สิ่งที่ล่องหนเห็นได้ในภาพยนตร์

Visible Invisible in Cinema

สนับสนุนโดย
หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน)

อรรถนพ ชินตะวัน

คำนำ

ทฤษฎีภาพยนตร์ร่วมสมัยได้รับอิทธิพลจากแนวคิดทางสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ มานุษยวิทยา ฯลฯ รวมถึงปรัชญาและทฤษฎีอื่นๆ ที่เกิดขึ้นในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองเพื่ออธิบายและทำความเข้าใจภาพยนตร์ในมิติต่างๆ มากขึ้น จิตวิเคราะห์เป็นกระแสหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในทฤษฎีภาพยนตร์ร่วมสมัย อย่างไรก็ดีการนำทฤษฎีเหล่านี้มาใช้ในการอธิบายเพิ่มมิติภาพยนตร์กลับทำให้การมุ่งประเด็นไปที่ตัวบทของภาพยนตร์น้อยลง ภาพยนตร์กลับถูกใช้ในฐานะของอุปกรณ์ที่ช่วยอธิบายความชอบธรรมของทฤษฎีเหล่านั้นมากขึ้น คำอธิบายจากทฤษฎีเหล่านั้นจึงวนเวียนอยู่รอบๆ ตัวภาพยนตร์มากกว่าการลงที่เนื้อหนัง โดยเฉพาะการพยายามตามหาความจริงที่อยู่ข้างหลังเรื่องเล่าของภาพยนตร์ ความจริงเชิงประจักษ์ที่อิงกับข้อมูลและบริบทภายนอก ทว่าเราต้องไม่ลืมว่าเมื่อเรื่องเล่าที่เป็นเรื่องแต่งเป็นสิ่งที่สร้างความเป็นจริงในภาพยนตร์ขึ้น เมื่อเราดึงเรื่องแต่งเหล่านั้นออกไปเพื่อตามหาความเป็นจริงในภาพยนตร์ ความเป็นจริงกลับสูญหายไปด้วยเช่นกัน สิ่งที่เราต้องทำความเข้าใจจึงไม่ใช่ความจริงที่อยู่ข้างหลังเรื่องแต่ง แต่เป็นความจริงในเรื่องแต่งที่สร้างเรื่องเล่าในภาพยนตร์ขึ้นมา แนวโน้มของการใช้ทฤษฎีภาพยนตร์ร่วมสมัยจึงต่างจากทฤษฎีภาพยนตร์แบบคลาสสิกที่มุ่งเน้นเพื่อทำความเข้าใจการทำงานของภาพยนตร์เอง งานวิจัยฉบับนี้จึงเน้นการสาธิตการทำความเข้าใจภาพยนตร์ด้วยตัวมันเองผ่านทฤษฎีร่วมสมัยอื่นๆ โดยมีทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของลาก็องเป็นแกนหลัก

โดยงานวิจัยพูดถึงเรื่อง “*สิ่งที่ล่องหนเห็นได้*” ในภาพยนตร์ (Visible Invisible in Cinema) ซึ่งหมายถึงสถานภาพอันกำกวมของวัตถุแห่งการจ้องมอง (The Gaze) ที่ไม่สามารถหาจุดลงตายตัวได้ในทัศนภาพของภาพยนตร์ ความประหลาดคือมันปรากฏตัวเมื่อหายไป (หรือมันหายไปทันทีที่ปรากฏตัว) งานวิจัยจึงกำลังพูดถึงสิ่งที่ไม่ปรากฏให้เห็นแต่กลับมีคงสภาวะของการดำรงอยู่ในภาพยนตร์ นอกจากนี้งานวิจัยยังพูดถึงการทำงานภายใต้อุดมการณ์ของภาพยนตร์ โดยเน้นเรื่องพื้นฐานของความเชื่อ ความเข้าใจ เพื่อแสดงให้เห็นว่าอุดมการณ์ทำงานอยู่บนพื้นฐานของภาษา และเมื่ออัตบุคคลเข้าสู่ระบบของอุดมการณ์ เขาย่อมตกอยู่ภายใต้การควบคุมของระเบียบของสังคม ซึ่งเป็นกระบวนการที่อัลตูสแซร์เรียกว่า*การเรียกขานของอุดมการณ์* (Ideological Interpellation) อุดมการณ์จึงหมายถึงชุดของความคิดที่กำหนดเป้าหมาย ความคาดหวัง และการกระทำของอัตบุคคลโดยทั้งที่รู้ตัวและไม่รู้ตัว งานวิจัยจึงแสดงให้เห็นถึงการทำงานดังกล่าวโดยเน้นการตีความผ่านเนื้อหา รูปแบบ และความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับภาพยนตร์ โดยแบ่งประเด็นออกเป็น 4 บทด้วยกัน

ในบทที่ 1 เป็นการแนะนำทฤษฎีจิตวิเคราะห์เรื่องการสร้างอัตลักษณ์ในสังคมว่ากระบวนการดังกล่าวมีลักษณะคล้ายกับการชมภาพยนตร์อย่างไร เนื้อหาจึงเกี่ยวข้องกับทฤษฎีของนักสัญศาสตร์อย่างเมทซ์ (Christian Metz) โดยยกเอางานจิตรกรรมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับกับการมีตัวตนของอัตตาอย่าง *Et in Arcadia ego*

ขึ้นมาเป็นกรณีศึกษาเพื่อแสดงให้เห็นถึงการอ่านผิดของเมทซ์และการทำความเข้าใจจิตวิเคราะห์ของลาก็อง (Jacques Lacan) ใหม่ โดยมี *พระเจ้าช้างเผือก* เป็นกรณีศึกษา

ส่วนในบทที่ 2 เป็นการสาธิตให้เห็นว่าภาพยนตร์ทำงานอยู่ภายใต้อุดมการณ์อย่างไร แม้เลี่ยงไม่ได้ว่าอุดมการณ์มีความเกี่ยวข้องกับการเมือง ทว่าเนื้อหาเน้นการศึกษาอุดมการณ์ในฐานะของสิ่งที่ควบคุมความคิดและการกระทำของอัตบุคคล อุดมการณ์จึงต้องการแฟนตาซีเพื่อทำงานรองรับและสนับสนุนความเป็นจริงที่อุดมการณ์สร้างขึ้น วัตถุแห่งการจ้องมองจึงปรากฏตัวเองผ่านแฟนตาซีในฐานะของวัตถุที่บิดเบี้ยว โดยยกกรณีของ *นางนาก* และ *พี่มากพระโขนง* เพื่อแสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์ทั้งสองแม้จะมีเนื้อหาต่างกันแต่ท้ายที่สุดกลับเป็นภาพยนตร์ที่มีทำงานอยู่ภายใต้อุดมการณ์ทั้งคู่

ในช่วงท้ายของบทที่ 2 เพื่อแสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์ทำงานอยู่ภายใต้อุดมการณ์อย่างไร งานวิจัยจึงเน้นการทำความเข้าใจผ่านปรัชญาภาพยนตร์ของเดอเลิซ (Gilles Deleuze) เพื่อนำไปสู่บทที่ 3 อันแสดงให้เห็นว่าในมิติหนึ่ง*ภาพการเคลื่อนไหว* (Movement-Image) ทำงานอยู่ภายใต้อุดมการณ์ทว่าภายในโครงสร้างของมันเองกลับท้าทายตัวมันเอง และเป็นช่วงเปลี่ยนไปสู่ภาพยนตร์ที่ท้าทายอุดมการณ์อย่าง*ภาพกาลเวลา* (Time-Image) ซึ่งเป็นเนื้อหาสำคัญในบทที่ 4 โดยยกภาพยนตร์เรื่อง *Benny's Video* เป็นกรณีศึกษาหลักเพื่อเชื่อมโยงไปยังภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ที่ไม่ได้ตอบรับกับอุดมการณ์ของสังคม

งานวิจัยฉบับนี้ได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจากหอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน) ที่ให้ความสำคัญกับภาพยนตร์ศึกษาในประเทศไทย และยังให้คำแนะนำในการทำวิจัยเบื้องต้น กอปรค่อยดูแลเรื่องเอกสารต่างๆ อีกทั้งต้องขอขอบคุณอาจารย์ไศลทิพย์ จารุภูมิผู้เป็นกำลังใจและผลักดันให้เริ่มต้นทำงานวิจัยและ ดร.สายัณห์ แดงกลมผู้เป็นทั้งคนประกายความคิด แลกเปลี่ยนความคิดเห็น ตรวจสอบข้อมูลและคำแปลจากต้นฉบับภาษาฝรั่งเศส ทั้งสองท่านให้คำปรึกษาทั้งในฐานะของอาจารย์และสหาย งานวิจัยจึงไม่อาจลุล่วงได้หากไม่ได้สองท่านนี้ ในการทำวิจัยเกี่ยวกับภาพยนตร์ได้รับความกรุณาจากคุณไกวุทธิ์ จุลพงศธรที่ตอบสอบข้อมูลและให้คำแนะนำเกี่ยวกับภาพยนตร์ และคุณเอกสิทธิ์ พันธุ์พูลผู้ให้ข้อมูลภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีอีกทั้งจัดหาภาพยนตร์มาให้ นอกจากนี้ต้องขอขอบคุณน้ำใจของคุณธรรมธัช ศรีวันทนียกุล คุณปรีดาภรณ์ เอี่ยมแจ๋ และคุณธัญญรัตน์ วาริพัฒน์ที่แลกเปลี่ยนความคิดเห็นและพิสูจน์อักษรภาษาไทย

ท้ายที่สุดขอขอบคุณคณาจารย์และมิตรสหายอีกหลายท่านที่ไม่ได้เอยออกนามใน ณ ที่นี้

อรรถนพ ชินตะวัน

บทคัดย่อ

นักทฤษฎีภาพยนตร์เมทซ์มุ่งเน้นการศึกษาการจ้องมองของลาก็องเพียงแค่ในมิติของความบริบูรณ์ในจินตภาพและสัญลักษณ์โดยละเลยมิติที่มาจากสภาวะจริง การอ่านผิดของเขากลายเป็นวิธีวิทยาสำคัญของทฤษฎีภาพยนตร์นับทศวรรษ ดังนั้นเราจึงเข้าใจภาพยนตร์แค่เป็นเพียงผลิตผลของการเรียกขานเชิงอุดมการณ์เท่านั้น ทว่าการเป็นอัตบุคคลโดยปราศจากความขาดเป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ เนื่องจากมันเป็นส่วนสำคัญในการสถาปนาความเป็นอัตบุคคล ทฤษฎีของเมทซ์ที่มุ่งความสนใจอยู่แค่สิ่งที่มองเห็นและเข้าใจได้จึงพลาดมิติของสภาวะจริงในฐานะของสิ่งที่ล่องหนเห็นได้ ความซับซ้อนของสภาวะจริงแสดงให้เห็นหนทางที่ภาพยนตร์ท้าทายอุดมการณ์ ไม่ใช่การตอบรับการเรียกขานของมัน

เช่นเดียวกับระเบียบทั้งสามของลาก็อง ปราชญ์เดอเลิซแสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์สามารถตอบรับหรือท้าทายอุดมการณ์ได้อย่างไรผ่านแนวคิดเรื่องภาพสองขั้วคือภาพการเคลื่อนไหวและภาพกาลเวลาโดยจากภายในองค์ประกอบของมันเอง ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของภาพการเคลื่อนไหว ภาพการกระทบปฏิเสธหมุดหมายของพื้นที่และเวลา และแสดงถึงอารมณ์กระทบที่ไม่เป็นส่วนบุคคลซึ่งนำตัวมันเองไปสู่วิกฤตของภาพการเคลื่อนไหวและกำเนิดของภาพกาลเวลา

การพิจารณาถึงจิตวิเคราะห์สายลาก็องร่วมกับปรัชญาของเดอเลิซสามารถแสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์ท้าทายอุดมการณ์ของมันผ่านรูปแบบ เนื้อหา และความสัมพันธ์กับผู้ชมได้อย่างไร ทว่าอะไรคือราคาค่างวดของการขบถครั้งนี้

Abstract

Disregarding dimension of the Real, Metz focuses his studies of the Lacanian gaze solely in Imaginary and Symbolic economy of being whole. His misreading becomes essential methodology of film theory for decades. Thus, film can only be understood as product of ideological interpellation. But being subject without lack is impossible, due to its elemental part of constitution of subjectivity. Metz's theory misses the aspect of the Real, by concentrating in visibly comprehensible matter, as the visible invisible. The complexity of Lacan's Real shows the way, not to response its interpellation, but to challenge the ideology.

Likewise Lacanian trichotomic orders, Deleuze demonstrates how films can be either for or against ideology as such by his dichotomy of images: movement-image and time-image. Despitre of its element as a part of movement-image, affection-image negates its spatial-temporal coordinates and produces impersonal affect which leads itself to the crisis of movement-image and the birth of time-image.

Rethinking of Lacanian Psychoanalysis along with Deleuzian Philosophy can unearth how cinema challenge its ideology via its form, content and spectatorship. But what price the cinema has to pay for this recalcitrance?

CHULALONGKORN UNIVERSITY
บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

คำนำ ..... ก
บทคัดย่อ ..... ค
Abstract ..... ง
สารบัญ ..... จ
สารบัญรูป ..... ฉ
บทที่ 1 1
โหมโรง 1
Et in Arcadia ego. 3
ความสำราญจนสำรอก 17
บทที่ 2 26
วัตถุที่บิดเบี้ยวของภาพที่มองไม่เห็น 26
ความรุนแรงของแฟนตาซี 34
เหยียดชาติพันธุ์ 41
ความทรงจำแบบเส้นตรง 47
บทที่ 3 54
ความหลงใหลระยะประชิด 54
อารมณ์กระทบ 58
1, 2 … 3-ness 64
พื้นที่ใดๆ (Espace quelconque) 67
กาละ–ผัสสะ–ความหมาย 72
บทที่ 4 80
สิ่งที่ล่องหนเห็นได้ 80
...สู่มหันตภัยของวิดีโอ... 81
กลลวงของฉลองพระองค์ชุดใหม่ (The Emperor's New Clothes) 88
Et In Arcadia Video 97
ไร้กาลเวลา 101

CINEMA ENLIGHTENS
ปัญญา อนุปปาโท จลจิตการ

บทส่งท้าย.....106

บรรณานุกรม.....109

สารบัญรูป

CINEMA ENLIGHTENS

รูปที่ 1 Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego* (1637-1638). 4

รูปที่ 2 ภาพระยะใกล้ ชายเลี้ยงแกะกำลังชี้ที่ตัวประโยคข้างหีบศพ 5

รูปที่ 3 Hans Holbein, *The Ambassadors* (1533). 30

รูปที่ 4 Guercino, *Et in Arcadia ego* (1618 – 1622). 31

รูปที่ 5 ภาพถ่ายระยะใกล้แพงกำลังร้องเพลงถวายแม่โพสพ 55

รูปที่ 6 ภาพถ่ายระยะใกล้ใบหน้าอาดูรของกีรติ 55

รูปที่ 7 นที อุตฤทธิ์, *Judith and monster smile* (2002) (ซ้าย) และ Caravaggio, *Judith beheading Holofernes* (1598) (ขวา) 63

รูปที่ 8 ภาพในอดีตขณะที่ภรรยาเก่ามาลามิโนรุไปเข้าลัทธิ 75

รูปที่ 9 ชุดภาพแช่นิ่ง “ท่าหาพี่ลอ” 76

รูปที่ 10 กล้องตั้งนิ่งในขณะที่เบนนี่กำลังฆ่าเด็กหญิง 80

รูปที่ 11 René Magritte, *La Reproduction Interdite* (1937). 88

รูปที่ 12 ฉากโต๊ะอาหารใน*ลุงบุญมีระลึกชาติ* 99

บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

โหมโรง

ทฤษฎีภาพยนตร์ในช่วงยุคเริ่มต้นต่างหาทางอ้างสิทธิ์ในการปวารณาภาพยนตร์ในฐานะของศิลปะแขนงหนึ่งทั้งลักษณะความเป็นกรอบภาพหรือหน้าที่นำไปสู่อีกโลกหนึ่งในภาพยนตร์ สิ่งที่ทำงานคั่นกลางระหว่างผู้ชมและภาพยนตร์เสมอคือกล้อง เราสามารถถอดแบบตัวเองจากตัวละครได้โดยอาศัยการสมรู้ร่วมคิดของกล้องด้วย กล้องจึงเปรียบได้กับสายตาของผู้ชม การที่ผู้ชมไว้ใจสายตาเทียมของกล้องอาจเป็นเพราะวาทกรรมเก่าแก่ของเดการ์ต (René Descartes) ที่ว่าสายตาเป็นอวัยวะแห่งความสัตย์ ทำให้ผู้ชมเชื่อในสิ่งที่เห็น แม้ว่ามีนักสร้างภาพยนตร์บางคนตระหนักดีถึงเส้นแบ่งที่เลือนรางเรื่องตัวตนของผู้ชมในขณะที่ชมภาพยนตร์ โดยพยายามบอกตั้งแต่ต้นว่าสิ่งที่ผู้ชมกำลังดูอยู่นั้นเป็นเพียงภาพยนตร์ อาทิ ในภาพยนตร์เรื่อง *Persona* (1966) ของเบิร์กแมน (Ingmar Bergman) เปิดเรื่องโดยฉายภาพภายในเครื่องฉายภาพยนตร์ ภาพแกะโดนเชือด ภาพแมงมุมตัวโต และภาพเด็กชายนอนอยู่บนที่นอนในห้องสีขาวอันว่างเปล่า ภาพเรียงต่อกันเพื่อให้เห็นว่าสิ่งที่กำลังชมอยู่นั้นเป็นเพียงภาพยนตร์ แต่ราวกับว่าคำเตือนจะเลือนหายในพริบตาเพราะในฉากต่อมาเครื่องฉายภาพยนตร์ได้แสดงภาพระยะใกล้ของใบหน้าหญิงสาวบนกำแพง เด็กชายแสดงอาการหลงใหลในภาพดังกล่าว ภาพใบหน้าขนาดใหญ่กำลังแนะให้ผู้ชมทราบถึงเนื้อหาของภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับความสับสนตัวตนในตัวเองของตัวละครที่ไม่ได้ส่งผลแค่กับผู้ชมที่หลงจดจำผิดเท่านั้น แม้แต่นักแสดงหญิงทั้งสองในเรื่องยังสับสนกันเอง[1]

ภาพยนตร์จำเป็นต้องอาศัยเทคนิคและจังหวะภาพดังกล่าวในการทำให้ผู้ชมตรึงอยู่ในภวังค์และพบกับความสำราญในขณะที่ชมภาพยนตร์ ภาพยนตร์จึงมีภาษาของภาพยนตร์ที่เป็นข้อตกลงในการสื่อความหมาย ซึ่งอาจมาจากประสบการณ์ในการชมภาพยนตร์ของผู้ชม และการคิดค้นประดิษฐ์เพื่อสร้างวิธีการใหม่ๆ ของนักสร้างภาพยนตร์ การทำให้ผู้ชมหลงผิดไปกับการถอดแบบจากตัวละครชั่วขณะจึงเป็นหนึ่งในกลไกสำคัญในการทำให้ภาพยนตร์ดึงดูดผู้ชมให้ตราตรึงไปกับภาพที่ปรากฏในห้องมืดราวกับอยู่ในถ้ำของเพลโต

เมื่อใบหน้ามีอิทธิพลในการทำให้ภาพยนตร์ตรึงตาและกลับสู่ในภวังค์ ความคิดที่ว่าภาพยนตร์เป็นประหนึ่งกระจกเริ่มเข้ามามีบทบาทเป็นศูนย์กลางของทฤษฎีภาพยนตร์ตั้งแต่ในช่วงทศวรรษที่ 1960 ถึง 1980 โดยเป็นช่วงเดียวกับที่นักวิชาการ นักปรัชญา นักทฤษฎีในหลากสาขาได้รับอิทธิพลจากทฤษฎี

---

[1] *Persona* เป็นภาพยนตร์เกี่ยวกับพยาบาลสาว (Bibi Anderson) ที่มาดูแลนักแสดงสาว (Liv Ullmann) และตัวนางพยาบาลก็เกิดความสับสนระหว่างตัวตนของตนเองและนักแสดง ความสับสนดังกล่าวดูจะไม่ได้เกิดกับแค่ตัวละครและผู้ชมเท่านั้น แม้แต่นักแสดงเองก็ยังไม่สามารถแยกออกว่าใครเป็นใคร โดยเดอเลิซ (Gilles Deleuze) ได้อ้างคำพูดของเบิร์กแมนว่า "*เราทิ้งฟิล์มไว้บนโต๊ะตัดต่อ และลิฟก็พูดว่า คุณเห็นไหมว่าบิบีดูน่าเกลียด! และทันใดนั้นบิบีก็สวนกลับว่า นั่นมันไม่ใช่ฉัน เป็นเธอต่างหาก*" (Gilles Deleuze, *Cinéma 1: l'image-mouvement*, Paris: Seuil, 1983, p. 147.)

ดังกล่าว และเริ่มเปลี่ยนแปลงเข้าสู่แนวคิดหลังโครงสร้างนิยม อาทิ นักทฤษฎีภาพยนตร์สายสัญศาสตร์เมทซ์ (Christian Metz) ที่ผละตัวเองออกจากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ในฐานะตัวบทซึ่งมุ่งเน้นความสนใจในเนื้อหาของภาพยนตร์ภายใต้อิทธิพลของภาษาศาสตร์จากสัญวิทยาสายโซซูร์ (Ferdinand de Saussure) และสัญศาสตร์ของเพียร์ส (Charles Sanders Peirce) มาสู่การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์และผู้ชมโดยได้รับอิทธิพลจากจิตวิเคราะห์สายลาก็อง (Jacques Lacan) เช่นเดียวกับนักทฤษฎีร่วมสมัยอย่างโบดรี (Jean-Louis Baudry) ที่พัฒนาแนวคิดเรื่องอุปกรณ์กลเชิงภาพยนตร์ (Cinematic Apparatus) โดยปรับจากแนวคิดเรื่องจิตไร้สำนึกของฟรอยด์ (Sigmund Freud) เพื่อวิเคราะห์ถึงความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์และจิตของผู้ชม[2] อย่างไรก็ดีเมทซ์กลับให้ความสนใจกับแนวคิดของลาก็องที่ว่า "*จิตไร้สำนึกมีโครงสร้างเหมือนภาษาหนึ่ง*"[3] ซึ่งเห็นได้ชัดว่าแนวคิดนี้เอื้ออำนวยและสอดคล้องกับความสนใจดั้งเดิมของเมทซ์ในเรื่องภาษาอยู่แล้วโดยเฉพาะเรื่องของระบบการสร้างความหมาย (Signification) ในตำรารวมบทความระหว่างปี ค.ศ. 1973 ถึง 1975 เมทซ์พยายามโต้แย้งความคิดที่ได้รับอิทธิพลจากฟรอยด์ที่ว่าภาพยนตร์มีลักษณะคล้ายกับความฝันและเสนอว่าภาพยนตร์มีลักษณะคล้ายกับกระจกแทน เขาได้วางรากฐานทฤษฎีของเขาจากแนวคิดเรื่องระยะกระจก (Mirror Stage) ของลาก็อง ตำรา *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma* ของเขาจึงเปลี่ยนจากความสนใจภาพยนตร์ในฐานะภาษามาสู่ภาพยนตร์ในฐานะของจินตภาพที่ช่วยทำให้หลุดพ้นจากความขาดไปสู่ความบริบูรณ์

เมทซ์มุ่งความสนใจอยู่ที่เรื่องของระเบียบในจินตภาพ (Imaginary Order) และระยะกระจกของลาก็อง โดยทำให้เห็นว่าภาพยนตร์ทำหน้าที่เป็นจักรกลที่สนับสนุนการทำให้อัตบุคคลกลายเป็นส่วนหนึ่งของอุดมการณ์ ด้วยกระบวนการหลง(จดจำ)ผิด (Mis(re)cognition) เพราะ "*สิ่งที่ได้รับจากภาพยนตร์คือประสบการณ์ในจินตภาพที่มีผลทำให้ผูกมัดอัตบุคคลอยู่กับการเรียกขานไปสู่ระเบียบเชิงสัญลักษณ์* (Symbolic Order)"[4] ทฤษฎีของเมทซ์จึงกลายเป็นรากฐานทฤษฎีอื่นๆ ที่ทำให้เข้าใจภาพยนตร์ในฐานะของผลผลิตของอุดมการณ์ และใช้เป็นบทอ้างอิงในกระบวนการศึกษาภาพยนตร์อีกหลายทศวรรษต่อมา

---

[2] สำหรับเมทซ์แล้ว ประสบการณ์เชิงภาพยนตร์ทำให้ผู้ชมเข้าถึงความรู้สึกสามารถเอาชนะความขาดของตนเองได้ชั่วคราวตราบเท่าที่ยังชมภาพยนตร์อยู่ ความขาดที่อัตบุคคลจำเป็นต้องแบกรับไว้ในฐานะของสิ่งที่มีตัวตนในสังคม ประสบการณ์เชิงภาพยนตร์มอบความสุขถึงความบริบูรณ์ในจินตภาพที่เกิดขึ้นเหมือนกำลังกลับไปสู่ระยะกระจกอีกครั้ง ในขณะที่สำหรับโบดรีแล้ว เขามองว่าการจัดวางตำแหน่งของผู้ชมในโรงภาพยนตร์มีคล้ายคลึงกับการผลิตซ้ำการจัดองค์ประกอบในถ้ำของปราชญ์เพลโต ซึ่งเป็นการจัดฉากที่จำเป็นเพราะสร้างบรรยากาศที่ทำให้ผู้ชมเชื่อมโยงกับระยะกระจกของลาก็องได้ นักทฤษฎีทั้งสองต่างให้ความสำคัญกับการผลิตซ้ำประสบการณ์ที่เทียบกับระยะกระจก และทำให้ภาพยนตร์กลายเป็นสิ่งที่ล่อลวงผู้ชม พื้นฐานของทฤษฎีทั้งสองจึงอยู่ที่การเข้าใจภาพยนตร์ในฐานะของจักรกลสำหรับอุดมการณ์ (ดูเพิ่มเติมใน Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Indianapolis, IN: Indiana University Press, 1986 และ Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" in *Film Quarterly*, eds. Jean-Louis Baudry and Alan Williams, vol. 2, no. 2, Winter, 1974-1975, pp. 39-47.)

[3] Jacques Lacan, *The Seminar book III. The Psychoses (1955-1956)*, trans. Russell Grigg, London: Routledge, 1993, p. 167.

[4] Todd McGowan and Sheila Kunkel, "Introduction: Lacanian Psychoanalysis in Film Thoery", in *Lacan and Contemporary Film*, New York: Other Press, 2004. pp. xi - xxix, p. xiii.

อย่างไรก็ดีรากฐานสำคัญจากทฤษฎีของเมทซ์ก็ก่อให้เกิดปัญหาจากการที่เมทซ์อ่านจิตวิเคราะห์ของลาก็องผิดพลาด แม้ระยะกระจกจะเป็นทฤษฎีที่สร้างชื่อให้แก่ลาก็องก็ตามแต่มันเป็นเพียงจุดเริ่มต้นของจิตวิเคราะห์ของลาก็องเท่านั้น ความผิดพลาดหลักของเมทซ์อยู่ที่การจัดให้การจ้องมอง (The Gaze) อยู่ในระเบียบในจินตภาพโดยมองว่าผู้ชมที่อยู่ในโรงภาพยนตร์ปรารถนาที่จะควบคุมสายตาจากการจ้องมอง และภาพยนตร์สามารถมอบสิ่งนี้ให้แก่ผู้ชมได้ ทฤษฎีภาพยนตร์สายจิตวิเคราะห์ของเมทซ์จึงตอกย้ำการที่ภาพยนตร์เป็นเพียงผลผลิตของอุดมการณ์เท่านั้นเพราะมันทำให้ผู้ชมกลับไปสู่กระบวนการถอดแบบ (Identification) อีกครั้ง สิ่งที่หายไปจากทฤษฎีภาพยนตร์ของเมทซ์คือความสามารถในการท้าทายอุดมการณ์ของภาพยนตร์เอง หรือแม้แต่การเผยให้เห็นถึงกระบวนการเรียกขานของอุดมการณ์ เพราะเมทซ์เชื่อว่าระเบียบเชิงสัญลักษณ์สามารถทำงานได้อย่างสมบูรณ์แบบ ทฤษฎีของเมทซ์จึงจำกัดอยู่แค่จิตวิเคราะห์ของลาก็องในยุคเริ่มต้นเท่านั้น[5] อันที่จริงแล้วทฤษฎีของลาก็องมีความซับซ้อนกว่าสิ่งที่เมทซ์นำมาปรับใช้ เพื่อทำความเข้าใจกับแนวคิดของลาก็อง และแสดงให้เห็นถึงความเข้าใจในเรื่องของอัตตา (Ego) ที่แตกต่างกันระหว่างลาก็องกับเมทซ์ อีกทั้งเป็นการแสดงให้เห็นว่าการจ้องมองไม่ได้เป็นแค่เรื่องในจินตภาพแต่เป็นสิ่งที่มาจากที่อื่น เราจึงเริ่มต้นจากการวิเคราะห์งานจิตรกรรมที่ซ่อนปริศนาเกี่ยวกับเรื่องการมีตัวตนอย่าง *Et in Arcadia ego* (1637-1638) ของปูแซ็ง (Nicolas Pouissin) เพื่อเป็นการนำร่องไปสู่ความเข้าใจภาพยนตร์ผ่านทฤษฎีของลาก็อง โดยไม่ใช่เป็นการทำความเข้าใจทฤษฎีของลาก็องผ่านสื่อภาพยนตร์ การวิเคราะห์จึงเน้นการทำความเข้าใจ เนื้อหา รูปแบบ และประสบการณ์ของผู้ชมไปพร้อมกัน

CINEMA ENLIGHTENS
ปณเดา อนปปาโท จุลจิตการ

Et in Arcadia ego.

กลุ่มชายเลี้ยงแกะหลงเข้าไปเจอหีบศพอยู่กลางป่า ขณะที่พวกเขาเดินเข้าไปใกล้หีบนั้นพวกเขาเห็นจารึกอักขระละตินว่า “Et in Arcadia ego”[6] ปริศนาธรรมที่ชวนมองอย่างน่าหลงใหล ชวนไขอย่างน่าฉงน

---

[5] เหตุผลสำคัญที่ทำให้การทำความเข้าใจในจิตวิเคราะห์ของลาก็องในวงวิชาการภาพยนตร์ช้ากว่าการเผยแพร่ทฤษฎีของเมทซ์มาก เนื่องจากเมทซ์มักเปิดวิชาการเรียนการสอนภาพยนตร์ที่ Écoles Normale Supérieure ในช่วงปิดภาคการศึกษาฤดูร้อนเป็นภาษาอังกฤษ โดยภายหลังจากปิดภาคการศึกษาแล้ว ทฤษฎีของเมทซ์ก็ได้รับการตีพิมพ์เป็นภาษาอังกฤษอย่างรวดเร็ว ทำให้ตำราของเมทซ์เข้าถึงนักทฤษฎีภาพยนตร์ที่ไม่สามารถอ่านตำราเป็นภาษาฝรั่งเศสได้ ในขณะที่ตำราสัมมนาของลาก็องกว่าจะได้รับการแปลและตีพิมพ์เป็นภาษาอังกฤษต้องใช้เวลาหลายปีกอปรกับเนื้อหาที่ยากและจำเป็นต้องเรียนที่ฝรั่งเศส ทฤษฎีภาพยนตร์กระแสลาก็องแบบใหม่จึงเริ่มต้นช้ามากเมื่อเปรียบเทียบกับช่วงเวลาที่ทฤษฎีของเมทซ์กลายเป็นรากฐานให้แก่วงการวิชาการภาพยนตร์ไปแล้ว

[6] *Et in Arcadia ego* เป็นหัวข้อในงานจิตรกรรมประวัติศาสตร์ (History Painting) ที่หยิบยกเอาวลีเตือนสติให้รู้ว่าแม้แต่ในดินแดนอันไร้ทุกข์อย่างอาร์คาเดีย ฉัน (ซึ่งหมายถึงความตาย) ก็อยู่ที่นั่นด้วย ความตายจึงตามไปถึงแม้แต่ในดินแดนอันแสนสุข “Et in Arcadia ego” จึงทำหน้าที่เป็นมรณานุสติ (Momento Mori) ที่เตือนให้รู้และตระหนักถึงความตายที่ไม่อาจหนีพ้น

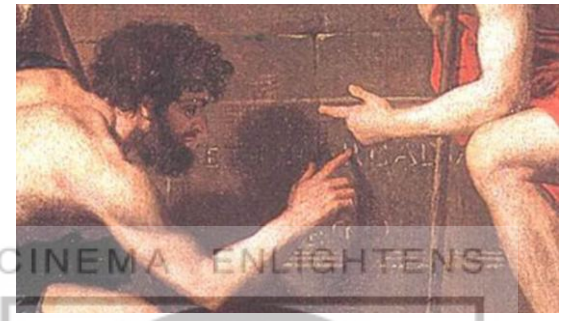
ในตำรา *Détruire la peinture* มาแร็ง (Louis Marin) ได้แสดงให้เห็นถึงความพิศวงของความตายผ่านพลังของรูปสัญญะโลงศพใน *Et in Arcadia ego* ที่สามารถเป็นตัวแทนของสองสิ่งที่ขัดแย้งกันเองอย่างความตายและดินแดนในอุดมคติอย่างอาร์คาเดีย ทั้งความตายและอาร์คาเดียต่างกลายเป็นภาพตัวแทนของความไม่จีรังผ่านการนำเสนอความไม่สิ้นสุดและความเป็นวาระสุดท้าย หรือผ่านอนาคตอันไกลโพ้นและอดีตในอุดมคติ หรือหากพูดในอีกแง่หนึ่งงานจิตรกรรมของปูแซ็งมีสถานภาพสองอย่างในตัวเดียว ดังในตำรา *La logique ou l’art de penser* ของอาร์โนด์

และชวนสยองอย่างน่าใจหาย เพราะในขณะที่พวกเขามอง อ่าน และมึนงงไปกับคำว่า Ego ในระยะประชิดเหล่าชายเลี้ยงแกะในงานจิตรกรรมของปูแซ็งต่างกำลังเผชิญหน้ากับอัตตาทั้งสามหน่วยที่คอยควบคุมและกำหนดพฤติกรรมของบุคคลตามทฤษฎีของฟรอยด์ ได้แก่ 1) อัตตาในอุดมคติ (Ideal Ego) หมายถึงภาพลักษณ์ของสิ่งที่เราอยากเป็น 2) อุดมคติของอัตตา (Ego Ideal) คือสิ่งที่เราคิดว่าสังคมอยากให้เราเป็น และ 3) อภิอัตตา (Superego) เป็นสิ่งที่คอยผลักดันให้เราทำตามปรารถนาต้องห้ามและลงโทษเราอย่างรุนแรงเมื่อเราไม่สามารถทำตามปรารถนาของตนเองได้

CINEMA ENLIGHTENS

รูปที่ 1 Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego* (1637-1638).

และนิโคล (Antoine Arnauld et Pierre Nicole) ซึ่งกล่าวเกี่ยวกับสัญญะไว้ว่า "*เมื่อคิดถึงวัตถุหนึ่งด้วยตัวมันเองหรือเพื่อตัวมันเอง โดยไม่คิดถึงสิ่งที่มันกาลังนาเสนอ เราจะได้ความคิดเกี่ยวกับวัตถุหนึ่ง เหมือนความคิดเกี่ยวกับโลกและดวงอาทิตย์ แต่เมื่อใคร่ครวญในฐานะที่มันนาเสนอสิ่งอื่นอยู่ เราจะได้ความคิดเรื่องของสัญญะ วัตถุดั้งเดิมนี้เรียกว่าสัญญะ ดังนั้นนี่เป็นวิธีการที่เราพิจารณาแผนที่และงานจิตรกรรม สัญญะจึงประกอบไปด้วยแนวคิดสองประการ หนึ่งคือสิ่งที่นำเสนอและอีกหนึ่งคือสิ่งที่ถูกนำเสนอ และธรรมชาติของสัญญะคือการกระตุ้นสิ่งที่ถูกนำเสนอโดยสิ่งที่นำเสนอ*" *Et in Arcadia ego* จึงพูดถึงทั้งสิ่งที่นำเสนอและสิ่งที่ถูกนำเสนอ งานจิตรกรรมของปูแซงที่แสดงภาพโลงศพและอักขระ "Et in Arcadia ego" จึงทำหน้าที่เป็นภาพตัวแทนของภาพตัวแทน โดยเป็นการพิสูจน์ว่าวัตถุสามารถถูกนำเสนอได้ในฐานะของภาพตัวแทนเท่านั้น (อ่านเพิ่มเติมใน Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris: Flammarion, 2008 และ Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser*, Paris: Gallimard, [origin. 1683], 1992.)



รูปที่ 2 ภาพระยะใกล้ ชายเลี้ยงแกะกำลังชี้ที่ตัวประโยคข้างหีบศพ

เมื่อชายผู้สวมโทก้าสีฟ้าก้มลงมองที่ผืนผนังข้างหีบหิน ทิศทางของแสงที่มาจากทางด้านหลังของตัวเขาจึงทำให้เงาตกกระทบบนฝาผนังหินที่มีลักษณะคล้ายผืนผ้าใบ สิ่งแรกที่เขาพบเห็นคือเงากระทบอันไร้ใบหน้าบนพื้นเรียบ การที่ชายเลี้ยงแกะกำลังมองคำว่า ego อย่างไม่ระวางตาทำให้ดูเหมือนว่าเขากำลังหลงใหลในคำว่า ego อยู่ และทำให้เหตุการณ์ดังกล่าวมีลักษณะคล้ายกับการหลงใหลเงาของตนเองในกระจก เพราะการที่เงาของเขาทาบลงบน ego ที่อยู่ใต้นิ้วมือของเขาพอดีคล้ายกับตำแหน่งของบุคคลกับเงาของเขาที่ปรากฏอยู่ในกระจก ตำแหน่งที่ใกล้เคียงกันจึงทำให้เขาหลงเข้าใจผิดคิดว่า ego นั้นคือภาพเงาของตัวเขาเอง สภาวะจินตภาพของการมองเห็นภาพเงาของตนเองที่น่าหลงใหลเป็นช่วงสำคัญของบุคคลเพราะเป็นช่วงเริ่มแรกของการสร้างอัตตาให้แก่ตัวเอง บุคคลไม่ได้รับรู้ถึงการมีตัวตนและความเป็นอื่นตั้งแต่ต้น แต่เขาต้องเรียนรู้ความแปลกแยกจากภาพลักษณ์ของตนเองภาพแรก การพบภาพเงาสะท้อนตัวเองบนกระจกเป็นครั้งแรกคือช่วงสำคัญที่ทำให้บุคคลมองตนเองเป็นคนอื่นในจินตภาพ (Imaginary other) และถอดแบบภาพลักษณ์นั้นในฐานะของสิ่งที่ฉันอยากเป็นหรืออัตตาในอุดมคติเพื่อสร้างอัตตาของตนเองขึ้นมา สภาวะสำคัญดังกล่าวจึงตั้งอยู่บนพื้นฐานของการหลง(จดจำ)ผิดว่าตนเองเป็นคนอื่น และถอดแบบจากคนอื่นในจินตภาพเป็นอัตตาของตนเอง ลาก็องจึงมองว่าอัตตาของบุคคลเป็นเรื่องในจินตภาพไม่ได้ดำรงอยู่จริงเพราะเกิดจากการเข้าใจผิดและสร้างขึ้นจากภาพลวงตาในจินตภาพ ดังนั้นเขาจึงเรียกการถอดแบบครั้งแรกว่าการถอดแบบในจินตภาพ (Imaginary Identification) การหลงผิดดังกล่าวเป็นช่วงต้นของขั้นกระจกของลาก็อง คือการผละออกจากโลกในจินตภาพที่เด็กคิดว่าตนเองเป็นหนึ่งเดียวกับแม่ โลกที่มีแต่ความบริบูรณ์ การเผชิญหน้ากับภาพของตนเองเป็นครั้งแรกคือการเรียนรู้ว่าโลกในจินตภาพเป็นเพียงภาพลวงตา เพราะแท้ที่จริงแล้วตนเองไม่ได้เป็นหนึ่งเดียวกับแม่ ทั้งสองต่างเป็นเอกเทศต่อกัน เด็กจึงพบว่าทั้งแม่และเด็กต่างเป็นบุคคลที่มีความขาด (Lack) ในตัว เด็กจึงต้องการเป็นวัตถุในความปรารถนาของแม่ (Object of Desire) วัตถุที่เด็กคิดว่าสามารถเติมเต็มความขาดของแม่ได้และทำให้แม่ปรารถนาในตัวของเขาเพื่อที่ทั้งสองจะได้กลับมาเป็นหนึ่งเดียวกันเหมือนเดิม การหลงผิดคิดว่าภาพเงาของบุคคลที่อยู่ในกระจกตรงตำแหน่งที่ใกล้ชิดกับแม่เป็นคนอื่นโดยไม่รู้ว่านั่นคือตัวเอง ทำให้เด็กหลงผิดคิดว่าภาพเงาที่ปรากฏในกระจกคือบุคคลที่สามารถตอบสนองความปรารถนาของแม่ได้ เด็กจึงเลียนแบบภาพเงาของตนเองเพื่อ

กลายเป็นวัตถุที่สามารถตอบสนองความปรารถนาของแม่ ความปรารถนาเริ่มแรกของบุคคลจึงเกิดขึ้นจากความต้องการตอบสนองความปรารถนาของคนอื่น

ทว่าเมื่อพิจารณาจาก *Et in Arcadia ego* เราเห็นได้ว่าสภาวะเรื่องราวภายในภาพนั้นซับซ้อนกว่าที่กล่าวข้างต้น เพราะการหลงผิดคิดว่าเงาที่ไม่เคยปรากฏใบหน้าและการอ่านภาพบนพื้นเรียบว่าเป็นตนเองมันไม่ใช่เพียงแค่การหลงคิดว่าเราเป็นคนอื่นอย่างการหลงภาพในระยะกระจก แต่นี่คือสิ่งที่เมทซ์เรียกว่ารูปสัญญะในจินตภาพ (Imaginary Signifier) ความน่าหลงใหลของภาพในภาพยนตร์ทำให้เมทซ์เปรียบเทียบการชมภาพยนตร์เป็นเสมือนการกลับไปสู่พัฒนาการขั้นกระจกอีกครั้ง โดยเฉพาะการหลง(จดจำ)ผิดว่าตัวละครในภาพยนตร์คือตัวเอง การถ่ายภาพระยะใกล้ใบหน้าของตัวละครเป็นหนึ่งในสิ่งที่ล่อลวงให้ผู้ชมหลงใหลในตัวละครราวกับสามารถเข้าถึงความรู้สึกของตัวละครได้ ผู้ชมจึงละทิ้งอัตตาของตนเองไปชั่วขณะหนึ่งและพยายามถอดแบบจากตัวละครในภาพยนตร์ ปรากฏการณ์ดังกล่าวเป็นสิ่งที่เมทซ์มองว่าใกล้เคียงกับขั้นกระจกมากเพราะการส่องกระจกช่วยทำให้บุคคลหลงอยู่กับภาพลวงตาของความบริบูรณ์ในตัว ภาพยนตร์จึงเป็นจักรกลทางจิตที่สามารถทำให้ผู้ชมเห็นภาพเงาของตนเองบนจอภาพยนตร์ได้ อย่างไรก็ดีเมทซ์ย้ำถึงประเด็นสำคัญของความแตกต่างระหว่างกระจกและจอภาพยนตร์ว่า

> *"...แต่อย่างไรก็ตามภาพยนตร์ก็ยังต่างจากกระจกโดยธรรมชาติในหนึ่งประเด็นสำคัญ เพราะแม้ว่าทุกอย่างสามารถสะท้อนให้เห็นได้บน(จอ)ภาพยนตร์ เฉกเช่นเดียวกับบนกระจก มีอยู่สิ่งหนึ่งที่เราไม่เคยค้นพบในภาพสะท้อนบนภาพยนตร์ กล่าวคือร่างกายของผู้ชม จากจุดนี้เองกระจกของภาพยนตร์จึงเป็นสิ่งที่ทึบ"*[7]

การหลง(จดจำ)ผิดในภาพยนตร์จึงต่างจากการสร้างอัตตาในขั้นกระจกในแง่ที่ว่า เราไม่ได้ถอดแบบจากตัวเองที่หลงผิดคิดว่าเป็นคนอื่นในจินตภาพ แต่เราถอดแบบจากคนอื่นอย่างตัวละครที่เราหลงคิดว่าอยากให้เป็นตัวเราเองอย่างแท้จริง อย่างไรก็ดีสภาวะดังกล่าวทำให้เกิดผลใกล้เคียงกับขั้นกระจกเพราะเมื่อเราหลงคิดว่าตนเองเป็นคนอื่นที่น่าหลงใหล เราจึงถอดแบบจากคนอื่นเช่นเดียวกัน นอกจากนี้การหลงกลับไปสู่ขั้นกระจกยังทำให้ผู้ชมหลงลืมไปชั่วขณะถึงความไม่สมบูรณ์ในตัวเอง เมทซ์จึงใช้เหตุผลดังกล่าวอธิบายว่าเหตุใดเราจึงชอบดูภาพยนตร์มากกว่าศิลปะแขนงอื่นเพราะอำนาจในการสร้างภาพลวงตาของภาพยนตร์ทำให้ผู้ชมหลงอยู่กับความบริบูรณ์อันลวงตาที่ภาพยนตร์สร้างขึ้น

การถอดแบบในจินตภาพซึ่งเป็นการถอดแบบปฐมภูมิยังมีเรื่องของความปรารถนา (Desire) เข้ามาเกี่ยวข้องด้วยเสมอ เพราะเมื่อบุคคลพบว่าตนเองไม่มีสิ่งที่คนอื่นต้องการ เขาจึงพยายามตามหาและเป็น

---

[7] Christian Metz, *The Imaginary Signifier*, p. 45.

สิ่งนั้นเพื่อตอบสนองความปรารถนาของคนอื่น หากคนอื่นคนแรกที่เด็กรู้จักคือแม่หรือผู้ที่ทำหน้าที่เป็นแม่ จินตภาพจึงเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับปรารถนาของแม่เสมอ ความซับซ้อนของความสัมพันธ์ที่เกินไปกว่าคู่สัมพันธ์เชิงพลวัตของฟรอยด์ที่เน้นความสำคัญอยู่ที่แม่และลูก เปลี่ยนมาสู่ความสัมพันธ์เชิงไตรภาคีเพราะมีเรื่องของวัตถุที่ตอบสนองความปรารถนาเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยเสมอ ตัวอย่างที่แสดงให้เห็นได้ชัดคือความปรารถนาของนอร์แมนในเรื่อง *Psycho* (1960) ของฮิทช์ค็อก (Alfred Hitchcock) เพราะแม่ของนอร์แมนมีความปรารถนาในตัวนอร์แมนเกินกว่าแค่ฐานะของลูกชาย เธอปรารถนาให้นอร์แมนกลายเป็นวัตถุที่เติมเต็มความขาดในตัวของเธอ นอร์แมนจึงมีสถานภาพเป็นวัตถุแห่งเหตุปรารถนา (Object-cause of desire) ดังนั้นความปรารถนาของแม่ของนอร์แมนจึงทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างพวกเขากลายเป็นเรื่องผิดประเวณีราวกับการร่วมสมสู่ในวงศ์เดียวกัน นอร์แมนจึงกลายเป็นเหยื่อของความปรารถนาดังกล่าว เพราะเขาได้บรรจุความปรารถนาดังกล่าวลงในจิตไร้สำนึกของเขาเพื่อตอบสนองความปรารถนาและเติมเต็มส่วนที่ขาดหายไปของแม่ที่อยู่ในจินตภาพของเขาโดยที่เขาไม่รู้ตัว อย่างไรก็ดีเหตุแห่งปรารถนาไม่เคยปรากฏตัวให้เห็นอย่างชัดเจนแม้แต่ในวัตถุในความปรารถนาเอง เหตุแห่งความปรารถนาในฐานะของวัตถุจึงเป็นสิ่งที่บุคคลไม่มีในตนเองและตามหาวัตถุนี้ในตัวผู้อื่น สิ่งอื่น ที่อื่น หรือแม้แต่ตัวเราเองที่กลายเป็นอื่น เพราะมันเป็นสิ่งที่หายไปจากตัวบุคคล เราจึงคิดว่ามันดำรงอยู่ที่อื่นเสมอ ด้วยเหตุนี้ ลาก็องจึงเรียกวัตถุแห่งเหตุปรารถนาว่าเป็น *objet a*[8] ความปรารถนาของนอร์แมนคือการกลายเป็นวัตถุในความปรารถนาของแม่ วัตถุที่นอร์แมนคิดว่าสามารถเติมเต็มความขาดของแม่ได้และแม่ก็จะเติมเต็มความขาดของเขาด้วยเช่นกัน เหตุแห่งความปรารถนาทั้งหมดล้วนเกิดขึ้นในจินตภาพ หากคิดในเชิงกฎระเบียบของสังคมแล้ว บุคคลที่ยังติดอยู่ในจินตภาพหรือการอยู่ในระยะขั้นกระจกคือบุคคลที่อยู่ในสภาวะไม่ปกติเพราะเขาไม่ได้เข้าสู่กระบวนการการทำให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของสังคมอย่างสมบูรณ์ นั่นคือการไม่ได้ยอมรับสิ่งที่คอยควบคุมพฤติกรรมของเขาให้เป็นไปตามกฎ นอร์แมนจึงอยู่ในสภาวะย้อนกลับจากอัตบุคคลไปสู่บุคคลที่หลงใหลภาพในขั้นกระจก แต่เขายังสามารถดำรงชีวิตปกติภายในสังคมได้เพราะเขาได้กดทับส่วนที่ไม่ได้อยู่ภายใต้กฎไว้ในส่วนลึกของจิตไร้สำนึกของเขา การที่นอร์แมนแต่งกายเป็นแม่และลงมือสังหารหญิงสาวที่เขามีใจให้เพราะจิตไร้สำนึกของนอร์แมนคิดว่าแม่ของเขาปรารถนาเช่นนั้น นี่จึงเป็นการถอดแบบจากวัตถุในความปรารถนาของแม่เพื่อทำให้ตัวเองกลายเป็นวัตถุในความปรารถนานั้น ด้วยเหตุนี้นอร์แมนจึงเกิดความสับสนระหว่างอัตตาของตัวเขาเองและอัตตาที่สอง (Alter Ego) ที่เกิดจากการถอดแบบจากคนอื่นในจินตภาพ ปรากฏการณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นว่านอร์แมนต้องการถอดแบบจากอัตตาในอุดมคติของผู้ที่นอร์แมนคิดว่าสามารถตอบสนองความ

---

[8] *Objet a* จึงหมายถึงวัตถุที่เป็นของคนอื่น ลาก็องแบ่งคนอื่น ผู้อื่น สิ่งอื่น ที่อื่น หรือความเป็นอื่นออกเป็นสองแบบ แบบแรกคือคนอื่นในจินตภาพหรืออัตตาในอุดมคติ ผู้ที่เราคิดว่าบริบูรณ์และครอบครองวัตถุที่ตอบสนองปรารถนาของผู้อื่นได้ ลาก็องจึงเขียนสะกด “autre” ด้วย a ตัวเล็กเสมอ ในขณะที่ผู้อื่นเชิงสัญลักษณ์หรืออุดมคติของอัตตาคือผู้อื่นโดยสัมบูรณ์ที่เราไม่มีทางเข้าถึงได้ แต่เราพยายามลอกเลียนแบบในฐานะของผู้ที่สามารถตอบสนองความปรารถนาของผู้อื่นได้ ด้วยเหตุนี้ลาก็องจึงกล่าวว่า “ความปรารถนาของเราคือความปรารถนาของคนอื่น” เพราะคนอื่นปรารถนาให้เราปรารถนาเช่นนั้น เราจึงปรารถนาเพื่อที่จะตอบสนองความปรารถนาของคนอื่นเสมอ เหตุแห่งปรารถนาจึงอยู่ใน *objet a* ซึ่งเป็นวัตถุในผู้อื่นในจินตภาพ

ปรารถนาของคนอื่นหรือก็คือแม่ของนอร์แมนได้ ความรู้สึกผิดของนอร์แมนที่สังหารแม่ของตนเองทำให้เขาสร้างอัตตาที่สองขึ้นมาโดยไม่รู้ตัวเพื่อแยกสิ่งที่สังคมไม่ยอมรับให้อยู่ในอัตตาที่สองแทน สิ่งที่ถูกกดทับไว้ไม่ให้ปรากฏออกมาจึงเป็นความรู้สึกผิดที่มีต่อความปรารถนาของตน[9] ความปรารถนาที่จะเป็นหนึ่งเดียวกับแม่โดยการกลายเป็นวัตถุในความปรารถนาของแม่ และเป็นความปรารถนานี้อีกเช่นกันที่ปรากฏในรูปแบบของหญิงคลั่ง (ในร่างของนอร์แมน)ผู้ไล่ล่าสังหารผู้ที่จะมาแยกนอร์แมนออกจากแม่ ดังนั้นบุคคลสามารถดำรงชีวิตได้อย่างปกติหาก *objet a* ยังคงดำรงอยู่ที่อื่น ที่ๆ เขาไม่มีวันเข้าถึงได้ เป็นหน้าที่ของกฎของสังคมที่แยกระหว่างอัตตาของบุคคลและความปรารถนาของคนอื่นออกจากกัน ทว่าหากบุคคลยังคงหลงระหว่างอัตตาของตนเองและความปรารถนาของผู้อื่นจะทำให้อัตตาในอุดมคติย้ายเข้ามาสิงอยู่ในตนเอง ดังเช่นกรณีแม่ของนอร์แมนในฉากจบที่เสียงของเธอออกมาจากร่างของลูกชาย นอร์แมนจึงกลายเป็นหนึ่งเดียวกับแม่ของเขาและไม่ใช่ตัวเขาเองอีกต่อไป เพราะเขาได้กลายเป็นวัตถุในความปรารถนาของแม่ในจินตภาพ

ดังที่กล่าวในข้างต้นว่าการเผชิญหน้ากับอัตตาในอุดมคติเป็นจุดเริ่มต้นของความปรารถนาและความปรารถนาดั้งเดิมของบุคคลคือความปรารถนาที่จะเป็นวัตถุในความปรารถนาของคนอื่นเพื่อกลับไปรวมเป็นหนึ่งเดียวกับคนอื่น (หรือแม่) ในจินตภาพในสภาวะบริบูรณ์ แม้ว่าสภาวะดังกล่าวจะเป็นภาพลวงตาก็ตาม การพยายามถอดแบบจากอัตตาในอุดมคติเพื่อตอบสนองความปรารถนาของคนอื่นทำให้เห็นว่า "*ความปรารถนาของเราคือความปรารถนาของคนอื่น*"[10] เพราะความปรารถนาของเราไม่เคยเป็นของตัวเราเองหากแต่

---

[9] อย่างไรก็ตาม ความรู้สึกผิดของนอร์แมนไม่ได้เกิดขึ้นเพียงเพราะเขาสังหารแม่ของตนเองและรู้สึกผิดต่อการกระทำนั้น เพราะในเรื่องของความปรารถนาและความรู้สึกผิดเราจำเป็นต้องอ่านเส้นทางของมันสวนกลับ เราจำเป็นต้องอ่านว่านอร์แมนสมปรารถนาที่ได้สังหารแม่ของตนเอง ทว่าความปรารถนาของเขาเป็นสิ่งที่ไม่ลงรอยกับกฎของสังคม นอร์แมนจึงกดทับความปรารถนาของเขาได้ ความรู้สึกของนอร์แมนจึงเกิดขึ้นจากการที่เขาทรยศต่อความปรารถนาของเขาเอง ความรู้สึกผิดจึงไม่ใช่การทำผิดกฎแต่เป็นการทรยศต่อความปรารถนาของตนเองโดยยอมรับกฎดังกล่าว สิ่งที่ถูกกดทับไว้จึงกลับมาในรูปแบบของอภิอัตตาของแม่ (Maternal Superego) คือเป็นอุปลักษณ์ของแม่ที่มีความปรารถนาเกินไปกว่าสิ่งที่สังคมยอมรับ ความปรารถนาของแม่นี้เองที่เรียกร้องให้นอร์แมนทำตามความปรารถนาของแม่โดยคิดว่าเป็นความปรารถนาของนอร์แมนเอง ทว่าอัตตาของนอร์แมนปฏิเสธความปรารถนาดังกล่าว อภิอัตตาของแม่จึงลงโทษเขาด้วยความรู้สึกผิด

[10] Jacques Lacan, *The Seminar book XI. The Four Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan, New York: Norton, 1998, p. 243. ลาก็องได้จำแนกความจำเป็น (Need) ซึ่งเป็นเรื่องของความต้องการทางกายภาพออกจากความปรารถนา (Desire) ซึ่งเป็นเรื่องที่ไม่ได้เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติแต่ต้องเรียนรู้ผ่านคนอื่นอย่างเช่นภาษา เมื่อมนุษย์กำเนิดขึ้นมาเขาดำรงอยู่ในสภาวะที่ช่วยเหลือตนเองไม่ได้ มันจึงทำให้เขาจำเป็นต้องพึ่งพาคนอื่นอยู่ตลอดเวลา เพื่อที่จะเรียกร้องความช่วยเหลือจากคนอื่นเด็กจำเป็นต้องเปล่งเสียงร้องออกมาเพื่อแสดงถึงการเรียกร้อง (Demand) เพื่อตอบสนองความต้องการของร่างกาย การเรียกร้องจึงทำให้เด็กเรียนรู้วิธีการแสดงออกถึงความต้องการของตนเองผ่านเสียง การปรากฏตัวของผู้อื่นในช่วงเวลาดังกล่าวจึงเป็นตัวแทนของความรัก ดังนั้นการเรียกร้องจึงทำงานในสองระดับคือ 1) การแสดงถึงความจำเป็นที่ต้องการการตอบสนอง และ 2) การเรียกร้องความรักจากคนอื่น ในขณะที่คนอื่นสามารถมอบวัตถุหรือสิ่งที่ตอบสนองความจำเป็นของร่างกายของเด็กได้ แต่เขาไม่สามารถเติมเต็มความรักให้กับเด็กได้ การเรียกร้องหาความรักจึงยังเป็นสิ่งที่ไม่ได้รับการตอบสนอง สิ่งนี้เองที่เป็นจุดเริ่มต้นของความปรารถนา ความปรารถนาจึงเป็นส่วนเกินที่ออกมาการเรียกร้องเพื่อตอบสนองความจำเป็น มันจึงเป็นสิ่งที่ไม่เหมือนกับความจำเป็นเพราะมันไม่สามารถได้รับการตอบสนองได้

ในจุดนี้เองที่แสดงให้เห็นถึงความใกล้เคียงและแตกต่างระหว่างความปรารถนากับแรงขับ (Drive) เพราะแม้ทั้งคู่จะเป็นสิ่งที่อยู่นอกเหนือจากตัวอัตบุคคลและดำรงอยู่ในพื้นที่ของผู้อื่นแล้ว ความปรารถนามีเพียงหนึ่งเดียวในขณะที่แรงขับกลับมีหลายรูปแบบ เพราะทุกแรงขับต่างมุ่งไปหาวัตถุเหตุแห่งปรารถนาเดียวกัน อย่าง *objet a* และเมื่อวัตถุเหตุแห่งปรารถนาดำรงอยู่ในที่อื่น ผู้อื่น สิ่งอื่น "*ความปรารถนาของเราจึงเป็น*

เป็นของคนอื่นเสมอ ชีเช็ค (Slavoj Zizek) ยกตัวอย่างกรณีศึกษาของฟรอยด์เกี่ยวกับเด็กหญิงที่ฝันว่าตนเองได้ทานเค้กสตรอเบอรี่ ความปรารถนาของเด็กไม่ใช่ว่าเธอต้องการทานเค้กสตรอเบอรี่ที่เธอไม่สามารถทานในชีวิตจริง แล้วเธอจึงฝันถึงเค้กเพื่อจะสมหวังได้ในความฝัน ปัญหาสำคัญคือเธอรู้ได้อย่างไรว่าเธอต้องการทานเค้กสตรอเบอรี่ตั้งแต่แรกเริ่ม นี่คือสิ่งที่ลาก็องเรียกว่าแฟนตาซี (Fantasy) แฟนตาซีไม่ใช่ฉากในจินตภาพที่ทำให้รู้ว่าเราต้องการอะไร แต่ทำให้เรารู้ว่าความปรารถนาเกิดได้อย่างไร และเมื่อความปรารถนาของเราไม่เคยเป็นของตัวเราเองแต่เป็นของผู้อื่นเสมอ ดังตอนที่เด็กต้องการเป็นฟาลัสในจินตภาพ (Imaginary Phallus) เพื่อตอบสนองความปรารถนาของแม่ที่ต้องการเติมเต็มความขาด หรือการที่เราปรารถนาที่จะมีชื่อเสียงโด่งดังเพราะเราต้องการเป็นวัตถุในความปรารถนาของคนอื่นแล้ว หรือในกรณีของนอร์แมนที่ปรารถนาจะเป็นฟาลัสในจินตภาพให้แก่แม่ของตนเองผู้ที่เขาจินตนาการว่าเธอขาดมันไป เขาจึงถอดแบบจากสิ่งที่เขาคิดว่าสามารถเติมเต็มความปรารถนาของแม่ได้และทำให้กลายเป็นวัตถุในความปรารถนาของแม่ ความปรารถนาของเด็กหญิงจึงเป็นการได้เป็นวัตถุในความปรารถนาของพ่อแม่ของเธอ เพราะเธอรู้ว่าหากเธอได้ทานเค้กสตรอเบอรี่ เธอจะมีความสุขและแสดงออกมาให้เห็น เธอจึงทำให้พ่อและแม่ของเธอพอใจที่เห็นว่าเธอมีความสุขและทำให้เธอกลายเป็นวัตถุในความปรารถนาของพวกเขา ความปรารถนาจึงเป็นเรื่องที่ซับซ้อนเสมอ ในกรณีของชายเลี้ยงแกะในภาพของปูแซ็ง ความปรารถนาของเขาในการถอดแบบจาก ego จึงไม่ใช่เพียงเพราะเขาต้องการเป็นบุคคลในอุดมคติ แต่เขารู้ว่ามีผู้อื่น คนอื่น หรือสิ่งอื่นกำลังคาดหวังให้เขาสามารถกลายเป็นสิ่งที่อยู่ในอุดมคติ และเขาก็สามารถกลายเป็นสิ่งที่คนอื่นปรารถนาได้ ความปรารถนาจึงไม่ใช่เรื่องที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติแต่เราจำเป็นต้องเรียนรู้ที่จะปรารถนา ด้วยเหตุนี้ภาพยนตร์จึงเปรียบได้กับแฟนตาซีดังที่ปราชญ์ชีเช็คได้กล่าวว่า "*ภาพยนตร์เป็นศิลปะของความวิปริต เพราะมันไม่ได้มอบสิ่งที่เราปรารถนาให้แก่เรา แต่มันบอกว่าเรามีความปรารถนาได้อย่างไร*"[11]

ตามแนวคิดของเมทซ์ภาพยนตร์จึงเป็นศิลปะที่มีพลังมหาศาลในแง่ที่มันล่อลวงให้ผู้ชมกลับไปสู่สภาวะของความบริบูรณ์ในจินตภาพและเรียนรู้ว่าเราปรารถนาได้อย่างไร อย่างไรก็ดีเมทซ์เน้นย้ำว่าปรากฏการณ์ของภาพยนตร์นั้นซับซ้อนกว่าขั้นกระจกของลาก็อง เมื่อการหลง(จดจำ)ผิดจากจอภาพยนตร์เป็นการหลงผิดและค้นหาตัวเองในผู้อื่นโดยแท้ นั่นย่อมแสดงให้เห็นว่าการถอดแบบจากตัวละครในขณะที่กำลังชม

ความปรารถนาของคนอื่น" เพราะความปรารถนาของบุคคลคือการกลายเป็นวัตถุในปรารถนาของคนอื่นเสมอ ความปรารถนาของเราจึงเป็นสิ่งที่ถูกสร้างและได้รับการสั่งสอนจากสังคมหรือผู้อื่น ความปรารถนาเป็นวัตถุในปรารถนาของคนอื่นเกิดขึ้นครั้งแรกในระยะกระจก เมื่อเด็กต้องการกลายเป็นวัตถุในปรารถนาของแม่ในจินตภาพของตนเองจึงพยายามทำให้ตัวเองกลายเป็นฟาลัส (phallus) ในจินตภาพหรือวัตถุที่แม่ปรารถนาเสมอ แม้ในท้ายที่สุดเด็กจะพบว่าเขาไม่สามารถตอบสนองความปรารถนาหรือกลายเป็นวัตถุในปรารถนาของแม่ได้เพราะความปรารถนาของแม่อยู่ที่อื่น(อยู่ที่พ่อ)เสมอ เด็กจึงเลียนแบบพ่อเชิงสัญลักษณ์เพื่อให้ตนเองกลายเป็นวัตถุในปรารถนาของคนอื่น

[11] *The Pervert's Guide to Cinema.* Dir. Sophie Fiennes. Perf. Slavoj Zizek. *2006. DVD.*

ภาพยนตร์เป็นสิ่งที่อุปโลกน์ขึ้นมาเสมอเพื่อพยายามเติมเต็มจุดทึบบนจอภาพยนตร์หรือช่องว่างของผัสสะของผู้ชม จินตภาพจึงทำให้เกิดความบริบูรณ์อันลวงตาทั้งกับสิ่งที่ผู้ชมกำลังมองและตัวผู้ชมเอง

เช่นเดียวกับกรณีของชายผู้สวมโทก้าสีฟ้าที่สามารถตีความได้สองระดับ คือการหลงเงาของตัวเองบนระนาบหิน และการหลงคิดว่าภาพ ego ของคนอื่นเป็นตนเอง ประเด็นเรื่องการหลง(จดจำ)ผิดคิดว่าตนเองเป็นผู้อื่น หรือในทางกลับกันคือการหลงผิดว่าผู้อื่นคือตนเองเป็นประเด็นที่พบบ่อยในงานศิลปะ เช่นในงานจิตรกรรมของดาวินชี (Leonardo da Vinci) ที่มักมีตำนานเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินและแม่ หรือไม่ก็เกี่ยวกับตัวตนของศิลปินกับภาพสตรีที่ปรากฏในชิ้นงาน ภาพพิมพ์ไม้แบบอุเอกิของศิลปินอุตะมาโร่ (Kitagawa Utamaro) ที่นอกจากงานจิตรกรรมแนวกามารมณ์แล้ว งานของเขายังเกี่ยวข้องกับแม่หรือเพศหญิงอยู่บ่อยครั้ง งานของจิตรกรอิมเพรสชั่นนิสม์อย่างคาสซัท (Mary Cassatt) หรือในกรณีของภาพยนตร์ เช่น ชายนิรนามผู้เล่าเรื่องใน *Fight Club* (1999) ที่หลงสร้างอัตตาที่สองของตนเองขึ้นมาโดยไม่รู้ตัว นีน่าใน *Black Swan* (2010) ที่สามารถกลายเป็นหงส์ดำต่อเมื่อเธอได้สังหารอุปสรรคแห่งความปรารถนาของเธอด้วยเศษกระจก หรือชลสิทธิ์ผู้ที่ไม่สามารถจดจำตัวตนของตนเองได้เพราะต้องการกดทับความรู้ผิดของตนเองในฐานะฆาตกรใน *บอดี้ศพ 19* (2007) เป็นต้น

แม้จินตภาพมอบภาพลวงตาของความบริบูรณ์ให้แก่ผู้ชมและสิ่งที่กำลังชมอยู่ การทำงานของมันกลับเป็นการปกปิดบังตาไม่ให้เราเห็นสิ่งที่หายไปจากตัวของเราและโลกที่เรามองเห็น กล่าวคือจินตภาพทำงานเพื่อปกปิดการทำงานของระเบียบอีกสองประเภทของลาก็องคือ ระเบียบเชิงสัญลักษณ์ (The Symbolic) และสภาวะจริง (The Real) เพราะท้ายที่สุดบุคคลจะรับรู้ว่าความพยายามที่จะเป็นวัตถุในความปรารถนาเพื่อตอบสนองความปรารถนาของผู้อื่นในจินตภาพเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ เพราะผู้อื่นไม่ได้ปรารถนาในตัวบุคคล ด้วยเหตุที่ว่าความปรารถนาของผู้อื่นอยู่ที่อื่นเสมอ บุคคลจึงไม่สามารถตอบสนองความปรารถนาของผู้อื่นได้ด้วยตนเอง แต่เขาจำเป็นต้องถอดแบบจากอุปลักษณ์ของผู้ที่บุคคลคิดว่าเขาได้ถือครองวัตถุในความปรารถนานั้น เช่นเดียวกับเด็กในพัฒนาการระยะกระจกที่พบว่าตนเองไม่ได้เป็นสิ่งที่แม่ปรารถนาอย่างฟาลัสเพราะสิ่งนั้นอยู่ในการครอบครองของพ่ออยู่แล้ว เด็กจึงจำเป็นต้องผละตัวเองออกจากการพยายามเติมเต็มความขาดของแม่ด้วยการเป็นฟาลัสในจินตภาพไปสู่การถอดแบบจากอุปลักษณ์ของพ่อผู้ถือครองวัตถุในความปรารถนาของแม่ ลักษณะดังกล่าวเป็นการถอดแบบเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic Identification) ซึ่งเป็นการถอดแบบครั้งที่สอง คือการถอดแบบจากผู้ที่ถือครององคชาตเชิงสัญลักษณ์หรือฟาลัส สิ่งที่บุคคลถอดแบบจึงไม่ใช่พ่อทางกายภาพ แต่เป็นกฎ ระเบียบ ข้อบังคับ ซึ่งทำหน้าที่เป็นพ่อเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic Father) เด็กต้องเรียนรู้สิ่งเหล่านี้เพื่อเข้าเป็นส่วนหนึ่งของสังคม พัฒนาการของเด็กในทัศนะของลาก็องจึงไม่ได้ขึ้นอยู่กับพ่อและแม่ทางกายภาพแต่ขึ้นอยู่กับสิ่งที่ทำหน้าที่เป็นแม่ในจินตภาพและพ่อเชิงสัญลักษณ์ ซึ่งผู้ทำหน้าที่ดังกล่าวอาจไม่ใช่ทั้งพ่อและแม่

CINEMA ENLIGHTENS
ปณฺณา อนุปฺปาโท จลจิตการ

ของเด็กก็เป็นได้ การถอดแบบจากพ่อเชิงสัญลักษณ์คือการเรียนรู้ภาษา เพราะภาษาเป็นจุดเริ่มต้นที่เด็กจำเป็นต้องเรียนรู้ซึ่งก็คือกฎของการใช้ภาษา ภาษาจึงมาพร้อมกับข้อตกลงและข้อห้ามเพื่อใช้ในการสื่อสารและความเข้าใจ และหากรูปสัญญะในภาษาทำงานโดยเชื่อมโยงถึงสิ่งที่หายไปในขณะนั้น การเรียนรู้ภาษาของบุคคลจึงเป็นการยอมรับความขาด เพราะภาษาไม่เคยมีความสมบูรณ์ในตัวมันเอง มันมีสิ่งที่ขาดหายและหลุดรอดไปเสมอ

CINEMA ENLIGHTENS

ดังนั้นหากบอกว่าการมองเห็นในจินตภาพเป็นเรื่องของแม่ การเข้าใจเชิงสัญลักษณ์จึงเป็นเรื่องของพ่อ เหมือนดั่งการพัฒนาการของสังคมที่แรกเริ่มนั้นให้ความสำคัญกับความเป็นแม่และเพศหญิงว่าเป็นเรื่องในธรรมชาติ อย่างการไหว้แม่ธรณีหรือการที่ผู้หญิงเป็นผู้มีอำนาจในระบบชนเผ่า สังคมจึงอยู่ภายใต้ความปรารถนาของมารดา (Desire of the mother) โดยมีผู้หญิงเป็นผู้กำหนด และต่อมาสังคมพัฒนาไปสู่ความมีอารยะภายใต้กฎ ระเบียบ ภาษา หรือภายใต้นามของบิดา (Name-of-the-Father/Nom-du-père) ดังเช่นในการประกาศกฎที่จำเป็นต้องมีการระบุว่ากฎได้รับการยอมรับภายใต้นามของสิ่งใด เช่นเดียวกับชายเลี้ยงแกะของปูแซ็งที่พบว่าการมองดูภาพที่น่าหลงใหลนั้นไม่ได้ช่วยอะไรเขานอกเสียจากการทำให้ตัวเองอยู่ในภาพลวงตาของความลุ่มหลง เพื่อที่เขาจะกลายเป็นส่วนหนึ่งของแดนสวรรค์อย่างแดนอาร์คาเดีย เขาจำเป็นจะต้องทำให้ตัวเองมีตัวตนในดินแดนนั้นเสียก่อน ดังนั้นชายเลี้ยงแกะจำเป็นต้องเริ่มจากการถอดรหัสสิ่งที่เขาเห็นด้วยภาษา การเรียนรู้ภาษาเป็นกระบวนการที่ทำให้เราเรียนรู้การสร้างหรือสถาปนาตัวตนของตนเองขึ้นมาผ่านความแตกต่าง ดังนั้นหากจินตภาพทำให้บุคคลเรียนรู้ความเป็นอื่น (Alienation) ผ่านสิ่งที่เห็น สัญลักษณ์ก็ทำให้บุคคลเรียนรู้การแบ่งแยก (Separation) ผ่านการทำความเข้าใจในสิ่งที่เห็น

กระบวนการดังกล่าวของระเบียบเชิงสัญลักษณ์ทำให้เมทซ์เชื่อมโยงความสามารถในการสร้างภาพลวงตาของภาพยนตร์กับกระบวนการเปลี่ยนปัจเจกบุคคลไปสู่ความเป็นอัตบุคคล (Subjectivity) ภายใต้อุดมการณ์หรือข้อจำกัดของระเบียบของสังคม ปราชญ์กระแสมาร์กซิสม์ อัลตูสแซร์ (Louis Althusser) เรียกกระบวนการดังกล่าวว่าการเรียกขานของอุดมการณ์ (Ideological Interpellation) คือการยอมละทิ้งความเป็นปัจเจกบุคคลผู้มีความบริบูรณ์ในจินตภาพเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของอุดมการณ์ของสังคมในฐานะของอัตบุคคล (Subject) ภายใต้ระบบสัญลักษณ์โดยการยอมรับเอกลักษณ์และตัวตนที่สังคมได้มอบหมายไว้ให้และเข้าใจว่าตัวตนนั้นคือตนเอง หรือก็คือการตอนเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic Castration) ของลาก็อง มันเป็นสัญลักษณ์เพราะการตอนไม่ได้เกิดขึ้นจริง แต่เป็นการตัดความปรารถนาของตนเองออกเพื่อยอมรับความปรารถนาของสังคมภายใต้การกำกับโดยนามของบิดา เมทซ์สามารถเชื่อมโยงประสบการณ์เชิงภาพยนตร์ได้อย่างมีประสิทธิภาพเข้ากับความคิดของอัลตูสแซร์ซึ่งได้รับอิทธิพลจากทฤษฎีขั้นกระจกของลาก็อง อัลตูสแซร์จึงทำให้ทฤษฎีของลาก็องมีความเป็นการเมือง ดังที่นักทฤษฎีภาพยนตร์แนวจิตวิเคราะห์ค็อปเจ็ค (Joan Copjec)

อธิบายว่า การเจริญรอยตามความพยายามของอัลตูสแซร์ทำให้เราเข้าใจกระบวนการเรียกขานของอุดมการณ์ของมาร์กซ์ผ่านลาก็องได้ ประสบการณ์การชมภาพยนตร์ทำให้ผู้ชมรู้สึกกลับไปถึงความบริบูรณ์ในจินตภาพและการสร้างความเป็นอัตบุคคลเชิงสัญลักษณ์ได้

อย่างไรก็ดีการรู้จักเอกลักษณ์เฉพาะตนไม่ได้เกิดขึ้นในลักษณะของคู่สัมพันธ์ระหว่างบุคคลและอัตตาในอุดมคติเท่านั้น แต่มีบุคคลที่สามเข้ามาเกี่ยวข้องเสมอ สัญลักษณ์คือสิ่งที่สนับสนุนการทำความเข้าใจกับสิ่งที่เราเห็น ดังนั้นชายเลี้ยงแกะผู้กำลังมองประโยคปริศนาธรรมอย่างไม่ละสายตา ทว่าเขาไม่สามารถเข้าใจอักขระที่ปรากฏด้วยตัวเอง จำเป็นต้องอาศัยภาษาในฐานะของสัญลักษณ์จากคนอื่น อักขระแห่งปริศนาธรรมที่เป็นประหนึ่งลายเส้นของภาพในตอนต้นแปรเปลี่ยนเป็นรูปสัญญะซึ่งเป็นกุญแจสำคัญในการเข้าสู่โลกแห่งสัญลักษณ์ ชายเลี้ยงแกะจำต้องเข้าสู่อาณาเขตของภาษาซึ่งเป็นโครงสร้างของประสบการณ์ที่ไม่ได้มอบให้เพียงแค่คำเพื่อให้เราใช้อธิบายหรือบรรยายโลกที่เราเห็นเท่านั้น แต่เพื่อให้เรากลายเป็นส่วนหนึ่งของสังคม ภาษายังมอบการมีตัวตนผ่านการสร้างเอกลักษณ์ซึ่งเป็นตัวตนที่สังคมมอบหมายให้เพราะกระบวนการของภาษาทำงานผ่านสิ่งที่หายไป การรับรู้ถึงตัวตนจึงเป็นการละทิ้งบางส่วนเพื่อให้อีกส่วนกลายเป็นเอกลักษณ์ของบุคคล ตัวตนที่เราไม่ได้สร้างขึ้นมานั้น เรากลับรับมันไว้ราวกับว่าเป็นของตนเอง ego ตัวที่สองที่ชายเลี้ยงแกะเผชิญจึงเป็นอุดมคติของอัตตา (Ego Ideal) ที่เราใช้เพื่อประกาศการมีตัวตน ละทิ้งโลกเก่า เข้าสู่โลกใหม่ เพราะ ego ตัวที่สองเป็น ego ที่ต้องอ่านหรือทำความเข้าใจผ่านภาษา ภาษาจึงเป็นคนอื่นเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic Other)[12] ที่เราไม่เคยสามารถเข้าถึงได้ แม้จะใช้มันเพื่อการสื่อสารก็ตาม คนอื่นเชิงสัญลักษณ์จึงไม่เกี่ยวข้องกับบุคคลหรือเรื่องส่วนตัว แต่เป็นดั่งคลังเก็บรูปสัญญะที่ใช้พรรณนา สื่อสาร และทำความเข้าใจสรรพสิ่ง อุดมคติของอัตตาหรือคนอื่นเชิงสัญลักษณ์จึงไม่ใช่สิ่งที่ใครสามารถครอบครองได้ การถอดแบบจากอุดมคติของอัตตาจึงเป็นการยอมรับความขาด (Lack) ที่ไม่อาจหลีกพ้น เป็นการละทิ้งหรือตอนบางส่วนของความเป็นส่วนตัวเพื่อได้รับความเป็นส่วนรวมที่เป็นสื่อกลางในการสื่อสาร

หากทำความเข้าใจประสบการณ์เชิงภาพยนตร์ในลักษณะที่กล่าวข้างต้นก็เท่ากับว่าภาพยนตร์เป็นอาวุธเชิงอุดมการณ์ที่สำคัญ การสร้างความรู้สึกในจินตภาพราวกับผู้ชมกำลังเข้าสู่กระบวนการสร้างความเป็นอัตบุคคลอีกครั้งเพื่อตอบรับการทำงานของอุดมการณ์เป็นพลังพื้นฐานของภาพยนตร์ ดังที่อัลตูส

[12] ความแตกต่างระหว่างคนอื่นในจินตภาพและคนอื่นเชิงสัญลักษณ์คือสถานภาพของทั้งสอง ในขณะที่คนอื่นในจินตภาพคือภาพลวงตาของการเข้าใจผิดคิดว่าตนเองเป็นผู้อื่น คนอื่นในจินตภาพจึงเป็นเรื่องของภาพ คนอื่นเชิงสัญลักษณ์คือคนอื่นโดยสัมบูรณ์ เป็นคนอื่นที่เข้าไม่ถึงและไม่สามารถควบคุมมันได้ทั้งหมด ภาษาในฐานะของคนอื่นเชิงสัญลักษณ์จึงเป็นสิ่งที่อัตบุคคลไม่สามารถควบคุมมันได้ทั้งหมด แม้ว่าบุคคลจะพยายามลอกเลียนแบบและใช้ภาษาเพื่อบรรยายและสื่อสารถึงสิ่งต่างๆ กับคนอื่นในสังคมเดียวกัน ทว่าอัตบุคคลก็ไม่สามารถใช้มันเพื่อบรรยายถึงสิ่งที่ตนเองต้องการสื่อถึงได้โดยสมบูรณ์ มันมีสิ่งที่หลุดพ้นไปจากภาษาเสมอ มันจึงแสดงให้เห็นว่าเราไม่สามารถเข้าถึงคนอื่นเชิงสัญลักษณ์ได้อย่างสมบูรณ์

แซร์อธิบายว่า "*ทุกอุดมการณ์ทักเรียกและเรียกขานให้ปัจเจกบุคคลไปสู่การเป็นอัตบุคคล*"[13] การกลายเป็นอัตบุคคลจึงไม่ได้ทำให้เรากลายเป็นนายของอุดมการณ์ แต่กลับตกอยู่ภายใต้อุดมการณ์นั้นต่างหาก ดังนั้นสำหรับอัลตูสแซร์แล้วการสร้างความเป็นอัตบุคคล (Subjectivization) เป็นกระบวนการที่หลอกลวงด้วยตัวมันเองตั้งแต่ต้น เป็นผลิตผลของอุดมการณ์ ประสบการณ์ทางภาพยนตร์จึงแสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์ใช้กระบวนการถอดแบบในการทำให้อัตบุคคลอยู่ภายใต้อุดมการณ์ได้อย่างไร

CINEMA ENLIGHTENS

อย่างไรก็ดีตัวตนที่สังคมมอบให้แก่อัตบุคคลไม่ใช่สิ่งที่บุคคลสามารถสวมทับหรือยอมรับได้อย่างแนบสนิท เพราะอุดมคติของอัตตาทำให้บุคคลเรียนรู้ว่าเขาควรเป็นใครและเป็นอย่างไรแต่ไม่ได้สร้างอัตลักษณ์เฉพาะส่วนบุคคล กลับมาดูตัวอย่างของ *Et in Arcadia ego* เมื่อชายเลี้ยงแกะต้องการสวมรอยหรือถอดแบบเขาจำเป็นต้องเปลี่ยนสถานะภาพ ego มาเป็นอักขระ ego ซึ่งเป็นหนทางที่เปลี่ยนถ่ายจากจินตภาพมาสู่สัญลักษณ์ หรือจากภาพมาสู่ภาษา ในภาพเราเห็นได้ว่า ego อยู่ในระดับเดียวกับปากของผู้ชายมัน เราจึงตีความได้ว่าผู้ชายคนดังอยู่ในจังหวะที่จะเปล่งคำ ego ในประโยค "Et in Arcadia ego" ออกมา ความประหลาดอยู่ที่ชายเลี้ยงแกะผู้เปล่งเสียง ego กลับไม่ใช่ประธานของประโยคแต่เป็นประธานผู้ถูกออกเสียง (Subject of Enunciated) เพราะ ego ต่างหากที่เป็นประธานที่แท้จริงของประโยคในฐานะของประธานของการออกเสียง (Subject of Enunciation) เหตุการณ์ดังกล่าวทำให้เห็นว่าไม่ว่าจะพยายามพูดออกเสียงอย่างไรเราก็ไม่สามารถกลายเป็นเจ้าของประโยคที่แท้จริงได้[14] แต่เป็นความพยายามถอดแบบจากประธานของประโยคให้กลายเป็น

---

[13] Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses," in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. B. Brewster, New York: Monthly Review Press, 1971, pp. 127-186, p. 173.

