พระลอ พระอภัยมณี และขุนแผนเป็นตัวละครเอกฝ่ายชายที่มีรูปโฉมงดงามราวกับผู้หญิง ดังจะเห็นได้จากบทชมความงามของตัวละครทั้งสาม ซึ่งเป็นสิ่งที่มองเห็นได้ชัดเจน ความงามของตัวละครยังเป็นปมเรื่องหรือเหตุผลหลักที่ก่อให้เกิดเหตุการณ์ต่าง ๆ ตามมา นั่นก็คือทำให้พระเพื่อนพระแพงหลงรูปจากบทขับซอยอยศพระลอที่ได้ยินได้ฟังมา ดังคำประพันธ์ในเรื่องที่ว่า *"เล่าฤาโฉมท้าวทั่ว เมืองสรอง ขจรข่าวถึงหูสอง พี่น้อง ระทวยดุจวัลย์ทองครวญใคร่ เห็นนา โหยละห้อยในห้อง อยู่เหยี้ยมฟังสารฯ"* เช่นเดียวกับนางผีเสื้อสมุทรได้ยินเพลงปี่เป็นเหตุทำให้ได้พบกับพระอภัยมณีจึงสะดุดตารูปโฉมและเกิดความชื่นชมหลงรักในความงาม หรือนางวันทองได้พบกับขุนแผนในคราวที่เป็นเณรแก้วแล้วเกิดความประทับใจ พระเพื่อนพระแพงและนางผีเสื้อสมุทรได้หาหนทางให้สมรักคล้ายกัน นั่นก็คือใช้เวทมนต์คาถาและอำนาจลึกลับ ดังจะเห็นได้จากพระเพื่อนพระแพงได้ใช้หมอเสน่ห์มาช่วยให้พระลอหลงใหล ทำนองเดียวกับนางผีเสื้อสมุทรได้ใช้เวทมนต์คาถาเนรมิตกายให้มีรูปโฉมที่งดงาม ในขณะที่นางวันทองใช้ผ้าถวายกัณฑ์เทศน์เป็นเครื่องมือสื่อรัก ซึ่งสื่อให้เห็นเรื่องโลกียะด้วยเพราะเกิดจากความพึงใจในรูปลักษณ์ของขุนแผน อันเป็นการบ่งบอกว่าเป็นเรื่องที่อยู่นอกเหนืออำนาจทางศีลธรรม

จากที่กล่าวมาข้างต้น เราจะเห็นภาพการใช้อำนาจเหนือธรรมชาติหรือไสยศาสตร์ของพระเพื่อนพระแพงและนางผีเสื้อสมุทรอย่างชัดเจน ในทัศนะของกวีชายมองว่าผู้หญิงที่ใช้พลังอำนาจลึกลับ รวมทั้งอำนาจที่อยู่นอกเหนือศีลธรรมเพื่อให้สมหวังในรักจะนำความตายมาสู่ตนเองและบุคคลอื่นในท้ายที่สุด กล่าวคือการใช้อำนาจไสยศาสตร์ของตัวละครฝ่ายหญิง ถือเป็นการละเมิดบรรทัดฐานของหญิงที่ดีที่ควรนำมาเป็นภรรยา การละเมิดบรรทัดฐานแห่งศีลธรรมเป็นการเริ่มต้นชีวิตคู่ที่ไม่ยั่งยืน และท้ายที่สุดก็อาจนำไปสู่จุดจบของชีวิต

นอกเหนือจากการสร้างภาพผู้ที่อยู่นอกกรอบอำนาจศีลธรรมให้กับเพศหญิงเพื่อสร้างความเป็นอื่นให้เกิดขึ้นแล้ว ยังพบว่า "ความเป็นหญิง" ที่ปรากฏอยู่ในเรือนร่างของผู้ชายก็ไม่ใช่เป็นเพียงสิ่งที่อันตรายเท่านั้น หากแต่ยังเป็นสาเหตุของจุดจบชีวิตของตัวละครด้วย กล่าวคือทั้งพระอภัยมณีและพระลอเป็นตัวละครฝ่ายชายที่มีรูปโฉมงดงามราวกับผู้หญิงดังที่กล่าวมาแล้วจนยากที่จะหาความงามของผู้ใดมาเปรียบได้ ดังคำประพันธ์ว่า

- *ลิลิตพระลอ*

รอยรูปอินทร์หยาดฟ้า มาอ่าองค์ในหล้า
แหล่งให้คนชม และฤา
พระองค์กลมกล้องแกล้ง เอวอ่อนอรอรรแถ้ง
ถ้วนแห่งเจ้ากูงาม บารนี
โฉมผจญสามแผ่นแพ้ งามเลิศงามล้วนแล้
รูปต้องติดใจ บารนี
ฤาขจรในแหล่งหล้า ทุกทั่วคนเที่ยวค้า
เล่าล้วนยอโฉม ท่านแล
เดือนจรัสโพยมแจ่มฟ้า ผิบได้เห็นหน้า
ลอราชไซรัดูเดือน ดุจแล ฯ

- *พระอภัยมณี*

เห็นพระองค์ทรงโฉมประโลมใจ นั่งเป่าปี่อยู่ใต้พระไทรทอง
ทั้งทรวดทรงองค์เอวก็อ้อนแอ้น เห็นหนุ่มแน่นน่าชมประสมสอง

ถ้าเรามองจากบทชมโฉมข้างต้น จะพบว่าทั้งพระลอและพระอภัยมณีมีความงามของรูปกายที่มีลักษณะปะปนกันระหว่างความงามแบบผู้หญิงกับความงามแบบผู้ชาย อันที่จริงอาจไม่เกินเลยไปนักที่จะกล่าวว่าตัวละครชายทั้งสองมี

รูปลักษณ์ ความประพฤติ และคุณสมบัติที่เบี่ยงเบนไปจากบรรทัดฐานทางเพศที่อยู่ในการรับรู้ของสังคมปัจจุบัน แต่อย่างไรก็ตามผู้เขียนมองว่าความเป็นชายแบบไทยในโลกวรรณคดีนั้นมีความหลากหลาย (masculinities) และผันแปรได้ ลักษณะของตัวละครเอกชายในวรรณคดีทั้ง 3 เรื่องนั้นตรงกับลักษณะการผสมผสานระหว่างความเป็นชายและความเป็นหญิง (androgyny) ซึ่งลักษณะการผสมผสานนี้ถือเป็นการปฏิเสธการมองโลกแบบขั้วตรงข้าม เพราะความเป็นหญิงและความเป็นชายในวรรณคดีไทยมิได้เป็นสิ่งที่ถูก "แช่แข็ง" เอาไว้ที่จะต้องเป็นภาพนิ่งและตายตัวเสมอไป หากแต่สามารถลื่นไหลไปมาหรือผันแปรได้ ดังจะเห็นจากภาพที่กวีบรรยายถึงรูปลักษณ์ของศรีสุวรรณ ดังเหตุการณ์ตอนที่นางเกษรามองดูว่าศรีสุวรรณนั้นดูบอบบางเหมือนกับผู้หญิง แล้วคิดว่าไม่น่าจะไปสู้รบได้ ความว่า

เมื่อรูปทรงองค์เอวจะเด็ดขาด กิริยามารยาทเหมือนผู้หญิง
จะสู้เขาเอาชีวิตมาปลิดทิ้ง ยิ่งคิดยิ่งสงสารพระผ่านฟ้า

บทชมพระเอกแบบไทย ๆ ตามทัศนะข้างต้นนี้ยังพบได้ในวรรณคดีเรื่อง *ขุนช้างขุนแผน* ตอนที่หมื่นหาญโจรป่าบิดานางบัวคลี่กล่าวถึงรูปลักษณ์ของขุนแผน ความว่า

ครานั้นหมื่นหาญชำนาญป่า ครั้นได้ฟังวาจาเจ้าขุนแผน
ชิชะพูดแก้เอาตามแกน เจ้านี้แสนรู้หลักสักเพียงไร
อันพวกทหารในบ้านกู คนเดียวก็สู้สิบคนได้
ล้วนอยู่ยงคงทนทุกคนไป จะฟันแทงสักเท่าไรไม่ไหวติง
เหมือนตัวเอ็งอ้อนแอ้นเที่ยวอวดอ้าง ดูกิริยาท่าทางอย่างผู้หญิง
จะสู้รบใครได้ไม่เห็นจริง แต่ลมพัดก็จะกลิ้งลงกลางดิน ฯ

เมื่อกล่าวถึงบทชมโฉมตัวละครชายที่เรียกว่า "*บทชมพระ*" ในทัศนะของนักวรรณคดีไทยต่างยอมรับว่าการชมความงามของตัวละครฝ่ายชายนั้นใช้วิธีการแบบเดียวกันกับที่ใช้ในการชมความงามของตัวละครฝ่ายหญิงด้วย (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต และสุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา, 2542 : 14) นั่นย่อมเป็นเครื่องยืนยันภาพรวมของความเป็นเพศหญิงและความเป็นเพศชายเข้าไว้ด้วยกันในภาพร่างของตัวละครชาย ลักษณะเช่นนี้จึงบ่งชี้ว่าภาพลักษณ์ของพระเอกในวัฒนธรรมวรรณศิลป์ของไทย บางครั้งถูกอิงอยู่กับภาพลักษณ์ความงามของผู้หญิงด้วย อันเป็นการปฏิเสธการมองสภาวะความเป็นชายและความเป็นหญิงแบบแยกขั้ว ที่จะต้องมีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง

อย่างไรก็ตาม เมื่อย้อนกลับไปพิจารณาเนื้อหาวรรณคดีไทยเรื่องอื่น ๆ ที่มีบทชมพระ จะพบว่ามีลักษณะผิดเพี้ยนไปจากบทชมโฉมพระลอ พระอภัยมณี และขุนแผน กล่าวคือมักจะพบวิธีการสร้างภาพความงามแบบผู้ชายเป็นส่วนใหญ่ เช่น งามเหนือชายอื่น งามเสมอเทพเจ้า งามประดุจดวงอาทิตย์ (ไม่ใช่พระจันทร์เหมือนพระลอ) ซึ่งอาจแนะให้นึกถึงความเก่งกล้า ความเข้มแข็ง ความเป็นผู้นำ และความมีอำนาจ ดังตัวอย่างในบทละครเรื่อง *รามเกียรติ์* ความว่า

บัดนั้น ท้าวชนกจักรวรรดินาถา
ได้ฟังพระมหาสิทธา ผ่านฟ้าตะลึงทั้งอินทรีย์
นิ่งนึกตรึกไปเป็นครู่ แล้วพิศดูพี่น้องสองศรี
งามดั่งดวงแก้วมณี รัศมีพรรณรายคล้ายกัน
อันเชษฐาซึ่งชื่อราเมศ งามดั่งเทเวศร์ในสรวงสวรรค์
แม้นคู่กับสีดาวิลาวัณย์ ดั่งดวงจันทร์เคียงดวงสุริยา

ไม่รู้ว่าพระพงศ์เทวราช ภูวนาถมีโอรสา
หาไม่จะให้พระธิดา เป็นบาทบริจาพระกุมาร

นอกเหนือจากภาพข้างต้นแล้วยังพบว่าชายที่สมชายในโลกวรรณคดีไทยที่รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอื่น ฉายภาพให้เห็นว่าต้องมีความองอาจ ซึ่งมีรูปลักษณ์ที่สง่างาม ผึ่งผาย และเข้มแข็ง ดังตัวอย่างจากเรื่อง *พระนลคำฉันท์* ความว่า

งามเหล่ากษัตริย์พฒนพงศ์ พรองคะอาจอง
ดั่งสิงหะสิงสิขรทรง สุรภาพอนันต์เนือง
งามราชวราภรณรา ชยะรามอร่ามเมือง
กุณฑลหิรญรตนเรือง ผิวแมนก็แม้นกัน
งามทรงสุมาลยะมณี สุรศรีระพีพรรณ
พิศพาหะเปรียบปริฆอัน ปรภาพจะราบลาญ
เพ็ญพักตร์กันักษตระนาภาง คะกระจ่างเจริญมาน
เกศาสุนาสิกสดราญ แลพระเนตรก็ชำดม

ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงพบว่าเมื่อกล่าวถึงตัวละครอย่างพระนลหรือพระราม ซึ่งเป็นวรรณคดีที่ได้รับอิทธิพลมาจากอินเดียโดยตรง จึงไม่ค่อยพบภาพร่างที่อธิบายว่า *"อ้อนแอ้นอรชร"* หรือ *"เอวอ่อนกล้องแกลง"* ที่สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นหญิงที่ผู้ชายสร้างขึ้นมาปะปนบนเรือนร่างของตัวละครฝ่ายชาย ลักษณะเช่นนี้แสดงให้เห็นถึงกระบวนการสร้างความเป็นอื่นให้เกิดขึ้นกับเพศหญิง อันเป็นการสร้างภาพเรื่องเพศสภาวะที่เป็นคู่ตรงข้ามกันผ่านการสร้างลักษณะเฉพาะรูปกายที่แตกต่างระหว่างเพศชายกับเพศหญิง อีกทั้งยังชี้ให้เห็นถึงความพยายามของผู้ชายที่สร้างภาพให้กับความเป็นเพศหญิงว่าเป็นตัวแทนของความไม่เข้มแข็งและเป็นอันตรายสำหรับผู้ชาย จนกระทั่งอาจนำไปสู่ความหายนะของตัวละคร

จุดที่น่าสนใจยิ่งในวรรณคดีเอกทั้ง 3 เรื่อง ซึ่งผู้เขียนเห็นว่าเกี่ยวข้องกับประเด็นเรื่องการกีดกันเบียดขับความเป็นเพศหญิง กล่าวคือเมื่อเปรียบเทียบเรื่องลิลิตพระลอ พระอภัยมณี และขุนช้างขุนแผน เราจะพบจุดร่วมกันคือการให้ความสำคัญกับตัวละครเอกฝ่ายชายตามชื่อเรื่อง "พระลอ พระอภัยมณี และขุนช้างขุนแผน" ที่มีความงามจนกลายเป็นสาเหตุสำคัญอีกอย่างหนึ่งในการดำเนินเรื่อง ดังนั้นในฉากเริ่มต้นของวรรณคดีทั้ง 3 เรื่องจึงฉายภาพเกี่ยวกับความงามของตัวละครอย่างละเอียด โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องลิลิตพระลอได้ให้ความสำคัญกับบทชมโฉมนี้มาก เพราะได้บรรยายภาพอย่างประณีตบรรจงในฐานะที่เป็นคุณสมบัติเด่นของตัวละครเอกฝ่ายชาย เนื้อความที่บรรยายอย่างละเอียดลออในเชิงวรรณศิลป์ที่ก่อให้เกิดภาพความงามแห่งเรือนร่างของตัวละครชายนี้ สื่อถึงความสำคัญยิ่งของร่างกายตัวละคร ลักษณะรูปร่างหน้าตาของพระลอ พระอภัยมณี และขุนแผนเป็นเสมือนตัวแทนของความหมายที่หลากหลาย ทั้งรูปลักษณ์ของความเป็นชายที่ปะปนอยู่กับความเป็นหญิง ซึ่งเชื่อมโยงกับความสวยความงามของรูปโฉม และเรือนร่างที่บอบบาง

จากประเด็นนี้ผู้เขียนมีทัศนะว่า ทั้งพระลอและพระอภัยมณีซึ่งเป็นตัวแทนของพระเอกแบบไทย ๆ ได้ถูกกดทับและแทนที่ด้วยภาพของพระเอกตามขนบที่มาจากวัฒนธรรมอื่น ซึ่งจะต้องมีความเข้มแข็ง องอาจ และอดทน ทั้งในแง่ของร่างกาย พฤติกรรม และคุณลักษณะต่างๆ อันเป็นภาพร่างที่เกิดจากสังคมที่ผู้ชายเป็นใหญ่ (patriarchal society) ซึ่งภาพร่างของพระลอ พระอภัยมณี และขุนแผนแม้จะเกิดต่างยุคต่างสมัย แต่ผู้เขียนมองว่าวรรณคดีทั้งสามเรื่องสะท้อนร่องรอยความคิดของสังคมไทยในอดีต ซึ่งเป็นสังคมที่ผู้หญิงเคยเป็นใหญ่ (matriarchal society) มาก่อน แต่อย่างไรก็ตามภาพร่างของตัวละครชายที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอินเดีย ซึ่งมีขนบทางวรรณศิลป์ในการ

นำเสนอรูปลักษณ์ของผู้ชายได้เบียดขับภาพร่างของพระเอกแบบไทย ๆ ที่มีร่างกายบอบบางไปโดยสิ้นเชิง ทำให้ภาพของพระลอ พระอภัยมณี และขุนแผนนั้นมักจะถูกตั้งคำถามอยู่เสมอ เพราะถูกมองว่าอยู่นอกกรอบของความเป็นชายในวัฒนธรรมวรรณศิลป์ของไทยที่รับรู้กันอย่างกว้างขวาง ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเรื่องที่ได้รับอิทธิพลความคิดมาจากอารยธรรมอินเดีย ซึ่งเป็นสังคมที่ชายเป็นใหญ่ ลักษณะเช่นนี้ทำให้ความเป็นชายแบบไทย ๆ ถูกลดทอนและแทนที่ เพราะดูจะเป็นสิ่งที่ไร้เกียรติ และเป็นการดูหมิ่นศักดิ์ศรีของความเป็นลูกผู้ชาย ดังจะเห็นได้แม้ในสังคมปัจจุบันในคำด่าผู้ชายที่ดูไม่สมชายว่า *"ไอ้หน้าตัวเมีย"* ซึ่งหมายถึงชายที่มีลักษณะท่าทางคล้ายผู้หญิง โดยปริยายหมายความว่าใจเสาะ ขี้ขลาด ไม่กล้า อันเป็นถ้อยคำที่พูดในเชิงเหยียดหยามความเป็นชายอย่างมาก

ในอีกแง่หนึ่งเราอาจมองว่าภาพร่างของผู้ชายในโลกของวรรณคดีไทยที่มีความมองอาจ ผึ่งผาย แข็งแรงนั้นส่วนหนึ่งเป็นเรื่องราวที่ได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากวัฒนธรรมอินเดีย หากแต่พระลอ พระอภัยมณี และขุนแผนล้วนเป็นวรรณคดีที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาจากฝีไม้ลายมือของกวีไทยแท้ ๆ ไม่ได้ดัดแปลงหรือหยิบยืมมาจากวัฒนธรรมอื่น อย่างไรก็ตามด้วยกระแสสังคมที่ผู้ชายมีอำนาจเหนือกว่า และโลกวรรณศิลป์ที่รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอื่นแพร่ขยายและได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง จึงทำให้ภาพของพระเอกแบบไทย ๆ ที่ร่างกายบอบบาง อ้อนแอ้นอรชร หลุดออกไปหรือมีพื้นที่เพียงเล็กน้อยในโลกวรรณคดีของไทยในยุคหลัง ในขณะเดียวกันก็ต้องการสร้างความนิยมชมชอบให้กับความเข้มแข็ง องอาจ และมีอำนาจยิ่ง ซึ่งเป็นตัวแทนของความเป็นเพศชายที่รับอิทธิพลมาจากสังคมอื่น เพื่อมิให้รูปลักษณ์ของตัวละครชายที่มีลักษณะความเป็นหญิงปะปนอยู่เข้ามาสู่วงจรในวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ของไทย เหตุที่กล่าวมาข้างต้นนี้สะท้อนให้เห็นว่าความเป็นเพศหญิงแม้จะเป็นสิ่งที่ปรากฏอยู่ในเรือนร่างของตัวละครฝ่ายชายตามขนบจารีตการสร้างตัวละครในวรรณคดีไทย แต่ก็ยังคงเป็นสิ่งที่ถูกกีดกันเบียดขับให้หลุดออกจากกรอบวัฒนธรรมวรรณศิลป์ของไทย โดยใช้เรื่อง "ความตายของตัวละคร" ซึ่งเป็นเรื่องราวที่ไม่ค่อยได้รับความนิยมในโลกวรรณคดีไทยนักเพื่อนำมาเป็นหนทางในการขจัดความผิดแปลกนี้ให้เลือนลางไป

ลักษณะเช่นนี้จึงสะท้อนร่องรอยจารีตนิยมในการสร้างลักษณะตัวละครชายแบบไทยที่มิได้รับความนิยมหรือเป็นที่ชื่นชอบของกวียุคหลัง เพราะถูกมองว่าผิดไปจากความเป็นลูกผู้ชาย (manhood) และเชื่อว่าเป็นเพศสภาพของผู้ชายที่อาจนำไปสู่ความหายนะหรือภัยพิบัติให้กับผู้เป็นภรรยาได้ ดังจะเห็นได้จากความตายของพระเพื่อนพระแพง ความตายของนางผีเสื้อสมุทรและนางวาลี และความตายของนางวันทอง อันเป็นการตอกย้ำอำนาจของเพศชายให้กลายเป็นผู้สร้างบทบัญญัติอย่างหนึ่งของสังคมในโลกวรรณศิลป์ของไทย นี่คือจุดหนึ่งที่เกิดจากการเบียดขับและสร้างความไม่เท่าเทียมให้เกิดกับความเป็นผู้หญิง จนทำให้กลายเป็นเพศชายขอบในโลกของวรรณคดีแบบฉบับของไทยนั่นเอง

ฉะนั้น เมื่อภาพร่างของความเป็นพระเอกที่มาจากวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์จากสังคมอื่น (วัฒนธรรมอินเดีย) ได้รับการยอมรับและรู้จักกันอย่างแพร่หลายและกว้างขวาง ซึ่งถือว่าเป็นภาพเรือนร่างแบบอุดมคติ เพื่อให้ดูว่ามีเกียรติมีศักดิ์ศรี มีความเข้มแข็ง และอำนาจจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องสลัดคราบความเป็นพระเอกแบบไทย ๆ ที่มีกลิ่นอายของความเป็นหญิงปะปนอยู่ในตัวออกไป แล้วพยายามนิยามสร้างตัวตนของพระเอกแบบไทยขึ้นมาใหม่ ทั้งนี้พระเอกแบบใหม่จะต้องมีความสามารถและมีอัตลักษณ์ทางเพศที่บ่งบอกถึงความเหนือกว่า ด้วยการเบียดขับและกดทับภาพร่างพระเอกที่ดูบอบบางอ้อนแอ้นคล้ายผู้หญิงให้ค่อย ๆ เลือนหายไปหรือทำให้มีพื้นที่เพียงเล็กน้อยในโลกวรรณคดีไทย

รายการอ้างอิง

"กาพย์เห่เรือ," ใน *เจ้าฟ้าธรรมธิเบศ พระประวัติและพระนิพนธ์บทร้อยกรอง*. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2513.

"กากีคำกลอน," ใน เจ้าพระยาพระคลัง (หน). *วรรณคดีเจ้าพระยาพระคลัง (หน)*. กรุงเทพฯ : แพร่พิทยา, 2515.

จิระนันท์ พิตรปรีชา. *ใบไม้ที่หายไป*. พิมพ์ครั้งที่ 21. กรุงเทพฯ : แพรว, 2544.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต และสุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา. *สร้อยผกา วาจากวี*. กรุงเทพฯ : เงินทุนจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เฉลิมฉลองสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, 2542.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอพาร. *สัญวิทยา โครงสร้างนิยม หลังโครงสร้างนิยมกับการศึกษารัฐศาสตร์*. กรุงเทพฯ : วิภาษา, 2545.

ธรรมปิฎก, พระ. *พุทธธรรม*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, 2543.

ปริดดา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (บรรณาธิการ), *เผยร่าง-พรางกาย : ทดลองมองร่างกายในศาสนา ปรัชญาการเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะ และมานุษยวิทยา*. กรุงเทพฯ : คบไฟ, 2541.

ราชบัณฑิตยสถาน. *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542*. กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์ พับลิเคชั่นส์, 2546.

ราชบัณฑิตยสถาน. *พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมอังกฤษ-ไทย*. กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, 2545.

"ลิลิตพระลอ," ใน *วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม 1*. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2540.

สุนทรภู่. *พระอภัยมณี*. กรุงเทพฯ : บรรณาคาร, 2517.

สุรเดช โชติอุดมพันธ์. "สัจนิยมมหัศจรรย์ในวรรณกรรมไทยกับวาทกรรมแห่งความเป็นอื่น," ใน *บทความนำเสนอในการประชุมวิชาการระดับชาติ เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย ครั้งที่ 2 ณ โรงแรมโลตัสปางสวนแก้ว จังหวัดเชียงใหม่*, 10-11 สิงหาคม 2548.

อานันท์ กาญจนพันธุ์ (บรรณาธิการ). *อยู่ชายขอบ มองลอดความรู้* . กรุงเทพฯ : มติชน, 2549.

Douglas, Mary. *Nutural Symbols : Explorations in Cosmology* . London : The Cresset Press, 1970.

Foucalut, Michel. *Madness and Civilization : A History of Insanity in the Age of Reason*. London : Tavistock Publications, 1965.

Laqueur, Thomas. *Making Sex : Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge. Mass : Harvard University Press, 1990.

Lewis, I.M. "Spirit Possession and Deprivation Cults," *Man*, N.S.1, No. 3, 1966.

ความโดดเดี่ยวของจอมเผด็จการ การเมืองของเรื่องเล่าในนวนิยายเรื่อง *The Autumn of the Patriarch* ของกาเบรียล การ์เซีย มาร์เกซ[1]

สุรเดช โชติอุดมพันธ์ [2]

ในปี ค.ศ. 1975 กาเบรียล การ์เซีย มาร์เกซได้ตีพิมพ์นวนิยายเรื่อง **The Autumn of the Patriarch (El otoño del patriarca)** ขึ้น เป็นเวลาแปดปีหลังจากที่เขาตีพิมพ์นวนิยายขนาดยาวเล่มก่อนหน้าคือ **One Hundred Years of Solitude (Cien años de soledad)** เรื่องราวของจอมเผด็จการนับว่าเป็นประเด็นที่การ์เซีย มาร์เกซสนใจและคิดไว้ว่าจะเขียนนวนิยายเกี่ยวกับเรื่องดังกล่าวขณะที่พำนักอยู่ที่กรุงการากัส (Caracas) เมืองหลวงของเวเนซูเอลา ในปี ค.ศ. 1958 ซึ่งเป็นปีที่นายพลมาร์กอส เปเรส ดิเมเนส (Marcos Pérez Jiménez)[3] ต้องอพยพออกจากประเทศหลังจากที่ปกครองประเทศตามแบบเผด็จการเป็นเวลาถึงแปดปี ขณะที่การ์เซีย มาร์เกซกำลังรอสัมภาษณ์เจ้าหน้าที่เกี่ยวกับสถานการณ์ทางการเมืองที่บ้านของจอมเผด็จการ เขาและนักข่าวคนอื่นๆ ได้มีโอกาสเห็นทหารแต่งชุดพร้อมรบคนหนึ่งค่อยๆ เดินถือปืนลงมาเตรียมพร้อมยิง ทหารคนดังกล่าวค่อยๆ เดินถอยหลังไปยังประตูในขณะที่ถือปืนจ้องไปทางผู้คนที่มองมายังเขา ในที่สุดเมื่อเขาเดินไปถึงประตูเขารีบก้าวขึ้นรถเพื่อมุ่งไปยังสนามบินเพื่อลี้ภัยไปยังอีกประเทศหนึ่ง เหตุการณ์ดังกล่าวเปรียบเสมือนชนวนสำคัญที่ทำให้การ์เซีย มาร์เกซตั้งปณิธานว่าวันหนึ่งจะเขียนนวนิยายเกี่ยวกับจอมเผด็จการ (Mendoza, 1988:81)

ในทวีปลาตินอเมริกาลัทธิเผด็จการเป็นลัทธิที่เกิดขึ้นในแทบทุกประเทศ ปัญหาทางการเมืองที่ทั้งฝ่ายเสรีนิยมและฝ่ายอนุรักษ์นิยมไม่สามารถจะปรองดองหรือหาข้อสรุปได้มักจะนำไปสู่การที่จอมเผด็จการเข้ามาควบคุมอำนาจและประสานความแตกต่างทางความคิดเห็นด้วยวิถีแห่งความรุนแรงเป็นส่วนใหญ่ ในนวนิยายเรื่องนี้ กล่าวได้ว่าการ์เซีย มาร์เกซได้รับแรงบันดาลใจจากการอ่านเรื่องราวของจอมเผด็จการหลายคนในทวีปลาตินอเมริกา เช่น ควน บิเซนเต โกเมส (Juan Vicente Gómez) ซึ่งปกครองเวเนซูเอลาสองช่วงด้วยกันคือ ในปี ค.ศ. 1908 ถึงปี ค.ศ. 1929 และในปี ค.ศ. 1931 ถึงปี ค.ศ. 1935 ราฟาเอล เลโอนิดัส ตรูดิลโย (Rafael Leónidas Trujillo) ซึ่งปกครองสาธารณรัฐโดมินิกันตั้งแต่ปี ค.ศ. 1930 จนกระทั่งปี ค.ศ. 1961 ตระกูลโซโมซาซึ่งปกครองประเทศนิคารากัวเป็นเวลากว่า 30 ปี

---

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัย **สัจนิยมมหัศจรรย์ในวรรณกรรมของกาเบรียล การ์เซีย มาร์เกซ** ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[2] อาจารย์ประจำภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[3] นายพลดิเมเนสปกครองประเทศเวเนซูเอลาตามแบบเผด็จการตั้งแต่ปี ค.ศ. 1952 จนถึงปี ค.ศ. 1958 ในช่วงที่เขาปกครองประเทศ ได้มีการริเริ่มสร้างโครงสร้างพื้นฐาน เช่น ถนนหนทาง สะพาน อาคารที่ทำการของรัฐ และที่พำนักของประชาชน ทำให้เศรษฐกิจของเวเนซูเอลาพัฒนาขึ้นเป็นอย่างมาก อย่างไรก็ตาม หลังจากที่นายพลดิเมเนสจำเป็นต้องเนรเทศตนเองออกนอกประเทศ เขาได้หลบซ่อนในประเทศสหรัฐอเมริกาจนกระทั่งปี ค.ศ. 1963 เมื่อเขาถูกส่งกลับมาที่เวเนซูเอลาเพื่อขึ้นศาลด้วยมีผู้กล่าวหาว่าเขายักยอกเงินของรัฐไปเป็นจำนวนสองร้อยล้านดอลลาร์ขณะที่เขาดำรงตำแหน่ง เขาถูกพิพากษาจำคุก แต่ในปี ค.ศ. 1968 เขาถูกปล่อยตัวและอพยพไปยังประเทศสเปน ซึ่งเป็นสถานที่พำนักจนเขาเสียชีวิตในปี ค.ศ. 2002

- เอกสารนี้ฉบับนี้เป็นเอกสารฉบับร่าง ห้ามอ้างอิงหรือเผยแพร่โดยมิได้รับอนุญาตจากผู้เขียน -

ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1937 ถึงปี ค.ศ. 1979[4] ควน โดมิงโก เปรอน (Juan Domingo Perón) ซึ่งปกครองอาร์เจนตินาสองวาระด้วยกัน คือตั้งแต่ปี ค.ศ. 1946 ถึงปี ค.ศ. 1955 และตั้งแต่ปี ค.ศ. 1973 ถึงปี ค.ศ. 1974 นอกจากจอมเผด็จการร่วมสมัยแล้ว การ์เซีย มาร์เกซยังรวบรวมรายละเอียดของจอมเผด็จการในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ด้วย เช่น ควน มานูเอล เด โรซาส (Juan Manuel de Rosas) ซึ่งปกครองประเทศอาร์เจนตินาในช่วงปี ค.ศ. 1829 ถึงปี ค.ศ. 1952 เป็นต้น

การมองต่างมุม: เสียงอันหลากหลายและนัยยะทางการเมือง

language is thus everywhere
imbricated with asymmetries of power
Stam, 1989:8

ในวรรณกรรมเรื่อง **The Autumn of the Patriarch** การ์เซีย มาร์เกซได้นำเสนอเรื่องราวชีวิตของจอมเผด็จการนิรนามคนหนึ่งโดยแบ่งนวนิยายเป็น 6 ส่วนด้วยกัน แต่ละส่วนเริ่มต้นด้วยฉากของบ้านจอมเผด็จการที่คนกลุ่มหนึ่งได้บุกเข้าไปค้นหาศพของเขาหลังจากที่มีข่าวแพร่สะพัดว่าเขาเสียชีวิตแล้ว[5] การดำเนินเรื่องในแต่ละส่วนจึงเปรียบเสมือนภาพความทรงจำหรือกระแสสำนึกของคนหลายคน รวมถึงตัวของจอมเผด็จการเอง ที่ถูกกระตุ้นจากเหตุการณ์การเสียชีวิตของจอมเผด็จการ อาจจะพิจารณาได้ว่าแต่ละส่วนนั้นเปรียบเสมือนการรวมตัวกันของเรื่องเล่าและคำพูดในความทรงจำที่ถูกสร้างขึ้นเกี่ยวกับตัวจอมเผด็จการที่มักจะเก็บตัวเงียบในบ้านของตนและหลีกเลี่ยงปฏิสัมพันธ์กับสาธารณชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงบั้นปลายชีวิตหรือช่วงที่การ์เซีย มาร์เกซถือว่าเป็น "ฤดูใบไม้ร่วง"

ประเด็นหนึ่งที่มีความสำคัญในนวนิยายเรื่องดังกล่าวคือประเด็นเรื่องมุมมอง เนื่องจากเรื่องเล่าจากความทรงจำที่ร้อยเรียงออกมาเป็นทั้ง 6 ส่วนหลักของเรื่องนั้นมักเกิดจากมุมมองที่หลากหลาย ไม่ถูกจำกัดแต่เฉพาะมุมมองทางการที่มุ่งนำเสนอภาพลักษณ์ของจอมเผด็จการที่ตัวเขาต้องการให้เป็นเท่านั้น หากแต่มีมุมมองของผู้คนรอบข้าง สาธารณชน รวมถึงมุมมองความคิดคำนึงของตัวจอมเผด็จการเองขณะที่เขาใช้ชีวิตอยู่อย่างโดดเดี่ยว เหตุการณ์สำคัญเหตุการณ์หนึ่งที่เป็นสัญลักษณ์ของการเล่นกับมุมมองในนวนิยายเรื่องนี้เป็นฉากย้อนอดีตที่การ์เซีย มาร์เกซมุ่งนำเสนอเหตุการณ์การเข้ามาบุกรุกของโคลัมบัส ในขณะที่เอกสารทางประวัติศาสตร์ส่วนใหญ่มุ่งให้น้ำหนักกับคำให้การของโคลัมบัสหรือคนผิวขาวที่เดินทางไปพร้อมกับเขา การ์เซีย มาร์เกซนำเสนอภาพที่แตกต่างโดยพยายามจำลองมุมมองจากคนอินเดียนพื้นถิ่นที่มองการเข้ามารุกรานของคนผิวขาว

---

[4] ตระกูลโซโมซาประกอบด้วย อะนาสตาซิโอ โซโมซา การ์เซีย (Anastasio Somoza García) ผู้เป็นบิดาซึ่งปกครองนิคารากัวสองวาระด้วยกันคือ ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1937 ถึงปี ค.ศ. 1947 และตั้งแต่ปี ค.ศ. 1950 ถึงปี ค.ศ. 1956 หลุยส์ โซโมซา เดบายเล (Luis Somoza Debayle) บุตรคนโตซึ่งปกครองตั้งแต่ปี ค.ศ. 1956 ถึงปี ค.ศ. 1963 อะนาสตาซิโอ โซโมซา เดบายเล (Anastasio Somoza Debayle) บุตรคนรองซึ่งปกครองตั้งแต่ปี ค.ศ. 1967 ถึงปี ค.ศ. 1972 และอีกวาระตั้งแต่ปี ค.ศ. 1974 ถึงปี ค.ศ. 1979

[5] ความสนใจที่การ์เซีย มาร์เกซมีต่อเรื่องของศพและประเด็นความทรงจำที่เกิดจากการเฝ้าดูศพไม่ใช่เป็นสิ่งใหม่ การ์เซีย มาร์เกซได้ให้ความสำคัญกับประเด็นดังกล่าวในเรื่อง **La hojarasca** ซึ่งเป็นนวนิยายเรื่องแรกของเขา ประเด็นดังกล่าวอาจจะได้รับแรงบันดาลใจโดยตรงจากนวนิยายเรื่อง **As I Lay Dying** ของวิลเลียม โฟล์กเนอร์

> [...] we didn't understand why the hell they were making so much fun of us general sir since we were just as normal as the day our mothers bore us and on the other hand they were decked out like the jack of clubs in all that heat, which they made feminine the way Dutch smugglers do, and they wore their hair like women even though they were all men and they shouted that they didn't understand us in Christian tongue when they were the ones who couldn't understand what we were shouting [...] (García Márquez, 1978:35).

