สำนึกในความเป็นเรื่องแต่งในสามเรื่องสั้นร่วมสมัยของไทย

เสาวณิต จุลวงศ์*

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งหมายที่จะศึกษาเรื่องสั้นร่วมสมัยของไทยสามเรื่อง คือ "มือที่มองไม่เห็น" ของอัญชัน "ภารกิจ" ของวรรณะ กวี และ "เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า" ของปราบดา หยุ่น เพื่อแสดงให้เห็นแนวคิดและวิธีการนำเสนอสำนึกในความเป็นเรื่องแต่งในวรรณกรรมไทยร่วมสมัย สำนึกในความเป็นเรื่องแต่งทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างโลกของเรื่องแต่งกับโลกความเป็นจริงภายนอกสั่นคลอน กล่าวคือ "วรรณกรรม" ในฐานะ "เรื่องแต่ง" ไม่อาจกล่าวอ้างถึงความเป็น "ภาพแทน" (representation) ของโลกความเป็นจริงอย่างภววิสัยได้อีกต่อไป ทั้งยังมิได้มีพันธกิจในการนำเสนอภาพแทนความจริงของโลกภายนอกอีกด้วย เรื่องสั้นทั้งสามเรื่องเตือนให้ผู้อ่านตระหนักว่าโลกภายในของวรรณกรรมเป็นพื้นที่ที่เกิดจากการประกอบสร้างของผู้แต่งซึ่งก็ตกอยู่ในข้อจำกัดของกรอบ "ภาษาการประพันธ์" เช่นกัน

---

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

Self-Consciousness of Fictionality in Three Contemporary Thai Short Stories

Saowanit Chunlawong

Abstract

This article explores the theme of self-consciousness of fictionality as represented in three Thai short stories: "Mue Thi Mong Mai Hen" (The Invisible Hand) by Anchan, "Pharakij" (The Burden) by Wanna Kawee, and "Het Karn Kam Sam Lao" (The Never Ending Situation) by Prabda Yoon.

Self-consciousness of fictionality has a dynamic affect on the relationship between the fictional and the real. Fiction can neither be proclaimed as an objective representation of the real, nor can it be expected to perform this task of representation. These three short stories alert readers to the fictional world as a space constructed by the author within the language of poetics.

ความนำ

คติหลังสมัยใหม่ในวงวรรณกรรมมีประเด็นสำคัญประการหนึ่งคือการเข้าร่วมวงถกเถียงปัญหาวิกฤตการนำเสนอภาพแทน (the crisis of representation) ซึ่งกล่าวได้ว่ามีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับขบวนการสมัยใหม่ทางวรรณกรรม และเกี่ยวข้องอย่างสำคัญกับขบวนการวรรณกรรมแบบสัจนิยม ดังที่เลียวตาร์ด์นักทฤษฎีหลังสมัยใหม่ชี้ว่าการจัดแบ่งกลุ่มขบวนการทางศิลปะมีความสัมพันธ์อย่างยิ่งกับความคิดเรื่องการเสนอภาพแทนและความเป็นจริง (Lyotard, 1984, pp.71-82)

นักเขียนกลุ่มสัจนิยม (realism) เชื่อในการนำ "ความจริง" (truth) มาเสนอซ้ำ (re-presentation) ในงานศิลปะและวรรณกรรมได้อย่างตรงไปตรงมาโดยปราศจากอคติ แนวการประพันธ์วรรณกรรมสัจนิยมจึงมุ่งที่ความเป็นกลางในการนำเสนอ

กลวิธีที่นักเขียนใช้คือการใช้ผู้เล่าแบบรู้แจ้ง การใช้มุมมองในการเล่าแบบเดียวเป็นนัยถึงความเป็นกลาง ความอยู่ภายนอก ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องหรือมีส่วนได้ส่วนเสียกับเรื่องที่นำมาเล่า ทำให้รู้สึกว่าเรื่องที่เล่าเป็นไปเช่นนั้นโดยสภาพเหตุการณ์และสภาวะแวดล้อมโดยที่ผู้แต่งทำหน้าที่เพียงถ่ายทอดเรื่องราวที่เกิดขึ้น เช่น นวนิยายของกุสตาฟ โฟลแบรต์ โอโนเร เดอ บัลซัก ฟีโอดอร์ ดอสโตเยฟสกี เป็นต้น

ส่วนนักเขียนกลุ่มคติสมัยใหม่ (modernism) ไม่เห็นด้วยกับแนวคิดดังกล่าว แต่เห็นว่า "ความจริง" ขึ้นอยู่กับมุมมองของปัจเจกบุคคลแต่ละคนที่มีแง่มุมในการมองสิ่งที่เกิดขึ้นแตกต่างกัน ด้วยแนวคิดเช่นนี้ทำให้นักเขียนพัฒนากลวิธีการประพันธ์ที่แตกต่างไปจากกลุ่มสัจนิยมเพื่อสื่อถึงความหลากหลายของ "ความจริง" โดยให้ความสำคัญแก่รูปแบบและกลวิธีในการนำเสนอ เช่นการให้ความสำคัญในเรื่องมุมมองผู้เล่า นักเขียนมักใช้มุมมองผู้เล่าบุรุษที่หนึ่ง และ/หรือมีการใช้มุมมองหลายมุมมองในการเล่าเรื่อง การเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึก การเล่าเรื่องที่ไม่ปะติดปะต่อกัน การเขียนอัตโนมัติ หรือการใช้รูปแบบต่างๆ มาประกอบการเล่าเรื่อง แสดงให้เห็นว่าสถานะของผู้เล่าและรูปแบบการนำเสนอมีความสำคัญต่อเรื่องที่ถูกนำมาเล่า เป็นการให้ความสำคัญและแสดงถึงอัตวิสัยที่ส่งผลต่อการรับรู้ความจริง และความจริงแปรผันไปตามมุมมองและรูปแบบที่นำเสนอสิ่งนั้น เช่น นวนิยายของเวอร์จิเนีย วูล์ฟ วิลเลียม โฟล์กเนอร์ เจมส์ จอยซ์ เป็นต้น

นักเขียนกลุ่มคติหลังสมัยใหม่ (postmodernism) สืบทอดทรรศนะต่อปัญหาการนำเสนอภาพแทนของนักเขียนกลุ่มคติสมัยใหม่ แต่ขณะที่คติสมัยใหม่นำเสนอความจริงที่มิได้เป็นภาววิสัยและมิได้มีเพียงหนึ่งเดียว คติหลังสมัยใหม่เน้นว่าปัญหาของการนำเสนอความจริงอยู่ที่ "สื่อกลาง" (medium) ซึ่งในเชิงของวรรณกรรมก็คือตัวภาษาและกระบวนการแต่งนั่นเอง เพราะเมื่อใดที่ความจริงถูกนำเสนอผ่านสื่อกลาง (คือภาษาและกระบวนการแต่ง) ความจริงย่อมถูก "จัดการ" โดยการตีความและถ่ายทอดโดยสื่อกลางที่เลือก ทำให้ความจริงบิดเบือนไป และสิ่งที่สำคัญคือ *ความไม่ตระหนักในเรื่องดังกล่าว* นักเขียนหลังสมัยใหม่จึงมุ่งก่อให้เกิดความตระหนักถึงสิ่งเหล่านี้โดยใช้รูปแบบการประพันธ์ที่สะท้อนความเป็นเรื่องแต่งของตน (self-reflexive) หรือแสดงความสำนึกรู้ตน (self-conscious) ในฐานะเป็นเรื่องแต่งที่เกิดจากการสร้างสรรค์ในกรอบกฎเกณฑ์ของ "ภาษาการประพันธ์"

แพรทริเชีย วอห์ (Waugh, 1993) กล่าวถึงสำนึกในความเป็นเรื่องแต่งว่าเป็นการสำนึกและตระหนักถึงเรื่องแต่งในฐานะโครงสร้างทางภาษา วรรณกรรมสมัยใหม่เองก็มีความสำนึกในความเป็นเรื่องแต่งเช่นกัน แต่โดยเน้นกลวิธีหรือศิลปะในการสร้างตัวบท เช่น ผู้เล่า โครงเรื่อง การลำดับเหตุการณ์ เพื่อสำแดงองค์ประกอบภายในของวรรณกรรมให้ปรากฏ ลักษณะเช่นนี้ก็ยังใช้อยู่ในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ แต่วรรณกรรมหลังสมัยใหม่ต่างออกไปที่หันมาเปิดเผยหรือแสดงความเป็นเรื่องแต่ง (fictionality) ให้ปรากฏ โดยเปิดเผยให้เห็นว่าวรรณกรรมเป็นเรื่องแต่งที่ประกอบขึ้นจากความเป็นจริงภายนอก ประกอบกับขนบจารีตทางวรรณกรรม โครงสร้างของภาษา และตัวบทที่มีมาก่อน เป็นการนำเสนอสถานะของวรรณกรรมในฐานะเครื่องมือในการเสนอสารและเป็นประดิษฐกรรม (artifact) ดังนั้นในมุมมองของคติหลังสมัยใหม่ ตัววรรณกรรมนั้นเองคือเป้าหมายของการวิพากษ์วิจารณ์

การแสดงสำนึกในความเป็นเรื่องแต่งเป็นการโน้มนำคนอ่านให้หันมาสนใจและรู้สึกถึงกระบวนการสร้างวรรณกรรมเรื่องนั้น ในวรรณกรรมสมัยใหม่ สำนึกในความเป็นเรื่องแต่งแสดงออกด้วยการเล่นกับกลวิธีหรือศิลปะการประพันธ์ ทำให้คนอ่านจดจ่ออยู่กับกลวิธีการประพันธ์เพื่อสามารถเข้าใจความหมายที่เกิดจากการเล่นกับกลวิธีนั้นๆ ต่างกับในวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ซึ่งเน้นให้เกิดความตระหนักว่าวรรณกรรมไม่เป็นอิสระ แต่ถูกสร้างและกำหนดด้วย "ภาษา" ไม่ว่าจะหมายถึงภาษาในฐานะถ้อยคำหรือภาษาในฐานะรูปแบบและกลวิธีของการแต่งเรื่อง การสะท้อนตนเองของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่จึงแสดงออกในรูปของการระมัดระวังต่อภาษาต่อกระบวนการแต่งเรื่อง และต่อความเป็นเรื่องแต่ง

รูปแบบสำคัญของการแสดงความตระหนักรู้ถึงความเป็นเรื่องแต่งคืองานเขียนประเภท*เรื่องแต่งที่ว่าด้วยการแต่งเรื่อง* หรือ metafiction* *เรื่องแต่งที่ว่าด้วยการแต่งเรื่อง*แสดงบทบาทในการมองสำรวจตนเองเพื่อแสดงให้เห็นขนบการประพันธ์ที่มี