[14] ความแตกต่างในเรื่องประธานในทฤษฎีภาษาศาสตร์ของยุโรประหว่างประธานของการออกเสียง (Sujet de l'énonciation) และประธานผู้ถูกออกเสียง (Sujet de l'énoncé) เป็นสิ่งที่สำคัญ เมื่อพิจารณาถึงประธานของประโยคที่ถูกออกเสียงโดยไม่มีความเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์โดยรอบ ประธานในที่นี้ย่อมหมายถึงประธานทางไวยกรณ์ แต่เมื่อนำเหตุการณ์ เวลา สถานที่เข้ามาเพื่อสร้างความเฉพาะเจาะจง ประธานกลับหมายถึงผู้พูดประโยคนั้นออกมา ทว่าในปี 1946 และ 1950 ลาก็องได้พิจารณาเรื่องนี้เสียใหม่ โดยแบ่งออกเป็นสองมิติระหว่างจิตสำนึกกับจิตไร้สำนึก ลาก็องจัดให้การออกเสียงเป็นเรื่องของจิตไร้สำนึก โดยอ้างว่าแหล่งที่มาของภาษาไม่ได้มาจากอัตตาหรือระเบียบในจินตภาพแต่มาจากจิตไร้สำนึก ภาษาจึงมาจากคนอื่นเชิงสัญลักษณ์ และความคิดที่ว่าตัวเองเป็นประธานผู้ครอบครองหรือเป็นเจ้าของประโยคจึงกลายเป็นภาพลวงตาไปทันที ประธานของประโยคเป็นสิ่งที่กำกวม ดังใน *Subersion du sujet et dialectique du désir* ลาก็องอธิบายถึงความจำเป็นต้องทำความเข้าใจเรื่องของประธานของภาษาที่แตกต่างจากความเข้าใจปกติ เมื่อมีการเปล่งประโยคออกมา ประธานมีการแบ่งแยกตัวมันเองออก (*Écrits*, p. 800) โดยลาก็องหยิบยืมคำว่าตัวเปลี่ยนผลัด (Shifter) จากจาค็อบซัน (Roman Jakobson) มาอธิบายการทำความเข้าใจประเด็นดังกล่าว จาค็อบซันกล่าวถึงตัวเปลี่ยนผลัดครั้งในปี 1957 และได้รับอิทธิพลจากสัญศาสตร์ของเพียร์ส (Charles Sanders Perice) ทำให้เขาสรุปในเวลาต่อมาว่า ตัวเปลี่ยนผลัดทำหน้าที่เป็นทั้งสัญลักษณ์และดัชนีในเวลาเดียวกัน เขาจึงเรียกว่า สัญลักษณ์เชิงดัชนี (Indexical Symbole) ในงานของลาก็อง เขายังคงใช้คำดังกล่าวเป็นภาษาอังกฤษตลอด ทว่าลาก็องเปลี่ยนตัวเปลี่ยนผลัดให้เป็นรูปสัญญะเชิงดัชนี (Indexical Signifier) แทน เนื่องจากตัวผลัดเปลี่ยนแสดงให้เห็นถึงปัญหาระหว่างการออกเสียงและประโยคของมันในหลักภาษาศาสตร์ ในแง่หนึ่งในฐานะของรูปสัญญะมันเป็นส่วนหนึ่งของประโยคที่ถูกออกเสียง แต่ในอีกแง่หนึ่งในฐานะของดัชนีเห็นได้อย่างชัดเจนว่ามันเป็นส่วนหนึ่งของการออกเสียง ปัญหานี้จึงแสดงให้เห็นถึงการแบ่งแยกอัตตาของประธาน (Splitting of ego/Clivage du moi) โดยเขากล่าวว่า "*แน่นอนว่าประธานของการออกเสียงไม่เหมือนกับประธานของประโยคผู้ถูกออกเสียง กล่าวคือตัวเปลี่ยนผลัดเป็นสิ่งที่กำหนดมันในประโยค*" (Lacan, *Le séminar XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, éd. Jacques Alain-Miller, Seuil: Paris, 1964, p. 139) ประธานจึงถูกแบ่งออกเป็นสองส่วน ความแตกต่างระหว่างประธานของการออกเสียงและประธานผู้ถูกออกเสียงในทางจิตวิเคราะห์คือ ประธานของการออกเสียงไม่ใช่ตัวผู้ที่พูดออกมา

อัตตาของตัวเรา มันจึงส่งผลในทางกลับกัน เราคือเบี้ยล่างของประโยคที่เราเปล่งออกมา เพราะ ego ที่เราเปล่งออกมาเป็นประธานเชิงสัญลักษณ์ที่เราพยายามถอดแบบซึ่งเป็นอุดมคติของอัตตาที่เราไม่สามารถถอดแบบได้อย่างสมบูรณ์ ego เป็นสิ่งซึ่งมีมาก่อนที่เหล่าชายเลี้ยงแกะพบเจอ แต่เมื่อชายเลี้ยงแกะออกไปจากตำแหน่งของผู้ที่เปล่งเสียง ego ยังคงอยู่ตำแหน่งเดิมรอให้คนอื่นมาถอดแบบจากมันต่อไป เช่นเดียวกับเวลาที่เราไปดูงานศิลปะหรือชมภาพยนตร์ ในขณะที่หญิงสาวในภาพ *Mona Lisa* จ้องมองมายังภายนอกภาพ ผู้ชมสวมรอยทับตำแหน่งดังกล่าวโดยคิดว่าสายตาอันว่างเปล่ามองมายังตนเอง หรือผู้ชมในโรงภาพยนตร์ที่กำลังลุ่มหลงกับสายตาของตัวละครที่พวกเขาคิดว่ากำลังมองมายังพวกเขา แต่เมื่อผู้ชมในพิพิธภัณฑ์เดินออกจากตำแหน่งหน้าภาพดังกล่าวหรือผู้ชมออกจากโรงภาพยนตร์ ตำแหน่งวัตถุในสายตาที่ว่างเปล่าของตัวละครทั้งในงานจิตรกรรมและในภาพยนตร์กลับไม่ใช่ของเราโดยแท้ เพราะมันเป็นตำแหน่งที่มีมาก่อนที่เราจะสวมทับหรือยืนอยู่ในตำแหน่งนั้น ตำแหน่งที่รอให้ผู้อื่นเช่นกันมาสวมรอยในฐานะของวัตถุในสายตาของตัวละคร ดังนั้นไม่ว่าเราจะพยายามทำตัวเองให้เข้ากับอัตลักษณ์ที่สังคมมอบให้อย่างไรเราก็ไม่สามารถสวมทับได้อย่างสมบูรณ์แบบ เพราะอัตลักษณ์นั้นเป็นของส่วนรวมรอให้คนอื่นมาร่วมใช้ด้วยเสมอ ลาก็องจึงสรุปสั้นๆ ว่าอัตลักษณ์เชิงสัญลักษณ์ไม่ใช่ของๆ บุคคลแต่เป็นสิ่งที่บุคคลต้องสวมบทบาท (Performative)

CINEMA ENLIGHTENS
ปญฺญา อนุปฺปาโท จลจิตการ

การทำงานของระเบียบเชิงสัญลักษณ์ทำให้ลาก็องมองว่าทุกสิ่งในโลกของมนุษย์ถูกทำให้เป็นโครงสร้าง "*ไปตามสัญลักษณ์ที่มันกำเนิดขึ้น*"[15] แต่นั่นไม่ได้หมายความว่าทุกสิ่งต้องถูกลดให้อยู่ในระเบียบเชิงสัญลักษณ์เท่านั้น ทว่าเมื่อสัญลักษณ์ปรากฏขึ้นทุกอย่างจะอยู่ในระเบียบและเป็นโครงสร้างที่สอดคล้องกับสัญลักษณ์หรือกฎนั้น รวมถึงจิตไร้สำนึก (Unconscious) และความเป็นอัตบุคคลด้วยเช่นกัน หากจิตไร้สำนึกสำหรับฟรอยด์เป็นส่วนหนึ่งของการมีตัวตน ทว่าหลีกหนีไปจากตัวเราและเป็นสิ่งที่เราไม่สามารถควบคุมได้ แต่ก็กลับเป็นส่วนที่ควบคุมความคิดและความปรารถนาของเรา ลาก็องกลับมองว่าจิตไร้สำนึกเป็นสิ่งที่ประกอบไปด้วยรูปสัญญะ เพราะจิตไร้สำนึกเป็นกระบวนการสร้างความหมาย (Signification) ที่อยู่นอกเหนือการควบคุมของเรา แสดงให้เห็นว่าภาษาเป็นฝ่ายพูดผ่านบุคคลไม่ใช่บุคคลที่เป็นฝ่ายพูดภาษานั้น เพราะฉะนั้นลาก็องจึงจำกัดความว่า "*จิตไร้สำนึกเป็นวาทกรรมของผู้อื่นเชิงสัญลักษณ์*"[16]

แต่เป็นประธานทางไวยากรณ์ของประโยคนั้นต่างหากที่เป็นประธานที่แท้จริงของประโยคซึ่งมาจากคลังภาษาในจิตไร้สำนึก ลาก็องจึงบอกว่าประธานของการออกเสียงเป็นประธานเชิงสัญลักษณ์ของประโยคหรือก็คืออุดมคติของอัตตา (Ego Ideal) ในขณะที่ตัวผู้พูดกลับคิดว่าตัวเองเป็นเจ้าของประโยคนั้นโดยแท้เกิดจากการหลง(จดจำ)ผิดที่เกิดขึ้นในจิตสำนึกเช่นเดียวกับการสร้างอัตตาในระยะกระจก จุดนี้เองที่แสดงให้เห็นถึงความต่างระหว่าง "ผม" ในฐานะของปัจเจกบุคคลอันเป็นของส่วนตัว และ "ผม" ในฐานะของประธานเชิงไวยากรณ์ในฐานะของส่วนรวม แม้ว่าเรารู้สึกว่าหรือเข้าใจว่าประธานทั้งสองเป็นสิ่งเดียวกัน ทว่ามันกลับเป็นภาพลวงตาในจินตภาพถึงความบริบูรณ์ เพราะปรากฏการณ์นี้แสดงให้เห็นถึงความพยายามถอดแบบจากอุดมคติของอัตตาเพื่อให้ปัจเจกบุคคลมีตัวตนในสังคมภายใต้ระบบภาษาในฐานะของอัตบุคคล

[15] Jacques Lacan, Jacques Lacan, *The Seminar Book II. Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-1955*, trans. Sylvana Tomaselli, New York: Norton, 1988, p. 29.

[16] Jacques Lacan, « Le séminaire sur «La Lettre volée» », dans *Écrits*, Paris: Seuil, 1966, pp. 11-61, p. 16.

ทฤษฎีภาพยนตร์เชิงจิตวิเคราะห์ที่ได้รับอิทธิพลจากลาก็องในช่วงแรกจึงมองว่าสัญลักษณ์ทำงานอย่างไหลลื่นไร้ข้อผิดพลาดและคิดว่าการขัดขวางแทรกแซงการทำงานของสัญลักษณ์เป็นเพียงภาพลวงตาของจินตภาพเท่านั้น และแม้ว่าไม่มีตัวตนเชิงสัญลักษณ์ไหนที่สามารถเข้ากับอัตบุคคลได้อย่างพอเหมาะ ทว่าการทำงานของอัตตาซึ่งเป็นเรื่องในจินตภาพกลับช่วยปกปิดช่องโหว่จุดนี้ของอุดมการณ์ จินตภาพปิดซ่อนทั้งความสามารถในการสร้างตัวตนให้แก่อัตบุคคลและความไม่สามารถในการทำมันให้สมบูรณ์ของสัญลักษณ์ในเวลาเดียวกัน ภาพยนตร์จึงมีพลังคล้ายกับการเรียกขานของอุดมการณ์ที่สามารถทำให้ผู้ชมรู้สึกเสมือนย้อนกลับไปสู่การสร้างความเป็นอัตบุคคล

อย่างไรก็ตามสัญลักษณ์ไม่ใช่สิ่งที่ประกาศิตสัมบูรณ์อย่างที่ความคิดแบบสมัยใหม่หรือโครงสร้างนิยมเข้าใจกัน สิ่งที่เมทซ์พลาดไปคือการมองเห็นถึงพลังของภาพยนตร์ในการเป็นอุปสรรคขัดขวางต่ออุดมการณ์และการท้าทายหรือแม้แต่เปิดเผยให้เห็นกระบวนการเรียกขานของอุดมการณ์ เพราะการมองอำนาจของรูปสัญญะว่าเป็นสิ่งสัมบูรณ์และทำงานอย่างไร้ช่องโหว่ ทำให้เมทซ์พลาดที่จะเห็นถึงความจำเป็นที่รูปสัญญะต้องพึ่งพิงกับความล้มเหลวซึ่งเป็นส่วนสำคัญของการทำงานของรูปสัญญะ รูปสัญญะไม่ได้ครอบครองความหมายที่บริบูรณ์ในตัวเอง การทำงานของรูปสัญญะขึ้นอยู่กับสิ่งที่หายไป หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือต้องพึ่งกับรูปสัญญะอื่นเสมอ ดังนั้นช่องโหว่ของระเบียบเชิงสัญลักษณ์ก็เป็นสิ่งที่จำเป็นเพราะต้องเปิดพื้นที่ให้อัตบุคคลสามารถเข้าถึงรูปสัญญะได้(บางส่วน) (การทำงานโดยสัมบูรณ์ไม่สามารถเปิดพื้นที่ใหม่และปล่อยให้อัตบุคคลเข้ามาได้) ด้วยเหตุนี้หากระเบียบเชิงสัญลักษณ์เป็นสิ่งที่กำหนดทิศทางให้แก่อัตบุคคลมันก็ไม่สามารถเป็นหนทางที่ราบรื่นได้ หากแต่เป็นหนทางที่เต็มไปด้วยอุปสรรค ระเบียบในจินตภาพและระเบียบเชิงสัญลักษณ์จึงทำงานร่วมกันเพื่อสร้างความรู้สึกราบรื่นและสมบูรณ์ของอุดมการณ์และป้องกันไม่ให้อัตบุคคลต้องเผชิญหน้ากับความโหดร้ายของสภาวะจริง (The Real) ที่คอยเข้ามาขัดขวางการทำงานของระเบียบทั้งสอง ดังนั้นสัญลักษณ์จึงไม่สามารถดำรงอยู่ได้โดยปราศจากช่องว่างดังกล่าว สภาวะจริงจึงเป็นจุดที่แสดงให้เห็นว่าสัญลักษณ์ไม่สามารถทำงานได้อย่างไร สภาวะจริงไม่ใช่สิ่งที่อยู่ภายนอกระเบียบเชิงสัญลักษณ์แต่เป็นส่วนที่ระเบียบเชิงสัญลักษณ์ไม่สามารถหรือพลาดที่จะแปลงมันให้กลายเป็นสัญลักษณ์ ดังนั้นช่องโหว่นี้จึงไม่ใช่เพียงสิ่งที่มาขัดขวางการทำงานของระเบียบเชิงสัญลักษณ์เท่านั้น แต่ยังเป็นส่วนที่สำคัญที่สุดของการทำงานของมันอีกด้วย และเพื่อที่จะทำงานได้อย่างสมบูรณ์ ระเบียบเชิงสัญลักษณ์จำเป็นจะต้องไม่สมบูรณ์

ในท้ายที่สุดเมื่อชายเลี้ยงแกะได้เปล่งเสียงอ่านคำว่า ego เพื่อสวมรอยทับอุดมคติของอัตตา เขาจะพบกับความจริงอันโหดร้ายของสภาวะจริงคือ “*สิ่งที่เป็นไปไม่ได้*”[17] ไม่ว่าอัตบุคคลจะพยายามเท่าไรก็ไม่

[17] Lacan, *Seminar XI*, p. 167. แนวคิดเรื่องสภาวะจริงเป็นหนึ่งในระเบียบทั้งสามของลาก็องนอกจากจินตภาพและสัญลักษณ์ โดยที่สภาวะจริงไม่ใช่สิ่งที่อยู่ตรงข้ามกับจินตภาพแต่เป็นสิ่งที่อยู่เกินไปกว่าสัญลักษณ์ มันจึงต่างจากสัญลักษณ์ที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของสิ่งที่อยู่ตรงข้ามกันระหว่างการปรากฏและไม่ปรากฏ แต่ “*มันไม่มีการไม่ปรากฏในสภาวะจริง*” (Lacan, *Seminar II*, p. 313.) ดังนั้น ในขณะที่ความเป็นไปได้ของ

สามารถกลายเป็น ego ตัวเดียวกับที่ปรากฏบนผนังข้างของหีบศพได้ หากต้องการที่จะถอดแบบจาก ego ในฐานะของอุดมคติของอัตตาแล้ว ความเป็นจริงในเชิงประจักษ์ (Empirical Reality) จะต้องแตกสลาย ดังที่ลาก็องกล่าวไว้ว่า "*สัญลักษณ์เผยโฉมให้เห็นตัวเองครั้งแรกในฐานะของการฆาตกรรมสิ่งนั้น*"[18] หากสภาวะจริงของลาก็องคือสรรพสิ่งที่มีอยู่ก่อนการมีอยู่ของระเบียบเชิงสัญลักษณ์ มันจึงเป็นสิ่งที่ไม่เคยดำรงอยู่หรือมีตัวตนอยู่จนกระทั่งเกิดการทำความเข้าใจผ่านระบบภาษาหรือระบบสัญลักษณ์ การเข้าสู่ระบบภาษาจึงเป็นการปฏิเสธสภาวะจริงโดยการสังหารและแทนที่ด้วยสัญลักษณ์เพื่อใช้ในการสร้างและสื่อความหมายและสถาปนาความเข้าใจด้วยสัญลักษณ์ในฐานะของความเป็นจริง ความเป็นจริงจึงไม่ใช่สภาวะจริงหรือสภาวะดั้งเดิมของมัน แต่เป็นการแนะนำตัวบางส่วนโดยเฉือนบางส่วนของตัวมันออกเพื่อสร้างอัตลักษณ์ของตนเองในความเป็นจริง ดังนั้นคำทุกคำจึงมีลักษณะคล้ายกับหลุมศพเพราะคำแทนที่สิ่งที่มันกำลังนำเสนอ ตัวตนของสิ่งที่คำนำเสนอจึงแทนที่ด้วยภาษา สิ่งนั้นจึงไม่ได้ดำรงอยู่ในภาษา

ในขณะที่เดการ์ตจำกัดความการมีตัวตนว่า "*Cogito Ergo Sum*" หรือ "*ฉันคิด ฉันจึงดำรงอยู่*" เมื่อเรามองผ่านระบบของภาษาจะเห็นได้ว่าประโยคนี้ประธานของคำพูดคือ "*ฉันคิด*" ซึ่งเป็นประธานเชิงสัญลักษณ์ และ "*ฉันดำรง*" ทำหน้าที่เป็นประธานผู้ถูกพูดในฐานะของประธานในจินตภาพหรือก็คือตัวผู้พูดที่คิดว่าตัวเองมีตัวตน ลาก็องมองว่าการพยายามระบุถึงการดำรงอยู่ของวลีดังกล่าวเป็นเพียงคู่สัมพันธ์ระหว่างภาษาและภาพลวงตา เฉกเช่นเดียวกับ *Et in Arcadia ego* ที่การดำรงอยู่ของผู้พูดในตัว ego ในฐานะประธานหรือเจ้าของประโยคเป็นเรื่องในจินตภาพและไม่ได้ดำรงอยู่จริง ในจุดนี้เองที่แสดงให้เห็นว่าการหลงคิดว่าตนเองเป็นประธานของประโยคมีลักษณะคล้ายกับระยะกระจกที่หลงรูปและคิดว่าอัตตาของตนเองซึ่งเป็นเรื่องในจินตภาพดำรงอยู่จริง ลาก็องจึงแก้ประโยคดังกล่าวว่า "*เพราะฉันคิดถึงจุดที่ฉันไม่ได้ดำรงอยู่ ฉันจึงดำรงอยู่ในจุดที่ฉันไม่ได้คิด*" ในประโยคนี้ "ฉันคิด" ยังคงทำหน้าที่เป็นประธานเชิงสัญลักษณ์ แต่ "ฉันดำรง" ในรูปแบบของการนิเสธทำให้มันไม่มีตัวตนในระบบสัญลักษณ์ มันจึงกลายเป็นประธานในสภาวะจริง ลาก็องเน้นย้ำว่า "*สภาวะ*

ความหมายของระเบียบเชิงสัญลักษณ์ซึ่งทำงานบนพื้นฐานของคู่ตรงข้ามระหว่างสิ่งที่ปรากฏและสิ่งที่ไม่ปรากฏจำเป็นต้องอาศัยการหายไปของบางสิ่งจากระเบียบเชิงสัญลักษณ์ สภาวะจริงกลับไม่มีสิ่งเหล่านี้เกิดขึ้น เพราะมัน "*ดำรงอยู่ในที่ของมันอยู่แล้ว*" (Lacan, *Écrits*, p. 25.) มันจึงไม่มีการขาดหรือการหายไปซึ่งเกิดจากสิ่งที่ไม่ปรากฏในสภาวะจริง สภาวะจริงจึงเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ในระเบียบเชิงสัญลักษณ์ที่จะให้ความหมายของมัน อย่างไรก็ดีนั่นไม่ได้หมายความว่าสภาวะจริงเป็นสิ่งที่เอยถึงไม่ได้ผ่านระเบียบเชิงสัญลักษณ์ เพราะหากสัญลักษณ์ตัดบางสิ่งออกจากสภาวะจริงของมันเพื่อสร้างอัตลักษณ์และความหมายให้แก่มัน การรับรู้ถึงการดำรงอยู่ของสภาวะจริงจึงเกิดขึ้นได้ผ่านการขาดหายไป ผ่านความไม่สมบูรณ์ของระเบียบเชิงสัญลักษณ์ สภาวะจริงจึงเป็นสิ่งที่ไร้ตัวตนก่อนที่จะกลายเป็นสัญลักษณ์และเป็นสิ่งที่ไร้ตัวตนที่หลงเหลือจากการทำให้เป็นสัญลักษณ์ และเพราะ "*สภาวะจริงเป็นสิ่งที่สัมบูรณ์โดยไร้รอยต่อ*" (Lacan, *Seminar II*, p. 97.) การที่สัญลักษณ์ไม่สามารถจำกัดความทั้งหมดของสภาวะจริงได้มันจึงชี้ให้เห็นถึงความไม่สมบูรณ์ของสัญลักษณ์ซึ่งเป็นพื้นฐานของอุดมการณ์ทั้งหมด สภาวะจริงจึงเป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นถึงความไม่สมบูรณ์และไม่เป็นเหตุเป็นผลของการกำเนิดของอุดมการณ์

[18] Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du language en psychanalyse », dans *Écrits*, pp. 237-322, p. 319. การปรากฏตัวสัญลักษณ์จึงเป็นการเข้าแทนที่สิ่งที่มันเป็นตัวแทน โดยลาก็องกล่าวต่อท้ายอีกว่า "*และความตายนี้สถาปนาการทำให้เป็นนิรันดร์ของความปรารถนาในตัวอัตบุคคล*" (Ibid.)

จริงต่อต้านการทำให้เป็นสัญลักษณ์โดยสัมบูรณ์"[19] นั่นหมายความว่า ตราบเท่าที่มันยังไม่มีตัวตนในระเบียบเชิงสัญลักษณ์มันย่อมดำรงอยู่ในสภาวะจริง

การพยายามถอดแบบของชายเลี้ยงแกะใน *Et in Arcadia ego* แสดงให้เห็นถึงเส้นทางของปัจเจกบุคคลผู้ลุ่มหลงในความปรารถนาของมารดา (Desire of the mother) ไปสู่การเป็นอัตบุคคลภายใต้นามของบิดา (Name-of-the-Father) เส้นทางที่แสดงให้เห็นว่าเราจำเป็นต้องทิ้งความปรารถนาส่วนตัวเพื่อรับเอาความปรารถนาของส่วนรวม ช่องว่างระหว่างความปรารถนาและอุดมคติของอัตตาเป็นสิ่งที่สำคัญ เพราะอุดมคติของอัตตาซึ่งเป็นเส้นทางแห่งศีลธรรม คุณธรรม หรือข้อพึงปฏิบัติ ทำให้อัตบุคคลกลายเป็นผู้ใหญ่ที่มีความเติบโตทางด้านจิตใจ ในขณะเดียวกันกลับทำให้เราหักหลังความปรารถนาของเราเอง โดยการทำให้สิ่งที่สังคมปรารถนาให้เราทำนั้นกลายเป็นเรื่องที่มีเหตุผลและเป็นที่ยอมรับได้ ความรู้สึกผิดที่อัตบุคคลทรยศต่อความปรารถนาของตนเองก่อให้เกิดอัตตาหน่วยที่สามนั่นคือ "อภิอัตตา" ซึ่งเป็นสิ่งที่ผลักดันให้อัตบุคคลต้องการละเมิดกฎเกณฑ์ต่างๆ เพื่อให้ตนเองสมปรารถนาต่อความปรารถนาที่ถูกกดทับไว้ด้วยกฎของสังคม ความรู้สึกผิดจึงเกี่ยวข้องกับความปรารถนาเสมอและไม่ใช่เพราะการทำผิดต่อกฎที่ทำให้เรารู้สึกผิด แต่เป็นเพราะเราไม่สามารถทำตามความปรารถนาได้เราจึงรู้สึกผิด เราทรยศต่อความปรารถนาของเราเองเพื่อที่จะกลายเป็นส่วนหนึ่งของแดนสวรรค์อย่างอาร์คาเดีย ชายเลี้ยงแกะจำต้องละทิ้งความปรารถนาดั้งเดิมของตนเพื่อไปสู่สภาวะที่ตนเองต้องการ นั่นคือการข้ามจากแดนมนุษย์ภายใต้การดูแลของแม่ไปสู่แดนสวรรค์ ego ตัวที่สามที่เหล่าชายเลี้ยงแกะเผชิญจึงเป็นอภิอัตตาหรือเป็นอัตตาที่เป็นไปไม่ได้เพราะไม่ได้ดำรงอยู่ภายใต้ระเบียบเชิงสัญลักษณ์ อัตตาที่ปรากฏในรูปแบบของคำสั่งที่เป็นไปไม่ได้และลงโทษบุคคลด้วยความรู้สึกผิดด้วยกฎและข้อบังคับ อภิอัตตาจึงถูกมองว่าใกล้เคียงกับศีลธรรม จริยธรรม สติรู้ผิดรู้ หรือหิริโอตตัปปะ แต่ในทางกลับกันอภิอัตตาไม่ได้เป็นเช่นนั้น เพราะอภิอัตตาเป็นสิ่งที่คอยหัวเราะเยาะเราเมื่อเราทำไม่สำเร็จดังเช่นเสียงของแม่ใน *Psycho* ที่คอยหัวเราะเยาะนอร์แมนที่ไม่สามารถทำตามสิ่งที่ตนเองปรารถนาได้

ความสำราญจนสำรอก

"ไม่มีสิ่งใดสามารถบังคับให้ใครสำราญได้นอกเสียจากอภิอัตตา

อภิอัตตาคือทรราชของความสำราญจนแทบสำรอก จงสำราญซะ"[20]

[19] Jacques Lacan, *The Seminar book I. Freud's Paper on Technique 1953-1954*, trans. John Forrester, New York: Norton, 1988, p. 66.

[20] Jacques Lacan, *The Seminar book XX. On Feminine Sexuality The limit of Love and Knowledge 1972-1973*, trans. Bruce Fink, New York: Norton, 1998, p. 3.

การเข้าสู่ระเบียบเชิงสัญลักษณ์หรือภายใต้กฎของสังคมผ่านระบบของภาษาของอัตบุคคลคือการละทิ้งบางส่วนของตนเองไว้[21] ส่วนที่ถูกทิ้งนี้คือสิ่งที่ไม่เคยปรากฏในระเบียบเชิงสัญลักษณ์ ดังที่ลาก็องกล่าวว่า "*สิ่งที่ไม่มาอยู่ภายใต้แสงของสัญลักษณ์ย่อมกลับมาปรากฏอีกครั้งในสภาวะจริง*"[22] สิ่งที่หายไปหรือสิ่งที่ถูกทิ้งไปจึงไม่สามารถระบุได้ด้วยภาษาในลักษณะของสิ่งที่ปรากฏหรือการทำให้เข้าใจได้ผ่านระบบสัญลักษณ์ แต่กลับปรากฏในลักษณะของสิ่งที่หายไป เพราะไม่ว่าภาษาจะพยายามบรรยายหรือจำกัดความคำๆ หนึ่งเท่าไร มันก็มีสิ่งที่หลุดรอดไปจากภาษาเสมอ สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่าภาษาไม่ใช่ทั้งหมด (Not Whole/Pas tout) ดังนั้นไม่ว่าอุดมการณ์จะพยายามเปิดกว้างหรือทำตัวเองให้เป็นไปได้เท่าไรก็ไม่สามารถสมบูรณ์ในตัวได้ อัตบุคคลจึงรู้สึกถึงความไม่สมปรารถนา เมื่ออุดมการณ์ไม่สามารถตอบสนองต่อความปรารถนาดั้งเดิมของเขาได้ บุคคลจึงไม่ได้มีเพียงความปรารถนาที่จะตอบสนองต่อความปรารถนาคนอื่นหรือเป็นสิ่งที่คนอื่นปรารถนาเท่านั้น แต่อีกด้านของความปรารถนาจึงเป็นการข้ามเส้น การลุกล้ำ หรือการละเมิด (Transgression) กฎระเบียบตัวมันเอง ตัวอย่างเช่นการเป็นนักเรียน นักศึกษา ซึ่งเป็นหน้าที่พึงปฏิบัติของพลเมืองที่อยู่ภายใต้อุดมการณ์หรือสังคมคาดหวังและลงทุนในตัวบุคคล (เมื่อมองเชิงทุนนิยม) นักเรียนนักศึกษาก็ควรตอบแทนการลงทุนของสังคมด้วยการประพฤติตนเป็นพลเมืองที่ดี การชักจูงให้บุคคลยอมรับและถอดแบบกลายเป็นบุคคลภายใต้อุดมการณ์เป็นหน้าที่ของพ่อเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic Father)[23]

CINEMA ENLIGHTENS
ปัญญา อนุปาโท จลจิตการ

[21] เหตุผลที่ลาก็องเรียกแนวคิดนี้ว่า วัตถุบางส่วน (objet partiel) เพราะ "*มันไม่ใช่เพียงแค่ส่วนหนึ่ง หรือชิ้นส่วนที่แยกตัวมันออกมาวัตถุในจินตภาพ ในที่นี้คือร่างกาย แต่เป็นองค์ประกอบของโครงสร้างตั้งแต่เริ่มต้น และเราสามารถพูดได้ว่าเป็นเพียงการทำงานของมันบางส่วนเท่านั้นที่แสดงตัวให้เห็น*" (Lacan, *Écrits*, p. 682.) โดยลาก็องอธิบายเพิ่มเติมอีกว่า "*ไม่ใช่เพราะมันเป็นเพียงแค่บางส่วนของวัตถุทั้งหมดอย่างร่างกาย แต่เป็นเพราะมันนำเสนอการทำงานของตัวมันเองเพียงแค่บางส่วนเท่านั้นซึ่งเป็นเพียงบางส่วนที่ผลิตมันขึ้นมา*" (p. 817) ในแง่หนึ่งลาก็องพูดเกี่ยวกับความทรงจำว่าเราไม่สามารถจดจำบุคคลได้ทั้งหมดในฐานะขององค์รวมแต่เรามีแนวโน้มที่จะจดจำเขาได้เป็นส่วนๆ ไป วัตถุบางส่วนจึงเป็นวัตถุในความทรงจำที่เราคิดว่ามันสามารถตอบสนองปรารถนาของเราได้ วัตถุบางส่วนจึงเป็นวัตถุที่หายไปและผูกพันอยู่กับแรงขับในแต่ละส่วน โดยแต่เดิมฟรอยด์จัดให้แรงขับที่เกี่ยวข้องกับร่างกายออกเป็นสามส่วนคือ แรงขับขั้นปากที่มีหน้าอกเป็นวัตถุบางส่วน แรงขับขั้นทวารที่มีอุจจาระเป็นวัตถุบางส่วน แรงขับขั้นองคชาตที่มีฟาลัสเป็นวัตถุบางส่วน ลาก็องได้เพิ่มวัตถุบางส่วนอีกสามประเภทลงไปทีหลัง คือ การจ้องมองในฐานะวัตถุบางส่วนทางสายตา เสียงในฐานะของวัตถุบางส่วนทางโสต และท้ายที่สุดคือการไร้ตัวตน (Le rien) โดยวัตถุทั้งสามที่ลาก็องเพิ่มมาที่หลังมีสิ่งหนึ่งร่วมกันคือ "*มันไม่มีภาพเงาของมันเอง*" (p. 818) กล่าวคือวัตถุเหล่านี้ไม่สามารถลดถอนตัวมันเองให้ปรากฏในพื้นที่ของการมองเห็นหรือเป็นเพียงแค่ภาพเงาสะท้อนของอัตบุคคลเท่านั้น วัตถุบางส่วนนี้จึงเป็นสิ่งที่แนะถึงความขาดของอัตบุคคลมากกว่ามอบความบริบูรณ์อันลวงตาให้แก่อัตบุคคล อย่างไรก็ดีในงานของลาก็องกลับพูดถึงวัตถุบางส่วนเพียงแค่ เสียง การจ้องมอง หน้าอก อุจจาระ เป็นส่วนใหญ่มากกว่าวัตถุที่เหลือ

[22] Ibid., p. 388.

[23] ลาก็องได้แบ่งการทำหน้าที่ของพ่อและแม่ออกเป็นสามส่วนตามระเบียบทั้งสามของลาก็องโดยมักพูดถึง แม่ในจินตภาพ และพ่อเชิงสัญลักษณ์มากกว่าส่วนอื่น โดยแม่ในจินตภาพคือภาพของบุคคลอื่นที่น่าหลงใหล ภาพที่เด็กเห็นบุคคลที่ทำหน้าที่เป็นแม่ค่อยดูแลเด็กในช่วงที่เขายังช่วยเหลือตัวเองไม่ได้ แม่ในจินตภาพจึงเป็นภาพของบุคคลที่เด็กเกิดความรักและต้องการกลายเป็นวัตถุในปรารถนาของเขา แม่ในจินตภาพจึงอาจไม่ใช่แม่ที่แท้จริงก็ได้ เช่นเดียวกับพ่อเชิงสัญลักษณ์ซึ่งไม่ได้หมายถึงตัวบุคคลที่เป็นพ่อของเด็กแต่หมายถึงสิ่งหนึ่งที่ทำหน้าที่แทนพ่อในการสั่งสอนหรือทำให้เด็กเข้าสู่ระเบียบของสังคม โดยลาก็องมองว่ากฎมักเป็นเรื่องของพ่ออยู่แล้ว ดังนั้นพ่อเชิงสัญลักษณ์จึงหมายถึงภาษา ที่เป็นพื้นฐานของกฎ ระเบียบ ข้อห้าม ข้อตกลงของสังคม

การแทรกแซงของพ่อ(เชิงสัญลักษณ์)คือการทำให้อัตบุคคลยอมละทิ้งความสัมพันธ์ในอุดมคติกับแม่(ในจินตภาพ)และกลายเป็นอัตบุคคลของสังคม ความสัมพันธ์ของแม่จึงกลายเป็นสิ่งที่ต้องห้ามและจำต้องทิ้งไป หากลาก็องจัดให้กระบวนการดังกล่าวเป็นขั้นตอนของปมโอดิปุส (Oedipus Complex) พ่อในปมโอดิปุสจึงเป็นพ่อที่ทำหน้าที่เป็นแบบอย่างหรือตัวอย่างให้กับลูก หรือที่เราเรียกว่า อุดมคติของอัตตา ปมโอดิปุสจึงไม่ใช่สิ่งอื่นนอกจากกระบวนการก้าวผ่านจากขั้นจินตภาพไปสู่ขั้นสัญลักษณ์ หรือสิ่งที่ฟรอยด์ตั้งทฤษฎีไว้ใน *Totem and Taboo* (1913) และ *Civilization and Discontents* (1930) ว่าเป็นช่วงจากความเป็นธรรมชาติไปสู่ความเป็นสังคม ทว่าเมื่อมองในแง่มุมหนึ่งแล้ว ปมโอดิปุสยังทำหน้าที่เป็นสิ่งที่กดทับความปรารถนาดั้งเดิม เช่นการห้ามร่วมประเวณีในวงศ์เดียวกันและทำให้เรายอมรับมัน พ่อเชิงสัญลักษณ์(หรือพ่อในแบบโอดิปุส) จึงเป็นสิ่งที่ทำให้เรายอมอยู่ภายใต้หลักของความสุข (Principle of Pleasure) คือความสุข ความสมใจอย่างมีขอบเขตภายใต้กฎ ระเบียบ ข้อบังคับ ลาก็องจึงเรียกสิ่งนี้ว่า นามของบิดา (Name-of-the-Father/Nom-du-père) ระเบียบเชิงสัญลักษณ์เป็นอุปลักษณ์ของพ่อในลักษณะนามของบิดาที่เข้ามาแทนที่ความปรารถนาของมารดาซึ่งอยู่ในระเบียบในจินตภาพที่มีฐานะเป็นอุปลักษณ์ของแม่หรือเรื่องในธรรมชาติ ช่วงเวลานี้เองที่ลาก็องมองว่าเป็นจุดกำเนิดของจิตไร้สำนึก เพราะฟาลัสถูกจัดตั้งให้อยู่เป็นศูนย์กลางของรูปสัญญะต่างๆ ในจิตไร้สำนึก หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือภาษาจึงมีสถานะเป็นฟาลัส มนุษย์ทุกคนจึงต้องการรูปสัญญะของฟาลัส เนื่องด้วยแสดงให้เห็นถึงอำนาจในเชิงสัญลักษณ์กับความสัมพันธ์ระหว่างอัตบุคคล การเกิดขึ้นของจิตไร้สำนึกที่เกิดจากการยอมละทิ้งบางส่วนเป็นจุดที่อภิอัตตาถือกำเนิดด้วยเช่นเดียวกัน

ช่วงผ่านระหว่างความเป็นธรรมชาติไปสู่ความเป็นสังคมคือช่วงเวลาที่นอกจากจะปลูกฝังข้อห้ามในการร่วมประเวณีในวงศ์เดียวกันแล้ว อัตบุคคลยังเรียนรู้ถึงศีลธรรม จริยธรรม และคุณธรรมของสังคมในเวลาเดียวกัน เป็นช่วงผ่านจากอิด (Id) ไปสู่อภิอัตตาตามแบบทัศนะของฟรอยด์ใน *Totem and Taboo*ที่ยกประเด็นอย่างน่าสนใจว่า หากข้อห้ามร่วมวงศ์เดียวกันเป็นพื้นฐานของกฎในทุกสังคม นั่นย่อมหมายความว่าความปรารถนาดังกล่าวเป็นพื้นฐานที่มีอยู่ในมนุษย์ทุกคนเช่นเดียวกัน ดังนั้นหากกล่าวให้ถึงที่สุด ความปรารถนาดั้งเดิมและพื้นฐานของอัตบุคคลจึงเป็นความต้องการละเมิดกฎนั่นเอง ชีเช็คยกตัวอย่างของบัญญัติสิบประการในศาสนายิวว่าเป็นสิ่งที่ลิดรอนอิสรภาพของบุคคล และเมื่อมองย้อนกลับมาที่สังคมไทย ศีลห้าก็เป็นพื้นฐานของการห้ามพฤติกรรมของบุคคลเช่นเดียวกัน การห้ามฆ่าสัตว์คือการห้ามอิสระของการทำลายล้าง การห้ามลักทรัพย์คือการห้ามอิสรภาพในการยึดเป็นเจ้าของ การห้ามประพฤติผิดในกามคือการห้ามมีอิสระทางด้านเพศสัมพันธ์ การห้ามพูดปดคือการห้ามอิสรภาพทางวาจา และการห้ามดื่มสุราคือการห้ามอิสรภาพทางการบริโภค ดังนั้นการเข้าเป็นส่วนหนึ่งของสังคมคือการละทิ้งความปรารถนาดั้งเดิมและยอมรับความปรารถนาของคนอื่นเป็นความปรารถนาของตนเอง ในแง่หนึ่งอภิอัตตาจึงเป็นสิ่งที่อยู่ภายในโครงสร้างของระเบียบเชิงสัญลักษณ์ที่คอยกำหนดปรารถนาของอัตบุคคล ในอีกแง่หนึ่งอภิอัตตาคือสิ่งที่ไร้สาระ มืดมัว และเป็นทรราชใน

เวลาเดียวกัน อภิอัตตาจึงเป็นทั้งกฎและตัวทำลายล้างตัวเองเพราะมันปรากฏขึ้นเมื่อกฎไม่สามารถดำรงอยู่ได้ อภิอัตตาเกิดขึ้นเมื่อกฎของสังคมล้มเหลว และเป็นจุดล้มเหลวที่กฎของสังคมแสดงให้เห็นว่าจำเป็นต้อง "*ใช้การสนับสนุนจากความสำราญที่อยู่นอกกฎหมาย*"[24] อภิอัตตาจึงเป็นเหมือนด้านมืดของกฎของสังคม เป็นดั่งเงาของกฎที่ไม่สามารถเปิดเผยให้เห็นได้ในพื้นที่สาธารณะ

CINEMA ENLIGHTENS

คำถามคือความแปลกแยกระหว่างกฎหมายที่ถูกบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรและกฎอันชั่วช้าที่ไม่สามารถเปิดเผยด้วยอักษรเกิดขึ้นจากที่ไหน มันเกิดขึ้นจากความไม่เป็นทั้งหมดของกฎของสังคม กฎของสังคมที่แสดงตัวตนให้เห็นอย่างชัดเจนในพื้นที่สาธารณะไม่มีความเพียงพอในตัวมันเอง ดังนั้นมันจำเป็นต้องมีส่วนเสริมอย่างกฎที่ไม่ถูกบันทึกเป็นลายลักษณ์เพื่อใช้กับสิ่งที่อยู่นอกกฎหมายและสิ่งที่ไม่สามารถปรากฏในพื้นที่สาธารณะแม้ว่ามันยังไม่ได้รุกล้ำกฎของสังคมก็ตาม ปฏิทรรศน์ของสิ่งนี้คือความจำเป็นที่ต้องอยู่ร่วมกันระหว่างอัตตาในอุดมคติที่คอยกำกับระเบียบเชิงสัญลักษณ์และอภิอัตตาอันแสนซาดิสม์ที่เป็นสิ่งที่หลงเหลือและไม่สามารถดำรงอยู่ในกฎของสังคมได้ ดังนั้นสิ่งที่ทำให้สังคมสามารถอยู่ร่วมกันได้จึงไม่ใช่การถอดแบบจากกฎที่คอยกำกับให้สังคมอยู่ในสภาพ "ปกติ" แต่เป็นการถอดแบบจากรูปแบบจำเพาะของการรุกล้ำกฎที่เป็นตัวหยุดยั้งความเป็นระเบียบของสังคม หรือรูปแบบจำเพาะของสิ่งที่จิตวิเคราะห์เรียกว่า ความสำราญอันเกินพอดี (Jouissance)[25]

อภิอัตตาจึงเป็นเหมือนขั้วตรงข้ามของกฎที่จำเป็นต้องทำงานร่วมกัน ในทางจิตวิเคราะห์อัตบุคคลไม่สามารถหลีกหนีความขัดแย้งระหว่างกฎและความปรารถนาที่ละเมิดกฎได้และนำไปสู่ความสำนึกผิด (Guilty) ประเด็นที่น่าสนใจอยู่ที่ว่าเราไม่ได้รู้สึกผิดเพียงเพราะเราละเมิดหรือทำผิดต่อกฎแต่เรารู้สึกผิดอยู่ตลอดเวลาอยู่เสียก่อนแล้วที่จะทำผิดกฎ เพราะความปรารถนาที่จะทำลายกฎนั้นอยู่ในตัวเราเสมอ แต่เราไม่สามารถทำตามความปรารถนาของตัวเองได้ เราจึงรู้สึกผิดเพราะเราทรยศต่อความปรารถนาดั้งเดิมของตัวเอง ช่วงเวลานี้เองที่อภิอัตตาลงโทษเราด้วยการทำให้เรารู้สึกผิด ชีเช็คอธิบายอย่างชัดเจนว่า อภิอัตตาเป็น "*สิ่งที่โหดร้าย สิ่งที่มักมากซึ่งจะกระหน่ำโจมตีเราด้วยข้อเรียกร้องที่เป็นไปไม่ได้และหลังจากนั้นก็เยาะเย้ยความ*

---

[24] Slavoj Zizek, *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality*, New York: Verso, 1994, p. 54.

[25] คำว่า Jouissance ของลาก็องมีนัยถึงความสำราญที่ได้จากการสำเร็จความใคร่ (Jouir) อย่างไรก็ดี Jouissance ไม่ใช่เพียงแค่ความสำราญเพียงชั่วขณะ แต่เป็นความสำราญที่หากอัตบุคคลเข้าถึงมันอาจต้องพบกับความตายเป็นค่าตอบแทน เพราะมันเป็นความสุขสำราญที่เกินกว่าอัตบุคคลสามารถรับได้ เป็นความสำราญที่เราปรารถนา มันจึงเป็นความสำราญที่ไม่สามารถไปถึงได้ และยังเป็นความสำราญที่อยู่นอกระเบียบเชิงสัญลักษณ์ การเข้าถึง Jouissance จึงสามารถเข้าถึงได้เพียงเล็กน้อย เช่นความทรงจำในอดีตที่สุขล้ำ หรือเจ็บปวด ความสุขที่ได้จากการทรมาณตัวเองหรือกระทำกับผู้อื่น เนื่องจาก Jouissance ไม่ใช่ความสุขที่สามารถเข้าถึงได้โดยตรง อัตบุคคลจึงจินตนาการว่า มีบุคคลอื่นที่แย่งความสำราญนั้นไปทำให้เราไม่สามารถเข้าถึง Jouissance ที่ควรเป็นของเราได้ อาทิ บทบาทของพ่อในปมโอดิปุส บทบาทของผู้อื่นในความคิดเหยียดชาติพันธุ์ หรือแม้แต่ความสุขที่ได้จากศาสนาอย่างการนิพพาน การไปสู่โลกหน้า หรือการไปรวมกับพระเจ้า Jouissance จึงไม่ใช่ความสุขที่อยู่บนโลกมนุษย์ (ภายใต้กฎและอุดมการณ์เชิงสัญลักษณ์) และการเข้าถึง Jouissance ก็เป็นเรื่องอันตราย อัตบุคคลจึงจำเป็นต้องอยู่ภายใต้หลักของความสุขเพื่อที่ทำให้อัตบุคคลเข้าถึงความสำราญได้น้อยที่สุด

พยายามอันล้มเหลวของเราที่จะพยายามทำตามข้อเรียกร้องนั้น มันจึงเป็นเจ้าของสายตาที่ทำให้เรารู้สึกผิดมากขึ้น เมื่อเรายิ่งพยายามกดทับความมุ่งมั่นอันผิดบาปที่จะทำตามข้อเรียกร้อง"[26] ยิ่งไปกว่านั้นปฏิทรรศน์ของอภิอัตตาคือการที่เราทำตัวเองให้บริสุทธิ์ภายใต้ศีลธรรมด้วยความหวาดกลัวต่อการกระทำผิดมากเท่าไร เราก็จะสามารถจินตนาการถึงความสกปรกของด้านมืดได้มากเท่านั้น ตัวอย่างที่ชัดเจนคือการเซ็นเซอร์ภาพยนตร์ในประเทศไทย เมื่อคณะกรรมการพยายามปกป้องไม่ให้ภาพยนตร์ที่มีแนวโน้มจะผิดศีลธรรมอันดีของสังคมออกไปสู่สาธารณะมากเท่าไร คณะกรรมการยิ่งเข้าใกล้และคิดถึงความสกปรกของสิ่งหรือฉากที่ห้ามฉายมากขึ้นเท่านั้น

ในกระบวนการถอดแบบจากพ่อในปมโอดิปุส อัตบุคคล (ทั้งหญิงและชาย)ได้รับการปลูกฝังกฎข้อห้าม (การห้ามการร่วมสังวาสในวงศ์เดียวกันเป็นพื้นฐานที่สุด) ทำให้เราละทิ้งความปรารถนาที่มีอยู่ก่อนแล้ว เพราะมันไม่เป็นที่ยอมรับของสังคม จึงเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่อภิอัตตาก่อตัวขึ้น ฟรอยด์พบว่าแท้ที่จริงแล้วอุปลักษณ์ของพ่อในแบบปมโอดิปุสไม่ได้มีเพียงหนึ่งเดียวเท่านั้น พ่อผู้เข้ามาแทรกแซงความสัมพันธ์ระหว่างแม่และลูก และบังคับให้ลูกปฏิเสธความปรารถนาของตนเองที่มีต่อแม่โดยการยอมรับและถอดแบบจากอุปลักษณ์ของพ่อ พ่อในแบบปมโอดิปุสจึงเป็นพ่อที่ปลูกผังกฎลงในตัวอัตบุคคลเพื่อแทนที่ความปรารถนาของแม่ ประเด็นที่น่าสนใจคือ แม้พ่อจะเป็นผู้ที่ทำให้ลูกอยู่ภายใต้กฎ แต่พ่อก็อยู่ภายใต้กฎเช่นเดียวกัน อุปลักษณ์ของพ่ออีกหนึ่งอย่างที่ฟรอยด์พบคือพ่อผู้โหดร้ายในชนเผ่าดั้งเดิมใน *Totem and Taboo* พ่อผู้ที่อยู่นอกกฎเสมอและเป็นตัวพ่อผู้ละเมิดกฎที่ตัวเองตั้งขึ้น โดยฟรอยด์อธิบายว่าพ่อในชนเผ่าดั้งเดิมจะขับไล่ลูกชายออกจากเผ่าของตนเองเพื่อให้มีเพียงตัวเองเท่านั้นที่ได้ครอบครองผู้หญิงและทรัพย์สินทั้งหมดของเผ่า อุปลักษณ์ของพ่อในแบบหลังจึงเป็นอุปสรรคต่ออัตบุคคลในการเข้าถึงความสำราญ ความประหลาดคือพ่อทั้งสองต่างทำงานร่วมกันในระดับของอภิอัตตา

ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนคือภาพลักษณ์ของกษัตริย์ของสองประเทศที่อุปนิสัยต่างกันมากในเรื่อง *พระเจ้าช้างเผือก*[27] (1940) เจ้าอโยธยานามจักรา กษัตริย์ผู้ทรงธรรมสนใจเพียงราชกิจบ้านเมืองและใช้ชีวิตแบบสมถะ ไม่สนใจคำทูลขอของสมุหราชมณเฑียรให้พระเจ้าจักรามีพระชายา 365 องค์ตามราชประเพณี แต่พระองค์ปฏิเสธโดยผัดผ่อนไปก่อน กอปรกับพระเจ้าหงสาผู้มีความโลภต้องการครอบครองทรัพย์และสตรีไว้เพียงคนเดียวได้เตรียมไพล่พลหมายจะตีอโยธยาให้แตก พระเจ้าหงสาจึงเป็นลักษณะของคู่ตรงข้ามของพระเจ้า

---

[26] Slavoj Zizek, *How to Read Lacan*, New York: Norton, 2006, p. 80.

[27] *ภาพยนตร์เรื่อง พระเจ้าช้างเผือก* อำนวยการสร้างและเขียนบทโดยปรีดี พนมยงค์ โดยปรีดีมีความต้องการให้เป็นภาพยนตร์ประชาสัมพันธ์ความเป็นรัฐชาติไทยในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง เพื่อปลุกใจให้คนไทยรักชาติ ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเป็นตัวอย่างที่เด่นชัดในเรื่องของการสร้างความชอบธรรมให้แก่อุดมการณ์โดยมีโครงสร้างของเรื่องที่ชัดเจน แบ่งแยกระหว่างฝ่ายธรรมะและอธรรมอย่างชัดเจน และเพื่อให้ประชาคมโลกเห็นว่าประเทศไทยเป็นประเทศที่รักสงบและไม่เคยเป็นเมืองขึ้นของใคร ภาพยนตร์เรื่อง *พระเจ้าช้างเผือก* แสดงให้เห็นถึงอุดมการณ์ทางการเมืองที่จำเป็นต้องทำงานร่วมกันแม้มันจะขัดแย้งกันระหว่างความรักสงบและความเหยียดเชื้อชาติ

จักราในแบบคู่แย้งเชิงโครงสร้างระหว่างธรรมะและอธรรม ส่วนตนและส่วนรวม ทั้งสองพระองค์จึงทรงทำยุทธหัตถีกันและชัยชนะก็เป็นของพระเจ้าจักรา เรื่องราวจึงสงบลงและพระองค์ก็ทรงเลือกพระมเหสีเพียงองค์เดียวโดยยกสิทธิ์ในการมีมเหสีจำนวนที่เหลือให้เป็นของสมุหราชมณเฑียรเป็นคนรับผิดชอบแทน

ความน่าสนใจของ*พระเจ้าช้างเผือก* คือการมีโครงสร้างคล้ายคลึงกับ *The Birth of Nation* (1915) ของกริฟฟิธ (D.W. Griffith) ที่มีลักษณะของการเหยียดเชื้อชาติกันอย่างชัดเจนระหว่างกลุ่มคนผิวขาวและกลุ่มคนผิวดำ ทว่านัยของเรื่องกลับไม่ได้เปรียบเทียบระหว่างคนผิวขาวและผิวดำอย่างชัดเจนเฉกเช่นที่ปรากฏในจอภาพยนตร์ แต่เป็นการแทนที่ "*การข่มขืนผู้หญิงผิวขาวโดยชายผิวดำด้วยการจับตัวหญิงผิวขาวโดยชายผิวแดง*"[28] *The Birth of Nation* จึงเป็นด้านกลับของเรื่องเล่าแบบการล่าอาณานิคม[29] คือการสร้างความชอบธรรมให้แก่ผู้อพยพชาวยุโรปในการสู้รบกับชนพื้นเมืองเพื่อแย่งดินแดนจากชนพื้นเมืองบนพื้นแผ่นดินของพวกเขาเอง ลักษณะของเรื่องเล่าเพื่อการฉลองชัยชนะของอเมริกา (American Triumphalism) จึงอยู่ในโครงสร้างแบบการข่มขืน-การแก้แค้น ความรุนแรงของการถูกย่ำยีด้วยการข่มขืนหญิงของพวกตนตอบแทนด้วยความชอบธรรมในการตอบโต้และแย่งชิงสิ่งของมาเป็นของตนเอง โดยเพิ่มมิติของการสร้างชาติลงในเรื่องเล่าเพื่อทำให้การเอาชนะดินแดนอาณานิคมเป็นเรื่องที่ถูกต้อง และทำให้เห็นอีกว่าชัยชนะของอเมริกาเป็นลิขิตที่ได้กำหนดไว้ล่วงหน้าแล้ว ความคิดที่เกิดขึ้นจากในช่วงศตวรรษที่ 19 ในเรื่อง ปรัชญาเทพลิขิต (Manifest Destiny) ซึ่งเป็นกระบวนการสร้างชาตินิยมของอเมริกา ดังที่ปราชญ์ร็องซิแยร์ (Jacques Rancière) ได้กล่าวว่า "*เรื่องเล่าที่มีอำนาจอันท่วมท้นในภาพยนตร์อเมริกาคือการถือกำเนิดของชาติ*"[30] โดยผ่านเรื่องเล่าของมันที่มี "*ลักษณะของการนำเสนอที่มีสิทธิพิเศษเหนือกฎอื่นใดผ่านภาพความมีฉันทามติของสังคมที่เหล่าสมาชิกของกลุ่มที่รวมเป็นสังคมมอบให้*"[31] คนส่วนใหญ่ของสังคมได้ยินเรื่องเล่าดังกล่าวในฐานะของอัตลักษณ์ของชาติ ดังนั้นภาพยนตร์อเมริกาที่อยู่บนพื้นฐานของความจำเป็นต้องสร้างจุดกำเนิดของตนเอง (นี่คือจุดที่เรามาจาก)[32] มีลักษณะโครงสร้างของเรื่องในแบบที่เดอเลิซเรียกว่า การจัดระบบอาณาเขตใหม่ (Reterritorialization) จากประวัติศาสตร์ที่มีความเป็นไปได้หลากหลายไปสู่ประวัติศาสตร์นิพนธ์ที่ความเป็นไปได้ในทิศทางเดียวและดำเนินเรื่องราวเป็นเส้นตรง

หากเราทำความเข้าใจเรื่องราวของ *พระเจ้าช้างเผือก* ในมุมมองของโครงสร้างนิยมเราก็จะเห็นคู่แย้งที่อยู่ในลักษณะเดียวกันกับ *The Birth of Nation* ที่ความชอบธรรมของสันติภาพอยู่บนพื้นฐานของการ

---

[28] Tom Engelhardt, *The End of Victory Culture*, New York: Basic Books, 1995, pp. 22-28, p. 28.

[29] Robert Stam and Louise Spence, 'Colonialism, racism and representation - an introduction', *Screen*, 24:2, 1983, pp. 2-20.

[30] Jacques Rancière, "Interview: The image of brotherhood", *Edinburgh* 77 Magazine, vol. 2, 1977, pp. 26-31, p. 28.

[31] Ibid.

[32] Ibid.