การใช้สรรพนาม 'we' และ 'they' มุ่งเน้นให้เห็นความแตกต่างระหว่าง 'เรา' กับ 'เขา' เป็นการแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของมุมมองและโลกทัศน์ของคนสองกลุ่ม และความพยายามของคนแต่ละกลุ่มที่จะครอบงำอีกกลุ่มหนึ่ง โดยเฉพาะจากมุมมองของคนผิวขาวที่คิดว่าเขาเป็นพวกคริสเตียนจึงเป็นอารยชน ในขณะที่คนอินเดียนพื้นถิ่นเป็นพวกไร้ศาสนาจึงไม่ได้พูดภาษาที่คนธรรมดาสามัญเข้าใจ อย่างไรก็ตาม ในตัวบทข้างต้นแสดงให้เห็นชัดเจนว่าเมื่อพิจารณาในมุมกลับ 'we' ในที่นี้กลับเป็นคนอินเดียนพื้นถิ่นที่มองคนผิวขาวหรือ 'they' ว่าเป็นฝ่ายที่ไม่เข้าใจสิ่งที่พวกเขาต้องการสื่อสาร อาจพินิจได้ว่าในขณะนั้นต่างฝ่ายต่างคิดว่าโลกทัศน์ที่ตนยึดถือมีความเป็นสากลจึงคาดคะเนว่าคนอื่นย่อมต้องมีโลกทัศน์ที่เหมือนกับตนเช่นเดียวกัน

ฉากการเข้ามาบุกรุกของโคลัมบัสเป็นตัวอย่างอันดีที่แสดงให้เห็นถึงความพยายามหักล้างการครอบงำของมุมมองใดมุมมองหนึ่งที่อ้างสิทธิความชอบธรรมที่จะนำเสนอความจริงซึ่งยึดถือเป็นสากล กรณีดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าทั้งมุมมองของโคลัมบัสและมุมมองของคนอินเดียนพื้นถิ่นต่างเป็นมุมมองที่มีความชอบธรรมเท่าเทียมกัน เนื่องด้วยบริบทแวดล้อมที่แตกต่างกัน การพยายามนำเสนอเรื่องใดเรื่องหนึ่งด้วยมุมมองของคนกลุ่มหนึ่งกลุ่มใดโดยเฉพาะจึงเปรียบเสมือนการพยายามครอบงำหรือสร้างระบอบแห่งความจริงขึ้นมาเพื่อธำรงรักษาไว้ซึ่งอำนาจ (ดูเพิ่มเติม Foucault, 1984:73) แนวคิดดังกล่าวจึงแฝงเร้นในระดับของการเล่าเรื่องในนวนิยายเรื่องดังกล่าว กล่าวคือ มุมมองที่เรื่องนี้พยายามนำเสนอเป็นมุมมองที่มีความหลากหลาย ไม่ถูกจำกัดโดยสายตาของคนใดคนหนึ่งหรือจากเอกสารทางประวัติศาสตร์เท่านั้น หากแต่ให้ความสำคัญกับเรื่องเล่าของชาวบ้าน เรื่องซุบซิบนินทาจากปากต่อปาก วัฒนธรรมมุขปาฐะดังกล่าวจึงถูกบันทึกและให้ความสำคัญไม่น้อยไปกว่าวัฒนธรรมลายลักษณ์ในเรื่องนี้ ด้วยการ์เซีย มาร์เกซพิจารณาว่าวัฒนธรรมทั้งสองกระแสต่างมีสิทธิและความชอบธรรมในการเข้าถึงความจริงเช่นกันเดียวกันและต่างมีอิทธิพลต่อความคิดความอ่านของสาธารณชนเช่นเดียวกัน ความสำคัญของวัฒนธรรมมุขปาฐะจะเห็นได้อย่างชัดเจนในนวนิยายเนื่องจากการ์เซีย มาร์เกซพยายามลดเครื่องหมายวรรคตอนในการเขียนให้มากที่สุดและสร้างจังหวะให้เหมือนกับว่าผู้อ่านเป็นผู้ฟังเรื่องเล่าจากปากคนหลายคนมารวมกันอย่างต่อเนื่อง ตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นลักษณะดังกล่าวคือในตอนที่จอมเผด็จการเข้าไปในบ้านของฟรานซิสกา ลิเนโร (Francisca Linero) ด้วยต้องการจะได้เธอมาครอบครองถึงแม้ว่าเธอจะมีสามีแล้วก็ตาม ผู้เล่าเรื่องในตอนแรกเป็นตัวจอมเผด็จการเองแต่ต่อมากลับกลายมาเป็นผู้เล่าบุคคลที่สามและเสียงของฟรานซิสกา ลิเนโรตามลำดับ การผสมผสานของเสียงผู้เล่าที่แตกต่างกันทำให้ตัวบทมีความซับซ้อน

> [...] I haven't been the director of my destiny the way I was before, because I went into the house of a bitch with her mother's permission and not the way he had gone into the cool and quiet ranch house of Francisca Linero in Vereda de los Santos Higuerones when it was still he in person and not Patricio Aragonés who showed the visible face of power, he had gone in without even touching the door knocker in accordance with the pleasure of his will to the rhythm of the tolling of eleven o'clock on the grandfather clock and I heard the metal of the gold spur from the courtyard terrace and knew that those pile-driver steps with all that authority on the brick floor could not belong to anyone else but him, I sensed him in the flesh before I saw him appear in the doorway of the inner terrace where the curlew was singing out eleven o'clock among the gold geraniums [...] (García Márquez, 1978:76)

การจงใจเปลี่ยนตัวผู้เล่าเปรียบเสมือนการพยายามทำลายมุมมองหลักและทำให้เกิดมุมมองที่แตกต่างกัน ในตัวบทดังกล่าว ในตอนแรกน้ำเสียงของจอมเผด็จการจะเห็นได้ชัดถึงการโหยหาอำนาจและการกล้าตัดสินใจที่เคยมีในอดีตและรำพันถึงตอนที่ตนบุกเข้าไปในบ้านของฟรานซิสกา ลิเนโร หากแต่เมื่อเปลี่ยนเสียงของผู้เล่าเป็นตัวฟรานซิสกา ลิเนโรเองจะเห็นได้ถึงความตื่นกลัวและความหวาดหวั่นเมื่อชะตาชีวิตของตนตกอยู่ในเงื้อมมือของจอมเผด็จการ การเปลี่ยนถ่ายมุมมองแสดงให้เห็นว่าเหตุการณ์สำคัญหนึ่งอาจจะมีผลกระทบต่อความคิดความทรงจำที่แตกต่างกันตามแต่มุมมองนั่นเอง ในกรณีนี้เสียงของฟรานซิสกา ลิเนโรอาจจะเป็นตัวอย่างหนึ่งของ "เสียงลือเสียงเล่าอ้าง" หรือวัฒนธรรมมุขปาฐะที่ถูกกดบีบในประวัติศาสตร์กระแสหลักหากแต่ถูกรื้อฟื้นขึ้นมาในนวนิยายเรื่องนี้อย่างตั้งใจ

การเลือกสรรกลวิธีการเล่าแบบดังกล่าวนับว่ามีความสำคัญอย่างมากในการนำเสนอภาพแทนของจอมเผด็จการ เนื่องจากวัฒนธรรมลายลักษณ์มักถูกจัดการไม่ให้นำเสนอเรื่องราวต่าง ๆ อย่างตรงไปตรงมา หากถูกเสกสรรปั้นแต่งเพื่อตอบสนองกับความต้องการธำรงอำนาจของจอมเผด็จการเอง กล่าวคือ การเลือกอ้างอิงอยู่แต่เฉพาะเอกสารทางประวัติศาสตร์อาจจะทำให้เกิดความเข้าใจผิดเพี้ยนหรือคลาดเคลื่อนจากความเป็นจริง ดังจะเห็นได้จากตอนหนึ่งในนวนิยายที่แสดงให้เห็นถึงภาพของจอมเผด็จการในหนังสือเรียน

> Contrary to what his clothing showed, the descriptions made by his historians made him very big and official schoolboy texts referred to him as a patriarch of huge size who never left his house because he could not fit through the doors, who loved children and swallows, who knew the language of certain animals, who had the virtue of being able to anticipate the designs of nature, who could guess a person's thoughts by one look in the eyes, and who had the secret of a salt with the virtue of curing lepers' sores and making cripples walk (García Márquez, 1978:39).

ในประวัติศาสตร์กระแสหลักเช่นในแบบเรียน การสร้างภาพจอมเผด็จการจึงเป็นไปในแง่บวก เช่น พรรณนาว่าจอมเผด็จการเป็นผู้ที่มีร่างกายใหญ่โตน่าเกรงขาม แต่เป็นคนที่มีจิตใจดีงามเช่นกัน นอกจากนั้น เขายังเป็นคนที่มีอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์รักษาผู้ป่วยโรคเรื้อนและทำให้คนพิการกลับมาเดินเหินได้อีกครั้ง เป็นต้น เป็นที่น่าสังเกตว่าวัฒนธรรมลายลักษณ์เช่นในหนังสือแบบเรียนเกิดขึ้นมาจากวัฒนธรรมมุขปาฐะเช่นกัน แต่ผ่านกระบวนการตกแต่งคัดสรรเฉพาะเรื่องเล่าที่เป็นไปในเชิงบวกเท่านั้น ในแง่นี้ วัฒนธรรมมุขปาฐะที่ไม่ได้ถูกคัดเลือกจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งยวดเนื่องจากเปรียบเสมือนกรุแห่งความคิดความรู้สึกที่ซ่อนเร้นหรือถูกอำพรางไม่ให้ปรากฏในวัฒนธรรมลายลักษณ์ นวนิยายเรื่องนี้จึงเปรียบเสมือนภาพโมเสก (mosaic) ที่จัดเอาเรื่องเล่าที่ถูกเลือกและไม่ได้ถูกเลือกมาจัดเรียงเข้าด้วยกัน ทำให้เห็นภาพจอมเผด็จการที่ครอบคลุมและชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับสิ่งที่มิคาเอล บาห์กติน (Mikhail Bahktin) เรียกว่า **นวนิยายพหุสำเนียง (polyglot novel)** เนื่องจากเป็นนวนิยายที่ไม่ได้มีการแสดงให้เห็นเด่นชัดว่าผู้เล่าเรื่องเป็นคนเดียวกันกับผู้เขียนดังเช่นในนวนิยายแนวสัจนิยม หากแต่นวนิยายพหุสำเนียงเป็นการรวมตัวกันของหลากเสียงหลายสำเนียง อันแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของเสียงเล่าในชีวิตจริงที่คนคนหนึ่งไม่ได้ฟังเรื่องเล่าจากปากคนเพียงแค่คนเดียว หากแต่เป็นการประมวลความคิดจากเรื่องเล่าจากตำแหน่งแห่งที่อันหลากหลาย เรื่องเล่าดังกล่าวมักจะมีปฏิกิริยาต่อกันและกันอันเป็นกระบวนการที่ทรงพลวัต ดังที่บาห์กติน (Bakhtin, 1994:114) เองกล่าวไว้ว่า

> The novel orchestrates all its themes, the totality of the world of objects and ideas depicted and expressed in it, by means of the social diversity of speech types and by the differing individual voices that flourish under such conditions. Authorial speech, the speeches of narrators, inserted genres, the speech of characters are merely those fundamental compositional unities with whose help heteroglossia can enter the novel; each of them permits a multiplicity of social voices and a wide variety of their links and interrelationships (always more or less dialogized).

ลักษณะพหุสำเนียง (heteroglossia) เป็นการเกิดขึ้นจากการรวมตัวกันของวัจนกรรมอันหลากหลาย มีที่มาจากต่างชนชั้นต่างเพศสถานะ ไม่ได้ของผู้เขียนเท่านั้น หากแต่ของผู้เล่าและตัวละครด้วยเช่นกัน ปฏิสัมพันธ์ของเสียงที่หลากหลายดังกล่าวเป็นการทำลายการพยายามครอบงำความหมายของคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง และแสดงให้เห็นถึงพลวัตของความหมายที่สามารถเปลี่ยนแปลงเลื่อนไหลตามแต่ความสัมพันธ์หรือความเชื่อมโยงที่นำมาพิจารณา ความหลากหลายดังกล่าวเป็นพื้นฐานสำคัญที่ทำให้ผู้อ่านตระหนักถึงความซับซ้อนของความจริงในโลกภายนอก นวนิยายพหุสำเนียงจึงอาจจะเป็นภาพสะท้อนโลกของจอมเผด็จการได้ดีกว่ารูปแบบการประพันธ์อื่นๆ เนื่องจากมีแง่มุมทางการเมืองที่ปฏิเสธการครอบงำทางความคิดซึ่งเป็นลักษณะเด่นของระบอบเผด็จการนิยม

สำหรับบาห์กตินแล้ว รูปแบบนวนิยายพหุสำเนียงเป็นกลยุทธ์หนึ่งที่นักเขียนสามารถใช้เพื่อบ่อนเซาะมุมมองกระแสหลักและมุ่งเน้นให้น้ำหนักกับความหลากหลายที่ถูกกดทับในมุมมองกระแสหลักนั้น เป็นที่น่าสังเกตว่าบาห์กตินใช้นวนิยายของดอสโตเยฟสกีเป็นมาตรฐานหลักนิยามนวนิยายพหุสำเนียง นวนิยาย **The Autumn of the Patriarch** อาจจะนับว่าได้ว่าเป็นตัวอย่างที่สุดโต่งตัวอย่างหนึ่งเนื่องจากผู้อ่านไม่สามารถแยกเสียงของผู้เขียน ผู้เล่า ตัวละครได้อีกต่อไป ในแต่ละส่วนของนวนิยายเรื่องดังกล่าวไม่ได้มีการแบ่งออกมาเป็นย่อหน้า หากแต่ละส่วนเป็นย่อหน้าใหญ่หนึ่งย่อหน้า การใช้ลักษณะพหุสำเนียงในนวนิยายเรื่องดังกล่าวในแง่หนึ่งเกิดขึ้นเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงการล่มสลายของจอมเผด็จการ กล่าวคือ เมื่อจอมเผด็จการสิ้นอำนาจ เสียงต่างๆ ที่เคยถูกระงับก็กลับส่งเสียงดังเซ็งแซ่ เป็นวัฒนธรรมมุขปาฐะที่กลับขึ้นมามีอำนาจหลังจากที่ถูกกลบหรือปิดบังทำให้เงียบอยู่เป็นเวลานาน การเกิดขึ้นของเสียงดังกล่าวจึงเปรียบเสมือนการมองย้อนหลังจากเหตุการณ์ในปัจจุบัน (analepsis) เพื่อเป็นการทบทวนรื้อฟื้นอดีตอีกครั้งในอีกรูปแบบหนึ่ง

อำนาจของจอมเผด็จการกับการสยบพหุสำเนียง

totalitarian rule is the demand for unlimited control
over the world and hence social life
Buchheim, 1968:21

การอุบัติขึ้นของพหุสำเนียงย่อมเลี่ยงไม่ได้ที่จะเกี่ยวพันกับรูปแบบการประพันธ์แนวสัจนิยมมหัศจรรย์ สาเหตุหนึ่งเนื่องมาจากเสียงบางเสียงย่อมมีบ่อเกิดมาจากการซุบซิบนินทา การเล่าปากต่อปาก ซึ่งบางครั้งมักจะเป็นการเล่าแบบเกินจริง เพื่อทำให้ผู้ฟังตกตะลึงพรึงเพริดและติดตรึงในความทรงจำ หรือบางครั้งอาจจะด้วยอารมณ์และความรู้สึกในขณะที่ประสบที่ทำให้ความจริงที่มองผ่านอายตนะทั้งห้าไม่ได้อยู่ในกรอบของเหตุผลอีกต่อไป ลักษณะเกินจริงหรืออติพจน์ (hyperbole) นั้นเกิดขึ้นบ่อยครั้งในนวนิยายเรื่องนี้เนื่องจากการ์เซีย มาร์เกซจงใจให้น้ำหนักกับวัฒนธรรมมุขปาฐะ ในลักษณะแรก สัจนิยมมหัศจรรย์มักจะเกิดผ่านมุมมองของชาวบ้านเมื่อพูดกันถึงอำนาจของจอมเผด็จการ ทั้งนี้เนื่องจากจอมเผด็จการเป็นบุคคลที่ทุกคนให้ความสนใจแต่กลับมีคนที่รู้เรื่องราวเกี่ยวกับตัวจอมเผด็จการจริงๆ น้อยมาก ดังนั้นจึงเกิดเรื่องเล่าที่มีการแต่งเติมเสริมต่อเป็นจำนวนมากดังเช่นในกรณีที่เล่าลือกันว่าถ้าเขาถูกยิงจากด้านหลัง กระสุนปืนจะทะลุตัวเขาโดยไม่ได้ทำให้เขาเป็นอันตราย หรือถ้าเขาถูกยิงจากด้านหน้า กระสุนจะถูกสะท้อนกลับไปทะลุตัวของผู้คิดทำร้าย (García Márquez, 1978:38)

นอกจากนั้น สัจนิยมมหัศจรรย์อาจจะเกิดขึ้นในอีกลักษณะหนึ่งเมื่อการ์เซีย มาร์เกซนำเสนออำนาจของจอมเผด็จการที่บางครั้งดูเหมือนเหลือเชื่อแต่ก็สามารถเกิดขึ้นได้ เช่น ในคืนหนึ่งเมื่อจอมเผด็จการตกอยู่ในภาวะที่จิตใจ

ปั่นป่วนหวนคิดถึงหญิงที่เขาดกหลุมรักแต่กลับหายตัวไปอย่างไร้ร่องรอย ด้วยความที่เขานอนไม่หลับจึงออกคำสั่งให้เร่งเวลาให้เป็นตอนเช้าเร็วยิ่งขึ้นหลายชั่วโมงด้วยกัน

> [...] he went shrieking along the corridors, sloshing through the cow flops in the darkness, wondering in confusion what was going on in the world because it's going on eight and everybody's asleep in this house of scoundrels, get up, you bastards, he shouted, the lights went on, they played reveille at three o'clock, it was repeated at the harbour fort, the San Jerónimo garrison, in barracks all over the country, and there was the noise of startled arms, of roses that opened when there were still two hours left until dew time [...] (García Márquez, 1978:55).

ด้วยเหตุนี้เอง นายทหารที่ประจบสอพลอจอมเผด็จการจึงประกาศว่าจอมเผด็จการเป็น 'the undoer of dawn, commander of time, and repository of light' (García Márquez, 1978:55) เนื่องจากเขาสามารถบังคับเวลาให้เป็นไปตามที่เขาปรารถนาได้ อำนาจในการเปลี่ยนแปลงเวลาเป็นตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงอำนาจของจอมเผด็จการที่สามารถดลบันดาลสิ่งต่างๆ ให้เกิดขึ้นตามที่ใจต้องการได้ อีกตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้ประเด็นนี้คือตอนที่จอมเผด็จการหลงรักมานูเอลา ซานเชส (Manuela Sánchez) หญิงสาวคนหนึ่งที่มาจากแถบที่ยากจนของเมือง ด้วยต้องการที่จะผูกมัดใจของหญิงคนนี้ให้ได้ จอมเผด็จการได้มอบของขวัญมากมายให้แก่หญิงคนดังกล่าว ปริมาณของของขวัญมากจนกระทั่งทหารต้องรื้อบ้านที่อยู่ข้างๆ บ้านของเธอเพื่อเป็นที่เก็บของขวัญนั้น ซึ่งส่วนใหญ่ไม่ได้เป็นของที่เธอต้องการเลยแม้แต่น้อย

> [...] there were uncountable clocks from every period, there was every type of phonograph from primitive ones with cylinders to those with a mirror diaphragm, there were all sorts of sewing machines with cranks, pedals, motors, whole bedrooms full of galvanometers, homeopathic pharmaceuticals, music boxes, optical illusion instruments, showcases of dried butterflies, Asiatic herbariums, laboratories for physiotherapy and physical education, machines for astronomy, orthopaedics and natural sciences, and a whole world of dolls with hidden mechanisms for human traits [...] (García Márquez, 1978:63).

นอกจากนั้น เพียงเพื่อเป็นของขวัญให้มานูเอลา ซานเชสในวันเกิดปีหนึ่ง จอมเผด็จการได้สั่งให้ทหารของเขารื้อบ้านเรือนที่อยู่รอบๆ บ้านของเธอออกและสร้างบ้านใหม่ขึ้นมารอบๆ เพียงเพื่อให้เมื่อเธอเปิดหน้าต่างออกมาชม สิ่งที่เธอมองเห็นจะได้เป็นภูมิทัศน์ที่สวยงาม (García Márquez, 1978:61-62)

อีกตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงอำนาจของจอมเผด็จการคือความพยายามที่จะทำให้มารดาของตนเองเป็นนักบุญที่ได้รับการยอมรับจากพระสันตะปาปาจากกรุงวาติกัน เมื่อเบนดิซิออน อัลบาราโด (Bendición Alvarado) มารดาของจอมเผด็จการเสียชีวิตลง จอมเผด็จการพบว่าผ้าคลุมศพมารดาตนปรากฏภาพเหมือนของเธอขึ้นอย่างน่าอัศจรรย์ และเป็นภาพเหมือนของเธอวัยสาวที่ไม่มีริ้วรอยของความชราเลยแม้แต่น้อย

> [...] there was another identical body with the hand on the heart painted in profile on the sheet, and he saw that the painted body had no plague wrinkles or ravages of old age but that it was firm and tight as if painted in oil on both sides of the shroud and it gave off a natural fragrance of young flowers that purified the hospital atmosphere of the bedroom and try as they might by rubbing with nitrate rock and boiling it in lye they could not erase it from the sheet because it was integrated front and back into the very material of the linen, and it was eternal linen [...] (García Márquez, 1978:105)

ภาพที่ปรากฏบนผ้าคลุมศพที่การ์เซีย มาร์เกซพรรณนาผ่านมุมมองของจอมเผด็จการคงจะคล้ายคลึงกับผ้าห่อพระศพของพระเยซูเจ้าที่เก็บรักษาไว้ที่เมืองตูริน ประเทศอิตาลี ซึ่งนับว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์สิ่งหนึ่งของคริสต์ศาสนา เมื่อจอม

เผด็จการเห็นดังนั้นจึงแจ้งให้กับทางกรุงวาติกันทราบเพื่อพิจารณาและมอบตำแหน่งนักบุญให้แก่มารดาของเขา ในขณะเดียวกัน ผู้คนในประเทศต่างแห่แหนมาดูผ้าห่อศพมหัศจรรย์และต่างเล่าลือถึงความขลังและความศักดิ์สิทธิ์ในตัวมารดาของจอมเผด็จการและมีการทำธุรกิจขายสินค้าที่เกี่ยวข้องกับความมหัศจรรย์ดังกล่าว เช่น ชิ้นส่วนของผ้าห่อศพ น้ำมนตร์ศักดิ์สิทธิ์ที่เชื่อกันว่ามาจากร่างกายของเธอ รวมไปถึงการ์ดภาพวาดของอัลบาราโดที่ถูกแต่งแต้มให้เป็นราชินี (García Márquez, 1978:108) อย่างไรก็ตาม เมื่อทางกรุงวาติกันส่งตัวแทนมาตรวจสอบความจริง เขากลับพบว่าภาพของอัลบาราโดที่ปรากฏบนผ้าห่อศพนั้นเป็นภาพวาดจริงๆ และใช้สีทาบ้านราคาถูกวาดขึ้นอีกด้วย เขาจึงรายงานให้จอมเผด็จการทราบ

> [...] the body printed on the linen was not an act of Divine Providence to give us one more proof of His infinite mercy, not that or anything like it, your excellency, it was the work of a painter who was very skilled in the good and evil arts and who had abused your excellency's greatness of heart, because that wasn't oil paint it was house paint of the cheapest kind, for painting window frames, your excellency, beneath the smell of the natural resins that had dissolved in the paint the bastard dew of turpentine still remained, plaster crusts remained, a persistent dampness remained that was not the sweat of the last shudder of death as they had made him believe but the fake dampness of linen soaked in linseed oil and kept in dark places [...] (García Márquez, 1978:111)

อย่างไรก็ตาม จอมเผด็จการไม่เชื่อสิ่งที่ตัวแทนจากกรุงวาติกันกล่าว หากแต่ไม่ได้ทักท้วงหรือปฏิเสธคำกล่าวดังกล่าวแต่อย่างใด เขาเพียงแค่ออกคำสั่งให้ตัวแทนจากกรุงวาติกันเดินทางกลับยุโรปโดยใช้แพแทนที่จะเป็นเรือเดินสมุทรและมอบเสบียงอาหารซึ่งเพียงพอสำหรับช่วงเวลาสามวันเท่านั้น นับว่าเป็นการลงโทษคนจากภายนอกที่พยายามต่อกรกับตัวจอมเผด็จการ นอกจากนั้น เขาก็ประกาศให้มารดาของเขาเป็นนักบุญโดยไม่ใส่ใจว่าคำประกาศของเขาจะส่งผลให้เกิดความบาดหมางระหว่างประเทศเขากับพระสันตะปาปาแห่งกรุงวาติกัน ความพยายามในการผลักดันมารดาของตนให้เป็นนักบุญแสดงให้เห็นถึงขอบเขตอันแทบจะไร้ขีดจำกัดของจอมเผด็จการในการที่จะกำหนดสิ่งต่างๆ ให้เป็นไปตามใจปรารถนาในปริมณฑลแห่งอำนาจ การผลักดันให้มารดาตนเป็นนักบุญก็ไม่แตกต่างจากการพยายามสร้างภาพลักษณ์ของตนเองให้ดูน่าเกรงขาม ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นการสร้างตำนาน (mythification) ของผู้ที่มีอำนาจที่ต้องการจะสร้างเรื่องเล่าต่างๆ เพื่อรองรับและสนับสนุนการธำรงไว้ซึ่งอำนาจของตน

ตัวอย่างตามแนวสัจนิยมมหัศจรรย์ทั้งหมดที่ยกมาข้างต้น ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการกำหนดเวลาและการสร้างตำนานเพื่อรองรับอำนาจนั้นสอดคล้องกับแนวคิดของฮันนา อะเรนดท์ (Hannah Arendt) ที่เชื่อว่าระบอบเผด็จการนิยมมักจะไม่ปรับตัวให้เข้ากับความเป็นจริง หากแต่มุ่งสร้างความจริงใหม่เพื่อให้เข้ากับอุดมการณ์ของตน การสร้างความจริงใหม่นี้อาจจะเกิดขึ้นโดยการควบคุมการรับรู้ข่าวสารข้อมูล การโป้ปดมดเท็จอย่างเป็นระบบ และการเขียนประวัติศาสตร์ขึ้นมาใหม่ กล่าวคือ การสร้างความจริงใหม่เป็นการพยายามทำให้ 'เรื่องแต่ง' ของระบอบเผด็จการนิยมเปลี่ยนสถานะมาเป็น 'ความจริง' โดยใช้กำลัง (ดูเพิ่มเติม Canovan, 2004) การสร้างความจริงใหม่ดังกล่าวส่งผลให้ระบอบเผด็จการนิยมยืนหยัดอยู่ได้บนความคงเส้นคงวาของความลวง จอมเผด็จการเองก็รู้สึกสะดวกใจที่จะยึดติดกับความลวงหรือกฎหมายที่ตนบัญญัติขึ้นมาเอง

> [the patriarch] discovered in the course of his uncountable years that a lie is more comfortable than doubt, more useful than love, more lasting than truth (García Márquez, 1978:205)

ในแง่นี้ จึงไม่น่าแปลกใจว่าในระบอบเผด็จการนิยม กฎหมายจึงมีความสำคัญมากกว่าสามัญสำนึก เนื่องจากกฎหมายเป็นเสมือนมาตรฐานที่ผู้ที่มีอำนาจสามารถกำหนดขึ้นมาเพื่อรองรับหรือเพื่อทำให้ความลวงกลายเป็นความจริงได้

คุณธรรมตามแบบที่ระบอบเผด็จการนิยมสนับสนุนจึงไม่ใช่คุณธรรมที่เน้นซึ่งความดี หากแต่เป็นการปฏิบัติตามกฎเพื่อหล่อเลี้ยงให้ระบอบดำเนินต่อไปได้โดยไม่ติดขัด (Buchheim, 1968:50)

นอกจากนั้น อะเรนดท์พิจารณาว่าอำนาจของระบอบเผด็จการนิยมมักจะเกิดขึ้นเมื่อมวลชนสูญเสียวิจารณญาณในการต่อสู้ร่วมกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งมวลชนชั้นกลางที่มักจะมีทัศนคติที่เน้นความเป็นปัจเจกมากกว่าองค์รวมและมักจะไม่แสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกต่อเหตุการณ์ต่างๆ เฉพาะหน้า หากแต่พยายามรักษาระยะห่างและไม่เข้าร่วมกับองค์กรต่างๆ อาจจะกล่าวได้ว่าระบอบเผด็จการนิยมได้ใช้ประโยชน์จากความเงียบของมวลชน เนื่องจากถือว่าความเงียบดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการยอมรับอำนาจเผด็จการ (Arendt, 1958:312) อาจจะพิจารณาได้ว่าระบอบเผด็จการนิยมมักจะเกิดขึ้นในสังคมที่ประชาชนไม่ได้มีสำนึกในความเป็นสังคมร่วมกัน หากแต่เป็นลักษณะของต่างคนต่างอยู่ ต่างคนต่างคิด เป็นคนที่มีทัศนคติที่ผสมผสานกันระหว่างความหลงเชื่ออย่างงมงาย (gullibility) และความหยามโลก (cynicism) ในเวลาเดียวกัน

> In an ever-changing, incomprehensible world the masses had reached the point where they would, at the same time, believe anything and nothing, thinking that everything was possible and nothing was true. [...] Mass propaganda discovered that its audience was ready at all times to believe the worst, no matter how absurd, and did not particularly object to being deceived because it held every statement to be a lie anyhow. The totalitarian mass leaders based their propaganda on the correct psychological assumption that, under such conditions, one could make people believe the most fantastic statements one day, and trust that if the next day they were given irrefutable proof of their falsehood, they would take refuge in cynicism; instead of deserting the leaders who had lied to them, they would protest that they had known all along that the statement was a lie and would admire the leaders for their superior tactical cleverness (Arendt, 1958:382).

ตามทัศนคติของอะเรนดท์ ระบอบเผด็จการนิยมยังคงดำรงอยู่ได้ตราบเท่าที่มวลชนถูกหล่อหลอมให้เป็นทั้งผู้ที่หลงเชื่อง่ายและเหยียดหยามความจริงในเวลาเดียวกัน กล่าวคือ การผสมผสานระหว่างทัศนคติที่แตกต่างกันอย่างสุดขั้วดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการไม่ยึดติดกับความจริง ด้วยเห็นว่าความจริงในระบอบเผด็จการนิยมเป็นสิ่งที่ไหลเลื่อนและมีการเปลี่ยนแปลงแต่งเสริมเติมสร้างตลอดเวลา ตัวอย่างที่น่าสนใจในนวนิยายเรื่อง **The Autumn of the Patriarch** เป็นตอนที่ผู้คนได้ทราบถึงพลังวิเศษที่จอมเผด็จการมีไว้สำหรับรักษาผู้ป่วยโรคเรื้อนและคนพิการ

> [...] it came to pass that he touched our heads as he went by, one by one, he touched each one of us on the place of our defects with a smooth and wise hand that was the hand of truth, and the instant he touched us we recovered the health of our bodies and the repose of our souls and we recovered the strength and will to live, and we saw the blind men dazzled by the glow of the roses, we saw the cripples jumping on the stairways and we saw this my own skin of a newborn child which I go about exhibiting in carnivals all over the world so that everyone will know about the miracle and this fragrance of premature lilies from the scars of my sores which I go spreading over the face of the earth for the derision of the unfaithful and as a lesson for libertines, they shouted it in cities and on byways, at dances and parades, trying to infuse in the crowds the terror of the miracle, but nobody thought it was true, we thought it was just one more of the many aulic messages they sent to villages with an entourage of old quacks to try to convince us of the last thing we needed to believe that he had given skin back to lepers, sight to the blind, agility to cripples, we thought that it was the last resort of the régime to call attention to an improbable president whose personal guard was reduced to a patrol of recruits [...] (García Márquez, 1978:191)

ในตัวบทดังกล่าว การ์เซีย มาร์เกซเริ่มต้นด้วยเสียงเล่าของผู้ที่ศรัทธาในตัวจอมเผด็จการและเป็นประจักษ์พยานต่อการรักษาโรคร้ายและความพิการ พร้อมที่จะป่าวประกาศให้คนทั่วไปได้ทราบถึงความมหัศจรรย์และอำนาจของจอมเผด็จการ อย่างไรก็ตาม ในครึ่งหลังของตัวบทนี้ กลับเป็นการเล่าเรื่องจากมุมมองของอีกคนหนึ่งที่ไม่เชื่อในปาฏิหาริย์

ดังกล่าว ผู้เล่าเป็นคนที่ไม่หลงเชื่อและมองว่าสิ่งที่คนเหล่านั้นประกาศเป็นเพียงแค่การโฆษณาชวนเชื่อให้คนหันกลับไปสนับสนุนตัวจอมเผด็จการ สาธารณชนไม่ได้ร่วมมือกันพิสูจน์หาความจริง หากแต่แบ่งเป็นสองฝ่ายอย่างชัดเจนคือฝ่ายที่เชื่อจนอาจถึงขั้นหลงงมงายและฝ่ายที่ไม่เชื่อและมีทัศนคติที่หยามเหยียดต่อสิ่งที่เล่าลือทั้งหมด ในขณะที่อะเรนดท์เสนอว่าทัศนคติที่ขัดแย้งกันอย่างสุดโต่งคือความงมงายและการเหยียดหยามความจริงนั้นผสมผสานอยู่ในตัวคนคนเดียว การ์เซีย มาร์เกซได้แยกมวลชนออกเป็นสองกลุ่มอย่างชัดเจนเพื่อแสดงให้เห็นถึงขั้วต่างของความขัดแย้งดังกล่าว แต่อาจจะพิจารณาได้ว่าทั้งอะเรนดท์และการ์เซีย มาร์เกซต่างเห็นพ้องต้องกันว่าระบอบเผด็จการนิยมได้ทำให้มวลชนสูญเสียวิจารณญาณในการไตร่ตรองและร่วมมือกันค้นหาความจริง

ถึงแม้ว่าทฤษฎีเกี่ยวกับระบอบเผด็จการนิยมของอะเรนดท์จะมีบริบทเฉพาะทางการเมือง กล่าวคือ กลุ่มสาธารณชนหลักที่อะเรนดท์หมายถึงคือมวลชนซึ่งประกอบด้วยชนชั้นกลางของเยอรมนีในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง แต่แนวคิดดังกล่าวช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจลักษณะทางจิตวิทยาของมวลชนโดยรวมในประเทศโลกที่สามโดยเฉพาะในทวีปลาตินอเมริกาได้เช่นกัน แม้ว่าองค์ประกอบหลักของมวลชนในประเทศเหล่านี้อาจจะไม่ได้อยู่ในกรอบของชนชั้นกลางตามแบบสังคมยุโรปก็ตาม อะเรนดท์ได้แสดงให้เห็นถึงความซับซ้อนของระบอบแห่งความจริงซึ่งส่งผลโดยตรงต่อโลกทัศน์ของมวลชนโดยรวมที่ไร้ที่พึ่งพิง ไม่ทราบว่าสิ่งไหนเป็นจริงหรือสิ่งไหนเป็นเรื่องแต่ง ความสับสนดังกล่าวยิ่งสนับสนุนระบอบเผด็จการนิยมมากยิ่งขึ้นเมื่อมวลชนต่างหันเหไปหาที่พึ่งหลักคือตัวของจอมเผด็จการนั่นเอง ในนวนิยายเรื่อง **The Autumn of the Patriarch** ได้แสดงให้เห็นประเด็นนี้อย่างชัดเจนจากมุมมองของมวลชนที่มีต่อจอมเผด็จการ

> [...] the only thing that gave us security on earth was the certainty that he was there, invulnerable to plague and hurricane, invulnerable to Manuela Sánchez's trick, invulnerable to time, dedicated to the messianic happiness of thinking for us, knowing that we knew that he would not take any decision for us that did not have our measure, for he had not survived everything because of his inconceivable courage or his infinite prudence but because he was the only one among us who knew the real size of our destiny [...] (García Márquez, 1978:81-82).

สิ่งสำคัญที่จอมเผด็จการมีอันเป็นหัวใจหลักคืออำนาจ โดยเฉพาะอำนาจในการกำหนดรู้ชะตาชีวิตของมนุษย์หรือธรรมชาติรอบตัว ในขณะที่มวลชนหลงทางอยู่ในระบอบแห่งความจริงซึ่งเต็มไปด้วยความหลอกลวงและการปิดบังอำพราง จอมเผด็จการกลับถูกมองว่าเป็นผู้ที่กำความลับและล่วงรู้ความจริงแต่เพียงผู้เดียว เนื่องจากเขาเองเป็นผู้ที่ริเริ่มและจัดการกับความจริงและสร้างระบอบแห่งความจริงขึ้นมา ในแง่นี้ จอมเผด็จการอาจจะเป็นสัญลักษณ์แห่ง "ความจริงสมบูรณ์" ที่ถูกอุปโลกน์ขึ้นท่ามกลางกระแสความลวง การยึดติดในตัวจอมเผด็จการอาจจะเปรียบเสมือนความต้องการโหยหาความจริงแท้ในยุคที่ความจริงและความลวงไม่ได้แยกออกจากกันอย่างชัดเจน ตัวจอมเผด็จการเองตระหนักถึงประเด็นดังกล่าวและใช้ประโยชน์จากจุดนี้ด้วยเช่นกัน ดังนั้น จึงไม่เป็นที่น่าแปลกใจที่คนเพียงแค่คนเดียวที่จอมเผด็จการลงมือฆ่าด้วยน้ำมือของตนเองคือหมอดูคนหนึ่งที่สามารถล่วงรู้ชะตาชีวิตของจอมเผด็จการได้ อีกทั้งทราบถึงช่วงเวลาและลักษณะที่เขาจะเสียชีวิต (García Márquez, 1978:75) เนื่องจากเขาต้องเป็นผู้ที่เข้าถึงความจริงและสามารถแยกแยะความจริงออกจากความลวงได้เพียงแค่ผู้เดียวเท่านั้น

เรือนร่างและความโดดเดี่ยว: ตรรกะแห่งระบอบเผด็จการนิยม

no punishment more humiliating or less deserved
for a man than betrayal by his own body
García Márquez, 1978:198

the novel is the great book of life,
because it celebrates the grotesque body of the world
Holquist, 1990:90

นอกจากอำนาจของจอมเผด็จการจะได้รับการนำเสนอผ่านคำสั่งหรือการกระทำแล้ว เรือนร่างของจอมเผด็จการยังนับว่าเป็นเสมือนสัญลักษณ์ของอำนาจอีกด้วย การที่จอมเผด็จการเป็นผู้ที่ไม่มีลายมือนับว่าเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญเนื่องจากเขาเป็นผู้ที่กุมอำนาจและมีสิทธิกำหนดชะตาชีวิตของผู้อื่น ภาวะความเป็นจอมเผด็จการของเขาตั้งอยู่บนพื้นฐานที่ว่าชะตาชีวิตของเขาไม่มีใครที่จะล่วงรู้ได้ จึงสอดคล้องกับฝ่ามือที่ว่างเปล่าปราศจากลายเส้นให้ผู้อื่นสามารถทำนายทายทักได้ อย่างไรก็ตาม ความพิเศษของเรือนร่างดังกล่าวได้แฝงไว้ซึ่งความขัดแย้ง ดังกรณีที่ว่าถึงแม้ว่าเขาจะมีถุงอัณฑะที่ใหญ่มากก็ตาม แต่เขาก็ไม่สามารถให้กำเนิดเด็กปกติได้ เพราะลูกของเขาทั้งหมดคลอดก่อนกำหนดในเวลาเจ็ดเดือนเท่ากันหมด (García Márquez, 1978:39) นอกจากนั้น ถึงแม้ว่าเขาจะมีภาพลักษณ์เป็นผู้ชายที่กำยำล่ำสันดูมีอำนาจ แต่ภาพความแข็งแรงดังกล่าวถูกเปรียบต่างกับมือของเขาในถุงมือสีขาวคล้ายกับมือของผู้หญิง เท้าของเขาที่ดูมีขนาดใหญ่กลับทำให้เขาเดินไม่ค่อยสะดวก อาจจะกล่าวได้ว่าความขัดแย้งในลักษณะเรือนร่างของจอมเผด็จการแสดงให้เห็นถึงความอัปลักษณ์ของสภาพของการดำรงตำแหน่งอันทรงอำนาจดังกล่าว สภาพอัปลักษณ์ (grotesque) เป็นสภาพที่ผสมผสานกันระหว่างความน่าขบขันและความน่าเกลียดน่ากลัว นอกจากนั้นสภาพดังกล่าวยังแสดงให้เห็นถึงการไร้ซึ่งสมรรถภาพของระบบเหตุผลที่จะอธิบายหรือให้คำตอบกับปรากฏการณ์ใดปรากฏการณ์หนึ่ง ดังที่มีนักวิชาการกล่าวว่า

> [...] the grotesque represents meanings in which the sinister is acknowledged, made ludicrous, and yet is never destroyed. [...] Invariably, the grotesque structure also implies a failure of conventional systems to provide rational solutions for human interaction (Barasch, 1985:6).

สภาพอัปลักษณ์ดังกล่าวจึงมีนัยยะแห่งความสันเกินทางด้านลบ มักเป็นการสันเกินแห่งความรุนแรงหรือความน่าเกลียดน่ากลัวที่ก้าวเกินขอบเขตของเหตุผล เมื่อพิจารณาได้ดังนี้ อำนาจของจอมเผด็จการที่สันเหลือเกินปริมาณที่พอดีจึงถูกนำเสนอผ่านเรือนร่างที่สันเกินจนดูอัปลักษณ์ทั้งน่าเกลียดและน่าขบขันนั่นเอง

ความขัดแย้งในเรือนร่างระหว่างความเข้มแข็งและความอ่อนแอนั้นอาจจะมีความหมายในอีกนัยยะหนึ่งซ่อนเร้นอยู่ หากพิจารณาว่าอำนาจที่จอมเผด็จการมีอย่างสันเหลือนั้นแฝงไว้ซึ่งขีดจำกัดด้วยเช่นกัน ในประเด็นดังกล่าวความขัดแย้งในเรือนร่างอาจจะเป็นการสะท้อนความเห็นของอะเรนดท์ที่ว่าระบอบเผด็จการนิยมนั้นมักจะมุ่งไปสู่จุดจบในตรรกะของมันเอง ในการที่จะเข้าใจประเด็นดังกล่าวได้นั้น จำเป็นต้องเข้าใจกลไกการทำงานของระบอบเผด็จการนิยมเสียก่อน ดังที่กล่าวมาแล้วในเบื้องต้น ระบอบดังกล่าวคงอยู่ได้ด้วยการยอมรับของมวลชนที่ต่างคำนึงถึงความเป็นปัจเจกมากกว่าส่วนรวมและปฏิเสธที่จะร่วมมือกันขับไล่ มวลชนที่ยอมรับการดำรงอยู่ของระบอบดังกล่าวจึงมักจะเป็นมวลชนที่รู้สึกถึงความโดดเดี่ยวของตนและความโดดเดี่ยวนั่นเองที่ทำให้มวลชนปราศจากอำนาจ

> It has frequently been observed that terror can rule absolutely only over men who are isolated against each other and that, therefore, one of the primary concerns of all tyrannical government is to bring this isolation about. Isolation may be the beginning of terror; it certainly is its most fertile

> ground; it always is its result. This isolation is, as it were, pretotalitarian; its hallmark is impotence insofar as power always comes from men acting together, 'acting in concert' (Burke); isolated men are powerless by definition (Arendt, 1958:474).