---

* metafiction หมายถึง เรื่องแต่งเกี่ยวกับเรื่องแต่ง กล่าวโดยเฉพาะเจาะจงลงไปก็คือ เรื่องแต่งที่วิพากษ์วิจารณ์สถานะความเป็นเรื่องแต่งของตนเองอย่างเปิดเผย หากกล่าวในความหมายที่เบาลง งานเขียนสมัยใหม่ที่กล่าวถึงนักเขียนประสบปัญหาในการประพันธ์งานของตนก็อาจเรียกว่ามีลักษณะแบบ metafiction ได้หากมีการถกกันถึงธรรมชาติของเรื่องแต่ง อย่างไรก็ตาม โดยทั่วไป คำ metafiction ใช้กับงานเขียนที่ให้ความสำคัญแก่สำนึกในความเป็นเรื่องแต่งของตน (Baldick, 1991, p. 133)

มาแต่เดิมและมีส่วนในการกำหนดแนวทางและกระบวนการสร้างเรื่อง โดยใช้น้ำเสียง ลีลาหรือท่าทีแบบหลังสมัยใหม่ คือมองการแต่งเรื่องเป็นการเล่น (play) และเป็นเกม (game) อย่างหนึ่ง ผู้แต่งจะสร้างโลกของการเล่นขึ้นแล้วตีแผ่ถึงกฎกติกาที่นักเขียน "เล่น" อยู่ เพื่อที่จะเปิดเผยความไม่สัมพันธ์กันระหว่างเรื่องแต่งกับความเป็นจริง

ในวงวรรณกรรมไทยในอดีต ความเหลื่อมซ้อนกันระหว่างวรรณกรรมกับโลกความเป็นจริงมิได้เป็นประเด็นสำคัญ กวีผู้ประพันธ์เปิดเผยอย่างชัดแจ้งว่าเรื่องที่แต่งเป็น "นิยาย" จึงเป็นที่ยอมรับและเข้าใจอยู่แล้วว่าเรื่องเล่าเหล่านั้นเป็น "เรื่องแต่ง" ที่มิได้เป็นเรื่องจริง เราอาจเห็นร่องรอยความคิดนี้ได้จากความในวรรณกรรมไทยโบราณหลายเรื่อง[๒] ผู้อ่านผู้ฟังจึงมิได้เชื่อมโยงเรื่องราวเหล่านั้นเข้ากับโลกความเป็นจริงของพวกเขา คือมิได้ทึกทักว่านั่นเป็นเรื่องจริงหรือ "สะท้อน" ความเป็นจริง

ปัญหาความเหลื่อมซ้อนกันระหว่างโลกของวรรณกรรมกับโลกความเป็นจริงเป็นไปได้ว่าเริ่มเกิดขึ้นเมื่อนักประพันธ์ไทยเริ่มเขียนเรื่องด้วยขนบสัจนิยม ทำให้เรื่องที่แต่งขึ้นดูราวกับเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นจริง เช่น การใช้ฉากสถานที่จริง การสร้างตัวละครเลียนแบบมนุษย์ในโลกความเป็นจริง การสร้างปมปัญหาความขัดแย้งที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวในชีวิตประจำวัน เป็นต้น ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือความขัดแย้งกรณีการแต่งเรื่อง "สนุกนึกนิ์"[๓] และกระแสการวิจารณ์นวนิยายเรื่อง*ละครแห่งชีวิต*[๔] อย่างไรก็ตาม เมื่อสังคมไทยคุ้นเคยกับขนบการประพันธ์แบบสัจนิยมมากขึ้น

---

[๒] ตัวอย่างจากวรรณกรรมสมัยอยุธยา เช่น สมุทรโฆษคำฉันท์ช่วงต้นมีความตอนหนึ่งว่า "จะตั้งตำนาน ตำเนียรพิสดาร" (กรมศิลปากร, ๒๕๓๐, น.๑๒๔) และเสือโคคำฉันท์มีความตอนหนึ่งว่า "ขอแถลงลำแดงกิจยุบล กลนิติสายสาร โดยในสุภาษิตบรรหาร" (กรมศิลปากร, ๒๕๓๐, น.๓๒๒) ในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ เช่น รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ ๑ มีความกล่าวว่า "ภูธรดำริดำรัสจัดจองทำนองนุก ไตรตายุคนิทาน ตำนานเนื่องเรื่องรามเกียรติ์" (กรมศิลปากร, ๒๕๔๐, น.๒) และพระอภัยมณีมีความกล่าวว่า "แต่ปางหลังยังมีกรุงกษัตริย์ สมมุติวงศ์ทรงนามท้าวสุทัศน์" (สุนทรภู่, ๒๕๑๗, น.๑)

[๓] สนุกนึกนิ์เป็นผลงานประพันธ์ของกรมหลวงพิชิตปรีชากร มีกลวิธีการนำเสนอเลียนแบบนวนิยายหรือเรื่องสั้นของตะวันตก มีความเหมือนจริง ฉากของเรื่องคือวัดบวรนิเวศฯ ในเวลาร่วมสมัยกับการประพันธ์ ตัวละครในเรื่องคือพระภิกษุสี่รูปที่บวชจำพรรษาอยู่ที่วัดแห่งนั้น เนื้อเรื่องเริ่มต้นที่การสนทนากันระหว่างพระทั้งสี่รูปถึงสิ่งที่จะทำหลังจากสึกแล้ว เรื่องสนุกนึกนิ์แต่งไม่จบ เนื่องจากสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาปวเรศวริยาลงกรณ สมเด็จพระสังฆราชทรงเข้าพระทัยว่าเป็นเรื่องทำให้เสื่อมเสีย จึงทรงร้องไปยังพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทำให้ผู้ประพันธ์ยุติการแต่งเรื่องสนุกนึกนิ์ไว้เพียงเท่านั้น

[๔] ดู พิเชฐ แสงทอง (๒๕๔๗)

วรรณกรรมสัจนิยมก็ได้รับการยอมรับและยกย่องเป็นศิลปะที่มีคุณค่าและมีพันธกิจสำคัญในการ "สะท้อนสังคม"

การถกเถียงถึงความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องแต่งกับโลกความเป็นจริงปรากฏขึ้นใหม่เมื่อกระแสคติหลังสมัยใหม่เข้ามามีอิทธิพลต่อนักเขียนไทย แต่ในครั้งนี้เป็นการปฏิเสธความสัมพันธ์ในลักษณะการ "สะท้อนภาพ" อย่างตรงไปตรงมาระหว่างวรรณกรรมกับโลกความเป็นจริงแบบสัจนิยม และเสนอว่าวรรณกรรมมี "ภาษา" คือขนบและกระบวนการประพันธ์เป็นปัจจัยหนึ่งส่งผลให้เรื่องราวและภาพที่ปรากฏในเรื่องเป็นสิ่งที่ "ถูกสร้าง" และดำเนินไปด้วยตรรกะภายในตัวเรื่องนั้นเอง ซึ่งทำให้เรื่องแต่งมิได้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับโลกความเป็นจริงภายนอก

วรรณกรรมไทยร่วมสมัยหลายเรื่องนำเสนอแนวคิดดังกล่าวผ่านรูปแบบของ *เรื่องแต่งที่ว่าด้วยการแต่งเรื่อง* ซึ่งแสดงสำนึกในความเป็นเรื่องแต่งให้ปรากฏเด่นชัด บทความนี้จึงมุ่งหมายที่จะศึกษาเรื่องสั้นร่วมสมัยของไทยสามเรื่อง คือ "มือที่มองไม่เห็น" ของอัญชัน "ภารกิจ" ของวรรณะ กวี และ "เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า" ของปราบดา หยุ่น เพื่อแสดงให้เห็นแนวคิดและวิธีการนำเสนอ "ความเป็นเรื่องแต่ง" และ "สำนึกในความเป็นเรื่องแต่ง" ในวรรณกรรมไทยร่วมสมัย

สิทธิอำนาจและความไร้สิทธิอำนาจใน "มือที่มองไม่เห็น"

"มือที่มองไม่เห็น" เป็นผลงานของอัญชัน ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๙ ในรวมเรื่องสั้นชุด *มือที่มองไม่เห็น* เรื่องสั้นเรื่องนี้มีความน่าสนใจตรงที่ผู้แต่งเปิดเผยให้เห็นกระบวนการสร้างเรื่องในส่วนของการสร้างตัวละคร โดยนำเสนอภาวะของตัวละครที่อยู่ในกระบวนการ "ลบทิ้ง" และ "สร้างใหม่" เพื่อให้ได้ตัวละครที่มีบุคลิกลักษณะที่นักเขียนต้องการ

การเปิดเผยกระบวนการสร้างตัวละครปรากฏผ่านภาวะของตัวละครเอกที่เปลี่ยนแปรไปมาทำให้เห็นว่าตัวละครคือสิ่งประดิษฐ์สร้างตามอำเภอใจของผู้แต่ง โลกของเรื่องแต่งที่ปรากฏอยู่ในหน้าหนังสือจึงเป็นโลกที่อยู่ภายใต้สิทธิอำนาจของผู้แต่งซึ่งสร้างโลกใหม่ทับอยู่บนโลกที่เคยสร้างขึ้นและลบทิ้งเพื่อสร้างขึ้นมาใหม่ โดยที่ตัวละครไม่มีสิทธิและอำนาจในการเรียกร้องและต่อรอง

เนื้อเรื่องของ "มือที่มองไม่เห็น" บอกเล่าถึงประสบการณ์ของเดชในเช้าวันเสาร์ซึ่งเขาพาภรรยาไปห้างสรรพสินค้า ขณะที่รอภรรยา เขาพบว่าสภาพห้างสรรพสินค้ารอบตัวเขาเปลี่ยนแปรไปจากเดิมอย่างเหลือเชื่อ รวมถึงภรรยาและลูก ๆ ของเขาก็เปลี่ยนไปด้วย สุดท้ายที่เปลี่ยนแปลงคือความมีตัวตนของเขาเอง เขากลายเป็น "คนหนึ่ง" ในอีกหลายคนที่ถูกสร้างขึ้นมาแทนที่เขา ก่อนที่ตัวตนของเขาจะถูกแทนที่โดย "เดช" อีกคนหนึ่งในที่สุด