เหยียดเชื้อชาติ โดยภาพยนตร์ *พระเจ้าช้างเผือก* แบ่งแยกระหว่างอโยธยาผู้รักสงบโดยมีพระเจ้าจักราผู้ครองแผ่นดินโดยธรรมและหงสาผู้ละโมบโดยมีพระเจ้าหงสาที่ไร้ความชอบธรรมในการปกครอง ซึ่งดูเหมือนว่าคู่แย้งระหว่างอโยธยาและหงสาเป็นสิ่งที่ตรงข้ามกันและก่อให้เกิดการปะทะกันจนทำให้คู่แย้งทั้งสองดูเหมือนไม่เกี่ยวข้องกันและแยกส่วนจากกันได้ แต่ในความเป็นจริงแล้วคู่แย้งดังกล่าวกลับเป็นคู่สัมพันธ์แบบเกื้อกูลกัน โดยหากเปรียบพระเจ้าจักราเป็นพ่อในแบบโอดิปุสหรือพ่อผู้ปฏิบัติตามกฎระเบียบและเป็นแบบอย่างของความดีงามให้แก่ลูกภายใต้กฎเกณฑ์เดียวกัน และเปรียบพระเจ้าหงสาเป็นพ่อในแบบชนเผ่าดั้งเดิมผู้ไม่ยอมอยู่ในกฎและต้องการครอบครองทรัพย์และสตรีทั้งหมดไว้แต่เพียงผู้เดียว เรื่องราวของ *พระเจ้าช้างเผือก* จึงเป็นความขัดแย้งระหว่างกฎและความปรารถนาดั้งเดิม โดยแสดงให้เห็นว่าอัตบุคคลภายใต้กฎสามารถเอาชนะความปรารถนาของตนเองและรักษากฎของสังคมได้อย่างไร ในตำราสัมมนาครั้งที่ 20 ลาก็องได้สร้างสูตรของความเป็นสากลของเพศชายว่า อัตบุคคลต้องอยู่ภายใต้กฎของการตอน นั่นย่อมหมายความว่าผู้ที่อยู่ภายใต้อุดมการณ์ทั้งหมดล้วนผ่านการตอนเชิงสัญลักษณ์หรือตอบรับการเรียกขานของอุดมการณ์ให้เข้ามาเป็นส่วนของอุดมการณ์นั้น อุดมการณ์จึงมีความเป็นสากลสำหรับทุกอัตบุคคล สูตรของลาก็องยังกล่าวต่ออีกว่า มีเพียงหนึ่งเดียวที่ไม่ได้อยู่ภายใต้กฎของการตอน ซึ่งหมายถึงพ่อในแบบชนเผ่าดั่งเดิม จากสูตรความเป็นสากลดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าอุดมการณ์สามารถดำรงอยู่ได้อย่างไร เพราะการสร้างความชอบธรรมของอุดมการณ์จำเป็นต้องมีภัยคุกคามจากภายนอกเพื่อทำให้ภายในสงบเป็นหนึ่งเดียวกัน พระเจ้าจักราผู้อยู่ในศีลธรรมพยายามปฏิเสธความปรารถนาส่วนพระองค์ที่จะละเมิดกฎผ่านคำทูลของสมุหราชมณเฑียร อำนาจจึงไม่ได้อยู่ที่พระเจ้าจักราตั้งแต่ดั้งเดิมเพราะหากพระองค์มีอำนาจและคำทูลขอของสมุหราชมณเฑียรเป็นเพียงคำขอของข้าราชบริพารเท่านั้น เหตุใดพระองค์จึงไม่สามารถทรงปฏิเสธได้อย่างเด็ดขาด และเหตุใดในท้ายที่สุดจึงทรงตัดสินพระทัยมอบสิทธิ์ในการมีพระชายาให้แก่สมุหราชมณเฑียรแทนที่จะทรงยกเลิกไปเลย ในเมื่อพระองค์เองก็ไม่ทรงเห็นด้วย เหตุผลประการหนึ่งคือยิ่งศีลธรรมต้องการความชอบธรรมมากเท่าใดความปรารถนาที่เป็นภัยต่อศีลธรรมยิ่งต้องมีความรุนแรงเท่านั้น ศีลธรรมคงความเข้มแข็งของมันได้จากสิ่งที่มันผลักดันออกไปจากตัวมัน การมีชัยชนะต่อพระเจ้าหงสาผู้ประพฤติตามแรงปรารถนาอันขัดต่อศีลธรรมในแบบที่สมุหราชมณเฑียรทูลขอจึงเป็นการทำให้ศีลธรรมมีความชอบธรรมในการดำรงอยู่ต่อไปเท่านั้น เพราะหากขาดการคุกคามของความปรารถนาศีลธรรมย่อมดำรงอยู่ไม่ได้ ภัยคุกคามของพระเจ้าหงสาจึงเป็นสิ่งจำเป็นในการสร้างเสียงฉันทามติของเหล่าข้าราชบริพารในราชสำนัก ของอโยธยา พระเจ้าจักราและพระเจ้าหงสาจึงเป็นเสมือนคนๆ เดียวกันแต่อยู่กันคนละด้าน ดังนั้นศีลธรรมของพระเจ้าจักราในฐานะที่เป็นแบบอย่างให้พึงปฏิบัติตามจึงเป็นโครงสร้างของแฟนตาซีของการเหยียดเชื้อชาติและชนชั้น เช่นเดียวกันในตอนจบที่ทั้งสองกองทัพต่างสรรเสริญพระเจ้าจักราด้วยการโห่ร้องที่แตกต่างกัน ระหว่าง “ไชโย” ของกองทัพอโยธยาที่แสดงถึงชัยชนะ กับ “โฮฮิ้ว” ของกองทัพหงสาที่ประหนึ่งเหมือนดีใจแต่เป็นการยอมรับความพ่ายแพ้ แฟนตาซีดังกล่าวจึงแสดงให้เห็นถึงการเหยียดทหารหงสาว่าเป็นอื่นไม่ใช่ตนเอง

แฟนตาซีของอุดมการณ์มีสองด้านที่ตรงข้ามกันเสมอ ในด้านหนึ่งคือสังคมอุดมคติในแบบพระเจ้าจักราที่ศีลธรรมดำรงอยู่อย่างมั่นคงในแบบสุดขั้ว แต่อีกด้านหนึ่งของแฟนตาซีกลับเต็มไปด้วยแผนการ การสมรู้ร่วมคิด และการล่วงละเมิดที่จะหยุดไม่ให้อุดมคติเป็นจริงได้เพราะตราบเท่าที่สังคมยังมีระเบียบและดำเนินไปอย่างราบรื่นมันจำเป็นต้องกดทับปัญหาไว้ที่ใจกลางของมัน หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งสังคมสามารถดำเนินไปอย่างปกตินั้นจำเป็นจะต้องใช้การทำงานของการปฏิเสธ (Disavowal) และการกดทับ (Repression) บางส่วนของมัน และประสิทธิผลของมันขึ้นอยู่กับความสามารถในการเก็บซ่อนมันไว้ได้ดีขนาดไหน การทำงานของศีลธรรมของพระเจ้าจักราจึงอยู่ที่ว่าพระองค์ทรงกดทับแรงปรารถนาของพระองค์ได้ดีเพียงใด

ความชอบธรรมของพระเจ้าจักราจึงอยู่บนโครงสร้างแบบการข่มขืน-การแก้แค้น เช่นเดียวกับ *The Birth of Nation* ดังในฉากที่พระเจ้าหงสานำตัวหญิงชาวบ้านมาบำเรอกามของตนเอง ความใคร่ตัณหาของพระเจ้าหงสาจึงเป็นการสร้างความชอบธรรมให้กับพระเจ้าจักราในการกอบกู้เมืองคืน บทบาทที่แสดงให้เห็นว่าพระเจ้าจักราผู้รักสงบแต่เพราะถูกรุกรานเสียก่อนจึงต้องตอบโต้ ความไร้ศีลธรรมของพระเจ้าหงสาจึงกลายเป็นสิ่งที่สร้างความชอบธรรมให้แก่พระเจ้าจักราในฐานะของฐานอำนาจให้กับพระองค์เองในตอนท้ายของเรื่อง

ในท้ายที่สุด พระเจ้าจักราก็ไม่ได้ทรงยกเลิกกฎมณเฑียรบาลเกี่ยวกับพระชายาดังกล่าว แม้พระองค์จะทรงเลือกเพียงพระองค์เดียวก็ตาม พระองค์เลือกรักษากฎดังกล่าวโดยมอบหมายให้สมุหราชมณเฑียรปฏิบัติแทน เพราะในการรักษากฎเราจำเป็นต้องมีสิ่งที่คอยเตือนถึงการล่วงละเมิดกฎเช่นเดียวกัน

จากบทวิเคราะห์ดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า กฎไม่สามารถดำรงอยู่ได้ด้วยตัวมันเองโดยลำพังแต่ต้องมีส่วนเสริมอย่างความปรารถนาที่จะละเมิดกฎเข้ามามีส่วนร่วมเสมอ ส่วนเสริมจึงไม่ใช่ส่วนที่ด้อยกว่าส่วนหลักอย่างกฎ แต่เพราะกฎไม่มีความสมบูรณ์ในตัวมันเอง จำเป็นต้องมีส่วนเสริมเข้ามาช่วยเหลือ

ชีเช็คอธิบายว่า เมื่อความสมภาคนิยมแบบชนชั้นกลาง (Bourgeois Egalitarianism) ขึ้นสู่อำนาจ พื้นที่สาธารณะสูญเสียลักษณะของความเป็นปิตาธิปไตยโดยตรง ความสัมพันธ์ระหว่างกฎของสังคมและด้านตรงข้ามที่ชั่วช้าของมันก็ประสบกับความเปลี่ยนแปลงเช่นเดียวกัน ในสังคมปิตาธิปไตยแบบดั้งเดิมความปรารถนาที่จะรุกล้ำกฎสามารถปรากฏตัวในพื้นที่สาธารณะได้โดยผ่านรูปแบบของงานเทศกาลที่กลับด้านขั้วอำนาจ อาทิ พระราชาปลอมตัวเป็นขอทาน คนบ้ากลายเป็นปราชญ์ หรือตัวอย่างอื่นๆ ที่น่าสนใจคือ การฟ้อนผีมดในวัฒนธรรมล้านนาซึ่งเป็นการสลับพื้นที่ระหว่าง ผีเม็ง หรือ มด ที่เป็นสืบทอดอำนาจของหมอผีที่เป็นเพศหญิงในสมัยก่อน และ หมอ ที่เป็นเพศชายซึ่งเข้ามาแทนที่อำนาจของมด ในพิธีกรรมดังกล่าวผู้ชายไม่มีบทบาทกับพื้นที่ภายนอกแต่ต้องอยู่ภายในครัว พื้นที่ภายนอกเป็นพื้นที่ของหญิงที่ฟ้อนรำไหว้ผีบรรพบุรุษ สิ่งที่หลุดรอดออกมาจากกฎในงานเทศกาลดังกล่าวที่เข้ามาหยุดยั้งและรุกล้ำอำนาจปิตาธิปไตยคือแฟนตาซีอำนาจของเพศ

หญิง[33] หรือในภาพยนตร์เรื่อง *The Purge* (2013) ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเหตุการณ์ในอนาคตที่มีจำนวนอาชญกรรมและการว่างงานต่ำมาก เนื่องจากรัฐบาลสนับสนุนนโยบายให้ประชาชนของตนเองก่ออาชญกรรมอย่างรุนแรงได้ภายใน 12 ชั่วโมงของหนึ่งวัน โดยกำหนดให้มีปีละครั้งเพื่อหาทางออกให้กับแรงกดดันของประชาชนที่อยู่ภายใต้กฎหมาย

CINEMA ENLIGHTENS

เมื่อลาก็องพูดถึง ชนชั้นกลางเพศหญิง (La bourgeoise) แทนที่คำว่า ภรรยา (La femme) ลาก็องหมายถึงภายใต้การปกครองของเพศชายแท้ที่จริงคือเพศหญิงที่ค่อยชักใยอยู่เบื้องหลัง ปัญหาคือมันแสดงให้เห็นว่า แท้ที่จริงแล้วผู้นำเป็นเพียงตัวปลอมเท่านั้น ซีเซ็คอ้างถึง *Mimima Moralia* ของอดอร์โน (Theodor W. Adorno) ที่แสดงให้เห็นว่าหลังฉากหน้าของความเป็นภรรยาที่คอยสนับสนุนให้สามีออกไปทำงานภายนอก แท้จริงแล้วคือความคิดอันย้อนแย้งของเธอ "*คนอ่อนแอที่น่าสงสาร ให้เขาคิดไปเถอะว่าเขาเป็นผู้นำ!*" ความเข้าใจที่มีต่อขั้วตรงข้ามระหว่างอำนาจของเพศชายและเพศหญิงกลับปรากฏในลักษณะที่ตรงกันข้ามกับรูปลักษณ์ภายนอกและอำนาจของมัน เพศชายเป็นเพียงตัวปลอมที่กำลังหลงกับการมีอำนาจในระเบียบเชิงสัญลักษณ์ที่ว่างเปล่า แท้ที่จริงกลับเป็นเพศหญิงที่เป็นผู้อยู่เบื้องหลังทั้งหมด อย่างไรก็ดีอำนาจของเพศหญิงที่ดำรงอยู่เสมือนเงาของอำนาจของเพศชายเป็นโครงสร้างที่ดำรงอยู่กับอำนาจของเพศชาย ด้วยเหตุนี้ความคิดที่จะนำอำนาจที่อยู่ในเงาของเพศหญิงไปสู่แสงสว่างในฐานะของศูนย์กลางจึงเป็นการซ้ำรอยเดิมของกับดักปิตาธิปไตยเพราะโครงสร้างของมันไม่ได้เปลี่ยน เป็นเพียงการเปลี่ยนแค่ตำแหน่งเท่านั้น

อย่างไรก็ตาม เมื่อกฎของสังคมถอดตัวมันเองออกจากจุดของปิตาธิปไตยไปสู่สมภาค ตรรกะความเข้าใจคู่ตรงข้ามของอำนาจปิตาธิปไตยก็เปลี่ยนตามงานเทศกาลดังกล่าว จากการระบายออกของความสำราญของเพศหญิงที่ถูกกดทับไว้ในสังคมเท่านั้นไปสู่พฤติกรรมที่รุนแรงยิ่งขึ้นในตามงานเทศกาล อาทิ ความจลาจล การข่มขืน การเสพยา เป็นต้น

ตราบเท่าที่อภิอัตตาถูกมองว่าเป็นการรุกล้ำของความสำราญที่เกินพอดีมาสู่พื้นที่ของอุดมการณ์ เราสามารถกล่าวได้ว่าสิ่งที่ตรงข้ามระหว่างกฎเชิงสัญลักษณ์และอภิอัตตาชี้ให้เห็นถึงความตึงเครียดระหว่างการสร้างความหมายและความสำราญที่รุกล้ำความหมาย หากระเบียบเชิงสัญลักษณ์ทำหน้าที่เป็นตัวสร้างความหมายให้กับรูปสัญญะ อภิอัตตาก็คือจุดที่สร้างความสำราญในฐานะของสิ่งที่เราไม่สามารถเข้าใจในระบบสัญลักษณ์เพื่อสนับสนุนความหมายนั้น

[33] ในประเด็นดังกล่าว ต้องขอขอบคุณ ดร.ดำรงพล อินจันทร์

บทที่ 2

วัตถุที่บิดเบี้ยวของภาพที่มองไม่เห็น

ตำนานนางนากแห่งทุ่งพระโขนงที่ตายท้องกลมกลายเป็นผีรอคอยสามีของเธอกลับมาจากการรบได้รับความนิยมและมีการนำมาตีความเป็นภาพยนตร์อยู่หลายครั้ง หากกล่าวถึงแฟนตาซีในภาพยนตร์ที่มีเรื่องเล่าเกี่ยวกับนาก เราอาจนึกถึงสิ่งที่พิสดารเกินความเป็นจริง อาทิ ความดุร้ายของนาก อิทธิฤทธิ์ที่มีมากมาย อันที่จริงแฟนตาซีในภาพยนตร์เกี่ยวกับนากไม่ใช่เพียงแค่การปรากฏของสิ่งที่เหนือธรรมชาติแต่เป็นสิ่งที่อยู่ในระดับพื้นฐานกว่านั้น การทำงานในระดับพื้นฐานของแฟนตาซีทำให้เห็นว่าแฟนตาซีไม่ได้เป็นสิ่งที่อยู่ตรงข้ามกับความเป็นจริง แต่มันกลับเป็นสิ่งที่ช่วยทำให้ความเป็นจริงมีเสถียรภาพและความชอบธรรมในการดำรงอยู่ภายใต้อุดมการณ์มากขึ้น

หากตามทัศนะของค็อปเจ็คภาพยนตร์มีบทบาทเป็นอาวุธเชิงอุดมการณ์ที่เกิดจากกระบวนการเรียกขานของอุดมการณ์ นั่นย่อมหมายความว่าภาพยนตร์ทำงานเพื่อให้อัตบุคคลตอบรับและต้องจำนนอยู่ภายใต้อุดมการณ์ของสังคม เหตุเพราะความปรารถนาดั้งเดิมของบุคคลไม่เคยลงรอยกับกฎของสังคมอยู่ก่อนแล้ว บุคคลจึงปรารถนาที่จะละเมิดกฎอยู่ตลอดเวลา แต่ความปรารถนาดังกล่าวถูกกดทับด้วยกฎของสังคม แรงขับที่ทำให้บุคคลเหล่านั้นต้องการละเมิดกฎอย่างอภิอัตตาจึงทำให้พวกเขารู้สึกถึงความไม่สาสมใจในความปรารถนาและมันทำให้พวกเขารู้ว่าความปรารถนาไม่สามารถเป็นจริงได้ภายใต้สภาวะของสังคม อุดมการณ์จึงต้องการแฟนตาซีให้เข้ามาทำงานเพื่อกดทับความปรารถนาที่ไม่สมหวังของอัตบุคคลไว้ เนื่องจากความความสงบเรียบร้อยของสังคมจะดำเนินต่อไปได้อย่างราบรื่น ตราบเท่าที่อัตบุคคลยังคงดำเนินอยู่บนเส้นทางที่สังคมกำหนดให้

การปรากฏตัวของสิ่งที่ถูกกดทับย่อมทำให้ความราบรื่นของอุดมการณ์สั่นสะเทือนด้วย เช่นเดียวกับกรณีของนอร์แมนใน *Psycho* ที่ไม่รู้ตัวว่าความปรารถนาที่เขากดทับไว้ได้กลับมาปรากฏตัวอีกครั้งในรูปแบบของฆาตกรผู้มีปัญหาทางประสาท (Neurosis) เช่นเดียวกับการปรากฏตัวของนาก แม้มีการผลิตซ้ำใหม่อยู่หลายฉบับ แต่ประเด็นสำคัญร่วมกันของภาพยนตร์เกี่ยวกับนากคือการกลับมาของผีนางนากที่น่ากลัวเกินกว่าสังคมจะรับได้ อดัม นี (Adam Knee) ตั้งข้อสังเกตว่าตัวละครนากในช่วงเวลาหลายสิบปีที่ผ่านมากลายเป็นตัวละครที่ได้รับความนิยมในการผลิตซ้ำอยู่หลายครั้ง นีจึงให้ความสนใจกับตัวละครนากโดยเฉพาะ *นางนาก* (1999) ของนนทรี นิมิบุตรที่มีการตีความผีแม่นากใหม่ โดยเฉพาะประเด็นการกลับมาของผีนางนากที่ดุร้าย นนทรีทำให้เกิดความสงสัยว่านางนากเป็นผีดุร้ายที่สังหารชาวบ้านหรือเป็นเพียงข่าวลือของชาวบ้าน นีมองว่าผีนางนากในฉบับดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการเรียกร้องสิทธิ์ของเพศหญิงที่ถูกกดทับมานาน ภายหลังจาก

วิกฤตการณ์เศรษฐกิจในประเทศไทยทำให้เกิดการตั้งคำถามในหลากหลายมุมเกี่ยวกับกฎระเบียบของสังคมที่เคยมีอยู่ ระบบของสังคมแบบปิตาธิปไตยที่เพศหญิงไม่ได้มีความสำคัญเป็นประเด็นหนึ่งที่มีการหยิบยกขึ้นมา ตัวละครนางนากจึงทำให้เห็นว่า "*ตัวบทที่ถูกหลอกหลอนด้วยอดีตที่ถูกเก็บซ่อนไว้คือรูปแบบดั้งเดิมของการกดขี่ผู้หญิง*"[1] ฟรอยด์เรียกสิ่งที่ถูกกดทับและหายไปว่า "สิ่งนั้น (Das Ding)" มันคือสิ่งที่หายไปจากตัวบุคคล แม้เรารู้สึกถึงมันได้แต่เรากลับไม่สามารถระบุได้ว่ามันเป็นสิ่งใด การหายไปของมันไม่ได้แปลว่ามันไม่ปรากฏให้เราเห็น เพียงแต่การปรากฏของมันไม่ได้อยู่ในความเข้าใจของเรา มันจึงกลายเป็นวัตถุล่องหนในสายตาของอัตบุคคล หรือคือสิ่งที่หายไปจากพื้นที่ของการมองเห็นอย่างวัตถุแห่งการจ้องมอง (The Gaze) การปรากฏของการจ้องมองจึงทำให้อุดมการณ์ของสังคมไม่มีความเสถียรเพราะมันทำให้อัตบุคคลระลึกถึงสถานภาพของตนเองที่เป็นวัตถุในสายตาของผู้อื่นที่ตนเองปรารถนา แต่ความปรารถนาดังกล่าวถูกกีดกันออกจากระเบียบเชิงสัญลักษณ์ การปรากฏตัวของนางนากจึงเป็นสิ่งที่สังคมไม่ยอมรับ นากนากจึงเป็นบุคลาธิษฐาน (Personification) ของความปรารถนาของเพศหญิงที่ไม่เคยได้รับการตอบรับจากสังคมปิตาธิปไตย[2] หรือเป็นการปรากฏของอภิอัตตาของแม่ (Maternal Superego) ที่ไม่ควรปรากฏตัวในความเป็นจริง ดังที่ลาก็องอธิบายอย่างชัดเจนว่า "*สิ่งที่ไม่ปรากฏภายใต้แสงของสัญลักษณ์ย่อมปรากฏตัวในสภาวะจริง*"[3] โดยปกติเราพบเห็นการปรากฏตัวของอภิอัตตาของแม่

CINEMA ENLIGHTENS
ปัญญา อนุปูปาไท จลจิตการ

---

[1] Adam Knee, "Thailand Haunted: The Power of the Past in the Contemporary Thai Horror Film," in *Horror in International*, eds. Steven Jay Schneider and Tony Williams, Detroit: Wayne State University Press, 2005, pp. 141-159, p. 142.

[2] เมื่อกล่าวในแง่นี้ นางนากก็เป็นผู้หญิงในแบบของลาก็อง คำว่าผู้หญิง (La femme) ของลาก็องไม่ได้หมายถึงผู้ที่มีสถานะเป็นเพศหญิง ซึ่งแนวคิดนี้เองได้มาจากงานในช่วงท้ายของฟรอยด์ว่าเพศหญิงเป็นสิ่งที่พิศวง ยังไม่ได้รับการสำรวจ ดังกาฟทวีป (Sigmund Freud, "The Question of Lay-Analysis" in *The Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* vols. 20, ed. James Strachery, London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1990, p. 212.) โดยฟรอยด์ตั้งคำถามว่า "*ผู้หญิงต้องการอะไร*" ในเวลาต่อ ลาก็องตั้งข้อสันนิษฐานว่าความสำราญของเพศหญิงเป็นสิ่งที่ไม่ได้ดำรงอยู่ในระเบียบเชิงสัญลักษณ์ ความสำราญของเพศหญิงจึงไม่ใช่ฟาลัสอย่างความสำราญของเพศชาย เพราะมัน "*เกินไปกว่าฟาลัส*" (Jacques Lacan, *Le séminaire XX. Encore 1972-1973*, Seuil: Paris, 1975, p. 29.) ความสำราญของเพศหญิงจึงมี "*ความเป็นอนันต์ราวกับความปีติอันลี้ลับ*" (p. 44) โดยที่ผู้หญิงอาจรับรู้ถึงมันแต่ไม่เข้าใจหรือรู้จักมัน (p. 71) โดยลาก็องกล่าวสรุป "*มันไม่มีสิ่งที่เป็นผู้หญิง*" (Il n'y pas ~~LA~~ femme) (p. 68) เช่นเดียวกับที่ลาก็องเคยพูดว่า "ไม่มีความสัมพันธ์ทางเพศ" ซึ่งลาก็องหมายถึงมันมีความเป็นสากลเกี่ยวกับความสัมพันธ์ทางเพศ ลาก็องเองก็มองว่ามันไม่มีความเป็นสากลของผู้หญิง ดังนั้น ~~LA~~ ที่ถูกขีดฆ่าโดยลาก็องหมายถึง มันไม่มีแม่แบบตายตัวของความเป็นผู้หญิงแม้แต่ความพยายามทำให้ผู้หญิงกลายเป็นสิ่งสากลภายใต้สังคมที่ให้ความสำคัญกับฟาลัสเป็นศูนย์กลางก็ตาม ผู้หญิงแต่ละคนจึงมีสูตรของแฟนตาซีเป็นของตนเอง นอกจากนี้ ตัว ~~A~~ ยังหมายถึงรูปสัญญะของการหายไปของผู้อื่นเชิงสัญลักษณ์ เพื่อให้เห็นว่าสำหรับผู้หญิงแล้ว ความเป็นสากลภายใต้กฎไม่ได้ดำรงอยู่ในตัวพวกเธอ ลาก็องจึงบอกว่าผู้หญิงไม่เป็นทั้งหมด (Pas tout) (p. 13) ซึ่งต่างจากความไม่เป็นทั้งหมดของเพศชายที่มีความขาดและอยู่บนพื้นฐานของฟาลัส ความไม่เป็นทั้งหมดของเพศหญิงกลับอยู่ที่ความเกิน สิ่งที่เอ่อท้นออกมาจากระเบียบเชิงสัญลักษณ์ นอกจากนี้ลาก็องยังมองอีกว่า "*ผู้หญิงเป็นอาการของเพศชาย*" (Jacques Lacan, *The Seminar book XXIII, The Sinthome*, New York: Norton.) เพราะเพศหญิงเป็นแฟนตาซีของเพศชายที่ดำรงอยู่ในฐานะของวัตถุเหตุแห่งปรารถนา หากมองว่าเพศหญิงเป็นอาการของเพศชาย นั่นย่อมหมายความว่าเพศหญิงก็เป็นอาการของสังคมด้วยเช่นกัน เพราะเพศหญิงมีส่วนหนึ่งที่ไม่ได้อยู่ภายใต้กฎของการตอนที่กลายเป็นกฎสากลของสังคม สิ่งที่อยู่นอกกฎนี้เองที่ทำให้พวกเธอไม่มีความเป็นสากล และการกลับเข้ามาของสิ่งนี้คือการที่สภาวะจริงกำลังลุกล้ำความเป็นระเบียบสากลของสังคมอยู่ เราจึงพบเห็นบ่อยครั้งที่ผีที่มีผลต่อสังคมมักเป็นเพศหญิง เพราะแสดงถึงความสำราญของคนอื่นที่อยู่นอกกฎความสำราญที่เราไม่อาจเข้าถึงได้ และเมื่อมันปรากฏในพื้นที่ของสังคม เราจึงไม่มีคำอธิบายถึงสิ่งเหล่านี้

[3] Jacques Lacan, « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la « Verneinung » de Freud », dans *Écrits*, Paris: Seuil, 1966, pp. 381-400, p. 388.

อยู่บ่อยครั้งในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับตัวละครเพศชายที่มีความสัมพันธ์ลึกซึ้งกับแม่ของตนเอง อภิอัตตาของแม่จะปรากฏต่อเมื่อเหตุการณ์ถึงจุดที่มีความทุกข์สุดขีดหรือแม้แต่ความสุขสำราญเกินพอดี (Jouissance) เมื่อตัวละครไม่สามารถทนรับได้พวกเขาจึงจำเป็นต้องทำให้มันปรากฏผ่านระเบียบเชิงสัญลักษณ์ในรูปแบบที่บิดเบี้ยว ดังเช่น นกในเรื่อง *The Bird* ฆาตกรในเรื่อง *Psycho* เป็นต้น การปรากฏของสิ่งที่บิดเบี้ยวเหล่านี้คือการทำให้การจ้องมองกลับมาปรากฏภายใต้แสงของสัญลักษณ์ได้อีกครั้ง ทว่าการจ้องมองเป็นวัตถุบางส่วนที่ถูกละทิ้งก่อนเข้าสู่ระบบของภาษาและมันไม่ใช่วัตถุที่สามารถลดทอนตัวมันเองให้ปรากฏอยู่บนพื้นที่ของการมองเห็นหรือพื้นที่เชิงประจักษ์ได้ การรับรู้ถึงการจ้องมองของอัตบุคคลจึงเป็นสิ่งที่ยืนยันว่าอุดมการณ์ไม่มีความสมบูรณ์ในตัวมันเอง การจ้องมองในภาพยนตร์จึงเป็นสิ่งที่ทำให้ภาพยนตร์มีพลวัตในการท้าทายการทำงานของอุดมการณ์ของสังคมได้

เป็นเรื่องที่น่าประหลาดใจว่า ขณะที่ทฤษฎีภาพยนตร์ที่ได้รับอิทธิพลจากจิตวิเคราะห์กระแสลาก็องกำลังให้ความสำคัญกับระเบียบในจินตภาพและระเบียบเชิงสัญลักษณ์ (ภาพและภาษา) ในช่วงทศวรรษเดียวกัน ระหว่างปี 1960 - 1970 ลาก็องกลับกำลังให้ความสนใจกับสภาวะจริง (The Real) โดยเขาพัฒนาแนวคิดเรื่องวัตถุเหตุแห่งปรารถนา หรือ ในฐานะของวัตถุบางส่วน (Partial object/objet partiel) ซึ่งเป็นวัตถุที่อยู่ใกล้สถานะของสภาวะจริงมากที่สุด ลาก็องแสดงให้เห็นว่าสภาวะจริงไม่ได้ "*ต้านการทำให้เป็นสัญลักษณ์โดยสัมบูรณ์*"[4] เพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่เป็นส่วนประกอบหลักของกระบวนการสร้างความเป็นอัตบุคคลอีกด้วย

ในกรณีของภาพยนตร์ ผู้ชมสามารถพบหรือเผชิญหน้ากับสิ่งที่ลาก็องเรียกว่า การจ้องมองในฐานะของการจ้องมองแบบวัตถุวิสัยจากมุมมองของวัตถุเองไม่ใช่การมองเห็นแบบอัตวิสัยจากมุมมองของอัตบุคคล การจ้องมองจึงมีสถานะเช่นเดียวกับวัตถุบางส่วนอื่นๆ คืออยู่ในฐานะของวัตถุด้วยเช่นกัน วัตถุแห่งการจ้องมองจึงเป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดความปรารถนาทางการมองเห็นด้วยสายตาหรือทัศนสัมผัส ดังที่ลาก็องได้กล่าวในตำราสัมมนาครั้งที่ 11 ว่า "*วัตถุแห่งเหตุปรารถนาของพื้นที่แห่งการมองเห็นคือการจ้องมอง*"[5] การจ้องมองจึงหมายถึงช่องว่างของการมองเห็นที่แสดงถึงจุดตำแหน่งที่ความปรารถนาของเราแสดงตัวเองออกมาเป็นสิ่งที่เรามองเห็น สิ่งที่ไม่สามารถลดทอนให้อยู่ในพื้นที่ของการมองเห็นคือหนทางที่ความปรารถนาของเราบิดเบี้ยวพื้นที่นั้นและการบิดเบี้ยวนี้เองที่ทำให้เรารู้สึกถึงมันได้ผ่านการจ้องมองในฐานะของวัตถุ

---

[4] Jacques Lacan, *The Seminar book I. Freud's Paper on Technique 1953-1954*, Trans. John Forrester, New York: Norton, p. 66. นอกจากนี้ลาก็องยังย้ำอีกว่า สภาวะจริงคือ "*พื้นที่ๆ ดำรงอยู่นอกการทำให้กลายเป็นสัญลักษณ์*" (Lacan, *Écrits*, p. 388.)

[5] Jacques Lacan, *The Seminar book XI. The Four Fundamental Concept of Psychoanalysis*, trans. Bruce Fink, New York: Norton, p. 105. ในภายหลังลาก็องได้อธิบายถึงการจ้องมองในเชิงสุนทรียะว่า "*Objet a ในพื้นที่ทางสายตา หากเราพยายามแปลมันในระดับของสุนทรียภาพแล้วคือความว่างเปล่าอย่างแน่นอน หรือจุดว่างเปล่าที่เป็นบางสิ่งที่ขาดไปข้างหลังภาพ*" (Jacques Lacan, *Le séminaire livre XVI: D'une Autre à l'autre, 1968-1969*, Paris: Seuil, 2006, pp. 289-290.)

การจ้องมองเป็นหนึ่งในสิ่งที่ลาก็องเรียกว่า *objet a* ซึ่งหมายถึงวัตถุที่หายไปของแรงขับแต่ละส่วนเป็นวัตถุที่อัตบุคคลจำเป็นต้องแยกมันออกไปเพื่อสร้างตัวตนของตนเองในฐานะของอัตบุคคลผู้มีความปรารถนา (Desiring Subject) ดังนั้น แม้จะอยู่ในฐานะของ *objet a* วัตถุแห่งการจ้องมองจึงไม่ใช่สิ่งที่อัตบุคคลสามารถไขว่คว้าไว้ได้ แต่เป็นสิ่งที่สูญเสียไประหว่างกระบวนการสร้างความเป็นอัตบุคคล วัตถุแห่งการจ้องมองจึงเป็นสิ่งที่สูญหายไปตลอดกาล ความสูญเสียดังกล่าวเป็นจุดเริ่มต้นของความปรารถนาในอัตบุคคลและเมื่อสูญเสียบางส่วนไปตลอดกาล อัตบุคคลจึงเป็นสิ่งที่ไม่เคยสมบูรณ์แต่มีความขาด (Lack) อยู่ในตัวเองเสมอ วัตถุเหตุแห่งปรารถนาจึงดำรงอยู่ในฐานะของสิ่งที่หายไปเสมอเช่นเดียวกัน อย่างไรก็ดีแม้ *objet a* จะเป็นวัตถุเหตุแห่งปรารถนา ทว่ามันไม่ใช่วัตถุในความปรารถนา (Object of Desire) ด้วยตัวมันเองเพราะอัตบุคคลสามารถคว้าวัตถุในความปรารถนาไว้ในครอบครองได้ แต่ปรารถนาในวัตถุนั้นก็สิ้นสุดลงเมื่อเขาไม่สามารถหาเหตุแห่งปรารถนาในวัตถุที่เขาครอบครองได้ เพราะ *objet a* ขาดคุณสมบัติใดๆ ในฐานะของสสารทั้งมวล มันจึงไม่ใช่สิ่งที่มีตัวตนในฐานะของวัตถุที่ถือครองได้

objet a ไม่ได้เป็นสิ่งที่สามารถลดทอนในอาณาเขตของคนอื่นเชิงสัญลักษณ์ (Big Other/Autre) หรือกระบวนการสร้างความหมายได้ *objet a* จึงเป็นวัตถุของคนอื่นในจินตภาพ (small other/ autre) หรือเป็นวัตถุแห่งอัตตาในอุดมคติ (Ideal Ego) ที่สูญเสียไประหว่างการถอดแบบขั้นทุติยภูมิกับอุดมคติของอัตตา (Ego Ideal) *objet a* จึงเป็นสิ่งที่หายไปจากกระบวนการการสร้างความหมายในระบบสัญลักษณ์หรือกระบวนการเรียกขานของอุดมการณ์ ดังนั้น *objet a* จึงไม่ใช่สิ่งที่สามารถบรรยายได้ด้วยภาษาและไม่ใช่สิ่งที่สามารถนำเสนอผ่านภาพในพื้นที่ของการมองเห็น

การที่ทฤษฎีภาพยนตร์ละเลยเรื่องสภาวะจริงจึงกลายเป็นปัญหาสำคัญ เพราะสภาวะจริงเป็นกุญแจสำคัญที่ทำให้เราเข้าใจบทบาทของการจ้องมองที่ส่งผลต่อประสบการณ์เชิงภาพยนตร์ การเผชิญหน้ากับช่องโหว่ของการมองเห็นทำให้ผู้ชมประจักษ์ถึงความน่ากลัวของสภาวะจริงมากกว่าความบริบูรณ์อันลวงตาของจินตภาพ และการจ้องมองยังแสดงให้เห็นถึงอุปสรรคของการทำงานมากกว่าการสนับสนุนอุดมการณ์ วัตถุแห่งการจ้องมองจึงเอื้อให้กับสภาวะจริงมากกว่าจินตภาพและสัญลักษณ์

การปรากฏตัวของนากทำให้เกิดคำถามเกี่ยวกับคำอธิบายของลาก็อง เพราะหากเธอเป็นวัตถุแห่งการจ้องมองที่ไม่สามารถลดทอนตัวเองให้ปรากฏบนพื้นที่ของการมองเห็นของตัวละครและผู้ชมได้ เราจะสามารถอธิบายถึงการปรากฏตัวของเธอได้อย่างไร

ในตำราสัมมนาครั้งที่ 11 ลาก็องได้ยกตัวอย่างภาพ *The Ambassadors* (1533) ของโฮลไบน์ (Hans Holbein) ความน่าสนใจไม่ได้อยู่ที่รูปภาพของชายผู้มั่งคั่งทั้งสองหรือแม้แต่สิ่งมีค่าที่รายล้อมพวกเขาแต่

อยู่ที่บริเวณปลายเท้าของพวกเขาทั้งสอง ภาพของหัวกะโหลกที่บิดเบี้ยวและไม่สามารถมองเห็นได้อย่างชัดเจนโดยมุมมองตรง ภาพที่ปรากฏอยู่ในลักษณะของการบิดเบี้ยวแบบอนามอร์ฟิค (Anamorphic)[6] การมองภาพหัวกะโหลกจึงไม่สามารถมองได้โดยตรงจากมุมมองของผู้ชมที่กำลังมองภาพชายทั้งสองคน แต่ต้องมองจากมุมมองอื่นที่สามารถเห็นหัวกะโหลกได้อย่างชัดเจน อย่างไรก็ดี การมองภาพหัวกะโหลกจากมุมมองอื่นกลับทำให้ภาพในส่วนอื่นผิดรูปทรงของมันไป หัวกะโหลกจึงไม่ใช่สิ่งที่หายไปหรือหมายถึงความตายที่ตามหลอกหลอนผู้มั่งคั่งทั้งสองคนเท่านั้น แต่ลาก็องเห็นว่ายังมีความหมายสำคัญในฐานะของสิ่งที่บ่งบอกถึงตำแหน่งของการจ้องมองอีกด้วย

CINEMA ENLIGHTENS
ปณฑา อนุปปันโน จลจิตการ

รูปที่ 3 Hans Holbein, *The Ambassadors* (1533).

หัวกะโหลกทำหน้าที่เป็นมรณานุสติ (Memonto Mori) ให้แก่ทั้งผู้ชมและตัวบุคคลในภาพจิตรกรรมดังกล่าวทำให้ตำแหน่งที่ไม่อาจมองเห็นได้อย่างชัดเจนทั้งสำหรับผู้ชมและตัวบุคคลในภาพช่วยอธิบายการหายไปของหัวกะโหลกในภาพ *Et in Arcadia ego* ของปูแซ็งได้ด้วยเช่นกัน โดยเปรียบเทียบกับภาพสำนวนอื่นภาพในสำนวนสุดท้ายของปูแซ็งผิดกับสำนวนก่อนหน้านั้นที่เขาเคยวาดไว้ เพราะในสำนวนก่อน ปูแซ็งศิลปินผู้เป็นบรมครูแห่งจิตรกรรมคลาสสิกฝรั่งเศสไม่ลืมที่จะวาดภาพหัวกะโหลกให้ปรากฏอยู่บนหีบศพ หรือในสำนวนก่อนหน้าปูแซ็งอย่างของแกร์ซิโน (Guercino) ภาพหัวกะโหลกก็ปรากฏอยู่ในตำแหน่งที่สำคัญ ตำแหน่งที่สายตาของตัวบุคคลในภาพสามารถมองเห็นได้อย่างชัดเจนภายในพื้นที่ของการมองเห็นของบุคคลเหล่านั้น และ

[6] ความน่าสนใจคือเมื่อเปรียบเทียบกับการผลิตภาพยนตร์ที่ต้องการให้มีขนาดของภาพที่กว้างขึ้นกว่าขนาดภาพบนฟิล์มแบบ Super 35 แล้วการใช้เลนส์แบบอนามอร์ฟิคช่วยทำให้พื้นที่ของภาพที่บันทึกลงบนเนกาทีฟของฟิล์มนั้นกว้างขึ้น โดยภาพจะถูกบันทึกเต็มพื้นที่ของฟิล์ม 35 แต่อยู่ในลักษณะที่บิดเบี้ยวและเมื่อนำไปฉายหากไม่ใช่เลนส์จำเพาะแบบอนามอร์ฟิคแล้วภาพที่ปรากฏบนจอจะมีลักษณะที่ผิดอัตราส่วนคือมีความยาวผิดปกติ

เช่นเดียวกับผู้ชมที่สามารถมองเห็นภาพหัวกะโหลกได้อย่างชัดเจนเพราะมันอยู่ในตำแหน่งที่แทบจะล้นเข้าสู่พื้นที่ของผู้ชมเช่นเดียวกัน ภาพหัวกะโหลกจึงเป็นพื้นที่ใดๆ ตามทัศนะของเดอเลิซที่ไม่ได้จำกัดตัวมันเองเพียงแต่ในภาพของโฮลไบน์เท่านั้น[7] เพราะการหายไปของมันในฐานะของสิ่งสำคัญที่เตือนถึงความตายจึงทำให้มันกลายเป็นวัตถุแห่งการจ้องมองที่ไม่สามารถปรากฏให้เห็นในปัจจุบันได้แต่ต้องมองหาจากร่องรอยในอดีต (ปรากฏให้เห็นในสำนวนก่อนของปูแซ็ง) หรือปรากฏให้เห็นที่อื่นในลักษณะของสิ่งที่บิดเบี้ยว (ปรากฏให้เห็นในงานของโฮลไบน์) หรือกระทั่งปรากฏให้เห็นในปัจจุบันในฐานะของสิ่งที่หายไปและแทนที่ด้วยตัวอักษร “Et in Arcadia ego” ซึ่งทำหน้าที่เป็นตัวบอกความตายแทนภาพหัวกะโหลก และเมื่อ ego ได้ทำหน้าที่เป็นมรณานุสติแทนภาพกะโหลกดังกล่าว ความพยายามถอดแบบของตัวละครใน *Et in Arcadia ego* จึงไม่ใช่ความปรารถนาที่จะมีชีวิตแสนสุขอันลวงตาในแดนสวรรค์บนโลกอย่างอาร์คาเดียจากการถอดแบบจาก ego ในจินตภาพของโลกแห่งความบริบูรณ์ของมารดา แต่พวกเขากลับปรารถนาถอดแบบจาก ego ภายใต้นามของบิดา โลกแห่งภาษาที่นำพวกเขาไปสู่ความตายอันเป็นปลายทางแท้จริงของชีวิต เพื่อรวมเป็นหนึ่งเดียวกับพระเจ้าและใช้ชีวิตนิรันดร์

รูปที่ 4 Guercino, *Et in Arcadia ego* (1618 – 1622).

การจ้องมองจึงไม่ใช่สิ่งที่สามารถปรากฏบนพื้นที่ของการมองเห็นโดยตรง แต่ปรากฏผ่านแฟนตาซีในฐานะของภาพวัตถุที่บิดเบี้ยว (ดังภาพของโฮลไบน์) หรือปรากฏผ่านความปรารถนาในฐานะของภาพวัตถุที่หายไป (ดังในภาพของปูแซ็ง) ภาพหัวกะโหลกใน *The Ambassadors* จึงเป็นจุดบอดของภาพ เป็นจุดที่ผู้ชมสูญเสียระยะห่างระหว่างตัวเองกับภาพและกลายเป็นส่วนหนึ่งของสิ่งที่ตนเองกำลังมอง เช่นเดียวกับในภาพยนตร์ การจ้องมองทำให้ผู้ชมสูญเสียระยะห่างระหว่างผู้ชมกับภาพยนตร์และถูกผนวกลงไปกับภาพของภาพยนตร์เพราะรูปทรงของวัตถุเปลี่ยนไปตามตำแหน่งของผู้ชม ในกรณีของ *The Ambassadors* ผู้ชมไม่สามารถมองเห็นภาพได้โดยตรง การจ้องมองดำรงอยู่ในหนทางที่มุมมองของผู้ชมบิดเบี้ยวพื้นที่ของการมองเห็น ดังนั้น

[7] ดูเพิ่มเติมเรื่องพื้นที่ใดๆ (Espace quelconque) ของเดอเลิซได้ในบทที่ 3

การที่ผู้ชมถูกผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งของภาพมาจากการผละตัวเองออกจากตำแหน่งของผู้ชมซึ่งเป็นที่ตั้งของอัตตาเช่นเดียวกัน

หากนากเป็นตัวแทนของความทุกข์สุดขีดจากการถูกกดขี่ของเพศหญิงและความสุขเกินพอดีของการได้เจอกับสามีหลังจากความตาย นากจึงเป็นความปรารถนาของเพศหญิงที่ไม่สามารถลงรอยกับกฎของสังคมได้ เธอจึงปรากฏตัวผ่านแฟนตาซีในลักษณะของสิ่งที่บิดเบี้ยวคือกลายเป็นผีที่น่าหวาดกลัวของชาวบ้าน อย่างไรก็ดี เฟอร์มานน์ (Arika Furrmann) ได้ตั้งข้อสังเกตต่อจากประเด็นของนีว่า ท้ายที่สุดนากก็ไม่ได้รับการตอบสนองจากสิ่งที่เธอเรียกร้องเหมือนกับสิทธิสตรีของสังคมไทย เฟอร์มานน์เสนอว่าการหลอกหลอนของวิญญาณโดยมากคือการกลับมาเรียกร้องความไม่ยุติธรรมเพื่อให้มีการแก้ไขและชดเชยความผิดเหล่านั้น ทว่าตัวละครนากกลับไม่ได้รับการชดเชยดังกล่าว เมื่อความปรารถนาไม่สามารถลงรอยกับสังคมได้ นากจึงไม่ใช่สิ่งที่สังคมยอมรับได้ในระเบียบเชิงสัญลักษณ์ เฟอร์มานน์จึงเห็นว่า *นางนาก* เป็นภาพยนตร์ที่เป็นตัวแทนของความเป็นชาติไทยภายใต้พุทธศาสนาที่แสดงให้เห็นถึงการมีชัยชนะเหนือแรงปรารถนาทางเพศ โดยทำให้เห็นว่าความปรารถนานั้นเป็นเพียงมายาหรือภาพลวงตา[8] หากนางนากเป็นการจ้องมองที่เป็นอุปสรรคของอุดมการณ์ การเอาชนะความชอกช้ำทางจิต (Trauma) ที่เกิดจากการจ้องมองคือการสร้างสมดุลระหว่างความปรารถนาและแฟนตาซีให้อยู่ภายใต้นามของบิดา หรือรูปสัญญะของอุปลักษณ์ของพ่อที่ให้อำนาจกับกฎระเบียบของสังคมและระบบของการสร้างความหมายของภาษา ด้วยอำนาจของรูปสัญญะนี้ นามของบิดาเป็นตัวหยุดการเลื่อนไหลในการสร้างความหมายของรูปสัญญะและเป็นสิ่งที่สร้างเสถียรภาพให้กับความสัมพันธ์ของสังคม การแสดงออกถึงอำนาจของรูปสัญญะนี้ช่วยอำพรางการรุกล้ำอุดมการณ์ของการจ้องมองราวกับว่านามของบิดามีอำนาจในการควบคุมการจ้องมอง

ทว่าพลังของนามของบิดาเป็นสิ่งที่ไม่ได้ดำรงอยู่จริงแต่เป็นพลังของบทบาทการแสดงที่เราตอบรับการเรียกขานของอุดมการณ์ ดังนั้นปัญหาของพ่อเชิงสัญลักษณ์คือมันเป็นเพียงสัญลักษณ์ของพ่อ ไม่ใช่พ่อที่ดำรงอยู่จริง ดังที่ลาก็องอธิบายว่า

“เนื่องจากพ่อเป็นผู้ประกาศใช้กฎพ่อจึงเป็นพ่อที่ตายไปแล้ว
กล่าวคือ เป็นสัญลักษณ์ของพ่อ”[9]

ด้วยเหตุที่พ่อเชิงสัญลักษณ์เป็นพ่อที่ตายแล้ว เขาจึงขาดอำนาจที่แท้จริงในการกำจัดความเจ็บปวดทางจิตใจของอัตบุคคลที่เกิดขึ้นจากการจ้องมอง ด้วยเหตุนี้ หากมองในระบบของทุนแล้ว เมื่อเรายอม

[8] Arika Furrman, “Nang Nak - Ghost Wife: Desire Embodiment, and Buddhist Melancholia in Contemporary Thai Ghost Film,” *Discourse*, 31.3, Fall 2009, pp. 220-247, p. 230.

[9] Lacan, « Introduction théorique aux fonctions de la psychanalyse en criminologie », dans *Écrits*, pp. 125-150, p. 146.

สละตัวของเราเองให้อยู่ภายใต้อำนาจของพ่อเชิงสัญลักษณ์ เราจึงลงทุนด้วยตัวเองในอำนาจที่ไม่สามารถมอบหลักประกันที่สัญญาจะมอบให้เราอย่างแน่นอน เมื่อเรารับรู้ว่าการลงทุนของเราเป็นสิ่งที่สูญเปล่า เราจะทำอย่างไรให้สามารถทนรับสภาพสูญเปล่าของการลงทุนได้ คำตอบคือ ความหวัง

การรับรู้ถึงการไร้ความสามารถของพ่อเชิงสัญลักษณ์ ว่าแท้ที่จริงพ่อเชิงสัญลักษณ์ที่เป็นเหมือนกฎหมายที่เราเคารพและปฏิบัติตามเป็นเพียงตัวหนังสือที่ไร้ชีวิต ก่อให้เกิดความชอกช้ำทางจิตแก่อัตบุคคลผู้อยู่ภายใต้อุดมการณ์นั้น และความเป็นจริงที่ว่าพ่อเชิงสัญลักษณ์เป็นเพียงสิ่งที่ตายไปแล้วย่อมหมายความถึง เมื่ออัตบุคคลเผชิญหน้ากับการจ้องมอง ไม่มีสิ่งใดที่สามารถเติมเต็มช่องว่างที่เกิดขึ้นในกระบวนการสร้างความหมายได้ อัตบุคคลต้องเผชิญหน้ากับช่องว่างนี้โดยไม่มีสิ่งอื่นใดช่วยได้ ดังที่ชาวบ้านในทุ่งพระโขนงที่ต้องเผชิญหน้ากับนางนากในฐานะของช่องโหว่ของระเบียบเชิงสัญลักษณ์ ช่องโหว่ที่พวกเขาไม่สามารถเติมเต็มหรือปิดมันได้ด้วยตัวเขาเอง เพื่อหลีกเลี่ยงการเผชิญหน้ากับความเจ็บปวดทางจิตใจที่เกิดจากการจ้องมอง อัตบุคคลจึงสร้างแฟนตาซีขึ้นมาเพื่อปลุกให้พ่อคืนชีพและกลายเป็นรูปสัญญะที่มีพลัง พ่อในแฟนตาซีจึงสามารถปกป้องอัตบุคคลได้ เพราะดูเหมือนว่าเขาจะรู้ความลับของการจ้องมองและสามารถควบคุมมันได้ นี่คือสิ่งที่ภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์มอบให้แก่ผู้ชม มันยกชูพ่อในแฟนตาซีในจุดที่ผู้ชมเผชิญหน้ากับการจ้องมอง *นางนาก* จึงกลายเป็นภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์ของสังคมเพราะท้ายที่สุดนากก็ต้องยอมจำนนต่อศีลธรรมและยอมรับข้อจำกัดระหว่างผีกับคน โดยผู้ที่ปราบนากลงมักเป็นตัวละครเพศชายซึ่งเป็นตัวแทนของกฎของสังคมปิตาธิปไตย ภาพยนตร์เกี่ยวกับนากจึงมักลงเอยด้วยการปล่อยวางและนำเสนอเรื่องการหลุดพ้นจากความปรารถนา

ภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์ล้วนแล้วแต่ทำให้อัตบุคคลสามารถเชื่อมโยงและปรับตัวเองให้ลงรอยกับระเบียบของสังคมจนทำให้อัตบุคคลเหล่านั้นเชื่อว่า กฎ ระเบียบ ข้อบังคับ สถานภาพทางสังคม และความเชื่อต่างๆ ของตนที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากอุดมการณ์ของสังคมเป็นเรื่องปกติธรรมชาติ เพราะเมื่ออุดมการณ์เรียกขานให้ปัจเจกบุคคลละทิ้งอิสระของตน เขาเหล่านั้นก็ตอบรับการเรียกขานของอุดมการณ์และกลายเป็นผู้ที่อยู่ภายใต้อิทธิพลของอุดมการณ์นั้น ดังนั้นภาพยนตร์จึงกลายเป็นอาวุธเชิงอุดมการณ์เพราะมันทำให้อัตบุคคลยอมรับอุดมการณ์ราวกับเป็นเรื่องธรรมชาติโดยปกปิดกระบวนการบีบบังคับให้อัตบุคคลยอมรับมัน เพื่อไม่ให้บุคคลเหล่านั้นตั้งคำถามหรือเกิดข้อสงสัยและล่วงรู้ถึงที่มาของมัน เป็นเหตุให้อัตบุคคลเหล่านั้นทนยอมรับที่จะอยู่ภายใต้อุดมการณ์ต่อไปอีกไม่ได้ นี่คือสิ่งที่ปราชญ์มานุษยวิทยาบูร์ดิเยอ (Pierre Bourdieu) เรียกว่า ความรุนแรงเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic Violence) การรับรู้ถึงการจ้องมองทำให้ความรุนแรงดังกล่าวเผยโฉมออกมาให้เห็น ทว่าภาพยนตร์ภายใต้อุดมการณ์กลับพยายามปกปิดมันโดยปฏิเสธบทบาทของการจ้องมองที่อยู่ภายในโครงสร้างของมันเอง การจ้องมองในภาพยนตร์จึงไม่ใช่วัตถุที่เป็นไปไม่ได้อีก

ต่อไป แต่กลายเป็นวัตถุที่ก่อให้เกิดความปรารถนาที่มีความเป็นไปได้ในพื้นที่เชิงประจักษ์เพราะสามารถทำให้เห็นได้ในภาพยนตร์

ความรุนแรงของแฟนตาซี

ภาพยนตร์ที่ทำงานสนับสนุนอุดมการณ์ปรากฏทั้งในกลุ่มภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์นอกกระแส เหตุผลที่ทำให้ภาพยนตร์นี้มีอิทธิพลมากไม่ใช่เพียงเพราะชนชั้นทุนนิยมเป็นผู้ควบคุมความหมายของภาพยนตร์ โดยเป็นผู้กำหนดทิศทางการสร้างความหมาย ทั้งการเขียนบท การถ่ายทำ การตัดต่อ การสื่อความหมายด้วยภาพ การทำดนตรีประกอบ ฯลฯ แต่ยังเป็นเพราะภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์ทำให้อัตบุคคลสามารถเผชิญหน้ากับสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ในระยะที่ปลอดภัยภายใต้โครงสร้างของแฟนตาซี ภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์จึงส่งเสริมอิทธิพลและตอบรับกับอุดมการณ์ของมันเอง โดยภาพยนตร์เหล่านี้ไม่ได้หลีกเลี่ยงการเผชิญหน้ากับความเป็นไปไม่ได้ แต่กลับใช้ความเป็นไปไม่ได้ในการควบคุมความปรารถนาของผู้ชมเพื่อแสดงให้เห็นว่า เราสามารถทำให้การจ้องมองในฐานะของวัตถุที่หายไปกลับมาปรากฏอีกครั้งในฐานะของสิ่งที่เป็นไปได้ หรือเป็นการทำให้การจ้องมองเชื่องลงโดยลดทอนบทบาทที่เป็นอุปสรรคของการจ้องมองให้อยู่ในแฟนตาซีที่สามารถทำให้เรายอมรับมันได้

หากพูดถึงการจ้องมองในฐานะของอุปสรรคทางสายตาว่าเมื่อมันมีสถานะที่เชื่องลงจะมีผลอย่างไรต่อการใช้ชีวิตในความเป็นจริงของสังคม ตัวอย่างคือการทำให้ทุกสิ่งทุกอย่างสะดวกสบายขึ้นในปัจจุบัน อย่างร้านสะดวกซื้อที่สามารถจับจ่ายใช้สอยหรือทำธุรกรรมได้แทบทุกเรื่องในสถานที่เดียว แม้กระทั่งการขายเครื่องรางของขลังที่ไม่ได้จำกัดพื้นที่ตัวเองให้อยู่ในสถานที่ศักดิ์สิทธิ์เท่านั้น แต่กลายเป็นสินค้าซื้อสะดวกที่พบได้ทั่วไป หรือการพยายามทำให้การบริโภคสินค้าง่ายขึ้นโดยลดทอนรูปลักษณ์บางอย่างที่เป็นอุปสรรคต่อผู้บริโภค อาทิ โครงการทำให้ทุเรียนไร้หนาม การเพิ่มจำนวนอวัยวะในร่างกายของสินค้าบริโภคอย่างไก่ หรือการถอดสสารบางอย่างออกจากสินค้าแต่ยังคงอรรถรสเดิมเพื่อให้ผู้บริโภคสามารถใช้มันได้โดยไม่ต้องกังวลใจ เช่นกาแฟไร้คาเฟอีน บุหรี่ไร้นิโคติน รวมถึงการโยกย้ายสสารบางอย่างให้อยู่ที่เดียวกันเพื่อทำให้ผู้บริโภคสามารถเสพมันได้อย่างรวดเร็ว สะดวกสบายในสินค้าตัวเดียว อาทิ สารอาหารรวมในอาหารเสริม อากาศบริสุทธิ์อัดกระป๋อง เป็นต้น แฟนตาซีของมันไม่ได้อยู่ที่มันเคยเป็นเรื่องในความฝันแล้วเราสามารถทำให้มันกลายเป็นจริงได้ แต่แฟนตาซีของพวกมันอยู่ที่การทำให้มันกลายเป็นเรื่องธรรมดา ในฐานะของผู้บริโภคปลายทางเราสามารถอุปโภคบริโภคสินค้าเหล่านี้ได้โดยไม่ตะขิดตะขวงใจเพราะสิ่งที่เราเห็นคือรูปลักษณ์อันแสนธรรมดาสามัญของสินค้าเหล่านั้น มันดูธรรมดาเพราะไม่มีเค้าโครงเดิมของรูปลักษณ์ก่อนการแปรรูป เราจึงสามารถจินตนาการว่ามันเป็นเหมือนเดิมอย่างที่มันควรจะเป็น ชีเช็คสรุปความเข้าใจเกี่ยวกับแฟนตาซีไว้อย่างน่าสนใจว่า แฟนตาซีไม่ใช่สิ่งที่มาจากทั้งอัตวิสัยหรือวัตถุวิสัยอย่างใดอย่างหนึ่ง แต่มันเป็นสิ่งที่มาจาก “*อัตวิสัยเชิงวัตถุวิสัย (Objectively*

Subjective) ลักษณะของวัตถุที่ปรากฏให้คุณเห็นในแบบวัตถุวิสัย แม้ว่าลักษณะของมันไม่ได้ปรากฏให้คุณเห็นอย่างนั้นจริง"[10] แฟนตาซีจึงทำให้วัตถุดูเป็นวัตถุวิสัยจากอัตวิสัยของเรา ดังนั้นเราสามารถยอมรับสิ่งที่เห็นราวกับเป็นเรื่องธรรมชาติโดยไม่จำเป็นต้องรู้ความเป็นจริงหรือที่มาของมัน ในฐานะของผู้บริโภคปลายทางเราสามารถยอมรับกับการเพิ่มจำนวนของการอุปโภคโดยไม่ต้องรับรู้ถึงขั้นตอนการผลิต เพราะเราเห็นเพียงสินค้าแปรรูปสำเร็จที่ไม่มีร่องรอยที่มา มีเพียงตัวหนังสือบรรยายส่วนผสมและสรรพคุณ พร้อมคำแนะนำในการบริโภคเพื่อทำให้สินค้าเหล่านี้ดูน่าเชื่อถือและถูกต้องตามกฎหมาย นี่คือวิธีการที่ระเบียบเชิงสัญลักษณ์สร้างความชอบธรรมและกำหนดความเข้าใจของอัตบุคคลต่อสิ่งที่เขาเห็นให้กลายเป็นระเบียบในจินตภาพ ดังนั้นเราจึงสามารถบริโภคเนื้อไก่โดยไม่จำเป็นต้องมองเห็นหรือตั้งคำถามเกี่ยวกับกระบวนการเพาะพันธุ์เลี้ยงดู หรือไม่จำเป็นต้องคิดถึงภาพโหดร้ายของการเชือดไก่ก่อนที่มันจะกลายเป็นเนื้อในท้องตลาดหรือห้างสรรพสินค้าให้เราเลือกสรร อีกทั้งเราไม่ต้องนึกถึงการตัดแต่งพันธุกรรมของสินค้าอุปโภคบริโภคอื่นๆ เพราะรูปลักษณ์ปลายทางที่มาถึงผู้บริโภคทำให้มันดูธรรมดาราวกับมันเหมือนเดิมอย่างที่มันเคยเป็น[11] ความรุนแรงของแฟนตาซีคือมันทำให้อัตบุคคลสามารถปฏิเสธความเป็นจริงและดำรงอยู่ในแฟนตาซีที่เข้ามาแทนที่ความเป็นจริง

แฟนตาซีจึงไม่ใช่ฉากในจินตภาพของสิ่งที่เป็นไปไม่ได้แต่ปรากฏเป็นไปได้ ทว่าเป็นฉากในจินตภาพที่สนับสนุนให้เราปฏิเสธความเป็นอุปสรรคออกไปจากความเป็นจริงในฐานะของวัตถุบางส่วนที่อุจาด (Abject) และยอมรับมันราวกับเป็นเรื่องถูกต้องโดยธรรมชาติ จึงทำให้สิ่งที่เป็นไปไม่ได้เกิดความสมเหตุสมผลและไม่เป็นปฏิปักษ์ต่ออัตบุคคลที่อยู่ภายใต้อุดมการณ์ ดังนั้นจึงไม่ใช่เรื่องแปลกหากเราจะจำกัดความว่าแฟนตาซีเป็นการสร้างโลกใหม่ อย่างเช่น ในภาพยนตร์แฟนตาซีที่ทำให้เรายอมรับและปฏิเสธตรรกะของความเป็นจริงโดยเชื่อว่าตัวละครในเทพนิยายสามารถดำรงอยู่จริงในจอภาพยนตร์

---

[10] Slavoj Zizek, *Body without Organ: On Deleuze and Consequences*, London & New York: Routledge, 2004, p. 84.

[11] สภาวะจริงเป็นสิ่งที่ไม่สามารถลดทอนตัวมันเองให้ปรากฏอยู่ในพื้นที่ของการมองเห็นของระเบียบในจินตภาพและความเข้าใจของระเบียบสัญลักษณ์ได้โดยตรง มันเป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ที่จะเผชิญหน้ากับสภาวะจริงโดยตรงเพราะมันทำให้อัตบุคคลจำเป็นต้องเผลิญหน้ากับความเจ็ดปวดทางจิตใจถึงความไม่สมบูรณ์ของจินตภาพและสัญลักษณ์ การเผชิญหน้ากับสภาวะจริงจึงต้องผ่านความบิดเบี้ยวของระเบียบในจินตภาพและรองรับด้วยระเบียบเชิงสัญลักษณ์ ลาก็องอธิบายองค์ประกอบพื้นฐานของแฟนตาซีผ่านสูตรเลขคณิตเป็น $<>*a* ซึ่งหมายถึงอัตบุคคลต้องเผชิญหน้ากับวัตถุเหตุแห่งปรารถนา $ จึงหมายถึงอัตบุคคลผู้เข้าสู่ระเบียบเชิงสัญลักษณ์โดยจำเป็นต้องตัดแบ่งบางส่วนของตนเองออกไปเพื่อสร้างอัตลักษณ์ให้กับตนเอง และ *a* หมายถึงวัตถุเหตุแห่งปรารถนาที่หายไประหว่างกระบวนการถอดแบบเชิงสัญลักษณ์ มันจึงเป็นจุดที่ว่างเปล่าที่อัตบุคคลพยายามเติมเต็มมัน *objet a* จึงเป็นทั้งวัตถุในจินตภาพและวัตถุจากสภาวะจริงที่แฟนตาซีทำหน้าที่คอยป้องกันไม่ให้อัตบุคคลต้องเผชิญหน้ากับมันโดยตรง มันไม่ได้ป้องกันเพียงแค่ไม่ให้อัตบุคคลต้องเผชิญหน้ากับความน่ากลัวของสภาวะจริงอย่างเดียเท่านั้น แต่มันยังป้องกันไม่ให้อัตบุคคลต้องเผชิญหน้ากับสภาวะแบ่งแยกที่อัตบุคคลมีภายหลังจากผ่านกระบวนการตอนเชิงสัญลักษณ์ กล่าวให้ชัดคือมันปกปิดความจริงที่อัตบุคคลเป็นเพียงส่วนหนึ่งและจำเป็นต้องพึ่งพารูปสัญญะในภาษาเท่านั้น ดังนั้น *objet a* จึงมีสองสถานะด้วยกัน ในสภาวะจริงมันเป็นวัตถุที่สูญหายซึ่งไม่สามารถเอากลับคืนมาได้ และในจินตภาพมันเป็นภาพตัวแทนของวัตถุบางส่วนที่ไม่สามารถดำรงอยู่ได้ในระเบียบเชิงสัญลักษณ์เช่นเดียวกัน วัตถุที่หายไป หรือวัตถุเหตุแห่งปรารถนาในสภาวะจริงจึงมีอยู่จำกัด ทว่าวัตถุในจินตภาพกลับมีอยู่อย่างนับไม่ถ้วน อาทิ ไม้เรียวของอาจารย์ที่ทำให้เรากลัว หน้าอกที่เราจินตนาการถึง เส้นผมที่ยั่วยวนเรา ดวงตาที่หลอกหลอน หรือเสียงเพลงที่โดนใจ

วัตถุที่ปรากฏในภาพยนตร์ในฐานะของวัตถุแห่งการจ้องมองที่ชัดเจนคือ McGuffin ของฮิทช์ค็อก หมายถึงวัตถุที่ก่อให้เกิดเหตุแห่งปรารถนาแห่งการแย่งชิง พลวัตของมันมีไว้ขับเคลื่อนเรื่องราวให้ไปข้างหน้าและหายไปไม่มีการกล่าวถึงหรือปรากฏว่าไม่มีคุณค่าในตอนจบของเรื่อง อาทิ ผังสร้างเครื่องบินรบในเรื่อง *The Thirty-Nine Steps* ข้อตกลงลับในสนธิสัญญาทางทะเลใน *The Foreign Correspondent* โน้ตเพลงใส่รหัสใน *The Lady Vanishes* หรือ ขวดบรรจุยูเรเนียมใน *Notorious* ชีเช็คอธิบายว่า "*มันเป็นรูปลักษณ์ภายนอกโดยแท้ มันไม่ได้มีความสำคัญอะไรในตัวเองเลย และมันจำเป็นต้องหายตัวไปโดยโครงสร้าง การสร้างความหมายของมันเป็นการสะท้อนเข้าหาตัวเองอย่างสิ้นเชิง*"[12] ดังนั้น McGuffin เป็น *objet a* หรือวัตถุแห่งเหตุปรารถนาเพราะมันเป็นช่องว่างภายในระเบียบเชิงสัญลักษณ์ เป็นสิ่งที่ขาด และเป็นจุดบอดที่สภาวะจริงเข้ามาแทรกแซงเรื่องราว McGuffin จึงเป็นวัตถุที่ล่อลวงให้ตัวละครกลับเข้าไปสู่หนทางของปมโอดิปุสเพื่อสำรวจตัวเองอีกครั้ง ในภาพยนตร์เรื่อง *กล่อง* (1998) ของชาตรี เฉลิมยุคล จืดเป็น ชายหนุ่มธรรมดาผู้มีชีวิตอยู่ภายใต้การกดขี่ของคนรอบข้าง แต่ ชีวิตได้เปลี่ยนไปหลังจากที่เขาได้พบกล่องลึกลับที่เขาไม่รู้ว่าจะเปิดมันออกอย่างไร ข่าวแพร่สะพัดไปต่างๆ นานาว่า ภายในกล่องมีของล้ำค่าอยู่ กล่องจึงเป็นวัตถุที่นำพาเขาไปเจอเหตุการณ์ต่างๆ และพบกับจุดเปลี่ยนของชีวิตเมื่อเขาสามารถแสดงอาการก้าวร้าวกับภรรยาที่คอยบ่นด่าเขาทุกวันได้และมีเพศสัมพันธ์กันในที่สุด จืดจึงตัดสินใจทิ้งกล่องดังกล่าว กล่องเป็นสิ่ง*นั้น* (Das Ding) ของฟรอยด์ สิ่งที่เราเคยรู้ว่ามันคืออะไร แต่เรารู้แค่ว่ามันหายไปจากตัวของเราและเราปรารถนาในตัวมัน หรือก็คือวัตถุที่เราคาดว่ามี *objet a* ภายในสิ่งนั้น ทว่ากล่องเป็นวัตถุแห่งการจ้องมองอย่างไร การที่เปิดกล่องไม่ได้เลยทำให้ทุกคนคิดไปต่างๆ นานาคือการพลาดที่จะมองเห็นแก่นของวัตถุดังกล่าว ดังที่ชีเช็คกล่าวว่า McGuffin คือรูปลักษณ์ของวัตถุภายนอกโดยสมบูรณ์มันจึงไม่ได้มีคุณค่าอยู่ภายใน *objet a* ของกล่องดำรงอยู่ตราบเท่าที่มันยังคงเป็นปริศนา และมันยังล่อลวงให้จืดกลับเข้าสู่สภาวะปมโอดิปุสและทำให้จืดสามารถเกิดเป็นคนใหม่ได้ ท้ายที่สุดมันจึงหมดคุณค่าและหายไป กล่องจึงเป็น *objet a* ในฐานะของภาพวัตถุที่บิดเบี้ยว ไม่มีตัวละครใดสามารถเห็นภาพของมันได้อย่างแท้จริง กล่องจึงยังสามารถดำรงอยู่ในฐานะของวัตถุที่เป็นไปไม่ได้(ในการครอบครอง)

ประเด็นสำคัญของการปรากฏเป็นภาพอันบิดเบี้ยวของกล่องคือ การปรากฏในลักษณะของแฟนตาซี ตัวละครแต่ละคนต่างมีสูตรของแฟนตาซีระหว่างตนเองและภาพลักษณ์ของกล่องในลักษณะเฉพาะตน ในตำราสัมมนาครั้งที่ 20 ของลาก็อง เขาได้เน้นย้ำว่า "*ไม่มีสิ่งที่เรียกว่าความสัมพันธ์ทางเพศ*"[13] ประโยค

---

[12] Slavoj Zizek, "Introduction: Alfred Hitchcock, or, The Form and its Historical Mediation," in *Everything You Always wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, ed. Slavoj Zizek, London, New York: Verso, 1992, pp. 1-12, p. 6.

[13] ลาก็องพูดถึงความสัมพันธ์ทางเพศว่า "*Il n'y a pas de rapport sexuel*", (Jacques Lacan, *Le séminaire livre XVII. L'envers de la psychanalyse*, éd. Jacques-Alain Millier, Paris: Seuil, 1991, p. 134.) โดยลาก็องเน้นถึงประโยคนี้อีกครั้งในสัมมนาครั้งที่ 20 (Lacan, *Le séminaire XX*, p. 17 & p. 64.) ซึ่งลาก็องหมายถึงมันไม่มีความเป็นสากลระหว่างตำแหน่งของเพศชายและตำแหน่งของเพศหญิง ความแตกต่างระหว่างตำแหน่งของเพศชายและเพศหญิงคือ ความเป็นสากลของเพศชายที่ทุกคนที่ผ่านการตอนต้องอยู่ภายใต้กฎที่เป็นสากลของสังคม และ

ดังกล่าวไม่ได้หมายความว่าการมีเพศสัมพันธ์ไม่ได้มีอยู่ในเชิงกายภาพเพศสัมพันธ์ดำรงอยู่อย่างชัดเจน แต่สิ่งที่ลาก็องกำลังสนใจอยู่คือเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลทางด้านเพศมากกว่า ว่ามันไม่มีลักษณะที่เป็นสากลหรือไม่มีสูตรสำเร็จสำหรับทุกคน แต่ละบุคคลจำเป็นต้องสร้างความสัมพันธ์ทางเพศกับอีกบุคคลในลักษณะของจำเพาะโดยผ่านแฟนตาซีของตนเอง นั่นหมายความว่าบุคคลไม่ได้มีสัมพันธภาพโดยตรง ทว่าความสัมพันธ์เป็นสูตรเฉพาะที่ไม่เหมือนกันและปรากฏมีขึ้นผ่านแฟนตาซีเท่านั้น เพราะแฟนตาซีเป็นสิ่งที่ทำให้เราเรียนรู้ที่จะปรารถนา สิ่งสำคัญที่เราต้องไม่ลืมคือ ความปรารถนาไม่ใช่สิ่งที่มีโดยธรรมชาติ แต่เป็นสิ่งที่ต้องเรียนรู้และเราเรียนรู้มันผ่านการสร้างแฟนตาซี ดังนั้นเราจะสามารถปรารถนาในอีกบุคคลหนึ่งได้ต้องมีแฟนตาซีกั้นกลางเสมอ แฟนตาซีพื้นฐานที่สุดของความปรารถนาในบุคคลคือการหลงคิดว่าเขาถือครอง *objet a* ในตัวของเขา เช่นเดียวกับสัมพันธภาพระหว่างตัวละครอื่นๆ กับกล่องที่ไม่ได้เกิดขึ้นโดยตรงแต่ต้องผ่านแฟนตาซี กล่องจึงปรากฏเป็นภาพที่บิดเบี้ยวและเขาไม่สามารถเข้าถึงได้โดยตรง แฟนตาซีจึงช่วยรักษาระยะห่างระหว่างบุคคลและวัตถุในความปรารถนา แฟนตาซีจึงไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นจากความเพ้อฝันหรือทำงานตรงข้ามกับความเป็นจริง

ความไม่เป็นสากลของเพศหญิงที่แม้พวกเธอจะผ่านการตอนแต่เธอก็ไม่ได้อยู่ภายใต้กฎของการตอนทั้งหมด มีบางส่วนของเธอที่อยู่ภายนอกการตอน ดังนั้น ความสำราญของเพศชายและเพศหญิงจึงต่างกัน ในขณะที่เพศชายให้ความสำคัญกับฟาลัส (Phallic Jouissance) เพศหญิงกลับให้ความสำคัญกับสิ่งอื่น (Other Jouissance) โดยจุดเริ่มต้นของความต่างอยู่ที่การแบ่งแยกเพศวิถี (Sexuality) ให้ต่างกับเพศสภาวะ (Gender) ภายใต้ระบบของภาษา มนุษย์จึงไม่ได้มีความเป็นเพศหญิงหรือเพศชายโดยกำเนิดแม้ความต่างอยู่ที่การมีองคชาตก็ตาม องคชาตทำหน้าที่เป็นรูปสัญญะที่แบ่งแยกเพศของเด็ก และเมื่อเด็กเรียนรู้ถึงความแตกต่างทางเพศและถอดแบบจากรูปสัญญะนั่น เด็กจึงกลายเป็นบุคคลที่มีความขาดในตัว เพราะการแบ่งแยกทางเพศทำให้บุคคลไม่มีความสมบูรณ์ในตัวเอง และจำเป็นต้องหาความขาดจากอีกบุคคลหนึ่ง การถอดแบบเชิงสัญลักษณ์จึงทำให้บุคคลตามหาสิ่งที่หายไปจากเพศตรงข้ามโดยคิดว่าเพศตรงข้ามอาจมีสิ่งที่ตนเองกำลังตามหาอยู่ ด้วยเหตุนี้ลาก็องจึงพูดถึงสูตรของการทำให้เป็นเพศ (Sexuation) ในสัมมนาครั้งที่ 20 เช่นเดียวกัน โดยเริ่มต้นการจากทำความเข้าใจในฟาลัสว่ามันเป็นรูปสัญญะของความปรารถนา และยังเป็นรูปสัญญะของการตอน ฟาลัสจึงไม่ใช่สิ่งที่ปรากฏแต่เป็นรูปสัญญะของสิ่งไม่ปรากฏหรือสิ่งที่หายไป ในกระบวนการตอนเชิงสัญลักษณ์อัตบุคคลจะลอกเลียนแบบฟาลัสของพ่อเพราะคิดว่ามันเป็นสิ่งที่สามารถตอบสนองความปรารถนาของแม่ในจินตภาพได้ แม้ว่าฟาลัสจะไม่ได้ดำรงอยู่จริง ฟาลัสจึงไม่ได้หมายถึงอวัยวะเพศชาย แต่เป็นสิ่งที่เราคิดว่าสามารถตอบสนองความปรารถนาของคนอื่นได้โดยที่เราเองก็ไม่เคยเห็นมัน ฟาลัสจึงยังคงดำรงอยู่ได้แม้ว่ามันไม่เคยปรากฏตัวก็ตาม เราจึงเห็นฟาลัสได้ในลักษณะของสิ่งที่ถูกปิดไว้ อย่างผ้าคลุมงานศิลปะ การดำรงอยู่ของฟาลัสจึงต้องอาศัยแฟนตาซีทำให้มันดำรงอยู่ตรงนั้น แฟนตาซีจึงปิดบังว่าแท้ที่จริงฟาลัสไม่เคยมีอยู่จริง ดังนั้นบุคคลจึงพยายามแสดงให้เห็นว่าตนเองมีฟาลัสเพื่อให้ตนเองกลายเป็นวัตถุในปรารถนาของคนอื่น ในขณะที่เราก็ปรารถนาคนอื่นจากเหตุแห่งปรารถนาในตัวเขา เราจึงคิดว่ามันมี *objet a* ในตัวผู้อื่น ทว่าทั้งฟาลัสและ *objet a* ต่างเป็นวัตถุที่สูญหาย และไม่เคยมีอยู่จริงมันจึงทำให้เห็นผลสรุปว่า เราไม่มีทางมีสิ่งที่คนอื่นปรารถนาและคนอื่นก็ไม่มีสิ่งที่เราปรารถนาเช่นเดียวกัน นี่คือเหตุผลว่าทำไมลาก็องจึงมองว่ามันไม่มีความสัมพันธ์ทางเพศ เพราะไม่ว่าอย่างไรต่างฝ่ายก็ไม่สามารถตอบสนองความปรารถนาของอีกฝ่ายได้ มีเพียงแฟนตาซีเท่านั้นที่ช่วยทำให้ต่างฝ่ายกลายเป็นวัตถุในปรารถนาของอีกฝ่ายได้ แฟนตาซีจึงเป็นสิ่งที่สำคัญมากในการสร้างและรักษาความสัมพันธ์เพราะแม้แต่ตอนมีเพศสัมพันธ์กันเราก็จำเป็นต้องอาศัยแฟนตาซีช่วยทำให้อีกฝ่ายกลายเป็นวัตถุในปรารถนาของเรา การที่ต่างฝ่ายต่างเปลี่ยนตัวเองให้กลายเป็นวัตถุในปรารถนาของอีกฝ่ายนี้เองคือการยอมจำนนต่ออุดมการณ์ที่เป็นไปไม่ได้ ความเป็นไปได้ของมันจึงทำงานอยู่บนพื้นฐานของแฟนตาซีทำให้เราเชื่อว่าเราสามารถปรับเปลี่ยนตัวเองให้กลายเป็นวัตถุที่ตอบสนองความปรารถนาของคนอื่นได้

อย่างไรก็ดี เราสามารถมองประเด็นดังกล่าวไปอีกด้านหนึ่งได้ว่า นอกจากความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายและผู้หญิงแล้ว สูตรความไม่เป็นสากลของความสัมพันธ์ทางเพศและของผู้หญิงของลาก็องก็แนะให้เรามองข้ามการทำความเข้าใจความสัมพันธ์ทางเพศผ่านเพศสภาวะอีกด้วย เมื่อเราเข้าใจว่าเพศชายและเพศหญิงเป็นเพียงการจำแนกผ่านรูปสัญญะเพื่อสร้างตัวตนในสังคมเท่านั้น ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลเองก็ไม่ต่างกัน แต่เราต้องมองจากความสัมพันธ์ระหว่างเพศชายและเพศหญิงเป็นระหว่างตัวฉันและคนอื่น การทำงานของความสัมพันธ์อยู่ที่เราต่างแสดงให้เห็นว่าเรามีวัตถุในปรารถนาของอีกฝ่าย และเราก็แฟนตาซีไปว่าอีกฝ่ายก็มีวัตถุในปรารถนาของเราด้วยเช่นเดียวกัน ความสัมพันธ์ระหว่างตัวเราและคนอื่นจึงดำรงอยู่ได้จากแฟนตาซีเช่นเดียวกัน

ในทางตรงกันข้ามความเป็นจริงจำต้องทำงานสมรู้ร่วมคิดกับแฟนตาซี เพราะหากขาดแฟนตาซีแล้วเราจะพบว่าวัตถุในความปรารถนานั้นไม่มีคุณค่าอะไรในตัวมันเลย ขณะที่เรากำลังเพลินกับจินตนาการของภาพยนตร์ที่ใช้แฟนตาซีเป็นพื้นฐานสำคัญอย่าง *Star Wars* หรือ *The Lord of the Rings* นอกจากภาพตระการตาแล้วเราไม่ได้เข้าถึงภาพในภาพยนตร์ได้โดยตรงแต่ต้องสร้างแฟนตาซีเฉพาะตนให้กับภาพเคลื่อนไหวเหล่านั้น หากขาดแฟนตาซีและติดอยู่ในโลกแห่งความเป็นจริงแล้ว ตัวละครอย่างดาร์ธเวเดอร์หรือกอลลัมก็ไม่สามารถโลดแล่นในภาพยนตร์ได้ แฟนตาซีจึงบิดเบี้ยวภาพลักษณ์เพื่อทำงานสนับสนุนความเป็นจริง หรือกล่าวให้ถึงที่สุดคือแฟนตาซีทำงานช่วยรักษาความเป็นจริงจากความน่ากลัวของสภาวะจริงที่ทำให้บุคคลรับรู้ว่าไม่มีอะไรดำรงอยู่จริงในโลก

อันที่จริงแฟนตาซีในภาพยนตร์สามารถทำงานได้ในระดับพื้นฐานกว่าสิ่งที่ดูตระการตา หากแฟนตาซีสามารถทำให้เรื่องราวเกิดความชอบธรรมและกลายเป็นเรื่องธรรมดา เช่น ภาพยนตร์ในโครงการรณรงค์ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการประหยัดพลังงาน การรณรงค์ปลูกป่า การปลูกจิตสำนึกเพื่อตอบรับกับศีลธรรมของสังคมในแง่ต่างๆ โดยพื้นฐานภาพยนตร์มีพลังในการโฆษณาชวนเชื่ออยู่แล้วดังที่เราเห็นในประวัติศาสตร์ที่ภาพยนตร์กลายเป็นเครื่องมือทางการเมืองอยู่บ่อยครั้ง อย่าง *The Battleship Potemkin* (1925) ที่สร้างเพื่อประณามการปกครองของพระเจ้าซาร์แห่งรัสเซียและสดุดีลัทธิคอมมิวนิสต์ หรือ *The Triumph of Will* (1934) ที่ฮิตเลอร์ในสมัยที่ยังเป็นผู้นำเป็นผู้ว่าจ้างให้ทำเพื่อสร้างภาพชวนเชื่อให้กับพรรคนาซีของเขา และรัฐบาลอเมริกาก็ตอบโต้โดยการสร้างภาพยนตร์ชุด *Why We Fight* เพื่อทำให้การเข้าร่วมสงครามโลกครั้งที่สองของอเมริกาเองมีความชอบธรรม นอกจากนี้ *The Great Dictator* (1940) ยังสร้างภาพเผด็จการของฮิตเลอร์ในรูปแบบของภาพยนตร์ตลก ในปัจจุบันภาพยนตร์ก็ยังมีบทบาทในการเป็นเครื่องมือของการโฆษณาชวนเชื่ออยู่เสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาพยนตร์กระแสหลัก อย่างไรก็ดีภาพยนตร์ที่ได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานในการรณรงค์ก็ทำงานอยู่บนพื้นฐานของแฟนตาซี บทบาทของแฟนตาซีจึงไม่ใช่เพื่อทำให้เกิดความหวังว่ามันกลายเป็นเรื่องที่เป็นไปได้อย่างสวยงาม แต่เป็นพื้นที่ให้ประชาชนที่อยู่ภายใต้อุดมการณ์หลีกหนีจากความเป็นจริง เราสามารถเข้าร่วมโครงการปั่นจักรยานประหยัดพลังงานเพื่อชดใช้พลังงานที่เราใช้อย่างสิ้นเปลืองจากการทำกิจกรรมส่วนตัวทั้งในและนอกบ้าน เราสามารถเข้าร่วมโครงการปลูกป่าทดแทนเพื่อทำให้เราใช้วัตถุที่ผลิตจากไม้ได้อย่างสบายใจ หรือเราสามารถแม้กระทั่งเข้าร่วมโครงการเพื่อศีลธรรมต่างๆ โดยที่เราไม่จำเป็นต้องมีความเชื่อในสิ่งเหล่านั้น เพียงแต่เราได้ปฏิบัติตามศีลธรรมเรียบร้อยแล้ว อุดมการณ์จึงเป็นการมอบอัตลักษณ์ให้แก่อัตบุคคลในฐานะของบทบาทที่สังคมต้องการและอัตบุคคลเหล่านั้นก็แสดงบทบาทเหล่านั้นโดยที่ไม่จำเป็นต้องมีความเชื่อในสิ่งที่ตัวเองทำ เพราะแฟนตาซีเป็นสิ่งที่คอยสนับสนุนให้ช่องว่างเหล่านั้นได้รับการเติมเต็มจนทำให้อัตบุคคลสามารถยอมรับอุดมการณ์เหล่านั้นได้และไม่คิดกบฏต่อมัน