ดังนั้น สำหรับอะเรนดท์ ความโดดเดี่ยวจึงเป็นกุญแจสำคัญที่ผลักดันให้ระบอบเผด็จการนิยมคงอยู่รอดได้ แต่ในทำนองเดียวกัน จอมเผด็จการก็ตกเป็นเหยื่อของความโดดเดี่ยวนี้เช่นเดียวกัน จากในนวนิยายจะเห็นได้ว่าจอมเผด็จการไม่ประสบความสำเร็จในเรื่องของความรักหรือเพื่อน เนื่องจากเขาไม่เคยไว้เนื้อเชื่อใจคนที่อยู่รอบข้างอย่างเต็มที่แม้แต่ภรรยาของเขาเองก็ตาม นายทหารคนสนิทรอบข้างมักจะถูกวางแผนลอบสังหารหลังจากทำงานให้เขาได้ช่วงเวลาหนึ่ง ด้วยจอมเผด็จการเกรงว่านายทหารเหล่านั้นจะแปรพักตร์และหันมาเล่นงานเขา ตัวอย่างหนึ่งคือโรดริโก เด อากิลาร์ (Rodrigo de Aguilar) รัฐมนตรีกระทรวงกลาโหม ซึ่งนับว่าเป็นนายทหารคนสนิทที่สุดคนหนึ่งของเขาที่ถูกเขาสั่งฆาตกรรมอย่างทารุณในงานเลี้ยงประทานอาหาร

> [...] twelve o'clock finished chiming, and then the curtains parted and the distinguished Major General Rodrigo de Aguilar entered on a silver tray stretched out full length on a garnish of cauliflower and laurel leaves, steeped with spices, oven brown, embellished with the uniform of five golden almonds for solemn occasions and the limitless loops for valour on the sleeve of his right arm, fourteen pounds of medals on his chest and a sprig of parsley in his mouth, ready to be served at a banquet of comrades by the official carvers to the petrified horror of the guests as without breathing we witness the exquisite ceremony of carving and serving, and when every plate held an equal portion of minister of defence stuffed with pine nuts and aromatic herbs, he gave the order to begin, eat hearty gentlemen (García Márquez, 1978:98).

ศพของเด อากิลาร์ปรากฏออกมาท่ามกลางความตกใจของแขกเหรื่อในงานเลี้ยง เนื่องจากถูกประดับตบแต่งราวกับเป็นอาหารจานพิเศษบนจานเปลขนาดยักษ์ ถึงแม้ว่าศพจะถูกแต่งในชุดทหารเต็มยศพร้อมไปด้วยเหรียญตราบนหน้าอก แต่ศพถูกอบจนเกรียมและมีผักชีฝรั่งปักไว้ที่ปากและมีเครื่องเคียง ฉากดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงความโหดเหี้ยมของจอมเผด็จการที่กลับไม่รู้สึกว่าตนเองโหดร้ายเลือดเย็น หากแต่เชื้อเชิญให้แขกเหรื่อเริ่มรับประทานได้ทันที

รูปภาพหน้าปกนวนิยายฉบับแปลภาษาอังกฤษ
แสดงถึงศพของเด อากิลาร์ที่ถูกอบจนเกรียมพร้อมรับประทาน

นอกจากนายทหารคนสนิทของเขาจะถูกฆาตกรรมแล้ว เลติเซีย นาซาเรโน (Leticia Nazareno) ภรรยาที่เขาแต่งงานด้วยตามกฎหมายและเอมมานูเอล (Emanuel) ลูกชายเพียงคนเดียวที่เขายอมรับทางนิตินัยก็ถูกฆาตกรรมอย่างเลือดเย็นเช่นเดียวกัน เมื่อทั้งสองคนถูกสุนัขล่าเนื้อจำนวนหกสิบตัวรุมขย้ำจนเสียชีวิตกลางตลาด วิธีการที่การ์เซีย มาร์เกซเล่าแสดงให้เห็นถึงอัจฉริยภาพเนื่องจากคงไว้ซึ่งความคลุมเครือว่าแท้จริงแล้วใครเป็นผู้ออกคำสั่งให้สังหารทั้งคู่

> [...] the frightful Wednesday of my misfortune when he took the tremendous decision of no more, God damn it, if it had to be let it be soon, he decided, and it was like an explosive order that he had not finished putting together when two of his aides burst into his office with the terrible news that Leticia Nazareno and the child had been torn to pieces and eaten by the stray dogs at the public market, they ate them alive general sir [...] (García Márquez, 1978:152).

วิธีการเล่าอันยอกย้อนของการ์เซีย มาร์เกซแสดงให้เห็นว่าแท้จริงแล้วไม่สามารถบ่งบอกได้อย่างชัดเจนว่าตัวจอมเผด็จการเองที่ออกคำสั่งให้สุนัขปลิดชีวิตภรรยาและลูกของเขาเอง เนื่องจากตัวภรรยามักจะแทรกแซงทางการเมืองและทำให้นายทหารที่ใกล้ชิดหลายคนไม่พอใจ เขาจึงต้องป้องกันไม่ให้เกิดข้อพิพาทขึ้นโดยออกคำสั่งดังกล่าว หรืออาจจะเป็นได้ว่านายทหารหรือคนที่เสียผลประโยชน์เนื่องจากการเข้ามาแทรกแซงของเลติเซีย นาซาเรโนจะเป็นผู้ออกคำสั่งเอง นอกจากนั้น อาจจะเป็นได้ด้วยว่าคนที่อยู่ใกล้ชิดจอมเผด็จการคาดคะเนว่าเขารู้สึกกระอักกระอ่วนใจอย่างไรต่อพฤติกรรมของภรรยาจึงออกคำสั่งแทน กรณีหลังนับว่าเป็นประเด็นที่สมควรวิเคราะห์เพิ่มเติมเนื่องจากในระบอบเผด็จการนิยม คำสั่งเป็นสิ่งที่สำคัญ ดังที่ครั้งหนึ่งจอมเผด็จการเคยสอนลูกชายเขาว่าห้ามออกคำสั่งที่ไม่แน่ใจว่าจะกระทำได้เป็นผลสำเร็จ (García Márquez, 1978:147) เนื่องจากสัมฤทธิผลของคำสั่งจะเกี่ยวข้องกับความศักดิ์สิทธิ์ของอำนาจ จอมเผด็จการโดยตรง จึงไม่น่าแปลกใจที่ในระบอบเผด็จการนิยม จอมเผด็จการโดยแท้จริงแล้วมักจะไม่นิยมออกคำสั่งอย่างฟุ่มเฟือย แต่ลูกน้องต้องคาดเดาเอาจากสีหน้าหรือแววตาและกระทำการตามที่ตนเองคาดเดา การปฏิบัติการของลูกน้องในส่วนนี้นับว่ามีความสำคัญเช่นกันเนื่องจากจอมเผด็จการไม่สามารถลงมือจัดการเองได้ในทุกๆ เรื่อง (Buchheim, 1968:106) หากแต่การทำงานของลูกน้องขึ้นอยู่การพยายามอ่านหรือเดาใจจอมเผด็จการซึ่งมักจะชอบอยู่เบื้องหลังและรักษาระยะห่าง ด้วยเหตุนี้ระบอบเผด็จการจึงต้องอาศัยการกระทำโดยพลการของลูกน้องอยู่บ่อยครั้ง[6] ลักษณะดังกล่าวยังเอื้อประโยชน์ต่อสภาพจิตใจของจอมเผด็จการอีกด้วยโดยเฉพาะในการตัดสินใจที่บางครั้งสวนทางกับศีลธรรมจรรยา การกระทำโดยพลการของลูกน้องทำให้จอมเผด็จการไม่รู้สึกผิดและบางครั้งอาจจะนำไปสู่การสรรหาแพะรับบาปเพื่อลงโทษ ดังเช่นในกรณีของชายผู้ต้องสงสัยสองคนที่ตำรวจจับมาได้ในคดีการฆาตกรรมของภรรยาเขา

> [...] these two are the ones who are alive and in jail awaiting your final and unappealable decision general sir, the brothers Mauricio and Gumaro Ponce de León, twenty-eight and twenty-three years old, the first an unemployed army deserter with no fixed domicile and the second a ceramics teacher in the school of arts and crafts, and to whom the dogs gave such signs of familiarity and excitement that it alone would have been sufficient proof of guilt general sir [...] (García Márquez, 1978:157).

[6] ลักษณะดังกล่าวเกิดขึ้นในสงครามโลกครั้งที่สองในประเทศเยอรมนี เมื่อนายทหารคนสนิทของฮิตเลอร์มักจะกระทำการใดๆ ก็ตามที่ถือว่าเป็นไปตามเจตจำนงของจอมเผด็จการ ดังที่เวอร์เนอร์ เบสท์ (Werner Best อ้างใน Arendt, 1958:400) กล่าวว่า 'So long as the police execute this will of the leadership, they are acting within the law; if the will of the leadership is transgressed, then not the police, but a member of the police, has committed a violation.'

ด้วยสาเหตุเพียงแค่สุนัขดูคุ้นเคยกับชายสองคนก็เพียงพอแล้วที่ตำรวจจะเข้าจับกุมและตั้งข้อหาฆาตกรรมและรอจอมเผด็จการออกคำสั่งประหารชีวิต[7]

อย่างไรก็ตาม ลักษณะของการพยายามเดาใจของจอมเผด็จการและการกระทำโดยพลการดังกล่าวอาจจะก่อให้เกิดผลเสียได้เช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อจอมเผด็จการเริ่มรู้สึกแปลกแยกและเห็นว่าระบบของการออกคำสั่งและการกระทำการดำเนินไปตามวิถีของตัวเอง โดยไม่พึ่งพาการตัดสินหรือคำสั่งของจอมเผด็จการอีกต่อไป ความแปลกแยกดังกล่าวสัมพันธ์กับความโดดเดี่ยวของจอมเผด็จการอย่างชัดเจน โดยเฉพาะเมื่อจอมเผด็จการตระหนักว่าอำนาจเบ็ดเสร็จของตนนั้นมาพร้อมกับระบอบแห่งการใช้อำนาจที่ส่วนใหญ่มักจะขับเคลื่อนด้วยตัวของมันเอง จึงไม่น่าแปลกใจที่ภายหลังจอมเผด็จการเริ่มชอบดูละครโทรทัศน์มากกว่าที่จะออกไปรับรู้เรื่องราวข่าวสารจากโลกภายนอก เขาเริ่มสั่งให้ 'โลกภายใน' จอโทรทัศน์ดำเนินไปตามคำสั่งของเขาเนื่องจากเขาไม่สามารถทำได้อย่างใจปรารถนาใน 'โลกภายนอก'

> [the dictator waited] for four o'clock to listen to the radio and the daily episode of the soap opera with its sterile loves on the local station, he would listen to it in the hammock with his pitcher of fruit juice untouched in his hand, he would remain floating in the emptiness of suspense his eyes moist with tears over the anxiety to know whether that girl who was so young was going to die or not and Saenz de la Barra would ascertain yes, general, the girl is going to die, then she's not die, God damn it, he ordered, she's going to keep on living to the end and get married and have children and get old like everybody else, and Saenz de la Barra had the script changed to please him with the illusion that he was giving the orders, so no one died again by his orders, engaged couples who didn't love each other got married, people buried in previous episodes were resuscitated [...] (García Márquez, 1978:164).

ความสนใจของจอมเผด็จการที่มีต่อละครโทรทัศน์อาจจะเปรียบเสมือนการทดแทนอำนาจที่เขาไม่สามารถควบคุมได้ในโลกแห่งความจริงภายนอก ภายในโลกละครโทรทัศน์เขาพยายามแสดงให้เห็นว่าคำสั่งของเขานำไปสู่ความรักและความสงบสุขของตัวละครซึ่งไม่สามารถเกิดขึ้นได้โดยง่ายในชีวิตจริงซึ่งเต็มไปด้วยความขัดแย้งและความรุนแรง

นอกจากนั้น ลักษณะของระบบการออกคำสั่งและการปฏิบัติตามคำสั่งที่เริ่มเป็นเอกเทศยังเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้จอมเผด็จการคลางแคลงใจเนื่องจากเกรงว่าจะมีผู้หนึ่งผู้ใดที่คอยซักใยอยู่หลังระบบดังกล่าว ลักษณะของการไม่ไว้ใจพัฒนามาเป็นความรู้สึกประหวั่นพรั่นพรึงกลัวว่าจะมีใครวางแผนปองร้ายและความต้องการที่จะทราบสิ่งที่คนรอบข้างคิด กรณีที่สะท้อนให้เห็นถึงความรู้สึกหวาดกลัวนี้เด่นชัดที่สุดกรณีหนึ่งคือตอนที่จอมเผด็จการจะเข้านอน เขามักเลือกที่จะนอนคนเดียวในห้องที่ปิดล็อคแน่นหนา ดังที่การ์เซีย มาร์เกซพรรณนาไว้หลายตอนด้วยกัน

> [...] he would leave after the last love, hang the runaway lamp by the door of his old bachelor's bedroom, fasten the three bars, the three locks, the three bolts, drop face down on to the floor, alone and with his clothes on, as he had done every night before you, as he did without you until the last night of his dreams of a solitary drowned man [...] (García Márquez, 1978:145).

> [...] earlier than ever he drew the three bars of his sleeping dungeon, threw the three bolts, the three locks, he lay face down on the bare bricks with his rough denim uniform without insignia, the

---

[7] อีกตัวอย่างหนึ่งที่น่าสนใจในนวนิยายคือ ตอนที่จอมเผด็จการอนุญาตให้โคเซ อิกนาซิโอ ซาเอนส์ เด ลา บาร์รา (José Ignacio Saenz de la Barra) เปิดคุกพิเศษเพื่อทรมานนักโทษโดยเฉพาะ มีการใช้เครื่องมือที่รุนแรงและหวาดกลัวมากมาย จอมเผด็จการยอมให้ซาเอนส์ เด ลา บาร์ราควบคุมคุกดังกล่าวแต่มีข้อแม้เพียงข้อเดียวคือ ไม่ขอรับรู้สิ่งที่เกิดขึ้นใดๆ ก็ตามภายในคุกนั้น (García Márquez, 1978:176)

> boots, the gold spur, and the right arm bent under his head to serve as a pillow [...] (García Márquez, 1978:165).

การเน้นพรรณนาถึงฉากนี้ซ้ำๆ ในเรื่องอาจจะเป็นความจงใจของนักเขียนที่ต้องการชี้ให้เห็นถึงความโดดเดี่ยวของจอมเผด็จการที่ถึงแม้จะกุมอำนาจเบ็ดเสร็จในการปกครองประเทศ แต่ผลกระทบอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นคือการที่ตนไม่สามารถไว้วางใจคนรอบข้างได้เลยแม้แต่น้อย

ด้วยเหตุนี้จึงไม่น่าแปลกใจที่การ์เซีย มาร์เกซนิยามนวนิยายเรื่องนี้ว่าเป็นกวีนิพนธ์เกี่ยวกับความโดดเดี่ยวของอำนาจ (Mendoza, 1988:86) ภาพเรือนร่างอีกภาพหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงความโดดเดี่ยวดังกล่าวคือภาพที่จอมเผด็จการเมื่อใกล้จะเสียชีวิตเริ่มมีลักษณะเหมือนคนกำลังจมน้ำ ร่างกายขยายขนาดใหญ่ขึ้นและมีสัตว์จำพวกหอยเริ่มเกาะตามตัว

> [...] he had acquired the huge size of a drowned man and he had opened his shirt to show me the tight and lucid body of a dry-land drowned man in whose cracks and crannies parasites from the reefs at the bottom of the sea were proliferating, he had a ship remora on his back, polyps and microscopic crustaceans in his armpits (García Márquez, 1978:196)

ภาพลักษณ์ของคนที่จมน้ำถูกนำมาถ่ายทอดบนเรือนร่างของจอมเผด็จการราวกับเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นว่าจอมเผด็จการกำลังถูกทอดทิ้งให้ตายลงอย่างโดดเดี่ยว แม้กระทั่งฉากในห้องนอนของจอมเผด็จการก็มีนัยยะแห่งการจมน้ำเช่นเดียวกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งมีการพรรณนาถึงแสงจากประภาคารภายนอกที่ส่องเข้ามาในห้องนอนและตัวจอมเผด็จการเองที่เหมือนถูกรายล้อมไปด้วยสรรพสัตว์จากใต้ทะเลลึก การเปรียบเทียบการนอนหลับอย่างเดียวดายของจอมเผด็จการกับการจมอยู่ใต้ทะเลอาจจะมีนัยยะแฝงถึงการถูกทอดทิ้งให้โดดเดี่ยวและไม่มีผู้ใดจะมาฉุดช่วยตัวจอมเผด็จการขึ้นมาจากใต้ทะเลได้ เนื่องจากความโดดเดี่ยวดังกล่าวเป็นตรรกะพื้นฐานที่ผู้นำในระบอบเผด็จการนิยมจำเป็นต้องประสบ กล่าวคือ อำนาจในระบอบเผด็จการนิยมมักจะทำให้เกิดความโดดเดี่ยวทั้งแก่ผู้ที่ใช้อำนาจและผู้ที่ตกอยู่ใต้อำนาจ นอกจากนั้น อำนาจยังมีการขับเคลื่อนด้วยระบบของตัวมันเอง ทำให้ผู้ที่ใช้อำนาจรู้สึกแปลกแยกและตั้งคำถามเกี่ยวกับตัวตนของตัวเอง ดังจะเห็นได้จากการที่จอมเผด็จการในนวนิยายเรื่องนี้ไม่มีชื่อ อาจจะเป็นไปได้ว่าความรู้สึกแปลกแยกทำให้เขาไม่รู้จักชื่อของเขาอันเป็นสัญลักษณ์ของตัวตนเขาเองอีกต่อไป ดังที่การ์เซีย มาร์เกซครั้งหนึ่งให้สัมภาษณ์เปรียบเทียบอำนาจกับชื่อเสียงว่า

> In the final analysis it becomes a problem of information which isolates both the powerful and the famous from the fleeting and changeable reality of the world. Fame and power raise the big question, 'Whom do you trust?'. Taken to its bewildering conclusion this must lead to the ultimate question, 'Who the hell am I?' Recognition of the risk, which I wouldn't have understood if I had not been a famous writer, helped me enormously to create a Patriarch who is no longer sure of anything, perhaps not even his own name. In this game of to and fro, give and take, it is impossible for an author not to have some sympathy for his character, however despicable he may seem – even if it's only out of compassion (Mendoza, 1988:90).

ตัวจอมเผด็จการเองได้ประสบความรู้สึกแปลกแยกอันนำไปสู่คำถามเกี่ยวกับตัวตนที่แท้จริงเช่นกัน ครั้งหนึ่งเขาเห็นตัวของเขาเองมีชีวิตอยู่และฟังตัวเขาเองพูด (García Márquez, 1978:180) ลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงวิกฤตของอัตลักษณ์ที่ไม่ได้ทำงานเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน หากแต่แตกออกเป็นส่วนๆ ทั้งนี้เนื่องจากอำนาจของจอมเผด็จการเองกลับกลายเป็นสิ่งที่ดำเนินไปตามครรลองของตนเอง หาได้ขึ้นกับการควบคุมของจอมเผด็จการอีกต่อไป และถ้า

พิจารณาต่อไปว่าอำนาจสัมพันธ์กับเรือนร่าง การตระหนักถึงกลไกของอำนาจทำให้จอมเผด็จการต้องตั้งคำถามต่อไปว่าเรือนร่างของเขาเองแท้จริงแล้วอยู่ใต้อาณัติของเขาเองจริงหรือไม่

บทสรุป: จุดจบจอมเผด็จการ

Solitude can become loneliness; this happens
when all by myself I am deserted by my own self.
Hannah Arendt, 1958:476

เรือนร่างในนวนิยายเรื่อง **The Autumn of the Patriarch** เป็นอรรถลักษณ์ที่มีความซับซ้อนและแสดงให้เห็นถึงขีดจำกัดของระบอบเผด็จการนิยมเองที่นำมาซึ่งความโดดเดี่ยวและการพ่ายแพ้ของจอมเผด็จการในที่สุด ในตอนจบของนวนิยายเรื่องดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงการตระหนักถึงข้อเท็จจริงข้อนี้ได้เป็นอย่างดีเมื่อจอมเผด็จการหวนพินิจพิจารณาทบทวนสิ่งที่เกิดขึ้นในอดีตและตระหนักได้ว่าสิ่งที่ตนเองขาดคือความรัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อความรักในที่นี้หมายถึงความสามารถที่จะก้าวข้ามความโดดเดี่ยวไปสู่สัมพันธภาพระหว่างมนุษย์

> [...] one doesn't live, God damn it, he lives through, he survives, one learns too late that even the broadest and most useful of lives only reach the point of learning how to live, he had learned of his incapacity for love in the enigma of the palm of his mute hands and in the invisible code of the cards and he tried to compensate for that infamous fate with the burning cultivation of the solitary vice of power, he had made himself victim of his own sect to be immolated on the flames of that infinite holocaust [...]

ความรักหรือการพยายามที่จะสานความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ด้วยกันจึงนับว่าเป็นขั้วตรงข้ามของอำนาจ ถ้ากลไกของอำนาจในระบอบเผด็จการคือการสร้างความโดดเดี่ยวแปลกแยกให้กับมนุษย์แต่ละคนและทำให้ผู้คนเกรงกลัวมากเสียจนไม่กล้าที่จะร่วมมือกันต่อสู้กับระบอบดังกล่าว ความรักอาจจะเป็นทางออกที่ทำให้ผู้คนหลุดพ้นได้เนื่องจากความรักทำให้คนไม่มองตนเองว่าเป็นศูนย์กลางที่แยกออกจากคนอื่นๆ อีกต่อไป หากแต่เป็นการพยายามให้ความสำคัญกับคนอื่นและเคารพในสิทธิของคนอื่นที่จะอยู่ร่วมกันบนโลกใบนี้ถึงแม้ว่าจะมีโลกทัศน์ที่แตกต่างกันก็ตาม จึงไม่น่าแปลกใจที่ในตอนจบจอมเผด็จการจะกลายเป็นผู้ที่ตระหนักถึงกลไกของระบอบเผด็จการเองที่ทำให้ตนต้องมีจุดจบที่น่าเศร้าเช่นนี้

อาจจะกล่าวได้ว่า การใช้รูปแบบนวนิยายพหุสำเนียงในเรื่องนี้ทำให้เห็นถึงเสียงเล่าจากมุมมองที่หลากหลายเกี่ยวกับตัวจอมเผด็จการ ไม่ว่าจะเป็นมุมมองที่เสนอให้เห็นถึงอำนาจอันล้นฟ้าที่สามารถเสกสรรบันดาลสิ่งต่างๆ รอบตัวขึ้นมา หรือจะเป็นมุมมองอีกด้านหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงความโดดเดี่ยวและความแปลกแยกอันเกิดจากกลจักรของอำนาจที่ขับเคลื่อนอย่างเป็นเอกเทศจากการควบคุมของจอมเผด็จการ มุมมองที่ขัดแย้งกันดังกล่าวสะท้อนให้เห็นชัดเจนบนเรือนร่างของจอมเผด็จการเองที่ดูกำยำแต่ในขณะเดียวกันกลับดูเชื่องช้าและไม่มีประสิทธิภาพ ในแง่นี้เรือนร่างของจอมเผด็จการอาจจะเปรียบเป็นสัญลักษณ์ของระบอบเผด็จการนิยมเองที่แฝงไว้ซึ่งการล่มสลายในตรรกะของระบอบเองซึ่งใช้อำนาจเป็นปัจจัยหลักในการควบคุม แต่แล้วอำนาจเองกลับกลายมาควบคุมผู้ควบคุมในที่สุด

บรรณานุกรม

Arendt, Hannah. 1958. **The Origins of Totalitarianism.** New York: Meridian.

Arendt, Hannah. 1958. **The Human Condition.** Chicago and London: University of Chicago Press.

Bakhtin, Mikhail. 1994. **The Bakhtin Reader.** Ed. by Pam Morris. London: Arnold.

Barasch, Frances K. 1985. The Grotesque as a Comic Genre. **Modern Language Studies** 15.1:3-11.

Bell-Villada, Gene H. 1990. **García Márquez: The Man and His Work.** Chapel Hill and London: University of North Carolina Press.

Buchheim, Hans. 1968. **Totalitarian Rule: Its Nature and Characteristics.** Translated by Ruth Hein. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Canovan, Margaret. 2004. The Leader and the Masses: Hannah Arendt on Totalitarianism and Dictatorship. In Peter Baehr and Melvin Richter (eds), **Dictatorship in History and Theory: Bonapartism, Caesarism, and Totalitarianism**, pp. 241-260. Cambridge: Cambridge University Press.

Córdova, José Hernán. 1984. Looking for the Indian in Columbus Journal and García Márquez's **The Autumn of the Patriarch. Alif: Journal of Comparative Poetics** 4:63-76.

De Feo, Ronald. 1987. The Solitude of Power. In George McMurray (ed.), **Critical Essays on Gabriel García Márquez**, pp. 58-60. Boston: G. K. Hall.

Fingesten, Peter. 1984. Delimitating the Concept of the Grotesque. **Journal of Aesthetics and Art Criticism** 42.4:419-426.

Foucault, Michel. 1984. **The Foucault Reader.** Ed. by Paul Rabinow. New York: Pantheon Books.

García Márquez, Gabriel. 1987. **The Autumn of the Patriarch.** Translated by Gregory Rabassa. London: Picador.

Green, Leslie. 1985. What Is a Dictator? **Analysis** 45.2:125-128.

Harpham, Geoffrey. 1976. The Grotesque: First Principles. **Journal of Aesthetics and Art Criticism** 34.4:461-468.

Holquist, Michael. 1990. **Dialogism: Bakhtin and His World.** London: Routledge.

Labanyi, Jo. 1987. Language and Power in **The Autumn of the Patriarch.** In Bernard McGuirk and Richard Cardwell (eds), **Gabriel García Márquez: New Readings**, pp. 135-149. Cambridge: Cambridge University Press.

López Mejía, Adelaida. 1992. Burying the Dead: Repetition in **El otoño del patriarca. MLN** 107.2:298-320.

McMurray, George R. 1977. **Gabriel García Márquez.** New York: Frederick Ungar.

Mendoza, Plinio Apuleyo. 1988. **The Fragrance of Guava: Conversations with Gabriel García Márquez.** London: Faber and Faber.

Palencia-Roth, Michael. 1988. Intertextualities: Three Metamorphoses of Myth in **The Autumn of the Patriarch.** In Julio Ortega (ed.), **Gabriel García Márquez and the Power of Fiction**, pp. 34-60. Austin: University of Texas Press.

Swanson, Philip. 1991. **Cómo leer a Gabriel García Márquez.** Madrid: Júcar.

Tobin, Patricia. 1985. The Autumn of the Signifier: The Deconstructionist Moment of García Márquez. **Latin American Literary Review** 13:65-78.

พื้นที่แห่งอิตถีเพศใน *เรื่องของจัน ดารา*

วรุณี อุดมศิลป *

บทคัดย่อ

เนื้อหาสำคัญใน *เรื่องของจัน ดารา* นวนิยายของอุษณา เพลิงธรรม เกี่ยวข้องกับเพศวิถีของตัวละครซึ่งนำไปสู่การศึกษาเรื่องเพศสถานะหรือเรื่องการแสดงอำนาจของตัวละครชายเหนือตัวละครหญิงได้ด้วยแนวคิดปิตาธิปไตย

บทความนี้นำเสนอการศึกษา *เรื่องของจัน ดารา* ในแนวทางที่แตกต่างออกไป การวิเคราะห์ตัวบท (l'analyse textuelle) เพื่ออธิบายความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับสถานที่สามารถชี้ให้เห็นว่า เพศหญิงเป็นเจ้าของสถานที่และเป็นฝ่ายครอบครองพื้นที่ในความสัมพันธ์ระหว่างชายกับหญิง พื้นที่ของอิตถีเพศเป็นพื้นที่แห่งชีวิตขณะที่พื้นที่ของบุรุษเป็นพื้นที่แห่งความตาย ตัวละครหญิงซึ่งปรากฏเสมือนถูกกดขี่ทางเพศหรือตกเป็น "เบี้ยล่าง" ของเพศชายนั้น ที่แท้แล้วกลับเป็นฝ่ายกำกับหรือกำหนดพฤติกรรมของตัวละครชายโดยตลอดทั้งเรื่อง ตัวละครชายหรือเทียบเท่าสร้างตัวตนและมีชีวิตอยู่ได้นั้น จำต้องอาศัยความสัมพันธ์กับเพศหญิง จึงนับว่าเป็นฝ่ายอยู่ภายใต้อำนาจของอิตถีเพศ แม้จะดำเนินบทบาทจนถึงฉากปิดเรื่อง หากทว่าเมื่อปราศจากอิตถีเพศแล้ว ตัวละครชายหรือเทียบเท่ากลับกลายเป็นคนไร้ชีวิต มีสภาพตายทั้งเป็นปรากฏเหลือเพียงซากร่างที่มีเพียงลมหายใจเท่านั้น

การวิเคราะห์ตัวบทนวนิยายเรื่อง *เรื่องของจัน ดารา* ช่วยยืนยันว่า ตัวบทเป็น "พื้นที่" ซึ่งอาจใช้แนวทางในการอ่านและอธิบายแตกต่างกันได้แล้วแต่กรณี ตัวอย่างแนวทางอื่น ๆ ที่อาจนำมาใช้ในการวิจารณ์นวนิยายเรื่องนี้ ได้แก่ การวิเคราะห์กลวิธีการเล่าเรื่อง การศึกษาแนวจิตวิเคราะห์ หรือการอธิบายจากมุมมองศีลธรรม เป็นต้น

เรื่องของจัน ดารา นวนิยาย ของอุษณา เพลิงธรรม ซึ่งเป็นนามปากกาของประมูล อุณหฑูป มีเนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ทางเพศของตัวละคร หากวิจารณ์นวนิยายเรื่องนี้ด้วยแนวคิดปิตาธิปไตย เรื่องเพศสถานะเป็นประเด็นที่อาจนำมาศึกษาควบคู่กับเรื่องเพศวิถีของตัวละครได้ เพื่อชี้ให้เห็นว่าตัวละครชายในนวนิยายเรื่องนี้แสดงอำนาจเป็นใหญ่ของเพศชายและกดขี่ข่มเหงหญิงให้ตกเป็นเบี้ยล่างทางเพศ บทความนี้มิได้โต้แย้งการศึกษา *เรื่องของจัน ดารา* ด้วยแนวคิดดังกล่าว ทว่าเสนอแนวทางอื่นที่อาจเป็นเครื่องมือในการ "อ่าน" นวนิยายเรื่องนี้ของอุษณา เพลิงธรรม ได้เช่นกัน

บทความนี้มุ่งเน้นที่การวิเคราะห์ตัวบท (l'analyse textuelle) ของนวนิยายเรื่อง *เรื่องของจัน ดารา* ในประเด็นความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับสถานที่ซึ่งจะแสดงให้เห็นโครงสร้างความหมายของนวนิยาย เพื่อชี้ให้เห็นว่า ในนวนิยายเรื่อง *เรื่องของจัน ดารา* เพศหญิงเป็นเจ้าของสถานที่และเป็นฝ่ายครอบครองพื้นที่ในความสัมพันธ์ระหว่างชายกับหญิง และพื้นที่ของอิตถีเพศเป็นพื้นที่แห่งชีวิตขณะที่พื้นที่ของบุรุษเป็นพื้นที่

* อาจารย์ประจำภาควิชาภาษาตะวันตก สาขาวิชาภาษาฝรั่งเศส คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- เอกสารนี้ฉบับนี้เป็นเอกสารฉบับร่าง ห้ามอ้างอิงหรือเผยแพร่โดยมิได้รับอนุญาตจากผู้เขียน -

แห่งความตาย เมื่อปราศจากอิตถีเพศแล้ว ตัวละครชายแม้ยังมีชีวิต มีลมหายใจอยู่ แต่ก็เปรียบเสมือนไร้ชีวิต กลายเป็นคนตายทั้งเป็น บทความตอนท้ายเสนอตัวอย่างการวิจารณ์นวนิยายเรื่องนี้ด้วยแนวทางอันหลากหลาย โดยสังเขป เช่น การศึกษากลวิธีการเล่าเรื่อง การประเมินคุณค่าเชิงศีลธรรม การอธิบายด้วยแนวจิตวิเคราะห์ เพื่อแสดงให้เห็นว่า ตัวบทของนวนิยายเองก็จัดเป็นพื้นที่หนึ่งของการวิจารณ์

ในบทความนี้ปรากฏคำใกล้เคียงกัน 2 คำ ซึ่งใช้ในบริบทแตกต่างกัน ได้แก่ "สถานที่" และ "พื้นที่" จึงขอกำหนดคำนิยามเพื่อความเข้าใจร่วมกันดังนี้ คำว่า "สถานที่" ใช้ระบุตำแหน่งแห่งหนหรือกำหนดบริเวณที่เกิดเหตุการณ์และให้ตัวละครปรากฏอยู่หรือแสดงการกระทำ มีลักษณะทาง*ภายภาพ*ที่ผู้ประพันธ์อาศัยการพรรณนาเพื่อนำเสนอเป็นภาพในจินตนาการของผู้อ่าน และผู้ประพันธ์อาจสมมติสถานที่ในนวนิยายขึ้นมาทั้งหมดหรืออ้างอิงกับสถานที่จริงในโลกภายนอกเรื่องแต่ง สถานที่มีองค์ประกอบที่แบ่งแยกย่อยหรือจัดเรียงตามลำดับการนำเสนอได้ตามความสำคัญมากหรือน้อยแล้วแต่กรณี เช่น บ้านกับห้องต่างๆ ภายในบ้าน เป็นต้น ส่วนคำว่า "พื้นที่" ชี้ให้เห็นการแสดงบทบาทของตัวละครในสถานที่เพื่อสร้างความหมายให้แก่ตัวบท [1]

ข้อความทั้งหมดจากนวนิยายซึ่งนำมาประกอบบทความนี้คัดจาก อุษณา เพลิงธรรม, *เรื่องของจัน ดารา*, พิมพ์ครั้งที่ 6 (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, 2543) การอ้างอิงดังกล่าวจะกำกับด้วยเลขหน้าในวงเล็บต่อท้ายข้อความ และข้อความที่เน้นเป็นของผู้วิจัย

1. ภายในบ้านวิสนันท์ : สถานที่กับอิตถีเพศ

กาสตง บาชลารด์ (Gaston Bachelard) นักวิชาการชาวฝรั่งเศส ให้แนวคิดในการวิเคราะห์เรื่องสถานที่ไว้ในผลงานชื่อ *La poétique de l'espace* หรือ *ประพันธศาสตร์แห่งสถานที่* [2] บาชลารด์กล่าวถึงความสำคัญของบ้านในมิติสถานที่ไว้ว่า เราอาศัยภาพลักษณ์ของบ้านเป็นหนทางเข้าถึงจิตใจได้ [3] บาชลารด์ อธิบายสืบเนื่องต่อมาว่า เมื่อรำลึกถึง "บ้าน" ถึง "ห้อง" เราก็เรียนรู้ที่จะ "พำนัก" อยู่ในจิตของเรา [4] นั่นหมายความว่าบ้านเป็นสถานที่แห่งการรื้อฟื้นความทรงจำเพื่อรำลึกถึงอดีต ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการศึกษานวนิยาย ฌอง-ปิแยร์ โกลเดนสไตน์ (Jean-Pierre Goldenstein) อธิบายว่า สถานที่มีความสัมพันธ์กับกระบวนการสร้างบุคลิกลักษณะของตัวละคร กล่าวคือ สถานที่มีอิทธิพลและหล่อหลอมให้ตัวละครเป็นเช่นนั้น [5] การศึกษาเรื่องสถานที่ในนวนิยายจึงเป็นวิธีการหนึ่งที่ช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจวิถีชีวิตของตัวละครได้

นวนิยายเรื่อง *เรื่องของจัน ดารา* มีตัวละครเอกชื่อ จัน ดารา เป็นผู้เล่าเรื่องราวย้อนหลังของตน จันรื้อฟื้นความทรงจำในอดีตตั้งแต่วัยเด็กและวัยรุ่นภายในรั้วบ้านวิสนันท์ ถ่ายทอดช่วงเวลาหนึ่งของวัยหนุ่มภายนอกอาณาเขตบ้านหลังนี้ รวมทั้งเล่าเหตุการณ์ซึ่งเกิดขึ้นภายหลังและดำเนินต่อมาจนถึงช่วงเวลาปัจจุบัน

---

[1] โปรดดูเพิ่มเติมใน Henri Mitterand, *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste* (Paris : Presses Universitaires de France, 1987), Chapitre 9 : Le roman et ses territoires. L'espace privé dans *Germinal* (Lieu, espace, territoire, pp.138-143) และ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I* (Paris : Belin, 1996), Chapitre IV : Le théâtre et l'espace, pp.113-149.

[2] สำนวนแปลเป็นของผู้วิจัย

[3] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 6e édition (Paris : Quadrige / Presses Universitaires de France, 1994), p.18.

[4] *Ibid.*, p.19.

[5] ฌอง-ปิแยร์ โกลเดนสไตน์, *การอ่านนวนิยาย*, แปลโดย วัลยา วิวัฒน์ศร, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536), หน้า 178.

