลักษณ์ความสร้างสรรค์ให้เพจ

คลิปวิดีโอ (video clips) เป็นรูปแบบการเล่าเรื่องที่กำลังเป็นที่นิยมที่สุดในสื่อสังคมออนไลน์ เพราะผู้รับสารสามารถเปิดชมในระหว่างการเดินทางที่ไม่สามารถอ่านข้อความมากได้ อีกทั้งการเล่าเรื่องแบบคลิปวิดีโอเรียกร้องความสนใจมากกว่า ด้วยคุณสมบัติของการเป็นภาพเคลื่อนไหวและมีความใกล้ชิดเหมือนอยู่ในเหตุการณ์จริงและสามารถสร้างความรู้สึกร่วม

หนังสั้น (short film) สามารถเร้าความสนใจได้ดีด้วยอารมณ์ (mood and tone) ของหนังสั้นที่ทำให้เรื่องที่สื่อสารไม่เป็นเรื่องหนัก แต่สามารถกระตุ้นผู้ชมให้มีความรู้สึกร่วมไปกับหนังสั้น โดยเฉพาะมีความดราม่า (drama) สะเทือนอารมณ์

นอกจากนี้ รูปแบบการเล่าเรื่องทั้ง 3 รูปแบบง่ายต่อการทำความเข้าใจและสามารถจดจำเนื้อหาซับซ้อนได้ง่ายขึ้น และที่สำคัญเป็นประโยชน์ในการทำซ้ำหรือเผยแพร่ข้อมูล ให้เกิดไวรัลหรือแชร์กันอย่างแพร่หลาย (viral)

(2) กระบวนการสื่อสารในการขับเคลื่อนของเฟซบุ๊กแฟนเพจ URBAN FOREST

ทีมวิจัยและแอดมินเพจได้วางแผนกระบวนการสื่อสารในการขับเคลื่อนของเฟซบุ๊กแฟนเพจ Urban Forest ออกเป็น 7 กระบวนการคือ

กระบวนการแรก: ทำให้คนรู้จัก

2 เดือนแรกหลังเปิดเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” ทีมวิจัยขับเคลื่อนป่าในเมือง โดยการทำงานของแอดมินเพจ (admin page) ทำให้เฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” เป็นที่รู้จักในสื่อสังคมออนไลน์ โดยการโพสต์และแชร์เรื่องที่เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมและป่าในเมือง และพบว่า ข้อมูลที่โพสต์เอง จะมียอดคนเข้าถึงมากกว่าโพสต์ที่ลิงค์จากเว็บไซต์อื่นๆ

กระบวนการ 2: ปรับเปลี่ยนตามสถานการณ์

ความสูญเสียอย่างหาที่สุดมิได้ เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชเสด็จสวรรคต ช่วงกลางเดือนที่ 2 ของการเปิดเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้ ทำให้แอดมินเพจต้องมีการปรับแผนการ

ดำเนินการบนเพจ เพราะประเทศไทยยังอยู่ในสภาวะโศกเศร้า และเสียใจอย่างหาที่สุดมิได้ จึงปรับแผนการดำเนินการบนเพจ ในช่วงสัปดาห์นี้ เป็นการถ่ายทอดประวัติศาสตร์แห่งความสูญเสียอันยิ่งใหญ่ของปวงชนชาวไทย โดยตั้งใจโพสต์ภาพบรรยากาศไว้อาลัยของพสกนิกรชาวไทยต่อเนื่องทั้งสัปดาห์ ก่อนจะปรับเปลี่ยนเป็นการนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับพระราชกรณียกิจของรัชกาลที่ 9 ที่มีต่อสิ่งแวดล้อมของไทย

กระบวนการ 3: การสร้างการมีส่วนร่วมของแฟนเพจ

หลังจากเปิดเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” ได้ 3 เดือน เริ่มมีคนรู้จักเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” และมีแฟนเพจเกิดขึ้น ทีมวิจัยและแอดมินเพจจึงวางกลยุทธ์ให้คนเข้ามามีส่วนร่วมในเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้มากขึ้น โดยการเล่นเกม แจกกระเป๋าผ้า และเสื้อของโครงการ Urban Forest ซึ่งได้รับผลตอบรับที่ดี หลังจากที่ทางเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” สร้างกลยุทธ์ให้คนเข้ามามีส่วนร่วมมากขึ้น เริ่มมีคนรู้จักเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” มากขึ้น “แฟนเพจ” เข้ามา “มีส่วนร่วม” ในการโพสต์อย่างสม่ำเสมอ ในรูปแบบ การเข้ามาแสดงความเห็น (comments) กดไลค์ (like) กดแชร์ (share) ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นแฟนเพจประจำในแต่ละโพสต์ จะมีผู้คนเข้ามามีส่วนร่วมมากขึ้น

กระบวนการ 4: ขับเคลื่อนประเด็นป่าในเมือง

หลังจากคนเริ่มรู้จักเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” ทางทีมวิจัยและแอดมินเพจได้เริ่มขับเคลื่อนประเด็นป่าในเมือง โดยเริ่มจากการจัดทำคลิปวิดีโอ ชุด “ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” ตามด้วยอินโฟกราฟิกชุด “หยุดกินป่าเพื่อทำเมือง” หนังสั้นเรื่อง “จะปล่อยให้ลูกหลานของเรารับผลกระทบไปอีกนานแค่ไหน” และสุดท้ายด้วยอินโฟกราฟิกชุด “การจัดการป่าในเมือง” โดยมีรายละเอียดดังนี้

(1) คลิปวิดีโอ ชุด *"ป่าในเมือง": กลยุทธ์การใช้สื่อเพื่อเข้าถึงกลุ่มเป้าหมาย*

ภาพที่ 5 คลิปวิดีโอ ชุด "ป่าในเมือง"

ทีมวิจัยและแอดมินเพจวางกลยุทธ์การสื่อสารโดยเปิดตัวคลิปวิดีโอ ชุด "ป่าในเมือง" ในงานเสวนา "เดินตามรอยเท้าพ่อสานต่อป่าในเมือง" ภายใต้โครงการ "Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้" เมื่อวันที่ 22 ธันวาคม 2559 ณ หอศิลปวัฒนธรรมกรุงเทพมหานคร หลังจากนั้น วางกลยุทธ์การทำ viral โดยเริ่มจากกลุ่มคนอนุรักษ์ คนที่มีชื่อเสียง แล้วค่อยๆ กระจายไปยังบุคคลทั่วไป โดยคลิปวิดีโอแรก ได้เลือกท็อป พิพัฒน์ อภิรักษ์ธนากร นักแสดง และพิธีกรที่มีชื่อเสียงเรื่องการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม เพื่อให้ตรงกลุ่มเป้าหมาย จากนั้นวางแผนโพสต์ทีละคลิป จนครบทั้ง 8 คลิป มีระยะห่างแต่ละคลิป 1 สัปดาห์ เพื่อเกิดการต่อเนื่องระหว่างเดือนธันวาคม 2559 ถึงเดือนมกราคม 2560

แนวความคิด (Concept)

"ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้" สัมพันธ์กับ 3 คำคือ คน เมือง และต้นไม้

ผู้เป็นต้นเรื่องทั้ง 8 คนที่ได้รับเลือกให้มาสื่อสารเรื่องของตนเอง ล้วนเป็นผู้ที่มีหัวใจอนุรักษ์ทรัพยากรป่าไม้และสิ่งแวดล้อมในแบบฉบับของตนเอง โดยเฉพาะป่าในเมือง แม้ทั้ง 8 คนจะมีหัวใจอนุรักษ์ แต่ก็เป็นผู้ที่ใช้ชีวิตอยู่กับเมือง และมีความคิดในการดูแลป่าในเมืองแตกต่างกันไปตามความสามารถและสอดคล้องกับวิถีชีวิตของตนเอง ทั้งคนดูแลตัดแต่งต้นไม้ (รุกขกร) คนปลูกผักในเมือง ผู้จุดกระแสปั่นจักรยานใช้ชีวิตในเมือง นักธุรกิจด้านสิ่งแวดล้อม สถาปนิกผู้ออกแบบการเดินทางแบบเชื่อมต่อขนส่งสาธารณะเพื่อลดปัญหารถติด ผู้ปกป้องต้นไม้ใหญ่ในเมือง เอ็นจีโอผู้สนับสนุนให้เชื่อมป่าในเมือง และนักปั่นหัวใจสีเขียว ทั้ง 8 คนที่มีการลงมือทำแตกต่างกัน ล้วนเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้แนวคิดป่าในเมืองเกิดความสมบูรณ์ และรายละเอียดที่แต่ละคนลงมือทำ เป็นสิ่งแปลกใหม่ที่น้อยคนจะรู้ว่า มีกลุ่มคนเล็กๆ พยายามลงมือรักษาป่าในเมือง กลายเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้มีใจรักษ์ป่าในเมือง มองเห็นความสำคัญและลงมือทำในสิ่งที่ตนเองถนัดเพื่อช่วยกันขยายพื้นที่สีเขียวให้กว้างขวางออกไป

1. ท็อป พิพัฒน์ อภิรักษ์ธนากร ผู้ชายหัวใจสีเขียว

"ผู้ชายคนอื่นอาจจะสนใจเรื่องรถยนต์และเครื่องเสียง แต่ผมสนใจเรื่องสิ่งแวดล้อม"

ภาพที่ 6 ท็อป พิพัฒน์ อภิรักษ์ธนากร

2. อรยา สูตะบุตร ผู้ร่วมก่อตั้งกลุ่มบิ๊กทรี

"ส่วนใหญ่ ไม่มีใครบอกว่า ไม่ชอบต้นไม้ ไม่มีใครบอกว่า ให้ตัดต้นไม้ทิ้งให้หมดเพราะไม่มีความจำเป็น"

ภาพที่ 7 อรยา สูตะบุตร

3. ดร.สรณรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์ ประธานกรรมการมูลนิธิโลกสีเขียว

"เวลาที่เราคุยถึงการเพิ่มพื้นที่สีเขียว เราไม่ควรมองแค่สวนสาธารณะ แต่น่าจะมองรวมไปถึงถนนหนทาง ฉะนั้นต้นไม้ริมทางอะไรต่างๆ ให้มันเขียว ให้มันร่มรื่น มันก็เป็นเส้นเลือด ทำให้เมืองเรากลายเป็นสีเขียวได้ ถือว่าเป็นเมืองในดงต้นไม้ได้"

ภาพที่ 8 ดร.สรณรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์

4. ภาณุเดช เกิดมะลิ เลขาธิการมูลนิธิสืบนาคะเสถียร

"การเกิดป่าในเมือง เริ่มจากประชาชนต้องให้ความสำคัญกับมัน ถ้าเรารู้สึกว่า "ป่า" คือการมีต้นไม้กลุ่มหนึ่งขึ้นมาแล้วมีสิ่งมีชีวิตได้พึ่งพาอาศัยกัน จนสิ่งมีชีวิตนี้มันเชื่อมกันหลายๆ บ้าน เชื่อมกันต่อๆ ไป เชื่อมกันไปทั้งเมือง จริงๆ มันก็คือป่าได้เหมือนกัน"

ภาพที่ 9 ภาณุเดช เกิดมะลิ

5. นคร ลิมปคุปตถาวร ผู้ก่อตั้งศูนย์เรียนรู้เกษตรในเมือง

"การปลูกผักในบ้านนอกจากจะเป็นพืชผักให้เราได้ทานแล้ว ยังเป็นการปลูกความสุขในบ้านด้วย"

ภาพที่ 10 นคร ลิมปคุตถาวร

6. ธราดล ทันด่วน รุกขกร

“อยากยกให้ผู้บริหารเมืองให้ความสำคัญกับต้นไม้ใหญ่”

ภาพที่ 11 ธราดล ทันด่วน

7. ยรรยง บุญ-หลง สถาปนิกนักเขียนชาวไทยที่เป็นสมาชิกของสมาคมสถาปนิกอเมริกัน (The American Institute of Architects)

“‘เขา’ คือผู้ที่เดินเท้าเข้าออกแทบทุกซอกซอยและทุกคูคลองของกรุงเทพฯ เพื่อเก็บข้อมูลสร้างแผนการเปลี่ยนแปลงเมืองไปสู่มิติที่ทุกชีวิตมีสิทธิเท่าเทียมกัน”

ภาพที่ 12 ยรรยง บุญ-หลง

8. นนลนีย์ อึ้งวิวัฒน์กุล ผู้ก่อตั้งเพจเฟซบุ๊ก Bangkok Bicycle Campaign

“หนึ่งในคนที่ ‘ไม่เคยคิด’ ว่าตัวเองจะต้องมานั่ง ‘ปลูกต้นไม้’ สร้างพื้นที่สีเขียวให้เมือง จนวันหนึ่งที่เธอปั่นจักรยานแล้วรู้สึกร้อนมาก จึงได้ไปยืนพักอยู่ใต้ต้นไม้และรู้สึกว่า ‘อุณหภูมิ’ เย็นกว่าข้างนอกที่ไม่มีต้นไม้อย่างเห็นได้ชัด และรู้สึกว่า ‘เจ๋ง’ มาก”

ภาพที่ 13 นนลนีย์ อึ้งวิวัฒน์กุล

(2) อินโฟกราฟิก ชุด “หยุดกินป่าเพื่อทำเมือง”: กลยุทธ์การใช้สื่อเพื่อเข้าถึงกลุ่มเป้าหมาย

เดือนเมษายน 2560 ทีมวิจัยและแอดมินเพจจัดทำอินโฟกราฟิกชุดภาพ “หยุดกินป่าเพื่อทำเมือง” จำนวน 6 ชุดภาพ โดยวางกลยุทธ์ทำเป็น viral ให้แชร์ต่อๆ กันในโลกออนไลน์ ในภาพชุดนี้ ทีมวิจัยป่าในเมืองและแอดมินเพจได้สำรวจพื้นที่เมืองกรุงเทพมหานครชั้นในในอดีตผ่านภาพถ่ายเก่า ที่หอจดหมายเหตุกรุงเทพมหานคร แล้วลงสำรวจจริงตามพื้นที่ในภาพถ่าย เห็นความเปลี่ยนแปลงอย่างมาก ทีมวิจัยและแอดมินเพจตั้งชื่อให้กับอินโฟกราฟิกชุดนี้ว่า “กินป่าเพื่อทำเมือง” ที่ประกอบไปด้วยอินโฟกราฟิกภาพถ่าย 6 ภาพอดีตกับปัจจุบัน โดยใช้กลยุทธ์การโพสต์อินโฟกราฟิกทีละภาพ มีระยะเวลาห่างแต่ละภาพภาพละ 3 วัน เพื่อเกิดการแพร่ภาพจนทั่วแต่ละภาพชั่วระยะเวลาหนึ่ง โดยอินโฟกราฟิกแรกที่โพสต์คือ ป้อมมหากาฬ สะพานผ่านฟ้าลีลาศ ตามด้วยอินโฟกราฟิก 2: สะพาน

ผ่านฟ้าลีลาศ อินโฟกราฟิก 3: ถนนบำรุงเมือง อินโฟกราฟิก 4: ถนนเฟื่องนคร อินโฟกราฟิก 5: ร้านยาท่าเตียน และอินโฟกราฟิก 6: แยก เอส.เอ.บี.

ภาพที่ 14 อินโฟกราฟิก 1: ป้อมมหากาฬ สะพานผ่านฟ้าลีลาศ

ภาพที่ 15 อินโฟกราฟิก 2: สะพานผ่านฟ้าลีลาศ

ภาพที่ 16 อินโฟกราฟิก 3: ถนนบำรุงเมือง

ภาพที่ 17 อินโฟกราฟิก 4: ถนนเฟื่องนคร

ภาพที่ 18 อินโฟกราฟิก 5: ร้านยาท่าเตียน

ภาพที่ 19 อินโฟกราฟิก 6: แยก เอส.เอ.บี.

(3) หนังสั้นเรื่อง “จะปล่อยให้ลูกหลานของเรารับผลกระทบไปอีกนานแค่ไหน”: กลยุทธ์การใช้สื่อเพื่อเข้าถึงกลุ่มเป้าหมาย

เดือนพฤษภาคม 2560 ทีมวิจัยและแอดมินเพจผลิตหนังสั้นสะท้อนปัญหาภัยพิบัติจากการทำลายป่าไม้จากป่าต้นน้ำสู่ป่าในเมือง ในชื่อเรื่อง “จะปล่อยให้ลูกหลานของเรารับผลกระทบไปอีกนานแค่ไหน” การที่ทีมวิจัยและแอดมินเพจเลือกให้หนังใช้วิธีการเล่าเรื่องผ่านเด็กหญิง เป็นการใช้ภาพแทนของคนรุ่นต่อไปที่จะเติบโตในทศวรรษหน้า ทั้งยังเป็นตัวแทนของความคิดฝันวัยเยาว์ที่มองโลกอย่างสวยงาม แต่ความจริงนั้นช่างเจ็บปวดและหดหู่ เมื่อเด็กๆ เริ่มใช้ชีวิตประจำวันของตัวเองไม่ได้ เจ็บป่วย ทั้งหมดมาจากสิ่งแวดล้อมที่เปลี่ยนไป

แนวความคิด (Concept)

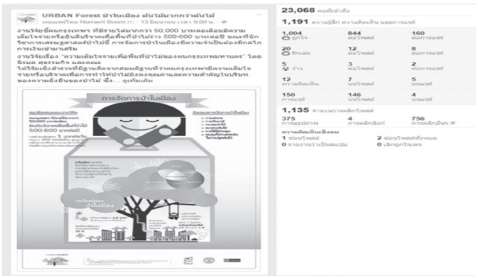
หนังสั้นที่เล่าถึงชีวิตของเด็กหญิงตัวเล็กๆ กับวิถีชีวิตประจำวันที่หายไปเพราะภัยพิบัติ เป็นสิ่งสะท้อนถึงผลกระทบของภัยพิบัติอันจะเกิดกับคนรุ่นต่อไปเพราะการมองไม่เห็นความสำคัญของการรักษาป่าในเมือง ทำให้ชีวิตที่งดงามของเด็กๆ ถูกสกัดกั้นจากมหันตภัยด้านสิ่งแวดล้อม และคำว่าวันพรุ่งนี้อาจไม่มีความฝันอีกต่อไป

หนังสั้นเรื่องนี้ ใช้ฉากหลังเป็นวิกฤติมหันตภัยน้ำท่วมปี 2554 และน้ำท่วมครั้งใหญ่ในภาคใต้ ปี 2560 เพื่อแสดงให้เห็นว่าทุกวิกฤติล้วนเป็นสิ่งใกล้ตัวทุกคน ภัยพิบัติเริ่มเกิดซ้ำซากยิ่งขึ้น เป็นการตั้งคำถามถึงการได้เริ่มลงมือทำอะไรบางอย่างเพื่อหยุดยั้งภัยพิบัติเหล่านี้หรือยัง ทั้งยังสะท้อนผลกระทบของภัยพิบัติที่จะพรากอนาคตของลูกหลาน ทำให้ผู้ชมเกิดความตระหนักถึงภัยพิบัติที่กำลังคืบคลานเข้ามา แต่ขณะเดียวกัน ก็จุดประกายให้หันมาตั้งคำถามว่า เราดูแลรักษาป่าต้นน้ำ ป่าในเมืองกันดีพอหรือยัง?