ตัวอย่างที่น่าสนใจคือ การเปลี่ยนประเด็นจากการยอมละทิ้งความปรารถนาของตนเองเพื่อความสงบสุขของสังคมไปสู่การยอมรับและอยู่ร่วมกันได้ของตำนานนางนากใน *พี่มากพระโขนง* (2013) ที่มีเนื้อหาในตอนท้ายต่างไปฉบับก่อนหน้า โดยเปลี่ยนจากบทโศกนาฏกรรมของความไม่สมปรารถนาในความรักและยอมจำนนต่อกฎไปสู่สุขนาฏกรรมของการยอมรับและปรับตัวเข้าหากัน ในตอนท้ายแม้มากรับรู้สถานะที่แท้จริงของนากแล้วมากก็เลือกที่จะปฏิเสธการรับรู้ สิ่งที่มากทำจึงเป็นการปฏิเสธนามของบิดา (Disavowal) ไปสู่ความรักที่สังคมมองว่าวิปริต (Pervert) ทว่ามากและเหล่าเพื่อนของเขาต่างไม่ยี่หระต่อสังคมและสามารถใช้ชีวิตร่วมกับนากได้อย่างมีความสุข สถานะความเป็นผีของนากที่เป็นวัตถุแห่งการจ้องมองที่เคยเป็นอุปสรรคของความรักของนากและมากในฉบับก่อนๆ จึงกลายเป็นเพียงสิ่งที่ก่อให้เกิดปรารถนาในตัวนากของมากและกลายเป็นวัตถุที่สามารถลดทอนตัวมันเองให้อยู่ภายใต้สังคมได้ การปฏิเสธกฎของสังคมของตัวละครเหล่านี้ทำให้ดูเหมือนว่า *พี่มากพระโขนง* จะเปิดมิติใหม่ของอุดมการณ์ ทว่าในความเป็นจริง*พี่มากพระโขนง* กลับซ้ำรอยเดิมของอุดมการณ์ของสังคมอย่างที่ภาพยนตร์กระแสหลักนิยมผลิต นั่นคืออุดมการณ์เรื่องคู่รักที่สามารถใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันได้หากต่างฝ่ายต่างยอมรับและยอมเปลี่ยนแปลงตัวเอง ดังนั้นแม้จะมีการปรับบทให้ต่างจากบทเดิมอยู่มาก แต่เส้นทางของเรื่องเล่ากลับยังคงเป็นแบบคลาสสิกและทำงานอยู่ภายใต้อุดมการณ์เช่นเดียวกับภาพยนตร์ชุดก่อนหน้า พลวัตของ *พี่มากพระโขนง* คือการทำให้ความหวังของนากได้รับการตอบสนอง ความปรารถนาของนากที่ถูกกดทับนับร้อยปีโดยกฎของสังคมได้รับการปลดปล่อยออกมา ในแง่หนึ่งมันจึงเป็นภาพลักษณ์ของการปฏิวัติใหม่ นากสามารถสมปรารถนาได้โดยไม่จำเป็นต้องลงรอยกับกฎระเบียบของสังคม ทว่าในอีกแง่หนึ่งมันกลับเป็นภาพลักษณ์ของการสร้างความหวังในความเป็นไปได้ของความรักระหว่างมากและนาก โดยภาพยนตร์ปกปิดว่า แท้ที่จริงแล้วมันมีวิธีการทำงานภายใต้อุดมการณ์ที่ไม่ต่างไปจากแม่นากในภาคก่อนหน้า เพราะภาพยนตร์แสดงให้เห็นว่านากและมากต่างสามารถกลายเป็นวัตถุที่ตอบสนองความปรารถนาซึ่งกันและกันได้

รูปแบบพื้นฐานของภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์คือการแสดงให้เห็นถึงความเป็นไปได้ของความสัมพันธ์ทางเพศ ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ที่อยู่บนข้อจำกัดของความปรารถนาที่ไม่ลงรอยกันระหว่างตัวเองและผู้อื่นและก่อให้เกิดความล้มเหลวของความสัมพันธ์ดังกล่าว ในกระบวนการเข้าสู่ระเบียบของภาษาอัตบุคคลจำเป็นต้องเลือกเพศวิถีของตนเอง โดยปกติอวัยวะเพศชายจะทำหน้าที่เป็นรูปสัญญะที่แสดงให้เห็นความแตกต่างทางเพศ[14] อัตลักษณ์ทางเพศทำให้บุคคลจำเป็นต้องเลือกเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้นและยอมรับความ

[14] หากกล่าวให้ถึงที่สุด การจำกัดเพศวิถีของบุคคลมีมาตั้งแต่ตัวบุคคลยังไม่ถือกำเนิดออกมาเสียด้วยซ้ำ เช่นการอัลตราซาวด์เพื่อให้ได้ภาพของเด็กที่อยู่ในครรภ์ของแม่ โดยแพทย์จะระบุให้รู้ว่าเป็นเพศหญิงหรือเพศชายจากอวัยวะเพศของเด็ก เช่นเดียวกันในกรณีที่เด็กคลอดออกจากครรภ์มารดา การจำแนกความแตกต่างทางเพศเกิดขึ้นกับตัวบุคคลเสียก่อนที่เขาจะรับรู้ความแตกต่างและกลายเป็นอัตบุคคลภายใต้ระบบของภาษา สิ่งนี้จึงทำให้เห็นว่าอัตลักษณ์ภายใต้ระบบของภาษาเป็นสิ่งที่มีมาก่อนบุคคลมีตัวตน และเป็นสิ่งที่บุคคลต้องสวมบทบาทที่สังคมกำหนดให้ นอกจากนี้ลาก็องยังยกตัวอย่างของประตูห้องน้ำที่มีคำว่า สุภาพบุรุษ และ สุภาพสตรี อยู่เหนือประตูห้องน้ำที่เหมือนกัน ลาก็อง

ขาดอีกส่วนหนึ่งไป แม้ว่าความล้มเหลวของความสัมพันธ์ทางเพศเป็นอุปสรรคที่ไม่มีสังคมใดหลีกหนีได้ แต่มันก็เป็นจุดที่แสดงให้เห็นถึงพลังของแฟนตาซีได้ดีที่สุดเช่นเดียวกัน เพราะความไม่สมดุลระหว่างอัตบุคคลและผู้อื่นทำให้ต่างฝ่ายต่างไม่มีวัตถุในความปรารถนาที่เติมเต็มความขาดของอีกคนหนึ่ง เราจึงจินตนาการว่าผู้อื่นมีสิ่งที่เราปรารถนาในรูปแบบของแฟนตาซี แนวคิดของลาก็องจึงขัดแย้งกับขนบที่สร้างขึ้นโดยชนชั้นกลางในการพยายามตามหาความรักที่สมบูรณ์ คู่รักที่สามารถเติมเต็มส่วนที่หายไปได้อันเป็นอุดมการณ์ที่ขับเคลื่อนให้อัตบุคคลปรารถนาที่จะสร้างครอบครัวที่สงบสุขและสมบูรณ์ ทว่าลาก็องกลับแสดงให้เห็นว่าไม่มีสิ่งใดสามารถการันตีความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลสองคนได้ เพราะโดยพื้นฐานโครงสร้างของความเป็นชายและความเป็นหญิงไม่มีความสมบูรณ์อยู่ในตัวของมันตั้งแต่ต้น จึงเป็นเหตุผลว่าเหตุใดมันจึงไม่มีความสัมพันธ์ทางเพศ สิ่งที่ฝ่ายหนึ่งพยายามกระทำคือการพยายามเปลี่ยนให้อีกฝ่ายหนึ่งเป็นสิ่งที่เขาปรารถนาหรือไม่ก็เปลี่ยนตัวเองให้กลายเป็นสิ่งที่เขาคิดว่าอีกฝ่ายหนึ่งปรารถนา แต่ปัญหาคือมันไม่มีทางที่อีกฝ่ายหนึ่งจะกลายเป็นวัตถุในความปรารถนาของอีกฝ่ายหนึ่งได้ กล่าวในอีกแง่หนึ่งคือ "*สิ่งที่ก่อสร้างพื้นฐานของชีวิตคือทุกสิ่งทุกอย่างเกิดขึ้นบนความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายและผู้หญิง ที่เรียกว่าความผูกพันกัน (Collectivity) มันใช้ไม่ได้ผล*"[15] ดังนั้นเราจึงไม่สามารถพบเจอสิ่งที่ปรารถนาอยู่ในตัวของผู้อื่นได้ เช่นเดียวกับที่ผู้อื่นไม่สามารถพบสิ่งที่ตนเองปรารถนาในตัวเราได้ มันจึงเป็นความสัมพันธ์ที่ไม่สมดุลระหว่างผู้ที่เป็นเพศชายและผู้ที่เป็นเพศหญิงที่ผูกพันอยู่กับฟาลัสในฝ่ายชายและ *objet a* ในฝ่ายหญิง เพราะวัตถุทั้งสองเป็นสิ่งที่หายไปตั้งแต่ต้น แต่เรากลับคิดว่ามันมีตัวตนอยู่ในลักษณะของการปกปิดหรือแอบซ่อน เช่นเดียวกับการเอาผ้าคลุมชิ้นงานเอาไว้ แม้ว่าเราไม่เห็นตัวชิ้นงานแต่เราก็สรุปเอาว่ามันมีชิ้นงานที่ถูกคลุมไว้อยู่ ความเป็นไปไม่ได้ของความสัมพันธ์ทางเพศคืออีกฝ่ายต่างไม่มีสิ่งที่อีกฝ่ายปรารถนา เราสามารถรักษาความปรารถนากับอีกฝ่ายหนึ่งได้ตราบเท่าที่เราปฏิเสธความจริงบางส่วนของมันและพยายามทำให้มันกลายเป็นเรื่องที่เป็นไปได้ตามอุดมการณ์ ในกรณีของมากและนากใน *พี่มากพระโขนง* แสดงให้เห็นถึงวิธีดังกล่าวชัดเจน นากพยายามทำตัวเองให้ปกติทั้งรูปลักษณ์ภายนอกและพฤติกรรมของเธอเพื่อทำให้เธอยังกลายเป็นวัตถุในความปรารถนาของมากอยู่ นากเป็นตัวละครที่เป็นแฟนตาซีของเพศหญิงและเป็นตัวละครที่ติดอยู่กับอดีต

ดังนั้นไม่ว่าเป็นการทำให้นามของบิดามีอำนาจเพื่อเป็นการสร้างความน่าเชื่อถือให้กับอุดมการณ์หรือการทำให้ความสัมพันธ์ทางเพศระหว่างตัวละครมีความเป็นไปได้เพื่อสร้างความหวังให้กับผู้ชม

อธิบายว่าในระดับจินตภาพหรือการมองเห็นประตูทั้งสองไม่มีอะไรที่ต่างกัน แต่เป็นรูปสัญญะที่อยู่เหนือประตูที่ทำงานภายใต้ระบบของภาษาที่ทำให้ประตูทั้งสองแตกต่างกัน ข้อสรุปของลาก็องจึงแสดงให้เห็นว่าความแตกต่างทางเพศไม่ใช่เรื่องของความแตกต่างทางด้านกายภาพที่อยู่ในตัวบุคคล แต่เป็นเรื่องของสัญลักษณ์โดยแท้ที่ไม่ได้มีความเกี่ยวข้องกับบุคคล หรือวัตถุที่มันเกี่ยวพันด้วย

[15] Jacques Lacan, *Semianr XX*, p. 32. โดยฟิงค์ (Bruce Fink) ในฐานะของผู้แปลสัมมนาเล่มดังกล่าวได้ชี้ให้เห็นว่า "*ความจริงของจิตวิเคราะห์ ... คือไม่มีสิ่งที่เรียกว่าความสัมพันธ์ทางเพศ ปัญหาที่ต้องนำมาสู่อัตบุคคลคือในจุดที่ต้องเผชิญกับความจริงนี้*" (Bruce Fink, *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995, p. 121.)

ภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์ต่างซ่อนเร้นการทำงานของมันที่สนับสนุนอุดมการณ์ผ่านโครงสร้างของแฟนตาซี โดยไม่ได้ลบสิ่งที่ไม่ปรากฏในพื้นที่การมองเห็นอย่าง *objet a* ที่เป็นเหตุแห่งความปรารถนาออกไป แต่ทำให้มันบิดเบี้ยวจนกลายเป็นวัตถุเชิงประจักษ์ที่มีความเป็นไปไม่ได้เพียงชั่วคราว เพราะหากปราศจากการหายไปของวัตถุเหตุแห่งปรารถนา ตัวละครในภาพยนตร์ก็ไม่สามารถเกิดความปรารถนาได้ *objet a* จึงถูกลดทอนให้กลายเป็นวัตถุที่เป็นอุปสรรคเพื่อผลักดันตัวละครให้เกิดปรารถนาที่จะเอาชนะอุปสรรคเท่านั้น ภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์จึงแสดงให้เห็นถึงชัยชนะในอนาคตของตัวละครที่มีเหนืออุปสรรคแห่งความเป็นไปไม่ได้ โดยทำให้เห็นว่าท้ายที่สุดตัวละครสามารถคว้าวัตถุในความปรารถนาและวัตถุนั้นก็สามารถตอบสนองความปรารถนาของตัวละครได้อย่างสมบูรณ์แบบ

ในการเผชิญหน้ากับความล้มเหลวของความสัมพันธ์ทางเพศ อัตบุคคลพบว่าความสมปรารถนาในรูปแบบอื่นๆ เป็นสิ่งที่ไม่เพียงพอในตัวมันเอง การทำงานของแฟนตาซีในเชิงอุดมการณ์คือการทำให้เห็นว่ามีหนทางหลีกหนีทางตันของปัญหานี้สำหรับอัตบุคคล นี่จึงเป็นเหตุผลที่แฟนตาซีของความสัมพันธ์ทางเพศที่ประสบความสำเร็จเป็นพื้นฐานของภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์ ความคิดดังกล่าวมีผลในภาพยนตร์หลากประเภท ทั้งภาพยนตร์แอ็กชั่น ภาพยนตร์ชีวิต ภาพยนตร์ตลก หรือแม้แต่ภาพยนตร์แนววิทยาศาสตร์ เพราะการสร้างคู่รักที่สมปรารถนาสามารถปกปิดปัญหาอื่นๆ ในภาพยนตร์ได้ อาทิ ชนชั้น เชื้อชาติ อายุ ความหลัง ฯลฯ โดยภาพยนตร์ทำให้เห็นว่าความรักสามารถแก้ไขปัญหาเหล่านั้นได้ ดังที่แบลลูร์ (Raymond Bellour) กล่าวว่า "*หลังจากผ่านสถานการณ์หลายสถานการณ์ที่แสดงให้เห็นถึงปัญหา ในท้ายที่สุด ภาพยนตร์ก็นำมาสู่ข้อสรุปสุดท้ายที่ทำให้เห็นว่าปัญหาไม่ว่าเล็กหรือใหญ่ที่เกิดขึ้นในช่วงต้นได้รับการแก้ไข และในกรณีส่วนใหญ่มันอยู่ในรูปของการแต่งงาน*"[16] ดังนั้นแม้ภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์จะแสดงให้เห็นถึงอุปสรรคของความสัมพันธ์ทางเพศ แต่ก็เพียงแค่ในระดับที่เพียงพอสำหรับแฟนตาซีสามารถชี้นำทางออกได้ ไม่ได้นำเสนออย่างเต็มรูปแบบ

นอกจากการทำงานในระดับเนื้อหาที่แสดงให้เห็นถึงความหวังของความเป็นไปได้แล้ว ภาพยนตร์ประเภทนี้ยังสนับสนุนการทำงานของอุดมการณ์ ผ่านรูปแบบที่ทำให้เห็นถึงความเป็นไปได้ในทิศทางเดียวเพื่อสนับสนุนความชอบธรรมของอุดมการณ์

เหยียดชาติพันธุ์

ภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์มักใช้โครงสร้างของเรื่องเล่าแบบแบบคลาสสิก โดยเริ่มต้นด้วยการเน้นถึงความเป็นไปไม่ได้ของความปรารถนาของตนเองที่ขับเคลื่อนให้ตัวละครหลักเกิดความ

[16]Janet Bergstrom, "Alternation, Segmentation, Hypnoisis: Interview with Raymond Bellour," in *Feminism and Film Theory*, ed. Constance Penley, New York: Routledge, 1988, p. 187.

ปรารถนาและต้องการเอาชนะอุปสรรคนั้น จนกระทั่งในช่วงสุดท้ายของภาพยนตร์ตัวละครเหล่านั้นก็สามารถสมปรารถนาได้ อาทิ *รถไฟฟ้ามาหานะเธอ* ที่แสดงให้เห็นสาวัยทำงานผู้สิ้นหวังเรื่องเนื้อคู่ได้พบกับหนุ่มวิศวกรผู้เพียบพร้อม เขาจึงเป็นเหมือนสิ่งที่อยู่ไกลเกินเอื้อม ความปรารถนาล่อลวงให้เหม่ยลี่ตัดสินใจเปลี่ยนแปลงตนเองและสามารถไขว่คว้าวัตถุในความปรารถนาได้ในที่สุด ในตอน 42.195 ของเรื่อง *รัก 7 ปีดี 7 หน* แสดงให้เห็นถึงการเอาชนะการจมอยู่กับความทรงจำของตนเองในอดีตผ่านการแข่งขันวิ่งมาราธอน ใน *สิ่งเล็กๆ ที่เรียกว่ารัก* ทำให้เห็นว่าความพยายามเปลี่ยนแปลงรูปลักษณ์ภายนอกของน้ำไม่ใช่เรื่องสำคัญสำหรับโชนชายผู้ที่น้ำฝันถึง หรือในเรื่อง *พี่มากพระโขนง* ที่แสดงให้เห็นว่าพี่มากสามารถเอาชนะความกลัวและก้าวข้ามกำแพงความรักที่เป็นไปไม่ได้ระหว่างคนและผี เส้นทางของเรื่องเล่าในภาพยนตร์ที่กล่าวถึงล้วนแล้วแต่แสดงให้เห็นภาพที่ไร้รอยต่อของอุดมการณ์และทำให้ผู้ชมยอมอยู่ภายใต้อุดมการณ์เพื่อความหวังที่จะได้รับในอนาคต

ภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์ในบางเรื่องแม้มีเรื่องราวที่ซับซ้อนแต่ก็แสดงให้เห็นถึงเอกภาพของความเป็นไปได้ของเรื่องราวที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน เทคนิคในการตัดต่อต่างๆ มีวัตถุประสงค์ท้ายที่สุดเพื่อการสร้างความเข้าใจให้แก่ผู้ชม บอร์ดเวลอธิบายถึงความสามารถในการสร้างความเข้าใจของผู้ชมในทฤษฎีกระบวนการรับรู้เข้าใจของผู้ชม (Cognitive Theory) ว่าขณะที่ผู้ชมกำลังชมภาพยนตร์อยู่นั้น แม้ภาพยนตร์มีความซับซ้อนแต่ผู้ชมก็ไม่ได้เป็นคนดูที่มีสติที่ว่างเปล่าในลักษณะของผู้ถูกกระทำ ผู้ชมต่างสร้างข้อสันนิษฐานกับความเป็นไปได้ที่หลากหลาย แม้ภาพยนตร์สามารถล่อลวงให้ผู้ชมหลงทางไปบ้าง แต่เมื่อผู้ชมรับรู้กลลวงดังกล่าวพวกเขาจะละทิ้งข้อสันนิษฐานเดิมและสร้างขึ้นมาใหม่เพื่อตอบรับกระบวนการรับรู้เข้าใจของพวกเขา[17] ท้ายที่สุดภาพยนตร์ก็นำผู้ชมไปสู่จุดจบของประวัติศาสตร์ของเรื่องเล่าเดียวกัน แม้ผู้ชมแต่ละคนมีข้อสรุปกับจุดจบเหล่านั้นต่างกัน การดำเนินประวัติศาสตร์ของเรื่องเล่าในภาพยนตร์ที่มีความเป็นไปได้ในทิศทางเดียวและมีความเป็นไปได้ที่หลากหลายไม่สิ้นสุด คือความแตกต่างระหว่างภาพยนตร์แบบภาพการเคลื่อนไหวและภาพกาลเวลาของเดอเลิซ

ปราชญ์เดอเลิซ (Gilles Deleuze) ได้แบ่งภาพในภาพยนตร์ออกเป็นสองลักษณะ ดังนี้ 1) ภาพการเคลื่อนไหว (Movement-Image) คือภาพในภาพยนตร์ที่ดำเนินเรื่องแบบคลาสสิกโดยภาพอยู่ภายใต้ระบบตรรกะของผัสสะการเคลื่อนไหว (Sensory-Motor) ของตัวละครหลัก การตัดต่อและการเปลี่ยนแปลงขนาดของภาพจึงตอบรับกับผัสสะการรับรู้และปฏิกิริยาตอบโต้ของตัวละครนั้น เส้นเรื่องของภาพยนตร์แบบภาพการเคลื่อนไหวจึงมีความเป็นไปได้เพียงหนึ่งเดียว โดยที่ผู้ชมไม่ได้เห็นภาพของเวลาอย่างแท้จริงแต่เห็นภาพทางอ้อมในลักษณะของสิ่งที่สนับสนุนการเคลื่อนไหวของตัวละคร 2) ภาพกาลเวลา (Time-Image) คือภาพที่แสดงให้เห็นถึงรอยแยกและการฉีกขาดของตรรกะของภาพการเคลื่อนไหวโดยแสดงให้เห็นถึงความไม่ต่อเนื่องของภาพและ

[17] อ่านเพิ่มเติมใน David Bordwell, *Narration in Fiction Film*, London: Routledge, 1985.

เสียง อีกทั้งมันยังไม่ตอบสนองต่อการกระทำของตัวละคร ภาพที่ผู้ชมเห็นจึงเป็นภาพของกาลเวลาอย่างแท้จริง เพราะเมื่อไร้ตรรกะในการตัดต่อภาพ ความเป็นไปได้ในประวัติศาสตร์เรื่องเล่าในภาพยนตร์จึงมีความหลากหลายอย่างไม่มีที่สิ้นสุด การทำงานของภาพการเคลื่อนไหวที่ทำให้ความเป็นไปได้ของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ที่ไปในทิศทางเดียวกัน ซึ่งเป็นที่นิยมใช้ในการผลิตภาพยนตร์ ทำให้กลายเป็นการช่วยส่งเสริมให้ภาพยนตร์ทำงานอยู่ภายใต้อุดมการณ์ เพราะเป้าหมายสูงสุดของภาพการเคลื่อนไหวคือการสร้างระบบอาณาเขตใหม่ ทำให้ความเป็นไปได้ที่กระจัดกระจายเรียงตัวอยู่บนประวัติศาสตร์นิพนธ์ที่มีทิศทางเดียว

การทำงานของภาพการเคลื่อนไหวที่เป็นไปตามตรรกะและข้อตกลงในภาพยนตร์ทำให้สามารถชักจูงประสบการณ์และความรู้สึกของผู้ชมที่มีต่อภาพยนตร์ได้ ดังที่ภาพยนตร์ใช้เทคนิคในการตัดต่อเพื่อสร้างความเคลือบแคลงและความประหลาดใจให้เกิดแก่ผู้ชม ประสิทธิผลของความเคลือบแคลงคือการทำให้ผู้ชมเกิดความปรารถนา ในขณะที่ความประหลาดใจเกิดขึ้นในช่วงเวลาสั้นๆ จากการปรากฏตัวของสิ่งที่ผู้ชมไม่คาดว่าจะพบเห็นในภาพยนตร์ (หรือในช่วงนั้นของเนื้อเรื่อง) ดังนั้นหากความประหลาดใจทำงานอยู่กับช่วงเวลาระยะสั้นของสิ่งที่ปรากฏ ความเคลือบแคลงก็ทำงานอยู่กับช่วงเวลาระยะยาวของสิ่งที่ไม่ปรากฏ ยิ่งสิ่งที่ไม่ปรากฏซึ่งเป็นเหตุแห่งความเคลือบแคลงหายตัวไปจากจอภาพยนตร์นานเท่าใด ผู้ชมยิ่งเกิดความสำราญไปกับอารมณ์ระทึกใจเท่านั้น ดังที่ฮิทช์ค็อกได้ให้คำอธิบายไว้ในบทสัมภาษณ์เขาโดยทรูฟโฟท์ว่า เรามีตัวเลือกระหว่าง "*สิบห้าวินาทีสำหรับความประหลาดใจ*" และ "*สิบห้านาทีสำหรับความเคลือบแคลงใจ*"[18] ความเคลือบแคลงทำให้ผู้ชมรู้สึกถึงวัตถุหนึ่งผ่านการหายไปของมัน ความสำราญที่เกิดจากความเคลือบแคลงทำให้ผู้ชมกลายเป็นอัตบุคคลผู้มีความปรารถนาตราบเท่าที่ความเคลือบแคลงนั้นยังไม่คลี่คลายตัวออก ด้วยเหตุที่ความเคลือบแคลงเกิดจากสิ่งที่หายไป ผู้ชมจึงเผชิญหน้ากับวัตถุแห่งการจ้องมองที่หายไปในภาพของภาพยนตร์ ความเคลือบแคลงยังทำให้ผู้ชมสามารถสำราญไปกับการหายไปของมันได้ผ่านแฟนตาซีโดยไม่ต้องเผชิญหน้ากับวัตถุแห่งการจ้องมองโดยตรง แฟนตาซีทำให้ความปรารถนาที่ความเคลือบแคลงก่อขึ้นเบาบางลง โดยแทนที่จะปล่อยให้สถานการณ์ที่ก่อให้เกิดความเคลือบแคลงยังคงไม่สามารถเป็นสิ่งที่แก้ไขได้ แฟนตาซีกลับสร้างภาพของทางออกที่มีความเป็นไปได้ให้แก่ผู้ชม

ความเคลือบแคลงเกิดขึ้นโดยการตัดต่อคู่ขนาน (Parallel Editing)[19] ระหว่างเหตุการณ์สองเหตุการณ์ ดังการจำกัดความของแคร์โรล (Noël Carroll) ว่า โดยทั่วไปแล้วความเคลือบแคลงในภาพยนตร์

---

[18] อ้างถึงใน François Truffaut, *Hitchcock: the Definitive Study of Alfred Hitchcock by François Truffaut*, rev. ed., New York: Simon and Schuster, 1985, p. 73.

[19] การตัดต่อคู่ขนาน (Parallel Editing) คือการตัดต่อสลับไปมาระหว่างสองเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นต่างสถานที่กันให้อยู่ในช่วงเดียวกัน โดยทำให้ผู้ชมรู้สึกว่าสองเหตุการณ์กำลังเกิดขึ้นพร้อมกันและมีแนวโน้มว่าทั้งสองเหตุการณ์จะมาบรรจบกันในช่วงท้ายของฉากนั้น การตัดต่อคู่ขนานจึงเป็นนวัตกรรมที่ย่นย่อความยาวของเวลาและลดทอนความหลากหลายของพื้นที่ ความสามารถในการย่นย่อเวลาหรือเรื่องเล่าในภาพยนตร์นี่เองที่ทำให้บางครั้งเราเรียกการตัดต่อดังกล่าวว่า การตัดต่อมองทาจคู่ขนาน (Parallel Montage) และความสามารถในการประหยัดเวลาโดย

เกิดขึ้นจากคำถามที่เป็นผลพลอยได้จากฉากก่อนหน้านั้น ซึ่งก่อให้เกิดความเป็นไปได้สองแบบ ความแตกต่างระหว่างคำตอบของความเป็นไปได้อยู่บนพื้นฐานของการประเมินค่าในศีลธรรมและความเป็นไปได้[20] ดังนั้น ความเคลือบแคลงในภาพยนตร์ตามแนวคิดของแคร์โรลจะเกิดขึ้นได้ต้องมีความเป็นไปได้ที่นำไปสู่ผลลัพธ์ที่ประสบความสำเร็จ ความเคลือบแคลงในภาพยนตร์จึงมุ่งไปสู่ความเป็นไปได้ในการหาทางออกตลอดเวลา แม้ว่าท้ายที่สุดแล้วมันอาจไม่สำเร็จก็ตาม ด้วยความคิดที่ว่าสถานการณ์ที่ก่อให้เกิดความเคลือบแคลงในภาพยนตร์มุ่งไปสู่ทางออกที่ถูกต้องเป็นการทำให้ความเคลือบแคลงทำงานร่วมกันแฟนตาซี ความหวังที่จะไปสู่ทางออกทำให้ภาพยนตร์ปกปิดการหายไปของการจ้องมองด้วยการทำให้มันปรากฏในลักษณะของแฟนตาซี นี่เป็นหนทางหนึ่งที่ภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์ โน้มน้าวให้เรายอมรับสถานภาพของความไม่สมปรารถนา

ใน *The Birth of Nation* (1915) ซึ่งเรื่องราวเกิดขึ้นในช่วงยุคสงครามกลางเมืองของอเมริกา กริฟฟิธบิดาแห่งภาพยนตร์คลาสสิกอเมริกาผู้คิดประดิษฐ์การตัดต่อคู่ขนานได้แสดงให้เห็นจุดยืนทางการเมืองและอุดมการณ์ของเขาในลักษณะของการเหยียดเชื้อชาติทั้งในระดับของเนื้อหาและรูปแบบ โดยในระดับเนื้อเรื่องกริฟฟิธได้แบ่งกลุ่มคนออกเป็นสองกลุ่มที่ชัดเจนระหว่างคนผิวขาวผู้มีอารยธรรมและคนผิวดำที่ป่าเถื่อน การตัดต่อคู่ขนานของกริฟฟิธจึงมีพลวัตทั้งในเรื่องของผลกระทบที่เกิดจากรูปแบบและอุดมการณ์ที่ซ่อนอยู่ในโครงสร้าง แม้มีนักทฤษฎีหลายคนพูดถึงการตัดต่อคู่ขนานของกริฟฟิธ แต่ก็มักให้ความสนใจเพียงประเด็นเดียวมากกว่าจะเชื่อมโยงสองประเด็นเข้าหากัน อาทิ บาลาซ (Bela Balázs) ให้ความสนใจเพียงผลกระทบต่อเนื้อเรื่องที่เกิดขึ้นจากรูปแบบเท่านั้น โดยละเลยประเด็นการเหยียดเชื้อชาติในงานของกริฟฟิธ มีเพียงไอเซนสไตน์ (Sergei Eisenstein) ที่เห็นการแสดงจุดยืนทางอุดมการณ์ของกริฟฟิธทั้งในระดับของรูปแบบและเนื้อหาโดยกล่าวว่า "*ข้อแก้ต่างอันเปิดเผยของการเหยียดเชื้อชาติคือ ... โครงสร้างที่แสดงให้เห็นถึงแนวคิดของการตัดต่อมองทาจของกริฟฟิธคือโครงสร้างแบบสังคมกระฎุมพี*"[21] นัยเชิงเหยียดเชื้อชาติในภาพยนตร์ของกริฟฟิธคือค่านิยมแบบสังคมชนชั้นกลางที่กริฟฟิธแสดงออกมาก การไม่สามารถดำรงอยู่ได้ของอุดมการณ์แบบชนชั้นกลางโดยปราศจากการเหยียดเชื้อชาติที่อยู่ในรูปแบบแฟนตาซีช่วยปกปิดปัญหาพื้นฐานเรื่องชนชั้น การเหยียดเชื้อชาติจึงจำกัดรูปแบบภาพยนตร์ของกริฟฟิธโดยแสดงออกให้เห็นผ่านวิธีการมองทาจแบบคู่ขนานของเขา

ความสามารถของการตัดต่อคู่ขนานไม่ได้อยู่ที่การนำไปสู่ผลลัพธ์ของปัญหาที่มันสร้างขึ้นแต่บอกโดยนัยถึงความเป็นไปได้ของผลลัพธ์นั้นผ่านโครงสร้างของมันเอง โดยพื้นฐานโครงสร้างของการตัดต่อ

ยังคงอรรถรสของเรื่องเล่าไม่ให้มีการบิดเบี้ยวเท่ากับการตัดต่อแบบมองทาจแบบโซเวียท (Soviet Montage) ทำให้การตัดต่อแบบคู่ขนานมีลักษณะของความเป็นทุนนิยมสูง

[20] Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 101.

[21] Sergei Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory*, trans. Jay Leyda, San Diego: Harcourt Bruce, 1949, p. 234.

คู่ขนานคือการนำเสนอระหว่างปัญหากับทางออกที่มีความเป็นไปได้คู่ไปด้วยกัน ดังนั้นแม้ว่าท้ายที่สุดผลลัพธ์ของเหตุการณ์จะไม่ประสบความสำเร็จในการแก้ไขปัญหาได้ทันท่วงที อาทิ การตัดต่อคู่ขนานระหว่างซ็อตกองทัพที่กำลังยกไปตีกรุงบาบิโลนกับซ็อตหญิงสาวที่กำลังเร่งรีบไปที่กรุงบาบิโลนเพื่อเตือนภัยร้ายใน *Intolerance* (1916) แม้ในท้ายที่สุดกองทัพที่มาช่วยเหลือจะไปไม่ทันการก็ตาม แต่แฟนตาซีที่เกิดขึ้นจากการตัดต่อคู่ขนานแสดงให้เห็นว่าความหวังของทางออกดังกล่าวนั้นดำรงอยู่ แม้ว่ามันไม่สำเร็จก็ตาม ดังนั้นแม้ในตอนจบของ *Intolerance* จะไม่ใช่ตอนจบแบบสมหวัง ทว่าภาพยนตร์แสดงให้เห็นว่าทางออกของความปรารถนานั้นยังคงมีอยู่ การตัดต่อคู่ขนานจึงแสดงให้เห็นถึงการยอมฝากความหวังไว้กับแฟนตาซี ไม่ใช่เพียงการทำความปรารถนานั้นให้ประสบความสำเร็จ แต่เป็นการแสดงให้เห็นว่าความหวังของความปรารถนามีความเป็นไปได้ที่จะประสบความสำเร็จ

โครงสร้างการตัดต่อของกริฟฟิธจึงแสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงทางอุดมการณ์ระหว่างสุนทรียะของรูปแบบและเนื้อหาในภาพยนตร์ การเหยียดเชื้อชาติเป็นสิ่งที่ทำงานอยู่บนพื้นฐานของแฟนตาซีเสมอ โครงสร้างที่แสดงให้เห็นว่าอัตบุคคลไม่สามารถเข้าถึงความสำราญอันเกินพอดีได้เพราะมีคนอื่นครอบครองความสำราญนั้นอยู่ก่อนแล้ว อัตบุคคลจึงเกิดความอิจฉาในความสำราญที่คนอื่นครอบครองและเชื่อว่าความสำราญนั้นควรเป็นของตนโดยชอบธรรม (ดูในบทที่ 1) การตัดต่อคู่ขนานจึงเป็นการแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างของการเหยียดเชื้อชาติผ่านการนำเสนอระหว่างตัวละครที่มีปัญหาไม่สามารถแก้ไขปัญหาได้เองและตัวละครอีกตัวหนึ่งที่คาดว่าสามารถแก้ไขปัญหาดังกล่าวได้

ดังนั้นในฉากตัดต่อคู่ขนานตอนต้นของ *นางนาก* จึงแสดงให้เห็นถึงความคิดเหยียดเชื้อชาติชนชั้นหรือการแบ่งแยกกลุ่มที่อยู่ในโครงสร้างของการตัดต่อ การตัดต่อคู่ขนานใน *นางนาก* ทำให้เห็นการจัดวางตำแหน่งของตัวละครในลักษณะคู่แย้งกัน อาดาดล อิงคะวณิชอธิบายว่า “*การตัดต่อคู่ขนานเน้นถึงความรักความผูกพันระหว่างพวกเขา โดยเฉพาะอย่างยิ่งฉากตัดสลับไปมาที่ทั้งคู่ต่างกำลังต่อสู้เพื่อมีชีวิตอยู่ต่อไป มากผู้ได้รับบาดเจ็บกำลังรักษาตัวอยู่ที่วัดในบางกอก ในขณะที่นากกำลังเจ็บท้องหนักอยู่ที่พระโขนง*”[22] แม้การประสบกับความเจ็บปวดที่เกิดขึ้นพร้อมกันแสดงให้เห็นถึงความพยายามของทั้งมากและนาก ทว่าฉากตัดต่อดังกล่าวกลับแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างหน้าที่ในสังคมและลำดับชั้นในศาสนาที่ทั้งสองเพศต่างไม่ได้รับอย่างทัดเทียมกัน โดยเฟอร์มานน์กล่าวเสริมข้อสังเกตของอาดาดลว่า

> *“ความเจ็บปวดของทั้งคู่ที่เกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน บรรยายให้เห็นภาพแก่นความคิดของความแตกต่างทางเพศที่ฝังรากในชีวิตเกษตรกรรมและความเชื่อของไทยในอดีต ความสอดคล้องของเรื่องเล่าแบบพุทธเถรวาทและลางบอกเหตุแบบไสยศาสตร์ที่*

[22] Adadol Ingawanij, “Nang Nak: Thai Bourgeois Heritage Cinema,” *Inter-Asia Cultural Studies* 8, no. 2, 2007: pp. 180-193, p. 184.

แสดงอยู่ในกรอบภาพ การแยกกันของนากและมากเริ่มต้นจากการจัดวางช็อตภาระงานที่ทั้งคู่ต้องทำ มากถูกเรียกให้ไปใช้แรงงานทหาร ในขณะที่นากผู้กำลังท้องแก่ต้องไถนาอยู่ที่บ้าน การแบ่งแยกตัวงานและความเจ็บปวดที่ทั้งคู่ประสบในเวลาเดียวกันบ่งบอกถึงความร่วมสมัยในเวลาของชาติ และนอกจากนี้ยังเป็นช่วงเวลาเริ่มต้นที่แสดงให้เห็นถึงความคิดเรื่องความแตกต่างทางเพศที่อยู่ในศาสนาพุทธเถรวาท" [23]

ในขณะที่มากรักษาตัวอยู่ที่วัดระฆัง สมเด็จพระพุฒาจารย์โตพระผู้มีญาณและตบะแก่กล้าได้รักษามากและช่วยเขาจากความตาย แสดงให้เห็นถึงหนทางที่ถูกต้องทางพุทธศาสนา ในขณะที่นากผู้กำลังคลอดลูกกลับได้รับการดูแลจากหมอตำแยผู้มีความรู้จำกัดจึงไม่สามารถช่วยนากให้รอดพ้นจากความตายได้ หมอตำแยไม่ได้ใช้หนทางที่ถูกต้องทางการแพทย์ แต่พึ่งไสยศาสตร์โดยท่องคาถาและให้ดื่มน้ำปลุกเสกในระหว่างที่นากคลอดลูก ท้ายที่สุดหมอตำแยตัดสินใจกรีดปากมดลูกเพื่อเปิดทางให้เด็กทารกออกมาแต่กลับกลายเป็นเส้นทางแห่งความตายของนากเอง

เช่นเดียวกันกับตอนต้นเรื่อง *พี่มากพระโขนง* การตัดต่อคู่ขนานระหว่างมากผู้อยู่ในสนามรบและต้องเผชิญกับความเจ็บปวด แต่ก็พยายามที่จะมีชีวิตอยู่ต่อเพื่อกลับมาหานาก และนากผู้ที่กลายเป็นผีตายท้องกลมและออกไปรอมากอยู่ที่ท่าน้ำทำให้เห็นถึงความไม่สมดุลระหว่างสองฝ่าย เพราะฉากดังกล่าวนอกจากแสดงให้เห็นถึงสถานภาพของทั้งคู่ที่ต่างกันระหว่างคนเป็นและคนตาย มันยังแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของหน้าที่ในสังคม หน้าที่ของการออกรบเป็นหน้าที่ของลูกผู้ชายในขณะที่ฝ่ายหญิงควรจะต้องรออยู่ที่บ้าน หรือใน *นางนาก* ขณะที่มากไปออกรบอยู่ภายนอกพระนคร นากต้องรับหน้าที่เป็นเมียที่ดีต้องไถนาดูแลแปลงนาแทนมากที่ไม่อยู่

นอกจากการตัดต่อคู่ขนานจะแสดงให้เห็นว่านากและมากมีสถานะที่ไม่เท่าเทียมกันแล้ว มันยังแสดงให้เห็นถึงแฟนตาซีของความหวังที่อยู่ภายในโครงสร้างของการเหยียดเชื้อชาติและชนชั้น อัตบุคคลเชื่อว่าเขาไม่สามารถมีความสุขหรือสมหวังได้เพราะสิ่งนั้นอยู่ที่ผู้อื่น สิ่งที่ผู้อื่นครอบครองสามารถทำให้เขามีความสมหวังได้และเขาก็มีสิทธิในการครอบครองสิ่งนั้น เพียงแต่มันไม่ได้อยู่ในการครอบครองของเขาเมื่อเขาต้องการมัน ท้ายที่สุด แม้อัตบุคคลไม่รู้ว่าสิ่งนั้นคืออะไรแต่เขาก็ยังปรารถนาในสิ่งนั้นอยู่ แฟนตาซีแสดงให้เห็นถึงความเป็นไปได้ของความหวัง ทั้ง *นางนาก* และ *พี่มากพระโขนง* ฉากตัดต่อคู่ขนานทำให้เกิดความหวังว่าหากมาก

[23] Furrman, "Nang-Nak", p. 228. ในประเด็นดังกล่าวสายัณห์ แดงกลมแสดงความคิดเห็นเพิ่มเติมว่า อีกแง่หนึ่งนั้น การตัดต่อคู่ขนานทำให้มากรอด แต่นากตาย เพราะทั้งคู่ไม่ได้รอด/ตายเพราะพล็อต แต่รอด/ตายเพราะอุดมการณ์แห่งภาพยนตร์... ดังนั้นมากจะรอดในเงื่อนไขว่านากต้องตาย นากจะตายในเงื่อนไขว่ามากรอด เท่ากับว่าภาพยนตร์สร้างความชอบธรรมให้ความตายของนากด้วยการให้ผู้ชายต้องรอด

สามารถกลับไปทันในขณะที่นากกำลังคลอดลูกอยู่เธออาจไม่ตายท้องกลม ในขณะเดียวกันนากก็ทำหน้าที่เป็นกุญแจสำคัญที่ทำให้มากมีความพยายามเอาชีวิตรอดกลับไปหานากให้ได้ หากความปรารถนาของนากคือตัวเธอเป็นวัตถุในความปรารถนาของมากโดยคลอดลูกปลอดภัยและสามารถอยู่กับมากได้ ความปรารถนาของมากก็คือเป็นวัตถุในความปรารถนาของนากโดยการกลับไปอยู่กับนากและดูแลลูกโดยปลอดภัย เห็นได้ว่าความปรารถนาของทั้งคู่ต่างต้องการเป็นวัตถุในความปรารถนาของกันและกัน ความปรารถนาของมากจึงเป็นความปรารถนาของนาก และวนกลับในทางเดียวกัน ความปรารถนาของนากจึงเป็นความปรารถนาของมาก ฉากตัดต่อคู่ขนานดังกล่าวจึงแสดงให้เห็นว่าต่างฝ่ายต่างมีสิ่งที่สามารถตอบสนองความปรารถนาของอีกฝ่ายได้ การตัดต่อคู่ขนานจึงลดทอนวัตถุแห่งการจ้องมองให้กลายเป็นวัตถุที่เป็นไปได้เพื่อสร้างแฟนตาซีของความหวังให้กับภาพยนตร์และผู้ชม แฟนตาซีทำให้เห็นว่าความปรารถนามีความเป็นไปได้ที่จะสมหวัง แม้จะไม่ประสบความสำเร็จในความเป็นจริงในภาพยนตร์ก็ตาม

ในฐานะที่ภาพการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงภาพการเคลื่อนไหวของตัวละคร การตัดต่อคู่ขนานช่วยสนับสนุนการทำงานของอุดมการณ์โดยแสดงให้เห็นถึงความหวังของความเป็นไปได้ที่แสดงออกในทิศทางเดียว การตัดต่อคู่ขนานทำให้ภาพและเนื้อหาในภาพยนตร์ดำเนินไปอย่างต่อเนื่องโดยไม่มีรอยสะดุด สิ่งที่ผู้ชมเห็นจึงเป็นการไหลลื่นของเวลาที่สนับสนุนผัสสะการเคลื่อนไหวของตัวละครหลัก อย่างไรก็ดีการตัดต่อคู่ขนานยังคงเน้นย้ำถึงการเหยียดชนชั้นและความแตกต่างระหว่างสถานภาพของมากและนากที่ไหลลื่นเช่นเดียวกัน ทางออกของนากจึงต้องเกิดจากการสะดุดของความไหลลื่นของการเคลื่อนไหว อาทิ ใน *นางนาก* ฉากที่มากกำลังมีเพศสัมพันธ์กับผีนางนากผู้กำลังสำเริงสำราญไปกับการหลับนอนกับสามี และทำให้เธอนึกถึงความเจ็บปวดขณะที่เธอคลอดลูกในเวลาเดียวกัน ภาพของอดีตกาลย้อนกลับมาทำให้การไหลของปัจจุบันกาลเกิดความสะดุดขึ้น ทางออกของนากจึงเป็นการใช้เทคนิคแฟลชแบ็ก (Flashback) เพื่อทำให้เธอมีโอกาสในการแก้ไขอดีตกาลและปลดปล่อยสิ่งที่ถูกกดทับให้ออกมาในปัจจุบันกาล

ความทรงจำแบบเส้นตรง

ในตำรา *Cinéma 1 : l'image-mouvement* (1983) เดอเลิซได้ปรับปรุงแนวคิดเรื่องความทรงจำทั้งสองแบบจากตำรา *Matière et Mémoire* (1896) ของแบร์กซง (Henri Bergson) คือ ความทรงจำแบบพฤติการณ์ (La mémoire habitude) และความทรงจำบริสุทธิ์ (La mémoire pure) โดยความทรงจำทั้งสองแบบเป็นสิ่งที่ปรากฏให้เห็นเป็นปัจจุบันกาลซึ่งดำรงอยู่ในช่องว่างระหว่างผัสสะการรับรู้และปฏิกิริยาการกระทำ แม้ว่าภาพความทรงจำทั้งสองมีศักยภาพในการทำให้เกิดความต่อเนื่องทางผัสสะการเคลื่อนไหวของอัตบุคคลทั้งที่มีเสถียรภาพหรือไร้เสถียรภาพ ทว่าในท้ายที่สุดความทรงจำทั้งสองแบบต่างก็ทำงานเพื่อสร้างเสถียรภาพให้แต่ความต่อเนื่องเพียงอย่างเดียว

ความทรงจำแบบพฤติการณ์คือรูปแบบของความทรงจำที่หวนระลึกออกมาในเชิงประจักษ์ ซึ่งอยู่บนพื้นฐานของความเชื่อมต่อของผัสสะการเคลื่อนไหวที่อัตบุคคลมีต่อสิ่งที่อยู่โดยรอบ มีความเป็นตรรกะและอยู่ในรูปแบบที่เป็นเส้นตรง คือการจดจำเรื่องทั่วไปในชีวิตประจำวันที่อยู่รายล้อมอัตบุคคลราวกับเป็นสัญชาตญาณ พฤติการณ์จึงเป็นความทรงจำที่อยู่ในร่างกายซึ่งเกิดขึ้นจากปรากฏการณ์ซ้ำของการกระทำเดิมๆ ตัวอย่างที่แบร์กซงยกคือ การเรียนรู้ตัวบทจนขึ้นใจของนักเรียน สิ่งที่พวกเขาจำได้ไม่ใช่ตัวบทที่แยกส่วนออกมา แต่เป็นปฏิบัติการเชิงจักรกลของปรากฏการณ์ซ้ำที่คำเหล่านั้นต่างเชื่อมโยงหาคำอื่นๆ ในตัวบท และเมื่อพฤติการณ์ที่เกิดขึ้นจากการเรียนรู้เหล่านี้ได้เกิดขึ้นหรือถูกจดจำไว้แล้ว ช่องว่างระหว่างผัสสะการรับรู้เหตุการณ์และปฏิกิริยาตอบโต้จะลดน้อยลงจนแทบจะเป็นเนื้อเดียวกัน หากกล่าวในเชิงจิตวิเคราะห์ ความต่อเนื่องของผัสสะการเคลื่อนไหวดังกล่าวคือการตอบโต้โดยจิตไร้สำนึก ครั้นเมื่ออัตบุคคลเรียนรู้กฎระเบียบหรือมีประสบการณ์ต่อปรากฏการณ์หนึ่งเขามักจะเรียนรู้ที่จะมีปฏิกิริยากับสิ่งนั้นด้วยการกระทำซ้ำๆ พฤติการณ์จึงเป็นเรื่องของระเบียบเชิงสัญลักษณ์

ในทางตรงกันข้ามกับความทรงจำแบบพฤติการณ์ ความทรงจำบริสุทธิ์หรือภาพแห่งการระลึก (image-souvenir) คือการกลับมาของอดีตที่ดำรงอยู่ในรูปแบบของภาพแห่งความทรงจำเสมือนมากกว่าในรูปแบบของภาพที่กลายเป็นปัจจุบัน แม้มันมีความสอดคล้องกับภาพที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน ความทรงจำบริสุทธิ์เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในความทรงจำของอดีตที่อยู่ระหว่างผัสสะการรับรู้และปฏิกิริยาของอัตบุคคล ซึ่งต่างจากพฤติการณ์ที่เป็นประหนึ่งกลไกอัตโนมัติโดยจิตไร้สำนึกของพฤติกรรมของร่างกาย การระลึกจำเป็นต้องใช้ความพยายามของความทรงจำ มันจึงทำให้เกิดการหยุดชะงักของผัสสะการเคลื่อนไหวชั่วคราวโดยที่อัตบุคคลไม่สามารถมีปฏิกิริยาโต้ตอบกับสิ่งที่เขารับรู้ได้ทันที อย่างไรก็ตามภาพแห่งการระลึกยังไม่สามารถปลดปล่อยอัตบุคคลออกจากความต่อเนื่องของผัสสะการเคลื่อนไหวได้อย่างแท้จริง ทั้งความทรงจำแบบพฤติการณ์และความทรงจำบริสุทธิ์ต่างเกิดขึ้นเพื่อตอบสนองต่อความต่อเนื่องของการเคลื่อนไหวของอัตบุคคลผ่านพื้นที่ ภาพแห่งการระลึกจึงเป็นกระบวนการเดียวกับการตอนเชิงสัญลักษณ์ที่ลดช่องว่างระหว่างการรับรู้ภาพอดีตเสมือนในจินตภาพและการทำความเข้าใจภาพปัจจุบันด้วยสัญลักษณ์

แบร์กซงอธิบายว่า กระบวนการของภาพแห่งความระลึกที่ตามหาความทรงจำในคลังอดีตกาลเสมือนเพื่อนำความทรงจำนั้นมาสู่ปัจจุบันกาลมีอยู่ด้วยสามขั้นตอนคือ 1) การกระโจนเข้าไปสู่ห้วงอดีตกาล 2) การตามหาชั้นผิวของความทรงจำผ่านอดีตกาล และ 3) การนำความทรงจำมาสู่ปัจจุบันกาลโดยปรับเปลี่ยนและแปรผันชั้นผิวของอดีตกาลที่เราเลือกให้กลายเป็นภาพแห่งการระลึก เดวิท มาร์ตินโจนส์ (David Martin-Jones) ได้สาธิตการทำความเข้าใจต่อกระบวนการของแบร์กซงผ่านฉากสำคัญในเรื่อง *Vertigo* ของฮิทช์ค็อก ขณะที่สก๊อตตี้กำลังจะจูบจูดี้ภายในห้องของโรงแรมเอ็มไพร์ กล้องได้หมุนไปรอบตัวสก๊อตตี้และภาพรอบตัวเขา

ก็เปลี่ยนไปจากภายในของห้องไปสู่คอกม้า สถานที่ที่เขาเคยจูบกับแมดแลนก่อนที่เธอจะกระโดดลงมาจากหอระฆัง (ภายหลังสก๊อตตี้ทราบว่า แท้ที่จริงเป็นแผนการของสามีของแมดแลนที่ให้จูดี้ปลอมตัวเป็นแมดแลนเพื่อวางแผนฆาตรกรรมแมดแลน) ในฉากของการค้นหาความทรงจำที่เป็นความปรารถนาของตนเอง สก๊อตตี้จำเป็นต้องกระโจนลงไปสู่ห้วงของอดีตกาลแห่งความเสมือน (Virtuality) เพื่อตามหาชั้นผิวของความทรงจำที่มีอยู่หลายชั้นผิว โดยที่ตัวละครจะปลีกตัวเองออกจากปัจจุบันกาลและทำให้ความต่อเนื่องของผัสสะการเคลื่อนไหวรอบตัวของเขาหยุดชะงักชั่วคราว[24] แบร์กซงอธิบายว่า ความทรงจำของอดีตกาลของเรามีอยู่หลายชั้นผิวและมีความเป็นไปได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด แต่เราจะพยายามหาชั้นผิวที่เข้ากับความเป็นจริงในปัจจุบันมากที่สุด โดยแบร์กซงเปรียบเทียบการปรับเปลี่ยนและแปรผันว่าคล้ายกับ "*การปรับแต่งบางสิ่งที่คล้ายกับการปรับระยะโฟกัสของกล้อง*"[25] เพื่อให้เห็นภาพที่ชัดเจน กระบวนการดังกล่าวของแบร์กซงจึงเป็นประหนึ่งประวัติศาสตร์นิพนธ์ (Historiography) ที่เราจำเป็นต้องเลือกชั้นผิวของความเป็นไปได้ที่มีหลากหลายไปสู่ความเป็นจริงในปัจจุบันที่มีหนึ่งเดียว เมื่อสก๊อตตี้จูบจูดี้ความต่อเนื่องของผัสสะการเคลื่อนไหวของเขาก็หยุดนิ่งและทำให้ภาพแห่งความทรงจำของเขาสามารถผลักตัวมันเองไปสู่ช่องว่างระหว่างผัสสะการรับรู้และปฏิกิริยาการกระทำ ทันทีที่สก๊อตตี้เปลี่ยนตัวจูดี้ให้กลายเป็นแมดแลน เขาสามารถปรับความทรงจำในอดีตให้เข้ากับปัจจุบันกาล นั่นไม่ใช่เพื่อการปรับให้จูดี้กลายเป็นแมดแลน แต่การทำให้แมดแลนในความทรงจำของห้วงอดีตกาลกลายเป็นหนึ่งเดียวกับจูดี้ที่ดำรงอยู่ในปัจจุบันกาล เพื่อที่เขาจะสามารถรักกับจูดี้ได้ ห้องที่กำลังหมุนอยู่จึงเป็นเสมือนการปรับเปลี่ยนและแปรผันความทรงจำในห้วงอดีตกาล นั่นคือการทำให้ความเสมือนในอดีตกาลกลายเป็นความเป็นจริงในปัจจุบันกาล โดยสก๊อตตี้มองไปบรรยากาศรอบๆ ห้องที่เปลี่ยนกลายเป็นคอกม้า ใบหน้าของสก๊อตตี้จึงแสดงออกถึงความสาสมใจในจูบของเขากับจูดี้และกลายเป็นจูบเดียวกับที่เขามีกับแมดแลน *Vertigo* จึงแสดงให้เห็นว่าสก๊อตตี้สามารถดึงเอาอดีตกาลมาเปรียบเทียบกับปัจจุบันกาลเพื่อทำให้ตัวเขาเองเกิดความปรารถนาได้อย่างไร

ฉากเพศสัมพันธ์ระหว่างนากกับมากใน *นางนาก* ที่ตัดสลับไปมาระหว่างภาพอดีตที่นากเจ็บปวดจากการคลอดลูกและภาพปัจจุบันที่นากสำราญไปกับเพศสัมพันธ์คือการดึงเอาอดีตกลับมา เป็นการกระโจนเข้าสู่ห้วงของความทรงจำในอดีตกาลเพื่อตามหาระนาบของความทรงจำที่ตอบรับกับเหตุการณ์ในปัจจุบันกาลและตอกย้ำให้นากไม่ลืมอดีต ฉากดังกล่าวจึงทำให้มีผลย้อนกลับเช่นเดียวกัน กล่าวคือนากสามารถสำราญไปกับความเจ็บปวดสุดทนของการคลอดลูกและเจ็บปวดไปกับความสำราญของการมีเพศสัมพันธ์ได้ การกระโจนไปในอดีตของนากจึงเป็นการทำให้เธอเข้าสู่ความสำราญที่เกินพอดีอันเป็นเหตุของความทุกข์ของ

---

[24] David Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, pp. 49-59.

[25] Henri Bergson, *Matter and Memory*, New York: Zone Book, 1991, p. 134.

เธอ เมื่อความสำราญที่เกินพอดีไม่สามารถดำรงอยู่ภายใต้ระเบียบเชิงสัญลักษณ์ได้ ทางออกของนากภายใต้ระบบสัญลักษณ์จึงเป็นการระลึกถึงความสำราญเพื่อการปล่อยวาง[26] ซึ่งกระบวนการดังกล่าวเป็นการยอกย้ำการทำงานของภาพยนตร์เรื่องนี้ที่อยู่ภายใต้อุดมการณ์แบบพุทธเถรวาท

เช่นเดียวกับเรื่อง *พี่มากพระโขนง* นากต้องการกลายเป็นวัตถุในความปรารถนาของมากอีกครั้ง เธอจึงจำเป็นต้องดึงภาพของเธอในอดีตมาสวมทับแทนภาพของเธอในปัจจุบัน พอเวล (Anna Powell) อธิบายถึงการกลับมาปรากฏของอดีตกาลในปัจจุบันกาลในภาพยนตร์สยองขวัญไว้อย่างน่าสนใจ เพราะการปรากฏดังกล่าวทำให้เกิดความสับสนหรือความไม่สามารถตัดสินใจได้ระหว่างความแตกต่างของเวลา

> *"ผีทำให้อดีตกาลและปัจจุบันกาลเกิดความแบนราบ ดังที่พวกมันดึงเวลาให้ช้าลง เพื่อที่จะทำให้ปัจจุบันของพวกมันปรากฏอีกครั้งโดยปฏิเสธให้มันกลายเป็นอดีต พวกมันจึงบีบบังคับให้ตัวละครในปัจจุบันกาลละทิ้งช่วงเวลาของเขาและต้องประสบกับประวัติศาสตร์ของผู้อื่นโดยการบีบให้มันทับซ้อนกัน ... ความตึงเครียดจึงเป็นการประสบกับการยืดออกของเวลาจนรับไม่ไหว ในขณะที่ความตระหนกก็ทำลายพลังของกาลเวลาอย่างรุนแรงประดุจมีสิ่งที่มาพุ่งชนทางกายภาพ"*[27]

นากจึงเป็นตัวแทนของภาพแห่งการระลึกเพราะเป็นการบีบบังคับให้ตัวละครในปัจจุบันกาลต้องประสบกับอดีตกาลของเธอ เธอไม่ยอมปล่อยให้ตัวเธอกลายเป็นอดีตกาล การติดอยู่กับความปรารถนาจึงทำให้เธอกลายเป็นปัจจุบันกาล ตัวละครอื่นๆ จึงประสบกับปัจจุบันกาลที่ผิดกับช่วงเวลาของพวกเขาเอง อย่างไรก็ดีการบีบบังคับทำให้เธอไม่สามารถอยู่ร่วมกับมากได้ เพราะมันเป็นผืนกาลเวลา ทางออกของนากจึงไม่ใช่การนำภาพจินตภาพในอดีตให้กลายเป็นสัญลักษณ์ในปัจจุบันกาล แต่เป็นการสร้างความชอบธรรมให้แก่ตัวเธอด้วยการแฟลชแบ็กเพื่อเปิดเผยความจริง

ในเรื่อง *พี่มากพระโขนง* ฉากสำคัญของเหตุการณ์ภายในโบสถ์คือเมื่อนากตัดสินใจที่จะพามากไปอยู่กับเธอในโลกหน้าด้วยและมากก็ทำใจเรียบร้อยแล้ว ขณะที่มือของนากกำลังยืดมือมาบีบคอมาก นากเปลี่ยนใจปาดน้ำตาให้แก่มากแทน มากจึงสารภาพกับนากว่า แท้ที่จริงแล้วมากรู้ความจริงเรื่องสถานภาพของนากอยู่ก่อนแล้ว โดยตัดไปที่ภาพแฟลชแบ็กย้อนกลับไปเผยความจริงว่า ภายหลังจากที่เหล่าสหายของมากพยายามบอกใบ้ว่านากกลายเป็นผีให้แก่มาก มากจึงได้ไปพบกับความจริงที่หลังบ้าน ทว่ามากก็ยังคงทำเป็นไม่รู้เรื่องและปฏิบัติตัวตามปกติต่อไป นี่เป็นอีกครั้งที่เหตุการณ์ในปัจจุบันซ้อนทับกับภาพแห่งการระลึกของอดีตกาล

---

[26] อาดาดล อิงคะวณิชย้ำว่า ฉากเพศสัมพันธ์ระหว่างมากกับนากคือการทำให้นากหวนนึกถึงอดีตความเจ็บปวดของการคลอดลูกและย้ำให้เธอรู้ว่าไม่มีอะไรที่จีรังในโลก นากจำเป็นต้องปล่อยวางและไม่ยึดติดกับปรารถนาของเธอ

[27] Anna Powell, *Deleuze and Horror Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, p. 154.

เดอเลิซอธิบายว่าการทำให้วงโคจรระหว่างห้วงของอดีตกาลตอบรับกับภาพของปัจจุบันกาลก่อให้เกิดการแทรกแซงการไหลลื่นของผัสสะการเคลื่อนไหวชั่วคราว

"แฟลชแบ็กเป็นกลไกภายนอกที่เป็นไปตามขนบของภาพยนตร์
โดยทั่วไปมันถูกแสดงให้เห็นโดยการที่จุดต่อ (ระหว่างอดีตกาลและปัจจุบันกาล)
เชื่อมเข้าหากัน และภาพที่มันนำเสนอมักเป็นการซ้อนทับหรือร่วมกัน มันจึงเป็น
เหมือนสัญลักษณ์ที่มีคำเตือนว่า 'เตรียมตัว การระลึกความทรงจำ!'
ดังนั้นมันจึงชี้ให้เห็นความเป็นเหตุเป็นผลที่เป็นลักษณะของจิตวิทยาตามขนบของมัน
อีกทั้งยังคล้ายกับว่าผัสสะการเคลื่อนไหวเป็นสิ่งที่ถูกกำหนดไว้ก่อนอยู่แล้ว มันจึง
ทำงานเพื่อยืนยันกระบวนการเล่าเรื่องแบบเส้นตรงเพียงเท่านั้น
แม้ว่าเส้นทางของมันจะดูขัดแย้งก็ตาม"[28]

แม้ว่าแฟลชแบ็กจะทำให้ช่องว่างระหว่างผัสสะการรับรู้และปฏิกิริยาการเคลื่อนไหวมองเห็นชัดเจนขึ้นก็ตาม ทว่าแท้ที่จริงมันกลับทำงานเพื่อให้การคลายตัวของเวลากลายเป็นเส้นตรงได้ดีขึ้น การทำงานของมันคือการวางจุดกำเนิดของปัจจุบันกาลให้อยู่ในอดีตกาลและทำให้ประวัติศาสตร์ในเรื่องเล่าเป็นไปได้ในทิศทางเดียว โดยเพื่อจุดประสงค์ดังกล่าวแฟลชแบ็กวางให้ปัจจุบันกาลมีผลย้อนหลังในฐานะของเป้าหมายที่ทิศทางของอดีตกาลกำลังมุ่งไป มันจึงไม่ได้เป็นสิ่งที่รุกล้ำความต่อเนื่องของผัสสะการเคลื่อนไหวของอัตบุคคลอย่างถาวร สิ่งที่ภาพแห่งความระลึกทำกลับกลายเป็นการย้อนกลับไปอดีตกาลเพื่อรักษาความต่อเนื่องของอัตบุคคล

การผลิตซ้ำภาพยนตร์เกี่ยวกับนากเป็นปรากฏการณ์ทำซ้ำเรื่องเล่าที่มุ่งไปสู่ความไม่สมปรารถนาของตัวละครนาก เนื้อหาในตอนจบยังคงเป็นวาทกรรมซ้ำซากของความตาย ความพลัดพราก และการปล่อยวาง ประวัติศาสตร์นิพนธ์ของนากจึงมีลักษณะจำเพาะไปในทิศทางเดียว ซึ่งตอกย้ำด้วยการทำงานของภาพการเคลื่อนไหวที่การตัดต่อเน้นความต่อเนื่องของเรื่องราวที่สอดคล้องกับผัสสะการเคลื่อนไหวของตัวละคร อย่างไรก็ดีประวัติศาสตร์นิพนธ์ใหม่ของนากใน *พี่มากพระโขนง* ที่มีตอนท้ายเรื่องต่างไปจากเรื่องอื่นโดยสิ้นเชิงก็ยังคงเน้นการทำงานที่อยู่บนพื้นฐานของภาพการเคลื่อนไหว

ในช่วงกลางของเรื่องภายหลังจากการถกเถียงระหว่างมากและเพื่อนของเขาว่านากเป็นผีหรือไม่ เมื่อเพื่อนของมากเดินตามไป เขาเห็นว่ามากมีเลือดไหลออกจากหน้าอกเป็นจำนวนมาก ภาพแฟลชแบ็กจึงตัดกลับไปช่วงก่อนหน้าที่ในหลายๆ ช่วงแสดงให้เห็นว่ามากพยายามจะกลับมาหานากไม่ว่าจะเกิดอะไรขึ้นก็

[28] Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, London: The Athlone Press, 1989, p. 54.