เดชคนแรกซึ่งปรากฏขึ้นในตอนต้นเรื่องเป็นตัวละครเอก มีรูปร่างลักษณะเป็น "ชายหนุ่มใหญ่ ผิวสองสี ร่างสันทัด" (อัญชัน, ๒๕๔๒, น.๒๐) มีภรรยาชื่อธิดา พร้อมลูกสองคน ลูกสาวคนโต และลูกชายคนเล็ก หลังจากที่เดชพบว่าห้างสรรพสินค้าเปลี่ยนสภาพไปอย่างเหลือเชื่อ ภรรยาของเขาก็เปลี่ยนตัวตนเป็นหญิงสาวคนใหม่ที่ชื่อนิดา ซึ่งแตกต่างกับคนเดิมทั้งอุปนิสัยใจคอ รสนิยม และความสูง และเขาก็พบว่าตัวเขาเองมีชื่อใหม่ว่าเดชา แต่เพียงชั่วขับรถกลับบ้าน ภรรยาของเขาเปลี่ยนตัวตนไปอีก เป็นผู้หญิงที่อ่อนโยนงดงามชื่อธรธิดา และเดชเปลี่ยนตัวตนอีกครั้งเป็นชายหนุ่มที่ชื่ออรรคเดช ลูกสองคนของเขาก็เปลี่ยนไปด้วย "ทั้งคู่ยังมีหูตาจมูกปากที่คงเป็นใบหน้าเดิมของตัวเองก็จริงอยู่ แต่ทว่าวัยของสองพี่น้องกลับถูกสับเปลี่ยนกัน ตัวของเด็กหญิงรุ่งพี่สาวคนโต อยู่ในร่างป้อม ๆ ของเด็กอายุ ๖ ขวบ คราวนี้รุ่งกลับกลายไปเป็นน้องสาวของเรืองแทน ขณะที่ตัวตนของเด็กชายเรืองน้องชายคนเล็ก อยู่ในร่างที่เริ่มชะลูดของเด็กอายุ ๑๑ ขวบ เรืองกลับกลายเป็นพี่ชายไปเสียแล้ว" (อัญชัน, ๒๕๔๒, น.๓๗) หลังจากที่เดชหนีออกมาจากบ้านหลังงามที่เขาคิดว่าไม่ใช่ของเขา เขากลับพบว่ากำลังวิ่งหนีออกมาจากซอยบ้านของตัวเอง เมื่อเขาเดินกลับเข้าซอยไปอีกครั้ง บ้านหลังเดิมของเขา ธิดาภรรยาของเขา และลูกสองคนของเขายังคงมีสภาพเหมือนเมื่อเริ่มต้นเรื่องเมื่อเช้าวันเสาร์ เพียงแต่ 'เดช' ผู้เป็นเจ้าของบ้าน เป็นสามีและพ่อมิใช่เขาอีกต่อไป หากแต่เป็นชายผู้ "มีรูปร่างสูงใหญ่ล่ำสันและกำยำ ผิวคล้ำคล้ำเครื่องหน้าคมเข้ม" (อัญชัน, ๒๕๔๒, น.๔๔) เดชคนแรกกลายเป็น "คนอื่น" ยืนอยู่ที่หน้าบ้านซึ่งเคยเป็นของเขา และยืนอยู่หน้าเดชคนใหม่ผู้ซึ่งยืนอยู่ในตำแหน่งที่เขาเคยยืนอยู่

ภาพที่เห็นเตือนให้เขาตระหนักว่าเหตุการณ์นี้เกิดขึ้นมาแล้วครั้งหนึ่ง หากแต่ในครั้งนั้นเขาคือ "ตัวจริง" และผู้ชายอีกคนที่เขาไม่รู้จักคือคนที่ถูกลบทิ้ง แต่ในครั้ง

นี้เขาคือคนที่ถูกลบทิ้ง และชายคนใหม่ผู้ที่ครอบครองตัวตนและชีวิตของเขาทั้งหมด คือ "ตัวจริง" ซึ่งมีชื่อว่าเดชเช่นเดียวกัน

ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนี้สื่อนัยถึงกระบวนการ "ลบทิ้ง" และ "สร้างใหม่" ของ "ผู้แต่ง" ซึ่งเป็นผู้สร้างเรื่องราวและตัวละครต่างๆ ขึ้นมาในระหว่างกระบวนการแต่งเรื่อง เรื่องแต่งหนึ่งเรื่องก่อนที่จะสำเร็จลงได้ต้องผ่านกระบวนการ "สร้าง" และ "ลบทิ้ง" และ "สร้างใหม่" อยู่ตลอดเวลาจนกว่า "ผู้แต่ง" จะพอใจ โดยมิได้ขึ้นกับเหตุผลใดๆ นอกจาก "ความเหมาะสม" ดังที่เดชได้กลายเป็นเดชา อรรคเดช และในที่สุดถูกแทนที่โดยเดชคนใหม่เพราะบุคลิกและหน้าตาของชายผู้นี้ "มีภาษีกว่าเขาหลายเท่านัก ราวกับว่าได้ถูกแต่งเติมเสริมปั้นขึ้นมาเพื่อให้สมบูรณ์และลงตัวขึ้นสำหรับสถานะและตำแหน่งของการเป็นตัวตนที่ถาวรของเดช" (อัญชัน, ๒๕๔๒, น.๔๔) และตัวละครไม่จำเป็นต้องเข้าใจหรือรับรู้ถึงเหตุผลที่ตัวตนของเขาต้องเปลี่ยนไป

> ขณะนี้เขาสิ้นเนื้อประดาตัวจากทุกสิ่งในชีวิตที่มีอยู่โดยชอบธรรม ทั้งรูปธรรมและนามธรรม ตัวเขากลายเป็นเพียงเงาที่เคลื่อนไหวไปมาได้ แต่ไม่มีตัวตนของมันเอง และพร้อมที่จะอันตรธานพรีบลงไปได้เหมือนดังเงามืดยามกลางคืนที่กระทบถูกแสงอาทิตย์ ขณะนี้เขารู้สึกไม่กล้าแม้แต่จะเรียกตัวเองว่าเดชอีกต่อไป
>
> เขาถูกมือลึกลับนั้นปลดออกจากฐานะทุกฐานะ ไม่ว่าจะเป็นฐานะสามี ฐานะบิดา และแม้แต่ฐานะการเป็นตัวตนของเดชตามสิทธิผู้ถือบัตรประชาชนภายใต้นามนั้น เขาถูกชายผิวเข้มผู้มารับทอดความเป็นตัวตนของเดชแทนเขา ปล้นเอาไปหมด แม้แต่ความรักความผูกพันจากลูกเมีย
>
> (อัญชัน, ๒๕๔๒, น.๔๕)

"มือที่มองไม่เห็น" แสดงให้เห็นถึงอำนาจในการ "ลบทิ้ง" และ "สร้างใหม่" ในเรื่องแต่งว่าอยู่ในมือของ "ผู้แต่ง" ตัวละครตกอยู่ในภาวะที่มิได้มีสิทธิอำนาจและอิสระเหนือตนเอง ความเป็นไปในชีวิตของตัวละครก็มิได้ดำเนินไปตามเหตุและผลของกฎกติกาในโลกความเป็นจริงที่เป็นที่รับรู้และปลูกฝังกันมา ภาวะของตัวละครล้วนขึ้นอยู่กับอำเภอใจของ "ผู้แต่ง" ในฐานะผู้ทรงสิทธิอำนาจสูงสุดในการแต่งเรื่อง ซึ่งใช้อำนาจตามกฎกติกาของการประพันธ์

เนื้อเรื่องย้ำสถานะและสิทธิอำนาจของผู้แต่งด้วยการที่เดชตระหนักถึงความเป็นตัวละครที่ไร้อำนาจของเขา ความสำนึกรู้ตน (self-consciousness) ทำให้เขาสามารถคิดใคร่ครวญถึงสิ่งที่เกิดขึ้นกับตัวเขา และสรุปได้ว่าสิ่งที่เกิดขึ้นนั้นเกิดจาก "มือลึกลับที่มองไม่เห็น" ที่ "สามารถละเมิดขอบเขตของเหตุผลเข้ามารื้อถอนชีวิตของเขาได้ ราวกับเป็นมือของพระเจ้า ผู้มีอำนาจสูงสุดเหนือทุกสภาวะ" (อัญชัน, ๒๕๔๒, น.๒๕, ๓๘) และ "ซ้ำร้ายที่สุดก็คือ เขาได้แต่ยืนทำตาปริบๆ อยู่ข้างเดียว เพราะเขามีแต่มือเปล่าที่ไม่อาจสู้รบตบมือและต่อต้านแข็งขืนอำนาจของมันได้แม้แต่เสี้ยวกระผีก" (อัญชัน, ๒๕๔๒, น.๓๕) หลังจากที่เดชคนเก่าบอกเล่าเรื่องราวของเขาให้เดชคนใหม่ฟัง เดชคนใหม่ก็ได้ตระหนักถึงความเป็นตัวละครของตัวเขาเอง "เราก็เป็นแค่ตัวตนอยู่ในตัวหนังสือที่มีใครสักคนแต่งเติมเสริมต่อชีวิตเราขึ้นมาให้ดีร้ายแบบไหนก็ได้ แล้วแต่เขาจะสมมุติอุปโลกน์ของเขาไป" และตระหนักว่า ความไม่แน่นอนเกิดขึ้นกับตัวละครในหนังสือได้ง่ายๆ "สมมุติว่าถ้าขณะนี้เขากำลังเขียนเรื่องของเราอยู่ เขานึกจะขีดฆ่าตัวพ่อออกไปจากเรื่อง แล้วเอาคนใหม่มาใส่แทนตัวพ่อเขาก็มีสิทธิ์จะทำได้ทั้งนั้น" (อัญชัน, ๒๕๔๒, น.๕๑) ตัวละครในเรื่องแต่งจึงมีสถานะเป็นสิ่งที่ "ถูกสร้าง" ขึ้นเท่านั้น

นอกจากเนื้อเรื่องแล้ว อัญชันยังแสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงของตัวละครจากกลวิธีการเล่าเรื่องด้วย โดยการเปลี่ยนมุมมองในการเล่าเรื่อง ในเรื่องอัญชันใช้การเล่าเรื่องด้วยผู้เล่าบุคคลที่สาม (third person) ที่เล่าผ่านมุมมองของเดชคนแรกซึ่งรับรู้ความเปลี่ยนแปลงต่างๆ ที่เกิดขึ้นกับตัวเขา แต่ในท้ายเรื่อง อัญชันย้ายมุมมองในการเล่าเรื่องไปอยู่ตัวละครเดชคนใหม่ซึ่งเป็นเสมือนตัวละครที่ผู้แต่ง "เลือก" แล้ว การเปลี่ยนมุมมองการเล่าเรื่องของอัญชันจากเดชคนแรกมาเป็นมุมมองของเดชคนสุดท้ายทำให้เห็นถึงภาวะการเกิดขึ้นและดำรงอยู่ของตัวละครที่อยู่ในกำมือของผู้แต่ง ภาวะนั้นไม่จริงแท้ ไม่แน่นอน และพร้อมที่จะถูกทำให้หายไป แม้ว่าเจ้าตัวจะพยายามยึดยื้อไว้ก็ตาม

