ความซับซ้อนของการเล่าเรื่อง: ลักษณะหลังสมัยใหม่ในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย

นางสาวเสาวณิต จุลวงศ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาวรรณคดีและวรรณคดีเปรียบเทียบ
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2550
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

COMPLEXITIES OF STORY-TELLING: POSTMODERN FEATURES IN CONTEMPORARY THAI FICTION

Miss Saowanit Chunlawong

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Literature and Comparative Literature
Faculty of Arts
Chulalongkorn University
Academic year 2007

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ความซับซ้อนของการเล่าเรื่อง: ลักษณะหลังสมัยใหม่ในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย
โดย	นางสาวเสาวณิต จุลวงศ์
สาขาวิชา	วรรณคดีและวรรณคดีเปรียบเทียบ
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ตรีศิลป์ บุญขจร
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	อาจารย์ ดร. สุรเดช โชติอุดมพันธ์

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะอักษรศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร. ธีระพันธ์ เหลืองทองคำ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร. กุสุมา รักษมณี)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ตรีศิลป์ บุญขจร)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม
(อาจารย์ ดร. สุรเดช โชติอุดมพันธ์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จาตุรี ติงศภัทิย์)

.....กรรมการ
(อาจารย์ ดร. ชุติมา ประกาศวุฒิสาร)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เสาวณิต จุลวงศ์ : ความซับซ้อนของการเล่าเรื่อง: ลักษณะหลังสมัยใหม่ในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย. (COMPLEXITIES OF STORY-TELLING: POSTMODERN FEATURES IN CONTEMPORARY THAI FICTION) อ. ที่ปรึกษา : ผศ. ดร.ตรีศิลป์ บุญขจร, อ.ที่ปรึกษาร่วม : อ. ดร.สุรเดช โชติอุดมพันธ์, 425 หน้า.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีความมุ่งหมายที่จะศึกษาแนวคิดและกลวิธีการเล่าเรื่องแบบหลังสมัยใหม่ในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยที่แต่งขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2531 – 2549 ผลการวิจัยสรุปได้ว่าบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยที่นำมาศึกษาใช้กลวิธีการเล่าเรื่องแบบหลังสมัยใหม่หลายประการ ได้แก่ การแสดงความตระหนักรู้ถึงความเป็นเรื่องแต่ง การปฏิเสธรูปแบบที่สมบูรณ์ของเรื่องเล่า การสร้างความเป็นสหบท การล้อ การผสมผสานความจริงกับความมหัศจรรย์ และการใช้รูปแบบวรรณกรรมยอดนิยม เพื่อนำเสนอภาวะหลังสมัยใหม่ที่ส่งผลกระทบต่อสังคมและวัฒนธรรมไทย

บันเทิงคดีที่นำมาศึกษาเสนอภาพสังคมไทยร่วมสมัยเป็นสังคมทุนนิยมยุคหลัง ซึ่งเต็มไปด้วยสิ่งจำลองและมีวัฒนธรรมการบริโภคที่ซับซ้อน ปัจเจกบุคคลในสังคมดังกล่าวได้รับอิทธิพลจากสื่อสารมวลชน ประสบความทุกข์ ต้องสูญเสียอิสรภาพและอำนาจเหนือตนเอง

นอกจากนั้น บันเทิงคดีที่นำมาศึกษายังแสดงความตระหนักถึงความเป็นเรื่องแต่งและความเป็นวาทกรรมการเมืองเชิงอำนาจ ด้านหนึ่งคือการเปิดเผยถึงธรรมเนียมและขนบนิยมทางการประพันธ์ และอีกด้านหนึ่งคือการแสดงความตระหนักถึงนัยทางการเมืองเชิงอำนาจของวรรณกรรม บันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยที่นำมาศึกษาเปิดเผยให้เห็นว่าวรรณกรรมเป็นวาทกรรมที่ประกอบสร้างขึ้นโดยสัมพันธ์กับอำนาจอย่างซับซ้อน และเป็นปฏิบัติการทางภาษาแบบหนึ่ง ซึ่งมีบทบาทในการสร้าง เสริม สืบทอด ตอบโต้ และต่อรองกับความคิดกระแสหลักต่างๆ ที่เผยแพร่และครอบงำสังคม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สาขาวิชา วรรณคดีและวรรณคดีเปรียบเทียบ ลายมือชื่อนิสิต.....
ปีการศึกษา 2007 ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....
ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม.....

4680922422 : MAJOR COMPARATIVE LITERATURE
KEY WORD: POSTMODERNISM / THAI FICTION / LITERARY CRITICISM / STORY-TELLING
SAOWANIT CHUNLAWONG : COMPLEXITIES OF STORY-TELLING: POSTMODERN FEATURES IN CONTEMPORARY THAI FICTION. THESIS ADVISOR : ASST. PROF. TRISILPA BOONKHACHORN, Ph.D. THESIS COADVISOR : SURADECH CHOTIUDOMPHANT, Ph.D. 425pp.

This thesis is aimed to analyze postmodern story-telling concepts and strategies in contemporary Thai fiction from 1987 to 2006. The study shows that the selected works use such postmodern techniques as self-reflexive narration, anti-form, intertextuality, parody, the blending between reality and magic, and the popular fiction form, to represent the postmodern conditions as affecting Thai society in socio-cultural terms.

The selected works reveal that contemporary Thai society is portrayed as an advanced capitalist one, distinguished by an increase in simulacra and complex consumer culture. Individuals in such society where lives are influenced by mass media are in agony as they realize their loss of authority and autonomy.

In addition, contemporary Thai fiction shows the awareness of its own fictionality and places emphases on discursive politics. The former involves the "laying bare" of literary tradition and convention. The latter is the awareness that literature is political and its discursive construction is enmeshed in complex power relations. Contemporary Thai fiction reveals, as well as uses, their linguistic practice as a political tool to construct, reinforce, transmit, contradict and negotiate with mainstream thoughts, at once repressive and pervasive in society.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Field of study Literature and comparative literature Student's signature Saowanit Chunlawong
Academic year 2007 Advisor's signature Trisilpa Boonk
Co-advisor's signature Suradech Chotiudomphant

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณทุกท่านที่ให้ความเมตตาในการแนะนำสั่งสอน รวมถึงเสนอแนะและให้ข้อคิดเห็นต่างๆ ในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะไม่เกิดขึ้นเลยหากไม่มีผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ตรีศิลป์ บุญขจร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ซึ่งเป็นผู้แนะนำให้ผู้วิจัยคิดที่จะศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ ทั้งให้ข้อเสนอแนะอันมีประโยชน์ในการทำวิจัย และตรวจแก้ไขในภาพรวม อีกท่านหนึ่งคืออาจารย์ ดร.สุรเดช โชติอุดมพันธ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ซึ่งให้คำปรึกษาและแนะนำในการเสนอโครงร่างวิทยานิพนธ์ การทำวิทยานิพนธ์และตรวจแก้งานอย่างละเอียดมาโดยตลอด ทั้งยังให้ความรู้และข้อคิดเห็นอันเป็นประโยชน์อีกมาก ซึ่งนอกเหนือไปจากที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์ และผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ นพพร ประชากุล ผู้ล่วงลับ ซึ่งได้กรุณาเสนอแนะข้อคิดเห็นและให้คำแนะนำเกี่ยวกับโครงร่างวิทยานิพนธ์ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีแนวทางการวิจัยในลักษณะนี้ นอกจากนี้ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร. กุสุมา รักษมณี ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาอ่านและให้คำแนะนำในการแก้ไขวิทยานิพนธ์ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น และเป็นผู้ให้ประสบการณ์ในการทำวิจัยอันเป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จาตุรี ติงศภัทิย์ รองศาสตราจารย์ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ และอาจารย์ ดร.ชุติมา ประกาศวุฒิสาร กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ซึ่งได้กรุณาให้ความคิดเห็น และเสนอแนะแนวทางปรับปรุงแก้ไขวิทยานิพนธ์

ในอีกด้านหนึ่ง ผู้วิจัยขอขอบพระคุณอาจารย์ ดร.เกษม เพ็ญภินันท์ ภาควิชาปรัชญา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ที่ให้ความรู้เกี่ยวกับ “หลังสมัยใหม่” ให้ความกระจ่างเมื่อมีข้อสงสัยทางทฤษฎี และให้ความช่วยเหลืออื่นๆ อีกมากมาย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิวาภรณ์ นาคะชัย ภาควิชาภาษาและวรรณคดีอังกฤษ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ที่ให้ความรู้เกี่ยวกับวรรณกรรมสมัยใหม่ของตะวันตก และขอกราบขอบพระคุณครูบาอาจารย์ทุกท่านที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ทั้งหมดของผู้วิจัย และขอบคุณอีกหลายท่านที่ไม่อาจเอ่ยนามซึ่งได้ให้ความช่วยเหลือ ให้ข้อคิด ความเห็น และข้อเสนอแนะต่างๆ

นอกเหนือจากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยขอขอบพระคุณอาจารย์ เพื่อนพี่น้องภาควิชาภาษาไทย คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ที่ให้โอกาสในการมาศึกษาต่อ ให้กำลังใจและให้ความห่วงใย เพื่อนร่วมหลักสูตรดุษฎีบัณฑิตทุกชั้นปีที่ให้ข้อคิดเห็น ข้อเสนอแนะ แลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์การทำวิจัย และให้กำลังใจแก่กัน ที่สำคัญคือคุณพ่อคุณแม่ที่สนับสนุนและสร้างพื้นฐานการอ่านที่ดีให้ลูกสาวตั้งแต่เด็ก น้องชายที่เอาใจช่วยอยู่ห่างๆ พี่สาวคนดีที่คอยดูแลและเป็นห่วง เพื่อนพ้องนักเดินทางที่ให้ความสำราญเบิกบานและชาร์จแบตที่ใกล้หมดให้เต็มขึ้นใหม่

สุดท้าย ขอบคุณพายุที่พัดผ่านมา แม้จะเพียงเพื่อพัดผ่านไป

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ….....ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....จ

กิตติกรรมประกาศ.....ฉ

สารบัญ.....ช

สารบัญภาพ.....ญ

บทที่ 1 บทนำ.....1

1.1 ความเป็นมาของปัญหา.....1

1.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....6

1.3 วัตถุประสงค์.....9

1.4 สมมติฐาน.....9

1.5 ขอบเขตการวิจัย.....10

1.6 ประโยชน์ที่คาดกว่าจะได้รับ.....10

1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น.....10

บทที่ 2 ความหมายและแนวคิดเกี่ยวกับ “หลังสมัยใหม่”.....12

2.1 ความหมายและความเป็นมาของ “หลังสมัยใหม่”.....12

2.2 ภาวะหลังสมัยใหม่.....16

2.3 หลังสมัยใหม่กับทฤษฎีความรู้.....22

2.4 หลังสมัยใหม่กับศิลปะและวรรณกรรม.....29

บทที่ 3 ภาวะหลังสมัยใหม่ในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย.....53

3.1 การเปลี่ยนผ่านสู่ยุคหลังสมัยใหม่.....53

3.1.1 “แม่มดบนตึก”: ความเปลี่ยนแปลงที่กลางเมืองหลวง.....54

3.1.2 *หมานคร*: โลกหมุนก็หมุนไปตามโลก.....61

3.2 ภาวะบริโภคนิยมของสังคมร่วมสมัย.....71

3.2.1 “ปทานุกรมชีวิตฉบับคนชั้นกลางกรุงเทพฯ”: วงจรแห่งการบริโภค.....74

3.2.2 “เช็งเม้ง”: ความลื่นไหลและไม่คงที่ของคุณค่า.....80

หน้า

3.2.3 “ห้องเธอห้องฉันคั่นกันด้วยความเหงา”: มายาแห่งการบริโภค.....88
3.2.4 “โลกใบเล็กของซัลมาน”: มูลค่าแห่งการแลกเปลี่ยนอันสูงล้ำ.....94
3.3 ภาวะของปัจเจกบุคคลในสังคมร่วมสมัย.....104
3.3.1 *โลกของจอม*: ความกังวลสงสัยต่อภาวะปัจเจกบุคคล.....105
3.3.2 “พระเจ้าตายแล้ว!”: มนุษย์ผู้ไม่อาจกำหนดตนเอง.....115
3.3.3 “บารmeของพ่อมัน”: การต่อรองของปราบดา หยุ่น.....119
3.3.4 “ตัวสุดท้าย-โดมิโน”: การบรรจบกันของตัวตนที่แยกแตก.....126

บทที่ 4 ความเป็นเรื่องแต่งในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย.....137
4.1 ภาวะโลกภายในเรื่องแต่ง.....137
4.1.1 “มือที่มองไม่เห็น”: โลกที่ถูกลบทิ้ง.....139
4.1.2 *ปลายเทียน*: โลกที่บรรจบกันเพื่อแยกออกจากกัน.....143
4.1.3 “เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า”: โลกที่ดำรงอยู่ด้วยตรรกะภายในตนเอง.....152
4.2 การสำแดงความเป็นสหบทของเรื่องแต่ง.....157
4.2.1 *ฟ้าทะลายโจร*: เรื่องที่ดูเหมือนไม่มีอะไรใหม่.....159
4.2.2 “ยี่สิบปีหลัง”: สัญญะของ “ความเป็นเพื่อชีวิต”.....176
4.3 เรื่องแต่งที่สำนึกในความเป็นเรื่องแต่ง.....183
4.3.1 “ตัวละครดื้อรั้น”: นักเขียนกับสูตรสำเร็จของการแต่งเรื่อง.....185
4.3.2 “ภารกิจ”: นักเขียนกับภารกิจในการจบเรื่อง.....189
4.3.3 “นักเขียนใหม่”: นักเขียนกับบทบาทในการประกอบสร้างเรื่อง.....194
4.3.4 “สินในน้ำฝน”: การหนีไม่พ้นกรอบ.....198
4.3.5 “มารุตมองทะเล”: เมื่อตัวละครประจานผู้แต่ง.....202
4.3.6 *นิยายนิรภัย*: การเล่นสนุกกับการแต่งนิยาย.....207
4.4 เรื่องแต่งกับวิกฤตการนำเสนอภาพแทน.....234
4.4.1 *เวลา*: การนำเสนอภาพของการนำเสนอ.....235
4.4.2 *เจ้าการะเกด เรื่องรักแต่เมื่อครั้งบรมสมกัปป์*: นัยของการเล่านิทาน.....249

หน้า

บทที่ 5 การเมืองของเรื่องเล่าในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย.....268
5.1 เรื่องเล่ากับการนำเสนอประวัติศาสตร์.....268
5.1.1 นวนิยายชุด*กษัตริยา*:
การโต้แย้งและตอกย้ำประวัติศาสตร์กระแสหลัก.....271
5.1.2 *ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*: ความลวงของเรื่องเล่าประวัติศาสตร์.....295
5.2 เรื่องเล่ากับสำนึกชายขอบ.....308
5.2.1 *เจ้าจันท์ผมหอมนิราศพระธาตุอินทร์แขวน:*
การกอบกู้สถานะของท้องถิ่น.....310
5.2.2 *เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)*:
การตอบโต้ของเสียงจากชายขอบ.....336
5.3 เรื่องเล่ากับพื้นที่ของ “คนนอก” ในเมือง.....364
5.3.1 *แพนด้า*: อยู่ร่วมกันด้วยความแตกต่าง.....365
5.3.2 *นาครเขษม*: ชุมชนของคนนอกกระแส.....377
บทที่ 6 บทสรุปและอภิปรายผล 399
รายการอ้างอิง 409
ภาคผนวก 421
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์.....425

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1: *Campbell's Soup Can* (1965) ของแอนดี วอร์โฮล.....421

ภาพที่ 2: *Elvis* (1963) ของแอนดี วอร์โฮล.....421

ภาพที่ 3: *Homage to New York* (1960) ของฌ็อง แตงเกอลี.....422

ภาพที่ 4: *Spiral Jetty* (1970) ของโรเบิร์ต สมิตสัน.....422

ภาพที่ 5: *How to explain pictures to a dead hare* (1965) ของโจเซฟ บอยส์.....423

ภาพที่ 6: *Raptiles* (1943) ของเอสเชอร์.....423

ภาพที่ 7: *Drawing hands* (1948) ของเอสเชอร์.....424

ภาพที่ 8: *Ascending and descending* (1960) ของเอสเชอร์.....424

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาของปัญหา

นับตั้งแต่ไทยเริ่มรับอิทธิพลด้านรูปแบบบันเทิงคดีร้อยแก้วของตะวันตกเข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 5 เรื่องสั้นและนวนิยายเป็นประเภทวรรณกรรมที่ได้รับความนิยมมากที่สุด ในช่วงแรกเริ่ม งานเขียนสองประเภทนี้ได้รับอิทธิพลด้านเนื้อเรื่องและกลวิธีการประพันธ์จนกระทั่งพัฒนาโครงเรื่อง ตัวละคร บทสนทนา ฉาก รวมไปถึงความสมจริง จนมีความสมบูรณ์ด้านรูปแบบซึ่งสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน นอกจากนี้ยังมีการรับอิทธิพลในลักษณะที่แตกต่างออกไป กล่าวคือได้รับอิทธิพลด้านแนวคิดและกลวิธีจากสกุลศิลปะและปรัชญาตะวันตกสำนักต่างๆ ทั้งในทางตรงและทางอ้อม ทำให้วรรณกรรมเหล่านี้นอกจากจะมีความสมบูรณ์ด้านรูปแบบความเป็นเรื่องสั้นหรือนวนิยายแล้วยังมีแนวการสร้างสรรค์ในลักษณะต่างๆ ตามแนวของสกุลหรือสำนักที่ได้รับอิทธิพลมา แนวการประพันธ์หลักที่บันเทิงคดีของไทยได้รับรับอิทธิพลอย่างมากคือจินตนิยม สัจนิยม สัจนิยมแนวสังคมนิยม ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นกระแสหลักของการประพันธ์บันเทิงคดีของไทยมาจนปัจจุบัน

แนวการสร้างสรรค์บันเทิงคดีของไทยในยุคปัจจุบันนอกจากจะมีกลุ่มกระแสหลักที่พัฒนาสืบทอดแนวการสร้างสรรค์แบบเดิมต่อมาแล้ว ยังมีบันเทิงคดีกลุ่มกระแสรองซึ่งถือว่าเป็นผลงานที่มีการพัฒนาแนวการสร้างสรรค์แบบใหม่จนถือว่ามีลักษณะก้าวหน้า ผลงานในกลุ่มนี้สร้างสรรค์กลวิธีการประพันธ์แบบใหม่ขึ้นโดยมีสกุลศิลปะหรือปรัชญาสมัยใหม่เป็นพื้นฐาน ได้แก่ แนวกระแสสำนึก แนวทดลอง แนวคติเหนือจริง เป็นต้น และตั้งแต่ พ.ศ. 2530 เป็นต้นมาปรากฏบันเทิงคดีไทยอีกกลุ่มหนึ่งที่เริ่มใช้กลวิธีการประพันธ์ที่แปลกแตกต่างออกไป ปรากฏการณ์สำคัญที่ส่งผลให้นักเขียนแสวงหาแนวการประพันธ์ใหม่แทนที่แนวการประพันธ์แบบเดิมนั้น ส่วนหนึ่งมาจากการถกเถียงและวิพากษ์วิจารณ์ความเป็น “สูตรสำเร็จ” ของวรรณกรรมเพื่อชีวิตในช่วงหลัง พ.ศ. 2523 ก่อนหน้านี้แนวการประพันธ์แบบวรรณกรรมเพื่อชีวิตเป็นกระแสหลักกระแสหนึ่งของวงวรรณกรรมไทยโดยเฉพาะหลัง พ.ศ. 2516 จนถึง 2519 แต่ซบเซาลงไปหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เนื่องจากความขัดแย้งทางการเมือง ทำให้นักเขียนกลุ่มเพื่อชีวิตเริ่มแสวงหาแนวทางใหม่ในการประพันธ์ และหันมาสนใจพัฒนาแนวคิดเกี่ยวกับรูปแบบกลวิธีการประพันธ์มากขึ้น แต่ก็ยังคงให้ความสำคัญแก่การนำเสนอภาพปัญหาของสังคมเป็นหลัก

ต่อมาวรรณกรรมเพื่อชีวิตได้กลับมาเฟื่องฟูอีกครั้งหลัง พ.ศ. 2523 มีการแต่งวรรณกรรมแนวเพื่อชีวิตเป็นจำนวนมากจนเกิดการตั้งข้อสังเกตถึง “สูตรสำเร็จ” และความน้ำเน่าของวรรณกรรมเพื่อชีวิตที่มีเนื้อหาซ้ำซาก ไร้ความงาม คือขาดศิลปะการประพันธ์ และขาดความจริงใจ คือมิได้แต่งเรื่องเพื่อตอบสนองอุดมการณ์ของศิลปะเพื่อชีวิตในการนำเสนอปัญหาและเรียกร้องความเป็นธรรมให้แก่ประชาชน ทำให้มีนักเขียนส่วนหนึ่งหันมาแสวงหากลวิธีการประพันธ์แปลกๆ ใหม่ๆ

ในขณะที่นักเขียนไทยส่วนหนึ่งปรับเปลี่ยนแนวความคิดในการสร้างสรรค์วรรณกรรม การเปลี่ยนแปลงด้านสังคมการเมืองซึ่งเป็นบริบทสำคัญของบันเทิงคดีร่วมสมัยก็มีความสำคัญในการผลักดันความสนใจต่อแนวคิดและภาวะหลังสมัยใหม่ จุดเปลี่ยนสำคัญประการหนึ่งคือการคลี่คลายความขัดแย้งของความคิดทางการเมืองระหว่างฝ่ายซ้ายกับฝ่ายขวาเริ่มจากการดำเนินนโยบายตามคำสั่งสำนักนายกรัฐมนตรีที่ 66/2523 ทำให้พลังของฝ่ายซ้ายอ่อนลงและไม่สามารถปฏิบัติการได้ในที่สุด การเมืองเริ่มเข้าสู่ภาวะปกติ และการพัฒนาประเทศในทางเศรษฐกิจเริ่มขับเคลื่อน จนกระทั่ง พล. อ. ชาติชาย ชุณหะวัณ เข้าดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีที่มาจากการเลือกตั้งในปี พ.ศ. 2531 ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการสิ้นสุดความขัดแย้งระหว่างอุดมการณ์ทางการเมืองที่ดำเนินต่อเนื่องมาเป็นเวลานาน

สังคมไทยช่วงหลังจากที่ พล.อ.ชาติชาย ชุณหะวัณ เข้าดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีในปี พ.ศ. 2531 และดำเนินนโยบายเศรษฐกิจเสรี พัฒนาประเทศไปสู่การเป็นประเทศอุตสาหกรรมใหม่ (NIC) เป็นช่วงที่ระบบเศรษฐกิจทุนนิยมเสรีและการตลาดเติบโตมาก แม้ว่าจะมีการยึดอำนาจการบริหารประเทศโดยคณะรักษาความสงบเรียบร้อยแห่งชาติ (รสช.) ในปี พ.ศ. 2534 และภาวะฟองสบู่แตกในปี พ.ศ. 2540 แต่รัฐบาลที่บริหารประเทศต่อมาก็ยังคงใช้แนวนโยบายเศรษฐกิจทุนนิยมเสรีต่อเนื่องมาจนปัจจุบัน การพัฒนาในแนวทางดังกล่าวส่งผลให้เกิดภาวะต่างๆ คือ การแสวงหาและเก็งกำไรจากตลาดเงินและตลาดหุ้น การเติบโตของการตลาด ธุรกิจบริการ ธุรกิจข้ามชาติ เป็นต้น ก่อให้เกิดภาวะบริโภคนิยม ในขณะเดียวกัน การเติบโตของเทคโนโลยีการสื่อสาร ทั้งการสื่อสารผ่านโทรศัพท์เคลื่อนที่ ระบบดาวเทียม เครือข่ายอินเทอร์เน็ต และอื่นๆ ทำให้การติดต่อสื่อสารระหว่างสังคมวัฒนธรรมต่างๆ กระทำได้ง่ายและเป็นที่นิยม ทำให้สังคมไทยเข้าร่วมอยู่ในกระบวนการโลกาภิวัตน์ และเข้าสู่ยุคข่าวสารข้อมูล ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วและมากมายในด้านวิถีการดำเนินชีวิต ทัศนคติ ค่านิยม และโลกทัศน์

ปรากฏการณ์ทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมวัฒนธรรมของไทยดังกล่าวได้ส่งอิทธิพลกระทบต่อนักเขียนไทย ทั้งโดยทางตรงและทางอ้อม ช่วงเวลาดังกล่าวนับเป็นช่วงเวลาที่

นักเขียนบ่มเพาะความคิดและมุมมองต่อสังคมและวัฒนธรรมใหม่ และในขณะเดียวกันก็แสวงหากลวิธีใหม่ในการถ่ายทอดสิ่งเหล่านั้นตามที่มีกระแสกระตุ้นออกมาในช่วงเวลานั้น ทำให้มีการรับแนวคิดและกลวิธีหลังสมัยใหม่เข้ามาใช้สร้างสรรค์วรรณกรรมไทย

กลวิธีแปลกใหม่ที่นักเขียนนำมาใช้อาทิ การผสมผสานประเภทวรรณกรรม (genre) เช่น นวนิยายเรื่อง*โลกของจอม* ซึ่งนำเสนอเนื้อหาเป็นข้อมูลข่าวสารจำนวนมาก นวนิยายเรื่อง*เจ้าจันท์ผมหอมนิราศพระธาตุอินทร์แขวน* ซึ่งผสมผสานระหว่างขนบวรรณกรรมนิราศเข้ากับรูปแบบนวนิยาย นวนิยายเรื่อง*เวลา* ซึ่งใช้รูปแบบนวนิยาย ละครเวที และภาพยนตร์ผสมผสานกัน เป็นต้น การวิพากษ์วิจารณ์การแต่งเรื่องอยู่ในเรื่องที่แต่งนั้น เช่น นวนิยายเรื่อง*นิยายนิรภัย* ซึ่งเล่าถึงการแต่งนิยายเรื่อง “นิยายนิรภัย” เรื่องสั้น “สินในน้ำฝน” ซึ่งเล่าถึงความคิดในการแต่งเรื่องสั้นซึ่งกลายมาเป็นเนื้อหาของเรื่องสั้นนั้นเอง เป็นต้น การข้ามพรมแดนระหว่างโลกความจริงกับโลกของเรื่องแต่ง เช่น เรื่องสั้น “เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า” ซึ่งตัวละครในเรื่องกลายเป็นตัวละครในหนังสือที่ตนอ่าน เป็นต้น การสร้างเรื่องราวที่โลกแห่งความเป็นจริงกับเหตุการณ์ไม่จริงเกิดขึ้นปนกัน เช่น นวนิยายเรื่อง*หมานคร นาครเขษม* เรื่องสั้น “แม่มดบนตึก” เป็นต้น วรรณกรรมบันเทิงคดีของไทยทั้งเรื่องสั้นและนวนิยายที่สร้างสรรค์ขึ้นในลักษณะดังกล่าวจึงเป็นงานที่มีแนวการเขียนแปลกต่างจากแนวการเขียนเดิม ทำให้ได้รับความสนใจนำมาถกเถียงวิพากษ์วิจารณ์ถึงความแปลกแหวกแนวไม่อยู่ในขนบและความคุ้นเคยของผู้อ่าน

ผลงานเหล่านี้กล่าวได้ว่าประสบความสำเร็จ บางเรื่องได้รับคำชื่นชมและคำตำหนิต่อว่าไปพร้อมๆ กัน เช่น นวนิยายเรื่อง*เวลา* ได้รับคำชื่นชมจากกรรมการตัดสินรางวัลซีไรต์ประจำปี 2537 ว่ามีความโดดเด่นในด้านกลวิธีการนำเสนอแนวคิดและเนื้อเรื่อง แต่ผู้อ่านบางคนเห็นว่าแม้ว่านวนิยายเรื่องนี้จะใช้กลวิธีการนำเสนอหลายรูปแบบ แต่การนำเสนอแต่ละรูปแบบเป็นไปอย่างคร่าวๆ ไม่สมจริง และไม่ใช่กลวิธีใหม่ (เริงศักดิ์ กำธร, 2537: 103, 113, 129 – 130) นวนิยายเรื่อง*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*ได้รับคำชื่นชมว่ามีกลวิธีในการร้อยเรียงเรื่องราวประวัติศาสตร์เข้ากับจินตนาการได้อย่างแนบเนียน และมีจุดเด่นในการทดลองนำประเภทวรรณกรรมรูปแบบต่างๆ มาใช้ในการนำเสนอ แต่นักประวัติศาสตร์และนักรัฐศาสตร์เห็นว่ารูปแบบและกลวิธีที่ผู้แต่งใช้กลับเป็นจุดด้อยที่ทำให้เกิดความสับสนระหว่างความเป็นจริงกับความเป็นเรื่องแต่ง (ตรีศิลป์ บุญขจร, 2540: 66 – 68; มนสิกุล โอวาทเภสัชช์, 2540: 24 – 28) นวนิยายเรื่อง*โลกของจอม*ประสบปัญหาเดียวกันในการได้รับคำวิพากษ์วิจารณ์ว่าไม่ใช่นวนิยาย (วาณิช จรุงกิจอนันต์, 2546; ชัยสิริ สมุทรวณิช, 2546) เนื่องจากมีเนื้อเรื่องเป็นข้อมูลข่าวสารมากกว่าการเล่าเรื่องราวของตัวละคร แต่นวนิยาย

เรื่องนี้ได้เข้ารับการคัดเลือกเข้ารอบสุดท้ายของการตัดสินรางวัลซีไรต์ประเภทนวนิยายในปี พ.ศ. 2546

กลวิธีเหล่านี้กล่าวได้ว่ามีความสอดคล้องกับกลวิธีการประพันธ์ของนักเขียนกลุ่มคติหลังสมัยใหม่ในโลกตะวันตกซึ่งมุ่งความสนใจไปที่กลวิธีเล่าเรื่องซึ่งแสดงให้เห็นปัญหาความสัมพันธ์ระหว่างโลกวรรณกรรมกับโลกความเป็นจริง ปัญหาของเรื่องเล่าหลักและความแปรปรวนของคุณค่าแบบสมัยใหม่ และนำเสนอด้วยมุมมองของความรู้เท่าทัน ความเข้าใจตระหนักในสภาพที่เป็นอยู่ และพยายามเผยให้เห็นปัญหาเหล่านี้ผ่านกระบวนการทางวรรณกรรม กลวิธีต่างๆ เหล่านี้ส่งผลให้ผู้อ่านสะกิดใจ ตลอดไปจนถึงเกิดความรับรู้ถึงความคิดตามแนวทฤษฎีหลังสมัยใหม่ที่ตั้งข้อสงสัยและตั้งคำถามต่อตัวความรู้ ความเชื่อ และบรรทัดฐานต่างๆ ซึ่งเป็นความแตกต่างระหว่างคติหลังสมัยใหม่กับคติสมัยใหม่ ดังที่แมกเฮล (McHale, 1987: 6 – 11) กล่าวว่า ขณะที่วรรณกรรมแนวสมัยใหม่มีลักษณะเด่นที่การแสวงหาวิธีการรับรู้สิ่งใดสิ่งหนึ่ง (epistemological dominant) วรรณกรรมแนวหลังสมัยใหม่กลับมีลักษณะที่มุ่งสนใจภาวะสิ่งใดสิ่งหนึ่งนั้น (ontological dominant) โดยแสดงให้เห็นถึงความแปรเปลี่ยน ไม่คงที่ ความน่าสงสัย ไม่น่าวางใจ

แนวความคิดเกี่ยวกับคติหลังสมัยใหม่นี้น่าจะมีเข้ามาในไทยตั้งแต่ก่อน พ.ศ. 2530 แล้ว เนื่องจากพบว่าใน*พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ – ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน* ซึ่งพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2530 ได้มีการบัญญัติศัพท์แทนคำ post-modern architecture และ magic realism แล้ว แสดงให้เห็นว่าความคิดเกี่ยวกับศิลปะแบบหลังสมัยใหม่ได้มีการแพร่อยู่แล้วในบางกลุ่มสาขาวิชา ส่วนในวงวรรณกรรม ผลงานของนักเขียนต่างชาติที่อยู่ในแนวคติหลังสมัยใหม่น่าจะแพร่เข้ามาผ่านวรรณกรรมแปลบางเรื่อง เช่น *หนึ่งร้อยปีแห่งความโดดเดี่ยว* (2529) ของกาเบรียล การ์เซีย มาเกซ *มาร์โควัลโด* (2530) ของอิตาโล คัลวิโน และกลุ่มนักเขียนที่มีประสบการณ์กับศิลปะและวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ของตะวันตก ทั้งจากโดยการศึกษาหรือประสบการณ์ก็ตาม เช่น วินทร์ เลียววาริณ ปราบดา หยุ่น มาลา คำจันทร์ ชาติ กอบจิตติ แก้วเก้า เป็นต้น

ปรากฏการณ์ที่แสดงให้เห็นความตระหนักถึงลักษณะหลังสมัยใหม่ที่เริ่มเข้ามามีบทบาทในด้านกลวิธีการประพันธ์ของนักเขียนไทยคือการที่สุชาติ สวัสดิ์ศรี เชิญชวนให้นักเขียนแสวงหากลวิธีใหม่ๆ มาแต่งเรื่องเพื่อตีพิมพ์รวมเล่มต่างหากจากหนังสือ*ช่อการะเกด* และในบทความเรื่อง “ว่าด้วยเรื่องสั้น ‘แนวทดลอง’” คำนำเสนอของหนังสือรวมเรื่องสั้นชุด *ช่อปาริชาต 1: ฝนหยดเดียว* สุชาติกล่าวอ้างถึง “postmodern” และผลงานกลุ่มนี้ว่า

> งานเขียนเชิงทดลองในวรรณกรรมตะวันตกรุ่นตั้งแต่ทศวรรษ 1970 เป็นต้นมาตราบจนปัจจุบัน นักเขียนวรรณกรรมตะวันตกหลายคนมักเรียกกลุ่มนักเขียนสมัยใหม่ที่มีการทดลองนำเสนอ “อะไรใหม่ๆ” หลากหลายรูปแบบเนื้อหาว่า เป็นนักเขียนประเภท Postmodernism กล่าวคือ มีกลวิธีเพี้ยนๆ แปลกๆ หลากหลายอย่างผสมกัน และมองเห็นชัดเจนว่ามีการสร้างนวัตกรรมใหม่ๆ ทางวรรณศิลป์แตกต่างไปจากกลุ่มรุ่น Modernism […] หากเอาอเมริกาเป็นจุดเริ่มต้น ในรุ่นทศวรรษ 1970 เป็นต้นมาก็มี วิลเลียม เบอโรห์, จอห์น บาร์ท, รอเบิร์ต คูเวอร์, ริชาร์ด เบราติแกน, เคิร์ต วอนเนกัต จูเนียร์, จอห์น ฮ็อคเกส, พอล อูสเตอร์, โดนัลด์ บาร์เทล์ม และคนสำคัญในสายนี้คือ โธมัส พินชอน […]
>
> สำหรับนักเขียน Postmodernism ทางสายยุโรปที่ทดลองริเริ่มอะไรใหม่ๆ ที่กล่าวถึงกันมากก็มี อิตาโล คัลวิโน (อิตาลี) มิลาน กุนเดอร่า (เช็คโกสโลวาเกีย) สตานิสลอว์ เล็ม (โปแลนด์) ดานิโล คิส (ยูโกสลาเวีย) แอนโธนี เบอร์เจส (อังกฤษ) มักซ์ ฟริชท์, เฟรดริค ดือเรนมัทน์, กุนเตอร์ กราสส์, ปีเตอร์ ฮันเค่ (เยอรมัน) […] ซัลมาน รุสดี้ […]
>
> ที่กล่าวขวัญในแง่ Postmodernism สายละตินอเมริกัน […] ที่พอรู้จักกันก็มี กาเบรียล การ์เซีย มาร์เก๊ซ (โคลัมเบีย) มาริโอ บาร์กัสโยซ่า (เปรู) จอร์เก ลุยส์ บอร์เกส (อาเยนตินา) […] จูลิโอ คอร์ตาซาร์[1]
>
> (สุชาติ สวัสดิ์ศรี, 2535: 12)

กล่าวได้ว่า ในวงวรรณกรรมไทย ปัจจัยที่นำไปสู่ความเปลี่ยนแปลงรูปแบบและแนวคิดในเกี่ยวกับเรื่องแต่งและกลวิธีการแต่งเรื่องเริ่มขยับตัวมาตั้งแต่ พ.ศ. 2520 ในขณะที่แนวคิดแบบหลังสมัยใหม่น่าจะเริ่มเข้าสอดแทรกเข้ามาในสังคมไทยตั้งแต่ก่อน พ.ศ. 2530 แล้ว

ดังที่กล่าวมานี้ บันเทิงคดีของไทยในช่วง 2531 – 2549 ที่มีการสร้างสรรค์สอดคล้องกับลักษณะการสร้างสรรค์ตามแนวหลังสมัยใหม่จึงเป็นกลุ่มวรรณกรรมที่น่าสนใจศึกษาเพื่อให้เห็นถึงลักษณะแนวคิดและกลวิธีแบบหลังสมัยใหม่ที่นำมาใช้ในการประพันธ์ และการปรับคติหลังสมัยใหม่มาสู่การสร้างสรรค์วรรณกรรมในบริบททางสังคมและบริบททางวรรณกรรมของ

[1] ชื่อนักเขียนในที่นี้สะกดตามต้นฉบับ

ไทย อันจะทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับเรื่องสั้นและนวนิยายไทยยุคปัจจุบัน ซึ่งมีการศึกษาอยู่ไม่มากนัก

1.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิจัยเกี่ยวกับวรรณกรรมร่วมสมัยของไทยนั้นเป็นการศึกษาวิจัยเรื่องสั้น ส่วนการศึกษาวิจัยเฉพาะนวนิยายนั้นไม่มีปรากฏ ในที่นี้จึงยกการศึกษาวิจัยเรื่องสั้นซึ่งมีทั้งการศึกษาเฉพาะนักเขียนคนใดคนหนึ่ง และการศึกษากลุ่มวรรณกรรมที่มีลักษณะเป็นกระแสความเคลื่อนไหว (movement) มาเสนอดังนี้

การศึกษาเฉพาะนักเขียนคนใดคนหนึ่งนั้น วัชรา บุญจรรยา (2545) ได้ศึกษาวิเคราะห์กลวิธีการนำเสนอในเรื่องสั้นและนวนิยายของวินทร์ เลียววาริณ โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะศึกษากลวิธีในการเล่าเรื่อง กลวิธีการเสนอเรื่องและแนวความคิด จากการศึกษาทำให้เห็นว่า ในเรื่องสั้นและนวนิยายของวินทร์ เลียววาริณ มีการใช้ตัวละครหรือผู้เขียนเป็นผู้เล่าเรื่องตลอดเรื่อง ทั้งในลักษณะตัวละครเอกเล่าเรื่องในฐานะบุรุษที่หนึ่ง ตัวละครรองเป็นผู้เล่าเรื่องในฐานะบุรุษที่หนึ่ง ผู้เขียนเป็นผู้เล่าในฐานะบุรุษที่สาม และวิธีการเล่าเรื่องแบบผสมผสาน ที่ผู้เล่าเรื่องสลับเปลี่ยนไปมา ในด้านกลวิธีการเสนอเรื่อง จากการศึกษาปรากฏว่า เรื่องสั้นและนวนิยายของวินทร์ เลียววาริณ มีการดำเนินเรื่องที่สำคัญคือการดำเนินเรื่องย้อนอดีต ทั้งการย้อนอดีตแทรกเป็นช่วงๆ และการย้อนอดีตสลับกับเหตุการณ์ปัจจุบัน การสร้างตัวละครมีพัฒนาการจากการให้ตัวละครแสดงความคิดความรู้สึกเพียงด้านเดียวมาเป็นตัวละครที่มีความซับซ้อนทางความคิดและอารมณ์เพิ่มมากขึ้น ส่วนรูปแบบการประพันธ์นั้น มีการนำเนื้อหาอื่นๆ มารวมกันเป็นเรื่องสั้น หรือนำเรื่องสั้นหลายเรื่องมารวมกันเป็นนวนิยาย รวมถึงนำรูปแบบงานเขียนอื่นๆ มาประกอบกันเป็นเรื่องสั้นด้วย นอกจากนี้ วินทร์ยังมีการใช้รูปแบบอื่นๆ ที่มิใช่บันเทิงคดีในการสื่อสารกับผู้อ่านด้วย โดยแนวคิดที่เสนอในเรื่องเป็นปัญหาเกี่ยวกับความขัดแย้งต่างๆ โดยเน้นปัญหาอันเนื่องมาจากสัญชาตญาณมนุษย์ และยังพูดถึงปัญหาจากความเปลี่ยนแปลงด้านการเมืองและสังคม

ส่วนการศึกษาในลักษณะกระแสความเคลื่อนไหวนั้น เบญจนาฏ วัฒนมณี (2539) ได้ศึกษาเรื่องสั้นกลุ่มที่มีลักษณะ “แนวทดลอง” ระหว่างช่วง พ.ศ. 2525-2535 โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะศึกษากลวิธีการนำเสนอและสารของเรื่องสั้นแนวทดลองของไทยในช่วงเวลาดังกล่าว การศึกษาทำให้เห็นกลวิธีของเรื่องสั้นแนวทดลองหลายประการ ได้แก่ กลวิธีเกี่ยวกับผู้เล่าเรื่อง เรื่องสั้นกลุ่มนี้มีการใช้ตัวละครดำเนินเรื่องด้วยตนเองในฐานะผู้สังเกตการณ์ และในฐานะผู้เล่าเรื่องที่เล่าเรื่องของตนเองและเรื่องของตัวละครอื่น และยังปรากฏลักษณะที่ผู้เขียนเป็นผู้เล่าเรื่องอีกด้วย ในด้านกลวิธี

การเสนอเรื่อง พบว่าวิธีการที่เด่นชัดของเรื่องสั้นแนวทดลองคือการเขียนอัตโนมัติและการใช้กรรมวิธีเบ็ดเตล็ด การใช้สัญลักษณ์และแนวการเขียนแบบกระแสสำนึก ทำให้เรื่องสั้นมีลักษณะแปลกและแตกต่างกับเรื่องสั้นเดิมๆ จากการศึกษา ผู้วิจัยพบว่าสารที่มีการเสนอในเรื่องสั้นแนวทดลองมีเนื้อหาเกี่ยวกับปัญหาสังคมและค่านิยมเกี่ยวกับชีวิต มีบางเรื่องที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความรู้ทางด้านวิทยาศาสตร์ ผู้วิจัยเห็นว่าปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงนี้คือปัจจัยภายในจากวงวรรณกรรมซึ่งเกิดความเบื่อหน่ายรูปแบบและเนื้อหาของวรรณกรรมหลัง 6 ตุลาคม 2519 และปัจจัยภายนอก คือความเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมที่เกี่ยวข้องกับวงวรรณกรรม คือความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีการสื่อสารที่ทำให้คนอ่านหนังสือน้อยลง นักเขียนจำเป็นต้องสรรหาวิธีการใหม่ๆ เพื่อดึงผู้อ่านกลับมา

การวิจัยทั้งสองเรื่องนี้เป็นการวิจัยที่มีกลุ่มข้อมูลต่างกันกับกลุ่มข้อมูลที่การวิจัยครั้งนี้ได้กำหนดไว้ แต่ก็มีความคาบเกี่ยวกับการศึกษาวิจัยนี้ กล่าวคือ การวิจัยของวัชรา บุญจรรยา เป็นการศึกษากลวิธีการประพันธ์เรื่องสั้นและนวนิยายที่เกิดขึ้นในช่วงประมาณ พ.ศ. 2535 – 2540 ส่วนการศึกษาของเบญจนาฏ วัฒนมณี นั้น เป็นการศึกษากลวิธีการประพันธ์ของเรื่องสั้นในช่วงระหว่าง พ.ศ. 2525 – 2535 ซึ่งบางส่วนมีลักษณะใกล้เคียงกับแนวหลังสมัยใหม่ ผลการศึกษาทั้งสองเรื่องแสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงด้านกลวิธีการประพันธ์และเนื้อหาสาระของวรรณกรรมไทยยุคหลัง 2531 การศึกษาของเบญจนาฏได้อธิบายถึงกลวิธีและเนื้อหาที่แตกต่างกับเรื่องสั้นเดิมๆ ของไทยว่าได้รับอิทธิพลจากกลุ่มงานเขียนตะวันตกแนวเหนือจริง (surrealism) ส่วนวัชรานั้นมิได้อธิบายถึงกลวิธีการประพันธ์ของวินทร์ เลียววาริณ ว่ามีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับแนวทางการสร้างสรรค์ตามแนวคิดหรือทฤษฎีใด

ส่วนการศึกษาเกี่ยวกับแนวคิดหลังสมัยใหม่ในไทยนั้น โดยส่วนใหญ่ยังไม่ปรากฏการศึกษาวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมโดยตรง แต่กล่าวได้ว่า ในวงวิชาการไทยมีความสนใจแนวคิดหลังสมัยใหม่บ้างแล้ว เช่นมีการจัดสัมมนาทางวิชาการเรื่อง “PostModernism: ความหวังใหม่ในสังคมศาสตร์” ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อ พ.ศ. 2538 อย่างไรก็ตาม กล่าวได้ว่าความสนใจต่อแนวคิดหลังสมัยใหม่เริ่มปรากฏเด่นชัดตั้งแต่ พ.ศ. 2540 เป็นต้นมา มีการออกวารสาร*ร่มพฤกษ์* ฉบับเดือนตุลาคม 2539 – มกราคม 2540 ใช้ชื่อฉบับว่า postmodernism ในวารสารดังกล่าวมีบทความเกี่ยวกับหลังสมัยใหม่หลายเรื่อง เช่น บทความของบุญส่ง ชัยสิงห์กานานนท์ เรื่อง “ปรัชญาหลังสกุลสมัยใหม่ (Postmodernism)” บทบรรยายของมารค ตามไท เรื่อง “ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับ Post-modernism” ในการสัมมนาที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ บทความของธีระ นุชเปี่ยม เรื่อง “ความรู้ อำนาจ อุดมการณ์ ในวาทกรรมประวัติศาสตร์” ต่อมาใน*วารสาร*

สังคมศาสตร์ (2452) มีการตีพิมพ์บทความเรื่อง “Modernity, Modernism, Postmodernity, Postmodernism: บทสำรวจการนิยาม” ของฆัสรา ขมะวรรณ และ “หลังสมัยใหม่ (What is Postmodern?)” ของจุมพฏ คำสนอง ใน*รัฐศาสตร์สาร* (2542) ตีพิมพ์บทความเรื่อง “ท่องไปในแดนโพสต์โมเดิร์น: ความเหมือน/อัตลักษณ์/และความแตกต่างในทางการเมือง” ของธเนศ วงศ์ยานนาวา ใน*จุลสารไทยคดีศึกษา* (2545) ตีพิมพ์บทความเรื่อง ““Postmodernist History” วิกฤตหรือความก้าวหน้าของประวัติศาสตร์” ของธีระ นุชเปี่ยม บทความเรื่อง “การศึกษาประวัติศาสตร์แบบ Postmodern” ของธงชัย วินิจจะกูล (2544) นอกจากบทความต่างๆ แล้ว ยังมีวิทยานิพนธ์เรื่อง “อิทธิพลของแนวคิดหลังสมัยใหม่ต่อสังคมวิทยา” ของจันทนี เจริญศรี (2543) ซึ่งต่อมาได้ตีพิมพ์เป็นหนังสือชื่อ *หลังสมัยใหม่กับสังคมวิทยา* และหนังสือ*ปรัชญาหลังนวยุค* ของกีรติ บุญเจือ (2545) บทความและหนังสือเหล่านี้ได้อธิบายถึงความหมายและแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ และชี้ให้เห็นอิทธิพลทางความคิดที่มีต่อวิชาการสาขาต่างๆ

ส่วนในทางวรรณกรรม นอกจากคำอธิบายของสุชาติ สวัสดิ์ศรี ในหนังสือ *ช่อปาริชาต 1: ฝนหยดเดียว* ดังที่กล่าวถึงแล้ว ยังมีบทสัมภาษณ์นพพร ประชากุล และชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ ในนิตยสาร*สารคดี* (2544) เกี่ยวกับวรรณกรรมและการวิจารณ์แนวหลังสมัยใหม่ บทความเรื่อง “ไซเบอร์พังค์ นวนิยายวิทยาศาสตร์แนวโพสต์โมเดิร์น” ของชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ (2545ก, ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ 2542 – 2543) ซึ่งกล่าวถึงลักษณะวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ประเภทหนึ่ง คือนวนิยายวิทยาศาสตร์แนวไซเบอร์พังค์ ผู้เขียนชี้ให้เห็นลักษณะเด่นของนวนิยายประเภทนี้ว่าเป็นการนำเสนอภาพสังคมอนาคตที่อยู่ในความควบคุมและสอดส่องของฝ่ายปกครองหรือผู้มีอำนาจซึ่งมีลักษณะเป็นเครือข่าย การต่อต้านที่มาจากกลุ่ม “คนนอก” หรือ “ชายขอบ” นวนิยายประเภทนี้แสดงความพร่าเลือนของเส้นแบ่งคู่ตรงข้าม เช่น มนุษย์กับหุ่นยนต์ กายกับจิต ความจริงกับความลวง ซึ่งทำให้เห็นความไม่เสถียรของความหมาย ความกำกวมของความจริง และความลื่นไหลของตัวตนและการมีอยู่ นอกจากนี้ยังมีบทวิจารณ์วรรณกรรมไทยเพื่อแสดงให้เห็นลักษณะที่สอดคล้องกับแนวคิดและกลวิธีหลังสมัยใหม่ เช่น บทความเรื่อง “ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน: นวนิยายการเมืองในยุค Postmodern” ของนฤมิตร สอดศุข (2547) ผู้แต่งกล่าวถึงนวนิยายเรื่องนี้โดยชี้ให้เห็นกลวิธีที่นักเขียนใช้และแนวทางการนำเสนอเรื่องประวัติศาสตร์ที่มีลักษณะลักษณะหลังสมัยใหม่ นอกจากนี้ยังมีบทความเรื่อง “ “ความน่าจะเป็น” เรื่องเล่า เรื่องเล่น เรื่องไม่เป็นเรื่อง” ของพิเชฐ แสงทอง (2543) และ “ความน่าจะเป็น ‘โพสต์โมเดิร์น’ ของ ‘ความน่าจะเป็น’” ของสรายุทธ์ ธรรมโชโต (2547) ซึ่งวิจารณ์หนังสือรวมเรื่องสั้น *ความน่าจะเป็น* ของปราบดา หยุ่น ผู้เขียนทั้งสองชี้ให้เห็นลักษณะหลังสมัยใหม่ของเรื่องสั้นในหนังสือชุดนี้ ซึ่งมีลักษณะแสดงให้เห็นการวิพากษ์ระบบเหตุผล การอยู่ร่วมกันของความหลากหลาย การทลายความเชื่อมั่นต่อหลัก

ความคิดความเชื่อต่างๆ กลวิธีการเล่าเรื่องอย่างเปิดเผยถึงความเป็นเรื่องเล่า การสะท้อนความเป็นเรื่องแต่ง การทำให้เกิดความพร่าเลือนในการจำแนกประเภทวรรณกรรม เป็นต้น

กล่าวได้ว่าแนวคิดหลังสมัยใหม่ได้รับความสนใจในวงวิชาการสาขาสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ของไทยอย่างมาก โดยเฉพาะสาขาปรัชญาและสาขาประวัติศาสตร์ ในขณะที่ ในด้านสาขาวรรณกรรม ความสนใจแนวคิดหลังสมัยใหม่ยังอยู่ในวงจำกัด ทั้งในแง่ของแนวคิดทฤษฎีการวิจารณ์และแนวคิดในการประพันธ์ การวิจัยเรื่อง “ความซับซ้อนของการเล่าเรื่อง: ลักษณะหลังสมัยใหม่ในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย” จึงเป็นการศึกษาวรรณกรรมร่วมสมัยของไทยกลุ่มหนึ่ง เพื่อแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างแนวคิดและกลวิธีการประพันธ์ของนักเขียนไทยกับแนวคิดและกลวิธีการประพันธ์หลังสมัยใหม่จากโลกตะวันตก ซึ่งยังไม่มีการศึกษามาก่อน

1.3 วัตถุประสงค์

เพื่อวิเคราะห์

1. กลวิธีการเล่าเรื่องแบบหลังสมัยใหม่ในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยที่แต่งขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2531 – 2549 ซึ่งเป็นช่วงที่บันเทิงคดีของไทยเริ่มมีการใช้กลวิธีการเล่าเรื่องที่คล้ายกับกลวิธีการเล่าเรื่องแบบหลังสมัยใหม่ของวรรณกรรมตะวันตก

2. แนวคิดสำคัญที่เสนอด้วยกลวิธีการเล่าเรื่องแบบหลังสมัยใหม่ในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย

3. ความสัมพันธ์ระหว่างกลวิธีการเล่าเรื่องกับแนวคิดสำคัญแบบหลังสมัยใหม่ในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยกับสภาพสังคมไทยร่วมสมัย

1.4 สมมติฐาน

1. บันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยที่แต่งขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2531 – 2549 มีกลวิธีการเล่าเรื่องแบบหลังสมัยใหม่ที่ซับซ้อน แตกต่างกับคติแบบสมัยใหม่ กล่าวคือมุ่งแสดงปัญหาการนำเสนอความจริง และวิพากษ์วิจารณ์ความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องกับการเล่าเรื่อง กลวิธีดังกล่าวได้แก่ การทำลายเอกภาพและความสมบูรณ์ของการเล่าเรื่องซึ่งแสดงให้เห็นภาพลวงของความจริงที่เสนอผ่านกระบวนการเล่าเรื่อง การเล่าเรื่องที่ไม่เป็นระเบียบหรือเล่าเรื่องซ้อนกันหลายชั้นซึ่งแสดงให้เห็นถึงความซับซ้อนของการนำเสนอความจริง การผสมผสานการเล่าเรื่องแบบจินตนิยายกับการเล่าเรื่องแนวสัจนิยมซึ่งแสดงถึงการรับรู้ความจริงที่เกิดขึ้นได้หลายระดับและหลาย

รูปแบบ การเล่าเรื่องด้วยการล้อและลอกเลียนแบบวรรณกรรมอื่นมาปะติดปะต่อกันซึ่งแสดงให้เห็นถึงธรรมชาติความเป็นสหบทของวรรณกรรม

2. บันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยที่ใช้กลวิธีดังกล่าวมีแนวคิดสำคัญของเรื่องสอดคล้องกับคติแบบหลังสมัยใหม่ ได้แก่ การวิพากษ์วิจารณ์สังคมทุนนิยมยุคหลังและสังคมข้อมูลข่าวสารที่มีการใช้วาทกรรมครอบงำสังคม อันก่อให้เกิดมโนทัศน์ในการควบคุม ตัดสินหรือประเมินค่าสิ่งต่างๆ ในสังคม และการวิพากษ์วิจารณ์การสร้างเรื่องเล่าผ่านกระบวนการทางภาษาและการเล่าซึ่งทำให้เรื่องเล่ากลายเป็นความจริง

3. กลวิธีการเล่าเรื่องและแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ของวรรณกรรมตะวันตกที่บันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยนำมาใช้มีการปรับให้สัมพันธ์กับสภาพสังคมไทยร่วมสมัย

1.5 ขอบเขตการวิจัย

ในการวิจัยนี้ ผู้วิจัยกำหนดที่จะศึกษาบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยประเภทเรื่องสั้นและนวนิยายที่แต่งขึ้นในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2531-2549 โดยเลือกศึกษาเรื่องสั้นและนวนิยายที่มีการใช้กลวิธีเล่าเรื่องแบบหลังสมัยใหม่เพื่อนำเสนอแนวคิดหลังสมัยใหม่

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับคติแบบหลังสมัยใหม่ ทั้งในด้านสังคมวัฒนธรรมและวรรณกรรม

2. ทำให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างกลวิธีการประพันธ์แบบหลังสมัยใหม่กับการเสนอแนวคิดสำคัญในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย

3. ทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับแนวโน้มของการสร้างสรรค์บันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย

1.7 ข้อตกลงเบื้องต้น

1. คำว่า fiction ในงานวิจัยนี้ใช้คำแปลแยกเป็น 2 คำ คำแรกคือ “บันเทิงคดี” ใช้กับวรรณกรรม โดยเน้นความหมายที่รูปแบบวรรณกรรมซึ่งหมายถึงวรรณกรรมประเภทนวนิยายและเรื่องสั้น คำที่ 2 คือ “เรื่องแต่ง” ใช้กับเรื่องสั้นและนวนิยายโดยเน้นความเป็นเรื่องที่แต่งขึ้น

2. การเสนอการวิเคราะห์เรื่องสั้นและนวนิยายในการวิจัยนี้ไม่เรียงลำดับตามเวลาที่มีการตีพิมพ์บทประพันธ์เนื่องจากมิได้มุ่งเสนอผลการศึกษาในเชิงประวัติ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

ความหมายและแนวคิดเกี่ยวกับ “หลังสมัยใหม่”

2.1 ความหมายและความเป็นมาของ “หลังสมัยใหม่”

คำว่า “หลังสมัยใหม่” เป็นคำที่ใช้ทั่วไปในปัจจุบันเพื่อแทนคำภาษาอังกฤษ postmodern หรือ post-modern คำ postmodern ในความหมายปัจจุบันปรากฏขึ้นในช่วงปลายคริสต์ทศวรรษ 1960 โดยใช้อ้างถึงนวนิยายของจอห์น บาร์ต (John Barth) และการเต้นรำของเมิร์ซ คันนิงแฮม (Merce Cunningham) คำนี้ถูกนำมาใช้และทำให้แพร่หลายโดยชาร์ลส์ เจงกส์ (Charles Jencks) ในหนังสือ *The Language of Post-Modern Architecture* ซึ่งพูดถึงแนวคิดและลักษณะของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่

ในภาษาไทยนอกจากคำว่า ‘หลังสมัยใหม่’ หรือใช้ทับศัพท์ทั่วไปว่า “โพสต์โมเดิร์น” แล้วยังมีการใช้คำอื่นแทนคำ postmodern ในบริบทที่แตกต่างกันไปด้วย ได้แก่ คำ “หลังสมัยใหม่” ซึ่งใช้กันอย่างแพร่หลายในหนังสือ บทความ และข้อเขียนต่างๆ เช่น ในหนังสือ *โพสต์โมเดิร์นกับสังคมวิทยา* ของจันทนี เจริญศรี (2545) บทความ “สภาวะหลังสมัยใหม่” ของไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร (2547) เป็นต้น คำ “สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ยุคหลัง” ใน*พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ – ไทย* ของราชบัณฑิตยสถาน (2530) บัญญัติขึ้นใช้เรียก postmodern architecture คำ “ปรัชญาหลังสกุลสมัยใหม่” ในบทความเรื่อง “ปรัชญาหลังสกุลสมัยใหม่ (Postmodernism)” ของบุญส่ง ชัยสิงห์กานานนท์ (2539 – 2540) คำ “ปรัชญาหลังนวยุค” ในหนังสือ*ปรัชญาหลังนวยุค แนวคิดเพื่อการศึกษาแผนใหม่* ของกีรติ บุญเจือ (2545) คำ “ยุคหลังทันสมัย” ในบทบรรณาธิการหนังสือ*มานุษยวิทยากับการศึกษาปรากฏการณ์โหยหาอดีตในสังคมไทยร่วมสมัย* ของพัฒนา กิตติอาษา (2546)

ศัพท์ที่นักวิชาการบัญญัติขึ้นใช้แทน postmodern และวิธีการประกอบศัพท์ แสดงให้เห็นมุมมองของนักวิชาการไทยต่อความหมายและการใช้ศัพท์ภาษาอังกฤษคำนี้ ประการแรก “หลังสมัยใหม่” มีความเชื่อมโยงกับสิ่งที่เรียกว่า “สมัยใหม่” ไม่ว่าจะเป็นในด้านยุคสมัยหรืออุดมการณ์ (ideology) ประการที่สอง ศัพท์บางคำแสดงความเป็นยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ ประการที่สาม บางคำมีนัยหมายถึงขบวนการหรือความเคลื่อนไหวทางศิลปะและปัญญา และประการสุดท้าย คำ postmodern เมื่อบัญญัติเป็นภาษาไทยนิยมใช้เป็นคำคุณศัพท์ ซึ่งสอดคล้องกับคำศัพท์

เดิมซึ่งทำหน้าที่เป็นคุณศัพท์เช่นกัน อย่างไรก็ตาม ในภาษาอังกฤษ คำ postmodern มีการแปรรูปหรือประกอบศัพท์เป็นศัพท์ที่มีความหมายเฉพาะออกไปอีก ได้แก่ postmodernity และ postmodernism การประกอบศัพท์ภาษาไทยจึงมักเทียบเคียงกับการแปรรูปและความหมายของศัพท์ภาษาอังกฤษ เช่น ภาวะหลังสมัยใหม่ และคติหลังสมัยใหม่นิยม ตามลำดับ หรือใช้ “หลังสมัยใหม่” เป็นคำนามกลางแทน “the postmodern”

ไม่ว่าคำ postmodern ในภาษาไทยจะเลือกใช้คำอย่างไร นัยความหมายที่คงอยู่คือการเชื่อมโยงกับ “สมัยใหม่” ในความสัมพันธ์ทางด้านเวลาที่เกิดปรากฏการณ์ นั่นคือ “หลัง” ของ “สมัยใหม่” การที่ postmodern ประกอบด้วย post กับ modern ทำให้คำนี้มักถูกพิจารณาว่าเป็นเรื่องของยุคสมัยเชิงประวัติศาสตร์ อิฮาบ ฮัสแซน (Hassan, 1993: 148 – 151) แสดงความไม่เห็นด้วยกับนัยความหมายของคำ postmodernism เขาเห็นว่าการใช้คำ post สื่อนัยเชิงปรปักษ์ต่อคำ modernism มากเกินไป และการเชื่อมโยงกับประเด็นยุคสมัยเชิงประวัติศาสตร์ยังเป็นปัญหา เนื่องจากเราไม่อาจมอง postmodernism เป็นการแยกขาดจาก modernism ได้ เนื่องจาก postmodernism สัมพันธ์กับ modernism ทั้งในด้านการเป็นสิ่งที่ตามมาภายหลัง และเป็นสิ่งที่ปรากฏอยู่ร่วมยุคสมัยเดียวกันกับ modernism (a diachronic and synchronic construct) กล่าวคือ แม้ postmodernism จะเกิดขึ้นภายหลัง modernism แต่กระแสของ modernism มิได้สิ้นสุดลง หากแต่ยังคงดำเนินอยู่ในปัจจุบัน postmodernism ซึ่งเป็นกระแสที่เกิดขึ้นเพื่อตั้งคำถามต่อ modernism จึงปรากฏควบคู่กับ modernism ไปด้วย ด้วยเหตุนี้การอธิบาย postmodernism จึงไม่สามารถอธิบายด้วยความเป็นยุคสมัยทางประวัติศาสตร์เพียงอย่างเดียว หากแต่ต้องรวมเอานิยามในทางทฤษฎีความคิดและความสัมพันธ์กับ modernism เข้ามาใช้อธิบายด้วย

ฌ็อง-ฟร็องซัวส์ เลียวตารด์ (Lyotard, 1993: 47 – 50) แสดงความเห็นเกี่ยวกับคำ post- ในคำ postodern ว่ามีนัยถึงความสำเร็จหรือผลที่สืบเนื่องจากบางสิ่งบางอย่าง เป็นการบ่งบอกถึงการพลิกกลับหรือทิศทางใหม่ที่ต่างกับที่มีมา ซึ่งในกรณีนี้คือ “สมัยใหม่” อันหมายถึงหลักการแนวคิดต่างๆ ที่ก่อเกิดแนวทางการดำเนินชีวิตและวิธีคิดแบบใหม่ที่เชื่อในการพัฒนาด้านต่างๆ postmodern เกิดขึ้นเป็นผลสืบเนื่องจากภาวะสมัยใหม่ที่พัฒนาขึ้นบนรากฐานความเชื่อว่าความเจริญก้าวหน้าด้านต่างๆ ทั้งด้านศิลปะ ปรัชญาความรู้ และวิทยาศาสตร์ส่งผลดีต่อมนุษย์ แต่จากปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมโลกไม่ว่าจะเป็นสงครามโลกครั้งที่สองหรือความเจริญของเทคโนโลยีวิทยาการต่างๆ ที่ทำให้มนุษย์ขาดความมั่นคงในการดำเนินชีวิต และกลายเป็นขึ้นอยู่กับสิ่งอื่นต่างๆ เลียวตารด์เห็นว่ามนุษย์มาถึงจุดที่เป็นความล้มเหลวของโครงการสร้างความเป็นสมัยใหม่ (the project of modernity) และ postmodern เป็นหนทางใหม่ทั้งในด้านศิลปะ ปรัชญา

และสังคมการเมือง คำ post จึงไม่ได้หมายถึงความเคลื่อนไหวที่จะย้อนกลับ (comeback, flashback) หรือตอบกลับ (feedback) หรือความเคลื่อนไหวในไปในทิศทางที่ซ้ำรอยเดิม แต่หมายถึงการสำรวจตรวจสอบย้อนกลับไปในสิ่งเดิม

ส่วนไบรอัน แมกเฮล (McHale, 1987: 5) กล่าวถึงปัญหาของคำ postmodern ว่าคำนี้มีปัญหาอยู่ที่คำว่า post เนื่องจากตัวของคำศัพท์เองมีนัยเกี่ยวเนื่องกับช่วงเวลาที่ตามมาภายหลังการมีอยู่ของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง postmodernism มักถูกตีความว่าแสดงถึงการเกิดขึ้น “หลัง” จาก “สมัยใหม่” และคติหลังสมัยใหม่ (postmodernism) เป็นแนวคิดที่เกิดขึ้น “หลังจาก” คติสมัยใหม่ (modernism) แมกเฮลชี้ให้เห็นว่าแท้ที่จริงแล้ว คำว่า post ใน postmodernism หมายถึง “มาจาก” (from) มากกว่า “หลังจาก” (after) เขาอธิบายว่า “postmodernism” เกิดมาจาก “modernism” และเกิดหลังจาก “modernist movement” ดังนั้นคติหลังสมัยใหม่จึงเป็นแนวคิดที่สืบเนื่องมาจากขบวนการสมัยใหม่ ขณะเดียวกันก็วิพากษ์ความเป็นสมัยใหม่ด้วย

จะเห็นได้ว่านักวิชาการตะวันตกอภิปรายถึงนัยความหมายของ postmodern ซึ่งมีการใช้หลายแบบทั้ง postmodern, postmodernism, และ postmodernity โดยให้ความสำคัญแก่นัยความหมายของคำ post ที่เป็นอุปสรรค (prefix) ของ modern ที่เป็นรากศัพท์ และปัจจัย (suffix) คือ –ity และ –ism ทั้งนี้เนื่องจากปรากฏการณ์สำคัญทางด้านสังคมการเมืองและวัฒนธรรมที่เกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงกับ “สมัยใหม่” ในทั้งสองด้าน ผ่านการสร้างคำล้อกับคำ modern, modernity และ modernism

“สมัยใหม่” (modern) ในแง่ที่เป็นยุคสมัยที่เริ่มมาตั้งแต่หลังยุคกลาง คือเป็นยุคที่เริ่มหลุดจากความเชื่อทางศาสนาและหันมาสนใจวิทยาศาสตร์ โดยเฉพาะวิธีการค้นคว้าทดลองพิสูจน์หลักฐานและในเรื่องของการใช้เหตุผล (Malpas, 2005: 49)[2] ส่วนภาวะสมัยใหม่ (modernity)

---

[2] การกำหนดช่วงเวลาของยุคสมัยใหม่มีแนวคิดแตกต่างกันหลายแนวคิด เช่น ยุคสมัยใหม่เริ่มต้นเมื่อสิ้นสุดศตวรรษที่ 18 โดยกำหนดเอาความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจากความก้าวหน้าทางความรู้ วิทยาศาสตร์ เศรษฐกิจ การเมือง และการปฏิวัติอุตสาหกรรมเป็นหมุดหมาย หรือการกำหนดยุคสมัยใหม่จากการปฏิวัติฝรั่งเศสซึ่งสัมพันธ์กับแนวคิดเรื่องสิทธิมนุษยชนและความเสมอภาค นักทฤษฎีบางกลุ่มกำหนดไว้ก่อนหน้านั้นมาก เช่น กำหนดจากการพัฒนาวิชาเทววิทยาของนักบุญออกัสติน (Saint Augustine) ตั้งแต่ศตวรรษที่ 4 หรือจากการขยายอำนาจของยุโรปตั้งแต่ยุคกลางมาจนถึงยุคอาณานิคมและยุคอุตสาหกรรม หรือการกำหนดเอายุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ (Renaissance) ในศตวรรษที่ 15 คือหลังยุคกลางเป็นต้นมา และสุดท้ายคือการกำหนดเอาจากขบวนการศิลปะแนวคติสมัยใหม่ที่เริ่มตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 (Malpas, 2005: 45 – 50)

หมายถึงสภาพหรือสภาวะสังคมวัฒนธรรมที่เกิดจากการเปลี่ยนกระบวนทัศน์ครั้งสำคัญจากกระบวนทัศน์ทางศาสนามาสู่กระบวนทัศน์ทางวิทยาศาสตร์ ส่งผลต่อวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ ความคิดความเชื่อของมนุษย์เกี่ยวกับตัวเอง สังคมที่แวดล้อม โลก และธรรมชาติ สุดท้ายคือคติสมัยใหม่ (modernism) หมายถึงความเคลื่อนไหวหรือขบวนการทางศิลปะแขนงต่างๆ ที่เป็นผลสืบเนื่องจากความรู้ศาสตร์ต่างๆ ที่พัฒนาขึ้นในยุคสมัยใหม่ และแสดงปฏิกิริยาต่อภาวะสมัยใหม่ที่มีแนวโน้มส่งผลเสียหายต่อมนุษยชาติ

จากการตีความคำ post ใน postmodern แสดงให้เห็นว่าความหมายของ postmodern หรือหลังสมัยใหม่ มิได้หมายความถึงยุคสมัยที่เกิดขึ้นหลังจากยุคสมัยใหม่สิ้นสุดลง หากแต่หมายถึง “มาจาก” คือมีที่มาจาก “สมัยใหม่” ซึ่งหมายถึงความต่อเนื่องทั้งทางด้านความคิดและปฏิบัติการ หรือหมายถึง “ผลที่เกิดขึ้น” จาก “สมัยใหม่” ซึ่งหมายถึงผลพวงที่เกิดจากการพัฒนาด้านต่างๆ แบบสมัยใหม่ ด้านรูปธรรม เช่น เทคโนโลยี วิทยาการ เศรษฐกิจ และด้านนามธรรม เช่น ความคิด ระบบคุณค่า หรือระบบเหตุผล ทั้งสองด้านถูกนำมาใช้ตอบสนองการแสวงหาประโยชน์แทนการพัฒนามนุษยชาติ สุดท้าย post ยังอาจหมายถึง “การปฏิเสธ” “การต่อต้าน” “การไม่เห็นด้วย” กับแนวทางแบบ “สมัยใหม่” ซึ่งหมายถึงความเคลื่อนไหวทางด้านการศึกษาทฤษฎีความรู้และศิลปะ ในทุกกรณี post หรือ “หลัง” มีนัยของการเกิดขึ้นทีหลัง “สมัยใหม่” แต่มิใช่ว่า “สมัยใหม่” สิ้นสุดลงแล้ว หากแต่ “โพสต์โมเดิร์น” หรือ “หลังสมัยใหม่” เกิดขึ้นไม่ได้ถ้าไม่มี “สมัยใหม่”

กระแสความเคลื่อนไหวแบบหลังสมัยใหม่เกิดขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่สองซึ่งเกิดขึ้นเมื่อกลางศตวรรษที่ 20 สิ้นสุดลง การเกิดสงครามโลกครั้งที่สองและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสงครามโลกครั้งที่สอง (คือการก่อสงครามขนาดใหญ่ การฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ การใช้อาวุธสงครามที่ทันสมัยและการใช้ระเบิดปรมาณู) ทำให้เกิดความตระหนกในหมู่นักคิด และหันกลับมาพิจารณาแนวทางแบบสมัยใหม่ที่ดำเนินมาบนแนวทางของการเชื่อมั่นในระบบการคิดเชิงเหตุผลว่าจะนำไปสู่การตัดสินใจทางจริยศาสตร์ที่ถูกต้องดีงาม การพัฒนาสุนทรียศาสตร์ชั้นสูงและวัฒนธรรมชั้นสูงที่น่าจะก่อให้เกิดความเจริญทางจิตใจ การพัฒนาทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีที่น่าจะนำไปสู่การพัฒนาชีวิตความเป็นอยู่ที่ดียิ่งขึ้นของมนุษย์ แต่ทั้งหมดกลับไม่เป็นเช่นนั้น ในสงครามโลกครั้งที่สอง มนุษย์ยังคงเข่นฆ่ากันด้วยความโหดร้ายด้วยวิทยาการที่พัฒนาขึ้นเพื่อความก้าวหน้าของมนุษยชาติ (ซึ่งต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน เช่น การฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ในยุโรปตะวันออก ในกัมพูชา ในแอฟริกา การก่อการร้าย รวมถึงการเอารัดเอาเปรียบในระบบต่างๆ) ในขณะที่ทางด้านเศรษฐกิจ ระบบเศรษฐกิจทุนนิยมมีการพัฒนามากขึ้นและเกิดการเอารัดเอา

เปรียบในสังคม ขณะที่ระบบสังคมนิยมไม่อาจตอบสนองความพึงพอใจของคนได้ จึงมีการตั้งข้อสงสัยเกี่ยวกับค่านิยมหรือคุณค่าแบบสมัยใหม่ว่าคุณค่าเช่นนั้นจะสามารถนำมนุษย์ไปสู่ความเจริญความก้าวหน้า ความสงบสุขได้จริงหรือ ข้อสงสัยดังกล่าวทำให้เกิดการศึกษาค้นคว้าและเสนอเป็นแนวคิดต่างๆ เพื่อที่จะอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น

2.2 ภาวะหลังสมัยใหม่

ภาวะหลังสมัยใหม่ (postmodernity) เป็นคำที่ใช้เรียกภาวะสังคมวัฒนธรรมร่วมสมัยที่เกิดจากความเปลี่ยนแปลงทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี เศรษฐกิจ และการเมือง โดยเฉพาะสองประการแรกซึ่งส่งผลให้เกิดความเปลี่ยนแปลงด้านวิถีชีวิตและโลกทัศน์ของผู้คนในสังคมปัจจุบัน ภาวะหลังสมัยใหม่เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 20 หลังจากสงครามโลกครั้งที่สองสิ้นสุดลง (Malpas, 2005: 34) และเป็นผลพวงที่สืบเนื่องมาจากการเปลี่ยนกระบวนทัศน์จากกระบวนทัศน์ทางศาสนาและจิตวิญญาณมาสู่กระบวนทัศน์ทางวิทยาศาสตร์และระบบเหตุผลตั้งแต่ยุคแสงสว่างทางปัญญาประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 16 เป็นต้นมา

กระบวนทัศน์ทางวิทยาศาสตร์ส่งผลสำคัญต่อความรู้และโลกทัศน์ของมนุษย์เกี่ยวกับตนเองและโลก กล่าวคือการหันมายึดความรู้และแนวทางแบบวิทยาศาสตร์เป็นหลักในการแสวงหาคำตอบเกี่ยวกับสิ่งต่างๆ เนื่องจากเชื่อว่าแนวทางแบบวิทยาศาสตร์ คือการยึดหลักการค้นคว้าทดลองและพิสูจน์ตามหลักเหตุผล เป็นแนวทางที่ถูกต้องในการแสวงหาความจริง และความรู้ที่ได้จากการศึกษาตามแนววิทยาศาสตร์เป็นความรู้ที่ถูกต้องและเป็นสากล มนุษย์สามารถค้นพบคำตอบเกี่ยวกับสิ่งต่างๆ ได้ และสามารถนำความรู้นั้นมาใช้แก้ปัญหาของมนุษย์ ทำให้มนุษย์มีชีวิตในโลกนี้อย่างมีความสุข ความเชื่อมั่นในแนวทางและความรู้แบบวิทยาศาสตร์นำไปสู่การพัฒนาความรู้วิทยาศาสตร์ ระบบเศรษฐกิจเพื่อที่จะตอบสนองความต้องการมีชีวิตที่สมบูรณ์และสุขสบายของมนุษย์ โดยมีคำสำคัญของแนวคิดนี้เช่น การสร้างความเป็นสมัยใหม่ (modernization) ความก้าวหน้า (progress) อารยธรรม (civilization) และเป็นหลักการสำคัญของยุคสมัยใหม่

ในยุคสมัยใหม่ เกิดการค้นพบทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีในด้านวิทยาศาสตร์ธรรมชาติ มีการพัฒนาในเรื่องเครื่องจักร เครื่องกล และพลังงาน ทำให้เกิดการประดิษฐ์เครื่องจักรกลต่างๆ เช่น ยานพาหนะอย่างรถไฟ รถยนต์ เครื่องบิน เครื่องจักรในโรงงานอุตสาหกรรม เป็นต้น การพัฒนาความรู้ด้านการแพทย์และการสาธารณสุข ทำให้เกิดแนวทางการรักษาโรคต่างๆ การพัฒนาในด้านเทคโนโลยีการสื่อสารและการโทรคมนาคม เช่น การพิมพ์ การ

ส่งสัญญาณวิทยุและวิทยุโทรทัศน์ ทำให้เกิดการสื่อสารมวลชนตั้งแต่หนังสือพิมพ์ วิทยุ และโทรทัศน์ การโทรคมนาคม ได้แก่ โทรเลข โทรศัพท์ โทรสาร เป็นต้น ในด้านเศรษฐกิจ เกิดการพัฒนาระบบเศรษฐกิจที่มุ่งเอื้ออำนวยในการดำรงชีวิตของมนุษย์ ระบบเศรษฐกิจสำคัญที่เกิดขึ้นจากแนวคิดทางเศรษฐศาสตร์ที่พัฒนาขึ้นในยุคนี้คือเศรษฐกิจระบบทุนนิยมและระบบสังคมนิยม และการพัฒนาการผลิตผ่านระบบโรงงานอุตสาหกรรม

ภาวะหลังสมัยใหม่เกิดจากความรู้และระบบต่างๆ ที่เกิดขึ้นในยุคสมัยใหม่ได้พัฒนาตัวเองไปในทิศทางที่ตอบสนองต่อพัฒนาการขององค์ความรู้เอง และต่อการพัฒนาเทคโนโลยีเพื่อตอบสนองความต้องการของมนุษย์ ความรู้และระบบที่พัฒนาขึ้นนี้กลายเป็นสิ่งที่ครอบงำและมีอำนาจเหนือมนุษย์

ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีที่สำคัญในโลกหลังสมัยใหม่คือเทคโนโลยีด้านการสื่อสารที่พัฒนาและขยายตัวครอบคลุมทั่วโลก ผ่านระบบเคเบิลใยแก้ว ดาวเทียม และเครือข่ายอินเทอร์เน็ต ส่งผลให้คนในพื้นที่ต่างๆ ทั่วโลกสามารถติดต่อถึงกันได้ในอย่างฉับพลันทันที หรือใช้ระยะเวลาอันสั้น กล่าวได้ว่าระยะห่างของสถานที่ถูกสลายลงด้วยความรวดเร็วของเวลา ซึ่งเดวิด ฮาร์วีย์ (David Harvey) เรียกว่า time-space compressions หรือการกระชับแน่นระหว่างเวลากับสถานที่ ปรากฏการณ์ดังกล่าวส่งผลต่อการที่คนแต่ละคนเชื่อมโยงตนเองเข้ากับพื้นที่แบบใหม่ในโลกหลังสมัยใหม่ ฮาร์วีย์ชี้ว่าความสัมพันธ์กับพื้นที่มีความสำคัญมากขึ้นในโลกหลังสมัยใหม่ เขาอธิบายว่าความคิดเรื่องพื้นที่เป็นเรื่องซับซ้อน และมิใช่เกิดขึ้นโดยสามัญสำนึก หากแต่เกิดจากการบ่มเพาะของสังคมวัฒนธรรมในการสร้างมุมมอง/การรับรู้ต่อพื้นที่ (Harvey, 1989: 201 – 323)

การรับรู้เรื่องพื้นที่ในโลกหลังสมัยใหม่นี้ เฟรดริก เจมิสัน (Fredric Jameson) เห็นว่าคนเรากำลังอยู่ในภาวะ “หลงที่” (lost in space) เนื่องจากไม่มี “เครื่องมือ” ที่จะรับรู้พื้นที่แบบหลังสมัยใหม่ที่เกิดขึ้น เจมิสันเรียกพื้นที่แบบหลังสมัยว่า hyperspace ซึ่งเขาอธิบายว่า “[T]his latest mutation in space – postmodern hyperspace – has finally succeeded in transcending the capacities of the individual human body to locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually, and to map cognitively its position in a mappable external world.” (Jameson, 1998: 15 – 16) กล่าวคือ พื้นที่ในโลกหลังสมัยใหม่ทำให้คนตัดขาดและแยกตัวออกจากโลกภูมิศาสตร์ภายนอก ทำให้ไม่สามารถเชื่อมโยงตนเองเข้ากับ “สถานที่” ในความเป็นจริงได้ พื้นที่ในโลกหลังสมัยใหม่แสดงบทบาทในการควบคุมกำหนดทิศทาง การเคลื่อนที่ของคน ทำให้คน “ถูกนำไป” แทนที่จะกำหนดทิศทางและการเคลื่อนที่ของตนเอง

ในแง่หนึ่ง ความกระชับแน่นระหว่างเวลากับสถานที่นี้เอง ส่งผลให้ระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมสามารถขยายตัวอย่างรวดเร็วและกว้างไกลโดยอาศัยกลไกของการสื่อสาร และขยายตัวอย่างเข้มแข็งเข้าสู่ขั้นต่อมาที่เรียกว่าทุนนิยมยุคหลัง (late capitalism) ตามที่เออร์เนสต์ แมนเดล (Ernest Mandel) อธิบายระบบเศรษฐกิจทุนนิยมแบ่งเป็น 3 ขั้น และขั้นที่ 3 คือทุนนิยมยุคหลัง ซึ่งระบบการลงทุนมีลักษณะขยายตัว มีการทำธุรกิจในระดับข้ามชาติ ในแง่ของการผลิตเกิดการเปลี่ยนแปลงลักษณะการผลิตโดยเน้นการผลิตสินค้า บริการ วัฒนธรรม เพื่อการบริโภคความหมายมากกว่าเพื่อประโยชน์ในการใช้สอย และเน้นการตลาดที่จูงใจผู้บริโภคด้วยภาพลักษณ์ที่ให้คุณค่าทางนามธรรมมากกว่ารูปธรรม

ในระบบเศรษฐกิจทุนนิยมยุคหลัง วัฒนธรรมถูกทำให้เป็นหรือถูกผลิตขึ้นมาเป็นสินค้า เพื่อตอบสนองการบริโภคความปรารถนา (desire) มากกว่าความจำเป็นพื้นฐาน (need) ซึ่งเป็นหลักการของทุนนิยมยุคแรกและยุคที่สอง การบริโภคของคนในสังคมเป็นการบริโภคเพื่อตอบสนองความปรารถนา แทนการตอบสนองความจำเป็นในการดำรงชีวิต สินค้าวัฒนธรรมในฐานะผลผลิตทางวัฒนธรรมกลายเป็นมีบทบาทสำคัญในการเป็นสนามการต่อสู้ทางสังคมวัฒนธรรม ความเปลี่ยนแปลงนี้ได้เปลี่ยนพฤติกรรมและทัศนคติในการบริโภค ขณะที่งานโฆษณากลายเป็นงานศิลปะของทุนนิยม ศิลปะก็เข้าไปมีบทบาทในงานโฆษณา และวัฒนธรรมการบริโภคสินค้ามวลชน (mass-consumer culture) ได้เข้ามามีส่วนในชีวิตประจำวันของทุกคนภายใต้กรอบระบบทุนนิยม (Harvey, 1989: 63)

ด้วยความแปรเปลี่ยนบทบาทและความหมายของสิ่งที่เรียกว่าศิลปะ เจมิสันเลือกที่จะอธิบายภาวะหลังสมัยใหม่ผ่านงานศิลปะในสังคมร่วมสมัย เจมิสัน (Jameson, 1992: 1 – 54) มองว่าระบบทุนนิยมยุคหลังกระตุ้นและสร้างสำนึกแบบหลังสมัยใหม่ให้เกิดขึ้น ขณะเดียวกันสำนึกแบบหลังสมัยใหม่ก็ทำให้ภาวะสังคมวัฒนธรรมแบบทุนนิยมยุคหลังเติบโตและเฟื่องฟูขึ้นด้วยเช่นกัน ศิลปะหลังสมัยใหม่ในฐานะปฏิบัติการทางวัฒนธรรมรูปแบบหนึ่งมีลักษณะของการสร้างสรรค์เพื่อกระตุ้นความปรารถนาในวัตถุสิ่งของ หรือเป็น “พาณิชยศิลป์” มากกว่าการตอบสนองอุดมการณ์ “ศิลปะเพื่อศิลปะ” หรือแม้กระทั่ง “ศิลปะเพื่อชีวิต” ลักษณะดังกล่าวทำให้ศิลปะหลังสมัยใหม่มีลักษณะแบนราบ (flatness) ขาดความลึกซึ้ง (depthlessness) ไร้ราก (rootlessness) และโหยหาอดีต (nostalgia) เช่น ภาพของแอนดี วอร์โฮล (Andy Warhol) ภาพยนตร์ย้อนยุค เป็นต้น

แม้ว่าเจมิสันจะชี้ว่าลักษณะต่างๆ เหล่านี้เป็นลักษณะของศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ แต่แท้ที่จริงแล้วอาจกล่าวได้ว่าลักษณะเหล่านี้คือปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมแบบหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏตัวขึ้นในกิจกรรมต่างๆ ในปัจจุบัน กิจกรรมทั้งหลายในสังคมปัจจุบันแสดงให้เห็นการใช้ประโยชน์จากสิ่งที่มีอยู่แล้วไม่ว่าจะโดยธรรมชาติหรือสิ่งที่สร้างขึ้นไว้ในอดีต ทำให้คุณค่าของสิ่งเหล่านั้นลดทอนลงเป็น “เครื่องหมาย” หรือ “สัญญะ” โดยไม่มีความหมายอยู่ภายใน คุณค่าของสิ่งต่างๆ ดำรงอยู่แต่เพียงภายนอก ความสัมพันธ์ระหว่าง “ภายใน” กับ “ภายนอก” ที่หายไปทำให้คนขาดการเชื่อมโยงกับอดีตด้วยความหมายจากภายใน และต้องแสวงหาสิ่งเติมเต็มจากวัตถุภายนอก ซึ่งก็คือสินค้า โดยเฉพาะสินค้าที่สามารถเชื่อมโยงคนแต่ละคนเข้ากับรากเหง้าทางวัฒนธรรมที่ขาดหายไป สอดคล้องกับการที่ระบบทุนนิยมยุคหลังหันมาเน้นการผลิตสินค้าเพื่อตอบสนองความปรารถนาในทางสังคมวัฒนธรรมมากกว่าประโยชน์ใช้สอย ในขณะเดียวกัน การแสวงหาสินค้าเพื่อเป็นเครื่องแสดงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนผ่านภาพลักษณ์ภายนอก ก็ตอกย้ำภาวะสูญเสียความสัมพันธ์กับความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์ ส่งผลต่อความต้องการของคนในการที่จะบริโภคเพื่อตอบสนองความปรารถนาที่เกิดขึ้นก็ผลักดันให้เกิดการผลิตสินค้าวัฒนธรรมเพื่อตอบสนองความต้องการดังกล่าว ซึ่งเจมิสันเรียกว่าเป็นตรรกะทางวัฒนธรรมของทุนนิยมยุคหลัง (the cultural logic of late capitalism)

ปรากฏการณ์สังคมบริโภคนี้ ฌ็อง โบดริยารด์ (Jean Baudrillard) ชี้ให้เห็นว่าสังคมบริโภคแบบหลังสมัยใหม่มีความแตกต่างกับสังคมบริโภคก่อนหน้านี้ กล่าวคือการบริโภคเป็นกลไกอย่างหนึ่งของการผลิต การบริโภคเป็นกระบวนการหรือขั้นตอนสำคัญที่ทำให้การผลิตดำรงอยู่และดำเนินไป ด้วยเหตุนี้ ระบบการผลิตจึงต้องนำเอาความปรารถนาของมนุษย์มาเป็นเครื่องมือในการกระตุ้นให้เกิดการบริโภค ระบบการผลิตจึงมิได้ผลิตแต่เพียงสินค้า แต่ยังผลิตความจำเป็น/ต้องการสินค้าด้วย ทำให้คนเรารู้สึกว่าจำเป็นจะต้องบริโภค และลงมือบริโภคอย่างไม่สามารถควบคุมตัวเอง ทั้งยังไม่รู้ตัวว่าตนเองตกอยู่ในวังวนของการบริโภค การบริโภคจึงเป็นตรรกะของการผลิตซ้ำ ทำให้ระบบการผลิตขยายตัวออกไป กลายเป็นรูปแบบที่ครอบงำจิตใจ (mentality) จริยศาสตร์ (ethics) และอุดมการณ์การใช้ชีวิตประจำวันของมนุษย์ (everyday ideology) (Baudrillard, 2001: 53)

ในสังคมบริโภคแบบหลังสมัยใหม่ วัตถุแห่งการบริโภคถูกทำให้กลายเป็นสัญญะ (sign) ทำให้มูลค่าของวัตถุแห่งการบริโภคถูกแปรจากมูลค่าเชิงประโยชน์ใช้สอย (use value) มาเป็นมูลค่าเชิงสัญญะ (sign value) ระบบการผลิตทำหน้าที่แปรค่าเชิงสัญญะ ให้มีมูลค่าในการแลกเปลี่ยนทางเศรษฐกิจ (economic exchange value) การซื้อหาเพื่อครอบครองสินค้า/วัตถุจึง

กลายเป็นเรื่องของการแลกเปลี่ยนเชิงสัญลักษณ์ (symbolic exchange) คือเป็นการซื้อหาครอบครองสินค้า มิใช่เพื่อประโยชน์ใช้สอยของสินค้านั้น หากแต่เพื่อให้สินค้านั้นทำหน้าที่สร้างอัตลักษณ์ (identity) หรือตำแหน่งแห่งที่ทางสังคม (social standing) ของปัจเจกบุคคล โบดริยาร์ชี้ให้เห็นว่าการสร้างอัตลักษณ์หรือตำแหน่งแห่งที่ทางสังคมด้วยสัญญะของวัตถุ/สินค้ามิได้ทำให้ปัจเจกบุคคลเป็นอิสระจากสังคม แต่กลับผูกพันกับกลุ่มในสังคมอย่างแนบแน่น เนื่องจากสินค้าถูกจัดลำดับชั้นทางสังคมไว้ สินค้าจึงเป็นรหัสวัฒนธรรมที่บ่งบอกกลุ่มพวกที่ปัจเจกบุคคลผู้บริโภคสินค้าสังกัด ปัจเจกบุคคลจึงมิใช่ปัจเจกบุคคลที่เป็นอิสระตามอุดมการณ์แบบสมัยใหม่ แต่เป็นปัจเจกบุคคลที่ถูกกำหนด หรือกำหนดตัวเองเข้ากับสิ่งอื่น การที่สินค้าทำหน้าที่กำหนดความสัมพันธ์ทางสังคมของบุคคล สินค้าจึงสามารถตอบสนองความปรารถนาของปัจเจกบุคคลในการแสวงหา/สร้าง/ได้มาซึ่งตำแหน่งแห่งที่ทางสังคมด้วยการซื้อหาครอบครองสินค้านั้น จนเกิดเป็นการบริโภคเพื่อเติมเต็มสิ่งที่ขาด (ideology of self-fulfilment) ในการกระตุ้นให้บริโภคเพื่อเติมเต็มส่วนที่ปัจเจกบุคคลรู้สึกว่าตนขาด ระบบการผลิตจำเป็นที่จะต้องสร้าง/เสนอความจำเป็นของสินค้าแก่ผู้บริโภค ความปรารถนาที่จะบริโภคสินค้าจึงเป็นส่วนหนึ่งที่ระบบการผลิตสร้างขึ้นมา ระบบการผลิตจึงเป็นฝ่ายควบคุม/กำหนดระบบการบริโภค, มิใช่กลับกัน กล่าวคือ ระบบการผลิตอาศัยการตลาดและการโฆษณากระตุ้นให้คนปรารถนาที่จะบริโภคสินค้า ในระบบการบริโภค ผู้บริโภคดูเหมือนมีโอกาสในการเลือกสิ่งที่ตนต้องการ โดยมิได้ตระหนักว่าโอกาสในการเลือกผู้บริโภครู้สึกว่าตนเองมีอยู่อย่างเต็มที่นั้นเป็นโอกาสที่ระบบการผลิตกำหนด สร้าง และเสนอมาให้

ในสังคมบริโภค ระบบการผลิตสร้างระบบการบริโภคขึ้นเพื่อขับเคลื่อนระบบการผลิตให้สืบเนื่องต่อไป ระบบการบริโภคแทรกซึมเข้าไปอยู่ในวิถีชีวิตประจำวันของบุคคล และขับเคลื่อนวิถีชีวิตของบุคคลให้ดำเนินไปตามกระแสแห่งวัตถุ/สินค้าต่างๆ บุคคลอธิบาย/บอกเล่าเกี่ยวกับตัวเองผ่านวัตถุ/สินค้าที่สรรหามาครอบครอง การบริโภคกลายเป็นปฏิบัติการของบุคคลในการสร้าง/กำหนดคุณค่า/ความหมายของตนเองและคนอื่น และในปรากฏการณ์เช่นนี้ปรากฏการณ์ที่แทรกซ้อนเข้ามาอีกอย่างหนึ่งคือปรากฏการณ์ที่ในสังคมเต็มไปด้วยสิ่งจำลอง (simulacra) การจำลองแบบ (simulation) และความเป็นจริงจำลอง (hyperreality)

ในการอธิบายปรากฏการณ์สังคมร่วมสมัยที่เต็มไปด้วยวัตถุที่ถูกสร้างค่าทางวัฒนธรรม โบดริยาร์ดเสนอทฤษฎีเกี่ยวกับการจำลองแบบ โดยจำแนกระยะของการจำลองแบบเป็น 3 ขั้น การจำลองแบบขั้นแรกหมายถึงการที่แบบจำลองกับความจริงของต้นแบบที่ถูกจำลองแยกออกจากกันอย่างเห็นได้ชัด การจำลองแบบขั้นที่สองหมายถึงการที่แบบจำลองกับความจริงต้นแบบ

กลมกลืนไม่อาจแยกออกจากกันได้ และการจำลองแบบขั้นที่สามหมายถึงการที่แบบจำลองกลายเป็นความจริงเสียเองโดยไม่มีต้นแบบที่เป็นจริงดำรงอยู่ ซึ่งคือสิ่งที่เขาเรียกว่า hyperreality หรือความเป็นจริงจำลอง

โบดริยารด์เห็นว่าสิ่งที่มีบทบาทสำคัญในการสร้างความเป็นจริงจำลองขึ้นมาแทนความจริงคือสื่อสารมวลชน โดยเฉพาะโทรทัศน์ สื่อโทรทัศน์และสื่อสารมวลชนประเภทอื่นรวมทั้งอินเทอร์เน็ตมีบทบาทสำคัญในการแพร่กระจายข้อมูลข่าวสารไปในพื้นที่ต่างๆ และเข้าสู่ความรับรู้ของผู้ชม การเผยแพร่ข้อมูลข่าวสารปริมาณมากมายมหาศาลทำให้ข้อมูลข่าวสารกลายเป็นความจำเป็นของคนในสังคมร่วมสมัย เนื่องจากคนรู้สึกว่าไม่ได้เข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งของสังคม (desocialised) หรือ “ไร้สังคม” (asocial) หากไม่ได้เสพข้อมูลข่าวสารจากสื่อ โบดริยารด์ชี้ว่าความรวดเร็วและปริมาณข้อมูลข่าวสารที่ไหลเวียนอยู่มากมายทำให้เกิดความเข้าใจว่าข้อมูลข่าวสารเป็นความจำเป็น เขาชี้ให้เห็นว่าแท้ที่จริงแล้ว “We live in a world where there is more and more information, and less and less meaning.” (Baudrillard, 1994: 79) เนื่องจากความหมายของข้อมูลข่าวสารมิได้มีค่า ความเป็นข้อมูลข่าวสารต่างหากที่มีค่า การรับรู้ข้อมูลข่าวสารมิใช่เพื่อประโยชน์ในการรับรู้ “สาร” ของข้อมูล หากเป็นการรับรู้ “ข้อมูล” ลักษณะดังกล่าวเห็นได้ชัดเจนในตัวอย่างรายการแข่งขันตอบปัญหาในโทรทัศน์ ลักษณะดังกล่าวทำให้ข้อมูลข่าวสารสูญเสียคุณค่าความหมายของ “สาร” และอีกประการหนึ่งคือทำให้กระบวนการสร้างความเสมือนจริงแทนความจริงยิ่งเพิ่มทวีมากขึ้นโดยที่ผู้รับข้อมูลข่าวสารไม่ได้ตระหนักถึงจินตนาการหรือความเป็นละครที่เสริมสร้างให้ข้อมูลข่าวสารจริงจัง น่าเชื่อถือ และกลายเป็นว่าการนำเสนอข้อมูลข่าวสารอย่างตรงไปตรงมา ไม่สร้างเพิ่มสีสันจินตนาการกลับไม่ได้รับความนิยม (Baudrillard, 1994: 79 – 86)

โบดริยารด์ยกตัวอย่างบทบาทของสื่อสารมวลชนในการสร้างความเป็นจริงจำลองเข้าแทนที่ความจริงด้วยการระบุด้วยความเปรียบว่า “สงครามอ่าว” (Gulf War) ไม่ได้เกิดขึ้นจริง เขาอธิบายว่าสำหรับคนอเมริกัน สงครามระหว่างสหรัฐอเมริกากับอิรักครั้งแรกที่คนอเมริกันรับรู้คือรายงานข่าวจากสถานีโทรทัศน์ที่บอกเล่าและถ่ายทอดภาพเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นด้วยเทคโนโลยีที่ทันสมัยเพื่อยืนยันความเป็นจริงของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น แต่ขณะเดียวกัน การนำเสนอภาพข่าวสงครามอ่าวก็มีลักษณะคล้ายภาพยนตร์ในการเร้าอารมณ์ความรู้สึกตื่นเต้นของผู้ชมประหนึ่งได้เห็นเหตุการณ์จริง ภาพสงครามอ่าวในจอโทรทัศน์กลายเป็นเสมือนรายการบันเทิงสำหรับคนอเมริกัน ขณะที่เหตุการณ์สงครามที่เกิดขึ้นจริงในคูเวตและอิรักเป็นสิ่งที่คนอเมริกันไม่ได้รับรู้และไม่มีทางรับรู้โดยไม่ผ่านสื่อกลาง การที่ไม่ได้รับรู้และไม่มีทางรับรู้ความเป็นจริงนอกเหนือไปจาก

ที่ปรากฏในโทรทัศน์ ทำให้โบดริยารด์ระบุว่าสงครามอ่าวไม่ได้เกิดขึ้น (Baudrillard, 2001: 231 – 253)

ภาวะหลังสมัยใหม่ดังที่กล่าวมานี้เป็นปรากฏการณ์ที่แผ่ขยายไปในหลายพื้นที่ ไม่เฉพาะอยู่แต่ในประเทศแถบตะวันตก ในแต่ละพื้นที่ก็มีความแตกต่างกันไปตามลักษณะเฉพาะของเงื่อนไขและปัจจัยในแต่ละสังคมวัฒนธรรม แม้กระนั้นก็มีลักษณะร่วมในเรื่องของการปรากฏตัวของความแตกต่างยืนยันภาวะหลากหลายในสังคมวัฒนธรรมนั้น ในขณะที่ภาวะสังคมบริโภคและระบบเศรษฐกิจทุนนิยมยุคหลัง ภาวะสังคมสื่อสารมวลชนและข้อมูลข่าวสาร แผ่ขยายกลายเป็นลักษณะร่วมสมัยของสังคมหลายแห่ง

2.3 หลังสมัยใหม่กับทฤษฎีความรู้

ทฤษฎีความรู้แบบหลังสมัยใหม่ (postmodern theories of knowledge) หมายถึงกลุ่มแนวคิดหรือทฤษฎีในการศึกษาและพยายามอธิบายปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรมร่วมสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาวะสังคมวัฒนธรรมในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ซึ่งนักทฤษฎีนักวิจารณ์เห็นว่าเป็นปรากฏการณ์ที่สืบเนื่องจากการสร้างความเป็นสมัยใหม่ตั้งแต่ยุคแสงสว่างทางปัญญา และแนวคิดและทฤษฎีเดิมที่พัฒนาขึ้นในยุคสมัยใหม่ (modern age) ไม่สามารถนำมาใช้อธิบายหรือทำความเข้าใจปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นได้ ทฤษฎีหลังสมัยใหม่มีความหลากหลาย แต่มีหลักการใหญ่ๆ คล้ายกันคือการตั้งข้อสงสัยต่อสิทธิอำนาจ (authority) ในการสถาปนาองค์ความรู้ ความคิด ค่านิยม และกฎเกณฑ์ต่างๆ ให้กลายเป็นมาตรฐานและบรรทัดฐานที่เชื่อถือยึดมั่นว่าถูกต้อง ดีงาม และเหมาะสม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ข้อสงสัยหรือความกังขาต่อแนวคิดเกี่ยวกับการพัฒนาความเจริญก้าวหน้า ความรู้แบบวิทยาศาสตร์ มาตรฐานทางจริยศาสตร์และสุนทรียศาสตร์ ที่ก่อตัวและพัฒนาขึ้นตั้งแต่ยุคแสงสว่างทางปัญญา และกลายเป็นแนวทางที่ทรงอิทธิพลต่อความคิดความเชื่อและการตัดสินประเมินค่า (Sim, 2001: 3)

ทฤษฎีที่วิพากษ์แนวคิดทฤษฎีสมัยใหม่และแนวทางการสร้างความเป็นสมัยใหม่บนพื้นฐานความเชื่อในความจริงสูงสุดหรือความจริงแท้ ซึ่งทำให้องค์ความรู้ ความคิด และอารยธรรมแบบตะวันตกกลายเป็นเป้าหมายของชนกลุ่มต่างๆ ในทุกภูมิภาคของโลก เหล่านี้ถูกจัดเข้ากลุ่มเป็นทฤษฎีหลังสมัยใหม่ (แม้ว่านักทฤษฎีเหล่านั้นเองบางคนไม่ได้เอ่ยอ้างตัวเอง/ทฤษฎีของตนว่าเป็น “หลังสมัยใหม่” ก็ตาม) ทฤษฎีกลุ่มหลังสมัยใหม่ที่จะกล่าวถึงในที่นี้ ได้แก่ ทฤษฎีที่ว่าด้วยเรื่องเล่าหลัก (grand narrative) ของฌ็อง-ฟร็องซัวส์ เลียวตารด์ (Jean-François Lyotard) ทฤษฎีที่ว่าด้วย

วาทกรรม (discourse) ของมิเชล ฟูโกลต์ (Michel Foucault) และทฤษฎีที่ว่าด้วยความหมายและโครงสร้างของฌาค แดริดา (Jacques Derrida)

ฌ็อง-ฟรองซัวส์ เลียวตารด์ (Lyotard, 1984) ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับความเป็นเรื่องเล่าของความรู้ (ในฉบับแปลภาษาอังกฤษใช้ knowledge แทน *savoir* ในภาษาฝรั่งเศส) โดยชี้ให้เห็นถึงภาวการณ์ที่ความรู้ถูกบอกเล่าและส่งต่อออกไป เลียวตารด์ชี้ให้เห็นว่ากระบวนการบอกเล่า รับ และส่งต่อความรู้ เป็น “เกมภาษา” (language game) กล่าวคือ เป็นกระบวนการที่มีสถานการณ์เฉพาะในการรับ-ส่งความรู้ และมีกฎกติกาในการรับ-ส่งความรู้ให้ได้รับการยอมรับเชื่อถือ ทำให้ความรู้นั้นมีสถานะเป็นเรื่องเล่า (narrative) และสังคมมีบทบาทสำคัญในการกำหนดว่าสิ่งใดจัดว่าเป็นความรู้จากการเลือกสรรที่จะเล่าความรู้นั้นให้ส่งทอดต่อไป ในการที่ความรู้เป็นข้อตกลงร่วมกันของสังคม (consensus) ความรู้นั้นได้รับความชอบธรรม (legitimacy) จากสังคม ลักษณะดังกล่าวแตกต่างกับความรู้ที่เป็นศาสตร์ (scientific knowledge) เลียวตารด์เห็นว่า ในสังคมตะวันตกหลังจากยุคแสงสว่างทางปัญญา ศาสตร์ความรู้ได้รับความชอบธรรมจากกระบวนการศึกษาอย่างเป็นวิทยาศาสตร์ การส่งต่อและรับทอดศาสตร์ความรู้วนเวียนอยู่ในสถาบันการศึกษาหรือมหาวิทยาลัย และศาสตร์ความรู้ที่ถูกต้องเป็นจริงที่ส่งต่อและรับทอดในสถาบันการศึกษาและมหาวิทยาลัยเป็นความรู้ที่มาจากการศึกษาค้นคว้าและพิสูจน์ความถูกต้องเป็นจริงตามหลักเหตุผลของทฤษฎีความรู้สาขาต่างๆ ลักษณะเช่นนี้ทำให้ศาสตร์ความรู้ดำรงความเป็นศาสตร์ที่ถูกต้องโดยอาศัยตรรกะการอธิบายความถูกต้องนั้นเอง การที่ความรู้เป็นศาสตร์ที่ต้องอาศัยรูปแบบเรื่องเล่าในการส่งต่อทำให้การส่งต่อศาสตร์ความรู้เป็นการนำเสนอในกฎกติกาของเกมภาษาของทางวิชาการ

กล่าวได้ว่าเลียวตารด์ได้ชี้ให้เห็นปัญหาความชอบธรรมของศาสตร์ความรู้ นั่นคือการที่ศาสตร์ความรู้ถูกกำหนดโดยคนบางกลุ่มที่มีสิทธิอำนาจในสังคม และการสร้างความชอบธรรมให้แก่ศาสตร์ความรู้โดยการ “เล่า” ศาสตร์ความรู้ที่สมเหตุผล (rational narration) สิ่งที่ตามมาคือความรู้เหล่านี้กลายเป็นเรื่องเล่าแม่บทหรือเรื่องเล่าหลัก (grand narrative) ซึ่งเป็นกรอบหรือเป็นมาตรฐานในการอธิบายสิ่งต่างๆ และได้รับการยอมรับโดยทั่วไป โดยมิได้มีการตระหนักถึงการเมืองเชิงอำนาจและความเป็นเรื่องเล่าของศาสตร์ความรู้ที่แฝงอยู่ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เลียวตารด์ชี้ว่าปัญหาสำคัญของศาสตร์ความรู้ที่สร้างขึ้นและส่งต่อในรูปของถ้อยความหรือคำอธิบายทั้งหลายคือการอ้างอิงความชอบธรรมบนฐานความคิดว่าศาสตร์ความรู้นั้นถูกต้องเป็นจริงอยู่แล้วจากการที่เป็นความรู้ซึ่งผ่านการศึกษาค้นคว้าและนำมาสอนในสถาบันการศึกษา เลียวตารด์ชี้ว่าแท้ที่จริงแล้วความถูกต้องเป็นจริงของศาสตร์ความรู้เกิดจากการถูกนำมาเสนอซ้ำในฐานะศาสตร์ความรู้ กล่าวได้ว่า ความถูกต้องเป็นจริงของศาสตร์ความรู้ไม่ได้ถูกตั้งคำถาม หากแต่เป็นที่ยอมรับโดย

ปริยายว่าศาสตร์ความรู้นั้นถูกต้องเป็นจริงเนื่องจากเป็นสิ่งที่ได้มีการศึกษาค้นคว้าไว้แล้ว สิ่งที่ไม่มีการตระหนักถึงคือ การศึกษาค้นคว้าจนได้ข้อสรุปและคำอธิบายต่างๆ นั้นดำเนินบนหลักการทางทฤษฎีที่ถูกตั้งขึ้นและยืนยันว่าถูกต้องเป็นจริงโดยการนำเสนอด้วยถ้อยความที่สมเหตุผลทางวิชาการ ซึ่งทำให้คำอธิบายศาสตร์ความรู้ตกอยู่ในเกมภาษาทางวิชาการ การอธิบายศาสตร์ความรู้ที่สมเหตุผลตามหลักวิชาการกลายเป็นเครื่องยืนยันความถูกต้องเป็นจริงของความรู้นั้น ขณะที่ความรู้ที่มิได้นำเสนอในรูปแบบที่น่าเชื่อถือทางวิชาการก็จะไม่ได้รับยกย่องเป็นความรู้ "A science that has not legitimated itself is not a true science; if the discourse that was meant to legitimate it seems to belong to a prescientific form of knowledge, like a "vulgar" narrative, it is demoted to the lowest rank, […]." (Lyotard, 1984: 38) ลักษณะเช่นนี้เลียวตารด์เห็นว่าความถูกต้องเป็นจริงเกิดขึ้นจากการที่ศาสตร์ความรู้ยืนยันตนเอง

เลียวตารด์ยังชี้ให้เห็นว่าในสังคมร่วมสมัยหรือในวัฒนธรรมหลังสมัยใหม่ ศาสตร์ความรู้อยู่ในภาวะวิกฤต กล่าวคือ ศาสตร์ความรู้อันเป็นเรื่องเล่าหลักไม่ได้รับการยกย่องเป็นพิเศษอีกต่อไป การศึกษาค้นคว้าในยุคหลังอุตสาหกรรมทำให้มีความรู้เกี่ยวกับเรื่องต่างๆ เกิดขึ้นมากมาย และแสดงให้เห็นว่าคำอธิบายสิ่งต่างๆ มิได้มีเพียงหนึ่งเดียว หากแต่แปรเปลี่ยนสัมพัทธ์กับเงื่อนไข ดังที่เลียวตารด์ยกคำอธิบายเกี่ยวกับความหนาแน่นของอากาศมาเป็นตัวอย่าง[3] นอกจากนี้ ความเจริญเติบโตของวิทยาการต่างๆ ทำให้ศาสตร์ความรู้มิได้มีคุณค่าในฐานะเป็น "ศาสตร์" โดยตัวเอง หากแต่มีคุณค่าเมื่อสามารถนำไปใช้ได้ ทำให้ศาสตร์ความรู้ต้องเข้าไปอยู่ในเกมภาษาใหม่ที่มีกฎกติกาต่างกับเกมภาษาวิชาการเดิม เลียวตารด์อธิบายเรื่องดังกล่าวโดยเชื่อมโยงกับการปฏิวัติอุตสาหกรรม การเติบโตของอุตสาหกรรมทำให้ศาสตร์ความรู้และการศึกษาค้นคว้าเป็นปัจจัยหนึ่งในการลงทุนเพื่อการผลิต ทำให้ความรู้กลายเป็นสินค้า การศึกษาค้นคว้ามิได้กระทำเพื่อความรู้โดยตัวมันเองอีกต่อไป แต่เพื่อผลตอบแทนที่จะตามมา

จากการอธิบายภาวะหลังสมัยใหม่ (postmodern condition) ผ่านการสำรวจสถานะของศาสตร์ความรู้ในสังคมร่วมสมัย อาจกล่าวได้ว่าคำอธิบายของเลียวตารด์ชี้ให้เห็นแนวโน้มความเปลี่ยนแปลงของการให้ความสำคัญแก่ทฤษฎีความรู้ที่เป็นหลัก มาสู่ความรู้ที่หลากหลายและใช้อธิบายในบริบทเฉพาะซึ่งเลียวตารด์เรียกว่าเรื่องเล่าเล็กๆ หรือ small narrative *(petit récit)*

---

[3] เลียวตารด์ยกตัวอย่างลักษณะสัมพัทธ์ที่ไม่แน่นอนตายตัวจากการศึกษาของฌ็อง แปร์แรง (Jean Perrin) ซึ่งอธิบายความเปลี่ยนแปลงของความหนาแน่นของอากาศในพื้นที่ทรงกลมหนึ่งๆ ว่ามีความไม่คงที่ แต่เปลี่ยนแปลงไปตามขนาดของพื้นที่ นอกจากนี้ ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นยังมีสัดส่วนไม่คงที่ด้วย (Lyotard, 1984: 56)

ความรู้เฉพาะเหล่านี้จะมีบทบาทสำคัญในการอธิบาย/ทำความเข้าใจปรากฏการณ์ในสังคมวัฒนธรรมต่างๆ ซึ่งมีลักษณะเฉพาะแตกต่างกัน ในขณะที่ทฤษฎีความรู้หลักมีลักษณะเป็นสากลที่ทำให้การอธิบายปรากฏการณ์ต่างๆ ขาดการเพ่งพินิจลักษณะเฉพาะที่เป็นปัจจัยสำคัญของการทำความเข้าใจแต่ละสังคมวัฒนธรรมหรือแต่ละปรากฏการณ์

ในขณะที่เลียวตารด์เสนอแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องเล่าหลัก มิเชล ฟูโกลต์ ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับวาทกรรม หรือ discourse แสดงให้เห็นความเชื่อมโยงระหว่างภาษา วิชาความรู้ กับอำนาจ ฟูโกลต์อธิบายเรื่องดังกล่าวผ่านการศึกษาประวัติศาสตร์ของความรู้ในเรื่องต่างๆ ในลักษณะที่แตกต่างกับการศึกษาตามแนวทางของนักประวัติศาสตร์ เขาเรียกการศึกษาในแนวทางใหม่นี้ว่า archeology หรือ ประวัติศาสตร์ทางความคิด (history of ideas)[4] และ genealogy หรือ วงศาวิทยา archeology เป็นการสืบค้นคำอธิบายเกี่ยวกับสิ่งต่างๆ ที่มีมาในอดีตเพื่อให้เห็นความหมายของสิ่งต่างๆ ที่เปลี่ยนแปลงไปตามคำอธิบายในแต่ละยุคสมัย ซึ่งทำให้เห็นความจริงที่ว่าความหมายของสิ่งต่างๆ เป็นสิ่งที่ประกอบสร้างขึ้นและไม่คงที่ ด้วยเหตุนี้ ความหมายหรือคำอธิบายเกี่ยวกับสิ่งต่างๆ จึงมีสถานะเป็นวาทกรรม มิใช่ความจริง ส่วน genealogy เป็นการศึกษาบทบาทของวาทกรรมเพื่ออธิบายบทบาทของอำนาจและระบอบของความจริง (regime of truth) ที่ถูกสถาปนาขึ้นรองรับความถูกต้องชอบธรรมของความรู้ แสดงให้เห็นปฏิบัติการของกลไกและพิธีกรรมของอำนาจที่กระจายตัวอยู่ทั่วไปในสังคมผ่านทางปฏิบัติการของวาทกรรม และทำให้เห็นว่าความรู้ที่เชื่อกันว่าถูกต้องและเป็นจริงนั้นแท้ที่จริงแล้วมีพื้นฐานที่มาจากการครอบงำ การควบคุม และความสัมพันธ์เชิงอำนาจ อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่าการศึกษาแบบ archeology แสดงให้เห็นการก่อตัวของวาทกรรมหนึ่งๆ ขณะที่ genealogy แสดงให้เห็นกลไกอำนาจและปฏิบัติการของวาทกรรม

คำ discourse เป็นคำที่มีใช้มาก่อนแล้ว โดยทั่วไปเมื่อใช้เป็นคำนามหมายถึงการสื่อสารด้วยถ้อยคำ หรือหมายถึงการสนทนา ความหมายเชิงภาษาศาสตร์ discourse หมายถึงหน่วยข้อความ (ในภาษาไทยเรียกว่า ปริเฉท) ส่วนในภาษาฝรั่งเศส คำ discour หมายถึงคำพูด (speech) (Mills, 1997: 2) เมื่อฟูโกลต์ใช้คำนี้ (discour) เขาอธิบายความหมายที่เขาใช้แบ่งเป็น 3 ลักษณะ

---

[4] คำ archeology ในภาษาไทยใช้อย่างเป็นทางการว่า โบราณคดี ซึ่งหมายถึงวิชาที่ศึกษาโบราณสถาน โบราณวัตถุ และเอกสารโบราณ เพื่ออธิบายเรื่องราวหรือความเป็นมาและเป็นไปในอดีต อย่างไรก็ตาม ความหมายของ archeology ที่ฟูโกลต์ใช้นี้มิได้หมายถึงการศึกษาในลักษณะดังกล่าว ในที่นี้จึงใช้ศัพท์ภาษาไทยว่า ประวัติศาสตร์ความคิด เพื่อให้สอดคล้องกับแนวทางการศึกษาของฟูโกลต์

ลักษณะแรกคือใช้หมายถึงข้อความ (statement) โดยทั่วไป ลักษณะที่สองคือใช้หมายถึงกลุ่มข้อความที่ใช้เฉพาะเรื่องใดเรื่องหนึ่งหรือกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง และลักษณะที่สามคือปฏิบัติการของข้อความจำนวนมาก (Foucault, 1972: 80) แม้ฟูโกลต์จะใช้ discour หรือ discourse ในภาษาอังกฤษ ในสามลักษณะ แต่นัยความหมายของการใช้ของเขาสื่อถึงการเชื่อมโยงกับแนวคิดของทฤษฎีโครงสร้างและหลังโครงสร้างนิยมด้วย นั่นคือการมองภาษาเป็นระบบโครงสร้างที่มีกฎเกณฑ์และข้อจำกัดในตัวเอง ซึ่งต่างกับแนวคิดเกี่ยวกับภาษาก่อนหน้านั้นที่มองภาษาและ discourse แต่เดิมเป็นพาหะในการสื่อสาร สื่อสำหรับการแสดงออกและนำเสนอ (Mills, 1997: 8) สำหรับฟูโกลต์ discourse มีบทบาทสำคัญในการก่อรูปทางความคิดให้แก่สิ่งที่ถูกกล่าวถึงอย่างเป็นระบบ (Foucault, 1972: 49) ซึ่งทำให้ discourse มีความสำคัญต่อการสร้างกรอบความคิดและส่งผลต่อการจัดรูปแบบและระบบระเบียบสังคมวัฒนธรรมของมนุษย์ discourse ตามนัยความหมายนี้ ในภาษาไทยใช้โดยทั่วไปว่า “วาทกรรม”

ตามแนวคิดของฟูโกลต์ (Foucault, 1997: 220) วาทกรรมถูกผลิตขึ้นในกรอบของสังคม ในสังคมมีระบบมากมายที่จัดการควบคุมและจำกัดวาทกรรม ระบบเหล่านั้นทำหน้าที่ในการแยกบางสิ่งออกไป นอกจากนี้ วาทกรรมยังมีกฎภายในที่ทำงานควบคุมตัวเอง อันได้แก่กฎแห่งการแบ่งกลุ่ม จัดระเบียบ และเผยแพร่ออกไป ทำให้มีวาทกรรมบางอย่างถูกพูดและเผยแพร่ในขณะที่วาทกรรมบางอย่างหายไป ด้วยเหตุนี้ทำให้ฟูโกลต์เชื่อมโยงวาทกรรมเข้ากับอำนาจและความปรารถนา โดยอธิบายผ่านระบบของการจำแนกแยกบางสิ่งออกไปด้วยแนวทางสาม ประการแรกคือการจำแนกแยกออกอันเกิดจากการห้ามพูดถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง โดยเฉพาะการห้ามพูดถึงการเมืองหรือเรื่องเพศ ซึ่งบ่งบอกว่าวาทกรรมมีความเชื่อมโยงกับอำนาจและความปรารถนา อีกประการหนึ่งคือการจำแนกแยกออกที่เกิดจากการแบ่งกลุ่มและการปฏิเสธหรือไม่ยอมรับบางกลุ่ม เช่น การนิยามความบ้าและคนบ้าของการแพทย์ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งทำให้คนบางกลุ่มถูกแยกออกจากสังคมในฐานะคนบ้า และไม่ได้รับการยอมรับเชื่อถือหรือแม้แต่รับฟัง ประการที่สามคือการจำแนกแยกสิ่งผิดกับสิ่งถูก แนวความคิดในการจำแนกสิ่งผิดกับสิ่งถูกทำให้เกิดเจตจำนงในการแสวงหาความจริงด้วยการค้นคว้าและกำหนดความรู้ที่ถูกต้อง และความรู้ที่ไม่ถูกต้อง วาทกรรมตามแนวคิดของฟูโกลต์จึงก่อให้เกิดการกำหนด นิยาม และจำแนกแบ่งกลุ่ม ซึ่งทำให้บางสิ่งบางกลุ่มได้รับการยอมรับ และบางกลุ่มถูกกีดกันออกไป โดยมองว่าไม่เข้าพวก ผิดปกติ หรือนอกระบบ เป็นต้น ด้วยเหตุนี้ วาทกรรมจึงเชื่อมโยงกับอำนาจ เนื่องจากวาทกรรมมีบทบาทสำคัญในการสร้างกฎเกณฑ์เพื่อการตัดสินประเมินค่าความจริงและความถูกต้อง

ปฏิบัติการของวาทกรรมในสังคมคือการปะทะกับวาทกรรมอื่น รวมทั้งปฏิบัติการทางสังคมแบบอื่น (คือกิจกรรมที่ไม่ได้อาศัยภาษา เช่น ศิลปะ) ที่ช่วยสร้างให้วาทกรรมนั้นก่อรูปขึ้นและสถาบันในสังคมกระทำการยกย่องและเผยแพร่วาทกรรมนั้นออกไปเสมือนว่าเป็นความจริงหรือความถูกต้อง โดยปฏิเสธหรือกล่าวอ้างว่าวาทกรรมอื่นไม่ถูกต้อง ไม่เป็นจริง กระบวนการเหล่านี้ทำให้วาทกรรมหนึ่งๆ มีสิทธิอำนาจเหนือกว่าวาทกรรมอื่นๆ ทำให้วาทกรรมอื่นถูกกดข่ม ปิดบัง บิดเบือน หรือทำให้ลบเลือนให้หายไปจากความรับรู้ของสังคม การที่วาทกรรมเป็นปฏิบัติการสำคัญในการกำหนดกฎเกณฑ์การตัดสิน ประเมินค่า และกำหนดจำแนกสิ่งต่างๆ ทำให้วาทกรรมทรงอำนาจ และการใช้อำนาจผ่านวาทกรรมมิได้จำกัดอยู่แต่เฉพาะการปะทะสังสรรค์ระหว่างกลุ่มชนชั้นในสังคม หากแต่แผ่ขยายเข้าไปในทุกพื้นที่ของสังคม ผ่านการแพร่กระจายของวาทกรรมครอบงำในรูปแบบต่างๆ เช่น คำสั่งสอน การศึกษา วิชาการแพทย์ วิทยาศาสตร์ ระเบียบวินัย เป็นต้น และวาทกรรมครอบงำเหล่านี้เองที่กลายเป็นอำนาจในการกำหนด ก่อรูป หรือตัดสินประเมินค่ารูปแบบบุคลิกภาพและพฤติกรรมของปัจเจกบุคคล ด้วยลักษณะดังกล่าวทำให้ฟูโกลต์สนใจศึกษาวาทกรรมผ่านแนวคิดเรื่องประวัติศาสตร์ทางความคิดเพื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ปรากฏผ่านกลุ่มวาทกรรมเกี่ยวกับสิ่งต่างๆ และกลไกของปฏิบัติการทางภาษานี้ที่มีบบาทสำคัญในการครอบงำความคิดของคนในสังคม

การศึกษาประวัติศาสตร์ความคิดตามแนวทางของฟูโกลต์ หรือ archeology แสดงมุมมองต่อประวัติศาสตร์ที่แตกต่างกับประวัติศาสตร์ตามแบบเฮเกล (Hegel)[5] กล่าวคือสิ่งต่างๆ มิได้เป็นวิวัฒนาการอย่างค่อยเป็นค่อยไป แต่เป็นการแปรรูป (transformation) ไปเป็นอีกสิ่งหนึ่ง โดยนัยนี้ ความเป็นมาของสรรพสิ่งมิได้ดำเนินอย่างต่อเนื่อง แต่กลับเต็มไปด้วยจุดหักเห แตกดับจากภาวะเดิมและเกิดเป็นภาวะใหม่อยู่เรื่อยๆ ประวัติศาสตร์ตามแบบฟูโกลต์จึงเต็มไปด้วยความไม่ต่อเนื่อง การหักเห แตกดับ และเกิดใหม่ แนวการศึกษาแบบวงศาวิทยา หรือ genealogy ของฟูโกลต์เช่นนี้ปฏิเสธความจริงของประวัติศาสตร์ แต่ถือว่าประวัติศาสตร์เป็นการสถาปนากฎเกณฑ์ชุดหนึ่งๆ ในการมองย้อนเข้าไปในอดีตแล้วตีความ ทั้งที่กฎเกณฑ์ มุมมอง หรือความเชื่อเหล่านั้นมิได้มีคุณค่าเหนือกว่ากฎเกณฑ์ มุมมอง หรือความเชื่ออื่น แท้ที่จริงแล้วการตีความอดีตไม่มีวันสิ้นสุด

[5] ปรัชญาประวัติศาสตร์แบบเฮเกลมีลักษระเด่น 3 ประการ ประการแรกคือความเชื่อว่าสรรพสิ่งมีวิวัฒนาการไปสู่ความก้าวหน้าหรือสมบูรณ์ขึ้นเรื่อยๆ ประการที่สองคือความเชื่อว่ามีจุดหมายปลายทางของประวัติศาสตร์ (teleology) กล่าวคือวิวัฒนาการทั้งหลายถูกกำกับด้วยเป้าหมายหรือจุดหมายบางอย่าง ประการที่สามคือความเชื่อว่าวิวัฒนาการมีลักษณะเป็นแบบต่อเนื่อง สรรพสิ่งทั้งหลายมีสารัตถะที่เปลี่ยนแปลงมาท่ามกลางบริบทต่างๆ อย่างไม่ขาดตอน (ธงชัย วินิจจะกูล, 2534: 35)

ไม่มีจุดสุดท้ายหรือความจริงสุดท้าย เพราะไม่มีสารัตถะหรือความจริงแท้ให้อ้างอิง ประวัติศาสตร์เป็นเรื่องของการตีความบนการตีความชุดอื่น อดีตจึงเป็นพื้นที่ที่สามารถตีความและให้ความหมายได้ต่างๆ กัน (ธงชัย วินิจจะกูล, 2534: 36, 47) แนวการศึกษาทั้งสองแบบนี้แสดงให้เห็นประวัติศาสตร์ที่มิใช่ความจริงแท้ของวิวัฒนาการที่ต่อเนื่องไม่ขาดตอน หากแต่เป็นวาทกรรมอำนาจหนึ่งเท่านั้น ขณะเดียวกัน วาทกรรมเกี่ยวเนื่องกับเรื่องหนึ่งๆ ก็ไม่มีเพียงหนึ่งเดียว และไม่มีวาทกรรมใดที่ถูกต้องที่สุด เป็นความจริงแท้และเป็นสากลเหนือวาทกรรมอื่น หากแต่มีการเคลื่อนไหว แปรเปลี่ยน ขัดแย้ง โต้ตอบ และต่อรองกันระหว่างวาทกรรมต่างๆ อยู่โดยตลอด

ความคิดในการปฏิเสธคำอธิบายหรือทฤษฎีที่เป็นสากลยังปรากฏในแนวคิดของฌาค แดริดา ซึ่งเสนอทฤษฎีรื้อสร้าง (deconstruction) การรื้อสร้างเป็นกลวิธีที่แดริดาใช้ในการวิพากษ์แนวคิดและทฤษฎีที่นักทฤษฎีตะวันตกสร้างขึ้นซึ่งแดริดาเห็นว่าเป็นแนวคิดและทฤษฎีที่สร้างขึ้นบนฐานความเชื่อมั่นในสารัตถะของความหมายของถ้อยคำที่แน่นอนมั่นคง ไม่เปลี่ยนแปลง หรือที่เขาเรียกว่า logocentricism คือการเชื่อมั่นในความคิดและภาษาเชิงเหตุผล (logos)[6] ว่าเป็นสิ่งยืนยันถึงสารัตถะที่จริงแท้ของสิ่งต่างๆ (Taylor and Winquist (ed.), 2001: 232) แดริดา (Derrida, 1978: 278 – 293) เห็นว่าสารัตถะไม่ใช่สิ่งจริงแท้ ไม่มีสารัตถะใดที่อยู่นอกเหนือสัญญะ และระบบหรือชุดของสัญญะคือสิ่งที่สร้างความหมายหรือสิ่งที่เข้าใจว่าเป็นสารัตถะนั้นขึ้น การรื้อสร้างแนวคิดเรื่องความหมายของแดริดาเป็นการรื้อสร้างทฤษฎีความสัมพันธ์ระหว่างความหมายกับสัญญะที่สืบต่อจากแฟร์ดินอง เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) และโรล็องด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) ในเรื่องของสัญญะ (sign) โซซูร์อธิบายว่าถ้อยคำเป็นสัญญะ คือเป็นเครื่องหมายแทนสิ่งอื่น สัญญะประกอบขึ้นจากสองส่วน คือรูปของสัญญะ (signifier) และความหมายของสัญญะ (signified) ความสัมพันธ์หรือเชื่อมโยงระหว่างทั้งสองส่วนนี้มีลักษณะ arbitrary หรือไม่มีข้อกำหนดแน่นอน ส่วนบาร์ตส์ (Barthes, 1977: 158 – 159) ชี้ให้เห็นความเลื่อนไหลของความหมายของสัญญะที่เกิดขึ้นใหม่จากการที่การประกอบสร้างเครือข่ายรูปของสัญญะชุดใหม่ ในการอธิบายถึงความหมายของสัญญะ แดริดาเห็นว่าไม่มีสัญญะใดที่ครอบครองความหมายอย่างใดอย่างหนึ่งอยู่โดยเฉพาะ และความหมายปรากฏขึ้นเฉพาะในระบบของรูปของสัญญะ (the system of signifiers) เท่านั้น กลวิธีรื้อสร้างตามแนวคิดของแดริดาคือการอ่านตัวบทอย่างละเอียดและแสดงให้เห็นความย้อนแย้ง (irony) หรือความไม่สอดคล้องต้องกัน หรือลักษณะปฏิทรรศน์ (paradox) ของความคิดที่ประกอบสร้างขึ้นเป็นตัวบทนั้นๆ โดยที่ความไม่

---

[6] คำ logos เป็นภาษากรีก หมายถึง คำพูด (speech) ตรรกะ (logic) เหตุผล (reason) และพระวจนะของพระเจ้า (God's word) (Taylor and Winquist (ed.), 2001: 232)

สอดคล้องต้องกันหรือลักษณะปฏิทรรศน์ที่เกิดขึ้นเป็นผลจากแนวคิดในการกำหนดความหมายขึ้นจากโครงสร้างแบบคู่ตรงข้าม และความเชื่อมั่นว่าสัญญะแทนสารัตถะอย่างใดอย่างหนึ่งโดยตัวของมันเองโดยไม่ตระหนักถึงความสัมพันธ์ภายในโครงสร้างของระบบสัญญะที่เป็นส่วนสำคัญในการสร้างความหมาย

แดริดา (Derrida, 1982: 1 – 27) เห็นว่าความหมายของคำในฐานะที่เป็นสัญญะมีลักษณะไม่คงที่ เขาเสนอความคิดดังกล่าวผ่านแนวคิดเรื่อง différance (สะกดด้วย a) เพื่อสื่อนัยถึงคำสองคำ คือ differ และ defer กล่าวคือความหมายของคำมีลักษณะ differ และ defer ไปพร้อมกัน นั่นคือมีความหมายได้หลายอย่าง และความหมายที่จะเกิดขึ้นนั้นเลื่อนออกไปไม่สิ้นสุด สัญญะก่อเกิดความหมายขึ้นจากการเชื่อมโยงกับสัญญะอื่นๆ ต่อเนื่องกันไป แดริดาอธิบายว่าความหมายของสัญญะและรูปของสัญญะไม่ได้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันตามแนวคิดของโซซูร์ สัญญะหนึ่งๆ มิได้มีความหมายที่ปรากฏชัดเจน หากแต่เคลื่อนไปตามห่วงโซ่ของรูปของสัญญะ ความหมายของสัญญะจึงมิได้หยุดอยู่ที่รูปสัญญะใดสัญญะหนึ่ง หากแต่อ้างอิงความหมายของกันและกันต่อเนื่องกันไปไม่สิ้นสุด นอกจากนี้ แนวคิดของแดริดาแฝงความหมายในการวิพากษ์ความรู้ที่สิ้นสุดเป็นที่แน่นอน การอธิบายถึงความไม่คงที่แน่นอนของความหมายทำให้ “ความรู้” ที่ปรากฏผ่านสัญญะ (คือภาษา) ไม่ได้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับความหมายที่ตัวบทความรู้นั้นหมายถึง

จากแนวคิดดังกล่าวนำไปสู่แนวคิดอีกประการหนึ่งที่เป็นประเด็นสำคัญของทฤษฎีความรู้กลุ่มหลังสมัยใหม่คือภาวะของความจริง แดริดาและเลียวตารด์ (cited in Sim, 2001: 349 – 350) เชื่อว่าความจริงที่แท้ไม่อาจปรากฏผ่านสื่อกลางได้เนื่องจากการนำเสนอภาพแทน (representation) ความเป็นจริง (reality) ต้องผ่านการปรุงแต่ง นอกจากนี้ความจริงยังแปรเปลี่ยนไปได้ตามความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยและสถานที่ ดังที่ฟูโกลต์อธิบาย ทรรศนะต่อความจริงและภาพแทนความจริงนี้ส่งผลสำคัญต่อแนวคิดทางวรรณกรรมซึ่งเป็นพื้นที่หนึ่งที่มนุษย์ใช้ในการถ่ายทอดประสบการณ์ที่รับรู้ออกมา

2.4 หลังสมัยใหม่กับศิลปะและวรรณกรรม

ลักษณะหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏขึ้นในวงวรรณกรรมมีความสัมพันธ์กับความเปลี่ยนแปลงแนวคิดและกลวิธีในวงการศิลปะ ก่อนที่จะกล่าวถึงลักษณะหลังสมัยใหม่กับวรรณกรรมต่อไป ในที่นี้จะกล่าวถึงความเคลื่อนไหวในภาพรวมเกี่ยวกับแนวคิดหลังสมัยใหม่

เกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์และงานศิลปะในความหมายรวม จากนั้นจะกล่าวถึงความเคลื่อนไหวในวงการศิลปะซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะหลังสมัยใหม่ และเชื่อมโยงไปสู่ลักษณะหลังสมัยใหม่ในวรรณกรรมต่อไป

ลักษณะและแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่มีความเชื่อมโยงกับความเคลื่อนไหวหรือขบวนการทางศิลปะคติสมัยใหม่ ศิลปะคติหลังสมัยใหม่เป็นขบวนการทางศิลปะที่แตกต่างกันไปในศิลปะแต่ละแขนง เช่น สถาปัตยกรรม จิตรกรรม และวรรณกรรม แต่มีลักษณะร่วมที่สำคัญคือการมีปฏิสัมพันธ์กับลักษณะและอุดมการณ์คติสมัยใหม่ ไม่ว่าจะในเชิงโต้แย้งหรือนำมาใช้ต่อ ความเชื่อมโยงดังกล่าวถูกอธิบายโดยนักทฤษฎีและนักวิจารณ์หลายคน ซึ่งอาจสรุปถึงความสัมพันธ์ระหว่างคติหลังสมัยใหม่กับคติสมัยใหม่ได้เป็นสองแนวทาง ประการแรกคือความสัมพันธ์ในลักษณะของการต้าน (resistance) และอีกประการหนึ่งคือความสัมพันธ์ในลักษณะของปฏิกิริยา (reaction) (Foster, 2002: xii)

ฮัล ฟอสเตอร์ (Foster, 2002: xii – xiii) อธิบายความแตกต่างของคติหลังสมัยใหม่ทั้งสองแบบโดยชี้ให้เห็นถึงแนวคิดสำคัญของความสัมพันธ์แต่ละแบบ ความสัมพันธ์ในลักษณะของปฏิกิริยาต่อ “สมัยใหม่” เป็นปฏิกิริยาทั้งต่อภาวะสมัยใหม่และขบวนการทางศิลปะแนวคติสมัยใหม่ ความสัมพันธ์ลักษณะนี้มีแนวคิดของกลุ่มอนุรักษนิยมใหม่ (neoconservative) เป็นแนวคิดสำคัญ ทรรศนะของแนวคิดนี้มองว่าขบวนการศิลปะแนวคติสมัยใหม่เป็น “ความป่วยไข้” (the ills) ของภาวะสมัยใหม่ซึ่งเกิดจากสภาพทางการเมืองและเศรษฐกิจ ขบวนการศิลปะแนวคติสมัยใหม่ถูกลดค่าลงเป็นเพียงเรื่องของลีลาหรือกระบวนแบบ (style)[7] ในการสร้างสรรค์ผลงานและเป็นความผิดพลาดทางวัฒนธรรม ด้วยหลักเหตุผลดังกล่าวทำให้มีการเสนอกลไกทางสังคมเข้ามาจัดระเบียบทางสังคมวัฒนธรรมเพื่อให้ความป่วยไข้และความผิดพลาดนั้นหายไป แต่กลไกที่ถูกกลุ่มนี้เสนอเข้ามาคือการหวนกลับไปสู่รูปแบบวัฒนธรรมตามแบบประเพณีนิยม (tradition) เพื่อฟื้นฟูขึ้นมาเป็นตัวแทนปะทะกับคติสมัยใหม่

---

[7] คำ ลีลา และ กระบวนแบบ เป็นศัพท์บัญญัติที่ราชบัณฑิตยสถานบัญญัติขึ้นใช้แทนคำภาษาอังกฤษ style ศัพท์บัญญัติสองคำนี้ใช้ต่างกันตามศิลปะสองสาขา คือวรรณกรรมกับทัศนศิลป์ ลีลาหมายถึงลักษณะเฉพาะตัวในการแสดงออกและวิธีการที่นักเขียนแต่ละคนใช้ในการแต่งร้อยแก้วและบทร้อยกรอง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 419) กระบวนแบบ หมายถึงลักษณะที่เด่นเฉพาะของรูปแบบและกลวิธีในการสร้างสรรค์งานของศิลปิน หรือหมายถึงวิธีการแสดงออกที่ศิลปินแต่ละคนหรือแต่ละกลุ่มใช้ในการสร้างสรรค์งาน อันเป็นลักษณะเฉพาะที่สังเกตเห็นได้เด่นชัด (ราชบัณฑิตยสถาน, 2541: 213)

คติหลังสมัยใหม่แนวต้านมีแนวทางหลักคือการวิพากษ์วิจารณ์อย่างรื้อสร้างประเพณีนิยมและสิ่งที่เป็นต้นแบบ (origins) ทั้งยังแสดงทั้งปฏิกิริยาโต้ตอบต่อ “วัฒนธรรมแบบแผน” (official culture) ที่วัฒนธรรมสมัยใหม่สร้างขึ้น รวมทั้งโต้ตอบต่อบรรทัดฐานประเพณีนิยมที่กลุ่มอนุรักษนิยมใหม่สร้างขึ้นด้วย กล่าวได้ว่าคติหลังสมัยใหม่แนวนี้พยายามตั้งคำถามต่อนัยทางวัฒนธรรม และพยายามค้นหาและเปิดเผยความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกันระหว่างการเมืองเชิงอำนาจ (politics) กับสังคมวัฒนธรรม (Foster, 2002: xiii)

คติหลังสมัยใหม่แนวต้านของฟอสเตอร์นี้สอดคล้องกับคำอธิบายถึงลักษณะและแนวคิดหลังสมัยใหม่ของโธมัส ด็อกเคอร์ที ในแง่ของการเป็นปฏิกิริยาต่อคติสมัยใหม่นิยมแต่มิใช่การหวนกลับไปสู่แนวประเพณีนิยมอีกครั้ง ด็อกเคอร์ที (Docherty, 1993: 143 – 145) เห็นว่าคติหลังสมัยใหม่เป็นปฏิกิริยาต่อต้านหรือโต้ตอบกับปรากฏการณ์ศิลปะแนวคติสมัยใหม่ อันได้แก่ กลุ่มศิลปะแนวทดลองและกลุ่มล้ำยุค (avant-garde) ซึ่งประสบความสำเร็จอย่างสูงในการเสนอผลงานศิลปะที่มุ่งเน้นการพัฒนารูปแบบ (form) ของการนำเสนอภาพแทนเพื่อแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ที่มิได้ตรงไปตรงมาระหว่างความจริงกับสื่อกลาง (medium) และรูปแบบของการนำเสนอ แนวทางของคติหลังสมัยใหม่คือการวิพากษ์วิจารณ์ปัญหาของการนำเสนอโดยมุ่งความสนใจไปที่วิกฤตของการนำเสนอภาพแทน (the crisis of representation) ไม่เฉพาะเพียงวิกฤตการณ์ของการรับรู้งานศิลปะ (the perception of art) แต่ยังรวมไปถึงวิกฤตการณ์ของการสร้างงานศิลปะด้วย (a crisis in its production) ทรรศนะวิพากษ์อุดมการณ์ของลัทธิศิลปะสมัยใหม่ดังกล่าวปรากฏเด่นชัดในข้อเขียนของฌ็อง-ฟร็องซัวส์ เลียวตารด์ และเจอร์เกน ฮาเบอร์มาส (Jürgen Harbermas)

เลียวตารด์ชี้ให้เห็นลักษณะของศิลปะหลังสมัยใหม่ผ่านความแตกต่างระหว่างขบวนการศิลปะสามกลุ่ม คือสัจนิยม คติสมัยใหม่ และคติหลังสมัยใหม่ ในด้านแนวคิดเรื่องการนำเสนอภาพแทน เลียวตารด์ (Lyotard, 1984: 71 – 82) เห็นว่าการจัดแบ่งกลุ่มขบวนการทางศิลปะมีความสัมพันธ์อย่างยิ่งกับความคิดเรื่องการเสนอภาพแทนและความเป็นจริง เลียวตารด์อธิบายว่ากลุ่มสัจนิยมซึ่งเป็นกลุ่มที่ทรงพลังมากในสังคมวัฒนธรรมเพราะศิลปะสัจนิยมถ่ายทอดโลกออกมาให้ดูเหมือนว่าสิ่งที่ถ่ายทอดออกมานั้นเป็น “ความเป็นจริง” และสิ่งที่ถ่ายทอดออกมานั้นเป็นสิ่งที่คนคุ้นเคย ทำให้รับรู้และเข้าใจได้ง่ายโดยไม่สงสัยต่อภาพความจริงที่นำเสนอออกมา ส่วนกลุ่มคติสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ปฏิเสธแนวคิดของกลุ่มสัจนิยมด้วยการตั้งคำถามต่อกฎซึ่งกำกับความคิดในการเขียนภาพและการเล่าเรื่อง กลุ่มคติสมัยใหม่ได้แสวงหากลวิธีต่างๆ เพื่อแสดงให้เห็นว่าการเสนอภาพแทนแบบสัจนิยมนั้นเป็นไปไม่ได้ เพราะมีสิ่งที่ไม่อาจนำเสนอได้ (the

unpresentable) เลียวตารด์เห็นว่าสิ่งที่ไม่อาจนำเสนอได้คือความรู้สึกอันลึกล้ำ (sublime) ที่เกิดจากการรับรู้ศิลปะด้วยอายตนะและความรู้สึกที่ก่อเกิดขึ้นภายในใจผสมผสานกันจากการเข้าใจถึงการที่ศิลปะและวรรณกรรมไม่ได้รับความเชื่อมั่นว่าเป็นภาพแทนความจริงก่อให้เกิดวิกฤตการนำเสนอภาพแทน

เลียวตารด์เห็นว่าศิลปะหลังสมัยใหม่มีบทบาทในการนำเสนอการดำรงอยู่ของสิ่งที่ไม่อาจนำเสนอได้ (presenting the existence of something unpresentable) ด้วยแนวคิดที่แตกต่างกัน เช่นนี้ทำให้แนวทางการสร้างงานศิลปะแบบสมัยใหม่กับหลังสมัยใหม่แตกต่างกัน ศิลปะสมัยใหม่ผูกพันอยู่กับความรู้สึกสูญเสียและผิดหวังกับกระบวนการทางภาษาที่ไม่อาจทำให้บรรลุเป้าหมายของโครงการสร้างความเป็นสมัยใหม่ได้ และมีความปรารถนาที่จะดึงเอาความเชื่อมั่นหรือความรู้สึกมั่นคงแบบในอดีตกลับคืนมา ขณะที่ศิลปะหลังสมัยใหม่แสดงให้เห็นความล้มเหลวของกระบวนการทางภาษาในการนำเสนอภาพแทน ซึ่งนำไปสู่การคิดและการมองโลกในแบบใหม่ คือการตระหนักว่าทุกสิ่งรับรู้ผ่านสื่อกลาง และไม่มีความจริงแท้ที่ปรากฏผ่านสื่อกลาง คงมีแต่มี “ความจริงต่างๆ” ที่ไม่อาจกล่าวอ้างว่าเป็นความจริงที่แท้เพียงหนึ่งเดียวได้อีกต่อไป

ส่วนฮาเบอร์มาส (Habermas, 1998: 1 – 16) ชี้ให้เห็นว่าลัทธิศิลปะสมัยใหม่ก่อเกิดอุดมการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะขึ้นจากปรากฏการณ์ภาวะสมัยใหม่ซึ่งเป็นผลพวงจากความเจริญเฟื่องฟูทางปัญญาในยุคแสงสว่างทางปัญญา เขาอธิบายว่าความเจริญทางด้านเทคโนโลยีวิทยาการและองค์ความรู้ต่างๆ นับจากยุคแสงสว่างทางปัญญาก่อให้เกิดอุดมการณ์ในการสร้างความเป็นสมัยใหม่ ไปในแนวทางเดียวกัน ทั้งในด้านรูปธรรม คือความเจริญก้าวหน้าทางวัตถุ และด้านนามธรรม คือความเจริญในการพัฒนาศาสตร์สาขาต่างๆ และระบบระเบียบซึ่งกลายเป็นกฎเกณฑ์มาตรฐานและบรรทัดฐานของสังคมและของโลก ความแข็งขันและเคร่งครัดในการสร้างความเป็นสมัยใหม่ในด้านต่างๆ ก่อให้เกิดขบวนการศิลปะโต้แย้งแนวทางดังกล่าว แต่ในการแสดงการโต้แย้งอุดมการณ์การสร้างความเป็นสมัยใหม่ ขบวนการศิลปะเหล่านั้นหันกลับมาเพ่งพินิจตนเองในฐานะกลไกหนึ่งของการสร้างความเป็นสมัยใหม่ และเกิดความตระหนักถึงปัญหาของการเชื่อมั่นในพลังของศิลปะที่ส่งผลต่อโลกความเป็นจริงภายนอก ขบวนการศิลปะสมัยใหม่จึงหันมาพัฒนารูปแบบและกลวิธีทางศิลปะอย่างเข้มข้นเพื่อสื่อให้เห็นความเป็นศิลปะหรือความเป็นประดิษฐกรรมสร้างสรรค์ของงานศิลปะ กระทั่งศิลปะไม่สัมพันธ์กับโลกความเป็นจริงภายนอกอีกต่อไป

จากการอธิบายของฮาเบอร์มาส จะเห็นได้ว่าการสร้างความเป็นสมัยใหม่ส่งผลต่อสังคมวัฒนธรรมสองประการ ประการแรกคือการปรับระบบระเบียบ กฎเกณฑ์ มาตรฐาน บรรทัดฐานทั้งทางสังคมและวัฒนธรรมให้เป็นสากล (universal) โดยไม่แบ่งแยก/จำแนก/คำนึงถึงความแตกต่างทางสังคม วัฒนธรรม รวมถึงลักษณะทางภูมิศาสตร์ของกลุ่มชาติพันธุ์ กลุ่มวัฒนธรรม กลุ่มสังคม หรือความแตกต่างระหว่างปัจเจกบุคคล อีกประการหนึ่งคือการปรับเปลี่ยนแนวคิดและกลวิธีทางศิลปะ ก่อให้เกิดขบวนการศิลปะสมัยใหม่กลุ่มต่างๆ ทั้งในทางสนับสนุนและต่อต้านการสร้างความเป็นสมัยใหม่ ศิลปะคติหลังสมัยใหม่เป็นผลจากปรากฏการณ์สองประการนี้อีกทอดหนึ่ง โดยมีจุดเริ่มที่สถาปัตยกรรมก่อนจะแผ่ขยายไปสู่ทัศนศิลป์และวรรณกรรม

นักทฤษฎีที่ได้เริ่มต้นนิยามหรืออธิบายเกี่ยวกับศิลปะแนวคติหลังสมัยใหม่ไว้อย่างเป็นกิจลักษณะน่าจะได้แก่ชาลส์ เจงกส์ นักทฤษฎีสถาปัตยกรรม เขาระบุว่าแนวคิดและลักษณะเด่นของคติหลังสมัยใหม่คือความเป็นพหุลักษณ์ (pluralism) (Jencks, 1992: 11) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในทางวัฒนธรรมซึ่งหมายรวมถึงศิลปะแขนงต่างๆ ด้วย เจงกส์อธิบายว่าคติหลังสมัยใหม่หมายถึงการสิ้นสุดของการมีโลกทัศน์เดียว เป็นสงครามกับความเบ็ดเสร็จ (totality) การต่อต้านการอธิบายเพียงแบบเดียว คติหลังสมัยใหม่เป็นการเคารพต่อความแตกต่าง และชื่นชมเฉลิมฉลองกับความเฉพาะ ไม่ว่าจะเป็นความเฉพาะถิ่น เฉพาะที่ เฉพาะกลุ่ม หรือเฉพาะบุคคล คติหลังสมัยใหม่ดำเนินต่อเนื่องมาจากคติสมัยใหม่ และการข้ามผ่านคติสมัยใหม่ โดยยอมรับความสัมพันธ์อันซับซ้อนของปัจจุบันกับกระบวนทัศน์และโลกทัศน์ที่มาก่อน ความเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมนี้ไม่ใช่ anti-modern หรือการปฏิเสธสมัยใหม่ ดังนั้นคติหลังสมัยใหม่ซึ่งเป็นความเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมหรือประเด็นทางวัฒนธรรม จึงไม่ใช่การย้อนกลับไปรับเอาอดีตมาแทนที่ปัจจุบัน แต่เป็นการปรับข้อสรุปแบบสมัยใหม่ที่เน้นการข้ามชาติ (imternational) และเป็นสากล (universal) มาสู่ข้อสรุปแบบหลังสมัยใหม่ คือเป็นพันธุ์ทาง (hybrid) ผสมผสาน (mixed) กำกึ่ง (ambiguous) ซึ่งเจงกส์เรียกว่า เป็นการซ้อนรหัส (doubly-coded)

เจงกส์ (Jencks, 1992: 12) เห็นว่าการอธิบายคติหลังสมัยใหม่โดยการจัดรายการคู่ตรงข้ามลักษณะหลังสมัยใหม่กับสมัยใหม่เป็นความเข้าใจที่ไม่ถูกต้อง เพราะความเคลื่อนไหวแต่ละขบวนการมีความแตกต่างกัน การเคลื่อนจากสิ่งหนึ่งไปสู่อีกสิ่งหนึ่งไม่ได้หมายถึงการย้อนกลับและไม่ใช่การเป็นขั้วตรงข้าม หากแต่เป็นการผสมผสานหรือนำสิ่งที่เป็นสมัยใหม่เข้ามาปนกับสิ่งอื่น อาจเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่น วัฒนธรรมต่างถิ่น หรือต่างยุคสมัย เป็นต้น ซึ่งเขาเรียกว่าเป็นการซ้อนรหัส เจงกส์ยืนยันทรรศนะของตนเองว่าสอดคล้องกับทรรศนะของนักเขียนนักทฤษฎีหลายคนที่เห็นว่าลักษณะศิลปะหลังสมัยใหม่คือการเลือกสรรรูปแบบต่างๆ นำมาใช้ร่วมกัน

(eclecticism) เช่น จอห์น บาร์ต (John Barth) อุมแบร์โต เอโค (Umberto Eco) เครก โอเวน (Craig Owen) ดอตที แอตทาย (Dotty Attie) เป็นต้น และยืนยันแนวคิดร่วมกันของการซ้อนรหัสหรือการเลือกสรรรูปแบบต่างๆ มาใช้ร่วมกันนี้ว่าเป็นการโจมตีความคิดเรื่องการจัดจำแนก เช่น การจัดจำแนกศิลปะชั้นสูง รสนิยมที่ดี คลาสสิก หรือสมัยใหม่ (Jencks, 1992: 21 – 23)

ในด้านสถาปัตยกรรม เจงกส์ (Jencks, 1992: 24 – 27) ยอมรับว่าศิลปะของสถาปัตยกรรมมีความเคลื่อนไหวทางแนวคิดที่แตกต่างกับศิลปะแขนงอื่นๆ สถาปัตยกรรมหลังสมัยใหม่เริ่มแพร่หลายในวงสถาปัตยกรรมในช่วงกลางคริสต์ทศวรรษ 1970 และก่อนหน้านั้น สิ่งที่เรียกว่าสถาปัตยกรรมสมัยใหม่เป็นความเคลื่อนไหวที่แตกต่างกับขบวนการศิลปะสมัยใหม่ในทัศนศิลป์อื่นๆ และในวรรณกรรม สถาปัตยกรรมสมัยใหม่มีแนวทางสอดคล้องกับการพัฒนาภาวะสมัยใหม่ ทั้งในการเติบโตทางด้านอุตสาหกรรมและการลดทอนความเป็นชุมชนเฉพาะถิ่น ในขณะที่ศิลปะสมัยใหม่แขนงอื่นล้วนมีจุดยืนตรงข้ามกับภาวะสมัยใหม่ แนวคิดของสถาปัตยกรรมแบบสมัยใหม่เน้นรูปทรงเป็นโครงสร้างที่แน่นอน เป็นสากล เน้นความเป็นเอกภาพ ความสมบูรณ์แบบตามรูปทรงเรขาคณิต และมุ่งตอบสนองการใช้งานให้ได้ประโยชน์สูงสุด รูปแบบสถาปัตยกรรมแบบสมัยใหม่เป็นที่ยอมรับและสามารถพบเห็นได้ในทุกภูมิภาคของโลกซึ่งมีภูมิประเทศ ภูมิอากาศ และภูมิหลังทางวัฒนธรรมแตกต่างกัน ความสอดคล้องกันระหว่างสถาปัตยกรรมสมัยใหม่กับภาวะสมัยใหม่เริ่มถูกตั้งคำถามในช่วงปลายคริสต์ทศวรรษ 1950 และสถาปัตยกรรมหลังสมัยใหม่เริ่มเกิดขึ้นในช่วงคริสต์ทศวรรษ 1970 เป็นการประท้วงต่อการพัฒนาภาวะสมัยใหม่ การสลายวัฒนธรรมท้องถิ่น การใช้อำนาจรัฐ และกระบวนแบบสมัยใหม่ที่เป็นสากล (the modern International Style – ตามต้นฉบับ) สถาปัตยกรรมแบบหลังสมัยใหม่ปฏิเสธแนวคิดเรื่องรูปแบบที่สมบูรณ์ เป็นเอกภาพ เป็นสากล และหันมาให้ความสนใจในเรื่องความแตกต่าง เฉพาะท้องถิ่นหรือวัฒนธรรม สถาปัตยกรรมแบบหลังสมัยใหม่จึงมุ่งแสดงให้เห็นความหลากหลาย การผสมผสานความแตกต่างด้วยการเพิ่มเติมสีสันของศิลปะท้องถิ่นหรือศิลปะจากต่างแดน ต่างยุคสมัย และลดทอนรูปแบบที่ไม่จำเป็นเพื่อลดทอนรูปแบบของโครงสร้างที่เด่นชัดลง ลักษณะดังกล่าวแสดงถึงการเปลี่ยนมุมมองต่อศิลปะสถาปัตยกรรมที่เปลี่ยนไปจากแนวสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ที่สนองประโยชน์ มาเป็นการชื่นชม/เฉลิมฉลอง/ยกย่องงานสถาปัตยกรรมเป็นผลงานที่สื่อความหมาย

ในทัศนศิลป์แขนงอื่น ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะแบบสมัยใหม่กับแบบหลังสมัยใหม่แตกต่างกับสถาปัตยกรรม เนื่องจากขบวนการศิลปะคติสมัยใหม่มีแนวโน้มของแนวคิดและกลวิธีสร้างสรรค์ที่ปะทะและโต้แย้งกับอุดมการณ์ความเป็นสมัยใหม่ ยุคของศิลปะสมัยใหม่

กล่าวได้ว่าได้แก่ช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถึงช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 20 ศิลปะแบบสมัยใหม่ถือกำเนิดขึ้นเพื่อท้าทายรูปแบบและลีลาการสร้างสรรค์ที่เป็นที่ยอมรับและยกย่อง รวมทั้งเปลี่ยนแปลงความคิดเกี่ยวกับงานศิลปะด้วย กลุ่มขบวนการศิลปะเหล่านี้มีด้วยกันหลายกลุ่ม เช่น กลุ่มคติเหนือจริง (surrealism) กลุ่มคติดาดา (Dadaism) กลุ่มอนาคตนิยม (futurism) กลุ่มล้ำยุค เป็นต้น ศิลปะแบบสมัยใหม่แสดงให้เห็นคติความเชื่อที่ว่า ศิลปะไม่จำเป็นต้องงดงาม และไม่จำเป็นต้องลอกเลียนหรือถ่ายทอดความเป็นจริงให้ปรากฏออกมาดังที่มองเห็น (ศิลปะแนวสัจนิยม) ขบวนการศิลปะแต่ละกลุ่มมีวิธีการเสนอแนวคิดดังกล่าวในรูปแบบแตกต่างกันไป โดยภาพรวมกลวิธีสร้างสรรค์ของศิลปินสมัยใหม่แสดงให้เห็นแนวคิดโต้แย้งแนวทางและกลวิธีทางศิลปะที่มีมาตั้งแต่สมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ (Renaissance) ซึ่งมีการค้นพบวิธีการแสดงทัศนียภาพให้ปรากฏออกมาในลักษณะ one-point perspective จินตภาพที่ศิลปินสร้างขึ้นสามารถสะท้อนโลกรอบตัวออกมาได้ค่อนข้างสมบูรณ์ รวมทั้งมีวิธีการสร้างภาพลวงตาให้เกิดขึ้นบนพื้นผิวราบ (flat plane) ในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ภาพที่ปรากฏบนภาพเขียนแปรเปลี่ยนจากการเป็นภาพเลียนแบบโลกความเป็นจริงมาสู่การแสดงความเป็นพื้นผิวราบให้ปรากฏ ขณะที่งานประติมากรรมมีลักษณะโครงสร้างอิสระและเน้นการเชื่อมต่ออย่างอิสระมากกว่าการคำนึงถึงความเป็นจริง การเน้นความกลมกลืน (harmony) และเอกภาพ (unity) แบบศิลปะยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการถูกแทนที่ด้วยศิลปะที่เกิดจากรูปทรงต่างๆ กระจัดกระจายไม่สัมพันธ์กันอย่างลื่นไหล (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2545: 102 – 103) กล่าวได้ว่า ศิลปะสมัยใหม่มุ่งเน้นที่จะแสดงให้ความเป็นงานประดิษฐ์สร้างสรรค์ของงานศิลปะแทนการเสนอว่างานศิลปะเป็นภาพประสบการณ์ที่เกิดจากการเลียนแบบมุมมองของมนุษย์ในโลกความเป็นจริง นอกจากนี้ กลวิธีของศิลปินสมัยใหม่ยังแสดงให้เห็นการต่อต้านหรือปฏิเสธแบบแผน หลักวิชา และการประเมินค่าของสถาบันศิลปะ ดังเช่นผลงานของมาร์เซล ดูชอง (Macel Duchamp) ซึ่งนำโถปัสสาวะมาวางกลับหัวและตั้งชื่อว่า “น้ำพุ” เขายืนยันว่า “ศิลปะเป็นสิ่งที่ศิลปินยืนยันว่ามันเป็น และศิลปินเป็นผู้กำหนดสถานที่ที่งานชิ้นนั้นจะถูกนำเสนอในฐานะของงานศิลปะ ซึ่งไม่จำเป็นจะต้องเกิดจากการใช้ฝีมือหรือกระบวนการสร้างสรรค์แต่อย่างใด ต่อไปนี้ศิลปะอาจจะเกิดจากความบังเอิญ (chance) คำพูด (word) จินตภาพ (image) และความคิดต่อต้านศิลปะ (anti-art) อื่นๆ ได้ทั้งสิ้น” (อ้างจาก จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2545: 191) ศิลปะสมัยใหม่แสดงให้เห็นถึงโลกที่ประจักษ์ สะท้อนถึงความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ สังคมและเศรษฐกิจแบบทุนนิยม ความคิดความเชื่อและการแสดงออกที่หลากหลาย ต่อต้านหลักวิชาและกระบวนทัศน์ทางศิลปะที่มีมาแต่เดิม โดยหันมาสนใจการนำเสนอแบบใหม่ ทั้งสื่อวัสดุที่ใช้ แนวคิด เนื้อหาสาระ รูปแบบ และกลวิธี (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 33, 38)

แนวคิดดังกล่าวเหล่านี้ถ่ายทอดมาสู่ศิลปะช่วงปลายคริสต์ศตวรรษ 20 ที่เรียกกันว่าศิลปะหลังสมัยใหม่ด้วย ดังนั้นไม่ใช่ว่าศิลปะหลังสมัยใหม่ปฏิเสธแนวคิดและรูปแบบวิธีการของศิลปะสมัยใหม่ หากแต่รับเอามาใช้อย่างต่อเนื่องกัน ศิลปะคติหลังสมัยใหม่มีแนวคิดโต้แย้งกับคติสัจนิยมเช่นเดียวกัน โดยมีแนวคิดหรือการใช้กลวิธีทางศิลปะที่ก้าวล้ำออกไปอีก

ศิลปะคติหลังสมัยใหม่เริ่มปรากฏในช่วงคริสต์ทศวรรษ 1960 ถึง 1970 แสดงให้เห็นแนวคิดใหม่เกี่ยวกับงานศิลปะ กล่าวคือศิลปะมิได้เป็นศิลปะที่สื่อถึงแรงบันดาลใจที่สัมผัสได้ รู้เห็นได้ หรือเป็นโลกที่ประจักษ์ได้อีกต่อไป หากแต่ศิลปะเกี่ยวข้องกับธรรมชาติที่แวดล้อม เกี่ยวข้องกับตัวมนุษย์ เกี่ยวข้องกับความคิดในเชิงองค์รวม เกี่ยวข้องกับความเป็นจริง เป็นต้น ศิลปะหลังสมัยใหม่เกิดจากความผสานสัมพันธ์ของสติและปัญญา ก่อเกิดเป็นจินตภาพ (image) ในสมองซึ่งอาจเรียกว่าเป็น “ศิลปะจินตทัศน์” (imaging art) หรือมโนทัศนศิลป์ (conceptual art) ศิลปะหลังสมัยใหม่ไม่เน้นที่กระบวนแบบอย่างใดอย่างหนึ่งที่จะสามารถเรียกได้ว่าเป็นแบบหลังสมัยใหม่โดยเฉพาะ ศิลปะหลังสมัยใหม่จึงมีความหลากหลาย โดยมีแนวคิดทางทฤษฎีเป็นฐาน (intellectual and theoritical basis) นอกจากนี้ ศิลปะหลังสมัยใหม่ยังมีแนวคิดในการปฏิเสธสถาบันและการยกย่องคุณค่าของงานศิลปะ การปฏิเสธแนวคิดที่ว่าศิลปะเป็นสิ่งถาวร (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547: 40 – 42) แนวคิดนี้สืบเนื่องมาจากแนวคิดเรื่องวาทกรรมอำนาจ (power of discourse) และเรื่องเล่าหลัก จึงมุ่งเน้นการโต้แย้งกับสิ่งที่เรียกว่า “สถาบัน” ที่ให้/ตัดสินคุณค่างานศิลปะ รวมไปถึงกรอบแนวความคิดที่ถูกสร้างขึ้นโดย “สถาบัน” ที่ทำให้เกิดวัฒนธรรมหรือศิลปะชั้นสูง แนวคิดดังกล่าวนี้สอดคล้องกับแนวคิดของศิลปะคติสมัยใหม่อยู่บ้าง แต่ในขณะที่ศิลปะสมัยใหม่ที่นำเสนอแนวคิดดังกล่าวได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะที่ถูกสถาปนาโดยสถาบัน ดังเช่นผลงานของศิลปินหลายคนได้รับการยกย่องและนำไปจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ ศิลปะคติหลังสมัยใหม่ปฏิเสธการดำรงอยู่อย่างถาวรของงานศิลปะ ศิลปะหลังสมัยใหม่จึงมักเป็นผลงานที่แสดงให้เห็นความเป็นศิลปะที่แวดล้อมและอยู่ร่วมกับมนุษย์ สามารถผลิตซ้ำได้ หรือดำรงอยู่เพียงชั่วคราว แสดงออกผ่านงานศิลปะที่ปรากฏอยู่ในธรรมชาติ ในสังคม โดยมีร่างกายของศิลปินและวัสดุหลากหลายเป็นสื่อในการนำเสนอ หรือนำเอาวัฒนธรรมและศิลปะประชานิยมหรือชนพื้นถิ่นมาเป็นส่วนหนึ่งในการนำเสนอ มีจัดแสดงศิลปะนอกสถานที่ ใช้วัสดุที่เรียกว่า ready-made หรือสิ่งที่ไม่น่านำมาเป็นงานศิลปะ อาทิ เศษสิ่งของ หนังสือพิมพ์ งานเลียนแบบโฆษณา เช่น ภาพกระป๋องซอสมะเขือเทศของวอร์โฮล ภาพป้ายนีออนตามถนน หรือมีการใช้พื้นที่ภูมิศาสตร์และมนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของงานศิลปะ ผลงานจึงออกมาในลักษณะศิลปะประชานิยม (pop art) ศิลปะจัดวาง (installation) ศิลปะจัดแสดง (performance art) งานภูมิศิลป์ (land art, earth art) เป็นต้น

ตัวอย่างหนึ่งศิลปะประชานิยมแบบหลังสมัยใหม่คือผลงานของแอนดี วอร์โฮล (Andy Warhol) ผลงานของเขามีลักษณะการนำเอาพาณิชยศิลป์มาใช้เป็นส่วนหนึ่งของงานศิลปะ เช่น ภาพกระป๋องซุปแคมเบล ภาพขวดโคคา-โคล่า ภาพดารานักร้องที่มีชื่อเสียง ภาพจิตรกรรมเอก (ดูภาคผนวก) วอร์โฮลเลือกภาพเหล่านี้จากการที่ภาพเหล่านี้เป็นที่ภาพที่คนคุ้นเคยจากการนำเสนอของสื่อมวลชน การใช้ภาพเหล่านี้ทำให้เกิดความรู้สึกว่าศิลปินมิได้เป็นผู้สร้างสรรค์งานศิลปะนั้นขึ้นโดยตรง แต่ได้แปรรูป (transform) สิ่งเหล่านั้นมาเป็นงานศิลปะ กลวิธีของเขาคือการพิมพ์ภาพซิลก์สกรีนซึ่งเป็นกลวิธีที่ใช้ในงานโฆษณา โดยเปลี่ยนแปลงจากต้นฉบับเพียงเล็กน้อย และใช้การทำซ้ำภาพเดิมหลายครั้งบนงานชิ้นเดียว หรือเป็นภาพชุด ดังเช่นภาพมาริลีน มอนโร ภาพเอลวิส เพรสลีย์ ความมีชื่อเสียง ความหรูหรา ความรุนแรง หรืออื่นๆ ก็ตาม เมื่อถูกถ่ายทอดด้วยกลวิธีเช่นนี้ทำให้สิ่งเหล่านั้นกลายเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบโดยรวม ความสนใจของผู้ชมจึงมุ่งไปที่สิ่งที่ศิลปินทำกับภาพเหล่านั้นมากกว่าจะสนใจเนื้อหาสาระของภาพที่เห็น (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2545: 275) ผลงานของศิลปินไทยที่ได้รับแรงบันดาลใจจากกลวิธีของวอร์โฮลก็เช่นผลงาน *โมนาเปลี่ยนโฉม* (2528) ของอภินันท์ โปษยานนท์ ผลงานนี้ใช้กลวิธีผสม นำเสนอภาพใบหน้าของโมนาลิซาที่บิดเบี้ยวรูปแบบต่างๆ อย่างซ้ำๆ

งานศิลปะจัดวางมีตัวอย่างเช่นงาน *Homage to New York* ของฌ็อง แตงเกอลี (Jean Tinguely) ซึ่งจัดแสดงในสวนของพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ของนิวยอร์ก (ดูภาคผนวก) งานชิ้นนี้ประกอบขึ้นจากชิ้นส่วนโลหะนานาชนิด ล้อจักรยาน ล้อรถเข็นเด็ก ท่อพัดลมไฟฟ้า เครื่องกำเนิดไฟฟ้าเก่า บอลลูนขนาดใหญ่สีส้ม วิทยุที่ยังใช้การได้ เปียโน ถังซักผ้า ฯลฯ เมื่อนำมาประกอบเข้าด้วยกันเป็นโครงสร้างขนาดใหญ่สำเร็จลงโดยใช้เวลานานนับสัปดาห์ ในการแสดงผลงาน เขาให้แขกรับเชิญจำนวนสองร้อยคนที่มาชมได้เข้ามามีบทบาทในการส่งเสียงต่างๆ นานา เขาได้นำเอาโลหะมาทำเป็นคีมยาวสำหรับคีบพู่กันขนาดใหญ่ พู่กันถูกจุ่มลงไปในถังสีและยกขึ้นมา พัดลมตัวใหญ่ได้เป่าเอาสีนั้นกระเซ็นไปยังกลุ่มผู้ชม ขณะที่ชิ้นส่วนจักรยานทั้งสิบชิ้นทำหน้าที่เคาะคีย์เปียโนเป็นจังหวะ กระดาษม้วนถูกมอเตอร์ไฟฟ้าหมุนกลับไปมา ทุกอย่างถูกทำให้เกิดเสียงและความเคลื่อนไหวอย่างสับสนวุ่นวาย ในตอนท้ายของการแสดง ควันถูกปล่อยออกมา บอลลูนแตกและพุ่งขึ้นไปยี่สิบฟุต ล้อที่ผูกธงชาติและถังซักผ้าพุ่งหลุดออกมาและจมลงในสระน้ำซึ่งมีประติมากรรมสตรีเปลือยจัดวางอยู่เหนือผิวน้ำ หลังจากนั้นเกิดมีการระเบิดโดยที่ไม่ได้กำหนดเอาไว้ ซึ่งทำให้เกิดเปลวไฟลุกขึ้นจากกระป๋องใส่น้ำมัน การแสดงนี้จบลงด้วยเจ้าหน้าที่ดับเพลิงหนึ่งคนและแขกรับเชิญสองคนช่วยกันดับไฟลงได้ การที่งานชิ้นนี้ถูกทำลายลงด้วยตัวของมันเองโดยปราศจากการวางแผนมาก่อนทำให้ผู้ชมได้เห็นถึงความเป็นอิสระอันปราศจากขอบเขตของงาน

ศิลปะ และความบังเอิญที่อาจเกิดขึ้นซึ่งช่วยเพิ่มอรรถรสให้แก่งานศิลปะชิ้นนี้ (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2545: 351 – 352) ผลงานศิลปะจัดวางของศิลปินไทยที่แสดงแนวคิดแบบเดียวกันก็เช่นการจัดนิทรรศการ *มะเร็ง* (2546) ของธนะ เลาหะไกกุล ผลงานเป็นนิทรรศการชั่วคราว มีกำหนดอายุแค่ข้ามคืน มีพิธีเปิดงานอย่างเอิกเกริก เลี้ยงอาหาร ขนม เครื่องดื่ม ตามมุมต่างๆ ภายในห้องนิทรรศการและบนพื้นปูเสื่อ ผลงานประกอบด้วยพืชพันธุ์ต้นไม้ในกระถาง ถ้วยชาม พัดลม จำนวนมาก ซึ่งผู้ชมสามารถนำเอากลับไปได้ ภายในวันเดียวห้องนิทรรศการจึงแทบโล่งสนิท เพราะผู้ชมตอบสนองเจตนารมร์และเป้าหมายที่ศิลปินตั้งไว้ ในที่นี้ผู้ชมเป็นผู้สลายตัวตนของผลงานด้วยการยอมรับบทบาทของผู้บริโภค (สายัณห์ แดงกลม, 2550: 146 – 147)

ส่วนตัวอย่างงานภูมิศิลป์ที่มีชื่อเสียงได้แก่ *Spiral Jetty* หรือเขื่อนขดก้นหอย ของโรเบิร์ต สมิตสัน (Robert Smithson) ที่สร้างขึ้นที่ทะเลสาบเกรต ซอลต์ (Great Salt Lake) ในรัฐยูทาห์ สหรัฐอเมริกา (ดูภาคผนวก) มีลักษณะเป็นเขื่อนที่สร้างขึ้นจากดิน หิน ผลึกเกลือ และสาหร่าย ทอดจากภูเขาที่อยู่ริมทะเลสาบยื่นออกไปและขดเป็นรูปก้นหอยในทะเลสาบ ผลงานนี้แสดงให้เห็นงานศิลปะที่เกิดจากการศึกษาลักษณะพื้นที่ทางภูมิศาสตร์และการออกแบบผลงานให้มีลักษณะสอดคล้องกับบริเวณที่ใช้สร้างผลงาน ตัวเขื่อนขดก้นหอยที่สร้างขึ้นนี้มีนัยความหมายหลายประการ ประการแรก ลักษณะของเขื่อนแสดงความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับตำนานท้องถิ่นที่เล่าถึงอุโมงค์ใต้ดินที่เชื่อมระหว่างภูเขากับทะเลสาบเกรตซอลท์ โดยขดก้นหอยที่กลางทะเลสาบสื่อนัยถึงน้ำวน อีกประการหนึ่งคือการมีแนวคิดเชื่อมโยงกับแนวคิดเกี่ยวกับรูปทรงเรขาคณิตที่เรียกว่า “แฟร็กทัล” (fractal) ของเบอนัวต์ มานดัลบรอ (Benoit Mandelbrot)[8] ที่แสดงถึงความต่อเนื่องไม่มีจุดสิ้นสุด ตัวเขื่อนทั้งหมดสร้างขึ้นด้วยการผสานวัสดุที่สร้างเขื่อนด้วยผลึกเกลือจากน้ำในทะเลสาบ ทั้งสองประการทำให้เขื่อนขดก้นหอยกลายเป็นสัญลักษณ์ของโลกทั้งการเป็นโลกทางจิตวิญญาณหรือความเชื่อและการเป็นโลกในทางวัตถุธรรมชาติ คำอธิบายของสมิตสันถึงผลงานชิ้นนี้ เช่น “coming from nowhere, going nowhere” หรือ “shattered” และ “fractured” แสดงให้เห็นแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ที่เน้นการผสมผสาน การไม่มีจุดจบที่สิ้นสุด การแยกย่อย และการไม่มีจุดเริ่มต้นที่ปรากฏเด่นชัด สุดท้าย *Spiral Jetty* แม้จะดูเหมือนแสดงให้เห็น

[8] ในปี ค.ศ. 1960 เบอนัวต์ มานดัลบรอ (Benoit Mandelbrot) ได้ศึกษาถึงคุณสมบัติ “self-similitarity” หรือ “ความคล้ายตนเอง” ของวัตถุ และตีพิมพ์บทความเรื่อง “How long is the coast of Britain statistical self-similarity and fractal dimention” แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของสิ่งต่างๆ ในอดีต ซึ่งดูเหมือนจะไม่เกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กัน และบัญญัติศัพท์อธิบายแนวคิดดังกล่าวว่า แฟร็กทัล (fractal) เพื่อใช้ระบุถึงวัตถุที่มีคุณสมบัติความคล้ายตนเอง แฟร็กทัลเป็นวัตถุที่มีความคล้ายตนเองและไม่เป็นจำนวนเต็ม

ความสำเร็จของมนุษย์ในการจัดการกับพื้นที่ธรรมชาติ แต่ก็ยืนยันถึงอำนาจของพลังแห่งจักรวาลหรือธรรมชาติที่ยังคงทำงานอยู่อย่างไม่เปลี่ยนแปลงจากการที่ในที่สุดเขื่อนนี้ได้จมลงอยู่ใต้ผิวน้ำอันเนื่องจากน้ำในทะเลสาบเพิ่มระดับสูงขึ้นโดยคาดเดาไม่ได้ การจมน้ำทำให้ผลงานชิ้นนี้ปรากฏเหลืออยู่เพียงหลักฐานเกี่ยวกับผลงานและการสร้าง โดยที่ตัวผลงานนั้นหายไป ยืนยันถึงสถานะของงานศิลปะในแนวคิดหลังสมัยใหม่ที่งานศิลปะดำรงอยู่แต่เพียงในวาทกรรม (Woods, 1999: 151 – 153) ศิลปะจัดวางของศิลปินไทยอาจยังมีไม่มากนัก ที่ผ่านมาในปี พ.ศ. 2548 พิน สาเสาร์ ได้นำเสนอศิลปะจัดวางบริเวณริมฝั่งแม่น้ำโขงตลอดเส้นทางที่เขาเดินทางล่องไปตามแม่น้ำโขง โดยได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมหินตั้งซึ่งเป็นวัฒนธรรมของชนพื้นเมืองแถบลุ่มแม่น้ำโขงเป็นแนวทางการจัดวางงานศิลปะเพื่อเสนอนำเสนอแนวความคิดเกี่ยวกับอารยธรรมลุ่มแม่น้ำโขงต่อต้านการสร้างเขื่อนกั้นแม่น้ำโขงและโครงการพัฒนาลุ่มแม่น้ำโขงหลายโครงการซึ่งดำเนินตามแนวทางทุนนิยม เขานำเสนอผลงานหลายชิ้นระหว่างการเดินทางโดยมีแรงบันดาลใจจากเหตุการณ์ที่เกดขึ้นในช่วงเวลาและสถานที่นั้นประกอบ อาทิ *การอพยพครั้งใหญ่* เพื่อแสดงถึงชาวขมุที่บ้านแซงคำซึ่งเพิ่งอพยพมาอยู่ริมแม่น้ำโขงประมาณ 9 ปี ผลงานเป็นการเรียงหินขนาดใหญ่ 103 ก้อน จากสันดอนทรายลงสู่ริมแม่น้ำโขง *สายน้ำแห่งจิตวิญญาณ* ซึ่งนำเสนอโดยการโปรยใบสักลงในลำห้วยสะท้อนความผูกพันของลำห้วยกับสายน้ำ *การเปลี่ยนถ่ายอารยธรรม* ซึ่งศิลปินนำเอาแผ่นของดินที่แตกระแหงมาวางเป็นตัวแทนของสายน้ำและประเทศที่แม่น้ำโขงไหลผ่าน *บ่อน้ำแห่งจิตวิญญาณ* ซึ่งเป็นการตั้งหินเป็นแนวตั้งและจุดตะเกียงโบราณตั้งแต่ตอนเที่ยง มีการบันทึกภาพตลอดจนกลางคืนและถึงเวลาเช้า และ *เมื่อแผ่นฟ้าและผืนน้ำเป็นสีดำ* ซึ่งนำเสนอโดยการกวาดใบไม้แห้งเป็นแนวและจุดไฟเผา ภายหลังศิลปินได้นำเสนอภาพบันทึกการทำงานจัดแสดงในชื่อชุด *จากสามเหลี่ยมทองคำสู่มหานทีสี่พันดอน*

อีกตัวอย่างหนึ่งคือศิลปะจัดแสดง ผลงานที่มีชื่อเสียงคือ *How to explain pictures to a dead hare* ของโจเซฟ บอยส์ (Joseph Beuys)ในผลงานนี้ บอยส์ละเลงน้ำผึ้งและปิดแผ่นทองบนศีรษะ มีแผ่นโลหะผูกติดที่เท้าขวา พูดอธิบายภาพเขียนที่รายรอบอยู่ในห้องให้กับซากกระต่ายที่อุ้มอยู่ในอ้อมแขนฟังนานสามชั่วโมง (ดูภาคผนวก) ผลงานนี้เลียนแบบท่าทางของหมอผีในพิธีกรรม แนะนัยถึงจิตสำนึกก่อนยุคแห่งความเจริญศิวิไลซ์ และความรู้สึกโศกเศร้าต่อความล่มสลายที่คุกคามยุโรป (Woods, 1999: 154) ศิลปินไทยบางส่วนได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานจัดแสดงนี้และได้สร้างผลงานของตนเองในลักษณะใกล้เคียงกันเช่น *Reading for male and female corpses* (2541) ของอารยา ราษฎร์จำเริญสุข ศิลปินนำเสนอผลงานด้วยการเข้าไปอ่านหนังสือให้ศพในห้องเก็บศพฟัง

ในด้านวรรณกรรม ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมหลังสมัยใหม่กับวรรณกรรมสมัยใหม่มีลักษณะใกล้เคียงกับงานจิตรกรรมและประติมากรรม กล่าวคือ วรรณกรรมหลังสมัยใหม่มีแนวคิดโต้แย้งอุดมการณ์ความเป็นสมัยใหม่และลัทธิศิลปะที่เกิดจากอุดมการณ์ดังกล่าว คือสัจนิยม (realism) และในขณะเดียวกันก็ปะทะสังสรรค์กับอุดมการณ์ของขบวนการวรรณกรรมคติสมัยใหม่ในหลายลักษณะ เช่น การรับสืบทอด การตอกย้ำ การตั้งคำถาม ไปจนกระทั่งถึงการโต้แย้ง

แนวคิดของวรรณกรรมสัจนิยมคือความเชื่อว่าวรรณกรรมควรและสามารถถ่ายทอดภาพความเป็นจริงให้ปรากฏได้อย่างตรงไปตรงมาโดยปราศจากอคติ กลวิธีที่นักเขียนใช้คือการใช้ผู้เล่าแบบรู้แจ้ง การใช้มุมมองในการเล่าแบบเดียว เป็นนัยถึงความเป็นกลาง ความอยู่ภายนอก ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องหรือมีส่วนได้ส่วนเสียกับเรื่องที่นำมาเล่า ทำให้รู้สึกว่าเรื่องที่เล่าเป็นไปเช่นนั้นโดยธรรมชาติของเหตุการณ์และสภาพแวดล้อม โดยที่ผู้แต่งทำหน้าที่เพียงถ่ายทอดเรื่องราวที่เกิดขึ้น เช่น นวนิยายของกุสตาฟ โฟลแบรต์ โอโนเร เดอ บัลซัก ฟีโอดอร์ ดอสโตเยฟสกี เป็นต้น

นักเขียนกลุ่มคติสมัยใหม่ไม่เห็นด้วยกับแนวคิดสัจนิยมดังกล่าว แต่เห็นว่า “ความจริง” ขึ้นอยู่กับมุมมองของปัจเจกบุคคลแต่ละคนที่มีแง่มุมในการมอง “ความจริง” แตกต่างกัน ด้วยแนวคิดเช่นนี้ทำให้นักเขียนมุ่งพัฒนากลวิธีการประพันธ์มากขึ้นเพื่อสื่อถึงความสำคัญของรูปแบบและกลวิธีในการนำเสนอ เช่นการให้ความสำคัญในเรื่องมุมมองผู้เล่า ในวรรณกรรมสมัยใหม่นักเขียนมักใช้มุมมองผู้เล่าบุรุษที่ 1 และมีการใช้มุมมองหลายมุมมองในการเล่าเรื่อง กลวิธีสำคัญคือการประพันธ์แบบกระแสสำนึก การเล่าเรื่องที่ไม่ปะติดปะต่อกัน การเขียนอัตโนมัติ หรือการใช้รูปแบบต่างๆ มาประกอบการเล่าเรื่อง แสดงให้เห็นว่าสถานะของผู้เล่ามีความสำคัญต่อเรื่องที่ถูกนำมาเล่า เป็นการให้ความสำคัญและแสดงถึงอัตวิสัยที่ส่งผลต่อการรับรู้ความจริง และความจริงแปรผันไปตามมุมมองที่มองสิ่งนั้น เช่น นวนิยายของเวอร์จิเนีย วูล์ฟ วิลเลียม โฟล์กเนอร์ เจมส์ จอยซ์ เป็นต้น

กล่าวได้ว่าคติหลังสมัยใหม่เห็นด้วยกับปัญหาของสื่อกลางและการนำเสนอภาพแทนที่นักเขียนกลุ่มคติสมัยใหม่ให้ความสนใจ แต่ขณะที่คติสมัยใหม่เห็นว่าความจริงไม่ได้เป็นอย่างที่สื่อกลางเช่นวรรณกรรมสัจนิยมอ้างว่านำเสนอ หรือวรรณกรรมมิได้นำเสนอความจริงอย่างที่เป็นจริง คติหลังสมัยใหม่เห็นว่าปัญหาของการนำเสนอความจริงอยู่ที่สื่อกลาง ในเชิงของวรรณกรรมคือตัวภาษาและกระบวนการแต่ง เพราะเมื่อใดที่ความจริงถูกนำเสนอผ่านสื่อกลาง คือ

ภาษาและกระบวนการแต่ง ความจริงย่อมถูกบิดเบือนโดยการตีความความจริงและการเลือกใช้สื่อกลางเพื่อนำเสนอความจริงนั้นให้ปรากฏออกมา

จอห์น บาร์ต นักเขียนกลุ่มหลังสมัยใหม่ สำรวจความเห็นของนักวิชาการและสรุปว่า นักวิชาการบางส่วน (อย่างเช่น โรเบิร์ต อัลเทอร์ หรืออิฮาบ ฮัสแซน) มองว่าวรรณกรรมหลังสมัยใหม่เป็นการแสดงออกถึงความตระหนักรู้และสะท้อนถึงคติสมัยใหม่ โดยนำเสนอในแนวทางทำลายหรือก่อกวน ทำให้ผลงานวนอยู่กับตนเองมากกว่าจะสัมพันธ์กับชีวิตและความเป็นจริงภายนอก แต่นักวิชาการบางคน (อย่างเช่นเจอรัลด์ กราฟฟ์) เห็นว่าวรรณกรรมหลังสมัยใหม่มีลักษณะของการปฏิเสธเหตุผลนิยม (anti-rationalism) การปฏิเสธสัจนิยม (anti-realism) การปฏิเสธแบบแผนของคติสมัยใหม่ แต่ไม่ใช่โดยการแสดงความเป็นปรปักษ์อย่างแข็งขัน บาร์ตเสนอว่าแนวคิดและแนวทางของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ไม่ใช่การปฏิเสธและไม่ยอมรับรู้ถึงสิ่งที่มีมาก่อน ไม่ว่าจะเป็นสัจนิยมหรือคติสมัยใหม่ เขาเห็นว่าสิ่งเหล่านี้มีความสำคัญในฐานะของผู้ที่มาก่อนและส่งผลให้เกิดสิ่งที่มาทีหลัง นั่นคือสัจนิยมก่อให้เกิดคติสมัยใหม่ และคติสมัยใหม่ก่อให้เกิดคติหลังสมัยใหม่ วรรณกรรมหลังสมัยใหม่จึงควรนำทั้งหมดมาสังเคราะห์เข้าด้วยกันและก้าวข้ามการเสนอข้อแย้ง (antithesis) ระหว่างอุดมการณ์เหล่านั้นโดยการผสมผสานรูปแบบและกลวิธีการประพันธ์ต่างๆ มาใช้ร่วมกัน (Barth, 1992: 176 – 177) กลวิธีการประพันธ์วรรณกรรมหลังสมัยใหม่จึงเป็นการสร้างสรรค์งานที่ไม่ยึดติดอยู่กับรูปแบบกลวิธีการประพันธ์แบบใดแบบหนึ่งเป็นการเฉพาะเช่นเดียวกับศิลปะหลังสมัยใหม่ โดยมุ่งความสนใจไปที่กลวิธีซึ่งสามารถแสดงให้เห็นถึงปัญหาความสัมพันธ์ระหว่างโลกวรรณกรรมกับโลกความเป็นจริง ปัญหาของเรื่องเล่ารวมถึงปัญหาของอุดมการณ์การสร้างความเป็นสมัยใหม่ ด้วยมุมมองที่รู้เท่าทัน เข้าใจตระหนักในสภาพที่เป็นอยู่ และพยายามเผยให้เห็นปัญหาเหล่านี้ผ่านกระบวนการทางวรรณกรรม

ทรรศนะของบาร์ตต่อวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ที่ว่า ลักษณะหลังสมัยใหม่ไม่ใช่การปฏิเสธและไม่ยอมรับรู้ถึงสิ่งที่มีมาก่อน เป็นสิ่งที่อุมแบร์โต เอโค (Umberto Eco) นักทฤษฎีและนักเขียนกลุ่มหลังสมัยใหม่อีกคนหนึ่งเห็นด้วย เอโค (Eco, 1984: 65 – 72) แสดงความคิดเห็นต่อลักษณะของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ว่าสิ่งที่สำคัญคือการไม่หลีกหนีสิ่งที่เกิดขึ้นแล้วในอดีต (สิ่งที่เกิดขึ้นแล้วในอดีตในความหมายของเอโคนี้หมายถึงแนวทางที่เกิดขึ้นและพัฒนาต่อเนื่องมาจนลงตัว เป็นที่ยอมรับ และกลายเป็นระเบียบแบบแผน กฎเกณฑ์ หรือมาตรฐาน) เขาชี้ว่าศิลปะและวรรณกรรมสมัยใหม่ปฏิเสธอดีตด้วยการทำลายและหลีกหนีด้วยวิธีการต่างๆ เช่น การปฏิเสธรูปทรง/รูปแบบ การนำเสนอผลงานในลักษณะนามธรรม การนำเสนอวัตถุดิบอย่างไม่ปรุงแต่ง หรือการทำลายความต่อเนื่อง/ความเชื่อมโยงที่แสดงความเป็นเอกภาพหรือความมีระบบ เป็นต้น

เอโคแย้งแนวคิดและกลวิธีแบบสมัยใหม่ โดยเสนอให้ยอมรับสิ่งที่เกิดขึ้นแล้วในอดีต “The past conditions us, harries us, blackmails us.” (Eco, 1984: 67) ดังที่นิตเชกล่าวไว้ นั่นคือเราไม่อาจปฏิเสธได้ว่าอดีตส่งอิทธิพลต่อพวกเรา ณ ปัจจุบัน วิธีการของหลังสมัยใหม่ในการจัดการกับอดีตคือการแสดงความรู้เท่าทันหรือตระหนักว่าอดีตนั้นมีอยู่และมีผลต่อปัจจุบัน และทัศนคติต่อการแสดงความรู้เท่าทันหรือตระหนักถึงอดีตนี้เป็นเรื่องความสนุก (enjoyable)

แนวคิดของเอโคสอดคล้องกับลินดา ฮัทเชิน (Linda Hutcheon) นักทฤษฎีวรรณกรรมที่สนใจปรากฏการณ์วรรณกรรมหลังสมัยใหม่ ฮัทเชิน (Hutcheon,1988: 3 – 21) ระบุว่าคติหลังสมัยใหม่เป็นปรากฏการณ์เชิงแย้ง (contradictory phenomenon) คือโต้แย้งกับสิ่งอื่นและย้อนแย้งกับตัวเอง โดยอธิบายว่ารูปแบบของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่มีลักษณะของการใช้และทำลาย (use and abuse) หรือการปลูกฝังและการบ่อนเซาะ (instill and subvert) แนวคิดหรือวิธีการตามแนวขนบโดยอาศัยกลวิธีการล้อ (parody) การแฝงนัย (irony) และการแสดงความตระหนักรู้ตน (self-consciousness) ทั้งนี้ฮัทเชินเสนอให้เปลี่ยนมุมมองต่อวรรณกรรมและศิลปะจากความเป็น “ศิลปะ” (art) มาเป็นการมองรูปแบบและแนวคิดของวรรณกรรมและศิลปะในฐานะกิจกรรมทางวัฒนธรรม (cultural activity) ด้วยแนวคิดเช่นนี้ ฮัทเชินจึงมองคติหลังสมัยใหม่เกี่ยวข้องกับการเมืองเชิงอำนาจ (politics) ในลักษณะของการโต้แย้งอดีตที่เบ็ดเสร็จ ในการโต้แย้งนี้ ฮัทเชินเห็นว่าสิ่งที่สำคัญคือการยืนยันถึงความมีอยู่/การปรากฏของอดีต แต่มิใช่การหวนกลับไปหาอดีตหรือในแง่ของอดีตที่ย้อนกลับคืนมา การยืนยันถึงอดีตด้วยการล้อและยั่วล้อเป็นการแสดงความรู้เท่าทันหรือตระหนักรู้ถึงอดีต และใช้อดีตอย่างการเล่นสนุก (play)

นอกจากประเด็นความมีอยู่/การปรากฏของอดีตแล้ว ฮัทเชินยังเห็นว่าคติหลังสมัยใหม่มีลักษณะโต้แย้งกับภาวะหลังสมัยใหม่ของสังคมร่วมสมัยซึ่งตกอยู่ในการครอบงำของระบบทุนนิยมยุคหลังด้วย คติหลังสมัยใหม่เสนอการโต้แย้งหรือท้าทายความเบ็ดเสร็จของวัฒนธรรมแบบมวลรวม (mass culture) ทั้งนี้ไม่ใช่การปฏิเสธ แต่เป็นการเสนอให้ยอมรับความแตกต่าง (difference) ที่เท่าเทียมกัน (มิใช่การเสนอความเป็นอื่น (otherness) ขึ้นมาแทนที่) แนวทางนี้คือการโต้แย้งกระแสหลักที่ครอบงำ (the dominant) หรือการท้าทายความเห็นพ้องต้องกัน (consensus) เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทั้งสังคม คติหลังสมัยใหม่ยืนยัน/ยอมรับความไม่ถาวร ความไม่สมบูรณ์ ความมีข้อจำกัด การเมืองของวรรณกรรมและศิลปะหลังสมัยใหม่จึงไม่ใช่การหลีกหนี แต่เป็นการแสดงให้เห็นบริบททางการเมือง สังคม อุดมการณ์ ปรากฏออกมาเพื่อยืนยันว่าสิ่งเหล่านี้ดำรงอยู่ และจะคงอยู่ต่อไป

นักเขียนกลุ่มหลังสมัยใหม่มีการใช้กลวิธีการประพันธ์ที่หลากหลาย ไม่มีรูปแบบที่เฉพาะเจาะจง กลวิธีการประพันธ์แบบหลังสมัยใหม่จึงมีลักษณะต่างๆ ขึ้นอยู่กับแนวคิดและเป้าหมายของนักเขียนแต่ละคนในการแสดงการปะทะกับการเมืองเชิงอำนาจของการประพันธ์ ความหลากหลายของกลวิธีการประพันธ์แบบหลังสมัยใหม่แสดงให้เห็นลักษณะสำคัญของคติหลังสมัยใหม่ในการสนับสนุนความแตกต่างหลากหลาย กลวิธีแบบหลังสมัยใหม่จึงอาจกล่าวได้ว่าเป็นกลวิธีใดๆ ที่แสดงการ/กระทำการตีแผ่ เปิดเผย เปิดโปง โต้แย้ง บ่อนเซาะ ไปจนกระทั่งถึงทำลายรูปแบบ กฎเกณฑ์ คุณค่าที่ถูกสถาปนาขึ้นมาเป็นแบบแผน/มาตรฐาน (Waugh, 1993: 2) กลวิธีหลังสมัยใหม่ที่จะนำมากล่าวถึงในที่นี้ได้แก่ การแสดงความตระหนักรู้ถึงความเป็นเรื่องแต่ง การปฏิเสธการเล่าเรื่องตามรูปแบบปกติ การล้อ การสร้างความเป็นสหบท การผสมผสานความจริงกับความมหัศจรรย์ การใช้รูปแบบวรรณกรรมยอดนิยม

1. การแสดงความตระหนักรู้ถึงความเป็นเรื่องแต่ง

วิกฤตการนำเสนอภาพแทน (crisis of representation) ส่งผลกระทบสำคัญต่อวงการประพันธ์ คือการก่อให้เกิดความตื่นตัวและตระหนักถึงสถานะความเป็นเรื่องแต่งของวรรณกรรม เลียวตารด์ (Lyotard, 1984: 71 – 82) เสนอว่านักเขียนควรที่จะปฏิเสธที่จะยืนยันหรือทำเสมือนว่าวรรณกรรมสามารถถ่ายทอดความเป็นจริงได้อีกต่อไป สิ่งที่เลียวตารด์เรียกร้องคือนักเขียนควรจะตระหนักถึงสิ่งซึ่งมีบทบาทในการกำหนดควบคุมกระบวนการแต่งเรื่องของพวกเขา โดยเฉพาะอย่างยิ่งกฎเกณฑ์ที่มีการสถาปนาขึ้นเป็นที่ยอมรับ นักเขียนกลุ่มหลังสมัยใหม่แสดงการตระหนักถึงสิ่งเหล่านี้ผ่านรูปแบบการประพันธ์ที่สะท้อนความเป็นเรื่องแต่งของตน (self-reflexive) หรือแสดงความสำนึกรู้ตน (self-conscious) ในฐานะเป็นเรื่องแต่งที่เกิดจากการสร้างสรรค์ในกรอบของกฎเกณฑ์ของภาษา

สำนึกในความเป็นเรื่องแต่งมีอยู่ทั้งในวรรณกรรมสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ แพรทริเซีย วอห์ (Waugh, 1993) กล่าวถึงสำนึกในความเป็นเรื่องแต่งว่าเป็นการสำนึกและตระหนักถึงเรื่องแต่งในฐานะโครงสร้างทางภาษา ความต่างคือ วรรณกรรมสมัยใหม่นำเสนอองค์ประกอบภายในของวรรณกรรมให้ปรากฏโดยเผยกลวิธีหรือศิลปะในการสร้างตัวบท เช่น ผู้เล่า โครงเรื่อง การลำดับเหตุการณ์ ลักษณะเช่นนี้ก็ยังใช้อยู่ในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ แต่วรรณกรรมหลังสมัยใหม่ต่างออกไปที่หันมานำเสนอความเป็นเรื่องแต่ง (fictionality) ให้ปรากฏ ชี้ให้เห็นว่าวรรณกรรมเป็นเรื่องแต่งที่ประกอบขึ้นจากความเป็นจริงภายนอก ขนบจารีตทางวรรณกรรม โครงสร้างของภาษา และตัวบทที่มีมาก่อน เป็นการนำเสนอสถานะของวรรณกรรมในฐานะเครื่องมือในการ

เสนอสาร และเป็นประดิษฐกรรม (artifact) ทำให้ตัววรรณกรรมนั้นเองคือเป้าหมายของการวิพากษ์วิจารณ์

การที่วรรณกรรมวิพากษ์วิจารณ์ตัวเองเป็นการแสดงถึงสำนึกในความเป็นเรื่องแต่งของตนเอง และนำคนอ่านให้หันมาสนใจและรู้สึกถึงกระบวนการสร้างวรรณกรรมเรื่องนั้นมากกว่าเรื่องราวหรือเหตุการณ์ เช่นการนำขนบมาบิดหรือนำมาชี้ให้เห็นชัด ในวรรณกรรมสมัยใหม่ สำนึกในความเป็นเรื่องแต่งแสดงออกด้วยการเล่นกับกลวิธี/ศิลปะการประพันธ์ ทำให้คนอ่านจดจ่ออยู่กับกลวิธีการประพันธ์เพื่อสามารถเข้าใจความหมายที่เกิดจากการเล่นกับกลวิธีนั้นๆ ต่างกับในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ ซึ่งเน้นให้เกิดความตระหนักว่าวรรณกรรมไม่เป็นอิสระ แต่ถูกสร้าง/กำหนดด้วยภาษา การสะท้อนตนเองของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่จึงแสดงออกในรูปของการระมัดระวังต่อภาษา ต่อกระบวนการแต่งเรื่อง และแสดงความตระหนักรู้ว่าการแต่งเรื่องไม่ต่างกับการแต่งความเป็นจริง กระบวนการแต่งเรื่องหรือการเล่าเรื่องจึงเป็นสิ่งที่ต้องให้ความใส่ใจ

รูปแบบสำคัญของการแสดงความตระหนักรู้ถึงความเป็นเรื่องแต่งคืองานเขียนประเภท metafiction[9] หรือเรื่องแต่งที่ว่าด้วยการแต่งเรื่อง เรื่องแต่งที่ว่าด้วยการแต่งเรื่องแสดงบทบาทในการมองสำรวจตนเองเพื่อแสดงให้เห็นและวิพากษ์วิจารณ์ขนบการประพันธ์ที่มีมาแต่เดิมและมีส่วนในการกำหนดแนวทางและกระบวนการสร้างเรื่อง โดยใช้น้ำเสียงลีลาหรือท่าทีแบบหลังสมัยใหม่ คือมองการแต่งเรื่องเป็นการเล่น (play) และเกม (game) อย่างหนึ่ง นวนิยายจะสร้างโลกของการเล่นขึ้นแล้วตีแผ่ถึงกฎกติกาที่กระบวนการสร้างวรรณกรรมเล่นอยู่ เพื่อที่จะค้นหาความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องแต่งกับความเป็นจริง

2. การปฏิเสธรูปแบบที่สมบูรณ์

การปฏิเสธรูปแบบที่สมบูรณ์ของเรื่องเล่าเป็นกลวิธีหนึ่งของหลังสมัยใหม่ เป็นกลวิธีที่แสดงให้เห็นการปฏิเสธมาตรฐานหรือความนิยมเกี่ยวกับรูปแบบหรือองค์ประกอบที่สมบูรณ์ที่

[9] Metafiction หมายถึง เรื่องแต่งเกี่ยวกับเรื่องแต่ง กล่าวโดยเฉพาะเจาะจงลงไปก็คือ เรื่องแต่งที่วิพากษ์วิจารณ์สถานะความเป็นเรื่องแต่งของตนเองอย่างเปิดเผย หากกล่าวในความหมายที่เบาลง งานเขียนสมัยใหม่ที่กล่าวถึงนักเขียนประสบปัญหาในการประพันธ์งานของตนก็อาจเรียกว่ามีลักษณะแบบเมตาฟิกชันได้หากมีการถกกันถึงธรรมชาติของเรื่องแต่ง อย่างไรก็ตาม โดยทั่วไป คำ metafiction ใช้กับงานเขียนที่ให้ความสำคัญแก่สำนึกในความเป็นเรื่องแต่งของตน (Baldick, 1991: 133)

กำหนดขึ้นเป็นกรอบในการประพันธ์ ขนบการประพันธ์ หลักเกณฑ์หรือคุณค่าที่ยอมรับหรือยกย่อง การปฏิเสธรูปแบบที่สมบูรณ์เป็นการทำลายโลกของเรื่องแต่งที่สมบูรณ์เสมือนจะแทนที่โลกความเป็นจริงของผู้อ่านได้ (Lodge, 1977: 231) การปฏิเสธรูปแบบของเรื่องเล่าที่สมบูรณ์ทำให้เกิดความไม่แน่นอนในระดับของการเล่าเรื่อง (Lodge, 1977: 226) แสดงความเป็นเรื่องเล่าให้ปรากฏผ่านความไม่สมบูรณ์แบบหรือความเป็นโลกภายในของเรื่องเล่า กลวิธีต่างๆ ที่มีการใช้เช่น การทำลายขนบของการเล่าเรื่อง การทำลายเอกภาพของเรื่องเล่า การสร้างเรื่องหรือตัวละครที่ไม่สมเหตุสมผล การสร้างความไม่ต่อเนื่องหรือไม่ปะติดปะต่อ การลัดวงจร หรือการที่โลกภายนอกและโลกภายในมาบรรจบกันด้วยตรรกะที่เชื่อมโยงกันหรือการปะทะสังสรรค์กันระหว่างตัวผู้แต่งกับตัวละครหรือเรื่องราวที่เขาแต่งขึ้น การผสมผสานประเภทวรรณกรรม (genre) ที่หลากหลายเข้าด้วยกัน หรือการข้ามพรมแดนระหว่างวรรณกรรมกับทัศนศิลป์ คือมีการนำศิลปะแขนงอื่นมาเป็นส่วนประกอบในการสร้างสรรค์วรรณกรรมเพื่อสื่อความหมาย เช่น การใช้ภาพถ่าย ภาพวาด ข่าว บทความ สารคดี โฆษณา มาประกอบกับเรื่องทำให้รูปแบบวรรณกรรมใหม่ที่เกิดขึ้นถูกตั้งข้อสงสัยเกี่ยวกับประเภทวรรณกรรม

การแหวกขนบหรือระเบียบแบบแผนทางการประพันธ์เช่นนี้เป็นการเสนอมุมมองใหม่เกี่ยวกับวรรณกรรม โดยเฉพาะการมองวรรณกรรมเป็นโลกภายในที่ไม่อ้างอิงกับความเป็นจริงในโลกภายนอก และมุมมองนี้นำไปสู่การปฏิเสธวรรณกรรมในฐานะภาพจำลองความจริง และยืนยัน/ตอกย้ำวรรณกรรมในฐานะโลกจำลองที่มีตรรกะภายในของตนเอง และความสัมพันธ์ระหว่างโลกจำลองกับโลกความเป็นจริงภายนอกก็อยู่ในฐานะที่เป็นเพียงภาพแทนที่นำเสนอภาพความจริงผ่านสื่อกลางที่ไม่อาจเป็นกลางและไม่อาจแทนภาพความจริงได้

3. การสร้างความเป็นสหบท

ลักษณะหลังสมัยใหม่อีกแบบหนึ่งคือสหบท (intertextuality) คือการมองงานประพันธ์เป็นตัวบท (text) ที่ประกอบสร้างขึ้นจากตัวบทหรือรหัสวัฒนธรรมต่างๆ ที่ปรากฏมาก่อนแล้วในวรรณกรรม ในศิลปะแขนงอื่นๆ หรือในบริบทสังคมวัฒนธรรมนั้นๆ และการประกอบสร้างความหมายของตัวบทใหม่ขึ้นอยู่กับการตีความหรือการอ่านเชื่อมโยงรหัสวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน ซึ่งทำให้เกิดโครงข่ายความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทขึ้นซึ่งคือสิ่งที่เรียกว่า สหบท (หรือสัมพันธบท) (Allen, 2000: 1) กล่าวในทางวรรณกรรม ลักษณะของสหบทคือการสร้างตัวบทวรรณกรรมขึ้นจากตัวบทวรรณกรรมและศิลปะอื่นๆ อีกลักษณะหนึ่งของสหบทคือการใช้ตัวบทอื่นมาประกอบเป็นตัวบท (Geyh, Leebron and Levy 1997: xxii-xxiii) ทำให้ต้องเชื่อมโยงเรื่อง

เข้ากับตัวบทอื่นซึ่งเป็นส่วนประกอบของเรื่อง อาทิ การสร้างตัวบทแวดล้อม (paratext) เช่น คำนำ คำอธิบายของผู้แต่ง เชิงอรรถ หรือนำตัวอื่นๆ เช่น ข่าว ภาพถ่าย บันทึก มาใช้เป็นส่วนหนึ่งของเรื่อง

ความเป็นสหบทแบบหลังสมัยใหม่อาศัยมุมมองแบบหลังโครงสร้างนิยม (poststructuralism) ในการมองความสัมพันธ์ระหว่างตัวบท กล่าวคือตัวบททั้งหลายต่างถักทอความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงต่อกันในโครงข่ายของตัวบท ยุคสมัย สังคม และอุดมการณ์ที่ล้วนสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกัน สหบทแบบหลังสมัยใหม่จึงปฏิเสธการมองตัวบทแยกจากบริบทอื่นออกมาเป็นเอกเทศ ไม่ว่าจะเป็นผู้แต่งหรือสังคมวัฒนธรรม หากแต่มองตัวบทเป็นปมหนึ่งในโครงข่ายขนาดใหญ่ของสังคมวัฒนธรรมและตัวบททั้งหลาย ความหมายของตัวบทจึงไม่ขึ้นกับตัวบทนั้นเองโดยลำพัง หากแต่เกิดจากการเชื่อมโยงกับบริบทและตัวบทอื่น ความหมายของตัวบทจึงไม่เสถียร หากแต่แปรเปลี่ยนไปตามการตีความเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทกับบริบทและตัวบทอื่น (Taylor and Winquist (ed.), 2001: 190 – 191) วรรณกรรมหลังสมัยใหม่จึงแสดงให้เห็นการที่ตัวบทหนึ่งๆ ก่อเกิดจากการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทและบริบทต่างๆ เข้าด้วยกัน โดยเปิดโอกาสให้มีการตีความและการสร้างความหมายได้อย่างหลากหลาย

นอกจากนี้ แนวโน้มการอธิบายลักษณะสหบทในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ยังมุ่งให้ความสำคัญแก่การเมืองเชิงอำนาจของการปะทะสังสรรค์ระหว่างอดีตกับปัจจุบัน ทั้งทางความคิดหรือทางรูปธรรม กล่าวคือ การประกอบสร้างตัวบทในทางรูปธรรมแสดงถึงการข้ามพรมแดนทางความคิดในอดีตบางอย่าง เช่น การแบ่งแยกหรือจัดกลุ่มประเภท การจำแนกแบ่งชั้นรสนิยมทางวัฒนธรรม การให้คุณค่าแก่ความแรกเริ่ม (the original) หรือความใหม่ ความคิดที่ว่าความหมายเป็นสิ่งที่มีอยู่ด้วยตัวเองไม่เชื่อมโยงกับสิ่งอื่น เป็นต้น (Allen, 2000: 181 - 188)

4. การล้อ

การล้อ หรือ parody เป็นกลวิธีหรือลีลาในการนำเสนอสหบท ภาษาอังกฤษใช้ parody ในสองความหมาย ความหมายหนึ่งเป็นคำเรียกประเภท (genre) ของวรรณกรรม หมายถึงวรรณกรรมซึ่งองค์รวมทั้งหมดสร้างสรรค์ขึ้นโดยเลียนแบบและล้อวรรณกรรมเรื่องอื่น ซึ่งอาจเป็นเพียงเรื่องเดียวหรือหลายเรื่อง ในภาษาไทยเรียกว่า “วรรณกรรมล้อ” ในอีกความหมายหนึ่ง parody หมายถึงกลวิธี (technique) การเลียนแบบและล้อลักษณะบางประการของนักเขียนหรือวรรณกรรมเรื่องอื่นซึ่งผู้แต่งนำมาสอดแทรกไว้ในวรรณกรรมที่แต่งขึ้นใหม่ แต่การเลียนแบบและ

ล้อนั้นมิได้เป็นโครงสร้างทั้งหมดของวรรณกรรม นอกจากนี้แล้วการล้อยังเป็นเรื่องของกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแขนงต่างๆ และมีการนำมาใช้มากในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ช่วงหลังซึ่งกล่าวกันว่าเป็นช่วงเวลาที่คติหลังสมัยใหม่ถือกำเนิดขึ้น จนมีการกล่าวกันว่าการล้อเป็นกลวิธีของศิลปะหลังสมัยใหม่

เจมิสัน (Jameson, 1992: 17) เห็นว่าการล้อในศิลปะหลังสมัยใหม่เป็นเพียงงานลอกเลียนตัดต่อ (pastiche) ซึ่งเป็นการล้อที่ว่างเปล่า (blank parody) เนื่องจากไม่มีนัยของความสัมพันธ์เชิงอำนาจ (politics) หรือการแสดงออกถึงการบ่อนเซาะแบบแผน กฎเกณฑ์ หรือมาตรฐาน อย่างไรก็ตามมีนักทฤษฎีและนักวิจารณ์ส่วนหนึ่งไม่เห็นด้วย เจงกส์ (cited in Rose, 1995: 242 – 243) และฮัทเชิน(Hutcheon, 2002: 89) เห็นว่าการล้อในศิลปะหลังสมัยใหม่มีนัยเชิงวิพากษ์วิจารณ์แฝงอยู่ โดยเฉพาะการวิพากษ์วิจารณ์คติสมัยใหม่ในการยกย่องความแรกเริ่ม (original) และความเป็นเอกภาพ (unity) ของศิลปะ รวมถึงความเป็นเจ้าของผลงานตามแนวคิดแบบทุนนิยม เช่นเดียวกับจอห์น ด็อกเคอร์ (cited in Dentith, 2000: 158) ที่ชี้ว่าการล้อในวัฒนธรรมประชานิยม (popular culture) เป็นความสนุกสนานเพลิดเพลินที่วัฒนธรรมชั้นสูงแบบสมัยใหม่ มิได้มอบให้ และไซมอน เด็นทิต (Dentith, 2000: 157) สรุปว่า “Parody is the mark of gameful but productive relationship with the past which nevertheless demonstrates the persistence of critical distance into the high art of the present.” กล่าวได้ว่า นักวิจารณ์กลุ่มหลังสมัยใหม่ต่างเห็นว่าการล้อในศิลปะหลังสมัยใหม่มีนัยของความสัมพันธ์เชิงอำนาจแฝง (politics) อยู่ เป็นการแสดงออกถึงการเชื่อมโยงกับอดีต การบ่อนเซาะความเชื่อในกฎเกณฑ์มาตรฐานและความใหม่ของอุดมการณ์สมัยใหม่ซึ่งยกย่องความแรกเริ่ม (originality) และความเป็นเอกภาพ (unity) ของศิลปะ

ส่วนในทางวรรณกรรม ริชาร์ด ป๊วริเยร์ (cited in Dentith, 2000: 154) ชี้ความต่างระหว่างวรรณกรรมล้อแบบเดิมกับลักษณะที่เกิดขึ้นใหม่ว่า ขณะที่ “a traditional practice of parody […] retained some sense of the controlling force of ‘life or history’” วรรณกรรมล้อแบบใหม่นี้เป็น “a literature of self-parody that makes fun of itself as it goes along.” วรรณกรรมล้อแบบหลังสมัยใหม่มีลักษณะเพิ่มเติมที่สำคัญคือลักษณะเรื่องแต่งที่ว่าด้วยการแต่งเรื่อง (metafiction) ลักษณะสหบท/สัมพันธบท (intertextuality) และมีความขบขัน (comic) (Rose, 1995: 282 – 283) ทำให้วรรณกรรมล้อแบบหลังสมัยใหม่มีนัยความหมายในการวิพากษ์วิจารณ์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจ (politics) ของขนบการประพันธ์อย่างตระหนักรู้ตน (self-conscious) ทั้งในด้านลีลาการประพันธ์ โครงสร้าง อนุภาค (motif) และประเภทวรรณกรรม (genre) และปฏิเสธการให้คุณค่าแก่ความแรกเริ่ม หรือเป็นต้นแบบ (original) ของตนเอง หากแต่ประกาศถึงการรับสืบทอดแบบ

เรื่อง (story type) และขนบการประพันธ์ (convention) ต่อมาจากผลงานที่มีมาก่อน ลักษณะวรรณกรรมล้อแบบหลังสมัยใหม่จึงมิได้มุ่งเน้นที่การล้อและเลียนแบบเนื้อเรื่องและกลวิธีการประพันธ์ของวรรณกรรมต้นแบบมากเท่ากับการล้อและวิพากษ์วิจารณ์ตนเองในฐานะผลงานประกอบสร้าง (construct) ตามแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่

5. การผสมผสานความจริงกับความมหัศจรรย์

การผสมผสานความจริงกับความมหัศจรรย์มีหลายลักษณะด้วยกัน ลักษณะหนึ่งคือการนำเอาความมหัศจรรย์แบบจินตนิยาย (fantasy) มาผสมผสานกับความเป็นจริงในเรื่อง หรือการนำเสนอโลกความเป็นจริงที่เหตุการณ์ปกติธรรมดาเช่นเดียวกับโลกภายนอกดำเนินไปควบคู่กับเหตุการณ์ที่ผิดปกติธรรมดาสำหรับโลกภายนอก โดยทั้งสองส่วนดำเนินไปด้วยตรรกะชุดเดียวกันที่เรียกว่าสัจนิยมแนวมหัศจรรย์[10] (magical realism) การผสมผสานกันระหว่างการเสนอภาพโลกความเป็นจริงแบบสัจนิยมให้ปรากฏเด่นชัด กับการเสนอเหตุการณ์หรือปรากฏการณ์แปลกประหลาดมหัศจรรย์ที่นอกเหนือการอธิบายด้วยเหตุผลที่รู้จักและเข้าใจได้ตามกระบวนความคิดแบบวิทยาศาสตร์ แสดงถึงการทำลายขนบของความเหมือนจริงของวรรณกรรมสัจนิยม สื่อนัยถึงแนวคิดของขนบการประพันธ์สองแบบ คือสัจนิยมและสัจนิยมมหัศจรรย์ (Zamora and Faris, 1995: 3) กล่าวคือสัจนิยมเสนอภาพความเป็นจริงของธรรมชาติและสังคมแบบวัตถุวิสัยและภววิสัย ซึ่งเป็นการมองโลกในมุมเดียวโดยยึดถือในการถ่ายทอดธรรมชาติและสังคมในแบบวัตถุวิสัยและภววิสัย โดยเชื่อว่าสามารถเสนอภาพแทนความจริงของโลกภายนอกได้อย่างใกล้เคียง มีความเป็นกลาง ไร้น้ำเสียงอคติ และเป็นมุมมองหรือเป็นกลวิธีที่เป็นสากล ส่วนสัจนิยมมหัศจรรย์เสนอมุมมองโลกที่แตกต่าง เป็นแง่มุมทางจิตวิญญาณ อิงอยู่กับความเชื่อและความรู้แบบดั้งเดิม ทำให้ภาพของธรรมชาติและสังคมที่นำเสนอมีภาวะคลุมเครือก้ำกึ่ง และมิได้รับรู้อย่างเป็นวัตถุวิสัยเท่านั้น

การผสมผสานความจริงกับความมหัศจรรย์ในวรรณกรรมสัจนิยมมหัศจรรย์มุ่งหมายที่จะลดทอนการยึดมั่นในศูนย์กลางโดยทำให้ความแตกต่างระหว่างโลกความจริงกับโลกที่มหัศจรรย์สื่อนัยสำคัญถึงการเป็นพื้นที่ของการปะทะสังสรรค์ระหว่างความหลากหลาย การผสมผสานความจริงกับความมหัศจรรย์ทำให้พื้นที่ที่มีระบบระเบียบแตกต่างกันมาหลอมรวมอยู่ในพื้นที่เดียวกัน ทำให้ความแตกต่างทางวัฒนธรรมและบทบาทของการเมืองเชิงอำนาจปรากฏเด่นชัด และความมหัศจรรย์บางครั้งก็ถูกเสนอเป็นทางออกของวัฒนธรรมด้วย การที่วรรณกรรมใช้ปกรณัม ตำนาน

[10] ราชบัณฑิตยสถานใช้ สัจนิยมแนวมายา แทน magic realism ในจิตรกรรม

พิธีกรรม หรือสิ่งอื่นๆ ของชุมชนหรือท้องถิ่นมาเป็นส่วนหนึ่ง ทำให้วรรณกรรมได้แสดงความเชื่อมโยงลักษณะประชานิยมและความเป็นพื้นถิ่นเข้ากับลักษณะสัจนิยมของวัฒนธรรมตะวันตก ทำให้ความหลากหลายปรากฏตัวขึ้นแทนที่ความหนึ่งเดียว (Zamora and Faris, 1995: 3)

6. การใช้รูปแบบวรรณกรรมยอดนิยม

ลักษณะอีกประการหนึ่งที่นักเขียนหลังสมัยใหม่นำมาใช้คือการใช้รูปแบบวรรณกรรมยอดนิยม (popular form) ทั้งนี้เพื่อตั้งคำถามและโต้แย้งกับวัฒนธรรมทางศิลปะแบบสมัยใหม่ที่มองศิลปะเป็นผลงานชั้นสูงและเข้าถึงได้ด้วยปัญญา และมองวรรณกรรมประชานิยมทั้งงานเขียนประเภทสืบสวนสอบสวน ลึกลับสยองขวัญ รักโรแมนติก หรือนิยายวิทยาศาสตร์ เป็นวรรณกรรมมวลชน เข้าถึงได้ง่าย ไม่มีคุณค่าทางศิลปะ ในทางตรงข้าม นักเขียนหลังสมัยใหม่มองว่าวรรณกรรมยอดนิยมเป็นผลงานที่มีการอ่านกันอย่างแพร่หลาย การใช้รูปแบบวรรณกรรมยอดนิยมจึงมีความสำคัญในการเข้าถึงกลุ่มผู้อ่าน โดยอาศัยรูปแบบและประเภทของวรรณกรรมเป็นพาหะในการนำพาแนวความคิดไปสู่ผู้อ่าน ไม่ว่าจะเป็นการตั้งคำถามหรือการโต้แย้งเรื่องของศิลปะวรรณกรรมเอง หรือหลักการแนวคิดแบบสมัยใหม่ ดังเช่นที่เอโค (Eco, 1984: 47 – 53) เลือกใช้รูปแบบนวนิยายสืบสวนสอบสวนและนวนิยายอิงประวัติศาสตร์ในการแต่งเรื่องเพื่อดึงดูดผู้อ่านกลุ่มใหญ่แทนการสื่อสารกับผู้อ่านกลุ่มเล็ก

ลักษณะกลวิธีการประพันธ์แบบหลังสมัยใหม่ดังกล่าวมาข้างต้นปรากฏให้เห็นเป็นรูปธรรมผ่านงานเขียนของนักเขียนร่วมสมัยจำนวนมาก ในที่นี้ตัวอย่างวรรณกรรมที่จะยกมากล่าวถึงได้แก่ *สมัญญาแห่งดอกกุหลาบ* และ *หนึ่งร้อยปีแห่งความโดดเดี่ยว* นวนิยายทั้งสองเรื่องต่างได้รับการหยิบยกมาเป็นกล่าวถึงในฐานะวรรณกรรมร่วมสมัยที่มีลักษณะหลังสมัยใหม่ทั้งในด้านแนวคิดและกลวิธี