ภาพที่ 20 หนังสั้นเรื่อง “จะปล่อยให้ลูกหลานของเรารับผลกระทบไปอีกนานแค่ไหน”

(4) อินโฟกราฟิก ชุด “การจัดการป่าในเมือง”: กลยุทธ์การใช้สื่อเพื่อเข้าถึงกลุ่มเป้าหมาย

ภาพที่ 21 อินโฟกราฟิก ชุด “การจัดการป่าในเมือง”



เดือนมิถุนายน 2560 ทีมวิจัยและแอดมินเพจผลิตอินโฟกราฟิกชุด “การจัดการป่าในเมือง” เพื่อเผยแพร่งานวิจัยเรื่อง “ความเต็มใจจ่ายเพื่อพื้นที่ป่าไม้ของคนกรุงเทพมหานคร” โดย นิรมล สุธรรมกิจ และคณะ พร้อมกับโพสต์สรุปงานวิจัยมีข้อความว่า

งานวิจัยชี้คนกรุงเทพฯ ที่มีรายได้มากกว่า 50,000 บาทต่อเดือน มีความเต็มใจจ่ายหรือยินดีบริจาคเพื่อพื้นที่ป่าไม้ราว 500-600 บาทต่อปี ขณะที่นักวิชาการเศรษฐศาสตร์ป่าไม้ชี้ การจัดการป่าในเมืองมีความจำเป็นต้องมีกลไกการเงินเข้ามาเสริม

งานวิจัยเรื่อง “ความเต็มใจจ่ายเพื่อพื้นที่ป่าไม้ของคนกรุงเทพมหานคร”

โดย นิรมล สุธรรมกิจ และคณะได้วิจัยเชิงสำรวจที่มีฐานคิดจากสมมติฐานที่ว่า คนกรุงเทพฯ มีความเต็มใจจ่ายหรือบริจาคเพื่อการทำให้ป่าไม้ยังคงคุณค่าและความสำคัญในบริบทของความยั่งยืนของป่าไม้ ซึ่งงานวิจัยดังกล่าวครอบคลุมป่าอนุรักษ์ ป่าใช้สอย ป่าชุมชน และป่าในเมือง

ผลวิจัยที่สำคัญพบว่า คนกรุงเทพฯ ที่มีรายได้มากกว่า 50,000 บาทต่อเดือน มีความเต็มใจจ่ายหรือยินดีบริจาคเพื่อพื้นที่ป่าไม้ราว 500-600 บาทต่อปี

ในบริบทของป่าในเมืองนั้น ผู้วิจัยได้ทำการทดลองว่า การดูแลรักษาสวนเฉลิมพระเกียรติในเขตบางบอน หากใช้กลไกทางภาษีนั้น จะมีความเป็นไปได้หรือไม่ และการเก็บภาษีควรเก็บในอัตราเท่าไร ข้อสรุปคือ การเก็บภาษีในอัตรา 1 บาทต่อวันหรือราว 300 บาทต่อปีนั้น ผู้อยู่อาศัยที่อยู่ในฐานภาษีในเขตบางบอนมีความเต็มใจจ่ายเพื่อการดูแลรักษาสวนเฉลิมพระเกียรติ

โดยนักวิจัยได้เสนอ ข้อเสนอการจัดการป่าในเมือง (เพิ่มเติมจากงานวิจัย)

"การจัดการป่าในเมืองในประเทศไทยนั้น สามารถดำเนินการได้ในลักษณะ การบริจาค หรือ การเก็บภาษี อย่างไรก็ตาม การดำเนินการดังกล่าวอาจมีงบประมาณไม่เพียงพอในการดูแลป่าอนุรักษ์และการสนับสนุนป่าชุมชนอย่างยั่งยืน รวมไปถึงการขยายตัวของชุมชนเมือง และเป้าหมายพื้นที่ป่าไม้ของประเทศไทย ดังนั้น การจัดการป่าและป่าในเมือง มีความจำเป็นที่จะต้องมีกลไกทางการเงินเข้ามาเสริม เช่น การจัดให้มีกองทุนป่าไม้ เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนการปลูกป่าทั้งโดยภาครัฐและภาคเอกชน การสนับสนุนให้เกิดธนาคารต้นไม้ภาคประชาชนที่ภาครัฐสนับสนุนให้ประชาชนปลูกต้นไม้ ใช้ไม้ป่าปลูก และส่งเสริมโดยมีแรงจูงใจทางการเงินในการปลูกต้นไม้"

#urbanforest #ป่าในเมือง #ต้นไม้มากกว่าต้นไม้

อินโฟกราฟิกชุดนี้เป็นการขับเคลื่อนประเด็นป่าในเมืองในช่วงสุดท้ายของโครงการ ที่ทิ้งท้ายด้วยงานวิจัยเรื่อง "ความเต็มใจจ่ายเพื่อพื้นที่ป่าไม้ของคนกรุงเทพมหานคร" กับข้อเสนอการยินดีบริจาคเพื่อพื้นที่ป่าไม้ 500-600 บาทต่อปี

การเลือกปิดโครงการด้วยอินโฟกราฟิกชุด “การจัดการป่าในเมือง” เพราะส่งสารในเชิงวิชาการได้ละเอียดทั้งในเชิงข้อมูลและตัวเลข ถือเป็นการย่อยข้อมูลให้ดูง่าย เข้าใจง่าย เพื่อให้ทางแฟนเพจ ซึ่งมีความสนใจในเรื่องสิ่งแวดล้อม ป่าในเมืองอยู่แล้ว เข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงความคิดเห็น กดไลค์ กดแชร์กันจำนวนมาก โดยมียอดการเข้าถึงโพสต์ กว่า 23,000 ครั้ง มีคนร่วมแสดงความรู้สึก 1,000 ครั้ง มีการแชร์ 169 ครั้ง และมีผู้แสดงความคิดเห็น 31 ครั้ง (ณ เดือนมิถุนายน 2560)

กระบวนการ 5: การสร้างภาคีเครือข่าย

การสร้างภาคีเครือข่ายได้แก่ กลุ่ม Big Trees มูลนิธิสืบนาคะเสถียร พิพิธภัณฑ์ชาวบางกอก กลุ่มประชาคมห้วยขวาง มูลนิธิโลกสีเขียว เครือข่ายต้นไม้ในเมือง เป็นต้น ที่มีกลุ่มเป้าหมายเดียวกันในการการช่วยประชาสัมพันธ์เฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” ให้เข้าถึงกลุ่มเป้าหมายเพิ่มขึ้น ขณะเดียวกัน ทางแอดมินเพจได้ดำเนินการแชร์โพสต์ของภาคีเครือข่ายในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม การปลูกป่าในเมือง ซึ่งทางเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” ได้เดินหน้าสร้างเครือข่ายอย่างต่อเนื่อง และมีการแชร์ลิ้งค์กิจกรรมของภาคีเครือข่าย อยู่อย่างสม่ำเสมอ

กระบวนการ 6: โปรโมทกิจกรรม

นอกจากการขับเคลื่อนประเด็นป่าในเมืองในเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” แล้ว ทางโครงการยังมีกิจกรรมต่างๆ ในการขับเคลื่อนประเด็นป่าในเมืองสู่สาธารณะ จึงใช้พื้นที่จากเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” เป็นหนึ่งในการช่วยประชาสัมพันธ์กิจกรรม

กระบวนการ 7: ลงโฆษณากับเฟซบุ๊ก

แอดมินเพจเริ่มทดลองจ่ายเงินโฆษณากับทางเฟซบุ๊ก เพื่อดูแนวทางผู้เข้าชมเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” โดยทดลองจ่ายค่าโฆษณา 35 บาท ในระยะเวลา 1 วัน ปรากฏว่า มีผู้เข้าถึงโพสต์มากขึ้นถึง 5 เท่า ซึ่งเป็นผลดีต่อการทำให้มีคนรู้จักเพจมากขึ้น

หลังจากนั้น มีการทดลองจ่ายค่าโฆษณากับทางเฟซบุ๊กในกระบวนการขับเคลื่อนประเด็นป่าในเมือง 3 รูปแบบคือ คลิปวิดีโอ ชุด “ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” อินโฟกราฟิก ชุด “หยุดกินป่าเพื่อทำเมือง” และ “การจัดการป่าในเมือง” และหนังสั้นสะท้อนปัญหาภัยพิบัติการทำลายป่าไม้จากต้นน้ำสู่ป่าในเมือง เพื่อที่จะสื่อสารถึงกลุ่มเป้าหมาย สร้างความรู้ความเข้าใจและตระหนักรู้ถึงความสำคัญของป่าในเมืองตามที่โครงการตั้งวัตถุประสงค์ไว้

จากการทดลองจ่ายค่าโฆษณากับทางเฟซบุ๊กเป็นเวลา 7 วัน โพสต์อินโฟกราฟิก ชุด “การจัดการป่าในเมือง” พบว่า การเข้าถึงผู้ชม (reach) จะสูงขึ้น จากภาพข้างต้นจะพบว่า ทางเฟซบุ๊กมีการรายงานยอดการเข้าถึงผู้ชมทั้งสิ้น 26,031 คน เป็นยอดที่ไม่ได้ซื้อ (organic reach) 13,339 คน มียอดที่ซื้อ (paid reach) 13,490 คน โดยจะเห็นได้ว่า ยอดไม่ได้แตกต่างกันมาก แสดงว่าแฟนเพจของเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” มีพอสมควร

บทส่งท้าย

8 เดือนของการดำเนินการขับเคลื่อนประเด็นแนวความคิด “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” ภายใต้โครงการ “การจัดการข้อมูลข่าวสารเชิงประเด็นสู่สาธารณะในโครงการ ความเต็มใจจ่าย เพื่อพื้นที่ป่าไม้ในเมือง” บนเฟซบุ๊กแฟนเพจ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้” โดยใช้กระบวนการสื่อสารในการขับเคลื่อนของเฟซบุ๊กแฟนเพจ URBAN FOREST ออกเป็น 7 กระบวนการคือ (1) ทำให้คนรู้จัก (2) ปรับเปลี่ยนตามสถานการณ์ (3) การสร้างการมีส่วนร่วมของแฟนเพจ (4) ขับเคลื่อนประเด็นป่าในเมือง (5) การสร้างภาคีเครือข่าย (6) โปรโมทกิจกรรม และ (7) ลงโฆษณากับเฟซบุ๊ก ภายใต้กลยุทธ์การใช้สื่อ 3 รูปแบบ คือ (1) คลิปวิดีโอ ชุด “คนหัวใจสีเขียว” และ “คนต้นแบบป่าในเมือง” (2) อินโฟกราฟิก ชุด “หยุดกินป่าเพื่อทำเมือง” และ “การจัดการป่าในเมือง” และ (3) หนังสั้นสะท้อนปัญหาภัยพิบัติการทำลายป่าไม้จากต้นน้ำสู่ป่าในเมือง เพื่อทำหน้าที่ขับเคลื่อนสารหลัก (key message)

สู่สาธารณะ และไปให้ถึงกลุ่มเป้าหมาย คือ “Urban Forest ป่าในเมือง ต้นไม้มากกว่าต้นไม้”

การทำงานขับเคลื่อนหัวใจที่สำคัญคือ การสร้างภาคีเครือข่าย ภาคีเครือข่ายต่างเสริมกระบวนการทำงานของกันและกัน ทำให้เกิดการสานประโยชน์ร่วมกัน นอกจากนี้ การขับเคลื่อนยังต้องมีกิจกรรมอื่นๆ หนุนเสริมเพื่อเกิดการสร้างการรับรู้อย่างต่อเนื่อง เช่น การจัดสานเสวนาสาธารณะที่ยังเกื้อกูลในการเปิดพื้นที่ให้องค์กรพันธมิตรประชาสัมพันธ์แนวทางการทำงานของกลุ่มสู่สาธารณะอีกทางหนึ่ง การเติมเต็มในส่วนที่ขาดของแต่ละฝ่าย เช่น ความรู้จากงานวิจัยในโครงการป่าในเมืองนี้ทำให้เครือข่ายภาครัฐที่แม้จะมีกำลังคน เงินทุน แต่ขาดข้อมูลทางวิชาการที่ทันสมัยและเป็นปัจจุบัน การเปิดพื้นที่เครือข่ายเวทีสาธารณะให้แก่องค์กรภาครัฐ ภาคเอกชนจึงเสริมสร้างความรู้ให้กับภาคี การมีปฏิสัมพันธ์เชิงแลกเปลี่ยน (interaction) การมีกิจกรรมเสวนา “ป่าในเมือง สู่ไทยแลนด์ 4.0” จึงเป็นการพบปะร่วมกันในเครือข่ายด้านสิ่งแวดล้อมที่ทำงานภายใต้แนวคิดป่าในเมือง เมื่อมีปฏิสัมพันธ์เชิงแลกเปลี่ยนระหว่างกัน นำไปสู่การแลกเปลี่ยนภายในเครือข่ายอื่นตามมา นอกจากจะเอื้อประโยชน์ในการสื่อสารสาธารณะในเวทีต่างๆ แล้ว ยังร่วมแบ่งปันข้อมูลงานเสวนา ข้อมูลกิจกรรมที่ได้ทำร่วมกันในแฟนเพจขององค์กรที่สังกัดอีกด้วย ทุนทางสังคมขององค์กรพันธมิตรทำให้การนำเสนอข่าวสารประเด็น ป่าในเมืองมีความหลากหลายสู่สาธารณะที่เป็นกลุ่มคนเมือง ให้เข้าใจในบริบทแนวคิดป่าในเมืองในหลากหลายมิติ สร้างการตระหนักรู้ให้กับสาธารณะในการจัดการระบบนิเวศที่คน ป่า เมือง อยู่ร่วมกันอย่างยั่งยืน

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กาญจนา แก้วเทพ และคณะ (2555), *สื่อเก่า-สื่อใหม่ : สัญญะ อัตลักษณ์ อุดมการณ์,* กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กาญจนา แก้วเทพ และนิคม ชัยขุนพล (2555), *คู่มือสื่อใหม่นักศึกษา,* กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

นิรมล สุธรรมกิจ (2558), *โครงการความเต็มใจจ่าย เพื่อพื้นที่ป่าไม้ของชาวกรุงเทพฯ,* คณะเศรษฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, สนับสนุนโดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

ปาริชาติ สถาปิตานนท์ (2551), *การสื่อสารประเด็นสาธารณะและการเปลี่ยนแปลงในสังคมไทย,* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปาริชาต สถาปิตานนท์ และชัยวัฒน์ ถิระพันธุ์ (2546), *สื่อสารกับสังคมเครือข่าย,* กรุงเทพฯ: สถาบันชุมชนท้องถิ่นพัฒนา.

สิริพรรษ์ ศรีบุญลือ (2549), *กลยุทธ์การสื่อสารการรณรงค์โครงการร่วมใจเพื่อลดอันตรายจากควันบุหรี่มือสอง,* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาษาอังกฤษ

Kawamoto, K. (1997), *10 Things Should Know about New Media: The Seminar for Technology Educators*, San Francisco: Freedom Forum Pacific Coast Center.

Schuler, D. (1996), *New Community Networks: Wired for Change,* New York: ACM Press.

Wallack, L. and Dorfman, L. (1996), *Media Advocacy and Public Health: Power for Prevention,* Newbury Park: Sage,

Wallack, L. et al. (1993), *Media Advocacy and Public Health: Power for Prevention,* Newbury Park: Sage.

สื่อออนไลน์

Kawamoto, K. (1997), "Digital Journalism: Emerging Media and the Changing Horizons of Journalism", retrieved from http://books.google.co.th/books?id=dG9vHwHyDFUC&pg=PA28&lpg=PA28&dq=Kevin+Kawamoto+%281997%29&source=bl&ots=Ik_NbBPtJl&sig=Rd1PMCJ1InXWOQzX6zMtWa9Rvg&hl=th&sa=X&ei=VXMxU_yYIs7GrAe

การทบทวนความรู้ “ชายรับชาย” ในพื้นที่ของสื่อใหม่

ว่าที่ร้อยตรีเบญจรงค์ ถิระผลิกะ[1]

บทคัดย่อ

บทความชิ้นนี้ผู้เขียนจะกล่าวถึงส่วนประกอบต่างๆ ของเนื้อหาว่าจะประกอบด้วยการนิยามความหมายของคำว่า “ชายรับชาย” การมีอยู่ของสถานะภาพความรู้เรื่อง “ชายรับชาย” มีการศึกษาเรื่อง “ชายรับชาย” ในสื่อใหม่อย่างไรบ้าง การแสวงหาพื้นที่เสมือนเพื่อสร้างชาติพันธุ์ในพื้นที่จริง และสุดท้ายจะกล่าวถึงบทสรุปของการทบทวนชุดความรู้เกี่ยวกับการสื่อสารประเด็น “ชายรับชาย” ในสังคมไทย โดยที่การทบทวนองค์ความรู้ครั้งนี้ก็เพื่อเป็นการนำร่องเพื่อให้คนที่สนใจสามารถเปิดแง่มุมใหม่ๆ ที่จะต่อยอดในการศึกษา อีกทั้งยังพัฒนาองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาสื่อใหม่และ “ชายรับชาย” ที่ขยับขยายมิติของการศึกษาเชิงบูรณาการความคิด เพื่อให้สังคมมีความเข้าใจในมิติความแตกต่างเรื่องความต้องการทางเพศที่หลากหลายในยุคปัจจุบัน

Abstract

First of all, the author starts discussing any other issues in this article. The author discusses the components of the content that will include the definition of the meaning of the “MSM” (men who have sex with men) Then, for the knowledge status of “MSM”, a study of “MSM” in the new media seeks virtual space to create ethnicity in real space. Finally, the article concludes a review of the series on knowledge of communication and the “MSM” in Thai society. By reviewing this knowledge, it is useful for further study about new media and the

[1] นักวิชาการอิสระและนิสิตหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (สาขาการสื่อสาร) มหาวิทยาลัยนเรศวร

"MSM" in order to make the society better understanding of the sexual differences today.

คำสำคัญ: ชายรับชาย สถานภาพองค์ความรู้ สื่อใหม่

"ชายรับชาย" คือใคร

ผู้เขียนได้ประดิษฐ์คำศัพท์ใหม่นี้ขึ้นมาเพื่อใช้ในการศึกษาของผู้เขียนโดยเฉพาะ ซึ่งก่อนที่จะทำความเข้าใจว่า "ชายรับชาย" คือใคร หรือประชากรกลุ่มไหน ผู้เขียนขอเริ่มต้นจากคำศัพท์พื้นฐานในการศึกษาคือคำว่า "เกย์" (gay) หรือ "ชายรักชาย" หมายถึง ผู้ชายที่รักผู้ชายด้วยกัน แต่ยังคงพอใจในความเป็นชาย คือการแต่งกายเป็นผู้ชาย และมีอุปนิสัยเป็นผู้ชาย จนทำให้สังคมสามารถจำแนกคนกลุ่มนี้ออกจากเพศชายปกติได้ยาก (กิ่งรัก อิงคะวัต, 2542; เบญจรงค์ ถิระผลิกะ, 2559ง) ซึ่งเหตุที่ทำให้จำแนกได้ยากนั้นไม่ใช่เหตุผลว่ากลุ่มเกย์ไม่กล้าเปิดเผยตัวตน แต่เพราะลักษณะทางกายภาพทั้งหมดนั้นยังคงเป็นเพศชายที่เหมือนผู้ชาย เพียงแต่ว่ากลุ่มเกย์ต้องการจะมีกิจกรรมทางเพศหรือแม้กระทั่งการคบหาดูใจกับผู้ชายที่เป็นเกย์ด้วยกันเท่านั้น โดยที่เกย์นั้นไม่ได้มีความสนใจหรือพึงพอใจที่จะมีปฏิสัมพันธ์กับเพศหญิง หรือเพศชายที่เป็นชายแท้หรือเพศในปรัมปราคติ ซึ่งก่อนหน้านี้ผู้เขียนได้ประดิษฐ์คำศัพท์ที่ใช้ประกอบในการศึกษาอีกหนึ่งคำคือ "เพศนอกกลุ่ม" อันหมายถึง บุคคลที่มีความหลากหลายทางเพศดังสามารถยกตัวอย่างได้เช่น เกย์ เลสเบี้ยน ทอม ผู้ข้ามเพศต่างๆ รวมทั้งเพศที่ถือกำเนิดขึ้นใหม่ เป็นต้น ทั้งนี้ เพศสภาพในปัจจุบันที่ได้รับการรวบรวมไว้ในงานเขียนเรื่อง The Teaching Transgender Toolkit ของ Eli R. Green and Luca Maurer (2015) ประกอบไปด้วย

1. ไม่มีเพศ (Agender): บุคคลที่ไม่ระบุว่ามีอัตลักษณ์ทางเพศซึ่งจำแนกเป็นชายหรือหญิง หรือบุคคลที่ระบุตัวเองว่าเป็นคนไม่มีอัตลักษณ์ทางเพศ

2. ทั้งสองเพศรวมกัน (Androgynous): มีลักษณะความเป็นเพศชายและเพศหญิงรวมกัน หรือไม่แสดงออกทางเพศตามแบบแผน

3. คนตรงเพศ (Cisgender): คำเรียกบุคคลที่มีอัตลักษณ์ทางเพศตรงกับเพศทางชีววิทยาเมื่อแรกเกิด (บางครั้งใช้คำย่อว่า “ซิส” หรือ “cis”)

4. แบ่งเป็นสองเพศ (Gender Binary): คือแนวคิดที่ว่าเพศสภาพต้องเป็นอย่างใดอย่างหนึ่ง (ชาย/หญิง) โดยอิงกับเพศกำเนิด แทนที่จะอิงกับอัตลักษณ์ทางเพศและการแสดงออกทางเพศอันหลากหลาย คำจำกัดความนี้ถือเป็นข้อจำกัดหรือเป็นปัญหาสำหรับผู้ที่ไม่ตรง (หรือไม่ประสงค์--โดยผู้เขียน) จะถูกจำแนกเป็นเพศใดเพศหนึ่ง

5. แสดงออกทางเพศตรงกับบรรทัดฐานของสังคม (Gender Conforming): คนที่แสดงออกทางเพศตรงบรรทัดฐานของสังคม กล่าวคือ เด็กชาย หรือผู้ชายต้องหรือควรมีความเป็นชาย และเด็กหญิงหรือผู้หญิงต้องหรือควรมีความเป็นหญิง คนตรงเพศ (cis) ทุกคนอาจไม่แสดงออกตรงตามบรรทัดฐานของสังคม และคนข้ามเพศก็ไม่จำเป็นต้องแสดงออกค้านกับบรรทัดฐานของสังคมเสมอไป