ในตอนต้นเรื่อง อัญชันใช้บุคคลที่สามเล่าเรื่องผ่านมุมมองของเดชคนแรกที่กำลังเผชิญกับความปรวนแปรของตัวตนของตนเอง การใช้มุมมองการรับรู้ของเดชทำให้ตัวละครเดชคนแรกมี "ตัวตน" มีภาวะคงที่และแน่นอน ภาวะรอบตัวเขาเท่านั้นที่เปลี่ยนแปลงไป และแม้ว่าชื่อเสียงเรียงนามของเขาจะเปลี่ยนไป เขาก็ยังคงรู้ตัวเอง

ว่าเขาเป็นใคร เคยมีชีวิตเป็นมาอย่างไร และรับรู้ได้ว่าชีวิตของเขากำลังเปลี่ยนแปลงไป "เขาต้องจำไว้โดยไม่ให้หลงลืมเป็นเด็ดขาดว่า ขณะนี้เขากลายเป็นคนชื่อเดชาไปแล้ว [...] แต่เขาก็ยังพออุ่นใจได้บ้างว่า ไม่ว่าเขาจะกลายเป็นตัวตนผู้ใดไปหากตัดสินกันจากชื่อ อย่างน้อยเขาก็ยังรู้สึกเป็นตัวของเขาเองอยู่ตลอดเวลา ด้วยจิตสำนึกของคนคนเดิมไม่เปลี่ยนแปลง" และ "เขาจะต้องพยายามแยกแยะให้ได้ว่า ชีวิตส่วนที่ผ่านมาของเขาทั้งหมดที่นับก่อนหน้าจากวันนี้คือความจริง หรือว่าชีวิตเฉพาะส่วนที่กำลังดำเนินอยู่ภายในวันนี้คือความเป็นจริงกันแน่ มันต้องมีส่วนใดส่วนหนึ่งที่ไม่ใช่ความจริง" (อัญชัน, ๒๕๔๒, น.๒๘-๒๙)

การเล่าเรื่องผ่านมุมมองของเดชคนแรกยังทำให้ผู้อ่านตระหนักถึงความมีตัวตนของตัวละครตัวนี้ในฐานะของ "พวกเรา" เนื่องจากผู้อ่านร่วมรับรู้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นไปพร้อมกับเขา จากมุมมองของเขา ประสบการณ์ของเดชจึงเป็นประสบการณ์ที่ผู้อ่านมีส่วนร่วมไปด้วยพร้อมกัน

เดชคนเดิมสิ้นสุดภาวะการมีตัวตนของเขาลง เมื่อเขาได้พบกับเดชคนใหม่ที่ถูกเลือกแล้ว การเล่าเรื่องในตอนนี้ "อัญชัน" เปลี่ยนมุมมองในการเล่าเรื่องเป็นการเล่าผ่านมุมมองของเดชคนใหม่ ณ จุดเดียวกับตอนต้นเรื่องซึ่งเดชคนเดิมได้ผ่านเหตุการณ์เดียวกันมาแล้ว คือตอนเช้าของวันเสาร์ซึ่งเขาและภรรยากำลังเตรียมตัวไปซื้อของ เขาได้พบกับเดชคนเก่าในฐานะชายแปลกหน้ามาปรากฏตัวที่หน้าบ้านของเขา ถามถึงลูกสองคนของเขาและฝากหนังสือการ์ตูนให้

ต้นเรื่อง	ท้ายเรื่อง
"ว่าไงครับ มีธุระอะไรก็ว่ามา" เดชส่งเสียงถามห้วนๆ ผ่านช่องโปร่งของประตู สายตาของเดชแสดงความไม่ไว้ใจออกมาอย่างโจ่งแจ้ง เมื่อสัมผัสถึงความผิดปกติที่ไม่ชอบมาพากลในพฤติการณ์ของชายผู้นั้น [...]	"ว่าไง มีธุระอะไรหรือครับ?" เขา ในนามของเดชคนใหม่ เริ่มขมวดคิ้ว จ้องมองชายแปลกหน้าผู้เคยเป็นคนชื่อเดช หากขณะนี้กลับมายืนซบพิงประตูอยู่นอกรั้วอย่างคนสิ้นแรงด้วยความสงสัย

ต้นเรื่อง	ท้ายเรื่อง
แต่แล้วในที่สุด เดชก็แลเห็นว่าชายผู้นั้นค่อย ๆ เผยอริมฝีปากที่สั่นอย่างบังคับไม่อยู่เปิดออกพูดอย่างยากเย็น "คุณ...คุณชื่อเดช..." เขาถามขึ้นอย่างแหบแห้ง เดชพยักหน้ารับ รอฟังต่อไปเพื่อหาจังหวะรวบรัดตัดความ "ได้โปรดเถอะ ถ้าอย่างนั้น ช่วยตอบผมได้ไหมว่า รุ่ง...เรือง...ยังอยู่ทั้งสองคนหรือเปล่า" [...] คำถามของชายผู้นั้นสร้างความงุนงงให้กับเดชอยู่นานจนหาคำพูดโต้กลับไปไม่ถูก ดูเถิด อยู่ ๆ ก็มีชายผู้ที่เขาไม่เคยรู้จักหน้าค่าตา เข้ามาถามว่า ลูกทั้งสองของเขายังมีชีวิตดีอยู่หรือเปล่า มิหนำซ้ำหมอนั่นยังยืนกรานขันแข็ง เพื่อให้เขาเบาใจเสียด้วยว่าเขาไม่ได้ยืนสนทนาอยู่กับคนวิกลจริต แต่สายตาทุรนทุรายคู่นั้นทำให้เดชต้องพยักหน้าตอบรับทั้งที่เขาชักเริ่มโมโหตัวเองขึ้นมาครามครันที่มัวแต่ต่อความยาวสาวความยืดอยู่กับหมอนี่ (อัญชัน, ๒๕๔๒, น.๑๕-๑๖)	"คุณ...คุณครับ" ชายผู้ยืนนอกรั้วพยายามเปล่งคำพูดออกมาทีละคำอย่างกระท่อนกระแท่น แต่ก็กลับหยุดลงกลางคัน เดชสังเกตว่าหน้าของชายผิวสองสีผู้นั้นขาวซีดไปทุกที จนแทบไม่มีสีเลือด มือที่เกาะกุมประตูเริ่มลื่นหลุดตก และทำท่าจะทรงตัวไว้ไม่อยู่ ความตกใจทำให้เดชรีบจับตัวลูกชายบนบ่าวางลงกับพื้นแล้วรีบเปิดประตูก้าวออกไปคว้าแขนชายผิวสองสีผู้นั้นไว้ได้ทันท่วงที [...] เดชค่อย ๆ พยุงชายผู้นั้นครึ่งเดินครึ่งประคองมานั่งพักบนม้าหินริมรั้วที่ตั้งอยู่ใกล้ ๆ ระหว่างที่เดชยังตรึกตรองอาการของชายผู้นั้นไม่ตกว่า เขาเพียงแต่เป็นลมหน้ามืดไป หรือว่าอาจจะเป็นอะไรที่หนักกว่านั้น [...] (อัญชัน, ๒๕๔๒, น.๔๕-๔๖)

จะเห็นว่ามุมมองของการเล่าเรื่องเปลี่ยนจากเดชคนเดิมมาสู่เดชอีกคนหนึ่ง การแปรเปลี่ยนมุมมองมาอยู่ที่เดชคนใหม่เป็นสัญญาณว่าเดชคนใหม่มีตัวตนขึ้นมาแทนที่เดชคนเก่า และในสถานะของเดชคนเก่า คือครอบครองชีวิต ความคิด ความรู้สึก ครอบครัว และอื่น ๆ ที่เป็นของเดชคนเก่าทั้งหมด ภาวะรับรู้ความมีตัวตนของ "เดช" กลายมาอยู่ที่เดชคนสุดท้ายแทนเดชคนแรกที่หลงเหลือตัวตนเป็นคนอื่นที่ยืน

อยู่นอกรั้วบ้าน ในขณะนั้นเอง เดชคนสุดท้ายจึงได้กลายเป็น "เดชตัวจริง" ในขณะเดียวกัน ผู้อ่านก็รับรู้การแปรเปลี่ยนมุมมองที่เกิดขึ้น และตระหนักว่าเดชคนเดิมเริ่มหมดบทบาทในฐานะตัวละครเอกเนื่องจากเรื่องมิได้มีเขาเป็นศูนย์กลาง หรือ "focus" อยู่ที่เขาอีกต่อไป

กล่าวได้ว่าใน "มือที่มองไม่เห็น" อัญชันนำเสนอภาวะของเรื่องแต่งที่ไม่เคยปรากฏในสายตาผู้อ่านให้ปรากฏ แสดงให้เห็นว่าเรื่องแต่งเป็นสัมฤทธิผลที่เกิดจากสิ่งที่ถูกสร้างและถูกลบทิ้ง โดยเสนอสิ่งที่ถูกลบทิ้งให้ปรากฏ คือไม่เพียงแสดงให้เห็นปรากฏการณ์การลบทิ้งและสร้างใหม่ที่เกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลาในกระบวนการแต่งเรื่องของนักเขียน แต่ยังทำให้สิ่งที่ถูกลบทิ้งปรากฏและมีตัวตนขึ้นด้วยการทำให้เดชคนแรกยังคงรู้สึกสำนึกถึงความมีตัวตนของตนเองและแปรเปลี่ยนจนมาเป็นเดชคนใหม่ โดยที่ผู้อ่านจะพบว่าในท้ายที่สุด "เดช" ในความรับรู้ของผู้อ่านในท้ายเรื่อง คือ "เดช" คนเดิม มิใช่คนใหม่ และด้วยกลวิธีนี้ "มือที่มองไม่เห็น" ทำให้ผู้อ่านตระหนักถึงสิ่งที่ "หายไป" จากเรื่อง "ปรากฏ" ขึ้นมาในสายตาและการรับรู้ของผู้อ่าน

ในขณะที่ "มือที่มองไม่เห็น" แสดงให้เห็นภาวะโลกของเรื่องแต่งเป็นโลกของจินตนาการที่แปรปรวนและพร้อมที่จะเปลี่ยนแปลงตามตรรกะของกระบวนการแต่งที่ผู้แต่งใช้ในการแต่งเรื่องแต่ละเรื่อง เรื่องสั้น "ภารกิจ" ที่จะกล่าวถึงต่อไปได้เตือนให้ผู้อ่านตระหนักถึงความเป็นเรื่องแต่งผ่านการเล่าถึงมุมมองผู้เล่าในการนำเสนอตัวละคร

ภารกิจของนักเขียนใน "ภารกิจ"