ของการเล่าเรื่องในบ้านหลังเดิม มิติสถานที่ใน*เรื่องของจัน ดารา* จึงกำหนดแห่งหนได้ตามกระแสชีวิตของตัวละครผู้เล่าเรื่อง และอาศัยรั้วบ้านวิสนันท์เป็นเสมือนหลักเขตแยกพื้นที่ภายในกับพื้นที่ภายนอกออกจากกัน

บ้านวิสนันท์เป็นบ้านของดารา แม่ของจัน มาก่อน แต่ตกอยู่ภายใต้การถือครองของคุณหลวงผู้รับเป็นสามีโดยนิตินัยของเธอและรับเป็นบิดาตามกฎหมายให้แก่จัน บุตรชายผู้ถือกำเนิดจากการที่มารดาถูกผู้ร้ายฉุดคร่าไปข่มขืน บ้านวิสนันท์ประกอบด้วยเรือนหลายหลัง อาณาบริเวณของบ้านใหญ่โตกว้างขวางมากขนาดที่ว่าจันในวัยเด็กเดินร้องเพลงเล่นจากประตูบ้านจบไปเที่ยวหนึ่งแล้วก็ยังไปไม่ถึงเรือนที่พำนัก เรือนสำคัญในอาณาเขตบ้านหลังนี้และเกี่ยวข้องใกล้ชิดกับชีวิตความเป็นไปของจัน ได้แก่ เรือนใหญ่ เรือนเขียว เรือนใหม่ และเรือนเล็ก เรือนแต่ละหลังต่างมีตัวละครหญิงอาศัยอยู่ประจำหรือพำนักชั่วคราวตามเหตุการณ์ ผู้ประพันธ์พรรณนารายละเอียดลักษณะทางกายภาพของตัวเรือนไว้โดยสังเขป

1.1 เรือนใหญ่

เรือนใหญ่หรือตามที่จันเรียกว่า บ้านใหญ่ เป็นเรือนของแม่ดารา สถานที่แห่งนี้เป็นที่เกิดของเธอรวมทั้งลูกหลานในเวลาต่อมาด้วย แม่ดารา จัน คุณแก้ว และปรีย์ ต่างเกิดบนเรือนใหญ่ในห้องชั้นล่าง ผู้เล่ากล่าวควบกันไปถึงเรือนใหญ่ในฐานะที่เป็นสถานที่เกิดของตัวละครทั้งสี่เมื่อปรีย์กำลังจะคลอดจากครรภ์คุณแก้ว

> ห้องทำคลอดอยู่ชั้นล่างทางซีกหนึ่งของบ้านใหญ่ ก็ห้องเดียวกับที่มารดาผมคลอดผม และที่น้าวาดคลอดคุณแก้วน่ะแหละ ดูเหมือนมารดาผมก็เกิดที่นั่นด้วยเหมือนกัน (หน้า 317)

ข้อความเพียง 2-3 ประโยคนี้ ชี้ให้เห็นว่าเรือนใหญ่เป็นสถานที่เกิดของตัวละครนับได้ 3 ชั่วอายุคน คือ แม่-ลูก-หลาน รวมทั้งอ้างอิงความสัมพันธ์ทางสายโลหิตฝ่ายหญิงทั้งสายตรงและโดยอ้อม กล่าวคือ ตัวละครรุ่นแม่ได้แก่แม่ดาราของจันและน้าวาดซึ่งเป็นแม่ของคุณแก้ว ตัวละครรุ่นลูกคือจันและคุณแก้ว ตัวละครรุ่นหลานหมายถึงปรีย์ซึ่งเป็นลูกของคุณแก้วและจันรับเป็นพ่อให้ ปรีย์จึงเป็นทั้งหลานย่าของแม่ดาราตามกฎหมายเมื่อนับทางฝ่ายจัน และเป็นหลานยายโดยสายเลือดทางอ้อมเมื่อนับทางฝ่ายคุณแก้ว เนื่องจากน้าวาดของจันเป็นญาติผู้น้องของแม่ดารา คุณแก้วจึงมีศักดิ์เป็นหลานป้าของแม่ดารา ด้วยความสัมพันธ์ดังกล่าว เรือนใหญ่จึงเป็นสถานที่ของแม่ดาราทั้งโดยการกำเนิดและโดยลำดับการสืบวงศ์

ด้วยเหตุว่าสถานที่นี้เป็นของแม่ดารา สิทธิ์เหนือพื้นที่แห่งนี้ย่อมตกเป็นของหญิงที่มีความสัมพันธ์กับเธอในทางใดทางหนึ่ง รวมทั้งอยู่ในฐานะ "แม่" เช่นเดียวกัน

ภายหลังจากที่แม่ดาราเสียชีวิต หญิงที่เข้ามาพำนักบนเรือนใหญ่และแทนที่แม่ดาราได้ คือ น้าวาด สาเหตุที่ชักจูงน้าวาดมาสู่บ้านวิสนันท์ก็เพื่อมาร่วมงานศพแม่ดารา ญาติผู้พี่ และในที่สุดน้าวาดก็พำนักอยู่ต่อมาเพื่อเลี้ยงดูจันซึ่งกำพร้าแม่ แม้ในชั้นต้น น้าวาดต้องอาศัยอยู่กับจันที่เรือนเล็ก "เยี่ยงเดียวกับข้าบริวาร" (หน้า 34) ทว่าสายสัมพันธ์ในฐานะเครือญาติของแม่ดาราก็ทำให้น้าวาดได้รับความเกรงใจจากผู้คนในบ้านรวมทั้งคุณหลวงด้วย

> แต่ถึงยังนั้นฐานะตามความเป็นจริงของน้าวาดก็หาได้ด้อยน้อยลงไปไม่ในสายตาของทุกคนในบ้าน แม้แต่คุณหลวงเองก็ไม่วายที่จะเกรงใจ (หน้า 34)

เมื่อน้าวาดกลายเป็นภรรยาคนหนึ่งของคุณหลวงซึ่งขณะนั้นเป็นผู้ถือกรรมสิทธิ์โดยเด็ดขาดในบ้านวิสนันท์ และมีบุตรสาวที่เกิดกับคุณหลวงคือคุณแก้ว ฐานะและความสำคัญของน้าวาดก็ยิ่งเป็นที่ประจักษ์ชัด

เธออยู่ในฐานะ "แม่เรือน" และพำนักบนเรือนใหญ่กับคุณหลวงและคุณแก้ว การกำกับดูแลกิจการทั้งปวงภายในบ้านวิสนันท์และพื้นที่บนเรือนใหญ่จึงอยู่ในการครอบครองของหญิงผู้น้องของแม่ดารา

> และก็มีแต่น้าวาดคนเดียวเท่านั้นตลอดมาที่ขึ้นไปมีลูกโดยพฤตินัยให้คุณหลวงท่านอย่างออกหน้าออกตาบนบ้านใหญ่ ด้วยประการฉะนี้เอง ถึงน้าวาดจะเป็นเมียนอกสมรสของเจ้าบ้านใหญ่แห่งนี้ ก็เป็นที่ยอมรับนับถือกันภายในรั้วบ้าน และเป็นที่รับรู้กันในละแวกบ้านว่า คุณวาดคนนี้แหละที่เป็นใหญ่รองลงมาจากเจ้าบ้านสำมะโนครัวนี้ (หน้า 40)

การเป็นภรรยาของคุณหลวงทำให้น้าวาดอยู่ในฐานะ "แม่เลี้ยง" ของจัน น้าวาดเป็นทั้ง "แม่" และทำหน้าที่ "เลี้ยง" จันเสมอลูก รวมทั้งได้ฟูมฟักอุ้มชูปรีย์ผู้เป็นหลานแทนแม่ที่แท้จริงของเด็กอีกด้วย เนื่องจากคุณแก้วปฏิเสธที่จะเลี้ยงดูลูกของตน และเมื่อน้าวาดออกจากบ้านวิสนันท์เพื่อไปบวชชี หญิงซึ่งเข้ามามีบทบาทบนเรือนใหญ่แทนที่น้าวาดคือแม่ละเมียด เธอทำหน้าที่เลี้ยงดูปรีย์ พร้อมทั้งเป็นภรรยาและแม่บ้านให้แก่จัน ซึ่งขณะนั้นได้เป็นเจ้าของบ้านวิสนันท์แล้ว แม่ละเมียดเป็นที่เกรงใจของจันเช่นเดียวกับที่น้าวาดได้รับความเกรงใจจากคุณหลวง

> แม่ละเมียดดนดี (...) -- แรกทีเดียวเธอก็เป็นน้าวาดสำหรับผมให้ไอ้หนู แล้วต่อมาเธอก็เป็นน้าวาดสำหรับคุณหลวงให้ผม และเธอเป็นแม่บ้านอย่างดีให้ผมอยู่จนกระทั่งเดี๋ยวนี้ (หน้า 349)

เรือนใหญ่จึงไม่ขาดช่วงหญิงผู้เป็นแม่ ทั้งในฐานะแม่จริง / แม่เลี้ยง / แม่นม และในฐานะแม่ผู้ให้กำเนิด / แม่ผู้เลี้ยงดู

สิทธิรักษ์ ตุลาพิทักษ์ แสดงทัศนะเรื่องวิธีการของคุณหลวงเพื่อครอบครองบ้านวิสนันท์ไว้เมื่อนนทรีย์ นิมิบุตร นำนวนิยายเรื่อง *เรื่องของจัน ดารา* มาสร้างเป็นภาพยนตร์ชื่อ จัน ดารา ใน พ.ศ. 2544 สิทธิรักษ์ให้ความเห็นว่า คุณหลวงใช้กามารมณ์กับหญิงในบ้านวิสนันท์เพื่อช่วงชิงอำนาจหรือพื้นที่ปกครองจากเจ้าของเดิมคือแม่ดาราและญาติพี่น้อง

> (...) อาจจะเป็นเหตุผลเพราะว่าคุณหลวงอยากจะขจัดคนในบ้านเก่า พยายามขจัดเลือดเก่าของคุณตาของจัน ดารา ของเมียที่ชื่อ ดารา ออกไปหรือเปล่า คือการที่ไปมั่วกับทุก ๆ คน เพื่อให้ท้องไม่ได้ จนผู้หญิงท้อง และต้องออกจากบ้านไป ถือเป็นการไล่ทางอ้อมหรือเปล่า นี่คือวิธีการที่คุณหลวงจะได้ยึดบ้านอย่างเต็มมือใช่ไหม [6]

ความเป็นเจ้าของสถานที่ยืนยันได้ด้วยวัตถุ สิ่งบ่งชี้ความเป็นเจ้าของบ้านของแม่ดารา ได้แก่ ภาพถ่ายของเธอที่ห้องโถงใหญ่ของเรือนใหญ่ และภาพถ่ายขนาดใหญ่ของพ่อแม่ในห้องสมุด จันเห็นภาพถ่ายแม่ดารามาตั้งแต่เด็กและไหว้ทำความเคารพเป็นกิจวัตรทุกครั้งที่ผ่าน ส่วนภาพของตายายนั้น เมื่อจันอายุได้ประมาณ 6-7 ปี คุณหลวงได้ย้ายภาพแม่ดาราไปแขวนแทนที่ในห้องสมุด ภาพถ่ายซึ่งเทียบเท่ารูปเหมือนของบุคคลมิใช่เป็นเพียงสิ่งประดับตกแต่งสถานที่เท่านั้น แต่มีหน้าที่ในเรื่องเล่าด้วย รูปของแม่ดาราและของบรรพบุรุษมีนัยเชิงสัญลักษณ์แสดงความเป็นเจ้าของบ้านเนื่องจากแขวนอยู่ที่เรือนใหญ่ซึ่งเป็นเรือนประธานของบ้าน การ

---

[6] สิทธิรักษ์ ตุลาพิทักษ์, "นนทรีย์ นิมิบุตร กับการตีความจัน ดารา," ใน *จัน ดารา สังวาสนาฏกรรมบนจอเงิน* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ระหว่างบรรทัด, 2544), หน้า 32.

ครอบครองเรือนใหญ่จึงสื่อความหมายถึงการเป็นเจ้าของบ้านโดยอัตโนมัติ ด้วยเหตุนี้ คุณหลวงจึงต้องปลดภาพบุพการีของแม่ดาราออกไป และย้ายภาพแม่ดาราออกจากห้องโถงซึ่งเป็นพื้นที่สำคัญของเรือนเนื่องจากตั้งอยู่ส่วนหน้าของเรือน เป็นตำแหน่งที่ต้องพบก่อนเมื่อเข้ามาในตัวเรือน และคนที่เข้ามาก็จะเห็นภาพนี้ได้ทันที คุณหลวงต้องนำภาพของแม่ดาราไปเก็บไว้ใน "พื้นที่ปิด" เช่นห้องสมุดแทนที่จะให้คงอยู่ต่อไปในพื้นที่เปิดของห้องโถงหน้า แล้วแขวนภาพของตนไว้แทนเพื่อแสดงความเป็นเจ้าของบ้านวิสนันท์

รูปแม่ดาราในห้องสมุดทำให้สถานที่แห่งนี้กลายเป็นพื้นที่แห่งการปะทะกันระหว่างอำนาจเก่าของบ้านคือแม่ดารา กับอำนาจใหม่คือคุณหลวง อำนาจของแม่ดาราแสดงออกด้วยตำแหน่งแขวนภาพของเธอเหนือเก้าอี้นอนของคุณหลวง อำนาจของคุณหลวงอธิบายได้จากการที่คุณหลวงแสวงหาความสำราญทางเพศทุกยามที่ต้องการกับบรรดาหญิงรับใช้ของบ้านในห้องสมุดบนเก้าอี้ยาวซึ่งตั้งชิดผนังใต้ภาพแม่ดารา หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคุณหลวงนอนกับหญิงอื่นเสมือนต่อหน้าการรับรู้ของแม่ดารา จึงเท่ากับว่าคุณหลวงท้าทายแม่ดาราในฐานะภรรยาตามกฎหมายและในฐานะเจ้าของบ้านที่แท้จริง และได้แก้แค้นแม่ดาราอีกด้วยเนื่องจากคุณหลวงไม่สมหวังในตัวเธอด้วยเงื่อนไขการแต่งงานที่ญาติผู้ใหญ่ฝ่ายหญิงกำหนดให้เป็นไปโดยนิตินัยเท่านั้นจนกว่าเธอจะคลอดบุตรแล้ว แต่แม่ดาราเสียชีวิตในการคลอด ส่งผลให้คุณหลวงหมดสิ้นโอกาสทำให้การแต่งงานครั้งนี้เป็นทางพฤตินัยด้วย คุณหลวงจึงโกรธและเกลียดจันมาแต่แรกคลอด และมีคำพูดติดปากเรียกเด็กคนนี้อยู่เสมอว่า ไอ้เด็กจัญไร" ซึ่งเป็นที่มาของชื่อจันอย่างเป็นทางการ

คุณหลวงยึดห้องสมุดซึ่ง "ปิดประตูแน่นหนาอยู่เสมอ" (หน้า 293) เป็นโลกส่วนตัว กำหนดให้เป็นพื้นที่หวงห้ามกีดกันสำหรับชายอื่น เฉพาะอิตถีเพศเท่านั้นจึงผ่านเข้าไปได้ จันเล่าว่า "น้อยครั้งนักที่ผมจะเคยได้กล้ำกรายเข้ามา" (หน้าเดียวกัน) อย่างไรก็ตาม จันได้ล่วงล้ำอาณาเขตของคุณหลวงโดยผ่านทางภาพแม่ดารา 2 ครั้ง ครั้งแรก จันเข้าไปในห้องสมุดเพื่อถามหารูปแม่ซึ่งหายไปจากที่เคยแขวนอยู่ในห้องโถงหน้า ขณะนั้นคุณหลวงกำลังเริงรักกับสาวใช้คนหนึ่งบนเกาอี้ยาวข้างใต้ภาพแม่ดารา ครั้งที่สอง จันเข้าไปในห้องสมุดระหว่างรอฤกษ์เข้าห้องหอในวันแต่งงาน และมีเพศสัมพันธ์กับสาวใช้บนเก้าอี้ยาวตัวเดียวกันใต้รูปแม่เช่นเดียวกับคุณหลวง ผู้แต่งให้จันได้มีโอกาสแก้ต่างให้ตัวเองสำหรับพฤติกรรมท้าทายนี้ ตัวละครผู้เล่าสารภาพต่อผู้อ่านผ่านตัวละครคุณบุญเลื่องซึ่งเข้ามาตามในห้องสมุด คุณบุญเลื่องทำหน้าที่ผู้ฟังคำพูดของตัวละครผู้เล่าไปพร้อมกับที่ผู้อ่านรับรู้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้น จันกระทำลงไปด้วยความปรารถนาจะแก้แค้นคุณหลวงแทนแม่ของตน

> " (...) เขาทำมานานแล้ว...ตั้งแต่ผมยังเด็ก ๆ ทำกันต่อหน้าแม่ผมเสียด้วย เรียกว่าทำกันใต้จมูกแม่ผมเลยทีเดียว ผมโกรธเขาเรื่องนี้มานานแล้ว เมื่อตะกี้เข้ามาเห็นรูปแม่ ผมก็ยังโกรธอยู่ไม่หาย (...) **อยากจะแก้เผ็ด** (...) **เพราะผูกใจเจ็บอยากจะแก้เผ็ด** (...) "
>
> (หน้า 302)

การแก้แค้นของจันต่อคุณหลวงครบถ้วนสมบูรณ์เมื่อจันครอบครองห้องสมุดได้โดยเด็ดขาดและกำจัดร่องรอยของคุณหลวงออกจากสถานที่นี้ จันย้ายหนังสือของคุณหลวงไปไว้ในห้องเก็บของ ทำความสะอาดห้องและโดยเฉพาะอย่างยิ่ง จันตั้งเก้าอี้นอนตัวใหม่แทนเก้าอี้ยาวของคุณหลวง อาจกล่าวได้ว่า จัน "โค่นล้ม" อาณาจักรของคุณหลวงในห้องสมุด และยึดพื้นที่กลับคืนสู่แม่ดารา เจ้าของเดิม ผ่านตนเองผู้เป็นทายาทสายตรงโดยกำเนิด

เมื่อจันได้กรรมสิทธิ์ในบ้านวิสนันท์เป็นสิ่งแลกเปลี่ยนกับการยอมรับแต่งงานกับคุณแก้ว คุณหลวงย้ายไปอยู่ที่เรือนคุณบุญเลื่อง จันจึงพำนักที่เรือนใหญ่และใช้ห้องของแม่ดาราเป็นห้องนอนแม้จะมีขนาดเล็กกว่าห้องเดิมของคุณหลวงซึ่งเป็น "ห้องใหญ่ที่สุดและสบายที่สุดบนตึกก็ตาม" (หน้า 330) ตัวละครเปิดเผยความรู้สึก

ปลื้มปีติเมื่อได้อยู่ในสถานที่อันเป็นส่วนตัวของแม่เป็นครั้งแรก จันเล่าว่า "ผมแทบจะรู้สึกว่ามารดาเพิ่งคลอยหลังออกไปหยกๆ" (หน้า 331) และเมื่อได้ค้างแรมเป็นคืนแรกในห้องนี้ ผู้เล่าถ่ายทอดความรู้สึกใกล้ชิด "ความอบอุ่นใจราวกับได้เข้ามาอยู่ในอ้อมอกของมารดา" (หน้าเดียวกัน) จันเรียกห้องนอนของแม่ดาราว่า "ห้องพระ" ซึ่งแสดงถึงพื้นที่แห่งความศักดิ์สิทธิ์ ความบริสุทธิ์สะอาด ความสงบสำรวมกายใจ

> ผมมี "ห้องพระ" ของผม (...) คราใดที่ผมกลับเข้ามาในนี้ ผมก็รู้สึกผ่องแผ้วเป็นคนละคน ห้องของมารดาเป็นที่พักพิงและพึ่งพาทางจิตใจของผมได้อย่างเอกอุ (หน้า 332)

ห้องนอนของแม่ดาราเป็นสถานที่ว่างเว้นกามารมณ์ได้ตลอดช่วงชีวิตแต่งงานกับคุณหลวงตามเงื่อนไขการสมรสโดยนิตินัยจนกระทั่งเธอเสียชีวิต ทว่าในช่วงชีวิตของจันภายหลังจากย้ายเข้ามาอยู่ในห้องของแม่แล้ว สถานที่แห่งนี้ก็มิอาจปลอดจากกามวิสัยได้โดยตลอดแม้ว่าจันจะพยายาม "ถนอมรักษาบรรยากาศอันน่าคารวะ" (หน้าเดียวกัน) ของห้องไว้อย่างเข้มงวดก็ตาม จันใช้กำลังขืนใจคุณแก้วด้วยความโกรธแค้นในวาจาและท่าทีสบประมาทของเธอ

> ผมระวังรักษาความศักดิ์สิทธิ์ตามความรู้สึกเช่นนี้ของผมไว้ได้ตลอดมา จะมีเพลี่ยงพล้ำ (...) ก็เพียงหนนั้นหนเดียว...ก็ในหนที่ผมตบผู้หญิงเป็นหนแรกในชีวิตน่ะแหละ ผมตบคุณแก้วลงไปทรุดอยู่กับพื้น (...) แต่เรื่องมันไม่ได้ยุติเพียงนั้น ปรากฏว่าตรงพื้นนั่นเอง... (หน้าเดียวกัน)

หากจันถือกำเนิดจากการที่แม่ดาราถูกขืนใจโดยชายชื่อจอมและพรรคพวกอีก 2 คน ซึ่งใช้กำลังฉุดคร่าตัวเธอไป ลูกที่จันหวังจะให้เกิดกับคุณแก้วก็ถือกำเนิดด้วยวิธีการใกล้เคียงกันและเริ่มต้นภายในห้องแม่แห่งนี้เอง แม้ว่าในภายหลังเพศสัมพันธ์ระหว่างจันกับคุณแก้วจะย้ายสถานที่ไปเกิดขึ้นบนเรือนใหม่และยุติลงโดยเด็ดขาดเมื่อคุณแก้วตั้งครรภ์แล้วจริง

ความศักดิ์สิทธิ์ของห้องแม่ดาราได้รับการกอบกู้กลับคืนมาด้วยภาพถ่ายของเธอเอง จันนำรูปแม่จากห้องสมุดมาไว้ในห้องนอนทันทีที่ทำได้

> อ๋อ – รูปมารดาผมในห้องนั้น! สิ่งแรกที่ผมทำเมื่อได้แตะต้องห้องสมุดก็คือ ย้ายรูปมารดาไปประดิษฐานไว้บนผนังเหนือเตียงเก่าๆ ของท่านในห้องที่ผมอาศัยอยู่บัดนี้ (หน้า 334-335)

คำว่า "ประดิษฐาน" โดยทั่วไปใช้กับพระพุทธรูปหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์สำหรับกราบไหว้บูชา ตัวละครผู้เล่าใช้คำนี้เพื่อแสดงความรู้สึกเทิดทูนรูปแม่เทียบเท่ารูปเคารพ ถ้อยคำนี้ชี้ให้เห็นว่าห้องนอนเก่าของแม่ซึ่งมีภาพถ่ายของแม่แขวนอยู่ด้วย กลายเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ดุจห้องพระ ห้องนอนของแม่ดาราจึงเป็นพื้นที่สำหรับชำระจิตใจให้แก่จันจากการใช้ชีวิตเปี่ยมกามารมณ์ภายในเขตบ้านวิสนันท์ จันพยายามสร้างโอกาสแสวงหาช่วงเวลาปลอดกามารมณ์ในสถานที่แห่งนี้ของแม่

1.2 เรือนเขียว

เรือนอีกหลังหนึ่งของบ้านวิสนันท์ซึ่งจัดเป็นสถานที่ของแม่ดาราและญาติข้างฝ่ายแม่ได้โดยเฉพาะ คือ เรือนเขียว ผู้เล่าระบุที่ตั้ง พรรณนาลักษณะทางกายภาพ และอธิบายหน้าที่ของเรือนหลังนี้ไว้ดังนี้

> เรือนเขียวเป็นเรือนเปลี่ยวร้างอยู่ริมกำแพงด้านหลังบ้าน โดดเดี่ยวอยู่ต่างหากจากบ้านใหญ่และเรือนเล็กเรือนแถวต่างๆ เด็กๆ ในบ้านกลัวกันนัก ถึงผู้ใหญ่ ๆ บางคนก็เถอะ เรือนเปลี่ยวทึมหลังนี้เคยเป็นที่ตั้งเก็บศพบรรพบุรุษของมารดาผม และครั้งหลังสุดผมทราบว่าได้เป็นที่ตั้งทำบุญศพมารดาผม (หน้า 22)

ตำแหน่งที่ตั้งอันห่างไกลจากเรือนหลังอื่นๆ อยู่ด้านหลังสุดของบ้าน ร้างผู้คนอาศัย และเคยเกี่ยวข้องกับคนตาย อีกทั้งตัวเรือน "ประกอบด้วยฝาเกล็ดและช่องลูกกรงทั้งหลัง" (หน้า 24) ทำให้เรือนเขียวเป็นพื้นที่ปิดตาย จึงเหมาะแก่การใช้เป็นสถานที่คุมขังเพื่อลงโทษ คุณหลวงสั่งให้นำตัวจันไปขังไว้ที่นี่เมื่อจันร้องไห้ไม่หยุดหลังจากถูกคุณหลวงขว้างศีรษะแตก จันถูกขังไว้ในเรือนเขียวจนถึงกลางดึก ฝาผนังเรือนที่ปิดทึบและช่องลูกกรงโดยรอบ ประกอบกับความมืดภายในและความโดดเดี่ยวภายนอก ทำให้เรือนเขียวเป็นเสมือนเรือนจำและจันกลายเป็นนักโทษที่ถูก "ขังเดี่ยว"

แม้เรือนเขียวจะมีภาพลักษณ์ของความตายเกี่ยวพันอยู่เนื่องจากเป็นสถานที่ตั้งศพของแม่ รวมทั้งบรรพบุรุษฝ่ายแม่มาก่อน แต่เรือนหลังนี้กลับกลายเป็นสถานที่สร้างสายสัมพันธ์เชื่อมโยงจันให้รู้สึกใกล้ชิดกับแม่ได้โดยตรง จันเล่าว่าขณะถูกกักขังในเรือนเขียว แม่มาปรากฏตัวให้จันเห็น

> ความมืดและความเงียบที่ช่วยกันห่อผมไว้ยังกะผ้ามุ้งดำ ๆ หนา ๆ ได้แหวกตัวออกเป็นเวิ้งราง ๆ ตรงหน้าผม...แลเห็นเหมือนใครจุดไฟเข้าถ้ำตรงมาลิบ ๆ ก่อน แล้วจุดนั้นก็ค่อย ๆ ขยายตัวและชัดขึ้นเป็นรูปเป็นร่างของผู้หญิงคนหนึ่งยืนอยู่ตรงหน้าผม เป็นเหมือนภาพที่วาดคร่าว ๆ ขึ้นด้วยเรืองของ**เปลวเทียน** ส่วนที่แลเห็นชัดจับตาก็คือดวงหน้า หน้าเหมือนกันเพี๊ยบกับรูปถ่ายที่แขวนอยู่บนบ้านใหญ่...แม่เป็นคนหน้าตาอ่อนโยน สวยเศร้า ๆ ผมทรงดอกกระทุ่มไว้ยาวปรกต้นคอ
>
> แม่ที่ผมกำลังพบเห็นอยู่เดี๋ยวนี้ดู**เป็นตัวเป็นตนและเยื้องไหวได้ไร ๆ สีหน้าท่าทีของ**แม่ที่ยืนมองผมอยู่นั้นเหมือนดังจะ**ปลอบโยนหรือสั่งเสียอะไรสักอย่างแล้วก็หายไป** ...ผมรู้สึกราวกับว่าแม่เพิ่งตายตับไปต่อหน้าต่อตา (หน้า 25-26)

แม่ที่จันได้พบทางมโนสัมผัสนี้ดูราวกับมีตัวตนจริงมาอยู่ต่อหน้า เคลื่อนไหวและเปล่งวาจาได้ และมีสัญลักษณ์แห่งชีวิตกำกับอยู่ได้แก่ไฟและเปลวเทียน ประสบการณ์ทางจิตในครั้งนี้ของตัวละครผู้เล่าเกิดขึ้นจากองค์ประกอบหลายประการ ได้แก่ ความปรารถนาอย่างแรงกล้าของจันที่จะได้พบแม่ในสถานที่แห่งนี้ดังที่ได้เล่าไว้ก่อนหน้านี้ว่า "ผมเคยมาปีนดูทางช่องลูกกรงอยู่บ่อย ๆ ตั้งนานมาแล้ว มาปีนดูทีไรก็นึกว่าคงจะได้เจอแม่เข้าสักที" (หน้า 24) เมื่อประกอบกับการที่จัน "เดินงมมืด ๆ ไปที่แห่นสำหรับเป็นที่ตั้งศพ ลงนั่งพิงแห่น" (หน้า 23) และอยู่โดยลำพังในสถานที่ซึ่งตนรับรู้มาก่อนแล้วว่าเคยไว้ศพของมารดามาก่อน รวมทั้งภาวะจิตไร้สำนึกเนื่องจากจันกำลังเป็นไข้สูง จันจึงสร้างภาพของแม่ดาราขึ้นมาในเรือนเขียวด้วยรูปลักษณ์ที่เห็นและจดจำมาจากภาพถ่ายที่เรือนใหญ่ ในเชิงกลวิธีของผู้ประพันธ์ ภาพตัวละครแม่ดารานำเสนอสู่ผู้อ่านผ่านสายตาของตัวละครผู้เล่าเรื่องในวัยเด็ก และด้วยวิธีการทาบการพรรณนารูปลักษณ์แม่ดาราในภาพถ่ายกับในจินตนาการของจัน เรือนเขียวจึงกลายเป็นพื้นที่ซ้อนทับของจินตนาการกับความทรงจำ ความจริงที่ลวงตาจากภาพถ่าย (เนื่องจากภาพถ่ายเป็นเพียงภาพจำลองรูปร่างหน้าตาจริงของแม่) กับภาพลวงเสมือนจริงในมโนทวาร (เพราะแม่มิได้มาปรากฏตัวจริง) ของจันเกี่ยวกับแม่

การเกิดของจันเกี่ยวข้องกับการตายของแม่ดังที่ตัวละครเล่าว่า "ผมเกิดเมื่อมารดาตายแล้ว" (หน้า 16) การอยู่ในเรือนเขียวซึ่งเคยไว้ศพแม่จึงมีนัยถึงการเกิดของจันได้ด้วย เมื่อน้าวาดเข้าไปช่วยนำตัวจันออกจาก

เรือนเขียวนั้น จัน "นอนเพ้อพกงึมงำไม่ได้สติอยู่บนแท่นตั้งศพ" (หน้า 26) ฉากเหตุการณ์นี้นำไปเปรียบเทียบได้กับฉากการเกิดของจัน ในครั้งนั้น แม่สิ้นลมหายใจแล้วเมื่อหมอตำแยดึงตัวจันออกจากร่างของแม่ นั่นหมายความว่า ร่างของจันที่เกิดแยกจากร่างของแม่ที่ตาย และในครั้งนี้ เมื่อจันนอนบนแท่นตั้งศพแม่ ก็มีความหมายว่า ร่างของจันเสมือนรวมอยู่กับร่างของแม่เพื่อรอการเกิด และครั้งก่อน หมอตำแยเป็นผู้แยกร่างจันออกจากร่างแม่ ครั้งนี้ น้าวาดทำหน้าที่เช่นเดียวกับหมอตำแยในการนำร่างจันจากแท่นตั้งศพแม่ "การเกิด" ของจันจึงมีองค์ประกอบครบถ้วนตรงกันทั้ง 2 ครั้ง ได้แก่ ร่างของจัน ร่างของแม่ / แท่นรองรับร่างแม่ และหมอตำแย / น้าวาด หลังจากนั้น จันล้มป่วยอยู่เกือบเดือน การฟื้นไข้หายป่วยจึงเปรียบได้กับการเกิดใหม่ของจันซึ่งยืนยันได้จากบุคลิกที่เปลี่ยนไปเสมือนเป็นจันคนใหม่ จันกลายเป็น "เด็กเจ้าคิด" (หน้า 27) เรือนเขียวจึงเป็นสถานที่เกิดเหตุการณ์เกี่ยวข้องกับหญิงผู้ให้กำเนิดของจันซึ่งจันนับว่ามีความ "ศักดิ์สิทธิ์" ห้ามล่วงละเมิด และเป็นพื้นที่สงวนไว้สำหรับความทรงจำเฉพาะตนเท่านั้น

> ไม่ว่าจะเด็กหรือผู้ใหญ่มาซวนคุยเป็นเชิงสัมภาษณ์ถึงเหตุการณ์ในเรือนเขียวคืนนั้น ผมไม่ยอมพูดด้วยเลยอย่างเด็ดขาด เพราะผมถือเป็นเรื่องศักดิ์สิทธิ์ซึ่งไม่อยากให้ใครมาร่วมแตะต้อง (หน้าเดียวกัน)

เรือนเขียวเหลือเป็นเพียงสถานที่ในความทรงจำของตัวละครผู้เล่าเรื่อง เนื่องจากถูกรื้อลงและนำไปถวายวัดตามธรรมเนียมปฏิบัติ เรือนหลังใหม่ถูกสร้างขึ้นในบริเวณใกล้เคียงกันและมีบทบาทสำคัญบนเส้นทางชีวิตของจันในเวลาต่อมา

1.3 เรือนคุณบุญเลื่อง

ตัวละครผู้เล่าเรื่องเรียกเรือนที่สร้างใหม่ในบ้านวิสนันท์ในบริเวณใกล้กับตำแหน่งที่ตั้งเรือนเขียวที่ถูกรื้อไปว่า บ้านใหม่ ซึ่งในบทความนี้ จะเรียกว่า เรือนคุณบุญเลื่อง ตามชื่อตัวละครหญิงผู้ครอบครองสถานที่ ข้อความพรรณนาลักษณะกายภาพของเรือนหลังนี้มีเพียงสั้น ๆ ว่าเป็น "เรือนสองชั้นขนาดกะทัดรัดแบบใหม่ที่สุดของสมัยนิยม" (หน้า 67) ในทางตรงกันข้าม รายละเอียดรูปลักษณ์ของคุณบุญเลื่องกลับมีความยาวเกือบเต็มพื้นที่หน้ากระดาษในหน้าถัดไป (หน้า 68) ผู้ประพันธ์นำเสนอตัวละครนี้ผ่านสายตาของตัวละครผู้เล่าเรื่องในวัยหนุ่มอายุประมาณ 15 ปี อ่อนวัยกว่าคุณบุญเลื่องขนาดเป็นแม่ลูกกันได้ เมื่อจันได้พบคุณบุญเลื่องเป็นครั้งแรกนั้น เธออายุ 35 ปี และ "เป็นผู้หญิงสวยอย่างร้ายกาจ" (หน้าเดียวกัน) กล่าวได้ว่าจันประทับใจในรูปโฉมทรงเสน่ห์ดึงดูดใจชายของคุณบุญเลื่องมาตั้งแต่ต้น

หากเปรียบเทียบตัวละครหญิงในสถานที่ 3 คน คือ แม่ดารา น้าวาด และคุณบุญเลื่อง จะพบว่าแม่ดาราปรากฏตัวคู่กับสถานที่ 2 แห่งของบ้านวิสนันท์ คือเรือนใหญ่และเรือนเขียว ตามเรื่องเล่าของจัน แม่ดาราปรากฏตัวนอกเขตบ้านวิสนันท์ 1 ครั้ง ที่พิจิตร การออกไปสู่พื้นที่ภายนอกครั้งนั้นมีผลต่อชะตาชีวิตของเธอต่อเนื่องกันเป็นลูกโซ่ แม่ดาราถูกคนร้ายฉุดคร่าตัวไป ทำให้ตั้งครรภ์นอกสมรส ต้องแต่งงานกับคุณหลวงเพื่อรักษาเกียรติยศ และในที่สุดก็เสียชีวิตจากการให้กำเนิดจัน น้าวาดเป็นตัวละครซึ่งเคลื่อนที่ไปในสถานที่ต่าง ๆ ได้มากกว่าตัวละครอีก 2 คน เธอพำนักที่เรือนใหญ่ เคยอาศัยที่เรือนเล็ก เข้าไปช่วยจันที่ถูกขังในเรือนเขียว และสามารถเดินทางเข้า-ออกระหว่างภายในกับภายนอกบ้านวิสนันท์เพื่อจัดแจงการดำรงชีวิตของจัน ส่วนคุณบุญเลื่องนั้น อาจกล่าวได้ว่าเป็นตัวละครซึ่งมีพื้นที่จำกัด เธออยู่ "ติดที่" เมื่อเปรียบเทียบกับน้าวาด

ภายหลังจากที่คุณบุญเลื่องย้ายเข้ามาอยู่ในบ้านวิสนันท์แล้ว ตัวละครนี้ปรากฏตัวประจำที่เรือนใหม่เสมอยกเว้นที่เคยเข้าไปในห้องสมุดเรือนใหญ่และกลายเป็นผู้ฟังการเล่าเหตุการณ์ของจันดังได้กล่าวในข้างต้น และ

ก่อนหน้านี้อีกหนึ่งครั้งเพียงเท่านั้นตามที่เธอบอกจัน ("คุณบุญเลื่องไม่เคยเข้ามาในนี้เลยหรือ / "เคย หนเดียว นาน เต็มทีแล้ว" หน้า 300) การเดินทางไปปีนังพร้อมคุณขจร บุตรชาย เพื่อเยี่ยมญาติและพักผ่อนเป็นประจำระหว่างโรงเรียนคุณขจรปิดภาคการศึกษา (หน้า 136) หรือเมื่อเห็นเธอแต่งกายงดงามในวันแต่งงานของตน จันรำลึกว่าคุณบุญเลื่อง "แต่งตัวหรูหราออกไปเที่ยวงานฤดูหนาวสมัยโน้นกับคุณหลวง" (หน้า 289) การย้ายสถานที่เหล่านี้ไม่อาจนับเป็นเหตุการณ์การกระทำ (l'action) ในเรื่องเล่า เนื่องจากมิได้มีพลวัตที่สร้างความเปลี่ยนแปลงให้เกิดขึ้นกับชีวิตของตัวละคร การเดินทางและสถานที่ซึ่งถูกกล่าวถึงนี้บ่งบอกการกระทำที่เป็นกิจวัตรหรือประกอบการนำเสนอภาพลักษณ์ของตัวละคร จึงจัดเป็นข้อความประเภท"พรรณนา" (le descriptif) เพื่อบรรยายภาพตัวละครมากกว่า "เล่าเรื่อง" (le narratif) [7]

เมื่อคุณบุญเลื่องเป็นฝ่ายอยู่ประจำสถานที่ ตัวละครอื่นจึงเป็นฝ่ายเข้ามาสู่สถานที่ของตัวละครนี้ และล้วนแต่เป็นผู้มีความสัมพันธ์ทางเพศกับเธอ ได้แก่ คุณหลวง จัน และคุณแก้ว ในฐานะสามี คุณหลวง "ไปร่วมกินข้าวมื้อเย็นด้วยที่บ้านใหม่สัปดาห์ละสองครั้ง (...) และจะขลุกอยู่ที่นั่นจนดึกจนดื่น" (หน้า 70) เมื่อคุณหลวงประสบสภาวะเสื่อมสมรรถภาพ ก็ได้ย้ายจากเรือนใหญ่มาอยู่กับคุณบุญเลื่องที่เรือนใหม่นี้ด้วย ส่วนคุณแก้วเข้ามาพัวพันและสร้างความสัมพันธ์กับคุณบุญเลื่องบนเรือนนี้ภายหลังจากที่จันถูกคุณหลวงไล่ออกจากบ้านวิสนันท์ คุณแก้วย้ายออกจากเรือนคุณบุญเลื่องชั่วคราวเพื่อไปคลอดปรีย์ที่เรือนใหญ่ และก็กลับมาอยู่กับเธอที่นี่อีกครั้งในภายหลัง

> แต่คุณแก้วก็ยืนกรานจะไปพักฟื้นกับคุณบุญเลื่องให้จงได้...มิฉะนั้นเธอจะตาย (ด้วยวิธีใดก็ตามที)! ข้างคุณหลวงกลัวลูกจะตาย แต่พร้อมกันก็ยืนยันที่จะไปอยู่กับคุณบุญเลื่องที่บ้านใหม่เหมือนกัน (หน้า 321)

ในฐานะตัวละครเอก จันปรากฏตัวในสถานที่ย่อย (les lieux-éléments)[8] ของเรือนคุณบุญเลื่อง และสถานที่ย่อยของเรือนนี้ก็มีบทบาทต่อชีวิตของตัวละครมากที่สุดเช่นกัน คุณบุญเลื่องเป็นฝ่ายกระตุ้น ให้โอกาสหรืออนุญาตให้จันเข้ามาได้ด้วยความเต็มใจ ผู้แต่งใช้ภาษาซึ่งตีความได้ทั้งโดยนัยตรงตามตัวอักษรและโดยนัยแฝงเร้นความหมายทางเพศในการสื่อสารทางวาจาและการกระทำระหว่างตัวละครทั้งสอง

สถานที่ย่อยแห่งแรกที่จันปรากฏตัวในเรือนคุณบุญเลื่องคือห้องรับประทานอาหารในขณะที่คุณหลวงอยู่พร้อมหน้าภรรยาและบุตรทั้งสองซึ่งได้แก่คุณขจรกับคุณแก้ว ชั่วขณะนั้น ห้องรับประทานอาหารจึงนับเป็นพื้นที่ครอบครองของครอบครัววิสนันท์ ในช่วงเวลานี้ จันเริ่มคลางแคลงใจแล้วว่าตนมิใช่ลูกที่แท้จริงของคุณหลวง จันอาสายกสำรับอาหารไปให้ด้วยความต้องการกลั่นแกล้งและสร้างความขุ่นเคืองแก่คุณหลวงเป็นแรงจูงใจประการหนึ่ง นั่นหมายความว่า จันจงใจบุกรุกพื้นที่ของคุณหลวงผู้มีสถานะเป็นหัวหน้าครอบครัววิสนันท์ แรงจูงใจอีกประการหนึ่งและสำคัญยิ่งกว่าก็คือคุณบุญเลื่อง เนื่องจากจัน "มีใจฝักใฝ่อยู่กับรูปทรงของคุณบุญเลื่องเป็นทุนอยู่แล้วมากมาย" (หน้า 109) จันจึงถือเป็นโอกาสที่จะได้เริ่มใกล้ชิดเธอมากขึ้น

---

[7] ฟรองซวส เรอวาซ อธิบายว่า "ส่วนที่เป็นภาคแสดงอาจปรากฏอยู่ในการพรรณนาได้" ดู Françoise Revaz, "Du descriptif au narratif et à l'injonctif," *Pratiques* 56 (décembre 1987) : 18.