ตาม ข้อมูลที่ได้จากแฟลชแบ็กกอปรกับแหวนทับทิบที่แขวนคอมากอยู่คล้ายกับวงที่อยู่ในนิ้วศพหลังบ้าน เต๋อและผู้ชมจึงตั้งข้อสันนิษฐานว่ามาก(อาจจะ)เป็นผี เต๋อจึงปาข้าวสารเสกให้มากซึ่งทำให้มากร้องอย่างเจ็บปวด แม้ว่าในท้ายที่สุดเต๋อจะสามารถระบุได้ว่ามากยังไม่ตาย แต่เนื้อเรื่องก็ยังคงมุ่งเน้นการสร้างทางแยกให้แก่ผู้ชมอยู่ดี เมื่อเต๋อต้องการทราบว่าใครเป็นผี ภาพก็ตัดมาที่แหวนทับทิมที่ตกลงบนเรือ โดยผู้ชมสามารถสรุปได้ว่าแหวนตกมาจากเอ เต๋อจึงถีบเอตกน้ำ ทว่าเมื่อทุกคนทราบว่านากเป็นผี พวกเขาจึงหนีไปที่อุโบสถซึ่งทำให้พวกเขาต้องเผชิญหน้ากับทั้งเอที่เขาคิดว่าเป็นผีและนากที่เป็นผี อย่างไรก็ดีภาพแฟลชแบ็กก็เผยความจริงว่า เอไม่ได้เป็นผีแต่เอไปขโมยแหวนจากศพหลังบ้านทำให้แหวนอยู่ที่ตัวเอ ขณะเดียวกันในเวลาต่อมาภาพแฟลชแบ็กก็เผยความจริงอีกว่า มากรู้ตั้งแต่แรกอยู่แล้วว่านากเป็นผี แต่เขาปฏิเสธที่จะรับรู้ดังกล่าวและยังคงพยายามใช้ชีวิตกับนากต่อไป แม้ว่าภาพแฟลชแบ็กในช่วงกลางของเรื่องจะทำให้เกิดทางแยกของความเป็นไปได้มากกว่าหนึ่งทาง แต่ในไม่ช้าภาพยนตร์ก็นำเรื่องราวมาสู่ประวัติศาสตร์ในทางเดียว และภาพแฟลชแบ็กในตอนท้ายก็เป็นการตอกย้ำให้ความเป็นไปได้ทั้งหมดที่เคยแตกกระจายกลับมาสู่ทิศทางเดียวกัน ภาพแฟลชแบ็กของมากคือการเผชิญหน้ากับอดีต อดีตกาลของความกลัวของมากและเพื่อนๆ ที่มีต่อนากกลับมาปรากฏอีกครั้ง เพราะหากภาพแฟลชแบ็กก่อนหน้านั้นปรากฏเพื่อทำลายความต่อเนื่องผัสสะการรับรู้และปฏิกิริยาการกระทำของตัวละคร ภาพแฟลชแบ็กในช่วงท้ายก็เป็นการทำให้ความต่อเนื่องของผัสสะการเคลื่อนไหวดังกล่าวกลับมาสู่ทิศทางเดิมของมัน มากจึงสามารถปลดปล่อยภาพอดีตกาลในจินตภาพของนากไปสู่ภาพจริงของความตายให้ปรากฏบนพื้นที่การมองเห็นในปัจจุบันกาลของสัญลักษณ์

การทำงานของภาพการเคลื่อนไหวจึงเป็นการทำให้ความกระจัดกระจายของจินตภาพมาสู่ความเป็นระเบียบของสัญลักษณ์ นากในฐานะของภาพแห่งการระลึกที่ต้องย้อนกลับเอาภาพในอดีตมาสู่ปัจจุบันจึงเปลี่ยนแปลงกลายเป็นภาพแห่งความทรงจำของพฤติการณ์ภายใต้การทำงานของภาพการเคลื่อนไหว *พี่มากพระโขนง* จึงแสดงให้เห็นวิธีการที่อดีตกาลจะกลับมาในรูปแบบของภาพการเคลื่อนไหวเพื่อที่จะรักษาเอกภาพความเป็นไปได้เพียงหนึ่งเดียวของประวัติศาสตร์นิพนธ์ในภาพยนตร์ให้กับตัวละครในปัจจุบันได้อย่างไร

เราจึงเห็นได้ว่าเวลากลายเป็นเพียงย่อยของการเคลื่อนไหวเท่านั้นในภาพยนตร์ที่เน้นตรรกะตามการกระทำของตัวละครหรือสถานการณ์ การสร้างตรรกะหรือทำให้ดูเหมือนมีเหตุและผลนี่เองที่ทำให้ภาพยนตร์ยังคงทำงานอยู่ภายใต้อุดมการณ์ของระเบียบเชิงสัญลักษณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการตัดต่อเปลี่ยนขนาดของภาพที่ทำงานสอดรับประหนึ่งการสร้างเหตุผลให้กับเรื่องเล่า อย่างไรก็ดีแม้ภาพการเคลื่อนไหวจะมีเป้าประสงค์หลักในการสร้างความเป็นตรรกะให้แก่ภาพยนตร์ผ่านการเคลื่อนไหวก็ตาม ในท้ายที่สุดภาพการเคลื่อนไหวก็นำตัวมันเองไปสู่วิกฤตของการเคลื่อนไหวด้วยเช่นเดียวกัน ดังที่เดอเลิซกล่าวถึงในบทส่งท้ายของ *Cinéma 1* ว่าด้วยเรื่องวิกฤติของภาพการกระทำ (The Crisis of Action-Image) ซึ่งเป็นช่วงเปลี่ยนระหว่างยุคของภาพยนตร์ภาพการเคลื่อนไหวไปสู่ยุคของภาพกาลเวลา ความน่าสนใจในประเด็นดังกล่าวอยู่ที่องค์ประกอบที่

สำคัญที่สุดของภาพการเคลื่อนไหวอย่างภาพการกระทบ (Affection-Image) กลับกลายเป็นสิ่งที่ท้าทายตัวมันเองด้วยการไม่ยอมอยู่ในเหตุผลเดียวกับภาพการเคลื่อนไหว เราจึงเห็นได้ว่าในภาพการเคลื่อนไหวเองมีหนทางออกไปสู่การทำงานที่สวนกระแสของอุดมการณ์ได้เช่นเดียวกัน

CINEMA ENLIGHTENS
ปณฺฑา อนุปฺปาโท จลจิตการ

บทที่ 3

ความหลงใหลระยะประชิด

มังรายไม่อาจทนต่อการกระทำของมังระโธที่ปฏิบัติต่อเชลยศึกไทยอย่างเหี้ยมโหดได้ โดยเฉพาะกับพ่อของดวงจันทร์หญิงไทยผู้เป็นที่รักของมังราย ความเห็นที่ต่างกันทำให้นายกองทั้งสองไม่ลงรอยกัน ภาพขุนศึกพม่าทั้งสองตัดสลับไปมาก่อนที่กล้องจะเคลื่อนไปรอบตัวพวกเขา หลังจากนั้นจึงตัดต่อภาพแบบมองทาจ (Montage) จากภาพระยะปานกลางไปถึงภาพใบหน้าของตัวละครทั้งสอง โดยเน้นให้เห็นถึงสายตาของทั้งคู่ที่จ้องกันอย่างไม่กระพริบตา ความตึงเครียดของความนิ่งคลายตัวลงสู่การเคลื่อนไหวแทนเมื่อมังระโธชักดาบขึ้นกระโจนใส่มังราย การสร้างอารมณ์ผ่านเทคนิคตัดต่อแสดงให้เห็นถึงความสามารถของ เชิด ทรงศรีในการใช้ภาษาภาพยนตร์สร้างบรรยากาศของฉากๆ หนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงคุณธรรมของมังรายที่กำลังนำภัยไปสู่ตัวเขาเองในภายหลังใน *เลือดสุพรรณ* (1981) การตัดต่อภาพมองทาจสลับไปมาระหว่างภาพมังระโธที่มองไปทางด้านขวากับภาพมังรายที่มองไปทางซ้ายก่อให้เกิดการปะทะกันของภาพ อีกทั้งการปรับขนาดของภาพจากภาพถ่ายระยะปานกลางไปสู่ภาพถ่ายระยะใกล้มากทำให้เห็นรายละเอียดของใบหน้าที่สื่อถึงอารมณ์ของตัวละครจนสามารถทำให้ผู้ชมเข้าใจถึงสถานการณ์ได้อย่างง่ายดาย

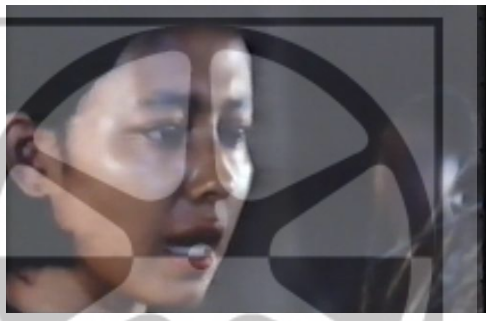
นอกจากฉากดังกล่าวแล้ว เชิดแสดงให้เห็นถึงความเชี่ยวชาญทางด้านภาษาภาพยนตร์โดยใช้การถ่ายภาพระยะใกล้กับภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ เพื่อให้ผลของภาพและความรู้สึกที่ใกล้เคียงกัน อาทิ ฉากลองเทค (Long Take) การร้องเพลงไหว้แม่โพสพของอีแพงหลังการเก็บเกี่ยวข้าวใน *เพื่อน-แพง* (1983) เชิดถ่ายภาพระยะใกล้ให้เห็นใบหน้าของอีแพงที่แสดงถึงอารมณ์ของเด็กหญิงที่เสียแม่ไปตั้งแต่เด็ก ฉากนี้จึงมีความหมายในเชิงนัยว่าเป็นการร้องเพลงไหว้แม่ที่ตายไปแล้วและเป็นการอาวรณ์ลอชายผู้ดูแลเธอแทนแม่ตั้งแต่เด็ก[1] หรือในฉากที่คุณหญิงกีรตินั่งเดียวดายภายในห้องนอนของเธอในคืนวันแต่งงานของน้องสาวใน *ข้างหลังภาพ* (1991)

---

[1] ความสัมพันธ์ระหว่างลอและแพงในทางจิตวิเคราะห์มีความคลุมเครืออยู่มาก เพราะลอไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเพียงตัวแทนพ่อที่คอยอบรมแพงเท่านั้น ทว่าลอยังดูแลแพงในทุกเรื่องไม่ว่าการอาบน้ำ การป้อนข้าว เด็กหญิงแพงเองก็มักวิ่งหาลอเพื่อให้เขาทำหน้าที่แทนแม่ที่ตายไปแล้ว การเรียกร้องหาลอจึงเป็นการเรียกหาวัตถุทดแทน (Fetish) ความรักของเธอต่อแม่ การที่ลอทำหน้าที่เป็นวัตถุทดแทนแม่ที่ตายไป ทำให้เราสามารถเข้าใจเหตุการณ์ที่ทั้งลอและเพื่อนไปดูหนังกลางแปลง และแอบไปพลอดรักกันกลางนาได้ว่า สำหรับแพงที่กำลังแอบดูการกระทำของทั้งคู่อยู่เหตุการณ์ดังกล่าวมีลักษณะของความเป็นปฐมฉาก (Primal Scene) ดังเช่นที่เด็กเห็นพ่อและแม่มีเพศสัมพันธ์ครั้งแรกแต่ไม่สามารถเข้าใจเหตุการณ์นั้นได้มันจึงมีผลย้อนหลังเมื่อเด็กเรียนรู้เกี่ยวกับความปรารถนาทางเพศ ทว่าแพงไม่ใช่เด็กเล็กที่ไม่รู้ประสาว่าลอและเพื่อนกำลังทำอะไรอยู่ แต่เธอเข้าใจดีว่าทั้งสองกำลังแอบมาพลอดรักกันกลางทุ่ง ฉากที่แพงเห็นจึงสร้างความเจ็บปวดทางจิตใจ (Trauma) ที่แพงรู้สึกว่าวัตถุทดแทนความรักของแม่นั้นกำลังถูกคนอื่นแย่งไป ฉากดังกล่าวจึงไม่สามารถมองผ่านเพศวิถี (Sexuality) ได้ หากแต่ต้องอ่านผ่านบทบาทของลอในฐานะวัตถุทดแทน ความเจ็บปวดในตอนท้ายเรื่องที่แพงตั้งท้องกับลอจึงมีลักษณะที่ก่อให้เกิดบาดแผลทางจิตใจแก่ชาวบ้านและผู้ชมไปพร้อมๆ กัน เพราะมีลักษณะของการผิดประเวณีที่มากกว่าการแย่งพี่เขย ในฐานะของวัตถุทดแทนความสัมพันธ์ดังกล่าวจึงคล้ายกับความสัมพันธ์ภายในวงศ์เดียวกันระหว่างแม่และลูก ปรารถนาของแพงจึงเกิดความวิปริต (Pervert) ที่ปฏิเสธกฎของสังคมแม้ว่าเธอจะรับรู้ดีว่ามีข้อห้ามนี้อยู่

กีรติกำลังอับอายและเวทนาตัวเองที่ไม่ได้พบกับความรักทั้งที่วัยของเธอล่วงเข้าใกล้สามสิบเต็มที ภาพเผยให้เห็นกีรตินั่งอยู่ภายในห้องที่เงียบเหงาแล้วจึงตัดภาพมาด้านข้างให้เห็นใบหน้าของเธอที่กำลังโศกเศร้า และตัดภาพมาที่ด้านหน้าของกีรติก่อนที่กล้องจะเคลื่อนเข้าไปใกล้ใบหน้าของเธออย่างช้าๆ ผู้ชมสามารถรับรู้ถึงความอาดูรในความเหงาเศร้าของกีรติได้ดี[2]

CINEMA ENLIGHTENS



รูปที่ 5 ภาพถ่ายระยะใกล้แพงกำลังร้องเพลงถวายแม่โพสพ

ปัญญา อนุปาโท จัดจิตการ

รูปที่ 6 ภาพถ่ายระยะใกล้ใบหน้าอาดูรของกีรติ

หากใบหน้าเป็นเหมือนหน้าต่างบานสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงอารมณ์ การถ่ายภาพระยะใกล้ใบหน้าของตัวละครก็เป็นความพยายามทำให้ผู้ชมเข้าถึงอารมณ์ของตัวละครได้ดีที่สุดวิธีการหนึ่ง การมองภาพใบหน้าของตัวละครในระยะใกล้ชิดประหนึ่งการส่องกระจกอาจทำให้เราหลง(จดจำ)ผิด (Mis(re)cognition) คิดว่าตัวละครเป็นตัวเราเองดังข้อสันนิฐานของเมทซ์เกี่ยวกับระยะกระจกในภาพยนตร์ การถ่ายภาพระยะใกล้จึงเป็นการทำให้เกิด Mise-en-abyme เป็นเหตุให้ผู้ชมหลงอยู่ในมายาของภาพยนตร์ที่ชวนให้นึกถึงวาทกรรมเกี่ยวกับผัสสะการชมภาพยนตร์ ทั้งเรื่องของการถ้ำมอง (Voyeurism) และการถอดแบบจากตัวละครดังเช่นใน *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) ที่หญิงสาวผู้หนึ่งกำลังถูกไต่สวนในห้องปิดทึบด้วยข้อกล่าวหาว่าเธอเป็นแม่

[2] บทสนทนาของตัวละครในภาพยนตร์ของเชิดทรงศรีมีความเป็นกวีนิพนธ์มากกว่าความเป็นธรรมชาติ เอกสิทธิ์ พันธุ์พูลตั้งข้อสังเกตว่าเป็นความจงใจของเชิดที่ต้องการเคารพวรรณกรรมที่มีการใช้คำอย่างสละสลวย หรือเป็นการแปลงวรรณกรรมลงสู่ภาพยนตร์ (อ่านเพิ่มเติมใน เอกสิทธิ์ พันธุ์พูล, *อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี*, วิทยานิพนธ์ (นศ.ม.) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554) อย่างไรก็ดีเราปฏิเสธไม่ได้ว่าบทสนทนาแบบวรรณกรรมสร้างระยะห่างระหว่างตัวละครที่กำลังพูดอยู่และผู้ชมเป็นอย่างมาก แม้ในฉากดังกล่าวจะถ่ายภาพระยะใกล้ก็ตาม ฉากที่ทำให้ผู้ชมเข้าถึงตัวละครได้มากกว่ามักเป็นฉากที่ตัวละครแสดงอารมณ์ผ่านท่วงท่าโดยไม่มีคำพูดหรือฉากที่ตัวละครร้องเพลง

มด เพราะเธอเป็นผู้นำทัพปลดแอกฝรั่งเศสออกจากการครอบครองของอังกฤษ ผู้ชมจึงสามารถรับรู้ถึงความรู้สึกอึดอัดและความไม่ยุติธรรมที่เธอได้รับจากเหล่าพระผู้ชายที่ห้อมล้อมเธอไว้ ภาพถ่ายระยะปานกลางของเธอทำให้ผู้ชมสามารถเห็นรายละเอียดจากตัวเธอได้ดี ทั้งเรื่องของอารมณ์สีหน้า และท่าทาง แต่ผู้ชมไม่สามารถมองเห็นบรรยากาศโดยรอบเพราะมักมีกรอบห้อมล้อมเธออยู่เสมอ ผู้ชมจึงไม่สามารถมองเห็นสิ่งอื่นนอกจากตัวละคร ในฉากนี้แม้ฌานดาร์คจะเผชิญหน้ากับความอยุติธรรมแต่ใบหน้าที่สวยสดของเธอก็ชวนให้น่ามองอย่างลึกลับ[3]

นักวิจารณ์และนักทฤษฎีภาพยนตร์บาลาช (Béla Balázs) เห็นว่าวัฒนธรรมของมนุษย์แต่เดิมให้ความสำคัญกับเรื่องของภาพเป็นอันดับแรก จนกระทั่งการพิมพ์ถือกำเนิดขึ้น และกลายเป็นจุดเปลี่ยนจากภาพไปสู่วัฒนธรรมภายใต้อิทธิพลของการเขียนแทน กล่าวอีกนัยหนึ่งการเขียนทำให้เกิดความแปลกแยกกับการแสดงออกผ่านใบหน้าและท่าทางโดยตรง กระทั่งภาพยนตร์ถือกำเนิดขึ้น ภาพจึงกลับมามีความสำคัญเหนือคำอีกครั้ง บาลาชอธิบายว่าภาพยนตร์เป็นภาษาที่ไม่ได้อยู่ภายใต้อิทธิพลของคำแต่เป็นภาษาของการแสดงออกผ่านท่วงท่าและใบหน้าซึ่งเป็นภาษาทางภาพที่สร้างขึ้นผ่านเนื้อหนังมังสา และทำให้ *"มนุษย์จึงกลับมาเป็นสิ่งที่มองเห็นได้อีกครั้ง"*[4] บาลาชยกตัวอย่างภาพยนตร์ในยุคภาพยนตร์เงียบซึ่งเขามองว่าเป็นการใช้การแสดงออกของร่างกายมากกว่าการใช้ภาษาในการทำความเข้าใจ ดังนั้นตามความเห็นความคิดของบาลาช ภาพยนตร์ทำให้เราย้อนกลับไปสู่ยุคที่ภาษาศาสตร์ยังไม่คั่นกลางระหว่างการดำรงอยู่ของมนุษย์และการสื่อสารโดยตรงต่อหน้า ทว่าบาลาชไม่ได้มองว่ามันเป็นการกลับไปสู่ยุคทองของการสื่อสารด้วยการแสดงออก แต่เป็นการนำการสื่อสารดังกล่าวกลับมาในรูปแบบที่ทันสมัยมากขึ้นผ่านเทคโนโลยี เมื่อบาลาชให้ความสำคัญกับการแสดงออกทางใบหน้าในภาพยนตร์ ภาพถ่ายระยะใกล้จึงมีบทบาทสำคัญในทฤษฎีภาพยนตร์ของบาลาชเพราะการถ่ายภาพระยะใกล้สามารถทำให้ผู้ชมมองเห็นโลกที่ไม่เคยปรากฏให้เห็นมาก่อน[5]

บาลาชเปิดประเด็นยกย่องความสามารถของกล้องภาพยนตร์ที่เผยให้เห็นในสิ่งที่เราไม่สามารถเห็นได้ในชีวิตปกติว่า "โลกใบใหม่ใบแรกที่ค้นพบผ่านกล้องภาพยนตร์ในยุคภาพยนตร์เงียบคือโลกที่สิ่ง

---

[3] อย่างไรก็ดี บอร์ดเวลกล่าวเตือนให้ระวังในการอ่านฉากภาพถ่ายระยะใกล้ใน *La passion de Jeanne d'Arc* ว่าจุดประสงค์เดิมของผู้กำกับเดรเยอร์ใช้ในการถ่ายภาพระยะใกล้ไม่ใช่เพื่อการถอดแบบจากตัวละครที่น่าสมเพชอย่างฌาน แต่ต้องการสร้างมุมมองของพระเจ้าหรือมุมมองของการตัดสินที่สร้างความต่างระหว่างตัวเธอเองและเหล่าผู้ตัดสิน (David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley, CA: University of California Press, 1981.)

[4] Béla Balàzs, "Preface", in *Visible Man, or Cultural Film*, [origin. 1924], cited in Erica Carter and Rodney Livingstone (trans.), *Screen*, 48, 1, 2007, pp. 91-108.

[5] ภาพระยะใกล้ไม่ใช่ภาพขนาดปกติ เพราะมันแสดงให้เห็นถึงการเข้าใกล้บุคคลหรือวัตถุในระยะที่ไม่ธรรมดา อาจต้องมีความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดหรือการเห็นภาพระยะใกล้มากทำให้เราสามารถเห็นรายละเอียดที่เราอาจไม่สังเกตเห็นในชีวิตประจำวัน จึงเป็นการใช้อย่างกรายๆ ถึงความสำคัญของวัตถุนั้น

ที่มีขนาดเล็กปรากฏให้เห็นในระยะใกล้มาก ชีวิตที่ซ่อนเร้นของสิ่งเล็กๆ"[6] เพราะภาพถ่ายระยะใกล้สามารถทำให้ผู้ชมเห็นสิ่งสามัญในลักษณะของสิ่งจำเพาะขึ้นมาได้ ดังนั้นภาพถ่ายระยะใกล้ไม่เพียงทำให้เราเห็นวัตถุได้กว้างและใหญ่ขึ้นเท่านั้นแต่เรายังรับรู้ถึงวัตถุนั้นได้ลึกซึ้งเช่นเดียวกัน นอกจากทำให้เราสามารถเห็นสิ่งใหม่แล้ว ภาพถ่ายระยะใกล้ยังนำเราไปสู่สิ่งที่เก่าแก่อย่างการสื่อสารโดยตรงด้วย ยกตัวอย่าง การแสดงท่าทางด้วยมือซึ่งเราอาจไม่สังเกตเห็นรายละเอียดบางอย่างในช่วงเวลาปกติ ทว่าการถ่ายภาพระยะใกล้ทำให้เราเห็นรายละเอียดของสิ่งนั้นอย่างน่าประหลาด หรือการถ่ายภาพระยะใกล้ของเงาบนกำแพง บาลาชมองว่ามันแสดงให้เห็นใบหน้าที่ไร้คำพูดหรือโชคชะตาของวัตถุใบ้ที่อาศัยร่วมกับเราและมีชะตาผูกติดอยู่กับเรา

บาลาชได้ลงในรายละเอียดเปรียบเทียบการทำงานของภาพถ่ายระยะใกล้กับวัตถุต่างๆ ทำให้เขาพบว่า แม้ว่าภาพถ่ายระยะใกล้จะทำให้วัตถุหรือบางส่วนของวัตถุนั้นตัดขาดจากพื้นที่โดยรอบของมัน แต่เรายังคงสามารถรับรู้ถึงบริบทของพื้นที่ของมันอยู่ดี มีเพียงใบหน้าเท่านั้นที่สามารถแยกตัวมันออกเป็นเอกเทศ บาลาชเปรียบเทียบระหว่างมือและใบหน้าโดยอธิบายว่า แม้ภาพถ่ายระยะใกล้ของมือทำให้มันแยกตัวออกจากพื้นที่โดยรอบของมันแต่มันก็ยังเป็นภาพอวัยวะส่วนหนึ่งของร่างกายมนุษย์ ต่างจากภาพใบหน้า ภาพถ่ายระยะใกล้ไม่เพียงทำให้เราสามารถเข้าใกล้ใบหน้าของมนุษย์ได้มากขึ้น แต่มันยังย้ายใบหน้านั้นออกจากพื้นที่บริบทของมันไปสู่อีกมิติหนึ่ง บาลาชให้เหตุผลที่น่าสนใจว่า เมื่อมือถูกตัดออกจากบริบทโดยรอบของภาพ มันสูญเสียความหมายในตัวมันเอง มันสูญเสียการแสดงออกและความเชื่อมต่อกับมนุษย์ ทว่าใบหน้ากลับมีความสมบูรณ์ภายในตัวมันเองทำให้เราไม่จำเป็นต้องคิดถึงบริบทของมันทั้งเรื่องของพื้นที่และเวลา หากเรามองภาพบุคคลที่แวดล้อมไปด้วยผู้คนในช็อตภาพถ่ายระยะใกล้ ใบหน้าของเขาทำให้เรารู้สึกเหมือนอยู่กับเขาตามลำพังในมิติพิเศษที่แยกตัวออกจากพื้นที่บริบทแวดล้อม หรือแม้แต่ในภาพถ่ายระยะไกลเมื่อเรามองดูที่ใบหน้าของเขาเราก็ยังให้ความสนใจกับการสื่อความหมายและการแสดงออกทางสีหน้ามากกว่าบริบทโดยรอบของมัน ดังนั้นภาพถ่ายใบหน้าระยะใกล้ทำให้เราหลุดออกจากพื้นที่เนื่องจากการรับรู้ถึงพื้นที่ของเราถูกตัดขาดออกไป ราวกับเราอยู่ในอีกมิติหนึ่งเมื่อเผชิญหน้ากับภาพถ่ายใบหน้าระยะใกล้ของบุคคล สำหรับบาลาชการถ่ายภาพใบหน้าระยะใกล้สร้างสิ่งที่แตกต่างออกไป การแสดงออกทางใบหน้าเป็นสิ่งที่เป็นอัตวิสัยมากที่สุดสำหรับมนุษย์ยิ่งกว่าวจีกรรม เพราะคลังศัพท์และภาษาศาสตร์ล้วนอยู่ภายใต้กฎและข้อตกลงที่เป็นสากลของสังคมซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนรวม บาลาชจึงมองว่าภาษาผ่านคำพูดไม่สามารถถ่ายทอดความหมายได้ดีเท่ากับการสื่อสารโดยตรงผ่านเลือดเนื้อและร่างกาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งใบหน้าของบุคคล ความรู้สึกของการเข้าใกล้ใบหน้าในระยะประชิดอาจทำให้เราคุ้นเคยกับใบหน้านั้นโดยที่เราไม่รู้ตัว ประหนึ่งผู้ชมกำลังมองกระจก เพราะภาพถ่ายระยะใกล้ทำให้ผู้ชมเห็นใบหน้าของตัวละครได้อย่างชัดเจนและเสมือนว่าสิ่งนั้นกำลังมองย้อนกลับมาที่ผู้ชมเช่นเดียวกัน

---

[6] Béla Balázs, "The close-up", in *Theory of the Film*, [origin. 1952], in Leo Braudry and Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism Introductory Readings*, 7th ed., New York: Oxford University Press, 2009, p. 273.

คำอธิบายของบาลาซจึงทำให้ภาพถ่ายระยะใกล้ใบหน้าของมังรายมีความสำคัญเหนือกว่าภาพถ่ายประเภทอื่นในเรื่อง เพราะมันทำให้เรารู้สึกเหมือนกลับไปสู่ต้นตอของการแสดงออกและการสื่อสารของมนุษย์ และยังอธิบายอีกว่าเหตุใดเราจึงเกิดอารมณ์ร่วมและเข้าถึงภาพถ่ายใบหน้าได้มากกว่าภาพถ่ายประเภทอื่น อย่างไรก็ดีคำถามที่น่าสนใจคือ มีเพียงภาพถ่ายระยะใกล้ของใบหน้าเท่านั้นหรือที่สามารถสร้างปรากฏการณ์ดังกล่าวได้ เป็นไปได้หรือไม่ที่ภาพถ่ายประเภทอื่นก็สามารถสร้างผลกระทบแบบเดียวกับภาพถ่ายใบหน้าได้ และเมื่อภาพถ่ายระยะใกล้ทำให้สูญเสียบริบทโดยรอบของพื้นที่และเวลา ผู้ชมได้สิ่งใดกลับมาตอบแทน

CINEMA ENLIGHTENS

อารมณ์กระทบ

"ภาพการกระทบคือภาพถ่ายระยะใกล้ และภาพถ่ายระยะใกล้คือใบหน้า..."[7]

ความคิดของบาลาซส่งอิทธิพลอย่างมากให้กับทฤษฎีภาพยนตร์ในยุคต่อมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบทที่หกของตำรา *Cinéma 1 : L'image-mouvement* ของเดอเลิซซึ่งว่าด้วย "ภาพการกระทบ (Affection-Image)" ที่ยกประเด็นเรื่องภาพถ่ายระยะใกล้ถกกับการตั้งข้อสังเกตของบาลาซ เดอเลิซแสดงถึงความไม่เห็นด้วยที่บาลาซจำแนกความต่างระหว่างภาพถ่ายระยะใกล้ของใบหน้าของบุคคลและสิ่งของอื่น เดอเลิซมองในมุมกลับว่าสิ่งของอื่นๆ ที่ไม่ใช่ใบหน้าของคนก็มีคุณลักษณะเช่นเดียวกับใบหน้า คือมีความชอบธรรมในตัวของมันเองโดยไม่จำเป็นต้องอิงกับสิ่งอื่นที่อยู่นอกกรอบภาพ คำจำกัดความของเดอเลิซเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของภาพการกระทบ ภาพถ่ายระยะใกล้ และใบหน้า ทำให้เกิดคำถามว่า เราสามารถจำกัดความได้อย่างรวบรัดเช่นนั้นหรือว่า *"...ภาพถ่ายระยะใกล้คือใบหน้า..."* และอีกคำถามหนึ่งคือ ภาพถ่ายระยะใกล้และภาพใบหน้าต่างจากภาพขยายของวัตถุอย่างไร

เดอเลิซพยายามอธิบายเพื่อสร้างความชอบธรรมให้แก่แนวคิดของเขาโดยกล่าวยกตัวอย่างสิ่งของอื่นที่ไม่ใช่ใบหน้าเช่น หน้าปัดนาฬิกา เขาตั้งข้อสังเกตว่า ภาพถ่ายระยะใกล้ของนาฬิกาแสดงให้เห็นถึงลักษณะสองขั้วที่ต่างกันแต่กลับอยู่ด้วยกัน ในขั้วหนึ่งคือสิ่งที่เดอเลิซเรียกว่า "*ชุดลำดับอันเข้มข้น*" (Intensive series)[8] ซึ่งเป็นชุดลำดับของการเปลี่ยนแปลงหรือการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นในระดับจุลภาคและอาจไม่ได้ปรากฏ

---

[7] Gilles Deleuze, *Cinéma 1: L'image-mouvement*, Paris: Minuit, 1983, p. 125.

[8] ในหนังสือ *La logique du sens* ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของอุบัติการณ์ (Event) ที่มีต่อชุดลำดับ (Series) โดยมีเรื่องของชุดลำดับเป็นกุญแจสำคัญของเนื้อหา สำหรับเดอเลิซ อุบัติการณ์ดำเนินผ่านชุดลำดับในโครงสร้างของมัน อีกทั้งเปลี่ยนแปลงและปรับเปลี่ยนความสัมพันธ์ของความหมาย (Sense) ที่อยู่ในชุดลำดับ อุบัติการณ์ตามทัศนะของเดอเลิซจึงต่างจากการเกิดขึ้นของเหตุการณ์ใหม่โดยสิ้นเชิง เหตุการณ์ใหม่ที่กลายเป็นจุดเปลี่ยนของประวัติศาสตร์ อีกทั้งมันยังไม่ใช่สิ่งใหม่ที่เพิ่งเกิดขึ้นหรือเป็นสิ่งที่คาดเดาไม่ได้ ในอุบัติการณ์ การเริ่มต้นคือการเลือกสรรเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องในชุดลำดับให้กลายเป็นจุดเปลี่ยนของเหตุการณ์ใหม่ ชุดลำดับจึงไม่ใช่สิ่งที่เฉื่อยชาและแน่นิ่ง แต่เป็นสิ่งที่กำลังดำเนินต่อไปอย่างไม่มีจุดเริ่มต้นและสิ้นสุด ชุดลำดับที่เข้มข้นจึงไม่จำเป็นต้องเกิดขึ้นในลักษณะของความเป็นจริงในปัจจุบัน

ให้เห็นในระดับของความเป็นจริงในปัจจุบัน (Actual) แต่กำลังเกิดขึ้นในระดับของความเสมือนจริง (Virtual) แน่นอนว่าเรารับรู้ถึงความเปลี่ยนแปลงของหน้าปัดนาฬิกาได้จากการเคลื่อนไหวของเข็มนาฬิกาที่อาจหมุนเข้ามาปรากฏในจอภาพเพียงครั้งเดียวหรือหลายครั้งตามแต่ช่วงของเวลาที่กำลังผ่านไป หากเราไม่เห็นถึงการเคลื่อนไหวของเข็มนาฬิกาดังกล่าวจะทำให้เราสรุปได้ว่า การเปลี่ยนแปลงนั้นไม่ได้กำลังเกิดขึ้นหรือ แท้ที่จริงมันกำลังเกิดการเปลี่ยนแปลงหรือเคลื่อนไหวในระดับจุลภาคหรือก็คือทำให้ความเข้มข้น (Intensity) ของหน้าปัดนาฬิกากำลังเปลี่ยนไป และอีกขั้วหนึ่งเดอเลิซมองเห็นถึงความสามารถหน้าปัดนาฬิกาที่สามารถสะท้อนภาพที่อยู่ภายนอกและแสดงภาพที่อยู่ภายในได้ในเวลาเดียวกัน เดอเลิซจึงเรียกมันว่า "*หน่วยหนึ่งที่สะท้อนไปและสะท้อนกลับ*" (Unité réfléchissante et réfléchie)[9] ความสามารถของหน้าปัดนาฬิกาดังกล่าวทำให้เดอเลิซตั้งข้อสังเกตว่ามันมีลักษณะคล้ายกับใบหน้า หรือเรียกให้ชัดคือ มันถูกทำให้กลายเป็นใบหน้า (Visagéifié) และสิ่งนี้กำลังจ้องเขม็งมาที่เรา (Dévisager) แม้ว่ามันจะไม่มีรูปลักษณ์เหมือนใบหน้าก็ตาม[10]

เดอเลิซยังตั้งข้อสังเกตอีกว่า เมื่อเปรียบเทียบกับร่างกายของคนเรา เรามีอวัยวะอยู่สองลักษณะ หนึ่งคืออวัยวะที่ไม่มีการเคลื่อนไหวทำหน้าที่รับการเคลื่อนไหวที่อยู่ภายนอก อาทิ ตา หู และอีกหนึ่งคืออวัยวะที่สามารถทำให้มีการเคลื่อนที่ได้ อาทิ ขา แต่เป็นใบหน้าของมนุษย์ที่มีทั้งสองสิ่งดำรงอยู่ร่วมกันเพราะใบหน้ามี "*การเคลื่อนไหวในระดับจุลภาคบนระนาบกล้ามเนื้อที่ไม่มีการเคลื่อนไหว*"[11] ใบหน้าเปลี่ยนสิ่งที่ได้รับจากการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นภายนอกให้กลายเป็นการเคลื่อนไหวเพื่อแสดงตัวมันออกมา[12] ขั้วทั้งสองนี้ทำให้เกิดอารมณ์กระทบ (Affect) ตามทัศนะของแบร์กซง เดอเลิซจึงสรุปว่า หากเราพบสิ่งใดที่มีสองขั้วนี้อยู่ด้วยกัน มันคือสิ่งที่มีลักษณะของใบหน้า และไม่มีสิ่งที่เรียกว่าภาพถ่ายระยะใกล้หรือภาพขยายของใบหน้า เพราะภาพถ่ายระยะใกล้เป็นใบหน้าด้วยตัวมันเองอยู่แล้ว ภาพถ่ายระยะใกล้และภาพใบหน้าจึงเป็นสิ่งที่สร้างอารมณ์กระทบให้เกิดขึ้น เป็นสิ่งที่เรียกว่าภาพการกระทบ[13]

หรือเป็นสิ่งที่เข้าใจในเชิงประจักษ์ แต่อาจเกิดขึ้นในลักษณะของความเสมือนจริงที่อยู่ทั้งในและนอกความเข้าใจ การเปลี่ยนแปลงของชุดลำดับกำลังเกิดขึ้นในระดับที่เล็กกว่าเรามองเห็นได้ อาทิในระดับโมเลกุล มันจึงเป็นการเปลี่ยนแปลงของชุดลำดับที่เกิดขึ้นในระดับของความเข้มข้น

[9] Ibid.

[10] เห็นได้ชัดว่าในขณะนี้ เดอเลิซกำลังพูดถึงการจ้องมองในจินตภาพของดาก็องอยู่ ซึ่งเป็นสายตาเดียวกับที่จินตนาการว่ากำลังมีสิ่งอื่นจ้องมองเราอยู่จากที่อื่น

[11] Ibid., p. 126.

[12] การเคลื่อนไหวเพื่อแสดงออก (Mouvement d'expression) ของเดอเลิซมีลักษณะคล้ายกับการแสดงออกทางสีหน้า (Expression du visage) และนี่คือสิ่งที่เดอเลิซเรียกว่า การแสดงออก (Expression)

[13] ระหว่างคำว่า อารมณ์กระทบ (Affect) และการกระทบ (Affection) เป็นสองคำที่ใกล้ชิดกันในงานของเดอเลิซทว่ากลับมีความหมายต่างกัน เราจำเป็นต้องทำความเข้าใจเชิงนิรุกติศาสตร์ของสองคำนี้ในภาษาละติน ดังที่เดอเลิซอธิบายใน *Spinoza, Philosophique pratique* (1981) ระหว่างคำว่า *Affectus* และ *Affectio* โดยคำแรกหมายถึง หนทางจากสถานะหนึ่งไปสู่สถานะอื่น ในขณะที่คำหลังหมายถึง สถานภาพทางกายภาพที่ได้รับแรงกระทบและหมายถึงการมีอยู่ของร่างกายกระทบ (p. 69) ดังนั้น การกระทบถึงหมายถึงกระบวนการที่ไปกระทบปัจเจกบุคคล และอารมณ์กระทบคือสิ่งที่แยกตัวออกจากกระบวนการนั้น ในตำรา *Cinéma 1* เดอเลิซใช้คำว่าอารมณ์กระทบและการกระทบร่วมกัน

แน่นอนว่าในที่นี้เดอเลิซไม่ได้หมายความว่าในทางเทคนิคไม่มีการถ่ายภาพระยะใกล้ของใบหน้า แต่กำลังอธิบายในเชิงสุนทรียะและปรัชญาว่าภาพถ่ายระยะใกล้และใบหน้านั้นทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากอารมณ์กระทบ เป็นสิ่งที่ไม่ได้เกิดขึ้นจากอารมณ์ของบุคคลเพราะมันดำรงอยู่ก่อนบุคคลมีตัวตน โดยเดอเลิซย้ำว่า "*อารมณ์กระทบไม่เป็นส่วนตัว*"[14] อารมณ์กระทบจึงเป็นสิ่งที่ปลดปล่อยออกจากระบบของภาษาไปสู่สิ่งที่เราไม่สามารถบรรยายมันออกมาได้ในระเบียบเชิงสัญลักษณ์ เราอาจเกิดความรู้สึกกลัว พิศวาส หรือรังเกียจโดยไม่จำเป็นต้องมีวัตถุที่ก่อให้เกิดความรู้สึกเหล่านั้นหรือไม่จำเป็นแม้แต่ต้องมีเหตุผลใดๆ อารมณ์กระทบเป็นการเปลี่ยนแปลงที่รู้สึก มองเห็น หรือได้ยินโดยที่ไม่จำเป็นต้องเข้าใจ อารมณ์กระทบเป็นสิ่งอิสระที่บางครั้งแสดงตัวออกในลักษณะผลกระทบทางจิตใจ โดยที่มันยังคงอยู่ในประวัติศาสตร์ที่สร้างมันขึ้นมา[15] แต่โดยที่ตัวมันอิสระจากพื้นที่และเวลา และดำรงอยู่ด้วยตัวเองได้ เช่น ในงานเขียนเรื่อง *โรคแห่งความตาย* (La Maladie de la mort) ของดูราส (Maguerite Duras) ที่ผู้อ่านเกิดอารมณ์กระทบจากการหายไปของคำ (หรือรูปสัญญะ) ดูราสอาจพูดถึงสิ่งหนึ่งโดยไม่เคยเอ่ยถึงสิ่งนั้นในตัวงานของเธอ[16] สิ่งที่เย้ายวนในงานเขียนชิ้นนี้ของเธอไม่ใช่ความลื่นไหลของรูปประโยค แต่เป็นการหยุดเป็นท่อนๆ และการหายไปของคำก่อให้เกิดความสงสัย

เพื่ออธิบายถึงภาพประเภทหนึ่งอย่างภาพการกระทบ (Affection-Image) ซึ่งทำให้ความแตกต่างในเชิงนิรุกติศาสตร์ระหว่างสองคำนี้ไม่มีผลมากนักในตำราเล่มนี้ สิเนหาหมายถึงธรรมชาติของภาพประเภทหนึ่งในขณะที่อารมณ์กระทบหมายถึงสิ่งที่ถูกแสดงออกมา อย่างไรก็ดีอารมณ์กระทบยังคงคุณสมบัติเดิมคือการแยกตัวออกมาจากหมุดหมายของพื้นที่และเวลา นอกจากนี้เดอเลิซยังอธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับภาพการกระทบในอภิธานศัพท์ท้ายเล่มว่าคือ "*สิ่งที่ครอบครองช่องว่างระหว่างการกระทำและปฏิกิริยาตอบโต้ สิ่งที่ดูดซับการกระทำจากภายนอกและโต้ตอบกลับจากภายใน*" (Deleuze, *Cinéma 1*, p. 291) เพราะเดอเลิซอธิบายว่าภาพการกระทบเป็นสิ่งที่อยู่ระหว่างภาพการรับรู้ (Perception-Image) และภาพการกระทำ (Action-Image) โดยหากเปรียบภาพการรับรู้เป็นภาพถ่ายระยะไกลและภาพการกระทำเป็นภาพถ่ายระยะปานกลางในกระบวนการตัดต่อ เราจะพบว่าภาพถ่ายระยะใกล้ถูกใช้ในการให้ข้อมูลเพิ่มเติมหรือเน้นย้ำสิ่งที่เกิดขึ้นจากภาพถ่ายก่อนหน้าเท่านั้น ภาพถ่ายระยะใกล้จึงมีสถานะเป็นรอง โดยถูกใช้เพื่อตอบรับและโต้ตอบกับภาพถ่ายระยะอื่นๆ อย่างไรก็ดีภาพถ่ายระยะใกล้ก็ยังคงสถานภาพของวัตถุทนแทนที่ชวนหลงใหลด้วยเช่นกัน เพราะมันทำให้เราสูญเสียระยะในระดับพื้นที่ของสังคมเข้าไปสู่ระดับพื้นที่ส่วนตัว สิเนหาภาพจึงหมายถึงสิ่งสร้างแรงกระทบให้กับผู้ชมและสิ่งที่ถูกกระทบโดยผู้ชมเช่นเดียวกัน

[14] Ibid., p. 140.

[15] เมื่อพูดถึงเรื่องประวัติศาสตร์ในทัศนะของเดอเลิซเป็นเรื่องที่ต้องทำความเข้าใจใหม่ ร็องซิแยร์กล่าวว่า "*การแบ่งแยกระหว่างภาพการเคลื่อนไหวและภาพกาลเวลาของเดอเลิซไม่ได้หนีไปจากวงเวียนของทฤษฎีสมัยใหม่*" (Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Seuil: Paris, 2001, p. 146.) การจำแนกประเภทของภาพและการทำให้กลายเป็นประวัติศาสตร์ของเดอเลิซทำให้เกิดการตั้งคำถามเชิงประวัติศาสตร์ทว่าไม่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ศิลปะหรือประวัตศาสตร์โดยทั่วไป เพราะสำหรับปรัชญาของเดอเลิซมันไม่มีประวัติศาสตร์ประเภทนั้น ทุกประวัติศาสตร์เป็น "ประวัติศาสตร์ของธรรมชาติ" หรือเป็นการทำความเข้าใจประวัติศาสตร์ในเชิงอุบัติการณ์ ที่ไม่ได้มีจุดเริ่มและจุดจบ ประวัติศาสตร์ของเดอเลิซจึงไม่ได้ดำรงอยู่ในพื้นที่และเวลาจำกัด ร็องซิแยร์จึงกล่าวสรุปว่าการแตกออกของความเชื่อมโยงทางผัสสะการเคลื่อนไหวเป็นหนทางจากภาพประเภทหนึ่งไปสู่ภาพอีกประเภทหนึ่งซึ่งดำรงอยู่ในประวัติศาสตร์ของธรรมชาติ การแตกออกจึงเป็นจุดเปลี่ยนที่หาจุดเริ่มต้นในการทำให้กลายเป็นประวัติศาสตร์หรือประวัติศาสตร์นิพนธ์ ดังนั้นประวัติศาตร์ในปรัชญาของเดอเลิซจึงเป็นความเสมือน แต่การทำให้กลายเป็นประวัติศาสตร์คือการทำให้เป็นจริงในปัจจุบัน

[16] ในเดือนมิถุนายน 1965 ลาก็องได้นัดเจอกับดูราสเป็นการส่วนตัวหลังจากที่ *Le Ravissement de Lol V. Stein* ของดูราสได้รับการตีพิมพ์ ภายหลังจากบทสนทนาในบาร์แห่งหนึ่ง ลาก็องได้แสดงความยินดีกับดูราสโดยกล่าวว่า "คุณไม่รู้ว่าคุณกำลังพูดอะไร" (ดูใน Rabaté Jean-Michel (ed.), *The Cambridge Companion to Lacan*, Cambridge: University of Cambridge Press, p. xxv) ความปีติของลาก็องเกิดจากข้อสันนิษฐานของเขาเป็นจริงที่ว่าดูราสมีอาการโรคจิต (Psychosis) อาการที่แสดงออกว่าเธอไม่สามารถพูดถึงในสิ่งที่เธออยากพูดได้เพราะเธอขาดรูปสัญญะนั้นในระบบภาษาของเธอ หรือที่เรียกว่า การปิดกั้น (Foreclosure) ซึ่งเป็นอาการเดียวกับจอยส์ (James Joyce) ที่ประดิษฐ์วรรณกรรมที่แปลกประหลาดได้จากการที่เขาไม่สามารถพูดถึงพ่อของเขาได้โดยตรง

ความคลุมเครือ และอาจทำให้ผู้อ่านต้องหยุดชะงักหรือต้องย้อนกลับไปอ่านประโยคซ้ำใหม่อีกครั้ง อาทิ เหตุการณ์ที่ตัวละคร “เขา” และ “เธอ” กำลังเจรจาต่อรองซื้อขายค่าตัวของ “เธอ” ในการพบกันครั้งแรก

เธอมองดูคุณ ต่อมาก็หยุดมองคุณแล้วมองไปทางอื่น และต่อมาเธอก็ตอบ
เธอบอกว่าในกรณีนี้คงต้องแพงขึ้นอีก เธอบอกตัวเลขที่คุณต้องจ่ายคุณตกลง

ทุกวัน เธอคงมาหา ทุกวันเธอก็มา
วันแรกเธอเปลื้องผ้าและทอดร่างบนเตียง ณ จุดที่คุณบงการ
คุณมองเธอหลับ เธอเงียบ เธอหลับ คุณมองดูเธอทั้งคืน[17]

แม้ดูเหมือนว่า “เธอ” จะแนะนำเขาราวกับ “เธอ” เป็นผู้รู้ แต่ตัวภาษาในรูปประโยคกลับไม่ได้ให้ข้อมูลอะไรมากนัก รูปประโยคมีลักษณะที่เป็นท่อนๆ มากกว่าเชื่อมประโยคเหล่านั้นให้กลายเป็นเนื้อเดียวอย่างสละสลวย การที่ประโยคหยุดชะงักอยู่บ่อยครั้งทำให้ความเชื่อมโยงบางส่วนของมันหายไป มันไม่มีการอธิบายเหตุผล เพราะเหตุผลอยู่ในช่องว่างระหว่างคำที่ไม่ปรากฏให้เห็นในประโยค สิ่งเหล่านี้จึงกระทบกับผู้อ่านและก่อให้เกิดอารมณ์กระทบจากสิ่งที่ไม่ปรากฏ หรืออธิบายในทัศนะของลาก็องคือการไม่ปรากฏของรูปสัญญะในระเบียบเชิงสัญลักษณ์ทำให้มันปรากฏในลักษณะของสิ่งที่อยู่นอกเหนือระบบสัญลักษณ์อย่างสภาวะจริง หรือกล่าวให้ชัดกว่านั้นคือเป็นช่องวางของสิ่งที่ไม่เคยดำรงอยู่ สิ่งที่ก่อให้เกิดแรงกระทบในงานของดูราสคือการหายไปของคำ อารมณ์กระทบจึงไม่ได้เกิดจากตัวละครหรือวัตถุในเนื้อเรื่อง และไม่ได้ดำรงอยู่ในคำในรูปประโยค แต่เกิดจากการหายไปของคำ อารมณ์กระทบจึงไม่ใช่สิ่งที่เกิดจากอารมณ์ภายในของบุคคล แต่เกิดจากการกระทบ (to affect) และการถูกกระทบ (to be affected) อีกทั้งยังเกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงของความเข้มข้นของสิ่งที่มากระทบกัน จนสิ่งที่มากระทบกันเปลี่ยนแปลงจากสถานะหนึ่งไปสู่อีกสถานะหนึ่ง แน่นอนว่าโรคแห่งความตายหมายถึงความตายที่กำลังเข้ามา ทว่ามันกลับไม่มีการปรากฏตัวหรือบรรยายโรคอย่างชัดเจนว่ามันคืออะไร แม้ว่า “เธอ” จะพูดถึงมันบ้างบางครั้งก็ตาม แต่ท้ายที่สุดผู้อ่านก็ไม่ได้ข้อมูลจากตัววรรณกรรมอย่างชัดเจนว่าโรคที่ “เธอ” กล่าวถึงคือโรคอะไร ทว่ากลับเป็นรูปประโยคที่แยกออกจากกันเป็นวรรคเป็นท่อน การหายไปของคำเชื่อม การหายไปของเหตุการณ์ การหายไปของเหตุผล และการหายไปของคำหรือรูปสัญญะต่างหากที่นำไปสู่ความตายอันล่องลอยที่ไร้บุคคลใดเฉพาะเจาะจง แรงกระทบจากความตายจึงไม่ได้เกิดขึ้นผ่านคำบรรยายถึงความตายของตัวละคร “เขา” แต่เกิดจากแรงกระทบระหว่างผู้อ่านและช่องว่างในประโยค คำที่สื่อถึงอารมณ์ของตัวละครที่ไร้ความรู้สึกทั้ง “เขา” และ “เธอ คือสิ่งที่ก่อให้เกิดอารมณ์กระทบ ความรู้สึกของผู้ชมที่มีต่อคำที่กระจัดกระจายไม่เชื่อมต่อกันเป็นเนื้อเดียวทำให้รู้สึกถึงเวลาที่ไหลและหายไปในตัวบท ไม่มีคำที่ระบุการผ่านไปของเวลาอย่างชัดเจนว่าเหตุการณ์เกิดขึ้นกี่วัน เวลาไร้แรงต้านเพราะไม่มีทางรู้ว่าเหตุการณ์เกิดขึ้นนานเท่าไรใน

[17] มาร์เกอริต ดูราส, *โรงแห่งความตาย (La Maladie de la mort)*, ผู้แปล บัณฑูร ราชมณี, กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อ่าน, 2555, หน้า 14-15.

ระหว่างช่องว่างของคำซึ่งเวลาหายไป มันจึงเป็นการรื้อระบบอาณาเขต (Deterritorialization) เวลาใหม่หรือเป็นสิ่งที่เรียกว่า ไร้กาล (Untimely) และแม้ประโยคจะสื่อถึงเหตุการณ์ที่ “เขา” ปรารถนาจะลองร่วมรักกับ “เธอ” แต่ความปรารถนาดังกล่าวกลับไม่ปรากฏในตัวบท ความปรารถนา เวลา ความตาย และชีวิตจึงดำรงอยู่ที่อื่นที่ไม่ได้ปรากฏในประโยคภายในชิ้นงาน อารมณ์กระทบที่ไม่ได้เกิดจากตัวบุคคลจึงเป็นสิ่งที่เข้ามาขัดขวางระหว่างคำและประสบการณ์ หรือระหว่างสิ่งที่เห็นและสิ่งที่เข้าใจ หากพูดในภาษาของลาก็องคือการที่สภาวะจริงมาขัดขวางการทำงานของระเบียบเชิงสัญลักษณ์ การเผชิญกับอารมณ์กระทบของเดอเลิซจึงคล้ายกับการเผชิญหน้ากับการจ้องมองของลาก็อง

เทคนิคที่ใกล้เคียงกันในภาพยนตร์คือการเล่าเรื่องแบบย่นย่อ (Elliptical Narrative) ที่มีการละเหตุการณ์บางอย่างไม่ให้ปรากฏในเรื่องเล่า อาทิงานของโอซึ (Yasujiro Ozu) ที่มักเล่าเหตุการณ์แบบข้ามกระโดดโดยละเหตุการณ์ที่อาจก่อให้เกิดนาฏกรรมขึ้น เช่นเหตุการณ์ใน *Tokyo Story* (1953) ภายหลังจากที่คู่สามีภรรยาฮิระยะมะไปเยี่ยมลูกชายของตนในกรุงโตเกียวแต่กลับไม่ได้รับการต้อนรับที่ดีเท่าไรนัก ทั้งคู่จึงตัดสินใจเดินทางกลับบ้าน ฉากตัดต่อไปยังภาพสิ่งก่อสร้างต่างๆ และกลับมาที่ โทมิผู้เป็นภรรยาได้เสียชีวิตไปแล้ว รอยต่อระหว่างเหตุการณ์ในโตเกียวกับเหตุการณ์ที่บ้านนอกหายไปเพื่อเป็นการลดทอนนาฏกรรม (De-dramatization) ฉากที่โศกเศร้าออกไป ทว่ามันกลับให้ผลในทางตรงกันข้าม การหายไปของเหตุการณ์ก่อนให้เกิดอารมณ์กระทบกับผู้ชมให้เข้าไปเติมเต็มช่องว่างเหล่านั้น นาฏกรรมจึงเกิดขึ้นจากการหายไปของเหตุการณ์ เช่นเดียวกับช่องว่างของคำในงานของดูราส

ในภาพยนตร์ภาพถ่ายระยะใกล้มักเกี่ยวข้องกับใบหน้า และภาพใบหน้าของตัวละครอารมณ์มักก่อให้เกิดอารมณ์กระทบขึ้น เช่นเดียวกับในงานจิตรกรรมร่วมสมัย[18] *Judith and monster smile* (2002) โดยนทีอุตฤทธิ์ที่วาดภาพใบหน้าของหญิงสาวซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากภาพจิตรกรรมบาร็อค *Judith beheading Holofernes* (1598) ของคาราวาจจิโอ (Caravaggio) การเปรียบเทียบภาพทั้งสองแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่าง การทำให้เป็นใบหน้า (Visagéification) และ ความเป็นใบหน้า (Visagéité) แม้ว่าภาพของคาราวาจจิโอ

[18] เพื่ออธิบายให้เข้าใจความคิดของเขา เดอเลิซยกการจำแนกสองแนวทางเกี่ยวกับใบหน้าในงานจิตรกรรมจากตำรา *Les principes fondamentaux de l’histoire de l’art* ของวอล์ฟฟลิน (Henrich Wölfflin) โดยแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างจิตรกรรมภาพบุคคลในสองยุคที่ต่างกันระหว่างคลาสสิกและบาร็อก ในงานคลาสสิกภาพใบหน้าของบุคคลจะมีเส้นขอบที่ชัดเจน ใบหน้าของบุคคลจะมีความเป็นหนึ่งเดียวกันภายในเส้นขอบดังกล่าวทำให้ใบหน้ามีความชัดเจน นี่คือสิ่งที่เรียกว่า การทำให้เป็นใบหน้า (Visagéfication) ในขณะที่งานบาร็อคเส้นขอบของใบหน้ากลับเลือนหายไปกับแสงและเงาที่อยู่ในฉากหลัง สิ่งที่เห็นได้ชัดคืออวัยวะต่างๆ บนใบหน้าต่างแสดงลักษณะของมันออกมาโดยที่ไม่ได้จำกัดตัวมันเองให้อยู่ภายในเส้นรอบวงของใบหน้า เดอเลิซยังยกตัวอย่างเปรียบเทียบระหว่างภาพใบหน้าของตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ของกริฟฟิธที่แสงและเงาทำให้ใบหน้าของเธอมีความชัดเจน กับภาพใบหน้าของพระใน *The General Line* ของไอนเซนสไตน์ที่ใบหน้าของเขาถูกดูดกลืนไปกับเงาที่อยู่ด้านหลังของเขา (ดูใน Deleuze, *Cinéma 1*, pp. 130 - 135.) จึงตั้งข้อสังเกตจากความคิดของเดอเลิซได้ว่า ความเป็นใบหน้าปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมในช่วงหลังยุคอิมเพรสชั่นนิสม์ที่ภาพบุคคลหรือวัตถุหลุดออกจากเส้นขอบมีความเจือจางกับสีและฉากที่อยู่รอบด้าน หรือในงานแบบนามธรรมที่รูปทรงของตัวงานหลุดออกจากกรอบของมันเอง

จะเป็นงานแบบบาร็อคที่ใบหน้าของตัวละครถูกดูดกลืนไปกับเงาของพื้นหลัง หรือเป็นประเภทที่เดอเลิซมองว่ามีลักษณะของความเป็นใบหน้ามากกว่าการทำให้เป็นใบหน้า ที่มีเส้นขอบของใบหน้าของตัวบุคคลอย่างชัดเจน ทว่าเมื่อเทียบกับงานร่วมสมัยของนทีอาจทำให้เราต้องพิจารณาภาพทั้งสองใหม่ ภาพใบหน้าของหญิงสาวของนทีถูกตัดแยกออกมาจากส่วนหนึ่งของภาพจิตรกรรมต้นแบบ อีกทั้งนทียังลงยาทับบนภาพใบหน้าของหญิงสาว ทำให้ลดทอนความชัดเจนของใบหน้าของเธอลงไปอีก เมื่อเทียบกับของนทีแล้วใบหน้าจูดิธในงานของคาราวาจจิโอแสดงถึงความเป็นเอกภาพของใบหน้าที่อยู่บนพื้นผิวเดียวและเส้นขอบเดียวกัน แต่งานของนทีกลับแสดงให้เห็นว่าส่วนต่างๆ ของใบหน้าของเธอกำลังกระทบกันและแรงปะทะของสิ่งเหล่านี้ก็กำลังไปถึงจุดวิกฤตที่เตรียมจะปะทุออกจากเส้นรอบวงของใบหน้าได้ทุกเมื่อ

CINEMA ENLIGHTENS
ปณฺณา อนุปฺปาโท จลจิตการ

รูปที่ 7 นที อุตฤทธิ์, *Judith and monster smile* (2002) (ซ้าย)

และ Caravaggio, *Judith beheading Holofernes* (1598) (ขวา)

นี่คือความแตกต่างระหว่างใบหน้าที่เรียกว่าความอัศจรรย์ใจ (Admiration)[19] กับใบหน้าที่เรียกว่าความปรารถนา ความอัศจรรย์ใจคือใบหน้าที่กำลังสะท้อนไปและสะท้อนกลับ ทำให้องค์ประกอบต่างๆ อยู่ภายใต้คุณลักษณ์เดียวกัน (Qualité) "*ไม่เคลื่อนไหวและไร้การเปลี่ยนผ่าน อาจเรียกได้ว่าเป็นอมตะ*"[20] บนใบหน้าของจูดิธในงานของคาราวาจจิโอ ต่างจากใบหน้าที่เรียกว่าความปรารถนาที่มีความเข้มข้นมากเสียจนองค์ประกอบของมันกำลังหลีกหนีออกจากกรอบและ "*กำลังก่อชุดลำดับอิสระที่มุ่งไปยังขีดจำกัดหรือก้าวข้ามขีดจำกัดไป*"[21] การทำงานของชุดลำดับของการเคลื่อนไหวอันเข้มข้นคือการเปลี่ยนผ่านจากคุณลักษณ์หนึ่งไปสู่คุณลักษณ์อื่น เดอเลิซเรียกหนทางนี้ว่าพลัง (Puissance) ดังนั้นใบหน้าที่มีความเข้มข้นจะ "*แสดงออกถึงพลังใน*

[19] เดอเลิซแนะถึงคำแปลของคำว่า Admiration ของเลอเบริง (Le Brun) ว่าใกล้เคียงกับคำว่า Wonder ในภาษาอังกฤษ (Ibid., p.127)

[20] Ibid. pp. 128-129.

[21] Ibid. p. 128.

รูปแบบที่บริสุทธ์" ในขณะที่ใบหน้าที่มีคุณสมบัติของการสะท้อนจะ "*แสดงออกถึงคุณลักษณ์อันบริสุทธ์ ซึ่งคือ 'อะไรบางอย่าง' ที่วัตถุแตกต่างกันทั้งหลายมีอยู่ร่วมกัน*"[22]

เช่นเดียวกับฉากที่มังรายเตรียมจะประมือกับมังระโธในเรื่อง *เลือดสุพรรณ* การตัดต่อแบบมองทาจสลับไปมาระหว่าง ภาพระยะใกล้ปานกลางของมังราย ภาพระยะใกล้ปานกลางของมังระโธ ภาพระยะใกล้ใบหน้าของมังราย ภาพระยะใกล้ใบหน้าของมังระโธ ภาพระยะใกล้มากแววตาของมังราย และภาพระยะใกล้มากแววตาของมังระโธ ชุดภาพดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงอารมณ์กระทบของความตึงเครียดระหว่างนายกองทั้งสอง อารมณ์กระทบเกิดจากความเปลี่ยนแปลงจากคุณลักษณ์ไปสู่พลัง ภาพใบหน้าของมังรายแสดงถึงอารมณ์ของตัวละครในลักษณะของคุณลักษณ์ของความโกรธแค้นต่อมังระโธที่มายุ่งกับดวงจันทร์ เชลยสาวอันเป็นที่รักของตน แสงในฉากทำให้เห็นใบหน้าของมังรายได้อย่างชัดเจนและทำให้องค์ประกอบบนใบหน้าของมังรายมีความเป็นหนึ่งเดียวบนใบหน้าของเขาเอง ใบหน้าของมังรายจึงเป็นหน่วยหนึ่งที่แสดงการสะท้อนไปและสะท้อนกลับ อารมณ์กระทบเกิดขึ้นเมื่อภาพตัดไปยังภาพถ่ายระยะใกล้มากดวงตาของนายกองทั้งสองแสดงให้เห็นถึงความปรารถนาของมังรายและมังระโธซึ่งกำลังขับเคลื่อนอยู่บนระนาบผิวที่แน่นิ่งบนใบหน้า ดวงตาจึงแสดงให้เห็นถึงความเป็นใบหน้าที่กำลังไปสู่จุดวิกฤตและกำลังจะปะทุออกมา เมื่อภาพตัดมาที่ใบหน้าของมังระโธอีกครั้ง แรงปะทุจึงออกมาในลักษณะของการคลายตัวของภาพ มังระโธไม่รอช้ารีบชักดาบและกระโจนใส่มังรายทันที อารมณ์กระทบในกรณีนี้จึงเกิดจากการเปลี่ยนจากคุณลักษณ์ไปสู่พลัง อย่างไรก็ดี เดอเลิซย้ำว่าอารมณ์กระทบสามารถเกิดขึ้นได้หลายลักษณะ ทั้งในลักษณะของคุณลักษณ์ในรูปแบบบริสุทธิ์ พลังในรูปแบบบริสุทธิ์ หรือการเปลี่ยนถ่ายระหว่างคุณลักษณ์ไปสู่พลัง และย้อนกลับจากพลังไปสู่คุณลักษณ์

1, 2 … 3-ness

แม้ว่าภาพใบหน้าจะเป็นส่วนหนึ่งของร่างกายหรือภาพดวงตาเป็นส่วนหนึ่งของใบหน้า ทว่าเดอเลิซกล่าวปฏิเสธว่าภาพถ่ายระยะใกล้ไม่ใช่ภาพของวัตถุบางส่วน "*ที่แยกออกจากส่วนรวมทั้งหมดหรือถูกกระชากมาจากส่วนรวมทั้งหมดที่มันอาจเป็นส่วนหนึ่ง*"[23] เดอเลิซจึงปฏิเสธทั้งความคิดของจิตวิเคราะห์และ

---

[22] Ibid., p. 129

[23] Ibid., p. 136. อย่างไรก็ดีแม้เดอเลิซจะอ้างถึงความเป็นเอกัตภาพในภาพใบหน้าหรือภาพถ่ายระยะใกล้ที่แยกตัวมันเองออกจากความเชื่อมโยงของพื้นที่และเวลา ทำให้เขาปฏิเสธเรื่องความคิดวัตถุบางส่วนของจิตวิเคราะห์ก็ตาม และแม้ว่าวัตถุบางส่วนตามทฤษฎีจิตวิเคราะห์เป็นส่วนหนึ่งของวัตถุทั้งหมดที่แสดงตัวมันเองออกมาเพียงแค่บางส่วนก็ตาม ทว่าอันที่จริงแล้ว วัตถุบางส่วนของลาก็องกับคล้ายกับภาพการกระทบของเดอเลิซเป็นอย่างมาก เพราะหากภาพถ่ายระยะใกล้ไม่ใช่การตัดบางส่วน แต่เป็นการดึงส่วนที่อยู่ในภาพออกจากความเชื่อมโยงของพื้นที่และเวลา วัตถุบางส่วนของลาก็องก็มีลักษณะใกล้เคียงกัน มันทำหน้าที่เป็นวัตถุบางส่วนเพียงเพราะเราจดจำมันได้เพียงบางส่วน ทว่าเราจำเป็นต้องจำแนกวัตถุบางส่วนในจินตภาพและวัตถุบางส่วนจากสภาวะจริงออกจากกัน วัตถุบางส่วนในจินตภาพคือสิ่งที่เป็นภาพลวงตาที่เราคิดว่าเคยมีมันมาก่อนหรือเคยเจอมาก่อน ทว่ามันหายไปจากตัวของเรา อาทิ สายตาจากการจ้องมองที่เราสร้างมโนทัศน์ไปว่ามันเคยมีสายตาที่จ้องมองเราจากที่อื่นและเป็นเจ้าของสายตาที่เราสร้างตัวตนอีกทั้งพยายามทำให้เจ้าของสายตานั้นประทับใจ ทว่าวัตถุบางส่วนจากสภาวะจริงกลับเผยให้เห็นว่า แท้ที่จริงมันไม่เคยมีสายตานั้นดำรงอยู่ วัตถุบางส่วนจากสภาวะจริงจึงไม่มีการอ้างอิงถึงสิ่งใด ไม่ว่าจะเป็นพื้นที่และเวลา

ภาษาศาสตร์ โดยเดอเลิซให้เหตุผลว่า มันไม่เกี่ยวข้องกับการตอน (จิตไร้สำนึก) และกระบวนการทางภาษา (คำเปรียบเปรย) ในแง่หนึ่งเดอเลิซจึงเห็นด้วยกับบาลาซที่ยกให้ภาพใบหน้ามีความพิเศษในความเป็นเอกเทศของมัน แต่อีกแง่หนึ่งเขาปฏิเสธความคิดของบาลาซเช่นเดียวกันที่มองว่าสิ่งอื่นนอกจากใบหน้าไม่มีลักษณะพิเศษอย่างนั้นในภาพถ่ายระยะใกล้ เดอเลิซอธิบายว่า ภาพถ่ายระยะใกล้ไม่ได้แยกวัตถุออกจากส่วนของมันแต่ถอดมันออกจากความเชื่อมโยงของพื้นที่และเวลา[24] ดังนั้นมันจึงกลายเป็นสิ่งที่มีความเป็นเอกัตภาพ (Entity) โดยสมบูรณ์ และเป็นสิ่งที่แสดงออกถึงอารมณ์กระทบ (ไม่ว่าในรูปแบบของคุณลักษณ์หรือพลัง) ภาพถ่ายระยะใกล้รื้อระบบอาณาเขตของใบหน้ากับวัตถุ และแยกตัวมันออกจากสิ่งที่เดอเลิซเรียกว่าการทำงานตามขนบทั้งสามอันได้แก่ 1) การสร้างตัวตน 2) การสร้างบทบาททางสังคม และ 3) การสื่อสารทั้งกับคนอื่นและตัวเอง[25] ใบหน้าในภาพถ่ายระยะใกล้จึงเป็นวัตถุที่มีความเป็นเอกเทศมากกว่าเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่และเวลาในภาพนั้น และเมื่อถอดรหัสของสังคมที่ฝังอยู่ในใบหน้านั้นที่สอดคล้องกับพื้นที่และเวลา ภาพใบหน้าจึงกลายเป็นภาพการกระทบที่แสดงถึงอารมณ์กระทบ เดอเลิซเรียกการประสมประสานระหว่างคุณลักษณ์และพลังในลักษณะต่างๆ ว่า สิ่งที่ถูกแสดงออก (Expressed) หรือเรียกในความหมายของเพียร์ส (Charles Sanders Perice) ว่า สัญรูป (Icon) โดยสัญรูปแบ่งออกเป็นสองลักษณะ คือ สัญรูปขององค์ประกอบ (Feature Icon) และสัญรูปของเส้นขอบ (Outline Icon) และในทุกสัญรูปก็ประกอบไปด้วยสองสิ่งนี้ซึ่งเป็นสองขั้วสัญญะในภาพการกระทบ "*ภาพการกระทบจึงเป็นพลังหรือคุณลักษณ์ที่พิจารณาจากตัวมันเองในฐานะของสิ่งที่แสดงออก*"[26] เดอเลิซจึงไม่เห็นว่าภาพองค์ประกอบของความเป็นใบหน้าจะมีความบริบูรณ์น้อยกว่าภาพใบหน้าทั้งหมดเพราะในภาพถ่ายระยะใกล้ ทั้งใบหน้าและองค์ประกอบของใบหน้าต่างแยกตัวมันเองออกจากความเชื่อมโยงของพื้นที่และเวลา ภาพบางส่วนของใบหน้าในภาพถ่ายระยะใกล้มากจึงมีความเป็นเอกัตภาพเช่นเดียวกับภาพใบหน้า ภาพใบหน้าของมังรายและภาพแววตาของมังรายสำหรับเดอเลิซแล้วจึงไม่มีความต่างกันเพราะหากใบหน้าแยกตัวมันเองออกจากพื้นที่และเวลาในค่ายทหารได้ ภาพแววตาก็แยกตัวมันเองออกจากพื้นที่และเวลาบนใบหน้าได้เช่นเดียวกัน

หากกล่าวว่ามันจะอ้างอิงสิ่งใด วัตถุบางส่วนจากสภาวะจริงคงอ้างอิงถึงความไร้ตัวตน ซึ่งย่อมหมายถึงไม่มีอะไรให้มันอ้างอิง วัตถุแห่งการจ้องมองจากสภาวะจริงจึงไม่ใช่สิ่งที่ลดทอนตัวมันเองให้อยู่ในคู่แย้งบนระบบภาษา มันจึงมีความเป็นที่หนึ่ง (Firstness) ตามทัศนะของเพียร์สที่เดอเลิซอธิบายว่าคือสิ่งที่อยู่ในสิเหนภาพ เพราะมันต่างเป็นวัตถุที่มีเอกัตภาพเป็นของมันเองโดยไม่จำเป็นต้องอาศัยคู่ตรงข้ามหรือเงาสะท้อนของมันเอง อย่างไรก็ดีคำอธิบายดังกล่าวเป็นเพียงแนวคิดเบื้องต้น เพราะเราไม่สามารถสรุปโดยง่ายว่า วัตถุบางส่วนจากสภาวะจริงและภาพการกระทบเป็นสิ่งเดียวกัน

[24] Ibid.

[25] Ibid., p. 141.

[26] Ibid., p. 138. สำหรับเดอเลิซแล้ว ความต่างระหว่างคุณลักษณ์ที่แสดงถึงคุณสมบัติของสิ่งหนึ่งที่สามารถปรากฏอยู่ในสิ่งอื่นได้หรืออยู่ในสถานภาพที่เป็นจริงในปัจจุบัน (Actualized) กับพลังที่แสดงถึงศักยภาพที่สามารถกลายเป็นสิ่งอื่นๆ ได้โดยที่ยังไม่กลายเป็นจริงในปัจจุบันแต่มีสถานะเสมือนจริง (Virtualized) ดูเหมือนจะไม่ค่อยมีบทบาทมากนักในภาพการกระทบ โดยเขากล่าวย้ำเสมอว่าทั้งสองขั้วสามารถดำรงอยู่ในสถานภาพของตัวมันเองได้หรือถ่ายเทให้แก่กันได้เสมอ

หากภาพถ่ายระยะใกล้แยกใบหน้าออกจากความเชื่อมโยงของพื้นที่และเวลา มันจึงทำให้อารมณ์กระทบ (คุณลักษณ์/พลัง) ปรากฏในตัวมันเองได้และแยกบริบทที่กำหนดอัตลักษณ์ของตัวมันออก ภาพการกระทบของเดอเลิซจึงเป็นสิ่งที่เพียร์สเรียกว่า ความเป็นที่หนึ่ง (Firstness) แน่นอนว่าเดอเลิซกำลังพูดถึงการจัดประเภทสัญญะของเพียร์สที่ต่างไปจากสัญวิทยาของโซซูร์ เพียร์สแบ่งแยกประเภทของสัญญะออกเป็นสองจำพวกคือ ความเป็นที่หนึ่ง และความเป็นที่สอง (Secondness) ในขณะที่ความเป็นที่สองคือสิ่งที่เป็นอันดับสองด้วยตัวของมันเอง ดังนั้นการดำรงอยู่ของมันจึงดำรงด้วยความเป็นสิ่งตรงข้าม อาทิ การลงแรง-การต่อต้าน การกระทำ-การโต้ตอบ การกระตุ้น-การตอบรับ สถานการณ์-อุปนิสัย ความเป็นปัจเจก-ความเป็นสื่อกลาง ความเป็นที่สองจึงเป็นสถานภาพของสรรพสิ่งที่กลายเป็นจริงในปัจจุบัน ถูกกำหนดให้อยู่ในพื้นที่และเวลา เป็นสื่อกลางผ่านภูมิศาสตร์และประวัติศาสตร์ หรือเป็นสิ่งที่เดอเลิซเรียกว่า ภาพการกระทำ (Action-Image) หนึ่งในภาพการเคลื่อนไหวอันเป็นชุดของภาพที่แสดงให้เห็นการกระทำและปฏิกิริยาโต้ตอบของตัวละคร ทว่าภาพการกระทบไม่ใช่ภาพของความเป็นที่สอง สิเนภาพคือความเป็นที่หนึ่ง คุณลักษณ์ที่ปราศจากการทำให้มันกลายเป็นจริงในปัจจุบัน (Actual Manifestation) ตามแล้วแต่สถานการณ์ (การทำให้คุณลักษณ์เป็นจริงในปัจจุบันคือความเป็นที่สอง หรือคือภาพการกระทำ) เมื่อเพียร์สพูดถึงความเป็นที่หนึ่ง เขายอมรับว่ามันเป็นเรื่องยากที่จะจำกัดความเป็นหนึ่งออกมา "*เพราะมันเป็นสิ่งที่รู้สึกมากกว่าสิ่งที่สร้างขึ้น มันเกี่ยวข้องกับเรื่องใหม่ๆ จากประสบการณ์ความสด เรื่องชั่วครู่ชั่วยาม และอย่างไรสัยก็เป็นเรื่องถาวร*"[27] มันจึงเป็นสิ่งที่ปราศจากการอ้างถึงสิ่งอื่นใดๆ เป็นอิสระจากการทำให้เป็นจริงในปัจจุบันในทุกกรณี มันจึงเป็นสิ่งที่อยู่เพื่อมันเองและเป็นในตัวของมันเอง ความเป็นที่หนึ่งของภาพการกระทบจึงหมายถึง สิ่งในตัวมัน (Thing in itself) ของคานท์ (Emmanuel Kant) หรือก็คือสภาวะจริงก่อนเข้าสู่ระบบสัญลักษณ์ในความหมายของลาก็อง[28] และหากความเป็นที่หนึ่งคือสภาวะจริง การกระทำหรือความเป็นที่สองจึงเป็นเรื่องของคู่สัมพันธ์ในจินตภาพของวัตถุและปฏิกิริยาโต้ตอบกับวัตถุนั้น หรือเป็นคู่สัมพันธ์แบบระยะกระจกระหว่างอัตตาและภาพเงาของตนเอง เพียร์สจึงบอกว่า ความเป็นที่หนึ่งคือหมวดหมู่ของความเป็นไปได้ มันมีความเป็นไปได้อย่างอนันต์เพราะมันดำรงอยู่ในความเสมือนจริง (Virtuality) และไม่ได้ทำให้เป็นสิ่งตายตัวในความเป็นจริงในปัจจุบัน (Actuality) ปัญหาคือหากมันคือหมวดหมู่ของความเป็นไปได้ที่ไม่มีที่สุดสิ้นมันย่อมสวนทางกับความคิดของลาก็องเกี่ยวกับสภาวะจริงว่า "*คือสิ่งที่เป็นไปไม่ได้*"[29] อันที่จริงทั้งความเป็นที่หนึ่งในความคิดของเพียร์สและเดอเลิซกับสภาวะจริงของลาก็องเหมือนเรื่องเดียวกันแต่อยู่กันคนละด้านของเหรียญ สภาวะจริงเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้เพราะมันไม่สามารถดำรงอยู่ในระเบียบเชิง

[27] Ibid., p. 139.

[28] ต้องไม่ลืมว่า สภาวะจริงของลาก็องคือสิ่งที่ไม่ได้ดำรงอยู่จวบจนกระทั่งมีระบบสัญลักษณ์และสิ่งที่หลงเหลือจากการทำให้เป็นระบบสัญลักษณ์ ความเป็นที่หนึ่งของเพิร์สที่อ้างถึงสิ่งที่สมบูรณ์ในตัวเองก่อนที่จะกลายเป็นจริงในปัจจุบันหรือเข้าสู่ระบบคู่ตรงข้ามของภาษาจนทำให้เกิดคู่ตรงข้ามในฐานะของความเป็นที่สองจึงไม่ได้หมายถึงสภาวะจริงของลาก็องทั้งหมดแต่หมายถึงสภาวะจริงก่อนที่จะเกิดการทำให้กลายเป็นสัญลักษณ์

[29] Lacan, *Seminar XI*, p. 167 (ดูเพิ่มเติมในบทที่ 1)

สัญลักษณ์ได้ ครั้นเมื่อมันถูกทำให้กลายเป็นสัญลักษณ์แล้ว มันสูญเสียความเป็นสภาวะจริงของมัน เมื่อพูดเช่นนี้ สภาวะจริงจึงหมายถึงความเสมือนจริงในทัศนะของเดอเลิซที่มีความเป็นไปได้อย่างไม่มีที่สุดสิ้นตราบเท่าที่มันยังไม่ถูกทำให้เป็นสถานะตายตัวของวัตถุที่ดำรงอยู่ในความเป็นจริงในปัจจุบัน การทำให้กลายเป็นจริงในปัจจุบันของเดอเลิซจึงคล้ายกับการทำให้เป็นสัญลักษณ์ของลาก็อง[30]

CINEMA ENLIGHTENS

พื้นที่ใด ๆ (Espace quelconque)

> *"ดังที่บาลาซได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าภาพถ่ายระยะใกล้ไม่ได้กระชากวัตถุออกจากส่วนรวมทั้งหมดที่มันอาจเป็นส่วนหนึ่งหรืออาจเป็นเพียงส่วนหนึ่งเลย แต่ในทางที่แตกต่างโดยสิ้นเชิง มันแยกตัววัตถุออกจากหมุดหมายของพื้นที่และเวลากล่าวคือมันยกวัตถุขึ้นไปสู่สถานะของการเป็นเอกัตภาพ ภาพถ่ายระยะใกล้ไม่ใช่การขยายภาพ และถ้ามันเป็นนัยถึงการเปลี่ยนแปลงขนาด มันก็เป็นการเปลี่ยนแปลงโดยสมบูรณ์ การกลายพันธุ์ของการเคลื่อนไหวที่หยุดเป็นการแปลไปสู่การแสดงออก"*[31]

ปัญญา อนุบำเก็ จัดการ

ความแตกต่างระหว่างความเป็นที่หนึ่งและความเป็นที่สองคือคุณลักษณ์ในฐานะของความเป็นไปได้หรือศักยภาพของการกลายเป็น (Potential Becoming) ในลักษณะที่บริสุทธิ์กับคุณลักษณ์ในฐานะสิ่งที่เป็นจริงในปัจจุบัน (Actual Being) ในสถานการณ์ที่เป็นรูปธรรม มันจึงแยกได้ระหว่าง อรูปและกายรูป ระหว่างเหตุการณ์เสมือนจริงและสถานการณ์จริงในปัจจุบัน เมื่อเดอเลิซกำหนดให้ภาพการกระทบคือความเป็นที่หนึ่งที่มีสถานะเป็นเอกัตภาพในตัวมันเองแยกตัวจากความเชื่อมโยงของพื้นที่และเวลาทั้งหมด ภาพการกระทบจึงกลายเป็นพื้นที่ใดๆ (Espace quelconque) ภาพถ่ายระยะใกล้จึงเป็นสิ่งที่ถูกทำให้เป็นใบหน้าหรือแปรเปลี่ยนจากเอกัตภาพไปสู่พื้นผิวที่ไร้การเคลื่อนไหวซึ่งถอดตัวมันเองจากบริบทและการเคลื่อนไหวที่แสดงในลักษณะของอารมณ์กระทบ ดังที่กล่าวไปแล้วในข้างต้นว่า เมื่อภาพถ่ายระยะใกล้ถอดตัวมันเองจากการทำงานพื้นฐานทั้ง

---

[30] นอกจากความเป็นที่หนึ่งและที่สองแล้ว ในเวลาต่อมาเดอเลิซก็เสนอว่า "*ภายหลังจากแบ่งแยกระหว่างการกระทบและการกระทำ ซึ่งเรียกว่าความเป็นที่หนึ่ง และ ความเป็นที่สองแล้ว เพียร์สได้เพิ่มเติมลักษณะที่สามของภาพ คือ ภาพทางจิต (Mental-Image) หรือความเป็นที่สาม (Thirdness)*" (Deleuze, *Cinéma 1*, p. 266.) ความเป็นที่สามคือสิ่งที่อ้างถึงความเป็นที่สองผ่านตัวอื่น ความเป็นที่สามจึงเป็นเรื่องของ "*กฎหรือความสัมพันธ์*" (Ibid.) เดอเลิซยกตัวอย่างพี่น้องตระกูลมาร์กส์ โดยฮาร์โปผู้เป็นใบ้เป็นตัวแทนของความเป็นที่หนึ่งเพราะเขาขับเคลื่อนโดยอารมณ์กระทบเท่านั้น "ฮาร์โปจึงเป็นสิเนหาภาพในลักษณะบริสุทธิ์ที่สุด" (p. 269) ในขณะที่ชิโกเป็นตัวแทนของความเป็นที่สองแห่งภาพการกระทำเพราะ "*เป็นเขาที่ลงไม้ลงมือ ริเริ่ม ห้ำหั่นกับผู้อื่น เตรียมแผนการลงมือและการต้านรับ*" (Ibid.) ท้ายที่สุด เดอเลิซผูกคนที่สามกับความเป็นที่สามโดยกล่าวว่า "*เกราชอเป็นคนที่สาม เป็นชายแห่งการตีความ เป็นชายแห่งการกระทำเชิงสัญลักษณ์ แห่งความสัมพันธ์แบบนามธรรม*" (Ibid.) นี่จึงเป็นการเคลื่อนจากการกระทบ (Affection) ไปสู่การกระทำ (Action) และไปสู่สภาวะทางจิต (Mental) ดังนั้นความเป็นที่สามจึงหมายถึงธรรมชาติของระเบียบเชิงสัญลักษณ์

ความน่าสนใจอยู่ที่ซีเช็คเองก็ตีความสามพี่น้องตระกูลมาร์กส์ตามทัศนะของฟรอยด์ไปในทิศทางเดียวกับเดอเลิซ โดยบอกว่า ชิโกเป็นภาพตัวแทนของอัตตา ในขณะที่เกราชอเป็นอภิอัตตา และฮาร์โปเป็นตัวแทนของอิด (Slavoj Zizek, *The Pervert's Guides to Cinema*)

[31] Deleuze, *Cinéma 1*, p. 136.