นวนิยายเรื่อง*สมัญญาแห่งดอกกุหลาบ* หรือ *The name of the rose* เป็นผลงานของอุมแบร์โต เอโค (Umberto Eco) นักวิจารณ์และนักเขียนชาวอิตาเลียน ปีเตอร์ บอนดาเนลลา (Bondanella, 1997: 93 – 125) กล่าวว่าในการแต่งนวนิยายเรื่องนี้ เอโคตั้งใจใช้แนวคิดหลังสมัยใหม่ในกระบวนการแต่งเรื่อง และนวนิยายเรื่องนี้แสดงให้เห็นแนวคิดหลังสมัยใหม่ในตัวของหนังสือเอง นวนิยายเรื่องนี้จึงมีลักษณะหลังสมัยใหม่หลายประการเพื่อแสดงและเผยแพร่แนวคิดหลังสมัยใหม่ออกไป

ลักษณะที่เด่นชัดของนวนิยายเรื่องนี้คือการใช้รูปแบบวรรณกรรมยอดนิยมคือเรื่องสืบสวนสอบสวนเพื่อนำเสนอเรื่องราวความขัดแย้งในประวัติศาสตร์ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการเมืองเชิงอำนาจในการสถาปนาอำนาจขององค์กรศาสนาในยุคกลาง การเลือกใช้รูปแบบวรรณกรรมยอดนิยมเป็นความมุ่งหมายของเอโคที่ต้องการสื่อสารกับผู้อ่านในวงกว้าง ในขณะเดียวกันก็เป็นการปฏิเสธแนวการประเมินค่าแบบวัฒนธรรมสมัยใหม่ที่ไม่ให้ความสำคัญแก่ศิลปะประชานิยมโดยตัดสินว่าเป็นผลงานที่ไร้คุณค่า นวนิยายเรื่อง*สมัญญาแห่งดอกกุหลาบ*สามารถตอบสนองความนิยมของผู้อ่านระดับมวลชนและระดับปัญญาชน เป็นผลงานที่ให้ความบันเทิงและขณะเดียวกันก็เป็นผลงานทางความคิดไปด้วยพร้อมกัน

ลักษณะที่เด่นชัดอีกประการหนึ่งของนวนิยายเรื่องนี้คือความเป็นสหบท นวนิยายเรื่องนี้ประกอบสร้างด้วยอนุภาคของวรรณกรรมจำนวนมากโดยที่ผู้แต่งจงใจและเปิดเผย ทั้งตัวละคร เหตุการณ์ ถ้อยคำ และแนวความคิด รวมถึงขนบของวรรณกรรมต่างๆ การล้อ (parody) และลอกเลียนตัดต่อ (pastiche) อนุภาคของวรรณกรรมเรื่องต่างๆ ประกอบสร้างขึ้นเป็นเรื่องที่แต่งใหม่แสดงความเป็นสหบทแบบหลังสมัยใหม่ของนวนิยายเรื่องนี้ กล่าวคือ การที่เรื่องแต่งมิได้อ้างอิงกับความเป็นจริงในโลกภายนอก หากแต่เป็นการอ้างอิงหรือเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทกับตัวบทด้วยกันเอง

ลักษณะสำคัญที่จะกล่าวถึงในที่นี้เป็นประการสุดท้ายคือการใช้และการปฏิเสธสัญศาสตร์ไปพร้อมๆ กัน ลักษณะนี้แฝงอยู่ตั้งแต่ในชื่อเรื่อง ซึ่งเอโคอธิบายถึงการเลือกใช้ rose ว่าเป็นเพราะคำนี้มีความหมายหลากหลายนัย เปิดโอกาสให้การตีความที่แตกต่างกัน (Eco, 1984: 1 – 7) นอกจากนี้ การใช้สัญศาสตร์ยังแฝงมาอยู่ในการคลี่คลายปริศนาคดีฆาตกรรม แต่ขณะเดียวกันก็หักมุมให้เห็นว่าเหตุการณ์ฆาตกรรมมิได้ดำเนินไปตามตรรกะแห่งสัญศาสตร์ หลักการของสัญศาสตร์เองจึงถูกตั้งข้อสงสัยด้วยเช่นกัน

ส่วนนวนิยายเรื่อง*หนึ่งร้อยปีแห่งความโดดเดี่ยว* หรือ *One hundred years of solitude* ของกาเบรียล การ์เซีย มาเกซ (Gabrial García Márquez) เป็นงานจากทวีปอเมริกาใต้ ผลงานของมาร์เกซมีลักษณะหลังสมัยใหม่ที่แตกต่างออกไป ไบรอัน แมกเฮล (McHale,1987: 77) อธิบายลักษณะของนวนิยายเรื่องนี้ในแง่หนึ่งว่าได้นำเสนอพื้นที่ทับซ้อน (heterotopia) ซึ่งเป็นพื้นที่ที่ระบบระเบียบของโลกอันปกติเช่นโลกความเป็นจริงภายนอกไม่ทำงาน หรือทำงานไม่ได้ การสร้างพื้นที่มาคอนโดที่แยกต่างหากออกจากโลกภายนอกทำให้โลกของมาคอนโดที่ผู้แต่งสร้างขึ้นมีวิถีทางของตนเอง คือเป็นพื้นที่ที่ความแปลกประหลาดมหัศจรรย์เกิดขึ้น เช่น ฝนตกติดต่อกัน

เป็นเวลานาน เกิดโรคนอนไม่หลับที่ติดต่อกันได้ คนเป็นกับคนตายอยู่ร่วมในตรรกะของโลกเดียวกัน สิ่งที่เกิดขึ้นคือความกลับกันของการรับรู้ถึงความผิดแปลก สิ่งที่คนในมาคอนโดรู้สึกว่าเป็นสิ่งมหัศจรรย์กลับเป็นสิ่งปกติธรรมดาในโลกภายนอก สิ่งที่คนจากโลกภายนอกมองว่าผิดประหลาด ชาวมาคอนโดกลับมองว่าเป็นเรื่องปกติธรรมดา ความมหัศจรรย์ในนวนิยายเรื่องนี้อาจมองเป็นการต่อรองของคนชายขอบที่มีความแตกต่างทางสังคมวัฒนธรรม ซึ่งแสดงออกผ่านการสร้างพื้นที่ผิดแปลกเป็นศูนย์กลางของมุมมองในการมองโลก ซึ่งทำให้มุมมองต่อความผิดประหลาดกลับกันกับมุมมองจากโลกความเป็นจริงภายนอก

นอกจากนี้ *หนึ่งร้อยปีแห่งความโดดเดี่ยว*ยังมีลักษณะการเล่าเรื่องที่ลัดวงจร กล่าวคือขณะที่ออเรลิยาโนอ่านบันทึกของเมลกิยาเดสที่เขียนทำนายเกี่ยวกับตระกูลบูเอนดิยา เขายังได้อ่านคำทำนายซึ่งทำนายถึงการที่ตัวเขาได้มานั่งอ่านคำทำนายนี้อยู่ด้วย แต่ภาวะดังกล่าวสิ้นสุดลงด้วยการที่ต้นฉบับนั้นสิ้นสูญลงไปในทันทีทันใดพร้อมกับผู้อ่านคือออเรลิยาโน ซึ่งเป็นตอนจบของนวนิยายเรื่องนี้ (McHale, 1987: 123) การที่เหตุการณ์ในนวนิยายและในบันทึกคำทำนายมาบรรจบกันเช่นนี้น่าจะก่อให้เกิดภาวะต่อเนื่องไม่สิ้นสุดของเรื่องราว เนื่องจากจุดจบของเรื่องที่เล่าดูเหมือนจะกลายเป็นจุดเริ่มต้นของเรื่องเล่านั้นอีกครั้ง แต่การลัดวงจรที่ซ้อนเข้ามาได้ทำลายตรรกะที่อ้างความเป็นจริงของเรื่องเล่าเรื่องนี้ และยืนยันความเป็นเรื่องแต่งที่ตระหนักรู้และแสดงสถานะความเป็นเรื่องแต่งของตนให้ปรากฏ

แนวคิดแบบหลังสมัยใหม่เมื่อประกอบเข้ากับลักษณะการประพันธ์ที่มีลักษณะสำคัญในการสะท้อนถึงตนเอง (self-reflexive) เพื่อบ่อนเซาะหรือเปิดโปงจารีตหรือขนบ ทำให้กลวิธีการประพันธ์แบบหลังสมัยใหม่มีนัยสำคัญในการเป็นเครื่องมือหรือกลไกในการต่อรองกับการเมืองเชิงอำนาจในวงวรรณกรรม โดยการแสดงความสำนึกถึงความเป็นเรื่องแต่ง ทั้งในด้านภาษารูปแบบวรรณกรรม และปฏิบัติการทางการประพันธ์ ด้วยน้ำเสียงและวิธีการล้อ เล่น ใส่ความล้นเกิน หรือลวงตาผู้อ่านด้วยลีลาการเขียนที่ดูง่ายๆ ทั้งนี้เพื่อแสดงความไม่มั่นคงของความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องแต่งกับความเป็นจริง และชื่นชมต่อพลังจินตนาการสร้างสรรค์และความไม่แน่นอนของผลสัมฤทธิ์จากการเสนอภาพแทน (representation)

ในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย นวนิยายและเรื่องสั้นกลุ่มหนึ่งแสดงให้เห็นถึงความสนใจของนักเขียนที่มีต่อความสัมพันธ์ระหว่างกลวิธีการนำเสนอกับเรื่องราวที่นำเสนอ และความเป็นจริงในโลกภายนอก ดังนั้นแม้ว่านักเขียนส่วนหนึ่งยังคงบอกเล่าเรื่องราวของสังคมร่วมสมัยแต่กลวิธีการประพันธ์รูปแบบใหม่ได้เข้ามามีบทบาทสำคัญในการนำเสนอเรื่องราวแทนการเล่า

เรื่องแบบสัจนิยมเนื่องด้วยความตระหนักในความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับโลกความเป็นจริง

การศึกษาบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยที่จะนำเสนอต่อไปนี้แสดงให้เห็นแนวโน้มความเปลี่ยนแปลงทางความคิดเกี่ยวกับการประพันธ์และวรรณกรรมที่ด้านหนึ่งยังคงสืบทอดอุดมการณ์วรรณกรรมเพื่อชีวิตในการวิพากษ์วิจารณ์สังคมแต่อาศัยกลวิธีแบบใหม่ในการนำเสนอเนื้อหาดังที่วิเคราะห์ไว้ในบทที่ 3 การนำเสนอภาวะสังคมร่วมสมัย ในอีกด้านหนึ่ง นวนิยายและเรื่องสั้นบางส่วนมุ่งไปที่โลกของเรื่องแต่ง โดยนำเสนอความเป็นเรื่องแต่งของวรรณกรรมให้ปรากฏดังที่วิเคราะห์ไว้ในบทที่ 4 สำนึกในความเป็นเรื่องแต่ง และสุดท้ายคือความตระหนักรู้ถึงการเมืองเชิงอำนาจของภาษาและวรรณกรรม นำมาใช้ในการต่อรองและโต้ตอบกับวาทกรรมและปฏิบัติการที่เป็นกระแสหลักของสังคม ดังการวิเคราะห์ในบทที่ 5 การเมืองของเรื่องแต่ง และสุดท้ายจะเป็นการสรุปถึงปฏิบัติการของบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยซึ่งน่าจะแสดงแนวโน้มความเปลี่ยนแปลงบางประการในวงวรรณกรรมไทย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

ภาวะหลังสมัยใหม่ในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย

ในการศึกษาการนำเสนอภาวะหลังสมัยใหม่ในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย ผู้วิจัยหยิบประเด็นเรื่องภาวะการเปลี่ยนผ่านของยุคสมัย ภาวะสังคมบริโภค และภาวะปัจเจกบุคคล เป็นแก่นสำคัญ ประเด็นทั้งสามมีความสำคัญในแง่ต่างๆ กัน สำหรับภาวะสังคมบริโภคนั้น กล่าวได้ว่าเป็นภาวะสังคมร่วมสมัยที่นักเขียนให้ความสนใจหยิบยกมากล่าวถึงอย่างมาก ต่างกับแก่นเรื่องภาวะปัจเจกบุคคลและการเปลี่ยนผ่านของยุคสมัย ในบทนี้ ผู้วิจัยได้เลือกงานเขียนบางเรื่องที่นำเสนอความเปลี่ยนแปลงที่แสดงการเปลี่ยนผ่านของยุคสมัยผ่านระบบคุณค่าของสังคม ภาวะหลังสมัยใหม่ของสังคมบริโภค และมุมมองแบบหลังสมัยใหม่ต่อปัจเจกบุคคล

3.1 การเปลี่ยนผ่านสู่ยุคหลังสมัยใหม่

นักคิดนักทฤษฎีส่วนหนึ่งอธิบาย “หลังสมัยใหม่” ในแง่ของยุคสมัย โดยเฉพาะเป็นยุคที่เคลื่อนจากยุคสมัยใหม่เข้าสู่ยุคใหม่ที่เรียกว่ายุคหลังสมัยใหม่ โดยส่วนใหญ่ การอธิบายถึงการเปลี่ยนผ่านดังกล่าวโดยเชื่อมโยงกับความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและอุตสาหกรรม ดังเช่นคำที่มักใช้อธิบายยุคหลังสมัยใหม่ว่า “หลังอุตสาหกรรม” หรือ “ทุนนิยมยุคหลัง” เป็นต้น

เดวิด ฮาร์วีย์ (Harvey, 1989: 327 – 328) อธิบายเพิ่มเติมจากการที่เขาได้ชี้ให้เห็นลักษณะสำคัญของยุคหลังสมัยใหม่ด้วยการเปลี่ยนผ่านทางด้านรูปแบบหรือระบบการผลิตแบบฟอร์ด (Fordism) เขาชี้ว่าการเปลี่ยนผ่านของยุคสมัยยังอาจอธิบายด้วยความเปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์ระหว่างศาสตร์ความรู้ (scientific knowledge) ศีลธรรมจรรยา (moral judgement) และศิลปะ (aesthetics) ในยุคสมัยใหม่ ศาสตร์ความรู้และการใช้เหตุผลได้รับความเชื่อมั่นอย่างสูงว่าสามารถสร้างสรรค์สิ่งที่ถูกต้องและดีงาม ศาสตร์ความรู้จึงถูกแยกออกจากศีลธรรมจรรยา กล่าวคือ ความชอบธรรมของการพัฒนาศาสตร์ความรู้อยู่ที่เหตุผลของการศึกษาศาสตร์ความรู้นั้นเอง มิใช่เหตุผลทางจริยธรรม ศาสตร์ความรู้จึงไม่ขึ้นกับความถูกต้องทางศีลธรรมจรรยา โดยที่ศิลปะยังมิได้มีส่วนเข้ามาเกี่ยวข้องกับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น

หลังจากความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจซึ่งทำให้สังคมมุ่งไปในทางการผลิตวัตถุสิ่งของเพื่อการบริโภคและความสุข ช่องว่างระหว่างศาสตร์ความรู้กับศีลธรรมจรรยายิ่งเพิ่มมากขึ้น และศิลปะได้เข้ามามีส่วนในการเพิ่มช่องว่างให้ขยายมากขึ้น ศิลปะนั้นได้รับการสนับสนุน

จากศาสตร์ความรู้ในการพัฒนารูปแบบและศักยภาพเพื่อตอบสนองความปรารถนาของมนุษย์ในการบริโภค ในขณะที่ศีลธรรมจรรยาไม่มีบทบาทเข้ามาควบคุมกำกับการผลิตศิลปะเพื่อการบริโภค และไม่มีบทบาทในการควบคุมการพัฒนาศาสตร์ความรู้และเทคโนโลยี ขณะเดียวกันแนวคิดเรื่องวาทกรรมของฟูโกลต์และเรื่องเล่าหลักของเลียวตารด์ยิ่งทำให้มาตรฐานศีลธรรมจรรยาถูกมองเป็นวาทกรรมหนึ่ง หรือเรื่องเล่าหนึ่งในสังคม

การเปลี่ยนผ่านสู่ยุคหลังสมัยใหม่ในแง่มุมนี้จึงเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับความคิดและทัศนคติต่อมาตรฐานหรือบรรทัดฐานที่ควบคุมและสร้างกำหนดกฎเกณฑ์ในการดำเนินชีวิตของคนในสังคม บันเทิงคดีของไทยสองเรื่องที่นำมาศึกษา คือ “แม่มดบนตึก” และ*หมานคร* แสดงให้เห็นการเปลี่ยนผ่านทางด้านยุคสมัยในแง่มุมดังกล่าว

3.1.1 “แม่มดบนตึก”: ความเปลี่ยนแปลงที่กลางเมืองหลวง

“แม่มดบนตึก” เป็นผลงานของปริทรรศ หุตางกูร ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2540 เนื้อเรื่องแสดงให้เห็นผลพวงของการพัฒนาความเป็นสมัยใหม่ของสังคมร่วมสมัย ทำให้ระบบคุณค่าที่เคยมั่นคงในสังคมไทยเกิดความสั่นคลอน ทั้งในสังคมชนบทและสังคมเมือง ผู้แต่งนำเสนอภาพดังกล่าวผ่านเรื่องเล่าถึงการเดินทางแสวงหาหนทางละทิ้งความอายของม่วนสายคำและเพื่อนโดยล้อกับเรื่องราวการเดินทางแสวงหาความดีงามของโดโรธีและสหายในนวนิยาย *The wonderful wizard of Oz* ของ แอล. แฟรงค์ โบม

เรื่อง *The wonderful wizard of Oz* เป็นผลงานของ แอล. แฟรงค์ โบม ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี ค.ศ. 1900 หรือ พ.ศ. 2443 นวนิยายเรื่องนี้เป็นวรรณกรรมเยาวชน เล่าถึงโดโรธีและเพื่อนทั้งสาม คือสิงโต หุ่นไล่กา และหุ่นชายตัดไม้ดีบุก ที่เดินทางไปพบพ่อมดแห่งออซ โดยหวังว่าพ่อมดจะช่วยทั้งสี่สมความปรารถนาได้ ประเด็นสำคัญของเรื่องอยู่ที่การค้นพบว่าพ่อมดมิใช่ผู้วิเศษ และสิ่งที่พวกเขาแต่ละคนปรารถนานั้น พวกเขาต่างมีอยู่ในตัวแล้ว เรื่องเชิดชูมนุษย์ว่ามีความดีงามอยู่ในตัว เพียงแต่พวกเขาจะต้องค้นพบและนำออกมาใช้ เรื่อง “แม่มดบนตึก” แต่งล้อโครงเรื่องและแนวคิดดังกล่าวด้วยการเล่าถึงม่วนสายคำ เด็กสาวจากเมืองเหนือที่เดินทางตามพี่สาวเข้ามาในกรุงเทพฯ เพื่อทำงาน เธอตัดสินใจที่จะทำงานเป็นหญิงขายบริการแต่เกิดความละอายใจ ไม่สามารถตัดใจได้ เจ้าของซ่องจึงให้เธอไปพบแม่มดที่ตึกแห่งหนึ่งเพื่ออุดห้องหัวใจแห่งความละอาย ระหว่างการเดินทางเธอพบกับสิงโต หุ่นไล่กา และหุ่นกระป๋อง ที่ต่างประสบปัญหาในการดำรงชีวิตเพราะมีความละอายใจ เมื่อทราบว่าม่วนสายคำกำลังไปหาแม่มดเพื่ออุดหัวใจแห่งความ

ละอาย ทั้งสามจึงขอติดตามไปด้วย หลังจากให้แม่มดทำพิธีแล้ว ทั้งสี่ก็ไม่มีความละอายอีก และสามารถกระทำสิ่งที่เดิมไม่กล้าทำได้อย่างยินดี

การแต่งเรื่องล้อกับนวนิยายเรื่อง *The wonderful wizard of Oz* เป็นกลวิธีสำคัญที่ผู้แต่งใช้วิพากษ์วิจารณ์สังคมร่วมสมัยและตั้งคำถามต่อความเชื่อมั่นในธรรมชาติอันดีงามของมนุษย์ตามคติมนุษยนิยมสมัยใหม่ที่ *The woderful wizard of Oz* เสนอว่ามีอยู่แล้วในมนุษย์แต่ละคน ความดีงามที่นวนิยายเรื่องนี้เสนอว่ามีอยู่ในตัวมนุษย์อยู่แล้วนั้นถูกนำมาล้อด้วยการยืนยันว่าในหัวใจมนุษย์ทุกคนประกอบด้วยสองสิ่ง คือความกล้าและความอาย “ใจ๋ปู้คนนี่ฮึกฮ้ำที่สุด […] ม่วนสายคำเอ๊ย... เจ้าเจื้อบ่ ใน 4 ห้องหัวใจ๋ของมนุษย์ทุกปู้นี้ ห้อง 1 – 2 ทางขวามีไว้สำแดงความกล้า ขณะที่ห้อง 3 – 4 ทางซ้ายไว้ถ่วงดุลด้วยสำแดงความขลาดละอายต่อบาปทั้งหลายทุกเวลา” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ก: 93) ความละอายต่อบาปเป็นคุณธรรมสำคัญที่เชื่อว่าทำให้สังคมปลอดพ้นจากความชั่วร้าย เนื่องจากยับยั้งให้มนุษย์ดำรงตนอยู่ในครรลอง แต่ในสังคมร่วมสมัย ความละอายต่อบาปกลายเป็นอุปสรรคในการดำเนินชีวิต ดังคำบอกเล่าของป้าใหญ่เจ้าของซ่อง “หลายๆ ครั้งที่คนเฮาทำอิหยังบ่ลุล่วงก็เพราะไอ้ห้องใจ๋ขี้ละอายนี่แหละ ฉะนั้นไปอุดถมซะ” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ก: 94)

ใน “แม่มดบนตึก” การเดินทางของม่วนสายคำเพื่อไปถมห้องหัวใจแห่งความอายจึงเป็นการล้อกับการเดินทางของโดโรธีและเพื่อนเพื่อที่จะนำทรรศนะใหม่ที่สังคมร่วมสมัยมีต่อคุณค่าเชิงจริยธรรมซึ่งขัดแย้งกับวาทกรรมคุณความดีของมนุษย์แบบมนุษยนิยมที่ภาวะสังคมร่วมสมัยทำให้คนในสังคมไม่อาจดำรงคุณความดีเช่นนั้นได้ ดังที่ม่วนสายคำเกิดความขัดแย้งในตัวเองระหว่างการทำงานเป็นโสเภณีกับการยึดมั่นในคำสอนของตายายที่ให้รักนวลสงวนตัว

> สองทุ่มตรงหลังอาบน้ำแต่งตัวเสร็จ ม่วนสายคำรู้สึกอ่อนแออีกครั้ง ดูเหมือนหัวใจขี้ละอายจะทำงานเต็มสูบอีกรอบ ก่อปฏิกิริยาให้เรือนร่างผ่าวร้อนแดงทั่ว ไม่เว้นแม้ปลายปุ่มเร้นลับ ผสมอารมณ์ลังเลที่มากับความแค้นเธออยากร้องไห้กับสภาพนี้ เมื่อฉุกคิดสู้ขึ้นมาก็อยากหัวเราะเยาะใส่เสียงสวดภาวนาของอุ๊ย ‘เอาล่ะ พอกันที’ เธอคิด ตอนนี้ขอแค่ตั้งสติเดินทางไปถึงห้องนางแม่มดเฒ่า หลังนางเสกดินต้มอุดห้องใจขี้อายแล้วคงกระทำการใดๆ ได้ไม่อยาก (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ก: 95)

“แม่มดบนตึก” ชี้ให้เห็นว่าการแปรเปลี่ยนความคิดค่านิยมเกี่ยวกับการประพฤติปฏิบัติตัวเป็นความจำเป็นที่เกิดจากการพัฒนาสังคมเก่าไปสู่ความทันสมัย หรือมีลักษณะ “ความเจริญ”

แบบสังคมเมือง กล่าวในบริบทสังคมไทยก็คือการพัฒนาตามแนวทางของแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติตั้งแต่ฉบับที่ 1 (พ.ศ. 2504) แผนพัฒนาฯ ดังกล่าวมุ่งเน้นการพัฒนาในด้านต่างๆ ในกรอบความคิดการพัฒนาแบบสมัยใหม่ของตะวันตก[11] กล่าวคือ ในด้านของชีวิต เน้นการให้ความสำคัญแก่ความสุขจากการบริโภควัตถุทรัพยากรซึ่งจะเกิดขึ้นได้ก็เมื่อบุคคลมีความมั่งคั่งร่ำรวย การมีวิถีชีวิตแบบเมือง คือพรั่งพร้อมด้วยสิ่งอำนวยความสะดวกและวัตถุสิ่งของซึ่งได้มาจากการซื้อหา (อรศรี งามวิทยาพงศ์, 2546: 329) การผลักดันให้เกิดการพัฒนาประเทศไปในแนวทางแบบทุนนิยมจึงเน้นที่การแสวงหาเงินเพื่อบริโภคสินค้า ซึ่งเชื่อว่าจะนำมาซึ่งความสุขความสะดวกสบายในการดำรงชีวิต การพัฒนาดังกล่าวทำให้สังคมชนบทของไทยมีลักษณะสองแบบ คือเป็นสังคมที่พยายามพัฒนาเป็นสมัยใหม่ซ้อนอยู่ในสังคมแบบศักดินาแบบเก่า "แม่มดบนตึก" ตอกย้ำภาพดังกล่าวด้วยการเสนอภาพสังคมบ้านเกิดของม่วนสายคำเป็นสังคมที่เงินเป็นใหญ่เช่นเดียวกับข้าราชการและผู้มีอิทธิพล

> ในท้องถิ่นห่วยๆ ตำบลห่วยๆ ที่ใครนึกอยากจะทำอะไรก็ทำ ให้พ้นจากความแร้นแค้นไปวันๆ สำหรับผู้มีอิทธิพล กฎหมายคือกฎหมา ข้าราชการมองตนเป็นข้าราชกู แม้เป็นเพียงหญิงสาวขี้อายแต่เธอก็อยากสำรอกให้กับบรรยากาศบ้าๆ ที่กดดันอยู่รายรอบ มันค่อยๆ กลายเป็นความคับแค้นอันจำนนต่อฉากลวงใหญ่โตของประเทศนี้ การศึกษาสั้นตีนไม่เคยสร้างสำนึกอะไรมากกว่าเงินคือสวรรค์ของชีวิต และก็จริงถ้าจะได้มันมาเร็วๆ
>
> (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ก: 89, 91)

การเน้นความสำคัญของเงินก่อให้เกิด "ความรู้สึก" ว่า "ยากจน" หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ "ความยากจน" เป็นวาทกรรมที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อบ่งบอกหรือจำแนกคนกลุ่มหนึ่งออกจากคนอีก

---

[11] การพัฒนาสังคมของไทยอยู่กรอบกระบวนทัศน์ "วิทยาศาสตร์กายภาพและความมั่งคั่ง" กระบวนทัศน์นี้พัฒนามาจากการเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์และรากฐานทางปรัชญาของตะวันตกในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 17 – 19 เป็นกระบวนทัศน์ที่มองการดำรงอยู่และความสัมพันธ์ของจักรวาล โลก ธรรมชาติ มนุษย์ และสรรพสิ่งด้วยทรรศนะและความเข้าใจจากฐานความรู้วิทยาศาสตร์กายภาพ/วัตถุแบบนิวตัน (Newtonian) กระบวนทัศน์นี้เชื่อในการดำรงอยู่และความสัมพันธ์ระหว่างสรรพสิ่งในเชิงวัตถุ และการดำรงอยู่และความสัมพันธ์นั้นมีความเป็นสากล กระบวนทัศน์นี้มีอิทธิพลต่อกรอบความคิดและทัศนคติเกี่ยวกับชีวิตและธรรมชาติ โดยกำหนดเป้าหมายของชีวิต ความหมายของความสุข ความร่ำรวยหรือยากจน อยู่ที่ความสุขจากการบริโภควัตถุและการมีวิถีชีวิตสะดวกสบายพรั่งพร้อมแบบเมือง (อรศรี งามวิทยาพงศ์, 2546: 329)

กลุ่มหนึ่งโดยใช้เกณฑ์วัดความยากจนจากรายได้หรือรายจ่าย ซึ่งที่จริงแล้วเหมาะกับวิถีชีวิตแบบเมืองที่การดำรงชีวิตต้องพึ่งพาอาศัยเงินเป็นสำคัญ (อรศรี งามวิทยาพงศ์, 2546: 334) การที่นำวาทกรรม “ความยากจน” ซึ่งวัดจากรายได้ที่เกิดจากการทำงานตามแบบเศรษฐกิจทุนนิยมมาวัดสังคมของผู้ที่ยังชีพด้วยวิถีพึ่งพาธรรมชาติเช่นสังคมชนบท จึงทำให้สังคมนั้นถูกตราเป็นสังคมยากจนที่ต้องพัฒนาให้มีความเจริญทางวัตถุเท่าเทียมกับเมือง ระบบคุณค่าของสังคมจึงหันไปยึดเรื่องเงินเป็นสำคัญ

ผู้แต่งวิพากษ์วิจารณ์แนวทางการพัฒนาสังคมเพื่อความเป็นสมัยใหม่ว่าไม่ได้ผล โดยเสียดสีว่าสังคมใหม่ที่เกิดจากการพัฒนาว่าทำให้คนในสังคมต้องปรับตัวและผลักดันตัวเองให้มีสถานะดีกว่าเดิม และแสดงให้เห็นว่าความเจริญและทันสมัยเป็นเพียงมายาภาพที่เสนอผ่านสื่อโทรทัศน์ สร้างความฝันลมๆ แล้งๆ ของม่วนสายคำที่อยากเป็นนักร้องหรือ “แด๊นเซอร์” และของม่วนสายพิณที่อยากเปิดร้านขายของ ความฝันของสองสาวแสดงให้เห็นทิศทางของวิถีการดำเนินชีวิตของคนร่วมสมัยที่มีแนวโน้มต้องการปรับตัวเข้ากับวิถีชีวิตแบบทุนนิยมซึ่งไม่อาจหลีกเลี่ยงได้

ภาพชนบทในเรื่อง “แม่มดบนตึก” จึงเป็นภาพกลับกันกับในเรื่อง *The wonderful wizard of Oz* ซึ่งแต่งขึ้นหลังจากที่สหรัฐอเมริกาเริ่มขยายอำนาจเข้ายึดครองดินแดนต่างๆ เช่น ฟิลิปปินส์ คิวบา ทำให้มีการตีความว่านวนิยายเรื่องนี้ รวมทั้งหนังสือเรื่องอื่นในชุดเดียวกัน “เป็นปฏิกิริยาที่เกิดจากความตึงเครียดระหว่างความเจริญทางเทคโนโลยีกับชีวิตชนบท” (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2538: 265 – 266) กล่าวได้ว่า *The wonderful wizard of Oz* เป็นวาทกรรมเกี่ยวกับความดีงามของชนบท สื่อภาพชนบทที่เป็นบรรยากาศของครอบครัวที่อบอุ่นและมีความสุข เป็นดินแดนที่คนต้องการ “กลับบ้าน”

ใน *The wonderful wizard of Oz* โดโรธีอาศัยอยู่กับลุงป้าในแคนซัสซึ่งเป็นเมืองในเขตชนบทของสหรัฐอเมริกา เธอถูกลมพายุพัดหอบไปตกในดินแดนที่เธอไม่รู้จัก เธอต้องการจะกลับบ้านไปหาลุงกับป้า จึงออกเดินทางตามหาพ่อมดแห่งออซโดยหวังว่าเขาจะใช้เวทมนตร์ช่วยให้เธอเดินทางกลับบ้านได้ เรื่อง “แม่มดบนตึก” นำเสนอภาพที่ตรงกันข้ามกับวาทกรรมดังกล่าว ชนบทในเรื่องนี้เป็นดินแดนแห่งความแร้นแค้น ทุกข์ยาก ผู้คนต่างพยายามหนีออกจากชนบท ดินแดนที่เป็นทางเลือกเดียวคือเมืองหลวง หากนวนิยายเรื่อง *The wonderful wizard of Oz* เป็นปฏิกิริยาต่อ “ความตึงเครียดระหว่างความเจริญทางเทคโนโลยีกับชีวิตชนบท” อาจกล่าวได้ว่า “แม่มดบนตึก” เป็นปฏิกิริยาต่อความตึงเครียดระหว่างความเติบโตของทุนนิยมและบริโภคนิยมในสังคมใหม่กับวาทกรรมคุณความดีของสังคมเก่า

ภาพสังคมร่วมสมัยใน “แม่มดบนตึก” เป็นสังคมของการแสวงหาความสุขความบันเทิง ม่วนสายคำและม่วนสายพิณต้องทำงานหาเงินเพื่อชีวิตความเป็นอยู่ที่สุขสบาย หุ่นไล่กาถูกกระตุ้นปลุกเร้าให้เกิดความโลภและหลงในโลกียสุขกระทั่งทำความผิดเพื่อประโยชน์ของตนเอง “ไอ้เงินเยอะๆ นั่นทำให้ผมเครียดมาก อยากกลายเป็นคนได้กินดื่มเฮฮา มีรถ มีสาวๆ มีคนยกย่อง” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ก: 99) หุ่นกระป๋องเครื่องซักผ้าถูกทิ้งเนื่องจากเป็นเครื่องซักผ้ารุ่นเก่า “แล้วมันก็เริ่มร่ายเหตุผลถึงความอยากตายเพราะตกรุ่นล้าสมัย มันโดนเจ้าของเตะออกมาเหมือนกระป๋องนมใช้แล้ว” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ก: 101)

กล่าวได้ว่า การนำเสนอความเปลี่ยนแปลงของม่วนสายคำสื่อนัยถึงความล้มเหลวของปฏิบัติการของระบบจริยธรรมแบบเดิม จากความเชื่อมั่นว่าคุณความดีเป็นสิ่งที่มนุษย์มีอยู่ในตัวแล้วโดยธรรมชาติ และเป็นคุณค่าที่แท้ของมนุษย์ และเป็นสากล ไม่เปลี่ยนแปลง “แม่มดบนตึก” เสนอว่าสิ่งที่เรียกว่าเป็นคุณค่าของมนุษย์เป็นสิ่งที่ไม่เที่ยงแท้ ไม่เป็นสากล เปลี่ยนแปลงได้เมื่อบริบทเปลี่ยนแปลงไป สิ่งที่มนุษย์มีอยู่ในตัวคือความละอายกับความกล้า ระหว่างลักษณะสองประการนี้ ไม่มีสิ่งใดเรียกได้ว่าเป็นคุณค่าของมนุษย์อย่างแน่แท้ ลักษณะสองประการได้รับยกย่องให้ความสำคัญในต่างบริบทและยุคสมัย

เรื่องสั้นแสดงให้เห็นว่าความละอายเป็นระบบคุณค่าของสังคมเก่า ขณะที่ความกล้าเป็นคุณค่าของของสังคมใหม่ เรื่องแสดงให้เห็นความคิดดังกล่าวจากการที่ตัวละครที่ยึดถือความละอายเป็นที่ตั้งหรือเป็นคุณธรรมประจำใจ เป็นตัวละครจากสังคมชนบทซึ่งเป็นตัวแทนของสังคมเก่าอย่างเช่นม่วนสายคำกับตายาย หุ่นไล่กา สิงโต เมื่อเข้ามาอยู่ในสังคมใหม่ซึ่งมีเมืองเป็นตัวแทนคุณความดีของมนุษย์ต้องแปรเปลี่ยนจากความละอายมาเป็นความกล้า การมีความกล้าเหนือความละอายทำให้มนุษย์ประสบความสำเร็จในการดำรงชีวิตในสังคมแบบใหม่

บทบาทของวาทกรรมคุณความดีของมนุษย์ยึดโยงกับการตัดสินความถูกความผิดการกระทำที่ไม่สอดคล้องกับสิ่งที่สังคมอนุญาตให้กระทำกลายเป็นสิ่งต้องห้าม เช่น การละเมิดเรื่องเพศ การฆ่า การขโมย ม่วนสายคำจึงรู้สึกผิดกับสิ่งที่กำลังจะกระทำ คือเป็นโสเภณี “พรุ่งนี้ข้าเจ้าจักต้องเอายกทรงกางเกงในออกล่อนจ้อนให้ไผก็บ่สู้ จะทำใจได้กา เอาเต๊อะ คงต้องหลับตาให้มันแล้วๆ ไปจนสิ้นเฮื่องสิ้นฮาว สงสารก็แต่อุ๊ยตายายที่สวดมนต์หูดับตับไหม้ต่อหน้าพระบนหิ้งสองคำก็ขอให้ข้าเจ้าเป็นคนดี สามคำก็ขอให้เจริญรุ่งเรือง มีเกียรติ มีวาสนา รักนวลสงวนตัว แต่เอชักกลัวแล้วสิ จะสู้ได้จะไดว่าจะเจอคนใจ๋สัตว์ใจ๋หมาหรือไม่” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ก: 92) เช่นเดียวกับสิงโตและหุ่นไล่กาที่รู้สึกผิดกับการฆ่าและการขโมย ในเรื่อง สังคมใหม่มีมาตรฐาน

การตัดสินความถูกผิดต่างออกไป การที่คนจากสังคมเก่ายึดถือวาทกรรมความดีของสังคมของตนจึงไม่อาจอยู่ในสังคมใหม่ได้ ทางออกคือการละทิ้งวาทกรรมของสังคมเก่าและยึดถือเอาวาทกรรมของสังคมใหม่เป็นหลักคิด

อย่างไรก็ตาม ผู้แต่งไม่เห็นด้วยกับสภาพสังคมเช่นนี้ ดังเปรียบเทียบสังคมเช่นนี้เป็นสังคมของหมาป่า ในการวิพากษ์สังคมร่วมสมัยเป็นสังคม “หมาป่า” “แม่มดบนตึก” อ้างถึงอนุภาคหมาป่าในนิทานอีสปเรื่องหมาป่ากับลูกแกะ สังคมหมาป่าเป็นสังคมที่เต็มไปด้วยคนเจ้าเล่ห์ที่ยึดเอาแต่ประโยชน์ของตัวเองเป็นที่ตั้ง การอยู่ในสังคมที่เต็มไปด้วยคนเจ้าเล่ห์ที่ยึดเอาแต่ประโยชน์ของตัวเองเป็นที่ตั้ง คนในสังคมจึงต้องปรับระเบียบกฎเกณฑ์รวมถึงระบบคุณค่าใหม่เพื่อไม่ให้เป็นเหยื่อของ “หมาป่า” และเป็นความจำเป็นที่คนต้องกลายเป็นหมาป่าไปด้วยเพราะ “หมาป่าเปลี่ยนแปลงโลกไปหมดแล้ว” กล่าวคือคนจำพวก “หมาป่า” ทำให้การดำรงชีพและการดำเนินชีวิตตามครรลองกฎระเบียบของสังคมกลายเป็นความเสียเปรียบ ผู้ที่จะอยู่รอดในสังคมแบบนี้คือคนที่ปรับตัวมาสู่กฎกติกาของสังคมหมาป่าได้ เพื่ออยู่อย่างแลกเปลี่ยนผลประโยชน์ซึ่งกันและกัน มิใช่ถูกตักตวงประโยชน์แต่เพียงฝ่ายเดียว

ในเรื่อง ป้าใหญ่ก็คือหนึ่งใน “หมาป่า” ที่ครองโลก ผู้แต่งเยาะหยันบทบาทของป้าใหญ่ที่เป็นเจ้าของซ่องและหวังผลประโยชน์จากสาวชนบทด้วยการเปรียบเธอกับ “แม่พระปฏิมา” ที่ให้ความช่วยเหลือหญิงสาวจากชนบทให้มีงานทำเมื่อม่วนสายพิณขอให้ม่วนสายคำทำงานขายบริการด้วย “ป้ายิ้มอย่างแม่พระปฏิมา ยกมือขึ้นลูบศีรษะ ทั้งมอบดันกิ้นโดนัทไส้บาวาเรียนและเงินก้อนหนึ่งไว้ให้ใช้ล่วงหน้า” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ก: 92) เมื่อม่วนสายคำลังเลที่จะทำงานเพราะเกิดความละอายใจ ป้าใหญ่เป็นผู้แนะนำหนทางที่จะละความละอาย

> “[…] เจ้าเป็นคนดีนะ ป้าฮู้ แต่ความดีมันช่างเกิดผิดตี้ผิดประเต้ดแต๊ เจ้ายังมีอิหยังอีกนอกจากความฮัก โลภ โกรธ หลง เหมือนมนุษย์ทุกปู้นาม แต่ก็ไร้ทรัพย์วิชาความฮู้บนโลกอันอุดมด้วยหมาป่า ครั้นเหลือเพียงรูปโฉมงามติดตัวมาก็ยังบ่กล้าเอาออกมาแสดง ป้าใหญ่ฮักเด็กป้าทุกคนเน้อ ป้าจึงอยากจ้วย ว่าแต่เจ้าจะไว้ใจ๋ป้าบ่”
>
> ม่วนสายคำนิ่งฟัง มีถ้อยคำบางตอนกระทบใจให้หยดน้ำตาอุ่นรินไหลลงเปื้อนแก้ม เธอนึกถึงอุ๊ยทั้งสองที่เลี้ยงดูมาแทนแม่ตั้งแต่เล็ก ฟันฟางท่านหักหมดปากเหลือเพียงแนวเหงือกแข็งแกร่งไว้บดขยี้สรรพอาหาร

ภาพนั้นช่างบาดลึกกลบเสียงสวดมนต์มืดมิด เธอตัดสินใจ “ข้าเจ้าเจื้อป้าใหญ่”

(ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ก: 93 – 94)

จากเรื่องจึงเท่ากับว่า การเปลี่ยนแปลงหลักคุณธรรมอันเป็นบรรทัดฐานทั้งหลายถูกกำกับ ควบคุม และชี้นำโดยเหล่า “หมาป่า” โดยที่ฝ่ายที่ยึดถือวาทกรรมคุณความดีของสังคมเก่าไม่มีทางต่อสู้คัดง้างเพราะเป็นเพียงความเก่าแก่พ้นสมัย เช่นตายายของม่วนสายคำที่เฝ้าสวดมนต์ให้หลานเป็นคนดีซึ่งม่วนสายคำและพี่สาวเห็นว่าไม่มีประโยชน์ ในขณะที่ความฝันที่จะเป็นดารานักร้องเป็นเพียงความฝันลมๆ แล้งๆ ที่สื่อมวลชนป้อนให้แก่ผู้ชม “ปี้สู้ว่าเจ้าฝันจะเป็นดารานักฮ้องแต่มันยากแต๊ๆ ละน้องเอ๋ย แล้วเป็นหยังก็บ่พ้นพวกปู้ชายระยำตำบอนได้ เจื้อป้าใหญ่เน้อ ศรัทธาป้าใหญ่ บีลีฟอินป้าใหญ่ จ้วยกั๋นสองแฮงปี้น้อง เก็บเงินไปเปิดร้านชำตี้บ้านเฮา” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ก: 93)

คนจากสังคมเก่าจึงตกอยู่ในภาวะอิหลักอิเหลื่อระหว่างการพยายามดำเนินชีวิตตามวาทกรรม “ความดี” แบบเก่า กับความจำเป็นในการดำรงชีวิตให้อยู่รอดในสังคมหมาป่า “แม่มดบนตึก” ชี้ว่าทางออกที่พวกเขาจำเป็นต้องเดินไปคือละทิ้งรูปแบบการดำเนินชีวิตแบบเดิมและยึดถือรูปแบบการดำเนินชีวิตแบบใหม่ ดังเช่นม่วนสายคำที่ปรับตัวเอง เดินทางไปอุดหัวใจแห่งความอาย และพบความสุขจากการเป็นเมียน้อยและมีชีวิตอยู่อย่างมีความสุขอยู่ในคอนโดมิเนียมหรูไม่ต่างกับซินเดอเรลลาที่มีความสุขอยู่ในปราสาท ผู้แต่งจบเรื่องอย่างมีความสุขล้อสูตรนิทานซินเดอเรลลาที่หลังจากนางเอกประสบความยากลำบาก เธอสามารถเอาชนะอุปสรรค ได้แต่งงานกับเจ้าชายและอยู่ด้วยกันอย่างมีความสุขตลอดไป

กลวิธีที่ผู้แต่งใช้ในการนำเสนอเรื่อง “แม่มดบนตึก” ด้วยการอ้างอิงเรื่องราวอยู่กับวรรณกรรมสำหรับเด็กสามเรื่อง คือ *The wonderful wizard of Oz* นิทานเรื่องซินเดอเรลลา นิทานหมาป่ากับลูกแกะในนิทานอีสป แสดงให้เห็นการเล่นกับขนบของประเภทวรรณกรรมแบบนิทานและจินตนาการมหัศจรรย์ในการวิพากษ์วิจารณ์และนำเสนอภาพสังคมร่วมสมัย

ลักษณะของนิทานทำให้เรื่องสั้นเรื่องนี้มีนัยกระทบถึงการสั่งสอนและการปลูกฝังทัศนคติค่านิยมแก่ผู้อ่านผ่านวาทะของวรรณกรรมที่กลายเป็นปฏิบัติการของวาทกรรมไหลเวียนอยู่ในสังคม ตอกย้ำแนวคิดและระบบคุณค่าของสังคม การที่เรื่องสั้นนี้แสดงให้เห็นแนวโน้มของความแปรปรวนของระบบคุณค่าของสังคม ทำให้วาทกรรมที่ปฏิบัติการผ่านงานวรรณกรรมแปรเปลี่ยนจากการตอกย้ำระบบคุณค่าที่แน่นอน เป็นสากล มาเป็นการแสดงให้เห็นว่าระบบคุณค่า

เป็นสิ่งแปรปรวนและเปลี่ยนแปลงได้ แม้ว่าน้ำเสียงที่แสดงออกจะยังโหยหาความแน่นอนมั่นคงของระบบคุณค่าเดิมก็ตาม

การเปลี่ยนผ่านของยุคสมัยในในบันเทิงคดีของไทยยังปรากฏในนวนิยายเรื่อง*หมานคร* ในนวนิยายเรื่องนี้ ผู้แต่งให้ความสำคัญแก่ความเปลี่ยนแปลงเข้าสู่ยุคของความจำลองผ่านความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็วฉับพลัน ส่งผลกระทบต่อรูปแบบวิถีชีวิตและระบบคุณค่าในสังคม

3.1.2 *หมานคร*: โลกหมุนก็หมุนไปตามโลก

*หมานคร*เป็นผลงานของคอยนุช ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2546 เนื้อเรื่องแสดงการปรับตัวของคนในช่วงเปลี่ยนผ่านของยุคสมัย จากยุคแสวงหาความจริงสู่ยุคแห่งการยอมรับและอยู่กับภาวะจริงของความเป็นจริงจำลอง (hyperreality) ผู้แต่งแสดงเนื้อหาดังกล่าวผ่านประสบการณ์ของป๊อด หนุ่มต่างจังหวัดที่เข้าทำงานในกรุงเทพฯ โดยนำความมหัศจรรย์มาใช้ในการเสนอปรากฏการณ์ของสังคมร่วมสมัย

ในเรื่อง*หมานคร* สังคมที่เป็นประเด็นหลักของเรื่องได้แก่สังคมเมืองหลวง คือ กรุงเทพฯ สังคมกรุงเทพฯ เป็นสังคมที่ก่อตัวและพัฒนาขึ้นตามแนวคิดหรืออุดมการณ์ของความทันสมัย นั่นคือการพัฒนาเมืองให้มีความเจริญก้าวหน้า มีสาธารณูปโภคสะดวกสบาย และเป็นศูนย์กลางของประเทศในทุกด้าน นั่นคือเป็นศูนย์กลางการบริหาร การศึกษา เศรษฐกิจ อุตสาหกรรม และอื่นๆ เหล่านี้ทำให้กรุงเทพฯ มีภาพของเมืองใหญ่อันเป็นแหล่งของงาน เป็นเมืองที่มีความเจริญทันสมัย ซึ่งน่าจะทำให้คนที่อยู่อาศัยในกรุงเทพฯ มีความสุขความสะดวกสบายกว่าคนที่อื่น กรุงเทพฯ จึงเป็นความฝันความหวังของคนต่างจังหวัดในการเข้ามาแสวงหาสิ่งที่ดีกว่าเดิม ไม่ว่าจะเป็นการทำงาน การหาเงิน การมีชีวิตสุขสบาย หรือการปรับเปลี่ยนสถานะทางสังคมของตนเอง อย่างไรก็ตาม สภาวะของกรุงเทพฯ มิได้ดำเนินไปอย่างคงที่สม่ำเสมอ หากแต่มีความเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นอย่างรุนแรง ทำให้กรุงเทพฯ เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ในการเสนอภาพการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น *หมานคร*มิได้แสดงให้เห็นสภาวะสังคมที่ดำเนินอยู่ในช่วงเวลาอันปกติ แต่เสนอผ่านมิติของเวลาที่แตกต่างกันระหว่างเวลาในกรุงเทพฯ กับเวลาในชนบท และเวลาของคนที่ต้องการการเปลี่ยนแปลงกับเวลาของคนที่ไม่ต้องการ

ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดและเติบโตขึ้นในกรุงเทพฯ เผยให้เห็นความไม่เที่ยงแท้ของระบบคุณค่าในสังคม นวนิยายเรื่องนี้มุ่งความสำคัญไปที่การให้คุณค่าแก่คนในสังคมด้วย

เครื่องหมายที่คนในสังคมเป็นผู้ให้ความหมายเอง คุณค่าอันเกิดจากการมอบให้มิใช่เป็นจริงขึ้นเอง จึงแปรเปลี่ยนได้และไม่แน่นอน *หมานคร*แสดงให้เห็นว่าคนในสังคมกรุงเทพฯ มุ่งให้คุณค่าให้ความสำคัญแก่ภาพลักษณ์เป็นสำคัญ ทำให้สิ่งซึ่งบ่งบอกถึงภาพลักษณ์ของบุคคลเป็นสิ่งที่คนให้ความสำคัญอย่างยิ่ง ภาวะของการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็วในกรุงเทพฯ ทำให้เกิดความกลับตาลปัตร ระหว่างภาวะที่เป็นอยู่ก่อนกับภาวะที่เกิดขึ้นภายหลัง โดยเฉพาะระบบคุณค่าที่ยึดถือกันอยู่ในสังคม

(1) ความมหัศจรรย์ของการเปลี่ยนผ่านของยุคสมัย

หากพิจารณาระยะเวลาที่เรื่องดำเนินจากต้นจนจบจะเห็นว่ากินเวลาอยู่ในช่วงหลายเดือนนับตั้งแต่ป๊อดตัวละครเอกของเรื่องเริ่มเข้ามาทำงานในกรุงเทพฯ กระทั่งได้แต่งงานกับจิน ผู้หญิงที่เขาหลงรัก เหตุการณ์ในเรื่องเริ่มจากป๊อดเข้ามาทำงานในโรงงานอุตสาหกรรม ขณะนั้นจินเป็นแม่บ้านทำความสะอาดในบริษัทแห่งหนึ่ง ต่อมาป๊อดลาออกมาขับรถแท็กซี่ ส่วนจินลาออกไปเป็นนักรณรงค์ประท้วง หลังจากจินผิดหวังกับอุดมการณ์ที่เชื่อมั่น เธอเลิกการรณรงค์และหันมาทำงานเพื่อเปลี่ยนแปลงตัวเองและกลายเป็นเจ้าของโรงงานทำขนมปัง ป๊อดจำต้องกลับบ้านนอกเนื่องจากไม่ยอมเปลี่ยนแปลงตัวเอง แต่ด้วยความคิดถึงจิน ป๊อดกลับมากรุงเทพฯ พบว่าทุกคนในกรุงเทพฯ ต่างก็มีหาง และการมีหางกลายเป็นเรื่องธรรมดา ป๊อดแต่งงานกับจิน และมีหางงอกออกมา จากเหตุการณ์ในเรื่อง กล่าวได้ว่าระยะเวลาของเรื่องดำเนินอยู่ในช่วการเปลี่ยนจากระยะของยุคอุตสาหกรรมเก่าสู่ยุคหลังอุตสาหกรรม (หรืออุตสาหกรรมใหม่) และอาจกล่าวได้ว่าเป็นการเคลื่อนออกจากยุคของการแสวงหาความจริง/ความดีงามที่แน่แท้ มาสู่ยุคของการยอมรับภาวะจริงของความเป็นจริงจำลอง (hyperreality) เป็นระยะการเปลี่ยนผ่านของระบบคุณค่าที่สำคัญ กล่าวคือแสดงให้เห็นความจริงที่ว่าคุณค่าเกิดจากคนในสังคมให้ความสำคัญ และความมีคุณค่ายึดโยงอยู่กับรูปลักษณะภายนอกมากกว่าจะมีสารัตถะหรือความจริงแท้อยู่ในตัวเอง

ในช่วงแรกของ*หมานคร* ผู้แต่งนำเสนอปรากฏการณ์สังคมแบบหลังสมัยใหม่ผ่านเรื่องราวของป๊อด จิน และตัวละครต่างๆ ที่ป๊อดพบเจอขณะขับรถแท็กซี่ เรื่องราวของป๊อดที่เข้ามาทำงานที่โรงงานปลากระป๋องเป็นการเสนอภาพชีวิตคนงานโรงงานในยุคอุตสาหกรรมเก่า ในยุคนี้คนจากต่างจังหวัดพากันหลั่งไหลเข้ามาทำงานในโรงงานอุตสาหกรรมที่มุ่งเน้นปริมาณการผลิตจนคนงานในโรงงานมีสภาพกลายเป็นเครื่องจักรที่ไร้ชีวิตและไร้สิทธิอำนาจ ในเรื่อง ป๊อดและเพื่อนตัดนิ้วตัวเองใส่เข้าไปในกระป๋องโดยไม่รู้ตัวจนต้องออกตามหานิ้วของตัวเองกลับคืนมา

> ป๊อดร้องเสียงหลงลั่นโรงงานเมื่อนึกขึ้นมาได้ว่า ถ้าเขาไม่มีนิ้วชี้ข้างขวาแล้ว ในชั่วชีวิตนี้เขาจะไม่มีโอกาสชี้นิ้วสั่งใคร เขาจะไม่มีโอกาสนับหนึ่งถึงห้าด้วยมือข้างเดียว นึกได้เท่านั้น ป๊อดก็วิ่งออกจากโรงงานไปตามหานิ้วชี้ของเขา โชคดีที่นิ้วชี้ของป๊อดยังเคยชินอยู่กับการเคลื่อนไหวมากกว่าการอยู่เฉยๆ ป๊อดตรงไปที่ชั้นเครื่องกระป๋องของทุกห้างสรรพสินค้า แล้วเลือกกระป๋องที่ยังดิ้นอยู่ ในที่สุดเขาก็กลับมาที่โรงงานอีกครั้งพร้อมกับนิ้วชี้ของเขา
>
> […]
>
> ยอดทำงานที่โรงงานเดียวกับป๊อด ยอดเล่าว่าที่โรงงานมีหลายคนที่เผลอตัดนิ้วตัวเองใส่กระป๋องเหมือนป๊อดกับยอด บางคนโชคดีได้นิ้วคืนมา แต่บางคนโชคร้ายไม่ได้นิ้วคืน ทั้งยังเสียนิ้วอื่นไป ยอดเลยไม่กินปลากระป๋องอีกเลย
>
> ยอดบอกว่าที่โรงงานเล่ากันว่า มีคนงานคนหนึ่งโวยวายหัวหน้าคนงานเรื่องนิ้วของตัวเองที่ถูกตัดไปแล้วไม่ได้กลับคืนมา หัวหน้าคนงานเอานิ้วของตัวเองมาใช้คืนให้ก็ไม่พอใจ จึงไปร้องเรียนเจ้าของโรงงาน เจ้าของโรงงานเอานิ้วของคนรับใช้ที่บ้านมาคืนให้ก็ยังไม่พอใจ จึงไปแจ้งความตำรวจ แต่ตำรวจทั้งโรงพักหน้าตาเหมือนเจ้าของโรงงาน จึงไปร้องเรียนศาล แต่ทุกคนในศาลหน้าตาเหมือนเจ้าของโรงงานอีกเช่นกัน
>
> (คอยนุช, 2546: 14 – 16)

นิ้วชี้เป็นนิ้วที่คนใช้ในการสั่ง นิ้วชี้จึงเป็นเครื่องหมายของการมีอำนาจ นิ้วชี้ของป๊อดและของคนอื่นจึงเป็นเหมือนสัญลักษณ์แสดงความสำนึกรู้ถึงความมีสิทธิอำนาจในตนเอง การที่นิ้วถูกตัดขาดไปจึงเหมือนเป็นการสูญเสียตัวตนและอำนาจเหนือตนเอง ความไร้อำนาจของคนงานโรงงานปลากระป๋องยังปรากฏชัดในการร้องเรียนเรื่องนิ้วถูกตัดขาด คนงานคนนั้นพบว่าเขาไม่สามารถเรียกร้องสิ่งใดได้เนื่องจากอำนาจในการจัดการและการตัดสินล้วนอยู่ฝ่ายเดียวกันกับเจ้าของโรงงาน ซึ่งแสดงให้เห็นจากการที่พนักงานในกระบวนการยุติธรรมทั้งตำรวจและศาลมีหน้าตาเหมือนกับเจ้าของโรงงาน

นอกจากประเด็นปัญหาของผู้ใช้แรงงาน ภาพของคนกลุ่มอื่นในกรุงเทพฯ ที่ประสบปัญหากับวิถีชีวิตในยุคสมัยใหม่ถูกนำเสนอผ่านประสบการณ์การขับรถแท็กซี่ของป๊อด การขับรถแท็กซี่ทำให้ป๊อดพบคนต่างๆ ความมหัศจรรย์ของชีวิตคนเหล่านี้เกิดจากผลพวงของการพัฒนา

ความเจริญไปในทิศทางของการมุ่งเน้นการแสวงหาเงินเพื่อเป็นปัจจัยนำมาซึ่งความสุขของชีวิต เช่นน้องแหม่มที่หยุดการเจริญเติบโตทางร่างกายไว้ที่อายุแปดขวบเนื่องจากพ่อแม่ของเธอทำงานจนไม่มีเวลาพอที่จะมองเห็นว่าเธอโตแล้ว ป้าสุรีที่ชอบถูกเลียเพราะขาดความรักจนต้องจ้างติ๊กซึ่งเป็นคนชอบเลียให้เลียเธอ และติ๊กซึ่งพยายามแสวงหาจุดหมายปลายทางของตนเองโดยที่ตนเองก็ไม่รู้ว่าจุดหมายปลายทางนั้นคืออะไร

ในทางตรงข้ามกับป๊อด จินเป็นเหมือนตัวแทนของคนที่มีสำนึกในการสร้างสรรค์สิ่งดีงาม เธอรักการ “ทำความสะอาด” และขณะเดียวกันก็เป็นนักฝันเฟื่อง เธอจึงเป็นเหมือนนักอุดมการณ์สมัยใหม่ที่มีหนังสือปกสีขาวเป็นคัมภีร์แห่งความหวังว่ามันจะนำเธอไปสู่การเปลี่ยนแปลง แต่ในที่สุดเธอค้นพบว่าหนังสือปกสีขาวไม่ได้เป็นคัมภีร์แห่งความหวังดังที่คิด สีขาวของปกหนังสือเป็น “สีขาว” ที่ไม่มีนัยความหมายสื่อถึง “ความดี” และภาษา “ฝรั่ง” ในหนังสือก็ไม่ได้หมายความว่าเนื้อหาของหนังสือจะสูงส่งแต่อย่างใด ความพิเศษของหนังสือปกขาวเป็นเพียงจินตนาการที่จินสร้างขึ้น หนังสือปกขาวจึงเป็นเพียงสิ่งหลอกลวงคนที่ไร้เดียงสาเท่านั้น “ตอนอยู่บนภูเขาพลาสติก เธอเห็นหนังสือปกสีขาวกระพือปกบินผ่านก้อนเมฆไปมาเหมือนนก จินว่ามันคงกำลังมองหาเด็กผู้หญิงคนต่อไป เพื่อที่จะร่อนลงไปและทำให้ชีวิตของเธอเปลี่ยนไปเหมือนกับที่มันมองหาจินมาแล้ว” (คอยนุช, 2546: 149 – 150) จินไม่เห็นความหวังที่จะเปลี่ยนแปลงโลกไปในทางที่ดีขึ้น สิ่งที่จินทำคือเปลี่ยนตัวเอง เปลี่ยนอุดมการณ์ของการทำงานและการรณรงค์เพื่อเปลี่ยนแปลงโลกไปสู่การเปลี่ยนแปลงตัวเองไปตามกระแสของโลก นั่นคือการทำงานสร้างฐานะซึ่งทำให้เธอกลายเป็นคนมีหางในสังคม

ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับจินเป็นช่วงของการเปลี่ยนผ่านจากยุคอุตสาหกรรมเก่ามาสู่อุตสาหกรรมใหม่ หรือยุคหลังอุตสาหกรรม ช่วงของเวลาเปลี่ยนผ่านเกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว ซึ่งในเรื่องแสดงการเคลื่อนที่ของเวลาผ่านเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นมากมายในชั่วเวลาที่ฝนตก ปรากฏการณ์ฝนตกสื่อถึงความมหัศจรรย์ของการเปลี่ยนผ่านของยุคสมัยที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็วและถาโถม แสดงถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับคนในสังคมแตกต่างกัน หลังจากที่จินผิดหวังกับอุดมการณ์ที่เธอเชื่อมั่น เธอปลีกตัวไปจากป๊อด ทำให้ป๊อดเสียใจและเลิกขับรถแท็กซี่ วันนั้น ฝนได้ตกลงมาเป็นเวลาหนึ่งวันหนึ่งคืน ในชั่วระยะเวลาที่ฝนตก เหตุการณ์ต่างๆ เกิดขึ้นกับจินมากมาย “ฝนหยุดตกแล้ว หยุดเหมือนกับว่าไม่ได้ตกมาก่อน และมีเรื่องมากมายที่เกิดขึ้นได้ในสิบปี แต่เกิดกับจินแค่ชั่วเวลาฝนตก จินได้เป็นเจ้าของโรงงานขนมปัง” (คอยนุช, 2546: 161) เช่นเดียวกับยอดซึ่งมีชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไปในชั่วระยะเวลาที่ฝนตก “เมื่อฝนหยดแรกตกลงมา ยอดยังเป็นคนขับรถแท็กซี่ […] ชั่วโมงต่อมา หลายสิ่งหลายอย่างวิ่งเข้ามาหายอดเอง ความคิดใหม่ๆ แย่งกันเข้ามาอัดแน่นในหัว

ของยอด […] แล้วยอดก็ยอมให้การเปลี่ยนแปลงเข้ามาอยู่ในตัวยอด […] ยอดกลายเป็นพ่อค้า ยอดมีเมียใหม่ ยอดกลายเป็นคนที่มีเงินมากขึ้น ยอดก็มีเมียใหม่อีก" (คอยนุช, 2546: 162 – 163) นอกจากป๊อดซึ่งนอนหลับแล้ว ทุกสิ่งทุกอย่างในกรุงเทพฯ ต่างก็เปลี่ยนแปลงไปทั้งหมด ดังที่นางด่างบอกกับป๊อดว่า "เพราะทุกคนต้องการการเปลี่ยนแปลง กรุงเทพฯ จึงเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว คนที่ไม่เปลี่ยนแปลงก็ต้องย้ายออกไปอยู่ที่อื่น" (คอยนุช, 2546: 165 – 166) ความไม่เปลี่ยนแปลงของเขาทำให้เขากลายเป็นคนแปลกประหลาดในกรุงเทพฯ และไม่เป็นที่ต้องการ "วิทยุเริ่มออกข่าวรายงานว่า ขณะนี้กรุงเทพฯ มีชายคนเดียวที่ยังไม่เปลี่ยนแปลง และชายคนนั้นชื่อว่าป๊อด หนังสือพิมพ์ลงภาพป๊อดก่อนวันที่ฝนตกเปรียบเทียบกับภาพป๊อดหลังวันที่ฝนตก แล้วบอกว่าป๊อดไม่มีการเปลี่ยนแปลง […] ทุกคนพากันกลัวว่าหากยังมีคนที่ไม่เปลี่ยนแปลงอยู่ในกรุงเทพฯ มันจะทำให้การเปลี่ยนแปลงที่ทุกคนต้องการเป็นไปอย่างล่าช้า" (คอยนุช, 2546: 170 – 171)

การที่ความเปลี่ยนแปลงต่างๆ เกิดขึ้นในกรุงเทพฯ ภายในชั่วระยะเวลาที่ฝนตกสื่อความหมายถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง และมีอัตราเร่งซึ่งทำให้ความเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นรวดเร็วเหมือนก้าวกระโดด ความเปลี่ยนแปลงอย่างก้าวกระโดดเกิดขึ้นแต่เฉพาะกับในกรุงเทพฯ โดยเฉพาะหลังจากป๊อดกลับไปอยู่ที่ชนบทได้หนึ่งเดือน ป๊อดกลับมายังกรุงเทพฯ ป๊อดพบว่ากรุงเทพฯ เปลี่ยนไปจากเดิมอย่างมาก

> […] ป๊อดมองออกไปที่นอกหน้าต่างห้องเช่า นางด่างเพิ่งเบ่งลูกครอกที่เท่าไรป๊อดก็จำไม่ได้ มันส่งยิ้มให้ป๊อด พร้อมกับแนะนำลูกของมัน คราวนี้ลูกของมันไม่ได้ใส่เสื้อ แต่ลูกทั้งสามตัวของมันลุกขึ้นยืนสองขาได้แบบคน ส่วนอีกสองขาที่เหลือก็ยกขึ้นไหว้ป๊อด นางด่างบอกว่า ถ้าป๊อดมาช้ากว่านี้ อาจได้เห็นนางด่างคลอดลูกออกมาเป็นคนก็ได้
>
> เพราะวันนี้อะไรที่เคยเปลี่ยนแปลงก็เปลี่ยนแปลงไปอีก เดี๋ยวนี้ใครๆ ต่างก็มีหางกันได้ง่ายๆ เหมือนกับนางด่างและลูก […] เดี๋ยวนี้กลายเป็นว่าการมีหางไม่ใช่เรื่องโก้เก๋อะไรอีกต่อไป ฉะนั้นเมื่อคนมีหางเหมือนพวกมันได้ ทำไมลูกของนางด่างจะยืนสองขาหรือกลายเป็นคนไม่ได้
>
> (คอยนุช, 2546: 179 – 180)

เวลาที่เคลื่อนผ่านอย่างรวดเร็วพร้อมๆ กับการเกิดความเปลี่ยนแปลงเป็นสัญญาณของยุคหลังสมัยใหม่ที่สิ่งต่างๆ ดำเนินไปอย่างรวดเร็ว ซึ่งนำไปสู่ความเปลี่ยนแปลง เรื่องแสดงให้เห็นว่าปรากฏการณ์หลังสมัยใหม่เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเฉพาะกับวิถีชีวิตของคนและความเป็นไป

ของสังคมในกรุงเทพฯ ไม่เกิดขึนกับสังคมชนบท ขณะที่ป๊อดจากบ้านไปอยู่กรุงเทพฯ เป็นเวลาหลายเดือน เมื่อเขากลับมาบ้านเขาพบว่าเวลาที่บ้านของป๊อดในชนบทมิได้เคลื่อนไปจากเวลาเดิมที่จากไป เหตุการณ์ที่บ้านของเขาดำเนินต่อเนื่องจากเดิมเมื่อเขาออกจากบ้านเมื่อหลายเดือนก่อน พ่อของเขาอธิบายว่า “ความจริงแล้วสำหรับพ่อกับแม่และผู้คนที่บ้านนอก ป๊อดเพิ่งจากบ้านไปได้เพียงไม่กี่นาทีเท่านั้น แต่ที่ป๊อดรู้สึกว่านานก็เพราะนาฬิกาที่กรุงเทพฯ และเวลาที่กรุงเทพฯ มักจะเดินเร็วและผ่านไปเร็วกว่าเวลาที่บ้านนอก ที่บ้านนอกทุกสิ่งทุกอย่างจะผ่านไปอย่างช้าๆ จนเหมือนว่าไม่มีการเปลี่ยนแปลงเลย” (คอยนุช, 2546: 177) โลกของชนบทยังคงเหมือนเดิมและไม่เปลี่ยนแปลง นั่นอาจหมายความว่า ชนบทสามารถธำรงรักษาโลกเดิมเอาไว้ได้ ในขณะเดียวกันก็หมายความว่า ชนบทเป็นพื้นที่ที่ค่านิยมของคนกรุงเทพฯ เข้าไปไม่ถึง (โดยเฉพาะคนชนบทที่ไม่ดูโทรทัศน์หรือฟังวิทยุ อย่างที่พ่อของป๊อดบอก) สังคมชนบทในเรื่องจึงเป็นตัวแทนสังคมก่อนการพัฒนาตามแนวสมัยใหม่จึงไม่มีความเปลี่ยนแปลง หรือไม่ยอมเปลี่ยนแปลง คือไม่ยึดติดค่านิยมในการที่จะต้องพัฒนาความเป็นสมัยใหม่

หลังจากที่ป๊อดกลับมายังกรุงเทพฯ กระบวนการเปลี่ยนแปลงได้สิ้นสุดลงและคงที่แล้ว ป๊อดพบว่ากรุงเทพฯ เปลี่ยนไปจากเดิมโดยสิ้นเชิง ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเป็นไปทั่วกรุงเทพฯ ผู้ใช้แรงงานผลักดันตนเองให้พ้นสภาพของผู้ใช้แรงงาน จินเปลี่ยนงานและกลายเป็นเจ้าของกิจการโรงงานขนมปัง เช่นเดียวกับยอดที่กลายเป็นพ่อค้า โอกาสการทำงานที่เปิดกว้างทำให้คนที่ไม่มีหางสามารถยกระดับตนเองให้มีหางได้ ทำให้เกิดการสลายความแตกต่างหรือการแบ่งแยกคนออกเป็นคนชั้นสูงหรือชั้นล่างจากหางที่งอกออกมา “จินเคยบอกว่า คนจะมีหางได้นั้นต้องเป็นคนมีชื่อเสียง คนรวย หรือดารานักร้องเท่านั้น นางด่างพูดออกมาอีกว่า เดี๋ยวนี้ไม่มีใครไม่มีชื่อเสียงอีกแล้ว ทุกคนรวยเท่ากัน ทุกคนเป็นดารานักร้องเหมือนกัน ทุกคนก็เลยมีหางได้เหมือนกัน” (คอยนุช, 2546: 180)

กรุงเทพฯ ในยุคหลังสมัยใหม่กลายเป็นเมืองที่ไม่มีคนที่ไม่มีหาง เพราะทุกคนสร้างหางของตนเองขึ้นได้จากการทำงาน ความหมายของหางหมาจึงแปรปรวนจากมีคุณค่ากลายเป็นไม่มีคุณค่า ความแปรเปลี่ยนความหมายของหางหมาแสดงให้เห็นความไม่จริงแท้ของสิ่งที่มนุษย์ยึดถือให้ความสำคัญว่าเป็นคุณค่าของมนุษย์ เมื่อสภาวการณ์เปลี่ยนแปลงไป สิ่งที่ยึดถือว่าเป็นคุณค่าก็เปลี่ยนแปลงไปด้วย ความไม่แน่นอนของระบบคุณค่าที่นำเสนอเป็นลักษณะสำคัญของสังคมหลังสมัยใหม่ นอกจากระบบคุณค่าจะมีความไม่แน่นอนแล้วยังสามารถถูกแทนที่ได้ด้วยสัญญะ ดังที่หางหมาได้รับความสำคัญแทนตัวบุคลแต่ละคนจริงๆ

(2) ความมหัศจรรย์ของปรากฏการณ์หางหมาและสิ่งจำลอง

ปรากฏการณ์อีกอย่างหนึ่งที่*หมานคร*ให้ความสำคัญและหยิบยกมาเป็นประเด็นหลักของเรื่องคือความแปรปรวนไม่แน่นอนของการให้ความหมายหรือยกย่องให้ค่าแก่สิ่งใดสิ่งหนึ่งเป็นสัญญะบ่งบอกคุณค่าของมนุษย์ นวนิยายนำเสนอแนวคิดดังกล่าวผ่านปรากฏการณ์หางหมาในเรื่อง คนในสังคมกรุงเทพฯ ให้ความสำคัญแก่หางอย่างมากในฐานะภาพลักษณ์ที่บ่งบอกสถานะทางสังคม *หมานคร*แสดงให้เห็นว่า “ภาพลักษณ์” หรือหางหมาเป็นสัญญะอย่างหนึ่งที่แปรเปลี่ยนความหมายไปตามบริบทที่เปลี่ยนแปลงไป ด้วยการเปลี่ยนคุณค่าของหางหมาจากการเป็นเครื่องหมายแสดงความเด่นพิเศษมาเป็นความปกติธรรมดาสามัญ

ในเรื่อง “หางหมา” เป็นเครื่องหมายแทนสิ่งซึ่งแสดงสถานะทางสังคมอย่างเป็นรูปธรรม สำหรับสังคมกรุงเทพฯ ใน*หมานคร* การมีหางถือเป็นเครื่องหมายที่แสดงให้เห็นถึงสถานะทางสังคมของบุคคล คนที่มีหางเป็นคนที่มีสถานะทางสังคมสูง โดยนัยนี้ หางหมาก็คือภาพลักษณ์ที่แสดงความเด่นพิเศษเหนือคนอื่น คนในกรุงเทพฯ จึงต้องการจะมีหาง และพยายามทำทุกอย่างเพื่อให้ตนเองเกิดมีหางขึ้น จินอธิบายถึงคนที่มีหางให้ป๊อดฟังว่า “คนที่จะมีหางที่ก้นได้ต้องเป็นระดับคนที่มีชื่อเสียง ดารา นักร้อง นักเขียน หรือคนรวยที่มีหน้ามีตาเท่านั้น เพราะหางจะมีไว้เพื่อยกระดับบอกความไม่ธรรมดา” (คอยนุช, 2546: 30) ค่านิยมการมีหางหมานี้ตรงข้ามกับคนต่างจังหวัดอย่างครอบครัวของป๊อดซึ่งมีทัศนคติหรือระบบคุณค่าที่แตกต่างกับคนกรุงเทพฯ คนต่างจังหวัดมองว่า “หาง” เป็นสิ่งที่ไม่พึงปรารถนา แต่เป็นสิ่งที่สามารถเกิดขึ้นได้เองโดยที่เจ้าตัวไม่อาจต้านทานโดยเฉพาะเมื่อเข้ามาอยู่ในกรุงเทพฯ ดังที่ยายของป๊อดบอกป๊อดไว้ว่า “วันใดที่เขาไปทำงานที่กรุงเทพฯ วันรุ่งขึ้นเขาจะตื่นขึ้นมาพร้อมกับหางที่ก้น” (คอยนุช, 2546: 12) คำเตือนของยายไม่ใช่การเตือนป๊อดให้ระวังการมีสถานะทางสังคม แต่เตือนให้ระวังการหลงยึดติดกับเครื่องหมายแสดงความมีสถานะทางสังคมจากสิ่งแปลกปลอมเช่นหางซึ่งงอกออกมาภายหลัง มิใช่สิ่งติดตัวมาแต่กำเนิด

หางหมากลายเป็นเป้าหมายของชีวิตของคนที่เข้ามาอยู่ในกรุงเทพฯ ก่อให้เกิดความหวังและความฝันที่จะเปลี่ยนแปลงชีวิตตนเองให้ดีขึ้นกว่าเดิม ใน*หมานคร* การดำรงชีวิตอย่างมีความหวังและความฝันดูเหมือนเป็นคุณสมบัติของคนชั้นกลาง ผู้ใช้แรงงานอย่างแม่บ้านทำความสะอาด พนักงานรักษาความปลอดภัย คนขับมอเตอร์ไซค์ ต่างไม่สนใจความฝัน พวกเขาล้วนอยู่ในโลกความเป็นจริง ต่างกับจินที่รับเอาอุดมการณ์คนชั้นกลางเข้าไว้ผ่านการอ่านหนังสือที่กระตุ้นความใฝ่ฝันถึงความสุขความสำเร็จของชีวิตอย่างเช่นนวนิยายพาฝันหรือคำทำนายดวงชะตา

“อยู่ๆ จินก็มาปรากฏตัวที่บ้านป๊อด […] จินเล่าว่า อยู่ดีๆ พลับพลึงก็หายไปจากหน้าหนังสือ ไม่ว่าจินจะเปิดหาเท่าไรก็หาไม่เจอ จินร้องเรียกยังไง พลับพลึงก็ไม่ตอบ ถ้าไม่มีพลับพลึง จินคงไม่มีความสุข พลับพลึงเป็นคนเดียวที่ทำให้จินเชื่อว่าวันหนึ่งชีวิตของจินจะเปลี่ยนไปจริงๆ” (คอยนุช, 2546: 50 – 51) ความฝันของจินเป็นความฝันหรือความหวังที่จะเปลี่ยนแปลงชีวิตของตนเอง ซึ่งนั่นคือการฝันหรือหวังว่าตนเองจะมีหางงอกออกมาได้ “จินบอกว่าเด็กๆ หลายคนวางอนาคตไว้ว่าจะมีหางงอกออกมาจากก้นกันทุกคน รวมทั้งจินด้วย ซึ่งก็คงไม่มีกี่คนเท่านั้นที่จะมีโอกาส แต่จินก็ยังหวังว่าวันหนึ่งเธออาจจะมีหางเล็กๆ งอกออกมาบ้าง หรือมีความฝันบ้าง” (คอยนุช, 2546: 31)

หลังฝนตกใหญ่ กรุงเทพฯ เปลี่ยนผ่านเข้าสู่ยุคทุนนิยมยุคหลังและยุคหลังอุตสาหกรรมซึ่งเปิดโอกาสให้คนทุกกลุ่มชั้นลงทุนเปิดกิจการของตนเอง ผลิตสินค้าและบริการตอบสนองความต้องการของคนในสังคมที่ต้องการเสพสัญญะผ่านสินค้า การเปลี่ยนผ่านดังกล่าวทำให้ทุกคนในกรุงเทพฯ เปลี่ยนแปลงปรับสถานภาพของตนเองและมีหางงอกออกมา และกลายเป็นว่าทุกคนต่างก็มีหาง การมีหางเกิดขึ้นได้อย่างง่ายดายทำให้ทุกคนไม่มีความแตกต่างกัน ซึ่งทำให้ความหมายของหางหมาแปรเปลี่ยนจากการเป็นสิ่งพิเศษกลายเป็นความธรรมดาสามัญและน่าอาย คนมีหางพยายามปกปิดการมีหาง คนที่เป็นคนพิเศษกลับกลายเป็นคนที่ไม่มีหาง หรือก็คือเป็นคนที่ไม่เปลี่ยนแปลงไปตามค่านิยมของสังคม ป๊อดจึงกลายเป็นคนพิเศษเนื่องจากเขาคือคนที่ไม่เปลี่ยนแปลงภายหลังจากฝนตก และเขาเป็นคนเดียวในกรุงเทพฯ ที่ไม่มีหาง การไม่มีหางกลายเป็นความดีงาม ความพิเศษแทน

> ป๊อดงุนงงต่อสิ่งที่เกิดขึ้นเป็นอย่างมาก เขายังจำได้ดีว่า จินเคยบอกว่า คนจะมีหางได้นั้นต้องเป็นคนมีชื่อเสียง คนรวย หรือดารานักร้องเท่านั้น นางด่างพูดออกมาอีกว่า เดี๋ยวนี้ไม่มีใครไม่มีชื่อเสียงอีกแล้ว ทุกคนรวยเท่ากัน ทุกคนเป็นดารานักร้องเหมือนกัน ทุกคนก็เลยมีหางได้เหมือนกัน ป๊อดฟังแล้วยังไม่เชื่อนางด่างอยู่ดี เขาบอกว่าไม่เห็นคนกรุงเทพฯ มีหางงอกออกมานอกกางเกงเลยสักคน นางด่างบอกว่า เพราะการมีหางกลายเป็นเรื่องธรรมดา และกำลังจะกลายเป็นเรื่องน่าอับอายไปแล้ว ผู้คนทั้งหลายเลยพยายามหาวิธีซ่อนไว้ให้มิดชิดที่สุด […]
>
> นางด่างเล่าต่อว่า บางคนคิดหาวิธีตัดหางทิ้งเพื่อไม่ให้เหมือนคนอื่น เพื่อจะได้เป็นคนพิเศษกว่าคนอื่น แต่เพราะเมื่อก่อนการมีหางเป็นเรื่องพิเศษที่เกิดขึ้นได้ยาก ตอนนี้การไม่มีหางก็ยิ่งเป็นเรื่องพิเศษที่เกิดขึ้นได้ยากเช่นกัน คนยิ่งตัดหางเท่าไร หางก็จะงอกออกมาใหม่ และยาวยิ่งกว่าเก่ามาก

> เท่านั้น นางด่างแหงนมองมือของป๊อดที่กำลังล้วงไปที่ก้นของเขาอย่างอิจฉา ก่อนจะบอกว่าตอนนี้ป๊อดกลายเป็นคนที่พิเศษจนใครต่อใครพากันอิจฉาไปแล้ว นั่นเพราะป๊อดไม่มีหาง
>
> ยิ่งฟังนางด่างเล่า ป๊อดก็ยิ่งงุนงง ก่อนไปจากรุงเทพฯ เขาเป็นคนที่ไม่เปลี่ยนแปลงจนถูกขอร้องให้กลับไปบ้านนอก แต่กลับมากรุงเทพฯ อีกครั้ง การไม่เปลี่ยนแปลงของเขาทำให้เขากลายเป็นคนพิเศษ ไม่ว่าป๊อดจะเดินไปทางไหน ทุกคนพากันมารุมล้อมป๊อดด้วยความชื่นชม […]
>
> (คอยนุช, 2546: 180 – 182)

การแปรเปลี่ยนคุณค่าของหางหมาทำให้ตระหนักว่าหางหมาเป็นสัญญะซึ่งในที่สุดก็แปรเปลี่ยนความหมายไป หางหมามิได้ดำรงความเป็นสิ่งพิเศษในตนเองที่จะเป็นเครื่องบ่งบอกถึงความดีเด่น หากแต่ความพิเศษของหางหมาเป็นสิ่งที่คนมอบให้ ในตอนแรก คนที่ไม่มีหางอยากมีหาง มองหางเป็นสิ่งพิเศษ เป็นสิ่งที่พึงปรารถนา และการไม่มีหางเป็นสิ่งที่ไม่พึงปรารถนา จินปฏิเสธที่จะแต่งงานกับป๊อดโดยอ้างว่าหากทั้งสองแต่งงานกัน ลูกๆ ของทั้งสองจะไม่มีโอกาสมี “หาง” (คอยนุช, 2546: 38) ทำให้หางหมากลายเป็นสิ่งพิเศษไปจริงๆ เมื่อหลังฝนตก ทุกคนต่างมีหางหมา ทำให้คนมองว่าหางหมาเป็นสิ่งปกติธรรมดาสามัญ ความแปรเปลี่ยนค่านิยมการมีหางดังกล่าวแสดงให้เห็นความหมายของหางหมาที่เลื่อนไหลจากการหมายถึงความพิเศษและความมีสถานะทางสังคมสูงในตอนต้นเรื่องกลายเป็นสิ่งธรรมดาและน่าอายในตอนท้ายเรื่อง ส่งผลให้เกิดความกลับตาลปัตรของการให้คุณค่าแก่การมีหางดังนี้

	กรุงเทพฯ ก่อนฝนตก	**กรุงเทพฯ หลังฝนตก**
มีหาง	เด่น พิเศษ	ปกติ ธรรมดาสามัญ น่าอาย
ไม่มีหาง	ปกติ ธรรมดาสามัญ	เด่น พิเศษ

คนที่อยากเป็นคนพิเศษ แตกต่างไปจากคนอื่น ก็พยายามทำสิ่งที่ต่างกับคนอื่น เช่นจินและยอดที่กลับมาปฏิบัติตัวเหมือนเมื่อก่อนที่ตนจะเปลี่ยนแปลงตามกระแสความเปลี่ยนแปลงของกรุงเทพฯ “จินที่มีหางตอนนี้เลยเก็บตัว ไม่สุงสิงกับใคร แต่บางทีจินก็กลับไปทำงานเป็นแม่บ้านทำความสะอาดแบบเดิม กลับไปประท้วงเพื่อรักษาโลกเหมือนเมื่อก่อน เพื่อหวังว่าจะกลับไปเป็นคนพิเศษที่ไม่มีหางเหมือนเดิม เหมือนยอดที่กลับมาคืนดีกับน้อย กลับมาขับแท็กซี่เหมือนเดิม แต่

หางก็ยังอยู่” (คอยนุช, 2546: 183) นับเป็นการหวนกลับไปยึดคุณค่าเดิมว่าเป็นรากฐานของแต่ละบุคคล

ปรากฏการณ์หางหมาในนวนิยายเรื่อง*หมานคร*จึงแสดงให้เห็นถึงภาวะเลื่อนไหลของความหมายของรูปสัญญะจากการที่คนในสังคมกรุงเทพฯ ให้และลดทอนความหมายของหางหมาจากการหมายถึงความดีเด่น ความพิเศษ กลายเป็นความธรรมดาสามัญและน่าอับอาย แสดงให้เห็นความหมายของรูปสัญญะที่เกิดจากการที่คนในสังคมเป็นผู้กำหนดและให้ค่า ดังที่ในตอนแรกจินไม่รับรักป๊อดเนื่องจากเธอเกรงว่าการที่เธอกับป๊อดไม่มีหางจะพลอยทำให้ลูกของพวกเธอไม่มีหางไปด้วย แต่ในท้ายเรื่อง จินมีหางแล้ว จินยังคงปฏิเสธที่จะแต่งงานกับป๊อดในคราวนี้เป็นเพราะเธอเกรงว่าลูกของพวกเธอจะมีหางขึ้นมา “จินบอกว่ายังจำเรื่องที่ป๊อดเล่าให้ฟังได้ถึงคำเตือนเรื่องระวังจะมีหางที่ก้นของยายป๊อดที่ตายไปแล้ว จินจึงไม่อาจรักกับป๊อดได้ จินกลัวว่าถ้าจินที่มีหางแต่งงานกับป๊อดแล้วป๊อดจะกลายเป็นคนมีหาง ลูกที่ออกมาก็จะมีหาง เมื่อนั้นลูกๆ จะต้องตราหน้าด่าจินที่ทำให้พวกเขาหมดโอกาสไม่มีหาง” (คอยนุช, 2546: 185) หางหมาจึงเป็นรูปสัญญะที่กลวงเปล่าที่รอให้มีการกำหนดความหมายหรือให้ค่า นวนิยายเสนอความกลวงเปล่าของรูปสัญญะเปรียบเทียบกับความกลวงเปล่าของร่างกายหรือสังขารด้วยการเล่าถึงการแปรสภาพของยายของป๊อด จากร่างมนุษย์ไปสู่เถ้ากระดูก ปลาช่อน ของเสีย ข้าวในนา ตั๊กแตน จิ้งจก จนมาเป็นลูกของป๊อด การละสังขารจากร่างหนึ่งไปสู่อีกร่างหนึ่งเรื่อยไป แสดงถึงการแปรรูปจากรูปสัญญะหนึ่งไปสู่อีกรูปสัญญะหนึ่ง ความหมายกับรูปสัญญะมิได้มีความเฉพาะเจาะจงและเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันอย่างถาวร หางหมาในฐานะของสัญญะ เป็นส่วนของรูปสัญญะ ความหมายของหางหมาไม่คงที่และไม่จริงแท้ คือแปรเปลี่ยนจากความดีเด่นพิเศษกลายเป็นความน่าอายในที่สุด

การเลือกใช้หางหมาเป็นเครื่องแสดงสถานะของบุคคลมีนัยเชื่อมโยงจากสุภาษิตคำพังเพยของไทย เช่น “ยกหาง” หรือ “หมาขี้ไม่มีใครยกหาง” ซึ่งล้วนหมายความถึงการอวดตัว การยกตนเอง การใช้หางหมาเป็นเครื่องหมายจึงแฝงการเสียดสีล้อเลียนการยึดถือหรือให้ความสำคัญแก่เรื่อง “หน้าตา” และการสร้างคุณค่าให้แก่ตนเองโดยอาศัยสิ่งอื่นที่แต่ละบุคคลสรรหามาเป็นเครื่องหมายแสดงสถานะของตนเอง การที่หางหมาเป็นส่วนหนึ่งของร่างกายโดยงอกออกมาจากก้น ทำให้หางหมาไม่ใช่เป็นเพียงสิ่งภายนอกที่บุคคลสรรหามาประดับร่างกาย หากแต่เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากภายใน แม้ว่าจะเป็นสิ่งแปลกปลอมเนื่องจากไม่ใช่ส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายมาตั้งแต่ต้น แต่หางหมากลับกลายเป็นส่วนหนึ่งของร่างกายคนไปจริงๆ โดยไม่สามารถขจัดหรือทำลายได้ ซึ่งหมายความว่าหางหมาซึ่งเป็นสิ่งแปลกปลอมได้กลับกลายเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับความจริงคือร่างกายของมนุษย์

การมีหางของคนกรุงเทพฯ เสมือนการบ่งบอกว่าคนกรุงเทพฯ เป็นส่วนผสมผสานกันระหว่างสิ่งที่เป็นมาโดยกำเนิดและสิ่งที่เกิดขึ้นกับตนในภายหลัง การแยกหางออกจากร่างกายจึงเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ และการตัดหางจึงกลายเป็นการหลอกลวง (ว่าตัวเองไม่มีหาง) และทำให้หางซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของสิ่งแปลกปลอมที่แทรกซ้อนอยู่ในตัวยิ่งงอกมากขึ้น จินพยายามตัดหางแต่ยิ่งตัดหางกลับยิ่งงอกยาวกว่าเดิม เพราะหางกลายเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับร่างกาย โดยที่ไม่สามารถเอาออกได้ ในที่สุดแล้ว คนกรุงเทพฯ ต้องอยู่กับหางหมาตลอดไป เพราะหางหมาเป็น “ความจริง” ของแต่ละคนไปแล้ว กล่าวคือ แม้ว่าภาพลักษณ์จะเป็นสิ่งปรุงแต่งจากวัตถุภายนอก แต่ในสังคมวัฒนธรรมแบบหลังสมัยใหม่ ภาพลักษณ์คืออัตลักษณ์ที่แต่ละคนสร้างขึ้นเพื่อแสดงตัวตนให้คนอื่นรับรู้ ภาพลักษณ์ที่สร้างขึ้นกลายเป็นความจริงของแต่ละคน และแยกไม่ออกจากตัวตนที่แท้จริงในที่สุด

เรื่องยืนยันภาวะสังคมแห่งความเป็นจริงจำลองด้วยการนำเสนอภาพของภูเขาพลาสติกที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ในเรื่อง ภูเขาพลาสติกมีจุดเริ่มต้นจากการที่จินอยากจะสานต่อภารกิจที่เธอคิดว่าเป็นงานของฝรั่งที่เธอคิดว่าเป็นคนพิเศษของเธอ นั่นคือการรณรงค์เพื่อสิ่งแวดล้อมของโลก เธอจึงเก็บขยะพลาสติกมาเก็บไว้ที่บ้านจนมันล้นออกมาข้างนอกและสะสมเพิ่มพูนใหญ่ขึ้นสูงขึ้นจนกลายเป็นภูเขา “พลาสติก” มีนัยสื่อถึงความเป็นของปลอมและเป็นสิ่งประดิษฐ์ ในขณะที่ “ขยะ” มีนัยสื่อถึงของไร้ค่าไร้ประโยชน์ แต่การสั่งสมเพิ่มพูนของขยะพลาสติกที่กลายเป็นภูเขามิได้สื่อนัยทางลบ *หมานคร*ให้ภาพภูเขาขยะพลาสติกที่สวยงามและมีชีวิตชีวา “ป๊อดมองแสงอาทิตย์ตอนเย็นที่ส่องมาที่ภูเขาพลาสติก ป๊อดคิดว่ามันเป็นภูเขาที่มีสีสวยงาม ไม่มีแต่สีเขียวเหมือนภูเขาลูกอื่น เป็นเพราะพลาสติกหลากสีที่จินเก็บมา ป๊อดไม่ใช่คนเดียวที่เห็นมันสวย เด็กๆ ที่อยู่แถวนั้นก็เห็นว่ามันสวย เด็กๆ พากันมาวิ่งเล่นที่ภูเขาพลาสติกอย่างมีความสุข” (คอยนุช, 2546: 113) การยอมรับภูเขาพลาสติกเสมือนการยอมรับความมีอยู่ของสิ่งประดิษฐ์ทั้งหลายที่ถูกผลิตขึ้นมาอย่างล้นเกินในยุคหลังอุตสาหกรรม ที่สินค้าถูกผลิตและกลายเป็นขยะอย่างรวดเร็ว ในขณะเดียวกัน การมีความสุขกับภูเขาพลาสติกแทนภูเขาจริงตามธรรมชาติก็แสดงถึงการยอมรับภาวะจริงของภูเขาพลาสติก แทนที่จะเน้นว่าเป็นของปลอม ความมหัศจรรย์ของภูเขาพลาสติกจึงเป็นสิ่งยืนยันการมาถึงของยุคสมัยของการจำลอง ที่สิ่งจำลองได้แพร่หลายอยู่ในสังคมและเพิ่มพูนมากขึ้นทุกวันโดยที่ไม่ถูกรังเกียจ

ภาพสวยงามของภูเขาพลาสติกแสดงทรรศนะด้านบวกของ*หมานคร*ที่มีต่อสิ่งจำลองไว้ ดังจะเห็นว่าแม้ว่าด้านหนึ่ง ภูเขาพลาสติกคือการเสพสุขจากสิ่งจำลองอย่างไม่รู้ตัว แต่เรื่องก็ยังเสนอภาวะการก้าวข้ามการยึดมั่นในความจริงแท้ไปสู่การรู้เท่าทันกับความเป็นสิ่งจำลองด้วยการ

นำเสนอทัศนคติของป๊อดที่เห็นว่า การมีหางก็มิใช่สิ่งเลวร้าย เพราะค่าของหางเป็นสิ่งที่คนกำหนดและยกย่องขึ้นเอง สิ่งที่สำคัญคือการไม่ให้ค่าแก่มัน ไม่ว่าด้านบวกหรือลบ การอยู่กับหางจึงจะเป็นไปอย่างมีความสุข ป๊อดจึงแต่งงานกับจินเพราะเขาไม่เคยยึดถือหางเป็นสัญญะใดๆ และในที่สุดเขาก็มีหางงอกออกมา ค่าของหางสำหรับป๊อดและจินในภายหลังก็เป็นเพียงที่ปัดแมลงและเชือกไกวเปลเท่านั้น

กล่าวได้ว่า นวนิยายเสนอปรากฏการณ์ของสังคมกรุงเทพฯ ผ่านการเล่าเรื่องให้มีความมหัศจรรย์ แสดงให้เห็นภาพปรากฏการณ์สังคมร่วมสมัยที่เต็มไปด้วยสิ่งจำลองที่เป็นผลพวงของการพัฒนาความเจริญก้าวหน้าแบบสมัยใหม่ ขณะที่อุดมการณ์ทางความคิดแบบสมัยใหม่ซึ่งเป็นความหวังของคนชั้นนำ (elite) ในสังคมก็ไม่อาจคลี่คลายปัญหาของยุคสมัยได้ มุมมองของตัวละครจากต่างจังหวัดที่เข้ามาทำงานใช้แรงงานในกรุงเทพฯ เป็นมุมมองด้านตรงข้าม มุมมองดังกล่าวฉายภาพความเปลี่ยนแปลงของสังคมกรุงเทพฯ และปรากฏการณ์สังคมแห่งความจริงจำลองอย่างผ่อนปรน ด้วยการยอมรับแง่มุมด้านบวกมากกว่าด้านลบ แสดงให้เห็นความสุขที่สามารถตักตวงได้ในสภาวการณ์ที่เป็นอยู่ แทนการจ่อมจมอยู่กับการมองปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นว่าเป็นปัญหาและพยายามทวนกระแสการเปลี่ยนแปลงของโลก

“แม่มดบนตึก” และ*หมานคร*มีความแตกต่างกันในการนำเสนอมุมมองต่อการเปลี่ยนแปลงซึ่งส่งผลให้ความเชื่อมั่นต่อระบบคุณค่าของสังคม โดยภาพรวม “แม่มดบนตึก” แสดงให้เห็นปรากฏการณ์การเปลี่ยนแปลงระบบคุณค่าในสังคมร่วมสมัยแต่ยังคงมีแนวโน้มที่ยึดมั่นและตอกย้ำอุดมการณ์มนุษยนิยมแบบสมัยใหม่ด้วยการใช้เรื่องเล่ามหัศจรรย์เป็นเครื่องมือในการเสียดสีและวิพากษ์วิจารณ์สังคมร่วมสมัยที่พัฒนาไปตามอุดมการณ์ความเป็นสมัยใหม่ซึ่งนำไปสู่ความล้มเหลวในการธำรงรักษาระบบคุณค่าแบบเดิมไว้ ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดกับระบบคุณค่าที่นำเสนอใน “แม่มดบนตึก” นี้กล่าวได้ว่าเป็นการเปลี่ยนผ่านความเชื่อมั่นในระบบคุณค่าซึ่งเป็นจุดเปลี่ยนของการเปลี่ยนผ่านจากยุคสมัยใหม่สู่ยุคหลังสมัยใหม่

ส่วน*หมานคร*นั้นแสดงให้เห็นว่าระบบคุณค่าเป็นวาทกรรมที่สังคมสร้างขึ้น ไม่ใช่ความจริงแท้และเป็นสากล นวนิยายเรื่องนี้แสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของระบบคุณค่าที่ดำเนินควบคู่ไปกับความเปลี่ยนแปลงของสังคมที่เปลี่ยนจากยุคทุนนิยมและยุคอุตสาหกรรมมาสู่ยุคทุนนิยมยุคหลังและยุคหลังอุตสาหกรรม ความเปลี่ยนแปลงถูกนำเสนอในฐานะ “ปรากฏการณ์” มากกว่า “ปัญหา” และเป็นปรากฏการณ์ที่อยู่นอกเหนือการรับรู้เชิงประจักษ์ จึงนำเสนอให้เป็นรูปธรรมด้วยความมหัศจรรย์ที่แทรกซ้อนอยู่ในสภาวะปกติธรรมดาของวิถีชีวิตและสังคม

การนำเสนอความเปลี่ยนแปลงใน*หมานคร*จึงน่าจะอธิบายได้ว่าเป็นการนำเสนอการเปลี่ยนผ่านจากยุคสมัยใหม่สู่ยุคหลังสมัยใหม่ทั้งในระดับปรากฏการณ์ทางสังคมและในระดับอุดมการณ์ของวรรณกรรมที่เริ่มคลี่คลายจากการวิพากษ์วิจารณ์สังคมตามแนวทางของวรรณกรรมเพื่อชีวิตและสัจนิยมมาเป็นการนำเสนอปรากฏการณ์สังคมด้วยรูปแบบวรรณกรรมใหม่ที่ความแตกต่างของรูปแบบการประพันธ์แฝงนัยถึงสิ่งที่ซ่อนอยู่ภายใต้ภาพที่มองเห็น

3.2 ภาวะบริโภคนิยมของสังคมร่วมสมัย

ลักษณะทางสังคมวัฒนธรรมประการหนึ่งที่ถูกนิยามว่าเป็นภาวะหลังสมัยใหม่คือภาวะสังคมบริโภค การบริโภคที่กล่าวอ้างว่าเป็นภาวะหลังสมัยใหม่ มิใช่การซื้อหาครอบครองวัตถุอย่างฟุ่มเฟือยสุรุ่ยสุร่ายตามที่มักเป็นความหมายที่กล่าวถึงโดยทั่วไป แต่หมายถึง “a systematic act of the manipulation of signs” (Baudrillard, 2001: 25) นั่นคือระบบการปรับเปลี่ยนให้วัตถุกลายเป็นรูปสัญญะที่สื่อความหมายบางอย่าง เพื่อให้วัตถุนั้นถูกบริโภคในฐานะที่เป็นสัญญะ มิใช่สิ่งของเครื่องใช้ (as a sign, not as a good)

สังคมบริโภคในฐานะที่เป็นภาวะหลังสมัยใหม่คือสังคมที่เน้นการผลิตและบริโภคสินค้าด้วยมูลค่าเชิงสัญญะ (sign value) ยิ่งกว่ามูลค่าเชิงประโยชน์ใช้สอย (use value) ในการอธิบายถึงกระบวนการเพิ่มมูลค่าสินค้าเพื่อการบริโภค โบดริยาร์ดเสนอว่า ระบบการผลิตได้แปรวัตถุหรือสินค้าให้มีความหมายทางวัฒนธรรม (culturalisation) (Baudrillard, 2001: 35) คือทำให้วัตถุหรือสินค้ามีลักษณะทางวัฒนธรรม และลักษณะทางวัฒนธรรมนั้นทำให้วัตถุหรือสินค้ามีลักษณะเฉพาะพิเศษไปจากวัตถุหรือสินค้าประเภทเดียวกัน มูลค่าแลกเปลี่ยน (economic exchange value) ของวัตถุหรือสินค้าถูกแปรมูลค่าจากมูลค่าเชิงประโยชน์ใช้สอยมาเป็นมูลค่าเชิงสัญญะ ทำให้วัตถุหรือสินค้านั้นมีมูลค่าแลกเปลี่ยนต่างกับวัตถุหรือสินค้าประเภทเดียวกัน และมูลค่าเชิงสัญญะนี้ทำให้ผู้บริโภคยอมจ่ายเพื่อครอบครองสินค้า โดยคาดหวังศักยภาพของสินค้าในการสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ตนเอง วัตถุจึงมีมูลค่าแลกเปลี่ยนเพราะมูลค่าเชิงสัญญะที่ตอบสนองความปรารถนาของผู้บริโภค

ในสังคมบริโภค การบริโภคแทรกซึมเข้าไปอยู่ในวิถีชีวิตประจำวันของบุคคล และขับเคลื่อนวิถีชีวิตของบุคคลให้ดำเนินไปตามกระแสแห่งวัตถุ/สินค้าต่างๆ บุคคลอธิบาย/บอกเล่าเกี่ยวกับตัวเองผ่านวัตถุ/สินค้าที่สรรหามาครอบครอง การบริโภคกลายเป็นปฏิบัติการของบุคคลในการสร้าง/กำหนดคุณค่า/ความหมายของตนเองและคนอื่น ไม่เพียงเท่านั้น การบริโภคเป็นกลไกอย่างหนึ่งของการผลิต (Baudrillard, 2001: 49) กล่าวคือ การบริโภคเป็นกระบวนการหรือ

ขั้นตอนสำคัญที่ทำให้การผลิตดำรงอยู่และดำเนินไป ด้วยเหตุนี้ ระบบการผลิตจึงต้องนำเอาความปรารถนาของมนุษย์มาเป็นเครื่องมือในการกระตุ้นให้เกิดการบริโภค ระบบการผลิตจึงมิได้ผลิตแต่เพียงสินค้า แต่ยังผลิตความจำเป็น/ต้องการสินค้าด้วย ทำให้คนเรารู้สึกว่าจำเป็นจะต้องบริโภคและลงมือบริโภคอย่างไม่สามารถควบคุมตัวเอง ทั้งยังไม่รู้ตัวว่าตนเองตกอยู่ในวังวนของการบริโภค การบริโภคจึงเป็นตรรกะของการผลิตซ้ำการผลิต ทำให้ระบบการผลิตขยายตัวออกไป กลายเป็นรูปแบบที่ครอบงำจิตใจ (mentality) จริยธรรม (ethics) และอุดมการณ์การใช้ชีวิตประจำวันของมนุษย์ (everyday ideology) และมนุษย์และสังคมมนุษย์มาถึงจุดที่ “การบริโภค” ได้ครอบเอาชีวิตมนุษย์ไว้ทั้งหมด (Baudrillard, 2001: 53, 36)

เรื่องสังคมบริโภคเป็นประเด็นที่นักเขียนไทยให้ความสนใจและหยิบยกมานำเสนอในงานเขียนจำนวนมากเหล่านั้น เรื่องสั้นที่นำมาศึกษาในที่นี้ คือ “ปทานุกรมชีวิต ฉบับคนชั้นกลางกรุงเทพฯ” “เชิงเม้ง” “ห้องเธอห้องฉันคั่นกันด้วยความเหงา” และ “โลกใบเล็กของซัลมาน” แสดงให้เห็นการนำเสนอภาวะสังคมบริโภคด้วยกลวิธีเล่าเรื่องที่แตกต่างไปจากการใช้ขนบการเล่าเรื่องแบบสัจนิยมและสัจนิยมแนวสังคมนิยม และกลวิธีการเล่าเรื่องที่ผู้แต่งใช้ในแต่ละเรื่องสนับสนุนแก่นเรื่องของการบริโภคได้เป็นอย่างดี

3.2.1 “ปทานุกรมชีวิต ฉบับคนชั้นกลางกรุงเทพฯ”: วงจรแห่งการบริโภค

“ปทานุกรมชีวิต ฉบับคนชั้นกลางกรุงเทพฯ” เป็นผลงานของวินทร์ เลียววาริณ ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2536 เรื่องสั้นเรื่องนี้เล่าถึงวงจรชีวิตในหนึ่งวันของคนชั้นกลางในเมืองหลวง โดยเริ่มเรื่องที่เหตุการณ์เช้าวันหนึ่ง และจบเรื่องที่เช้าวันใหม่ด้วยเหตุการณ์เดียวกัน คือ “ผม” ตื่นนอนเพราะนาฬิกาปลุก กิจกรรมในชีวิตประจำวันของ “ผม” แสดงให้เห็นภาวะของตัวละครที่ตกอยู่ท่ามกลางวงจรของการบริโภคสินค้าต่างๆ ซึ่งได้แก่สิ่งของเครื่องใช้และสิ่งอื่นๆ ที่กลายเป็นส่วนหนึ่งของการดำรงชีวิต

การเสนอเรื่องราวของการบริโภคและสังคมบริโภคผ่านเรื่องราวชีวิตประจำวันของตัวละคร “ผม” ซึ่งมีลักษณะทั่วไปที่จัดได้ว่าเป็นคนชั้นกลาง (middle class) กล่าวคือ สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ประกอบอาชีพเป็นพนักงานระดับสูงของบริษัทเอกชน คือรองผู้จัดการบริษัทส่งออก มีรายได้ค่อนข้างสูง บ้านขนาดเล็กและรถยนต์ส่วนตัว ครอบครัวประกอบด้วยตัวเขา ภรรยา และลูก 5 คน ชีวิตประจำวันของ “ผม” ถูกนำเสนอผ่านการเล่าจากมุมมองของเขาเอง ในการเล่าเรื่อง “ผม” เล่าถึงกิจกรรมของตนในวันหนึ่งตามลำดับเวลา คั่นจังหวะด้วยการยกคำที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์หรือเรื่องราวที่เล่าถึงมาอธิบายความหมายตามทรรศนะหรือมุมมองของเขา

เป็นกลวิธีการเสนอความหมายของสินค้าด้วยรูปแบบ “ปทานุกรม” ที่แสดงการนิยามความหมายคำศัพท์ที่ใช้ในเรื่องนี้แฝงนัยถึงการที่สินค้าแต่ละอย่างเป็นสัญญะที่ประกอบด้วยรูป (signifier) และความหมาย (signified) การเลือกซื้อสินค้าซึ่งแม้จะเป็นกิจกรรมปกติในชีวิตประจำวัน ก็ยังพ่วงด้วยการที่ปัจเจกบุคคลเลือกนิยามความหมายของตนเองผ่านสินค้าที่ตนเลือกซื้อ ความหมายของปัจเจกบุคคลจึงขึ้นอยู่กับความหมายของสิ่งอื่น เช่นเดียวกับความหมายของคำศัพท์ใน “ปทานุกรม” หรือ “พจนานุกรม” โยงใยกับความหมายของคำศัพท์อื่นต่อเนื่องกันไป

คำศัพท์ต่างๆ ที่ถูกนำเสนอในเรื่องได้ประกอบสร้างภาพโครงร่างของชีวิตประจำวันของคนชั้นกลางกรุงเทพฯ ขึ้น คำอธิบายความหมายของคำต่างๆ บ่งบอกว่าปัจจัยในการดำรงชีวิตของคนชั้นกลางในเมืองหลวงมิได้มีเพียงปัจจัยสี่ คือ บ้าน อาหาร เครื่องนุ่งห่ม การรักษาพยาบาลเท่านั้น หากแต่ยังรวมไปถึงรถยนต์ “ความจำเป็นลำดับห้าสำหรับคนชั้นกลาง อุปกรณ์พาหุ่นยนต์หลายล้านตัวในกรุงเทพฯ ไปงานและไปโรงเรียน” (วินทร์ เลียววาริณ, 2537: 150) บัตรเครดิต “ความจำเป็นลำดับหก ถัดจากรถยนต์ จำเป็นแค่ไหน? คุณอาจลืมใส่กางเกงในออกจากบ้าน แต่มิอาจไม่เอามันไปด้วย” (วินทร์ เลียววาริณ, 2537: 158) โทรศัพท์มือถือ “โทรศัพท์ไร้สาย รูปร่างคล้ายสากกะเบือ แยกไม่ออกชัดเจนว่าเป็นความจำเป็นหรือค่านิยมใหม่” (วินทร์ เลียววาริณ, 2537: 157) นอกจากความจำเป็นเหล่านี้แล้ว ยังมีความจำเป็นอื่นๆ ที่พ่วงตามมา เช่น โรงเรียนซึ่งหมายถึงการศึกษาของลูกๆ การประกันภัยซึ่งหมายถึงหลักประกันความมั่นคงของชีวิตและครอบครัว บุหรี่ เหล้า ผับ คาราโอเกะ และอื่นๆ ซึ่งหมายถึงการพักผ่อนหย่อนใจ เป็นต้น

รูปแบบการดำเนินชีวิตของคนชั้นกลางในเมืองที่ “ผม” เล่า แสดงให้เห็นปัจจัยหลายอย่างที่บังคับให้คนชั้นกลางต้องบริโภคจนวิถีชีวิตของคนชั้นกลางกลายเป็นวิถีชีวิตแห่งการบริโภค จากการเล่าของ “ผม” ทำให้เห็นว่า “การแต่งงาน” มีครอบครัวทำให้คนชั้นกลางต้องมีบ้าน ต้องจัดการเรื่องปากท้อง เมื่อมีลูก พ่อแม่ชั้นกลางต้องมีค่าใช้จ่ายเพิ่มในการเลี้ยงดูลูกให้เจริญเติบโตให้ เมื่อลูกโตขึ้นต้องซื้อการศึกษาให้ลูกด้วยระบบโรงเรียน ครอบครัวคนชั้นกลางจึงจำเป็นต้องควบคุมการมีลูกด้วยการใช้ถุงยางอนามัย (หรือยาคุมกำเนิด) เพื่อจำกัดค่าใช้จ่ายเกี่ยวกับเด็ก ในการหาเงินมาใช้จ่ายซื้อหาสิ่งต่างๆ เหล่านี้ คนชั้นกลางต้องทำงานแลกกับค่าตอบแทนคือ “เงินเดือน” การทำงานทำให้คนชั้นกลางต้องมี “นาฬิกาปลุก” เพื่อตื่นแต่เช้าและต้องซื้อรถส่วนตัวเพื่อให้ไปส่งลูกไปโรงเรียน ส่งภรรยาไปทำงาน และตนเองสามารถไปทำงานได้ทันเวลา การมี “รถยนต์” ทำให้มีค่าใช้จ่ายเรื่องค่าน้ำมันรถ ต้องซื้อกรมธรรม์ “ประกันภัย” เพื่อประกันค่าใช้จ่ายเกี่ยวกับอุบัติเหตุที่อาจจะเกิดขึ้น การแบกภาระค่าใช้จ่ายต่างๆ ส่งผลให้คนชั้นกลางเครียด ทางออกทางหนึ่งคือการสูบ “บุหรี่” และดื่ม “เหล้า” ซึ่งส่งผลต่อสุขภาพ ทำให้คนชั้นกลางต้องใช้บริการทาง

การแพทย์ ไม่ว่าจะเป็นการไปหา “หมอ” เพื่อตรวจร่างกาย การใช้จ่ายสำหรับยาและการรักษาความป่วยไข้ หนทางแก้เครียดของคนชั้นกลางอีกทางหนึ่งคือการพักผ่อนด้วยวิธีการต่างๆ เช่น ไปเที่ยวทะเล ไปฟังเพลงในผับ ร้องเพลงที่คาราโอเกะ หรืออ่านการ์ตูนญี่ปุ่น ฟังเพลงจากคอมแพ็กดิสก์ ดูวิดีโอเทป กล่าวได้ว่า วิถีชีวิตของคนชั้นกลางซึ่งเสนอผ่านมุมมองของ “ผม” เป็นวิถีการดำเนินชีวิตที่เกี่ยวข้องกับการบริโภคตลอดเวลา ที่สำคัญคือการบริโภคถูกอธิบายว่าเป็นความจำเป็น การบริโภคของคนชั้นกลางกลายเป็นความจำเป็นเนื่องจากเป็นการบริโภคเพื่อการดำรงชีวิต

นอกจากความจำเป็นในการดำรงชีวิตแล้ว คนชั้นกลางยังบริโภคเพื่อตอบสนองความต้องการทางสังคมด้วย กล่าวคือ คนชั้นกลางใช้วัตถุสิ่งของเป็นเครื่องบ่งบอกสถานะทางสังคมของตน เนื่องจากวัตถุสิ่งของเหล่านั้นถูกสร้างให้มีนัยความหมายบ่งบอกถึงสถานะของบุคคลในสังคม บุคคลถูกโน้มน้าวจากระบบโฆษณา ให้เชื่อว่าสินค้าที่ตนเลือกบริโภค รวมถึงกิจกรรมต่างๆ จะแสดงถึงสถานะทางสังคมของตน และการใช้สินค้าคือการประกาศหรือแสดงตนว่าจัดอยู่ในกลุ่มหรือลำดับชั้นใดในสังคม การบริโภคสินค้าทำหน้าที่กำหนดสถานะทางสังคมของผู้บริโภคโดยการจัดการกับระบบการตั้งราคาและการวางตำแหน่งสินค้าในตลาดให้เหมาะกับรายได้และรสนิยมของคนแต่ละกลุ่ม และใช้การโฆษณาโน้มน้าวให้ผู้บริโภคเชื่อว่าสินค้าหนึ่งๆ เป็นสินค้าเฉพาะกลุ่มสังคมหนึ่งๆ คนชั้นกลางถูกโน้มน้าวให้เชื่อว่าความสุข ความสะดวกสบาย ความมั่งมีเป็นคุณค่าที่เหมาะสม ดังที่ “ผม” อธิบายความหมายของ “ยัปปี้” ว่าหมายถึง “ชนชั้นอิสระที่รักตัวเองมากพอที่จะยอมควักเงินซื้อความสุขให้ตัวเอง คติของยัปปี้คือ ข้าพเจ้าก็มีคุณค่าพอที่จะได้รับสิ่งดีๆ ในชีวิตบ้าง (โว้ย)” (วินทร์ เลียววาริณ, 2537: 161) สินค้าและกิจกรรมจึงถูกสร้างและจัดกลุ่มให้เป็นสินค้าที่มีภาพลักษณ์สอดคล้องกับกลุ่มเป้าหมายแต่ละกลุ่มผ่านคุณลักษณะต่างๆ สินค้าสำหรับคนชั้นกลางมักมีคำอธิบายที่บ่งบอกถึงฐานะการเงินที่ดี ความสามารถ ความหรูหราหรือโก้เก๋ ความสะดวกสบายหรือความสุข เช่น “ตัวเลขเงินกู้ในธนาคารยิ่งสูง ยิ่งแสดงให้เห็นถึงคุณภาพเครดิตของบุคคลนั้น” (วินทร์ เลียววาริณ, 2537: 155) “นี่มันยุคนิกส์แล้ว ไม่มีมือถือแล้วมันไม่เท่” (วินทร์ เลียววาริณ, 2537: 157) “ตลาดหุ้น: […] เหมาะสำหรับคนมีเงินและสายตากว้างไกล” (วินทร์ เลียววาริณ, 2537: 157) “เหล้า: […] มีหลายระดับความแรงให้เลือกตามระดับเงินในกระเป๋า” (วินทร์ เลียววาริณ, 2537: 159) เป็นต้น

กลวิธีการเล่าเรื่องที่เชื่อมโยงคนชั้นกลางเข้ากับสินค้าทำให้วิถีชีวิตของคนชั้นกลางถูกเสนอว่าเป็นวิถีชีวิตในสังคมบริโภคแบบหลังสมัยใหม่ กล่าวคือในวิถีชีวิตของคนชั้นกลาง การบริโภคเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันโดยตลอด และสินค้าต่างๆ ถูกเชื่อมโยงเข้าด้วยกันเป็นระบบเพื่อให้เกิดการบริโภคต่อเนื่อง การดำเนินชีวิตของคนชั้นกลางในแต่ละวันตั้งแต่เช้าจรด

คำที่ “ผม” ถ่ายทอดออกมาบ่งบอกถึงการที่วัตถุแห่งการบริโภคและวิถีแห่งการบริโภคเข้ามามีส่วนร่วมในชีวิตคนชั้นกลางตลอดทั้งวัน และการบริโภคสิ่งหนึ่งส่งผลให้เกิดการบริโภคสิ่งอื่นต่อเนื่องกันไปไม่สิ้นสุด สินค้ามากมายที่ “ผม” เอ่ยถึง สามารถนำมาจัดเป็นกลุ่มสำหรับการบริโภคได้ เช่น กลุ่มชีวิตประจำวัน ได้แก่ บ้าน อาหาร 3 มื้อ นมผง ถุงยางอนามัย โรงเรียน ยาแก้ปวดหัว หมอ นาฬิกาปลุก รถยนต์ ฟาสต์ฟู้ด, กลุ่มความบันเทิง ได้แก่ วิทยุ ผับ คาราโอเกะ คอมแพ็กดิสก์ วิดีโอเทป การ์ตูนญี่ปุ่น บุหรี่ เหล้า, กลุ่มความสะดวกด้านการเงิน ได้แก่ บัตรเครดิต หุ้น การประกันภัย ธนาคาร การที่สินค้าต่างๆ มีความเกี่ยวเนื่องกันในเชิงความหมายเช่นนี้มิได้เกิดขึ้นเองโดยธรรมชาติ แต่กิจกรรมทุกอย่างในชีวิตเราถูกทำให้มีความเชื่อมโยงกัน (Baudrillard, 2001: 36) กล่าวคือ ระบบการบริโภคสร้างเครือข่ายของสินค้าเป็นชุดสำหรับเลือกซื้อ (a series of more complex choices) สินค้าทั้งหลายมิได้มีอยู่มากมายอย่างสะเปะสะปะ แต่ถูกจัดให้เป็นกลุ่ม แยกประเภท ไม่ต่อเนื่องกันแต่ตอบสนองซึ่งกันและกัน เป็นการบูรณาการสินค้าเข้ากับสินค้าด้วยกันและเข้ากับความจำเป็น/ต้องการของปัจเจกบุคคล (Baudrillard, 2001: 17, 34) ดังจะเห็นว่าสินค้าแต่ละกลุ่มนี้เชื่อมโยงกันด้วยแบบแผนการดำเนินชีวิตของผู้บริโภคซึ่งมีผู้บริโภคเป็นศูนย์กลาง สินค้า 2 กลุ่มแรกถูกผลิตขึ้นเพื่อตอบสนองความจำเป็น/ความต้องการของผู้บริโภคเอื้ออำนวยความสะดวก ส่วนกลุ่มสุดท้าย คือสินค้าที่ผลิตขึ้นเพื่อเอื้ออำนวยความสะดวกในการดำเนินชีวิตตอบสนองความจำเป็น/ต้องการสินค้า 2 กลุ่มแรก

สินค้าเหล่านี้แม้จัดกลุ่มแยกกันแล้วจะเห็นว่า สินค้าหลายอย่างตอบสนองในสิ่งเดียวกัน เช่น ผับและคาราโอเกะต่างเป็นสถานบันเทิงนอกบ้าน วิทยุ คอมแพ็กดิสก์ วิดีโอเทป การ์ตูนญี่ปุ่น ตอบสนองความบันเทิงในบ้าน บุหรี่และเหล้าเป็นสินค้าที่มักถูกใช้ในการคลายเครียด และสินค้าที่อำนวยความสะดวกในด้านการใช้จ่ายเงิน คือ บัตรเครดิตและบริการกู้ยืมเงินของธนาคาร ต่างช่วยอำนวยความสะดวกในการใช้จ่าย เป็นต้น การที่สินค้าหลายประเภททำหน้าที่ตอบสนองความจำเป็น/ต้องการเดียวกันอาจมองได้ว่าเป็นความหลากหลายของสินค้าที่ผลิตขึ้นเพื่อให้โอกาสผู้บริโภคในการเลือก แม้กระทั่งสินค้าประเภทเดียวกันก็ยังมีหลากหลายชนิดให้เลือกด้วย เช่น รถยนต์ ถุงยางอนามัย นมผง บุหรี่ เหล้า เป็นต้น สินค้าเหล่านี้มีคุณสมบัติและราคาต่างๆ กันไปให้ผู้บริโภคเลือกซื้อหาตามความต้องการของตน อย่างไรก็ตาม โบดริยาร์ดเห็นว่าความมากมายหลากหลายของสินค้าในสังคมบริโภคเป็นความล้นเกิน ความล้นเกินนี้เป็นภาพแทนของความฟุ่มเฟือย ความอุดมสมบูรณ์ (Baudrillard, 2001: 33) ตอบสนองความปรารถนาของคนชั้นกลางที่จะมีชีวิตความเป็นอยู่สุขสบาย หรูหรา ฟุ่มเฟือย ตามอุดมการณ์การดำเนินชีวิตของคนชั้นกลางกลุ่ม “ยัปปี้” ที่ “ผม” กล่าวถึง

ในสังคมบริโภค ระบบการบริโภคถูกระบบการผลิตสร้างขึ้นโดยอาศัยความที่มนุษย์รู้สึกว่าตนติดอยู่ในกรอบศีลธรรมและข้อจำกัดของสังคมมาเป็นแรงจูงใจในการบริโภค ผู้บริโภคถูกล่อหลอกหรือกระตุ้นให้เกิดการบริโภคโดยการทำให้ผู้บริโภครู้สึกว่าการบริโภคเป็นการออกนอกกรอบข้อจำกัด ทางหนึ่งคือทำให้เห็นว่าการบริโภคเป็นเรื่องง่ายและสะดวก ดังสินค้าประเภทบริการทางการเงินในสินค้ากลุ่มความสะดวกซึ่งอำนวยความสะดวกในการใช้จ่ายเงินเพื่อซื้อสินค้าอื่น เป็นการตอบสนองความจำเป็น/ต้องการของคนชั้นกลางในเมืองหลวงที่มีค่าใช้จ่ายมากมายในการบริโภคสิ่งต่างๆ ซึ่งดูเหมือนว่าจำเป็นทั้งสิ้น บัตรเครดิตและการกู้เงินจากธนาคารเป็นการใช้จ่ายเงินผ่านระบบเครดิต คือใช้ก่อนจ่ายทีหลัง ซึ่งยังเอื้อด้วยการผ่อนชำระ ทำให้มูลค่าการใช้จ่ายเป็นสิ่งที่มองไม่เห็นเป็นภาพรวมหรือเป็นรูปธรรมเท่ากับการใช้เงินสด การบริโภคเป็นเรื่องง่ายความง่ายของการบริโภคจึงยิ่งกระตุ้นให้เกิดการบริโภค “นี่เมียกูคิดผ่อนเตาไมโครเวฟอีก” (วินทร์ เลียววาริณ, 2537: 156) “[…] มื้อนี้กูเลี้ยงเอง ใช้บัตรรูด” (วินทร์ เลียววาริณ, 2537: 158) ส่วนการซื้อหุ้นและการประกันภัยเป็นรูปแบบการลงทุนซึ่งคาดหวังผลตอบแทนในอนาคตซึ่งไม่แน่นอน ในเรื่อง “ผม” อธิบายถึงสองสิ่งนี้ด้วยแนวคิดเดียวกันคือการพนัน “การประกันภัย: การพนันชนิดหนึ่งบนพื้นฐานของความเสี่ยงภัย” (วินทร์ เลียววาริณ, 2537: 154) “ตลาดหุ้น: แหล่งเก็งกำไรคล้ายๆ บ่อนไฮโล แต่ดูเป็นวิชาการมากกว่า” (วินทร์ เลียววาริณ, 2537: 157)

ในอีกด้านหนึ่ง การผลิตสินค้ามากมายหลากหลายเป็นกลยุทธ์ที่ระบบการผลิตสร้างขึ้นเพื่อทำให้ผู้บริโภครู้สึกว่าตนมีเสรี เป็นอิสระจากกรอบสังคม ความอิสระเสรีนี้แสดงออกผ่านการเลือกซื้อหาครอบครองสินค้า การเลือกรูปแบบการดำเนินชีวิตตามความต้องการของตน แท้ที่จริงแล้ว โบดริยาร์ดกลับเห็นในทางตรงกันข้าม เขาเสนอว่า “Consumption is a collective and active behavior, a constraint, a morality, and an institution. It is a complete system of values, with all that the terms implies concerning group integration and social control.” (Baudrillard, 2001: 52) กล่าวคือการบริโภคมิได้เป็นการซื้อหาครอบครองสินค้าเพื่อความเป็นอิสระในฐานะปัจเจกบุคคลที่มีเจตจำนงเสรี หากแต่การซื้อหาครอบครองสินค้าของปัจเจกบุคคลเป็นเพียงการดำเนินรอยตามค่านิยมของสังคม เพื่อจัดตัวเองเข้าในกลุ่มสังคมที่ต้องการนั่นเอง ใน “ปทานุกรมชีวิตฉบับคนชั้นกลางกรุงเทพฯ” กรอบที่จำกัดเสรีของคนชั้นกลางคือค่านิยมเกี่ยวกับชีวิตที่ดีมีความสุขแบบคนชั้นกลาง ซึ่งได้แก่การมีครอบครัว มีบ้าน มีรถ ทำงานที่ดี มีเงินเดือนเพียงพอที่จะแสวงหาความสุขความสะดวกสบาย การยึดถือค่านิยมนี้กลายกลับมาเป็นเป้าหมายให้คนชั้นกลางพยายามบรรลุถึง

แม้ว่าการเล่าเรื่องของ “ผม” จะแสดงให้เห็นแนวโน้มของการบริโภคที่เข้าครอบงำวิถีชีวิตของคนชั้นกลาง แต่จากน้ำเสียงในการเล่าเรื่อง จะเห็นได้ว่าแม้ “ผม” จะนิยามตัวเองเป็นคนชั้น

กลาง เขาก็มิได้ดำเนินตามค่านิยมในการแสวงหาความสุขความสะดวกสบายจากการบริโภค เขาปฏิเสธการไปพักผ่อนชายทะเลโดยอ้างสภาพแวดล้อม การเที่ยวผับหรือคาราโอเกะโดยอ้างว่าไม่มีเวลา เขาไม่ใช้โทรศัพท์มือถือโดยอ้างว่าการใช้โทรศัพท์มือถือเป็นค่านิยมฟุ้งเฟ้อ กล่าวได้ว่า "ผม" ใช้ชีวิตตามค่านิยมคนชั้นกลางเพียงครึ่งเดียว คืออุดมคติการมีชีวิตครอบครัวที่ดี โดยไม่เห็นว่าการแสวงหาความสุขความสะดวกสบายเป็นเป้าหมายของชีวิต การที่ "ผม" เลือกบริโภคแต่สิ่งที่เขาเห็นว่าจำเป็นทำให้ดูเหมือนว่าคนชั้นกลางเลือกที่จะบริโภคได้ แต่แท้ที่จริงแล้ว ความฟุ่มเฟือยของการบริโภคมิใช่เกิดจากการบริโภคสิ่งฟุ่มเฟือยเท่านั้น ความฟุ่มเฟือยยังแฝงอยู่ในความหลากหลายของสินค้าที่จำเป็นที่ซึมแทรกอยู่ในชีวิตประจำวันอีกด้วย ในสังคมบริโภคแบบหลังสมัยใหม่ การปิดกั้นความสุขจากการบริโภคจึงมิได้ทำให้คนชั้นกลางหลุดพ้นออกจากวงจรของการบริโภค แต่ยิ่งทำให้การดำเนินชีวิตกลายเป็นความทุกข์

"ปทานุกรมชีวิตฉบับคนชั้นกลางกรุงเทพฯ" แสดงร่องรอยของการวิพากษ์วิจารณ์ภาวะบริโภคนิยมของสังคมร่วมสมัยผ่านการนิยามความหมายสิ่งต่างๆ ที่นำเสนอในเรื่องซึ่งมีนัยของการล้อคำนิยามที่สินค้าแต่ละประเภทมักได้รับมอบความหมายเพื่อสร้างมูลค่า คำนิยามสินค้าในเรื่องแฝงน้ำเสียงเสียดสีคุณค่าหรือคุณสมบัติของสินค้าที่ทำหน้าที่สร้างภาพให้แก่สินค้า และผู้ใช้สินค้า เช่น "มีรถพันธุ์ใหม่ๆ ออกมาวันละหลายร้อยครอก […] ราคาตั้งแต่ไม่กี่หมื่นบาทไปจนถึงไม่กี่พันหมื่นบาท" (วินทร์ เลียววาริณ, 2537: 150) "ถุงยางที่ดีต้องมีเลข อ.ย. และควรผ่านการตรวจสอบด้วยเครื่องมือทางอิเล็คทรอนิค บางชนิดเคลือบสารโนน็อกซิคอลเพื่อฆ่าเชื้ออสุจิ นัยว่าเป็นการป้องกันสองชั้น" (วินทร์ เลียววาริณ, 2537: 154) "คุณเคยเข้าไปดูชั้นโชว์นมผงในซูเปอร์มาเก็ตไหม? ในนั้นมีนมผงไม่ต่ำกว่าสามสิบยี่ห้อ" (วินทร์ เลียววาริณ, 2537: 155) "บุหรี่: […] มีหลายระดับราคาตั้งแต่ประเภทผลิตในประเทศจนถึงประเภทที่มหามิตรอเมริกาบรรจงมวนมา (ขอร้อง) ให้เราสูบ" (วินทร์ เลียววาริณ, 2537: 158) "เหล้า: […] มีหลายตระกูล ตั้งแต่วิสกี้ (น้ำรสกำซาบจากข้าว), บรั่นดี (หอมกลมกล่อมรัดรึงปลายลิ้นเหมือนจูบของสาวมากรัก), ว้อดก้า (เมรัยรสร้อนทระนง), […] ไวน์ (เหล้าผลไม้ อ่อนละมุนหมือนสาวรุ่น) ไปจนถึงเหล้าลูกทุ่งแบบไทยๆ ไร้คำนิยาม..." (วินทร์ เลียววาริณ, 2537: 159)

นอกจากนี้ การเล่าเรื่องเป็นวงจรด้วยการใช้ข้อความเปิดเรื่องและปิดเรื่องเป็นข้อความเดียวกัน ยืนยันภาพชีวิตคนชั้นกลางในสังคมบริโภคของ "ผม" ที่เป็นความซ้ำซากเนื่องจาก "ผม" เป็นคนชั้นกลางที่มุ่งหน้าดำเนินชีวิตเพื่อบรรลุเป้าหมายจนกลับกลายเป็นกิจวัตร เกิดความเคยชินจนดำเนินชีวิตอย่างชินชาไร้ความรู้สึกดังที่ "ผม" นิยามตนเองและคนชั้นกลางกรุงเทพฯ ว่าเป็น "หุ่นยนต์" การเล่าเรื่องจากมุมมองของ "ผม" ทำให้คนชั้นกลางจึงดูเหมือนว่าถูกกักขังอยู่ในวงจร

ของการบริโภคที่ไม่มีวันสิ้นสุดเนื่องจากคนชั้นกลางกรุงเทพฯ อย่าง “ผม” ไม่สนุกสนานกับการบริโภคสินค้าทั้งหลายที่ระบบการผลิตจัดเตรียมไว้ให้

ลักษณะดังกล่าวให้ภาพด้านลบของสังคมบริโภคที่การบริโภคเข้ากำกับ ควบคุม กำหนดพฤติกรรม และครอบงำรูปแบบการดำเนินชีวิตโดยที่คนชั้นกลางไม่รู้สึกตัว ภาพการบริโภคและสังคมบริโภคใน “ปทานุกรมชีวิต ฉบับคนชั้นกลางกรุงเทพฯ” นี้ทำให้เห็นลักษณะอีกประการหนึ่งของสังคมบริโภคแบบหลังสมัยใหม่ นั่นคือสังคมที่ระบบการผลิตที่มุ่งเน้นการผลิตค่าเชิงสัญญะหรือความหมายให้แก่สินค้าเข้ามาแทนที่การผลิตสินค้าที่ให้ความสำคัญแก่คุณสมบัติของสินค้า ลักษณะดังกล่าวเป็นความเปลี่ยนแปลงแนวทางการผลิตซึ่งผู้แต่งคนเดียวกันนำเสนอไว้ในเรื่อง “เช็งเม้ง”

3.2.2 “เช็งเม้ง”: ความลื่นไหลและไม่คงที่ของคุณค่า

“เช็งเม้ง” เป็นผลงานของวินทร์ เลียววาริณ ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อธันวาคม พ.ศ. 2541 – มกราคม 2542 เนื้อเรื่องกล่าวถึง “ผม” ไปร่วมพิธีเช็งเม้งหลังจากไม่เคยไปร่วมพิธีเป็นเวลานานแล้ว “เช็งเม้ง” นำเสนอประเด็นสังคมบริโภคผ่านกลุ่มตัวละครที่เป็นนายทุนหรือผู้ค้า แสดงการแปรเปลี่ยนรูปแบบธุรกิจการค้าขายจากการประกอบกิจการร้านค้า โรงงานที่เน้นการผลิตสินค้าในเชิงปริมาณ มาสู่ธุรกิจบริการด้านการตลาดและการโฆษณาที่เน้นการสร้างลักษณะเฉพาะของสินค้าเพื่อเสนอขายแก่ผู้บริโภคเฉพาะกลุ่ม

การผลิตสินค้าที่มีลักษณะเฉพาะเพื่อขายแก่ผู้บริโภคเฉพาะกลุ่มนี้เป็นลักษณะสำคัญของการผลิตในสังคมบริโภคแบบหลังสมัยใหม่ การผลิตสินค้าที่มีลักษณะเฉพาะนี้ตอบสนองความต้องการของผู้บริโภคเฉพาะกลุ่มซึ่งต้องการแสวงหาหรือประกาศ “ตำแหน่งแห่งที่ทางสังคม” (social standing) ของตนเอง ดังนั้นในระบบการผลิต ลักษณะเฉพาะของสินค้าจะถูกสร้างขึ้นเพื่อสื่อความหมายถึงตำแหน่งแห่งที่ของคนกลุ่มต่างๆ ด้วยเหตุนี้ วิถีการผลิตในยุคสังคมบริโภคจึงแตกต่างกับวิถีการผลิตในอดีต ดังที่โบดริยาร์ดชี้ความแตกต่าง 3 ประการ คือ 1) เทคโนโลยีในการผลิต 2) รูปแบบวงจรของการลงทุน 3) แรงงานในการผลิต (Baudrillard, 2001: 45) ในการผลิตเพื่อสร้างลักษณะเฉพาะของสินค้า สิ่งที่สำคัญคือการทำให้สินค้ามีลักษณะที่ลูกค้าแต่ละกลุ่มพึงพอใจและเลือกซื้อ ซึ่งทำให้ฝ่ายผู้ผลิตต้องให้ความสำคัญในด้านการตลาดและการโฆษณา ดังนั้นฝ่ายผู้ผลิตจึงหันมาลงทุนในการวิจัยตลาด การวางแผนการตลาด และการโฆษณามากขึ้น แรงงานในการผลิตซึ่งแต่เดิมเป็นแรงงานที่ใช้แรงงานในการผลิตตัวสินค้าถูกแทนที่ด้วยเทคโนโลยีการผลิต ซึ่งช่วยให้ฝ่ายผู้ผลิตลดต้นทุนในด้านการจ้างแรงงาน และสามารถเพิ่มการลงทุนในการจ้าง

แรงงานระดับมันสมองเพื่องานด้านการตลาดและการโฆษณาแทน ต้นทุนที่ฝ่ายผู้ผลิตลงทุนไปจึงมิใช่ต้นทุนการผลิตตัวสินค้าเท่านั้น แต่ยังเป็นต้นทุนในทำการตลาดและการโฆษณาให้สินค้าอีกด้วย

เรื่องแสดงความแตกต่างดังกล่าวผ่านการเล่าถึงวิถีการดำเนินอาชีพของครอบครัวของ “ผม” ซึ่งเริ่มจากการที่ต้นตระกูลอพยพจากเมืองจีนเข้ามาทำงานหาเงินที่เมืองไทยก่อนที่จะสามารถตั้งตัวเปิดร้านค้าพาณิชย์เป็นของตนเอง เช่น เตี่ยของ “ผม” และคนจีนอื่นๆ “[…] งานที่เตี่ยผ่านมีตั้งแต่กรรมกรแบกข้าวสาร คนเผาถ่าน คนล้างชาม คนสวน คนใช้ ไปจนถึงคนแบกถังขี้ส้วมถังเท […] เตี่ยยอมอดเพื่อเก็บหอมรอมริบสร้างตัว […] การเป็นเจ้าของร้านขายของชำ ร้านขายยา ร้านขายผ้า ถือว่าเป็นความสำเร็จอย่างใหญ่หลวงของพวกเขา” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 245) ในคนรุ่นลูก กิจการค้าเริ่มขยายตัวและเปลี่ยนแปลงไป บางดำเนินกิจการร้านค้าพาณิชย์ต่อ เช่น พี่ชายของ “ผม” รับช่วงร้านขายยาของเตี่ย แต่บางคนก็เปลี่ยนไปทำกิจการอย่างอื่นทั้งถูกกฎหมายและไม่ถูกกฎหมาย เช่น อากู๋สองทำสวนยางพารา อากู๋สี่เดินสินค้าหนีภาษี อี๊สองขายแผงลอยในตลาด อาเจ็กเปิดร้านขายของชำหลังจากร้านขายทองถูกไฟไหม้ บางคนขยายไปสู่การลงทุนอุตสาหกรรม เช่น ซาอี๊ตั้งโรงงานผลิตเครื่องหนัง เป็นต้น ที่แตกต่างไปจากคนอื่นคือ “ผม” ซึ่งเป็นผู้เล่าเรื่อง “ผม” ทำงานด้านการตลาดให้แก่บริษัทแห่งหนึ่ง มีตำแหน่งเป็น “มาร์เก็ตติ้ง แปลนเนอร์” (marketing planner) หรือนักวางแผนการตลาด ทำหน้าที่ “[…] ขายทุกอย่างที่ขายได้ ศึกษาแผนการตลาดใหม่ๆ ดูความเป็นไปได้ของโครงการและสินค้าใหม่ๆ” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 246) อาชีพการงานของเขานั้น พ่อของเขาไม่เห็นด้วยเนื่องจากเขาอยู่ในฐานะลูกจ้างแทนที่จะเป็นเจ้าของกิจการเอง “อาเต็ก แกเป็นลูกคนเดียวที่มีแววการค้ามากที่สุด น่าเสียดายที่ไม่มาทำการค้าเอง เป็นลูกจ้างคนอื่นทั้งชาติก็ไม่มีวันตั้งตัวได้” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 269) นั่นคือเขามิได้เป็นทั้งผู้ลงทุนและผู้รับผลกำไรจากการผลิตและขายสินค้า ต่างกับแนวทางที่ครอบครัวของเขาดำเนินมาตั้งแต่รุ่นแรก ซึ่งแม้มิใช่ผู้ผลิตแต่ก็เป็นผู้ลงทุนทำการค้า เป็นแนวทางการลงทุนแบบดั้งเดิม ที่เน้นการเป็นเจ้าของกิจการด้วยเงินทุนและแรงงานของตนเอง เพื่อผลตอบแทนซึ่งเป็นกำไรจากการผลิตและขายสินค้า ลักษณะดังกล่าวต่างกับลักษณะงานของ “ผม”

งานของ “ผม” จัดอยู่ในกลุ่มงานบริการ สินค้าที่ “ผม” ผลิตมิใช่วัตถุสิ่งของสำหรับใช้สอย แต่เป็นความคิดในการวางแผนขายสินค้าของผู้ผลิต หรือที่เรียกว่าการวางแผนการตลาด อุดมการณ์การผลิตของงานลักษณะนี้มิใช่การผลิตสินค้าเพื่อการบริโภค แต่เป็นการผลิตพลังผลักดันให้เกิดการบริโภคสินค้า สินค้าของระบบการผลิตนี้คือ “ความคิดสร้างสรรค์” ในเรื่องสินค้าที่ “ผม” ผลิตให้แก่บริษัท ได้แก่ความคิดเพิ่มค่าให้อุปกรณ์ประกอบพิธีเชิ่งเม้ง เช่น ความคิด

เกี่ยวกับการพัฒนาผลิตภัณฑ์เทียนแดง “[…] ถ้าพิมพ์ลายสลักแบบจีนลงบนลำเทียนได้ […] จะเป็นการเพิ่ม ‘added value’ ให้สินค้าขึ้นมาทันที เพิ่มราคาได้อีก 10 – 20% และหากเราสามารถทำอะไรสักอย่างให้เทียนสามารถยืนเองได้โดยไม่ต้องจุดไฟลนก้น […] ห่อหุ้มด้วยแพ็กเกจจิ้ง ดีไซน์ดีๆ ก็นาจะจับลูกค้ากลุ่มใหม่ได้ทันที สำหรับพวกที่ต้องการความสะดวก […] เพิ่มค่าวัสดุและค่าแรงอีกประมาณ 5 – 10% แต่อาจเพิ่มกำไรได้อีกถึง 50%” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 243) ความคิดเกี่ยวกับกระดาษเงินกระดาษทอง “ถ้าทำให้มีลวดลายน่าสนใจกว่านี้จะเป็นการเพิ่ม added value ให้สินค้า อาจพิมพ์บทกวีจีนโบราณ หรือลายเส้นแบบจีน ทำให้ดูคลาสสิกขึ้นน่าจะดี ที่สำคัญต้องพิมพ์ด้วยกระดาษรีไซเคิล สร้างเป็นจุดขายว่าด้วยการอนุรักษ์ธรรมชาติ ไม่ก่อให้เกิดสารซีเอฟซีที่เกิดจากการเผา บางทีผมอาจเพิ่มราคามันได้อีกสักห่อละสองหรือสามบาท...” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 270) หรือความคิดเกี่ยวกับการทำธุรกิจบริการเกี่ยวกับพิธีเช็งเม้ง

> ...หากทำ SWOT Analysis ของตลาดนี้ หลุมศพทั้งหมดนี้ไม่ต่ำกว่าสองพันหลุม แต่ละหลุมใช้เทียนอย่างน้อยสี่แท่ง มีสุสานในเมืองไทยทั้งหมดกี่ร้อยสุสาน ดูเหมือนจะมีแต่ตลาดล่าง[12] ไม่มีตลาดบน […] ทุกอย่างที่นี่สามารถปรับปรุงได้ทั้งสิ้น เหลือบดูรถบรรทุกเต็นท์ กิจการนี้ครอบคลุมไปทั่ว ตั้งแต่งานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ ไปจนถึงการก่อม็อบ รถคันนั้นน่าจะบรรทุกเต็นท์ได้สักห้าหกหลัง ค่าลงทุนเต็นท์ ค่าขนส่ง ค่าอิแวนทอรีส์ เขาน่าจะได้กำไรมากกว่านี้ถ้าสามารถปรับปรุงสินค้าให้กะทัดรัดกว่านี้ แบบพับเก็บใส่กระเป๋าได้ เป็นการลดค่าเช่าสถานที่สต็อกสินค้า กำไรของเขาก็น่าจะเพิ่มขึ้นอีก 10 – 20% เป็นอย่างน้อย
>
> ไล่มาถึงพวกป้ายหินอ่อนทั้งหลาย ทั้งหมดที่เห็นในสุสานนี้ล้วนออกแบบต่ำกว่ามาตรฐาน ฮวงซุ้ยพวกนี้ไม่ได้ออกแบบโดยสถาปนิกแน่นอน ถ้าเพียงสามารถออกแบบให้ดูทันสมัยขึ้น เราสามารถตั้งราคาให้สูงขึ้นได้อย่างน้อย 10 – 30% จากคู่แข่งซึ่งเป็นเสือนอนกิน ลดต้นทุนด้วยการสร้างแบบระบบสำเร็จรูป มีลายต่างๆ ให้เลือก เจาะเฉพาะกลุ่มคนมีเงิน คนเราตายชีวิตละครั้งเดียวเท่านั้น...
>
> (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 255)

[12] หมายถึงผู้ประกอบการรายย่อยๆ เป็นการลงทุนขนาดเล็ก แยกส่วน ไม่เน้นมาตรฐานคุณภาพสินค้า ไม่มีลักษณะเป็นการประกอบการที่ครบวงจร

ในสังคมบริโภค สินค้าที่ผนวกลักษณะทางสังคมวัฒนธรรมเข้ามาแทนที่สินค้าที่ตอบสนองด้านประโยชน์ใช้สอยอย่างเดียว โดยการที่ผู้ผลิตนำเอาลักษณะทางสังคมวัฒนธรรมมาปรุงแต่งสินค้าเพื่อเพิ่มมูลค่า และเกิดการบริโภคซึ่งจะผลักดันให้เกิดการผลิตต่อเนื่องไป ในสังคมบริโภค ระบบการผลิตทำงานโดยการผลักดันให้เกิดการบริโภค เพื่อเป็นพลังขับเคลื่อนให้การผลิตดำเนินต่อเนื่องไป ในการผลักดันให้เกิดการบริโภค ระบบการผลิตมิได้กระทำโดยการผลิตสินค้าเพื่อประโยชน์ใช้สอย หากแต่ผลิต “ความจำเป็น” ให้แก่สินค้านั้น กล่าวคือสร้างลักษณะบางประการที่มีนัยทางสังคมวัฒนธรรมให้แก่สินค้า และโน้มน้าวให้ผู้บริโภคเห็นศักยภาพของสินค้าที่ตอบสนองกับความต้องการของผู้บริโภคในการกำหนดตำแหน่งแห่งที่ในสังคมของตนเอง หรืออาศัยสินค้าช่วยกำหนดตำแหน่งแห่งที่ในสังคมให้แก่ตนเอง ธุรกิจบริการที่สำคัญหรือควบคู่มาด้วยกันจึงได้แก่ธุรกิจการตลาดและโฆษณาซึ่งทำหน้าที่กระตุ้นปลุกเร้าให้ผู้บริโภคเกิดความปรารถนาที่จะบริโภคลักษณะทางวัฒนธรรมของสินค้าที่ผู้ผลิตสร้างขึ้นทดแทนคุณสมบัติเชิงประโยชน์ใช้สอยซึ่งเมื่อมาถึงจุดหนึ่งแล้ว สินค้ายี่ห้อต่างๆ ก็มีคุณภาพไม่แตกต่างกัน ผู้ผลิตจึงเรียกร้องความสนใจจากลูกค้าด้วยความหมายสัญญะที่ถูกสร้างขึ้นให้แตกต่างกันออกไป ทำให้ผู้บริโภคซื้อสินค้าที่คิดว่าตอบสนองความต้องการสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตน

ในเรื่อง “เช็งเม้ง” อาชีพของ “ผม” แสดงให้เห็นแนวโน้มของการผลิตแบบใหม่ แสดงให้เห็นหน่วยย่อยในระบบการผลิตซึ่งทำหน้าที่ผลิต “ความจำเป็น” ให้แก่สินค้า คืองานด้านการตลาด ซึ่งทำหน้าที่ “พัฒนา” ผลิตภัณฑ์เพื่อสร้าง “ตลาด” หรือกลุ่มลูกค้าที่จะซื้อสินค้า โดยอาศัยลักษณะทางสังคมวัฒนธรรมเป็นปัจจัยในการกำหนดแนวทางสร้างคุณค่าให้แก่สินค้า จะเห็นว่า “ผม” มิได้มาร่วมงานเช็งเม้งเพื่อไหว้บรรพบุรุษตามประเพณี แต่มาเพื่อหาช่องทางการตลาดให้สินค้าใหม่ของบริษัท ซึ่งคือสินค้าที่เกี่ยวเนื่องกับวัฒนธรรมความตายของชาวจีน ความคิดของเขาที่สำคัญคือการสร้างธุรกิจบริการครบวงจรเกี่ยวกับพิธีศพและพิธีไหว้บรรพบุรุษของชาวจีน ดังที่ผมคิดเกี่ยวกับการออกแบบพื้นที่ฝังศพ การออกแบบป้ายหินอ่อน การอำนวยความสะดวกให้แก่ผู้มาร่วมพิธี การปรับอุปกรณ์ประกอบพิธีให้มีลักษณะเด่น โดยมุ่งกลุ่มเป้าหมายที่ผู้มีฐานะการเงินดี ซึ่งยินดีจ่ายเงินเพื่อแลกความหรูหรา โอ่อ่า และความสะดวกสบาย

ผู้แต่งแนะนัยถึงการเล่นกับความหมายของวัตถุด้วยการให้ “ผม” ซึ่งเป็นผู้เล่าถอดรหัสความหมายของวัตถุบางอย่างออกมาเหลือเพียงความหมายที่ถูกประดิษฐ์สร้างขึ้นโดยวัฒนธรรม เช่น การมองญาติพี่น้องคือ “เครือข่าย” ฮวงซุ้ยเป็น “สถานที่ติดต่อ” ธูปเป็น “เครื่องมือสื่อสาร” ซึ่งมีความหมายเดียวกับโทรศัพท์มือถือ เป็นต้น การนำศิลปะจีนมาใช้ตกแต่งสินค้า เช่น การใช้กวีนิพนธ์จีน การใช้ลวดลายจีน เป็นการเพิ่มค่าให้สินค้ามากกว่าสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์

ความหมายใหม่ที่ “ผม” สร้างให้ผลิตภัณฑ์ไม่เกี่ยวโยงสัมพันธ์กับความหมายดั้งเดิมของวัตถุนั้น เช่น การใช้วัสดุอุปกรณ์อย่างดีมีราคา การประดับตกแต่งด้วยลวดลายสวยงาม สื่อถึงความเป็นลูกกตัญญู และตอบสนองความต้องการเป็นลูกกตัญญูของลูกค้ากลุ่มเป้าหมายด้วยการเสนอขายความสะดวกสบาย เป็นต้น

> ใต้เทียนแดงคือพื้นลานหินขัดเป็นรูปอวงเอียย นกเป็ดน้ำผัวเมียที่อยู่ด้วยกันจนตาย ห่างจากผมลงไปไม่กี่เมตร เตี่ยกับแม่นอนสงบอยู่ใต้ดิน อวงเอียยคือความรักแท้จริงหรือ? หรือว่าเป็นสัญลักษณ์ของการอยู่ด้วยกันเท่านั้น? ทำไมต้องเป็นลายอวงเอียย น่าจะมีลายอย่างอื่นอีกมาก เช่น ลายต้นทับทิม ลายหงส์ ลายเงินตรา ฯลฯ
>
> ...ลายพวกนี้น่าจะทำให้ดีขึ้นได้ ถ้าทำเป็นระบบประกอบสำเร็จรูปสร้างเสร็จในโรงงานมาเลย น่าจะลดต้นทุนลง คนตายกันทุกวัน ทุกปี ลูกหลานต้องเคารพบรรพบุรุษ ไม่มีใครไม่อยากเป็นลูกกตัญญู หินขัดถ้าทำสำเร็จรูปน่าจะดี รับจ้างติดตั้งให้เสร็จ กลุ่มเป้าหมาย เอ บี อีกตามเคย คนกลุ่มนี้ใหญ่พอที่จะจับเป็นตลาดได้ คนที่รักความสบายมีมากขึ้นเรื่อยๆ คนที่ไม่ยอมเสียเงินค่าเช่าเต็นท์อย่างพี่ชายผมลดน้อยลงแล้ว และไม่ใช่กลุ่มเป้าหมาย...
>
> (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 262)

การเชื่อมโยงคุณลักษณะของปัจเจกบุคคลเข้ากับวัตถุแสดงให้เห็นความเลื่อนไหลและไม่ตายตัวของคุณค่าทั้งของวัตถุและตัวปัจเจกบุคคล เรื่องแสดงให้เห็นการเลื่อนไหลและไม่ตายตัวของคุณค่าเหล่านั้นผ่านการแสดงความเลื่อนไหลและไม่ตายตัวของความหมายของความเป็นจีน ซึ่งปรากฏให้เห็นจากการเล่าย้อนอดีตถึงความขัดแย้งระหว่าง “ผม” กับครอบครัวในเรื่องของการธำรงรักษาความเป็นจีน

ครอบครัวของ “ผม” เป็นครอบครัวคนจีนที่อพยพมาจากประเทศจีนตั้งแต่รุ่นตา คืออากงของ “ผม” และรุ่นพ่อ คือเตี่ยและพี่น้อง และรุ่นลูก คือ “ผม” และพี่ชาย นอกจาก “ผม” แล้วคนอื่นๆ ในครอบครัวต่างมองตัวเองเป็นคนจีน และคงความเป็นจีนด้วยลักษณะทางวัฒนธรรมต่างๆ ที่สำคัญคือการให้ความสำคัญแก่เครือญาติ ซึ่งอธิบายด้วยคำว่า “กตัญญู” การถือว่าเครือญาติเป็นเรื่องสำคัญแสดงให้เห็นจากการที่เครือญาติจะมารวมตัวกันในโอกาสสำคัญ เช่น งานแซยิด “เมื่อผมอายุได้สิบเอ็ดขวบ พวกเขาจัดงานแซยิดเจ็ดสิบสองปีให้อากง ญาติทุกฝ่ายมากันครบหมด” (วินทร์

เลียววาริณ, 2542ก: 236) พิธีเช็งเม้ง “ไม่ว่ากระบวนการนี้จะยุ่งยากเพียงใด พวกเขาก็มาที่นี่ทุกปีไม่เคยขาด ‘พวกเขา’ ยืนเรียงรายกันเป็นกลุ่มใหญ่ […] หลายคนเปลี่ยนจากเด็กสู่ผู้ใหญ่เต็มตัว และจากวัยหนุ่มสาวสู่คนแก่ คลื่นรุ่นหนึ่งทดแทนอีกรุ่นหนึ่ง ทับถมต่อเนื่องไม่มีวันจบสิ้น พวกเขาคือพวกเรา พวกเขาคือเครือข่ายของเรา” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 237) การมารวมตัวกันในโอกาสสำคัญของครอบครัวนี้ ที่สำคัญคือการแสดงความเคารพกตัญญูบรรพบุรุษด้วยพิธีกรรมต่างๆ ความกตัญญูมักถูกเน้นย้ำว่าเป็นคุณสมบัติของลูกจีนดังที่เตี่ยบอก “ผม” ว่า “เกิดเป็นคนต้องรู้กตัญญู เคารพบรรพบุรุษและเทพเจ้าทุกเทศกาล ตั้งแต่วันตรุษจีน เช็งเม้ง สารทจีน ไหว้พระจันทร์ ไปจนถึงการไหว้ก๊วยนี้โจ่ยตอนสิ้นปี” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 250) การทำพิธีต่างๆ ต้องทำอย่างตั้งใจ เช่น “ผม” เล่าถึงวันตรุษจีน “เตี่ยไหว้บรรพบุรุษอย่างพิถีพิถัน เครื่องเซ่นโหงวแซ ครบทั้งของคาว ของหวาน ผลไม้ห้าอย่าง เทียนแดง ธูปแดง เต็มโต๊ะ” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 250) การตั้งแท่นบูชาบรรพบุรุษ “ผมเห็นรูปถ่ายย่าที่ผมไม่เคยเห็นมาก่อนวางอยู่บนแท่นบูชา ทุกวันเตี่ยจุดธูปเคารพรูปถ่ายนั้น ควันธูปลอยอ้อยอิ่งเหนือแท่นบูชานั้นทุกวันไม่เคยขาดจนถึงวันที่เตี่ยตาย” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 265) การทำพิธีเช็งเม้ง “คุณต้องมาที่นี่ด้วยตัวคุณเอง เพราะคุณไม่สามารถเซ็นใบมอบฉันทะให้ใครมาแทนคุณได้ คุณต้องเตรียมทำความสะอาดสถานีของคุณ [หมายถึงฮวงซุ้ย] คุณติดต่อกับคนตายได้วิธีเดียว ด้วยเครื่องมือสื่อสารที่พวกเขากำหนด --- ธูป เทียน อาหาร ผลไม้ ประทัด กระดาษเงิน กระดาษทอง ไม้ขีดไฟ” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 237) รวมถึงการจัดพิธีศพ

> เตี่ยนอนในโลงไม้หนาทึบ ใบหน้าสงบนิ่งเหมือนคนนอนหลับสนิท […] ผมไม่ได้ร้องไห้เป็นวรรคเป็นเวรแบบเดียวกับที่เตี่ยเคยร้องไห้คราวเสียแม่ของเตี่ย หรือโหยหวนอย่างคนรับจ้างร้องไห้ ผมคำนับศพ และใช้เวลาอีกหนึ่งสัปดาห์ในพิธีกรรมต่างๆ ที่แสดงถึงความกตัญญู ตั้งแต่การเดินวนไปมาในทิศทางและความหมายที่ผมไม่เข้าใจ การจุดธูปเทียน การไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ไปจนถึงการเผาบ้านเรือน รถยนต์ และเครื่องใช้ไม้สอยสารพัดที่ทำจากกระดาษ ฯลฯ และสุดท้ายคือการเคลื่อนขบวนศพเตี่ยมาฝังที่นี่คู่กับแม่
>
> (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 270)

ในทางตรงข้ามกับญาติๆ “ผม” พยายามปฏิเสธลักษณะทางวัฒนธรรมทุกอย่างที่เป็นสัญญะแสดงถึงความเป็นจีน เพื่อที่จะยืนยันว่าตนเองไม่ใช่คนจีน แม้ว่า “ผม” ถูกย้ำสอนด้วยวิธีการต่างๆ ไม่ให้ลืม “รากเหง้า” ของตัวเอง เตี่ยของเขาบอกเขาว่า “คนเราต้องมีราก ไม่มีบรรพ

บุรุษก็ไม่มีตัวเรา” และเตี่ยให้เขาเรียนภาษาจีนตอนเย็นด้วยเหตุผลว่า “วิธีนี้ลื้อจะได้ไม่ลืมรากเหง้าของตระกูล” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 250) แม้เตี่ยจะยินยอมให้ “ผม” เปลี่ยนนามสกุล แต่เสนอความเห็นว่า “[…] อย่าลืมว่านี่เป็นแค่เพื่อความสะดวก เตี่ยยังอยากให้พวกลื้อคงความเป็นจีนไว้จนตาย ลูกของลื้อก็ควรเรียนภาษาจีนด้วย อย่าลืม” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 269) “ผม” ต่อต้านตั้งแต่การปฏิเสธรูปลักษณ์ที่มองเห็น “มองหน้าตัวเองในกระจก ตั้งแต่เด็กผมใช้เวลาหน้ากระจกเงาน้อยมาก […] ใบหน้าที่ปรากฏบนกระจกเงาบ่งบอกสายพันธุ์ชัดเจน คิ้ว คาง โครงหน้า และตาชั้นเดียว แบบที่มักถูกล้อว่า ‘ไม่มีเหลาเต๋ง’” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 253) การปฏิเสธภาษา “ผมกับฮกไม่เคยพูดภาษาจีนกันเลย อาจเป็นเพราะเมื่ออยู่บ้านเราทั้งคู่ถูกห้ามไม่ให้พูดภาษาไทยอย่างเด็ดขาด เมื่ออยู่นอกบ้านเราจึงพูดภาษาไทยอย่างเดียว” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 252) เขาพยายามขออนุญาตเปลี่ยนชื่อจนในที่สุดเขาเปลี่ยนชื่อสกุลเป็นภาษาไทย จาก “อาเต๊ก แซ่ตั้ง” เป็น “นายสมศักดิ์ ตั้งสวัสดิ์ไชย” เมื่อเด็กๆ บางครั้งเขาประกาศว่า “ผมไม่ใช่คนจีน ผมเกิดในไทย เพราะฉะนั้นผมเป็นคนไทย” ซึ่งทำให้เขาถูกเตี่ยดุว่าและทำโทษ “อั๊วเหนื่อยชิบหายที่มีลูกอย่างลื้อ บรรพบุรุษคงนอนตายตาไม่หลับแน่” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 257) การปฏิเสธเครือญาติ โดยไม่มาร่วมพิธีเช็งเม้ง เลือกบริจาคร่างกายให้โรงพยาบาลและให้เผาศพแทนการฝังที่สุสาน ซึ่งทำให้ถูกพี่ชายต่อว่าว่า “พวกนอกคอก” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 249) แม้ว่า “ผม” จะพยายามตัดขาดกับเครือญาติ แต่ผมก็ยังถูกนับญาติ พี่ชายของเขาจองหลุมฝังศพให้เขาในบริเวณเดียวกัน “พวกเขาไม่เคยลืมว่าผมเป็นส่วนหนึ่งของเครือข่าย ไม่ว่าผมจะหายไปที่ไหน นานเท่าใด ในที่สุดแล้วผมก็ยังคงเป็นส่วนหนึ่งของเครือข่าย […] พวกเขาต้องการให้ร่างกายผมกลายเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรของเรา วันหนึ่งอณูของพวกเราจะสลายตัวเข้ากัน เช่นเดียวกับที่ครั้งหนึ่งแยกสายธารมาจากบรรพบุรุษเดียวกัน” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 260)

อย่างไรก็ตาม กลวิธีเล่าเรื่องสลับไปมาระหว่างอดีตกับปัจจุบันทำให้เห็นความย้อนแย้งในตัว “ผม” เพราะในที่สุดแล้ว “ผม” ยืนยันความเป็นจีนของตนเองโดยนิยามความเป็นจีนหมายถึงความเป็นนักการค้า การเล่าย้อนอดีตถึงชีวิตวัยเด็กของ “ผม” เป็นช่วงๆ เน้นให้เห็นความขัดแย้งระหว่างตัวเขากับครอบครัวเกี่ยวกับการธำรงรักษาความเป็นจีน ขณะเดียวกัน การเล่าถึงญาติๆ แต่ละคนก็ทำให้เห็นลักษณะเด่นในการเป็นนักการค้าของคนในครอบครัว ซึ่งสอดคล้องกับความสามารถแบบเดียวกันอันโดดเด่นของ “ผม” ที่ปรากฏให้เห็นจากการคิดหาช่องทางที่จะสร้างผลิตภัณฑ์ใหม่ “ผม” ยอมรับว่าความชำนิชำนาญในทางค้าขายนี้เป็นสิ่งที่สืบทอดมา ลู่ทางการค้าที่เขามองเห็นนี้เขาเห็นว่า “ถ้าเตี่ยยังมีชีวิตอยู่ เตี่ยก็คงมองเห็นโอกาสอย่างที่เราเห็น” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 244) ดังที่เขายืนยันว่า “เครือข่ายของเราทุกคนมีสายตาดี” และ “มันอยู่ในสายเลือดของเรา” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 256)

กลวิธีเสนอเรื่องของผู้แต่งทำให้เห็นว่าแม้ว่า “ผม” จะปฏิเสธลักษณะทางวัฒนธรรมที่แสดงถึงความเป็นจีน แต่เขาก็ยังคงความเป็นจีนโดยสืบทอดความชำนาญเรื่องการค้า ผู้แต่งยืนยันความเป็นลูกจีนของ “ผม” ด้วยการเปรียบว่าเขาเป็น “มะระพันธุ์แท้” ที่สืบทอดความเป็นจีนที่แท้โดยที่เขาไม่รู้ตัว “มันเป็นพันธุ์แข็งแรง ปลูกที่ไหนก็ได้” และ “เมล็ดพวกนี้อยู่ได้นานเป็นปีๆ ลงดินได้น้ำเมื่อไหร่ก็ขึ้นเมื่อนั้น สืบต่ออีกหลายชั่วคน” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 261) ทั้งที่แท้ที่จริงแล้ว ความชำนาญในทางค้าขายของ “ผม” เกิดขึ้นจากสภาพแวดล้อมในครอบครัวมากกว่าสายเลือด การอยู่ท่ามกลางแวดล้อมกลุ่มคนที่เป็นนักการค้าทำให้เขาซึมซับประสบการณ์ด้านการค้าไปด้วย “ไอ้เด็กโง่ ลื้อจะเอาอะไรกินวะถ้าคิดกำไรไม่เป็น โลกเราหมุนไปได้ทุกวันนี้ก็ด้วยกำไร เข้าใจไหม ลื้อต้องกินข้าวไหม ต้องเรียนหนังสือไหม ต้องดูหนังไหม แล้วลื้อจะเอาเงินมาจากไหนวะถ้าไม่ใช่จากกำไร? […]” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 256) “พวกเขาคุยกันเรื่องการค้าการขายตลอดเวลาที่กินข้าว” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 256) “หลายปีติดต่อกันที่บ้านผมเป็นพื้นที่พวกเขาวางแผนการตลาดกัน” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ก: 257)

ในขณะที่การเล่าเรื่องของ “ผม” แฝงน้ำเสียงของผู้แต่งที่พยายามยึดโยงความหมายของความเป็นจีนที่แน่นอนตายตัวด้วยความเปรียบ “มะระพันธุ์แท้” ที่แฝงนัยถึงความเป็นจีนแท้ของ “ผม” แต่กระบวนการเล่าเรื่องยืนยันว่าความเป็นนักการค้าที่ถูกอ้างว่าเป็นอัตลักษณ์ของความเป็นจีนกลับเป็นความหมายที่เลื่อนไหลมาจากอัตลักษณ์ความเป็นจีนเดิม คือความกตัญญู และความเลื่อนไหลและไม่ตายตัวของความหมายของความเป็นจีนมีความสัมพันธ์กับกรอบความคิดและยุคสมัยที่แตกต่าง นั่นคือความเป็นจีนที่นิยามด้วย “ความกตัญญู” เป็นความหมายที่คนจีนในยุคแรกเริ่มของการอพยพย้ายถิ่นฐานจากบ้านเกิดเมืองนอนยึดถือ ส่วน “ความเป็นนักการค้า” เป็นความหมายใหม่ที่ถูกเพิ่มและเน้นขึ้นมาในยุคของเศรษฐกิจทุนนิยมเฟื่องฟู และความเป็นนักการค้าส่งผลสำคัญให้คนเชื้อสายจีนประสบความสำเร็จในการทำงาน การนิยามอัตลักษณ์ความเป็นจีนใหม่ด้วยความเป็นนักการค้าเป็นการสร้างคุณค่าให้แก่ความเป็นจีน ทำให้ความเป็นจีนเป็นสิ่งที่คนเชื้อสายจีนรุ่นใหม่ยอมรับและภาคภูมิใจ

ความเลื่อนไหลของความหมายของความเป็นจีนที่นำเสนอเทียบเคียงกับการเลื่อนไหลของความหมายของวัตถุที่ถูกพัฒนาเป็นสินค้า ช่วยย้ำถึงกระบวนการสร้างความหมาย (signification) ให้แก่สิ่งต่างๆ เพื่อสร้างคุณค่าและมูลค่า และแปรรูปสิ่งต่างๆ เหล่านี้กลายเป็นรูปสัญญะของคุณค่าเหล่านั้นในทางกลับกัน การที่วัตถุหรือสินค้าเป็นสัญญะสื่อความหมายที่ผู้บริโภคต้องการทำให้การบริโภคเป็นสิ่งที่น่าปรารถนา แต่ความปรารถนาที่จะบริโภคที่เกิดขึ้นกับแต่ละคนมีความซับซ้อนเนื่องจากมิได้เกิดมีขึ้นเอง หากแต่ถูกสร้างหรือกระตุ้นให้เกิดมีขึ้น

การกระตุ้นความปรารถนาที่จะบริโภคจึงสัมพันธ์กับความปรารถนาภายในของปัจเจกบุคคล ในเรื่องสั้น “ห้องเธอห้องฉันคั่นกันด้วยความเหงา” เสนอถึงมายาของการบริโภคที่กระตุ้นปลุกเร้าให้ปัจเจกบุคคลเกิดความปรารถนาที่จะบริโภค

3.2.3 “ห้องเธอห้องฉันคั่นกันด้วยความเหงา”: มายาแห่งการบริโภค

“ห้องเธอห้องฉันคั่นกันด้วยความเหงา” เป็นผลงานของปริทรรศ หุตางกูร ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2542 เนื้อเรื่องเล่าถึงจิตรกรหนุ่มนักลอกเลียนแบบจิตรกรรมที่มีชื่อเสียง ผู้ซึ่งเหงาและโดดเดี่ยวจนถูกล่อลวงให้เสพสุขกับหญิงสาวในจินตนาการ เนื้อหาของเรื่องเป็นภาพเปรียบถึงภาวะของปัจเจกบุคคลในสังคมบริโภค ซึ่งปัจเจกบุคคลถูกล่อลวงให้หลงเข้าสู่โลกแห่งการบริโภคที่เต็มไปด้วยการเสพสุข กระทั่งตัดขาดจากโลกความเป็นจริง

ในเรื่องราวความสัมพันธ์อันมหัศจรรย์ระหว่างชายหนุ่มหญิงสาว นัยแฝงถึงการบริโภคปรากฏผ่านถ้อยคำที่ใช้ในการปฏิสัมพันธ์ระหว่าง “ผม” กับหญิงสาว ตั้งแต่แรกที่พบกัน “ดวงตา [ของ “ผม”] ยังดื่มภาพอย่างกระหาย” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 141), “ฉันจะใช้ชีวิตข้างนอกอยู่กินเหมือนพวกคุณทุกประการ ทว่าอาหารจริงๆ ของฉันคือจิตวิญญาณคุณ ตับไต ไส้พุง อวัยวะภายในและเม็ดเลือดของคุณ ...ฉันจะค่อยๆ กลืนกินคุณเหมือนปอบ” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 148), “ทุกส่วนสัดระหว่างเราเหมือนมีปากนับร้อยอยู่เต็มตัว และผลัดกันดูดดื่มเข้าหาในห้วงมหาสมุทรแห่งวันคืนที่น่าหลงใหลยิ่งกว่าภาระงานใดๆ” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 150), “ฉันรับประทานคุณผ่านดวงตา ลมหายใจ ผ่านกระแสจิตวิญญาณ ค่อยๆ เคี้ยว ค่อยๆ หม่ำ สลับที่ไปมา” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 150) เป็นต้น ทำให้เนื้อหาของเรื่องสั้นมีนัยสื่อความหมายถึงความสัมพันธ์ระหว่างการบริโภคกับปัจเจกบุคคล

ผู้แต่งสร้างโลกมหัศจรรย์ขึ้นมาซ้อนกับโลกความเป็นจริงของตัวละครเพื่อสื่อถึงมายาของโลกแห่งสังคมบริโภค โดยการนำนิทานญี่ปุ่นเรื่อง “อุราชิมาทาโร่” มาเป็นต้นเค้าในการสร้างเรื่อง นิทานเรื่อง “อุราชิมาทาโร่” เป็นเรื่องของชายหนุ่มคนหนึ่งชื่ออุราชิมาทาโร่ที่ได้ลงไปเที่ยวชมเมืองใต้บาดาลเนื่องจากเขาได้ช่วยชีวิตธิดาของเจ้าเมืองบาดาลไว้ เขาอาศัยอยู่ที่นั่นอย่างมีความสุขถึง 3 ปี จึงหวนคิดถึงมารดาและกลับคืนมาบนแผ่นดินแต่ก็พบว่าเวลาล่วงเลยไปถึง 300 ปีแล้ว ชายหนุ่มเสียใจและเปิดกล่องวิเศษที่เจ้าหญิงเมืองบาดาลมอบให้ ทำให้เขาแก่ชราลงและไม่สามารถกลับไปยังเมืองบาดาลได้อีก ในเรื่องสั้น “ห้องเธอห้องฉันคั่นกันด้วยความเหงา” “ผม” เป็นจิตรกรที่มีรายได้จากการคัดลอกภาพเขียนที่มีชื่อเสียงขาย วิถีชีวิตในโลกความเป็นจริงของ “ผม” เป็นวิถีชีวิตที่เหงาและโดดเดี่ยว ในเรื่องนี้ ชายหนุ่มผู้เล่าเรื่องมิได้เดินทางไปสู่ดินแดนลึกลับ

ห่างไกลเพื่อเสพสุข แต่ความสุขเดินทางเข้ามาสู่ชีวิตของเขาในรูปของหญิงสาวที่มีตัวตนขึ้นมาจากภาพเขียนที่เขาหลงใหล เธอปลุกเร้าให้เขาปรารถนาและรับเธอเข้ามาในชีวิต และเสพสุขอยู่กับหญิงสาวจนแทบละทิ้งโลกความเป็นจริง

นิทานเรื่องอุราชิมาทาโร่แสดงถึงความหลงใหลในการเสพสุขจนละทิ้งโลกความเป็นจริง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างภาพหญิงสาวเป็นตัวแทนของความสุขที่น่าหลงใหล ซึ่ง “ห้องเธอห้องฉันคั่นกันด้วยความเหงา” รับสืบทอดมาในการสร้างผู้หญิงเป็นภาพเปรียบแบบบุคคลวัต (personification) แทนการบริโภคที่ล่อลวงให้ปัจเจกบุคคลติดหลงอยู่กับการบริโภคโดยหลงเชื่อว่าการบริโภคนำมาซึ่งความสุข

การจับคู่ผู้หญิงกับการเสพสุขเช่นนี้มักมีนัยของการล่อลวงหรือการยั่วยวนแฝงมาด้วยเสมอ โดยนัยนี้ ผู้หญิงจึงหมายถึงการล่อลวงซึ่งมีผู้ชายเป็นเหยื่อ การนำเสนอผู้หญิงเป็นภาพแทนของการล่อลวงให้หลงใหลในการเสพสุขจึงอาจกล่าวได้ว่าเป็นแบบฉบับของการจัดวางคู่ตรงข้ามระหว่างหญิงชายที่ตอกย้ำภาพเดิมของผู้หญิงในฐานะวัตถุแห่งความสุข ใน “ห้องเธอห้องฉันคั่นกันด้วยความเหงา” ผู้หญิงจึงถูกใช้เป็นเครื่องหมายของความสุขที่ล่อลวงให้ชายหนุ่มตัวละครเอกปรารถนาที่จะครอบครอง ความหลงใหลในตัวหญิงสาวเกิดจากชายหนุ่มถูกกระตุ้นปลุกเร้าให้เกิดความรู้สึกว่าหญิงสาวคือสิ่งที่เขาปรารถนามานานแล้ว และเธอเกิดขึ้นมาเพื่อเติมชีวิตที่ว่างเปล่าของเขา

> “[…] ฉันรอคุณมาแสนนาน ฉันคือใครนึกดูให้ดีสิ จากห้วงจินตนาการฝันรักของคุณ นึกถึงภาพ... ทู ตาฮิเตียน วีเมน...ของโกแก็งสิคะ ภาพหญิงสาวชาวเกาะหน้าอกเปล่าเปลือยทางซ้ายมือถือถาด ครั้งหนึ่งคุณเคยหลงคลั่งเธอในภาพนั้นใช่หรือไม่ ตอนนี้คุณกำลังปลุกเธอขึ้นมารู้มั้ยฉันมาแล้ว... ฉันเกิดขึ้นแล้ว จากใต้สำนึกอันมืดมิดเพื่อมาฆ่าความเหงาของคุณ ทำให้ฉันมีตัวตนสิคะ... ง่ายๆ ด้วยการเข้ามาสัมผัส และจูงมือฉันออกไปสู่โลกนอกประตู”
>
> […]
>
> “สัมผัสฉันสิคะ หญิงสาวจากจินตนาการฝันรักซึ่งถูกความเหงาอันเดียวดายที่สุดของคุณปลุกปั้นจนเป็นตัวเป็นตนขึ้น ฉันได้เกิดขึ้นแล้วเพื่อฆ่าความเหงาให้คุณ แค่จูงฉันออกไป... หรือถ้าคุณเกิดกลัวขึ้นมาก็หยุดคิดและเก็บฉันไว้ในห้องนี้ดังเดิม ทุกอย่างก็เหมือนไม่มีอะไรเกิดขึ้นตัดสินใจสิคะ”
>
> (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 146 – 147)

ความปรารถนาที่ถูกปลุกขึ้นมามีพลังอำนาจรุนแรงจนทำให้ชายหนุ่มเลือกเธอแม้ว่าเธอจะเตือนให้ตระหนักว่าเขาจำต้องรับเงื่อนไขสามข้อในการใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับเธอ นั่นคือเขาต้องเก็บเรื่องราวความเป็นมาของเธอเป็นความลับ เขาต้องไม่ทำให้เธอโกรธ และที่สำคัญที่สุดคือเธอจะกัดกินเขา

> “ข้อสองฉันจะใช้ชีวิตข้างนอกอยู่กินเหมือนพวกคุณทุกประการ ทว่าอาหารจริงๆ ของฉันคือจิตวิญญาณคุณ ตับไต ไส้พุง อวัยวะภายในและเม็ดเลือดของคุณ ...ฉันจะค่อยๆ กลืนกินคุณเหมือนปอบ แต่อย่าห่วง... ฉันกินแต่พองาม คุณจะไม่รู้สึกตัวและไม่เป็นอันตราย อาจจะลำไส้สั้นลง 2 – 3 ซ.ม. เลือดหรือส่วนอื่นอาจพร่องบ้าง ที่เป็นแบบนี้เพราะฉันเกิดจากจิตวิญญาณคุณ ก็ต้องบริโภคเลือดเนื้อคุณหล่อเลี้ยงสัมพันธ์เป็นธรรมดา”
>
> (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 148)

ลักษณะดังกล่าวไม่ต่างกับภาวะที่การบริโภคเข้าครอบงำปัจเจกบุคคล ปัจเจกบุคคลไม่รู้สึกตัวว่าตนเองถูกชักจูงหรือชี้นำ เขารู้สึกเหมือนว่าตนเองมีอิสระที่จะเลือก แต่แท้จริงแล้วกลับถูกควบคุมอยู่ด้วยเงื่อนไขหรือกฎกติกาที่ระบบการบริโภคกำหนดขึ้น ดังที่ “หญิงสาว” ตั้งกฎสามข้อเป็นเงื่อนไขให้ “ผม” ปฏิบัติตาม นอกจากนี้ การบริโภคยังทำให้ปัจเจกบุคคลไม่อาจควบคุมตนเองได้ “ผม” จึงไม่อาจหักห้ามตัวเองไม่ให้เข้าไปหา “หญิงสาว” ได้ในตอนเริ่มต้น เนื่องจาก “ผม” ตกอยู่ในภาวการณ์ที่เอื้อให้ขาดความยับยั้งชั่งใจ ทั้งความเหงา ความปรารถนา สถานที่ และบรรยากาศ

> บางทีอาจเป็นช่วงเวลาสัมพัทธ์เมื่อสถานที่โรแมนติก หญิงสาว และความเหงาได้โคจรมาเป็นแนวเดียวดุจอาทิตย์ จันทร์ และโลก จนก่อเกิดสุริยุปราคาในใจ […]
>
> และความเหงาบ้านี่เองที่รบกวนจิตใจให้ผูกติดกับหญิงสาวนุ่งน้อยห่มน้อยก่อนหน้านี้ เธอปรากฏกายเหมือนปิศาจ และจะว่าไป ผมเหมือนเคยเห็นที่ไหนมาก่อนนะ นาน ทั้งไกลแสนไกล ตอนนี้กลับมาห่างแค่ฝาห้องคั่น […]
>
> ผมผุดลุกยืนเดิน หัวใจร้อนรุ่ม ความเปล่าเปลี่ยวเริ่มเดินเครื่องเหมือนระเบิดตั้งเวลา นี่ถ้าเป็นกรุงเทพฯ คงระงับใจเพราะการจราจรและ

> ความซับซ้อนของเมือง ทว่าตอนนี้กลับน่าลอง ต้องขอบคุณทะเลที่ทำให้ดื่มเบียร์ได้มากจนชา
>
> (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 143 – 145)

ความเหงาหรือตัญหาราคะของ “ผม” เป็นอารมณ์ความรู้สึก “ขาด” และก่อให้เกิดความปรารถนาที่จะเติมเต็ม หญิงสาวที่ปรากฏขึ้นและเสนอตัวที่จะตอบสนองความปรารถนาจึงเป็นสิ่งเร่งเร้าให้ “ผม” ยอมรับที่จะ “บริโภค” เธออย่างเต็มใจ

ต่อเมื่อปัจเจกบุคคลยอมรับเงื่อนไขของการบริโภคแล้ว การบริโภคก็ได้กลืนกินตัวตนของเขาไปเรื่อยๆ โดยที่เขาไม่รู้ตัว ซึ่งปรากฏให้เห็นในลักษณะที่เขาไม่สามารถควบคุมตัวเองได้ ไม่ว่าทางร่างกายหรือจิตใจ ซึ่งลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างความปรารถนาที่จะบริโภคกับวัตถุที่บริโภคเป็นอาการควบคุมตนเองไม่ได้ วัตถุแห่งการบริโภคกระตุ้นปลุกเร้าให้เกิดความปรารถนาที่จะบริโภค และความปรารถนาที่จะบริโภคเร้าให้ปัจเจกบุคคลบริโภคอย่างไม่อาจควบคุมตัวเองได้ (Baudrillard, 2001: 47 – 48)

ชีวิตของ “ผม” เปลี่ยนไปเมื่อ “ผม” รับหญิงสาวที่เขาพบระหว่างไปพักผ่อนชายทะเลเข้ามาในชีวิต โลกของ “ผม” แคบลงเหลืออยู่แต่เพียงความสัมพันธ์ระหว่างเขากับเธอ “ผม” ตัดขาดจากโลกภายนอก “จากสัปดาห์เป็นเดือน เป็นหลายเดือนในความคุ้นเคยของชีวิตร่วม ไม่ฟังไม่คบ ไม่สนใคร […]” และ “วันคืนมักจบลงด้วยการหมกมุ่นเที่ยวเล่นอยู่กับเธอ” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 150) ไม่เพียงเท่านั้น สภาพของ “ผม” ยังเปลี่ยนแปลงไปด้วย “ผมผอมลงน่าใจหายจนรู้สึกเกลียดกระจก เกลียดคำทักท้วงเมื่อต้องออกไปเจอคนรู้จักข้างนอก” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 151) เขาเริ่มหมดความสามารถในการวาดภาพ “สิ่งที่น่าห่วงคือผมต่างหากซึ่งขี้เกียจและเบื่อที่จะทำงานติดต่อกันยืดยาวเหมือนก่อน และถ้ารวมการค้นคว้านอกรอบที่โปรดปรานอย่างเขียนสีน้ำก็แทบลืมได้เลย” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 150)

ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับ “ผม” เป็นเสมือนภาพเปรียบของปรากฏการณ์อันเป็นผลจากการบริโภค ชีวิตของ “ผม” ภายหลังรับหญิงสาวลึกลับมาอยู่ด้วยเป็นชีวิตในโลกแห่งการบริโภค “ผม” ใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับเธอ และมายาที่เย้ายวนน่าลุ่มหลงของเธอครอบงำชีวิตเขาจนการเสพสุขกับเธอกลายเป็นกิจวัตร “บ่อยมากที่เธอมักจะเข้ามาพร้อมเรือนร่างเปลือยเปล่า เข้ามาสัมผัสจูบไซ้ ดึงมือผมให้สัมผัสส่วนต่างๆ ของเธอจนอดไม่ได้ที่จะมีอะไรกันอีก” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 149) “สิ่งที่น่าห่วงคือผมต่างหากซึ่งขี้เกียจและเบื่อที่จะทำงานติดต่อกันยืดยาวเหมือนแต่ก่อน […] วันคืนมักจบลงด้วยการหมกมุ่นเที่ยวเล่นอยู่กับเธอ” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 150)

“ผมเชื่อว่าเธอกำลังกัดกินข้างในผมจริงๆ เพราะหลังจากจิตใจอารมณ์เธอสงบก็จะเข้ามากอดถามความเจ็บปวดอย่างห่วงใย ก่อนพลิกผันเหตุการณ์ร้ายด้วยเซ็กซ์เข้าแก้สถานการณ์ แล้วเราก็ร่วมรักกันอีก ทุกอย่างจึงเหมือนเดิมดุจโลกหมุนเป็นหนาว ฝน ร้อน” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 151) “ผมมึนจนต้องหาทางออกง่ายๆ ด้วยการนอนกับเธอในสภาพคล้ายหุ่นยนต์” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 151) “[…] เธอออกฤทธิ์จนหมดแรง ครั้นอารมณ์สงบลง จึงเข้ามาจูบหอมสำนึกผิด กล่าวขอโทษและเริ่มถอดเสื้อผ้าของเราออก จากนั้นก็อุ่นเครื่องนิดหน่อยก่อนร่วมรัก ไม่ต่างกับการถูแปรงฟันหรือลุกไปปัสสาวะ ง่ายๆ รวดเร็วไม่ต้องระวัง” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 152)

ในที่สุด “ผม” ถูก “หญิงสาว” กัดกินวิญญาณและอวัยวะต่างๆ “ฉันได้กัดกินดวงตาส่วนที่รับรู้สีฟ้าของคุณจนแหว่ง ทั้งกินสมองส่วนจินตนาการไปนิดนึงด้วย ฉันกินอย่างลืมตัวว่าอวัยวะเหล่านี้มีความจำเป็นต่อการทำงานคุณเพียงไร ให้อภัยฉันด้วย” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 152 – 153) แม้กระทั่งเมื่อหญิงสาวเปิดเผยความจริงว่าเธอคือผู้ทำลายความสามารถของเขา เขาก็ยังไม่อาจบังคับตัวเองให้เลิกความสัมพันธ์กับเธอได้แม้ว่าจะหักห้ามใจได้ชั่วขณะหนึ่ง

> แต่แล้ววันนั้นผมก็ทนไม่ไหว อารมณ์เพศคุกรุ่นระลึกถึงความสุขบนเรือนร่างเธอรุนแรง คิดถึงสุขยามเสพเหมือนสารเสพติดเจียนลงแดง จึงรีบเก็บทุกอย่างกลับบ้านไม่ต่างจากหมาผู้ภักดี เมื่อเปิดประตูบ้านเข้ามาก็พบร่างเธออ่อนระทวยในเงาสลัวบนโซฟา เมื่อเข้าใกล้ เธอแทบไม่เหลือน้ำนวลของหญิงสาว เธอซูบซีดผอม และกระซิบกำลังจะตายเพราะไม่ได้กินผม ทั้งว่าผมผิดสัญญาในทุกๆ ข้อ ความสงสารบวกถวิลหากลัวสูญเธอจึงรีบเสนอให้กินอวัยวะภายในใดๆ ก็ได้มากเท่าที่ต้องการ เพื่อเธอจะได้กลับมาแต่งตึงอวบอิ่มสามารถร่วมรักกันได้อีก
>
> (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 154)

ในการนำเสนอประเด็นการบริโภคผ่านตัวละครซึ่งเป็นจิตรกร ยังทำให้เรื่องสั้น “ห้องเธอห้องฉันคั่นกันด้วยความเหงา” มีแนวโน้มให้ความสำคัญในการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับการบริโภค ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นภาพแทนความขัดแย้งระหว่างอุดมการณ์สมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ ในเรื่อง รูปแบบการดำเนินชีวิตของเขาดูจะไม่ผิดกับชีวิตศิลปินเอกในอดีตหลายคนที่มีชีวิตเศร้า เหงา และโดดเดี่ยว ตัวอย่างเช่นปอล โกแกง (Paul Gauguin) ที่อ้างถึงในเรื่องผ่านภาพเขียน “Two Tahitian women”

โกแกงเป็นศิลปินชาวฝรั่งเศสในกลุ่มคติประทับใจยุคหลัง (post-impressionism) หลังจากที่เขาหันมาทำงานศิลปะอย่างจริงจัง เขาได้เข้าร่วมกับกลุ่มศิลปินที่มีชื่อเสียงในยุคนั้นเช่น ฟาน โกห์ (Vincent van Gogh) ต่อมาจึงแยกตัวและย้ายไปพำนักในดินแดนแถบทะเลใต้ และสร้างสรรค์ผลงานในแนว synthetism คือศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นจากการ “สังเคราะห์” ความประทับใจเข้ากับความทรงจำ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2541: 217) และ primitivism คือศิลปะที่จงใจรับเอาลักษณะหรืออุดมคติของศิลปะแบบดั้งเดิมมาใช้ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2541: 191) เขากล่าวว่าดินแดนแถบนั้นช่วยให้เขาพ้นจากการประดิษฐ์และขนบนิยม ทำให้เขาเข้าถึง “ความจริง” (Truth) และเป็นหนึ่งเดียวกับธรรมชาติ (cited in Chilvers, 1999: 231) ตัวละครเอกเล่าถึงการเดินทางไปพักผ่อนชายทะเลของเขาคล้ายกับเป็นการหลีกหนีจากโลกของวัตถุหรือโลกสมัยใหม่ไปแสวงหาธรรมชาติและความสงบ เพื่อค้นพบตัวเองด้วยการซึมซับความเหงา ความโดดเดี่ยว ความแปลกถิ่น ซึ่งกล่าวได้ว่าใกล้เคียงกับประสบการณ์ของโกแกง

> ผมคือผู้มาเยือนสถานที่อย่างคนทุกข์มองชีวิตที่ผ่าน ชอบทำตัวเป็นฮีโร่เพื่อคนอื่นสมหวังสบายใจ ซึ่งตัวเองก็หมั่นอดทนทำตรงนี้ให้สำเร็จนัก น่าปวดร้าวเมื่อมองย้อนว่านั่นคือความไร้เดียงสา และกว่าจะรู้เดียงสาก็สูญเสียอะไรไปเยอะ ไม่ดีกว่า...ผมไม่อยากเล่าเรื่องนามธรรมส่วนตัว แต่ที่รู้ ตัวเองกลายเป็นคนเหงาที่เลือกปลีกตัวอย่างมาก แม้อีกด้านจะมีความรื่นรมย์บ้างด้วยอาชีพศิลปินรีโปรดักงานดังๆ ตั้งแต่ยุคอิมเพรสชั่นนิสต์ลงมาขาย ถึงจะไม่น่าภูมิใจแต่ก็เอาดีได้ทั้งงานและเงิน จะอย่างไรก็น่าเศร้าเพราะยังถือเป็นกิจกรรมที่ต้องอยู่กับตัวเอง ก็เลยเป็นคนเหงาผู้รังสรรค์งานอย่างเหงาๆ แม้ผ่อนคลายก็ในสถานที่เงียบเหงา ช่างบ้าแท้ที่มองตัวเองได้เหงาหนักขนาดนี้
>
> (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 144)

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าอารมณ์ความรู้สึกในการดำเนินชีวิตจะดูคล้ายกับศิลปินสมัยใหม่ แต่วิถีการทำงานศิลปะเพื่อดำรงชีวิตของเขาแตกต่างโดยสิ้นเชิง นั่นคือ เขามิได้ทำงานศิลปะตามอุดมการณ์ในการอุทิศชีวิตเพื่อสร้างงานศิลปะเพื่อเชิดชูความเป็นศิลปะดังคำขวัญ Art for art’s sake “ผม” ซึ่งเป็นศิลปินในสังคมปัจจุบันไม่สามารถยึดถืออุดมการณ์เช่นนั้นอยู่ได้อีกต่อไป ในสังคมบริโภคแบบหลังสมัยใหม่ สถานะของงานศิลปะแปรเปลี่ยนไป อาชีพของเขาคือการลอกเลียนภาพงานจิตรกรรมที่มีชื่อเสียงโดยเลียนแบบเทคนิคกลวิธีที่จิตรกรเจ้าของผลงานต้นแบบใช้ในการวาดภาพของเขาทุกประการ การทำงานศิลปะของ “ผม” บ่งบอกถึงความแปรเปลี่ยนใน

ด้านคุณค่าของภาพจิตรกรรมและสถานะของงานศิลปะในสังคมวัฒนธรรมหลังสมัยใหม่ที่แตกต่างกับศิลปะในอุดมคติแบบสมัยใหม่ งานศิลปะเป็นวัตถุเพื่อการบริโภคอย่างหนึ่งที่มีคุณค่าในการบ่งบอกสถานะของผู้ครอบครอง งานศิลปะลอกเลียนแบบเหล่านี้เป็นสิ่งผลิตซ้ำ และเป็นสิ่งจำลองผลงานเหล่านี้มิได้มีคุณค่าความหมายของศิลปะตามอุดมคติของสมัยใหม่ แต่ถูกผลิตขึ้นและมีคุณค่าเชิงสัญญะสำหรับผู้ครอบครอง เป็นของสะสมที่แสดงรสนิยมและสถานะของผู้ครอบครองมากกว่าที่เป็นผลงานสำหรับซาบซึ้งดื่มด่ำ การผลิตและซื้อหาครอบครองงานลอกเลียนแบบจึงเป็นการบริโภคศิลปะในฐานะที่เป็น “สินค้า” หรือ “สัญญะ” มิใช่ “ศิลปะ”

เมื่อศิลปะในสังคมบริโภคไม่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ความรู้สึกและการสร้างสรรค์ศักยภาพของศิลปินในการสร้างสรรค์งานศิลปะในสังคมบริโภคจึงไม่มีความจำเป็นดังที่ “ผม” สูญเสียความสามารถดังกล่าวไปเรื่อยๆ เมื่อเขาตกอยู่ในวังวนของการบริโภค ทำให้ “ผม” ไม่สามารถวาดภาพได้ดังแต่ก่อน เขาไม่สามารถบังคับตัวเองให้ใช้สีสันตามที่เคยใช้ได้ หรือวาดภาพที่มีจินตนาการสวยงามได้ “เพื่อนมักวิจารณ์ว่าฝีมือผมแย่ลงมาก เขียนภาพร้อนแรงมีแต่แดง เหลือง ส้ม ชมพู ราวกับคนเบรกสีไม่เป็น ไม่ต่างจากคนตาบอดสีเขียน มันไม่เหมือนงานต้นแบบ ผมไม่รู้จะแก้ตัวยังไง ทั้งๆ ที่ตั้งใจทำเต็มที่ ช่างสูญเปล่าน่าเสียดายจริงๆ กับงานที่ทุ่มเทมาตลอดชีวิตกลับได้ผลลัพธ์ตกต่ำแบบนี้” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 152) และการสูญเสียพลังสร้างสรรค์ให้แก่หญิงสาวได้ย้อนกลับมาทำร้ายเขาเอง “ในปลายเดือนสุดท้ายก่อนสิ้นปีผมรู้สึกคิดอะไรไม่ออก งานภาพเขียนก็โดนปฏิเสธไปหลายๆ ชิ้นอย่างเหลือเชื่อ และเวลาเดียวกันรู้สึกตัวเองกำลังมองสีบนโลกเพี้ยนไปจากเดิมเป็นโทนที่ร้อนแรงผิดปกติ” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 151)

หญิงสาวลึกลับที่ “ผม” พามาอยู่ด้วย เป็นภาพเปรียบแบบบุคคลวัต (personification) ที่ทำให้ภาพนามธรรมของการบริโภคมีตัวตนและกระทำการได้อย่างเป็นรูปธรรม การที่ “ผม” เสพสุขกับเธอ แต่ขณะเดียวกันเธอก็กลืนกินเขา บ่งบอกความสัมพันธ์ระหว่างปัจเจกบุคคลกับการบริโภคที่เป็นความสัมพันธ์ในลักษณะ “ต่างตอบแทน” (reciprocal) ดังที่หญิงสาวเปรียบเทียบความสัมพันธ์ระหว่างเธอกับ “ผม” ว่า “ภารกิจระหว่างเราคือผลัดกันฆ่าเป็นวัฏจักร คุณฆ่าความเหงาด้วยตัวฉัน ขณะฉันฆ่าโลกใบอื่นของคุณเพื่อตัวเองจะคงอยู่อย่างแข็งแรง เฉกเช่นชายผู้ซื้อความเหงาด้วยเงินทองมากมายในสถานเริงรมย์ ขณะสถานเริงรมย์ก็ต้องการตัวเขาไว้ไม่สิ้นสุดมิไยว่าเขาจะล่มจมหรือไม่” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 154) กล่าวคือ เมื่อ “ผม” ก็คือผู้ติดอยู่ในวังวนของการบริโภค การบริโภคดูเหมือนตอบสนองความต้องการของเขา ทำให้เขาประสบความสำเร็จและสามารถดำรงชีวิตอยู่ได้ด้วยการผลิตวัตถุแห่งการบริโภค วัตถุแห่งการบริโภคที่เขาสร้างขึ้นเกิดมีตัวตนขึ้นมาหลอนหลอกเขาเองในรูปของหญิงสาวแห่งมายา ขณะที่เขามีความสุขใน

ระบบการบริโภค การบริโภคก็กลืนกินตัวตนของเขาโดยที่เขาไม่รู้ตัว “พูดตรงๆ ฉันกลัวที่สุดค่ะ เพราะกินสีในดวงตาคือความมั่นในอารมณ์ ยิ่งกินก็ยิ่งมั่นใจว่าคุณจะไม่เห็นอะไรยิ่งใหญ่เหนือฉัน ฉันกลัวตัวเองจะถูกทิ้งหมดความสำคัญ กลัวจริงๆ ว่าควบคุมตัวเองไม่ได้ แม้รู้สิ่งที่ทำนั้นทำร้ายคุณที่สุด” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 153) การที่ระบบการบริโภคและครอบครองตัวตนของเขามากขึ้น ทำให้ระบบการบริโภคแข็งแกร่งขึ้น ในทางกลับกัน การบริโภคที่แข็งแกร่งขึ้นกลับพึ่งพาการกัดกร่อนจิตวิญญาณของเขาให้อ่อนลง

ความเป็นมายาของสังคมบริโภคที่ครอบงำวิถีชีวิตปกติของปัจเจกบุคคลถูกเสนอด้วยการแสดงความปะปนกันของความมหัศจรรย์กับโลกความเป็นจริงในเรื่อง การดำเนินชีวิตของ “ผม” ในโลกความเป็นจริงพร้อมๆ กับอยู่กับหญิงสาวในโลกมหัศจรรย์จึงเป็นเหมือนภาพแทนการดำเนินชีวิตของปัจเจกบุคคลในสังคมร่วมสมัยที่ปัจเจกบุคคลมีความสุขอยู่กับมายาที่ถูกสร้างและเสนอให้โดยอาศัยเชื้อที่ซ่อนอยู่ในจิตใจของแต่ละบุคคลนั้นเองเป็นสิ่งกระตุ้นปลุกเร้าหรือล่อลวงให้เกิดความปรารถนาที่จะเสพความสุขผ่านมายาของวัตถุแห่งการบริโภคที่ถูกจัดเตรียมไว้ให้นั้น

อย่างไรก็ตาม กล่าวได้ว่า ปริทรรศ หุตางกูร ยังคงมีความหวังกับมนุษย์ ตามทรรศนะแบบมนุษยนิยม คือในที่สุดแล้วปัจเจกบุคคลจะสามารถดำรงอยู่ในสังคมบริโภคได้โดยไม่ตกอยู่ใต้อำนาจของระบบการผลิตและการบริโภค เขาชี้ว่าการบริโภคแม้จะแข็งแกร่งแต่ก็เปราะบาง การบริโภคจึงพยายามอย่างยิ่งที่จะครอบงำปัจเจกบุคคลมิให้ดิ้นหลุดจากพันธนาการของการบริโภค การที่เขาจบเรื่องด้วยการให้ “ผม” แยกทางกับเธอโดยยินยอมปล่อยให้หญิงสาวกลับไปยังที่ที่เธอเกิดมีตัวตนขึ้นมา ซึ่งคือจินตนาการของเขาเอง แสดงให้เห็นพลังของมนุษย์ในการสามารถควบคุมตนเอง “[…] ต้องขอบคุณความรักตัวเองที่ยังเป็นพลังเห็นแก่ตัวอันยิ่งใหญ่ และสุดท้ายศัตรูตัวจริงก็ความเหงานี่แหละ บางครั้งผมก็เล่นมันด้วยการเอาเป็นพลังสร้างสรรค์ บางครั้งมันก็เล่นผมจนต้องเอาปริมาณแอลกอฮอล์เข้าสู้ อย่าพลาดก็แล้วกัน” (ปริทรรศ หุตางกูร, 2545ข: 155) อารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์นั้น หากมองในด้านมนุษยนิยมแล้ว สิ่งเหล่านี้กลับเป็นพลังและแรงบันดาลใจสำหรับศิลปินที่จะทำงานศิลปะ อารมณ์และความปรารถนาของมนุษย์จึงเป็นทั้งจุดอ่อนและจุดแข็งของมนุษย์ ขึ้นอยู่กับว่าจะถูกชักนำไปในทิศทางใด

การใช้นิทานอุราชิมาทาโร่เป็นต้นแบบของเรื่องสั้นนับว่ามีนัยสำคัญเนื่องจากความเป็นนิทานกับเรื่องสั้นมีความแตกต่างกันในด้านประเภทวรรณกรรม ทำให้มีรูปแบบ ขนบนิยม และอุดมการณ์แตกต่างกัน ความเป็นนิทานทำให้เรื่อง “อุราชิมาทาโร่” มีลักษณะเป็นนิทานอุทาหรณ์ที่มุ่งแสดงคติเตือนใจแก่ผู้ฟังผู้อ่าน ขณะที่เรื่อง “ห้องเธอห้องฉันคั่นกันด้วยความเหงา”

เป็นเรื่องสั้นที่มุ่งถ่ายทอดภาวะจิตใจของมนุษย์ปุถุชนในท่ามกลางสังคมบริโภคที่เต็มไปด้วยสิ่งเย้ายวน แม้ผู้แต่งเลือกนำเสนอเรื่องให้มีลักษณะ “มหัศจรรย์” เช่น หญิงสาวมีตัวตนขึ้นมาจากจินตนาการของตัวละครเอก หญิงสาวดำรงตัวตนอยู่ได้จากการกัดกินวิญญาณของเขา เขาเกิดอาการ “บอดสี” โดยที่เหตุมิได้เกิดจากปัญหาทางกายภาพ ลักษณะมหัศจรรย์ดังกล่าวก็มิได้ทำให้เรื่องสั้นนี้กลายเป็นนิทาน หากแต่ทำหน้าที่เป็นภาพแทนของมายา (illusion) ของสังคมบริโภคที่กลืนกินตัวตนของผู้บริโภค และความเป็นมนุษย์ไปจนหมดสิ้น

การที่ “ห้องเธอห้องฉันคั่นกันด้วยความเหงา” รับสืบทอดคุณค่าเชิงจริยธรรมจากนิทาน “อุราชิมาทาโร่” แสดงถึงการคาดหวังถึงความดีงามของมนุษย์ในการสามารถรู้สึกสำนึกตน หรือมีสติในการดำเนินชีวิตที่จะไม่ลุ่มหลงไปกับมายาแห่งการบริโภค ทว่าการมองความสัมพันธ์ระหว่างปัจเจกบุคคลกับการบริโภคในด้านบวกเช่นนี้อาจไม่เพียงพอที่อธิบายปรากฏการณ์การบริโภคในสังคมร่วมสมัย ซึ่งปัจเจกบุคคลตกอยู่ท่ามกลางวังวนแห่งการบริโภคโดยหาทางออกไม่ได้ ดังเช่นที่ซัลมานประสบใน “โลกใบเล็กของซัลมาน”

3.2.4 “โลกใบเล็กของซัลมาน”: มูลค่าแห่งการแลกเปลี่ยนอันสูงล้ำ

“โลกใบเล็กของซัลมาน” เป็นผลงานเรื่องสั้นของกนกพงศ์ สงสมพันธุ์ ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2533 เนื้อเรื่องเล่าถึงซัลมานชาวประมงที่พยายามดำรงวิถีชีวิตของตนเองโดยต่อสู้กับธุรกิจการท่องเที่ยวที่ขยายตัวมาแวดล้อมและรุกล้ำเข้ามาในอาณาเขตของเขา “โลกใบเล็กของซัลมาน” เสนอภาพเด่นชัดของการขยายตัวของการบริโภคทางวัฒนธรรมท้องถิ่นผ่านธุรกิจท่องเที่ยวที่ขยายตัวเข้าไปในท้องถิ่น และวิถีชีวิตคนท้องถิ่นที่กลับกลายเป็นสินค้า

ใน “โลกใบเล็กของซัลมาน” ซัลมานเองเป็นผู้ที่สร้างค่าเชิงสัญญะให้แก่ที่ดินของตนโดยที่เขาไม่ได้ตั้งใจ แต่แรกที่ดินริมชายหาดซึ่งเป็นที่ตั้งโรงแรมอันดามัน อินน์ เป็นที่อยู่อาศัยของชาวประมงพื้นบ้านซึ่งมิได้มีมูลค่า จนกระทั่งนักลงทุนเข้ามาสำรวจและกว้านซื้อที่ดินจากชาวประมงเพื่อสร้างโรงแรม ทำให้ที่ดินเกิดมีมูลค่าและนำไปสู่การซื้อขายที่ดินระหว่างชาวประมงกับนักลงทุน

> “มันก็มียกยักบางแหละนาย” แหลมหัวเราะเบาๆ ขณะผสมเครื่องดื่มให้แขก “เรื่องไรใครจะโง่ ก็ทุกคนต่างก็รู้อยู่นี่ว่า ยังไงเสียพวกโรงแรมมันต้องการที่จนได้ ยกยักให้ราคาสูงขึ้นมาหน่อย อย่างว่า... ก็ยังมีไอ้พวกปอดแหก กลัวเขาจะไม่เอาจริง เลยรีบขายไปไร่ละสี่ซ้าห้าล้าน อย่างของผมนั้น

> พ่อแกดึงขึ้นมาได้ถึงแปดล้าน ไร่กับอีกหน่อยหนึ่ง เฮอะ!... ว่าไปแล้วที่ของบังมานนั่นไม่ถึงไร่เสียด้วยซ้ำ แต่ตอนหลังราคาขึ้นไปถึงสิบล้าน มันยังไม่ยอมขาย..."
>
> (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ข: 66)

การที่ซัลมานเก็บรักษาที่ดินของตนเอาไว้แทนที่จะขายให้แก่เจ้าของโรงแรม เขากำลังให้ค่าแก่ที่ดินพื้นนั้นในสองทาง ทางหนึ่งคือค่าเชิงประโยชน์ใช้สอย ได้แก่การที่พื้นที่นั้นเป็นสถานที่สำหรับอยู่อาศัยและทำมาหากินเลี้ยงชีพ อีกทางหนึ่งคือค่าเชิงสัญญะ นั่นคือพื้นที่ถูกแปรความหมายจากพื้นที่สำหรับอยู่อาศัยมาเป็นสัญลักษณ์แทนศักดิ์ศรีความเป็นคนของซัลมาน ที่ดินแห่งนั้นจึงไม่อาจตีราคาเป็นมูลค่าของเงินได้ในทรรศนะของซัลมาน ขณะที่แต่แรก เจ้าของโรงแรมให้ค่าที่ดินผืนนั้นในเชิงประโยชน์ใช้สอย คือเพื่อการก่อสร้างโรงแรม ที่ดินของซัลมานเป็นอุปสรรคสำคัญเนื่องจากตั้งขวางพื้นที่โรงแรมซื้อไว้แล้วกับชายหาดพอดี แต่เมื่อซัลมานไม่ขายที่ให้ เจ้าของโรงแรมจึงสร้างคุณค่าใหม่ให้แก่ที่ดินนั้นโดยอาศัยประโยชน์จากค่าเชิงสัญญะที่ซัลมานเป็นผู้สร้างให้แก่ที่ดินนั้นเอง กล่าวคือ บ้านและวิถีชีวิตของซัลมานกลายเป็นส่วนหนึ่งของทัศนียภาพของโรงแรมอันดามัน อินน์ และทำให้โรงแรมแห่งนี้กลายเป็นสินค้าชั้นดีที่น่า "ซื้อ" เนื่องจากมีลักษณะพิเศษต่างกับโรงแรมอื่น นั่นคือการมีทิวทัศน์ของวิถีชีวิตพื้นบ้านให้นักท่องเที่ยวชมถึงห้องพัก

> […] หลังจากพวกนายหน้าก้วานซื้อที่ดินจนหมดทั้งเว้งอ่าวแล้ว ยังคาราคาซังอยู่ก็แต่ที่ของซัลมาน จำเพาะว่าที่ตรงนั้นมีผลอย่างมากต่อโครงสร้างของโรงแรมเสียด้วย […] ดังนั้นจึงยอมเปลี่ยนโครงสร้างของโรงแรมเสียใหม่ให้เป็นรูปโค้งครึ่งวงกลมล้อมโลกของซัลมานไว้ ข้าพเจ้านึกนิยมในความคิดนี้ นอกจากเป็นวิธีแก้ปัญหาที่ดีแล้ว ยังได้ตัวโรงแรมซึ่งดูสวยแปลกตา ซ้ำทัศนียภาพหน้าโรงแรมที่ 'ได้เปล่า' และโดยไม่มีใครคาดคิดมาก่อนก็ทรงเสน่ห์อย่างไม่มีใดเทียบ
>
> (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ข: 68)

วิถีชีวิตของซัลมานจึงกลายเป็น"วิถีชีวิตชาวประมงพื้นบ้าน" ที่เพิ่มค่าให้แก่โรงแรมและถูกพัฒนาเป็นจุดขายสำคัญในการดึงดูดลูกค้าโดยการโฆษณาประชาสัมพันธ์ให้เห็นถึง "ลักษณะพิเศษ" ของโรงแรมแห่งนี้ที่เหนือกว่าโรงแรมริมหาดอื่นๆ นั่นคือมี "วิถีชีวิตชาวประมง

พื้นบ้าน” เป็นส่วนประกอบที่ใกล้ชิดกับโรงแรม คือตั้งอยู่ริมหาดกลางวงโอบล้อมของหมู่อาคารห้องพักของโรงแรม

> […] ข้าพเจ้านึกติดใจตัวโรงแรมนี้จากภาพในนิตยสารท่องเที่ยว ซึ่งแทนที่จะขนานไปกับชายหาดเหมือนโรงแรมชายทะเลอื่นๆ อาคารหกชั้นกลับสร้างเป็นรูปจันทร์เสี้ยว ปลายทั้งสองเกี่ยวติดหาดทรายขาวสะอาด […] ด้านหน้าโรงแรมซึ่งล้อมไว้ด้วยตัวอาคารรอบสามด้านเป็นลานกว้างปูกระเบื้องโมเสก มีสระว่ายน้ำขนาดใหญ่ […]
>
> แต่เลยจากลานกว้างนั่นออกไปข้างหน้า แทนที่จะเป็นหาดทรายกลับกลายเป็นกระท่อมไม้สัปรังเคหลังหนึ่งในดงมะพร้าว คั่นส่วนโรงแรมไว้ด้วยพุ่มรั้วเตี้ยๆ หาดของโรงแรมจึงมีเฉพาะด้านปีกทั้งสองข้าง […] แต่ครั้นถึงตอนเช้า เมื่อได้เห็นสายหมอกบางๆ คลุมดงมะพร้าว เห็นควันไฟสีขาวชำแรกกรุ่นขึ้นมาเหนือหลังคากระท่อม เห็นเรือหาปลาแบบชาวบ้านลำหนึ่งปล่อยให้คลื่นเล็กๆ ซัดหยอกอยู่หน้ากระท่อม ข้าพเจ้าก็อดนึกชมเชยความคิดเจ้าของโรงแรมไม่ได้อีก ข้าพเจ้าเชื่อว่าแขกทุกคนคงรู้สึกยินดีต่อทิวทัศน์อันสวยงามประหนึ่งภาพวาดดังกล่าวเมื่อมองออกไปจากโรงแรมในยามเช้าเช่นนี้ ข้าพเจ้าเห็นแขกที่มาพักหลายคนโผล่หน้าออกมาถ่ายภาพเก็บไว้ดุจเดียวกับข้าพเจ้า จริงๆ แล้วข้าพเจ้าเคยเห็นภาพนี้มาก่อนในเอกสารแนะนำของโรงแรม แต่คิดไปว่านั่นเป็นภาพหมู่บ้านชาวประมงใกล้เคียงที่ใดที่หนึ่ง ไม่นึกว่าเจ้าของโรงแรมจะหัวใสจัดมาโชว์ไว้ตรงหน้าแบบนี้
>
> (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ข: 60 – 61)

ภาพวิถีชีวิตของซัลมานดังกล่าวตอบสนองความรู้สึกโหยหาอดีตของผู้บริโภคชาวเมือง วิถีชีวิตของซัลมานและครอบครัวเป็นวิถีชีวิตที่แตกต่างกับวิถีชีวิตของคนเมืองซึ่งใช้ชีวิตท่ามกลางสิ่งที่เรียกว่า “ความเจริญ” อันได้แก่อาคารบ้านเรือนที่แข็งแรงด้วยวัสดุประดิษฐ์ อุปกรณ์อำนวยความสะดวกต่างๆ รวมถึงความสุขความบันเทิงและความสะดวกสบายที่พร้อมสรรพของสังคมเมือง วิถีชีวิตของซัลมานเป็นภาพตัวแทนของวิถีชีวิตแบบดั้งเดิมในความรับรู้ของคนเมือง เนื่องจากเป็นวิถีชีวิตที่อิงอาศัยกับธรรมชาติ และขาดความสะดวกสบาย ภาพวิถีชีวิตของซัลมานนี้เองที่ทำให้นักท่องเที่ยวเลือกโรงแรมแห่งนี้

> […] ในเอกสารแนะนำของโรงแรม หรือในนิตยสารเกี่ยวกับการท่องเที่ยว คราวใดมีภาพของโรงแรมอันดามัน อินน์ปรากฏ ก็จะต้องมีสักภาพหนึ่งถ่ายจากมุมซึ่งคล้ายกับต้องการบอกว่า เพียงคุณมาพักที่นี่ คุณก็สามารถเห็นบ้านชาวประมงอันเงียบสงบน่าอยู่ โดยที่คุณไม่จำเป็นต้องกระดิกตัวออกจากห้องเลย...
>
> ข้าพเจ้าไม่อยากจะเชื่อ แต่ข้าพเจ้ารู้ว่าที่แหลมพูดนั้นเป็นความจริง เขาบอกว่ากว่าครึ่งหนึ่งของนักท่องเที่ยว โดยเฉพาะชาวต่างประเทศ ที่เลือกอันดามัน อินน์ก็เพราะประทับใจเมื่อเห็นภาพโลกใบเล็กของซัลมาน!
>
> (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ข: 69)

ความรู้สึกชื่นชมต่อวิถีชีวิตของซัลมานแท้ที่จริงแล้วเป็นการ “บริโภค” อีกรูปแบบหนึ่ง ซึ่งผู้บริโภคเองก็ไม่รู้ตัว ในบทความเรื่อง “Eating the other” เบลล์ ฮุกส์ (bell hooks) อธิบายถึงการที่คนผิวขาวแสดงความชื่นชมต่อวัฒนธรรมของคนผิวสีว่าเป็นการแสวงหาความสุขจากการเสพความเป็นอื่น กล่าวคือ การประสบกับความเป็นอื่นเป็นจินตนาการที่น่าสนุกสนานตื่นเต้น การเสพความเป็นอื่นจึงเป็นเหมือน “เครื่องปรุงรส” สำหรับคนที่มีชีวิตอยู่อย่างน่าเบื่อหน่ายในสังคมกระแสหลัก (hooks, 1992: 21) ด้วยเหตุนี้ ความเป็นอื่นอย่างเช่นชีวิตของซัลมานจึงกลายเป็นสินค้าที่ขายดี เนื่องจากสามารถตอบสนองความพึงพอใจของผู้บริโภคจากสังคมเมืองที่เต็มไปด้วยความสะดวกสบาย ในการเสพวิถีชีวิตของซัลมานและครอบครัวเพื่อตอบสนองความรู้สึกห่างไกลธรรมชาติและโหยหาอดีต ผู้บริโภคชาวเมืองมิได้ตระหนักหรือสนใจว่าวิถีชีวิตแบบดั้งเดิมที่พวกตนโหยหานั้นถูกทำลายลงไปด้วยธุรกิจการท่องเที่ยวที่พวกตนเป็นส่วนหนึ่งที่ส่งเสริมด้วยการบริโภคสิ่งที่ธุรกิจท่องเที่ยวจัดเตรียมไว้ให้ “รัฐอนุมัติเงินตัดถนนเข้ามาทันทีที่โรงแรมเริ่มเทเสา ธุรกิจบริการนักท่องเที่ยวชวนกันมาบานสะพรั่งตลอดแนวฝั่งด้านนี้ หมู่บ้านชาวประมงถูกถอนรากถอนโคนจนหมดสิ้นในช่วงระยะเวลาแค่ปีเดียว กลายเป็นสิ่งหายากให้นักท่องเที่ยวผู้นิยมธรรมชาติใฝ่หา บัดนี้, หกกิโลเมตรจากตัวเมืองตามถนนเลียบชายฝั่ง ข้าพเจ้าเห็นแต่บังกะโล รีสอร์ท บาร์เหล้า” (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ข: 68 – 69)

นอกจากนี้ ความต้องการเสพความเป็นอื่นเป็นจินตนาการและความปรารถนาที่ฝังลึกอยู่ในจิตสำนึกของผู้ที่มีอำนาจเหนือกว่า (hooks, 1992: 21) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความเป็นอื่นที่มีลักษณะด้อยกว่า ซึ่งจะยืนยันสถานะของผู้เสพในฐานะของผู้เหนือกว่าแม้ว่าผู้เสพจะแสดงออกถึงการยอมรับความแตกต่างหรือเป็นอื่นโดยมิได้แบ่งแยกหรือรังเกียจก็ตาม ใน “โลกใบเล็กของซัลมาน” จะเห็นได้ว่านักท่องเที่ยวสามารถ “เสพ” โลกของซัลมานจากห้องพักบนตึกสูงของโรงแรม โดย

การ “มองลงไป” เบื้องล่าง ความแตกต่างด้านตำแหน่งหรือจุดยืนของผู้มองและผู้ถูกมองบ่งบอกถึงสถานะของผู้มองที่อยู่เหนือกว่า และผู้ถูกมองที่อยู่ต่ำกว่า และแม้ว่านักท่องเที่ยวจะชื่นชมภาพวิถีชีวิตของซัลมาน แต่พวกเขาก็มิได้ต้องการรูปแบบชีวิตแบบนั้น เพราะในขณะที่พวกเขาเสพความเป็นพื้นบ้านและวิถีชีวิตดั้งเดิมของซัลมาน พวกเขาก็เสพความศิวิไลซ์ของเมืองจากการพักอยู่ในโรงแรมอย่างสะดวกสบายไปด้วยพร้อมกัน

การบรรยายทำเลที่ตั้งของบ้านของซัลมานท่ามกลางวงล้อมของหมู่อาคารซึ่งเต็มไปด้วยสิ่งอำนวยความสะดวกสบายและความบันเทิงแบบชาวกรุง ย้อนกลับมาทำให้ภาพสังคมบริโภคตามทรรศนะของโบดริยาร์ดเด่นชัดมากขึ้น โบดริยาร์ดชี้ให้เห็นว่าสังคมบริโภคมีลักษณะสำคัญคือมีสถานที่ที่มีการจัดการสภาพแวดล้อมของพื้นที่ให้เต็มไปด้วยวัตถุมากมายที่ล่วงให้ผู้ที่อยู่ในพื้นที่นั้นเพลิดเพลิน หลงลืมโลกความเป็นจริงภายนอก โดยยกตัวอย่างจากห้างสรรพสินค้า ร้านยาสะดวกซื้อ (drug store เช่น Watson, Boots) Parly 2[13] (Baudrillard, 2001: 32 – 38) ใน “โลกใบเล็กของซัลมาน” ภาพสังคมบริโภคปรากฏให้เห็นจากการจัดสภาพแวดล้อมและรูปแบบการพักผ่อนชายทะเลของโรงแรมเพื่อให้นักท่องเที่ยวได้รับความสุขสำราญแบบเมืองโดยมีบรรยากาศท้องถิ่นและธรรมชาติเป็นส่วนประกอบ “ในตัวโรงแรมมีธุรกิจบริการพร้อมมูล ทั้งบาร์เหล้า เธค มินิเธียร์เตอร์ ศูนย์สุขภาพ และสระว่ายน้ำขนาดใหญ่บนระเบียงดาดฟ้า ด้านหน้าโรงแรม […] มีสระว่ายน้ำขนาดใหญ่มากอยู่อีกสระหนึ่ง ซึ่งหากคนสักร้อยลงใช้พร้อมกันก็ยังไม่รู้สึกตะขิดตะขวงใดๆ ใกล้ขอบสระมีบาร์เปิดขายเครื่องดื่มทุกชนิด” (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ข: 60) และมีกระท่อมของซัลมานตั้งอยู่ในดงมะพร้าวด้านหน้า ติดกับชายหาด องค์ประกอบของโรงแรมทำให้โรงแรมมีสภาพเป็นเมืองเล็กๆ ดุจเดียวกับอาคารที่พักอาศัยในเมืองซึ่งมีสวนธรรมชาติเป็นส่วนประกอบ แต่โรงแรมไม่ใช่เมืองในชีวิตจริง หากแต่เป็นพื้นที่แห่งมายาซึ่งนักท่องเที่ยวสามารถทิ้งโลกความเป็นจริงอันเต็มไปด้วยปัญหาและความเครียดไว้ข้างหลัง และมีความสุขกับเครื่องอำนวยความสะดวกต่างๆ ที่โรงแรมจัดให้ ท่ามกลางบรรยากาศท้องถิ่นและธรรมชาติ

ด้วยเหตุนี้ โรงแรมจึงพยายามรักษาสภาพวิถีชีวิตของครอบครัวซัลมานให้ดำรงอยู่ต่อไปด้วยการไม่ซื้อที่ดินผืนนั้นจากซัลมานแม้เขาต้องการขาย และจ้างให้เมียของซัลมานใช้เตาไฟทำอาหารเพื่อให้เกิดควันไฟ หรือแต่งตัวแบบชาวเล นำเรือประมงและเรือกอและมาไว้ที่ชายหาดเพื่อเพิ่มสีสันความเป็นพื้นถิ่น แม้ว่าในความเป็นจริงซัลมานเลิกใช้เรือออกทำประมงไปแล้ว และ