"ภารกิจ" เป็นผลงานของวรรณะ กวี ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๕๔๓ เนื้อเรื่องของ "ภารกิจ" เป็นเรื่องเล่าของนักเขียนคนหนึ่งที่เล่าถึงตนเองที่กำลังแต่งเรื่องซึ่งมีนักตกปลาเป็นตัวละคร เนื้อหาของเรื่องแสดงถึงกระบวนการแต่งในความคิดคำนึงของนักเขียน ทำให้ผู้อ่านตระหนักถึงความเป็นเรื่องแต่งและผลอันเกิดจากกลวิธีแต่งเรื่องซึ่งได้กระตุ้นให้เกิดการตั้งคำถามและการตระหนักถึงบทบาทหน้าที่ของนักเขียนในการแต่งเรื่อง

ในการเตือนให้ผู้อ่านตระหนักถึงความเป็นเรื่องแต่ง วรรณะ กวี ให้นักเขียนเปิดเผยความคิดหรือแนวทางในการแต่งเรื่องของเขา อย่างไรก็ดี ความคิดหรือแนวทางการแต่งของนักเขียนดูจะมีความขัดแย้งกันอยู่ในการยึดถือหรือปฏิเสธแนวการแต่งเรื่องแบบสัจนิยม

ในช่วงแรกนักเขียนซึ่งเป็นผู้เล่าเรื่องประกาศปฏิเสธขนบนิยมและทฤษฎีการประพันธ์แนวต่าง ๆ และทำเสมือนพยายามให้ภาพตัวละครนักตกปลาที่เขาต้องการสร้างปรากฏขึ้นเองจากความรู้สึกนึกคิดอันบริสุทธิ์ ปราศจากการปรุงแต่งของกรอบความคิดหรือทฤษฎีการประพันธ์ใด ๆ ดังที่เขาเล่าว่าในขณะที่ทำงาน เขาไม่ได้คำนึงถึงสิ่งเหล่านั้นนอกจากตัวละครของเขา "ข้าพเจ้าอ่านทฤษฎีมานักต่อนัก แต่เวลาลงมือเขียนเรื่องสั้นแต่ละเรื่องทีไรสมองกลับว่างเปล่าโหวงเหวง ทฤษฎีหายลับเข้ากลีบเมฆ สิ่งที่มีอยู่จริงเป็นเพียงความรู้สึกนึกคิดที่มีต่อตัวละครของข้าพเจ้า เป็นเพียงการวางระยะห่างของสายตาที่เฝ้ามองดูตัวละคร" (วรรณะ กวี, ๒๕๔๔, น.๔๙) วิธีการสร้างตัวละครที่ "ข้าพเจ้า" ประกาศนี้มีนัยปฏิเสธการแต่งเรื่องตามแนวสัจนิยมจากการที่ "ข้าพเจ้า" ระบุถึงแนวทางการสร้างตัวละครจากสภาวการณ์เฉพาะ คือการนั่งตกปลา โดยไม่เกี่ยวข้องกับสภาวะแวดล้อมหรือภูมิหลังของตัวละครซึ่งจะส่งอิทธิพลต่อบุคลิกภาพหรือพฤติกรรมของเขาตามแนวสัจนิยม "ไม่ว่าเขาจะมีอาชีพส่วนตัวอะไร แต่เวลานี้เขาเป็นเพียงนักตกปลาในสายตาของข้าพเจ้า เขาได้ละทิ้งหน้าที่การงานทุกอย่างจนหมดสิ้น อย่างน้อยก็ช่วงระยะเวลาที่เขานั่งอยู่ที่บ่อตกปลา ภารกิจเดียวที่มีความหมายต่อเขาคือการตกปลา" (วรรณะ กวี, ๒๕๔๔, น.๕๐)

อย่างไรก็ตาม ต่อมานักเขียนกลับประกาศที่จะใช้แนวการแต่งแบบสัจนิยมจากการที่ "ข้าพเจ้า" ยืนยันคุณค่าความสำคัญของมุมมองผู้เล่าในการนำเสนอตัวละครอย่างเป็นภววิสัย (objective) ดังที่ "ข้าพเจ้า" แสดงความคิดเห็นว่าผู้เล่าที่นำเสนอเรื่องอย่างเป็นกลางได้คือผู้เล่าที่เป็นผู้สังเกตการณ์ ด้วยความคิดดังกล่าวเขาจึงแสดงให้เห็นว่าเขากำลังสังเกตการณ์พฤติกรรมของนักตกปลาและถ่ายทอดเฉพาะสิ่งที่เขาเห็น โดยไม่คาดเดา ไม่ล่วงล้ำเข้าไปในอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร และไม่ตัดสินประเมินค่า เสมือนว่าตัวละครนักตกปลาไม่ขึ้นกับผู้แต่ง หากแต่เป็นวัตถุ (object) ที่ตั้งอยู่รอให้นักเขียนเข้าไปพิจารณาและถ่ายทอดสู่ผู้อ่าน ดังเขากล่าวว่าสามารถนำเสนอตัวละครได้เพียงภาพที่มาจากจุดที่เขามองดูตัวละคร การบรรยาย

ตัวละครจากระยะไกลในช่วงแรกทำให้เห็นการที่นักเขียนพรรณนาแต่ภาพร่างของนักตกปลา "ข้าพเจ้าเฝ้ามองตัวละครในเรื่องสั้นของข้าพเจ้าอยู่อย่างสนใจ เขาอยู่ไกลสายตามากจนไม่สามารถบรรยายรูปพรรณสัณฐานได้ จากจุดที่เขานั่งอยู่ ข้าพเจ้ามองเห็นแค่เสื้อสีขาวแขนยาว และเห็นหมวกคลุมศีรษะและบังใบหน้าไว้ราวกับภาพจิตรกรรม เป็นภาพระยะไกลของชายคนหนึ่งที่กำลังนั่งตกปลา" (วรรณะ กวี, ๒๕๔๔, น.๔๓) เมื่อเลื่อนเข้ามาใกล้นักเขียนก็สามารถบอกเล่ารายละเอียดเกี่ยวกับตัวละครของเขาได้มากขึ้น "ข้าพเจ้าเดินเข้าไปใกล้คนตกปลาคนนั้นมากขึ้น เริ่มมองเห็นย่ามสีแดงใบหนึ่ง มีหนังสือเล่มหนึ่งโผล่ออกมา" (วรรณะ กวี, ๒๕๔๔, น.๔๕)

ความขัดแย้งเกิดขึ้นซ้อนอีกชั้น เมื่อสุดท้ายความคิดของนักเขียนแสดงให้เห็นว่าเป็นไปไม่ได้ที่จะนำเสนอตัวละครอย่างเป็นภววิสัย ดังที่ "ข้าพเจ้า" ยอมรับว่ามุมมองการเล่าเรื่องมีผลให้เรื่องที่เล่าไม่เป็นกลาง "สิ่งที่มีอยู่จริงเป็นเพียงความรู้สึกนึกคิดที่มีต่อตัวละครของข้าพเจ้า เป็นเพียงการวางระยะห่างของสายตาที่เฝ้ามองดูตัวละคร กระทั่งบางทีเข้าไปชิดมากเสียจนดวงตาของข้าพเจ้าเข้าไปอยู่ในดวงตาของตัวละครจนแยกกันไม่ออก เมื่อนั้นข้าพเจ้าก็จะทำหน้าที่ของนักเขียนบกพร่องไป เมื่อวางระยะห่างไม่ได้ เรื่องก็จะเอนเอียงจนกระทั่งกลายเป็นการเขียนคำร้องทุกข์แทนตัวละคร" (วรรณะ กวี, ๒๕๔๔, น.๔๙)

นอกจากมุมมองการเล่าเรื่องแล้ว "ภารกิจ" ยังเปิดเผยให้เห็นว่าเรื่องราวและภาพตัวละครในวรรณกรรมเป็นสิ่งประกอบสร้างบนพื้นฐานของความสมเหตุสมผลตามตรรกะของผู้แต่ง มิใช่การจำลองแบบความเป็นจริงมาทั้งหมด ดังที่ "ข้าพเจ้า" เล่าถึง "ภารกิจ" ของนักเขียนว่าเป็นการประกอบสร้างเรื่องราวต่างๆ ขึ้นจากวัตถุดิบต่างๆ จากประสบการณ์ชีวิต "ภารกิจของข้าพเจ้าเป็นเช่นนี้เอง วันทั้งวันเที่ยวเฝ้ามองคนนั้นคนนี้แล้วยัดความคิด ความรู้สึก และเรื่องราวที่ตัวเองคิดว่าเหมาะสมกับตัวละครอย่างเขาเข้าไปบรรจุเป็นเรื่องราวในชีวิตอย่างแยกไม่ออกว่ามันคือเรื่องจริงหรือเรื่องลวง" (วรรณะ กวี, ๒๕๔๔, น.๔๔) ตรรกะของผู้แต่งนั้นเองจึงประกอบสร้างตัวละครขึ้นมา ดังที่ "ข้าพเจ้า" จับคู่สภาพร่างกายของนักตกปลาเข้ากับประสบการณ์การตกปลา "...เส้นผมสีขาวที่โผล่พ้นหมวก ท่อนแขนเหี่ยวย่นแต่มีกำลัง เส้นเอ็นปูดโปนเขียวเข้มเกร็งเห็นชัด เพิ่งแน่ใจว่าเขาเป็นนักตกปลาที่มีประสบการณ์" (วรรณะ กวี, ๒๕๔๔, น.๔๘) และการทำแผลอย่างชำนาญกับอาชีพ

แพทย์/พยาบาล "ชายตกปลาถอดเบ็ดพลาด เลือดไหลซิบๆ ที่นิ้วชี้ เขาหยิบสำลีในย่ามมาพันไว้และปิดเทปกาวขำนาญ คงเคยทำแผลมาแล้วนักต่อนัก หรือเขาอาจมีอาชีพเป็นหมอหรือบุรุษพยาบาล ข้าพเจ้าสามารถคาดเดารายละเอียดของตัวละครได้มีเหตุมีผลมากขึ้น" (วรรณะ กวี, ๒๕๔๔, น.๕๐)

แม้ว่านักเขียนจะอธิบายว่าตนเอง "คาดเดา" ตัวละครอย่างมีเหตุมีผล แต่หากมองในมุมกลับกัน แท้ที่จริงแล้ว นักเขียนไม่ได้คาดเดา แต่สร้างตัวละคร ความสมเหตุผลเกิดจากประสบการณ์ที่นักเขียนเรียนรู้มาจากโลกความเป็นจริง สั่งสมเป็นระบบตรรกะในการสร้างความเหมือนจริงและสมเหตุผลให้เรื่องราวและตัวละครอย่างไรก็ตาม วรรณะ กวี ก็เตือนให้ผู้อ่านตระหนักถึงความไม่สมเหตุผลของนักเขียนที่แฝงอยู่ด้วยในการหยิบยื่นข้อสรุปหรือการประเมินค่าให้แก่ตัวละครเช่นกันเมื่อนักเขียนสะกิดใจเกี่ยวกับการประเมินค่าของตน "เมื่อเขยิบเข้าไปใกล้จึงรู้ว่าตัวละครของข้าพเจ้าเป็นคนชอบอ่านหนังสือ เอ๊ะ...นี่ข้าพเจ้าเป็นคนสรุปเอาเองหรือเปล่า" (วรรณะ กวี, ๒๕๔๔, น.๔๕) ภาพตัวละครที่นักเขียนสร้างขึ้นจึงมิใช่การเลียนแบบอย่างเป็นภววิสัย แต่มีอัตวิสัยและกระบวนการแต่งเรื่องของนักเขียนเป็นส่วนกำหนดเรื่องราวที่แต่งขึ้น