[8] อองรี มิตเตอรองด์ จำแนกการจัดลำดับของสถานที่ไว้ดังนี้ สถานที่ใหญ่ หรือสถานที่รวม (les lieux-ensembles) สถานที่แขนง (les lieux-sous-ensembles) และสถานที่ย่อย (les lieux-éléments) ตัวอย่างเช่น หมู่บ้าน ก บ้าน ข และห้องต่าง ๆ ในบ้าน ข โปรดดู Henri Mitterand, *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, p.139. คำแปลภาษาไทยและตัวอย่างประกอบเป็นของผู้วิจัย

> คุณหลวงมองผมอย่างเขม่นจนตาขวาง (...) คุณแก้วแลดูผมอย่างที่ผู้ดีแปดสาแหรกตัวเล็ก ๆ จะพึงแลดูปาวไพร่ คุณขจรเพียงแต่แปลกใจน้อยหนึ่งแล้วก็เลิกเหลียวแล มีแต่คุณบุญเลื่องคนเดียวที่ยิ้มแย้มทักทาย "โอ้โฮ ! วันนี้พ่อจันหลานชายมีกะใจดีจริง **ยกสำรับมาให้เอง**" แล้วเธอก็กุลีกุจอช่วยเป็นธุระในการจัดวางอาหารตามประสาคนมีน้ำใจต่อ**พนักงานหน้าใหม่** (หน้า 111)

การยกอาหารไปให้คุณบุญเลื่องรับประทานในครั้งแรกนี้มีนัยบ่งชี้เหตุการณ์ล่วงหน้า ในอนาคต จันจะเป็นฝ่ายปรนเปรอพร้อมเรียนรู้ประสบการณ์เพศรสกับคุณบุญเลื่องและด้วยความเต็มใจของฝ่ายหญิง

สถานที่ย่อยลำดับต่อมาคือห้องสมุดซึ่งอยู่ชั้นล่างทางด้านหลังของเรือน คุณบุญเลื่องใช้เวลาอยู่ในห้องนี้เป็นประจำเพื่ออ่านหนังสือทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ จันทึ่งความเป็น "นักอ่านตัวฉกาจ" (หน้า 114) ของคุณบุญเลื่อง การอ่านเป็นโอกาสให้จันได้ใช้พื้นที่ห้องสมุดด้วยกันกับเธอ ผู้แต่งใช้ภาษาแฝงนัยเพื่อนำเสนอการเล่าเรื่องของจันในฉากเหตุการณ์นี้ซึ่งจะชี้ให้เห็นบทบาทต่อไปของคุณบุญเลื่องในชีวิตของจัน ช่วงเวลานั้น จันกำลังอ่านหนังสือภาษาอังกฤษซึ่งเป็นจันเรียกว่าเป็น "นวนิยายชวนขันชวนสวาทอย่างเผ็ดร้อนเต็มทีสำหรับสมัยนั้น" (หน้า 115) จันได้ถามขอคำอธิบายจากคุณบุญเลื่องเมื่อไม่เข้าใจ นวนิยายเล่มนี้มีสถานะเป็น "หนังสือเรียน" (หน้าเดียวกัน) สำหรับจัน และมีคุณบุญเลื่องเป็นผู้สอน จันระบุว่า "เธอก็ช่วยทำความกระจ่างให้เป็นอย่างดีและอย่างแทบจะไม่อั้น" (หน้า 116) หนังสือเล่มนี้จึงเปรียบเสมือนบทเรียนเพศศึกษาจากคุณบุญเลื่องต่อเนื่องจาก "แบบฝึกหัดขั้นต้น" ในห้องนั่งเล่น และ "การอธิบาย" ในฐานะของการกระทำของตัวละครก็ซ่อนเร้นนัยแฝงของการถ่ายทอดความรู้และประสบการณ์กามารมณ์ที่คุณบุญเลื่องจะให้แก่จันอย่างเต็มที่ในเวลาต่อมา รวมทั้งบ่งชี้ว่าสถานที่แห่งเพศปฏิบัติระหว่างตัวละครทั้งสองก็คือภายในห้องสมุดของคุณบุญเลื่องตามที่จันเรียกว่า "ที่สงัดอันบรมสุขแห่งใหม่ของผม" (หน้า 118)

สถานที่แห่งต่อมาซึ่งคุณบุญเลื่องเปิดโอกาสให้จันใกล้ชิดเธอได้มากขึ้นคือห้องน้ำชั้นล่าง โดยหน้าที่ห้องน้ำเป็นสถานที่สำหรับความเป็นส่วนตัวทางธรรมชาติ ความเรียกร้องทางกายรับการตอบสนองในห้องน้ำด้วยการปลดปล่อย ระบาย ขับถ่ายออกมา และการปลดเปลื้องเสื้อผ้าก็เป็นอากัปกิริยาหนึ่งที่นำไปสู่ความเป็นส่วนตัวในพื้นที่นี้ ความร้อนของอากาศทำให้คุณบุญเลื่องนิยมแต่งกายหละหลวมตามสบาย เช่น สวมกางเกงขาสั้นและเสื้อเนื้อบางเบาเพียงชั้นเดียว และติดนิสัยลูบตัวคลายร้อน ฉากเหตุการณ์ระหว่างคุณบุญเลื่องกับจันในห้องน้ำเกิดขึ้นเมื่อจันพักงานทำสวนดอกไม้ที่หน้าเรือนคุณบุญเลื่องในยามใกล้เที่ยงวันแล้วไปยังห้องน้ำเพื่อล้างตัว จันได้พบเห็นคุณบุญเลื่องกำลังถอดเสื้อเพื่อจะลูบตัวคลายร้อนอย่างใกล้ชิดและถนัดตาเป็นครั้งแรกที่นี่ โดยธรรมชาติยามใกล้เที่ยงวัน อากาศร้อนมากและดวงอาทิตย์โคจรใกล้จุดสูงสุด สภาพอากาศร้อนและเวลาเที่ยงวันที่ผู้แต่งกำหนดไว้ในฉากนี้แฝงนัยกามารมณ์ระหว่างตัวละครทั้งสอง ความร้อนยามเที่ยงวันสื่อทั้งอารมณ์พิศวาสประจำตัวคุณบุญเลื่องและความปรารถนาของจันในตัวคุณบุญเลื่อง ฝ่ายหญิงมีชีวิตอยู่ด้วยกามารมณ์อันจะขาดเสียมิได้ ส่วนฝ่ายชายนั้น ตัวละครผู้เล่าบรรยายสภาพของตนเองขณะไปยังห้องน้ำว่า "กำลังโซกเหงื่อและร้อนระอุ" (หน้า 120) ความหมายตรงตามตัวอักษร คือ จันเหงื่อโซมกายจากการทำงานท่ามกลางแดดและความร้อนยามเที่ยงวัน ความหมายแฝงเร้น คือ อารมณ์ปรารถนาที่ถูกกระตุ้นเร้าจากคุณบุญเลื่องและคุกรุ่นอยู่ในกายจันแล้ว ก่อนหน้านี้ จันได้เพียงแต่แอบมองหรือลอบเห็นคุณบุญเลื่อง "เฉียดกรายไปมาอยู่ตามหน้าต่างและประตู" (หน้า 119) แต่ครั้งนี้ ในห้องน้ำของเรือนคุณบุญเลื่อง การลักลอบดูกลายเป็นการจ้องมองโดยเปิดเผย ร่างเปลือยท่อนบนของคุณบุญเลื่องปรากฏต่อสายตาของจัน และคุณบุญเลื่องก็มิได้ปฏิเสธที่จะให้จันมองดูเธออย่างเต็มตา การกล่าวเชิงสรรพยอกว่า "ช่างชอบดูเสียจริงนะ" (หน้า 125) มิได้หมายความแต่เพียงว่า คุณบุญเลื่องไม่โกรธเคืองเขินอายที่จันมาเห็นเธอในเวลาและสถานที่ของความเป็นส่วนตัวเช่นนี้เท่านั้น

หากหมายถึงความเรียกร้องทางธรรมชาติของตัวละครทั้งสองได้รับการตอบสนองให้แก่กันและกันเป็นปฐมบทในห้องน้ำแล้ว ร่างกายของตัวละครในกาลเทศะซึ่งเอื้ออำนวยทำให้ห้องน้ำกลายเป็นพื้นที่แห่งกามารมณ์อันเกิดขึ้นด้วยจักษุสัมผัสและจะนำไปสู่เพศรสทางผัสสสัมผัสในกาลต่อไป ตัวละครผู้เล่ากล่าวถึงกายสัมพันธ์ซึ่งเกิดขึ้นภายในห้องน้ำเมื่อจันกลับจากพิจิตรแล้วได้พบคุณบุญเลื่องโดยไม่คาดคิดและในสภาพนี้ คือ "หน้าและตีนผมของเธอเปียก แขนแมนและเนื้อตัวของเธอที่อยู่พ้นโสร่งกระโจมอกเธอก็เปียก" (หน้า 231) ร่างคุณบุญเลื่องที่เปียกน้ำกระตุ้นเร้าแรงเสน่หาที่จันเก็บกดไว้ตลอดระยะเวลา 3 ปีที่พิจิตร คุณบุญเลื่องเป็นฝ่ายพาจันไปในห้องน้ำ ทำให้จันได้สัมผัสร่างกายของเธอสมตามความปรารถนา ครั้งอื่น ๆ ต่อมานั้น คุณบุญเลื่องใช้ห้องน้ำเพื่อเปลี่ยนบรรยากาศการเริงรักกับจันจากห้องนอนและห้องนั่งเล่น โดยมีข้ออ้างว่าเพื่อป้องกันการสอดรู้สอดเห็นของคุณแก้วที่ย้ายเข้ามาอยู่ร่วมเรือนกับเธอ

ความเป็นเจ้าของสถานที่ทำให้คุณบุญเลื่องเป็นผู้กำหนดเงื่อนไขความสัมพันธ์กับจัน สถานที่ย่อยของเรือนนี้ซึ่งเกิดเหตุการณ์ต่อเนื่องจากฉากในห้องน้ำที่กล่าวในข้างต้น คือห้องนั่งเล่นชั้นบน คุณบุญเลื่องสั่งให้จันตามขึ้นไปที่นี่ ผัสสสัมผัสระหว่างตัวละครทั้งสองเริ่มต้นในห้องนี้และจะดำเนินต่อไปอีกเป็นประจำ คุณบุญเลื่องใช้ห้องนั่งเล่นเป็นสถานที่สำราญอิริยาบถส่วนตัว จันเล่าว่า "ผมไม่เคยได้กล้ำกรายขึ้นไปชั้นบนของบ้านใหม่" (หน้า 126) ประโยคนี้ทำให้ผู้อ่านเข้าใจได้ว่าจันขึ้นมายังห้องนี้ได้ก็ต่อเมื่อคุณบุญเลื่องอนุญาตเสียก่อนเท่านั้น ห้องนั่งเล่นจึงเป็นสถานที่ยืนยันอำนาจของคุณบุญเลื่องเหนือจัน คุณบุญเลื่องกะเกณฑ์ บงการ ออกคำสั่งให้จันปฏิบัติตาม การแสดงอำนาจของคุณบุญเลื่องแสดงออกผ่านภาษา ตัวละครใช้รูปประโยคคำสั่งแก่จันโดยตลอดเป็นลำดับตั้งแต่ก่อนจันขึ้นไปที่ห้อง ระหว่างอยู่ด้วยกันในห้อง และเมื่อให้จันออกไปจากห้อง ดังนี้

- ก่อนขึ้นไปที่ห้อง

  "**ขึ้นไปข้างบนก็แล้วกัน** ข้างบนดีกว่า เพราะฉะนั้นจงล้างเท้าเสียให้สะอาดด้วย - นะ" (หน้า 125)

- ภายในห้อง

  "ช่วยเอาก้อนน้ำแข็งในขันนั่นถูหลังให้ทีเถอะ" (หน้า 127)

- เมื่อออกจากห้อง

  "เอาละ - พ่อจัน **วันนี้พอกันที ขอบใจนะ**" (หน้า 128)

แม้ไม่มีวาจาตอบรับจากจัน แต่การปฏิบัติตามก็แสดงให้เห็นว่าจันเชื่อฟังและตกอยู่ภายใต้คำบงการของคุณบุญเลื่อง จันทำตามคำสั่งแต่ละครั้งข้างต้นดังนี้

- ก่อนขึ้นไปที่ห้อง

  ผมจึงอาบน้ำฟอกสบู่ให้สะอาดอ้านหมดทั้งตัว แล้วเดินตัวเปียกขึ้นบันไดไปชั้นบน (หน้า 126)

- ภายในห้อง

  ผมลุกไปหยิบเอา [น้ำแข็ง] มาทั้งขันลงหิน เลือกเอาก้อนที่เหมาะมือ และ
  เอาทางด้านที่เรียบที่สุดถูไล้ไปตามเนื้อหลังอันอิ่มอวบและหนั่นของเธอ (หน้า 127)

- เมื่อออกจากห้อง

  น่าประหลาดที่คำบอกเลิกของเธอแทนที่จะทำให้ผมอาลัย กลับทำให้ผมโล่งใจจนแทบจะลิงโลด
  ผมลุกขึ้นออกจากห้องเดี๋ยวนั้นทันที (หน้า 128)

ข้อที่น่าสังเกตพบได้จากถ้อยคำของคุณบุญเลื่องและการกระทำของจันในชุดที่ 1 และชุดที่ 2 ในชุดแรก คุณบุญเลื่องสั่งให้จันล้างเท้าก่อนขึ้นไปพบเธอที่ห้องนั่งเล่นชั้นบน ด้วยเหตุว่าเท้ามีความหมายเชิงสัญลักษณ์หมายถึงอวัยวะเพศชายได้ [9] การใช้สัญลักษณ์นี้จึงเกี่ยวข้องกับสิ่งที่จันปฏิบัติ ในชุดที่ 2 คุณบุญเลื่องสั่งให้จันถูแผ่นหลังของเธอด้วยก้อนน้ำแข็ง สถานการณ์ดังกล่าวอธิบายตามนัยตรงได้ว่า จันใช้ความเย็นจากน้ำแข็งคลายร้อนให้แก่คุณบุญเลื่อง และตามนัยแฝงได้ว่า คุณบุญเลื่องใช้ให้จันดับอารมณ์ร้อนรักของเธอในโอกาสต่อไป

ความสัมพันธ์ที่ดีบหน้ามากขึ้นในห้องนั่งเล่นนี้อยู่ภายใต้การควบคุมของคุณบุญเลื่อง จันต้องรอเวลาอีกหลายวันก่อนที่จะมีโอกาสสัมผัสเรือนร่างคุณบุญเลื่องเป็นครั้งที่สอง สถานการณ์ระหว่างตัวละครยังเป็นเช่นเดิม จันต้องกล่าวว่า "ผมขออนุญาตครับ" (หน้า 129) ก่อนที่จะแตะต้องกายคุณบุญเลื่องอย่างสนิทสนม และในครั้งต่อมา จันก็เป็นฝ่ายรับคำสั่งของคุณบุญเลื่องอีกเช่นกันว่า "ไฟเปิดทิ้งอย่างนี้แหละนะ" (หน้า 130) ก่อนที่จะตามเธอออกจากห้องสมุดและขึ้นไปยังห้องนั่งเล่น สัมพันธ์สวาทอย่างล้ำลึกครั้งแรกจึงเกิดขึ้นได้ในสถานที่แห่งความสราญบนเรือนที่อยู่ของคุณบุญเลื่อง คำพูดของตัวละครหญิงที่กล่าวแก่จันว่า "เธอเป็นหนุ่มแล้ว เป็นผู้ใหญ่แล้ว รู้ไหม...เธอต้องเป็นที่พึ่งให้ฉันนะ" (หน้า 132) ชวนให้คิดไปได้ว่า สถานการณ์ระหว่างตัวละครพลิกผันเปลี่ยนกลายเป็นว่าจันมีอำนาจเหนือคุณบุญเลื่องถึงขั้นเป็นที่พึ่งให้แก่เธอ แต่หากพิจารณาเหตุการณ์ซึ่งเกิดขึ้นในภายหลังสืบต่อไปจนจบเรื่องเล่าของจัน จะเห็นได้ว่าจันถือปฏิบัติตามคำสั่งของคุณบุญเลื่องโดยตลอด คุณบุญเลื่องใช้จันเป็นที่พึ่งทั้งในด้านกามารมณ์ตลอดระยะเวลาที่ร่างกายอำนวยให้ และในด้านความเป็นอยู่หลังจากนั้นเรื่อยมาจนจบเรื่อง

หากห้องนั่งเล่นชั้นบนเป็นสถานที่ให้คุณบุญเลื่องบงการจันได้ในกามวิถีระหว่างหญิงชาย ห้องหอของจันบนเรือนคุณบุญเลื่องก็เป็นสถานที่ให้ตัวละครหญิงผู้นี้ได้ทำหน้าที่แม่และเจ้าสาวให้แก่จัน คุณบุญเลื่องเป็นฝ่ายกำหนดสถานที่และจัดหาเครื่องเรือนเครื่องใช้สำคัญในห้องหอของจันกับคุณแก้ว คุณบุญเลื่องเลือกห้องนอนคุณขจร บุตรชายของเธอให้เป็นห้องหอของจัน คุณขจรยกห้องนี้ให้ด้วยความเต็มใจเนื่องจากไม่ต้องกลับบ้านเพื่อหลีกเลี่ยงคุณแก้ว จึงใช้การพักประจำอยู่ที่โรงเรียนนายร้อยเป็นข้ออ้าง ด้วยเหตุนี้ เมื่อจันซึ่งมีอายุน้อยกว่าคุณขจร 1-2 ปี เข้ามาอยู่ในสถานที่ของคุณขจร จันจึงแทนที่คุณขจรในตำแหน่งลูกชายของคุณบุญเลื่อง เมื่อลูกจะแต่งงาน แม่ย่อมต้องรับงานวิวาห์ของลูกมาเป็นธุระ เรื่องที่เกี่ยวข้องประการหนึ่งและเป็นเรื่องสำคัญก็คือเรือนหอหรือห้องหอของคู่บ่าวสาว คุณบุญเลื่องจึงได้ทำหน้าที่มารดาให้แก่จันในเรื่องนี้ด้วย การให้ใช้ห้องนอนคุณขจร และจัดหา "เตียงเหล็กแต่งทองเหลืองอย่างดีจากอินเดีย" (หน้า 266) เป็นของขวัญแต่งงานให้แก่จัน ในอีกแง่มุมหนึ่ง คุณบุญเลื่องได้ทำหน้าที่ "เจ้าสาวเสมือน" ให้แก่จัน เธอตกแต่งห้องหอด้วยกันกับจัน

> ...การจัดแจงห้องหอตกเป็นหน้าที่ของคุณบุญเลื่องผู้เป็นใหญ่ในบ้านใหม่ตามลำพัง ในระยะนั้นผมจึงถือโอกาสไปขลุกอยู่ด้วยเสมอ โดยถือเป็นข้ออ้างได้เต็มพิขาว่าไปช่วยเธอจัดห้อง (...) ซึ่งก็แน่ละ – คุณบุญเลื่องกับผมย่อมไม่ได้เหงื่อตกเพราะเรื่องจัดห้องแต่อย่างเดียวเสมอไป! (หน้า 286)

ก่อนวันแต่งงานของจันกับคุณแก้ว คุณบุญเลื่องจึงได้ใช้เตียงวิวาห์ของจันล่วงหน้าก่อนเจ้าสาวตัวจริงและใช้เวลาในสถานที่นี้ด้วยกันกับจันดุจคู่บ่าวสาว คุณแก้วซึ่งเป็นเจ้าสาวของจันได้เพียงแต่ "นอนหลับ" บนเตียงนี้ในคืนวิวาห์ ทว่ามิได้ "นอนร่วมหอ" กับเจ้าบ่าวแต่อย่างใด เพศวิถีของคุณบุญเลื่องกับจันจึงอาจพิจารณาว่าเป็นความสัมพันธ์ฉันชู้สาวระหว่างแม่กับลูกชายได้ด้วยจากมุมมองเรื่องสถานที่

[9] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1982), p.750.

ห้องนอนเป็นสถานที่สำคัญของเรือนคุณบุญเลื่องที่แสดงให้เห็นการอยู่ประจำคู่กับสถานที่ของตัวละคร คุณหลวง จัน และคุณแก้วเป็นตัวละครที่ผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนเข้าสู่พื้นที่ของคุณบุญเลื่องตามจังหวะและเหตุการณ์ ในตอนต้น คุณหลวงค้างคืนที่เรือนนี้กับคุณบุญเลื่อง สลับกับไปหาหญิงอื่น ๆ ที่เรือนต่าง ๆ ภายในบ้านวิสนันท์ เมื่อจันถูกคุณหลวงไล่ออกจากบ้าน คุณแก้วได้โอกาสใกล้ชิดและสร้างความสัมพันธ์ส่วนตัวกับคุณบุญเลื่องแทนที่จัน เมื่อจันกลับจากพิจิตร ห้องนอนคุณบุญเลื่องก็เป็นเสมือน "รังรัก" ของคุณบุญเลื่องกับจันเช่นเดียวกับในห้องสมุด ห้องน้ำชั้นล่าง ห้องนั่งเล่นชั้นบน รวมทั้งห้องหอของจันที่อยู่บนเรือนหลังนี้

ห้องนอนควรเป็นสถานที่รโหฐานสำหรับคน 2 คน ในยามใช้เวลาอยู่ด้วยกันเป็นส่วนตัวตามลำพังเท่านั้น แต่ห้องนอนคุณบุญเลื่องกลับมีบุคคลที่สามเข้ามาเป็นพยานรู้เห็นการกระทำอันไม่พึงเปิดเผยต่อสายตาผู้อื่น จันได้เห็นกามกิริยาของคุณบุญเลื่องกับคุณแก้ว และคุณหลวงได้เห็นจันอยู่กับคุณบุญเลื่องฉันชู้สาว เหตุการณ์แรกเกิดขึ้นเมื่อจันไปตามคุณแก้วให้ไปลงหลุมหลบภัยในบริเวณบ้านยามค่ำ ผู้แต่งสร้างความสมจริงของสถานการณ์ด้วยเหตุผลว่าคุณแก้ว "มักจะเป็นคนแรกที่มาถึงหลุมเสมอ" (หน้า 345) แต่ในครั้งนี้ เธอยังไม่มาถึงสถานที่หลบภัยจนเป็นสาเหตุให้จันต้องขึ้นไปตามที่เรือนของคุณบุญเลื่อง และได้เป็นบทพิศวาสระหว่างหญิงทั้งสองในห้องนอนคุณบุญเลื่อง สถานที่นี้จึงเกี่ยวข้องกับการคลี่คลายความลับที่คุณบุญเลื่องอำพรางจันไว้ตั้งแต่กลับจากพิจิตร ก่อนหน้านี้ จันในสถานะตัวละครยังไม่ล่วงรู้ความจริงนี้ แต่จัน-ผู้เล่าเรื่องได้กล่าวเป็นนัยไว้ดังเห็นได้จากการถ่ายทอดบทสนทนาระหว่างจัน-ตัวละครกับคุณบุญเลื่องเมื่อทั้งสองได้พบกัน

> ผมเข้าใจว่านัยน์ตาผมจะฝาดไปเองที่เห็นแววตาของเธอหรู่ไปน้อยหนึ่ง "เขาก็มาติดฉันเหมือนกัน... ตั้งแต่เธอไม่อยู่" เธอพูดเป็นทีเล่น ผมนึกจะถามเอารายละเอียดเสียเดี๋ยวนั้น แต่ก็ผลัดตัวเองไปก่อน (หน้า 233)

ความระแวงของจันเพิ่มขึ้น จัน-ตัวละครเริ่มสงสัยความใกล้ชิดสนิทสนมอย่างน่าผิดสังเกตระหว่างคุณบุญเลื่องกับคุณแก้ว

> "ก็เราเป็นผู้หญิงด้วยกัน...โธ่ - ไม่เห็นเป็นเรื่อง ! ใจคอจะหึงให้แม้กระทั่งเด็กผู้หญิงคนนั้นเจียวหรือ - จัน"
>
> **ก็เราเป็นผู้หญิงด้วยกัน !** พอได้ยินผมก็รู้สึกเหมือนมีอะไรเข้าไปตอดหนึบอยู่ในหัวอกไม่รู้ว่าอะไร **เพราะผมยังไม่มีทางรู้ได้** แต่พอผมไปรู้เข้าภายหลัง ผมก็แทบลุกขึ้นบ้า เรื่องมันร้ายทั้งที่ดูก็ไม่น่าจะร้าย...เถอะ - แล้วคุณก็รู้เองทีหลัง (หน้า 265)

จัน-ผู้เล่าบอกเป็นนัยให้ผู้ฟัง-ผู้อ่านคาดเดาได้ว่าคุณบุญเลื่องกับคุณแก้วมีความสัมพันธ์แบบรักร่วมเพศระหว่างหญิง เพศวิถีเบี่ยงเบนของตัวละครทั้งสองมีคำอธิบายถึงที่มาแตกต่างกัน ในกรณีของคุณบุญเลื่อง เพศสัมพันธ์กับคุณแก้วทดแทนการขาดเพศรสจากจันซึ่งไปอยู่ที่พิจิตร ในกรณีของคุณแก้ว ตัวละครนี้มีแนวโน้มมาตั้งแต่วัยเด็ก เหตุการณ์ในห้องนอนคุณบุญเลื่องเปิดเผยและยืนยันเพศวิถีของคุณแก้วที่ตัวละครผู้เล่าเกริ่นไว้ตั้งแต่ครั้งเล่าถึงเหตุการณ์ในวัยเด็ก ครั้งนั้น คุณแก้วหึงหวงสายสร้อย หญิงพี่เลี้ยง แต่จัน-ตัวละครในขณะนั้นเข้าใจว่าเป็นเพียงความอิจฉาแบบเด็กที่พี่เลี้ยงไปสนใจคนอื่นมากกว่าตน

> ดูก็เหมือนจะเป็นความโกรธเกลียดตามประสาเด็กที่มีใจริษยา แต่แท้ที่จริงแล้ว (...) **ผมมารู้เอาทีหลัง**...มันเป็นรูปของความหึงหวงที่เริ่มฟักตัวขึ้นอ่อน ๆ คุณเข้าใจไหม ความหึงหวงที่เกิดจากจิตที่ผูกพันในระหว่างเพศเดียวกัน (หน้า 102)

ผู้แต่งใช้สัญลักษณ์ในฉากเหตุการณ์ที่จันค้นพบความจริงเรื่องคุณบุญเลื่องกับคุณแก้ว ห้องนอนคุณบุญเลื่องตกอยู่ใน "ความมืดรางเลือน" (หน้า 345) จันเห็นเรือนร่างหญิงทั้งสองได้เพราะใช้ไฟฉายส่องไปที่เตียงนอน แสงสว่างมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ของการเปิดเผย การค้นพบ หรือการมองเห็น แสงไฟจึงทำให้จันได้ทั้งมองเห็น จ้องดู และตระหนักรู้ความจริง

จากการเป็นผู้มองในฐานะพยานรู้เห็นหรือบุคคลที่สามซึ่งไม่มีส่วนร่วมในการกระทำ สถานะของจันเปลี่ยนเป็นผู้มอง-ผู้ถูกมอง-ผู้กระทำในเหตุการณ์สำคัญซึ่งเกิดขึ้นอีกครั้งที่ห้องนอนคุณบุญเลื่อง คุณหลวงมาพบเห็นจันกำลังดำเนินบทพิศวาสกับคุณบุญเลื่อง จันมองเห็นคุณหลวงก้าวเข้ามาในห้องก่อนที่คุณหลวงจะมองเห็นจันกับคุณบุญเลื่อง

> ผมก็เป็นฝ่ายอยู่ในทิศที่**เหลือบแล**ผ่านพนักปลายเตียงไปเห็นเขาแต่ผู้เดียว เขาเปิดประตูโผล่เข้ามาเงียบ ๆ และพอข้ามธรณีมาได้สักสองก้าวเท่านั้น เขาก็พอจะแลเห็นถนัดว่าอะไรกำลังเป็นอะไรอยู่บนจุดเด่นของห้อง เขาชะงักทันที (...) ใจผมได้ย้ายตาม**สายตาไปปักแน่วอยู่กับ**คุณหลวงเสียแล้ว (...) ในขณะที่**ตาต่อตาระหว่างเราประสานกันแน่นแฟ้นราวกับมัดกระสันไว้ด้วยกัน** (หน้า 375-376)

ขณะที่บทรักเกิดขึ้นบนเตียงระหว่างคุณบุญเลื่องกับจัน ห้องนอนกลับกลายเป็นเสมือนสมรภูมิระหว่างจันกับคุณหลวง สายตาของชายทั้งสองที่ปะทะกันแทนอาวุธที่ต่างฝ่ายใช้เข้าห้ำหั่นกันและกัน คุณหลวงเป็นฝ่ายต้องคมอาวุธสายตาของจันที่พุ่งมา "ปักแน่ว" ตรึงไว้ ด้วยเหตุนี้ ความพ่ายแพ้จึงตกอยู่กับคุณหลวงในสภาพเดียวกันกับที่จันประสบในครั้งที่เห็นคุณบุญเลื่องกับคุณแก้ว ครั้งนั้น จัน "เป็นฝ่ายฟายแพ้ไปเอง...ไฟดับ มือตกเดินหน้ามืดเซซังชนนั่นชนนี่กลับออกมา" (หน้า 347) ในครั้งนี้ คุณหลวง "เซซังออกประตูไปอย่างเงียบเชียบ" (หน้า 377) ทว่าความพ่ายแพ้ส่งผลต่อคุณหลวงรุนแรงกว่าที่มีต่อจัน เมื่อออกจากห้องคุณบุญเลื่องไปแล้ว คุณหลวงหกล้มฟาดพื้นสิ้นสติและเมื่อฟื้นก็กลายเป็นอัมพาตทั้งตัว

ผู้แต่งสร้างเหตุการณ์ครั้งที่สองในห้องคุณบุญเลื่องนี้ให้คู่ขนานกับเหตุการณ์ในวัย 4 ปี ของจันที่เรือนเล็ก จันในครั้งนั้นเป็นผู้มองและผู้ถูกมองในเวลาเดียวกัน จันมองดูคุณหลวงและสายตาของคุณหลวงก็จับจ้องอยู่ที่จัน

> น้าวาดตกใจเมื่อ**เห็นผมลุกขึ้นนั่งมอง** (...) ตลอดเวลาที่ว่านี้เขาไม่ได้ชะงักอะไรที่กำลังชนอยู่เลย **และไม่ได้ละลูกนัยน์ตาไปจากผมเลย ผมแลเห็นสี**ขาวของลูกนัยน์ตาของเขาได้ถนัดในความสว่างมอ ๆ ภายในมุ้ง เขาทำและ**มองผมอยู่ยังนั้นเรื่อย** ๆ (...) ตอนนี้ผมชักจะง่วงขึ้นมาเต็มทีอีกแล้ว ก็เลยเปลี่ยนท่าเป็น**ลงนอนดู** (หน้า 50)

การจ้องมองซึ่งกันและกันระหว่างจันกับคุณหลวงแสดงให้เห็นเป็นเสมือนภาพสะท้อนในกระจกเงา จันกับคุณหลวง "ต่างเป็นฉายาของกันและกัน" (หน้า 58) ดังที่ตัวละครผู้เล่ากล่าวถึงเหตุการณ์ซ้ำรอยที่เกิดขึ้นเสมอระหว่างตัวละครทั้งสอง

เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในห้องนอนคุณบุญเลื่องทั้งสองครั้ง มีองค์ประกอบด้านตัวละครเป็นสูตรเดียวกัน คือ หนึ่งหญิงสองชาย ครั้งแรกคือคุณบุญเลื่อง-คุณแก้ว-จัน ครั้งที่สองคือคุณบุญเลื่อง-จัน-คุณหลวง คุณแก้วนั้นแม้ว่ามีเพศกำเนิดเป็นหญิงแต่ต้องนับเป็นชายตามบทบาทในความสัมพันธ์แบบรักร่วมเพศกับคุณบุญเลื่อง คุณบุญเลื่องเป็นศูนย์กลางในความสัมพันธ์แบบสามเส้าดังกล่าวนี้อย่างเห็นได้ชัดเจน ในสถานที่ของตน คุณบุญเลื่องจึงเปรียบเสมือนนางพญาผึ้งแวดล้อมด้วยผึ้งเพศผู้ภายในรัง

หากว่าเรือนคุณบุญเลื่องเป็นสถานที่ให้จันฝึกฝนความเชี่ยวชาญในกามวิถีกับหญิงเจ้าของเรือน เรือนเล็กของบ้านวิสนันท์ก็เป็นสถานที่เปิดโลกแห่งโลกียวิสัยให้จันได้ทำความรู้จักตั้งแต่ยังอยู่ในวัยเยาว์

1.4 เรือนเล็ก

เรือนเล็กเป็นที่อยู่อาศัยของจันตั้งแต่เป็นทารกวัย 3 เดือน จนกระทั่งมีอายุได้ 17 ปี และถูกคุณหลวงไล่ออกจากบ้าน แต่เดิมเป็นเรือนคนรับใช้ ภายหลังจากงานศพแม่ดารา น้าวาดเข้ามาอยู่ที่เรือนหลังนี้และเลี้ยงดูจันในห้องชั้นล่าง เมื่อน้าวาดกลายเป็นภรรยาของคุณหลวงและย้ายไปอยู่บนเรือนใหญ่ จันอยู่ที่เรือนเล็กต่อมาในห้องชั้นบน คุณหลวงให้เคน ลูกชายแม่ครัว เข้ามาอยู่ด้วย เคนพักในห้องชั้นล่างที่จันเคยอยู่

ประสบการณ์เรื่องเพศของจันเพาะบ่มและสั่งสมต่อมาที่ห้องชั้นล่างของเรือนเล็ก หญิงคนแรกที่เกี่ยวข้องกับจันในเรื่องนี้คือน้าวาด ครั้งแรกคือเมื่อจันในวัย 4 ปี ตื่นขึ้นกลางดึกแล้วเห็นคุณหลวงร่วมหลับนอนกับหน้าวาดดังที่กล่าวถึงในข้างต้น เหตุการณ์ครั้งที่สองอุบัติเมื่อจันอายุได้ประมาณ 13-14 ปี น้าวาดลงจากเรือนใหญ่เพื่อมาทายาแผลถูกเฆี่ยนบนแผ่นหลังของจัน จันเผลอสติจุมพิตทรวงอกของน้าวาดโดยเธอไม่โกรธและตำหนิ การเล่าเรื่องย้อนหลังด้วยสรรพนามบุรุษที่หนึ่งเป็นกลวิธีที่อำนวยประโยชน์ให้แก่ตัวละครผู้เล่าเรื่อง จันสามารถชี้แจงเพื่อแก้ต่างให้แก่ตนเองและปกป้องน้าวาดได้อย่างถนัดถนี่ จัน-ผู้เล่าให้เหตุผลเชิงจิตวิเคราะห์ว่าการกระทำนี้ของจัน-ตัวละครเป็นผลจากคำสั่งของจิตไร้สำนึก จันกำพร้าแม่ตั้งแต่เกิด ไม่เคยได้ดื่มน้ำนมจากอกแม่จึงโหยหาความอบอุ่นจากอ้อมอกของมารดา ตัวละครผู้เล่ากล่าวว่าความปรารถนานี้ฝังลึกในใจตนและกลายเป็น "ปมที่ออกฤทธิ์รุนแรงอยู่ตลอดมา" (หน้า 35) จึงเป็นเหตุให้จันกระทำลงไป "ตามกำลังอำนาจที่มีอยู่เหนือจิตใจ" (หน้า 37) จัน-ผู้เล่าใช่เหตุผลดังกล่าวเพื่อยืนยันว่าจัน-ตัวละครมิอาจควบคุมตัวเอง รวมทั้งมิอาจตระหนักรู้ได้ว่า กายสัมพันธ์ใกล้ชิดกับน้าวาดเช่นนี้จะกลายเป็นสิ่งกระตุ้นอารมณ์เพศของตนซึ่งกำลังเป็นเด็กชายวัยรุ่นในช่วงเวลานั้น

> มันอะไรก็ไม่รู้ที่ผมไม่เคยรู้จัก มันทั้งน่าตกใจและบรมสุขระคนกัน แต่มันก็เป็นความบรมสุขที่**ผมไม่ได้อยากจะต้องการ** (...) ภายในใจและหัวของผมมันอึกทึกอยู่ด้วยคำว่า ไม่ใช่... ไม่ใช่...ไม่ใช่ นี่มันไม่ใช่ที่ใจผมใฝ่หามาแต่แรก ! มันเป็นเหมือน**ความทรยศที่ผมไม่ได้รู้เห็นเป็นใจด้วย**เลย (หน้า 38-39)

ตัวละครผู้เล่าต้องกล่าวปกป้องน้าวาดเช่นเดียวกับแก้ต่างให้แก่ตนเอง จันอธิบายว่าน้าวาดยินยอมให้จันใกล้ชิดได้ตามต้องการเนื่องด้วยความรักและสงสารจัน น้าวาดเข้าใจดีในความรู้สึกโหยหาความอบอุ่นจากอ้อมอกแม่ของจัน ตัวละครผู้เล่าชี้ให้เห็นอิริยาบถนุ่มนวลอ่อนโยนที่น้าวาดแสดงต่อจันฉันแม่ลูก

> น้าวาดมานั่งลงข้างผม จับหัวผมลูบไล้ด้วยสีหน้าปรานีอย่างยิ่งยวด แล้วเอนตัวลงนอนตะแคงและปลดผ้าแถบที่พันอกออก แล้วรั้งผมเข้าหาท่าทางเดียวกันกับที่ผมเคยเห็นน้าวาดเวลาให้นมลูกอยู่บนบ้านใหญ่เมื่อนานมาแล้ว ผมได้ยินเสียงกระซิบละมุนละไมว่า "เอ้า จัน นี่ไงนมแม่" (หน้า 38)

ตัวละครผู้เล่ากล่าวย้ำว่าน้าวาดอยู่ในฐานะเสมอด้วยมารดาของตนเนื่องจากได้เลี้ยงดูมาตั้งแต่ยังเป็นทารก และมีตำแหน่งเป็นแม่เลี้ยงของตนอีกด้วยเนื่องจากน้าวาดเป็นภรรยาของคุณหลวงผู้เป็นบิดาตามกฎหมายของจัน

เดนเป็นพยานรับรู้ เดนขอยุ่งเกี่ยวกับไฮซินธ์ด้วยความเข้าใจผิดว่าไฮซินธ์เป็นหญิงที่แบ่งปันกันได้กับจันดังเช่นหญิงอื่น ๆ จันโกรธจนถึงขั้นทำร้ายร่างกายเดนแล้วจึงบอกให้เข้าใจถึงอารมณ์รักอันบริสุทธิ์ของตนต่อไฮซินธ์

"ทำไม..." ผมถามเขาด้วยใจจริง "คนเราจะมีผู้หญิงเอาไว้คิดถึงในทางที่ดี... ไม่คิดหลับคิดนอนกับเขาบ้างไม่ได้เชียวหรือวะ" (หน้า 85)

บ้านรวมทั้งเส้นทางสู่บ้านไฮซินธ์จึงทำให้จันมีโอกาสสร้างพื้นที่ "ชำระ" จิตใจให้ว่างเว้นจากกามารมณ์ได้ในระหว่างยังพำนักอยู่ภายในรั้วบ้านวิสนันท์ เมื่อจันถูกเนรเทศออกจากบ้านและไปอยู่ที่พิจิตร เมืองของบรรพบุรุษฝ่ายแม่ก็เป็นสถานที่อีกแห่งหนึ่งที่จันดำเนินชีวิตปลอดการแสวงหากามรสเป็นระยะเวลา 3 ปี

2.2 พิจิตร

ตัวละครผู้เล่ากล่าวถึงเมืองพิจิตรเป็นครั้งแรกเมื่อแนะนำน้าวาดต่อผู้อ่าน (หน้า 32-33) พิจิตรเป็นภูมิลำเนาดั้งเดิมของบรรพบุรุษฝ่ายแม่ดาราก่อนย้ายมาตั้งรกรากในกรุงเทพมหานคร ตระกูลของแม่ดาราเป็นคหบดีใหญ่ ญาติพี่น้องจากเมืองทั้งสองไปมาหาสู่เยี่ยมเยียนกันและกันเป็นกิจวัตร นอกจากน้าวาดแล้ว ญาติฝ่ายแม่ดาราทางพิจิตรที่เกี่ยวข้องกับกำเนิดและความเป็นไปในชีวิตของจันก็คือคุณตาซึ่งเป็นอาของแม่ดาราและเป็นลุงของน้าวาด คุณตาเป็นผู้จัดการแต่งงานระหว่างแม่ดากับคุณหลวงเพื่อแก้ปัญหาการตั้งครรภ์นอกสมรสของเธอ

จัน-ตัวละครรู้จักพิจิตรในฐานะเป็นสถานที่ปฏิสนธิของตนผ่านการบอกเล่าของน้าวาดตั้งแต่ยังอยู่ที่บ้านวิสนันท์ และได้รายละเอียดเพิ่มเติมจากคุณตาภายหลังจากจันมาอยู่ที่พิจิตรแล้ว เมื่อคุณหลวงไล่จันออกจากบ้านพร้อมกับเปิดเผยความจริงว่าจันไม่ใช่ลูกของตน น้าวาดจำต้องบอกความจริงว่าจันถือกำเนิดภายหลังจากที่แม่ดาราถูกชืนใจโดยชายคนรักของน้าวาดที่ชื่อจอมเมื่อครั้งที่เธอไปเยี่ยมเยียนญาติที่พิจิตร เมืองนี้จึงเป็นต้นกำเนิดของจันทั้งฝ่ายมารดาและฝ่ายบิดาที่แท้จริง น้าวาดส่งจันไปอยู่กับคุณตาที่นี่ การเดินทางไปพิจิตรจึงหมายถึงการเดินทางกลับสู่ต้นธารชีวิตสำหรับจัน และเปิดโอกาสให้จันสร้างตัวตนใหม่และเป็นของตนเองขึ้นมาด้วย ก่อนหน้านี้ จันใช้นามสกุลวิสนันท์ของคุณหลวงในฐานะบุตรตามกฎหมาย ทว่านับแต่จันถูกคุณหลวงลงโทษกักขังไว้ในเรือนเขียวเมื่ออายุ 12 ปี จันก็เริ่มเชื่อว่าคุณหลวงมิใช่พ่อบังเกิดเกล้าของตน ยิ่งเมื่อคุณหลวงเนรเทศจันออกจากบ้าน ประกาศว่าจะตัดชื่อจันออกจากทะเบียนบ้าน ห้ามจันใช้นามสกุลวิสนันท์อีกต่อไป รวมทั้งกีดกันมิให้จันใช้นามสกุลเดิมของแม่ดาราด้วยนั้น ก็ยิ่งเสมือนว่าจันไม่มีตัวตนอยู่ในโลก

และก็ในวัย 17 นั้นอีกเหมือนกันที่ชะตาชีวิตของนายจัน วิสนันท์ ต้องประสบกับวิกฤตการณ์อย่างลำหักลำโค่นและซ้ำแล้วซ้ำราจนถึงแก่สิ้นเนื้อประดาตัว ไม่ใช่ - มันยิ่งกว่าสิ้นเนื้อประดาตัวเสียอีก มันหมดสิ้นเสียจนผมได้กลายเป็นคนไม่มีตัวตนไปทั้ง ๆ ที่ก็ได้เกิดมาแล้ว และยังมีชีวิตพร้อมบูรณ์อยู่ (หน้า 97)

เมื่อความเป็นจัน วิสนันท์หมดสิ้นลงพร้อมกับการถูก "ริบ" นามสกุลไปและถูกขับไล่ออกจากบ้านอันเป็นสถานที่เกิด การกลับคืนไปสู่ "มาตุภูมิ" และสถานที่ก่อกำเนิดเรือนกายก็เปิดโอกาสให้ตัวละครได้สร้างจันคนใหม่มาแทนที่ น้าวาดแนะให้จันนำชื่อมาดารามาตั้งเป็นนามสกุล จัน ดารา จึงเกิดขึ้นมาได้ด้วยเหตุนี้

ดารา...จัน ดารา ! ได้ยินแล้วผมก็ให้รู้สึกซาบซ่านด้วยความปลาบปลื้มและภูมิพอใจอย่างยิ่งล้ำ (...)