สามประการ มันจึงเหลือเพียงแต่อารมณ์กระทบเท่านั้นที่ยังคงอยู่ และหากอารมณ์กระทบไม่ได้เกิดจากตัวบุคคลหรือความเป็นมนุษย์ ภาพถ่ายระยะใกล้จึงเป็นสิ่งที่ไม่ได้ยึดติดกับความเป็นมนุษย์หรือวัตถุใดๆ แต่ดำรงอยู่ในตัวของมันเอง มันจึงเป็น "*คุณลักษณ์ที่แบ่งแยกได้ ซึ่งมันจะแบ่งแยกได้ต่อเมื่อมันเปลี่ยนธรรมชาติของตัวมันเอง(กลายเป็นสิ่งที่แบ่งออกได้)*"[32]

CINEMA ENLIGHTENS

ภาพถ่ายระยะใกล้ที่สูญเสียความสอดคล้องของพื้นที่และเวลาจึงก่อให้เกิดอารมณ์กระทบกับผู้ชมอย่างแท้จริง สิ่งที่ปรากฏในภาพถ่ายระยะใกล้จึงสูญเสียความสอดคล้อง แม้กระทั่งกับฉากพื้นหลังของมันเองจนกลายเป็นพื้นที่พิเศษอยู่นอกบริบทของพื้นที่และเวลา โดยปกติแล้วในฉากที่มีการกระทำของตัวละครภาพยนตร์ใช้ภาพถ่ายระยะใกล้เพื่อแสดงปฏิกิริยาของตัวละครต่อการกระทำเหล่านั้น อย่างไรก็ดีเดอเลิซอธิบายว่า แม้โดยปกติอารมณ์กระทบจากภาพถ่ายระยะใกล้จะเป็นรองต่อภาพการกระทำหรือภาพของการกระทำของตัวละคร แต่มันก็มีศักยภาพหรือความสามารถในการหยุดชะงักความต่อเนื่องของผัสสะการเคลื่อนไหวดังกล่าวเช่นกัน

> *"ภาพถ่ายระยะใกล้ยังคงรักษาพลังในการแยกภาพออกจากหมุดหมายของพื้นที่และเวลาเพื่อที่จะนำมาซึ่งอารมณ์กระทบอันบริสุทธิ์ในฐานะสิ่งที่มันแสดงออก แม้แต่สถานที่ที่อยู่ในฉากพื้นหลังในปัจจุบันของมันก็สูญเสียความหมุดหมายนั้นและกลายเป็น 'พื้นที่ใดๆ'"*[33]

พื้นที่ใดๆ ของเดอเลิซจึงเป็นพื้นที่ที่แยกตัวออกจากบริบททั้งหมดของมันและสร้างความเป็นเอกัตภาพของตัวมันเอง อย่างไรก็ดีแม้พื้นที่ใดๆ จะแยกตัวออกจากความสอดคล้องของพื้นที่และเวลา แต่ในตำรา *Cinéma 1* เดอเลิซก็ไม่ได้จำกัดความพื้นที่ใดๆ ว่าเป็นพื้นที่ไร้ความหมาย พื้นที่ที่ไม่มีเจ้าของ หรือพื้นที่ที่ไม่สามารถระบุได้[34] แต่เดอเลิซหมายถึงพื้นที่ที่ความสอดคล้องของพื้นที่กับเวลาหยุดชะงักลงและแยกตัวออกจากความต่อเนื่องของผัสสะการเคลื่อนไหวที่มุ่งตอบรับกับการกระทำ ดังฉากที่ยกมาช่วงตอนต้นของบทในเรื่อง *เพื่อน-แพง* แม้ว่าช็อตก่อนหน้าจะเป็นภาพมุมกว้างแสดงเหตุการณ์หลังจากการเก็บเกี่ยวข้าวของเหล่าชาวบ้านที่มีกิจกรรมหลากหลายและเตรียมตัวเพื่อการแสดงสำคัญเช่นการร้องเพลงถวายแม่โพสพของแพง ทว่าเมื่อตัดเข้ามาสู่มุมแคบที่ใบหน้าของแพงที่กำลังร้องเพลงถวาย บริบทโดยรอบของพื้นที่และเวลาก็หายไป เช่นเดียวกับกรณีของมังรายใน *เลือดสุพรรณ* แม้เหตุการณ์เกิดขึ้นที่ลานประหารนอกค่ายทหาร แต่เมื่อมังรายขอให้

---

[32] Ibid., p. 140.

[33] Ibid., p. 137.

[34] แม้ว่าในตำรา *Cinéma 2: l'image-temps* ของเดอเลิซจะพัฒนาเรื่องพื้นที่ใดๆ ไปสู่การเป็นพื้นที่ว่างหรือพื้นที่ไม่จำเพาะ อย่างเช่น โกดังร้าง พื้นที่เก็บขยะ หรือเมืองที่อยู่ในสภาพกำลังร้างหรือกำลังสร้างใหม่ก็ตาม แต่ประเด็นดังกล่าวเป็นพัฒนาการที่เกิดขึ้นในภายหลังและสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องการรื้อระบบอาณาเขต (Deterritorialization)

เพชฌฆาตปลดผ้าบังตาออกเพื่อแสดงถึงความกล้าหาญของชายชาติทหารและเพื่อให้มังรายสามารถมองเห็นหญิงผู้เป็นที่รักก่อนตาย ฉากพื้นนาที่อยู่บริเวณพื้นหลังถูกแยกออกจากใบหน้าของมังรายที่อยู่บริเวณพื้นหน้า เราสามารถเห็นสายตาอาวรณ์ของมังรายได้อย่างชัดเจน เดอเลิซอธิบายว่าเพราะฉากดังกล่าวสร้างแรงกระทบอันบริสุทธิ์ให้เกิดขึ้นกับผู้ชมและตัวละครอื่นๆ พื้นที่ฉากหลังจึงสูญเสียความสอดคล้องกับใบหน้าของตัวละคร ใบหน้าของทั้งแพงและมังรายต่างแสดงอารมณ์กระทบและดึงดูดให้ผู้ชมหลงใหลในภาพแห่งเสน่หาของใบหน้า จนทำให้ผู้ชมละเลยรายละเอียดอื่นๆ ไป พื้นที่และเวลาในภาพถ่ายระยะใกล้จึงเลือนหายไปเช่นเดียวกัน

ภาพถ่ายระยะใกล้จึงไม่ได้มีบทบาทในการสร้างบริบทของพื้นที่และเวลาแต่มีบทบาทในการลงในรายละเอียดยิบย่อย พื้นที่ในภาพถ่ายระยะใกล้จึงเป็นพื้นที่ที่เดอเลิซมองว่าอยู่เหนือพื้นที่ และเวลา ขณะที่มองใบหน้าของมังรายเราไม่ได้คิดถึงนายกองทหารพม่า แต่คิดถึงอารมณ์ของตัวละครที่กำลังแสดงออก หรือขณะที่มองใบหน้าของแพงเราไม่ได้คิดถึงหญิงสาวชาวนา แต่รับรู้ถึงความรู้สึกของตัวละคร พื้นที่ในภาพถ่ายระยะใกล้จะกลับมาสู่บริบทของมันอีกครั้งเมื่อมันไปกระทบกับช็อตอื่นก่อนหน้าหรือหลังจากนั้น ช็อตที่ทำหน้าที่เป็นบริบทให้กับภาพถ่ายระยะใกล้ เหตุใดเดอเลิซจึงมองว่าภาพถ่ายระยะใกล้ของใบหน้าตัดขาดจากพื้นที่โดยรอบและมีเอกัตภาพ หากเราลองจินตนาการถึงภาพถ่ายใบหน้าที่ดำรงอยู่ลำพังโดยปราศจากความเชื่อมโยงกับช็อตอื่นๆ เราอาจไม่รับรู้ว่ามังรายคือใคร เราอาจไม่รับรู้ว่าแพงร้องเพลงไปเพื่ออะไร และเรายิ่งไม่อาจรับรู้ว่ากำลังเกิดอะไรขึ้นกับตัวละคร สิ่งที่แสดงออกมาอย่างชัดเจนคืออารมณ์ในสีหน้าของตัวละคร ภาพการกระทบจึงเป็นเรื่องของรายละเอียดที่สร้างความสะเทือนใจให้แก่ผู้ชม

งานจิตรกรรมร่วมสมัย *Judith and Monster Smile* ของนที อุตฤทธิ์แสดงให้เห็นถึงผลกระทบของพื้นที่ใดๆ อย่างชัดเจน แม้นที่ได้รับแรงบันดาลใจจากจิตรกรรมประวัติศาสตร์บาร็อค *Judith beheading Holofernes* ของคาราวาจจิโอ และมีการผลิตซ้ำก่อนหน้านี้ในชื่องานคล้ายกัน *Judith* (2001) แต่การแยกชิ้นส่วนของร่างกายโดยมุ่งหมายความสนใจในพื้นที่เฉพาะอย่างใบหน้าของจูดิธก็ทำให้เกิดปัญหาเรื่องความซอบธรรมในการเป็นงานต้นฉบับ กับคำถามว่างานจิตรกรรมร่วมสมัยของนทีจำเป็นต้องอ้างอิงถึงงานต้นแบบหรือไม่ หรือมันมีความซอบธรรมในการเป็นต้นฉบับเสียเอง[35] การวาดเพียงภาพใบหน้าลงในผืนผ้าใบที่มีขนาดใหญ่ (145 x 195 ซม.) และมีขนาดเล็กกว่าภาพของศิลปินอิตาลีเพียงเล็กน้อย (200 x 190 ซม.) ทำให้ใบหน้าของจูดิธแยกตัวออกจากบริบทพื้นที่และเวลาโดยรอบ เมื่อภาพใบหน้าจูดิธของนทีเปิดแสดงในพื้นที่ที่ต่างวัฒนธรรมกับภาพต้นแบบ อีกทั้งแสดงต่อหน้าผู้ชมที่ไม่ได้มีความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะเกี่ยวกับภาพดังกล่าว ผู้ชมอาจไม่รับรู้ถึงการมีอยู่ก่อนแล้วของภาพต้นแบบ ใบหน้าของจูดิธสามารถเป็นใบหน้าของหญิงคนหนึ่งที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่

[35] ดูบทวิเคราะห์เพิ่มเติมใน Sayan Daengklom, “Re aesthetic and dialectic in intertextual analysis of painting”, in *Silapakorn University International Journal*, vol. 7, (2007), pp. 5-23.

ใดๆ โดยที่เธอไม่จำเป็นต้องเป็นบุคคลในคัมภีร์ไบเบิ้ล ภาพวัตถุบางส่วนในระยะประชิดจึงสร้างความแตกต่างเฉพาะตนให้ตัวมันเอง โดยที่ผู้ชมไม่จำเป็นต้องรับรู้ถึงบริบทและพื้นที่เดิมของมัน ภาพระยะใกล้จึงแยกวัตถุออกจากพื้นที่โดยรอบและไม่ใช่หน้าที่ของมันเองที่จะสร้างความเชื่อมโยงกับบริบทเหล่านั้น ภาพใบหน้าจูดิธของนทีจึงเป็นตัวอย่างของความแตกต่างของพื้นที่ใดๆ ตามทัศนะของเดอเลิซเช่นเดียวกับภาพถ่ายระยะใกล้ใบหน้าของแพง มังราย และคุณหญิงกีรติของเชิด ทรงศรี เดอเลิซอธิบายเพิ่มเติมว่า พื้นที่ใดๆ แสดงพลังหรือคุณลักษณ์ของมันที่ดำรงอยู่ในสภาวะของสิ่งที่มีศักยภาพความเป็นไปได้อย่างแท้จริง (Pure Potentiality)[36] ศักยภาพที่ไม่ได้ดำรงอยู่ในสภาวะของ “การเป็น (Being/Être)” ที่ครั้นเมื่อวัตถุมีสถานะ “เป็น” แล้ว สถานภาพของมันหยุดนิ่งไม่มีการเปลี่ยนแปลงและมีอัตลักษณ์เกิดขึ้น แต่ดำรงอยู่ในสภาวะของ “การกลายเป็น (Becoming/Devenir)” ที่สามารถผันแปรตัวมันเองให้กลายเป็นสิ่งอื่นใหม่ที่แตกต่างได้ตลอดเวลา โคลบรูค (Claire Colebrook) ได้อธิบายถึงศักยภาพของพื้นที่ใดๆ ไว้อย่างชัดเจนว่า

> *“เราไม่ได้มองเห็นเมืองหรือสิ่งก่อสร้างในช่วงเวลาของประวัติศาสตร์หรือเรื่องเล่าของมันอีกต่อไป ไม่แม้กระทั่งเหตุการณ์ในฐานะของส่วนหนึ่งของชุดองค์รวมของร่างกาย แต่รับรู้ถึงพลังในฐานะของคุณลักษณ์ที่ขยายตัวมันออก พลังของสิ่งที่มองเห็นได้ซึ่งไม่ได้ดำรงอยู่ในพื้นที่นี้ แต่อยู่ในพื้นที่หนึ่ง”*[37]

โคลบรูคจำแนกลักษณะของพื้นที่ออกจากกันโดยพื้นที่นี้ (This Space) คือพื้นที่จำเพาะที่มีลักษณะเฉพาะตัวเป็นพื้นที่ที่อยู่ภายใต้ชุดภาพของการกระทำ ในขณะที่พื้นที่ “หนึ่ง” (“a” Space) หมายถึงความสามารถที่พื้นที่จะกลายเป็นพื้นที่ใดๆ ที่ไม่มีความจำเพาะและมีความผันแปรอยู่ตลอดเวลา ภาพถ่ายระยะใกล้หรือภาพการกระทบของเดอเลิซจึงมีความสามารถในการแยกตัวละครออกจากสถานการณ์และแยกพื้นที่ออกจากสิ่งที่มันเคยเป็น อีกทั้งยังทำให้มันปรากฏในรูปแบบของพลังหรือคุณลักษณ์ของมันอย่างบริสุทธิ์ที่สุดเพราะมันไม่จำเป็นต้องอ้างอิงบริบทอื่นใด

อย่างไรก็ตามเมื่อภาพยนตร์ให้ความสำคัญกับการกระทำของตัวละครผ่านการตัดต่อภาพเพื่อตอบสนองความต้องการรับรู้ของผู้ชมและการเคลื่อนไหวของตัวละคร ทำให้ความเป็นอิสระของพื้นที่ใดๆ ในภาพถ่ายระยะใกล้ปิดตัวลงภายใต้ความต่อเนื่องของการเคลื่อนไหว เพราะภาพยนตร์เหล่านี้ล้วนแล้วแต่ใช้ภาพถ่ายระยะใกล้เป็นเพียงส่วนหนึ่งของการสร้างตรรกะเพื่อเสริมความเข้าใจในเหตุการณ์และการกระทำของ

---

[36] ศักยภาพความเป็นไปได้คือการดำรงอยู่ในฐานะของความเสมือน (Virtuality) มากกว่าการถูกทำให้กลายเป็นจริงในปัจจุบัน (Actualization) โดยเดอเลิซมองว่าการทำให้กลายเป็นจริงในปัจจุบันเป็นเพียงหนทางหนึ่งของความเป็นไปได้ที่หลากหลายและมันไม่จำเป็นต้องจริงเสมอไป แต่การดำรงอยู่ในสภาวะของความเสมือนกลับสร้างความเป็นไปได้ที่ไร้ขีดจำกัดโดยไม่ต้องคำนึงถึงผลลัพธ์ของความเป็นจริง ดูเพิ่มเติมใน Deleuze, *Cinema 1*, p. 100-101.

[37] Claire Colebrook, *Deleuze*, London: Continuum, 2006, p. 58.

ตัวละคร ภาพถ่ายระยะใกล้จึงถูกนำไปใช้เพื่อสร้างอัตลักษณ์ที่ทำให้ความเป็นไปได้ดำเนินไปในทิศทางเดียวมากกว่าการสร้างความแตกต่างที่ทำให้ความเป็นไปได้ดำเนินไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด สภาวะเอกลักษณ์ของภาพถ่ายระยะใกล้ตามทัศนะของเดอเลิซจึงเกิดขึ้นเพียงชั่วขณะหนึ่งเท่านั้น พื้นที่ “หนึ่ง” จึงกลายเป็นพื้นที่นี้ที่มีความจำเพาะสามารถระบุอัตลักษณ์ของมันได้ในที่สุด

CINEMA ENLIGHTENS

อย่างไรก็ตามเดอเลิซยังไม่หยุดการศึกษาศักยภาพของภาพถ่ายระยะใกล้ ในบทที่เจ็ดของ *Cinéma 1* แสดงให้เห็นถึงความคิดที่ขัดแย้งของเขากับบาลาช เพราะเดอเลิซคิดสวนทางกับบาลาชว่า ไม่ใช่เพียงแค่ภาพถ่ายระยะใกล้ของใบหน้าเท่านั้นที่สามารถสร้างความเป็นเอกเทศของพื้นที่ให้แยกตัวออกจากบริบทได้ แต่เดอเลิซมองว่าพื้นที่ใดๆ “*นำมาซึ่งแรงกระทบสิ่งที่ไม่ใช่มนุษย์*”[38] เช่นเดียวกัน ตัวอย่างที่สำคัญของเดอเลิซคือบทวิเคราะห์ของบาลาชเกี่ยวกับภาพยนตร์เรื่อง *The Bridge* (1928) และ *Rain* (1929) ของโจริส อิเวน (Joris Iven) เดอเลิซมองว่าพื้นที่ใดๆ สามารถแสดงพลังของมันได้มากที่สุดเมื่อความพยายามในการระบุจำเพาะพื้นที่หายไปหรือสิ่งที่เดอเลิซเรียกว่าการรื้อระบบอาณาเขต โดยแสดงให้เห็นว่าสิ่งก่อสร้างอย่างสะพานในรอตเตอร์ดัมหรือฝนตกในอัมสเตอร์ดัมสร้างอารมณ์กระทบอย่างไรกับภาพยนตร์ การตัดต่อมองทาจภาพของสะพานราวเจ็ดร้อยช็อตอย่างรวดเร็วทำให้เห็นว่ามุมมองต่างๆ สามารถอยู่ร่วมกันได้วิธีการนับไม่ถ้วน และเพราะว่ามันไม่ได้พยายามเชื่อมโยงถึงกัน จึงเป็นรวมตัวกันของวัตถุต่างๆ ที่มีคุณลักษณเดียวกัน ชุดภาพของสะพานจึงกลายเป็นคุณลักษณ์อันบริสุทธิ์ เช่นเดียวกับสายฝนที่นำเสนอตัวมันเพื่อตัวมันเอง มันอาจเป็นพลังหรือคุณลักษณ์อันบริสุทธิ์ เพราะฝนเหล่านี้มีความเป็นไปได้ในตัวมันเองที่หลากหลายอย่างไม่มีที่สุดสิ้น

เดอเลิซเห็นว่าสะพานและฝนในภาพยนตร์ทั้งสองเผยให้เห็นถึงศักยภาพของการเป็นพื้นที่ใดๆ เพราะภาพถ่ายที่แสดงให้เห็นถึงมุมมองที่เป็นไปได้ในหลายทางแสดงถึงการรื้อระบบอาณาเขตโดยปราศจากการจัดระบบอาณาเขตใหม่ การตัดต่อมองทาจไม่ได้สร้างอัตลักษณ์ให้ชุดภาพเหล่านั้นแต่เป็นการรวมกันเชิงเสมือน[39] ทำให้สะพานกลายเป็นเพียงพื้นที่ “หนึ่ง” และฝนกลายเป็นสิ่งที่หลุดออกจากหมุดหมายของพื้นที่และเวลา บริบทของประวัติศาสตร์ ความเป็นชาติ และเรื่องเล่าในภาพยนตร์ที่แวดล้อมตัวมันได้หายไป สะพานกับฝนที่ไม่ได้อยู่ภายใต้การครอบครองของพื้นที่ใดและสามารถเปลี่ยนตัวเองให้กลายเป็นวัตถุของพื้นที่อื่นใดได้ พื้นที่ใดๆ จึงเป็น “*พื้นที่เสมือนที่ซึ่งองค์ประกอบอันกระจัดกระจายของมันอาจจะรวมตัวกันในรูปแบบหลากหลาย พื้นที่ของความเป็นไปได้ที่ยังไม่ได้ถูกทำให้กลายเป็นพื้นที่จริงในปัจจุบัน*”[40]

---

[38] Deleuze, *Cinéma 1*, p. 155.

[39] Ibid., p. 146.

[40] Ronald Rogue, *Deleuze on Cinema*, London: Routledge, 2003, p. 80.

กาละ-ผัสสะ-ความหมาย

เมื่อเปลี่ยนจากยุคแอนะล็อกมาสู่ยุคดิจิทัล การเก็บความทรงจำผ่านรูปถ่ายก็เปลี่ยนแปลงไปเช่นกัน ทรายเก็บรูปถ่ายจากกล้องดิจิทัลในการหาสถานที่ถ่ายทำลงในฮาร์ดดิสก์ปีละลูก วิธีการเก็บข้อมูลของทรายจึงเปรียบเทียบได้กับการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย ความทรงจำถูกแปรเปลี่ยนจากสำเนาถาวรอย่างฟิล์มเนกาทีฟไปสู่ไฟล์ดิจิทัล เมื่อทรายต้องการภาพถ่ายในฮาร์ดดิสก์ปี 2008 เธอกลับพบว่าฮาร์ดดิสก์ลูกนั้นมีปัญหาเสียโดยไม่ทราบสาเหตุ เพราะนอกจากภาพถ่ายของสถานที่ๆ เธอเคยถ่ายเก็บไว้ ยังมีความทรงจำเกี่ยวกับผู้ชายชื่อ อุ้ม ที่กลายเป็นภาพสีเทาไปด้วย ภาพยนตร์เรื่อง *36* (2012) ของนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์แสดงให้เห็นว่าแม้การเก็บความทรงจำจะเปลี่ยนเป็นในลักษณะของทุนนิยมที่ประหยัดและเก็บได้จำนวนมากอีกทั้งยังสามารถลบทิ้งได้อย่างง่ายดาย ทว่าความทรงจำที่ไร้สำเนาถาวรกลับไม่สามารถแทนที่ได้เมื่อมันหายไป เพราะถึงแม้ทรายจะกลับไปยังพื้นที่เดิมในเวลาต่อมา ความทรงจำของทรายในปี 2008 ที่หายไปก็ไม่อาจแทนที่ได้ด้วยไฟล์ดิจิทัลใหม่ นวพลแสดงให้เห็นถึงความทรงจำที่หายไปทั้งในเนื้อหาและรูปแบบ เมื่อข้อมูลหายไปทรายปรารถนาอย่างยิ่งที่จะกู้ข้อมูลดังกล่าวกลับคืนมา แม้จะสามารถกู้กลับมาได้แต่ก็ได้เพียงร่องรอยของภาพสีเทาแทน ความทรงจำของใบหน้าของอุ้ม ชายที่ทรายเคยร่วมงานกันเมื่อหลายปีก่อน (ซึ่งเราอนุมานได้ว่าเขาทั้งสองคบหาและเลิกราต่อกันในภายหลัง) ทรายอาจจดจำไม่ได้แม้กระทั่งใบหน้าของอุ้มเอง แม้เราได้ยินเสียงของอุ้มทว่าเรากลับไม่เคยเห็นในหน้าของเขาอย่างชัดเจน อุ้มมักยืนอยู่บริเวณขอบของกรอบภาพหรืออยู่ระหว่างในและนอกกรอบภาพอยู่ประจำ อีกทั้งผู้ชมก็ไม่เคยได้เห็นใบหน้าของเขาอย่างชัดเจนเลยสักครั้ง เราได้เห็นเพียงด้านหลังและเสียงของเขาเท่านั้นและแน่นอนว่าในฉากลองเทค 36 ฉากเราไม่เคยได้เห็นภาพถ่ายระยะใกล้ของตัวละคร โดยเฉพาะใบหน้าของอุ้ม หากใบหน้าคือภาพการกระทบ ปรารถนาของทรายที่หายไปจากพื้นที่ของการมองเห็นจึงเป็นเสน่หาจากอารมณ์กระทบที่มีต่ออุ้ม

ภายหลังจากที่เดอเลิซนำเสนอวิธีการทำให้เกิดพื้นที่ใดๆ ผ่านเทคนิคทางภาพยนตร์[41] เดอเลิซตั้งข้อสรุปที่แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของพื้นที่ใดๆ ที่จะมีบทบาทสำคัญกับภาพยนตร์ที่เดอเลิซเรียกว่าภาพยนตร์สมัยใหม่ (Modern Cinema) หรือกลุ่มภาพยนตร์ศิลปะในยุโรปที่เดอเลิซแบ่งว่าเป็นภาพยนตร์ช่วงหลังยุคสงครามโลกครั้งที่สอง[42] ซึ่งอยู่ในตำราเกี่ยวกับภาพยนตร์เล่มที่สองของเดอเลิซ *Cinéma 2 : L'image-temps*

---

[41] ในบทที่ 7 ของ *Cinéma 1* เดอเลิซเสนอวิธีการทางภาพยนตร์ต่างๆ โดยเปรียบเทียบกับเทคนิคทางศิลปะว่ามีผลทำให้ภาพใบหน้ากลายเป็นพื้นที่ใดๆ ได้อย่างไร โดยเดอเลิซเสนอ 3 วิธีด้วยกัน 1) แสงและเงาอย่างในงานแอ็กส์เพรสชั่นนิสม์ที่ลดทอนพื้นที่บางส่วนของใบหน้าให้ปรากฏเพียงเฉพาะบางส่วนเท่านั้น 2) แสงและความขาวในงานนามธรรมเชิงกวี (Lyrical Abstraction) ที่แสงไม่ได้ต่อสู้กับเงาอีกต่อไปแต่เป็นแสงและความขาวของแสงที่ทำให้ภาพเจือจางลงไป และ 3) สีต่างๆ ที่แยกพื้นที่ใดๆ ออกจากการเป็นพื้นที่จำเพาะได้ (Deleuze, *Cinéma 1*, pp. 145-172.)

[42] อย่างไรก็ดี การแบ่งแยกประเภทของภาพยนตร์ออกเป็นสองประเภทระหว่าง ภาพยนตร์คลาสสิก (Classical Cinema) และภาพยนตร์สมัยใหม่ (Modern Cinema) อยู่บนพื้นฐานของความคิดแบบสมัยใหม่ ร็องซิแยร์เองก็แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการแบ่งแยกประเภทของภาพยนตร์ของเดอเลิซอยู่บนพื้นฐานของความคิดแบบสมัยใหม่เช่นเดียวกัน โดยแสดงให้เห็นถึงความคิดที่ต้องการจำแนกประเภทของศิลปะออกจากกันเพื่อ

(1985) โดยในท้ายบทของ *Cinéma 1* ข้อเสนอของเดอเลิซทำให้พื้นที่ใดๆ เคลื่อนไปไกลกว่าการเป็นพื้นที่ที่ไร้การเชื่อมต่อไปสู่การเป็นพื้นที่ว่างเปล่า โดยเขากล่าวว่า

> *"มันไม่ได้เป็นพื้นที่แบบที่ผ่านมาซึ่งนิยามด้วยส่วนต่างๆ ที่ขาดการกำหนดการเชื่อมต่อและทิศทางไว้ล่วงหน้า และสามารถเป็นไปได้ในหลากลักษณะนับไม่ถ้วน ตอนนี้มันคือองค์รวมที่บิดเบี้ยวที่ได้ขจัดสิ่งที่เคยเกิดขึ้นและมีผลในตัวมันออกไป คือเป็นทั้งการดับสูญหรือเลือนหายไป..."*[43]

ตามความคิดของเดอเลิซ พื้นที่ใดๆ ที่ว่างเปล่าทำให้เกิดภาพของแสงและเสียงในรูปแบบบริสุทธิ์ในภาพยนตร์ภาพกาลเวลาซึ่งเป็นจุดที่ทำให้เกิดวิกฤตในภาพการเคลื่อนไหว พื้นที่ใดๆ จึงกลายเป็นจุดเปลี่ยนระหว่างยุคของภาพยนตร์ภาพการเคลื่อนไหวไปสู่ภาพยนตร์ภาพกาลเวลา เพราะพื้นที่ใดๆ เป็นตัวชี้วัดความไม่เสถียรในธรรมชาติของภาพการเคลื่อนไหวเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพการกระทำ (Action-Image) ซึ่งเป็นชุดภาพที่มีบทบาทสำคัญในภาพยนตร์กระแสหลัก เพราะพื้นที่ใดๆ แสดงให้เห็นถึงศักยภาพของความเสมือนที่สามารถกลายเป็นพื้นที่หรือสิ่งใดๆ ซึ่งไม่สามารถเกิดขึ้นในภาพการเคลื่อนไหวที่เน้นการทำให้เป็นจริงในปัจจุบันได้ แต่กำลังเกิดขึ้นในภาพกาลเวลาที่ทำให้เห็นถึงความเป็นไปได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุดในสภาวะความเสมือนจริง ในภาพยนตร์ *เลือดสุพรรณ* แม้ในฉากช่วงก่อนประลองระหว่างมังรายและมังระโธ ภาพถ่ายระยะใกล้ทำให้องค์ประกอบต่างๆ ของใบหน้าแยกตัวมันเองออกจากความเชื่อมโยงของพื้นที่และเวลา ทว่าในท้ายที่สุดภาพถ่ายระยะปานกลางของมังระโธที่กำลังกระโจนใส่มังรายก็ทำให้การกระจัดกระจาย และความเป็นเอกัตภาพขององค์ประกอบต่างๆ กลับมารวมตัวกันอีกครั้ง ในแง่หนึ่งภาพถ่ายระยะปานกลางหรือภาพการกระทำจึงเป็นชุดภาพที่พยายามสร้างความเป็นหนึ่งเดียวของเหตุการณ์ มันทำให้เหตุการณ์มีความเป็นไปได้ตามตรรกะและเหตุผลซึ่งอาจไปในทิศทางเดียวหรือหลายทิศทางตามแต่ตรรกะของผัสสะการเคลื่อนไหว ภาพถ่ายระยะใกล้จึงกลายเป็นพื้นที่ที่มีตรรกะภายใต้การทำงานของภาพถ่ายระยะปานกลาง(และระยะไกล)

ในอีกแง่หนึ่ง หากภาพการกระทำพยายามสร้างเหตุผลโดยใช้การกระทำของตัวละคร นั่นย่อมแสดงให้เห็นว่ามันกำลังเผชิญหน้ากับความไม่มีเหตุผลในตัวมันเอง ความพยายามทำให้พื้นที่ใดๆ กลายเป็นจริงในปัจจุบัน (หรือหากพูดในเชิงจิตวิเคราะห์คือการทำให้เป็นสัญลักษณ์) จึงแสดงให้เห็นถึงอาการความไม่เสถียรในความเป็นทั้งหมดของผัสสะการเคลื่อนไหว พื้นที่ใดๆ จึงเป็นตัวนำร่องที่ชี้ถึงผลกระทบที่มี

สร้างความชอบธรรมให้แก่ศิลปะในชนิดของตนเอง แม้ในท้ายที่สุด ร็องซีแยร์จะพยายามพิสูจน์ว่าทั้ง ภาพการเคลื่อนไหวและภาพกาลเวลาเป็นเรื่องเดียวกันก็ตาม (ดูเพิ่มเติมใน Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris: Seuil, 2001, pp. 145-163.)

[43] Deleuze, *Cinéma 1*, pp. 168-9.

ศักยภาพในการสร้างความไม่เสถียรให้กับเวลาที่ถูกเก็บให้อยู่ภายใต้ภาพการเคลื่อนไหว ซึ่งมีความสามารถในการสร้างความรู้สึกเป็นทั้งหมด ภายใต้ความเป็นหนึ่งเดียว ความเป็นชาติและอุดมการณ์

แน่นอนว่าพื้นที่ใดๆ ย่อมก่อกวนความเป็นหนึ่งเดียวหรือความบริบูรณ์อันลวงตาของภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์ โดยการปลดปล่อยสภาวะความเสมือนของเวลาในทัศนะของเดอเลิซ หรือการเผชิญหน้ากับช่องว่างของแฟนตาซีในอุดมการณ์ผ่านการจ้องมองตามทัศนะของลาก็อง

ภาพยนตร์ *36* เป็นภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นเวลาในรูปแบบของมันเอง เพราะภายใน 36 ฉาก/ช็อต/เทค ถ่ายผ่านกล้องที่ตั้งนิ่งไม่มีการเคลื่อนไหวหรือเปลี่ยนแปลงมุมกล้องตามการเคลื่อนไหวของตัวละคร แม้ว่าในบางครั้งการกระทำของตัวละครจะเกิดขึ้นนอกกรอบภาพก็ตาม บ่อยครั้งที่เรามักได้ยินเสียงของตัวละครที่อยู่นอกกรอบภาพที่เด่นชัด และดึงดูดความสนใจของผู้ชมมากกว่าการกระทำของตัวละครหรือวัตถุในกรอบภาพ ภาพกาลเวลา (Time-Image) คือภาพที่ไม่ได้แสดงให้เห็นเวลาผ่านการเคลื่อนไหวอีกต่อไป เราอาจรับรู้ถึงเวลาของเหตุการณ์ในภาพการเคลื่อนไหวได้จากการเคลื่อนไหวของตัวละคร เวลาจึงถูกบีบย่อเพื่อให้สอดคล้องกับการกระทำของตัวละคร ภาพกาลเวลาจึงทำให้เราเห็นภาพของเวลาอย่างแท้จริง และเมื่อเราเห็นภาพของเวลาอย่างแท้จริงเราจึงเห็นถึงความเป็นไปได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุดในเวลาที่ปรากฏในภาพเช่นเดียวกัน ตัวอย่างที่น่าสนใจและใกล้เคียงกันคือเรื่อง *Distance* (2001) ของโคเรเอดะ (Hirokazu Koreeda) ที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับความทรงจำ ความรู้สึกหลังจากเหตุการณ์ที่สมาชิกลัทธิ The Truth of Ark ร่วมกันฆ่าตัวตายพร้อมกัน เหล่าญาติของผู้เสียชีวิตได้มารวมตัวกันทุกปีเพื่อรำลึกและไว้ทุกข์ให้กับพวกเขาที่จากไป ในฉากหนึ่งขณะที่ภรรยาเก่าของมิโนรุได้มากล่าวลาเขาเพื่อที่จะไปเข้าลัทธิกับเพื่อนของมิโนรุ ซึ่งเขาเข้าใจผิดคิดว่าเป็นสามีใหม่ของเธอทำให้มิโนรุโกรธพวกเขาทั้งคู่มาก ในขณะที่มิโนรุนั่งอยู่อีกฝั่งหนึ่งของโต๊ะอาหาร ภรรยาเก่าและเพื่อนของมิโนรุก็นั่งอยู่ฝั่งหนึ่งด้วยกัน กล้องตั้งอยู่ระหว่างพวกเขาทั้งสามโดยที่กล้องแพนไปมาระหว่างฝั่งของมิโนรุและฝั่งของภรรยาเก่าของเขา ในฉากดังกล่าวแม้บทสนทนาของมิโนรุแสดงถึงอารมณ์ความโกรธ ความรุนแรง ทว่ากล้องกลับไม่ได้เคลื่อนไหวหรือเปลี่ยนแปลงมุมมองตามการกระทำของตัวละคร กล้องยังคงแพนซ้ายขวาไปมาโดยไม่ได้ให้ความสำคัญกับตัวละคร มันจึงทำให้ภาพการกระทำของตัวละครที่ควรเห็นในภาพการเคลื่อนไหวไม่ปรากฏให้เห็น ในช่วงเวลานี้เองที่เดอเลิซกล่าวว่าเราได้เห็นภาพของเวลาอย่างแท้จริง ภาพของเวลาที่หลุดออกจากการนำเสนอผ่านภาพการเคลื่อนไหว ภาพที่เวลาในอดีตเสมือนจริงและภาพในเวลาจริงในปัจจุบันรวมตัวกันเป็นหนึ่งเดียว ซึ่งเรียกว่า ภาพผลึก (Crystal-Image)[44] เมื่อภาพไม่ได้ตอบรับการเคลื่อนไหวอีกต่อไปผ่านการถ่ายภาพลองเทค การตั้งกล้องนิ่ง การตัดต่อที่ไม่เป็นไปตามตรรกะการเคลื่อนไหวของตัวละครหรือตามภาษาของภาพยนตร์

[44] ดูบทวิเคราะห์เพิ่มเติมใน อรรถนพ ชินตะวัน, *สุนทรียภาพในภาพยนตร์ญี่ปุ่นร่วมสมัย*, วิทยานิพนธ์ (นศ.ม.), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553, หน้า 128-133.

(ฮอลลีวูด) เราจึงรับรู้ถึงความหมาย (Sense) ของเวลาที่ไม่ได้จำกัดความคิดของผู้ชมให้จำเพาะอยู่กับการกระทำหรือการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในกรอบภาพ ความบริบูรณ์ของภาพจึงถูกยียวนด้วยกระแสของอารมณ์กระทบที่เกิดขึ้นจากภายนอก ดังเช่น ภาพและเสียงที่ไม่ปรากฏพร้อมกันใน *36* ย่อมแสดงให้เห็นว่าเหตุการณ์อาจไม่ได้เกิดขึ้นพร้อมกับภาพที่ปรากฏ จุดเริ่มต้นและจุดจบจึงไม่ได้ดำรงอยู่เพียงแต่ในภาพที่เห็นเท่านั้น แต่มีความเป็นไปได้อื่นอีกที่ไม่ได้ปรากฏให้เห็น

CINEMA ENLIGHTENS

รูปที่ 8 ภาพในอดีตขณะที่ภรรยาเก่ามาลามิโนรุไปเข้าลัทธิ

ปัญญา ปัญญาเลิศ จุฬาฯ

อีกตัวอย่างหนึ่งที่น่าสนใจและแสดงให้เห็นถึงการทำให้กลายเป็นใบหน้าและความเป็นพื้นที่ใดๆ ที่ไม่ได้จำกัดตัวเองแค่ในภาพถ่ายระยะใกล้คือการใช้ภาพแช่นิ่ง (Freeze Frame) ของเด็กหญิงแพงที่กำลังร้องเรียกหาลอใน *เพื่อน - แพง* โดยเป็นเหตุการณ์ในวัยเด็กที่แพงคอยวิ่งไล่ตามลอตลอดเวลา ในขณะที่กำลังวิ่งตาม แพงมักหกล้มกับพื้นทุกครั้ง แพงจึงมักร้องไห้หาลอโดยยกมือขึ้นเพื่อให้ลอเข้ามาโอบอุ้ม เชิดแช่นิ่งภาพเหตุการณ์ดังกล่าวด้วยภาพถ่ายระยะไกลที่ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจเหตุบริบทโดยรอบทั้งหมด ทว่าแม้จะใช้ภาพแช่นิ่ง เชิดก็ปล่อยให้เสียงร้องไห้ของแพงดังอย่างต่อเนื่องต่อไป การเคลื่อนไหวของเสียงจึงขัดแย้งกับการแช่นิ่งของภาพ เอกสิทธิ์ พันธุ์พูลแสดงความเห็นว่าเหตุการณ์ในภาพแช่นิ่งเป็นลักษณะของการโหยหาอดีตของเด็กหญิงที่กำลังโหยหาแม่ (โดยมีลอเป็นวัตถุทดแทน) เพราะเชิดใช้ภาพลักษณะนี้อีกครั้งในตอนท้ายเรื่องเมื่อแพงตกบันไดขณะที่เธอกำลังตั้งครรภ์ เธอพยายามคลานตามพื้นไปหาลอและสิ้นใจลงในท่าเดียวกับที่เธอร้องหาลอในวัยเด็ก เอกสิทธิ์อธิบายว่าการแช่ภาพในวัยเด็กเป็นการพยากรณ์ถึงอนาคตที่แพงจะจบชีวิตลงในช่วงเวลาเดียวกับที่เธอโหยหาแม่และลอ การแช่ภาพนิ่ง 4 ครั้งจึงเป็นสิ่งที่สื่อถึงกัน[45]

---

[45] เอกสิทธิ์ พันธุ์พูล, *อัตลักษณ์ความเป็นไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี*, วิทยานิพนธ์ (นศ. ม.), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554, หน้า 177. โดยเอกสิทธิ์อธิบายว่าเชิด ทรงศรีเรียกท่าดังกล่าวว่า “ท่าหาพี่ลอ” ซึ่งเป็นท่าที่ทำให้ผู้ชมจดจำวัยเด็กของแพงได้ และแสดงถึงความน่าสังเวชใจ นอกจากนี้เชิดยังใช้เทคนิคแช่ภาพนิ่งใน เลือดสุพรรณ ขณะที่ดวงจันทร์กำลังจะสิ้นใจในสนามรบ เอกสิทธิ์ พันธุ์พูลอธิบายว่าเป็นการแสดง “*ให้เห็นถึงหัวใจอันกล้าหาญและยอมพลีชีพแต่ไม่ยอมเสียเกียรติของเธอ จากนั้นภาพจึงหยุดชั่วคราวพร้อมกับสีของภาพที่เปลี่ยนไปเป็นสีออกโทนแดง สื่อถึงความตายของดวงจันทร์ในตอนท้ายที่สุด*” (หน้า 99)

รูปที่ 9 ชุดภาพแช่นิ่ง “ท่าหาพี่ลอ”

อย่างไรก็ดีความน่าสนใจของฉากดังกล่าวไม่ได้อยู่ที่มันอ้างอิงถึงกันหรือไม่ แต่เป็นคุณลักษณ์ของมันที่มีเช่นเดียวกับใบหน้า เพราะการแช่นิ่งของภาพที่ขัดกับเสียงร้องเรียกดังต่อเนื่องทำให้เรารู้สึกได้ถึงการเคลื่อนไหลในระดับเสมือนจริงหรือการเปลี่ยนแปลงในระดับจุลภาพของชุดลำดับ เพราะเราไม่สามารถปฏิเสธได้ว่าแม้ภาพจะแช่นิ่ง แต่ก็ยังมีการเคลื่อนไหวเกิดขึ้นอยู่ในระนาบนิ่งของมัน อีกทั้งยังทำให้เห็นถึงหน่วยที่แสดงถึงสิ่งที่กำลังสะท้อนไปและสะท้อนกลับ เพราะภาพนิ่งในฉากดังกล่าวไม่ได้ทำงานอย่างว่างเปล่า แต่มันกำลังมีปฏิกิริยากับผู้ชมถึงสิ่งที่มันกำลังสะท้อนออกไปและสะท้อนกลับ ดังนั้นภาพถ่ายระยะไกลของภาพนิ่งดังกล่าวจึงแสดงถึงคุณลักษณ์ของการทำให้เป็นใบหน้า เพราะมันมีคุณลักษณะทั้งสองขั้วอยู่ด้วยกัน อีกทั้งผลของมันก็ก่อให้เกิดอารมณ์กระทบจากการแช่นิ่งของภาพที่ทำให้กระแสของการเคลื่อนไหวต้องชะงักลง การตัดต่อภาพที่ดำเนินไปอย่างมีตรรกะและเหตุผลถูกคั่นกลางด้วยภาพนิ่งเช่นเดียวกับภาพถ่ายระยะใกล้ที่หลุดออกจากความเชื่อมโยงของพื้นที่และเวลา การแช่นิ่งภาพของเหตุการณ์และเวลาของภาพไม่เชื่อมโยงกันอีกต่อไป เกิดการขัดแย้งระหว่างการเคลื่อนไหวและความแน่นิ่ง อีกทั้งคำอธิบายของเอกสิทธิ์ พันธุ์พูลที่ว่าฉากทั้งสี่ต่างอ้างอิงถึงกันนั่นย่อมหมายความว่าพื้นที่ของเหตุการณ์ในภาพไม่ได้จำเป็นต้องเกิดขึ้นในพื้นที่ใดๆ พื้นที่หนึ่ง แต่กำลังเกิดในพื้นที่หนึ่งที่เป็นพื้นที่ใดๆ ก็ได้ ฉากภาพแช่นิ่งทั้งสี่จึงไม่ได้ก่อให้เกิดอัตลักษณ์ในตัวมันเอง แต่กลับก่อให้เกิดความแตกต่างที่นำไปสู่ความเป็นไปได้ในรูปแบบหลากหลาย ความเสน่หาของแพงจึงไม่ได้จำกัดตัวมันเองลงในพื้นที่ใดๆ พื้นที่หนึ่งหรือช่วงเวลาใดๆ เวลาหนึ่งเท่านั้น แต่เกิดขึ้นได้อย่างไม่จำกัดตัวมันเอง ภาพแช่นิ่งระยะไกลของแพงจึงกลายเป็นภาพการกระทบ และแสดงให้เห็นว่าภาพการกระทบไม่จำเป็นต้องเป็นภาพถ่ายระยะใกล้เสมอไป แต่เป็นภาพที่มีคุณสมบัติของความเป็นใบหน้า

ศักยภาพในการกลายเป็น (Becoming / Devenir) ที่ไม่ได้จำกัดความเป็นไปได้ให้อยู่ในเพียงรูปแบบใดหรือทิศทางใดทางหนึ่งนี้เองที่ทำให้เดอเลิซมองว่า พื้นที่ใดๆ มีลักษณะใกล้เคียงกับภาพกาลเวลามากกว่าภาพการเคลื่อนไหว แม้ว่าภาพการกระทบจะเป็นองค์ประกอบหนึ่งของภาพการเคลื่อนไหวก็ตาม พื้นที่

ใดๆ จึงแสดงให้เห็นถึงการดำรงอยู่ของเวลา ซึ่งตรงข้ามกับพื้นที่ที่เป็นจริงในปัจจุบันในภาพการกระทำที่มุ่งเน้นการสร้างความหมายตามผัสสะการเคลื่อนไหวของตัวละครหลักในฉาก พื้นที่ใดๆ จึงไม่ใช่เพียงแค่หลักฐานของการทำให้เวลากลายเป็นพื้นที่ที่อยู่ในภาพการเคลื่อนไหวเท่านั้น แต่เป็นหลักฐานของการเคลื่อนไหวในสภาวะเสมือนจริงของโลก (หรือช่วงเวลา (Duration) ในทัศนะของแบร์กซง) การกระทำของตัวละครจึงไม่สามารถเปลี่ยนแปลงสถานการณ์ได้อีกต่อไป เช่นเดียวกับการเคลื่อนไหวของอุ้มและทรายใน *36* หรือการเคลื่อนไหวของแพงใน *เพื่อน-แพง* ไม่ได้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของภาพอีกต่อไป ดังที่เดอเลิซอธิบายในบทที่ 1 ของ *Cinéma 2* ว่า

> *"สภาพการณ์ที่เน้นภาพและเสียงในงานกระแสนีโอเรียลลิสม์ขัดแย้งกับสภาพการณ์ที่ผัสสะการเคลื่อนไหวเร่งเร้าอย่างมากในภาพยนตร์สัจนิยมดั้งเดิม พื้นที่ของสภาพการณ์แห่งผัสสะการเร่งเร้าเป็นฉากที่ถูกกำหนดไว้แล้วและคาดหมายว่าจะมีเหตุการณ์มาเปิดเผยตัวมัน หรือกระตุ้นให้เกิดปฏิกิริยาตอบโต้ที่จะปรับหรือเปลี่ยนแปลงมัน ทว่าสภาพการณ์ที่เน้นภาพและเสียงโดยแท้จะเกิดขึ้นได้ในพื้นที่ที่เราอาจเรียกว่า 'พื้นที่ใดๆ' ไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ไร้การเชื่อมต่อหรือพื้นที่ว่างเปล่า"*[46]

สำหรับเดอเลิซแล้วภาพยนตร์สัจนิยมแบบขนบคือภาพยนตร์ที่เน้นให้เห็นถึงการเคลื่อนไหวของตัวละครเพื่อสร้างตรรกะให้แก่ภาพดังกล่าวจนเสมือนกับเป็นเรื่องจริงดังที่ปรากฏขึ้นบ่อยครั้งในภาพยนตร์กระแสหลักโดยเฉพาะภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์

คำถามสำคัญคือ นอกจากภาพถ่ายระยะใกล้ของใบหน้าหรือวัตถุต่างๆ และเทคนิคต่างๆ ที่เดอเลิซเสนอว่าสามารถทำให้เกิดความเป็นพื้นที่ใดๆ ขึ้นได้ พื้นที่ไร้การเชื่อมต่อและพื้นที่ว่างเปล่ามีความเป็นไปได้ที่จะเป็นอย่างอื่นหรือไม่ ในบทนำสำนวนภาษาอังกฤษของ *Cinema 2 - The Time-Image* เดอเลิซอธิบายว่า *"... ยุคภายหลังจากสงครามมีการเพิ่มจำนวนของสถานการณ์ที่เราไม่รู้จะจัดการกับมันอย่างไรอีกต่อไป ในพื้นที่ที่เราไม่รู้ว่าบรรยายมันอย่างไรอีกต่อไป พื้นที่เหล่านี้คือ 'พื้นที่ใดๆ พื้นที่ที่ถูกทอดทิ้ง แต่ยังมีผู้อาศัย โกดังรกร้าง พื้นที่รกร้าง เมืองกำลังถูกรื้อถอนหรือบูรณะใหม่"*[47] แม้ว่ากำเนิดของพื้นที่ใดๆ ในภาพกาลเวลาของเดอเลิซจะเกิดขึ้นจากแรงกระทบของสงครามที่ทำให้หลายๆ พื้นที่สูญเสียอัตลักษณ์ของมันเองไป ทว่าเดอเลิซกลับมองเห็นว่า พื้นที่รกร้างเหล่านี้ที่สูญเสียความเชื่อมต่อกับโลกภายนอกจนกลายเป็นพื้นที่ว่างเปล่าทำให้มันกลายเป็นพื้นที่ที่มีความเป็นเอกัตภาพ เพราะเมื่อมันไร้ตัวตนในสังคมหรือในระบบสัญลักษณ์มันย่อมไม่เป็นพื้นที่ที่มีความขาดและไม่ต้องการการมีตัวตนจากสังคม เช่นเดียวกับสถานที่ที่ทรายและอุ้มพยายามตามหาในช่วงต้นของเรื่อง

---

[46] Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, London: The Athlone Press, p. 5.

[47] Ibid., p. xi.

36 ตึกรกร้างที่ทั้งสองต่างใช้เวลาในการสำรวจ ค้นหา แม้ว่าจะเป็นพื้นที่ที่มีประวัติศาสตร์และความทรงจำอยู่ แต่มันกลับเป็นพื้นที่ที่ไม่มีเจ้าของ (ในเชิงนิตินัยแล้ว ตึกร้างแห่งนี้อาจมีเจ้าของอยู่ แต่เป็นพื้นที่ที่ถูกทิ้งไว้ไม่ได้ใช้ประโยชน์อะไรเหมือนกับเป็นพื้นที่ที่ถูกลืม) มันจึงเป็นพื้นที่ในภาพกาลเวลาเพราะมันเป็นช่วงรอยต่อระหว่างอดีตที่ไร้ตัวตนและอนาคตที่ไร้ทางรู้ ภาพกาลเวลาจึงไม่ใช่พื้นที่หรือภาพของปัจจุบันแต่เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงศักยภาพของความเป็นไปได้ที่ไม่มีที่สุดสิ้นของอดีตและอนาคตในสภาวะแบบเสมือนจริง พื้นที่มีศักยภาพของการกลายเป็นมากกว่าการเป็น ความสัมพันธ์ของอุ้มและทรายที่เกิดขึ้นในพื้นที่ใดๆ ในตึกรกร้างแห่งนี้จึงเป็นความสัมพันธ์ที่อยู่ในสภาวะเสมือนจริงในอดีต ไม่สามารถเป็นจริงได้ในปัจจุบัน เพราะเมื่อผู้กำกับต้องการใช้พื้นที่นี้อีกครั้งในปัจจุบัน ทรายไม่สามารถกลับไปยังพื้นที่ดังกล่าวได้ทั้งความเป็นจริง (ตึกถูกทุบทิ้งทำให้จากพื้นที่รกร้างไม่มีตัวตนกลายเป็นพื้นที่ใช้สอยและมีตัวตนในสังคม) และความทรงจำฮาร์ดดิสก์ที่เก็บภาพของทรายเสียไม่สามารถกู้ภาพคืนมาได้ อุ้มในความทรงจำของทรายจึงเป็นบุคลาธิษฐานของพื้นที่ใดๆ ในความทรงจำของทรายที่ไม่สามารถเป็นจริงได้ในปัจจุบัน แต่ต้องดำรงอยู่ในฐานะของความทรงจำที่ขาดหายไปในรูปแบบของแถบภาพสีเทาที่มาแทนภาพที่หายไป หรือความหวังที่อาจจะได้เจอกับอุ้มอีกครั้ง หรือเช่นเดียวกับพื้นที่ในป่าในเรื่อง *Distance* ที่เป็นพื้นที่ซ้อนทับกันระหว่างความทรงจำอันสับสนในอดีตและประวัติศาสตร์นิพนธ์ในปัจจุบัน เราไม่มีทางรู้ว่าความทรงจำอันสับสนของตัวละครหรือสิ่งที่พูดออกไปในปัจจุบันสิ่งใดคือเรื่องจริง ภายในป่าดังกล่าวมีความทรงจำของทั้งคนเป็นและคนตาย สภาวะที่เป็นพื้นที่ใดๆ ของป่าใน *Distance* จึงเป็นพื้นที่ล่อลวงให้ตัวละครย้อนกลับไปในอดีตอีกครั้งเพื่อลงลึกไปถึงความเจ็บปวดในจิตใจคนเป็นที่มีต่อคนที่ตายไปแล้ว พื้นที่ในป่าใน *Distance* จึงเป็นพื้นที่ไร้อนาคตมีแต่อดีตและปัจจุบันที่ไม่แน่นอน หรือฉากสุดท้ายในเรื่อง *Mourning Forest* (2008) ของคาวาเซะ (Naomi Kawase) ที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นพื้นที่ใดๆ ได้ดีที่สุดฉากหนึ่ง เมื่อชิเกกิเลือกที่จะฝังหนังสือที่เขาเขียนถึงภรรยาผู้ล่วงลับของเขาไปลงที่โคนต้นไม้ใหญ่ภายในป่า แม้ในทางจิตวิเคราะห์เราอาจตีความว่าเป็นแรงขับทางเพศ (Libido) ของวัตถุมวลสารขนาดใหญ่ที่รุกล้ำพื้นที่ในลักษณะที่สภาวะจริงกำลังรุกล้ำสัญลักษณ์จนทำให้ชิเกกิรับรู้ถึงอำนาจดังกล่าว เขาจึงยอมสร้างหลุมศพพร้อมกับป้ายชื่อของภรรยาของเขาที่ใต้ต้นไม้นั้น การเผชิญหน้ากับสภาวะจริงภายใต้ระเบียบเชิงสัญลักษณ์จึงเป็นการเผชิญหน้ากับความตายที่ตัวหนังสือมอบให้ หากแต่ในทัศนะของเดอเลิซพื้นที่ดังกล่าวคือพื้นที่ใดๆ ในความทรงจำของชิเกกิที่เขารับรู้ได้ถึงความหมายของมัน การยอมสร้างหลุมศพและป้ายชื่อให้กับภรรยาของเขานอกจากเป็นการยอมรับความตายของภรรยาของเขาแล้ว ยังเป็นการแสดงให้เห็นว่ามีบางสิ่งบางอย่างอยู่ไกลไปจากระบบของภาษา นั่นคือ อารมณ์กระทบของความหมาย

พื้นที่ใดๆ จึงเป็นสิ่งที่มีบทบาทสำคัญในภาพกาลเวลาเพราะมันสามารถทำให้เห็นภาพของแสงและเสียงในรูปแบบที่บริสุทธิ์ เมื่อเราเผชิญหน้ากับบางสิ่งที่เราไม่สามารถทนได้หรือรับได้ ไม่ว่าเป็นบางสิ่งที่มีพลังมากไป สะเทือนใจเกินไป หรือแม้แต่งามจนเกินไป ซึ่งเป็นสถานการณ์ที่เกินกว่าการควบคุมของอัตบุคคล

การเผชิญหน้ากับพื้นที่ใดๆ จึงเป็นการเผชิญหน้ากับวัตถุแห่งการจ้องมองในฐานะของสิ่งที่มาจากสภาวะจริง สิ่งที่เราไม่สามารถเผชิญหน้าได้โดยตรง แต่ต้องเผชิญกับมันผ่านแฟนตาซีในฐานะของสิ่งที่เอ่อท้น หรือผ่านความปรารถนาในฐานะของสิ่งที่ขาดหาย พื้นที่ใดๆ จึงเป็นอีกหนึ่งวิถีที่เราสามารถเผชิญหน้ากับการจ้องมองและเห็นถึงช่องว่างที่ดำรงอยู่ในภาษา กฎ อุดมการณ์ ดังเช่นความรู้สึกของทรายที่มีต่ออุ้มที่ไม่อาจเติมเต็มได้ด้วยวัตถุหรือความหมายใดๆ แต่ต้องดำรงอยู่ในฐานะของวัตถุที่หายไป ดังเช่นคำว่า "Rosebud" ในเรื่อง *Citizen Kane* (1941) ของเวลส์ (Orson Welles) ที่แสดงให้เห็นถึงสถานะของวัตถุในปรารถนา แม้จะพยายามตามหาความหมายโดยนำสิ่งต่างๆ มาแทนที่ว่าสิ่งใดคือ Rosebud ของเคน ทว่าในท้ายที่สุดนักสืบก็ไม่สามารถตามหาความหมายของมันได้ มันจึงดำรงอยู่ในฐานะของวัตถุแห่งความขาดที่ก่อให้เกิดปรารถนาขึ้น การเผชิญหน้ากับสิ่งเหล่านี้เองที่เดอเลิซเรียกว่า ความหมาย (Sense) โดยเดอเลิซกล่าวอธิบายว่า "*เราเห็นได้ว่า แม้ความหมายไม่ได้ดำรงอยู่นอกประโยคที่นำเสนอมันออกมา ทว่ามันก็แสดงถึงคุณลักษณะของสิ่งของไม่ใช่คุณลักษณะของประโยคที่นำเสนอมัน*"[48] ความหมายจึงเป็นสิ่งที่เอ่อท้นออกไปจากระบบของภาษา เป็นสิ่งที่ภาษาไม่สามารถจำกัดความมันได้ทั้งหมด ความหมายจึงเป็นจุดที่ชี้ให้เห็นถึงช่องโหว่ของภาษาหรือระเบียบเชิงสัญลักษณ์ การเผชิญหน้ากับความหมายนี้เองที่ลาก็องเรียกว่า การจ้องมอง ความหมายจึงไม่ใช่เพียงความหมายตรงหรือสิ่งที่ถูกนำเสนอ แต่มันดำรงอยู่นอกไปจากสิ่งเหล่านั้น มันยังเป็นความหมายรองหรือการตีความสำหรับลาก็องแล้ว การเข้าถึงการจ้องมองหมายถึงสิ่งที่เอ่อท้นของการนำเสนอ ซึ่งเป็นบางสิ่งที่อยู่นอกเหนือไปจากสิ่งที่ถูกจับให้ปรากฏในภาพ และอันที่จริงแล้วการพูดถึงสิ่งที่อยู่นอกเหนือจากระบบของภาษาลาก็องไม่ได้หมายถึงความหมายแบบอุตรภาพ (Transcendental meaning) แต่กลับหมายถึง ความขาด เดอเลิซอธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่างความเอ่อท้นและความขาดได้ดีโดยชี้ให้เห็นว่า "*ความเอ่อท้นของมันอ้างอิงถึงความขาดของมันเองตลอดเวลา และในทางกลับกัน ความขาดของมันเองก็อ้างอิงถึงความเอ่อท้นของมัน*"[49]

ในบทต่อไปจะแสดงให้เห็นถึงตัวอย่างที่ความขาดกำลังเล่าถึงความเอ่อท้นของมันเอง (และในทางกลับกัน) ในภาพยนตร์ โดยแสดงให้เห็นว่าสิ่งที่ไม่ปรากฏในกรอบภาพกลับดำรงอยู่ในกรอบภาพในสถานะอื่นที่เราปฏิเสธไม่ได้

[48] Gilles Deleuze, *The logic of sense*, trans. Mark Lester with Charles Stivale, New York: Columbia University Press, 1990, p. 24.

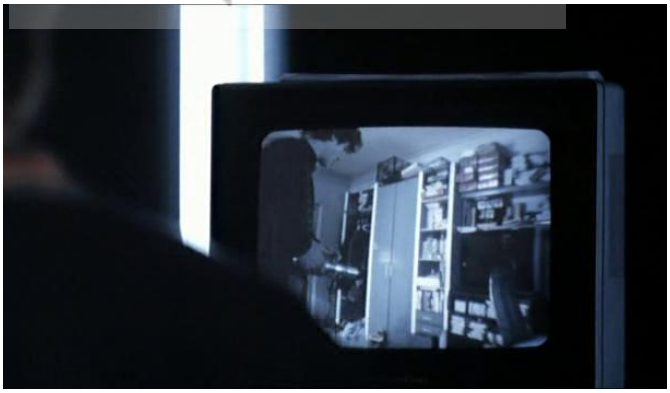
[49] Ibid., p. 40.

บทที่ 4

สิ่งที่ล่องหนเห็นได้

เบนนี่ตัวละครหลักใน *Benny's Video* (1992) ของฮาเนอเคอะ (Michael Haneke) โปรดปรานการถ่ายวิดีโอและหมกมุ่นกับการดูภาพเหล่านั้นซ้ำแล้วซ้ำเล่าจากจอโทรทัศน์ในห้องนอน วันหนึ่งเขาพบกับเด็กหญิงที่ร้านเช่าวิดีโอ เบนนี่จึงชวนเธอไปห้องของเขาเพื่อดูวิดีโอที่บันทึกภาพการฆ่าหมูด้วยปืนลม หลังจากดูเสร็จทั้งสองแลกเปลี่ยนประสบการณ์เกี่ยวกับความตาย และเมื่อเด็กทั้งสองต้องการลองเล่นปืนเบนนี่จึงลงมือสังหารเด็กหญิงด้วยวิธีการเดียวกับการฆ่าหมูในวิดีโอ เบนนี่ลั่นไกใส่เด็กหญิง เธอร่วงลงกับพื้นและพยายามคานออกไปนอกกรอบภาพ เบนนี่พยายามรั้งตัวเธอไว้ เราได้ยินเพียงเสียงร้องโหยหวนของเด็กหญิงที่อยู่นอกกรอบภาพและเสียงของเบนนี่ที่พยายามบอกให้เธอเงียบเสียงลง ก่อนที่เขาจะลงมือยิงเธออีกสองนัด เด็กหญิงเงียบเสียงลง ท้ายที่สุดสภาพของเด็กหญิงไม่ต่างจากหมูที่ต้องสังเวยชีวิตให้แก่ปืนลมกระบอกเดียวกัน ต่างกันตรงที่ว่าเราไม่เห็นภาพขณะฆาตกรรมโดยตรงเหมือนตอนที่ฆ่าหมู เบนนี่เก็บกวาด ชำระล้าง นั่งพัก ดื่มนมราวกับไม่มีอะไรเกิดขึ้นและโดยปราศจากความรู้สึก(ผิด)

CINEMA ENLIGHTENS
ปญฺญา อนุปฺปาโท จลจิตการ



รูปที่ 10 กล้องตั้งนิ่งในขณะที่เบนนี่กำลังฆ่าเด็กหญิง

จอโทรทัศน์ที่ตั้งอยู่บริเวณหน้าต่างอย่างพอดีภายในห้องนอนของเบนนี่เชื่อมต่อกับวิดีโอ 2 ตัว กล้องวงจรปิดตัวหนึ่งบันทึกภาพด้านนอกจากหน้าต่างห้องนอน และอีกตัวหนึ่งเป็นกล้องวิดีโอที่ตั้งอยู่ภายในห้องในตำแหน่งที่มีองศารับภาพครอบคลุมพื้นที่เกือบทั้งหมดภายในห้อง ขณะเกิดเหตุเบนนี่ปล่อยให้กล้องภายในห้องนอนบันทึกภาพเหตุการณ์ทั้งหมดโดยตั้งนิ่งอยู่กับที่ไม่มีการเคลื่อนไหวแม้ว่าสิ่งที่ถ่ายจะออกไปนอกกรอบภาพแล้วก็ตาม แม้จะเห็นว่ามีกล้องวิดีโอสองเครื่องในห้องนอนของเบนนี่ ทว่าแท้จริงมีถึงสาม โดยกล้องตัวสุดท้ายเป็นกล้องฟิล์มที่ทำหน้าที่เป็นสายตาในการเล่าเรื่อง ความซับซ้อนจึงอยู่ที่ว่ายังมีกล้องอีกตัวหนึ่งที่ทำงานไปพร้อมๆ กัน กล้องฟิล์มทำงานราวกับไม่ได้ต้องการตอบสนองต่อความต้องการรับรู้ของผู้ชม เพราะเราสามารถสังเกตถึงการย้ายมุมกล้องที่ดูราวกับจงใจหลีกเลี่ยงภาพบางอย่าง ดังภายหลังจากที่เบนนี่ยิ่นปืนลมให้

เด็กหญิงเพื่อให้เธอลั่นไกใส่เขา แต่เธอปฏิเสธและวางลง เบนนี่หยิบปืนลมขึ้นมาอีกครั้งหนึ่งและหันกระบอกปืนไปยังเด็กหญิง กล้องฟิล์มย้ายมุมมองมาด้านหน้าของเด็กหญิงทำให้สามารถเห็นเด็กทั้งสองได้อย่างชัดเจน แม้ว่าจะไม่เห็นปืนก็ตาม จากมุมมองนี้มีจอโทรทัศน์เป็นฉากหลัง ทันใดนั้นกล้องฟิล์มก็ย้ายมุมมองมาด้านหลังของเด็กหญิงทำให้เห็นใบหน้าของเบนนี่อย่างชัดเจนและเบนนี่ก็ลั่นไกใส่เธอ หลังจากนั้นกล้องก็ย้ายกลับมาที่ตำแหน่งเดิมอีกครั้งหนึ่งทว่าเด็กหญิงที่ยืนบังหน้ากล้องวิดีโอได้ล้มลงไปแล้วและเบนนี่ก็เคลื่อนตัวตามเด็กหญิงไป เขาทั้งคู่หลุดออกจากกรอบภาพของกล้องฟิล์มเข้าสู่กรอบภาพของกล้องวิดีโอที่ปรากฏเป็นภาพบนจอโทรทัศน์ที่อยู่เบื้องหน้าของกล้องฟิล์ม การย้ายมุมมองของกล้องฟิล์มไปมาโดยอ้างถึงเทคนิคทางภาพยนตร์ที่มีการตัดสลับช็อตมุมกลับ (Reverse Shot) เพื่อให้เห็นใบหน้าของคู่สนทนาตรงข้ามอาจดูฟังดูมีน้ำหนักหากช็อตต่อมากล้องเปลี่ยนมุมมองไล่ติดตามตัวละคร และเช่นนั้นย่อมแสดงถึงเจตนาในการให้ผู้ชมรับรู้ถึงอรรถรสและอารมณ์ของตัวละครทั้งสอง ทว่ากล้องฟิล์มกลับหยุดนิ่งอยู่หน้าจอโทรทัศน์เราจึงสันนิษฐานได้ว่าการย้ายตำแหน่งกล้องเป็นการจงใจหลีกเลี่ยงบางสิ่งเสียมากกว่าจนดูเหมือนมีบางสิ่งหลุดรอดไปจากมุมมองของกล้องฟิล์ม

...สู่มหันตภัยของวิดีโอ...

เมื่อคำนึงถึงสถานภาพของกล้องทั้งสองชนิดในฐานะของอุปกรณ์ต่างสื่อกัน ดูเหมือนว่าทั้งคู่มีหน้าที่ต่างกันอย่างชัดเจนโดยเฉพาะในฉากฆาตกรรม เพราะในด้านสถานภาพแม้กล้องฟิล์มจะแทนสายตาที่เล่าเรื่องแต่ก็ทำงานอยู่เหนือระดับของเรื่องเล่า (Non-diegesis) โดยเป็นมุมมองที่หลุดพ้นจากอำนาจของตัวละครในเรื่องและไม่มีใครสามารถควบคุมมุมมองของกล้องฟิล์มได้ กล้องฟิล์มจึงเป็นมุมมองที่มีผลต่อการเล่าเรื่องแต่ไม่มีผลต่อเรื่องเล่าในภาพยนตร์ ในฐานะที่เป็นมุมมองของสิ่งที่อยู่เหนือเรื่องเล่า กล้องฟิล์มจึงเป็นหน้าต่างที่คั่นระยะระหว่างโลกของผู้ชมกับโลกในภาพยนตร์ ในขณะที่ตลอดทั้งเรื่องกล้องวิดีโอกลับทำงานในระดับเรื่องเล่า (Diegesis) เป็นอุปกรณ์ที่ตัวละครสามารถควบคุมได้ มุมมองของกล้องวิดีโอเกิดจากการจัดวางของตัวละครอย่างเบนนี่หรือแม่ของเขา (ในอียิปต์) มีทั้งการตั้งกล้องนิ่งและการถ่ายแบบแฮนด์เฮลด์ กล้องวิดีโอจึงแทนสายตาของตัวละครไม่ว่าจะมีใครอยู่หลังกล้องหรือไม่ก็ตาม กล้องวิดีโอจึงเป็นกล้องที่มีผลต่อทั้งการเล่าเรื่องและเรื่องเล่าในภาพยนตร์ กล้องวิดีโอจึงเป็นเสมือนเครื่องมือภายใต้การควบคุมของตัวละคร และหากมองแบบคู่ตรงข้ามเชิงโครงสร้างยิ่งตอกย้ำความต้อยต่ำของกล้องวิดีโอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อกล้องวิดีโอเชื่อมต่อตัวเองเข้ากับโทรทัศน์ซึ่งเป็นปัญหาข้อถกเถียงตั้งแต่สมัยยุคเริ่มแรกของภาพยนตร์เกี่ยวกับสถานะความเป็นศิลปะของโทรทัศน์ อาร์นไฮม (Rudolf Arnheim) นักทฤษฎีภาพยนตร์ในยุคบุกเบิกเป็นผู้หนึ่งที่ยกประเด็นเรื่องสถานะงานศิลป์ของสื่อ อาร์นไฮมมีความเชื่ออย่างยิ่งยวดว่าควรยกย่องสื่ออย่างวิทยุและภาพยนตร์ (ที่ถ่ายด้วยฟิล์ม) ให้เป็นศิลปะ เนื่องด้วยเป็นปฏิบัติการสร้างสรรค์งานในมุมมองของศิลปินที่เผยให้เห็นโลกใหม่ ในขณะเดียวกันเขา

กล่าวโทษสื่อโทรทัศน์อย่างรุนแรงว่าเป็นเพียงสิ่งที่ลอกเลียนแบบความเป็นจริงเท่านั้น "*โทรทัศน์เป็นเหมือนเครือญาติของรถยนต์และเครื่องบิน มันเป็นเพียงแค่สื่อกลางของการขนส่งวัฒนธรรมเท่านั้น*" อาร์นไฮมมองว่าโทรทัศน์ทำได้เพียงเป็นเครื่องจักรที่รับส่งข้อมูลเท่านั้น "*...[โทรทัศน์]ไม่ได้ใช้การตีความที่ทำให้เกิดความหมายใหม่แก่ความเป็นจริงเฉกเช่นที่วิทยุและฟิล์มทำ*"[1] ในกรณีนี้อาร์นไฮมอาจกล่าวรวมไปถึงการทำงานควบคู่ของโทรทัศน์กับวิดีโอในการถ่ายทอดสดด้วยเช่นกัน เพราะมองว่าความสามารถในการถ่ายทอดสดของกล้องวิดีโอเป็นเพียงการผลิตภาพซ้ำเท่านั้น นอกจากนี้กล้องวิดีโอยังถูกมองว่าด้อยกว่าในแง่ของคุณภาพมาเป็นเวลานานเมื่อเทียบกับการถ่ายด้วยฟิล์ม จากทัศนะดังกล่าวในการผลิตภาพยนตร์ขนาดใหญ่ กล้องฟิล์มทำหน้าที่เป็นกล้องหลักในการถ่ายภาพยนตร์และกล้องวิดีโอทำหน้าที่เพียงแค่บันทึกภาพเหตุการณ์เบื้องหลังการถ่ายทำอยู่บ่อยครั้ง หรือในฉากฆาตกรรมใน *Benny's Video* ที่กล้องวิดีโอทำหน้าที่เป็นส่วนเสริมให้กับกล้องฟิล์ม อย่างไรก็ตามการมองสถานภาพของสื่อทั้งสองด้วยภาพตายตัวที่แบ่งแยกชัดเจนราวกับสามารถเขียนออกมาเป็นสี่เหลี่ยมสัญศาสตร์ (ระหว่างเหนือระดับเรื่องเล่าและในระดับเรื่องเล่า หรือระหว่างตัวหลักและตัวเสริม ฯลฯ) ล้วนแล้วแต่เป็นจินตภาพที่ขัดขวางการวิจารณ์และกิจกรรมทางปัญญาอื่นๆ ไม่ให้ก้าวไกลไปกว่าความคับแคบของมุมมองสมัยใหม่

CINEMA ENLIGHTENS
ปญญา อนุปปาโท จลจิตการ

อะไรเป็นตัวกำหนดสถานภาพเด่นหรือด้อย ภายในหรือภายนอกที่สำคัญกว่า หรือตัดสินสถานะทางศิลป์ของสื่อต่างๆ ดังเช่นในกรณีของ *Benny's Video* เราไม่สามารถปฏิเสธได้ว่ากล้องวิดีโอทำหน้าที่เป็นส่วนเสริม (Supplement) ของกล้องฟิล์มจริงในฐานะที่กล้องฟิล์มเป็นตัวหลักของการดำเนินเรื่อง (เราเฝ้าติดตามทั้งเรื่องจากมุมมองของกล้องฟิล์ม) กล้องวิดีโอถูกใช้เพื่อแทนที่กล้องฟิล์มในขณะที่เบนนี่กำลังถ่ายภาพหมูโดนยิง หรือถ่ายภาพตอนไปเที่ยวที่อียิปต์ และกล้องวิดีโอยังช่วยเผยให้เห็นภาพจากมุมบอด (ด้านหลัง) ของกล้องฟิล์มอีกประการหนึ่ง กล้องวิดีโอจึงช่วยเสริมการสร้างภาพในด้านสุนทรียะและเผยให้เห็นภาพจากมุมมองอื่นในด้านกายภาพ ทว่านั่นย่อมหมายความว่าส่วนเสริมอย่างกล้องวิดีโอไม่ได้ด้อยไปกว่าส่วนหลักอย่างกล้องฟิล์มเลยเพราะการดำรงอยู่ของส่วนเสริมย่อมแสดงให้เห็นถึงความไม่สมบูรณ์ของส่วนหลัก อีกทั้งยังเป็นส่วนเสริมที่เข้ามาทำให้ส่วนหลักสมบูรณ์ขึ้น ปราชญ์แดร์ริดา (Jacques Derrida) วิพากษ์ถึงการตัดสินคุณค่าในตัวงานของปราชญ์รุ่นใหญ่อย่างคานท์ที่มุ่งเน้นให้ความหมายและคุณค่าภายในชิ้นงานเท่านั้น โดยคานท์มองว่าชิ้นงานมีความบริบูรณ์อยู่ในตัวพร้อมจึงสามารถตัดสิ่งที่อยู่ภายนอกตัวงานออกเสีย อาทิ งานจิตรกรรมที่คานท์มุ่งความสนใจอยู่ที่ตัวภาพโดยละเลยการเอากรอบภาพเข้ามามีส่วนร่วมในการวิจารณ์ ด้วยมองว่ากรอบภาพเป็นสิ่งที่อยู่ภายนอกชิ้นงานทำหน้าที่เพียงตบแต่งเท่านั้น แดร์ริดาตั้งคำถามย้อนแย้งอย่างน่าสนใจว่า หากงานมีความบริบูรณ์ในตัวจะเป็นไปได้อย่างไรที่จะเพิ่มเติมบางสิ่งลงไปในตัวงานที่เพียบพร้อมอยู่แล้ว หากกล่าวว่าทำให้งาน

[1] Rudolf Arnheim, *Film as Art*, California: University of California Press, 1957, p. 237.