นอกจากนี้ วรรณะ กวี ยังซ้อนกลการเปิดเผยกระบวนการแต่งเรื่องของ "ข้าพเจ้า" ซึ่งอ้างตัวว่าเป็นผู้แต่งเรื่องราวของนักตกปลา โดยการสร้างเหตุการณ์พลิกผันในท้ายเรื่อง คือตัวละครนักตกปลาปล่อยปลาที่ตกได้ไป "เสียงน้ำถูกกระทบอย่างแรง เพียงปล่อยใจให้คิดอะไรชั่วขณะก็พลาดโอกาสดูเหตุการณ์ที่น่าตื่นตาทำไมมันรวดเร็วอย่างกับฟ้าแลบ แผล่บเดียวหายไปแล้ว เจ้าปลายักษ์ ตัวละครที่บ้าที่สุดของข้าพเจ้าได้ปล่อยปลาตัวนั้นไป" (วรรณะ กวี, ๒๕๔๔, น.๕๒) การที่นักตกปลาปล่อยปลาไปโดยที่นักเขียนไม่รู้ตัวแสดงให้เห็นว่าตัวละครนักตกปลามิได้อยู่ในอาณัติของนักเขียน หากแต่อยู่ในอาณัติของผู้อื่นซึ่งควบคุมการสร้างตัวละครนักเขียนและนักตกปลา

> ข้าพเจ้าเริ่มเดือดดาลอยู่ในใจ ความหิวทำให้อารมณ์แปรปรวน ความรู้สึกที่มีต่อตัวละครเริ่มผิดเพี้ยน ข้าพเจ้าเริ่มรู้สึกอิจฉาตัวละครอย่างไม่มีปี่มีขลุ่ย [...] ถ้าตัวละครของข้าพเจ้ากำลังอยู่อย่างมีความสุขถึงขีดสุด แต่ข้าพเจ้ากลับอยู่อย่างทุกข์สาหัส

เขาจะยังมีอะไรชวนให้น่ายกย่องได้อีก นอกเสียจากเขากำลังเป็นตัวละครร้ายในเรื่องสั้นของข้าพเจ้า ...

ให้ตายเถอะ...เขาทำให้ข้าพเจ้ารู้สึกเหมือนกำลังถูกตีหัว ข้าพเจ้าลุกพรวดขึ้นทันที โดยไม่รีรอ ข้าพเจ้ารีบตรงไปร้านข้าวแกง เดินจ้ำอ้าว ๆ ปล่อยให้ตัวละครของข้าพเจ้ามีอิสระที่จะทำอะไรตามใจชอบไปเพียงลำพัง

(วรรณะ กวี, ๒๕๔๔, น.๕๒-๕๓)

ความเดือดดาลของนักเขียนเปิดเผยให้เห็นว่านักเขียนมิได้มีอำนาจในการกำหนดความเป็นไปของเรื่อง อำนาจในการควบคุมกำหนดความเป็นไปในเรื่อง*เป็นของ* "ผู้แต่ง" ตัวจริงซึ่งอยู่นอกตัวบท ทำให้นักเขียนตระหนักขึ้นได้ว่าเขาเองก็เป็นตัวละครตัวหนึ่ง และประกาศให้ผู้อ่านทราบอย่างชัดแจ้งว่าเขาเป็นตัวละครของเรื่องสั้นเรื่องนี้เช่นเดียวกับชายตกปลา ทำหน้าที่เป็นผู้เล่าเรื่องราวของชายตกปลาซึ่งเป็นตัวละครของเขา "เขาคือตัวละครของข้าพเจ้า แน่นอนว่าเรื่องสั้นเรื่องนี้มีตัวละครคือข้าพเจ้าซึ่งเป็นผู้เล่าเรื่องกับชายนั่งตกปลาผู้เป็นบุรุษที่สาม" (วรรณะ กวี, ๒๕๔๔, น.๔๕) ซึ่งทำให้ผู้อ่านตระหนักถึงสถานะ "ผู้เล่าแบบผู้ประพันธ์" ของ "ข้าพเจ้า" ชัดเจนขึ้นด้วย

การที่ "ข้าพเจ้า" ซึ่งเป็น "นักเขียนผู้เล่า" ยอมรับว่าตัวเองก็เป็น "ตัวละคร" ตัวหนึ่งนี้ เป็นการเปิดเผยความเป็นเรื่องแต่งของวรรณกรรมโดยทั่วไปที่เล่าเรื่องโดยใช้ผู้เล่าแบบรู้แจ้งหรือแบบเสมือนผู้ประพันธ์ ทำให้เรื่องที่เล่าดำเนินไปเสมือนว่าไม่ถูกกำกับ เรื่องสั้น "ภารกิจ" ชี้ให้เห็นว่าการใช้ผู้เล่า ไม่ว่าเป็นตัวละครในเรื่อง หรือเป็นผู้รู้แจ้งที่อยู่นอกเรื่องราวที่เล่า ล้วนเป็น "กลวิธี" ของนักเขียนที่ใช้ในการนำเสนอเรื่องให้สัมฤทธิ์ผลไปในทิศทางที่ต้องการ ความตระหนักรู้ตนของตัวละครนักเขียนส่งสารถึงผู้อ่านให้ระมัดระวังต่อเรื่องเล่าและเสียงของผู้เล่าที่กำกับความรับรู้ของผู้อ่าน โดยเฉพาะเรื่องเล่าที่นำเสนอโดยผู้เล่าแบบผู้ประพันธ์ เพราะเรื่องราวเหล่านั้นมิได้เกิดขึ้นและเป็นไปเองโดยไร้ทิศทางหรือการกำกับ หากผู้อ่านรู้สึกว่าเรื่องที่อ่านเสมือนว่าเกิดขึ้นและเป็นไปเช่นนั้นเองโดยสภาวการณ์หรือโดยธรรมชาติ ผู้อ่านพึงตระหนักว่านั่นเป็นความมุ่งหมายและสัมฤทธิผลของกลวิธีการแต่งของนักเขียน

เรื่องสั้นสองเรื่องที่ผ่านมามุ่งแสดงให้เห็นว่าเรื่องราวในวรรณกรรมที่ปรากฏขึ้นในลักษณะหนึ่ง ๆ นั้นเกิดจากกลวิธีการประพันธ์ที่นักเขียนเลือกสรร วรรณกรรม

จึงมีสถานะเป็นเรื่องแต่งซึ่งมิได้นำเสนอภาพแทนความเป็นจริงอย่างเที่ยงแท้ และมิได้จำลองภาพความเป็นจริงอย่างไร้การตกแต่งประดิษฐ์สร้าง โลกในวรรณกรรมจึงเป็นโลกที่แยกต่างหากจากโลกความเป็นจริง และดำเนินและดำรงอยู่ด้วยตรรกะภายในตนเองดังที่เรื่องสั้น "เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า" ถ่ายทอดให้เห็น

ตรรกะภายในของ "เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า"

"เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า" เป็นผลงานของปราบดา หยุ่น ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๕๔๓ รวมพิมพ์อยู่ในหนังสือรวมเรื่องสั้น *ความน่าจะเป็น* ซึ่งได้รับรางวัลซีไรต์ประเภทเรื่องสั้น ปี พ.ศ. ๒๕๔๕ ผู้แต่งนำเสนอเรื่องด้วยการเล่าเรื่องของผู้เล่าบุคคลที่สามที่เล่าถึงตัวละครหลายตัวที่เกี่ยวข้องเชื่อมโยงกันเป็นทอด ๆ คือ ปอ ประกอบ เกด นพดล วิทัศน์ ก้อย และตังเก แสดงให้เห็นถึงความดำรงอยู่ของเรื่องแต่งที่อิงอาศัยตรรกะภายในตัวบทยิ่งกว่าตรรกะของโลกความเป็นจริงภายนอก เป็นการเปิดเผยให้เห็นความเป็นโลกภายในของเรื่องแต่ง

แนวคิดดังกล่าวปรากฏผ่านเนื้อเรื่องและกระบวนการเล่าเรื่องที่ผู้เล่าเล่าเรื่องโดยเปลี่ยนศูนย์กลางการเล่าเรื่องไปเรื่อย ๆ จากตัวละครตัวหนึ่งแล้วโยงไปหาตัวละครอีกตัวหนึ่งไปเรื่อย ๆ โดยที่ตัวละครเหล่านั้นมิได้มีปฏิสัมพันธ์กันหรือตกอยู่ในสถานการณ์ร่วมกัน ความเกี่ยวข้องกันของตัวละครเป็นความสัมพันธ์ที่ต่อเนื่องเป็นลูกโซ่ และการเล่าเรื่องของตัวละครแต่ละตัวมีลักษณะต่อเนื่องเป็นลูกโซ่ โดยที่ไม่มีสถานการณ์ที่เป็นปมปัญหาหรือความขัดแย้ง กล่าวคือ ผู้เล่าเริ่มเล่าถึงปอว่าเป็นน้องของประกอบ ประกอบเป็นคู่รักเก่าของเกด เกดเป็นนายจ้างที่พอใจนพดล นพดลเป็นอดีตคนขับรถของวิทัศน์ วิทัศน์เป็นผู้อุปถัมภ์ก้อย ก้อยเป็นหญิงสาวที่ตังเกเคยแอบชอบ ตังเกเป็นผู้อ่านเรื่องราวของปอจากหนังสือ

เรื่องราวของตัวละครแต่ละตัวใน "เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า" มีลักษณะเป็นภาพร่างของตัวละครที่ไม่มีรายละเอียด และเป็นสถานการณ์ ณ เวลานั้นก่อนที่ผู้เล่าจะย้ายไปเล่าถึงตัวละครอื่น ทำให้เรื่องราวของตัวละครนั้นค้างคา เช่นที่เล่าถึงประกอบว่าเป็นตำรวจจราจรกำลังทำหน้าที่อยู่กลางถนน โดยที่ยังกินข้าวไม่อิ่ม เขาเห็นเกดคู่รักเก่าของเขาผ่านมา จากนั้นผู้เล่าก็เปลี่ยนศูนย์กลางการเล่าไปที่นางเกดต่อไป โดยมิได้กล่าวถึงประกอบอีก และผู้เล่าใช้วิธีการเล่าเช่นนี้กับตัวละครทุกตัว

ขณะนี้ไฟเปลี่ยนเป็นสีแดง นายตำรวจจึงลดมือลงแล้วเดินเข้าหาทางเดินเท้า เขากวาดสายตาไปยังปริมาณพาหนะขับขี่ที่จอดออรอการปลดปล่อยอยู่เบื้องหน้า [...] หนึ่งในนั้นมีมอเตอร์ไซคล์ [ตามต้นฉบับ] สีแดงสลับม่วงเจือลายขาวอยู่หนึ่งเดียว จราจรประกอบไม่คุ้นคนขี่ในหมวกกันน็อคหลากสี แต่ผู้หญิงผมยาวที่ซ้อนท้ายอยู่ ไม่ต้องเดินเข้าไปดูใกล้ๆ ก็รู้ว่าเป็นนางเกด อายุสามสิบสองปี บ้านเดิมอยู่แถวสำโรง ขณะนี้ทำกิจการโรงพิมพ์อยู่ย่านสะพานควาย [...]