6. ภาวะความไม่พอใจในเพศตัวเอง หรือจีดี (Gender Dysphoria: GD): คู่มือวินิจฉัยและสถิติสำหรับความผิดปกติทางจิตฉบับที่ห้า (DSM-5) ของสมาคมสุขภาพจิตอเมริกา (American Psychiatric Association) ให้คำจำกัดความว่าเป็นการข้ามเพศโดยได้รับการวินิจฉัยทางแพทย์ การรวมภาวะจีดีว่าเป็นความผิดปกติทางจิตอยู่ในคู่มือดังกล่าวเป็นเรื่องที่อื้อฉาวในชุมชนคนข้ามเพศต่างๆ เพราะบ่งบอกว่าคนข้ามเพศคือผู้ป่วยทางจิต แทนที่จะเป็นอัตลักษณ์ทางเพศซึ่งเป็นที่ยอมรับ แต่ทว่าผู้ที่ต้องการรักษาภาวะนี้ต้องได้รับคำวินิจฉัยอย่างเป็นทางการเสียก่อน

7. การแสดงออกทางเพศ (Gender Expression): คือการแสดงออกภายนอกของบุคคลที่สะท้อนเพศสภาพ โดยมักรวมสไตล์ส่วนตัว การแต่งกาย ทรงผม เครื่องสำอาง เครื่องประดับ น้ำเสียงสูงต่ำ และภาษากาย การแสดงออกทางเพศมักจัดประเภทเป็นแบบผู้ชาย แบบผู้หญิง หรือทั้งสองเพศรวมกัน การแสดงออกทางเพศยังอาจสอดคล้องกับอัตลักษณ์ทางเพศ หรือไม่สอดคล้องก็ได้

8. เพศที่เลื่อนไหลไปมา (Gender-Fluid): คนที่มีอัตลักษณ์ทางเพศหรือการแสดงออกทางเพศเปลี่ยนแปลงไปมาระหว่างผู้ชาย/ความเป็นชาย และผู้หญิง/ความเป็นหญิง

9. อัตลักษณ์ทางเพศ (Gender Identity): ความรู้สึกจากส่วนลึกของคนๆ หนึ่งว่า ตนมีเพศสภาพอย่างไร โดยอิงกับคำจำกัดความของตัวเอง

10. เครื่องหมายทางเพศ (Gender Marker): การกำหนดค่า (เพศชาย เพศหญิง หรืออย่างอื่น) ที่ระบุในบันทึกของทางการ เช่น สูติบัตร ใบขับขี่ เครื่องหมายทางเพศในเอกสารของคนข้ามเพศคือเพศที่ติดตัวมาแต่กำเนิด เว้นเสียแต่ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงอย่างถูกต้องตามกฎหมาย

11. การแสดงออกทางเพศที่ไม่ตรงกับบรรทัดฐานของสังคม (Gender Nonconforming): คนที่แสดงออกทางเพศไม่ตรงตามบรรทัดฐานของสังคม เช่น เด็กชายหรือผู้ชายที่ "ไม่แมนพอ" หรือดูเหมือนผู้หญิง ขณะที่เด็กหญิงหรือผู้หญิงก็ "ไม่หญิงพอ" หรือดูเหมือนผู้ชาย ชาวข้ามเพศอาจไม่เป็นเช่นนี้ทุกคน และคนที่แสดงออกทางเพศไม่ตรงกับบรรทัดฐานของสังคมก็อาจไม่ได้เป็นคนข้ามเพศทุกคน คนตรงเพศอาจแสดงออกไม่ตรงกับบรรทัดฐานของสังคม คนทั่วไปมักสับสนว่า การแสดงออกเช่นนี้ต้องพ้องกับรสนิยมทางเพศ (sexual orientation)

12. ไม่ปิดกั้นทางเพศ (Genderqueer): คนที่มีอัตลักษณ์ทางเพศไม่ใช่ทั้งหญิงและชาย อาจอยู่กึ่งกลาง หรือหลุดพ้นกรอบทางเพศ หรืออาจเป็นการผสมผสานของเพศทั้งหมด

13. เพศกำกวม (Intersex): คนที่มีความผิดปกติด้านพัฒนาการของระบบอวัยวะเพศ หรือดีเอสดี โดยมีโครงสร้างของระบบสืบพันธุ์ พันธุกรรม โครงสร้างของอวัยวะเพศ ฮอร์โมน ที่ทำให้มีร่างกายซึ่งไม่สามารถแบ่งเป็นหญิงหรือชายได้ คนมักสับสนคนที่มีเพศกำกวมกับคนข้ามเพศ แต่ทั้งสองประเภทแตกต่างกันสิ้นเชิง คำว่า "กะเทย" (hermaphrodite) ซึ่งหมายถึงคนที่มีอวัยวะทั้งเพศชายและเพศหญิงในคนๆ เดียวกัน คำนี้บ้างก็ถือว่าตกยุคและเป็นการดูหมิ่น

14. แอลจีบีทีคิว (LGBTQ): ตัวย่อ ที่หมายถึงเลสเบี้ยน เกย์ ไบเซ็กชวล ทรานส์เจนเดอร์ (ข้ามเพศ) และเควียร์ (ไม่ปิดกั้นทางเพศ) และ/หรือปัจเจกบุคคลและชุมชนที่มีลักษณะดังกล่าว บางครั้งใช้ แตกต่างออกไปว่า แอลจีบีที (LGBT) และแอลจีบีคิว (LGBQ)

15. ไม่แบ่งเป็นสองเพศ (No Binary): ระดับของอัตลักษณ์และการแสดงออกทางเพศแบบหนึ่ง โดยไม่สรุปว่าเพศต้องเป็นอย่างใดอย่างหนึ่ง (ชาย/หญิง) เท่านั้น หรือไม่เป็นอย่างใดอย่างหนึ่งเท่านั้น โดยอิงกับเพศกำเนิด กลุ่มนี้ยังรวมถึงคำว่า ไม่มีเพศ (agender) เลือกเป็นได้ทั้งสองเพศ (bigender) เพศที่เลื่อนไหลไปมา (gender fluid) และเป็นได้ทุกเพศ (pangender) รวมทั้งสรรพนามต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นสรรพนามระบุเพศที่ให้เกียรติและตรงกับบุคคลซึ่งบุคคลนั้นเลือกใช้ด้วยตัวเอง ควรถามบุคคลนั้นๆ ก่อนว่าใช้สรรพนามอะไร นอกจากคำว่า “เขา” “เธอ” และ “พวกเขา” แล้ว ยังมีสรรพนามใหม่ที่ไม่มีเพศ ซึ่งได้แก่ “ซี” (zie) และ “เพอร์” (per) นอกจากนี้ ยังรวมถึงการระงับวัยเริ่มเจริญพันธุ์ หรือกระบวนการทางแพทย์ที่ยับยั้งการเปลี่ยนแปลงของฮอร์โมนซึ่งทำให้เกิดการเจริญพันธุ์ในวัยรุ่น ผลที่ได้คือ การชะลอพัฒนาการของลักษณะทางเพศระยะทุติยภูมิ (เช่น การเติบโตของเต้านม การขยายของอัณฑะ การกระจายไขมันในร่างกาย การเปลี่ยนแปลงของเสียง เป็นต้น) การกดภาวะดังกล่าวทำให้วัยรุ่นมีเวลาตัดสินใจว่าจะรับฮอร์โมนของเพศที่ต้องการเป็นหรือไม่ และป้องกันไม่ให้เกิดภาวะความไม่พอใจในเพศตัวเอง ที่วัยรุ่นข้ามเพศมักประสบในระยะเจริญพันธุ์

16. ไม่ปิดกั้นทางเพศ (Queer): เป็นคำกว้างๆ สำหรับคนที่ไม่ได้รักคนต่างเพศ และ/หรือคนตรงเพศ คำนี้ในอดีตเคยใช้เป็นคำหยามหมิ่น แต่ปัจจุบันบางคนบอกว่าเป็นการยืนยันตัวตน ในขณะที่บางคนบอกว่าเป็นคำที่ทำให้เกิดความเสื่อมเสีย

17. วิถีทางเพศหรือรสนิยมทางเพศ (Sexual Orientation): เป็นความรู้สึกพึงใจที่บุคคลหนึ่งๆ มีต่อคนอื่น คนๆ หนึ่งอาจถูกใจคนเพศเดียวกันหรือเพศตรงข้าม หรือทั้งสองเพศ หรือไม่มีความชอบในเพศหรือเพศสภาพใดเป็นพิเศษ บางคนอาจไม่มีความรู้สึกดึงดูดทางเพศเลยและอาจเรียกตัวเองว่า ไม่ฝักใฝ่ใจทางเพศ (asexual) วิถีทางเพศเป็นเรื่องของความพึงใจในคนอื่นๆ (เป็นเรื่องภายนอก--อธิบายโดยผู้เขียน) ขณะที่อัตลักษณ์ทางเพศเป็นความรู้สึกจากส่วนลึกว่า ตัวตนของเราเป็นอย่างไร (เป็นเรื่องภายใน--อธิบายโดยผู้เขียน)

18. ข้ามเพศ (Transgender): บางครั้งเรียกย่อว่า “ทรานส์” (Trans) อันเป็นคำคุณศัพท์เรียกคนซึ่งอัตลักษณ์ทางเพศไม่ตรงกับเพศกำเนิด คำๆ นี้ยังอาจหมายถึงอัตลักษณ์กลุ่มหนึ่งซึ่งรวมถึงเด็กชายหรือผู้ชายข้ามเพศ คนที่เป็นเพศหญิงแต่กำเนิด แต่คิดว่าตนเป็นเด็กชายหรือผู้ชาย และคนที่เป็นชายแต่กำเนิดแต่คิดว่าตนเป็นเด็กหญิงหรือผู้หญิง

19. แปลงเพศ (Transsexual): เป็นคำเก่าที่ใช้เรียกคนข้ามเพศ ซึ่งอาจได้รับฮอร์โมนหรือการผ่าตัดแปลงเพศให้เข้ากับอัตลักษณ์ทางเพศของตน แทนที่จะอยู่ในเพศเดิมแต่กำเนิด คำนี้ยังมีการใช้กันอยู่ แต่คำว่า “ข้ามเพศ” เป็นที่นิยมมากกว่า (บุษกร สุริยสาร, 2557; Green and Maurer, 2015)

และคำต่อมาที่ผู้เขียนได้ประดิษฐ์ขึ้นมานั้นคือคำว่า “เพศนอกกลุ่ม” มีนิยามมาจากการที่ในสังคมไทยปัจจุบันคงสงวนไว้ในการระบุเพศคือ หากเกิดมาแล้วมีอวัยวะเพศชาย ก็จะนำทารกคนนั้นบรรจุไว้ในสถานะผู้ชาย มีคำนำหน้าว่า “เด็กชาย” หรือ “นาย” เป็นต้น เช่นกันหากเด็กที่เกิดมามีอวัยวะเพศเป็นหญิง ก็จะนำเด็กคนนั้นบรรจุไว้ในสถานะผู้หญิง มีคำนำหน้าชื่อว่า “เด็กหญิง” “นางสาว” “นาง” ตามลำดับ โดยไม่ได้คำนึงถึงพฤติกรรมทางเพศวิถีว่า ทารกคนนั้นอาจไม่ต้องการเป็นผู้หญิงหรือมีความต้องการแบบผู้หญิง หรือทารกผู้นั้นอาจไม่ได้ต้องการเป็นผู้ชายหรือเพศวิถีเป็นผู้ชาย (เบญจรงค์ ถิระผลิกะ, 2560ค) โดยที่ในปัจจุบันมีนักวิชาการหลายคนพยายามในการที่จะนำเสนอคำศัพท์ต่างๆ เพื่อที่จะอธิบาย เช่น คำว่า “เกย์” ที่หมายความถึง ผู้ชายที่รักผู้ชายด้วยกันทางอารมณ์ทางความสัมพันธ์ทางเพศหรือทางกายภาพ หรือคำว่า “MSM” (men who have sex with men) อีกทั้งคำว่า “ชายรักชาย” ซึ่งมีความหมายว่า ผู้ชายที่รักผู้ชายด้วยกัน เป็นคำที่นิยมใช้เรียกผู้ชายที่เป็นเกย์ (บุษกร สุริยสาร, 2557) รวมทั้งคำว่า “เพศนอกกรอบ” (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2556) “เพศนอกขนบ” (กนกวรรณ ธราวรรณ, 2555) “global queering” (Altman, 1996) อย่างไรก็ดี เนื่องจากคำจำกัดความเหล่านี้มีความหมายที่ค่อนข้างจำกัด และมีแนวโน้มไม่ตรงกับสิ่งที่ผู้เขียนต้องการจะศึกษา ดังนั้นผู้เขียนจึงประดิษฐ์คำใหม่ขึ้นมาเพื่อได้ใจความมากที่สุด โดยเลือกใช้คำว่า “ชายรับชาย” ซึ่งมีความหมายที่ตรงกับภาษาอังกฤษที่ว่า

“men who have sex with men” (“MSM”) อันหมายถึงผู้ชายที่มีเพศสัมพันธ์กับผู้ชาย โดยมีเหตุผล 5 ประการดังนี้

1) ชายรับชายนั้นผู้เขียนต้องการใช้เป็นคำกลาง เพราะเนื่องจากเมื่อนิยามคำศัพท์หลังศึกษาและอาจสามารถแบ่งได้อีกเป็น 2 ลักษณะคือ (1) ชายรุกชาย และ (2) ชายรับชาย ซึ่งกิริยาทั้งสองนั้นแทนพฤติกรรมทางเพศที่แสดงออกเมื่อคนสองคนหรือมากกว่าสองคนมีกิจกรรมหรือปฏิสัมพันธ์ทางเพศกัน

2) ลักษณะการรับ ที่หมายถึงการยอมรับให้เฉพาะผู้ชายเท่านั้นที่สามารถเข้ามาในพื้นที่ความสัมพันธ์

3) การที่ผู้เขียนไม่ใช้คำว่า “ชายรักชาย” หรือ “เกย์” นั้น เนื่องจากผู้เขียนต้องการศึกษาเฉพาะประเด็นกิจกรรมหรือปฏิสัมพันธ์ของสมาชิกในสื่อใหม่ ซึ่งจากการทบทวนวรรณกรรมและการที่ผู้เขียนอยู่ในพื้นที่การศึกษามาเป็นระยะเวลาหนึ่งก่อนเริ่มการศึกษานั้นมีสมาชิกหลายบัญชีรายชื่อที่กล่าวว่า “ตนเองไม่ใช่เกย์ ไม่ใช่ชายรักชาย แค่เป็นผู้ชายที่อยากลองกิจกรรมทางเพศใหม่ๆ เท่านั้น หรือแม้กระทั่งบางบัญชีผู้ใช้มีครอบครัวแล้วและยังคงใช้ชีวิตในโลกที่แห่งความจริงเป็นเพศชาย” เป็นต้น (เบญจรงค์ ถิระผลิกะ, 2560ข) รวมทั้งการที่ปฏิสัมพันธ์ของสมาชิกในชุมชนทวิตเตอร์นั้นมีหลากหลายกรณีที่ไม่ได้เกิดจากความรัก แต่เป็นเพียงการชอบพอและตกลงกันที่จะมีกิจกรรมทางเพศกันเท่านั้น ฉะนั้นจากข้อมูลที่ผู้เขียนมีจึงพยายามที่จะนิยามศัพท์ที่เป็นคำกลางเพื่อไม่ให้กระทบกับประชากรชายรักชายอื่นในสังคมไทย ที่บางส่วนไม่ได้นิยมที่จะหาปฏิสัมพันธ์ผ่านชุมชนทวิตเตอร์หรือในแอปพลิเคชันหาคู่ต่างๆ ที่จะกล่าวในตอนต่อไป

4) การที่ผู้เขียนใช้คำว่า “ชายรับชาย” นั้นเพื่อเป็นการบอกถึงลักษณะของผู้ชายที่ยังคงพอใจในความเป็นเพศชาย ไม่ได้ผ่าตัดศัลยกรรมแปลงเพศหรือการแต่งกายเป็นผู้หญิงขณะเข้าร่วมมีปฏิสัมพันธ์

สถานภาพความรู้ชายรับชาย

ผู้เขียนได้สืบค้นจากฐานข้อมูลของ TDC Thailis โดยใช้คำค้นว่า เกย์ มีงานวิจัยและบทความวิชาการที่เกี่ยวข้องทั้งหมด 40 เรื่อง คำว่า ชายรักชาย

มีจำนวน 46 เรื่อง แบ่งเป็นวิทยานิพนธ์ 86 เรื่อง และงานวิจัยทั้งหมด 15 เรื่อง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 ถึงปี พ.ศ. 2559 ทั้งนี้ยังไม่รวมหนังสือที่ถูกจัดพิมพ์โดยศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร สถาบันวิจัยประชากรและสังคม รวมทั้งบทความในวารสารต่างๆ และยังไม่รวมข้อมูลบทความในพื้นที่ออนไลน์ซึ่งถูกเขียนขึ้นจากผู้เชี่ยวชาญที่อยู่ในสายงานหรือด้านที่ศึกษาเกี่ยวข้องกับเพศสภาวะและเพศวิถีต่างๆ จากการค้นคว้าพบว่า ในยุคแรกนั้น เป็นการศึกษาของเพ็ญมาส กำเหนิดโทน (2528) ในสายสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา เรื่อง *การยอมรับของครูต่อนักเรียนเกย์: ศึกษากรณีข้าราชการครูโรงเรียนมัธยมศึกษาในกรุงเทพมหานคร 6 โรงเรียน* โดยผลการศึกษาพบว่า ครูส่วนใหญ่คิดว่า เกย์เป็นคนที่มีปัญหาในด้านการปรับตัวด้านจิตใจ ด้านสังคม จากการศึกษาที่มีบันทึกนั้นพบว่า ครั้งแรกที่ครูพบเห็นนักเรียนที่เป็นเกย์ ครูก็มีชุดความคิดที่ว่า “ต้องเป็นเด็กที่มีปัญหาทางบ้าน” “มีปัญหาทางจิต” “มีปัญหาทางสังคม” ซึ่งจากผลการศึกษานั้นทำให้พบด้วยว่ามีการตีตรา การเบียดขับ การไม่มองว่ากลุ่มชายรับชายนั้นเป็นมนุษย์ที่มีรสนิยมทางเพศแตกต่างเท่านั้น แต่เหมารวมไปถึงครอบครัว สถานะภาพทางสังคม และเป็นพาหะของโรคร้าย (บงกชมาศ เอกเอี่ยม, 2532; Jackson, 1995) ในการศึกษาของ บงกชมาศ เอกเอี่ยม (2532) ที่ศึกษาเรื่อง *เกย์:กระบวนการพัฒนาและธำรงเอกลักษณ์รักร่วมเพศ* โดยใช้แนวคิดเรื่อง ทฤษฎีปฏิสังสรรค์สัญลักษณ์นิยมเป็นสำคัญ เพราะเน้นกระบวนการตีความ และการเชื่อมโยงความหมายกับแนวโน้มทางเพศของผู้รักร่วมเพศ อันก่อให้เกิดการพัฒนาอัตลักษณ์เกย์ โดยผลการศึกษาพบว่า กระบวนการพัฒนาและธำรงเอกลักษณ์รักร่วมเพศ จะมีลักษณะเป็นขั้นตอนอย่างต่อเนื่องและผ่านเงื่อนไขสำคัญของการยอมรับความหมายและประเภททางสังคมแบบรักร่วมเพศ ซึ่งผลการศึกษานั้นเป็นการอธิบายถึงกระบวนการลักษณะขั้นตอนและเงื่อนไขในการยอมรับและการสร้างความหมาย ซึ่งในยุคนั้นเชื่อได้ว่า สังคมไทยยังไม่ได้มีการมองว่าเรื่อง “ชายรับชาย” นั้นเป็นเรื่องปกติ เนื่องจากการศึกษาตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2528 มีผลว่า ผู้ที่เป็นชายรับชายต้องมีปัญหาทางจิต มีปัญหาทางสังคม ซึ่งไม่ต่างจากการศึกษาของโชคชัย ปรีชาหาญ (2540) เรื่อง *วิถีชีวิตของชายรักร่วมเพศ: ศึกษาเฉพาะกรณี*

ในเขตอำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก โดยการศึกษาชิ้นนี้เป็นการศึกษาที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับชายรับชายชิ้นแรกที่ศึกษาในต่างจังหวัด ผลการศึกษานั้นพบว่าชายรักร่วมเพศกลุ่มเปิดเผยมีการศึกษาน้อย ไม่มีอาชีพประจำที่แน่นอน รายได้ส่วนใหญ่จะมาจากการขายบริการทางเพศ ในขณะที่ชายรักร่วมเพศกลุ่มไม่เปิดเผยจะมีการศึกษาในระดับสูงกว่า มีอาชีพประจำที่มั่นคงและไม่ขายบริการทางเพศ จากการศึกษาชิ้นดังกล่าวพบประเด็นที่มีความน่าสนใจตรงที่การเปิดเผยตัวตนและการไม่เปิดเผยตัวตนนั้น ส่งผลต่ออาชีพการงานรายได้และความรู้ความสามารถของผู้เป็น “ชายรับชาย”