จัน ดารา...มันราวกับทินนามอันวิเศษที่เสกให้ผมกระเตื้องขึ้นอักโข (...)

(หน้า 163-164)

แม้เป็นบุคคลเดียวกันแต่อยู่ต่างสถานที่ จันที่พิจิตรจึงแตกต่างจากจันภายในอาณาเขตบ้านวิสนันท์ตลอดระยะเวลา 3 ปีที่จันอาศัยอยู่กับคุณตาที่พิจิตร จันมิได้ยุ่งเกี่ยวกับอิตถีเพศในเชิงชู้สาวเลยแม้แต่น้อย ตัวละครผู้เล่าให้เหตุผลไว้ 2 ประการ ประการแรก กามฉันท์ที่จันได้รับจากคุณบุญเลื่องทำให้จันมองข้ามหญิงอื่นไปเสียทั้งหมด ประการที่สองเกี่ยวข้องกับแม่ดาราและกำเนิดของตนเอง จันจงใจละเว้นการมีเพศสัมพันธ์ราวกับ "ถือพรหมจรรย์" ตลอดเวลา 3 ปี เพื่อไถ่โทษต่อแม่ ตัวละครผู้เล่าบอกไว้ว่า "เพื่อเป็นการไว้ทุกข์ให้แก่เคราะห์กรรมอันมหันต์ที่มารดาผมต้องประสบจากตัณหาราคะของคนชั่วชาติ" (หน้า 203) เนื่องจากกามารมณ์ของชายเป็นเหตุให้แม่ดาราถูกข่มขืนและต้องตั้งครรภ์นอกสมรส รวมทั้งต้องเสียชีวิตในการคลอดบุตรอันมิพึงประสงค์ด้วยการดำเนิน "ชีวิตที่แห้งผากจากกลิ่นอายของอิสตรี" (หน้า 201) จึงเปรียบเสมือนการลงโทษตัวเองและไถ่บาปชดใช้ให้แก่แม่ดาราในฐานที่จันถือกำเนิดมาสร้างความอับอายขายหน้าและทำให้แม่ต้องเสียชีวิตเพื่อให้คนได้เกิดมา โดยนัยนี้ พิจิตรจึงได้กลายเป็นพื้นที่ "ชำระบาป" ของจัน ดาราด้วยการงดเว้นกามารมณ์

เมื่อจันออกจากพิจิตรและกลับไปบ้านวิสนันท์ซึ่งมีคุณหลวงเป็นผู้ครอบครองและหมกมุ่นกับกามรส และจันได้กรรมสิทธิ์เหนือบ้านนี้แทนที่คุณหลวง จันก็เท่ากับรับเอาคุณสมบัติข้อนี้ของคุณหลวงมาไว้กับตน จันคืนสู่วังวนแห่งกามวิถีกับอิตถีเพศเช่นเดิม พื้นที่รวมทั้งเวลาปลอดกามารมณ์ของจันจึงต้องสิ้นสุดลง

3. หญิง / ตาย / ชาย / อยู่ : ความผกผันของชีวิต ความตาย เพศชาย และเพศหญิง

การจำแนกสถานที่ใน *เรื่องของจัน ดารา* ด้วยการใช้คู่ตรงข้าม ภายใน / ภายนอก ร่วมกับการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครผู้เล่าเรื่องกับตัวละครหญิงซึ่งอยู่ประจำสถานที่นั้น ๆ ได้แสดงให้เห็นคุณสมบัติที่เป็นคู่ตรงข้าม คือ มี / ไม่มี ในสถานที่ทั้ง 2 กลุ่ม สถานที่ภายในบ้านวิสนันท์กำหนดได้ด้วยคุณสมบัติ มีกามารมณ์ และสถานที่ภายนอกบ้านวิสนันท์อธิบายจากคุณสมบัติ ไม่มีกามารมณ์ ความสัมพันธ์ระหว่างสถานที่กับตัวละครจึงแสดงให้เห็นว่าเรื่องกามารมณ์เป็นแนวคิดสำคัญประการหนึ่งในนวนิยายเรื่องนี้

แนวคิดดังกล่าวยังยึดโยงกับคู่ตรงข้ามอีก 2 คู่ ได้แก่ หญิง / ชาย ซึ่งปรากฏด้วยกันชัดเจนมาโดยตลอด อีกคู่หนึ่งคือ ชีวิต / ความตาย หรือแทนที่ได้ด้วย อยู่ / ตาย ซึ่งเกี่ยวข้องกับชะตากรรมความเป็นไปของตัวละคร

คู่ตรงข้ามทั้งสองคู่จับคู่สลับกันไปมาเป็นโครงสร้างความหมายใน *เรื่องของจัน ดารา* ได้ 2 ลักษณะ ลักษณะแรกเป็นโครงสร้างความหมายเบื้องต้น คือ หญิง-ตาย / ชาย-อยู่ ความสัมพันธ์นี้กลับผกผันในโครงสร้างความหมายเบื้องลึกของตัวบท คือ หญิง-อยู่ / ชาย-ตาย

ในฐานะที่เป็นคุณสมบัติหรือหน่วยแสดงความหมาย ชีวิต / ความตาย จะปรากฏอยู่ระหว่างเครื่องหมาย / / ได้ดังนี้ /ชีวิต/ และ /ความตาย/ เพื่อมิให้สับสนกับการใช้คำทั้งสองในความหมายทั่วไป

การจับคู่ความสัมพันธ์ในลักษณะ หญิง-ตาย / ชาย-อยู่ ปรากฏให้เห็นตั้งแต่ตอนต้นของตัวบท ตัวละครผู้เล่ากล่าวถึงชีวิตของตนควบคู่กับความตายของแม่ แม่ของจันตายเมื่อจันเกิด ตัวละครผู้เล่ากล่าวซ้ำประเด็นนี้อย่างมีนัยสำคัญ ตัวอย่างเช่น

ผมเกิดเมื่อมารดาตายแล้ว (หน้า 16)

ผมรู้ ! ...ว่ามารดาผมตายเพราะให้กำเนิดผม (หน้า 19)

แม่ผมตาย เพราะให้ผมเกิด (หน้าเดียวกัน)
มารดาผมต้องพลีหมดทั้งชีวิตและสมบัติพัสถานเพื่อแลกกับการถือกำเนิดของผม (หน้า 159)
ผมคลอดเมื่อมารดาตายแล้ว (หน้า 200)

ถ้อยคำข้างต้นชี้ให้เห็นว่า /ความตาย/ อยู่กับตัวละครหญิง และ /ชีวิต/ อยู่กับตัวละครชาย ด้วยความสัมพันธ์ในลักษณะเหตุ-ผล ตัวละครผู้เล่าซึ่งเป็นชายจึงกล่าวโทษว่าตนเป็นผู้ทำให้แม่ตาย

แต่ก็ไม่รู้จนแล้วจนเล่าว่าเรื่อง**ทำให้แม่ตาย**จะต้อง**ถูกลงโทษ**ยังไร (หน้า 20)
สมแล้ว – **เรามันคนทำให้แม่ตาย** ! ผมว่ากะตัวเองทำนองนี้ทุกทีไป (หน้าเดียวกัน)
โทษผิดที่ผมทำให้แม่ตาย นั้นก็คือ... (หน้า 21)

ความฝังใจกับความรู้สึกผิดที่ตนเป็นต้นเหตุการณ์ตายของแม่ได้ทำให้ช่วงเวลา 3 ปี ที่พิจิตรกลายเป็นการลงโทษตัวเอง จันจงใจทำงานหนักและงดเว้นการยุ่งเกี่ยวกับอิตถีเพศในด้านกามารมณ์

การจับคู่ของ หญิง-ตาย ปรากฏสม่ำเสมอกับตัวละครไฮซินธ์ตั้งแต่ยังมีชีวิตอยู่ สัญญะแสดง/ความตาย/ เห็นได้จากดอกไม้หรือสถานที่ จันกล่าวถึงอารมณ์ความรู้สึกอ่อนโยนละมุนละไมที่เกิดจากไฮซินธ์ว่า "มันเป็นเหมือนอารมณ์ที่รำเพยออกมาจาก**ช่อช่อนกลิ่น**" (หน้า 74) ดอกไม้ชนิดนี้โดยทั่วไปใช้ในงานศพ จึงเป็นดอกไม้แสดงความตาย ดอกช่อนกลิ่นหมายถึงไฮซินธ์ ด้วยเหตุนี้ไฮซินธ์จึงมีคุณสมบัติของ /ความตาย/ ดอกช่อนกลิ่นในฐานะสัญญะแสดงความตายของไฮซินธ์ปรากฏเมื่อจันกลับมาจากพิจิตรและค้างคืนที่บ้านริมทุ่งพญาไทก่อนกลับสู่บ้านวิสนันท์ จันเห็นแปลงช่อนกลิ่นที่นั่น

...ที่รอรับสายตาเชยชายของผมอยู่ทุกเมื่อก็คือแปลงดอกช่อนกลิ่น ซึ่งเป็นพงสีขาวแลสลอนไปไกลใต้ฟ้ากว้างสีครามสดใส ลำก้านอันชูระหงอยู่เป็นทิวของมันส่ายระเนนเหมือนหยอกเอินกันอยู่กลางลม และเมื่อมโนภาพของผมได้พาร่างน้อย ๆ ของไฮซินธ์มาผุดผาดด้วยตรงนั้นตรงนี้ ภาพอันเริงไสวของดงช่อนกลิ่นก็กลายเป็นของขลังไปและประทับใจผมผนึกแน่นมาตราบทุกวันนี้ โธ่ ไฮซินธ์ ! (หน้า 222)

ในเวลานั้น จันยังไม่ล่วงรู้ว่าไฮซินธ์เสียชีวิตแล้วด้วยโดรไทฟอยด์ระหว่างที่จันอยู่กับคุณตาที่พิจิตร รูปทรงเรียวยาวของช่อช่อนกลิ่นทาบสนิทกับร่างระหงของไฮซินธ์เป็นภาพเดียวกัน สัญญะของ/ความตาย/ จึงผสานเป็นหนึ่งเดียวกับตัวละครไฮซินธ์

บ้านของไฮซินธ์นับเป็นสัญญะแสดง /ความตาย/ ได้ด้วยนอกเหนือจากเป็นพื้นที่ปลอดกามารมณ์ของจันเมื่อกลับจากพิจิตร จันออกไปหาไฮซินธ์ซึ่งเวลานั้นได้เสียชีวิตไปแล้วที่บ้านหลังนี้ พ่อของเธอย้ายไปอยู่ที่อื่นและครอบครัวชาวจีนเข้ามาอยู่แทน เมื่อไปถึง จันมองหาไม่เห็นบ้านไฮซินธ์ซึ่งเป็นห้องแถวหนึ่งคูหา

...ห้องของไฮซินธ์โดนถอนออกไป แล้วเลื่อนห้องแถวทั้งสองปีกเข้าชิดกันไว้ มันจึงยังกะใครมาแกล้งทำห้องของเธอให้หายไปทั้งที่สภาพคงเหมือนเดิมหมดทุกอย่าง (หน้า 235)

สถานที่คู่กับผู้อาศัย อากัปกิริยาที่จันมองไม่เห็นบ้านไฮซินธ์จึงมีความหมายว่า เมื่อไม่มีสถานที่ก็ปราศจากผู้อาศัยสถานที่นั้นด้วย ไฮซินธ์ไม่ได้อยู่ในที่นี้อีกต่อไปแล้วด้วยสาเหตุจากความตาย

โครงสร้างความหมายเบื้องต้นของตัวบท *เรื่องของจัน ดารา* ยังแสดงความสัมพันธ์จากการจับคู่กันระหว่าง ชาย กับ /ชีวิต/ อย่างเห็นได้ชัดเจนอีกด้วย การถือกำเนิดหรือเกิดมามีชีวิตของจันเปิดโอกาสให้คุณหลวงได้สร้างชีวิตในฐานะเจ้าของบ้านและเติมเต็มตัวตน แต่เดิมนั้น คุณหลวงมีตัวตนเพียงครึ่งเดียว ตัวบทแสดงความข้อนี้ให้เห็นได้จากการที่คุณหลวงเป็นตัวละครไร้ชื่อเรียกเฉพาะตน มีแต่เพียงนามสกุล ตัวละครผู้เล่าเรียกตัวละครนี้ด้วยบรรดาศักดิ์ชั้นคุณหลวงแทนที่ชื่อจริงโดยตลอด

> ฝ่ายเจ้าบ่าวนั้นมีกระเป๋าเดินทางขนาดใหญ่มาสองสามใบ กับนามสกุลเก่าแก่อีกหนึ่งและบรรดาศักดิ์คุณหลวงอีกหนึ่ง (หน้า 30)

นอกเหนือจากไม่มีชื่อเฉพาะแล้ว คุณหลวงยังปราศจากทรัพย์สินเงินทองติดตัวมา การสมรสกับแม่ดาราเพื่อให้การกำเนิดของจันเป็นสิ่งถูกต้องจึงเป็นหนทางสร้างชีวิตตัวตนทางสังคมของคุณหลวงได้อย่างถูกต้องด้วยกฎหมายและชอบธรรมด้วยประเพณี รวมทั้งปรับฐานะทางเศรษฐกิจให้แก่คุณหลวงไปด้วยพร้อมกัน ตัวละครผู้เล่าเปรียบเทียบคุณหลวงกับเจ้าสัวที่ "มีแต่เสื่อผืนหมอนใบติดตัวมา" (หน้าเดียวกัน) แล้วสร้างฐานะได้จนกระทั่งร่ำรวยเป็นเศรษฐี คุณหลวงเข้าครอบครองทั้งบ้าน เงินทองทรัพย์สินต่างๆ ข้าทาสบริวารทั้งหลายของฝ่ายหญิง รวมทั้งลงทุนให้เกิดดอกผลเพิ่มพูนขึ้น

> เขาเป็นคนเล็งเห็นการณ์ไกลได้แม่นยำคนหนึ่ง โดยแบ่งเงินเป็นจำนวนอักโขไปซื้อหุ้นลงทุนในกิจการอุตสาหกรรมหนักอย่างหนึ่ง (...) ดอกผลจากเงินหุ้นเหล่านั้นเองที่ได้ยังความอุ่นหนาฝาคั่งภายในบ้านมารดาผมมาจนกระทั่งทุกวันนี้ (หน้า 193)

คุณหลวงยังสร้างชีวิตด้านกามารมณ์ขึ้นมาภายในบ้านของฝ่ายหญิง ญาติของภรรยา หญิงรับใช้ รวมทั้งเด็กสาวในความอุปการะ แทบทุกวัยและแทบทุกคนในบ้านกลายเป็นภรรยาน้อยของคุณหลวง น้าวาด ญาติผู้น้องของแม่ดารา ก็เป็นภรรยานอกสมรสคนสำคัญอยู่ที่เรือนใหญ่ คุณบุญเลื่อง ภรรยาเก่า ย้ายเข้ามาอยู่ด้วยในบ้านที่เรือนใหม่ ภายในบ้านวิสนันท์จึงเต็มไปด้วยลูกนอกสมรสของคุณหลวงมากจนกระทั่งอาจกล่าวได้ว่าคุณหลวงสร้าง "ชีวิต" ใหม่ ๆ ด้านปริมาณภายในพื้นที่นี้

> *เด็ก ๆ ในบ้านจึงมีอยู่มากมายด้วยประการฉะนี้ และเป็นที่รู้กันว่า เด็กคนไหนถ้าไม่ใช่ลูกของผัวเมียคู่หนึ่งคู่ใดในบ้าน ก็เป็นลูกโดยพฤตินัยของเขาทั้งนั้น* [12] (หน้า 31)

ความเป็นไปของจันดำเนินรอยตามคุณหลวงในการจับคู่ความสัมพันธ์ระหว่าง ชาย กับ /ชีวิต/ จันแต่งงานกับคุณแก้วเพื่อให้เด็กในครรภ์ของเธอมีชีวิตอย่างถูกต้องเช่นเดียวกับที่คุณหลวงสมรสกับแม่ดารา การแต่งงานทำให้สถานภาพของจันเปลี่ยนไปจากผู้อาศัยกลายเป็นเจ้าของบ้าน เมื่อน้าวาดออกจากบ้านวิสนันท์ไปบวชเป็นชี ก็ได้ยกมรดกให้แก่จัน ทำให้จัน "มีเงินเป็นสมบัติขนาดเศรษฐีย่อย ๆ คนหนึ่ง" (หน้า 367) จันนำเงินนี้ส่วนหนึ่งไปลงทุนซื้อหุ้นเช่นตามแบบคุณหลวง จันจึงมีชีวิตด้านเศรษฐกิจเช่นเดียวกับแม่แท้และพ่อเลี้ยง

ชีวิตกามารมณ์ของจันซ้ำรอยกับคุณหลวง จันแสวงหาเพศรสกับหญิงในบ้านเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับคุณบุญเลื่อง ภรรยาของคุณหลวง กามฉันท์ที่จันมีกับคุณบุญเลื่องนั้น เป็นสิ่งยืนยันตัวตนของจัน

---

[12] ตัวพิมพ์เอนตามต้นฉบับนวนิยาย

> **แต่ก็คุณบุญเลื่องนี่เองแล้วที่เป็นกำลังสำคัญแต่ผู้เดียวในการให้ปฏิสนธิแก่ผมเป็นครั้งที่สองในกามภพนี้ (...) ครั้งนี้ผมถือกำเนิดจากกามวิสัยโดยลำพังของเธอ ปฏิสนธิครั้งที่หนึ่งบังเอิญให้ผมเกิดเป็นตัวเป็นตนขึ้นมาในโลกนี้ ปฏิสนธิครั้งที่สองเป็นการช่วยให้ผมรู้ชัดได้ถนัดใจว่าผมมีตัวตนอยู่ในโลกนี้** (หน้า 169)

จันมีชีวิตได้จากหญิง 3 คน แห่งบ้านวิสนันท์ แม่ดาราให้กำเนิด ความเป็นทายาทโดยสายเลือดทำให้จันมีสิทธิ์พำนักอยู่ ดังเห็นได้จากคำถามที่จันเน้นเสียงถามคุณหลวงว่า "แล้วทำไม-ผม-ถึง-จะ-อยู่-บ้าน-ของ-แม่ผม-ไม่-ได้?" (หน้า 153) และทำให้จันเรียกร้องกรรมสิทธิ์เหนือบ้านคืนจากคุณหลวงเป็นการแลกเปลี่ยนกับการสมรสกับบุตรสาวของคุณหลวง น้าวาดเลี้ยงดูให้จันมีชีวิตรอดมาตั้งแต่อายุได้ 3 เดือน และเป็นฝ่ายขอร้องให้จันช่วยรับแต่งงานกับคุณแก้ว น้าวาดจึงมีบทบาทในการสร้างชีวิตใหม่ในฐานะเจ้าของบ้านให้แก่จัน ส่วนคุณบุญเลื่องเพาะบ่มชีวิตด้านโลกียวิสัยของจัน โดยนัยนี้ ความสัมพันธ์ระหว่าง ชาย กับ /ชีวิต/ จึงแสดงการเปลี่ยนผ่านจากคู่ความสัมพันธ์ หญิง กับ /ความตาย/ และผกผันเป็น หญิง กับ /ชีวิต/

คู่ความสัมพันธ์ระหว่าง หญิง กับ /ชีวิต/ อธิบายได้ชัดเจนจากตัวละครน้าวาด คุณสมบัติ หญิง กับ /ชีวิต/ อยู่ในตัวน้าวาดโดยตลอด การกระทำต่าง ๆ ของน้าวาดต่อตัวละครอื่นแสดงออกถึงการสร้างหรือการให้ชีวิต ตามเนื้อเรื่อง น้าวาดเลี้ยงดูจันเสมอด้วยบุตรของตนและช่วยสร้างฐานะให้แก่จันด้วยการให้จันแต่งงานกับคุณแก้ว สร้างตัวตนทางกฎหมายให้แก่ปรีย์ บทวิเคราะห์ร่วมกันในระดับถ้อยคำและความหมาย จะพบว่าสัญญะแสดง /ชีวิต/ อธิบายได้จากชื่อของตัวละคร น้าวาดเป็นผู้สร้าง "จัน ดารา" ให้มีตัวตนขึ้นมาแทนที่ "จัน วิสนันท์" เมื่อจัน วิสนันท์ ถูกคุณหลวงขับไล่ออกจากบ้านและห้ามใช้นามสกุลวิสนันท์ จัน วิสนันท์ จึงสูญสิ้นตัวตน คงเหลือแต่เพียงเด็กหนุ่มวัย 17 ชื่อ "จัน" สั้น ๆ เท่านั้น น้าวาดนำชื่อแม่ดารามาตั้งเป็นนามสกุลเพื่อสร้างตัวตนใหม่ให้แก่จัน กลายเป็น "จัน ดารา" นามสกุลใหม่ของจันแฝงชื่อน้าวาดไว้ด้วย คำว่า "ดารา" แปลว่า "ดาว" เมื่อสลับตัวอักษรก็จะกลายเป็น "วาด" โดยนัยนี้ น้าวาดจึงเป็นหญิงที่ให้ชีวิตแก่ จัน ดารา เท่ากับที่แม่ดาราให้กำเนิด จัน วิสนันท์

ความสัมพันธ์ หญิง กับ /ความตาย/ ที่ผกผันไปสู่ หญิง กับ /ชีวิต/ ยังคงอธิบายผ่านตัวละครน้าวาดได้อีก น้าวาดแสดงความประสงค์จะไปจากบ้านวิสนันท์เมื่ออายุประมาณ 40 ปี

> **เธอเหนื่อยหน่ายกับชีวิตยี่สิบปีในบ้านนี้มาเต็มทนแล้ว อยากจะกลับไปอยู่ให้สงบสบายที่พิจิตรเสียที** (หน้า 322)

ข้อความ "ชีวิตยี่สิบปีในบ้านนี้" แสดงความสัมพันธ์ หญิง กับ /ชีวิต/ ต่อสถานที่ เมื่อน้าวาดอยู่ในบ้านวิสนันท์ สถานที่นั้นก็เป็นพื้นที่แห่งชีวิต ในทางวรรณกรรม การจากไปหมายถึงความตายได้ด้วย ทว่าในกรณีของน้าวาด การจากไปจากบ้านวิสนันท์มิใช่การก้าวสู่ความตาย ดังที่อธิบายไว้ในหัวข้อที่หนึ่ง ภายในบ้านวิสนันท์เป็นพื้นที่แห่งกามารมณ์ เมื่อน้าวาดออกจากบ้านวิสนันท์ น้าวาดกลับไปอยู่บ้านเดิมที่พิจิตรระยะหนึ่ง กล่าวได้ว่าเธอเข้าสู่พื้นที่ปลอดกามารมณ์ในภูมิลำเนาเดิม น้าวาดจึงยังแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ หญิง กับ /ชีวิต/ อย่างต่อเนื่อง น้าวาดจากบ้านที่พิจิตรไปบวชเป็นชีและพำนักที่นครสวรรค์ ตัวละครผู้เล่ากล่าวเมื่อทราบว่าน้าวาดบวชเป็นชีดังนี้ "รู้สึกใจหายและน้ำตาตก ทำยังกะได้ข่าวเธอตายงั้นแหละ" (หน้า 336) ความสัมพันธ์ระหว่าง หญิง กับ /ความตาย/ จากข้อความนี้เป็นความลวง ตามเนื้อเรื่อง น้าวาดมิได้เสียชีวิต ความตายที่เกี่ยวข้องในที่นี้มีนัยของการเปลี่ยนผ่านจากความสัมพันธ์ หญิง กับ /ความตาย/ ไปสู่ หญิง กับ /

ชีวิต/ น้าวาดสร้างชีวิตอยู่ในพื้นที่แห่งศาสนาห่างไกลจากพื้นที่แห่งกามารมณ์โดยบริบูรณ์ และ "ได้ชื่อว่าพบความสุขอย่างมหันต์แล้วด้วยเพศชี" (หน้า 368)

ตัวละครไฮซินธ์บ่งชี้ความสัมพันธ์ผกผันจาก หญิง กับ /ความตาย/ ไปสู่ หญิง กับ /ชีวิต/ ด้วยเช่นกัน ตามเนื้อเรื่อง ไฮซินธ์เสียชีวิตด้วยโรคไทฟอยด์ ซึ่งเป็นความตายรูปธรรม แต่ในด้านการเล่าเรื่อง ไฮซินธ์มีชีวิตอยู่ตลอดมาในความทรงจำของจัน

> ผมยังคะนึงถึงเธอด้วยใจผูกพันอยู่อย่างเดิม (...) ผมยังคะนึงถึงเธอด้วยใจผูกพันอยู่อย่างเดิม (...) และที่แลเห็นได้กระจ่างชัดอยู่ในใจยิ่งกว่าหนไหนก็คือ ไฮซินธ์...**เธอจะอยู่กับใจผมตลอดไป** (หน้า 242)

ตัวละครไฮซินธ์ปรากฏเป็นตอนหนึ่งของการเล่าเรื่อง ตัวละครผู้เล่าอุทิศพื้นที่ในการเล่าตั้งแต่หน้า 71-87 เพื่อนำเสนอฉากเหตุการณ์ที่มีไฮซินธ์เป็นศูนย์กลางของการเล่าเรื่อง นอกจากนี้ ไฮซินธ์ยังปรากฏตัวแทรกซ้อนเข้ามาในห้วงความคิดคำนึงของตัวละครผู้เล่าขณะอยู่กับตัวละครอื่นในเหตุการณ์และสถานที่ซึ่งไม่ใช่พื้นที่ของไฮซินธ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อจันต้องออกจากบ้านวิสนันท์ไปโดยมิได้ส่งข่าวให้ไฮซินธ์ได้รับรู้

> เมื่อน้าวาดเร่งให้ผมเก็บเสื้อผ้า ถ้าไม่อยากอยู่ให้เขายิงเอาเหมือนหมา ผมก็สงสัยออกมาว่าผมจะไปพิจิตรได้ยังไรในคืนนี้
>
> ไฮซินธ์ !...
>
> น้าวาดชี้แจงว่าจะพาผมไปอยู่ที่บ้านคนรู้จักชอบพอกันไปพลางก่อน ที่บ้านนั้นเขามีคนมาจากเมืองพิจิตรไปมาหาสู่กันอยู่เนือง ๆ และจะได้ฝากเขาให้พาผมไปส่งด้วย
>
> ไฮซินธ์ - แล้วฉันจะปลีกตัวมาพบเธอก่อนให้จงได้ ! (หน้า 163)

ความระลึกถึงไฮซินธ์ที่ตายจากไปทำให้เธอครอบครองพื้นที่ในความทรงจำของจัน จันพยายามแสวงหาวัตถุที่จะใช้เป็นเครื่องหมายแห่งความผูกพันกับไฮซินธ์ และได้แหวนประดับพลอยไฮซินธ์มาในที่สุด ไฮซินธ์จึงคงมีตัวตนให้สัมผัสแตะต้องได้และอยู่กับจันในรูปลักษณ์ของวัตถุคู่กาย

> ...อยู่กับความรักซึ่งมีแหวนมณีไฮซินธ์วงเดียวเป็นฉายาที่แตะต้องได้ (แหวนนี้ผมมีได้แล้วเมื่ออยู่ในฐานะที่พอจะมีได้) (หน้า 384)

ในทางกลับกัน ความสัมพันธ์ระหว่าง ชาย กับ /ชีวิต/ ที่ปรากฏให้เห็นมาโดยตลอดในเรื่องราวของจัน วิสนันท์ และของจัน ดารา ผกผันไปสู่ความสัมพันธ์ ชาย กับ /ความตาย/ เพื่อแสดงชะตากรรมของตัวละคร ตัวบทแสดงให้เห็นสัญญะของ /ความตาย/ ควบคู่กับตัวละครผู้เล่าเรื่องตั้งแต่ในฉากเปิดเรื่อง จันเริ่มต้นการเล่าเรื่องแล้วกล่าวอารัมภบทถึงความตายว่า "ไอ้ที่อาจจะมีอันเป็นไปกะตัวผม มันก็มีอยู่สองอย่างเป็นอย่างน้อย คือ ไม่เป็นบ้าก็ตาย" (หน้า 13) และเอ่ยถึงเรื่องนี้อย่างต่อเนื่องเรื่อยมาบนพื้นที่หน้ากระดาษจนถึงหน้า 16 ตัวละครผู้เล่าใช้คำว่า "ตาย" และ "ความตาย" รวมทั้งคำอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับความคิดเรื่องนี้ เช่น "มัจจุราช" (หน้า 13) "สัปเหร่อ" "ศพ" "สิ้นบุญ" "หมดเวรหมดกรรม" "หมดอายุไขย" (หน้า 14) "สิ้นใจ" (หน้า 16) "ฆ่าตัวตาย" (2 ครั้ง ในหน้า 14 และ 1 ครั้ง ในหน้า 15) และอัตวินิบาตกรรม (หน้า 16) รวมทั้งสิ้นประมาณ 30 ครั้ง ตัวละครผู้เล่าปรารภซ้ำเรื่องความตายในตอนท้ายของเรื่องเล่า จันเปรียบเทียบตัวเองเป็นนักโทษประหารที่รอความตายด้วยความทุกข์ทรมานใจ

> ต่อแต่นี้ไปก็มีแต่ความตายเท่านั้นเพียงลุ่น ๆ ...ความตายอย่างเดียวลุ่น ๆ นี่เท่านั้น...เป็นที่หมายอันหวังได้อย่างแน่นอน (...) ชีวิตผมในข้างปลายนี้ก็เยี่ยงเดียวกับชีวิตเท่าที่เหลือของนักโทษประหาร (หน้า 383)

ตัวอย่างอื่น ๆ ที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่าง ชาย กับ /ความตาย/ ในตัวละครผู้เล่าเรื่อง ได้แก่ รูปถ่ายของจันที่คุณหลวงเผาทิ้งทั้งหมด (หน้า 46) เพื่อลบร่องรอยของจันมิให้หลงเหลือปรากฏอยู่ในบ้านวิสนันท์ การเผาทำลายรูปบุคคลเท่ากับกำจัดหรือหมายถึงทำให้บุคคลนั้นหมดสิ้นไป จึงเทียบเท่ากับตาย และตามท้องเรื่องคุณหลวงก็กำจัดจันออกไปจากบ้าน ลบชื่อออกจากทะเบียนบ้าน และห้ามใช้นามสกุลวิสนันท์ จัน วิสนันท์ จึงเท่ากับตายไปจากตัวบท

ความปรารถนาที่จะมีลูกเป็นความต้องการโดยธรรมชาติของมนุษย์ที่หวังสร้างตัวแทนของตนขึ้นมาเพื่อสืบทอดเผ่าพันธุ์ จันปรารถนาจะมีลูกด้วยเหตุผลนี้ตามวิสัยมนุษย์ ดังที่เอ่ยกับคุณแก้วว่า "ลูก...ฉันอยากมีลูก...ลูกของฉันจริง ๆ" (หน้า 357) ทว่าลูกของจันกับคุณแก้ว "ตายเสียในครรภ์มาก่อนตั้งหลายวันแล้ว" (หน้า 366) ความสัมพันธ์ ชาย กับ /ชีวิต/ ในด้านการสร้างจึงผันแปรเป็น ชายกับ / ความตาย/

สิ่งที่เน้นย้ำความสัมพันธ์ ชาย กับ /ความตาย/ ในตัวละครให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น คือ อาการกามตายด้านที่เกิดขึ้นกับจันในวัย 40 ปี ทำให้จันหมดสิ้นโอกาสในการให้กำเนิดชีวิต ความสัมพันธ์ ชาย กับ /ชีวิต/ จึงยุติลง และแทนที่ด้วยความสัมพันธ์ ชาย กับ /ความตาย/ อย่างถาวร ตามเหตุการณ์ในเรื่องเล่าเมื่อใกล้ถึงฉากปิดเรื่อง จันกลายเป็นคนเสื่อมสมรรถภาพทางเพศเช่นเดียวกับคุณหลวง จันต้องดูแลทั้งคนป่วยคือคุณหลวงซึ่งในเวลานั้นเป็นอัมพาต รับผิดชอบปรีย์ที่เป็นเด็กปัญญาอ่อน เลี้ยงดูคุณบุญเลื่องซึ่งอยู่ในวัยชรา รวมทั้งอาศัยอยู่ภายในรั้วบ้านเดียวกันกับภรรยาโดยนิตินัยซึ่งเป็นหญิงกามวิปริต ตัวละครผู้เล่าจึงตั้งคำถามต่อผู้ฟัง-ผู้อ่านด้วยอารมณ์ขันปนขมขื่น เพื่อประชดชะตากรรมของตน

> ชีวิตเสี้ยงเคริ่งเยี่ยงนี้ คุณก็คงจะเห็นพ้องด้วยกับผมว่ามันไม่ต่างอะไรกับสิงที่โดนส่ามกรำแดดกรำฝนอยู่กับแป้นอย่างดี มีหลังคาคุ้มหัวทำด้วยเงินล้าน ว่าแต่คุณเห็นด้วยไหม - ถ้าสิงมันนึกอยากจะให้ฟ้าผ่าลงกบาลมันเสียให้รู้แล้วรู้รอดไป ? (หน้า 384)

ตัวละครข้างต้นที่นวดล้อมจันในตอนท้ายของเรื่องเล่ามีความเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ ชาย กับ / ความตาย/ แบบเติมเต็มและแบบปฏิเสธ การเติมเต็มแสดงให้เห็นความใกล้เคียงกับความตาย การปฏิเสธอธิบายได้ด้วยคุณสมบัติที่ไม่เป็นของความตาย

คุณหลวงและคุณบุญเลื่องเป็นตัวละครที่แสดงความสัมพันธ์แบบเติมเต็มใกล้เคียงกับความตาย ตัวละครผู้เล่าเรียกคุณหลวงว่า "ผีดิบ" หรือ "บิดาผีดิบ" (หน้า 27 42 และ 69) ลักษณะของผีดิบคือคนตายแล้วแต่คล้ายมีชีวิต ถ้อยคำพรรณนารูปร่างลักษณะของคุณหลวงผ่านสายตาของจันทำให้นึกถึงศพอาบน้ำยา

> ในอายุปูนนั้นผิวพรรณของเขาได้แปรเป็นสีคล้ำเหลืองอ่อน ๆ อย่างสีของกระดาษฟางชั้นดี (...) คุณคงเคยเห็นทารกก่อนคลอดหรือคลอดก่อนกำหนดมาก ๆ ที่เขาเอาดองน้ำยาไว้ในขวดโหลมาบางแล้ว เอาอย่างที่ดองมาค่อนข้างนานสักหน่อยแล้วน่ะแหละ (หน้า 106-107)

สภาพอัมพาตทำให้คุณหลวงไม่ต่างจากคนตาย แม้ยังมีลมหายใจอยู่และลืมตามองดูจันได้ด้วยความอาฆาตแค้น (หน้า 379) แต่ก็เป็นซากร่างที่เคลื่อนไหวไม่ได้ และที่สำคัญ คุณหลวงไม่อาจแสวงหากามารมณ์ได้อีกต่อไป ก่อนหน้าที่จะหกล้มแล้วเป็นอัมพาต คุณหลวงยังพยายามใช้กามารมณ์หล่อเลี้ยงชีวิตอยู่บ้างแม้ไม่

ประสบความสำเร็จ ดังเห็นได้จากการขอย้ายจากเรือนใหญ่มาที่เรือนคุณบุญเลื่อง ซึ่งแสดงถึงการใช้คุณสมบัติ /ชีวิต/ ที่คู่กับ หญิง ในตัวคุณบุญเลื่อง เมื่อคุณหลวงเป็นอัมพาต ความพยายามในด้านนี้จึงต้องยุติลง คุณหลวงจำต้องอยู่อย่างใกล้เคียงคนตาย

แม้ตัวละครคุณบุญเลื่องจะแสดงความสัมพันธ์ระหว่าง หญิง กับ /ชีวิต/ ในเรื่องเล่าของจัน แต่ในตอนท้ายของการเล่า จันกลับเรียกคุณบุญเลื่องว่า "หญิงชราผู้เป็นซากของความสุดสวาทของผม" (หน้า 383) วัยชราทำให้คุณบุญเลื่องสูญสิ้นกามารมณ์ตามสภาวะสังขาร คำว่า "ซาก" ทำให้เห็นว่าคุณบุญเลื่องมีสภาพใกล้เคียงกับคนตายแต่ยังมีจันเป็นผู้เลี้ยงดูอุปการะเช่นเดียวกับคุณหลวง ตัวละครคุณบุญเลื่องจึงเติมเต็มความสัมพันธ์ในคู่ ชาย กับ /ความตาย/

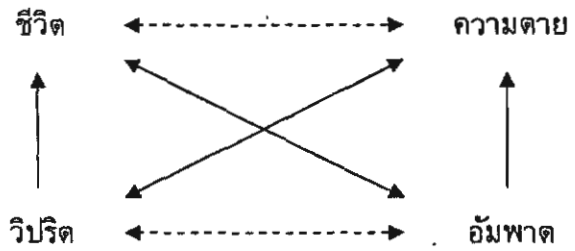
คุณแก้วและปรีย์เป็นตัวละครที่ชี้ความสัมพันธ์ ชาย กับ /ความตาย/ ในลักษณะปฏิเสธ และในเวลาเดียวกันก็เติมเต็มความสัมพันธ์ของคู่ หญิง กับ /ชีวิต/ กล่าวคือ คุณแก้วเป็นหญิงโดยเพศกำเนิด แต่มีกามารมณ์เบี่ยงเบนและแสวงหาเพศสัมพันธ์กับหญิงด้วยกัน เกลียดการตั้งครรภ์ซึ่งเป็นคุณสมบัติภายในของอิตถีสรีระตามธรรมชาติ คุณแก้วไม่ต้องการมีลูกกับจันซึ่งเป็นเหตุให้จันขืนใจเธอ และในที่สุด คุณแก้วสร้างความเป็นชายให้แก่ตนเองด้วยรูปลักษณ์ภายนอก ทรงผม การแต่งกาย และด้วยพฤติกรรมรักร่วมเพศกับหญิงภายในบ้านวิสนันท์อย่างเปิดเผยภายหลังจากที่เคยซ่อนเร้นมาก่อนในยุคของสายสร้อยและคุณบุญเลื่อง

> ในระหว่างที่ยิ่งเดือนยิ่งปีคุณแก้วก็ยิ่งมีอาการจำแลงไปข้างผู้ชายหนักเข้าไปทุกที จนท้ายที่สุดก็ถึงแก่ตัดผมทรงพระเอกละครแม่บุญนาค และชอบสวมเสื้อคอกลมนุ่งกางเกงแพรอยู่เป็นอาจิณ (...) แล้วในที่สุดคุณแก้วก็แยกไปตั้งสำนักของเธอขึ้นเองเป็นเอกเทศ โดยเข้ายึดครองเรือนเล็กหลังใหญ่ที่สุด (หน้า 370-371)