---

[13] Parly 2 คือชุมชนเล็กๆ ที่ตั้งอยู่ระหว่าง Paris เมืองหลวงของฝรั่งเศสกับสนามบิน Orly เพียบพร้อมไปด้วยความสะดวกสบายหรูหราตามรูปแบบการใช้แบบเมืองใหญ่ แต่มีความสวยงาม ความสงบสุขที่เมืองใหญ่ไม่มี (Baudrillard, 2001: 37)

เรือกอและมิใช่เรือที่ใช้ในถิ่นนี้ก็ตาม “การปลอม” เช่นนี้มิได้กระทบต่อนักท่องเที่ยว พวกเขาชื่นชมในสิ่งที่โรงแรมจัดไว้ให้ ภาพกระท่อมของซัลมาน สภาพและวิถีการดำเนินชีวิตของซัลมานและครอบครัว เรือประมงและเรือกอและ ทั้งหมดนี้กลายเป็นภาพจำลองของวิถีชีวิตชาวประมงพื้นถิ่นที่ถูกนักท่องเที่ยวบริโภคแทนวิถีชีวิตชาวประมงพื้นถิ่นแท้จริงซึ่งสลายหายไปพร้อมกับการขยายตัวของธุรกิจท่องเที่ยวเข้ามาแทนที่

เรื่องราวของซัลมานจึงเป็นเรื่องที่น่าขมขื่นอย่างยิ่ง เมื่อซัลมานซึ่งเป็นผู้ริเริ่มให้คุณค่าแก่ที่ดินนั้นในเชิงสัญญะ ไม่ได้ประโยชน์ทางเศรษฐกิจจากที่ดินนั้น เนื่องจากเขาไม่ยินยอมที่จะแปรคุณค่านั้นเป็นมูลค่าที่แลกเปลี่ยนได้ ผู้ที่ได้ประโยชน์จากค่าเชิงสัญญะที่ถูกสร้างขึ้นนี้กลับมิได้เป็นผู้ริเริ่มในการสร้างคุณค่านี้ หากแต่เป็นผู้ที่สามารถนำค่าเชิงสัญญะนี้แปรไปสร้างค่าแลกเปลี่ยนได้ นั่นคือเจ้าของโรงแรม ซึ่งสามารถแปรวัฒนธรรมเป็นค่าเชิงสัญญะที่มีค่าในการแลกเปลี่ยนหรือซื้อหา ด้วยความตระหนักถึงสภาพของตนเองที่แปรเปลี่ยนเป็น “สวนสัตว์มนุษย์” ทำให้ซัลมานเต็มไปด้วยความโกรธเกรี้ยวกราด เนื่องจากความมุ่งหมายที่จะรักษาศักดิ์ศรีความเป็นคนและวิถีชีวิตที่สืบทอดมาแต่บรรพบุรุษได้กลายมาย้อนทำลายตัวเอง ซัลมานถึงกับเลิกออกหาปลาซึ่งเป็นหนทางทำมาหากินอย่างเดียวของเขาเพื่อที่จะหลีกเลี่ยงไม่ให้นักท่องเที่ยวถ่ายรูปเขาได้ เขาปฏิเสธเงินจากโรงแรมที่เสนอให้เพื่อให้เขาหวนกลับมาใช้ชีวิตแบบเดิมอีกครั้ง เขาก้าวร้าวกับนักท่องเที่ยวที่ถ่ายรูปเขาและครอบครัว และยังดุด่าคนในครอบครัวที่ยอมรับเงินจากนักท่องเที่ยวที่ถ่ายรูปกับพวกเขาเป็นค่าตอบแทน

“ข้าพเจ้า” ผู้ซึ่งเป็นนักท่องเที่ยวและเป็นนักเขียน เล่าถึงการที่ชาวบ้านขายที่ดินแล้วต้องสูญเสียวิถีชีวิตดั้งเดิมของตนไปด้วยน้ำเสียงสลดใจ “ข้าพเจ้าเคยได้ยินมาว่า บางคนเอาเงินไปซื้อสวนยางพาราหรือไม่ก็สวนปาล์ม บ้างก็อุตริไปลงทุนสัมปทานเส้นทางรถโดยสาร ทั้งๆ ที่ตัวเองผูกพันอยู่กับการหาปลาหากุ้งมาแต่หัวเท่ากำปั้น และความไม่ชำนาญต่ออาชีพใหม่ก็ผลาญเงินทองไปอย่างรวดเร็วจนน่าใจหาย หลายคนจังงังกับความร่ำรวยของตนแล้วเดินหลงไปในเส้นทางอบายมุข มีอีกหลายคนที่โดนเพื่อนฝูงญาติพี่น้องหลอกต้มจนหมดตัว” (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ข: 65) ขณะเดียวกัน “ข้าพเจ้า” ก็ต้องเศร้าสลดกับชะตากรรมของซัลมานที่ในที่สุดแล้ว เขาจะไม่อาจรักษาที่ดินผืนนั้นและวิถีชีวิตไว้ได้ “ข้าพเจ้ายังเห็นอีกแง่หนึ่งว่าซัลมานไม่ได้สูญเสียเฉพาะเงินสิบล้าน ไม่ได้สูญเสียเฉพาะที่ดินของตน แต่เขากำลังสูญเสียครอบครัว เขาถูกบีบให้ยอมรับความพ่ายแพ้และนำมาซึ่งการสูญเสียตัวเอง นั่นเองที่ทำให้เขาสูญเสียความเป็นพ่อที่ดีของลูก สูญเสียความเป็นผัวที่ดีของเมีย...” (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ข: 71)

เรื่องราวของซัลมานถูกเสนอเทียบเคียงกับเรื่องของแหลม บาร์เทนเดอร์หนุ่มผู้เล่าเรื่องราวของซัลมานให้ “ข้าพเจ้า” ฟัง เรื่องของแหลมตรงข้ามกับเรื่องของซัลมาน ครอบครัวของแหลมเคยมีที่ดินติดกับที่ของซัลมาน แต่ต่อมาขายให้โรงแรมไป “แหลมเล่าว่าทันทีที่ผืนดินหลุดจากมือ ครอบครัวของเขาก็ถึงกาลกระจัดพลัดพราย แต่ละคนต่างกำส่วนแบ่งของตนแยกย้ายกันไปตามครรลองของตัวเอง เขาได้มาสองล้าน ทว่าชั่วระยะเวลาแค่ปีเศษ เขาก็ผลาญมันเสียเกลี้ยง” (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ข: 64) ปัจจุบันเขากลายเป็นลูกจ้างของโรงแรม ทำงานอยู่บนพื้นที่ที่เขาเคยเป็นเจ้าของ “นายอาจยิ้มเยาะผม ใช่!... ผมขายที่ไป แล้วผมอาจโง่ที่ผลาญเงินจนหมด ต้องกลับมาเป็นลูกจ้างของที่นี่อีก แต่เห็นมั้ยว่าอย่างน้อยผมก็มีกิน มีความสุขดี สนุกดีด้วย ผมยังได้แต่งชุดสวยๆ อย่างนี้ แต่บังมานมันมีอะไรบ้างล่ะ?” (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ข: 74) แม้ในการเล่าถึงแหลม “ข้าพเจ้า” จะมีน้ำเสียงเยาะหยัน แต่แง่คิดที่แหลมเสนอก็ไม่อาจปฏิเสธได้ เพราะในที่สุดแล้ว ชะตากรรมของซัลมานเองกลับซ้ำเลวร้ายหนักยิ่งกว่าเพราะเขาติดหล่ม ติดกับที่ตัวเองสร้างขึ้น

การเสนอเรื่องราวและมุมมองความคิดของซัลมานกับแหลมควบคู่กันทำให้เห็นความอิหลักอิเหลื่อ (dilemma) ระหว่างการเห็นด้วยหรือเห็นดีเห็นงามไปกับการยืนยันความเป็นตัวเองโดยการไม่ยินยอมปรับเปลี่ยนวิถีทางของตัวเองไปกับกระแสความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นรอบตัวในแบบของซัลมาน กับการยอมรับว่าการเปลี่ยนแปลงตัวเองไปตามกระแสความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ และการยอมรับความจริงดังกล่าวเป็นทางออกทางเดียวในโลกยุคปัจจุบัน

ภาวะสังคมบริโภคถูกเน้นย้ำยิ่งขึ้นเมื่อกลวิธีการเล่าเรื่องแฝงการคิดคำนึงถึงการนำเรื่องของซัลมานมาแต่งเรื่อง การเล่าเรื่องของ “ข้าพเจ้า” จึงแสดงถึงความสับสน ความลังเลไม่แน่ใจในปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น ซึ่งเป็นภาวะขัดแย้งสองอย่างที่ดำเนินควบคู่กันไป คือความพึงพอใจที่จะบริโภคความสะดวกสบายแบบเมืองท่ามกลางธรรมชาติและบรรยากาศท้องถิ่นที่โรงแรมจัดให้ กับความสลดใจต่อชะตากรรมของท้องถิ่นที่ถูกธุรกิจท่องเที่ยวกลืนกิน เป็นการเสียดสีเยาะเย้ยภารกิจของนักเขียนไปพร้อมกันด้วย ขณะที่ “ข้าพเจ้า” เล่าเรื่องซัลมานอย่างเห็นอกเห็นใจ เขาเองก็บริโภคซัลมานในฐานะของสินค้าที่โรงแรมนำมาเสนอขาย และเมื่อเขามองซัลมาน เขาไม่เพียงเห็นชีวิตคนคนหนึ่งที่ตกระกำลำบาก แต่ยังประเมินค่าของเรื่องราวนั้นว่าสามารถนำมาใช้ประโยชน์อย่างไรได้ “ข้าพเจ้า” ยืนยันหลักการในการเป็นของนักเขียนของเขาว่าต้องมองโลกอย่างเข้าใจ ความเข้าใจดังกล่าวคือความเข้าใจถึงวิถีแห่งทุนนิยมที่พัฒนามาสู่ยุคของธุรกิจบริการซึ่งค้าขายสินค้าที่มูลค่าสัญญะ การนำเสนอเรื่องราวของซัลมานจึงเป็นเพียงการเล่าถึงสิ่งที่เกิดขึ้น

ดำเนินอยู่ และจะดำเนินต่อไป แต่สิ่งหนึ่งที่ปฏิเสธไม่ได้คือการนำเสนอเรื่องราวความทุกข์ของซัลมานทำให้นักเขียนอย่าง “ข้าพเจ้า” สามารถธำรงรักษาคุณค่าของการเป็นนักเขียนที่ยืนหยัดอยู่ข้างประชาชนผู้ด้อยโอกกาสในสังคมได้ต่อไป แม้ว่านักเขียนจะไม่มีส่วนเข้าไปแก้ไขหรือผลักดันให้เกิดความเปลี่ยนแปลง กล่าวได้ว่า ในสังคมบริโภคเช่นนี้ การบริโภคปรากฏตัวในรูปลักษณะต่างๆ การมีชีวิตอยู่ในสังคมบริโภคจึงอาจไม่มีอะไรอื่นนอกจากการเป็นผู้บริโภค หรือถูกบริโภค หรือเป็นทั้งสองอย่าง

เรื่องสั้นทั้งสี่เรื่องที่นำมาศึกษาแสดงให้เห็นความสนใจต่อภาวะสังคมบริโภคที่เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวันและเป็นเรื่องใกล้ตัว อย่างไรก็ตาม ทั้งสี่เรื่องเสนอมุมมองต่อภาวะสังคมบริโภคและการบริโภคแตกต่างกัน

“ห้องเธอห้องฉันคั่นกันด้วยความเหงา” นำเสนอการบริโภคเป็นมายาภาพแห่งความสุขที่เข้าครอบงำชีวิตของปัจเจกบุคคล และวงจรการบริโภคขึ้นอยู่กับผู้บริโภคเป็นผู้ผลักดัน ส่วน “ปทานุกรมชีวิตคนชั้นกลางกรุงเทพฯ” แสดงให้เห็นว่าการบริโภคแทรกซึมเข้าสู่ชีวิตประจำวันในรูปของความจำเป็นในการดำเนินชีวิต โดยปิดบังความจริงว่าระบบการบริโภคเองได้สร้างสินค้าเพื่อความจำเป็นนั้นขึ้น และ “เช็งเม้ง” ความจำเป็นและความปรารถนาที่จะบริโภคเป็นผลผลิตของระบบการผลิตเพื่อผลักดันให้เกิดการผลิตต่อเนื่องไป สุดท้าย ใน “โลกใบเล็กของซัลมาน” ผู้แต่งเสนอมุมมองต่อผู้ถูกบริโภค ชี้ให้เห็นภาวะสังคมบริโภคที่หลีกเลี่ยงและต้านทานไม่ได้

เรื่องสั้นทั้งหมดมีแนวโน้มที่แสดงทัศนคติด้านลบต่อการบริโภคและสังคมบริโภค และแฝงความคาดหวังต่อมนุษย์ในการธำรงคุณค่าความเป็นมนุษย์อยู่เหนือความเย้ายวนและบีบบังคับของการบริโภค อย่างไรก็ตาม ทั้งสี่เรื่องยอมรับการบริโภคและภาวะสังคมบริโภคเป็นสภาพแวดล้อมใหม่ซึ่งมนุษย์ไม่อาจหลีกเลี่ยงเนื่องจากระบบการผลิตและการบริโภคแผ่เข้าครอบครองทุกพื้นที่ และบังคับให้มนุษย์จำยอมรับสภาพที่เกิดขึ้น นอกจากนี้ การนำเสนอภาวะบริโภคนิยมในเรื่องสั้นทั้งสี่เรื่องยังแสดงให้เห็นปรากฏการณ์สำคัญที่บ่งบอกถึงภาวะหลังสมัยใหม่ที่คืบคลานเข้ามาสู่สังคมไทย คือการที่วัตถุต่างๆ กลายเป็นสัญญะที่ผู้คน “บริโภค” กันในระดับของรูปของสัญญะซึ่งมีความหมายที่เลื่อนไหลและแปรเปลี่ยนไปตามแต่ที่จะถูกกำหนดหรือมอบให้

3.3 ภาวะของปัจเจกบุคคลในสังคมร่วมสมัย

ความเปลี่ยนแปลงของสังคมร่วมสมัยด้วยการเพิ่มระดับการบริโภคทำให้ปัจเจกบุคคลตกอยู่ในสถานการณ์ลำบาก แต่มุมมองของนักเขียนต่อภาวะปัจเจกบุคคลที่นำเสนอในวรรณกรรมดังที่กล่าวแล้ว ยังมิได้แสดงให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงความคิดเกี่ยวกับปัจเจกบุคคลซึ่งเป็นประเด็นสำคัญอีกประเด็นหนึ่งในกลุ่มทฤษฎีความคิดหลังสมัยใหม่ ในหัวข้อนี้จึงจะเสนอการวิเคราะห์บันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยที่เสนอมุมมองต่อภาวะปัจเจกบุคคลในสังคมร่วมสมัย

นักคิดนักทฤษฎีกลุ่มหลังสมัยใหม่มองเห็นว่ามนุษย์ไม่สามารถแยกตัวเองออกจากสังคมที่แวดล้อมได้ การมองมนุษย์ในฐานะปัจเจกบุคคลที่มีสิทธิอำนาจเหนือตนเอง มีเจตจำนงเสรีและมีตัวตนที่แท้เพียงหนึ่งเดียวซึ่งเป็นทรรศนะแบบมนุษยนิยมยุคสมัยใหม่ ทำให้มนุษย์เกิดภาวะโดดเดี่ยวและแยกตัวออกจากสังคมดังที่มักเสนอในวรรณกรรมสมัยใหม่ในแนวคิดเรื่องความแปลกแยก (alienation) ของปัจเจกบุคคล เจมิสันมองเห็นว่ามุมมองต่อปัจเจกบุคคลในศิลปะหลังสมัยใหม่เปลี่ยนไปจากศิลปะสมัยใหม่ เขากล่าวว่าศิลปะหลังสมัยใหม่แสดงให้เห็นภาวะของปัจเจกบุคคลที่แบ่งแยกหรือแยกแตกภายในตัวเองของมนุษย์ หรือแปลกแยกกับตัวเองแทนการแปลกแยกจากสังคม และชี้ว่าศิลปะหลังสมัยใหม่ลดทอนความเป็นศูนย์กลางของปัจเจกบุคคลแสดงถึง “the decentering of that formerly centered subject or psyche” (Jameson, 1992: 15) กล่าวคือ ศิลปะหลังสมัยใหม่แสดงให้เห็นว่าปัจเจกบุคคลมิได้เป็นศูนย์กลางของสิ่งต่างๆ แต่ตกอยู่ใต้อิทธิพลของระบบเครือข่ายต่างๆ ซึ่งทำให้บุคคลสูญเสียความเป็นประธาน (a subject) หรือการเป็นผู้กำหนด แต่กลับกลายเป็นผู้ “ถูกกำหนด” (to be subject) จากมุมมองต่อศิลปะหลังสมัยใหม่ ทำให้เจมิสันสรุปภาวะของปัจเจกบุคคลในสังคมร่วมสมัยว่าเป็นภาวะของ “the death of the subject”

กล่าวได้ว่า แนวคิดในการอธิบายภาวะความมีตัวตนของปัจเจกบุคคลที่มาจากการให้ความสำคัญแก่ตัวปัจเจกบุคคลเป็นหลัก ถูกท้าทายด้วยแนวคิดหลังสมัยใหม่ที่ให้ความสำคัญแก่ “คนอื่น” หรือความเป็นอื่นภายนอก ในการประกอบสร้างตัวตนของปัจเจกบุคคลขึ้น (Dunn, 1998: 6) ตามแนวคิดของนักคิดนักทฤษฎีหลังสมัยใหม่ อาทิ ฟูโกลต์ และแดริดา ปัจเจกบุคคลกลายเป็น “อัตบุคคล” (subject) ที่เกิดขึ้นจากผลพวงของการดำรงอยู่ท่ามกลางความเป็นอื่น และซึมซับสิ่งนั้นเข้าในตัวเอง ก่อเกิดการสร้างตัวตนขึ้น ภายในอัตบุคคลจึงประกอบด้วยตัวตนที่หลากหลาย

บันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยที่นำมาศึกษาแสดงให้เห็นภาวะของปัจเจกบุคคลในลักษณะดังกล่าว โดยเสนอสถานการณ์ของปัจเจกบุคคลในสภาวการณ์ของสังคมร่วมสมัยในลักษณะต่างๆ กัน นวนิยายเรื่อง *โลกของจอม* และเรื่องสั้น “พระเจ้าตายแล้ว!” แสดงปัญหาความรู้สึกถึงความมีตัวตนของปัจเจกบุคคลในสังคมสื่อและข้อมูลข่าวสาร “บารmeของพ่อมัน”

เสนอการประนีประนอมระหว่างสองตัวตนเพื่อประกอบสร้างภาพตัวตนในความรับรู้ของผู้อื่น สุดท้ายคือ เรื่องสั้น “ตัวสุดท้าย – โดมิโน” แสดงให้เห็นภาวะของปัจเจกบุคคลที่โหยหาความสุขสงบในขณะที่ดิ้นรนเพื่อดำรงชีวิตในสังคมเมืองหลวง

3.3.1 *โลกของจอม*: ความกังวลสงสัยต่อภาวะปัจเจกบุคคล

*โลกของจอม*เป็นผลงานของทินกร หุตางกูร ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2545 *โลกของจอม*นำเสนอความกังวลสงสัยต่อภาวะของปัจเจกบุคคลตามแนวคิดสมัยใหม่ และเสนอคำตอบต่อความเป็นปัจเจกบุคคลด้วยแนวคิดเรื่องเครือข่ายความสัมพันธ์ทางสังคมซึ่งเป็นแนวทางแบบหลังสมัยใหม่ ผู้แต่งนำเสนอแนวคิดดังกล่าวผ่านตัวละครชื่อจอม เด็กหนุ่มผู้อาศัยอยู่โดดเดี่ยวในห้องบนตึกสูงกลางกรุงเทพฯ และพยายามค้นหาว่าตัวเขาเองเป็นใคร

ความมีตัวตนของปัจเจกบุคคลแบบสมัยใหม่ของตะวันตกเป็นแนวความคิดที่แยกการผูกพันความมีอยู่ของมนุษย์ออกจากพระเจ้าในศาสนาคริสต์ ซึ่งเริ่มจากการที่เรอเน่ เดการ์ตส์ (René Decartes) ตั้งคำถามต่อความสมเหตุผลในการลิขิตชีวิตความเป็นไปของมนุษย์ของพระเจ้า แนวความคิดของเดการ์ตส์ต่อภาวะตัวตนของมนุษย์นำมาสู่แนวคิดมนุษยนิยม ซึ่งเชื่อว่ามนุษย์เกิดขึ้นและมีอยู่ด้วยภาวะการ “เป็นอยู่” (being) หรือมีตัวตนอยู่ มนุษย์เป็นอิสระ พ้นจากการลิขิตของพระเจ้า พ้นจากการผูกพันกับสังคมแวดล้อม มนุษย์มีเจตจำนงเสรีและมีอำนาจเหนือตนเองในการกำหนดภาวะของตน โดยมีสำนึกรับผิดชอบในการกระทำของตน (Hall, 2004: 16 – 31, 71) ความคิดเกี่ยวกับความมีตัวตนดังกล่าวไม่เพียงเป็นทรรศนะต่อความมีตัวตนของมนุษย์ แต่ยังเป็นเป้าหมายของมนุษย์ในยุคสมัยใหม่ด้วย มนุษย์ในยุคสมัยใหม่จึงแสวงหาความเป็นอิสระ หลุดพ้นจากการรัดรึงของทุกสิ่ง และขึ้นตรงกับตนเอง

แนวคิดกลุ่มหลังสมัยใหม่มองภาวะตัวตนของปัจเจกบุคคลแตกต่างออกไป โดยหวนกลับมาพิจารณาภาวะตัวตนของปัจเจกบุคคลในฐานะสิ่งประกอบสร้าง มิได้เกิดมีขึ้นด้วยตัวเอง ความมีตัวตนของมนุษย์เกิดขึ้นเป็นกระบวนการต่อเนื่อง ขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์และวาทกรรมสังคมที่มนุษย์แต่ละคนเข้าไปเป็นส่วนร่วม ด้วยเหตุนี้ ตัวตนของปัจเจกบุคคลจึงเป็นสิ่งประดิษฐ์สร้าง หากแต่ลื่นไหล ไม่คงที่ ไม่แน่นอน หลากหลาย และเปลี่ยนแปลงได้ (Barney, 2004: 150 – 151)

ในเรื่อง จอมถูกนำเสนอเป็นเด็กหนุ่มที่ไม่รู้ความเป็นมาของตัวเอง ไร้ญาติขาดมิตร “จอมอายุ 18 ปี ผอม ผิวซีด ไม่มีพ่อแม่ ญาติพี่น้อง และความทรงจำเกี่ยวกับวัยเยาว์ ไม่รู้ว่าตนเป็นใคร มาจากไหน” (ทินกร หุตางกูร, 2545: 13) เพื่อนคนเดียวของเขาคือปารตี เด็กสาวใน

จินตนาการ “ปารตีเป็นคนในจินตนาการ ทว่าเธอมีชีวิตจิตใจของเธอเอง ถ้าเธอยังไม่อยากไปหาจอม ภาพเธอในห้วงนึกของเขาจะพร่าดุจภาพในโทรทัศน์ที่ปรับสัญญาณไม่ตรงกับคลื่นความถี่ วันใดเธออยากไปหา ภาพปารตีจะชัด ไม่ว่าเขาตั้งใจหรือไม่ตั้งใจนึกถึงเธอ” (ทินกร หุตางกูร, 2545: 72) ภาวะของเขาดูเหมือนว่าเป็นภาวะของปัจเจกบุคคลแบบสมัยใหม่ตามแนวคิดของไฮเดกเกอร์ คือ “ถูกโยนเข้ามาในโลก” ดังที่เขาคิดถึงตัวเองว่า “อาจเป็นเด็กจากดาวอื่น จึงไม่มีพ่อแม่ ญาติพี่น้องบนโลก” (ทินกร หุตางกูร, 2545: 195) แต่ผู้แต่งตอบโต้แนวคิดสมัยใหม่โดยแสดงให้เห็นความว่างเปล่าของตัวตนแบบสมัยใหม่จากการที่จอมรู้สึกว่างเปล่า ไม่รู้สึกถึงความมีตัวตนของตนเอง ภาวะ “ถูกโยนเข้ามาในโลก” ของจอมจึงต่างกับปัจเจกบุคคลแบบสมัยใหม่ กล่าวคือ ปัจเจกบุคคลแบบสมัยใหม่ เมื่อไม่ผูกพันความมีตัวตนกับพระเจ้า ปัจเจกบุคคลสามารถก่อเกิดภาวะความมีตัวตนขึ้นจากการมีประสบการณ์ในการ “เป็นอยู่” ดังประโยคต้นแบบของแนวคิดปัจเจกบุคคลแบบสมัยใหม่ซึ่งมีที่มาจากเดการ์ตส์ที่ว่า “I think therefore I am” แต่จอมไม่พบตัวเอง เขาไม่รู้สึกว่าตนเองมีตัวตนจากการที่เขามีร่างกาย มีความคิด มีอารมณ์ความรู้สึก

*โลกของจอม*แสดงเห็นว่าความสำนึกถึงตัวตนของปัจเจกบุคคลจากการมีประสบการณ์ของการมีตัวตนอยู่ในโลกแบบสมัยใหม่อาจใช้ไม่ได้ในโลกยุคเทคโนโลยีสารสนเทศด้วยการล้อการแสวงหาประสบการณ์ผ่านการเดินทางในโลกจำลองหรือไซเบอร์สเปซ การเดินทางเป็นปฏิบัติการหนึ่งที่สำแดงความมีตัวตนของมนุษย์ให้ปรากฏ เพราะการเดินทางทำให้มนุษย์ได้ “ประสบ” กับโลก และได้ใช้ศักยภาพทางกายของมนุษย์อย่างแท้จริง (Dreyfus, 2001) นอกจากนี้การเดินทางยังทำให้มนุษย์ได้ปฏิสัมพันธ์กับ “คนอื่น” ที่ต่างพวก ต่างกลุ่ม ต่างวัฒนธรรม ซึ่งทำให้ความมีตัวตนของมนุษย์ปรากฏขึ้น การเดินทางจึงเป็นกิจกรรมที่ปรารถนาของมนุษย์ในยุคสมัยใหม่ เพื่อ “ค้นหาตัวเอง” หรือเพื่อ “แสวงหาประสบการณ์”

โลกของจอม แสดงการล้อการเดินทางค้นหาตนเองและแสวงหาประสบการณ์ของมนุษย์ยุคสมัยใหม่ด้วยการที่จอมเดินทางแสวงหาตัวเองเข้าไปในโลกสมมุติของไซเบอร์สเปซ สิ่งที่จอมทำได้ในการเดินทางสมมุตินี้คือการจินตนาการถึงกิจกรรมการเดินทางโดยอาศัย “คนเลี้ยงแพะแห่งโลกไซเบอร์” ให้ทำหน้าที่เดินทางไปยังที่ต่างๆ แทนตัวเขา การเดินทางของจอมจึงไม่ใช่ “การเดินทาง” ในความหมายดั้งเดิมที่เป็นกิจกรรมทางกายอันก่อให้เกิดการปฏิสัมพันธ์กับ “โลก” ซึ่งจะทำให้เขาหวนกลับมานิยามความหมายของตัวตนของเขาได้

> จอมท่องไปบนเว็บไซต์ต่างๆ การเดินทางในไซเบอร์สเปซเร็วกว่านั่งเครื่องบินไอพ่นหรือจรวด จากที่หนึ่งไปอีกที่ใช้เวลาไม่กี่นาที […]

> เขารู้สึกคล้ายตัวเองกลายเป็นคนเลี้ยงแพะในโลกไซเบอร์ (The Goats Keeper in Cyber Space) สวมหมวกทรงกลมสีขาวแบบคนมุสลิม – เสื้อเชิร์ตแขนสั้นสีตุ่น – โสร่งสีเข้ม – รองเท้าหนังสีดำ ถือไม้เท้ายาว นำแพะ 12 ตัวพเนจรไปทั่วโลก ทุกที่ที่ติดป้ายตัวหนังสือขึ้นต้นด้วยอักษรดับเบิลยู 3 ตัว – www
>
> (ทินกร หุตางกูร, 2545: 40)

การเดินทางไปในโลกจำลองหรือโลกไซเบอร์สเปซของจอมเป็นการเดินทางในพื้นที่สมมติที่ซึ่งเขาไม่ต้องออกไป “ข้างนอก” ห้องของเขา “เขากลัวการออกไปข้างนอก แต่ในไซเบอร์สเปซ (cyber space) ดินแดนแห่งข้อมูล (information) กระแสไฟฟ้า สัญญาณอิเล็กทรอนิกส์ สายโทรศัพท์ จอมสามารถไปทุกที่ที่ต้องการ” (ทินกร หุตางกูร, 2545: 39) การเดินทางของจอมในโลกไซเบอร์จึงเป็นความย้อนแย้ง เพราะแท้ที่จริงแล้วจอมมิได้ “เดินทาง” ไปยังโลกกว้าง แต่ถูกกักขังอยู่ในห้องแคบ ประสบการณ์การ “ท่องโลก” ของจอมไม่ช่วยให้จอมมีประสบการณ์ของการมีตัวตนอยู่ในโลก

นอกจากความไม่มีตัวตนแบบสมัยใหม่แล้ว นวนิยายเรื่อง *โลกของจอม* ยังแสดงให้เห็นความกังวลสงสัยต่อแนวความคิดเกี่ยวกับภาวะตัวตนและเจตจำนงเสรีของปัจเจกบุคคลที่เสนอโดยนักคิดยุคสมัยใหม่ *โลกของจอม* แสดงการวิพากษ์วิจารณ์แนวคิดของนักคิดยุคสมัยใหม่โดยชี้ให้เห็นว่าแนวคิดทฤษฎีเหล่านั้นไม่ตอบคำถามทางจริยธรรม การให้ความสำคัญและยกย่องมนุษย์เหนือธรรมชาติทำให้มนุษย์ทำร้ายกันเองและทำร้ายโลกรอบตัว เช่นที่จอมตั้งคำถามต่อทฤษฎีวิวัฒนาการของชาร์ลส์ ดาร์วิน “ไม่ว่าคนวิวัฒนาการมาจากลิงหรือเป็นประดิษฐกรรมของมนุษย์ต่างดาว คำถามสำคัญอีกข้อที่เขาต้องการทราบคำตอบคือ คนเกิดมาทำไม เหตุใดคนจึงสามารถอยู่บนโลกและมีความฉลาดเหนือสัตว์อื่น ทั้งที่ทำลายโลก ทำร้ายสิ่งมีชีวิตอื่น” (ทินกร หุตางกูร, 2545: 61 – 62) ตั้งคำถามต่อทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของซิกมุนด์ ฟรอยด์ “ทุกอย่าง-ทั้งเรื่องดีและร้ายเกิดเพราะแรงขับของความต้องการเพศ ไม่เกี่ยวกับอุดมคติ ความฝัน ความกลัวบาป ความหลงผิด ความอยากเกื้อกูลผู้อื่น คนเป็นเพียงสิ่งมีชีวิตหนึ่งบนโลก (ซึ่งบังเอิญฉลาดกว่าสัตว์อื่น) ปลิวล่องตามยถากรรมดุจฟองสบู่กลางกระแสลมแห่งจิตไร้สำนึกกับสัญชาตญาณดิบ-จากเตียงทำคลอดในโรงพยาบาลสู่โลงศพ ไม่อาจคาดหวังให้เป็นผู้ค้ำจุนโลก” (ทินกร หุตางกูร, 2545: 64) และต่อปรัชญาของเฟรดิก นิทซ์เช “จอมเห็นพ้องกับนิทซ์เช พระชอบอาศัยความศรัทธาของคนเป็นเครื่องมือหาประโยชน์ คนนับไม่ถ้วนเชื่อพระจนขาดเหตุผล แต่จอมไม่เชื่อว่าพระเจ้าตายแล้ว ไม่คิดว่าคนควรปฏิเสธสิ่งเหนือธรรมชาติกับปาฏิหาริย์อย่างสิ้นเชิง คนอ่อนแอ-ภูมิคุ้มกันความชั่วต่ำ

เกินจะเดินไปลำพัง ไม่พึ่งการนำทางจากสวรรค์" (ทินกร หุตางกูร, 2545: 134) การค้นพบว่าโลกที่เขาอยู่เป็น "โลกที่หม่นหมอง" และ "โลกที่หม่นหมอง" นี้แท้จริงแล้วเกิดจากการกระทำของมนุษย์เอง เป็นการแสดงความล้มเหลวและสิ้นหวังต่อมนุษย์ซึ่งพัฒนาตนเองขึ้นในฐานะปัจเจกบุคคลแบบสมัยใหม่ซึ่งมนุษย์ควรมี "ความรับผิดชอบ" ต่อตนเองและต่อคนอื่น แต่สิ่งที่ปรากฏในสายตาของจอมคือทำให้เขาคลางแคลงใจ "มนุษย์สามารถเลือกว่าจะทำดี ทำชั่ว หรือทุกอย่างถูกกำหนดแล้วจากพันธุกรรม จอมเคยคิดว่าเขามีตัวตน มนุษย์สามารถเลือกว่าจะทำดี ทำชั่ว ทว่าตอนนี้เขาไม่แน่ใจ" (ทินกร หุตางกูร, 2545: 184)

ประสบการณ์ของจอมในโลกไซเบอร์ส่งผลตรงข้ามกับอุดมคติของการแสวงหาตัวตนแบบสมัยใหม่ ประสบการณ์ของจอมทำให้เขาสงสัยต่อภาวะความมีอยู่ของตัวเอง และแสดงความสงสัยต่อกระบวนทัศน์แบบสมัยใหม่ที่ทำให้มนุษย์เกิดอหังการ เชื่อมั่นในศักยภาพ ความรู้ความสามารถของมนุษย์ว่าสามารถก้าวข้ามขอบเขตของธรรมชาติซึ่งเขามองว่าอยู่นอกเหนืออำนาจของมนุษย์ และมนุษย์ไม่อาจอยู่เหนือธรรมชาติได้ การที่โลกยุคสมัยใหม่เชื่อในพลังอำนาจของมนุษย์จึงเป็นการเปิดโอกาสให้มนุษย์กระทำสิ่งต่างๆ อย่างไร้จิตสำนึกทำให้โลกที่เขาอาศัยอยู่เป็น "โลกที่หม่นหมอง"

โลกไซเบอร์ในฐานะตัวแทนของโลกยุคหลังสมัยใหม่ที่เต็มไปด้วยความหลากหลายเปิดเผยให้เห็นความไม่มีตัวตนที่แท้ที่เกิดจากภายในของมนุษย์ หากแต่ความมีตัวตนของมนุษย์เกิดจาก "ภายนอก" ในเรื่อง การเดินทางของจอมนำจอมมาสู่การตั้งคำถามต่อตนเองว่าแท้จริงแล้วเขามีตัวตนหรือไม่ ในท้ายเรื่อง จอมมองหน้าตัวเองในกระจกและเห็นภาพใบหน้าตนเองเป็นใบหน้าของคนต่างๆ ที่เขาเข้าไปเยี่ยมเยือนในโลกไซเบอร์

> ภาพในกระจกแต่ละภาพเลื่อนเร็ว เหมือนดูดีวีดี (DVD) แล้วกดปุ่มกรอไปข้างหน้า (fast forward) สองภาพสุดท้ายก่อนเปลี่ยนกลับเป็นหน้าจอม และแสงฟ้าแลบเลื่อนไป คือหน้างามของปารตีกับหน้าซูบของจอมตอนเป็นคนเลี้ยงแพะในโลกไซเบอร์ สวมหมวกทรงกลมสีขาวแบบชาวมุสลิม
>
> จอมถามตัวเอง เขาพยายามอ่านหนังสือ ดูโทรทัศน์ เปิดอินเตอร์เนต เรียนรู้เกี่ยวกับคน เหตุการณ์ สถานที่ต่างๆ ในโลกกับจักรวาล เพื่อหาคำตอบว่าตนเป็นใคร มาจากไหน
>
> ตอนนี้ รู้คำตอบหรือยัง...

จอมก้มหน้าอย่างขมขื่น ความคิดหนึ่งพลันปรากฏในสมอง

หรือว่าเขาไม่มีตัวตน เป็นเพียงตัวละครในนิยายจากจินตนาการของใครคนหนึ่ง เหมือนโซฟี ตัวละครในนิยาย Sophie's World ของโจสไตน์ กอเดอร์ นักเขียนชาวนอร์เวย์ โซฟีคิดว่าเธอมีตัวตน ทว่าตอนหลังเธอพบว่าเธอเป็นตัวละครซึ่งพ่อคนหนึ่งสร้างขึ้นสำหรับให้ลูกสาวรู้สึกสนุกกับการเรียนวิชาปรัชญา

จอมนึกถึงปารตี

เป็นไปได้ไหมที่ทุกอย่างสลับขั้วกัน ปารตีไม่ได้เป็นจินตนาการของเขา เธอต่างหากที่มีตัวตน เขาเป็นจินตนาการของเธอ […]

จอมคิดต่อว่า ถ้าเขาไม่ใช่ตัวละครของปารตี ก็อาจเป็นตัวละครของคนเลี้ยงแพะในโลกไซเบอร์ จอม เด็กหนุ่มอายุ 18 ผอม ผิวซีด อาจมีตัวตน แต่ไม่ใช่คนที่อยู่ในห้องบนตึกสูงกลางกรุงเทพฯ ทว่าเป็นจอมที่เป็นคนเลี้ยงแพะถือไม้เท้ายาว นำแพะ 12 ตัวจรไปทั่วโลก

(ทินกร หุตางกูร, 2545: 182 – 183)

ความกังวลสงสัยของจอมแสดงให้เห็นความไม่แน่ใจต่อภาวะตัวตนของเขา ขณะที่จอมรู้สึกว่าเขามีตัวตนอยู่จริง คนเลี้ยงแพะในโลกไซเบอร์คืออีกตัวตนหนึ่งของเขา และปารตีเป็นเพียงจินตนาการ เขาก็คิดย้อนว่าตัวเองอาจไม่มีตัวมีตนอย่างแท้จริง แต่เป็นจินตนาการของใครคนหนึ่งระหว่างคนเลี้ยงแพะในโลกไซเบอร์ ซึ่งหมายถึงนักท่องอินเทอร์เน็ต หรือปารตี แต่ไม่ว่าอย่างไร จอมค้นพบว่าตัวตนของเขามีอยู่ด้วยสิ่งอื่นภายนอก มิใช่จากการมีตัวตนอยู่โดยตัวของเขาเอง

จอมจ้องดวงไฟในแสงฟ้าแลบจนแสบตา เขาเผลอก้มหน้า ครั้นเงยหน้าก็ต้องตะลึง ดวงไฟมหึมา 2 ดวงซึ่งนึกว่าเป็นจานบินมนุษย์ต่างดาวกลายเป็นตาคู่สวยของปารตี กำลังมองเขาอย่างอ่อนโยน […]

เธอไม่ใช่เด็กสาวเลอโฉมที่มีคนฉายโปรเจคเตอร์รูปหน้าเธอไปบนฟ้า ปารตี กลายเป็นแม่แห่งจักรวาล (Mother of the Universe) ผู้กลืนทุกสิ่งเข้าไว้ข้างใน […]

จอมตัวแข็งเมื่อคิดว่า เขาอาจมีตัวตนหรือเป็นจินตนาการ แต่ไม่ว่าเป็นอะไร ปารตีคือแม่ของเขา เธอเป็นแม่ของทุกสิ่ง...

แม่แห่งจักรวาล

> […]
>
> เขาบอกไม่ถูกว่ารู้สึกอย่างไร ดีใจอย่างเด็กกำพร้าที่พบแม่หรือปวดร้าวคล้ายคนอกหัก เขารู้เพียงว่าง่วง อยากหลับ อีกไม่นานจะเช้า จอมทรุดขดตัวบนพื้นห้องกลางสิ่งของที่กระจายเกลื่อน ปารตีเข้าไปนั่งพับเพียบข้างเขา โน้มตัวเขาให้ซบหน้ากับอกเธอ จอมไม่จงใจจินตนาการให้เธอทำ ทว่าเหมือนเธอเต็มใจทำเอง เขาหลับตา สัมผัสถึงความอุ่นในอ้อมกอดของเธอ และความสงบในใจเขา […]
>
> (ทินกร หุตางกูร, 2545: 197)

การปฏิสัมพันธ์กับปารตีทำให้จอมรู้สึกถึงความมีตัวตนของเขาทั้งทางร่างกายและจิตใจ ในท้ายที่สุดจอมตระหนักว่าความมีตัวตนของเขาเกิดจากความหมายที่ผู้อื่นมอบให้จากการที่เมื่อเขาเปิดหน้าต่างและเขาตระหนักว่าเขาอยู่ในสายตาของปารตี โลกของเขาเป็นโลกที่ปารตีสร้างขึ้น และเขาเกิดมีตัวตนขึ้นก็จากการประกอบสร้างของปารตี

แนวคิดหลังสมัยใหม่ให้ความสำคัญแก่ความสัมพันธ์ทางสังคมในการสร้างความมีตัวตนของมนุษย์ ซึ่ง*โลกของจอม*แสดงออกด้วยการที่จอมเกิดความพึงพอใจเมื่อตนเองตกอยู่ในสายตาของปารตี ในตอนท้ายเรื่อง เมื่อจอมตระหนักว่าเขาไม่อาจค้นพบตัวตนของเขาได้ด้วยตัวเองและคิดสงสัยถึงภาวะความมีตัวตนของตัวเขา สิ่งที่ทำให้จอมรู้สึกถึงความมีตัวตนอยู่คือปารตี

การที่จอมรู้สึกอุ่นใจกับภาวะตัวตนของเขาเมื่อเขามีปารตีอาจตีความได้ถึงการมีตัวตนอยู่ในความสัมพันธ์กับคนอื่น ความรู้สึกไร้ตัวตนของจอมส่วนหนึ่งมาจากการที่จอมไม่มีปฏิสัมพันธ์กับ “คนอื่น” ในทรรศนะแบบหลังสมัยใหม่ “คนอื่น” หรือโลกภายนอกมีความสำคัญต่อการสร้าง “ตัวตน” ของปัจเจกบุคคล ความเป็นปัจเจกบุคคลของบุคคลหนึ่งจะเกิดมีขึ้นได้ก็จากการเชื่อมโยงหรือมีปฏิสัมพันธ์กับ “คนอื่น” หรือโลกภายนอก แทนที่จะเกิดมีขึ้นเองภายในตน (Ragland-Sullivan, 1986: 7) “คนอื่น” ที่สำคัญแรกสุดคือครอบครัวเครือญาติซึ่งจะบ่งบอกถึงตัวตนที่เชื่อมโยงกับผู้ที่มาก่อน คือพ่อแม่ ปู่ย่า ตายาย รวมถึงบรรพบุรุษ ซึ่งจะทำให้ปัจเจกบุคคลสามารถบอกได้ว่าตัวเอง “เป็นใคร” แต่จอมไม่มีญาติ ทำให้เขาไม่อาจบอกได้ว่าตัวเองเป็นใครหรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ ไม่มี “คนอื่น” ที่จะทำให้เขารู้ได้ว่าเขาเป็นใคร

> เขาคิดถึงอเล็กซ์ ฮาลีย์-นักเขียนชาวอเมริกัน เจ้าของผลงาน Roots นิยายกึ่งสารคดีบันทึกประวัติผู้เขียน ฮาลีย์ใช้เวลา 12 ปีคุยกับย่า-ค้นเอกสารในห้องสมุด รวบรวมข้อมูล กระทั่งทราบว่าต้นตระกูลเริ่มที่คุนต้า

> คินเต-ชายผิวดำซึ่งถูกจับจากประเทศแกมเบียไปเป็นทาสในอเมริกา ปี 2310
>
> จอมต่างกับฮาลีย์ ไม่มีย่าหรือใครให้ซักถาม เขาเหมือนหลงทางแล้วไม่มีสักคนที่รู้ยอมบอกทางกลับบ้าน เขาทำอะไรไม่ได้ยกเว้นเดินทางต่อไปจนกว่าพบคนบอกทาง
>
> (ทินกร หุตางกูร, 2545: 13)

การที่จอมไม่มีญาติพี่น้องเพื่อนฝูงหรือ “คนอื่น” ทำให้เขาไม่อาจบอกสถานะของตนเองได้ และเขาเห็นว่าการมีเพียงตัวตนอยู่ยังไม่เพียงพอที่จะบอกถึงความมีตัวตนของเขาได้ ภาวะของจอมโต้แย้งแนวคิดปัจเจกบุคคลแบบสมัยใหม่ที่มนุษย์สามารถเกิดความมีตัวตนขึ้นได้ด้วยตัวเอง โดยที่สังคมแวดล้อมไม่มีส่วนเกี่ยวข้อง

นวนิยายเรื่อง*โลกของจอม* ยืนยันความหมายของตัวตนที่เป็นสิ่งประกอบสร้างจากการแสดงตัวอย่างกลวิธีการประกอบสร้างภาพ “โลกที่หม่นหมอง” ของจอม จะเห็นได้ว่าเนื้อเรื่องของ*โลกของจอม*มีลักษณะแปลกไปจากนวนิยายเรื่องอื่นๆ ที่เล่าเรื่องของตัวละคร สิ่งที่ตัวละครกระทำ สิ่งที่ตัวละครคิดและรู้สึกต่อสิ่งที่เกิดขึ้นรอบตัว แต่ใน*โลกของจอม* เนื้อเรื่องมิได้เล่าถึงสิ่งที่จอมกระทำ หรือความคิดของจอมที่มีต่อสิ่งที่เกิดขึ้นรอบตัวเขา เนื้อเรื่องของนวนิยายเรื่องนี้เป็นการนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องต่างๆ และสอดแทรกความคิดความรู้สึกของจอมที่มีต่อเรื่องราวเหล่านั้น

*โลกของจอม*นำเสนอข้อมูลต่างๆ ในรูปแบบการนำเสนอข้อมูลข่าวสารที่ไม่ปะติดปะต่อกันโดยมีที่มาจากต่างๆ กันโดยระบุ URL (universal resource locator) หรือโปรแกรมที่อยู่ของข้อมูล เลียนแบบ URL บนเครือข่ายอินเทอร์เน็ต เช่น www.lonelyboy.com, www.butterfly.org, www.lastsupper.net เป็นต้น การเผยแพร่ข้อมูลข่าวสารผ่านเครือข่ายอินเทอร์เน็ตเป็นปรากฏการณ์สำคัญอย่างหนึ่งในสังคมวัฒนธรรมร่วมสมัย การขยายตัวของอินเทอร์เน็ตทำให้พื้นที่ต่างๆ ในโลกหลอมรวมเข้าด้วยกันด้วยเครือข่ายการสื่อสาร เครือข่ายอินเทอร์เน็ตสร้างพื้นที่จำลองของโลกข้อมูลข่าวสารด้วยการเป็นแหล่งรวมของข้อมูลข่าวสารขนาดใหญ่ ที่เรียกว่า ไซเบอร์สเปซ (cyberspace) ลักษณะสำคัญของโลกจำลองไซเบอร์สเปซนี้คือความไม่ปะติดปะต่อ ข้อมูลข่าวสารในไซเบอร์สเปซถูกจัดวางอย่างแยกส่วนเป็นหมวดหมู่ (category) ในฐานข้อมูล (database) (Dreyfus, 1993) มนุษย์จึงเข้าถึงข้อมูลข่าวสารอย่างแยกส่วน

และนำมาปะติดปะต่อสร้างภาพรวมของเรื่องราว และโลกซึ่งจอมเห็นว่าเป็นโลกที่หม่นหมองนั้นแท้จริงแล้วเกิดจากการปะติดปะต่อข้อมูลของจอมเอง

แนวโน้มการจัดเรียงข้อมูลที่นำเสนอในนวนิยายแสดงให้เห็นการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างข้อมูลกับข้อมูล (หรือตัวบทกับตัวบท) ต่อเนื่องกันก่อให้เกิดภาพของโลกและมนุษย์ในความคิดคำนึงของจอม เช่นการเสนอเรื่อง “การศึกษา” โดยกล่าวถึงปัญหาของการศึกษาในระบบ ต่อด้วยเรื่อง “ห้องสมุดสภาคองเกรส” ซึ่งกล่าวถึงเหตุการณ์นักศึกษาพม่ายึดโรงพยาบาลราชบุรีเป็นตัวประกันและถูกสังหารในที่สุด จากนั้นเสนอเรื่อง “เด็กหญิง 2002” กล่าวถึงเหตุการณ์ระเบิดพลีชีพในอิสราเอล เรื่องต่อมาคือ “อาหารมื้อสุดท้าย” ซึ่งพูดถึงความไม่แน่นอนและเปราะบางของชีวิตมนุษย์ และต่อด้วยเรื่อง “อเมริกา” “รอบทำเนียบขาว” และ “คำปราศรัยในวิทยุ” ซึ่งเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ 11 กันยายน 2001 ทั้งหมดให้ภาพของโลกที่เต็มไปด้วยความเกลียดชัง สงคราม ความโหดร้าย ความหดหู่สิ้นหวัง หรือการเสนอเรื่อง “ผีเสื้อ” ซึ่งสื่อนัยถึง “butterfly effect” และความเชื่อมโยงกันของทุกสิ่งทุกอย่างในโลกและจักรวาลตามแนวคิดของทฤษฎีไร้ระเบียบ (chaos) ต่อด้วยเรื่อง “ไซบีเรีย” ซึ่งกล่าวถึงการทำลายทรัพยากรธรรมชาติเพื่อการทำอุตสาหกรรม ต่อด้วยเรื่อง “ปลาฉลามวาฬ” ซึ่งกล่าวถึงการล่าปลาฉลามวาฬเพื่อผลิตเป็นสินค้าฟุ่มเฟือยสำหรับมนุษย์ และต่อด้วย “ดาร์วิน” ซึ่งกล่าวถึงทฤษฎีวิวัฒนาการที่อธิบายถึงวิวัฒนาการของมนุษย์ ข้อมูลทั้งหมดเมื่อประกอบสร้างแล้วสื่อให้เห็นภาพมนุษย์ที่เห็นแก่ตัว โลภและทะเยอทะยานทั้งที่มนุษย์เป็นเพียงสิ่งมีชีวิตเล็กๆ ในจักรวาล

การนำเสนอข้อมูลข่าวสารอย่างหลากหลายและมากมายใน *โลกของจอม* ซึ่งทำให้จอมสรุปเกี่ยวกับโลกที่ตนประสบว่าเป็น “โลกที่หม่นหมอง” ยืนยันถึงแนวคิดเรื่องความหมายเกิดจากการประกอบสร้าง แทนที่จะเกิดขึ้นและมีอยู่ด้วยตัวของมันเอง ความหมายของโลกตามคำนิยามของจอมที่ประกอบสร้างขึ้นจากการปะติดปะต่อข้อมูลในโลกไซเบอร์ก็เช่นเดียวกับความหมายของจอมที่ถูกประกอบสร้างจากสายตาของ “ปารตี” ที่ซึ่งกำลังเขียนหรือกำลังอ่านเรื่องของเขาอยู่ จอมไม่อาจหนีจากการมีตัวตนอยู่ภายใน “ระบบปิด” หรือ “ภาษา” ที่สร้างเขาขึ้นมาได้ *โลกของจอม*สื่อความหมายดังกล่าวด้วยการที่จอมไม่สามารถออกไปนอกห้องได้ และอยู่ภายใต้ดวงตาของปารตีที่จ้องมองลงมา

> จอมมองปารตีอย่างเคลือบแคลงว่าเธอเป็นจินตนาการของเขา เขาเป็นจิตนาการของเธอ หรือเขากับเธอเป็นจินตนาการของคนเลี้ยงแพะในโลกไซเบอร์

> จอมพยายามพิสูจน์โดยจะเปิดประตูไปนอกห้องในวันไฟดับ ทว่าไม่สำเร็จ เขาคิดว่าวิธีสุดท้ายที่จะออกจากห้อง คือภาวนาให้มนุษย์ต่างดาวขับจานบินมาใช้ลำแสงดึงตัวเขาออกทางหน้าต่าง
>
> […]
>
> จอมซมซานไปผลักบานกระจกหน้าต่างให้เปิดกว้าง ภาวนาให้มนุษย์ต่างดาวขับจานบินมารับเขากลับไป […] เขายืนชิดกรอบหน้าต่าง รู้สึกว่าเห็นจานบินของนักบินอวกาศจากดาวอื่นกำลังปรากฏกลางแสงฟ้าแลบ เป็นดวงไฟมหึมา 2 ดวงเหนือยอดตึกตรงข้าม
>
> จอมจ้องดวงไฟในแสงฟ้าแลบจนแสบตา เขาเผลอก้มหน้า ครั้นเงยหน้าก็ต้องตะลึง ดวงไฟมหึมา 2 ดวงซึ่งนึกว่าเป็นจานบินมนุษย์ต่างดาวกลายเป็นตาคู่สวยของปารตี กำลังมองเขาอย่างอ่อนโยน […]
>
> (ทินกร หุตางกูร, 2545: 195 – 197)

ภาวะตัวตนที่มีสิทธิอำนาจสูงสุดเหนือตนเองและภาวะตัวตนที่ไม่ได้มีสิทธิอำนาจเหนือตนเองต่างทำให้จอมเกิดความเศร้าหมอง สิ่งที่*โลกของจอม*นำเสนอคือการย้อนกลับไปสู่สิ่งเก่า นั่นคือการให้ความสำคัญแก่ศาสนาความเชื่อในฐานะเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของมนุษย์ และศิลปะในฐานะสิ่งสำแดงความเป็นมนุษย์ ทั้งสองเป็นหนทางที่มนุษย์จะใช้ต้านทานพลังของระบบทุนนิยมที่กระตุ้นให้มนุษย์เกิดความโลภทำร้ายกันเอง และทำลายโลก

ในด้านศาสนานั้น จอมเห็นว่ามนุษย์จำต้องมีแนวทางหรือผู้นำทางที่จะนำมนุษย์ไปในทางที่ดีงาม ดังที่เขาอ้างถึงศีลธรรมจริยธรรมเป็นเครื่องนำทางให้มนุษย์ใช้พลังอำนาจของตนไปในทางดีงามได้อย่างมีประสิทธิผล เช่น “เขาเชื่อว่าโมเสสสามารถนำชาวอิสราเอลเดินข้ามทะเลแดงสู่ดินแดนแห่งพันธสัญญา เพราะโมเสสเคารพพระเจ้า เป็นคนดี ซื่อตรง ใจสะอาด ไม่ใช่เพราะรวย ประสบความสำเร็จทางธุรกิจ มีเงินหลายหมื่นล้านบาท ยึดมั่นระบบทุนนิยมการค้าเสรี” (ทินกร หุตางกูร, 2545: 94) “เขา [คาสโตร] กล่าวกลางที่ประชุมผู้นำโลกในเม็กซิโกว่า ทุกคนควรสำนึกว่าระบบทุนนิยมการค้าเสรีทำลายโลก หากคนไม่สำนึก พระเจ้าจะบันดาลให้โลกพบจุดจบ” (ทินกร หุตางกูร, 2545: 121) “คนเลี้ยงแพะในโลกไซเบอร์กล่าวด้วยสายตากับแพะ 12 ตัวว่า พระเจ้าเหมือนร็อคแอนด์โรล พระเจ้าไม่มีวันตาย บางคนอาจว่าพระองค์เป็นเพียงความเชื่องมงาย แต่สำหรับเรา การรู้สึกว่ามีใครสักคนเฝ้ามองอยู่เบื้องบน เป็นแรงดลใจให้เราทำดี เป็นเพื่อนยามเหงา เป็นร่มเงากลางแดด เป็นความหวังตอนเราสิ้นหวัง ดีกว่าการรู้สึกว่าเราไม่มีใคร จริงไหม” (ทินกร หุตางกูร, 2545 136 – 137) “พระพุทธเจ้าทรงผนวชด้วยเหตุใดก็ตาม เมื่อพระชนมายุ 35 พระองค์

นั่งขัดสมาธิใต้ต้นโพธิ์ สู้กับมาร (กิเลสในใจ) […] ทว่าพระพุทธเจ้าไม่ทรงหวั่นไหว ทรงชนะมาร ทรงตรัสรู้พบทางดับทุกข์ ลมพัดปะทะจอม เขาอยากมีภูมิคุ้มกันการรุกรานของมารร้ายเหมือนพระพุทธเจ้า" (ทินกร หุตางกูร, 2545: 144)

ในด้านศิลปะ จอมมองศิลปะเป็นสิ่งดีงาม เป็นฝ่ายตรงข้ามกับความโลภและกิเลสของมนุษย์ ดังที่เขาตั้งคำถามต่อทางเลือกของอลัน กรีนสแปน ประธานธนาคารกลางของสหรัฐอเมริกา "จอมขยับเข้าไปใกล้จอโทรทัศน์ จุดไม้ขีดไฟจ่อ เพ่งดูหน้ากรีนสแปน เขาอยากรู้ว่านอกจากความว้าเหว่-จะมีแววของความเสียใจไหมบนหน้าประธานธนาคารกลางผู้เงียบขรึม ความเสียใจที่ทิ้งคลาริเนตกับแซ็กโซโฟนไปทำหน้าที่จัดระเบียบการเงินให้ประเทศซึ่งกลไกธุรกิจหมุนโดยฟันเฟืองของความโลภ (อยากครองโลก) จัดสรรเงินให้กับการสะสมอาวุธฆ่าคน" (ทินกร หุตางกูร, 2545: 87) จอมจึงเสนอว่าศิลปะเป็นสิ่งบริสุทธิ์ เป็นเครื่องแสดงออกถึงพลังจินตนาการ ความหวัง ความฝัน และอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นในจิตใจของมนุษย์ เช่นที่กล่าวถึงงานเขียนของกาเบรียล การ์เซีย มาร์เกซ ว่า "มาร์เกซไม่เคยเขียนถึงสิ่งใดนอกจากความเหงา" (ทินกร หุตางกูร, 2545: 49) ภาพเขียนพระกระยาหารมื้อสุดท้าย "ศตวรรษที่ 6 – 19 ศิลปินคริสเตียนนิยมวาดภาพการกินอาหารค่ำมื้อสุดท้ายของพระเยซู มันเป็นเหตุการณ์สะเทือนใจ (รองจากพระเยซูถูกตรึงกางเขน)" (ทินกร หุตางกูร, 2545: 74) ศิลปะเป็นเครื่องปลอบประโลมใจ "คนเลี้ยงแพะในโลกไซเบอร์นึกถึงเพลง Sweet Baby James ของเจมส์ เทย์เลอร์ เนื้อเพลงชวนให้คิดถึงคนที่กีตาร์ไม่เคยห่างกายแม้อยู่บนยานอวกาศซึ่งกำลังบินกลางหมู่ดาวในจักรวาล กีตาร์เป็นเพื่อนคลายเหงา ปลอบให้มีพลังใจก้าวต่อไปในโลกที่หม่นหมอง" (ทินกร หุตางกูร, 2545: 106)

แนวคิดดังกล่าวคือการปฏิเสธมนุษย์ในฐานะ "ประธาน" (subject) ที่มีสิทธิอำนาจเบ็ดเสร็จเหนือตนเองและสิ่งอื่น ด้านหนึ่ง *โลกของจอม*นำเสนอภาวะตัวตนที่แอบอิงกับอำนาจที่เหนือกว่า และ "บริสุทธิ์" กว่าอย่างเช่นพระจ้า หรือบาปกรรม และในโลกปัจจุบันซึ่งความรู้วิทยาศาสตร์เจริญก้าวหน้าจนพลังความเชื่อทางศาสนาลดลง รูปแบบของอำนาจที่เหนือกว่าถูกนำเสนอเป็นปรากฏการณ์ที่ลึกลับและไม่มีข้อพิสูจน์ อันได้แก่ "มนุษย์ต่างดาว" แต่อีกด้านหนึ่ง *โลกของจอม*นำเสนอภาวะของตัวตนของปัจเจกบุคคลที่ก่อเกิดจากการอยู่ในระบบเครือข่าย ซึ่งความหมายของปัจเจกบุคคลก่อเกิดจากสิ่งอื่น เช่นการประกอบสร้างของปารตี

กล่าวได้ว่า *โลกของจอม*เสนอความไม่เชื่อมั่นต่อภาวะตัวตนแบบสมัยใหม่ที่ให้ความสำคัญแก่มนุษย์ในฐานะปัจเจกบุคคลที่มีสิทธิอำนาจเหนือตนเองและมีเจตจำนงเสรี โดยมองว่ามนุษย์ในภาวะดังกล่าวไม่อาจนำพามนุษย์ไปสู่การสร้างโลกที่สวยงามมีความสุขได้ โลกที่เกิด

จากการพัฒนาภาวะปัจเจกบุคคลแบบสมัยใหม่กลายเป็นโลกที่หม่นหมอง และการที่มนุษย์ไม่เชื่อมโยงกับสิ่งอื่นใดนอกจากตัวเอง ทำให้มนุษย์ไร้ตัวตน

การนำเสนอภาวะที่ความมีตัวตนของปัจเจกบุคคลต้องขึ้นอยู่กับสิ่งอื่นภายนอกมากกว่าภายในตัวบุคคลนั้นเองยังมีการนำเสนอในเรื่องสั้น “พระเจ้าตายแล้ว!” ซึ่งแสดงให้เห็นภาวะปัจเจกบุคคลในสังคมสื่อ ที่สื่อทำหน้าที่แทนพระเจ้าในการยืนยันความมีอยู่ของมนุษย์

3.3.2 “พระเจ้าตายแล้ว!”: มนุษย์ผู้ไม่อาจกำหนดตนเอง

“พระเจ้าตายแล้ว!” เป็นผลงานของพิสิฐ ภูศรี ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2543 เนื้อเรื่องเป็นเรื่องเล่าของนักเขียนชื่อพิสิฐ ภูศรี ที่เล่าถึงปัญหาภรรยาของเขาหายไปจากบ้าน แต่กลับไปปรากฏตัวในรายการโทรทัศน์ต่างๆ เขาพยายามติดตามหาเธอแต่เขาก็ไม่สามารถพบเธอและเอาตัวเธอกลับคืนมาได้ ในที่สุดเขาพยายามติดต่อกับพระเจ้าเพื่อขอให้ช่วยนำเธอกลับคืนมาแต่ก็ไม่สำเร็จ “พระเจ้าตายแล้ว!” เสนอภาพปัจเจกบุคคลในสังคมสื่อ (media society) แสดงให้เห็นการแปรเปลี่ยนความคิดในการกำหนดนิยามตนเองของปัจเจกบุคคล จากเดิมมนุษย์ผูกโยงความหมายของตนเองเข้ากับพระเจ้าหรืออำนาจเหนือธรรมชาติ มาเป็นการผูกโยงความหมายของตนกับสื่อโดยเฉพาะโทรทัศน์

“พระเจ้าตายแล้ว!” แสดงให้เห็นการที่ปัจเจกบุคคลใช้สื่อในการกำหนดนิยาม/สร้างความหมายให้แก่ตนเองโดยอาศัยโทรทัศน์ในการอ้าง/ยืนยันความเป็นตัวตนของตนเอง ทำให้ตนเองกลายเป็นบุคคลหนึ่งที่มีตัวตนอยู่จริงในความรับรู้ของผู้อื่น ซึ่งก็คือผู้ชมโทรทัศน์ ความสัมพันธ์ระหว่างปัจเจกบุคคลกับสื่อโทรทัศน์ในลักษณะดังกล่าวไม่ได้มีลักษณะที่แบ่งเป็นสองขั้ว นั่นคือ สื่อโทรทัศน์มิได้เป็นผู้กระทำ (active) และผู้ชมมิได้เป็นผู้ถูกกระทำ (passive) หากแต่เป็นปฏิบัติการต่อกันระหว่างสื่อโทรทัศน์กับปัจเจกบุคคล สื่อโทรทัศน์กับผู้ชมต่างส่งอิทธิพลต่อกัน ต่างสร้างความหมาย/ความจริงของตนขึ้นจากกันและกัน นั่นคือการที่ต่างกระทำต่อกัน (Baudrillard, 1994: 31)

ในปัจจุบัน รายการโทรทัศน์ของไทยจำนวนมากสร้างเรื่องราวขึ้นจากเรื่องราวของปัจเจกบุคคล คือนำเรื่องราวของปัจเจกบุคคลมาเสนอเป็นเนื้อหาของรายการ เรื่องราวที่ปรากฏบนจอโทรทัศน์มิใช่มีแต่เรื่องราวของคนดังหรือคนในสังคมชั้นสูงที่คนธรรมดาสามัญจับต้องไม่ได้เอื้อมไม่ถึง แต่เป็นเรื่องราวของคนธรรมดาสามัญด้วยกันเองที่ถูกนำมาเผยแพร่ และจำนวนมากเป็นการเรื่องราวชีวิตที่ประสบความสำเร็จของนักร้องนักแสดงที่เคยเป็นคนธรรมดาสามัญมีชีวิต

ทุกข์ยากเช่นเดียวกับคนจำนวนมาก ด้วยวิธีการเช่นนี้ สื่อโทรทัศน์ได้เปิดพื้นที่ให้คนธรรมดาสามัญได้แสดงตัวตน และขณะเดียวกันก็ได้ปลูกฝังภาพชีวิตในฝันที่ใกล้ตัวมากยิ่งขึ้นให้แก่ผู้ชมที่เป็นคนธรรมดาสามัญด้วย สื่อโทรทัศน์กระตุ้นให้ปัจเจกบุคคลรู้สึกถึงความสำคัญของตน "There is no longer any imperative of submission to the model, or to the gaze "YOU are the model!" "YOU are the majority!" (Baudrillard, 1994: 29) เช่นเดียวกับวิธีการที่โฆษณากระตุ้นกลุ่มเป้าหมายให้รู้สึกปรารถนาที่จะซื้อสินค้าด้วยการเปิดโอกาสให้ผู้ชมนำตัวเองเข้าสวมบทเอกในโฆษณา "The viewer is the absent hero or heroine of the ad. The viewer is solicited to displace him or herself into the ad and become one with the meanings associated with the product." (Poster, 2004: 400) ในเรื่อง ภรรยาของ "ผม" พยายามอย่างหนักเพื่อที่จะได้ไปออกรายการโทรทัศน์เพื่อเล่าเรื่องราวชีวิตของเธอ และเมื่อเธอประสบความสำเร็จคือได้ออกโทรทัศน์ ภรรยาของ "ผม" ก็สามารถนำตัวเอง "เข้าแบบ" ชีวิตในฝัน นั่นคือภรรยาของ "ผม" ขยับจากเด็กสาวที่มีชีวิตทุกข์ยาก ไต่เต้าขึ้นเป็นนักเต้นจนถึงเป็นนักร้อง "มันคือเส้นทางชีวิตที่เธอใฝ่ฝัน ถึงวันนี้...เธอพบมันแล้ว" (พิสิฐ ภูศรี, 2544: 69)

อย่างไรก็ตาม ในทางกลับกัน ปัจเจกบุคคลทำให้ตัวตนของเขาเป็นจริงด้วยการแสดงตัวตนของเขาผ่านสื่อโทรทัศน์ สื่อโทรทัศน์จึงไม่เพียงเสนอและสร้างชีวิตในความฝันแก่ปัจเจกบุคคล แต่ยังทำให้เรื่องราวชีวิตของปัจเจกบุคคล "เป็นจริง" ด้วยการนำเรื่องราวชีวิตนั้นเสนอผ่านรายการโทรทัศน์ การที่เรื่องราวถูกเล่าผ่านโทรทัศน์ทำให้เรื่องราวนั้นเป็นจริงยิ่งกว่าเรื่องราวชีวิตของคนผู้นั้นจริงๆ

การที่รายการโทรทัศน์กลายเป็นเครื่องยืนยันความจริง เรื่องราวต่างๆ เป็นจริง น่าเชื่อถือก็ต่อเมื่อถูกเล่าผ่านทางโทรทัศน์ ส่งผลสำคัญต่อภาวะตัวตนของปัจเจกบุคคล คือปัจเจกบุคคลไม่อาจอ้างหรือยืนยันความเป็นตัวตนของตนเอง หรืออ้าง/ยืนยันเรื่องราวชีวิตของตนเองได้ด้วยตัวของบุคคลผู้นั้นเอง หากแต่ต้องกระทำผ่านสื่อโทรทัศน์ ปัจเจกบุคคลจึงไร้สิทธิอำนาจเหนือตน แต่กลับต้องพึ่งพาสิ่งอื่นเพื่อยืนยันตนเอง ในเรื่อง ภรรยาของ "ผม" จึงดิ้นรนที่จะไปออกรายการโทรทัศน์เพื่อเล่าเรื่องราวชีวิตของเธอ ภรรยาของ "ผม" ทำให้เรื่องราวชีวิตของเธอเอง "เป็นจริง" ด้วยการเล่าเรื่องราวผ่านทางรายการโทรทัศน์ และตัวตนของเธอในฐานะปัจเจกบุคคล "เป็นจริง" ได้ก็ด้วยการผลักดันให้ถูกนำเสนอผ่านสื่อโทรทัศน์ แต่เดิมซึ่งเธอเสมือนว่าไร้ตัวตน (nobody) ได้มีตัวตนเป็นบุคคลหนึ่ง (somebody)

ผลจากเหตุการณ์นี้ สิ่งที่รายการโทรทัศน์สร้างขึ้นคือภรรยาของ "ผม" ที่มีตัวตนใหม่ไม่ใช่ตัวตนที่ "ผม" รู้จัก ตัวตนใหม่ของเธอเกิดจากเรื่องราวที่เล่าผ่านรายการโทรทัศน์ "ชีวิต

ลำเค็ญแต่หนหลังถูกเปิดเผยทุกแง่มุม บางอย่างแม้แต่ผมผู้เป็นสามีก็ยังไม่รู้" (พิสิฐ ภูศรี, 2544: 61) ภาพภรรยาของ "ผม" คือเด็กสาวบ้านแตก แม่แต่งงานใหม่ ถูกพ่อเลี้ยงลวนลามจนต้องหนีออกจากบ้าน ตกระกำลำบากจนกระทั่งแต่งงาน ตัวตนใหม่นี้เป็นจริงยิ่งกว่าตัวตนแท้ๆ ที่มีชีวิตเลือดเนื้อซึ่งจับต้องสัมผัสได้และ "ผม" เคยรู้จัก ภรรยาของ "ผม" ในโทรทัศน์กลายเป็นตัวตนจำลองที่เข้าแทนที่ตัวตนที่แท้จริง ผู้แต่งแทนภาพตัวตนที่หายไปของภรรยาของ "ผม" ด้วยการที่ "ผม" พบว่าเขาไม่อาจพบเจอตัวจริงของภรรยาของเขาได้อีกเลย "ภรรยาผมกลายเป็นมนุษย์ในมิติพิศวงไปเสียแล้ว ไม่มีวันได้เจอตัวจริง นอกเสียจากความจริงเสมือนภายในกรอบสี่เหลี่ยม นี่มันอะไรกัน...สิ่งที่ผมเห็น – เป็นความจริง, หรือว่าภาพลวงตา" (พิสิฐ ภูศรี, 2544: 64) ภรรยาของ "ผม" ไม่มีตัวตนจริงอีกเลย นอกจากตัวตนที่ปรากฏบนจอโทรทัศน์ซึ่งเป็นความเป็นจริงจำลอง

นอกจาก "พระเจ้าตายแล้ว!" จะเสียดสีบทบาทของสื่อโทรทัศน์ในการสร้างตัวตนเสมือนของปัจเจกบุคคลแล้วผู้แต่งยังเยาะหยันปัจเจกบุคคลในสังคมร่วมสมัยที่เจริญด้วยความรู้แบบวิทยาศาสตร์ว่าไม่แตกต่างกับมนุษย์ในอดีตในการแสวงหาตัวตนผ่านสิ่งอื่นภายนอก ผู้แต่งล้อคติมนุษยนิยมสมัยใหม่ด้วยการอ้างถึงประโยค "พระเจ้าตายแล้ว" ของเฟรดริก นิทซ์เช ข้อความประโยคนี้ถือเป็นประโยคต้นแบบของคติมนุษยนิยม เป็นการปลดปล่อยมนุษย์จากพันธะผูกพันกับพระเจ้าตามคติคริสต์ศาสนาในยุคก่อนสมัยใหม่ แนวคิดดังกล่าวอาจเชื่อมโยงเข้ากับความเชื่อในสังคมไทยที่ใกล้เคียงกันผ่านความคิดเรื่องอำนาจผีสางเทวดาและพรหมลิขิต

การที่มนุษย์ผูกพันตนเองกับพระเจ้า โชคชะตา เทวดา พรหมลิขิต เป็นการยอมรับอำนาจเหนือธรรมชาติว่ามีบทบาทในการสร้างและกำหนดเรื่องราวชีวิตของปัจเจกบุคคล เรื่องราวชีวิตของบุคคลสามารถนำมาบอกเล่าล่วงหน้าได้ การทำนายจึงทำให้ชีวิตในอนาคตของบุคคล "เป็นจริง" ในอดีต คำทำนายได้รับความเชื่อถือว่ามีค่าเท่ากับความจริง และอาจเปลี่ยนแปลงแก้ไขได้ก็ด้วยอำนาจเหนือธรรมชาติ แต่ภายหลังจากที่วิทยาศาสตร์เจริญก้าวหน้า ความเชื่อเรื่องอำนาจเหนือธรรมชาติเริ่มสั่นคลอนและลดทอนลง มนุษย์ไม่เชื่อในอำนาจเหนือธรรมชาติอีกต่อไป

ผู้แต่งเยาะหยันความแปรเปลี่ยนกระบวนทัศน์ดังกล่าวด้วยการปฏิเสธการมีอยู่ของพระเจ้าแต่ปัจเจกบุคคลต้องตกอยู่ใต้อำนาจของสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น ในเรื่อง "ผม" อ้างถึงเรื่องสั้น "มนุษย์กับพระเจ้า" ของปริทรรศ หุตางกูร ซึ่งแสดงถึงอหังการของมนุษย์ยุคใหม่ที่ไม่เกรงอำนาจของพระเจ้าและกล้าท้าทายด้วยการล่อลวงพระเจ้า ใน "พระเจ้าตายแล้ว!" "ผม" ยืนยันว่าพระเจ้าไม่มีอยู่จริง ไม่มีอำนาจเหนือธรรมชาติที่สามารถกำหนดหรือทำนายความจริงได้อีกต่อไป ดังที่ "ผม" ไม่สามารถติดต่อกับ "พระเจ้า" เพื่อขอความช่วยเหลือ "พระเจ้า" ได้ไม่ว่าจะเป็นพระเจ้าใน

คติตะวันตกซึ่งติดต่อด้วยการเดินทางไปเฝ้ารอบนยอดเขาแบบเดียวกับโมเสส หรือแบบตะวันออกซึ่งติดต่อด้วยการจุดธูปไหว้ พระเจ้าก็ไม่ปรากฏตัวมาช่วยนอกจากเป็นเพียงความฝัน และในฝันของ “ผม” พระเจ้ายังสูญเสียศักยภาพในการกำหนด/ทำนายความจริง เพราะพระองค์ผิดพลาดในการคำนวณเลขท้ายสามตัว “[…] ผมครุ่นคิดจนเก็บเอาไปฝันว่า พระเจ้ามาตามนัด พระองค์มาบอกเลขท้ายสามตัวตรงๆ ไปเลย 745 ในความฝัน ผมเอ่ยแย้งไปว่า หวยจะออก 038 ไม่ใช่หรือ พระเจ้าส่ายหน้า บอกว่าครั้งก่อนคำนวณผิด หวยจะต้องออก 745 อย่างแน่นอน ไม่เชื่อลองซื้อดู” (พิสิฐ ภูศรี, 2544: 67)

การเล่าเรื่องผสมผสานลักษณะเหนือธรรมชาติเข้ากับเหตุการณ์ปกติธรรมดาเช่นเดียวกับโลกความเป็นจริงภายนอก ทำให้ภาพของโลกความเป็นจริงที่เต็มไปด้วยวิทยาการก้าวหน้ากลับดูคลุมเครือก้ำกึ่งระหว่างสภาวะแบบวัตถุนิยม (materialism) กับจิตนิยม (idealism) โน้มนำให้เห็นว่าสังคมไทยร่วมสมัยเป็นโลกแบบเดียวกับสังคมไทยก่อนยุคความเจริญทางวิทยาศาสตร์จะเข้ามามีบทบาท คือเป็นโลกที่ปัจเจกบุคคลมิได้มีอำนาจเหนือตนเอง ความเป็นจริงของตัวตนของมนุษย์มิได้ขึ้นอยู่กับตัวมนุษย์เอง มนุษย์ต้องอาศัยสิ่งอื่นในการยืนยันตนเอง เช่นเดียวกับที่ครั้งหนึ่งมนุษย์ต้องอาศัยพระเจ้าเพื่อยืนยันการมีอยู่ของตน

การล้อประโยค “พระเจ้าตายแล้ว” ซึ่งกินความรวมถึงความเชื่ออำนาจเหนือธรรมชาติในสังคมไทยด้วยเป็นการเยาะเย้ยมนุษย์ ปัญหาของมนุษย์คือ มนุษย์ไม่อาจพึ่งพาพระเจ้าหรือสิ่งเหนือธรรมชาติได้ เพราะมนุษย์เชื่อว่าพระเจ้าไม่มีอำนาจเหนือความรู้แบบวิทยาศาสตร์ซึ่งในเรื่องแทนด้วยการคำนวณ แต่ในขณะเดียวกันกับที่มนุษย์เลิกเชื่ออำนาจเหนือธรรมชาติ มนุษย์ก็ไม่อาจดำรงอยู่ได้ด้วยตัวเอง และยังต้องอาศัยสิ่งอื่นมายืนยันและอ้างอิงถึงสถานะและความมีอยู่ของตน ซึ่งในสังคมหลังสมัยใหม่ก็คือสื่อโทรทัศน์

อย่างไรก็ตาม แนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างพระเจ้ากับตัวตนของมนุษย์ไม่ได้เป็นประเด็นสำคัญนักในสังคมไทยซึ่งแนวคิดพุทธศาสนามีอิทธิพลมากในการอธิบายภาวะของมนุษย์ด้วยความเชื่อเรื่องกรรม ซึ่งคือการกระทำของบุคคลผู้นั้นเองไม่ว่าจะในชาติปัจจุบันหรืออดีตชาติก็ตาม โดยนัยนี้ มนุษย์จึงเป็นผู้กระทำหรือเป็นผู้กำหนดชะตาชีวิตของตนเอง พระพุทธเจ้าไม่อยู่ในฐานะของผู้กำหนดหรือผู้สร้างอย่างพระผู้เป็นเจ้าในศาสนาแบบเทวนิยม หากแต่ทรงเป็นผู้นำ “ความจริง” ของวัฏสงสารมาเปิดเผยและสอนถึงหนทางหลุดพ้นจากวัฏสงสารนั้น ส่วนความเชื่อเรื่องเหนือธรรมชาติในสังคมไทยสืบสายมาจากความเชื่อพื้นถิ่นในการนับถือผีสางเทวดา ผนวกกับความเชื่อเรื่องพรหมในศาสนาพราหมณ์ฮินดู ทั้งหมดทำให้ความเชื่อมั่นในศักยภาพของมนุษย์ตาม

แนวคิดมนุษยนิยมสมัยใหม่ในสังคมไทยไม่เคยแน่วแน่มั่นคงอย่างในตะวันตก การล้อประโยค “พระเจ้าตายแล้ว” ในบริบทสังคมไทยจึงมีน้ำหนักสำคัญอยู่ที่การเสียดสีปรากฏการณ์ร่วมสมัยที่ปัจเจกบุคคลอ้างอิงหรือกำหนดนิยามตนเองด้วยสื่อโทรทัศน์มากกว่าการท้าทายอุดมการณ์มนุษยนิยม

ขณะที่ผู้แต่งวิพากษ์สื่อโทรทัศน์ด้วยกลวิธีการนำเสนอแบบเกินจริงและเหนือธรรมชาติ การอ้างอิงวรรณกรรมอื่นยังเป็นโอกาสให้ผู้แต่งได้วิพากษ์บทบาทของ “สื่อวรรณกรรม” ไปด้วยในขณะเดียวกัน ในเรื่อง “ผม” โจมตีเรื่องสั้น “พระเจ้ากับมนุษย์” ของปริทรรศน์ หุตางกูร ว่าเป็น “สิ่งโกหกหลอกลวง” เนื่องจากเรื่องสั้นนั้นแสดงให้เห็นว่ามนุษย์ประสบความสำเร็จในการติดต่อกับพระเจ้าและยังคงมีอำนาจ “ผม” พยายามขอความช่วยเหลือจากพระเจ้าตามแบบตัวละครในเรื่อง “พระเจ้ากับมนุษย์” โดยอ้างว่าเขาได้เลียนแบบทำตามตัวละครในเรื่อง หวังจะได้พบพระเจ้า แต่ไม่ประสบความสำเร็จ

กระบวนการสะท้อนตนเองเช่นนี้ทำให้เรื่องสั้นของพิสิฐ ภูศรี กลับซับซ้อนยิ่งขึ้นในแง่ของการสะท้อนบทบาทความสัมพันธ์ระหว่างสื่อกับการสร้างความหมายให้แก่ “ตัวตน” ของปัจเจกบุคคล วรรณกรรมเป็นสื่อที่ไม่อาจนำเสนอความจริงได้เมื่อเทียบกับโทรทัศน์ เมื่อสื่อสองประเภทถูกนำมาจัดวางคู่กันแล้ว โทรทัศน์มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับการสื่อความหมายของตัวตนของปัจเจกบุคคลให้เผยแพร่ไปมากกว่าวรรณกรรม อย่างไรก็ตาม ในสังคมร่วมสมัย การนำเสนอของโทรทัศน์ได้ทำหน้าที่เกินเลยจากการ “นำเสนอ” แต่ก้าวไปสู่การ “สร้าง” ความจริงขึ้นมา ซึ่งสื่อวรรณกรรมทำไม่ได้ตามนัยที่ “พระเจ้าตายแล้ว!” เสนอไว้ โดยนัยนี้จึงเท่ากับว่า สื่อวรรณกรรมทำหน้าที่ความเป็น “สื่อ” ที่แม่นตรงกับหน้าที่ของตนได้มากกว่า นั่นคือการเสนอเพียง “ภาพแทน” มิใช่ “ความจริง” แม้ว่า “ภาพแทน” นั้นจะถูกทึกทักว่าเป็น “ความจริง” ก็ตาม

การที่สื่อเป็นเครื่องมือในการสร้างและเสนอความเป็นตัวตนของปัจเจกบุคคลหนึ่งๆ ยังปรากฏในเรื่องสั้น “บารmeของพ่อมัน” ของปราบดา หยุ่น ผู้แต่งเสนอปัญหาภาวะปัจเจกบุคคลผ่านกลวิธีการเล่าเรื่อง แต่ในขณะเดียวกันเรื่องเล่าหรือวรรณกรรมเรื่องนี้ได้ทำหน้าที่เป็นสื่อในการเสนอภาพแทนภาวะปัจเจกบุคคลของผู้เล่าเรื่องซึ่งดูเสมือนว่าคือผู้แต่งเอง

3.3.3 บารmeของพ่อมัน: การต่อรองของปราบดา หยุ่น

“บารmeของพ่อมัน” เป็นผลงานของปราบดา หยุ่น ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2545 เนื้อหาของเรื่องแสดงปัญหาภาวะตัวตนของปัจเจกบุคคลที่แตกต่างกับแนวคิดสมัยใหม่เกี่ยวกับ

ปัจเจกบุคคล ภาวะปัจเจกบุคคลที่ “บารmeของพ่อมัน” เสนอคือการยอมรับการมีอยู่ของตัวตนที่มากกว่าหนึ่งในแต่ละบุคคล และปัจเจกบุคคลมิได้เป็นอิสระและมีอำนาจเหนือตนเอง เนื่องจากตัวตนของเขาผูกพันอยู่กับสิ่งอื่น นั่นคือระบบสัญลักษณ์ (symbolic order) หรือภาษา และกลวิธีการเล่าเรื่องที่แสดงให้เห็นการประกอบสร้างความเป็นปราบดา หยุ่น 2 แบบให้รวมเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทำให้เรื่องสั้นนี้เองก็เป็นระบบสัญลักษณ์ชุดหนึ่งที่ประกอบสร้างความหมายของความเป็นปราบดา หยุ่น ด้วย

“บารmeของพ่อมัน” แสดงภาวะตัวตนแยกแตกของปราบดา หยุ่น ด้วยการเสนอตัวละคร 2 ตัว เป็นภาพแทนตัวตน 2 แบบที่ต่างกันอย่างสุดขั้วของปราบดา หยุ่น ซึ่งเป็นผู้เล่าที่เล่าถึงตัวเอง ตัวตนหนึ่งคือปราบดา หยุ่น ที่เป็น “ผม” อีกตัวตนหนึ่งคือ ปราบดา หยุ่น ที่เป็น “ปราบดา หยุ่น”[14] การเป็น “ปราบดา หยุ่น” ทำให้ปราบดา หยุ่น มีตัวตนเป็นดารา หรือ “ดาว” ในสังคม ขณะที่ “ผม” ทำให้ปราบดา หยุ่น มีตัวตนเป็นนักคิดนักเขียน ทั้งสองตัวตนผสมรวมเข้าด้วยกันเป็นชายหนุ่มซึ่งเป็นนักเขียนที่เป็นดาวในสังคมวัตถุนิยมในด้านหนึ่ง “เพราะเขาสะเออะไปผูกสัมพันธ์ลึกซึ้งกับดาราสาวชื่อดัง – และไม่อีกกี่เดือนถัดไป เขาถูกยกยอจากคนบางกลุ่มให้เป็นนักเขียนไฟแรง ผู้ผลิตผลงานแหกขนบวรรณกรรมดั้งเดิมจนขาดวิ่น – ยิ่งกว่านั้น เขาถูกเรียกว่าตัวแทนของคนรุ่นใหม่” (ปราบดา หยุ่น, 2548: 109) และเป็นดาวในสังคมความคิดในอีกด้านหนึ่ง “หากมีนักอ่านจำนวนหนึ่งรู้สึกทึ่งในงานเขียนหรือฝีมือการใช้ภาษาของปราบดา หยุ่น จริง ผมขอน้อมรับความดีความชอบนั้นไว้แต่เพียงผู้เดียว เพราะผมเป็นคนเขียนหนังสือให้ปราบดา หยุ่น มาโดยตลอด” (ปราบดา หยุ่น, 2548: 110)

“ผม” หรือปราบดา หยุ่นผู้เล่าเรื่องแสดงความแตกต่างระหว่างเขากับ “ปราบดา หยุ่น” ด้วยการชี้ว่าภาพลักษณ์ของปราบดา หยุ่น ที่ปรากฏต่อสาธารณชนเป็นภาพของเขา ในขณะที่ความเป็น “ปราบดา หยุ่น” ของอีกฝ่ายเป็นภาพที่แตกต่างและไม่ปรากฏ

> ทั้งที่ปราบดา หยุ่น ไม่เคยเขียนเรื่องสั้นเหล่านี้สักเรื่องเดียว ทั้งที่ปราบดา หยุ่นไม่ได้มีอุดมคติน่าเลื่อมใสใดๆ ดังที่ผู้คนคิด – ผมเป็นคนสร้างขึ้นมาทั้งหมด […] ผมเป็นคนออกแบบปราบดา หยุ่น ผมเป็นคน

---

[14] ในการวิเคราะห์เรื่อง “บารmeของพ่อมัน” การกล่าวถึงปราบดา หยุ่น ที่เป็นผู้เล่าเรื่องและเป็นตัวละคร ผู้วิจัยแยกความแตกต่างในการเขียนโดยใช้เครื่องหมายอัญประกาศ เมื่อกล่าวถึงผู้เล่าเรื่องจะใช้ว่า ปราบดา หยุ่น และเมื่อกล่าวถึงตัวละครจะใช้ว่า “ปราบดา หยุ่น”

> กำหนดทุกอย่างก้าวย่างให้เขา – […] เขาอยากดังกว่าเดิม อยากมีรูปตัวเองอยู่ทั่วประเทศ อยากออกทีวีบ่อยๆ อยากให้คนสนใจเยอะๆ […]
>
> ผมต้องค่อยๆ เสี้ยมสอนเขาเรื่องการสร้างภาพพจน์ มันไม่ใช่เรื่องง่าย การวางตัวให้เหมาะสมจะทำให้คนเลื่อมใสได้ยาวนานกว่าความโด่งดังชั่ววูบ – ในที่สุดเขาก็ยอมลดระดับความทะเยอทะยานลงบ้าง […]
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2548: 121 – 122)

การแยกตัวตนออกเป็น 2 ส่วน เป็นการแสดงความตระหนักรู้ถึงข้อจำกัดของภาวะของตัวเองที่มิได้มีตัวตนเพียงหนึ่งเดียว และเป็นการยอมรับถึงความอับจนของตัวตนแต่ละฝ่ายที่ไม่สามารถดำรงอยู่ด้วยด้านใดด้านหนึ่งของตนเพียงลำพัง ตัวตนทั้งสองไม่อาจแยกออกจากกันได้ ขณะที่ “ผม” เยาะหยัน “ปราบดา หยุ่น” ว่า “ตัวตนของเขาประกอบขึ้นด้วยสองปัจจัยเท่านั้น หนึ่งคือผม สองคือบารมีของพ่อเขา หากขาดสิ่งหนึ่งสิ่งใดไป เขาจะเสียหลักทันที และคงลุกขึ้นแข็งแกร่งอีกได้ยาก” (ปราบดา หยุ่น, 2548: 122) เขาก็ตระหนักถึงภาวะของตัวเองว่าไม่อาจขาด “ปราบดา หยุ่น” ได้เช่นเดียวกันเนื่องจาก “ปราบดา หยุ่น” เป็นโอกาสเดียวที่ทำให้เขามีตัวตนเป็นที่ประจักษ์ขึ้นได้ “ผมมองไม่เห็นแม้วี่แววว่าจะพาตัวเองก้าวเข้าเขตของความสลักสำคัญในสังคมได้อย่างไร ผมไม่มีเส้นสายในวงการ เคยส่งต้นฉบับไปตามนิตยสารก็ไม่ได้รับการติดต่อกลับ” (ปราบดา หยุ่น, 2548: 113) ต้นฉบับของ “ผม” ที่ไม่ได้รับการตีพิมพ์ก็เพราะ “ผม” เป็นตัวตนที่ไร้อำนาจ กล่าวคือ “ผม” ในฐานะนักเขียนที่ไม่มี “ชื่อเสียง” เป็นที่รู้จัก “ผม” ไม่มีอำนาจในการสร้างความน่าสนใจให้แก่นิตยสารที่จะตีพิมพ์ผลงานของเขา ในขณะที่ชื่อ “หยุ่น” มีความหมายในสังคมในฐานะที่เป็นนามสกุลของนักสื่อสารมวลชนที่มีชื่อเสียง การระบุนามผู้แต่งว่า “ปราบดา หยุ่น” จึงมีความหมายและมีอำนาจในการชักจูงใจผู้อ่านในสังคมของการบริโภคข้อมูลข่าวสาร เพียงความเป็นข้อมูลข่าวสาร มิใช่บริโภค “สาร” ในข้อมูลนั้น โดยนัยนี้ ตัวตนของ “ปราบดา หยุ่น” จึงมีความสำคัญต่อ “ผม” ในการสร้างโอกาสให้ “ผม” แสดงออกถึง “สาร” ทางความคิดผ่านทางความนิยมในตัว “ปราบดา หยุ่น”

การเป็นปราบดา หยุ่น ที่ประกอบขึ้นจากสองตัวตนทำให้เกิดการแย่งชิงอำนาจการแสดงตัวตนให้ปรากฏ “ผม” พยายามช่วงชิงโอกาสในการแสดงตัวตนให้ปรากฏด้วยการข่ม “ปราบดา หยุ่น” ให้ภาพของ “ปราบดา หยุ่น” ด้อยกว่า ขณะเดียวกัน “ปราบดา หยุ่น” ก็พยายามทำให้ตัวตนของตนปรากฏออกมาด้วยเช่นกัน

ปราบดา หยุ่น ต้องระวังการก้าวเดินในชีวิตให้มาก – เพราะตัวตนของเขาประกอบขึ้นด้วยสองปัจจัยเท่านั้น หนึ่งคือผม สองคือบารมีของพ่อของเขา หากขาดสิ่งหนึ่งสิ่งใดไป เขาจะเสียหลักทันที และคงลุกขึ้นแข็งแกร่งอีกได้ยาก

ความหงุดหงิดในสภาพจิตใจของปราบดา หยุ่น ส่อให้ผมเห็นตั้งแต่เขาตระหนักได้ว่าขายชีวิตให้กับผมไปแล้วครึ่งหนึ่ง เขาเริ่มใช้คำหยาบคายยิ่งขึ้นเมื่อต้องพูดคุยกับผม และทำตัวเจ้ากี้เจ้าการเสมือนเป็นเจ้านาย นั่นคือความอ่อนแอของเขา ผมได้แต่นึกสงสาร จากที่ปราบดา หยุ่น เคยคิดว่าเขามีผมเป็นผู้ชี้ชะตาทางอาชีพการงานของเขาเกือบทุกกระเบียดนิ้ว

ส่วนผม – ผมเองก็มีความอ่อนแอที่พยายามปกปิดไว้ในสำนวนภาษาหวือหวาภายใต้ชื่อปราบดา หยุ่น

ผมยอมสูญเสียตัวตนที่แท้จริงเพื่อแลกกับการได้ทำงานที่รักได้อย่างไร้ขอบเขต

ใครบางคนเคยบ่นฝากชนรุ่นหลังไว้ว่า อิสรภาพเป็นฝันนามธรรมที่ไม่มีจริง – ผมเพิ่งเข้าใจความรู้สึกนั้นเมื่อได้ประสบกับตัวเอง – อิสรภาพคือการกักขังตัวเองอยู่ในกรงที่เรารัก

ผมในฐานะปราบดา หยุ่น คือตัวตนจอมปลอม แต่ผมก็จะไม่มีวันแลกมันไปเพื่อให้ได้ตัวตนที่แท้จริงกลับคืนมา

(ปราบดา หยุ่น, 2548: 121 – 123)

แม้ว่าตัวตนทั้งสองจะขัดแย้งตรงข้ามกัน แต่ทั้งสองต้องพึ่งพากันและต้องประสานรวมกัน จึงจะเป็นปราบดา หยุ่น ที่ประสบความสำเร็จและเป็นที่รู้จักของคนในสังคมในภาพลักษณ์ที่น่าพึงพอใจ แต่สิ่งที่ปราบดา หยุ่น ต้องชดใช้ คือเขาไม่อาจรู้ได้ว่าตัวตนใดของเขากำลังทำงานอยู่ “[…] เหมือนกับว่าในที่สุดแล้วเราทั้งคู่ต่างไม่มีตัวตน เวลาคนมองผม ผมไม่รู้ว่าเขาเห็นใคร เวลาผมมองโลกภายนอก ผมก็ไม่รู้ว่าผมใช้ดวงตาใครมอง […]” (ปราบดา หยุ่น, 2548: 124) การที่ตัวตนแต่ละฝ่ายต่างสำนึกรู้ว่าตนไร้อำนาจและมีอำนาจในขณะเดียวกันทำให้เห็นถึงจุดบอดสำคัญของตัวตนของปราบดา หยุ่น และ “ผม” นั่นคือการที่ทั้งสองต่างไม่มีตัวตนสมบูรณ์ เนื่องจากทั้งสองต่างประสานกันอยู่ในร่างเดียวกัน นำไปสู่การพิจารณาจุดลงเอยที่จำเป็นต้องประนีประนอมระหว่างตัวตนทั้งสองเพื่อให้แต่ละฝ่ายมีพื้นที่สำหรับการดำรงอยู่ดังข้อเสนอของ “ปราบดา หยุ่น” ที่ต้องการให้ “ผม” เปิดเผยความแยกแตกในตัวตนของปราบดา หยุ่น เป็นการประนีประนอม

ระหว่างตัวตนชายหนุ่มผู้มี “ทุนทางสังคม” สะสมไว้ก่อนแล้ว กับตัวตนของชายหนุ่มซึ่งก่อเกิดขึ้นภายใน

> “ใครไม่เชื่อก็ช่างมัน” ปราบดา หยุ่น ตวาดเบาๆ “ผมไม่สนหรอก ผมแค่ต้องการให้คุณสารภาพเป็นลายลักษณ์อักษร ว่าคุณคือคุณ ผมคือผม ว่าเราแหกตาคนอ่านตลอดสองสามปีที่ผ่านมา ผมจะได้บอกอย่างสบายใจว่า ผมไม่ได้ขัดแย้ง นี่ละตัวผม ปราบดา หยุ่นที่เขียนหนังสือนั่นมันอีกคน ไม่ใช่ผม ผมเป็นอย่างนี้แหละ ผมไม่ได้มีอุดมการณ์ดีเด่อะไร [...] ผมก็เหมือนผู้ชายทั่วไป ผมอยากขับรถบีเอ็ม ผมอยากทำตัวเจ้าชู้ ผมชอบดูหนังฮอลลีวู้ด ผมซื้อซีดีของบริทนีย์ เสปียร์ ผมอยากทำธุรกิจอะไรก็ได้ที่ที่ปั๊มเงินเร็วๆ เยอะ ผมอยากไปเที่ยวเมืองนอกบ่อยๆ ก็เท่านั้น”
>
> แต่ผมยังอยากเขียนหนังสือต่อไปนี่ – มันเป็นสิ่งที่ทำให้ผมมีความสุข ถ้าหากเราเปิดโปงความจริงออกมาอย่างนั้น ชีวิตผมในฐานะนักเขียนก็จบ จะให้เขียนด้วยชื่ออื่น ผมก็ไม่มีวันเรียกคนอ่านได้เยอะเท่านี้ อาจจะไม่มีใครสนใจพิมพ์งานของผมอีกเลยก็ได้ ผมไม่ยอมหรอก
>
> “ผมไม่ได้ขอให้คุณเลิกเขียน ไม่ได้ขอให้เลิกใช้ชื่อปราบดา หยุ่นด้วย” ปราบดา หยุ่น กล่าวต่อ “คุณจะเป็นปราบดา หยุ่น ไปจนตายก็ได้ ผมไม่ว่า ผมสัญญา...ผมเข้าใจดี ลำพังตัวผม ถึงคนจะรู้ว่าที่จริงไม่มีความสามารถอะไร ผมก็ยังอยู่ได้ด้วยบารมีพ่อ [...] แต่คุณน่ะสิ ผมเข้าใจว่าลำบาก...ผมถึงได้ไตร่ตรองมาหลายตลบเรียบร้อยแล้ว ว่าผมจะยอมให้คุณใช้ปราบดา หยุ่น ต่อไปในฐานะนักเขียน นักวิจารณ์ นักอะไรต่ออะไรของคุณที่ทำประโยชน์ให้คนอื่นนักหนา”
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2548: 124 –125)

ภาวะประนีประนอมดังกล่าวถูกนำเสนอในลักษณะตระหนักรู้ถึงกระบวนการพัฒนาความเป็นปราบดา หยุ่น ซึ่งเปิดเผยให้เห็นตัวตนสองแบบที่ดำรงอยู่ร่วมกันในบุคคลคนเดียว และต่างต้องพึ่งพากันด้วยต่างก็มีจุดอ่อนและจุดแข็งที่เอื้อให้อีกฝ่ายดำรงอยู่ ตัวตนของปราบดา หยุ่นในเรื่องสั้น “บารmeของพ่อมัน” ยืนยันภาวะของปัจเจกบุคคลที่มีตัวตนมากกว่าหนึ่งซึ่งแตกต่างและอาจขัดแย้งกัน การจัดการกับตัวตนที่แตกต่างมิใช่การกดข่มตัวตนหนึ่งและเชิดชูอีกตัวตนหนึ่งให้เป็นตัวตนเพียงหนึ่งเดียวของปัจเจกบุคคล แต่ปัจเจกบุคคลจำเป็นต้องเรียนรู้ที่จะยอมให้ตัวตนที่แตกต่างและขัดแย้งกันนั้นดำรงอยู่ร่วมกัน เพื่อการดำรงอยู่อย่างมีความสุขของเขาเอง

ในการเสนอภาวะปัจเจกบุคคลของปราบดา หยุ่น ผู้แต่งแสดงให้เห็นว่าความเป็นปราบดา หยุ่น เป็นการประกอบสร้างขึ้นจากระบบสัญลักษณ์ หรือภาษา เรื่องแสดงนัยของการประกอบสร้างความหมายผ่านสัญญะทางภาษาตั้งแต่ชื่อเรื่อง “บารmeของพ่อมัน” การใช้คำภาษาอังกฤษ “me” แทน “มี” ในคำ “บารมี” เป็นการแสดงถึงการรวมเข้าและการแยกออก ในแง่ของการรวมเข้า คำ “บารme” แสดงความต่างของภาษา 2 ภาษา คือภาษาไทยและภาษาอังกฤษที่ผนวกรวมเข้าด้วยกันแล้วสามารถสื่อความหมายได้ระดับหนึ่ง (สำหรับคนที่อ่านภาษาอังกฤษออก) คือเป็นคำที่อ่านออกเสียงได้ว่า “บา-ระ-มี” หมายถึง “คุณสมบัติที่ทำให้ยิ่งใหญ่” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546: 625) คำ “บารme” จึงสื่อความหมายถึง “me” หรือ “ผม” ซึ่งมีตัวตนผูกพันอยู่กับ “บารมี” ของผู้เป็นพ่อ ในขณะที่ “me” เฉพาะคำภาษาอังกฤษเป็นตัวอักษรที่แยกตัวออกจากกลุ่มตัวอักษรภาษาไทยหมายถึง “ผม” เพียงลำพัง ซึ่งหมายถึงอีกด้านหนึ่งของตัวตนที่ว่างเปล่า ไม่ผูกพันกับสิ่งใด

ในเรื่อง “ปราบดา หยุ่น” และ “ผม” ต่างมีภาพตัวตนของแต่ละฝ่ายปรากฏผ่าน “ภาษา” ที่ต่างกัน ตัวตนของปราบดา หยุ่น ที่เป็น “ปราบดา หยุ่น” ปรากฏผ่านคำ “หยุ่น” ซึ่งเป็นชื่อสกุลของครอบครัวที่เชื่อมโยงตัวเขาเข้ากับพ่อ ทำให้ปราบดา หยุ่น เป็นบุคคลที่มีตัวตนเป็นที่รู้จักในฐานะลูกของพ่อซึ่งเป็นนักข่าวนักหนังสือพิมพ์ชื่อดัง และด้วยสถานะเช่นนั้นทำให้ “ปราบดา หยุ่น โด่งดังระดับปรากฏการณ์ขึ้นก็เพราะบารมีของบิดาของเขาเป็นปัจจัยสำคัญ องค์ประกอบอื่นๆ ไม่มีแรงดันมหาศาลเทียบเท่าได้เลย” ปราบดา หยุ่น, 2548: 109) ลักษณะดังกล่าวปรากฏชัดจากการมีผลงานตีพิมพ์ ทั้งในหนังสือพิมพ์ของพ่อ “ในที่สุดผมก็สะดุดชื่อคุ้นหู – ปราบดา – เขียนเป็นภาษาอังกฤษใต้หัวคอลัมน์วิจารณ์ภาพยนตร์ ผมมั่นใจว่าต้องเป็นปราบดาเดียวกันกับปราบดา หยุ่น […] ที่ผมมั่นใจขนาดนั้นไม่ใช่เพราะความพิเศษของชื่ออย่างเดียว แต่เพราะเป็นชื่อที่ผมเจอบนหน้าหนังสือพิมพ์ในเครือเนชั่นซึ่งกำเนิดขึ้นด้วยบารมีพ่อของปราบดา หยุ่น จึงไม่ใช่เรื่องแปลกเลย ที่เขาจะได้เปิดคอลัมน์ของตัวเองอย่างโก้หรูโดยไม่ต้องผ่านการทดสอบฝีมือจากใครทั้งสิ้น” (ปราบดา หยุ่น, 2548: 117 – 118) บารมีของพ่อเด่นชัดเมื่อเรื่องสั้นที่ “ผม” แต่งได้รับตีพิมพ์โดยลงชื่อผู้แต่งว่าปราบดา หยุ่น “ทีแรกผมใส่ชื่อปราบดาไปเฉยๆ ไม่มีหยุ่น แต่เขาบอกว่าควรจะเติมหยุ่นด้วย ผมพยายามเกลี้ยกล่อมให้ใช้แต่ปราบดาก็ไม่สำเร็จ แต่คุณควรจะดีใจนะ เขาบอกให้เขียนส่งไปอีกบ่อยๆ […] หวังว่าคุณคงไม่รู้สึกแย่นักที่งานของคุณจะต้องถูกเผยแพร่ไปภายใต้ชื่อผม นามสกุลพ่อผม” (ปราบดา หยุ่น, 2548: 120)

ส่วนตัวตนของปราบดา หยุ่น ที่เป็น “ผม” ถูกเสนอเป็นตัวตนที่ว่างเปล่า ไม่มีพันธะผูกพันกับสิ่งอื่นหรือคนอื่น เป็นตัวตนที่แยกต่างหากจากภายนอกหรือ “คนอื่น” คือพ่อ เป็นตัวตน

ที่ไม่อาจระบุหรือกำหนดนิยามผ่านระบบสัญลักษณ์ได้ ผู้แต่งนำเสนอภาวะดังกล่าวด้วยการใช้คำ “ผม” เป็นสรรพนามแทนชื่อหรือวิสามานยนาม สื่อนัยถึงตัวตนที่ไม่อาจระบุได้ด้วยคำเรียกเฉพาะที่แสดงความสัมพันธ์หรือตำแหน่งแห่งที่ของผู้นั้น (อย่างไรก็ตาม การใช้ “ผม” ยังคงบ่งบอกถึงเพศสถานะ ต่างกับ “I” ในภาษาอังกฤษที่เป็นคำกลางๆ) เขาจึงไม่มีพันธะผูกพันกับสิ่งใด ทั้งความเป็นคนในตระกูล “หยุ่น” จากการที่เขาไม่มีชื่อและนามสกุล หรือความเป็นคนไทย “เมืองไทยและกรุงเทพฯ เป็นบ้านเกิดผม เป็นพื้นดินที่กรุณาให้ผมล้มลุกคลุกคลานมาตลอดชีวิตยี่สิบกว่าปี แต่คนเราจำเป็นต้องชอบบ้านเกิดตัวเองด้วยหรือ ผมคนหนึ่งละที่ไม่รู้สึกรู้สาอะไรกับการจากบ้านไปเลย” (ปราบดา หยุ่น, 2548: 112) เขาจึงดูเหมือนมีตัวตนเป็นอิสระไม่ขึ้นกับใครหรือสิ่งใด เป็นตัวตนที่เหมือนมีธรรมชาติเป็นนักคิดนักเขียน “ผมชอบอ่านชอบเขียนมาตั้งแต่เด็กและแน่นอน – ผมฝันอยากเป็นนักเขียน แต่มันเป็นฝันที่เลื่อนลอยเกินไป ไม่ได้แปลว่าผมไม่เชื่อมั่นในความสามารถของตัวเอง” (ปราบดา หยุ่น, 2548: 113)

แม้ว่า “ผม” ดูเหมือนจะถูกปิดบังซ่อนเร้นอยู่ภายใต้ “ปราบดา หยุ่น” แต่ “ผม” ก็มีโอกาสอย่างมากในการแสดงตัวตนให้ปรากฏผ่านงานเขียนในนามของปราบดา หยุ่น และแสดงความเป็นนักเขียนผ่านร่างกายของปราบดา หยุ่น นั่นคือ

> […] นักเขียนไฟแรงตัวแทนคนรุ่นใหม่ เขาเกิดท่ามกลางพื้นดินแห้งระแหงของวงการวรรณกรรม เขาทำให้วัยรุ่นเริ่มคิดถึงการเป็นนักเขียนอีกครั้ง ทำให้วรรณกรรมไทยหลุดจากการถูกมองเป็นอาชีพของผู้ใหญ่คล้องผ้าขาวม้าที่พล่ามถึงแต่ชีวิตแร้นแค้นของชาวนา คนชนบทที่ห่างไกลความเจริญ และคิดว่านั่นคือปัญหาเดียวของความเป็นมนุษย์ ปราบดา หยุ่น เป็นหนุ่มอายุน้อย แต่งกายตามสบายแบบตะวันตก เขามาจากครอบครัวชนชั้นกลางค่อนข้างสูง หน้าตาดีใช้ได้ เป็นนักเรียนนอก ท่าทางทะมัดทะแมง พูดจาฉะฉานอย่างคนเชื่อมั่นในตนเอง
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2548: 121)

ในขณะที่เรื่องสั้น “บารmeของพ่อมัน” แสดงให้เห็นความตระหนักรู้ถึงข้อจำกัดของตนเองในความเป็นปราบดา หยุ่น แต่ขณะเดียวกัน การแสดงความตระหนักรู้ดังกล่าวก็เป็นการประกาศตัวตนของปราบดา หยุ่น ไปพร้อมกันด้วย กล่าวคือ ตัวตนของปราบดา หยุ่น ในเรื่องเป็นภาพที่ผู้เล่าคือปราบดา หยุ่นเองต้องการเสนอสู่ผู้อ่าน “ผม” และ “ปราบดา หยุ่น” ในเรื่องจึงเป็น

ตัวแทนของปราบดา หยุ่นผู้เล่าเรื่อง ทำหน้าที่ต่อรองกับความคาดหวังของผู้อ่านในสังคมวรรณกรรมไทย

การเสนอภาพของตนเองด้วยการแยกตัวตนออกเป็น 2 ฝ่ายที่ตรงข้าม แสดงให้เห็นภาวะขัดแย้งและแปลกแยกภายในตัวตน ที่ประกอบรวมเข้าเป็นตัวตนของ “ผู้เล่า” ที่เป็นหนึ่งเดียว อย่างไรก็ดี กระบวนการนำเสนออย่างเป็นคู่ตรงข้ามเช่นนี้ดูจะเป็นทั้งทางออกและข้อจำกัดในการเสนอภาพตัวตนที่แท้ของผู้เล่าซึ่งผู้อ่านจำเป็นต้องตระหนัก นั่นคือในขณะที่ตัวตนของผู้เล่าถูกนำเสนอให้ปรากฏอย่างเป็นรูปธรรมเด่นชัด แต่ขณะเดียวกันตัวตนทั้งหมดของผู้เล่าก็ถูกลดทอนลงไปในกระบวนการถ่ายทอดผ่านระบบสัญลักษณ์ด้วยเช่นกัน ตัวตนที่แท้และทั้งหมดของปราบดา หยุ่น จึงมิได้ปรากฏ ภาพของปราบดา หยุ่น ที่เสนอผ่านเรื่องสั้น “บารmeของพ่อมัน” เป็นเพียงภาพแทนที่ปรากฏในกรอบของระบบสัญลักษณ์แบบหนึ่งเท่านั้น นั่นคือกรอบภาษาของการเล่าเรื่องในรูปแบบของเรื่องเล่า

ความรู้สึกรับรู้ถึงตัวตนที่แยกแตกภายในตัวเองดังที่นำเสนอใน “บารmeของพ่อมัน” เช่นนี้ ใน “ตัวสุดท้าย – โดมิโน” ได้นำเสนออีกลักษณะหนึ่งของความแยกแตกระหว่างภาวะปัจจุบันกับภาวะอดีตที่แฝงอยู่ในตัว ผ่านตัวละครจากต่างจังหวัดที่เข้ามาทำงานในเมืองหลวง

3.3.4 “ตัวสุดท้าย – โดมิโน”: การบรรจบกันของตัวตนที่แยกแตก

“ตัวสุดท้าย – โดมิโน” เป็นผลงานของประมวล มณีโรจน์ ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2537 เรื่องสั้นเรื่องนี้เสนอภาวะของปัจเจกบุคคลที่ประสบกับภาวะสังคมร่วมสมัย โดยเฉพาะเจาะจงไปที่ปัจเจกบุคคลซึ่งเป็นคนต่างจังหวัดผู้อพยพย้ายถิ่นมาลงหลักปักฐานในปริมณฑลเมืองหลวง แสดงให้เห็นภาวะแยกแตกของตัวตนอันเกิดจากการมีชีวิตปัจจุบันเป็นคนเมืองหลวงขณะที่ชีวิตอดีตที่เป็นคนต่างจังหวัดก็ฝังรากอยู่ในตัว ผู้แต่งนำเสนอภาวะดังกล่าวผ่านการเล่าเรื่องของชายหนุ่มผู้ที่นอนนึกถึงการนัดกับเพื่อนเก่าจากบ้านเกิด เนื้อเรื่องแบ่งเป็นสองภาคซึ่งต่างเป็นประสบการณ์ที่เกิดขึ้น ณ เวลาเดียวกัน ภาคหนึ่งคือ “ผม” ซึ่งติดใจกับการนอนหลับพักผ่อนอยู่ที่บ้านแทนการไปพบเพื่อนตามนัด และอีกภาคหนึ่งคือ “ผม” ที่พาเพื่อนไปเที่ยวพิพิธภัณฑ์หุ่นขี้ผึ้ง เรื่องเล่าสองส่วนนี้แสดงถึงภาวะปัจเจกบุคคลของ “ผม” ในฐานะมนุษย์ที่มีอดีต แต่ปัจจุบันของเขาตัดขาดจากอดีต ทำให้ปัจเจกบุคคลรู้สึกไร้ราก เลื่อนลอย และเกิดภาวะโหยหาอดีต

“ตัวสุดท้าย – โดมิโน” เสนอภาวะจิตที่แยกออกจากภาวะปัจจุบันของปัจเจกบุคคลเป็นภาวะที่ตัวละครหลีกหนีจากภาวะปัจจุบัน ในทางจิตวิทยาเรียกว่าจิตเภท (schizophrenia)

ภาวะจิตที่แยกจากขณะปัจจุบันนี้ เจมิสันอธิบายว่าเป็นภาวะที่ปัจเจกบุคคลอยู่กับเวลาปัจจุบันที่แยกออกจากการสัมพันธ์เชื่อมโยงระหว่างอดีตกับอนาคต (Jameson, 1992: 27) การแยกออกจากอดีตและอนาคต และอยู่กับปัจจุบันเป็นการหลีกหนีหรือปลดปล่อยตัวเองจากภาวะที่เป็นจริงไปอยู่กับสิ่งจำลอง ทำให้อัตบุคคลไม่อึดอัดคับข้องกับภาวะที่เป็นอยู่จริงในปัจจุบัน การแยกประสบการณ์ของ “ผม” ออกเป็นสองภาคเป็นกลวิธีที่ “ผม” หลีกหนีภาวะปัจจุบันที่ตึงเครียดจากการดิ้นรนทำงานเพื่อสนองตอบการดำรงชีวิตอยู่ในสังคมเมือง

> […] ผมยังรู้สึกคลื่นไส้เหมือนว่าอยากจะโก่งคออาเจียนอีกด้วย เมื่อนึกถึงโรงรียนกวดวิชาและงานพิเศษในวันหยุดที่เพิ่งต่อสัญญากันใหม่เมื่อสองสามวันก่อน เพียงว่าจำนวนอันงดงามของเงินพิเศษหลังสิ้นปี กลับทำให้กลุ่มอาเจียนที่พุ่งออกมาถึงโคนลิ้นแล้วต้องม้วนตัวเข้าที่อย่างน่าพิศวง บ้านสองชั้นขนาดสามห้องนอน สองห้องน้ำ และหนึ่งห้องรับแขก มาตรฐานหลังนี้ เรายังต้องกัดฟันผ่อนส่งธนาคารอีกไม่น้อยกว่า 20 ปี แต่รถยนต์คุณภาพระดับปานกลางสักคัน กลับเป็นความจำเป็นที่ซ้อนขึ้นมาจนตั้งหลักเกือบไม่ทัน ท่ามกลางความเหนื่อยยากยุ่งเหยิงเหมือนว่าเลือดเนื้อของเราจะเปลี่ยนสภาพเป็นเหล็กไหลไปแล้วนี้ ผมและเมียจำต้องกัดฟันสู้แบบเอาลมหายใจช่วงสุดท้ายเป็นเดิมพัน และตั้งความหวังเอาไว้ว่าเราจะถอยรถยนต์ใหม่เอี่ยมออกมา ‘กู้หน้า’ ได้สำเร็จก่อนปีใหม่จะมาถึง
>
> (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 23)

การที่ผู้แต่งนำเสนอตัวละครเอกของเรื่องเป็นคนต่างจังหวัดที่เข้ามาตั้งรกรากอยู่ในปริมณฑลเมืองหลวง ทำให้ภาวะตัวตนของ “ผม” มีความซับซ้อนกลายเป็นสองตัวตนประกอบกัน คือตัวตนที่เป็นปัจเจกบุคคลในสังคมเมือง และปัจเจกบุคคลที่เป็นคนต่างจังหวัด ภาวะคับข้องใจต่อสภาพการดำรงชีวิตในเมืองจึงถูกทดแทนด้วยการหวนกลับสู่โลกอดีตอันสงบสุขและสนุกสนานในวัยเด็กในทางความคิดและจินตนาการ

> คงไม่มีชีวิตช่วงไหนอีกแล้วที่จะหาความสุขจากการนอนได้ดีวิเศษเท่ากับช่วงวัยเด็ก ช่วงนั้นเราสามารถนอนตื่นสายได้อย่างมั่นใจ เพราะมีพ่อแม่เป็นหลักประกันอันยอดเยี่ยมอยู่แล้วในทุกเรื่อง – โดยเฉพาะเรื่องสำคัญอย่างเรื่องปากเรื่องท้อง ผมผ่านชีวิตวัยเด็กมาบนเกาะกลางทะเลสาบสงขลา พ่อแม่เป็นชาวนาหากินผักหญ้าและปลาทุ่ง ซึ่งไม่ต้องดิ้นรน

> ขวนขวายและวุ่นวายสับสนเหมือนการหากินของผู้คนสมัยนี้ บ้านของเราเป็นบ้านยกพื้นหลังเล็กๆ มุงและกั้นด้วยจากใบมะพร้าว ไม่มีหน้าต่าง ไม่มีเฟอร์นิเจอร์และเครื่องประดับอื่นใด มีแต่เสื่อกกขาดๆ หมอนเก่าๆ และผ้าห่มสาบๆ พอแบ่งกันในห้าคนพี่น้องเท่านั้น แต่ความสุขดูเหมือนจะกองเกลื่อนอยู่ทั่วไป – ตามชานบ้าน เชิงบันได ข้างกอไผ่ ในคลอง หรือแม้กระทั่งบนกิ่งก้านของต้นหว้า เราสามารถหยิบฉวยความสุขเหล่านั้นมาใช้ได้อย่างง่ายๆ ด้วยรูปแบบอันหลากหลาย
>
> (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 22)

ความแตกต่างของรูปแบบชีวิตในอดีตกับปัจจุบันที่ปรากฏผ่านความคิดคำนึงของ “ผม” ที่ถูกนำมาเทียบเคียงกันทำให้เห็นความแตกต่างด้านนัยความหมายของชีวิตสองแบบ จะเห็นได้ว่าเมื่อ “ผม” เล่าถึงปัจจุบัน สิ่งที่เขาพูดถึงมีความเชื่อมโยงไปถึงอนาคตด้วย ไม่ว่าจะเป็น “จำนวนอันงดงามของเงินพิเศษหลังสิ้นปี” “เรายังต้องกัดฟันผ่อนส่งธนาคารอีกไม่น้อยกว่า 20 ปี” หรือ “ตั้งความหวังเอาไว้ว่าเราจะถอยรถยนต์ใหม่เอี่ยมออกมา ‘กู้หน้า’ ได้สำเร็จก่อนปีใหม่จะมาถึง” ปัจจุบันที่ต้องดิ้นรนเพื่ออนาคตที่ยังมาไม่ถึงและไม่แน่นอน ต่างกับชีวิตอดีตที่มีลักษณะหยุดนิ่ง ไม่เคลื่อนไหว ไม่เปลี่ยนแปลง ให้ความรู้สึกมั่นคง แน่นอน อบอุ่น มั่นใจ อาจกล่าวได้ว่าอดีตเป็น “ความเป็นอื่น” ของปัจเจกบุคคล ณ ปัจจุบัน อดีตจึงเป็นสิ่งที่ปัจเจกบุคคลในสังคมร่วมสมัยรู้สึกโหยหา เพราะพวกเขาล้วนดำรงชีวิตอยู่ท่ามกลางความไม่แน่นอนของปัจจุบันในภาวะสังคมร่วมสมัย

ความรู้สึกขาดและโหยหาวิถีแห่งอดีตของตัวละครเป็นเสมือนการโหยหาชีวิตที่สงบนิ่งอันเชื่อว่าจะนำมาซึ่งความสุขสงบ ภาพ/สิ่งจำลองของอดีตไม่ว่าจะในรูปแบบของธรรมชาติ ความเป็นท้องถิ่นหรือวัฒนธรรม แทรกตัวอยู่ท่ามกลางโลกความเป็นจริงในปัจจุบันที่แวดล้อมไปด้วยความรีบเร่ง ความสับสนวุ่นวาย จึงส่งผลต่อความรู้สึกของคนต่างถิ่น ทำให้คนที่จากบ้านเกิดมาไกลรู้สึกใกล้ชิดกับบ้านและบรรยากาศที่เคยประสบ สิ่งจำลองอดีตจึงเป็นที่ต้องการของปัจเจกบุคคล เพื่อที่จะได้หวนกลับเข้าสู่โลกซึ่งสงบสบาย พ้นไปจากชีวิตวุ่นวายประจำวัน เช่นที่ “ผม” รู้สึกซาบซึ้งถึงบ้านเกิดเมื่อเขาได้เห็นหุ่นจำลองของหลวงปู่ทวดเหยียบน้ำทะเลจืด

> [ผม]ก้มกราบหลวงปู่ผู้ยิ่งใหญ่อย่างช้าๆ ด้วยความซาบซึ้งอบอุ่นก่อนจะเงยหน้าขึ้นพินิจรูปร่างแห่งปฏิมาของท่านอยู่อีกหลายอึดใจ เหล่ากอของผมก่อเกิดและสืบทอดอยู่บนคาบสมุทรสทิงปุระ – แผ่นดินแห่ง

> ลูกหลานของหลวงปู่ทวด […] ผมดั้นด้นมาเจอเข้ากับสังขารของต้นธารแห่งตำนานปรัมปราที่เคยชื่นชอบและเชื่อมั่น […] ในฐานะของคนที่เคยใกล้ชิดกับนามนี้ทั้งในแง่ของที่พึ่งทางใจ และเป็นที่เคารพสักการะของทุกคนในครอบครัว ผมยืนนิ่งอยู่ตรงนั้นด้วยความรู้สึกเหมือนได้พบปู่ตาอย่างไม่นึกฝัน ดีใจ ตื้นตัน อบอุ่น และคิดถึงบ้านเกิดอย่างล้นพ้น บัดดลน้ำตาของผมก็แตกหน่วยออกมาคลอตา เส้นขนตามแขนขากลับพองตัวขึ้นชูชันและเหมือนว่าศีรษะจะขยายใหญ่ขึ้นกว่าเดิมอีกหลายเท่า
>
> (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 41 – 42)

แม้จะเป็นเพียงหุ่นจำลอง แต่หุ่นจำลองหลวงปู่ทวดก็สามารถเติมเต็มความรู้สึกโหยหาอดีตที่ “ผม” ห่างเหินเมื่อดำเนินชีวิตอยู่ในเมือง ในกรณีนี้ หุ่นจำลองจึงมิใช่ “ของปลอม” แต่เป็น “ความจริง” สำหรับ “ผม” จะเห็นว่าความรู้สึกของ “ผม” ที่มีต่อหุ่นจำลองเป็นความรู้สึกต่อหลวงปู่ทวด มิใช่ต่อหุ่นจำลองของหลวงปู่ทวด ในที่นี้ ของปลอมกับความจริงได้ประสานเข้าด้วยกัน

ความเหลื่อมซ้อนกันระหว่างสิ่งจำลองกับความเป็นจริงจำลองนี้เป็นประเด็นหนึ่งที่ “ตัวสุดท้าย – โดมิโน” นำมาตั้งคำถามต่อการที่ปัจเจกบุคคลอาศัยสิ่งจำลองและพื้นที่จำลองเป็นเครื่องปลอบประโลมใจเนื่องจากปรากฏการณ์ของสิ่งจำลองที่เกิดขึ้นมากมาย ทำให้ความจริงที่ถูกจำลองนั้นหายไป ไม่ถูกตระหนักถึง สิ่งจำลองกลายเป็นความจริงโดยตัวของมันเอง ไม่เกี่ยวข้องหรือจำเป็นต้องอ้างอิงภาวะการดำรงอยู่ตัวเองกับสิ่งอื่น (Baudrillard, 1994: 7) ซึ่งส่งผลให้เกิดความอิหลักอิเหลื่อและความสุขในการประสบกับสิ่งจำลองและความจริงจำลอง ดังประสบการณ์ของ “ ผม” ที่ไปเที่ยวชมพิพิธภัณฑ์หุ่นขี้ผึ้งแสดงให้เห็นภาวะของปัจเจกบุคคลที่ตกอยู่ท่ามกลางสิ่งจำลอง ด้านหนึ่งคือความตระหนก ความกระอักกระอ่วนไม่แน่ใจในการแยกแยะ “ความจริง” กับ “ความลวง” แต่อีกด้านหนึ่ง สิ่งจำลองก่อให้เกิดความสุขใจ ความสงบ สามารถตอบสนองความรู้สึกโหยหาอดีต การจำแนกความจริงออกจากความลวงกลายเป็นสิ่งไม่จำเป็น

ผู้แต่งนำเสนอภาวะสับสนดังกล่าวผ่านประสบการณ์ในพิพิธภัณฑ์หุ่นขี้ผึ้ง บรรยากาศในพิพิธภัณฑ์หุ่นขี้ผึ้งเป็นตัวอย่างของการสร้างพื้นที่จำลองความจริงโดยอาศัยความเหมือนจริง บรรยากาศ และอารมณ์ความรู้สึกที่โยงไปถึงความจริง ดังที่ “ผม” อธิบายกับเพื่อนว่า “เรากำลังถูกหลอกทางความรู้สึก” (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 38) คือลวงให้รู้สึกถึงความเหมือนจริงของสิ่งจำลองโดยอาศัยความรู้สึกถึงอดีตและปัจจุบันของปัจเจกบุคคลเอง “แสงสลัวและแอร์เย็นฉ่ำในห้องขนาดเล็กให้บรรยากาศเหมือนเดินผ่านเข้าไปในเวิ้งถ้ำ ผมคิดถึงสภาพการหลงป่าใน

สมัยที่ยังเที่ยวป่าหาดักสัตว์อยู่กับพ่อ และเหมือนว่าได้ยินเสียงตะโกนของตัวเองสะท้อนก้องไปมาอยู่ระหว่างหุบเขา ท่ามกลางความอ้างว้างหวาดหวั่นซึ่งบรรยากาศยามเย็นค่อยโพล้เพล้ลงไปเป็นลำดับนั้น" (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 34)

ในขณะที่สิ่งจำลองก่อให้เกิดความสุขใจและความสงบ อีกด้านหนึ่ง สิ่งจำลองกลับก่อให้เกิดความตระหนก ความวิตกกังวลกับความพร่าเลือนระหว่างความจริง – ความลวง การที่ "ผม" ไปเที่ยวที่พิพิธภัณฑ์หุ่นขี้ผึ้งเป็นสถานการณ์ที่ "ผม" เองเดินเข้าสู่พื้นที่ซึ่งมีพื้นฐานเป็นความลวง จัดตกแต่งด้วยสิ่งจำลอง คือหุ่นปั้นเหมือนบุคคลจริง "ผม" กลับเกิดความรู้สึกวิตกกังวลจากการเผชิญกับสิ่งจำลอง แม้ว่า "ผม" ที่ไปเที่ยวพิพิธภัณฑ์หุ่นขี้ผึ้งจะตระหนักดีว่ากำลังจะประสบกับหุ่นขี้ผึ้งซึ่งเป็นของปลอมที่จงใจสร้างขึ้นเพื่อจำลองบุคลิกลักษณะของคน แต่กระนั้นเขาก็ไม่อาจจำแนก "หุ่น" ออกจาก "คน" ได้

> ด้วยความมั่นใจและมองเห็นลู่ทางในการค้นหาเส้นทาง – ในภาวะที่กำลังหลงทางอยู่ในป่าใหญ่ ผมก็ก้าวยาวๆ ผ่านชุดรับแขกไปยังโต๊ะประชาสัมพันธ์สาวในทันที […] บางสิ่งบางอย่างทำให้ผมเอะใจว่าหญิงสาวผู้นั่งนิ่งอยู่กับโต๊ะทำงานผู้นั้น – ไม่มีชีวิต หล่อนเป็นหุ่นและเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงศิลปะหุ่นไฟเบอร์กลาสซึ่งได้เริ่มต้นขึ้นแล้วอย่างไม่รู้เนื้อรู้ตัว […]
>
> ยอมรับว่าตกใจมากที่เดินไปชนเรื่องราวเข้าอย่างปุบปับกะทันหันแบบนั้น ผมก้าวถอยหลังออกมาสามสี่ก้าวก่อนจะหมุนตัวไปหย่อนร่างลงบนโซฟามุมห้อง หันไปทางชายสูงอายุซึ่งนั่งอ่านหนังสือพิมพ์อยู่ก่อนแล้ว หมายจะบอกเล่าความเชยของตัวเองให้แกฟัง […] แต่มือที่เอื้อมไปหมายสะกิดที่แขนของแกก็พลันต้องค้างนิ่งอยู่กับที่ ผมเอะใจอีกครั้งและเหมือนถูกจู่โจมเข้าทำลายความมั่นใจเป็นระลอกที่สอง […]
>
> (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 34 – 35)

การเผชิญกับหุ่นที่จำลองความเป็นคนได้อย่างเหมือนจริง ทำให้เกิดความตกใจ กังวล ลังเลสงสัย และไม่สบายใจกับความเหมือนจริงของหุ่น

> ผมได้รับรู้มาบ้างเหมือนกันว่าหุ่นที่จัดแสดงในพิพิธภัณฑ์แห่งนี้ […] แต่ละตัวจะถูกตกแต่ง จนเหมือนกับคนจริงๆ แต่ผมไม่นึกเลยว่า คำว่า 'เหมือน' ที่ว่านั้นจะมีความหมายอันน่าขนพองสยองเกล้าอย่างนี้ […] ผม

> ตัดสินใจลุกขึ้นและผวาผละออกจากหุ่นของชายแก่อย่างหวาดหวั่น -- มันเป็นหุ่นทั้งนั้น นี่แสดงว่าในเวิ้งถ้าอันวังเวงแห่งนี้มีผมคนเดียวเท่านั้นที่เป็นสิ่งมีชีวิต […]
>
> (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 35)

ประสบการณ์ดังกล่าวทำให้เขารู้สึกว่าได้เรียนรู้ถึงประสบการณ์ที่พื้นที่จำลองปรุงแต่งขึ้น แต่ความรู้สึกดังกล่าวถูกทำลายลงเมื่อเขาพบกับสถานการณ์ตรงข้ามคือการเข้าใจผิดว่าคนเป็นหุ่น ดังในตอนที่ “ผม” เข้าไปในห้องจัดแสดงหุ่นหลวงปู่ทวดเหยียบน้ำทะเลจืด เขาเข้าใจว่าคนที่นั่งพับเพียบอยู่หน้าหุ่นหลวงปู่เป็นหุ่นอีกตัวหนึ่ง “ผมเห็นหุ่นหนึ่งนั่งคุกเข่าอยู่ในความมัวมน บนพื้นไม้ระดับเดียวกับพื้นระเบียงซึ่งต่ำลงมาจากพื้นกุฏิเพียงช่วงศอก – เป็นหุ่นผู้ชายในเครื่องแต่งกายทันสมัย […] ผมระบายลมหายใจยืดยาวก่อนเปลี่ยนท่านั่งเพื่อจะลุกยืน และในจังหวะที่ค้ำมือลงกับพื้นเพื่อยันกายลุกขึ้นนั่นเอง ที่ผมหันไปเห็นการเคลื่อนไหวของหุ่นตัวที่วางอยู่ทางขวามือ – อะโห...หุ่นตัวนั้นเคลื่อนไหวได้ มันหันหน้าและจ้องตอบมาที่ผมด้วยประกายตาของสิ่งมีชีวิต” (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 41 – 42)

การปะปนกันระหว่างของจริงกับสิ่งจำลองก่อให้เกิดความรู้สึกไม่แน่ใจ ไม่มั่นใจในการพิจารณาตัดสินว่าสิ่งใดจริงและสิ่งใดลวงซึ่งทำให้เกิดความตระหนกตกใจเมื่อพบว่าสิ่งที่เข้าใจว่าเป็นหุ่นไร้ชีวิตนั้นกลับเป็นคนจริงๆ “[…] หะแรกฉัน...ฉันเข้าใจว่าเขาเป็นหุ่น ที่ไหนได้ หันไปดูเห็นหมอนั่งจ้องฉันตาแป๋วอยู่ก่อนแล้ว...บรื๋อ...เสียเส้นหมดเลย ดูแขนฉันสิขนยังชันอยู่นี่...” (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 43) ความรู้สึกไม่มั่นใจในวิจารณญาณของตนถูกเน้นให้เด่นชัดเมื่อเพื่อนของ “ผม” ตั้งคำถามทดสอบ “ผม” หลายครั้งว่าสิ่งใดเป็นของจริง และสิ่งใดเป็นของปลอม “ผมขมวดคิ้วอย่างเป็นกังวล และเหมือนว่าเจ้าความไม่มั่นใจอันน่าชิงชังจะหลบปีกวกกลับมาหาผมอีกครั้งในขณะที่เข้าไปพิสูจน์ใบไม้กระถางนั้น” (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 36) “ผมขมวดคิ้วหันไปจ้องรอยปริแตกของมะม่วงพันธุ์เขียวเสวยลูกนั้นกับวงหน้าของเจ้าเพื่อนจมูกครุฑสลับกันเกิดความไม่มั่นใจอยู่ลึกๆ ว่าส่วนใดกันแน่ที่จะหลอกให้ผมต้องบ้อท่า ระหว่างผลไม้ในตู้โชว์กับใบหน้าอันดูขึงขังจริงจังของเขา” (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 48)

ปัญหาความพร่าเลือนระหว่างความจริง – ความลวง ได้ข้ามพรมแดนจากพื้นที่จำลองเช่นพิพิธภัณฑ์หุ่นขี้ผึ้งออกมาสู่โลกความเป็นจริงดังที่ “ผม” ประสบ เช่นกรณีชุดม้านั่งในสวนสาธารณะหน้าเมืองตรัง และกรณีต้นไม้ประดับห้องรับแขกของนักการเมืองคนหนึ่ง “ผม” อธิบายการสร้างสิ่งจำลองธรรมชาติในโลกความเป็นจริงว่าเป็นผลพวงจากความรู้สึกโหยหาอดีต

การสร้างม้านั่งเลียนแบบไม้เป็นการตอบสนองความรู้สึกขาดแคลนธรรมชาติในท่ามกลางบรรยากาศของเมืองที่เจริญด้วยวัตถุ “ความรู้สึกโหยหาในยุคไม้ขาดแคลน ที่สะท้อนออกมาเป็นผลิตภัณฑ์จากปูนซีเมนต์ซึ่งตกแต่งให้ดูเหมือนทำมาจากไม้นั้น ความจริงมีให้เห็นดาษดื่นมากมายในรูปของชุดม้านั่งตามสวนสาธารณะ สวนฟื้นฟูสุขภาพ หรือใต้ร่มเงาหลบร้อนที่เรียกขานกันอย่างน่าใจหายว่า ‘ปอดของคนเมือง’ นั่นแหละ” (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 29) เช่นเดียวกับกรณีของต้นไม้ประดับในห้องรับแขกนักการเมือง ต้นไม้ประดับนั้นเกิดจากการประดิษฐ์เลียนแบบให้ดูเหมือนต้นไม้จริงเพื่อทำให้ห้องเกิดมีบรรยากาศเป็นธรรมชาติ ซึ่ง “เจ้าของโรงงานผู้ชั่วร้ายสามารถลอกเลียนธรรมชาติได้อย่างฉกาจฉกรรจ์ และมีให้คุณได้เชื่อถือชื่นชมอย่างเต็มที่ทั้งสีสันของก้านทาง ลายเส้นตามขอบใบ ใบเหลือง ก้านหัก หรือแม้กระทั่งรอยตำหนิและรอยกัดกินของหนอนในบางใบ” (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 30) จน “ผม” เข้าใจผิดและตำหนิที่ต้นไม้ไม่ได้รับการดูแล

> มีสิ่งที่น่าตำหนิอยู่เพียงประการเดียวสำหรับห้องรับแขกอันโอ่อ่าหรูหราห้องนั้น นั่นคือการปล่อยปละละเลยให้ไม้ประดับดังกล่าวตกอยู่ในสภาพอันไม่น่าดูจนเกินไป ตั้งแต่หยากไย่และฝุ่นหนาที่เกาะอยู่ตามใบอวบก้านทางที่หักและใบเหลืองที่ห้อยค้างอยู่คาต้น ดินในกระถางก็ถูกปล่อยให้สกปรกแห้งแข็งและกลายเป็นที่ทิ้งก้นบุหรี่ไปแล้วโดยปริยาย ผมกังวลว่าการขาดความเอาใจใส่ดูแลและเถ้าบุหรี่จำนวนมากที่มีค่าความเป็นด่างค่อนข้างสูง อาจทำให้ไม้ประดับอันงดงามเหี่ยวเฉาและแห้งตายไปได้ในเร็ววัน
>
> (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 29 – 30)

ความเหมือนจริงของสิ่งจำลองและปริมาณของสิ่งจำลองในโลกความเป็นจริงทำให้ “ผม” ไม่มั่นใจในการจำแนกของจริงกับสิ่งจำลองนอกจากพิสูจน์ด้วยผิวสัมผัสดังที่ “ผม” แอบขูดผิวม้านั่งเพื่อพิสูจน์ว่าเป็นปูนหรือไม้ “หลังจากยอมเสียมารยาทออกแรงขุดจนสีถลอกเห็นปูนขาวเว่อ จึงหันไปพบรอยยิ้มกึ่งสมเพชจากชายชราคนหนึ่งซึ่งยืนดูการกระทำของผมอย่างเงียบๆ อยู่ก่อนแล้ว” (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 29) และการค้นพบว่าต้นไม้ประดับห้องรับแขกเป็นของปลอม “ใบที่หลุดจากข้อต่อเพราะบังเอิญผมป่ายมือไปโดนมันเข้านั่นแหละที่บอกว่ามันเป็นยางสังเคราะห์ชนิดดีเยี่ยม มันหัวเราะใส่หน้าผมขณะที่ผมพยายามเสียบมันกลับเข้าที่เดิม” (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 30) ประสบการณ์กับม้านั่งในสวนสาธารณะและต้นไม้ประดับห้องรับแขก ทำให้ “ผม” คิดว่าช่อดอกไม้ของเพื่อนเป็นของปลอม แต่เขาเมื่อเขาแอบเด็ดกลีบของมันจึงรู้ว่าเป็น

ดอกไม้จริงทำให้ “ผม” “ใจหายอีกครั้งขณะทำคอยาวๆ กลืนน้ำลายอย่างขมเฝื่อน ดั่งกำแพงแห่งความเชื่อมั่นได้ถูกทำลายลงไปแล้วเกือบจะโดยสิ้นเชิง” (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 30)

การที่สิ่งจำลองสามารถตอบสนองความรู้สึกโหยหาอดีตได้ก็ด้วยว่า การจำลอง (simulation) ไม่ใช่เพียงการเลียนแบบองค์ประกอบภายนอกให้แลดูเหมือนจริง หากแต่เป็นการสร้างอารมณ์ความรู้สึกถึงความเป็นจริงของสิ่งจำลองให้เกิดขึ้นด้วย เทียบได้กับการสร้างความรู้สึกโหยหาอดีตของภาพยนตร์ย้อนยุคหรือนวนิยายย้อนยุคที่เจมิสันเห็นว่าสิ่งที่น่าสนใจและเป็นปัญหาไปพร้อมกันคือ “the ultimate attempts, […], to lay siege either to our own present and immediate past or to a more distant history that escapes individual existential memory” (Jameson, 1992: 19) นั่นคือ การจำลองอดีตหรือความจริงมิได้กระทำบนพื้นฐานของความจริง หากแต่นำเอาอารมณ์ ความรู้สึก ความทรงจำเกี่ยวกับสิ่งนั้นๆ มาเป็นปัจจัยทำให้เกิดความรู้สึกถึงอดีตหรือความจริง ความรู้สึกเหมือนจริงที่เกิดขึ้นจึงไม่เพียงขึ้นอยู่กับผู้สร้าง แต่ยังขึ้นอยู่กับความคาดหมายหรือความคุ้นเคยและเคยชินของผู้รับที่จะก่อให้เกิดความรู้สึกเหมือนจริงขึ้น เช่นเดียวกับที่ “ผม” แยกไม่ออกระหว่างการเดินทางขึ้นเหนือหรือลงใต้ และแยกไม่ออกระหว่างชายฝั่งทะเลตะวันออกหรือตะวันตก “[…] ค่ำคืนหนึ่งที่เคยนั่งรถไฟฝ่าลมหนาวขึ้นไปสู่ภาคเหนือ ซึ่งความรู้สึกในขณะนั้นเหมือนว่ารถไฟกำลังบ่ายหน้าลงสู่ความอบอุ่นของดินแดนแห่งภาคใต้ หรือหลายครั้งที่มีโอกาสไปเยือนฝั่งทะเลอันดามัน แม้จะพยายามทำความเข้าใจก็ยังรู้สึกเหมือนกำลังยืนเหยียบอยู่บนหาดทรายของฝั่งทะเลตะวันออกซึ่งผมคุ้นเคย – อยู่นั่นเอง” (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 38) แม้ว่าการเดินทางไปภาคเหนือจะมีเส้นทางแตกต่างกับการเดินทางไปภาคใต้และฝั่งทะเลอันดามันจะมีรายละเอียดแตกต่างกับฝั่งทะเลอ่าวไทย แต่สิ่งสำคัญคือ“ผม” ดึงเอาประสบการณ์เดิมมาเทียบเคียง รูปแบบที่เหมือนกันทำให้ความรู้สึกของ “ผม” ต่อการเดินทางทั้งสองเส้นทางและสถานที่ทั้งสองแห่งไม่แตกต่างกัน ความรู้สึกว่า “จริง” ของ “ผม” จึงไม่สัมพันธ์หรือเกี่ยวข้องกับความเป็นจริง แต่สัมพันธ์กับความรู้ในอดีตที่ “ผม” เคยได้รับสั่งสมมาประกอบสร้างขึ้น

นอกจากนี้ การนำเสนอประสบการณ์ของ “ผม” ในพิพิธภัณฑ์ยังแฝงนัยความหมายถึงความสำคัญของพื้นที่จำลอง พื้นที่ของพิพิธภัณฑ์หุ่นขี้ผึ้งเป็นพื้นที่ของสิ่งจำลองที่สร้างขึ้นให้มีสภาพบรรยากาศแยกตัวออกจากโลกความเป็นจริงภายนอก พื้นที่จำลองอย่างเช่นพิพิธภัณฑ์จึงเป็นพื้นที่ที่ผ่อนคลายความรู้สึกอึดอัดคับข้องในการดำรงชีวิตในโลกความเป็นจริงภายนอก เป็นพื้นที่ที่ช่วยให้ปัจเจกบุคคลสามารถปลดปล่อยตนเองออกจากโลกความเป็นจริงในปัจจุบัน มาสู่ความเป็นจริงจำลองแบบดิสนีย์แลนด์ที่จำลองภาพของโลกแห่งความสุขของอเมริกาด้วยการเสนอ

ประสบการณ์ความสนุกสนานแบบจินตนิยายในจินตนาการ (Baudrillard, 1994: 12) ในทำนองเดียวกัน พิพิธภัณฑ์หุ่นขี้ผึ้งทำหน้าที่จำลองภาพความสุข “แบบไทยๆ” ด้วยการเสนอภาพจำลองของความสงบสุขในยุคสมัยแห่งอดีตและยุคสมัยแห่งจิตวิญญาณ

ใน “ตัวสุดท้าย – โดมิโน” ผู้แต่งแสดงให้เห็นสภาพของปัจเจกบุคคลในสังคมร่วมสมัยที่พยายามหลีกพ้นจากความรู้สึกอึดอัดคับข้องด้วยการแยกตัวเข้าไปอยู่ในโลกของภาวะจำลอง แต่ผู้แต่งย้อนกลับมาเสนอปัญหาความสับสนระหว่างภาวะจำลองกับภาวะตัวตนที่แท้จริงของปัจเจกบุคคลด้วยการกล่าวถึงภาพถ่ายมาริลีน มอนโร “ผม” ตั้งข้อสังเกตภาพถ่ายสองภาพที่คู่กัน โดยมีคำอธิบายว่าเป็นภาพหนึ่งเป็นมาริลีน มอนโร ตัวจริงที่แต่งตัวและทำท่าเลียนแบบหุ่นว่า “[…] หล่อนได้จากโลกใบนี้ไปก่อนที่หุ่นขนาดเท่าตัวจริงจะมีขึ้นอย่างแน่นอน ถ้าภาพนั้นไม่ได้เกิดจากการซ้อนภาพ […] ผมเชื่อว่าจะต้องมีความเข้าใจผิดอะไรบางอย่างเกิดขึ้นแล้วกับภาพปริศนาดังกล่าว บางทีทั้งสองท่าทางในภาพอาจจะเป็นหุ่นขี้ผึ้งเหมือนกัน ทางซ้ายมืออาจเป็นหุ่นเพื่อให้คนทึ่งในความเป็นหุ่น แต่ขวามืออาจจะเป็นหุ่นที่ต้องการให้คนเข้าใจว่าเป็นคน หรือไม่ทางขวามืออาจจะเป็นตัวจริงของมาริลีน มอนโร (ปลอม) ก็เป็นได้...” (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 32) คำถามที่เกิดขึ้นคือ อดีตหรือปัจจุบันคือความจริง การจบเรื่องด้วยการที่ “ผม” ทั้งสองมาบรรจบกัน อาจแสดงถึงการที่“ผม” ผู้เล่ายอมรับและแสดงให้เห็นภาวะแยกแตกของตนเองด้วยการเล่าถึงตนเองเป็นสองส่วน สองตัวตน และในขณะเดียวกันก็แสดงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในการที่ “ผม” ทั้งสองกลับมาประสบพบกัน

ตัวตนบนเตียงนอน

[…] เจ้าคนที่ผลักประตูหมายเข้ามาในห้องนอน แต่กลับต้องยืนนิ่งคาช่องประตูอยู่ด้วยลักษณาการอันตกใจสุดขีดคนนั้น มันเป็นขนาด รูปร่าง หน้าตา และความรู้สึกนึกคิดของผมเอง...

ตัวตนที่ปากประตู

[…] ขณะที่จิตใจต้องเผชิญกับภาวะอันน่าหวาดหวั่นที่สุดในชีวิต จักษุประสาทรายงานอย่างชัดแจ้งว่า ชายร่างกะทัดรัดที่นอนชันคอจ้องตาเขม็งมาที่ผม – คนนั้น คือขนาด รูปร่าง หน้าตา และความรู้สึกนึกคิดของผมเอง...

ภาวะดังกล่าวมีการแนะนัยไว้ก่อนด้วยการตั้งข้อสังเกตต่อทางเข้าทางออกพิพิธภัณฑ์ที่มาบรรจบกันสร้างภาพของการเป็นพื้นที่ที่อยู่ในโอบล้อม ยืนยันความสองภาวะที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน “ห้องใหม่ที่เรามายืนจ้องหน้ากันอยู่นี้เป็นห้องสุดท้ายของพิพิธภัณฑ์ ห้องใหม่ก็คือห้องเก่า และห้องสุดท้ายก็คือห้องแรกที่เราเคยมายืนกันอยู่ก่อนแล้ว – ก่อนการเริ่มต้น ประวัติความเป็นมาของสถานที่และระเบียบการเข้าชมบนแผ่นป้ายตรงหน้าของผู้เข้ามาใหม่ คือส่วนหนึ่งที่อยู่ด้านหลังของเราในขณะนี้” (ประมวล มณีโรจน์, 2537: 49) และภาวะดังกล่าวเป็นปกติธรรมดาของมนุษย์ซึ่งมิได้ดำรงอยู่อย่างคงที่ตลอดเวลา หากแต่มีความเปลี่ยนแปลงผ่านช่วงเวลาจากอดีตมาสู่ปัจจุบันก่อนที่จะก้าวผ่านไปสู่อนาคต ภาวะตัวตนของมนุษย์จึงประกอบด้วยภาวะตัวตนในอดีตและภาวะตัวตน ณ ปัจจุบัน ควบคู่กันเสมอ

กล่าวได้ว่า การเสนอ “ผม” ทั้งสองภาคด้วยการเล่าเรื่องของผู้เล่าในฐานะบุรุษที่หนึ่งทำให้ “ผม” ทั้งสองต่างเป็นภาวะหนึ่งของ “ผม” ผู้เล่าเรื่อง เป็นภาวะที่ “ผม” ซึ่งเป็นคนต่างถิ่นที่โหยหาบ้านเกิดใช้ในการแยกออกหรือละทิ้งภาวะชีวิตเมืองหลวงในช่วงเวลาปัจจุบันที่ยุ่งเหยิงไปชั่วขณะหนึ่ง ประสบการณ์ทั้งสองต่างเป็น “ตัวตน” ของ “ผม” เท่าๆ กัน ไม่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับกาลเวลา คือมิใช่เป็นอดีต ปัจจุบัน หรืออนาคต แต่เป็น ณ ขณะนี้

นวนิยายและเรื่องสั้นทั้งสี่เรื่องนำเสนอภาวะปัจเจกบุคคลในภาวะสังคมร่วมสมัยอย่างสอดคล้องต้องกันถึงการที่ปัจเจกบุคคลมิได้มีอำนาจเหนือตนเองตามคติมนุษยนิยมแบบสมัยใหม่อีกต่อไป มนุษย์ถูกลดทอนความยิ่งใหญ่ลงให้เห็นความไม่ดีเพียงพอของมนุษย์ในการใช้อำนาจมนุษย์ในฐานะปัจเจกบุคคลจำเป็นต้อง “พึ่งพา” คนอื่นในการสร้างคุณค่าและความหมายให้แก่ตนเอง ใน *โลกของจอม* และ “พระเจ้าตายแล้ว!” ปัจเจกบุคคลถูกนำเสนอว่าต้องอิงอาศัย “คนอื่น” ในการสร้างตัวตนของตนเองขึ้น ในขณะที่ “บารmeของพ่อมัน” “ตัวสุดท้าย – โดมิโน” ตัวตนของปัจเจกบุคคลประกอบสร้างขึ้นจากประสบการณ์หลายอย่าง ทำให้ตัวตนของปัจเจกบุคคลไม่มีเพียงหนึ่งเดียว หากแต่มีหลายตัวตนซึ่งต่าง “เป็นอื่น” ซึ่งกันและกัน

การนำเสนอภาวะปัจเจกบุคคลในบันเทิงคดีทั้งสี่เรื่องแสดงให้เห็นภาวะของปัจเจกบุคคลที่ต้องเผชิญกับภาวะสังคมวัฒนธรรมแบบหลังสมัยใหม่ นั่นคือโลกที่เต็มล้นไปด้วยข้อมูลซึ่งสร้างความอยากรู้หรือความกระวนกระวายที่จะเสพข้อมูลข่าวสารมากกว่าตอบสนองเป้าหมายในการสร้างความรู้ ความสนใจหรือการให้ความสำคัญแก่ภาพลักษณ์ภายนอกเหนือกว่าความเป็นจริง ปรากฏการณ์เหล่านี้ทำให้เกิดความรู้สึกโหยหาอดีตและคุณค่าแบบเก่า แต่ในขณะเดียวกันอดีตและคุณค่าแบบเก่าเองก็กำลังถูกสั่นคลอนความเชื่อมั่น

ปัจเจกบุคคลในสังคมร่วมสมัยถูกนำเสนอว่ามีตัวตนที่ไม่เป็นเอกภาพและไม่คงที่ ปัจจัยภายนอกมีส่วนสำคัญในการประกอบสร้างตัวตนของปัจเจกบุคคล แม้ว่าปัจเจกบุคคลต้องการมีอำนาจเหนือตนเองแต่ก็ปฏิเสธภาวะดังกล่าวไม่ได้ อย่างไรก็ตาม การนำเสนอใน *โลกของจอม* แสดงให้เห็นน้ำเสียงของความโหยหาอดีตก่อนยุคสมัยใหม่ที่มนุษย์มีความมั่นคงทางจิตวิญญาณจากการเชื่อมโยงกับหลักความเชื่อทางศาสนา ลักษณะดังกล่าวต่างกับเรื่องสั้นอีกสองเรื่อง คือ “พระเจ้าตายแล้ว!” และ “บารmeของพ่อมัน” ที่ยืนยันภาวะปัจเจกบุคคลที่ตัดขาดจากคติมนุษยนิยมแบบสมัยใหม่และหลักศาสนาแบบเก่า แม้ว่า “พระเจ้าตายแล้ว!” จะไม่ชื่นชมยินดีกับภาวะแบบใหม่ที่มนุษย์หันมาผูกโยงตนเองกับสื่อแทนก็ตาม ส่วน “บารmeของพ่อมัน” และ “ตัวสุดท้าย – โดมิโน” ต่างแสดงออกถึงความประนีประนอม การยอมรับภาวะปัจเจกบุคคลที่แยกแตกและ “เป็นอื่น” ในตนเอง และหาทางที่จะทำให้ตัวตนที่แยกแตกนั้นปรากฏอยู่ร่วมกันได้ในอัตบุคคล

การนำเสนอภาวะหลังสมัยใหม่ในสามประเด็นดังที่กล่าวมานี้แสดงให้เห็นบทบาทของบันเทิงคดีร่วมสมัยที่ยังคงทำหน้าที่ในการนำเสนอภาพแทนโลกความเป็นจริงภายนอก อย่างไรก็ตาม นักเขียนมิได้นำเสนอภาพแทนเหล่านั้นด้วยการ “เลียนแบบ” หากแต่เป็นการ “แสดงออก” ถึงมุมมองและทรรศนะต่อโลกความเป็นจริงภายนอกผ่านกลวิธีเล่าเรื่องรูปแบบต่างๆ ทำให้เห็นความสำคัญของรูปแบบและกลวิธีในการแฝงนัยความหมายต่อปรากฏการณ์สังคมร่วมสมัยที่แต่ละเรื่องนำเสนอ

แม้ว่าบันเทิงคดีร่วมสมัยจะยังมุ่งถ่ายทอดภาพแทนของปรากฏการณ์สังคมในโลกความจริงภายนอกอย่าง “ไม่เลียนแบบ” แต่งานเขียนอีกกลุ่มหนึ่งแสดงให้เห็นว่าการเลียนแบบหรือไม่เลียนแบบนี้เป็นผลพวงจากความตระหนักถึงสถานะของบันเทิงคดีหรือวรรณกรรมในฐานะของเรื่องแต่งที่มีกรอบของความเป็นเรื่องแต่งและกรอบของการแต่งเรื่องกำกับอยู่โดยการเสนอภาพบันเทิงคดีในฐานะที่เป็น “เรื่องที่แต่งขึ้น”

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

ความเป็นเรื่องแต่งในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย

การแสดงความตระหนักถึงสถานะของบันเทิงคดีหรือวรรณกรรมในมุมมองแบบหลังสมัยใหม่เป็นการแสดงความตระหนักถึงวรรณกรรมในฐานะที่เป็นโลกซึ่งประกอบสร้างขึ้นภายในกรอบความคิดและตรรกะภายในของเรื่องเอง และวรรณกรรมมิได้มีความเป็นเอกเทศหรือเอกภาวะ หากแต่มีความเชื่อมโยงกับสิ่งที่มีมาก่อนอย่างปฏิเสธไม่ได้ ในบทนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยที่นำเสนอมุมมองต่อวรรณกรรมในลักษณะดังกล่าวโดยแบ่งเป็นสามประเด็นหลัก คือการนำเสนอภาวะโลกภายในของเรื่องแต่ง การนำเสนอภาวะสหบทของเรื่องแต่ง และการนำเสนอสำนึกในความเป็นเรื่องแต่ง เพื่อแสดงให้เห็นแง่มุมที่นักเขียนไทยมีต่อความเป็นเรื่องแต่งและการแต่งเรื่องในบริบทสังคมวรรณกรรมไทย

4.1 ภาวะโลกภายในเรื่องแต่ง

ประเด็นภาวะของโลกภายในเรื่องแต่งและภาวะของเรื่องแต่งถือเป็นสาระสำคัญของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ (McHale, 1987: 26) ประเด็นปัญหานี้สอดคล้องกับการถกเถียงเชิงปรัชญาในด้านภววิทยา (ontology) การถกเถียงเกี่ยวกับภาวะการดำรงอยู่ประเด็นหนึ่งคือการที่สรรพสิ่งมีภาวะการดำรงอยู่ที่ไม่แน่นอน หรือกำหนดไม่ได้ และในอีกประเด็นหนึ่ง คือภาวะการเผชิญกับโลกซึ่งไม่มีภาวะที่แน่นอนเป็นพื้นฐานรองรับ แมกเฮลเห็นว่าวรรณกรรมหลังสมัยใหม่พูดถึงโลกภายในของเรื่องแต่งในเชิงภววิทยา คือภาวะของความเป็น “โลกภายใน” และความเป็นเรื่องแต่ง โดยนำแนวคิดของฟูโกลต์และแดริดามาประยุกต์ในการอธิบาย

ในหนังสือ *The order of things* ฟูโกลต์ (Foucault, 1994: xvii – xviii) กล่าวถึงระบบความคิดในการจัดจำแนกสิ่งต่างๆ โดยเปรียบเทียบเป็นพื้นที่ทางความคิด ในพื้นที่นี้ ความคิดสามารถทำงานในการจัดการสิ่งต่างๆ ทำให้เป็นระบบระเบียบ จัดจำแนกแบ่งกลุ่ม ให้ชื่อ และกำหนดความเหมือนความต่าง แม้ว่าในความเป็นจริงสิ่งเหล่านั้นจะไม่สามารถมาปรากฏอยู่ร่วมกันได้เลยก็ตาม และฟูโกลต์ชี้ว่าพื้นที่ทางความคิดนี้เป็นพื้นที่ปฏิบัติการของภาษา พื้นที่ปฏิบัติการของภาษาทำให้สิ่งซึ่งไม่อาจปรากฏอยู่ร่วมกันในโลกความเป็นจริงสามารถนำมาพิจารณาร่วมกันได้ในพื้นที่ทางความคิด และแสดงออกให้ปรากฏในพื้นที่ทางภาษา ฟูโกลต์แสดงให้เห็นจากงาน

ของฆอร์เฆ หลุยส์ บอร์เฆส (Jorge Luis Borges) ที่เขียนถึงการจัดประเภทสัตว์ในสารานุกรมของจีน ชี้ให้เห็นว่าสัตว์ประหลาดไม่มีทางปรากฏคู่เคียงกับสัตว์ที่มีอยู่ในธรรมชาติได้นอกจากบนหน้ากระดาษหรือพื้นที่ทางภาษาเท่านั้น ฟูโกลต์อธิบายว่าตัวอย่างจากงานของบอร์เฆสแสดงให้เห็นสิ่งที่ไม่เข้ากันหรือมิได้เป็นกลุ่มพวกเดียวกันเข้ามาจัดไว้ด้วยกัน ซึ่งต้องอาศัยระบบระเบียบในการจัดจำแนกที่แตกต่างไปจากระบบระเบียบปกติ

แมกเฮล (McHale, 1987: 44) นำแนวคิดที่อธิบายถึงพื้นทางความคิดซึ่งแสดงออกผ่านปฏิบัติการทางภาษามาประยุกต์ใช้อธิบายพื้นที่หรือโลกในเรื่องแต่งซึ่งเป็นพื้นที่ปฏิบัติการทางภาษาแบบหนึ่ง โดยเสนอว่าระบบระเบียบทางความคิดที่แปลกแตกต่างจากปกติสามารถปรากฏได้ในโลกของเรื่องแต่ง โดยฉพาะอย่างยิ่งสถานที่หรือพื้นที่ที่เป็นฉากของเหตุการณ์ในเรื่อง ซึ่งอาจปรากฏตัวขึ้นในลักษณะต่างๆ กัน อาทิ สถานที่ที่มีอยู่จริงแต่ถูกสร้างขึ้นให้มีภาวะที่ผิดไปจากความเป็นจริง พื้นที่ที่สร้างขึ้นใหม่จากจินตนาการ เช่น โลกต่างดาว โลกอนาคต หรือมิติเหนือธรรมชาติ ซึ่งมักใช้ในวรรณกรรมยอดนิยม เช่น นิยายวิทยาศาสตร์ หรือจินตนิยาย ในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ พื้นที่เหล่านี้ถูกนำมาใช้เป็นฉากเหตุการณ์ของเรื่องเพื่อแสดงให้เห็นระบบระเบียบความคิดที่แตกต่างและผิดกับโลกความเป็นจริง

ส่วนในการนำแนวคิดของแดริดามาประยุกต์นั้น แมกเฮลประยุกต์ทฤษฎีเรื่องการปรากฏของสิ่งที่ถูกลบทิ้ง (under erasure) และสิ่งที่ปรากฏ/สิ่งที่ไม่ปรากฏ (the present/absent) ของแดริดามาอธิบายถึงภาวะการมีอยู่ของโลกภายในของเรื่องแต่ง แนวคิดของแดริดาเป็นกลวิธีที่ใช้เพื่อแสดงให้เห็นว่าคำที่ใช้นั้นไม่สามารถนำเสนอมโนทัศน์ (concept) ได้อย่างถูกต้องสมบูรณ์ เนื่องจากภาษามีข้อจำกัดในการเป็นสัญญะซึ่งการมีความหมายถูกยืดออกไปไม่สิ้นสุด ความหมายของสัญญะ (signified) จึงไม่เคยเป็นปัจจุบัน ตรงข้ามกับรูปของสัญญะ (signifier) ซึ่งเป็นปัจจุบันและแน่นอน การลบทิ้งหรือขีดฆ่าเป็นรูปธรรมที่นำไปสู่การอภิปรายประเด็นปัญหาปรัชญาเรื่อง “การปรากฏ/มีอยู่” (presence) ของแดริดา สัญญะหนึ่งๆ เกิดมี(ความหมาย)อยู่ก็โดยร่องรอย (trace) จากสัญญะอื่นซึ่งไม่ปรากฏ/ไม่มีอยู่ (absence) สัญญะหนึ่งๆ จึงอยู่ในภาวะ “ปรากฏ/มีอยู่” และ “ไม่ปรากฏ/ไม่มีอยู่” ไปพร้อมๆ กัน การขีดฆ่ารูปของสัญญะแล้วยังคงรูปของสัญญะที่ถูกขีดฆ่าไว้เป็นเครื่องหมายแสดงถึงการไม่ปรากฏสิ่งที่มีอยู่ (the absence of a presence)

จากแนวคิดของแดริดา แมกเฮล (McHale, 1987: 99 – 106) อภิปรายถึงการสร้างและทำลายโลกที่สร้างขึ้นในเรื่องแต่ง ทั้งภาวะการดำรงอยู่ของเรื่องราวและตัวละครในเรื่อง รวมไปถึงการมีอยู่ของเรื่องแต่งเรื่องนั้นเอง โดยชี้ให้เห็นว่าลักษณะหนึ่งในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่คือการ

ตระหนักถึงภาวะของเรื่องแต่ง และแสดงให้เห็นถึงความเป็นเรื่องแต่งที่ถูกสร้างขึ้น ทั้งโลกภายในของเรื่องแต่ง และตัวของเรื่องแต่งเอง กล่าวคือ ในวรรณกรรม ตัวละคร บริบทแวดล้อม รวมทั้งเหตุการณ์ในเรื่องล้วนเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้น โดยรวมทั้งหมดคือภาวะอย่างหนึ่งที่แสดงให้ปรากฏออกมา วรรณกรรมหลังสมัยใหม่แสดงให้เห็นว่าภาวะนั้นมีความไม่แน่นอน ไม่มั่นคง เปลี่ยนแปลงได้ โดยการแสดงให้เห็นถึงสิ่งที่ถูกลบทิ้ง หรือทำให้สูญเสียตรรกะความเป็นไปได้ ทำให้ภาวะของโลกในเรื่องแต่ง หรือเรื่องแต่งนั้นไม่คงที่ ไม่เกิดขึ้น ไม่มีอยู่ หรือไม่มีจุดเริ่มต้นที่แน่นอน

วิธีการของแมกเฮลในการอธิบายโลกภายในของเรื่องแต่งนี้อาจขยายมาสู่การอธิบายภาวะของเรื่องแต่งหรือวรรณกรรมเรื่องนั้นเองในฐานะเป็นพื้นที่ที่นำเสนอระบบระเบียบความคิดในการจัดความสัมพันธ์ระหว่างโลกของเรื่องแต่งกับโลกความเป็นจริง ในที่นี้ จะศึกษานวนิยายและเรื่องสั้น 3 เรื่อง คือ “มือที่มองไม่เห็น” *ปลายเทียน* และ “เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า” ซึ่งแสดงให้เห็นความคิดเกี่ยวกับภาวะความเป็นเรื่องแต่ง และโลกภายในเรื่องแต่งที่แฝงอยู่

4.1.1 “มือที่มองไม่เห็น”: โลกที่ถูกลบทิ้ง

เรื่องสั้น “มือที่มองไม่เห็น” เป็นผลงานของอัญชัน ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2539 เนื้อหากล่าวถึงเรื่องราวของเดช ชายคนหนึ่งที่พาครอบครัวออกไปซื้อของที่ห้างสรรพสินค้าแล้วกลับพบว่าชีวิตที่เคยเป็นของเขากลับกลายเป็นของคนอื่น ผู้แต่งนำเสนอเรื่องสั้นด้วยการแสดงให้เห็นภาวะของตัวละครที่อยู่ในกระบวนการ “ลบทิ้ง” เพื่อให้ได้ตัวละครที่มีบุคลิกลักษณะที่นักเขียนต้องการ ในเรื่องนี้ กระบวนการลบทิ้งถูกนำเสนอผ่านภาวะของเดชที่เปลี่ยนแปรไปมา ชี้ให้เห็นว่าภาวะของเรื่องแต่งที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ที่สร้างขึ้นตามอำเภอใจของผู้แต่ง โลกของเรื่องแต่งที่ปรากฏอยู่ในหน้าหนังสือจึงเป็นโลกที่ปรากฏอยู่บนโลกที่ถูกผู้แต่งลบทิ้งไป

แนวคิดดังกล่าวนำเสนอผ่านประสบการณ์ของเดชในเช้าวันเสาร์ เขาพบว่าสิ่งต่างๆ รอบตัวเขาเปลี่ยนแปรไปอย่างเหลือเชื่อ รวมถึงสุดท้ายที่เปลี่ยนแปลงคือความมีตัวตนของเขาเอง เขากลายเป็นเดช “คนหนึ่ง” ในอีกหลายคนที่ถูกสร้างขึ้นมาแทนที่เขา เดชคนแรกที่ผู้เล่าเรื่องเล่าผ่านมุมมองของเขา เป็นชายหนุ่ม “รูปร่างสันทัด ผิวสองสีค่อนไปทางขาวและมีหน้าตาดีพอสัณฐานประมาณ” (อัญชัน, 2542: 44) มีภรรยาชื่อธิดา พร้อมลูกสองคน ลูกสาวคนโต และลูกชายคนเล็ก เดชคนที่สองมีชื่อว่าเดชา มีภรรยาชื่อนิดา ซึ่งในเวลาไม่นานภรรยาของเขากลายเป็นหญิงสาวอีกคน “ผู้หญิงคนเก่าผู้มีชื่อว่านิดา อันตรธานหายไปแล้วจากที่นั่งคนขับ เขารู้เช่นนั้นก็เพราะว่าผู้หญิงผู้นั่งข้างเขา ผู้ที่เพิ่งจะตอบเขาออกไปในขณะนี้ได้หันมายิ้มน้อยๆ ให้เดชด้วยรอยยิ้ม

อันอ่อนโยน ใบหน้าของเธอยิ้มแย้มแจ่มใส ลอกคราบสตรีอารมณ์ร้ายผู้ชื่อนิดาออกไปจนหมดจด แม้แต่อาภรณ์ที่สวมอยู่ก็ผิดกันอีก มันแสดงถึงรสนิยมทั้งสูงเลิศและแพงลิบของผู้เป็นสุภาพสตรีผู้สวมใส่มันอยู่ (อัญชัน, 2542: 33) เดชคนที่สามชื่ออรรคเดช ซึ่งมีภรรยาชื่อธรธิดา ลูกสองคนของเขาก็เปลี่ยนไปด้วย “ทั้งคู่ยังมีหูตาจมูกปากที่คงเป็นใบหน้าเดิมของตัวเองก็จริงอยู่ แต่ทว่าวัยของสองพี่น้องกลับถูกสับเปลี่ยนกัน ตัวของเด็กหญิงรุ่งพี่สาวคนโต อยู่ในร่างป้อมๆ ของเด็กอายุ 6 ขวบ คราวนี้รุ่งกลับกลายไปเป็นน้องสาวของเรือแทน ขณะที่ตัวตนของเด็กชายเรือน้องชายคนเล็กอยู่ในร่างที่เริ่มชะลูดของเด็กอายุ 11 ขวบ เรืองกลับกลายเป็นพี่ชายไปเสียแล้ว ไม่มีใครรอดพ้นเงื้อมมือนี้ไปได้เลยหรือนี่” (อัญชัน, 2542: 37) หลังจากที่เขาหนีออกมาจากบ้านที่เขาคิดว่าไม่ใช่ของเขา เขาพบว่ากำลังวิ่งหนีออกมาจากซอยบ้านของตัวเอง เมื่อเขาเดินกลับเข้าซอยไปอีกครั้ง บ้านหลังเดิมของเขา ธิดาภรรยาของเขา และลูกสองคนของเขายังคงมีสภาพเหมือนเมื่อเริ่มต้นเช้าวันเสาร์ เพียงแต่ ‘เดช’ ผู้เป็นเจ้าของบ้าน เป็นสามีและพ่อมิใช่เขาอีกต่อไป เขากลายเป็น “คนอื่น” ยืนอยู่ที่หน้าบ้านซึ่งเคยเป็นของเขา และยืนอยู่หน้าคนที่ควรจะเป็นเขาซึ่งยืนอยู่ในตำแหน่งที่เขาเคยยืนอยู่ ทำให้เขาตระหนักว่าเหตุการณ์นี้เกิดขึ้นมาแล้วครั้งหนึ่ง หากแต่ในครั้งนั้นเขาคือ “ตัวจริง” และผู้ชายอีกคนคือคนที่เขาไม่รู้จักคือคนที่ถูกลบทิ้ง เดชคนสุดท้ายซึ่งเป็นคนที่นักเขียนเลือกมีชื่อว่าเดชเช่นเดียวกับเขา เขาผู้นี้ “มีรูปร่างสูงใหญ่ล่ำสันและกำยำ ผิวคร้ามคล้ำเครื่องหน้าคมเข้ม บุคลิกและหน้าตาของชายผู้นี้มีภายิกว่าเขาหลายเท่านัก ราวกับว่าได้ถูกแต่งเติมเสริมปั้นขึ้นมาเพื่อให้สมบูรณ์และลงตัวขึ้นสำหรับสถานะและตำแหน่งของการเป็นตัวตนที่ถาวรของเดช” (อัญชัน, 2542: 44) ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนี้คือกระบวนการ “ลบทิ้ง” ของนักเขียนผู้สร้างเรื่องราวของเดช

ในการเล่าเรื่อง ผู้แต่งเริ่มต้นด้วยการเล่าเรื่องด้วยบุคคลที่สามที่เล่าผ่านมุมมองของเดช ซึ่งรับรู้ความเปลี่ยนแปลงต่างๆ ที่เกิดขึ้นกับตัวเขา แต่ในท้ายเรื่อง มุมมองที่ผู้เล่าเล่ากลับย้ายไปอยู่ตัวละครเดชคนใหม่ที่นักเขียนเลือกแล้ว กลวิธีการปรับเปลี่ยนมุมมองการเล่าเรื่องของอัญชันจากเดชคนแรกมาเป็นมุมมองของเดชคนสุดท้ายทำให้เห็นถึงการที่ “สิ่งที่หายไป/ไม่ปรากฏ” นั้นเคยมีอยู่/เคยปรากฏอยู่ และถูกทำให้หายไป ในตอนต้นเรื่อง ผู้แต่งใช้บุคคลที่สามเล่าผ่านมุมมองของเดชทำให้ตัวตนของเดชมีภาวะคงที่และแน่นอน ภาวะรอบตัวเขาเท่านั้นที่เปลี่ยนแปลงไป เขายังคงรู้ตัวเองว่าเขาเป็นใคร เคยมีชีวิตเป็นมาอย่างไรและรับรู้ได้ว่าชีวิตของเขากำลังเปลี่ยนแปลงไป “เขาต้องจำไว้โดยไม่ให้หลงลืมเป็นเด็ดขาดว่า ขณะนี้เขากลายเป็นคนชื่อเดชาไปแล้ว […] แต่เขาก็ยังพออุ่นใจได้บ้างว่า ไม่ว่าเขาจะกลายเป็นตัวตนผู้ใดไปหากตัดสินกันจากชื่อ อย่างน้อยเขาก็ยังรู้สึกเป็นตัวของเขาเองอยู่ตลอดเวลา ด้วยจิตสำนึกของคนคนเดิมไม่เปลี่ยนแปลง” และ “เขาจะต้องพยายามแยกแยะให้ได้ว่า ชีวิตส่วนที่ผ่านมาของเขาทั้งหมดที่นับก่อนหน้าจากวันนี้คือความ

จริง หรือว่าชีวิตเฉพาะส่วนที่กำลังดำเนินอยู่ภายในวันนี้คือความเป็นจริงกันแน่ มันต้องมีส่วนใดส่วนหนึ่งที่ไม่ใช่ความจริง” (อัญชัน, 2542: 28 – 29)

เดชคนเดิมสิ้นสุดภาวะการมีตัวตนของเขาลง เมื่อเขาได้พบกับเดชคนใหม่ที่ถูกเลือกแล้ว ตัวตนเดชคนเดิมเริ่มสูญสิ้นไป การเล่าเรื่องในตอนนั้นเริ่มเปลี่ยนเป็นการเล่าผ่านมุมมองของเดชคนใหม่ ณ จุดเริ่มต้นเดียวกับตอนต้นเรื่องซึ่งเดชคนเดิมได้ผ่านเหตุการณ์เดียวกันมาแล้ว คือ ตอนเช้าของวันเสาร์ หลังจากเดชทาสีประตูรั้วและเตรียมตัวไปซื้อของ เขาได้พบกับชายแปลกหน้ามาปรากฏตัวที่หน้าบ้านของเขา ถามถึงลูกสองคนของเขาและฝากหนังสือการ์ตูนให้

> “ว่าไง มีธุระอะไรหรือครับ?”
>
> เขา ในนามของเดชคนใหม่ เริ่มขมวดคิ้ว จ้องมองชายแปลกหน้าผู้เคยเป็นคนชื่อเดช หากขณะนี้กลับมายืนซบพิงประตูอยู่นอกรั้วอย่างคนสิ้นแรงด้วยความสงสัย
>
> “คุณ…คุณครับ” ชายผู้ยืนนอกรั้วพยายามเปล่งคำพูดออกมาทีละคำอย่างกระท่อนกระแท่น แต่ก็กลับหยุดลงกลางคัน เดชสังเกตว่าหน้าของชายผิวสองสีผู้นั้นขาวซีดไปทุกที […]
>
> (อัญชัน, 2542: 45)

การแปรเปลี่ยนมุมมองมาอยู่ที่เดชคนใหม่ทำให้เดชคนใหม่มีตัวตนขึ้นมาแทนที่เดชคนเก่า ในสถานะของเดชคนเก่า คือครอบครองชีวิต ความคิด ความรู้สึก ครอบครัว และอื่นๆ ที่เป็นของเดชคนเก่าทั้งหมด ภาวะรับรู้ความมีตัวตนของเดชกลายมาอยู่ที่เดชคนสุดท้ายแทนเดชคนแรกที่หลงเหลือตัวตนเป็นคนอื่นที่ยืนอยู่นอกรั้วบ้านของเขา

“มือที่มองไม่เห็น” เปิดเผยความเป็นตัวละครของเดชจากการที่เดชตระหนักถึงความเป็นตัวละครที่ไร้อำนาจของเขา ความสำนึกรู้ตนทำให้เขาสามารถคิดใคร่ครวญถึงสิ่งที่เกิดขึ้นกับตัวเขา และสรุปได้ว่าสิ่งที่เกิดขึ้นเกิดจาก “มือลึกลับที่มองไม่เห็น” (อัญชัน, 2542: 25) ที่ “สามารถละเมิดขอบเขตของเหตุผลเข้ามารื้อถอนชีวิตของเขาได้ ราวกับเป็นมือของพระเจ้า ผู้มีอำนาจสูงสุดเหนือทุกสภาวะ” (อัญชัน, 2542: 38) และ “ซ้ำร้ายที่สุดก็คือ เขาได้แต่ยืนทำตาปริบๆ อยู่ข้างเดียว เพราะเขามีแต่มือเปล่าที่ไม่อาจสู้รบตบมือ และต่อต้านแข็งขืนอำนาจของมันได้แม้แต่เสี้ยวกระผีก” (อัญชัน, 2542: 35) การที่เดชคนใหม่ตระหนักถึงความเป็นตัวละครของตัวเขาเอง “เราก็เป็นแค่ตัวตนอยู่ในตัวหนังสือที่มีใครสักคนแต่งเติมเสริมต่อชีวิตเราขึ้นมาให้ดีร้ายแบบไหนก็ได้ แล้วแต่เขาจะสมมุติอุปโลกน์ของเขาไป” คำอธิบายของเดชคนใหม่ชี้ให้เห็นภาวะไม่แน่นอนที่อาจเกิด

ขึ้นกับตัวละครในหนังสือได้ง่ายๆ “สมมุติว่าถ้าขณะนี้เขากำลังเขียนเรื่องของเราอยู่ เขานึกจะขีดฆ่าตัวพ่อออกไปจากเรื่อง แล้วเอาคนใหม่มาใส่แทนตัวพ่อ เขาก็มีสิทธิ์จะทำได้ทั้งนั้น” (อัญชัน, 2542: 51)

“มือที่มองไม่เห็น” เปิดเผยถึงอำนาจในการ “ลบทิ้ง” ในเรื่องเล่าว่าอยู่ในมือของ “ผู้แต่ง” ซึ่งเป็น “มือที่มองไม่เห็น” สำหรับตัวละคร ตัวละครตกอยู่ในภาวะที่มิได้มีสิทธิอำนาจและอิสระเหนือตนเอง ภาวะการดำรงอยู่ของเขาขึ้นกับมือที่มองไม่เห็นซึ่งใช้อำนาจตามอำเภอใจ และไม่สมเหตุผล

> ขณะนี้เขาสิ้นเนื้อประดาตัวจากทุกสิ่งในชีวิตที่มีอยู่โดยชอบธรรม ทั้งรูปธรรมและนามธรรม ตัวเขากลายเป็นเพียงเงาที่เคลื่อนไหวไปมาได้ แต่ไม่มีตัวตนของมันเอง และพร้อมที่จะอันตรธานพรึบลงไปได้เหมือนดังเงามืดยามกลางคืนที่กระทบถูกแสงอาทิตย์ ขณะนี้เขารู้สึกไม่กล้าแม้แต่จะเรียกตัวเองว่าเดชอีกต่อไป
>
> เขาถูกมือลึกลับนั้นปลดออกจากฐานะทุกฐานะ ไม่ว่าจะเป็นฐานะสามี ฐานะบิดา และแม้แต่ฐานะการเป็นตัวตนของเดชตามสิทธิผู้ถือบัตรประชาชนภายใต้นามนั้น เขาถูกชายผิวเข้มผู้มารับทอดความเป็นตัวตนของเดชแทนเขา ปล้นเอาไปหมด แม้แต่ความรักความผูกพันจากลูกเมีย
>
> (อัญชัน, 2542: 45)

ในเรื่อง การแปรเปลี่ยนของเดชคนแล้วคนเล่าแสดงให้เห็นและยืนยันการลบทิ้งที่เกิดขึ้นตลอดเวลาในกระบวนการแต่งเรื่องของนักเขียน อัญชันนำเสนอภาวะของเรื่องแต่งที่ไม่เคยปรากฏในสายตาผู้อ่านให้ปรากฏ ยืนยันภาวะของการที่เรื่องแต่งประกอบขึ้นจากสิ่งที่ปรากฏและสิ่งที่ไม่ปรากฏอยู่ในสายตาผู้อ่านในขณะเวลาเดียวกัน กล่าวคือ “มือที่มองไม่เห็น” ไม่เพียงแสดงให้เห็นปรากฏการณ์การลบทิ้งที่เกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลาในกระบวนการแต่งเรื่องของนักเขียน แต่ยังทำให้การปรากฏของสิ่งที่ถูกลบทิ้งปรากฏขึ้นจากการดำรงอยู่ของเดชคนแรกที่รู้สึกสำนึกถึงความมีตัวตนของตนเองแล้วแปรเปลี่ยนมาเป็นตัวตนของเดชคนใหม่ และเดชคนแรกกลายเป็นคนอื่น การเล่าถึงภาวะของเดชที่ไม่คงที่แน่นอนนี้ทำให้เดชคนแรกที่ดูเหมือนถูกลบทิ้งกลับปรากฏตัวขึ้นในความรับรู้ของผู้อ่าน

“มือที่มองไม่เห็น” แสดงให้เห็นภาวะโลกของเรื่องแต่งเป็นโลกของจินตนาการที่แปรปรวนและพร้อมที่จะเปลี่ยนแปลงบนปรากฏการณ์การลบทิ้งซึ่งทำให้เกิดการปรากฏของสิ่งที่

หลงเหลืออยู่ ภาวะการดำรงอยู่ของโลกของจินตนาการมีการนำเสนอใน*ปลายเทียน* โดยเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างโลกแห่งจินตนาการกับโลกความเป็นจริงซึ่งปรากฏอยู่ร่วมกันในพื้นที่ของเรื่องแต่ง

4.1.2 *ปลายเทียน*: โลกที่บรรจบกันเพื่อแยกออกจากกัน

นวนิยายเรื่อง*ปลายเทียน*เป็นผลงานของแก้วเก้า แต่งและตีพิมพ์เผยแพร่ครั้งแรกในนิตยสาร*สกุลไทย*ระหว่าง พ.ศ. 2542 – 2544 เนื้อเรื่องมีลักษณะเหมือนกับจินตนิยายทั่วไปที่ตัวละครในเรื่องต้องประสบและผจญกับเหตุการณ์เหนือธรรมชาติ ในเรื่องนี้ ผู้แต่งนำโลกในวรรณคดีมาประสบกับโลกที่เป็นตัวแทนของโลกความเป็นจริง ก่อให้เกิดเหตุการณ์เหนือธรรมชาติ คือตัวละครในวรรณคดีไทยเรื่องขุนช้างขุนแผนได้ข้ามมิติออกมาสู่โลกภายนอกวรรณคดี[15]

การนำโลกปัจจุบันมาประสบกับโลกวรรณคดีนอกจากจะทำให้เกิดเรื่องราวที่สนุกสนาน และนำวรรณคดีไทยมาสู่คนยุคใหม่แล้ว ยังเป็นการนำโลกที่มีมิติแตกต่างกันมาประสบกัน ทางหนึ่ง โลกทั้งสองคือตัวแทนของโลกจากยุคสมัยที่ต่างกัน การประสบกันคือการะปะทะสังสรรค์กันระหว่างโลกของอดีตกับโลกของปัจจุบัน ในอีกทางหนึ่ง โลกทั้งสองบ่งบอกถึงทรรศนะต่อภาวะของโลกภายในเรื่องแต่งที่แยกต่างหากจากโลกความเป็นจริง และไม่มีทางที่จะหลอมรวมกันได้

(1) การปะทะกันระหว่างโลกอดีตกับโลกปัจจุบัน

ในเรื่อง*ปลายเทียน* ผู้แต่งได้สร้างพื้นที่ที่มีมิติแตกต่างกันทั้งด้านเวลาและสถานที่ แบ่งเป็น 2 พื้นที่ พื้นที่หนึ่งคือเมืองไทยในเวลาปัจจุบัน อีกพื้นที่หนึ่งคือดินแดนในวรรณคดี ซึ่งสถานที่เป็นป่าเขาลำเนาไพร อยู่ในช่วงเวลาสมมติว่าเป็นรัชกาลสมเด็จพระพันวษา สมัยกรุงศรีอยุธยา ตามท้องเรื่องขุนช้างขุนแผน การล่วงล้ำพื้นที่ต่างมิติเริ่มต้นจากตัวละครฝ่ายโลกปัจจุบันคือ

---

[15] ตัวละครที่แก้วเก้าอ้างว่าเป็นตัวละครจากวรรณคดีไทยเรื่องขุนช้างขุนแผน คือเจ้าสร้อยสุมาลีและเพชรกล้า ทั้งสองมิใช่ตัวละครที่มีตัวตนอยู่จริงในเรื่องขุนช้างขุนแผน แก้วเก้ากล่าวถึงการสร้างตัวละครเจ้าสร้อยสุมาลีว่าได้เค้ามาจากการบรรยายนางในราชสำนักเชียงใหม่ในเรื่องขุนช้างขุนแผน ผู้แต่งตั้งชื่อให้นางว่าสร้อยสุมาลี กำหนดให้เป็นธิดาเจ้าเชียงใหม่ ส่วนเพชรกล้านั้นเป็นตัวละครใหม่ กำหนดให้เป็นลูกชายของแสนตรีเพชรกล้าแม่ทัพหน้าของเชียงใหม่ มีตำแหน่งเป็นองครักษ์ของนางสร้อยสุมาลี ที่เรียกว่าเพชรกล้ามีที่มาจากคำว่า ‘แสนตรีเพชรกล้า’ ซึ่งเป็นชื่อยศ เมื่อแสนตรีเพชรกล้าผู้พ่อเสียชีวิตจึงสมมุติให้ยศของเขาตกทอดไปถึงลูกชายเรียกสั้นๆ ว่า ‘เพชรกล้า’ (แก้วเก้า, 2545: 5 – 6)

วงศ์เมืองลุงของเรวิทย์ข้ามมิติจากโลกของเขา ซึ่งก็คือประเทศไทยในเวลาปัจจุบันล่วงล้ำเข้าไปในดินแดนในวรรณคดีผ่านทางสมุดข่อยเรื่องขุนช้างขุนแผน แล้วพบกับตัวละครสร้อยสุมาลีและเพชรกล้าที่หนีออกจากเชียงใหม่เพราะขุนแผนยกทัพไปตีเมือง วงศ์เมืองจึงพาพวกเขาออกจากโลกวรรณคดีมาสู่โลกความเป็นจริงภายนอก

โลกสองแบบที่นวนิยายเรื่อง*ปลายเทียน*นำมาปะทะสังสรรค์กันในพื้นที่ของเรื่องแต่งนั้น โลกหนึ่งเป็นโลกที่เลียนแบบโลกความเป็นจริงภายนอก คือโลกของตัวละครร่วมสมัยและเหมือนจริง อีกโลกหนึ่งเป็นโลกแห่งจินตนาการ คือโลกของตัวละครที่ออกมาจากเรื่องขุนช้างขุนแผน โลกสองแบบที่นำเสนอในเรื่องเป็นภาพแทนโลกปัจจุบันกับโลกอดีตซึ่งมีระบบกฎเกณฑ์ที่แตกต่างกัน โดยนัยนี้ การปะทะกันระหว่างโลกความเป็นจริงกับโลกแห่งจินตนาการจึงเป็นการปะทะกันระหว่างโลกปัจจุบันกับโลกอดีต การเข้ามาบรรจบกันของสองโลกแสดงให้เห็นความแตกต่างระหว่างสองสังคมวัฒนธรรมที่โลกทั้งสองแบบเป็นตัวแทน อย่างไรก็ตาม การมาบรรจบกันของโลกทั้งสองแบบนี้สุดท้าย ผู้แต่งได้แยกให้ขาดออกจากกัน เป็นนัยหมายถึงการที่โลกแห่งอดีตไม่มีพื้นที่อยู่ในโลกของปัจจุบัน

ภาพของโลกอดีตที่นำเสนอผ่านโลกของตัวละครในขุนช้างขุนแผนแสดงให้เห็นลักษณะสำคัญสามประการ คือโลกอดีตเป็นโลกของความงามสมบูรณ์แบบ เป็นโลกของระเบียบแบบแผนและความเคร่งครัด และสุดท้าย เป็นโลกที่สิ้นสุดไปแล้ว

ประการแรก โลกอดีตเป็นโลกของความงามสมบูรณ์แบบแสดงออกผ่านการนำเสนอภาพตัวละครที่ออกมาจากเรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นภาพความงามสมบูรณ์ ภาวะทางกายภาพของสร้อยสุมาลีและเหล่าผู้ติดตามมีลักษณะพิเศษผิดกับมนุษย์ในโลกของเรวิทย์และเกาลัด เมื่อวงศ์เมืองเล่าถึงสร้อยสุมาลี เขาเน้นที่ความงามสมบูรณ์แบบของเธอว่า “ไม่ว่าผิวพรรณ รูปร่างหน้าตา เสื้อผ้า ดูจับตา งามรับกันไปหมดทุกส่วนเหมือนภาพเขียน ไม่เหมือนผู้หญิงธรรมดา” (แก้วเก้า, 2545: 47) ความรู้สึกของเกาลัดเมื่อเห็นสร้อยสุมาลีครั้งแรกบ่งบอกถึงภาวะที่ต่างกับคนในโลกของเธอได้ชัดเจนมากขึ้น

> โอ้โฮ! นางในวรรณคดี หรือนางในภาพวาด...บอกไม่ถูก ประกายเดือนขาวนวลเหมือนจะสว่างเรืองขึ้นเมื่อกระทบร่างอรชรในผ้านุ่งยกทองลายกระหนกเป็นลายเลื่อม สไบแพรริ้วพาดบ่า ทิ้งตัวปลิวน้อยๆ จากไหล่ เครื่องประดับล้วนพรายแสงวาววามในแสงจันทร์

เกาลัดเลื่อนสายตาขึ้นมองวงหน้ารูปไข่ใต้ผมเกล้าขมวดปักปิ่นทอง...ตะลึงมองความจิ้มลิ้มพริ้มเพราของดวงหน้า จมูกเล็กเป็นสันคมรับกับกลีบปากนุ่มบางดังกลีบดอกไม้แย้มละไมในที และนัยน์ตาดังนิลวับวาว...