สมบูรณ์ขึ้น ย่อมต้องมีรูหรือช่องว่างในความสมบูรณ์นั้นจึงสามารถเพิ่มเติมบางสิ่งลงไปในตัวงานได้ *"[ส่วนเสริม]จึงไม่ใช่เพียงแค่การเพิ่มคุณค่าของสิ่งที่มีอยู่ ...ตำแหน่งของ[ส่วนเสริม]ถูกกำหนดไว้ในโครงสร้างให้อยู่ในจุดของความว่างเปล่า"* [2]ฉะนั้นจึงเป็นไปไม่ได้ที่จะเพิ่มเติมส่วนเสริมลงไปในงานที่สมบูรณ์ในตัว เมื่อนึกย้อนกลับไปยังฉากฆาตกรรมของเบนนี่การดำรงอยู่ของกล้องวิดีโอย่อมชี้นำถึงความขาดของกล้องฟิล์ม เหตุผลใดฮาเนอเคอะจึงถ่ายภาพซ้ำซ้อนที่ดูยุ่งยากระหว่างกล้องฟิล์มและกล้องวิดีโอ เพราะไม่มีความจำเป็นใดที่จะใช้กล้องวิดีโอเสริมเข้ามาหากเพียงเพื่อต้องการบันทึกภาพเพิ่มเติม ปัญหาทางกายภาพประการหนึ่งของกล้องคือไม่สามารถบันทึกภาพได้รอบด้าน 360 องศาด้วยตัวเองในเวลาเดียวกัน ข้อจำกัดดังกล่าวทำให้กล้องอาจพลาดเหตุการณ์บางอย่างได้ในขณะบันทึกภาพจากด้านเดียว จึงอาจไม่ใช่เรื่องแปลกหากฮาเนอเคอะจะใช้กล้องสองตัวในเวลาเดียวกัน ทว่าดูเหมือนว่ากล้องฟิล์มใน *Benny's Video* จะไม่ได้ทำงานโดยปราศจากแผนการ ตำแหน่งการจัดวางของกล้องแสดงถึงการคิดวางแผนล่วงหน้าเป็นอย่างดี หากต้องการบันทึกภาพเหตุการณ์ผู้กำกับสามารถกำหนดตำแหน่งของกล้องฟิล์มให้อยู่ในจุดที่มีองศารับภาพครอบคลุมเหตุการณ์ได้โดยง่าย ทว่าฮาเนอเคอะกลับทำในสิ่งตรงกันข้ามโดยให้กล้องฟิล์มหันหลังให้กับเหตุการณ์ การย้ายตำแหน่งของกล้องฟิล์มไปมาระหว่างด้านหน้าและด้านหลังดังที่กล่าวในข้างต้นแสดงให้เห็นถึงความจงใจให้กล้องฟิล์มพลาดโอกาสเป็นพยานความรุนแรงในฉากนี้โดยตรง ฮาเนอเคอะใช้การเปลี่ยนมุมมองโดยถ่ายภาพจากจอโทรทัศน์เพื่อเลี่ยงฉากฆาตกรรม ในทำนองเดียวกับที่เกิดขึ้นในฉากเปิดเรื่องซึ่งเป็นภาพจากกล้องวิดีโอของเบนนี่ที่บันทึกภาพการฆ่าหมูในฟาร์มญาติของเขา ฮาเนอเคอะใช้ฟุตเทจจากกล้องวิดีโอแทนการถ่ายภาพด้วยกล้องฟิล์มในฉากฆ่าหมู กล้องฟิล์มจึงประสบความล้มเหลวในการเผยให้เห็นความเป็นจริงและไม่เคยเผชิญหน้าโดยตรงกับฉากความรุนแรงทั้งสองฉาก การจงใจสร้างความบกพร่องทำให้สถานะของส่วนเสริมอย่างกล้องวิดีโอเด่นชัดขึ้น โดยเฉพาะการถ่ายภาพ Mise-en-abyme ในฉากภายในห้องนอนของเบนนี่ กล้องวิดีโอทำหน้าที่เป็นเสมือนตัวกรองความรุนแรงของภาพและเหตุการณ์ จึงสามารถกล่าวได้อีกนัยหนึ่งว่า กล้องฟิล์มหลีกหนีการเผชิญหน้าความรุนแรงได้ทันท่วงทีแต่ไม่ทันการณ์ที่จะเผยความจริง กล้องฟิล์มทำให้ภาพที่ขาดหายไปปรากฏขึ้นอีกครั้งโดยถ่ายภาพผ่านจอโทรทัศน์ที่เชื่อมต่อกับกล้องวิดีโอ กอปรกับอาศัยความสามารถของกล้อง (ทั้งฟิล์มและวิดีโอ) ที่ไม่ใช่แค่การบันทึกภาพความเป็นจริง แต่เป็นการแปลงความเป็นจริงไปสู่เรื่องแต่ง หากกล้องในเรื่องนี้ทำหน้าที่เป็นหน้าต่างให้แก่ผู้ชม ผู้ชมก็อยู่ในสถานะเดียวกับเบนนี่ที่รับรู้โลกภายนอกผ่านกล้องวิดีโอแทนการชะเง้อหน้าออกไปดูนอกหน้าต่างจริงๆ (เบนนี่ปิดกั้นการรับรู้โลกภายนอกผ่านการรับรู้ด้วยสายตา แต่มองผ่านจอโทรทัศน์ซึ่งทำหน้าที่เชิงสัญลักษณ์แทนหน้าต่างสู่โลกภายนอก) ซ้ำร้ายผู้ชมน่าจะมีอาการหนักกว่าเบนนี่เพราะผู้ชมต้องดูภาพความรุนแรงผ่านตัวกรองถึงสองชั้นในการถ่ายภาพ Mise-en-abyme ที่ทำให้เรื่องแต่งสะท้อนกันเอง อาการหนักหนาของผู้ชมและเบนนี่อาจชวนให้เราตั้งข้อสรุปแบบ Fastfood ที่เบนนี่ชื่นชอบว่าเบนนี่และผู้ชมถูกตัดขาดออกจาก

[2] Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore & London: John Hopkins University Press, 1976, pp. 144-5. เพิ่มเติมโดยผู้เขียน

โลกแห่งความเป็นจริง[3] เพราะภาพที่เห็นเป็นภาพที่ถูกแปลงแล้ว (และถูกแปลงซ้ำซ้อนอีกทีหนึ่ง) อย่างน้อยในเรื่องระยะห่างระหว่างตัวบุคคล (เบนนี่และผู้ชม) กับเหตุการณ์ที่ปรากฏก็เป็นภาพลวงตา ผู้ชมไม่ได้เข้าใกล้เหตุการณ์ดังที่ตาเห็นหรือแม้แต่เบนนี่เองก็ไม่ได้เข้าใกล้พื้นที่ภายนอกดังที่ภาพในจอโทรทัศน์ปรากฏ ระยะทางถูกบิดเบือนด้วยภาพ วิดีโอทำให้เราเผลอไผลปล่อยตัวเข้าใกล้เหตุการณ์ในจินตภาพทั้งๆ ที่เป็นเพียงแค่เทคนิคย่นระยะภาพ (Foreshortening) เท่านั้น และยังลวงตาให้ล้วงเอาวาทกรรมเก่าเก็บขึ้นมาใหม่ว่า ภาพที่เราเห็นเป็นเพียงภาพลวงตาของภาพสองมิติในรูปแบบสามมิติเท่านั้น ฉะนั้นหากมีใครตั้งข้อสรุปว่าเบนนี่ (และผู้ชม) ถูกตัดขาดออกจากโลกแห่งความเป็นจริงก็คงไม่แปลกนัก ทว่าเราแน่ใจได้อย่างไรว่าสิ่งที่เรามองเห็นด้วยตาของเราเองเป็นความจริงมากกว่าภาพในวิดีโอ เราจะแน่ใจได้อย่างไรว่าความเป็นจริงที่เราเชื่อนั้นดำรงอยู่ (to ex-ist) หรือเป็นเพียงแค่การยืนยัน (to in-sist) ให้อยู่ในโลกแห่งสัญลักษณ์

ในการทำหน้าที่เป็นส่วนเสริมแสดงถึงความจำเป็นของกล้องวิดีโอที่ขาดไม่ได้สำหรับกล้องฟิล์มใน *Benny's Video* ทว่าการทำงานของส่วนเสริมอย่างกล้องวิดีโอยังคงความอันตรายต่อกล้องฟิล์มด้วยเช่นกัน แดร์ริดาชี้ให้เห็นถึงอันตรายของส่วนเสริมดังที่เขาอ่านคำสารภาพของรุสโซ (Jean Jacques Rousseau) เกี่ยวกับการบำบัดความใคร่ของรุสโซเองว่าในบางครั้งเขารู้สึกว่าสามารถเข้าใกล้นางอันเป็นที่รัก เมื่อเขาบำบัดความเสน่หาด้วยมือของเขาและคิดถึงนางไปพร้อมกันมากกว่าการได้ร่วมเพศกับนางจริง[4] รุสโซตั้งข้อสรุปว่าการช่วยตัวเองทางกามารมณ์เป็นส่วนเสริมของการร่วมเพศที่เป็นเรื่องธรรมชาติ ในกรณีดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าส่วนเสริมเป็นตัวอันตรายและควรเก็บไว้ที่ขอบเขตของการตระหนักรู้ของเราเพราะเมื่อเราเผลอไปกับความสำราญของการบำบัดความใคร่ด้วยมือมันจะเข้ามาแทนที่การร่วมเพศเสียเอง เช่นเดียวกับการช่วยอุดช่องโหว่ของกล้องฟิล์มด้วยกล้องวิดีโอ เหตุการณ์ดังกล่าวแสดงถึงการตระหนักรู้ถึงความสามารถพิเศษของกล้องวิดีโอ เมื่อย้อนกลับไปดูประวัติศาสตร์ มนุษย์มักมีความหวั่นวิตกต่อสิ่งใหม่เสมอ โดยเฉพาะสิ่งที่ตนยังไม่สามารถเข้าใจถึงความสามารถอันแท้จริง แฟนตาซีของความหวั่นวิตกเหล่านี้ปรากฏอยู่บ่อยครั้งในรูปแบบของงานศิลปะ อาทิ ภาพยนตร์แนววิทยาศาสตร์ที่มักแสดงอาการกลัวเทคโนโลยีของมนุษย์ผู้สร้างเครื่องจักรเหล่านั้น อาการของ *Benny's Video* อาจเป็นความกังวลต่อการรุกล้ำพื้นที่ของกล้องวิดีโอที่กำลังเข้ามาแทนที่กล้องฟิล์ม การเลือกใช้ภาพจากกล้องวิดีโอหรือการถ่ายภาพซ้อนมุมมองของกล้องฟิล์มแสดงให้เห็นว่าฮาเนอเคอะเองกำลังทดสอบความสามารถพิเศษบางประการของกล้องวิดีโอ ซึ่งแน่นอนว่าการเลือกใช้กล้องวิดีโอของเขาไม่ได้มาจากเหตุผลเรื่องความงามดังที่กล่าวไว้ข้างต้น ทว่าเป็นความสามารถอันเอกอุของกล้องวิดีโอ (รวมถึงกล้องดิจิทัลใน

---

[3] ในประเด็นนี้ขอขอบคุณการตั้งข้อสังเกตในการสอบสารนิพนธ์ของมิตรพล เอกพสุพร ภาคประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากรประจำปี 2554 และ ดร. สายัณห์ แดงกลม เกี่ยวกับข้อถกเถียงถึงการถูกตัดขาดจากโลกแห่งความเป็นจริงของเบนนี่ที่ทำให้ต้องคิดถึงความซับซ้อนของภาพลวงตาและความเป็นจริงเสียใหม่

[4] Jean-Jacques Rousseau, *The Confession*, อ้างถึงใน Jacques Derrida, *Of Grammatology*, p. 151.

ปัจจุบัน) ที่อยู่เหนือกล้องฟิล์มอย่างการถ่ายทอด "สด" ภาพที่ถูกบันทึกไว้บนเทป (หรือฮาร์ดดิสก์ในกรณีของกล้องดิจิทัล)[5] ความนิยมในความสามารถของกล้องวิดีโอดูเหมือนสวนทางกับข้อตำหนิของอาร์นไฮมโดยสิ้นเชิง แดร์ริดากล่าวถึงความสามารถของเทคโนโลยีในการผลิตซ้ำช่วงเวลาที่ถูกบันทึกภาพเพื่อการถ่ายทอดสดว่า "*เป็นการนำสิ่งที่ปรากฏมีชีวิตให้กลับสู่ที่เดิมของมัน*" โดยเขากล่าวเสริมอีกว่าเป็น "*ของสิ่งที่ตายไปแล้ว*"[6] การผลิตซ้ำจึงมีความหมายโยงถึงความตายเสมอ ภาพที่ถูกบันทึกไว้ไม่เคยปรากฏเป็นปัจจุบัน มีแต่ความต่อเนื่องของปัจจุบัน (Continuity of Nows) ที่เป็นอดีตเท่านั้น

แนวคิดของแดร์ริดาสอดคล้องกับความคิดของเดอเลิซที่ชี้ให้เห็นถึงปรากฏการณ์การเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ที่เกิดขึ้นภายหลังสงครามโลกครั้งที่สอง โดยแต่เดิมภาพยนตร์พยายามตอบสนองต่อความต้องการผัสสะการเคลื่อนไหวของตัวละครหลักและความต้องการรับรู้ของผู้ชม ภาพจึงมีการเปลี่ยนแปลงโดยตัดต่อตามการเคลื่อนไหวของตัวละครเป็นหลัก ผู้ชมหลงสู่ความไหลลื่นของภาพลวงตาแห่งกระแสเวลา ทว่าภาพยนตร์ในยุคหลังกลับมีแนวโน้มจะทำให้ผู้ชมหลุดออกจากภาพลวงตาเหล่านั้นโดยเผยให้เห็นว่าภาพปัจจุบันที่เราเห็นอย่างต่อเนื่องเป็นเพียงการทำให้เป็นจริงในปัจจุบันของภาพอดีตเสมือนจริง (Virtual Past) และภาพช่วงขณะปัจจุบัน (Actual Present) ที่เกิดขึ้นต่อเนื่องเท่านั้น หรือที่เดอเลิซเรียกว่า *ภาพกาลเวลา* ซึ่งเป็นภาพที่เดอเลิซกล่าวว่ามันทำให้เห็นกระแสเวลาของภาพอย่างแท้จริง ฉาก Mise-en-abyme ระหว่างกล้องสองตัวใน *Benny's Video* เผยให้เห็นถึงพลังของภาพยนตร์ตามทัศนะของแดร์ริดาและเดอเลิซได้อย่างชัดเจนด้วยกันสองกรณี ในกรณีแรกเกิดจากการที่กล้องฟิล์มถ่ายภาพกล้องวิดีโอที่เนิ่นนานของกล้องฟิล์ม กล้องฟิล์มปฏิเสธที่จะเคลื่อนตัวหรือเปลี่ยนมุมมองเพื่อตอบสนองความต้องการรับรู้ภาพของผู้ชม ผู้ชมจึงตื่นขึ้นจากภวังค์และเห็นถึงการไหลของกระแสเวลาที่รวมตัวกันเป็นหนึ่งดัง*ภาพผลึก* (Crystal-Image) จากกล้องฟิล์ม ในอีกกรณีหนึ่งคือการแสดงให้เห็นถึงการรับรู้เชิงจักขุสัมผัสของภาพกาลเวลาในรูปแบบที่บริสุทธิ์ที่สุดตามความคิดของเดอเลิซ การถ่ายภาพ Mise-en-abyme ทำให้เห็นกระบวนการทำให้ภาพอดีตอยู่ในสภาวะเสมือนจริงราวกับเป็นภาพในปัจจุบันอันเกิดขึ้นจากการที่กล้องวิดีโอบันทึกภาพเหตุการณ์สดโดยผ่านมุมมองของกล้องฟิล์ม[7] พลังของภาพ

---

[5] กล้องฟิล์มไม่สามารถแสดงภาพสดที่กำลังบันทึกลงบนเนกาทีฟของฟิล์มได้ เพื่อให้ภาพบนแผ่นฟิล์มปรากฏจำเป็นต้องใช้กระบวนการล้างทางเคมีที่เกิดขึ้นในภายหลังของการถ่ายทำ แม้สามารถเห็นภาพตามเวลาจริง (Real Time) ได้จากภาพที่อยู่หน้าช่องส่องของกล้องฟิล์ม (Viewfinder) แต่ภาพดังกล่าวเป็นภาพของแสงและวัตถุตามจริงที่อาจมีลักษณะต่างจากภาพถูกบันทึกลงบนแผ่นฟิล์มเพราะมีปริมาณแสงและการใส่ฟิลเตอร์เพื่อปรับอุณหภูมิของสีที่มนุษย์ไม่สังเกตเห็น ต่างจากกล้องวิดีโอและกล้องดิจิทัลที่แม้มีการจัดแสงและปรับอุณหภูมิสี ภาพแสดงสดที่ปรากฏบนจอจะเป็นไปตามจริงที่ถูกบันทึกบนเทปหรือฮาร์ดดิกส์เพราะอาศัยกระบวนการจักรกลไฟฟ้าแทน

[6] Jacques Derrida & Bernard Steigler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*, Cambridge: Polity, 2002, p. 131

[7] เหตุที่ทำให้เกิดข้อแตกต่างระหว่างการถ่ายภาพของกล้องวิดีโอและกล้องฟิล์มคือ การที่กล้องวิดีโอสามารถถ่ายทอดสดภาพเหตุการณ์ได้ ทำให้เห็นถึงการแปลงภาพอดีตให้เป็นปัจจุบันอย่างแท้จริง ในขณะที่กล้องฟิล์มไม่สามารถถ่ายทอดสดได้ ภาพที่เกิดขึ้นจะปรากฏหลังผ่านกระบวนการทางแล็บเคมีเท่านั้น เหมือนการดูภาพข่าวจากกล้องฟิล์มที่จะต้องดูในโรงภาพยนตร์หลังจากเหตุการณ์ดังกล่าวผ่านไปเรียบร้อยแล้ว ในขณะที่กล้องวิดีโอสามารถถ่ายให้เห็นภาพเหตุการณ์ดังกล่าวได้ทันที ภาพจากกล้องฟิล์มจึงไม่ใช่การเผยให้เห็นการเกิดภาพกาลเวลาใน

กาลเวลาจึงเป็นการทำให้เราหลุดออกจากความเป็นจริงเสมือน (Virtual Reality) และเข้าใจถึงความเป็นจริงของภาพเสมือน (Reality of Virtual) ว่าภาพที่ปรากฏเป็นเพียงภาพเสมือนของปัจจุบัน[8]

ภาพของสิ่งที่ตายไปแล้วกลับปรากฏมีชีวิต (Living Present) อีกครั้งในรูปแบบของภาพเสมือนจริงจึงเป็นเสมือนภาพหลอน เพราะไม่สามารถแยกตายตัวว่าเป็นหรือตาย อยู่หรือหาย อดีตหรือปัจจุบัน แดร์ริดาจึงเรียกสภาวะก้ำกึ่งนี้ว่า "ภูตผี" (Spectral) โดยแท้ เพราะเป็นการนำสิ่งที่ไม่ปรากฏให้กลับมาปรากฏอีกครั้งหนึ่ง[9] ผีจึงเป็นสิ่งที่ทรงพลังเนื่องจากรูปทรงที่ไม่สามารถระบุได้ว่ามีตัวตนหรือไม่ ดังนั้นลักษณะก้ำกึ่งตัดสินไม่ได้ของผีจึงทำให้ภาววิทยาของตัวมันเองอยู่เหนือคู่แย้งเชิงโครงสร้างระหว่างเป็นหรือตาย ความจริงหรือความเสมือนจริง แดร์ริดากำลังแนะมุมมองให้เราหลุดออกจากการมองหาความแตกต่างอย่างตายตัวที่ทุกสิ่งสามารถแยกแยะได้ ภูตผีจึงไม่ได้ทำให้เราเห็นสิ่งที่แตกต่างแต่เป็นสิ่งที่แตกฏ่าง/สิ่งที่หลากเลื่อน (Différance) ไปจากปัจจุบัน หากการถ่ายภาพปกติคือการถ่ายผี การถ่ายทอดสดก็ประหนึ่งการปลุกผีที่มีเนื้อหนังมังสาให้ลุกขึ้น ดังที่เราเห็นบ่อยครั้งในภาพยนตร์วิทยาศาสตร์ที่ซอมบี้ไล่กัดกินคนไปทั่วเมือง อย่างไรก็ตามความเฮี้ยนของการถ่ายทอดสดจากกล้องวิดีโอในภาพยนตร์ของฮาเนอเคอะไม่ใช่ซอมบี้ที่มาทำร้ายมนุษย์ แต่เป็นซอมบี้ที่มากัดกินผีกันเอง และดูเหมือนว่าความสามารถพิเศษของกล้องวิดีโอนี้กำลังเข้ามากัดกินกล้องฟิล์มเสียเอง

เป็นไปได้อย่างไรที่กล้องวิดีโอในฐานะส่วนเสริมที่ช่วยเติมเต็มกล้องฟิล์มจะเข้ามาทำร้ายกล้องฟิล์มในเวลาเดียวกัน หรือเป็นไปได้อย่างไรที่บางสิ่งที่มีสรรพคุณเยียวยาอาการไข้ของเราจะกลับเข้ามาบ่อนทำลายเราในขณะที่ฤทธิ์ของมันกำลังรักษาเราอยู่ แดร์ริดาตั้งข้อสังเกตที่น่าสนใจนี้จากการวิเคราะห์ตำราของอภิปราชญ์เพลโตที่พรรณนาถึง Pharmakon[10] ศัพท์กรีกพิสดารคำหนึ่งซึ่งมีขอบเขตของความหมายที่กว้างอย่างประหลาดเพราะหมายถึงยาดีและยาพิษในเวลาเดียวกัน จะเป็นไปได้อย่างไรที่คำหนึ่งคำจะมีความหมายที่ตรงข้ามอย่างสุดขั้วในตัวเอง การแปล Pharmakon จึงเหมือนเป็นไปไม่ได้เพราะจะหาศัพท์ใดที่กินความทั้งดีและร้ายในตัวของมันเอง ความกำกวมของการให้ความหมายแก่ Pharmakon ท้าทายเอกสิทธิ์ของขั้วอำนาจเก่าแก่ระหว่างการสร้างความหมายกับการตีความ เพราะเท่ากับว่าไม่ใช่การตีความที่สร้างความหมายให้แก่คำใดคำหนึ่ง แต่ตรงกันข้ามเป็นการสร้างความหมายที่มาก่อนการเลือกตีความ แดร์ริดาแสดงให้เห็นว่า "*ไม่มีเอกสิทธิ์อัน*

รูปแบบที่บริสุทธิ์ที่สุดอย่างที่กล้องวิดีโอสามารถทำได้ ความน่าสนใจจึงอยู่ที่การถ่ายภาพกระบวนการเกิดภาพกาลเวลาในช็อตดังกล่าว

[8] ชีเช็คให้ความเห็นเกี่ยวกับภาพกาลเวลาของเดอเลิซว่ามีคุณค่าในแง่ที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นจริงของภาพเสมือนจริง ไม่ใช่ความพยายามลอกเลียนแบบความเป็นจริง ความคิดเช่นนี้ดูน่าสังเวชมากกว่า ดูเพิ่มเติมใน Zizek, *Body without Organ,* p. 3.

[9] ไม่ใช่แค่อดีตที่มองไม่เห็นเท่านั้นที่ถูกทำให้กลับมาให้เห็นอีกครั้ง แต่ยังรวมไปถึงอนาคตอีกด้วยเพราะการเห็นอนาคตคือการมองสิ่งที่มองไม่เห็น การมองเห็นอนาคตซึ่งเป็นเรื่องคาดเดาไม่ได้จำต้องไปไกลกว่าคู่ตรงข้ามที่กล่าวไว้ข้างต้น เราจำเป็นต้องเห็นความแตกต่างที่ต่างออกไปว่าคือการมองแบบหลากเลื่อน (หรือการมองแบบ*แตกฏ่าง*)

[10] Plato, *Phaedrus* อ้างถึงใน Jacques Derrida, *Dissemination*, Chicago: University of Chicago Press, 1981.

สัมบูรณ์ที่ทำให้ควบคุมระบบตัวบทของ [Pharmakon] ได้โดยเสร็จสรรพ"[11] นั่นเป็นเพราะ Pharmakon ไม่ใช่สิ่งที่ทำให้ความแตกต่างเด่นชัดขึ้น แต่เป็นการทำงานตรงกันข้ามกันเพื่อแสดงให้เห็นว่าความแตกต่างที่เห็นไม่ได้คงสภาพชั่วนิรันดร์ Pharmakon จึงไม่ได้แนะให้เราคิดต่างแต่ต้องคิดหลาก ทำให้ความเป็นไปได้กลายเป็นอนันต์ ในกรณีของวิดีโอเช่นกันเมื่อใช้กล้องฟิล์มเป็นส่วนหลักและกล้องวิดีโอเป็นส่วนเสริมในการถ่ายภาพยนตร์ เราแน่ใจได้อย่างไรว่ากล้องฟิล์มมีเอกสิทธิ์เหนือกล้องวิดีโอ การใช้กล้องวิดีโอจึงเป็นทั้งส่วนเสริมและส่วนอันตรายสำหรับกล้องฟิล์ม มันจึงเข้ามาท้าทายเอกสิทธิ์ของกล้องฟิล์มเสียก่อนเริ่มใช้งาน ในแง่ของส่วนเสริมกล้องวิดีโอกำลังเยียวยาสิ่งที่กล้องฟิล์มไม่สามารถทำได้ กล้องฟิล์มประสบความล้มเหลวในการเผยให้เห็นความเป็นจริงและความรุนแรงที่ซ่อนอยู่ด้านหลัง หากมองในแง่ดีกล้องวิดีโอที่ถ่ายภาพแทนกล้องฟิล์มทำหน้าที่เป็นตัวกรองความรุนแรงดังที่วิเคราะห์ไว้ข้างต้น กล้องวิดีโอจึงเป็นยาดีสำหรับกล้องฟิล์ม ทว่าการเผชิญหน้ากับความรุนแรงโดยตรงแทนกล้องฟิล์มย่อมเป็นกล้องวิดีโอเองที่เผยให้เห็นความรุนแรงและความเป็นจริง (ผ่านจอโทรทัศน์) ดูเหมือนว่ากล้องวิดีโอจะกลายเป็นพิษร้ายสำหรับกล้องฟิล์มเช่นกัน เมื่อภาพจริงเสมือน (Simulacrum) จากกล้องวิดีโอกำลังเข้าแทนที่ภาพของกล้องฟิล์มอย่างแนบเนียน มีความเป็นไปได้ว่าฮาเนอเคอะในขณะถ่ายเรื่อง *Benny's Video* ในปี 1992 ซึ่งเริ่มมีการนำวิดีโอมาประกอบการถ่ายทำภาพยนตร์มากขึ้น เขาอาจกำลังตระหนักถึงอันตรายของกล้องวิดีโอ การยอมรับหรือเห็นภาพของกล้องวิดีโอโดยไม่ตั้งคำถามดูเหมือนเป็นความรุนแรงเชิงสัญลักษณ์ที่มองไม่เห็นเพราะเมื่อรู้ตัวเราก็ยอมศิโรราบต่อภาพจริงเสมือนของกล้องวิดีโอเสียแล้ว วิดีโอจึงเป็นเสมือนไวรัสที่กำลังเข้ามากัดกินและแทนที่กล้องฟิล์ม[12]

[11] Ibid., p. 96.

[12] เป็นเรื่องน่าสนใจว่าในปัจจุบันกล้องวิดีโอแบบเทปและแบบดิจิทัลต่างกำลังเข้ามาแทนที่การใช้กล้องฟิล์ม กอปรด้วยเทคโนโลยีที่พัฒนาขึ้นเรื่อยๆ ทำให้ประหยัดต้นทุนมากขึ้นในขณะที่คุณภาพกลับใกล้เคียงกับการถ่ายด้วยฟิล์ม อีกทั้งยังทำให้การสร้างภาพยนตร์ตกไปอยู่ในมือสมัครเล่นมากขึ้น เอกสิทธิ์ของนักสร้างภาพยนตร์รุ่นเก่าถูกท้าทายด้วยมือใหม่แกะกล่อง การทำภาพยนตร์ในขนบเกิดความสั่นคลอนเป็นเพราะว่าวิดีโอกำลังเข้ามากัดกินโครงสร้างเดิมของการถ่ายภาพยนตร์ที่เคยถ่ายด้วยฟิล์ม การแทนที่ภาพจากกล้องฟิล์มด้วยภาพจากกล้องวิดีโอบ่อยครั้งทำให้เห็นถึงอาการที่กำลังเกิดขึ้น

รูปที่ 11 René Magritte, *La Reproduction Interdite* (1937).

ขณะที่เบนนี่กำลังคุยโทรศัพท์ เขาชำเลืองเห็นภาพ *La Reproduction interdite* (1937) ที่กำแพงห้อง ภาพแนะให้เห็นว่าอันตรายที่แท้จริงไม่ใช่ความสามารถในการผลิตซ้ำของกล้องวิดีโอที่สร้างภาพจริงเสมือนอย่างที่เกิดขึ้นในกระจกเงา แต่เป็นความเป็นจริงเสมือนของมันที่ทำให้เราหลงราวกับว่ามันเป็นจริง ดังกระจกเงาที่ไม่ได้สะท้อนภาพอีกต่อไปแต่กำลังกระทำสิ่งอันตรายคือแทนที่ความเป็นจริงด้วยตัวมันเอง เบนนี่จึงไม่ได้ถูกตัดขาดออกจากโลกแห่งความเป็นจริงดังการตั้งข้อสรุปแบบ Fastfood แต่เบนนี่กำลังอยู่ในโลกแห่งความเป็นจริงโดยแท้ ทว่าเป็นโลกที่ถูกแทนตัวมันเองด้วยภาพจริงเสมือน

กลลวงของฉลองพระองค์ชุดใหม่ (The Emperor's New Clothes)

ภายหลังจากสังหารเด็กหญิงเบนนี่ทำความสะอาดผ้าปูที่นอนของเขาที่เปื้อนเลือดของเด็กหญิงภายในห้องน้ำอย่างใจเย็น เบนนี่ใช้แปรงขัดรอยเปื้อนเลือดในอ่างอาบน้ำ เลือดที่ไหลลงไปในท่อระบายน้ำมีลักษณะใกล้เคียงกับฉากที่นอร์แมนทำความสะอาดรอยเลือดในห้องน้ำหลังจากเขาสังหารพยาบาลสาวแมเรี่ยนโดยจิตไร้สำนึกของเขาในภาพยนตร์ *Psycho* ของฮิทช์ค็อค ความต่างระหว่างนอร์แมนและเบนนี่อยู่ที่การรับรู้ถึงจิตไร้สำนึกของทั้งสอง นอร์แมนกลายเป็นฆาตกรโดยที่เขาไม่รู้ตัว เขาเก็บกดจิตไร้สำนึกของเขาที่ต้องการตอบสนองต่อปรารถนาของมารดา (Desire of the mother) ปัญหาที่นอร์แมนไม่สามารถแก้ได้จึงเกี่ยวข้องกับกฎซึ่งนำไปสู่คำถามเกี่ยวกับตัวตนและเพศสภาพของเขา ในขณะที่เบนนี่ลงมือสังหารเด็กหญิงขณะเขาที่มีสติ ทว่าเบนนี่ไม่แสดงอาการตื่นตระหนกหรือสงสัยเกี่ยวกับตัวตนของตนเองแต่อย่างใดเป็นเพราะว่าเบนนี่ขาดรูปสัญญะที่จะสร้างความรู้สึก(ผิด)ให้กับตัวเขาเอง เฮดิเกอร์ (Vinzenz Hediger) ตั้งข้อสรุปเชิงญาณวิทยาถึงสาเหตุของการที่เบนนี่เฉยชากับเหตุการณ์ดังกล่าวราวกับผีดิบว่าเป็นเพราะติดเชื้อไวรัสจากวิดีโอ[13] ในแง่หนึ่งข้อสรุปของเฮดิเกอร์ตอบสนองต่อการวิจารณ์สังคมของฮาเนอเคอะที่มีแนวโน้มจะใกล้ชิดกับโลกแห่งความเป็นจริงเสมือนมากขึ้นและการแทนที่ของสื่อใหม่ ในอีกแง่หนึ่งข้อสรุปของเขายังชวนให้ตั้งคำถามเกี่ยวกับภววิทยาของทั้งกล้องฟิล์มและตัวละครในภาพยนตร์ด้วยในเวลาเดียวกันว่าด้วยการดำรงอยู่ระหว่างโลกแห่งความเป็นจริง (บนแผ่นฟิล์ม) และโลกแห่งความเป็นจริงเสมือน (บนเทปวิดีโอ) อาการของเบนนี่ที่ติดอยู่ในโลกแห่งความเป็นจริงเสมือนที่เข้ามาแทนที่โลกแห่งความเป็นจริงจึงต่างจากนอร์แมนโดยสิ้นเชิง เพราะแม้นอร์แมนสังหารเหยื่อโดยที่เขาไม่รู้ตัวแต่เขาแสดงความรู้สึก(ผิด)ได้ผ่านจิตไร้สำนึกของเขาซึ่งลาก็องเรียกว่าสภาวะเก็บกด

[13] Vinzenz Hediger, "Infectious Image: Haneke, Cameron, Egoyan and the Deul Epistemologies of Video and Film", in *A Companion to Michael Haneke*, ed. Roy Grundmann, Blackwell: A John Wiley & Sons, 2010, pp. 91-112, p. 101.

(Repression) ทว่าเบนนี่กลับกระทำโดยรู้ตัวแต่ไม่สามารถเข้าใจจิตไร้สำนึกของตนเอง ลาก็องจึงเรียกอาการเช่นนี้ว่าสภาวะปิดกั้น (Foreclosure)

การปิดกั้นเกิดขึ้นจากการแยกไม่ออกระหว่างจินตภาพและสัญลักษณ์ก่อให้เกิดการแยกไม่ออกระหว่างภาพลวงตาและความเป็นจริง การปิดกั้นจึงไม่ใช่การไม่รู้ถึงโลกภายนอกแต่เป็นการปิดกั้นจากนามของบิดา เช่นเดียวกับในกรณีของเบนนี่ที่ไม่ได้ปิดกั้นตัวเองออกจากโลกภายนอก เขายังสามารถติดต่อสื่อสาร พูดคุยกับโลกภายนอกและยังสามารถดำรงชีวิตอยู่ได้โดยที่ไม่มีใครสังเกตเห็นถึงความผิดปกติในตัวเขาเอง สิ่งที่เบนนี่ไม่รู้คือโลกในกล้องวิดีโอต่างจากโลกภายนอกหรือโลกแห่งความเป็นจริงอย่างไร นี่คือเหตุผลที่เบนนี่ไม่ได้แยกตัวออกจากโลกภายนอก แต่เป็นการแทนที่โลกแห่งความเป็นจริงด้วยโลกแห่งความเป็นจริงเสมือน สิ่งที่เบนนี่ขาดโดยแท้จึงเป็นความหมายของฟาลัสหรือรูปสัญญะขององคชาต เพราะหากการทำความเข้าใจเกิดขึ้นภายใต้ระบบสัญลักษณ์ซึ่งเป็นผลผลิตจากรูปอุปมาของบิดา ซึ่งเป็นรูปสัญญะหลักที่ก่อให้เกิดจุดบรรจบระหว่างรูปสัญญะและความหมายสัญญะที่ไหลเลื่อนตลอดเวลา ความหมายจึงหนีไม่พ้นเรื่องเพศดังที่ฟรอยด์ตั้งข้อสังเกตไว้ อันที่จริงไม่ใช่เพราะความหมายต้องเกี่ยวข้องกับเพศเท่านั้น แต่เป็นเพราะทุกความหมายมีเรื่องเพศมาเกี่ยวข้องด้วยเสมอ ดังนั้นภายใต้สังคมที่มีฟาลัสเป็นศูนย์กลาง บุคคลไม่สามารถหนีเรื่องเกี่ยวกับเพศได้ อาการประสาทของนอร์แมนเกิดขึ้นจากนามของบิดาไม่มีอำนาจมากพอที่จะนำเขาออกจากปรารถนาของมารดา นอร์แมนจึงเกิดความสับสนระหว่างภาพลวงตาและความเป็นจริง ทว่าอาการทางจิต (Psychosis) ของเบนนี่ทำให้เขาไม่ตั้งคำถามเช่นเดียวกับนอร์แมนเพราะรูปสัญญะที่เข้าก่อกวนให้เกิดคำถามอย่างนามของบิดาไม่ได้ดำรงอยู่ในตัวเขาตั้งแต่ต้น เป็นให้เหตุให้เบนนี่ขาดแฟนตาซีที่ช่วยให้เขารู้ถึงความปรารถนาของตัวเขาเองด้วยเช่นกัน[14] เบนนี่จึงไม่สามารถแสดงความรู้สึกของตัวเองได้

หากฟาลัสมีความสำคัญต่อการควบคุมแรงขับทางเพศเพื่อกดเก็บและยับยั้งความปรารถนาร่วมประเวณีในวงศ์เดียวกัน เมื่อปราศจากความหมายของฟาลัสเบนนี่จึงไม่มีปัญหาเกี่ยวกับเรื่องเพศของตน แทบรู้สึกได้ทันทีว่าเบนนี่ไร้อารมณ์ทางเพศกับเด็กหญิงในฉากที่เขาเอื้อมมือไปดึงชายกระโปรงลงเพียงเพื่อปิดอวัยวะเพศของเธอเท่านั้น การไม่แสดงอารมณ์ทางเพศนั้นย่อมไม่ได้หมายความว่าเบนนี่ไร้ความต้องการทางเพศ เพียงแต่เพศวิถีของเบนนี่ไม่ได้ถูกกำหนดโดยระบบสัญลักษณ์ของชายหญิงและในเวลาเดียวกันก็ไม่ใช่โฮโมเซ็กส์ชวล เราจะอธิบายสภาวะของเบนนี่ได้อย่างไรและมีความเชื่องโยงระหว่างโลกแห่งความเป็นจริงเสมือน

[14] คำถามเกี่ยวกับความปรารถนาคือเราสามารถรู้ได้อย่างไรว่าเราปรารถนาสิ่งใดตั้งแต่ต้น ในฐานะที่ปรารถนาเป็นวาทกรรมของคนอื่น เป็นความปรารถนาของคนอื่น แฟนตาซีจึงเป็นสิ่งที่ช่วยทำให้อัตบุคคลสามารถเรียนรู้ที่จะปรารถนา ทว่าเมื่อขาดนามของบิดาที่ทำให้อัตบุคคลรู้จักกับคนอื่นโดยสิ้นเชิงอย่าง Big Other เขาจึงไม่สามารถรับรู้ถึงปรารถนาของตนเองด้วยเช่นกัน

อย่างไร คำตอบของลาก็องอยู่ที่ประโยคอันลือลั่นว่า "*ไม่มีสิ่งที่เรียกว่าความสัมพันธ์ทางเพศ*"[15] สิ่งที่ก่อให้เกิดความเข้าใจผิดอย่างมากคือการตีความว่าไม่มีความสัมพันธ์ทางเพศ ในจุดนี้ลาก็องไม่ได้หมายถึงความสัมพันธ์ทางเพศวิถีโดยตรงแต่กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างเพศสภาพที่ไม่ได้ดำรงอยู่จริง ลาก็องกำลังพูดถึงความเป็นไปไม่ได้ของคู่สัมพันธ์ทางเพศที่สมบูรณ์ระหว่างคนสองคน ในฉากที่เบนนี่กำลังลงมือสังหารเด็กหญิงมีความเป็นไปได้ในการตีความเชิงสัญลักษณ์เช่นกันว่า การบรรจุกระสุนและลั่นไกใส่เด็กหญิงหลายครั้งในขณะที่ทั้งคู่อยู่นอกกรอบภาพคือการร่วมเพศกันอย่างรุนแรงจนถึงขั้นอาจเป็นการข่มขืน การเสร็จสมอารมณ์หมายเกิดขึ้นทั้งกับเบนนี่ผู้ใช้กระบอกปืนแทนองคชาตและกับเด็กหญิงที่ถึงจุดสุดยอดด้วยความตาย เพราะสิ่งที่เบนนี่กำลังทำคือเปลี่ยนเด็กหญิงให้กลายเป็นสิ่งที่เขาคิดว่าตัวของเขาเองปรารถนา (หญิงที่ดีที่สุดสำหรับเบนนี่คือหญิงที่ตายแล้ว) และเปลี่ยนตัวเองให้กลายเป็นสิ่งที่เขาคิดว่าเด็กหญิงปรารถนา (ชายที่ดีที่สุดคือชายที่มีฟาลัส) ทว่าความปรารถนาของทั้งสองไม่เคยที่จะบรรจบหรือพบเจอกัน ไม่มีรูปสัญญะใดหรือแม้แต่ในนามของบิดาที่สามารถรับรองความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลได้ กล่าวคือ "*ปัญหาใหญ่ระหว่างความสัมพันธ์ระหว่างอัตบุคคลชายและหญิงคือพวกเขาไม่ได้สานสัมพันธ์กับสิ่งที่คู่ของเขากำลังสานอยู่*"[16] ตัวอย่างของความสัมพันธ์ในอุดมคติที่ลาก็องยกขึ้นมาคือความสัมพันธ์ที่เป็นไปไม่ได้ระหว่างอัศวินและหญิงในราชสำนัก เช่นกรณีของลันซ็อทและกุยนีเวียร์ผู้เป็นราชินีของกษัตริย์อาเธอร์ที่ทั้งคู่ไม่สามารถเสพสมทางกายได้ หรือในกรณีของการบำบัดความใคร่ด้วยมือของรุสโซ หรือในความสัมพันธ์ที่เป็นไปไม่ได้ระหว่างคารอลผู้เสื่อมสมรรถภาพทางเพศและภรรยาสาวชาวฝรั่งเศสโดมินิคที่ทั้งคู่สามารถดื่มด่ำเสพสมรสได้ในที่สุด เมื่อโดมินิคมองคารอลผ่านกระจกหน้าต่างในคุกที่เขาและเธอไม่สามารถเข้าถึงกันได้ในภาพยนตร์เรื่อง *White* (1994) ของผู้กำกับเคียสลอฟสกี้ (Krzysztof Kieslowski) ด้วยเหตุที่ผู้หญิงในทัศนะของลาก็องคือผู้หญิงในอุดมคติที่เป็นไปไม่ได้และไม่ได้ดำรงอยู่จริง ดังนั้นสำหรับลาก็องผู้หญิงจึงเป็นสภาวะจริงที่เข้าถึงไม่ได้โดยตรงแต่ต้องอาศัยจินตนาการผ่านแฟนตาซี นี่ คือเหตุผลว่าทำไมถึงต้องอาศัยความสามารถของกล้องวิดีโอในการแปลงความเป็นจริงไปสู่เรื่องแต่งเพื่อสร้างความเป็นจริงเสมือนขึ้นมาเพราะเบนนี่เองไม่สามารถแฟนตาซีถึงความปรารถนาของตัวเขาเองได้ วิดีโอจึงเข้ามาช่วยทดแทนส่วนที่เบนนี่ขาดไป เหตุการณ์ความรุนแรงจึงต้องเกิดขึ้นผ่านกล้องวิดีโอ[17]

---

[15] Lacan, *Séminaire XX*, p. 17. ความฉาวโฉ่อันลือลั่นเกิดขึ้นจากความเข้าใจผิด โดยเฉพาะเมื่อแปลเป็นภาษาอังกฤษว่า "*There is no such sexual relationship*" ที่ทำให้เข้าใจว่าลาก็องหมายถึงความสัมพันธ์ทางเพศ ทว่าความจริงแล้วลาก็องยืนยันว่าการร่วมเพศทางกายภาพดำรงอยู่จริง สิ่งลาก็องต้องการชี้ให้เห็นชัดคือ "*ระหว่างมนุษย์เพศชายและเพศหญิงไม่มีสิ่งที่เรียกว่าความสัมพันธ์จากสัญชาตญาณ*"เพราะว่าเรื่องทางเพศเกิดขึ้นจากใช้อวัยวะเพศเป็นจุดสังเกตในฐานะของรูปสัญญะเท่านั้น (Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », dans *Écrits*, pp. 493-528) ความสัมพันธ์ทางเพศกับเพศตรงข้ามจึงไม่ใช่เรื่องปกติแต่เป็นการทำให้เป็นเรื่องปกติ

[16] Renata Salecl & Slavoj Zizek (eds.), *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham: Duke University Press, 1996, p. 93.

[17] หากกล่าวให้ถึงที่สุด อาจพูดได้ว่าภาพในกล้องวิดีโอเป็นเสมือนแฟนตาซีสำหรับเบนนี่ ภาพในกล้องวิดีโอแสดงให้เห็นถึงความปรารถนาของเบนนี่เพราะในขณะที่ถ่ายภาพจากกล้องฟิล์มเบนนี่เองก็ไร้สามารถที่จะแสดงความรู้สึกของเขาออกมา

ทว่าผู้ชายอย่างเบนนี่เองก็ต่างจากชายอื่นโดยทั่วไป ในเรื่องสั้น *โรคแห่งความตาย*ของดูราส เล่าเรื่องเกี่ยวกับชายโฮโมผู้ไม่รู้จักรักและต้องการลองรักกับหญิงที่ "เขา" ไม่รู้จัก[18] หน้าที่ของ "เธอ" เป็นเหมือนเงาในกระจกที่เขาสร้างขึ้นมาจากภาพลักษณ์ในอุดมคติเพื่อเรียนรู้ความปรารถนาของตนเองผ่านแฟนตาซีของเขา เขาหลงภาพในกระจกเพื่อเข้าสู่ปมโอดิปุสและหลุดพ้นจากสภาวะปิดกั้นไปสู่การเรียนรู้นามของบิดาโดยตามหาความหมายของฟาลัส (Φ) ในตัวเขาและเหตุแห่งปรารถนา (*a*) ในตัวเธอที่เขาไม่สามารถเข้าใจได้ เพราะเขาพบว่าท้ายที่สุด "*ไม่มีสิ่งที่เรียกว่าผู้หญิง*" (Il n'y a pas ~~La~~ femme)[19] หรือ ~~La~~ คือไม่มีสิ่งที่สามารถกำหนดความเป็นสากลในหมู่มวลผู้หญิงภายใต้ระเบียบเชิงสัญลักษณ์ เขาไม่สามารถหารูปสัญญะแห่งความเป็นสากลในอิสตรีได้ เป็นเหตุให้เขาต้องเกิดใหม่ภายใต้ระบบสัญลักษณ์เพื่อเรียนรู้ความสำราญแบบฟาลัส (Phallic Jouissance) ที่ทำให้เข้าใจความแตกต่างระหว่างชายหญิง หาใช่การเรียนรู้ที่จะเป็นชาย เขาจึงอยู่ภายใต้กฎที่ว่า "ทั้งหมดอยู่ภายใต้การตอน" นี่คือประเด็นสำคัญของการรับรู้ระหว่างโลกแห่งความเป็นจริงและโลกแห่งความเป็นจริงเสมือน หากการรับรู้ความเป็นจริงอยู่ภายใต้กฎของการตอนหรือพูดอีกนัยหนึ่งคือภายใต้ความหมายของฟาลัสอันเกิดจากการรับนามของบิดามาแทนที่ปรารถนาของมารดา การไม่รับรู้ความต่างระหว่างโลกทั้งสองของเบนนี่ทำให้เขาอยู่นอกเหนือการตอนหรือไม่ ลาก็องกล่าวถึงชายอีกประเภทก่อนหน้าประโยคสำคัญข้างต้นว่า "*มีอย่างน้อยเพียงหนึ่งที่ไม่ได้อยู่ภายใต้การตอน*"[20] โดยเหตุที่เบนนี่ไม่ได้ผ่านกระบวนการตอนเชิงสัญลักษณ์เพราะเขาปิดกั้นนามของบิดาตั้งแต่ต้น เบนนี่จึงเป็นบุคคลที่ขาดคนอื่นเชิงสัญลักษณ์หรือ S(Ⱥ) เพราะหากการทำงานของฟาลัสคือการจำกัดตนเองให้อยู่ภายใต้กฎของความสุขซึ่งทำให้เขาเข้าถึงความสำราญได้น้อยที่สุด อัตบุคคลจึงฝันถึงฉากปิตุฆาต เพราะตราบที่พ่อผู้ทำให้เขาอยู่ภายใต้กฎยังดำรงอยู่เขาก็ไม่มีทางฝ่าฝืนกฎได้ ทว่าในกรณีของเบนนี่การขาดคนอื่นโดยสิ้นเชิงอย่าง Big Other ตั้งแต่ต้นไม่ได้ทำให้เขาแยกตัวออกจากโลกภายนอกหรือสังคมเชิงสัญลักษณ์แต่อย่างใด แต่เบนนี่ขาด Big Other ที่ช่วยทำให้เขาแยกตัวออกจากเงาในกระจกและถอดแบบเชิงสัญลักษณ์ เบนนี่จึงยังคงความเป็นหนึ่งเดียวกับภาพลวงตาในกระจก อัตตาของเบนนี่จึงเป็นผลผลิตจากจินตภาพแทนที่สัญลักษณ์หรือโลกแห่งความเป็นจริงเสมือนแทนที่โลกแห่งความเป็นจริง

คำถามสำคัญอยู่ที่เบนนี่สามารถดำรงอยู่ในสังคมภายใต้นามของบิดาได้อย่างไร แม้ว่าจะปิดกั้นจากนามของบิดา แต่นั่นไม่ได้หมายความว่าผู้มีอาการทางจิตจะตัดขาดจากความหมาย อันที่จริงแล้วการงอกเงยของความหมายเกิดขึ้นในลักษณะของสิ่งที่มาจากสภาวะจริงหรือในรูปแบบของการหลอนของคำ (Verbal Hallucination) ดังที่ลาก็องอธิบายเพิ่มเติมว่า "*สิ่งที่ไม่มาอยู่ภายใต้แสงของสัญลักษณ์ย่อมกลับมา*

---

[18] มาร์เกอริต ดูราส, *โรคแห่งความตาย (La maladie de la mort)* และอ่านเพิ่มเติมบทวิเคราะห์ สายัณห์ แดงกลม,"กลิ่นดอกฮิลิโอโทรปและมะนาวซิทรัส", ในเล่มเดียวกัน

[19] Lacan, *Le séminaire XX*, p. 68.

[20] อ่านคำอธิบายเกี่ยวกับเรื่องความสัมพันธ์ทางเพศ (Rapport Sexuel) ได้ใน Lacan, *Le séminaire XX*, pp. 53-4 และดูตารางการสร้างเพศ (Sexuation) ได้ในหน้า 73

ปรากฏอีกครั้งในสภาวะจริง"[21] สิ่งที่ปรากฏจึงไม่ใช่อาการ (Symptômes) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของนามของบิดา ดังที่นักวิชาการใช้วิธีการดังกล่าวอ่านอาการของสังคม แต่เป็น Sinthomes[22] หรือสิ่งที่เข้ามาแทนที่ Symtômes นี่คือเหตุผลสำคัญที่ศิลปินผู้มีอาการทางจิตอย่างจอยส์ (James Joyce) หรือดูราสสามารถสร้างผลงานศิลปะขึ้นมาโดยเป็นการสร้างสรรค์รูปแบบงานเขียนใหม่ที่มาทดแทนหลักการเขียนเดิมโดยรุกล้ำระเบียบเชิงสัญลักษณ์ด้วยความสำราญส่วนตัว ทว่าสิ่งสำคัญที่ศิลปินหรือผู้ประพันธ์ขาดคือความสามารถในการทำความเข้าใจสิ่งที่ตนเองสร้างสรรค์ขึ้นมา นี่คือสิ่งที่เบนนี่กำลังประสบอยู่เช่นกันเพราะพวกเขาขาดภาษาที่เป็นดังจิตไร้สำนึกที่ช่วยให้พวกเขาตั้งคำถามหรือเข้าใจการกระทำของเขาได้ Sinthomes จึงเป็นส่วนเสริมที่อันตรายในทัศนะของแดร์ริดาหรือสิ่งที่ลาก็องเรียกคล้ายๆกันว่า "สิ่งทดแทน" (Suppléance) ลาก็องอธิบายถึงการขาด Big Other ในการถอดแบบว่าเพียงแค่การถอดแบบจากคนอื่นในจินตภาพก็เพียงพอที่จะทดแทนการขาดรูปสัญญะได้ Sinthome หรือ Saint Homme จึงไม่ได้หมายถึงแค่นักบุญผู้บริสุทธิ์ แต่มีความหมายไปไกลกว่านั้นคือพิสุทธิ์ชนโดยแท้ที่ไม่ได้อยู่ภายใต้นามของตนเองตั้งแต่ต้นอย่างพระบุตรหรือพระบิดา Sinthomes จึงเป็นการรุกล้ำกฎเดิมโดยกฎใหม่ดังที่เยซูได้มาเพื่อสร้างบัญญัติใหม่ภายใต้นามของพระองค์เองในพันธสัญญาใหม่

หากสิ่งทดแทนเชิงสัญลักษณ์ (Suppléance symbolique) สำหรับจอยส์และดูราสคืองานเขียนที่เข้ามาทดแทนรูปสัญญะที่ถูกปิดกั้น อะไรคือสิ่งทดแทนเชิงสัญลักษณ์สำหรับเบนนี่ที่ทำให้เขาสามารถดำรงอยู่ในสังคมโดยมีความสัมพันธ์สัมพันธ์กับระเบียบเชิงสัญลักษณ์น้อยที่สุด คำตอบก็คือกล้องวิดีโอของเบนนี่ แม้ว่าเบนนี่จะไม่แสดงอาการของเขาออกมาให้เห็น ทว่าสิ่งที่ปรากฏผ่านกล้องวิดีโอเช่นเดียวกับตัวหนังสือที่อยู่ในงานเขียนเป็นตัวชี้ให้เห็นถึงอาการทางจิตของเขา การดำรงอยู่ในโลกแห่งความจริงเสมือนที่เป็นผลผลิตจากกล้องวิดีโอทำให้เบนนี่สามารถอยู่ในระเบียบเชิงสัญลักษณ์ได้ดังในฉากฆาตกรรมที่ไม่ปรากฏบนแผ่นฟิล์มโดยตรง แต่เป็นการถ่ายซ้อนจากกล้องวิดีโอจนทำให้เราต้องตั้งคำถามเกี่ยวกับความตายที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์เสียใหม่ เมื่อเด็กหญิงถามเบนนี่ว่าเขาเคยเห็นความตายจริงไหมเบนนี่ตอบปฏิเสธ อีกทั้งยังพูดถึงการทำศพในภาพยนตร์ที่ใช้ซอสมะเขือเทศเพื่อทำให้ดูสมจริง คำปฏิเสธของเบนนี่ทำให้ต้องตั้งคำถามเกี่ยวกับการเข้าใจความตายของเบนนี่เพราะเขาเป็นพยานความตายถึงสองครั้ง ดังนั้นแน่นอนว่าเบนนี่สามารถเข้าใจถึงความตายทางกายภาพ แต่สิ่งที่เบนนี่ไม่เข้าใจและปฏิเสธคือความตายเชิงสัญลักษณ์ แม้ว่าจะตายทางกายภาพแล้ว ทว่าความตายเชิงสัญลักษณ์ไม่จำเป็นต้องเกิดขึ้นพร้อมกัน อาจเกิดขึ้นก่อนหรือหลังความตายทางกายภาพ หรือแม้แต่ไม่เกิดขึ้นก็ได้เพราะความตายเชิงสัญลักษณ์เป็นคำประกาศเชิงปฏิบัติ (Performative Statement) แม้ว่าเบนนี่จะกรอเทป

[21] Lacan, « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite »,dans *Écrits*, pp. 387-389.

[22] ลาก็องพูดถึง Sinthome ครั้งแรกในสัมมนาครั้งที่ 23 ในปี 1975-6 โดยพัฒนาแนวคิดต่อจากห่วงบอร์โรเมียน (Borromean Knot) จากสัมมนาครั้งที่ 20 เพื่อใช้อธิบายงานเขียนของจอยส์ (James Joyce) เขาพยายามเล่นการพ้องเสียงของคำระหว่าง Symptôme และ Sinthome ในขณะที่ Symptômes เป็นเรื่องของระเบียบเชิงสัญลักษณ์ Sinthome กลับเป็นเรื่องที่อยู่เหนือจากระเบียบเชิงสัญลักษณ์ มันจึงไม่ใช่เรื่องที่สามารถอธิบายได้จากอาการของภาษาที่ปรากฏ แต่อาจอธิบายได้จากสิ่งที่ไม่ปรากฏในภาษาแทน

วิดีโอดูความตายหลายครั้ง ทว่าน่าแปลกที่ยังไม่มีการประกาศถึงความตาย ความตายที่ไม่ได้เกิดขึ้นจริงจึงเป็นความตายเชิงสัญลักษณ์ที่ปรากฏในรูปแบบของภาพเสมือนจากกล้องวิดีโอ

ฉากฆาตกรรมที่เกิดขึ้นนอกกรอบภาพส่งผลที่ต่างออกไปกับผู้ชม แม้ไม่เห็นเหตุการณ์ดังกล่าวแต่ผู้ชมกลับรู้สึกได้ถึงความรุนแรงที่มากกว่าตัวละครที่อยู่ในฉากอย่างเบนนี่ เหตุผลประการหนึ่งแน่นอนเป็นเพราะว่าผู้ชมไม่ได้ตัดขาดจากนามของบิดาภายใต้ระเบียบเชิงสัญลักษณ์ ผู้ชมเข้าใจถึงความหมายของฟาลัสเป็นอย่างดี ทำให้ผู้ชมสำนึกได้ว่าการฆาตกรรมเป็นเรื่องที่ผิดในกฎของสังคม เหตุผลอีกประการหนึ่งเป็นเพราะผู้ชมตอบสนองต่อสิ่งที่ตนเองมองไม่เห็นภายใต้ความจงใจของผู้กำกับ ฮาเนอเคอะจงใจหลีกเลี่ยงให้ผู้ชมเห็นความรุนแรงโดยตรงทั้งการถ่ายภาพซ้อนเพื่อเปลี่ยนเป็นภาพเสมือนในฉากฆ่าหมูและการจงใจให้การฆาตกรรมหลุดรอดจากสายตาของผู้ชม คำถามที่สำคัญคือเหตุใดผู้ชมจึงยอมรับเสมือนว่ารับรู้การประกาศเชิงปฏิบัติในสิ่งที่ตนมองไม่เห็น เหตุใดเทคนิคทางภาพยนตร์อย่างออฟสกรีน (Offscreen) จึงส่งผลต่อผู้ชมมากกว่าสิ่งที่อยู่ในกรอบภาพ บอร์ดเวลอธิบายว่าผู้ชมไม่ใช่สื่อที่สามารถเติมเต็มช่องว่างภายในภาพยนตร์ตามที่ตนต้องการด้วยตรรกะอิสระภายใต้การนำของกฎข้อปฏิบัติและข้อตกลงระหว่างอัตบุคคล ผู้ชมจึงไม่ได้ดูดซับข้อมูลโดยง่ายเมื่อชมภาพยนตร์ ผู้ชมจัดการกับข้อมูลที่ไม่สมบูรณ์ในภาพยนตร์ด้วยสิ่งที่เรียกว่าผัง (Schemata) ซึ่งเป็นวิธีที่สมองของเราจัดการกับข้อมูลที่ไม่สมบูรณ์ไปสู่การสร้างความเชื่อมโยงทางจิต ดังนั้นผังสำหรับบอร์ดเวลจึงเป็นเสมือนตัวสร้างนัยเพื่อเชื่อมข้อมูล บอร์ดเวลยกตัวอย่างภาพลูกบาศก์จากตัวอย่างของอาร์มไฮมที่ผู้ชมสามารถเห็นได้เพียงแต่ด้านหน้าสามด้านของลูกบาศก์ ทว่าผู้ชมสามารถเชื่อมโยงด้านที่ขาดหายไปได้โดยนัยจากขอบและมุมที่มองเห็นได้ ทำให้ผู้ชมรับรู้เชิงกระบวนการความคิดว่าสามด้านข้างหลังมีลักษณะอย่างไร[23]

---

[23] David Bordwell, *Narration in Fiction Film*, London: Routledge, 1985. ในประเด็นนี้สายัณห์ แดงกลมตั้งข้อสังเกตถึงความขัดแย้งระหว่างความคิดของบอร์ดเวลว่าเราสามารถเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ภายนอกได้ กับความคิดของเดอเลิซที่ภาพมีเอกัตภาพเป็นของตนเอง เพราะภาพเหตุการณ์ในกล้องวิดีโอของเบนนี่ก็มีความเป็นใบหน้าเช่นเดียวกัน ภาพดังกล่าวจึงกลายเป็นพื้นที่ใดๆ ของเดอเลิซได้ ทว่าเมื่อกลายเป็นพื้นที่ใดๆ แล้วเหตุใดยังมีการเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ภายนอก เดอเลิซอธิบายว่าภาพที่เขากำลังกล่าวถึงไม่ใช่ตัวแทนหมายถึงวัตถุนั้นอย่างแท้จริงในฐานะของภาพ เดอเลิซจึงหมายความว่าภาพเป็นสิ่งของในโลกด้วยตัวมันเอง อย่างไรก็ดีร็องซิแยร์ก็เห็นถึงความขัดแย้งของประเด็นนี้เช่นเดียวกับสายัณห์ แดงกลมโดยยกตัวอย่างของการตัดต่อแบบมองทาจที่เดอเลิซกล่าวอ้างถึงงานของเวอร์โทฟ (Dzigo Vertov) ว่า "*สำหรับเวอร์โทฟสิ่งที่มองทาจทำคือนำการรับรู้สัมผัสมาสู่วัตถุ ใส่การรับรู้สัมผัสลงในวัตถุ เพื่อว่าจุดใดก็ตามในพื้นที่สามารถรับรู้ทุกจุดที่มันส่งผลถึงหรือที่ส่งผลต่อมัน ไกลเท่าที่การกระทำและปฏิกิริยาตอบโต้ของมันขยายออกไป*" (Deleuze, *Cinéma 1*, p. 86.) ร็องซิแยร์ตั้งข้อสงสัยสองประการ ประการแรกเกี่ยวกับวัตถุประสงค์ของเวอร์โทฟในการตัดต่อแบบมองทาจภาพต่างๆ เพื่อนำการรับรู้กลับสู่สะสารจริงหรือ เพราะทุกภาพใน *Man with Movie Camera* (1929) ผู้ชมต่างรับรู้ถึงการมีตัวตนทุกหนแห่งของตากล้องด้วยตากล (Machine-eye) ของเขา ท้ายที่สุดเหตุใดเดอเลิซจึงกล่าวว่าเวอร์โทฟนำการรับรู้มาสู่วัตถุ ในเมื่อเดอเลิซกล่าวก่อนหน้านั้นอยู่แล้วว่า การรับรู้ดำรงอยู่ในวัตถุอยู่แล้ว ร็องซิแยร์ตอบคำถามในประเด็นดังกล่าวโดยบอกว่า การรับรู้ดำรงอยู่ในวัตถุแต่อยู่ในสถานเชิงเสมือน (Virtual State) ที่มีศักยภาพความเป็นไปได้ในหลากทางในลักษณะของอุบัติการณ์บริสุทธ์ (Pure Event) เช่นเดียวกับพื้นที่ใดๆ ในภาพการกระทบ นอกจากนี้ร็องซิแยร์ยังกล่าวเสริมอีกว่า สมองของมนุษย์ที่พยายามสร้างเหตุและผลให้กับภาพที่ตนเองมองเห็นทำให้ภาพเหล่านั้นสูญเสียความเป็นสภาวะเสมือน หรือสูญเสียการรับรู้ในตัวมันเองไป การตัดต่อแบบมองทาจจึงเป็นวิธีการนำสิ่งที่สูญหายกลับคืนสู่ตัวมันเอง (Rancière, *La fable cinématographique*, pp. 148-150.) จึงกลับมาที่คำถามระหว่างความแตกต่างระหว่างพื้นที่ใดๆ ของเดอเลิซและกระบวนการรับรู้ของบอร์ดเวลว่าเราสามารถทำความเข้าใจเรื่องนี้ได้อย่างไร ในประเด็นแรกเราจำเป็นต้องเข้าใจว่าภาพสามารถเป็นสิ่งของในโลกด้วยตัวมันเองได้ตราบเท่าที่มันยังคงอยู่ในสภาวะเสมือนหรือเป็น

ช่องว่างที่ฮาเนอเคอะสร้างขึ้นใน *Benny's Video* ถูกเติมเต็มด้วยผู้ชม เหตุใดเราจำเป็นจะต้องเติมเต็มช่องว่างดังกล่าว เหตุใดเราจึงรู้สึกถึงความรุนแรงของฉากดังกล่าว ประเด็นสำคัญอยู่ที่ไม่ว่าอัตบุคคลทำสิ่งใดเขาอยู่ภายใต้การควบคุมของคนอื่นอีกสามคนเสมอ หนึ่งเป็นอัตตาในอุดมคติ (Ideal Ego) หรือก็คือรูปเงาที่เบนนี่กำลังหลงอยู่นั่นเอง อีกหนึ่งหมายถึงอุดมคติของอัตตา (Ego Ideal) ซึ่งเป็นคนอื่นเชิงสัญลักษณ์อย่าง Big Other ที่คอยออกคำสั่งให้อัตบุคคลปฏิบัติตามกฎของมัน Big Other คือสิ่งที่ออกคำสั่งให้ผู้ชมเติมเต็มช่องว่าง แต่เติมเต็มด้วยอะไร แม้ว่าจะมีบริบทของเหตุการณ์มีเสียงร้องและเสียงปืนนอกกรอบภาพและศพที่ปรากฏขึ้นหลังจากเหตุการณ์ดังกล่าว ทว่าผู้ชมรู้ได้อย่างว่าเบนนี่ยิงเด็กหญิงอย่างไร

ใน *La chambre claire* (1980) หนังสือเล่มสุดท้ายของบาร์ตส์ (Roland Barthes) เขาให้ความสนใจถึงแก่นของภาพถ่ายว่ารูปถ่ายไม่มีวันที่แยกตัวออกจากสิ่งที่มันอ้างอิงถึง รูปถ่ายจึงจำเป็นต้องมีองค์ประกอบสองประการด้วยกันคือ Studium และ Punctum สิ่งที่อุดมคติของอัตตาต้องการให้อัตบุคคลนึกถึงคือ Studium หรือรหัสวัฒนธรรมที่เรื่องธรรมดาทั่วไปในภาพซึ่งบุคคลในสังคมนั้นย่อมสามารถมองเห็นได้เหมือนกัน เพราะมันอยู่บนความหมายของฟาลัสที่เหมือนกันโดยไม่เกี่ยวข้องกับรสนิยมส่วนตัว แต่ Punctum คือสิ่งที่อยู่นอกเหนือไปกว่านั้น Punctum เป็นเหมือนแผลของภาพที่เข้ามาทิ่มแทงผู้ชม มีความเป็นส่วนตัวไม่สามารถร่วมกับผู้อื่นได้ หาก Studium คือความหมายโดยทั่วไปของภาพถ่าย Punctum คือสิ่งที่มาทำลายและก่อกวนความราบรื่นของความหมาย Punctum จึงเป็นดังวัตถุบางส่วนที่อยู่ในความทรงจำของอัตบุคคล และเป็นสิ่งที่มีผลย้อนหลังไม่สามารถพูดถึงอนาคตได้ ความน่าสนใจในหนังสือ *La chambre claire* ของบาร์ตส์อยู่ช่วงที่เขาพรรณนาถึงรูปถ่ายแม่ของตนในเรือนกระจกรักษาพันธุ์ไม้ เมื่อแม่ของเขาอายุได้ห้าขวบและพี่ชายของเธออายุได้เจ็ดขวบ[24] เพราะรูปที่บาร์ตส์พูดถึงนั้นไม่เคยปรากฏต่อหน้าผู้อ่าน ตัวบทของบาร์ตส์วนเวียนอยู่รอบสิ่งที่หายไป บาร์ตส์กำลังพูดถึงสิ่งที่เคยอยู่ที่นั่น (Ça-a-été) หรือ noème แต่มันไม่ได้อยู่ที่นั่นแล้วในปัจจุบัน หรือคือสิ่งที่ลาก็องเรียกว่าสภาวะจริงเพราะ Punctum ปรากฏขึ้นมาในรูปแบบของบาดแผลในอดีตของสิ่งที่เคยอยู่ที่นั่น อะไรคือ Punctum สำหรับผู้ชมใน *Benny's Video* นี่คือสิ่งที่ฮาเนอเคอะกำลังเล่นสนุกอย่างโหดร้ายกับประสบการณ์ของ

สภาวะจริงก่อนระเบียบเชิงสัญลักษณ์ กระบวนการรับรู้ของบอร์ดเวลเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นภายหลังแต่เป็นสิ่งที่ไม่อาจปฏิเสธได้ว่ามีอิทธิพลต่อผู้ชมเป็นอย่างมาก การทำให้เป็นเหตุเป็นผลภายใต้ระเบียบเชิงสัญลักษณ์เป็นสิ่งที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงของผู้ชม แต่สิ่งที่ผู้ชมทำได้หลังจากนั้นคือการปล่อยให้ภาพหลุดออกจากตรรกะเหตุผลของตนเองและให้มันดำรงอยู่ในสภาวะเสมือนอีกครั้ง นอกจากนี้เรายังคิดได้อีกว่าเนื่องด้วยมันเป็นพื้นที่ใดๆ ภาพถ่ายเหตุการณ์ขณะกำลังฆ่าหมูที่ปรากฏในกล้องวิดีโอและเหตุการณ์ฆาตกรเด็กหญิงที่ไม่ปรากฏในกล้องวิดีโอสามารถเป็นเหตุการณ์เดียวกันได้ เพราะมันไม่ได้จำกัดพื้นที่ เวลาหรือสถานการณ์ไว้ที่ใดที่หนึ่ง แต่เป็นพื้นที่ใดๆ

[24] Roland Barthes, *Camera Lucida*, London: Flamingo, (1984), p. 67. และอ่านเพิ่มเติมใน สายัณห์ แดงกลม,"Punctum: 1. แผลบาดตา", *รัฐศาสตร์สาร* ปีที่29, ฉบับที่1, มกราคม-เมษายน, 2551, หน้า 138-203 โดยสายัณห์อธิบายว่า "*บาร์ตส์ยึดเอาภาพถ่ายของแม่ในวัยเด็กเป็นสรณะที่พึ่งเพื่อจะคลี่คลายคิดเกี่ยวกับแก่นแท้ของภาพถ่ายทั่วไป ความตายที่ยังแฝงไว้ในความรู้สึกเปลี่ยนให้บาร์ตส์ตีความภาพถ่าย (ผ่านภาพของแม่ผู้ตายไป) ประหนึ่ง memento mori หรือมรณานุสติ ... กล่าวคือสิ่งที่มากล่าวเตือนบอกล่วงหน้าถึงสัจจะอันเลี่ยงไม่พ้น และทำให้บาร์ตส์สร้างสำนวนเฉพาะขึ้นมาคือ "ça-a-été" คือการเคยเป็น เคยมีอยู่หรือเกิดขึ้นแล้ว (ไม่ว่าจะตายจริงหรือการมีตัวตนจริงตอนถ่ายภาพ)*"

ผู้ชม ความรุนแรงที่มองไม่เห็นเกิดขึ้นไม่ได้หากขาดประสบการณ์ร่วมของผู้ชม ผู้ชมที่หวาดผวาไปกับการฆาตกรรมที่อยู่นอกกรอบภาพต่างล้วนเป็นผู้มีประสบการณ์รับรู้ความรุนแรงในหลากรูปแบบแล้วทั้งสิ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งผ่านข่าวในโทรทัศน์ ฮาเนอเคอะแสดงให้เห็นว่าตัวละครต่างๆ อยู่ภายใต้การควบคุมของโทรทัศน์ ผู้ชมค่อยๆ ซึมซับเสียงข่าวเบาๆ เกี่ยวกับความโหดร้ายและสงครามที่ดูเหมือนไม่มีความสำคัญเช่นเดียวกับตัวละคร หรืออย่างน้อยที่สุดก็เคยเป็นพยานของความตายในฉากเปิดเรื่องที่ฮาเนอเคอะสังเวยชีวิตหมูขึ้นมาเพื่อล้อเลียนภาพยนตร์ฮอลลีวูด

สิ่งที่ทำให้ผู้ชมสัมผัสกับความโหดร้ายเหล่านั้นคือคนอื่นอีกหนึ่งที่ทำงานควบคู่ในหน้าที่ที่ตรงข้ามกับอุดมคติของอัตตา นั่นก็คือคนอื่นคนที่สามอย่างอภิอัตตา (Superego) ซึ่งฟรอยด์พูดถึงสิ่งนี้ครั้งแรกในหนังสือ *Totem and Taboo* และยังคงให้ความสนใจต่อมา แม้ว่าเริ่มแรกฟรอยด์มองว่าอภิอัตตาเป็นดังจริยธรรม มโนธรรม ศีลธรรม ทว่าใน *Civilization and its Discontents* ฟรอยด์ตั้งข้อสังเกตที่เปลี่ยนรูปโฉมของอภิอัตตาไปตลอดกาลว่า "*ยิ่งคนที่มีศีลธรรมมากเท่าไรสันดานของอภิอัตตาของเขายิ่งรุนแรงและฉ้อฉลเท่านั้น ดังนั้นผู้ที่มีจิตกุศลมากเท่าไรเขายิ่งเข้าใกล้ความอกุศลที่เลวร้ายมากเท่านั้นเช่นกัน*"[25] อาจเป็นความบังเอิญที่ฮาเนอเคอะเองดูเหมือนต้องการเล่นกับจิตกุศลของผู้ชมที่ปวารณาตนราวกับเป็นนักบุญผู้ใสซื่อ โดยเปิดช่องว่างให้จินตนาการของผู้ชมเติมเต็ม ผู้ชมจึงกำลังกระทำสองสิ่งในเวลาเดียวกัน ในแง่หนึ่งผู้ชมรู้สึกถึงความโหดร้ายจากการกระทำของเบนนี่ทั้งที่ผู้ชมมองไม่เห็น ทว่าในอีกแง่หนึ่งผู้ชมกลับกำลังสำราญไปกับความโหดร้ายเหล่านั้น ความรุนแรงของการฆาตกรรมขึ้นอยู่กับการจินตนาการถึงการกระทำของเบนนี่ที่เกิดจากผู้ชมเอง ดังนั้นยิ่งผู้ชมรู้สึกถึงความโหดร้ายเท่าไรเขาก็ยิ่งจินตนาการถึงความรุนแรงเท่านั้น ผู้ชมผู้มีสถานะใกล้เคียงกับนักบุญด้วยจิตเมตตาจึงถูกทรมานด้วยความรู้สึกผิดของตนเองอันเกิดจากอภิอัตตาของเขาเอง อภิอัตตาจึงเป็นผู้ที่สั่งให้อัตบุคคลทำในสิ่งที่เป็นไปไม่ได้และคอยลงโทษพวกเขาด้วยจริยธรรม มโนธรรม และศีลธรรมทั้งปวง "*ไม่มีสิ่งใดสามารถบังคับให้ใครสำราญได้นอกเสียจากอภิอัตตา อภิอัตตาคือทรราชของความสำราญจนแทบสำรอก จงสำราญซะ!*"[26] ผู้ชมจึงถูกสั่งให้ปรารถนาที่จะจินตนาการถึงฉากที่หายไปและถูกลงโทษด้วยความรู้สึกผิดอันเกิดขึ้นจากการทรยศต่อความปรารถนาของตนเอง ความปรารถนาที่จะลงมือสังหารเสียเองในจินตภาพ อภิอัตตาจึงเป็นบทลงโทษอันแสนซาดิสม์ของจิตไร้สำนึกและเป็นความหมายที่แท้จริงของนามแห่งบิดาที่ไม่ใช่ข้อปฏิบัติ แต่เป็นข้อห้ามอันแสนน่ารังเกียจของบิดาที่ห้ามไม่ให้อัตบุคคลเข้าสู่ความสำราญได้

นี่คือสิ่งที่ฮาเนอเคอะต้องการบอกว่าผู้สมรู้ร่วมคิดที่แท้จริงหรือฆาตกรผู้โหดเหี้ยมหาใช่เบนนี่แต่เป็นผู้ชมเอง ฉากฆาตกรรมจึงไม่ปรากฏขึ้นในภาพยนตร์แต่ปรากฏในจินตนาการของผู้ชมเสียเอง ชีเช็คเรียก

---

[25] Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, Standard Edition, 21, pp. 125-26.