เมื่อคุณแก้วรับเอาความเป็นชายเข้าไว้กับตัว คุณสมบัติ /ความตาย/ จึงอยู่คู่กับคุณแก้วด้วย แต่เป็นความสัมพันธ์ด้านปฏิเสธ คุณแก้วมิได้มีความตายเป็นที่ยุติ ทว่าดำเนินชีวิตต่อมาเพื่อกามารมณ์และด้วยกามารมณ์กับหญิง รวมทั้งตั้งตัวเป็นคู่แข่งกับจันถึงขนาดจันต้อง "รามือจากคู่ใคร่ทั้งหลายไว้ชั่วคราว และหลีกไปยืนดูเธอ" (หน้า 371) อาจกล่าวได้ว่า คุณแก้วกำจัดชายคู่แข่งออกไปได้จากการแข่งขัน และเท่ากับว่าจันพ่ายแพ้ ความพ่ายแพ้มีความหมายของ /ความตาย/ คุณแก้วจึงมีส่วนในความสัมพันธ์ระหว่างชาย กับ /ความตาย/ ของจัน

ความสัมพันธ์ระหว่างชาย กับ /ความตาย/ ในลักษณะปฏิเสธ อธิบายได้อีกจากตัวละครปรีย์ กามารมณ์เป็นต้นกำเนิดของปรีย์ แม่คือคุณแก้ว "อยากเล่นกะผู้ชาย" (หน้า 319) ซึ่งหมายถึงคุณขจร พี่ชายต่างมารดาของตนเอง ปรีย์จึงเติมเต็มความสัมพันธ์ระหว่าง หญิง กับ /ชีวิต/ ได้ ปรีย์เกิดจากการลักลอบซ่อนเร้น สภาพที่พักอาศัยของปรีย์ชี้ให้เห็นความลับเรื่องชาติกำเนิดที่มีผู้ล่วงรู้กันอยู่เพียงคุณแก้ว คุณขจร และจันเท่านั้น สถานที่อยู่ของปรีย์คือห้องที่หน้าต่างปิดตาย ประตูต้องปิดลงดาลจากภายนอกในยามกลางคืน ภายในห้องต้องแทบไม่มีแสงไฟยามค่ำ และเนื่องจากปรีย์ปฏิสนธิจากเพศสัมพันธ์ที่ต้องปกปิดของพ่อกับแม่ ปรีย์จึงเสมือนไม่ตัวตนแม้มีชีวิตอยู่ ในทางกลับกัน ปรีย์ก็มิใช่คนตาย อาการปัญญาอ่อนอย่างรุนแรงทำให้ศาลสั่งให้เป็น "บุคคลซึ่งไร้ความสามารถ" (หน้า 338) ปรีย์จึงยังมีตัวตนตามกฎหมายในฐานะผู้อยู่ในความพิทักษ์ของจัน และเป็นลูกของจันโดยนิตินัย ปรีย์จึงแสดงให้เห็นลักษณะปฏิเสธในความสัมพันธ์ ชาย กับ /ความตาย/ ได้จากความพิกลพิการทางสมองของตน

ความสัมพันธ์ระหว่างคู่ตรงข้าม หญิง/ชาย และคุณสมบัติ /ชีวิต/ กับ /ความตาย/ ที่สลับคู่ผกผันทำให้เกิดเป็นโครงสร้างความหมายที่ครอบคลุมตัวบทนวนิยาย *เรื่องของจัน ดารา* และสรุปได้ด้วยแผนภูมิสัญจัตุรัส (le carré sémiotique) ตามแนวคิดของเกรมาส (A.J. Greimas) [13] นักทฤษฎีสัญวิทยาดังนี้



ชีวิต ได้แก่ ไฮซินธ์ซึ่งครอบครองพื้นที่แห่งความทรงจำและพื้นที่บนเรือนกายจันในรูปลักษณ์ของแหวนประดับพลอยซื่อเดียวกันในชีวิตที่เหลืออยู่ของจัน น้าวาดที่หลุดพ้นวังวนกามารมณ์ภายในบ้านวิสนันท์และมีชีวิตสุขสงบที่นครสวรรค์ และแม่ดาราซึ่งจันทวงกรรมสิทธิ์ความเป็นเจ้าของบ้านกลับคืนมาในฐานะลูกชาย รวมทั้งอยู่ในรูปภาพที่แขวนอยู่ในห้องนอนของจัน

ความตายอยู่คู่กับจัน-ตัวละครตั้งแต่เกิด แม่ตายเมื่อคลอดจัน พ่อซึ่งไม่แน่ชัดว่าว่าเป็นคนหนึ่งคนใดระหว่างจอมกับพรรคพวกอีกสองคน ถูกตำรวจฆ่าตาย ลูกของจันตายในครรภ์ก่อนเกิด ส่วนจัน-ผู้เล่าเรื่อง เอ่ยถึงความตายเพื่อเริ่มต้นการเล่าเรื่องและยุติเรื่องเล่า

อัมพาตเป็นสภาพของคุณหลวง มีความหมายครอบคลุมได้ถึงคุณบุญเลื่องซึ่ง "น้ำเนื้อในเรือนกายของเธอเหือดแห้งไปดังว่าจะเหลือแต่ซังหรือซาน" (หน้า 380) ทั้งสองจึงเป็นเพียงซากร่างตายด้านของกามารมณ์

วิปริตใช้อธิบายได้ทั้งกามวิปริตของคุณแก้ว และสมองวิปลาสของปรีย์

ก่อนที่การเล่าเรื่องจะยุติ ตัวละครทั้งหมดปรากฏตัวในข้อความที่เปรียบได้กับฉากฟินาเล ผู้แต่งใช้ข้อความนี้แสดงชะตากรรมซึ่งจันต้องเผชิญต่อไปภายในบ้านวิสนันท์

> แล้วก็ซังกะตายอยู่ไปวัน ๆ ...อยู่กับหญิงชราผู้เป็นซากของความสุดสวาทของผม...อยู่กับศพซึ่งยังไม่ยอมเลิกหายใจของคู่เวรคู่กรรมของผม...อยู่กับสตรีกามวิปริตซึ่งนัยว่าเป็นภรรยาของผม...อยู่กับหนุ่มวิปลาสซึ่งนัยว่าเป็นบุตรของผม (เพื่อพิทักษ์ชีวิตอันเป็นผลกรรมของคนอื่นของเขาตามที่ศาลสั่ง และเพื่อเป็นปู่โสมเฝ้าทรัพย์มรดกให้เขาตามพินัยกรรมที่คุณหลวงกลั่นแกล้งทำเอาไว้ก่อนเป็นอัมพาต) ...อยู่กับความรักซึ่งมีแหวนมณีไฮซินธ์วงเดียวเป็นฉายาที่แตะต้องได้ (แหวนนี้ผมมีได้แล้วเมื่ออยู่ในฐานะที่พอจะมีได้) (หน้า 383-384)

เมื่อปราศจากอิตถีเพศเสียแล้ว ชีวิตก็ถูกพรากไปจากชายและความตายก็เข้ามาครองพื้นที่นี้แทน

[13] โปรดดู Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris : Classiques Hachette, 1979), pp.29-33.

4. *เรื่องของจัน ดารา* : "พื้นที่" ของการวิจารณ์

นอกเหนือจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับสถานที่ดังที่ได้เสนอข้างต้นแล้ว ตัวบทของ *เรื่องของจัน ดารา* ยังเป็นพื้นที่สำหรับการวิจารณ์ในประเด็นหรือด้วยแนวทางอื่นๆ ได้อีกด้วย ในที่นี้ จะขอนำเสนอตัวอย่างพอสังเขป

4.1 การเล่าเรื่อง

อุษณา เพลิงธรรม ขึ้นต้น *เรื่องของจัน ดารา* ด้วยประโยคว่า "จัน ดารา...นั่นแหละชื่อผม ขอแนะนำตัวเองในฐานะที่เป็นเจ้าของเรื่องพิกลนี้ และเราคงจะได้มักคุ้นกันต่อไปอีกพักใหญ่อยู่หรอก" (หน้า 13) ข้อความนี้ทำหน้าที่เกี่ยวข้องกับการเล่าเรื่องหลายประการ ได้แก่ ผู้แต่งเปิดเรื่องพร้อมแนะนำตัวละครเอกของนวนิยายซึ่งเป็นบุคคลเดียวกับผู้เล่าเรื่อง สรรพนามบุรุษที่หนึ่ง "ผม" เปิดเผยการปรากฏตนของผู้เล่าเรื่องอย่างชัดเจนและในขณะเดียวกันก็ชี้นำร่องรอยของผู้ฟังเรื่องเล่า (le narrataire) ซึ่งหมายถึงผู้อ่านนวนิยายเรื่องนี้ด้วย และที่สำคัญ ประโยคเปิดเรื่องทำหน้าที่ยืนยันว่า *เรื่องของจัน ดารา* เป็นเพียงเรื่องแต่ง (fiction) ซึ่งนำเสนอเรื่องราวชีวิตของตัวละครโดยสมมติขึ้นมา มิใช่ชีวิตจริงของผู้ประพันธ์ที่ใช้นามปากกาว่า อุษณา เพลิงธรรม การจำแนกดังกล่าวช่วยให้ผู้อ่านแยกแยะความแตกต่างชัดเจนระหว่างผู้แต่ง ผู้เล่าเรื่องซึ่งเป็นเพียง "เสียงบนกระดาษ" (la voix de papier) และตัวละครซึ่งเป็น "คนบนกระดาษ" (l'être de papier) [14]

การกำหนดให้ตัวละครเอกเป็นผู้เล่าเรื่องราวของตนเองและใช้สรรพนามบุรุษที่หนึ่ง เป็นกลวิธีของผู้ประพันธ์ในการเล่าเรื่อง ตัวละครผู้เล่าเรื่องใน *เรื่องของจัน ดารา* เล่าเหตุการณ์ย้อนหลัง ทบทวนอดีตในรูปแบบบันทึกความทรงจำจากคำแนะนำของแพทย์เนื่องจากประสบอาการเสื่อมสมรรถภาพทางเพศก่อนวัยอันควร แพทย์แนะนำให้ตัวละครผู้เล่าเรื่องเขียนบันทึกเพื่อระบายความเครียด ความเก็บกดอัดอั้น ตลอดจนความฟุ้งซ่านต่างๆ นานา เมื่ออ่านไปจนถึงฉากปิดเรื่อง ผู้อ่านจึงพบข้อความเฉลยที่มาของการเล่าเรื่อง

> *ที่ผมมานั่งเขียนเรื่องประจานตัวเองอยู่ได้เช่นนี้ก็เป็นการปฏิบัติตัวไปตามใบสั่งของแพทย์เท่านั้นเอง แพทย์ประจำของผมคนนี้เป็นคนที่มีใจรักในทางขีด ๆ เขียน ๆ เป็นปรกติอยู่แล้ว จึงเล็งเห็นลู่ทางจะเยียวยาอาการไข้ซึ่งหมดหวังจากทางหยูกยาของผมได้บ้างในแนวนี้ คือถ้าผมมีทางได้ระบายความรู้สึกที่หมักหมมอยู่ออกมาเสียได้ ก็จะเป็นการดีแก่สุขภาพทางจิตของผมบ้างกระมัง* (หน้า 385)

ข้อความนี้ปรากฏเป็นตัวพิมพ์เอนเพื่อให้เกิดความแตกต่างจากข้อความของเรื่องราวที่เล่า การกำหนดรูปลักษณ์ตัวอักษรดังกล่าวทำให้การปรากฏตนของผู้เล่าเด่นชัด ผู้อ่านสัมผัสได้ถึงน้ำเสียงและถ้อยคำที่เป็นของผู้เล่าโดยตรง เรื่องราวในอดีตตั้งแต่เกิด วัยเด็ก และวัยหนุ่มของจันได้ดำเนินมาบรรจบกับช่วงเวลาปัจจุบันของการเล่าเรื่อง คือ ประมาณ 25 ปี ภายหลังจากเหตุการณ์ในอดีต (หน้า 348) ตัวละครผู้เล่าอยู่ในวัยประมาณสี่สิบปีเศษและกำลังจะยุติเรื่องเล่าและการเล่าในตอนจบของนวนิยายที่หน้าถัดไป

---

[14] โปรดอ่านเพิ่มเติมใน ฌอง-ปิแยร์ โกลเดนสไตน์, *การอ่านนวนิยาย*, หัวข้อ 2.1.3 ผู้แต่งและผู้เล่าเรื่อง, หน้า 53-59 และ หัวข้อ 3.1.1 บุคคลและตัวละคร, หน้า 79.

ด้วยเหตุที่เป็นบันทึกตามคำแนะนำของแพทย์ จันจึงสามารถเปิดเผยเรื่องราวเกี่ยวข้องกับเพศวิถีทั้งที่เป็นปรกติและเบี่ยงเบน ทั้งของตนเองและของตัวละครอื่น ๆ ที่มีโอกาสได้รู้เห็นมา อย่างไม่ต้องปิดบังอำพราง ในฐานะผู้เล่า จันเตือนผู้อ่านว่า *"แต่อย่าลืมเสียก็แล้วกันว่า ผมเขียนออกมาในฐานะคนไข้"* (หน้า 385) อย่างไรก็ตาม คำเตือนนี้ปรากฏในตอนท้ายเรื่องของนวนิยาย อาจทำให้ผู้อ่านมองข้ามหรือมิทันสังเกตเห็น และประเมินเรื่องราวของจัน ดารา ในแง่มุมของศีลธรรมเป็นสำคัญ

4.2 การประเมินคุณค่าเชิงศีลธรรม

เรื่องของจัน ดารา ตีพิมพ์ครั้งแรกใน*สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* เมื่อ พ.ศ.2507 ภายหลังจากการเผยแพร่นวนิยายเรื่องนี้ ผู้ประพันธ์ถูกวิจารณ์เชิงลบในแง่มุมศีลธรรมเนื่องจากเนื้อเรื่องและตัวละครเกี่ยวข้องกับกามารมณ์อย่างเปิดเผย อุษณา เพลิงธรรม กล่าวถึงคำวิจารณ์ที่ได้รับไว้ดังนี้

> ระยะเริ่มแรก ผมโดนท่านผู้อ่านจากหลายระดับฐานะและระดับการศึกษากลุ้มรุมจากทุกสารทิศด้วยข้อกล่าวหาว่า อุษณา เพลิงธรรมเป็นคนหยาบช้าเสื่อมทรามศีลธรรมอย่างแรงอยู่หลายประการ จึงบังอาจแต่งเรื่องอุจาดลามกถึงปานนี้ออกมาได้อย่างหน้าไม่อาย [15]

ดูเหมือนว่าภาพลักษณ์ของ *เรื่องของจัน ดารา* ถูกกำหนดจากบทพิศวาสหรือฉากเพศสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร แม้ในคำนำของสำนักพิมพ์ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 6 พ.ศ.2543 ซึ่งใช้อ้างอิงในบทความนี้ ก็ปรากฏคำเรียกนวนิยายเรื่องนี้ว่า "งานชิงสังวาส" ("หมายเหตุสำนักพิมพ์," ไม่มีเลขหน้า) หรือเมื่อ นนทรีย์ นิมิบุตร นำนวนิยายเรื่องนี้มาสร้างเป็นภาพยนตร์ แผ่นภาพโฆษณาภาพยนตร์ก็เป็นภาพฉากเหตุการณ์เมื่อจันใช้น้ำแข็งถูแผ่นหลังของคุณบุญเลื่อง ก่อนที่จะนำไปสู่การดำเนินความสัมพันธ์สนิทสนมแนบแน่นในเวลาต่อมา

การประเมินคุณค่าด้านศีลธรรมต่อ *เรื่องของจัน ดารา* อาจเกี่ยวข้องกับทัศนคติหรือค่านิยมในสังคมไทยเรื่องเพศหรือเพศสัมพันธ์ เรื่องราวเหล่านี้จัดเป็น "พื้นที่" ต้องห้าม ไม่สมควรเปิดเผยโจ่งแจ้ง หากจำต้องปิดบังซ่อนเร้นให้อยู่ในแวดวงจำกัดเท่านั้น อย่างไรก็ตาม คำวิจารณ์แนวนี้อาจมีข้อแก้ต่างในแง่มุมของศีลธรรมได้เช่นเดียวกัน จันกล่าวในช่วงอารัมภบทของการเล่าเรื่องว่าการกระทำทั้งดีและชั่วของมนุษย์ตกอยู่ภายใต้สายตาของ "ผีสางเทวดา" หรือโอปปาติกะเสมอ

> พูดถึงโอปปาติกะ ผมอยากให้ได้เรียนรู้เรื่องนี้กันทั่ว ๆ เพราะคงจะเป็นผลดีแก่สังคมเราทุกวันนี้ได้ ถ้าคนเรารู้จักสำเหนียกเอาไว้บ้างว่า การกระทำทุกอย่างของตนทั้งในที่ลับและที่แจ้งไม่เคยลอดเร้นความรู้เห็นของพวกที่ได้ชื่อว่าโอปปาติกะไปได้เลย ถ้าทำได้ คนเราก็คงจะรู้จักละอายต่อบาปกรรมยิ่งขึ้นอีก เพราะต่อไปก็ตัวเองนั่นแหละมีหวังจะอยู่ดูดนที่อยู่ข้างหลังด้วยเหมือนกัน (หน้า 15)

นอกจากเรื่องความละอายต่อการกระทำผิดแล้ว คำสั่งสอนทางพระพุทธศาสนาที่สำคัญและปรากฏชัดเจนในการเล่าเรื่องของจันคือเรื่องเวรกรรม ผู้อ่านจะพบข้อความหลายตอนที่ตัวละครผู้เล่าเน้นเรื่องเวรกรรมตัวอย่างสำคัญในประเด็นนี้ได้แก่ชีวิตของจันกับของคุณหลวงที่ซ้ำรอยกันในลักษณะต่างตอบแทนซึ่งกันและกัน

---

[15] อ้างตาม เสถียร จันทิมาธร, "เสียงก้องจากความทรงจำถึงที่มาของ จัน ดารา," ใน *จัน ดารา สังวาสนาฏกรรมบนจอเงิน* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ระหว่างบรรทัด, 2544), หน้า 15-16.

เป็น "กงเกวียนกำเกวียน" คุณหลวงรับเป็นสามีให้แม่ของจันและรับเป็นพ่อให้จัน จันรับเป็นสามีให้ลูกสาวคุณหลวงและรับเป็นพ่อให้หลานของคุณหลวง เพื่อแลกกับทรัพย์สมบัติ คุณหลวงมีเพศสัมพันธ์กับน้าวาดต่อหน้าต่อตาจัน จันทำเช่นเดียวกันนั้นกับคุณบุญเลื่องให้คุณหลวงเห็น ทั้งคุณหลวงและจันเสื่อมสมรรถภาพก่อนวัยอันควร คุณหลวงจ่ายเงินเป็นค่าใช้จ่ายในบ้านแก่จันและจันต้องรับดูแลคุณหลวงเมื่อเป็นอัมพาต

> เวรกรรมอันใดก็ตามที่ซักพาชีวิตให้เขา [คุณหลวง] มาพ้องพานกันเข้ากับผมในบ้านนี้ เวรกรรมบ้าน[16]เดียวกันนั้นก็ซักพาให้ผมมาตกที่นั่งเดียวกันกับเขาอยู่ในบัดนี้ และกรรมใด ก็ตามที่เขาเคยก่อไว้กับผมอย่างเด่นดวง มันก็ที่มักย้อนไปสนองเขาโดยที่โดนผมเป็นฝ่ายก่อเข้าให้บ้าง (หน้า 57)

ตัวละครผู้เล่าใช้น้ำเสียงเชิงยอมรับผิดและแสดงออกว่าสำนึกผิดด้วยการขออโหสิกรรมจากคุณหลวง และได้กระทำตามนั้นจริงในวันแต่งงานของตนกับคุณแก้ว

> ผมเองก็ร้ายแรงกับท่านเหมือนกัน ฉะนั้นก่อนที่จะตายจากกันไป ผมก็เห็นจะต้องหาโอกาสขอษมาลาโทษท่านให้ได้สักครั้ง (หน้า 304)

รัญจวน อินทรกำแหง แสดงแง่คิดว่า *เรื่องของจัน ดารา* แสดงให้เห็นชีวิตของตัวละครที่อ่อนแอ พ่ายแพ้ต่อกิเลสตัณหา

> ถ้าเพียงแต่เขาจะมีใจเข้มแข็งอีกสักนิด เข้มแข็งพอที่จะบังคับ "ความอยาก" ให้อยู่ในขอบเขตของความพอดี เขาก็คงจะไม่ต้องมีชีวิตอย่างหมดอาลัยตายอยากและขอร้องให้คนทั้งหลายได้ช่วยให้ความเมตตาแก่เขาบ้าง [17]

ตัวละครผู้เล่ายอมรับว่าชีวิตของตนเกี่ยวข้องกับกามารมณ์ในทางที่ผิด ปราศจากการยับยั้งใจ และใช้สิ่งนี้ผิดวัตถุประสงค์ที่แท้จริงตามธรรมชาติซึ่งให้มนุษย์ใช้กามารมณ์เป็นเครื่องมือในการดำรงเผ่าพันธุ์ มิใช่เพื่อหมกมุ่นแสวงหาความเพลิดเพลิน

> กามารมณ์กับผมได้ข้องแวะกันอย่างผิด ๆ อยู่ตลอดมาตั้งแต่ต้น (...) ครั้นพอได้มันมาไว้กับเขาบ้าง ผมก็ใช้มันผิด ๆ อยู่ตลอดเวลา เริ่มตั้งแต่ชิงสุกกันแต่แรกผลิทีเดียว และใช้มันอย่างอีสุ่ยฉุยแฉกและอย่างผิดวัตถุประสงค์ของธรรมชาติ เพราะถือเอาเป็นความบันเทิงสุขถ่ายเดียว (...) และพอผมตั้งใจแรงกล้าที่จะใช้มันให้ต้องตามวัตถุประสงค์เพื่อการสืบพันธุ์ ผมก็ต้องใช้มันอย่างผิดๆ อีก...ผิดทั้งตัวบุคคล (แม้เธอจะได้ชื่อว่าเป็นเมียผมก็ตาม) และผิดทั้งธรรมจริยาเพราะต้องข่มขืนเอา และผลของมันก็ช่างสาสมกับความผิดของผมเสียนี่กระไรเลย ไม่มีอะไรอีกแล้วจะทารุณจิตใจเท่าผลกรรมในครั้งนี้ (หน้า 360)

---

[16] ตัวสะกดตรงตามต้นฉบับที่ใช้อ้างอิงในบทความนี้

[17] รัญจวน อินทรกำแหง, "จดหมายถึงหลาน," ใน *วรรณกรรมวิจารณ์*, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: ต้นอ้อแกรมมี่, 2539), หน้า 312.

ข้อคิดเชิงศีลธรรมนี้เป็นแนวทางอธิบายการจำแนกประเภทของนวนิยาย *เรื่องของจัน ดารา* ได้อีกด้วย นวนิยายเรื่องนี้จัดเป็น "วรรณกรรมกามวิสัย" (erotic literature) พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ - ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ให้คำจำกัดความของ "วรรณกรรมกามวิสัย" ตามการนำเสนอเรื่องกามารมณ์เพื่อวัตถุประสงค์อื่นที่มิใช่เพื่อการยั่วยวนทางเพศ

> วรรณกรรมกามวิสัยถือว่ากามารมณ์เป็นองค์ประกอบด้านสุนทรียะ แก่นเรื่อง หรือ ศีลธรรมของงานวรรณกรรม นั่นคือ กามารมณ์เป็นเพียงส่วนเกื้อหนุนจุดมุ่งหมายอื่นมากกว่าจะช่วยกระตุ้นหรือเร้าให้เกิดความรู้สึกทางเพศ [18]

ตามคำจำกัดความข้างต้น เนื้อหาเกี่ยวกับกามารมณ์ใน *เรื่องของจัน ดารา* จึงเสนอข้อคิดทางศีลธรรมได้ และแสดงวัตถุประสงค์ทางวรรณกรรมตามการจำแนกประเภทของวรรณกรรมกามวิสัยได้ด้วย

4.3 การอธิบายแนวจิตวิเคราะห์

นวนิยายที่อาศัยตัวละครเอกเป็นผู้เล่าเรื่องราวของตนเอง ทำให้เรื่องที่เล่านั้นเป็นเสมือนการสารภาพของผู้เล่า ผู้อ่านพึงคำนึงว่า การเล่าเรื่องย้อนหลังทำให้ผู้เล่ามีโอกาสวิเคราะห์ชีวิตของตน เพ่งพินิจอารมณ์และสภาพจิตใจของตนขณะเกิดเหตุการณ์นั้นๆ ในอดีต คำสารภาพนี้ย่อมเป็นคำพูดที่ผ่านการไตร่ตรอง กลั่นกรองก่อนเปิดเผย เจ้าของเรื่องราวอาจกลบเกลื่อนหรือปกปิดข้อเท็จจริงบางประการไว้เพื่อปกป้องตนเองจากการตัดสินว่าถูกหรือผิดตามสายตาผู้อื่น นอกจากเล่าเรื่องเพื่อ "สำนึกบาป สารภาพผิด" แล้ว ผู้เล่ายังอาจใช้โอกาสนี้ในการแก้ต่างให้ตนเองได้อีกด้วย ผู้เล่ามักชี้แจงเหตุผลในการกระทำของตน [19] ตัวละครผู้เล่าใน *เรื่องของจัน ดารา* มีข้อแก้ต่างให้แก่ความหมกมุ่นในโลกียวิสัยของตนว่า เป็นผลมาจากสิ่งแวดล้อมในวัยเด็ก และขอความเห็นใจจากผู้ฟัง-ผู้อ่าน

> เด็กชายจันเติบโตขึ้นมาในแวดวงดาว ๆ เยี่ยงนี้แหละ ต่อไปถ้าคุณเห็นว่าผมออกจะแก่แดดแก่ลมในสนามกรีฑารัตน์เกินไปสักหน่อย ก็ให้เห็นใจกันบ้าง
> (หน้า 32)

รัญจวน อินทรกำแหง วิจารณ์ *เรื่องของจัน ดารา* ไว้ในประเด็นของสิ่งแวดล้อมที่ตัวละครผู้เล่าเติบโตขึ้นมา จันซึมซับกามวิสัยของผู้คนในบ้านอย่างใกล้ชิดตั้งแต่วัยเด็กจนถึงวัยหนุ่ม จันจึงมีพฤติกรรมเลียนแบบ

> เพราะจัน ดารา ถูกหลอมชีวิตด้วยภาพ ด้วยเสียง ด้วยการกระทำของพ่อเลี้ยงอุบาทว์อยู่ทุกเมื่อเชื่อวัน มีเพื่อนที่เชี่ยวชาญอย่าง "เดน" แล้วยังได้พบผู้หญิงที่มักมากอย่าง "คุณบุญเลื่อง" พบเด็กผู้หญิงที่วิตถารอย่าง "คุณแก้ว" ชีวิตของจัน ดารา ก็เลยไปกันใหญ่ กลายเป็นคนที่หมกมุ่นมัวเมาอยู่แต่เรื่องกามโลกีย์เรื่องเดียว [20]

---

[18] ราชบัณฑิตยสถาน, *พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ - ไทย* (กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2545), หน้า 163.

[19] โปรดดู Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur l'écriture de soi*, 2e édition (Paris : Presses Universitaires de France, 1997), Chapitre 2 : L'autobiographie : pour qui, pour quoi ? Destinataires et destinations de l'autobiographie, 6. Se justifier, pp.90-93.

[20] รัญจวน อินทรกำแหง, "จดหมายถึงหลาน," ใน *วรรณกรรมวิจารณ์*, หน้า 309.

ศิรภัค เผ่าบุญเกิด ผู้เขียนบทภาพยนตร์เรื่อง จัน ดารา แสดงทัศนะเรื่องอิทธิพลของสิ่งแวดล้อมในวัยเด็กของตัวละครไว้เช่นเดียวกัน

> หากเปรียบเทียบบ้านวิสนันท์เป็นโลกใบหนึ่ง คนที่เติบโตมาในบ้านหลังนี้ก็ไม่พ้นที่จะต้องเติบโตมาแบบเดียวกัน เนื่องจากสิ่งแวดล้อมนั่นเองที่ทำให้เรา "เกิดมาอย่างไรก็เป็นเช่นนั้น" [21]

ประเด็นข้างต้นชี้ให้เห็นว่า การวิจารณ์นวนิยายเรื่องนี้ของอุษณา เพลิงธรรม ในแนวจิตวิเคราะห์ อาจทำได้อย่างละเอียดลึกซึ้งต่อไปได้ ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์จะเป็นเครื่องมือที่สำคัญในการวิจารณ์ประเด็นที่อาจขยายต่อไปจากนี้ เช่น ปมอิดีปุสของตัวละครเอก เป็นต้น

ความซับซ้อนของระบบภายในตัวบท *เรื่องของ จัน ดารา* ทำให้การวิเคราะห์โครงสร้างเกิดขึ้นได้ทั้งในระดับมหภาคและระดับจุลภาค ในระดับมหภาคหรือองค์ประกอบของเรื่องเล่าและการเล่าเรื่อง ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับสถานที่ชี้ให้เห็นแนวคิดเรื่องกามารมณ์ โครงสร้างจุลภาคอธิบายได้จากการแสดงออกด้วยภาษาในตัวบท ทั้งในระดับถ้อยคำและระดับความหมายที่เกิดจากคู่ตรงข้าม หญิง/ชาย และ ชีวิต/ความตาย เพื่ออธิบายชะตากรรมของตัวละคร ผู้อ่านยังอาจใช้แนวทางอื่น ๆ อันหลากหลายในการศึกษานวนิยาย *เรื่องของจัน ดารา* ได้ตามความสนใจ ตัวบทจึงเป็นพื้นที่หนึ่งซึ่งเปิดรับการวิจารณ์ในแนวทางหรือด้วยวิธีการต่าง ๆ กันไปตามแต่ผู้อ่านจะเลือกใช้ อุมเบร์โต เอโก (Umberto Eco) กล่าวไว้ว่า "ตัวบทเป็นกลไกเฉื่อยชา" [22] ซึ่งผู้อ่านต้องร่วมมือกับผู้แต่งทำให้กลไกนี้สร้างความหมายขึ้นมาได้

---

[21] ศิรภัค เผ่าบุญเกิด, "ผมพบความจริงบางอย่าง...ในการเขียนบทภาพยนตร์ จัน ดารา," ใน *จัน ดารา สังวาสนาฏกรรมบนจอเงิน*, หน้า 61.

[22] Umberto Eco, *Lector in fabula* (Paris : Grasset, 1995), p.63.

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

ฌอง-ปิแยร์ โกลเดนสไตน์. *การอ่านนวนิยาย*. แปลโดย วัลยา วิวัฒน์ศร. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536.

รัญจวน อินทรกำแหง. "จดหมายถึงหลาน". ใน *วรรณกรรมวิจารณ์*, หน้า 306-313. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อแกรมมี่, 2539.

ราชบัณฑิตยสถาน. *พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ- ไทย*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2545.

ศิรภัค เผ่าบุญเกิด. "ผมพบความจริงบางอย่าง...ในการเขียนบทภาพยนตร์ จัน ดารา". ใน *จัน ดารา สังวาสนาฏกรรมบนจอเงิน*, หน้า 57-62. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ระหว่างบรรทัด, 2544.

สิทธิรักษ์ ดุลาพิทักษ์. "นนทรีย์ นิมิบุตร กับการตีความ จัน ดารา". ใน *จัน ดารา สังวาสนาฏกรรมบนจอเงิน*, หน้า 27-41. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ระหว่างบรรทัด, 2544.

เสถียร จันทิมาธร. "เสียงก้องจากความทรงจำถึงที่มาของ จัน ดารา". ใน *จัน ดารา สังวาสนาฏกรรมบนจอเงิน*, หน้า 13-18. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ระหว่างบรรทัด, 2544.

อุษณา เพลิงธรรม. *เรื่องของจัน ดารา*. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, 2543.

ภาษาฝรั่งเศส

Bachelard, G. *La poétique de l'espace*. 6e édition. Paris : Quadrige / Presses Universitaires de France, 1994.

Eco, U. *Lector in fabula*. Coll. Livre de poche. Paris : Grasset, 1995.

Greimas, A.J. et Courtés, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Classiques Hachette, 1979.

Kerbrat, M.-C. *Leçon littéraire sur l'écriture de soi*. 2e édition.Paris : PressesUniversitaires de France, 1997.

Mitterand, H. *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*. Paris : Presses Universitaires de France, 1987.

Ubersfeld, A. *Lire le théâtre I*. Paris : Belin, 1996.

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

กลุ่มที่ ๔
เพศสภาพ และความหลากหลายที่ท้าทายมนุษยศาสตร์

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

(๔.๑) "ทบทวนวรรณกรรม YAOI: การ์ตูนเกย์โดยผู้หญิงเพื่อผู้หญิง"
โดย ญาณาธร เจียรรัตนกุล (หน้า ๑)

(๔.๒) "ภาพเปลือยในนิตยสาร *Playboy* สหรัฐอเมริกา ทศวรรษ 1950 ความหลากหลายที่มีมาก่อนหน้า Sexual Revolution: บทวิเคราะห์ทางประวัติศาสตร์"
โดย อาวุธ ธีระเอก (หน้า ๑๕)

(๔.๓) "ประสบการณ์ชีวิตคู่ของหญิงรักหญิงที่ออกแบบเองในสังคมไทย"
โดย สุมาลี โตกทอง (หน้า ๓๓)

- เอกสารนี้ชุดนี้เป็นเอกสารฉบับร่าง ห้ามอ้างอิงหรือเผยแพร่โดยมิได้รับอนุญาตจากผู้เขียน -

ทบทวนวรรณกรรม YAOI: การ์ตูนเกย์โดยผู้หญิงเพื่อผู้หญิง[1]

ญาณาธร เจียรรัตนกุล*

การ์ตูนญี่ปุ่น: คนในและคนนอก

สังคมไทยของเรามักจะไม่มีที่ว่างในกระบวนทัศน์วัฒนธรรมไทย สำหรับผลงานสร้างสรรค์ วิถีชีวิต หรือระบบการให้คุณค่าของคนไทยบางกลุ่ม โดยเฉพาะคนหนุ่มสาว วัยรุ่น หรือคนชายขอบกลุ่มต่างๆ ทั้งที่เปิดเผยตัวเองและหลบซ่อนอยู่ในซอกหลืบต่างๆ ของสังคมไทยยุคโลกาภิวัฒน์

วัฒนธรรมไทยของเราไม่เพียงแต่ไม่นับรวมเอาบรรดา "กระแสสมัยนิยม" "กระแสแฟชั่น" หรือ "กระแสป๊อป" ต่างๆ ที่เกิดขึ้น เปลี่ยนแปลง หรือเสื่อมความนิยมไปตามยุคสมัยไว้ในตัวเท่านั้น หากยังมองผลงานสร้างสรรค์หรือวิถีชีวิตสมัยนิยมว่าเป็น "ภัยคุกคาม" (Threat) ต่ออัตลักษณ์ไทย ความเป็นไทย และวัฒนธรรมไทย ซึ่งภัยคุกคามที่ว่านี้มีที่มาจากวัฒนธรรมต่างชาติ หรือความผิดปกติทางพฤติกรรมของคนบางกลุ่ม บางกระแสที่ควรจะได้รับการจัดการปรับเปลี่ยนหรือปรับปรุงเสียใหม่ให้ถูกต้องดีงาม และเหมาะสมกับวัฒนธรรมไทย

พัฒนา กิติอาษา (2546)[2]

การ์ตูนญี่ปุ่น มักจะโดนมองว่าเป็น "ภัยคุกคาม" ต่ออัตลักษณ์ไทย ความเป็นไทย และวัฒนธรรมไทย เฉกเช่นเดียวกับวัฒนธรรมย่อยของวัยรุ่นด้านอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นการแต่งกาย การฟังดนตรีญี่ปุ่น ฯลฯ ที่ในสายตาของ "ผู้ใหญ่" แล้วล้วนแต่เป็นสิ่งซึ่งสะท้อนให้เห็นว่า "วัยรุ่น" ดำเนินชีวิตภายใต้อิทธิพลของวัฒนธรรมบริโภคนิยมที่มีการเลียนแบบวัฒนธรรมจากต่างประเทศ[3] ทำให้การ์ตูนไทยค่อยๆ เสื่อมความนิยมลงไปจากการครอบงำทางวัฒนธรรม[4] ตลอดจนมองว่าการ์ตูนเป็นสื่อที่นำเสนอเนื้อหาทางด้านความรุนแรงและเต็มไปด้วยเรื่องเพศ อันจะส่งผลให้เกิดพฤติกรรมการเลียนแบบหรือความเข้าใจผิดๆ ในกลุ่มผู้อ่านที่อาจจะเป็นสาเหตุนำไปสู่(ความประพฤติอันไม่เหมาะสมในชีวิตจริง[5] การศึกษาในลักษณะดังกล่าวนี้ล้วนแต่เป็นการมองวัฒนธรรมกระแสนิยมในเชิงลบ และมองแบบเหมาภาพรวม ทั้งนี้เนื่องจากวัฒนธรรมนิยมประกอบด้วยวัฒนธรรมหลากหลายประเภท ซึ่งอาจจะมีทั้งสิ่งที่ดีและเลวปะปน

---

[1] บทความนี้เรียบเรียงจากวิทยานิพนธ์เรื่อง "YAOI: การ์ตูนเกย์โดยผู้หญิงเพื่อผู้หญิง" ของหลักสูตรสหสาขาวิชาเพศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่กำลังดำเนินการศึกษา เพื่อใช้ประกอบการนำเสนอบทความกลุ่มที่๔ เพศสภาพและความหลากหลายที่ ท้าทายมนุษยศาสตร์ ในการประชุมวิชาการระดับชาติ เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย ครั้งที่๓ "ความหลากหลายทางสังคมวัฒนธรรม" ในวันพฤหัสบดีที่ ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๙ ณ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กรุงเทพมหานคร สนับสนุนโดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

* นิสิตสหสาขาวิชาเพศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[2] พัฒนา กิติอาษา, 2546 หน้า23

[3] วิภารัตน์ พันธ์ฤทธิ์ดำ, 2544 หน้า 2; ณัฐจรี สุวรรณภัฏ, 2549 หน้า 1

[4] ดลิตา ยุวนากร, 2533 หน้า4; วรัชญ์ วานิชวัฒนากุล, 2549 หน้า 160, 195

[5] จุติมา เพชรรัตน์, 2541 หน้า 6; นนทยา พงศ์ผกาย,2544 หน้า 156-158; ปาริชาติ สุริยวรพันธ์, 2549 หน้า 1

- เอกสารนี้ฉบับนี้เป็นเอกสารฉบับร่าง ห้ามอ้างอิงหรือเผยแพร่โดยมิได้รับอนุญาตจากผู้เขียน -

อยู่[6] ความรู้ความเข้าใจในเรื่องการ์ตูนญี่ปุ่นในลักษณะดังกล่าวนี้ จึงล้วนแต่เป็นมุมมองทางด้าน "วาทกรรมความเป็นอื่นในทางวัฒนธรรม" ที่สร้างขึ้นภายในปริมณฑลของวัฒนธรรมไทยเอง (Discourses of cultural otherness from within) ที่ฝ่ายผู้มีอำนาจในสังคม โดยเฉพาะหน่วยงานของรัฐ สื่อมวลชน นักวิชาการต่างๆ หยิบยื่นนิยามให้ ทำให้ต้องตกเป็นฝ่ายตั้งรับและถูกกระทำมายาวนาน[7] ดังนั้น การศึกษาการ์ตูนญี่ปุ่นโดยผู้ที่ชื่นชอบการ์ตูนเองนั้นจึงอาจจะเป็นการตอบคำถามของกายาตรี สปีแวก (Gayatri Chakravorty Spivak) ว่า "กลุ่มคนที่ถูกกดบังคับสามารถลุกขึ้นมาแสดงสิทธิ์ เพื่อพูด ลงมือตอบโต้ หรือต่อสู้ได้หรือไม่?" (Can the subaltern speak?)[8]

บทความนี้ไม่ได้เป็นการตั้งคำถามกับผู้ที่ชื่นชอบการ์ตูนญี่ปุ่นหรือวัฒนธรรมอื่นๆ ที่ถูกนิยามว่าเป็น "วัฒนธรรมนอกคอก" หรือวัฒนธรรมชายขอบ (Marginal Culture) ให้ลุกขึ้นมาต่อสู้เพื่อลบล้างความรู้ความเข้าใจหรือมายาคติ (Myth) ของผู้คนในสังคมที่หยิบยื่นให้กับวัฒนธรรมเหล่านี้ด้วยการศึกษาวิจัยเท่านั้น เนื่องจากการต่อสู้นั้นมีหลากหลายวิธี ไม่ว่าจะเป็นการสร้างองค์ความรู้ของตนเองขึ้นมาเพื่อปฏิเสธวาทกรรมของผู้อื่นที่นิยามให้[9] หรือการต่อสู้แบบกองโจร (Guerilla Tactics)[10] ที่ "คนนอก" หรือผู้อื่นในสังคมรับรู้ว่ามีอยู่ แต่ไม่จำเป็นต้องดิ้นรนหรือทำตัวเป็นจุดเด่น ตราบใดที่ไม่ถูกผลกระทบ เราก็สามารถดำรงชีวิตอยู่ได้ในโลกของตนเอง แน่นอนว่า แนวทางต่างๆ นี้ล้วนแต่มีเหตุผลและความจำเป็นของแต่ละฝ่ายแตกต่างกันไป การศึกษาการ์ตูนญี่ปุ่นจึงไม่ได้เป็นเพียงการต่อสู้กับ "คนนอก" ที่ไม่ได้อ่านการ์ตูนญี่ปุ่นเท่านั้น หากแต่ยังเป็นการต่อสู้กับ "คนใน" ที่อ่านการ์ตูนญี่ปุ่น ทั้งทางด้านวิถีทางในการต่อสู้กับคนนอก และความแตกต่างของคนในด้วยกันเอง

จุดประสงค์ของบทความนี้เพียงต้องการเสนอให้เห็นว่า "การเมืองเรื่องความหลากหลาย" ดำรงอยู่ในการ์ตูนญี่ปุ่นด้วยเช่นกัน ตามคำกล่าวของอลัน มอร์ส (Alan Moore) ว่า "การ์ตูนล้วนแต่เป็นเรื่องการต่อสู้ทางการเมือง" (All comics are political)[11] พร้อมสะท้อนส่วนหนึ่งในการศึกษาเรื่องการ์ตูนญี่ปุ่นในประเทศไทยตามแนวคิดว่า "ความรู้มิได้มาจากกลุ่มเดียวที่มีอำนาจ หากแต่ มาจากคนที่หลากหลายและซับซ้อน"[12] และรำลึกอยู่เสมอว่าข้อจำกัดของการศึกษาในการนำเสนอความจริงนั้น ไม่มีใครพูดความจริงแบบภาพรวมองค์รวมได้อย่างครบถ้วน ไม่มีใครพูดความจริงด้วยความเป็นกลาง และไม่มีใครพูดความจริงสมบูรณ์เด็ดขาดได้โดยปราศจากข้อโต้แย้ง[13]

---

[6] นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2549 หน้า 41

[7] พัฒนา กิติอาษา, 2546 หน้า174-175

[8] พัฒนา กิติอาษา, 2546 หน้า15

[9] สจ๊วต ฮอล์ (Stuart Hall) มองว่า วัฒนธรรมกระแสนิยมคือพื้นที่ของการต่อสู้แข่งขันทางการเมืองของบุคคลและเป็นพื้นที่ความสัมพันธ์ของการควบคุมอำนาจ พื้นที่นี้มีความหมายที่ซ้อนทับกัน ความหมายมาจากกลุ่มคนที่ถูกกดขี่และคนที่ใช้อำนาจ ความหมายจะถูกรื้อสร้างใหม่ ปรับแต่งแก้ไข ตามประสบการณ์ของคนแต่ละกลุ่ม วัฒนธรรมนิยมจึงอาจทำให้คนที่ถูกกดขี่มีปากมีเสียงและเข้มแข็งขึ้นมา (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2549 หน้า 41)

[10] จอห์น ฟิสเก้ (John Fiske) กล่าวว่า การใช้อุปลักษณ์ระหว่างยุทธวิธีการรบสงครามเต็มรูปแบบของกองทัพกับยุทธวิธีแบบกองโจร ทำให้เราทำความเข้าใจการต่อสู้ดิ้นรนของผู้คนในกระแสป๊อป โดยการสู้รบแบบกองโจรนั้นเป็นศิลปะในการเอาตัวรอด หลีกเลี่ยงการเผชิญหน้าโดยตรง และศิลปะในการต่อสู้ของกลุ่มคนที่อ่อนแอกว่าในอำนาจการต่อรอง เนื่องจากพวกเขาถูกบีบให้อยู่ในเงื่อนไขที่จำกัด จึงจำเป็นต้องใช้ความคิด ประสบการณ์ และทรัพยากรเท่าที่จะหาได้ในการรับมือกับอำนาจรัฐหรือการครอบงำของอุตสาหกรรมทุนนิยมที่อยู่เบื้องหลังเศรษฐกิจเชิงวัฒนธรรม (พัฒนา กิติอาษา, 2546 หน้า14)

[11] McAllister, Sewell and Gordon, 2001 p.1

[12] นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2549 หน้า 45

[13] พัฒนา กิติอาษา, 2546 หน้า11

ทำไมต้องศึกษาการ์ตูนญี่ปุ่น?