ไฟเปลี่ยนจากแดงเป็นเหลือง เป็นเขียว ถุงมือสีขาวถูกยกขึ้นโบกสะบัดอีกครั้ง พาหนะขับขี่พุ่งทะลักใส่ท้องถนน ประหนึ่งจะแข่งกันเข้าเส้นชัย นางเกดเกร็งแขนทั้งสองโอบรัดรอบเอวคนขี่ไว้แน่น [...]

(ปราบดา หยุ่น, ๒๕๔๔, น.๙๙-๑๐๐)

เรื่องสั้นเรื่องนี้จึงเกิดขึ้นจากการที่เรื่องเล่าย่อยๆ ถูกนำมาเล่าร้อยเรียงประกอบเข้าเป็นเรื่องเดียวกันแทนการเล่าเรื่องในกรอบโครงเรื่องใหญ่อย่างมีเอกภาพ การเล่าเรื่องเช่นนี้ทำให้เรื่องสั้นนี้ไม่มีตัวละครเอก ไม่มีโครงเรื่อง เป็นเรื่องเล่าที่ไม่ได้นำไปสู่จุดสุดท้ายของตัวละครว่าเป็นอย่างไร เพราะเรื่องนี้ไม่มีตัวละครใดเป็นจุดศูนย์กลางของการเล่า ตัวละครทุกตัวมีความสำคัญเท่าๆ กัน และขณะเดียวกันก็ไม่สำคัญเท่าๆ กันด้วย ลักษณะเช่นนี้ขัดกับลักษณะของเรื่องเล่าโดยทั่วไปที่มักต้องมีตัวละครเอกที่เป็นศูนย์กลางของเรื่อง และเหตุการณ์ต่างๆ ในเรื่องที่ถูกนำมาเล่าเป็นเหตุการณ์ที่เกี่ยวพันกับตัวละครศูนย์กลางนั้นในลักษณะที่เป็นปมปัญหาหรือความขัดแย้งที่ตัวละครต้องเผชิญ ซึ่งจะนำไปสู่จุดจบของเรื่องที่แสดงให้เห็นว่าตัวละครสามารถผ่านพ้นปัญหาเหล่านั้นไปได้หรือไม่ โดยเฉพาะขนบของการแต่งเรื่องสั้นที่มีตัวละครน้อย จุดสนใจของเรื่องมีเพียงประการเดียว โครงเรื่องมีการเริ่มเรื่อง การดำเนินเรื่อง ความขัดแย้ง จุดสุดยอดของเรื่อง และตอนจบ

ปราบดา หยุ่น หักล้างแนวนิยมในการแต่งเรื่องสั้นที่ผู้แต่งจะต้องเชื่อมโยงเหตุการณ์และตัวละครต่างๆ เข้าด้วยกัน อันเป็นหน้าที่ซ้ำๆ ซากๆ ในการนำเรื่องราวที่ดูสามัญธรรมดามาจัดการให้มีเค้าโครงเรื่องที่เร้าความสนใจ ใน "เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า" ปราบดา หยุ่น เล่าเรื่องของตัวละครสามัญธรรมดาโดยไม่มีจุดหักเหหรือเปลี่ยนแปลง ไม่ขยายเรื่องราวในชีวิตประจำวันขึ้นมาเป็นปมปัญหาหรือความขัดแย้งที่ตัวละครจะต้องเผชิญ เรื่องราวของตัวละครที่เล่าในเรื่องเป็นเพียงเหตุการณ์ในชีวิตประจำวันทั่วๆ ไปเท่านั้น เช่น ปอนั่งมองพี่ชายทำงาน ประกอบทำหน้าที่ตำรวจจราจร นพดลขี่จักรยานยนต์ส่งของ วิทัศน์ติดอยู่ในการจราจรขณะ

เดินทางไปพบลูกค้า ก้อยและตังเกต่างดูหนังสืออยู่ในร้านหนังสือ แม้ว่าผู้แต่งจะกล่าวถึงปัญหาของตัวละครบางตัวแต่มิได้ยกเป็นปมปัญหาหรือความขัดแย้งของเรื่อง ปัญหาเหล่านี้จึงกลายเป็นปัญหาเล็กน้อยสำหรับตัวละคร และผู้แต่งมิได้สานต่อจนจบ เช่น เกิดเบื่อหน่ายชีวิตคู่ วิทัศน์มีลูกสาวที่ใช้เงินเปลือง ก้อยหาเงินด้วยการเป็น "เด็กเก็บ" ของวิทัศน์ เป็นต้น เรื่องเล่าของตัวละครแต่ละตัวจึงค้างๆ คาๆ ไม่มีจุดจบหรือการคลี่คลายปัญหา ผู้อ่านไม่อาจรู้ต่อไปได้ว่าชีวิตคู่ของเกดจะเป็นอย่างไร วิทัศน์จะจัดการอย่างไรกับปัญหาเรื่องลูกสาว หรือเขาจะไปพบลูกค้าทันเวลาหรือไม่ ก้อยจะยุติความเป็น "เด็กเก็บ" ของวิทัศน์เมื่อใด และเพราะอะไร ปลายทางของตัวละครแต่ละตัวมิใช่จุดหมายสำคัญของเรื่องสั้นเรื่องนี้

การเล่าเรื่องตัวละครหลายตัวต่อเนื่องกันไปโดยที่ไม่มีแกนกลางที่ร้อยรวมตัวละครทั้งหลายเข้าไว้ด้วยกันนี้แสดงถึงการปฏิเสธแนวนิยมในการสร้างความเป็นเอกภาพของเรื่องเล่า โดยเฉพาะการแยกเรื่องราวของตัวละครแต่ละตัวเป็นเอกเทศและเชื่อมโยงให้ต่อเนื่องกันจากความเกี่ยวพันกันเป็นคู่ คือ ปอเกี่ยวข้องกับประกอบ ประกอบเกี่ยวข้องกับเกด เกดเกี่ยวข้องกับนพดล นพดลเกี่ยวข้องกับวิทัศน์ วิทัศน์เกี่ยวข้องกับก้อย ก้อยเกี่ยวข้องกับตังเก และตังเกเกี่ยวข้องกับปอ ลักษณะความสัมพันธ์เป็นเหมือนตัวละครยืนจับมือต่อกันไปแทนที่จะยื่นมือมาจับรวมกันตรงกลาง เอกภาพของเรื่องสั้นเรื่องนี้จึงแตกต่างกับเอกภาพของเรื่องแต่งเรื่องอื่นๆ ที่มีแกนกลาง หรือแก่นในการดำเนินเรื่องไปสู่จุดหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง แต่เอกภาพของเรื่องสั้น "เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า" เป็นเอกภาพของความร้อยเรียงต่อเนื่องกันไปเป็นวงกลมที่ไม่มีจุดเริ่มต้นและไม่มีจุดสิ้นสุด

การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครที่ร้อยเรียงต่อเนื่องเป็นวงจรเช่นนี้ส่งผลต่อการมีตัวตนของตัวละครแต่ละตัว เพราะตัวละครทั้งหมดมีตัวตนขึ้นก็เนื่องจากการอิงอาศัยการมีตัวตนของตัวละครอื่นๆ ภายในเรื่อง ตังเกถูกสร้างขึ้นให้มีตัวตนโดยผ่านการอธิบายความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับตัวละครต่างๆ ย้อนขึ้นไปถึงปอ การมีตัวตนของตังเกจึงขึ้นอยู่กับการมีตัวตนของปอ และการมีตัวตนของปอก็ขึ้นอยู่กับการมีตัวตนของตังเก วงจรความสัมพันธ์ของตัวละครในเรื่องสั้น "เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า" นี้แสดงให้เห็นการทำงานของตรรกะภายในโลกของเรื่องแต่งที่มิได้อิงอาศัยตรรกะจากโลกภายนอก บ่งชี้ภาวะความเป็นเรื่องแต่งที่ไม่สัมพันธ์กับโลกความเป็นจริงภายนอกวรรณกรรม

อย่างไรก็ตาม ในขณะที่เรื่องราวใน "เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า" ดูเหมือนจะเป็นวงจรที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกันอย่างสมบูรณ์ ผู้แต่งก็ได้จัดการให้เรื่องสั้นเรื่องนี้สำแดงความเป็นเรื่องแต่งให้ปรากฏโดยการ "ลัดวงจร"* ให้เรื่องของตัวละครทั้งหมดวนจากโลกภายนอกเข้าไปสู่โลกภายใน ทำให้โลกของตัวละครใน "เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า" กลายเป็นโลกที่วนเวียนอยู่แต่เพียง "ภายใน" และเป็นเพียง "เรื่องแต่ง" ที่มิได้มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับโลกความเป็นจริงภายนอก นั่นคือ ตัวละครตัวสุดท้ายคือตังเกสัมพันธ์กับตัวละครตัวแรกของเรื่องคือปอในฐานะผู้อ่านกับตัวละครในหนังสือแทนที่จะเป็นความสัมพันธ์ระหว่าง "คน" กับ "คน" เช่นเดียวกับตัวละครอื่นๆ และข้อความย่อหน้าสุดท้ายที่กล่าวถึงปอนี้เป็นข้อความเดียวกับที่ปรากฏในต้นเรื่องของเรื่องสั้นเรื่องนี้