[26] Lacan, *Séminaire XX*, p. 9 (ดูอธิบายเพิ่มเติมในบทที่ 1)

ปรากฏการณ์เช่นนี้ว่ากลลวงของฉลองพระองค์ชุดใหม่ (The Emperor's New Clothes) ปัญหาของผู้ชมไม่ใช่เพราะผู้ชมคิดว่าฉากฆาตกรรมที่ไม่ปรากฏนั้นดำรงอยู่นอกกรอบภาพ ทว่าผู้ชมรู้ดีว่าไม่มีฉากฆาตกรรมอยู่นอกกรอบภาพ แต่ผู้ชมยอมรับข้อตกลงเชิงสัญลักษณ์และปฏิบัติตามราวกับฉากฆาตกรรมดำรงอยู่นอกกรอบภาพจริง ผู้ชมเสียเองที่เป็นผู้สมรู้ร่วมคิดให้ระเบียบเชิงสัญลักษณ์มีอำนาจสั่งการผู้ชม โดยการปฏิเสธ (Disavowal) ความขาดในตัวของคนอื่นและสร้างแฟนตาซีของตนเองในฐานะของวัตถุทดแทน (Fetish) ที่ชวนหลงใหลเติมเต็มลงไปในช่องว่างดังกล่าว วัตถุชวนทดแทนจึงทำงานตรงข้ามกับฟาลัสอย่างสิ้นเชิง เพราะฟาลัสคือรูปสัญญะของความขาดในคนอื่น แต่วัตถุชวนทดแทนคือรูปสัญญะที่มาแทนที่ความขาดเป็นการกลับด้านของสิ่งที่ไม่มีให้ปรากฏเป็นมีได้ ดังเช่นในฉากเบนนี่เปลือยกายเราไม่สามารถเห็นอวัยวะเพศของเบนนี่ได้ ฉากดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าแท้ที่จริงเบนนี่ไม่ได้ถือครองฟาลัสและไม่มีฟาลัสในตัวคนอื่น ทว่าปืนและกล้องวิดีโอกลับทำหน้าที่เฟติชเพื่อเติมเต็มสิ่งที่ขาดหายไปในตัวเบนนี่หรือตัวคนอื่น เบนนี่จึงเป็นเด็กชายที่เผยให้เห็น S(Ⱥ) หรือคือผู้ตระโกนบอกว่า "ไม่มีชุดใหม่ของจักรพรรดิ" ความน่ากลัวที่แท้จริงของวิดีโอใน *Bennys' Video* จึงไม่ใช่การสร้างภาพจริงเสมือนทดแทนความเป็นจริง แต่กำลังบอกถึงสภาวะจริงที่น่ากลัว นี่คือเหตุผลที่ทำไมลาก็องกล่าวว่า สภาวะจริงเป็นสิ่งเขย่าขวัญ เพราะการปรากฏของมันเข้ามาทำร้ายสารบบเชิงสัญลักษณ์ของเรา

CINEMA ENLIGHTENS
ปณฺฑา อนุปฺปาโท จลจิตฺตการ

ในท้ายที่สุดเราอาจจำเป็นต้องกลับมุมมองระหว่างความคิดเรื่องความเป็นจริงและความเป็นจริงเสมือน โดยยกตัวอย่างเกมส์ *GTA* ที่ให้ผู้เล่นสวมบทบาทแสดงความรุนแรงได้หลายระดับ ว่าไม่ใช่เพราะเราไม่สามารถกระทำความรุนแรงได้ในชีวิตจริงเราจึงปลดปล่อยมันในความเป็นจริงเสมือน เพราะถ้าหากความเป็นจริงเป็นผลผลิตของระเบียบเชิงสัญลักษณ์ จึงเป็นไปได้ว่าความเป็นจริงเป็นเพียงภาพลวงตาและการเราที่เข้าไปในความเป็นจริงเสมือนเรากลับเข้าใกล้ความจริงมากที่สุด อย่างเช่นกรณีของเฟร็ดในเรื่อง *The Lost Highway* (1997) ของลินช์ (David Lynch) ที่ภายหลังจากที่เขาสังหารภรรยาของเขา โดยที่ไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่าเธอนอกใจเขาหรือไม่ และความเป็นจริงมันโหดร้ายเกินไป เขาจึงหลบหลีกหนีเข้าสู่ความฝันของโลกคู่ขนาน และในโลกนี้เองที่เขาสามารถกลายเป็นพีท ตัวตนที่เขาอยากเป็นได้ และได้พบกับภรรยาของเขาในรูปแบบของอลิส หญิงชั่วในแบบฟิล์มนัวร์ (Femme Fetale) ซึ่งเป็นภรรยาเก็บของคุณเอ็ดดี้ผู้เป็นเจ้าพ่อที่มีลักษณะของพ่อในแบบโหดร้ายของฟรอยด์ และกลายเป็นอุปสรรคความรักของเขา เฟร็ดจึงสามารถสานความสัมพันธ์ระหว่างเขาและภรรยาของเขาได้ในความฝันในรูปแบบของความสัมพันธ์ระหว่างพีทกับอลิสได้ ทว่าในท้ายที่สุดก่อนที่เขาจะประสบความสำเร็จทางความสัมพันธ์ทางเพศ อลิสกลับปฏิเสธเขาและหายตัวไป เฟร็ดจึงตื่นจากความฝันและกลายเป็นตัวเขาเองอีกครั้ง และรู้ว่าที่แท้รีน่าภรรยาของเขาคบชู้กับคุณเอ็ดดี้ในชีวิตจริง เขาจึงไปสังหารคุณเอ็ดดี้ และในตอนจบเฟร็ดไปแอบบอกตัวเขาเองว่า "*ดิค โลเร็นท์ตายแล้ว*" ซึ่งซ้ำกับเหตุการณ์ในตอนต้นของเรื่อง ลำดับเวลาใน *The lost Highway* จึงมีลักษณะเป็นแบบวงเวียนโมเบียสที่หาจุดเริ่มและจุดจบไม่ได้ คำถามสำคัญคือเราแน่ใจได้อย่างไรว่าเหตุการณ์ใดเป็นเหตุการณ์จริงเหตุกรณ์ใดเป็นความฝัน เพราะเมื่อเนื้อหาของทั้งสอง

โลกบรรจบกันแบบวงเวียนโมเบียส มันจึงมีความเป็นไปได้ว่าทั้งสองเหตุการณ์ต่างเป็นเหตุการณ์จริงและเหตุการณ์ในโลกเสมือน และอีกประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจคือ การหลบเข้าไปสู่โลกแห่งความฝันของเฟร็ดที่สามารถทำให้เขาหาความจริงได้ เพราะเหตุการณ์ลักษณนี้แสดงให้เห็นว่าเมื่อความเป็นจริงมันโหดร้ายเกินไปเรามีแนวโน้นจะหลีกหนีเข้าไปสู่โลกแห่งความฝัน ทว่าในทางกลับกันเมื่อโลกแห่งความฝันมันโหดร้ายเกินไปเราก็จะหลีกหนีกลับมาสู่โลกแห่งความเป็นจริง ทว่าไม่ใช่เพื่อกลับมาสู่ความเป็นจริง แต่เพื่อที่จะฝันต่อในความเป็นจริง จึงไม่ใช่ว่าโลกแห่งความเป็นจริงที่เข้าใกล้ความจริง แต่เป็นความฝันต่างหากที่สามารถทำให้เราเข้าใกล้ความจริงได้มากที่สุด ดังนั้นการไปสู่โลกแห่งความเป็นจริงเสมือนจึงไม่ใช่แค่ภาพลวงตา เพราะหากโลกแห่งความเป็นจริงเป็นแฟนตาซีของระเบียบเชิงสัญลักษณ์ โลกแห่งความฝันหรือโลกเสมือนจริงจึงเป็นพื้นที่ที่เขาสามารถตามหาความจริงที่อยู่ในแฟนตาซีนั้น ไม่ใช่ความจริงที่อยู่หลังแฟนตาซีนั้น ด้วยเหตุนี้ในกรณีของ *Benny's Video* โลกแห่งความเป็นจริงเสมือนของเบนนี่ในกล้องวิดีโอซึ่งเป็นโลกที่ไม่ได้อยู่ในระเบียบเชิงสัญลักษณ์จึงใกล้เคียงกับสภาวะจริงมากที่สุด และเช่นเดียวกันว่าไม่ใช่สภาวะของสรรพสิ่งที่เป็นจริงในปัจจุบันที่เป็นสิ่งที่เดอเลิซเรียกว่าจริง กลับเป็นสภาวะเสมือนที่ดูร่องรอยของเขาที่ทำให้สรรพสิ่งใกล้เคียงกับความจริงมากที่สุด ภาพยนตร์แบบภาพกาลเวลาจึงเป็นภาพยนตร์ที่ดูจริงมากกว่าภาพยนตร์แบบภาพการเคลื่อนไหว

CINEMA ENLIGHTENS
ปญญา อนุปปาโท จลจิตการ

Et In Arcadia Video

ชีเช็คตั้งข้อสังเกตว่าในสภาวะของสังคมปัจจุบันเราอาศัยพึ่งวัตถุอื่นให้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตมากขึ้น ทว่าความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลกับวัตถุไม่ใช่รูปแบบปฏิสัมพันธ์ที่บุคคลและวัตถุทำงานร่วมกัน อีกทั้งไม่ใช่รูปแบบการถ่ายทอดความเป็นผู้กระทำ (Active) สู่วัตถุเพื่อให้บุคคลได้พักผ่อนอย่างผู้เอื่อยเฉื่อยได้ (Passive) ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลกับวัตถุปรากฏในรูปแบบของสิ่งที่ชีเช็คเรียกว่าการถ่ายถอดความเป็นผู้ถูกกระทำ (Interpassivity) สู่วัตถุเพื่อบุคคลจะได้กระทำสิ่งที่มีพลวัตกับสิ่งที่เขาเห็นว่ามีค่ามากกว่า ชีเช็คยกตัวอย่างกรณีของนางร้องไห้ที่แสดงความโศกเศร้าแทนบุคคลผู้เกี่ยวข้องที่ไม่ว่างพอจะแสดงอารมณ์ในขณะนั้นเพราะกำลังแบ่งสมบัติกันอยู่ หรือการตั้งวิดีโออัดรายการในขณะที่บุคคลกำลังยุ่งกับงานของตนเอง วิดีโอจึงทำหน้าที่ดูรายการโปรดแทนบุคคลอย่างไม่มีทางเลือก วัตถุสามารถเข้าถึงและแสดงอารมณ์แทนตัวบุคคลได้ เช่นในกรณีของหนังโป๊ที่บรรดานักแสดงทั้งหลายกำลังเสพสุข ทรมาน (ถ้าซาดิสม์) และสำราญไปกับการร่วมเพศแทนผู้ชม[27] ตัวอย่างสำคัญในบ้านเราคือสังคมออนไลน์อย่าง Facebook ที่เราสามารถเขียนข้อความโศกเศร้าเพื่อแสดงความเสียใจในขณะที่เรากำลังหัวเราะอยู่กำลังสิ่งอื่น Facebook จึงทำหน้าที่แสดงความเสียใจแทนบุคคล หรืออีกกรณีหนึ่งที่เชื่อมโยงกับ *Benny's Video* ได้เป็นอย่างดีคือกรณีกล้อง CCTV ที่ติดอยู่ทั่ว

[27] Slavoj Zizek, "The Interpassive Subject: Lacan Turns a Prayer Wheels", in *How to Read Lacan*, New York: W. W. Norton & Company, 2007, pp. 22-39.

กรุงเทพฯ โดยประกาศว่ากล้องเหล่านี้ทำหน้าที่จับตามองมุมต่างๆ ของกรุงเทพแทนตำรวจที่ไม่สามารถอยู่ในทุกที่ทุกเหตุการณ์ได้ CCTV จึงรับประกันความปลอดภัยได้เพราะเหมือนมีใครกำลังจับตามองดู แต่เมื่อเรื่องแดงขึ้นว่า CCTV บางตัวเป็นกล้องเปล่า โดยผู้รับผิดชอบอ้างว่าไม่จำเป็นต้องติดกล้องทุกตัวเพราะมีไว้ขู่คนร้าย สิ่งที่ผู้รับผิดชอบกล้อง CCTV ไม่รู้ตัวคือกำลังตอบคำถามสำคัญใน *Benny's Video* ว่าใครที่มองเห็นฉากฆาตกรรมที่อยู่นอกกรอบภาพ และหน้าที่ที่แท้จริงของกล้องวิดีโอคืออะไร

CINEMA ENLIGHTENS

กรณีของกล้อง CCTV เป็นตัวอย่างของทิศทางการศึกษาเกี่ยวกับเรื่องของทางทัศนะสัมผัสกับภาพยนตร์ที่แตกออกเป็นสองทาง 1) ตามทัศนะของฟูโกลท์ (Michel Foucault) คือการทำความเข้าใจกล้อง CCTV ในฐานะของการตรวจตาดูแลตัวเอง (Surveillance) ที่ทำให้เราต้องระมัดระวังสายตาจากที่อื่นที่กำลังจ้องมองเราอยู่ เราจึงจำเป็นต้องระวังและตรวจตราดูแลตัวเองอยู่ตลอดเวลา กล้อง CCTV จึงเป็นตัวแทนของสายตาแบบ Panoptic และ 2) คือการทำความเข้าใจกล้อง CCTV ในฐานะของการจ้องมองตามแต่ลาก็อง หมายถึงสายตาจากที่อื่นที่ทำให้อัตบุคคลรู้สึกถึงการมีตัวตนในจินตภาพ และเป็นสายตาที่ทำให้เขารู้สึกถึงการไร้ตัวตนในสภาวะจริง CCTV จึงเป็นการถ่ายทอดความเป็นผู้ถูกกระทำไปสู่ผู้อื่นเชิงสัญลักษณ์หรือ Big Other อัตบุคคลจึงรู้สึกถึงความปลอดภัย เพราะกำลังคิดว่ามีใครสักคนกำลังคอยจ้องมองแทนสายตาของอัตบุคคลอยู่ หรือเป็นสิ่งที่ลาก็องเรียกว่า อัตบุคคลผู้สมควรรู้ (Subject supposed to know/sujet supposé de savoir) ซึ่งเป็นเรื่องเดียวกับการทำงานของภาพยนตร์ที่อยู่ภายใต้อุดมการณ์ว่า ผู้ชมรู้สึกถึงความสาสมใจที่ตนเองไม่สามารถบรรลุได้ในชีวิตจริง เพราะมีตัวละครเข้าถึงความสำราญนั้นแทนตนเองในฐานะของอัตบุคคลผู้สมควรรู้ หรือก็คือมีคนอื่นที่สมควรรู้ในสิ่งที่อัตบุคคลไม่สามารถรับรู้ได้ ดังในกรณีที่คนไข้ไปพบจิตแพทย์โดยคิดว่าจิตแพทย์ต้องสามารถล่วงรู้ถึงความลับภายในจิตใจของเขาได้ แต่ในเป็นจริงแล้วมันคือการโอนถ่าย (Transference) ความปรารถนาของตนเองไปสู่ผู้อื่น ปฏิทรรศของความคิดนี้จึงคือไม่มีความจำเป็นที่อัตบุคคลผู้สมควรรู้จะต้องรู้ความลับของความสำราญจริง ดังนั้นอัตบุคคลผู้สมควรรู้จึงทำหน้าที่ได้ดีที่สุดเมื่อไม่รู้ ดังที่กล้อง CCTV ทำหน้าที่ของมันเองได้ดีที่สุดโดยที่มันไม่จำเป็นต้องเห็นเหตุการณ์ และมันยังคงสภาพของการเป็นสายตาที่มาจากการจ้องมองได้ตราบเท่าที่มันไม่เห็นเหตุการณ์หรือไม่มีกล้องอยู่ในกล่อง CCTV จริง การเข้าถึงสิ่งที่กล้อง CCTV มองเห็นจึงเป็นวัตถุในปรารถนาทางสายตาและเป็นแฟนตาซีที่ตอบรับกับอุดมการณ์ของสังคม

ฉะนั้นการพลาดมุมมองที่สามารถมองเห็นการฆาตกรรมได้ใน *Benny's Video* จึงสามารถแสดงถึงวัตถุแห่งการจ้องมองในฐานะของสิ่งที่ไม่ปรากฏ ฉากฆาตกรรมใน *Benny's Video* เป็นการแบ่งแยกระหว่างประสบการณ์ของแฟนตาซีและประสบการณ์ของความปรารถนา เราเห็นได้ว่าตัวละครในเรื่องโดยเฉพาะเบนนี่เป็นตัวละครที่ขาดความปรารถนาและโลกที่เบนนี่อาศัยอยู่ก็เป็นโลกแห่งแฟนตาซี การหายไปของภาพ

เหตุการณ์จึงเป็นการรุกล้ำของความปรารถนาในฐานะสิ่งที่ไม่ปรากฏต่อแฟนตาซี ในฉากฆาตกรรมนี้เองจึงเป็นการปะทะกันระหว่างความปรารถนาและแฟนตาซี

เช่นเดียวกับฉากบนโต๊ะอาหารในเรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ของอภิชาติพงษ์ วีระเศรษฐกุลที่ผีภรรยาของลุงบุญมีปรากฏตัวบนโต๊ะอาหารขณะที่พวกเขากำลังรับประทานอาหารกันอยู่ การปรากฏตัวของเธอเข้ามารบกวนกิจกรรมของพวกลุงบุญมีจนทำให้พวกเขาทำอะไรไม่ถูกไปชั่วขณะหนึ่ง การที่วิญญาณภรรยาเก่าของลุงบุญมีปรากฏโดยไม่มีเค้าโครงเรื่องล่วงหน้าจึงเป็นสภาวะจริงที่เข้ามาทำให้ระเบียบเชิงสัญลักษณ์ในฉากบนโต๊ะอาหารไปไม่ถูกทิศทาง การปรากฏตัวของภรรยาของลุงบุญมีจึงเป็นการทำให้วัตถุแห่งการจ้องมองกลายเป็นรูปธรรม เธอจึงเปรียบได้กับบุคลาธิษฐานของความปรารถนาของลุงบุญมีที่หายไป เช่นเดียวกับการปรากฏตัวของลูกชายที่สาบสูญไปนานในลักษณะของลิงผี รูปแบบที่ผิดเพี้ยนไปจากรูปมนุษย์นี่เองที่ทำให้ลุงบุญมีเรียนรู้ความปรารถนาของตนเอง ในอดีตลุงบุญมีเคยเป็นทหารพรานที่ไล่ล่าพวกคอมมิวนิสต์ในพื้นที่ใกล้เคียง (ดังในฉากที่ลุงบุญมีกำลังเล่าเรื่องเกี่ยวกับการล่าคอมมิวนิสต์ที่เป็นวอยส์โอเวอร์ (Voice Over) กับภาพนิ่งพวกทหารจับลิงยักษ์) การปรากฏตัวของลิงผีจึงเป็นความปรารถนาของลุงบุญมีที่ถูกกดทับไว้ เมื่อใกล้ถึงเวลาตายลุงบุญมีรู้สึกผิดต่อเหตุการณ์ที่ตนเองเคยกระทำไว้ ปัญหาของความรู้สึกของลุงบุญมีไม่ใช่ว่าเขารู้สึกผิดที่ได้สังหารพวกคอมมิวนิสต์ แต่รู้สึกผิดที่ตนเองทรยศต่อความปรารถนาที่เคยต้องการฆ่าพวกคอมมิวนิสต์ การกลับมาของลูกชายในลักษณะของลิงผีจึงเป็นการกลับมาของสิ่งที่ถูกกดทับเช่นเดียวกับกรณีของวิญญาณนางนาก การกลับมาของสิ่งที่ถูกกดทับจึงมักปรากฏในลักษณะของสิ่งที่เอ่อท้นออกมาผ่านแฟนตาซี ลูกชายที่ปรากฏในรูปลักษณ์ที่ผิดเพี้ยนจึงทำให้ลุงบุญมีสามารถรักในสิ่งที่ตนเองเคยเกลียดชังได้โดยผ่านลูกชายที่ตนเองรัก การปรากฏตัวทั้งสองสิ่งที่บิดเบี้ยวบนโต๊ะอาหารของลุงบุญมีจึงเป็นการทำให้ลุงบุญมีเรียนรู้ความปรารถนาได้

รูปที่ 12 ฉากโต๊ะอาหารใน*ลุงบุญมีระลึกชาติ*

ความเหมือนในความต่างระหว่างฉากฆาตกรรมใน *Benny's Video* และฉากโต๊ะอาหารใน *ลุงบุญมีระลึกชาติ* คือการที่สภาวะจริงในฐานะของวัตถุแห่งการจ้องมองรุกล้ำระเบียบเชิงสัญลักษณ์ ทว่าทั้งสองฉากปรากฏในลักษณะที่ต่างกัน เพราะในขณะที่ *Benny's Video* ทำให้การจ้องมองปรากฏตัวในลักษณะความขาด ซึ่งสิ่งที่มองไม่เห็นทำให้เกิดความปรารถนาทางสายตา ผู้ชมจึงพยายามเติมเต็มความขาดเหล่านั้นด้วยแฟนตาซี แต่ในฉากโต๊ะอาหารของลุงบุญมีกลับทำให้เห็นวัตถุแห่งการจ้องมองในลักษณะของความเอ่อท้นของแฟนตาซีที่มาเติมเต็มความขาด อย่างไรก็ดีทั้งสองฉากแสดงให้เห็นว่าการจ้องมองรุกล้ำอาณาเขตของแฟนตาซีอย่างไร การจ้องมองจึงทำให้โครงสร้างของแฟนตาซีนั้นแตกกระเจิงด้วยการฉีกฉากของระเบียบเชิงสัญลักษณ์ การปรากฏตัวของการจ้องมองจึงมาจากโลกอื่นที่เราไม่คุ้นเคย

การทำให้เกิดการแตกกระจายดังกล่าวเกิดขึ้นได้จากการแยกระหว่างประสบการณ์ของความปรารถนาและแฟนตาซีออกจากกันโดยสิ้นเชิง และเมื่อมันกลับมาปรากฏตัวอีกครั้ง ระเบียบเชิงสัญลักษณ์จะไร้ความหมายอย่างไม่สามารถอธิบายได้ ฉากแฟนตาซีบนจอถูกรบกวนจากการปรากฏตัวของการจ้องมองทั้งในลักษณะของสิ่งที่หายไปและสิ่งที่เอ่อท้น เพราะมันไม่มีพื้นที่ในโลกแห่งแฟนตาซี การไม่ปรากฏร่างของเด็กหญิงและการปรากฏร่างภรรยากับลิงผีจึงไม่ลงรอยกับภาพในฉากดังกล่าว เป็นเหตุผลที่ทำให้ผู้ชมเกิดความกระอักกระอ่วนใจที่มองเห็น เราเห็นได้ว่าโครงสร้างของแฟนตาซีทั้งในบ้านของเบนนี่และบ้านของลุงบุญมียังคงรักษาความสอดคล้องของมันเองได้ตราบเท่าที่มันเอาความปรารถนาออกไปจากโครงสร้างของมัน ความปรารถนาจึงทำลายมันและบางครั้งความปรารถนาก็ทำลายระยะห่างระหว่างผู้ชมกับสิ่งที่กำลังเกิดขึ้น การจัดองค์ประกอบของฉากทำให้การจ้องมองกลายเป็นรูปธรรม มันจึงผนึกเอาความกังวลของเราที่กำลังเผชิญหน้ากับวัตถุแห่งการจ้องมองและทำให้เห็นว่าเรากลายเป็นส่วนหนึ่งของภาพจากมุมมองที่ไร้ความเป็นบุคคลของการจ้องมอง ในจุดนี้เองที่วัตถุมองกลับมายังที่เราและภาพยนตร์ก็ผนึกรวมเราเป็นส่วนหนึ่งกับภาพที่มันกำลังแสดงอยู่

ในกรณีของกล้อง CCTV คือการแสดงให้เห็นว่าแฟนตาซีสามารถเข้ามาช่วยเติมเต็มช่องว่างของความขาดในการเป็นอัตบุคคลผู้มีความปรารถนาได้อย่างไร อัตบุคคลมีความเชื่อเสมอว่ามีใครคนอื่นมองเห็นเหตุการณ์ทั้งหมดจากที่ใดสักที่หนึ่ง โดยเขาเป็นคนอื่นที่ล่วงรู้ถึงเวลา ประวัติศาสตร์ เหตุผล ความหมาย เมื่อเราอ้างอิงถึงเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่งเราจึงมักอ้างคนอื่นให้รู้เห็นเหตุการณ์ในฐานะของพยาน หรือในประวัติศาสตร์นิพนธ์เราก็อ้างความชอบธรรมของความเป็นประวัติศาสตร์เส้นตรงจากมุมมองของคนอื่น การที่กล้องในเรื่อง *Benny's Video* พลาดถ่ายภาพเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นนอกกรอบภาพ จึงมีลักษณะเช่นเดียวกับกล่องเปล่าของกล้อง CCTV ที่ติดตั้งไว้ เพราะมันทำให้เห็นว่าถึงแม้กล้องของเบนนี่จะพลาดเหตุการณ์เช่นเดียวกับที่กล่อง CCTV พลาดบันทึกภาพ เราก็ยังคงพึ่งพาสายตาจากคนอื่นเพื่อที่จะบรรเทาความปรารถนาของเรา โดยเราเชื่อว่าน่าจะมีใครสักคนมองเห็นเหตุการณ์ดังกล่าว กล่องเปล่า CCTV จึงตอบรับกับอุดมการณ์

ของสังคมในระดับจินตภาพโดยทำให้คนในสังคมรู้สึกสบายใจโดยจินตนาการไปถึงอัตบุคคลผู้สมควรรู้ เมื่อคิดในแง่นี้แล้วสายตาจากกล้องวิดีโอที่ทำหน้าที่แบบกล่องเปล่าใน CCTV จึงดำรงอยู่ทุกหนแห่งเพราะมันทำให้เห็นว่ามันไม่จำเป็นต้องมีอยู่จริง กล่องเปล่าของ CCTV จึงเป็นการทำให้ความว่างเปล่าของการจ้องมองเป็นรูปธรรมขึ้นมา ทว่าในอีกแง่หนึ่งฉากฆาตกรรมในเบนนี่วิดีโอก็แสดงให้เห็นถึงความว่างเปล่า เผยให้เห็นว่าความปรารถนาพึ่งพาอัตบุคคลผู้สมควรรู้ให้กลับไปอ้างถึงการไร้ตัวตน ความไร้แก่น ไร้สาระของอัตบุคคลผู้อยู่ภายใต้อุดมการณ์ เพราะแท้ที่จริงแล้วไม่เคยมีใครคนอื่นทำหน้าที่นี้ตั้งแต่แรกเริ่ม การปรากฏของการจ้องมองในฉากฆาตกรรมหรือในกรณีของกล่องเปล่า CCTV จึงไม่ได้มาจากจินตภาพแต่มาจากสภาวะจริง การรับรู้ถึงการปรากฏตัวของวัตถุแห่งการจ้องมองในฐานะของสภาวะจริงจึงเกิดขึ้นในจุดที่มันปรากฏและหายตัวในเวลาเดียวกัน แม้ในชีวิตจริงของเราไม่สามารถแยกประสบการณ์ได้อย่างชัดเจนระหว่างการปรากฏตัวแบบเอ่อท้นอย่างแฟนตาซีกับการหายไปแบบความขาดเช่นความปรารถนา ทว่าภาพยนตร์มีความสามารถในการแยกประสบการณ์ทั้งสองออกจากกัน และสามารถรักษาสถานภาพดังกล่าวไปได้ตลอด นี่คือพลังของภาพยนตร์ที่ทำให้เกิดการท้าทายความบริบูรณ์ของอุดมการณ์ และแม้ผู้ชมจะสามารถรับรู้ถึงวัตถุแห่งการจ้องมองได้ผ่านสิ่งที่เอ่อท้นหรือสิ่งที่หายไปจากจอภาพยนตร์ ทว่าในช่วงเวลาที่แฟนตาซีรุกล้ำพื้นที่ของความปรารถนา (หรือในทางกลับกัน) เป็นช่วงเวลาเดียวกับที่การจ้องมองปรากฏตัว เพราะมันได้หายไปจากจอภาพอย่างแท้จริง ดังนั้น *Et in Arcadia Video* จึงอาจอ้างอิงในระดับจินตภาพว่ามีสายตาจากที่อื่นจ้องมองเราอยู่ไม่ว่าแห่งหนใด ทว่าแท้ที่จริงแล้ว *Et in Arcadia Video* กลับกำลังบอกว่า ไม่ว่าในทุกแห่งหนใดก็ไม่มีสิ่งใดอย่างสายตาของกล้องวิดีโอดำรงอยู่เลย ประสบการณ์กับสภาวะจริงจึงกลายเป็นเรื่องที่ท้าทายอุดมการณ์ด้วยความน่าสะพรึงกลัวในความไร้ตัวตนของมันเอง

ไร้กาลเวลา

ปัญหาที่เกิดขึ้นจากการค้นพบวัตถุที่เป็นไปไม่ได้ของฉากโต๊ะอาหารใน *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ทำให้เกิดความก่อกวนใจเพราะเมื่อเราคิดถึงในแง่ของประวัติศาสตร์ จะทำให้เห็นว่าประวัติศาสตร์เองก็เป็นวัตถุที่เป็นไปไม่ได้เช่นเดียวกัน จากในบทที่ 2 ที่แสดงให้เห็นมุมมองของการเข้าใจประวัติศาสตร์ที่เป็นเส้นตรงแบบประวัติศาสตร์นิพนธ์ ซึ่งเป็นการทำความเข้าใจและเรียบเรียงประวัติศาสตร์จากมุมมองของปัจจุบัน เพราะแม้มีการใช้เทคนิคแฟลชแบ็กในการย้อนกลับไปในอดีต แต่ก็เป็นมุมมองที่อยู่บนพื้นฐานของความเป็นอัตวิสัย หรือมุมมองของสังคมในปัจจุบันที่มองย้อนกลับไปเพื่อนำอดีตมาทำความเข้าใจและสร้างความชอบธรรมให้แก่ปัจจุบันกาล เราจึงไม่สามารถเข้าถึงความเป็นอดีตในฐานะของตัวมันเอง อดีตกลายเป็นส่วนย่อยของการสร้างเหตุผลและความเข้าใจในปัจจุบัน อดีตจึงมีสถานะเป็นวัตถุแห่งการจ้องมองที่ยังคงสภาวะของสิ่งที่ไม่สามารถเข้าถึงได้ เพราะเราสามารถค้นหาอดีตได้แต่เราไม่สามารถเจออดีตกาลในรูปแบบของมันเองได้ การทำความ

เข้าใจอดีตจึงเป็นเพียงการคัดสรรเลือกสิ่งที่สามารถลงรอยและคัดออกสิ่งที่ไม่สามารถลงรอยออกไป นี่คือปัญหาของภาพการเคลื่อนไหวตามทัศนะของเดอเลิซที่ทำให้เวลากลายเป็นเพียงส่วนย่อยของการเคลื่อนไหวเท่านั้น

มุมมองดังกล่าวทำให้เห็นภาพลวงตาของการทำให้กลายเป็นประวัติศาสตร์ที่ทำให้ประวัติศาสตร์กลายเป็นสิ่งที่มีเหตุผลและสามารถศึกษาสาเหตุย้อนหลังได้ ซึ่งอันที่จริงแล้วมันเป็นสิ่งที่อดีตกาลไม่จำเป็นต้องมี ข้อเสนอของเฮเกิล (G. W. F. Hegel) เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ว่า "*ประวัติศาสตร์ของโลก ... เสนอให้เราเห็นด้วยกระบวนการอันเป็นเหตุเป็นผล*" เกิดจากการเรียนรู้ว่า เราเล่าเรื่องของอดีตกาลย้อนกลับไปเสมอจากมุมมองของปัจจุบันกาล[28] ตราบเท่าที่เรายังคงใช้ประสบการณ์กับอดีตกาลแบบย้อนหลัง ประวัติศาสตร์จึงเป็นสิ่งที่มีเหตุผล และดูเหมือนว่ามีเส้นทางที่กำลังมุ่งไปที่ใดสักแห่ง ปัจจุบันกาลจึงเป็นพื้นของการสำรวจอดีตกาล เราจึงมีข้อสรุปล่วงหน้าก่อนที่เราจะทำการศึกษาประวัติศาสตร์

ดังนั้นประวัติศาสตร์นิพนธ์จึงทำหน้าที่เป็นส่วนเสริมทางแฟนตาซีให้แก่อุดมการณ์ของสังคม เพราะเรื่องเล่าของมันทำหน้าที่สนับสนุนอุดมการณ์มากกว่าการเข้าถึงประวัติศาสตร์อย่างแท้จริงโดยการสร้างความชอบธรรมทางประวัติศาสตร์ ดังเช่นในภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ที่สร้างขึ้นมาโดยนำอดีตกาลมาสนับสนุนอุดมการณ์ของสังคมในขณะนั้น อาทิ *สุริโยทัย บางระจัน* หรือ *นเรศวร* ที่กลายเป็นส่วนหนึ่งของพื้นรากในการสร้างค่านิยมของความเป็นชาติไทย เมื่อมองในลักษณะนี้แล้วประวัติศาสตร์นิพนธ์จึงเป็นการแฟนตาซีไปถึงต้นกำเนิดของตนเองเช่นเดียวกันแฟนตาซีของปมโอดิปุส กระบวนการดังกล่าวทำให้สถานภาพเชิงสัญลักษณ์ของเราในปัจจุบันมีความชอบธรรม เพราะหากไม่มีความรู้สึกของประวัติศาสตร์ต้นกำเนิดจากอดีตมารองรับสถานภาพในปัจจุบันของอัตบุคคลกลายเป็นเรื่องที่ไร้ความหมายไปทันที ทุกเรื่องเล่าในประวัติศาสตร์จึงเป็นปฏิบัติการณ์ของแฟนตาซีที่นำไปสู่อดีต โดยเชื่อว่าอดีตกาลจะสามารถไขความจริงในปัจจุบันได้ แฟนตาซีจึงเป็นแรงบันดาลใจต่อการสำรวจเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ทุกครั้ง ในจุดนี้เองที่อัตบุคคลพึ่งพาสายตาจากคนอื่นในฐานะของอัตบุคคลผู้สมควรรู้ว่า การจ้องมองของเขาสามารถมองเห็นประวัติศาสตร์ได้ทั้งหมด ประวัติศาสตร์นิพนธ์จึงไม่ใช่การเผยให้เห็นความจริงแต่เป็นการแสดงอาการผ่านเรื่องเล่าที่อยู่บนพื้นฐานของแฟนตาซี

เพื่อหลีกเลี่ยงการลดทอนประวัติศาสตร์ให้กลายเป็นเพียงส่วนย่อยของปัจจุบันกาล หรือการทำให้ความเป็นไปไม่ได้ของประวัติศาสตร์กลายเป็นสิ่งที่มีเหตุผลในฐานะของวัตถุที่เป็นไปได้ เดอเลิซเสนอว่าเราต้องทำความเข้าใจอดีตกาลในฐานะของ อดีตเสมือนจริง นั่นคือการทำให้มันเป็นเอกเทศออกจากความเป็นจริง

[28] G. W. F. Hegel, *The Philosophy of History*, trans. J. Sibree, New York: Dover, 1956, p. 9.

ในปัจจุบันโดยการรื้อระบบอาณาเขตของอดีตกาลออก แต่ไม่ทำให้มันกลับไปสู่ปัจจุบันกาลโดยการจัดระบบอาณาเขตใหม่ การทำเช่นนี้แล้วสามารถทำให้อดีตกาลดำรงอยู่ด้วยตัวมันเองได้

นี่คือจุดเชื่อมโยงที่แสดงให้เห็นว่าทั้งลาก็องและเดอเลิซต่างเสนอความคิดเกี่ยวกับหนทางแห่งอิสรภาพที่ไม่สามารถลงรอยกับอุดมการณ์ โดยลาก็องเสนอความคิดเกี่ยวกับความเป็นปรปักษ์ที่เกิดขึ้นในความสัมพันธ์ทางเพศ และทำให้เห็นว่าเป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ที่จะทำให้สำเร็จหากอัตบุคคลต้องการอิสรภาพ และเดอเลิซได้เสนอความหลากหลายของความเป็นไปได้ที่ไม่ได้อยู่ในรูปแบบของการเคลื่อนไหว แต่อยู่ในรูปแบบของกาลเวลา ในภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นปรปักษ์ตามทัศนะของลาก็องจะทำให้ผู้ชมเผชิญหน้ากับการจ้องมองในจุดที่ความสัมพันธ์ทางสังคมล่มสลาย หรือกลายเป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ เพราะการจ้องมองเป็นความไม่สมบูรณ์ของภาพที่อยู่ภายในความไม่สมบูรณ์ของระเบียบของสังคม และความไม่สมบูรณ์นี่เองที่สร้างโครงสร้างของสังคมขึ้นมา การจ้องมองจึงไม่ได้เกิดจากที่อื่นที่อยู่ภายนอกโครงสร้างของเรื่องเล่า แต่อยู่ภายในโครงสร้างของมันเอง แต่การจ้องมองก็เป็นจุดที่ชี้ให้เห็นถึงข้อจำกัดของโครงสร้างนี้จากภายในด้วยเช่นกัน เพราะสำหรับจิตวิเคราะห์ความเป็นปรปักษ์นี้ทำให้เกิดความปรารถนาในความสัมพันธ์ทางเพศและเป็นสิ่งที่ทำให้ความสัมพันธ์นี้เป็นไปไม่ได้ในเวลาเดียวกัน (ดังที่วิเคราะห์ในบทที่สอง ว่าความปรารถนาของอีกฝ่ายไม่เคยลงรอยกับอีกฝ่ายได้ นอกเสียจากตัวละครจะยอมอยู่ภายใต้อุดมการณ์ ความปรารถนาของทั้งสองจึงเป็นไปได้)

ในขณะที่ความเป็นไปไม่ได้ของความสัมพันธ์ทางเพศมักแสดงตัวเองออกมาผ่านเนื้อหาความเป็นไปได้ที่หลากหลายของเดอเลิซกลับมักแสดงตัวมันเองออกผ่านรูปแบบ โดยเฉพาะภาพยนตร์ที่มีการตัดต่อภาพหรือเรียงลำดับเรื่องอย่างไม่เป็นเส้นตรง อาทิ *สัตว์ประหลาด* ที่สามารถแบ่งเนื้อหาออกเป็นสองตอนด้วยกัน ในขณะที่เนื้อเรื่องในช่วงแรกแสดงให้เห็นภาพของความรักในอุดมคติระหว่างชายรักชาย เนื้อเรื่องในช่วงหลังแสดงให้เห็นภาพของความรักผ่านเรื่องเหนือธรรมชาติ หากมองอย่างผิวเผินอาจตั้งข้อสรุปได้ว่าเนื้อหาช่วงครึ่งแรกเป็นเหตุการณ์สมจริงแบบสัจนิยมและช่วงครึ่งหลังเป็นเหตุการณ์แฟนตาซีแบบเหนือจริง ทว่าเมื่อพิจารณาแล้วเราจะพบว่าช่วงครึ่งแรกเป็นเหตุการณ์ที่เป็นไปไม่ได้ในสังคมจริง จึงเป็นแฟนตาซีของภาพในอุดมคติ ในขณะที่ครึ่งหลังที่ดูเหมือนเหนือจริงกลับเป็นเหตุการณ์ที่มีความเป็นไปได้เมื่อพิจารณาถึงบริบทและตำนานความเชื่อพื้นบ้านของไทย แต่เป็นความจริงในแบบสัจนิยมมหัศจรรย์ (Magical Realism) ที่เรื่องเหนือธรรมชาติดำรงอยู่รวมกับชีวิตประจำวันของพื้นที่ราวกับเป็นเรื่องธรรมชาติ สัตว์ประหลาดจึงแสดงให้เห็นว่าความสัมพันธ์ทางเพศของตัวละครโต้งและเก่งเป็นไปได้ในรูปแบบของแฟนตาซีของภาพในอุดมคติในแบบที่แฟนตาซีแสดงตัวมันเองออกมาอย่างเต็มที่ หรือในรูปแบบที่แฟนตาซีอยู่ร่วมกันความเป็นจริงและทำให้ตัวละครรู้จักกับความปรารถนา แม้ว่าเรื่องราวจะดูเหนือธรรมชาติก็ตาม การแบ่งแยกออกเป็นสองตอนของสัตว์ประหลาดจึง

เป็นการแบ่งระหว่างโลกของแฟนตาซีและโลกของความปรารถนาออกจากกัน เพราะเป็นเหตุการณ์ในช่วงครึ่งหลังที่ทำให้ตัวละครเข้าใจถึงความปรารถนาอย่างแท้จริงในพื้นที่ของแฟนตาซี

ความน่าสนใจอีกประการหนึ่งคือการที่เหตุการณ์ทั้งสองตอนสามารถดำรงอย่างต่อเนื่องหรือขัดแย้งกันก็ได้ เพราะไม่มีหมุดหมายใดที่สามารถบอกได้ว่าเหตุการณ์ใดเกิดขึ้นก่อนหลัง แม้ว่าเหตุการณ์ในเมืองจะเกิดขึ้นก่อนตามลำดับการปรากฏของเหตุการณ์ในภาพยนตร์ก็ตาม อีกทั้งยังเป็นไปได้อีกว่าเหตุการณ์ทั้งสองเกิดขึ้นพร้อมกันแต่อยู่กันคนละมิติหรือเป็นเรื่องเดียวกันแต่แสดงตัวมันเองออกมาในรูปแบบที่แตกต่างกันระหว่างแฟนตาซีกับความปรารถนา การไร้หมุดหมายทางกาลเวลา กอปรกับพื้นที่ในเมืองที่ลดทอนอัตลักษณ์ของตัวมันเองอย่างห้างสรรพสินค้าหรือท้องถนน[29] และพื้นที่ในป่าในช่วงครึ่งหลังที่เราไม่สามารถระบุพิกัดของเหตุการณ์ได้ ทั้งสองพื้นที่จึงกลายเป็นพื้นที่ใดๆ เหตุการณ์ทั้งสองจึงมีลักษณะการลำดับเรื่องแบบโมเบียสที่หาจุดเริ่มและจุดจบไม่ได้

การรับรู้ถึงเวลาอย่างแท้จริงตามทัศนะของเดอเลิซปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนในภาพยนตร์ที่เรื่องเล่าไม่ได้เชื่อมโยงเป็นห่วงของเหตุและผลหรือทำงานอย่างมีตรรกะ เรื่องเล่าในแต่ละช่วงเวลาหรือแม้แต่ในแต่ละฉากมีเอกเทศเป็นของมันเองโดยไม่จำเป็นต้องพึ่งพาช่วงเวลาหรือฉากจากเหตุการณ์อื่น อาทิ ฉากอดีตชาติใน *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ในตอนเจ้าหญิงและปลาดุกที่ท้ายที่สุดผู้ชมก็ไม่สามารถพูดได้อย่างชัดเจนว่าฉากดังกล่าวเป็นอดีตชาติของใคร และลุงบุญมีคือใคร เจ้าหญิงหรือปลาดุก กล่าวถึงที่สุดเหตุการณ์ช่วงดังกล่าวอาจไม่ใช่แม้แต่อดีตชาติของลุงบุญมีเพราะไม่มีหมุดหมายที่เชื่อมโยงถึงลุงบุญมีแต่อย่างไร อีกทั้งไม่มีเหตุผลอธิบายว่าเพราะอะไรเหตุการณ์ดังกล่าวจึงปรากฏในช่วงเวลาดังกล่าวของภาพยนตร์ ฉากอดีตชาติใน *ลุงบุญมีระลึกชาติ* จึงแสดงให้เห็นเวลาในลักษณะที่ตรงข้ามกับภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์ที่เน้นเรื่องการสร้างตรรกะและเหตุผลอย่างเทคนิคแฟลชแบ็ก อดีตกาลไม่ได้มีหน้าที่เพียงเพื่อการสร้างความชอบธรรมให้กับการทำความเข้าใจปัจจุบันกาลแบบประวัติศาสตร์นิพนธ์อีกต่อไป เวลาจึงดำรงอยู่เพื่อตัวมันและด้วยตัวมันเอง

ในอีกตัวอย่างที่น่าสนใจคือ *เจ้านกกระจอก* (2010) ของอโนชา สุวิชากรพงศ์ที่การลำดับภาพของเหตุการณ์ในภาพยนตร์ไม่ได้ดำเนินอย่างเส้นตรง แต่ตัดสลับไปมาจนทำให้ห่วงที่รอยตรรกะของเวลาหายไป ภาพยนตร์เรียกร้องให้ผู้ชมต้องทำงานไปพร้อมกับการรับชมอย่างมาก ทว่าการพยายามสร้างตรรกะเพื่อ

---

[29] มาร์ติน โจนเสนอว่าพื้นที่ใดๆ ของเดอเลิซในพื้นที่ร่วมสมัยไม่ได้จำกัดตัวอยู่เพียงแค่พื้นที่รกร้าง ซากปรักหักพัง หรือโกดังต่างๆ เท่านั้น แต่รวมไปถึงพื้นที่ที่ไร้อัตลักษณ์ในลักษณะความเป็นโลกาภิวัตน์ (ดูเพิ่มเติมใน David Martin-Jones, "Not Just Any-space-whatever: Hong Kong and the Global/Local Action-Image" in *Deleuze and Wolrd Cinema Continuum*, London/New York: Continuum, 2011, pp. 133-161) โดยยกตัวอย่างฮ่องกงที่กลายเป็น "*พื้นที่ของความสูญหาย*" ซึ่งผลิต "*วัฒนธรรมของความสูญหาย*" ภายหลังจากสงครามโลกครั้งที่สองและสงครามเย็น เพราะฮ่องกงต้องประสบกับรอยต่อจากจักรวรรดินิยมไปสู่โลกาภิวัตน์นิยม เป็นช่วงเวลาเดียวกันที่สิ่งก่อสร้างต่างๆ สูญเสียอัตลักษณ์ของพื้นที่ไปสู่รูปทรงที่เหมือนกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งพื้นที่อย่างห้างสรรพสินค้า

เรียงลำดับเหตุการณ์ใหม่อาจไม่ประสบความสำเร็จ แม้ว่าในบางครั้งเราอาจอนุมานได้ว่าเหตุการณ์ใดเกิดขึ้นก่อนหลังบ้างก็ตาม แต่มันก็ไม่ได้ทำให้เหตุการณ์เหล่านั้นมีความต่อเนื่องกันและต้องพึ่งพาอาศัยกัน เพราะช่องว่างของเวลาระหว่างเหตุการณ์ที่ไม่ได้เรียงลำดับกันทำให้ผู้ชมไม่สามารถทราบได้ว่าเวลาที่หายไปนั้นผ่านไปเท่าไร เช่นเดียวกันช่องว่างระหว่างคำใน *โรคแห่งความตาย* ที่ไม่อาจทดแทนด้วยเวลาอย่างเป็นเหตุเป็นผล หรืออย่างในภาพยนตร์สั้นเรื่อง *ปลาสนาการ* (2011) ของสุพมิตรา วรพงศ์พิเชษฐที่นำเสนอเรื่องเล่าผ่านการเรียงร้อยของภาพนิ่งขาวดำในระยะต่างๆ แม้ผู้ชมอาจสร้างตรรกะเชื่อมโยงลำดับของเวลาได้ในท้ายที่สุด ทว่ากลับไม่มีคำตอบของช่องว่างระหว่างเวลาที่หายไป การไม่ปรากฏของเวลานี่เองที่ทำให้ความเป็นไปได้ของเวลาไม่ได้อยู่ภายใต้การเคลื่อนไหวแต่อยู่ด้วยตัวมันเอง และดำรงอยู่ในฐานะของความเป็นไปได้ที่ไม่มีที่สิ้นสุด ทว่านั่นไม่ได้หมายความว่าภาพยนตร์ที่มีการลำดับเหตุการณ์ไม่เป็นเส้นตรงจะกลายเป็นภาพยนตร์แบบภาพกาลเวลา อาทิ *Pulp Fiction* (1994) ที่มีลำดับเหตุการณ์สลับไปมาหรือ *Memento* (2000) ที่เล่าเรื่องย้อนจากหลังไปหน้า แม้ว่าภาพยนตร์ทั้งสองจะแสดงให้เห็นถึงเวลาแต่ก็เป็นเวลาที่อยู่ภายใต้ภาพการกระทำ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการกระทำของตัวละครสามารถเปลี่ยนแปลงเวลาและเหตุการณ์ได้ เพราะท้ายที่สุดผู้ชมก็สามารถเชื่อมโยงเหตุการณ์ต่างๆ ของภาพยนตร์ทั้งสองให้กลายเป็นเหตุการณ์ที่เป็นเส้นตรงได้อย่างมีเหตุผล

CINEMA ENLIGHTENS
ปัญญา อนุปปาโท จลจิตการ

ภาพยนตร์จึงไม่ได้มีฐานะเป็นเพียงแค่เครื่องมือของอุดมการณ์เท่านั้น แต่ภาพยนตร์กลับแสดงให้เห็นถึงอิสรภาพอย่างแท้จริงที่อาจไม่เกิดขึ้นจริงในชีวิตของอัตบุคคลภายใต้อุดมการณ์ เพราะอิสรภาพของผู้ชมต้องแลกด้วยการท้าทายและทำลายอุดมการณ์ของตนเองซึ่งเป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ ดังที่ลาก็องเปรียบระเบียบเชิงสัญลักษณ์(ภาษา)ว่าเป็นดังม้าโทรจัน มันเป็นดังของขวัญที่ได้เปล่า ทว่าเมื่อเรารับมันเข้ามาแล้วมันจะครอบครองและไม่มีวันที่ตัดมันออกไปได้ การหลุดพ้นจากอุดมการณ์คือการไร้ซึ่งรูปสัญญะที่คอยกำกับความหมาย เช่นเดียวกับอาการของเบนนี่ที่ต้องปิดกั้นระเบียบเชิงสัญลักษณ์ตั้งแต่ต้น ผู้ที่มีอิสรภาพอย่างแท้จริงจึงกลายเป็นคนโรคจิตของสังคม

บทส่งท้าย

จากบทที่ 2 และ 4 ทำให้เห็นว่าการพูดถึงประวัติศาสตร์ด้วยตัวมันเองเป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ ประวัติศาสตร์ในฐานะของวัตถุจึงเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ที่จะพูดถึงมันทั้งหมด แต่เราเข้าถึงประวัติศาสตร์ได้แค่บางส่วนจากมุมมองของปัจจุบันเท่านั้น

CINEMA ENLIGHTENS

เมื่อคิดในแง่นี้แล้ว ภาพยนตร์ที่พยายามแสดงตัวเองในฐานะของความจริงมากที่สุดอย่างภาพยนตร์สารคดีจึงเป็นภาพยนตร์ที่พูดถึงเรื่องที่เป็นไปไม่ได้มากที่สุด ภาพยนตร์สารคดีโดยทั่วไปมักทำงานเพื่ออธิบายหรือตามหาเหตุผลของประเด็นดังกล่าว แม้จะกลับไปสำรวจภาคสนามของพื้นที่ที่มีความทรงจำนั้นอยู่แต่ผลที่ได้รับกลับเป็นมุมมองของอุดมการณ์เท่านั้น อาทิ *S21: The Khmer Rouge Killing Machine* (2003) ของฤทธี ปาห์น (Rithy Pahn) ที่ให้ผู้รอดชีวิตจากคุกตวลเสลง (Toul Sleng Prison) กลับไปยังพื้นที่นั้นอีกครั้งและเผชิญหน้ากับอดีตผู้คุมคุก หรือในเรื่อง *Enemy of the People* (2009) ที่เต็ต สัมบัท (Thet Sambath) ผู้เป็นทั้งผู้กำกับและเหยื่อของเหตุการณ์พยายามสืบหาความจริงถึงสาเหตุการสังหารหมู่จากปากของนวน เจีย (Nuon Chea) อดีตผู้นำหมายเลขสองแห่งกองทัพเขมรแดง ทว่าไม่ว่าทางไหนก็ตาม ประวัติศาสตร์ก็ไม่เคยแสดงตัวของมันเองออกมาทั้งหมด ผู้กำกับทั้งสองจึงพยายามตามหาการจ้องมองจากร่องรอยของประวัติศาสตร์และความทรงจำโดยหวังว่าจะมีสายตาที่สามารถอธิบายเหตุการณ์ดังกล่าวได้ ซึ่งเป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ ร็องซิแยร์ย้ำถึงความพยายามอันล้มเหลวของภาพยนตร์สารคดีที่ต้องการพูดถึงความทรงจำว่าไม่ใช่สิ่งที่เก็บรักษาไว้แต่เป็นสิ่งที่สร้างขึ้น มันจึงนำไปสู่ปฏิทรรศน์ที่ว่า "*ความทรงจำไม่ใช่ชุดของการระลึกจากสติสัมปชัญญะจำเพาะ ดังนั้นแนวคิดของความทรงจำแบบที่รวบรวมจึงเป็นสิ่งที่ไร้สาระ*"[1] ท้ายที่สุดภาพยนตร์สารคดีที่พยายามแสดงความจริงผ่านการรวบรวมความทรงจำจึงกลับพบกับความล้มเหลว เพราะไม่มีทางที่จะแสดงให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ของมันได้อย่างแท้จริงในรูปแบบของความเป็นจริงในปัจจุบัน อย่างไรก็ดีภาพยนตร์อย่าง *Histoire(s) du cinéma* ของโกดาร์ (Jean-Luc Godard) ที่รวบรวมฟุตเทจของภาพยนตร์ต่างๆ มาตัดต่อใหม่ทั้งในรูปแบบของภาพนิ่งและการกรอภาพย้อนกลับไปมาเพื่อแสดงให้เห็นว่า "*ประวัติศาสตร์ของภาพยนตร์คือวันที่หายไปในประวัติศาสตร์ของศตวรรษของมัน*"[2] กลับอาจแสดงถึงประวัติศาสตร์ของภาพยนตร์ได้ดีที่สุดในรูปแบบของความเสมือน

ภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์จึงไม่ใช่เพียงแค่ภาพยนตร์ที่อยู่ในศีลธรรมของสังคมเท่านั้น แต่เป็นภาพยนตร์ที่ทำงานอยู่บนตรรกะของอุดมการณ์เพื่อทำความเข้าใจกับเหตุการณ์ เมื่อพูดในแง่นี้แล้วภาพยนตร์โป๊เองก็กลายเป็นภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์เช่นกัน โดยปกติแล้วภาพยนตร์โป๊เป็นการ

---

[1] Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris: Seuil, 2001, p. 201.

[2] Ibid., p. 217. ร็องซิแยร์อธิบายถึงความหมายซ้ำซ้อนของชื่อ *Histoire(s) du cinéma* ว่าเป็นสิ่งที่ไม่สามารถแปลเป็นภาษาอื่นได้นอกจากคงไว้เป็นภาษาฝรั่งเศส เพราะ Histoire หมายถึงประวัติศาสตร์หรือเรื่องราวก็ได้

แสดงที่เกินพอดี[3] (เช่นเดียวกับที่บาร์ตส์มองว่ามวยปล้ำเป็นมหรสพที่แสดงอย่างล้นเกิน)[4] เพราะวัตถุที่ล่องหนเห็นได้อย่างการจ้องมองสามารถแสดงตัวมันเองผ่านการเอ่อท้นได้ในหลากรูปแบบแต่มันไม่เคยแสดงตัวเองออกมาโดยตรง การเผยให้เห็นทั้งหมดเป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ เมื่อภาพยนตร์พยายามนำเสนอสิ่งที่เอ่อท้นออกมาโดยตรง วัตถุแห่งการจ้องมองย่อมหายไปทันที ดังเช่นที่ภาพยนตร์โป๊พยายามทำการแสดงเนื้อหนังมังสาออกมาอย่างเต็มที่ ไม่ว่าจะเป็นการซูมขยายภาพอวัยวะเพศอย่างเต็มที่ หรือจับช่วงเวลาขณะที่นักแสดงกำลังแสดงสีหน้าและอารมณ์เพื่อตอบรับความปรารถนาของผู้ชมที่ต้องการเห็นภาพเหล่านั้น ด้วยเหตุนี้ภาพยนตร์โป๊จึงซ่อนมิติที่เข้าไม่ถึงของวัตถุ ที่เป็นวัตถุมากกว่าตัวมันเอง เป็นแหล่งที่มาของความดึงดูด ดังนั้นภาพยนตร์โป๊จึงแสดงถึงความเอ่อท้นแต่ไม่เพียงพอ (มันปรากฏให้เห็นในเชิงประจักษ์แต่มันเป็นเพียงการแสดงเช่นเดียวกับมวยปล้ำ) ภาพยนตร์โป๊พยายามแสดงให้เห็นถึงแฟนตาซีของความสำราญอันหมกมุ่นที่ไม่สามารถเห็นได้ในชีวิตประจำวัน แม้ว่ามันจะซ่อนตัวอยู่ในโครงสร้างของสังคมก็ตาม มันจึงพยายามแสดงให้เห็นการจ้องมองในฐานะของวัตถุที่เป็นจริงในปัจจุบันมากกว่าวัตถุที่บิดเบี้ยวผ่านแฟนตาซี ปัญหาคือการพยายามนำเสนอแหล่งที่มาของความปรารถนาโดยตรงในแบบประจักษ์คือหนทางแห่งความล้มเหลว เพราะแม้มันมาจากความขาดแต่แท้ที่จริงอัตบุคคลไม่ได้ขาดอะไรเลย และ *objet a* ก็ไม่ใช่วัตถุของโลก มันจึงไม่สามารถปรากฏตัวเองได้อย่างแท้จริง อย่างไรก็ดีโครงสร้างของภาพยนตร์โป๊กลับตอบรับกับอุดมการณ์ในการนำผู้ชมไปสู่จุดที่คาดหวัง เช่นเดียวกับภาพยนตร์สารคดีที่มีการยักย้ายถ่ายเทพื้นที่และเวลาเพื่อไปสู่เป้าหมายของมัน ซึ่งเป็นอุดมการณ์ที่ควบคุมภาพยนตร์เหล่านั้นอยู่

การเข้าถึงประวัติศาสตร์โดยไม่ผ่านอุดมการณ์จึงไม่ใช่เรื่องที่สามารถทำได้จริงในชีวิตประจำวัน แต่ภาพยนตร์สามารถนำเสนอเรื่องนี้ได้ผ่านภาพในสภาวะเสมือน มันจึงช่วยตอบคำถามที่อาจเกิดขึ้นหลังจากอ่านงานวิจัยฉบับนี้ว่า ภาพยนตร์กระแสหลักเป็นภาพยนตร์ที่ทำงานภายใต้อุดมการณ์และภาพยนตร์นอกกระแสเป็นภาพยนตร์ที่ท้าทายอุดมการณ์ใช่หรือไม่ คำตอบคือไม่ใช่ทั้งสองแบบ เพียงแต่มันเป็นเรื่องที่พบได้ยากที่ภาพยนตร์กระแสหลักจะผลิตโดยไม่พยายามทำให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องราวในทิศทางที่อุดมการณ์กำหนด ทั้งผ่านเนื้อหาและรูปแบบ และก็ไม่ใช่ภาพยนตร์นอกกระแสทุกเรื่องที่จะกล้าท้าทายอุดมการณ์ของผู้ทำเอง

โดยรวมแล้วงานวิจัยฉบับนี้ต้องการแสดงให้เห็นว่า*วัตถุแห่งการจ้องมอง*ถูกลดทอนให้อยู่ในพื้นที่ของการมองเห็นผ่านอุดมการณ์อย่างไร วัตถุที่เป็นไปไม่ได้นี้มักถูกทำให้ปรากฏในฐานะของวัตถุเชิงประจักษ์ มันจึงถูกลดทอนมิติที่ซับซ้อนของมันเอง ทั้งที่จริงแล้ววัตถุแห่งการจ้องมองเป็นสิ่งที่ย้อนแย้งและ

---

[3] ลินดา วิลเลี่ยม (Linda William) เน้นว่าภาพยนตร์โป๊เป็นภาพยนตร์ที่แสดงภาพความเอ่อท้นทางกาย (ดูเพิ่มเติมใน Linda Williams, *Hardcore: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley: University of California, 1999.)

[4] อ่านเพิ่มเติมใน โรล็องค์ บาร์ตส์, *มายาคติ*, ผู้แปล วรรณพิมล อังคศิริสรรพ, กรุงเทพฯ: คบไฟ, 2555, หน้า 25-43.

ขัดแย้งในตัวมันเองเป็นวัตถุที่หาที่ลงไม่ได้ บางครั้งอาจเรียกได้ว่าเป็นรูปสัญญะที่ล่องลอย มันจึงดำรงอยู่ได้ในฐานะของสิ่งที่ท้าทายทางด้านทัศนสัมผัส อย่างไรก็ดีแม้งานวิจัยฉบับนี้จะพูดถึงเสียงบ้างเพื่อใช้ในการทำความเข้าใจภาพ แต่ยังไม่มีการพูดถึงเสียงในฐานะของ *objet a* อย่างจริงจัง เสียงที่หายไปจากงานวิจัยจึงเป็นวัตถุเหตุแห่งปรารถนาทางด้านโสตสัมผัสที่อยู่ในตัวงานวิจัยเอง มิติของเสียงที่ไม่ได้ยินคือแหล่งที่มาของความปรารถนาเช่นเดียวกับภาพที่มองไม่เห็น จึงเป็นเรื่องที่น่าเสียดายที่ไม่ได้กล่าวถึงในงานวิจัยฉบับนี้ เช่นเดียวกับเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างภาพการเคลื่อนไหวกับภาพกาลเวลาที่งานวิจัยฉบับนี้เองไม่ได้ลงประเด็นลึกเป็นเพียงแค่การทำความเข้าใจเบื้องต้น โดยเลือกแค่ประเด็นที่มีความเกี่ยวข้อง จึงทำให้ปรัชญาของเดอเลิซไม่สามารถฉายแสงได้อย่างแท้จริงในงานวิจัยฉบับนี้ อย่างไรก็ดีงานวิจัยฉบับนี้ก็สามารถเสร็จตามเป้าหมายที่ต้องการศึกษาการทำความเข้าใจพื้นที่การมองเห็นของผู้ชมกับภาพยนตร์ โดยผ่านการคิดใหม่เกี่ยวกับทฤษฎีจิตวิเคราะห์และปรัชญาของเดอเลิซ

งานวิจัยชิ้นนี้จึงไม่มีตัวต่อชิ้นสุดท้ายที่จะปิดประเด็นดังกล่าวให้กลายเป็นภาพที่สมบูรณ์ แต่เป็นเพียงจุดเริ่มต้นของภาพยนตร์ศึกษาไปสู่ประเด็นอื่นๆ อย่างจริงจัง เพื่อแสดงให้เห็นถึงศักยภาพของภาพยนตร์ศึกษาและทฤษฎีภาพยนตร์ว่าไม่ใช่เป็นเพียงแค่เรื่องเก่าเก็บที่น่าเบื่อ หรือเป็นเรื่องที่ยากจนน่ากลัว แต่เป็นเรื่องที่ท้าทายความคิดและก่อให้เกิดประเด็นคำถามใหม่ๆ เกี่ยวกับภาพยนตร์ให้ทำการศึกษาต่อไป

CINEMA ENLIGHTENS

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

โรล็องด์ บาร์ตส์. (2555). *มายาคติ (Mythologies)*. กรุงเทพฯ: คบไฟ.

มาร์เกอริต ดูราส. (2555). *โรคแห่งความตาย (La maladie de la mort)*. (บัณฑูร ราชมณี, ผู้แปล) กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อ่าน.

สายัณห์ แดงกลม. (2551). Punctum 1 แผลบาดตา. *รัฐศาสตร์สาร* (มกราคม-เมษายน ปีที่ 29), หน้า 138-203.

สายัณห์ แดงกลม. (2555). กลิ่นดอกฮิลิโอโทรปและมะนาวซิทรัส. ใน *โรคแห่งความตาย (La maladie de la mort)*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อ่าน.

อรรถนพ ชินตะวัน. (2553). *สุนทรียภาพในภาพยนตร์ญี่ปุ่นร่วมสมัย*. วิทยานิพนธ์ (นศ. ม.). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เอกสิทธิ์ พันธุ์พูล. (2554). *อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี*. วิทยานิพนธ์ (นศ. ม.). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาษาต่างประเทศ

Althusser, L. (1971). Ideology and Ideological State Apparatus. In *Lenin and Philosophy and Other Eassays* (B. Brewster, Trans., pp. 127-186). New York: Monthly Review Press.

Arnheim, R. (1957). *Film as Art.* California: University of Californai Press.

Balázs, B. (1924). Preface to Visible Man. In *Béla Balázs : Visible Man, or the Culture of Film* (C. Eria, & L. Rodney, Trans., pp. 91-108).

Balázs, B. (2009). The Close-up. In B. Leo, & C. Marshall (Eds.), *Film Theory and Criticism Introductory Readings* (7th ed.). New York: Oxford Unversity Press.

Barthes, R. (1984). *Camera Lucida.* London: Flamingo.

Baudry, J.-L. (Winter, 1974-1975). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. (J.-L. Baudry, & A. Williams, Eds.) *Film Quarterly, 2*(2), 39-47.

Bergson, H. (1991). *Matter and Memory.* New York: Zone Book.

Bergstrom, J. (1988). Alternation, Segmentation, Hypnosis : Interview with Raymond Bellour. In C. Penley (Ed.), *Feminism and Film Thoery.* New York: Routledge.

Bordwell, D. (1981). *The Films of Carl-Theodor Dreyer.* Berkeley, CA: University of California Press.

Bordwell, D. (1985). *Narration in Fiction Film.* London: Routledge.

Carroll, N. (1996). *Theorizing the Moving Image.* Cambridge: Cambridge University Press.

Colebrook, C. (2006). *Deleuze.* London: Continuum.

Daengklom, S. (2007). Re aesthetic and dialectic in intertextual analysis of painting. *Silpakorn University International Journal*(7).

Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1 : l'image-mouvement.* Paris: Seuil.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2 : The Time-Image.* London: The Athlone Press.

CINEMA ENLIGHTENS
ปัญญา อนุปปาโท จิลจิตการ

Deleuze, G. (1990). *The Logic of Sense.* (C. Stivale, Trans.) New York: Columbia University Press.

Derrida, J. (1976). *Of Grammatology.* Baltimore & London: John Hopkins University Press.

Derrida, J. (1981). *Dissemination.* Chicago: University of Chicago Press.

Derrida, J., & Steigler, B. (2002). Echographies of Television. Cambridge: Polity.

Eisenstein, S. (1949). *Film Form : Eassays in Film Theory.* (H. Bruce, Trans.) San Diego: Harcourt Bruce.

Engelhardt, T. (1995). *The End of Victory Culture.* New York: Basic Books.

Eria, C., & Rodney, L. (2007). Béla Balázs : Visible Man, or the Culture of Film. *Screen*(48), pp. 91-108.

Fiennes, S. (Director). (2006). *The Pervert's Guide to Cinema* [Motion Picture].

Freud, S. (1926). The Question of Lay-Analysis. In J. Strachery (Ed.), *The Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 20). London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.

Freud, S. (1990). Civilization and its Discontents. In J. Strachery (Ed.), *The Standard of Edition of Complete Pyschological Works of Sigmund Freud* (Standard ed.). London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.

Furrmann, A. (Fall 2009). Nang Nak - Ghost Wife : Desire Embodiment, and Buddhist Melancholia in Contemporary Thai Ghost Film. *Discourse, 31*(3), pp. 220-247.

Hediger, V. (2010). Infectous Image : Haneke, Cameron, Egoyan and the Duel Ephistemologies of Video and Film. In R. Grundmann (Ed.), *A Companion to Michael Haneke* (pp. 91-112). Blackwell: A John Wiley & Sons.

Hegel, G. W. (1956). *The Philosophy of History.* (J. Sibree, Trans.) New York: Dover.

Ingawanij, A. (2007). Nang Nak : Thai Bourgeois Heritage Cinema. *Inter-Asia Cultural Studies, 8*, 180-193.

Jean-Michel, R. (Ed.). (n.d.). *The Cambridge Companion to Lacan.* Cambridge: Cambridge University Press.

Knee, A. (2005). Thailand Huanted : The Power of the Past in the Contemporary Thai Horror Film. In S. J. Schneider, & T. Williams (Eds.), *Horror in International* (pp. 141-159). Detroit: Wayne State University Press.

Lacan, J. (1966). Fonction et champ de la Parole et du langage en psychanalyse. Dans *Écrits* (pp. 237-322). Paris: Seuil.

Lacan, J. (1966). Introduction théorique aux fonctions de la pyschanalyse en criminologie. Dans *Écrits* (pp. 125-150). Paris: Seuil.

Lacan, J. (1966). Le Séminaire sur «la lettre volée». Dans *Écrits.* Paris: Seuil.

Lacan, J. (1966). L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud. Dans *Écrits* (pp. 493-528). Paris: Seuil.

Lacan, J. (1966). Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la «Vermeinung» de Freud. Dans *Écrits* (pp. 381-400). Paris: Seuil.

Lacan, J. (1975). *Le séminaire livre XX Encore 1972-1973.* (J.-A. Millier, Éd.) Paris: Seuil.

CINEMA ENLIGHTENS
ปัญญา อนุปปาโท จุลจิตการ

Lacan, J. (1988). *The Seminar book I Freud's Paper on Technique 1953-1954.* (J.-A. Millier, Ed., & J. Forrester, Trans.) New York: Norton.

Lacan, J. (1988). *The Seminar book II Ego in Freud's Thoery and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-1955.* (J.-A. Millier, Ed., & S. Tomaselli, Trans.) New York: Norton.

Lacan, J. (1991). *Le séminaire livre XVII l'envers de la psychanalyse.* (J.-A. Millier, Éd.) Paris: Seuil.

Lacan, J. (1993). *The Seminar book III The Psychoses (1955-1956).* (J.-A. Millier, Ed., & R. Grigg, Trans.) London: Routledge.

Lacan, J. (1998). *The Seminar book XI The Four Concepts of Psychoanalysis.* (J.-A. Millier, Ed., & A. Sheridan, Trans.) New York: Norton.

Lacan, J. (1998). *The Seminar book XX On Feminine Sexuality The Limit of Love and Knowledge 1972-1973.* (J.-A. Millier, Ed., & B. Fink, Trans.) New York: Norton.

Lacan, J. (2006). *Le séminaire livre XVI D'une Autre à l'autre 1968-1969.* (J.-A. Millier, Éd.) Paris: Seuil.

Lacan, J. (n.d.). *The Seminar book XXIII The Sinthome.* New York: Norton.

Martin-Jones, D. (2006). *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Martin-Jones, D. (2011). *Deleuze and World Cinema Continuum.* London/New York: Continuum.

McGowan, T. (2007). *The Real Gaze, Film Theory After Lacan.* New York: State University of New York.

McGowan, T., & Kunkel, S. (2004). Introduction : Lacanian Psychoanalysis in Film Thoery. In T. McGowan, & S. Kunkel (Eds.), *Lacan and Contemporary Cinema* (pp. xi-xxix). New York: Other Press.

Metz, C. (1986). *The Imaginary Signifier : Psychoanalysis and the Cinema.* Indianapolis: Indiana University Press.

Nietzsche, F. (1986). *Human, All Too Human.* (R. J. Hollingdale, Trans.) New York: Cambridge University Press.

Powell, A. (2005). *Deleuze and Horror Film.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Rancière, J. (1977). The Image of brotherhood. 26-31.

Rancière, J. (2001). *La fable cinématographique.* Paris: Seuil.

Salecl, R., & Zizek, S. (Eds.). (1996). *Gaze and Voice as Love Objects.* Durham: Duke University Press.

Stam, R., & Spence, L. (1983). Colonialism, racism and representation - an introduction. *24*(2), pp. 2-20.

Truffaut, F. (1985). *Hitchcock : The Definitive Study of Alfred Hitchcock by François Truffaut* (rev. ed.). New York: Simon and Schuster.

Zizek, S. (1992). Introduction : Alfred Hitchcock, or, The Form and its Historical Mediation. In S. Zizek (Ed.), *Everything You Always wanted to Know about Lacan (But were Afraid to Ask Hitchcock)* (pp. 1-12). New York: Verso.

Zizek, S. (1994). *The Metastases of Enjoyment : Six Eassays on Women and Causality.* New York: Verso.

Zizek, S. (2004). *Body without Organ : On Deleuze and Consequences.* London & New York: Routledge.

Zizek, S. (2007). *How to Read Lacan.* New York: W. W. Norton & Company.

CINEMA ENLIGHTENS
ปณิดา จุฬาลักษณ์