การศึกษาการ์ตูนญี่ปุ่นไม่ได้รับการยอมรับว่าเป็น "ความรู้ทางด้านวิชาการ" เท่าใดนัก โดยสังเกตได้จากจำนวนของผลงานทางวิชาการ วารสารการศึกษา ตลอดจนหลักสูตรการเรียนการสอนที่ค่อนข้างจำกัดอยู่ในสาขานิเทศศาสตร์เท่านั้น[14] ทำให้การศึกษาเรื่องการ์ตูนจึงกลายเป็นประเด็นเรื่องผลกระทบจากสื่อ (Media Effects) หรือทฤษฎีการใช้ประโยชน์และความพึงพอใจจากสื่อ (Uses and Gratifications) และมุ่งเน้นวิเคราะห์ผู้รับสาร แต่ใช้การวิเคราะห์ผ่านมุมมองหรือทฤษฎีทางด้านจิตวิทยาเป็นหลัก เช่น ผลกระทบจากสื่อทำให้เด็กก้าวร้าว[15] การศึกษาเช่นนี้ทำให้การศึกษาการ์ตูนในฐานะความรู้ทางด้านวิชาการด้านอื่นๆ ลดความสำคัญลง เช่น สื่อที่ครอบงำทางอุดมการณ์ (Dominant Ideology) ภาพสะท้อนของสังคมและวัฒนธรรม รวมทั้งการ์ตูนที่ผลิตโดยผู้หญิง

การศึกษาการ์ตูนในฐานะสื่อที่ครอบงำทางอุดมการณ์ เช่น ผลงานของอาเรียล ดอร์ฟมัน กับ อาร์มันต์ มัทเทอร์ลาร์ท (Ariel Dorfman & Armand Matterlart: ค.ศ. 1975) และผลงานของฌอง โบดิยาร์ด (Jean Baudrillard: ค.ศ.1983)

ดอร์ฟมัน กับ มัทเทอร์ลาร์ท กล่าวว่า ค่านิยมแบบอเมริกันที่แฝงอยู่ในโดนัลด์ดั๊กส์ (Donald Duck) ประกอบด้วยแนวคิดทางด้านชีวิตว่าคนเราควรยึดติดอยู่กับเงิน การบริโภคเป็นสิ่งที่ดี ระบบชนชั้นในสังคมทุนนิยมเป็นเรื่องปกติ และผู้หญิงมีฐานะต่ำต้อยกว่าผู้ชายตามธรรมชาติ ขณะเดียวกันวิธีการนำเสนอสู่ประเทศโลกที่สามนั้น ทำให้ค่านิยมแบบอเมริกันเป็นค่านิยมที่ดีเหมาะสมกับคนทั่วโลกและเหนือกว่าค่านิยมของประชาชาติอื่น[16]

โบดิยาร์ด กล่าวว่า ดิสนีย์แลนด์ (Disneyland) ทำให้คนอเมริกาหนีจากโลกความจริงไปสู่จินตนาการ และทำให้ชาวอเมริกันเชื่อว่าอเมริกาเป็นดินแดนแห่งความฝัน ดิสนีย์แลนด์ได้ปกปิด "ความจริง" เกี่ยวกับสังคมอเมริกันโดยเสแสร้งว่าตัวเองคืออเมริกา ดิสนีย์แลนด์ถูกสร้างด้วยจินตนาการเพื่อที่จะทำให้ชาวอเมริกันเชื่อใน "ความจริง" ที่หาแหล่งกำเนิดไม่พบ และพยายามปกปิดว่า ความเป็นเด็กพบได้ทุกแห่งในอเมริกา ทั้งๆ ที่การเข้ามาหาความสนุกในดิสนีย์แลนด์ของผู้ใหญ่ มิใช่การบ่งบอกว่าอเมริกาคือโลกของผู้ใหญ่ แต่ความเป็นเด็กในดิสนีย์แลนด์ถูกสร้างให้เป็นโลกของผู้ใหญ่ และทำให้ชาวอเมริกันเชื่อว่าตนเองคิดว่าสังคมอเมริกันมีวุฒิภาวะ[17]

การศึกษาการ์ตูนทางด้านภาพสะท้อนของสังคมและวัฒนธรรม เช่น ผลงานของกิติมา สุรสนธิ (พ.ศ. 2540) และชุติมา ธนูธรรมทัศน์ (พ.ศ.2546)

กิติมา สุรสนธิ กล่าวว่า เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการปลูกฝังค่านิยม ความรู้สึกนึกคิด ความเชื่อ และรูปแบบการดำเนินชีวิตของตัวละครในการ์ตูนขายหัวเราะนั้น ประกอบด้วย ภาพสะท้อนชีวิตของครอบครัวที่ภรรยาจะต้องเป็นฝ่ายอดทนกับความไม่ดีของสามีนานัปการ ตัวอย่างเช่น สามีออกไปมีความสัมพันธ์กับผู้หญิงอื่นนอกบ้าน การนำเสนอให้

---

[14] จากการศึกษาของเรนท์ (Lent, 1999: 4-5) เสนอว่า การศึกษาการ์ตูนนั้นโดยส่วนใหญ่ถูกจำกัดอยู่ในการศึกษาประเภท นิเทศศาสตร์ แต่ในการศึกษาในประเทศไทยนั้น การศึกษาเรื่องการ์ตูนจะมีการศึกษาประเภทครุศาสตร์หรือศึกษาศาสตร์ทางด้านเรื่องการนำความรู้มาประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอน หรือการพัฒนาโปรแกรมสำหรับผู้เรียนด้วย เช่น งานของจินดา เกียรติกนก (2547: บทคัดย่อ) สร้างบทเรียนสำเร็จรูปประกอบภาพการ์ตูน สำหรับนักเรียนที่มีความบกพร่องทางการได้ยิน และงานของ ณัชชา ถาวร (2545: บทคัดย่อ) เปรียบเทียบการเรียนรู้เรื่องเพศของเด็กผ่านการสร้างสัญญะทางเพศในหนังสือการ์ตูนญี่ปุ่นกับแบบเรียนเพศศึกษา ซึ่งงานประเภทดังกล่าวในบทความนี้ผู้ศึกษาขอจำกัดอยู่ประเภทการใช้ประโยชน์จากสื่อ เพื่อให้การศึกษานี้อยู่ในการศึกษาทางด้านนิเทศศาสตร์ทั้งหมด

[15] วรัชญ์ วานิชวัฒนากุล, 2549 หน้า 164

[16] กาญจนา แก้วเทพ, 2545 หน้า 36-37

[17] นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2549 หน้า 46-47

เข้าใจว่าเพศหญิงเป็นเพศที่มีไว้บริการทางอารมณ์ ตัวอย่างเช่น การแต่งตัวล่อผู้ชาย รวมทั้งสะท้อนค่านิยมในการรักนวลสงวนตัวของผู้หญิงที่มีน้อยมาก ตัวอย่างเช่น การเป็นเมียน้อย การลักลอบได้เสีย การหนีตามผู้ชาย [18]

ชุติมา ธนูธรรมทัศน์ กล่าวว่า ค่านิยมในการ์ตูนญี่ปุ่นนั้นมีลักษณะการแสดงออกถึงวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับค่านิยม ตามแนวคิดและพฤติกรรมแสดงออกของตัวละครในแต่ละเรื่อง เช่น กลุ่มและความสำนึกต่อกลุ่ม, ความมานะพยายาม, ความซื่อสัตย์และจงรักภักดี, ความมีระเบียบวินัย, ความกล้าหาญและรักศักดิ์ศรี[19] ขณะเดียวกันค่านิยมที่สะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลง เช่น การเริ่มจัดอันดับสูงต่ำด้วยความสามารถมากกว่าความอาวุโส ความเป็นปัจเจกของบุคคล[20] ส่วนเรื่องพฤติกรรมการใช้ความรุนแรงนั้น ถือว่าไม่ใช่สิ่งแปลกใหม่สำหรับคนญี่ปุ่น โดยสังเกตได้จากวรรณกรรมและภาพพิมพ์ในอดีต พฤติกรรมดังกล่าวในการ์ตูนจึงเป็นการชดเชยให้ตัวการ์ตูนกระทำสิ่งนั้นแทนตัวเองที่ในโลกความจริงทำไม่ได้[21] การ์ตูนแสดงวิถีชีวิตที่ยังคงความดั้งเดิมและความเป็นสมัยใหม่อยู่ด้วยกันอย่างกลมกลืนและเป็นไปด้วยดี ทั้งด้านที่อยู่อาศัย อาคารบ้านเรือน การแต่งกาย เทศกาลที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน ตลอดจนการใช้อุปกรณ์ทันสมัยกับการดำรงชีวิตแบบดั้งเดิมที่มีการรับมาแล้วประยุกต์ใช้ให้เข้ากับความต้องการของตน[22]

การศึกษาการ์ตูนที่ผลิตโดยผู้หญิง เช่น ผลงานของเวนดี้ ซิว ยี หว่อง กับ ลีซ่า เอ็ม คักลันซ์ (Wendy Siuyi Wong & Lisa M. Cuklanz: ค.ศ. 2001) เสนอว่า การ์ตูนที่แฝงด้วยอารมณ์ขันและการเมืองเรื่องเพศ (Gender Politics) ในการ์ตูนของฮ่องกงที่ผลิตโดยนักเขียนผู้หญิงนั้น สะท้อนความแตกต่างระหว่างผู้ชายและผู้หญิงในสังคม เพื่อปรับเปลี่ยนและต่อสู้กับความรู้ความเข้าใจทางด้านความแตกต่างระหว่างเพศในแนวทางสตรีนิยม ตลอดจนโอกาสในการเข้ามาสู่วงการนักเขียนการ์ตูนในฐานะผู้หญิงที่จำเป็นต้องฝ่าฟันอุปสรรคต่างๆ เพื่อให้ได้รับการยอมรับผลงานมากกว่านักเขียนการ์ตูนชาย[23]

การศึกษาในรูปแบบที่จำกัดในแวดวงนิเทศศาสตร์ และความรู้ความเข้าใจว่าการ์ตูนเป็นเพียง "สื่อที่มีไว้สำหรับเด็กและเยาวชน" เท่านั้น ทำให้กลุ่มตัวอย่างในการศึกษาจึงล้วนแต่เป็นเด็กและเยาวชนทั้งสิ้น เนื่องจากเป็นกลุ่มที่เปิดรับสื่อประเภทการ์ตูนมากที่สุด[24] ขณะเดียวกันยังเป็นวัยที่ถูกพิจารณาว่าขาดวิจารณญาณในการตัดสินความเหมาะสมของเนื้อหา[25] และแบ่งแยกความแตกต่างระหว่างจินตนาการและความเป็นจริงในสังคมได้ไม่มากนัก ซึ่งทำให้เสียเวลา เสียเงินทอง เสียการเรียน และก่อให้เกิดการเลียนแบบในด้านต่างๆ ที่ไม่ดี เช่น การใช้ความรุนแรงในการแก้ปัญหา[26] ตลอดจนเพศสัมพันธ์ก่อนวัยอันควร[27] โดยละเลยข้อเท็จจริงว่าการ์ตูนนั้นเหล่านั้นล้วนแต่เป็นผลผลิตจากผู้ใหญ่เพื่อผู้บริโภคที่อาจจะไม่ใช่ในกลุ่มเด็กและเยาวชน[28] และไม่ได้ครอบคลุมการ์ตูนประเภทอื่น เช่น การ์ตูนการเมือง การ์ตูนศาสนา การ์ตูนสำหรับคนรักเพศเดียวกัน

---

[18] กิติมา สุรสนธิ, 2540 หน้า 66

[19] ชุติมา ธนูธรรมทัศน์, 2546 หน้า 95

[20] ชุติมา ธนูธรรมทัศน์, 2546 หน้า 95

[21] ชุติมา ธนูธรรมทัศน์, 2546 หน้า 95

[22] ชุติมา ธนูธรรมทัศน์, 2546 หน้า 96

[23] Wong and Cuklanz, 2001 p.69-97

[24] วรัชญ์ วานิชวัฒนากุล, 2549 หน้า 164

[25] กิติมา สุรสนธิ, 2540 บทคัดย่อ

[26] ปาริชาติ สุริยวรพันธ์, 2549 หน้า 97

[27] ลลิตา ยุวนากร, 2533 หน้า 159-160; ปาริชาติ สุริยวรพันธ์, 2549 หน้า 97; วิลาสินี พิพิธกุล และกิตติ กันภัย, 2549 หน้า 672

[28] การ์ตูนที่ผู้ผลิตเป็นเด็กและเยาวชนเช่นเดียวกับผู้บริโภคนั้นมีจำนวนน้อยกว่ามาก เนื่องจากข้อจำกัดทางการตลาดทางออกสำหรับการ์ตูนเช่นนี้จึงมักจะออกมาในรูปแบบของหนังสือทำมือ หรือโดจินชิ (Dojinshi) อ่านเพิ่มที่ PRIDEAUX, 2003

การศึกษาการ์ตูนญี่ปุ่นในประเทศไทย โดยส่วนใหญ่มักจะให้ความสำคัญกับผลกระทบของสื่อที่มีต่อเจตคติของผู้อ่าน ในประเด็นทางด้านเรื่องความรุนแรงทางวาจาและการกระทำ และเรื่องเพศทางด้านเพศสัมพันธ์ (Sexual Intercourse) เพียงอย่างเดียว

การศึกษาการ์ตูนญี่ปุ่นทางด้านความรุนแรง จะเน้นการศึกษาว่าความรุนแรงนั้นคือ เนื้อเรื่องและรูปภาพที่มีฉากทะเลาะวิวาท การใช้กำลังตัดสินปัญหา และการนองเลือด[29] เท่านั้น หากแต่ความรุนแรงเชิงโครงสร้าง (Structural Violence)[30] และความรุนแรงเชิงวัฒนธรรม (Culture Violence)[31] กลับกลายเป็นเพียงความแตกต่างทางวัฒนธรรม[32] ที่ปรากฏอยู่ในการ์ตูนเท่านั้น

การศึกษาเรื่องเพศในหนังสือการ์ตูนคือ ศึกษาเนื้อเรื่องและรูปภาพที่นำเสนอการกอดจูบและมีเพศสัมพันธ์[33] เท่านั้น หากแต่เรื่องการถ่ายทอดแนวคิดเรื่องความแตกต่างระหว่างเพศ การแบ่งงานระหว่างเพศ ตลอดจนเพศวิถีต่างๆ กลับไม่ได้การเอ่ยถึงเท่าใดนัก อีกทั้งรายชื่อตัวบทที่ยกมานั้นก็ชี้ให้เห็นว่า การ์ตูนญี่ปุ่นที่นำมาศึกษาเป็นเพียงส่วนหนึ่งของการ์ตูนทั้งหมดที่ออกสู่ท้องตลาดในประเทศเจ้าของผลงาน ซึ่งมีความหลากหลายและผลิตขึ้นตามการกำหนดกลุ่มผู้ซื้ออย่างชัดเจน ส่วนการ์ตูนที่ผลิตขึ้นในประเทศไทยนั้นผ่านการนำเข้ามาจากระบบนายทุนที่อยู่ในระบบปิตาธิปไตย ทำให้การศึกษาการ์ตูนญี่ปุ่นในประเทศไทยจึงค่อนข้างจำกัดอยู่ในการ์ตูนที่ผลิตขึ้นโดยผู้ชายเพื่อผู้ชายเท่านั้น ไม่ว่าจะเป็นการ์ตูนแบบเฮนไต (Hentai)[34] ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเพศสัมพันธ์ที่แตกต่างหรือผิดปกติ (Perverted sexual interaction) ในสายตาคนทั่วไป ทั้งเพศสัมพันธ์แบบใช้ความรุนแรง เพศสัมพันธ์กับสัตว์ประหลาด

---

[29] ปาริชาติ สุริยวรพันธ์, 2549 หน้า 97

[30] ความรุนแรงเชิงโครงสร้างของโยฮัน กัลตุง (Johan Galtung) การเอาเปรียบทางสังคมอันส่งผลให้คนพวกหนึ่งที่กัลตุงเรียกว่า "Topdogs" มีอำนาจเหนือกว่าผู้คนส่วนใหญ่ และส่งผลให้สังคมมีโครงสร้างและสถาบันที่พยุงสถานะแห่งความเหนือกว่านั้นไว้ ในขณะที่ปล่อยให้ผู้คนที่ถูกเอาเปรียบดำรงชีวิตอยู่ในสภาพทุกข์ทรมานอย่างไร้ทางออก อันรวมตลอดถึงภาวะอย่างทุพโภชนาการและความป่วยไข้ซึ่งสังคมมีทรัพยากรที่จะช่วยเหลือแก้ไขได้ แต่ก็ไม่ได้กระทำ ยิ่งกว่านั้น ความรุนแรงเชิงโครงสร้างยัง "แทรกแซง" กลุ่มผู้คนที่ต่ำต้อยน้อยหน้า (Penetration) ทำลายโอกาสที่ผู้คนจะได้รับรู้ข่าวสารข้อมูลอย่างตรงไปตรงมา (Segmentation) ผลักให้ผู้คนที่เสียเปรียบอยู่รอบนอกสังคมกระแสหลัก (Marginalization) และทำให้พวกเขาแตกแยกกระจัดกระจายไม่อาจรวมตัวกันได้ (Fragmentation) ทั้งหมดนี้เป็นไปเพื่อรักษาสถานภาพของฝ่ายที่มีเปรียบเชิงอำนาจให้คงความได้เปรียบนั้นไว้ให้นานที่สุด (ชัยวัฒน์ สถาอานันท์, 2539 หน้า 186-187)

[31] ความรุนแรงเชิงวัฒนธรรมของโยฮัน กัลตุง (Johan Galtung) ขยายขอบเขตปริมณฑลของการพิจารณาความรุนแรงจากเดิมที่เคยครอบคลุมเฉพาะความรุนแรงเชิงโครงสร้าง และความรุนแรงทางตรง โดยวัฒนธรรมหมายถึงปริมณฑลเชิงสัญลักษณ์ในการดำรงชีวิตของมนุษย์ เช่น ศาสนาและอุดมการณ์ ภาษาและศิลปะ วิทยาศาสตร์เชิงประจักษ์และตรรกศาสตร์/คณิตศาสตร์ ส่วน "ความรุนแรงเชิงวัฒนธรรม" หมายถึง ส่วนเสี้ยวของปริมณฑลดังกล่าวที่ทำหน้าที่สนับสนุนรองรับความรุนแรงเชิงวัฒนธรรมที่ทำให้ความรุนแรงทั้งสองประเภทใหญ่กลายเป็น หรือทำให้รู้สึกว่าเป็นสิ่งที่ถูกต้อง หรืออย่างน้อยก็ไม่ใช่เรื่องผิดร้ายแรงอะไร ที่เป็นเช่นนี้ เพราะกัลตุงเห็นว่าการศึกษาเรื่องความรุนแรงนั้นประกอบด้วยมิติสำคัญสองด้าน คือ ว่าด้วยการใช้ความรุนแรง และกระบวนการให้ความชอบธรรมกับการใช้ความรุนแรงดังกล่าว (ชัยวัฒน์ สถาอานันท์, 2539 หน้า 187-188)

[32] ชุติมา ธนูธรรมทัศน์, 2546 หน้า 95

[33] ปาริชาติ สุริยวรพันธ์, 2549 หน้า 97

[34] เฮนไตรวมถึงการ์ตูนที่นำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างคนรักเพศเดียวกันด้วยเช่นกัน หากแต่การ์ตูนเหล่านั้นมีชื่อเรียกเฉพาะแยกย่อยออกไป บทความนี้จึงขอนำเสนอเฮนไตทางด้านความสัมพันธ์ระหว่างชายหญิงเท่านั้น เพื่อความชัดเจนในการศึกษา อ่านเพิ่มเติมที่ McLelland, 2005

หรือเซย์จิน (Seijin: Adult) ซึ่งนำเสนอเพศสัมพันธ์ชายหญิงที่เริ่มต้นด้วยการลวนลามทางเพศ จนถึงฉากเพศสัมพันธ์มากกว่าเรดิโคมิ (Redikomi: Ladies' Comics)[35] ที่นำเสนอความสัมพันธ์ชายหญิงที่ผลิตขึ้นโดยผู้หญิงเพื่อผู้หญิง

ถึงแม้ว่าปัจจุบันเริ่มมาให้ความสำคัญในการศึกษาเรดิโคมิมากขึ้น แต่เรดิโคมิก็ถูกนิยามว่าเป็นการ์ตูนที่ขัดต่อศีลธรรมและบรรทัดฐานของสังคมอย่างรุนแรง[36] ทั้งทางด้านตัวละครหญิง มีเพศสัมพันธ์กับผู้ชายหลายคน[37] การนำเสนอฉากเพศสัมพันธ์ที่ทำให้ความรักถูกผูกโยงกับ การสนองตัณหาราคะ[38] ตัวละครหญิงโหยหาเพศสัมพันธ์จากผู้ชาย และยินยอมให้เกิดการใช้ ความรุนแรง จนทำให้ความรุนแรงกลายเป็นสิ่งเดียวกับความรัก[39]

ผลการศึกษาในลักษณะนี้จึงกลายเป็นการผลิตซ้ำเรื่องผลกระทบของสื่อมวลชนที่มีต่อเด็กและเยาวชน โดยไม่ได้คำนึงถึงความแตกต่างทางด้านกลุ่มผู้บริโภคในประเทศญี่ปุ่นที่เป็นพนักงานออฟฟิส หรือโอแอล (OL: Office Ladies) และแม่บ้าน[40] กับ กลุ่มผู้บริโภคในประเทศไทยที่อายุ ไม่เกิน 20 ปี[41] ตลอดจนการนำเพศวิถีแบบปิตาธิปไตยมาเป็นหลักการในการอธิบายวาทกรรมและมายาคติที่ปรากฏในเรดิโคมิว่าผู้หญิงต้องการมีความสัมพันธ์ทางเพศกับผู้ชาย และประสบการณ์ของผู้หญิงเกี่ยวข้องหรือมีพื้นฐานมาจากความสัมพันธ์กับผู้ชายเท่านั้น[42] เช่น ผู้หญิงเป็นวัตถุทางเพศ[43] ความรุนแรงทางเพศเป็นเรื่องปกติของผู้ชาย[44] ผู้หญิงคือเหยื่อของเรื่องเพศในสังคม[45] โดยไม่ได้ให้ความสำคัญกับวาทกรรมของผู้หญิงเอง เช่น ความบันเทิงใจแบบผู้หญิง[46] การรื้อถอนความหมายเก่าๆ เกี่ยวกับเพศที่ถูกปลูกฝังในความคิดของผู้หญิง[47] ความแตกต่างในการนำเสนอความสัมพันธ์ผู้ชายและผู้หญิงผ่านมุมมองของผู้ชายและผู้หญิง[48]

ยาโออิ (YAOI) การ์ตูนเกย์โดยผู้หญิงเพื่อผู้หญิง

การ์ตูนที่นำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายและผู้ชายของประเทศญี่ปุ่น สามารถแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ บิโชเนน (Bi-shonen: Beautiful Boys), โชเนนไอ (Shonen-ai: Boys' Love) และ ยาโออิ (YAOI)[49] การนิยามการ์ตูนทั้งสามประเภทนี้มีความหลากหลายมาก เนื่องจากตามศัพท์แล้ว บิโชเนนแปลว่าผู้ชายที่มีหน้าตาและลักษณะสวยงาม

---

[35] เรดิสีโคมิส่วนใหญ่จะนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตการแต่งงาน การเลี้ยงลูก แต่มีฉากเพศสัมพันธ์เป็นจำนวนมาก ตัวละครหญิงในเรื่องไม่จำเป็นต้องมีอายุน้อยกว่าตัวละครชาย และไม่จำเป็นต้องมีความสัมพันธ์กับผู้ชายคนเดียวเสมอไป อาจจะรู้สึกผูกพันทางใจกับผู้ชายคนหนึ่ง แต่มีความสัมพันธ์ทางกายกับผู้ชายอีกคนได้พร้อมกัน (Schodt, 2002 p.124)

[36] วิลาสินี พิพิธกุล และกิตติ กันภัย, 2549 หน้า 103, 106

[37] วิลาสินี พิพิธกุล และกิตติ กันภัย, 2549 หน้า 104

[38] วิลาสินี พิพิธกุล และกิตติ กันภัย, 2549 หน้า 103

[39] วิลาสินี พิพิธกุล และกิตติ กันภัย, 2549 หน้า 105, 107

[40] Schodt, 2002 p.124

[41] วิลาสินี พิพิธกุล และกิตติ กันภัย, 2549 หน้า 103

[42] ชลิดาภรณ์ ส่งสัมพันธ์, 2546 หน้า 15

[43] วิลาสินี พิพิธกุล และกิตติ กันภัย, 2549 หน้า 108

[44] วิลาสินี พิพิธกุล และกิตติ กันภัย, 2549 หน้า 108

[45] วิลาสินี พิพิธกุล และกิตติ กันภัย, 2549 หน้า 109

[46] กาญจนา แก้วเทพ, 2545 หน้า 61-62

[47] กาญจนา แก้วเทพ, 2545 หน้า 70-72

[48] Schodt, 2002 p.124

[49] Kinsella, 2000 p.113, 116-117; McLelland, 2004 p.61, 69-78

เหมือนผู้หญิง (Feminine) ในขณะเดียวกันบิโชเนนนั้นก็ไม่ได้หมายถึงการ์ตูนที่นำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายและผู้ชายเสมอไป[50]

หากแต่คำว่า YAOI นั้นกลับเป็นคำที่มีความหลากหลายในการนิยามมากว่าคำอื่น เนื่องจากคำว่า YAOI เป็นตัวย่อมาจาก YAma nashi, Ochi nashi, Imi nashi (No Climax, No Punchline, No Meaning[51] หรือ No Build-Up, No Foreclosure, No Meaning[52]) แปลว่า เรื่องราวที่ไม่มีสาระใดๆ ซึ่งเดิม YAOI นั้นจะหมายถึงหนังสือทำมือ หรือ โดจินชิ (Dojinshi) ที่นำตัวละครชายมาจับคู่ให้มีความสัมพันธ์แบบชายรักชาย[53] แต่กลับได้รับการยอมรับว่าเป็นการผสมผสานความงดงามของวรรณกรรม (Jun Bungaku: Pure Literature) และการ์ตูนเข้าไว้ด้วยกัน โดยได้รับอิทธิพลมาจากความเชื่อเรื่องความงดงามของความรักระหว่างผู้ชายและผู้ชายตามที่ปรากฏในศิลปวัฒนธรรมแขนงต่างๆ ของญี่ปุ่น เช่น โนห์ (No) คาบุกิ (Kabuki) วรรณกรรม ตลอดจนคำสอนในนิกายชินโต (Shinto)[54] จนทำให้ YAOI กลายเป็น "การ์ตูนหลังสมัยใหม่" (Post- Modern Manga)[55] แต่ในภายหลัง YAOI กลับถูกเข้าใจกันว่า เป็นการ์ตูนที่เน้นการนำเสนอปริมาณฉากเพศสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายและผู้ชายมากกว่าโชเนนไอและบิโชเนน ซึ่งตรงกับคำแสลงญี่ปุ่นว่า YAmete kudasai, Oshiri ga Itai yo (Stop it, my butt hurts)[56]

อย่างไรก็ตามในบทความนี้จะขอเรียกรวมการ์ตูนญี่ปุ่นที่นำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายและผู้ชาย ซึ่งมีผู้ผลิตและผู้บริโภคส่วนใหญ่เป็นผู้หญิง[57]ว่า "ยาโออิ:YAOI" ในรูปแบบทับศัพท์แทน เนื่องจากคำดังกล่าวยังคงต้องช่วงชิงพื้นที่ในการนิยามความหมาย และเพื่อให้สอดคล้องกับการเรียกการ์ตูนญี่ปุ่นที่นำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างผู้หญิงและผู้หญิงว่า "ยูริ: YURI"[58]

YAOI กับมุมมองที่หลากหลาย

การศึกษา YAOI ในฐานะ "ความรู้ทางวิชาการ" นั้น จะก่อให้เกิดความหลากหลายในการศึกษาได้เช่นไร

หากจะใช้กรอบแนวความคิดของชัยวัฒน์ สถาอานันท์ (2542: 18-20) ที่วิเคราะห์ผลงานวิชาการในวาระครบรอบกึ่งศตวรรษรัฐศาสตร์ธรรมศาสตร์ว่าประกอบด้วย ความเป็นจริง (Reality) วาทกรรม (Discourse) ความใฝ่ฝัน (Aspiration) ความหลากหลาย (Diversity) ความขัดแย้งระหว่างวิถีอำนาจ (Conflicts of Power Relations) การท้าทายอำนาจ (Challenging Power) และเสียงของ ผู้อยู่ชายขอบ (Marginal Voices) นั้น อาจจะทำให้เรามอง YAOI ได้ในมุมมองที่รอบด้านมากยิ่งขึ้น

การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างผู้หญิงและ YAOI นั้น เป็นผลมาจากผู้ชายที่มีอำนาจและครอบครองปัจจัยในการผลิตตามแนวคิดของสตรีนิยมสายมาร์กซิสต์ (Marxist Feminism) ซึ่ง การครอบครองปัจจัยในการผลิตจะบดบัง

---

[50] อ่านเพิ่มเติมที่ Welker, 2006

[51] Schodt, 2002 p.37

[52] Kinsella, 2000 p.113

[53] Schodt, 2002 p.37

[54] อ่านเพิ่มเติมที่มาริสา พงษ์ธนยนตกิจ, 2540; Leupp, 1997

[55] Kinsella, 2000 p.116

[56] Valenti, 2004

[57] งานวิจัยของ Mizoguchi (2005) ระบุว่า ปัจจุบันในประเทศญี่ปุ่น การ์ตูนที่นำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายและผู้ชาย ประกอบด้วยกลุ่มผู้อ่านประมาณร้อยละ 95 และผู้ผลิตทั้งหมดต่างเป็นผู้หญิง

[58] การ์ตูนญี่ปุ่นที่นำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างผู้หญิงและผู้หญิง หรือ ยูริ (YURI) นั้น ยังมีข้อถกเถียงกันมากว่า กลุ่มผู้ผลิตและผู้บริโภคเป็นผู้ชายหรือหญิงรักหญิง

ความรู้ของชนชั้นอื่น จนทำให้เกิดความเข้าใจว่า วิถีความรู้ของชนชั้นเจ้าของปัจจัยการผลิตเป็นวิถีความรู้ที่ถูกต้องและเป็นสัจธรรมหนึ่งเดียวในสังคมที่ต้องยอมรับเชื่อถือ[59] ภาษาทำหน้าที่สร้าง "ความจริง" ผ่านระบบสัญลักษณ์ ทำให้ผู้รับสารเกิดความหมายร่วม ซึ่งเป็นผลมาจากความคิดหรือจินตนาการที่มีอยู่ในภาษาหรือสัญลักษณ์นั้น สิ่งที่ผู้รับสารรับมาจึง เป็นความจริงอันเกิดจากการหล่อหลอมเอาความหมายที่ถูกกำหนดขึ้นมาเป็น "ความจริง"[60] ดังนั้น การ์ตูนญี่ปุ่นที่นำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายและผู้หญิงซึ่งถูกผลิตโดยผู้ชาย จึงทำให้ผู้ชายเป็นผู้ที่มีอำนาจในการนำเสนอความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับเพศสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายและผู้หญิงว่าจะต้องมีรูปแบบเช่นใด เช่นเดียวกับ Pornography[61]

ในสายตาของพวกสตรีนิยม Pornography มิได้หมายความถึงสื่อที่แสดงให้เห็นถึง อวัยวะเพศหญิงหรือการร่วมเพศตามที่เข้าใจกันโดยทั่วไปแต่ประการใด หากแต่หมายถึงการทำลายสถานภาพ และเกียรติภูมิของผู้หญิงซึ่งถูกลดระดับให้กลายเป็นแค่วัตถุที่พร้อมจะตอบสนองความรุนแรงที่ปรากฏออกมาในรูปแบบต่างๆ[62] ดังเช่น ภาพของนิตยสารฮัสต์เลอร์ (Hustler) ในค.ศ.1977 แสดงให้เห็นผู้หญิงที่ถูกจับใส่ลงไปในที่บดเนื้อ เหลือแต่สองขาโผล่ออกมา การแสดงออกในลักษณะดังกล่าวนี้ก็ถือว่าเป็น Pornography ที่จะนำไปสู่การกระตุ้นทางเพศได้[63]

Pornography คือภาพของผู้หญิงในรูปแบบที่ผู้ชายต้องการเห็นในฐานะวัตถุทางเพศ[64] เพื่อกระตุ้นความต้องการของผู้ชาย[65] สะท้อนเจตคติและความปรารถนาของผู้ชายที่มีต่อเรื่องเพศ[66] เป็นการกดขี่ทั้งระดับการเมืองและปัจเจก[67] รวมทั้งผลิตซ้ำโครงสร้างอำนาจทางเพศสภาพแบบชายเป็นใหญ่ หรือปิตาธิปไตย และเรียกสิ่งนั้นว่า "ความเป็นจริง" (The truth about sex)[68] เช่นเดียวกับที่อันเดรีย ดอร์คิน (Andrea Dworkin) เรียก Pornography ว่าเป็น "การฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ผู้หญิง" (Genocide against women)[69] ความรู้ความเข้าใจในเรื่องเพศสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายและผู้หญิง ทำให้ผู้ชายที่บริโภค Pornography นั้นไม่ได้คิดเป็นเพียงแค่การจินตนาการเท่านั้น หากแต่นำไปสู่การปฏิบัติต่อผู้หญิงในโลกแห่งความเป็นจริงให้เหมือนผู้หญิงที่อยู่ใน Pornography[70] เช่น การใช้ความรุนแรงในรูปแบบต่างๆ การข่มขืน ตลอดจนความรู้ความเข้าใจว่าเพศสัมพันธ์คือการถึงจุดสุดยอดของผู้ชายในตัวของผู้หญิงที่ตกเป็นเบี้ยล่างเท่านั้น[71]

---

[59] ไชยันต์ ไชยพร, 2546 หน้า 88

[60] นครินทร์ เมฆไตรรัตน์ และบุศรินทร์ โตสุขุมวงศ์, 2539 หน้า 132

[61] ผู้ศึกษาใช้คำว่า "Pornography" ทับศัพท์แทน เนื่องจากนิยามคำว่า "สื่อลามกอนาจาร" ในภาษาไทยนั้นมีความหมายรวมถึง "Obscenity" และ "Nude" ขณะเดียวกันสิ่งที่อุจาดหรือลามกอนาจารของเอเชียนั้น คือ การกระทำของบุคคลในพื้นที่ซึ่งไม่เหมาะสมหรือต้องห้าม ไม่ใช่คุณลักษณะอย่างหนึ่งอย่างใดที่เกี่ยวข้องกับภาพ, เสียง, หรือวัสดุอุปกรณ์ใดๆ อ่านเพิ่มเติมที่ นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2548

[62] ธเนศ วงศ์ยานนาวา, 2529 – 2530 หน้า 167-168; MacKinnon, 1992 p.299-300; McElroy, 2006 p.6

[63] ธเนศ วงศ์ยานนาวา, 2529 – 2530 หน้า 167-168

[64] MacKinnon, 1992 p.297-300

[65] Cowie, 1993 p.132

[66] Cowie, 1992 p.132; นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2547 หน้า 168

[67] McElroy, 2006 p.2

[68] MacKinnon, 1992 p.297-300; สุธรรม ธรรมรงค์วิทย์, 2546 หน้า 250

[69] McElroy, 2006 p.3

[70] MacKinnon, 1992 p.301

[71] ชลิดาภรณ์ ส่งสัมพันธ์, 2531 หน้า 174-175; MacKinnon, 1992 p.304