ทุกส่วนพริ้มเพราเหมาะเจาะอย่างที่หล่อนเคยเห็นแต่ในภาพวาด ไม่เคยเห็นในตัวผู้หญิงคนไหนจริงๆ

ภาพวาดที่มีชีวิต เคลื่อนไหวได้

(แก้วเก้า, 2545: 80)

เช่นเดียวกับเมื่อเรวิทย์เห็นสร้อยสุมาลีและเหล่าผู้ติดตาม เขารู้สึกว่า “ผู้คนเหล่านี้แม้รูปร่างหน้าตาเหมือนคนธรรมดาถ้ามองเผินๆ แต่ก็มี ‘อะไรบางอย่าง’ บอกได้ว่าผิดแผกจากมนุษย์ทั่วไป” (แก้วเก้า, 2545: 96) โดยเฉพาะลักษณะของเพชรกล้าที่เรวิทย์สังเกตเห็น

เมื่อแลเลยมองชายหนุ่มอีกผู้หนึ่ง เพียงแค่ท่อนแขนก็เห็นความเนียนของผิวพรรณละม้ายคล้ายคลึงกัน แต่สีสันนวลออกเนื้อจัดกว่าเล็กน้อยแบบผิวชาย กล้ามเนื้อแขนได้ส่วนสัดงดงามลงมาถึงมือแข็งแรง ข้อสำคัญ เรวิทย์มองไม่เห็นขนที่แขนหรือหลังมือขึ้นแซมอย่างชายทั่วไป

เหมือนภาพวาด ซึ่งไม่ต้องพิถีพิถันรายละเอียดจนถึงรอยขุมขนบนผิวกาย มีเพียงสัดส่วนแสงเงาของกล้ามเนื้อให้เห็นเท่านั้น

นี่คือความแตกต่างของชายหญิงต่างมิติ

(แก้วเก้า, 2545: 140)

ความสมบูรณ์แบบของเพชรกล้าและสร้อยสุมาลีเป็นลักษณะปกติของภาพจากจินตนาการ ซึ่งไม่ว่าจะถ่ายทอดด้วยการวาดเส้นสีหรือพรรณนาตัวอักษรในวรรณคดี คนที่ถูกวาดย่อมงามสมบูรณ์เป็นพิเศษ และรายละเอียดที่ไม่งามถูกละทิ้งไป อย่างไรก็ตาม การที่ความงามพิเศษนี้ถูกนำเสนอในฐานะภาพแทนของโลกอดีตสื่อถึงความงามของโลกอดีตที่มีภาพของความสมบูรณ์ สวยงาม เป็นภาพในจินตนาการของคนในสมัยปัจจุบันที่มีต่อโลกอดีต กล่าวคือ โลกของอดีตเป็นโลกที่งดงาม มีความสมบูรณ์แบบ ซึ่งทำให้โลกอดีตดีกว่า เหนือกว่าความเป็นจริงในปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งความประณีตงดงาม การนำเสนอความงามที่น่าตื่นตาตื่นใจของตัวละครจากขุนช้างขุนแผนเป็นการแสดงความรู้สึกเสียดายและโหยหาความดีงามที่เชื่อว่ามีอยู่ในอดีต ซึ่งมักนำเสนอโดยมีโลกของวรรณคดีเป็นตัวแทน

ในประการต่อมา โลกอดีตจากการนำเสนอภาพของตัวละครจากขุนช้างขุนแผนเป็นโลกที่เป็นระเบียบแบบแผน เคร่งครัด เต็มไปด้วยกฎข้อห้ามเกี่ยวกับสถานภาพทางสังคม ทั้งเรื่องลำดับชั้นและเพศสถานะ การตักเตือนห้ามปรามไม่ให้ตัวละครจากโลกปัจจุบันกระทำสิ่งต่างๆ เป็นสิ่งที่สื่อนัยดังกล่าว

ระบบสังคมของตัวละครในขุนช้างขุนแผนถูกสร้างขึ้นเลียนแบบระบบสังคมในอดีต ทำให้มีลักษณะเป็นสังคมศักดินา แบ่งลำดับชั้นคนในสังคมด้วยยศศักดิ์ และมีข้อห้ามข้อปฏิบัติที่เคร่งครัดในการปฏิสัมพันธ์ต่อกัน ในโลกของสร้อยสุมาลีและเพชรกล้า สร้อยสุมาลีมีสถานะสูงส่งเนื่องจากเป็นธิดาเจ้าเมืองเชียงใหม่ ขณะที่เพชรกล้าเป็นไพร่ทหาร มีสถานะต่ำกว่าด้วยกรอบมโนทัศน์ดังกล่าว ทำให้เพชรกล้าจัดเกาลัดและเรวิทย์เป็นคนชั้นเดียวกับเขา เขาจึงขัดขวางเกาลัดมิให้เข้าไปหาสร้อยสุมาลีในตอนแรก โดยกล่าวโทษว่า “ไม่เจียมตัวโอหังบังอาจหัวจะขาดหรือไรไม่คิดถึง ฤๅให้โดนไม้พลองสักสองตึง จึงจักรู้สถานประมาณตน” (แก้วเก้า, 2545: 74) เช่นเดียวกับห้ามปรามเรวิทย์ไม่ให้ผูกสัมพันธ์กับสร้อยสุมาลี “โฉมยงองค์ธิดาเจ้าธานี พวกเรานี้เป็นไพร่ไม่พึงถวิล อันจันทร์ฉายฤๅจะหมายกระต่ายดิน เจียมจินต์เสียเถิดเจ้าอย่าเบาความ” (แก้วเก้า, 2545: 134)

ในด้านเพศสถานะนั้น โลกของตัวละครในขุนช้างขุนแผนมีความชัดเจนในการจำแนกความเป็นหญิงความเป็นชาย ความชัดเจนดังกล่าวทำให้เมื่อมาอยู่ในโลกปัจจุบันซึ่งความเป็นหญิงและความเป็นชายไม่ได้แสดงออกในลักษณะเดียวกับอดีต ดังที่สร้อยสุมาลีตั้งสงสัยต่อเกาลัดว่า “จะว่าหญิงฤๅชายคล้ายกันหนา ดูท่วงทีกิริยาน่าฉงน” ซึ่งเพชรกล้าตอบว่า “เป็นหญิงครึ่งชายครึ่งไม่พึงยล วิปริตผิดคนเคยเห็นมา” (แก้วเก้า, 2545: 74 – 75) ทรรศนะต่อความสัมพันธ์ระหว่างชายหญิงของโลกอดีตกับโลกปัจจุบันก็แตกต่างกัน ซึ่งปรากฏผ่านความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครทั้งสี่ สร้อยสุมาลีและเพชรกล้ามองว่าความสัมพันธ์ทางกายระหว่างหญิงชายเป็นการแสดงความรักความเสน่หา เมื่อเพชรกล้าต้องการแสดงให้เกาลัดรู้ว่าเขารักเธอ เขาจึงใช้วิธีสะกดมนตร์และลอบเข้าหา หรือเมื่อเพชรกล้าและสร้อยสุมาลีเห็นความสนิทสนมระหว่างเรวิทย์กับเกาลัดก็สงสัยถึงความสัมพันธ์ระหว่างคนทั้งสอง และเมื่อเรวิทย์สวมกอดสร้อยสุมาลี เธอไม่กล้าปลงใจเชื่อว่าเขามีเจตนาไปในทางชู้สาวตามธรรมเนียมของโลกของเธอเนื่องจากเห็นว่าเขาแสดงกิริยาแบบเดียวกันกับเกาลัดด้วย ดังที่สร้อยสุมาลีถามเกาลัดถึงความหมายของการที่ชายหญิงถูกเนื้อต้องตัวกันในโลกของเกาลัดและเรวิทย์ “หากชายใดได้แตะต้อง จำต้องครองคู่กันหรือไม่?” (แก้วเก้า, 2545: 225)

ทรรศนะดังกล่าวต่างกับทรรศนะของโลกปัจจุบันที่มองความสัมพันธ์สนิทสนมระหว่างชายหญิงเป็นเรื่องปกติธรรมดา แต่มองว่าการละเมิดเป็นเรื่องของการทำร้ายและไม่ยกย่อง ดังที่เกาลัดสนทนากับเพชรกล้าถึงการที่เขาลอบเข้าห้องของเธอแต่กลับพบสร้อยสุมาลีแทน เธอกล่าวว่า “วิธีการของคุณมันอุบาทว์..เอ๊ย..ไม่ใช่ แรงไป คือมันไม่ดีน่ะเพชรกล้า พอคุณชอบผู้หญิงคนไหนคุณก็ต้องจีบให้เขาชอบคุณด้วย ไม่ใช่ปีนเข้าไปหาเอาดื้อๆ […] ถ้าคุณทำกะฉันยังงั้น เท่ากับคุณเห็นฉันเป็น […] วัตถุทางเพศใช่มั้ย...คงใช่ คือเห็นฉันเป็นเหมือนของอะไรซักอย่างอยากกินก็หยิบกิน แต่ฉันไม่ใช่ของ ฉันเป็นคนเหมือนกับคุณ เหมือนกับขุนแผน คุณจะทำกับฉันยังงั้นไม่ได้ มันละเมิดสิทธิมนุษยชนรู้เปล่า?” เมื่อเพชรกล้าถามว่าเธอรักเขาหรือไม่ เธอตอบว่า “ฉันอาจจะรักคุณก็ได้ถ้าเรามีโอกาสคบกันนานกว่านี้ เพราะที่จริงฉันก็ชอบๆ คุณอย่างเพื่อนอยู่แล้ว อาจจะพัฒนาไปอย่างอื่นได้ แต่มันไม่ใช่รัก แล้วความรักแบบคุณฉันไม่เข้าใจ ไม่เข้าใจแล้วไม่ชอบด้วย ไม่อยากให้คุณมาทำแบบนี้กับฉัน” (แก้วเก้า, 2545: 461 – 463)

ความแตกต่างของโลกอดีตที่แทนด้วยโลกของตัวละครในขุนช้างขุนแผน กับโลกปัจจุบันที่แทนด้วยโลกของเกาลัดและเรวิทย์ แสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในระหว่างการเดินทางของสังคมจากอดีตมาสู่ปัจจุบัน *ปลายเทียน*แสดงให้เห็นว่าสังคมในปัจจุบันเปลี่ยนแปลงไปจากอดีตแล้ว โลกปัจจุบันไม่อาจกลับไปเป็นโลกอดีตได้อีก วิถีของโลกเก่าไม่อาจ “สื่อสาร” ได้ในวิถีของปัจจุบัน ดังที่ระบบการสื่อสารของตัวละครจากโลกทั้งสองแบบประสบปัญหาเมื่อต่างพูดด้วยภาษาคนละแบบ สุดท้าย *ปลายเทียน*จึงแสดงให้เห็นว่าโลกของอดีตเป็นโลกที่ไม่อาจดำรงอยู่ได้ภาวะปัจจุบัน และต้องสิ้นสุดลง ตัวละครจากขุนช้างขุนแผน ทั้งเพชรกล้าและเจ้าสร้อยสุมาลีซึ่งเป็นตัวแทนของโลกอดีตจึงไม่อาจดำรงอยู่ต่อไปได้ และต้องถูกทำลาย เพชรกล้าถูกสังหาร ขณะที่เจ้าสร้อยสุมาลีทำลายตัวเองด้วยการทำลายต้นฉบับสมุดข่อยที่เธอก้าวออกมา ซึ่งสื่อนัยถึงการสิ้นสุดของโลกอดีตที่เข้ามาปะปนกับโลกปัจจุบัน

การอ้างอิงโลกของวรรณคดีในนวนิยายเรื่อง*ปลายเทียน* สะท้อนถึงความรู้สึกโหยหาอดีตดังที่ผู้แต่งกล่าวถึงเหตุผลที่นำเอาขุนช้างขุนแผนมาผสมผสานสร้างนวนิยายเรื่องนี้ว่า “เรื่องนี้มีแรงบันดาลใจจากความคิดว่าหนุ่มสาวรุ่นใหม่โดยเฉพาะเยาวชนไทยมักห่างเหินวรรณคดีไทยอันเป็นสมบัติของชาติ” (แก้วเก้า, 2545: 4) และ “ผู้เขียนตั้งใจจะให้ท่านผู้อ่านเสียดายมากๆ กับการสูญหายตายจากไปของตัวละครอย่างสร้อยสุมาลีและเพชรกล้า เผื่อเป็นแรงสะกิดใจว่า ในขณะที่ท่านเองก็ละเลยวรรณคดีไทย เห็นเป็นเรื่องโบราณน่าเบื่อหน่ายนั้น ท่านก็กำลังทำให้ชีวิตอันมีค่าเหล่านั้นสูญหายตายจากไปจากการรับรู้ของคนรุ่นท่านและรุ่นลูกหลานของท่านเช่นกัน” (แก้วเก้า, 2545: 7) ความรู้สึกโหยหาอดีตที่แฝงอยู่ในการสร้างโลกวรรณคดีนี้ไม่เพียงเป็นการโหยหา

วรรณคดีแห่งอดีต แต่ยังเป็นการโหยหารูปแบบวิถีชีวิตที่งดงาม การนำเสนอภาพของตัวละครในวรรณคดีจึงเต็มไปด้วยความงามทั้งรูปร่างหน้าตา กิริยา รวมถึงภาวะจิตใจ อย่างไรก็ดี การทำลายโลกของวรรณคดีซึ่งแม้จะเพื่อสร้างอารมณ์สะเทือนใจแก่ผู้อ่าน แต่โดยนัยแล้วก็ได้ทำลายภาพของโลกอดีตลงไปด้วย การซ้อนทับระหว่างโลกของวรรณคดีกับโลกปัจจุบันที่สิ้นสุดบ่งบอกเป็นนัยว่าโลกอดีตไม่มีพื้นที่อยู่ในโลกปัจจุบัน จะด้วยการทำลายตัวเองของระเบียบแบบแผนของโลกเก่าหรือการทอดทิ้งไม่ไยดีของคนในโลกใหม่ก็ตาม

(2) โลกของเรื่องแต่งกับโลกของความเป็นจริง

นอกจากโลกของตัวละครในขุนช้างขุนแผนและโลกของเกาลัดและเรวิทย์จะเป็นตัวแทนของโลกอดีตและโลกปัจจุบันแล้ว การนำเสนอการบรรจบกันของพื้นที่สองแบบคือโลกความเป็นจริงภายนอกกับโลกแห่งจินตนาการยังทำให้นวนิยายเรื่อง*ปลายเทียน*แสดงออกถึงความคิดและจินตนาการเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างโลกความเป็นจริงภายนอกกับโลกจินตนาการด้วย

ผู้แต่งเปิดโอกาสให้โลกสองแบบมาปะทะสังสรรค์กันผ่านรูปแบบจินตนิยายที่ตัวละครจากโลกภายนอกหลุดเข้าไปในโลกจินตนาการก่อน แล้วตัวละครจากโลกจินตนาการจึงข้ามเข้ามาสู่โลกภายนอก การที่พื้นที่ต่างมิติสองพื้นที่เชื่อมต่อถึงกันได้นั้นไม่มีคำอธิบายทางวิทยาศาสตร์รองรับ คำอธิบายของวงศ์เมืองซึ่งเป็นคนแรกล่วงล้ำเข้าไปในดินแดนวรรณคดีอธิบายว่าเป็นเรื่องของสัมผัสพิเศษ แต่นอกเหนือจาก “สัมผัสพิเศษ” แล้ว จะเห็นได้ว่าสิ่งสำคัญที่เป็นสื่อกลางนำตัวละครข้ามมิติไปได้คือ “ภาษา”

> “ลุงเป็นคนมีสัมผัสประหลาดกว่าคนอื่น เมื่อก่อนลุงก็ไม่รู้ตัวหรอก นึกว่าเป็นความคิดฝัน มันไม่เคยเป็นจริงเป็นจังเท่ากับตอนนี้ เหมือนกับสัมผัสนี้มันรอเวลาของมันให้แก่กล้าเสียก่อน แล้วค่อยแสดงฤทธิ์ออกมา บทมันจะแสดงฤทธิ์ออกมา มันก็จู่โจมลุงจนตั้งตัวไม่ติด
>
> ลุงเอาสมุดข่อยมาอ่าน มาปริวรรตออกเป็นภาษาไทยและตัวสะกดสมัยนี้ไปวันละเล็กวันละน้อย จนวันหนึ่ง ลุงก็พลัดเข้าไปในนั้นจริงๆ ...”
>
> (แก้วเก้า, 2545: 44)

กล่าวได้ว่าภาษาเป็นเสมือนช่องทางในการผสานโลกความเป็นจริงภายนอกกับโลกแห่งจินตนาการเข้าด้วยกัน และพื้นที่ของปฏิบัติการทางภาษาอย่างเช่นเรื่องแต่งเป็นพื้นที่ที่

จินตนาการสามารถ “เป็นจริง” ได้ ภาพจำลองโลกความเป็นจริงภายนอกที่ถูกนำเสนอผ่านพื้นที่ของปฏิบัติการทางภาษาจึงสามารถ “เป็นจริง” ในความรับรู้ของผู้อ่าน โลกสองแบบใน*ปลายเทียน* จึงเสมือนเป็นตัวแทนของเรื่องแต่งสองแบบที่แตกต่างกัน แต่ต่างก็เป็นโลกที่สร้างขึ้นบนพื้นที่ของปฏิบัติการทางภาษา ที่ตอกย้ำความเป็นพื้นที่แห่งจินตนาการของเรื่องแต่ง

ผู้แต่งแสดงให้เห็นว่าโลกของจินตนาการกับโลกความเป็นจริงภายนอกมีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กันอยู่ผ่านนักเขียน กล่าวคือ นักเขียนคือผู้ถ่ายทอดภาพของโลกความเป็นจริงมาเป็นโลกจินตนาการ การถ่ายทอดนั้นกระทำผ่าน “สายตา” ของนักเขียน ทำให้โลกที่นักเขียนสร้างขึ้นไม่เหมือนกับโลกความเป็นจริง คำบอกเล่าของวงศ์เมืองถึงภาพป่าเขาลำเนาไพรในเรื่องขุนช้างขุนแผนที่เขาไปพบเห็นแสดงให้เห็นลักษณะดังกล่าว “ป่าเขาลำเนาไพรในนั้นมันงามวิจิตรบรรจงเสียจนบรรยายไม่ถูก ขนาดลุงเป็นนักประพันธ์ยังตะลึงลาน หมดปัญญาจะพูด ป่าอุทยานแห่งชาติที่ลุงเคยหลานไปหลายต่อหลายแห่ง ไม่งามเทียบเท่าป่าที่กวีสร้างขึ้นมา ทั้งภูเขา ทั้งน้ำตกไหลลงมาจากยอดเขา จะว่าเหมือนมันก็เหมือนในเมืองไทยนี่แหละ แต่จะว่าไม่เหมือนก็ไม่เหมือน เพราะมันสวยเหมือนป่าในสวรรค์ชั้นฟ้า มองด้วยสายตากวี มันไม่เหมือนมองด้วยสายตาอย่างเราๆ” (แก้วเก้า, 2545: 44) คำบอกเล่าของวงศ์เมืองบ่งบอกชัดถึงโลกของวรรณคดีซึ่งสร้างขึ้นจาก “สายตากวี” ซึ่งเป็นสายตาที่พิเศษกว่าคนทั่วไป สิ่งที่กวีมองเห็นและถ่ายทอดสู่ผู้อ่านจึงพิเศษและแตกต่างไปจากสิ่งที่ผู้อ่านพบเห็นอยู่ในโลกความเป็นจริง

ในขณะเดียวกัน *ปลายเทียน*ก็แสดงให้เห็นความไม่สอดคล้องลงรอยกันระหว่างโลกสองแบบ ด้วยการที่นำโลกความเป็นจริงภายนอกมาปะทะสังสรรค์กับโลกแห่งจินตนาการ แต่ก็จำแนกให้โลกทั้งสองอยู่ในขอบเขตมิติของตัวเองในระดับหนึ่ง มิให้เกิดการ “ข้ามมิติ” ดังจะเห็นว่าแม้ตัวละครจากขุนช้างขุนแผนเกิดมีตัวตนและเข้ามาอยู่ในโลกความเป็นจริงของเรวิทย์และเกาลัดได้ แต่ตัวละครจากสองมิติก็ไม่สามารถทำร้ายร่างกายหรือสังหารอีกฝ่ายได้ ดังที่วงศ์เมืองกล่าวถึงขุนแผนว่า “เขาไม่ใช่ผี เขาเป็นผู้อยู่คนละมิติกับเรา คนแต่ละมิติไม่ปรากฏว่าจะฆ่าฟันกันได้ ทำได้แต่คนในมิติเดียวกัน” (แก้วเก้า, 2545: 258) ในทางตรงข้าม ผู้ที่มาจากมิติเดียวกันย่อมทำร้ายและสังหารกันได้ นั่นคือตัวละครที่ออกมาจากสมุดข่อยสามารถสังหารกันได้ ดังที่เพชรกล้าถูกขุนแผนสังหาร ลักษณะดังกล่าวยืนยันความมีอยู่ของโลกแต่ละมิติ โลกของสร้อยสุมาลีและเพชรกล้าเป็นจริงสำหรับพวกเขาเท่าๆ กับที่โลกของเรวิทย์และเกาลัดเป็นความจริง แม้ว่าโลกของฝ่ายหนึ่งจะไม่เป็นจริงสำหรับอีกฝ่ายก็ตาม

การทับซ้อนกันระหว่างพื้นที่ต่างมิติเป็นการซ้อนมิติของโลกแห่งจินตนาการลงในโลกความเป็นจริงภายนอก พื้นที่ของโลกจินตนาการจึงเป็นพื้นที่แปลกแยกในโลกความเป็นจริง ซึ่งปรากฏผ่านภาวะของเรือนไทยที่สร้อยสุมาลีและเพชรกล้าพำนักอาศัยอยู่ เพชรกล้าใช้อาคมทำให้เรือนไทยกลายเป็นพื้นที่ที่มีภาวะแปลกแยกจากสภาพแวดล้อม มีบรรยากาศหม่นมัว เก่าแก่ เป็นพื้นที่ที่ดูเหมือนลึกลับ แยกตัวออกจากโลกภายนอกซึ่งเป็นพื้นที่แห่งความเป็นจริงของโลกปัจจุบันที่แสดงด้วยสิ่งอำนวยความสะดวกจากวิทยาการต่างๆ “มันจะเป็นมิติของแดนสนธยาหรืออะไรก็ไม่รู้ละ รู้แต่ว่าในความมืดมีแต่แสงเดือนขาวเย็นเฉียบกราดลงมาบนนอกชาน มองทางไหนก็ไม่เห็นไฟฟ้าเลยสักหลอดเดียว มีแต่แสงเทียนลอดวับแวมรำไรมาจากหลังหน้าต่างเรือนอีกเรือนหนึ่ง” (แก้วเก้า, 2545: 71) การที่พื้นที่นั้นถูกครอบงำด้วยอาคม ทำให้มีภาวะพิเศษ ในตอนที่เกาลัดกลับไปที่บ้านเรือนไทยของวงศ์เมือง ภาวะพิเศษทำให้เกาลัด “หลุดเข้าไป” ในโลกที่เธอไม่รู้จักเช่นเดียวกับที่วงศ์เมืองหลุดเข้าไปในสมุดข่อย

> เดินบุกหญ้าคา อุปาทานเหมือนมันรกทึบแหวกยากขึ้นทุกทีราวกับหล่อนกำลังเดินเข้าไปในป่าลึก ต้นไม้รอบๆ ขึ้นแน่นหนาจนกิ่งประสานกันเป็นหลังคา หล่อนเงยหน้าขึ้นมองเห็นเงาสีเทารางๆ ของท้องฟ้า เมฆดูเหมือนจะลอยมาบังดวงจันทร์จนรัศมีซีดเซียวแทบมองไม่เห็น […]
>
> เกาลัดหยุดกึกหลังจากวิ่งวนเวียนอยู่พักใหญ่ สมองเตือนว่า...มีสิ่งผิดปกติเกิดขึ้นเสียแล้ว เป็นไปไม่ได้ที่หล่อนจะหลงทางอยู่ในบริเวณนี้นานขนาดนี้ มันต้องไม่ต่ำกว่าสิบห้านาทีนับแต่ลงมาจากรถ
>
> ลมกรรโชกแรงขึ้นราวกับเกิดพายุ พัดอื้ออึงอย่างไม่มีวี่แววมาก่อน กิ่งไม้เสียดสีกันระงมเหมือนถูกมือยักษ์เขย่า ใบไม้ปลิวกระจายเกลื่อน ลำไฟฉายในมือหญิงสาวตวัดสูงขึ้น มองเห็นร่างสูงละลิ่วยืนทะมึนค้ำยอดไม้ นัยน์ตาดวงกลมดวงเดียวลุกเหลืองจัดราวแสงตะเกียง
>
> (แก้วเก้า, 2545: 201 – 202)

*ปลายเทียน*ตอกย้ำความแตกต่างระหว่างโลกจินตนาการกับโลกความเป็นจริงที่ไม่อาจหลอมรวมกันหรือไม่อาจซ้อนทับอยู่ด้วยกันด้วยการทำให้ความสัมพันธ์ที่ “ข้าม” มิติเป็นสิ่งต้องห้าม จะเห็นได้ว่าในความสัมพันธ์ทางใจที่เกิดขึ้นระหว่างตัวละครต่างมิติ ผู้แต่งไม่ยอมให้ตัวละครละเมิดมิติร่างกาย ความสัมพันธ์หญิงชายของคนต่างมิติไม่อาจเกิดขึ้นได้ เมื่อเพชรกล้าใช้ไสยศาสตร์แล้วลอบเข้าหาเกาลัด เกาลัดจึงเกิดมีเหตุให้เปลี่ยนห้องนอน และผู้ที่นอนอยู่ในห้องนั้น

กลับเป็นสร้อยสุมาลีแทน เช่นเดียวกับความสัมพันธ์ระหว่างเรวิทย์กับสร้อยสุมาลีที่แม้จะรักกัน แต่เธอก็ไม่อาจอยู่ร่วมกันได้ ท้ายที่สุด ผู้แต่งดำเนินเรื่องให้มิติที่ทับซ้อนกันสิ้นสุดลงด้วยความตายของเพชรกล้า การสิ้นสูญสมุดข่อยและสร้อยสุมาลี

เป็นที่น่าสนใจว่าผู้แต่งจัดการให้ความทับซ้อนกันระหว่างโลกจินตนาการและโลกความเป็นจริงถูกปรับให้กลับเข้าสู่ความปกติด้วยตัวละครจากโลกจินตนาการด้วยเช่นกัน คือ ขุนแผนและเถรขวาด ขุนแผนมาตามจับสร้อยสุมาลี ส่วนเถรขวาดมาช่วย แต่เถรขวาดสู้ขุนแผนไม่ได้และหนีไป ซึ่งสอดคล้องกับเรื่องขุนช้างขุนแผนในความเป็นจริงที่เถรขวาดเป็นฝ่ายพ่ายแพ้ สร้อยสุมาลีต้องเผาสมุดข่อยเพื่อไม่ให้ถูกขุนแผนจับได้ การเผาสมุดข่อยเป็นการทำลายภาวะการดำรงอยู่ของโลกขุนช้างขุนแผนในพื้นที่โลกปัจจุบัน ทำให้การดำรงอยู่ของตัวละครจากโลกขุนช้างขุนแผนสูญสลายไป โลกทั้งสองจึงแยกออกจากกัน

การที่สมุดข่อยเปิดโลกของขุนช้างขุนแผนให้เชื่อมต่อกับโลกความเป็นจริงจนก่อเกิดเรื่องราวผจญภัยต่างๆ กระทั่งสิ้นสุดด้วยการแยกโลกจินตนาการและโลกความเป็นจริงออกจากกัน เป็นเหมือนการชี้ชวนให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างโลกทั้งสองแบบ กล่าวคือโลกความเป็นจริงอาจหลงเข้าไปในโลกของจินตนาการผ่านการอ่าน และขณะเดียวกันก็อาจถูกครอบงำด้วยโลกของจินตนาการได้ *ปลายเทียน*ยืนยันว่าโลกความเป็นจริงกับโลกจินตนาการนั้นไม่ใช่โลกเดียวกัน และไม่อาจหลอมรวมเป็นโลกเดียวกัน หรือกล่าวอ้างว่าเป็นภาพแทนของกันได้

นอกจากนี้ *ปลายเทียน*ยังเล่นกับภาวะความเป็นจริงของตนเองโดยที่ผู้แต่งอาจไม่ได้ตั้งใจ กล่าวคือ นวนิยายเรื่องนี้เป็นพื้นที่ปฏิบัติการทางภาษาที่โลกภายใน ไม่ว่าโลกจินตนิยาย หรือโลกเหมือนจริง ต่างก็ล้วนเป็น “จินตนาการ” ที่สามารถปรากฏร่วมกันได้ในเรื่องแต่ง ในตอนท้ายเรื่อง หลังจากที่สมุดข่อยสิ้นสูญไปแล้วและโลกของขุนช้างขุนแผนแยกออกจากโลกของเกาลัดและเรวิทย์แล้ว ผู้แต่งยังแสดงให้เห็นความเชื่อมโยงระหว่างสองโลก คือแหวนที่เพชรกล้าให้เกาลัดไว้และเทียนที่เถรขวาดให้สร้อยสุมาลีใช้ทำลายสมุดข่อย ซึ่งทำให้โลกของสร้อยสุมาลีและเรวิทย์ “เป็นจริง” เท่าๆ กับที่โลกของเกาลัดและเรวิทย์ “เป็นจริง” ภาวะจริงของโลกทั้งสองจึงดำรงอยู่ร่วมกัน และกล่าวได้ว่า “เป็นจริง” อยู่ในพื้นที่ของปฏิบัติการทางภาษา ซึ่งก็คือนวนิยายเรื่อง*ปลายเทียน*นี้

อย่างไรก็ตาม ความเป็นจินตนาการอาจ “สับสน” กับความเป็นจริงได้ ดังที่ผู้แต่งพยายามอธิบายความสมเหตุผลหรือความเป็นไปได้ของนวนิยายเรื่องนี้ด้วยการพยายามอธิบายถึงความเป็นไปได้ที่เรื่องราวของสร้อยสุมาลีและเพชรกล้าจะมีอยู่จริงในโลกของผู้แต่งและผู้อ่าน จะ

เห็นว่าผู้แต่งให้ความสำคัญประเด็นนี้เนื่องจากเรื่องขุนช้างขุนแผนตอนขุนแผนตามจับเจ้าสร้อยสุมาลีนี้ไม่มีปรากฏในเรื่องขุนช้างขุนแผนฉบับที่รวบรวมพิมพ์ขึ้น แต่ตัวละครในเรื่องคือวงศ์เมืองยืนยันว่าถึงขุนช้างขุนแผนตอนนี้มีอยู่จริงแต่ “แล้วจะด้วยอะไรก็ตาม บางตอนมันหายสูญไป” กล่าวคือ เมื่อแรก สมุดข่อยเล่มพิเศษนี้ “มีอยู่” เพียงแต่ไม่ได้ถูกนำไปรวบรวมเข้ากับฉบับอื่นเมื่อครั้งหอพระสมุดวชิรญาณชำระเพื่อจัดพิมพ์ เรื่องราวที่ขุนแผนตามจับสร้อยสุมาลีไปถวายสมเด็จพระพันวษาจึง “มีอยู่” และเรื่องการผจญภัยของเรวิทย์และเกาลัดเป็นการท่องเข้าในโลกของขุนช้างขุนแผนตอนนี้ “เป็นไปได้”

การอธิบายของวงศ์เมืองถึงความมีอยู่จริงของเรื่องของสร้อยสุมาลีและเพชรกล้าแสดงถึงความพยายามในการให้เหตุผลอธิบายความสมเหตุผลของเรื่อง*ปลายเทียน* เพื่อทำให้นวนิยายเรื่องนี้เป็น “ปกติ” เช่นเดียวกับเรื่องแต่งอื่นๆ คือมีความ “สมจริง” หรือ “สมเหตุผล” ตามตรรกะของคนอ่านที่อยู่ในโลกซึ่งเรื่องขุนช้างขุนแผนไม่มีเรื่องราวของสร้อยสุมาลีและเพชรกล้าปรากฏอยู่ กล่าวได้ว่า*ปลายเทียน*เสมือนว่าจะมีความก้ำกึ่งระหว่างการยอมรับภาวะความเป็นโลกภายในที่อิงตัวเองอยู่กับความมีอยู่ของตัวบทภายใน กับการอิงอาศัยความมีอยู่ของตนเองกับความเป็นจริงในโลกความจริงภายนอก

ใน*ปลายเทียน* โลกขุนช้างขุนแผนถูกทำลายด้วยตรรกะของตัวเอง ตรรกะภายในจึงเป็นห่วงโซ่สำคัญในการดำรงอยู่ของโลกวรรณกรรม เรื่องสั้น “เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า” ยืนยันภาวะความเป็นจินตนาการและความเป็นจริงที่เชื่อมโยงถึงกันผ่านเรื่องเล่าที่ความมีอยู่ของตัวละครสัมพันธ์เชื่อมโยงกันและทำให้ภาวะความเป็นจริงและความเป็นจินตนาการของเรื่องแต่งวนเวียนเป็นเหตุเป็นผลของกันและกัน

4.1.3 “เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า”: โลกที่ดำรงอยู่ด้วยตรรกะภายในตนเอง

เรื่องสั้น “เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า” เป็นผลงานของปราบดา หยุ่น ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2543 นำเสนอภาวะลัดวงจรภายในเรื่องยืนยันความเป็นโลกภายในของเรื่องแต่งที่สร้างภาพลวงของโลกภายนอกกับโลกภายใน ผู้แต่งนำเสนอเรื่องด้วยการเล่าเรื่องของผู้เล่าบุคคลที่ 3 ที่เล่าถึงตัวละครหลายตัวที่เกี่ยวข้องเชื่อมโยงกันเป็นทอดๆ คือ ปอ ประกอบ เกด นพดล วิทัศน์ ก้อย และตังเก ในขณะเดียวกันก็นำเสนอการประกอบสร้างเรื่องจากเรื่องเล่าย่อยๆ ที่ประกอบเข้าด้วยกันแทนการเล่าเรื่องในกรอบโครงเรื่องใหญ่ ซึ่งเป็นการโต้แย้งขนบของการแต่งเรื่อง เรื่องของตัวละครทั้งหมดวนจากโลกภายนอกเข้าไปสู่โลกภายใน ทำให้ภาวะของโลกใน “เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า” เป็นโลกภายในโดยสมบูรณ์

ในเรื่องสั้นนี้ ผู้เล่าเล่าเรื่องโดยกล่าวถึงตัวละครตัวหนึ่งแล้วโยงไปหาตัวละครอีกตัวหนึ่งไปเรื่อยๆ โดยที่ตัวละครเหล่านั้นมิได้มีปฏิสัมพันธ์กันหรือตกอยู่ในสถานการณ์ร่วมกัน ความเกี่ยวข้องกันของตัวละครเป็นความสัมพันธ์ที่ต่อเนื่องเป็นลูกโซ่ กล่าวคือ ผู้เล่าเริ่มเล่าถึงปอว่าเป็นน้องของประกอบ ประกอบเป็นคู่รักเก่าของเกด เกดเป็นนายจ้างที่พอใจนพดล นพดลเป็นอดีตคนขับรถของวิทัศน์ วิทัศน์เป็นผู้อุปถัมภ์ก้อย ก้อยเป็นหญิงสาวที่ตังเกเคยแอบชอบ ตังเกเป็นผู้อ่านเรื่องราวของปอจากหนังสือ เป็นการเล่าเรื่องต่อเนื่องเป็นลูกโซ่โดยที่ไม่มีสถานการณ์ที่เป็นปมปัญหาหรือความขัดแย้ง

เรื่องราวของตัวละครแต่ละตัวในเรื่องสั้น “เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า” มีลักษณะเป็นภาพร่างของตัวละครที่ไม่มีรายละเอียด และเป็นสถานการณ์ ณ เวลานั้นก่อนที่จะย้ายไปกล่าวถึงตัวละครอื่น ทำให้เรื่องราวของตัวละครนั้นค้างคา เช่นที่กล่าวถึงประกอบว่าเป็นตำรวจจราจรกำลังทำหน้าที่อยู่กลางถนน โดยที่ยังกินข้าวไม่อิ่ม “ขณะนี้ไฟเปลี่ยนเป็นสีแดง นายตำรวจจึงลดมือลงแล้วเดินเข้าหาทางเดินเท้า เขากวาดสายตาไปยังปริมาณพาหนะขับขี่ที่จอดออรอการปลดปล่อยอยู่เบื้องหน้า […] หนึ่งในนั้นมีมอเตอร์ไซคล์ [สะกดตามต้นฉบับ] สีแดงสลับม่วงเจือลายขาวอยู่หนึ่งเดียว จราจรประกอบไม่คุ้นคนขี่ในหมวกกันน็อคหลากสี แต่ผู้หญิงผมยาวที่ซ้อนท้ายอยู่ ไม่ต้องเดินเข้าไปดูใกล้ๆ ก็รู้ว่าเป็นนางเกด อายุสามสิบสองปี […]” (ปราบดา หยุ่น, 2544ข: 99) จากนั้นผู้เล่าก็เปลี่ยนศูนย์กลางการเล่าไปที่นางเกดต่อไป ผู้เล่าใช้การเล่าเช่นนี้กับตัวละครทุกตัว

การเล่าเรื่องเช่นนี้ทำให้เรื่องสั้นนี้ไม่มีตัวละครเอก ไม่มีโครงเรื่อง เป็นเรื่องเล่าที่ไม่ได้นำไปสู่จุดสุดท้ายของตัวละครว่าเป็นอย่างไร เพราะในเรื่องนี้ ตัวละครทุกตัวมีความสำคัญเท่าๆ กัน และขณะเดียวกันก็ไม่สำคัญเท่าๆ กันด้วย กล่าวคือไม่มีตัวละครใดเป็นจุดศูนย์กลางของการเล่า ลักษณะเช่นนี้ขัดกับลักษณะของเรื่องเล่าโดยทั่วไปที่มักต้องมีตัวละครเอกที่เป็นศูนย์กลางของเรื่อง และเหตุการณ์ต่างๆ ในเรื่องที่ถูกนำมาเล่าเป็นเหตุการณ์ที่เกี่ยวพันกับตัวละครศูนย์กลางนั้นในลักษณะที่เป็นปมปัญหาหรือความขัดแย้งที่ตัวละครต้องเผชิญ ซึ่งจะนำไปสู่จุดจบของเรื่องที่แสดงให้เห็นว่าตัวละครสามารถผ่านพ้นปัญหาเหล่านั้นไปได้หรือไม่

“เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า” จึงอาจหมายถึงการกระทำที่ซ้ำแล้วซ้ำเล่าของผู้แต่งในการแต่งเรื่อง สรรหาตัวละคร เรื่องที่จะนำมาเล่า และกลวิธีการเล่าเรื่อง ผู้แต่งที่จะต้องเชื่อมโยงตัวละครต่างๆ เข้าด้วยกัน เป็นหน้าที่ซ้ำๆ ซากๆ ในการที่จะนำเสนอเรื่องราวที่ดูเสมือนว่าเป็นความจริงสามัญธรรมดาผ่านการจัดการให้มีเค้าโครงเรื่องที่เร้าความสนใจ ในเรื่องสั้นนี้ ผู้แต่งจึงหักล้างแนวนิยมในการแต่งเรื่องด้วยการเล่าเรื่องของตัวละครที่เป็นคนสามัญธรรมดา ไม่มีจุดหักเหหรือ

เปลี่ยนแปลง ไม่มีปมปัญหาหรือความขัดแย้งที่จะต้องเผชิญ เป็นเพียงเรื่องราวชีวิตประจำวันในวันหนึ่งเท่านั้น เช่น ปอนั่งมองพี่ชายทำงาน ประกอบทำหน้าที่ตำรวจจราจร นพดลขี่จักรยานยนต์ส่งของ วิทัศน์ติดอยู่ในการจราจรขณะเดินทางไปพบลูกค้า ก้อยและตังเกต่างดูหนังสืออยู่ในร้านหนังสือ แม้ว่าผู้แต่งจะกล่าวถึงปมปัญหาของตัวละครบางตัวแต่ก็เป็นปัญหาเล็กๆ น้อยๆ ซึ่งตัวละครเองไม่ได้รู้สึกว่าเป็นปัญหา และปัญหาของตัวละครเหล่านี้ ผู้แต่งมิได้สานต่อจนจบ เช่น เกดเบื่อหน่ายชีวิตคู่ วิทัศน์มีลูกสาวที่ใช้เงินเปลือง ก้อยหาเงินด้วยการเป็น “เด็กเก็บ” ของวิทัศน์ เป็นต้น เรื่องเล่าของตัวละครแต่ละตัวจึงค้างๆ คาๆ ไม่มีจุดจบหรือการคลี่คลายปัญหา

> หลายเดือนแล้วนี่นะที่ฉันตกลงปลงใจอุทิศกายเป็นเด็กเก็บของป๋าวิทัศน์ ป๋า (หัวเราะในใจ) ช่างเป็นคำที่พูดกี่ทีก็กระดากปาก แต่เอาเถอะไหนๆ จะประพฤติตัวตามกระแสแล้วก็ต้องเอาให้ถึงที่สุด จะให้เรียกป๋าเรียกเตี่ย เรียกเฮีย เรียกอะไรก็ตามใจเขา จะให้ใส่น้ำหอมน้ำเหม็น กินปลาดิบปลาดองอะไร ก็สุดแต่เขาจะกรุณา […] ฉันก็คือของใช้ เขาอยากจะใช้เมื่อไหร่ เขาก็ต้องได้เมื่อนั้น ใช่ไหม คนแบบป๋าวิทัศน์มีมากมายเหลือเกินในเมืองหลวงเล็กๆ แห่งนี้ ในเมื่อเขามีเงินทองเหลือเฟือ ฉันก็ต้องช่วยเขาใช้ให้มันเกิดประโยชน์ขึ้นมาบ้าง ลูกๆ เขาก็เอาไปถลุงกับเรื่องไร้สาระพออยู่แล้ว
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2544ข: 104 – 105)

การเล่าเรื่องตัวละครหลายตัวต่อเนื่องกันไปโดยที่ไม่มีแกนกลางที่ร้อยรวมตัวละครทั้งหลายเข้าไว้ด้วยกันยังแสดงถึงการปฏิเสธแนวนิยมในการสร้างความเป็นเอกภาพของเรื่องเล่าโดยเฉพาะการแยกเรื่องราวของตัวละครแต่ละตัวเป็นเอกเทศ และเชื่อมโยงให้ต่อเนื่องกันจากความเกี่ยวพันกันเป็นคู่ คือ ปอเกี่ยวข้องกับประกอบ ประกอบเกี่ยวข้องกับเกด เกดเกี่ยวข้องกับนพดล นพดลเกี่ยวข้องกับวิทัศน์ วิทัศน์เกี่ยวข้องกับก้อย ก้อยเกี่ยวข้องกับตังเก และตังเกเกี่ยวข้องกับปอ ลักษณะความสัมพันธ์เป็นเหมือนตัวละครยืนจับมือต่อกันไปแทนที่จะยื่นมือมาจับรวมกันตรงกลาง เอกภาพของเรื่องสั้นเรื่องนี้จึงแตกต่างกับเอกภาพของเรื่องแต่งเรื่องอื่นๆ ที่มีแกนกลางหรือแก่นในการดำเนินเรื่องไปสู่จุดหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง แต่เอกภาพของเรื่องสั้น “เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า” เป็นเอกภาพของความร้อยเรียงต่อเนื่องกันไปเป็นวงกลมที่ไม่มีจุดเริ่มต้นและไม่มีจุดสิ้นสุด

การที่เรื่องสั้นนี้ไม่มีแม้กระทั่งจุดเริ่มต้นและสิ้นสุด ไม่เพียงแสดงถึงเอกภาพที่แตกต่างกับความเป็นเอกภาพตามความหมายเดิม แต่ยังแสดงถึงการที่เรื่องแต่งมีลักษณะวนเป็นวงจรที่ต่อเนื่องไม่รู้จบอยู่ภายในโลกของตัวเอง จะเห็นได้จากการที่ตัวละครแต่ละตัวเชื่อมโยงกันด้วยความสัมพันธ์ส่วนตัวระหว่างกันเป็นทอดๆ แต่ที่แตกต่างไปคือตังเก ตัวละครตัวสุดท้าย ที่สัมพันธ์กับตัวละครตัวแรกของเรื่องคือปอ ในฐานะผู้อ่านกับตัวละครในหนังสือ แทนที่จะเป็นความสัมพันธ์ส่วนตัวเช่นเดียวกับตัวละครอื่นๆ

> เด็กชายตังเกอ่านกลุ่มประโยคบนหน้าสุดท้ายของหนังสืออย่างตั้งอกตั้งใจ
>
> นายปอนั่งมองไฟสามสีที่สลับสับเปลี่ยนไปมาตามแนวตั้ง เดี๋ยวเขียว เดี๋ยวเหลือง เดี๋ยวแดง ตำรวจจราจรยืนส่งสัญญาณอยู่ใต้แป้นไฟ ซึ่งขณะนี้ปรากฏเป็นสีเขียว ถุงมือสีขาวจึงโบกสะบัดเป็นจังหวะให้พาหนะขับขี่เคลื่อนคล้อยไปกับเส้นถนน นายปอรู้จักตำรวจจราจรนายนี้ดี เขามีชื่อว่าประกอบ พ่อชื่อประการ แม่ชื่อสำลี มีพี่สาวชื่อวีณา น้องชายอีกหนึ่งชื่อปอ
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2544ข: 108)

การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครที่เป็นวงจรเช่นนี้ ส่งผลต่อการมีตัวตนของตัวละครแต่ละตัว เพราะตัวละครทั้งหมดมีตัวตนขึ้นก็เนื่องจากการอิงอาศัยการมีตัวตนของตัวละครอื่นๆ ภายในเรื่อง มิใช่ความเป็นจริงภายนอก ตังเกถูกสร้างขึ้นให้มีตัวตนโดยผ่านการอธิบายความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับตัวละครต่างๆ ย้อนขึ้นไปถึงปอ การมีตัวตนของตังเกจึงขึ้นอยู่กับการมีตัวตนของปอ และการมีตัวตนของปอก็ขึ้นอยู่กับการมีตัวตนของตังเก วงจรความสัมพันธ์ของตัวละครในเรื่องสั้น "เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า" นี้แสดงให้เห็นการทำงานของตรรกะภายในโลกของเรื่องแต่งที่มิได้อิงอาศัยตรรกะจากโลกภายนอก บ่งชี้ภาวะความเป็นเรื่องแต่งของเรื่องสั้นนี้

ที่สำคัญ ภาวะโลกภายในของเรื่องนี้ยังถูกตอกย้ำด้วยการเล่าเรื่องที่ม้วนเอาโลกภายนอกเข้าไปอยู่ในโลกภายในด้วยการที่ปอกลายสถานะเป็นตัวละครในหนังสือเรื่องหนึ่งที่ตังเกอ่าน และข้อความที่กล่าวถึงปอนี้เป็นข้อความเดียวกับที่ปรากฏในต้นเรื่องของเรื่องสั้นเรื่องนี้ ลักษณะดังกล่าวคล้ายกับภาพของเอสเชอร์ (M. C. Escher)[16] ที่แสดงให้เห็นการกลายสภาพจาก

---

[16] เอสเชอร์เป็นศิลปินชาวดัตช์ ผลงานของเขาแสดงให้เห็นมายาในการนำเสนอภาพแทน ***(illusion to representation)*** เช่น ภาพ **Raptiles, Ascending and descending** (ดูภาคผนวก)

ความลวงมาเป็นความจริง และจากความจริงไปสู่ความลวง การที่ปอกลายเป็นตัวละครในเรื่องที่ตังเกอ่าน และตังเกก็เชื่อมโยงกับปอผ่านความสัมพันธ์กับตัวละครต่างๆ ที่อธิบายโยงต่อกันมา ทำให้ตัวละครทั้งหมดไม่หลุดพ้นจากการอยู่ในโลกหนังสือ "เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า" จึงยืนยันภาวะของเรื่องแต่งที่ไม่มีเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับความเป็นจริงภายนอก หากเป็นแต่เพียงโลกภายในที่ความหมายและการดำรงอยู่เกิดขึ้นจากระบบความสัมพันธ์ภายในเรื่องนั้นเอง

จากการศึกษาวิเคราะห์แนวคิดเกี่ยวกับโลกภายในของเรื่องแต่งที่ซ่อนอยู่ในบันเทิงคดี 3 เรื่องคือ "มือที่มองไม่เห็น"*ปลายเทียน* และ "เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า" พบว่านักเขียนต่างนำเสนอโลกของเรื่องแต่งที่ซ้อนทับโลกแห่งจินตนาการกับโลกความเป็นจริงภายนอกเข้าไว้ด้วยกัน ซึ่งหมายถึงการที่โลกของเรื่องแต่งมิได้ "เป็นจริง" โดยอ้างอิงกับความเป็นจริงในโลกภายนอก หากแต่เป็นจริงด้วยการสร้างโลกภายในให้ "เป็นจริง" และภาวะจริงของโลกภายในนั้นเองที่ยืนยันความเป็นจริงให้แก่โลกความเป็นจริงภายนอก

ภาวะการเป็นโลกภายในในวรรณกรรมเหล่านี้ถูกนำเสนอด้วยเนื้อหาและกลวิธีที่แตกต่างกัน ในเรื่อง "มือที่มองไม่เห็น" ยืนยันความคิดที่ว่าภาวะความเป็นจริงของโลกภายในอ้างอิงอยู่กับโลกภายนอก หากแต่จำกัดอยู่ที่ตัวผู้แต่งในฐานะผู้สร้างเรื่องเล่า เรื่องย้ำถึงการที่ผู้แต่งมีอำนาจควบคุมกำกับเรื่องราวของตัวละครตามอำเภอใจมากกว่าการที่เรื่องราวและตัวละครจะพัฒนาขึ้นเองตามครรลองของเหตุและผลที่แวดล้อม นำเสนอภาวะการดำรงอยู่ของโลกภายในที่ขึ้นอยู่กับอำนาจภายนอกอันควบคุมมิได้ โลกภายในมิได้มีอำนาจในตนเองที่จะกำหนดควบคุมความเป็นไปต่างๆ ดังที่สร้างให้ตัวละครมีภาวะแวดล้อมแปรเปลี่ยนไปต่างๆ โดยที่ตัวละครไม่เข้าใจ แต่ความสำนึกรู้ตนของตัวละครทำให้โลกของตัวละครกลายเป็นโลกความเป็นจริงที่คงที่แน่นอนที่ผู้อ่านรับรู้และสามารถเปรียบเทียบกับโลกแวดล้อมที่ผันแปรไปได้ว่าสิ่งใดคือใช่ และสิ่งใดคือไม่ใช่ แม้กระนั้น เรื่องก็แสดงให้ภาวะการดำรงอยู่ของโลกของตัวละครใน "มือที่มองไม่เห็น" เกิดจากการเปรียบเทียบระหว่างสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นแล้วหายไปกับสิ่งใหม่ที่เข้ามาแทนที่ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าโลกของ "มือที่มองไม่เห็น" มิได้เกิดจากการอ้างอิงกับความเป็นจริงในโลกภายนอก หากแต่เป็นอยู่และมีขึ้นจากกระบวนการสร้างความสมเหตุผลภายในเรื่องแต่งนั้นเอง ซึ่งขึ้นอยู่กับผู้แต่ง

*ปลายเทียน*ใช้รูปแบบวรรณกรรมยอดนิยมของไทย คือแนวจินตนิยาย แสดงให้เห็นถึงโลกของเรื่องแต่งที่เป็นโลกแห่งจินตนาการที่แยกออกจากโลกความเป็นจริงภายนอกแต่สามารถปรากฏซ้อนทับกันได้ในพื้นที่ของปฏิบัติการทางภาษา ซึ่งทำให้โลกแห่งจินตนาการสามารถสร้าง

โลกภายในของตนให้เป็นจริงขึ้นมาได้ ภาวะความเป็นจริงของเรื่องแต่งจึงเป็นภาวะที่ก่อเกิดจากกระบวนการภายใน เป็นกระบวนการที่ทำให้ภาพลวงกลายเป็นภาพความจริงในความรู้สึกของผู้อ่าน

การนำเสนอภาวะการดำรงอยู่ด้วยตรรกะของโลกภายในที่เชื่อมโยงกับโลกความเป็นจริงภายนอกเช่นนี้ปรากฏในเรื่อง “เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า” ซึ่งแสดงให้เห็นการม้วนทบโลกความเป็นจริงเข้าสู่โลกของ “หนังสือ” และกลายเป็นโลกภายในในที่สุด ความเป็นโลกภายในถูกนำเสนอด้วยการที่เรื่องสั้นนี้มีภาวะความเป็นระบบปิด ข้อความเริ่มเรื่องและจบเรื่องคือข้อความเดียวกัน นำไปสู่ความวนเวียนอยู่ภายในตัวเรื่องอย่างไม่รู้จบ ภาวะการเกิดมีอยู่ของเรื่องเกิดจากการอ้างอิงกันเองของตัวละครในเรื่องโดยไม่สัมพันธ์กับโลกความเป็นจริงภายนอก ดังนั้นพื้นที่ภายในโลกของเรื่องแต่งจึงเป็นพื้นที่เฉพาะที่จำแนกออกจากโลกความเป็นจริงภายนอกด้วยการที่วรรณกรรมเรื่องนั้นมีระบบตรรกะภายในของเรื่องเอง

การนำเสนอภาวะความเป็นโลกภายในแสดงให้เห็นความตระหนักถึงความสัมพันธ์ระหว่างโลกภายในกับโลกความเป็นจริงภายนอก ในแง่หนึ่งคือโลกภายในสร้างขึ้นโดยอ้างอิงกับโลกภายนอก แต่ในอีกแง่หนึ่ง ความเป็นจริงของโลกภายในเป็นตรรกะที่สร้างขึ้นจากภายในเอง มิได้อ้างอิงกับความเป็นจริงภายนอก และพื้นที่ของโลกภายในเป็นพื้นที่ที่เปิดโอกาสให้ความเป็นจริงและจินตนาการมาปะทะสังสรรค์กัน

4.2 การสำแดงความเป็นสหบทของเรื่องแต่ง

ความเป็นสหบท หรือ intertextuality ที่จัดว่าเป็นแบบหลังสมัยใหม่มีคำอธิบายอย่างน้อย 2 แนวทางด้วยกัน แนวทางหนึ่งคือการอธิบายความเป็นสหบทในแง่ของผลงานที่เกิดจากการนำผลงานอื่นมาเป็นส่วนประกอบในผลงานใหม่ อีกแนวทางหนึ่งคือการอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างผลงานในฐานะที่เป็น “ตัวบท” หรือ text อันเกิดจากการประกอบสร้างขึ้นจากชุดของสัญญะที่แฝงรหัสทางวัฒนธรรม ก่อให้เกิดความหมายเชื่อมโยงกันระหว่างสัญญะต่างๆ ซึ่งบางท่านเรียกลักษณะเช่นนี้ว่า “สัมพันธบท”

ตัวบทในทรรศนะแบบหลังสมัยใหม่ หมายถึงที่ชุมนุมของสัญญะต่างๆ จากตัวบทที่มีอยู่แล้วในสังคมวัฒนธรรม ตัวบทจึงกลายเป็นสหบท (intertext) เกรแฮม อัลเลน (Allen, 2000: 61 – 94) ชี้ให้เห็นว่าโรล็องด์ บาร์ตส์ เสนอในบทความ “From work to text” และ “The death of the author” เรียกร้องให้เปลี่ยนการเรียกงานประพันธ์จากการใช้คำ work หรือ “ผลงาน” เป็นมา

ใช้คำ text หรือ “ตัวบท” แทน ซึ่งนำไปสู่แนวคิดใหม่เกี่ยวกับความเป็นสหบท/สัมพันธบทในวรรณกรรม

แต่เดิมตัวบทถูกมองเป็นรูปธรรม คือเป็นต้นฉบับตัวเขียน ซึ่งนำมาศึกษาค้นคว้าเพื่อค้นหาความถูกต้องสมบูรณ์ของบทประพันธ์แต่ละเรื่อง ตัวบทจึงกลายเป็น “วัตถุดิบ” ของบทประพันธ์ ทำให้บทประพันธ์มีเสถียรภาพหนักแน่น มั่นคง สามารถนำมาอ่านซ้ำ เอ่ยซ้ำได้ (Allen, 2000: 61) ในบทความเรื่อง “From work to text” บาร์ตส์ (Barthes, 1977: 156 – 160) เสนอให้มอง text หรือ ตัวบท ในลักษณะความสัมพันธ์ที่สัมพัทธ์ระหว่างผู้แต่ง ผู้อ่านและผู้วิจารณ์ การรับรู้ตัวบทจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อมีการผลิตเกิดขึ้น การผลิตในที่นี้คือการสร้างความหมายให้ข้อเขียนนั้น ผู้อ่านจึงมีบทบาทสำคัญเนื่องจากเป็นผู้ผลิต/สร้างความหมายของตัวบทขึ้นใหม่จากการอ่าน บาร์ตส์อธิบายความหมายที่เกิดจากการอ่านของผู้อ่านว่าเกิดขึ้นเนื่องจากตัวบทมีความเป็นพหุลักษณ์ (plurality) ตัวบทสามารถมีความหมายได้หลายอย่าง ความเป็นพหุลักษณ์ของตัวบทนี้เกิดขึ้นจากรูปของสัญญะ (signifier) ที่สามารถแทนความหมายได้มากมายเมื่อประกอบกันขึ้นเป็นเครือข่าย ทำให้ตัวบทอาจมีความหมายหลายอย่างขึ้นอยู่กับผู้อ่านที่จะเป็นผู้ประกอบสร้างความหมายของตัวบทขึ้นมา ความหมายของตัวบทที่เกิดขึ้น ส่วนหนึ่งมาจากความหมายของรูปของสัญญะอันเป็นรหัสทางวัฒนธรรมของสังคมวัฒนธรรมนั้น อีกส่วนหนึ่งมาจากการที่รูปของสัญญะนั้นมาประกอบรวมกันเข้า เมื่อสองส่วนประสานจึงก่อให้เกิดความหมายของตัวบทขึ้น เช่นนี้ตัวบทจึงกลายเป็นสหบท/สัมพันธบท คือเป็นการประสานเชื่อมโยงกันระหว่างตัวบทในฐานะที่เป็นรหัสวัฒนธรรม

นอกจากนี้ ในบทความ “The death of the author” บาร์ตส์ (2547: 706 - 708) เสนอว่าผู้แต่งไม่ใช่ผู้ให้กำเนิด บทบาทของผู้แต่งคือการคัดลอกและเลียนแบบสิ่งที่มีมาก่อนมาผสมผสานเข้าด้วยกันเกิดเป็นตัวบท การที่ตัวบทเกิดจากการรวมกันของถ้อยความที่หลากหลายและหลากวัฒนธรรม ทำให้ความหมายของตัวบทมิได้ก่อเกิดขึ้นที่ตัวบท หากแต่เกิดขึ้นที่ผู้อ่านซึ่งรวบรวมเอารหัสวัฒนธรรมของคำและถ้อยความทั้งหลายมาประกอบสร้างความหมายของตัวบทขึ้น และโดยนัยนี้ ตัวบทมีความเป็นสัมพันธบท คือมีความประสานกันของรหัสวัฒนธรรมที่มาประกอบกันขึ้นนั่นเอง

นวนิยายเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร* และเรื่องสั้น “ยี่สิบปีหลัง” นำเสนอความเป็นสหบท/สัมพันธบทให้ปรากฏชัดในเนื้อเรื่องและกระบวนการแต่ง เป็นความเด่นชัดที่ถูกนำเสนออย่างจงใจ ความคิดเกี่ยวกับสหบทและการประกอบสร้างตัวบทของเจมิสันและบาร์ตส์มีความสัมพันธ์กับ

ความเป็นสหบทที่นำเสนอในนวนิยายและเรื่องสั้นทั้งสองเรื่อง การวิเคราะห์การนำเสนอความเป็นสหบทในวรรณกรรมสองเรื่องนี้แสดงให้เห็นทรรศนะเกี่ยวกับการประพันธ์และผู้ประพันธ์ในฐานะผู้แต่งดังกล่าว

4.2.1 *ฟ้าทะลายโจร*: เรื่องที่ดูเหมือนไม่มีอะไรใหม่

ฟ้าทะลายโจร แต่งโดย ศ. จินดาวงศ์ เป็นนวนิยายที่แต่งขึ้นจากบทภาพยนตร์เรื่อง *ฟ้าทะลายโจร* ซึ่งกำกับการแสดงและเขียนบทภาพยนตร์โดยวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง นับว่าเป็นการบูรณาการระหว่างศิลปะสองสาขาคือวรรณกรรมกับภาพยนตร์เข้าด้วยกัน การที่นวนิยายเรื่องนี้เขียนขึ้นจากบทภาพยนตร์ ตรงข้ามกับโดยทั่วไปที่นวนิยายมักเป็นที่มาของภาพยนตร์หรือละครโทรทัศน์ ทำให้นวนิยายเรื่องนี้โดยตัวเองจึงมิใช่งานต้นแบบและแรกเริ่ม (the original) และยังเป็นผลงานชั้นที่สามจากการที่ภาพยนตร์เรื่อง *ฟ้าทะลายโจร* เองก็สร้างขึ้นล้อกับภาพยนตร์และวรรณกรรมยุคก่อนอีกหลายเรื่อง นวนิยายเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร*จึงเกิดจากการนำตัวบทต่างๆ มาประกอบเข้าด้วยกัน ทั้งตัวบททางวรรณกรรมและภาพยนตร์ซึ่งเป็นต้นแบบ กลายเป็นนวนิยายที่มีลักษณะเป็น “งานลอกเลียนตัดต่อ” (pastiche) ที่นำเสนอในรูปแบบของเรื่องแต่งที่ว่าด้วยการแต่งเรื่อง (metafiction) ก่อให้เกิดลักษณะโหยหาอดีตจากการอ้างอิงถึงผลงานเก่าๆ และขณะเดียวกันก็แสดงการวิพากษ์วิจารณ์และสะท้อนสำนึกถึงความเป็นเรื่องแต่งของนวนิยายเรื่องนี้เองด้วย

พิจารณาในเบื้องแรก การลอกเลียนตัดต่อในนวนิยายเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร* ก็ดูเหมือนจะไม่มีเจตนาในการล้อหรือบ่อนเซาะผลงานต้นแบบเนื่องจากน้ำเสียงในการวิพากษ์วิจารณ์ไม่ปรากฏเด่นชัด อย่างไรก็ตาม การใช้สหบทอย่างเปิดเผยและการเล่าเรื่องที่มีการวิพากษ์วิจารณ์ตนเองอยู่ด้วยก็แสดงถึงความตระหนักถึงที่มาและข้อจำกัดของการประพันธ์ ทำให้*ฟ้าทะลายโจร*ไม่ใช่งานลอกเลียนตัดต่อที่ไร้น้ำเสียง และไม่ใช่การล้อที่ว่างเปล่าตามคำเรียกของเจมิสันเสียทีเดียว

(1) การประกอบสร้างเนื้อเรื่อง

เนื้อเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร*ทั้งที่เป็นบทภาพยนตร์และนวนิยายมีการนำเนื้อเรื่องจากวรรณกรรมไทยหลายเรื่องมาปะติดปะต่อกัน โดยทิ้งร่องรอยไว้ให้ปรากฏอย่างจงใจผ่านอนุภาค เหตุการณ์ และตัวละคร วรรณกรรมไทยสองเรื่องหลักที่ฟ้าทะลายโจรตัดตอนเนื้อเรื่องแล้วนำมาปะติดปะต่อกันคือเรื่อง *ลูกผู้ชาย* ของศรีบูรพา และ *เสือดำ* ของ ป. อินทรปาลิต การนำนวนิยายสองเรื่องนี้มาปะติดปะต่อกัน ผู้แต่งได้เลือกสรรเหตุการณ์บางช่วงบางตอนในแต่ละเรื่องจัดเรียงให้ต่อเนื่องกันเกิดเป็นเรื่องราวใหม่ขึ้น

ในการปะติดปะต่อเหตุการณ์จากนวนิยายสองเรื่องเข้าด้วยกัน *ฟ้าทะลายโจร*ได้ผสมผสานขนบนิยมในการแต่งเรื่องสองแนวเข้าไว้ด้วยกัน ได้แก่ เรื่องรักโศก และเรื่องชีวิตต่อสู้โลดโผน ทำให้เหตุการณ์ต่างๆ มีลักษณะเข้าแบบ (stereotype) เป็นที่คุ้นเคยหรือคาดเดาได้ ลักษณะสำคัญที่จัดเป็นขนบนิยมของเรื่องแนวรักโศกของไทย คือเรื่องราวความรักชายหญิงที่มีอุปสรรคและไม่สมหวังในตอนท้าย อุปสรรคความรักของตัวละครชายหญิงมีหลายอย่าง เช่น ความแตกต่างด้านฐานะหรือชาติตระกูล ความรังเกียจหรือการกีดกันของผู้ใหญ่ฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง การหลอกลวงหรือความเข้าใจผิด เรื่องมักดำเนินไปและจบลงในทางเศร้า เช่น การพลัดพรากจากกัน การเสียสละ การแตกแยก การตาย เป็นต้น (สุพรรณี วราทร, 2519: 14 – 15, 155 – 156, 249) เช่น *แผ่นดินของเรา* ของแม่อนงค์ *ข้างหลังภาพ* ของศรีบูรพา *ฉุยฉาย* ของลมูล อติพยัคฆ์ *คู่กรรม* ของทมยันตี ส่วนขนบนิยมของเรื่องแนวชีวิตต่อสู้โลดโผนคือเรื่องราวของตัวเอกที่เก่งกล้าสามารถในการต่อสู้ มีการเสี่ยงชีวิตและแสดงความกล้าหาญ (สุพรรณี วราทร, 2519: 16) เนื้อเรื่องมักเกี่ยวข้องกับการต่อสู้ระหว่างตัวเอกกับฝ่ายตรงข้ามที่มีกำลังอำนาจหรือมีอิทธิพลมากกว่า การถูกข่มเหงรังแก การเป็นมิตร การทรยศหักหลัง การล้างแค้น และการหลบหนี เป็นต้น ลักษณะเหล่านี้ปรากฏในเรื่องแต่งแนวชีวิตต่อสู้โลดโผนหลายเรื่อง เช่น *เสือดำ เสือใบ* ของ ป. อินทรปาลิต *อกสามศอก ชาติอาชาไนย* ของอรวรรณ *เลือดสีแดง* ของสด กูรมะโรหิต *ชุมแพ* ของศักดิ์ สุริยา เป็นต้น ในเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร* ลักษณะตามขนบทั้งสองแบบถูกนำเข้ามารวมไว้ด้วยกันโดยมีแนวเรื่องรักโศกเป็นโครงเรื่องหลัก และแนวเรื่องชีวิตต่อสู้โลดโผนเป็นโครงเรื่องรอง

เนื้อเรื่องของ*ฟ้าทะลายโจร*เป็นเรื่องราวของตัวละครเอกชายหญิง คือดำกับรำเพย เริ่มต้นด้วยการที่ครอบครัวของรำเพยอพยพหนีภัยสงครามโลกครั้งที่สองไปพักอาศัยอยู่ที่สุพรรณบุรี การที่ครอบครัวชนชั้นสูงในสังคมอพยพหนีภัยสงครามไปอยู่ในพื้นที่ชนบทนี้เป็นเหตุการณ์ที่ปรากฏในนวนิยายหลายเรื่อง เช่น *แผ่นดินของเรา*และ*เมืองนิมิต* ของมาลัย ชูพินิจ *เทพราช*และ*พันทิพา* ของ ก. สุรางคนางค์ ซึ่งมักเป็นเหตุนำไปสู่เรื่องราวต่างๆ ในนวนิยายแต่ละเรื่อง ในเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร* การที่ครอบครัวของรำเพยอพยพไปพักอยู่ที่สุพรรณบุรีทำให้รำเพยซึ่งอยู่ในวัยเด็กได้พบกับดำ ซึ่งเป็นลูกชายของกำนันผู้เป็นเจ้าของบ้าน ความสัมพันธ์ระหว่างรำเพยกับดำในเรื่องนี้คล้ายกันกับความสัมพันธ์ระหว่างรำพรรณกับมาโนชในเรื่อง*ลูกผู้ชาย*ของศรีบูรพา

ในเรื่อง*ลูกผู้ชาย* มาโนชเป็นลูกช่างไม้ มีสถานะด้อยกว่ารำพรรณซึ่งเป็นลูกขุนนาง ทั้งสองเรียนหนังสือที่โรงเรียนเดียวกัน วันหนึ่งรำพรรณถูกคีรีรังแก มาโนชเข้ามาช่วยไว้ แต่เขากลับถูกลงโทษและถูกกล่าวหาว่าเป็นฝ่ายผิด ตั้งแต่นั้นทำให้รำพรรณรู้สึกเห็นใจและผูกพันกับมาโนช แต่ทั้งสองต้องแยกจากกันไปเมื่อต่างแยกย้ายไปเรียนที่โรงเรียนอื่นและได้มาพบกันอีกครั้งที่หัวหิน

เมื่อโตขึ้น ความสัมพันธ์ที่เคยมีก็ฟื้นคืน ต่างคนต่างมีใจรักอีกฝ่ายแต่ไม่ทราบความในใจกัน ทำให้ต้องพลัดพรากไปแต่งงานกับคนอื่น ในเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร* ดำมีสถานะด้อยกว่ารำเพยเช่นกัน เนื่องจากเขาเป็นลูกกำนันบ้านนอก ขณะที่รำเพยเป็นลูกสาวข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ วันหนึ่งรำเพยขอให้ดำพาไปนั่งเรือเล่น ขากลับ ดำและรำเพยพบกับโก๊ะซึ่งเป็นคู่ปรับของดำ โก๊ะพูดจารังแกรำเพยจึงเกิดมีเรื่องกับดำ เมื่อสู้ไม่ได้ โก๊ะก็ล่มเรือทำให้รำเพยจมน้ำ ดำช่วยเธอไว้ได้ แต่เมื่อกลับบ้านเขากลับถูกลงโทษที่พารำเพยไปเถลไถล ทำให้รำเพยเสียใจ รู้สึกผิด ทั้งสองคนมีใจผูกพันมาตั้งแต่นั้น แต่ต้องแยกจากกันเมื่อสงครามโลกสิ้นสุดลงและครอบครัวของรำเพยย้ายกลับกรุงเทพฯ รำเพยและดำพบกันอีกครั้งเมื่อได้เรียนมหาวิทยาลัยแห่งเดียวกัน ดำได้ช่วยรำเพยจากการระรานของโก๊ะอีกครั้ง ซึ่งทำให้เขาถูกลงโทษให้ออกจากมหาวิทยาลัยทั้งที่ไม่มีความผิด รำเพยตอบแทนดำด้วยการพาไปเที่ยวบางปู เหตุการณ์ครั้งนี้เป็นโอกาสให้ทั้งสองเผยความในใจและมีสัญญารักต่อกัน แต่ชีวิตของดำต้องพลิกผันไปเป็นโจรทำให้เขาพลัดพรากจากรำเพยไปตลอดกาล

ความสัมพันธ์ระหว่างดำกับรำเพยเป็นลักษณะเดียวกันกับความสัมพันธ์ระหว่างมาโนชกับรำพรรณในเรื่อง*ลูกผู้ชาย* โดยเฉพาะจุดเริ่มต้นความสัมพันธ์ระหว่างตัวเอกทั้งสองที่ฝ่ายชายเป็นผู้ช่วยเหลือฝ่ายหญิงทำให้เกิดความผูกพันกัน การพลัดพรากและการพบกันอีกครั้งที่ชายทะเลเป็นการเริ่มต้นความสัมพันธ์ครั้งใหม่แต่ก็เป็นจุดสิ้นสุดด้วยเช่นกัน ใน*ฟ้าทะลายโจร* ผู้แต่งนำเอาเหตุการณ์วัยเด็กมาผลิตซ้ำเป็นการเริ่มต้นความสัมพันธ์ในวัยหนุ่มสาว และเปลี่ยนสาเหตุแห่งการพลัดพรากของตัวเอกทั้งสองโดยใช้เหตุการณ์ในนวนิยายเรื่อง*เสือดำ* ของ ป. อินทรปาลิต แทนทำให้เรื่องพลิกไปอีกแนวหนึ่ง

*เสือดำ*เป็นนวนิยายขนาดยาวของ ป. อินทรปาลิต เนื้อเรื่องกล่าวถึงเสือดำเป็นโจรที่โด่งดังเป็นที่รู้จักในแถบสุพรรณบุรี เดินทางกลับบ้านเพื่อไปเยี่ยมพ่อแต่พบพ่อถูกเสือมิ่งปล้นฆ่า เขาจึงตามไปล้างแค้น หลังจากนั้นเสือมเหศวรเป็นตัวแทนของเสือฝ้ายมาพบเขาเพื่อขอให้เสือดำออกไปจากสุพรรณบุรีซึ่งเป็นอาณาจักรของเสือฝ้าย เสือดำปฏิเสธ เสือฝ้ายจึงส่งเสือมเหศวรมาโจมตีค่ายของเสือดำ เสือมเหศวรพ่ายแพ้ถูกจับได้แต่เสือดำปล่อยเขาและยอมออกจากสุพรรณบุรีไปเพื่อตอบแทนบุญคุณเสือมเหศวรที่เคยช่วยชีวิตเขา ต่อมาเสือมเหศวรเข้าพิธีแต่งงานกับเรียม คนรักของเสือดำ เสือดำยกพวกมาปล้นงานและฉุดเรียมไปกักตัวไว้ก่อนจะปล่อยให้หนีออกมาเมื่อตำรวจจะเข้าบุกค่ายของเขาตามที่เสือมเหศวรแจ้งข่าวให้ เสือดำหนีไปได้แล้วยกพวกไปบุกค่ายเสือมเหศวรเป็นการตอบแทน แต่เขาก็ปล่อยเสือมเหศวรไปอีกโดยขอให้เลิกเป็นศัตรูกัน ต่อมาเสือมเหศวรถูกตำรวจบุกค่าย เสือดำพาพวกไปช่วย จากนั้นทั้งสองกรีดเลือดผสมเหล้าดื่มสาบานเป็นมิตรกัน ทั้งสองร่วมมือกันบุกไปฉุดวนิดา ลูกสาวคหบดีคนหนึ่งเพื่อเรียกค่าไถ่ วนิดาหลอก

เสือมเหศวรว่าเสือดำจะลวนลามเธอทำให้เสือมเหศวรไม่พอใจและพาวนิดาหนีไปจากค่าย เมื่อหนีมาได้แล้วเสือมเหศวรเองกลับพยายามลวนลามวนิดาแต่เสือดำตามมาช่วยไว้ได้ จากนั้นเขาก็แยกทางกับเสือมเหศวร พบรักกับวนิดาและร่วมผจญภัยกันต่อไป

ในเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร* เหตุการณ์ที่พ่อของดำถูกปล้นฆ่าถูกนำมาสานต่อกับช่วงชีวิตของดำที่ถูกไล่ออกจากมหาวิทยาลัย เป็นจุดพลิกผันชีวิตของดำ ทำให้ดำตามไปล้างแค้นผู้ที่ฆ่าพ่อแล้วเข้าเป็นพวกกับกลุ่มโจรเสือฝ้ายซึ่งมีเสือมเหศวรเป็นสมุนเอก ดำกลายเป็นสมุนเอกอีกคนหนึ่งของเสือฝ้าย ทำให้เสือมเหศวรไม่พอใจและคอยแข่งดีอยู่ลับๆ ระหว่างที่ดำติดตามเสือฝ้ายออกปล้นในที่ต่างๆ ดำกับรำเพยติดต่อกันทางจดหมาย ในจดหมายฉบับสุดท้าย รำเพยบอกดำว่าเธอถูกบิดาบังคับให้หมั้นหมายกับ ร.ต.อ. กำจร และเธอต้องการจะหนีไปกับเขา

การนัดหมายเพื่อหนีตามคนรักนี้เป็นความคิดที่รำเพยได้มาจากตำนานที่ดำเคยเล่าให้ฟังเมื่อวัยเด็กเกี่ยวกับที่มาของชื่อศาลารอนาง ดำเล่าว่าชายตัดฟืนและหญิงสาวลูกเศรษฐีรักกันและตกลงที่จะหนีไปด้วยกัน ทั้งสองนัดพบกันในคืนวันเพ็ญที่ศาลาแห่งนี้ แต่เมื่อถึงวันนัด พ่อของฝ่ายหญิงจับได้จึงล่ามโซ่หญิงสาวไว้ในบ้าน ทำให้หญิงสาวผูกคอตาย ฝ่ายชายไม่ทราบเรื่องก็ยังคงมารอในทุกวันเพ็ญจนกระทั่งเขาตายไป ตำนานที่ดำเล่าคล้ายกับตำนานรักไม่สมหวังระหว่างชายหญิงซึ่งมีอยู่ทั่วไป เช่น ตำนานบางแสน ตำนานรักสะพานสารสิน หรือในวรรณกรรม เช่น พระลอ อุสาบารส *แผลเก่า* “จำปูน” เป็นต้น

ในวันที่รำเพยนัดหมาย ดำไม่สามารถไปทันเวลา ทำให้รำเพยคิดว่าดำไม่ต้องการเธอ เธอจึงกลับบ้านและจำต้องเข้าพิธีหมั้นกับกำจร ต่อมากำจรนำตำรวจบุกเข้าโจมตีที่มั่นของเสือฝ้าย แต่ไม่สำเร็จและถูกจับได้ ดำได้รับมอบหมายให้ฆ่าเขา เมื่อดำทราบว่ากำจรเป็นคู่หมั้นของรำเพย เขาก็ปล่อยกำจรไป ทำให้เสือฝ้ายระแวงว่าดำจะหักหลังและเป็นสายให้ตำรวจ จึงสั่งให้เสือมเหศวรกำจัดดำ แต่ดำหนีไปได้และรีบไปเตือนกำจรในพิธีแต่งงานกับรำเพยว่าเสือฝ้ายเตรียมบุกปล้นงานแต่งงานของเขา กำจรจำดำได้จึงตามจับแต่รำเพยช่วยเขาไว้ ทำให้กำจรทราบความสัมพันธ์ระหว่างเธอกับดำ เขาเสียใจและพารำเพยเข้าหอข่มขืนเป็นภรรยา ในเวลาเดียวกันเสือฝ้ายและเสือมเหศวรพาพวกบุกเข้าปล้น เสือมเหศวรฉุดรำเพยไป ดำตามไปช่วยเธอไว้ได้แต่เขาก็ต้องจบชีวิตด้วยฝีมือของกำจร

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร*เกิดจากการนำเหตุการณ์ในนวนิยายเรื่องต่างๆ มาปะติดปะต่อโดยมีตัวละครเอกซึ่งมีที่มาจากวรรณกรรม 2 เรื่อง คือเรื่อง*เสือดำ*และ*ลูกผู้ชาย* เป็นแกนร้อยเหตุการณ์ต่างๆ เข้าด้วยกัน ลักษณะการนัดพบแล้วคลาดกัน การเข้าใจผิด การ

แต่งงานโดยจำใจ ไปจนถึงกระทั่งการตายจากด้วยความเสียสละเพื่อคนรักเหล่านี้ล้วนเป็นอนุภาคที่ถูกใช้ซ้ำๆ ในนวนิยายและภาพยนตร์ไทยแนวพาฝัน เช่นเดียวกับเหตุการณ์ที่พ่อของดำถูกปล้นฆ่า และดำติดตามไปแก้แค้นให้พ่อ การที่เสือมเหศวรและเสือฝ้ายหักหลังดำ เหล่านี้เป็นการผลิตซ้ำอนุภาคเด่นของนวนิยายและภาพยนตร์แนวชีวิตต่อสู้โลดโผนของไทย การประกอบสร้างเรื่องด้วยวิธีการเช่นนี้ ผู้แต่งทิ้งร่องรอยให้ผู้อ่านและผู้ชมเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร*จับได้ว่าเหตุการณ์ต่างๆ ในเรื่องมีที่มาจากแหล่งอื่น ทั้งจากชื่อตัวละคร อนุภาคเหตุการณ์เด่นและลีลาการประพันธ์ของเรื่องต้นแบบ เป็นการประกาศชัดเจนว่าตนเองมิได้เป็นผลงานแรกเริ่ม และเนื้อเรื่องทั้งหมดเกิดจากการนำเรื่องต่างๆ มาจัดเรียงลำดับให้สัมพันธ์กันในลักษณะเรื่องรักโศกผสมเรื่องชีวิตต่อสู้โลดโผน ซึ่งหากนำชิ้นส่วนเหล่านั้นมาจัดเรียงในลักษณะใหม่ก็จะได้เรื่องแต่งใหม่อีกเรื่องหนึ่ง ลักษณะเช่นนี้นอกจากจะแสดงให้เห็นว่าเหตุการณ์ในวรรณกรรมไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นใหม่เป็นครั้งแรกแล้ว ยังแสดงให้เห็นว่า การจัดเรียงลำดับเหตุการณ์มีความสำคัญในการทำให้เรื่องแต่งต่างๆ แตกต่างกันด้วย

(2) การเลียนแบบลีลาการเล่าเรื่อง

การเล่าเรื่องในเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร* เป็นการผสมผสานการเล่าเรื่องด้วยถ้อยคำแบบศิลปะการประพันธ์กับการเล่าเรื่องด้วยภาพแบบศิลปะภาพยนตร์เข้าด้วยกัน โดยที่ผู้แต่งเลียนแบบกลวิธีทั้งสองอย่างจากตัวบทที่มีมาก่อน คือวรรณกรรมเรื่องอื่นและภาพยนตร์เรื่อง*ฟ้าทะลายโจร*ซึ่งเป็นต้นแบบของนวนิยายเรื่องนี้

ในการเล่าเรื่องด้วยถ้อยคำ ผู้แต่งเลียนแบบลีลาของศรีบูรพา ในการแต่งเรื่องประโลมโลก ศรีบูรพามักใช้ผู้เล่าเป็นบุคคลที่สามเล่าเรื่องอย่างผู้รู้แจ้ง และแสดงความเป็นเรื่องเล่าให้ปรากฏอย่างเด่นชัด ในเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร* ศ. จินดาวงศ์ ใช้ผู้เล่าเรื่องเป็นบุคคลที่สาม และแสดงการเล่าเรื่องอย่างรู้แจ้งโดยเปิดเผยใกล้เคียงกับการเล่าเรื่องของศรีบูรพา เช่น “ในเวลาเดียวกับที่รำเพยกำลังตั้งตารอคอยด้วยความหวังอยู่นั้น เราจะขอนำท่านไปสู่เหตุการณ์อีกด้านหนึ่งซึ่งอยู่ห่างไกลออกไป เพื่อแสดงให้เห็นว่า โชคชะตาอันโหดร้ายได้จงใจเล่นตลกกับชีวิตของมนุษย์ผู้หนึ่งอย่างไร” (ศ. จินดาวงศ์, 2543: 209) การเล่าเรื่องนี้คล้ายกับการเล่าเรื่องของศรีบูรพา เช่น “ขอให้เราทิ้งเจ้าคุณมหศักดิ์มนตรีไว้แต่เพียงนี้ก่อน ให้เราผ่านตึกนี้ ไปยังที่อยู่ของลูกชายคนโตที่นี่เราจะได้พบนางคุปตวสุนั่งเย็บอะไรอยู่บนเก้าอี้ สงบเสงี่ยมและเงียบหงิม” (ศรีบูรพา, 2536: 144)

การใช้สรรพนามถ้อยคำสำนวน กลวิธีการพรรณนาฉาก บรรยากาศ และความรู้สึกของตัวละครในเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร* ก็มีลักษณะใกล้เคียงกับแบบที่ศรีบูรพาใช้ ในการบรรยายเหตุการณ์และในบทสนทนา ศรีบูรพานิยมใช้ภาษาที่มีลักษณะกึ่งภาษาเขียนมากกว่าเป็นภาษาพูด มีถ้อยคำกระชับเรียบง่าย และใช้ความเปรียบในการพรรณนาฉาก บรรยากาศ หรืออารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร เช่น

> เย็นวันหนึ่ง วันเพ็ญลงจากเรือนหลังใหญ่ซึ่งเจ้าคุณมหศักดิ์ฯ สร้างขึ้นเป็นเรือนหอแยกออกไปเป็นต่างหากจากตัวตึก แล้วเดินเรื่อยเจื้อยเข้าไปในสวน ทางบริเวณร่องกุหลาบ ที่นี่หล่อนได้พบเย็นมาเดินเล่นอยู่ก่อน หญิงทั้งสองยิ้มให้กันฉันทไมตรี แต่เป็นยิ้มที่ไม่สดเหมือนสีกุหลาบ วันเพ็ญชวนเย็นเดินเคียงข้างสนทนากันไปอย่างสนิทสนม
>
> ตอนหนึ่งวันเพ็ญเอ่ยถามว่า “เธอคิดถึงมนูญของเธอมากไหม เย็น? ขอโทษนะ ถ้าคำถามของฉันทำให้เธอไม่สบายใจ”
>
> เย็นเสียวปลาบเข้าหัวใจ คำถามข้อนี้เตือนความรู้สึกในบาปกรรมอันหนักหนาของหล่อนให้ลุกเป็นไฟแผดเผาหัวอกให้เร่าร้อนขึ้น เย็นรู้สึกสลดใจเป็นอย่างยิ่งที่ได้นำความชั่วช้าราคีไปป้ายให้แก่ผู้บริสุทธิ์เพื่อประโยชน์แก่คนรักของหล่อน และความสังเวชสลดใจของเย็นจะเพิ่มขึ้นอีกกี่สิบกี่ร้อยเท่าเล่า ถ้าหากหล่อนจะมีทิพยญาณ สามารถกล่าวรู้ถึงความจริงในข้อที่เพราะหล่อนนั่นเองที่มนูญต้องออกจากบ้าน เตร็ดเตร่เร่ร่อนไปสู่สารทิศและดินแดนถิ่นใดก็หามีใครทราบไม่ เพราะหล่อนนั่นเอง ที่โซ่ทองของความรักอันรัดรึงดวงใจมนูญกับวันเพ็ญไว้อย่างแนบสนิทต้องถูกตัดขาดสะบั้นออกไป!
>
> (ศรีบูรพา, 2536: 138)

ส่วน ศ. จินดาวงศ์ เน้นการปรุงแต่งถ้อยคำและความเปรียบในการพรรณนาเช่นเดียวกัน

> เม็ดฝนที่โปรยปรายผ่านกรอบหน้าต่างรถไฟขณะนั้นดูคล้ายม่านลูกปัดแก้วสีใสที่กวัดแกว่งล้อลมอยู่ไปมา
>
> ดำเอนศีรษะพิงกับพนักที่นั่ง ดวงตาดำสนิทที่เหม่อมองไปเบื้องนอกฉายประกายสุกใสประหนึ่งหล่อเลี้ยงอยู่ด้วยน้ำทิพย์อันหวานชื่นอันปรุงขึ้น

จากความหวังส่วนหนึ่ง และความรักอีกส่วนหนึ่ง จนเป็นรสชาติที่ชวนให้ผู้ได้ลิ้มลองต้องเคลิ้มฝันไป เช่นเดียวกับอาการของชายหนุ่มในขณะนี้

แม้ว่าร่างกายของเธอจะได้ดำเนินไปพร้อมกับรถไฟขบวนนี้แล้วก็ตาม แต่หัวใจเธอหาได้ติดตามไปด้วยไม่ มันยังคงอ้อยอิ่งอยู่กับวันเวลาในยามเย็นอันแสนสุขที่ชายทะเลบางปูแห่งนั้นอย่างไม่รู้เบื่อหน่าย

“เธอได้หีบเพลงของฉันไว้แล้ว แต่ฉันยังไม่มีสิ่งใดของเธอเก็บไว้ดูต่างหน้าเลย”

รำเพยเอ่ยขึ้นเมื่อทั้งสองพากันเดินกลับมายังรถยนต์ที่จอดอยู่ที่สะพานสุขตา ขณะนั้นพระอาทิตย์ลับขอบฟ้าไปแล้ว ความมืดเริ่มโรยตัวปกคลุมทั่วชายหาด ดำหยุดยืนค้นหาอะไรบางอย่างก่อนจะยื่นรูปถ่ายเล็กๆ รูปหนึ่งให้หญิงสาว

ยิ้มน้อยๆ ปรากฏขึ้นขณะรำเพยมองดูใบหน้าของชายหนุ่มในรูปซึ่งดูเหมือนกำลังจ้องตอบกลับมา ดวงตาดำสนิทคู่นั้นมีความรู้สึกบางอย่างซ่อนอยู่ลึกๆ ชวนให้ค้นหา

และถ้าใครสักคนได้มาเห็นรูปนี้เข้าก็คงรู้สึกเช่นเดียวกับรำเพย ว่านี่คือภาพของชายหนุ่มผู้มีนัยน์ตาแสนเศร้า ทว่าแฝงไว้ด้วยความเด็ดเดี่ยวในเวลาเดียวกัน

(ศ. จินดาวงศ์, 2543: 133 – 134)

บางข้อความ ศ. จินดาวงศ์ แสดงการใช้สำนวนภาษาล้อกับสำนวนภาษาของศรีบูรพาอย่างชัดเจนและจงใจโดยนำเอาประโยคเด่นในผลงานของศรีบูรพามาเลียนแบบ เช่น คำพูดของ ม.ร.ว.กีรติในเรื่อง*ข้างหลังภาพ* “ความรักของเธอเกิดที่นั่น และก็ตายที่นั่น แต่ของอีกคนหนึ่งยังรุ่งโรจน์อยู่ในร่างที่กำลังจะแตกดับ” (ศรีบูรพา, 2522: 135) เมื่อเทียบกับคำบรรยายถึงความรู้สึกของรำเพยจะเห็นว่า ศ. จินดาวงศ์ จงใจล้อกับคำพูดของ ม.ร.ว.กีรติ “ความรักอันเป็นนิรันดร์ในร่างที่เหลือเพียงลมหายใจรวยรินนั้นยังเรืองโรจน์อยู่ตลอดเวลา” (ศ. จินดาวงศ์, 2543: 470)

การเลียนแบบลีลาภาษาของศรีบูรพาทำให้*ฟ้าทะลายโจร*มีกลิ่นอายของอดีตสอดคล้องกับเนื้อเรื่องที่เลียนแบบจากวรรณกรรมยุคเก่า แต่กระนั้น ในหลายตอน ศ. จินดาวงศ์ สอดแทรกสำนวนภาษาแบบอื่นเข้ามาในการเล่าเรื่อง อาทิ ลีลาภาษาของนิยายจีนกำลังภายใน เช่น “ในความเลือนรางนั้น ปรากฏเงาร่างอาชาสองตัวเคลื่อนฝ่าม่านฝนตรงเข้ามาช้าๆ เมื่อใกล้เข้ามาในระยะ

สายตา เราจึงเห็นว่าบนหลังม้าตัวสีขาวปลอดนั่งไว้ด้วยบุรุษในเครื่องแต่งกายชุดดำตลอดร่าง ส่วนม้าตัวสีน้ำตาลที่ขนาบข้างมานั้น มีบุรุษชุดน้ำเงินเข้มนั่งกุมบังเหียนอยู่" (ศ. จินดาวงศ์, 2543: 209 – 210) การพรรณนาภาพดำและเสือมเหศวรข้างต้นใกล้เคียงกับสำนวนในนิยายจีนกำลังภายในเช่น "ลานตึกหลังบังเกิดเสียงฝีเท้าม้าดังขึ้น ชายฉกรรจ์ทั้งแปดพากันผุดลุกขึ้น ชิงกันออกจากประตู เห็นประตูข้างซ้ายมือของสำนักปรากฏม้าห้าตัวควบทะยานออกมา ม้าตัวแรกขาวปลอดดั่งหิมะ บังโกลนม้าจัดทำจากเงินบริสุทธิ์ บนอานม้านั่งไว้ด้วยชายหนุ่มชุดแพร […] ควบม้าอย่างเร่งร้อน ที่ด้านหลังตามติดด้วยม้าสี่ตัว คนบนม้าสวมเสื้อแขนสั้นสีเขียวล้วน" (กิมย้ง, 2535: 14) ฉากการดวลปืนระหว่างเสือดำกับเสือมเหศวรก็ไม่ต่างกับการประลองยุทธระหว่างยอดมือกระบี่ในนวนิยายกำลังภายใน

> ทั้งคู่ต่างจับจ้องกันอย่างไม่กล้ากะพริบตา นั่นเพราะแม้เพียงชั่วเสี้ยววินาทีที่เปลือกตากระทบกัน ย่อมหมายถึงการเปิดโอกาสให้อีกฝ่ายหนึ่งเหนี่ยวไกก่อน
>
> การต่อสู้ยังคงดำเนินไปโดยไม่อาจมองเห็นได้ด้วยตา เพราะมันคือการต่อสู้ที่ไม่มีการเคลื่อนไหวใดๆ ให้เห็น และนั่นคือชนิดหนึ่งของการต่อสู้ที่เคี่ยวกรำที่สุด—อดทนที่สุด และใช้สมาธิมากที่สุด […]
>
> และในบัดนั้นเอง น้ำฝนหยดเล็กๆ หยดหนึ่งก็ได้เล็ดลอดผ่านรูกระสุนบนปีกหมวก ไหลย้อยไปตามหน้าผาก ตรงดิ่งไปที่ตาข้างขวา โดยที่มันไม่ทันระวังตัว เสือมเหศวรเผลอกะพริบตาตามสัญชาตญาณทันที
>
> เพียงเสี้ยววินาทีนั้นก็เกินพอแล้วสำหรับผู้ที่เกิดมาพร้อมความแม่นยำและรวดเร็วเหนือมนุษย์เช่นดำ นิ้วที่รออยู่ของชายหนุ่มสับไกทันที
>
> (ศ. จินดาวงศ์, 2543: 453 – 455)

ภาพการประจันหน้าเช่นนี้จะมีอยู่ในภาพยนตร์หลายเรื่อง โดยเฉพาะภาพยนตร์แนวลูกทุ่งตะวันตก แต่การบรรยายฉากการดวลที่เน้นความคิดความรู้สึกของตัวละครเช่นนี้เป็นลักษณะที่พบได้ในนิยายจีนกำลังภายใน โดยเฉพาะสำนวนของโกวเล้ง ตัวอย่างเช่น

> ในสุสานมีประกายสีเขียววูบขึ้น นั่นเป็นไฟปีศาจ
>
> ลมที่พัดเป็นลมตะวันตก ใบหน้าของลู่ฮ่งเซยพอดีหันไปสู่ทิศตะวันตก
>
> มีลมโชยพัด ไฟปีศาจจุดนั้นลอยตามลมมาถึงเบื้องหน้าลู่ฮ่งเซย

ตาที่สงบเยือกเย็นของลู่ฮ่งเซยพลันกะพริบ มือซ้ายก็เคลื่อนไหวคล้ายดั่งจะปัดไฟปิศาจนั้นออกไป แต่อดกลั้นไว้ได้ทันที

ในการต่อสู้ที่ใช้ชีวิตเป็นเดิมพันนี้ ท่วงท่าที่ไม่จำเป็นใดๆ ต่างพอจะนำพาความตายมาให้ทั้งสิ้น

แต่ทว่า แม้มือของมันมิได้ขยับเคลื่อนไหว แต่กล้ามเนื้อตั้งแต่ไหล่ซ้ายลงถึงลำแขน เนื่องเพราะเกิดความคิดจะเคลื่อนไหว จึงได้ตื่นตัวขึ้นมา ไม่อาจจะรักษาระดับ “ว่างเปล่า” นั้นไว้ได้อีก

นี่ย่อมไม่อาจนับเป็นโอกาสดี แต่โอกาสที่เลวร้ายยิ่งกว่านี้ก็ยังประเสริฐกว่าไม่มีโอกาสมากนัก!

ขอเพียงมีโอกาส อาฮุยต้องไม่ยอมปล่อยผ่านเด็ดขาด

(โกวเล้ง, มปป.: 879)

ส่วนการเล่าเรื่องด้วยภาพแบบศิลปะภาพยนตร์นั้น เนื่องจากนวนิยายเรื่องนี้เป็นการนำภาพยนตร์มาถ่ายทอดเป็นนวนิยาย ผู้แต่งจึงได้แปร “ภาพ” ออกมาเป็นภาษาถ่ายทอดให้ปรากฏแก่ผู้อ่านที่ภาพที่เห็นและเสียงที่ได้ยิน ภาพที่ปรากฏมีลักษณะจำกัดมุมมองของผู้อ่านประหนึ่งกล้องถ่ายภาพที่ฉายภาพให้ผู้ชมเห็น เช่น

ท่ามกลางความเงียบของห้อง พลันบังเกิดเสียงหนึ่งดังเป็นจังหวะเบาๆ ครั้นเงี่ยหูฟังก็จับได้ว่ามันคือเสียงน้ำที่หยดกระทบลงบนปีกหมวกของเสือดำ ชายหนุ่มหยุดชะงัก ค่อยๆ เหลือบตาขึ้นไปยังที่มาของหยดน้ำนั้น ก็เห็นว่ามันหยดมาจากเพดานเบื้องบน

จากแสงฟ้าแลบสว่างวางเผยให้เห็นลำกล้องปืนกระบอกหนึ่งกำลังแหย่ทะลุผ่านเพดานเสื่อลำแพนลงมาอย่างช้าๆ เม็ดฝนหยดลงมาจากปืนกระบอกนั้น ขณะที่สายฟ้าได้สว่างวาบขึ้นอีกครา

ในเสี้ยววินาทีแห่งความเป็นความตายนั้น เสือดำผลักเสื่อมเหศวรให้กระเด็นไปฟากหนึ่ง แล้ววาดปากกระบอกปืนขึ้นสู่ด้านบนอย่างรวดเร็ว ขณะที่ฟ้าแลบขึ้นเป็นคำรบที่สาม ปืนจากเพดานก็ระเบิดกระสุนออกมา

ชายหนุ่มถอยเท้าหลบวิถีกระสุน ปล่อยให้พื้นกระดานเรือนเป็นเป้าแทน และจังหวะนั้นเอง เธอก็ล้มตัวหงายหลังลง พร้อมกับระเบิดกระสุนปืนในมือสวนกลับไปยังตำแหน่งที่ปืนนั้นยิงออกมา

ยังไม่ทันที่เสียงระเบิดของหัวกระสุนจะเงียบหาย ร่างของเสือย้อยก็ทะลุเพดานหล่นโครมลงมา […]

และเมื่อร่างของเสือย้อยสัมผัสพื้นเรือน สายฟ้าก็ผ่าเปรี้ยงลงมาเสียงดังสนั่นหวั่นไหว

(ศ. จินดาวงศ์, 2543: 223 – 224)

จากตัวอย่างนี้ ผู้อ่านไม่เพียงรับทราบว่าเกิดเหตุการณ์ใดขึ้น แต่ผู้อ่านยังเห็นภาพเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นทีละขั้นทีละตอน ตั้งแต่ภาพน้ำหยดลงบนปีกหมวกของดำ ภาพแทนสายตาของดำที่กวาดขึ้นไปยังจับนิ่งอยู่ที่เพดาน แลเห็นลำกล้องปืนที่ค่อยๆ แหย่ลงมา ภาพดำยกปืนขึ้นสู่เพดาน ภาพของปืนบนเพดานที่ลั่นพร้อมกับสายฟ้าแลบ ภาพการถอยเท้าของดำและกระสุนปืนที่กระทบพื้น ภาพเสือย้อยร่วงจากเพดานพร้อมกันกับที่ฟ้าผ่าลงมา

การบรรยายภาพเหตุการณ์ในนวนิยายตามที่ปรากฏในภาพยนตร์ ทำให้นวนิยายเก็บรักษาลีลาของภาพยนตร์เรื่อง*ฟ้าทะลายโจร*ในการล้อภาพยนตร์แนวต่อสู้โลดโผน หรือ “หนังบู๊” ของไทยไว้ได้ เห็นได้ชัดในการบรรยายฉากการยิงต่อสู้ระหว่างดำกับสมุนของเสือย้อย

[…] ณ ช่วงเวลาที่ปลายกระบอกปืนของเสือดำกำลังเล็งวิถีไปที่เสา ที่ซึ่งสมุนของเสือย้อยผู้นั้นยังคงแอบเงียบอยู่เบื้องหลัง และเพื่อให้เราไม่พลาดการติดตามฉากอันระทึกใจที่บังเกิดขึ้นอย่างรวดเร็วในชั่วพริบตา

นิยายฉากนี้ของเราจึงจะดำเนินไปในแบบที่ช้ากว่าความเป็นจริง

[…]

ดวงตาดำสนิทของเสือดำเริ่มกวาดสำรวจไปรอบๆ ห้องเพื่อคำนวณวิถีกระสุน ราวกับนักคณิตศาสตร์ผู้กำลังคำนวณสมการมุมตกกระทบและมุมสะท้อนของวัตถุแต่ละชนิดภายในห้องอย่างชำนิชำนาญ

[…]

เมื่อแน่ใจแล้ว ชายหนุ่มจึงวาดปากกระบอกปืนย้ายเป้าหมายจากบริเวณเสาไปทางเบื้องข้าง อันเป็นตำแหน่งที่พลั่วเหล็กอันหนึ่งพิงฝาห้องอยู่อย่างสงบนิ่ง เสือดำเล็งจนได้ที่แล้วเหนี่ยวไกทันที

กระสุนนัดนั้นพุ่งออกจากกระบอกปืนกระทบวัตถุต่างๆ ไปมาอย่างรวดเร็ว หากจับภาพนี้ได้ทัน เราจะได้เห็นประกายไฟสว่างวาบจากกระสุนขณะกระทบพลั่วแล้วจึงกระดอนไปปะทะตะเกียงลานที่แขวนอยู่เหนือเพดาน ส่งให้วิถีกระสุนวิ่งไปกระทบหีบเหล็กที่อยู่มุมห้องฝั่งซ้ายของเสา

> ก่อนจะกระเด็นไปโดนขันทองเหลืองที่ด้านขวาเบื้องหลังเสา เป็นเหตุให้ลูกกระสุนเปลี่ยนวิธีพุ่งตรงเข้ากลางแสกหน้าสมุนผู้นั้นอย่างแม่นยำ
>
> (ศ. จินดาวงศ์, 2543:220)

ฉากการยิงตอนนี้ ในภาพยนตร์ฉายซ้ำ 2 ครั้ง ครั้งแรกฉายด้วยความเร็วปกติ ส่วนครั้งที่สองฉายเป็นภาพช้า เป็นการล้อทั้งฉากการยิงที่บังเอิญเข้าเป้า และความแม่นปืนอย่างเหลือเชื่อของพระเอกในภาพยนตร์หลายเรื่อง ในเรื่องนี้ การยิงเข้าเป้ามิใช่เรื่องบังเอิญ แต่เป็นความจงใจของผู้ยิงที่จะยิงให้กระสุนกระทบชิ่งไปเข้าเป้าแทนที่จะยิงเข้าเป้าแบบตรงๆ การบรรยายวิถีกระสุนเช่นนี้ไม่ปรากฏในนวนิยายโดยทั่วไป แต่เป็นภาพที่เห็นได้ในภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นการเสนอด้วยอารมณ์ขันเช่นใน *Indiana Jones: The Last Crusade* หรือเป็นเรื่องจริงจังเช่นใน *Ronin* เป็นต้น การที่ผู้แต่งนวนิยายได้นำมาใส่ไว้และเล่าถึงวิถีกระสุนอย่างละเอียดนอกจากจะทำให้ผู้อ่านสามารถเห็นภาพใกล้เคียงกับที่ปรากฏในภาพยนตร์แล้ว ยังสื่อนัยถึงการล้อภาพยนตร์ยุคเก่าที่ภาพยนตร์เรื่อง*ฟ้าทะลายโจร*ทำไว้ ขณะเดียวกันก็ล้อกับการบรรยายฉากการยิงต่อสู้ในนวนิยายไทยที่มักเป็นไปอย่างตรงไปตรงมา เช่น

> ต่างฝ่ายต่างจ้องมองดูหน้ากัน ครั้นแล้ว เสือมิ่งก็ใช้ความว่องไวกระชากปืนพกในซองออกมา เพื่อจะสังหารชีวิตเสือดำ แต่ความว่องไวของเสือดำรวดเร็วกว่าเล็กน้อย ฉะนั้น ก่อนที่เสือมิ่งจะกระดิกนิ้วเหนี่ยวไกปืนกระสุน 9 มม. ของเสือดำก็คำรามขึ้นก่อนเสียงดังลั่น
>
> เสือมิ่งสะดุ้งเฮือก กระสุนปืนของเสือดำทะลุหน้าอกซ้ายของเขา เสือมิ่งสิ้นใจด้วยกระสุนนัดนี้และล้มลงจากเก้าอี้ ทันใดนั้นเอง ก่อนที่พรรคพวกของเสือมิ่งจะกลุ้มรุมเล่นงานเขา ปืนพกในมือเสือดำก็ยกขึ้นเล็งยิงตะเกียงเจ้าพายุ
>
> เสียงระเบิดของกระสุนปืนดังขึ้นอีกนัดหนึ่ง ตะเกียงเจ้าพายุแตกกระจายและดับวูบ ขุนโจรรีบโผตัวลงจากเก้าอี้ ทุกคนหลบเข้าหาที่กำบัง ประกายไฟจากปากกระบอกปืนวูบวาบพร้อมกับเสียงระเบิดของกระสุนปืนจากพวกเสือมิ่ง
>
> (ป. อินทรปาลิต, 2538: 2 – 3)

นอกจากนี้ ผู้อ่านยังสามารถเห็นร่องรอยของความเป็น “ภาพยนตร์” ปรากฏในการบรรยายเหตุการณ์ที่ตัดไปมาด้วยกลวิธีการตัดต่อภาพยนตร์ เช่น การตัดสลับภาพเหตุการณ์ที่

เกิดขึ้นพร้อมกันแต่ต่างสถานที่ หรือสถานที่เดียวกันแต่จับตัวละครคนละตัว เช่น เหตุการณ์ตอนที่รำเพยนัดดำให้มารับที่ศาลารอนาง ผู้เล่าเล่าถึงรำเพยมารอตามนัด แล้วตัดเหตุการณ์ไปที่ดำซึ่งกำลังร่วมกับเสือมเหศวรบุกโจมตีเสือย้อย แล้วตัดกลับมาที่รำเพยซึ่งกำลังรออยู่อย่างกังวลว่าดำจะไม่มาตามนัด แล้วผู้เล่าได้ตัดกลับไปเล่าถึงดำที่รีบออกเดินทางมายังศาลารอนาง จากนั้นได้ตัดกลับมาที่จวนผู้ว่าให้เห็นว่ารำเพยได้กลับมาที่บ้านด้วยความผิดหวัง ช่วงสุดท้ายของเหตุการณ์ตอนนี้ ผู้เล่าได้ตัดกลับมาที่ศาลารอนางซึ่งดำเดินทางมาถึงและรู้สึกผิดหวังที่ไม่พบรำเพย แล้วตัดกลับมาที่รำเพยซึ่งกำลังเศร้าเสียใจกับพิธีหมั้นที่กำลังจะเกิดขึ้นในวันรุ่งขึ้น (ศ. จินดาวงศ์, 2543: 207 – 242)

ส่วนการพรรณนาฉากสถานที่นั้น จะเห็นได้ว่าภาพธรรมชาติในนวนิยายถูกถ่ายทอดให้ปรากฏใกล้เคียงกับภาพในภาพยนตร์ โดยเฉพาะการเน้นถึงสีสันและความงามเกินจริงของธรรมชาติ ซึ่งภาพยนตร์ทำให้เห็นผ่านใช้แสงและสีซึ่งผิดธรรมชาติ ผนวกกับการใช้เสื้อผ้าสีจัดจ้าทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้มีเป็นภาพยนตร์ที่เน้นรูปแบบนำเสนอ (formalism) มากกว่าการนำเสนอเหมือนจริง (realism)[17] ซึ่งขับเน้นความเป็นเรื่องเล่าที่แยกต่างหากจากความเป็นจริงให้เด่นชัดขึ้นในนวนิยาย การขับเน้นความเป็นเรื่องเล่า ผู้เล่าใช้ความเปรียบพรรณนาให้เห็นภาพที่เกินจริงของธรรมชาติ เช่น “ดวงจันทร์กลมโตสีแดงฉานประหนึ่งโลหิตปรากฏเหนือท้องฟ้ายามราตรี สาดแสงต้องลานดินหน้ารังโจรซึ่งเคยใช้เป็นที่ฉลองชัยเมื่อการปล้นสำเร็จลง” (ศ. จินดาวงศ์, 2543: 349) บางครั้งผู้เล่าเปรียบเทียบภาพธรรมชาติกับภาพที่จัดแต่งในโรงละครด้วยภาษาแบบ “สำนวนลิเก” อย่างเช่น “หมู่เมฆเคลื่อนคล้อยคลี่คลายเปิดม่านฟ้าให้ทินกรแย้มดวงสุกปลั่งเจิดจ้า ประหนึ่งแสงไฟดวงมหึมาแห่งเวทีธรรมชาติที่กำลังสาดส่องลูบไล้ไปทั่วผืนนาอันเปรียบเสมือนฉากละครอันตระการตา” (ศ. จินดาวงศ์, 2543:37) เหล่านี้ทำให้ผู้อ่านตระหนักถึงความไม่เป็นจริงของเรื่อง

---

[17] การแบ่งประเภทของภาพยนตร์เป็น ***realism*** และ ***formalism*** เป็นการแบ่งตามแนวคิดในการสร้างภาพยนตร์ ภาพยนตร์ในกลุ่ม ***realism*** ผู้สร้างจงใจใช้เทคนิคน้อย และพยายามให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกว่าโลกในภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ มิได้มีการปรุงแต่งหรือบิดเบือน กล่าวคือภาพยนตร์นั้นถูกทำให้เข้าใจว่าเป็นเหมือนกระจกสะท้อนความเป็นไปในสังคมตามความเป็นจริง ส่วนภาพยนตร์ในกลุ่ม ***formalism*** นั้นได้รับอิทธิพลจากศิลปะ ***expressionism*** ผู้สร้างจงใจแสดงความคิดในเชิงอัตวิสัยโดยไม่คำนึงถึงความแนบเนียน ภาพยนตร์กลุ่มนี้ให้ความสำคัญแก่การนำเสนอเท่าๆ กับเนื้อหาที่นำเสนอ เนื้อหาที่นำเสนอมุ่งที่การถ่ายทอดความจริงจากภายในจิตใจ โดยการบิดเบือนโลกภายนอก ภาพยนตร์จึงเน้นรูปแบบที่ปรุงแต่งเทคนิคและกลวิธีและการบิดเบือนความเหมือนจริงของโลกในภาพยนตร์ (ประวิทย์ แต่งอักษร, 2541***:*** 7 ***– 13***)

นวนิยายเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร*เป็นตัวบทที่เกิดจากตัวบทอื่นๆ ทั้งภาพยนตร์และนวนิยาย กลวิธีการเล่าเรื่องต่างๆ ที่นำมาใช้แสดงให้เห็นการเลียนแบบของเก่ามาประกอบสร้างเป็นสิ่งใหม่ ด้วยวิธีการลอกเลียนแบบนี้ ความเป็นสหบทของเรื่องจึงปรากฏเด่นชัด ยืนยันความไม่เป็นต้นแบบ ไม่ใช่ผลงานแรกเริ่ม หากแต่มีที่มาจากผลงานที่มีมาก่อนและเคยเป็นที่รู้จักกันมาแล้วในอดีต เนื้อเรื่อง บรรยากาศ และลีลาการเล่าเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร*เต็มไปด้วยกลิ่นอายของอดีต แต่เป็นอดีตที่มิใช่ความเป็นจริง *ฟ้าทะลายโจร*จึงเป็นผลงานที่มีลักษณะหวนหาอดีต แต่ขณะเดียวกันก็เปิดเผยให้เห็นความเป็นอดีตที่ถูกปรุงแต่งขึ้นในงานศิลปะ โดยนัยนี้ *ฟ้าทะลายโจร*เสนออดีตในภาพของรูปแบบที่สามารถผลิตซ้ำได้ ไม่ใช่ช่วงเวลาที่ต้องการย้อนคืนกลับไปหา

(3) โลกภายในของเรื่องแต่ง

ในนวนิยายเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร* มีการเอ่ยอ้างถึงกลวิธีการแต่งและเล่าเรื่องสอดแทรกและแอบแฝงอยู่ในการเล่าเรื่องหลายช่วงหลายตอนด้วยกัน ผู้เล่าเอ่ยถึงกลวิธีการแต่งและลีลาการเล่าเรื่องของวรรณกรรมต้นแบบรวมถึงขนบนิยมบางประการที่เป็นกรอบของการแต่งเรื่อง การเล่าเรื่องเช่นนี้ทำให้ผู้อ่านมองเห็นตรรกะภายในของเรื่องและแสดงความเป็นโลกภายในที่แยกออกจากโลกความจริงภายนอก

การเปิดเรื่องของ*ฟ้าทะลายโจร*เป็นการนำอนุภาค “ภาพแห่งความหลัง” จากนวนิยายเรื่อง *ข้างหลังภาพ* มาใช้เพื่อเล่าเรื่องราวย้อนไปในอดีต เป็นจุดเริ่มต้นอย่างดีในการสื่อนัยถึงการที่นวนิยายเรื่องนี้นำเสนอความเป็นโลกภายในที่แยกออกจากโลกความเป็นจริงภายนอก ศ. จินดาวงศ์ นำการเปิดเรื่องด้วยภาพในเรื่อง*ข้างหลังภาพ*มาเลียนแบบอย่างจงใจนำเสนอภาพตรงข้าม ซึ่งหากนำบทเปิดเรื่องดังกล่าวมาเทียบเคียงกับเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร*จะเห็นได้ถึงการเลียนแบบอย่างจงใจ ในเรื่อง *ข้างหลังภาพ* ผู้เล่าเริ่มต้นกล่าวถึงภาพเขียนที่ประดับผนังห้องแล้วจึงบรรยายถึงภาพเขียนนั้นก่อนจะโยงเข้าสู่เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในอดีต ความคิดและกลวิธีเชื่อมโยงภาพเข้าสู่เรื่องราวที่จะเล่าต่อไปเช่นนี้เป็นลักษณะที่ผู้แต่งเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร*นำมาเลียนแบบ

> ภาพนั้นประดับไว้ในกรอบซึ่งมีขอบสีดำสนิทแขวนไว้ที่ผนังด้านตรงข้ามกับโต๊ะทำงาน เมื่อนั่งลงทำงาน ภาพนั้นอยู่ข้างหลังข้าพเจ้า เดิมทีข้าพเจ้าคิดว่าจะนำมาประดับไว้ตรงหน้า คือว่าอาจจะแลเห็นได้ทุกขณะที่ชำเลืองไป แต่ภายหลังข้าพเจ้าจึงได้เปลี่ยนความคิดใหม่ ด้วยเชื่อแน่ว่า ถ้าจะทำตามความคิดเดิมแล้ว ภาพนั้นจะรบกวนประสาทของข้าพเจ้ามาก

> […] ภาพนั้นวาดด้วยสีน้ำมัน แสดงถึงภาพลำธารที่ไหลผ่านเชิงเขาแห่งหนึ่งซึ่งมีต้นไม้ใหญ่ขึ้นอยู่หนาทึบตามลาดเขา อีกด้านหนึ่งของลำธารเป็นทางเดินเล็กๆ ผ่านไปบนชะง่อนหิน บางตอนก็สูง บางตอนก็ต่ำ ตะปุ่มตะป่ำไปด้วยก้อนหินใหญ่น้อยมีพรรณไม้เลื้อยและดอกไม้ป่าสีต่างๆ บนต้นเล็กๆ ขึ้นเรียงรายอยู่ตามหินผานั้น ไกลออกไปบนก้อนหินใหญ่ก้อนหนึ่ง อยู่ต่ำลงไปจนเกือบติดลำธาร แสดงภาพของคนสองคนนั่งอยู่ ภาพนั้นเป็นภาพที่วาดให้เห็นในระยะไกล และไม่แสดงให้เห็นชัดว่าเป็นบุรุษคนหนึ่งกับสตรีคนหนึ่ง หรือว่าเป็นบุรุษทั้งสองคน […]
>
> อย่างไรก็ตาม การที่ปรีดิ์และรวมทั้งคนอื่นๆ ด้วยจะไม่สนใจในภาพนั้นเลยก็เป็นการสมควรแล้ว เพราะว่าตามที่ปรีดิ์พูด “ภาพนั้นดูเป็นภาพธรรมดาอย่างที่สุด” แต่สำหรับข้าพเจ้า – และข้าพเจ้าคนเดียวเท่านั้น – ที่จะมีความเห็นตรงกันข้ามกับคนเหล่านั้น ข้าพเจ้าผู้รู้ดีว่าข้างหลังภาพนั้นมีชีวิต และเป็นชีวิตที่ตรึงตราอยู่บนดวงใจของข้าพเจ้า สำหรับคนอื่น ข้างหลังภาพนั้นก็คือกระดาษแข็งแผ่นหนึ่ง และต่อไปก็คือผนัง ฉะนั้นเขาจะมองเห็นภาพนั้นเป็นอย่างอื่นนอกจากที่เป็นแต่เพียงภาพธรรมดาภาพหนึ่งอย่างไรได้
>
> มองดูภาพนั้นเมื่ออยู่แต่ลำพัง […] ข้าพเจ้าแลเห็นความเคลื่อนไหวทุกสิ่งทุกอย่างในภาพอันสงบและดูเป็นธรรมดาที่สุดนั้น ทุกฉาก ทุกตอน ตั้งแต่บทต้นจนกระทั่งบทสุดท้ายซึ่งได้ปิดฉากลงอย่างแสนเศร้าเมื่อเร็วๆ นี่เอง--
>
> (ศรีบูรพา, 2522: 2 – 3)

เรื่อง*ฟ้าทะลายโจร*เริ่มต้นเรื่องด้วยผู้เล่าชี้ชวนให้เห็นภาพถ่ายที่มีลักษณะพิเศษควรแก่การสนใจ อธิบายรายละเอียดของภาพ นำไปสู่การเล่าเรื่องราวอันเป็นที่มาของภาพถ่ายนี้

> รูปถ่ายเล็กๆ สองรูปถูกวางไว้เคียงกันบนโต๊ะเขียนหนังสือเก่าคร่ำคร่าตัวนั้น ไม่มีใครรู้และไม่มีใครสนใจใคร่รู้ว่ามันถูกฉายเมื่อใด
>
> ผู้ที่เคยพบเห็นเพียงรับรู้ในความมีอยู่ของมัน เหมือนที่รู้ว่ามีเก้าอี้วางอยู่ตรงนั้น มีแจกันตั้งอยู่ตรงนี้ ด้วยร่องรอยของฝุ่นอดีตอันหนาทึบห่มคลุมไว้ จนใครๆ คร้านที่จะไปปัดเป่าทำความสะอาด คงปล่อยให้มันถูกวางอยู่อย่างที่มันเป็นเช่นนั้นเอง

แลหากมีใครสักคนยืนอยู่ที่นั่น แล้วกวาดสายตาเรื่อยเปื่อยไปยังสิ่งต่างๆ ที่อยู่ภายในห้อง จนให้บังเอิญมาหยุดสายตาที่รูปทั้งสองเพียงชั่วแวบหนึ่ง เขาจะบอกได้ทันทีว่ารูปทางซ้ายเป็นรูปของหญิงสาว ส่วนรูปทางขวาเป็นรูปของชายหนุ่ม […]

หากเขาเห็นเพียงนั้นแล้วผ่านเลยไปสนใจสิ่งอื่น เรื่องราวของเราก็คงจะจบลงตรงนี้

แต่ถ้าเขาไม่มีกิจอันใดพึงกระทำในเวลานั้น หรือกำลังรอคอยอะไรบางอย่าง และคิดว่าการเข้าไปชะโงกดูรูปทั้งสองในระยะใกล้เป็นการฆ่าเวลาที่ดีชนิดหนึ่ง เขาก็จะเห็นได้ว่าชายหนุ่มในรูปทางขวาเป็นผู้ที่มีใบหน้างามสง่าสมชาย ประกอบด้วยเรือนผมดำหยักศก และที่สะดุดสายตาที่สุดคงเป็นดวงตาดำสนิทคู่นั้นที่จ้องตอบกลับมา เป็นดวงตาที่ฉายแววเด็ดเดี่ยวจริงใจ ทว่าแฝงแววเศร้าสร้อยราวกับคนมีความทุกข์ซ่อนอยู่ในใจตลอดเวลา […]

เมื่อเคลื่อนสายตาผ่านไปยังรูปทางซ้ายอันบรรจุอยู่ในกรอบเล็กๆ กะทัดรัด ก็จะเห็นด้วยความทึ่งว่า หญิงสาวในรูปนั้นเป็นผู้มีดวงหน้าอันงามซึ้งที่สุดเท่าที่พระเจ้าจะพึงเสกสรรได้ เรือนผมดำสลวยดัดเป็นลอนน้อยๆ ขับให้ดวงหน้านั้นชวนมองยิ่งขึ้นไปอีก และดวงตากลมโตสุกใสภายใต้แผงขนตางามระยับคู่นั้นสามารถยึดเหนี่ยวสายตาและความรู้สึกของผู้แรกเห็นได้ในทันที […]

หากเขาเป็นอีกผู้หนึ่งซึ่งเชื่อว่า ในทุกๆ ภาพถ่ายมีนวนิยายชีวิตเรื่องหนึ่งซ่อนอยู่ และบุคคลในภาพนั้นครั้งหนึ่งได้เคยเป็นนางเอก เป็นพระเอก โดยมีพรหมลิขิตเป็นผู้กำหนดบทบาทให้เป็นไปแล้วละก็ เขาคงเพียรพยายามที่จะค้นหานวนิยายชีวิตจากภาพถ่ายทั้งสองอย่างสนใจใคร่รู้ด้วยการก้มลงมองดูอย่างใกล้ชิดยิ่งขึ้น ราวกับปรารถนาให้บุคคลในภาพนั้นเล่าขานเรื่องราวแต่หนหลังของตนเองออกมา

แน่นอน – ทุกภาพถ่ายมีนวนิยายชีวิตซ่อนอยู่ --- ภาพถ่ายทั้งสองก็เช่นกัน

นวนิยายชีวิตเรื่องนี้ปิดฉากลงไปกว่า 50 ปีมาแล้ว โดยไม่มีใครบันทึกหรือจดจำ

ทว่าบัดนี้มันกำลังจะถูกเปิดฉากขึ้นอีกครั้ง เพื่อให้ตัวละครทุกตัวได้
โลดแล่นเล่าเรื่องราวผ่านฉากชีวิตในอดีตของแต่ละคน ตั้งแต่บนเริ่มต้นจน
บทสุดท้าย สำหรับผู้สนใจใคร่รู้
ก่อนที่มันจะถูกตีผนึกปิดตายด้วยกาลเวลาอีกครั้งหนึ่ง
(ศ. จินดาวงศ์, 2543: 11 – 14)

*ฟ้าทะลายโจร*เลียนแบบกลวิธีการเปิดเรื่องของข้างหลังภาพด้วยการแต่งล้อไปเกือบทุกขั้นตอน และในการเลียนแบบนั้นยังนำเสนอเป็นลักษณะที่ตรงข้ามกับ*ข้างหลังภาพ*ด้วย กล่าวคือ “ภาพ” ที่เป็นต้นเรื่องใน*ข้างหลังภาพ*เป็นภาพเขียน ส่วนใน*ฟ้าทะลายโจร*เป็นภาพถ่าย ชนิดของภาพทั้งสองก็มีนัยแตกต่างกันอยู่ถึงการลอกเลียนและถ่ายทอดความเป็นจริง *ข้างหลังภาพ* ใช้ภาพเขียนเป็นสิ่งเชื่อมโยงไปสู่ความเป็นจริง การบรรยายรายละเอียดของภาพแสดงให้เห็นถึงความรางเลือนที่ต้องอาศัยจินตนาการช่วยทำให้ภาพนั้นชัดเจนขึ้น *ฟ้าทะลายโจร*กลับใช้ภาพถ่าย ซึ่งมีคุณสมบัติในการลอกเลียนและถ่ายทอดความเป็นจริงได้ดีกว่ามาเชื่อมโยงไปสู่ “นวนิยายชีวิต” หรือเรื่องแต่งจากจินตนาการ

ความเหมือนจริงของภาพถ่ายใน*ฟ้าทะลายโจร* เมื่อเทียบกับความคลุมเครือของภาพเขียนใน*ข้างหลังภาพ*แล้วนำไปสู่การเชื่อมโยงนวนิยายเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร* เข้ากับการโต้แย้งการนำเสนอความจริงแบบสัจนิยม การนำเสนอความเหมือนจริงของภาพถ่ายดูเหมือนจะทำให้เห็นถึงศักยภาพในการจำลองแบบของประดิษฐกรรมจากยุคสมัยใหม่ คือกล้องถ่ายรูป ในขณะเดียวกันประดิษฐกรรมทางวรรณกรรมในยุคสมัยใหม่ คือรูปแบบการประพันธ์แบบสัจนิยม แต่ลีลาการเล่าเรื่องแฝงนัยของการล้อความเชื่อว่าประดิษฐกรรมยุคสมัยใหม่นี้สามารถนำเสนอความเป็นจริงได้ ทั้งที่ความเหมือนจริงนั้นก็ยังเป็นสิ่งจำลองและภาพจำลองไม่ว่าจะเป็นภาพถ่ายหรือเรื่องเล่า ล้วนสร้างขึ้นจากจินตนาการของผู้ทำการจำลอง หรือในบริบทของเรื่องเล่าก็คือผู้แต่งซึ่งมักถูกปกปิดและกล่าวอ้างว่าผู้ทำหน้าที่เป็น “ผู้กำหนดบทบาทให้เป็นไป” คือ “พรหมลิขิต”

ในเรื่อง ผู้เล่ามักอ้างถึงโชคชะตาหรือพรหมลิขิตที่ทำให้ชะตากรรมของตัวละครเกิดความพลิกผันไปอย่างเหนือความคาดหมาย และได้ตั้งคำถามชวนผู้อ่านให้สงสัยไว้หลายครั้งว่าเรื่องราวของตัวละครเกิดจากมีผู้กำหนดให้เป็นไป และผู้ที่กำหนดนั้นอาจเป็น “พรหมลิขิต” หรือ “ใคร” หรือ “อะไร”

> เวลาผ่านไปจากวันเป็นเดือน ครอบครัวพระประสิทธิ์ฯ ได้รับความสุขสบายจากการรับรองอันแข็งขันของกำนันเดื่อ พร้อมๆ ไปกับความสนิทสนมของเด็กชายหญิงทั้งสองที่เริ่มเบ่งบานไปตามกาลเวลา […]
>
> จนอาจกล่าวได้ว่า บัดนี้พรหมลิขิตหรืออะไรก็ตามที่ชักนำให้ทั้งสองมาพบพานและผูกพันกันนั้น กำลังทำหน้าที่ของมันอย่างสัมฤทธิผลทีเดียว
>
> (ศ. จินดาวงศ์, 2543: 33 – 34)

ข้อความ “พรหมลิขิตหรืออะไรก็ตาม” เป็นคำสำคัญบ่งบอกนัยถึงผู้มีอำนาจที่แท้จริงในการกำหนดชะตาชีวิตของ “ตัวละคร” ใน “นวนิยายชีวิต” ดังที่ผู้เล่าใน*ฟ้าทะลายโจร*กล่าวอ้างไว้ตั้งแต่ต้นเรื่อง (ศ. จินดาวงศ์, 2543: 13 – 14) เมื่อเนื้อเรื่องดำเนินมาถึงตอนที่ตัวละครต้องประสบเหตุการณ์ที่พลิกผันทำให้วิถีชีวิตต้องเปลี่ยนแปลงไปจากที่คาดหมาย ผู้เล่ามักย้ำถึง “พรหมลิขิต” ที่ลิขิตให้ตัวละครมีชะตาชีวิตเช่นนั้น เช่น “อนิจจา เด็กชายจะล่วงรู้หรือไม่ว่า ชีวิตของเธอในภายภาคหน้าได้ถูกลิขิตให้ต้องแหวก ว่ายวนเวียนท่ามกลางทะเลเลือดเช่นนี้ไปจนกว่าจะสิ้นกำลัง” (ศ. จินดาวงศ์, 2543:58) และแสดงให้เห็นว่าตัวละครไม่สามารถกำหนดวิถีชีวิตของตนเองได้ ดังที่รำเพยตัดสินใจที่จะหนีไปพร้อมกับดำ แต่ก็ต้องมีเหตุให้คลาดกัน แม้กระทั่งชีวิตกำจรซึ่งเป็นไปตามครรลองของนายตำรวจหนุ่ม ก็ยังพลิกผันเปลี่ยนแปลงไปได้อย่างที่เจ้าตัวคาดไม่ถึง

> รำเพยนั้นพรหมลิขิตได้ชักนำหล่อนให้มาพบกับดำ ชายที่เธอแสนรักและพรหมลิขิตอีกเช่นกันที่กำหนดให้หล่อนกลับกลายเป็นคู่ครองของกำจร—มิใช่ดำ
>
> สำหรับกำจรแล้ว เธอเคยเชื่อว่าพระพรหมได้กำหนดให้รำเพยเกิดมาเพื่อเป็นของเธอเพียงผู้เดียว แต่วันนี้ ในขณะที่หญิงสาวผู้ได้ชื่อว่าเป็นภรรยาอยู่ในอ้อมกอด กำจรกลับรู้สึกว่าพระพรหมกำลังเล่นตลกกับเธออยู่ เพราะหญิงสาวที่อยู่ตรงหน้ามีเพียงแต่ร่าง หากวิญญาณและจิตใจล่องลอยไปอยู่ ณ ที่ใด เธอเองก็ไม่อาจหยั่งรู้ […]
>
> (ศ. จินดาวงศ์, 2543: 416)

การที่*ฟ้าทะลายโจร*เต็มไปด้วยเหตุการณ์พลิกผัน ความบังเอิญ ความไม่คาดหมาย แม้จะทำให้นวนิยายเรื่องนี้ดูเหมือนกับนวนิยายไทยยุคก่อนจำนวนมาก แต่การนำเสนอซ้ำๆ และเน้นย้ำอย่างจงใจถึงความเป็น “นวนิยายชีวิต” และ “พรหม” ที่ลิขิตชีวิตตัวละคร ทำให้นวนิยายเรื่องนี้มีแนวโน้มที่จะล้อการอ้างพรหมลิขิตในนวนิยายไทยยุคก่อนเหล่านั้น แม้ผู้เล่าจะกล่าวว่าความพลิก

ผันหรือความผิดปกติที่เกิดขึ้นในชีวิตของตัวละครเป็นปกติธรรมดาของชีวิตมนุษย์ที่ไม่สามารถกำหนดชีวิตตนเองได้ แต่การเปรียบเปรยเรื่องราวชีวิตของมนุษย์เป็น “นวนิยาย” ก็ทำให้เรื่องราวชีวิตมุษย์กลายเป็น “เรื่องแต่ง” ที่ถูกกำหนดโดยผู้แต่งที่มีอำนาจในการ “สร้าง” เรื่อง “ถ้ามนุษย์ทุกคนสามารถลิขิตชีวิตของตนได้ตามใจปรารถนา โลกนี้ก็คงไม่มีความทุกข์ และนวนิยายของเราก็คงจบลงตั้งแต่ต้นเรื่อง” (ศ. จินดาวงศ์, 2543: 136)

ความเป็นเรื่องแต่งที่ปรากฏเด่นชัดของ “นวนิยายชีวิต” ของดำและรำเพยทำให้ “พรหมลิขิต” ที่กล่าวอ้างก็คือผู้ที่สร้างเรื่องแต่งเรื่องนี้ขึ้น และเป็นผู้ที่มีบทบาทและอำนาจแท้จริงในการกำหนดเรื่องราวและเหตุการณ์ในเรื่องซึ่งก็คือผู้แต่งนั่นเอง แม้ตัวละครจะต้องการและพยายามที่จะกำหนดชีวิตของตนเองก็ไม่สามารถทำได้ ด้วยไม่มีอำนาจในการลิขิตชีวิตตนเอง ยิ่งชีวิตตัวละครไม่เป็นไปตามครรลองของชีวิตปกติธรรมดาทั่วไป และยิ่งพลิกผันมากเท่าใด ก็ยิ่งตอกย้ำอำนาจของผู้แต่งให้มากขึ้นเท่านั้น

นอกจากนี้ ความเป็นเรื่องแต่งยังปรากฏให้เห็นเด่นชัดจากรูปแบบเรื่องเล่าที่จบสมบูรณ์ เรื่องราวของดำและรำเพยมีขั้นตอนที่ดำเนินจากจุดเริ่มต้นไปสู่จุดจบอย่างชัดเจน คือเริ่มจากการพบกันครั้งแรก การพัฒนาความสัมพันธ์ในวัยเด็กจนกลายมาเป็นความรักในวัยหนุ่มสาว การพลัดพราก และจบลงด้วยการตายจากกัน ในระหว่างเล่าเรื่อง ผู้เล่ายังระบุถึงการเลือกสรรและปรุงแต่งเรื่องเพื่อนำเสนอสู่ผู้อ่าน ดังจะเห็นว่าผู้เล่าพูดถึงการเลือกเล่าเหตุการณ์หนึ่งและละทิ้งอีกเหตุการณ์หนึ่งเนื่องจากเห็นว่าเหตุการณ์นั้นควรนำมากล่าวถึงมากกว่า เช่น ตอนที่กำจรให้ผู้ใหญ่มาสู่ขอรำเพย ผู้เล่าเลือกเล่าถึงความรู้สึกของรำเพยมากกว่าจะเล่าถึงพิธีสู่ขอเนื่องจาก “หากเราจะติดตามเข้าไปรับฟังหรือร่วมเป็นสักขีพยานในการตกลงตามประเพณีปฏิบัติของสังคมแล้ว เราก็คงจะไม่ได้รับรู้ความทุกข์ทรมานใจของหญิงสาวผู้ซึ่งเราได้ติดตามชีวิตของหล่อนมาตั้งแต่ต้นผู้นี้ได้เลย” (ศ. จินดาวงศ์, 2543:200 – 201) หรือการเปลี่ยนจากการเล่าเรื่องของเสือดำมาเป็นเรื่องของลีซอ “ฝนเม็ดแรกหยดต้องใบหญ้ายังไม่ทันจะร่วงหล่นดิน ฝนเม็ดต่อๆ มาก็สาดเทลงอย่างไม่รอช้า ดังฉากละครผืนใหม่ที่ได้ถูกปลดปล่อยลงบนเวที ฉากชีวิตการต่อสู้อันเข้มข้นของลูกผู้ชายได้ถูกสลับเปลี่ยนเป็นฉากชีวิตรักอันแสนเศร้าของสาวชาวป่าผู้หนึ่ง นิยายของเราฉากนี้เปิดม่านเอาเมื่อยามที่ฝนกระหน่ำไม่ขาดสาย บนดอยสูงกลางป่าอันเป็นที่ตั้งของลำปักลีซู ชุมโจรกะเหรี่ยงอันยิ่งใหญ่” (ศ. จินดาวงศ์, 2543: 328)

รูปแบบการเล่าเรื่องบางอย่างถูกอ้างว่านำมาใช้เพื่อให้เรื่องมีลักษณะเป็นไปตามขนบของเรื่องแนวรักโศกหรือแนวชีวิตต่อสู้โลดโผน เช่น การแทรกจดหมายรักระหว่างดำกับรำเพย

> ในที่สุด เมื่อไม่อาจทนทานต่อเสียงเรียกร้องของหัวใจได้อีกต่อไป ชายหนุ่มจึงตัดสินใจมีจดหมายไปถึงหญิงสาวอันเป็นดวงใจ
>
> และถ้าหากว่าเราจะพลาดการติดตามเรื่องราวในตอนต่อจากนี้ ก็คงเปรียบเสมือนการเสพอาหารอันโอชะที่ปราศจากของหวานอันชุ่มชื่นใจเป็นการปิดท้าย
>
> จะต่างกันก็แต่นวนิยายชีวิตเรื่องนี้มิได้ปิดท้ายด้วยความหวานซึ้งเช่นนวนิยายเรื่องอื่นๆ
>
> ฉะนั้น จึงใคร่ขอมอบความหวานซึ้งในตอนกลางเรื่อง อันเป็นการโต้ตอบจดหมายระหว่างชายหนุ่มและหญิงสาวที่เราได้ติดตามชีวิตของคนทั้งสองมาตั้งแต่ภาคปฐมวัย
>
> เพื่อเป็นบรรณาการแห่งความรักสำหรับผู้อ่านทุกคนไว้ ณ ที่นี้
>
> (ศ. จินดาวงศ์, 2543: 170)

เช่นเดียวกับการบรรยายเหตุการณ์การต่อสู้ระหว่างดำกับชายกะเหรี่ยง 4 คน “และถ้าหากเราจะข้ามการต่อสู้อันดุเดือดนี้ไป ก็จะเปรียบได้กับการเสพอาหารไทยโดยปราศจากพริกอันเผ็ดร้อน ดังนั้นเราจึงใคร่ขอบรรยายการโรมรันพันตูครั้งนี้ให้ท่านผู้อ่านฟังอย่างถึงพริกถึงขิงสักครา” (ศ. จินดาวงศ์, 2543: 317)

ดังกล่าวมานี้ จะเห็นได้ว่าเรื่องราวของดำกับรำเพยถูกนำเสนออยู่ในรูปแบบของการเล่าเรื่องเล่าย้อนอดีต ความเป็นเรื่องเล่าจึงปรากฏชัด นอกจากนี้ผู้เล่ายังแสดงตัวชัดเจนและเปิดเผยถึงกระบวนการเล่าเรื่องที่มีการคัดเลือกและจัดลำดับเหตุการณ์ที่นำมาเล่าให้เหมาะสมกับเรื่องแนวรักโศกและแนวชีวิตต่อสู้โลดโผน กลวิธีการเล่าเรื่องเช่นนี้เป็นการล้อขนบการแต่งนวนิยายไทยทั้งสองแบบ และทำให้โลกของตัวละครภายในกรอบของการเล่าเรื่องปรากฏเด่นชัด

ในนวนิยายเรื่อง*ฟ้าทะลายโจร* ลักษณะสหบทของเรื่องมิได้ทำหน้าที่ล้อภาพยนตร์ที่เป็นต้นแบบ และมิได้ล้อขนบของภาพยนตร์แนวต่อสู้โลดโผนโดยตรง หากแต่เป็นการผลิตซ้ำนั่นคือถ่ายทอดภาพล้อที่ภาพยนตร์เรื่อง*ฟ้าทะลายโจร*ทำไว้มาบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร และในกระบวนการนั้น ผู้แต่งนวนิยายผสมผสานการเล่าเรื่องด้วยภาษาเข้ากับการเล่าเรื่องด้วยภาพเพื่อคงนัยแห่งการล้อภาพยนตร์ไทยในอดีตไว้ และเลือกใช้ลีลาการแต่งล้อกับลีลาของนักเขียนที่ร่วมสมัยกับเหตุการณ์ในเรื่อง ทำให้ผู้อ่านรับรสของอดีตผ่านลีลาการแต่ง ในกระบวนการแต่ง ผู้แต่งนวนิยาย

แสดงออกถึงความเป็นเรื่องแต่งของนวนิยายเรื่องนี้ด้วยการย้ำว่าเรื่องนี้เป็น “นวนิยายชีวิต” ผู้มีบทบาทอยู่ในเรื่องคือ “ตัวละคร” และเรื่องทั้งหมดไม่ใช่เรื่องใหม่

การล้อตัวบทต่างๆ ใน*ฟ้าทะลายโจร*มิได้มีน้ำเสียงล้อเลียนหรือเสียดสี แต่กระนั้นการเลียนแบบผลงานของนักเขียนดังในอดีตก็แฝงการวิพากษ์วิจารณ์ไว้โดยที่ผู้แต่งไม่ได้ตั้งใจ กล่าวคือนวนิยายเรื่องนี้แสดงให้เห็นขนบนิยมในการแต่งนวนิยายแนวประโลมโลกและแนวชีวิตต่อสู้โลดโผนของนักเขียนในยุคก่อน พ.ศ. 2500 ทั้งกระบวนการเลือกสรรเหตุการณ์มานำเสนอต่อผู้อ่านและสำนวนลีลาภาษาเรื่องแนวนั้นๆ ขณะเดียวกัน กลวิธีการเล่าเรื่องก็เตือนให้ผู้อ่านตระหนักถึงความแตกต่างด้านยุคสมัยระหว่างผู้เล่ากับเรื่องที่เล่าทั้งจากภาพที่นำเสนอผ่านภาษาและภาษาที่แม้จะเลียนแบบนักเขียนรุ่นก่อนแต่การเล่าย้อนอดีตและแฝงสำนวนลีลาภาษาในยุคหลังก็ทำให้เห็นร่องรอยของปัจจุบันทาบซ้อนอยู่

บันเทิงคดีเรื่องที่จะนำมากล่าวถึงต่อไปแสดงให้เห็นความเป็นสหบทที่แตกต่างกับ*ฟ้าทะลายโจร* ในเรื่องสั้น “ยี่สิบปีหลัง” ผู้แต่งแสดงให้เห็นความเป็นสหบทอันเกิดจากการเชื่อมโยงรหัสวัฒนธรรมที่แฝงอยู่ในสัญญะต่างๆ ซึ่งถูกนำมาประกอบสร้างเป็นเครือข่ายของความหมาย

4.2.2 “ยี่สิบปีหลัง”: สัญญะของความเป็น “เพื่อชีวิต”

เรื่องสั้น “ยี่สิบปีหลัง” เป็นผลงานของวินทร์ เลียววาริณ ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2539 เนื้อเรื่องแบ่งเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกเป็นเรื่องสั้นเรื่อง “วันกลับบ้าน” ที่แต่งขึ้นโดยตัวละครนักเขียนที่ใช้นามปากกาว่า “ฟ้าอำพัน” และอีกส่วนหนึ่งคือบทบันทึกของบรรณาธิการที่ฟ้าอำพันมอบเรื่องให้อ่านเพื่อนำไปตีพิมพ์ในหนังสือของเขา การที่เรื่องสั้น “ยี่สิบปีหลัง” ประกอบด้วย 2 ส่วน ทำให้เรื่องสั้นนี้มี 2 ตัวบทที่ต้องพิจารณาประกอบกัน กล่าวคือการพิจารณาเรื่องสั้นเรื่องนี้ต้องใส่ใจถึงความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันระหว่างตัวบทแต่ละส่วนเข้ามาประกอบกันเป็น 1 ตัวบท ทำให้ลักษณะเรื่องสั้นเรื่อง “ยี่สิบปีหลัง” สื่อนัยถึงความเป็นสหบทที่เกิดขึ้นจากการประกอบสร้างตัวบทสองตัวบทเข้าด้วยกัน และก่อให้เกิดความหมายที่นอกเหนือไปจากที่ปรากฏในแต่ละตัวบทหากพิจารณาแยกกันเดี่ยวๆ

เรื่องสั้น “วันกลับบ้าน” มีเนื้อเรื่องกล่าวถึงชายหนุ่มที่เดินทางออกไปสู่ชนบทเพื่อเป็นครู เขาได้สนทนากับชายวัยกลางคนที่กำลังเดินทางกลับบ้านซึ่งเป็นที่แห่งเดียวกัน ชายวัยกลางคนบอกเล่าถึงประสบการณ์การต่อสู้กับความทุกข์ยาก ส่วนชายหนุ่มก็พูดถึงเหตุที่เขาเลือกทำงานใน

ชนบทซึ่งมีนัยถึงการทำงานเพื่ออุดมการณ์มากกว่าการหวังผลตอบแทน ส่วนเนื้อหาของบทบันทึกของบรรณาธิการกล่าวถึงการพบปะกันระหว่างบรรณาธิการผู้นี้กับฟ้าอำพันที่ผับแห่งหนึ่ง บอกเล่าความเป็นมาของเรื่องสั้น “วันกลับบ้าน” เมื่อทั้งสองส่วนมาประกอบเข้าด้วยกันเป็นเรื่องสั้น “ยี่สิบปีหลัง” ทำให้เรื่องสั้น “ยี่สิบปีหลัง” มีเนื้อหาและกลวิธีการแต่งล้อขนบการแต่งวรรณกรรมแนวเพื่อชีวิต การอ่านเพื่อค้นหาความหมายที่แฝงอยู่ในวรรณกรรม และเป็นการสะท้อนถึงสถานะของวรรณกรรมว่าเป็นประดิษฐกรรมอย่างหนึ่งที่สร้างขึ้นจากระบบสัญญะ และเป็นระบบสัญญะที่สื่อความหมายถึงความคิดวิพากษ์วิจารณ์ขนบวรรณกรรมเพื่อชีวิตและกระบวนการสื่อและถอดความหมายในเรื่องแต่ง กล่าวคือ การที่เรื่องสั้น “วันกลับบ้าน” มีลักษณะเป็นวรรณกรรมเพื่อชีวิตแต่บทบันทึกของบรรณาธิการกลับหักมุมความเป็นเพื่อชีวิตนั้น เป็นการวิพากษ์วิจารณ์ขนบของวรรณกรรมเพื่อชีวิตในวงวรรณกรรมไทย ทั้งในด้านของแนวเรื่องและอุดมการณ์ของวรรณกรรมแนวนี้

ผู้แต่งสาธิตการประกอบสร้างสัญญะของความเป็นเพื่อชีวิตผ่านการพรรณนาภาพร้านเหล้าที่การตกแต่งด้วยวัตถุต่างๆ ที่แฝงรหัสอันสื่อนัยถึงความเป็น “เพื่อชีวิต”

> บรรยากาศภายในนั้นสลัวรางเหมือนผับทั่วๆ ไป ตกแต่งสถานที่แบบบ้านป่า มีภาพถ่ายเก่าๆ ของคนหลายคนที่ถืออาวุธปืน รูปเด็กนักเรียนเสื้อผ้าขาดวิ่น รูปซากเครื่องบิน รูปหมู่บ้านร้าง ตรงกลางห้องเป็นตู้กระจกกลมเส้นผ่า[น]ศูนย์กลางสักสองเมตรครึ่ง ภายในนั้นจัดแสดงถุงย่ามซึ่งมีรอยเปื้อนเลือด ปืนอาก้า เอ็ม.16 สองสามกระบอกที่สนิมจับเขรอะกรัง และปลอกกระสุนหลายนัดเรียงรายอย่างมีศิลป์ ด้านหลังมีเขาควายขนาดใหญ่ตรึงบนฝาไม้ ทั้งผับจุดสว่างด้วยตะเกียงเจ้าพายุ (ภายในดัดแปลงให้ใช้หลอดไฟธรรมดา เนื่องจากตะเกียงเจ้าพายุจริงไม่เหมาะสำหรับห้องปรับอากาศ)
>
> (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ข: 140)

ความเป็นเพื่อชีวิตของร้านเหล้าแห่งนี้ถูกประกอบสร้างขึ้นจากสัญญะที่แฝงนัยถึงการต่อสู้และอุดมการณ์ เช่น ภาพถ่ายต่างๆ อาวุธปืนและกระสุน ที่นำมาจัดตกแต่งสถานที่ วัตถุเหล่านี้หากมิได้อยู่รวมกัน หรือถูกนำเสนอในบริบทอื่น (เช่น รูปเด็กนักเรียนเสื้อผ้าขาดวิ่นบนหนังสือพิมพ์หน้าการศึกษา) ย่อมมิได้ถูกมองว่ามีความสัมพันธ์กัน ในร้านเหล้าแห่งนี้ วัตถุเหล่านี้ถูกนำมาจัดวาง “อย่างมีศิลป์” ในบริบท “แบบบ้านป่า” ทำให้เกิดความเชื่อมโยงเรื่องราวของวัตถุ

แต่ละชิ้นเข้าด้วยกันเกิดเป็นเรื่องราวการต่อสู้ของกลุ่มอุดมการณ์ทางการเมืองยุคที่ความขัดแย้งทางการเมืองระหว่างฝ่ายซ้ายฝ่ายขวา ฝ่ายเมืองฝ่ายป่า วัตถุเหล่านี้กลายเป็นสัญญะที่สร้างความเป็น “เพื่อชีวิต” ให้แก่ร้านเหล้าแห่งนี้ ในเรื่อง ความเป็นเพื่อชีวิตของร้านเหล้าถูกนำเสนอว่าเป็นมายาภาพเนื่องจากตัวร้านเหล้าเองมีลักษณะขัดแย้งกับอุดมการณ์ “เพื่อชีวิต” ที่พยายามแสดงออกผ่านวัตถุสิ่งของที่ตกแต่งร้าน กล่าวคือเป็นร้านค้าที่ทำการค้าอยู่ในระบบทุนนิยมซึ่งเป็นคู่ตรงข้ามกับอุดมการณ์เพื่อชีวิตซึ่งมีรากมาจากลัทธิสังคมนิยม

ภาพของร้านเหล้าถูกนำเสนอภาพคู่ขนานกับฟ้าอำพันและเรื่องสั้น “วันกลับบ้าน” ของเขา จากบทบันทึกของบรรณาธิการเปิดเผยให้เห็นว่า “วันกลับบ้าน” เป็นชุดสัญญะที่สร้างขึ้นอย่างไร้ความหมายเชื่อมโยงกับอุดมการณ์ทางการเมืองหรือประสบการณ์การต่อสู้ของตัวผู้เขียน “นี่มึงกำลังคิดว่ากูเขียนเรื่องสั้นนี้จากประสบการณ์จริงใช่ไหม เปล่าว่ะ สัญลักษณ์ต่างๆ ในเรื่องนี้กูมั่วใส่ทั้งนั้น ไม่มีความหมายอะไรกับกูเป็นพิเศษ มันก็คือเทคนิคอิมโพรไวส์ธรรมดา เขียนด้นไปเรื่อยๆ เอาแค่บรรยากาศยุคนั้น เขียนแบบภาพร่างไง […]” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ข: 143)

อย่างไรก็ตาม เรื่องสั้น “วันกลับบ้าน” ยังสามารถก่อเกิดความหมายได้ด้วยการอ่านของผู้อ่าน อย่างเช่นที่บรรณาธิการซาบซึ้งกับเรื่องราวใน “วันกลับบ้าน” และตัดสินใจว่าจะตีพิมพ์เรื่องสั้นนี้เนื่องจากเขาเชื่อมโยงเนื้อหาในเรื่องเข้ากับเรื่องราวในอดีตของฟ้าอำพัน คำบอกเล่าของฟ้าอำพันถึงการเดินทางไปถิ่นเดิมชักนำให้บรรณาธิการคิดเชื่อมโยงเรื่องสั้นกับภูมิหลังการต่อสู้ทางการเมืองของฟ้าอำพัน ทำให้บรรณาธิการเชื่อว่าเรื่องสั้นเรื่องนี้มีนัยลึกซึ้ง “ผมคงไม่คิดอะไรลึกซึ้งหากมันเป็นเรื่องสั้นที่เขียนโดยนักเขียนคนอื่นๆ” (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ข: 141) นั่นหมายความว่าในโลกของระบบสัญญะ แม้กระทั่งตัวตนของนักเขียนวรรณกรรมเพื่อชีวิตก็เป็นสัญญะที่ถูกหยิบยกมาเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างความหมายให้งานเขียนเช่นเดียวกันกับอุดมการณ์ของวรรณกรรมเพื่อชีวิตแม้ว่าเจ้าตัวปฏิเสธความสัมพันธ์นั้น

ในด้านรูปแบบ เรื่องสั้น “ยี่สิบปีหลัง” แสดงให้เห็นว่าแนวเรื่องแบบวรรณกรรมเพื่อชีวิตเป็นเพียงรูปแบบการประพันธ์แบบหนึ่งที่ไม่ต่างกับรูปแบบของวรรณกรรมแนวอื่นๆ และสามารถประดิษฐ์สร้างขึ้นได้ด้วยรหัสวรรณกรรมเพื่อชีวิตโดยไม่จำเป็นต้องพึ่งพาอุดมการณ์ของผู้แต่งหรือการอ้างอิงกับความเป็นจริงในโลกภายนอก ในบริบทของเรื่องนี้ก็คือประสบการณ์การต่อสู้ทางการเมืองของฟ้าอำพัน

“ยี่สิบปีหลัง” เปิดเผยให้เห็นว่าเรื่องสั้น “วันกลับบ้าน” เป็นระบบสัญญะที่ผู้แต่งสร้างขึ้นให้มีรูปแบบเป็นวรรณกรรมเพื่อชีวิต เนื้อเรื่องของ “วันกลับบ้าน” ถูกสร้างขึ้นให้สอดคล้องกับ

แนวทางของวรรณกรรมเพื่อชีวิตซึ่งเป็นวรรณกรรมที่มีอุดมการณ์สืบเนื่องมาจากแนวศิลปะสัจนิยมแนวสังคมนิยม (socialist realism)[18] ซึ่งนักเขียนนักวิจารณ์ของไทยรับมาปรับเป็นแนวการสร้างสรรค์ศิลปะที่ "มีจุดมุ่งเพื่อรับใช้ประชาชนในการต่อสู้กับความเลวทรามของชีวิตและสร้างสรรค์ชีวิตใหม่อันดีงามกว่าสดใสกว่าขึ้นแทนที่" (ทีปกร, 2540: 31) วรรณกรรมเพื่อชีวิตจึงเป็นวรรณกรรมที่มีอุดมการณ์ในการนำเสนอเรื่องราวการทำงานรับใช้ประชาชน การต่อสู้กับระบบศักดินาและทุนนิยม แต่ความเป็นวรรณกรรมเพื่อชีวิตของ "วันกลับบ้าน" ถูกลบล้างไปด้วยบทบันทึกของบรรณาธิการซึ่งฟ้าอำพันผู้แต่งเรื่องนี้เฉลยถึงกระบวนการแต่งเรื่องที่ไม่เกี่ยวข้องกับอุดมการณ์ทางการเมือง ทั้งยังไม่มีความตั้งใจจะสื่อความหมายใดเป็นพิเศษอีกด้วย คือมิได้มีการวางโครงเรื่อง หรือใช้สัญลักษณ์ที่ซ่อนนัยความหมายใดๆ ทั้งเนื้อเรื่องก็มิได้มีความเกี่ยวข้องกับประสบการณ์หรือภูมิหลังของเขาเลย

ในขณะเดียวกัน ผู้แต่งเรื่อง "วันกลับบ้าน" ที่แท้คือวินทร์ เลียววาริณ ซึ่งไม่ใช่นักเขียนแนวเพื่อชีวิต "วันกลับบ้าน" จึงเป็นตัวอย่างสาธิตของการประกอบสร้างความเป็นเพื่อชีวิตขึ้นจากการจัดวางชุดสัญญะ ในการที่วินทร์แสดงให้เห็นสถานะของวรรณกรรมว่าเป็นระบบสัญญะที่แต่ละสัญญะอ้างอิงกันเองก่อให้เกิดความหมายของเรื่องแต่งโดยที่ไม่อ้างอิงกับความเป็นจริงภายนอก เขาได้ทำลายการยึดติดมายาภาพของนักเขียนวรรณกรรมเพื่อชีวิตที่มักควบคู่มากับอุดมการณ์วรรณกรรมเพื่อชีวิตโดยที่ไม่คำนึงถึงสภาวการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไป ดังที่เขาแสดงให้เห็นว่าผู้อ่านอย่างบรรณาธิการรับรู้ความเป็นเพื่อชีวิตจากการตอบรับรหัสที่นักเขียน "มั่วใส่" เข้ามาได้โดยเชื่อว่ารหัสเหล่านั้นซ่อนความหมายที่เชื่อมโยงกับความเป็นจริง "อ่านเรื่องของเขาอีกสองเที่ยว ออกจะงงอยู่บ้าง ไม่มีใครเขียนเรื่องในยุคนั้นกันแล้ว สัญลักษณ์เหล่านี้เขาตั้งใจทิ้งให้ผู้อ่านตีความตลอด เช่นเดียวกับคำถามที่ว่า ทำไมตัวละครคนนั้นไม่ลงจากรถไฟเมื่อไปถึงจุดหมายแล้ว เขาหมายถึงตัวเขาเองหรือไม่ เขาเขียนเรื่องนี้เพื่ออะไร" (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ข: 141 – 142) กลวิธีสำคัญของวินทร์คือการประกอบสร้างเรื่อง "ยี่สิบปีหลัง" เป็นสองส่วน คือเรื่อง "วันกลับบ้าน" และบทบันทึกของบรรณาธิการ แม้ว่า "วันกลับบ้าน" จะมีรูปลักษณ์เป็นวรรณกรรมเพื่อชีวิต แต่บทบันทึกของบรรณาธิการได้ลดทอนความเป็นเพื่อชีวิตบนรากฐานของอุดมการณ์ลง เหลือเพียง

---

[18] สัจนิยมแนวสังคมนิยม หรือ ***socialist realism*** เป็นคำที่นักวิจารณ์แบบมาร์กซิสต์ใช้สำหรับ นวนิยายที่ถือกันว่ารวมเอาแง่ต่างๆ ของทัศนะของมาร์กซิสต์ที่ว่า การต่อสู้ระหว่างชนชั้นเป็นการไหวตัวอย่างสำคัญของสังคม ตั้งแต่ทศวรรษ 1930 เป็นต้นมา สัจนิยมแนวสังคมนิยมถือเป็นหลักเกณฑ์อันเป็นทางการที่กำหนดแนวทางวรรณกรรมของนักเขียนแห่งสหภาพโซเวียต อาจกล่าวอย่างคร่าวๆ ได้ว่าคำนี้ใช้กับนวนิยายซึ่งยึดมั่นอยู่กับแนวทางการเน้นให้เห็นการกดขี่ของนายทุนชั้นกลาง คุณธรรมของพวกกรรมกร และความมั่งคั่งสมบูรณ์ของชีวิตในระบบสังคมนิยมแบบโซเวียต (***Abrams,*** 2538: 285)

ความเป็นเพื่อชีวิตที่กลวงเปล่าและไร้ความหมาย ทำให้เรื่องสั้น “ยี่สิบปีหลัง” โต้แย้งการกล่าวอ้างและยกย่องวรรณกรรมเพื่อชีวิตว่ามีคุณค่าเหนือวรรณกรรมประเภทอื่น

การตั้งชื่อเรื่องสั้นนี้ว่า “ยี่สิบปีหลัง” ยังสื่อนัยถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นผ่านวันเวลาที่ล่วงไป เช่นเดียวกับสถานะของวรรณกรรมเพื่อชีวิตในสังคมร่วมสมัยที่ไม่ใช่เครื่องมือในการต่อสู้ทางการเมืองหรือเพื่ออุดมการณ์อีกต่อไป หากแต่กลายเป็นสินค้าในระบบทุนนิยม ชี้ให้เห็นว่าหลังการต่อสู้กับระบบทุนนิยมมากว่ายี่สิบปี วรรณกรรมเพื่อชีวิตก็ไม่อาจต้านทานกระแสทุนนิยมได้ และกลับกลายเป็นส่วนหนึ่งของสังคมบริโภคในระบบทุนนิยมยุคหลังซึ่งสินค้ากลายเป็นสัญญะ และสัญญะกลายเป็นสินค้า รูปแบบวรรณกรรมเพื่อชีวิตเมื่อผนวกกับภูมิหลังของนักเขียนก็ยิ่งเป็นอีกหนทางหนึ่งที่จะทำให้เรื่องขายได้ การที่บรรณาธิการเชื่อว่าเรื่อง “วันกลับบ้าน” มีนัยถึงการต่อสู้ทางการเมืองของฟ้าอำพัน ทำให้เขาเห็นว่าเรื่องสั้นนี้มีคุณค่าพอที่จะนำลงตีพิมพ์ในนิตยสารของเขาแม้ว่าวรรณกรรมแนวนี้จะไม่อยู่ในกระแสนิยมแล้วก็ตาม ปัจจุบันรูปแบบวรรณกรรมแนวเพื่อชีวิตจึงกลายเป็นสิ่งที่นักเขียนใช้แสวงหารายได้แทนที่จะใช้เป็นเครื่องมือในการต่อต้านระบบทุนนิยม เช่นเดียวกับเพลงเพื่อชีวิตกลายเป็นสินค้าที่ก่อให้เกิดกำไรเมื่อถูกนำมาทำเป็นคาราโอเกะในผับที่มีบรรยากาศแบบเพื่อชีวิตเพื่อบริการแก่นักเที่ยวกลางคืน (วินทร์ เลียววาริณ, 2542ข: 142) ในที่สุดแล้ว ความเป็นเพื่อชีวิตนั่นเองที่ถูกนำมาใช้ตอบสนองธุรกิจในระบบทุนนิยม

ในเรื่อง “ยี่สิบปีหลัง” นักเขียนวรรณกรรมเพื่อชีวิตได้ละทิ้งอุดมการณ์ ยุติการต่อสู้เพื่ออุดมการณ์ทางการเมือง และก้าวเข้าสู่ยุคหลังสมัยใหม่ที่คุณค่าต่างๆ สามารถแปรเปลี่ยนเป็นมูลค่า อดีตและประสบการณ์ทางการเมืองของนักเขียนจึงเป็นต้นทุนที่นำมาแปรเป็นสินค้าเพื่อที่นักเขียนจะสามารถดำรงชีวิตในสังคมร่วมสมัยได้อย่างมีความสุข ภาพของฟ้าอำพันผู้แต่งเรื่อง “วันกลับบ้าน” บ่งบอกแนวทางการดำเนินชีวิตของคนในสังคมร่วมสมัยมุ่งที่จะแสวงหาความสุขจากการบริโภคในระบบทุนนิยมยุคหลังมากกว่ามุ่งที่จะต่อต้านในฐานะระบบที่ครอบงำกดขี่และสร้างความไม่เท่าเทียม เพื่อเปลี่ยนแปลงสังคมไปสู่สังคมที่ทุกคนมีความเสมอภาคเท่าเทียมกัน

การประกอบสร้างเรื่อง “ยี่สิบปีหลัง” เป็น 2 ส่วนประกอบกันนอกจากลดทอนความหมายของวรรณกรรมเพื่อชีวิตเป็นรูปแบบหนึ่งของศิลปะวรรณกรรมแล้ว ยังแฝงนัยให้ตระหนักว่า แท้จริงแล้ว วรรณกรรมเป็นสิ่งประกอบสร้างจากสัญญะในระดับพื้นผิว หรือเพียงแค่รูปของสัญญะ ส่วนตัวความหมายของวรรณกรรมนั้นเกิดจากการตีความของผู้อ่าน และผู้แต่งมีบทบาทในการชี้นำความหมายโดยการคัดเลือกและจัดวางสัญญะต่างๆ ซึ่งนำไปสู่การตีความ

ความหมายของผู้อ่าน เรื่องสั้น “ยี่สิบปีหลัง” จึงแสดงให้เห็นบทบาทของผู้แต่งในฐานะผู้ประกอบสร้างความหมายขึ้นจากสัญญะที่วนเวียนอยู่ในสังคม และชี้นำการตีความของผู้อ่าน สิ่งที่ผู้อ่านหรือในที่นี้คือบรรณาธิการทำคือการประกอบสร้างความหมายขึ้นใหม่จากชุดสัญญะที่ถูกส่งมอบให้ เรื่องสั้น “วันกลับบ้าน” เป็นตัวอย่างของปฏิบัติการดังกล่าว และเมื่อมองเรื่องสั้น “ยี่สิบปีหลัง” ในลักษณะเดียวกันก็จะเห็นว่าผู้แต่งเรื่อง “ยี่สิบปีหลัง” ประกอบสร้างเรื่องสั้นเรื่องนี้ด้วยสัญญะ 2 ชุด คือเรื่องสั้น “วันกลับบ้าน” และบทบันทึกของบรรณาธิการ และเสนอให้ผู้อ่านเลือกสร้างความหมายจากชุดสัญญะที่มอบให้

กล่าวได้ว่า*ฟ้าทะลายโจร* และ “ยี่สิบปีหลัง” นำเสนอสหบทในรูปแบบที่แตกต่างกัน ความเป็นสหบทใน*ฟ้าทะลายโจร*แสดงออกด้วยการลอกเลียนตัดต่อตัวบทต่างๆ มาประกอบกันสื่อถึงความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงกันระหว่างอดีตกับปัจจุบันที่มีสายโยงใยอย่างไม่ขาดหาย ในขณะที่ “ยี่สิบปีหลัง” แสดงการก่อเกิดความหมายขึ้นจากตรรกะภายในของชุดสัญญะโดยไม่อ้างอิงกับความเป็นจริงภายนอก แต่อาศัยรหัสวัฒนธรรมของโลกความเป็นจริงเป็นสื่อชี้นำการตีความของผู้อ่าน

ในขณะเดียวกัน ความเป็นสหบทในวรรณกรรมทั้งสองเรื่องแสดงให้เห็นการที่วรรณกรรมทำงานอยู่บนระบบของสัญญะที่ความหมายของตัวบทกำเนิดขึ้นจากการเชื่อมโยงกันระหว่างรูปสัญญะที่นำมาประกอบเข้าด้วยกัน ความหมายของตัวบทมิได้ดำรงอยู่ภายในตัวบทนั้นเองตั้งแต่แรกแม้ว่าผู้แต่งจะเป็นผู้ประกอบสร้างตัวบทนั้นขึ้นมา หากแต่ผู้อ่านเป็นผู้ “เขียน” ตัวบทนั้นขึ้นใหม่อีกครั้งจากระบบสัญญะที่ผู้แต่งนำเสนอ ความหมายที่ผู้อ่านสร้างจึงเกิดจากการ “อ่าน” ระบบสัญญะ มิใช่ “ค้นพบ”

4.3 เรื่องแต่งที่สำนึกในความเป็นเรื่องแต่ง

ในยุคหนึ่ง วรรณกรรมได้รับยกย่องว่ามีคุณค่าในฐานะที่เป็นภาพแทนความเป็นจริง โดยเฉพาะตามแนวคิดแบบสัจนิยมที่เชื่อว่าวรรณกรรมสามารถเสนอภาพแทนความเป็นจริงได้อย่างไม่มีอคติ คุณค่าดังกล่าวไม่เพียงถูกท้าทายด้วยนวัตกรรมใหม่อย่างเช่นภาพถ่ายและภาพยนตร์ซึ่งแสดงให้เห็นถึงศักยภาพในการถ่ายทอดความเป็นจริงได้แม่นยำมากกว่า หากคุณค่าดังกล่าวยังถูกท้าทายด้วยแนวความคิดว่าวรรณกรรมไม่อาจเป็นภาพแทนความปีนจริงได้เนื่องจากวรรณกรรมเป็นโครงสร้างของภาษาชุดหนึ่งที่ถูกสร้างขึ้น หรืออาจเรียกได้ว่าเป็น “เกมภาษา (language game)”

เลียวตารด์ (Lyotard, 1984: 71 – 82) เสนอว่านักเขียนควรปฏิเสธที่จะยืนยันหรือทำเสมือนว่าวรรณกรรมสามารถถ่ายทอดความเป็นจริงได้อีกต่อไป นักเขียนควรที่จะตั้งคำถามต่อกฎของการเล่าเรื่องที่รับทอดสืบต่อมา เนื่องจากกฎนั้นเองคือวิธีการที่จะหลอกลวง หลอกล่อ และทำให้เชื่อว่าสิ่งที่สร้างขึ้นจากกฎนั้นถูกต้องเหมาะสม เลียวตารด์เห็นว่าเป็นไปไม่ได้ที่กฎเหล่านั้นจะก่อให้เกิดความจริงขึ้นได้ สิ่งที่เลียวตารด์เรียกร้องคือนักเขียนควรจะตระหนักถึงสิ่งซึ่งมีบทบาทในการกำหนดควบคุมกระบวนการแต่งเรื่องของพวกเขา โดยเฉพาะอย่างยิ่งกฎเกณฑ์ที่มีการสถาปนาขึ้นเป็นที่ยอมรับ นักเขียนกลุ่มหลังสมัยใหม่แสดงการตระหนักถึงสิ่งเหล่านี้ผ่านรูปแบบการประพันธ์ที่สะท้อนความเป็นเรื่องแต่งของตน หรือแสดงความสำนึกรู้ตนในฐานะเป็นเรื่องแต่งที่เกิดจากการสร้างสรรค์ในกรอบของกฎเกณฑ์ของภาษา

จากข้อเรียกร้องของเลียวตารด์ รูปแบบของเรื่องแต่งที่ว่าด้วยการแต่งเรื่องที่สะท้อนความเป็นเรื่องแต่งหรือแสดงความสำนึกรู้ตนในฐานะเป็นเรื่องแต่งนี้จึงมิใช่เพียงการเล่นสนุกของนักเขียน แต่ยังเป็นการสื่อนัยการเมืองเชิงอำนาจที่แฝงอยู่ในรูปแบบการประพันธ์ลักษณะนี้ ในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ นักเขียนหันมาพูดถึงงานของตนเองและชี้ให้เห็นบริบทของการเมืองเชิงอำนาจที่แฝงอยู่ในผลงานและในกระบวนการทำงานของพวกเขา การทำเช่นนี้เป็นการยอมรับว่าในการสร้างผลงาน นักเขียนไม่อาจหลีกพ้นไปจากสิ่งซึ่งตนเองได้วิพากษ์วิจารณ์หรือท้าทาย จึงกลายเป็นว่าศิลปะหลังสมัยใหม่นำเสนอหรือแสดงให้เห็นอุดมการณ์ที่กำกับกระบวนการสร้างความหมายอย่างสำนึกรู้ตนโดยตลอด (Hutcheon, 2002: 4)

แพรทริเซีย วอห์ (Waugh, 1993) กล่าวถึงสำนึกในความเป็นเรื่องแต่งว่าเป็นการสำนึกและตระหนักถึงเรื่องแต่งในฐานะโครงสร้างของภาษา ซึ่งในที่นี้คือโครงสร้างของตัวบท ได้แก่การประกอบสร้างเรื่องแต่งด้วยผู้เล่า โครงเรื่อง การลำดับเหตุการณ์ วรรณกรรมหลังสมัยใหม่นำเสนอโครงสร้างเหล่านี้ให้ปรากฏ ชี้ให้เห็นว่าวรรณกรรมเป็นเรื่องแต่งที่ประกอบขึ้นจากความเป็นจริงภายนอก ขนบจารีตทางวรรณกรรม โครงสร้างของภาษาและตัวบทที่มีมาก่อน เป็นการนำเสนอสถานะของวรรณกรรมในฐานะเครื่องมือในการเสนอสาร และเป็นประดิษฐกรรม (artifact) การสะท้อนความเป็นเรื่องแต่ง (fictionality) ทำให้ตัววรรณกรรมนั้นเองคือเป้าหมายของการวิพากษ์วิจารณ์ การที่วรรณกรรมวิพากษ์วิจารณ์ตัวเองเป็นการแสดงถึงสำนึกในความเป็นเรื่องแต่งของตนเอง และนำคนอ่านให้หันมาสนใจและรู้สึกถึงกระบวนการสร้างวรรณกรรมเรื่องนั้นมากกว่าเรื่องราวหรือเหตุการณ์

แนวคิดเรื่องการแสดงความสำนึกตนในฐานะเรื่องแต่งเพื่อแสดงถึงขนบทางวัฒนธรรมที่กำหนดกฎเกณฑ์หรือควบคุมการทำงานของนักเขียนนี้ มีปรากฏอยู่ในงานเขียนของไทยหลายเรื่องด้วยกัน ในที่นี้จะวิเคราะห์นวนิยายและเรื่องสั้นรวม 6 เรื่อง คือ “ตัวละครดื้อรั้น” “ภารกิจ” “นักเขียนใหม่” “สินในน้ำฝน” “มารุตมองทะเล” และ*นิยายนิรภัย* เพื่อแสดงให้เห็นมุมมองต่อกระบวนการสร้างวรรณกรรมในบริบทของสังคมไทย และแนวคิดที่แตกต่างกันเกี่ยวกับสิ่งที่เรียกว่าเป็นขนบวัฒนธรรมที่นักเขียนแต่ละคนมองและได้รับผลกระทบ

4.3.1 “ตัวละครดื้อรั้น”: นักเขียนกับสูตรสำเร็จของการแต่งเรื่อง

“ตัวละครดื้อรั้น” เป็นผลงานของกานติ ณ ศรัทธา ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2531 เนื้อหาของเรื่องเป็นการโต้ตอบกันระหว่างนักเขียนคนหนึ่งกับตัวละครของเขาผู้ซึ่งไม่พอใจลักษณะและบทบาทของเขาที่นักเขียนสร้างขึ้น เรื่องสั้นนี้แต่งขึ้นหลังจากช่วงเวลาของการวิพากษ์วิจารณ์ “สูตรสำเร็จ” และ “น้ำเน่า” ของวรรณกรรมเพื่อชีวิตในช่วงหลัง พ.ศ. 2523 ขณะที่วรรณกรรมเพื่อชีวิตเองก็ได้รับความนิยมและมีการสร้างสรรค์ออกมาอย่างต่อเนื่องจนเป็นกระแสหลักกระแสหนึ่งในวงวรรณกรรมไทย การโต้ตอบระหว่างตัวละครกับนักเขียนอาจพิจารณาได้ว่าเป็นการโต้ตอบกันระหว่าง “เสียง” ของผู้อ่านและนักวิจารณ์กับนักเขียนวรรณกรรมเพื่อชีวิต และขณะเดียวกันก็เป็นการต่อรองของนักเขียนต่อความคาดหวังต่อภารกิจทางสังคมของวรรณกรรม โดยชี้ให้เห็นว่าแม้กระทั่งวรรณกรรมเพื่อชีวิตก็เป็น “ศิลปะเพื่อศิลปะ” คือมีภารกิจทางสุนทรียศาสตร์ ซึ่งในบริบทนี้คือการสร้างความปวดร้าวสะเทือนอารมณ์

เรื่องราวชีวิตของตัวละครที่ลุกขึ้นมาตอบโต้กับนักเขียนในเรื่อง “ตัวละครดื้อรั้น” มีเนื้อความล้อกับเรื่องราวในนวนิยายเรื่อง*จนตรอก*ของชาติ กอบจิตติ ซึ่งมีเนื้อหาแสดงความคับแค้นของตัวละครชายหนุ่มจากต่างจังหวัดที่อพยพเข้ามาทำงานในเมืองหลวง แต่แล้วเขากลับประสบปัญหายิ่งกว่าเดิม ทำให้ต้องสูญเสียเมียและพ่อ ในที่สุดเขาฆ่าลูกแล้วฆ่าตัวตายตามแต่ไม่ตาย นวนิยายขนาดสั้นเรื่องนี้เป็นวรรณกรรมแนวธรรมชาตินิยม (naturalism) ซึ่งเป็นแนวหนึ่งที่กล่าวได้ว่าจัดรวมอยู่ในกลุ่มวรรณกรรมเพื่อชีวิต อนุภาคจาก*จนตรอก*ที่ถูกนำมาผลิตซ้ำในเรื่องนี้คือการอพยพจากต่างจังหวัดเข้ามาหางานทำในกรุงเทพฯ การที่ภรรยาของตัวละครมีชู้ การที่หญิงสาวต้องทำงานเป็นโสเภณีเพื่อหาเงิน การที่คนในครอบครัวของตัวละครเอกตาย เหล่านี้ถูกนำมาล้อใน “ตัวละครดื้อรั้น” ว่าเป็น “สูตร” ในการสร้างความหดหู่เศร้าหมองโดยไม่จำเป็น หรือไม่สมเหตุผล

> “มันง่ายเกินไป” ตัวละครดันคำพูดสวนออกมาทันที “ผมกับครอบครัวหนีความแห้งแล้งมานี่เป็นโศกนาฏกรรมพอฟังได้ แต่ลูกผมสิคุณเอาแต่จะให้มันตายท่าเดียว คุณคิดว่าถ้ามันวิ่งขึ้นสะพานลอย รถก็จะไล่ตามขึ้นไปขยี้มันอย่างนั้นหรือ น้องสาวผมคุณก็จงใจให้ตายชัดๆ ไอ้วายร้ายตัวไหนล่ะเคยฆ่าข่มขืนผู้หญิงหากิน หรือถ้าพูดอีกทีทำไมคุณต้องให้มันไปทำอาชีพอย่างนั้น ถ้ามันไปรับจ้างเย็บผ้าหรือไปขายส้มตำน้ำตกล่ะหือ มันทำไม่เป็นหรือไง แล้วเมียผมนั่นอ้างว้างขนาดไหนกัน ทำไมเมียคุณไม่อ้างว้างแล้วไปหาผัวสำรองบ้าง”
>
> (กานติ ณ ศรัทธา, 2535: 32)

คำอธิบายของนักเขียนยืนยันการสร้างเรื่องตัวละครโดยอิงกับความ “สมเหตุผล” คือความเป็นไปได้ของเหตุการณ์ “ทุกอย่างมีเหตุผลอยู่ในตัว” (กานติ ณ ศรัทธา, 2535: 32) อย่างไรก็ตาม การอธิบายเหตุผลในการกำหนดชะตากรรมของตัวละครไปในลักษณะนั้นแสดงให้เห็นเป้าหมายทางศิลปะมากกว่าเป้าหมายทางสังคม คือ “เพื่อแสดงให้เห็นความปวดร้าวผิดหวัง” (กานติ ณ ศรัทธา, 2535: 32) การสร้างสรรค์วรรณกรรมเพื่อชีวิตจึงมิได้ยึดมั่นกับอุดมการณ์ “ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน” ดังคำเรียกร้องของจิตร ภูมิศักดิ์ อีกต่อไป และไม่ได้พ้นไปจากกรอบของความเป็นศิลปะแห่งวรรณกรรม แนวความคิดในการแต่งเรื่องของนักเขียนแสดงถึงการที่นักเขียนพยายามจัดการกับตัวละครเพื่อผลสัมฤทธิ์ทางการประพันธ์มากกว่าผลในการนำเสนอ “สาร” ของเรื่อง “วิธีการที่จะทำให้ตัวละครลดความแข็งกร้าวลง แล้วคล้อยตามความคิดของเขาได้ในที่สุดนั้นไม่ได้เป็นเรื่องยาก เพียงแค่ให้เหตุผลต่อการกระทำถูกกระทำลงไปก็เป็นอันใช้ได้แล้ว เหมือนกับที่เขาเคยใช้เหตุผลมารองรับพฤติกรรมของตัวละครอื่นๆ ในงานเขียนที่ผ่านมาไม่รู้กี่เรื่องต่อกี่เรื่อง” (กานติ ณ ศรัทธา, 2535: 31) ความคิดของนักเขียนที่มีต่อการสร้างตัวละครได้กลายเป็นการย้อนกลับมาวิพากษ์วิจารณ์แนวการประพันธ์สัจนิยมและสัจนิยมแนวสังคมนิยมเองที่เน้นความเหมือนจริงความสมเหตุผลโดยอาศัยเพียงวิธีการให้/อ้างเหตุผลที่เหมาะสมโดยไม่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับความเป็นจริงในโลกภายนอก วรรณกรรมเพื่อชีวิตจึงไม่อาจอ้างตัวเป็น “กระจกสะท้อนสังคม” ได้เนื่องจากกระบวนการแต่งเรื่องผ่านการประดิษฐ์เพื่อผลทางสุนทรียศาสตร์ คือการสร้าง “ความปวดร้าว”

“ตัวละครดื้อรั้น” ทำลายความเชื่อมั่นในอุดมการณ์ของนักเขียนเพื่อชีวิตด้วยการแสดงให้เห็นความหวังของนักเขียนที่จะประสบความสำเร็จในทางการประพันธ์และผลตอบแทน “เขาฝันเห็นนิยายเรื่องแรกของตัวเองตีพิมพ์ออกมาเป็นรูปเป็นเล่ม เห็นผลงานได้รับการกล่าวขวัญกัน

ทั่วทุกภาค เห็นคณะกรรมการตัดสินรางวัลสร้างสรรค์ระดับประเทศ ประกาศให้นิยายของเขาเป็นวรรณกรรมยอดเยี่ยมประจำทศวรรษ” (กานติ ณ ศรัทธา, 2535: 34) ความฝันของนักเขียนนำไปสู่การปรับปรุงกลวิธีการสร้างตัวละครเพื่อให้ประสบความสำเร็จดังที่ตั้งใจ

> […] เขาพบว่าความล้มเหลวเกิดขึ้นเพราะเขาไม่สามารถควบคุมตัวละครและการเดินเรื่องได้อย่างแม่นเหมาะ สถานการณ์ต่างๆ ในนิยายของเขามักเกิดขึ้นโดยไม่มีเงื่อนไขผลักดัน ตัวละครหลายตัวก็เปลี่ยนนิสัยอย่างกะทันหัน และบางทีพฤติกรรมที่พวกมันแสดงออกก็อยู่นอกโครงเรื่องที่เขากำหนดไว้
>
> ภาวะเช่นนั้นเป็นปัญหาอยู่นาน แต่นักเขียนอย่างเขาซึ่งมีความเอาจริงเอาจังมากกว่าคนอื่น ในที่สุดก็สามารถแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ จนลุล่วง เขาจับตัวละครได้อยู่มือ […]
>
> เมื่อควบคุมตัวละครได้แล้ว สถานการณ์ต่างๆ ในนิยายจึงเป็นเรื่องง่ายขึ้น เขาเลยทำงานได้โดยไม่มีข้อหนักใจ งานเขียนหลายเรื่องสำเร็จออกมาอย่างงดงาม ไม่นานเขาก็กระโดดออกมาเป็นนักเขียนแนวหน้าที่มีคนยกย่องชมเชยทั่วประเทศ เขามีความสุขกับชื่อเสียงและเงินทอง สองอย่างนี้เขาบอกกับตัวเองว่าอย่างหลังสำคัญกว่า เลยโหมผลิตงานออกมาอย่างขนานใหญ่ เพื่อการได้มาซึ่งบ้านหลังใหม่ รถยนต์ และเครื่องอุปโภคบริโภคต่างๆ
>
> (กานติ ณ ศรัทธา, 2535: 34 – 35)

การสร้างสรรค์ผลงานของนักเขียนกลายเป็นการตอบสนองความต้องการของตนเอง นักเขียนใช้ผลงานของตนเองเป็นเครื่องมือแสวงหาหนทางที่จะสร้างรายได้เพื่อใช้ชีวิตในสังคมบริโภค มิใช่ตอบสนองอุดมการณ์ทางสังคม และทั้งไม่ใช่อุดมการณ์ทางวรรณกรรม “ผลงานของเขาในชั้นหลัง แม้บางเล่มจะถูกติติงว่าด้อยคุณภาพทางการสร้างสรรค์ แต่เขาก็รู้สึกว่าตัวเองมีชื่อเสียงมากเกินกว่าที่จะยอมรับข้อบกพร่องใดๆ ได้อีกแล้ว” (กานติ ณ ศรัทธา, 2535: 35) การอ้างการเลียนแบบโลกความเป็นจริงภายนอกดังที่นักเขียนอ้างทฤษฎีสังคมขึ้นมาอธิบายชะตากรรมของตัวละครจึงเป็นคำพูดที่ว่างเปล่า “คุณอาจคิดว่าตัวเองมีเสรีภาพเต็มที่ แต่จริงๆ แล้วไม่ใช่ มันคือการไขว่คว้าความว่างในกรงกรอบต่างหาก คุณถูกกำหนดไว้แล้วโดยชะตากรรมทางการเมือง สังคม และเศรษฐกิจ” (กานติ ณ ศรัทธา, 2535: 35) คำพูดของนักเขียนกลับเป็นสิ่งยืนยันถึงการแปรวาทกรรมทฤษฎีทางสังคมมาเป็นวาทกรรมของศิลปะในการสร้างตัวละคร และชะตากรรม

ของตัวละครก็อยู่ในมือของนักเขียนแม้นักเขียนจะอ้างว่าทุกสิ่งที่เกิดขึ้น “กำหนดไว้แล้วโดยชะตากรรมทางการเมือง สังคม และเศรษฐกิจ” (กานติ ณ ศรัทธา, 2535: 35) ก็ตาม

เมื่อแนวความคิดในการแต่งเรื่องของนักเขียนอิงอยู่กับเงื่อนไขทางศิลปะการสร้างเรื่องตัวละคร และผลสัมฤทธิ์ในการได้รับความนิยม การแต่งเรื่องวรรณกรรมเพื่อชีวิตจึงไม่ต่างกับการแต่งนวนิยายหรือละครพาฝันที่มี “สูตร” ของการแต่งเรื่องเพื่อประกันความสำเร็จด้วยเช่นกัน “คุณทำงานไม่ผิดกับคนกำกับหนังไทย คุณเคยเห็นในจอใช่ไหม พวกผู้ร้ายจะปล้ำนางเอก ช่วยกันไล่ตะครุบจับอย่างเอาเป็นเอาตาย […] คุณคิดว่ามันวิเศษกว่ากันหรือ งานเขียนของคุณให้อะไรกับคนอ่านบ้าง เหตุที่ทุกคนต้องมาตายกันอย่างน่าเอน็จอนาถเป็นเพราะพวกผมไม่มีทางออกหรือว่าคุณไม่มีทางไปกันแน่ […]” (กานติ ณ ศรัทธา, 2535: 36 – 37)

เรื่องสั้น “ตัวละครดื้อรั้น” นี้ด้านหนึ่งแสดงการวิพากษ์วิจารณ์สูตรสำเร็จและความน้ำเน่าของวรรณกรรมเพื่อชีวิตอันเกิดจากการที่วรรณกรรมเพื่อชีวิตมุ่งเน้นการสร้างความสะเทือนใจแทนการสื่อ “สาร” โดยไม่ยอมประนีประนอมความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับอุดมการณ์ในการรับใช้สังคม ทรรศนะของตัวละครและความคิดคำนึงของนักเขียนแสดงให้เห็นการที่ศิลปะกับอุดมการณ์ทางการเมืองไม่อาจเดินไปด้วยกันได้ ผู้แต่งผลักนักเขียนให้ไปอยู่ฟากตรงข้ามกับภารกิจทางสังคม ยืนยันว่านักเขียนไม่อาจมีผลงานที่ “สร้างสรรค์” หรือตอบสนองอุดมการณ์ทางการเมืองได้หากมุ่งหวังผลทางชื่อเสียงและผลตอบแทน

ในอีกด้านหนึ่ง “ตัวละครดื้อรั้น” ก็แสดงความตระหนักถึงความสำคัญของขนบการประพันธ์ที่มีอิทธิพลต่อการเลือกกำหนดทิศทางการแต่งเรื่องของนักเขียน “อย่าคิดอะไรมาก มันเป็นโศกนาฏกรรม คุณน่าจะเข้าใจ โศกนาฏกรรมมันก็ต้องเศร้า ต้องบีบคั้นคนอ่านให้รู้สึกเจ็บปวด” (กานติ ณ ศรัทธา, 2535: 30) นักเขียนไม่อาจหลุดพ้นจากกรอบของการแแต่งเรื่อง การที่นักเขียนไม่ประสบความสำเร็จกระทั่งปรับเปลี่ยนกลวิธีการประพันธ์ก็แสดงให้เห็นว่าการแต่งวรรณกรรมมิใช่การสร้างสรรค์อย่างไม่มีขีดจำกัด หากอยู่ในขอบเขตของความเป็นศิลปะที่อยู่ในกรอบของการสื่อความหมาย หรือเป็นเกมภาษาที่นักเขียน “เล่น” อยู่กับผู้อ่าน ที่นักเขียนจำเป็นต้องเรียนรู้กฎกติกาเพื่อเล่นเกมนั้นต่อไป

เรื่องสั้น “ตัวละครดื้อรั้น” เป็นผลงานในยุคเริ่มแรกของการแสดงความตระหนักถึงเงื่อนไขของการแต่งเรื่อง สิ่งที่เรื่องสั้นเรื่องนี้นำเสนอและสอดคล้องกับแนวคิดหลังสมัยใหม่คือการเลี่ยงไม่พ้นที่ศิลปะย่อมเกี่ยวข้องกับการเมือง มิใช่ในรูปของการเป็นภาพสะท้อนของการเมืองเชิงอำนาจในสังคมหรือโลกความเป็นจริงภายนอก แต่แสดงให้เห็นการเมืองเชิงอำนาจที่

ครอบคลุมอยู่ในพื้นที่ของการแต่งวรรณกรรม โดยเฉพาะการเปิดเผยให้เห็นกลไกของกรอบความคิดที่ครอบงำกระบวนการสร้างสรรค์เรื่องแต่ง ด้านหนึ่งคือหลักเกณฑ์และกลวิธีการสร้างเรื่องและตัวละครในวรรณกรรมเพื่อชีวิต และอีกด้านหนึ่งคือการแสดงความกลวงเปล่าของวรรณกรรมเพื่อชีวิตที่เรื่องราวและตัวละครถูกสร้างตามสูตรสำเร็จ ซึ่งในขณะเดียวกันได้บั่นทอนคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ของผลงานลง โดยนัยนี้อาจกล่าวได้ว่าเรื่องสั้น “ตัวละครดื้อรั้น” เองยังคงถูกนำเสนออยู่ในกรอบของการเรียกร้อง/แสวงหา “คุณค่า” ของวรรณกรรมอันเกิดจากการสร้างสรรค์บนฐานของอุดมการณ์ ไม่ว่าจะเป็นอุดมการณ์ “ศิลปะเพื่อชีวิต” หรือ “ศิลปะเพื่อศิลปะ” ก็ตาม

วรรณกรรมเรื่องที่จะกล่าวถึงต่อไปผู้แต่งนำเสนอความพยายามปลดปล่อยนักเขียนออกจากสูตรสำเร็จของการสร้างตัวละครตามแบบแผน และเสนอมุมมองต่อภารกิจของนักเขียนที่หลีกพ้นไปจากความสนใจในเรื่องการสื่อ “สาร” และหันมา “เล่น” กับกลวิธี

4.3.2 “ภารกิจ”: นักเขียนกับภารกิจในการจบเรื่อง

เรื่องสั้น “ภารกิจ” เป็นผลงานของวรรณะ กวี ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2543 เนื้อเรื่องกล่าวถึงนักเขียนกับตัวละครของเขาที่ต่างก็ทำภารกิจของตัวเอง คือนักเขียนกำลังนำเสนอตัวละครในเรื่องของเขา และตัวละครที่เขานำเสนอนั้นกำลังตกปลา เรื่องดูเหมือนเป็นการตั้งคำถามเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ของผู้แต่งในการแต่งเรื่อง ซึ่งล้อกับการอธิบายถึงการสร้างโลกของเรื่องเล่าของอุมแบร์โต เอโค ไม่ว่าจะโดยตั้งใจหรือไม่ก็ตาม

ใน *Postscript to The name of the rose* เอโค (Eco, 1984) อธิบายถึงการสร้างโลกของเรื่องเล่าว่า แม้ว่าเรื่องเล่าที่ปรากฏในสายตาผู้อ่านจะไม่ปรากฏรายละเอียดหลายอย่างหลายประการเกี่ยวกับตัวละคร สถานที่ เหตุการณ์ ฯลฯ แต่ผู้แต่งจำเป็นต้องรู้ทั้งหมด ดังนั้นในการแต่งเรื่อง ผู้แต่งจึงต้องจินตนาการถึงโลกของเรื่องแต่งขึ้นเสียก่อน แล้วจึงจะลงมือเล่าเรื่องได้ ในการล้อกับข้อเขียนของเอโคนี้ วรรณะ กวี ดูจะแสดงการยอมรับความคิดดังกล่าวโดยแสดงให้เห็นว่าภายในขอบเขตของเรื่องที่แต่ง ผู้แต่งคือผู้นำพาเรื่องราวทั้งหมดไปสู่จุดจบ ซึ่งเป็นบทบาทสำคัญของผู้แต่งที่ยังคงหลีกเลี่ยงไม่ได้

ในเรื่องสั้น “ภารกิจ” ผู้เล่าเรื่องคือ “ผม” ซึ่งเป็นนักเขียน “ผม” เล่าถึงตนเองเมื่อขณะที่กำลังแต่งเรื่องสั้น และขณะที่เขากำลังแต่งเรื่อง เขาคิดพิจารณาถึงบทบาทหน้าที่ของเขาในฐานะผู้แต่ง เขายืนยันที่จะปฏิเสธแนวนิยมหรือทฤษฎีการประพันธ์ที่ถ่ายทอดและยึดถือเป็น

แนวทางแต่งเรื่องโดยประกาศแนวคิดของตนเองว่า ในขณะที่เขาทำงาน เขาไม่ได้คำนึงถึงสิ่งเหล่านั้นนอกจากตัวละครของเขา “เรื่องสั้นที่ขายได้ส่วนใหญ่ต้องหวือหวา แฝงความคิดความเชื่อที่ไม่ล้าสมัย ถ้าเป็นเรื่องแนวสัจนิยมก็จะต้องเขียนให้ถึงเลือด – น้ำตา ถ้าเป็นแนวกระแสสำนึกก็ต้องคมคายลึกซึ้ง มีจุดขัดแย้งและคลี่คลายลงตัว ข้าพเจ้าอ่านทฤษฎีมานักต่อนัก แต่เวลาลงมือเขียนเรื่องสั้นแต่ละเรื่องทีไรสมองกลับว่างเปล่าโหวงเหวง ทฤษฎีหายลับเข้ากลีบเมฆ สิ่งที่มีอยู่จริงเป็นเพียงความรู้สึกนึกคิดที่มีต่อตัวละครของข้าพเจ้า เป็นเพียงการวางระยะห่างของสายตาที่เฝ้ามองดูตัวละคร” (วรรณะ กวี, 2544: 49)

ดูเหมือนนักเขียนจะมองว่าตัวละครเป็นสิ่งสำคัญที่สุด เป็นจุดเริ่มต้นของเรื่องราว โครงเรื่องเป็นสิ่งที่มาทีหลัง และองค์ประกอบอื่นๆ อาจเป็นสิ่งไม่จำเป็น

> การเขียนเรื่องสั้นจำเป็นต้องอาศัยศาสตร์และศิลปะสร้างสรรค์ ทุกครั้งที่มีฉาก ตัวละคร นักเขียนแต่ละคนสามารถทำให้สองสิ่งนี้เข้าไปอยู่ในเรื่องราวของเขาได้อย่างไม่มีขีดจำกัด ข้าพเจ้าเคยคิดว่าเรื่องแต่งเป็นเรื่องที่เขียนง่าย ถ้าใครชอบฟุ้งฝันก็สามารถเขียนเรื่องสั้นในระดับพื้นๆ ได้โดยไม่ต้องไปสนใจชั้นเชิงวรรณศิลป์ เทคนิคลูกเล่นเป็นเรื่องที่นักเขียนจะค้นหาได้เองขณะที่เขามีประสบการณ์มากขึ้น บางทีฉากไม่ใช่สิ่งจำเป็นใส่ลงไปก็รกรุงรังเปล่าๆ และบางครั้งตัวละครก็ไม่มีความหมาย ถ้ายัดลงไปก็รกหูรกตา เมื่อไม่มีฉาก ไม่มีตัวละคร บทสนทนาก็ไม่มี (วรรณะ กวี, 2544: 44 – 45)

เขาจึงหันมาให้ความสำคัญแก่การนำเสนอตัวละครในสภาวการณ์ที่กำหนด และยืนยันความคิดดังกล่าวด้วยการนำเสนอภาพตัวละครคนตกปลาโดยเน้นให้เห็นแนวความคิดในการนำเสนอตัวละคร “ไม่ว่าเขาจะมีอาชีพส่วนตัวอะไร แต่เวลานี้เขาเป็นเพียงนักตกปลาในสายตาของข้าพเจ้า เขาได้ละทิ้งหน้าที่การงานทุกอย่างจนหมดสิ้น อย่างน้อยก็ช่วงระยะเวลาที่เขานั่งอยู่ที่บ่อตกปลา ภารกิจเดียวที่มีความหมายต่อเขาคือการตกปลา” (วรรณะ กวี, 2544: 50)

จากตัวละครที่เขากำลังสร้างขึ้นและความคิดเห็นเกี่ยวกับวิธีการที่เขาใช้นำเสนอตัวละคร นักเขียนตั้งคำถามถึงความสัมพันธ์ระหว่างผู้แต่งกับตัวละครว่าผู้แต่งรู้จักตัวละครของตนมากน้อยเพียงไร เขาคิดว่าผู้แต่งไม่จำเป็นต้องรู้จัก แต่มีหน้าที่สร้างตัวละครขึ้น “ข้าพเจ้ากำลังปฏิบัติภารกิจของตนเอง เช่นเดียวกับตัวละครของข้าพเจ้ากำลังปฏิบัติภารกิจของเขา ในสมองของข้าพเจ้ามีแต่เรื่องชวนให้ปวดหัว ครุ่นคิดถึงที่มาที่ไปของชายตกปลา เพื่อจะได้เขียนเรื่องสั้นที่ถอด

ความรู้สึกนึกคิดของคนตกปลาออกมาอย่างสมบูรณ์ที่สุด” (วรรณะ กวี, 2544: 44) น้ำเสียงของนักเขียนดูจะไม่พอใจบทบาทเช่นนี้ของตนเองนัก “ภารกิจของข้าพเจ้าเป็นเช่นนี้เอง วันทั้งวันเที่ยวเฝ้ามองคนนั้นคนนี้แล้วยัดความคิด ความรู้สึก และเรื่องราวที่ตัวเองคิดว่าเหมาะสมกับตัวละครอย่างเขาเข้าไปบรรจุเป็นเรื่องราวในชีวิตอย่างแยกไม่ออกว่ามันคือเรื่องจริงหรือเรื่องลวง” (วรรณะ กวี, 2544: 44) เขาเห็นว่าการเขียนถึงความรู้สึกนึกคิด อารมณ์ และนิสัยของตัวละคร เป็นการยัดเยียดและการสรุปเอาเองของผู้แต่ง “เมื่อเขยิบเข้าไปใกล้จึงรู้ว่าตัวละครของข้าพเจ้าเป็นคนชอบอ่านหนังสือ เอ๊ะ...นี่ข้าพเจ้าเป็นคนสรุปเอาเองหรือเปล่า” (วรรณะ กวี, 2544: 45)

กล่าวได้ว่า นักเขียนผู้นี้เห็นว่านักเขียนไม่ควรทำหน้าที่ “สร้าง” ตัวละคร แต่ทำหน้าที่ “นำเสนอ” สิ่งที่มองเห็นเกี่ยวกับตัวละครจากภายนอกเพื่อให้นำเสนอตัวละครอย่างเป็นกลาง ด้วยเหตุนี้ มุมมองผู้เล่าจึงมีความสำคัญ เขาแสดงความคิดเห็นว่าผู้เล่าที่นำเสนอเรื่องอย่างเป็นกลางได้คือผู้เล่าที่เป็นผู้สังเกตการณ์ “สิ่งที่มีอยู่จริงเป็นเพียงความรู้สึกนึกคิดที่มีต่อตัวละครของข้าพเจ้าเป็นเพียงการวางระยะห่างของสายตาที่เฝ้ามองดูตัวละคร กระทั่งบางทีเข้าไปชิดมากเสียจนดวงตาของข้าพเจ้าเข้าไปอยู่ในดวงตาของตัวละครจนแยกกันไม่ออก เมื่อนั้นข้าพเจ้าก็จะทำหน้าที่ของนักเขียนบกพร่องไป เมื่อวางระยะห่างไม่ได้ เรื่องก็จะเอนเอียงจนกระทั่งกลายเป็นการเขียนคำร้องทุกข์แทนตัวละคร” (วรรณะ กวี, 2544: 49)

ด้วยความคิดดังกล่าวนักเขียนจึงทำเสมือนว่าเขามิได้เป็นผู้สร้างตัวละครแต่เป็นเพียงผู้สังเกตการณ์ เขานำเสนอตัวละครได้เพียงภาพที่มาจากจุดที่เขามองดูตัวละคร ซึ่งแสดงออกโดยการเคลื่อนจุดเฝ้าสังเกตการณ์ตัวละครจากระยะไกลไปสู่ระยะใกล้เพื่อพรรณนาภาพของตัวละครที่ปรากฏอย่างภววิสัย (objective) ไม่ล่วงล้ำเข้าไปในอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร และไม่ตัดสินประเมินค่า ความสัมพันธ์ระหว่างผู้แต่งกับตัวละครดูเสมือนว่าแยกขาด ตัวละครไม่ขึ้นกับผู้แต่งหากแต่เป็นวัตถุ (object) ที่ตั้งอยู่รอให้นักเขียนเข้าไปพิจารณาและถ่ายทอดสู่ผู้อ่าน ดังการบรรยายตัวละครจากระยะไกลในช่วงแรกทำให้เห็นการที่นักเขียนพรรณนาแต่ภาพร่างของนักตกปลา “ข้าพเจ้าเฝ้ามองตัวละครในเรื่องสั้นของข้าพเจ้าอยู่อย่างสนใจ เขาอยู่ไกลสายตามากจนไม่สามารถบรรยายรูปพรรณสัณฐานได้ จากจุดที่เขานั่งอยู่ ข้าพเจ้ามองเห็นแค่เสื้อสีขาวแขนยาว แลเห็นหมวกคลุมศีรษะและบังใบหน้าไว้ราวกับภาพจิตรกรรม เป็นภาพระยะไกลของชายคนหนึ่งที่กำลังนั่งตกปลา” (วรรณะ กวี, 2544: 43) เมื่อเลื่อนเข้ามาใกล้นักเขียนก็สามารถบอกเล่ารายละเอียดเกี่ยวกับตัวละครของเขาได้มากขึ้น “ข้าพเจ้าเดินเข้าไปใกล้คนตกปลาคนนั้นมากขึ้น เริ่มมองเห็นย่ามสีแดงใบหนึ่ง มีหนังสือเล่มหนึ่งโผล่ออกมา” (วรรณะ กวี, 2544: 45) อย่างไรก็ตาม ความย้อนแย้งปรากฏขึ้นเมื่อนักเขียนไม่อาจอดใจที่จะตัดสินประเมินค่าเกี่ยวกับตัวละครชายตกปลาอย่าง

มั่นใจมากขึ้นจากรายละเอียดที่เขาเองให้ข้อมูลเพิ่มมากขึ้น “ข้าพเจ้าได้ย้ายเข้ามาอยู่ใกล้ชายตกปลา จนสามารถมองเห็นเส้นผมสีขาวที่โผล่พ้นหมวก ท่อนแขนเหี่ยวย่นแต่มีกำลัง เส้นเอ็นปูดโปน เขียวเข้มเกร็งเห็นชัด เพิ่งแน่ใจว่าเขาเป็นนักตกปลาที่มีประสบการณ์” (วรรณะ กวี, 2544: 48) และตีความตัวละครของเขาจากสถานการณ์ที่เขาสร้างขึ้น คือการถอดเบ็ดพลาด “ชายตกปลาถอดเบ็ดพลาด เลือดไหลซิบๆ ที่นิ้วชี้ เขาหยิบสำลีในย่ามมาพันไว้และปิดเทปกาวชำนาญ คงเคยทำแผลมาแล้วนักต่อนัก หรือเขาอาจมีอาชีพเป็นหมอหรือบุรุษพยาบาล ข้าพเจ้าสามารถคาดเดารายละเอียดของตัวละครได้มีเหตุมีผลมากขึ้น” (วรรณะ กวี, 2544: 50)

นอกจากการตัดสินประเมินค่าตัวละครจากภววิสัยของตัวละครที่เขาพรรณนาแล้ว นักเขียนยังเพิ่มเติมการประเมินค่าตัวละครจากอัตวิสัยของเขาเอง บทบาทของนักเขียนจึงขยายออกจากการเป็นผู้สังเกตการณ์และเล่าถึงภววิสัยของตัวละครไปสู่อัตวิสัยของผู้แต่งต่อตัวละคร

> เขาเป็นตัวละครที่น่าเบื่อที่สุดเท่าที่ข้าพเจ้าเคยสร้างตัวละครมา แต่กลับทำให้น่าสนใจและน่าติดตาม ความราบเรียบเอื่อยเฉื่อยกลับซุกซ่อนสีสันความเข้มข้น จังหวะลีลาชวนระทึก ตัวละครของข้าพเจ้ามีที่มาที่ไปอย่างไรนั้นไม่ใช่เรื่องสำคัญอีกแล้ว ทุกย่างก้าวทุกจังหวะที่กำลังดำเนินไปนี้ต่างหากที่ชวนให้ข้าพเจ้านั่งเฝ้าดูอยู่ บางทีเมื่อข้าพเจ้าติดตามสังเกตจนถึงวินาทีสุดท้ายกลับพบว่าเขาเป็นเพียงตัวละครที่ไม่มีอะไรน่าสนใจเลย เสียเวลาเปล่าที่มัวมานั่งเฝ้าจับตามองเขาตลอดทั้งวันโดยไม่กินข้าวกินปลา
>
> (วรรณะ กวี, 2544: 50)

อย่างไรก็ตาม ผู้แต่งได้บิดผันความน่าเบื่อของเรื่องนี้ด้วยการสร้างสถานการณ์ใหม่ให้เกิดขึ้นเป็นการกระตุ้นความสัมพันธ์ระหว่างนักเขียนกับนักตกปลาด้วยการที่นักตกปลาปล่อยปลาที่ตกได้หลุดมือไป ซึ่งทำให้นักเขียนอารมณ์เสียถึงกับเลิกแต่งเรื่องไปกลางคัน

> เสียงน้ำถูกกระทบอย่างแรง เพียงปล่อยใจให้คิดอะไรชั่วขณะก็พลาดโอกาสดูเหตุการณ์ที่น่าตื่นตา ทำไมมันรวดเร็วอย่างกับฟ้าแลบ แผล่บเดียวหายไปแล้ว เจ้าปลายักษ์ ตัวละครที่บ้าที่สุดของข้าพเจ้าได้ปล่อยปลาตัวนั้นไป
>
> ให้ตายเถอะ...เขาทำให้ข้าพเจ้ารู้สึกเหมือนกำลังถูกตีหัว ข้าพเจ้าลุกพรวดขึ้นทันที โดยไม่รีรอ ข้าพเจ้ารีบตรงไปร้านข้าวแกง เดินจ้ำอ้าวๆ ปล่อยให้ตัวละครของข้าพเจ้ามีอิสระที่จะทำอะไรตามใจชอบไปเพียงลำพัง
>
> (วรรณะ กวี, 2544: 52 – 53)

นอกจากการเล่าถึงการสร้างตัวละครนักตกปลา เรื่องสั้นยังเล่าเรื่องการสร้างตัวละครนักเขียนผ่านการที่นักเขียนตระหนักรู้สถานะความเป็นตัวละครของตนเอง เขาบอกอย่างชัดแจ้งว่าเขาเองก็เป็นตัวละครของเรื่องสั้นเรื่องนี้เช่นเดียวกับชายตกปลา และทำหน้าที่เป็นผู้เล่าเรื่องราวของชายตกปลาซึ่งเป็นตัวละครของเขา “เขาคือตัวละครของข้าพเจ้า แน่นอนว่าเรื่องสั้นเรื่องนี้มีตัวละครคือข้าพเจ้าซึ่งเป็นผู้เล่าเรื่อง กับชายนั่งตกปลาผู้เป็นบุรุษที่สาม” (วรรณะ กวี, 2544: 45) การที่ผู้เล่ายอมรับว่าตัวเองก็เป็นตัวละครตัวหนึ่งนี้ทำให้ความคิดว่าเขาจะนำเสนอตัวละครชายตกปลาได้อย่างเป็นกลางเป็นไปไม่ได้เนื่องจากเขาได้กลายเป็นตัวละครที่มี “สถานะ” หรือจุดยืนอย่างหนึ่งไปเสียแล้ว คือการมีสถานะเป็น “ผู้เล่า” ซึ่งเขาตระหนักดีว่าไม่ว่าจะระมัดระวังอย่างไร ผู้เล่าก็ไม่อาจเล่าถึงตัวละครได้อย่างเป็นกลางเพราะผู้เล่าเองก็มีภาวะแวดล้อมที่เป็นปัจจัยในการตัดสินใจว่าจะนำเสนอตัวละครอย่างไร ในท้ายเรื่อง การเล่าถึงความรู้สึกของตนเองแสดงให้เห็นว่าความเป็นกลางที่ผู้เล่าตั้งใจจะดำรงไว้เกิดเบี่ยงเบนไปเนื่องจากผู้เล่าหิวข้าว ณ จุดนี้ ความสัมพันธ์ระหว่างนักเขียนกับนักตกปลาจึงสิ้นสุดลง

> ข้าพเจ้าเริ่มเดือดดาลอยู่ในใจ ความหิวทำให้อารมณ์แปรปรวน ความรู้สึกที่มีต่อตัวละครเริ่มผิดเพี้ยน ข้าพเจ้าเริ่มรู้สึกอิจฉาตัวละครอย่างไม่มีปี่มีขลุ่ย […] ถ้าตัวละครของข้าพเจ้ากำลังอยู่อย่างมีความสุขถึงขีดสุด แต่ข้าพเจ้ากลับอยู่อย่างทุกข์สาหัส เขาจะยังมีอะไรชวนให้น่ายกย่องได้อีก นอกเสียจากเขากำลังเป็นตัวละครร้ายในเรื่องสั้นของข้าพเจ้า
>
> (วรรณะ กวี, 2544: 52)

กล่าวได้ว่าในเรื่องนี้ เรื่องที่เล่าถึงการสร้างตัวละครในการแต่งเรื่องถูกซ้อนด้วยเนื้อหาของการแต่งเรื่องของนักเขียน เรื่องสั้น “ภารกิจ” แสดงให้เห็นถึงภารกิจของผู้แต่งที่ไม่ใช่ผู้สังเกตการณ์สิ่งต่างๆ แล้วนำมาถ่ายทอดในฐานะวัตถุที่เป็นภววิสัย หากแต่ภารกิจของผู้แต่งที่แท้จริงคือการจัดการให้องค์ประกอบต่างๆ ของเรื่องอยู่ในความควบคุม ทั้งการสร้างและจัดการให้เรื่องดำเนินไปในทิศทางที่ต้องการ ความสัมพันธ์ระหว่างนักเขียนและนักตกปลาเป็นความสัมพันธ์ที่ถูกสร้างและถูกกำหนดให้ดำเนินไปภายในกรอบความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับตัวละคร ดังจะเห็นว่าเรื่องสั้นนี้มีการพัฒนาจากจุดเริ่มต้นไปสู่จุดจบ และทั้งหมดอยู่ในการกำกับของผู้แต่ง คือ วรรณะ กวี ในการที่กำกับให้เรื่องเกิดจุดพลิกผันและนำไปสู่จุดจบของเรื่องสั้น “ภารกิจ” คือการสิ้นสุดความสัมพันธ์ระหว่างนักเขียนกับนักตกปลา

เรื่องสั้น “ภารกิจ” ได้เสนอมุมมองแบบหลังสมัยใหม่ต่อบทบาทของผู้แต่งที่ไม่ใช่การถ่ายทอดโลกที่อ้างถึงอย่างเป็นภววิสัยและตรงไปตรงมาโดยไร้การจัดการ เรื่องสั้นเรื่องนี้แสดงให้เห็นธรรมชาติของการเล่าเรื่องที่ย่อมเป็นอัตวิสัย และเป็นขนบธรรมเนียมที่ต้องดำเนินเรื่องในกรอบของการพัฒนาความต่อเนื่องของเรื่องเล่าไปสู่จุดจบ ในเรื่องสั้น “นักเขียนใหม่” เนื้อหาและกลวิธีการเล่าเรื่องอย่างสำนึกในความเป็นเรื่องแต่งเสนอมุมมองที่ไกลกว่า กล่าวคือการเสนอถึงบทบาทของผู้แต่งในฐานะของผู้ประกอบสร้างวัตถุดิบของของเรื่องเล่า แทนการเป็นผู้สร้างและกำหนด

4.3.3 “นักเขียนใหม่”: นักเขียนกับบทบาทในการประกอบสร้างเรื่อง

เรื่องสั้นเรื่อง “นักเขียนใหม่” เป็นผลงานของกนกพงศ์ สงสมพันธุ์ ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2533 มีเนื้อหาพูดถึงกรอบการประเมินค่าวรรณกรรมซึ่งนำมาสู่กรอบกำหนดกลวิธีการแต่งเนื้อเรื่องนำเสนอเรื่องเป็นบทพูดเดี่ยว (monologue) ของตัวละครที่เป็นนักเขียนครุ่นคิดถึงการนำเรื่องราวที่ตนประสบมาแต่งเรื่องจนเกิดเป็นเรื่องสั้น “นักเขียนใหม่” ขึ้น ทำให้เรื่องสั้น “นักเขียนใหม่” เป็นตัวอย่างสาธิตที่แสดงให้เห็นลักษณะหนึ่งของเรื่องแต่ง

เริ่มแรก เรื่องสั้น “นักเขียนใหม่” แสดงให้เห็นว่าวรรณกรรมเป็นประดิษฐกรรมที่มีกรอบความคิดกำหนดและควบคุมการสร้างสรรค์อยู่ ซึ่งกลายเป็นสิ่งที่มาบีบบังคับและปิดกั้นจินตนาการความคิดสร้างสรรค์ของนักเขียน ตัวละคร “ข้าพเจ้า” เล่าว่าเขาประสบปัญหาในการแต่งเรื่อง เขาไม่สามารถแต่งเรื่องได้ทั้งที่มีวัตถุดิบอยู่มากมายเนื่องจากเห็นว่าตนเองไม่มีกลวิธีที่ดีพอจะนำเสนอเรื่องราวเหล่านั้นออกมา ความเข้าใจของเขาเกิดจากกรอบความคิดเกี่ยวกับการแต่งวรรณกรรมตามที่เพื่อนของเขายืนยันว่าการแต่งวรรณกรรมต้องมีกระบวนการสร้างสรรค์ที่ “แยบยล” เพื่อนำเสนอเรื่องราวและความคิด หาไม่แล้วเรื่องที่แต่งขึ้นก็จะไม่มีคุณค่าเพียงพอที่จะเป็นวรรณกรรม

> ข้าพเจ้าเคยทดลองให้เพื่อนคนหนึ่งอ่านเรื่องสั้นซึ่งได้เขียนจบไปสองเรื่องนั้น เขาเป็นนักอ่านตัวยงและสามารถชี้ให้เห็นว่าข้าพเจ้ายังคงเป็นเช่นนักเขียนใหม่ทั้งหลาย ที่สักแต่มีวัตถุดิบอยู่มากมาย แต่ไม่รู้จักวิธีหยิบมาใช้อย่างชาญฉลาด ข้าพเจ้าเห็นตามเขาว่า ข้าพเจ้ามุ่งแต่อธิบายสิ่งซึ่งคิดได้โดยหาคำนึงถึงมิติด้านลึกของเรื่องราวและตัวละครไม่ เขาวิจารณ์โดยไม่อ้อมค้อมว่า งานเขียนของข้าพเจ้าน่าจะเป็นได้เพียงคอลัมน์หรือบทความมากกว่าวรรณกรรม
>
> (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ก: 25)

คำวิจารณ์ของเพื่อนของตัวละครแสดงให้เห็นนัยสองประการด้วยกัน ประการแรก วรรณกรรมเป็นงานที่ประดิษฐ์สร้างขึ้น เรื่องราวที่เสนอออกมาในรูปเรื่องสั้นหรือนวนิยายล้วนแต่ผ่านกระบวนการปรุงแต่ง หรือ “หยิบมาใช้อย่างชาญฉลาด” ตัวละครย้ำความสำคัญของกลวิธีหลายครั้งตั้งแต่ต้นเรื่อง “หากเพียงมีความชำนาญในการสร้างเรื่องราวมากพอ […] ข้าพเจ้าคงได้นวนิยายดีๆ สักเรื่องหนึ่ง” (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ก: 21) เมื่อเห็นลุงเยื้อนและลุงยาว “ข้าพเจ้า” ก็คิดถึงปัญหาการนำเสนอเรื่องในวรรณกรรม “ลำพังให้อธิบายถึงปรากฏการณ์เช่นนี้คงอธิบายได้ไม่ยากนัก ทว่ามันกลับเป็นสิ่งยากเย็นแสนเข็ญหากจะให้อธิบายโดยวิธีอันแยบยลทางวรรณกรรม” (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ก: 22) “ข้าพเจ้า” อธิบายถึงความยากของการแต่งเรื่องว่า “ใช่ว่าเพียงใครมีเรื่องราวหรือวัตถุดิบอยู่แล้วจะเป็นนักเขียนได้ ต่อให้มีความคิดวิเคราะห์ปัญหาต่างๆ เหล่านั้นได้ทะลุปรุโปร่งก็ไม่อาจเป็นนักเขียนได้อยู่ดีหากไม่มีความชำนาญเพียงพอ ทั้งในแง่การย่อยวัตถุดิบให้เป็นเรื่องราวในเชิงงานเขียน และกลวิธีทางวรรณศิลป์ในการถ่ายทอดออกมาอย่างแยบยล” (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ก: 25)

สิ่งหนึ่งที่ผู้แต่งแสดงให้เห็นว่าการแต่งวรรณกรรมเป็นเรื่องของการประดิษฐ์สร้างคือการแปรความสามารถในการสร้างสรรค์ของนักเขียนเป็นเรื่องของทักษะและความชำนาญอันเกิดจากการฝึกฝนและทำงานหนัก โดยตัวละคร “ข้าพเจ้า” อ้างถึงคำกล่าวของเออร์เนสต์ เฮมมิงเวย์ ที่ว่า “ข้าพเจ้าไม่ได้พบความสำเร็จโดยบังเอิญ ข้าพเจ้าพบความสำเร็จเพราะทนทำงานหนัก” (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ก: 24) และตัวเขาเองแม้จะแต่งเรื่องได้ไม่เป็นที่พอใจของตนเอง “แต่ข้าพเจ้าก็ยังเชื่อมั่นว่าอีกหลายต่อหลายเรื่องที่เขียนไม่จบเหมือนทำทิ้งทำขว้างนั้น หาใช่ความสูญเปล่าในแง่ของการฝึกฝน อย่างน้อยสิ่งหนึ่งซึ่งทำไปก็ได้เตือนตัวเองว่างานเขียนเป็นงานที่ยากยิ่ง” (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ก: 25) และ “ข้าพเจ้าได้แต่มุ่งหวังอยู่ลึกๆ ว่าวันหนึ่งเมื่อมีความชำนาญพอ วัตถุดิบเหล่านี้จะถูกแปรออกมาเป็นงานเขียนเรื่องแล้วเรื่องเล่า” (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ก: 26)

ประการที่สอง คำวิจารณ์ของเพื่อนนักเขียนบ่งบอกว่ามีกรอบความคิดเกี่ยวกับการแต่งวรรณกรรมที่เป็นที่รับรู้ของนักเขียนและนักอ่าน กรอบความคิดนี้เป็นเครื่องกำหนดให้นักเขียนต้องแต่งเรื่องไปตามแนวทางที่เป็นที่คาดหมาย คือมี “มิติด้านลึก” งานเขียนจึงจะถือว่ามีคุณค่า ทั้งในแง่ได้รับการยอมรับและนำมาซึ่งรายได้ การที่ตัวละคร “ข้าพเจ้า” ประสบปัญหาในการแต่งเรื่องก็เนื่องจากเขายังหากลวิธีที่จะนำเสนอเรื่องตามกรอบความคิดนั้นไม่ได้ ความคิดดังกล่าวได้รับการตอกย้ำเมื่อนักเขียนมองเรื่องสั้นของตนเอง และกล่าวว่าวิธีการนำเสนอเรื่องสั้นเรื่องนี้ คือการนำเรื่องราวของผู้คนที่เขารู้จักมาร้อยเรียงด้วยแก่นความคิดเดียวกัน “บัดนี้ข้าพเจ้าปรารถนาเป็นที่สุด

ที่จะประกอบวัตถุดิบซึ่งมีอยู่ให้เป็นเรื่องราวทางวรรณกรรม ทำอย่างไรข้าพเจ้าถึงจะโยงเรื่องของลุงทั้งสอง, น้าชายและผู้คนที่บ้านเกิดกับเพื่อนข้าพเจ้าในเมืองหลวงให้มาสอดร้อยเป็นเรื่องราวเดียวกัน สามารถสื่อผ่านความคิดของข้าพเจ้าออกมาได้อย่างแยบยลและเต็มไปด้วยวรรณศิลป์เปี่ยมด้วยชีวิตและอารมณ์?...” (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ก: 32)

การสอดร้อยเรื่องราวเหล่านั้นเข้าด้วยกันนั้น “ข้าพเจ้า” ทำโดยเลือกนำเสนอแนวคิดที่ดึงออกมาได้จากเรื่องราวเหล่านั้น คือสิ่งที่มนุษย์แต่ละคนยึดถือว่ามีความสำคัญ มีคุณค่าต่อชีวิตของตน และโยงเข้ากับปัญหาของตน ทำให้เรื่องทั้งหมดซึ่งแต่แรกดูเหมือนหลากหลาย ไม่มีเอกภาพกลับมีเอกภาพ ดังที่นักเขียนเปิดเผยกระบวนการคิดนั้นออกมาให้เห็น

> ในความคิดของนักเศรษฐศาสตร์แล้ว เรื่องของน้าชายและทุกคนที่บ้านเกิดของข้าพเจ้าคือเรื่องซึ่งแสนตลกและโง่เขลา แต่เมื่อมันเป็นทั้งชีวิตและวิญญาณของพวกเขา ข้าพเจ้ากลับตลกไม่ออก อย่างน้อยพวกเขาก็มีคำตอบสำหรับคุณค่าที่แท้จริงของชีวิต […]
>
> เช่นเดียวกับเรื่องหนังสติ๊กของลุงสองพี่น้อง […] ข้าพเจ้าแน่ใจว่ามันมีความสำคัญและคุณค่าเฉพาะสำหรับแกไม่ด้อยไปกว่าการทำนามีต่อน้าชายของข้าพเจ้าเลย
>
> แน่ละ... คำถามถึงหนังสติ๊กของลุงยาวคล้ายจะเป็นเรื่องที่แสนโง่เขลาและตลกยิ่งกว่าหลายเท่า แต่ข้าพเจ้าก็ยิ่งตลกไม่ออกในเมื่อตระหนักว่านั่นก็เป็นทั้งชีวิตและวิญญาณของแก หากเกิดมีใครไปถามถึงสิ่งซึ่งสำคัญที่สุดในชีวิตแก อย่างน้อยแกก็มีคำตอบ […]
>
> ข้าพเจ้าเองเสียอีกที่จนบัดนี้ยังตอบได้เพียงอ้อมๆ แอ้มๆ ...
>
> (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ก: 30 – 31)

ในการเสนอเนื้อเรื่องในลักษณะบทพูดเดี่ยวของตัวละคร ทำให้ผู้อ่านแยก “ข้าพเจ้า” ออกจากผู้แต่ง คือกนกพงศ์ได้ยาก และการเล่าเรื่องเสมือนว่าเป็นกระแสสำนึกของผู้แต่งทำให้เรื่องสั้นเรื่องนี้ดูเหมือนกล่าวถึงกระบวนการคิดแต่งเรื่องสั้นเรื่องนี้ แต่แท้ที่จริงแล้วความสัมพันธ์ระหว่างโลกวรรณกรรมกับโลกความเป็นจริงอาจไม่ใช่ความสัมพันธ์โดยตรงดังที่ผู้เล่า คือ “ข้าพเจ้า” ก็บอกเล่าเอาไว้ เปิดเผยให้เห็นว่าการเล่าเรื่องไม่ใช่การเก็บเกี่ยววัตถุดิบต่างๆ จากโลกความเป็นจริงแล้วนำมาถ่ายทอดอย่างตรงไปตรงมา หากแต่นักเขียนต้องนำวัตถุดิบเหล่านั้นมาผ่านกระบวนการเล่าเรื่องเพื่อให้กลายเป็น “วรรณกรรรม”

> ในสมองของข้าพเจ้ามีวัตถุดิบอยู่มากมาย มีภาพหลายภาพซึ่งเก็บซับมาได้ในช่วงชีวิตที่ผ่านมา ภาพเหล่านั้นอธิบายได้ทุกอย่าง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของชีวิตหรือสังคม เพียงแต่ไม่มีภาพใดที่มีความสมบูรณ์พร้อมในเรื่องราว โครงเรื่องสำหรับงานวรรณกรรมไม่ได้วางไว้ทั้งแท่งให้เราเดินไปพบ ทว่ามันคล้ายภาพซึ่งใครแกล้งฉีกออกเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย แล้วขว้างให้กระจัดกระจายอยู่ในที่ต่างๆ ปล่อยให้นักเขียนค้นหาแต่ละชิ้นส่วนเพื่อมาประกอบกันขึ้นเป็นภาพที่สมบูรณ์อีกครั้งหนึ่ง นั่นต้องใช้ทั้งความเข้าใจรวมทั้งฝีมือและความชำนาญของคนเป็นนักเขียนมิใช่น้อย
>
> (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ก: 32)

คำ “สารภาพ” ข้างต้นแฝงนัยบ่งบอกว่าเรื่องสั้น “นักเขียนใหม่” ก็ถูกประกอบสร้างขึ้นด้วยวิธีการเดียวกัน เรื่องราวของนักเขียน ลุงเยื้อนลุงยาว น้าชาย เพื่อนของเขาเอง ซึ่งดูเหมือนพรั่งพรูออกมา แท้ที่จริงก็ถูกจัดเรียงลำดับก่อนหลังเพื่อประกอบขึ้นเป็น “ภาพที่สมบูรณ์” ของเรื่องเล่าที่เล่าถึงปัญหาของนักเขียนหน้าใหม่

อย่างไรก็ตาม ในการประกอบสร้างนั้น นักเขียนมิได้ทำได้โดยง่ายเนื่องจากถูกกำหนดด้วยกรอบความคิดว่าวรรณกรรมต้องแต่งขึ้นด้วยกลวิธีที่ “แยบยล” แม้ว่าสุดท้ายดูเสมือนว่าตัวละครจะปล่อยวางความคิดนั้น “ข้าพเจ้าได้ตัดสินใจแล้วที่จะเป็นคนโง่เขลา ทั้งโดยการเลือกสร้างสมบัติซึ่งคนส่วนใหญ่มองว่าไร้สาระเยี่ยงเดียวกับหนังสติ๊กของลุงสองพี่น้อง ซ้ำยังต้องเหนื่อยหนักในการงานซึ่งไม่มีใครมองเห็นคุณค่าเยี่ยงชาวนา” (กนกพงศ์ สงสมพันธุ์, 2536ก: 32 – 33) แต่เรื่องสั้น “นักเขียนใหม่” ถูกนำเสนอด้วยกลวิธีที่แตกต่างกับการเล่าเรื่องโดยทั่วไป กล่าวคือลวงให้รู้สึกว่าเรื่องนี้เป็นความคิดที่หลั่งไหลออกมาจากผู้แต่งอย่างตรงไปตรงมา แต่ในที่สุดแล้ว กลวิธีการเล่าเรื่องนี้กลับเปิดเผยให้เห็นความซับซ้อนของเรื่องสั้นเรื่องนี้ คือเปิดเผยให้เห็นว่าเรื่องที่ “ข้าพเจ้า” เล่าเป็นผลงานที่ผู้แต่งสร้างขึ้นจากการประกอบเรื่องราวต่างๆ เข้าด้วยกัน ดูเหมือนว่าไร้เอกภาพและความเชื่อมโยง โดยที่ผู้แต่งตระหนักรู้และยอมที่จะอยู่นอกกรอบการประพันธ์ที่นักเขียนนักอ่านทั่วไปคุ้นเคยและยอมรับ การที่ตัวละคร “ข้าพเจ้า” ย้ำว่ายินดีสร้างสรรค์ผลงานในแบบของตนแม้ว่าคนอื่นจะเห็นว่าเป็นเรื่องที่ไม่มีคุณค่าก็ตาม และยังแสดงปณิธานในการทำงานเป็นนักเขียน เพื่อสร้างสรรค์งานเขียนซึ่งมีคุณค่าต่อชีวิตของนักเขียน เป็นการยืนยันว่าวรรณกรรมมีคุณค่ามีความสำคัญต่อนักเขียนในฐานะที่เป็นผลงานของเขา มากกว่าที่จะมีคุณค่าหรือความสำคัญเพราะผลงานนั้นได้รับการยอมรับหรือสามารถแปรเป็นรายได้ได้

เมื่อมองโดยองค์รวมของเรื่องสั้นนี้จะเห็นว่าผู้แต่งเรื่อง “นักเขียนใหม่” นั้นเองที่ไม่ได้หลุดพ้นกรอบความคิดหรือค่านิยมในการยกย่องความริเริ่มสร้างสรรค์ที่จะสรรหากลวิธีที่แยบยลมานำเสนอเรื่อง เนื่องจากเรื่องสั้น “นักเขียนใหม่” ถูกแต่งขึ้นด้วยการประกอบสร้างเรื่องราวของตัวละครต่างๆ นำมาจัดวางให้ต่อเนื่องเชื่อมโยงกันด้วยความคิดเรื่อง “คุณค่า” ที่ถูกย้ำหลายครั้งแก่นสารของเรื่องสั้นเรื่องนี้จึงเป็นการยกย่องให้ความสำคัญแก่วรรณกรรมในฐานะเป็นประดิษฐกรรมการประกอบสร้างเรื่องราวของวัตถุดิบเพื่อที่นำเสนอแก่นสารสำคัญซึ่งเป็นความสามารถอันสูงส่งของนักเขียน และเป็นลักษณะสำคัญของความเป็นเรื่องแต่ง

ขณะที่ “นักเขียนใหม่” เสนอมุมมองต่อเรื่องแต่งในฐานะเป็นตัวบทที่เกิดขึ้นจากการประกอบสร้างวัตถุดิบต่างๆ โดยนักเขียนมีบทบาทสำคัญในการเลือกสรรและร้อยเรียงเรื่องราวเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันภายในกรอบการประเมินค่า เรื่องสั้นอีกเรื่องหนึ่งคือ “สินในน้ำฝน” ของอัญชัน นอกจากจะยืนยันมุมมองดังกล่าวแล้วยังเพิ่มเติมให้เห็นความสำคัญของกรอบความคิดเกี่ยวกับประเภทวรรณกรรมที่มีอิทธิพลต่อความคิดในการสร้างสรรค์เรื่องอีกด้วย

4.3.4 “สินในน้ำฝน”: การหนีไม่พ้นกรอบ

เรื่องสั้น “สินในน้ำฝน” เป็นผลงานของอัญชัน ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2533 เรื่องสั้นเรื่องนี้นำเสนอเรื่องราวของตัวละครที่เป็นนักเขียนซึ่งเป็นผู้เล่าเหตุการณ์ที่พบเห็นขณะติดฝนไปพร้อมๆ กับการคิดนำสิ่งที่พบเห็นมาสอดร้อยเป็นเรื่องสั้น ในที่สุดแล้ว กระบวนการคิดของนักเขียนผู้นั้นเองที่เป็นเนื้อหาของเรื่องสั้นที่นักเขียนนำเสนอต่อผู้อ่าน เรื่องสั้น “สินในน้ำฝน” จึงเป็นเรื่องสั้นที่แสดงกระบวนการแต่งเรื่อง ทำให้เห็นว่าวรรณกรรมเป็นเรื่องแต่งที่ถูกประดิษฐ์สร้างขึ้นอย่างมีกระบวนการ

กระบวนการแต่งเรื่องเปิดเผยตนเองให้เห็นตั้งแต่ที่มาของเรื่องสั้น “สินในน้ำฝน” โดยเริ่มต้นจากนักเขียนบอกที่มาความคิดที่จะแต่งเรื่องจากเหตุการณ์ฝนตก “ระหว่างที่ยืนคอยให้ฝนซานี่แหละ ข้าพเจ้าก็ริอ่านแต่งเรื่องสั้นเรื่องนี้ขึ้นมา” (อัญชัน, 2539: 41) เขาเล่าถึงความคิดที่จะนำเอาสถานการณ์แวดล้อมขณะนั้นมาเป็นองค์ประกอบของเรื่อง “เปิดเรื่องด้วยฝน แต่จะต่อเรื่องไปอีท่าไหนเล่า ข้าพเจ้าพยายามมองไปรอบๆ ตัวละคร ฉาก และโครงเรื่องก็ยังหาไม่ได้ แต่แล้วฝนนี่แหละเป็นตัวต้อนให้มาปะเอาฉากของเรื่องเข้า” (อัญชัน, 2539: 42) ซึ่งในที่สุด เขาก็เห็นฉาก คือ ศาลาริมถนน ตัวละคร คือแม่ค้าขายขนมจีน (อัญชัน, 2539: 42) และนำมาซึ่งโครงเรื่องที่คิดว่าเหมาะกับตัวละครนั้น แต่โครงเรื่องและตัวละครที่ “ข้าพเจ้า” คิดไว้ไม่เป็นผลเนื่องจากวิธีคิดของเขาติดอยู่ในกรอบการแต่งเรื่องแบบเพื่อชีวิต เมื่อเขาหันไปหาผู้ที่มาติดฝนคนอื่นๆ เขาก็เห็นว่าใช้

การไม่ได้ “ไอ้ที่คิดจะหาๆ เอาในศาลาไปเขียน เห็นท่าจะเป็นหมัน เพราะดูๆ ไม่เห็นจะมีอะไรเอาเลย ทั้งโครงเรื่อง ฉาก รวมไปถึงตัวละครซึ่งล้วนแต่เปียกมะล่อมะแล่กหมดทุกตัว” (อัญชัน, 2539: 45) ความไม่เป็นผลนั้นส่งให้นักเขียนได้แต่เล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในระหว่างฝนตกไปเรื่อยๆ กระทั่งสิ้นสุดสถานการณ์ คือฝนหยุดตก และตัวละครทั้งหมดแยกย้ายกันไป อย่างไรก็ตาม ในที่สุดแล้ว นักเขียนก็ได้เรื่องราวจากเหตุการณ์นี้ไปเขียนเป็นเรื่องสั้นสำหรับส่งบรรณาธิการ “ทรัพย์ในดิน สินในฝน… นี่คือประโยคส่งท้ายของข้าพเจ้าที่ผุดวาบขึ้น เราสองคนคงต้องขอบใจฝนเจ้ากรรมในวันนี้ไม่น้อยไปกว่ากัน...ตัวป้าแกสำหรับหาบเต็มๆ ที่ได้ว่างเปล่าลง ตัวข้าพเจ้าสำหรับหน้ากระดาษว่างเปล่าที่ได้เต็มขึ้น” (อัญชัน, 2539: 50) โดยนัยนี้ วรรณกรรมมิได้มีสถานะสูงส่งมากไปกว่าเป็นสินค้าที่นักเขียนผลิตขึ้นเพื่อสร้างรายได้ให้แก่ตนเอง เช่นเดียวกับที่ขนมจีนเป็นสินค้าของแม่ค้า

การเล่าถึงความคิดที่จะแต่งเรื่องจากเหตุการณ์ฝนตกไม่เพียงแสดงให้เห็นกระบวนการแต่งเรื่องที่ต้องมีการวางแผนเกี่ยวกับโครงเรื่อง ฉาก และตัวละครแล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงกรอบความคิดที่ครอบงำกระบวนการแต่งของนักเขียนด้วย นักเขียนมิได้เป็นอิสระ หากแต่ถูกอุดมการณ์บางอย่างควบคุมโดยไม่รู้ตัว ดังที่ “ข้าพเจ้า” สารภาพว่าเมื่อเขาพบวัตถุดิบที่จะนำมาสร้างเป็นตัวละคร คือยายขายขนมจีน กรอบของวรรณกรรมเพื่อชีวิตเข้ามาครอบงำกระบวนการคิดแต่งเรื่อง โครงเรื่องที่เขาคิดได้จึงออกมาในรูปแบบเดิมๆ ของวรรณกรรมเพื่อชีวิต คือ “แกน่าจะเป็นคนๆ คนเดียวที่ต้องหาเลี้ยงครอบครัวอยู่ ผัวน่าจะเป็นคนงานก่อสร้าง แต่ตกตึกลงมาง่อยพิการอยู่กับบ้าน และบางทีพรุ่งนี้อาจเป็นเส้นตายขีดให้แกต้องรีบหาเงินจ่ายค่าเทอมลูก […] ทำไมฝนจั๊กๆ ตรงนี้ถึงไม่ย้อนกาลเวลาไปตกใส่ผืนนาที่เคยแล้ง จนครอบครัวแกมีอันต้องอพยพหนีแล้งเข้ามากรุงเทพฯ เสียเล่า” ซึ่งเขาเกิดความรู้สึกตัวขึ้นว่า “ว้า ไม่ได้ความ ข้าพเจ้าเล่นกับพล็อต “วรรณกรรมเพื่อชีวิต” ประเภทซ้ำซากอีกแล้วซี” (อัญชัน, 2539: 43) เช่นเดียวกับการที่เขาแสดงให้เห็นว่าคิดผิดเกี่ยวกับตำรวจเทศกิจที่นำรถจักรยานยนต์เข้ามาจอดและตรงมาหายายขายขนมจีน วิธีคิดแบบเดียวกันเข้ามาครอบงำกระบวนการคิดทำให้คิดไปว่าตำรวจเทศกิจผู้นั้นคือ “ผู้ร้าย” ที่จะมาฉกฉวยเอาน้ำพักน้ำแรงของยายขายขนมจีนไป

> ขณะที่ป้าแม่ค้านั่งตัวแข็ง เขาก็ถืออำนาจบาตรใหญ่รี่เข้ามาถึงตัว เอามือเปิดฝาหม้อขึ้น ชะโงกลงไปดูหลักฐานเองถึงในหม้อ ไม่สนใจกับอาการ ‘ขี้หดตดหาย’ ที่กำลังเกิดขึ้นกับเจ้าของแม้แต่น้อย เขาควานสายตาลงไปสำรวจของในหม้ออย่างเอาเป็นเอาตาย พิกลจริงๆ กะอีแค่

หม้อใบเดียว แล้วข้าพเจ้าก็พลอยกลั้นลมหายใจเมื่อได้ยินเขาร้องเอะอะขึ้นมา *โธ่ อย่า อย่าทำแกเลยคุณตำรวจ อย่า*... [ตามต้นฉบับ]

(อัญชัน, 2539: 49)

การณ์กลับกลายเป็นว่าตำรวจเทศกิจนายนั้นมาขอซื้อขนมจีนจานสุดท้ายของแม่ค้า การที่ผู้แต่งกำหนดให้ตัวละครเลิกคิดสร้างโครงเรื่องเกี่ยวกับภูมิหลังของยายขายขนมจีน และวิจารณ์ตนเองว่าติดกรอบ ทั้งยังหักมุมบทบาทของตำรวจเทศกิจให้กลายเป็นฝ่ายมาขอรับความช่วยเหลือ ทำให้บทบาทของวรรณกรรมในการแสดงปัญหาความกดขี่ระหว่างผู้มีอำนาจและไร้อำนาจตามแบบวรรณกรรมเพื่อชีวิตที่นิยมกันมาแต่เดิมหายไป และกลับเป็นการล้อแนวขนบของวรรณกรรมเพื่อชีวิตที่มักแสดงเรื่องราวของตัวละครเอกที่เป็นชนชั้นล่างถูกกดขี่ข่มเหงจากชนชั้นที่มีอำนาจเหนือกว่า

การแสดงความตระหนักรู้ถึงกรอบความคิดที่ควบคุมและกำหนดกระบวนการแต่งเรื่องและการหลีกเลี่ยงกรอบที่ว่านี้ยังปรากฏให้เห็นจากองค์รวมของเรื่องสั้น “สินในน้ำฝน” ที่มิได้เสนอความขัดแย้งระหว่างชนชั้นเพื่อปลุกเร้าให้เกิดการต่อสู้เพื่อเปลี่ยนแปลงหรือแก้ไข แต่กลับเสนอเรื่องราวของปัจเจกชนที่ต้องดำรงชีวิตอยู่ในแต่ละวัน เช่น แม่ค้าขนมจีนที่อาจขาดรายได้เพราะขายของไม่ได้ พนักงานสวนสัตว์ที่เป็นห่วงว่าลูกจะกลับบ้านลำบาก พนักงานเสิร์ฟที่อาจไปทำงานไม่ทัน ตำรวจเทศกิจที่หิวจนต้องแวะกินขนมจีน นักเขียนเองคือผู้หนึ่งที่ต้องดิ้นรนหาเลี้ยงชีพเช่นเดียวกับคนอื่นๆ “ข้าพเจ้าชักอึดอัดเต็มทน ไม่ใช่คนอื่นๆ อย่างเดียวหรอก ข้าพเจ้าเองก็ต้องมาเสียประโยชน์เพราะมาติดฝนเวรกรรมนี่ด้วยเหมือนกัน พรุ่งนี้คือเส้นตายที่ข้าพเจ้าต้องส่งต้นฉบับกับบรรณาธิการหนังสือเล่มหนึ่ง แล้วจะเอาเวลาที่ไหนนึกหาอะไรมาเขียนเพื่อให้เสร็จทันการณ์” (อัญชัน, 2539: 45)

ผู้แต่งแสดงความตระหนักรู้ดังกล่าวด้วยการล้อขนบการแต่งเรื่องแบบวรรณกรรมเพื่อชีวิตและแสดงให้เห็นความพยายามที่จะหลีกเลี่ยงการแต่งเรื่องตามขนบของวรรณกรรมประเภทนี้ การแสดงความตระหนักรู้นี้เองเปิดเผยให้เกิดความตระหนักถึงกรอบของวรรณกรรมเพื่อชีวิตที่มีอิทธิพลสูงต่อแนวทางการประพันธ์ของนักเขียนไทย แต่จะเห็นได้ว่าเรื่องสั้นนี้ก็กลับหนีไม่พ้นกรอบความคิดเรื่ององค์ประกอบของเรื่องแต่ง

การบอกเล่าถึงกระบวนการแต่งเรื่องผ่านความคิดของ “ข้าพเจ้า” ที่แสดงให้เห็นว่าวรรณกรรมคือสิ่งประดิษฐ์ที่มีกรอบความคิดของการแต่งเรื่องควบคุมกำกับอยู่ ยังเตือนให้มองย้อนกลับไปพิจารณาเรื่องสั้นเรื่องนี้ในลักษณะเดียวกันว่าเรื่องสั้น “สินในน้ำฝน” นี้ก็ถูกสร้างขึ้น

ตามกรอบการวางโครงเรื่อง กล่าวคือ ในการแต่งเรื่องสั้น “สินในน้ำฝน” ผู้แต่งเปิดเผยการแต่งเรื่องที่ดำเนินตามโครงเรื่องผ่านการเล่าถึงการคิดสร้างเรื่องแต่ง และในขณะเดียวกัน เรื่องราวของนักเขียนเองก็ถูกเล่าอยู่ในกรอบโครงเรื่องแบบเดียวกัน โครงเรื่องทั้งสองดำเนินคู่ขนานกันไป โครงเรื่องแรกมีตัวละครเอกคือแม่ค้าขายขนมจีน ซึ่งประสบปัญหาติดฝนทำให้ไม่สามารถออกไปตระเวนขายขนมจีนได้ แต่ปัญหานี้คลี่คลายลงเมื่อคนที่มาติดฝนอยู่ที่เดียวกันกลายเป็นลูกค้า โครงเรื่องที่ซ้อนอยู่อีกโครงเรื่องหนึ่งคือเรื่องราวของนักเขียนผู้เล่าเรื่องของแม่ค้า นักเขียนประสบปัญหาติดฝนอยู่ที่ริมถนน ทำให้ไม่มีเวลาคิดแต่งเรื่องส่งบรรณาธิการได้ นักเขียนคิดแก้ปัญหาโดยคิดนำสถานการณ์รอบๆ ตัวไปสร้างเป็นเรื่องสั้น แต่ก็ประสบปัญหาเนื่องจากไม่มีเหตุการณ์น่าสนใจที่จะนำไปสร้างเรื่องได้ ในการจบเรื่อง ผู้แต่งสร้างจุดวิกฤตคือให้แม่ค้าต้องเผชิญกับตำรวจเทศกิจ แต่ปมปัญหานี้คลี่คลายด้วยการหักมุมให้ตำรวจเทศกิจกลายเป็นลูกค้าของแม่ค้า ทำให้แม่ค้าขายขนมจีนหมดในที่สุด ขณะเดียวกัน นักเขียนก็ได้เรื่องที่นำไปแต่งเป็นเรื่องสั้นส่งบรรณาธิการ

“สินในน้ำฝน” นำเสนอเรื่องเสมือนว่าเป็นความจริงของอัญชันผู้แต่งเรื่อง นักเขียนเล่าเรื่องในฐานะเป็นประสบการณ์ของตนเอง เหล่านี้ทำให้รู้สึกประหนึ่งว่าเรื่องที่เล่ามานี้ไม่ผ่านการปรุงแต่ง สถานะของนักเขียนซึ่งเป็นตัวละครกับสถานะของอัญชันผู้แต่งเรื่องเกิดทับซ้อนกัน ผู้อ่านแยกไม่ออกระหว่างผู้แต่งกับตัวละคร “ข้าพเจ้า” หมายถึงอัญชันหรือเป็นเพียงตัวละครตัวหนึ่งที่ผู้แต่งสร้างขึ้น เช่นเดียวกับเรื่องราวของตัวละครต่างๆ ที่หลบฝนอยู่ด้วยกันที่ศาลานั้น ที่ดูเหมือนกระจัดกระจายไม่เป็นเอกภาพ แต่กระบวนการร้อยเรื่องราวทั้งหมดเข้าด้วยกันทำให้เรื่องมีเนื้อหาแน่ชัดเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เป็นเรื่องสั้นที่แต่งขึ้นอย่างมีกรอบและมีกระบวนการแต่งที่ประณีตซับซ้อน ดังนั้นแม้ว่าผู้แต่งจะเผยให้เห็นว่านักเขียนตระหนักถึงกรอบของวรรณกรรมประเภทเพื่อชีวิตที่ครอบงำแนวการแต่งที่มุ่งเสนอปัญหาชนชั้นและอำนาจในฐานะภาพแทนปัญหาของสังคม และพยายามหนีให้พ้นกรอบดังกล่าว แต่รูปแบบของเรื่องสั้นนี้ก็ยังอยู่ในกรอบความคิดเกี่ยวกับองค์ประกอบของเรื่องสั้น ที่ต้องนำเสนอเรื่องอย่างมีเอกภาพ มีจุดเริ่มต้น ปมปัญหาที่ทวีความขัดแย้งไปสู่จุดวิกฤต ก่อนที่จะคลี่คลายและจบเรื่อง โดยนัยนี้ วรรณกรรมจึงเป็นประดิษฐกรรมผ่านกระบวนการสร้างที่ประณีตซับซ้อน

นอกเหนือจากการสะท้อนอิทธิพลวรรณกรรมเพื่อชีวิตและกรอบความคิดเกี่ยวกับองค์ประกอบของเรื่องแต่งที่ครอบงำวงวรรณกรรมไทยไว้ส่วนหนึ่งแล้ว บันเทิงคดีอย่างเช่นเรื่องสั้น “มารุตมองทะเล” และนวนิยายเรื่อง*นิยายนิรภัย* ได้เสนออีกแง่มุมหนึ่งของกรอบการประพันธ์ที่ส่ง

อิทธิพลเหนือนักเขียน ใน “มารุตมองทะเล” ซึ่งจะกล่าวถึงต่อไปแสดงให้เห็นความเป็นเรื่องแต่งที่อยู่ในอำนาจของนักเขียน และอยู่ในกรอบความคาดหวังของผู้อ่านที่มีต่อนักเขียน

4.3.5 “มารุตมองทะเล”: เมื่อตัวละครประจานผู้แต่ง

“มารุตมองทะเล” เป็นเรื่องสั้นของปราบดา หยุ่น ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2544 เนื้อเรื่องเป็นเรื่องเล่าของตัวละคร “ผม” ซึ่งเป็นจินตนาการของผู้แต่ง “ผม” ได้วิพากษ์วิจารณ์กระบวนการแต่งและผู้แต่ง คือปราบดา หยุ่น กลวิธีการเล่าเรื่องของผู้แต่งซ่อนการเสนอภาพของการแต่งเรื่องที่เป็นการเล่นสนุกของผู้แต่งในการสร้างระบบสัญญะชุดหนึ่งขึ้นมา

บทพูดเดี่ยวของตัวละคร “ผม” ที่วิพากษ์วิจารณ์กระบวนการแต่งเรื่องของปราบดา หยุ่น เปิดเผยให้เห็นวรรณกรรมในฐานะที่เป็นระบบสัญญะ และการแต่งวรรณกรรมเป็นการเล่นสนุกของนักเขียน “ผม” ชี้ให้เห็นว่ากระบวนการแต่งเรื่องของปราบดา หยุ่น เป็นการนำสัญญะต่างๆ มาผูกโยงเข้าด้วยกัน เกิดเป็นความหมายที่คลุมเครือ แล้วปล่อยให้ผู้อ่านตีความเอาเอง เป็นการล้อทฤษฎี “มรณกรรมของผู้แต่ง” ของโรล็องด์ บาร์ตส์ ดังนั้นเรื่องที่ปราบดา หยุ่น แต่งขึ้นมิได้มีนัยลึกซึ้งที่เกิดขึ้นจากผู้แต่ง ความหมายที่เกิดขึ้นในความรับรู้ของผู้อ่านล้วนเป็นกระบวนการแปลและตีความสัญญะของผู้อ่านเองจากระบบสัญญะที่ผู้แต่งจัดวางไว้ “เขาอาจจะทำให้ท่านเชื่อว่าเขามีอะไรสำคัญจะบอก แต่เชื่อผมเถอะ ทุกสิ่งทุกอย่างที่คุณคิดว่าคุณเรียนรู้มาจากเขา ความจริงแล้วมันออกมาจากตัวคุณเอง” (ปราบดา หยุ่น, 2544ก: 184 – 185) นั่นคือความหมายที่ลึกซึ้งของเรื่องหรือตัวบทแท้ที่จริงแล้วขึ้นอยู่กับการตีความของผู้อ่าน

อย่างไรก็ตาม ตัวละครเปิดโปงข้อจำกัดของผู้แต่งและผู้อ่าน โดยบ่งชี้ว่าผู้แต่งและผู้อ่านไม่ได้มีอิสระในการสร้างความหมายของเรื่องอย่างเบ็ดเสร็จ เพราะผู้แต่งและผู้อ่านยังอยู่ในระบบความหมายของภาษาซึ่งต้องอาศัยรหัสวัฒนธรรมในการสร้างและถอดความหมายของถ้อยคำ “ความอิสระมันไม่มีหรอกท่าน ไม่ว่าจะเป็นทางร่างกายหรือความคิด […] ทางความคิด อย่างน้อยคนส่วนใหญ่ก็เป็นทาสภาษา ทาสวัฒนธรรม ทาสประเพณี” (ปราบดา หยุ่น, 2544ก: 191 – 192) ในกระบวนการสร้างและเสพวรรณกรรม ผู้แต่งและผู้อ่านจึงอยู่ในกรอบภาษาของสังคมที่กำหนดวิธีการสื่อความหมาย แม้ว่าผู้แต่งจะพยายามแหวกกรอบการประพันธ์ด้วยการแต่งเรื่องแบบ “พิเรนทร์” ก็ตาม แต่ก็ยังต้องถูกจำกัดอยู่ในกรอบการสื่อสารผ่านระบบภาษาอยู่นั่นเอง

ความหมายของวรรณกรรมที่เกิดจากผู้อ่านตีความความหมายของสัญญะที่ผู้แต่งนำมาจัดวางเข้าไว้ด้วยกัน จนเกิดเป็นวรรณกรรมเรื่องหนึ่งนั้น เป็นความหมายที่พ่วงติดมากับสัญญะ

นั้นเอง เมื่อประกอบกันเข้าจึงก่อให้เกิดความหมายของวรรณกรรมขึ้น ความหมายอันเกิดจากการตีความสัญญะทางภาษานี้ “ผม” แสดงตัวอย่างด้วยการอธิบายถึงสัญญะของคำว่า “ไส้ติ่ง”

> **ไส้ติ่ง [**ตามต้นฉบับ**]**
>
> เห็นแค่นั้นคุณก็ต้องคิดตาม ทุกคนรู้จักคำว่าไส้ติ่ง คุณคิดว่า เมื่อใดใครก็ตามพูดคำว่าไส้ติ่งออกมา คุณรู้แน่ว่าเขาพูดถึงอะไร แต่ในชีวิตนี้คุณเคยเห็นไส้ติ่งกี่ครั้ง บางคนอาจจะไม่เคยเห็นเลย ถึงกระนั้นคุณก็ตกลงปลงใจไปแล้วว่าคุณรู้จักไส้ติ่ง นี่คือการเป็นทาสของภาษา มันสร้างภาพในหัวของคุณทั้งๆ ที่คุณไม่เคยมีประสบการณ์โดยตรงกับคำคำนั้น
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2544ก: 192)

จากคำอธิบายของ “ผม” ไส้ติ่ง คือตัวอักษรหรือเสียงที่ประกอบด้วยรูปและเสียงของพยัญชนะ รูปและเสียงของสระ และรูปและเสียงของวรรณยุกต์ ซึ่งเมื่อประกอบเข้าด้วยกันแล้วกลายเป็นรูปของสัญญะ (signifier) ที่ได้รับมอบความหมายประจำรูปของสัญญะนั้น กลายเป็นความหมายของสัญญะ (signified) ที่หมายถึงสิ่งหนึ่งจนเป็นที่รับรู้กันโดยทั่วไป คำอธิบายของ “ผม” ชี้ให้เห็นว่ารูปตัวอักษรของไส้ติ่งหรือเสียงที่เปล่งออกมานี้ได้เข้าแทนที่สิ่งที่รูปตัวอักษรและเสียงอ้างอิงถึงไปแล้วโดยปริยาย โดยที่ผู้ใช้ภาษาไม่รู้สึกตัว ผู้แต่งเองก็เล่นกับความรับรู้สาธารณะต่อความหมายของตัวอักษรนี้โดยการที่ไม่เอ่ยเลยว่าไส้ติ่งหมายถึงอะไร หากแต่เพียงระบุว่า “คุณคิดว่า เมื่อใดใครก็ตามพูดคำว่าไส้ติ่งออกมา คุณรู้แน่ว่าเขาพูดถึงอะไร” ความหมายที่ปรากฏขึ้นเมื่อคนได้ประสบกับตัวอักษรของไส้ติ่งหรือเสียงที่เปล่งออกมา จึงเป็นการเชื่อมโยงกันระหว่างรูปกับความหมายที่ได้รับรู้และส่งทอดต่อมาในสาธารณะโดยที่ไม่จำเป็นต้องอ้างอิงกับสิ่งนั้นจริงๆ คำอธิบายของ “ผม” บ่งบอกว่าความหมายที่ลึกซึ้งของวรรณกรรมเกิดจากการตีความของผู้อ่านที่เชื่อมโยงรูปของสัญญะที่ปรากฏในวรรณกรรมกับความหมายของสัญญะที่รับรู้โดยทั่วไป แล้วนำมาสร้างความหมายของเรื่องราวในเรื่องจากการที่รูปของสัญญะเหล่านั้นถูกผู้แต่งนำมาจัดวางให้สัมพันธ์กันอย่างเป็นระบบ ลักษณะดังกล่าวทำให้วรรณกรรมมีสถานะเป็นระบบสัญญะ ที่ความหมายของเรื่องเกิดจากการตีความความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะต่างๆ หรือเกิดขึ้นจากการปะทะสังสรรค์กันระหว่างความหมายของสัญญะต่างๆ ที่ถูกนำมาประกอบสร้างเป็นตัวบทวรรณกรรมนั่นเอง การอ่านเพื่อตีความและค้นหาความหมายที่ซ่อนอยู่ในวรรณกรรมจึงเป็นกระบวนการที่ไม่เกี่ยวโยงหรือสัมพันธ์กับเจตจำนงของผู้แต่ง และการแต่งวรรณกรรมเป็นการเล่นสนุกของผู้แต่งในการ “เล่น” กับการสร้างระบบสัญญะเพื่อสื่อความหมาย และเมื่อกระบวนการ