ประเด็นนี้เป็นประเด็นหนึ่งที่ในยุคต่อมาที่สานต่อการศึกษาแต่ก็ยังคงศึกษาในมุมที่ไม่กว้างนัก เช่น การศึกษาของ นิธิวัธน์ เตมะวัธนานนท์ (2557) เรื่อง *การสร้างความฉลาดรู้เรื่องเพศของอาจารย์ชายรักชายในสถาบันอุดมศึกษา* แม้ระยะเวลาของการศึกษาของทั้ง 2 เรื่องจะมีเวลาที่ห่างจากกันมาก แต่การศึกษาทั้ง 2 ชิ้นนั้นไม่ได้มีข้อค้นพบที่แตกต่างกันมากนัก เพราะสุดท้ายแล้วกลุ่ม “ชายรับชาย” เองก็ต้องตระหนักรับรู้คุณค่าของตนเอง โดยไม่ต้องหวังว่าสังคมจะให้คุณค่าหรือไม่ อีกประการหนึ่งคือ เรื่องสิทธิมนุษยชนที่สังคมรอบข้างจะต้องมอบให้กับกลุ่มอาจารย์ “ชายรับชาย” ซึ่งพร้อมเปิดเผยตัวตนต่อตนเอง หรือสังคม “ชายรับชาย” อื่น รวมทั้งสังคมรักต่างเพศ แม้ว่าการเปิดเผยตัวตนจะมีผลกระทบต่อภาพลักษณ์ของวิชาชีพ แต่ก็เป็นแรงผลักดันให้กลุ่มอาจารย์ “ชายรับชาย” สามารถแสดงศักยภาพของตนออกมาอย่างเต็มที่ เนื่องจากไม่ต้องปกปิดตัวตนที่แท้จริงอีกต่อไป ซึ่งสามารถอธิบายได้ว่า เพศวิถีของกลุ่มชายรักชายหรือเกย์ เป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างจากเรื่องราว อันซับซ้อนในมิติอัตลักษณ์ทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และสัญญะเกี่ยวกับเรื่องเพศ เพศวิถี จึงเป็นเรื่องของการศึกษาและตีความการให้ความหมาย หรือมิติของความหมายที่มาจากมุมมองของเจ้าของปัญหาหรือประสบการณ์ (พิมพวัลย์ บุญมงคล และคณะ, 2551) จึงจะสามารถเปิดเผยตัวตนและความสามารถของตนเองต่อสาธารณะชนได้ และยังคงมีการศึกษาอีกหลายชิ้นที่พยายามศึกษาเพื่ออธิบายปรากฏการณ์ที่ “ชายรับชาย” ใช้พื้นที่ต่างๆ ในการรวมตัวเพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ เช่น การศึกษา

ของ จตุพร บุญ-หลง (2548) ซึ่งศึกษาเรื่อง *ชีวิตติดเบอร์: ตัวตนและเพศวิถีของเกย์ "ควิง" ในเซานา M* ซึ่งพยายามศึกษาพื้นที่ที่กลุ่มชายรับชายเข้าไปเพื่อสร้างพื้นที่ของกลุ่ม ที่เอื้อให้เกย์สร้างอัตลักษณ์ผ่านการมีส่วนร่วมทำกิจกรรมในพื้นที่ การเรียนรู้รหัสทางสังคม และการปลูกจิตสำนึกทางชุมชนร่วมกัน รวมทั้งการศึกษาของ ชญาณัฐฏสัสร์ ซ่อนกลิ่น (2556) โดยศึกษาวิถีชีวิตชายขายตัวในบาร์เกย์ย่านสุรวงศ์ กรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นงานที่ศึกษาพื้นที่ของกลุ่ม "ชายรับชาย" เข้าไปมีปฏิสัมพันธ์และทำกิจกรรมกับกลุ่มเพื่อเชื่อมความสัมพันธ์ต่างๆ และการศึกษาของรัตนกร รัตนชีวร (2556) เรื่องผลของกลุ่มการปรึกษาเชิงจิตวิทยาเพื่อยืนยันความเป็นตัวตนของชายรักชายต่อความรู้สึกด้อยค่าจากการรักเพศเดียวกันของชายรักชาย ซึ่งสามารถยืนยันได้ระดับหนึ่งว่า "ชายรับชาย" จะรู้สึกด้อยค่าน้อยลงเมื่อสังคมซึ่งในการศึกษาครั้งนี้หมายถึงนักให้คำปรึกษาที่เป็น "ชายรับชาย" เหมือนกัน หรือเข้าใจ "ชายรับชาย" ในระดับมาก

จากการทบทวนวรรณกรรม ผู้เขียนสามารถอธิบายได้ในแง่ของการประกอบสร้างตัวตน สร้างอัตลักษณ์ว่า แต่เดิมนั้น "ชายรับชาย" ไม่ได้รับการยอมรับมากนัก แต่เมื่อระยะเวลาเปลี่ยนผ่าน ทำให้สังคมไทยเองเริ่มมีการรับรู้ว่า ไม่ได้มีแค่เพศในปรัมปราคติเท่านั้น แต่ยังคงมีเพศอื่นๆ ด้วย แต่ถึงกระนั้นกลุ่มเพศนอกกลุ่มก็ยังคงมองถูกมองว่า เป็นแค่ตัวตลกโปกฮา จนกระทั่งมาถึงยุคปัจจุบันที่เริ่มมีตัวอย่างของสื่อซึ่งกำหนดความหมายใหม่ๆ ให้กับกลุ่มวัฒนธรรมเพศวิถีดังกล่าว ดังตัวอย่างกรณี *รักแห่งสยาม* ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่เปิดประตูเรื่องราวของชายรับชาย (เบญจรงค์ ถิระผลิกะ, 2559ง) ทำให้ "ชายรับชาย" เป็นที่รู้จักในมุมที่เป็นมนุษย์มากขึ้น รวมทั้งเรื่องราวของ "ชายรับชาย" ก็ถูกเบนเข็มและถูกปรุงให้เพศกลายเป็นสินค้าทางการตลาด ตามการศึกษาต่างๆ เช่น งานดุษฎีนิพนธ์ของ อนุชา พิมศักดิ์ (2560) ที่ศึกษาเรื่อง *SOTUS พี่ว้ากตัวร้ายกับนายปีหนึ่ง: การประกอบสร้างอัตลักษณ์เพศนอกกรอบ ในนวนิยายรักวัยรุ่นแนววาย* พบว่า "ชายรับชาย" เองก็พยายามที่จะทำให้สังคมเข้าใจว่า ตนเองมีอัตลักษณ์อย่างไร ซึ่งแตกต่างจากกลุ่มอื่นในสังคม ผ่านการเขียนนิยายในสื่อสังคมออนไลน์และได้ยอมรับให้นำไปทำเป็นละครชุด (ซีรีส์) แต่เช่นกันเมื่อ

ซีรีส์ถูกสร้างขึ้น สิ่งที่ถูกปรุงสร้างตามมาคือการปรุงให้ “ชายรับชาย” กลายเป็นอื่นตามที่สังคมไทยต้องการ โดยไม่ได้เน้นว่า ใจความสำคัญของนวนิยายนั้น ผู้แต่งต้องการที่จะเล่าหรืออธิบายเรื่องอัตลักษณ์ รสนิยมไม่ใช่การเล่าเพื่อปรุงให้ชายรับชายเป็นอื่นเมื่อมีการนำเสนอซ้ำผ่านซีรีส์ต่างๆ ถึงแม้ว่าจากภาพสะท้อนผ่านสื่อต่างๆ สังคมจะยอมรับหรือเข้าใจเรื่องราวของ “ชายรับชาย” มากขึ้น แต่กระนั้นก็อาจเป็นความเข้าใจไปตามที่สื่อปรุงให้เป็น เช่น คนกลุ่มดังกล่าวต้องมีรูปร่างลักษณะที่หล่อ ขาว ตี๋ และที่สำคัญต้องสามารถทำให้คนทั้งคู่เป็น “คู่จินตนาการ” (imagined couple – คู่จิ้น) ตามความต้องการของกลุ่มสาววาย (จเร สิงหโกวินท์, 2560; เบญจรงค์ ถิระผลิกะ, กำลังจัดพิมพ์)

แม้หลังจากนั้น การศึกษาเรื่องที่เกี่ยวข้องกับ “ชายรับชาย” จะมีมากขึ้นในระดับบัณฑิตศึกษา และตามสถานภาพทางสังคม หรือแม้กระทั่งสังคมมีแนวโน้มที่จะเปิดรับเรื่องราวของ “ชายรับชาย” แต่กระนั้น ผลการศึกษาในวิทยานิพนธ์และดุษฎีนิพนธ์ก็ยังคงพบว่า อัตลักษณ์ “ชายรับชาย” หรือเกย์ก็ยังคงถูกเบียดขับไปอยู่ชายขอบเช่นเดิม ผู้เขียนสามารถจัดกลุ่มงานวิจัยได้เป็นกลุ่มๆ โดยจำแนกเป็นด้านกฎหมาย ด้านวิถีชีวิต และด้านวัฒนธรรม ดังนี้

- ด้านกฎหมาย เช่น การศึกษาของยุทธนา สุวรรณประดิษฐ์ (2543) เรื่อง *สิทธิและเสรีภาพของรักร่วมเพศชายตามกฎหมายรัฐธรรมนูญ: วิเคราะห์จากปัญหาของสังคมไทย* และการศึกษาของณนุช คำทอง (2546) เรื่อง *การสมรสของพวกรักร่วมเพศ* ซึ่งเสนอว่า กฎหมายไทยควรพิจารณาถึงสภาพความเป็นจริงในสังคมปัจจุบันว่า พวกรักร่วมเพศมีจำนวนมากขึ้น และสภาพสังคมได้เปลี่ยนแปลงไปกลุ่มบุคคลที่มีพฤติกรรมการรักร่วมเพศ เป็นที่ยอมรับมากขึ้น มีแนวคิดว่าพฤติกรรมของพวกรักร่วมเพศไม่ใช่สิ่งชั่วร้ายแต่อย่างไร ดังนั้นควรให้สิทธิและความคุ้มครองตามกฎหมายแก่พวกรักร่วมเพศ โดยเฉพาะในเรื่องสิทธิในการสมรส รวมทั้งการศึกษาของพจนา ธูปแก้ว (2547) เรื่อง *การสื่อสารเพื่อสิทธิในการมีส่วนร่วมทางการเมืองของกลุ่มผู้รักร่วมเพศชาย: กรณีศึกษาเปรียบเทียบประเทศไทยและเยอรมัน* โดยเสนอว่า การสื่อสารมีบทบาทสำคัญทำให้สังคมเกิดการเรียนรู้และยอมรับต่อกลุ่มผู้รักร่วมเพศมากขึ้น ซึ่งสะท้อน

ให้เห็นว่า ทุกสังคมยังคงมีการกีดกันหรือไม่มีการยอมรับกลุ่มผู้รักร่วมเพศในบทบาททางการเมือง ฉะนั้น จะต้องพัฒนาการสื่อสารและการเมืองของกลุ่มผู้รักร่วมเพศชายให้ดียิ่งขึ้น และการศึกษาของสุธรรม ธรรมรงค์วิทย์ (2548) เรื่อง *อำนาจและการขัดขืน: ชายรักชายในสังคมที่ความสัมพันธ์ต่างเพศเป็นใหญ่* ที่พยายามอธิบายเชิงกฎหมายว่า เรื่องราวของ "ชายรับชาย" นั้นสามารถถูกกฎหมายและเป็นประโยชน์

- ด้านชีวิตประจำวัน เช่น การศึกษาของกิ่งรัก อิงคะวัต (2542) เรื่อง *รูปแบบพฤติกรรมการบริโภค และพฤติกรรมการเปิดรับสื่อของกลุ่มชายรักชาย (เกย์) ในเขตกรุงเทพมหานคร* ผลการศึกษาของวิจัยชิ้นนี้ทำให้เกิดการอ้างอิงกลุ่มของเกย์ในสังคมไทย และงานวิจัยชิ้นนี้ก็เป็นที่อ้างอิงอย่างต่อเนื่อง และผลการศึกษาคือได้จัดกลุ่มเกย์ในกรุงเทพมหานครออกเป็น 8 กลุ่มด้วยกัน เช่น Homey Gay Lifestyle เป็นรูปแบบการดำเนินชีวิต ที่ชอบทำกิจกรรมในบ้านและกิจกรรมทางศาสนา รวมทั้งกิจกรรมเพื่อความรู้ เช่น ชอบปลูกต้นไม้ เข้าครัว พักผ่อนอยู่บ้านวันหยุด ชอบทำบุญ และนั่งสมาธิ นอกจากนี้ ยังชอบเข้าห้องสมุด เป็นต้น อีกทั้งยังทราบพฤติกรรมการบริโภคสินค้าและการเปิดรับสื่อ รวมถึงการตระหนักถึงการป้องกันภัยเอดส์ด้วยเช่นเดียวกัน อีกทั้งงานของทศวร มณีศรีขำ (2545) เรื่อง *การสร้างความเป็นอื่นให้กับเกย์* งานวิจัยชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการสร้างความหมาย ความรู้ ความจริงกับความเป็นเกย์ โดยผ่านศาสตร์ต่างๆ ซึ่งงานวิจัยชิ้นนี้ชี้ให้เห็นว่า ความเป็นอื่นของเกย์ถูกกำหนดและสร้างขึ้นจากกระบวนการผลิตซ้ำ ความเป็นหญิง ความเป็นชาย ผ่านบทบาททางเพศและความเป็นเกย์ ได้พยายามสร้างอัตลักษณ์ของตนเองผ่านจากการสร้างกิจกรรมทางสังคมที่หลากหลาย เพื่อเปิดพื้นที่สาธารณะให้ตนเองมากขึ้น ความเชื่อว่าลูกผู้ชายจะมีสรีระที่เหมือนพ่อ และจะทำกิจกรรมโลดโผน เสียงดังฟังชัด เป็นต้น สอดคล้องกับงานของประภาศรี จีระยิ่งมงคล (2549) เรื่อง *เกิดมาเพื่อเป็นเกย์* การศึกษาชิ้นนี้ศึกษาเกี่ยวกับความหมายและลักษณะของเกย์ สาเหตุของการเป็นเกย์ ผลจากการเป็นเกย์ และการวางแผนชีวิตและความคาดหวังของสังคมเกย์ ผลการศึกษาของชิ้นนี้ทำให้ทราบว่า เกย์คือผู้ที่เป็นชายที่ชอบและมีเพศ

สัมพันธ์กับเพศชาย ซึ่งมีการจำแนกออกเป็นเกย์คิง เกย์ควีน เกย์ไบ เกย์โบท มักใช้คำศัพท์เฉพาะที่เรียกว่าพจนานุกรมเกย์ (พจนานุเกย์) สาเหตุของการเป็นเกย์คือการเลี้ยงดูและสภาพแวดล้อม ส่วนผลของการเป็นเกย์คือ ทำให้เกิดการพัฒนาความเป็นผู้หญิงด้วยการรับประทานฮอร์โมนและการใช้เครื่องสำอาง ความรักเกย์มักไม่ยั่งยืนและรุนแรง การเป็นเกย์มีผลต่อครอบครัวและการยอมรับทางสังคม ส่วนเรื่องการวางแผนในอนาคตนั้น ต้องการทำงานในอาชีพที่เรียนมาช่วงเวลาหนึ่ง และเก็บเงินเพื่อจะมาประกอบธุรกิจตามที่ต้องการในอนาคต

- ด้านวัฒนธรรม เช่น การศึกษาของนฤพนธ์ ด้วงวิเศษ (2553) เรื่อง *ขบวนการเคลื่อนไหวของเกย์ในสังคมไทย ภาคปฏิบัติการและกระบวนทัศน์* ซึ่งการศึกษากล่าวถึงการที่นักวิจัยนำเรื่องราวของ “ชายรับชาย” มาอธิบายกับปรากฏการณ์ทางสังคมต่างๆ ที่เกิดขึ้น เพื่อให้เกิดความเข้าใจในกลุ่ม “ชายรับชาย” มากขึ้น และงานวิจัยเรื่อง *การสื่อสารของกลุ่มรักร่วมเพศในสังคมไทย* ของกานต์ ศรีมหาเลิศ (2548) ที่พบว่า การสื่อสารในโลกแห่งความจริงของกลุ่มเพศวิถีดังกล่าวก็ยังคงมีความสำคัญมากกว่าโลกอินเทอร์เน็ต เพราะอินเทอร์เน็ตเป็นเพียงแค่ตัวอักษรเท่านั้น ทั้งนี้จากการศึกษากลุ่มตัวอย่างจาก อินเทอร์เน็ตเซานา สถานบันเทิงต่างๆ องค์กรและสมาคมเกย์ต่างๆ ใช้การโทรศัพท์แนะนำศูนย์ข้อมูลเรื่องเอดส์ ซึ่งการสื่อสารผ่านเซานา และสถานบันเทิงเป็นการสื่อสารแบบอวัจนภาษา แต่อาจจะต่างกันที่วัตถุประสงค์ของสถานที่เท่านั้น

ฉะนั้น จากการทบทวนวรรณกรรมในส่วนแรกที่เกี่ยวข้องกับ “ชายรับชาย” พบว่า นอกจากสังคมที่กลัวหรือรังเกียจชายรับชายแล้ว “ชายรับชาย” เองก็ยังคงกลัวสังคมเช่นกัน กล่าวคือ ความกลัวในที่นี้นั้นเกี่ยวข้องกับครอบครัวเป็นส่วนใหญ่ แต่จากการศึกษาอีกหลายชิ้นก็พบว่า หากครอบครัวยอมรับได้หรือเข้าใจว่าบุตรชายของตนเองเป็น “ชายรับชาย” ความกลัวในจิตใต้สำนึกของกลุ่ม “ชายรับชาย” ก็จะหายไป และพร้อมที่จะเปิดตัวกับสังคมมากยิ่งขึ้น แม้ในบางครั้งจะมีผลต่อหน้าที่การงาน แต่กลุ่ม “ชายรับชาย” ก็สามารถต่อรองผ่านผลงานและความรู้ความสามารถได้ ซึ่งทำให้สังคมเห็นและยอมรับกลุ่ม “ชายรับชาย” มากขึ้น การศึกษาที่ยกมาเป็นตัวอย่างนั้นมีแง่มุมในการศึกษาที่ไม่มีความ

แตกต่างกันมากนัก รวมทั้งผลการศึกษาที่แทบไม่มีความต่างในรายละเอียดมากนัก นั่นคือการยอมรับเรื่องราวของ “ชายรับชาย” ในฐานะมนุษย์คนหนึ่ง

ผู้เขียนตั้งข้อสังเกตว่า ในกรณีของการศึกษาวิจัยการสร้างอัตลักษณ์ “ชายรับชาย” ผ่านสื่อมวลชนและสื่อใหม่นั้นจะมีจำนวนมาก แต่โดยมากจะเน้นศึกษาเรื่องการถอดความ การถอดสัญญะ การสื่อสารปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ การศึกษาเรื่องการยอมรับในสังคม การศึกษาเรื่องการต่อสู้ต่อรอง การศึกษาเรื่องการพัฒนาอัตลักษณ์ การศึกษาเรื่องพื้นที่ที่กลุ่ม “ชายรับชาย” เข้าไปสร้างพื้นที่ของตนเอง การศึกษาเรื่องการแบ่งกิจวัตรประจำวันหรือวิถีชีวิตในแบบต่างๆ ของกลุ่ม “ชายรับชาย” แต่มีการศึกษาเพียงจำนวนหนึ่งเท่านั้นที่นิยามความเป็น “ชายรับชาย” อย่างชัดเจน เพราะส่วนใหญ่การศึกษามักใช้วิธีการศึกษากับกลุ่มตัวอย่างที่นิยามตนเองไม่ชัดเจนว่า ตนเองนั้นเป็น เกย์ หรือ เป็นกะเทย หรือเป็นกะเทยที่แต่งกายคล้ายเพศหญิง ซึ่งทำให้ผลการศึกษาส่วนใหญ่มีแนวโน้มที่จะมองว่า เกย์และกะเทยนั้นเป็นเพศวิถีเดียวกันหรือกลุ่มเดียวกัน มีรสนิยมทางเพศเหมือนกัน มีกิจวัตรประจำวันเหมือนกัน และมีวิถีชีวิตที่เหมือนกัน ซึ่งในความเป็นจริงแล้วนั้นกะเทยและเกย์ก็อาจมีความแตกต่างกัน ซึ่งผู้เขียนจะอธิบายความแตกต่างเหล่านั้นต่อไปในส่วนหลัง อย่างไรก็ดี หากจะกล่าวถึง “ชายรับชาย” นั้น ผู้เขียนขอเสนอที่มารวมทั้งความหมายเพื่อที่จะได้สร้างความเข้าใจที่ตรงกัน รวมทั้งเข้าใจที่มาและความสำคัญของเรื่อง “ชายรับชาย” ให้มากขึ้น