> เด็กชายตังเกอ่านกลุ่มประโยคบนหน้าสุดท้ายของหนังสืออย่างตั้งอกตั้งใจ นายปอนั่งมองไฟสามสีที่สลับสับเปลี่ยนไปมาตามแนวตั้ง เดี๋ยวเขียว เดี๋ยวเหลือง เดี๋ยวแดง ตำรวจจราจรยืนส่งสัญญาณอยู่ใต้แป้นไฟ ซึ่งขณะนี้ปรากฏเป็นสีเขียว ถุงมือสีขาวจึงโบกสะบัดเป็นจังหวะให้พาหนะขับขี่เคลื่อนคล้อยไปกับเส้นถนน นายปอรู้จักตำรวจจราจรนายนี้ดี เขามีชื่อว่าประกอบ พ่อชื่อประการ แม่ชื่อสำลี มีพี่สาวชื่อวีณา น้องชายอีกหนึ่งชื่อปอ
>
> (ปราบดา หยุ่น, ๒๕๔๔, น.๑๐๘)

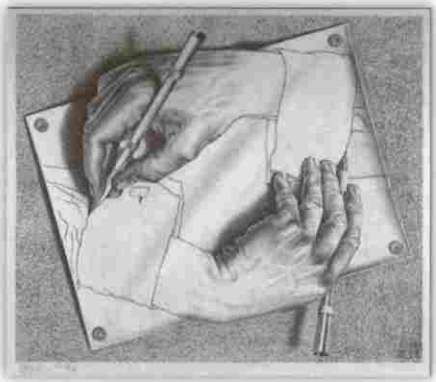
การจบเรื่องเช่นนี้ทำให้เรื่อง "เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า" วนกลับมา ณ จุดเริ่มต้นเรื่องอีกครั้ง ความเป็นโลกภายในของเรื่องจึงปรากฏจากการที่ปอกลายสถานะเป็นตัวละครในหนังสือเรื่องหนึ่งที่ตังเกอ่าน และเป็นจุดเริ่มต้นของเรื่องที่ผู้อ่านกำลังอ่าน เรื่องทั้งหมดจึงไม่เดินไปข้างหน้าแต่หมุนวนไม่สิ้นสุด

---

* เดวิด ลอดจ์ (Lodge, 1977, pp. 239-240) กล่าวถึงกลวิธีแบบ short circuit หรือ "ลัดวงจร" ว่าเป็นกลวิธีในการกระตุกให้ผู้อ่านตระหนักถึงช่องว่างระหว่างตัวบทกับโลกความเป็นจริงและไม่ถูกดูดกลืนเข้าไปในโลกของวรรณกรรม การลัดวงจรในตัวบทเกิดจากตัวบทแสดงให้เห็นระบบระเบียบที่ขัดแย้งกันระหว่างโลกของตัวบทกับโลกความเป็นจริง หรือตัวบทแสดงตัวของผู้แต่งและอำนาจของผู้แต่ง หรือแสดงการใช้ขนบกฎเกณฑ์วรรณกรรมที่เป็นข้อกำหนดในการแต่งให้ปรากฏเด่นชัดในตัวบทนั้น

กล่าวได้ว่า เรื่องสั้นนี้สร้างภาพลวงตาในเบื้องต้นให้ผู้อ่านหลงมองโลกของปอซึ่งเป็นต้นทางที่เชื่อมโยงไปสู่ตัวละครอื่น เป็นภาพจำลองของโลกความเป็นจริง แต่ในตอนท้ายเมื่อความสัมพันธ์ระหว่างตังเกกับปอปรากฏขึ้นให้เห็นว่าปอเป็นตัวละครในหนังสือ จึงเป็นการเปิดเผยสถานะของ "โลกความเป็นจริง" ในเรื่องแต่งว่าที่แท้คือโลกจำลองจากจินตนาการซึ่งวนเป็นวงจรที่ต่อเนื่องไม่รู้จบอยู่ภายในโลกของหนังสือหรือเรื่องแต่ง ลักษณะดังกล่าวคล้ายกับภาพของเอสเชอร์ (M. C. Escher)[b] ที่แสดงให้เห็นการกลายสภาพจากความลวงมาเป็นความจริง และจากความจริงไปสู่ความลวง การที่ปอกลายเป็นตัวละครในเรื่องที่ตังเกอ่าน และตังเกก็เชื่อมโยงกับปอผ่านความสัมพันธ์กับตัวละครต่าง ๆ ที่อธิบายโยงต่อกันมา ทำให้ตัวละครทั้งหมดไม่หลุดพ้นจากการอยู่ในโลกหนังสือ

Reptiles (1943)



Drawing hands (1948)

ภาพจาก http://www.mcescher.com

"เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า" ประกาศตนในฐานะเรื่องแต่งที่อิงอาศัยตรรกะภายในผ่านเรื่องเล่าที่แสดงความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันระหว่างตัวละคร ซึ่งทำให้ความ

---

[b] Maurits Cornelis Escher (1898-1972) เป็นศิลปินชาวดัตช์ ผลงานของเขาเป็นที่รู้จักจากการแสดงให้เห็นมายาในการนำเสนอภาพแทน (illusion to representation) โดยการแสดงการแปรเปลี่ยนที่ผิดปกติและเป็นไปไม่ได้ (*Encyclopædia Britannica*, 2010) ดังเช่นภาพ Reptiles และ Drawing hands แสดงการแปรเปลี่ยนเป็นวงจร จากภาพแทนในงานศิลปะที่กลายเป็นความจริงในโลกภายนอก และความจริงจากโลกภายนอกกลายเป็นภาพแทนในงานศิลปะ เสมือนหนึ่งเป็นต้นทางของกันและกัน

เป็นจินตนาการของเรื่องแต่งวนเวียนเป็นเหตุเป็นผลของกันและกัน เปิดเผยให้เห็นว่าโลกของเรื่องแต่งเป็นแต่เพียงโลกภายในที่ความหมายและการดำรงอยู่เกิดขึ้นจากระบบความสัมพันธ์ภายในเรื่องนั้นเอง และการดำรงอยู่ของโลกจินตนาการมีพื้นที่อยู่บนหน้าหนังสือ และไม่สัมพันธ์อันใดกับโลกความเป็นจริงภายนอก

บทสรุป

การแสดงสำนึกในความเป็นเรื่องแต่งเป็นลักษณะหนึ่งของวรรณกรรมหลังสมัยใหม่ที่พยายามเปิดเผยความเป็นเรื่องแต่งของงานวรรณกรรมให้ปรากฏ เพื่อเตือนให้ตระหนักถึง "ความลวง" หรือ "มายาภาพ" ที่วรรณกรรมสร้างขึ้นจากกระบวนการแต่งเรื่อง เรื่องสั้นที่นำมาศึกษาทั้งสามเรื่องแสดงสำนึกในความเป็นเรื่องแต่งในแง่มุมที่แตกต่างกัน

"มือที่มองไม่เห็น" มุ่งเน้นที่สิทธิและอำนาจของผู้แต่งในการประกอบสร้างเรื่องซึ่งไม่จำเป็นต้องอ้างอิงกฎกติกาหรือตรรกะในโลกความเป็นจริง หากแต่ขึ้นอยู่กับผู้แต่ง ส่วน "ภารกิจ" มุ่งเน้นที่บทบาทของผู้แต่งในฐานะผู้กำหนดวิธีการเล่า/นำเสนอเรื่อง ทำให้เห็นว่าเรื่องราวที่ปรากฏในความรับรู้หรือสายตาของผู้อ่านเป็นไปเช่นนั้นเกิดจากการกำหนดของผู้แต่งผ่านการใช้มุมมองในการเล่าเรื่อง สุดท้าย "เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า" ยืนยันความเป็นโลกภายในของเรื่องแต่งทำให้เห็นว่าเรื่องแต่งเป็น "ระบบปิด" และเป็นโลกที่อยู่ "ภายใน" หนังสือ เกิดขึ้นและดำรงอยู่ด้วยตรรกะภายในตนเองโดยไม่สัมพันธ์กับโลกความเป็นจริงภายนอก เรื่องแต่งจึงเป็นพื้นที่เฉพาะที่แยกออกจากโลกความเป็นจริงภายนอกของผู้อ่านอย่างไม่อาจอ้างอิงถึงได้

การแสดงสำนึกในความเป็นเรื่องแต่งทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างโลกของเรื่องแต่งกับโลกความเป็นจริงภายนอกสั่นคลอน กล่าวคือ "วรรณกรรม" ในฐานะ "เรื่องแต่ง" ไม่อาจกล่าวอ้างถึงความเป็น "ภาพแทน" (representation) ของโลกความเป็นจริงอย่างภววิสัยได้อีกต่อไป ทั้งยังมิได้มีพันธกิจในการนำเสนอภาพแทนความจริงของโลกภายนอกอีกด้วย สำนึกในความเป็นเรื่องแต่งที่เรื่องสั้นทั้งสามเรื่องนำเสนอเตือนให้ผู้อ่านตระหนักว่าโลกภายในของวรรณกรรมเป็นพื้นที่เกิดจากการประกอบสร้างของผู้แต่งซึ่งก็ตกอยู่ในข้อจำกัดของกรอบ "ภาษาการประพันธ์"

รายการอ้างอิง

ปราบดา หยุ่น. (๒๕๔๔). เหตุการณ์กรรมซ้ำเล่า. ใน *ความน่าจะเป็น* (พิมพ์ครั้งที่ ๔). ๙๗-๑๐๘. กรุงเทพฯ: สุดสัปดาห์สำนักพิมพ์.

พิเชฐ แสงทอง. (๒๕๔๗). พัฒนาการนวนิยายไทย: กรณีหม่อมเจ้าอากาศดำเกิง รพีพัฒน์. *ภาษาและหนังสือ*, ๓๕, น.๕๓-๑๓๖.

วรรณะ กวี. (๒๕๔๔). "ภารกิจ." ใน *ช่อปาริชาต ๒๐๐๑*, ๔๓-๕๓. กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า ๒๕๔๓.

ศิลปากร, กรม กองวรรณคดีประวัติศาสตร์. (๒๕๓๐). *วรรณกรรมสมัยอยุธยา เล่ม ๒*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

_____. (๒๕๔๐). *บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑* (เล่ม ๑). กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร.

สุนทรภู่. (๒๕๑๗). *พระอภัยมณี*. กรุงเทพฯ: บรรณาคาร.

อัญชัน. (๒๕๔๒). "มือที่มองไม่เห็น." ใน *มือที่มองไม่เห็น*, ๙-๕๒. กรุงเทพฯ: ภูผา.

Baldick, Chris. (1991). *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford: Oxford University Press.

Encyclopædia Britannica. (n.d.). M. C. Escher. Retrieved from December 23, 2010, http://www.britannica.com/EBchecked/topic192344/M-C-Escher

Lodge, David. (1977). *The modes of modern writing*. London: Edward Arnold.

Lyotard, Jean-François. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

M. C. Escher company B. V, The. (2010). http://www.mcescher.com

Waugh, Patricia. (1993). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. New York: Routledge.