แต่งเป็นการเล่นสนุกของนักเขียน วรรณกรรมจึงอาจไม่ได้สื่อความหมายเบื้องลึกซ่อนอยู่อย่างที่ผู้อ่านคาดหมายและเคยชิน ดังที่วินทร์ เลียววาริณ เสนอไว้ในเรื่องสั้น “ยี่สิบปีหลัง”

การเล่นสนุกของผู้แต่งยังแสดงให้เห็นในระดับของการเล่าเรื่อง ในเรื่องสั้น “มารุตมองทะเล” เนื้อหาของเรื่องที่ปรากฏเป็นตัวอักษรแสดงถึงความอับจนของผู้แต่ง แต่ในระดับของการแต่งเรื่อง กล่าวได้ว่าเรื่องนี้ยืนยันสิทธิอำนาจของผู้แต่งอย่างเต็มที่ในการเป็นผู้สร้างเรื่องราวต่างๆ

ความอับจนของผู้แต่งแสดงด้วยการที่ “ผม” ซึ่งเป็นจินตนาการของปราบดา หยุ่น ผู้แต่งเรื่องออกมาวิพากษ์วิจารณ์ปราบดา หยุ่น เสียเอง โดยชี้ให้เห็นว่าผู้แต่งเป็นผู้ที่ไม่ได้มีความสำคัญแต่อย่างใด ซ้ำยังจะเป็นคนหลอกลวง เป็นอันตรายต่อผู้อ่านอีกด้วย “ผม” กล่าวเสียดสีปราบดา หยุ่น ว่ายึดถือตนเองว่าเป็นผู้สร้าง มีสถานะเหมือนพระเจ้าในการสร้างสิ่งต่างๆ “เขาชอบคิดว่าตัวเองรู้โน่นรู้นี่ไปเสียหมด เจ้ากี้เจ้าการสร้างชะตาชีวิตให้ชาวบ้านราวตัวเองเป็นพระเจ้า แถมยังแอบเชื่อลึกๆ ในจิตใต้สำนึกว่า เขาน่ะฉลาดนัก” (ปราบดา หยุ่น, 2544ก: 184) ความสูงส่งของนักเขียนถูกลดทอนลงเป็นเพียง “นักหลอกลวงตัวยง” (ปราบดา หยุ่น, 2544ก: 184) และความสามารถในการแต่งของปราบดา หยุ่น ก็เป็นเพียงการ “ปั้นวัวปั้นควายให้มีชีวิตมีลมหายใจได้จากดินเหนียว สร้างเรื่องราวเป็นรูปเป็นร่างได้จากความว่างเปล่า” (ปราบดา หยุ่น, 2544ก: 184) เขาตอกย้ำความว่างเปล่าของปราบดา หยุ่น ว่า “ถ้าคุณลองไปถามท่านหยุ่นว่า เรื่องแต่ละเรื่องของเขามีความหมายอย่างไร เชื่อผมสิ คุณเธอจะต้องหัวเราะหึๆ อย่างมีเลศนัย ก่อนจะให้คำตอบว่า คุณก็ลองไปถามแต่ละเรื่องดูเองสิ ไม่ก็ ความหมายหรือ คุณว่าความหมายของชีวิตคุณคืออะไรล่ะ ความหมายของเรื่องของผมก็คือความหมายเดียวกัน […]” (ปราบดา หยุ่น, 2544ก: 187)

นอกจาก “ผม” จะท้าทายผู้แต่งด้วยการเปิดโปงความไร้สาระของผู้แต่งแล้ว “ผม” ยังท้าทายการก่อรูปจินตนาการของผู้แต่งด้วย ในเรื่อง “ผม” ปฏิเสธว่าเขาไม่ใช่ตัวละครที่ผู้แต่งให้ชื่อว่ามารุต และพยายามอธิบายถึงความเป็นไปได้ในการสร้างตัวละคร “มารุต” จากวิธีคิดหลายแบบ เช่น วิธีคิดสร้างเรื่องแบบง่ายๆ โดยอาศัยความหมายทั่วๆ ไปเกี่ยวกับท้องทะเล

> สมมติว่าผมชื่อมารุต แล้วผมต้องนั่งมองทะเลด้วยสาเหตุอะไรสักอย่าง ผมควรจะนั่งมองทะเลด้วยความรู้สึกเช่นไรดี ผมอาจจะรู้สึกเหงา มันเป็นความรู้สึกที่ง่ายที่สุด ไม่เหงาก็เศร้านี่แหละ ใครๆ ก็ไปนั่งมองทะเลเพื่อจะปลดปล่อยความทุกข์ทั้งนั้นมิใช่หรือ ปริมาณน้ำมันเยอะนักนี่ แถมยังเค็มอีก เปรียบได้กับปริมาณความโศกที่พรั่งพรูอยู่ภายในใจ กัดกิน

> หัวใจด้วยความเค็มที่ยากจะเยียวยา ดีไหม เรื่องแบบนี้ ยังไงๆ มันก็ต้องไปโดนใจคนบ้าจี้เข้าสักคนสองคน
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2544ก: 186)

หรือการล้อแนวการแต่งเรื่องของปราบดาเองด้วยการให้ “ผม” ทดลองวางโครงเรื่องของเรื่อง “มารุตมองทะเล” ให้แปลก คือเป็นเรื่องของครอบครัวหนึ่ง ลูกชายเล็กๆ เป็นเด็กไม่เอาไหน พ่อแม่จึงจับใส่กระสอบเอาไปลอยทะเล แล้วมารุตก็เดินผ่านมานั่งมองทะเลที่ชายทะลแห่งนั้น “ผม” ยืนยันว่าการแต่งเรื่องลักษณะนี้ “เป็นวิธีที่เขาถนัดนักแล ประเภทสร้างเรื่องพิเรนทร์ๆ ขึ้นมา แล้วทำให้มันจบลงอย่างมีเงื่อนงำ ในลักษณะที่อ่านเข้าใจยากเท่าไรยิ่งดี” (ปราบดา หยุ่น, 2544ก: 186 – 187)

“ผม” ยังชี้ให้เห็นอันตรายของผู้แต่งที่มีต่อผู้อ่าน “ยิ่งคุณซื้อ [ผลงานของนักเขียน] มาก เขาก็จะมีอิทธิพลกับเซลล์ในสมองของคุณมาก แล้วสักวัน ทุกประโยคที่คุณคิดก็จะถูกเขาบงการอยู่เบื้องหลังโดยที่คุณไม่รู้ตัว” (ปราบดา หยุ่น, 2544ก: 185) และนักเขียนนั่นเองที่ “สร้างแต่ความรู้สึกด้านลบที่นับวันจะยิ่งทับถมหนาทึบขึ้น ทำให้สังคมยิ่งหนักไปด้วยตัวถ่วงอันไร้สาระ” (ปราบดา หยุ่น, 2544ก: 188) นัยที่หมายถึงคือกลุ่มนักเขียนแนวเพื่อชีวิตหรือสะท้อนปัญหาสังคม ซึ่ง “ผม” วิจารณ์ผ่านตัวปราบดา หยุ่น “เขาทำตัวเสมือนเป็นคนง่าย […] พยายามจะอนุรักษ์วัฒนธรรมจอมปลอมบางอย่างไว้ […] ส่วนใหญ่จะเป็นการปฏิบัติตามกระแสที่เรียกได้ว่าเป็นวัฒนธรรมศิลปินน้ำเน่าเท่านั้น” (ปราบดา หยุ่น, 2544ก: 188) ฉะนั้นนักเขียนที่ผู้อ่านชื่นชมจึง “มิได้เป็นมนุษย์ที่ประเสริฐไปกว่าใครเลย เขาไม่รู้หรอกว่าเขาทำอะไรลงไป” (ปราบดา หยุ่น, 2544ก: 189)

อย่างไรก็ตาม ขณะที่เรื่องสั้น “มารุตมองทะเล” ดูเหมือนจะแสดงความอับจนของผู้แต่งโดยการที่ตัวละครจากจินตนาการของผู้แต่งออกมาเปิดโปงข้อด้อยต่างๆ ของผู้แต่ง แต่การที่ปราบดา หยุ่นเองคือผู้ที่สร้าง “ผม” ขึ้นมาวิพากษ์วิจารณ์ตัวเอง ทำให้เห็นว่าถึงความตระหนักถึงจุดอ่อนหรือข้อจำกัดของนักเขียนเอง ซึ่งแม้จะมีจุดอ่อนหรือข้อจำกัดอย่างไรก็ตาม แท้จริงแล้วผู้แต่งก็ยังคงเป็นผู้ทรงสิทธิอำนาจในการแต่ง เรื่องสั้นเรื่องนี้ซ้อนนัยให้เห็นว่าผู้แต่งเป็นเจ้าของจินตนาการและสามารถแปรจินตนาการเป็นสิ่งใดก็ได้ตามที่ปรารถนา ตัวละครใดๆ ที่ปรากฏขึ้นในเรื่องที่ผู้แต่งแต่งขึ้นล้วนเป็นตัวละครจากจินตนาการของผู้แต่งทั้งสิ้น

> ผมขอเรียนท่านผู้อ่านที่เคารพว่า ผมไม่ได้ชื่อมารุต และผมก็มิได้นั่งอยู่ใกล้ทะเลแต่อย่างใด ถ้าจะให้สารภาพตามตรง ก็ต้องยอมรับว่า ผมไม่รู้

> ว่าตัวเองชื่ออะไร และไม่รู้หลักแหล่งภูมิประเทศของตัวเอง ผมอาจจะยืนอยู่หน้าสถานีรถไฟ เดินอยู่ในป่าดงดิบ นอนอยู่ในยานอวกาศที่กำลังเดินทางสู่กาแล็กซีอันไกลโพ้น ความเป็นไปได้ในเรื่องนั้นไม่มีขีดจำกัด ขอโทษ ผมอาจจะไม่ใช่คนเสียด้วยซ้ำ ท่านอาจจะกำลังอ่านคำสารภาพของก้อนขี้มูกอยู่ก็ได้ ใครจะรู้
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2544ก: 184)

แต่ในท้ายที่สุด อำนาจของผู้แต่ง หรือปราบดา หยุ่น ก็ปรากฏในเห็นจากการแปร “ผม” ให้กลายเป็น “มารุต” ซึ่งนั่งมองทะเลตามชื่อเรื่องแม้ว่า “ผม” จะพยายามขัดขืน แต่เขาก็รู้ดีว่าเขาย่อมพ่ายแพ้ในที่สุด

> นั่น ผมรู้สึกว่าจินตนาการของนายปราบดากำลังค่อยๆ คืบคลานเข้ามาใกล้แล้ว สภาวะแวดล้อมของผมเริ่มมีสีสัน เป็นรูปเป็นร่างขึ้น ผมเริ่มมองเห็นตัวเองรางๆ เอาเลย […] สร้างหน้าตาสวมใส่บุคลิกให้กูตามใจมึงเลย แต่งเรื่องราวขึ้นมาให้กูได้เผชิญ […] อ้า ร่างกายผมเริ่มมีเลือดเนื้อแล้วครับ ท่านผู้อ่าน อีกเดี๋ยวหน้าตาก็มา อีกเดี๋ยวก็รู้ว่า...
>
> ผมชื่อมารุต สิ่งที่ผมเห็นผ่านหน้าต่างกระจกเบื้องหน้าคือท้องทะเลอันกว้างใหญ่ไพศาล
>
> น้ำสีครามจ้องผมตาไม่กะพริบ
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2544ก: 193)

การที่ “ผม” ปรากฏตัวขึ้นในเรื่องสั้นนี้ได้และเปิดโปงสถานะของผู้แต่งว่าหลอกลวงและจอมปลอม ก็โดยการที่เป็นจินตนาการของผู้แต่ง และเป็นความมุ่งหมายของผู้แต่งนั่นเองจัดการให้ “ผม” นำเสนอความคิดเหล่านั้นออกมา ความคิดต่างๆ ของ “ผม” จึงหลีกเลี่ยงไม่พ้นที่จะถูกมองว่าเป็นสิ่งที่ผู้แต่งต้องการนำเสนอ “ผม” ก็คือเครื่องมือที่ผู้แต่งใช้เสนอความคิดเหล่านั้น ในขณะเดียวกัน การสูญสลายของ “ผม” ก็เป็นการยืนยันสิทธิอำนาจของผู้แต่งที่มีเหนือเรื่องที่เขาแต่ง แต่นอกเหนือจากนั้น กลวิธีการแต่งที่แฝงอยู่ในการเสนอข้อวิพากษ์วิจารณ์ผู้แต่งและกระบวนการแต่งเรื่องได้แสดงให้เห็นการเล่นสนุกของผู้แต่งที่เล่นกับการเปิดเผยความเป็นจินตนาการ ความสำนึกรู้ถึงความเป็นเรื่องแต่งให้ปรากฏ

เรื่องสั้น “มารุตมองทะเล” เปิดเผยสถานะของเรื่องแต่งเป็นชุดสัญญะที่ความหมายของเรื่องเกิดจากการเชื่อมโยงระหว่างสัญญะต่างๆ ที่ถูกนำมาประกอบกันเข้าโดยที่ไม่ได้เป็นการ

จำลองภาพความจริงในโลกความเป็นจริงภายนอกเข้ามาไว้ในเรื่องแต่ง และการแต่งเรื่องเป็นเสมือนเกมการละเล่นของผู้แต่งที่สนุกกับการประกอบสร้างชุดสัญญะแบบต่างๆ ให้ผู้อ่านตีความ นวนิยายเรื่อง*นิยายนิรภัย*แสดงให้เห็นการเล่นสนุกของผู้แต่งอีกลักษณะหนึ่ง นั่นคือการที่ผู้แต่งยอมรับและเปิดเผยถึงความมีอยู่ของกรอบหรือขนบของการแต่งเรื่อง และยังเปิดเผยให้เห็นถึงกฎกติกาของเรื่องแต่งที่รับรู้ในฐานะขนบนิยมของวรรณกรรมประเภทต่างๆ การแต่งเรื่องที่นำเสนอในนวนิยายเรื่องนี้แสดงให้เห็นมุมมองหลังสมัยใหม่ต่อการแต่งวรรณกรรมว่าเป็นการเล่นเกมภาษาแบบหนึ่ง

4.3.6 *นิยายนิรภัย*: การเล่นสนุกกับการแต่งนิยาย

*นิยายนิรภัย*เป็นผลงานประพันธ์ของแก้วเก้า เนื้อหาของหนังสือประกอบด้วย 2 ส่วนใหญ่ๆ คือส่วนที่แก้วเก้าและผู้อ่านติดต่อสนทนากันทางเว็บบอร์ดเกี่ยวกับการแต่งนิยายเรื่อง “นิยายนิรภัย” อีกส่วนหนึ่งคือตัวเรื่อง “นิยายนิรภัย” ที่แก้วเก้าแต่งขึ้นเผยแพร่ครั้งแรกทางอินเทอร์เน็ต โดยเปิดโอกาสให้ผู้อ่านมีส่วนร่วมเสนอความเห็นในการแต่งเรื่อง จากนั้นนำมาเผยแพร่เป็นตอนๆ ในนิตยสาร*สกุลไทย*เมื่อ พ.ศ. 2544 แล้วจึงนำมารวมเล่มเป็นหนังสือ จากลักษณะดังกล่าวทำให้*นิยายนิรภัย*เป็นนวนิยายที่มีสองเรื่องซ้อนกันอยู่ เรื่องแรกนำเสนอเป็นบทสนทนาระหว่างแก้วเก้ากับผู้อ่าน แสดงเรื่องราวที่แก้วเก้าถูกโจมตีจากผู้อ่านที่ไม่พอใจตอนจบของนวนิยายเรื่อง*ปลายเทียน* ทำให้ต้องประกาศแต่งนิยายเรื่องหนึ่งขึ้นมา อีกเรื่องหนึ่งที่ซ้อนอยู่คือ “นิยายนิรภัย” ที่แก้วเก้าแต่งขึ้นจากเหตุดังกล่าว เป็นเรื่องราวความรักระหว่างนางฟ้ากับเจ้าภูนริศ

กล่าวได้ว่านวนิยายเรื่องนี้ประกอบขึ้นจาก 2 ส่วน คือส่วนที่เป็นการวิพากษ์วิจารณ์และถกเถียงกันระหว่างผู้แต่งกับผู้อ่าน กับส่วนที่เป็นเรื่องที่แต่งขึ้น รวมเป็นเป็นนวนิยาย 1 เรื่อง (ซึ่งขณะที่อยู่บนเว็บไซต์ ลักษณะเช่นนี้ยังไม่เกิดขึ้น) นวนิยายเรื่องนี้จึงเป็นเรื่องที่พูดและแสดงให้เห็นถึงกระบวนการแต่งเรื่องเรื่องหนึ่ง คือ “นิยายนิรภัย” ซึ่งเมื่อแรกดูเหมือนจะเป็นเป้าหมายหลัก แต่กลับกลายเป็นว่ากระบวนการแต่งที่นำเสนอออกมาในส่วนที่แก้วเก้าสนทนากับผู้อ่านนั้นมีความน่าสนใจและสำคัญยิ่งกว่าตัวเรื่องที่แต่งขึ้น เพราะแสดงให้เห็นถึงความคิดและปัญหาเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นวนิยายในแง่มุมต่างๆ แสดงให้เห็นสถานะความเป็นเรื่องแต่งที่เป็นเกมภาษาแบบหนึ่งซึ่งมีกฎกติกาเป็นกรอบของการแต่ง ความเป็นตัวบทที่ประกอบสร้างขึ้นจากตัวบทอื่น ความเป็นโลกภายในของเรื่องแต่ง และทั้งหมดนี้ถูกนำเสนอในรูปแบบของการล้อ

(1) การเล่นสนุกกับกฎกติกาการแต่งเรื่อง

นวนิยายเรื่อง*นิยายนิรภัย*แสดงให้เห็นว่าการแต่งนิยายเป็นเกมภาษาแบบหนึ่งที่ผู้แต่งและผู้อ่านอยู่ในกฎกติกาของเดียวกัน โดยทั่วไป กฎกติกาของเรื่องแต่งเป็นที่รับรู้ในฐานะของขนบหรือสัญนิยม (convention) แตกต่างกันตามประเภทของวรรณกรรม (genre) การดำรงอยู่ของขนบหรือสัญนิยมนี้ไม่ปรากฏ แต่ฝังอยู่ในความรับรู้ของผู้อ่านและผู้แต่ง

“นิยายนิรภัย” เป็นเรื่องที่แต่งขึ้นโดยอาศัยขนบนิยมของวรรณกรรมพาฝัน (melodrama) เป็นแนวทางในการวางโครงเรื่อง สร้างตัวละครและเหตุการณ์ต่างๆ แต่แต่ละส่วนถูกสร้างให้มีความล้นเกินเพื่อล้อขนบนิยมการแต่งวรรณกรรมแนวพาฝันของไทย ย้ำให้เห็นถึงกรอบที่จำกัดให้ผู้แต่งต้องสร้างตัวละคร ฉาก เหตุการณ์ ในลักษณะเดิมซ้ำๆ จนกลายเป็นแบบฉบับ (stereotype) ที่ผู้อ่านคาดหมายเมื่ออ่านวรรณกรรมแนวพาฝัน ผู้แต่งเปิดเผยอย่างชัดเจนว่าการแต่งเรื่องเป็นการเล่น (play) ที่มีกฎกติกา โดยการตั้งกฎ 5 ข้อ ในการแต่งเรื่อง “นิยายนิรภัย” ซึ่งเป็นการล้อทั้งขนบของนวนิยายพาฝัน และขณะเดียวกันก็ล้อผู้อ่านที่ต้องการให้ตัวเอกในนวนิยายพบแต่ความสุขสมหวังไปด้วย กฎ 5 ข้อ ทำหน้าที่แทนกรอบของประเภทวรรณกรรม (genre) และเงื่อนไขทางการประพันธ์อื่นๆ ที่จำกัดและรัดรึงผู้แต่งไม่ให้มีอิสระอย่างแท้จริง ใน*นิยายนิรภัย* ข้อจำกัดที่เข้มงวดทำให้เกิดความยากลำบากในการแต่งเรื่อง ซึ่งผู้อ่านรับรู้และเกิดความขบขัน ผู้แต่งเองก็สนุกกับการแสดงฝีมือแต่งเรื่องภายใต้เงื่อนไขและข้อจำกัดที่เข้มงวดที่ตนเองตั้งขึ้น

ในด้านขนบการวางโครงเรื่องนั้น โดยปกติแล้ว โครงเรื่องของนวนิยายแนวพาฝันมักกำหนดให้ตัวละครเอกต้องประสบปัญหาและอุปสรรคมากมายซึ่งมักเป็นปมปัญหาหรือความขัดแย้งสำคัญของเรื่อง ตัวละครเอกต้องฝ่าฟันและแก้ไขปัญหาอุปสรรคต่างๆ ให้ได้ นวนิยายแนวพาฝันมักจบลงด้วยความสำเร็จของตัวละครเอกในการเผชิญปัญหาอุปสรรคเหล่านั้น ในการแต่งเรื่อง “นิยายนิรภัย” แก้วเก้าตั้งกฎ 5 ข้อในการแต่งเรื่องเป็นการล้อขนบการวางโครงเรื่องของนวนิยายพาฝัน กฎ 5 ข้อนั้นได้ทำลายโครงเรื่องลักษณะดังกล่าว เนื่องจากกำหนดว่าตัวละครเอกจะประสบปัญหาอุปสรรคที่เป็นอันตรายร้ายแรงทั้งทางร่างกายและจิตใจไม่ได้

1. พระเอกนางเอกจะไม่ประสบภัยใดๆ ทั้งสิ้น ไม่ว่าด้วยกาย วาจา ใจ ไม่มีแม้แต่รอยยุงกัด

2. พระเอกนางเอกจะมีความสุข สดชื่น สมหวังตลอดไป เหมือนเขียนอวยพรในสมุดอวยพรแต่งงาน เริ่มตั้งแต่บทแรกจนบทจบ

3. พระเอกนางเอกไม่ทำผิดทำพลาด ไม่มีข้อบกพร่องเสียหาย แม้แต่ข้ามถนนก็ยอมใช้สะพานลอยหรือทางม้าลาย เป็นพลเมืองดี 100%

4. เรื่องจะต้องเป็นไปตามความคาดหมาย คือคาดว่าใครจะรักกับใครก็ต้องเป็นยังงั้น ใครจะแต่งกับใคร จะไปเที่ยวกันที่ไหน จะบอกรักกันยังไง ต้องเป็นไปตามที่ผู้อ่านคิดเอาไว้ในใจล่วงหน้า

5. ถ้ามีความชั่วร้าย เลวทราม คดโกง คอรัปชั่น กลอุบายกลั่นแกล้ง และผิดศีลธรรมในเรื่อง จะเกิดจากตัวร้ายตัวโกงฝ่ายเดียว กระทำความเลวได้ไม่จำกัด แต่ต้องทำกันเองในหมู่พวกเดียวกัน ทำตัวประกอบได้บ้าง (เล็กน้อย) แต่พระเอกนางเอกจะไม่ได้รับผลใดๆ

(แก้วเก้า, 2544: 11)

การที่แก้วเก้าสร้างกฎ 5 ข้อ ทำให้ผู้อ่านตระหนักว่าพวกตนถูกผู้แต่งล้อและเริ่มเห็นความสำคัญของการที่นักเขียนต้องสร้างให้ตัวละครประสบปัญหาหรือความทุกข์ ซึ่งทำให้เรื่องที่แต่งมีรสชาติ “ดูไปแล้วเหมือนกับโลกนี้กลายเป็นโลกสีขาว คือมีแต่คนดีมีศีลธรรม ไม่มีผู้ร้าย ไม่มียาเสพย์ติด ฯลฯ โลกกลมๆ ใบนี้คงประหลาดพิลึก คงเหมือนรับประทานแกงจืดที่จืดสนิท” (แก้วเก้า, 2544: 13) หรือสนุกสนานตื่นเต้น “ไม่เห็นด้วยกับระเบียบการแต่งนิยายนิรภัยในข้อที่ 1 และ 3 ค่ะ...คือ อยากให้พระเอกนางเอกมีการผจญภัยบ้าง...พอให้มีเลือดมาสูบฉีดหัวใจให้ตุ๊มๆ ต่อมๆ ...ถ้าการผจญภัยนั้นมีตอนจบที่รู้อยู่แล้วว่าแฮปปี้...ก็ยินดีจะผจญภัยด้วยค่ะ...สำหรับเรื่องที่จะไม่ให้พระเอกหรือนางเอกทำผิดพลาดเลย...ไม่ไหวค่ะ...นึกยังไงก็ไม่มัน” (แก้วเก้า, 2544: 15)

เมื่อ “นิยายนิรภัย” ถูกกำกับด้วยกฎ 5 ข้อ โดยเฉพาะข้อ 1 และ 5 ที่พระเอกนางเอกต้องไม่ประสบภัยใดๆ และตัวร้ายไม่สามารถทำร้ายพระเอกหรือนางเอกได้ ทำให้ขนบการแต่งนวนิยายต้องสั่นสะเทือน โดยเฉพาะในด้านการสร้างโครงเรื่องซึ่งจะต้องมีความขัดแย้งหรือปมปัญหาเป็นสิ่งสำคัญของเรื่อง เมื่อพระเอกนางเอกไม่สามารถประสบภัยใดๆ ก็ทำให้เรื่องไม่มีปมปัญหาหรือความขัดแย้งรุนแรง แก้วเก้าล้อการสร้างความขัดแย้งให้พระเอกนางเอกโดยสร้างให้ตัวละครทั้งสองประสบปัญหาที่ไม่น่าจะเป็นปัญหา หรือเป็นปัญหาที่ไร้สาระสำหรับคนอื่น ปัญหาที่นางฟ้าประสบคือการที่เธอได้รับเลือกเป็นมิสไทยแลนด์เอนไวรอนเม้นท์ทั้งที่เธอเป็นกรรมการตัดสินการประกวดด้วยเหตุผลของกรรมการส่วนใหญ่ที่เธอปฏิเสธไม่ได้ “ถ้าหากว่าเธอไม่ยอมรับก็เท่ากับเธอไม่เห็นความสำคัญของสิ่งแวดล้อมและทรยศต่ออุดมการณ์ของตัวเอง ทั้งหมดนี้จะทำให้เสียเกียรติวงศ์ตระกูล เลยเถิดไปถึงเสียหายถึงประเทศชาติอีกด้วย และถ้าคิดให้ไกลก็เท่ากับเธอกำลังหันหลังให้กับปัญหาสิ่งแวดล้อมโลกในศตวรรษที่ 21 ซึ่งเป็นปัญหาสากลระดับนานาชาติ”

(แก้วเก้า, 2544: 79) แต่การบังคับให้เธอยอมรับตำแหน่งก็ทำให้เธอเกิดความขัดแย้งในใจ “นางฟ้าเล็งเห็นว่าเป็นความไม่ยุติธรรมของโลกที่กรรมการมัดมือชกให้เธอต้องรับตำแหน่งนางงามสิ่งแวดล้อม แต่เธอก็ตระหนักว่าเป็นระบอบประชาธิปไตยที่เสียงข้างมากจะต้องชนะ ถ้าเธอค้านก็เท่ากับเธอไม่เข้าใจระบอบประชาธิปไตย เสียหายแก่วิชารัฐศาสตร์เบื้องต้นที่เธอเคยเรียนมาตอนปี 1” (แก้วเก้า, 2544: 80) ส่วนเจ้าภูนริศซึ่งเป็นพระเอกนั้น แก้วเก้าสร้างให้เขาประสบปัญหาในการทำ “เนมการ์ดคอมพิวเตอร์” ซึ่งจะต้องบรรจุชื่อสกุลและยศตำแหน่งอันยืดยาวลงไว้ในบัตรให้ได้ ปัญหาของเขาคือ “ผมยังหาขนาดนามบัตรที่พิมพ์ชื่อกับนามสกุลผมครบไม่ได้ ถ้าพิมพ์ขนาดฟ้อนต์ธรรมดามันจะยาวมากเกือบครึ่งไม้บรรทัด ถ้าลดขนาดฟ้อนต์ลงมามันก็จะเล็กมากจนต้องใช้แว่นขยาย...” (แก้วเก้า, 2544: 43)

ปัญหาความขัดแย้งที่สำคัญของเรื่องเป็นความขัดแย้งที่เป็นที่นิยมในนวนิยายพาฝันคือปัญหาการแต่งงานแบบคลุมถุงชน ในเรื่อง มารดาของเจ้าภูนริศกับมารดาของนางฟ้าเป็นเพื่อนกัน ทั้งสองคิดที่จะให้ลูกของตนแต่งงานกันจึงนัดพบกันเพื่อให้เจ้าภูนริศได้พบกับนางฟ้า แต่เจ้าภูนริศเลี่ยงไม่ยอมไปตามนัดกระทั่งมาพบนางฟ้าโดยบังเอิญแล้วเกิดพึงใจจึงสืบหาจนรู้ว่านางฟ้าคือใคร แต่เขาไม่ต้องการเผยตัวจริงให้นางฟ้าทราบจึงต้องปลอมตัวเป็นคนหลายคน ทำให้ในเวลาใกล้เคียงกัน นางฟ้าได้พบกับผู้ชายหลายคนซึ่งหน้าตาเหมือนกับชายหนุ่มที่เธอประทับใจ ทำให้เธอสงสัยและพยายามขบคิดปัญหานี้ ขณะเดียวกันก็ไม่พอใจเจ้าภูนริศเพราะถูกบังคับให้หมั้นกัน แหยซึ่งเป็นเพื่อนของเธอกล่าวอย่างเข้าใจว่า “นางฟ้าเป็นนางเอก แหยยังไม่เคยเห็นนางเอกคนไหนยอมหมั้นกับหนุ่มรูปหล่อตระกูลสูงร่ำรวยล้นฟ้าที่พ่อแม่หามาให้เลยสักคน ต่อให้หนีไปรักกับคนจรจัดยังดีซะกว่า แต่แหยว่ามันเป็นธรรมดาของผู้หญิงเพอร์เฝ็คนะ ถ้าไม่คิดยังงี้ก็ไม่ถือว่าเพอร์เฝ็คน่ะซิ” (แก้วเก้า, 2544: 189 – 190) คำพูดของแหยล้อความนิยมในการสร้างความขัดแย้งระหว่างพระเอกกับนางเอกในวรรณกรรมพาฝัน ย้ำให้เห็นลักษณะความขัดแย้งและเหตุการณ์ที่มักปรากฏซ้ำๆ

ในการจบเรื่อง “นิยายนิรภัย” แก้วเก้ากำหนดว่าปัญหาจะต้องคลี่คลายลงโดยที่ผู้ชายเหล่านั้นเป็นคนคนเดียวกัน เรื่องจึงจะจบลงอย่างมีความสุข แก้วเก้าระบุปมปัญหาที่ต้องคลี่คลายให้ได้ดังนี้

> นิยายนิรภัยเดินเรื่องมาใกล้จะถึงตอนจบแล้ว เมื่อนางฟ้าตัดสินใจว่าใครที่ถือนามบัตรได้สง่าที่สุดและจำข้อความในนามบัตรได้ จะได้เป็นเจ้าบ่าวของเธอ ก็แน่อยู่แล้วว่าผู้เข้ารอบสุดท้ายมี 5 หนุ่ม คือ

1. คุณน้อย คงคำ ผู้เชี่ยวชาญการอนุรักษ์พันธุ์เต่า
2. นคค. คนขับรถผู้สง่างามที่สุดในเมืองไทย
3. เจ้าภูนริศ ฯลฯ ทายาทมหาเศรษฐี
4. ดยุคออฟเชียงคลาน ปรินซ์ชาร์มมิ่งตัวจริง
5. เคานต์นีโล เดอ คางคาซ์ เจ้าของปราสาทในยุโรป

แต่…คนไหนเหมาะจะเป็นพระเอกของนางฟ้ามากที่สุด ก็ยังไม่ลงตัว เพราะพบว่าถึงแม้จะรวบหมายเลข 1 ถึง 4 เข้าไปด้วยกันเป็นคนคนเดียวกันได้ แต่หมายเลข 5 ก็ยังปัดเศษไม่ลงตัวอยู่ดี […]

(แก้วเก้า, 2544: 197)

การเปิดเผยสถานะของตัวละครโดยเฉพาะฝ่ายชายซึ่งแสดงตนเป็นบุคคลต่างๆ หลายสถานะว่าเป็นคนคนเดียวกันในตอนท้ายเรื่องเช่นนี้ เป็นความนิยมประการหนึ่งในนวนิยายพาฝันของไทยในอดีต เช่นที่ปรากฏใน *ปราบพยศ* ของศรีบูรพา *วนาลี* ของสราญจิตต์ *คำอธิษฐานของดวงดาว* ของดวงดาว *รัตนาวดี* ของ ว. ณ ประมวญมารค เป็นต้น การที่แก้วเก้าสร้างปมปัญหาซ้อนขึ้นมาให้ตัวละครเอกฝ่ายชายไม่สามารถรวมเข้าเป็นคนคนเดียวกันได้ เป็นการล้อการคลี่คลายปมปัญหาดังกล่าวของนวนิยายพาฝันของไทย

ในด้านขนบการสร้างตัวละคร แก้วเก้าสร้างตัวละครใน “นิยายนิรภัย” ล้อวิธีการสร้างตัวละครเอกให้มีความสมบูรณ์แบบตามแบบฉบับที่นิยมในวรรณกรรมแนวพาฝัน โดยเน้นคุณสมบัติด้านดีให้ล้นเกินจนผู้อ่านรู้สึกถึงความจงใจสร้างตัวละครให้เกินพอดีเพื่อล้อเลียน เห็นได้ชัดเจนจากบทบรรยายตัวละครนางเอกพระเอก เช่นบรรยายถึงนางฟ้าว่า “เธอเป็นคนนิสัยงามเกินกว่าจะปลาบปลื้มจนออกนอกหน้ากับคำสรรเสริญ แม้จากปากผู้บังเกิดเกล้าที่เธอเทิดทูนก็ตาม สำหรับเธอแล้ว การเกิดมาเป็นลูกสาวคนเดียวในบ้านพ่อแม่ผู้มีตระกูลสูงและฐานะมั่งคั่ง เป็นคนดีพร้อม รู้จักอบรมสั่งสอนบุตรให้เติบโตเป็นคนดีงามทั้งกายและใจ ทำให้นางฟ้าออกจะไม่เห็นแปลกที่เธอมีความมั่นคงทางอารมณ์สูงนอกเหนือไปจากสติปัญญาดีเยี่ยมมาตั้งแต่ยังเยาว์” (แก้วเก้า, 2544: 24 – 25) นอกจากนี้ยังเพิ่มเติมคุณสมบัติตามสมัยนิยมให้แก่นางฟ้าตามที่ผู้อ่านแนะนำ เป็นความสมบูรณ์พร้อมที่ล้อเลียนแบบนิยมของนางงามยุคปัจจุบัน เป็นนางเอกในแบบใหม่

@ […] ผมกำลังนึกว่า คุณนางฟ้านอกจากจะมีจิตใจอ่อนโยนอนุรักษ์ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมสุดชีวิตแล้ว น่าจะมีกิจกรรมการกุศลหรือกิจกรรมเพื่อสังคมให้เธออุทิศตัวทำด้วยสักอย่างหนึ่งให้สมเป็นนางฟ้า

> ยิ่งขึ้น […] อะไรดีครับ รักเด็กกับรักช้างก็มีคนรักอยู่แล้ว? เอ อนุรักษ์พันธุ์ส้มเขียวหวานพื้นเมืองไทยที่อาจจะถูกส้ม GMO จากนอกเข้ามารังแก ไหวไหมครับ […] หรือเธอจะเป็นประธานสมาคมคนรัก(ษ์)ปลาทู […] เป็นประเด็นการอนุรักษ์ธรรมชาติที่บัณฑิตสิ่งแวดล้อมอย่างเธอน่าจะสนใจได้ – นคค.
>
> (แก้วเก้า, 2544: 65)

คุณสมบัติของนางฟ้าทำให้ผู้อ่านคาดเดาคุณสมบัติของผู้ที่จะเป็นพระเอกที่เหมาะสมกับนางฟ้า “พระเอกต้องหล่อ เท่ อัจฉริยะพอกัน [กับนางเอก] สุภาพ อบอุ่น อ่อนโยน รวย โรแมนติกชัวร์ค่าา” (แก้วเก้า, 2544: 32) ผู้อ่านอีกคนหนึ่งเสนอว่าให้พระเอกมีคุณสมบัติ “หุ่นเท่ เปย์เก่ง เบ่งน้อย ห้อยปริญญา” (แก้วเก้า, 2544: 33) “โวหารดี มีมาด เปรื่องปราดการกีฬา บาดตาบาดใจสาวๆ” (แก้วเก้า, 2544: 34) ตัวละครพระเอกที่ปรากฏในบทที่ 2 ของ “นิยายนิรภัย” จึงมีลักษณะเป็น “ชายหนุ่มร่างสูง ไหล่อันผายกว้างแบบนักกีฬารับกับสูทสีเข้มของอาร์มานี่ส่งความสง่าให้ดวงหน้าคมเข้มแต่ผิวขาวนวลไล้ด้วยรอยสีครามจางๆ เกลี้ยงเกลาตามแนวใต้คางเหลี่ยมขึ้นไปจนถึงข้างแก้ม นัยน์ตาใหญ่คมลึกเป็นประกายกล้าอยู่ใต้คิ้วหนายาว จมูกโด่งงาม และริมฝีปากหยักรูปคันศรดังเทพบุตรกรีก” (แก้วเก้า, 2544: 41)

คุณสมบัติของเจ้าภูนริศที่แก้วเก้าบรรยายเป็นคุณสมบัติของพระเอกตามแบบวรรณกรรมแนวพาฝันคือหล่อ “ดังเทพบุตรกรีก” แต่แก้วเก้าก็ล้อความนิยมดังกล่าวโดยให้เจ้าภูนริศตั้งขอสังเกตเกี่ยวกับรูปร่างหน้าตาของตนเองว่า “ผมเป็นคนเชียงคลานปนจีน ไม่เคยมีเชื้อสายกรีกเลยไม่ใช่หรือครับแม่” และอธิบายว่า “มีคนทักผมหลายคนแล้วครับเรื่องนี้ ตอนเดินทางกลับมา ส่งพาสปอร์ตให้เจ้าหน้าที่ ต.ม. เขายังพูดว่า เอ๊ะ คุณเป็นคนกรีกทำไมถือหนังสือเดินทางของไทย เบื่อครับ ต้องเสียเวลาตอบข้อสงสัยเขาอยู่นานกว่าคนเข้าเมืองคนอื่นๆ” เป็นการล้อความไม่สมจริงในการสร้างตัวละครของวรรณกรรมแนวพาฝัน มารดาของเขาตอบว่า “เพราะเป็นธรรมดาอยู่เอง ลูกคาบช้อนเงินช้อนทองออกมาตั้งแต่คลอด เชื้อสายก็สูงส่ง ถ้าหน้าตาอย่างนี้ก็ถือว่าเหมาะสมแล้ว จะเป็นกรีกหรือโรมันก็ไม่สำคัญ แหม ถ้า ดร. เจ้าภูนริศ พูนประกอบกิจการค้า ณ เชียงคลาน หน้าตาธรรมดาๆ อย่างคนทั่วไปน่ะซี แม่จะรู้สึกว่าเทวดาไม่ยุติธรรม” (แก้วเก้า, 2544: 42) คำตอบนี้เป็นเหมือนเหตุผลที่แก้ต่างให้เห็นว่าวรรณกรรมแนวพาฝันมิได้ต้องการความสมจริง การสร้างตัวละครเอกในวรรณกรรมพาฝันอยู่ในขนบของการสร้างคุณสมบัติที่ดีเป็นพิเศษให้แก่ตัวละครเอก และตัวละครเอกชายหญิงต้องมีความเหมาะสมกัน เช่นนี้จึงจะเป็นสิ่งที่คนอ่านยอมรับได้

นอกจากนั้นแล้ว แก้วเก้ายังล้อความสมบูรณ์แบบของตัวละครเอกด้วยการทำให้ตัวละครเอกมีสภาพที่ไม่สมจริงในบางสถานการณ์เหมือนที่มักปรากฏในละครหรือภาพยนตร์ ซึ่งแฝงนัยการล้อความบกพร่องของผู้กำกับการแสดงไปด้วย เช่น ตอนที่นางฟ้าไปช่วยขายดอกไม้เพื่อการกุศลและถูกรุมล้อมจนเป็นลมนั้น นางฟ้ากลับมีสภาพร่างกายและความสวยงามตามปกติทุกประการ ทำให้ผู้อ่านคนหนึ่งโยงสภาวะความไม่บุบสลายของนางฟ้าขณะที่เป็นลมว่าเป็นความคิดเกี่ยวกับคนวิเศษ แนะให้เห็นว่าการสร้างตัวละครที่มีลักษณะสมบูรณ์แบบในวรรณกรรมมีที่มาของความคิดความเชื่อสืบเนื่องมาจากอดีต

> @ […] ลงว่าเรือนผมไม่ยุ่ง หน้าไม่มัน เสื้อไม่ยับ ฯลฯ ยังงั้นละก็ไม่ใช่คนแล้วครับ เทวดาแน่ๆ ในชาดกหลายเรื่องทางพุทธ พระอินทร์หรือเทวดาอื่นมักจะจำแลงกายลงมาเป็นมนุษย์เสมอ ตำราดูเทวดาในพุทธศาสนา (ถ้าจำไม่ผิดอยู่ในเรื่องมโหสถชาดก และเรื่องอื่นๆ ก็รู้สึกจะมี) บอกว่า ลักษณะของคนที่อันที่จริงเป็นเทวดาแปลงมานั้นมีข้อสังเกตได้ เช่นว่าเทวดาจะไม่กะพริบตา ไม่มีเหงื่อไหลไคลย้อย ไม่เหนื่อยหอบหายใจผิดปกติ แล้วอะไรก็จำไม่ได้...[…] – นคค.
>
> (แก้วเก้า, 2544: 105)

นอกจากในวรรณกรรมไทยแล้วยังมีปรากฏอยู่ให้เห็นเป็นตัวอย่างในการสร้างตัวละครในการ์ตูนและภาพยนตร์เรื่อง *Superman* ซึ่งแสดงให้เห็นว่าแนวคิดในการสร้างตัวละครให้มีลักษณะสมบูรณ์แบบเป็นลักษณะร่วมของวัฒนธรรมตะวันออกและตะวันตก

> @ […] ไหนๆ ก็พูดเรื่องเทวดาผมไม่ยุ่งแล้ว ในนิยายนิรภัยก็พูดถึงซูเปอร์แมนด้วย ผมว่าซูเปอร์แมนก็จัดเป็นเทวดาพวกหนึ่งเหมือนกัน (จากวิมานคริปตัน นอกไตรภูมิพระร่วงไป...) เพราะผมเรียบแปล้ตลอด ขนาดเหาะด้วยความเร็วเท่าไหร่ๆ เส้นผมก็ไม่กระดิกสักเส้น เพียงมีปอยหนึ่งลงมาเคลียหน้าผากก็อยู่กับที่ตรงหน้าผากแค่นั้น ไม่เคยมีเส้นอื่นหลุดจากที่เลย […] ผมจำไม่ได้แล้วว่า คำว่า Super Man ซูเปอร์แมน ก่อนที่จะกลายเป็นการ์ตูนนี่ เดิมเป็นแนวคิดทางปรัชญาของฝรั่งคนไหน (นิตเช่?) ดูเหมือนทางวิชาปรัชญา ตำราไทยจะแปลว่า ศุภชน หรืออภิมนุษย์ แต่ไม่ใช่ในแง่มีฤทธิ์เหาะเหินเดินอากาศได้ ดูเหมือนจะเป็นในแง่พลังทางศีลธรรม

หรืออะไรก็จำไม่ได้แล้ว แต่ว่าซูเปอร์แมนมีมาในวิชาปรัชญาก่อนที่จะไปโผล่ในการ์ตูนแน่นอนครับ – นคค.

(แก้วเก้า, 2544: 107 – 108)

ในด้านขนบการสร้างเหตุการณ์และฉาก แก้วเก้าสร้างเหตุการณ์และฉากตามแนวนิยมของนวนิยายและละครโทรทัศน์ประเภทพาฝันแต่ขณะเดียวกันก็จงใจแสดงความเกินจริงหรือดัดแปลงให้ผิดเพี้ยนไปจากสิ่งที่ผู้อ่านคาดหมายเพื่อล้อ เช่น ฉากที่พระเอกกับนางเอกได้พบกันครั้งแรก แก้วเก้าแต่งให้มีลักษณะเป็นรักโรแมนติก แต่ขณะเดียวกันก็มีลักษณะที่ขัดแย้ง คือกลับให้ทั้งสองพบกันในวัดขณะที่นางเอกกำลังให้อาหารเต่า และทั้งสองสนทนากันด้วยเรื่องการอนุรักษ์ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม

ในยามว่าง นางฟ้าไม่ชอบไปเที่ยวศูนย์การค้าหรือโรงหนังอย่างสาวอื่นๆ เธอเลือกสถานที่สงบร่มเย็นและปลอดจากสิ่งเย้ายวนใดๆ เพื่อให้จิตใจเธอสะอาดผ่องใส อย่างวัดแห่งนี้เลี้ยงเต่าเอาไว้มาก เธอก็เลยทดลองเอาผักบุ้งมาให้มันกิน […]

เธอยืนอยู่นานในแสงแดดยามบ่าย ลมพัดแรงกลางแจ้ง แต่เธอเกิดมาโชคดีตรงที่หน้าเธอไม่เคยมันย่องไม่ว่าแดดจะร้อนแค่ไหน ผมก็ไม่เคยยุ่งเหยิงแม้ต้องลมแรง […] เธอยืนกลางแดดอยู่นานจนรู้สึกว่าเป็นเป้าสายตาใครคนหนึ่ง เมื่อเหลียวไปมองก็พบดวงตาคมเข้มคู่หนึ่งจับอยู่ที่เธอ

[…]

อานุภาพของดวงตาคู่นั้นแรงกล้าพอที่นางฟ้าจะรู้สึกเหมือนสายฟ้าอ่อนๆ ฟาดต้องกาย เกิดกระแสชาวาบไปทั้งตัว ตั้งแต่สายตาประสานกัน เริ่มจากผิวแก้มเรื่อยลงไปจนถึงปลายนิ้วน้อยๆ นุ่มนิ่มซึ่งกำลังประคองผักบุ้งทั้งหอบอยู่ ทำให้มือนั้นอ่อนเปลี้ยไปชั่วขณะ ปล่อยผักบุ้งร่วงกระจายแทบเท้า

[…]

“ผมไม่เคยรู้เลยว่าเต่าชอบกินผักบุ้ง”

นางฟ้าโปรยผักบุ้งที่เหลือในมือลงไปในสระให้เต่ากินบ้าง เธอตอบเสียงใส

“ตอนแรกดิฉันก็ไม่แน่ใจ แต่เคยนึกถึงเพลง ‘เต่ากินผักบุ้ง’ ก็เลยคิดว่าใช่แน่นอน มาพิสูจน์ด้วยตัวเอง เต่าก็ชอบกินผักบุ้งจริงๆ คุณไม่เคยได้ยินหรือคะ”

“ผมไม่รู้จักเพลงนี้”

นางฟ้าห่อปากเบาๆ เหมือนจะร้อง ‘อ้อ’ กำลังจะถามว่า ‘แล้วคุณรู้จักเพลงอะไร’ ก็ได้ยินเขาพูดต่อไปด้วยเสียงทุ้มนุ่มหูน่าฟัง

“ผมคงจะต้องไปหาฟัง ไม่เคยได้ยินซิมโฟนีออเคสตราวงไหนเล่นถ้าฟังเพลงนี้อาจจะเข้าใจธรรมชาติของเต่าได้มากขึ้น เพราะความรู้ของผมเกี่ยวกับเต่าก็แค่งูๆ ปลาๆ รู้แต่ว่าเต่าจัดเป็นสัตว์เลื้อยคลานชนิดหนึ่ง เกิดขึ้นมาในโลกเมื่อประมาณ 175 ล้านปีมาแล้ว แบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือเต่าน้ำจืดและเต่าทะเล […] ในปัจจุบันมีเต่าอยู่ประมาณ 300 ชนิด เช่นเต่าบึง หัวเหลือง เต่าหวาย เต่าบก เต่าหกดำ ฯลฯ และมีเพียง 7 ชนิดที่เป็น เต่าทะเล สำหรับในน่านน้ำไทยมีเต่าทะเลอยู่ 5 ชนิด คือ เต่ากระ เต่าตนุ เต่าตาแดง เต่าหญ้า และเต่ามะเฟือง”

นางฟ้าก้มศีรษะรับน้อยๆ เธอนึกชมว่าเขามีความจำดีพอใช้

“ค่ะ ปัญหาใหญ่เกี่ยวกับเต่าที่นักอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมเป็นห่วงกันในตอนนี้คือเต่าทะเลในเอเชียใกล้จะสูญพันธุ์ […] บางพันธุ์ที่มีสรรพคุณในทางยาเป็นพิเศษจะมีราคาขายกันถึงตัวละ 200 ดอลลาร์สหรัฐเลยทีเดียว”

“อือม” อีกฝ่ายหนึ่งจับคางอย่างใช้ความคิด “ตรงกับที่ผมทราบ ในประเทศบังคลาเทศมีประชาชนถึง 50,000 คน ประกอบอาชีพการค้าเต่า […] น่าเป็นห่วงว่ามีเต่าแต่เพียงส่วนน้อยได้รับการปกป้องคุ้มครองตามอนุสัญญาระหว่างประเทศว่าด้วยการค้าสิ่งมีชีวิตใกล้สูญพันธุ์ หรือไซเตส”

นางฟ้าเริ่มรู้สึกเพลิดเพลินกับการสนทนา จนลืมว่าเธอกำลังพูดกับคนแปลกหน้า

“ดิฉันสนับสนุนไซเตสอยู่ค่ะ เมื่อเกิดวิกฤตนี้ขึ้น นักอนุรักษ์นานาประเทศได้พยายามเรียกร้องในการประชุมไซเตส […] แต่ก็ยังไม่ได้ผลทางด้านปฏิบัติมากเท่าไร น่าเป็นห่วง...”

เธอหยุดเมื่อรู้สึกว่ากำลังจะให้ความสนิทสนมเป็นกันเองกับชายหนุ่มผู้นี้มากเกินไปเสียแล้ว ทั้งที่ต่างฝ่ายต่างก็ยังไม่ได้รู้จักกันแม้แต่น้อย เธอตัดบทด้วยการโยนผักบุ้งกำสุดท้ายลงไปในสระ ปัดมือ แล้วบอกเขาว่า

“หมดแล้ว ดิฉันต้องไปละค่ะ”

เขายื่นมือออกมาอย่างลืมตัวเหมือนจะยั้งเธอไว้ แต่ก็ไม่ได้แตะต้อง สีหน้าและแววตาบอกความอาลัยที่จะต้องจบกันเพียงแค่นี้

"อย่าเพิ่งเลยครับ คุณคงไม่สบายใจเท่าไรที่พูดคุยกับคนแปลกหน้า ถ้างั้น...ผมก็จะไม่ใช่คนแปลกหน้าสำหรับคุณอีก..."

เขาชะงักไปอึดใจหนึ่งก่อนแนะนำตัว

"ผมขอแนะนำตัวเอง น้อย คงคำ ครับ"

(แก้วเก้า, 2544: 81 – 84)

ความคิดเห็นของผู้อ่านต่อฉากนี้ย้ำให้เห็นว่าผู้อ่านรับรู้ขนบของนวนิยายพาฝันและมองเห็นการล้อที่แก้วเก้าใส่ไว้ ฉากพบกันของพระเอกนางเอกจึงทำให้เกิดความขบขันจากการนำสิ่งที่ขัดแย้งกับลักษณะทั่วไปของนวนิยายพาฝันมาใส่ไว้แทน "บทนี้ฮามาก พระเอกเจอนางเอกครั้งแรกคุยกันแต่เรื่องวิชาการ...แล้วจะมีโอกาสจีบกันมั๊ยเนี่ย" (แก้วเก้า, 2544: 85) หรือ "ผู้มีความรู้เวลาเค้าเจอกันต้องเต็มไปด้วยสาระ (เต่าๆ) ขนาดนี้เลยเหรอคะเนี่ย แล้วเมื่อไหร่จะได้จีบกันล่ะ เอ๊ะ!!! หรือว่านี่เค้าเรียกจีบกันอยู่น้า" (แก้วเก้า, 2544: 87)

ฉากเต้นรำในงานเลี้ยงที่สถานทูตรูริตาเนียแสดงให้เห็นการล้อฉากเต้นรำระหว่างพระเอกนางเอกในภาพยนตร์ฮอลลีวูดหลายเรื่องที่คู่ของพระเอกนางเอกกลายเป็นจุดเด่นและเป็นคู่เดียวที่เต้นรำอยู่บนเวทีเต้นรำ และวงดนตรีมักเล่นเพลงที่เข้ากับความรู้สึกของตัวละครอย่างพอดี ในเรื่องนี้ ความพอดีดังกล่าวเกิดจากการจัดการของตัวละคร ทำให้เห็นว่าความพอดีหรือบังเอิญในภาพยนตร์ไม่ใช่ความบังเอิญ แต่เป็นสิ่งที่ถูกสร้างหรือกำหนดขึ้น

เคานต์นีโล ฟอน คางคาซ์ ผู้จับตามองอยู่ทุกกระดิกของการเคลื่อนไหวในตัวดยุคออฟเชียงคลาน […] เมื่อเห็นเจ้าชายหนุ่มยื่นแขนให้หญิงสาวสวยที่สุดในงานเกาะเพื่อนำไปสู่เพลงวอลทซ์ เขาก็รู้ทันทีว่าเพลงสำคัญที่สุดในงานเริ่มขึ้นแล้ว

เลขานุการหนุ่มเหนือขั้นเอกก็รีบส่ง 'ซิก' เป็นครั้งที่สองให้วงดนตรีเวียนนา ซิมโฟนี ออเคสตรา ที่กำลังบรรเลง 'เอมเปอเรอร์วอลทซ์' ของโจฮัน เสตราส์ ให้เปลี่ยนเป็นเพลงที่เขาคัดเลือกด้วยตนเอง ปรับปรุงจากของเดิมเป็นจังหวะวอลทซ์ให้เข้ากับบรรยากาศอลังการของงาน

[…]

ผู้คนถอยแหวกห่างออกเป็นวงกลมกว้าง เมื่อดยุคแห่งเชียงคลานประคองหญิงสาวคนงามล่องลอยไปตามทำนองและจังหวะเพลงอันสง่า

งาม ไม่มีใครกล้าเข้ามาทาบรัศมี ได้แต่ยืนมองกันอย่างตื่นตาตื่นใจ เมื่อชายหนุ่มพาหญิงสาวเคลื่อนที่ไปรอบๆ ฟลอร์

จนกระทั่งเพลงแรกจบลงและเพลงที่สองเริ่มขึ้นนั่นแหละ คู่อื่นๆ จึงพากันเข้าร่วมพื้นที่ แต่ทุกคนต่างก็พากันระวังอย่างดี ไม่นำตัวเองเข้ามาอยู่ตรงกลางเป็นจุดเด่น แต่จะลีลาศกันอยู่ตรงขอบนอกเกือบจะตกจอ เป็นวงกลมล้อมรอบหนุ่มสาวคู่เดียวตรงกลาง

(แก้วเก้า, 2544: 151 – 152)

การล้อฉากในภาพยนตร์นี้ยังปรากฏในการสนทนาระหว่างแก้วเก้ากับผู้อ่านเกี่ยวกับฉากตอนจบ “นิยายนิรภัย” และขนบของฉากจบในภาพยนตร์หรือละครโทรทัศน์สมัยก่อนที่ปรากฏอยู่บ่อยจนเป็นธรรมเนียม

@ นึกออกแล้วค่ะ คุณสตาร์ ในฉากสุดท้ายที่เคยเห็น ตัวละครทุกคู่ก็จะมาชุมนุมในฉากเดียวกัน พร้อมตัวพ่อตัวแม่ตัวป้า หัวเราะร่าสนุกสนานยิ้มย่องผ่องใส ถ้าเป็นชนบทก็อาจจะมีเพลงลูกทุ่งหรือรำวงประกอบ ถ้าเป็นฉากชีวิตชาวเมืองหลวงก็มักไปชุมนุมกันที่ชายทะเล ที่ขาดไม่ได้คือพระเอกยืนประคองนางเอกหันหน้ามาสู่กล้อง ไม่ยักกะยิ้มให้กัน แต่ยิ้มให้คนดู แล้วมีตัวหนังสือขึ้นที่จอ บอกให้รู้ว่าจบแล้ว ตอนจบ...พระเอกนางเอกในเรื่องนี้จะทำยังงั้นหรือเปล่า โปรดอดใจรอ – “แก้วเก้า”

@ ถ้าเป็นหนังไทยยุคโน้นจริงๆ ก็ต้องฟรีซภาพพระเอกนางเอกให้นิ่ง แล้วก็มีคำว่า สวัสดี ขึ้นที่จอ...อาจจะมีคำว่า ขอได้รับความขอบคุณจาก ...ต่อท้ายด้วย ถ้าเป็นหนังน้ำนิ่งฝรั่งประเภทเคาบอยอเมริกัน ร้อยละร้อยเรื่องต้องจบโดยพระเอกขี่ม้า (ควรจะเป็นม้าขาวถึงจะดี) ออกจากเมืองที่เกิดเรื่อง ไปผจญภัยต่อไป ภาพสุดท้ายบนจอคือภาพพระเอกขี่ม้าเข้าหาดวงอาทิตย์ที่กำลังจะอัสดง...จะไปตอนเช้า หรือบ่าย หรือกลางคืนก็ไม่ได้ – นคค.

(แก้วเก้า, 2544: 163 – 164)

ฉากจบเรื่อง “นิยายนิรภัย” ก็มีลักษณะคล้ายกับที่ผู้อ่านและแก้วเก้าได้สนทนากัน ตัวละครทั้งสองรับรู้ว่าเรื่องของตนกำลังจะจบลงและรู้ว่าตนจะต้องปฏิบัติอย่างไร แต่ตัวละครพลิกแพลงมิให้จบลงในลักษณะเช่นนั้น ดังที่เจ้าภูนริศเสนอว่า “เราไม่ต้องไปยืนพิงกันริมหน้าต่างดีกว่า

หยุดตรงนี้พอ ห่างกันสองก้าวกำลังดี เอ้า! เธอยื่นมือมาให้ฉันเช็คแฮนด์เถอะยอดรัก” (แก้วเก้า, 2544: 252)

การล้อขนบผ่านทางเนื้อเรื่องและกระทู้สนทนาระหว่างแก้วเก้ากับผู้อ่านที่ถูกนำเสนอสลับกับเนื้อหา “นิยายนิรภัย” ทีละบทนี้ มีบทบาทสำคัญในการแสดงให้เห็นถึงกระบวนการและปัญหาในการแต่งเรื่อง ทำให้ผู้อ่านนวนิยายเรื่อง*นิยายนิรภัย*ได้เห็นและตระหนักถึงวิธีคิด วิธีสร้าง วิธีคลี่คลายเรื่องไปทีละส่วน น้ำเสียงของเรื่องที่เป็นไปในลักษณะของการล้อตนเองก็แฝงนัยถึงการวิพากษ์วิจารณ์กรอบความคิดในการแต่งและการอ่านวรรณกรรมพาฝันในสังคมไทย

(2) การเล่นเกมปะติดปะต่อเรื่องราว

ในนวนิยายเรื่อง*นิยายนิรภัย* ผู้แต่งแสดงให้เห็นการแต่งเรื่องที่เกิดจากการนำวรรณกรรมเรื่องอื่นหรือสิ่งอื่นที่อยู่รอบๆ ตัวมาใช้ประกอบสร้างเป็นเรื่องแต่งหนึ่งเรื่อง “นิยายนิรภัย” ที่แก้วเก้าและผู้อ่านร่วมกันแต่งขึ้นจึงมีตัวบทอื่นๆ มาเป็นส่วนช่วยในการสร้างสรรค์ บางส่วนได้บอกไว้ตรงๆ ในเรื่อง “นิยายนิรภัย” และบางส่วนก็แนะนัยไว้ในการสนทนาระหว่างแก้วเก้ากับผู้อ่าน ให้เห็นว่าเรื่องตอนนี้มีเค้าที่มาจากตัวบทต่างๆ ที่สำคัญคือนวนิยายที่เป็นผลงานของแก้วเก้าเอง ได้แก่ นวนิยายเรื่อง*นิรมิต ปลายเทียน* และ*แดนดาว* นอกจากนี้ยังมีผลงานอื่นๆ เช่น นิทานเรื่องซินเดอเรลลา นวนิยายเรื่อง *The Prisoner of Zenda* นวนิยายเรื่อง *Harry Potter*

*ตัวละครเอกจาก*นิรมิต

เจ้าภูนริศ ตัวละครเอกฝ่ายชายของ “นิยายนิรภัย” มีที่มาจากตัวละครเจ้าภูวง ตัวละครเอกในเรื่อง*นิรมิต* ของแก้วเก้าเอง นอกจากความสอดคล้องกันของชื่อตัวละครที่ขึ้นต้นด้วยคำว่า “ภู” แล้ว คุณสมบัติอื่นของเจ้าภูนริศยังใกล้เคียงกับเจ้าภูวงจนเห็นได้ว่าแก้วเก้าจงใจนำตัวละครเจ้าภูวงมาดัดแปลงเป็นเจ้าภูนริศ

*นิรมิต*เป็นนวนิยายที่แก้วเก้าแต่งขึ้นและตีพิมพ์ในนิตยสาร*สกุลไทย*ระหว่าง พ.ศ. 2536 – 2537 มีลักษณะเป็นนวนิยายแนวเหนือธรรมชาติ (supernatural) ในเรื่องนี้ เจ้าภูวงตัวเอกของเรื่องเป็นรัชทายาทของแคว้นสาระซึ่งเป็นรัฐหนึ่งในแถบทางเหนือของประเทศไทย เขามีอำนาจพิเศษ สามารถนิรมิตภาพวาดให้มีชีวิตขึ้นได้ และเขาได้สร้างภาพนิรมิตตัวเองขึ้นสองร่าง คือไทวันและภังคี เพื่อช่วยเขาต่อสู้กับศัตรูที่ต้องการแย่งชิงอำนาจ ทั้งสามคนต่างมีบุคลิกและอุปนิสัยแตกต่างกัน พวกเขาได้พบกับใกล้รุ่ง พิธีกรรายการโทรทัศน์จากกรุงเทพฯ ที่เดินทางขึ้นไปถ่ายทำรายการที่ภาคเหนือ และต่างก็พอใจเธอ ในการต่อสู้ทางการเมืองระหว่างเจ้าภูวงกับฝ่ายที่

ต้องการแย่งชิงอำนาจ ภังคีกลับต้องการเข้าแทนที่ภูวงเสียเอง ทำให้ภูวงกับไทวันต้องต่อสู้และกำจัดภังคี ท้ายที่สุด ไทวันก็สิ้นสูญไป คงเหลือแต่เจ้าภูวงเพียงคนเดียว

ใน “นิยายนิรภัย” เจ้าภูนริศเป็นรัชทายาทของแคว้นเชียงคลาน เขารู้จักกับนางฟ้าในหลายสถานะ คือ น้อย คงคำ ชายหนุ่มที่พบกันโดยบังเอิญ นคค. คนขับรถ และดยุคออฟเชียงคลาน รัชทายาทแคว้นเชียงคลาน ตอนท้ายเรื่องความจริงเปิดเผยว่าบุคคลทั้งสามคือคนคนเดียวกับเจ้าภูนริศ นอกจากนี้ เจ้าภูนริศยังมีอีกร่างหนึ่งที่แยกจากตัวเขาไปมีชีวิตของตนเองตั้งแต่เด็ก คือเคานต์นีโล ฟอน คางคาซ์ ซึ่งสุดท้ายก็ได้กลับเข้ารวมเป็นร่างเดียวกับเจ้าภูนริศในที่สุด

ในเรื่อง “นิยายนิรภัย” ผู้อ่านสามารถเห็นร่องรอยของเรื่อง*นิรมิต*ได้จากการสร้างตัวละครเจ้าภูนริศเลียนแบบเจ้าภูวงทั้งชื่อ การปรากฏตัวในหลายสถานะ การแยกร่างออกเป็น 2 คน และการที่ร่างอื่นๆ สิ้นสภาพ คงเหลือเพียงร่างเดียว การนำเจ้าภูวงจากนวนิยายเรื่อง*นิรมิต*มาดัดแปลงนี้ แม้แก้วเก้าจะไม่บอกถึงที่มา แต่ผู้อ่านที่มีประสบการณ์การอ่านผลงานของผู้แต่งคนเดียวกันก็สามารถทราบได้โดยทันทีว่าตัวละครเจ้าภูนริศในเรื่องมีที่มาจากนวนิยายเรื่องนี้ การสร้างตัวละครเจ้าภูนริศเลียนแบบเจ้าภูวงทำให้ผู้อ่านย้อนระลึกถึงการสร้างตัวละครเจ้าภูวงในเรื่อง *นิรมิต* และอาจรวมถึงการสร้างตัวละครในนวนิยายเรื่องอื่นของแก้วเก้า ว่ามีลักษณะตามแนวขนบของนวนิยายพาฝัน แต่มีการปรับเปลี่ยนเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ ไม่ซ้ำซาก และเป็นลักษณะเฉพาะของแก้วเก้า

อนุภาคเหตุการณ์จากซินเดอเรลลาและ The Prisoner of Zenda

งานประพันธ์อีก 2 เรื่องที่แก้วเก้านำมาใช้ในการแต่งเรื่องนิยายนิรภัยตามคำแนะนำของผู้อ่าน คือนิทานเรื่องซินเดอเรลลา และนวนิยายเรื่อง *The Prisoner of Zenda* อนุภาคเหตุการณ์จากทั้งสองเรื่องมีส่วนในการขมวดปมปัญหาของเรื่องให้แน่นขึ้น และปูทางในการคลี่คลายไปสู่การจบเรื่อง

ซินเดอเรลลาเป็นนิทานที่รู้จักอย่างแพร่หลาย ทั้งในรูปของมุขปาฐะ ลายลักษณ์ หนังสือการ์ตูน ภาพยนตร์การ์ตูน และภาพยนตร์ เนื้อเรื่องที่โดดเด่นของนิทานเรื่องนี้คือซินเดอเรลลา หญิงสาวซึ่งต้องอาศัยอยู่กับแม่เลี้ยงใจร้ายและลูกสาวทั้งสองของเธอ ซินเดอเรลลามีหน้าที่รับใช้คนทั้งสาม กระทั่งเจ้าชายจัดงานเลี้ยงโดยเชิญหญิงสาวทุกคนไปร่วมงาน แต่ซินเดอเรลลาถูกกลั่นแกล้งให้ไปงานไม่ได้ นางฟ้าประจำตัวของซินเดอเรลลาจึงมาปรากฏตัวและช่วยให้เธอไปร่วมงานเลี้ยงโดยมีเงื่อนไขว่า เมื่อเวลาเที่ยงคืนทุกสิ่งที่นางฟ้าเสกขึ้นจะกลับคืนสู่สภาพเดิม ซิน

เดอเรลลาไปร่วมงานเลี้ยงและเต้นรำกับเจ้าชายกระทั่งนาฬิกาตี 12 ครั้งบอกเวลาเที่ยงคืน เธอหนีจากเจ้าชายมาโดยทิ้งรองเท้าแก้วไว้ 1 ข้าง เจ้าชายจึงใช้รองเท้าแก้วนั้นค้นหาและพิสูจน์ว่าใครคือหญิงสาวที่พระองค์ทรงพบในคืนนั้น

วรรณกรรมอีกเรื่องหนึ่งที่ผู้อ่าน คือ นคค. แนะนำให้แก้วเก้านำมาใช้แต่ง “นิยายนิรภัย” คือ เรื่องราวของกษัตริย์รูริตาเนียในเรื่อง *The Prisoner of Zenda* ของแอนโทนี โฮป (Anthony Hope) นวนิยายเรื่องนี้มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับรูดอล์ฟ รัสเซนดิลล์ ชายหนุ่มชาวอังกฤษที่เข้าไปผจญภัยและมีส่วนร่วมในการปกป้องรักษาราชบัลลังก์รูริตาเนีย

ในเรื่อง*นิยายนิรภัย* นคค. เอ่ยถึงอนุภาคเหตุการณ์ในเรื่องซินเดอเรลลา และ *The Prisoner of Zenda* ขึ้นมาในเว็บบอร์ด แก้วเก้าจึงนำเรื่องทั้งสองมาใช้ในการแต่ง “นิยายนิรภัย” ด้วย เรื่องราวของรูดอล์ฟ รัสเซนดิลล์ ชายหนุ่มชาวอังกฤษ ถูกนำมาอ้างว่าเป็นวีรกรรมของดยุคออฟเชียงคลานพระบิดาของเจ้าภูนริศ ทำให้ราชวงศ์ทั้งสองมีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน

> “มันเป็นความสัมพันธ์ดั้งเดิมมาตั้งแต่เสด็จพ่อของฉัน ก่อนขึ้นครองราชย์ ทรงถูกชิงบัลลังก์ด้วยการลักพาตัวไปติดอยู่ในคุกที่ปราสาทเซนด้า แต่ก็มีสหายผู้กล้าหาญคนหนึ่งช่วยให้รอดจนกลับมาครองบัลลังก์และอภิเษกสมรสกับเสด็จแม่เฟลเวียของฉันได้”
>
> “อ้อ!” เคานต์นีโลเผลอครางออกมา “เกล้ากระหม่อมจำได้แล้วว่ามาจากเรื่อง The Prisoner of Zenda”
>
> “นั่นแหละ อีตาแอนโทนี โฮปชาวอังกฤษนำเรื่องนี้ไปแต่งเป็นนิยายจนโด่งดัง เป็นหนังสืออ่านชั้นมัธยมหลายของโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาในประเทศไทยยุคหนึ่ง แต่น่าเสียดายที่แกดัดแปลงเรื่องให้พระเอกคนที่ไปช่วยเสด็จพ่อของฉันเป็นชาวอังกฤษแบบเดียวกับแกซะได้ ทั้งที่ตัวจริงเป็นชาวเชียงคลานไม่ใช่ใครอื่น ก็คือดยุคออฟเชียงคลานคนก่อน ท่านพ่อของคนปัจจุบันนี่เอง ฉันเสียดายแทนเขามากที่วีรกรรมของเขาถูกบดบังไปจากชาวโลก […]”
>
> (แก้วเก้า, 2544: 147)

ความสัมพันธ์ระหว่างกษัตริย์รูริตาเนียกับเจ้าภูนริศซึ่งสืบเนื่องมาตั้งแต่รุ่นบิดา ทำให้นางฟ้าเป็นหญิงไทยคนเดียวที่ได้รับเชิญมาร่วมงานเลี้ยงสถานทูตรูริตาเนียที่ประเทศอังกฤษ ซึ่งเป็นการขมวดปมปัญหาให้แน่นขึ้น เนื่องจากที่นั่นเธอได้พบกับเจ้าภูนริศในสถานะดยุคออฟ

เชียงคลาน และเคานต์นีโล ซึ่งทั้งสองคนมีรูปร่างหน้าตาเหมือนกัน และเหมือนกับน้อย คงคำ และ นคค. ซึ่งทำให้ผู้อ่านเห็นว่าเป็นไปไม่ได้ที่ทั้ง 5 คน จะเป็นคนคนเดียวกัน

อนุภาคเหตุการณ์ในเรื่องซินเดอเรลลาถูกนำมาใช้เป็นจุดเริ่มต้นในการคลี่คลายปัญหาการปลอมตัวของพระเอก โดยกำหนดให้การพบกันระหว่างนางฟ้ากับเจ้าภูนริศในงานเลี้ยงสถานทูตมีลักษณะเลียนแบบการเต้นรำระหว่างซินเดอเรลลากับเจ้าชายในเรื่องซินเดอเรลลา ใน “นิยายนิรภัย” นางฟ้าได้พบกับดยุคออฟเชียงคลานและเต้นรำกัน แต่ระหว่างที่เต้นรำกัน ดยุครีบจากไปเมื่อนาฬิกาตีสิบสองครั้ง โดยทิ้งนามบัตรขนาด 2 x 4 ฟุต ไว้ให้นางฟ้าใช้เป็นกุญแจตามหาตัวเขา นางฟ้าจึงประกาศแต่งงานกับผู้ที่ถือนามบัตรได้สง่างามและจำข้อความบนนามบัตรได้ทั้งหมด ทั้งหมดเป็นเลียนแบบเหตุการณ์ที่ซินเดอเรลลาได้มาร่วมงานเลี้ยงและต้องจากไปเมื่อนาฬิกาตีสิบสองครั้ง โดยทิ้งรองเท้าแก้วไว้เป็นของที่เจ้าชายจะใช้ตามหาเธอ เจ้าชายจึงประกาศแต่งงานกับผู้ที่สวมรองเท้าแก้วได้

การนำวรรณกรรมสองเรื่องนี้มาใช้ แก้วเก้าได้ปรับเปลี่ยนให้มีความแตกต่างไปจากเรื่องเดิม คือการกลับบทบาทระหว่างฝ่ายหญิงกับฝ่ายชาย ในนิทานเรื่องซินเดอเรลลา ฝ่ายชายเป็นผู้กระทำการ (active) ขณะที่ฝ่ายหญิงเป็นผู้รับการกระทำ (passive) ซึ่งเป็นลักษณะที่มักปรากฏในวรรณกรรมแนวพาฝันโดยทั่วไป ผู้แต่ง “นิยายนิรภัย” ได้พลิกกลับบทบาทของฝ่ายชายและฝ่ายหญิงในเรื่อง โดยให้ฝ่ายหญิงเป็นผู้กระทำการ คือเป็นผู้ตามหาความจริงเกี่ยวกับผู้ชายที่เธอพบและประทับใจ และความจริงเกี่ยวกับน้อย คงคำ นคค. ดยุคออฟเชียงคลาน และเจ้าภูนริศเปิดเผยจากการดำเนินการของเธอ ส่วนการอ้างว่าวีรกรรมของรูดอล์ฟ รัสเซนดิลล์ ใน *The Prisoner of Zenda* แท้ที่จริงเป็นวีรกรรมของดยุคออฟเชียงคลานนั้น เป็นการล้อกับแนวคิดสตรีนิยมและหลังอาณานิคมที่วิพากษ์วิจารณ์การเชิดชูบทบาทของชายตะวันตกผิวขาวในวรรณกรรม

*การจบเรื่องแบบ*แคนดาว ปลายเทียน *และ* Harry Potter

ในช่วงท้ายของการแต่ง “นิยายนิรภัย” แก้วเก้าได้ขอให้ผู้อ่านเสนอตอนจบให้นิยายเรื่องนี้ โดยมีปมปัญหาค้างอยู่ คือเมื่อเรื่องราวเปิดเผยว่าน้อย คงคำ นคค. ดยุคออฟเชียงคลาน และเจ้าภูนริศเป็นคนคนเดียวกันแล้ว ปัญหาคือเคานต์นีโล ฟอน คางคาซ์ ซึ่งเป็นตัวละครเอกที่มีรูปร่างหน้าตาเหมือนเจ้าภูนริศกลับเป็นตัวละครที่เหลืออยู่ เพราะไม่ใช่เจ้าภูนริศปลอมตัวเช่นคนอื่น ทำให้นางฟ้าไม่ยอมแต่งงานกับเจ้าภูนริศ แก้วเก้าชี้ว่าปัญหานี้จะต้องคลี่คลายเพื่อให้จบเรื่องได้ตามกฎ 5 ข้อที่วางไว้ คือ ต้องไม่ให้ตัวละครเอกผิดหวัง มีผู้อ่านหลายคนเสนอตอนจบเข้ามา บางคนนำเอาแนวคิดจากผลงานของแก้วเก้าเองมาเสนอ เช่น นคค. เสนอว่าเคานต์นีโลเป็นตัวละครที่มา

จากต่างมิติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นคนจากโลกความเป็นจริงที่หลุดเข้ามาใน “นิยายนิรภัย” “โดยอ้างถึงทฤษฎีเอกภพคู่ขนานของ สราลัย ผสมด้วยทฤษฎีสมุดข่อยจากปลายเทียน (แต่เป็นสมุดข่อยคอมพิวเตอร์) ผสมกับการบิดเบี้ยวทางโครงสร้างของกาลอวกาศเนื่องจากหลุมดำ […]” (แก้วเก้า, 2544: 203 – 205) เมื่อถึงเวลาเหมาะสม เคานต์นีโลก็กลับออกจากโลกจินตนาการสู่โลกความเป็นจริง ข้อเสนอของ นคค. นี้มีที่มาจากแนวคิดเรื่องโลกหรือมิติที่ซ้อนทับอยู่กับโลก ณ เวลาปัจจุบัน ซึ่งแก้วเก้าได้เสนอไว้ในนวนิยายเรื่อง*แดนดาว*และ*ปลายเทียน*

นวนิยายเรื่อง*แดนดาว* เป็นนวนิยายที่แก้วเก้าแต่งขึ้นและตีพิมพ์ในนิตยสาร*สกุลไทย* ระหว่าง พ.ศ. 2528 – 2529 เนื้อเรื่องกล่าวถึง สราลัยหญิงสาวชาวไทยใน พ.ศ. 2528 ได้หลุดเข้าไปอยู่ในประเทศสยาม พ.ศ. 2528 เธอพบว่าประเทศไทยไม่ใช่ “ประเทศไทย” ที่เธอรู้จัก แต่เป็น “ประเทศสยาม” ซึ่งมีประวัติศาสตร์ตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2310 แตกต่างกับประวัติศาสตร์ของ “ประเทศไทย” และ “ประเทศสยาม” นี้ก็คือเอกภพคู่ขนานของประเทศไทย ในที่สุดเธอหาทางกลับมายัง “ประเทศไทย” ได้สำเร็จ ส่วนนวนิยายเรื่อง*ปลายเทียน* เป็นนวนิยายที่แก้วเก้าแต่งขึ้นและตีพิมพ์ในนิตยสาร*สกุลไทย*ระหว่าง พ.ศ. 2542 – 2544 เนื้อเรื่องกล่าวถึงเจ้าสร้อยสุมาลีธิดาพระเจ้าเชียงใหม่กับพี่เลี้ยง และเพชรกล้าซึ่งเป็นลูกชายแม่ทัพเชียงใหม่ หนีขุนแผนที่ยกทัพอยุธยาขึ้นมาตีเชียงใหม่และไล่ตามจับเธอเพื่อนำไปถวายพระพันวษาแห่งกรุงศรีอยุธยาตามท้องเรื่องวรรณคดีไทยเรื่องขุนช้างขุนแผน แต่ด้วยเหตุบังเอิญทำให้ทั้งสองหลุดออกจากโลกวรรณคดีมาสู่โลกความเป็นจริงคือประเทศไทยในยุคปัจจุบัน แต่เมื่อถึงภาวะคับขัน เจ้าสร้อยสุมาลีได้ทำลายความมีอยู่ของโลกของเธอด้วยการเผาต้นสมุดข่อยเรื่องขุนช้างขุนแผนให้สูญสลายไป

นวนิยายทั้งสองเรื่องต่างนำเสนอแนวคิดเรื่องโลกหรือมิติที่ซ้อนทับอยู่กับโลกมนุษย์ ณ เวลาปัจจุบัน ต่างกันที่ในเรื่อง*แดนดาว*เป็นเอกภพคู่ขนานที่อธิบายได้ด้วยทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์ แต่ใน*ปลายเทียน*เป็นโลกจินตนาการที่ไม่อาจหาเหตุผลใดๆ มาอธิบายความเป็นไปได้ อย่างไรก็ตาม ข้อเสนอของ นคค. เป็นข้อเสนอที่แก้วเก้าไม่ได้นำมาใช้ในการคลี่คลาย “นิยายนิรภัย” การจบเรื่อง “นิยายนิรภัย” ตามแบบของแก้วเก้า คือการให้เคานต์นีโลและเจ้าภูนริศรวมเข้าเป็นคนเดียวกันตามต้นแบบคือเจ้าภูวง ไทวัน และภังคี โดยนำเอาโลกเวทมนตร์ของ *Harry Potter* มาใช้

Harry Potter เป็นนวนิยายชุดของ J. K. Rowling เริ่มตีพิมพ์ภาคแรกในปี ค.ศ. 1997 รวมถึงปัจจุบัน ทั้งหมด 7 ภาค เนื้อเรื่องเป็นจินตนิยาย (fantasy) กล่าวถึงเด็กชายชื่อแฮรี่ พอตเตอร์ ซึ่งกำพร้าพ่อแม่ และถูกนำมาทิ้งไว้ให้ญาติเลี้ยงดู ในวันครบรอบวันเกิดปีที่ 11 เขาได้ทราบว่าเขา

เป็นพ่อมด และเข้าเรียนที่โรงเรียนของโลกพ่อมด คือฮอกวอตส์ ซึ่งสอนเกี่ยวกับเวทมนตร์คาถาต่างๆ ในเรื่อง “นิยายนิรภัย” แก้วเก้านำเอาโลกของ *Harry Potter* ผสานเข้าเป็นโลกเดียวกันกับโลกขอ “นิยายนิรภัย” และมีส่วนแก้ปัญหาความไม่ลงตัวของพระเอกที่เหลืออยู่ 2 คนซึ่งรวมเป็นคนเดียวกันไม่ได้ คือเจ้าภูนริศกับเคานต์นีโล แก้วเก้าแก้ปมปัญหาดังกล่าวโดยอธิบายว่าเมื่อเด็กๆ เจ้าภูนริศได้ไปเรียนภาคฤดูร้อนที่ฮอกวอร์ต ทำให้ได้เรียนวิชาพ่อมดต่างๆ และวิชาหนึ่งคือการแยกร่าง ทำให้เขาแยกร่างออกเป็น 2 คนโดยบังเอิญ และกลายเป็นเคานต์นีโล เคานต์นีโลค้นพบความจริงนี้จึงเดินทางมาพบเจ้าภูนริศ และรวมตัวเข้าเป็นคนเดียวกันต่อหน้านางฟ้า “เจ้าภูนริศและเคานต์นีโลหันมามองหน้ากันไม่วางตา...ก่อนจะเคลื่อนตัวเข้าสู่กันในแนวคู่ขนาน แล้วร่างทั้งสองก็กลืนเข้าหากันเป็นร่างเดียวเหมือนการคลิกเม้าส์ แล้วลากให้ file หายเข้าไปใน folder…” (แก้วเก้า, 2544: 250)

การจบเรื่องแบบต่างๆ ที่แก้วเก้านำมารวมไว้ รวมถึงการจบเรื่องของแก้วเก้าเองอาจมองได้นัยหนึ่งถึงการแสวงหาทางออกของการแต่งเรื่องจากตัวบทต่างๆ ที่เคยมีการสร้างสรรค์ไว้ก่อนแล้ว ชี้ให้เห็นความเป็นสหบทของวรรณกรรมตามแนวคิดของนักทฤษฎีกลุ่มหลังสมัยใหม่ที่เห็นว่าวรรณกรรมย่อมมีที่มาจากวรรณกรรมที่มีมาก่อน หรือย่อมอ้างอิงเชื่อมโยงกับวรรณกรรมด้วยกันเอง โดยมิได้สัมพันธ์กับความเป็นจริงในโลกภายนอก และอีกนัยหนึ่งคือการแสดงให้เห็นทางเลือกที่เป็นไปได้ในการจบเรื่อง “นิยายนิรภัย” และการจบเรื่องแบบแก้วเก้าเป็นเพียงทางเลือกหนึ่งเท่านั้น

“นิยายนิรภัย” แม้จะเป็นเรื่องที่เกิดจากการผสมผสานตัวบทต่างๆ เข้าด้วยกันโดยมีน้ำเสียงล้อตัวบทต่างๆ เหล่านั้น แต่ในขณะเดียวกัน การวิพากษ์วิจารณ์และถกเถียงกันระหว่างผู้แต่งกับผู้อ่านเกี่ยวกับ “นิยายนิรภัย” ก็แสดงถึงการล้อกระบวนการแต่งเรื่องนี้ เมื่อทั้งสองส่วนประกอบกันเป็นนวนิยาย 1 เรื่อง นวนิยายเรื่อง*นิยายนิรภัย*จึงเป็นเรื่องที่แสดงและวิพากษ์วิจารณ์กระบวนการแต่งเรื่องเรื่องหนึ่ง คือ “นิยายนิรภัย” ซึ่งซ้อนอยู่ในนวนิยายเรื่องนี้ และกระบวนการแต่งที่นำเสนอออกมาผ่านกระทู้สนทนาระหว่างแก้วเก้าและผู้อ่านนี้มีความน่าสนใจและสำคัญยิ่งกว่าตัวเรื่อง “นิยายนิรภัย” ที่แต่งขึ้น เพราะแสดงให้เห็นถึงความคิดและปัญหาเกี่ยวกับการแต่งนวนิยายพาฝันโดยล้อการแต่งเรื่อง “นิยายนิรภัย” ของแก้วเก้าเอง

(3) โลกที่ซ้อนอยู่ภายใน

ในนวนิยายเรื่อง*นิยายนิรภัย*มี 2 โลกซ้อนกันอยู่ โลกหนึ่งคือโลกที่เปรียบเสมือนเป็นโลกความเป็นจริง คือโลกของแก้วเก้าและผู้อ่าน และอีกโลกหนึ่งเป็นโลกของเรื่องแต่ง คือโลก

ของนางฟ้าและเจ้าภูนริศใน “นิยายนิรภัย” กระบวนการแต่ง “นิยายนิรภัย” ที่ปรากฏในนวนิยายเสนอปัญหาความสัมพันธ์ระหว่างโลกจินตนาการกับโลกความเป็นจริงและเปิดเผยให้เห็นว่า “นิยายนิรภัย” มีสภาวะเป็นโลกภายในที่ถูกสร้างขึ้น แม้จะแสดงให้เห็นว่า “นิยายนิรภัย” เป็นโลกจินตนาการที่มีตรรกะภายในของตนเอง แต่การสนทนาระหว่างแก้วเก้ากับผู้อ่านก็ได้แสดงให้เห็นว่าโดยทั่วไปแล้ว โลกจินตนาการมักถูกนำมาคิดพิจารณาอ้างอิงอยู่กับโลกความเป็นจริงภายนอกเสมอๆ

สภาวะโลกภายในเกิดจากการมีระเบียบกฎเกณฑ์และระบบตรรกะที่แตกต่างกับโลกความเป็นจริงภายนอก ความแตกต่างระหว่างสองโลกเห็นได้จากความคิดเห็นและคำวิพากษ์วิจารณ์ของผู้อ่านที่คิดเทียบเคียงเรื่องราวใน “นิยายนิรภัย” กับโลกความเป็นจริงของตนเอง เมื่อแก้วเก้าตั้งกฎ 5 ข้อในการแต่งให้ผู้อ่านรับรู้และยอมรับร่วมกัน ผู้อ่านรู้สึกว่า “โลก” ที่กำลังจะถูกสร้างขึ้นนี้เป็นโลกที่ไม่เป็นจริง “โลกกลมๆ ใบนี้คงประหลาดพิลึก” (แก้วเก้า, 2544: 13)

“นิยายนิรภัย” เสนอความคิดว่าวรรณกรรมมิใช่เป็นภาพแทนความเป็นจริง หากแต่เป็นสิ่งปรุงแต่งให้เสมือนหนึ่งว่าเป็นจริง ภาพต่างๆ ใน“นิยายนิรภัย” จึงมักถูกนำเสนออย่างเกินจริงที่ผู้อ่านรู้สึกได้ โดยเฉพาะความเปรียบที่สิ่งที่นำมาเปรียบแทนที่จะเป็นธรรมชาติกลับเป็นศิลปะประดิษฐ์ เช่น การพรรณนาภาพคฤหาสน์ของนางฟ้าว่าสวยงามเหมือนภาพถ่ายในหนังสือแบบบ้าน เส้นผมของนางฟ้าเงางามเหมือนในโฆษณายาสระผม (แก้วเก้า, 2544: 21 – 22) เช่นเดียวกับตอนที่เจ้าภูนริศมาช่วยนางฟ้าซึ่งเป็นลมก็มีการเปรียบเทียบภาพเหตุการณ์นั้นกับภาพในมิวสิกวิดีโอเพื่อให้ผู้อ่านนึกเห็นภาพ “นางฟ้าหลับตาลงช้าๆ ปล่อยผมยาวสลวยคลี่คลุมแขนเขา มันต้องลมอ่อนๆ ยามเคลื่อนไหว ปลิวสายเนินนาบเมื่อเขาอุ้มเธอแหวกคนออกไปอย่างง่ายดายท่ามกลางความเงียบงันตกตะลึงของปวงชน ไม่ต่างอะไรจากภาพในมิวสิควิดีโอ” (แก้วเก้า, 2544: 102)

การนำสิ่งประดิษฐ์ที่จำลองความจริงและที่นำเสนออย่างเกินจริงมาใช้ในการพรรณนาสื่อนัยให้เห็นว่าในโลกความเป็นจริง ความเหมือนจริงและเกินจริงเหล่านั้นถูกซึมซับรับรู้เป็นความเป็นจริงจำลองแทนความเป็นจริงที่ปรากฏอยู่ โดยเฉพาะในช่วงแรกๆ ที่พรรณนาถึงคฤหาสน์ของนางฟ้าและตัวนางฟ้าเองนี้ จะเห็นได้ถึงการนำเอาภาพเสมือนมาใช้ในการเปรียบเทียบประหนึ่งว่าสิ่งเหล่านั้นเป็นความจริงที่อ้างอิงได้ ลักษณะนี้แม้มีปรากฏน้อยแต่การใช้คำก็แสดงให้เห็นถึงความจงใจสื่อความหมายถึงแนวคิดเรื่องการจำลองความจริงเช่นตอนที่บรรยายถึงห้องของคุณอมรานีมารดาของเจ้าภูนริศว่า “ตกแต่งในสไตล์ของพระราชวังแวร์ซายล์มาโดยมิอาจเรียกได้ว่าเลียนแบบ

เพราะเครื่องเรือนทุกชิ้นเป็นของแท้จากฝรั่งเศส รวมทั้งภาพวาดฝีมือเรอนัวส์ซึ่งประมูลมาได้จากห้างโซเธอร์บี้เมื่อหลายปีก่อน” (แก้วเก้า, 2544: 41)

ลักษณะประการสำคัญของโลกความจริงภายนอกที่มักถูกนำมาเทียบกับโลกภายในของวรรณกรรมคือการคิดอย่างเป็นเหตุเป็นผล ในการแต่ง “นิยายนิรภัย” แก้วเก้าแสดงให้เห็นว่าระบบเหตุผลในวรรณกรรมแตกต่างกับระบบเหตุผลในโลกความเป็นจริงของผู้อ่านและผู้แต่งเอง ระบบเหตุผลของตัวละครในเรื่องจึงดูเหมือนไม่สมจริงและขาดสามัญสำนึกระดับพื้นฐาน กลวิธีที่แก้วเก้าใช้คือการดึงความไม่สมเหตุสมผลเหล่านั้นออกมาแสดงให้เห็นเด่นชัดด้วยการล้อให้เห็นว่าระบบเหตุผลที่ใช้อธิบายเหตุการณ์ต่างๆ ในโลกวรรณกรรมเป็นเรื่องของกลวิธีการประพันธ์ที่ไม่จำเป็นต้องสอดคล้องกับระบบเหตุผลที่ดำเนินอยู่ในโลกความเป็นจริงภายนอก

นวนิยายเรื่อง*นิยายนิรภัย*เน้นย้ำและทำให้เห็นชัดว่ากฎการแต่ง 5 ข้อ ทำให้เรื่องราวที่เกิดขึ้นใน “นิยายนิรภัย” เป็นโลกภายในซึ่งมีกฎเกณฑ์และเงื่อนไขภายในที่ไม่อ้างอิงกับความเป็นจริงภายนอก การสร้างตัวละครใน “นิยายนิรภัย” ดำเนินไปตามกฎดังกล่าว เช่น นางเอกของเรื่องเป็นหญิงสาวที่สมบูรณ์พร้อมเกินความเป็นจริง เป็นไปตามกฎข้อ 3 คือ เธอสวยมาก “ผมดำละเอียดอ่อนปล่อยสยายครึ่งหลังมันระยับเล่นเงามันวาวล้อแสงอรุณยิ่งกว่าโฆษณาแชมพูจะเทียบได้ รับกับดวงหน้าสวยซึ้งผุดผ่องไร้เครื่องสำอาง เพราะความงดงามตามธรรมชาติมีเกินกว่าครีมหรือลิปสติกจะบันดาล” (แก้วเก้า, 2544: 22) เรียนเก่งมาก “[…] แม่ลืมไปว่าวิชาเลือกเสรีทางเศรษฐศาสตร์ที่ลูกเลือกตอนปี 1 ได้เกรดเอ แต่ก็อย่างว่าละนะ ลูกได้คะแนน 4.0 เต็ม จะไม่เกรดเอทุกวิชาได้ยังไง จะว่ากันอีกทีตั้งแต่อนุบาลแม่ก็ไม่เห็นวิชาไหนลูกได้ต่ำกว่า 4 สักวิชาเดียว โอ๊ย! แม่นี่ชักป้ำเป๋อใหญ่แล้ว มีอย่างรึ พูดออกมาได้ง่ายๆ ว่าลูกได้เกรดเอวิชานี้ ต้องพูดว่า ลูกไม่เคยได้อะไรในวิชาไหนนอกจากเกรดเอจะถูกกว่า” (แก้วเก้า, 2544: 24) มีแนวนิยมในการรักษาสุขภาพและสิ่งแวดล้อมตามความนิยมในสมัยปัจจุบัน เช่นแนะนำให้บิดารับประทานอาหารเพื่อสุขภาพ “ถ้าไม่ทาน [ข้าวซ้อมมือต้ม] กับเมล็ดทานตะวัน พรุ่งนี้จะเปลี่ยนเป็นเมล็ดฟักทองก็ได้ แล้วมะรืนนี้ค่อยทานกับถั่วเขียว ต่อจากนั้นออกกำลังกายด้วยการเดินเร็วๆ วันละ 20 นาทีก็พอค่ะในวันแรกๆ ต่อไปค่อยเพิ่มเวลาขึ้นทีละน้อย […]” (แก้วเก้า, 2544: 23) แนะให้มารดารักษาระบบนิเวศในบ้าน “ดอกไม้เริ่มแรกแย้มอย่างนี้ไม่ควรตัด ควรจะให้โรยเสียก่อนแล้วคนสวนตัดไปหมักทางหลังบ้านก็จะกลับมาใช้เป็นปุ๋ยธรรมชาติถูกต้องตามหลักการรีไซเคิล อย่างหญ้าที่ตัดแล้ว นางฟ้าก็ให้ตากเป็นหญ้าแห้งคลุมโคนต้นกุหลาบ ไม่เสียทิ้งไปเปล่าๆ สวนดอกไม้ของเราจึงสวยงามอยู่ตลอดปี ถ้าหากว่าไปตัดมันจะเสียจังหวะเซอคูเลชั่นของมัน” (แก้วเก้า, 2544: 23 – 24)

ตรรกะและความสมเหตุผลที่รับรู้และข้าใจในโลกความเป็นจริงนั้นไม่มีผลในโลกของเรื่องแต่ง เรื่องหรือเหตุการณ์ที่เป็นไปไม่ได้หรือไม่สมเหตุสมผลในโลกความเป็นจริงก็ย่อมเป็นไปได้ในโลกของ “นิยายนิรภัย” เช่นเมื่อ นคค. เสนอให้เจ้าภูนริศเพิ่มคุณสมบัติจากเป็นแค่ ดร. มาเป็นศาสตราจารย์พิเศษและเป็นนายทหารด้วย แก้วเก้าจึงให้เจ้าภูนริศได้รับตำแหน่งและยศจากแคว้นเชียงคลานเพื่อไม่ให้ประสบปัญหาในการอ้างอิงความเป็นจริงเกี่ยวกับเงื่อนไขในการรับตำแหน่งและยศดังกล่าวจากสถาบันต่างๆ ในโลกความเป็นจริง (แก้วเก้า, 2544: 51) หรือเจ้าภูนริศประสบปัญหาในการทำนามบัตรที่สามารถบรรจุชื่อนามสกุล ยศ ตำแหน่ง และคุณวุฒิ รวมถึงเบอร์โทรศัพท์ และ e-mail address ให้ได้ครบ เขาก็ทำเป็นนามบัตรขนาด 2 x 4 ฟุต หรือในตอนที่เจ้าภูนริศปลอมตัวเพื่อมาเป็น นคค. คนขับรถคนใหม่ของนางฟ้า เขาแปลงกายด้วยวิธีง่ายๆ โดยการสวมแว่นตาโดยอ้างว่าเป็นวิธีการเดียวกับตัวละครเอกในเรื่อง *Superman* การอ้างถึงวิธีการปลอมตัวของซูเปอร์แมน ตัวละครเอกในการ์ตูนและภาพยนตร์ที่โด่งดังและเป็นที่รู้จักดีเป็นการยืนยันให้เห็นว่าบางทีเหตุการณ์ที่ดูไม่สมเหตุสมผลในนวนิยายเกิดขึ้นเนื่องจากนวนิยายพาฝันก็ไม่ต่างกับการ์ตูนหรือวรรณกรรมยอดนิยมเรื่องอื่นๆ ที่ความสมเหตุสมผลมิใช่เรื่องใหญ่

นอกจากนี้ แก้วเก้ายังชี้ให้เห็นว่าระบบคิดเชิงเหตุผลของตัวละครในวรรณกรรมแตกต่างกับระบบคิดเชิงเหตุผลของคนในโลกความเป็นจริง บทสนทนาระหว่างนางฟ้ากับแหยแสดงให้เห็นลักษณะดังกล่าวได้อย่างชัดเจน เมื่อนางฟ้าปรึกษาแหยว่าน้อย คงคำ อาจเป็นคนเดียวกันกับ นคค. โดยชี้ให้เห็นลักษณะที่ทั้งสองคนเหมือนกัน แหยกลับมองไม่เห็นว่าลักษณะที่นางฟ้ายกมาอธิบายแสดงให้เห็นว่าคนทั้งสองเหมือนกัน

“ผู้ชายคนที่ยืนพูดอยู่กับนางฟ้า แหยจำหน้าเขาได้หรือเปล่า”

“เขาหันหลังให้ผม เห็นหน้าเขาแวบเดียวเท่านั้น ทำไมหรือ?”

“อยากจะให้แหยช่วยทบทวนความจำว่าเหมือนคนขับรถคนใหม่ของนางฟ้าไหม นางฟ้าสงสัยว่าจะเป็นคนเดียวกัน”

เพื่อนชายของเธอทำท่านึก แล้วส่ายหน้า

“เอ! ไม่รู้ซี ดูไม่ออก ผู้ชายคนนั้นชื่ออะไรล่ะ”

“เขาแนะนำตัวว่าชื่อน้อย คงคำ”

“แล้วคนขับรถของนางฟ้าชื่อนี้รึไง”

“ชื่อ นคค. จ้ะ”

> “อ้าว! มันก็คนละชื่อ จะเป็นคนคนเดียวกันได้ยังไง แล้วถ้าผมจำไม่ผิด คุณน้อย คงคำ เขาไม่ได้สวมแว่นอย่างนาย นคค. คนรถของนางฟ้าสักหน่อย ผมมองไม่เห็นเลยว่าจะเหมือนกันตรงไหน”
>
> “แหยว่างั้นหรือ?” นางฟ้าย้อนถามอย่างใช้ความคิด “คุณน้อย คงคำ เขารู้อะไรๆ เยอะมากนะ เล่าให้นางฟ้าฟังเสียยาวเชียวละ คนขับของนางฟ้าเมื่อกี้ก็อธิบายยาวเหมือนกัน”
>
> “เหรอ?” อีกฝ่ายเพิ่มความสนใจขึ้นนิดหน่อย “พูดเรื่องเดียวกันหรือเปล่า?”
>
> “เปล่าจ้ะ คุณน้อย คงคำ เล่าเรื่องเต่ากับองค์การไซเตส ส่วน นคค. เล่าเรื่องความเป็นมาของสภากาชาดไทยตั้งแต่เป็นสภาอุณาโลมแดง”
>
> “โธ่เอ๊ย! ก็คนละเรื่อง” แหยหัวเราะออกมาอย่างขบขัน “เท่าที่ฟังมาแหยยังไม่เห็นมีอะไรตรงไหนตรงกันสักอย่าง […]”
>
> (แก้วเก้า, 2544: 122 – 123)

จากตัวอย่างจะเห็นความแตกต่างระหว่างระบบเหตุผลของโลกความจริงกับโลกวรรณกรรมพาฝันผ่านระบบความคิดของนางฟ้าซึ่งเป็นระบบเหตุผลแบบโลกความจริงซึ่งมีการคิดเชื่อมโยงเหตุและผลอย่างโยงใยซับซ้อน ต่างกับระบบความคิดของแหยซึ่งเป็นระบบเหตุผลแบบโลกวรรณกรรมพาฝันที่มีการคิดเชื่อมโยงความเป็นเหตุเป็นผลอย่างตรงไปตรงมา

แก้วเก้าล้อระบบการคิดของคนในโลกความเป็นจริงซึ่งมีวิธีคิดเชื่อมโยงเหตุและผลแบบวิทยาศาสตร์ และยึดถือค่านิยมแบบเหตุผลนิยม (rationalism) ด้วยการกำหนดให้นางฟ้าเป็นคนที่นิยมการคิดอย่างเป็นเหตุเป็นผล มีระบบคิดเป็นวิทยาศาสตร์ คือมีการตั้งสมมุติฐานและทดสอบเพื่อพิสูจน์ความคิดนั้น เรื่องแสดงให้เห็นวิธีคิดเช่นนั้นในตอนที่เธอนำผักบุ้งไปให้เต่ากิน ซึ่งมีน้ำเสียงของการล้อเลียนแฝงอยู่ “[...]วัดแห่งนี้เลี้ยงเต่าเอาไว้มาก เธอก็เลยทดลองเอาผักบุ้งมาให้มันกิน เพื่อพิสูจน์ว่าเพลงไทยเดิม ‘เต่ากินผักบุ้ง’ นั้นมาจากความเป็นจริงแน่นอน แล้วพบว่าสมมุติฐานของเธอถูกต้อง เต่ามันชอบกินผักบุ้งจริงๆ ด้วย นับว่าเป็นความช่างสังเกตของเธออย่างหาตัวจับยาก” (แก้วเก้า, 2544: 81) ตอนที่ดยุคออฟเชียงคลานหนีออกจากงานเลี้ยงอย่างกะทันหัน นางฟ้าปรึกษากับเคานต์นีโลว่าดยุคอยู่ที่ไหน เคานต์นีโลตอบว่าดยุคกำลังเดินทางไปที่แห่งแห่งหนึ่งโดยอธิบายความเป็นเหตุเป็นผลของการกระทำของดยุคว่า “เท่าที่ผมประมวลจากคำบอกเล่าของคุณ ท่านดยุคย่อมไม่วิ่งขึ้นรถม้าเพื่อจะไปหยุดอยู่เฉยๆ กลางถนน ท่านจะต้องรีบไปที่ใดที่หนึ่งแน่นอน และที่ตรงนั้นคงจะอยู่ไม่ใกล้นัก เพราะถ้าใกล้ท่านจะวิ่งไปเองก็คงง่ายกว่า ผมจึง

แน่ใจว่าท่านต้องเดินทางไปที่ใดที่หนึ่ง” กระบวนการคิดให้เหตุผลของเคานต์นีโลทำให้ “นางฟ้านึกทึ่งความเฉลียวฉลาดรอบรู้ของชายหนุ่ม ตั้งแต่เริ่มต้นพูดกันมาจนบัดนี้ เธอยังไม่เห็นว่าเขามีช่องโหว่ตรงไหนให้แย้งได้เลย” (แก้วเก้า, 2544: 167) แม้ว่าระบบคิดของนางฟ้าดูเหมือนจะน่าขบขันแต่ก็แสดงให้เห็นความเป็นไปได้ในการหาคำตอบจากระบบคิดเช่นนี้ ดังที่นางฟ้าตั้งสมมุติฐานว่าดยุคออฟเชียงคลานคือคนเดียวกันกับน้อย คงคำ และ นคค. เพราะหน้าตาเหมือนกัน เมื่อดยุคออฟเชียงคลานออกจากงานเลี้ยงที่สถานทูตโดยกะทันหัน และเธอขึ้นเครื่องบินกลับมาถึงเมืองไทย เธอจึงถามมารดาว่า “คุณแม่คะ นคค. ขับรถมารับลูก หรือว่าเป็นคนขับคนอื่น” เพราะ

> ถ้าหากว่าดยุคออฟเชียงคลานเป็นคนเดียวกับคนขับรถของเธอ เขาเผ่นพรวดหนีหายไปตอนสองยามก็แปลได้อย่างเดียวว่าจะรีบขึ้นเครื่องบินกลับมากรุงเทพ คอยรับหน้าเธอให้ทันเมื่อเธอถึงบ้าน จะเร็วแค่ไหนก็ตามก็ย่อมไม่เร็วไปกว่าเธอได้ อย่างเก่งเขาก็ลงที่ดอนเมืองในเที่ยวบินใกล้เคียงเวลาเดียวกับเธอ แล้วจำต้องหลบหายหนีไปก่อนเธอจะทันเห็น
>
> ถ้า นคค.ไม่สามารถจะมารับเธอที่สนามบิน แต่รออยู่ที่บ้าน หรือแม้แต่ลางาน กลับมาทำงานในวันรุ่งขึ้น ทฤษฎีนี้ก็จบลงที่คำว่า ‘ยูเรก้า!’
>
> แต่…
>
> ในเมื่อ นคค. สามารถขับรถมารับเธอได้ตามปกติ…ก็แปลว่าเขาไม่ได้ไปไหน เขาไม่มีทางไปอังกฤษแล้วกลับมาก่อนหน้าเธอตั้งหลายชั่วโมงอย่างแน่นอน
>
> (แก้วเก้า, 2544: 175)

แม้ว่า นคค. จะเป็นผู้ขับรถมารับเธอจริงๆ ทำให้นางฟ้าผิดหวังกับข้อสันนิษฐานของเธอ แต่ในสถานการณ์นี้มีผู้อ่านนำไปคิดความเป็นเหตุเป็นผลต่อและเห็นว่ามีความเป็นไปได้ เพราะระยะเวลาห่างของการเดินทางของดยุคออฟเชียงคลานกับนางฟ้าพอดีกับเวลาที่ นคค. อ้างว่ามารอนางฟ้า “ขอใช้หลักตรรกะวิเคราะห์มั่ง เจ้าภูฯ วิ่งออกไปตอนเที่ยงคืน น้องนางฟ้าขึ้นเครื่องกลับตอนตีสอง...ห่างกันสองชั่วโมงพอดี เท่ากับเวลาที่ ‘นคค.’ บอกน้องนางฟ้าว่า “ผมขับรถมารอที่ดอนเมืองตั้งแต่สองชั่วโมงก่อนครับ” พอดี๊ พอดีเลยค่ะ […]” (แก้วเก้า, 2544: 179) หรือเป็นไปได้ว่าคุณปลื้มใจมารดาของนางฟ้ารู้เห็นเป็นใจด้วยกับดยุคออฟเชียงคลานซึ่งก็คือเจ้าภูนริศ เพราะเขาคือลูกชายของเพื่อนที่เธอตั้งใจจะให้หมั้นกับนางฟ้าอยู่แล้ว “คุณนางฟ้าโดนคุณแม่ปลื้มใจเล่นละครให้ดูซะแล้วค่ะ […]” (แก้วเก้า, 2544:179) เหล่านี้เป็นการชี้นัยของผู้อ่านให้เห็นว่า แม้ “นิยายนิรภัย” จะล้อระบบเหตุผลแบบวิทยาศาสตร์ของโลกภายนอก และดูเหมือนจะยืนยันว่า

ระบบเหตุผลในโลกวรรณกรรมนั้นแตกต่างกัน แต่ที่จริงแล้ว กระบวนการแต่งเรื่องซึ่งแม้จะเป็นโลกภายในก็ยังคงติดกับอยู่ในระบบเหตุผลแบบวิทยาศาสตร์ของโลกภายนอกอย่างเลี่ยงไม่ได้อยู่นั่นเอง

(4) การยืนยันอำนาจของผู้แต่ง

ในนวนิยายเรื่อง*นิยายนิรภัย* แม้แก้วเก้าจะเปิดโอกาสให้ผู้อ่านได้ร่วมแสดงความคิดเห็นและเสนอแนะเกี่ยวกับการแต่งเรื่อง “นิยายนิรภัย” ทั้งการสร้างตัวละคร เหตุการณ์ และอื่นๆ แต่ที่สุดแล้วองค์รวมของนวนิยายแสดงให้เห็นว่าแก้วเก้านั้นเองคือผู้ควบคุมกระบวนการแต่งเรื่องทั้งหมด นอกจากจะตั้งกฎในการแต่งเรื่อง 5 ข้อ ซึ่งทำให้เรื่องที่จะแต่งขึ้นต้องดำเนินตามกรอบที่ผู้แต่งกำหนดไว้ ผู้อ่านที่จะเข้ามาแสดงความคิดเห็นและร่วมแต่งเรื่องก็ถูกจำกัดจินตนาการให้อยู่ในขอบเขตของกฎที่ตั้งขึ้นแล้ว แก้วเก้ายังกำหนดและควบคุมเรื่องด้วยการเป็นผู้เริ่มต้นเปิดเรื่อง สร้างตัวละครเอก และสร้างปมปัญหา จุดหักเห หรือสร้างเหตุการณ์ที่จำเป็นในการจัดการให้เรื่องดำเนินไปในทิศทางที่ต้องการ

ปมปัญหาสำคัญที่แก้วเก้าสร้างไว้คือการจับให้นางเอกและพระเอกถูกจับคลุมถุงชน ทำให้เจ้าภูนริศปฏิเสธการไปดูตัวหญิงสาวที่แม่นัดไว้ซึ่งก็คือนางฟ้า แต่ทั้งสองก็พบกันโดยบังเอิญ แก้วเก้าสร้างปมปัญหาให้นางฟ้ารู้จักกับเจ้าภูนริศในชื่อว่า น้อย คงคำ และเจ้าภูนริศตัดสินใจที่จะพิสูจน์ความรักแท้ของนางฟ้าด้วยการปลอมตัวไปสมัครเป็นคนขับรถของเธอในนาม นคค. นอกจากนั้นแก้วเก้ายังผูกปมปัญหาให้ซับซ้อนขึ้นเมื่อนางฟ้าเดินทางไปร่วมงานเลี้ยงสถานทูตรูริตาเนียที่อังกฤษ และได้พบเจ้าภูนริศในฐานะดยุคออฟเชียงคลาน ที่นั่นเธอยังได้พบกับเคานต์นีโล ฟอน คางคาซ์ เลขานุการทูตประเทศรูริตาเนีย ซึ่งมีรูปร่างหน้าตาเหมือนดยุคออฟเชียงคลานน้อย คงคำ และ นคค.

แก้วเก้าเริ่มคลี่คลายปมปัญหาที่ผูกไว้โดยให้นางฟ้าประกาศจะแต่งงานกับผู้ที่เป็นดยุคออฟเชียงคลานตัวจริง ซึ่งพิสูจน์โดยการทดสอบถือนามบัตรขนาด 2 x 4 ฟุต ของดยุคให้ได้สง่างามสมกับเป็นเจ้าของ รวมทั้งสามารถจดจำข้อความบนนามบัตรได้ทั้งหมด ในตอนนี้ แก้วเก้าได้เชิญชวนให้ผู้อ่านเสนอตอนจบซึ่งมีผู้อ่านหลายคนเสนอตอนจบเข้ามา แต่เรื่องที่แก้วเก้าเลือกใช้และนำมาแต่งต่อเป็นเรื่องของผู้อ่านชื่อโอมซึ่งมีแนวทางที่แก้วเก้าสามารถดำเนินเรื่อง “นิยายนิรภัย” เพื่อล้อกับขนบการแต่งนวนิยายพาฝันของไทยต่อไปได้ ในเรื่องที่โอมแต่ง น้อย คงคำ และ นคค. ไม่สามารถจดจำข้อความบนบัตรได้ เจ้าภูนริศก็ไม่มาคัดเลือก สุดท้ายคือดยุคออฟเชียงคลานที่สามารถผ่านบททดสอบ ทั้งสองจึงได้แต่งงานกัน แต่เรื่องนี้ทิ้งปมปัญหาสำคัญค้างไว้ คือ

สถานภาพของตัวละครชายทั้ง 5 ยังไม่คลี่คลาย แก้วเก้าเป็นผู้จัดการคลี่คลายปมปัญหาดังกล่าว ขั้นแรกคือให้เจ้าเปิ้ลคนรักเก่าของเจ้าภูนริศมาทวงสัญญาที่กลางงานแต่งงาน ทำให้เจ้าภูนริศต้องแสดงตัว แต่ยังคงเหลือปมปัญหาเรื่องตัวละครเคานต์นิโลที่ไม่มีทางออก ในขั้นสุดท้ายคือเคานต์นิโลค้นพบว่าตนเองเป็นอีกร่างหนึ่งของเจ้าภูนริศทำให้ “นิยายนิรภัย” จบเรื่องได้อย่างมีความสุข

จะเห็นได้ว่า เหตุการณ์สำคัญที่เป็นจุดเปลี่ยนหรือเป็นปมปัญหาของเรื่องล้วนเกิดจากการสร้างสรรค์ของแก้วเก้า แม้ว่าเธอจะให้ผู้อ่านช่วยแต่งเรื่องในบางช่วงบางตอน แต่เธอก็ใช้สิทธิในการเป็นผู้เลือกความคิดเห็นและข้อเสนอแนะที่เห็นว่าไม่กระทบต่อโครงเรื่องและแนวทางที่กำหนดไว้ หรือหากเห็นว่า “เข้าทาง” พอจะนำมาสร้างเรื่องและเหตุการณ์ต่อเนื่องกันได้ก็เลือกนำมาใช้สร้างสรรค์เรื่อง เช่น นคค. เสนอว่านางเอกควรมีกิจกรรมการกุศลหรือเพื่อสังคม แก้วเก้าก็แต่งให้นางฟ้าสนใจการอนุรักษ์พันธุ์เต่าและได้รับเลือกเป็นมิสไทยแลนด์เอนไวรอนเม้นท์ ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางการสร้างตัวละครที่แก้วเก้าเริ่มต้นไว้ หรือเมื่อ นคค. เอ่ยถึงงานบอลล์และเหตุการณ์ในเรื่องซินเดอเรลลา และแนะนำให้เอาเรื่อง *The Prisoner of Zenda* มาใช้ แก้วเก้าก็นำอนุภาคเหตุการณ์ในเรื่องซินเดอเรลลามาเป็นฉากสำคัญในเรื่อง และนำสถานที่เกิดเหตุการณ์ในเรื่อง *The Prisoner of Zenda* มาปรับใช้ คือจากประเทศรูริตาเนียเป็นสถานทูตรูริตาเนียในประเทศอังกฤษ และนำเรื่องราวของตัวละครเอกชาวอังกฤษมาสวมรอยว่าเป็นเรื่องราววีรกรรมของดยุคออฟเชียงคลานผู้เป็นบิดาของเจ้าภูนริศที่ได้ทรงช่วยกษัตริย์แห่งรูริตาเนีย เป็นต้น

นอกจากนี้ บทบาทของแก้วเก้ายังปรากฏเด่นชัดในการเป็นผู้กำกับเรื่องราวทั้งหมด เช่นเมื่อเชิญ นคค. ซึ่งเป็นผู้อ่านที่เข้ามาเสนอความเห็นเกี่ยวกับการสร้างตัวละครเจ้าภูนริศ ให้ร่วมแต่งและเสนอความเห็นในฐานะเป็นเจ้าภูนริศ แล้ว นคค.ปฏิเสธว่าทำไม่ได้ แก้วเก้าย้ำว่าจริงๆ แล้ว นคค.ไม่ต้องทำอะไร หากเป็นหน้าที่ของเธอที่จะจัดการ “เรื่องจะเป็นยังไงความจริงคุณก็อยู่อย่างนี้ละค่ะ post เข้ามาเป็นระยะก็พอ แล้วเรื่องเป็นพระเอกดิฉันจะจัดการให้เอง […] คุณจะกลายเป็นพระเอกได้ยังไง ขอให้เชื่อมือดิฉันว่าทำได้ก็แล้วกัน” (แก้วเก้า, 2544: 66) และ นคค. เองก็ย้ำถึงบทบาทสำคัญของผู้แต่ง “นิยายนิรภัย” ในฐานะ “ผู้เนรมิต” จินตนาการให้กลายเป็นจริง “ตัวละครในจินตนาการของเทพธิดาทูนหัวของเขาราวกับจะมีชีวิตโลดเต้นได้สมจริง จากการเนรมิตของนางฟ้าใจดีผู้ทรงอำนาจและอักษรานุภาพยิ่งใหญ่” (แก้วเก้า, 2544: 112)

ดังนี้ผู้อ่านจึงเหมือนว่ามีส่วนร่วม แต่ก็ไม่เต็มตัว โดยเฉพาะการแต่งตอนจบซึ่งแก้วเก้าเชิญชวนให้ผู้อ่านเสนอตอนจบเข้ามา แม้ว่าจะมีผู้อ่านหลายคนเสนอตอนจบเข้ามา แต่แก้วเก้าเป็นผู้เลือกสร้างตอนจบของตนเองซึ่งสอดคล้องกับความต้องการของผู้อ่านที่ยังเรียกร้องขอตอนจบ

จากผู้แต่ง “อาจารย์คะ...ดิฉันขออนุญาตค่ะ...อยากกราบเรียนว่า ยังอยากอ่านตอนจบของอาจารย์และเฝ้ารอนะคะ […]” (แก้วเก้า, 2544: 228)

อำนาจของผู้แต่งยังปรากฏเห็นชัดเมื่อตัวละครทั้งหมดตระหนักว่าตนมีฐานะเป็น “ตัวละคร” ซึ่งไม่มีสิทธิมีชีวิตเป็นอิสระ มิได้ดำเนินชีวิตไปตามเงื่อนไขของตน แต่จำเป็นต้องมีชีวิตไปตามที่ “เจ้าของเรื่อง” กำหนด โดยเฉพาะตอนจบที่นางฟ้าไม่ยอมแต่งงานกับเจ้าภูนริศเพราะเรื่องยังไม่คลี่คลายตามที่เจ้าของเรื่องบอก คือเหลือเคานต์นีโลที่ยังไม่มารวมตัวกันเป็นคนเดียวกับเจ้าภูนริศ นางฟ้าจึงแต่งงานกับเขาไม่ได้ “ดิฉันไม่สามารถจะอยู่กับคนที่ถอดสมการไม่ลงตัวได้ ในเรื่องนี้ เจ้าของเรื่องบอกว่ายัวร์เกรซเป็น 5 คนก็ต้องห้าคน เมื่อยัวร์เกรซตอบอย่างนี้ ดิฉันเสียความรู้สึกมาก...เกินกว่าจะทำใจได้ ดิฉันขอลาทุกคนไปก่อน ไม่อาจจะอยู่แต่งงานกับยัวร์เกรซต่อไป” (แก้วเก้า, 2544: 239) กระทั่งแก้วเก้าจัดการให้เคานต์นีโลรวมเป็นคนๆ เดียวกับเจ้าภูนริศได้ เรื่องจึงจบลงด้วยความสุขของคนทั้งสอง ซึ่งผู้อ่านต่างชื่นชมวิธีการจบเรื่องของแก้วเก้า เหล่านี้นอกจากจะเปิดเผยถึงบทบาทอำนาจของผู้แต่งในการสร้างเรื่องแล้ว ยังเป็นการยืนยันความสำคัญของผู้แต่งที่มีจินตนาการและความเด่นเฉพาะตัวในการผูกปมและคลี่คลายเรื่อง ทำให้กล่าวได้ว่าแก้วเก้านั้นเองคือผู้กำหนดและควบคุมการแต่งเรื่อง “นิยายนิรภัย” อย่างแท้จริง ในตอนสุดท้ายของ “นิยายนิรภัย” แก้วเก้าก็ประกาศตัวเป็น “เจ้าของนิยายนิรภัย” เต็มตัวด้วยการล้อฉากจบของภาพยนตร์ไทยยุคก่อน

ขอได้รับความขอบคุณจาก...เจ้าของนิยายนิรภัย
- จบบริบูรณ์ -
จาก “แก้วเก้า”
วันที่ 5/7/2544 21:57:02

(แก้วเก้า, 2544: 249)

นอกจากนี้ แก้วเก้าตัวจริงที่ซ่อนตัวอยู่ภายนอกก็ซ่อนอำนาจที่แท้จริงของตัวเองไว้ในการนำเอา “นิยายนิรภัย” และกระทู้สนทนาระหว่างเธอกับผู้อ่านมาประกอบสร้างเป็นนวนิยายเรื่อง *นิยายนิรภัย* แสดงให้เห็นถึงการที่นวนิยายเรื่องนี้เป็นตัวอย่างสาธิตการแต่งนวนิยายผ่านกระบวนการแต่งเรื่อง “นิยายนิรภัย” กล่าวได้ว่านวนิยายเรื่อง*นิยายนิรภัย*เปิดเผยกระบวนการแต่งให้ผู้อ่านตระหนักและยอมรับในความเป็นเรื่องแต่งและบทบาทอำนาจของผู้แต่ง ไม่เพียงเท่านั้น *นิยายนิรภัย*ยังแสดงให้ผู้อ่านตระหนักและยอมรับในความเป็นเรื่องแต่งของบันเทิงคดีทั้งหลายด้วย

และย้ำให้เห็นว่าการแต่งนวนิยายมีขนบหรือธรรมเนียมที่หากจะเดินตามก็จะกลายเป็นน้ำนิ่งน้ำเน่า จึงคล้ายกับเป็นการยืนยันว่าลีลาการแต่งของเธอ (ที่บางครั้งให้ตัวเอกผจญภัยจนถึงเสียชีวิต ไม่สมหวังในความรัก ฯลฯ ในนวนิยายเรื่องอื่นๆ) เป็นสิ่งจำเป็น และนี่เป็นการเปิดเผยถึงบทบาทอำนาจของผู้แต่งในการสร้างเรื่อง และยังเป็นการยืนยันความสำคัญของผู้แต่งที่มีจินตนาการและความเด่นเฉพาะตัวในการสร้างสรรค์เรื่องจากวัตถุดิบที่หลากหลาย ซึ่งเป็นการแสดงถึงความแรกเริ่มที่ต่างไปจากแนวคิดเดิม

จากที่กล่าวมา *นิยายนิรภัย* ไม่เพียงสะท้อนสำนึกในความเป็นเรื่องแต่ง แต่ยังแสดงความตระหนักถึงอำนาจของผู้แต่ง และกรอบข้อจำกัดที่ผู้แต่งต้องเดินตาม การสะท้อนความเป็นเรื่องแต่งทำให้นวนิยายเรื่อง*นิยายนิรภัย*เป็นเรื่องแต่งที่ว่าด้วยการแต่งเรื่อง (metafiction) ที่เปิดเผยกระบวนการแต่งผ่านบทสนทนาระหว่างแก้วเก้าและผู้อ่าน และการสะท้อนตนเองนี้มีความน่าสนใจและสำคัญยิ่งกว่าตัวเรื่อง “นิยายนิรภัย” ที่แต่งขึ้น

การสะท้อนสำนึกความเป็นเรื่องแต่งในวรรณกรรมทั้ง 6 เรื่อง ชี้ให้เห็นการแปรเปลี่ยนมุมมองต่อบทบาทของผู้แต่งในการนำเสนอสารสู่ผู้อ่าน โดยให้ความสำคัญแก่นักเขียนในฐานะผู้นำเรื่องราวที่มีอยู่แล้วมานำเสนอ นักเขียนจึงมิใช่ผู้สร้างสิ่งใหม่ แต่เป็นผู้ร้อยเรียงประสานเศษชิ้นส่วนของเรื่องราวต่างๆ เข้าด้วยกันโดยมีกรอบการประพันธ์เป็นตัวกำหนดแนวทางการร้อยเรียงและประกอบสร้างเรื่องขึ้น มองในแง่นี้วรรณกรรมจึงมิได้เกิดขึ้นมาจากอากาศธาตุหรือหยิบฉวยวัตถุดิบต่างๆ มาใช้ได้ทันที แต่เกิดจากการประดิษฐ์สร้าง คือมีการคิดวางแผน เลือกสรร และนำวัตถุดิบต่างๆ มาประกอบเข้าด้วยกัน กล่าวได้ว่า วรรณกรรมทั้ง 6 เรื่อง ยังคงยืนยันคุณค่าของผู้แต่งในฐานะผู้ริเริ่มสร้างสรรค์ แต่เป็นคุณค่าแบบใหม่ คือการเป็นผู้ริเริ่มสร้างสรรค์วิธีการประกอบสร้างเรื่องใหม่แทนการเป็นผู้นำเสนอสิ่งใหม่ และวรรณกรรมทั้ง 6 เรื่อง ยืนยันสถานะของผู้แต่งที่มีสิทธิอำนาจในการประกอบสร้างความหมายในเบื้องต้น แม้ว่าจะไม่สามารถยึดครองความหมายนั้นไว้ได้ตลอดไปเนื่องจากผู้แต่งไม่สามารถควบคุมให้ผู้อ่านตีความความหมายของเรื่องตามเจตจำนงของตนได้อีกต่อไป

นอกจากนี้ วรรณกรรมทั้ง 6 เรื่องยังแสดงให้เห็นทัศนคติที่มีต่อเรื่องแต่งที่แตกต่างกันเป็นสามแบบ ทัศนคติแบบหนึ่งเป็นการมองเรื่องแต่งเป็นการประดิษฐ์สร้างทางศิลปะที่ไม่เกี่ยวข้องกับความเป็นจริงในโลกภายนอก โลกของเรื่องแต่งเป็นโลกที่มีตรรกะภายในที่สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองผลทางศิลปะอย่างเช่น “ตัวละครดื้อรั้น” และ “ภารกิจ” ขณะที่ “นักเขียนใหม่” และ “สินในน้ำฝน” เสนอทัศนคติอีกแบบหนึ่ง กล่าวคือเรื่องสั้นทั้ง 2 เรื่องมีนัยแฝงถึงการยืนยัน

ความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องราวในเรื่องแต่งกับความเป็นจริงในโลกภายนอกด้วยการยืนยันว่าเรื่องราวที่นำมาแต่งเรื่องมาจากประสบการณ์ของผู้แต่ง แต่ต่างก็วิจารณ์การแต่งเรื่องเพื่อให้เห็นความจริงของเรื่องแต่งที่เกิดจากการปรุงแต่งเรื่องราวเพื่อนำมาเสนอต่อผู้อ่าน โดยนัยนี้ก็คือการปฏิเสธอุดมการณ์แบบสัจนิยมในการนำเสนอเรื่องราวผ่านมุมมองที่เป็นกลาง ทัศนคติแบบสุดท้ายคือการมองเรื่องแต่งเป็นสิ่งประกอบสร้าง และมองการแต่งเรื่องเป็นการเล่นสนุกของผู้แต่ง ดังในเรื่อง “มารุตมองทะเล” และ*นิยายนิรภัย*

การสะท้อนความสำนึกตนถึงกรอบการประพันธ์ที่กำหนดแนวทางในการแต่งเรื่องในวรรณกรรมทั้ง 6 เรื่อง นักเขียนแสดงให้เห็นความสำนึกว่าตนต้องตกอยู่ในกฎกติกาในลักษณะที่แตกต่างกัน การแสดงความสำนึกถึงกรอบเป็นการทำให้กรอบ 2 ประการปรากฏเด่นชัดในความรับรู้ของผู้อ่าน

กรอบชนิดแรกคือกรอบที่รัดรึงผู้แต่งมิให้เป็นอิสระ ซึ่งก็คือความคาดหวังของผู้อ่านและนักวิจารณ์ต่อวรรณกรรมโดยมีที่มาจากกรอบความคิดเกี่ยวกับวรรณกรรมประเภทต่างๆ และแนวการประเมินคุณค่าวรรณกรรม การที่นักเขียนแสดงความสำนึกถึงกรอบที่จำกัดการแต่งเรื่องของตนเท่ากับเป็นการปฏิเสธและการตอกย้ำกรอบนั้นไปพร้อมกัน กล่าวคือ ขณะที่กระบวนการแต่งแสดงการโต้แย้งและปฏิเสธกรอบ แต่ก็ได้ผลิตซ้ำกรอบนั้นออกมาและนำเสนอให้ปรากฏ

กรอบชนิดที่สองคือกรอบที่รัดรึงผู้อ่าน โดยเฉพาะการอ่านวรรณกรรมที่มุ่งค้นหาความหมายที่ซ่อนอยู่ ซึ่งหมายถึงการที่ตัวบทหนึ่งๆ มีความหมายที่แน่นอนรอการค้นพบ และอีกด้านหนึ่งคือการอ่านวรรณกรรมในรูปแบบที่เคยชินทำให้ผู้แต่งไม่เป็นอิสระ ศักยภาพของนักเขียนไม่ได้แสดงออกอย่างเต็มที่ กรอบที่จำกัดการประพันธ์ของผู้แต่งคือผู้อ่านเองที่ติดกรอบความคิดแบบเดิมๆ เรื่องแต่งที่สำนึกถึงความเป็นเรื่องแต่งดึงรูปแบบที่ผู้อ่านยึดติดออกมาแสดงให้เห็นเด่นชัด เมื่อมองในแง่ของ “เกมภาษา” กรอบของผู้แต่งและกรอบของผู้อ่านสะท้อนการเล่นเกมระหว่างผู้แต่งกับผู้อ่าน ที่ฝ่ายผู้แต่งกำลังต่อรองกับผู้อ่านถึงความคาดหวังถึงคุณค่าของวรรณกรรมที่สูงส่งเกินความจริง

สำนึกในความเป็นเรื่องแต่งของวรรณกรรมทำให้วรรณกรรมไม่อาจกล่าวอ้างความเป็นภาพแทนความจริงที่สมบูรณ์ วรรณกรรมส่วนหนึ่งจึงนำเสนอการเล่นกับรูปแบบการเล่าเรื่องของวรรณกรรม แสดงความเป็นภาพแทนที่นำเสนอผ่านสื่อกลาง หรือการที่วรรณกรรมมิได้เป็นภาพแทนของสิ่งใดนอกจากการนำเสนอภาพแทน

4.4 เรื่องแต่งกับวิกฤตการนำเสนอภาพแทน

ประเด็นสำคัญประเด็นหนึ่งที่เป็นที่ถกเถียงและให้ความสนใจอย่างมากในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ยี่สิบคือประเด็นปัญหาเรื่องภาพแทน (representation) การที่ปัญหาเรื่องภาพแทนถูกหยิบยกมาพูดถึงและถกเถียงในหมู่นักคิดนักทฤษฎีสืบเนื่องมาจากการเปลี่ยนกระบวนทัศน์การมองโลกผ่านภาษา ฮันส์ เบอร์เทนส์ (Bertens, 1995: 6 – 11) สรุปความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวว่า ก่อนหน้านี้ ภาษาถูกละเลยหรือไม่ได้รับความสนใจว่ามีส่วนสำคัญต่อความรู้หรือสิ่งที่ภาษาถ่ายทอดออกไป ภาษาถูกมองว่าสามารถทำหน้าที่ถ่ายทอดสารออกไปได้อย่างสมบูรณ์ ความคิดดังกล่าวเปลี่ยนไปเมื่อภาษาถูกมองว่าเป็น “สื่อ” หรือเป็น “ตัวกลาง” ที่มิได้เป็นกลาง หรือเป็นสื่อที่บริสุทธิ์อีกต่อไป นักคิดนักทฤษฎีเช่นเลียวตารด์ ฟูโกลต์ แดริดา ต่างชี้ว่าภาษามีบทบาทสำคัญในการทำให้ความรู้หรือสิ่งที่ถ่ายทอดผ่านภาษาแปรเปลี่ยนหรือบิดเบือนไป และนั่นคือวิกฤตของการนำเสนอภาพแทน หรือ a crisis in representation ซึ่งเบอร์เทนส์ (Bertens, 1995: 11) อธิบายว่าเป็น “a deeply felt loss of faith in our ability to represent the real” กล่าวคือมนุษย์ไม่สามารถถ่ายทอดหรือนำเสนอความจริงได้อย่างสมบูรณ์ถูกต้องได้อีกต่อไป เนื่องจากการถ่ายทอดหรือนำเสนอความจริงจำเป็นต้องอาศัยสื่อกลาง และสื่อกลางอันได้แก่ภาษา (ซึ่งไม่ว่าจะอยู่ในรูปใด เช่น ถ้อยคำ ตัวอักษร เสียง ภาพ ฯลฯ) ล้วนเป็นสัญญะที่ผ่านกระบวนการสร้างความหมายและแปลความหมาย จนแต่ละสัญญะมีความหมายเพิ่มและลดจากเดิม ทำให้ในการใช้ภาษาแต่ละครั้ง สิ่งที่ถูกถ่ายทอดหรือนำเสนอผ่านภาษาย่อมบิดเบือนไปด้วย

การเปลี่ยนกระบวนทัศน์เกี่ยวกับภาษาดังกล่าวส่งผลสำคัญต่อวงวรรณกรรม เนื่องจากวรรณกรรมเป็นวาทกรรม หรือผลิตผลของภาษา มีภาษาเป็นเครื่องมือในการนำเสนอ การที่ภาษาไม่ถูกตั้งข้อสงสัยในศักยภาพของการถ่ายทอด ทำให้ทฤษฎีวรรณกรรมแบบสัจนิยมสามารถดำรงอยู่และได้รับความเชื่อมั่น นั่นคือการเชื่อถือว่าวรรณกรรมสามารถนำเสนอความเป็นจริงของโลกภายนอกได้ แนวคิดดังกล่าวถูกวรรณกรรมสมัยใหม่ปฏิเสธ และเริ่มมีการตั้งคำถามต่อศักยภาพของภาษาในการเป็นสื่อกลางที่เป็นกลางและบริสุทธิ์ การที่ภาษาถูกมองว่าไม่เป็นกลาง ไม่บริสุทธิ์ และไม่สามารถถ่ายทอดความจริงได้ ทำให้สถานะของวรรณกรรมซึ่งเคยได้รับการยอมรับว่าเป็นภาพแทนความจริงสั่นคลอน แนวคิดเรื่องสัญญะ วาทกรรม และเรื่องเล่า ทำให้วรรณกรรมถูกมองเป็นสิ่งประกอบสร้าง โลกภายในวรรณกรรมเป็นโลกที่สร้างขึ้น และหากมองให้สุดขั้ว วรรณกรรมไม่ได้เป็นภาพแทนของสิ่งใด หากเป็นเพียงตัวบทที่สร้างขึ้นโดยเล่นอยู่กับขนบของการเล่าเรื่องและความหมายที่ส่งต่อผ่านสัญญะ ศิลปะและวรรณกรรมแบบหลังสมัยใหม่บางส่วนนำเสนอแนวคิดดังกล่าวผ่านปรากฏการณ์ความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะและความหมาย

หรือความเป็นภาพแทนที่สะท้อนหรือนำเสนอความเป็นภาพแทนของตัวเองแทนการเป็นภาพแทนของสิ่งอื่น

นวนิยายไทยสองเรื่องที่นำมาศึกษา คือ *เวลา* และ *เจ้าการะเกด เรื่องรักแต่เมื่อครั้งบรมสมกัปป์* เป็นนวนิยายที่นำเสนอแนวคิดดังกล่าวไว้ด้วยเช่นกัน แม้ว่าอาจยังไม่เข้มข้นหรือสุดขั้วคือมิได้รับเอาความเชื่อที่ว่าวรรณกรรมเป็นเพียงการประกอบสร้างที่ไม่สามารถบอกเล่าถึงความจริงของโลกภายนอกอย่างเต็มที่ แต่ก็มีแนวโน้มว่ากลวิธีการเล่าเรื่องในนวนิยายทั้งสองจะนำไปสู่การคิดพิจารณาวรรณกรรมในแง่มุมดังกล่าวได้

4.4.1 *เวลา*: การนำเสนอภาพของการนำเสนอ

*เวลา*เป็นนวนิยายของชาติ กอบจิตติ ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2536 เนื้อหาเป็นเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์คนหนึ่งที่เข้าไปชมละครเวทีเรื่องหนึ่ง เนื้อเรื่องของนวนิยายเรื่องนี้ผสมผสานกันระหว่างเนื้อเรื่องของละครที่ดำเนินอยู่บนเวที คือเรื่องของคนชราในบ้านพักคนชรา กับเรื่องราวชีวิตของผู้กำกับผู้นั้น และความคิดเห็นของเขาเกี่ยวกับการนำเสนอของละคร จุดเด่นสำคัญของนวนิยายเรื่องนี้คือกลวิธีการนำเสนอซึ่งมีผู้วิจารณ์ทั้งในแง่บวกและลบ (เริงศักดิ์ กำธร, 2537; มาร์เซล บารังส์, 2547; ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์, 2547; รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, 2547)

กลวิธีสำคัญที่ผู้แต่งใช้คือการเล่าเรื่องสามรูปแบบผสมผสานกัน ได้แก่ การเล่าเรื่องในรูปนวนิยาย การเล่าเรื่องในรูปบทละครเวที และการเล่าเรื่องในรูปบทภาพยนตร์ จากการให้ความสำคัญแก่กลวิธีการเล่าเรื่องทำให้สารัตถะของเรื่องเปลี่ยนเป็นมุ่งความสำคัญมาที่การนำเสนอเรื่องราวคนชราผ่านการนำเสนอรูปแบบต่างๆ ซึ่งซ้อนกันอยู่ในนวนิยายเรื่องนี้ กลวิธีดังกล่าวท้าทายการมองวรรณกรรมในฐานะของภาพแทนความจริง ผู้แต่งเล่นกับมุมมองดังกล่าวโดยการนำเสนอเรื่องราวคนชราที่ละครเวทีในเรื่องนำเสนอ โดยให้ความสำคัญเสมือนเป็นแก่นสารของนวนิยาย ทำให้ภาพคนชราในละครเวทีถูกพิจารณาเป็นภาพแทนคนชราในโลกความเป็นจริงภายนอกไปด้วย ดังที่นวนิยายเรื่องนี้ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์ว่าเสนอเรื่องราวของคนชราและชีวิตได้อย่างน่าสนใจ

(1) กลวิธีการเล่าเรื่องสามรูปแบบ

นวนิยายเรื่อง*เวลา*เสนอเรื่องราวของผู้กำกับภาพยนตร์คนหนึ่งซึ่งเข้าไปชมละครเวทีเรื่องหนึ่ง เนื้อหาของละครเวทีที่ผู้กำกับภาพยนตร์เข้าไปชมคือกิจวัตรประจำวันของคนชรากลุ่มหนึ่งที่อาศัยอยู่ในเรือนพยาบาลของบ้านพักคนชราแห่งหนึ่ง กิจวัตรประจำวันของพวกเขาเริ่มตั้งแต่ตื่นนอนตอนเช้ามืดกระทั่งเวลาเย็น มีการนำเสนอภาพการอาบน้ำ ตักบาตร รับประทาน

อาหารเช้า กลางวัน และเย็น กระทั่งเตรียมตัวเข้านอน และเหตุการณ์พิเศษอื่นๆ ที่เกิดขึ้นระหว่างวัน ขณะเดียวกันก็มีการเล่าถึงเรื่องราวชีวิตของผู้กำกับซึ่งเข้าไปชมละครสอดแทรกเข้ามาระหว่างที่เขาเล่าถึงละครที่เขาชมอยู่ด้วย

ในการนำเสนอเรื่องราวข้างต้น ผู้แต่งใช้กลวิธีเล่าเรื่องสามรูปแบบ ทำให้เกิดผู้เล่าสามแบบ ได้แก่ หนึ่งคือ “ผม” ซึ่งเป็นผู้เล่าถึงละครที่เข้าไปชมและประสบการณ์ของตนเองขณะเข้าไปชมละคร และเป็นผู้เล่าเรื่องคนชราที่ละครเวทีนำเสนอออกมาในรูปบทภาพยนตร์ สองคือผู้สร้างละครเวทีซึ่งเล่าเรื่องราวของคนชราปรากฏในรูปของบทละคร และสามคือผู้เล่าผู้รู้แจ้งซึ่งเป็นผู้เล่าถึงเรื่องราวของตัวละครในละครเวทีปรากฏในรูปของนวนิยาย

การเล่าถึงละครเวทีของผู้กำกับภาพยนตร์ถูกนำเสนอในมุมมองบุรุษที่หนึ่ง คือ “ผม” ทำให้ตัวละครบรรยายสิ่งที่ปรากฏในการแสดงละครผสมผสานไปกับความคิดเห็นของตนเองต่อทั้งสิ่งที่เห็น และทั้งกลวิธีที่ละครเวทีใช้นำเสนอเรื่องราวนั้น

> ไฟบนเวทีค่อยๆ หรี่ลง ในขณะลำแสงจ้าฉายลงมาจับที่ร่างเปลือยบนรถเข็น แม่บ้านค่อยๆ เข็นรถไปตามทางเดินสู่ห้องน้ำ
>
> ร่างที่นั่งอยู่บนรถเข็นนั้น คือโครงกระดูกที่เหี่ยวย่น สีผิวซีด ซีดจนน่าเชื่อว่าร่างนั้นไม่มีเลือดอยู่ภายในแล้ว
>
> ในขณะที่แม่บ้านเข็นรถมาได้กึ่งกลางทาง น้ำก็ไหลลงมาจากรถเข็นตรงใต้ที่นั่ง ไหลลงสู่พื้นเปียกเป็นทาง
>
> - หรือว่ากลิ่นปัสสาวะมาจากคุณยายคนนี้. ผมไม่อยากสรุป
>
> แม่บ้านยังคงเข็นรถต่อไป
>
> จากใบหน้าและสีหน้าของเธอนั้น มิได้บ่งบอกถึงความรังเกียจกับสิ่งปฏิกูลที่กำลังไหลลงมา ตรงข้าม ใบหน้าของเธอเหมือนเปี่ยมด้วยความสุขที่ได้อุทิศแรงรับใช้คนที่ช่วยเหลือตัวเองไม่ได้
>
> - ผมรู้สึกเช่นนั้น
>
> แสงไฟที่ส่องลงมาจับ ช่วยขับให้ดวงหน้าอันเปี่ยมสุขของเธอสว่างไสวขึ้น ท้าทายกับความมืดที่รายล้อมอยู่รอบกาย
>
> ผมคะเนว่าเธอคงอยู่ในวัยยี่สิบต้นๆ อย่างมากก็คงไม่เกินยี่สิบห้า แต่หน้าตาที่เรียบสงบนั้น ทำให้เธอดูแก่กว่าวัย

> เธอเข็นรถเข้ามาในห้องอาบน้ำ ซึ่งขณะนี้ทุกคนกำลังอาบน้ำกันอยู่ จากแสงไฟเบื้องบนที่ไล่เลี้ยงตามรถเข็นเข้ามานั้น ทำให้คนที่ยืนอาบน้ำอยู่ก่อนกลายเป็นเพียงแค่เงาดำๆ เคลื่อนไหวอยู่นอกวงแสงไฟ
>
> (ชาติ กอบจิตติ, 2536: 23 – 24)

การเล่าของ “ผม” ไม่เพียงทำให้เห็นภาพของสิ่งที่ปรากฏบนเวที แต่ “ผม” ยังคาดคะเนและประเมินสิ่งที่เห็น ทำให้เรื่องเล่าของเขาเป็นเรื่องเล่าที่ผ่านการกรอง ดังที่เขาประเมินหญิงแม่บ้านว่า “อยู่ในวัยยี่สิบต้นๆ อย่างมากไม่เกินยี่สิบห้า” และ “ใบหน้าของเธอเหมือนเปี่ยมด้วยความสุขที่ได้อุทิศแรงรับใช้คนที่ช่วยเหลือตัวเองไม่ได้”

“ผม” ไม่เพียงเล่าถึงสิ่งที่ปรากฏบนเวทีละครตามที่สายตามองเห็น แต่เขายังนำสิ่งที่เห็นมาวิพากษ์วิจารณ์และคิดจินตนาการ นำเสนอภาพนั้นใหม่ในรูปแบบที่เขาถนัด คือในรูปของภาพยนตร์

> ผมเห็นคุณยายสอนแกก้มมองแต่ตีนตัวเอง โดยมิได้เงยหน้ามองสิ่งใด ผมคิดว่า แกคงจะระวังตัวเองด้วยรู้ตัวว่ากำลังเดิน คงไม่ใช่ก้มดูตีนตัวเองเพราะอยากดู เห็นแกก้มดูตีนแต่ละก้าวของแกแล้ว นึกถึงเพื่อนผู้กำกับรุ่นลูกของผม […] เขาตามถ่ายตีนของทั้งคู่ [พระเอกนางเอก] ตั้งแต่ปากซอยจนถึงบ้านผู้หญิง เป็นคัตยาวตลอดไม่มีตัด […] ถ้าผมเป็นเขา ผมจะไม่ถ่ายตีนแต่อย่างเดียว แม้จะเป็นคัตยาวเหมือนกันก็ตาม
> ภาพเริ่มที่...
>
> ภาพใกล้ที่ตีนยายสอนกำลังเดิน ตีนคู่นั้นเล็กลีบ แลเห็นข้อตาตุ่มโปน หนังหุ้มเนื้อเหี่ยวย่น เล็บตีนยาวดำเหมือนไม่เคยเอาใจใส่ แต่ละก้าวแกว่ง ไม่มั่นคงนัก ก้าวเดินผ่านแผ่นกระดานมาอย่างเชื่องช้า ภาพค่อยๆ ถอยออก กว้างจนมองเห็นยายบุญเรือนนั่งอยู่บนเตียง (มุมขวาของภาพ) มองอุบลประคองยายสอนเข้ามา ภาพค่อยกว้างขึ้นอีกจนหยุดอยู่ที่เตียง (ยายสอนจะย้ายมาอยู่) เตียงนั้นยังคงว่างเปล่า ซ้ายของภาพ อุบลประคองยายสอนเดินเข้ามา ยายบุญเรือนนั่งมองอยู่ (กลางภาพ) ขวาของภาพเป็นห้องลูกกรง (ซึ่งอยู่ลึกเข้าไป อุบลค่อยๆ ประคองยายสอนมาถึงเตียง ยายบุญเรือนหันมองตามตลอดด้วยสนใจกับเพื่อนใหม่ที่จะมาอยู่คู่กัน จนกระทั่งอุบล

ประคองยายสอนขึ้นนั่งบนเตียง ยายบุญเรือนยิ้มให้ยายสอน อุบลเดินหลุดซ้ายภาพออกไป ในภาพจึงเหลือแต่ยายสอนนั่งหันหลัง (อยู่ซ้ายของภาพ) ยายบุญเรือนนั่ง (กลางภาพ) มองที่ยายสอน ห้องลูกกรงอยู่ขวาของภาพ (หลังยายบุญเรือน)

(ชาติ กอบจิตติ, 2536: 73 – 75)

นอกจากการเล่าเรื่องของ “ผม” แล้ว นวนิยายยังนำเสนอเรื่องราวของคนชรากลุ่มนี้ผ่านรูปแบบการนำเสนออีกสองลักษณะ คือการนำเสนอในรูปแบบบทละครเวที และรูปแบบนวนิยาย ทั้งสองส่วนนี้สอดแทรกปนอยู่ระหว่างที่ “ผม” เล่าถึงสิ่งที่เขาพบเห็น เช่นการเล่าถึงเหตุการณ์ในอดีตของยายทับทิมขณะที่นางนั่งรอลูกชายคนเล็กมาเยี่ยม ในช่วงแรกเป็นการนำเสนอในรูปนวนิยายด้วยมุมมองผู้รู้แจ้ง ส่วนในช่วงหลังเป็นลักษณะของบทละครเวทีซึ่งแฝงมุมมองของผู้เล่าแบบรู้แจ้งเช่นกัน

หลังจากที่นางออกโทรทัศน์วันนั้นแล้วลูกสาวคนโตและลูกชายคนรองก็หายหน้าไป ไม่มาให้เห็นอีก แต่ลูกชายคนเล็กของนางยังคงมาหาไม่เคยขาด แม้เมื่อนางย้ายมาอยู่เรือนผู้ป่วย มันก็ยังมานั่งเฝ้าอยู่หน้าประตู

- โธ่ ลูกเอ๋ย อย่าเป็นอะไรไปเลย นะลูกนะ . นางได้แต่ร่ำร้องอยู่ในใจ

เสียงนาฬิกาตีบอกเวลาสิบโมงเช้า...

เสียงนี้มิได้กล้ำกรายเข้าไปในประสาทรับรู้ของยายทับทิมเลย ไม่รู้ด้วยซ้ำว่าเงาแดดที่ลานบันไดหดสั้นลงกว่าเดิม จนอุบลเดินเข้าประตูมา

อุบล “ยาย ร้องไห้อีกแล้ว ไม่เอาน่า อย่าร้อง วันนี้แหละ หนูว่าเขาต้องมาแน่”

ยายทับทิม (ยิ้มทั้งน้ำตา) “คุณแม่ว่าอย่างนั้นจริงๆ เหรอ?”

อุบล “จริงยาย” (เธอเองก็ไม่รู้) “...ยายอย่าร้องไห้เลย อารมณ์เศร้าแล้วแก่เร็วนะ เดี๋ยวลูกชายยายมาหาแล้วเขาจำยายไม่ได้ หนูไม่รู้ด้วย” เธอขู่ทั้งยิ้มๆ

ยายทับทิม (ยืนยันหนักแน่น) “เขาจำได้ เขาจำอิฉันได้”

อุบล (เข้ากอดปลอบใจ) “เดี๋ยวเขาก็มา นิ่งเสียเถอะยาย”

(ชาติ กอบจิตติ, 2536: 87 – 88)

ความแตกต่างของรูปแบบการเล่าเรื่องคือการที่เรื่องถูกนำเสนอด้วยถ้อยคำในกรณีของนวนิยาย และถูกนำเสนอด้วยภาพในกรณีของละครเวทีและภาพยนตร์ กลวิธีแต่ละประเภทมีความแตกต่างด้านข้อจำกัดในการสร้างจุดเน้นของเรื่องราวและเหตุการณ์ ในขณะที่มุมมองการเล่าเรื่องทั้งสามแบบก็ส่งผลสำคัญให้เรื่องราวของคนชราเหล่านั้นถูกนำเสนอด้วยลักษณะแตกต่างกันด้วย

การเล่าด้วยมุมมองบุรุษที่หนึ่งของ “ผม” ทำให้ “ผม” มิได้เล่าเรื่องราวที่แสดงบนเวทีละคร แต่เล่าถึงละครเวทีโดยแสดงอารมณ์ความรู้สึกหรือความคิดเห็นทั้งต่อภาพที่ปรากฏและต่อเรื่องราวที่ละครเวทีเล่าออกมา จากการคิดเชื่อมโยงโลกของละครเข้ากับโลกของตน เช่น “ภาพของร่างดำๆ ที่ยืนสั่นสะอื้นอยู่ในเงามืดนอกวงแสงไฟนั้นมันชวนให้อึดอัด หดหู่ใจ มันชวนให้ผมนึกถึงความตาย ความตายมักทำร้ายคนที่อยู่ ไม่ว่าคนตายนั้นจะดีเลวอย่างไร […]” (ชาติ กอบจิตติ, 2536: 230) เรื่องเล่าของ “ผม” จึงเป็นเรื่องของการแสดงทรรศนะต่อละครเวทีที่ตนเองเข้าไปชมมากกว่าการที่จะเล่าเรื่องคนชรา และทรรศนะต่อละครเวทีที่เชื่อมโยงกับประสบการณ์ชีวิตของเขานั้นเองย้อนกลับมานำเรื่องเล่าของเขาก้าวไปสู่การเล่าเรื่องของตนเอง โดยเฉพาะเรื่องราวความสัมพันธ์กับภรรยาและลูกสาวที่เสียชีวิต

การเล่าในรูปนวนิยายด้วยมุมมองผู้รู้แจ้งสามารถนำพาผู้อ่านไปสู่จุดที่ต้องการเล่าเรื่องโดยไม่ต้องพาดพิงถึงสิ่งอื่นนอกเหนือจากสิ่งที่เล่า นอกจากนี้ยังสามารถนำเสนออารมณ์ความรู้สึกของตัวละครได้โดยตรงดังที่เล่าถึงรายละเอียดความคิดความรู้สึกของตัวละครในละครเวทีทั้งที่เป็นสิ่งที่ไม่ปรากฏบนเวทีละครทั้งสิ้น เช่น เรื่องราวของยายทับทิมที่มีลูกสามคน แต่ลูกสาวคนโตและลูกชายคนรองต่างไม่มาเยี่ยมแกอีกเลยหลังจากแกให้สัมภาษณ์รายการโทรทัศน์ถึงลูกๆ และมีเพียงลูกคนเล็กซึ่งสติไม่ดีที่ยังมาหาแกเสมอ เรื่องราวของยายบุญเรือนที่เป็นลูกขุนนางเก่าแต่ตกอับต้องมาอยู่บ้านพักคนชรา ยายนวลซึ่งลูกชายเป็นอัมพาตไม่สามารถเลี้ยงดูครอบครัวได้ นางจึงต้องมาอยู่บ้านพักคนชรา มีเพียงหลานเป็นตัวแทนลูกชายลูกสะใภ้มาเยี่ยม อุบลแม่บ้านซึ่งมีความหลังฝังใจว่าเธอทำให้คุณตาคนหนึ่งตรอมใจตาย แม้กระทั่งยายอยู่ซึ่งนอนเฉยขยับตัวไม่ได้นางก็มีอดีตทั้งที่แสนสุขในวัยเด็กและที่แสนเศร้าเนื่องจากลูกของนางหลอกให้รถรับจ้างพานางมาส่ง ทั้งหมดอยู่ในรูปของความทรงจำและความฝันของตัวละครซึ่งผู้ชมละครอย่าง “ผม” ไม่อาจสัมผัสและถ่ายทอดออกมาได้

ส่วนบทละครเวทีเป็นเสียงเล่าของผู้จัดละครซึ่งไม่ปรากฏตัวตนในเรื่อง ผู้จัดละครมีสถานะเป็นผู้เล่าผู้รู้แจ้งเหนือละครเวทีทั้งเรื่อง บทละครจึงนำเสนอด้วยมุมมองผู้รู้แจ้งแต่มีขอบเขต

จำกัดด้วยการนำเสนอที่ต้องแสดงสิ่งต่างๆ ให้ปรากฏผ่านภาพ โดยมีผู้ชมมีสถานะเป็นผู้สังเกตการณ์ที่ค่อนข้างเป็นอิสระ

เวลาตีห้า (นาฬิกาบนเวทีละคร)

เสียงนาฬิกาตีบอกเวลาตีห้า...

ประตูด้านหลังเรือนพัก (ตรงสุดทางเดินกลาง) เปิดออก – บานเลื่อน อุบล (หญิงแม่บ้าน) ดันประตูไปจนสุดแล้วเธอเปิดสวิตช์ไฟตรงข้ามของประตู ไฟสว่างขึ้นทั้งเรือนพยาบาล เห็นเตียงคนไข้กระจ่างชัด ทุกคนในมุ้งเริ่มเคลื่อนไหว (หมายเหตุ – เคลื่อนไหวได้แค่หกเตียง ส่วนห้าเตียงที่เหลือเป็นคนป่วยที่ลุกไม่ได้ – คือเตียงหนึ่ง เตียงสอง แถวซ้าย และเตียงสาม, สี่, ห้า แถวขวา)

อุบลเดินมาตามทางเดิน เธออยู่ในชุดสีน้ำเงินเข้ม กระโปรงยาวคลุมเข่า เดินผ่านเตียงต่างๆ ไปยังห้องน้ำซึ่งอยู่ติดเวที เปิดไฟเปิดน้ำ ตรวจดูความเรียบร้อย

ขณะนี้ทุกคนที่เคลื่อนไหวได้กำลังเก็บเครื่องนอนของตน เช่น เก็บมุ้ง พับผ้าห่ม แต่ละคนนั้นดูอ่อนแรงด้วยโรคและความชรา

อุบลเดินออกจากห้องน้ำ เก็บมุ้งตามเตียงของคนไข้ที่เคลื่อนไหวไม่ได้จนกระทั่งถึงเตียงสุดท้าย คือเตียงยายอยู่ (เตียงที่สาม – แถวขวา) ร่างนั้นไม่ไหวติง มีแต่ดวงตาเท่านั้นที่ลืมโพลง แต่ก็เป็นดวงตาแข็งทื่อ ไร้ความรู้สึกอันใด

(หมายเหตุ – บทสนทนาของแต่ละคนเสียงพูดคุยจะดังเฉพาะคนที่มีบทพูด ส่วนคนที่ไม่มีบทก็พูดคุยกันไปตามปรกติ แต่ไม่มีเสียง จะใช้เทคนิคแสดงนี้ตลอดเรื่อง)

(ชาติ กอบจิตติ, 2536: 20 – 21)

ลักษณะเช่นนี้ ผู้ชมไม่ถูกบังคับมุมมองดังเช่นนวนิยายและภาพยนตร์ดังที่ “ผม” วิจารณ์ว่า “ในสภาพที่เห็นกว้างหมดทั้งเวที ภาพของแก [ยายจันทร์] กลับกลายเป็นแค่ส่วนประกอบของฉาก เพราะแกไม่มีบทพูดอะไรเพื่อดึงดูดความสนใจของคนดู […] ถึงตรงนี้ ผมว่าละครเวทีค่อนข้างจะมีขีดให้แสดงออกได้จำกัด โดยเฉพาะในฉากที่มีคนเยอะๆ ที่ไม่มีบทพูด คนดูจะไม่รู้เลยว่าเขาควรจะดูตรงจุดไหน ซึ่งต่างกับหนัง ในหนังเราสามารถบังคับคนให้ดูในภาพที่เราอยากให้เขาดูได้” (ชาติ กอบจิตติ, 2536: 131) อย่างไรก็ตาม ลักษณะเช่นนี้กลับสอดคล้องกับ

ภาพที่ผู้ชมพบเห็นในโลกความเป็นจริงภายนอก กล่าวคือการประสบกับเรื่องราวและเหตุการณ์ต่างๆ โดยที่ไม่มีผู้เล่าคอยชี้นำความสนใจ

สุดท้ายคือการนำเสนอเรื่องในรูปบทภาพยนตร์ ซึ่งมีมุมมองผู้เล่าคือ “ผม” ซึ่งปรากฏผ่านการเลือกใช้มุมกล้องเพื่อเสนอสิ่งที่ต้องการเล่าถึง การรับรู้ของผู้ชมจึงจำกัดอยู่ในขอบเขตที่มุมกล้องนำเสนอ ข้อจำกัดนี้ทำให้ภาพยนตร์ได้ประโยชน์ในการนำเสนอสารโดยอาศัยการจำกัดความรับรู้ของผู้ชมดังการนำเสนอการเดินของยายสอนที่เริ่มจับภาพเฉพาะเจาะจงที่เท้าของยายสอน ก่อนจะขยายมุมเป็นภาพกว้างของเรือนพัก การเล่าเรื่องผ่านมุมกล้องกล่าวได้ว่าเทียบเคียงได้กับการเล่าเรื่องผ่านมุมมองของผู้เล่าในนวนิยาย ซึ่งต่างก็ทำหน้าที่กำกับการรับรู้ของผู้ชม/ผู้อ่านให้จดจ่ออยู่เฉพาะกับสิ่งที่ผู้เล่าต้องการนำเสนอ และตัดทอนสิ่งที่ไม่ต้องการเล่าออกไป

การที่การนำเสนอเรื่องราวคนชราในรูปแบบของนวนิยาย บทละครเวที และบทภาพยนตร์ ถูกนำเสนอรวมกันในกรอบของนวนิยายเรื่อง*เวลา* ทำให้นวนิยายเรื่อง*เวลา*เป็นนวนิยายที่เสนอภาพของการนำเสนอ (presenting the representation) เรื่องราวคนชรา การที่นวนิยายนำเสนอเรื่องราวคนชราด้วยวิธีการที่หลากหลายจึงทำให้จุดเน้นของเรื่องอยู่ที่กลวิธีการเล่าเรื่องในฐานะวัตถุเป้าหมาย (object) ที่นำมาเล่าถึง ไม่น้อยไปกว่าการเน้นเรื่องราว (story) แม้ว่าเรื่องราวของคนชราจะครอบครองพื้นที่ส่วนใหญ่จนถูกมองว่าเป็นสารัตถะของเรื่องก็ตาม

(2) ความสัมพันธ์ระหว่างโลกจำลองกับโลกความเป็นจริง

แม้ว่านวนิยายเรื่อง*เวลา*จะเล่าถึงการเล่าเรื่อง แต่การนำเสนอเรื่องราวคนชราซ้อนอยู่ในนวนิยายเรื่องนี้ก็มีความน่าสนใจเนื่องจากทำให้ในนวนิยายเรื่อง*เวลา*มีสองโลกซ้อนกันอยู่ คือ โลกจำลองของละครเวทีซึ่งได้แก่โลกของคนชราในเรือนพัก และโลกความเป็นจริงของ “ผม”

การเชื่อมโยงเรื่องราวคนชราในละครเวทีกับชีวิตของตัวเองสื่อนัยถึงการที่ “ผม” พยายามหรือไม่อาจหลุดพ้นไปจากการรับเอาโลกจำลองเป็นภาพแทนความเป็นจริงในโลกของตน แต่ขณะเดียวกันก็ยืนยันว่าโลกจำลองเป็นภาพแทนของโลกความเป็นจริงที่ไม่อาจเลียนแบบโลกภายนอกได้เท่าเทียมกับความเป็นจริง หรือนำเสนอซ้ำ (represent) อีกครั้งได้

การที่ “ผม” มักจะเชื่อมโยงเรื่องราวของตัวละครเข้ากับเรื่องราวชีวิตของตนเองแสดงถึงการที่โลกความเป็นจริงพยายามเชื่อมโยงโลกจำลองเป็นภาพแทนความเป็นจริงในโลกภายนอก แม้ว่า “ผม” จะรับรู้ว่าโลกจำลองไม่ใช่ภาพแทนโลกความเป็นจริงที่สมบูรณ์ แต่ก็หลีกเลี่ยงได้ยากในการที่จะแยกโลกความเป็นจริงออกจากโลกจำลองอย่างเด็ดขาด ความสัมพันธ์ที่ซับซ้อน

ระหว่างโลกความเป็นจริงกับโลกจำลองจะเห็นได้จากการที่ “ผม” แสดงทัศนคติว่าโลกจำลองไม่จำเป็นต้อง “เหมือนจริง” ทุกประการ แต่ขณะเดียวกันเขาก็เรียกร้องให้โลกจำลองเลียนแบบความเป็นจริงในโลกภายนอกอย่างเหมือนจริง และการนำเสนอโลกจำลองได้อย่างเหมือนจริงจำเป็นต้องอ้างอิงกับประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในโลกความเป็นจริงภายนอก

ความขัดแย้งนี้ปรากฏให้เห็นจากการที่ “ผม” แสดงความคาดหวังต่อการนำเสนอของละครเวทีในฐานะภาพแทนมากกว่าการเลียนแบบความเป็นจริงทุกประการ ดังที่ “ผม” เล่าว่าละครเวทีปล่อยให้เวลาผ่านไปเท่ากับเวลาจริงโดยที่ผู้ชมนั่งชมเงามืดบนเวทีโดยไม่มีเหตุการณ์ใดๆ เกิดขึ้นเป็นเวลา 15 นาที เนื่องจากเรื่องเริ่มต้นที่เวลาเช้ามืดซึ่งตัวละครยังไม่ตื่นนอน หรือการที่ “ผม” วิจารณ์การนำเสนอของละครเวทีที่เหมือนจริงเกินไป

> หรือเขาคิดว่าจะทำให้ละครของพวกเขาแปลกจากเรื่องทั่วๆ ไป คือเป็นละครที่นำชีวิตประจำวันมาให้ดูกัน ไม่จำเป็นต้องมีเรื่องราวอันใด เอาแค่ภาพจำลองของชีวิตประจำวันของคนชราในสถานพยาบาลมาให้ดูเท่านั้น หรือแม้แต่กลิ่นปัสสาวะที่ลอยมารบกวนจมูกอยู่ตลอดเรื่องก็ตาม […] ผมเองมานั่งดมกลิ่นปัสสาวะอยู่นี่ก็เพราะต้องการมาฟังเรื่องที่เขาเล่า มาดูเรื่องที่เขาบอก ไม่ใช่มานั่งดูคนนอน คนนั่ง คนอาบน้ำ คนกินข้าว ถ้าผมต้องการอย่างนั้น ผมก็คงไปนั่งที่สถานสงเคราะห์คนชรา นั่งดูอยู่ที่นั่นทั้งวัน ผมคงได้เห็น และถ้าคิดว่าตรงนั้นเป็นละครเวทีเวทีหนึ่ง ผมคงได้เห็นอะไรมากกว่าที่จะเสียเงินมานั่งที่นี่ […]
>
> (ชาติ กอบจิตติ, 2536: 218)

ในขณะเดียวกันเขาก็วิจารณ์การที่ผู้จัดละครวัยหนุ่มสาวทำละครเกี่ยวกับคนแก่ว่าไม่น่าจะทำได้อย่างดี เพราะพวกเขาไม่มีประสบการณ์การเป็นคนแก่ “พวกเขาจะรู้อะไรนักหนากับภายในของคนแก่ ทำไมคนหนุ่มสาวอย่างพวกเขาจึงอยากทำเรื่องของคนแก่ ทั้งๆ ที่มีเรื่องสนุกสนานในวัยของพวกเขามากมายหลายเรื่องที่น่าทำ แต่กลับไพล่ไปทำในเรื่องที่เขาไม่รู้ และไม่มีโอกาสจะรู้ได้” (ชาติ กอบจิตติ, 2536: 17) และเขายังวิจารณ์ความไม่สมจริงของละครเวที ที่มีฉากคนขายล็อตเตอรี่เข้ามาขายล็อตเตอรี่ในเรือนพัก

ผมไม่อยากเชื่อว่าฉากนี้จะเป็นความจริง ในความเป็นจริงเขาจะอนุญาตให้คนเข้ามาขายล็อตเตอรี่ได้หรือ เขาไม่น่าจะให้นำของเหล่านี้เข้ามาขายในสถานที่เช่นนี้ได้

แต่ผมเชื่ออย่างที่ตาเห็นว่า ถ้ามีคนเข้ามาขายจริงๆ ก็ต้องมีคนซื้อจริงๆ

แต่คิดกลับอีกด้านหนึ่ง ในเมื่อเขาอนุญาตให้แม่ค้าเข้ามาขายอาหารสำหรับใส่บาตรพระได้ อนุญาตให้เด็กชายเข้ามาขายน้ำอัดลม ก๋วยเตี๋ยวได้ ทำไมเขาถึงจะห้ามไม่ให้คนตาบอดเข้ามาขายล็อตเตอรี่ในสถานที่แห่งนี้เล่า

(ชาติ กอบจิตติ, 2536: 154 – 155)

ฉากนี้ แม้ว่า “ผม” จะเห็นว่า “เป็นไปไม่ได้” ในโลกความเป็นจริง แต่เขาก็ยอมรับความ “สมจริง” อันเกิดจากตรรกะภายในที่ละครเวทีสร้างขึ้น ดังที่เขายอมรับว่าเมื่อแม่ค้าและเด็กสามารถเข้ามาขายของในเรือนพักคนชราได้ คนตาบอดก็น่าจะสามารถเข้ามาขายล็อตเตอรีในเรือนพักนี้ได้เช่นกัน ตรรกะภายในที่เรื่องสร้างขึ้นนี้เองทำให้เรื่องราวของคนชราสร้างความรู้สึกสมจริงสมจังให้แก่ผู้ชมละครอย่าง “ผม” และทำให้ “ผม” คิดเชื่อมโยงภาพและเรื่องราวในละครเวทีเข้ากับโลกความเป็นจริงของเขาหลายต่อหลายครั้ง เช่น ตัวละครเด็กขายน้ำอัดลมทำให้เขาคิดถึงเด็กในโลกความเป็นจริงที่ต้องทำงานหาเงิน “ผมพลอยเศร้าใจไปกับเด็กน้อยนั่นด้วย นึกถึงความคิดถึงบ้านในวัยเด็ก ผมลืมมันไปนานแล้ว นึกถึงเมื่อครั้งตัวเองยังเด็ก แม่เคยพาผมไปฝากค้างบ้านยายซึ่งอยู่ห่างกันไม่กี่คุ้งน้ำ คืนนั้นผมนอนร้องไห้คิดถึงบ้านทั้งคืน จนเช้ายายต้องรีบพายเรือมาส่ง นั่นเพียงว่าผมไปค้างคืนแค่ชั่วครู่ ชั่วคืน แล้วเด็กเหล่านี้ล่ะ เด็กที่ต้องจากบ้านมาเป็นเดือนเป็นปี เขาจะคิดถึงบ้านกันไหม?” (ชาติ กอบจิตติ, 2536: 94 – 95) เหตุการณ์ที่ยายนวลมอบเงินที่เก็บไว้ทั้งหมดให้หลานไปเพื่อช่วยครอบครัวของลูกชายซึ่งเป็นอัมพาตทำให้เขาหวนนึกถึงความสัมพันธ์ห่างเหินระหว่างเขากับลูกสาว

ผมได้ดูหน้าลูกครั้งแรกเมื่อเธออายุสามเดือนกว่า ผมกลับบ้านมาครั้งนั้น ลูกผมร้องไห้จ้าเมื่อผมขออุ้มจากอกแม่ ผมรู้ว่าเธอคงแปลกหน้ากับผมผู้ซึ่งเป็นพ่อ แต่นั้นเป็นเสมือนเสียงด่าของลูกที่ด่าผม ผมเป็นพ่อชนิดไหนกัน ที่อุ้มลูกตัวเองแล้วลูกร้องไห้จ้าอย่างนั้นนั่น และทุกครั้งที่พยายามจะอุ้มเธอ เธอก็ร้องอยู่ในลักษณะเดิม

แต่ตอนนั้น ผมยังไม่คิดเฉลียวใจถึงเสียงด่าของลูก ประกอบกับผมไม่มีเวลามาสนใจ ไม่ได้ใส่ใจหาสาเหตุว่ามันเป็นเพราะอะไร มุ่งแต่งานทำแต่งาน ไม่เคยได้อยู่ใกล้ชิดกับลูกตลอดมา จนกระทั่งเธอเริ่มโตเป็นสาว

[…]

ผมสูญเสียเธอไปตั้งแต่เธอยังมีชีวิตอยู่

เราอยู่บ้านเดียวกัน แต่ก็พูดจากันไม่กี่คำ ด้วยว่าเธอไม่รู้จะพูดอะไรกับผม ผมเองก็ไม่รู้จะพูดอะไรกับเธอ […]

(ชาติ กอบจิตติ, 2536: 166)

ไม่เพียงแต่ “ผม” ที่แสดงความเชื่อมโยงระหว่างโลกทั้งสองแบบ ในเรื่อง*เวลา* ผู้แต่งยังล่อหลอกให้ผู้อ่านเชื่อมโยงโลกของคนชราในละครเวทีเข้ากับโลกความเป็นจริงด้วยการนำเสนอเรื่องราวคนชราตามขนบการเล่าเรื่องแบบสัจนิยมในบางช่วง โดยเฉพาะการใช้ผู้เล่าซึ่งเป็นผู้รู้แจ้งทำหน้าที่เล่าเรื่องราวของตัวละครในละครเวทีอย่างเป็นภววิสัย (objective) เช่น การเล่าถึงความสลดใจของยายบุญเรือน

นางค่อยๆ ลงจากเตียง ก้าวเดินออกไปยังทางเดินใหญ่ วันนี้เป็นวันที่นางมีความสุข วันที่ความจริงได้พิสูจน์ตัวของมันเองแล้ว ว่าสิ่งที่นางได้พร่ำพูดตลอดมานั้น ไม่ใช่เรื่องเพ้อเจ้อหลอกลวงดังที่ใครต่อใครเข้าใจกัน […] มันไม่ใช่เรื่องน่าอับอายอันใด ในเมื่อมันเป็นความจริง

เป็นความจริงเช่นเดียวกับที่นางเป็นลูกเจ้าพระยาสุนทรฯ

[…]

“แต่ฉันมันคนมีชาติตระกูล มีทาสมีบริวาร”

“แล้วตอนนี้อยู่ที่ไหนล่ะ ทาสบริวารของแม่น่ะ อยู่ที่ไหน?” ยายนวลสวนย้อน

ยายบุญเรือนนิ่งอึ้ง นึกถึงความจริง คนเหล่านั้นได้หมดไปนานแล้ว มันเพียงเหลืออยู่ในความทรงจำ ความภูมิใจในอดีตอันรุ่งโรจน์ของนางเท่านั้นเอง

“อยู่ที่ไหนล่ะคะแม่?” ยายนวลย้ำถาม

“ก็ที่เขามาแจกเงินเราวันนี้ไง ไม่เห็นเหรอ นั่นแหละขี้ข้าฉัน” ยายบุญเรือนยืดตัวตรงอีกครั้ง

“แล้วแม่บุญเรือนไม่นึกละอายเขาเหรอ แม่เองเป็นนายเป็นเจ้าเขาไหงแม่มาแบมือรับเงินจากขี้ข้าล่ะ?”

อีกครั้งหนึ่งที่คำพูดของยายนวลอัดเข้าในอก ยายบุญเรือนร่างห่อลงโดยไม่รู้สึกตัว

[…]

ยายจันทร์นั่งฟังด้วยความเห็นใจ แม้ที่ผ่านมาเคยอยู่เตียงติดกับยายบุญเรือนนั้น แกรู้สึกว่าตัวเองต่ำต้อยกว่าก็ตาม เมื่อได้เห็นสีหน้ายายบุญเรือนขณะนี้ แกรู้สึกสงสาร

“จริงอย่างฉันว่าไหมล่ะ?” ยายนวลถามเสียงเรียบ

ยายบุญเรือนไม่ตอบ ค่อยๆ เกาะขอบเตียงชันกายลุกขึ้น ไม่หันกลับมองคนทั้งสอง นางก้าวเดินกลับเตียง ให้รู้สึกระโหยแห้ง หมดใจ หมดแรง ความภาคภูมิใจครั้งเมื่อพกพาไปแต่หนแรกนั้นอันตรธานไปสิ้น เหลือแต่ความหดหู่เหี่ยวหายกลับเตียง

- จริงอย่างที่เขาพูด กูรับเงินจากขี้ข้า. นางคิด

นางไม่เหลืออะไรอีกแล้ว บ่าวไพร่คนใช้ไม่มีเหลือ ไม่เหลือแม้แต่ชาติตระกูล ชาติตระกูลอันสูงส่ง ชาติตระกูลที่นางหลงรักษามา มาหมดสิ้นลงในวันนี้ วันที่นางรับเงินจากมือขี้ข้า

(ชาติ กอบจิตติ, 2536: 135 – 138)

การเล่าถึงความสลดใจของยายบุญเรือนนี้เป็นการเล่าด้วยมุมมองผู้รู้แจ้งซึ่งอยู่นอกเหนือบริบทการเล่าของ “ผม” และของละครเวที ผู้เล่าแสดงการเล่าถึงความคิด อารมณ์ และความรู้สึกของตัวละครประหนึ่งเหตุการณ์ทั้งหมดเกิดขึ้นแล้ว และผู้เล่าเล่าถึงอย่างที่เหตุการณ์นั้นเป็นไปโดยที่มิได้เข้าไปมีส่วนในการตัดสินในสิ่งที่ยายบุญเรือนคิดหรือกระทำ

อีกประการหนึ่งที่ผู้แต่งทำให้เกิดการเชื่อมโยงโลกจำลองกับโลกความเป็นจริงคือการเสนอภาพและบทสนทนาของตัวละครในห้องขังในละครเวทีสื่อนัยว่าสิ่งที่นำเสนอในละครเวทีเป็นสัญลักษณ์แทนความเป็นจริงในโลกภายนอก โดยเฉพาะเสียงตะโกนว่า “ไม่มีอะไรจริงๆ” ซึ่งปรากฏซ้ำๆ ถูกโยงกับสภาพของโลกความเป็นจริงเมื่อยายสอนถามกลับไปว่าที่ว่าไม่มีอะไรนั้นคือ “โลกมนุษย์ใช่ไหม?” (ชาติ กอบจิตติ, 2536: 76) สอดคล้องกับตอนจบของละครซึ่งยายอยู่ตายเป็นอุทาหรณ์ให้ยายสอนเห็นถึงความไร้แก่นสารของมนุษย์ “แม่อยู่เขาไม่ได้อยู่แล้ว แม่อยู่เขาหายไปแล้ว ร่างที่นอนอยู่ตรงหน้าเอ็งนี่ไม่ใช่แม่อยู่ เป็นแค่ศพ ศพคน นอนอยู่แต่ศพ ส่วนแม่อยู่เพื่อนเอ็งเขาหายไปแล้ว ที่นอนยิ้มอยู่นี้ไม่ใช่เพื่อนเอ็งหรอก เป็นใครก็ไม่รู้ เอ็งไม่รู้จักกับร่างที่นอนอยู่นี่หรอก ที่นอนอยู่นี่เป็นแค่ร่างกายคน” (ชาติ กอบจิตติ, 2536: 229) และฉากสุดท้ายยืนยัน

ความไม่มีแก่นสารของชีวิตโดยการเปิดให้เห็นภายในห้องที่มาของเสียงตะโกน ทำให้เห็นว่าห้องนั้นว่างเปล่าไม่มีสิ่งใด

แม้กระนั้นเรื่องก็แสดงให้เห็นว่าโลกจำลองเป็นภาพแทนที่ไม่อาจเท่าเทียมโลกความเป็นจริง โดยผ่าน “เวลา” ของเรื่องราวในละครเวทีซึ่งดำเนินไปในช่วงเวลาหนึ่งวัน และ “เวลา” ของการเล่าเรื่องนั้น การที่นวนิยายเรื่อง*เวลา*เป็นการเล่าเรื่องซ้อนกันอยู่สองชั้น คือการเล่าของผู้กำกับภาพยนตร์ที่เข้าไปชมละครเวที และการที่ละครเวทีเล่าเรื่องราวของคนชรา ทำให้ “เวลา” การเล่าเรื่องทั้งสองไม่เท่ากัน ขณะที่ละครเวทีเล่าเรื่องราวของคนชราในช่วงหลายชั่วโมงระหว่างวัน เวลาของการเล่าเรื่องผ่านการแสดงละครจำกัดอยู่ไม่กี่ชั่วโมง การนำเสนอภาพคนชราในละครเวทีจึงถูกย่นย่อให้อยู่ในกรอบของเวลาในการแสดงละคร ทำให้ละครเวทีไม่อาจเป็นภาพแทนของชีวิตประจำวันของคนชราที่เท่าเทียมความจริงได้ นอกจากนี้ การซ้อนเรื่องราวของละครเวทีด้วยการเล่าเรื่องของ “ผม” ยิ่งทำให้ภาพของละครเวทีถูกย่นย่อลงในหน้ากระดาษที่ไม่อาจเทียบเป็นเวลาในการแสดงละครได้ เนื่องจากระยะเวลาของเหตุการณ์บนเวทีละครมิได้ถูกถ่ายทอดออกมาเรื่องเล่าของ “ผม” จึงไม่อาจแทนภาพละครเวทีที่เขาเข้าไปชมได้อย่างสมบูรณ์ด้วยเช่นกัน

การนำเสนอภาพชีวิตคนชราด้วยวิธีการแบบภาพยนตร์ยิ่งตอกย้ำความเป็นภาพแทนที่ถูกปรุงแต่งด้วยมุมมองของการเล่าเรื่องหรือการนำเสนอ ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือการเล่าถึงเหตุการณ์ตอนรับประทานอาหารเช้า

> คนงานชายเปิดฝาหม้อขึ้นด้วยมือดำกำยำ ไอกรุ่นโชยออก...เขาลงมือตักข้าวต้มใส่ถาดวางเรียงไว้บนรถเข็น ในขณะที่หญิงชราเหล่านั้นทยอยเดินมาเข้าแถวรับถาดอาหาร
>
> ผมว่าถ้าเป็นหนังมันน่าจะกระชับกว่าที่จะมาตักอาหารทีละถาด ทีละถาด เสียเวลา กว่าคนป่วยจะรับถาดเดินกลับไปกิน กว่าจะกินเสร็จ ก็พอดีคนเดินออกจากโรงหนังเสียก่อน ผมว่าย้อนกลับไปใหม่ดีกว่า แล้วเริ่มภาพตรงนี้
>
> ภาพใกล้มาก (จากมุมบน) เห็นต้นหอม ผักชี กระเทียมเจียว กระจายอยู่เหนือน้ำ ไอน้ำเกาะอยู่รอบภายในหม้อ มือดำกำยำกำทัพพีลงคนเคล้าจนทั่ว ทัพพีตักข้าวต้มขึ้นใส่หลุม เห็นข้าวต้มและชิ้นหมูเต็มหลุม ภาพค่อยๆ จางออกไป...

ภาพใกล้มาก (จากมุมบน) ภาพค่อยซ้อนจางเข้ามา เห็นริมฝีปากเหี่ยวๆ ของยายอยู่กำลังอ้า ภายในไม่มีฟันหลงเหลือแล้ว แลเห็นลิ้นสีชมพูอ่อนกระดิกได้เล็กน้อย มือของอุบลยื่นช้อนข้าวต้มเข้ามาป้อนในปาก ค่อยๆ เทลง ใช้เวลาเนิ่นนานกว่าข้าวจะหมดช้อน ช้อนหลุดภาพออกไป เหลือแต่ปากที่มีเหงือกเป็นเครื่องบดเคี้ยว เชื่องช้า – ให้รู้สึกถึงว่า ประสาทการรับรู้รสชาติไม่มีเหลืออยู่แล้ว

เสียง (อุบล) “อร่อยไหม?” /ตัดไป

ภาพใกล้ (จากมุมบน) เห็นถาดหลุมเต็มภาพ สักครู่มีกลีบส้มเขียวหวานร่วงลงมาบนข้าวต้ม โปรยลงมาอีกสี่ห้ากลีบ จนกลีบส้มนั้นกลบเนื้อข้าวต้ม มือเหี่ยวๆ จับช้อนยื่นลงมาคนกลีบส้มให้เข้ากันกับข้าวต้ม แล้วตักขึ้นไป /ตัดไป

ภาพใกล้ ที่ยายสอน ตักกลีบส้มกับข้าวต้มขึ้นเคี้ยว /ตัดไป

(ชาติ กอบจิตติ, 2536: 49 – 50)

ภาพที่นำเสนอเหตุการณ์คนชรารับประทานอาหารเช้าอย่างเหมือนจริงของละครเวทีถูกขัดจังหวะด้วยการนำเสนอแบบภาพยนตร์เพราะผู้เล่า คือ “ผม” ไม่พอใจความเหมือนจริงที่ละครเวทีนำเสนอ และเสนอการนำเสนอภาพคนชราผ่านมุมกล้องภาพยนตร์ซึ่งทำให้ความชราปรากฏเด่นชัดด้วยการมุ่งความสนใจไปที่ความเชื่องช้าและร่วงโรยของคนชรา ซึ่งภาพคนชราเข้าแถวรับอาหารบนเวทีละครไม่สื่อความหมายนี้

เช่นเดียวกับการนำเสนอละครเวทีและภาพยนตร์ นวนิยายเรื่อง*เวลา*พยายามยืนยันถึงความเป็นภาพแทนของตนด้วยการแสดงให้เห็นความเป็นตัวบทที่อยู่ในขอบเขตอันจำกัด ดังที่นวนิยายเริ่มเรื่องที่จุดเดียวกับละครเวที คือม่านเปิด “ม่านเปิดขึ้นในความมืด” (ชาติ กอบจิตติ, 2536: 13) และจบลงพร้อมกับที่ละครเวทีจบลงและปิดม่าน “ม่านค่อยโรยตัวปิดลง” (ชาติ กอบจิตติ, 2536: 232) ลักษณะเช่นนี้ทำให้นวนิยายนำเสนอภาพการนำเสนอเรื่องราวคนชราอยู่ในกรอบของเรื่องเล่าที่จำกัดขอบเขตการนำเสนออยู่ในช่วงเวลาที่ “ผม” ชมละคร กรอบของนวนิยายคือกรอบเดียวกับกรอบของละครเวทีดำเนินเรื่องอยู่ สิ่งที่เล่าถึงภายในกรอบของม่านที่เปิดและปิดนี้ จึงล้วนอยู่ในกรอบหน้าแรกและหน้าสุดท้ายของการนำเสนอของนวนิยาย ซึ่งไม่เพียงละครเวทีเท่านั้นที่ถูกนำเสนอ แต่ตัวละคร “ผม” และการเข้าไปชมละครของเขาก็ถูกนำเสนอด้วยเช่นกัน

กล่าวได้ว่าเรื่องราว “การเสนอภาพของการนำเสนอ” ในนวนิยายเรื่อง*เวลา* เป็นเรื่องราวที่ประกอบสร้างขึ้นจากบริบทภายในของตัวเรื่องเอง นั่นคือการเชื่อมโยงกันระหว่าง “ผม” ซึ่งเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ กับเรื่องราวของละครเวที เรื่องราวชีวิตของ “ผม” ถูกเล่าโดยอิงกับเหตุการณ์ในละครเวที ภาพชีวิตของ “ผม” จึงถูกนำเสนอในกรอบของความสัมพันธ์พ่อ – ลูก ซึ่งอิงกับกรอบของละครเวทีที่เล่นกับเรื่องราวของคนชราที่ไม่ได้อยู่กับครอบครัว ในขณะเดียวกันเรื่องราวของละครเวทีก็ถูกเล่าโดย “ผม” ภาพของละครเวทีจึงอิงอยู่กับประสบการณ์ของ “ผม” ซึ่งเป็นตัวละครในนวนิยายซึ่งมีกรอบจำกัดอยู่ในกรอบของการเล่าเรื่องการชมละครเวที เหล่านี้ทำให้นวนิยายเรื่อง*เวลา*นำเสนอเรื่องที่อ้างอิงอยู่กับตนเอง (self-reference) มากกว่ากับโลกความเป็นจริงภายนอก

กลวิธีการนำเสนอนวนิยายเรื่อง*เวลา*ที่เน้นรูปแบบการนำเสนอทำให้เรื่องราวของคนชราถูกลดทอนคุณค่าความเป็นภาพแทนโลกความเป็นจริงลง และกลายเป็นเรื่องนำเสนอบนเวทีละครที่เป็นตัวแบบให้ผู้แต่งสาธิตวิธีการนำเสนอรูปแบบต่างๆ อย่างไรก็ตาม นวนิยายก่อให้เกิดความสับสนเมื่อคนชราในละครเวทีถูกนำเสนอภาพซ้อนทับภาพที่ปรากฏบนเวทีละครขึ้นมาอีกภาพหนึ่ง นั่นคือภาพชีวิตที่อยู่นอกเหนือบริบทของการนำเสนอของละครเวที หากแต่ถูกนำเสนอด้วยเสียงเล่าของผู้รู้แจ้งที่แยกต่างหากจากการเล่าของ “ผม” และของละครเวที การนำเสนอคนชราเหล่านี้ในลักษณะนี้ทำให้คนชราเหล่านี้เสมือนกับเป็นภาพแทนของคนชราในโลกความเป็นจริงของผู้อ่านไปด้วย ทำให้การเสนอภาพการนำเสนอ (presenting the representation) ชีวิตประจำวันของคนชราของละครเวทีถูกลดทอนความสำคัญ และชีวิตของคนชราเหล่านี้กลายเป็นสารัตถะที่ผู้อ่านให้ความสนใจมากกว่า

ด้วยเหตุนี้อาจกล่าวได้ว่า ชาติ กอบจิตติ ยังมีความลังเลที่จะผลักดันนวนิยายเรื่อง*เวลา*ให้มุ่งไปในทางใดทางหนึ่ง ระหว่างการนำเสนอภาพแทนคนชราในโลกความเป็นจริงผ่านตัวละครคนชราตามคติสัจนิยม กับการนำเสนอนวนิยายเป็นภาพของการนำเสนอที่ว่างเปล่า มิได้อ้างอิงกับโลกความเป็นจริงภายนอกตามคติหลังสมัยใหม่ ขณะที่เขานำเสนอเรื่องราวของคนชราอย่างจริงจัง แต่เขาก็นำเสนอนวนิยายเรื่องนี้ด้วยรูปแบบผสมผสานที่เน้นภาพการนำเสนอให้โดดเด่น ความขัดแย้งนี้ทำให้ประเด็นที่น่าสนใจพิจารณาคือปัญหาเกี่ยวกับสถานะของนวนิยายหรือสื่อชนิดอื่นว่ามีสถานะเป็นการนำเสนอภาพแทนความจริงในโลกภายนอกตามแนวคิดแบบสัจนิยม หรือเป็นการนำเสนอภาพแทนที่ผ่านสื่อกลางและมีกระบวนการจนทำให้ไม่สามารถเป็นภาพแทนความจริงของโลกภายนอกได้อีกต่อไป สำหรับปัญหาดังกล่าวนี้ ชาติ กอบจิตติ ดูเหมือนยังมีแนวโน้มไปในการให้ความสำคัญแก่การนำเสนอสารัตถะเรื่องชีวิตและความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ผ่านภาพแทน ดัง

ในคำอุทิศที่ผู้แต่งระบุว่าอุทิศให้แก่ “ปู่ ย่า ตา ยาย ของผม และของทุกๆ คน” (ชาติ กอบจิตติ, 2536: 11) และรูปแบบที่นำเสนออย่างผสมผสานนั้นอาจเป็นการตอบสนองความเป็นนักเขียนที่สนใจค้นหารูปแบบและกลวิธีนำเสนอเรื่องแบบใหม่ๆ ของเขาเท่านั้น

แนวโน้มการยืนยันสถานะของงานประพันธ์ประเภทบันเทิงคดีเป็นเรื่องแต่งและเรื่องเล่าปรากฏเด่นชัดมากขึ้นในนวนิยายเรื่อง*เจ้าการะเกดเรื่องรักแต่เมื่อครั้งบรมสมกัปป์* ซึ่งกลวิธีการนำเสนอแสดงให้เห็นถึงความเป็นเรื่องเล่าของรูปแบบบันเทิงคดีร่วมสมัย คือนวนิยาย ที่สืบทอดภารกิจการเล่าเรื่องมากจากรูปแบบบันเทิงคดีในอดีต คือนิทาน

4.4.2 *เจ้าการะเกด เรื่องรักแต่เมื่อครั้งบรมสมกัปป์*: นัยของการเล่านิทาน

เจ้าการะเกด เรื่องรักแต่เมื่อครั้งบรมสมกัปป์ เป็นผลงานของแดนอรัญ แสงทอง ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2546 เนื้อเรื่องเล่าถึงหลวงพ่อเทียน เจ้าอาวาสวัดแพรกหนามแดง ขณะนั่งร่วมวงสนทนาของชาวบ้านในคืนหน้าหนาวคืนหนึ่ง ได้หวนคิดคำนึงถึงความเปลี่ยนแปลงของพื้นที่หมู่บ้านแพรกหนามแดงจึงเล่าเรื่องราวชีวิตของตนที่เข้าไปบุกเบิกทำไร่ในป่าพร้อมกับพ่อและการะเกด เมียของท่าน แล้วต้องผจญกับเสือโคร่ง ในที่สุดพ่อของท่าน เสือโคร่งตัวนั้น และเมียของท่านตาย และท่านกลับออกมาบวชเป็นพระภิกษุตั้งแต่บัดนั้น

นวนิยายเรื่องนี้เริ่มเรื่องด้วยการเล่าถึงหลวงพ่อเทียนนั่งสนทนากับชาวบ้าน แต่จบลงที่เรื่องที่หลวงพ่อเทียนเล่าจบลง แม้ว่าส่วนต้นของนวนิยายจะกล่าวถึงสภาพชีวิตของชาวแพรกหนามแดงและความเปลี่ยนแปลงอันน่าเป็นห่วงของชุมชนแพรกหนามแดง แต่เรื่องก็มิได้นำเสนอเรื่องไปในแนวทางของการสะท้อนปัญหาหรือวิพากษ์วิจารณ์สภาพสังคมตามขนบของวรรณกรรมเพื่อชีวิตของไทย ในทางตรงข้าม ผู้แต่งเรื่องได้ทิ้งปัญหาของชาวแพรกหนามแดงค้างไว้ และมุ่งไปให้ความสำคัญแก่เรื่องเล่าของหลวงพ่อเทียนซึ่งเต็มไปด้วยเรื่องราวลึกลับ อิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ มีลักษณะใกล้เคียงกับนิทานพื้นบ้าน หากพิจารณาในแง่นี้กล่าวได้ว่า แดนอรัญ แสงทอง เสนอนวนิยายเรื่อง*เจ้าการะเกด เรื่องรักแต่เมื่อครั้งบรมสมกัปป์* เป็นการตอบโต้และต่อรองกับความเฟื่องฟูของนวนิยายด้วยการมองบันเทิงคดีสองประเภทมิได้แตกต่างและแยกขาดออกจากกัน หากทว่านวนิยายเป็นความต่อเนื่องของนิทาน และทั้งสองต่างมีภารกิจแรกเริ่มต่อมนุษย์แบบเดียวกันคือความบันเทิง ผู้แต่งแสดงความตระหนักถึงภารกิจดังกล่าวของนวนิยายด้วยการเสนอนวนิยายเรื่อง*เจ้าการะเกดฯ* ในรูปของเรื่องเล่าที่เล่าถึงการเล่านิทาน ลักษณะดังกล่าวคล้ายกับนิทานซ้อนนิทานซึ่งเป็นรูปแบบของนิทานเอเชียซึ่งทำให้นอกจากจะเห็นถึงลักษณะที่เหลื่อมซ้อนกันระหว่างนวนิยาย

กับนิทานแล้วยังเป็นการรื้อฟื้นรูปแบบวรรณกรรมตะวันออกกลับคืนมาในรูปแบบของวรรณกรรมตะวันตกอีกด้วย

(1) ความเสื่อมสลายของวัฒนธรรมการเล่านิทาน

การเล่านิทานเป็นความบันเทิงของชาวบ้านในสังคมไทยมาช้านาน ทั้งนิทานร้อยแก้วและร้อยกรอง เช่น เสภา กลอนสวด เป็นต้น เนื่องจากในอดีต การอ่านการเขียนหนังสือมักจำกัดอยู่ในแวดวงราชสำนักและศาสนา การถ่ายทอดวัฒนธรรม การอบรมระเบียบสังคมโดยเฉพาะในสังคมชนบทจึงอาศัยประเพณีการบอกเล่าผ่านเพลงกล่อมเด็ก ผ่านภาษิตคำพังเพย ประเพณีพิธีกรรม และผ่านการเล่านิทาน กล่าวได้ว่า สังคมไทยในอดีตไม่ใช่ “สังคมการอ่าน” แต่เป็น “สังคมการฟัง” (ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง, 2539: 13) อย่างไรก็ตาม ประเพณีการเล่านิทานในสังคมไทยค่อยๆ ลดบทบาทลงเมื่อวรรณกรรมลายลักษณ์แพร่หลายมากขึ้น

วัฒนธรรมลายลักษณ์เป็นวัฒนธรรมตะวันตกที่ส่งอิทธิพลเหนือวัฒนธรรมพื้นถิ่นของไทยอย่างมาก นวนิยายซึ่งเป็นผลผลิตของวัฒนธรรมดังกล่าวได้เข้ามาเผยแพร่ในไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 การศึกษาที่ขยายขอบเขตแวดวงออกไปได้เปิดโอกาสให้คนทุกกลุ่มสามารถเรียนหนังสือจนอ่านออกเขียนได้ และวิทยาการด้านการพิมพ์ทำให้งานเขียนประเภทนวนิยายแพร่หลายมากขึ้นจนได้รับความนิยมและเริ่มเข้ามาแทนที่นิทานชาวบ้าน นอกจากรูปแบบการประพันธ์ประเภทนวนิยายที่เข้ามาแทนที่นิทานแล้ว แนวการประพันธ์ของตะวันตกยังเข้ามาครอบงำแนวการประพันธ์ของเรื่องเล่าของไทยอีกด้วย แนวเรื่องบันเทิงคดีของไทยแต่เดิมซึ่งมีลักษณะเป็นจินตนาการที่เต็มไปด้วยอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ เช่น สังข์ทอง สมุทรโฆษ พระลอ ขุนช้างขุนแผน อิเหนา เป็นต้น หรือมีเนื้อเรื่องอิงพงศาวดาร เช่น สามก๊ก ราชาธิราช ไซ่ฮั่น ตะเลงพ่าย ผู้ชนะสิบทิศ เป็นต้น ค่อยๆ หายไป แนวการประพันธ์นวนิยายของตะวันตกได้เข้ามาแทนที่และมีอิทธิพลต่อการประพันธ์นวนิยายของนักเขียนไทย ทั้งแนวโรแมนติก แนวสัจนิยม และสัจนิยมแนวสังคมนิยม (socialist realism) ซึ่งมีอิทธิพลและได้รับความนิยมอยู่ในวงวรรณกรรมไทยจนปัจจุบัน

นวนิยายถูกจัดวางเป็นคู่ตรงข้ามกับนิทานอันเนื่องมาจากลักษณะเฉพาะของแต่ละฝ่ายซึ่งดูเหมือนจะผกผันกัน การเล่านิทานเป็นรูปแบบของบันเทิงคดีของชาวบ้านในยุคที่ไม่รู้หนังสือหรือวัฒนธรรมลายลักษณ์ยังไม่แพร่หลาย นิทานชาวบ้าน (folk tale) ใช้วิธีการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ จากปากต่อปาก จากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 185) และมีเนื้อเรื่องนานาชนิด อาจเป็นเรื่องเกี่ยวกับการผจญภัย การแข่งขัน เรื่องตลกขบขัน การคดโกง หรือเรื่องแปลกประหลาดผิดปกติธรรมดา เป็นเรื่องเก่าที่เล่าต่อๆ กันมา ไม่ปรากฏชื่อผู้เล่าดั้งเดิม

คือระบุผู้แต่งไม่ได้ อ้างแต่เป็นเรื่องเก่าที่ฟังต่อมา (กุหลาบ มัลลิกะมาส, 2509: 99 – 100) ต่างกับนวนิยายซึ่งถ่ายทอดและเผยแพร่ผ่านตัวอักษร โดยเฉพาะเมื่ออธิบายว่านวนิยายมีความสมเหตุสมผล หรือสมจริง หรือมีวิธีนำเสนอเลียนแบบลักษณะที่ปรากฏ/มีอยู่ในชีวิตประจำวันโดยแบ่งเป็นบทบรรยายและบทสนทนาซึ่งสอดคล้องกับลักษณะของตัวละครที่สร้างขึ้น (วิภา เสนานาญ กงกะนันทน์, 2540: 9 – 10) มีรูปแบบการถ่ายทอดเป็นลายลักษณ์อักษร และมีผู้แต่งชัดเจน ความเสื่อมสลายของนิทานชาวบ้านจึงมักอธิบายควบคู่กับความเติบโตเฟื่องฟูของนวนิยายไทย

นวนิยายเรื่อง*เจ้าการะเกดฯ* นำเสนอว่าความเสื่อมสลายของวัฒนธรรมการเล่านิทานในสังคมไทยค่อยๆ ก่อตัวขึ้นเมื่อมีความบันเทิงรูปแบบอื่นเข้ามาแทนที่ ดังเช่นเครื่องรับวิทยุของหลวงพ่อเทียนซึ่งเป็นอุปกรณ์สำคัญในการแพร่ขยายความบันเทิงรูปแบบใหม่เข้าไปในดินแดนต่างอย่างกว้างขวาง ไม่ว่าจะเป็นละครวิทยุ “[พ.ศ. 2510]เป็นปีที่ละครวิทยุคณะแก้วฟ้ากำลังได้รับความนิยมสูงสุดและกำลังออกอากาศเรื่อง “พรพรหม” และเรื่อง “เทพธิดาชาวไร่” และเรื่อง “แก้วกลางสลัม” ซึ่งทำให้ผู้คนแห่งแพรกหนามแดงติดกันงอมแงม” (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 18) นวนิยายเพลงลูกทุ่ง และกีฬามวย “แม้ว่าแก[หลวงพ่อเทียน] จะเป็นพระแต่แกก็ติดใจสำบัดสำนวนของ “ยาขอบ” เป็นที่ยิ่งและแกก็ไม่ได้ซ่อนเร้นอำพรางความชื่นชมที่แกมีต่อนักร้องลูกทุ่งอย่างพรภิรมย์และสุรพล สมบัติเจริญและแม้ว่าแกจะเป็นพระเวลาที่โผน กิ่งเพชรหรือชาติชาย เชี่ยวน้อยขึ้นชกและมีการถ่ายทอดทางวิทยุแกก็จะฟังอย่างใจจดใจจ่อ และเชียร์ขาดใจ”[19] (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 29) นอกจากนี้ยังมีมหรสพอื่นๆ เช่น ลิเก ละครชาตรี หนังตะลุง หนังกลางแปลง ที่ตระเวนไปเปิดการแสดงตามที่ต่างๆ

นอกจากความบันเทิงรูปแบบอื่นที่เข้ามาแทนที่การเล่านิทานแล้ว วัฒนธรรมลายลักษณ์ก็เป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้การเล่านิทานมาถึงจุดสิ้นสุด ในเรื่อง ผู้เล่าแสดงให้เห็นการแปรเปลี่ยนรูปแบบนิทานมุขปาฐะมาเป็นนิทานลายลักษณ์ด้วยการเล่าถึงการจดบันทึกเรื่องราวที่หลวงพ่อเทียนเล่า การจดบันทึกเรื่องเล่าส่งผลต่อเนื่องถึงรูปแบบของบันเทิงคดีที่แปรเปลี่ยนจากนิทานที่เล่าสู่กันฟัง มาเป็นเรื่องที่เล่าผ่านตัวอักษรเพื่อการอ่าน

> […] เด็กหญิงวัยสิบขวบ […] ได้รับคำสั่งลับๆ จากครูประยงค์ สีสันอำไพให้จดจำและบันทึกเรื่องราวทุกเรื่องราวที่หลวงพ่อเทียนได้เล่าขานไว้ให้เป็นลายลักษณ์อักษร อีแพรคนนี้เขียนเรียงความเก่งและมันก็เคยจดบันทึก

---

[19] ตัวสะกด การเว้นวรรคตอน และการย่อหน้าในข้อความที่อ้างจากนวนิยายเรื่อง*เจ้าการะเกดฯ* นี้ยึดตามต้นฉบับ

> เรื่องราวอื่นๆ ที่ครูประยงค์ไม่ได้สั่งด้วย นั่นคือบันทึกเกี่ยวกับรุ้งกินน้ำซึ่งระบุวัน เวลา สถานที่ขณะที่มันได้เห็นรุ้งกินน้ำ […] เรียงความที่ได้จากเรื่องเล่าของหลวงเทียนและเรียงความเรื่องรุ้งกินน้ำ(ซึ่งครูประยงค์ค้นพบในเวลาต่อมา)นี้ ถูกนำมาอ่านเสมอในยามบ่ายที่โรงเรียนในวิชาภาษาไทย […]
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 36)

การจดบันทึกเรื่องเล่าของหลวงพ่อเทียนเป็นลายลักษณ์อักษรทำให้เรื่องเล่าเหล่านั้นขาดเสน่ห์ของความเป็นมุขปาฐะ การเล่านิทานแบบมุขปาฐะทำให้นิทานนั้นมีรสชาติในการฟังแตกต่างกับการเล่าเรื่องด้วยตัวหนังสือ คือมีชีวิตชีวา ไม่ตายตัว เมื่อใดที่นิทานเรื่องนั้นไม่มีการเล่าต่อ หรือถูกจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร นิทานนั้นก็จะแข็งกระด้างและไม่ดึงดูดใจ (ผ่อง พันธุ์ มณีรัตน์, 2529: 112) ฟอน ซีดอฟ (อ้างจาก ศิราพร ณ ถลาง, 2548: 121) กล่าวถึง “ชีวิตของนิทาน” ว่าขึ้นอยู่กับผู้เล่าเป็นสำคัญ เพราะผู้เล่าเป็นผู้สืบทอดและถ่ายทอดนิทานในแต่ละสังคม นักเล่านิทานจะสามารถจดจำนิทานต่างๆ และถ่ายทอดได้อย่างมีชีวิตชีวา ส่วนผู้ฟังมีบทบาทในการช่วยจดจำและทักท้วงหากนักเล่านิทานเล่าเรื่องข้ามไป แต่ไม่มีความสามารถในการถ่ายทอดนิทานให้มีชีวิตชีวาได้น่าฟังอย่างนักเล่านิทานตัวจริง

ในเรื่อง*เจ้าการะเกดฯ* การเล่านิทานของหลวงพ่อเทียนมีชีวิตชีวาเป็นที่ประทับใจจนเด็กๆ นำมาเล่นเลียนแบบและพยายามจดบันทึกลีลาการเล่าเรื่องของท่าน ซึ่งเด็กๆ ต่างก็รู้ว่าถึงเลียนแบบให้เหมือนเพียงไร นิทานที่เล่าก็ไม่สนุกเหมือนเช่นที่หลวงพ่อเทียนเล่าให้ฟัง เด็กๆ จึงต้องแอบเล่นเลียนแบบวิธีเล่าเรื่องของหลวงพ่อไม่ให้หลวงพ่อรู้ตัวเพราะเกรงว่าหลวงพ่อจะไม่ยอมเล่าเรื่องให้ฟังอีก

> […] ด้วยความขาดแคลนกิจกรรมในเชิงสันทนาการ เด็กบางคนก็จะสมมติตนเองเป็นหลวงพ่อเทียนและบอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับการเผชิญหน้ากับโขลงช้างของหลวงพ่อเทียนและเรื่องราวอื่นๆ ที่แกเคยเล่าด้วยน้ำเสียงถ้อยคำ ท่าทีลีลาของหลวงพ่อเทียนเอง เลียนแบบหลวงพ่อเทียนหมดสิ้น แม้แต่ท่าทางการจิบน้ำชาหรือน้ำมะตูมของแก การกระแอมกระไอของแก และการปล่อยให้เรื่องราวในบทถึงตอนระทึกใจค้างคาไว้ ตอนที่พลิกผันที่สุดค้างคาไว้และไม่ยอมเล่าให้จบเป็นอันขาดจนกว่าผู้ฟังจะร้องขอ เด็กคนที่สมมติตนเองว่าเป็นหลวงพ่อเทียนจะเริ่มต้นเล่าเรื่องและเด็กคนอื่นๆ ก็จะตั้งใจฟังและขัดจังหวะเป็นบางครั้งด้วยการพูดว่า ไม่ใช่ ไม่ใช่อย่างที่เอ็ง

> ว่า เมื่อหลวงพ่อเทียนเล่ามาถึงตรงนี้แกไอแห้งๆ งอตัวลงแล้วไอแรงๆ อีกสองสามทีต่างหาก หรือพูดว่าเมื่อถึงตอนนี้แกใช้ถ้อยคำอย่างนี้ๆ ต่างหาก หรือพูดว่าเมื่อถึงตอนนี้แกหยุดและหัวเราะอะไรของแกอยู่คนเดียวต่างหาก หรือเมื่อถึงตอนนี้แกพูดไปพลางก็มองดูท้องฟ้าและเสียงของแกแผ่วเบาลงและแหบเครือและมีน้ำตาอยู่ในดวงตาของแกต่างหาก และเด็กๆ ก็จะช่วยกันแต่งเติมส่วนที่ขาดหายไปให้ครบถ้วน และตัดทอนส่วนที่เกินเลยออกไปเสียจนเกลี้ยงเกลา ต่างพยายามที่จะรักษาสำบัดสำนวนและเค้าโครงเรื่องดั้งเดิมของหลวงพ่อเทียนไว้ให้จงได้และต่างกำชับอีแพร อัญชัญซึ่งมีหน้าที่รับผิดชอบเรื่องนี้โดยตรงว่าให้จดบันทึกไว้เสียให้เป็นลายลักษณ์อักษร […]
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 49 – 50)

การที่นิทานของหลวงพ่อเทียนถูกจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรและนำไปเผยแพร่ต่อด้วยการอ่านนี้เองแสดงถึงแนวโน้มการสิ้นสุด “ชีวิตของนิทาน” ของหลวงพ่อเทียน เพราะนิทานของหลวงพ่อเทียนถูกตกแต่งขัดเกลา ทำให้เรื่องราวเหล่านั้นเกิดความนิ่ง ไม่มีความสดหรือความมีชีวิตชีวาอันเกิดจากลีลาการเล่าของผู้เล่าอีกต่อไป

ไม่เพียงเท่านั้น ในด้านของผู้ฟัง ความเจริญที่แผ่ขยายเข้ามาทำให้ผู้ใหญ่เลิกใส่ใจเรื่องเล่าแบบนิทานที่เต็มไปด้วยอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ “ผู้คนที่เป็นผู้หลักผู้ใหญ่ที่มีเหตุผล มีสำนึกในเชิงปฏิบัติและเอาจริงเอาจัง ไม่สนใจฟังเรื่องราวของแก[หลวงพ่อเทียน] คิดเห็นกันไปว่ามันเป็นเพียงแต่ความเพ้อพกของคนแก่ๆ คนหนึ่ง” (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 32) ต่างกับเด็กๆ ที่ยังคงตื่นเต้นกับนิทานของหลวงพ่อเทียน “เพราะจิตใจของเด็กๆ นั้นแปลกประหลาด ไม่แยกความจริงความฝันและจินตนาการออกจากกัน เพราะว่าวัยเด็กนั้นแท้จริงแล้วก็คือความฝันอันมหัศจรรย์ประการหนึ่งโดยตัวของมันเองนั่นเอง” (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 56) คำอธิบายถึงเหตุผลที่ผู้ใหญ่ไม่ให้ความสนใจเรื่องเล่าของหลวงพ่อเทียนแฝงนัยถึงการเปรียบเทียบ “ผู้ใหญ่” กับ “ความเป็นสมัยใหม่” ที่เข้าครอบงำความคิดและจินตนาการ นั่นคือการยึดถือความเป็นเหตุเป็นผล และการเป็นนักปฏิบัติ ขณะที่ “เด็ก” เป็นภาพเปรียบของการยึดถือแนวทางจิตนิยม เมื่อการยึดมั่นความเป็นเหตุเป็นผลกลายเป็นกระแสหลักของสังคม นิทานซึ่งควบคู่มากับจินตนาการและความเชื่อจึงลดถอยความสำคัญและเสื่อมความนิยมลงไป

อย่างไรก็ตาม ความเสื่อมสลายของวัฒนธรรมการเล่านิทานมิใช่การสิ้นสุดของบันเทิงคดีร้อยแก้ว ในเรื่อง*เจ้าการะเกดฯ* การเล่านิทานอาจแทนที่ด้วยความบันเทิงรูปแบบอื่น แต่เรื่องเล่ายังคงได้รับความนิยม เพียงแต่แปรเปลี่ยนจากความนิยมในนิทานมาเป็นความนิยมในนวนิยาย "[พ.ศ. 2510] เป็นปีที่นวนิยายเรื่อง "บ้านทรายทอง" ยังคงได้รับความนิยมและ "พจมาน สว่างวงศ์" อันเป็นตอนต่อของ "บ้านทรายทอง" ยังคงได้รับความนิยมและ "ทางสายเปลี่ยว" ยังคงได้รับความนิยมและส่งผลให้ ก. สุรางคนางค์ กลายเป็นประพันธกรหมายเลขหนึ่งของเมืองไทย และยังคงได้รับความนิยมต่อเนื่องมาอีกยาวนาน" (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 18)

การที่*เจ้าการะเกดฯ* เล่าถึงวัฒนธรรมการเล่านิทานมิใช่เพื่อเป็นการรำลึกถึงการเล่านิทานที่เสื่อมสลายไป แต่*เจ้าการะเกดฯ* เชื่อมโยงยุคสมัยของนิทานเข้ากับยุคสมัยของนวนิยาย คล้ายกับบ่งบอกเป็นนัยว่าการเล่านิทานมิได้หายไป เพียงแต่แปรรูปจากมุขปาฐะมาสู่ลายลักษณ์คือนวนิยาย และภารกิจของนวนิยายมิได้ต่างกับภารกิจของนิทาน เช่นเดียวกับภารกิจของนักเขียนมิได้ต่างกับภารกิจของนักเล่านิทาน

(2) การเล่าเรื่องของหลวงพ่อเทียน

การเล่านิทานแบบชาวบ้านในเรื่อง*เจ้าการะเกดฯ* ปรากฏให้เห็นจากการเล่าเรื่องของหลวงพ่อเทียน ด้านหนึ่งคือแสดงถึงโอกาสในการเล่านิทานด้วยการพรรณนาถึงคืนวันที่หลวงพ่อเทียนเล่าเรื่องของท่าน อีกด้านหนึ่งคือแสดงให้เห็นลักษณะการสร้างเรื่องของนิทานชาวบ้านจากเนื้อเรื่องของเรื่องที่หลวงพ่อเทียนเล่าออกมา

การเล่านิทานในชุมชนต่างๆ มักเกิดขึ้นเมื่อมีการรวมกลุ่มกัน เช่น ขณะที่มีการทำงานร่วมกัน ขณะที่อยู่ในช่วงฤดูหนาว หรือการอยู่ในสถานที่จำกัด (ประคอง นิมมานเหมินทร์, 2543: 71 – 72) ในเรื่อง*เจ้าการะเกดฯ* ผู้เล่าเล่าถึงการเล่าเรื่องของหลวงเทียนว่าเกิดขึ้นในคืนฤดูหนาวหลังจากเก็บเกี่ยวข้าวแล้ว และเกิดภาวะน้ำท่วม "นั่นเป็นค่ำคืนหนึ่งปลายเดือนธันวาคมปี พ.ศ. สองพันห้าร้อยสิบ การทำขวัญข้าวผ่านพ้นไปแล้วอย่างเงียบเหงาซังกะตายและอ้างว้างราวกับงานศพ" (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 17) คืนนั้นก็เช่นเดียวกับคืนอื่นๆ ที่คนในหมู่บ้านมาชุมนุมเพื่อสังสรรค์กันแทนที่จะแยกย้ายแสวงหาความบันเทิงส่วนตัวดังเช่นในยุคปัจจุบันที่แต่ละครอบครัวมีอุปกรณ์ให้ความบันเทิงประจำบ้าน

> […] เด็กๆ มาชุมนุมกันอยู่ข้างกองไฟเช่นนี้ทุกคืนเพราะติดตามพ่อหรือลุง หรือน้าหรือพี่ชายของตนมา พวกผู้ใหญ่มาชุมนุมกันอยู่เช่นนี้ทุกคืนตั้งแต่

> เสร็จจากการงานในท้องนาแล้ว บนลานดินใต้ต้นมะขามใหญ่หน้ากระท่อมในคอกวัวฝูงใหญ่ของนายคราม คิชฌกูฏ ผู้ใหญ่เหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นผู้ชายและค่อนข้างสูงอายุ พวกที่ยังหนุ่มมีอยู่เพียงสองสามคน ไม่มีผู้หญิงมาร่วมด้วยเลย ทุกคืนพวกเขาก่อกองไฟกองใหญ่และพูดคุยกันด้วยเรื่องราวจิปาถะ […] ความเป็นหมู่บ้านชนบทอันห่างไกลทำให้รูปแบบของการแสวงหาความบันเทิงของพวกเขามีอยู่จำกัด […] ดังนั้นพวกเขาจึงมาชุมนุมกันอยู่ที่นี่ แสวงหาความสุขจากการพูดคุยกันเงียบๆ และฟังกันเงียบๆ […]
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 27)

ในโอกาสที่ผู้คนมาชุมนุมกันนั้นเอง หลวงพ่อเทียนมักถือโอกาสเล่าเรื่องขึ้นเพื่อให้ผู้ที่มานั่งล้อมวงกันอยู่นั้นฟัง เรื่องเล่าของหลวงพ่อเทียนเป็นเรื่องเล่าที่สืบทอดต่อมาจากคนรุ่นพ่อ คือตาเฒ่าจันทน์ผาเป็นผู้เล่าให้หลวงพ่อเทียนฟัง และหลวงพ่อเทียนถือเป็นความสุขที่ได้เล่าเรื่องราวเหล่านี้ต่อไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง “แกพบว่าในที่สุดแกก็เป็นเหมือนตาเฒ่าจันทน์ผาพ่อของแกนั่นเอง เต็มไปด้วยเรื่องราวและความรู้สึกนึกคิดที่จะถ่ายทอดให้คนรุ่นหลังฟัง” (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 56) เรื่องต่างๆ ที่หลวงพ่อเทียนเล่าเรียกได้ว่ามีลักษณะเป็นนิทานชาวบ้านประเภทต่างๆ[20] ทั้งที่เป็นนิทานทั่วไป เช่น เรื่องของจอมขมังเวทย์ที่กลายเป็นเสือสมิง ตำนานทางประวัติศาสตร์ เช่น เรื่องการสวรรคตของพระพุทธเจ้าหลวง เรื่องกรมหลวงชุมพรเขตรอุดมศักดิ์ เรื่องของชนเผ่าอินเดียนแดงที่ต่อสู้กับทหารสเปน เรื่องเล่าจากประสบการณ์ เช่น การเข้าไปบุกเบิกป่าเพื่อทำนา เรื่องของตาเฒ่าจันทน์ผาและหลวงพ่อเทียนเองที่ออกป่าล่าสัตว์และผจญกับสัตว์ต่างๆ เรื่องของพี่สาวของท่านที่ตายตั้งแต่เด็ก เรื่องการทำนาของแม่ดวงบุหลัน และเรื่องเล่าเกี่ยวกับสัตว์ที่เคยได้ยินได้ฟังมา เช่น เรื่องของเสือถูกจระเข้แย่งหมูป่า เรื่องของลิงป่า

เรื่องการบุกเบิกป่าเพื่อทำนาที่หลวงพ่อเทียนเล่านั้นเป็นเรื่องที่ผู้แต่งให้ความสำคัญ เห็นได้จากที่เนื้อเรื่องของนวนิยายเรื่องนี้เล่าถึงการที่หลวงพ่อเทียนเล่าเรื่องการบุกเบิกป่าขึ้น

---

[20] ลินดา เดจ์ (อ้างจากผ่องพันธุ์ มณีรัตน์, 2529: 121 – 150) แบ่งนิทานชาวบ้านออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ๆ คือ 1) นิทานทั่วไป ซึ่งได้แก่นิทานปรัมปรา นิทานศาสนา นิทานชีวิต นิทานเรื่องสัตว์ เรื่องตลก นิทานเข้าแบบ (formula tale) 2) ตำนาน ได้แก่ ตำนานอธิบายเหตุ ตำนานทางประวัติศาสตร์และตำนานประวัติศาสตร์อารยธรรม ตำนานเกี่ยวกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติ หรืออำนาจลึกลับต่างๆ ตำนานทางศาสนาหรือเทพนิยายเกี่ยวกับพระเจ้าและนักบุญ 3) เรื่องราวที่ได้จากประสบการณ์จริง ได้แก่ เรื่องราวหรือประสบการณ์ที่ได้จากการทำงาน เรื่องราวที่เป็นประวัติส่วนตัว เรื่องราวเกี่ยวกับการอพยพโยกย้ายถิ่นที่อยู่เข้ามาตั้งทำมาหากินในที่ใหม่

และนวนิยายจบลงเมื่อหลวงพ่อเทียนเล่าเรื่องจบ และเรื่องที่หลวงพ่อเทียนเล่ากินเนื้อที่ส่วนใหญ่ของนวนิยาย เรื่องการบุกเบิกป่าเพื่อทำนาของหลวงพ่อเทียนนี้แสดงให้เห็นลักษณะสำคัญของการสร้างเรื่องของนิทานชาวบ้านสองประการด้วยกัน คือความเป็นนิทานซ้อนนิทาน และการแตกเรื่องของนิทาน

ในด้านความเป็นนิทานซ้อนนิทาน เรื่องการบุกเบิกป่าที่หลวงพ่อเทียนเล่านี้เป็นเรื่องเล่าที่ผู้เล่านำเรื่องอื่นมาเล่าแทรกต่อเนื่องไปเรื่อยๆ ทำให้เรื่องเล่านั้นขยายยืดยาวออกไป ความเป็นนิทานซ้อนนิทานเช่นนี้เป็นลักษณะของวรรณกรรมนิทานของเอเชียเช่นอินเดียหรือเปอร์เซีย ดังปรากฏในมหากาพย์มหาภารตะ นิทานเวตาล หรือนิทานอาหรับราตรี เป็นต้น ลักษณะสำคัญของนิทานเหล่านี้คือเป็นเรื่องเล่าที่มีเรื่องเล่าอื่นๆ แทรกอยู่หลายเรื่อง เรื่องเล่าที่เป็นโครงใหญ่ครอบเรื่องเล่าทั้งหมดนั้นมักเป็นการเล่าถึงมูลเหตุของการเล่าเรื่องแทรกอื่นๆ เข้ามา เช่นในเรื่องนิทานเวตาล ส่วนต้นเรื่องเป็นกรอบใหญ่ที่ครอบนิทานเรื่องย่อยๆ ไว้ภายใน ส่วนต้นเรื่องนี้เล่าถึงพระวิกรมาทิตย์ทรงสัญญากับโยคีตนหนึ่งว่าจะจับเวตาลมาให้ เมื่อทรงจับเวตาลได้และเดินทางกลับเวตาลทูลท้าทายให้ทรงทายปัญหาจากนิทานที่ตนจะเล่าให้ฟัง และขอให้ปล่อยตนไปหากพระองค์ทรงทายปัญหาผิด เมื่อพระวิกรมาทิตย์ทรงทายปัญหาผิด เวตาลก็กลับคืนสู่ที่อยู่ของตน เป็นเช่นนี้หลายครั้งทำให้เกิดมีนิทานขึ้นหลายเรื่อง