ดังที่กล่าวไปตอนต้นแล้วว่า เรื่อง “ชายรับชาย” นั้นมีการศึกษาในหลากหลายมุมมอง แต่ในบทความชิ้นนี้ ผู้เขียนจะทบทวนเรื่องสื่อใหม่กับชายรับชายเป็นหลัก เนื่องจากประเด็นสื่อใหม่ในปัจจุบันได้รับการกล่าวถึงอย่างมาก รวมทั้งด้วยคุณสมบัติที่สื่อใหม่เป็นมากกว่าเครื่องมือในการสื่อสารเท่านั้น โดยหากพิจารณาในแง่วัฒนธรรมศึกษา ตัวของสื่อใหม่นั้นถือเป็นวัฒนธรรมทั้งในแง่ผู้สร้างสรรค์ ถ่ายทอด สืบทอด รวมทั้งดัดแปลงวัฒนธรรม ซึ่งในแง่มุมนี้สื่อใหม่จึงถือว่าเป็นวัฒนธรรมแบบหนึ่งเช่นกัน (กาญจนา แก้วเทพ และนิคม ชัยขุนพล, 2555) รวมทั้งต้องอาจต้องยอมรับว่า ไม่เพียงแต่สื่อมวลชน ไม่ว่าจะเป็นสื่อโทรทัศน์ วิทยุ ตลอดจนบรรดาละคร ซีรีส์ และภาพยนตร์เท่านั้น แม้แต่

สื่อใหม่และสังคมออนไลน์ก็มีบทบาทสำคัญในการเป็นพื้นที่บุกเบิก เสรีภาพ การยอมรับ รวมถึงภาพลักษณ์ของ “ชายรับชาย” ดังนั้นการทบทวนวรรณกรรมเฉพาะในด้านของสื่อใหม่กับชายรับชายจึงมีความสำคัญ ซึ่งผู้เขียนจะอธิบายในหัวข้อต่อไปให้ชัดเจนมากขึ้น

“ชายรับชาย” กับการศึกษาในสื่อใหม่

“ชายรับชาย” ในสื่อใหม่นั้นมีความสำคัญในการศึกษายุคปัจจุบันเป็นอย่างมาก เนื่องจากสื่อใหม่เข้ามามีบทบาทกับชีวิตประจำวันอย่างมากสำหรับบุคคลทั่วไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกรณี “ชายรับชาย” ที่ต้องการใช้พื้นที่สื่อใหม่เป็นเวทีการต่อสู้เคลื่อนไหวแบบใหม่ ที่เปิดโอกาสให้ “ชายรับชาย” ช่วงชิงความหมาย/อัตลักษณ์/ตัวตนที่เข้มข้นขึ้น ฯลฯ รวมทั้งการรวมกลุ่มเพื่อทำกิจกรรมต่างๆ เช่นกัน ดังนั้นผู้เขียนขอนิยามสื่อใหม่จากการศึกษาเรื่อง *คู่มือสื่อใหม่ศึกษา* ของ กาญจนา แก้วเทพ และนิคม ชัยขุนพล (2555) ซึ่งอธิบายคำว่าสื่อใหม่ไว้ว่ามีคุณสมบัติโดดเด่นอยู่ 2 ประการด้วยกันคือ (1) หลากหลายกระจายตัว (2) พร้อมจะรวมกิจการกับสื่ออื่นอย่างไม่หยุดนิ่ง ซึ่ง กาญจนา แก้วเทพ ได้นิยามมาจาก ICT ที่แยกได้เป็น 2 กลุ่มด้วยกันคือ IT (information technology) และ CT (communication technology) จากความหมายดังกล่าว ผู้เขียนพอสรุปได้ว่า เป็นการสื่อสารที่มีพลวัต สามารถเคลื่อนไหว ไหลเลื่อน กระจายตัว รวมทั้งการสื่อสารนั้นยังคงรักษาความเป็นปัจเจกบุคคล หรืออัตลักษณ์ของตนเองไว้ได้อย่างชัดเจน และประเด็นสำคัญคือ สามารถเข้าถึงได้โดยไม่จำกัดเวลาและสถานที่ ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างมาก โดยเฉพาะการเข้าถึงได้โดยไม่จำกัดเวลาและสถานที่นั้นส่งผลให้เกิดการเข้าถึงข้อมูล การปฏิสัมพันธ์กันของคนที่เข้าใช้ร่วมกันจนสามารถกลายเป็นชุมชน หรือชาติพันธุ์เดียวกันได้ ซึ่งเรียกอีกนัยว่าเป็นชาติพันธุ์เชิงสัญญะ ที่กล่าวถึงการที่ปัจเจกบุคคลที่มีอัตลักษณ์ร่วมบางอย่างเหมือนกัน มารวมตัวกันเป็นชุมชน และสร้างอัตลักษณ์นั้นให้ชัดเจนและเหนียวแน่น ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับการรวมตัวกันของ “กลุ่มชายรับชาย” โดยความเป็นชาติพันธุ์นั้นมีความหมายในแง่ความสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างกลุ่มคน

ที่คิดว่ากลุ่มตนแตกต่างจากกลุ่มอื่น มิได้หมายถึงสิ่งที่เป็นคุณสมบัติเฉพาะทางวัฒนธรรมหรือเชื้อชาติของกลุ่ม (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546: 72)

จากนิยามข้างต้น ผู้เขียนจึงทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับชายรับชายในสื่อใหม่ เพื่อให้เห็นสถานภาพของความรู้ที่เกิดขึ้นแล้วตั้งแต่อดีตว่า ในชุมชนนักวิชาการได้ทำการศึกษาเรื่องอะไรไว้แล้วบ้าง เพื่อที่ผู้สนใจจะได้นำประเด็นนั้นๆ ไปใช้ในการศึกษาต่อในลำดับต่อไป ทั้งนี้ การศึกษาเรื่องสื่อใหม่ผ่านเรื่อง "ชายรับชาย" เริ่มมีการศึกษาในปี พ.ศ. 2544 เป็นต้นมา ได้แก่ การศึกษาของเจริญวิทย์ ฐิติวรารักษ์ (2544) เรื่อง *การสร้างสารสนเทศและภาพตัวแทนของชายรักชายในเว็บไซต์ไทย* ซึ่งพบว่า รูปแบบในการนำเสนอที่ตอกย้ำภาพสรุปแบบเหมารวม (stereotype) ของชายรักชายที่สังคมและสื่อกระแสหลักเป็นผู้สร้างให้ ซึ่งอุดมการณ์ทางเพศของผู้สร้างนั้นมีส่วนกำหนดกระบวนการสร้างสารเกี่ยวกับชายรักชายในแต่ละเว็บไซต์ที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับอุดมการณ์ทางเพศของแต่ละคนที่ต้องการนำเสนอประเด็นเนื้อหาที่แตกต่างกันออกไปตามที่ตนเองต้องการ โดยมีคุณลักษณะของการสื่อสารผ่านสื่อกลางคอมพิวเตอร์นั้นมีส่วนต่อการสร้างสารสนเทศและภาพตัวแทนของชายรักชาย โดยเอื้อให้เกิดการแสดงออกถึงความเป็นรักร่วมเพศของตนได้มากกว่าการสื่อสารในลักษณะอื่นๆ ในขณะที่สังคมปกติชายรักชายไม่สามารถกระทำได้ สอดคล้องกับการศึกษาเรื่อง *การวิเคราะห์เนื้อหาและการปฏิสัมพันธ์ผ่านเว็บไซต์ชายรักชาย* โดยชูชาติ สิงห์เปี่ยม (2548) ที่เครือข่ายสังคมออนไลน์นั้นเป็นสถานที่ในการมาพบปะรวมทั้งสร้างปฏิสัมพันธ์ของ "ชายรับชาย" ซึ่งในการศึกษาชิ้นนี้ไม่ได้กล่าวถึงการขยับขยายตัวจนกลายเป็นชุมชน แต่ก็สามารถอนุมานได้ว่า สามารถขยายตัวตนจนกลายเป็นชุมชนได้

นอกจากนี้ ในงานวิจัยเรื่อง *การพัฒนาเว็บท่าสำหรับสังคมเกย์ชาวไทย* ของอภิญญา เสียงสืบชาติ (2552) พบว่า กลุ่มประชากรเกย์ส่วนใหญ่มีรูปแบบการดำเนินชีวิตแบบ healthy gay lifestyle ซึ่งเป็นรูปแบบการดำเนินชีวิตแบบคำนึงถึงสุขภาพ ใช้วิธีการคบหาสมาคมหรือติดต่อสื่อสารกับเพื่อนโดยการพูดคุยในห้องสนทนาทางอินเทอร์เน็ต ซึ่งสามารถอธิบายตามแนวคิดสื่อใหม่ได้ว่า

เป็นการรวมตัวเฉพาะของปัจเจกบุคคลที่มีความชอบเหมือนๆ กัน และเป็นสังคมเดียวกัน เพื่อต้องการหาข้อมูล เรื่องที่สนใจคล้ายๆ กันจนเป็นชุมชน การศึกษาในกลุ่มของเว็บไซต์อีกเรื่องหนึ่งของเนติ สุนทราวราวิทย์ (2553) คือ *การสร้างความหมายและตัวตน "เกย์" ในพื้นที่แห่งความจริงและพื้นที่ไซเบอร์* ผลการศึกษาพบว่า เกย์ขึ้นอยู่กับใครนิยาม นิยามในสถานการณ์ใดและบริบทใดมากกว่า และสำหรับการสร้างตัวตนของ "ชายรับชาย" ในโลกไซเบอร์มักถูกสร้างความหมายและการสร้างวาทกรรมเป็นเป็นพื้นที่เสื่อมศีลธรรม เนื่องจากมี "ชายรับชาย" ส่วนหนึ่งใช้พื้นที่เหล่านี้โชว์ลามกอนาจารและมุ่งจะหาคู่นอน แต่ในความเป็นจริงแล้วมี "ชายรับชาย" จำนวนไม่น้อยที่ได้ใช้พื้นที่เหล่านี้ในทางสร้างสรรค์ สำหรับพื้นที่แห่งความเป็นจริงแล้ว "ชายรับชาย" ส่วนใหญ่มักจะแสดงความเป็นตัวตนในพื้นที่เฉพาะหรือพื้นที่ส่วนบุคคลมากกว่าพื้นที่สาธารณะ แต่พื้นที่สาธารณะบางส่วนก็ถูกสร้างความหมายให้เป็นพื้นที่เฉพาะหรือพื้นที่ส่วนบุคคลของ "ชายรับชาย" เอง ในขณะเดียวกัน อีกตัวอย่างของการศึกษาการรวมกลุ่มหนึ่งในลักษณะชุมชนวัฒนธรรมย่อยดังกล่าวก็คือ งานวิจัยเรื่อง *เรื่องเล่าของเกย์ในชุมชนวรรณกรรมออนไลน์: กรณีศึกษากลุ่ม* ของพจมาน มูลทรัพย์ (2551) ผลการศึกษาในพื้นที่ชุมชนออนไลน์ pantip.com พบว่าเรื่องเล่าบันทึกประสบการณ์ชีวิต รวมทั้งนวนิยายและเรื่องสั้น มีเนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิตของ "ชายรับชาย" โดยเฉพาะการเผชิญหน้าและจัดการกับปัญหาและอุปสรรคต่างๆ และเนื้อหาที่สะท้อนทัศนคติที่ "ชายรับชาย" มีต่อสังคม ส่วนเนื้อหาของนวนิยายและเรื่องสั้นนั้นส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องเกี่ยวกับความเหงาและประสบการณ์ด้านความรัก สำหรับกลวิธีการแต่งนั้น ในเรื่องเล่าบันทึกประสบการณ์ชีวิตนั้นมีการนำเสนอจากมุมมองของ "ชายรับชาย" แก่นเรื่องของเรื่องแต่งเหล่านี้ส่วนใหญ่เกี่ยวกับประสบการณ์ด้านความรักของ "ชายรับชาย" กล่าวคือความรักที่จริงใจและบริสุทธิ์ ถึงแม้ว่าในหลายเรื่องความสัมพันธ์ด้านความรักของ "ชายรับชาย" จะไม่ประสบผลสำเร็จ เรื่องเล่าเหล่านั้นมีการเน้นมุมมองของเรื่องในด้านอารมณ์ความรู้สึกของ "ชายรับชาย" จึงทำให้ผู้อ่านน่าจะเกิดความเข้าใจและเห็นใจของ "ชายรับชาย"

ข้อค้นพบข้างต้นสอดคล้องกับชินวร ฟ้าดิษฐี (2556) ในบทความเรื่อง “เว็บไซต์เกย์: พื้นที่สาธารณะสำหรับคนชายขอบ” หากขยายประเด็นออกมา คือ การศึกษาการแสดงอัตลักษณ์ในมุมของสื่อใหม่ รวมทั้งมีการศึกษาที่น่าสนใจอีกชิ้นหนึ่งคือ *กลวิธีทางภาษากับการนำเสนออัตลักษณ์ของตนเองโดยกลุ่มเกย์ออนไลน์* ของ ธีระ บุษบกแก้ว (2553) การศึกษาชิ้นนี้ใช้คำว่า “เกย์ออนไลน์” โดยค้นหาคำนี้จาก google.com ผลการศึกษาพบว่า “ชายรับชาย” สื่อสารอัตลักษณ์ของตนเองผ่านกลวิธีทางภาษาเพื่อนำเสนออัตลักษณ์ของเกย์ต่อสาธารณชน 8 ประเด็น ได้แก่ (1) เกย์เป็นคนปกติ และมีวิถีชีวิตเหมือนคนทั่วไป (2) เกย์ส่วนใหญ่มีพฤติกรรมของเพศชาย (3) เกย์ไม่ได้หมกมุ่นเรื่องเพศ (4) เกย์ไม่ใช่ผู้ป่วยโรค หรืออาการทางจิต แต่เป็นความรู้สึกหรือตัวตนที่แท้จริงที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ (5) เกย์เป็นกลุ่มคนที่ตกอยู่ในความกลัว และเกย์ผู้ยอมรับและเปิดเผยตนเองเป็นผู้ที่มีความกล้า (6) เกย์เป็นผู้โหยหาความรัก (7) เกย์เป็นคนที่อบอุ่น มีน้ำใจต่อผู้อื่น โดยเฉพาะต่อเกย์ด้วยกัน (8) เกย์คือ “ของปลอม” เกย์เป็นคนที่มีความผิด และเกย์หมกมุ่นเรื่องเพศ สิ่งสำคัญที่พบในการศึกษาคือ อัตลักษณ์เกย์ที่นำเสนอในบทความดังกล่าวเป็นภาพด้านบวกเกี่ยวกับตนเอง แต่อย่างไรก็ตาม กลวิธีทางภาษาที่กลุ่มเกย์ออนไลน์ใช้ก็แสดงให้เห็นว่า เกย์ยังมีความคิดด้านลบต่อตนเองแฝงอยู่ แสดงนัยว่าการสร้างอัตลักษณ์ของเกย์ยังคงได้รับอิทธิพลจากสังคม หรือหากจะกล่าวว่าสังคมเป็นผู้ประกอบสร้างอัตลักษณ์ให้แก่กลุ่ม “ชายรับชาย” นั่นเอง

การศึกษาของเรข์ณพัศ ภาสกรณ์ (2554) เรื่อง *รูปแบบการดำเนินชีวิต พฤติกรรมการบริโภค และการเปิดรับสื่อของชายรักชายในเขตกรุงเทพมหานคร* พบว่า พฤติกรรมการเปิดรับสื่อ กลุ่มชายรักชายเปิดรับสื่ออินเทอร์เน็ตมากที่สุด รองลงมาคือสื่อโทรทัศน์และสื่อวิทยุ อีกทั้งชายรักชายส่วนใหญ่มีการเปิดรับสื่อเกย์ โดยเปิดรับประเภทสื่อบุคคล ซึ่งจากผลการศึกษาสอดคล้องกับการศึกษาเรื่อง “ชายรับชาย: ความสัมพันธ์ของชุมชนในทวิตเตอร์” ของเบญจรงค์ ถิระผลิกะ (2560ข) ซึ่งพบว่า กลุ่ม “ชายรับชาย” นั้นใช้พื้นที่ออนไลน์ในการสร้างปฏิสัมพันธ์ รวมทั้งยังพบอีกว่า การเข้าใช้พื้นที่ออนไลน์เป็นพื้นที่ซึ่งกลุ่ม “ชายรับชาย” สร้างเป็นชุมชน รวมทั้งพยายามที่จะสร้างอัตลักษณ์ด้วยเช่นกัน

นอกจากนี้ การศึกษาเรื่อง *การนำเสนอภาพกลุ่มชายรักชายในภาพยนตร์ไทยปี พ.ศ. 2550* ของปาณิสรา มงคลวาที (2550) ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาในส่วนการซ้อนความหมายผ่านภาพยนตร์ชายรักชาย ภาพยนตร์สะท้อนภาพสังคม แนวคิดกระบวนการสื่อความหมาย ซึ่งใช้ตัวละครหลัก รอง เสริม ที่ตัวละครเป็นชายรักชาย จากงานวิจัยชิ้นนี้พบว่า บุคลิกภาพของตัวละครในภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นตัวละครหลัก รอง เสริม ทั้งหมดเป็นประเภทชายรักชาย และตัวละครทั้งหมดมีบุคลิกภาพ การแต่งกาย น้ำเสียง นิสัย อารมณ์ พฤติกรรมทางเพศใกล้เคียงสมจริงกับสังคมในปัจจุบัน ซึ่งอาจจะตีความตามได้ว่า ภาพยนตร์เป็นกระจกสะท้อนภาพของสังคม และคงไม่แปลกหากกล่าวว่า สังคมเองเป็นผู้ประกอบสร้างและให้ความหมาย “ชายรับชาย” รวมทั้งการศึกษาของไชยศิริ บุญยกุลศรีรุ่ง (2553) เรื่อง *เพศสภาพและเพศวิถีชายรักชายในภาพยนตร์ไทย* ผลการศึกษาพบว่า สังคมมองว่า “ชายรับชาย” เป็น “ตัวตลก” มากที่สุด ส่วนน้อยสุดคือ “ปกติ” การแสดงท่าทีทางเพศปรากฏในลักษณะ (1) ตัวประหลาด (2) ตัวตลก (3) บุคคลชายขอบ (4) บุคคลอันตราย (5) บุคคลปกติ (6) บุคคลที่ไม่มีความสามารถ (7) บุคคลที่มีความหมกมุ่นทางเพศ (8) คนดี ซึ่งมีความสอดคล้องกันกับการศึกษาของฐิติวัฒน์ สมิตินันทน์ (2555) เรื่อง *การสร้างตัวตนเพศที่สามในภาพยนตร์ไทย* และการศึกษาของเบญจรงค์ ถิระผลิกะ (2559ก) เรื่อง *ปัจจัยที่สนับสนุนการสร้างสรรค์เนื้อหาเพศนอกกรอบในภาพยนตร์เรื่อง “รักแห่งสยาม” ของมะเดี่ยว ชูเกียรติ ศักดิ์วีระกุล* โดยผลการศึกษาพบว่า ภาพยนตร์สะท้อนให้เห็นถึงบุคลิกภาพและบุคลิกลักษณะของชาวเพศที่สามในสังคมจริง เช่นเดียวกับกรณีของสื่อโทรทัศน์ งานวิจัยเรื่อง *การกำหนดตัวละครเพศทางเลือกชายรักชายในซิทคอม* ของสิรภพ แก้วมาก (2556) ก็ยังคงมีผลที่ออกมาในทำนองเดียวกันว่า ชายรักชายเป็นตัวตลก ตัวประหลาด และเป็นคนดี นั่นหมายความว่าการศึกษาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 จากโลกแห่งความจริงของการสื่อสารในยุคสื่อเก่า จนถึงปี 2544 ที่ผู้เขียนกำหนดไว้ว่าเป็นยุคเริ่มต้นของการศึกษาสื่อใหม่ ผลการศึกษาก็ไม่มีความแตกต่างกันมากนัก เพราะสุดท้ายแล้วสังคมยังคงตีตราว่า กลุ่ม “ชายรับชาย” มีสถานะเป็นคนชายขอบเช่นเดิม แต่พื้นที่สื่อใหม่สามารถขยายผัสสะและพื้นที่ รวมทั้งการแสดงออกให้แก่กลุ่ม “ชายรับชาย” ได้มากขึ้น

จากการทบทวนวรรณกรรมซึ่งเกี่ยวข้องกับสื่อใหม่นั้นพบว่า กลุ่ม “ชายรับชาย” ใช้พื้นที่สื่อใหม่เพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์กับกลุ่ม “ชายรับชาย” อื่นๆ รวมทั้งการที่ใช้พื้นที่นั้นในการแสดงออกซึ่งอัตลักษณ์และความต้องการที่ปัจเจกและกลุ่มต้องการออกมา ซึ่งการนำเรื่องอัตลักษณ์และเรื่องการแสวงหาพื้นที่ในการแสดงตัวตนนั้นเป็นประเด็นที่ผู้เขียนมีความสนใจที่จะอธิบายให้เห็นชัดเจนขึ้นในหัวข้อย่อยต่อไป เพราะคุณสมบัติของสื่อใหม่ซึ่งในที่นี้หมายถึงพื้นที่เสมือนจริงในเครือข่ายสังคมออนไลน์นั้นเอื้อต่อการสร้างชุมชน รวมทั้งเอื้อต่อการแสดงออกซึ่งอัตลักษณ์ต่อไป ตามแนวคิดประเด็นหลักของทฤษฎีสื่อตามแนวคิดของเดนิส แมคเควล (McQuail, 2010) ซึ่งประกอบด้วยประเด็นย่อยได้ 4 ประเด็น คือ (1) อำนาจและความไม่เท่าเทียม ซึ่งกำลังจะเปลี่ยนแปลงไปด้วยอำนาจของสื่อใหม่ (2) การประสานสัมพันธ์และอัตลักษณ์ ซึ่งได้สลายความสัมพันธ์แบบเดิมที่ถูกคัดเลือกแค่จาก เพศ อายุ การศึกษา กลายเป็นการรวมกลุ่มก้อนของปัจเจกบุคคลที่แสวงหาความชอบ ความสนใจร่วมกัน จนกลายเป็นกลุ่มและชุมชน (3) ศักยภาพในการเปลี่ยนสังคม ซึ่งแต่เดิมการสื่อสารนั้นเป็นเพียงแค่การโน้มน้าวใจ การส่งมอบความรู้และทัศนคติเท่านั้น แต่สำหรับสื่อใหม่แล้วคือการมีส่วนร่วมของกันและกัน (participatory media) และสุดท้ายคือ (4) มิติเรื่องเวลาและสถานที่ ซึ่งการสื่อสารแบบเดิมนั้นไม่สามารถทำได้ แต่ในการสื่อสารผ่านสื่อใหม่นั้น ทุกๆ ที่สามารถมีการเข้าถึงสิ่งที่ปัจเจกปรารถนา การรวมกลุ่มก้อนเพื่อสร้างปรารถนาแห่งตน และทำปรารถนานั้นให้สำเร็จลุล่วง แม้อาจจะยังคงมีปัจจัยอื่นใดบ้างที่ทำให้การสื่อสารผ่านสื่อใหม่มีปัญหา เช่น โครงข่ายอินเทอร์เน็ต หรือภาษา แต่กระนั้น ผู้เขียนยังคงเชื่อว่า ในอนาคตสิ่งเหล่านี้จะได้รับการพัฒนาและส่งผลให้สิ่งที่ปรารถนาของปัจเจกต่างๆ ประสบความสำเร็จได้ ฉะนั้นการเข้าถือและการแสวงหาพื้นที่จึงมีความสำคัญต่อกลุ่ม “ชายรับชาย” ดังที่ได้อธิบายไปตอนต้น ในหัวข้อต่อไปผู้เขียนจะได้นำเสนอร่องรอยของการแสวงหาพื้นที่และการแสดงออกซึ่งอัตลักษณ์บางประการของ “ชายรับชาย” ในพื้นที่เสมือนจริง

ในกรณีสื่อสังคมออนไลน์อื่นๆ เช่น เฟซบุ๊ก (Facebook) อินสตาแกรม (Instagram) ทวิตเตอร์ (Twitter) ทัมเบลอร์ (Tumblr) ไลน์ (Line) ยูทูบ (YouTube)

ยะฮู (Yahoo) พินเทอเรส (Pinterest) เป็นต้น แม้ในสื่อสังคมออนไลน์ที่ยกตัวอย่างมาเหล่านี้จะมีการใช้ของกลุ่ม “ชายรับชาย” ทุกกลุ่ม แต่อีกด้านหนึ่งอาจมีผู้มองได้ว่าชุมชนทวิตเตอร์เป็นสื่อใต้ดิน อันหมายความว่าเป็นสื่อที่นิยมใช้แค่เฉพาะกลุ่มเท่านั้น ซึ่งข้อเท็จจริงจะพบว่า ในชุมชนทวิตเตอร์นั้นเป็นพื้นที่โลกเสมือน ที่มีบุคคลต่างๆ เข้าไปใช้พื้นที่นี้ในการสื่อสาร เช่น “กลุ่มนักการเมือง” “รายงานสภาพจราจร” “กลุ่มติ่งเกาหลี” “กลุ่มสาววาย” แต่ในอีกมุมหนึ่งก็ต้องยอมรับว่าในชุมชนทวิตเตอร์นั้นเป็นสื่อใหม่คล้ายกับสื่อสังคมออนไลน์อื่น แม้จะพบเรื่องราวของ “ชายรับชาย” นั้น ในลักษณะเป็นการประกอบสร้างตัวตนให้ “ชายรับชาย” เป็นอื่น (otherness) ทั้งสิ้น แต่ในชุมชนทวิตเตอร์นี้ กลุ่ม “ชายรับชาย” ก็ค่อนข้างแสดงออกถึงอัตลักษณ์อย่างชัดเจนผ่านการใช้บัญชีรายชื่อผู้ใช้ ดังที่จะยกตัวอย่างต่อไป

ดังนั้นจึงพอสรุปได้ว่า คุณลักษณะของสื่อสังคมออนไลน์ทั้งหมดนั้นมีลักษณะคล้ายกัน ตามแนวคิดของลักษณะสื่อใหม่ โดยที่สื่อใหม่มีลักษณะสำคัญคือ การขยายผัสสะของมนุษย์ให้กว้างขวางและซับซ้อนมากขึ้น (Rogers, 1986) รวมทั้งในการศึกษาของกาญจนา แก้วเทพ และนิคม ชัยขุนพล (2555) กล่าวถึงคุณลักษณะของสื่อใหม่ไว้ 16 ประการซึ่งเป็นคุณลักษณะเด่นในเชิงบวก ซึ่งผู้เขียนขอยกตัวอย่างประกอบดังนี้ คุณลักษณะของสื่อใหม่มีความง่ายในการเข้าถึง (การสื่อสารขาเข้า) และการแพร่กระจาย (การสื่อสารขาออก) ซึ่งส่งผลให้สื่อใหม่เป็น “พาหะแห่งการเปลี่ยนแปลง” และข้อที่สำคัญคือ สื่อใหม่เอื้อต่อการสร้างชุมชน (creation of community) โดยมีคุณลักษณะพิเศษ 4 ประการด้วยกัน คือเป็นการสื่อสารแบบสองทาง โดยการสื่อสารแบบสองทางนั้นทำให้ผู้รับและผู้ส่งสามารถมีปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์กันได้ ง่ายต่อการเข้าถึงไม่ว่างในพื้นที่และช่วงเวลาใดก็ตาม ซึ่งสามารถเข้าถึงได้ตามแต่ความต้องการของผู้ใช้ การเรียนรู้ได้อย่างต่อเนื่อง โดยประเด็นนี้เองนั้นสามารถอธิบายได้ต่อจากทุกที่ทุกเวลาว่าสามารถเข้าถึงได้อย่างต่อเนื่องโดยไม่กำหนดระยะเวลาการเข้าใช้ช่วงเวลาการเข้าใช้ รวมทั้งการปฏิสัมพันธ์กับสังคมที่ตนเองกำลังเข้าใช้ (time and space) และประการสุดท้ายคือ การประสานและบูรณาการเนื้อหาในแนว

เดียวกัน หรืออีกนัยหนึ่ง เมื่อกลุ่มคนที่อยู่ในสังคมหรือชุมชนเดียวกันสามารถพบเจอกันได้ในพื้นที่ๆ อาจจะแตกต่างกันในเนื้อหาที่สนใจเหมือนกันยิ่งทำให้ชุมชนยิ่งแน่นแฟ้นและเข้มแข็งมากขึ้นด้วยเช่นกัน ซึ่งจากองค์ประกอบสำคัญดังกล่าวพบว่าสื่อใหม่เป็นการร่วมมือกันของคนแปลกหน้า หรือที่สามารถเรียกอีกอย่างได้ว่า “พลังอำนาจแห่งพวกเรา” (power of us)

ในกรณี “พลังอำนาจแห่งพวกเรา” นั้น สามารถอธิบายให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของชุมชนโลกเสมือนจริงได้ค่อนข้างชัดเจน ตามการศึกษาของ โฮวาร์ด เรนโกล (Howard Rheingold) ที่อ้างอิงในการศึกษาของกาญจนา แก้วเทพ และนิคม ชัยขุนพล (2555) ว่า ชุมชนเสมือน หรือประชาคมเสมือน (virtual community) หมายถึงเครือข่ายสังคมประเภทหนึ่งสำหรับปัจเจกบุคคล ผู้ซึ่งโต้ตอบกันผ่านสื่อเฉพาะ โดยอาจสื่อสารข้ามพรมแดนทางภูมิประเทศหรือทางการเมือง เพื่อที่จะบรรลุความสำเร็จหรือสิ่งที่สนใจร่วมกัน ชุมชนเสมือนที่แพร่หลายที่สุดชนิดหนึ่งคือบริการเครือข่ายสังคม อันประกอบด้วยชุมชนออนไลน์ที่หลากหลาย ซึ่งประกอบไปด้วย 4 รูปแบบคือ การรวมกลุ่มของคนที่มีความสนใจร่วมกัน การรวมกลุ่มเพื่อตัดสินวินิจฉัยร่วมกัน การรวมกลุ่มเพื่อแบ่งปันทรัพยากรกัน และสุดท้ายการรวมกลุ่มเพื่อร่วมทำโครงการต่างๆ ซึ่งทั้ง 4 รูปแบบนี้สามารถใช้อธิบายได้ทั้งทางบวกและทางลบ โดยที่หากนำกลับมามองผ่านสื่อใหม่ ซึ่งในที่นี้หมายถึงชุมชนทวิตเตอร์แล้ว สามารถมองเห็นคนที่มีความสนใจเรื่องราวบางอย่างคล้ายกัน รวมทั้งเมื่อเกิดเหตุพิพาทบางอย่างก็จะวินิจฉัยและออกเป็นกฎระเบียบภายในชุมชนแห่งนี้ใช้เหมือนกัน เช่น หากไม่ใช้ภาพถ่ายประจำตัวเป็นหน้าตนเอง ก็จะถูกเบียดขับออกจากชุมชน รวมทั้งการแบ่งปันความรู้กันหากมีเรื่องอะไรเกิดขึ้น ดังที่กล่าวมานี้เป็นเพียงแค่ตัวอย่างที่ผู้เขียนค้นพบจากการมองชุมชนอยู่จากข้างนอก (etic) เท่านั้น

ข้อสังเกตจากการสำรวจเบื้องต้นของผู้เขียนไม่พบเรื่องการสื่อสารของกลุ่ม “ชายรับชาย” ที่เหมือนกับในชุมชนทวิตเตอร์ แต่สิ่งที่ผู้ศึกษากล่าวคือไม่มีอัตลักษณ์ชายรับชายแสดงให้เห็นเด่นชัดกว่าชุมชนทวิตเตอร์ เพราะในชุมชนทวิตเตอร์นั้นเป็นพื้นที่ซึ่งไม่มีผู้ควบคุมเป็นกลุ่มเหมือนกับเฟซบุ๊กหรือไลน์

แต่ในพื้นที่ชุมชนทวิตเตอร์นั้นมีการสร้างกลุ่มแบบปัจเจกบุคคล ที่หมายถึงมีบัญชีรายชื่อหนึ่ง แล้วมีบัญชีรายอื่นๆ ไปติดตาม (follow) จึงคล้ายกับการรวมตัวเป็นชุมชน รวมทั้งการรีทวีต หรือ การใช้แฮชแท็ก (#) ในการรวมกลุ่มก้อนเพื่อทำกิจกรรมบางอย่าง อีกประเด็นที่ผู้ศึกษาตั้งข้อสังเกตคือ เพราะเหตุใดกลุ่มชายรับชายต้องใช้เรื่องราวของ “กิจกรรมทางเพศ” มาเป็นธงหลักในการต่อสู้ต่อรองไม่ว่าในพื้นที่สื่อสังคมใดก็ตาม ฉะนั้นสิ่งนี้จึงเป็นที่มาและความสำคัญที่ผู้เขียนเลือกใช้ชุมชนทวิตเตอร์แทนสื่อสังคมออนไลน์อื่นๆ หากจะอธิบายถึงความสำคัญของแฮชแท็กในชุมชนทวิตเตอร์นั้น สามารถเชื่อมต่อระหว่างบัญชีรายชื่อ และสามารถจัดกลุ่มความต้องการในการสื่อสารได้ ซึ่งชุมชนทวิตเตอร์สามารถแสดงอัตลักษณ์ ตัวตนของผู้เล่นได้อย่างชัดเจน เช่น ตัวอย่างผู้เล่นที่เข้ามาใช้เพื่อวัตถุประสงค์ต่างๆ รวมทั้งเรื่องราวทางเพศ ที่มักจะใช้ชื่อหลักหรือชื่อรองอย่างชัดเจนแม้แต่ในคำอธิบายตัวตน ตัวอย่างเช่น แฮชแท็ก (#) “#เกย์มัธยม”, “รุก”, “รับ”, “#กางเกงน้ำเงิน”, “#ใหญ่ยาว”, “#แข็งตัว”, “ได้หมด”, “#HI”, “ฟิว”, “รับงาน”, “#บิน”, “#Hi”, “ทน”, “ไม่มีรูปผมไม่คุย”, “เฉพาะนัดเ _ _เท่านั้น”, “รับไม่ออกสาว” #มัธยม #นัว #หมู่ (เป็นต้น) (ข้อมูลวันที่ 20 มีนาคม 2561)

โดยในขณะนี้ประเทศไทยมีผู้ใช้งานเฟซบุ๊ก (Facebook) ประมาณ 47 ล้านคน เติบโต 15% มีผู้ใช้งานในชุมชนทวิตเตอร์ (Twitter) ประมาณ 9 ล้านคนเพิ่มขึ้นจากปีที่แล้ว 70% ซึ่งปีที่แล้วมีผู้ใช้ทวิตเตอร์ 5.3 ล้านคน โดยกลุ่มวัยรุ่นเป็นกลุ่มใหม่ที่เข้ามาใช้งาน และเป็นการใช้งานควบคู่ไปกับเฟซบุ๊ก ซึ่งมีแนวโน้มว่าจะเติบโตขึ้นอีกในอนาคต รวมทั้งผู้ใช้งานทวิตเตอร์กลุ่มนี้ส่วนใหญ่อายุระหว่าง 16-24 ปี คิดเป็น 35% ส่วน 65 % เป็นกลุ่มที่มีอายุต่ำกว่า 34 ปี ส่วนช่วงเวลาที่คนไทยใช้งานในชุมชนทวิตเตอร์มากที่สุดคือ วันพฤหัส วันศุกร์ และวันเสาร์ เวลาประมาณ 20.00 - 24.00 น. (PPTV online, 2560; THOTH ZOCIAL, 2560) โดยผู้เขียนศึกษาและพบว่า มีใช้โปรแกรมทวิตเตอร์ประมาณ 6 ราย ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการศึกษาครั้งนี้ และมีผู้ติดตามจำนวนมาก ดังที่ยกตัวอย่างมาต่อไปนี้

ตารางที่ 1 ตารางแสดงจำนวนผู้ติดตามบัญชีรายชื่อในทวิตเตอร์ (รวบรวมโดยผู้เขียน)

Users	Followers
mirageX5	202K = 202,000 ราย
P'Hmee7.5	112K = 112,000 ราย
มิสพันไมล์ misspanmile	79.2K = 79,000 ราย
นักดาบ แห่ง บารามอส	52.4K = 52,000 ราย
พ่อค้า_กฤษณ์	39.5K = 39,500 ราย
น้า	37.1K = 37,100 ราย
CHEESEBITE	26K = 26,000 ราย

ที่มา: www.twitter.com (2561)

จากเหตุผลประการที่สองจะพบว่า การเข้าใช้ทวิตเตอร์มากขึ้นกว่าโปรแกรมหรือแอปพลิเคชันต่างๆ โดยเรียงจากแอปพลิเคชันที่มีผู้เข้าใช้งานมากที่สุด

ตารางที่ 2 ตารางแสดงจำนวนผู้ใช้งานแอปพลิเคชัน (รวบรวมโดยผู้เขียน)

Applications	Members
Grindr	257,431
Hornet	159,429
Jack'd	108,363
Boyahoy	47,301
Blued	46,986

ที่มา: https://play.google.com/store?hl=th (2561)

นอกจากนี้ ชุมชนทวิตเตอร์ยังสามารถนับจำนวนหรือเชื่อมต่อกับเนื้อหาอื่นๆ ได้โดยแฮชแท็ก (#) ซึ่งแฮชแท็กที่ปรากฏนั้นมักมีคำศัพท์ที่สื่อความหมายเกี่ยวกับเรื่องเพศอย่างเปิดเผยทั้งที่มีกฎหมายพระราชบัญญัติว่าด้วยการกระทำความผิดเกี่ยวกับคอมพิวเตอร์ พ.ศ. 2550 เริ่มบังคับใช้เมื่อ 10 มิถุนายน 2550 หากฝ่าฝืนอาจถูกดำเนินคดีได้ เช่น การกระทำ โพสต์ ข้อมูลปลอม ข้อมูลเท็จ หรือให้ข้อมูลที่เป็นเท็จ ที่จะเกิดความเสียหายต่อความมั่นคงของประเทศ ประชาชนตื่นตระหนก โพสต์ข้อมูลอันเป็นความผิดเกี่ยวกับความมั่นคงแห่งราชอาณาจักร หรือความผิดเกี่ยวกับการก่อการร้าย รวมทั้งการเผยแพร่ข้อมูลลามก อนาจาร ซึ่งมักไม่ปรากฏในสื่อสังคมออนไลน์ชนิดอื่นๆ

การรวมตัวและการแสดงอัตลักษณ์ในชุมชนทวิตเตอร์นั้นเป็นปรากฏการณ์ที่รู้กันทั่วไปในกลุ่ม “ชายรับชาย” เพราะหากพิจารณาอย่างรอบด้านแล้ว ชุมชนทวิตเตอร์นั้นเป็นชุมชนที่มีหลากหลายเพศเข้ามาใช้บริการไม่ใช่แต่เฉพาะกลุ่ม “ชายรับชาย” เท่านั้น เพียงแต่การที่กลุ่มชายรับชายเข้ามาใช้พื้นที่ดังกล่าวเพื่อการพบปะ พูดคุย หาเพื่อน การเข้ามาดูสภาพการจราจร การหาความสุขทางเพศ การหาคู่ความสัมพันธ์ และการสร้างอัตลักษณ์ ในการศึกษาของผู้เขียนเรื่อง “ชายรับชาย: ความสัมพันธ์ของชุมชนในทวิตเตอร์” (เบญจรงค์ ถิระผลิกะ, 2560ค) ซึ่งพบว่า นอกจากเรื่องของปฏิสัมพันธ์ของชุมชนซึ่งเป็นคุณสมบัติของสื่อใหม่แล้ว ยังพบเรื่องราวของ (1) การแสวงหาอิสรภาพ (the pursuit of freedom) และชื่อเสียงและเกียรติยศ (the hall of fame) (2) การแสวงหาเรื่องการเงิน (the quest of finance) และความสนุกสนาน (the pleasure of fun) (3) การค้นหามิตรภาพ (the search of friendship and more) และการแสวงหาความยอมรับจากสังคม (the pursuit recognition from society) รวมทั้งยังพบว่า การแสวงหาการยอมรับจากสังคม ซึ่งรู้จักกันในชุมชนทวิตเตอร์ว่า “การต่อคิว” ซึ่งผู้เขียนขอขยายว่าบัญชีรายชื่อใดสามารถสร้างการต่อคิวได้มาก กล่าวคือการที่มีบัญชีรายชื่ออื่นๆ ต้องการจะมีเพศสัมพันธ์จำนวนมาก แสดงได้ว่าบัญชีรายชื่อผู้นั้นสามารถเป็นที่ยอมรับของชุมชนทวิตเตอร์และจะส่งผลให้เป็น “ตัวท็อป” ในอนาคต รวมทั้งมีโอกาสที่จะสร้างผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมย่อยในชุมชนแห่งนี้ได้

จากที่กล่าวมาสามารถอธิบายได้ตามแนวคิด ทฤษฎีการเรียนรู้ทางสังคม (social learning theory) ของ อัลเบิร์ต แบนดูรา (Albert Bandura) (1977) กล่าวคือ เน้นการเรียนรู้ภายใต้บริบททางสังคม ซึ่งสามารถเรียนรู้จากผู้อื่นโดยการสังเกต (observation) ว่า "ตัวท็อป" (ที่หมายถึงผู้มีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับ--ผู้เขียน) ทำอย่างไร โพสต์รูปอย่างไร ติดแฮชแท็กอย่างไร จึงมีคนไลค์และติดตามมาก รวมทั้งการมีคนพยายามที่จะ "ต่อคิว" เพื่อมีกิจกรรมทางเพศด้วยจากนั้นก็เกิดการเลียนแบบ (imitation) และการเอาอย่างจากต้นแบบ (model) จนทำให้ตนเองนั้นเป็น "ตัวท็อป" หรือมีผู้ติดตามจำนวนมากได้ (เบญจรงค์ ถิระผลิกะ, 2560ค) และเช่นกันหลากหลายบัญชีผู้ใช้ที่เลือกเข้ามาแสดงตัวตนในชุมชนทวิตเตอร์ก็พยายามที่จะสร้างอัตลักษณ์ของตนเอง การปรับปรุงอัตลักษณ์อย่างพลวัตร จนกระทั่งเกิดเป็นอัตลักษณ์ร่วม และเมื่อเกิดข้อพิพาทในชุมชน ก็จะใช้อัตลักษณ์ร่วมตัดสินและ/หรือระงับข้อพิพาทในชุมชนนั้นๆ ซึ่งคล้ายกับแนวคิดเรื่องการรวมตัวเพื่อสร้างอัตลักษณ์ของกลุ่มชายของต่างๆ (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546)

บทสรุปของการทบทวนชุดความรู้เกี่ยวกับการสื่อสารประเด็นชายรับชายในสังคมไทย

จากการทบทวนวรรณกรรมเรื่อง "ชายรับชาย" โดยเน้นในพื้นที่ของสื่อใหม่นั้น พบว่า การศึกษาทั้งหมดที่พบเป็นการศึกษาเป็นส่วนๆ ซึ่งแต่ละส่วนนั้นขึ้นอยู่กับผู้เขียนหรือผู้วิจัยแต่ละคนจะเลือกศึกษา บทความชิ้นนี้จึงได้รวบรวมการศึกษาของแต่ละคนมาเพื่อให้ผู้สนใจได้นำไปเป็นข้อมูลพื้นฐานก่อนการเริ่มต่อยอดศึกษาเรื่องราวการสื่อสารของ "ชายรับชาย" ซึ่งผู้เขียนพยายามทบทวนวรรณกรรมในหลากหลายสาขาวิชาที่มีนักวิชาการหลากหลายกลุ่ม โดยเน้นที่การศึกษาผ่าน "สื่อใหม่" เป็นหลัก ทั้งนี้เพื่อค้นหา "ความจริง" ที่อาจถูก "ประกอบสร้าง" จากใครก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นสังคม สถาบัน ผู้มีอำนาจ รวมทั้งตัวของปัจเจกบุคคลเอง รวมทั้ง "แสวงหาความรู้" โดยใช้แนวคิดทฤษฎีในสาขาวิชาหรือองค์ความรู้ที่ผู้วิจัยถนัดมาเป็น "กล้องส่อง" หรือ "ไฟฉาย" เพื่อหา

คำตอบในคำถามที่ผู้ศึกษาต้องการรู้ สิ่งที่ผู้เขียนพบคือ การที่ผลการศึกษาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 จนกระทั่งปี พ.ศ. 2560 นั้น มักมองว่า “ชายรับชาย” เป็นภาพตัวแทนของการหมกมุ่นทางกามารมณ์ ไม่ว่าจะจากปัจเจกที่แสดงออกโดยตัว “ชายรับชาย” เอง จากสื่อแขนงต่างๆ รวมทั้งจากสังคม แม้วิวัฒนาการของความคิดเกี่ยวกับ “ชายรับชาย” จะมีความเปลี่ยนแปลงไปบ้าง แต่ก็ยังคงไม่พ้นจากเรื่องเพศ จุดนี้เองทำให้ผู้เขียนสนใจว่า ทำไมเรื่องเพศหรือกิจกรรมทางเพศจึงเป็นภาพสะท้อนผ่านสื่อของกลุ่ม “ชายรับชาย”

สิ่งหนึ่งที่ผู้เขียนจะกล่าวในส่วนสุดท้ายนี้คือ แนวคิดเรื่อง queer หรือเรื่องเควียร์ ที่มีผู้ศึกษาในต่างมุมมองนั้น มีวัตถุประสงค์เพียงเพื่อ “รื้อสร้าง” องค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับเพศวิถี เพศนอกกรอบ เพศนอกขนบ เพศนอกกลุ่ม LQBT LGBTQ ที่มีอยู่ในโลกแห่งความจริง เพื่อให้องค์ความรู้นั้นเข้าไปพัฒนาโลกแห่งการศึกษาและการสื่อสารให้องค์ความรู้ของทั้งสองโลกนั้นเดินทางไปพร้อมๆ กัน เช่น การศึกษาของ ศาสตราจารย์ริตช์ ซาวิน-วิลเลียมส์ (Savin-Williams, 2017) ที่พบว่า ในจิตสำนึกของเพศชายทุกคนก็มีความต้องการทางเพศแบบ “ชายรับชาย” อยู่ ซึ่งการศึกษาชิ้นนี้เองก็รื้อสร้างแนวคิดแบบเดิมที่ว่าการเป็น “ชายรับชาย” นั้นอาจจะเกิดจากการเลี้ยงดูของครอบครัว เกิดจากปมออดิปุส (Oedipus complex) (Savin-Williams, 2017; Time, 2017) ซึ่งในความจริงแล้วนั้น เรื่องที่ศึกษาชิ้นนี้อาจถูกรื้อสร้างใหม่ในอนาคตก็เป็นได้ ดังนั้นการรื้อสร้างนั้นคือการรื้อความเชื่อแลความจริงเดิมที่มีอยู่แล้วสร้างขึ้นมาใหม่ ถึงกระนั้นก็ตาม การศึกษาเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเพศวิถี เพศนอกกรอบ เพศนอกขนบ เพศนอกกลุ่ม LQBT LGBTQ หรือคำอื่นใดที่จะมีขึ้นในอนาคตอันใกล้นี้ก็ยังคงต้องมีการพัฒนาและศึกษาต่อไปอย่างไม่มีวันหมดสิ้น เพราะเนื่องจากสิ่งที่ศึกษานั้นเป็นเรื่องราวของ “มนุษย์” ซึ่งมนุษย์มีความรู้สึกนึกคิด มีความต้องการหลากหลายรูปแบบ มีการพัฒนาตนเองตลอดจนพัฒนา “อัตลักษณ์” ซึ่งทั้งหมดนั้นเป็นการเปลี่ยนแปลงไปอย่างมี “พลวัต” รวมทั้งยังไม่มีคำตอบอย่างตายตัว

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กนกวรรณ ธราวรรณ (2555), "รัฐไทยกับชีวิตคู่แบบเพศวิถีนอกขนบ", ใน กุลภา วจนสาระ และ กฤตยา อาชวนิจกุล (บ.ก.), *ประชากรและสังคม 2555: ประชากรชายขอบและความเป็นธรรมในสังคมไทย,* นครปฐม: สำนักพิมพ์ประชากรและสังคม.

กาญจนา แก้วเทพ และนิคม ชัยขุนพล (2555), *คู่มือสื่อใหม่ศึกษา,* กรุงเทพฯ: โครงการเมธีวิจัยอาวุโส ฝ่ายวิชาการ สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

กานต์ ศรีมหาเลิศ (2548), *การสื่อสารของกลุ่มรักร่วมเพศในสังคมไทย,* วิทยานิพนธ์ปริญญาวารสารศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

กำจร หลุยยะพงศ์ (2558), "ก้าวที่ผ่านมาและก้าวต่อไปของการสื่อสารชุมชน: ตอนที่ 2 การศึกษาการสื่อสารชุมชนในรูปแบบใหม่", *วารสารนิเทศศาสตร์และนวัตกรรม นิด้า,* (2): 1-30.

กิ่งรัก อิงคะวัต (2542), *รูปแบบการดำเนินชีวิต พฤติกรรมการบริโภค และพฤติกรรมการเปิดรับสื่อของกลุ่มชายรักชาย* (เกย์) ในเขตกรุงเทพมหานคร, วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จตุพร บุญ-หลง (2548), *ชีวิตติดเบอร์: ตัวตนและเพศวิถีของเกย์ "ควิง" ในเชานา M,* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

จเร สิงหโกวิน (2560), "ถอดผ้าขายร่างในละครสาววาย", ใน นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ (บ.ก.), *ชุดสังคม-วัฒนธรรมร่วมสมัย ลำดับที่ 6 เมื่อร่างกลายเป็นเพศ อำนาจเสรีนิยมใหม่ของเพศวิถีในสังคมไทย,* กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์กรมหาชน).

เจริญวิทย์ ฐิติวรารักษ์ (2544), *การสร้างสารสนเทศและภาพตัวแทนของชายรักชายในเว็บไซต์ไทย,* วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชญาณัฐฏสัสร์ ซ่อนกลิ่น (2556), *วิถีชีวิตชายขายตัวในบาร์เกย์ย่านสุรวงศ์ กรุงเทพมหานคร,* วิทยานิพนธ์ปริญญาพัฒนสังคมศาสตรมหาบัณฑิต) มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ชินวร ฟ้าดิษฐี (2556), "เว็บไซต์เกย์: พื้นที่สาธารณะสำหรับคนชายขอบ", *ดำรงวิชาการ,* 8 (1): 81-101.

ชูชาติ สิงห์เปี่ยม (2548), *การวิเคราะห์เนื้อหาและการปฏิสัมพันธ์ผ่านเว็บไซต์ชายรักชาย,* วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

โชคชัย ปรีชาหาญ (2540), *วิถีชีวิตของชายรักร่วมเพศ: ศึกษาเฉพาะกรณี ในเขตอำเภอเมือง* จังหวัดพิษณุโลก, วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยนเรศวร.

ไชยศิริ บุญยกุลศรีรุ่ง (2553), *เพศสภาพและเพศวิถีชายรักชายในภาพยนตร์ไทย,* วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฐิติวัฒน์ สมิตินันทน์ (2555), *การสร้างตัวละครเพศที่สามในภาพยนตร์ไทย,* วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณนุช คำทอง (2546), *การสมรสของพวกรักร่วมเพศ,* วิทยานิพนธ์ปริญญานิติศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ทศวร มณีศรีขำ (2554), *การสร้างความเป็นอื่นให้กับเกย์,* วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษาดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

ธีระ บุษบกแก้ว (2553), *กลวิธีทางภาษากับการนำเสนออัตลักษณ์ของตนเองโดยกลุ่มเกย์ออนไลน์,* วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ (2553), *ขบวนการเคลื่อนไหวของเกย์ในสังคมไทย ภาคปฏิบัติการและกระบวนทัศน์,* วิทยานิพนธ์ปริญญาสังคมสงเคราะห์ศาสตรดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

นิธิวัธน์ เตมะวัธนานนท์ (2557), *การสร้างความฉลาดรู้เรื่องเพศของอาจารย์ชายรักชายในสถาบันอุดมศึกษา,* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เนติ สุนทราวราวิทย์ (2553), *การสร้างความหมายและตัวตน "เกย์" ในพื้นที่แห่งความจริงและพื้นที่ไซเบอร์,* วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.

บงกชมาศ เอกเอี่ยม (2532), *เกย์: กระบวนการพัฒนาและธำรงเอกลักษณ์รักร่วมเพศ,* วิทยานิพนธ์ปริญญาสังคมวิทยามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

บุษกร สุริยสาร (2557), *อัตลักษณ์และวิถีทางเพศในประเทศไทย องค์การแรงงานระหว่างประเทศประจำประเทศไทย กัมพูชา และสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว: โครงการส่งเสริมสิทธิ ความหลากหลาย และความเท่าเทียมในโลกของการทำงาน (PRIDE),* กรุงเทพฯ: องค์การแรงงานระหว่างประเทศ.

เบญจรงค์ ถิระผลิกะ (2559), *ปัจจัยที่สนับสนุนการสร้างสรรค์เนื้อหาเพศนอกกรอบในภาพยนตร์เรื่อง "รักแห่งสยาม" ของ มะเดี่ยว ชูเกียรติ ศักดิ์วีระกุล,* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์.

_____. (2560ก), "ชายรับชาย: ความสัมพันธ์ของชุมชนในทวิตเตอร์", *วารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม (สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์) วิทยาลัยนวัตกรรมสื่อสารสังคม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ,* 5 (2): 69-80.

_____. (2560ข), "นักสร้างสรรค์การตลาดในยุคเรืองของเพศนอกกรอบ", *วารสารการสื่อสารมวลชน,* 5 (2): 143-155.

_____. (2560ค), "ปัจจัยที่เอื้อต่อการสร้างภาพยนตร์เรื่องรักแห่งสยาม", *วารสารวิทยบริการมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์,* 28 (1): 140-146.

_____. (กำลังจัดพิมพ์), "เมื่อสื่อพยายาม "ปรุง" เรื่องเพศให้เป็นสินค้า", *วารสารกรุงเก่า* มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา.

ประภาศรี จีระยิ่งมงคล (2549), *เกิดมาเพื่อเป็นเกย์,* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ปาณิสรา มงคลวาที (2550), *การนำเสนอภาพกลุ่มชายรักชายในภาพยนตร์ไทยปี พ.ศ. 2550,* วิทยานิพนธ์ปริญญาวารสารศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พจนา ธูปแก้ว (2547), *การสื่อสารเพื่อสิทธิในการมีส่วนร่วมทางการเมืองของกลุ่มผู้รักร่วมเพศชาย: กรณีศึกษาเปรียบเทียบประเทศไทยและเยอรมัน,* วิทยานิพนธ์ปริญญาวารสารศาสตรดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พจมาน มูลทรัพย์ (2551), *เรื่องเล่าของเกย์ในชุมชนวรรณกรรมออนไลน์: กรณีศึกษากลุ่ม,* วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิมพวัลย์ บุญมงคล และคณะ (2551), *เพศวิถีในสื่อนิยม: บริบทเสี่ยงและเสริมต่อสุขภาวะทางเพศ,* กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.) และสถาบันวิจัยประชากรและสังคม มหาวิทยาลัยมหิดล.

เพ็ญมาส กำเหนิดโทน (2528), *การยอมรับของครูต่อนักเรียนเกย์: กรณีศึกษาข้าราชการครู โรงเรียนมัธยมศึกษาในกรุงเทพมหานคร 6 โรงเรียน,* วิทยานิพนธ์ปริญญาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ยุทธนา สุวรรณประดิษฐ์ (2543), *สิทธิและเสรีภาพของรักร่วมเพศชายตามกฎหมายรัฐธรรมนูญ: วิเคราะห์จากปัญหาของสังคมไทย,* วิทยานิพนธ์ปริญญานิติศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รัตนกร รัตนชีวร (2556), *ผลของกลุ่มการปรึกษาเชิงจิตวิทยาเพื่อยืนยันความเป็นตัวตนของชายรักชายต่อความรู้สึกด้อยค่าจากการรักเพศเดียวกันของชายรักชาย,* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เรข์ณพัศ ภาสกรณ์ (2554) *รูปแบบการดำเนินชีวิต พฤติกรรมการบริโภค และการเปิดรับสื่อของชายรักชายในเขตกรุงเทพมหานคร,* วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิลาสินี พิพิธกุล และกิตติ กันภัย (2549), *โครงการวิจัยเพศและการสื่อสารในสังคมไทย ระยะที่สอง:รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์,* กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

สิรภพ แก้วมาก (2556), *การกำหนดตัวละครเพศทางเลือกชายรักชายในซิทคอม,* วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุธรรม ธรรมรงค์วิทย์ (2548), *อำนาจและการขัดขืน: ชายรักชายในสังคมที่ความสัมพันธ์ต่างเพศเป็นใหญ่,* วิทยานิพนธ์ปริญญารัฐศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

อนุชา พิมศักดิ์ (2560), *SOTUS พี่ว้ากตัวร้ายกับนายปีหนึ่ง: การประกอบสร้างอัตลักษณ์เพศนอกกรอบ ในนวนิยายรักวัยรุ่นแนววาย,* วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546), *อัตลักษณ์: การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด,* กรุงเทพฯ: คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ สาขาสังคมวิทยา สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

อภิญญา เสียงสืบชาติ (2552), *การพัฒนาเว็บท่าสำหรับสังคมเกย์ชาวไทย,* วิทยานิพนธ์ปริญญาบริหารธุรกิจมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ภาษาอังกฤษ

Bandura, A. (1977), *Social Learning Theory,* Oxford: Prentice-Hall.

Green, E. and Maurer, L. (2015), *The Teaching Transgender Toolkit: A Facilitator's Guide to Increasing Knowledge, Decreasing Prejudice & Building Skills*, Planned Parenthood of the Southern Finger Lakes.

Jackson, P. (1995), *Dear Uncle Go: Male Homosexuality in Thailand,* Bangkok: Bua Luang Books.

McQuail, D. (2010), *McQuail's Mass Communication Theory,* LA: Sage.

Rogers, E. (1986), *Communication Technology (Vol. 1),* NY: Simon and Schuster.

Savin-Williams, R. (2017), *Mostly Straight: Sexual Fluidity among Men,* Cambridge: Harvard University Press.

สื่อออนไลน์

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ (2556), *พื้นที่ของเพศนอกกรอบในสังคมไทยในมิติการเมืองและวัฒนธรรม,* สืบค้นเมื่อ 7 กุมภาพันธ์ 2561 จาก http://www.sac.or.th/main/content_detail.php?content_id=733

Altman D. (1996), "On Global Queering", Australian Humanities, retrieved 7 February 2018 from http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-July-1996/altman.html?ref=Sex%C5%9Ehop.com.

PPTV online (2560), "วัยรุ่นแห่เล่น "ทวิตเตอร์" ควบคู่ "เฟซบุ๊ก" เพื่อหนีพ่อแม่", สืบค้นเมื่อ 7 กุมภาพันธ์ 2561จาก https://www.pptvhd36.com/news

THOTH ZOCIAL (2560), "สรุปเทรนด์โซเชียลมีเดียจากงาน Thailand Zocial Award 2017", สืบค้นเมื่อ 7 กุมภาพันธ์ 2561 จาก http://www.trendy2.mobi/2017/05/thailand-zocial-award-2017/

Time (2017), "Why 'Mostly Straight' Men Are a Distinct Sexual Identity", retrieved 7 February 2018 from http://www.time.com/5026092/mostly-straight-sexual-identity-bisexual-gay/

บรรณนิทัศน์

ภัทธีรา สารากรบริรักษ์[1]

ชื่อหนังสือ: *องค์ประกอบของศิลปะ (Composition of Art)*

ผู้เขียน: ศาสตราจารย์เกียรติคุณชลูด นิ่มเสมอ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์: ประติมากรรม ประจำปี พ.ศ. 2541)

สำนักพิมพ์: สำนักพิมพ์อมรินทร์

ฉบับพิมพ์ครั้งที่: 10

ปีที่พิมพ์: 2559

จำนวนหน้า: 438 หน้า

ราคา: 385 บาท

คำบางคำสั้นๆ ง่ายๆ แต่ถ้าจะให้ให้คำนิยาม ก็ใช่ว่าจะบรรยายได้ง่ายๆ

ตัวอย่างเช่น คำว่า “จุด” หากต้องให้คำนิยามของคำคำนี้ คุณจะบอกว่าอย่างไร

“จุด” อาจจะหมายถึง การเอาปากกาหรือดินสอมาแตะลงบนกระดาษให้เกิดรอยเล็กๆ หรืออาจจะหมายถึงรอยปากกาหรือรอยดินสอที่เล็กที่สุดบนพื้นผิวหนึ่ง

แต่คำคำนี้ ศาสตราจารย์เกียรติคุณชลูด นิ่มเสมอ อธิบายไว้ว่า “...จุดเป็นธาตุเบื้องต้นที่สุดของการเห็น จุดมีมิติเป็นศูนย์ ไม่มีความกว้าง ไม่มีความยาว หรือความลึก เป็นธาตุที่ไม่สามารถจะแบ่งออกได้อีก เป็นสิ่งที่เล็กที่สุด

[1] รองศาสตราจารย์ ประจำกลุ่มวิชาวิทยุและโทรทัศน์ คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ที่จะใช้สร้างรูปและสร้างพลังเคลื่อนไหวของที่ว่างขึ้นในภาพได้...ในธรรมชาติเราจะเห็นจุดกระจายซ้ำๆ อยู่ทั่วไปในที่ว่าง เช่น จุดที่สุกใสของกลุ่มดาวในท้องฟ้า ลายจุดในตัวสัตว์และพืชบางชนิด เมื่อเราอยู่บนที่สูงมองลงมายังกลุ่มคน จะเห็นเป็นจุดกระจายเคลื่อนไหวไปมา มิติก็ไม่มี หรือเมื่อรวมกลุ่มกัน จุดที่เราเห็นซ้ำๆ เหล่านี้ ทำให้เกิดตำแหน่งของรูปทรง (จุด) ในที่ว่างขึ้น ซึ่งเป็นการเริ่มแรกที่สุดขององค์ประกอบศิลป์ ตัวจุดเองนั้นเกือบไม่มีความสำคัญอะไรเลย รูปร่างก็ไม่มี มิติก็ไม่มี แต่เมื่อปรากฏตัวในที่ว่าง จะทำให้ที่ว่างนั้นมีความหมายขึ้นมาทันที กล่าวคือ ถ้าเป็นจุดจุดเดียว ที่ว่างกับจุดจะมีปฏิกิริยาผลักดันโต้ตอบซึ่งกันและกัน ถ้าเป็นหลายจุด ปฏิกิริยานี้จะรุนแรงขึ้น เนื่องจากมีการดึงดูดและการผลักดันระหว่างจุดต่อจุดเพิ่มขึ้นด้วย จุดที่รวมกันหนาแน่นเป็นกลุ่ม เส้นรูปนอกหรือเส้นโครงสร้างของกลุ่มจะปรากฏให้เห็นในจินตนาการ และจุดที่ซ้ำกันในจังหวะต่างๆ จะให้แบบรูป (pattern) ของจังหวะที่เปลี่ยนแปรไปได้อย่างไม่จำกัด" (น.45)

การอธิบายดังกล่าวทำให้ผู้เขียน (--หมายถึงผู้เขียนบรรณนิทัศน์) รู้สึกทึ่งอย่างมาก แค่คำว่า "จุด" เพียงคำเดียว ศาสตราจารย์เกียรติคุณชลูดสามารถอธิบายได้อย่างละเอียด ลึกซึ้ง นอกจากจะเชื่อมโยงถึงธรรมชาติแล้ว ยังเชื่อมโยงถึงความสัมพันธ์ของจุดกับที่ว่างและความสัมพันธ์ระหว่างจุดต่อจุด ที่ทำให้เกิดโครงร่างหรือรูปแบบที่แตกต่างอีกด้วย

ความเข้าใจในศิลปะอย่างลึกซึ้งของศาสตราจารย์เกียรติคุณชลูดนิ่มเสมอ เกิดจากประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะมาอย่างยาวนาน ท่านเป็นศิษย์คนสำคัญของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นบัณฑิตคนแรกของมหาวิทยาลัยศิลปากรที่ได้รับปริญญาศิลปบัณฑิต สาขาประติมากรรม เกียรตินิยมอันดับ 1 และได้รับประกาศนียบัตรปริญญาขั้นสูงด้านศิลปะและเครื่องปั้นดินเผาจากสถาบันศิลปะแห่งโรม ท่านเป็นอดีตคณบดีคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นผู้จัดตั้งภาควิชาภาพพิมพ์ เมื่อปี พ.ศ. 2508 และภาควิชาศิลปะไทย ในปี พ.ศ. 2519 ท่านสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณค่าหลากหลายรูปแบบ จนได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์: ประติมากรรม ในปี พ.ศ. 2541 และที่สำคัญ ท่านได้เขียนหนังสือ *องค์ประกอบ*

ของศิลปะ ที่ยังคงใช้เป็นตำราสำหรับนักศึกษาศิลปะหลากหลายสถาบัน ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2531 เป็นต้นมา

องค์ประกอบของศิลปะ ประกอบด้วยเนื้อหา 13 บท ได้แก่ (1) ศิลปะคืออะไร (2) องค์ประกอบของศิลปะ (3) ทัศนธาตุ (4) ที่ว่าง (5) เอกภาพ (6) ดุลยภาพ (7) จังหวะ (8) สัดส่วน (9) เอกภาพของทัศนธาตุ (10) รูปทรง (11) ระนาบ (12) แนวเรื่องและสัญลักษณ์ของการแสดงออก และ (13) บทสุดท้าย คือ ปัญหาของการสร้างสรรค์และวิธีแก้

คำที่น่าจะเข้าใจยากสำหรับผู้ที่ไม่ได้เรียนศิลปะก็คือ "ทัศนธาตุ" ท่านอธิบายว่า ทัศนธาตุ (visual elements) คือ สิ่งที่เป็นปัจจัยของการเห็น เป็นธาตุที่ศิลปินใช้ในการสร้างรูปทรงเพื่อให้เห็นได้ ประกอบด้วย เส้น น้ำหนัก (อ่อนแก่ของแสงและเงา) ที่ว่าง รูปทรง สี และลักษณะผิว (น.85 และ น.371)

เวลาเรามองงานศิลปะหรืองานใดๆ แล้วรู้สึกว่ามีความงาม นั่นเป็นเพราะผู้สร้างงานชิ้นนั้นได้คิดไตร่ตรอง และนำทัศนธาตุมาประกอบกันอย่างกลมกลืนโดยใช้วัสดุและเทคนิคต่างๆ ประกอบขึ้นโดยมีเนื้อหาที่ชัดเจน

ในการนำเสนองานศิลปะนั้น ท่านอธิบายว่า ต้องมีเอกภาพ คือมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน มีความกลมกลืน อันเนื่องมาจากการเชื่อมโยงและสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่างๆ โดยต้องมีดุลยภาพ คือมีการถ่วงดุลของสิ่งที่ขัดแย้งกัน หรือจากการรวมตัว หรือการซ้ำของสิ่งที่มีน้ำหนักพอๆ กันทั้ง 2 ด้าน ให้ประสานกลมกลืน พอเหมาะพอดี อาจจะด้วยการจัดวางวัตถุ การใช้สี หรือการใช้น้ำหนัก

ด้วยเนื้อหาข้างต้น หากอ่านเผินๆ หนังสือเล่มนี้ดูจะเหมาะกับผู้ที่เรียนศิลปะเพราะมีทฤษฎีด้านองค์ประกอบภาพอย่างละเอียด แต่เมื่ออ่านอย่างพิจารณาแล้ว ผู้เขียนพบว่า เนื้อหาในหนังสือเล่มนี้สามารถนำไปปรับใช้กับงานด้านอื่นๆ ได้ โดยเฉพาะงานด้านสื่อสารมวลชน ซึ่งมีภาพและเสียงเป็นองค์ประกอบสำคัญ ทั้งยังต้องมีเนื้อหาที่มีความชัดเจน และมีศิลปะในการนำเสนอ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณชลูดได้กล่าวไว้ว่า ศิลปะเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อแสดงออกซึ่งความรู้สึก ความนึกคิด ความงาม มีองค์ประกอบอยู่ 2 ส่วน คือ

ส่วนที่มนุษย์สร้างขึ้น เป็นโครงสร้างทางวัตถุซึ่งมองเห็นได้ กับอีกส่วนที่เป็นการแสดงออก ซึ่งเป็นนามธรรมและเป็นผลมาจากโครงสร้างทางวัตถุนั้น

ส่วนของโครงสร้างทางวัตถุหรือรูปทรง (form) นั้นมองเห็นได้ แต่ส่วนการแสดงออกหรือเนื้อหา (content) เป็นผลที่ได้รับจากงานศิลปะ ซึ่งต้องมีเรื่อง (subject) และแนวเรื่อง (theme) เช่นที่ปิกัสโซ่ (Picasso) สร้างผลงานชื่อ เกอร์นิกา (Guernica) โดยมีเรื่องเกี่ยวกับสงคราม ใช้ชื่อเรื่องเป็นชื่อเมืองเมืองหนึ่งในสเปนที่ถูกโจมตีด้วยระเบิดจนมีผู้เสียชีวิตจำนวนมาก และมีแนวเรื่องเกี่ยวกับความทารุณของสงคราม สะท้อนให้เห็นคนและสัตว์ในอาการตื่นตระหนก รูปร่างบิดเบี้ยว ให้เนื้อหาที่รุนแรงและสะเทือนใจต่อผู้ชม

ศิลปะที่มีคุณค่า จำเป็นต้องมีโครงสร้างและเนื้อหาที่ชัดเจนเช่นนี้

นอกจากนี้ ท่านยังได้เปรียบเทียบตัวอย่างพระพุทธรูปปางมารวิชัย 2 สมัย ได้แก่ สมัยสุโขทัยและสมัยอู่ทองว่า เรื่อง คือเป็นพระพุทธเจ้าเหมือนกัน แต่แนวเรื่อง แตกต่างกันตามแนวคิดเกี่ยวกับพระพุทธเจ้า เพราะในสมัยสุโขทัยมีแนวความคิดเกี่ยวกับการปล่อยวาง การหลุดพ้น แต่สมัยอู่ทองเน้นอำนาจเชิงเทพเจ้า แนวคิดจึงเป็นเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ ส่วนเนื้อหานั้น พระพุทธรูปสมัยสุโขทัยให้เนื้อหาภายในจากการประสานกันของเส้น ปริมาตร รูปทรงน้อยใหญ่และที่ว่าง มีความกลมกลืน การเคลื่อนไหวที่เป็นระเบียบ ผู้ดูจะรู้สึกถึงความสงบ ขณะที่พระพุทธรูปสมัยอู่ทอง ให้ความรู้สึกแข็งแรง มั่นคง ความศักดิ์สิทธิ์น่าเกรงขาม

จากตัวอย่างนี้ ท่านสรุปว่า ผู้ดูจะได้รับอารมณ์ความรู้สึกจากเนื้อหาทั้งภายในและภายนอก โดยเนื้อหาภายใน จะช่วยเสริมความรุนแรงลึกซึ้งแก่เนื้อหาภายนอก จนได้รับอารมณ์สะเทือนใจจากความงามของเนื้อหาภายในและความดีของเนื้อหาภายนอกได้อย่างเต็มที่ “แต่ถ้ารูปทรงที่ทำขึ้นนั้นไม่เป็นศิลปะ สิ่งที่ผู้ดูจะได้รับก็คือ ‘รู้ว่าเป็นรูปพระพุทธเจ้า’ เท่านั้น ไม่มีทั้งเนื้อหาภายในและเนื้อหาภายนอก” (น.40)

จากคำกล่าวของศาสตราจารย์เกียรติคุณชลูดนี้ ผู้เรียนด้านสื่อสารมวลชนสามารถนำมาไตร่ตรองและวิเคราะห์งานสื่อสารมวลชนที่ปรากฏอยู่ในสื่อ

ทั่วไปได้ เหตุใดงานบางชิ้นจึงได้รับคำชมเชย มีแง่คิดที่เป็นประโยชน์แก่ผู้ชม เป็นที่กล่าวขานถึงในทางบวก และเหตุใดงานบางชิ้นจึงเป็นที่กล่าวขานในทางลบ หรือได้รับการให้ค่าว่า “ไร้สาระ” นั่นคงเป็นเพราะ “ความไม่เป็นศิลปะ” ของชิ้นงานนั้นที่มิได้สร้างสรรค์งานให้มีเรื่อง แนวเรื่อง และเนื้อหาทั้งภายในและภายนอกที่ชัดเจน

อาจกล่าวได้ว่า งานหลายชิ้นในสื่อยุคปัจจุบัน ทำด้วยความเร่งรีบ เพื่อให้สอดคล้องกับเทคโนโลยีสมัยใหม่และพฤติกรรมของผู้รับสารที่ชอบความรวดเร็ว ทำให้ขาดการสื่อสารทั้งในด้านรูปทรงและเนื้อหาที่เป็นศิลปะ ผู้เขียนจึงขอแนะนำให้ผู้ที่ศึกษาด้านการสื่อสารอ่านหนังสือเล่มนี้ โดยเฉพาะบทที่ว่าด้วย เอกภาพและดุลยภาพ และบทที่ 12 ที่ว่าด้วย “แนวเรื่องและสัญลักษณ์ของการแสดงออก” เพราะจะทำให้เข้าใจเรื่องการสร้างงานให้มีความกลมกลืนและมีการถ่วงดุลข้อมูลอย่างสมดุล สามารถออกแบบเนื้อหาได้ชัดเจน ทำให้เห็นถึงแรงบันดาลใจที่ผลักดันให้ศิลปิน (หรือผู้ผลิตสื่อ) สร้างชิ้นงานออกมา ทั้งยังเป็นสิ่งที่จะทำให้ผู้ชมเข้าถึงเนื้อหาของงานได้

สำหรับผู้ที่ศึกษาเกี่ยวกับการสื่อสารด้านภาพ ในบทที่ 12 ยังมีเนื้อหาที่เป็นประโยชน์อย่างยิ่ง เพราะกล่าวถึงสัญลักษณ์ของการแสดงออก โดยใช้ลายเส้นง่ายๆ แสดงให้เห็นว่าสื่อถึงอารมณ์เช่นใด

ตัวอย่างเช่น

-เส้นหลายเส้นที่กระจายขึ้นจากจุด แสดงให้เห็นถึงความเติบโต ความเปิดเผย เช่น ภาพคนกางมือออก ต้นไม้ที่แตกกิ่งกระจายออก

-เส้นเฉียง แสดงถึงความเร็ว ความเคลื่อนไหว ดังเช่นภาพคนวิ่ง คนกระโดด

-รูปสามเหลี่ยม แสดงถึงความสง่า ความคงทน ดังเช่นภาพภูเขา หรือคนนั่งสมาธิ เป็นต้น

สิ่งเหล่านี้เป็นพื้นฐานของการสื่อสารในเรื่องภาพที่มีความจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับผู้ที่เรียนด้านการสื่อสารด้านภาพ

ส่วนผู้ที่เรียนด้านการสื่อสารด้านเสียง ผู้เขียนขอแนะนำให้อ่านบทที่

ว่าด้วยเรื่องจังหวะ ศาสตราจารย์เกียรติคุณชลูด ได้กล่าวถึงจังหวะที่เกิดจากการซ้ำและจังหวะที่เกิดจากการเลื่อนไหล ทั้งยังกล่าวถึงจังหวะภายนอกและจังหวะภายใน ซึ่งหากเทียบกับดนตรีแล้ว จังหวะภายนอกคงเปรียบได้กับเท็มโป้ (tempo) ซึ่งเป็นจังหวะที่คงที่ ส่วนจังหวะภายใน เปรียบได้กับริธึ่ม (rhythm) จังหวะทั้งสองนี้ต้องเข้าคู่กัน

ท่านได้กล่าวไว้ว่า "ในงานศิลปะ จังหวะคือการสลับกันของการเน้นและการผ่อนคลายการทำงานของทัศนธาตุต่างๆ เพื่อให้เกิดเอกภาพที่มีชีวิตแก่องค์ประกอบ" (น.201) ซึ่งหากเปรียบกับเรื่องเสียงแล้ว ทัศนธาตุก็น่าจะหมายถึงเสียงเครื่องดนตรีที่มีสีสันของเสียง (tone color) ที่แตกต่างกัน มีวิธีการเล่นให้ได้เสียงที่แตกต่าง เมื่อนำมาประกอบการเน้นและการผ่อนคลาย ก็หมายถึงมีการซ้ำ มีความขัดแย้ง และมีการแปรผันอย่างเหมาะสม เพื่อให้เกิดเป็นเสียงดนตรีที่มีความไพเราะน่าฟัง

กล่าวโดยสรุป แม้องค์ประกอบของศิลปะ (Composition of Art) จะเป็นตำราเรียนศิลปะ แต่ก็สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการสื่อสารได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะการสร้างชิ้นงานด้านสื่อสารมวลชน หากนักสื่อสารมวลชนสร้างชิ้นงานที่สุกเอาเผากิน ไม่มีเนื้อหาที่ชัดเจน ไม่มีภาพและเสียงที่ผ่านการออกแบบสร้างสรรค์ให้สอดคล้องกับเนื้อหา หรือชิ้นงานไม่มีเอกภาพ ก็ยากที่จะทำให้ผู้ชมสนใจ โดยเฉพาะในภาวะที่สื่อมีการแข่งขันสูงและมีชิ้นงานมากมายในขณะนี้ การมีงานสื่อสารมวลชนที่นำเสนออย่างมีศิลปะ น่าจะเป็นทางเลือกคุณภาพที่ช่วยกล่อมเกลาความคิดและจิตใจให้แก่ผู้ชมได้เป็นอย่างดี

ใบสมัครสมาชิกวารสารศาสตร์
คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ข้าพเจ้า นาย นาง นางสาว _____

(ชื่อ-นามสกุล)

ประสงค์จะ ☐ สมัครสมาชิก “วารสารศาสตร์” ตั้งแต่เล่มที่_____
☐ ต่ออายุสมาชิก เลขที่สมาชิก_____
☐ เปลี่ยนที่อยู่ในการจัดส่ง

โดยชำระเงินค่าสมาชิก

☐ จำนวน 320 บาท (วารสารวิชาการ “วารสารศาสตร์” 3 เล่ม รวมค่าจัดส่ง)
เข้าบัญชี ***คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน***
ธนาคารไทยพาณิชย์ สาขาย่อยท่าพระจันทร์
เลขที่บัญชี 114-2-05215-5

สถานที่จัดส่ง

☐ บ้าน ที่อยู่_____
_____
โทรศัพท์_____โทรศัพท์มือถือ_____

☐ ที่ทำงาน ที่อยู่_____
_____
โทรศัพท์_____โทรศัพท์มือถือ_____
โทรสาร_____E-mail_____
+++

กรุณากรอกรายละเอียดพร้อมส่งหลักฐานการชำระเงิน
ส่งกลับมายัง **ฝ่ายสมาชิก “วารสารศาสตร์”**
คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
เลขที่ 99 ถ.พหลโยธิน ต.คลองหนึ่ง อ.คลองหลวง จ.ปทุมธานี 12121
โทรสาร 02-696-6218 อีเมล oilsumol@hotmail.com

การส่งบทความเพื่อตีพิมพ์ในวารสารวิชาการ “วารสารศาสตร์”

คุณลักษณะของบทความ

- เป็นบทความที่มีคุณลักษณะตามเกณฑ์ของ อ.ก.ม. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ซึ่งได้แก่
  1. บทความวิเคราะห์วิจัย (Research Article)
  2. เอกสารกรณีศึกษา (Case Material)
  3. บทความสำรวจวิชา (Survey Article)
  4. บทความวิจารณ์ (Review Article)
  5. บทความทางวิชาการ (Theoretical Article)
  6. รายงานสำรวจ (Survey Report)

  ทั้งนี้ ไม่รวมงานวิทยานิพนธ์ของผู้เขียนบทความ ประเภทงานแปลและเอกสารประกอบคำบรรยาย
- ไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ที่ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างรอการพิจารณาจากสำนักพิมพ์อื่น
- หากเป็นงานวิจัยดีเด่นที่เคยตีพิมพ์มาก่อนแล้ว ต้องมีการนำมาวิเคราะห์ด้วยมุมมองใหม่ นำเสนอข้อมูลใหม่โดยได้รับอนุญาตจากผู้เขียน
- ผู้เขียนหรือผู้เขียนร่วมได้รับอนุญาตให้ตีพิมพ์เผยแพร่ข้อมูลในวารสารวิชาการ
- ผ่านการประเมินจากผู้ทรงคุณวุฒิ และ/หรือ การอ่านเพื่อปรับแก้ไขจากบรรณาธิการหรือบรรณาธิการรับเชิญตามกำหนดเวลาของกองบรรณาธิการ

การส่งต้นฉบับ

- เนื้อหาจัดพิมพ์ด้วยอักษร Cordia New ขนาด 15 pt
- ความยาวประมาณ 15-20 หน้า ขนาด A4 พร้อมจัดเรียงภาพประกอบสีขาวดำลงในไฟล์ Microsoft Word และจัดทำบรรณานุกรมตามระบบที่เป็นมาตรฐานทางวิชาการ
- จัดต้นฉบับเป็นเอกสารเวิร์ด (นามสกุล .doc, .docx, .rtf, txt) ไม่รับเอกสาร .pdf
- ส่งพร้อมบทคัดย่อภาษาไทยและภาษาอังกฤษ รวมทั้งประวัติสั้นๆ ของผู้เขียน
- ตรวจทานความถูกต้อง ครบถ้วน สมบูรณ์ และจัดส่งต้นฉบับภายในระยะเวลาที่กำหนด
- ส่งต้นฉบับพร้อมไฟล์ภาพประกอบ (เช่น ภาพประกอบ ตาราง แผนภูมิ) มายังกองบรรณาธิการหรือผ่านระบบออนไลน์ www.tci-thaijo.org/index.php/jcmag

การส่งไฟล์ภาพประกอบ

- ส่งไฟล์ภาพคุณภาพดีแยกต่างหากจากเนื้อหา
- ความละเอียดไฟล์ภาพอย่างต่ำ 300 dpi
- ขนาดของไฟล์ภาพไม่ควรเกิน 1M
- นามสกุลไฟล์ .jpg
- ปรับโหมดไฟล์ภาพเป็นขาวดำ

กองบรรณาธิการวารสารวิชาการ “วารสารศาสตร์”
คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
99 หมู่ 18 ถนนพหลโยธิน ตำบลคลองหนึ่ง อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี 12121
สอบถามข้อมูลเพิ่มเติม **โทรศัพท์** 02-696-6267 **อีเมล** jaruneejc@gmail.com

---

วารสารศาสตร์ เป็นวารสารวิชาการรายสี่เดือนของคณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มีกำหนดปิดรับต้นฉบับดังนี้ ฉบับที่ 1 (มกราคม – เมษายน) ปิดรับต้นฉบับวันที่ 30 พฤศจิกายน ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม – สิงหาคม) ปิดรับต้นฉบับวันที่ 28 กุมภาพันธ์ และฉบับที่ 3 (กันยายน – ธันวาคม) ปิดรับต้นฉบับ 30 มิถุนายน

พิมพ์ที่: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, พ.ศ. 2561
โทรศัพท์ 0-2564-3104 ถึง 6
โทรสาร 0-2564-3119
http://www.thammasatprintinghouse.com