เรื่องการบุกเบิกป่าเป็นเรื่องหลักที่หลวงพ่อเทียนเล่า และในระหว่างที่เล่า หลวงพ่อเทียนก็สอดแทรกเรื่องอื่นๆ เข้าไว้มากมาย เช่น เรื่องสัตว์ต่างๆ เรื่องการสวรรคตของพระพุทธเจ้าหลวง เรื่องกรมหลวงชุมพรฯ เรื่องอินเดียนแดง การเล่าเรื่องแทรกนี้เป็นการเล่าต่อเนื่องไปเรื่อยๆ อย่างไม่ขาดตอน สอดคล้องกับลักษณะการเล่านิทานมุขปาฐะซึ่งมีความลื่นไหลต่อเนื่อง มิได้มีการขัดเกลาตกแต่งให้ประณีตมีความเป็นเอกภาพอย่างวรรณกรรมลายลักษณ์ เช่นการเล่าถึงเสือที่ไล่จับหมูป่า แต่ถูกจระเข้แย่งหมูป่าไปกิน เริ่มแรกผู้เล่าเล่าถึงเสือเป็นแกนกลางของเรื่อง แต่เมื่อเล่าถึงเสือจบก็เปลี่ยนจุดสนใจของการเล่าไปอยู่ที่จระเข้ต่อเนื่องไป

> […] ข้าเห็นเสือตัวหนึ่งควบไล่หมูป่าเต็มกำลัง วิ่งซอกซอนหักเห เดี๋ยวไปซ้าย เดี๋ยวไปขวา เจ้าหมูป่ายังไม่บาดเจ็บก็ยังไม่คิดสู้ทั้งที่เขี้ยวของมันก็น่าเกรงขาม ส่งเสียงร้องกรีดกราดเหมือนหมูบ้านเราดีๆ นี่เอง และถลันตูมลงไปในบึง เจ้าเสือก็ไล่ตาม […] จระเข้ใหญ่ยาวตัวหนึ่งลอยตัวเงียบเชียบและโดยปราศจากการอารัมภบท งับหมับเข้าให้ที่ต้นคอของเจ้าหมูป่า เจ้าหมูป่าน่ะมันหนีเสือปะจระเข้เข้าให้เหมือนอย่างที่คำพังเพยเขาว่าไว้จริงๆ

> […] เจ้าเสือก็พยายามลากเจ้าหมูป่ากลับ แต่สู้แรงของเจ้าจระเข้ไม่ได้ และทั้งเจ้าหมูป่าและเจ้าเสือก็ถูกลากห่างจากฝั่งออกไปทุกที […] เจ้าจระเข้ก็มีกลยุทธ์ของมัน และมันก็ตกลงใจที่อๆ ที่จะทำตามกลยุทธ์ของมันนั้น เจ้าเสือจำใจปล่อยเหยื่อในที่สุดอย่างแสนเสียดาย ว่ายน้ำกลับเข้าฝั่ง […] หมูป่าตัวที่เป็นเหยื่อของมันลอยขึ้นมาบนผิวน้ำประมาณหนึ่งชั่วโมงหลังจากนั้น […] เจ้าเสือรอคอยอยู่นานถึงสิบชั่วโมงเต็มโดยไม่ยอมจากไป แต่ก็เมื่อมันเห็นว่าปลอดภัยโดยแท้จริงแล้วนั่นแหละ มันถึงได้ตัดสินใจว่ายน้ำลงไปคาบซากหมูป่าเข้ามา ดูความเด็ดเดี่ยวของมันซี ดูสัญชาตญาณอันมืดบอดของมันซี แต่พวกเอ็งดูเอาเถอะ แม้แต่เสือก็ยังเกรงขามจระเข้ แปลกพิลึก แต่ข้าไม่เกรงขามจระเข้เลย […] ข้าเคยจับจระเข้ในบึงเหล่านั้น […] ข้าเคยได้ยินข่าวเรื่องจระเข้กินคน ที่ไหนสักแห่งที่ปักษ์ใต้ […] เมื่อสักสิบกว่าปีก่อน คือในปีเก้าเจ็ดเก้าแปด มันเป็นจระเข้กินคน […] แล้วมันก็ถูกชาวบ้านในแถบถิ่นย่านนั่นตามล่า […] และในที่สุดมันก็ตาย เส้นทางชีวิตของจระเข้กินคนอันมีฤทธิ์เดชเป็นที่ย่นระย่อก็ถึงกาลอวสานด้วยวิธีการอันเรียบง่ายและแปลกประหลาดเยี่ยงนี้เอง […]
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 100 – 106)

ในด้านการแตกเรื่องของนิทาน เรื่องการบุกเบิกป่าของหลวงพ่อเทียนแสดงให้เห็นถึงลักษณะการถ่ายทอดหรือการแพร่กระจายเรื่องและอนุภาค[21] ของนิทานจากเรื่องหนึ่งไปสู่อีกเรื่องหนึ่งซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของนิทานมุขปาฐะ ศิราพร ฐิตะฐาน (2523) อธิบายว่าด้วยเหตุที่นิทานเป็นสิ่งเล่าสืบต่อกันมาโดยทางวาจา เรื่องราวจึงไม่แน่นอนคงที่หรือตายตัว อาจมีการเปลี่ยนแปลงเรื่องราวหรือรายละเอียด ขึ้นอยู่กับผู้เล่าและสังคมวัฒนธรรมที่แวดล้อม จึงทำให้นิทานเรื่องหนึ่งแปรเปลี่ยนไปเป็นอีกสำนวนหนึ่ง หรือแตกเรื่อง (mutation) ออกเป็นนิทานอีกเรื่องหนึ่ง เรื่องที่เปลี่ยนแปลงไปอาจเกิดจากการละความ การเปลี่ยนรายละเอียด การขยายความ การผนวกเรื่อง การสลับเหตุการณ์ และการอนุรักษ์ตนเอง ในเรื่อง*เจ้าการะเกดฯ* เรื่องที่หลวงพ่อเทียนเล่าถึงการบุกเบิกป่าของแม่ของท่านและเมียของท่านก็มีลักษณะของการอนุรักษ์ตนเองคือเล่าเรื่องเดิมซ้ำ แต่

---

[21] อนุภาค หรือ ***motif*** ในทางคติชนวิทยาหมายถึง หน่วยย่อยในนิทานที่ได้รับการสืบทอดและดำรงอยู่ในสังคมหนึ่งๆ และเหตุที่ได้รับการสืบทอดก็เพราะมีความไม่ธรรมดา มีความน่าสนใจทางความคิดและจินตนาการ อนุภาคจึงอาจเป็นตัวละคร วัตถุสิ่งของ พฤติกรรมของตัวละครหรือเหตุการณ์ในนิทาน ***(Thompson, 1977: 415*** อ้างจาก ศิราพร ณ ถลาง, 2548***:*** 36)

ได้เปลี่ยนรายละเอียด สลับเหตุการณ์หรือตัวละคร นำเรื่องหรืออนุภาคจากเรื่องอื่นเข้ามาผนวกโดยคงอนุภาคที่สำคัญไว้

เรื่องราวที่ครอบครัวของหลวงพ่อเทียนพยายามบุกเบิกป่าทำนาปลูกข้าวตั้งแต่แม่ดวงบุหลันของท่านจนถึงการะเกดเมียของท่านนั้น หลวงพ่อเทียนเล่าเหมือนกับจะเป็นเรื่องที่ไม่เกี่ยวข้องกัน เป็นเรื่องที่แยกขาดออกจากกัน แต่หากพิจารณาโครงสร้างของเรื่องแล้วจะเห็นได้ว่าทั้งสองเรื่องมีแบบเรื่องนิทาน[22] เป็นแบบเดียวกัน เป็นเรื่องเดียวกันที่เล่าซ้ำสองครั้ง ครั้งแรกคือเรื่องความพยายามของแม่ดวงบุหลันที่จะทำนา และครั้งที่สองคือเรื่องความพยายามของการะเกดที่จะทำนาเช่นเดียวกัน เรื่องทั้งสองต่างจบลงด้วยการไล่ล่าเสือ ซึ่งในเรื่องของการะเกดยังมีการนำเรื่องของเสือสมิงที่หลวงพ่อเทียนเคยเล่าไว้มาผนวกเข้าไว้ด้วย ทำให้เรื่องขยายออกและซับซ้อนมากขึ้น

ในเรื่องแรก แม่ดวงบุหลันต้องการทำนาปลูกข้าว ตรงข้ามกับตาเฒ่าจันทน์ผาพ่อของหลวงพ่อเทียนซึ่งเป็นพราน ตาเฒ่าจันทน์ผาไม่สนับสนุนการทำนาของแม่ดวงบุหลัน จึงมีเพียงหลวงพ่อเทียนในวัยเด็กเพียงคนเดียวที่แม่ดวงบุหลันถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับการทำนาให้เนื่องจากลูกสาวคนโต พี่สาวของหลวงพ่อเทียนตายตั้งแต่เด็กโดยเล่าลือกันว่าถูกเสือคาบไปกิน การทำนาของแม่ดวงบุหลันประสบปัญหาภัยธรรมชาติเป็นครั้งคราว แต่แม่ดวงบุหลันไม่ยอมแพ้และพยายามปลูกข้าวใหม่จนได้ผลดี ต่อมาแม่ดวงบุหลันถูกเสือขบตาย ตาเฒ่าจันทน์ผาตามล่าเสือตัวนั้นโดยใช้ศพของแม่ดวงบุหลันเป็นเหยื่อล่อ จนจับเสือได้และนำมาทรมานจนตาย หลังจากฆ่าเสือได้ ตาเฒ่าจันทน์ผาตามล่าเสือตัวอื่นต่อไป และฝึกให้หลวงพ่อเทียนเป็นพรานป่า การทำนาจึงล้มเลิกไปโดยปริยาย

ส่วนเรื่องของการะเกดนั้น เริ่มจากการแต่งงานระหว่างหลวงพ่อเทียนกับการะเกด หลังจากแต่งงาน การะเกดมาอยู่ที่แพรกหนามแดงและต้องการทำนาในพื้นที่ที่มีขนาดใหญ่กว่าที่หลวงพ่อเทียนมีอยู่เดิม หลวงพ่อเทียนจึงพาการะเกดและตาเฒ่าจันทน์ผาเข้าป่าไปบุกเบิกที่ดินใหม่และลงทุนซื้อวัวซื้อพันธุ์ข้าวสำหรับทำนา การทำนาได้ผลดี ทำให้หลวงพ่อเทียนและตาเฒ่าจันทน์ผามีกำลังใจที่จะทำนาและเลิกเป็นพรานล่าสัตว์หาของป่า แต่แล้ววัวที่หลวงพ่อเทียนใช้ไถนาก็ถูกเสือคาบไปกินสองตัว ตาเฒ่าจันทน์ผาและหลวงพ่อเทียนจึงออกล่าเสือตัวนั้น แต่กลับกลายเป็นตาเฒ่าจันทน์ผาที่ถูกเสือขบตาย หลวงพ่อเทียนตามล่าเสือตัวนั้นโดยใช้ศพตาเฒ่าจันทน์ผาเป็นเหยื่อ

---

[22] แบบเรื่องนิทาน ***(tale type)*** หมายถึงโครงสร้างของนิทานที่ทำให้นิทานแต่ละเรื่องมีลักษณะเฉพาะต่างกับนิทานเรื่องอื่นๆ (ศิราพร ณ ถลาง, 2548**:** 66)

ล่อจนจับเสือได้ หลวงพ่อเทียนทรมานเสือตัวนั้นและฆ่าทิ้ง ต่อมาคืนหนึ่งหลวงพ่อเทียนเห็นเสือตัวนั้นกำลังไถนาจึงฆ่าเสีย แต่กลับกลายเป็นการะเกดที่ถูกหอกสามง่ามของหลวงพ่อเทียนแทงตาย หลวงพ่อเทียนล้มเลิกการทำนา ออกจากป่าและบวชเป็นพระตั้งแต่นั้น

โครงสร้างหรือแบบเรื่องนิทานของทั้งสองเรื่องคือการริเริ่มทำนาปลูกข้าว การเผชิญกับอุปสรรคขัดขวาง การไล่ล่าเสือร้าย และการล้มเลิกการทำนา มีอนุภาคที่ซ้ำกันคือการถูกเสือขบหรือคาบไปกิน การไล่ล่าเสือ การใช้ศพเป็นเหยื่อล่อเสือ การทรมานเสือ เป็นต้น แต่ในเรื่องที่สองคือเรื่องของการะเกดนั้นมีรายละเอียดเพิ่มเติมทำให้เรื่องขยายออกมากขึ้นอีก โดยผู้เล่านำเอาอนุภาคจากเรื่องเสือสมิงมาใส่เข้าไว้ด้วย โดยเฉพาะอนุภาคเสือแปลงร่างเป็นคนซึ่งเป็น “เรื่องของเสือกินคนที่ในที่สุดวิญญาณของคนที่ถูกมันฆ่าเข้าสิงสู่มันและทำให้มันกลายเป็นเสือสมิงไป มีเรือนกายเป็นเสือ แต่มีวิญญาณชั่วครอบครองเป็นเจ้าเรือน และมันก็สามารถที่จะแปลงร่างเป็นคนได้ และมันก็แปลงร่างเป็นเมียของพรานที่ขัดห้างซุ่มซ่อนจะยิงมันอยู่ในท่ามกลางค่ำคืนของป่าดิบอันมืดมิด เรียกพรานลงมาจากห้าง และกลับกลายเป็นเสือและฆ่าพรานผู้นั้นเสีย” (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 52) และอีกอนุภาคหนึ่งคือคนแปลงร่างกลายเป็นเสือซึ่งหลวงพ่อเทียนเคยเล่าไว้สามเรื่องด้วยกัน เรื่องที่หนึ่งเป็นนิทานต้นแบบที่แตกเรื่องออกมาเป็นเรื่องที่สองและสาม เรื่องแรกเล่าว่า “จอมขมังเวทย์ผู้หนึ่งซึ่งจดจำมนตร์วิเศษบทหนึ่งได้จนเจนใจซึ่งหากร่ายออกมาแล้วจะทำให้ผู้ร่ายกลายเป็นเสือได้ […] และครั้งหนึ่งพ่อของจอมขมังเวทย์ผู้นั้นมีเรื่องขัดแย้งกับเจ้าเมืองและถูกเจ้าเมืองฆ่าตาย จอมขมังเวทย์ผู้นั้นจึงร่ายมนตร์กลายร่างเป็นเสือและฆ่าเจ้าเมืองเสียเป็นการแก้แค้น” (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 52) เรื่องที่สองและสามมีแบบเรื่องเดียวกันคือ จอมขมังเวทย์มีมนตร์วิเศษสำหรับแปลงร่างเป็นเสือ ต่อมามีเหตุให้แปลงร่างเป็นเสือ แต่ก่อนจะแปลงร่างเป็นเสือได้สั่งความลูกชายให้เตรียมน้ำมนตร์ทำพิธีคืนร่างกลับเป็นคน แต่ลูกชายทำขันน้ำมนตร์หลุดหล่นทำให้จอมขมังเวทย์ต้องกลายเป็นเสือตลอดไป ความแตกต่างระหว่างเรื่องที่สองกับเรื่องที่สามอยู่ที่ตัวจอมขมังเวทย์ คนหนึ่งเป็นคนชั่ว แปลงร่างไปเพื่อกระทำการหยาบช้าสามานย์ต่างๆ ส่วนอีกคนหนึ่งเป็นคนดี แปลงร่างเป็นเสือเพื่อปราบเสือที่มาอาละวาดในชุมชน

เรื่องของเสือที่ถูกวิญญาณของคนตายเข้าครองร่างจนกลายเป็นเสือสมิงกับเรื่องคนกลายร่างเป็นเสืออาจดูเหมือนแตกต่างกันในรายละเอียด แต่ในระดับลึกแล้วเรื่องทั้งสองมีแบบเรื่องแบบเดียวกันคือการที่คน (ไม่ว่าจะเป็นหรือตาย) เข้าไปอยู่ในร่างของเสือ อนุภาคคนในร่างเสือนี้มาปรากฏในเรื่องที่หลวงพ่อเทียนเล่าเป็นสองลักษณะด้วยกัน ลักษณะแรกยังคงแบบการกลายร่างจากคนเป็นเสือไว้ตามเรื่องเดิม แต่เป็นเพียงความฝันหรือภาพลวงตาของหลวงพ่อเทียน

> […] ผิวพรรณของข้าเองก็เหลืองซีดไปทั้งเนื้อตัวและหน้าตาและบางขณะข้าก็เห็นรอยแถบสีดำคล้ำพาดอยู่เป็นแนวๆ เหนือเนื้อตัวอันเหลืองซีดของข้า และข้าก็ต้องกะพริบตาจ้องมองและพบว่าตนเองตาฝาดไป มีอยู่คืนหนึ่ง ข้าฝันว่าข้าได้กลายเป็นเสือ รู้สึกนึกคิดอย่างเสือและข้าก็เดินไปรอบๆ กระท่อมของข้า และเดินรอบๆ ที่นาของข้า ข้าเป็นเสือดุร้ายที่หวงแหนอาณาเขตของข้าและข้าก็ยินดีที่จะปกป้องทุกชีวิตในอาณาเขตนั้น ข้ายินดีที่ต่อสู้กับสัตว์ทุกตัวหรือมนุษย์ทุกผู้ทุกนามที่บุกรุกเข้ามา ในขณะเดียวกันข้าก็รู้สึกโศกเศร้าด้วยที่ข้าได้กลายเป็นเสือไปเสียแล้ว […]
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 194)

แบบที่สองเป็นการสลับเหตุการณ์ คือแทนที่คนจะกลายร่างเป็นเสือ หรือเข้าครอบงำเสือ เสือกลับเข้าครอบงำและสิงสู่อยู่ในร่างของคน คือการะเกด จากวิธีการเล่าของหลวงพ่อเทียนทำให้เข้าใจว่าวิญญาณเสือที่หลวงพ่อเทียนฆ่าเข้าสิงร่างของการะเกด โดยอธิบายให้เห็นว่าการะเกดมีลักษณะผิดปกติไปจากคนธรรมดาทั้งพฤติกรรม “แววตาของเจ้าเริ่มขุ่นขวาง ตึงเขม็งและแก้วตาเริ่มกลายเป็นสีเหลือง เจ้าหลับใหลเหมือนสิ้นสติในเวลากลางวันและเอาแต่ละเมอเพ้อคลั่งไม่ได้ศัพท์ เจ้ารังเกียจรังงอนแสงสว่าง” (แดนอรัญ แสงทอง 2546: 190) และร่างกาย “ผิวพรรณของเจ้ายิ่งเหลืองซีดไปทั้งเนื้อทั้งตัวและหน้าตาและบางขณะข้าก็เห็นรอบแถบสีดำคล้ำพาดอยู่เป็นแนวๆ เหนือสีเหลืองซีดนั้น” (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 194) วัวที่ใช้ไถนาก็มีลักษณะตื่นกลัวการะเกด “มีบางวันเมื่อพิษไข้ลดลง เจ้าการะเกดก็ไปช่วยข้าไถคราด แต่ไอ้ลมไอ้ไฟมันเป็นอะไรของมันก็ไม่รู้ มันขยาดแขยงเจ้าการะเกด มันกลัว มันแตกตื่น พยายามสลัดแอกออกเตลิดหนี” (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 193) กระทั่งคืนหนึ่งหลวงพ่อเทียนลุกออกมาเดินที่นอกเรือนเห็นเสือกำลังไถนาอยู่จึงฆ่าเสีย แต่กลับเป็นการะเกดที่ถูกฆ่า

> […] ผู้ที่กำลังยืนขย่มเหยียบอยู่บนคันซี่คราดนั้นหาใช่เจ้าการะเกดไม่ หากแต่คือเสือใหญ่ […] ข้าวิ่งรี่เข้าไปหามัน ข้าเงื้อดเงื้อหอกสามง่ามขึ้นเหนือหัว และพุ่งออกไปสุดกำลัง หอกเหล็กสามง่ามอันนั้นปักแน่นลงบนกลางหลังของมัน มันหันมามองดูข้าแวบหนึ่ง กรีดร้องโหยหวนเยือกเย็นดังก้องไปทั่วป่า และวิ่งเขยกหายไปในแสงทึมเทา […] เมื่อข้าเข้าไปในกระท่อมอีกครั้ง ข้าได้ยินเสียงเจ้าการะเกดร้องครวญครางด้วยความเจ็บปวดอันสุดทานทน สะอึกสะอื้นปิ้มว่าจะขาดใจด้วยความขมขื่น ข้าจุดตะเกียงไขแสงสว่างโพลงเต็มที่ บนแคร่ไม้ไผ่เจ้าการะเกดนอนตะแคงหันหลังให้

ข้า ท้องอันป่องนูนของเจ้าเบียดยันพื้นแคร่ กลางหลังของเจ้ามีหอกสามง่ามปักตรึงอยู่ […]

(แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 196 – 197)

การเล่าถึงการเล่าเรื่องของหลวงพ่อเทียนเป็นการให้ภาพและบรรยากาศการเล่านิทานมุขปาฐะในยุคอดีตก่อนที่วัฒนธรรมลายลักษณ์เช่นนวนิยายจะแพร่หลายเข้ามาแทนที่ เรื่องเล่าของหลวงพ่อเทียนให้ภาพของการปรุงเรื่องขึ้นมาเล่าจากแหล่งที่มาอันหลากหลาย การเล่าเรื่องของหลวงพ่อเทียนนี้อาจนำมาเป็นคู่เทียบกับนวนิยายทั้งเรื่องให้เห็นนัยของการเล่านิทานที่เรื่อง*เจ้าการะเกดฯ* สื่อออกมาผ่านกลวิธีการเล่าเรื่องของผู้แต่ง

(3) การเล่าเรื่องของแดนอรัญ แสงทอง

เมื่อพิจารณานวนิยายเรื่อง*เจ้าการะเกดฯ* จะเห็นได้ว่ากลวิธีการเล่าเรื่องมีลักษณะเลียนแบบการเล่านิทานของชาวบ้าน (ซึ่งแสดงให้เห็นผ่านการเล่าเรื่องของหลวงพ่อเทียน) หลายประการ ประการแรกคือการเล่าเรื่องโดยเปิดเผยเสียงของผู้เล่าให้ปรากฏชัด อีกประการหนึ่งคือการผสมผสานเรื่องจากหลายแหล่งเข้าด้วยกัน และสุดท้ายคือการเล่าเรื่องซ้อนเรื่อง

การเล่าเรื่องโดยเปิดเผยเสียงของผู้เล่าให้ปรากฏชัดทำให้การเล่าเรื่องคล้ายกับการเล่านิทานมุขปาฐะ ผู้แต่งใช้มุมมองของผู้รู้แจ้งในการเล่าเรื่อง โดยเล่าถึงอนาคตและอดีตของคืนที่หลวงพ่อเทียนเล่าเรื่องของตน ผู้เล่าเล่าเรื่องไปเรื่อยๆ เหมือนกับว่าจะไม่มีการตกแต่งขัดเกลาเรียบเรียง ไม่มีบทสนทนาที่แยกออกมาต่างหากจากการบรรยาย เนื้อเรื่องจึงเสนอเป็นย่อหน้าขนาดยาวเว้นวรรคน้อย มีการซ้ำความบ่อยครั้ง ระหว่างนั้น ผู้เล่าสอดแทรกการวิพากษ์วิจารณ์ในการเล่าเรื่องอย่างเปิดเผยผ่านน้ำเสียงและคำสบถ ทำให้มีผู้เล่าและผู้ฟังปรากฏในกระบวนการเล่าเรื่อง ซึ่งทำให้ความเป็นเรื่องเล่าเด่นชัดขึ้น

> […] พระภิกษุรูปนี้ชราภาพหง่อมหง่ำแล้วและใครต่อใคร(ยกเว้นตัวแกเอง)ก็ต่างพากันลงความเห็นว่าแกเป็นคนแก่ที่ดูหนุ่มแน่นที่สุด และมีสุขภาพแข็งแรงที่สุดเท่าที่เขาเคยพบ ผมของแกดิ้วของแกหนวดเคราของแกและแม้แต่ขนจมูกของแกที่โผล่แพลมออกมานั้นเป็นสีขาว […] แกเป็นพระและเป็นผู้อาวุโสสูงสุดแห่งแพรกหนามแดงซึ่งทำให้ผู้คนต่างเคารพแกจิตใจที่ยิ่งใหญ่ของแกทำให้ผู้คนรักแก ผู้คนและแม้แต่พระภิกษุด้วยกันให้อภัยแกในข้อที่แกต้องอาบัติหยุมหยิม เพราะเวลาเดินเข้ามาในหมู่บ้านแก

> ไม่ได้สำรวมสายตามองข้างหน้าไม่เกินสามก้าวตามพุทธบัญญัติ หากแต่ดูนั่นดูนี่และมองไปไกลๆ เวลาไม้ใหญ่ในเขตวัดแผ่กิ่งก้านเกะกะแกก็จะถือขวานป่ายปีนขึ้นไปลิดรอนเสียเองแทนที่จะใช้เณรหรือวานให้ชาวบ้านทำให้ ไม่ใช่เฉพาะเพียงในลำคลองหน้าวัดเท่านั้นที่แกปักป้าย “เขตอภัยทาน” แกขยับขยาย “เขตอภัยทาน” นี้ออกไปอีกตามแนวชายคลองจนไกลลิบ เวลาที่ครูโรงเรียนประชาบาลวัดแพรกหนามแดงคนใดคนหนึ่งไม่มาสอน แกก็จะดีอกดีใจเป็นหนักหนา ขมีขมันเข้าทำการสอนแทน เวลาหมากัดกัน แกก็มักจะเข้าไปห้ามเสียฉิบทำให้ผู้คนที่มุงดูการต่อสู้นั้นอยู่บังเกิดความขุ่นเคืองเพราะไม่อาจรู้ได้ว่าหมาตัวไหนเก่งกว่าตัวไหน เวลาวัวขวิดกันแกก็มักจะเข้าไปห้ามเสียฉิบทำให้ผู้คนที่มุงดูการต่อสู้นั้นอยู่บังเกิดความขุ่นเคืองเพราะไม่อาจรู้ได้ว่าวัวตัวไหนเก่งกว่าตัวไหน […]
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 57 – 58)

ในด้านการผสมผสานเรื่องจากหลายแหล่งเข้าด้วยกัน แดนอรัญ แสงทอง เปิดเผยที่มาของอนุภาคต่างๆ ที่นำมาใช้ในการสร้างเรื่องเล่าของหลวงพ่อเทียนไว้ในส่วนท้ายของหนังสือ ทำให้ผู้อ่านทราบว่าเรื่องเล่าต่างๆ ในนวนิยายเรื่องนี้มีที่มาจากเรื่องเล่าอื่นๆ เช่น เรื่องความลึกลับของป่าและสัตว์ป่าได้มาจาก*นิทานโบราณคดี เพชรพระอุมา*และภาพยนตร์สารคดีชีวิตสัตว์ เรื่องไสยศาสตร์ได้มาจาก*คัมภีร์ไสยศาสตร์ฉบับสมบูรณ์* เกร็ดประวัติศาสตร์ได้มาจาก*นิทานชาวไร่* ตอนจบของเรื่องได้มาจากเทพปกรณัมของกรีก เป็นต้น (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 199 – 201) การเปิดเผยที่มาของอนุภาคต่างๆ นี้แสดงถึงความตระหนักในความเป็นสหบทของเรื่องเล่าอันเกิดจากการผสมผสานวัตถุดิบที่มีอยู่แล้วอย่างหลากหลายร้อยเรียงขึ้นเป็นเรื่องใหม่ การแต่งเรื่องเช่นนี้สอดรับกับกระบวนการเล่านิทานซึ่งมีการรับและสืบทอดเรื่องเล่าเหล่านี้ต่อไปด้วยการเล่าเรื่องใหม่ ซึ่งในที่นี้คือตัวนวนิยายเรื่องนี้เอง

สุดท้ายคือการเล่าเรื่องซ้อนเรื่อง นวนิยายเรื่อง*เจ้าการะเกดฯ* มีเรื่องเล่าซ้อนกันอยู่หลายเรื่อง เช่น เรื่องของหลวงพ่อเทียนหลังจากบวชเป็นพระ เรื่องของหมู่บ้านแพรกหนามแดง เรื่องของเด็กๆ ที่นั่งฟังหลวงพ่อในคืนนั้น เรื่องการเล่าเรื่องของหลวงพ่อเทียน และในเรื่องที่หลวงพ่อเทียนเล่าก็ยังมีเรื่องต่างๆ ซ้อนอยู่อีกชั้นหนึ่งดังได้กล่าวแล้ว การเล่าเรื่องเช่นนี้เป็นกลวิธีที่ล้อกับรูปแบบนิทานเอเชียดังที่กล่าวมาแล้ว โดยเฉพาะการให้น้ำหนักแก่เรื่องแทรกเป็นสำคัญ โดยมีส่วนต้นเรื่องเป็นมูลเหตุของการเล่าเรื่องแทรก ในเรื่อง*เจ้าการะเกดฯ* ส่วนต้นของนวนิยาย 60 หน้าแรกเป็นการเล่าถึงคืนวันที่หลวงพ่อเทียนเล่าเรื่องและมูลเหตุที่หลวงพ่อเทียนเล่าเรื่องการบุกเบิกป่า

ขึ้นมา “[…] ผู้คนที่ยังหลงเหลืออยู่ในขณะนี้เชื่องซึมเกินไป ถูกทำให้เชื่องเพราะความสิ้นหวังที่มากเกินไป พวกเขาล้วนแล้วแต่เป็นคนอ่อนแอหรือน่าสมเพชไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง เป็นผู้คนที่ถูกสาปบนแผ่นดินที่ถูกสาป แกจึงไม่อยากเอาใจใส่ต่อพวกเขาและหันไปเอาใจใส่ต่อเด็กๆ แทน ซึ่งเป็นการกระทำที่มีความหวังมากกว่า ซึ่งยังความสบายใจให้มากกว่า” (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 60)

กลวิธีการเล่าเรื่องของนวนิยายเรื่อง*เจ้าการะเกดฯ* แสดงให้เห็นว่าการนำเสนอนวนิยายเป็นเรื่องของเรื่องเล่าเพื่อความบันเทิง และปฏิเสธความเป็นภาพแทนความจริงของนวนิยาย ดังจะเห็นว่าเรื่องเล่าเกี่ยวกับโลกความเป็นจริงหรือเรื่องราวของชาวแพรกหนามแดงไม่ได้รับความสำคัญในฐานะภาพสะท้อนปัญหาของชาวชนบท แต่ถูกนำเสนอเป็นเพียงต้นเรื่องที่ผู้เล่าเกริ่นเพื่อนำเข้าสู่เรื่องเล่าของหลวงพ่อเทียน

นอกจากนั้น ผู้แต่งยังแสดงให้เห็นแนวโน้มที่เด่นชัดในการ “เล่านวนิยาย” ในรูปแบบเดียวกับการ “เล่านิทาน” ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นการตอบโต้และต่อรองกับวัฒนธรรมตะวันตกซึ่งแผ่ขยายเข้ามาในดินแดนตะวันออกโดยมีนวนิยายเป็นตัวแทน การสื่อนัยถึงการรุกตะวันออกของชาติตะวันตกและการตอบโต้ปรากฏให้เห็นชัดเจนในการอ้างถึงเหตุการณ์ ร.ศ.112 และการเล่าถึงกรมหลวงชุมพรเขตรอุดมศักดิ์ รวมถึงเรื่องเล่าเกี่ยวกับชาวอินเดียนแดงที่ต่อสู้กับผู้ล่าอาณานิคม การตอบโต้การแผ่อิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกของนวนิยายเรื่องนี้ปรากฏในรูปของการรื้อฟื้นกลวิธีการเล่าเรื่องแบบนิทานตะวันออกขึ้นมาใช้ในการเล่านวนิยายเรื่องนี้ดังที่กล่าวมาแล้ว

การตอบโต้วัฒนธรรมตะวันตกอีกประการหนึ่งคือการให้ความสำคัญแก่เรื่องลี้ลับมหัศจรรย์ตามความเชื่อในสังคมไทย โดยเฉพาะในเรื่องที่หลวงพ่อเทียนเล่า ลักษณะนี้เป็นการแย้งกับอิทธิพลความเจริญก้าวหน้าทางความคิดความรู้วิทยาศาสตร์และวิทยาการสมัยใหม่ รวมถึงวรรณกรรมรูปแบบใหม่จากตะวันตกที่เน้นการเลียนแบบชีวิตในโลกความเป็นจริง แดนอรัญ แสงทอง ใช้ความลี้ลับมหัศจรรย์ในเรื่องเล่าของหลวงพ่อเทียนแสดงให้เห็นความรางเลือนของเส้นแบ่งระหว่างเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริงกับเรื่องราวที่เกิดจากจินตนาการ โต้ตอบกับการที่วรรณกรรมถูกยึดถือเป็นภาพสะท้อนหรือตัวแทนของความเป็นจริง ตัวละครหลวงพ่อเทียนเป็นผู้ชี้จุดอ่อนของเรื่องเล่าที่เล่าถึงความเป็นจริงและเน้นความเหมือนจริงว่าเรื่องเล่าเช่นนั้นและการเล่าเรื่องเช่นนั้นไม่น่าสนใจ

> […] แกไม่เคยบอกใครเลยว่าเนื่องจากแกเป็นแฟนประจำของรายการวรรณกรรมทางอากาศ แกก็เลยริอ่านที่จะเป็นนักประพันธ์กับเขาขึ้นมาบ้าง

> และแกก็ใช้เวลาว่างที่มีอยู่เหลือเฟือของแกขีดเขียนเรื่องราวหลายบทหลายตอนในชีวิตของแกลงไป ซึ่งบางเรื่องก็จบสิ้นบริบูรณ์ในตัวเอง บางเรื่องก็ค้างคาอยู่ แต่งานเหล่านี้เมื่อแกเอามาอ่านทบทวนแกก็พบว่าล้วนแล้วแต่เหลวไหลไร้สาระ ขาดสีสันและรสชาติ และแม้ว่าเรื่องทั้งหมดจะเป็นเรื่องจริง แต่ก็ดูไม่น่าเชื่อถือ […]
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 31)

ความไม่น่าเชื่อถือนั้นบางครั้งเกิดจากความเป็นจริงเองพลิกผันอย่างเหลือเชื่อราวกับเรื่องแต่งจากจินตนาการ ดังเรื่องของวันรุ่ง เทพธาโร กับไพร พาดไฉน ซึ่งผู้เล่ากล่าวว่าเหมือน “เรื่องนิยายน้ำเน่า” (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 22) เพราะเพื่อนรักกลับต้องมาสังหารกันเองด้วยเหตุอันไม่ใช่เรื่องของตน โดยนัยนี้ ความน่าเชื่อถือ หรือ “เป็นจริง” ของเรื่องเล่าจึงมิได้ขึ้นอยู่กับความเป็นจริงของสิ่งที่ถูกเล่า หากแต่อยู่ที่กลวิธีการเล่าเรื่องให้น่าเชื่อถือหรือสมเหตุผล

เสน่ห์ของเรื่องเล่าจึงมิได้อยู่ที่การถ่ายทอดความเป็นจริง หากแต่เป็นกลวิธีการเล่าและจินตนาการในการผสมผสาน “ความจริง” กับ “ความเท็จ” เข้าด้วยกัน และมิใช่เพื่อจุดมุ่งหมายอื่นใดนอกจากการเล่าเรื่อง “หลวงพ่อเทียนเล่าเพียงเพื่อฆ่าเวลา เพียงเพื่อทำลายความเบื่อหน่าย แกก็ไม่เข้าใจตนเองเหมือนกันว่าแกได้บอกเล่าเรื่องราวเหล่านั้นออกไปตั้งหลายครั้งหลายหนได้อย่างไร เพื่อใคร เพื่อตัวแกเองหรือเพื่อเด็กๆ ที่ฟังกันแน่ ทุกเรื่องราวนั้นแกไม่เคยยืนยันว่าเป็นเรื่องจริง แต่แกก็ไม่ได้ยืนยันว่ามันเป็นเท็จ ทั้งแกก็ไม่ได้ยืนยันว่ามันเรื่องจริงที่เป็นเท็จอยู่บางส่วนหรือเป็นเรื่องเท็จที่มีความจริงอยู่บางส่วนอีกด้วยเช่นกัน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 56) และด้วยเหตุนี้ เรื่องที่เล่าถึงความเป็นจริงจึงไม่อาจนำเสนอความจริงของสิ่งที่เกิดขึ้นและสะท้อนภาพความเป็นจริงนั้นออกมาได้

แนวคิดดังกล่าวปะทะเข้ากับความนิยมและความเชื่อของวงวรรณกรรมไทยโดยส่วนใหญ่ที่มุ่งมอบภารกิจการรับใช้สังคมให้วรรณกรรมและนักเขียน นั่นคือการเป็นหนทางแก้ปัญหาสังคม ไม่ว่าจะโดยการสะท้อนภาพ การเสนอทางออกให้แก่สังคม และ/หรือการทำหน้าที่อบรมสั่งสอน ซึ่งได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมแนวสัจนิยมและสัจนิยมแนวสังคมนิยมของตะวันตกมาตั้งแต่ยุคแรกของนวนิยายไทย คือตั้งแต่ พ.ศ. 2470 ความล้มเหลวของภารกิจดังกล่าวถูกนำเสนอผ่านความล้มเหลวของหลวงพ่อเทียนที่หวังจะฝากอนาคตของแพรกหนามแดงไว้ที่เด็กๆ ที่ได้ฟังเรื่องเล่าของหลวงพ่อซึ่งได้แก่ “ไอ้ชุบไอ้ชิดไอ้ไพรไอ้พันไอ้เผือก อีกลอยไอ้วันรุ่งอีวันแรมและอีรวงและอีแพรและลูกชายโทนของนายคราม คิชฌกูฏ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 26) เด็กๆ

เหล่านี้เป็นความหวังของหลวงพ่อเทียนมากกว่าผู้ใหญ่ แต่เมื่อเวลาผ่านไปหลังจากคืนที่หลวงพ่อเล่าเรื่องตนเองโดยคาดหมายว่าเรื่องเล่าของตนจะส่งผลทางใดทางหนึ่ง เด็กๆ ก็เติบโตแยกย้ายกันไป ซึ่งนอกจากพัน เนรภูสี บวชและกลายเป็นเจ้าอาวาสวัดแพรกหนามแดงต่อจากหลวงพ่อเทียนแล้ว คนอื่นๆ ต่างมีอนาคตของตนเองซึ่งน้อยนักที่จะกลับคืนสู่บ้านเกิด แพร อัญชัญ หนีตามนักร้องลูกทุ่งไปและในที่สุดกลายเป็นโสเภณีในเมือง ไพร พาดไฉน ไปทำงานเป็นกรรมกรรับจ้างที่ประจวบคีรีขันธ์ กลายเป็นผู้ก่อการร้ายและถูกยิงตายโดยวันรุ่ง เทพธาโร เพื่อนในวัยเด็กที่กลายเป็นกองอาสาสมัครรักษาดินแดนทำหน้าที่ปราบปรามผู้ก่อการร้าย โดยเฉพาะลูกของนายคราม คิชฌกูฏ ที่ไปเรียนหนังสือในเมือง เมื่อโตขึ้นเขายึดอาชีพเป็นนักเขียนและกลายเป็นนักเขียนไส้แห้ง เขากลับมาที่หมู่บ้าน เห็นว่าหมู่บ้านกำลังล่มสลายและไม่มีทางทำมาหากินก็จากไปอีกโดยปฏิเสธที่จะช่วยกอบกู้หมู่บ้านให้พ้นจากความล่มสลาย

> […] และชายหนุ่มผู้กลายเป็นคนแปลกหน้าในดินแดนบ้านเกิดของตนก็เบือนหน้าหนีจากคำร้องทุกข์ของชาวแพรกหนามแดง ปฏิเสธที่จะลงหลักปักฐานที่นั่น พูดว่ามันจะกลับกรุงเทพฯ พูดว่าโดยธรรมชาติแล้วมันเป็นคนที่วิ่งไล่ไขว่คว้าความฝันและจินตนาการ พูดว่ามันมีภารกิจทางวรรณกรรม พูดว่ามันจะไม่กลับไปแพรกหนามแดงอีก พูดว่าขอโทษด้วยที่มันไม่อาจอยู่ร่วมกับชาวแพรกหนามแดงขณะเผชิญหน้ากับองค์สุดท้ายของโศกนาฏกรรม พูดว่าบทบาทของวีรบุรุษในการกอบกู้แพรกหนามแดงนั้นไม่ใช่บทบาทที่มันสมควรจะได้รับ หากแต่ควรเป็นบทบาทของผู้อื่น และหลังจากเดินเหินไปรอบๆ หมู่บ้านและท้องทุ่งที่มันเกิดและเติบโตมาอยู่สามวันสามคืนราวกับวิญญาณของผีตายโหงมันก็จากแพรกหนามแดงไปโดยไร้วี่แววเช่นเดียวกับเมื่อตอนมันมา ลูกอีดอก […]
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 25)

เจ้าการะเกดฯ เยาะหยันภารกิจในการแก้ปัญหาสังคมของนักเขียน โดยเฉพาะปัญหา “นายทุนกับชาวไร่ชาวนา” ซึ่งเป็นประเด็นหลักในวรรณกรรมเพื่อชีวิตของไทยจำนวนมากอันสืบเนื่องมาจากอุดมการณ์วรรณกรรมแบบสัจนิยมแนวสังคมนิยมซึ่งมีรากฐานมาจากลัทธิมาร์กซ์ ผู้แต่งเสนอภาพความล่มสลายของหมู่บ้านแพรกหนามแดงในแบบเดียวกันกับที่อาจพบได้ในวรรณกรรมเพื่อชีวิตอีกหลายเรื่อง แต่ปัญหาถูกทิ้งค้างไว้อย่างไม่มีทางออก

> […] เงาของความเสื่อมถอยทรุดโทรมได้ครอบงำท้องทุ่งแห่งนี้มาเนิ่นนานแล้ว และเงานั้นก็ดูจะเพิ่มขนาดและความเข้มข้นมากยิ่งขึ้นทุกๆ ทีแล้วนับตั้งแต่ผืนป่าถูกทำลายไป […] หมู่บ้านกำลังจะร้างและคงจะต้องร้างอย่างไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ ผู้คนพื้นถิ่นดั้งเดิมและลูกหลานของเขาจะถูกกดลงเป็นทาสเพราะแม้แต่ในขวบปีเหล่านั้นกรรมสิทธิ์ที่ดินที่เคยเป็นของชาวแพรกหนามแดงมาแต่ไหนแต่ไรก็กำลังเปลี่ยนเป็นของคนต่างถิ่น และแก[หลวงพ่อเทียน]ก็รู้ดีว่าในอีกไม่ช้าไม่นานแพรกหนามแดงก็อาจจะมีสนามกอล์ฟและลูกหลานชาวแพรกหนามแดงก็อาจจะกลายเป็นแคดดี้ มีนายทุนต่างถิ่นเข้ามาเพาะเห็ดฟาง โรงเรือนอุตสาหกรรมและลูกหลานชาวแพรกหนามแดงก็จะกลายเป็นลูกจ้างอยู่ในฟาร์มเห็ดนั้น หรือจะมีบ้านพักตากอากาศรอบๆ ทะลสาบที่ถูกขุดขึ้นและมีชื่อว่าแพรกหนามแดงเลควิวและลูกหลานชาวแพรกหนามแดงก็อาจจะกลายเป็นคนสวนหรือพนักงานรักษาความปลอดภัยอยู่ในบ้านพักตากอากาศนั้น […] หรืออาจมีบ่อเลี้ยงปลากะพงและลูกหลานชาวแพรกหนามแดงก็อาจเป็นลูกจ้างอยู่ในบ่อเลี้ยงปลานั้นเหมือนอย่างที่ผู้คนในหมู่บ้านบางแห่งเคยประสบมาแล้ว […]
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 59 – 60)

การที่นักเขียนหนุ่มปฏิเสธที่จะอยู่ช่วยชาวบ้านแก้ปัญหา และยืนยันใน “ภารกิจวรรณกรรม” ของตน บ่งบอกว่าภารกิจของวรรณกรรมหาใช่ภารกิจในการแก้ปัญหาในโลกความเป็นจริงไม่ ผู้เล่าชี้ให้เห็นว่าที่สุดแล้ว นักเขียนมิได้มีบทบาทแก้ปัญหาสังคมในทางปฏิบัติ ภารกิจของนักเขียนคือการสร้างโลกแห่งจินตนาการ และงานวรรณกรรมเป็นแต่เพียงเรื่องเล่าและจินตนาการ วรรณกรรมไม่สามารถมีบทบาทในการแก้ไขและเปลี่ยนแปลงโลกได้ดังที่เชื่อมั่นกันโดยทั่วไป ความพยายามของนักเขียนหรือแม้กระทั่งความคาดหวังต่อนักเขียนที่จะเป็นผู้ชี้ปัญหาและแก้ปัญหาเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ เมื่อวรรณกรรมเป็นเรื่องของจินตนาการและความบันเทิง ผู้แต่งจึงนำเสนอนวนิยายเรื่องนี้เป็นเรื่องเล่าที่ละทิ้ง “ภารกิจการรับใช้สังคม” ของวรรณกรรมมาสู่การสร้างโลกจินตนาการผ่านการแต่งเรื่องล้อรูปแบบการเล่านิทาน

แม้กลวิธีการเล่าเรื่องของ*เจ้าการะเกดฯ* จะแสดงการโต้แย้งรูปแบบนวนิยายที่ได้รับความนิยมสูงในสังคมไทย และเสนอลักษณะความเป็นนิทานขึ้นมาเทียบเคียง แต่ผู้แต่งมิได้ปฏิเสธนวนิยาย ในทางตรงข้าม กลวิธีการเล่าเรื่องของ*เจ้าการะเกดฯ* ยืนยันบทบาทของวรรณกรรมในฐานะของเรื่องแต่ง ยืนยันภารกิจของวรรณกรรมในการตอบสนองต่อจินตนาการของมนุษย์ซึ่งเป็น

ภารกิจเดียวกันกับนิทาน การเชื่อมโยงนิทานมุขปาฐะเข้ากับวรรณกรรมลายลักษณ์แสดงให้เห็นความแปรเปลี่ยนจากสิ่งหนึ่งไปสู่อีกสิ่งหนึ่งไปตามครรลองของยุคสมัย เรื่องราวลี้ลับมหัศจรรย์แบบนิทานอาจตอบสนองต่อจินตนาการและความสนใจของคนยุคหนึ่ง ขณะที่เรื่องราวชีวิตที่เลียนแบบความเป็นจริงอาจตอบสนองต่อจินตนาการและความสนใจของคนอีกยุคหนึ่ง และความแตกต่างระหว่างนวนิยายกับนิทานกลายเป็นเรื่องความนิยมของยุคสมัย แต่สิ่งที่ไม่เปลี่ยนคือจินตนาการและความเป็นเรื่องแต่ง สิ่งที่ถูกเสนอขึ้นเป็นการต่อรองกับภาวะความเป็นภาพแทนความจริงของนวนิยายในสังคมไทยคือการดึงนวนิยายกลับมาเป็นเรื่องเล่ารูปแบบหนึ่งที่ต่อเนื่องมาจากนิทานซึ่งเป็นรูปแบบความบันเทิงของไทยมาแต่ดั้งเดิม

กล่าวได้ว่ามุมมองของนักเขียนในสังคมร่วมสมัยส่วนหนึ่งได้ตระหนักถึงภาวะและภาระของเรื่องแต่งที่ได้รับมอบจากสังคม นวนิยายทั้งสองเรื่องแสดงให้เห็นมุมมองต่อวรรณกรรมในฐานะภาพแทนความเป็นจริงถูกลดทอนลงด้วยการนำเสนอเรื่องแต่งที่ไม่เล่าเรื่องเพื่อแทนภาพโลกความเป็นจริงภายนอก แต่แสดงให้เห็นความเป็นเรื่องแต่งของวรรณกรรม และภารกิจของวรรณกรรมในการเล่าเรื่อง นวนิยายเรื่อง*เวลา*ย้อนกลับเข้าสู่การเล่นกับกลวิธีและรูปแบบการนำเสนอ เน้นการนำเสนอภาพของกลวิธีการนำเสนอเรื่องเล่า ทำให้ภาวะความเป็นภาพแทนปรากฏเด่นชัด ขณะที่*เจ้าการะเกด เรื่องรักแต่เมื่อครั้งบรมสมกัปป์* กระทำเสมือนละทิ้งการนำเสนอภาพแทน และมุ่งไปที่การเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างภารกิจหน้าที่ของเรื่องเล่าแต่แรกเริ่มนั่นคือการเป็นเรื่องเล่าจากจินตนาการ ทำให้วรรณกรรมกลับเข้าสู่ความเป็นโลกแห่งจินตนาการที่ไม่เชื่อมโยงและสัมพันธ์กับโลกความเป็นจริงภายนอก

การที่บันเทิงคดีถูกมองเป็นสิ่ง “บันเทิง” คือเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นโดยไม่เกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับโลกความเป็นจริงส่งผลต่อความสำคัญของวรรณกรรมที่มีต่อสังคม มุมมองต่อความเชื่อมโยงระหว่างโลกความเป็นจริงกับโลกของเรื่องแต่งเป็นสิ่งที่นักคิดนักทฤษฎีหลังสมัยใหม่ส่วนหนึ่งเห็นว่ามีความเกี่ยวข้องกันอยู่ โดยที่วรรณกรรมเองก็มี “การเมืองเชิงอำนาจ” ของวงวรรณกรรมเอง ในขณะเดียวกัน วรรณกรรมก็มีบทบาทเชิงการเมืองในประเด็นทางสังคมอื่นๆ ในฐานะเป็นวาทกรรม

บทที่ 5

การเมืองของเรื่องเล่าในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย

การมุ่งนำเสนอภาพของวรรณกรรมเป็นเรื่องแต่งด้วยการแสดงความเป็นเรื่องแต่งให้ปรากฏอาจนำไปสู่ปัญหาที่ฮาเบอร์มาสได้วิพากษ์วิจารณ์การที่วรรณกรรมสมัยใหม่หมกมุ่นอยู่กับความเป็นประดิษฐกรรมของตนเองมากเกินไป วรรณกรรมหลังสมัยใหม่อีกกลุ่มหนึ่งจึงได้หันมาจับแนวทางที่นักคิดนักทฤษฎีหลังสมัยใหม่จำนวนมากวางแนวทางไว้ให้ในการเป็นวาทกรรมการเมืองเชิงอำนาจ (politics) โดยนัยนี้ วรรณกรรมในฐานะเรื่องเล่าไม่ได้มีสถานะเป็นภาพแทนเพื่อแทนภาพความเป็นจริงของสังคมภายนอก แต่เพื่อนำเสนอและเผยแพร่ความคิดไปสู่สังคม

บันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยบางเรื่องแสดงให้เห็นแนวโน้มของการที่ผู้แต่งใช้เรื่องแต่งเป็นเครื่องมือในการปะทะสังสรรค์กับกระแสความคิดและวาทกรรมอื่นที่แพร่กระจายอยู่ในสังคมไทย ทำให้กล่าวได้ว่าบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยส่วนหนึ่งแสดงถึงความตระหนักและได้แสดงออกอย่างเปิดเผยความเป็นวาทกรรมการเมืองเชิงอำนาจของเรื่องเล่า และในขณะเดียวกันก็แสดงให้เห็นถึงการเมืองเชิงอำนาจที่แฝงมากับเรื่องเล่าด้วยเช่นเดียวกัน ในบทนี้นำเสนอการศึกษาวิเคราะห์บันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยบางเรื่องที่แสดงให้เห็นการปะทะสังสรรค์กับการเมืองเชิงอำนาจในเรื่องเล่าประวัติศาสตร์ เรื่องเล่าของท้องถิ่น และเรื่องเล่าของ “คนนอก” ในเมือง

5.1 เรื่องเล่ากับการนำเสนอประวัติศาสตร์

ความรู้เกี่ยวกับอดีตเป็นความรู้ที่มนุษย์ได้รับผ่านสิ่งที่เรียกว่าประวัติศาสตร์ คำอธิบายอดีตหรือประวัติศาสตร์ได้มาจากการศึกษาค้นคว้าหลักฐานเกี่ยวกับสิ่งที่เกิดขึ้นในอดีตที่หลงเหลืออยู่ กระบวนการศึกษาอดีตหรือประวัติศาสตร์นิพนธ์ (historiography) อาจกล่าวได้ว่ามีหลักสำคัญคือ การค้นคว้ารวบรวมหลักฐาน การวิพากษ์และประเมินหลักฐานและข้อมูลที่รวบรวมมาเพื่อจำแนกหลักฐานและข้อมูลที่น่าเชื่อถือ การตีความหลักฐานเพื่อค้นหาความหมายจากหลักฐานนั้น การวิเคราะห์และการสังเคราะห์ข้อมูลเพื่อให้เข้าใจความสัมพันธ์ และสุดท้ายคือการเรียบเรียงเรื่องราวความสัมพันธ์นั้นออกมา สิ่งที่สำคัญมากประการหนึ่งของการศึกษาประวัติศาสตร์คือการอธิบายความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันระหว่างหลักฐานและข้อมูลที่ค้นคว้ารวบรวมมาได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งความสัมพันธ์ในเชิงเหตุและผล (cause and effect) ของเหตุการณ์ต่างๆ ในอดีต (วีณา เอี่ยมประไพ, 2535: 10 – 12) ผลลัพธ์ที่ได้คือเรื่องราวเกี่ยวกับอดีต หรือประวัติศาสตร์ที่อยู่ในรูปแบบของเรื่องเล่า (narrative)

แต่เดิมประวัติศาสตร์ไม่ได้ถูกตั้งข้อสงสัยหรือตั้งคำถาม ความถูกต้องตรงกับความเป็นจริงของประวัติศาสตร์ขึ้นอยู่กับกระบวนการสืบค้นและศึกษาวิเคราะห์สังเคราะห์ข้อมูลหลักฐานเพื่ออธิบายถึงสิ่งที่เกิดขึ้นในอดีต วิธีการศึกษาประวัติศาสตร์นำมาซึ่งความเชื่อมั่นว่าจะทำให้สามารถอธิบายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในอดีตได้ถูกต้องตรงกับความเป็นจริง และเป็นที่เชื่อกันว่ารูปแบบการเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับอดีตเป็นเรื่องเล่าไม่มีผลต่อความเป็นจริงที่เสนอเป็นประวัติศาสตร์ (White, 1987: 28) กล่าวคือ หากกระบวนการศึกษาค้นคว้าและประเมินหลักฐานข้อมูลมีความแม่นยำแล้ว เหตุการณ์อดีตที่เรียบเรียงขึ้นจากหลักฐานข้อมูลเหล่านั้นย่อมถูกต้องและสอดคล้องกับความเป็นจริงมากที่สุด ความเป็นจริงของประวัติศาสตร์จึงขึ้นอยู่กับความถูกต้องน่าเชื่อถือของหลักฐานข้อมูล โดยไม่สัมพันธ์กับวิธีการเรียบเรียงและเสนอเรื่องราว เฮเดน ไวต์ (Hayden White) อธิบายว่าประวัติศาสตร์ที่อธิบายถึงสิ่งที่เกิดขึ้นในอดีตในรูปแบบเรื่องเล่ามีความเป็นเรื่องแต่ง (fiction) แฝงอยู่เช่นเดียวกับวรรณกรรมที่เกิดจากจินตนาการ (White, 1985: 82, 84 – 85) กล่าวคือเรื่องราวในงานเขียนประวัติศาสตร์นอกจากจะเป็นสิ่งที่เกิดจากการศึกษาค้นคว้าแล้วยังเป็นสิ่งที่เกิดจากการประดิษฐ์สร้างด้วย เนื่องจากประวัติศาสตร์เกิดจากการนำเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นมาเรียบเรียงและเชื่อมโยงกันให้เป็นเรื่องราว (story) และวิธีการเรียบเรียงชุดเหตุการณ์ให้เป็นเรื่องราวนั้นกระทำได้หลายแบบ ขึ้นอยู่กับการตีความของนักประวัติศาสตร์ ซึ่งทำให้เหตุการณ์ประวัติศาสตร์แต่ละเหตุการณ์มีความหมายแตกต่างกัน

ไวต์มองว่าประวัติศาสตร์เรื่องเล่าประกอบสร้างขึ้นจากเหตุการณ์ย่อยๆ ในอดีตหลายเหตุการณ์ และเหตุการณ์เหล่านั้นเกิดเป็นเรื่องราวที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกันได้ก็ด้วยนักประวัติศาสตร์นำมาอธิบายเชื่อมโยงกันด้วยลำดับเวลาและความเป็นเหตุและผล การเรียบเรียงเหตุการณ์ต่างๆ ในอดีตให้เชื่อมโยงเป็นเรื่องราวนี้ นักประวัติศาสตร์จำเป็นจะต้องตีความข้อมูลต่างๆ ตัดข้อเท็จจริงที่ไม่สอดคล้องกับเรื่องที่จะเล่าออกไป และอีกทางหนึ่ง เพื่อที่จะสร้างเรื่องราวที่เกิดขึ้นในอดีต เขาจำเป็นต้องรวบรวมเอาเหตุการณ์ที่สามารถนำมาอธิบายได้เข้ามาไว้ในเรื่องที่จะเล่า การตีความของนักประวัติศาสตร์จึงเป็นไปเพื่อเติมช่องว่างของข้อมูลให้สมบูรณ์บนพื้นฐานของการอนุมานและคาดการณ์ (White, 1985: 55) จึงอาจกล่าวได้ว่างานเขียนประวัติศาสตร์เป็นภาพอดีตที่ถูกสร้างขึ้นด้วยกระบวนการเล่าเรื่อง โดยที่ผู้เล่ามีบทบาทในการกำหนดสิ่งที่เรียกว่า “ข้อเท็จจริง” และสร้างความหมายให้ “ข้อเท็จจริง” เหล่านั้นในระหว่างกระบวนการเรียบเรียงเข้าเป็นเรื่องราวเดียวกัน

ด้วยเหตุนี้ นักคิดนักทฤษฎีหลังสมัยใหม่จึงมองว่างานเขียนประวัติศาสตร์ไม่ใช่ความจริงแท้ ทั้งนี้มิใช่จากการที่ข้อมูลหลักฐานเปลี่ยนแปลง แต่เกิดจากการเสนอภาพอดีตผ่านเรื่องเล่าซึ่งสามารถแปรเปลี่ยนความหมายของเหตุการณ์อดีตได้ ข้อสงสัยต่อความเป็นเรื่องเล่าของงาน

เขียนประวัติศาสตร์เปิดแง่มุมใหม่ในการมองและศึกษาประวัติศาสตร์ในฐานะการเป็นภาพอดีตที่ถูกสร้างขึ้น กล่าวคือ แทนที่จะมองและศึกษาเหตุการณ์ต่างๆ ในประวัติศาสตร์ในฐานะที่เป็น “สิ่งที่เกิดขึ้น” ประวัติศาสตร์ถูกมองและศึกษาในฐานะที่เป็นกระบวนการและอุดมการณ์ (ideology) ในการเสนอเรื่องราวของอดีต เพื่อเปิดเผยให้เห็นกระบวนการที่ภาพอดีตถูกสร้างขึ้นและเสนอออกมา นั่นคือกระบวนการทำให้ภาพอดีตที่สร้างขึ้นนั้นเป็นที่ยอมรับว่าเป็นภาพจริงของสิ่งที่เกิดขึ้นหรือทำให้เรื่องเล่าประวัติศาสตร์เรื่องหนึ่งกลายเป็นเรื่องเล่าหลักของแต่ละสังคมวัฒนธรรม และกระบวนการนี้เป็นเรื่องของการเมืองเชิงอำนาจ

นวนิยายที่บอกเล่าเรื่องราวประวัติศาสตร์โดยทั่วไปมักอ้างอิงเหตุการณ์ในเรื่องกับประวัติศาสตร์กระแสหลักโดยมิได้ตระหนักถึงการเมืองของเรื่องเล่าประวัติศาสตร์ที่แฝงอยู่ ลินดา ฮัทเชิน (Linda Hutcheon) นักทฤษฎีวรรณกรรมคนหนึ่งให้ความสนใจวรรณกรรมที่เปิดเผยถึงการเมืองเชิงอำนาจที่แฝงอยู่ในประวัติศาสตร์กระแสหลัก หรือประวัติศาสตร์ที่เป็นทางการ วรรณกรรมลักษณะเช่นนี้ฮัทเชินเรียกว่า historiographical metafiction หรือเรื่องแต่งที่ว่าด้วยการแต่งเรื่องประวัติศาสตร์ ซึ่งมีลักษณะสำคัญของแนวคิดหลังสมัยใหม่ คือการแสดงถึงความกังขาต่อเรื่องเล่าหลัก (grand narrative) และยังแสดงความสำนึกถึงความเป็นเรื่องแต่งหรือความเป็นเรื่องเล่า ทั้งของวรรณกรรมเรื่องนั้นเองและของประวัติศาสตร์ที่นำมาเล่าถึง ในวรรณกรรมประเภทนี้ ผู้แต่งเสนอเรื่องราวประวัติศาสตร์โดยที่พร้อมกันนั้นก็แสดงให้เห็นปัญหาของการเล่าเรื่องอดีตหรือการเขียนประวัติศาสตร์ ซึ่งนำไปสู่ปัญหาเกี่ยวกับการสร้างและการรับรู้ประวัติศาสตร์กระแสหลัก หรือประวัติศาสตร์ที่เป็นทางการ วรรณกรรมแบบหลังสมัยใหม่ที่เล่าเรื่องอดีตไม่ได้เสนอภาพอดีตในรูปแบบเดิม คือเล่าเรื่องตามที่ประวัติศาสตร์กระแสหลักเล่าหรืออธิบายไว้ แต่ตั้งคำถามหรือเล่าเรื่องล้อกับประวัติศาสตร์กระแสหลักและ/หรือวิธีการทางประวัติศาสตร์ เป็นการเรียกร้องให้ผู้อ่านตั้งคำถามและตระหนักถึงกระบวนการและอุดมการณ์ที่แต่ละกลุ่มวัฒนธรรมใช้อธิบายตัวเอง กระบวนการสร้างเรื่องเล่าเป็นจึงสิ่งที่วรรณกรรมหลังสมัยใหม่เน้น มิใช่เพื่อปฏิเสธความมีอยู่จริงของอดีตที่เป็นจริง แต่เป็นการมุ่งความสนใจไปที่การเรียบเรียงอดีตนั้นให้เป็นลำดับที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกันซึ่งทำให้เรื่องเล่านั้นมีสถานะเป็นภาพแทนของเหตุการณ์ในอดีต (Hutcheon, 2002: 63)

นวนิยายอิงประวัติศาสตร์ของไทยส่วนใหญ่มิได้มุ่งที่จะตั้งคำถามต่อประวัติศาสตร์นิพนธ์ และมิได้มุ่งตั้งคำถามต่อประวัติศาสตร์กระแสหลัก หากแต่มีแนวโน้มที่จะเล่าเรื่องอดีตตามที่ประวัติศาสตร์กระแสหลักเล่าไว้โดยมิได้แย้งหรือตั้งข้อสงสัย อาจกล่าวได้ว่าวรรณกรรมอิงประวัติศาสตร์ของไทยส่วนใหญ่ตอกย้ำความเชื่อมั่นต่อประวัติศาสตร์กระแสหลักให้แน่นแฟ้นยิ่ง

ขึ้น อย่างไรก็ตาม นวนิยายสี่เรื่องที่นำมาศึกษา คือ *กษัตริยา แก้วกัลยาแห่งแผ่นดิน อธิราชา* และ *ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน* ต่างมีบางส่วนแสดงให้เห็นความเป็นเรื่องเล่าและการประกอบสร้างของเรื่องเล่าประวัติศาสตร์กระแสหลัก รวมถึงแสดงให้เห็นความเป็นเรื่องเล่าอิงประวัติศาสตร์ของนวนิยายแต่ละเรื่องเองด้วย

5.1.1 นวนิยายชุด*กษัตริยา*: การโต้แย้งและตอกย้ำประวัติศาสตร์กระแสหลัก

นวนิยายชุด*กษัตริยา*ของทมยันตี ได้แก่ *กษัตริยา แก้วกัลยาแห่งแผ่นดิน* และ*อธิราชา* ตีพิมพ์ครั้งแรกระหว่าง พ.ศ. 2544 – 2546 ทั้งสามเรื่องเป็นนวนิยายที่พยายามตั้งข้อสังเกตและตั้งคำถามต่อเอกสารประวัติศาสตร์ที่บันทึกเกี่ยวกับเหตุการณ์การเสียและการกอบกู้กรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 1 *กษัตริยา*ซึ่งเป็นนวนิยายเรื่องแรกของชุด มีศูนย์กลางการเล่าเรื่องอยู่ที่พระวิสุทธิกษัตรีย์และสมเด็จพระมหาธรรมราชาซึ่งครองเมืองพิษณุโลก เริ่มต้นเล่าเหตุการณ์ตั้งแต่สงครามช้างเผือก พ.ศ. 2106 กระทั่งกรุงศรีอยุธยาเสียกรุงแก่พระเจ้าบุเรงนองในปี พ.ศ. 2112 และสมเด็จพระมหาธรรมราชาครองกรุงศรีอยุธยาเมื่อ พ.ศ. 2113 นวนิยายเรื่อง*แก้วกัลยาแห่งแผ่นดิน*และ*อธิราชา*เล่าเรื่องในช่วงเวลาต่อเนื่องมา คือตั้งแต่หลังเสียกรุงศรีอยุธยา พ.ศ. 2112 แต่ทั้งสองเรื่องมีศูนย์กลางการเล่าเรื่องแตกต่างกัน เรื่อง*แก้วกัลยาแห่งแผ่นดิน*มีศูนย์กลางการเล่าเรื่องอยู่ที่พระสุพรรณกัลยาและฝ่ายหงสาวดี จบเรื่องเมื่อพระเจ้านันทบุเรงสวรรคตหลังจากสมเด็จพระนเรศวรยกทัพไปตีกรุงหงสาวดี ส่วนเรื่อง*อธิราชา*มีศูนย์กลางการเล่าเรื่องอยู่ที่สมเด็จพระนเรศวรและฝ่ายอยุธยากระทั่งเสด็จสวรรคต

ในช่วงแรกของเรื่อง*กษัตริยา* มีลักษณะการเล่าเรื่องเป็นแบบนวนิยายอิงประวัติศาสตร์ทั่วไป คือนำบุคคลที่เอกสารประวัติศาสตร์กล่าวถึงมาเป็นตัวละครเอก เพิ่มเติมรายละเอียดของชีวิต อารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด เพื่อนำเสนอเหตุการณ์การเสียและการกอบกู้กรุงศรีอยุธยาตามที่ผู้แต่งตีความ แต่ต่อมาในช่วงหลังและในนวนิยายอีกสองเรื่อง ผู้แต่งแสดงตนเป็นผู้เล่าอย่างเปิดเผยและบอกเล่าถึงกลวิธีการแต่งการเรียบเรียงเรื่องจากข้อมูลแหล่งต่างๆ รวมทั้งแนวความคิดในการตีความให้ปรากฏชัดเจนในเรื่องที่เล่า ทำให้นวนิยายทั้งสามเรื่องมีลักษณะคล้ายกับสิ่งที่ฮัทเชินเรียกว่า “เรื่องแต่งที่ว่าด้วยการแต่งเรื่องประวัติศาสตร์” (historiographical metafiction) ซึ่งมีลักษณะเด่นคือการนำเสนอความเป็นเรื่องเล่าของนวนิยายทั้งสามเรื่องนั้นเอง และการทำให้เห็นเด่นชัดว่าข้อมูลหลักฐานต่างๆ เป็นวัตถุดิบที่ผู้เล่าเลือกสรรและจัดการให้เชื่อมโยงกับข้อมูลหลักฐานอื่นๆ เพื่อประกอบเรื่องราวที่ต้องการจะนำเสนอรวมทั้งตั้งคำถามต่อเอกสารประวัติศาสตร์ที่เล่าถึงเหตุการณ์ดังกล่าว (Hutcheon, 2002: 63)

ในนวนิยายชุด*กษัตริยา* ผู้แต่งแสดงให้เห็นปัญหาของประวัติศาสตร์ที่กล่าวถึงเหตุการณ์การเสียและการกอบกู้กรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 1 ด้วยการเปิดเผยถึงกระบวนการแต่งนวนิยาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเลือสรรข้อมูลเพื่อประกอบสร้างเรื่อง ในขณะเดียวกันก็ได้ยกระดับปัญหาของครอบครัวซึ่งเป็นเรื่องส่วนตัวขึ้นมาให้ความสำคัญในพื้นที่ประวัติศาสตร์ของชาติด้วยการเล่าถึงการกอบกู้กรุงศรีอยุธยาบนโครงเรื่องความแค้นของครอบครัว ทั้งนี้ผู้แต่งเสนอการตีความข้อมูลประวัติศาสตร์ด้วยแนวทางของการแต่งนวนิยายและเรียบเรียงเรื่องราวใหม่โดยแสดงอัตวิสัยที่อิงอยู่กับประวัติศาสตร์กระแสหลักและแนวคิดชาตินิยมที่กำกับการเล่าเรื่องและการคัดเลือกข้อมูลอย่างเปิดเผย

(1) ประวัติศาสตร์นิพนธ์กับการประกอบสร้างเรื่องเล่า

ในนวนิยายชุด*กษัตริยา* ผู้แต่งประกอบสร้างเรื่องราวของสงครามระหว่างกรุงศรีอยุธยากับหงสาวดีในช่วงเวลาดังกล่าวขึ้นใหม่จากเอกสารจำนวนมาก แหล่งข้อมูลหลักที่ใช้ในการแต่งเรื่องราวด้านกรุงศรีอยุธยาคือประชุมพงศาวดาร ภาค 6 และใช้*มหาราชวงษ์พงศาวดารพม่า* และ*พระสุพรรณกัลยา จากตำนานสู่หน้าพงศาวดาร* ของสุเนตร ชุตินธรานนท์ ในการสร้างเรื่องราวด้านหงสาวดี นอกจากนี้ยังใช้เอกสารประวัติศาสตร์อื่นประกอบเพื่อให้เรื่องราวที่สร้างขึ้นใหม่มีความสมบูรณ์ เช่น คำให้การขุนหลวงหาวัด คำให้การชาวกรุงเก่า พงศาวดารลาว รายงานการศึกษาค้นค้าทางวิชาการได้แก่ *พระประวัติสมเด็จพระนเรศวรมหาราช* ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ *การสงครามในสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราชและสมเด็จพระเอกาทศรถ* ของ พล.ต. จรรยา ประชิดโรมรัน รายงานการดำเนินโครงการงานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช 29 ก.ค. 2547 ของมหาวิทยาลัยนเรศวร ส่วนที่เป็นเกร็ดประวัติศาสตร์และวรรณกรรมที่นำมาใช้ประกอบได้แก่ *ลิลิตตะเลงพ่าย* ของสมเด็จฯ กรมพระปรมานุชิตชิโนรส *กฤษฎาภินิหารอันบดบังมิได้* ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช *ไทยลำพอง* ของสมประสงค์ บุณยนิตย์ *ผู้ชนะสิบทิศ* ของยาขอบ เป็นต้น

ในการเล่าเรื่อง ผู้แต่งเปิดเผยถึงเอกสารที่ใช้ในการเล่าเหตุการณ์แต่ละตอน และบอกเหตุผลที่เลือกใช้เอกสารแต่ละชิ้นทั้งในเชิงอรรถและในเนื้อเรื่อง แม้ว่าการเล่าเรื่องการเสียและการกอบกู้กรุงศรีอยุธยาในนวนิยายชุดนี้ ผู้แต่งยังก้าวไปไม่ถึงขั้นวิพากษ์ความเป็นเรื่องเล่าของเอกสารประวัติศาสตร์ที่ใช้เป็นข้อมูลในการแต่ง แต่กระนั้นผู้แต่งก็แสดงให้เห็นความตระหนักรู้ถึงปัญหาของเอกสารและงานเขียนทางประวัติศาสตร์หลายประการ

ปัญหาประการหนึ่งที่นวนิยายสามเรื่องนี้นำเสนอคือปัญหาความสมบูรณ์ในการบันทึกเรื่องราวของอดีต ทมยันตีกล่าวตั้งแต่แรกใน “ถ้อยแถลง” ถึงการเลือกใช้เอกสารหลักใน

การแต่งนวนิยายสามเรื่องนี้ คือประชุมพงศาวดาร ภาค 6 เนื่องจากเป็น “ประชุมพงศาวดาร ฉบับหอสมุดแห่งชาติ ชื่อก็บอกแล้วว่า ‘แห่งชาติ’ คือต้องกลั่นกรองรับรอง ‘คุณภาพ’ กันมาแล้ว” (ทมยันตี, 2547ก: (14)) แต่ผู้แต่งก็ยังเห็นว่ามีข้อบกพร่อง ไม่สมบูรณ์เพียงพอ โดยเฉพาะผู้เล่าเห็นว่าบันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับบุคคลในประวัติศาสตร์ไม่ครอบคลุม ดังชี้ให้เห็นว่าเรื่องราวของ “วีรชน” บางพระองค์/บางคน เอกสารประวัติศาสตร์ไม่กล่าวถึงหรือกล่าวถึงน้อยเกินไป ผู้แต่งจึงจำเป็นต้องอาศัยเอกสารอื่นประกอบ ดังเช่นเลือกงานวิจัยของสุเนตร ชุตินธรานนท์ เนื่องจากมีความน่าเชื่อถือและละเอียดสมบูรณ์ในส่วนที่ผู้แต่งต้องการกล่าวถึงพระสุพรรณกัลยา หรือการเลือกเอาพงศาวดารลาวมาเล่าถึงการรบระหว่างกองทัพศรีสัตตนาคนหุตกับกองทัพหงสาวดี เนื่องจากว่าความในพงศาวดารฝ่ายไทย “รวบรัด” และ “ด่วนสรุป” นั่นคือเนื้อความไม่ละเอียดเพียงพอที่จะชี้เหตุแห่งความพ่ายแพ้ของกองทัพศรีสัตตนาคนหุต ขณะที่พงศาวดารฉบับลาวมีเนื้อความละเอียดกว่าซึ่งทำให้เข้าใจเหตุที่ฝ่ายลาวแพ้กองทัพของพระเจ้าบุเรงนองได้

> ศุภราชสาส์น เมื่อมีตราประทับเรียบร้อยก็...น่าเชื่อถือ...ทางฝ่ายกรุงศรีสัตตนาคนหุตจึงเร่งยกพลลงมา พงศาวดารไทยกล่าวว่า...โดยประมาท... […]
>
> ทางฝ่ายพม่าเมื่อวางเล่ห์กลแล้วก็ให้พระมหาอุปราชายกกองทัพไปซุ่มอยู่แขวงเมืองสระบุรี ในพงศาวดารไทยกล่าวถึงเหตุการณ์ตอนนี้อย่างรวบรัดว่า เมื่อกองทัพพระไชยเชษฐามาถึงตรงนั้น
>
> *กองทัพพระมหาอุปราชาก็ออกโจมตี กองทัพกรุงศรีสัตตนาคนหุตไม่ทันรู้ตัวก็แตกพ่ายยับเยิน*[23]
>
> แล้วพระไชยเชษฐาก็ยกทัพกลับตามแบบฉบับของท่าน
>
> หากใน ‘พงศาวดารลาว’ มีรายละเอียดมากกว่า คือ เมื่อพระไชยเชษฐายกพลลงมามีพระราชาดำรัสให้พระยาจันกองนางยกพล ๓๐,๐๐๐ คน ไปทางลพบุรี กองทัพพระยาจันกองนางไปพบกองทัพเจ้าฟ้าตองอู กองทัพพระยาจันกองนางเข้าตีอยู่ ๒ วัน ๒ คืน พม่าถอยกรูดจนถึงเมืองเมาะลำเลิง เมืองนี้อยู่ใต้เมาะตะมะ แถวๆ ทวาย มะริด
>
> […]
>
> ตอนนี้กองทัพกรุงศรีสัตตนาคนหุตต้องฮึกเหิมยกพลลงมา ข้ามแม่น้ำป่าสัก พอออกท้องทุ่งอยุธยาจึงเจอกองทัพพระมหาอุปราชา
>
> อย่างนี้ต่างหากที่ ‘ประมาท’ จนพ่าย

[23] ตัวเอนในข้อความอ้างอิงใช้ตามต้นฉบับซึ่งผู้แต่งใช้แสดงข้อความที่คัดมาจากเอกสารอื่น

> การรบในพงศาวดารลาวละเอียดดี น่าศึกษา อย่าด่วนสรุปว่า แค่ได้ศุภอักษรปลอมก็ประมาทเสียแล้ว
>
> (ทมยันตี, 2547ก: 234 – 236)

ปัญหาอีกประการหนึ่งคือความหลากหลายของเอกสารที่เล่าถึงประวัติศาสตร์ในช่วงเวลาดังกล่าวซึ่งทำให้เกิดความสับสนและไม่ได้ความจริงอันเป็นข้อยุติ ดังที่ผู้แต่งเปิดเผยให้ผู้อ่านทราบถึงเอกสารข้อมูลที่นำมาใช้แต่งเรื่อง ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นเรื่องเล่าจากมุมมองที่แตกต่างกันทั้งความแตกต่างด้านชนชาติ (ไทย พม่า ลาว เขมร ฝรั่ง) ด้านสาขา (ประวัติศาสตร์ การทหาร วรรณกรรม) ด้านยุคสมัย (อดีต ปัจจุบัน) และชี้ให้เห็นว่าเหตุการณ์ที่บันทึกในเอกสารประวัติศาสตร์ฉบับต่างๆ มีความคลาดเคลื่อนและบางครั้งเอกสารเหล่านั้นก็ขัดแย้งกัน เช่น เหตุการณ์ภายหลังจากสมเด็จพระมหาธรรมราชายอมอ่อนน้อมต่อพระเจ้าบุเรงนอง ผู้แต่งเขียนหมายเหตุเป็นเชิงอรรถไว้ว่า “ความในตอนต่อนี้มีข้อความทางประวัติศาสตร์ที่ไม่ค่อยจะตรงกัน ได้บอกกล่าวแต่ต้นแล้วว่า ในการเขียนเรื่อง ‘กษัตริยา’ จะยึดประชุมพงศาวดาร ฉบับหอสมุดแห่งชาติ กับ ‘พระสุพรรณกัลยา จากตำนานสู่หน้าประวัติศาสตร์’ ของอาจารย์ดือกเตอร์สุเนตร ชุตินธรานนท์เป็นหลักสำคัญ” (ทมยันตี, 2547ก: 134) และกล่าวถึงการเลือกใช้ข้อมูลว่า “การค้นคว้าของอาจารย์ดือกเตอร์สุเนตรได้กระทำละเอียดถี่ถ้วน […] โดยใช้เอกสารทางพม่าหลายฉบับ รวมทั้งพงศาวดารฉบับหอแก้ว คือของหลวงของพม่า อันมีข้อความไม่ค่อยจะตรงกับพงศาวดารไทย ฉะนั้นในการลำดับเรื่อง ‘กษัตริยา’ จึงตกลงใจว่าจะใช้ประชุมพงศาวดารฉบับหอสมุดแห่งชาติที่คนไทยคุ้นเคยเข้าใจเป็นส่วนใหญ่ในตอนเกี่ยวกับกับเหตุการณ์ด้านกรุงศรีอยุธยา” (ทมยันตี, 2547ก: 136)

นอกจากหมายเหตุแล้ว ในเนื้อเรื่อง ทมยันตีก็ได้แทรกคำอธิบายและความคิดเห็นต่อเรื่องราวที่บันทึกในเอกสารประวัติศาสตร์ที่ใช้ไว้ด้วย เช่น เหตุการณ์ตอนสงครามช้างเผือก ในเอกสารของฝ่ายไทยกับฝ่ายพม่ามีความไม่สอดคล้องกันเกี่ยวกับเจ้านายกรุงศรีอยุธยาที่ถูกพากลับไปยังกรุงหงสาวดี ผู้แต่งวิจารณ์เอกสารฝ่ายพม่าว่าไม่สมเหตุสมผล

> การขอ ‘ตัวจำนำ’ ไปในการคราวนี้นั้น มีข้อความสับสน ในพงศาวดารฝ่ายพม่ากล่าวว่า...
>
> *ครั้งนั้นพระเจ้าหงสาวดี เอาสมเด็จพระมหาจักรพรรดิไปเมืองหงสาวดีด้วย ส่วนกรุงศรีอยุธยาให้สมเด็จพระมหินทราธิราชครองเป็นประเทศราช*
>
> ...

กับยังมีข้อความว่า...*พระเจ้าหงสาวดีได้ไปปลูกตำหนักประทานหากต่อมาสมเด็จพระมหาจักรพรรดิเสด็จออกทรงผนวช เลยพ้นจากการควบคุม เลยหลบหนีกลับมาเมืองไทย*...

ซึ่งทางพระราชพงศาวดารฝ่ายไทยกล่าวว่า ไม่น่าเชื่อเพราะถ้าถึงกับเอาสมเด็จพระมหาจักรพรรดิไป ฝ่ายไทยก็คงไม่ยินยอม

กับอีกข้อความสำคัญที่ขัดแย้งกันคือ การที่ฝ่ายหงสาวดีขอพระราเมศวรไปนั้น เพราะเล็งเห็นว่า 'เป็นรัชทายาท' หากสมเด็จพระมหาจักรพรรดิสวรรคตลงเมื่อใด พระเจ้าหงสาวดีจะได้มีโอกาสแต่งตั้งพระราเมศวรให้มาครองอยุธยา

ตรงนี้ทำให้ยากจะลำดับว่า

พระราเมศวรเป็นพี่หรือน้องพระมหินทราธิราช

(ทมยันตี, 2547ก: 187)

ไม่เพียงการวิพากษ์วิจารณ์เอกสารของชาติอื่นเท่านั้น แม้พงศาวดารไทยฉบับที่ใช้เป็นหลัก ผู้แต่งก็วิจารณ์ให้เห็นความไม่สมเหตุสมผลของเนื้อหา เช่น ตอนที่กรุงศรีสัตตนาคนหุตยกทัพมาช่วยกรุงศรีอยุธยาที่ถูกทัพหงสาวดีล้อม ในพงศาวดารกล่าวว่าพระเจ้าบุเรงนองทรงให้สมเด็จพระมหาธรรมราชาเกลี้ยกล่อมพระยารามให้มีหนังสือไปเร่งให้กรุงศรีสัตตนาคนหุตรีบยกพลลงมา ผู้แต่งตั้งข้อสังเกตว่า

พระมหาธรรมราชาจะทรงยอมไปเกลี้ยกล่อมหรือ?

[…]

ส่วนพระยารามหรือจะยอมฟังพระมหาธรรมราชา

[…]

เรื่องนี้น่าจะเกิดจากพระเจ้าหงสาวดีบุเรงนองมากกว่า […] เล่ห์กลตอนนี้คือ 'ทำทีปรึกษาพระมหาธรรมราชา' ว่าความคิดนี้เป็นของพระมหาธรรมราชาต่างหาก กับถ้าไปอ่านพงศาวดารลาว ตามที่พลตรีจรรยา ประชิดโรมรัน ท่านเขียนไว้ ท่านกล่าวว่า...

พระเจ้าหงสาวดี 'จึงบังคับ' ให้พระยารามแต่งหนังสือฉบับหนึ่ง 'มาหลอก' สมเด็จพระไชยเชษฐาธิราช

ข้อความตรงนี้น่าเชื่อถือกว่า คือบังคับพระยาราม กับแล้วให้แกะปลอมตราพระราชสีห์ประทับศุภอักษร […]

(ทมยันตี, 2547ก: 323)

ปัญหาประการที่สามที่สืบเนื่องมาจากสองประการแรกคืออัตวิสัยในการบันทึกอดีตของแต่ละชาติ ทำให้กระบวนการประวัติศาสตร์นิพนธ์ไม่สามารถนำไปสู่การรู้หรือเข้าใจสิ่งที่เกิดขึ้นจริงในอดีตได้ "ความจริงในประวัติศาสตร์และพงศาวดาร คือต่างคนต่างเขียน ต่างมีเหตุผลเฉพาะของชาติตน ต่างรักษาผลประโยชน์ในชาติตน [...] ถ้าเราอ่านพงศาวดารพม่า เราจะพบความจริงอีกอย่าง เราอ่านพงศาวดารเขมร ก็จะพบความจริงอีกอย่าง" (ทมยันตี, 2547ค: 285–286)

การที่ผู้แต่งมองเห็นปัญหาของงานเขียนประวัติศาสตร์ไทยเกี่ยวกับเหตุการณ์ในช่วงเวลาดังกล่าว โดยเฉพาะอย่างยิ่งเห็นว่า "พงศาวดารบันทึก 'เหตุที่เกิด' แต่มิได้บันทึก... 'สาเหตุ' ความคิดของคนในพงศาวดาร" (ทมยันตี, 2547ก: 217) นำมาสู่การใช้กระบวนการแบบเดียวกับประวัติศาสตร์นิพนธ์[24] ผสมผสานกับกระบวนการประพันธ์ในการแต่งนวนิยายทั้งสามเรื่องเพื่อนำเสนอเรื่องเล่าถึงความสำเร็จในการกอบกู้กรุงศรีอยุธยาที่สมบูรณ์กว่าที่ประวัติศาสตร์เล่าไว้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างชุดเหตุการณ์ที่ผู้แต่งจินตนาการไว้ โดยเลือกข้อมูลหรือเหตุการณ์ที่กระจัดกระจายอยู่ในเอกสารต่างๆ มาประกอบรวมเข้าด้วยกันเป็นชุดเหตุการณ์ที่ต่อเนื่องสัมพันธ์กัน

การที่ผู้แต่งกำหนดให้ปัจจัยสำคัญที่ทำให้การกอบกู้กรุงศรีอยุธยาประสบความสำเร็จประการหนึ่งคือบทบาทของพระสุพรรณกัลยา ทำให้ปัญหาสำคัญคือความมีอยู่จริงของพระสุพรรณกัลยาและบทบาทของพระนางซึ่งขัดแย้งกับเอกสารประวัติศาสตร์ สุเนตร ชุตินธรานนท์ (2542: 18) ชี้ให้เห็นว่าเรื่องราวของพระสุพรรณกัลยาไม่มีปรากฏอยู่ในพงศาวดารของฝ่ายไทยฉบับใด หากแต่มีปรากฏอยู่ในหลักฐานจากคำบอกเล่าที่บันทึกไว้เป็นภาษาพม่าและมอญ[25] และพงศาวดารของฝ่ายพม่า ซึ่งกล่าวถึงพระพี่นางของสมเด็จพระนเรศวรที่ถูกถวายเป็นบาทบริจาริกาของพระเจ้าบุเรงนอง ส่วนเอกสารฝ่ายไทยที่กล่าวถึงพระพี่นางของสมเด็จพระนเรศวรเป็นเอกสารทุติยภูมิ ได้แก่พระนิพนธ์ในสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทั้งในประชุมพงศาวดาร ภาค 6 และใน*พระประวัติสมเด็จพระนเรศวรมหาราช* ซึ่งเป็นประวัติศาสตร์ที่เรียบเรียงขึ้นในสมัยหลัง ในสองเรื่องนี้ พระพี่นางของสมเด็จพระนเรศวรถูกถวายเพื่อแลกกับสมเด็จพระนเรศวรที่เสด็จไปเป็นตัวประกันที่กรุงหงสาวดีตั้งแต่ยังเล็ก แต่เรื่องการแลกตัวประกันนี้ไม่มีความปรากฏในเอกสาร

---

[24] กระบวนการทางประวัติศาสตร์นิพนธ์คือ 1) การกำหนดปัญหาที่จะศึกษา 2) การค้นคว้ารวบรวมหลักฐาน 3) การวิพากษ์หลักฐาน 4) การวิพากษ์ข้อมูล 5) การตีความหลักฐาน 6) การสังเคราะห์และการวิเคราะห์ และ 7) การเรียบเรียง (วีณา เอี่ยมประไพ, 2535: 10 – 12)

[25] คือคำให้การชาวกรุงเก่าและคำให้การขุนหลวงหาวัด

ฝ่ายพม่า (สุเนตร ชุตินธรานนท์, 2542: 34 – 36, 39) เมื่อผู้แต่งผูกเรื่องให้พระสุพรรณกัลยามีบทบาทสำคัญในการกอบกู้กรุงศรีอยุธยา ผู้แต่งจึงเลือกใช้ข้อมูลจากเอกสารฝ่ายพม่าคือพระสุพรรณกัลยามีตัวตนอยู่จริง และถูกถวายให้พระเจ้าบุเรงนองเมื่อสมเด็จพระมหาธรรมราชาขึ้นครองกรุงศรีอยุธยาตามธรรมเนียมเจ้าประเทศราชโดยที่ฝ่ายหงสาวดีไม่ได้ส่งสมเด็จพระนเรศวรคืนกลับกรุงศรีอยุธยา ทั้งนี้เพื่อให้พระสุพรรณกัลยาเสด็จไปประทับที่กรุงหงสาวดีในช่วงเวลาเดียวกับที่สมเด็จพระนเรศวรยังประทับอยู่ที่นั่น ซึ่งจะนำไปสู่ปมเรื่องที่ผูกไว้ต่อไป คือการที่สมเด็จพระนเรศวรทรงหนีกลับกรุงศรีอยุธยา

เรื่องที่สมเด็จพระนเรศวรต้องเสด็จไปประทับที่กรุงหงสาวดีและทรงหนีกลับกรุงศรีอยุธยานั้นไม่มีปรากฏในพงศาวดารฝ่ายไทยและพม่า ในเอกสารฝ่ายไทยมีเรื่องราวปรากฏอยู่ในหนังสือ*สังคีติยวงศ์*ซึ่งเป็นเอกสารทางฝ่ายศาสนจักร และในพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเกี่ยวกับประวัติศาสตร์สยาม ส่วนเอกสารภาษาอื่นมีเรื่องปรากฏในคำให้การทั้งสองฉบับและในเอกสารบันทึกของชาวยุโรป เอกสารกลุ่มหลังนี้ให้ความสำคัญแก่เหตุการณ์ชนไก่ว่าเป็นชนวนให้สมเด็จพระนเรศวรทรงหนีกลับกรุงศรีอยุธยา (สุเนตร ชุตินธรานนท์, 2542: 28 – 35, 36) ส่วนในประชุมพงศาวดาร ภาค 6 ซึ่งผู้แต่งใช้เป็นเอกสารหลักในการแต่ง มีความกล่าวถึงการที่สมเด็จพระนเรศวรเสด็จไปเป็นตัวประกันที่กรุงหงสาวดี แต่ได้เสด็จกลับคืนกรุงศรีอยุธยาเมื่อสมเด็จพระมหาธรรมราชาถวายพระธิดาให้พระเจ้าบุเรงนอง (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2506: 79 – 80) ในเรื่อง*อธิราชา* ผู้แต่งเลือกใช้ข้อมูลจากเอกสารคำให้การและบันทึกของชาวยุโรปกล่าวคือให้สมเด็จพระนเรศวรเสด็จไปยังกรุงหงสาวดีเมื่อสมเด็จพระมหาธรรมราชาเสด็จไปเฝ้าพระเจ้าบุเรงนองหลังจากกองทัพกรุงศรีอยุธยาและกรุงศรีสัตตนาคนหุตยกมาตีเมืองพิษณุโลกและประทับอยู่ที่นั่นกระทั่งเกิดเหตุบาดหมางด้วยเรื่องชนไก่กับเมงเยจอชวาโอรสของพระเจ้านันทบุเรงซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่งพระมหาอุปราช สมเด็จพระนเรศวรจึงดำริที่จะเสด็จกลับกรุงศรีอยุธยา

การที่ผู้แต่งเลือกข้อมูลนี้มาใช้ในนวนิยายเป็นการสร้างสถานการณ์เพื่อนำไปสู่การแสดงความเสียสละของพระสุพรรณกัลยาในการที่ทรงปฏิเสธที่จะเสด็จกลับกรุงศรีอยุธยาพร้อมกับสมเด็จพระนเรศวร เอกสารโยธยา ยาสะเวง (ซึ่งมีเนื้อหาตรงกับคำให้การชาวกรุงเก่า) กล่าวว่าเมื่อสมเด็จพระนเรศวรจะทรงหนีกลับกรุงศรีอยุธยา ทรงชวนให้พระพี่นางเสด็จกลับไปด้วยกัน แต่พระองค์ทรงปฏิเสธเนื่องจากทรงเป็น “พระอัครมเหสีพระเจ้าหงสาวดี” และ “ได้ให้กำเนิดราชโอรสเป็นที่แล้ว” ซึ่งทำให้สมเด็จพระนเรศวรกริ้วว่าทรงเห็นแก่พระสวามี เหตุการณ์ตอนนี้สมภพ จันทรประภา นำมาสร้างเป็นละคร และเสนอมุมมองใหม่เกี่ยวกับการที่พระสุพรรณกัลยาปฏิเสธที่

จะกลับกรุงศรีอยุธยาว่าเป็นเพราะทรงเห็นแก่แผ่นดิน (สุเนตร ชุตินธรานนท์, 2542: 24, 47) ผู้แต่งนำความจากละครของสมภพ จันทรประภา มาขยายให้เห็นเหตุผลที่พระสุพรรณกัลยาไม่ตามเสด็จสมเด็จพระนเรศวรกลับกรุงศรีอยุธยาว่า “ถ้าทรงเสด็จกับพระอนุชา สิ่งที่พระพี่นางจะทรงละทิ้งไม่ได้เป็นอันขาด คือพระธิดาน้อย ‘เมงอทเว’[26] ผู้หญิงกับเด็กเล็กๆ แหละจะทำให้การเสด็จ ‘จะแจ’ คือจวนตัว รีบรุดเร็วไม่ได้” (ทมยันตี, 2547ข: 113)

นอกจากนี้ การที่ผู้แต่งกำหนดให้การกอบกู้กรุงศรีอยุธยาของสมเด็จพระนเรศวรในเรื่อง*อธิราชา* เป็นการแก้คืนความสูญเสียทั้งของครอบครัวและบ้านเมือง ทำให้ผู้แต่งต้องทิ้งข้อมูลจากหนังสือ *มหาราชวงษ์พงศาวดารพม่า* ซึ่งยึดเป็นเอกสารหลักในการเล่าเรื่องใน*แก้วกัลยาแห่งแผ่นดิน* และหันมาใช้ประชุมพงศาวดารภาค 6 เป็นหลักแทนเนื่องจากเหตุการณ์ใน*มหาราชวงษ์พงศาวดารพม่า*ไม่ตอบสนองต่อโครงเรื่องของผู้แต่ง กล่าวคือ ใน*มหาราชวงษ์พงศาวดารพม่า* ไม่กล่าวถึงการประกาศอิสรภาพที่เมืองแครง ส่วนเหตุการณ์สงครามยุทธหัตถี การสิ้นพระชนม์ของพระสุพรรณกัลยา และการยกทัพไปตีกรุงหงสาวดีและตามไปตีเมืองตองอูนั้น เนื้อความใน*มหาราชวงษ์พงศาวดารพม่า* กับประชุมพงศาวดารภาค 6 มีความแตกต่างกัน กล่าวได้ว่าในการแต่งเรื่อง*อธิราชา* ผู้แต่งเลือกนำเหตุการณ์ประกาศอิสรภาพและสงครามยุทธหัตถีในประชุมพงศาวดารภาค 6 ใส่เข้ามาก็เพื่อให้เหตุการณ์นี้เป็นการแก้คืนที่กรุงศรีอยุธยาเสียกรุงแก่กองทัพหงสาวดี และเพิ่มเรื่องราวที่พระพี่นางของสมเด็จพระนเรศวรถูกฟันสิ้นพระชนม์ซึ่งมีปรากฏอยู่ในเอกสารคำให้การทั้งสองฉบับ เพื่อเป็นชนวนให้สมเด็จพระนเรศวรทรงมุ่งมั่นที่จะยกทัพมาตีกรุงหงสาวดีและตองอู

กระบวนการที่ทมยันตีนำเอาข้อมูลจากเอกสารประวัติศาสตร์ที่หลากหลายมาเรียบเรียงเป็นเรื่องที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกันเป็นเรื่องราวเดียวนี้กล่าวได้ว่าเป็นกระบวนการแต่งที่ล้อกับการสร้างเรื่องเล่าประวัติศาสตร์ซึ่งเป็นต้นแบบการรับรู้ประวัติศาสตร์กรุงศรีอยุธยาในช่วงเวลานั้น อย่างไรก็ตาม แม้ว่านวนิยายสามเรื่องนี้จะแต่งขึ้นจากการค้นคว้าข้อมูลมากมาย โดยเฉพาะข้อมูลที่ได้รับความเชื่อถือในฐานะที่เป็นเอกสารประวัติศาสตร์โดยตรง หรือเป็นการศึกษาค้นคว้าทางวิชาการ แต่เอกสารที่นำเสนอข้อมูลแต่ละประเภทนั้นกล่าวได้ว่านำเสนอความเป็นจริงด้วยกลวิธีแบบเดียวกัน คือนำเสนอเป็นเรื่องเล่า นั่นหมายถึงว่างานเขียนเหล่านั้นย่อมมีการจัดวางโครงสร้างเพื่อจัดลำดับหรือจัดระเบียบของเรื่องราวและเหตุการณ์ที่นำมาเล่า ซึ่งต้องอาศัยจินตนาการทำให้เรื่องที่นำมาเล่าเรียบเรียงเป็นองค์รวม (totalization) ขึ้นมา การแต่งนวนิยายทั้งสามเรื่องโดยการ

---

[26] ในแก้วกัลยาแห่งแผ่นดิน พระสุพรรณกัลยามีพระธิดากำเนิดจากพระเจ้าบุเรงนอง และมีพระโอรสกำเนิดจากพระเจ้านันทบุเรง

เลือกสรรข้อมูลจากแหล่งที่มาอันหลากหลาย แล้วนำมาเรียบเรียงด้วยกลวิธีการประพันธ์ให้เป็นเรื่องราวขึ้นจึงมิได้ทำให้นวนิยายทั้งสามเรื่องนี้นำเสนอเหตุการณ์อดีตจากมุมมองที่หลากหลาย หรือนำเสนอความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในอดีต แต่เป็นการตอกย้ำและซ้ำรอยกระบวนการนำเสนอภาพอดีตผ่านรูปแบบของเรื่องเล่าซึ่งให้ความสำคัญแก่การผูกเรื่องให้มีความสมบูรณ์เป็นองค์รวมเดียวกัน ซึ่งเฮเดนไวต์ เห็นว่าประวัติศาสตร์ในรูปเรื่องเล่ามักเขียนขึ้นในแบบเรื่องของวรรณกรรม หรือกล่าวง่ายๆ ว่านักประวัติศาสตร์เขียนประวัติศาสตร์ด้วยโครงสร้างของวรรณกรรมที่เรียกว่า metahistory[27] สิ่งที่นวนิยายชุดนี้ทำคือผลิตซ้ำประวัติศาสตร์ในรูปของนวนิยายโดยยืนยันความเป็นเรื่องแต่งที่สมเหตุผลแทนการอ้างว่าเรื่องทั้งหมดเป็นความจริงที่เกิดขึ้น

(2) การผูกเรื่องราวการเสียและการกอบกู้กรุงศรีอยุธยา

การผูกเรื่องให้มีความสมบูรณ์ต่อเนื่องเป็นองค์รวมเดียวกันมิใช่พียงการนำเหตุการณ์ต่างๆ มาจัดลำดับเวลาเท่านั้น แต่สิ่งสำคัญคือการวางโครงเรื่อง (emplotment) เฮเดนไวต์ (White, 1985: 83) ชี้ว่าการวางโครงเรื่องเป็นคุณสมบัติที่ใกล้เคียงกันระหว่างงานเขียนประวัติศาสตร์กับงานวรรณกรรม การวางโครงเรื่องในความหมายของไวต์หมายถึงการจัดระเบียบเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นให้ต่อเนื่องเชื่อมโยงเป็นลำดับ และมีความเป็นเหตุเป็นผลเกิดเป็นเรื่องราวที่สมบูรณ์ขึ้น โดยข้อมูลเกี่ยวกับเหตุการณ์ที่นำมาร้อยเรียงเข้าด้วยกันนั้นผ่านการศึกษาค้นคว้าตามวิธีการทางประวัติศาสตร์ การวางโครงเรื่องในความหมายนี้ใกล้เคียงกับความหมายของการวางโครงเรื่องวรรณกรรมซึ่งหมายถึงชุดเหตุการณ์ที่มีความเป็นเหตุเป็นผลกัน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 328)

ด้วยเหตุที่*กษัตริยา แก้วกัลยาแห่งแผ่นดิน* และ*อธิราชา*มิใช่งานเขียนทางประวัติศาสตร์ นวนิยายทั้งสามเรื่องจึงมีลักษณะสำคัญต่างกับการเขียนงานประวัติศาสตร์ นั่นคือใช้จินตนาการเป็นหลักในการนำเสนอเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ในรูปของนวนิยาย ผู้แต่งมีโอกาสสร้างเรื่องให้มีความสมบูรณ์ตามจินตนาการของตน คือให้พระสุพรรณกัลยา พระวิสุทธิกษัตรีย์ และสมเด็จพระมหาธรรมราชา มีส่วนสำคัญในการสนับสนุนให้สมเด็จพระนเรศวรทรงกอบกู้กรุงศรีอยุธยาได้สำเร็จ โดยเน้นความสัมพันธ์พ่อแม่ลูกระหว่างทั้งสี่พระองค์ให้เป็นปัจจัยสำคัญ ผู้แต่งสามารถเลือกใช้ข้อมูลจากเอกสารหลักฐานต่างๆ อย่างไม่จำเป็นต้องระมัดระวังถึง

[27] ดูรายละเอียดใน White, Hayden. 1975. *Metahistory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

น้ำหนักความน่าเชื่อถือหรือความขัดแย้งกันของเอกสารหลักฐานอย่างที่นักประวัติศาสตร์ต้องระมัดระวัง

ทมยันตีได้วางโครงสร้างความสัมพันธ์ของเหตุการณ์ในเรื่องของนวนิยายชุดนี้บนพื้นฐานของเรื่องในครอบครัวของสมเด็จพระนเรศวรยิ่งกว่าเรื่องความเป็นไปของบ้านเมือง กล่าวคือ แม้ว่าเนื้อเรื่องของนวนิยายกล่าวถึงสงครามระหว่างกรุงศรีอยุธยากับกรุงหงสาวดีตั้งแต่สมัยสมเด็จพระมหาจักรพรรดิจนถึงสมัยสมเด็จพระนเรศวร ซึ่งเป็นช่วงของการเสียและการกอบกู้กรุงศรีอยุธยา แต่เรื่องราวการเสียและการกอบกู้กรุงศรีอยุธยาในนวนิยายสามเรื่องนี้ถูกนำเสนอเป็นเรื่องของครอบครัวไปพร้อมกับเรื่องของชาติบ้านเมือง ผู้แต่งผูกเรื่องให้การเสียและการกอบกู้กรุงศรีอยุธยาเป็นผลจากการกระทำของคนในครอบครัวเดียวกัน นวนิยายชุดนี้จึงมีโครงเรื่องซ้อนกันสองชั้น ชั้นหนึ่งเป็นปมปัญหาภายในครอบครัว อีกชั้นหนึ่งคือปมปัญหาของบ้านเมือง โครงเรื่องทั้งสองดำเนินไปด้วยเหตุการณ์ชุดเดียวกัน

นวนิยายเรื่อง*กษัตริยา*แม้จะเปิดเรื่องที่สงครามช้างเผือกสมัยสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ แต่ก็เล่าย้อนไปถึงสงครามครั้งพระเจ้าตะเบงชเวตี้ยกทัพมา ซึ่งเป็นสงครามครั้งแรกในสมัยของพระองค์ สงครามครั้งนี้ กรุงศรีอยุธยาสูญเสียพระสุริโยทัยพระมเหสีของสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ เนื่องจากถูกฟันสิ้นพระชนม์ และสูญเสียพระราเมศวรพระโอรสกับสมเด็จพระมหาธรรมราชาพระราชบุตรเขยเนื่องจากทั้งสองพระองค์ถูกกองทัพหงสาวดีจับได้ กรุงศรีอยุธยาต้องถวายช้างเพื่อไถ่ตัวทั้งสองพระองค์คืน เหตุการณ์นี้ถือเป็นความพ่ายแพ้ของกรุงศรีอยุธยา

ผู้แต่งกำหนดให้สงครามครั้งนี้เป็นปมความแค้นของตัวละครเอกในสามเรื่อง คือพระวิสุทธิกษัตรีย์ สมเด็จพระนเรศวร พระสุพรรณกัลยา ซึ่งเป็นพระธิดาและหลานของพระสุริโยทัย ความแค้นนี้ถูกทำให้แน่นหนักมากขึ้นหลังจากสงครามช้างเผือก เนื่องจากสมเด็จพระมหาธรรมราชา พระสวามีของพระวิสุทธิกษัตรีย์และพระบิดาของพระสุพรรณกัลยากับสมเด็จพระนเรศวรยอมสวามิภักดิ์ต่อพระเจ้าบุเรงนองแล้วถวายสมเด็จพระนเรศวรไปอยู่ที่หงสาวดี อีกทั้งยังร่วมกับฝ่ายหงสาวดียกทัพมาตีกรุงศรีอยุธยา สงครามครั้งนี้กรุงศรีอยุธยาขอหย่าศึกและถวายช้างเผือกเป็นบรรณาการ พระราเมศวรพระอนุชาของพระวิสุทธิกษัตรีย์ต้องเสด็จไปกรุงหงสาวดีเพื่อเป็นตัวประกันแต่สิ้นพระชนม์ระหว่างทาง ต่อมาในสงครามครั้งเสียกรุง สมเด็จพระมหาจักรพรรดิพระบิดาของพระวิสุทธิกษัตรีย์สวรรคต สมเด็จพระมหินทราธิราชซึ่งขึ้นครองกรุงศรีอยุธยาแทนต้องยอมอ่อนน้อมต่อพระเจ้าบุเรงนอง และต้องเสด็จไปกับกองทัพหงสาวดีแต่ถูกสำเร็จโทษ

ระหว่างทาง สมเด็จพระมหาธรรมราชาขึ้นครองกรุงศรีอยุธาและต้องถวายพระสุพรรณกัลยาไปกรุงหงสาวดีในครั้งนั้น

จะเห็นได้ว่าในเรื่อง*กษัตริยา* สถานการณ์ของกรุงศรีอยุธยาถูกผูกโยงให้สัมพันธ์กับความแค้นของครอบครัว และเป็นเหตุทำให้สมเด็จพระนเรศวรและพระสุพรรณกัลยามีพระทัยมุ่งมั่นที่จะทำลายกรุงหงสาวดีเป็นการตอบแทนดังที่ปรากฏในนวนิยายสองเรื่องต่อมาคือ*แก้วกัลยาแห่งแผ่นดิน*และ*อธิราชา* โดยเฉพาะนวนิยายเรื่อง*อธิราชา*เป็นส่วนของการคลี่คลายปมปัญหาทั้งหมด ทั้งของบ้านเมืองและของครอบครัว การที่สมเด็จพระนเรศวรทรงทำสงครามชนะศึกเป็นการแก้คืนการที่กรุงศรีอยุธยาต้องพ่ายแพ้แก่กรุงหงสาวดี ขณะเดียวกันก็คลี่คลายความขัดแย้งในพระทัยสมเด็จพระมหาธรรมราชาและพระวิสุทธกษัตรีย์ด้วย โดยเฉพาะสามเหตุการณ์สำคัญ คือ การประกาศอิสรภาพ สงครามยุทธหัตถี การยกทัพไปตีกรุงหงสาวดีและตองอู

การประกาศอิสรภาพที่เมืองแครงเป็นการทำให้กรุงศรีอยุธยาพ้นจากการเป็นเมืองขึ้นของกรุงหงสาวดีอย่างเป็นทางการ เป็นการคลี่คลายปมปัญหาที่กรุงศรีอยุธยาเสียให้แก่กรุงหงสาวดี แต่นอกเหนือจากปมปัญหาการเสียกรุงศรีอยุธยาแล้ว การประกาศอิสรภาพยังมีความสำคัญต่อปมปัญหาครอบครัวที่ผู้แต่งวางไว้ เนื่องจากสมเด็จพระมหาธรรมราชามีส่วนสำคัญทำให้เสียกรุง ครั้งนั้นทำให้ทรงบาดหมางกับพระวิสุทธิกษัตรีย์ผู้เป็นพระธิดาในสมเด็จพระมหาจักรพรรดิแห่งกรุงศรีอยุธยา และทรงถูกกล่าวหาว่าไปเข้ากับฝ่ายศัตรู ใน*อธิราชา* แสดงให้เห็นว่าความสบายพระทัยของสมเด็จพระมหาธรรมราชาเมื่อทรงทราบว่าสมเด็จพระนเรศวรทรงประกาศอิสรภาพเกี่ยวเนื่องกับทั้งด้านครอบครัวและบ้านเมือง

> สมเด็จพระมหาธรรมราชาผ่อนพระอัสสาสะยาว...นาน ใคร่ให้พระอัครมเหสี พระวิสุทธิกษัตรีย์ ประทับหลังพระฉากเบื้องหลังรัตนราชบัลลังก์
>
> “เธอคงชื่นชมยินดี เพราะสิ่งที่เธอรักยิ่งกว่าตัวพี่คือแผ่นดิน เธอยอมเสียสิ้น เสียได้ หากแม้ธุลีเดียวแห่งอยุธยา เธอก็ไม่ยอมให้ใครครอง ความจริง...เราสองรอในสิ่งเดียวกัน”
>
> (ทมยันตี, 2547ค: 126)

เช่นเดียวกับเมื่อพระวิสุทธิกษัตรีย์ทรงทราบข่าวก็ทรงระลึกถึงพระบิดาพระมารดาซึ่งต่างสิ้นพระชนม์ระหว่างศึก

ม้าเร็วส่งข่าวกลับมากราบทูลพระนางเธอ นับจากกองทัพอยุธยาหันเข้าหาหงสาวดี แลข่าวที่สะพัดดุจไฟไหม้ป่า

อยุธยาประกาศอิสรภาพ!

ชั้นแรกพระนางนาฏประทับบนพระแท่นฟังข้อราชการ จะดีจะร้ายอย่างไรยากที่จะแสดงพระอาการออกนอกพระพักตร์ หากคำ...อิสรภาพ... ทำให้พระวิสุทธิกษัตรีย์ผุดประทับยืนจังงัง

“อิสรภาพ...เราประกาศอิสรภาพ!”

[…]

“โอ...สมเด็จแม่...ทูลหม่อมพ่อ...”

หยาดพระโลหิตจากพระอุระที่ตกต้องปฐพี สมค่าแล้วในวันนี้ พระบิดาที่ตรอมตรมหนักหนา จนสิ้นพระชนม์ระหว่างศึกกับพระเจ้าหานตาวดีบุเรงนอง

ดวงพระวิญญาณอันเศร้าสร้อย

คอยมาสิบห้าปี...จนพ้นมือไพรี ด้วยพระหลานยา!

(ทมยันตี, 2547ค: 150 – 151)

ส่วนเหตุการณ์สงครามยุทธหัตถีนับว่าเป็นเหตุการณ์สำคัญ ทั้งในแง่ภาพรวมของการเอาชนะฝ่ายตรงข้าม และในแง่เฉพาะเจาะจงลงไปที่ลักษณะการมีชัยชนะเหนือข้าศึกด้วยการกระทำยุทธหัตถีซึ่งเป็นลักษณะเดียวกันกับที่พระสุริโยทัยสิ้นพระชนม์ สงครามยุทธหัตถีจึงมีความหมายพิเศษนอกเหนือจากการแก้คืนการเสียกรุงศรีอยุธยาแล้ว ยังเป็นการแก้คืนให้กับพระสุริโยทัยโดยเฉพาะอีกด้วย โดยเฉพาะการที่สมเด็จพระนเรศวรสามารถรบชนะพระมหาอุปราชาพระราชโอรสของพระเจ้านันทบุเรงแห่งกรุงหงสาวดีได้ด้วยลักษณาการเดียวกันจึงเป็นการคลี่คลายปมที่ผูกไว้แต่ต้น ดังที่บรรยายถึงความคิดคำนึงของสมเด็จพระนเรศวร ณ ขณะนั้นว่า “สมเด็จยาย...พระศรีสุริโยทัยทรงได้รับการชดใช้แล้ว เลือดริน ‘มะขามหย่อง’ น้ำตาไทยนองหน้าจำ บัดนี้ ณ ตรงนั้น น้ำยังท่วมมิเว้นวาย วันนี้ ‘หนองสาหร่าย’ เลือดอริกระเซ็นกระจาย เลือดล้างด้วยเลือดคลาย อุระข้องกำสรดลง” (ทมยันตี, 2547ค: 460) และเมื่อพระวิสุทธิกษัตรีย์ทรงทราบข่าวจากพระอัครมเหสีมณีจันทร์ในสมเด็จพระนเรศวร ก็ทรงระลึกถึงเหตุการณ์ครั้งพระสุริโยทัยสิ้นพระชนม์เช่นเดียวกัน

แม้จะทรงยินดี หากพระสุรเสียงค่อยลง “แก้วฟ้า [พระธิดาในสมเด็จพระมหาจักรพรรดิอีกองค์หนึ่ง] จำวันที่เราคอยที่สวนหลวงสบสวรรค์ได้ไหม?”

ใครจะลืมวันนั้น วันที่ข่าวร้ายแพร่สะพัดมาก่อน คนทั้งนาคร พระญาติวงศ์พงศา ไปคอยด้วยน้ำตานองหน้า เสียงสะอื้นไห้แซ่ทยอยเป็นระลอกตลอดทาง

[…]

วันนี้...พม่าจะรับรู้เฉกกัน
เราคอยมานาน...กี่ปีนะ?
ปีวอก พุทธศักราช 2091 ทรงจำได้
ปีนี้พุทธศักราช 2135 รวมเวลา 44 ปี
นาน...แต่...ไม่นานเกินไป คุ้มการรอ

(ทมยันตี, 2547ค: 472 – 473)

สุดท้ายคือการยกทัพไปตีกรุงหงสาวดี ตองอู และเมืองต่างๆ ในขอบขัณฑสีมาของกรุงหงสาวดี การที่สมเด็จพระนเรศวรทรงยกทัพไปตีกรุงหงสาวดีนี้ ทางหนึ่งผู้แต่งผูกว่าเป็นการที่กรุงศรีอยุธยา “เอาคืน” จากกรุงหงสาวดี อีกทางหนึ่ง ผู้แต่งผูกว่าเป็นการคลี่คลายปมความแค้นของครอบครัวหรือเรื่องส่วนตัว สืบเนื่องตั้งแต่ที่สมเด็จพระนเรศวรต้องเสด็จไปเป็นตัวประกันที่กรุงหงสาวดีและถูกหยันว่าเป็นเชลย ดังที่ผู้แต่งเลือกเอาเหตุการณ์ชนไก่มาเป็นชนวนให้ทรงคับแค้นและเสด็จหนีจากกรุงหงสาวดี (ทมยันตี, 2547ค: 2 – 5) และพระสุพรรณกัลยาถูกถวายเป็นบาทบริจาริกาพระเจ้าบุเรงนองเนื่องด้วยกรุงศรีอยุธยาเสียแก่กรุงหงสาวดี ปมความแค้นนี้ “ต้องแก้ ด้วยเลือดล้างอาย” คือรอให้ถึงวันที่ “ฉัตรตระหง่านเหนือแผ่นดินหงสา!” (ทมยันตี, 2547ก: 407) เมื่อสมเด็จพระนเรศวรทรงทราบว่าพระสุพรรณกัลยาถูกพระเจ้านันทบุเรงฟันสิ้นพระชนม์พร้อมพระโอรสหลังจากพระมหาอุปราชากระทำยุทธหัตถีสิ้นพระชนม์ สมเด็จพระนเรศวรทรงมุ่งหมายที่จะยกทัพไปตีกรุงหงสาวดีดังที่พระองค์ตรัสกับพระอัครมเหสีว่า “มณีรัตนา...เราต้องเหยียบหานตาวดี วันนี้...จงร้องไห้ วันหน้า...เจ้าจะได้หัวเราะหยัน ในสิ่งที่มันทำกับพี่เรา เรา และเจ้า!” (ทมยันตี, 2547ค: 494)

การวางโครงสร้างความสัมพันธ์ของเหตุการณ์ดังกล่าวอาจเสนอเป็นผังการสร้างปมขัดแย้งและการคลี่คลายได้ดังนี้

การสร้างปมขัดแย้ง

เหตุการณ์	**ปมความแค้นของครอบครัว**	**ปัญหาของบ้านเมือง**
สงครามกับพระเจ้าตะเบงชเวตี้	พระวิสุทธิกษัตรีย์เสียพระมารดา	อยุธยาเสียพระสุริโยทัย พระราเมศวรและสมเด็จพระมหาธรรมราชาถูกข้าศึกจับได้
สงครามช้างเผือก	พระวิสุทธิกษัตรีย์บาดหมางกับพระสวามี เสียพระอนุชา ต่อมาเสียพระโอรส	อยุธยาเสียพระราเมศวรและช้างเผือก
สงครามครั้งเสียกรุง	พระวิสุทธิกษัตรีย์เสียพระบิดา พระอนุชา และพระธิดา	อยุธยาเสียพระมหาจักรพรรดิ พระมหินทรฯ และเสียกรุง
สงครามยุทธหัตถี	สมเด็จพระนเรศวรเสียพระพี่นาง	

การคลี่คลายปมขัดแย้ง

เหตุการณ์	**ปัญหาของครอบครัวที่ได้รับการคลี่คลาย**	**ความพ่ายแพ้ของกรุงศรีอยุธยาที่ได้รับการแก้คืน**
การประกาศอิสรภาพ	ความร้าวฉานในครอบครัว	สงครามกับพระเจ้าตะเบงชเวตี้
สงครามยุทธหัตถีและการตีกรุงหงสาวดีและเมืองต่างๆ	การสูญเสียบุคคลในครอบครัว	สงครามช้างเผือก สงครามครั้งเสียกรุง

นอกจากนวนิยายสามเรื่องนี้จะเสนอเรื่องราวการเสียและการกอบกู้กรุงศรีอยุธยาโดยการผูกเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ด้วยโครงเรื่องแบบวรรณกรรมเพื่อเชื่อมโยงเหตุการณ์ต่างๆ ให้เป็นเหตุเป็นผลกันแล้ว นวนิยายสามเรื่องนี้ยังเติมช่องว่างในเรื่องราวจากเอกสารประวัติศาสตร์ให้เต็มสมบูรณ์ด้วยการเพิ่มเรื่องราวของบุคคลซึ่งเอกสารประวัติศาสตร์กล่าวถึงไว้เพียงครึ่งๆ กลางๆ โดยตีความและสร้างบุคลิกภาพของบุคคลเหล่านั้นด้วยวิธีการเดียวกับการสร้างตัวละครในวรรณกรรม

ประวัติศาสตร์เกี่ยวกับการกอบกู้กรุงศรีอยุธยาที่รับรู้กันโดยทั่วไปมักกล่าวยกย่องสมเด็จพระนเรศวรโดยไม่ได้กล่าวถึงบุคคลอื่นว่ามีส่วนในความสำเร็จนี้นอกเหนือจากสมเด็จพระเอกาทศรถพระอนุชาและข้าทหาร สอดคล้องกับแนวการบันทึกประวัติศาสตร์โดยทั่วไปและนวนิยายอิงประวัติศาสตร์ที่มักบันทึกเรื่องราวของวีรบุรุษซึ่งเป็นผู้มีความสำคัญต่อบ้านเมือง การเล่าเรื่องประวัติศาสตร์ตามแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่พยายามที่จะก้าวข้ามการเล่าเรื่องตามแบบธรรมเนียมนิยม โดยหันมาให้ความสำคัญแก่ผู้ที่มิใช่วีรบรุษหรือนักรบผู้ยิ่งใหญ่และผู้ที่ได้รับผลกระทบจากสงคราม (Hutcheon, 2002: 49)

ในนวนิยายชุดนี้ ผู้แต่งยังคงยืนยันความสำคัญของสมเด็จพระนเรศวรในการเป็นผู้นำในการกอบกู้อิสรภาพของอาณาจักรใน*อธิราชา* แต่ผู้แต่งได้เพิ่มความสำคัญของบุคคลผู้ซึ่งประวัติศาสตร์กระแสหลักละเลยที่กล่าวถึง โดยเฉพาะผู้หญิงคือพระสุพรรณกัลยาและพระวิสุทธิกษัตรีย์ไว้ใน*กษัตริยา*และ*แก้วกัลยาแห่งแผ่นดิน* ทั้งสองพระองค์นี้ในเอกสารประวัติศาสตร์ของไทยกล่าวถึงน้อยมาก พระสุพรรณกัลยามีภาพเป็นเพียงพระธิดาที่ถูกถวายเป็นบาทบริจาริกาพระเจ้าบุเรงนอง ส่วนพระวิสุทธิกษัตรีย์นั้นในประวัติศาสตร์กล่าวเพียงว่าทรงเป็นบำเหน็จที่สมเด็จพระมหาจักรพรรดิพระราชทานให้สมเด็จพระมหาธรรมราชา ทั้งที่แท้ที่จริงแล้วสถานะของพระองค์ในฐานะที่เป็น “บรรณาการ” และ “บำเหน็จ” น่าจะมีบทบาทสำคัญต่อการเมืองระหว่างราชอาณาจักรอย่างมากเช่นเดียวกับผู้หญิงในราชสำนักของอาณาจักรต่างๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (สุเนตร ชุตินธรานนท์ 2542: 78 – 95) จากแนวความคิดดังกล่าว ทมยันตีนำมาเป็นแนวทางในการสร้างเรื่องราวของพระวิสุทธิกษัตรีย์และพระสุพรรณกัลยาให้มีบทบาทสำคัญในการกอบกู้กรุงศรีอยุธยาโดยอาศัยสถานภาพความเป็นแม่และเมีย สุดท้ายคือสมเด็จพระมหาธรรมราชาซึ่งมีภาพคลุมเครือในประวัติศาสตร์กรุงศรีอยุธยาช่วงนี้ ระหว่างการเป็นผู้ทรยศหรือผู้กอบกู้และรักษากรุงศรีอยุธยา ในเรื่อง ทมยันตีเลือกนำเสนอสมเด็จพระมหาธรรมราชาให้มีบทบาทกอบกู้กรุงศรีอยุธยาผ่านบทบาทความเป็นพ่อ

ในด้านพระสุพรรณกัลยานั้น เอกสารหลักฐานทางประวัติศาสตร์กล่าวถึงไว้น้อยมากและไม่มีเรื่องราวเกี่ยวเนื่องกับการกอบกู้กรุงศรีอยุธยา ในเอกสารประวัติศาสตร์กล่าวถึงแต่พระธิดาของสมเด็จพระมหาธรรมราชาพระนามว่าพระสุพรรณ ถูกถวายไปกรุงหงสาวดีภายหลังสมเด็จพระมหาธรรมราชาได้ครองกรุงศรีอยุธยา และปรากฏความในบางฉบับว่าเมื่อสมเด็จพระนเรศวรทรงหนีกลับอยุธยา พระองค์มิได้เสด็จกลับมาด้วย ส่วนในเอกสารฝ่ายพม่ามีหลักฐานอ้างถึงพระพี่นางพระนเรศหรือสมเด็จพระนเรศวรว่าทรงเป็นพระมเหสีองค์หนึ่งของพระเจ้าบุเรงนอง (สุเนตร ชุตินธรานนท์, 2542: 35) เรื่องราวของพระสุพรรณกัลยาใน*แก้วกัลยาแห่งแผ่นดิน*เป็น

จินตนาการของผู้แต่งถึงผู้หญิงซึ่งตกอยู่ในดินแดนของศัตรู ลักษณะของพระสุพรรณกัลยาเกิดจากการตีความสถานะของพระองค์ที่ถูกส่งไปกรุงหงสาวดี ผนวกกับศักดิ์และสถานะของพระองค์ในเรื่องที่ทรงเป็นพระธิดาของสมเด็จพระมหาธรรมราชาซึ่งทรงเป็นนักรบและนักยุทธศาสตร์ กับทั้งทรงเป็นพระธิดาของพระวิสุทธิกษัตรีย์ผู้ทรงมีขัตติยมานะในความเป็นเจ้านายแห่งกรุงศรีอยุธยาหรือ “ไทย” ทมยันตีจึงกำหนดบุคลิกภาพของพระสุพรรณกัลยาว่าทรงเป็นขัตติยนารีที่มีความรอบคอบ คิดการณ์ไกล และทรงรักชาติรักแผ่นดินยิ่งชีวิต คำถามสำคัญที่ทมยันตีตั้งไว้ว่า “ถ้าเราต้องตกในสภาพเช่นนั้น จะทำอย่างไร?” (ทมยันตี, 2547ข: 13) และ “[…] ลูกเสนาธิการอีกพระองค์ จะยอมอยู่เงียบๆ ยอมรับการกดขี่ข่มเหงหรือ?” (ทมยันตี, 2547ข: 215) จึงนำไปสู่การจินตนาการถึงบทบาทของพระสุพรรณกัลยาว่า “ท่านต้องวางพระองค์เป็นขัตติยนารีศรีอโยธยามาตลอด ทั้งพระชีวิตส่วนพระองค์ การแต่งพระองค์ พูดง่ายๆ ว่า กินอยู่ หลับนอน แบบไทยๆ ทั้งพระตำหนัก คงความเป็นไทยไว้หมด” (ทมยันตี, 2547ข: 85)

ทมยันตีสร้างให้พระสุพรรณกัลยามีบทบาทสำคัญในการที่สมเด็จพระนเรศวรทรงกอบกู้กรุงศรีอยุธยาได้สำเร็จโดยอาศัยสถานะที่ทรงเป็นมเหสีโปรดของพระเจ้าหงสาวดีทั้งสองพระองค์ เมื่อครั้งสมเด็จพระนเรศวรหนีกลับกรุงศรีอยุธยา พระสุพรรณกัลยาทรงปฏิเสธที่จะหนีกลับกรุงศรีอยุธยาพร้อมกับสมเด็จพระนเรศวรว่าเนื่องจากทรงเห็นว่าพระองค์จะเป็นภาระ จึงยอมเสี่ยงที่จะรับพระอาญาจากพระเจ้าบุเรงนองแต่เพียงลำพัง และการที่พระองค์ไม่เสด็จหนีไปนี้เป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้ไม่มีการไล่ตามจับสมเด็จพระนเรศวรเนื่องจากทรงเป็นที่รักของพระเจ้าบุเรงนอง ความสัมพันธ์ระหว่างกรุงหงสาวดีกับกรุงศรีอยุธยาจึงยังคงดีอยู่จนกระทั่งสิ้นสมัยพระเจ้าบุเรงนอง

> เรื่องใหญ่เกิดขึ้นแล้ว...พระเจ้าหานตาวดีบุเรงนองเมื่อทรงทราบ ชั้นแรกน่าจะตกพระทัยและกริ้วอยู่บ้าง ความ [ในเอกสารประวัติศาสตร์] ตอนนี้สับสน แต่ที่น่าสังเกตคือ มีการติดตาม […]
>
> ผลของการติดตามคือ [พระนเรศวร] เสด็จหนีไปได้ กับข้อควรสังเกตต่อไป
>
> ทำไมไม่มีการติดตามต่อไป
>
> ทำไมทางหานตาวดีไม่แจ้งให้ทางอโยธยาส่งพระองค์คืน ดูจะเป็นการ...แล้วก็แล้วกันไป...เสียเฉยๆ

> เราควรมา ‘อ่าน’ ด้านพระสุพรรณกัลยา เมงเอกเระ [พระจ้าบุเรงนอง] บอกแล้วว่า ‘ท่านกริ้ว’ หากทรงกริ้วเฉพาะผู้ทรง ‘กระทำการ’ และคง ‘ไม่หนักหนา’ ดังที่กล่าว
>
> […]
>
> ลูก – เมียยอดรักของท่านยังอยู่กับท่าน กับพระนเรศก็...ทรงกริ้วบ้างอาลัยบ้าง ตามประสาคนมีอายุที่รักเด็กคนใด จะ ‘ไม่เท่าไหร่’
>
> (ทมยันตี, 2547ข: 119 – 120)

เมื่อพระเจ้านันทบุเรงทรงครองกรุงหงสาวดี และโปรดให้พระสุพรรณกัลยาเป็นพระมเหสีพระองค์หนึ่ง พระสุพรรณกัลยาจึงทรงใช้โอกาสที่พระเจ้านันทบุเรงโปรดปรานและไว้พระทัยกระทั่งบอกเล่าข้อราชการงานเมืองให้พระองค์ทราบ นำข่าวจากราชสำนักหงสาวดีถ่ายทอดผ่านเจ้านายฝ่ายมอญที่รับใช้พระองค์อยู่ที่ตำหนักไปสู่สมเด็จพระนเรศวรเพื่อให้ทรงทราบความเป็นไปและรับมือกับกองทัพหงสาวดีที่ยกไปในแต่ละครั้ง ที่สำคัญคือพระองค์ทรงเป็นแรงผลักดันให้สมเด็จพระนเรศวรยกทัพมาตีกรุงหงสาวดีถึงสองครั้ง เป็นการกดดันให้ราชอาณาจักรหงสาวดีปั่นป่วน เกิดการแข็งเมืองและสุดท้ายคือกรุงหงสาวดีเสียแก่พระเจ้าตองอู และภายหลังบ้านเมืองก็ถูกปล้นชิงและเผาทำลาย

ส่วนพระวิสุทธิกษัตรีย์นั้น จากหลักฐานประวัติศาสตร์ทราบแต่เพียงว่าพระองค์ทรงเป็นพระธิดาในสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ เดิมพระนามว่าสวัสดิราช ได้รับสถาปนาเป็นพระวิสุทธิกษัตรีย์พระมเหสีของพระมหาธรรมราชาซึ่งครองเมืองพิษณุโลก จากข้อมูลดังกล่าว ทมยันตีตีความศักดิ์และสถานะของพระองค์ว่าทรงเป็นพระธิดาของพระมหากษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยาและพระสุริโยทัยพระมเหสีผู้กล้าหาญสละพระชนม์ชีพเพื่อแผ่นดิน และกำหนดให้พระองค์มีบทบาทในการเชื่อมโยงสายสัมพันธ์ระหว่างสมเด็จพระมหาธรรมราชากับกรุงศรีอยุธยา เมื่อพระเจ้าบุเรงนองยกทัพมาตีพิษณุโลกแล้วสมเด็จพระมหาธรรมราชาดำริที่จะยอมอ่อนน้อม ความเป็นพระธิดาแห่งกษัตริย์ทำให้ทรงขัดแย้งกับพระสวามีเนื่องจากทรงเห็นว่า “ตายเสียดีกว่าไร้ศักดิ์!” แต่สมเด็จพระมหาธรรมราชาทรงเห็นว่า “ศักดิ์กู้คืนได้ ชีพสูญกู้คืนมิได้” บทสรุปความขัดแย้งนี้คือ “ความคิดแห่งราชธิดาวีรกษัตริย์ กับความคิดเสนาธิการย่อมแตกต่างกัน” (ทมยันตี, 2547ก: 103) เมื่อสมเด็จพระมหาธรรมราชาตัดสินพระทัยยอมอ่อนน้อมต่อพระเจ้าหงสาวดี พระวิสุทธิกษัตรีย์ซึ่งเป็นพระมเหสีจึงทรงมีความทุกข์โทมนัสมากและมีความเหินห่างกันมาแต่นั้น กระทั่งถึงกับตัดขาดกันเมื่อสมเด็จพระมหาธรรมราชาถวายพระสุพรรณกัลยาไปกรุงหงสาวดี ซึ่งเป็นจุดเริ่มให้พระองค์มีบทบาทในการสนับสนุนสมเด็จพระนเรศวรในการกอบกู้กรุงศรีอยุธยา กล่าวคือ

ภายหลังพระสุพรรณกัลยาถูกส่งตัวไปกรุงหงสาวดีแล้ว พระวิสุทธิกษัตรีย์ก็เสด็จกลับไปประทับที่เมืองพิษณุโลก เรื่องนี้ไม่มีหลักฐานปรากฏในเอกสารทางประวัติศาสตร์ ทมยันตีจินตนาการเรื่องนี้ขึ้นเพื่อให้พระองค์มีบทบาทในการรั้งเมืองพิษณุโลกให้ผูกพันกับกรุงศรีอยุธยา แต่ในขณะเดียวกันก็แยกกับกรุงศรีอยุธยาเนื่องจากความระหองระแหงกับสมเด็จพระมหาธรรมราชา เมืองพิษณุโลกนี้เองกลายเป็นฐานกำลังของสมเด็จพระนเรศวรในการเตรียมการกอบกู้กรุงศรีอยุธยา “ ‘พิษณุโลก’ ภายใต้พระบารมีพระนางนาฏยังเป็น ‘ฐานที่มั่น’ ของไทย เคยเป็น ‘เมืองหน้าด่าน’ ป้องกันทัพจากด่านแม่ละเมาอย่างไร บัดนี้ พิษณุโลกจะยังความหวาดไหวให้หัวเมืองทางเหนืออยู่กระนั้น พิษณุโลกกระทำดั่งเป็น ‘เอกเทศ’ จากอยุธยา” (ทมยันตี, 2547ค: 35) และเมื่อสมเด็จพระนเรศวรเสด็จหนีมาจากกรุงหงสาวดี สมเด็จพระมหาธรรมราชากับพระเอกาทศรถทรงปรึกษากันแล้วเห็นควรให้สมเด็จพระนเรศวรเสด็จมาประทับที่พิษณุโลก “กับแม่” เพื่อเป็นข้ออ้างที่จะไม่ส่งตัวสมเด็จพระนเรศวรคืนเนื่องจากพิษณุโลกมิได้อยู่ใต้อาณัติของกรุงศรีอยุธยา (ทมยันตี, 2547ค: 26)

ที่สำคัญคือ พระวิสุทธิกษัตรีย์ในฐานะพระมารดาคือผู้ปลูกฝังความคิดแค้นพม่าหงสาวดีและความจงรักภักดีต่อชาติบ้านเมืองให้แก่สมเด็จพระนเรศวรและพระสุพรรณกัลยา โดยการเล่าถึงการศึกสงครามระหว่างกรุงหงสาวดีกับกรุงศรีอยุธยาตั้งแต่ครั้งพระเจ้าตะเบงชเวตี้ทรงยกทัพมาตีกรุงศรีอยุธยาและพระสุริโยทัยสิ้นพระชนม์

> “เราเริ่มกระทบกระทั่งกับพม่า”
>
> พระมารดา...วิสุทธิกษัตรีย์ค่อยทรง ‘ย่อยย่อ’ ความนัยที่เกิดในขณะนั้นเสียบ้าง หากความที่ทรงเล่าละเอียดย้ำ ขยายความขึ้นเรื่อยๆ คือตอน...
>
> สมเด็จพระอัยยิกา ศรีสุริโยทัย สิ้นพระชนม์
> ซบบนคอคชาธารทรง
>
> เมื่อพระธิดา พระโอรส ทรงพระเยาว์ ก็เล่าประทานสั้น ยิ่งเจริญพระชันษา รายละเอียดก็เพิ่มเป็นลำดับ
>
> ทุกพระองค์ ‘ต้อง’ ทรงทราบ
> ทุกพระองค์ ‘ต้อง’ ทรงจารจำ
> ประวัติแห่งแผ่นดินตรงนี้ ‘ต้องมิลืมเลือน’!
> พระธิดา...สุพรรณกัลยา จะตั้งพระทัยฟังเงียบ หากพระเนตรแวววับ
> ถ้าจะตาย ต้องให้สมพระเกียรติเฉกสมเด็จยาย!

หากพระกุมารนเรศวรกลับทรงมาดมั่นอีกอย่าง
“เราจะฆ่าฝ่ายมันอย่างนั้นบ้าง!”

(ทมยันตี, 2547ก: 39 – 40)

การที่ทมยันตีเสนอให้พระวิสุทธิกษัตรีย์และพระสุพรรณกัลยาได้รับความสำคัญในการกอบกู้กรุงศรีอยุธยาเคียงคู่กับสมเด็จพระนเรศวร เป็นการเสนอบทบาทความสำคัญของผู้หญิงในประวัติศาสตร์ของบ้านเมืองหรืออาณาจักรซึ่งต่างกับประวัติศาสตร์กระแสหลักที่เล่าถึงผู้หญิงเพียงเล็กน้อย และมักกล่าวถึงในลักษณะของผู้รับการกระทำ (passive) มากกว่าเป็นผู้กระทำการ (active) คือมีฐานะเป็น “บรรณาการ” ที่ถูกส่งไปถวายกษัตริย์อาณาจักรต่างๆ ลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นกรอบความคิดในการเล่าประวัติศาสตร์ที่ไม่เห็นหรือไม่ให้ความสำคัญแก่การเมืองในราชสำนัก “ฝ่ายใน” หรือฝ่ายผู้หญิงว่ามีอิทธิพลต่อกิจการบ้านเมืองเท่ากับการเมืองของ “ฝ่ายหน้า” หรือฝ่ายผู้ชาย ในการเล่าถึงบทบาทของพระวิสุทธิกษัตรีย์และพระสุพรรณกัลยา ทั้งในฐานะแม่ เมีย ลูก และพี่สาว ทมยันตีได้แสดงให้เห็นพื้นที่ของผู้หญิงในกิจการของบ้านเมืองผ่านบทบาทของความเป็น “ฝ่ายใน” และสายสัมพันธ์ใน “ครอบครัว” ในประวัติศาสตร์การกอบกู้กรุงศรีอยุธยา

สุดท้ายคือสมเด็จพระมหาธรรมราชา นวนิยายชุดนี้นำเสนอว่าพระองค์ทรงมีบทบาทสำคัญโดยอ้อมในการกอบกู้กรุงศรีอยุธยา ตามเอกสารประวัติศาสตร์ สมเด็จพระมหาธรรมราชาเดิมเป็นขุนนาง มีความดีความชอบในการก่อการยึดราชสมบัติกรุงศรีอยุธยาจากขุนวรวงศาและท้าวศรีสุดาจันทร์ ถวายแด่สมเด็จพระมหาจักรพรรดิ จึงได้ครองเมืองพิษณุโลกและอภิเษกพระธิดาสมเด็จพระมหาจักรพรรดิเป็นพระมเหสี

การเล่าถึงสมเด็จพระมหาธรรมราชาในประวัติศาสตร์ไทยมีลักษณะก้ำกึ่งระหว่างการที่ทรงเป็นต้นเหตุให้กรุงศรีอยุธยาเสียแก่พระเจ้าบุเรงนองกับการที่ทรงเป็นผู้รักษากรุงศรีอยุธยาให้พ้นจากสมเด็จพระมหินทราธิราช “กษัตริย์ผู้อธรรม” ภาพของสมเด็จพระมหาธรรมราชาดังกล่าวขึ้นอยู่กับ “โครงเรื่อง” ในการเล่าประวัติศาสตร์ โครงเรื่องหนึ่งคือเรื่องสงครามระหว่างกรุงศรีอยุธยากับกรุงหงสาวดี ในเรื่องที่เล่าตามโครงเรื่องนี้ สมเด็จพระมหาธรรมราชามีภาพเป็น “ผู้ร้าย” ส่วนอีกโครงเรื่องหนึ่งคือเรื่องการท้าทายบุญบารมีระหว่างกษัตริย์แต่ละพระองค์ ทั้งในอาณาจักรเดียวกันและต่างอาณาจักร เรื่องที่เล่าตามโครงเรื่องนี้เสนอภาพสมเด็จพระมหาธรรมราชาเป็นกษัตริย์ “ผู้ทรงศักดานุภาพ” พระองค์หนึ่ง (ธงชัย วินิจจะกูล, 2546: 146 – 183)

ในนวนิยายชุด*กษัตริยา* ทมยันตีเสนอภาพสมเด็จพระมหาธรรมราชาจากโครงเรื่องสงครามระหว่างกรุงศรีอยุธยากับกรุงหงสาวดี แต่พลิกกลับให้สมเด็จพระมหาธรรมราชาเป็น

ผู้ถูกกระทำและเสียสละตนเองเพื่อบ้านเมือง เนื่องจากมีพื้นฐานความคิดว่าทรงเป็นพระราชบิดาของสมเด็จพระนเรศวรซึ่งเป็นผู้กอบกู้กรุงศรีอยุธยา และในประวัติศาสตร์ ทั้งสองพระองค์มิได้มีความขัดแย้งกัน ในนวนิยายชุดนี้ ผู้แต่งตีความว่าสมเด็จพระมหาธรรมราชาทรงมีศักดิ์และสถานะเป็นเจ้าเมืองพิษณุโลก และทรงเป็นนักรบและนักยุทธศาสตร์มากกว่าจะเป็นเจ้านายเชื้อพระวงศ์ แต่ก็มีความสัมพันธ์เกี่ยวดองเป็นพระราชบุตรเขยของสมเด็จพระมหาจักรพรรดิแห่งกรุงศรีอยุธยา จึงทรงมีความเป็นพวกเดียวกันกับฝ่ายกรุงศรีอยุธยาอยู่แม้ว่าจะทรงสวามิภักดิ์ต่อพระเจ้าบุเรงนองแล้วก็ตาม

การที่สมเด็จพระมหาธรรมราชาถูกเสนอภาพให้มีลักษณะเป็นเสนาธิการ การวางแผนรบเพื่อผลสัมฤทธิ์ในภายหน้าจึงมีความสำคัญมากกว่าการพยายามต่อสู้เพื่อชนะศึกเฉพาะหน้าเฉพาะคราว และการกำหนดให้พระองค์ทรงเป็น “พวกเดียวกัน” กับกรุงศรีอยุธยาผ่านสายสัมพันธ์ทางครอบครัวทำให้พระองค์มีความปรารถนาดีต่อบ้านเมือง คือกรุงศรีอยุธยา และทรงยึดถือบ้านเมืองอยู่เหนือตัวบุคคล คืออยู่เหนือองค์พระมหากษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยาเช่นสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ รวมถึงอยู่เหนือพระองค์เอง สมเด็จพระมหาธรรมราชาจึงทรงวางอุบายให้กรุงศรีอยุธยาเสียแก่กองทัพหงสาวดีโดยละม่อม ไม่ให้บ้านเมืองและราษฎรเกิดความเสียหาย แม้ว่าพระองค์จะต้องสูญเสียครอบครัวและถูกเข้าใจผิด

บทบาทของสมเด็จพระมหาธรรมราชาที่นวนิยายชุดนี้นำเสนอจึงมิใช่การยอมสวามิภักดิ์ต่อกรุงหงสาวดี หากแต่เป็นการรอวันที่จะกอบกู้บ้านเมือง ดังที่ตรัสกับพระวิสุทธิกษัตรีย์ว่า “[…] ขุนศึกนั้นมิใช่รู้จักแค่ชัยะฤๅพ่ายแพ้ ขุนศึกต้องรู้จักถนอมลูกศึก รู้จักถนอมกำลัง รู้จักถอยหนึ่งก้าว รอเวลารุกใหม่ ผู้บ้าจะบิ่น ดาบที่คมร่อยจักใช้ประโยชน์ดีหรือ เราต้องรู้ว่าเมื่อใดจักซ่อนคม เราจะปล่อยในเมืองทลายพินาศ ไพร่เมืองถูกฆ่าฟันลาญแหลกได้อย่างไร วันนี้อัปยศ แต่วันหน้า เรามีเวลาล้างอาย แต่ถ้าพินาศหมด จะเรียกคืนได้ไฉน?” (ทมยันตี, 2547ก: 132 – 133) ยิ่งไปกว่านั้น สมเด็จพระมหาธรรมราชาทรงใช้ความเป็นพ่อกำหนดแนวทางการกอบกู้บ้านเมือง การที่พระองค์ถวายสมเด็จพระนเรศวรพระโอรสไปกรุงหงสาวดีก็เพื่อผลภายหน้าในการที่ทำให้สมเด็จพระนเรศวรจะทรงรอบรู้การภายในของฝ่ายหงสาวดี รอบรู้การรบการสงครามจากพระเจ้าบุเรงนองซึ่งเป็นนักรบที่เก่งกล้า และรอบรู้ภูมิประเทศต่างๆ และการที่ทรงถวายพระธิดาไปเป็นบาทบริจาริกาพระเจ้าบุเรงนองนั้นก็เป็นอุบายวางกลศึก “พวนเรือโยง” เพื่อลวงให้ฝ่ายหงสาวดีตายใจว่าสวามิภักดิ์จริง แท้จริงแล้วพระองค์ประสงค์ให้พระธิดาเป็นไส้ศึกอยู่ในกรุงหงสาวดี ดังที่พระองค์ทรงสอนพระสุพรรณกัลยาให้เอาเยี่ยงอย่างพระสุริโยทัยและพระวิสุทธิ

กษัตรีย์ ให้ทรงดูแลสมเด็จพระนเรศวร และบ่อนทำลายราชสำนักหงสาวดี (ทมยันตี, 2547ก: 418 – 419)

สุดท้ายคือความเป็นนักรบและนักยุทธศาสตร์ของพระองค์ซึ่งถ่ายทอดมายังสมเด็จพระนเรศวรและพระสุพรรณกัลยาดังที่ผู้เล่าตั้งคำถามให้คิดว่า “หากท่านมิใช่ราชสีห์ ท่านจะให้พระโอรส ธิดา ทรงเป็นเยี่ยงราชสีห์ได้อย่างไร?” (ทมยันตี, 2547ก: 216) ทมยันตีจึงกำหนดให้สมเด็จพระนเรศวรและพระสุพรรณกัลยาถ่ายทอดลักษณะของสมเด็จพระมหาธรรมราชาไปคนละส่วน สมเด็จพระนเรศวรทรงมีความเป็นนักรบและนักวางยุทธศาสตร์การรบดังที่สมเด็จพระมหาธรรมราชาทรงมองสมเด็จพระนเรศวรว่าทรงเป็น “เงาของท่าน” (ทมยันตี, 2547ค: 216) ขณะที่พระสุพรรณกัลยาทรงเป็นนักวางแผน รอบคอบ และคิดการณ์ไกล ในเรื่องผู้เล่าย้ำหลายครั้งว่าทรงเป็น “ลูกเสนาธิการ” (ทมยันตี, 2547ข: 113, 137, 158, 185 เป็นต้น)

การตีความและนำเสนอภาพบุคคลในประวัติศาสตร์ในลักษณะดังกล่าวเป็นการจินตนาการถึงสิ่งที่น่าจะเกิดขึ้น ซึ่งเอกสารประวัติศาสตร์ไม่ได้บันทึกไว้ โดยนำมาสานต่อกับเรื่องเล่ากระแสหลัก ทำให้เรื่องเล่าเกี่ยวกับการเสียและการกอบกู้กรุงศรีอยุธยาฉบับ*กษัตริยา*เป็นการอธิบายถึงการเมืองของอาณาจักรผ่านสายสัมพันธ์ของครอบครัวแทนการเล่าถึงวีรกรรมของสมเด็จพระนเรศวรเพียงพระองค์เดียว

(3) อัตวิสัยและมายาคติในการเล่าอดีต

ในการนำเสนอเรื่องเล่าเกี่ยวกับการเสียและการกอบกู้กรุงศรีอยุธยาในนวนิยายชุดนี้ ผู้แต่งไม่ลังเลที่จะแสดงจุดยืนอยู่ข้างฝ่ายกรุงศรีอยุธยา ซึ่งผู้อ่านสามารถเห็นได้อย่างชัดเจนจากน้ำเสียง การใช้ถ้อยคำ และการแสดงความคิดเห็นวิพากษ์วิจารณ์เหตุการณ์และตัวละครต่างๆ ที่มีตัวตนอยู่ในประวัติศาสตร์ การแสดงจุดยืนอยู่ข้างฝ่ายกรุงศรีอยุธยาก็เนื่องจากผู้แต่งผูกโยงอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาเข้ากับ “ชาติไทย” ในปัจจุบัน แสดงให้เห็นถึงมายาคติ (myth)[28] ของมโนทัศน์

[28] มายาคติ เป็นคำที่นพพร ประชากุล บัญญัติขึ้นใช้แทนคำว่า myth ตามความหมายของโรล็องด์ บาร์ตส์ หมายถึง “การสื่อความหมายด้วยคติความเชื่อทางวัฒนธรรมซึ่งถูกกลบเกลื่อนให้เป็นที่รับรู้เสมือนว่าเป็นธรรมชาติ หรืออาจกล่าวให้ถึงที่สุดได้ว่า เป็นกระบวนการลวงให้หลงอย่างหนึ่ง แต่ทั้งนี้ก็มิได้หมายความว่ามายาคติเป็นการโกหกหลอกลวงแบบปั้นน้ำเป็นตัวหรือการโฆษณาชวนเชื่อที่บิดเบือนข้อเท็จจริง มายาคตินั้นมิได้ปิดบังอำพรางสิ่งใดทั้งสิ้น ทุกอย่างปรากฏต่อหน้าต่อตาเราอย่างเปิดเผย แต่เราต่างหากที่คุ้นเคยกับมันเสียจนไม่ทันสังเกตว่ามันเป็นสิ่งประกอบสร้างทางวัฒนธรรม เรานั่นเองที่ “หลง” คิดไปว่าค่านิยมที่เรายึดถืออยู่นั้นเป็นธรรมชาติ หรือเป็นไปตามสามัญสำนึก” และ “มายาคติมิได้กำเนิดจากอากาศธาตุ แต่เป็นผลผลิตทาง

เกี่ยวกับ “ชาติไทย” ที่ผู้แต่งยึดถือเป็นหลักในการเล่าประวัติศาสตร์อยุธยา กล่าวคือในการเล่าถึงกรุงศรีอยุธยา ผู้แต่งยึดถือว่าเรื่องราวของกรุงศรีอยุธยาคือเรื่องราวประวัติศาสตร์ชาติไทย ดังจะเห็นว่าผู้แต่งเน้นและย้ำเสมอว่าเรื่องราวของกรุงศรีอยุธยาเป็นประวัติศาสตร์ของคนไทยในปัจจุบัน

มโนทัศน์เกี่ยวกับ “ชาติไทย” ที่ผู้แต่งใช้ในการเล่าเรื่องประวัติศาสตร์การเสียและการกอบกู้กรุงศรีอยุธยาในนวนิยายสามเรื่องนี้อิงอยู่กับมโนทัศน์ “ไทย” ที่มีการสร้างและปรับแปรมาตั้งแต่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพกระทั่งถึงหลวงวิจิตรวาทการ

มโนทัศน์ “ไทย” ที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสร้างคือ “ไทย” ในความหมายของ “เมืองไทย” ซึ่งชนชาติไทยเป็นส่วนหนึ่งของชาวสยามทั้งหลายที่อาศัยอยู่ร่วมกันในบ้านเมือง ภายใต้พระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์ไทย (สายชล สัตยานุรักษ์, 2546: 59) มโนทัศน์ดังกล่าวเน้นเรื่องของอาณาเขตเป็นสำคัญ ดินแดนที่ถือว่าอยู่ในปกครองของพระมหากษัตริย์ไทยถือเป็นเมืองไทย ผู้คนที่อาศัยอยู่ในดินแดนเหล่านั้นถือเป็นคนไทยทั้งสิ้น คนไทยจึงมิได้หมายถึงเฉพาะคนชนชาติ (หรือเชื้อชาติ) ไทย มโนทัศน์ดังกล่าวแตกต่างกับมโนทัศน์ “ชาติไทย” ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเน้นความเป็นคนเชื้อชาติไทยที่อาศัยอยู่ในเมืองไทยจำแนกออกจากคนเชื้อชาติอื่น โดยเฉพาะคนจีน และแตกต่างกับมโนทัศน์ “ชาติไทย” ของหลวงวิจิตรวาทการซึ่งเน้นความเป็น “คนไทย” ที่ไม่จำกัดอยู่เฉพาะในประเทศ (สายชล สัตยานุรักษ์, 2545: 63 – 66) อย่างไรก็ตาม แนวคิดที่ปรากฏควบคู่กับมโนทัศน์ “ชาติไทย” มาโดยตลอดคือการยกย่องสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นจุดศูนย์กลางของ “ชาติไทย” แม้จะลดการเน้นความสำคัญลงไปบ้างในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามเป็นนายกรัฐมนตรี

นอกจากนั้น ในการอธิบายมโนทัศน์ “ชาติไทย” ผ่านเรื่องเล่าประวัติศาสตร์ยังสร้างภาพ “ชาติไทย” ที่มีวิวัฒนาการต่อเนื่องจากกรุงสุโขทัยมาสู่กรุงศรีอยุธยาและกรุงรัตนโกสินทร์หรือกรุงเทพฯ ในปัจจุบัน แนวคิดดังกล่าวนี้มีการเผยแพร่ผ่านกระบวนการผลิตซ้ำทั้งในวงการศึกษา วงวิชาการ หรือในวงการบันเทิงจนเป็นความรู้กระแสหลักตลอดมาเนื่องจากงานพระนิพนธ์ของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพเป็นเอกสารหลักที่ใช้ในการเรียนการสอนประวัติศาสตร์ไทยมาโดยตลอด (สุเนตร ชุตินธรานนท์, 2542: 44) คำว่า “ไทย” “คนไทย” “ชาติไทย” “ประเทศไทย” ที่ใช้ในอดีตและปัจจุบันจึงมีความหมายไม่แตกต่างกันนักสำหรับสังคมที่ผ่าน

สังคมและวัฒนธรรมของคนกลุ่มหนึ่ง ชนชั้นหนึ่ง หรือหลายกลุ่ม หลายชนชั้น มายาคติสัมพันธ์กับการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมอย่างแน่นแฟ้นในฐานะเป็นบริบททางประวัติศาสตร์ที่กำหนดการดำรงอยู่ของมัน” (นพพร ประชากุล, 2544: 4, 7)

กระบวนการกล่อมเกลาทางสังคม (socialization) เพื่อปลูกฝังมโนทัศน์ “ไทย” ที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน มีความเป็นเอกภาพและดำรงเอกราชสืบสานต่อเนื่องมาเป็นระยะเวลายาวนานตั้งแต่อดีตจนปัจจุบันภายใต้เบื้องพระบรมโพธิสมภารของพระมหากษัตริย์และเจ้านายในราชสำนัก

ในการแต่งนวนิยายสามเรื่องนี้ กล่าวได้ว่าผู้แต่งรับเอามโนทัศน์ “ชาติไทย” ที่เชื่อมโยงประวัติศาสตร์ของอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาเป็นประวัติศาสตร์ของรัฐไทยในปัจจุบัน ดังจะเห็นว่าผู้แต่งกล่าวอ้างถึงคำว่า “ไทย” อยู่ตลอดเมื่อกล่าวถึงกรุงศรีอยุธยา ในขณะเดียวกันก็อ้างว่าเมืองอื่นเป็น “ไทย” และเป็น “พวกเดียวกัน” ด้วย สิ่งที่นำพาให้ผู้แต่งกล่าวอ้างว่าเมืองต่างๆ เป็น “ไทย” และเป็น “พวกเดียวกัน” ที่สำคัญคืออาณาเขตหรือดินแดน และเชื้อชาติ ซึ่งทั้งสองประการนี้เกิดจากการสร้างภาพ “ชาติไทย” ในกระบวนการสร้างรัฐชาติ (nation state) ในสมัยรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ ๕ ซึ่งมีการปฏิรูปการปกครอง เปลี่ยนจากการแบ่งเขตการปกครองเป็นหัวเมืองชั้นต่างๆ และเมืองประเทศราช เป็นการปกครองที่มีเมืองหลวงหรือกรุงเทพฯ เป็นศูนย์กลาง ด้วยแนวการปฏิรูปการปกครองเช่นนี้ทำให้หัวเมืองเหนือต่างๆ ไม่มีสถานะเป็นเมืองประเทศราชอีกต่อไป แต่ถือเป็นส่วนหนึ่งของประเทศสยาม ผู้แต่งจึงกล่าวอ้างพิษณุโลก กำแพงเพชร สุโขทัย ว่าเป็น “ไทย” ดังที่พระวิสุทธิกษัตรีย์ทรงเสียพระทัยต่อการที่สมเด็จพระมหาธรรมราชาทรงนำทัพไปร่วมกับกองทัพหงสาวดีที่ยกไปตีกรุงศรีอยุธยา ว่าเป็นการที่ “ไทยฆ่าไทย” การวิเคราะห์เหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ของผู้แต่งก็วางอยู่บนพื้นฐานเดียวกัน คือมองว่าหงสาวดีมองพิษณุโลกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับกรุงศรีอยุธยาเนื่องจากเป็น “ไทย” ด้วยกัน ดังที่วิจารณ์การจัดทัพของฝ่ายหงสาวดีว่าจัดให้สมเด็จพระมหาธรรมราชาคุมเชิงด้านตะวันตกของกรุงศรีอยุธยาก็เนื่องจากเห็นว่า “จะให้คนไทยเข้าตีอยุธยาคงไม่ได้” (ทมยันตี, 2547ก: 267)

ในขณะที่ผู้แต่งโยงเมืองต่างๆ ในแถบสุวรรณภูมิเข้ากับความเป็น “ไทย” และศูนย์กลาง คือกรุงศรีอยุธยาและพระมหากษัตริย์ ขณะเดียวกันผู้แต่งก็โยงกรุงศรีอยุธยากับ “ไทย” ในปัจจุบันด้วย ประวัติศาสตร์กรุงศรีอยุธยาจึงเป็นประวัติศาสตร์ของประเทศไทยในปัจจุบันโดยเชื่อมโยงความต่อเนื่องระหว่างสองราชอาณาจักรด้วยเงื่อนเวลาและความเป็น “ไทย” ดังจะเห็นว่าผู้แต่งถือเอาการที่กองทัพหงสาวดีตีกรุงศรีอยุธยาได้เป็นการที่ “ไทย” ทั้งอดีตและปัจจุบันสูญเสียเอกราชและอิสรภาพ “รอก่อนคนไทย...น้ำตาในวันนี้ รอวันชาวหงสาวดีน้ำตาตกบ้างถึงสองครา […] รอวันของเรา!” (ทมยันตี, 2547ก: 408) เช่นเดียวกับการถือเอาว่าการที่สมเด็จพระนเรศวรทรงประกาศตัดไมตรีกับกรุงหงสาวดีเป็นการประกาศอิสรภาพของ “ไทย” ทั้งอดีตและปัจจุบัน ดังที่ผู้แต่งกล่าวถึงพระดำรัสของสมเด็จพระนเรศวรว่า

เราเคยสงสัยกันบ้างไหม พระราชโองการในวันนั้นจนถึงวันนี้ 400 กว่าปี ทำไมคนไทยจำได้ไม่ลืมเลือน เพราะเป็นพระดำรัสเสมือน จาร จำ บอกอิสรภาพที่คนไทยย้ำกันต่อๆ มา

ขึ้นชื่อว่า ไทย เมื่อไร

จำได้เมื่อนั้นว่า ท่านรับสั่งอย่างไร

แสดงถึงอิสรภาพของไทย สมนาม!

(ทมยันตี, 2547ค: 115)

กล่าวได้ว่าอัตวิสัยของผู้แต่งในการเล่าเรื่องราวการเสียและการกอบกู้กรุงศรีอยุธยาตั้งอยู่บนฐานของมโนทัศน์ “ชาติไทย” ดังกล่าวส่งผลสำคัญให้นวนิยายชุด*กษัตริยา*นี้เป็นวาทกรรมเผยแพร่แนวคิดชาตินิยม โดยปฏิเสธการแสวงหา “ความจริง” จากหลักฐานประวัติศาสตร์ ดังที่ผู้แต่งวิจารณ์การศึกษาค้นหาหลักฐานประวัติศาสตร์ใหม่ๆ เพื่อความเข้าใจเกี่ยวกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในอดีตว่าเป็นไปเพื่อ “เอาใจ” ประเทศเพื่อนบ้าน และเห็นว่าการแก้ไขประวัติศาสตร์เพื่อเอาใจประเทศเพื่อนบ้านเป็นการลบความทรงจำเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อรักษาบ้านเมืองของคนในอดีต (ทมยันตี, 2547ค: 207 – 209) ในทางตรงข้าม ผู้แต่งยืนยันที่จะสร้างเรื่องเล่าที่สมเหตุสมผลเพื่อส่งเสริมและสนับสนุนความภาคภูมิใจและความรักใน “ชาติไทย”

กล่าวได้ว่านวนิยายชุด*กษัตริยา*เป็นนวนิยายอิงประวัติศาสตร์ที่พยายามเสนอแนวทางใหม่ในการเล่าเรื่องอดีต ในการสร้างเรื่องเล่าใหม่เกี่ยวกับการเสียและการกอบกู้กรุงศรีอยุธยา ผู้แต่งเสนอทางออกในการเล่าเรื่องอดีตในรูปของเรื่องแต่ง โดยเปิดเผยถึงกระบวนการแต่งไปด้วยพร้อมกัน ทั้งนี้ได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ที่เสนอภาพเหตุการณ์การเสียและการกอบกู้กรุงศรีอยุธยา อันกลายเป็นประวัติศาสตร์กระแสหลักที่สร้างความรับรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับเหตุการณ์และบุคคลที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ดังกล่าว แต่ผลงานชุดนี้ก็มีความย้อนแย้งอยู่ในตัวเอง ทางหนึ่งคือการแสดงให้เห็นปัญหาของการแสวงหาความจริงจากเอกสารประวัติศาสตร์ กล่าวคือ กระบวนการประวัติศาสตร์นิพนธ์เองมีข้อจำกัด ทำให้การเข้าถึงความเป็นจริงในอดีตเป็นไปไม่ได้ และอีกกรณีหนึ่งคือปัญหาอัตวิสัยและการเมืองเชิงอำนาจในการบันทึกสิ่งที่เกิดขึ้น ซึ่งทำให้เอกสารประวัติศาสตร์มิได้บอกเล่าถึงสิ่งที่เกิดขึ้นในอดีตอย่างแท้จริง แต่อีกทางหนึ่ง กระบวนการนำเสนอเรื่องก็ถูกครอบด้วยประวัติศาสตร์กระแสหลักอยู่ในขณะเดียวกัน กล่าวคือ ขณะที่ผู้แต่งแสดงความกังขาต่อเอกสารประวัติศาสตร์และตระหนักในอัตวิสัยในประวัติศาสตร์นิพนธ์ แต่ผู้แต่งก็มิได้แสดงความกังขาต่อประวัติศาสตร์กระแสหลักหรือประวัติศาสตร์ทางการที่เกิดขึ้นจากปัญหาที่ผู้แต่งนำเสนอไว้ ในทางตรงข้าม ผู้แต่งเองยังคงผลิตซ้ำเรื่องราวเหตุการณ์ที่สำคัญไปตาม

ทิศทางที่ประวัติศาสตร์กระแสหลักเสนอไว้ โดยเฉพาะการยกให้ประวัติศาสตร์กรุงศรีอยุธยาเป็นประวัติศาสตร์ของไทยในปัจจุบัน โดยยอมรับและตอกย้ำถึงความจำเป็นของการมี “ฉันทาคติ” ต่ออุดมการณ์ชาตินิยมในการ “สถาปนา” ประวัติศาสตร์ของชาติ ด้วยเหตุนี้ ผู้แต่งจึงปฏิเสธที่จะเปิดเผยความหลากหลายของเรื่องเล่าประวัติศาสตร์ให้ปรากฏซึ่งจะทำให้เห็นความไม่จริงแท้และความเลื่อนไหลของประวัติศาสตร์

ในขณะที่นวนิยายชุด*กษัตริยา* มีแนวโน้มในการนำเสนอความเป็นเรื่องแต่งของนวนิยายอิงประวัติศาสตร์ให้ปรากฏเด่นชัดโดยแสดงให้เห็นกระบวนการแต่งเรื่องขึ้นจากการประกอบสร้างข้อมูลจากประวัติศาสตร์ นวนิยายอีกเรื่องหนึ่งคือ*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*สร้างความคลุมเครือระหว่าง “เรื่องจริง” กับ “เรื่องแต่ง” ทำให้พรมแดนของความจริงกับความลวงพร่าเลือน

5.1.2 *ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*: ความลวงของเรื่องเล่าประวัติศาสตร์

นวนิยายเรื่อง*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน* แต่งโดยวินทร์ เลียววาริณ ตีพิมพ์เป็นตอนๆ ใน*มติชนสุดสัปดาห์* เมื่อ พ.ศ. 2537 เนื้อหาเป็นเรื่องราวของตัวละครเอก 2 ตัวที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ทางการเมืองซึ่งเกิดขึ้นหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ตั้งแต่ พ.ศ. 2476 ถึง พ.ศ. 2535 นวนิยายเรื่องนี้นำเสนอเหตุการณ์ทางการเมืองที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาต่างๆ ผ่านเรื่องสั้น 11 เรื่อง ร้อยเรียงเชื่อมโยงต่อเนื่องกันเป็นเรื่องราวของประวัติศาสตร์การเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทย

ลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งของ*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*คือการนำเสนอองค์ประกอบที่มีลักษณะเป็น “สารคดี” (non-fiction) เป็นส่วนหนึ่งของหนังสือ ทำให้นวนิยายเรื่องนี้มีแนวโน้มของการ “เล่น” กับความจริงและความลวง ซึ่งกลายเป็นที่ถกเถียงวิพากษ์วิจารณ์ถึงความพร่าเลือนของพรมแดนระหว่างความเป็นเรื่องแต่งกับความเป็นสารคดี

(1) เรื่องเล่าย่อยที่สร้างเรื่องเล่าหลัก

นวนิยายเรื่อง*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*แบ่งออกเป็นเรื่องสั้น 11 เรื่อง แต่ละเรื่องเล่าถึงเรื่องราวของตัวละครเอกคือหลวงกฤษดาวินิจและตุ้ย พันเข็ม ที่เข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ทางการเมืองต่างๆ ตั้งแต่หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 การนำเสนอนวนิยายที่ประกอบสร้างขึ้นจาก 11 เรื่องย่อย ทำให้เห็นถึงภาพอดีตที่เป็นเหตุการณ์ย่อยๆ ไม่ต่อเนื่องกัน แต่ขณะเดียวกันก็ทำให้เห็นความเป็นองค์รวมของเหตุการณ์ทั้งหมดที่ถูกประกอบเข้าเป็นเรื่องเดียวกัน

คือประวัติศาสตร์การเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทยในกรอบโครงเรื่องการต่อสู้กันระหว่างฝ่ายรัฐบาลกับฝ่ายตรงข้าม

เรื่องสั้นแต่ละเรื่องมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ทางการเมืองที่ถือกันว่าเป็นเหตุการณ์สำคัญในปีต่างๆ ตลอดช่วง 60 ปีตั้งแต่หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบประชาธิปไตย ผู้แต่งกำหนดเอาปีที่เกิดเหตุการณ์มาเป็นชื่อเรื่อง เมื่อนำเหตุการณ์ทางการเมืองที่เกิดขึ้นในแต่ละปีมาเทียบจะเห็นความเป็นเอกเทศของเหตุการณ์ซึ่งคล้ายกับบันทึกเหตุการณ์รายปี (annals) หรือบันทึกลำดับเหตุการณ์(chronicle)[29] ดังนี้

“2476”	กบฏบวรเดช
“2482”	การลอบสังหารจอมพล ป. พิบูลสงคราม
“2483/2488”	สงครามโลกครั้งที่สอง
“2490”	การรัฐประหารของกลุ่มอำนาจของจอมพล ป. พิบูลสงคราม
“2494”	กบฏแมนฮัตตัน
“2500”	การปฏิวัติยึดอำนาจจากจอมพล ป. พิบูลสงคราม
“2508”	วันเสียงปืนแตก
“2516”	เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516
“2519”	เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519
“2523”	คำสั่งสำนักนายกรัฐมนตรีที่ 66/2523
“2535”	เหตุการณ์พฤษภาคม 2535

[29] เฮเดน ไวต์ (White, 1987: 4 – 5) กล่าวถึงการนำเสนอเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในอดีตแบบบันทึกเหตุการณ์รายปีและบันทึกลำดับเหตุการณ์ไว้ว่า นักประวัติศาสตร์สมัยใหม่มองว่าเป็นประวัติศาสตร์ที่ไม่สมบูรณ์ เนื่องจากนำเสนอแต่เพียงเฉพาะเหตุการณ์โดยที่ไม่มีรายละเอียด ไม่มีความต่อเนื่อง ไม่มีจุดสิ้นสุด และไม่มีความสัมพันธ์ในเชิงเหตุและผล (cause and effect) ทั้งนี้เนื่องจากทรรศนะแบบสมัยใหม่เกี่ยวกับวิธีการบันทึกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในอดีต เห็นว่าการอธิบายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในอดีตต้องนำเสนอเรื่องราว (story) และการนำเสนอเรื่องราวนั้นกระทำได้ก็โดยการอธิบายเป็นเรื่องเล่าเท่านั้น ดังที่เบเนเด็ตโต โครเช (Benedetto Croce cited in White, 1987: 28) กล่าวไว้ว่า “Where there is no narrative, there is no history.” กล่าวคือ การอธิบายถึงสิ่งที่เกิดขึ้นในอดีตจำเป็นจะต้องอธิบายโดยแสดงให้เห็นความสัมพันธ์เชื่อมโยงระหว่างบุคคลหรือเหตุการณ์ต่างๆ ในเชิงเหตุและผล และรูปแบบที่เอื้ออำนวยต่อการอธิบายอดีตเช่นนั้นคือรูปแบบของเรื่องเล่า ความเป็นเรื่องเล่านี้เองที่ไวต์เห็นว่าทำให้การเสนอภาพความเป็นจริงในอดีตมีปัจจัยด้านจินตนาการเข้ามาเป็นส่วนเสริมให้เกิดภาพที่สมบูรณ์

จากการที่เหตุการณ์อันเป็นแกนหลักของเรื่องย่อยแต่ละเรื่องเป็นเหตุการณ์ที่เกิดต่างกรรมต่างวาระกัน แต่เหตุการณ์ทั้งหมดที่เลือกมาถูกสวมเข้ากับ “โครงเรื่อง” ที่กำหนดไว้ คือการปกครองระบอบประชาธิปไตยด้วยการแนะนัยจากชื่อเรื่อง “ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน” ทำให้เหตุการณ์ย่อยๆ ที่เกิดขึ้นในปีต่างๆ บูรณาการเข้าเป็นชุดเหตุการณ์เดียวกัน เนื้อหาของ *ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน* กลายเป็นโครงข่ายของความหมายที่เกี่ยวเนื่องกับการปกครองระบอบประชาธิปไตยของไทย และในทางตรงข้าม การที่เหตุการณ์ต่างๆ ถูกเลือกมาจัดเข้าเป็นชุดเหตุการณ์ในกรอบมโนทัศน์ “ประชาธิปไตยไทย” ทำให้แต่ละเหตุการณ์ถูกต้องย้ำความเป็นหมุดหมายสำคัญของพัฒนาการการเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทย องค์รวมของ*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน* จึงเสมือนบอกเล่าประวัติศาสตร์การเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทยที่ต่อเนื่องเป็นลำดับดังนี้

การปฏิวัติ พ.ศ. 2475 เป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงการปกครองระบอบประชาธิปไตยซึ่งถูกประเมินว่าล้มเหลว นำไปสู่เหตุการณ์กบฏบวรเดช (ใน “2476”) ทำให้หลวงพิบูลสงครามก้าวขึ้นมามีอำนาจและมีบทบาทสำคัญทางการเมือง กระทั่งได้ขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี แต่ก็มีผู้ที่ไม่เห็นด้วยกับแนวทางของจอมพล ป. พิบูลสงคราม กลายเป็นความขัดแย้งและการช่วงชิงอำนาจทางการเมืองระหว่างกัน ส่งผลให้เกิดการกวาดล้างศัตรูทางการเมือง (ใน “2482”) ผู้ได้รับผลกระทบจากการกวาดล้างศัตรูทางการเมืองแบ่งเป็นสองจำพวก พวกหนึ่งยังคงยึดมั่นในอุดมการณ์ อีกพวกหนึ่งผันแปรไปแสวงหาประโยชน์จากการเมือง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่บ่อนเซาะการเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทย (ใน “2483/2488”) ภายหลังสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่สอง อำนาจการเมืองเปลี่ยนมือมาอยู่ที่ฝ่ายพลเรือน แต่ต่อมาก็เกิดการรัฐประหารทำให้จอมพล ป. กลับคืนสู่อำนาจ และเข้าสู่ยุคเผด็จการ (ใน “2490”) ฝ่ายที่ไม่เห็นด้วยกับจอมพล ป. จึงก่อเหตุกบฏแมนฮัตตัน การปราบปรามกบฏครั้งนี้แสดงให้เห็นว่าไม่มีมิตรและศัตรูที่แท้จริงในทางการเมือง (ใน “2494”) ในเวลาต่อมา จอมพล ป. จึงถูกทหารที่เคยสนับสนุนปฏิวัติยึดอำนาจทำให้ต้องหลบหนีออกนอกประเทศ (ใน “2500”) การยึดอำนาจครั้งนั้นเป็นการสถาปนาการปกครองในระบอบเผด็จการทหารเต็มตัว มีการลอบสังหารและกำจัดฝ่ายตรงข้ามทางการเมืองด้วยวิธีการรุนแรง ทำให้คนจำนวนมากต้องหลบหนีเข้าป่าไปร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย และเริ่มการทำสงครามต่อสู้กับฝ่ายรัฐอย่างเป็นทางการ (ใน “2508”) ความแข็งกร้าวของรัฐบาลเผด็จการทหารและการทุจริตของฝ่ายผู้มีอำนาจทำให้เกิดการชุมนุมเรียกร้องรัฐธรรมนูญและบานปลายกลายเป็นเหตุจลาจลซึ่งนอกจากประชาชนที่เข้าร่วมการชุมนุมอย่างบริสุทธิ์ใจแล้วก็

ยังมีนักธุรกิจการเมืองที่ฉกฉวยประโยชน์จากเหตุการณ์จลาจลที่เกิดขึ้น (ใน “2516”) หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 การเมืองแบ่งฝักฝ่ายจนเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ซึ่งทำให้พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยเติบโตและเข้มแข็งขึ้น การใช้กำลังทหารต่อสู้กับฝ่ายคอมมิวนิสต์ก่อให้เกิดความสูญเสียมากมายทั้งสองฝ่าย (ใน “2519”) เมื่อการใช้กำลังปราบปรามไม่ประสบผล จึงมีการแสวงหาแนวทางใหม่ในการแก้ปัญหา นำไปสู่การดำเนินนโยบายตามคำสั่งสำนักนายกรัฐมนตรีที่ 66/2523 (ใน “2523”) ส่งผลให้ความขัดแย้งทางการเมืองสิ้นสุด แต่การปกครองระบอบประชาธิปไตยของไทยกลับต้องเผชิญปัญหาใหม่คือการทุจริตคอรัปชั่นของนักการเมือง ซึ่งนำมาสู่การรัฐประหาร 2534 การสูญเสียประโยชน์ของฝ่ายธุรกิจบางกลุ่มทำให้มีการผลักดันให้เกิดการชุมนุมขับไล่นายกรัฐมนตรีที่มาจากคณะรัฐประหาร (ใน “2535”)

การที่นวนิยายเรื่อง*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*เสนอภาพเหตุการณ์ทางการเมืองผ่านเรื่องสั้นที่จบในตอน 11 เรื่อง แต่กลับทำให้เกิดความรู้สึกว่าเรื่องทั้ง 11 เรื่องบอกเล่าเรื่องราวเดียวกันที่ต่อเนื่องเป็นนวนิยายที่ให้ภาพรวมของพัฒนาการการเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทย เป็นการแสดงให้เห็นความลวงของกระบวนการเล่าเรื่องที่สามารถสร้างความเป็นองค์รวมของเรื่องเล่า การสร้างองค์รวมของเรื่องเล่าขึ้นจากส่วนย่อยนี้ยังส่งผลในการเตือนให้ตระหนักถึงกระบวนการเล่าเรื่องและความเป็นเรื่องแต่งที่แฝงอยู่ในประวัติศาสตร์ที่ประกอบสร้างขึ้นจากการอธิบายเหตุการณ์ย่อยๆ ให้มีความสัมพันธ์เชิงเหตุและผล และต่อเนื่องกันไปตามลำดับเวลาด้วยเช่นกัน

ผลสืบเนื่องจากกลวิธีการเล่าเรื่องเป็นเรื่องย่อยๆ ที่ให้น้ำหนักที่สมดุลกันระหว่างหลวงกฤษดาวินิจและตุ้ย พันเข็ม ซึ่งเป็นตัวแทนของฝ่ายตรงข้ามรัฐบาลกับฝ่ายรัฐบาล และการแสดงให้เห็นการทำงานศึกษาค้นคว้าข้อมูลทำให้เรื่องราวเกิดความน่าเชื่อถือ ทำให้นวนิยายนำเสนอภาพประวัติศาสตร์การเมืองไทยอย่างที่ดูเหมือนว่าจะเป็นกลางและเป็นไปอย่างที่เป็นจริง เนื่องจากเป็นภาพที่ออกมาจากมุมมองสองฝ่ายที่ตรงข้ามกัน ดังที่เสถียร จันทิมาธร (2539: 3 – 4) กล่าวชื่นชมนวนิยายเรื่องนี้ว่า “ท่วงทำนองการตระเตรียมข้อมูลและแสวงหาบทสรุปของเขาดำเนินไปอย่างเป็นวิทยาศาสตร์ เป็นวิทยาศาสตร์แห่งการค้นหาสัจจะจากความเป็นจริง […] เมื่อเขากำหนดท่วงทำนองการศึกษาในแบบค้นหาสัจจะจากความเป็นจริง ดังนั้น การนำเสนอแต่ละตอนจึงดำเนินไปอย่างค่อนข้างวางตัวเป็นกลาง หรือเรียกอีกอย่างว่า นำเสนออย่างที่เป็นจริง”

ข้อวิจารณ์ของเสถียร จันทิมาธร ที่ว่า*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน* “นำเสนอ[ประวัติศาสตร์]อย่างที่เป็นจริง” แสดงให้เห็นถึงหลุมพรางการสร้างภาพลวงของความจริงอันเกิด

จากกลวิธีการประกอบสร้างนวนิยายเรื่องนี้ การที่ผู้วิจารณ์สรุปถึงนวนิยายเรื่องนี้ในลักษณะดังกล่าวสืบเนื่องจากเห็นว่าการค้นคว้าข้อมูลของผู้แต่งเป็น “วิทยาศาสตร์แห่งการค้นหาสัจจะจากความเป็นจริง” และอีกประการหนึ่งคือการนำเสนอของผู้แต่ง “ดำเนินไปอย่างค่อนข้างวางตัวเป็นกลาง” คือมีความเป็นภววิสัยและใช้หลักเหตุผลในการนำเสนอเหตุการณ์ต่างๆ มากกว่าความเป็นอัตวิสัย ซึ่งผู้แต่งเองได้แสดงเจตจำนงในการแต่งเรื่องนี้ไว้ประการหนึ่งว่าเพื่อ “แสดงรายละเอียดการพัฒนาของการเมืองไทยเป็นลำดับขั้นโดยไม่ได้แสดงความเห็นว่าถูกหรือผิดแต่อย่างใด” (วินทร์ เลียววาริณ, 2539: 5) และจากกระบวนการที่ดูเสมือนการแสวงหาความจริงเพื่อประกอบสร้างเรื่องเล่า*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*นี้เอง ผลลัพธ์ที่ได้คือความพร่าเลือนของเส้นแบ่งระหว่างความจริงกับความลวง และการเมืองเชิงอำนาจในการสถาปนาประวัติศาสตร์การเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทย

(2) ความพร่าเลือนระหว่างเรื่องจริงกับเรื่องแต่ง

ภาพลวงของความจริงที่*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*สร้างขึ้นเกิดจากกลวิธีการแต่งสองประการด้วยกัน ประการแรกคือการรักษาเหตุการณ์ประวัติศาสตร์หลักๆ ที่เป็นที่รับรู้โดยทั่วไปว่าเกิดขึ้นให้ดำเนินไปเช่นนั้นโดยมิได้แก้ไข ในขณะที่บอกเล่าถึงการดัดแปลงแก้ไข “ข้อเท็จจริง” เพื่อผลในการแต่งเรื่องเอาไว้ในบันทึกท้ายเรื่อง และอีกประการหนึ่งคือการนำเสนอรายชื่อเอกสารที่ใช้ในการค้นคว้าเรื่องราวประวัติศาสตร์เพื่อแสดงให้เห็นการทำงานของผู้แต่งในการพยายามสร้างเรื่องเล่าถึง “ประวัติศาสตร์” ของการเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทยอย่างถูกต้องตรงกับความเป็นจริง

กลวิธีแรก ผู้แต่งใช้กลวิธีสอดแทรกตัวละครทั้งสองเข้าไปในช่องว่างของเหตุการณ์จริงที่บันทึกไว้เป็นประวัติศาสตร์ และกำหนดให้มีบทบาทเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ประวัติศาสตร์เหล่านั้นโดยที่ไม่กระทบกระเทือนหรือทำให้เหตุการณ์เหล่านั้นเปลี่ยนแปลง เหตุการณ์เหล่านั้นยังคงเกิดขึ้นและดำเนินไปตามที่บันทึกไว้ในประวัติศาสตร์ทางการ เช่น เหตุการณ์กบฏแมนฮัตตันที่จอมพล ป. พิบูลสงคราม ถูกฝ่ายก่อการจับเป็นจับประกันในพิธีรับมอบเรือรบแมนฮัตตัน ผู้แต่งสร้างเรื่องให้หลวงกฤษดาวินิจวางแผนจับตัวจอมพล ป. เช่นกันแต่ถูกคณะก่อการปฏิบัติการตัดหน้าไปก่อน หรือการที่ตุ้ย พันเข็ม รับหน้าที่ขับรถพาจอมพล ป. พิบูลสงคราม ตัวปลอมหลบหนีเพื่อล่อให้ฝ่ายก่อการปฏิวัติติดตาม ทำให้จอมพล ป. พิบูลสงคราม หลบหนีออกนอกประเทศได้เป็นต้น ลักษณะดังกล่าว ผู้แต่งใช้จินตนาการของการแต่งเรื่องมาร้อยเหตุการณ์ย่อยๆ หลายเหตุการณ์ให้เชื่อมโยงสัมพันธ์กันเป็นภาพรวมผ่านบทบาทของตัวละครที่ถูกกำหนดให้มีส่วนร่วม

อยู่ในทุกเหตุการณ์ ซึ่งทำให้เห็นว่านวนิยายเรื่องนี้ “เล่น” กับความเป็นจริงของเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ต่างๆ โดยสร้างเรื่องราวของตัวละครซ้อนเข้าไปในเหตุการณ์ประวัติศาสตร์แต่ละช่วงโดยไม่ทำให้เหตุการณ์ที่เป็นที่รับรู้โดยทั่วไปกระทบกระเทือนหรือบิดผัน

นอกจากนี้ ในท้ายเรื่อง ผู้แต่งยังเปิดเผยถึงการดัดแปลงความจริงเป็นจินตนาการ เพื่อผลในการสร้างเรื่อง เช่น ตอน “2476” ซึ่งเล่าถึงหลวงกฤษดาวินิจเข้าร่วมฝ่ายกบฏบวรเดชและขับรถไฟชนขบวนรถฝ่ายรัฐบาล ทำให้บิดาของตุ้ย พันเข็ม เสียชีวิต ผู้แต่งบันทึกข้อเท็จจริงของเหตุการณ์นี้ว่า “เหตุการณ์ที่ทหารฝ่ายกบฏบวรเดชขับรถไฟฮาร์โนแม็คเข้าชนขบวนรถบรรทุก ป.ต.อ. ของฝ่ายรัฐบาลในเดือนตุลาคม 2476 เป็นเรื่องจริง นายทหารผู้ขับหัวรถจักรตัวจริงคือ อรุณ บุนนาค ภายหลังถูกตัดสินจำคุก และถูกส่งไปยังเกาะตะรุเตา” (วินทร์ เลียววาริณ, 2539: 401) ตอน “2482” ซึ่งหลวงกฤษดาวินิจถูกกล่าวหาว่ามีส่วนร่วมและถูกตัดสินประหารชีวิต ผู้แต่งบันทึกรายชื่อนักโทษการเมืองที่ถูกประหารชีวิตกรณีลอบสังหารจอมพล ป. พิบูลสงคราม ไว้ในบันทึกท้ายเล่มและระบุว่า “ในเรื่องผู้เขียนสมมุติให้หลวงกฤษดาวินิจเป็นหนึ่งในนักโทษประหาร” (วินทร์ เลียววาริณ, 2539: 403) ตอน “2494” ซึ่งเกี่ยวกับเหตุการณ์กบฏแมนฮัตตัน ผู้แต่งบันทึกถึงเหตุการณ์ประชุมเพื่อปราบกบฏและชิงตัวจอมพล ป. คืนโดยย้ำว่าเรื่องในนวนิยายเป็นเรื่องสมมุติ “ฉากกองบัญชาการปราบกบฏที่ปรากฏในนวนิยายเรื่องนี้เป็นเรื่องสมมุติทั้งสิ้น สำหรับเหตุการณ์จริงที่กองบัญชาการปราบกบฏ พล.ร.อ. หลวงพลสินธวาณัติก์ ซึ่งเป็นผู้หนึ่งที่อยู่ในที่ประชุมได้เขียนบันทึกไว้ และภายหลังตีพิมพ์ในหนังสืออนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพของท่านเอง […]” (วินทร์ เลียววาริณ, 2539: 412)

การเปิดเผยถึงวิธีการสร้างเรื่องราวโดยการเติมแต่ง ดัดแปลง แก้ไขนี้ แสดงให้เห็นการใช้จินตนาการในการนำเอาเหตุการณ์ที่เป็นเอกเทศจากกันมาปะติดปะต่อเชื่อมโยงด้วยโครงสร้างความสัมพันธ์ทางการเมืองการปกครอง เหมือนกับเป็นการเปิดเผยความเป็นเรื่องแต่งของเรื่องให้ปรากฏชัด แต่กลวิธีเช่นนี้ก็ทำให้ความเป็นจริงและความเป็นเรื่องแต่งผสานเข้าเป็นเนื้อเดียวกันด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อผู้แต่งนำภาพถ่ายและภาพข่าวหนังสือพิมพ์มาประกอบเนื้อเรื่องในแต่ละตอน ซึ่งช่วยยืนยันความเป็นจริงของเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ที่กล่าวถึงในเรื่อง

อีกกลวิธีหนึ่งคือการตีพิมพ์รายชื่อหนังสือที่ผู้แต่งใช้ประกอบการแต่งเรื่อง ทำให้ผู้อ่านเห็นว่าผู้แต่งมิได้แต่งเรื่องขึ้นจาก “ความทรงจำ” หรือ “ความรู้ทั่วไป” หากแต่เป็นการแต่งเรื่องที่มีกระบวนการศึกษาค้นคว้าซึ่งได้รับการยอมรับว่าเป็นหนทางนำไปสู่การรับรู้ “ความจริง” การศึกษาข้อมูลจากเอกสารที่หลากหลายจึงโน้มนำให้ผู้อ่านเห็นเกิดถึง “ความจริง” ของ

ประวัติศาสตร์การเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทยที่นวนิยายเรื่องนี้สร้างขึ้น(เสมือนว่า)จาก “ความเป็นจริง” ดังที่เสถียร จันทิมาธร กล่าวถึง “สัจจะจากความเป็นจริง” ความเห็นของนักวิชาการบางท่านที่มีต่อกลวิธีการนำเสนอของนวนิยายเรื่องนี้แสดงให้เห็นความตระหนักถึงอิทธิพลของกลวิธีที่มีต่อการสร้างภาพลวงของความจริง ทั้งการใส่ภาพถ่ายประกอบและรายชื่อหนังสืออ้างอิง (มนสิกุล โอวาทเภสัชช์, 2540: 25, 28)

ความพร่าเลือนระหว่างเรื่องจริงกับเรื่องแต่งที่*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*สร้างขึ้นทำให้ความทับซ้อนกันระหว่างประวัติศาสตร์กับนวนิยายปรากฏขึ้นในท่ามกลางทรรศนะที่มองว่าประวัติศาสตร์กับวรรณกรรมแยกเด็ดขาดออกจากกัน และ “ความจริง” มีเพียงหนึ่งเดียว สิ่งที่น่าสนใจในการเปิดเผยเอกสารอ้างอิงคือรายชื่อเอกสารอ้างอิงทำให้เห็นว่าเอกสารที่นำมาใช้เป็นแหล่งข้อมูลในการแต่งเรื่องเป็นเอกสารกระแสรอง ได้แก่ บันทึกความทรงจำ บทสัมภาษณ์อัตชีวประวัติ เป็นต้น เหล่านี้เป็นเอกสารที่ให้ข้อมูลปลีกย่อยที่ไม่ปรากฏในประวัติศาสตร์กระแสหลัก และบางเรื่องอาจให้ข้อมูลแย้งกับประวัติศาสตร์กระแสหลักและอาจขัดแย้งกันเองเนื่องจากเป็นข้อมูลที่มาจากความเป็นอัตวิสัยของผู้เล่าซึ่งมีจุดยืนอยู่เหตุการณ์ต่างๆ ต่างกัน เช่น หนังสือ *เบื้องแรกประชาธิตัย*[ตามต้นฉบับ] *บันทึกความทรงจำผู้อยู่ในเหตุการณ์สมัย พ.ศ. 2475 – 2500* หนังสือ *พล.ต.อ.อดุล อดุลเดชจรัส พูดถึงข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับนายปรีดี พนมยงค์และจอมพล ป. พิบูลสงคราม* บทสัมภาษณ์เรื่อง “กรณีกบฏแมนฮัตตันในความทรงจำของ “แมนฮัตตัน” คนสุดท้าย” หนังสือ*ลับสุดยอด เมื่อข้าพเจ้าเป็นเสรีไทยกับขุนพลภูพาน เตียง ศิริขันธ์* หนังสือ*สู่สมรภูมิภูพาน* บทความ “เผยสู่สมรภูมิภูพานฉบับที่ ‘อุดม ศรีสุวรรณ’ ไม่ได้เขียน” หนังสือ*เหตุเกิดในกรุงรัตนโกสินทร์*หนังสือ*บันทึกเหยี่ยวข่าว ณ สมรภูมิถนนราชดำเนิน พฤษภาคม 2535* เป็นต้น

การที่ผู้แต่งให้ความสนใจแก่เอกสารกระแสรองในการนำมาใช้แต่งเรื่องอาจกล่าวได้ว่าเป็นความพยายามสร้างเรื่องเล่าจาก “เรื่องเล่าเล็กๆ” (small narrative) อย่างไรก็ดี แม้นวนิยายเรื่อง*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*จะประกอบสร้างประวัติศาสตร์การเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทยขึ้นจากเรื่องเล่าเล็กๆ แต่การร้อยเรียงเรื่องราวที่อิงอยู่กับเรื่องเล่าที่เล่าถึงการเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทยผ่านเหตุการณ์ที่ถูกยกว่าเป็นหมุดหมายของประวัติศาสตร์การเมืองสมัยใหม่ของไทย โดยมิได้ตั้งคำถามต่อการสร้างเรื่องเล่าชุดนั้น หรือการสถาปนาเรื่องเล่าชุดนั้นเป็นประวัติศาสตร์กระแสหลัก ทำให้เรื่องเล่าในนวนิยายเรื่องนี้มิได้แสดงแง่มุมใหม่ในการมอง/ตีความเหตุการณ์เหล่านั้น และมิได้นำเสนอการสร้างเรื่องเล่าประวัติศาสตร์การเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทยจากแง่มุม “อื่น”ในอันที่จะเสนอภาพใหม่ของประวัติศาสตร์การเมือง

ระบอบประชาธิปไตยของไทย ด้วยเหตุนี้ นวนิยายเรื่องนี้จึงกลับกลายเป็นเรื่องเล่าหลักที่ตอกย้ำการเมืองเชิงอำนาจในการสถาปนาประวัติศาสตร์กระแสหลัก

(3) การเมืองในประวัติศาสตร์การเมืองฉบับ*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*

กรอบมโนทัศน์ที่ใช้ในการประกอบสร้างเรื่องเล่าส่งผลสำคัญต่อภาพอดีตที่ถูกนำเสนอ ในกรณีของ*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน* ประวัติศาสตร์การเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทยถูกเล่าในกรอบของการเปลี่ยนแปลงผู้นำทางการเมือง ซึ่งผู้แต่งอธิบายว่าเป็นการสร้างเรื่องขึ้นจาก “พฤติกรรมมนุษย์ภายใต้สถานการณ์การเปลี่ยนแปลงทางการเมือง” (วินทร์ เลียววาริณ, 2539: 5) ผ่านพฤติกรรมของตัวละครหลวงกฤษดาวินิจและตุ้ย พันเข็ม

การที่ประวัติศาสตร์การเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทยปรากฏภาพขึ้นผ่านประสบการณ์ของตัวละครในกรอบของการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในระดับผู้นำ ทำให้ประวัติศาสตร์การเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทยถูกเล่าผ่านมุมของฝ่ายที่ทำงานให้รัฐบาล คือ ตุ้ย พันเข็ม และฝ่ายที่ทำงานต่อต้านรัฐบาล คือหลวงกฤษดาวินิจ ด้วยเหตุนี้เหตุการณ์ทั้งหมดที่ถูกเลือกมาเสนอว่าเป็นหมุดหมายสำคัญของการเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทยจึงล้วนเป็นเหตุการณ์ที่แสดงถึงความขัดแย้งทางการเมือง การช่วงชิงอำนาจและการใช้ความรุนแรงเพื่อรักษาอำนาจของฝ่ายตน เมื่อผนวกกับความคิดเรื่องประชาธิปไตยที่เชื่อมโยงมาจากชื่อเรื่อง เหตุการณ์แต่ละเหตุการณ์จึงหมายถึงความล้มเหลวของการเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทย ส่งให้ภาพการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาสู่ระบอบประชาธิปไตยของไทยที่นำเสนอใน*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*คือความล้มเหลว ดังนี้

ใน “2476” การเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ถูกเสนอภาพว่าเป็นการกระทำของคนกลุ่มน้อยและเป็นการหลอกลวงเนื่องจากทหารส่วนใหญ่ที่เข้าร่วมก่อการมิได้มีส่วนรู้เห็นหรือยินยอมพร้อมใจด้วย นอกจากนี้ การเปลี่ยนแปลงการปกครองนี้ยังเกิดขึ้นในช่วงเวลาที่ไม่เหมาะสม เนื่องจากราษฎรยังไม่เข้าใจและพร้อมจะรับการปกครองระบอบใหม่ ทำให้ระบอบประชาธิปไตยของไทยล้มเหลวตั้งแต่เริ่มต้น ความคิดดังกล่าวถูกถ่ายทอดผ่านคำพูดของหลวงกฤษดาวินิจที่บอกกับ ร.ต.ต. ตุ้ย พันเข็มว่า “[…] ชาวสยามส่วนใหญ่ยังมีการศึกษาต่ำ ไม่มีใครเข้าใจหรอกว่าประชาธิปไตยคืออะไร แม้แต่ทหารที่ทำการยึดอำนาจส่วนมากก็ยังไม่รู้ […] การเปลี่ยนแปลงรีบร้อนแบบนี้ทำให้ประชาธิปไตยต้องตกอยู่ในมือของคนกลุ่มเดียว […] อีกยี่สิบปีประชาธิปไตยของสยามก็ยังคงล้มลุกคลุกคลานอยู่ เพราะมันเริ่มต้นไม่ดีอย่างนี้!” (วินทร์ เลียววาริณ, 2539: 45) ส่วนเหตุการณ์กบฏบวรเดชถูกนำเสนอเป็นภาพของการต่อต้านการปกครองแบบเผด็จการอำนาจ

นิยมของกลุ่มทหารผู้ก่อการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ดังคำอธิบายของอธิบดีกรมตำรวจต่อกลุ่มบฏบวรเดชที่เน้นว่ากลุ่มกบฏนอกจากเป็นฝ่ายนิยมเจ้าแล้ว ยังเป็นฝ่ายต่อต้านเผด็จการด้วย ซึ่งตอกย้ำถึงความล้มเหลวของการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 “[…] พวกนี้เชื่อว่าการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครองของคณะราษฎรในปี 2475 ที่แท้ก็คือการโอนถ่ายอำนาจจากกษัตริย์มาสู่มือคนอีกกลุ่มเท่านั้น มันเป็นเพียงแค่ Coup d’ état ไม่ใช่ Revolution ไม่ใช่ประชาธิปไตยที่แท้จริง” (วินทร์ เลียววาริณ, 2539: 37)

ในตอน “2482” และตอน “2483/2488” ภาพรัฐบาลที่ใช้อำนาจเผด็จการถูกนำเสนอเป็นภาพแทนของความล้มเหลวของการเปลี่ยนแปลงการปกครองอีกครั้ง เนื่องจากรัฐบาลที่เกิดขึ้นภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองไม่สามารถดำเนินการปกครองตามหลักการของระบอบประชาธิปไตยได้อย่างแท้จริง ดังที่หลวงกฤษดาวินิจเล่าให้ ร.ต.ท. ตุ้ยฟังว่าการพิจารณาตัดสินความผิดของเขาในคดีลอบสังหารจอมพล ป. พิบูลสงคราม มิได้ดำเนินไปอย่างบริสุทธิ์ยุติธรรม กรณีของหลวงกฤษดาวินิจนี้เองถูกเสนอเป็นภาพตัวอย่างการดำเนินคดีกับผู้ต้องหาคนอื่นๆ ในคดีนั้นให้เห็นว่าคนเหล่านั้นอาจถูกใส่ความ เช่นเดียวกับเรื่องราวของจ่าเอกผู้คุมนักโทษที่เกาะตะรุเตาที่ถูกส่งมาทำงานที่เกาะตะรุเตาเนื่องจากต้องสงสัยว่าเป็นพวกเดียวกับกบฏบวรเดช และเรื่องราวของอิสราเสรีไทยที่เป็นสายให้ฝ่ายญี่ปุ่น เนื่องจากเคยถูกจับในข้อหาคิดก่อการกบฏ ทำให้เขาเปลี่ยนจากนักการเมืองผู้มีอุดมการณ์มาเป็นนักการเมืองที่แสวงหาประโยชน์เพื่อตัวเอง

นอกจากนี้ ใน “2490” ยังตอกย้ำภาพความขัดแย้งทางการเมืองที่ชัดเจนระหว่างผู้นำในคณะราษฎรสองสาย คือสายจอมพล ป. พิบูลสงคราม และสายนายปรีดี พนมยงค์ ผ่านการเล่าถึงเหตุการณ์ปฏิวัติ พ.ศ. 2490 และความเป็นมาของการปฏิวัติครั้งนี้ชี้ให้เห็นว่าการร่วมมือระหว่างคนทั้งสองเป็นเพียงความจำเป็นเพื่อให้บรรลุเป้าหมายของตน เหตุการณ์ปฏิวัติที่กล่าวถึงในเรื่องตอนนี้ตอกย้ำภาพการปกครองระบอบเผด็จการอำนาจนิยมครอบงำประเทศไทยแทนที่ระบอบประชาธิปไตยที่เป็นจุดมุ่งหมายของการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ซึ่งทำให้เห็นถึงความล้มเหลวของการเปลี่ยนแปลงการปกครองครั้งนั้น เช่นเดียวกับใน “2494” ที่นำเสนอภาพการเมืองที่เต็มไปด้วยผู้ที่หวังอาศัยสถานการณ์ฉกฉวยประโยชน์เพื่อตนเองแฝงเร้นอยู่ ในเรื่อง ฝ่ายรัฐบาลประชุมและตัดสินใจใช้กำลังโจมตีฝ่ายกบฏอย่างรุนแรงจนดูราวกับไม่สนใจในเรื่องความปลอดภัยของจอมพล ป. ท่านประธานในการประชุมวางแผนปราบกบฏอธิบายให้ตุ้ยเข้าใจว่าการที่ พ.อ. อมรแสดงความไม่เห็นด้วยกับการใช้กำลังก็เพื่อให้ตนเองพ้นความรับผิดชอบหากแผนการไม่สำเร็จ ขณะเดียวกันก็จะได้ความชอบหากจอมพล ป. ปลอดภัย ซึ่งแสดงถึงความเลวร้ายของการเมืองภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง และเรื่องตอน “2500” ก็เป็นภาพยืนยันถึงการแย่ง

ชิงอำนาจของผู้นำในกลุ่มเดียวกันดังที่เกิดขึ้นมาโดยตลอด กล่าวคือ ในที่สุดจอมพล ป. ถูกปฏิวัติยึดอำนาจโดยคณะทหารที่เคยสนับสนุนเขา และต้องหลบหนีออกนอกประเทศ คณะทหารนั้นก็สืบทอดการปกครองโดยรัฐบาลเผด็จการต่อมา ดังตอน “2508” ที่ตอกย้ำปัญหาของระบอบเผด็จการที่เกิดจากการที่การเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ไม่สามารถสถาปนาการปกครองระบอบประชาธิปไตยที่แท้จริงได้

ในตอน “2516” แสดงให้เห็นการแปรเปลี่ยนกลุ่มที่เข้ามากอบโกยผลประโยชน์จากการเมือง ผ่านการเล่าถึงนักการเมืองที่ฉกฉวยประโยชน์จากเหตุการณ์ชุมนุมเรียกร้องรัฐธรรมนูญเดือนตุลาคม พ.ศ. 2516 ซึ่งตอกย้ำความคิดว่าการเมืองไทยที่เป็นผลพวงจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองเต็มไปด้วยการแสวงหาผลประโยชน์ของฝ่ายต่างๆ ซึ่งในกรณีนี้เปลี่ยนจากทหารมาเป็นนักธุรกิจการเมือง และต่อมาใน ตอน “2519” เรื่องตอกย้ำความล้มเหลวของการเมืองระบอบประชาธิปไตยหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 โดยกล่าวถึงสถานการณ์บ้านเมืองว่าเป็นความสับสนวุ่นวาย จนกระทั่งถึงการใช้ความรุนแรงปราบปรามผู้มีแนวคิดแบบสังคมนิยมและคอมมิวนิสต์ และเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ส่งผลให้ความขัดแย้งทางการเมืองในประเทศไทยรุนแรงและเข้มข้นมากยิ่งขึ้น

เรื่องราวในตอน “2523” เสนอภาพความพยายามแก้ไขปัญหาความขัดแย้งทางการเมืองที่รุนแรงอันสืบเนื่องมาจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ฝ่ายรัฐหันมาใช้แนวทางการเมืองแทนการใช้กำลังทหาร คือการดำเนินนโยบายตามคำสั่งสำนักนายกรัฐมนตรีที่ 66/2523 โดยอ้างว่าแนวทางดังกล่าวนี้เป็นแนวทางประชาธิปไตย อย่างไรก็ตาม ต่อมาในตอน “2535” ภาพการเมืองที่นำเสนอแสดงให้เห็นว่าการปกครองระบอบประชาธิปไตยของไทยยังคงตกอยู่ในวัฏจักรของการแสวงหาอำนาจและผลประโยชน์ของกลุ่มตนดังที่เกิดรัฐประหารโค่นล้มรัฐบาลที่มาจากการเลือกตั้ง และผู้นำคนหนึ่งของคณะรัฐประหารก้าวขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี เหตุการณ์ดังกล่าวส่งผลให้เกิดการต่อสู้เรียกร้องประชาธิปไตยและการใช้ความรุนแรงปราบปรามเช่นเดิม เรื่องยังแสดงให้เห็นว่าสิ่งที่แอบแฝงมากับการเรียกร้องประชาธิปไตยคือการฉกฉวยประโยชน์จากสถานการณ์ทางการเมืองที่วุ่นวายซึ่งเปลี่ยนจากกลุ่มทหารและนักธุรกิจมาเป็นกลุ่มเครือข่ายธุรกิจ ลักษณะดังกล่าวยืนยันแนวคิดที่ต่อเนื่องมาในตอนต้นๆ คือการเมืองไทยหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นเรื่องความขัดแย้งและการแสวงหาผลประโยชน์ส่วนตน

การดึงเอาเหตุการณ์ในแต่ละปีมาเป็นแก่นของเรื่องสั้นแต่ละเรื่องโดยทำให้แต่ละเหตุการณ์ถูกประเมินค่าเป็นหมุดหมายสำคัญของการเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทย จึงกลับ

บ่งบอกถึงความล้มเหลวของการเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทยตลอดระยะเวลา 60 ปีนับแต่การเปลี่ยนแปลงการปกครอง เมื่อเหตุการณ์ย่อยๆ ถูกนำมาจัดเข้าชุดเหตุการณ์แล้วเชื่อมโยงเหตุการณ์ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องและเป็นเหตุเป็นผลจนเหตุการณ์ทั้งหมดกลายเป็นเรื่องเดียวกัน ทำให้ภาพใหญ่ของการเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทยมีความสมบูรณ์ในลักษณะของภาพพัฒนาการการเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทยที่ล้มเหลว

การนำเสนอภาพประวัติศาสตร์การเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทยในลักษณะดังกล่าวได้ลดทอนความชอบธรรมของคณะราษฎร ผู้ก่อการเปลี่ยนแปลงการปกครอง เมื่อ พ.ศ. 2475 โดยแสดงให้เห็นว่าการเปลี่ยนแปลงการปกครองมิได้ส่งผลให้การสถาปนาการปกครองระบอบประชาธิปไตยในไทยเป็นไปอย่างมั่นคง และเป็นประชาธิปไตยอย่างแท้จริง เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองเกิดขึ้นอย่าง “รีบร้อน” และก่อนเวลาอันสมควรตามคำกล่าวของหลวงกฤษดาวินิจ และผู้ก่อการในคณะราษฎรนั้นเองที่ทำลายระบอบประชาธิปไตยโดยการสถาปนาระบอบการปกครองแบบเผด็จการทหาร แนวโน้มของการเล่าถึงเหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ในลักษณะเช่นนี้เกิดขึ้นพร้อมกับการพลิกกลับมาของกระแสอนุรักษนิยมที่เชิดชูสถาบันกษัตริย์เป็นสถาบันหลักของสังคมและการเมืองไทยซึ่งเริ่มมาตั้งแต่หลัง พ.ศ. 2490 (ชาตรี ประกิตนนทการ, 2547: 463 – 487) *ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*ตอบรับกระแสดังกล่าวด้วยการแสดงให้เห็นความขัดแย้งระหว่างจอมพล ป. พิบูลสงคราม กับนายปรีดี พนมยงค์ ซึ่งต่างก็เป็นผู้ก่อการในคณะราษฎรทั้งคู่ และแสดงให้เห็นว่าจอมพล ป. พิบูลสงคราม คือผู้ทำลายระบอบประชาธิปไตยด้วยการสถาปนาการปกครองแบบเผด็จการทหาร ซึ่งทำให้ “ทหาร” เข้ามามีบทบาทในการเมืองไทยมาจนปัจจุบัน

ในอีกด้านหนึ่ง การสร้างตัวละครเอกทั้งสองนับว่ามีนัยสำคัญ หลวงกฤษดาวินิจซึ่งถูกวางตัวเป็นฝ่ายต่อต้านรัฐบาล มีภูมิหลังเป็นคนในตระกูลขุนนาง เป็นข้าราชบริพารของพระมหากษัตริย์ บทบาทของหลวงกฤษดาวินิจทั้งหมดเป็นบทบาทในการต่อต้านความไม่ชอบธรรมที่เกิดจากรัฐบาลซึ่งมีรากที่มามาจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ไม่ว่าจะเป็นการเข้าร่วมกบฏบวรเดช การพยายามล้มจอมพล ป. พิบูลสงคราม การเข้าร่วมขบวนการเสรีไทยต่อต้านการที่รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ตกลงเป็นพันธมิตรกับญี่ปุ่น การพยายามช่วยให้นักการเมืองฝ่ายตรงข้ามกับรัฐบาลเผด็จการหนีการล่าสังหาร การแทรกซึมบ่อนทำลายความเข้มแข็งของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยซึ่งได้รับแรงส่งจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เป็นต้น ในทางตรงข้าม ตุ้ย พันเข็ม ซึ่งเป็นฝ่ายรัฐบาล มีภูมิหลังเป็นสามัญชน เติบโตและเจริญก้าวหน้าจากการทำงานในระบบราชการ แม้ว่าโดยส่วนตัว ตุ้ยจะไม่เห็นด้วยกับการใช้อำนาจของรัฐบาลและร่วมมือกับ

หลวงกฤษฎาวินิจในบางครั้ง แต่เขาก็ไม่ปฏิเสธหรือแสดงการต่อต้านอย่างจริงจัง และยอมตนเป็นกลไกในระบอบอำนาจนิยม เห็นได้ชัดจากการจับกุมและสั่งประหารชีวิตครูวันตามมาตรา 17 การทำงานของตุ้ยไม่ได้ยึดมั่นในอุดมการณ์อย่างใดอย่างหนึ่ง แต่แปรเปลี่ยนไปตามนโยบายของรัฐบาลที่ตนสังกัดอยู่ หากมองว่าตุ้ย พันเข็มเป็นตัวแทนของสามัญชนที่เติบโตมาจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ขณะที่หลวงกฤษฎาวินิจเป็นตัวแทนของขุนนางในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ก็อาจกล่าวได้ว่า*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*นำเสนอความแตกต่างระหว่างระบอบการปกครองสองแบบนี้ผ่านลักษณะของข้าราชการที่ทำงานรับใช้ประเทศชาติในลักษณะต่างกัน กล่าวคือ ข้าราชการในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มีความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์และประเทศชาติบ้านเมือง มีความยึดมั่นในการกระทำประโยชน์แก่ประชาชนประเทศชาติโดยไม่คำนึงถึงระบบระเบียบหากระบบระเบียบนั้นไม่ถูกต้องชอบธรรม ขณะที่ข้าราชการของรัฐบาลหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองมีแนวโน้มที่จะทำงานตามระบบและคำสั่งโดยที่ไม่มีอุดมการณ์เพื่อประชาชนและประเทศชาติอย่างมั่นคงและเข้มแข็งเท่า

นอกจากนี้ นวนิยาย*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*ยังมีแนวโน้มของการลดทอนกระแสยกย่องการชุมนุมเรียกร้องประชาธิปไตยของประชาชนในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ซึ่งเรียกกันว่าเป็น “พลังบริสุทธิ์” โดยการแสดงให้เห็นว่าส่วนหนึ่งที่ขับเคลื่อนอยู่ในการชุมนุมเป็นกลุ่มผลประโยชน์ เช่นเดียวกับการชุมนุมเรียกร้องขับไล่รัฐบาล รสช. ในเหตุการณ์เดือนพฤษภาคม 2535 กลุ่มผลประโยชน์เหล่านี้มุ่งหวังอำนาจทางการเมืองเพื่อผลประโยชน์ทางธุรกิจ ต่างกับการต่อสู้ช่วงชิงอำนาจทางการเมืองในยุคของคนในคณะราษฎรที่เป็นการแสวงหาอำนาจปกครอง และด้วยแนวโน้มดังกล่าวอาจกล่าวได้ว่า นวนิยาย*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*เสนอมุมมองต่อประวัติศาสตร์การเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทยว่าตกอยู่ในวงจรชั่วร้ายของการแสวงหาอำนาจและความขัดแย้งระหว่างกลุ่มผลประโยชน์โดยไม่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาความเจริญก้าวหน้าของประเทศชาติและความสุขของประชาชน

กล่าวได้ว่า วินทร์ เลียววาริณ ยังคงอาศัยแนวทางเดิมในการสร้างคู่ตรงข้ามทางการเมืองแบ่งเป็นสองฝ่าย คือฝ่ายรัฐบาล – ฝ่ายต่อต้าน ฝ่ายซ้าย – ฝ่ายขวา ฝ่ายที่ทำงานเพื่อชาติ – ฝ่ายที่ทำเพื่อประโยชน์ส่วนตัว การแบ่งขั้วเช่นนี้ทำให้ภาพประวัติศาสตร์การเมืองระบอบประชาธิปไตยของไทยติดอยู่ในกรอบมโนทัศน์ของการต่อสู้เพื่อแย่งชิงอำนาจและผลประโยชน์ ซึ่งเป็น “โครงเรื่องหลัก” ของการเล่าประวัติศาสตร์การเมืองไทยหลังการเปลี่ยนแปลงกาปกครองมาโดยตลอด การนำเสนอภาพประวัติศาสตร์การเมืองระบอบประชาธิปไตยของไยในนวนิยายเรื่อง

*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*จึงตอกย้ำภาพแบบฉบับของการเมืองระบอบประชาธิไตยของไทยมากกว่าการแสดงให้เห็นความแปรเปลี่ยนของเรื่องเล่าประวัติศาสตร์ที่เกิดจากการเล่าใหม่

กล่าวได้ว่านวนิยายชุด*กษัตริยา*และ*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*แสดงให้เห็นการประกอบสร้างเรื่องเล่าถึงอดีตที่ต้องอาศัยกระบวนการประพันธ์เข้ามาตกแต่งเรื่องเล่าให้มีความสมบูรณ์ สมเหตุสมผล และน่าเชื่อถือ การสร้างเรื่องเล่าถึงอดีตทำให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างความเป็นจริงกับจินตนาการในการเล่าอดีตที่แตกต่างกัน ในนวนิยายชุด*กษัตริยา* “ความเป็นจริง” ที่อ้างจากการมีอยู่หรือปรากฏอยู่ในเอกสารประวัติศาสตร์ถูกปฏิเสธ ผู้แต่งยืนยันความสำคัญของการอธิบาย “สิ่งที่น่าจะเกิดขึ้น” บนฐานของความสมเหตุสมผลซึ่งนำเสนอให้เห็นด้วยการอธิบายกระบวนการแต่งนวนิยายชุดนี้ ทำให้ความเป็นเรื่องแต่งปรากฏเด่นชัด การยืนยันที่จะใช้จินตนาการทางการประพันธ์ในการอธิบายสิ่งที่น่าจะเกิดขึ้นในอดีต ทำให้ความเป็นจริงและจินตนาการผสานกลมกลืนเข้าด้วยกันโดยที่จินตนาการมีบทบาทสำคัญในการสร้างเรื่องเล่าเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ที่ปรากฏในเอกสารประวัติศาสตร์ถูกผู้แต่งนำมาคัดสรรและอธิบายใหม่ ทำให้เรื่องเล่าถึงการเสียและการกอบกู้กรุงศรีอยุธยาในนวนิยายชุด*กษัตริยา*แตกต่างกับเรื่องที่เล่าถึงเหตุการณ์เดียวกันที่ปรากฏในเอกสารประวัติศาสตร์ฉบับต่างๆ อย่างละนิดละน้อย

ส่วน*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน* ความแตกต่างระหว่างความเป็นจริงกับจินตนาการถูกซ่อนไว้ ผู้แต่งยืนยันที่จะสร้างเรื่องเล่าที่สมจริงด้วยการไม่แตะต้องข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ที่เป็นที่รับรู้ ลักษณะดังกล่าวทำให้ความแตกต่างระหว่างความเป็นจริงกับจินตนาการพร่าเลือน แม้ว่าในการแต่งเรื่อง ผู้แต่งจะมิได้เข้าไป “จัดการ” กับข้อเท็จจริงที่รับรู้กันโดยทั่วไป แต่ผู้แต่งก็ได้ให้ความหมายแก่ข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นผ่านคำอธิบายที่ตัวละครมีต่อเหตุการณ์ต่างๆ ด้วยกลวิธีที่แตกต่างกันเช่นนี้ ปฏิบัติการของนวนิยายชุด*กษัตริยา*และ*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*จึงแตกต่างกัน ในนวนิยายชุด*กษัตริยา* แนวคิดชาตินิยมปรากฏอย่างเด่นชัดและเปิดเผย ตรงข้ามกับ*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*ที่ซ่อนคำวิจารณ์ต่อการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 และระบอบประชาธิปไตยไว้ในการนำเสนอเรื่องราวที่ดูเสมือนว่าถูกต้องตรงกับความเป็นจริง ซึ่งผู้อ่านและแม้กระทั่งผู้แต่งเองก็อาจมิได้ตระหนักถึงสิ่งนี้ และปรากฏการณ์ของนวนิยาย*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*เองที่แสดงให้เห็นอำนาจของวาทกรรมที่ไหลเวียนอยู่ในสังคมได้อย่างแท้จริง ทั้งในฐานะของผลพวงของการผลูกฝังมโนทัศน์ผ่านวาทกรรมทั้งหลาย และในฐานะของปฏิบัติการทางวาทกรรมที่จะส่งต่อและตอกย้ำวาทกรรมเดิมให้คงอยู่และไหลเวียนต่อเนื่องไปโดยไม่รู้ตัว

ที่สำคัญคือ แม้ว่านวนิยายชุด*กษัตริยา*และ*ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*จะรับเอาแนวคิดหลังสมัยใหม่ในด้านมุมมองต่อความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับประวัติศาสตร์ และพยายามนำเสนอเรื่องเล่าอิงประวัติศาสตร์ด้วยกลวิธีที่แตกต่างจากเดิม แต่สิ่งที่ทำให้นวนิยายกลุ่มนี้ยังก้าวไปไม่ถึงความเป็นหลังสมัยใหม่คือการที่นวนิยายกลุ่มนี้ยังคงยืนยันเรื่องเล่าประวัติศาสตร์กระแสหลักเป็นความจริงเพียงหนึ่งเดียว แทนที่จะนำเสนอให้เห็นความเลื่อนไหลและความหลากหลายของ “ประวัติศาสตร์” ดังจะเห็นได้จากเอกสารประวัติศาสตร์อันหลากหลายซึ่งผู้แต่งทั้งสองเองเป็นผู้นำเสนอไว้

5.2 เรื่องเล่ากับสำนึกชายขอบ

แนวคิดหลังสมัยใหม่มีความสัมพันธ์กับแนวคิดหลังอาณานิคมโดยมีความสอดคล้องกันในการมองเห็นและวิพากษ์วิจารณ์วาทกรรมกระแสหลักหรือเรื่องเล่าหลักของกลุ่มสังคมวัฒนธรรมที่มีอำนาจเหนือกว่าทั้งในทางการปกครองและในทางวัฒนธรรม ซึ่งสร้างความเป็นชายขอบ (marginality) ให้แก่กลุ่มชาติพันธุ์หรือกลุ่มสังคมวัฒนธรรมอื่น จากมุมมองของแนวคิดทั้งสอง ความเหนือกว่าและความด้อยกว่าที่แต่ละกลุ่มสังคมวัฒนธรรมถูกกล่าวอ้างว่าเป็นจึงมิได้มี/เกิดขึ้นเองโดยธรรมชาติ หากแต่ถูกสร้างขึ้น

ยิ่งไปกว่านั้น จากมุมมองของนักมานุษยวิทยาหลังสมัยใหม่ ความเป็นชาติพันธุ์ของบุคคลคนหนึ่งก็มิใช่สิ่งที่ได้รับสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ และอัตลักษณ์ของแต่ละชาติพันธุ์ก็เป็นสิ่งที่ถูกกำหนดนิยามขึ้น นิยามความหมายของชาติพันธุ์และอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ของบุคคลเกิดขึ้นจากการปะทะสังสรรค์กับคนชาติพันธุ์อื่นและสังคมวัฒนธรรมอื่น ดังนี้ ชาติพันธุ์และอัตลักษณ์ของแต่ละสังคมวัฒนธรรมจึงเป็นสิ่งเลื่อนไหล ไม่คงที่ และไม่แน่นอนตายตัว (Nagel, 2003: 42 – 43) ในทำนองเดียวกัน ความเป็นชายขอบของกลุ่มสังคมวัฒนธรรมหนึ่งๆ จึงย่อมมิใช่สถานะที่มีอยู่แล้วหรือเป็นมาโดยธรรมชาติ แต่เป็นสถานะที่ถูกมอบให้หรือถูกกำหนดขึ้นจากการให้ความหมายหรือให้คุณค่าแก่สังคมวัฒนธรรมนั้นๆ ทั้งโดยกลุ่มสังคมวัฒนธรรมนั้นเองและกลุ่มสังคมวัฒนธรรมอื่น อย่างไรก็ตาม ในความเป็นจริง ชาติพันธุ์และความเป็นชายขอบถูกอธิบายและตอกย้ำผ่านวาทกรรมและเรื่องเล่าต่างๆ จนดูราวกับเป็นสิ่งที่มีอยู่จริง เป็นไปโดยธรรมชาติ และมีลักษณะเป็นสากล คงที่ แน่นอนตายตัว

ในสังคมวัฒนธรรมซึ่งมีการจำแนกแบ่งกลุ่มชาติพันธุ์และสังคมวัฒนธรรมเป็นกลุ่มย่อยๆ ในสังคมใหญ่ เรื่องเล่าถือเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างและอธิบาย หรือนำเสนอความเป็นกลุ่มสังคมวัฒนธรรมหนึ่งๆ ที่แตกต่างจากกลุ่มอื่นออกมา หรือกล่าวได้ว่าเรื่องเล่าเป็นภาพแทน

ของตัวตนหรืออัตลักษณ์ของกลุ่มสังคมวัฒนธรรมชายขอบที่กลุ่มสังคมวัฒนธรรมชายขอบนำเสนอสู่คนอื่นเนื่องจาก "[identity] exists only as narrative" (Currie, 1998: 17) การนำเสนออัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์และกลุ่มสังคมวัฒนธรรมจึงกระทำการผ่านเรื่องเล่าในรูปแบบต่างๆ และส่วนหนึ่งแสดงออกด้วยถ้อยคำภาษา เพื่อเหนี่ยวรั้งและต่อรองกับอำนาจที่เข้ามาครอบงำและกดข่ม ในกระบวนการนี้ กลุ่มสังคมวัฒนธรรมชายขอบจำเป็นต้องจำแนกแยกตัวออกจากกลุ่มสังคมวัฒนธรรมอื่น เพื่อให้ความเป็นกลุ่มสังคมวัฒนธรรมของตนปรากฏเด่นชัดและแตกต่าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการจำแนกออกจากสังคมวัฒนธรรมกระแสหลัก เนื่องจากในรัฐที่เน้นความเป็นหนึ่งเดียว หรือความเป็นเอกภาพของสังคมวัฒนธรรม สังคมวัฒนธรรมของคนกลุ่มใหญ่หรือของกลุ่มที่มีอำนาจได้เข้าครอบงำและกดข่มสังคมวัฒนธรรมของคนกลุ่มน้อยและกลุ่มย่อยให้กลายเป็นอื่น ซึ่งก่อให้เกิดความอึดอัดคับข้องแก่กลุ่มสังคมวัฒนธรรมอื่นๆ ที่อยู่ร่วมในอำนาจรัฐเดียวกัน

วัฒนธรรมเมื่อถูกนำมารวมเข้ากับเรื่องของรัฐ (state) หรือ ชาติ (nation) ทำให้ในรัฐนั้นเองเกิดการแบ่ง "พวกเรา" และ "พวกเขา" ซึ่งจำแนกด้วยวัฒนธรรม วัฒนธรรมซึ่งหมายถึงมโนทัศน์ซึ่งสังคมได้เก็บสั่งสมมา[30] เมื่อนำมาใช้กับแนวคิดเกี่ยวกับรัฐ (state) หรือชาติ (nation) นอกจากทำให้เกิดความแตกต่างและแบ่งแยกระหว่าง "พวกเรา" และ "พวกเขา" แล้วยังส่งเสริมให้เกิดความเกลียดกลัวคนอื่น (xenophobia) วัฒนธรรมในกรอบมโนทัศน์ของสังคมจึงนำไปสู่การสร้างอัตลักษณ์ ซึ่งย้อนกลับมาเป็นวัฒนธรรมและประเพณีของแต่ละกลุ่มสังคมวัฒนธรรมอีกทีหนึ่ง วัฒนธรรมและประเพณีซึ่งย้อนกลับกลายเป็นอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์หรือกลุ่มสังคมวัฒนธรรมที่ตายตัวและแข็งทื่อนี้เองที่เป็นพื้นฐานในการต่อสู้กับสังคมวัฒนธรรมที่มีอำนาจเหนือกว่า

การสร้างและนำเสนออัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกับกลุ่มสังคมวัฒนธรรมกระแสหลักจึงเป็น "กลยุทธ์" ที่กลุ่มสังคมวัฒนธรรมชายขอบใช้ตอบโต้อำนาจครอบงำของสังคมวัฒนธรรมกระแสหลักที่ดำเนินการผ่านกระบวนการเข้าครอบครองดินแดน กดข่มวัฒนธรรมท้องถิ่น และสถาปนาวัฒนธรรมของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งขึ้นเป็นวัฒนธรรมของชาติ ทั้งนี้มิใช่เพื่อเชิดชูกลุ่มชาติพันธุ์และวัฒนธรรมชายขอบขึ้นมาเป็นศูนย์กลางหรือกระแสหลักแทนที่กลุ่มชาติพันธุ์และวัฒนธรรมกระแสหลักเดิม แต่เป็นการต่อรองเพื่อให้ชาติพันธุ์หรือวัฒนธรรมของตนปรากฏ

---

[30] คำ "วัฒนธรรม" นี้ เอ็ดเวิร์ด ซาอิด (Said, 1994: xii - xiii) อธิบายว่าหมายถึงสิ่งสองสิ่งหนึ่งคือสิ่งต่างๆ ซึ่งเป็นปฏิบัติการ (practice) เชิงศิลปะที่ตอบสนองความพึงพอใจ และสองคือมโนทัศน์ (concept) ซึ่งสังคมได้เก็บสั่งสมมาก่อเกิดเป็นสิ่งที่รู้ (known) และสิ่งที่คิด (thought) เฉพาะของสังคมหนึ่งๆ

ขึ้นเป็นที่รับรู้ ได้รับการยอมรับ และลดทอนการกดข่มจากชาติพันธุ์และสังคมวัฒนธรรมกระแสหลักให้ลดน้อยลง

นวนิยายเรื่อง*เจ้าจันท์ผมหอมนิราศพระธาตุอินทร์แขวน* และ*เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)* ต่างเล่าถึงกลุ่มสังคมวัฒนธรรมที่ถูกครอบงำและกดข่มทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรม นวนิยายทั้งสองเรื่องนำเสนออัตลักษณ์ของกลุ่มสังคมวัฒนธรรมชายขอบผ่านกลวิธีการเล่าเรื่องที่ย้อนแย้ง แสดงให้เห็นการปะทะกันระหว่างสังคมวัฒนธรรมกระแสหลักกับชายขอบ ซึ่งนำไปสู่การต่อรองเพื่อการยอมรับความหลากหลายที่มีอยู่ในสังคม

5.2.1 *เจ้าจันท์ผมหอมนิราศพระธาตุอินทร์แขวน*: การกอบกู้สถานะของท้องถิ่น

นวนิยายเรื่อง*เจ้าจันท์ผมหอมนิราศพระธาตุอินท์แขวน* เป็นผลงานของมาลา คำจันทร์ ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2534 นวนิยายเรื่องนี้มีเนื้อหาเล่าถึงเจ้าจันทะแก้วยื่นฟ้าธิดาเจ้านายเชื้อพระวงศ์ผู้ครองนครเชียงใหม่สมัยหลังจากที่เชียงใหม่ราชธานีของอาณาจักรล้านนาถูกรวมเข้าเป็นส่วนหนึ่งของราชอาณาจักรสยามแล้ว เจ้าจันท์ถูกยกให้แต่งงานกับพ่อเลี้ยงผู้ร่ำรวยจากการเดินทางค้าขาย ซึ่งนางไม่ยินดีเนื่องจากรักอยู่กับเจ้าหล้าอินทะเจ้าชายในราชวงศ์ล้านนาองค์หนึ่ง เจ้าจันท์พยายามถ่วงเวลาการแต่งงานด้วยการขอเดินทางไปนมัสการพระธาตุอินทร์แขวนซึ่งเป็นพระธาตุประจำปีเกิด โดยมีพ่อเลี้ยงเป็นผู้พานางไป

เนื้อหาของเรื่องมีลักษณะตอบโต้กับความเป็นศูนย์กลางของอำนาจรัฐส่วนกลางหรือกรุงเทพฯ ในยุคสมัยนั้นอย่างเด่นชัดจากการนำเสนอประวัติศาสตร์จากมุมมองท้องถิ่นและการใช้ภาษาถิ่นและท่วงทำนองแต่งในการนำเสนอเรื่อง (เสนาะ เจริญพร, 2548: 174) อย่างไรก็ตาม นวนิยายเรื่องนี้แต่งขึ้นในสมัยปัจจุบันซึ่งความขัดแย้งระหว่างเมืองหลวงกับเมืองประเทศราชจบสิ้นไปนานแล้ว การที่ผู้แต่งนำเอาวัฒนธรรมท้องถิ่นหลายอย่างมาประยุกต์ในการเล่าเรื่องจึงไม่ได้เป็นการตอบโต้อำนาจทางการปกครองของรัฐไทยในปัจจุบัน หากแต่เป็นการซ้อนนัยถึงการที่เชียงใหม่หรือล้านนาเองก็เป็นศูนย์กลางที่ครอบครองภาพแทนท้องถิ่นภาคเหนือ โดยผลักไสวัฒนธรรมอื่นออกไป และในขณะเดียวกันคือการนำเสนอความเป็นท้องถิ่นให้ปรากฏขึ้นต่อรองกับวัฒนธรรมไทยซึ่งเป็นกระแสหลักในวงวรรณกรรมไทย

ใน*เจ้าจันท์ผมหอมนิราศพระธาตุอินทร์แขวน* ผู้แต่งใช้นวนิยายเรื่องนี้แสดงให้เห็นว่าความเป็นล้านนาที่ตัวละครในเรื่องพยายามอ้างและสถาปนาขึ้นเป็นเพียงมายาภาพที่ไม่สอดคล้องกับความเป็นจริง และในขณะเดียวกันก็ตอบโต้อำนาจทางวัฒนธรรมของส่วนกลางด้วยการยก

วัฒนธรรมท้องถิ่นขึ้นมาเป็นจุดเด่นของเรื่อง และนำเสนอนวนิยายเรื่องนี้เป็นตัวแทนของความเป็นท้องถิ่นภาคเหนือ

(1) เจ้าจันท์กับความล่มสลายของมายาภาพ

ใน*เจ้าจันท์ผมหอมฯ* ผู้แต่งแสดงให้เห็นแนวคิดเรื่องความจริง – ความลวงของมายาภาพผ่านประสบการณ์ของเจ้าจันท์ที่เดินทางไปนมัสการพระธาตุอินทร์แขวนแล้วประจักษ์แจ้งถึงความลวงของมายาภาพที่ตนยึดถือ ทั้งมายาภาพความเป็นหญิงที่ซื่อสัตย์ต่อคนรักเช่นนางเอกในนิทานพื้นบ้านและความเป็นเจ้านางแห่งอาณาจักรล้านนา ซึ่งเจ้าจันท์ได้รับการปลูกฝังผ่านเรื่องเล่าและคำสอน และอาจกล่าวได้ว่าในเรื่องนี้ เจ้าจันท์เป็นตัวแทนของการเผชิญกับความล่มสลายของมายาภาพล้านนา

นวนิยายนำเสนอภาพเจ้าจันท์ที่ติดยึดอยู่กับความเป็นล้านนาผ่านวาทกรรมคำสอนเกี่ยวกับการเป็นเจ้านายผู้หญิงของอาณาจักร นวนิยายแสดงให้เห็นภาวะของเจ้าจันท์มีชีวิตอยู่ในโลกของเรื่องเล่าทั้งนิทานและตำนานประวัติศาสตร์ต่างๆ ที่กลายเป็นวาทกรรมที่ใช้อบรมบ่มสอนให้นางยึดถือเป็นแนวทางในการคิดและตัดสินใจ ในเรื่อง เจ้าจันท์ต้องเผชิญกับความขัดแย้งระหว่างการเป็นหญิงซื่อสัตย์ต่อคนรักกับการเป็นเจ้านางแห่งอาณาจักรล้านนาด้วยการยอมรับแต่งงานกับพ่อเลี้ยง ในการรับปากแต่งงาน เจ้าจันท์เสนอเงื่อนไขให้พ่อเลี้ยงพานางเดินทางไปนมัสการพระธาตุประจำปีเกิดของนาง คือพระธาตุอินทร์แขวนก่อนที่จะแต่งงาน การเดินทางของเจ้าจันท์ครั้งนี้เป็นความพยายามที่จะต่อรองกับความเป็นเจ้านางแห่งล้านนาที่นางจำต้องเลือก แต่ในที่สุดแล้วนางพบว่าไม่ว่าจะเป็นความเป็นหญิงซื่อสัตย์หรือความเป็นเจ้านางแห่งล้านนาต่างล้วนเป็นมายาภาพของวาทกรรม

ความเป็นหญิงซื่อสัตย์ต่อคนรักที่เจ้าจันท์ยึดมั่นเป็นวาทกรรมความเป็นหญิงแบบนางเอกนิทานพื้นบ้าน ดังเช่นนางสีดาในเรื่องลังกาสิบหัว และนางบัวคำในเรื่องเจ้าสุวัตร คุณสมบัติที่สำคัญของนางเอกนิทานพื้นบ้านคือความซื่อสัตย์จงรักภักดีต่อชายผู้เป็นรัก ดังที่เจ้าพ่อของเจ้าจันท์ยกตัวอย่างนางสีดามาสอนว่า “ดูแต่นางสีดานั้นเทอะลูก สัจจะนางตั้งไว้ว่าเว้นแต่เจ้ารามาผัวรักเสียแล้ว แม้แต่ปลายขน นางจะบ่ยอมให้ชายใดแตะต้อง อานิสงส์สัจจะแห่งนางนั้นแท้ๆ ที่คุ้มครองนางไว้ สุดแต่ลังการาพณ์ร้ายก็ข่มเหงนางบ่ได้ ปางสุดท้ายสัจจะปฏิญาณแห่งนางก็ส่ง

นางคืนครองกับเจ้ารามาผัวรัก”[31] (มาลา คำจันทร์, 2534: 40) การที่เจ้าจันทร์เป็น “ผู้หญิง” ซึ่งประสบปัญหาการพลัดพรากจากชายคนรัก ทำให้เจ้าจันท์รับเอาวาทกรรมความเป็นหญิงแบบนางเอกนิทานพื้นบ้านมาเป็นแนวทางปฏิบัติ คือการยึดมั่นในความรัก ยึดถือความซื่อสัตย์สุจริตต่อชายคนรัก เมื่อพ่อเลี้ยงพยายามหาทางแต่งงานกับเจ้าจันท์โดยอาศัยความยินยอมจากเจ้าพ่อเจ้าแม่ของเจ้าจันท์ และเจ้าหล้าอินทะสัญญาว่าจะเก็บเงินมาแต่งงานกับนางตามประเพณี นางจึงตกลงรับปากเจ้าหล้าอินทะว่าจะคอยให้เจ้าหล้ามาสู่ขอ “น้องรักพี่ บ่รักไผแล้วชาตินี้ บ่ได้แต่งกับพี่น้องนี้ก็เหมือนจะตายเป็นผีอย่างเดียวเท่านั้นเจ้าพี่” (มาลา คำจันทร์, 2534: 61 – 62) และเมื่อไม่อาจขัดขืนก็พยายามหาหนทางเลื่อนเวลาการแต่งงานออกไปโดยขอเดินทางไปบูชาพระธาตุอินทร์แขวนตามสัจวาจาที่เคยให้ไว้ และเสี่ยงทายอธิษฐานขออานิสงส์จากการรักษาสัจจะช่วยให้นางได้กลับไปแต่งงานกับเจ้าหล้าอินทะดังเช่นนางสีดาได้คืนสู่พระราม

> สาธุพระธาตุเจ้า อินทร์แขวน
>
> เจ้าจันท์ลูบปลายผมแล้วเอามาพนมอยู่ระหว่างคิ้ว แน่งเทียนสิบนิ้ว ตั้งสัจจะอธิษฐาน พระธาตุอินทร์แขวนหมายแทนเอาเป็นสรณะยึดพึ่งประจำตัว พระธาตุเจ้าอินทร์แขวนหมายแทนเอาพระมหาเกศธาตุแก้วจุฬามณีบนสวรรค์ เตชะอานิสงค์ผมหอมเลี้ยงมาห้าปี จะตัดปลายผมบูชาพระธาตุดั่งสัตย์ปฏิญาณตั้งไว้ นอกกว่านี้ขอผลาผลบุญค้ำช่วยให้ปูผมลอดได้ลอดได้แล้วจะลุสมดั่งหมาย ดั่งคำทำนายชาวเฒ่าว่าไว้ด้วยเทอญ
>
> สา สาธุโอกาสะ ขอผู้น้อยข้อยข้า ได้คืนสมเจ้าหล้า แด่เทอะ
>
> (มาลา คำจันทร์, 2534: 17 – 18)

ระหว่างการเดินทาง เจ้าจันท์พยามยามดำรงตนเป็นหญิงที่ซื่อสัตย์ต่อชายคนรักโดยมิยอมให้พ่อเลี้ยงเข้าใกล้หรือแตะต้องตัวให้ผิดธรรมเนียม เช่น เมื่อพ่อเลี้ยงมาตามเจ้าจันท์ที่กระโจมที่พัก ก็ถูกกันไม่ให้เข้าไปข้างใน “สูเข้าไปบ่ได้พ่อเลี้ยง บ่แม่นผัวเมียกันอยู่ในที่ลับกับกันบ่ได้ ผิดรีตรอยชาวเราใหญ่หลวงนัก” (มาลา คำจันทร์, 2534: 21) เมื่อพ่อเลี้ยงเก็บดอกเอื้องแซะมาให้และขอเหน็บผมให้เจ้าจันท์ เจ้าจันท์อึกอัก “เจ้าคนงามอ้ำอึ้งอึกอัก นึกไปถึงคนรักเจ้าหล้า เกล้าเกลี้ยงฟ้ามวยนี้เจ้าพี่เคยเหน็บเอื้องผึ้งให้แล้ว ปันให้ชายหนึ่งแล้วยังจะแบ่งเป็นสอง นึกถึงเจ้าคนงามผู้อยู่ในใจก็ละอายอดสูนัก” (มาลา คำจันทร์, 2534: 64) ทั้งนี้โดยคาดหวังว่าความซื่อสัตย์ต่อคนรักจะ

---

[31] ในเรื่องลังกาสิบหัว นางสีดาเป็นชายาของพระราม ถูกพรหมจักรลักตัวไปไว้ที่กรุงลงกา นางมีความซื่อสัตย์ต่อพระราม รอคอยพระรามติดตามมาช่วยให้พ้นจากพรหมจักร หลังจากพระรามเอาชนะพรหมจักรได้แล้ว นางสีดาได้ขอลุยไฟพิสูจน์ความซื่อสัตย์สุจริตของตน

เป็นเครื่องหมายถึงความเป็น “หญิงดี” ตามวาทกรรมนิทานพื้นบ้าน ซึ่งจะทำให้นางยังมีคุณค่าในตนอยู่

อีกวาทกรรมหนึ่งที่ปรากฏขึ้นแย้งกับวาทกรรมความเป็นหญิงแบบนางสีดาคือความเป็นเจ้านางเมืองเหนือ การที่เจ้าจันท์เกิดเป็นเจ้านางเชื้อสายเจ้าเจ็ดตนแห่งเชียงใหม่ทำให้นางถูกกำหนดบทบาทตามวาทกรรมความเป็นเจ้านางหรือหญิงในชนชั้นผู้ปกครองของดินแดนแถบล้านนา คือการสละตนเพื่อบ้านเมือง ดังเรื่องเล่าเกี่ยวกับเจ้านางหลายองค์ที่ต้องรับใช้บ้านเมืองด้วยการไปเป็นบาทบริจาริกาพระเจ้าแผ่นดินเมืองอื่น “[…] เกิดเป็นเจ้าหญิง ขัตติยะนารีชาติเชื้อหน้าที่หนึ่งคือรักษาค้ำชาติบ่ให้ตกต่ำ เจ้านางแก้วนางประเสริฐในตำนานต่างต้องทำหน้าที่นี้ทั้งนั้น บ่อยากแต่งก็ต้องแต่งเพราะมันเป็นหน้าที่ ลูกรักแม่เฮย ลูกค่อยฟังคำแม่ ขัตติยะเจ้าหญิงมีหน้าที่ความรักนั้นเป็นเรื่องส่วนตัว แต่หน้าที่เป็นเรื่องของตระกูลเชื้อชาติ ลูกแม่จำใส่ใจไว้มั่นคงเทอะ” (มาลา คำจันทร์, 2534: 74) เจ้าพ่อของเจ้าจันท์ยังย้ำอีกว่า “เจ้าหญิงเจ้านางเมืองเราล้วนแต่มีภาระหน้าที่ บ่แม่นมีไว้กินสุขเสวยบานอย่างเดียว ลูกเฮย” (มาลา คำจันทร์, 2534: 75) และยกเรื่องของเจ้าดารารัศมีมาเป็นตัวอย่างของเจ้านางผู้เสียสละเพื่อชาติบ้านเมือง “เจ้าดาราลงไปเป็นบาทบริจาริกาพระเจ้าแผ่นดินอยู่เมืองบางกอกแคว้นใต้ […] ท่านอยู่เมืองใต้มีแต่ทุกข์ […] ลูกเอ๋ย เจ้านางเจ้าหญิงเมืองเราล้วนแต่ขัตติยะชาติเชื้อ เกิดเป็นเจ้านะลูกใช่จะมีแต่สุขบาน หากแต่แบกหนักด้วยภาระหน้าที่ ท่านต้องกระทำภาระหน้าที่ให้สำเร็จ ทุกแสนทุกข์ก็ต้องเก็บไว้ในใจ ท่านเสียสละส่วนตนหลวงหลายใหญ่นักลูกเอ๋ย […]” (มาลา คำจันทร์, 2534: 74) นอกจากเจ้าดารารัศมีแล้ว ยังมีเรื่องของเจ้านางอื่นในอดีตที่เจ้าจันท์เคยรับรู้มา “เจ้าแก้วร่างน้อยนึกถึงเจ้านางศรีอโนชายอมไปเป็นบาทบริจาริกากรมพระราชวังบวรฯ นึกถึงพระอัครชายาดารารัศมีไปเป็นพระชายาพระพุทธเจ้าหลวง นึกถึงเจ้าแม่ยอมมาเป็นเมียรองเจ้าพ่อ นึกต่อถึงพระนางเจ้าวิสุทธิเทวียอมเป็นเมียฟ้าอังวะหงสา เจ้าตนเป็นหน่อเนื้อเชื้อหงส์ต่างสละตัวเพื่อบ้านเมืองทั้งนั้น” (มาลา คำจันทร์, 2534: 77)

ตำนานเจ้านางทั้งหลายนี้ เจ้าพ่อเจ้าแม่ของเจ้าจันท์นำมาใช้เป็นเหตุผลเกลี้ยกล่อมให้เจ้าจันท์ยอมแต่งงานกับพ่อเลี้ยงกระทั่ง “เจ้าจันท์จนถ้อย” โดยเฉพาะเมื่อเจ้าแม่ชี้ให้เจ้าจันท์เห็นว่าวาทกรรมความเป็นหญิงแบบนางสีดาไม่ก่อประโยชน์ เนื่องจากความรักที่ผู้หญิงให้ค่ามากนั้นไม่มีความหมาย โดยอ้างอุทาหรณ์จากนางสีดาในเรื่องลังกาสิบหัวนั้นเอง ที่ในภายหลังพระรามคลางแคลงในความซื่อสัตย์ของนางสีดาถึงกับสั่งให้ประหารนาง

> เจ้าจันท์ฟังคำขับ แต่ใจกลับนึกไปถึงคำเจ้าแม่ วันเมื่อจะขึ้นช้าง เจ้าแม่สอนสั่งหลายเรื่องหลายประการ ชักไปถึงเรื่องความรักใคร่สิเนห์กับภาระหน้าที่ ยกเอาความรักของเจ้ารามากับนางสีดามาเป็นอุทาหรณ์ เจ้าแม่ว่า
>
> "หวานล้ำมันช่างกลายเป็นขม เจ้ารามาตามหานางสีดาถึงสิบสองปี รักกัน รักนักรักหนา ภายหลังกลับจืดจางแหนงหน่ายขับไล่นางหนี
>
> (มาลา คำจันทร์, 2534: 73)

คำสอนของเจ้าแม่ชี้ให้เจ้าจันท์เห็นว่าการยึดมั่นในความรักและความสุจริตมั่นคงต่อชายที่รักมิได้เป็นหลักค้ำประกันให้ผู้หญิงประสบความสำเร็จหรือมีความสุขในอนาคต การแย้งวาทกรรมความซื่อสัตย์ของนางสีดาเพื่อให้เจ้าจันท์ปฏิเสธอุดมการณ์ความรักในอุดมคติและยอมแต่งงานกับพ่อเลี้ยงเป็นการดึงให้เจ้าจันท์ยึดโยงตัวเองกับภารกิจทาง "สังคม" แทนการยึดมั่นความเป็น "ปัจเจก" ตามอุดมการณ์มนุษยนิยมสมัยใหม่

การตอกย้ำสถานะความเป็นเจ้านายในราชสำนักและการทำลายมายาภาพของรักแท้ทำให้เจ้าจันท์จำต้องเลือกที่จะเป็นผู้หญิงแบบเจ้าดารารัศมีและเจ้านางอื่นๆ คือตกลงแต่งงานกับพ่อเลี้ยงตามที่เจ้าพ่ออ้างถึงภารกิจของนางต่อบ้านเมือง

ประการสุดท้ายคือมายาภาพความเป็นเจ้า คือความเป็นชนชั้นปกครองที่มีหน้าที่ต่อบ้านเมือง เจ้าจันท์ได้รับการอบรมสั่งสอนให้สำนึกถึงความเป็นชนชั้นปกครอง หรือเป็น "เจ้า" ไม่เพียงจากกำเนิดในตระกูลอันเป็นเชื้อสายของเจ้าเจ็ดตนเท่านั้น แต่นางยังถูกผูกพันโยงใยกับผู้ปกครองอาณาจักรในอดีตอีกด้วย คือนางจันทะยอดฟ้าผู้ครองแคว้นสิบสองปันนาในอดีต ซึ่งเจ้าพ่อเจ้าแม่ของเจ้าจันท์เล่าให้นางได้รับรู้ว่ากำเนิดของนางมีความผูกพันโยงใยกับเจ้านางแห่งอาณาจักรสิบสองปันนา "เจ้าแม่เจ้าพ่อเล่าว่าสืบขึ้นไปสามสี่ร้อยปีก่อนโน้น โคตรเหง้าเจ้าแม่ที่สิบสองพันนามีนางเทวีตนหนึ่งชื่อจันทะยอดฟ้า เมื่อเจ้าจันท์จะเกิด เจ้าแม่ฝันว่าเจ้านางจันทะยอดฟ้าเอาแก้วมายื่นให้ เจ้าจันท์เกิดมาจึงได้ชื่อว่าจันทะแก้วยื่นฟ้า" (มาลา คำจันทร์, 2534: 38)

ความเป็นเจ้าที่เจ้าพ่อสอนแก่เจ้าจันท์คือการถือตนว่ามีศักดิ์สถานะสูงกว่าผู้อื่น ด้วยคุณสมบัติที่สำคัญคือการรักษาสัจจะ เจ้าพ่อของเจ้าจันท์ย้ำให้เจ้าจันท์ยึดมั่นในวาจาสัตย์เนื่องจาก "เกิดเป็นเจ้า" โดยชี้ว่าการรักษาสัจจะจะส่งผลยิ่ง

> “เจ้าลูกผู้รักเทียมตาพ่อเฮย ลูกถามพ่อก็ดีแล้ว อันว่าสัจจะนั้นเป็นดวงแก้วแก่นใสประจำตระกูลขัตติยะชาติเชื้อ คำโบราณมีกล่าวว่ากษัตริย์ตรัสใดเป็นนั้น เราเป็นเจ้าเป็นเชื้อสายใหญ่ยศราชหงส์ สัจจะหากเป็นแก่นเป็นสารของหงส์แลลูก หากบ่มีสัจจะ เชื้อเจ้าก็บ่ผิดกับไพร่หยาบสาบเหื่อที่ไหน ถึงตายเราเป็นเจ้าก็ต้องรักษาสัจจะไว้ โลกหล้าชมพูถึงจะลือชาปรากฏว่าเราเป็นเจ้าแท้ ลูกพ่อเหย จำไว้ดีถี่เทอะ อันว่าอานิสงส์สัจจะนั้นมีมากหนำหลายประการ สัจจะนั้นแลเป็นเกราะแก้วกำบังภัยบ่ให้ฝูงเป็นเจ้าตกถ่อยได้ช้า”
>
> (มาลา คำจันทร์, 2534: 39 – 40)

เมื่อเจ้าจันท์ได้รับรู้ว่าตนรอดตายเพราะเจ้าพ่อเจ้าแม่บนบานต่อพระธาตุอินทร์แขวนว่าจะให้นาง “ไว้ผมหอมโลมถนอมลูบเลี้ยงเกลี้ยงเกลา เอาผมหอมไปตัดบูชาพระธาตุอินทร์แขวน” (มาลา คำจันทร์, 2534: 39) นางจึงให้สัจจะว่า “วันใดบ่ได้ไหว้พระธาตุอินทร์แขวน ลูกบ่ตัดผมเด็ดขาด” (มาลา คำจันทร์, 2534: 39) โดยเชื่อว่าเป็นการปฏิบัติตนเช่นนั้นจะได้รับอานิสงส์ตอบแทน ดังที่นางย้ำถามเจ้าพ่อว่า “ลูกจะรักษาสัจจะไว้ บ่ได้ไหว้พระธาตุอินทร์แขวนลูกบ่ตัดผมหอม ลูกจะกระทำบำเพ็ญสร้างเสริมปารมีแก่กล้า จะกินอยู่แต่ในทางบุญพระพุทธเจ้า ลูกจะปูผมหอมลอดพระธาตุ ลอดได้แท้ลูกจักได้สมดั่งหวังใฝ่คิด แม่นบ่แม่นเจ้าพ่อ” (มาลา คำจันทร์, 2534: 40) และในที่สุดนางยึดเอาวาทกรรมการยึดมั่นสัจวาจามาเป็นทางออกของปัญหาที่นางเผชิญอยู่ กล่าวคือ นางอ้างเอาสัจจะที่นางให้ไว้เกี่ยวกับการไว้ผมเพื่อบูชาพระธาตุมาเป็นข้อต่อรองในการเลื่อนการแต่งงานกับพ่อเลี้ยง

> เจ้าจันท์ประจักษ์เข้าใจแล้ว ว่าเจ้าพ่อแก้วบ่ายเบี่ยงมาตลอดก็ด้วยเรื่องนี้ บ่เหมือนเจ้าพี่อ้ายพี่นางสองเขา พระธาตุเจ้าประจำปีเกิดของสองเจ้าพี่ อยู่จอมทองกับลำพูนไชยไปมาได้ง่าย ฝ่ายตนนั้นเล่า พระธาตุเจ้าอินทร์แขวนสุดแดนฟ้าหลั่งไกลนัก อันตรายนัก จะไหว้พระธาตุอาราธน์อารักษ์สักหนก็เปลืองล้นเงินทอง เจ้าพ่อจึงบ่ายเบี่ยงเลี่ยงผัดกระทั่งบัดนี้
>
> ถอนใจยาวตามช้างก้าวเนิบ รับรู้อยู่ ผัดเบี่ยงเลี่ยงหลบพ่อเลี้ยงบ่ได้แล้ว มันรุกกระชั้นอ้างหมั้นอ้างหมายนานแล้ว พ่อแม่สองแก้วก็บ่กล้าขัดใจมัน เจ้าจันท์บ่มีหนทางให้เลือก เจ้าหล้าก็ป่วยไข้ตายเป็นเท่ากัน บัวสวรรค์เจ้านางตัดสินใจเข้าพึ่งพระธาตุ ขอปูผมหอมเสี่ยงบุญเสี่ยงกรรม ขอตัดผมหอมบูชาพระธาตุเสียก่อน เจ้าแก้วกลับอ่อนรู้อยู่เต็มอก การยอ

> ยกไปกราบชูบูชาพระธาตุเป็นเรื่องแสนเข็ญ เจ้าตั้งเป็นเงื่อนไขอุบาย พ่อเลี้ยงยักษ์พรายต้องพามาบูชาพระธาตุ บ่ยอมพามาก็บ่ต้องได้แต่ง ยอมพามา เจ้าก็หวังอยู่ว่าผมหอมจะปูลอดได้ ปูลอดแล้วไซร้จะได้ดั่งหวังทุกประการ
>
> (มาลา คำจันทร์, 2534: 69)

ความหวังสุดท้ายของเจ้าจันท์คือความเชื่อเกี่ยวกับพระธาตุอินทร์แขวนที่เคยได้รับรู้ “เป็นตำนานพระธาตุเจ้าจื่อจำกันมา” (มาลา คำจันทร์, 2534: 12) ตำนานพระธาตุองค์นี้ เจ้าจันท์เล่าแก่พ่อเลี้ยง “เหมือนท่อง” ว่า “องค์พระธาตุตั้งลอยเหนือหินหนักล้าน […] ชะโงกชะง้ำล้ำเลยฟัดฟาดกลางหาว ปลายพระธาตุเสียบแหลมทะลุอกฟ้า พระอินทร์เจ้าฟ้าหากลงมาแขวนไว้ ผิดจากพระอินทร์บ่มีไผสร้างได้อีกแล้ว” (มาลา คำจันทร์, 2534: 70) และ “ชุมแก่ผมยาว ชุมเฒ่าหนังเหี่ยว เขาเล่ามาว่า ไผปูผมลอดพระธาตุอินทร์แขวนได้ คิดหวังสิ่งใดจะได้สิ่งนั้น” (มาลา คำจันทร์, 2534: 17) ด้วยความเชื่อในความศักดิ์สิทธิ์ของพระธาตุ เจ้าจันท์จึงอธิษฐานขอกลับคืนสู่เจ้าหล้าอินทะชายคนรัก เมื่อพ่อเลี้ยงออกปากว่าหากนางปูผมลอดพระธาตุได้จริงจะยอมให้นางแต่งงานกับเจ้าหล้า เจ้าจันท์จึงรู้สึกเป็นอัศจรรย์ “เจ้าจันท์ใจเต้นแรง ขนลุกทั้งตัว ปรากฏแล้ว สัจจะอานิสงส์อิทธิปาฏิหาริย์พระธาตุสำแดงปรากฏแล้ว พระธาตุแก้วดลใจมันแท้ๆ พ่อเลี้ยงมันถึงหลุดปากเป็นคำอย่างนี้” (มาลา คำจันทร์, 2534: 65)

ความรู้สึกของเจ้าจันท์ยังถูกตอกย้ำด้วยตำนานที่เล่าว่านางเทวีจันทะยอดฟ้าเคยตัดผมหอมบูชาพระธาตุเชียงรุ่งและเสี่ยงอธิษฐานเป็นผลสำเร็จ ความเชื่อมโยงระหว่างนางกับนางเทวีจันทะยอดฟ้าที่เคยได้รับปลูกฝังมาก็ยิ่งทำให้เจ้าจันท์คิดฝันว่าการอธิษฐานของตนจะประสบความสำเร็จเช่นนั้นบ้าง

> นึกถึงตำนานนางเทวีจันทะยอดฟ้า เจ้าเลิศหล้าร่างน้อยเคยคล้อยเคลิ้มไหว ปักใจเชื่อมั่นว่าแม่นแล้ว แท้แล้วหล้าดอกแก้วนางนี้หากแม่นนางเทวีกลับชาติมาเกิด นางเทวีถูกคุกคามด้วยเจ้าฟ้าว้องตนใหญ่เมืองห้อ นางก็ขอพระธาตุแก้วเชียงรุ่งเป็นที่พึ่ง นางพ้นมือเจ้าฟ้าว้องเมืองห้อ นางยอผมหอมตัดผมหอมบูชาพระธาตุเชียงรุ่ง ใจอ่อนน้อยแตกฟุ้งว่าตนจะได้ปูผมหอมลอดพระธาตุพ้นมือพ่อเลี้ยง ตัดมวยสวยเกลี้ยงแล้วคืนหาคนรัก
>
> (มาลา คำจันทร์, 2534: 67 – 68)

กล่าวได้ว่าวาทกรรมสามแบบต่างส่งผลให้เจ้าจันท์พยายามดำรงคุณค่าของตนเองด้วยวาทกรรมทั้ง 3 แบบ คือเป็นหญิงที่ซื่อสัตย์ต่อชายคนรัก เป็นเจ้านางที่สละตนเพื่อบ้านเมือง และเป็นเจ้าที่เปี่ยมคุณสมบัติอันสูงส่งคือการมีวาจาสัตย์ แต่ในที่สุดการเดินทางไปถึงองค์พระธาตุทำให้เจ้าจันท์ได้ประจักษ์ถึงโลกความเป็นจริง วาทกรรมทั้งหลายล้วนเป็นมายาภาพที่ถูกสร้างขึ้นและไม่เป็นจริง เช่นเดียวกับมายาภาพของพระธาตุในคำเล่าลือและภาพที่ปรากฏแก่ตาในระยะไกลแตกต่างกับภาพพระธาตุเก่าทรุดโทรมที่เจ้าจันท์พบเห็นเมื่อเดินทางไปถึง พระธาตุอินทร์แขวนที่เจ้าจันท์นึกตามคนเล่าลือเป็นภาพที่งามล้ำ

> วิบๆ วับๆ ยอดฉัตรปลายพระธาตุปรากฏอีกครั้ง ใกล้จะถึงแล้ว ใกล้เข้าไปแล้ว รอนแรมแกมมื้อมาได้สิบสี่คืน บัดนี้ก็จะบรรลุแล้ว ใคร่เห็นแท้หนอ อยากเห็นพระธาตุเต็มองค์ปรากฏแก่ตานัก ได้แต่ฟังคำเล่าลือ ได้แต่นึกเห็นเป็นภาพตามคำบอกเล่า พระธาตุเจ้าอ่าองค์งามนัก ฉลุฉลักดอกลายเป็นตาข่ายทองคลุมทั่ว ทั้งตนทั้งตัวประดับแล้วด้วยแก้วเมืองอินทร์ สูงส่งดั่งจะบินลอยเลื่อนเคลื่อนหาวสูงใหญ่ปลายเรียวราวจะเสียบอกฟ้า ตั้งเด่นท้าคนบุญไปหาโสฬสดาราประดับแล้วล้วนแก้ววชิรเพชรงามน้ำเอก งามเป็นเอกเรื่อเร้าเลิศแล้วลือลบภพไตร พระอินทร์เจ้าฟ้าตาวติงสาโลกลงมาแขวนไว้ แขวนไว้ให้มนุษย์ลุ่มฟ้าได้สักการะบูชา ได้ไหว้พระธาตุอินทร์แขวน ก็เหมือนได้ไหว้พระมหาเกศธาตุแก้วจุฬามณีอันบังเกิดมีแต่บนตาวติงสานั้นแล้ว
>
> (มาลา คำจันทร์, 2534: 100)

ภาพของพระธาตุที่เจ้าจันท์เห็นด้วยตาตนเองในระยะไกลก็แลดูงามดังที่เจ้าจันท์วาดภาพไว้ยิ่งตอกย้ำความมั่นใจต่อคำเล่าลือที่ได้ฟังมา “พระธาตุอินท์แขวนแขวนลอยอยู่พ้นหน้าผา แสงแดดยามบ่ายคล้อยขับองค์พระธาตุสุกปลั่งเป็นทอง แสงส่องต้องยอดฉัตร แก้วเก้าเนาวรัตน์ก็จรัสแจรงเจิดแสง ขาวแข่งแดงขับเข้มเขียวส่อง ประกายทองบาดตาฟ้าตาดินสมมืออินทร์เนรมิต” (มาลา คำจันทร์, 2534: 89) เมื่อเคลื่อนเข้ามาใกล้พ้นขอบเขา ภาพพระธาตุงามปรากฏให้เห็นอีกครั้ง “พระธาตุแก้วแขวนลอย มีเมฆหย่อมน้อยเบาบางพรางตา เมฆเรี่ยเคลียคลอที่ฐานพระธาตุ องค์พระธาตุสูงส่งโผล่เมฆพ้นไม้ ฟ้าแจ้งแดดไล้มหาวรพระธาตุ แดดวาดวาบอาบประกายทองวาวสุก สูงเด่นเสียบฟ้าสมดั่งคำลือ” (มาลา คำจันทร์, 2534: 101) ในคำพรรณนาภาพความงามของพระธาตุนี้ ผู้แต่งแฝงถ้อยคำที่บ่งนัยถึงความลวงตาของภาพที่ปรากฏ ทั้งการกล่าวถึงแสงแดดที่ขับ

แสงสี และการกล่าวถึงเมฆที่พรางตา ภาพพระธาตุที่ปรากฏต่อหน้าเจ้าจันท์เป็นภาพพระธาตุที่เก่าทรุดโทรม ยืนยันมายาภาพที่สร้างขึ้นจากวาทกรรมและเรื่องเล่า

โอยอิ่นดูพระธาตุแท้ โศกหมอง
บ่แม่น ทิพย์แท่งคำควรครอง ค่าล้าน
เป็นแต่ดินกี่กอง ปูนเก่า ดินเก่า
ปุนขะสรดโศกไหม้ม้าน ห่วงห้อยอาทวา

เจ้าจันทะแก้วยื่นฟ้า เจ้างามหล้าลือโลกโศกหมอง พระธาตุอินทร์แขวนหมายแทนเอาเป็นพระธาตุประจำปีเกิด วาดไว้ว่าสูงเลิศส่งลอยทะลุอกฟ้า มาเห็นกับตา พระธาตุแก้วหล้าเก่าหมองเป็นแต่ก้อนหินหัวล้านคราบไคลและตะไคร่เกาะกินจนเนื้อหินเปื้อนแปด องค์พระธาตุก็เล็กน้อยบ่สมฝีมือพระอินทร์เจ้าฟ้า ก่อเสริมอยู่เหนือหินสูงสักสองวาเท่านั้น อิฐปูนกะเทาะแตก ยอดฉัตรปลายแฉกก็เศร้าหมอง บ่หมือนดั่งทองต้องแดดตามที่ได้เห็น ช่อธงหักเหี้ยน กาฝากและรากไม้ก็เจาะไชจนฐานพระธาตุปริร้าว

(มาลา คำจันทร์, 2534: 105)

ความเป็นจริงของพระธาตุเผยให้เห็นความไม่เป็นจริงของวาทกรรมทั้งหลาย การปูผมลอดพระธาตุที่ไม่สำเร็จตอกย้ำความไม่สำเร็จของการรักษาตนเพื่อชายคนรัก เนื่องจากในความเป็นจริง ความรู้สึกของเจ้าจันท์ต่อพ่อเลี้ยงแปรเปลี่ยนไปจากเดิม ภาพของพ่อเลี้ยงไม่ได้เลวร้ายอย่างพรานป่าในเรื่องเจ้าสุวัตร หรือเป็นปิศาจอย่างภาพปะหล่องต่องสู่ที่เคยวาด หากยิ่งดีงามขึ้นเป็นลำดับทำให้ความรู้สึกของนางเปลี่ยนไป นางเริ่มมีความห่วงใยพ่อเลี้ยง (ห้ามไม่ให้พ่อเลี้ยงปีนหน้าผาไปเก็บดอกเอื้องแซะ และเช็ดเลือดที่ศีรษะให้) ลดความห่างเหินด้วยการเปลี่ยนสรรพนามจาก “เรา” เป็น “ข้า” และชวนพูดคุยค้นหาชาติกำเนิดของพ่อเลี้ยง

ความเป็นจริงอีกประการหนึ่งที่เจ้าจันท์รับรู้มาก่อนแต่ไม่ยอมรับคือมายาภาพของการกอบกู้อาณาจักรล้านนา เนื่องจากอุดมการณ์กอบกู้อาณาจักรล้านนาเชียงใหม่ที่นำเสนออย่างเข้มข้นผ่านความปรารถนาของเจ้าพ่อของเจ้าจันท์ เป็นเพียงภาพลวงตาที่ไม่เป็นจริง เพราะในความเป็นจริง “ชาติเชื้อเหล็กไหลกลายเป็นขี้เหมี้ยงไปหมดแล้ว […] คิดเอาเทอะน้อง กบฏพญาผาบบังเกิด เจ้าปู่ของน้องตกตายในคุกเมืองใต้ สมัยนี้บ่มีคนอย่างพญาผาบแล้ว เจ้าพ่อของน้องคิดการใหญ่คิดได้ แต่ทำบ่ได้ดอก ชาวใต้เขาทอนอำนาจเรา เขาเพิ่มอำนาจเขา ทรัพย์สมบัติ เงินทองเคย

กองก่อก็พร่องไปหมดแล้ว จะเอาหยังมาทำการใหญ่ได้น้องพี่" (มาลา คำจันทร์, 2534: 43) ในที่สุดแล้วความมุ่งหมายของเจ้าพ่อของเจ้าจันท์ที่จะ "ตั้งแข็ง" ต่อกรุงเทพกลับเป็นเรื่องส่วนตัว "เราเป็นคนเชียงใหม่บ่แม่นคนไทยใต้เมืองกอกกรุงเทพ เราอยู่ของเรา สุขบานใจสืบมาเนิ่นช้า แต่พอชาวใต้ขึ้นมา มันมากวนเทจนบ้านแก้วเมืองคำระส่ำระสายไปหมด มันจะเอาเราไปเป็นมัน จะเอาเชียงใหม่ไปเป็นกรุงเทพ ของอย่างนี้ไผยอมก็ยอมไปเทอะ เจ้าพ่อของลูกคนนี้บ่ยอม เราเป็นเรา บ่รักษาของเราไว้แล้วจะเหลืออะหยังเล่าลูก […]" (มาลา คำจันทร์, 2534: 54) และ "[…] ชาวใต้เขาปล้นเอาสิทธิชอบธรรมตระกูลเราไปหมด เจ้าปู่ของลูกคิดการใหญ่ก็พลั้ง สืบมาถึงพ่อ พ่อก็จะตั้งแข็ง แต่เงินทองบ่พอ พ่อถึงพึ่งพ่อเลี้ยงมัน ลูกเหย" (มาลา คำจันทร์, 2534: 76) การรักษากอบกู้ล้านนาของเจ้าพ่อกลายเป็นเพียงการรักษาสถานะความเป็นเจ้าที่มีอำนาจเหนือดินแดนและผู้คนในเขตล้านนา เมื่อเจ้าพ่อเลือก "ความเป็นเจ้า" เป็นสัญลักษณ์ของความสูงส่งของล้านนา เจ้าหล้าอินทะจึงถูกรังเกียจและดูหมิ่นเมื่อไปเข้าทำงานเป็นเสมียนป่าไม้ ซึ่งเท่ากับการยอมอยู่ใต้อำนาจกรุงเทพฯ ขณะที่พ่อเลี้ยงยังคงคุณสมบัติเพราะเจ้าพ่อเชื่อว่าเขาเป็น "เชื้อสายเจ้าหอคำอังวะ" ซึ่งจะสามารถพยุงสถานะสูงส่งของล้านนาไว้ได้

เมื่อเจ้าจันท์ไม่สามารถดำรงคุณค่าของตนในฐานะหญิงผู้ซื่อสัตย์ต่อชายคนรัก และหญิงผู้สละตนเพื่อบ้านเมืองได้แล้ว เจ้าจันท์จึงไม่เหลือสิ่งยึดเหนี่ยวนอกจากความเป็นเจ้าที่เจ้าพ่อเจ้าแม่สั่งสอนมา นั่นคือการถือสัจจะ เจ้าจันท์ยืนยันที่จะแต่งงานกับพ่อเลี้ยงแม้ว่าพ่อเลี้ยงจะยอมออกปากยกเลิกการแต่งงานเนื่องจากถ้อยคำของพ่อเลี้ยงมีนัยเยาะหยันสัจวาจาที่นางยึดถือและความเป็นเจ้าที่สูงส่งของนาง

> "เจ้าจันท์" มันกล่าวคำฝืนแย้ง "ฟังคำข้าพ่อเลี้ยงถี่แจ้งด้วยเทอะ ข้านี้บ่แม่นขัตติยะชาติเชื้อ แต่คำบอกออกปากข้าหากเป็นสัจจะมั่นแก่น ผมหอมลอดได้ ข้าจะแต่งเจ้าจันท์ให้เจ้าหล้าอินทะ"
>
> "สูบ่ต้องมาอวดอ้างสัจจะสัจจังอันใดแล้ว บ่เป็นคุณเป็นสารอันใดแล้ว หลีกไปเราจะลง"
>
> […] มันกล่าวเหมือนซื่อ เหมือนรู้อกหันใจแลเสียสละ แต่สายตาเหลือบมองกลับเหมือนหมิ่นแคลนเยาะเย้ย
>
> "ผมหอมลอดได้ข้าจะให้เจ้าจันท์แต่งกับเจ้าหล้าอินทะ ผมหอมลอดบ่ได้ ข้าก็จะให้เจ้าแต่งกับเจ้าชายดีผู้นั้น"
>
> มือน้อยในมือใหญ่หนาของนางพี่เลี้ยงหดกลับ ร้อนขึ้นจนหน้ามืด ขัตติยะชาติเชื้อ ราชหงส์นางยูงสูงศักดิ์ ขนหงส์ขนหางแห่งแววยูงร่วงแล้ว

แต่สัจจะขัตติยะยังยง เกิดเป็นหงส์ขอตายเป็นหงส์ บ่ขอดำรงวิสัยแร้งกา
เจ้าหงสาเหินสูงปวดไหม้ปละปลาบ เจ้าเชิดหน้าท้าแดดแรงแสงกล้า
[…]
"สัจจะสูก็ส่วนสู สัจจะข้าก็ส่วนข้า เรื่องนี้สูบ่เกี่ยว มีเงินอย่างเดียว
อย่ามากะเกณฑ์เอาแต่ใจใฝ่มัก สัจจะแห่งข้า ผมหอมลอดได้ข้าจะแต่งกับ
เจ้าหล้าอินทะ บัดนี้ผมหอมบ่อาจลอด ข้าจะแต่งกับสู พ่อเลี้ยง"

(มาลา คำจันทร์, 2534: 111 – 112)

การประจักษ์ถึงความเป็นจริงทำให้เจ้าจันท์สูญเสียสิ่งที่ยึดมั่นสร้างคุณค่าแก่ตน การที่เจ้าจันท์ตัดสินใจแต่งงานกับพ่อเลี้ยงตามสัจวาจาจึงหนทางเดียวที่จะธำรงรักษาคุณค่าของตนในสถานะเจ้าได้ ซึ่งเป็นสิ่งที่เจ้าจันท์เลือกใช้เพื่อปลอบใจตัวเองว่ายังคงคุณค่า และยืนยันความสูงส่งของเจ้านายแห่งอาณาจักรล้านนาแม้ในความเป็นจริง ความเป็นเจ้าของเจ้านายล้านนาก็หมดสิ้นไปแล้ว การตัดสินใจของเจ้าจันท์แสดงให้เห็นความมายาภาพของความเป็นล้านนาที่หมายความเพียงความเป็นเจ้าที่พยุงรักษาความเป็นล้านนาไว้

(2) มายาภาพความเป็นล้านนา

ในการนำเสนอเรื่อง*เจ้าจันท์ผมหอมนิราศพระธาตุอินทร์แขวน* ผู้แต่งแสดงให้เห็นมายาภาพอัตลักษณ์ล้านนาในลักษณะวัฒนธรรมเดี่ยวที่ตัวละครในเรื่องคือเจ้าจันท์ยึดถือ กลวิธีสำคัญคือการนำเสนอมายาภาพของคู่ตรงข้ามความเป็นล้านนาและมิใช่ล้านนา ควบคู่ไปกับการเสนอความล้มเหลวของเจ้าจันท์ในการพยายามยึดมั่นและดำรงความเป็นล้านนา

คู่ตรงข้ามระหว่างความเป็นล้านนาและความไม่ใช่ล้านนาในนวนิยายเรื่องนี้นำเสนอผ่านภาพคู่ตรงข้ามระหว่างเจ้าหล้าอินทะกับพ่อเลี้ยง ผู้แต่งใช้มุมมองการเล่าเรื่องแบบผู้รู้แจ้ง โดยมีจุดศูนย์กลางอยู่ที่เจ้าจันท์ เจ้าจันท์มองเจ้าหล้าอินทะเป็น "พวกเรา" คือเป็นล้านนา และมองพ่อเลี้ยงเป็น "คนอื่น" คือไม่ใช่ล้านนา เจ้าหล้าอินทะกับพ่อเลี้ยงจึงเป็นเสมือนตัวแทนของความเป็นล้านนาและความไม่ใช่ล้านนาในทรรศนะของเจ้าจันท์

ภาพเจ้าหล้าอินทะในความคิดคำนึงของเจ้าจันท์เต็มไปด้วยคุณสมบัติที่ดีงาม ทั้งเชื้อชาติวงศ์ตระกูล ความรู้ และรูปโฉม "เจ้าหล้ารู้กว้างรู้ลึกนักแท้ เจ้าตนเป็นชายดีชายงามผู้นั้น" (มาลา คำจันทร์, 2534: 17) "เจ้าพี่ เจ้าหล้าอินทรวรวงษ์ยงยศ เลื่องลือปรากฏทั้งรูปโฉมและครรโลงโคลงกลอนอ่อนหวาน" (มาลา คำจันทร์, 2534: 44) "เจ้าหล้าเป็นคนรู้หลักรู้แหลมกว้างขวางนัก ได้เรียนได้รู้ทั้งหนังสือฝ่ายล้านนาเราและหนังสือไทยใต้" (มาลา คำจันทร์, 2534:

51) รูปโฉมของเจ้าหล้าอินทะถูกนำเสนอเป็นภาพหมดจดงดงาม ไร้ตำหนิ บทชมเจ้าหล้าซึ่งเลียนแบบขนบการชมโฉมพระเอกในวรรณคดีโบราณเสนอ ภาพของเจ้าหล้าอินทะเป็นผู้ชายงามตามแบบอุดมคติในนิทานพื้นบ้าน

> […] ตนตัวเจ้าหล้านั้นสมงามเหมือนแท่งทองหล่อเบ้า ทองน้ำสามน้ำสี่อันนายช่างผู้ชาญฉลาดหุงร่อนเอาตะกอนตะกรันแปลกปนออกไปหมด ผิวเหลืองเรื่องงามวรรณะหมดใส หน้าเจ้าหล้าชุ่มแย้มเหมือนอาบน้ำมาใหม่ๆ หน้าผากเกลี้ยง แก้มเรื่อ จะหาสิวหาไฝฝ้าสักเม็ด จุดไฟส่องหาสามวันสามคืนบ่พบ คิ้วเจ้าหล้าพาดตรงหมดจดชัดเจน ผมเจ้าหล้าเขียวงามเหมือนชักเขม่าชโลมสีผึ้งไว้ตลอด ริมฝีปากแดงออนเหมือนมอนหมากเต้า ฟันเจ้าหล้าขาวเรียงเรียบชิด ยามเจ้ายิ้มก็เหมือนหน้าพระเจ้า ยามเจ้าหล้าหับปากก็เหมือนหน้าเทวดา สองตาเจ้าหล้าลึกซึ้งเป็นสีน้ำผึ้งอ่อนใส ตาขาวก็ขาวชัดหาเส้นเลือดเรื่อแดงบ่พบ
>
> (มาลา คำจันทร์, 2534: 28)

บทชมโฉมเจ้าหล้าอินทะนี้สอดคล้องกับบทชมโฉมเจ้าจันท์ที่ผู้แต่งนำเสนอไว้ตั้งแต่ต้นเรื่อง กล่าวคือเป็นบทชมโฉมที่เลียนแบบขนบการชมโฉมในวรรณคดีโบราณเช่นเดียวกัน “หน้านางแก้วอิ่มงามเหมือนหน้านางเทพอัปสร อรชรอ้อนแอ้นปานนางเทพกินรี สองตาเรียวรีดั่งดาวรุ่ง สองคิ้วโค้งดั่งเรียวไผ่อุ้มฝน กลีบปากเรียวมนหากแม่นกลีบดอกส้มอ่อน อันเผยผ่อนคลี่อ้ารับแสงตะวัน สองก่องแก้มเรื่อพรรณวรรณะสดใส หาไฝฝ้าราคีบ่มีวันพบ […]” (มาลา คำจันทร์, 2534: 22)

การเสนอภาพของเจ้าหล้าอินทะกับภาพของเจ้าจันท์ให้สอดคล้องไปในทำนองเดียวกันทำให้ตัวละครทั้งสองถูกจัดอยู่ในกลุ่มพวกเดียวกัน และเป็นภาพแทนของล้านนาทั้งความงามและความสูงส่งอย่างเป็นอุดมคติ ซึ่งแตกต่างกับภาพของพ่อเลี้ยงที่นำเสนอเป็น “คนอื่น” ในด้านเชื้อชาติ ขนบธรรมเนียม และความเชื่อ และตัวแทนของ “ความเป็นจริง” ในโลกของเจ้าจันท์

ในสายตาของเจ้าจันท์ (รวมถึงนางฟองคำ) พ่อเลี้ยงถูกจัดเป็น “พวกอื่น” เมื่อเปรียบกับความเป็นล้านนาของเจ้าหล้าอินทะและเจ้าจันท์ เนื่องจากพ่อเลี้ยงเป็นชนเผ่าพื้นเมือง ดังที่เจ้าจันท์กล่าวกับพ่อเลี้ยงว่า “สูเป็นปะหล่องต่องสู่” (มาลา คำจันทร์, 2534: 66) เป็นสามัญชนดังที่นางฟองคำเรียกว่า “ไพร่ฟ้าฝุ่นตีน” (มาลา คำจันทร์, 2534: 38) มีบุคลิกลักษณะแตกต่างกับเจ้าหล้าอินทะ “เจ้าจันท์มองเห็นพ่อเลี้ยงตัวสูงใหญ่ยืนบงการลูกหาบ ดาบด้ามเงินฝักเงินคาดไหล่ดูคุ้นตา มีดอุ่ม

สั้นด้ามงาเหน็บเอวเป็นมีดอาชญาเจ้าหลวงเมืองบ่อ พ่อเลี้ยงนุ่งเสื้อป้ายอกผืนหนาแบบพม่า โพกผ้าเคียนผมตามเพศปะหล่องต่องสู่เชื้อสายมัน กางเกงผ้านุ่งตัวหลวมกว้างก็บอกเพศภาษาดั้งเดิมตัวมันสูงใหญ่หน้ารกหนวดเครา ผิดกับหน้าเกลาแก้มเกลี้ยงเหมือนน้ำทิพย์หล่อเลี้ยงชุ่มเย็นสายตาของเจ้าหล้าอินทะ" (มาลา คำจันทร์, 2534: 18) ภาพของพ่อเลี้ยงในสายตานางฟองคำก็น่าเกลียดน่ากลัวยิ่ง "มันผู้นี้สูงใหญ่หน้าดุคิ้วดำหางามบ่พบ รอนแรมแกมป่า หนวดเครายาวเหมือนโจรเสื้อเดินป่าผืนหนาเหมือนจะมีขี้ไคลเกาะหนาเป็นคราบ มือมีขนก็เหมือนมือหมีควาย นี่ยังนับว่าดีเห็นหน้ามันอยู่ครึ่งเดือนจนคุ้นหน้าไปแล้ว จับพลัดจับผลู จู่ลู่พบกันวันแรก นางบ่วิ่งหนีป่าแตกผ้าถุงพันตีนก็ผิดไปแล้ว" (มาลา คำจันทร์, 2534: 28) พ่อเลี้ยงมีศาสนาและความเชื่อต่างออกไปดังที่เจ้าจันท์แย้งพ่อเลี้ยงเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องปาฏิหาริย์ของพระธาตุว่า "สูบ่เชื่อ [ปาฏิหาริย์ของพระธาตุ] ก็เรื่องของสู เราเชื่อก็เป็นเรื่องของเรา บ้านเราเมืองเรา โคตรเหง้าเค้าเดิมก็มีผีอารักษ์ มีผีใหญ่แถนหลวงค้อมมองส่องช่วย" (มาลา คำจันทร์, 2534: 66)

ภาพของพ่อเลี้ยงยังถูกทาบทับด้วยวาทกรรมเกี่ยวกับความชั่วร้ายของชาวปะหล่องต่องสู่ที่เจ้าจันท์เคยรับรู้มาจากคำล่าขาน

> […] เรื่องมันเมินนานแล้ว สมัยเมื่อเจ้าหลวงอินทวโรรสยังอยู่เป็นคนนั้นแล้ว ส่างนันทิมันเป็นชาวปะหล่องต่องสู่เหมือนกัน ค้าขายมั่งมีแต่บ่ยอมจ่ายค่าจ้างลูกหาบข้าคน ไผทวงมันก็ลวงไปฆ่า บั่นคอฝังผีที่ป่าช้าจนข้าคนกลายหาย อยู่มาบ่เมินบ่นานความแตก ส่างนันทิเลยกลายเป็นผีหัวกุดอยู่ที่ป่าช้าวังตาลสืบมาบัดนี้แล
>
> "ชาวปะหล่องต่องสู่มันใจยักษ์ใจมารเหมือนกันไปหมด เจ้าจันท์" นางพี่เลี้ยงมันว่า "เขาฝูงนี้สืบเชื้อสายมาจากผียักษ์ร้ายเฝ้าห้วย มันบ่อยู่บ้านอยู่เมือง ซุกอยู่รูห้วยกินซากกินศพ มันบ่ใช่คนในศาสนาพระพุทธเจ้าเรานี้บ่สมควรแท้นัก เจ้าจันท์จะลดตัวไปเป็นเมียมัน"
>
> (มาลา คำจันทร์, 2534: 19 – 20)

ความตรงข้ามระหว่างเจ้าหล้าอินทะกับพ่อเลี้ยงโดยเฉพาะด้านรูปโฉมและคุณสมบัติผนวกกับสถานการณ์ของเจ้าจันท์ทำให้ภาพของเจ้าหล้าอินทะและพ่อเลี้ยงถูกทาบทับด้วยวาทกรรมพระเอก – ผู้ร้ายในนิทานพื้นบ้านเรื่องเจ้าสุวัตร[32] อีกทางหนึ่ง เนื้อเรื่องของเจ้าสุวัตรเป็นเรื่องจักรๆ

---

[32] เจ้าสุวัตรเป็นโอรสของท้าวอาทิตย์เจ้าเมืองพาราณสีกับนางจันทเทวี วันหนึ่งเก็บได้มาลัยอธิษฐานเสี่ยงหาคู่ของนางบัวคำธิดาพระฤาษี จึงเดินทางออกตามหานางจนพบและได้ครองคู่กัน อยู่มาวันหนึ่ง

วงศ์ๆ ตามแบบนิทานพื้นบ้าน ตัวละครในเรื่องมีลักษณะเป็นคู่ตรงข้ามชัดเจน คือพระเอกกับผู้ร้าย พระเอกมักเป็นเจ้าชายหนุ่ม มีรูปโฉมงดงาม เก่งกาจสามารถด้วยวิชาความรู้และของวิเศษ จัดเป็นตัวแทนของฝ่ายดี ส่วนผู้ร้ายมักเป็นพญายักษ์หรือมีรูปลักษณ์น่าเกลียดน่ากลัว มีพลังอำนาจมาก และมักใช้พลังอำนาจไปในการข่มขู่บังคับในทางมิชอบ จัดเป็นตัวแทนของฝ่ายชั่วร้าย การที่ความดี – ความชั่วในนิทานพื้นบ้านถูกแทนที่และนำเสนอผ่านรูปโฉมของตัวละคร ทำให้พ่อเลี้ยงซึ่งถูกทาบทับด้วยภาพน่ากลัวของชาวปะหล่องต่องสู่ “ชาติเชื้อผียักษ์เฝ้าห้วย” ถูกจัดเข้าเป็นฝ่ายชั่วร้ายได้โดยง่าย โดยเฉพาะมีพฤติกรรมพรากหญิงจากชายผู้เป็นที่รักที่เทียบได้กับพรานป่าในเรื่องเจ้าสุวัตร เจ้าจันท์จึงปักใจว่า “แม่นแท้ มันผู้นี้เป็นโจรป่ากักขพะหยาบช้า เป็นดั่งปู่พรานใจร้ายในค่าวซอเจ้าสุวัตรนางบัวคำนั้นแล้ว ปู่พรานมันเยียะร้ายประทุษโทษเจ้าสุวัตรแล้วฉุดชักบัวคำร่างน้อยไปเป็นเมียมัน” (มาลา คำจันทร์, 2534: 28) เช่นเดียวกับนางฟองคำที่เห็นว่า “มันผู้นี้หากแม่นโจรใจหนาบาปกล้า เหมือนปู่พรานร้ายปองฆ่าเจ้าสุวัตรกุมารน้อยหนุ่มผู้นั้น” (มาลา คำจันทร์, 2534: 28) และเจ้าหล้าอินทะเป็นพระเอกหรือเป็นตัวแทนฝ่ายธรรมะ “เจ้าหล้านั้นเล่า เจ้าชายดีเจ้าชายงามหาไหนเปรียบบ่ได้แล้ว ถ้าพ่อเลี้ยงมันเป็นโจรป่าพรานร้าย เจ้าหล้าก็หากแม่นเจ้าสุวัตรองอาจ” (มาลา คำจันทร์, 2534: 28)

กระบวนการสร้างคู่ตรงข้ามระหว่างความเป็นล้านนาและความไม่ใช่ล้านนาโดยมีเจ้าหล้าอินทะและพ่อเลี้ยงเป็นตัวแทน ได้นำเสนอภาพความเป็นล้านนา คือเป็นไทยวนหรือชาวเชียงใหม่ นับถือศาสนาพุทธ เป็นผู้มีวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี และมีความรู้ความเจริญมีความสูงส่งและดีงาม ขณะที่ความไม่ใช่ล้านนาได้แก่ความเป็นชาวป่า เป็นไพร่ที่ไม่มีวัฒนธรรม ไม่รู้ธรรมเนียมปฏิบัติ ไม่มีศาสนา และชั่วร้าย

ไม่เพียงเท่านั้น วาทกรรมพระเอก – ผู้ร้ายแบบนิทานพื้นบ้านยังถูกตอกย้ำผ่านเรื่องลังกาสิบหัวที่ผู้แต่งนำเข้ามาเป็นองค์ประกอบสำคัญในการอธิบายความซับซ้อนของอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร เรื่องลังกาสิบหัว[33] ที่อยู่ในนวนิยายเรื่องนี้เป็นบทขับของชายขับลื้อซึ่งเป็น

เจ้าสุวัตรและนางบัวคำออกไปเก็บผลไม้ในป่า ได้พบกับพรานป่า พรานป่าพอใจนางบัวคำจึงใช้ธนูยิงเจ้าสุวัตรแล้วลักตัวนางบัวคำไป ระหว่างทางขณะที่พรานป่านอนหลับ นางบัวคำสังหารพรานป่านั้นแล้วออกเดินทางตามหาเจ้าสุวัตร ส่วนเจ้าสุวัตรนั้น พระฤาษีมาพบเข้าก็รักษาให้ฟื้นคืนชีวิตแล้วสอนวิชาให้ จากนั้นเจ้าสุวัตรก็ออกติดตามหานางบัวคำ

[33] ลังกาสิบหัวเป็นรามเกียรติ์ฉบับไทลื้อ ชื่อเรื่องตั้งตามตัวละครเอกคือลังกาสิบหัว หรืออีกชื่อหนึ่งเรียกว่าพรหมจักร ซึ่งก็คือทศกัณฐ์ในรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 พรหมจักรพบเห็นนางสีดาซึ่งติดตามพระ

คนงานอยู่ในขบวนเดินทางของพ่อเลี้ยง บทบาทของชายขับลื้อเป็นประหนึ่งตัวแทนของผู้เล่าเรื่องซึ่งอยู่ภายนอก ทำหน้าที่สื่อสารกับผู้อ่าน ให้ผู้อ่านได้รับทราบความคิดความรู้สึกเบื้องลึกของตัวละครและความซับซ้อนของสถานการณ์ การสอดแทรกเรื่องลังกาสิบหัวคู่ขนานกับเรื่องราวของเจ้าจันท์ทำให้ผู้อ่านคิดเชื่อมโยงสถานการณ์ของตัวละครในเรื่องกับเรื่องลังกาสิบหัว และคิดเทียบเคียงตัวละครเอกจากเรื่องลังกาสิบหัวเข้ากับตัวละครในเรื่อง*เจ้าจันท์ผมหอมฯ* คือเปรียบเจ้าจันท์เป็นประหนึ่งนางสีดา เจ้าหล้าอินทะเป็นประหนึ่งพระเอกคือพระรามที่พยายามติดตามมาชิงนางที่รักคืนจากพญายักษ์ และโดยนัยนี้ พ่อเลี้ยงจึงถูกจัดวางไว้ในตำแหน่งตรงข้ามกับเจ้าหล้าอินทะ คือผู้ร้ายซึ่งได้แก่พญายักษ์ผู้พรากนางที่รักไปจากพระราม

อย่างไรก็ดี ความเป็น “พระเอก” ของเจ้าหล้าอินทะเป็นเพียงมายาภาพของความดีงามสูงส่งของความเป็นล้านนาในความคิดคำนึงของเจ้าจันท์ เจ้าหล้าอินทะเองมองเห็นความเป็นจริงของล้านนาที่กำลังตกต่ำอย่างแจ่มชัด จึงไปทำงานเป็นเสมียนป่าไม้เพื่อเก็บเงินมาแต่งงานกับเจ้าจันท์ ซึ่งเจ้าพ่อของเจ้าจันท์ไม่เห็นด้วยและไม่พอใจ “ตัวเป็นเจ้า เคยเป็นเจ้าป่าไม้กลับลดตัวลงไปเป็นเสมียนป่าไม้” (มาลา คำจันทร์, 2534: 54) เนื่องจากการทำงานเป็นเสมียนป่าไม้นอกจากแสดงถึงการยอมรับอำนาจของกรุงเทพฯ ที่แผ่เข้ามาเหนืออาณาจักรเชียงใหม่ผ่านการจัดการป่าไม้ แล้วยังแสดงการสิ้นสุดอำนาจของกลุ่มเจ้านายในเชียงใหม่อีกด้วย แต่เจ้าหล้าให้เหตุผลถึงการ “ลดตัว” ไปเป็นเสมียนป่าไม้ว่า “มันหนักนักเจ้าจันท์น้องพี่ เป็นเจ้าปลายเชื้อ เป็นแตงปลายเถา เงินทองบกพร่องบางเบาไปหมดแล้ว รายได้รายมีเคยได้เคยมีก็โดนริบไปหมด พี่จะกระทำการเพียรเอาเจ้าจันท์น้องพี่ พี่จะพาน้องไปไหว้พระธาตุอินทร์แขวน ขอแต่น้องรอพี่ก่อน พี่ไปเป็นเสมียนป่าไม้เพื่อเก็บเงินเก็บทอง” (มาลา คำจันทร์, 2534: 54)

ในขณะที่เสนอเจ้าหล้าอินทะเป็นตัวละครที่ย้อนแย้งระหว่างมายาภาพกับความเป็นจริงของล้านนาแล้ว ผู้แต่งได้เสนอตัวละครพ่อเลี้ยงเป็นตัวแทนของความเป็นจริงและความหลากหลาย พ่อเลี้ยงคือผู้ที่ชี้ให้เจ้าจันท์มองเห็นความเป็นจริงของพระธาตุก่อนที่จะเดินทางไปถึง “บ่มีไผปูผมลอดได้ดอก เจ้าจันท์ อิทธิปาฏิหาริย์บ่มี เชื่อข้าเทอะ” (มาลา คำจันทร์, 2534: 66) และ “[…] ฝุ่นฝ้าหมอกแดดมันลวงตา อีกอย่างหนึ่ง เจ็ดสิบแปดสิบปีก่อน แวดวงเขาขงปริมณฑลครึ่งวันรอบพระธาตุนั้น เต็มไปด้วยสิงห์สาใหญ่น้อยดุกล้ากินคน ฝูงเฒ่าชาวแก่ได้เห็นแต่ไกล เห็นไกลกับเห็นใกล้บ่แม่นอย่างเดียวกันก็ได้ เจ้าจันท์” (มาลา คำจันทร์, 2534: 70) บทขับลื้อสอดแทรกระหว่างที่ผู้เล่าเล่าถึงความสัมพันธ์ระหว่างเจ้าจันท์กับพ่อเลี้ยงแสดงให้เห็นความย้อนแย้งของการ

สวามีคือพระรามออกมาบำเพ็ญพรตในป่า ก็พอใจและลักนางไปไว้ที่กรุงลังกา พระรามและบริวาร คือพระอนุชาและกองทัพวานรยกมาทำสงครามเพื่อชิงนางสีดาคืน และได้รับชัยชนะในท้ายที่สุด

จำแนกคู่ตรงข้ามพระเอก – ผู้ร้าย กล่าวคือ ในระหว่างการเดินทางวันสุดท้าย ภาพของพ่อเลี้ยงที่ในตอนแรกถูกทาบทับด้วยภาพ “ปะหล่องต่องสู่ใจยักษ์ใจมาร” กลับค่อยๆ กลายเป็นตรงกันข้าม คือ มีชาติตระกูล (ไม่ใช่คนเลี้ยงช้างของพวกอังกฤษ) มีความงามแฝงอยู่ (ใบหน้าและดวงตาสว่างสดใส) มีความอ่อนโยน (เก็บดอกไม้ให้เจ้าจันท์) ใจกว้าง (ยอมให้เจ้าจันท์แต่งงานกับเจ้าหล้าอินทะ) มีความรู้ (รู้ตำนานบ้านตำนานเมือง) เก่งกล้าสามารถปกป้องนางจากอันตราย (ต่อสู้กับพวกข่าว้าที่บุกโจมตี) ทำให้เจ้าจันท์เกิดความอุ่นใจ มั่นใจ “ปากต้านเจรจา อวดกล้าอวดเก่งบ่มีไผเทียมแล้ว แต่เจ้าแก้วร่วงฟ้ากลับอุ่นใจ นึกอายในใจที่ชังมันแต่กลับอุ่นใจในตัวมัน มั่นใจปลอดภัยอยู่ลับลึก” (มาลา คำจันทร์, 2534: 50) ตรงข้ามกับความรู้สึกต่อเจ้าหล้าอินทะที่กลายเป็นความสิ้นหวัง “เจ้านางงามแว่นฟ้ายกผ้าบังหน้า รามาเจ้าบุญใหญ่ตกคล้อยเสียแล้ว พรากบ้านเสียเมือง เสียศักดิ์สูงรุ่งเรืองไปหมดแล้ว ช้างเคยนั่ง ม้าเคยขี่ก็บ่มีแล้ว เจ้าจอมแก้วจักตามติดมาได้อย่างใด” (มาลา คำจันทร์, 2534: 37)

นอกจากนี้ ภาพของพ่อเลี้ยงในเรื่องยังเป็นภาพความหลากหลายและไม่ติดยึดไม่ว่าจะเป็นเรื่องเชื้อชาติหรือวงศ์ตระกูล เขาปล่อยให้เรื่องราวเกี่ยวกับตัวเองคลุมเครือระหว่างความเป็น “เชื้อสายเจ้าหอคำอังวะ” ที่เจ้าพ่อของเจ้าจันท์เชื่อ กับความเป็น “ปะหล่องต่องสู่” ที่เจ้าตัวอ้าง ขบวนคาราวานของเขาเต็มไปด้วยความผสมผสานทางสังคมวัฒนธรรม “ฝูงเขามีบ้างเป็นข่าหมุ มีบ้างเป็นไตลื้อไตเมือง เป็นปะหล่องต่องสู่ หลายเชื้อหลายชาติ” (มาลา คำจันทร์, 2534: 11) เขาทำงานค้าขายกับชนต่างเผ่าโดยไม่ถือยศศักดิ์และเชื้อชาติเผ่าพันธุ์ ดังที่เจ้าจันท์ตำหนิว่า “สูเป็นปะหล่องต่องสู่ ฝูงสูก็สืบเชื้อผียักษ์ห้วยกินศพแต่สูลืมชาติ สูอยู่กับกูลาหน้าขาวชาวฝรั่งดั้งขอ จนนึกว่าดั้งสูงออกเป็นขอไปแล้ว สูลืมไปแล้วว่าหน้าสูยังดำดังหมิ่นหม้อ สูนึกว่าสูเป็นฝรั่งไปแล้วฤๅพ่อเลี้ยง สูนึกว่าสูจำเริญอย่างฝรั่งไปแล้วฤๅพ่อเลี้ยง […]” (มาลา คำจันทร์, 2534: 66)

นัยแฝงของลังกาสิบหัวที่นำมาสอดแทรกในเรื่องยังอาจตีความได้มากกว่าการนำเสนออารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร การเปรียบเจ้าหล้าอินทะซึ่งเป็นตัวแทนล้านนา เป็นพระรามหรือฝ่ายธรรมะ และพ่อเลี้ยงซึ่งเป็นตัวแทนของชนพื้นเมือง เป็นพญายักษ์หรือฝ่ายอธรรม ทำให้ภาพความเป็นล้านนามิได้สูงส่งดังมายาภาพที่มีเจ้าหล้าอินทะเป็นตัวแทน ทั้งนี้เนื่องจากลังกาสิบหัวก็คือรามเกียรติ์ฉบับไทลื้อ มิใช่ฉบับล้านนา มีเค้าเรื่องมาจากนิทานเรื่องพระรามหรือรามายณของอินเดีย นิทานเรื่องพระรามนอกจากจะเป็นเรื่องราวการต่อสู้ระหว่างธรรมะกับอธรรมแล้วยังเป็น “อิติหาส” (ตำนานปรัมปราเกี่ยวกับเทพ วีรบุรุษหรือกษัตริย์โบราณ) ที่เล่าถึงวีรกษัตริย์ผู้นำชนเผ่าอริยกะหรืออารยันขยายอำนาจและอาณาเขตเข้ามาในชมพูทวีปหรือประเทศอินเดีย มีชัยชนะเหนือชนพื้นเมืองหรือพวกฑราวิท (กรมหมื่นพิทยพฤฒิยากร, 2506; เสฐียรโกเศศ, 2515; สมพร

สิงห์โต, 2520) วีรกษัตริย์ผู้นั้นคือพระราม ชนพื้นเมืองที่เข้ากับฝ่ายผู้บุกรุกคือเหล่าวานร ส่วนชนพื้นเมืองผู้ต่อต้านคือยักษ์ร้ายในเรื่อง ชัยชนะของฝ่ายรุกรานทำให้ภาพการต่อสู้ระหว่างผู้รุกรานกับชนพื้นเมืองที่ต่อต้านต่อมาได้แปรเป็นสัญลักษณ์ของนามธรรม คือการต่อสู้ระหว่างความดีกับความชั่ว หรือธรรมะกับอธรรม

บทขับลื้อเรื่องลังกาสิบหัวจึงเป็นเครื่องเตือนให้ตระหนักถึงวาทกรรมอำนาจของผู้มีอำนาจในการสร้างภาพของตนให้สูงส่งดีงามเหนือกว่าผู้อื่น อาณาจักรล้านนาเกิดจากชาวไทยวนหรือโยนกอพยพโยกย้ายถิ่นฐานจากตอนใต้ของจีนมาอยู่แถบลุ่มแม่น้ำปิงและแม่น้ำกก และสถาปนาเชียงใหม่ซึ่งเป็นศูนย์กลางของอาณาจักร (สรัสวดี อ๋องสกุล, 2539: 35) การที่ชาวล้านนายกตนว่าเหนือกว่าชนพื้นเมืองกลุ่มอื่นจึงเป็นการลดทอนคุณค่าและความชอบธรรมของชนพื้นเมืองเพื่อสร้างคุณค่าและความชอบธรรมให้แก่กลุ่มของตนเช่นเดียวกับชนเผ่าอริยกะ วาทกรรมผู้ชนะอย่างเช่นลังกาสิบหัวจึงสนับสนุนภาพเปรียบเทียบพ่อเลี้ยงเป็น “ยักษ์พาลา” และเจ้าหล้าเป็น “เจ้ารามาบุญใหญ่” ในความคิดของเจ้าจันท์และผู้อ่าน

ความเป็นล้านนาที่มีเจ้าหล้าอินทะในความคิดคำนึงของเจ้าจันท์เป็นตัวแทนจึงกลายเป็นความย้อนแย้ง ความเป็นล้านนาในอุดมคติกลับมีลักษณะเป็นมายาภาพที่ไม่อาจจับต้องได้ และไม่เป็นจริง ในความเป็นจริง ความเชื่อมโยงกันระหว่างวัฒนธรรมกลุ่มต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับล้านนาและเชียงใหม่ซึ่งมีอยู่กระจัดกระจายในดินแดนแถบนี้ ทำให้เชียงใหม่ไม่อาจอ้างหรือยึดครองความเป็นล้านนาไว้เพียงลำพังได้ ความเป็นล้านนาไม่ใช่สิ่งบริสุทธิ์และจำแนกตัวอยู่อย่างโดดเดี่ยว หากเป็นความหลากหลายที่เกิดจากการผสมผสานกับสังคมวัฒนธรรมของชนต่างเชื้อชาติเผ่าพันธุ์ และในขณะเดียวกัน อาณาจักรล้านนาถูกลดทอนลงเป็นส่วนหนึ่งของรัฐไทย ความเป็นล้านนาจึงมิใช่สิ่งยิ่งใหญ่และสูงค่าอีกต่อไป

(3) *สีสันท้องถิ่นในเจ้าจันท์ผมหอมนิราศพระธาตุอินทร์แขวน*

การรวมเชียงใหม่เข้าเป็นจังหวัดหนึ่งของสยามหรือประเทศไทยในปัจจุบัน เมื่อผนวกกับการสร้างเรื่องเล่าประวัติศาสตร์ชาติไทยที่มีกรุงสุโขทัย กรุงศรีอยุธยา และกรุงรัตนโกสินทร์หรือกรุงเทพฯ เป็นศูนย์กลางของ “รัฐไทย” ในแต่ละสมัย ทำให้เชียงใหม่และอาณาจักรล้านนากลายสถานะจากการเป็นศูนย์กลางลงมาเป็นชายขอบหรือท้องถิ่น ส่งผลให้วัฒนธรรมล้านนากลายเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่น และในความเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นนั้น วัฒนธรรมล้านนาได้ถูกสถาปนาเป็นภาพแทนของวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคเหนือโดยรวม และอยู่ใต้กระแสของ “วัฒนธรรมไทย” ที่มีกรุงเทพฯ เป็นศูนย์กลาง ไม่ว่าจะในยุคสมบูรณาญาสิทธิราชย์หรือยุคหลังเปลี่ยนแปลง

การปกครอง พ.ศ. 2475 นวนิยายเรื่อง*เจ้าจันท์ผมหอมฯ* นำเสนอความเป็นวรรณกรรมท้องถิ่นในท่ามกลางวรรณกรรมไทยร่วมสมัยที่มีวรรณกรรมจาก “วัฒนธรรมกรุงเทพฯ” เป็นกระแสหลัก โดยการประกอบสร้างความเป็นท้องถิ่นผ่านการผสมผสานวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ไท ทั้งภาษาวรรณกรรมพื้นบ้าน ตำนานและประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ความเชื่อ เพื่อสร้างเรื่องเล่าท้องถิ่นในรูปแบบนวนิยายสมัยใหม่ กลวิธีดังกล่าวเป็นกลยุทธ์ในการสำแดงความเป็นท้องถิ่นให้ปรากฏในสังคมวัฒนธรรมและวงวรรณกรรมไทยกระแสหลัก

กลวิธีประกอบสร้างความเป็นวรรณกรรมท้องถิ่น ประการแรกที่ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัดคือการนำภาษาตระกูลไทเป็นหลักในการเล่าเรื่อง โดยมีการร้อยรูปประโยคและข้อความที่แตกต่างกับที่ใช้ในบันเทิงคดีร่วมสมัย ภาษาในนวนิยายเรื่องนี้ ผู้แต่งชี้แจงว่า “ใช้ภาษาเก่ากว่าทุกเรื่องที่เคยเขียน” (มาลา คำจันท์, 2534: คำนำ) คำว่า “ภาษาเก่า” ในความหมายของผู้แต่งส่วนหนึ่งหมายถึงคำในภาษาตระกูลไทที่คนไทยปัจจุบันไม่ใช้ หรือใช้ในความหมายหรือลักษณะที่ต่างไป คำที่เลียนเสียงภาษาถิ่นเหนือ เช่น จิ่ม ม่อน มัก หย้าน อิกขลิก เฟื้อ ออน มอน มอก เหิง ปี๊ก ห้อย กว่า ชอม ไคว่ โตน ตาด ร่อ เหมยสะถาบ เฝือ กิ่ง ต้าง ม้าว หยั่น บ่ หลวง แพง ไผ เคียด จู่ลู่ เน้อ เทอะ เป็นต้น คำเหล่านี้บางส่วนผู้แต่งได้ทำคำอธิบายศัพท์ไว้เพื่อช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจ ผู้แต่งนำคำเหล่านี้มาใช้ผสมผสานกับคำในภาษาไทยและใช้รูปประโยคที่ต่างกับภาษาไทยโดยไม่กังวลว่าผู้อ่านที่คุ้นเคยกับภาษาไทยกรุงเทพฯ จะอ่านไม่เข้าใจ โดยเฉพาะในบทสนทนา เช่น

> “คนผู้นั้นมันเป็นไผ เจ้าพี่”
> […]
> “พ่อเลี้ยง คนเรียกมันว่าพ่อเลี้ยงปะหล่องต่องสู่”
> “มันเป็นเชื้อชาติปะหล่องต่องสู่ฤๅ เจ้าพี่”
> “พี่บ่รู้แน่ ลือกันว่าเงินทองกองก่อของมันหลวงหลายแท้นัก มีคนเกือบร้อย มีช้างเกือบสิบ”
> “มันจงตาใส่ข้าอีกแล้ว เจ้าพี่”
> “เจ้าจันท์น้องพี่งามหยาดฟ้า ไผๆ ก็มองเจ้าจันท์ บ่แม่นแต่มันคนเดียว เจ้าจันท์น้องพี่ ฝูงไพร่ข้า ฝูงเป็นชาวป่า ฝูงเป็นต่างชาติต่างเชื้อ ฝูงเขาหากมาพบเจ้าจันท์ก็อดมองบ่ได้”
> “น้องบ่ม่วนใจ สายตามันเหมือนมีดคมดาบกล้า”
> “บ่ต้องมองมัน มองแต่พี่ก็พอ”
>
> (มาลา คำจันทร์, 2534: 35 – 36)

การที่ผู้แต่งนำภาษาลักษณะดังกล่าวมาใช้ผสมผสานกับภาษาไทยแบบเก่า ทำให้ผู้อ่านรู้สึกว่านวนิยายเรื่องนี้แตกต่างกับวรรณกรรมไทยร่วมสมัย และมีลักษณะเป็นวรรณกรรมท้องถิ่น

ประการที่สองคือการอ้างถึงวรรณกรรมท้องถิ่นหลายเรื่อง เป็นการยืนยันความสำคัญของวรรณกรรมท้องถิ่นอันเป็นรากเหง้าของที่มาของนวนิยายเรื่องนี้ แทนการใช้วรรณกรรมราชสำนักอยุธยาหรือรัตนโกสินทร์ซึ่งเป็นกระแสหลักของวรรณกรรมยุคโบราณของไทย วรรณกรรมท้องถิ่นเรื่องเด่นที่นำมาใช้ในเรื่องนี้ได้แก่เรื่องลังกาสิบหัวและเรื่องเจ้าสุวัตร

เรื่องลังกาสิบหัวนับว่าเป็นส่วนสำคัญของนวนิยายเรื่องนี้ โดยเฉพาะการสื่อสารนัยความหมายของเรื่องแก่ผู้อ่าน เรื่องลังกาสิบหัวนี้เป็นรามเกียรติ์ของชาวไทลื้อในสิบสองปันนา เรียกว่าลังกาสิบโห ซึ่งได้เค้าเรื่องจากเรื่องรามายณของอินเดียซึ่งเป็นต้นเค้าของรามเกียรติ์ที่แพร่กระจายอยู่ในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เรื่องลังกาสิบหัวมีเค้าโครงเรื่องและอนุภาคสำคัญตรงกันกับรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 หรือฉบับราชสำนัก โดยมีลักษณะและรายละเอียดแตกต่างกับรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 บางประการ แต่สอดคล้องกับรามเกียรติ์ฉบับท้องถิ่นของไทย[34]

ในเรื่อง*เจ้าจันท์ผมหอมฯ* เรื่องลังกาสิบหัวเป็นบทขับลื้อของชายแก่หน้าเด็กที่ทำงานอยู่ในขบวนเดินทางของพ่อเลี้ยง ยามนึกสนุก ชายผู้นี้ก็ขับลื้อเล่าเรื่องให้ชาวคณะของพ่อเลี้ยงได้ฟัง การขับลื้อนี้เป็นวัฒนธรรมของชาวไทลื้อ มีลักษณะเช่นเดียวกับการขับค่าวของชาวล้านนา บทขับลื้อในเรื่อง*เจ้าจันท์ผมหอมฯ* มีรูปแบบและฉันทลักษณ์เลียนแบบบทขับลังกาสิบหัวของไทลื้อ ดังเช่นบทเกริ่นที่ว่า “ฟังเทอะแม่หงสาบินสูงนางยูงย่างฟ้อน หล้าอ้อนแอ้นดอกมู้น้อยค่อยฟังดีถี่ ปางนี้พี่ชายจักกล่าวด้วยค่าวลังกา พรหมจักรเจ้าพาลาหากมาลักไล่ ลักเอาแก้วเทพไท้น้อยนาฏสีดา เหินซานมาเวหาห้องกว้าง พรากเสียข้างรามาบุญใหญ่ มันใฝ่ได้เคียงนางก็มีเมื่อนั้น” (มาลา คำจันทร์, 2534: 4) มีลักษณะเลียนแบบธรรมเนียมการขับของชาวไทลื้อที่เริ่มต้นเริ่มคำขับด้วยการเอ่ยเรียกร้องความสนใจหญิงสาวดังเช่นตัวอย่างบทเริ่มคำขับ “ลังกาสิบโห” ฉบับที่ ม. ศรีบุษรา แปลมา ดังนี้

---

[34] กล่าวคือ มีลักษณะเป็นนิทานทางพุทธศาสนาเช่นเดียวกับเรื่องพรหมจักร และเรื่องหรมานของล้านนา เรื่องพระลักพระลาม และเรื่องพระรามชาดกของอีสาน เนื้อเรื่องของลังกาสิบหัวสั้นและรวบรัดมากกว่ารามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 และตัวละครในเรื่องลังกาสิบหัวมีจำนวนน้อยกว่า (ม. ศรีบุษรา, 2534: คำนำ) แต่ชื่อของตัวละครเอกในเรื่องลังกาสิบหัวใกล้เคียงกับชื่อตัวละครในรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 มากกว่ารามเกียรติ์ฉบับล้านนา

> ฟังเถอะแม่ยอดบัวคำ กำลังบานอยู่กลางหนองกลีบเรี่ยน้ำ แม่แก้มสีชมพูโฉมแฉล้มแช่มช้อยของชายเฮย บัดนี้ชายจักเปิดเผยนิทานแต่ปางหลังจะเล่าให้เพื่อนรู้ต้นเค้าเมืองลังกา ตามที่ภาษาบาลีเล่าไว้ เปรียบเหมือนดอกไม้หอมแผ่เผยกลิ่นขจรทั่วเมืองไทย (ในสิบสองปันนา) เค้านิทานนี้ยาวแท้ ดั่งน้ำแม่ (แม่น้ำ) กว้างสมุทรใหญ่สาคร หวานกว่าอ้อยแช่น้ำรดหล่อหวานคอแลนา ฟังเถอะ อาว อา พร้อม ตายาย ป้าปู่ มีทั้งหมู่หม้ายร้างทั้งบ่าวกับสาว ฟังทั้งใจหวานเฒ่าผมขาวชาวแก่ วันนี้ขออย่าหลับกับหมอน ขออย่านอนยามเช้า โปรดฟังตั้งแต่เค้า (ต้น) หื้อ (ให้) สุดยอดถึงปลายเถอะเนอ
>
> (ม. ศรีบุษรา, 2534: คำนำ)

นอกจากเรื่องลังกาสิบหัวแล้ว วรรณกรรมท้องถิ่นอีกเรื่องหนึ่งที่ผู้แต่งนำมาอ้างอิงในเรื่อง*เจ้าจันท์ผมหอมฯ* คือค่าวซอเรื่องเจ้าสุวัตร ค่าวซอเรื่องนี้จัดว่าเป็นค่าวซอที่เก่าที่สุด มีอายุประมาณ 200 ปี เป็นผลงานของกวีชาวล้านนา (เสน่หา บุญยรักษ์, 2519: 34) ผู้แต่งเองก็ได้อธิบายถึงวรรณกรรมเรื่องนี้ไว้ในส่วนอธิบายศัพท์ว่าเป็น “วรรณกรรมพื้นบ้านล้านนาซึ่งเป็นที่นิยมกันมากเรื่องหนึ่ง” (มาลา คำจันทร์, 2534: 28) เช่นเดียวกับโคลงอมราซึ่งผู้แต่งให้นิยามสั้นๆ ว่าเป็น “วรรณกรรมพื้นบ้านล้านนา” (มาลา คำจันทร์, 2534: 58) นอกจากนี้ยังมีโคลงหงส์ผาคำ ค่าวหงส์หิน ค่าวพญาพรหม ซึ่งถูกเน้นว่าเป็นผลงานของกวีล้านนา ทั้งจากผู้แต่งซึ่งอธิบายถึงผู้แต่งวรรณกรรมสามเรื่องนี้ว่า “พญาโลมวิสัย = กวีพื้นบ้านล้านนาผู้แต่งโคลงหงส์ผาคำ […] เจ้าสุริยวงษ์ = กวีพื้นบ้านล้านนาผู้แต่งค่าวหงส์หิน […] พญาพรหม = กวีพื้นบ้านล้านนาผู้แต่งค่าวพญาพรหม” (45) และจากตัวละครเจ้าหล้าอินทะที่ต้องการแต่งคำประพันธ์ตามแบบกวีทั้งสาม “[…] พี่จะใส่ทั้งค่าวทั้งครรโลงเหมือนพญาโลมวิสัยใส่ไว้ในครรโลงหงส์ผาคำ พี่จะเก็บความละเอียดเหมือนเจ้าสุริยวงษ์ใส่ไว้ในค่าวหงส์หิน พี่จะใส่ถ้อยกินใจเหมือนพญาพรหมใส่ไว้ในค่าวสี่บท […]” (มาลา คำจันทร์, 2534: 45)

การใช้วรรณกรรมท้องถิ่นเป็นส่วนประกอบของเรื่องอีกลักษณะหนึ่งคือการที่ผู้แต่งนำเอาบางบทของวรรณกรรมบางเรื่องมานำเรื่องในแต่ละตอน เป็นการบอกนัยของเนื้อเรื่องในตอนนั้น ได้แก่คำประพันธ์จากนิราศดอยเกิ้ง นิราศหริภุญไชย และโคลงพรหมทัต บางตอนนำมาแทรกในเรื่องเพื่อแสดงความรู้สึกของตัวละคร เช่นการยกโคลงนิราศหริภุญไชยมาประกอบเพื่อแสดงความรู้สึกถึงการจากพราก หรือนำโคลงเรื่องพระลอซึ่งถือว่าเป็นนิทานพื้นบ้านถิ่นเหนือ มิใช่

วรรณกรรมของราชสำนักโดยตรงมาสอดแทรกเพื่อแสดงความไม่แน่ใจ ความลังเลของตัวละคร (มาลา คำจันทร์, 2534: 56 – 57)

นอกจากนี้ ลีลาภาษาพรรณาใน*เจ้าจันท์ผมหอมฯ* ยังแฝงลักษณะ “ภาษากวี” คือมีการใช้คำคล้องจอง สัมผัสอักษร สัมผัสสระ ซ้ำคำ ซ้ำความ ซ้ำเสียงซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งของวัฒนธรรมทางภาษาของภาคเหนือ (ประคอง นิมมานเหมินทร์ 2517: 7) เช่น

> พ่อเลี้ยงสั่งช้าง ด้าวด่านช้าง เลาะห้วยเหวผาหมิ่นเหม่ ขอบริมจนใจหวิวบ่กล้าลืมตา ชานผาแคบครืดครือตัวช้างเท้านั้น ฟากหนึ่งเป็นไหล่เขาอีกฟากหนึ่งเป็นหุบ เสียงน้ำไหลห้วยลึกดังอยู่แผ่วจาง ดังอยู่แผ่วจางเหมือนบอกว่าลึกแท้ๆ เจ้าจันท์เอามือเกาะราวกูบ หลับตา ใจหล่นใจหายกลัวช้างตกเหว ตกเหลวหล่นเละอยู่ก้นหุบเป็นเหยื่อแร้งเหยื่อกา นึกๆ ก็อาทวาว้าเหว่ ระเหระหกมาตกเหวตายก็เหล่าดาย น่าอนาถนักแล
>
> นึกๆ ก็แหนงใจ นึกไปนึกมาก็หม่นท้อ พระธาตุหนอ สรณะที่พึ่งอยู่ไกลนักแท้ ท้อแท้ถดถอยใคร่คล้อยคืนหล้า ฤๅความหวังบ่อาจสมได้แก้วแก่นไท้ใคร่กลั้นตายเสียนักแล้ว
>
> (มาลา คำจันทร์, 2534: 65 – 66)

การที่ผู้แต่งนำวรรณกรรมท้องถิ่นทั้งของล้านนาและไทลื้อ รวมถึงลีลาภาษาสำนวนกวีมาใช้ในการแต่ง*เรื่องเจ้าจันท์ผมหอมฯ* ทำให้นวนิยายเรื่องนี้ต่างกับนวนิยายและเรื่องสั้นร่วมสมัยที่หากมีการอ้างอิงวรรณกรรมเก่าก็มักอ้างผลงานของกวีอยุธยาหรือรัตนโกสินทร์ซึ่งเป็นกระแสหลักของประวัติวรรณกรรมของไทย ลักษณะเช่นนี้นอกจากทำให้นวนิยายเรื่องนี้มีภาพของการอนุรักษ์หรือสืบสานวรรณกรรมท้องถิ่นและความเป็นท้องถิ่นแล้ว ตัวนวนิยายเองก็กลายเป็นวรรณกรรมท้องถิ่นไปด้วยอีกโสดหนึ่ง

ประการที่สาม ผู้แต่งเสนอตำนานประวัติศาสตร์ของอาณาจักรล้านนามาเสนอจากมุมมองของฝ่ายท้องถิ่นหรือล้านนา ทำให้ภาพอดีตที่ปรากฏเป็นภาพความเป็นมาของอาณาจักรล้านนาและนครเชียงใหม่ในฐานะที่เป็นอาณาจักรที่มีอิสระ มีอำนาจปกครองตนเองที่ต้องธำรงรักษาไว้ ตำนานประวัติศาสตร์จากมุมมองของท้องถิ่นนี้ให้ภาพของอาณาจักรล้านนาที่แยกต่างหากจากประวัติศาสตร์ของกรุงเทพฯ หรือราชอาณาจักรสยาม หากแต่มีประวัติศาสตร์ร่วมกับ

กลุ่มชาติพันธุ์ไท โดยเฉพาะไทลื้อในสิบสองปันนา ดังการอ้างตำนานเมืองที่กล่าวถึงเจ้าชายสิงหนวัติและขุนบรม

> "เมินนานนักแล้ว เจ้าจันท์ ตำนานบ้านเมืองเล่าว่าน้ำเจ็ดเคี้ยวคือร่องเลี้ยวงูงาพญานาค ตำนานเมืองเบื้องเก่าครั้งปู่เจ้าลาวจกก่ายเกรินทองล่องลงจากฟ้า กาละครั้งนั้นบ้านน้อยเมืองใหญ่ฝ่ายชมพูทวีปเรานี้บ่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ต่อมาขุนบรมเจ้าเมืองใหญ่แคว้นไทยวิเทหเทศ ตนท่านก็แผ่เขตขยายแดนแว่นแคว้นไทยหลวง ท่านก็ให้เจ้าสิงหนติกุมารคุมบริวารลงมาทางใต้ ก็มาได้พญานาคใหญ่ ใส่ชื่อนาคพันธุ์ ตัวดุดันกลั่นกล้าเข้ามาค้ำหนุน พันธุนาคตัวทรงบุญก็ขุดควากกระแสแม่น้ำ ชักน้ำไหลออกขอกแดนกลายเป็นเมืองเชียงแสนโยนกนาคพันธุ์ ส่วนว่าห้วยเจ็ดเคี้ยวหากแม่นรอยเลี้ยวเงี้ยวงูฝูงนาคบริวารท่านเป็นแม่นมั่น"
>
> (มาลา คำจันทร์, 2534: 49)

ตำนานที่พ่อเลี้ยงเล่าให้เจ้าจันท์ฟังนี้เป็นตำนานอธิบายสภาพภูมิประเทศของบริเวณอาณาจักรล้านนา ผนวกกับการสร้างบ้านแปงเมืองในยุคเริ่มแรก เป็นตำนานที่แสดงนัยถึงการที่คนไทยวนหรือโยนกเคลื่อนตัวลงมาจากดินแดนทางเหนือ หรือตอนใต้ของประเทศจีน มาตั้งถิ่นฐานอยู่ในเขตที่ราบลุ่มน้ำปิงและที่ราบลุ่มน้ำกก ก่อตั้งอาณาจักรที่เรียกกันในภายหลังว่าล้านนา จนมาถึงยุคสมัยสร้างอาณาจักรซึ่งพญามังรายทรงรวบรวมแคว้นต่างๆ เข้าด้วยกันและสร้างนครเชียงใหม่เป็นราชธานี เมื่อ พ.ศ. 1839 ต่อมาตกเป็นเมืองขึ้นของพม่าใน พ.ศ. 2101 กระทั่ง พ.ศ. 2317 เจ้าเจ็ดตนเชื้อสายหนานทิพย์ช้างเจ้าเมืองลำปางคิดต่อต้านอำนาจพม่าจึงได้ขอความช่วยเหลือจากพระเจ้าตากสิน กระทั่งขับพม่าพ้นนครเชียงใหม่ได้สำเร็จ แต่ก็ทำให้ล้านนาตกอยู่ใต้อำนาจของไทยใต้ คือกรุงธนบุรีและรัตนโกสินทร์ต่อมา

> เป็นกรรมเป็นเวรอันใดหนอ เสียดายนัก เมืองอาณาล้านข้าว เจ้าใหญ่ยศพญามังรายสร้างไว้แต่เมื่อปี 1839 ลุล่วงเข้าถึงปี 2101 บุเรงนองผู้เป็นฟ้าอังวะหงสาจึงมาตีแตก กาละผ่านมา ยาวนานเนิ่นช้าถึงสองร้อยปี เจ้าเจ็ดตนพี่น้องจึงไปขอกำลังพระเจ้าตากสินมาขับม่านจนพ้นเมือง เจ้าเจ็ดตนพี่น้องจึงเข้าสวามิภักดิ์ต่อกรุงเทพรัตนโกสินทร์ น้อมแผ่นดินเข้าพึ่งพระบรมโพธิสมภาร กำหนดการมีแต่ว่าสามปีครบไคว่ ส่งดอกไม้เงินดอกไม้ทองก็พอ เมินนานนักเข้า ฝูงเขาชาวใต้ก็มาเป็นใหญ่ครอบงำเป็น

> ลำดับ นับเนื่องถึงมื้อนี้ นพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่ ตกอยู่ใต้อำนาจอาชญาชาวใต้จนมิดหัวเสียแล้ว
>
> (มาลา คำจันทร์, 2534: 52)

การตกเป็นเมืองประเทศราชของราชอาณาจักรสยามทำให้การเมืองภายในของล้านนาปั่นป่วนจนไม่อาจดำเนินตามจารีตประเพณีที่เป็นมาแต่เดิม เกิดเป็นความขัดแย้งเรื่องการสืบทอดตำแหน่งผู้ครองนครเชียงใหม่ซึ่งเจ้าพ่อชี้ให้เจ้าจันท์เห็นว่ารัฐบาลกลางหรือกรุงเทพฯ เข้ามาแทรกแซงเพื่อผลในการควบคุมนครเชียงใหม่ให้คงสวามิภักดิ์ต่อสยาม

> เจ้าพ่อกล่าวต่อไปว่า ดั้งเดิมตามจารีตเมืองเรานั้น ควรที่อุปราชธรรมปัญโญผู้เป็นปู่ของเจ้าพ่อควรได้นั่งเมืองเป็นเจ้าหลวง ตำแหน่งอุปราชเป็นตำแหน่งรองรอรับเมืองสืบต่อจากเจ้าหลวง อุปราชธรรมปัญโญมีความผิด ผิดที่กล้าแข็งบ่ยอมอ่อนง้อให้ข้าราชการชาวใต้ ต่อมาเจ้าปู่ของพ่อก็เลยตายลับ ตายลึกตายลับบ่ปรากฏสาเหตุ ชาวไทยใต้จึงมายอยกเอาใจเจ้าอินทนนท์ขึ้นเป็นเจ้าหลวง […]
>
> (มาลา คำจันทร์, 2534: 76)

สยามเข้ายึดครองอาณาจักรล้านนาซึ่งเดิมเป็นเมืองประเทศราช เข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับราชอาณาจักรสยามด้วยการกลืนกลายอย่างค่อยเป็นค่อยไป โดยอาศัยการปฏิรูปการปกครองมณฑลพายัพ ลิดรอนอำนาจของเจ้านายเมืองเหนือด้วยอำนาจกฎหมาย เห็นได้ชัดจากปัญหาป่าไม้ แต่เดิมป่าไม้ในเขตอาณาจักรล้านนาถือเป็นกรรมสิทธิ์ของเจ้าเมือง และเป็นมรดกสืบต่อถึงลูกหลาน ทำให้เจ้านายเชื้อพระวงศ์ในล้านนาเป็นเจ้าของป่าไม้ การทำป่าไม้ต้องขออนุญาตเช่ากับเจ้าของป่าไม้ คือเจ้านายเชื้อพระวงศ์ทั้งหลาย เมื่อเกิดปัญหาพิพาทกับบริษัททำป่าไม้ของอังกฤษจนเกิดคดีความ รัฐบาลสยามจึงโอนป่าไม้ทั่วประเทศเข้าเป็นกรรมสิทธิ์ของรัฐ (สรัสวดี อ๋องสกุล, 2539: 335 – 338) ทำให้เจ้านายเชื้อพระวงศ์ทั้งหลายขาดรายได้

> […] เสียเจ้าปู่บ่นาน เจ้าหลวงอินทนนท์ก็มายึดเอาป่าไม้ของเจ้าพ่อของเจ้าพ่อเจ้าหล้า ของไผต่อไผไปหมด รายได้รายมีจากป่าไม้เป็นรายได้หลักของเจ้าใหญ่ยศทั้งหลาย ตอนนั้นฝรั่งอังกฤษมันแห่เข้ามาทำไม้ที่เมืองเรา เฉพาะรายได้ค่าตัดตอไม้ก็พอกินพอจ่ายแล้ว ทั้งนี้ยังบ่นับรายได้อื่นๆ อันเกิดจากป่าไม้ พอโดนยึดไป คุ้มใหญ่เรือนน้อยทั้งหลายก็ซวดเซ ถัดมา

> บ่นาน รัฐบาลกลางก็มายึดเอาป่าไม้ไปจากเจ้าอินทนนท์อีกต่อ ใจที่เคยหวังว่าจะได้ป่าไม้คืนก็เลยหมดหวัง
>
> พอถึงปี 2442 ก็มีกฎหมายออกมาว่า บ่ว่าชาติเชื้อเจ้านายสายใดก็ต้องเสียภาษีเหมือนกันหมด พอถึงปี 2443 กฎหมายปล่อยทาสก็ตกมาถึง […]
>
> (มาลา คำจันทร์, 2534: 75)

นอกจากตำนานประวัติศาสตร์ของอาณาจักรล้านนาและเชียงใหม่แล้ว ผู้แต่งยังเสนอเรื่องราวของเจ้านางเมืองเหนือที่ต้องเสียสละตนเพื่อบ้านเมืองไปเป็นบาทบริจาริกาของเจ้านายแห่งอาณาจักรอื่น ทั้งอยุธยา/รัตนโกสินทร์ และหงสาวดี เรื่องราวของเจ้านางเหล่านี้โดยเฉพาะเรื่องของเจ้าดารารัศมีถูกเสนอจากมุมมองของฝ่ายล้านนา คือเจ้าพ่อเจ้าแม่ของเจ้าจันท์ แสดงให้เห็นความไม่ยินยอมพร้อมใจที่จะเป็นส่วนหนึ่งของราชอาณาจักรสยาม

> “ฟังพ่อเล่า เจ้าก้อนแก้วแก่นใจพ่อเอย กาละยามนั้นฝูงกูลาหน้าขาวชาวฟ้าหลั่งดั้งเสียดกับชาวอังกฤษมันมาล่าอาณาเมืองขึ้นอยู่แถบนี้ […] เหลืออยู่แต่ล้านนาเรากับเมืองกอกแคว้นใต้เท่านั้น ตอนนั้นฝรั่งอังกฤษมันข้ามจากพม่าเข้ามาเชียงใหม่เราแล้ว สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงกลัวเราตกเป็นของอังกฤษจึงผูกสัมพันธไมตรีขอเจ้าดาราเป็นบาทบริจาริกา เจ้าดาราเห็นแก่บ้านเมืองก็จำใจลงไปเมืองใต้ อันนี้แลลูกเฮย […]”
>
> (มาลา คำจันทร์, 2534: 73 – 75)

คำอธิบายถึงการเข้าสวามิภักดิ์ต่อราชสำนักสยามตามประวัติศาสตร์ล้านนาและนครเชียงใหม่ที่ผู้แต่งนำเสนอผ่านการรับรู้ของเจ้าจันท์ เป็นคำอธิบายถึงความพยายามของเจ้านายเชื้อพระวงศ์เชียงใหม่ในการที่จะกอบกู้บ้านเมืองคืนจากอำนาจของพม่าหงสาวดี โดยมุ่งหมายที่จะยังคงความเป็นอาณาจักรอิสระที่มีอำนาจปกครองตนเองอยู่ แต่มิได้หมายความว่าจะยินดีรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของกับราชอาณาจักรสยาม ตำนานประวัติศาสตร์ล้านนาและเชียงใหม่เหล่านี้จึงเป็นการแสดงความเป็นเอกเทศจากกรุงเทพฯ และราชอาณาจักรสยามที่พยายามดำเนินการรวมราชอาณาจักรสยามให้เป็นหนึ่งหรือเป็นเอกรัฐผ่านการปฏิรูปการปกครองมณฑลเทศาภิบาล

ประการสุดท้ายที่ผู้แต่งใช้ประกอบสร้างนวนิยายเรื่องนี้คือคติความเชื่อของชาวล้านนาเรื่องการบูชาพระธาตุประจำปีเกิดและความเชื่อเรื่องพระธาตุอินทร์แขวน ในเรื่อง*เจ้าจันท์ผมหอมฯ* การบูชาพระธาตุประจำปีเกิดถูกระบุว่าเป็นความเชื่อของชุมชนล้านนา ผู้แต่งให้คำอธิบาย “พระ

ธาตุประจำปีเกิด” ว่าหมายถึง “ความเชื่อเกี่ยวกับปีนักษัตรของคนล้านนา ใครเกิดปีไหนจะมีพระธาตุประจำปีเกิดนั้นๆ ชั่วชีวิตหนึ่งควรจะได้บูชาพระธาตุประจำปีเกิดอย่างน้อยก็สักครั้ง” (มาลา คำจันทร์, 2534: 12) และพระธาตุอินทร์แขวนเป็นพระธาตุประจำปีจอซึ่งเป็นปีเกิดของเจ้าจันท์ เจ้าจันท์ยืนยันว่าความเชื่อนี้เป็นของชาวล้านนา ผู้ที่ไม่เชื่อก็เป็นเพราะผู้นั้นไม่ใช่คนล้านนา

การบูชาพระธาตุประจำปีเกิดนี้เชื่อว่าเป็นคติความเชื่อของชาวล้านนา สันนิษฐานจากหลักฐานทางเอกสารซึ่งมีคำอธิบายในตำราโหราศาสตร์ล้านนาว่า คนเราเมื่อสิ้นอายุขัยแล้ว ดวงวิญญาณจะไปสถิตอยู่ที่พระธาตุเจดีย์ต่างๆ เมื่อยังมีชีวิตอยู่หากได้ไปนมัสการพระธาตุเจดีย์เหล่านั้นก็ถือว่าได้บุญกุศลและทำให้ชีวิตยืนยาว และหลักฐานทางวัตถุได้แก่ภาพเขียนรูปพระธาตุประจำปีเกิดพร้อมสัตว์สัญลักษณ์ และคาดว่าน่าจะเป็นคติความเชื่อที่ริเริ่มในสมัยของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ (หรือเจ้าอินทนนท์) ผู้ครองนครเชียงใหม่ช่วง พ.ศ. 2416 – 2439 (เธียรชาย อักษรดิษฐ์, 2545) ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นวัฒนธรรมใหม่ของล้านนา มิใช่คติดั้งเดิม

ส่วนความเชื่อเรื่องพระธาตุอินทร์แขวนนั้น ผู้แต่งนำตำนานความเชื่อเกี่ยวกับความศักดิ์สิทธิ์ของพระธาตุของชาวล้านนามาเป็นกุญแจที่จะไขนัยความหมายของเรื่อง พระธาตุอินทร์แขวนนี้ปัจจุบันตั้งอยู่ในเขตประเทศพม่า เรียกว่า “ไจ้ทีโย” (Kyaitiyo pagoda) เป็นภาษามอญแปลว่าก้อนหินทอง ชาวล้านนาเรียกว่าพระธาตุอินทร์แขวน พระธาตุองค์นี้มีลักษณะพิเศษคือประดิษฐานอยู่บนก้อนหินใหญ่ซึ่งวางหมิ่นเหม่อยู่ริมหน้าผา มีเรื่องเล่าว่าเป็นพระธาตุที่พระอินทร์ลงมาแขวนไว้ให้มนุษย์ได้สักการะบูชา ตามความเชื่อเรื่องพระธาตุประจำปีเกิดของล้านนา พระธาตุองค์นี้เป็นพระธาตุเจดีย์ที่ผู้ที่เกิดปีจอควรเดินทางไปบูชาแทนการบูชาพระธาตุมหาจุฬามณีซึ่งประดิษฐานบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ สมัยก่อนมีการอธิษฐานด้วยการเสี่ยงทายใช้เส้นผมของตนลอดองค์พระธาตุ ถ้าลอดได้แสดงว่าคำอธิษฐานจะสัมฤทธิผล แต่ถ้าลอดไม่ได้แสดงว่าคำอธิษฐานนั้นไม่ได้ผล

นอกจากตำนานพระธาตุอินทร์แขวนแล้ว ผู้แต่งนำตำนานการสร้างพระธาตุเจดีย์ของฝ่ายพม่าเกี่ยวข้องกับพระเกศธาตุของพระพุทธเจ้า มาดัดแปลงเป็นเรื่องราวของเจ้าจันท์ ทั้งเรื่องที่เจ้าจันท์ป่วยและต้องเดินทางไปนมัสการพระธาตุอินทร์แขวนและการประจักษ์ถึงสัจธรรมในตอนท้ายเรื่อง ตำนานดังกล่าวเล่าว่า พระธาตุองค์นี้บรรจุพระเกศธาตุของพระพุทธเจ้า ประมาณศตวรรษที่ 11 มีพระเจ้าแผ่นดินองค์หนึ่งพระนามว่าพระเจ้าติสสะ (King Tissa) เป็นพระโอรสของซอจี (Zawgyi) กับธิดาพญานาค เวลานั้นมีฤษีตนหนึ่งรักษาพระเกศธาตุที่พระพุทธเจ้าเสด็จมาประทานให้ถึงในถ้ำ โดยเก็บรักษาเอาไว้ในมวยผมเป็นเวลาหลายร้อยปี วันหนึ่งฤษีนำพระเกศธาตุ

นั้นมาถวายพระเจ้าติสสะ โดยขอให้พระองค์หาก้อนหินที่มีลักษณะคล้ายกับศีรษะของฤษี แล้วสร้างเจดีย์ไว้บนก้อนหินนั้นเพื่อบรรจุพระเกศาธาตุนั้น พระเจ้าติสสะได้รับความช่วยเหลือจากตะจามิน (Thagyamin) ผีแนตหรือผีหลวงซึ่งก็คือพระอินทร์ ทำให้ได้ก้อนหินลักษณะดังกล่าวจากก้นทะเล ระหว่างที่ทรงสร้างเจดีย์ ทรงรักกับสาวชาวบ้านนางหนึ่งชื่อ ชเวนันจิ่น (Shwe – nan – kyin) ลูกสาวของหัวหน้าเผ่าบนที่ราบสูง พระองค์ทรงรับนางเป็นมเหสีและพากลับมายังพระราชวัง ต่อมาพระนางทรงตั้งพระครรภ์ แล้วประชวรหนัก มีผู้แนะนำให้พระนางกลับไปบวงสรวงผีแนตหรือผีหลวงประจำตระกูล พระเจ้าติสสะโปรดให้บิดาและพี่ชายของพระนางมารับพระนางกลับไปบ้านเกิด ระหว่างทางปรากฏมีเสือตัวหนึ่งกระโจนออกมาจากป่าทึบ บิดาและพี่ชายของพระนางตกใจกลัวก็พากันหนีไป ขณะที่พระนางชเวนันจิ่นทรงหวาดกลัวเสือ พระนางเหลือบเห็นพระธาตุบนยอดผาก็ปลงใจยอมรับชะตากรรม แต่เสือกลับจากไปโดยไม่ทำร้าย พระนางจึงเดินทางต่อไปจนถึงฐานพระเจดีย์ นมัสการพระบรมธาตุแล้วก็สิ้นพระชนม์ (พ. สุวรรณ, 2542)

เรื่องราวของเจ้าจันท์ใน*เจ้าจันท์ผมหอมฯ* ถูกสร้างขึ้นบนฐานตำนานพระธาตุสองเรื่องนี้ การเดินทางไปนมัสการพระธาตุตามความเชื่อเรื่องพระธาตุประจำปีเกิด และอธิษฐานเสี่ยงทายด้วยการปูผมลอดพระธาตุตามความเชื่อว่าพระธาตุแห่งนี้พระอินทร์เป็นผู้นำมาตั้งไว้บนก้อนหินโดยที่ฐานพระธาตุไม่แตะพื้น เป็นการดำเนินเรื่องตามตำนานความเชื่อเกี่ยวกับความศักดิ์สิทธิ์ของพระธาตุ ส่วนการที่เจ้าจันทร์ประจักษ์แจ้งถึงความจริงเมื่อเดินทางมาถึงพระธาตุนั้นคล้ายกับตำนานของพระนางชเวนันจิ่นที่ประจักษ์แจ้งถึงธรรมเมื่อเห็นพระธาตุ

ในเรื่อง ผู้แต่งเชื่อมโยงวัฒนธรรมไทยวนหรือล้านนากับไทลื้อหรือสิบสองปันนาเป็นกลุ่มวัฒนธรรมเดียวกันผ่านตำนานเมืองที่แสดงถึงการมีบรรพบุรุษและจุดกำเนิดร่วมกัน การโยงความสัมพันธ์ทางสายเลือดหรือระบบเครือญาติระหว่างชนสองกลุ่มผ่านการอธิบายว่านางจันทะยอดฟ้าซึ่งเป็นเจ้าครองแผ่นดินสิบสองปันนาในช่วง พ.ศ.2153 – 2160 เป็นบรรพบุรุษของเจ้าจันท์ รวมถึงการพูดถึงการอพยพโยกย้ายถิ่นของคนในชุมชนทั้งสองดังเช่นตัวละครชายขับลื้อ แต่จะเห็นได้ว่าในการแต่งเรื่อง*เจ้าจันท์ผมหอมฯ* มาลา คำจันทร์ นำเอาวัตถุดิบจากวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคเหนือทั้งล้านนา ไทลื้อ ไทใหญ่ พม่า มอญ มาใช้โดยมิได้จำแนก วัฒนธรรมท้องถิ่นอันหลากหลายจึงประสานเข้าด้วยกันประกอบสร้างความเป็นท้องถิ่นภาคเหนือที่เป็นหนึ่งเดียวในภาพรวมผ่านรูปแบบของนวนิยาย

กล่าวได้ว่านวนิยายเรื่อง*เจ้าจันท์ผมหอมนิราศพระธาตุอินทร์แขวน*เป็นปฏิบัติการทางวัฒนธรรมที่แฝงการเมืองเชิงอำนาจของเรื่องเล่าไว้สองด้าน ด้านหนึ่งคือความล่มสลายของมายาคติ

ความเป็นล้านนาในฐานะวัฒนธรรมเดี่ยวและวัฒนธรรมเดียวของพื้นที่ท้องถิ่นภาคเหนือ นวนิยายเรื่องนี้เปิดเผยให้เห็นวัฒนธรรมอันหลากหลายที่ถูกกดข่มอยู่ภายใต้ความเป็นล้านนา และกลวิธีการประกอบสร้างนวนิยายเรื่องนี้จากวัฒนธรรมท้องถิ่นที่หลากหลายนี้เองส่งให้*เจ้าจันท์ผมหอมนิราศพระธาตุอินทร์แขวน*เป็นตัวแทนของวรรณกรรมท้องถิ่นภาคเหนือ และการเมืองเชิงอำนาจอีกด้านหนึ่งของนวนิยายเรื่องนี้ซึ่งมองเห็นอย่างเด่นชัดคือการนำเสนอภาพความเป็นวรรณกรรมท้องถิ่นเพื่อต่อรองกับกระแสหลักของวรรณกรรมไทยในด้านภาษาและรูปแบบของเรื่องเล่า ขณะที่นวนิยายและเรื่องสั้นของไทย ไม่ว่าจะแต่งโดยนักเขียนจากภูมิภาคใด มักจะนำเสนอด้วยภาษาไทยกลางหรือภาษากรุงเทพฯ และใช้รูปแบบ “สากล” ของนวนิยายและเรื่องสั้น *เจ้าจันท์ผมหอมนิราศพระธาตุอินทร์แขวน*แสดงความแตกต่างและความเป็นท้องถิ่นด้วยการเล่าเรื่องจากมุมมองท้องถิ่น ด้วยสำนวนภาษาถิ่นและรูปแบบผสมผสานรูปแบบเรื่องเล่าร้อยแก้วเข้ากับลีลาของวรรณกรรมร้อยกรองท้องถิ่นภาคเหนือ การนำเสนอนวนิยายเรื่องนี้ในวงวรรณกรรมไทยร่วมสมัยเป็นการแสดงให้เห็นความเป็นไปได้ที่วรรณกรรมท้องถิ่นจะมีที่ทางในวงวรรณกรรมไทย และการที่นวนิยายเรื่องนี้ได้รับรางวัลวรรณกรรมสร้างสรรค์ยอดเยี่ยมแห่งอาเซียน หรือซีไรต์ ดูจะทำให้การต่อรองขอพื้นที่สำหรับวรรณกรรมท้องถิ่นของนวนิยายเรื่องนี้ประสบความสำเร็จ

5.2.2 *เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)*: การตอบโต้ของเสียงจากชายขอบ

เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน) เป็นผลงานของณัฐพงษ์ สุพรรณภพ ตีพิมพ์รวมเล่มเมื่อ พ.ศ. 2546 เนื้อหาเป็นเรื่องราวของหนุ่มชนบทชายแดนไทย – กัมพูชา ที่ไปทำงานก่อสร้างที่เมืองหลวง แต่อยู่ไม่ได้ต้องเดินทางกลับบ้านเดิม เมื่อกลับมาอยู่บ้านเดิมได้ไม่นานโลกภายนอกก็ติดตามเข้ามา คือทางการเริ่มเข้ามาจัดระบบการปกครองในหมู่บ้าน ซึ่งกระทบระบบสังคมเดิมของชาวบ้าน ทำให้เกิดความไม่เข้าใจ ไม่พอใจ ในที่สุดเขาต้องติดคุกเพราะฆ่านายอำเภอ หลังจากถูกจำคุกนาน 25 ปี เขากลับมาบ้านและพบว่าหมู่บ้านของเขากลายเป็นศูนย์ราชการของจังหวัดที่ตั้งใหม่ไปเสียแล้ว

ผู้แต่งนำเสนอนวนิยายเรื่องนี้ผ่านการปฏิวาทะ (dialogue) ระหว่างชาวบ้านกับชาวเมือง โดยมีศูนย์กลางการเล่าเรื่องอยู่ที่ฝ่ายชาวบ้านในฐานะมุมมองจากชายขอบหรือท้องถิ่น ซึ่งเป็นฝ่ายตั้งรับการเข้าครอบงำ แสดงให้เห็นภาวะที่ชายขอบไม่สามารถหลีกเลี่ยงการปะทะสังสรรค์กับอำนาจรัฐและวัฒนธรรมจากเมืองหลวงได้ กระทั่งนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงชายขอบให้กลายเป็นศูนย์กลาง การเล่าเรื่องที่นำเสนอมุมมองของชาวบ้านหรือฝ่ายชายขอบเป็นศูนย์กลางนี้ทำให้ทรรศนะต่อการปรับเปลี่ยนชนบทเป็นเมืองมีโลกทัศน์แบบชนบทเป็นฐาน แสดงออกผ่านการ

ปะทะสังสรรค์กันระหว่างคู่ตรงข้าม “ชายขอบ – ศูนย์กลาง” ซึ่งแปรเป็น “ชาวบ้าน – ชาวเมือง” “ผู้ถูกปกครอง – ผู้ปกครอง” “คนเขมร – คนไทย” “ธรรมชาติ – ความเจริญ” เป็นต้น ในการสร้างคู่ตรงข้ามขึ้นมาปะทะสังสรรค์กันนี้ ผู้แต่งแสดงให้เห็นความแตกต่างอันเกิดจากโลกทัศน์ที่ต่างกัน แต่ก็มีน้ำเสียงเสียดสีเยาะหยันอำนาจรัฐและเมือง

(1) ปฏิวาทะภายในตัวบท

การปฏิวาทะภายในตัวบทปรากฏเป็นรูปธรรมผ่านคำพูดของตัวละครที่สนทนากันและปรากฏอย่างเป็นนามธรรมผ่านระบบความคิดที่แสดงออกด้วยคำพูดเหล่านั้น ผู้แต่งใช้การปฏิวาทะระหว่างตัวละครนี้แสดงให้เห็นความเป็นอื่นของเมืองและความเจริญหรือการพัฒนาแบบสมัยใหม่ในโลกของชนบท

ในเบื้องต้น *เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)* แสดงปฏิวาทะระหว่างชนบทกับเมืองผ่านการปะทะกันระหว่างภาษาที่ใช้ในท้องถิ่นกับภาษาที่ใช้ในเมือง ซึ่งนำเสนอผ่านการปะทะสังสรรค์ระหว่างตัวละครจากชนบทกับตัวละครจากเมือง การปะทะสังสรรค์ระหว่างชนบทกับเมืองในเรื่องนี้มีสองลักษณะ ลักษณะแรกคือการที่คนจากชนบทเดินทางออกไปสู่สังคมภายนอก ซึ่งทำให้พวกเขารู้สึก “เป็นอื่น” ในเมือง และในขณะเดียวกันก็รู้สึกว่าเมือง “เป็นอื่น” สำหรับพวกเขา ส่วนลักษณะที่สองคือการที่คนจากโลกภายนอกเดินทางเข้ามาสู่ท้องถิ่นชนบท ซึ่งทำให้เมืองอยู่ในฐานะ “เป็นอื่น” อย่างเต็มที่

ปฏิวาทะระหว่าง “ภาษา” ที่เกิดจากการปะทะสังสรรค์ระหว่างคนชนบทกับคนเมืองแสดงให้เห็นประสบการณ์ 2 แบบที่แตกต่างกัน คือประสบการณ์แบบชนบทหรือพื้นบ้าน กับประสบการณ์แบบเมือง ซึ่งส่งผลให้การรับรู้และทำความเข้าใจสิ่งต่างๆ ของคนชนบทกับคนเมืองแตกต่างกัน ปฏิวาทะระหว่าง “ภาษาท้องถิ่น” กับ “ภาษาเมือง” ใน*เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)* จึงเป็นปฏิวาทะสองระดับ ระดับพื้นผิว คือถ้อยคำภาษาที่ตัวละครใช้ในการสื่อสาร และระดับลึก คือมโนทัศน์ของผู้ใช้ภาษา

ปฏิวาทะระดับถ้อยคำภาษาที่ใช้สื่อสารระหว่างตัวละครในเรื่องนี้แสดงความหลากหลายเสียงที่มีอยู่ในสังคมไทยด้วยการปะทะกันของภาษาที่ใช้ในท้องถิ่น ในที่นี้คือภาษาเขมรกับภาษากลางที่ใช้ในเมืองหลวงและถือเป็นภาษาที่ใช้ทั่วไป คือภาษาไทย ทำให้เห็นชัดเจนถึงเสียงอื่นที่มีอยู่ตามชายขอบของสังคมไทย การปะทะสังสรรค์ระหว่างคนชนบทกับคนเมืองแสดงให้เห็นว่าปัญหาการสื่อสารมิใช่เรื่องของการไม่รู้หรือไม่เข้าใจความหมายของคำในภาษาเท่านั้น แต่ยัง

เป็นเรื่องของประสบการณ์พื้นฐานอันนำมาสู่ความรู้ความเข้าใจความหมายของคำอีกด้วย ตัวละครเอกประสบปัญหาการสื่อสารกับคนเมืองเพราะ “พวกเขาก็ไม่รู้ภาษาเมืองอีกนั่นแหละ พวกเขาพอจะจำได้เพียงไม่กี่คำ […] หากเกินเลยคำเหล่านี้ไปพวกเขาไม่รู้” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 12) แต่นอกเหนือจากการไม่รู้จักคำที่จะใช้แล้ว คำที่เขารู้จัก เขาก็เข้าใจความหมายของคำเหล่านั้นแตกต่างกับคนเมือง เช่นตอนที่เมียของตัวละครเอกไม่สบาย เขาพยายามหายาให้เมียแต่ก็ประสบปัญหาในด้านการสื่อสารกับผู้รับเหมาก่อสร้างและเจ้าหน้าที่ประชาสัมพันธ์ของโรงพยาบาล

> ในเมื่อทุกสิ่งทุกอย่างในเมืองใช้เงินซื้อได้ […] เขาลงจากสถานก่อสร้างเดินดิ่งเข้าหาหมายเบิกเงินซื้อยารักษาเมียรักทันที
>
> “นายๆ โพมขอเปิดเงิด – เงิน”
>
> คนถูกถามจ้องหน้าเขาเขม็งเหมือนไม่เชื่อหูตัวเอง เขาจึงพูดคำที่คิดว่าถูกต้องและชัดเจนที่สุดอีกครั้ง
>
> “เงิน – เงิน – เงิน...”
>
> “ปัดโธ่ งงๆ เงินๆ อะไรตอนนี้ ข้าวปลาก็ซื้อมาไว้ให้แล้วนี่...!”
>
> “เมียโพมไม่สนุก...”
>
> “อ้าวเฮ้ยไอ้นี่! ก็รับมาทำงานไม่ได้ให้มาเที่ยว ถ้าอยากสนุก หลังเลิกงานก็พาไปเที่ยวดูหนังฟังเพลงสิ”
>
> “เมียพ้มไม่สนุก จะเอาเงินไปซื้อยาหม้อ”
>
> “ไอ้ห่าเอ๊ย เมียไม่สบายก็พูดไม่ถูก เมียเป็นอะไร?”
>
> “เกิดไขเมือง – ไข่เมือง – ไข้เมือง – ขะ – ไค”
>
> “...พอๆๆ กูละหน่ายหนอไอ้ขะแมร์เอ๊ย ไข้บ้านไข้เมืองมันมีที่ไหนกัน […]”
>
> ผู้รับเหมาก่อสร้างชี้บอกชี้บอกที่ตั้งของโรงพยาบาลอย่างหัวเสีย ไม่น่าเชื่อว่าจะมีคนประเภทนี้เหลืออยู่...
>
> ปราการด่านแรกแห่งโรงพยาบาลของรัฐ เจ้าหน้าที่ประชาสัมพันธ์สาวกำลังเลิกคิ้วเขียนปากทาแก้ม หันซ้ายเอียงขวา จดๆ จ้องๆ เดี๋ยวยิ้มเดี๋ยวแยกเขี้ยว เดี๋ยวทำหน้ายู่ย่น สายตาเธอจับจ้องอยู่กับกระจกบานน้อยในอุ้งมือ คล้ายกำลังหลอกล่อตัวอะไรสักอย่าง เขาประคองเมียเดินเข้าไปหาหลังจากยืนดูอยู่จนแน่ใจ
>
> “มอ – หม้อ – หมอ...”

ประชาสัมพันธ์สาวสะดุ้งสุดตัวเหมือนใครเอาดุ้นฟืนกระทุ้งก้น ทั้งโกรธทั้งอายลนลานสำรอกคำใส่เขาห้วนๆ

"ไปทำบัตรช่องสามก่อน"

ความหมายของหล่อนคือให้เขาไปทำบัตรคนไข้ใหม่ในช่องที่ 3 ถัดไป

"โตวมันตร็อวเต ตาปีเกิดโมมันเกยเดินเต (ไปไม่ถูกหรอก ตั้งแต่เกิดมาก็ไม่เคยเห็นเลย)"

เขาเคยแต่ได้ยินได้เห็นในตู้ที่มีภาพมีเสียงข้างเพิงพักคนงานว่า ช่อง 3 คือสถานีโทรทัศน์... ตัวเขาเองก็ไม่เคยเห็นไม่เคยไปจึงไม่รู้ว่ามันมีหน้าตาอย่างไร ส่วนประชาสัมพันธ์สาวนั้นก็งงกับภาษาที่เขาพูด ครั้นเธอจะส่งภาษาสากล แต่เมื่อพินิจมองสองผัวเมียแล้วคงเป็นไปไม่ได้

(ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 14 – 16)

เหตุการณ์ลักษณะเดียวกันเกิดขึ้นในตอนที่ตัวละครเอกและเมียนั่งรถไฟกลับบ้านแล้วเจ้าหน้าที่ตรวจตั๋วต่อว่าที่เขาซื้อตั๋วรถไฟชั้นสามแต่กลับมานั่งที่ชั้นสองและเรียกเก็บค่าโดยสารเพิ่ม

"อ้าวนี่มันตั๋วชั้นสาม มานั่งทำไมชั้นสอง ถ้าจะนั่งตรงนี้ก็ต้องเสียค่าธรรมเนียมเพิ่ม!"

สายตาทุกคู่จับจ้องมาที่เขา ปานว่าเห็นเป็นสัตว์ประหลาดหลงฝูง เขานั่งตัวลีบ ถ้าหากทำตัวให้เล็กเท่ามดได้ เขาคงทำทันที มือไม้สั่น หน้าเริ่มซีดเผือด ทำท่าขยับเข้าประชิดเมียคล้ายเด็กที่ไม่มีใครอีกแล้ว ส่วนเมียรักของเขานั้น เธอแทบช็อกกระหน่ำตามพิษไข้

เขาและเธอไม่รู้ดอกว่าชั้นหนึ่ง – สอง – สาม ที่เจ้าหน้าที่กล่าวมานั้นมันแตกต่างกันอย่างไร ตั้งแต่ลืมตาดูโลกก็พึ่งได้นั่งรถไฟเป็นครั้งแรก เขาคิดว่าถ้ามีชั้นสามอย่างที่เจ้าหน้าที่ว่าจริง ทำไมไม่เห็นมีใครคนใดขึ้นไปทางอื่น หรือถ้ามีจริง ทำไมเขาไม่เห็นมีบันไดไต่ขึ้นต่อไปจากชั้นสองนี้ล่ะ ก็สองตาเขาเห็นเพียงชั้นเดียวยาวเหยียดเป็นปล้องๆ เหมือนกิ้งกือยักษ์นี่นา ...

เขาตั้งสติใหม่ มองซ้ายแลขวาหาบันไดที่คิดเพื่อความแน่ใจ กิริยาท่าทางเลิกลั่กๆ นั่นหาตั้งใจให้ใครสงสารไม่ อาการของเขายิ่งเพิ่มอารมณ์ขุดขุ่นให้เจ้าหน้าที่รถไฟเป็นทวีคูณ

> “แน่ะๆ ยังทำเป็นแกล้งมึนอีก... เงินน่ะมีไหม ไม่มีก็ลงสถานีข้างหน้าไป! เจอมาทุกเที่ยวเลยไอ้แบบนี้ จับไปแก้มึนสักวันคราวหน้าคงจะไม่ผิดที่อีก แน่ะๆ ทำเป็นบีบน้ำตาเรียกคะแนนสงสาร ไม่มีความสงสารคนไม่มีเงินบนรถไฟหรอกโว้ย!! เสียเวลา ไม่มีเงินก็ออกไป๊!”
>
> (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 21 – 23)

ทั้งเหตุการณ์ที่โรงพยาบาลและบนรถไฟเกิดจากประสบการณ์ของเขาไม่เพียงพอที่จะทำความเข้าใจความหมายของ “ช่องสาม” ที่โรงพยาบาล และ “ชั้น” ของรถไฟที่ตรงกันกับความหมายที่เจ้าหน้าที่ประชาสัมพันธ์ของโรงพยาบาลและเจ้าหน้าที่ตรวจตั๋วรถไฟเข้าใจขณะเดียวกัน ประสบการณ์ที่เจ้าหน้าที่ประชาสัมพันธ์ของโรงพยาบาลและเจ้าหน้าที่ตรวจตั๋วรถไฟคุ้นเคยอยู่ทุกวันทำให้พวกเขาใช้ “ภาษา” ในแบบของตัวเองซึ่งไม่เป็นปัญหาเมื่อสื่อสารกับคนที่มีประสบการณ์แบบเดียวกัน การเผชิญกับคนที่มีประสบการณ์ต่างกันเช่นตัวละครเอก ทำให้การสื่อสารผิดพลาด เกิดความไม่เข้าใจ และพวกเขาก็ไม่สามารถเข้าใจถึงปัญหาที่เกิดขึ้นได้

ปฏิวาทะระหว่างประสบการณ์ 2 แบบ ซับซ้อนมากขึ้นเมื่อตัวละครเอกกลับมายังหมู่บ้านของเขา มาอยู่ในชุมชนของเขาเองซึ่งภาษาไม่ได้เป็นปัญหาในการสื่อสาร แต่การอธิบายสิ่งที่เขาประสบพบเจอที่เมืองหลวงให้คนร่วมหมู่บ้านฟังกลับไม่อาจทำได้ง่ายได้เนื่องจากเขาเองไม่อาจหาถ้อยคำในภาษาของเขาที่จะมาอธิบายถึงสิ่งที่ไม่มีอยู่ในโลกของพวกเขาได้ “มันเกินความรู้ความเข้าใจที่จะอธิบายต่อไปได้ มันสับสนระหว่างสองภาษาที่มีอยู่ในคำเดียวกัน” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 30)

เขากลายเป็นคนที่ผ่านทั้งประสบการณ์แบบพื้นบ้านและประสบการณ์แบบเมือง เขาพยายามเล่าประสบการณ์ในเมืองให้คนที่เนินอีห้าวฟัง แต่ปรากฏว่าสิ่งที่เขาถ่ายทอดออกไปกลับถูกเข้าใจไปอีกอย่างหนึ่ง และเขาก็ไม่อาจแก้ความเข้าใจผิดนั้นเพราะการรับรู้และเข้าใจของชาวเนินอีห้าวจำกัดอยู่ในขอบเขตประสบการณ์ของตนเอง เช่น เมื่อชาวบ้านเห็นเขาจึงนั่งบนพื้นรถสามล้อถีบที่ว่าจ้างแทนที่จะนั่งบนเบาะก็ร้องถามว่าเป็นเพราะเหตุใด “เกิดโอ๊ยบานกุยยังเจ๊าะฮะ? (เป็นอะไรไปนั่งอย่างนั้น หา)” เขาตอบว่า “เกิดตาเนียม...! (เป็นธรรมเนียม...!)” การที่เขานั่งรถสามล้อในลักษณะนั้นมีที่มาจากประสบการณ์การนั่งรถไฟแล้วถูกเก็บค่าธรรมเนียมเพิ่ม[35] คำตอบของเขาประกอบด้วยคำกริยา “เกิด” หรือ “เป็น” กับคำว่า “ธรรมเนียม” โดยมีโครงสร้าง

---

[35] ตัวละครเข้าใจว่าเขาถูกเก็บค่าธรรมเนียมเพิ่มเพราะนั่งบนเก้าอี้ของรถไฟ เมื่อนั่งรถสามล้อ เขาจึงไม่ยอมนั่งบนเบาะอีก

เดียวกับประโยคเช่น “เป็นไข้” “เป็นลม” “เป็นคน” ซึ่งเป็นการบ่งบอกสภาพหรือสภาวะ ทำให้คนที่ฟังจึงสงสัยว่า “ธรรมเนียม” เป็นโรคชนิดหนึ่ง “ก็เห็นนั่งยองๆ แล้วบอกว่าเป็นธรรมเนียม มันมาจากที่ไหนกันแน่ไอ้โรคแบบนี้” จึงร้องถามต่อไปว่าเขาติดโรคนี้มาจากไหน เขาตอบว่า “โมปีเมิงกอก... (จากเมืองกอก...)” ซึ่งทำให้เกิดความไม่เข้าใจต่อไปอีกเนื่องจาก “กอก” ในภาษาของเขามีความหมายอีกอย่างหนึ่ง “กอก, ภาษาพื้นบ้านของเขาแปลว่า สุมอยู่เป็นกลุ่มก้อน, เป็นก้อนรวมกันเป็นก้อนแข็ง เมืองกอกก็คือบางกอก... บางกอกก็คือบางที่อาศัยอยู่กันเป็นกลุ่มก้อนในความหมายและภาษาของเขา...” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 28) หรือเมื่อเขาพยายามอธิบายถึงที่อยู่อาศัยของคนในเมืองหลวงว่า “คนเมืองนั้นสร้างที่อาศัยอยู่กันแออัดยัดทะนานสูงเสียดฟ้า ทุกคนก็หันมองหน้ากันลึกลักๆ แบบคิดภาพไม่ออก ยิ่งเขาบอกว่าไอ้ที่สูงเทียมฟ้าเสียดเมฆนั้นคนเมืองเรียกว่าตึก...แต่คำว่าตึก, ในภาษาพื้นบ้านของพวกเขานั้น แปลว่า น้ำ” ทำให้เด็กคนหนึ่งถามขึ้นว่า “อูวว์... มะนึงเมิงยัวตึกเทอปะเตียะ! มะนึงเมิงดอกตะเฮิมน็อง ตึกบานพอง? (อูวว์... คนเมืองเอาน้ำทำบ้านคน! คนเมืองหายใจในน้ำได้ด้วยรึ)” ทำให้เขาอ่อนใจและเลิกอธิบาย (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 28)

ตัวอย่างข้างต้นแสดงถึงวิถีชีวิตและประสบการณ์แบบท้องถิ่นกับเมืองที่ส่งผลต่อการสร้างความรับรู้และเข้าใจของผู้ใช้ภาษา ทำให้ถ้อยคำหนึ่งๆ มีความหมายต่างกันสำหรับคนแต่ละกลุ่ม และไม่อาจมีคนใดคนหนึ่ง หรือกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งอ้างได้ว่าความหมายที่กลุ่มของตนรับรู้และเข้าใจเป็นความหมายที่ถูกต้องที่สุด และเป็นความหมายเพียงหนึ่งเดียว ในขณะเดียวกันก็แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของเสียงของคนกลุ่มต่างๆ ที่ดำรงอยู่ร่วมกันในสังคมและมีปฏิสัมพันธ์ข้ามวัฒนธรรมซึ่งกัน

นอกจากภาษาและความหมายแล้ว ในเรื่องยังแสดงถึงการปฏิวาทะของการรับรู้และทำความเข้าใจกับสิ่งต่างๆ ของคนชนบทกับคนเมือง นวนิยายเรื่องนี้จึงเป็นเสมือน “battle between points of view, value judgments” (Bakhtin, 1981: 315) คือการปะทะกันระหว่างมุมมองและระบบความเชื่อ (belief system) ที่ต่างกัน กล่าวคือสิ่งต่างๆ ถูกมองและตีความแตกต่างกัน แสดงให้เห็นความหลากหลายของมุมมอง ระบบคุณค่า และระบบความคิดในสังคม ลักษณะดังกล่าวตั้งแต่เริ่มต้นที่ภาพของเมืองหลวงและวิถีชีวิตของคนเมืองหลวงในสายตาของชาวเนินอีห้าวเป็นภาพของความประหลาดพิสดาร ทั้งปริมาณยวดยานที่ใช้สัญจร อาคารที่อยู่อาศัย ความแน่นทึบของพื้นที่และท้องฟ้า รวมไปถึงกิริยาท่าทางของคนเมือง ซึ่งในสายตาของคนเมือง ภาพเหล่านี้เป็นภาพที่ปกติธรรมดา

เบิกตาฟ้าสางอีกครั้ง ก็พบว่าทุ่งนาป่าเขาอันตรธานลับหายไปหมดแล้ว ที่ประหลาดตาประหลาดใจจนต้องปลุกกันให้ตื่นขึ้นมาดูนั่นก็คือยวดยานรถยนต์มากมายคล้ายมดวิ่งพล่านน่าเวียนหัว เมื่อทุกคนขยี้ตามองเห็นเป็นแน่ใจก็ร้องออกมาเป็นภาษาเดียวกันว่า

“นิย์สะเด็ยๆ จะเรินบาและย์? (โอ้ นี่อะไร ทำไมมันมากมายแท้)”

ทั้งบ้านเรือนผู้คนพวกเขาก็ไม่เห็นมี ที่พวกเขาเห็นก็มีแต่ตึกสูงชะลูดเสียดฟ้าน่ากลัวนัก พวกเขาไม่เคยรู้มาก่อนเลยว่าจะมีอะไรที่สูงกว่าต้นไม้นอกเสียจากภูเขา พวกเขาต่างพากันแหงนคอตั้งบ่าดูตึกที่เป็นแท่งมหึมา มีเป็นชั้นๆ เหมือนรวงผึ้งโพรงที่เคยเอามากินกัน

“มันขละลาจย์ขะเลียะเงือบ ระโอ๊ยโน๊วกะป๊ะปะและย์ กุลมะนาย! (ไม่กลัวตกลงมาตายรึ อยู่สูงขนาดนี้น่ะ โถ เจ้าคุณทูลกระหม่อมแม่เอ๊ย!)”

เสียงของใครคนหนึ่งบนรถพูดขึ้นมาลอยๆ แต่แฝงความฉงนจนใจยิ่งนัก ตาวันแห่งเมืองหลวงสีห้อเลือดหลบเล่นซ่อนหาระหว่างตึกสูงลิบๆ ลับๆ […] ขณะรถติดไฟแดง พวกเขาคนหนึ่งเหลือบไปเห็นจีนเฒ่ารำไทเก๊กอยู่หน้าร้าน

“นู้วๆ มะนึง์จะย์เกดประกัจย์ นู้วๆ เงื้อบๆ เงื้อบแระย์เห็ย! (น้าน นั่นคนแก่กำลังชัก ตายๆ ตายเดี๋ยวนี้แหละ!)”

อีกคนมองไปเห็นคนยืนพูดในตู้โทรศัพท์ที่ตั้งอยู่ริมถนนเป็นเทือกแถว บ้างก็มีท่าทีร้อนรนกระวนกระวายร่ายคำเร็วรี่ บ้างก็ร่าเริงหัวเราะในตู้คนเดียวเหมือนคนเสียสติไปแล้วนั่น ห้าคนก็ห้าแบบซึ่งมันช่างแตกต่างจนคนบ้านป่าตกใจ

“เอ้อๆ เวียเมียนตามะนึง์จะกูดต๊องเอ๊าะ! (กี๋ๆ มันมีแต่พวกคนบ้าทั้งนั้นนี่!)”

(ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 10 – 11)

การพรรณนาของผู้แต่งแสดงให้เห็นโลกทัศน์ที่เกิดจากการรับประสบการณ์การมีวิถีชีวิตอยู่กับธรรมชาติ เช่น การกล่าวถึงความรู้สึกตื่นตาตื่นใจกับความสูงของตึกในเมืองเทียบกับต้นไม้และภูเขา “พวกเขาไม่เคยรู้มาก่อนเลยว่าจะมีอะไรที่สูงกว่าต้นไม้นอกเสียจากภูเขา” หรือการเปรียบเทียบลักษณะของตึกกับรวงผึ้ง “ตึกที่เป็นแท่งมหึมา มีเป็นชั้นๆ เหมือนรวงผึ้งโพรงที่เคยเอามากินกัน”

ความพยายามของตัวละครเอกในการจัดการกับความป่วยไข้ของเมียเป็นเหตุการณ์หนึ่งที่แสดงการปะทะระหว่างประสบการณ์ 2 แบบได้เป็นอย่างดี ตัวละครเอกได้รับถ่ายทอดความรู้เรื่องสมุนไพรและยาพื้นบ้านจากปู่ แต่เมื่อเข้ามาอยู่ในเมือง เขาไม่สามารถหาสมุนไพรมาใช้รักษาเมียได้เนื่องจากในเมืองหลวงไม่มียาแบบเดียวกับที่เขาใช้ และต้นไม้ที่เขาเคยใช้เป็นยาที่หมู่บ้านของเขาก็กลายเป็นไม้แปรรูปในเมืองหลวงซึ่งเขาไม่อาจบอกได้ว่าไม้เหล่านั้นคือต้นอะไร "นั่งร้านไม้แปรรูปที่ไม่เหลือรูปรอยของกิ่งใบ เขาไม่อาจรู้ได้เลยว่ามันเป็นต้นไม้ชนิดไหนชื่ออะไร เขาผิดหรือที่ปู่ไม่ยอมสอนให้ดูเนื้อในของต้นไม้ที่เป็นยา ปู่บอกสอนแต่เพียงรูปต้นกิ่งใบและเปลือกนอกเท่านั้น เท่านั้นจริงๆ […] ในบ้านเขามียารากไม้เปลือกหอยห้อยดำหินฝนอยู่ในห่อผ้าที่มัดไว้บนขื่อ ยาประจำบ้านเหล่านี้จำเป็นต้องมีไว้ใช้ทุกครัวเรือน" (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 13 – 14) ด้วยประสบการณ์การรักษาความเจ็บไข้ได้ป่วยด้วยยาพื้นบ้านเช่นการฝน ต้ม สกัดรากไม้ เปลือกหอย หรือก้อนหิน ทำให้ภาพของ "ยา" ในความคิดของเขาต่างกับ "ยา" ในความคิดของคนเมือง เมื่อเขาพาเมียไปหาหมอ แล้วพยาบาลจัดยาให้คนไข้และเรียกเขาไปรับยา เขาจึงเลือกหยิบก้อนหินที่ใช้ทับกระดาษกลับไปแทนที่จะหยิบซองใส่เม็ดอะไรเล็กๆ

> ในห้องจ่ายยาของโรงพยาบาลนั้นไม่ได้ติดแอร์ มีแต่ตู้เย็นแช่ยาและพัดลมตั้งพื้นไม่กี่ตัว เนื่องด้วยคนไข้รายนี้เป็นเพียงโรคภูมิแพ้ดินน้ำลมไฟในเมือง เมื่อเจ้าหน้าที่เภสัชกรดูใบสั่งจ่ายยาจากแพทย์ก็พบว่าให้จ่ายยาไม่ถึง 10 เม็ด และยาประเภทนี้เป็นเม็ดขนาดเล็กเสียด้วย จึงจัดแจงกรอกยาลงในซองขนาดเล็กแล้วเรียกชื่อ เจ้าหน้าที่ไม่ลืมและรอบคอบพอที่จะหยิบก้อนหินวางทับซองยาไว้หมิ่นๆ กันพัดลมเป่าปลิวหาย
>
> ฉับพลันทันใดที่ได้ยินเสียงเรียกชื่อเมียของเขาให้รับยา เขาลุกเดินเหมือนวิ่ง สองมือแหวกผู้คนไปตามเสียงทันที
>
> ขณะเจ้าหน้าที่ในนั้นกำลังง่วนอยู่กับยาของคนอื่นๆ รายต่อไป เขารีบคว้าก้อนหินและหันกลับแบบไม่เหลียวหลัง เขาจะมัวรอรีได้อย่างไรในเมื่อหมอให้ยาเม็ดใหญ่ขนาดนี้ ถ้าหากยังชักช้ากว่านี้อีกเมียรักขวัญแพงของเขาคงไม่รอดแน่
>
> เขากลับมาถึงเพิงพักในสถานที่ก่อสร้าง รีบจัดแจงหาเศษไม้ก่อไฟต้มยา หวังอย่างท่วมท้นเพื่อให้เมียหายจากโรคประหลาดนี้โดยเร็ว ก่อนที่จะวางก้อนหินลงหม้อ เขาพลิกกลับไปกลับมาเพราะไม่รู้จักยาขนานนี้แน่นอน เผลอปากรำพึงรำพันด้วยความฉงนจนใจและห่วงเมียว่า

"ซะงอประมาณฉนำหนอ เวียน็องโพ็ยออยนิ..? (จะต้มไปสักกี่ปีหนอ มันถึงจะเปื่อยให้นะ..)"

(ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 18)

ผู้แต่งตอกย้ำให้เห็นว่าความแตกต่างระหว่างท้องถิ่นกับเมืองมิใช่เพียงเรื่องวิถีชีวิตที่ปรุงแต่งขึ้นภายนอกเท่านั้น แม้เรื่องที่เป็นพื้นฐานที่สุดของมนุษย์ก็ยังเป็นเรื่องของวัฒนธรรมที่มีความแตกต่างกันได้ นั่นคือปัญหาเรื่องการถ่ายทุกข์ "เขาร้องไห้คิดถึงบ้านเพราะขี้ไม่ออก ในห้องถ่ายอันคับแคบ ไม่มีส่วนคล้ายป่าละเมาะหลังบ้านหรือแนวโค้งขอนไม้เชิงชายป่าที่มีลมโชย... สบาย […] เมื่อผู้รับเหมารู้เรื่องความทุกข์อันแสนสาหัสก็แนะนำให้หลับตาแล้วนึกเอาบรรยากาศป่าตามใจชอบ" (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 11 – 12) ผู้แต่งยกเรื่องการถ่ายทุกข์มาเพื่อแสดงให้เห็นว่าแม้ในเรื่องที่เป็นพื้นฐานที่สุดก็ยังมีความต่างทางมโนทัศน์ ขณะที่ฝ่ายเมืองเห็นเป็นเรื่องของการปกปิดและความมิดชิด แต่ฝ่ายท้องถิ่นเห็นเป็นเรื่องของการปลดปล่อยและการเปิดโล่ง

ประสบการณ์ที่แตกต่างกันระหว่างคนชนบทกับคนเมืองทำให้การตัดสินประเมินค่าสิ่งต่างๆ ของคนชนบทกับคนเมืองแตกต่างกัน เหตุการณ์สำคัญที่แสดงถึงการปะทะกันระหว่างประสบการณ์สองแบบคือการที่ควายตู้วิ่งชนรถราชการ ปรากฏผ่านวิวาทะระหว่างเฒ่าเหิบตัวแทนของมุมมองท้องถิ่นกับนายอำเภอตัวแทนของมุมมองภาครัฐเกี่ยวกับการที่ควายตู้วิ่งเข้าชนรถทางราชการ นายอำเภอสั่งให้เฒ่าเหิบซึ่งเพิ่งได้รับแต่งตั้งเป็นผู้ใหญ่บ้านไปจับเจ้าของควายเพราะ "มันผิดที่ปล่อยควายมาชนรถของราชการ" (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 50) ทำให้เฒ่าเหิบตั้งคำถามจากมุมมองของตนว่า

"ก้อแล้วทำไมรดของท่านมันไม่ยอมสู้ขะวายขอรับ?"

"เฮ้ย!! ก็รถมันไม่มีชีวิต มันอยู่เฉยๆ ไอ้ควายบ้านั่นมันวิ่งมาชนเอง!!"

"...พ่ม – มาย – รูภาษาของท่านมากดอก ผมนายเหิบเป็นคน นายตู้เป็นขะวาย นายตู้เกิดใหญ่มาที่นี่ มันเป็นขะวายที่ไม่ใช่คน มันมีชีวิต มันหากินตามเรื่องราวของมัน แล้วนายรดของราดชะกาน ท่านบอกว่ามันไม่มีชีวิตหรือขอรับ แล้วนายรดที่ไม่มีชีวิตทั้งหมดนี่น่ะ มันวิ่งมาถึงเนินอีห้าวได้อย่างไรขอรับ ท่านนายอำเภอ?"

(ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 50)

ในมุมมองของนายอำเภอ ควายและรถเป็นทรัพย์สินที่มีค่าเท่ากัน นายอำเภอมองข้ามภาวะความเป็นสัตว์ที่มีชีวิตของควายตู้ จึงเห็นแต่เพียงความเป็น “ทรัพย์สิน” เช่นเดียวกับรถที่ไม่มีชีวิตและไม่ปฏิสัมพันธ์กับสิ่งอื่น แต่ในทรรศนะของเฒ่าเหิบ ควายตู้เป็นสิ่งมีชีวิต มีจิตใจ และมีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งอื่นที่ล้อมรอบตัวมัน เฒ่าเหิบจึงเข้าใจถึงเหตุที่มันวิ่งเข้าชนรถของราชการว่า “เมื่อผิดสีแปลกกลิ่นจากที่มันคุ้นเคย มันจึงรู้สึกหวงดินหวงน้ำหวงอาหาร ซึ่งเป็นไปตามธรรมชาติของควาย จึงก้าวร้าวแสดงความเป็นเจ้าของออกมาอย่างที่ทุกคนได้เห็น” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 96) ไม่เพียงควายตู้จะมีชีวิตปฏิสัมพันธ์กับธรรมชาติรอบตัว ควายตู้ยังมีคุณค่าและความหมายต่อการดำรงชีวิตของผู้เป็นเจ้าของเกินกว่าที่คนเมืองและทางการจะเข้าใจ “อันความผูกพันระหว่างคนกับควายนั้นลึกซึ้งเกินกว่าคนเมืองจะนึกถึงได้ ควายตู้ล้มตายคลุกฝุ่นกลางทุ่งเท่านั้นยังไม่สาแก่ใจคน มันยังถูกแล่เนื้อเฉือนหัวใจเอาไปเป็นหลักฐานในเมืองอีก ความเสร้าสลดอดสูใดจะเท่าชาวนาถูกปล้นฆ่าควายคู่ชีวิต มันคือกำลังหลักสำคัญของครอบครัวที่จำเป็นเยี่ยงชีวิตของคนๆ หนึ่ง...” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 54) การที่เจ้าหน้าที่ทางการฆ่าควายตู้ถูกเปรียบเป็นการ “ปล้นฆ่า” สำหรับชาวบ้าน ขณะที่ฝ่ายเมืองมองเห็นเป็นการจับ “ผู้กระทำความผิด” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 53)

สิ่งที่ถูกยกขึ้นมาแสดงให้เห็นความแตกต่างระหว่างโลกทัศน์ชนบทกับเมืองอีกประการหนึ่งคือมุมมองต่อเงิน คนเมืองมองว่าเงินมีคุณค่าและความสำคัญเนื่องจากเงินเป็นเครื่องมือในการแสวงหาสิ่งที่ต้องการ คนเมืองจึงเข้าใจว่าทุกสิ่งแลกได้ด้วยเงิน “คนเมืองเข้ามาอยู่ได้ไม่กี่วัน มันก็ป่าวประกาศถึงอำนาจเงินตรา ว่าเงินของมันสามารถเสกของกินของใช้ได้ทุกอย่าง” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 66) ตรงข้ามกับชาวเนินอีห้าวที่ไม่เห็นความสำคัญของเงิน เมื่อคนเมืองมาปลูกบ้านอยู่ที่เนินอีห้าว เขามอบเงินให้เฒ่าเหิบเป็นค่าตอบแทนที่หาที่ทางให้ปลูกบ้าน แต่เฒ่าเหิบซึ่งเป็นตัวแทนของมุมมองท้องถิ่นไม่รับเนื่องจากมองว่าผืนดินไม่มีใครเป็นเจ้าของครอบครอง “แกไม่รับแถมยังบอกตอกเตือนมันไปในใจความว่า ฟ้าดินไม่มีใครเป็นเจ้าของหรือครอบครองได้หรอก คนเราเกิดมาแค่เพียงเพื่อรับชะตากรรมจากฟ้าดินอย่างเท่าเทียมทั้งนั้น ใครแกร่งแรงมากก็ถากถางทำกินเอาตามกำลังเถิด...” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 65) คำตอบของเฒ่าเหิบแสดงอุดมการณ์แบบชนบทในเรื่องการดำรงชีวิตอยู่กับธรรมชาติ สิ่งสำคัญในการดำรงชีวิตจึงเป็นเรื่องของกำลังแรงกาย มิใช่เงินทอง เช่นเดียวกับตัวละครเอกซึ่งสูญเสียควายอันเป็นกำลังสำคัญในการทำนา และถูกคนเมืองโน้มน้าวให้เชื่อว่าเงินเป็นสิ่งที่ทุกคนต้องการดังนั้นเขาสามารถหาควายมาใช้ใหม่ได้ด้วยเงิน แต่เขาเกิดความคิดขึ้นได้ว่า “คนเมืองมันว่าเงินเป็นสิ่งที่คนต้องการมากที่สุด ไม่จริงหรอก เมืองเขาก็เคยผ่านมาแล้ว ไม่เห็นมีใครกินเงินเป็นอาหารได้นี่...” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 67)

ทรรศนะที่แตกต่างกันในเรื่องของเงินเกิดจากวิถีชีวิตในสภาพแวดล้อมที่แตกต่างกัน ชาวเนินอีห้าวดำรงชีวิตอยู่ได้ด้วยการใช้กำลังแรงกายของตนเองแสวงหาสิ่งยังชีพที่มีอยู่ทั่วไปในท้องที่ สิ่งเหล่านั้นไม่มีใครจับจองเป็นเจ้าของ ไม่มีมูลค่าที่คิดเป็นเงินตราแลกเปลี่ยน ต่างกับชาวเมืองซึ่งดำรงอยู่ชีวิตอยู่ในระบบเศรษฐกิจที่แตกต่างกัน ในเมือง สิ่งที่ใช้ในการดำรงชีวิต รวมถึงสิ่งอื่นๆ ล้วนมีมูลค่า มีราคา และได้มาด้วยการใช้เงินแลกเปลี่ยน สำหรับคนเมือง เงินจึงมีความสำคัญ

ขณะที่*เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)* แสดงปฏิวาทะระหว่างประสบการณ์ 2 แบบระหว่างท้องถิ่นกับเมือง แต่ก็ยังแสดงถึงการปะทะโต้ตอบกับความคิดที่ยึดถือเมืองเป็นศูนย์กลางด้วย ดังที่นำเสนอภาพฝ่ายชนบทเป็นผู้ถูกกระทำและเป็นฝ่ายดำรงคุณค่าที่ถูกต้องดีงาม ฝ่ายเมืองเป็นฝ่ายผู้กระทำและเป็นฝ่ายทำลายคุณค่าต่างๆ

นอกจากนี้ นวนิยายเรื่องนี้ยังโต้ตอบการครอบงำของเมืองปรากฏในรูปของรัฐ ระบบราชการ และข้าราชการ ซึ่งมีจุดมุ่งหมายในการเข้ามาเพื่อเปลี่ยนแปลงท้องถิ่นให้กลายเป็นเมือง แต่ในกรณีนี้ ชาวบ้านหรือฝ่ายท้องถิ่นมีปฏิกิริยาโต้ตอบและไม่ยอมจำนน เพื่อยืนยันตัวตนและความมีอยู่ของพวกตน แสดงให้เห็นความพยายามของฝ่ายชายขอบในการตอบโต้การขยายอำนาจเข้าครอบงำของเมืองและรัฐ นอกจากจะเป็นการตอบโต้คติเมืองเป็นศูนย์กลางแล้ว ยังเป็นความพยายามยืนยันภาวะการดำรงอยู่ของชายขอบในสังคมที่พยายามสร้างเอกภาพด้วยการแปรเปลี่ยนชายขอบให้กลายเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับศูนย์กลาง แม้ว่าในที่สุดแล้วจะเป็นการยากที่ชายขอบจะต้านทานแรงผลักดันจากศูนย์กลาง กล่าวคือ บ้านเนินอีห้าวต้องกลายเป็นบ้านเนินสวรรค์ และกลายเป็นศูนย์ราชการของจังหวัดที่ตั้งขึ้นใหม่

ปฏิวาทะในนวนิยายเรื่องนี้เป็นการตอบโต้ความสำเร็จของศูนย์กลางในการครอบงำชายขอบ กระบวนการแต่งที่นำเสนอการปะทะสังสรรค์ระหว่างชายขอบกับเมืองอย่างเสียดสี แสดงให้เห็นหนทางที่ชายขอบจะตอบโต้อำนาจศูนย์กลางคือการ “เล่นไปตามเพลง” คือใช้เครื่องมือที่ศูนย์กลางเสนอให้เป็นหนทางในการตอบโต้กับศูนย์กลางเอง

การเปลี่ยนท้องถิ่นให้กลายเป็นเมืองกระทำโดยกระบวนการทางภาษา ตั้งแต่การเปลี่ยนชื่อหมู่บ้านจากเนินอีห้าวเป็นเนินสวรรค์ การห้ามไม่ให้พูดภาษาท้องถิ่นโดยอ้างเชื้อชาติและอาณาเขตของรัฐ “นี่แผ่นดินไทยนะโว้ย ไม่ใช่เขมร - - อย่าให้ได้ยินอีกทีนะ!” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 104) การจัดการด้านการปกครอง คือจัดการให้ท้องถิ่นอยู่ใต้อำนาจรัฐและระบบกฎหมายเดียวกันกับเมืองโดยการสำรวจประชากร การกำหนดเขตปกครองให้หมู่บ้านเป็นส่วนของ

อำเภอไปจนกระทั่งกลายเป็นศูนย์ราชการของจังหวัดใหม่ การตัดสินคดีความให้ตัวละครเอกต้องติดคุกเพราะฆ่านายอำเภอ การจัดการด้านการศึกษาโดยพยายามจัดการให้คนท้องถิ่นเรียนหนังสือตามหลักสูตรที่ส่วนกลางกำหนด สุดท้ายคือการจัดการกับจินตนาการผ่านสื่อโทรทัศน์

ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นทรรศนะที่เมืองมองความสัมพันธ์ระหว่างตนเองกับท้องถิ่นในแง่ที่เป็นศูนย์กลาง เมืองจึงมีสถานะสูงกว่า ดีกว่า เจริญกว่า และเรียกร้องให้ท้องถิ่นดำเนินรอยตามเมืองจึงเข้ามายังท้องถิ่นอย่างผู้ที่เหนือกว่า และพยายามข่มให้คนท้องถิ่นด้อยกว่า โดยการอวดอ้างอำนาจ สถานภาพ การกดขี่ข่มเหง การเอารัดเอาเปรียบ การหลอกลวงต้มตุ๋น ส่วนหนึ่งโดยข้าราชการและนักการเมือง ดังที่ตัวละครเอกคิดคำนึงถึงการที่นายอำเภอสั่งให้ฆ่าควายตู้ของเขา “นายอำเภอริยำนั้นมันอ้างมีอำนาจพิฆาตควายเขาเสียนี่ ใครกันแน่นะที่ให้อำนาจบาตรใหญ่แก่มัน ส่วนผู้แทนผู้ทาสก็อาจหาญชาญเชิงแต่ปากพูดๆๆ แต่ไม่เคยทำจริง” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 64) และอีกส่วนหนึ่งโดยชาวเมืองที่ปฏิสัมพันธ์กับชาวชนบท ดังที่ตัวละครเอกคิดคำนึงถึงการหาของป่ามาแลกควายเหล็กจากคนเมือง

> เขาเพียรหาอยู่เช่นนั้นจนอ่อนล้าและชะล่าใจ เพราะมันบอกว่ายังไม่พอซื้อควายเหล็กเสียที เขาชักไม่แน่ใจในสิ่งที่วาดหวังไว้ นี่คงจะถูกหลอกใช้อีกกระมัง หรือว่าของป่าที่เขาหามาให้มันนั้นไม่มีค่าเลย ไม่จริง! เฉพาะแค่ยารักษาคนก็แทบจะหมดป่าแล้ว ถ้าเก็บไว้รักษาคนในหมู่บ้านตลอดชีวิตก็ไม่มีวันหมด มันมาไม้ไหนกันแน่
>
> […]
>
> ภาพเมืองหลวงผุดขึ้นมาในมโนสำนึก ใช่! เขาเคยถูกหลอกให้ไปใช้แรงงานแทนวัวแทนควายมาแล้ว เขากับเมียรักแทบจะเอาชีวิตไม่รอดกลับมามิใช่รึ บทเรียนอันล้ำค่านั้นทำไมเขาไม่รู้จักจำนะ คนเมืองไม่ทำไร่ทำนา แต่มีข้าวปลากินอิ่มนอนอุ่น ก็ไหนเฒ่าเหิบแกย้ำนักหนาว่าฟ้าดินให้ความยุติธรรมทุกชีวิตอย่างเท่าเทียม หรือว่าไอ้พวกบ้านนอกคอกนาอย่างเขามันโง่เอง เชื่อง่ายนักกับไอ้คำโฆษณา หลงเพ้อหาความเลิศเลอซึ่งไกลเกินเอื้อม
>
> (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 66 – 67)

การโต้ตอบของชาวท้องถิ่นทั้งการกระทำและความคิดเป็นปฏิวาทะที่โต้ตอบกับคติเมืองเป็นศูนย์กลาง ที่เมืองถูกกำหนดให้เป็นสากลหรือเป็นความถูกต้องเพียงหนึ่งเดียว และเป็นแบบอย่างที่ทุกคนทุกพื้นที่ในประเทศต้องปฏิบัติตาม ดังเช่นในโลกความเป็นจริง การถ่ายทุกข์

แบบคนเมืองถูกกำหนดให้เป็นความถูกต้องเหมาะสม และพยายามแปรเปลี่ยนมโนทัศน์และรูปแบบการถ่ายทุกข์ของคนท้องถิ่นให้เป็นแบบเมือง การโต้ตอบของชาวเนินอีห้าวแสดงให้เห็นว่าความคิดความเชื่อแบบเมืองไม่สามารถอ้างความเป็นสากลหรือความถูกต้องจริงแท้ที่ใช้ได้ครอบคลุมทุกพื้นที่ การมองโลกแบบเนินอีห้าวแสดงให้เห็นว่ามีระบบความคิดความเชื่ออื่นที่ต่างออกไป และเป็นจริงเท่าเทียมกับความคิดความเชื่อแบบเมือง การกระทำและความคิดของชาวเนินอีห้าวโต้ตอบกับคติเมืองเป็นศูนย์กลางโดยยืนยันที่จะใช้ระบบความคิดความเชื่อของตนเป็นศูนย์กลางเมื่อปะทะกับการเข้ามาครอบงำของรัฐและระบบราชการ

รัฐและระบบราชการเริ่มเข้ามาปะทะสังสรรค์กับชาวบ้านเนินอีห้าวอย่างจริงจังคือการสำรวจประชากร ในตอนแรก รัฐและระบบราชการยังไม่แสดงการใช้อำนาจครอบงำมากนักและชาวบ้านก็มิได้มีปฏิกิริยาในเชิงโต้แย้ง กระทั่งเมื่อรัฐเริ่มเข้ามาจัดระเบียบการปกครองโดยการแต่งตั้งผู้ใหญ่บ้านเพื่อเป็นผู้นำชุมชนเนื่องจากภาครัฐใช้ระบบการบริหารราชการโดยการแบ่งส่วนการปกครองลดหลั่นเป็นลำดับ ทำให้ภาครัฐต้องเข้ามาจัดการเลือกผู้ใหญ่บ้านที่ทำหน้าที่เป็นตัวแทนของภาครัฐในการติดต่อและดูแลประชาชนในท้องที่ ชาวบ้านจึงเริ่มมีการโต้แย้งกับทางการเนื่องจากมองเห็นว่าการมีผู้นำไม่จำเป็น ชาวเนินอีห้าวกับรัฐมองการจัดการบริหารชุมชนแตกต่างกัน ฝ่ายรัฐมองว่าประชาชนอยู่ภายใต้อำนาจรัฐ รัฐมีอำนาจและหน้าที่ในการบริหารจัดการการปกครอง

> “[…] รัฐมีอำนาจในการปกครองทุกคน”
> “แล้วใครให้อำนาจรัด รัดมันเป็นใครมาจากไหน?”
> “ก็ทั้งหมดนั่นแหละ คนทั้งหมดเขาให้อำนาจรัฐปกครองดูแล”
> “ผมไม่ให้รัดดูและ ไม่ให้อำนาจรัด ไม่กลัวรัด!!”
> […]
> “ไม่ใช่กลัว แต่พวกเขามีการศึกษาและคิดเป็น มันถูกต้องแล้วที่อยู่ภายใต้อำนาจรัฐนะ”
>
> (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 106)

ฝ่ายชาวเนินอีห้าวไม่เห็นว่าระบบของทางการจะมีความจำเป็น เนื่องจากในทรรศนะของชาวบ้าน การมีผู้นำคือการมีผู้ควบคุม ซึ่งพวกเขาเห็นว่าการควบคุมไม่ใช่หนทางที่ถูกต้องเหมาะสมในการดำรงชีวิตของแต่ละคนและการดำรงอยู่ร่วมกันเป็นชุมชนของพวกเขา เพราะในการดำรงอยู่ร่วมกันของชาวเนินอีห้าว ทุกคนมีสถานะเท่าเทียมกัน ไม่ขึ้นกับใคร และต่างช่วยเหลือซึ่งกันและกันโดยไม่ต้องมีการบังคับควบคุม

> แต่งตั้งผู้นำไว้ทำอะไร? เพื่อการทำนาทำไร่นั่นรึ? ไม่จำเป็นต้องใครมาพาทำนี่ทำโน่นหรอก มันเป็นอาชีพที่สืบทอดกันมาตั้งแต่ปู่ย่าตายายแล้ว ใครไม่ทำนาทำไร่ย่อมไม่มีข้าวไว้กินเป็นธรรมดา และคนเนินอีห้าวคนไหนมีเหตุจำเป็นไม่ได้ทำไร่ทำนา ทุกคนก็จะรู้จึงมีการช่วยเหลือเจือจานกันไปตามประสา […]
>
> จะมาเป็นคนนำชาวบ้านรึ? ดูพวกที่เข้ามาในหมู่บ้านแต่ละคนมีลักษณะคล้ายกับคนเนินอีห้าวเสียที่ไหน มีชุดใส่สีเดียวแบบเดียวกันหมด บางทีเขาเห็นมีเครื่องประดับทับตราปานว่ากลัวจะหลงฝูง เขาคิดว่าสัตว์อะไรชนิดไหนก็ตามที่มีเป็นฝูงย่อมจะพาลและเกเร […]
>
> ไอ้ที่สำคัญ... เขาเห็นอยู่ตำตาว่าคนเหล่านั้นไม่เคยเหยียบย่างไปบนแผ่นดินด้วยส้นตีนอันเปลือยเปล่าเลย เห็นมีแต่รองเท้าหุ้มข้ออย่างมิดชิด ช่างไม่เหมือนชาวบ้านอย่างพวกเขาเลยที่เหยียบย่างไปด้วยตีนเปล่าสามารถรับรู้ได้ถึงระอุอายหนาวร้อนของแผ่นดินทุกเวลา
>
> (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 43 – 44)

ตัวละครเอกตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายของข้าราชการที่ไม่เหมือนกับชาวบ้านเป็นเครื่องหมายแสดงถึงวิถีชีวิตและโลกทัศน์ที่แตกต่างกัน เครื่องแบบข้าราชการมีนัยหมายถึงการควบคุมให้อยู่ในระบบระเบียบเดียวกันโดยไม่ยอมรับหรือคำนึงถึงความแตกต่างทางวิถีชีวิตและวัฒนธรรม ความคิดคำนึงของตัวละครเอกเป็นการโต้แย้งความคิดเรื่องของการจัดการชุมชนและสังคมแบบ “เมือง” ที่อ้างตนว่าทำหน้าที่และสามารถเอื้ออำนวยประโยชน์แก่ทุกคน และเป็นอำนาจสูงสุดในการจัดการกับทุกชีวิตที่อยู่ใต้อำนาจรัฐ

นอกจากการจัดระเบียบการปกครองแล้ว รัฐยังเข้ามาจัดการการศึกษาในหมู่บ้านเนินอีห้าวเพื่อ “รองรับอำนาจการปกครอง” การจัดการศึกษาให้ประชาชนจึงเป็นการครอบงำท้องถิ่นจากส่วนกลางอีกรูปแบบหนึ่ง นั่นคือการจัดการให้ทุกคนอยู่ในระบบความรู้ความคิดแบบเดียวกัน นโยบายดังกล่าวนอกจากเป็นการครอบงำจากส่วนกลางแล้ว ยังเป็นการครอบงำจากตัวความรู้นั้นเองที่อ้างและสถาปนาตนเองเป็นความรู้ที่ถูกต้องเพียงหนึ่งเดียว และเป็นสากล ผู้ที่เรียนรู้ความรู้เหล่านี้ถือเป็นผู้มีความรู้ มีความเจริญ พัฒนาแล้ว ดังจะเห็นจากทัศนคติของนายอำเภอผู้ถือตนว่ามีการศึกษาที่มีต่อชาวบ้านเมื่อชาวบ้านสงสัยนโยบายรัฐที่บังคับให้ทุกคนต้องศึกษาในโรงเรียน

“ทำไมต้องสึสา?”

นายอำเภอเดินวนท่ามกลางวงล้อม เหลือบมองชาวบ้านอย่างเหนื่อยหน่าย

“ก็การศึกษามันเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับทุกคน เราต้องสร้างโรงเรียนให้ลูกหลานได้เรียนกัน เข้าใจไหม”

“โรงเรียนคือใคร ทำไมต้องสร้าง พวกผมไม่เห็นต้องเรียน!”

“ก็เพราะพวกแกไม่มีการศึกษานี่ซี จึงพูดกับฉันไม่รู้เรื่อง”

“ท่านตะหากไม่รู้เรื่องพวกผม ผมไปเมืองก็เรียนเมืองแล้ว ท่านมาบ้านผมก็ต้องเรียนจากบ้านผม ต้องเรียนจากผม”

“ทำไมฉันต้องเรียนจากพวกแกด้วย พวกแกมีอะไรดี […]”

(ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 105)

คำตอบของเฒ่าเหิบแย้งความคิดที่ว่าความรู้มีเพียงหนึ่งเดียวและการเรียนมีรูปแบบวิธีการเดียว เฒ่าเหิบพยายามบอกนายอำเภอว่าความรู้สำหรับแต่ละพื้นที่ไม่เหมือนกัน และการเรียนรู้ไม่จำเป็นต้องเกิดในระบบโรงเรียนเท่านั้น สิ่งต่างๆ มิใช่จะอธิบายได้ด้วยความรู้ด้านเดียว การถกเถียงกันระหว่างชาวเนินอีห้าวกับนายอำเภอถึงเรื่องของความรู้แสดงการปะทะกันระหว่างความรู้สองลักษณะ คือความรู้อันเป็นศาสตร์กับความรู้เชิงประสบการณ์

“ฉันจะยกตัวอย่างให้คิดตาม คือ - - บนต้นไทรกลางเนินนั้นมีนก อยู่สิบตัว”

นายอำเภอชูสองมือกระพือนิ้วทั้งสิบให้ชาวบ้านดู ทุกคนเริ่มนับนิ้วตามคำบอก

“สิบนิ้วคือนกสิบตัว” นายอำเภอบอกต่ออย่างเนิบช้า และเหนือชั้นกว่า

“...นกสิบตัวนั้นถูกฉันยิงตายสองตัว ตามหลักสูตรวิชาเรียนก็คือ ลบออกสองผลออกมาจึงเหลือแปดตัว นี่เป็นการคิดแบบง่ายๆ ต่อไปหากมีนกมากกว่านั้นพวกแกก็คิดไม่ทันอีก เพราะฉะนั้นพวกแกก็ต้องเรียน เข้าใจไหม”

นายอำเภอพยักหน้าถามเฒ่าเหิบ เพราะคิดว่าแกจะเข้าใจเป็นคนแรก

“ท่านกะหกพวกเราอีกแล้ว เฮย!”

"โกหกยังไง โกหกตรงไหน?" หน้านายอำเภอนั้นอูมแดงขึ้นมาอีก เพราะคิดว่าเป็นตัวอย่างที่ง่ายที่สุดแล้ว

"โนะสิบตัวใช่หมาย"

"ใช่ นกบนต้นไทรมีอยู่สิบตัว..."

"ธูยิงตายสองตัวใช่หมาย"

"ใช่ ถูกยิงตกมาตายสองตัว..!"

"ท่านบอกเหลือโนะแปดตัวใช่หมาย"

"ใช่ เหลือนกอยู่แปดตัว แล้วโกหกพวกแกตรงไหน?"

"ท่านกะหก ลวงหลอกพวกเรา"

"โกหกพวกแกตรงไหนวะ คนทั้งโลกเขาเรียนเขาคิดแบบนี้ทั้งนั้น สมองหมาปัญญาควายอย่างพวกแกนี่ บอกยากเย็นแสนเข็ญจริงๆ"

"คนทั้งโล่ โง่ปานกัน..."

"อะไรของแกนะ แกว่าคนทั้งโลกโง่กว่าแกอย่างงั้นรึ" นายอำเภอเลือดขึ้นหน้าแทบจะทนไม่ไหว

"แกว่าคนอย่างฉันโง่ แล้วแกฉลาดนักรึวะ!"

"ท่านมันโง่ โนะสิบตัวบนต้นไม้ ท่านยิงตายสองตัว จะเหลือโนะแปดตัวได้อย่างราย มันจะอยู่ให้ท่านยิงอีกรื้อ มันไม่โง่อย่างท่านดอก เหลือที่ตกมาตายสองตัวเท่านั้น"

(ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 107 – 108)

ความไม่เห็นด้วยของชาวบ้านต่อนโยบายการศึกษาของรัฐทำให้นายอำเภอเสนอตัวอย่างความรู้อันเป็นศาสตร์สากล คือคณิตศาสตร์ โดยหวังว่าจะแสดงให้ชาวบ้านเห็นพ้องว่าการศึกษาเป็นสิ่งดีวิเศษที่จะทำให้ชาวบ้านมีความรู้เพิ่มพูนขึ้น แต่ตัวอย่างที่นายอำเภอยกมาอธิบายกลับถูกโต้แย้งด้วยความรู้เชิงประสบการณ์ที่ชาวบ้านประมวลขึ้นจากประสบการณ์การยิงนกในวิถีการดำรงชีวิตของพวกเขา

ใน*เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)* การปะทะสังสรรค์ระหว่างท้องถิ่นกับเมืองหลวง แสดงให้เห็นคติเมืองเป็นศูนย์กลางที่แผ่ขยายและสถาปนาตนเองให้มีความสำคัญเหนือท้องถิ่น ทำให้ชาวบ้านเกิดรู้สึกขึ้นเองหรือถูกทำให้รู้สึกว่าเป็นอื่นและด้อยกว่าคนเมือง โดยเฉพาะเมื่อชนบทเป็นฝ่ายเข้าไปยังเมืองหลวง ดังที่ตัวละครเอกถูกผู้รับเหมาก่อสร้างข่มขู่ไม่ให้หนีกลับบ้านและเยาะหยันความเป็นคนท้องถิ่นชายแดนประเทศกัมพูชาว่า "กูละหน่ายหนอไอ้ขะแมร์เอ๊ย"

ถูกประชาสัมพันธ์ของโรงพยาบาล “สำรอกคำใส่เขาห้วนๆ” ถูกเจ้าหน้าที่ตรวจตั๋วรถไฟต่อว่าและข่มขู่เนื่องจากขึ้นรถไฟผิดชั้น และผู้โดยสารคนอื่นมองเป็นตัวประหลาด แม้ในกรณีที่เมืองเดินทางเข้ามาสู่ท้องถิ่นชนบท คนเมืองก็เข้ามาอย่างถือตนว่าอยู่ในสถานะเหนือว่า แต่เนื่องจากคนชนบทกลายเป็นเจ้าของพื้นที่ ชาวเมืองเป็นผู้รุกล้ำ ชาวบ้านจึงมีปฏิกิริยาโต้ตอบในเชิงโต้แย้งและไม่ยอมจำนนโดยดี เช่น การตั้งคำถามต่อการแต่งตั้งผู้นำชุมชน การตั้งคำถามต่อการจัดการศึกษา การโต้แย้งความรู้แบบชาวเมือง จนกระทั่งถึงการสังหารนายอำเภอ ปฏิวาทะระหว่างชาวบ้านกับชาวเมืองแสดงให้เห็นมุมมองต่อเมืองในฐานะที่ “เป็นอื่น” ในพื้นที่เนินอีห้าว

อย่างไรก็ตาม เนื้อเรื่องแสดงให้เห็นว่าเป็นการยากที่ชายขอบจะต้านทานแรงผลักดันจากศูนย์กลาง ในที่สุด บ้านเนินอีห้าวจึงกลายเป็นบ้านเนินสวรรค์ และกลายเป็นศูนย์ราชการของจังหวัดที่ตั้งขึ้นใหม่ แต่ในขณะเดียวกัน ผู้แต่งตอบโต้ความสำเร็จของศูนย์กลางในการครอบงำชายขอบด้วยกระบวนการแต่งที่ใช้ปฏิวาทะระหว่างชายขอบกับเมืองเป็นเครื่องมือในการเสียดสีการครอบงำของศูนย์กลาง

(2) ปฏิวาทะกับโลกภายนอกตัวบท: เสียงตอบโต้ของผู้แต่ง

แม้ว่า*เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)* จะแสดงการโต้ตอบการแผ่ขยายอำนาจจากศูนย์กลางเข้าครอบงำท้องถิ่นด้วยกลวิธีต่างๆ หลายประการ แต่นวนิยายเรื่องนี้ก็แสดงให้เห็นว่าเป็นภาวะที่หลีกเลี่ยงไม่ได้เนื่องจากชุมชนชายขอบจำเป็นที่จะต้องปะทะสังสรรค์กับโลกภายนอกอันได้แก่เมืองและภาครัฐ

จากการที่ต้องปะทะสังสรรค์กับเมืองและรัฐทั้งสองลักษณะ ผู้แต่งแสดงให้เห็นว่าชาวบ้านต้องเป็นฝ่ายเรียนรู้เพื่อการดำรงอยู่ในโลกที่มีรัฐและเมืองเป็นศูนย์กลาง การปะทะสังสรรค์ทำให้ชาวบ้านต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับโลกภายนอกที่เข้ามายุ่งเกี่ยวกับโลกของพวกเขา “ทุกความเคลื่อนไหวของคนจากถิ่นอื่นย่อมเข้ามาได้ทางเดียวคือข้ามทุ่ง ชาวเนินอีห้าวได้ยินเสียงโฆษณา แต่ไม่อาจเข้าใจทุกถ้อยคำจึงไม่เข้าใจว่าเกิดอะไรขึ้นกับหมู่บ้านของพวกเขาอีกหนอ แต่อย่างไรก็ตาม พวกเขาต้องรู้เพื่อรักษาชีวิตและทรัพย์สินตนเองให้ได้ เพราะผู้เฒ่าเคยเตือนไว้ว่าชะตากรรมใดที่ผู้อื่นหยิบยื่นให้แก่พวกเรา เราจะต้องรู้จักคืนกลับไปให้แก่พวกเขาบ้าง มันเป็นเรื่องธรรมดาของชีวิตที่จะต้องอยู่ต่อไป จำไว้เถอะลูกหลาน...” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 56)

การตอบโต้ความสำเร็จของศูนย์กลางในการครอบงำและแปรเปลี่ยนชายขอบ นำเสนอด้วยกระบวนการแต่งที่แสดงการเสียดสี เย้ยหยัน และยั่วล้อ ผ่านภาษา การใช้ความเปรียบ การใช้

เรื่องเล่าและตำนานท้องถิ่น การตอบโต้ของผู้แต่งในเรื่องนี้ประสบผลได้เนื่องจากกลวิธีของผู้แต่งมีปฏิวาทะกับผู้อ่าน บัคติน (Bakhtin, 1981: 280 – 281) เห็นว่าผู้อ่านมีส่วนสำคัญในกระบวนการปฏิวาทะของตัวบทเนื่องจากเนื่องจากตัวบทเป็น “ภาษา” ที่ผู้แต่งสื่อสารกับผู้อ่าน การรับรู้และตอบสนองของผู้อ่านจึงเป็นพลังในการสร้างตัวบท และทำให้ตัวบทนั้นประสบความสำเร็จในการสนับสนุนหรือโต้แย้งกับเสียงอื่นๆ ในการโต้ตอบกับผู้อ่าน ผู้แต่งจะต้องรู้จักภาษาของผู้อ่านเพื่อที่จะสามารถโต้ตอบกับผู้อ่านให้เข้าใจได้ และดังที่กล่าวมาแล้ว “ภาษา” ในที่นี้จึงมิใช่เพียงถ้อยคำ หากหมายรวมถึงอุดมการณ์ มโนทัศน์ ประสบการณ์ ในการรับรู้และเข้าใจถ้อยคำนั้นด้วย

ในการแต่ง *เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)* กล่าวได้ว่าผู้แต่งสร้างเรื่องเล่าชายขอบโดยตระหนักถึงกรอบมโนทัศน์ของเมืองที่นิยามความเป็นชายขอบผ่านภาษาที่ใช้ในท้องถิ่น วิถีชีวิตชนบท ทัศนคติและมุมมองแบบพื้นบ้าน กลวิธีปะทะและโต้ตอบโดยใช้กรอบมโนทัศน์ดังกล่าวทำให้ความเป็นชายขอบปรากฏเด่นชัดขึ้นในความรับรู้ของผู้อ่านซึ่งผู้แต่งคาดหมายว่าเป็นชาวเมือง

กลวิธีแรกคือปฏิวาทะระหว่างภาษาท้องถิ่นของตัวละครกับภาษาไทยของผู้อ่านและโลกความเป็นจริงภายนอก *เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)* จึงมีชื่อเรื่องสองภาษาควบคู่กันทั้งภาษาเขมรและภาษาไทย แต่ผู้แต่งเลือกใช้ภาษาเขมรเป็นชื่อเรื่องหลัก ใช้ภาษาไทยเป็นชื่อเรื่องรองใส่ไว้ในวงเล็บ และในเรื่อง ถ้อยคำที่ตัวละครท้องถิ่นพูดเป็นภาษาเขมรก็ถ่ายถอดเสียงภาษาเขมรเป็นตัวอักษรไทย แล้ววงเล็บคำแปลตามหลัง แสดงถึงการให้ความสำคัญแก่มุมมองจากพื้นที่ชายขอบ คือหมู่บ้านเนินอีห้าวซึ่งอยู่ตั้งที่แถบอีสานตอนใต้ ติดชายแดนประเทศกัมพูชา การยกให้ชายขอบเป็นศูนย์กลางของเรื่องแทนมุมมองจากเมืองหรือส่วนกลางทำให้เหตุการณ์ต่างๆ ถูกอธิบายตามโลกทัศน์ของชาวชนบทซึ่งมีรูปแบบวิถีชีวิต ความคิดความเชื่อแตกต่างกับคนในเมืองหลวง โลกทัศน์แบบชายขอบถูกยืนยันจากผู้เล่าตั้งแต่ต้นเรื่องเมื่อเล่าถึงชาวเนินอีห้าวที่กำลังเข้าสู่เมืองกรุงเพื่อทำงาน “โคตรบรรพบุรุษคนเนินอีห้าว เกิดและตายมาหลายชั่วคนแล้ว พวกเขามีภาษาและขนบธรรมเนียมประเพณีเป็นของตัวเองมาช้านาน” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 9) การแสดงเจตจำนงตั้งแต่ต้นเรื่องเป็นการเตือนให้ผู้อ่านตระหนักถึงสิ่งที่จะได้พบในเรื่อง คือการที่เรื่องถูกเล่าจากมุมมองหรือโลกทัศน์ที่แตกต่างกับผู้อ่าน

ในการโต้ตอบกับการที่รัฐพยายามเข้ามาครอบงำท้องถิ่นในด้านภาษา ผู้แต่งเสียดสีการใช้ภาษาไทยหรือ “ภาษาเมือง” เป็นภาษาราชการ เป็นภาษากลางที่ใช้กันทั่วประเทศ ในตอนแรกชาวเนินอีห้าวเดินทางเข้าสู่เมืองเป็นฝ่ายประสบปัญหาไม่สามารถใช้ “ภาษาอื่น” สื่อสารกับคน

เมืองได้ คนท้องถิ่นต้องเรียนรู้ภาษาเมืองเพื่อติดต่อสื่อสารกับคนเมือง แต่เมื่อคนเมืองเข้ามายังท้องถิ่น คนเมืองกลับเรียกร้องหาภาษาเมืองทั้งที่อยู่ในท้องถิ่น เป็นการแสดงภาวะเหนือกว่าของเมือง เหล่านี้แสดงให้เห็นว่าถึงการที่ภาษาเมืองมีสถานะเหนือกว่าภาษาท้องถิ่นเนื่องจากถูกสถาปนาให้เป็นภาษาที่ใช้ได้ทั่วทุกพื้นที่ แต่ในเรื่อง ผู้แต่งล้อการแผ่อำนาจครอบงำของส่วนกลางผ่านภาษาเช่นนี้ด้วยการทำให้ภาษาราชการไม่ประสบความสำเร็จในการสื่อสารที่หมู่บ้านแห่งนี้ และความพยายามที่จะสื่อสารบนพื้นฐานที่เข้าใจไม่ตรงกันนี้กลายเป็นเรื่องขบขัน

> ผู้เฒ่าเหิบ, ซึ่งพูดภาษาเมืองได้มากกว่าเพื่อน จึงอาสารับเจรจาแทนลูกหลาน เจ้าหน้าที่จึงเร่งชี้แจงเรื่องรายชื่อ ขอความร่วมมือบอก ชาวบ้านด้วย ตัวผู้เฒ่าเองก็ใช่ว่าจะเข้าใจในความหมายของเจ้าหน้าที่ได้ทั้งหมด เพราะภาษาเนินอีห้าวนั้น คำว่าชื่อหรือชือ แปลว่าเจ็บหรือปวด เจ็บปวดตรงไหนละ...? ชาวบ้านต่างหาความเจ็บปวดในตัวตนเพื่อที่จะได้บอกกับเจ้าหน้าที่ หลายคนส่ายหน้าเพราะหาที่มาของความเจ็บปวดในร่างกายนั้นไม่มี ทำให้ชาวเนินอีห้าวมีชื่อซ้ำๆ กันว่า “นายไม่มี, นางไม่มี” อยู่หลายคู่ เพราะร่างกายแข็งแรงดีและอาการเจ็บปวดก็หาไม่พบ
>
> เจ้าหน้าที่เพียรพยายามตามถามชื่อชาวบ้านอยู่หลายชั่วโมงยังไม่เสร็จ จนมาถึงหลังสุดท้าย เมื่อพบเจ้าของบ้าน เจ้าหน้าที่รีบถามทันทีว่าชื่ออะไร เขาเหม่อคำนึงอยู่นาน เพื่อหาเหตุที่มาของความเจ็บปวดในร่างกาย...
>
> […]
>
> “ชือบาดเจิง...(เจ็บฝ่าเท้า)”
>
> เจ้าหน้าที่ยิ้มอย่างพอใจในความร่วมมือครั้งนี้ รีบจดยิกๆ ว่า นายบาดเจิง
>
> (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 38 – 39)

การเปลี่ยนชื่อหมู่บ้านจากเนินอีห้าวเป็น “บ้านเนินสวรรค์” เป็นอีกวิธีหนึ่งที่ผู้แต่งใช้แสดงการตอบโต้การที่ภาครัฐเข้ามาครอบงำและกลืนอัตลักษณ์ท้องถิ่นด้วยการเปลี่ยนชื่อหมู่บ้าน การใช้อำนาจรัฐดำเนินการเปลี่ยนชื่อหมู่บ้าน สถานที่ หรือสิ่งต่างๆ ซึ่งมีชื่อเป็นภาษาท้องถิ่น มีถ้อยคำไม่ไพเราะ หรือมีความหมายไม่ดี ให้เป็นภาษากลางที่ไพเราะและมีความหมายดีเป็นการยัดเยียดอัตลักษณ์ส่วนกลางให้เป็นอัตลักษณ์ของท้องถิ่น ผู้แต่งล้อเลียนวิธีการดังกล่าวโดยให้ชื่อหมู่บ้านที่เปลี่ยนใหม่แทน “เนินอีห้าว” เป็นชื่อที่ไพเราะแต่มีนัยหยาบ คือหมายถึงอวัยวะเพศหญิง ซึ่งสื่อความหมายถึงการที่ท้องถิ่นถูกรัฐรุกล้ำและบังคับให้เปลี่ยนแปลงโดยจำยอม เช่นเดียวกับ

ผู้หญิงที่ถูกสามีรุกเร้าให้มีเพศสัมพันธ์ด้วยดังแสดงให้เห็นในฉากความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครเอกกับเมีย (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 91) การเปรียบเทียบการเข้าครอบงำของอำนาจรัฐว่าเป็นการบังคับข่มขืนเป็นการลดทอนความชอบธรรมของฝ่ายรัฐในการจัดการกับท้องถิ่น

กลวิธีของผู้แต่งอีกประการหนึ่งคือการเสนอภาพเมืองและคนเมืองในมุมมองของคนชนบท ซึ่งพลิกจากภาพของเมืองที่สวยงาม เจริญ สะดวกสบาย เต็มไปด้วยความสุข ให้กลับตรงข้ามในมุมมองของชนบท สำหรับชาวเนินอีห้าว การอยู่ในเมืองกลับกลายเป็นความทุกข์ การตกเข้ามาอยู่ในสภาพแวดล้อมที่แตกต่างไปจากเดิมทำให้ตัวละครเอกตกอยู่ในภาวะเป็นอื่น เมื่อเขาเข้ามาอยู่ในเมืองหลวง “แค่เพียงวันแรกพวกเขาก็ผิดแปลกแผ่นดินแผ่นฟ้า บัดนี้พวกเขาเหมือนถูกจับขังไว้ในคอนกรีตเสริมใยเหล็กอีกทบหนึ่ง” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 12) เวลาที่ผ่านไปไม่ได้ทำให้เกิดความคุ้นเคย หากแต่ยิ่งทำให้เป็นทุกข์ “เจ็ดวันผ่านไป โลกใหม่นี้ไม่ได้สดใสเหมือนใครสาธยายไว้เลย มันยิ่งทำให้พวกเขาทุกข์ทรมานกับแผ่นดินซึ่งไม่เคยรู้จัก” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 11) เมื่อเมียเขาป่วยด้วยโดยไม่รู้สาเหตุ เป็นโรคที่เขาไม่รู้จัก เขาคลางแคลงใจต่อเมืองหลวงว่าเป็น “เมืองสำหรับผู้เจริญหรือขุมนรกสำหรับพวกเขากันแน่” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 13)

ความคิดความเชื่อว่าเมืองคือสถานที่ดี สวยงาม และเจริญถูกตั้งคำถามเมื่อตัวละครเอกเข้ามาที่เมืองหลวงและคิดถึงเมืองในทางตรงข้าม เนื่องจากเมืองทำให้เขาได้รับความทุกข์ เมืองจึงมิใช่จะดีงามและให้ความสุขแก่คนได้เสมอไป “มันไม่เห็นสวยงามเหมือนผู้รับเหมาคุยไว้ตอนที่รับพวกเขาออกจากบ้าน มันเหมือนเมืองมารเมืองนรกสำหรับคนป่าคนดงอย่างพวกเขา คงไม่ผิดนักหากจะบอกกับคนเนินอีห้าวว่า มันก็เหมือนเมืองแห่งภูตผีปีศาจที่ปู่ย่าเคยเล่าให้ฟังนั่นเอง” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 23)

ภาพของคนเมืองที่น่าจะเป็นผู้เจริญก็ถูกพลิกกลับให้ดูตลกขบขัน เช่น คนพูดโทรศัพท์และประชาสัมพันธ์ของโรงพยาบาลที่ส่องกระจกสำรวจความเรียบร้อยบนใบหน้าที่ถูกมองว่ามีกิริยาอาการเหมือนคนบ้า นอกจากนี้ เรื่องเล่าของคนโบราณยังยืนยันความน่ากลัวของคนเมืองที่เป็นคนกินคนดังที่เฒ่าเหิบเล่าให้ตัวละครเอกฟัง

> ผู้ปราดเปรื่องแห่งท้องทุ่งวัยชรา ได้เตือนสติเขาว่า อย่าไปปักใจเชื่อน้ำหน้าไอ้พวกคนเมืองให้มากนัก บุคคลเหล่านี้แหละ ที่คนสมัยก่อนเรียกว่าพวกเซียม ความโหดเหี้ยมอำมหิตต้องยอมให้พวกนักล่าที่มีสมญาว่าเซียม […] เซียมคือกลุ่มโจรที่พันคอพันแข้งด้วยผ้าสีแดง เที่ยวปล้นเอา

> คนไปเป็นทาส ลูกเขาเมียใครพวกมันไม่เคยใส่ใจมนุษย์อย่างเราดอก ใครขัดขืนมันก็ยื่นความตายให้ทุกรูปแบบของความทารุณ […]
>
> กำเนิดคำว่าเซียม, เฒ่าเหิบเล่าว่า เป็นคำอุทาน ซึ่งเกิดขึ้นระหว่างการสื่อสารเพื่อให้เข้าใจกันโดยง่าย และให้ทันต่อเหตุการณ์ฉุกเฉินก่อนภัยร้ายจะมาถึงตัว คำว่าเซียม มาจากความหมายว่า 'กินมนุษย์' เพราะภาษาเนินอีห้าวนั้น... คำว่า 'ซี' แปลว่า 'กิน' คำว่า 'มะนึง์' แปลว่า 'มนุษย์' ซีมะนึง์ ก็คือ กินมนุษย์ เพื่อให้สั้นกระชับรับสารได้ทันการณ์มันจึงเหลือเพียงสั้นๆ ว่าเซียม นั่นก็คือที่มาของคำว่าเซียม หรือที่ต้องตะโกนให้ดังไปไกลๆ จะได้ยินว่า ซีม – ซีม – ซีม เป็นที่เข้าใจโดยฉับพลันว่าอันตรายมาถึงแล้ว...
>
> (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 96 – 98)

เรื่องเล่าของเฒ่าเหิบไม่เพียงหมายถึงคนเมืองเท่านั้น แต่ยังสื่อนัยหมายถึงคนไทยหรือ "สยาม" หรือ "เสียม, เซียม" ในภาษาเขมร ซึ่งเป็นชนกลุ่มใหญ่ในประเทศและอ้างสิทธิ์ในการสถาปนาความคิดความเชื่อ รูปแบบวัฒนธรรมประเพณีของกลุ่มตนเป็นความคิดความเชื่อที่ถูกต้องยิ่งกว่าความคิดความเชื่อของคนกลุ่มอื่น และพยายามครอบงำปรับเปลี่ยนคนกลุ่มอื่นให้คิดและเชื่อไปในทางเดียวกัน

นอกจากเมืองและคนเมืองแล้ว รัฐ ระบบราชการ และข้าราชการซึ่งมีบทบาทสำคัญในการกลืนกลายท้องถิ่นให้กลายเป็นเมือง ก็ถูกท้าทายด้วยการคิดเปรียบเทียบกับภูตผีปีศาจ ในเบื้องแรกที่ตัวละครเอกเข้าไปอยู่ในเมือง เขาถูกนายจ้างข่มขู่ด้วยกฎหมายและอำนาจรัฐซึ่งเขาไม่รู้จัก ทำให้เขานึกเทียบกับอำนาจที่มองไม่เห็นที่หมู่บ้านของเขา

> […] ผู้รับเหมาก็ประกาศลั่นว่าห้ามพวกเขาหนีกลับบ้านโดยเด็ดขาด มิเช่นนั้นแล้วจะมีความผิดตามโทษฐานของบ้านเมือง
>
> พวกเขาเกิดความกลัว แต่พวกเขาไม่รู้หรอกว่ากฎหมายมันคืออะไร พวกเขารู้แต่เพียงว่าผู้มีอภิสิทธิ์ลงโทษคนได้นั้นมิใช่คนแน่นอน มันจะต้องเป็นพวกภูตผีปีศาจร้ายซึ่งคนเมืองให้ความเคารพอยู่ พวกเขารู้ซึ้งถึงการกระทำของเหล่าผีปีศาจพวกนี้ดี ผีไม่เคยรู้จักคำว่าพี่น้อง ผีไม่เคยปรานีสงสารผู้ใดหรือใครที่ล่วงเกินของๆ มัน สถานที่เหล่าผีสิงสถิตอยู่นั่นน่ะมันเป็นที่ไหนกันหนอนี่
>
> (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 12)

การคุกคามอำนาจรัฐที่เขาประสบอีกเหตุการณ์หนึ่งคือการที่เจ้าหน้าที่ตรวจตั๋วรถไฟซึ่งเรียกเก็บเงินเขาและเมียเพิ่มเนื่องจากขึ้นรถไฟผิดชั้น ประสบการณ์กับอำนาจรัฐทำให้เขามองภาพสถานที่ราชการซึ่งเป็นตัวแทนของรัฐและระบบราชการเป็นภาพวังปีศาจร้ายแปลกแยกอยู่ในท่ามกลางชุมชนของชาวบ้าน

> […] ชานชาลาที่ 31 ตั้งอยู่นอกชุมชนเล็กๆ ซึ่งเป็นอำเภอหน้าด่านเป็นกันชนติดชายแดนที่รถประจำทางมาเพียงวันละเที่ยว ผู้คนที่นี่เกือบทั้งหมดเป็นคนท้องถิ่น เกิดและตายที่นี่มานานแล้ว กิริยาท่าทางอ่อนน้อมคล้ายว่านอนสอนง่าย ไม่ดื้อรั้นไม่รีบเร่งและรักสันโดษ บ้านเรือนยังใช้หญ้ามุง มองดูเย็นตาและสงบง่าย
>
> ที่ผิดแผกจากชาวบ้านก็คงเป็นสถานที่ราชการ ซึ่งมีสีสันฉูดฉาดบาดเข้าไปในความรู้สึกลึกเกินคนต่างถิ่นจะเข้าใจ มองเหมือนวังปีศาจที่เบียดเสียดมาเบ่งบารมีกลางชุมชน ชีวิตที่รันทดอดสูแก่ใจจากเมืองทำให้เขาเผลอคิดเช่นนั้น
>
> (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 25 – 26)

นอกจากการใช้ความเปรียบผ่านความคิดคำนึงของตัวละครแล้ว ผู้แต่งยังใช้ตำนานและเรื่องเล่าในท้องถิ่นบอกเล่าถึงการที่รัฐส่วนกลางต้องการแผ่ขยายอำนาจครอบงำท้องถิ่น เช่น นิทานเรื่อง “เสือโง่อยากเป็นเจ้าป่า” เป็นนิทานเปรียบเทียบถึงการใช้ข้าราชการเข้าไปดำเนินการจัดระเบียบรัฐในท้องถิ่นต่างๆ

> เรื่องของเรื่องมีอยู่ว่า - - เสือตัวหนึ่งกระหายอยากเป็นเจ้าป่ามหาอำนาจ ต้องการให้บรรดานานาสัตว์ยอมสยบตนทุกป่า โดยให้ฝูงลิงมากด้วยปริมาณ ทำการรุกล้ำเขตป่าต่างๆ ฝูงลิงนั้นไปทางไหนก็ต้องรุมกัดสัตว์เล็กสัตว์น้อยที่ไม่มีทางสู้ ข่มเหงรังแก แม้แต่นกที่ทำรังอยู่บนต้นไม้สูงเสียดฟ้า พวกมันก็ขึ้นไปเอาไข่ไปให้เสือกิน เหล่าลิงผู้ก่อการไปถึงไหนก็ป่าวคำโอ่โฆษณาว่า พญาเสือวิเศษเดชฤทธิ์ฟ้าลิขิตให้มาเกิด […]
>
> (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 80 – 81)

นิทานเรื่องนี้เป็นตัวแทนของท้องถิ่นที่โต้ตอบกับคติเมืองเป็นศูนย์กลาง เปรียบเสือและฝูงลิงเป็นตัวแทนของรัฐและข้าราชการที่อวดอ้างอำนาจเหนือชาวบ้าน นิทานเรื่องนี้สะท้อน

จินตนาการการมีชัยชนะเหนือรัฐและคนของทางการด้วยการที่ในตอนท้ายเสือและฝูงลิงถูกสัตว์ป่าอื่นๆ หลอกให้หนีไปจากป่านั้นด้วยอาการโง่เขลาและตื่นกลัว

นอกจากนั้น ผู้แต่งยังใช้ตำนานและเรื่องเล่าโต้ตอบทรรศนะเกี่ยวกับความจริงที่มีเพียงหนึ่งเดียว ด้วยการแสดงให้เห็นเรื่องเล่าที่ถูกสถาปนาขึ้นเป็นความจริงและต่อมาถูกล้มล้างทำลายไป ซึ่งกระตุ้นให้ผู้อ่านทำให้หวนคิดว่า “เรื่องเล่า” ของคนเมืองที่ถูกยึดถือว่าเป็นความจริงเพียงหนึ่งเดียวก็ตกอยู่ในกระบวนการแบบเดียวกัน

> […] บรรพบุรุษของเขาแต่เดิมมีความเชื่อว่าสรรพสิ่งบนพื้นแผ่นดินนี้ล้วนตาพรมเป็นผู้สร้าง ตาพรม (ตาปรุม) คือเทพเจ้าของมนุษย์สัตว์ขี้เหม็นทั้งปวงพวงผอง
>
> ณ กาลและวันหนึ่งตาพรม (ตาปรุม) ได้หาบสาแหรกพันธุ์พืชมาจากดินแดนตะวันตกอันไกลโพ้น […] ด้วยเหตุที่สาแหรกแบกรับน้ำหนักมานาน สายใยในจึงเกิดผุกร่อน มันร่อนขอดขาดกระหวัดเหวี่ยงสะบัดลง ณ แผ่นดินแห่งนี้
>
> สาแหรกที่เป็นพันธุ์มะพร้าวข้างนั้น ก็กลายเป็นโคกเขากระโดง ส่วนอีกข้างที่เป็นพันธุ์มะม่วงก็มลายกลายเป็นเขาสวาย ส่วนที่เป็นไม้คานหาบก็กระเด็นไปเป็นเทือกเขาพนมดงรัก ในส่วนที่เป็นเขาพนมรุ้ง ในตำนานเล่าว่าเป็นเพียงสัมภาระและกระบอกน้ำของตาพรมเท่านั้น ส่วนตาพรมยามนั้นก็ถูกไม้คานหาบกระเด้งดีดกระโหลกตาย แล้วก็กลายสลายเป็นแผ่นดินถิ่นราบสูงนั่นเอง...
>
> ตาวันวนเวียนผ่านไปๆ อยู่เช่นนี้จนไม่มีใครนับได้ […] ปู่บอกว่า มีอยู่ครั้งหนึ่งถึงกาลเปลี่ยนแปลงอย่างมหาศาล ผู้คนยุคนั้นล้มตายเกือบจะหมดไปทั้งแผ่นดินก็ว่าได้ ความขัดแย้งมาปะทุแตกเมื่อสมเด็จแดง (กะฮอม/ขอม) ไม่เชื่อว่าสรรพสิ่งนั้นตาพรมเป็นผู้สร้างไว้ให้สรรพสัตว์ สมเด็จแดงจึงพยายามล้มล้างความเชื่อเก่าก่อน เพราะพระองค์มีความเชื่อใหม่ว่าดวงตาวันต่างหากเป็นผู้สร้างสรรพสิ่ง
>
> […]
>
> จากเรื่องสมเด็จแดงที่ไม่เชื่อว่าตาพรมเป็นผู้สร้างสรรพสิ่งนี่เอง เขาเลยจำเอามาเป็นเยี่ยงอย่างตั้งแต่เด็กๆ สมเด็จแดงยังไม่เชื่อว่าตาพรมเป็นผู้สร้างสรรพสิ่งเลย แล้วทำไมเขาจะต้องเชื่อว่าพ่อไปมีแม่ใหม่ด้วยล่ะ.. เคย

พยายามถามเค้นเอาความว่าไม่เป็นเรื่องจริงจากแม่ให้ได้ เค้นเอาบ่อยๆ เข้า แม่โมโหไล่หวดก้นหนีไปจนถึงเรือนปู่ เขาจึงเค้นความกับปู่อีก ที่นั่นเองเขาถึงกับร้องไห้โฮ เมื่อปู่บอกว่าเขานั้นเป็นลูกกำพร้าไร้พ่อไร้แม่ ซ้ำหน้าตาก็น่าเกลียดน่าขยะแขยง – ยี้! ที่ใครก็ไม่รู้เอามาทิ้งไว้ข้างกอไผ่หน้าบ้าน!!

(ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 71 – 73)

กลวิธีของผู้แต่งอีกประการหนึ่งในการตอบโต้การครอบงำของรัฐคือการใช้ความเปรียบอย่างเย้ยหยันเพื่อลดทอนคุณค่า ในเรื่องผู้แต่งเย้ยหยันภาครัฐด้วยการเปรียบเทียบการจัดการปกครองของภาครัฐเป็นการเลี้ยงสัตว์ และความสัมพันธ์ระหว่างฝ่ายปกครองกับประชาชนซึ่งถูกเสนอเป็นความสัมพันธ์แบบผู้นำ – ผู้ตาม ถูกเปรียบกับความสัมพันธ์ระหว่างเจ้าของกับสัตว์เลี้ยง ดังที่เฒ่าเหิบถามนายอำเภอที่เข้ามาดำเนินการตั้งผู้ใหญ่บ้านว่า “ทาม มาย ต้องมีผู้นำขอรับ” เมื่อนายอำเภอตอบว่าเพื่อปกป้องคุ้มครองคนในหมู่บ้าน เฒ่าก็ถามต่อไปว่า “ทาม มาย ต้อง ปก – ป้อง – ครอง – ครุ้ม... พ้มม่ายซ้ายวัวขะวาย นี่ขอรับ” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 46) ผู้แต่งยังเสียดสีข้าราชการโดยเปรียบเทียบเจ้าหน้าที่ทางการกับฝูงสัตว์ “บางทีเขาเห็นมีเครื่องประดับทับตราปานว่ากลัวจะหลงฝูง เขาคิดว่าสัตว์อะไรชนิดไหนก็ตามที่มีเป็นฝูงย่อมจะพาลเกเร สังเกตได้จากหมาหมู่ที่พวกพรานเลี้ยงไว้ล่าเนื้อ” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 44) ซึ่งสอดคล้องกับภาพข้าราชการในเรื่องที่วางอำนาจและข่มเหงชาวบ้าน โดยเฉพาะการฆ่าควายตู้ และผู้แต่งยังเสียดสีนักการเมืองในลักษณะเดียวกัน โดยทำให้ผู้สมัครรับเลือกเป็นผู้แทนราษฎรถูกให้ค่าเทียบเท่ากับควาย ดังที่เมื่อผู้สมัครหมายเลขหนึ่งมาหาเสียงที่หมู่บ้านว่า “จะมารับใช้คนทั้งหมู่บ้าน” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 57) เฒ่าเหิบจึงนำรูปถ่ายของผู้สมัครหมายเลขหนึ่งไปให้ตัวละครเอกซึ่งเพิ่งสูญเสียควายตู้ดูและแนะนำว่าผู้สมัครคนนี้เหมาะที่จะเลือกมาใช้แทนควาย

“เมอๆ เปรอบานๆ (ดูสิ ใช้ได้ๆ)”

ผู้เฒ่าหมายถึงหน่วยก้านสันคอของผู้สมัครรับใช้ เขามองอย่างพินิจพิจารณา เห็นอาร์มหนาเตอะติดทั้งไหล่และบ่าก็นึกว่าเป็นอานรองคอ เขาเองก็เคยใช้ผ้าขาวม้ารองบ่าเวลาแบกของหนัก แต่เมื่อสังเกตเห็นสายคาดพะรุงพะรังเต็มอก แถมยังห้อยโลหะระโยงระยางระยับแสงมากมาย เขาบอกปฏิเสธผู้เฒ่า พร้อมทั้งให้เหตุผลว่า

“เปรอยางนาบาน เมอตะดอกกะเนิงเวียปิงสะมาปิงเดิมฺตรูง ยางแจ่ะดือจะนับนะ! (มันใช้ไม่ได้ ก็ดูเอาเองสิ ทั้งตะดอกกระดิ่งเชือกสนตะพาย

เต็มอกเต็มคอไปหมด ไอ้แบบนี้มันอยู่ในประเภทดื้อมึนไม่ฟังเสียงเจ้าของเลยแหละ!)”

(ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 58)

การเปรียบนักการเมืองเป็นควายดื้อเป็นการเยาะหยันการเลือกตั้งผู้แทนราษฎรในระบอบประชาธิปไตยของไทย ว่าไม่ได้ทำงานเพื่อประชาชนอย่างแท้จริง นักการเมืองจึงไม่ใส่ใจความต้องการของประชาชน เปรียบเหมือนควายดื้อที่ไม่เชื่อฟังเจ้าของ และแม้ว่าชาวบ้านจะไม่เข้าใจระบอบการปกครองนี้ แต่กลับต้องยอมรับและร่วมกิจกรรมทางการเมืองไปด้วย

นอกจากนี้ ผู้แต่งยังเปรียบเทียบระบบโครงสร้างการปกครองประเทศเท่ากับระบบโครงสร้างการปกครองนักโทษ ชี้ให้เห็นว่าระบบการเมืองการปกครองของรัฐเป็นระบบที่ใช้ควบคุมและแสวงหาประโยชน์จากประชาชน “เรือนจำนั้นเป็นโลกจำลองให้เขาได้เรียนรู้ระบบโครงสร้างการปกครอง เพื่อนำผลประโยชน์และเอาเปรียบเพื่อนมนุษย์อย่างถ่องแท้ ใครไม่รู้กฎหรือดื้อรั้นไม่ยอมก้มหัวเป็นทาสรับอำนาจครอบงำชะตากรรมนั้น จะต้องเป็นเหยื่อเพื่อเชือดเฉือนมิให้เป็นเยี่ยงอย่าง” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 111 – 112) การใช้ชีวิตอยู่ในคุกทำให้ตัวละครเอกตระหนักว่าการตอบโต้กับระบบมิใช่จะกระทำได้โดยตรงเช่นที่เขาฆ่านายอำเภอ เพราะกลับจะทำให้ติดกับที่ระบบวางไว้ คือกลับเป็นฝ่ายสูญเสียมากขึ้น และไม่สามารถรักษาผลประโยชน์ของฝ่ายตนไว้ได้ ดังที่เขาและเพื่อนต้องติดคุก และหมู่บ้านของเขากลายเป็นเมืองเต็มรูปแบบ เมื่อเขาออกจากคุกเขาจึงตอบโต้กับเมือง ความเจริญ รัฐ ระบบราชการและการปกครอง โดยอาศัยระบบที่สิ่งต่างๆ เหล่านั้นสร้างขึ้นมา

ในบทสุดท้ายของเรื่อง ตัวละครเอกออกจากคุกและกลับมาบ้านเกิด ขณะนั้นเป็นช่วงเวลาพอดีกับที่จะมีพิธีเฉลิมฉลองหมู่บ้านของเขาเป็นศูนย์ราชการของจังหวัดที่ก่อตั้งใหม่ ผู้ว่าราชการจังหวัดใหม่ขึ้นกล่าวปราศรัยแสดงจุดยืนของรัฐในการสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันและเอื้ออำนวยประโยชน์ให้แก่ประชาชนทุกระดับอย่างเท่าเทียมกัน “...เพื่อความเป็นปึกแผ่นแน่นแคว้น จึงจำเป็นต้องขยายอำนาจการปกครอง […] ขอให้ทุกท่านพึงสำนึกอยู่เสมอว่า เราอยู่ภายใต้กฎหมายอันเดียวกัน ทุกคนต้องเคารพในสิทธิและเสรีภาพภายใต้กฎหมายรัฐธรรมนูญอันเดียวกัน กระผมจะดูแลให้ความเป็นสุขยุติธรรมแก่ทุกท่านอย่างเที่ยงธรรมที่สุด ท่านใดมีปัญหาคาใจ หรือถูกเอารัดเอาเปรียบ ถูกเบียดเบียนบีบบังคับไม่ให้ความชอบธรรม ขอให้บอก กระผมจะจัดการให้ถูกต้องและเป็นธรรมที่สุด” (ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ, 2546: 116 – 117) ตัวละครเอกอาศัยโอกาสและวาทกรรมดังกล่าวเป็นเครื่องมือตอบโต้ระบบการปกครองที่ภาครัฐยัดเยียดเสนอให้ชุมชนชายขอบ

โดยการเข้าร้องเรียนต่อผู้ว่าราชการจังหวัดต่อหน้าสื่อมวลชนและประชาชนทั่วประเทศที่กำลังรับชมการถ่ายทอดสดอยู่ ทำให้ผู้ว่าราชการจังหวัดไม่อาจปฏิเสธการร้องเรียนของเขาได้ ในขณะเดียวกันเขาก็ใช้ความกระหายข่าวของผู้สื่อข่าวทำให้เรื่องราวที่เขาจะร้องเรียนเป็นที่สนใจใคร่รู้ กระทั่งเขากล่าวคำด่าระบบราชการและการปกครองออกอากาศไปทั่วประเทศได้สำเร็จ

แม้ว่าผู้แต่งจะตอบโต้การแผ่ขยายอำนาจของศูนย์กลางและกลืนกลายชายขอบเป็นศูนย์กลางด้วยการทำให้ตัวละครเอกประสบความสำเร็จในการการหลอกกล่าวคำด่าออกอากาศไปทั่วประเทศ แต่การตอบโต้นั้นมิใช่เพื่อรื้อฟื้นความเป็นชายขอบที่มีอัตลักษณ์ของตนเองแยกขาดออกจากสังคมของประเทศโดยรวม หากเหมือนเป็นการเรียกร้องผลประโยชน์ที่ชุมชนชายขอบควรจะได้รับจากการกลายเป็นศูนย์กลาง มิใช่ถูกหลอกลวงและกลายเป็นแหล่งผลประโยชน์ของคนจากสังคมเมืองดังที่นายกรัฐมนตรี ผู้ว่าราชการจังหวัด ผู้สื่อข่าว รวมถึงผู้ชมโทรทัศน์ในเรื่องกำลังใช้ประโยชน์ทั้งทางตรงและทางอ้อมจากเนินอีห้าวอยู่ในขณะนั้น

ในการนำเสนอเสียงตอบโต้ของชนบทต่อคติเมืองเป็นศูนย์กลาง ผู้แต่งแสดงให้เห็นว่าความแตกต่างทางสังคมวัฒนธรรมเป็นสิ่งสำคัญ ซึ่งทำให้ “ความเจริญ” แบบสมัยใหม่ซึ่งมีเมืองเป็นตัวแทน มิใช่สิ่งสากล รูปแบบชีวิตของคนเมืองมิใช่รูปแบบที่พึงปรารถนาสำหรับคนในพื้นที่อื่น และมิใช่รูปแบบชีวิตที่เหมาะสมกับคนทุกคน ขณะเดียวกัน กระบวนการเสนอเรื่อง*เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)* เป็นเสียงตอบโต้ต่อกระบวนการครอบงำท้องถิ่นของเมืองและรัฐ โดยการใช้อารมณ์ขันในการล้อเลียน เสียดสี เยาะหยันระบบและรัฐที่พยายามเข้ามาจัดการวิถีชุมชน และการต่อสู้กับระบบจะทำได้ก็ด้วยการเข้าไปเล่นอยู่ในกฎเกณฑ์ระบบนั้น

กล่าวได้ว่ากลวิธีการนำเสนอของ*เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)* ก้าวออกมาจากรูปแบบวรรณกรรมเพื่อชีวิตที่เป็นกระแสหลักของวรรณกรรมไทยซึ่งอิงอาศัยการวิพากษ์สังคมตามแนวคิดแบบมาร์กซิสต์และรูปแบบวรรณกรรมแนวสัจนิยมแนวสังคมนิยมในการนำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างชาวบ้านกับรัฐในลักษณะของการกดขี่ และกระตุ้นปลุกเร้าให้เกิดความเปลี่ยนแปลงโดยมีขนบในการสร้างภาพของชาวบ้านให้เป็นฝ่ายด้อยกว่า เป็นผู้ถูกกระทำและน่าสงสารอันเนื่องมาจากสภาวะที่พวกเขาเป็นอยู่ ในเรื่องนี้ ผู้แต่งนำเสนอภาพของชาวบ้านที่ยึดมั่นในสภาวะที่ตนเองเป็นและแนวทางที่ใช้ในการดำเนินชีวิตในลักษณะที่ดูน่าตลกขบขันในมุมมองของผู้อ่านชาวเมือง ลักษณะดังกล่าวเป็นการยืนยันการยึดมั่นแนวทางหรือวิถีความคิดแบบชาวบ้าน ซึ่งเป็นกลยุทธ์สำคัญในการยืนยันความเป็นชนบทให้ดำรงอยู่ ไม่หวั่นไหวไปกับวิถีความคิดแบบเมืองที่กดทับให้วิถีความคิดแบบชาวบ้านดูด้อยกว่า

ในบทความเรื่อง “Loving blackness as political resistance” เบลล์ ฮุกส์ (bell hooks) อธิบายถึงการแสดงความภาคภูมิใจในความเป็นคนผิวดำว่าเป็นการแสดงความตระหนักถึงความแตกต่างด้านชาติพันธุ์และสังคมวัฒนธรรมกับคนผิวขาว และเป็นกลยุทธ์ในการต่อสู้กับแนวคิดเชื้อชาตินิยมเนื่องจาก “Loving blackness as political resistance transform our ways of looking and being, and thus creates the conditions necessary for us to move against the focus of domination and death and reclaim black life” (hooks, 1992: 20) นั่นคือการเปลี่ยนทรรศนะ/มุมมองต่อตัวเองของฝ่ายชายขอบที่ถูกปลูกฝังให้มองเห็นว่าตนเองด้อยกว่ากลุ่มที่เป็นศูนย์กลางหรือเป็นกระแสหลัก และพยายามที่จะปรับเปลี่ยนตัวเองให้เป็นพวกเดียวกับศูนย์กลางหรือกลุ่มกระแสหลักนั้น มาเป็นการยืนยันอัตลักษณ์และสภาวะของตนเองที่แตกต่างกับศูนย์กลางหรือคนอื่น เนื่องจากในความเป็นจริง ความแตกต่างทางชาติพันธุ์และสังคมวัฒนธรรมยังคงอยู่ในระบบความคิดของทุกคน ใน*เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)* ตัวละครเอกและเฒ่าเฮิบเป็นตัวแทนของชาวเนินอีห้าวที่รักและยึดมั่นในชาติพันธุ์ของตนเอง ทั้งสองไม่เห็นว่าพวกตนด้อยกว่าคนเมือง และไม่ยกย่องว่าวิถีชีวิตแบบเมืองดีกว่าหรือเหนือกว่าวิถีชีวิตของพวกเขา ตัวละครเหล่านี้แสดงให้เห็นความรักและความเชื่อมั่นในชาติพันธุ์และรูปแบบวัฒนธรรมของตนเอง และยืนยันที่จะ “เป็นอื่น” ในรัฐที่พยายามสร้างเอกภาพด้วยการอ้างความเป็นชาติพันธุ์เดียวกันและการมีวัฒนธรรมเดียวกัน ความพยายามของชาวบ้านเนินอีห้าวที่จะยืนยันความเป็นตัวเองที่แตกต่างกับคนเมืองและคนของรัฐ ไม่คล้อยตาม ไม่ยอมจำนนโดยง่ายต่อการครอบงำที่ถูกยัดเยียดให้นี้เปิดเผยให้เห็นการที่ความเหนือกว่าของเมืองและส่วนกลางเป็นภาพที่สร้างขึ้นโดยโลกทัศน์เมืองและรัฐไทยเป็นศูนย์กลาง เช่นเดียวกับ“ความเป็นอื่น” ของพวกเขาเป็นความเป็นอื่นที่เกิดจากการนิยามของผู้อ่านและผู้แต่งซึ่งเป็นผลผลิตของระบบสังคมที่มีเมืองและรัฐไทยเป็นศูนย์กลาง และความเป็นอื่นที่นำเสนอในนวนิยายเรื่องนี้เองยืนยันถึงความมีอยู่ของความแตกต่างทางชาติพันธุ์และสังคมวัฒนธรรมในสังคมไทย

นวนิยายสองเรื่อง คือ*เจ้าจันท์ผมหอมนิราศพระธาตุอินทร์แขวน* กับ*เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)* ต่างถูกนำเสนอในฐานะเรื่องเล่าจากชายขอบที่เรียกร้องพื้นที่ แต่แสดงให้เห็นสำนึกความเป็นชายขอบที่แตกต่างกัน

นวนิยายเรื่อง*เจ้าจันท์ผมหอมนิราศพระธาตุอินทร์แขวน* มิได้เสนอความเป็นชายขอบของล้านนาหรือนครเชียงใหม่เพื่อมุ่งตอบโต้อำนาจปกครองของศูนย์กลางอันได้แก่กรุงเทพฯ หรือราชอาณาจักรสยามในสมัยอดีตซึ่งผ่านมาแล้ว แต่โต้แย้งความเป็นล้านนาที่กลุ่มชนชั้นปกครองนครเชียงใหม่สร้างและครอบครอง นวนิยายเรื่องนี้นำเสนอความเป็นล้านนาที่มายาภาพของความ

งามและสูงส่งแปลกแยกจากสังคมวัฒนธรรมที่หลากหลายในพื้นที่ ขณะที่กลวิธีการเล่าเรื่องได้ผสมผสานความหลากหลายทางวัฒนธรรมในดินแดนล้านนาเข้าเป็นภาพที่ประสานกลมกลืน ขณะเดียวกันผู้แต่งเสนอความขัดแย้งระหว่างอาณาจักรล้านนากับราชอาณาจักรสยามสอดแทรกอยู่เป็นส่วนย่อยๆ แม้ว่าสุดท้ายจะกลายเป็นความปรารถนาของชนชั้นปกครองที่จะรักษาสถานะความเป็นผู้ครอบครองความเป็นล้านนา แต่สิ่งที่ปฏิเสธไม่ได้คือสำนึกของกลุ่มสังคมที่ถูกบังคับให้จำยอมเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งของรัฐอื่นได้ถูกถ่ายทอดออกมาด้วยเช่นกัน อย่างไรก็ตาม ในประเด็นหลังนี้ นวนิยายมิได้ต่อต้านหรือเสนอทางออกให้แก่ฝ่ายชายขอบ นอกจากการแนะให้ยอมรับความเป็นจริงที่อาณาจักรล้านนาถูกกลืนกลายเข้าเป็นส่วนหนึ่งของรัฐไทยไปแล้ว และความเป็นล้านนาเป็นส่วนหนึ่งของความหลากหลายในสังคมวัฒนธรรมไทยปัจจุบัน นวนิยายมุ่งไปที่เป้าหมายของการเสนอตนเองเป็นตัวแทนวัฒนธรรมท้องถิ่นหนึ่งที่ร่วมอยู่ในสังคมวัฒนธรรมอันหลากหลายของไทยด้วยการแสดงออกและยืนยันความเป็นท้องถิ่นให้ปรากฏในการเล่าเรื่อง

ความคิดดังกล่าวแตกต่างกับที่เสนอในนวนิยายเรื่อง*เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)* สำนึกชายขอบในนวนิยายเรื่อง*เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)* เน้นการนำเสนอการปะทะกันระหว่างอัตลักษณ์ของพื้นที่ชายขอบกับอัตลักษณ์ที่รัฐศูนย์กลางพยายามเสนอเข้ามาแทนที่ เมืองและรัฐถูกสร้างเป็นคู่ตรงข้ามของความเป็นชายขอบอย่างชัดเจน แม้ว่า*เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)* จะแสดงให้เห็นเด่นชัดว่าพื้นที่ชายขอบย่อมถูกกลืนกลายเป็นส่วนหนึ่งของรัฐอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ แต่การนำเสนอแสดงให้เห็นว่าการกลืนกลายนั้นมาในรูปของการบังคับและกดข่มอัตลักษณ์พื้นถิ่น ไม่ว่าจะเป็นภาษา ความรู้ความคิด และประสบการณ์ ในนวนิยายเรื่องนี้ ความเป็นชายขอบถูกนำเสนอผ่านการเป็นพื้นที่ที่ห่างไกล ภาษาที่พูดกันเฉพาะในท้องถิ่น ตำนานความเชื่อที่อธิบายความเป็นมาของกลุ่มตน วิถีชีวิตและความคิดที่เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ เป็นต้น เป็นการแสดงให้เห็นความเป็นชายขอบที่มีอัตลักษณ์เฉพาะกลุ่มของตนที่ชัดเจนและแตกต่างกับคนกลุ่มอื่น โดยเฉพาะคนจากในเมืองและคนของรัฐ การบังคับและกดข่มของฝ่ายรัฐและศูนย์กลางคือการแปรพื้นที่ชายขอบให้กลายเป็นศูนย์กลางและยกอัตลักษณ์ที่สร้างจากฝ่ายศูนย์กลางขึ้นเป็นอัตลักษณ์เดียวของคนในบังคับของรัฐ ด้วยวิธีการเช่นนี้ ความเป็นชายขอบและอัตลักษณ์ของฝ่ายท้องถิ่นจึงค่อยเลือนหายไป เรื่อง*เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)* อัตลักษณ์ของฝ่ายท้องถิ่นมิได้ถูกเสนอขึ้นเพื่อรื้อฟื้นอัตลักษณ์ท้องถิ่นแบบเดิมขึ้นใหม่ในพื้นที่สังคมวัฒนธรรมที่ถูกกลืนกลาย หากชี้หนทางที่ฝ่ายชายขอบจะใช้ตอบโต้หรือต่อสู้กับรัฐและศูนย์กลางโดยอาศัยเงื่อนไข กลไก และกฎเกณฑ์ที่รัฐและศูนย์กลางสร้างขึ้น แทนที่จะแสดงการยอมรับอย่างจำนนต่อการครอบงำของฝ่ายรัฐเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของรัฐอย่างเช่นเรื่อง*เจ้าจันท์ผมหอมฯ* น้ำเสียงของผู้แต่ง*เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)* แสดง

ให้เห็นการเรียกร้องให้รัฐและศูนย์กลางตอบแทนต่อการที่รัฐและศูนย์กลางเข้าครอบงำและกลืนกลายชายขอบ และเรียกร้องให้ชายขอบมองเห็นคุณค่าและยืนยันความเป็นตนเองแทนการปรับเปลี่ยนเพื่อเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับศูนย์กลาง

นวนิยายทั้งสองเรื่องนี้อาจกล่าวได้ว่าเสนอแนวทางการมองความสัมพันธ์ระหว่างส่วนกลางกับท้องถิ่นที่ต่างไปจากเดิม ด้านหนึ่งคือการย้ายศูนย์กลางของการมองความสัมพันธ์นั้นไปอยู่ที่ฝ่ายท้องถิ่น ซึ่งแม้จะยังอยู่ในกรอบของการจัดวางคู่ตรงข้ามระหว่างส่วนกลาง – ท้องถิ่นอยู่ แต่เรื่องทั้งสองก็นำเสนอกรอบคู่ตรงข้ามดังกล่าวในลักษณะของการเป็น “ยุทธวิธี” หรือ “กลยุทธ์” เพื่อปะทะสังสรรค์กับความเป็นศูนย์กลางที่มีอำนาจเหนือกว่า ดังที่ *เจ้าจันท์ผมหอมฯ* นำเสนอสีสันท้องถิ่นเพื่อสร้างความเป็นวรรณกรรมท้องถิ่นให้แก่ตนเอง ขณะเดียวกันผู้แต่งก็แสดงให้เห็นความหลากหลายที่แทรกซ้อนอยู่ในฝ่ายท้องถิ่นนั้นเอง ส่วน *เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)* ผู้แต่งแสดงสร้างภาพความเป็นอื่นของฝ่ายท้องถิ่นเพื่อนำเสนอความเป็นท้องถิ่นให้ปรากฏ ขณะเดียวกันก็แสดงให้เห็นการยอมรับการครอบงำจากส่วนกลางว่าเป็นความเปลี่ยนแปลงที่ยากจะยับยั้ง และการอยู่ร่วมกับส่วนกลาง ฝ่ายท้องถิ่นจำต้องเรียนรู้ “กฎกติกา” และ “ความเป็นอื่น” ที่ส่วนกลางสร้างขึ้นและนำกลับมาใช้ตอบโต้และต่อรองกับระบบที่ส่วนกลางสถาปนาขึ้น มองในแง่นี้ การสร้างเสียงจาก “ชายขอบ” ในวรรณกรรมจึงเป็นกลวิธีหนึ่งที่ “ชายขอบ” จะดำรงอยู่ในสังคมที่วัฒนธรรมของชนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งถูกสถาปนาเป็นวัฒนธรรมหลัก ในขณะเดียวกันก็ยืนยันถึงความหลากหลายของกลุ่มสังคมวัฒนธรรมในสังคมด้วยการนำเสนอเสียงของ “คนอื่น” จากมุมมองที่คนเหล่านั้นมีโอกาสเป็นศูนย์กลาง

5.3 เรื่องเล่ากับพื้นที่ของ “คนนอก” ในเมือง

เมื่อชาร์ลส์ เจงกส์ เริ่มพูดถึงหลังสมัยใหม่ในสถาปัตยกรรม สิ่งที่เขาหยิบยกขึ้นมาระบุว่าเป็นลักษณะของหลังสมัยใหม่คือความเป็นพหุลักษณ์ (plurality) หรือความหลากหลาย นักคิดนักทฤษฎีกลุ่มหลังสมัยใหม่คนอื่นดูเหมือนจะเห็นไปในทางเดียวกับเจงกส์ และยกให้ความหลากหลาย ความเป็นอื่น ความแตกต่าง เป็นประเด็นสำคัญในการศึกษาเพื่อให้เห็นความแตกต่างหลากหลายนั้นปรากฏออกมา หรือชี้ให้เห็นการเมืองเชิงอำนาจที่ปกปิด กีดกันหรือกดข่มสิ่งเหล่านั้นอยู่ ในอีกด้านหนึ่งมองว่าความหลากหลายหรือความแตกต่างเป็นสิ่งที่ต้องปฏิบัติหรือแสดงตัวให้ปรากฏออกมา เลียวตารด์ (Lyotard, 1984, 1988) เสนอให้ให้ความสำคัญแก่เสียงของคนส่วนน้อย เสียงของคนส่วนน้อยเป็นเสียงที่ต้องรับฟัง แต่ที่สำคัญยิ่งกว่าคือการเปิดโอกาสให้

คนส่วนน้อยได้พูด ดังเช่นที่เขาเสนอให้พูดถึงหรือสนใจในเรื่องเล่าย่อยๆ (small narrative) แทนเรื่องเล่าหลัก (grand narrative)

เมืองเป็นพื้นที่หนึ่งที่เป็นที่รวมของความหลากหลาย เนื่องจากเป็นที่อยู่ของประชากรขนาดใหญ่ซึ่งแตกต่างกันทั้งทางด้านพื้นเพ ภูมิหลังทางด้านเชื้อชาติเผ่าพันธุ์ เพศ รูปแบบวิถีชีวิต ความแตกต่างที่ปรากฏนี้ด้านหนึ่งเป็นสาเหตุ แต่ในอีกด้านหนึ่งก็แสดงให้เห็นถึงความไม่เท่าเทียมและความเสียเปรียบของบางคนและบางกลุ่มในพื้นที่เมือง (Stevenson, 2003: 32) ซึ่งเกิดจากอำนาจในการจัดจำแนกความแตกต่างหรือความเป็นอื่นบนพื้นฐานของการกำหนดมาตรฐานบรรทัดฐาน เรื่องเล่าจากมุมมองของ “คนนอก” ของเมืองจึงมีนัยสำคัญในฐานะเป็นสิ่งแสดงถึงการเมืองเชิงอำนาจระดับจุลภาคที่แฝงอยู่ในความหลากหลายของสังคมวัฒนธรรมแทนระดับมหภาค หรือระดับโครงสร้าง เรื่องเล่าในฐานะเป็นวาทกรรมจึงเป็นกลไกในการโต้ตอบกับการเมืองเชิงอำนาจนั้นด้วยการเปิดเผยถึงการเมืองเชิงอำนาจที่กีดกันพวกเขาออกจากศูนย์กลาง ในขณะเดียวกันก็ต่อรองกับภาวะความเป็นอื่นที่ถูกตราประทับ และเสนอวาทกรรมความแตกต่างหลากหลายขึ้นมาทดแทน

นวนิยายไทยที่นำมาศึกษา 2 เรื่อง คือ*แพนด้า*และ*นาครเขษม* แสดงให้เห็นบทบาทของเรื่องเล่าในการเป็นเครื่องมือที่ใช้ต่อรองกับความเป็นมาตรฐานหรือต่อรองกับกระแสของสังคมที่กดข่มและผลักไสคนบางกลุ่มออกไป

5.3.1 *แพนด้า*: อยู่ร่วมกันด้วยความแตกต่าง

*แพนด้า*เป็นผลงานของปราบดา หยุ่น ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2547 เนื้อเรื่องกล่าวถึงชายหนุ่มร่างท้วมมีฉายาที่คนอื่นตั้งให้ตามรูปร่างว่าแพนด้า แพนด้าค้นพบว่าตนเองไม่ได้เป็นคนของ “ดาว” ดวงนี้ และคนทั้งหลายบนโลกต่างมิใช่คนของดาวดวงนี้เช่นกัน เขารับภารกิจในการประกาศความจริงนี้ให้คนอื่นทราบ เขาจึงเขียนบันทึกเล่มนี้ขึ้นเพื่อเผยแพร่ความจริงดังกล่าว เนื้อหาของ*แพนด้า*แสดงถึงการปฏิเสธค่านิยม/บรรทัดฐานของสังคมในลักษณะอันเป็นสากล เป็นมาตรฐานเดียวกันสำหรับคนทุกคนในสังคม ในการเสนอเนื้อหาดังกล่าวผู้แต่งใช้รูปแบบนิยายวิทยาศาสตร์แนวแฟนตาซีเพื่อเสนอเรื่องเล่าของ “คนอื่น” ในฐานะของคน “ต่าง” ดาว

รูปแบบนิยายวิทยาศาสตร์ถือเป็นรูปแบบหนึ่งของบันเทิงคดีประชานิยมของตะวันตก แมกเฮล (McHale, 1987: 60 – 72) ชี้ว่านิยายวิทยาศาสตร์มีความสอดคล้องกับแนวคิดหลังสมัยใหม่ในการนำเสนอความหลากหลายของโลกต่างๆ ที่แตกต่างกัน นิยายวิทยาศาสตร์นำเอา

โลกเหล่านั้นมาปะทะสังสรรค์กันด้วยเนื้อหาที่เล่าถึงดาวเคราะห์อื่นๆ โลกอนาคต ฉายให้เห็นภาพความเฉพาะกลุ่มพวก ความไม่เหมือนกันระหว่างโลกเหล่านั้น นักเขียนหลังสมัยใหม่รับแนวการเขียนถึงโลกอื่นมาใช้ในการนำเสนอแนวคิดเรื่องสังคมวัฒนธรรมที่หลากหลาย และในขณะเดียวกัน การรับเอารูปแบบของนิยายวิทยาศาสตร์มาใช้ยังทลายขนบการจำแนกศิลปะชั้นสูง – ศิลปะประชานิยม ตามขนบวัฒนธรรมสมัยใหม่อีกด้วย

ในนวนิยายเรื่อง*แพนด้า* ปราบดา หยุ่น นำเสนอ “เสียง” ของ “คนนอก” ของสังคมเมืองผ่านเรื่องเล่าของแพนด้า ตัวละครเอกซึ่งเล่าถึงการค้นพบ “โลก” ของเขาเอง เรื่องเล่าของแพนด้าฉายภาพส่วนเสี้ยวของความหลากหลายในสังคมเมืองที่เต็มไปด้วยผู้คนซึ่งไม่ได้ดำเนินชีวิตไปตามระเบียบมาตรฐานของสังคม เช่น แพนด้าซึ่งเรียนทางด้านโบราณคดีแต่ทำงานเป็นนักเขียนบทหนังโป๊ พ่อของเขาเป็นตำรวจจราจรซึ่งรีดไถประชาชนบ้างเป็นครั้งคราว แม่ของเขาเป็นครูภาษาอังกฤษที่สอนภาษาอังกฤษไม่ถูก แต่ใจดีมาก น้องของเขาเป็นวันรุ่นยุคฮิปฮอป เฮียเล้งนักธุรกิจเจ้าของบริษัทผลิตหนังโป๊ หยินซึ่งเรียนกฎหมายแต่มาทำงานเป็นเลขานุการของเฮียเล้ง เพ็ญนภาที่พยายามหางานทำด้วยการหลอกลวงแพนด้า เป็นต้น ภาพส่วนเสี้ยวของความหลากหลายใน*แพนด้า*นำเสนอการปลดปล่อยตัวเองจากมาตรฐานที่ควบคุมกำกับพฤติกรรมของคนในระดับปลีกย่อย และผลักคนที่แตกต่างไม่เข้าเกณฑ์ออกไป “เป็นอื่น” ในสังคมที่มีความหลากหลายอย่างเช่นเมือง มาตรฐานในเรื่องปลีกย่อยเล็กๆ น้อยๆ ได้เข้ามามีบทบาทในการสร้างความเป็นอื่นในสังคมนอกเหนือไปจากการจำแนกกลุ่มชนชั้นทางเศรษฐกิจ

แพนด้าตัวละครเอกถูกจัดวางเป็น “คนอื่น” ของสังคมด้วยรูปร่างที่ไม่เข้ามาตรฐานของความปกติธรรมดา นั่นคือมีรูปร่างท้วม ซึ่งเป็นที่มาของชื่อเล่นของเขา “ผมเป็นผู้ชายวัยยี่สิบเจ็ดปีที่อ้วนท้วน รอบตามักเป็นรอยคล้ำดำลึก เนื่องจากแทบไม่เคยหลับนอน นั่นคงเป็นสองสาเหตุที่ทำให้ทุกคนเรียกผมว่า แพนด้า ที่ว่าอ้วนท้วน ผมไม่ได้ปุ๊กลุกน่ารักเหมือนหมีจากเมืองจีนที่หลงเหลืออยู่ในโลกเพียงประมาณหนึ่งพันตัวนั่นหรอก—ถ้าน่ากอดขนาดนั้น คงมีแฟนกับเขาสักคนสองคนในชีวิตนี้” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 11) ความแตกต่างไปจากความปกติธรรมดาทำให้แพนด้าถูกล้อเลียนบ่อยครั้ง และแม้กระทั่งตัวเองก็ล้อเลียนลักษณะรูปร่างของตนเอง “ผมไม่หล่อไม่น่ารัก—สิ่งที่น่าเอ็นดูที่สุดเกี่ยวกับผม เห็นจะเป็นชื่อแพนด้า ที่คนอื่นกรุณาตั้งให้นั่นแหละ” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 11) ความรู้สึกที่แพนด้ามีต่อตนเองแสดงถึงการรับเอามาตรฐานความปกติธรรมดาที่สังคมตั้งขึ้นมาเป็นมาตรฐานของตนเอง และยอมรับว่าเขาแตกต่างและ “เป็นอื่น” ในสังคม

ความเป็นอื่นที่เกิดจากมาตรฐานที่สังคมจัดวางขึ้นมิได้จำกัดอยู่เพียงค่านิยมเรื่องรูปร่างลักษณะที่เสนอเป็นประเด็นเด่นหลักของเรื่อง หากแต่ยังรวมไปถึงหลายสิ่งหลายอย่างที่แทรกซึมอยู่ในชีวิตประจำวันของทุกคน ทั้งเรื่องเพศ ความคิด ทัศนคติ ความดี อาชีพ ฯลฯ ซึ่งล้วนแต่มีมาตรฐานสังคมกำกับความถูกต้องเหมาะสม มาตรฐานสังคมทำให้เกิดการเบียดขับและกดข่มคนที่เบี่ยงเบนให้ออกจากกลุ่ม และกลายเป็น “คนอื่น” แม้กระทั่งในกลุ่มคนที่ต่างก็ “เป็นอื่น” ด้วยมาตรฐานสังคมก็ยังใช้มาตรฐานของสังคมนั้นเองในการตัดสินผู้อื่น เช่นที่แพนด้าปฏิบัติต่อหยินและพี หยินเป็นเลขานุการบริษัทที่แพนด้าทำงานอยู่ ส่วนพีเป็นเพื่อนนักเรียนของเขา ทั้งสองต่างถูกแพนด้าประเมินและกำหนดความสัมพันธ์บนพื้นฐานของมาตรฐานสังคม หยินมีรูปร่างไม่เข้ามาตรฐานความปกติธรรมดา แพนด้าซึ่งแม้ตนเองจะไม่มีแฟน และไม่มีรูปร่างเป็นที่ต้องตาของหญิงสาว ก็ตัดสินหยินเกณฑ์มาตรฐานเดียวกันกับที่ตัวเขาเองถูกประเมินจากคนอื่น นั่นคือรูปร่างที่อ้วน “หยินเป็นสาววัย 22 ปี ที่...อวบอูม ใส่แว่นหนาๆ และไม่รู้เพราะหัวล้านหรืออะไร เธอใส่หมวกแก๊ปตลอดเวลา” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 90) และแพนด้าเลือกที่จะมองข้ามหยินเนื่องจากรูปร่างของเธอ “โอเค ผมชื่อแพนด้า ผมเป็นคนอ้วน ดังนั้นผมค่อนข้างเห็นใจหยินในหลายๆ เรื่อง แต่อีกสถานะหนึ่ง ผมก็เป็นผู้ชาย—ผู้หญิงอวบอูม ใส่แว่นหนาๆ และสวมหมวกตลอดเวลา ไม่คอยจะเป็น ‘สาวในฝัน’ ของผู้ชายนัก ไม่ว่าผู้ชายคนนั้นจะคู่ควรมีน้ำหน้าเสือกฝันหรือไม่ก็ตาม” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 90) หยินเองก็ยินยอมรับความผิดปกติอันเกิดจากมาตรฐานของสังคมแต่โดยดีและไม่เรียกร้อง เธอแสดงความ “เจียมตัว” ด้วยการไม่เอ่ยปากบอกความรู้สึกที่มีต่อแพนด้าและเข้าใจถึงมาตรฐานที่สังคมวางไว้ “แต่ฉันก็เข้าใจนะว่าทำไมพี่ไม่เคยสนใจฉันเลย ไม่ค่อยมีคนสนใจฉันหรอก ฉันหน้าตาไม่ค่อยดี รูปร่างก็ไม่ดี... ไม่ใช่เรื่องแปลกที่พี่จะมองข้ามหัวไปง่ายๆ” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 236)

ส่วนพีเพื่อนนักเรียนของแพนด้าไม่ใช่เด็กชายตามมาตรฐานของความเป็นชาย แม้แพนด้าจะไม่เคยใส่ใจในข้อนั้น แต่เมื่อพีเปิดเผยความรู้สึกด้วยการออกปากถามเขาว่า “แพนด้า... เอ็ง...ชอบผู้หญิงอย่างเดียวเหรอวะ” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 125) คำถามนั้นเป็นสัญญาณเตือนแพนด้าถึงการละเมิดมาตรฐานของสังคมซึ่งเขายังรับไม่ได้ เขาจึงรู้สึกรังเกียจเพื่อนของเขาทันที

> […] ความรู้สึกที่เกิดขึ้นในตัวผมมันล้นหลามจนแทบรับไม่ไหว ผมไม่เคยเอะใจว่าพีเป็นตุ๊ด—จริงอยู่ เพื่อนคนอื่นเคยล้อพีบ่อยครั้ง แต่ผมไม่เคยฟังคำหยอกแหย่เหล่านั้นเป็นเรื่องจริงจังเพราะผมมั่นใจว่าผมรู้จักพีดีกว่าใครในห้อง และอาจเป็นเพราะเราทั้งคู่เป็นเป้าของการกลั่นแกล้งสำหรับคนอื่นเสมอ ผมจึงนับตัวเองเป็นฝ่ายเดียวกับพีมาโดยตลอด

> เมื่อมาคิดดูภายหลัง ผมอดแปลกใจตัวเองไม่ได้ที่รู้สึกขยะแขยงพีโรงเรียนของผมมีผู้ชายตุ้งติ้งอยู่ไม่น้อย และกับบางคนผมก็คบค้าสมาคมด้วยอย่างปกติ ไม่ได้รังเกียจหรือดูถูกลีลาน่าถีบของพวกหล่อน […]
>
> สาเหตุที่โกรธพี คงเป็นเพราะผมรู้สึกเหมือนถูกหักหลัง หรือไม่ก็รู้สึกว่าตัวเองโง่ที่ดูไม่ออกมานาน
>
> ทั้งๆ ที่ความรู้สึกในร้านไอติมไม่ใช่ความรู้สึกเลวร้าย
>
> ตรงกันข้ามมันเป็นความรู้สึกที่ดีด้วยซ้ำ—ผมรู้สึกได้ว่าพีชอบผม
>
> […]
>
> แต่คืนนั้นผมนอนหลับไปด้วยการตั้งปณิธานว่าจะไม่คบพีเป็นเพื่อนอีกแล้ว
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2547: 125 – 126)

เรื่องราวความสัมพันธ์ระหว่างแพนด้ากับพีแสดงถึงอำนาจของมาตรฐานสังคมในการกีดกันคนที่ต่างไปจากสิ่งที่ถือว่าเป็นความปกติธรรมดา แม้แพนด้ายืนยันว่าสาเหตุที่รู้สึกขยะแขยงพีเป็นเพราะความโกรธมากกว่าความรู้สึกรังเกียจที่พีเป็นตุ๊ด แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าความเป็นตุ๊ดของพีเป็นส่วนสำคัญที่เปลี่ยนแปลงความรู้สึกของแพนด้าที่มีต่อความสัมพันธ์ระหว่างเขาทั้งสอง แพนด้าอาจไม่รังเกียจตุ๊ดแต่ก็ไม่ได้ยินดีที่จะมีความสัมพันธ์ที่เกินเลยไปกว่าความเป็นเพื่อน เพราะความสัมพันธ์เช่นนั้นเกินขอบเขตของมาตรฐานความสัมพันธ์ทางเพศในสังคม

บันทึกของแพนด้ายืนยันว่าความเบี่ยงเบนจากมาตรฐานมิได้เกิดกับคนส่วนน้อย หากแต่เกิดกับคนส่วนใหญ่ที่เป็นปกติธรรมดา แต่ความผิดปกติธรรมดาถูกตัดสินให้ “เป็นอื่น” เนื่องจากคนเหล่านั้นไม่เป็นไปตามมาตรฐานของสังคมที่พยายามสร้างเป็นกฎเกณฑ์หรือหลักศีลธรรมจรรยาสากล (universal) เพื่อควบคุมและพัฒนาสังคมให้เจริญก้าวหน้าทางจริยธรรม แต่การตั้งความหวังกับมาตรฐานทางศีลธรรมของสังคมเป็นความไร้เดียงสา เพราะแต่ละคนในสังคมอยู่ในเงื่อนไขที่แตกต่างกัน ประกอบกับเงื่อนไขทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ทำให้ความเป็นจริงกลับตาลปัตรกับอุดมคติ กล่าวคือคนมิอาจดำเนินตามมาตรฐาน มีแต่จะเบี่ยงเบนไป เช่น พ่อของแพนด้าที่เป็นตำรวจจราจร นักการเมือง หรือแม้กระทั่งพระ

> พ่อผมเป็นตำรวจจราจร […] พ่อเป็นตำรวจที่อยู่ระหว่างคนชั่วกับคนดี ซึ่งแปลว่าพ่อเป็นคนธรรมดา เหมือนผม เหมือนพวกคุณส่วนใหญ่

> คนธรรมดา แปลว่าบางทีพ่อก็ดี บางทีพ่อก็ไม่ค่อยดี บางทีพ่อก็จับคนชั่ว บางทีพ่อก็ไถคนดี พ่อไม่ได้มาจากดาวดวงเดียวกับเปาบุ้นจิ้น จึงไม่ใช่คนซื่อสัตย์อะไรมากมาย
>
> ใช่—โดยชื่ออาชีพพ่อควรจะเป็นตัวอย่างที่ดีต่อสังคม แต่นั่นก็เป็นความเชื่ออันโง่เขลาของสังคมมนุษย์อีกเช่นกัน
>
> โดยชื่ออาชีพ นายกรัฐมนตรีก็ควรจะเป็นตัวอย่างที่ดีต่อสังคมและควรจะเป็นคนซื่อสัตย์
>
> แต่ในความเป็นจริง นายกฯ ก็เลวกว่าประชาชนบางคน เช่นที่พระบางรูปเลวกว่าฆราวาส
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2547: 33)

เช่นเดียวกับแม่ของแพนด้าที่เป็นอาจารย์สอนภาษาอังกฤษแต่มีผลการสอนไม่น่าประสบความสำเร็จตามความเห็นของแพนด้า “แม่เป็นอาจารย์สอนภาษาอังกฤษ […] นักเรียนของแม่กลับทำคะแนนดีเยี่ยมกันถ้วนหน้าทุกครั้งทุกปี […] ผมเคยเจอนักเรียนของแม่บางคน จากแววตาของพวกมัน ไม่ค่อยอยากจะเชื่อว่ามันจะอันเดอร์สแตนอิงลิชกันอย่างเวิร์ดกู๊ดเท่าใดนัก” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 40) และยังมีแนวปฏิบัติต่อขโมยต่างกับคนปกติธรรมดาทั่วไป และขัดกับอาชีพตำรวจของสามี คือความเมตตาให้แก่ขโมยที่เข้ามาขโมยของในบ้าน “เขาไม่รู้ว่าแม่อยู่บ้าน แต่พอเจอกันก็คุยกันแล้ว ไม่มีอะไรหรอก บ้านเขาจนน่ะ เพิ่งตกงานด้วย เห็นเขาหิว แม่เลยชวนให้กินผลไม้ก่อน แล้วค่อยไป” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 39)

ตัวแพนด้าเองทำงานในบริษัทผลิตหนังโป๊ซึ่งถูกมองว่าเป็นสื่อเลวร้ายในสังคม แต่การเล่าถึงคนทำงานในบริษัทแห่งนี้ก็แสดงให้เห็นคนเหล่านี้เป็น “คนธรรมดา” ที่อาศัยการทำงานที่บริษัทแห่งนี้เป็นหนทางในการทำมาหากินโดยที่กฎหมายหรือศีลธรรมจรรยาเป็นเรื่องที่ไม่ได้อยู่ในความคิด สำหรับแพนด้าเอง “ถึงจะเรียกไม่ได้ว่ารัก ผมก็ไม่ได้เป็นทุกข์กับงาน เรียกว่า ‘ไร้ความรู้สึก’ กับมันจะตรงกว่า ผมขยะแขยงกับผลงานของตัวเอง แต่ก็ไม่รังเกียจมากพอที่จะออกแรงผลักไสตัวเองออกไป หรือกระเสือกกระสนดิ้นรนหางานใหม่” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 32) หรือหยินที่ยังคงทำงานที่บริษัทนี้เพื่อจะได้รู้จักกับแพนด้า “เธอว่าอันที่จริงเธอไม่ได้ชอบงานที่บริษัทเท่าใดนัก ที่บ้านคะยั้นคะยอให้ลาออกไปเรียนต่อโดยพร้อมจะสนับสนุนเรื่องค่าเล่าเรียนเต็มที่--แต่หยินบอกปัดเสมอเพราะเธอหวังว่าจะได้ทำความรู้จักกับผมมากกว่านั้นเสียก่อน” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 236) และป้าปลดซึ่งมีชีวิตเกี่ยวกับสิ่งผิดมาตรฐานสังคมเป็นปกติธรรมดา “[…] ป้าปด (ชื่อจริงคือ ป้าปลด) เป็นแม่บ้านประจำบริษัท ทำทุกอย่างตั้งแต่กวาดพื้น ปัดฝุ่น ล้างส้วม ต้มไข่

ซื้อผลไม้ ขายวีซีดีโป๊ (หลานแกปั๊มแผ่นอยู่แถวโคราช) ไปจนถึงเตือนพวกหนุ่มๆ ว่าควรมีถุงยางอนามัยติดกระเป๋าสตางค์ไว้เสมอ […] ป้าปดปดเก่งสมชื่อ ล่าสุดโกหกว่ายามหนุ่มที่มาหาตอนเย็นบ่อยๆ เป็นเพื่อนลูกชาย แต่พี่กฤชยืนยันว่าเห็นป้ากับเพื่อนลูกแอบดูดปากกัน […]" (ปราบดา หยุ่น, 2547: 89)

*แพนด้า*แสดงให้เห็นว่าในขณะที่สังคมเมืองใฝ่ฝันถึงความมีมาตรฐาน/บรรทัดฐานเป็นกฎเกณฑ์กำหนดความถูกต้องดีงามเหมาะสมเป็นไปในแนวทางเดียวกัน แต่ความเป็นมาตรฐานเดียวกันหรือความสอดคล้องต้องกันกลับส่งผลให้เกิดการแบ่งแยกและกดข่มบางคนบางกลุ่ม และขณะเดียวกันก็ให้ "อำนาจ" แก่บางคนและบางกลุ่ม เช่น การกดข่มสัตว์โลกชนิดอื่นให้ "เป็นอื่น" ในโลก และให้อำนาจแก่มนุษย์ในการจัดการกับสิ่งต่างๆ ในโลก "[…] ภาพที่ปรากฏบนจอคือสองหมีแพนด้า—ของขวัญ (ให้ยืมสิบปี) เชื่อมสัมพันธไมตรีจีน – ไทย 'ของขวัญ! – ให้ยืม!' ตลกไหมที่เจ้าของดาวจะถูกผู้บุกรุกบัญญัติเป็นของขวัญและกลายเป็นของหยิบยืมง่ายๆ อย่างนั้น […] ผู้มีคุณต่อป่าไม้ กลายเป็นตัวทำเงินให้ผู้มีโทษต่อป่าไม้ […]" (ปราบดา หยุ่น, 2547: 168) การกดข่มให้เกิดความเชื่อหรือความรู้สึกว่าคนอายุน้อยกว่าสิบแปดปีต้องการการปกป้องดูแลเป็นพิเศษ "เมื่อไหร่ผู้มีอำนาจมีอำนาจในประเทศนี้จะอุทิศเวลากับการพัฒนาอะไรดีๆ เสียทีวะ แทนที่จะหาเรื่องสร้างกฎห้ามโน่นห้ามนี่ ที่อยู่ๆ ก็ผุดขึ้นมาจากรสนิยมและความเชื่อส่วนตัวของผู้ใหญ่มีปมด้อย ไอ้เรื่องที่ควรแก้ควรไขก็มีมากมายมหาศาล เห็นกันตามท้องถนนทั่วไป แต่แม่งไม่ทำ หาเรื่องเด็กอายุต่ำกว่าสิบแปด หาเรื่องคนทำงานศิลปะ หาเรื่องช่างภาพ หาเรื่องคนอย่างพวกเรา […]" (ปราบดา หยุ่น, 2547: 184) แนวความคิดที่แตกต่างมักถูกมองว่าเป็นความคิดที่แปลกประหลาด ใช้การไม่ได้ และอาจทำให้คนที่คิดกลายเป็น "คนนอก" ของความปกติธรรมดา เช่น การเหยียบดวงจันทร์ครั้งแรก "ผมไม่ได้มีชีวิตอยู่หน้าทีวีขาวดำ เมื่อวันที่ประธานาธิบดีจอห์น เอฟ เคเนดี้ ส่งคนขึ้นไปฝากรอยเท้าบนขี้ฝุ่นดวงจันทร์ได้สำเร็จ แต่ก็เคยเห็นภาพการถ่ายทอดนั้น ซ้ำแล้วซ้ำอีกมาหลายหน ไม่เห็นว่าน่าทึ่งหรือน่าตื่นเต้นอะไรเลย ออกจะดูน่าสมเพช คนแต่งตัวแปลกๆ กระโดดไปกระโดดมาอย่างกับเมากัญชา เก็บก้อนหินขึ้นมาสองสามก้อน แล้วก็กลับโลก" (ปราบดา หยุ่น, 2547: 52) หรือการโต้แย้งเรื่องความเจริญทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีระหว่างแพนด้ากับเพื่อน

> ผมเคยทะเลาะกับเพื่อนบางคนเรื่องการสำรวจอวกาศของมนุษย์ พวกมันบอกว่าการสำรวจเพื่อค้นหาและค้นคว้าสิ่งใหม่ๆ เป็นคุณสมบัติชั้นเลอค่าของคนมาแต่ไหนแต่ไร การออกไปย่ำอวกาศย่อมเป็นเรื่องธรรมดาน่าสนับสนุน ในขณะที่ผมคิดว่าเป็นเรื่องเสียเวลาและเสียเงินอย่างมหาศาลโดยใช่เหตุ […]

"มึงคิดดู ถ้าโคตรเหง้าของพวกเราไม่โผล่ออกมาจากถ้ำ พวกเราจะได้นอนดูทีวี มีรถยนต์ขับ หรือทำอะไรเจริญๆ แบบนี้มั้ย" หนึ่งในเพื่อนตั้งประเด็นโต้

ผมไม่เข้าใจว่าการนอนดูทีวี มีรถยนต์ขับ เรียกว่าความเจริญที่น่ายินดีตรงไหน

[…]

"แล้วสมมติว่าวันหนึ่งโลกจะแตก หรือจะดับ หรือจะเกิดโรคระบาดเหี้ยอะไรก็ไม่รู้ละ แต่คนแม่งต้องอพยพออกจากโลกกันหมด ถ้าไม่มีการสำรวจอวกาศ ไม่มีการค้นหาดาวดวงใหม่ที่คนจะไปอยู่ได้ แล้วมึงเสนอว่าควรทำยังไง นั่งดูคนตายไปทีละคนสองคนเหรอ ไอ้ห่า"

"ทำไมมึงไม่คิดว่าถ้าโลกจะเป็นขนาดนั้นขึ้นมาก็แปลว่ามาจากการกระทำของคน มึงจะให้คนอพยพไปทำลายโลกอื่นอีกหรือวะ"

"ไอ้เหี้ย แล้วมึงไม่ใช่คนเหรอ ถ้าคนไม่ทำเพื่อคนแล้วจะทำเพื่ออะไร คนก็ต้องหาทางเอาตัวรอดสิวะ […]"

(ปราบดา หยุ่น, 2547: 54 – 55)

แม้ว่า*แพนด้า*จะเปิดโอกาสให้มุมมองที่แตกต่างเหล่านี้และแสดงการยืนยันถึงความหลากหลายทางความคิดและสังคมวัฒนธรรมในสังคมหนึ่งๆ ซึ่งซับซ้อนเกินกว่าจะอ้างความเป็นสากลมากำหนดมาตรฐานในการจัดระบบระเบียบ จำแนกและประเมินค่าได้ แต่นวนิยายเองก็แฝงความย้อนแย้งดังสังเกตเห็นได้ว่าการนำเสนอความคิดโต้แย้งแตกต่างจากความสอดคล้องต้องกันของสังคมมักมาจากคนที่อยู่นอกมาตรฐานของสังคมด้วยเช่นกัน เช่น ความเห็นโต้แย้งต่อการห้ามคนอายุต่ำกว่าสิบแปดปีออกจากบ้านหลังสี่ทุ่มเป็นความเห็นของกลุ่มคนที่ทำงานผิดกฎหมายและผิดศีลธรรมที่สังคมยึดถือ เช่นเดียวกับความคิดโต้แย้งกับแนวคิดเรื่องการอยู่อย่างพอเพียงซึ่งนำเสนอจากมุมมองของเฮียเล้งซึ่งเป็นตัวละครที่มีภาพลบ "การอยู่อย่างพอเพียง นั่นมันเป็นคำพูดเท่ๆ ไว้ปลอบใจคนจน […] มีกี่คนที่พยายามอยู่อย่างพอเพียง โดยเฉพาะคนจนนั่นแหละ แม่งไม่พอเพียงที่สุดแล้ว ก็เขาไม่มีเขาก็อยากได้ พอเพียงก็โง่น่ะสิ มีแต่คนเคยมี เคยรวย ถึงจะพูดเรื่องอยู่อย่างพอเพียง" (ปราบดา หยุ่น, 2547: 172)

*แพนด้า*แสดงให้เห็นว่าโลกที่คาดหวังถึงความเป็นสากลเช่นนั้นเป็นโลกในอุดมคติ ความเป็นจริงของสังคมมิได้เป็นไปตามมาตรฐาน/บรรทัดฐานเสมอไป และแท้จริงแล้วสังคมซ่อนความเหลวแหลกไว้ใต้มาตรฐาน/บรรทัดฐานที่เป็นอุดมคติ ดังกรณีของพีที่ตายเพราะถูกฆ่าข่มขืน

กรณีของพีเป็นความซับซ้อนของสังคมชายเป็นใหญ่ที่วางมาตรฐานความเป็นชายไว้ ทำให้คนที่สอดคล้องกับมาตรฐานถูกกดข่มและเบียดขับกลายเป็น “คนอื่น” แต่มาตรฐานนั้นก็กลับไม่สามารถควบคุมให้ผู้ชายทั้งหมดดำรงความเป็นชายตามอุดมคติหรือมาตรฐานได้ การที่พีถูกล้อเลียนและถูกรังเกียจ กระทั่งถึงถูกฆ่าข่มขืน พีได้ถูกฆ่าทั้งในทางความหมายและในความเป็นจริง แพนด้าจึงกล่าวโทษสังคมในเหตุการณ์ที่พีถูกฆ่าตาย เป็นการกล่าวโทษต่อมาตรฐานสังคมที่ฆ่าพี

> “เขาอาจจะเป็นฆาตกรที่ฆ่าพีก็ได้” ความคิดนี้สามารถผุดโผล่ในหัวผมเสมอ กับผู้ชายทุกคนที่เจอ ตั้งแต่ลุงขายน้ำเต้าหู้หน้าปากซอยตอนเช้า คนขับมอเตอร์ไซค์รับจ้าง ผู้ว่าราชการจังหวัด นายกรัฐมนตรี จนถึงภาพสะท้อนของตัวเองในกระจก
>
> ใช่ บางครั้งผมก็คิดว่าผมอาจจะเป็นฆาตกรคนนั้น เพราะในวันเกิดเหตุ ผมเกลียดพีเสียเหลือเกิน
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2547: 130)

กรณีของแพนด้าแตกต่างกับพี การที่แพนด้าประสบปัญหากับมาตรฐานความสมบูรณ์แบบทางร่างกาย ทำให้รูปร่างของแพนด้ากลายเป็นปมด้อย และเป็นจุดอ่อนที่เปิดโอกาสให้หญิงสาวสวยอย่างเพ็ญนภาเข้ามาใช้ประโยชน์ได้ เพ็ญนภาอาศัยปมด้อยของแพนด้าเป็นสะพานไปสู่อาชีพการงาน หลอกลวงให้เขาเชื่อว่าเธอชอบเขาจริงอย่างที่เธอแสดงออก “ผมน่าจะเห็นประกายพิรุธในแววตาของสาวน้อยในคืนนั้น แต่ผมก็ไม่เห็น ผมเห็นแต่ความน่ารัก ความเซ็กซี่ และรู้สึกแต่ความน่ายินดีที่คนอย่างผมได้ใกล้ชิดสิ่งสวยงามอย่างเธอ” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 210) มาตรฐานเรื่องความงามให้อำนาจแก่เพ็ญนภาในการดึงดูดความสนใจจากแพนด้า ในขณะที่หยินซึ่งแอบชอบแพนด้าถูกปิดกั้นจากสายตาของแพนด้าอันเนื่องมาจากรูปโฉมของเธอ แต่หลังจากเพ็ญนภาทิ้งเขาไปหาเฮียเล้งผู้ที่ให้ประโยชน์แก่เธอได้มากกว่า แพนด้าตระหนักถึงความเป็นจริงที่โลกของมาตรฐานดำรงอยู่ และยอมรับถึง “ความเป็นอื่น” ของตนกับหยินว่า “เฮ้ย เรามันก็พวกเดียวกันแหละวะ ต่างกันก็แต่ฉันมันไม่เจียมตัว มัวแต่หลงไปกับค่านิยมบ้าๆ เหมือนผู้ชายคนอื่นๆ” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 237) กรณีของแพนด้าแสดงให้เห็น “อำนาจ” ที่มาตรฐานเรื่องรูปโฉมความงามมอบให้แก่คนที่มีรูปร่างหน้าตาดีอย่างเพ็ญนภา และกดข่มคนที่รูปร่างหน้าตาไม่สวยงามอย่างแพนด้าและหยิน

ในสังคมที่ยึดถือมาตรฐาน/บรรทัดฐานเป็นมาตรการสำคัญในการกำกับควบคุมระเบียบสังคม กฎเกณฑ์ข้อบังคับรวมถึงหลักศีลธรรมต่างๆ ถูกยกขึ้นเป็นหลักปฏิบัติของสังคมในขณะที่ในทางปฏิบัติ กฎเกณฑ์ข้อบังคับและหลักศีลธรรมเหล่านั้นไม่อาจใช้การได้จริง มาตรฐาน/บรรทัดฐานจึงล้มเหลวในการควบคุมกำกับคนในสังคม และกลับกลายเป็นเครื่องมือในการสร้างความแปลกแยกและแสวงหาประโยชน์ สังคมเช่นนี้ไม่เปิดโอกาสให้คนที่เบี่ยงเบนจากมาตรฐานของสังคมได้ “ส่งเสียง” แสดงตัวตนให้ปรากฏ หรือมีพื้นที่ทางสังคมในฐานสมาชิกที่ปกติธรรมดา คนที่แตกต่างไปจากมาตรฐาน/บรรทัดฐานต้องรักษาภาพของตนเองให้อยู่ในมาตรฐาน หรือมิเช่นนั้นต้องกลายเป็น “คนอื่น” ทุกคนจึงไม่มีความสุขเพราะทุกคนต่างก็เป็นคนธรรมดา ไม่ใช่คนของ “โลกแห่งอุดมคติ” ใบนี้ นั่นคือสิ่งที่แพนด้าเรียกว่า “ผิดดาว” และเปรียบโลกเช่นนี้เป็น “ดาวดูดคลื่นชีวิต” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 18) นั่นคือโลกที่ดึงดูดคนที่อาศัยให้เข้าสู่ระบบระเบียบมาตรฐานเดียวกัน ทำให้คนเหล่านี้ไม่สามารถใช้ชีวิตของตัวเอง แต่ต้องมีชีวิตขึ้นอยู่กับคนอื่น หรือมาตรฐานที่คนอื่นสร้างขึ้น

นวนิยายเรื่อง*แพนด้า*ถูกเสนอในรูปแบบของบันทึกของตัวละครเอกคือแพนด้า ซึ่งค้นพบความจริงว่าตนมิได้เป็นคนของโลกใบนี้ เช่นเดียวกับคนอื่นที่ต่างก็เกิด “ผิดดาว” เขามีภาระหน้าที่ในการประกาศความจริงให้คนอื่นๆ ทราบ และเขาใช้บันทึกที่เขียนขึ้นนี้เป็นการเผยแพร่ความจริง “ผมตัดสินใจเขียนบันทึกนี้ขึ้น ไม่ใช่เพราะอยากเป็นนักเขียน อยากดัง หรืออะไรน่าสมเพชทำนองนั้น เพียงแต่เห็นว่ามันเป็นวิธีเดียวที่จะทิ้งเรื่องราวของผมไว้ให้พวกคุณได้รู้” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 12) ความจริงที่แพนด้าต้องเผยแพร่ให้คนอื่นทราบคือทุกคนต่างเกิดผิดดาว

> […] สัตว์และพืชเหล่านั้นเกิดขึ้นมาในโลกที่เหมาะสมกับพวกเขาแล้ว หรือพูดง่ายๆ ต้องบอกว่า โลกนี้ ที่แท้จริงคือโลกของสัตว์ทุกชนิดยกเว้นมนุษย์
>
> ผมใคร่ขอสรุปให้พวกคุณเห็นเป็นปัญหาหลักๆ สองข้อ:
>
> 1) มนุษย์บนโลก คือชีวิตที่เกิดผิดดาว
>
> 2) นอกจากจะเกิดผิดดาว (โดยไม่รู้ตัว) แล้ว มนุษย์ยังเบียดเบียนสิ่งมีชีวิต (ที่เกิดถูกดาว) บนโลก ก่อให้เป็นวิกฤติผิดสมดุลอย่างร้ายแรง
>
> เมื่อเข้าใจปัญหา ย่อมไม่ยากนักที่จะนึกถึงวิธีแก้—และตอนนี้ผมรู้อย่างถ่องแท้แล้วว่าจุดหมายสูงสุดของชีวิตมนุษย์คืออะไร
>
> ไม่ใช่ความมั่นคงทางฐานะ ไม่ใช่การมีครอบครัวที่อบอุ่น และไม่ใช่การนับถือศาสนาเพื่อเดินทางไปสู่นิพพาน

> จุดหมายสูงสุดของมนุษย์ทุกคน คือ การหยั่งรู้ว่าแต่ละคนควรจะไปเกิดบนดาวดวงใด และเมื่อรู้ตัวแล้ว ต้องดิ้นรนค้นคว้า หาวิธีเดินทางกลับไปยังดาวของตนให้สำเร็จ
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2547: 19 – 20)

รูปแบบดังกล่าวทำให้นวนิยายเรื่องนี้เป็นเสมือน “เสียง” ของ “คนอื่น” ในสังคมในการป่าวประกาศถึงความเป็นอื่นที่เป็นปกติธรรมดา การเขียนบันทึกทำให้ผู้เขียนสามารถเล่าเหตุการณ์และความคิดทั้งของตนเองและของคนอื่น ผ่านการเล่าประสบการณ์ของตนเองได้ ทำให้เสียงของคนซึ่งอยู่ในแวดวงของแพนด้าซึ่งล้วนเป็นคนที่เบี่ยงเบนจากมาตรฐาน ได้มีโอกาสเปล่งเสียงออกมาให้คนอื่นรับรู้ผ่านบันทึกของแพนด้า เช่น เสียงของเฮียเล้ง เสียงของพี เสียงของกฤช เสียงของผู้หญิงที่มาสมัครเป็นนางเอกภาพยนตร์โป๊ เป็นต้น ผู้แต่งสื่อนัยดังกล่าวโดยการอ้างถึงสุนทรพจน์ของมาร์ติน ลูเธอร์ คิง ในการเรียกร้องสิทธิให้แก่คนผิวดำ

> แน่นอน ผมไม่ควรเอาตัวเองไปเปรียบกับมาร์ติน ลูเธอร์ คิง จูเนียร์ (เพราะเขาไม่เกี่ยวอะไรกับแพนด้าพลาเน็ท) และแน่นอนว่ากรณีเกิดผิดดาวกับการเหยียดผิว ไม่ใช่เรื่องเดียวกันอย่างชัดเจนนัก (ถึงแม้จริงๆ แล้ว ก็คงเป็นเรื่องเดียวกัน) […]
>
> มาร์ติน ลูเธอร์ คิง จูเนียร์ กู่ตะโกนสรรเสริญการเลิกทาสของอับราแฮม ลินคอล์น: It came as a joyous daybreak to end the long night of captivity.
>
> มันคือแสงรุ่งอรุณอันสว่างสดใส ที่ปิดฉากการถูกกักขังของค่ำคืนอันยาวนาน
>
> ใช่—ชาวแพนด้าพลาเน็ทที่รักทั้งหลาย!
>
> ค่ำคืนอันยาวนานของการถูกกักขังอยู่บนโลกที่เต็มไปด้วยผู้คนพิลึกพิลั่นใบนี้ได้สิ้นสุดลงแล้ว พวกเรากำลังจะเดินทางกลับบ้านไปพบแสงแห่งอรุณรุ่ง บนแพนด้าพลาเน็ทอันสดใส และอยู่อย่างเป็นสุขทัดเทียมกัน ตราบนานเท่านาน
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2547: 62 – 63)

มุมมองต่อมนุษย์เช่นนี้เป็นการเปลี่ยนมุมมองแบบเดิมและเสนอมุมมองใหม่ นั่นคือมุมมองว่าคนแต่ละคนเป็นมนุษย์ “ต่าง” ดาว (ปราบดา หยุ่น, 2547: 107) คือมีความแตกต่างกัน แต่ละคนมีความเฉพาะของตนเอง ภาวะที่เหมาะสมกับแต่ละคนมากที่สุดคือภาวะที่ตนเองเป็นอยู่

“ดาว” ในความหมายของแพนด้าคือขอบเขตพื้นที่ของแต่ละคนในสังคมใหญ่ การกลับดาวคือการรับรู้ขอบเขตข้อจำกัดของตนเอง แทนที่จะเอามาตรฐานของคนอื่นซึ่งมีลักษณะเฉพาะต่างไปมาเป็นเครื่องวัด ภาวะ “ต่าง” ดาวนี้มิใช่ความต่างที่จำแนกได้ง่ายเหมือนการจำแนกเพศ แต่มีความละเอียดซับซ้อน “ผู้หญิงทุกคนไม่ได้มาจากดาวเดียวกัน ผู้ชายทุกคนไม่ได้มาจากดาวเดียวกัน เลสเบี้ยนทุกคนก็ไม่ได้มาจากดาวเดียวกัน การจำแนกมันละเอียดกว่าเรื่องเพศมากนัก” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 101) การอยู่ร่วมกันในสังคมจึงควรเป็นอยู่ร่วมกันด้วยความแตกต่าง นั่นคือการยอมรับวงโคจรของดาวแต่ละดวงที่มีส่วนทับซ้อนกับวงโคจรของคนอื่น แต่ก็มีส่วนที่เป็นเอกเทศอยู่ด้วยเช่นกัน “ถึงแม้แต่ละคนในครอบครัวผมจะมาจากดาวคนละดวง แต่บนโลกใบนี้ เราก็ได้เรียนรู้ที่จะโคจรรอบกันได้อย่างลงตัว พร้อมๆ กับที่เราโคจรรอบตัวเอง” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 45 – 46)

ในขณะที่มนุษย์สร้างความเป็น “เรา” ด้วยการจำแนก “คนอื่น” ออกไป นวนิยายเรื่อง *แพนด้า*โต้แย้งแนวคิดดังกล่าวด้วยการเสนอมุมมองในด้านตรงข้าม โดยเสนอว่ามนุษย์ต่างหากที่ “เป็นอื่น” บนโลกอันหลากหลายใบนี้ แพนด้าชี้ให้เห็นว่ามนุษย์โลกเอาตนเองเป็นศูนย์กลางของสรรพสิ่ง มองและตัดสินประเมินค่าสิ่งต่างๆ จากมุมมองหรือมาตรฐานของตนเอง สิ่งที่แตกต่างออกไปถูกมองว่าเป็นความแปลกประหลาด ผิดปกติ เช่นที่แพนด้าล้อมุมมองของมนุษย์ผ่านมุมมองของหมีแพนด้า “ถ้าแพนด้าเดินไปเจอม้าลาย ใครจะหมั่นไส้ใครมากกว่ากัน และถ้าแพนด้าเดินไปเจอหมีขั้วโลก มันจะถามไหมว่า “เฮ้ย! ทำแต้มหายไปไหนวะ”” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 68) การที่มนุษย์เอาตนเองเป็นศูนย์กลางของสิ่งต่างๆ ทำให้มนุษย์พยายามเปลี่ยนแปลงโลกเพื่อประโยชน์ของตัวเองแทนที่จะปรับตัวเองให้เข้ากับสภาพแวดล้อมของโลก ดังเช่นสิ่งมีชีวิตอื่นในโลกอื่นๆ ที่ต่างดำรงชีวิตไปตามสภาพของโลกที่แวดล้อมตัวมัน

> […] เคยรู้จักสิ่งมีชีวิตบนโลกอย่างอื่นที่สร้างยานอวกาศกันบ้างไหม ขนาดสัตว์รูปร่างแปลกๆ อย่างยีราฟ ที่ไม่รู้จะมีคอยาวขึ้นไปเพื่อไว้ตากผ้าหรือหาคลื่นโทรศัพท์ มันยังรู้สึกอบอุ่นบนโลก ไม่คาดหวังว่าบนดาวอื่นจะมีกำแพงสูงๆ ไว้ให้มันเกยคางได้สบายกว่า—มันสมควรจะเกิดบนโลกใบนี้แล้ว
>
> ก็มีพวกเราชาวคนนี่เอง ที่ไม่พอใจสถานที่แห่งนี้
> ยิ่งคิด ผมยิ่งมั่นใจขึ้นเรื่อยๆ
>
> (ปราบดา หยุ่น, 2547: 54)

โลกนี้จึงไม่ใช่พื้นที่ของมนุษย์ทั้งในทางกายภาพและทางสังคม แพนด้ากล่าวถึงภาวะความผิดที่ผิดทางของคนในโลกว่าเป็นภาวะของการถูกตัดสิน/ประเมินค่าจากคนอื่นซึ่งมีมาตรฐาน/บรรทัดฐานต่างออกไป และการอยู่ในโลกที่คาดหวังมาตรฐานต่างไปทำให้คนแต่ละคนจำต้องทำในสิ่งที่ไม่อยากทำ ดังที่แพนด้าเล่าถึงพ่อของตนที่รับสินบนโดยอธิบายว่าการกระทำของพ่อเกิดจากพ่ออยู่ผิดดาว กล่าวคือพ่อของเขาอยู่ในโลกที่ด้านหนึ่งให้ความสำคัญแก่ฐานะการเงินในแง่ของการดำรงชีพและสถานะทางสังคม แต่ขณะเดียวกัน การบรรลุถึงเป้าหมายดังกล่าวบางครั้งไม่อาจทำได้โดยง่ายและโดยสุจริตอย่างบริสุทธิ์ ผู้แต่งเสนอคำตอบให้แก่ความ “เป็นอื่น” ว่าเหตุเกิดจากการเกิด “ผิดดาว” และทุกคนเป็นสมาชิกของดาวต่างๆ กัน ซึ่งดาวแต่ละดวงเหมาะสมกับแต่ละคน “สาเหตุที่บางทีคนเราก็ทำสิ่งที่ไม่อยากทำ เป็นเพราะคนเราอยู่ผิดที่ผิดทาง—บนดาวที่เหมาะสมของแต่ละคน เราไม่มีวันต้องทำสิ่งที่ไม่อยากทำ” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 37) “ดาว” ในที่นี้เป็นความเปรียบถึงพื้นที่สำหรับความแตกต่างหลากหลายของคนในสังคม ความแตกต่างหลากหลายทำให้กฎเกณฑ์สากลกลายเป็นสิ่งที่บังคับคนในสังคมให้ทนกับการเบียดขับและกดข่มจนกลายเป็นคนที่ผิดประหลาดจากคนอื่น หรือเป็นคนเบี่ยงเบนจากมาตรฐาน ดาวจึงมิได้หมายถึงสถานที่ แต่เป็นพื้นที่ทางสังคมที่คนแต่ละคนมีอยู่ในพื้นที่ของการดำรงอยู่ร่วมกันในสังคม เช่น แพนด้าพลาเน็ทคือพื้นที่ของแพนด้า ที่ “[…] ทุกคนบนนั้นเป็นเหมือนผม คิดเหมือนผม มีความต้องการในชีวิตเหมือนผม” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 13) หรือดาวของพ่อของเขาที่ “บนดาวบ้านเกิดของพ่อ พ่อจะไม่ถูกมองว่าดีหรือชั่ว—จะเป็นแค่สมาชิกที่เหมาะสมคนหนึ่ง” (ปราบดา หยุ่น, 2547: 34)

แพนด้าเสนอว่าการตระหนักรู้ถึงที่ทางของตนเองในสังคมจึงเป็นหนทางที่ทำให้แต่ละคนดำรงชีวิตอย่างมีความสุข ดังที่แพนด้ากล่าวว่าคนแต่ละคนต้องค้นพบตัวเองว่าตัวเองเป็นคนของดาวดวงไหนกันแน่ นั่นคือตระหนักถึงความเป็นตัวเอง การตระหนักรู้ตนที่เกิดขึ้นจะทำให้มนุษย์เป็นอิสระจากพันธนาการของมาตรฐานสังคม

> สมัยอยู่บนโลก ผมไม่ชอบว่ายน้ำ—ผมว่ายน้ำเป็น แต่เขินอายสรีระของตัวเอง ไม่อยากให้ใครต้องเสียสายตาดูแพนด้าว่ายท่ากบ—หยินก็เหมือนกัน ตอนเด็กเธอเคยโดนเพื่อนล้อว่าเป็นปลาปักเป้า
>
> พรุ่งนี้เราจะว่ายน้ำด้วยกัน แพนด้ากับปลาปักเป้า
> หากใครมองแล้วหัวเราะเยาะ เรามีทางเลือกสองทาง
> หนึ่งคือหัวเราะเยาะเป็นเพื่อนมนุษย์
> หรือสอง ว่ายน้ำในสภาพล่องหน

ใช่—เราสองคนล่องหนได้
ผมบอกแล้วไม่ใช่หรือว่าเราไม่ได้อยู่บนโลกของพวกคุณ
(ปราบดา หยุ่น, 2547: 253 – 254)

ด้วยวิธีการเช่นนี้ นวนิยายเรื่อง*แพนด้า*เสนอมุมมองด้านตรงข้ามจากการมีมาตรฐานสังคมเป็นศูนย์กลางของการจำแนกความเป็นอื่น มาเป็น “คนอื่น” ต่างเป็นศูนย์กลางของตนเอง และด้วยแนวคิดเช่นนี้ ย่อมไม่มีใครที่ “เป็นอื่น”

อย่างไรก็ตาม ในการโต้แย้งกับความเป็นสากลและเสนอมุมมองที่เป็นการยอมรับความแตกต่างของคนในฐานะปัจเจกบุคคลในสังคม ผู้แต่งก็ไม่ได้ทำให้แพนด้าสามารถก้าวข้ามไปสู่พื้นที่ของการยอมรับความแตกต่าง แพนด้าจึงประสบความสำเร็จในการค้นพบพื้นที่ของตนเองและอยู่ในพื้นที่นั้น แพนด้ายอมรับหยินในฐานะที่เป็นคน “ต่าง” ดาวเช่นเดียวกันหลังจากประสบการณ์อกหักจากเพ็ญนภา หากแต่แพนด้ายังไม่ค้นพบประสบการณ์ที่สังคมภายนอกเปิดพื้นที่ให้แก่ความแตกต่างอย่างแพนด้าและหยิน นวนิยายเรื่องนี้จึงเป็นเสียงของคนอื่นที่ประกาศและเรียกร้องการดำรงอยู่ในพื้นที่ของตนในสังคมส่วนรวม ซึ่งบ่งบอกถึงการมีอยู่ของมาตรฐานสากลและการไม่ยอมรับความแตกต่างในสังคมที่ยังมิได้เปลี่ยนแปลงไป

ขณะที่นวนิยายเรื่อง*แพนด้า*ใช้จินตนาการแบบนิยายวิทยาศาสตร์และรูปแบบการเขียนบันทึกนำเสนอข้อเรียกร้องหรือการต่อรองกับสังคมที่เต็มไปด้วยกฎเกณฑ์และมาตรฐาน นวนิยายเรื่อง*นาครเขษม*เสนอจินตนาการเป็นทางออกให้แก่คนที่ถูกกีดออกจากสังคมร่วมสมัย

5.3.2 *นาครเขษม*: ชุมชนของคนนอกกระแส

*นาครเขษม*เป็นผลงานของคอยนุช ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2549 เรื่องแสดงให้เห็นผลกระทบของความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสังคมร่วมสมัยที่มีต่อปัจเจกบุคคล โดยเฉพาะสังคมที่เต็มไปด้วยกลุ่มคนที่ทำงานเป็นพนักงานบริษัท ผู้แต่งนำเสนอการจำแนกพื้นที่ในเมืองที่เกิดความลักลั่นแตกต่างกันผ่านมิติของสถานที่ที่ซ้อนทับกันโดยมี “นาครเขษม” เป็นศูนย์กลางของเรื่อง โลกของการทำงานถูกนำเสนอเป็นโลกของความใหม่ ความเปลี่ยนแปลงและเคลื่อนไหวตลอดเวลา ผู้แต่งแทนภาพของโลกใหม่เป็นโลกที่อยู่ภายนอกนาครเขษม และนาครเขษมเป็นสถานที่ที่คนซึ่ง “ไม่ใหม่” ถูกส่งตัวเข้ามาอยู่ “นาครเขษม” ในเรื่องนี้จึงเป็นพื้นที่สมมติที่มีนัยความหมายสื่อถึงพื้นที่ของความเก่า

ในสังคมหลังสมัยใหม่ “ความเก่า” เกิดขึ้นอย่างง่ายดายไม่ว่ากับคนหรือสิ่งของ เดวิด ฮาร์วีย์ (Harvey, 1989: 286) อธิบายถึงภาวะหลังสมัยใหม่ที่เต็มไปด้วยของเก่าว่าเป็นสังคมวัฒนธรรมของการผลิตสินค้าเพื่อบริโภค ในสังคมวัฒนธรรมเช่นนี้ให้ความสำคัญแก่ความสำเร็จรูป ความสะดวกง่ายเพราะใช้แล้วทิ้ง เป็นสังคมแห่ง “การโยนทิ้ง” ตามคำของอัลวิน ทอฟเลอร์ (cited in Harvey, 1989) ฮาร์วีย์ชี้ว่าผลที่เกิดขึ้นไม่เพียงเป็นการโยนสินค้าผลิตภัณฑ์ต่างๆ ทิ้งไป แต่ยังเป็นการโยนคุณค่า รูปแบบวิถีชีวิต ความสัมพันธ์ ความผูกพัน ทิ้งไปด้วย นวนิยายเรื่อง*นาครเขษม*แสดงการให้ความสำคัญแก่ลักษณะสังคมวัฒนธรรมที่ก่อให้เกิดความเก่าโดยสื่อนัยผ่านชื่อเรื่อง “นาครเขษม”

การเรียกพื้นที่สมมติอันเป็นฉากสำคัญของเรื่องนี้ว่า “นาครเขษม” แสดงถึงการเชื่อมโยงนัยความหมายของพื้นที่นี้เข้ากับย่านหนึ่งในกรุงเทพฯ ที่เรียกว่าเวิ้งนาครเขษม ซึ่งเป็นแหล่งของเก่า และที่นี่ ของเก่าเป็นของมีค่ามีราคา ทั้งในฐานะ “ของเก่า” คือเป็นของสะสม ใช้ประโยชน์ไม่ได้แล้ว มีไว้ประดับเฉยๆ และของซึ่งยังใช้ได้ซึ่งมักถูกซื้อไปแก้ไขซ่อมแซมเพื่อใช้ประโยชน์อีกครั้ง ในเรื่อง พื้นที่ของนาครเขษมเป็นพื้นที่ของคนที่หมดประโยชน์แล้วสำหรับโลกนอกนาครเขษม

*นาครเขษม*เสนอภาพของโลกภายนอกนาครเขษมเป็นสังคมวัฒนธรรมที่อยู่ในกระแสเศรษฐกิจแบบทุนนิยม ผู้แต่งแสดงให้เห็นสังคมยุคใหม่ที่เป็นผลจากกระบวนการทางเศรษฐกิจแบบทุนนิยมที่พัฒนามาตั้งแต่ยุคแรกมาสู่ยุคหลัง ความเปลี่ยนแปลงทั้งด้านวิถีการผลิตและการบริโภค และส่งผลวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คน ปรากฏให้เห็นผ่านการรับรู้เรื่องเวลา

(1) ค่าของคนในสังคมแห่งการโยนทิ้ง

ในสังคมเมืองปัจจุบัน ภาวะบริโภคนิยมนับว่ามีอิทธิพลสำคัญในการจำแนกแบ่งกลุ่มคนในสังคม ด้านหนึ่งคือผ่านสินค้าที่คนแต่ละกลุ่มบริโภค อีกด้านหนึ่งคือการจำแนกคนในระบบการผลิตด้วยเกณฑ์ของศักยภาพในการทำงานหรือคุณค่าต่อองค์กร *นาครเขษม*นำเสนอเรื่องราวจากมุมของคนที่หมดประโยชน์ในระบบการผลิตของสังคมทุนนิยม และถูก “โยนทิ้ง” ออกนอกพื้นที่ของสังคมเดิมให้มาอยู่ใน “นาครเขษม”

คอยนุชนำเสนอ “เมือง” ในฐานะสังคมแห่งการ “โยนคนทิ้ง” ด้วยการแยกพื้นที่ของคนสองกลุ่มด้วยปัจจัยเรื่องอายุ การจำแนกเช่นนี้แนะให้มองอายุแต่ละช่วงวัยเป็น “พื้นที่” ของแต่ละคน เวลาซึ่งล่วงผ่านไปเรื่อยๆ ทำให้คนแต่ละคนเข้าสู่พื้นที่ใหม่ตลอดเวลา ปรากฏการณ์

ดังกล่าวเห็นได้ชัดจากความคิดคำนึงของวิชัยที่ย้อนนึกถึงชีวิตแต่ละวัยของตนเองที่ถูกตัดขาดจากกัน

> เด็กทุกคนเหมือนคนขี้เกียจที่เอาแต่กินกับนอน ไม่ทำงาน เหมือนคนหัวทื่อ ขนาดคำว่าแม่ยังต้องใช้เวลาเป็นปีกว่าจะพูดได้ เหมือนคนหลงๆ ลืมๆ ตักข้าวไม่เข้าปาก แต่ไปเข้าจมูกแทน ทั้งๆ ที่รูจมูกเล็กกว่าปาก ดมกลิ่นก็ไม่เป็น อุจจาระยังคิดว่าขนม น้ำลายไหลตลอด แต่ไม่ได้อยากกินอะไรนอกจากนม จนต้องถูกส่งไปหัดอกย่างที่คนเราต้องหัดให้เป็นในโรงเรียนอีกหลายปี
>
> วันที่ยังเป็นเด็ก วิชัยสนุกกับการได้เห็นพระเอกสู้กับผู้ร้ายในหนังการ์ตูนโดยไม่มีวันตาย มีความสุขที่นางเอกกับพระเอกในหนังมีเสื้อสวยๆ ใส่โดยไม่ต้องทำงาน ตัวแสดงในทีวีไม่เคยหิวข้าว และไม่มีใครรู้ว่าพระเอกนางเอกเอาเงินจากไหนมาซื้อข้าวกิน ส่วนผู้ร้ายไม่ว่าจะต่อสู้เก่งยังไงก็ต้องตายตอนจบ เหมือนกับพระเอกที่ได้กอดนางเอกในตอนสุดท้ายเสมอ แล้วหลังจากนั้นเด็กชายวิชัยก็ดูมันอีกซ้ำๆ ซากๆ ด้วยความสนุกเหมือนไม่เคยดูมาก่อน
>
> […]
>
> พอโตเป็นหนุ่ม ภาพชีวิตช่วงนี้เหมือนเท้าเหยียบคันเร่งจนมิด […] เหมือนพยายามเอาของที่ใหญ่และมากเกินไปยัดใส่ในสมองที่มีเนื้อที่น้อยกว่า จนต้องเอาเรื่องราวในตอนเด็กไปทิ้งข้างนอกสมอง
>
> กว่าจะนึกออกและรู้ตัวว่าดูหนังการ์ตูนไม่เป็นอีกแล้ว และเกิดความสงสัยตลอดเวลาที่ดูว่าพระเอกทำไมไม่ตายทั้งๆ ที่โดนระเบิด แต่ผู้ร้ายกลับตายทั้งๆ ที่โดนระเบิดลูกเดียวกัน แล้วนางเอกเอาเงินมาจากไหนซื้อเสื้อผ้า ทั้งๆ ที่ไม่เคยเห็นนางเอกทำงานอะไร พระเอกได้แต่เดินไปเดินมาตามนางเอก แต่ทำไมไม่โดนไล่ออกจากงาน และพระเอกนางเอกในหนังทำไมไม่เคยปวดขี้ปวดเยี่ยวกันบ้าง
>
> รู้ตัวอีกทีก็หมดเวลาพอดี คนหนุ่มคนนั้นก็หายตัวไปเฉยๆ แล้วกลับมีคนที่แก่กว่ามาแทนที่ เป็นคนแก่ที่ทำทุกอย่างได้เท่ากับตอนเป็นเด็ก ที่สำคัญ มีอวัยวะเพศที่ทำหน้าที่ปัสสาวะได้เพียงอย่างเดียว จึงต้องหัดใหม่หมดทุกอย่าง ตั้งแต่หัดพูด หัดกิน หัดเดิน หัดอ่าน หัดใช้มือ หัดอุจจาระ หัดปัสสาวะ หัดทุกอย่างที่เคยทำเป็นมาก่อนใหม่หมด
>
> (คอยนุช, 2549: 87 – 88)

ความคิดคำนึงของวิชัยแสดงให้เห็นการที่วิชัยเคลื่อนที่เข้าสู่พื้นที่ใหม่เมื่อเวลาผ่านไป จากพื้นที่ของความเป็นเด็ก สู่พื้นที่ของความเป็นวัยรุ่น และ “คนที่แก่กว่า” ตามลำดับ การที่เวลาของแต่ละคนไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่ ต่างกับพื้นที่ซึ่งมิได้เคลื่อนที่ โดยนัยนี้ คนจึงเป็นฝ่ายถูกจัดเข้าไว้หรือถูกกีดกันออกไปจากพื้นที่หนึ่ง ไปสู่อีกพื้นที่หนึ่งอยู่ตลอดเวลา *นาครเขษม*แสดงการเคลื่อนที่ดังกล่าวด้วยการโยกย้ายคนที่อายุสี่สิบปีขึ้นไปออกไปอยู่ใน “นาครเขษม” หรือพื้นที่ของคนแก่

ปรากฏการณ์ที่คนอายุสี่สิบปีถูกโยกย้ายไปอยู่ในนาครเขษมเป็นปรากฏการณ์แปลกใหม่ที่คนไม่คุ้นเคย เนื่องจากนาครเขษมเคยเป็นพื้นที่ของคนที่อายุมากกว่านั้น

> น้าปรีชาจำได้ดีว่า เมื่อปีที่แล้ว ตอนที่ลุงสมศักดิ์เพื่อนร่วมงานที่อยู่มาก่อนแกอายุ 60 ปี ก็หมดอายุสำหรับที่นี่เช่นกัน มันทำให้น้าปรีชาคิดว่าเขายังเหลือเวลาอีกตั้ง 20 ปี เวลาตั้ง 20 ปีที่นานพอให้น้าปรีชาทำใจได้
>
> แต่อยู่ๆ ก็มีอำนาจอะไรบางอย่างที่น้าปรีชาตามไม่ทันมาทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว มันรวดเร็วเสียจนทำให้เครื่องพิมพ์ดีดหายไปจากบริษัทและมีเครื่องคอมพิวเตอร์มาตั้งแทน เด็กๆ ต้องเข้าโรงเรียนกันตั้งแต่สองขวบ แต่แต่งงานกันหลังอายุ 35 ตัวเลข 60 สำหรับคนแก่เขยิบขึ้นมาเป็น 40 แทน
>
> (คอยนุช, 2549: 45)

ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นคือปรากฏการณ์ของสังคมเมืองยุคปัจจุบันที่ความคิดเรื่องเวลาเป็นสิ่งมีค่าซึ่งมีมาก่อนหน้านี้แล้ว ยิ่งเพิ่มพูนความหมายและผูกโยงกับการแสวงหากำไรในระบบทุนนิยม กล่าวคือเกิดการเร่งกระบวนการทางสังคมต่างๆ ให้เร็วยิ่งขึ้น ขณะที่เวลามีความหมายในตัวเองน้อยลง ส่งผลให้เกิดความตึงเครียดระหว่างระบบการผลิตกับแรงงาน (Harvey, 1989: 229) ระบบเศรษฐกิจทุนนิยมมองคนทำงานเป็นต้นทุนในการผลิตชนิดหนึ่งซึ่งต้องนำมาคิดคำนวณถึงความคุ้มค่าในการใช้งานเช่นเดียวกับวัตถุดิบที่ใช้ในการผลิตที่มุ่งเน้นการแข่งขัน ประสิทธิภาพในการทำงานของพนักงานแต่ละคนจึงเป็นสิ่งสำคัญ ทัศนคติต่อคุณสมบัติของคนทำงานจึงเปลี่ยนไปจากเดิมที่มุ่งเน้นความซื่อสัตย์ ความภักดีต่อองค์กร มาเป็นการมีประสิทธิภาพในการทำงานอย่างสูง สามารถมีส่วนร่วมในการผลักดันให้บริษัทบรรลุเป้าหมาย

สิ่งที่นับว่าเป็นความเปลี่ยนแปลงสำคัญและส่งผลต่อคนทำงานในระบบบริษัทมากที่สุดคือการเปลี่ยนแปลงแนวคิดเกี่ยวกับบุคลากรของบริษัท ผู้แต่งแสดงให้เห็นว่าคนที่ทำงานด้วยค่านิยมเดิมกลายเป็นแรงงานที่ไม่คุ้มค่าในการลงทุนและต้องถูกออกจากงาน เช่นน้าปรีชาถูกให้ออกจากงานเมื่อมีประสิทธิภาพลดลง เช่นเดียวกับวิชัยซึ่งไม่มีวิสัยทัศน์ ไม่กระตือรือร้น ขาดพลังในการทำงาน จึงเป็นทรัพยากรที่หมดประโยชน์เมื่ออายุ 40 ปี คนที่ถูกผลักออกนอกโลกของการทำงานมาอยู่ที่นาครเขษมเป็นคนที่ถูกประเมินว่า “หมดอายุการทำงาน” หรือ “ใช้การไม่ได้” แล้วหรือถูกบังคับให้รู้สึกว่าตนเองใช้การไม่ได้ ทั้งนี้เนื่องจากคนที่มีอายุครบสี่สิบปีถูกประเมินว่า “แก่” และมีประสิทธิภาพการทำงานลดลง อย่างไรก็ตาม กำหนดเวลา “หมดอายุการทำงาน” ของคนอายุสี่สิบปีเป็นการลงความเห็นไปในทางเดียวกันของสังคมการทำงานยุคใหม่ ซึ่งเปลี่ยนจากเดิม ทำให้คนที่อายุครบสี่สิบปีไม่มีพื้นที่อยู่ในโลกของการทำงานอีกต่อไป คุณนิตยาและคุณอนันต์เมื่ออายุถึงสี่สิบปีก็ไม่มีใครจ้างให้ทำงานแม้ว่าทั้งสองคนจะยังสามารถทำงานได้ก็ตาม “คุณอนันต์ยังเป็นคนเดียวที่อายุเกิน 40 ปี แต่ยังอยากทำงานและยังพยายามสมัครงานอยู่ […] แต่วันนี้ไม่มีใครรับคนที่อายุ 40 ปีไปแล้วเข้าทำงาน หนังสือพิมพ์ไม่เคยลงรับสมัครงานสำหรับคนอายุเลย 40 ปีเลย” (คอยนุช, 2549: 61)

ไม่เพียงปัจจัยเรื่องอายุเท่านั้นที่ทำให้คนถูกกีดกันออกจากโลกของการทำงาน ในสังคมร่วมสมัยที่เทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามามีส่วนในกระบวนการทางสังคมมากขึ้น ทำให้การพัฒนาตนเองเพื่อตอบสนองกับเทคโนโลยีสมัยใหม่มีความสำคัญ หากคนทำงานไม่สามารถปรับตัวได้ ก็จะถูกผลักออกจากระบบด้วยเช่นกัน ดังเช่นนภาได้รับผลกระทบจากการพัฒนาเทคโนโลยีอุปกรณ์สำนักงาน การเข้ามาของเครื่องคอมพิวเตอร์ทำให้พนักงานพิมพ์ดีดอย่างเธอต้องตกงาน แม้เธอจะทำงานที่บริษัทแห่งนั้นมาเป็นเวลานานจนได้รับรางวัลเป็นปากกาหมึกซึมปลอกทองและนาฬิกาตั้งโต๊ะเมื่อทำงานครบสิบปีและยี่สิบปีตามลำดับ “บ่ายวันหนึ่ง จู่ๆ เสียงเครื่องพิมพ์ดีดก็หยุดลง […] แต่เมื่อเขาเหลียวไปมองที่โต๊ะของเธอ กลับไม่เห็นแม่แต่เงาของเธอ แต่มีคอมพิวเตอร์เครื่องหนึ่งมาตั้งแทนที่ และมีหญิงสาวคนใหม่ที่สาวกว่าและผมสั้นกว่ามานั่งแทนที่” (คอยนุช, 2549: 68 – 69) และเธอไม่สามารถทำงานได้อีกเลย “เธอเดินเข้าออกออฟฟิศต่างๆ มากมาย ตั้งแต่วันที่ฝ้าบนใบหน้าของเธอเป็นรูปเกาะสมุย จนถึงวันที่มันขยายใหญ่จนกลายเป็นแผนที่ทวีปแอฟริกา เธอถูกคนหนุ่มสาวขับไล่ออกมาและบอกเธอว่า หยุดเพ้อเจ้อเสียทีเดี๋ยวนี้ไม่มีใครใช้เครื่องพิมพ์ดีดกันอีกแล้ว” (คอยนุช, 2549: 95)

ลักษณะดังกล่าวทำให้คนไม่ต่างกับสิ่งของเครื่องใช้ซึ่งมีสภาพอย่างเดียวกัน ในยุคที่เทคโนโลยีก้าวหน้า สินค้าที่มีคุณสมบัติใหม่ๆ ให้ความสะดวกสบายในการใช้งานถูกพัฒนาขึ้น

อย่างมากมาย สินค้าใหม่เหล่านั้นก็เบียดเข้าครอบครองพื้นที่และทำให้สินค้าที่ผลิตออกมาก่อนหน้ากลายเป็นของเก่าที่ใช้การไม่ได้ ไม่ใช่เพราะชำรุดหรือเสียหาย แต่เป็นเพราะไม่สามารถตอบสนองการทำงานได้เท่ากับอุปกรณ์ใหม่ๆ ที่ผลิตออกมา เช่น เครื่องพิมพ์ดีด ปากกา ยางลบ น้ำยาลบหมึก ซึ่งต้องหายไปจากโต๊ะทำงานเนื่องจากเครื่องคอมพิวเตอร์สามารถทำงานครอบคลุมการใช้งานของอุปกรณ์เหล่านั้นได้

ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเป็นความแปรเปลี่ยนคุณค่าของแรงงานตามแนวคิดแบบสังคมนิยมในอดีตมาเป็นคุณค่าของแรงงานแบบใหม่ คือกลุ่มคอปกขาว การทำงานด้วยแรงงานและสร้างผลผลผลิตที่เป็นวัตถุ อย่างเช่นพ่อแม่ของวิชัยขายข้าวแกง ไม่เป็นที่ต้องการคนในรุ่นของวิชัยอีกต่อไป สิ่งที่เข้ามาแทนที่คือการทำงานที่สะดวกสบายในบริษัท ซึ่งเป็นเป้าหมายชีวิตของคนรุ่นใหม่ ดังเช่นที่วิชัยตีความการไม่มีเหงื่อของเขา วิชัยเชื่อว่าการที่ต่อมเหงื่อของเขาไม่ทำงานเป็นเครื่องบ่งบอกว่าเขาจะมีอนาคตต้องทำงานในสำนักงาน แต่การทำงานในสำนักงานมิได้ช่วยให้เขาสามารถดำรงชีวิตได้ด้วยตัวเอง

> วิชัยเชื่อว่านี่เป็นลักษณะของคนที่เกิดมาเพื่อทำงานในห้องแอร์ เพื่อเป็นพนักงานออฟฟิศเท่านั้น พ่อกับแม่จึงต้องขายข้าวแกงส่งเสียให้วิชัยเรียนจนจบปริญญาตรี เพื่อให้วิชัยได้เป็นพนักงานออฟฟิศ ได้ทำงานในห้องแอร์ แต่พ่อกับแม่ไม่รู้หรอกว่า ในหนังสือมีทุกอย่างให้วิชัยเรียนยกเว้นวิธีขายข้าวแกง เมื่อเรียนจบวิชัยจึงไม่ขายข้าวแกง แต่ได้เป็นพนักงานออฟฟิศจริงๆ แต่กระนั้นพ่อกับแม่ก็ยังต้องขายข้าวแกงส่งเสียให้วิชัยเป็นพนักงานออฟฟิศอีก
>
> (คอยนุช, 2549: 16)

การที่คนอายุสี่สิบปีถูกกีดกันออกจากโลกของการทำงานทำให้คนอายุสี่สิบปีรู้สึกว่าตนเองไร้ค่าไร้ความหมาย และหมดพลังชีวิต ซึ่งเห็นได้จากการถอนหายใจของชาวนาครเขษม “สิ่งมหัศจรรย์สิ่งเดียวที่เกิดขึ้นในนาครเขษมคือ ชาวนาครเขษมทุกคนชอบถอนหายใจ “เฮ้อ!”” (คอยนุช, 2549: 8) และกิจกรรมและบทสนทนาของชาวนาครเขษมที่วนเวียนและซ้ำเดิม (คอยนุช, 2549: 37 – 39) ผู้แต่งการแสดงให้เห็นอำนาจของวาทกรรมความแก่ของคนอายุสี่สิบปี ผ่านการเล่าถึงอวัยวะเพศที่ไม่ทำหน้าที่อวัยวะเพศของวิชัย การทำหน้าที่ของอวัยวะเพศในนาครเขษมเปรียบได้ถึงสัญชาตญาณทางเพศ ในทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของซิกมุนด์ ฟรอยด์ เขาอธิบายว่าสัญชาตญาณทางเพศมีความเชื่อมโยงกับสัญชาตญาณมุ่งเป็น และเป็นพลังสร้างสรรค์ของชีวิต

(กิติกร มีทรัพย์, 2542: 81) การที่วิชัยรู้สึกว่าอวัยวะเพศของเขาไม่ทำงานหมายถึงการที่สัญชาตญาณมุ่งเป็นของเขาหมดไป ซึ่งทำให้เขารู้สึกไร้ชีวิตชีวา อาการหมดสัญชาตญาณมุ่งเป็นมิได้เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ แต่เกิดจากวาทกรรมความแก่ของคนอายุสี่สิบปีซึ่งวิชัยได้เคยรับรู้มาก่อนและกลัวว่าตนเองต้องประสบชะตากรรมเช่นเดียวกับคนที่มีอายุครบสี่สิบปีก่อนหน้าตนเอง "วิชัยลบอายุของตัวเองออกไปสองปีตั้งแต่ได้ยินเรื่องเล่าของพนักงานเก่าแก่หลายคนที่มีอายุครบ 40 ปีที่หายตัวไป ไม่มีใครรู้ว่าพนักงานเก่าแก่เหล่านั้นหายไปไหน หลังวันที่อายุ 40 ปี โต๊ะทำงานของพนักงานเก่าแก่ก็หายไปด้วย" (คอยนุช 2549: 16) นั่นทำให้อวัยวะเพศของวิชัยไม่ทำงานอีกต่อไป ความหวั่นกลัวว่าตนจะไร้ค่าไร้ความหมายทำให้วิชัยหมดความหวังหรือหมดพลังในชีวิตซึ่งสื่อออกมาด้วยการที่อวัยวะเพศของเขาไม่ทำหน้าที่ เช่นเดียวกับนภาที่พยายามมีความสัมพันธ์กับผู้ชายหลายคนเพื่อที่จะรื้อฟื้นสัญชาตญาณมุ่งเป็นของตนกลับคืนมาแต่ก็ไม่สำเร็จ

(2) วิถีชีวิตของ "หนุ่มสาวชนชั้นกลาง" ในสังคมเมือง

*นาครเขษม*เสนอรูปแบบการใช้ชีวิตในสังคมเมืองร่วมสมัยผ่านประสบการณ์ของตัวละครในเรื่องก่อนหน้าจะเข้ามาอยู่ในนาครเขษม รูปแบบวิถีชีวิตของตัวละครเหล่านั้นแสดงให้เห็น "กลุ่ม" ที่ตัวละครเหล่านี้สังกัดอยู่ นั่นคือกลุ่ม "หนุ่มสาวชนชั้นกลาง"

ความหลากหลายในสังคมเมืองทำให้คนในสังคมเมืองต้องเสนอลักษณะของตนที่สอดคล้องกับลักษณะของกลุ่มหนึ่ง และแตกต่างกับคนอีกกลุ่มหนึ่ง ซึ่งจะทำให้พวกเขาเข้าเป็นพวกเดียวกันกับคนกลุ่มหนึ่ง และไม่ใช่พวกเดียวกันกับคนอีกกลุ่มหนึ่ง ลักษณะที่ชาวเมืองใช้ในการนำเสนอภาพลักษณ์ของตนอาจได้แก่เชื้อชาติ ชาติพันธุ์ เพศ (Stevenson, 2003: 40 – 41) ใน*นาครเขษม* ผู้แต่งนำเสนอปรากฏการณ์สังคมเมืองยุคปัจจุบันซึ่งเป็นสังคมทุนนิยมที่การจำแนกกลุ่มคนในสังคมมิได้จำแนกจากเพศและชาติพันธุ์ หากแต่เป็น "วัย" และรูปแบบวิถีชีวิต เรื่องเล่าที่เล่าถึงวิถีชีวิตของตัวละครก่อนเข้ามาอยู่ในนาครเขษมแสดงให้เห็นลักษณะร่วมซึ่งอาจจัดเป็นกลุ่มพวกเดียวกันได้ คือกลุ่ม "หนุ่มสาวชนชั้นกลาง" เมื่อวัยของแต่ละคนล่วงเลยความเป็นหนุ่มเป็นสาว คนกลุ่มนี้จึงไม่เป็นพวกเดียวกันกับกลุ่มเดิมอีกต่อไป พวกเขาถูกกีดกันออกจากพื้นที่เดิม และเข้าสู่พท้นที่ใหม่คือนาครเขษม รูปแบบวิถีชีวิตที่จัดว่าเป็นวิถีชีวิตของกลุ่ม "หนุ่มสาวชนชั้นกลางในเมือง" ซึ่งเป็นประสบการณ์ของตัวละครก็คือวิถีชีวิตในสังคมทุนนิยมและบริโภคนิยมนั่นเอง

วิถีชีวิตของคนชั้นกลางคือการทำงาน เป้าหมายของชีวิตคือการแสวงหาเงินเพื่อเป็นเครื่องมือในการแสวงหาความสุขหรือการบรรลุถึงเป้าหมายของชีวิต การทำงานในระบบบริษัทเข้าครอบงำการดำเนินชีวิตคนทำงาน และกลืนกินชีวิตของคนเหล่านั้นในที่สุด ระบบบริษัทหรือ

ระบบสำนักงานผลักดันให้การทำงานเป็นสิ่งสำคัญสูงสุดของคนทำงาน การทำงานกลายเป็นสิ่งจำเป็นในชีวิตของคนเหล่านี้ ไม่เพียงเพื่อให้ได้เงินเดือนสำหรับการยังชีพ แต่การทำงานยังเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ชีวิตมีความหมาย คนในโลกที่ให้ค่าแก่การทำงานจึงมุ่งมั่นในการทำงาน และการทำงานกลายเป็นชีวิตของพวกเขา ตัวละครทั้งหลายจึงแสดงให้เห็นสอดคล้องกันในด้านความมุ่งมั่นของการทำงาน ตัวละครบางตัวจึงทำงานตลอดเวลาจนไม่มีเวลาว่าง หรือไม่มีเวลาให้กับการใช้ชีวิตกับสิ่งอื่น หรือเรื่องส่วนตัว เช่น นภาที่ทำงานจนไม่ได้ใส่ใจตนเอง “[…] เธอเคยทำงานเป็นพนักงานออฟฟิศในบริษัทแห่งหนึ่งย่านสีลม เธอทำงานจนลืมวันลืมคืน […] เธอทำงานจนไม่รู้ว่าตัวเองเริ่มมีฝ้าที่แก้มซ้าย แรกๆ มันเล็กท่ากับเกาะสมุย เธอก็ยังไม่สังเกตเห็น จนมันค่อยๆ ใหญ่ขึ้นจนกลายเป็นแผนที่ประเทศไทย เธอก็ยังไม่สังเกตเห็น จนวันที่เธอมีอายุครบ 40 ปี มันก็ได้กลายเป็นทวีปแอฟริกาไปแล้ว” (คอยนุช, 2549: 31) ส่วนคุณอนันต์ก็ทำงานตลอดเวลา

> เมื่อก่อนคุณอนันต์กลัวว่าจะต้องมาอยู่ที่นาครเขษมเหมือนคนอายุ 40 ปีคนอื่น จึงเริ่มทำงานไม่หยุด ตอนเช้าคุณอนันต์ไปทำงานก่อนคนอื่น หลังเลิกงานคุณอนันต์ยังเอางานกลับมาทำต่อที่บ้าน แต่ที่บ้านมีบรรยากาศน่านอนและน่าดูทีวีมากกว่าน่าทำงาน คุณอนันต์จึงจัดบ้านให้มีหน้าตาเหมือนที่ทำงานเพื่อที่จะทำงานได้อย่างเต็มที่ คุณอนันต์จะให้เวลากับการนอนเพียงวันละ 2 – 3 ชั่วโมงเท่านั้น เวลานอนคุณอนันต์ยังคิดถึงแต่เรื่องงาน วันเสาร์อาทิตย์คุณอนันต์ยังทำงานไม่ยอมหยุดพัก
>
> (คอยนุช, 2549: 58)

หรือคุณนิตยาที่ทำทุกสิ่งทุกอย่างอย่างรวดเร็ว “เรียนเร็วกว่าคนอื่น เลยเรียนจบก่อนคนอื่น ยังไม่ทันเรียนจบก็รีบทำงาน ทำงานไม่ทันไรก็ได้เลื่อนขั้นจนตำแหน่งสูงสุด จนอายุ 35 ปี […] วันที่อายุ 40 ปีพี่ยังหาอะไรทำอีก แต่คราวนี้ไม่มีใครให้ทำ ทุกอย่างในโลกมีคนที่อายุน้อยกว่าพี่เอาไปทำจนหมดแล้ว ไม่มีอะไรเหลือให้คนอายุ 40 ปีทำอีกแล้ว ยกเว้นการฆ่าตัวตาย” (คอยนุช 2549: 40 – 41) สุดท้ายคือวิชัยซึ่งตารางเวลาในชีวิตถูกครอบงำด้วยตารางเวลาของการทำงาน

> นอกจากนี้วิชัยยังไม่แน่ใจว่า ระหว่างการเป็นพนักงานกินเงินเดือนต่อไปกับการออกไปอยู่บ้านเฉยๆ อะไรจะน่าเบื่อกว่ากัน นั่นเพราะวิชัยเคยเป็นแต่พนักงานออฟฟิศธรรมดา เคยรับเงินเดือนทุกสิ้นเดือน เคยไม่อยากลุกจากที่นอนตอนหกโมงเช้า เคยถอนหายใจตอนห้าโมงเย็น เคยไม่อยากไป

> ทำงานในวันจันทร์และดีใจเมื่อถึงวันศุกร์ เคยทำแต่เรื่องที่คนอื่นสั่งให้ทำ เพราะตำแหน่งของวิชัยไม่มีใครที่ต้องทำตามคำสั่งของวิชัย
>
> (คอยนุช, 2549: 14 – 15)

ผู้แต่งล้อการทำงานที่กลืนกินชีวิตคนทำงานด้วยการพรรณนาถึงความรู้สึกของวิชัยที่ลาออกจากงานแล้วไม่มีความสุขเพราะเคยชินกับสภาพแวดล้อมของสำนักงาน “แล้วอาการดีใจเมื่อถึงวันศุกร์ของวิชัยก็หายไป แถมวิชัยยังไม่อยากอยู่บ้านในวันจันทร์ถึงวันอาทิตย์ เพราะที่บ้านไม่มีแอร์ ไม่มีคอมพิวเตอร์ ไม่มีเก้าอี้ติดล้อ ของที่ใช้ในบ้านก็ไม่ต้องติดชื่อ ไม่มีใครมาสั่งให้วิชัยทำอะไร เขาเคยแต่รับคำสั่งจนสั่งตัวเองไม่เป็น […] วิชัยเคยลองซื้อฝรั่งดองกับมะม่วงมากินที่บ้าน แต่มันกลับไม่เหมือนกินที่ออฟฟิศ วิชัยจึงกลับมาเป็นพนักงานออฟฟิศธรรมดากินเงินเดือนเหมือนเดิม” (คอยนุช, 2549: 15)

นอกจากการทำงานแล้ว รูปแบบวิถีชีวิตหนุ่มสาวคนชั้นกลางอีกประการหนึ่งคือการใช้เวลาว่างในการพักผ่อนเดินทางท่องเที่ยวและตรวจสอบข้อมูลข่าวสารเพื่อให้ทันโลก ลักษณะดังกล่าวเป็นลักษณะของคุณดำรง

> คุณดำรงเล่าว่า ก่อนที่แกจะมานั่งเก้าอี้โยกอยู่ที่นี่ แกเคยนั่งเก้าอี้ทำงานที่มีล้อเหมือนพนักงานออฟฟิศคนอื่นๆ ตอนนั้นแกงานยุ่งจนไม่มีเวลาทำอะไร ไหนจะต้องอ่านหนังสือพิมพ์ตอนเช้า ไหนจะต้องฟังเพลงใหม่ๆ ดูทีวีติดตามข่าวสาร ไหนจะต้องออกไปสังสรรค์กับเพื่อนร่วมงาน วิเคราะห์สถานการณ์บ้านเมือง ไหนจะต้องออกกำลังกาย ไหนจะต้องพักผ่อนให้เพียงพอ แค่นี้ก็หมดวันหนึ่งแล้ว เสาร์อาทิตย์ยังต้องไปดูหนัง เดินดูสินค้าแปลกๆ ใหม่ๆ บางอาทิตย์ยังต้องออกไปสูดอากาศบริสุทธิ์ตามต่างจังหวัด เผลอแผล็บเดียวคุณดำรงก็อายุ 40 แล้ว
>
> (คอยนุช, 2549: 51 – 52)

กิจกรรมยามว่างของคุณดำรงถูกนำเสนอว่าไม่ใช่กิจกรรม “ยามว่าง” แต่กลับเป็น “งาน” สื่อภาพว่าเป็นเพราะเป็นสิ่งที่จำต้องทำตามธรรมเนียมของคนชั้นกลาง เหมือนเป็นหน้าที่ไม่ได้ทำเพราะชอบ กล่าวคือเป็นหน้าที่ของ “หนุ่มสาวคนชั้นกลาง” ที่จะดำรงชีวิตตามแบบฉบับของคนชั้นกลาง คือต้องรอบรู้ข่าวสารทันโลกทันเหตุการณ์ มีสุขภาพร่างกายแข็งแรงด้วยการออกกำลังกายและพักผ่อน การใช้ชีวิตเพื่อดำรงความเป็นคนชั้นกลางของคุณดำรงเป็นเช่นเดียวกับคุณอนันต์ที่ไม่ยอมย้ายออกจากกรุงเทพฯ ไปอยู่ต่างจังหวัดตามความปรารถนา เนื่องจากวิถีชีวิตของ

คนต่างจังหวัดไม่ใช่วิถีชีวิตของคนชั้นกลาง แต่การมีบ้านที่ต่างจังหวัดเป็น “เป้าหมาย” อย่างหนึ่งของชีวิตคนชั้นกลาง คุณอนันต์จึงไม่ย้ายออกจากกรุงเทพฯ เพราะการอยู่ในกรุงเทพฯ ทำให้ยังมีฝันแบบคนชั้นกลางได้อยู่

> คุณนิตยาบอกว่า ที่คุณอนันต์ไม่ไปจากกรุงเทพฯ ไม่ใช่เพราะคุณอนันต์รักกรุงเทพฯ แต่เพราะคุณอนันต์ขาดกรุงเทพฯ ไม่ได้ แค่ก้าวเท้าออกจากกรุงเทพฯ เพียงก้าวเดียว คุณอนันต์จะรู้สึกว่ากาแฟที่ต่างจังหวัดราคาถูกกว่ากาแฟที่กรุงเทพฯ จนทำให้คุณอนันต์ได้กินมากเกินไปจนนอนไม่หลับ ถนนที่ต่างจังหวัดทำให้รถของแกวิ่งเร็วเกินไป กลับถึงบ้านเร็วเกินไป เสียงอึกทึกที่ต่างจังหวัดมีน้อยเกินไปจนคุณอนันต์นอนหลับได้มากเกินไป และที่สำคัญไม่มีใครต่างจังหวัดเข้าใจว่าทำไมแกอยากมีบ้านเล็กๆ ที่บ้านนอก
>
> และเป็นเหตุผลให้คุณอนันต์ยังเป็นคนเดียวที่อายุเกิน 40 ปี แต่ยังอยากทำงานและยังพยายามสมัครงานอยู่ เพราะคนที่ทำงานอยู่เท่านั้นถึงจะมีสิทธิพูดว่าไม่อยากอยู่กรุงเทพฯ อยากมีบ้านเล็กๆ ที่บ้านนอก
>
> (คอยนุช, 2549: 60 – 61)

วิถีชีวิตของหนุ่มสาวในสังคมเมืองนอกจากเป็นวิถีชีวิตที่ถูกครอบงำด้วยวิถีการทำงานในบริษัทแล้ว ยังเป็นวิถีชีวิตของการบริโภคอย่างฟุ่มเฟือย ผู้แต่งชี้เห็นถึงความไร้สาระและไร้เหตุผลของวิถีชีวิตของคนรุ่นใหม่ซึ่งตกอยู่ในลัทธิบริโภคนิยม ระบบเศรษฐกิจทุนนิยมยุคหลังก่อให้เกิดลัทธิบริโภคนิยมขึ้นด้วยการผลิตผลิตภัณฑ์ใหม่ๆ ที่ไม่จำเป็นแต่กลับกลายเป็นสิ่งจำเป็น อันเนื่องจากถูกเพิ่มค่าเชิงสัญญะในการบริโภคให้การบริโภคผลิตภัณฑ์เหล่านั้นกลายเป็นความจำเป็นของคนในสังคมยุคใหม่ ไม่ว่าจะเป็นสื่อสิ่งพิมพ์ สื่อวิทยุหรือโทรทัศน์ที่มีความสำคัญในการให้ข้อมูลข่าวสาร เครื่องเล่นอุปกรณ์การออกกำลังกายที่มีความสำคัญต่อสุขภาพ สิ่งบันเทิงทั้งหลายที่มีความสำคัญต่อสุขภาพจิต สิ่งของเครื่องใช้เหล่านี้ถูกผลิตออกมามากมายแต่แล้วสิ่งของเครื่องเหล่านั้นกลับไม่ได้ถูกนำมาใช้ประโยชน์อย่างที่ผู้ผลิตตั้งเป้าหมาย เพราะบางทีคุณประโยชน์ของสิ่งเหล่านั้นไม่ได้เป็นที่ต้องการ (แต่มาสู่ผู้ใช้เพราะถูกทำให้คิดว่าต้องการหรือจำเป็น) ในขณะที่สิ่งจำเป็นต่อชีวิตจริงๆ กลับหาได้ยาก ในขณะเดียวกัน กิจกรรมในชีวิตประจำวันของแต่ละคนก็เพิ่มมากขึ้นตามปริมาณและประเภทของสินค้าที่ถูกผลิตขึ้นมากมายตามความซับซ้อนของความสัมพันธ์ระหว่างระบบการผลิตและการบริโภคที่เพิ่มมากขึ้น ดังเช่นคุณดำรที่ใช้เวลาหมดไปกับวัตถุแห่งการบริโภคที่เพิ่มมากขึ้น

แต่ถึงกระนั้นคุณดำรงก็ยังไม่มีเวลาว่าง เพราะนอกจากแกจะต้องยุ่งกับเรื่องทั้งหมดที่เล่ามาแล้ว เดี๋ยวนี้หนังสือพิมพ์มีหลายฉบับขึ้นกว่าเดิม นิตยสารมีมากกว่า 100 ยี่ห้อ พ็อกเก็ตบุ๊กออกใหม่ทุกวัน ทีวีก็มีเพิ่มขึ้นหลายสิบช่อง ยังมีร้านกาแฟใหม่ๆ ร้านอาหารใหม่ๆ โรงหนังใหม่ๆ ให้แกไปสำรวจ แต่ผู้หญิงที่ฟังอย่างเดียวกลับมีน้อยลง และลูกสาวลูกชายที่จะพาแกไปหาหมอน่าจะหายากกว่าการหาคางคก กบ เขียดบนถนนสีลม หรือหาวัวกับควายไถนาบนถนนสุขุมวิท

และถ้าหนังสือพิมพ์ นิตยสาร ทีวี วิทยุ โรงหนัง เพลง วิดีโอ วีซีดี และดีวีดีพวกนี้ยังไม่หยุดเพิ่มจำนวน คุณดำรงคงจะยุ่งขึ้นกว่านี้อีก

คุณดำรงยังเล่าอีกว่า ทุกวันนี้เขาเสียเวลาไปมากกับการหาว่าอันไหนคือรีโมททีวี อันไหนคือรีโมทวิทยุ อันไหนรีโมทเครื่องเล่นวิดีโอ อันไหนคือรีโมทแอร์ อันไหนคือโทรศัพท์มือถือ และที่เหลืออีกมากมาย

“บ่อยครั้งที่ผมกดรีโมทเปิดทีวีแต่แอร์กลับทำงาน หรือบางทีกดรีโมทปรับแอร์แต่ทีวีกลับเปลี่ยนช่อง ดีนะที่ตู้เย็นกับเครื่องซักผ้าไม่มีรีโมท ไม่งั้นผมคงยุ่งกว่านี้”

วิชัยสงสัยว่า แทนการเสียเวลาหารีโมท ทำไมคุณดำรงไม่เดินไปกดปุ่มที่เครื่องเลย แต่คุณดำรงกลับอธิบายด้วยน้ำเสียงจริงจังว่า

“จะเกิดอะไรขึ้นถ้าเรามีรีโมทแล้วไม่ใช้มัน คุณรู้ไหม เราก็จะต้องเดินกลับไปกลับมาระหว่างทีวีกับเก้าอี้ตลอดเวลา แล้วเราก็จะไม่มีเวลานั่งอ่านหนังสือไปด้วยดูทีวีไปด้วย เราจะไม่มีเวลาไปทำสิ่งอื่นเหมือนกับที่คนคิดประดิษฐ์รีโมทตั้งใจไว้”

[…]

“ทีวี วิทยุ และของใช้ทั้งหมดควรบังคับด้วยรีโมทเท่านั้น ไม่เช่นนั้นแล้วรีโมทพวกนี้จะมีประโยชน์อะไรถ้าเราเดินไปกดปุ่มมันได้ตลอดเวลา”

ฟังแล้ววิชัยคิดถึงสิ่งของที่เขาซื้อแล้วไม่ได้ใช้มันอย่างที่มันถูกออกแบบมาให้ใช้อีกหลายอย่าง อย่างเครื่องวิ่งออกกำลังกายที่เขาเอาไว้ตากผ้าขนหนู หรือหนังสือ 250 เล่มที่ยังไม่ได้อ่านซึ่งวางเรียงกันในตู้จนกลายเป็นของแต่งบ้าน และถ้านานกว่านี้มันอาจจะกลายเป็นของสะสมของพี่มาโนชไปก็ได้

(คอยนุช, 2549: 52 – 53)

ขณะเดียวกัน สิ่งของเครื่องใช้ที่พ้นสมัย หรือกลายเป็นของเก่าในปัจจุบันกลับกลายเป็นสินค้าในอีกรูปแบบหนึ่งที่ตอบสนองความรู้สึกโหยหาอดีตที่เกิดขึ้นสังคมร่วมสมัย สิ่งของเหล่านี้เมื่อกลายเป็นของเก่าก็ถูกให้ค่าใหม่ในฐานะของสะสม เป็นการแปรค่าประโยชน์ใช้สอย (used value) เป็นค่าเชิงสัญญะ (sign value) ค่าของของเก่าไม่ได้อยู่ที่ประโยชน์ใช้สอย แต่อยู่ที่ความเก่าที่เป็นสัญญะแทนอดีต ของเก่ากลายเป็นสิ่งตอบสนองความรู้สึกโหยหาอดีต และเป็นการจำลองอดีตไว้ในโลกที่เต็มไปด้วยของใหม่ โลกที่มุ่งหน้าไปสู่อนาคตอย่างรวดเร็วและไม่หยุดยั้ง ของเก่าจึงยังมีพื้นที่อยู่ในโลกของความทันสมัย

> ร้านขายของเก่านี้ไม่ได้เกิดขึ้นอย่างมหัศจรรย์ หรืองอกออกมาจากใต้ดินเหมือนจอมปลวก เพียงแต่ก่อนที่จะมาเป็นร้านขายของเก่า ร้านของพี่มาโนชเคยเป็นแค่บ้านเก่ามาก่อน แต่เพราะวันหนึ่งพี่มาโนชเอาโคมไฟสมัยเดียวกับแผ่นเสียงเพลงเอลวิสมาทิ้งหน้าบ้าน เป็นโคมไฟที่ไม่สามารถปฏิบัติหน้าที่ตามชื่อของมันได้อีกแล้ว
>
> วันนั้นตรงกับวันที่ชายหนุ่มอายุน้อยกว่า 40 ปีที่ฟันหน้าไม่หายพลัดหลงมาที่นาครเขษม และรู้ว่าจะเอาโคมไฟที่ทำหน้าที่โคมไฟไม่ได้แล้วไปทำอะไร มาขอซื้อโคมไฟของพี่มาโนชในราคาที่แพงกว่าที่พี่มาโนชซื้อมา ทำให้วันต่อมามีชายหนุ่มหญิงสาวที่ฟันหน้าและฟันในอยู่ครบมาขอซื้อข้าวของในบ้านพี่มาโนช ยิ่งชิ้นไหนที่มาโนชไม่ได้ใช้งานมานานเท่าไรก็ยิ่งได้ราคาดีเท่านั้น
>
> พี่มาโนชได้ยินหนุ่มสาวที่ฟันหน้าและฟันในอยู่ครบเรียกของเก่าที่ใช้ไม่ได้ของแกว่า...
>
> “ของสะสม”
>
> ไม่ว่ามันจะเป็นโคมไฟ เตียง ถ้วยกาแฟ ทีวี แผ่นเสียง ก็ถูกเรียกเหมือนกันหมดว่าของสะสม แม้พี่มาโนชจะสงสัยว่าของสะสมใช้ทำอะไรได้บ้าง จะให้แสงสว่างเท่าเมื่อตอนเป็นโคมไฟหรือเปล่า จะนอนได้เหมือนเมื่อตอนเป็นเตียงไหม ทีวีที่เคยฉายภาพเอลวิสจะฉายภาพนักร้องสมัยนี้ได้หรือ แผ่นเสียงที่ไม่มีเครื่องเล่นจะเอาไว้ทำอะไร และอีกหลายอย่างที่แกสงสัย แต่แกไม่ได้ถาม แกกลัวว่าจะไปสะกิดใจคนหนุ่มสาวพวกนั้น ถ้าคนหนุ่มสาวเกิดนึกไม่ออกว่าของสะสมใช้ประโยชน์อะไรได้บ้างแล้วอาจเปลี่ยนใจไม่ซื้อของแก

> ตั้งแต่นั้นมา พอมีคนหนุ่มสาวใหม่ๆ มาที่บ้านแกอีก คำแนะนำของแกที่มีต่อของเก่าใช้การไม่ได้ทุกชิ้นคือของสะสม นานเข้าแกก็เลยเรียกบ้านเก่าของแกใหม่ว่า...ร้านขายของเก่า
>
> (คอยนุช, 2549: 9 – 10)

ในโลกนอกนาครเขษม เวลาของคนถูกพร่าผลาญอย่างเต็มที่แต่ไร้ความหมาย แม้ว่าดูเหมือนว่าทุกคนเห็นความสำคัญของเวลา และพยายามใช้เวลาอย่างเต็มที่จนไม่มีเวลาว่าง แต่นั่นเองที่ทำให้เวลาสูญเสียคุณค่าในตัวเองไป ผู้แต่งนำเสนอความคิดดังกล่าวผ่านความคิดคำนึงของคุณดำรง

> คุณดำรงคิดว่า ถ้าตอนนั้นชีวิตคุณดำรงไม่ยุ่งจนเกินไป หรือถ้าแกพอจะหาเวลาว่างได้บ้าง แกคงทำอะไรได้มากกว่าการเป็นแค่พนักงานออฟฟิศ แกคงมีเวลารอต้นไม้ต้นเล็กโตเป็นต้นใหญ่ แทนที่จะไปซื้อต้นใหญ่มาปลูกเลย แกคงมีเวลาเดินไปบอกใครสักคนว่าคิดถึง แทนที่จะโทรศัพท์ไปหา แกคงได้มีเวลามองหาผู้หญิงที่จะมานั่งฟังแกพูดคนเดียว และคงมีเวลามีลูกสาวหรือลูกชายที่จะมาช่วยพาแกไปหาหมอเวลาที่แกบ่นปวดหลังหรือเจ็บหัวเข่า และคงมีเวลาไปไหนมาไหนได้บ้างนอกจากนั่งอ่านหนังสือพิมพ์อยู่บนเก้าอี้โยกอย่างนี้
>
> (คอยนุช, 2549: 52)

ความฉับพลันทันทีที่เกิดขึ้นทำให้เวลาเป็นสิ่งที่ไม่ต้อง “รอ” แต่สามารถกระโดดข้ามช่วงเวลาของการรอคอยไปได้ ดังที่คุณดำรงไม่ต้องรอให้ต้นไม้เติบโต แต่การไม่ต้องรอทำให้ประสบการณ์ในการใช้เวลากับสิ่งใดสิ่งหนึ่งสูญหายไปด้วย

(3) การต่อรองกับกระแสความเปลี่ยนแปลง

ผู้แต่งเสนอนวนิยายเรื่อง*นาครเขษม*เป็นพื้นที่สำหรับการต่อรองกับการใช้ชีวิตในสังคมเมืองที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วและทำให้คนที่ถูกประทับตราว่าพ้นวัยหนุ่มสาวรู้สึกไร้ค่าและกลายเป็นคนนอกกระแส ไม่ได้ร่วมเป็นส่วนหนึ่งของสังคมนี้ *นาครเขษม*ตอบโต้วิถีชีวิตของคนในยุคสมัยใหม่ด้วยตัวละครพี่มาโนชซึ่งไม่เคยออกไปใช้ชีวิตนอกนาครเขษม โลกของพี่มาโนชจึงแตกต่างกับโลกของตัวละครอื่นๆ

พี่มาโนชเป็นเจ้าของร้านขายของเก่า จึงไม่รู้จักประสบการณ์การเป็นพนักงานบริษัท ซึ่งเป็นภาพแทนของคนชั้นกลางในโลกภายนอก การที่พี่มาโนชยังไม่เคยเป็นพนักงานบริษัททำให้พี่มาโนชมองวิถีชีวิตแบบคนทำงานบริษัทและสภาพพนักงานบริษัทของวิชัยเป็นของแปลกประหลาดน่าตื่นเต้น เขายืมชุดพนักงานบริษัทของวิชัยมาใส่ไปอวดเพื่อนๆ เพื่อแสดงความเป็นคนทำงาน และชวนวิชัยไปกินกาแฟตอนพักเที่ยงเมื่อนาฬิกาบอกเวลาเก้าโมงเช้า (คอยนุช 2549: 25 – 26) พี่มาโนชจึงเป็นอิสระไม่ต้องขึ้นกับใคร แม้กระทั่งเวลา

> ชีวิตของพี่มาโนชจึงวนเวียนอยู่ในนาครเขษม เวลาเปิดเวลาปิดของร้านก็ขึ้นอยู่กับว่าพี่มาโนชอยากจะเปิดประตูปิดประตูเมื่อไร แกไม่เคยให้ใครเรียกว่าลูกน้อง และไม่เคยเรียกใครว่าเจ้านาย ร้านของแกมีแกเป็นลูกน้องและเจ้านายในเวลาเดียวกัน หลายครั้งแกมักโมโหตัวแกเองที่เป็นลูกน้องขี้เกียจ และหลายครั้งที่แกก็เกลียดตัวเองที่เป็นเจ้านายขี้บ่น ตัวแกที่เป็นเจ้านายคิดจะไล่ตัวแกเองที่เป็นลูกน้องออกตลอดเวลา
>
> (คอยนุช, 2549: 11)

สำหรับพี่มาโนช เวลาบนหน้าปัดนาฬิกาเป็นเพียงของสมมติ “ภายหลังวิชัยก็เริ่มเข้าใจเรื่องเวลาพักเที่ยงของพี่มาโนช ว่าอาจจะเป็นตอนเที่ยงจริงๆ หรือตอนเก้าโมงเช้า หรือตอนสามโมงเย็นก็ได้ ก็ที่ร้านพี่มาโนชแกไม่มีนาฬิกาที่ใช้การได้จริงๆ นาฬิกาที่ร้านแกไม่มีเลข 9 กับเลข 5 และเพราะแกไม่เคยเป็นพนักงานบริษัทเหมือนวิชัย แกเลยไม่รู้จักความสำคัญของเวลาเก้าโมงเช้ากับห้าโมงเย็น” (คอยนุช, 2549: 26)

พี่มาโนชไม่เคยออกจากนาครเขษมเพราะไม่ได้ยึดถืออุดมการณ์แบบคนชั้นกลางที่จะต้องก้าวไปข้างหน้าเรื่อยๆ เพื่อเป้าหมายของชีวิต การดำเนินชีวิตโดยมุ่งรุดไปข้างหน้าดุจเดียวกับรางรถไฟที่ทอดยาวไปข้างหน้าโดยมีปลายทางอยู่ที่ขอบฟ้า การเสนอขอบฟ้าเป็นเป้าหมายของการเดินทางเป็นการแนะนัยว่าเป้าหมายของชีวิตในการมุ่งไปข้างหน้าคือการไปไม่ถึงจุดหมาย และคนที่เฝ้าฝันถึงขอบฟ้าก็จมอยู่ในโลกความทุกข์ และบางทีขอบฟ้าก็อาจเป็นเพียงความว่างเปล่าเท่านั้น พี่มาโนชจึงทิ้งเป้าหมายชีวิตแบบคนชั้นกลางด้วยการเลิกล้มการเดินทางออกนอกนาครเขษม

> […] พี่มาโนชเองก็เคยมาที่สถานีรถไฟและเคยพยายามจะเดินทางออกนอกนาครเขษมเหมือนกัน แต่เมื่อมองเห็นรางรถไฟที่วิ่งไปที่ขอบฟ้าแล้วก็คิดว่า แกจะไปทำอะไรที่สุดขอบฟ้าดี ที่นั่นมีของให้แกซื้อหรือเปล่า

> หรือแกมีญาติอาศัยอยู่ที่สุดขอบฟ้าหรือเปล่า เมื่อนึกเท่าไรก็นึกไม่ออก แกจึงสรุปเอาเองว่า แกไม่มีธุระอะไรทำที่นอกนาครเขษม แกจึงไม่ยอมออกจากนาครเขษมตั้งแต่นั้นมา
>
> พี่มาโนชคิดเอาเองว่าคงมีคนมากมายอยากไปที่ขอบฟ้า เพราะแกสังเกตเห็นคนในนาครเขษมหลายคนชอบนั่งมองเหม่อไปที่ขอบฟ้ากันบ่อยๆ ผู้คนจึงสร้างรางรถไฟนี้ให้วิ่งไปที่ตรงนั้น หรือเพราะว่ารางรถไฟส่วนมากก็มันจะวิ่งไปที่นั่นอยู่แล้ว จึงทำให้คนอยากรู้ว่าจะไปทำอะไรที่ตรงนั้นได้บ้าง เรื่องของคนที่มองไปที่ขอบฟ้าและรางรถไฟจึงเป็นที่มาของกันและกันแบบนี้
>
> (คอยนุช, 2549: 78)

แม้ว่า*นาครเขษม*จะตอบโต้กับวิถีชีวิตของสังคมเมืองยุคปัจจุบัน โดยแสดงให้เห็นความไร้แก่นสารของสังคมบริโภคและความกระด้างเย็นชาของโลกของการทำงาน แต่ก็ไม่ปฏิเสธว่าวิถีชีวิตเช่นนี้และความเปลี่ยนแปลงจะเกิดขึ้นต่อไป นวนิยายเรื่องนี้จึงได้เสนอทางออกของคนอายุสี่สิบปีที่ไม่ยอมจำนนต่อการบีบบังคับให้เป็นคนแก่ที่หมดคุณค่าในการมีชีวิต

ในเรื่อง ตัวละครบางตัวพยายามหาทางออกให้ตัวเองด้วยการพยายามรักษาคุณค่าในโลกของการทำงานไว้ให้ได้มากที่สุด เช่นคุณอนันต์และคุณดำรง ทางด้านนั้น คุณอนันต์เป็นตัวแทนของคนที่พยายามต่อสู้ดิ้นรนที่จะคงตัวเองไว้ในโลกการทำงานของสังคมยุคใหม่ให้ได้ เขาจึงไม่ยอมมาอยู่ที่นาครเขษม และยังคงตั้งเป้าหมายชีวิตตามแบบฉบับคนชั้นกลาง และยังคงสมัครงานอยู่ (คอยนุช, 2549: 58) แต่วิธีการของคุณอนันต์ไม่ได้ผล เพราะคุณอนันต์หางานทำไม่ได้ ไม่มีใครในโลกการทำงานยุคใหม่ที่ยอมรับคุณอนันต์เข้าทำงาน ส่วนคุณดำรง แม้ว่าคุณดำรงจะยอมรับการมาอยู่ที่นาครเขษม แต่คุณดำรงยังคงทำตัวเองให้ทันโลกทันสถานการณ์ด้วยการติดตามข่าวสารและสิ่งใหม่ๆ ที่เกิดขึ้นตลอดเวลา (คอยนุช, 2549: 52) ความพยายามดังกล่าวนอกจากจะไม่ประสบความสำเร็จแล้ว ยังเป็นการแก้ปัญหาในกรอบความคิดเดิมคือกรอบความคิดเรื่องประสิทธิภาพของคนทำงานซึ่งพัฒนาขึ้นและค่อยๆ หมดไปเมื่อคนมีอายุสูงขึ้น เนื่องจากการต่อรองกับกรอบความคิดของโลกการทำงานยุคใหม่ด้วยการพยายามทำตัวเองให้มีค่ามีความหมายไม่อาจแก้ไขความจริงที่ว่าสภาวะร่างกายของมนุษย์ย่อมเปลี่ยนแปลงและเสื่อมโทรมไปตามกาลเวลา และไม่อาจฟื้นคืน จึงเป็นไปไม่ได้ที่โลกที่มุ่งเน้นความรวดเร็วฉับพลันทันทีจะหันกลับมาให้ความสำคัญแก่คนที่มีอายุมากขึ้นและร่างกายเสื่อมโทรมลงทุกวัน ผู้แต่งชี้ให้เห็นว่า

ทางออกของคนในนาครเขษมคือการแหวกกฎกติกาเพื่อออกนอกกรอบความคิดเดิม นั่นคือการเปลี่ยนกรอบความคิดเกี่ยวกับช่วงชีวิตของคน ซึ่งนำเสนอในรูปของความมหัศจรรย์ของเวลา

ใน*นาครเขษม* อายุที่ล่วงผ่านเวลาถูกตีความให้มีลักษณะเป็นวงจรที่ย้อนกลับไปสู่วัยเด็ก ผู้แต่งแสดงรูปธรรมของเวลาด้วยภาพ “รางรถไฟ” กับ “ชิงช้าสวรรค์” เวลาที่เปรียบด้วยรางรถไฟที่ทอดยาวไปยังเส้นขอบฟ้านอกจากแทนภาพของการมุ่งตรงไปข้างหน้าอย่างไม่มีสิ้นสุด สื่อความหมายถึงความก้าวหน้า ความทันสมัย การไม่หยุดอยู่กับที่แล้ว ยังหมายถึงเวลาหรืออายุที่ล่วงผ่านพ้นไปและไม่มีวันย้อนกลับ ซึ่งเป็นภาวการณ์ที่ทุกคนต้องประสบและรู้สึกว่าเป็นปัญหา ในเรื่อง เวลาที่มุ่งตรงไปข้างหน้าแบบรางรถไฟทำให้คนเดินทางไปไม่ถึงจุดหมายอันเห็นเป็นเส้นขอบฟ้าซึ่งถอยห่างไปเรื่อยๆ

ขณะที่ชิงช้าสวรรค์ซึ่งเป็นวงกลมหมุนวนแทนภาพของวงจรเวลาของชีวิตที่เวียนซ้ำกลับสู่ที่เดิมหรือจุดเริ่มต้น ความพยายามของนภาในการดัดรางรถไฟให้เป็นชิงช้าสวรรค์เป็นการต่อรองกับวาทกรรมว่าด้วยเวลาของชีวิตซึ่งกำหนดด้วย “อายุ” เวลาของชีวิตถูกโยงกับความคิดเกี่ยวกับเวลาว่าเป็นสิ่งที่ล่วงผ่านไปไม่ย้อนกลับคืน เช่นที่มักกล่าวกันว่า “วันเวลาไม่เคยรอใคร” พัฒนาการของชีวิตคนจึงเหมือนเส้นที่ลากตรงไปข้างหน้าเรื่อยๆ ดุจรางรถไฟ จากอายุน้อยไปสู่อายุมาก วาทกรรมที่ถูกสร้างขึ้นรองรับคือแต่ละช่วงชีวิตคือ เด็ก วัยรุ่น หนุ่มสาว คนแก่ เป็นต้น และแต่ละช่วงชีวิตถูกแยกต่างหากจากกัน “เรามีเวลาเป็นเด็กตั้งแต่ 1 ขวบถึงอายุ 20 แล้วเป็นหนุ่มสาวจาก 20 ไปถึงอายุ 40 ที่เหลือหลังจากนั้นเป็นคนแก่” (คอยนุช, 2549: 38) และเด็ก วัยรุ่น คน หนุ่มสาว คนแก่ ต่างมีกิจกรรมเฉพาะกลุ่มของตน ดังนั้นเมื่อทุกคนในนาครเขษมเห็นชิงช้าสวรรค์จึงเกิดความงงงัน

> “ของของเด็กมาอยู่ที่นี่ได้ยังไง”
> “มันน่าจะอยู่กับเด็ก ไม่น่ามาอยู่กับคนแก่”
> […]
> “จะขึ้นไปนั่งกันไหม”
> “มีแต่เด็กเท่านั้นที่นั่งชิงช้าสวรรค์”
> “คนแก่ไม่เล่นของเล่นแบบเด็กๆ หรอก”
>
> คำพูดนี้ทำให้ชาวนาครเขษมที่อายุ 40 ไปแล้วทุกคนพากันยืนนิ่งอย่างเงียบๆ ไม่กล้าขยับเท้าเข้าไปใกล้ชิงช้าสวรรค์ ได้แต่ยืนแหงนหน้ามองวงกลมเหล็กขนาดใหญ่หมุนเคลื่อนขึ้นไปบนท้องฟ้า
>
> (คอยนุช, 2549: 91 – 92)

การหวนคิดถึงช่วงชีวิตของตัวเองของวิชัยก็ทำให้เห็นความแตกต่างของชีวิตแต่ละช่วง และเห็นการย้อนกลับของเวลา คือ “คนแก่ที่ทำทุกอย่างได้เท่ากับตอนเป็นเด็ก” และ “ต้องหัดใหม่หมดทุกอย่าง” การนำรางรถไฟมาทำเป็นชิงช้าสวรรค์จึงเหมือนเป็นการดัดมุมมองต่อเวลาให้เปลี่ยนจากการมองเวลาที่เดินเป็นเส้นตรงเป็นเวลาโคจรเป็นวงกลม เป็นการบอกให้คนที่หลุดออกจากโลกของสังคมยุคใหม่มองตนเองในแง่มุมใหม่ นั่นคือแทนที่จะมองตนเองว่าเดินมาถึงปลายทาง เป็นการมองตนเองเป็นผู้เริ่มต้นอีกครั้ง เป็นการเริ่มต้นเรียนรู้ที่จะใช้ชีวิตในสังคมแบบใหม่ เช่นเดียวกับที่ทุกคนเคยเรียนรู้ที่จะใช้ชีวิตในโลกเมื่อวัยเด็ก

> […] อายุ 40 ไม่ใช่อายุของคนแก่หรอก แต่เป็นอายุของการกลับไปเป็นเด็กอีกครั้งต่างหาก ไม่ว่าเขา หรือพี่มาโนช น้าปรีชา คุณนิตยา คุณดำรง คุณอนันต์ ทุกคนกำลังกลับไปเป็นเด็ก
>
> นั่นเป็นสาเหตุให้ผิวหนังของเราเหี่ยวย่นเหมือนเด็กเกิดใหม่ พูดไม่ชัดเหมือนตอนหัดพูดครั้งแรก ไม่มีฟันในปาก ไม่มีผมบนหัว กินหกเลอะเทอะ ฉี่รดกางเกง ขี้แตกไม่รู้ตัว ไม่ชอบอาบน้ำ ตัวเหม็น สกปรกได้เต็มที่เหมือนตอนเป็นเด็ก […]
>
> วิชัยดีใจที่เขาจะได้กลับไปเล่นน้ำลาย กินขี้มูก เดินแก้ผ้า และใส่ผ้าอ้อมในอีกไม่ช้า แต่คราวนี้เขาจะได้เลือกผ้าอ้อมยี่ห้อที่เขาชอบเสียที
>
> วิชัยคิดว่าอวัยวะทุกชิ้นบนตัวเราเปิดโอกาสให้เราเป็นเด็กได้อีกครั้ง การมีอายุ 40 ถือเป็นความโชคดีกว่าตอนอายุ 20 ที่ได้แก้ตัวใหม่ เริ่มมาแล้วโดยไม่รู้ตัว คราวนี้จะได้รู้อย่างแน่ๆ ว่า เวลาที่เหลือหลังจาก 40 ไปแล้วจะกลับไปเล่นสนุกแบบไหนดี
>
> (คอยนุช, 2549: 88 – 89)

ชิงช้าสวรรค์มิใช่เพียงวงจรที่ย้อนกลับของเวลา แต่ยังแฝงนัยถึงความสุข ความสดใสและจินตนาการของวัยเด็กที่พร้อมจะเรียนรู้โลกใหม่ จากมุมมองที่กว้างไกลกว่าเนื่องจากมีประสบการณ์มากกว่า และด้วยมุมมองต่อชีวิตเช่นนี้ทำให้คนในนาครเขษมมีชีวิตชีวาเปลี่ยนไปจากเดิม

> “ชิงช้าสวรรค์ทำให้คุณนิตยาดูสาวขึ้น”
>
> ใครคนหนึ่งในร้านกาแฟมองหน้าคุณนิตยาแล้วตั้งข้อสังเกต

สำหรับคุณนิตยา การนั่งอยู่ในชิงช้าสวรรค์ทำให้การทำอะไรเร็วๆ ของเธอช้าลงบ้าง และทำให้ใบหน้าของเธอตอนที่นั่งมองท้องฟ้าอยู่บนนั้นดูเด็กลง […]

สำหรับคุณอนันต์ แกไม่ได้ตัดสินใจย้ายมาอยู่ที่นาครเขษมทันที หรือเลิกส่งจดหมายสมัครงาน แต่เวลาสายลมปะทะหน้าแกตอนที่ชิงช้าสวรรค์หมุนผ่านอากาศช้าๆ มันทำให้แกรู้สึกได้ว่ากระเช้าที่แกนั่งอยู่นี้คือบ้านเล็กๆ ที่บ้านนอกที่แกกอยากมี […]

ส่วนคุณดำรงที่คิดจะเอาหนังสือมาอ่าน เอาทีวีมาตั้ง เอาวิทยุมาฟัง ขณะนั่งชิงช้าสวรรค์ ตอนที่แกเผลอมองก้อนเมฆเปลี่ยนรูปไปมาจนแกอยากจะมีรีโมทมากดเปลี่ยนการเคลื่อนไหวของก้อนเมฆ แต่แกก็หารีโมทไม่เจอ แกเชื่อว่าตอนนั้นทำให้แกพอจะมีเวลาว่าจริงๆ เหลืออยู่บ้าง

ชิงช้าสวรรค์ไม่ได้ทำให้น้าปรีชาค้นพบเอกสารหน้า 23 ที่หายไป แต่การได้ขึ้นไปนั่งบนกระเช้าสูงๆ แบบนั้นทำให้แกพบว่า เมื่อมองลงมายังพื้นดิน แกมีสายตาเท่ากับเด็ก นั่นเพราะใครคนหนึ่งแอบเอาของใหญ่ไปแล้วเปลี่ยนเอาของเล็กๆ มาวางแทน ของทุกอย่างในโลกจึงดูเล็กลง ไม่ว่าคนที่มองจะมีสายตาแบบเด็ก สายตาแบบหนุ่มสาว หรือสายตายาวแบบคนแก่ สายตาของทุกคนเท่าเทียมกันหมดเมื่อมองจากที่สูงๆ

(คอยนุช, 2549: 100 – 101)

สำหรับวิชัยและนภา การที่อวัยวะเพศกลับมาทำงานอีกครั้งคือการกลับมามีชีวิต มีความหวัง มีความสุข “พวกเขารู้ดีว่าอวัยวะเพศของคนอายุ 40 ยังอยู่ในช่วงเริ่มต้นของการกลับไปหัดเรียนรู้การทำหน้าที่อวัยวะเพศอีกครั้ง และการนั่งกุมมือมองท้องฟ้าที่เป็นสีฟ้าบนชิงช้าสวรรค์ก็ทดแทนสิ่งเหล่านั้นได้ดี” (คอยนุช, 2549: 102 – 103)

อย่างไรก็ตาม การจินตนาการถึงวันเวลาและวัยที่ย้อนกลับเป็นวงกลมเป็นเรื่องของการปลอบประโลมจิตใจ โดยแท้ที่จริงแล้วความเปลี่ยนแปลงย่อมเกิดขึ้นในกระแสของกาลเวลา และเมื่อเวลาผ่านไป “ของใหม่ย่อมกลายเป็นของเก่า” นั่นคือทุกสิ่งทุกอย่างย่อมย่างเข้าสู่ “ความเก่า” ไม่วันใดก็วันหนึ่ง และเมื่อของใหม่กลายเป็นของเก่า ของสิ่งนั้นย่อมแปรสภาพไปเป็นอย่างอื่น “ที่นาครเขษม ของอย่างหนึ่งมักเคยเป็นของอีกอย่างหนึ่งมาก่อนเสมอ เช่น ก่อนจะมาเป็นกระถางต้นไม้ มันเคยเป็นกระป๋องใส่นมผงมาก่อน ก่อนจะมาเป็นผ้าขี้ริ้ว มันเคยเป็นเสื้อดีๆ มาก่อน และก่อนจะมาเป็นขวดใส่น้ำปลา มันก็เคยเป็นขวดเบียร์มาก่อน” (คอยนุช, 2549: 36)

เช่นเดียวกับคนที่แปรสภาพจากคนเดิมซึ่งเป็นเด็กมาเป็นคนใหม่ซึ่งเป็นผู้ใหญ่ “ที่บ้านขึ้นสนิมของคุณนภาตอนนี้มีแต่สนิมขึ้นเต็มไปหมด จนกลายเป็นบ้านที่ทำจากสนิมแทน วิชัยสงสัยว่าเหล็กที่ทำเป็นตัวบ้านอาจจะหายไปหมดแล้ว เหลือแต่สนิมที่เป็นรูปบ้าน เหมือนกับเด็กชายวิชัยและวิชัยวัยหนุ่มที่หายตัวไป เหลือแต่วิชัยที่เป็นคนแก่” (คอยนุช, 2549: 102) มุมมองของพี่มาโนชที่มีต่อโลกภายนอกที่มองเห็นจากชิงช้าสวรรค์ยืนยันถึงความเป็นปกติธรรมดาของความเก่าและความแก่

> […] แท้จริงแล้วสุดขอบฟ้าคืออาณาเขตของร้านขายของเก่าขนาดใหญ่ ที่มีของชิ้นเล็กๆ มากมายวางระเกะระกะไม่เป็นระเบียบอยู่บนพื้น บางชิ้นก็หักพัง บางชิ้นก็โย้เย้ และบางชิ้นก็มีฝุ่นจับแบะสนิมเกาะ เหมือนของเก่าที่มีอยู่ในร้านของทุกประการ
>
> “แท้จริงแล้วโลกนี้ไซร้...คือร้านขายของเก่าขนาดใหญ่นั่นเอง!”
>
> พี่มาโนชประกาศการค้นพบก่อนจะหันมองไปรอบๆ ขอบฟ้าอีกครั้ง
>
> “ร้านขายของเก่าต้องมีแต่ของเก่าเท่านั้น!”
>
> พี่มาโนชตะโกนความเชื่อของแกอย่างมีความสุข เวลานั้นแกเข้าใจแล้วว่าทำไมแกถึงไม่เคยคิดออกไปนอกนาครเขษมเลย
>
> (คอยนุช, 2549: 93)

ในโลกนี้ทุกอย่างย่อมมาถึงจุดที่เก่าหรือแก่ทั้งสิ้น ดังนั้นไม่ว่าโลกจะเปลี่ยนแปลงไปอย่างไร ทุกคนในโลกย่อมหนีไม่พ้นการกลายเป็นของเก่าที่ใช้การไม่ได้ นั่นคือสุดท้ายแล้วไม่มีใครหนีพ้นดินแดนแห่งนาครเขษมไปได้

(4) พื้นที่แห่งจินตนาการ

จุดเด่นของ*นาครเขษม* คือการนำเสนอพื้นที่แห่งจินตนาการเป็นตัวแทนในการนำเสนอสิ่งที่จับต้องไม่ได้ให้ปรากฏเป็นรูปธรรม ที่เด่นชัดที่สุดคือการนำเสนอ “นาครเขษม” เป็นพื้นที่ที่ประหลาดหัศจรรย์ แปลกไปจากโลกความเป็นจริงภายนอก ผู้เล่ายืนยันว่าเป็นพื้นที่ที่มีอยู่จริง “นาครเขษมในนวนิยายเรื่องนี้ไม่ใช่นาครเขษมที่ไม่มีอยู่จริง และไม่ใช่นาครเขษมของผู้เขียน เป็นนาครเขษมที่ไม่ได้มหัศจรรย์ เป็นนาครเขษมที่อยู่ในกรุงเทพฯ อยู่ตรงที่ที่มันเคยอยู่ของมันมาตั้งนานแล้วนั่นแหละ หากแต่มันเริ่มเป็นที่สนใจตั้งแต่วันที่มีคนอายุ 40 ปีคนแรกหายตัวไปจากออฟฟิศ และอายุ 40 ปีเป็นอายุของคนแก่” (คอยนุช, 2549: 7)

ความแปลกแตกต่างไปจากโลกความเป็นจริงภายนอก ทำให้กล่าวได้ว่านาครเขษม ไม่ใช่พื้นที่ทางกายภาพ แต่เป็นพื้นที่ที่มีอยู่ในความรู้สึกของคนอายุสี่สิบปีขึ้นไปที่รู้สึกว่าโลกของตนแยกออกจากโลกปกติสามัญ

> สภาพอากาศที่นาครเขษมเป็นอากาศที่ผ่านการหายใจเข้าออกช้าๆ จากคนที่เคยหายใจเข้าออกเร็วๆ มาก่อน เสียงที่ก้องอยู่ในนาครเขษมก็เป็นเสียงที่ยอมแพ้เสียงดังในห้างสรรพสินค้า ยอมแพ้เสียงที่เงียบอึดอัดในห้องประชุมที่มีคนอยู่ และสิ่งของที่ไม่มีชีวิตของที่นี่ก็ไม่เคยส่งเสียงรบกวน ฉะนั้นตอนที่คนนาครเขษมหลับ ถ้ามีใครทำฝุ่นตกจะสามารถปลุกคนทั้งนาครเขษมให้ตื่นได้ แต่เรื่องแบบนั้นมักจะไม่เกิดขึ้น เพราะคนอายุ 40 ปีไปแล้วมักจะนอนไม่หลับและตื่นก่อนจะมีใครมาปลุกเสมอ
>
> […] ชีวิตของชาวนาครเขษมเป็นชีวิตธรรมดา แต่เป็นของแปลกสำหรับคนอื่น เช่น ผู้ชายชอบใส่เสื้อผ้ายับ เดินหลังค่อม มีพุง หัวล้าน ผมหงอก ส่วนผู้หญิงชอบพันผ้าพันคอทั้งที่ไม่ใช่หน้าหนาว หน้าท้องยื่นทั้งที่กินน้อย ไม่เป็นสิวแล้ว แต่เป็นฝ้าและตกกระแทน
>
> แต่ไม่ว่าผู้ชายหรือผู้หญิงก็ล้วนแต่สายตายาว หูตึง อาหารไม่ย่อย ชอบเรอ ผายลมเสียงดัง ทำอะไรช้า ไม่ค่อยทำงาน ไม่ใช่เพราะขี้เกียจ แต่เพราะนอกนาครเขษมไม่มีอะไรให้คนอายุ 40 ปีทำต่างหาก โชคดีที่คนอายุ 40 ปีไปแล้วเป็นคนที่กินไม่มาก เพราะไม่ค่อยมีฟันจะเคี้ยว ไม่ค่อยแต่งตัว เพราะไม่รู้ว่าจะแต่งไปไหน ชาวนาครเขษมจึงไม่คอยใช้เงิน
>
> […]
>
> นอกจากนี้ยังไม่เคยมีใครในนาครเขษมคิดหาเงินจากคนนาครเขษมกันเอง […] ไม่ใช่เพราะชาวนาครเขษมขายยาก แต่เพราะไม่มีอะไรที่คนอายุ 40 ปีไปแล้วยังไม่เคยเห็น ยังไม่เคยใช้ ยังไม่เคยกิน หรือทำให้รู้สึกแปลกใหม่ตื่นตาตื่นใจได้เลยต่างหาก
>
> (คอยนุช, 2549: 8 – 9)

“นาครเขษม” จึงเป็นสถานที่สมมติที่สร้างขึ้นเพื่อแทนภาพพื้นที่หนึ่งที่เหลื่อมซ้อนอยู่ในพื้นที่สังคมใหญ่จากความรู้สึกของการไม่เข้าพวก ไม่อยู่ในสมัย แต่ก็กลายเป็นพื้นที่ของ “คนกลุ่มเดียวกัน” อีกกลุ่มหนึ่ง คือกลุ่ม “อดีตหนุ่มสาวชนชั้นกลาง” ทำให้คนเหล่านี้แม้ถูกผลักออกจากสังคมเดิมแต่ก็มีสังคมใหม่รองรับ และมิใช่ “คนนอก” ของสังคม หากแต่เป็นเพียง “นอกกระแสความเปลี่ยนแปลง” เท่านั้น นอกจากนี้ นาครเขษมยังเป็นพื้นที่ที่จินตนาการสามารถทำงาน

ได้อย่างเต็มที่ ในเรื่อง นาครเขษมเปิดโอกาสให้นภาได้ใช้จินตนาการกอบกู้ความรู้สึกไร้ชีวิตชีวาจากการตกงานและไม่เป็นที่ต้องการของโลกยุคใหม่ เช่นเดียวกับตัวละครอื่นๆ ที่กลับมีชีวิตชีวาอีกครั้งในอยู่ในโลกของนาครเขษมก็ด้วยจินตนาการถึงความสุขและความเยาว์วัย

ในขณะที่ผู้แต่งนำเสนอนาครเขษมเป็นพื้นที่ในจินตนาการ ตัวนวนิยายเองก็ถูกนำเสนอเป็นพื้นที่แห่งจินตนาการด้วยเช่นกัน ในเรื่อง ลักษณะสำนึกถึงความเป็นเรื่องแต่งภาวะยืนยันความเป็นเรื่องแต่งของนวนิยายเรื่องนี้ และบ่งบอกถึงความเป็นโลกแห่งจินตนาการ “ใครจะเชื่อว่าชิงช้าสวรรค์ทำให้วัยเด็กกลับคืนมาได้ เรื่องในการ์ตูนกับนิทานก็กลายเป็นเรื่องจริง […] ยางลบก้อนเดียวทำให้คนรักกันได้ และตอนจบผู้ชายกับผู้หญิงกอดกันเหมือนในหนังทีวี อายุ 40 ไม่ใช่อายุของคนแก่ แต่เป็นอายุของเด็กแทน ท้องฟ้ากลายเป็นสีฟ้าชั่วนิรันดร” (คอยนุช, 2549: 98) การที่ถูกย้ำหลายครั้งว่าเป็นเรื่องแต่งที่อะไรก็เป็นไปได้ *นาครเขษม*จึงเป็นพื้นที่ซึ่งปฏิบัติการอยู่

ตัวหนังสือของนวนิยายเล่มนี้ถูกนำมาเล่นกับความเป็นพื้นที่จินตนาการด้วยการสร้างภาวะลัดวงจร (short circuit) ให้เกิดขึ้นจนไม่อาจบอกได้ว่าหนังสือเล่มนี้อยู่ในโลกของความเป็นจริงหรือโลกของจินตนาการ กล่าวคือ หนังสือนวนิยายเล่มนี้ไม่มีหน้า 23 โดยการที่ผู้ผลิตทำให้หน้า 23 ไม่มีเลขหน้าปรากฏ หนังสือที่ไม่มีหน้า 23 นี้เป็นลักษณะของหนังสือเก่าเล่มหนึ่งที่อยู่ในร้านของพี่มาโนช “ที่นาครเขษมมีร้านขายของเก่าร้านหนึ่ง ชื่อก็บอกอยู่แล้วว่าของเก่า จึงไม่แปลกอะไรที่ […] มีหนังสือเก่าที่หน้า 23 หายไปไหนไม่มีใครรู้” (คอยนุช, 2549: 9) การสร้างภาวะลัดวงจรทำให้เกิดช่องว่างในการถ่ายทอดโลกความเป็นจริงลงสู่โลกของเรื่องแต่ง กลวิธีนี้ส่งผลให้ผู้อ่านเกิดความชะงักงัน ประหลาดใจ รวมถึงปฏิเสธการยอมรับการมองวรรณกรรมในแบบเดิม (Lodge, 1977: 239 – 240) ใน*นาครเขษม* ภาวะลัดวงจรที่เกิดขึ้นนี้ได้ม้วนเอาโลกความเป็นจริงกลับเข้าไปอยู่ในโลกของจินตนาการ เหมือนเป็นการแนะให้ตระหนักถึงภาวะของโลกความเป็นจริงที่เหลื่อมซ้อนอยู่กับโลกของจินตนาการอย่างแยกไม่ออก และต่างก็เป็นส่วนหนึ่งของกันและกัน

ด้วยลักษณะดังกล่าว อาจกล่าวได้ว่า*นาครเขษม*กำลังแนะนัยถึง “คุณค่า” ของวรรณกรรมในฐานะพื้นที่แห่งจินตนาการที่นำเสนอทัศนคติและมุมมองด้านบวกต่อปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมร่วมสมัย แทนการ “สะท้อน” หรือการนำเสนอภาพแทนความจริงแบบสัจนิยม และนวนิยายเรื่องนี้เองเสนอตัวเป็นพื้นที่จินตนาการที่ต่อรองกับพื้นที่สังคมเมืองในโลกความเป็นจริง ที่กลายเป็นโลกของคนหนุ่มสาวและความใหม่ ความมหัศจรรย์ที่ผู้แต่งใช้ในการนำเสนอ

เรื่องทำให้คนอีกกลุ่มหนึ่งในพื้นที่เมืองปรากฏขึ้นและแสดงตนว่ามีอยู่และเป็นส่วนหนึ่งในพื้นที่สังคมเมืองเดียวกันแต่ถูกจำแนกและกลบเกลื่อนให้เลือนหายไปจากพื้นที่นั้นด้วยวาทกรรมของโลกทุนนิยมยุคหลังที่สร้างค่านิยม “ใช้แล้วทิ้ง” ให้แก่สังคมร่วมสมัย

*แพนด้า*และ*นาครเขษม* ต่างนำเสนอวาทกรรมการเมืองเชิงอำนาจในสังคมเมืองในระดับที่แตกต่างกัน *แพนด้า*นำเสนอการควบคุมจำแนกบุคคลในระดับปัจเจกขณะที่*นาครเขษม*เสนอภาพการจัดจำแนกระดับกลุ่ม ผู้แต่งนำเสนอการต่อรองกับวาทกรรมและความคิดกระแสหลักของสังคมในการครอบงำและควบคุมรูปแบบและวิถีชีวิตของคนในสังคมเมือง ด้วยการสร้างพื้นที่ทางความคิดขึ้นมาต่อรองกับมาตรฐานของสังคม *แพนด้า*ให้ความสำคัญแก่ปัจเจกบุคคลแต่ละคนเพื่อเอื้อให้การอยู่ร่วมกันเป็นไปโดยไม่กระทบต่อตัวตนของคนแต่ละคน กล่าวได้ว่าเป็นการให้ความสำคัญในระดับปัจเจก ต่างกับ*นาครเขษม*ซึ่งเสนอมุมมองความแปลกแยกระหว่างคนกลุ่มหนึ่งกับกระแสความเปลี่ยนแปลงที่ดำเนินอยู่ในสังคมเมือง

อาจกล่าวได้ว่านวนิยายทั้งสองเรื่องต่างนำเสนอ “เรื่องแต่ง” เป็นพื้นที่สำคัญในปฏิบัติการต่อรองกับความคิดกระแสหลักในสังคม เนื่องจากเรื่องแต่งเป็นพื้นที่ที่จินตนาการสามารถปฏิบัติการได้อย่างเต็มที่ ดังที่แพนด้าคิดจินตนาการถึง “แพนด้าพลาเน็ท” และตัวละครใน*นาครเขษม*สร้าง “นาครเขษม” เป็นพื้นที่ของพวกเขา ความเป็นพื้นที่จินตนาการเปิดโอกาสให้แก่การนำเสนอวาทกรรม “อื่น” ขึ้นต่อรองกับวาทกรรมกระแสหลัก และทำให้เรื่องแต่งสามารถดำรงคุณค่าและมีพื้นที่อยู่ในสังคม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 6

บทสรุปและอภิปรายผล

การศึกษาบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยในประเด็นความซับซ้อนของกลวิธีการเล่าเรื่อง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากลวิธีการเล่าเรื่องและแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย ในช่วงปี พ.ศ. 2531 – 2549 การศึกษาบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย ทั้งนวนิยายและเรื่องสั้น รวม 31 เรื่อง แสดงให้เห็นว่าบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยส่วนหนึ่งนำเสนอแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ด้วยกลวิธีการเล่าเรื่องแบบหลังสมัยใหม่ ซึ่งแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างกลวิธีการเล่าเรื่องและแนวคิดหลังสมัยใหม่กับสภาพสังคมวัฒนธรรมและวรรณกรรมร่วมสมัยของไทย

การศึกษาแบ่งออกเป็น 3 บทตามแนวคิดหลังสมัยใหม่ที่บันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยนำเสนอ ได้แก่ การนำเสนอภาวะหลังสมัยใหม่ การนำเสนอความเป็นเรื่องแต่ง และการนำเสนอวรรณกรรมในฐานะวาทกรรมการเมืองเชิงอำนาจ จากการศึกษา กล่าวได้ว่าบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยนำเสนอภาพสังคมร่วมสมัยที่มีลักษณะแบบหลังสมัยใหม่ และนำเสนอสถานะวรรณกรรมจากมุมมองแบบหลังสมัยใหม่

ในการเสนอภาพสังคมร่วมสมัยที่มีลักษณะแบบหลังสมัยใหม่นั้น ปรากฏการณ์สังคมร่วมสมัยที่นักเขียนนำเสนอในเรื่องไม่ว่าจะตั้งใจหรือไม่ก็ตาม ต่างแสดงให้เห็นว่าเป็นภาวะหลังสมัยใหม่ซึ่งผลอันเกิดจากการ “พัฒนาภาวะสมัยใหม่” (modernization) ที่ไม่สำเร็จ ในขณะเดียวกัน ผลพวงที่ประสบความสำเร็จของยุคสมัยใหม่คือการสถาปนาระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยม ซึ่งปรากฏผลในรูปของภาวะสังคมบริโภค

บันเทิงคดีที่นำมาศึกษาแสดงให้เห็นภาวะการบริโภคและสังคมบริโภคในระบบเศรษฐกิจทุนนิยมหลังสมัยใหม่ ที่การบริโภคก้าวข้ามการบริโภค “ประโยชน์ใช้สอย” ของสินค้ามาสู่การบริโภค “ภาพลักษณ์” ของสินค้าที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อสนองตอบความจำเป็น/ความปรารถนาของผู้บริโภค การนำเสนอภาพของภาวะการบริโภคในบันเทิงคดีที่นำมาศึกษามีนัยของทัศนคติด้านลบ นักเขียนแสดงให้เห็นว่าสังคมเต็มไปด้วยสิ่งจำลองและวัตถุเพื่อการบริโภค ปัจเจกบุคคลในภาวะสังคมเช่นนี้มีความทุกข์ ต้องสูญเสียอิสรภาพหรืออำนาจเหนือตนเอง นักเขียนส่วนหนึ่งเสนอให้ยอมรับและมีความสุขกับภาวะจำลองที่เกิดขึ้น ที่สำคัญคือการยอมรับธรรมชาติของสิ่งต่างๆ ว่าเป็นสิ่งประกอบสร้าง โดยเฉพาะการประกอบสร้างทางความคิดซึ่งก่อให้เกิดความหมาย

ของสิ่งต่างๆ ความหมายของสิ่งต่างๆ จึงไม่ใช่ความจริงแท้และแน่นอนตายตัว ปรากฏการณ์ดังกล่าวแสดงถึงภาวะการเปลี่ยนผ่านของยุคสมัยซึ่งแสดงออกผ่านการเปลี่ยนแปลงระบบคุณค่าหรือบรรทัดฐานของสังคม

ในอีกด้านหนึ่ง บันเทิงคดีที่นำมาศึกษาแสดงให้เห็นว่าปรากฏการณ์อีกแบบหนึ่งที่เกิดขึ้นกับคนในยุคปัจจุบันคือภาวะของตัวตนของบุคคลที่ไม่คงที่แน่นอน บันเทิงคดีที่นำมาศึกษาแสดงให้เห็นว่าปัจเจกบุคคลไม่สามารถยืนยันความเป็นตัวเองได้ด้วยตัวเอง แต่ต้องอ้างอิงความหมายหรือความมีตัวตนของเองจากคนอื่นหรือสิ่งอื่น ตัวตนที่จริงแท้และแน่นอนของปัจเจกบุคคลไม่มีอยู่ หากแต่เลื่อนไหล แปรเปลี่ยนได้ และไม่ได้มีเพียงหนึ่งเดียว

ในการนำเสนอสถานะของวรรณกรรมจากมุมมองหลังสมัยใหม่ บันเทิงคดีที่นำมาศึกษาแสดงความตระหนักถึงความเป็นเรื่องแต่งและเป็นวาทกรรมการเมืองเชิงอำนาจ โดยการเปิดเผยถึงความเป็นเรื่องแต่งและเรื่องเล่าที่มีกรอบข้อจำกัดในการสร้างสรรค์ผลงาน แสดงให้เห็นว่าผลงานวรรณกรรมมิใช่การสร้างสรรค์อย่างอิสระเสรีของผู้แต่ง การแต่งเรื่องมีกรอบของแนวการประพันธ์กำกับอยู่ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง กรอบของวรรณกรรมเพื่อชีวิต บันเทิงคดีร่วมสมัยที่นำมาศึกษายืนยันว่าวรรณกรรมเป็นเพียงเรื่องเล่าที่ไม่อาจแทนภาพความจริงในโลกภายนอก และไม่อาจตอบสนองภารกิจในการเปลี่ยนแปลงสังคม ภารกิจของนักเขียนแท้ที่จริงแล้วคือภารกิจในการเล่าเรื่องหรือการประพันธ์ และด้วยความตระหนักถึงความเป็นเรื่องแต่งที่ไม่อาจแทนภาพความจริงได้ นักเขียนได้เปิดเผยความเป็นเรื่องแต่งของผลงานของตนให้ปรากฏเด่นชัด รวมทั้งการเปิดเผยถึงการประกอบสร้างเรื่องและความหมาย หรือตรรกะของโลกภายในเรื่องแต่งที่มิได้อ้างอิงกับความเป็นจริงในโลกภายนอก ที่สำคัญคือการที่นักเขียนยอมรับสถานะของวรรณกรรมว่ามีความสัมพันธ์กับการเมืองเชิงอำนาจ วรรณกรรมมิใช่สื่ออัน “บริสุทธิ์” หรือเป็นกระจกใส แต่เป็นกระจกสี หรือกระจกที่บิดเบี้ยว ด้วยเหตุนี้ ลักษณะหนึ่งของบันเทิงคดีร่วมสมัยคือการแสดงให้เห็นว่าวรรณกรรมเป็นปฏิบัติการทางภาษาในรูปของเรื่องเล่าซึ่งมีบทบาทในการสร้าง เสริม สืบทอด ตอบโต้ หรือต่อรองกับความคิดต่างๆ ที่เผยแพร่อยู่ในสังคม และการประกอบสร้างและถ่ายทอดความคิดกระแสหลักให้แพร่หลายได้ทำให้เกิดการกดข่ม ปกปิด บิดเบือนความแตกต่างหลากหลายที่อยู่และไม่เป็นที่ปรารถนาให้หายไปจากความรับรู้ของสังคม

ในการนำเสนอแนวคิดต่างๆ เหล่านี้ บันเทิงคดีที่นำมาศึกษาได้ใช้กลวิธีแบบหลังสมัยใหม่หลายประการ ได้แก่ การแสดงความตระหนักรู้ถึงความเป็นเรื่องแต่ง การปฏิเสธรูปแบบ

ที่สมบูรณ์ของเรื่องเล่า การสร้างความเป็นสหบท การล้อ การผสมผสานความจริงกับความมหัศจรรย์ และการใช้รูปแบบวรรณกรรมยอดนิยม

1. การแสดงความตระหนักรู้ถึงความเป็นเรื่องแต่ง

บันเทิงคดีที่นำมาศึกษาตอบสนองข้อเรียกร้องในการที่เรื่องแต่งต้องหันมาพิจารณาสถานะและบทบาทของตนเอง แสดงข้อจำกัดของตนเองให้ปรากฏ และวิพากษ์วิจารณ์ความคิดสาธารณะที่เป็นกรอบการแต่งเรื่อง ลักษณะสำคัญที่ปรากฏประการแรกคือการสะท้อนและการแสดงสำนึกถึงสถานะของผู้แต่ง กับอีกประการหนึ่งคือการสะท้อนและสำนึกถึงกรอบความคิดในการแต่งและการอ่านวรรรกรรมในสังคมวัฒนธรรมไทย การสะท้อนสำนึกเรื่องสถานะของผู้แต่งชี้ให้เห็นการแปรเปลี่ยนบทบาทของผู้แต่งในการนำเสนอสารสู่ผู้อ่าน กล่าวคือนักเขียนมิใช่ผู้สร้างสิ่งใหม่ แต่เป็นผู้ร้อยเรียงประสานเศษชิ้นส่วนของเรื่องราวต่างๆ เข้าด้วยกัน โดยมีกรอบการประเมินค่าเป็นตัวกำหนดแนวทางการร้อยเรียงและประกอบสร้างเรื่อง

2. การปฏิเสธรูปแบบที่สมบูรณ์ของเรื่องเล่า

การปฏิเสธรูปแบบที่สมบูรณ์ของเรื่องเล่าเป็นการแสดงให้เห็นความเป็นไปได้ของการสร้างสรรค์วรรณกรรมที่ไม่จำเป็นต้องจำกัดอยู่ในกรอบของความถูกต้องเป็นระเบียบแบบแผนหรือต้องมีความชัดเจนแน่นอนในการจัดจำแนกประเภทตัวบท ซึ่งเป็นบรรทัดฐานสำคัญในการตัดสินประเมินค่าในวงวรรณกรรมไทย นอกจากนี้ การแหวกขนบหรือระเบียบแบบแผนทางการประพันธ์ยังเป็นการเสนอมุมมองใหม่เกี่ยวกับวรรณกรรม โดยเฉพาะการมองวรรณกรรมเป็นโลกภายในที่ไม่อ้างอิงกับความเป็นจริงในโลกภายนอก มุมมองนี้นำไปสู่การปฏิเสธวรรณกรรมในฐานะภาพจำลองความจริง และยืนยัน/ตอกย้ำวรรณกรรมในฐานะโลกจำลองที่มีตรรกะภายในของตนเอง และความสัมพันธ์ระหว่างโลกจำลองกับโลกเป็นความจริงภายนอกก็อยู่ในฐานะที่เป็นเพียงภาพแทนที่นำเสนอภาพความจริงผ่านสื่อกลางที่ไม่อาจเป็นกลางและไม่อาจแทนภาพความจริงทั้งหมดได้

3. การสร้างความเป็นสหบท

ในด้านการแสดงความเป็นสหบท บันเทิงคดีที่นำมาศึกษาแสดงให้เห็นการสร้างผลงานทั้งในการเสนอภาพการประกอบสร้างตัวบทใหม่ขึ้นจากตัวบทที่มีมาก่อน ซึ่งแสดงถึงการยอมรับอิทธิพลของอดีตผ่านบันเทิงคดีรูปแบบต่างๆ และแสดงให้เห็นมุมมองใหม่เกี่ยวกับความริเริ่มสร้างสรรค์ที่มิใช่การสร้างผลงานใหม่ที่ไม่มีใครสร้างสรรค์ขึ้นมาก่อน แต่เป็นกลวิธีใหม่ใน

การประกอบสร้างผลงานขึ้นจากตัวบทซึ่งมีอยู่แต่เดิมแล้ว และในอีกลักษณะหนึ่งคือการประกอบสร้างชุดสัญญะที่สื่อความหมาย โดยการประกอบสร้างตัวบทขึ้นจากตัวบทที่มากกว่าหนึ่ง ทำให้เห็นแนวคิดเกี่ยวกับความหมายที่มีลักษณะเลื่อนไหล ไม่ตายตัว และประกอบสร้างขึ้นได้จากการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่าสัญญะต่างๆ

4. การล้อ

ลักษณะการล้อในบันเทิงคดีไทยที่นำมาศึกษา การล้อเป็นกลวิธีที่สื่อนัยถึงอิทธิพลของวัฒนธรรมทั้งในอดีตและร่วมสมัยที่มีต่อปัจจุบัน ทั้งในด้านกลวิธีและเนื้อหา บันเทิงคดีที่นำมาศึกษานำเสนอการล้อในระดับพื้นผิว โดยใช้วิธีการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ขึ้นจากการลอกเลียนผลงานเก่ามาปะติดปะต่อกัน และการล้อเลียนขนบหรือประเภทของวรรณกรรม เหล่านี้แสดงถึงกรอบข้อจำกัดของการประพันธ์ซึ่งนักเขียนไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ในการได้รับอิทธิพลจากสิ่งที่มีมาก่อน การนำเอาเรื่องที่เป็นที่รู้จักและเป็นที่นิยมมาแยกส่วนและประกอบสร้างเป็นเรื่องราวใหม่ยืนยันถึงความไม่เป็นสิ่งแรกเริ่ม หากแต่เป็นผลพวงของการซึมซับอดีต ในอีกด้านหนึ่ง นักเขียนไม่สามารถเลี่ยงการสื่อสารกับผู้อ่านได้ ทำให้การแต่งวรรณกรรมเข้าลักษณะของ “เกมภาษา” ที่ผู้แต่งและผู้อ่านร่วมเล่นด้วยกันบน “กฎกติกา” หรือขนบและแนวทางการประพันธ์ที่มีมาก่อน

5. การผสมผสานความจริงกับความมหัศจรรย์

ในด้านการผสมผสานความจริงกับความมหัศจรรย์ บันเทิงคดีที่นำมาศึกษาใช้ความมหัศจรรย์ในการทำหน้าที่แสดงการเปรียบเทียบสภาวการณ์บางอย่างที่สอดแทรกอยู่ในชีวิตประจำวันหรือในความปกติธรรมดาสามัญ ซึ่งสัมผัสได้รับรู้ได้ด้วยอารมณ์ความรู้สึก แต่ไม่อาจสื่อออกมาได้ดดยตรงด้วยการพรรณาอย่างเหมือนจริง จินตนการอันมหัศจรรย์จึงเป็นเหมือนทางออกในการนำเสนอสภาวการณ์เช่นนั้น การผสมผสานความมหัศจรรย์ในเรื่องเล่าของโลกอันปกติสามัญเช่นนี้ยืนยันข้อจำกัดของเรื่องเล่าตามขนบสัจนิยมที่นำเสนอความเป็นจริงในเชิงประจักษ์หรือเป็นภววิสัยว่าเป็นความจริงแบบเดียว โดยนัยนี้ เท่ากับว่าความมหัศจรรย์ในวรรณกรรมยังเปิดโอกาสให้การตีความที่แตกต่างออกไป ไม่จำกัดแน่นอนอยู่ที่ความหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง

6. การใช้รูปแบบวรรณกรรมยอดนิยม

รูปแบบวรรณกรรมยอดนิยมที่มีการนำมาใช้คือวรรณกรรมพาฝัน วรรณกรรมแนวรักโศก แนวชีวิตต่อสู้โลดโผน แนวจินตนิยาย และแนววิทยาศาสตร์แฟนตาซี อย่างไรก็ตาม เนื่องจาก

ในวงวรรณกรรมไทย วรรณกรรมยอดนิยมได้รับการยกย่องอยู่แล้ว (ยกเว้นนิยายวิทยาศาสตร์) และนักเขียนวรรณกรรมยอดนิยมก็ได้รับการยกย่องอย่างสูง และอาจมากกว่านักเขียนวรรณกรรมแนวก้าวหน้าส่วนใหญ่ การใช้รูปแบบวรรณกรรมยอดนิยมจึงมีลักษณะของการยืนยันสถานะของวรรณกรรมยอดนิยม และเป็นการโต้แย้งกับแนวการประเมินค่าวรรณกรรมของนักเขียนนักวิจารณ์บางกลุ่มที่ให้ความสำคัญแก่วรรณกรรมในฐานะตัวแทนในการวิพากษ์วิจารณ์สังคม หรือเป็นสื่อแสดงความคิดทางปรัชญา

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าลักษณะหลังสมัยใหม่ในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยมิได้เป็นเพียงรูปแบบและกลวิธีที่ถูกนำมาใช้อย่างไร้ความหมายหรือปราศจากการเมืองเชิงอำนาจของศิลปะวรรณกรรม หากแต่แฝงนัยในการถกเถียง วิพากษ์วิจารณ์ โต้แย้ง หรืออาจตอกย้ำ ยืนยัน ยอมรับถึงข้อกำหนดกฎเกณฑ์ ขนบ แนวการประพันธ์ รวมทั้งแนวทางการประเมินค่าซึ่งค่อยพัฒนาขึ้นทีละน้อยนับตั้งแต่ยุคแรกของการรับรูปแบบการประพันธ์ประเภท “นว-นิยาย” หรือร้อยแก้วแนวใหม่เข้ามาเป็นรูปแบบการแต่งเรื่องบันเทิงคดีของไทย คือสมัยรัชกาลที่ 5 และกลายเป็นปรากฏการณ์ของความเป็นสมัยใหม่ในวงวรรณกรรมไทย

การเติบโตของร้อยแก้วแนวใหม่นี้ได้สร้างความเปลี่ยนแปลงสำคัญในวงวรรณกรรมไทย นั่นคือการที่ได้กลายเป็นรูปแบบที่ได้รับความนิยมอย่างมากในการแต่งและการอ่านวรรณกรรมไทยมาจนปัจจุบัน กล่าวได้ว่า “นว-นิยาย” เป็นรูปแบบการประพันธ์ที่เติบโตมาพร้อมกับการพัฒนาความเป็นสมัยใหม่ในไทย อุดมการณ์การพัฒนาความเป็นสมัยใหม่ไม่เพียงมุ่งเฉพาะการพัฒนาความเจริญทางวัตถุเท่านั้น แต่ยังแผ่ขยายมาสู่ความเจริญทางวัฒนธรรม ซึ่งรวมถึงวัฒนธรรมทางวรรณกรรมด้วย ลักษณะหลังสมัยใหม่ในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยดังที่กล่าวมาแล้วแสดงให้เห็นถึงการที่บันเทิงคดีร่วมสมัยส่วนหนึ่งตระหนักถึงและเริ่มแสดงออกถึงปฏิกิริยาต่อความเป็นสมัยใหม่ที่พัฒนาขึ้นในวัฒนธรรมวรรณกรรมแบบแผน

การพัฒนาความเป็นสมัยใหม่ในวงวรรณกรรม หรือวัฒนธรรมทางวรรณกรรมที่สำคัญคือการวางข้อกำหนดกฎเกณฑ์ มาตรฐาน เพื่อเป็นบรรทัดฐานหรือแบบอย่างของวัฒนธรรมวรรณศิลป์ชั้นสูง รวมถึงการจัดจำแนกประเภทของวรรณกรรมแยกออกจากันอย่างชัดเจน รูปธรรมของอุดมการณ์การพัฒนาความเป็นสมัยใหม่ในวงวรรณกรรมไทยในยุคแรกคือการสถาปนาวรรณคดีสโมสรขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6 และมีการพิจารณากำหนดความหมายของ “หนังสือดี” และ “หนังสือแต่งดี” รวมถึงถึงมีการพิจารณายกย่องวรรณกรรมเรื่องต่างๆ เป็นผลงานชั้นยอดของวรรณกรรมแต่ละประเภท รูปธรรมอีกประการหนึ่งคือการสถาปนาวิชาอักษรศาสตร์

เป็นศาสตร์ชั้นสูง มีหลักเกณฑ์หรือแนวทางเฉพาะ การอ่านและการประพันธ์วรรณกรรมไม่อาจทำได้หากเพียงแค่อ่านออกเขียนได้ นักเขียนและนักอ่านต้องมีวิชาความรู้ทางอักษรศาสตร์และความรอบรู้จึงจะสามารถแต่งวรรณกรรมได้อย่างดี หรือสามารถซาบซึ้งกับวรรณกรรมได้ ลักษณะดังกล่าวคลี่คลายมาสู่คุณสมบัติของนักวิจารณ์วรรณกรรม และสิทธิในการวิจารณ์วรรณกรรม/วรรณคดีไทย

อีกด้านหนึ่งของความเป็นสมัยใหม่ของวงวรรณกรรมไทยคือการรับรูปแบบและแนวการประพันธ์และอุดมการณ์วรรณกรรมแบบสัจนิยมของวรรณกรรมตะวันตกที่ไดรับความนิยมในยุคสมัยใหม่ (modern age) ตั้งแต่ประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 18 – 19 มาเป็นแนวการประพันธ์กระแสหลักกระแสหนึ่งในวงวรรณกรรมไทย การับคติสัจนิยมในวงวรรณกรรมไทยมีลักษณะเด่นสองประการ ประแรกคือการรับเอารูปแบบการประพันธ์มาใช้ในหมู่นักเขียน ประการที่สองคือการซึมซับอุดมการณ์ของสัจนิยมในการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับโลกความเป็นจริง ในด้านรูปแบบการประพันธ์นั้น กล่าวได้ว่าวรรณกรรมสัจนิยมกลายเป็นรูปแบบและแนวการประพันธ์กระแสหลักกระแสหนึ่งในปัจจุบัน ดังจะเห็นว่าวรรณกรรมยอดนินมของไทยจำนวนมากใช้กลวิธีการเล่าเรื่องแนวสัจนิยมในการนำเสนอเรื่องราวชีวิตตัวละครที่มีลักษณะใกล้เคียงกับชีวิตความเป็นอยู่ของคนในโลกความเป็นจริง ในด้านอุดมการณ์สัจนิยมนั้นยิ่งนับว่ามีผลอย่างมาก ไม่เฉพาะด้านการประพันธ์ แต่ยังมีผลต่อความเชื่อและทัศนคติต่อวรรณกรรมด้วย การที่สัจนิยมมีแนวคิดที่เชื่อว่าวรรณกรรมหรือศิลปะมีหน้าที่ในการเสนอภาพชีวิตอย่างตรงไปตรงมาและไม่มีความคิดเห็นส่วนตัวของผู้ประพันธ์หรือศิลปินเข้าไปปะปน หรือคือการแสดงภาพสิ่งต่างๆ อย่างที่ “เป็นจริง” ทำให้วรรณกรรมถูกมองว่ามีบทบาทในการนำเสนอภาพความจริงของชีวิตและสังคมและวรรณกรรมเป็นกระจกสะท้อนสังคมอย่างเที่ยงตรง แนวคิดดังกล่าวถูกถ่ายทอดและตอกย้ำเสมอมาในวงวรรณกรรมไทย ไม่ว่าจะในสถาบันการศึกษาหรือในการพิจารณาให้รางวัลวรรณกรรม รวมไปถึงการวิจารณ์วรรณกรรมด้วย

ที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือการรับอุดมการณ์วรรณกรรมสัจนิยมแนวสังคมนิยมมใช้ในการประพันธ์วรรณกรรมเพื่อการต่อสู้ทางการเมือง ผลพวงของอุดมการณ์วรรณกรรมสัจนิยมแนวสังคมนิยมในไทยคือการก่อเกิดวรรณกรรมแนวเพื่อชีวิตที่ยึดมั่นในอุดมการณ์ art for life’s sake แทน art for art’s sake ที่จิตร ภูมิศักดิ์ นำมาเผยแพร่ในหนังสือ*ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน* และนักเขียนมีภาระหน้าที่ในการสนับสนุนการต่อสู้เพื่อการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง ซึ่งต่อมาคลี่คลายมาเป็นการต่อสู้กับการเมืองเชิงอำนาจในสังคม เหล่านี้ทำให้เกิดค่านิยมในการยกย่องวรรณกรรมแนวเพื่อชีวิตเป็นวรรณกรรมสร้างสรรค์ มีคุณค่าเหนือวรรณกรรมยอดนิยม

ลักษณะหลังสมัยใหม่ในบันเทิงคดีร่วมสมัยที่นำมาศึกษาแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างบันเทิงคดีร่วมสมัยกับความเป็นสมัยใหม่ของวงวรรณกรรมไทยทั้งในแง่ความตระหนักรู้และต้านกระแสที่สืบเนื่องมาจากการเติบโตของวรรณกรรมในยุคการพัฒนาความเป็นสมัยใหม่

จากรูปแบบและกลวิธีการเล่าเรื่องของบันเทิงคดีร่วมสมัยที่นำมาศึกษาแสดงให้เห็นทัศนคติที่เด่นชัดในการที่นักเขียนตระหนักถึงแนววรรณกรรมที่ส่งอิทธิพลครอบงำวงวรรณกรรมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งขนบและอุดมการณ์วรรณกรรมเพื่อชีวิตที่มีอิทธิพลต่อการเขียนการอ่านและการประเมินค่าวรรณกรรมไทย ส่งผลให้รูปแบบและกลวิธีการประพันธ์วรรณกรรมไม่สามารถเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมได้มากนัก ความตระหนักรู้ดังกล่าวทำให้วรรณกรรมกลุ่มนี้จัดที่ทางให้ตนเองกลับเข้าสู่ภารกิจแรกเริ่มของวรรณกรรม นั่นคือการเล่าเรื่อง และเสนอให้ผู้อ่านมองเห็นและยอมรับธรรมชาติของวรรณกรรมในเรื่องนี้

รูปแบบและกลวิธีการเล่าเรื่องของบันเทิงคดีที่นำมาศึกษาแสดงให้เห็นความตระหนักรู้และการยอมรับวรรณกรรมในฐานะที่เป็นเรื่องแต่ง เป็นโลกภายในที่ไม่อ้างอิงกับความเป็นจริงในโลกภายนอก ในบันเทิงคดีกลุ่มที่ศึกษานี้ ปรากฏเห็นชัดว่า โดยส่วนใหญ่ปฏิเสธและโต้แย้งกับการประพันธ์ในกระแสสัจนิยม และสัจนิยมแนวสังคมนิยม (รวมถึงธรรมชาตินิยม) ที่มีอุดมการณ์ในการถ่ายทอดภาพสังคมให้ปรากฏ และเชื่อว่าวรรณกรรมมีพลังอำนาจในการสร้างสรรค์เปลี่ยนแปลงและแก้ปัญหาของโลกความเป็นจริงได้

นอกจากนี้ บันเทิงคดีไทยร่วมสมัยที่นำมาศึกษายังแสดงให้เห็นถึงแนวโน้มของการยอมรับวัฒนธรรมที่สืบเนื่องมาจากอดีต วัฒนธรรมประชานิยม และวัฒนธรรมชายขอบ ในฐานะวัฒนธรรมหนึ่งที่ดำรงอยู่ในสังคมไทย บันเทิงคดีกลุ่มนี้ไม่ปฏิเสธว่าวัฒนธรรมเหล่านั้นได้กลายมาเป็นต้นแบบ เป็นที่มา เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานใหม่ โดยมิได้อวดอ้างตนเป็นสิ่งที่มีคุณค่ากว่าของเดิม

สุดท้าย กลวิธีการเล่าเรื่องของบันเทิงคดีร่วมสมัยที่นำมาศึกษาแสดงถึงการลดทอนคุณค่าและความสำคัญของกฎเกณฑ์มาตรฐานทางวรรณกรรมที่สถาปนาผ่านสถาบันการศึกษา วิชาการ การวิจารณ์ โดยเฉพาะการจัดจำแนกประเภทวรรณกรรม การกำหนดรูปแบบและโครงสร้างของวรรณกรรม ทั้งนี้ไม่ได้เป็นการปฏิเสธกฎเกณฑ์มาตรฐานเหล่านั้นว่าไม่มีความสำคัญโดยสิ้นเชิง หากแต่เป็นการปฏิเสธความจริงแท้ของกฎเกณฑ์มาตรฐานเหล่านั้น บันเทิงคดีที่นำมาศึกษาแสดงการยอมรับและตระหนักรู้ถึงการมีสิ่งเหล่านั้นดำรงอยู่เป็นกรอบ

ข้อจำกัดทางการประพันธ์ ซึ่งอธิบายด้วยทัศนคติแบบหลังสมัยใหม่ สิ่งเหล่านั้นก็คือกฎกติกาของการละเล่นนั่นเอง

เมื่อพิจารณาลักษณะหลังสมัยใหม่ที่บันเทิงคดีที่ศึกษานำเสนอทั้งในแง่เนื้อหาหรือประเด็นที่หยิบยกมาพูดถึง ประกอบกับรูปแบบกลวิธีการประพันธ์แล้ว จะเห็นได้ว่าบันเทิงคดีร่วมสมัยกลุ่มนี้ไม่ได้ส่งสัญญาณถึงความเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมในโลกความเป็นจริงภายนอก หากแต่ส่งสัญญาณถึงความเปลี่ยนแปลงด้านมุมมองและท่าทีที่มีต่อสภาวะสังคมในโลกความเป็นจริงภายนอก ซึ่งกล่าวได้ว่าบันเทิงคดีร่วมสมัยกลุ่มนี้เสนอมุมมองต่อปรากฏการณ์ของสังคมเปลี่ยนไปจากมุมมองแบบเก่าดังนี้

1. ปรากฏการณ์สังคมทุนนิยม บันเทิงคดีไทยร่วมสมัยขยายปรากฏการณ์สังคมทุนนิยมออกไปจากเรื่องการกดขี่ทางชนชั้นเป็นมโนทัศน์ของวรรณกรรมเพื่อชีวิต ไปสู่ปรากฏการณ์ของสังคมบริโภค และปัญหาของ “ผู้บริโภค” ซึ่งรวมเอาคนทุกกลุ่มในสังคมไว้ ไม่ว่าคนผู้นั้นจะเป็นคนชนชั้นใดต่างก็อยู่ในวงจรชั่วร้ายของการบริโภคเช่นเดียวกัน และอีกกลุ่มหนึ่งที่ถูกพูดถึงซึ่งนับว่ายังคงเป็นความสืบเนื่องจากมโนทัศน์แบบเดิม คือกลุ่ม “ผู้ถูกบริโภค” ซึ่งมักเป็นกลุ่มที่มีวัฒนธรรมเป็นทุน ได้แก่ชาวบ้านทั้งหลาย คนเหล่านี้กลายเป็นเป้าหมายของผู้ผลิตและผู้บริโภค พวกเขาประสบปัญหาที่สุดในการดำรงชีวิตอย่างมีศักดิ์ศรีในสังคมที่ต้องการบริโภควัฒนธรรมของพวกเขาในฐานะ “คนอื่น”

2. ระบบคุณค่า/จริยธรรม บันเทิงคดีร่วมสมัยที่นำมาศึกษาได้ตั้งคำถามหรือตั้งข้อสังเกตต่อสิ่งเป็นระบบคุณค่าต่างๆ และแสดงปรากฏการณ์การเปลี่ยนผ่านของยุคสมัยด้วยการเปลี่ยนแปลงระบบคุณค่า/จริยธรรม มาตรฐานทางจริยธรรมได้กลายเป็น “สิ่งที่ใช้การไม่ได้” แต่เป็น “ภาพลักษณ์ที่สร้างได้”

3. อำนาจรัฐ บันเทิงคดีที่นำมาศึกษาบางเรื่องแสดงมุมมองต่ออำนาจรัฐเปลี่ยนไปจากที่มีการนำเสนอในวรรณกรรมไทยในอดีต แต่เดิมอำนาจรัฐถูกมองว่าเป็นปัญหาของการที่ผู้มีอำนาจใช้อำนาจอย่างไม่เป็นธรรม ซึ่งนั่นหมายความว่า อำนาจรัฐโดยตัวของมันเองมีความชอบธรรมอยู่ แต่สิ่งที่ไม่ชอบธรรมคือผู้ใช้อำนาจ ในบันเทิงคดีที่นำมาศึกษา ปัญหาเรื่องอำนาจรัฐได้แปรรูปไปจากเดิม อำนาจรัฐมีบทบาทเข้ามาควบคุมจัดการคนในบังคับของรัฐ ซึ่งก็คือประชาชนผ่านกลไกต่างๆ มิใช่อำนาจปกครองแต่เพียงอย่างเดียว นอกจากนั้น บันเทิงคดีที่นำมาศึกษาอีกหลายเรื่องแสดงให้เห็นว่า ในสังคมร่วมสมัย ไม่เพียงรัฐเท่านั้นที่มีอำนาจควบคุมและจัดการคนในสังคม หากแต่การควบคุมและจัดการคนในสังคมเกิดจากปฏิบัติการของวาทกรรม ซึ่งทำให้ทุกคน

ในสังคมต่างถูกควบคุมและจัดการ ในขณะเดียวกันก็มีส่วนร่วมในการใช้อำนาจควบคุมและจัดการคนอื่นด้วยเช่นกัน

4. ภาวะของปัจเจกบุคคล บันเทิงคดีร่วมสมัยกลุ่มนี้ไม่ได้เสนอภาวะของปัจเจกบุคคลที่เป็นทุกข์กับความแปลกแยกจากคนอื่นหรือสังคมรอบตัวดังเช่นวรรณกรรมยุคก่อนหน้านี้ บันเทิงคดีที่ศึกษาเสนอภาพปัจเจกบุคคลที่ติดอยู่ในสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ทั้งโดยกาลเวลาที่เปลี่ยนไป และโดยสถานที่และสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนไปเนื่องจากการย้ายถิ่นฐาน การดำเนินชีวิตอยู่ในสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมอย่างรวดเร็วทำให้ปัจเจกบุคคลรู้สึกไม่คุ้นเคยและโหยหาสภาวะที่เคยเป็นมาในอดีต ในขณะเดียวกันก็ตระหนักได้ว่าไม่สามารถกำหนดหรือควบคุมตนเองได้โดยอิสระปราศจากเงื่อนไขผูกพัน และกลายเป็นว่าปัจเจกบุคคลในสังคมร่วมสมัยมีปัญหากับความแปลกแยกกับตนเอง มากกว่าแปลกแยกกับคนอื่นหรือสังคม บันเทิงคดีที่นำมาศึกษาแสดงให้เห็นปัจเจกบุคคลกลับมามีปัญหากับตนเอง และการที่ปัจเจกบุคคลพยายามประนีประนอมกับความหลากหลายภายในตนเอง

5. ภาวะความหลากหลาย บันเทิงคดีร่วมสมัยที่นำมาศึกษามีแนวโน้มที่จะแสดงความแตกต่าง ความไม่เป็นพวกเดียวกัน ทั้งระหว่างปัจเจกบุคคลและกลุ่มสังคมวัฒนธรรม ให้ปรากฏและเป็นที่รับรู้ในฐานะของ “ความหลากหลาย” แทนที่จะนำเสนอภาพ “ความเป็นอื่น” ของปัจเจกบุคคลหรือกลุ่มสังคมวัฒนธรรมที่แตกต่างกับ “มาตรฐาน” ซึ่งมีสังคมกรุงเทพฯ ร่วมสมัยเป็นศูนย์กลาง กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ บันเทิงคดีร่วมสมัยทำหน้าที่เป็นพื้นที่ของการเรียกร้อง ต่อรอง และตอบโต้ เพื่อการยอมรับความแตกต่าง “ระหว่างกัน” มากกว่าจะตอกย้ำถึงความแตกต่าง “ไปจาก” ศูนย์กลาง

จากกลวิธีการนำเสนอลักษณะหลังสมัยใหม่ทั้งในด้านภาวะของสังคมและวรรณกรรม กล่าวได้ว่าแม้ว่าบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทยกลุ่มนี้จะมีลักษณะหลังสมัยใหม่แฝงอยู่ทั้งในกระบวนการเล่าเรื่องและแนวคิด แต่กระนั้นผลงานส่วนหนึ่งก็แสดงถึงผลพวงของปรากฏการณ์หลังสมัยใหม่ในน้ำเสียง “โหยหาอดีต” ที่ปรากฏอยู่ในการพยายามเหนี่ยวรั้งระบบคุณค่าชุดเก่าไว้และสร้างความรู้สึก “สูญเสีย” ให้แก่ผู้อ่าน ผลงานอีกส่วนหนึ่ง แม้จะมีน้ำเสียง “เสียดาย” แต่ก็มิได้คาดหมายที่จะหวนกลับไปสู่ระบบคุณค่าดั้งเดิมอย่างเต็มที่ หากพยายามแสวงหาแนวทางใหม่และวิธีการใหม่ที่จะช่วยประนีประนอมความหลากหลายที่ปรากฏขึ้นในท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของสังคมได้ บทบาทที่บันเทิงคดีร่วมสมัยกลุ่มนี้แสดงออกจึงแสดงให้เห็นท่าทีที่เปลี่ยนไปของวรรณกรรม กล่าวคือ วรรณกรรมตระหนักถึงตนเองว่าเป็นปฏิบัติการทาง

วัฒนธรรมที่มีอำนาจในการสร้างและส่งต่อความคิด วรรณกรรมจึงยอมรับและเสนอตนเป็นส่วนหนึ่งของการแย่งชิงพื้นที่ทางความคิดในสังคม ทั้งนี้โดยผ่านรูปของจินตนาการแห่งภาษาและเรื่องเล่า

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ความซับซ้อนของการเล่าเรื่อง: ลักษณะหลังสมัยใหม่ในบันเทิงคดีร่วมสมัยของไทย” นอกจากจะแสดงผลการศึกษาเกี่ยวกับปรากฏการณ์หนึ่งของวงวรรณกรรมร่วมสมัยของไทยแล้ว ยังแสดงให้เห็นกระแสความเคลื่อนไหวของบันเทิงคดีไทยกลุ่มหนึ่งที่มีแนวโน้มร่วมไปกับกระแสโลก จากผลงานของนักเขียนไทยที่นำมาศึกษา อาจกล่าวได้ว่าบันเทิงคดีของไทยได้เข้าร่วมกระแสความเคลื่อนไหวทางสังคมวัฒนธรรมและวรรณกรรมแบบหลังสมัยใหม่ โดยนำเอาลักษณะหลังสมัยใหม่ทั้งด้านแนวคิดและกลวิธีมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน สะท้อนให้เห็นโลกทัศน์และมุมมองต่อสังคมวัฒนธรรมและวรรณกรรมที่ต่างไปจากเดิม

นอกจากนี้ แนวคิดและกลุ่มทฤษฎีหลังสมัยใหม่ยังเปิดโอกาสให้มีการศึกษาวรรณกรรมไทยทั้งวรรณคดีและวรรณกรรมร่วมสมัยในแง่มุมที่หลากหลายมากขึ้น ทั้งในการศึกษาตีความวรรณกรรมในแง่มุมของหลังสมัยใหม่ การศึกษากระแสความคิดหลังสมัยใหม่ในกลุ่มวรรณกรรม หรือการศึกษาในเชิงประวัติซึ่งจะเป็นประโยชน์ในการสร้างมุมมองและแนวทางในการศึกษาวิจัยวรรณกรรมไทยต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กนกพงศ์ สงสมพันธุ์. 2536ก. "นักเขียนใหม่." ใน *สะพานขาด*, หน้า 21 – 33. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: นกสีเหลือง.

กนกพงศ์ สงสมพันธุ์. 2536ข. "โลกใบเล็กของซัลมาน." ใน *สะพานขาด*, หน้า 59 – 76. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: นกสีเหลือง.

กานติ ณ ศรัทธา. 2535. "ตัวละครดื้อรั้น." ใน *เสรีภาพในกล่องของขวัญ*, หน้า 30 – 37. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ.

กิมย้ง. 2535. *กระบี่เย้ยยุทธจักร*. เล่ม 1. พิมพ์ครั้งที่ 2. แปลโดย น. นพรัตน์. กรุงเทพฯ: สกายบุ๊กส์.

กีรติ บุญเจือ. 2545. *ปรัชญาหลังนวยุค แนวคิดเพื่อการศึกษาแผนใหม่*. กรุงเทพฯ: ดวงกมล.

กุหลาบ มัลลิกะมาส. 2509. *คติชาวบ้าน*. พระนคร: สมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทย.

แก้วเก้า. 2544. *นิยายนิรภัย*. กรุงเทพฯ: เพื่อนดี.

แก้วเก้า. 2545. *ปลายเทียน*. กรุงเทพฯ: เพื่อนดี.

โกวเล้ง. มปป. *ฤทธิ์มีดสั้น*. แปลโดย ว. ณ เมืองลุง. มปท.: สื่อสัจจา.

คอยนุช. 2546. *หมานคร*. กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์.

คอยนุช. 2549. *นาครเขษม*. กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์.

ฆัสรา ขมะวรรณ. 2542. Modernity, Modernism, Postmodernity, Postmodernism: บทสำรวจการนิยาม. *วารสารสังคมศาสตร์* 30: 92 – 115.

จันทนี เจริญศรี. 2545. *โพสต์โมเดิร์นกับสังคมวิทยา*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: วิภาษา.

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. 2545. *โลกศิลปะศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุมพฏ คำสนอง. 2542. หลังสมัยใหม่ (What is Postmodernism?). *วารสารสังคมศาสตร์* 30: 116 – 127.

ชัยสิริ สมุทรวณิช. 5 – 6 กรกฎาคม 2546. โลกของจอม. *ผู้จัดการรายวัน* : 14.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. 2538. บทส่งท้ายผู้แปล. ใน โบม, แอล. แฟรงค์, *พ่อมดมหัศจรรย์แห่งออซ*, หน้า 257 – 270. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า.

ชาตรี ประกิตนนทการ. 2547. *การเมืองและสังคมไทยในศิลปะสถาปัตยกรรม สยามสมัย ไทยประยุกต์ ชาตินิยม*. กรุงเทพฯ: มติชน.

ชาติ กอบจิตติ. 2536. *เวลา*. กรุงเทพฯ: หอน.

ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์. 2545ก. ไซเบอร์พังค์ นวนิยายวิทยาศาสตร์แนวโพสต์ดมเดิร์น. ใน *อ่าน (ไม่) เอาเรื่อง*, หน้า 361 – 386. กรุงเทพฯ: คบไฟ.

ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์. 2545ข. *เวลา* และความน่าเบื่อที่น่าสนใจ. ใน *อ่าน (ไม่) เอาเรื่อง*, หน้า 151 – 157. กรุงเทพฯ: คบไฟ.

ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์. 2547. ไม่มีอะไรจริงๆ หรือ ใน 'เวลา' ของ ชาติ กอบจิตติ. ใน *25 ปีซีไรต์ รวมบทวิจารณ์คัดสรร*, หน้า 491 – 497. กรุงเทพฯ: สมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. 2547. สภาวะหลังสมัยใหม่. *วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร* 24: 9 – 59.

ณัฐพงษ์ สุพรรณภพ. 2546. *เนียะมาเริงมูยขะเนีย (คนละเรื่องเดียวกัน)*. กรุงเทพฯ: สำนักหนังสือใต้ดิน.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. 2506. ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 6. *ประชุมพงศาวดาร เล่ม 5*. มปท.: โรงพิมพ์คุรุสภา.

แดนอรัญ แสงทอง. 2546. *เจ้าการะเกด เรื่องรักแต่เมื่อครั้งบรมสมกัปป์*. ประจวบคีรีขันธ์: แมวคราว.

ตรีศิลป์ บุญขจร. 3 – 9 ตุลาคม 2540. ต่างมุมมอง: จากประวัติศาสตร์ไทยในนวนิยาย – คำประกาศซีไรต์ ถึงเรื่องเล่าแนวใหม่. *เนชั่นสุดสัปดาห์*: 66 – 68.

ทมยันตี. 2547ก. *กษัตริยา*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ณ บ้านวรรณกรรม กรุ๊ป.

ทมยันตี. 2547ข. *แก้วกัลยาแห่งแผ่นดิน*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ณ บ้านวรรณกรรม กรุ๊ป.

ทมยันตี. 2547ค. *อธิราชา*. 2 เล่ม. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ณ บ้านวรรณกรรม กรุ๊ป.

ทินกร หุตางกูร. 2545. *โลกของจอม*. กรุงเทพฯ: เม่นวรรณกรรม.

ทีปกร. 2540. ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน. กรุงเทพฯ: นกฮูก.

ธงชัย วินิจจะกูล. 2534. *วิธีการศึกษาประวัติศาสตร์แบบวงศาวิทยา (Genealogy)*. รายงานโครงการวิจัยเสริมหลักสูตร คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. (อัดสำเนา)

ธงชัย วินิจจะกูล. 2544. การศึกษาประวัติศาสตร์แบบ Postmodern. ใน กาญจนี ละอองศรี (บรรณาธิการ), ลืมโคตรเหง้าก็เผาแผ่นดิน, หน้า 350 – 390. กรุงเทพฯ: มติชน.

ธงชัย วินิจจะกูล. 2546. ผู้ร้ายในประวัติศาสตร์ไทย กรณีพระมหาธรรมราชา ผู้ร้ายกลับใจหรือถูกใส่ความ โดย plot ของนักประวัติศาสตร์. ใน พิเศษ เจียจันทร์พงษ์, *การเมืองในประวัติศาสตร์ยุคสุโขทัย – อยุธยา พระมหาธรรมาชา กษัตราธิราช*, หน้า 146 – 183. กรุงเทพฯ: มติชน.

ธเนศ วงศ์ยานนาวา. 2542. ท่องไปในแดนโพสต์โมเดิร์น: ความเหมือน/อัตลักษณ์/และความแตกต่างในทางการเมือง. *รัฐศาสตร์สาร* 22: 333 – 382.

ธำรงศักดิ์ เพชรเลิศอนันต์. 2543. *2475 และ 1 ปี หลังการปฏิวัติ*. กรุงเทพฯ: สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธีระ นุชเปี่ยม. 2539 – 2540. ความรู้ อำนาจ อุดมการณ์ ในวาทกรรมประวัติศาสตร์. *วารสารร่มพฤกษ์*. 15 (ตุลาคม – มกราคม): 6 – 26.

ธีระ นุชเปี่ยม. 2545. “Postmodern History” วิกฤตหรือความก้าวหน้าของประวัติศาสตร์. *จุลสารไทยคดีศึกษา* 18 (พฤษภาคม – กรกฎาคม): 38 – 54.

เชียรชาย อักษรดิษฐ์. 2545. ชุธาติ: ความเชื่อเรื่อง “พระธาตุประจำปีเกิดในล้านนา” ปรากฏการณ์ทางอำนาจ ศรัทธา มายาคติ. ใน *ล้านนา: จักรวาล ตัวตน อำนาจ*. กรุงเทพฯ: โครงการอาณาบริเวณศึกษา 5 ภูมิภาค.

นพพร ประชากุล. 2544. คำนำเสนอบทแปล. ใน *มายาคติ*, หน้า 1 – 18. กรุงเทพฯ: คบไฟ.

นพพร ประชากุล และ ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์. 2546. บทสัมภาษณ์: มองหลากมุมโพสต์โมเดิร์น. ใน ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์, *เชิงอรรถวัฒนธรรม,* หน้า 165 – 192. กรุงเทพฯ: วิภาษา.

นฤมิตร สอดศุข. 2547. ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน: นวนิยายการเมืองในยุค Postmodern. ใน *25 ปีซีไรต์ รวมบทวิจารณ์คัดสรร*, หน้า 543 – 549. กรุงเทพฯ: สมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์.

บาร์ตส์ โรลองด์. 2547. มรณกรรมของผู้แต่ง. ใน *พลังการวิจารณ์: วรรณศิลป์*, หน้า 699 – 709. กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น.

บุญส่ง ชัยสิงห์กานานนท์. 2539 – 2540. ปรัชญาหลังสกุลสมัยใหม่ (Postmodernism). *วารสารร่มพฤกษ์* 15 (ตุลาคม – มกราคม): 57 – 102.

เบญจนาฏ วัฒนมณี. 2539. *เรื่องสั้น “แนวทดลอง” ของไทย ช่วง พ.ศ. 2525 – 2535*. ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร.

ป. อินทรปาลิต. 2538. *เสือดำ*. เล่ม 1. กรุงเทพฯ: ผดุงศึกษา.

ประคอง นิมมานเหมินทร์. 2517. *ลักษณะวรรณกรรมภาคเหนือ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย.

ประคอง นิมมานเหมินทร์. 2543. *นิทานพื้นบ้านศึกษา*. กรุงเทพฯ: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประมวล มณีโรจน์. 2537. “ตัวสุดท้าย – โดมิโน.” ใน สุชาติ สวัสดิ์ศรี (บรรณาธิการ). *เรื่องสั้นช่อการะเกด เล่ม 17 โลภานุวัตร*.

ประวิทย์ แต่งอักษร. 2541. ภาพ (PHOTOGRAPHY) REALISM – FORMALISM. ใน *มาทำหนังกันเถอะ*, หน้า 3 – 17. กรุงเทพฯ: แพรวเอนเตอร์เทน.

ปราบดา หยุ่น. 2544ก. "มารุตมองทะเล." ใน *ความน่าจะเป็น*, หน้า 183 – 193. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สุดสัปดาห์สำนักพิมพ์.

ปราบดา หยุ่น. 2544ข. "เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า." ใน *ความน่าจะเป็น*, หน้า 97 – 108. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สุดสัปดาห์สำนักพิมพ์.

ปราบดา หยุ่น. 2547 *แพนด้า*. กรุงเทพฯ: openbooks

ปราบดา หยุ่น. 2548. "บารmeของพ่อมัน." ใน *ความสะอาดของผู้ตาย*, หน้า 106 – 126. กรุงเทพฯ: สุดสัปดาห์สำนักพิมพ์.

ปริทรรศ หุตางกูร. 2545ก. "แม่มดบนตึก." ใน *แม่มดบนตึก*, หน้า 89 – 105. กรุงเทพฯ: รูปจันทร์.

ปริทรรศ หุตางกูร. 2545ข. "ห้องเธอห้องฉัน คั่นกันด้วยความเหงา." ใน *แม่มดบนตึก*, หน้า 141 – 155. กรุงเทพฯ: รูปจันทร์.

ผ่องพันธุ์ มณีรัตน์. 2529. *มานุษยวิทยากับการศึกษาคติชาวบ้าน*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พ. สุวรรณ. 2542. *พระธาตุอินทร์แขวน อัศจรรย์เจดีย์อันศักดิ์สิทธิ์*. กรุงเทพฯ: บ้านมงคล.

พัฒนา กิติอาษา. 2546. บทบรรณาธิการ. ใน *มานุษยวิทยากับการศึกษาปรากฏการณ์โหยหาอดีตในสังคมไทยร่วมสมัย*, หน้า 1 – 48. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์กรมหาชน).

พิเชฐ แสงทอง. 16 – 22 ตุลาคม 2543. "ความน่าจะเป็น" เรื่องเล่า เรื่องเล่น เรื่องไม่เป็นเรื่อง. *เนชั่นสุดสัปดาห์*: 54 – 55.

พิสิฐ ภูศรี. 2544. "พระเจ้าตายแล้ว!" ใน *นครคลื่นเหียน*, หน้า 57 – 71. กรุงเทพฯ: ดับเบิ้ลนายน์.

พิทยลาภพฤฒิยากร, กรมหมื่น. 2506. *เรื่องพระราม*. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์.

ม. ศรีบุษรา. 2534. *ลังกาสิบโห (รามเกียรติ์ของไทยลื้อ)*. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

มนสิกุล โอวาทเภสัชช์. 19 – 25 กันยายน 2540. เมื่อคำประกาศซีไรต์กลายเป็นโฆษณาชวนเชื่อ. *มติชนสุดสัปดาห์*: 24 – 28.

มหาราชวงษ์พงศาวดารพม่า. 2545. แปลโดย นายต่อ. กรุงเทพฯ: มติชน.

มารค ตามไท. 2539 – 2540. ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับ Postmodernism. *วารสารร่มพฤกษ์*. 15 (ตุลาคม – มกราคม): 44 – 56.

มาร์เซล บารังส์. 2547. ไม่มีอะไร ไม่มีอะไรจริงๆ บทวิจารณ์นวนิยายเรื่อง “เวลา” ของ ชาติ กอบจิตติ. ใน *25 ปีซีไรต์ รวมบทวิจารณ์คัดสรร*, หน้า 479 – 490. กรุงเทพฯ: สมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์.

มาลา คำจันทร์. 2534. *เจ้าจันท์ผมหอมนิราศพระธาตุอินทร์แขวน*. กรุงเทพฯ: คณาธรบุ๊คเซอร์วิส.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2541. *พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ – ไทย*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2545. *พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ – ไทย*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2546. *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542*. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คพับลิเคชั่นส์.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. 2547. เวลา: มิติเวลาจากกลศิลป์สามประสาน. ใน *25 ปีซีไรต์ รวมบทวิจารณ์คัดสรร*, หน้า 498 – 503. กรุงเทพฯ: สมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์.

เริงศักดิ์ กำธร, บรรณาธิการ. 2537. *วิเคราะห์ วิพากษ์ เห็นด้วย คัดค้าน เวลา รางวัลซีไรท์ ปี 2537*. กรุงเทพฯ: บางหลวง.

วรรณะ กวี. 2544. “ภารกิจ.” ใน *ช่อปาริชาต 2001*, 43 – 53. กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า 2543.

วัชรา บุญจรรยา. 2545. *วิเคราะห์กลวิธีการนำเสนอเรื่องในงานเขียนของวินทร์ เลียววาริณ*. ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต วิชาเอกภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วาณิช จรุงกิจอนันต์. 26 กันยายน – 2 ตุลาคม 2546. ใจหาย. *มติชนสุดสัปดาห์*: 71.

วินทร์ เลียววาริณ. 2537. “ปทานุกรมชีวิต ฉบับคนชั้นกลางกรุงเทพฯ.” ใน *อาเพศกำสรวล*, หน้า 147 – 165. กรุงเทพฯ: 113.

วินทร์ เลียววาริณ. 2539. *ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า.

วินทร์ เลียววาริณ. 2542ก. “เชิงเม้ง.” *สิ่งมีชีวิตที่เรียกว่าคน*, หน้า 235 – 273. พิมพ์ครั้งที่สาม. กรุงเทพฯ: ดับเบิลนายน์ พริ้นติ้ง.

วินทร์ เลียววาริณ. 2542ข. “ยี่สิบปีหลัง.” *สิ่งมีชีวิตที่เรียกว่าคน*, 135 – 143. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ดับเบิ้ลนายน์ พริ้นติ้ง.

วิภา เสนานาญ กงกะนันทน์. 2540. *กำเนิดนวนิยายในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า.

วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547. *ศิลปะหลังสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

วีณา เอี่ยมประไพ. 2535. *หลักฐานทางประวัติศาสตร์*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ศ. จินดาวงศ์. 2543. *ฟ้าทะลายโจร*. กรุงเทพฯ: ศรีสารา.

ศรีบูรพา. 2510. *ลูกผู้ชาย*. ธนบุรี: ผดุงศึกษา

ศรีบูรพา. 2522. *ข้างหลังภาพ*. กรุงเทพฯ: บรรณกิจ.

ศรีบูรพา. 2536. *ผจญบาป*. กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า.

ศิราพร ฐิตะฐาน. 2523. *ทฤษฎีการแพร่กระจายของนิทาน*. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง. 2539. *ในท้องถิ่นมีนิทานและการละเล่น...: การศึกษาคติชนในบริบททางสังคมไทย*. กรุงเทพฯ: มติชน.

ศิราพร ณ ถลาง. 2548. *ทฤษฎีคติชนวิทยา: วิธีวิทยาในการวิเคราะห์ตำนาน – นิทานพื้นบ้าน*. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมพร สิงห์โต. 2520. *ความสัมพันธ์ระหว่างรามายณะของวาลมีกิและรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1*. เอกสารการนิเทศการศึกษา ฉบับที่ 192. หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู.

สรัสวดี อ๋องสกุล. 2539. *ประวัติศาสตร์ล้านนา*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

สรายุทธ์ ธรรมโชโต. 2547. ความน่าจะเป็น 'โพสต์โมเดิร์น' ของ 'ความน่าจะเป็น'. ใน *25 ปีซีไรต์ รวมบทวิจารณ์คัดสรร*, หน้า 671 – 689. กรุงเทพฯ: สมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์.

สายชล สัตยานุรักษ์. 2545. *ความเปลี่ยนแปลงในการสร้าง ชาติไทย" และ "ความเป็นไทย" โดยหลวงวิจิตรวาทการ*. กรุงเทพฯ: มติชน.

สายชล สัตยานุรักษ์. 2546. *สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ การสร้างอัตลักษณ์ "เมืองไทย" และ "ชั้น" ของชาวสยาม*. กรุงเทพฯ: มติชน.

สายัณห์ แดงกลม. 2550. เสพศิลป์และกลืนกินความร่วมสมัย? ใน *สู่พรมแดนความรู้เรื่องวัฒนธรรมบริโภค*, หน้า 123 – 163. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์กรมหาชน).

สุชาติ สวัสดิ์ศรี. 2535. ว่าด้วยเรื่องสั้น "แนวทดลอง." ใน *ช่อปาริชาต 1: ฝนหยดเดียว*, หน้า 7 – 20. กรุงเทพฯ: ช่างวรรณกรรม.

สุเนตร ชุตินธรานนท์. 2542. *พระสุพรรณกัลยา จากตำนานสู่หน้าประวัติศาสตร์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ประชาชน.

สุพรรณี วราทร. 2519. *ประวัติการประพันธ์นวนิยายไทย*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

เสฐียรโกเศศ. 2515. *อุปกรณ์รามเกียรติ์*. นครหลวงฯ: บรรณาคาร.

เสถียร จันทิมาธร. 2539. ขอแสดงความนับถือ. ใน วินทร์ เลียววารินทร์, *ประชาธิปไตยบนเส้นขนาน*, หน้า 2 – 4. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า.

เสน่หา บุณยรักษ์. 2519. *วรรณกรรมค่าวของภาคเหนือ*. เอกสารการนิเทศการศึกษา ฉบับที่ 176 หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู.

เสนาะ เจริญพร. 2548. *ผู้หญิงกับสังคม ในวรรณกรรมไทยยุคฟองสบู่*. กรุงเทพฯ: มติชน.

อรศรี งามวิทยาพงศ์. 2546. *กระบวนทัศน์และการจัดการความยากจนในชนบทของรัฐในช่วงแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 1 – 8 พ.ศ. 2504 – 2544*. วิทยานิพนธ์สังคมสงเคราะห์ศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต สาขาบริหารสังคม คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

อัญชัน. 2539. "สินในน้ำฝน." ใน *ผู้แลเห็นลม*, หน้า 41 – 50. กรุงเทพฯ: ภูผา.

อัญชัน. 2542. "มือที่มองไม่เห็น." ใน *มือที่มองไม่เห็น*, หน้า 9 – 52. กรุงเทพฯ: ภูผา.

Abrams, M. H. 2538. *อธิบายศัพท์วรรณคดี*. แปลโดย ทองสุก เกตุโรจน์. ศูนย์พัฒนาหนังสือ กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ.

ภาษาอังกฤษ

Bakhtin, Mikhail Mikhailovoch. 1981. Discourse in novel. In *The dialogic imagination*, pp. 259 – 422. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Baldick, Chris. 1991. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford: Oxford University Press.

Barney, Darin. 2004. *The network society*. Cambridge: Polity.

Barth, John. 1992. The literature of replenishment. In Jencks, Charles (ed.), *The postmodern reader*, pp. 172 – 180. London: Academy Editions.

Barthes, Roland. 1977. "From work to text." In *Image – music – text*. London: Fontana.

Baudrillard, Jean. 1994. *Simulacra and simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser. Michigan: Ann Arbor The University of Michigan Press.

Baudrillard, Jean. 2001. *Jean Baudrillard: selected writings*. 2nd ed. Standford: Standford University Press.

Bertens, Hans. 1995. *The idea of the postmodern: a history*. New York: Routledge.

Best, Steven, and Kellner, Douglas. 1991. *Postmodern theory: critical interrogations*. New York: Guilford Press.

Bondanella, Peter E. 1997. *Umberto Eco and the open text: semiotics, fiction, popular culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Chilvers, Ian. 1999. *A dictionary of twentieth-century art*. Oxford: Oxford University Press.

Currie, Mark. 1998. *Postmodern narrative theory*. New York: Palgrave.

Dentith, Simon. 2000. *Parody*. New York: Routledge.

Derrida, Jacques. 1978. Structure, sign and play in the discourse of the human sciences. In *Writing and difference*, pp. 279 – 293. Translated by Allan Bass. Chicago: The University of Chicago Press.

Derrida, Jacques. 1982. Différence. In *Margins of philosophy*, pp. 1 – 27. Translated by Allan Bass. Chicago: The University of Chicago Press.

Docherty, Thomas. 1993. Introduction. In Thomas Docherty (ed.), *Postmodernism a reader*, pp. 143 – 145. New York: Harvest Wheatsheaf.

Dreyfus, Hubert L. 2001. *On the internet*. New York: Routledge.

Dunn, Robert G. 1998. *Identity crisis: a social critique of postmodernity*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Eco, Umberto. 1984. *Postscript to The name of the rose*. Translated by William Weaver. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Featherstone, Mike. 1991. *Consumer culture & postmodernism*. London: Sage Publications.

Foucault, Michel. 1972. *The archeology of knowledge*. Translaed by A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books.

Foucault, Michel. 1994. *The order of things*. New York: Vintage Books.

Foster, Hal. 1998. Introduction. In Hal Foster (ed.), *The anti-aesthetic*, pp. ix – xvii. New York: The New Press.

Geyh, Paula, Leebron, Fred G. and Levy, Andrew (ed.). 1997. *Postmodern American fictions: a Norton anthology*. New York: W.W.Norton & Company.

Habermas, Jürgen. 1998. Modernity – an incomplete project. In Hal Foster (ed.), *The anti-aesthetic*, pp. 1 – 15. New York: The New Press

Hall, Donald E. 2004. *Subjectivities*. New York: Routledge.

Harvey, David. 1989. *The condition of postmodernity*. Cambridge: Basil Blackwell.

Hassan, Ihab. 1993. Toward a concept of postmodernism. In Thomas Docherty (ed.), *Postmodernism a reader*, pp. 146 – 156. New York: Harvest Wheatsheaf.

hooks, bell. 1992. *Black look: race and representation.* Boston: South End Press.

Hutcheon, Linda. 1988. *A poetics of postmodernism*. London: Routledge.

Hutcheon, Linda. 2002. *The politics of postmodernism*. 2nd ed. London: Routledge.

Jameson, Fredric. 1992. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press.

Jencks, Charles. 1992. The postmodern agenda. In Jencks, Charles (ed.), *The postmodern reader*, pp. 10 – 39. London: Academy Editions.

Lodge, David. 1977. *The modes of modern writing.* London: Edward Arnold.

Lyotard, Jean-François. 1984. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lyotard, Jean-François. 1993. Note on the meaning of 'Post-'. In Thomas Docherty (ed.), *Postmodernism a reader*, pp. 47 – 50. New York: Harvest Wheatsheaf.

Malpas, Simon. 2005. *The postmodern.* New York: Routledge.

McHale, Brian. 1987. *Postmodernist fiction.* London: Methuen.

Mills, Sara. 1997. *Discourse*. New York: Routledge.

Nagel, Joane. 2003. *Race, ethnicity, and sexuality: intimate intersections, forbidden frontiers.* Oxford: Oxford University Press.

Poster, Mark. 2004. The mode of information and postmodernity. In *The information society reader*, 398 – 410. New York: Routledge.

Ragland-Sullivan, Ellie. 1986. *Jacques Lacan and the philsophy of psychoanalysis*. London and Canberra: Croom Helm.

Rose, Magaret A. *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press,1995.

Said, Edward W. 1994. *Culture and imperialism.* New York: Vintage Books.

Sim, Stuart (ed.). 2001. *The Routledge companion to postmodernism.* London: Routledge.

Stevenson, Deborah. 2003. *Cities and urban cultures*. Maindenhead: Open University Press.

Taylor, Victor E. and Winquist, Charles E. (ed.). 2001. *Encyclopedia of postmodernism.* New York: Routledge.

Waugh, Patricia. 1993. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. New York: Routledge.

White, Hayden. 1985. The historical texts as literary artifact. In *Tropics of discourse*, pp. 81 – 100. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

White, Hayden. 1987. *The content of the form*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Woods, Tim. 1999. *Beginning Postmodernism*. Manchester: Manchester University Press.

Zamora, Lois Parkinson and Faris, Wendy B. (ed.). 1995. *Magical realism: theory, history, community*. Durham: Duke University Press.

ภาคผนวก

ภาพที่ 1: *Campbell's Soup Can* (1965) ของแอนดี วอร์โฮล

(ภาพจาก http://www.warhol.org)

ภาพที่ 2: *Elvis* (1963) ของแอนดี วอร์โฮล

(ภาพจาก http://www.warhol.org)

ภาพที่ 3: *Homage to New York* (1960) ของฌ็อง แตงเกอลี

(ภาพจาก http://www.artmuseum.net)

ภาพที่ 4: *Spiral Jetty* (1970) ของโรเบิร์ต สมิตสัน

(ภาพจาก http://www.hawaii.edu)

ภาพที่ 5: *How to explain pictures to a dead hare* (1965) ของโจเซฟ บอยส์

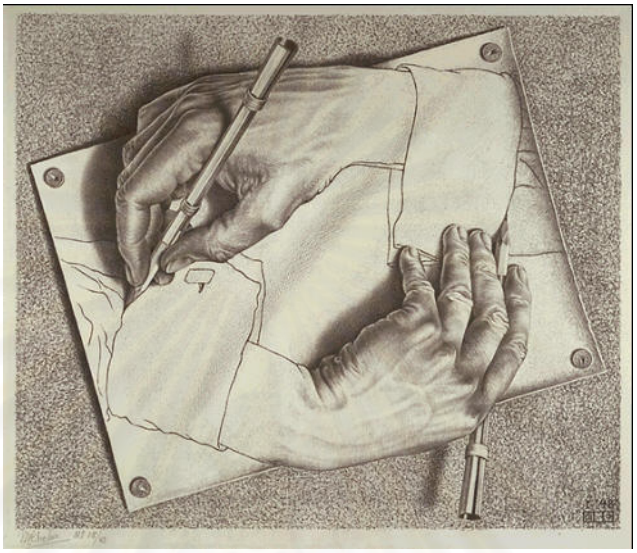
(ภาพจาก http://www.geocities.com)

ภาพที่ 6: *Raptiles* (1943) ของเอสเชอร์

(ภาพจาก http://www.mescher.com)

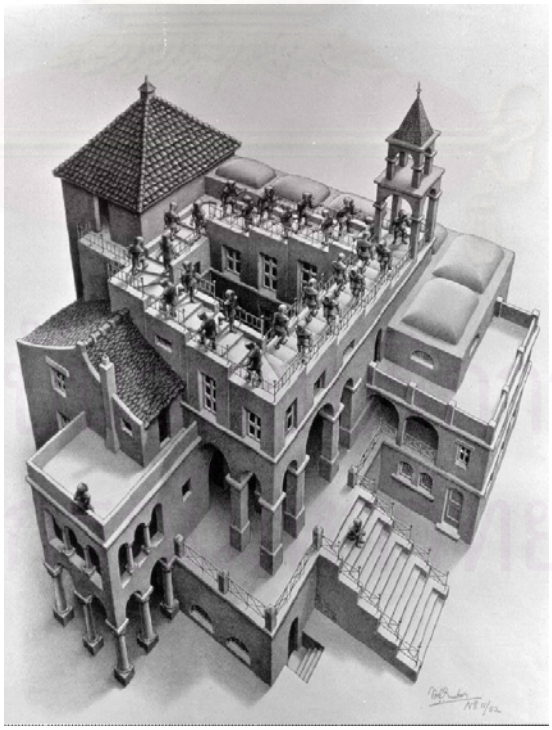
ภาพที่ 7: *Drawing hands* (1948) ของเอสเชอร์

(ภาพจาก http://www.mescher.com)



ภาพที่ 8: *Ascending and descending* (1960) ของเอสเชอร์

(ภาพจาก http://www.mescher.com)



ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวเสาวณิต จุลวงศ์ เกิดเมื่อวันที่ 9 กรกฎาคม 2509 สำเร็จการศึกษาศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาภาษาไทย คณะศิลปศาสตร์ มหวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อปีการศึกษา 2530 และอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อปีการศึกษา 2536 ปัจจุบันรับราชการอยู่ที่ภาควิชาภาษาไทย คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย