เรื่องเล่าของตัวตนในนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ

เรื่อง *เงาสีขาว* ของแดนอรัญ แสงทอง

นายวยากร พึ่งเงิน

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2555

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository(CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

NARRATIVE OF THE SELF IN DAEN-ARAN SAENGTHONG'S AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL *NGAO SI KHAO*

Mr. Wayakon Phuengngern

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts Program in Comparative Literature

Department of Comparative Literature

Faculty of Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2012

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	เรื่องเล่าของตัวตนในนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติเรื่อง *เงาสีขาว* ของแดนอรัญ แสงทอง
โดย	นายวยากร พึ่งเงิน
สาขาวิชา	วรรณคดีเปรียบเทียบ
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ตรีศิลป์ บุญขจร

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะอักษรศาสตร์

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประพจน์ อัศววิรุฬหการ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.อนงค์นาฏ เถกิงวิทย์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ ดร.ตรีศิลป์ บุญขจร)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต จุลวงศ์)

วยากร พึ่งเงิน: เรื่องเล่าของตัวตนในนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติเรื่อง *เงาสีขาว* ของแดนอรัญ แสงทอง (NARRATIVE OF THE SELF IN DAEN-ARAN SAENGTHONG'S AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL *NGAO SI KHAO*) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: *รศ.ดร.*ตรีศิลป์ บุญขจร,177 หน้า.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากลวิธีการประพันธ์ของนวนิยายเรื่อง*เงาสีขาว*และความสัมพันธ์ระหว่างนวนิยายกับขนบนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ รวมถึงศึกษากระบวนการสร้างตัวตนผ่านเรื่องเล่าในนวนิยายเรื่องดังกล่าว

ผลการวิจัยพบว่า*เงาสีขาว*ใช้กลวิธีการเริ่มต้นอย่างซ้ำซ้อนและการลำดับเวลาให้ขาดตอนเพื่อสะท้อนตัวตนที่ยังอยู่ระหว่างกระบวนการประกอบสร้าง นวนิยายเรื่องนี้นำเสนอการเล่าเรื่องที่สับสนแปรปรวนเหมือนคนบ้าด้วยการแทรกบทพรรณนา การแสดงความเห็น และการเล่าออกนอกเรื่องเข้ามาขัดจังหวะการหวนนึกถึงอดีตของผู้เล่าอย่างต่อเนื่อง การเล่าเรื่องของคนบ้าถูกใช้เพื่อการก้าวข้ามกรอบศีลธรรมที่เป็นอุปสรรคต่อการทำความเข้าใจ ผู้เล่าหันกลับสู่การครุ่นคิดในโลกภายใน โดยเรื่องราวต่างๆ ในอดีตถูกกรองผ่านมุมมองของเขาและถูกเล่าในทางตรงและทางอ้อมแตกต่างกันไป ขณะเดียวกันผู้เล่าได้ใช้กลวิธีกระแสสำนึกและบทรำพึงในใจในการสะท้อนตัวตนภายในผ่านการถ่ายทอดประสบการณ์ต่างๆ ออกมาเป็นภาษา

การกลับมาทบทวนอดีตทำให้เขาเห็นอดีตมากกว่าที่เคยเห็น เนื่องจากเป็นการเห็นที่เชื่อมโยงกับการรู้ขณะเดียวกันการใช้มุมมองการสารภาพทำให้ผู้เล่าเห็นอดีตที่มีแต่ด้านมืดและความล้มเหลว แม้ว่าผู้เล่าหันสู่โลกภายในก็ตามแต่เขาก็จำเป็นต้องอ้างอิงอยู่กับโลกภายนอกเนื่องจากพื้นที่ทางศีลธรรมในโลกภายนอกมีความสำคัญสำหรับการระบุตัวตนของเขา นอกจากนี้ นวนิยายเชิงอัตชีวประวัติเรื่องนี้ไม่ได้ถูกผูกขาดจากเสียงเล่าของ "ฉัน" เท่านั้น แต่กลับมีเสียงอื่นแทรกเข้ามาด้วย ซึ่งเสียงอื่นนี่เองที่กลับทำให้เสียงของฉันมีความหมายหรือทำให้ผู้เล่าสามารถนิยามตัวตนของเขาได้ การกลับมาทบทวนอดีตของผู้เล่าทำให้เขาค้นพบตัวเองผ่านยอมรับชีวิตที่ผ่านมาและทำให้เสียงเล่าใน*เงาสีขาว*เงียบหายไปในท้ายที่สุด

กลวิธีการเล่าเรื่องต่างๆ ของ*เงาสีขาว*สะท้อนตัวตนที่อยู่ระหว่างกระบวนการประกอบสร้างที่ยังไม่เสร็จสิ้น และกลวิธีการเล่าเรื่องที่ซับซ้อนยังสะท้อนตัวตนที่ยอกย้อน กระจัดกระจาย และไม่เป็นหนึ่งเดียว รวมถึงสะท้อนความยากในการประกอบสร้างตัวตนผ่านเรื่องเล่าท่ามกลางข้อจำกัดทางศีลธรรม

ภาควิชา วรรณคดีเปรียบเทียบ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา วรรณคดีเปรียบเทียบ ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

ปีการศึกษา 2555

5280202122 : MAJOR COMPARATIVE LITERATURE

KEYWORDS: AUTOBIOGRAPHY/AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL/NARRATIVE AND THE SELF/CONFESSION

WAYAKON PHUENGNGERN :NARRATIVE OF THE SELF IN DAEN-ARAN SAENG THONG'S AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL *NGAO SI KHAO*.ADVISOR : ASSOC. PROF. TRISILPA BOONKHACHORN, Ph.D.,177 pp.

The purpose of this thesis is to study the narrative technique of Daen-aran Saeng thong's novel *Ngao Si Khao*, the relationship between the novel and the autobiographical novel and the process of self-constructing through the narrative of the novel.

The research shows that *Ngao Si Khao* employs the multiplication of beginning and the discontinuity of time sequences in order to reflect the 'self' during the process of constructing. The novel presents an insane and confused narration by using descriptive dialogues, comments and excursion which continuously interrupt the retrospection of the narrator's past. Madman's narration technique is used in order to destroy moral standard of values and causes it difficult to understand. The narrator also looks invert to his inner self by presenting, directly and indirectly, past events through his point of view. At the same time, the narrator uses stream of consciousness and interior monologue techniques to reflect his 'self' through past experiences.

The retrospection also allows the narrator to see the past more thoroughly than before, as the seeing was linked to a stage of perception. In the meantime, his confessionary perspective causes him to perceive only darkness and failures in the past. Even though he immersed himself in his interior world, it is still necessary to refer to the outside world because moral space in the outside world is important to identify his 'self'. In fact, this autobiographical novel does not manipulate only from the voice of "I", there is also the involvement of the other voices. These voices cause the voice of "I" to be more meaningful and able to define the 'self'. The retrospection caused the narrator to discover himself and accept past experiences until the narrator's voice of *Ngao Si Khao* is quiet.

Narrative technique of the novel *Ngao Si Khao* reflects the not-yet-finished construction process of the 'self' and reflects the complexity, the diffuseness, the paradox and the dissonance of the self. Besides, this novel reflects the difficulty of self-constructing process through the narrative under the limitation of morals.

Department : Comparative literature Student's Signature

Field of Study : Comparative literature Advisor's Signature

Academic Year : 2012

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้เกิดเป็นผลสำเร็จขึ้นได้จากความอนุเคราะห์ของผู้ที่อยู่เบื้องหลังมากมาย ผู้วิจัยขอขอบพระคุณอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ทั้งสองท่าน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุรเดช โชติอุดมพันธ์อาจารย์ที่ปรึกษาในช่วงแรก และรองศาสตราจารย์ ดร.ตรีศิลป์ บุญขจร อาจารย์ที่ปรึกษาในช่วงหลัง ซึ่งคำแนะนำและการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับอาจารย์ทั้งสองท่านล้วนมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการเขียนวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ขอขอบพระคุณอาจารย์ ดร.แพร จิตติพลังศรี ที่ได้ตั้งชื่อให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้ รวมทั้งรองศาสตราจารย์ ดร.อนงค์นาฏ เถกิงวิทย์ ประธานกรรมการและ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต จุลวงศ์ กรรมการที่มีส่วนให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น และขอขอบพระคุณเจ้าหน้าที่ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบทุกท่านที่กรุณาชี้แนะเรื่องเอกสารต่างๆ เสมอมา

ขอขอบคุณสินีนาถ เศรษฐพิศาล ที่ช่วยพิมพ์ต้นฉบับวิทยานิพนธ์เล่มนี้และกำลังใจที่ดีเสมอมา ขอบคุณพิลาวรรณ วานิชชินชัย สำหรับคำปรึกษาในเรื่องเทคนิคทางภาษามากมาย และที่สำคัญที่สุดผู้วิจัยต้องขอขอบคุณครอบครัวสำหรับทุกสิ่งทุกอย่าง

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 8

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 9

1.4 สมมติฐานของการวิจัย 9

1.5 ขอบเขตของการวิจัย 9

1.6 ขั้นตอนดำเนินการวิจัย 10

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 10

บทที่ 2 เรื่องเล่าของตัวตน: เส้นแบ่งที่พร่าเลือนของอัตชีวประวัติและนวนิยาย 11

2.1 นิยามอัตชีวประวัติ 11

2.2 นิยามนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ 13

2.3 เส้นแบ่งที่พร่าเลือนของอัตชีวประวัติและนวนิยายใน*เงาสีขาว* 16

บทที่ 3 บาดแผลของตัวตน: เรื่องเล่าของตัวตนที่ไม่มีวันสมบูรณ์ 22

3.1 เรื่องเล่าที่ยังไม่สิ้นสุดและยังไม่เริ่มต้น 23

3.2 การปรับโครงสร้างตัวบท: ขาดเป็นตอนและสวมชื่อ 29

หน้า

3.3 การลำดับเวลาและการเชื่อมโยง 34
3.4 เรื่องเล่าที่ขาดตอน 41
3.5 กาลกิริยา = ตาย: ความยอกย้อนของเวลาในคำว่า “ตาย” 47
3.6 บาดแผลของตัวบท: การถักทออดีตที่ไม่เคยเสร็จสิ้น 56

บทที่ 4 บทเพลงซิมโฟนีของฉัน: ท่วงทำนองของคนบ้า 67
4.1 ค่ำคืนที่เนิ่นนานนับนิจนิรันดร์ 67
4.2 ท่วงทำนองของคนบ้า 76
4.3 ความบ้าที่นำไปสู่ความเข้าใจตัวตน 92

บทที่ 5 เข้าไปสู่ข้างนอก/ออกไปสู่ข้างในตัวตน 101
5.1 การหันกลับสู่โลกภายใน 101
5.1.1 กรองอดีต: การผลิตซ้ำความคิดและคำพูด 101
5.1.2 โลกในกระแสสำนึก 114
5.2 การมองออกสู่โลกภายนอก 123
5.2.1 หล่อหลอมชีวิตจากเบ้าตา: การเห็น/รู้ตัวเอง 123
5.2.2 ภาพชีวิตในสายตากวีชั้นสวะ 131
5.3 แว่วเสียงความในใจ 143
5.3.1 เสียงประสานในบทเพลงซิมโฟนีของฉัน 143
5.3.2 เสียงเพรียกจากเปลวเพลิงที่เชิงตะกอน: ความบ้า ความรู้ กาลเวลา การเขียน และความตาย 154
5.3.3 เสียงเงียบ: เสียงที่ตอบรับว่า “ใช่” ต่อทุกชะตากรรม 158

หน้า

บทที่ 6 บทสรุปและข้อเสนอแนะ 167

รายการอ้างอิง 172

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 177

สารบัญภาพ

ภาพที่ หน้า

1 ความสัมพันธ์ระหว่างแกนกลางและดาวบริวาร 38

2 ระดับของเรื่องเล่า..... 152

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญของปัญหา

เงาสีขาว (2536) นวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ (autobiographical novel) ของแดนอรัญ แสงทอง เป็นนวนิยายที่ตัวเอกเป็นผู้เล่าชีวิตตนเอง ดังที่ตอนหนึ่งผู้เล่าได้รำพึงขึ้นว่า “กับสิ่งที่ฉันเรียกมันว่า ‘ตัวฉัน’ นั้น ฉันเข้าใจมันน้อยมาก” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 608) ดังนั้น เพื่อที่จะทำความเข้าใจตัวเองหรือตอบคำถามว่า “ฉันเป็นใคร?” จึงต้องให้ตัวละครเล่าย้อนกลับไปทบทวนชีวิตผ่านกรอบอัตชีวประวัติ (autobiography)

*เงาสีขาว*เป็นเรื่องราวในค่ำคืนสุดท้ายของชีวิตผู้เล่า ความรู้สึกผิดบาปหลังจากนอนกับขวัญซึ่งเป็นเพื่อนกับกังสดาลหรือแฟนเก่าของผู้เล่า ทั้งที่อิตถีซึ่งเป็นแฟนเก่าของเขาอีกคนเพิ่งตายไป ทำให้เขาตัดสินใจจะสารภาพถึงชีวิตที่ผ่านมาหรือหันกลับไป “สบตากับตัวเอง” ทั้งนี้การหวนระลึกถึงอดีตของเขานั้นเป็นเรื่องยากเพราะมันเป็นชีวิตที่ไม่น่าปรารถนาที่มีแต่ด้านมืดและความล้มเหลว แต่การกลับไปทบทวนอดีตครั้งนี้ก็เป็นการกระทำที่จำเป็นเพราะเขามองว่ามันเป็น “บททดสอบของการเป็นมนุษย์” ที่อาจมีชีวิตเป็นเดิมพัน จุดเริ่มต้นของการกลับไปทบทวนอดีตเพื่อ “สำรวจตรวจตรา พินิจพิเคราะห์ว่าอะไรทำให้แกเป็นอย่างที่แกเป็นอยู่ในเวลานี้” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 137)

ผู้เล่าหันกลับไปมองอดีตตั้งแต่ชีวิตในวัยเด็กท่ามกลางครอบครัวอันแตกแยกที่แพรกหนามแดง ที่ต่อมาได้รับการอุปการะจากแดน ชาติยาวัน และย้ายเข้าไปอยู่ในค่ายทหาร ช่วงชีวิตมัธยมที่เขา “ลอบรัก” กับนาตยา พิสุทธิ์วรคุณ น้องสาวของเพื่อนสนิทของแดน ต่อมานาตยาเกิดตั้งท้องซึ่งลงเอยด้วยการทำแท้งโดยหลังจากนั้นเธอก็ล้มป่วยตายไป ชีวิตในรั้วมหาวิทยาลัยที่แวดล้อมด้วยเพื่อนฝูงแวดวงนักคิดและศิลปินซึ่งทำให้เขารู้จักกับนาท อิศรา ที่เป็นเพื่อนผู้มีอิทธิพลต่อความคิดของเขาเป็นอย่างสูง แต่ภายหลังก็เกิดเรื่องผิดใจกัน ช่วงเวลาเดียวกันกับที่ผู้เล่ามีความรักแบบ “puppy love” กับดาเรสต์ แววจันทร์ ที่สุดท้ายลงเอยด้วยการที่เขาถูกแทง

ต่อมาผู้เล่าได้คบหากับกังสดาล สาวรัตน์ คู่รักที่ดูเหมือนจะมีความสำคัญต่อผู้เล่ามากเป็นพิเศษ แต่ภายหลังจากที่เธอเล่าบาดแผลในอดีตให้ฟัง เขาก็ตีตัวออกห่างไปหาอิตถี ภูวดล คู่รักใหม่ ก่อนที่ต่อมาอิตถีจะฆ่าตัวตายโดยมีเขาเป็นสาเหตุสำคัญ เหตุการณ์นี้กระทบกระเทือนต่อจิตใจของเขาเป็นอย่างมาก กังสดาลจึงช่วยเหลือด้วยการส่งเขาไปพักที่ต่างจังหวัดโดยให้ขวัญเพื่อนของเธอเป็นคนช่วยดูแล แต่แล้วก็ลงเอยด้วยการที่เขานอนกับขวัญ และเขาคิดว่าความสัมพันธ์ในครั้งนี้จะซ้ำรอยด้วยการทำให้ผู้หญิงที่เขาสัมพันธ์ด้วยต้องตกนรกไปเหมือนที่ผ่านมา ทั้งนี้จะเห็นว่า ผู้เล่ากลับไปสำรวจตัวตนของเขาผ่านการทบทวนความสัมพันธ์กับคนรอบข้าง โดยมุ่งเน้นไปที่ด้านมืดหรือเรื่องราวที่เขาประพฤติผิดต่อผู้อื่นเป็นสำคัญ

นอกจากการสารภาพความผิดบาปในอดีตแล้ว ผู้เล่ายังสารภาพความรู้สึกนึกคิดด้านมืดออกมา ไม่ว่าจะเป็นการเปิดเผยความรู้สึกอิจฉาที่เขามีต่อนาท อิศรา

> “ฉันอิจฉาแก ฉันยอมรับว่าฉันอิจฉาแกในตอนนั้นหรือแม้แต่ในตอนนี้ (...) ฉันไม่ควรให้เกียรติแกมากนักแม้ว่าแกจะสูงส่งกว่าฉันมากก็ตาม แม้ว่าแกจะเป็นศัตรูผู้ยิ่งใหญ่ซึ่งฉันไม่สามารถจะเอาชนะได้ก็ตาม แต่สักวันหนึ่งหรอกฉันจะฆ่าแกเสีย ฉันฆ่าได้แม้แต่พระเจ้า ฉันเป็นพระเจ้าเช่นเดียวกับที่ทุกคนเป็น ดังนั้นฉันจึงมีสิทธิที่จะฆ่าพระเจ้า”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 502)

รวมถึงการใช้น้ำเสียงและถ้อยคำก้าวร้าวรุนแรงในการวิพากษ์วิจารณ์สถาบันหลักต่างๆ ในสังคมอย่างสถาบันครอบครัว ศาสนา และการศึกษา

> “พวกพ่อแม่ครูบาอาจารย์ทั้งหลายแม่งเอาแต่สั่งสอนเราราวกับว่าพวกแม่งวิเศษเลอเลิศนักอย่างนั้นแหละ (...) และพวกแม่งก็แอบอ้างว่าปรารถนาดีต่อเราหรือไม่ก็เรียกร้องเอาบุญคุณว่าเคยเลี้ยงดูเรามา ทั้งที่ความจริงแล้วพวกแม่งเอากัน และเราเกิดมาโดยบังเอิญต่างหาก ลองไปถามแม่งดูสิว่าแม่งเอากันที่ไหนและกี่ทีแน่วะที่ทำให้เราเกิดออกมา แม่งไม่รู้หรอก แล้วไอ้โรงเรียนห่าเหวนี่มีไว้ทำไมกัน มีไว้เพื่อให้เราเผาหรือโยนระเบิดใส่อย่างนั้นหรือแม่งเป็นสถานที่จัญไรที่สุดในโลก”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 246)

> “วัดและพระไม่มีความหมายอะไรสำหรับคนอย่างแกผู้เคยซื้อถุงยางอนามัยให้เณรรุ่นตะกอบางรูปที่มักจะปลอมตัวเป็นทิดสึกใหม่ไปเที่ยวซ่องโสเภณี ผู้เคยเมากัญชาแบบดวลกันบ้องต่อบ้องกับพระหนุ่มๆ และเคยนั่งชนิดรากงอกกับเกมรัมมี่จากฟ้าสางจรดย่ำค่ำและจากย่ำค่ำจรดฟ้าสางโดยที่เพื่อนร่วมวงมีทั้งหลวงพี่และหลวงน้าและหลวงอาและหลวงลุงซึ่งบางรูปชอบนับโกงแต้มอีกด้วย และแกก็ตบท้ายด้วยคำพูดที่ว่ามีแต่คนโง่เท่านั้นที่ยังไปวัดและยังหลงไหว้พระอยู่”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 280)

ด้วยเนื้อหาที่เป็นการสารภาพด้านมืดของตัวละครที่หมิ่นเหม่ต่อประเด็นทางศีลธรรม ทำให้*เงาสีขาว*ได้รับปฏิกิริยาตอบรับในแง่ลบจากสังคมไทย โดยในปี พ.ศ. 2536 คณะกรรมการรางวัลซีไรต์ได้ถอนชื่อ*เงาสีขาว*ออกจากการเสนอชื่อ (กองบรรณาธิการ, 2551: 24)

ขณะที่*เงาสีขาว*กลับได้เสียงตอบรับที่ดีจากนักอ่านชาวตะวันตก โดยนักวิจารณ์วรรณกรรมชาวตะวันตกกลับมองเนื้อหาและการบรรยายด้วยภาษาที่ก้าวร้าวรุนแรงของ*เงาสีขาว*ในแง่สุนทรียศาสตร์ โดยจะเห็นได้จากเสียงตอบรับต่างๆ ที่ถูกนำมาแปลไว้เป็นคำโปรยบนปกของ*เงาสีขาว*ดังนี้

> “แน่นขนัดด้วยภาษาที่ร่าเริงแจ่มใสของหนุ่มสาวผู้กำลังระเริงชีวิต อุดมสมบูรณ์ไปด้วยภาษาอันมืดมนเข้มคลั่งอย่างน่าสยดสยอง มันคือบทเพลงแห่งความตายที่เต็มไปด้วยความหวั่นไหวระทึกขวัญ”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: ปกหลัง)

> “นวนิยายเรื่องนี้น่าสะพรึงกลัวดุจอสุรกาย อุดมด้วยสุ้มเสียงแห่งความโกรธเกรี้ยวอันสุดระงับสุกสกาวเจิดจรัสและทรงอานุภาพร้ายกาจเยี่ยงอสรพิษ”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: ปกหลัง)

> “การพูดอย่างเปลือยความรู้สึกในนวนิยายเรื่องนี้หลายต่อหลายครั้งก่อให้เกิดความสะเทือนใจอย่างรุนแรงและหลายต่อหลายครั้งก่อให้เกิดอารมณ์ขันเขดีพิลึก”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: ปกหลัง)

> “งานเขียนที่เต็มไปด้วยมนต์ขลังชวนให้เพ้อคลั่ง สาดกระหน่ำไม่หยุดยั้งเยี่ยงสายฝนดุดัน อำมหิต กว้างไกลและล้ำลึกสุดหยั่ง สละสลวยและไพเราะชวนหลงใหล ซึ่งทั้งหมดนี้กอปรขึ้นเป็นสุนทรีย์อันไม่รู้จบ”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: ปกหน้าด้านใน)

นอกจากนี้ นักแปลและนักวิจารณ์วรรณกรรมอย่างมาร์แซล บารัง (Marcel Barang) ได้คัดเลือกให้*เงาสีขาว*เป็นหนึ่งในนวนิยายที่ดีที่สุดของไทยในโครงการ The 20 Best Novels of Thailand และเป็นวรรณกรรมไทยเรื่องแรกและเรื่องเดียวที่ได้รับคัดเลือกและสนับสนุนให้แปลเป็นภาษาฝรั่งเศสจากศูนย์หนังสือแห่งชาติของประเทศฝรั่งเศส (Centre national du Livre) และต่อมาในปี พ.ศ. 2551 แดนอรัญได้รับเครื่องราชอิสริยาภรณ์ในลำดับชั้นเชอวาลิเยร์ ด้านศิลปะและอักษรศาสตร์ (Chevalier de l’Ordre des Arts et des Lettres) จากกระทรวงวัฒนธรรมและการสื่อสารของประเทศฝรั่งเศส และในปี พ.ศ. 2553 เขาได้รับรางวัลศิลปาธร สาขาวรรณศิลป์ (แดนอรัญ แสงทอง, 2555b: 90)

แดนอรัญ แสงทอง หรือที่นักอ่านชาวต่างชาติรู้จักกันดีในชื่อเสน่ห์ สังข์สุข (Saneh Sangsuk) มีผลงานเขียนดังนี้คือ *ผู้ถูกกระทำ* (2528) *ยามพราก* (2534) *เงาสีขาว* (2536) *อสรพิษ* (2545) *เจ้าการะเกด* (2546) *ดวงตาที่สาม* (2549) *มาตานุสติ* (2549) *ตำนานเสาไห้* (2552) *แมวผี* (2553) *วิมุตติคีตาหมายเลขหนึ่ง: อนุสาสนีย์ปาฏิหาริย์* (2555) *วิมุตติคีตาหมายเลขสอง: เดียวดายใต้ฟ้าคลั่ง* (2555) และ *อตีเตกาเล* (2556) นอกจากนี้ยังมีผลงานแปลงานวรรณกรรมต่างประเทศอีกมากมายเช่น *ฝันสีดำ* (2525) *ทุ่งดอกหญ้าถึงดวงดาว* (2525) *คนโซ* (2526) *แพลทเทอโร* (2526) *เมตามอร์โฟสิส* (2526) *คนสวน* (2525) *แล้วดวงตะวันก็ฉายแสง* (2534) *คนจมน้ำตายที่รูปหล่อที่สุดในโลก* (2534) *ยอดคนจริง* (2535) *เพชฌฆาตข้างถนน* (2551) เป็นต้น

หากมองงานเขียนทั้งหมดของแดนอรัญในภาพรวม ผู้วิจัยมองว่ากลวิธีการเล่าผ่านสรรพนามบุรุษที่ 1 เป็นวิธีที่แดนอรัญใช้ได้อย่างโดดเด่นและใช้อยู่บ่อยครั้ง นอกจากนวนิยาย*เงาสีขาว*แล้วในนวนิยาย*เจ้าการะเกด*เขาก็ให้ตัวละครเอกอย่างหลวงพ่อเทียนเล่าย้อนชีวิตตนเองตั้งแต่เกิดผ่านมุมมองของ “ข้า” “เมื่อครั้งที่ข้าเกิดจำนวนผู้คนทั้งสยามประเทศมีอยู่เพียงสี่ซ้าห้าล้านคน นั่น

เป็นสมัยพระพุทธเจ้าหลวง” (แดนอรัญ แสงทอง, 2546: 61) เช่นเดียวกับนวนิยาย*เดียวดายใต้ฟ้าคลั่ง*ที่นำประวัติของพระกีสาโคตมีเถรีมาเล่าใหม่ผ่านมุมมองสรรพนามบุรุษที่ 1 หรือ ”ดิฉัน” ของตัวละครเอง

> “ดิฉันอุ้มเวฬุวิ่งฝ่าสายฝนออกไปในถนน ดิฉันแผดร้อง ใครรู้จักหมองูที่ไหนบ้าง ช่วยบอกหน่อยเจ้าข้า ลูกดิฉันถูกงูกัด เมื่อสักครู่นี้เอง เขายังไม่ตาย”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2555a: 41)

*ส่วนนวนิยาย*มาตานุสติ*ที่เป็นเรื่องของสองแม่ลูกที่ต้องเผชิญกับเหตุการณ์น่าสยองขวัญในกลางดึกคืนหนึ่ง น่าสนใจว่าแม้นวนิยายเล่มนี้จะไม่ได้เล่าผ่านมุมมองสรรพนามบุรุษที่ 1 ของลูกสาวที่เป็นตัวละครเอกก็จริง ขณะเดียวกันผู้เล่าก็ไม่ได้เล่าผ่านมุมมองสัพพัญญู (omniscient point of view) ที่รอบรู้ทุกสิ่งในเรื่องเล่า แต่นวนิยายเล่มนี้กลับเล่าจากมุมมองจำกัดเท่าที่ตัวละครอย่างลูกสาวรู้เท่านั้น ผู้เล่าทำหน้าที่คอยติดตามบรรยายความรู้สึกนึกคิดของตัวละครตัวนี้ไปตลอดทั้งเรื่อง

> “แม่หายไปนานเหลือเกิน เด็กหญิงเหลือบดูนาฬิกาปลุกบนหัวนอน ตีสองสี่สิบนาที แม่ลงไปเมื่อสักสิบนาทีที่แล้วนี่เองทั้งที่เธอคิดว่าแม่ลงไปตั้งนานชั่วกัปกัลป์ นี่เป็นสถานการณ์อันแปลกประหลาด เต็มไปด้วยความไม่คาดหมายและน่าหวาดหวั่นพรั่นพรึง อาจเป็นความเลวร้ายที่เธอและแม่ไม่เคยพบมาก่อน”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2549: 73-74)

ตัวละครที่เป็นลูกสาวไม่ได้เป็นผู้เล่าเรื่องโดยตรงก็จริง แต่มุมมองของตัวละครตัวนี้ถูกเล่าผ่านเสียงของผู้เล่าอีกทอดหนึ่ง นอกจากนี้ หากย้อนกลับไปดูความเรียง “ฝันถึงการพเนจร” ใน*ผู้ถูกกระทำ*ก็จะเห็นว่าแดนอรัญเริ่มใช้การบรรยายผ่านความรู้สึกนึกคิดของ “ฉัน” มาตั้งแต่งานยุคแรกเริ่มที่เขาใช้นามปากกาว่า “มายา” แล้ว

> “แต่บางขณะ ในจินตนาการที่แปลกประหลาดออกไป ฉันเห็นใบหน้าของตนเองในฐานะรูปปั้นเก่าๆ มากมายไปด้วยริ้วรอย นิ่งขรึม มึนชา หากแต่มีน้ำตาหยาดซึมออกมาอยู่ตลอดเวลา”
>
> (มายา, 2528: 58)

ดูเหมือนว่าแดนอรัญจะสนใจการถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดภายในของตัวละครออกมา เขาจึงเลือกใช้การเล่าผ่านมุมมองของ “ฉัน” อยู่บ่อยครั้งเพื่อหยั่งลึกลงไปสู่ก้นบึ้งของจิตใจตัวละคร ซึ่งเป็นกลวิธีการเล่าที่โดดเด่นของเขา ทั้งนี้แดนอรัญเคยให้สัมภาษณ์ว่า “วรรณกรรมของผมสะท้อนถึงปัญหาเชิงปัจเจกชนมากกว่า” (วรพจน์ พันธุ์พงศ์, 2551: 151) นวนิยายของแดนอรัญจึงเป็นเรื่องของตัวละครที่ใคร่ครวญชีวิตผ่านมุมมองปัจเจกอยู่บ่อยครั้ง ซึ่ง*เงาสีขาว*เป็นตัวแทนงานเขียนที่สะท้อนปัญหาเชิงปัจเจก โดยแดนอรัญมองว่านวนิยายเรื่องนี้ “เป็นความพยายามมองหาสถานะที่แท้จริงของตัวเอง” (วรพจน์ พันธุ์พงศ์, 2551: 153) หรือเป็นการค้นหาตัวตนของตัวละครผ่านการเล่าทบทวนอดีต

*เงาสีขาว*นำเสนอกระบวนการเล่าเรื่องสร้างตัวตนของตัวละครเอกที่เป็นผู้เล่า โดยผู้เล่าประกาศว่าเขาจะลงมือเขียน "งานเขียนชิ้นสุดท้าย“ ที่เป็นการกลับไปทบทวนชีวิตหลังจากที่เขาเคยผัดผ่อนตลอดมา “แกจะปล่อยให้มันล่าช้าต่อไปอีกไม่ได้แม้แต่คืนเดียว แกต้องทำ เพราะมันเป็นงานชิ้นสุดท้ายของแก” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 137-138) แต่ท้ายที่สุดเขาก็ไม่ได้ลงมือเขียนแต่อย่างใด *เงาสีขาว*จึงเป็นตัวบทที่นำเสนอการ “ร่าง” งานเขียนในความคิดของตัวละคร โดยทำหน้าที่เป็น “นาฬิกาโปร่งใส” ดังที่นพพร ประชากุล ได้เคยกล่าวเปรียบเปรยวาทกรรมของการเล่าเรื่องใน*เงาสีขาว*[1] ได้น่าสนใจว่า

---

[1] นพพร ประชากุล มองว่าการเชื่อมโยงวาทกรรมต่างๆ ในตัวบท*เงาสีขาว*เป็นประเด็นที่แปลกใหม่และน่าสนใจ “นวนิยายเล่มนี้นำเอาปรากฏการณ์ที่เชื่อมโยงเรื่องของภาษา การพูด คำพูด จุดยืนของผู้พูด ฯลฯ ซึ่งเรียกรวมๆ ว่า “วาทกรรม” มาทำให้กลายเป็นปัญหาน่าขบคิด ปัญหาเกี่ยวกับการพูด คำพูดใน*เงาสีขาว*นี้ พบได้ทั้งในระดับวาทกรรมของผู้เล่าเรื่องและในระดับวาทกรรมของตัวละคร” (นพพร ประชากุล, 2552, 67).

> “หากเปรียบเรื่องเล่าเป็นหน้าปัดนาฬิกา (เข็มและตัวเลขที่เรามองเห็น) กระบวนการเล่าเรื่องก็เหมือนจักรกลที่นิยมซ่อนไว้ในตัวเรือน แต่*เงาสีขาว*กลับทำตัวเป็นนาฬิกาโปร่งใสซึ่งเปิดเผยให้เห็นการทำงานของกลไก”
>
> (นพพร ประชากุล, 2552, 67-68)

คำเปรียบเปรยนี้สามารถนำมาใช้เปรียบการนำเสนอกระบวนการเล่าเรื่องของตัวเอกใน*เงาสีขาว*ได้ เพราะ*เงาสีขาว*ได้ “เปลือย” กลไก (กระบวนการเล่า) เบื้องหลังตัวเรือนนาฬิกา (เรื่องเล่า) ผ่านการสาธิตกระบวนการ “ร่าง” เรื่องเล่าของตัวตน ซึ่งเผยให้เห็นกลวิธีการเล่าเรื่องที่สัมพันธ์กับกระบวนการประกอบสร้างตัวตน ซึ่งเป็นวัตถุประสงค์ในการศึกษาของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

น่าสังเกตว่ากลวิธีการเล่าของ*เงาสีขาว*สะท้อนขนบการเล่าในนวนิยายประเภทต่างๆ ทั้งนวนิยายสารภาพ (confessional novel) ที่เป็นการกลับไปใคร่ครวญชีวิตส่วนตัวของตัวเอก และนวนิยายแห่งการเรียนรู้ (Bildungsroman) ที่นำเสนอพัฒนาการทางบุคลิกภาพของตัวละคร รวมถึงนวนิยายชีวิตศิลปิน (Künstlerroman) ที่นำเสนอชีวิตของตัวเอกที่ภายหลังกลายมาเป็นศิลปิน นอกจากนี้ กลวิธีกระแสสำนึก (stream of consciousness) ของ*เงาสีขาว* ก็สะท้อนอิทธิพลของนวนิยายแนวนวนิยม (Modernism) ที่เน้นการถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร ซึ่งผู้วิจัยมองว่าความสัมพันธ์ของ*เงาสีขาว*กับขนบการเล่าเรื่องในนวนิยายนั้นเป็นประเด็นที่น่าสนใจในการศึกษาความสัมพันธ์ของเรื่องเล่ากับตัวตน

นอกจากนี้กลวิธีเล่าใน*เงาสีขาว*ยังสะท้อนความสัมพันธ์ของเรื่องเล่ากับตัวตนในมิติเชิงเวลา ทั้งในด้านการลำดับเวลาที่ตัวเอกไม่ได้เล่าเรื่องตามลำดับเวลาตั้งแต่ต้นจนจบอย่างราบรื่น และในด้านระยะเวลาที่ตัวเอกเล่าบางเหตุการณ์อย่างสรุปย่นย่อและเล่าบางเหตุการณ์โดยยืดขยายความออกไป นอกจากนี้ยังสะท้อนความสัมพันธ์ของเรื่องเล่ากับตัวตนในมิติเชิงพื้นที่ภายในและภายนอก โดยการหันมาทบทวนชีวิตจาก “โลกภายใน” ของตัวเอกไม่ได้เป็นไปอย่างเอกเทศ แต่กลับต้องยึดโยงอยู่กับพื้นที่ทางสังคมหรือ “โลกภายนอก”

ทั้งนี้ จะเห็นว่ากระบวนการสร้างตัวตนผ่านเรื่องเล่าของ*เงาสีขาว*สามารถแตกประเด็นให้เห็นแง่มุมต่างๆ ของความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องเล่ากับตัวตนได้มากมาย และนี่จึงเป็นเหตุผลว่าทำไมจึงต้องกลับไปสำรวจความหมายในเรื่องเล่าของตัวตนผ่านนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ*เงาสีขาว*

1.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานเขียนของแดนอรัญ แสงทอง มีเพียงวิทยานิพนธ์ *วิเคราะห์วรรณศิลป์ในนวนิยายของแดนอรัญ แสงทอง* (2550) ของ ธรงวิทย์ ทองเสี่ยน สาขาวิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยนเรศวร ที่วิเคราะห์วรรณศิลป์ในนวนิยายของแดนอรัญ 2 เรื่องคือ *เงาสีขาว*และ*เจ้าการะเกด* โดยวิเคราะห์วรรณศิลป์จากองค์ประกอบต่างๆข องนวนิยายคือ โครงเรื่อง ตัวละคร บทสนทนา ฉาก ทำนองการเขียน ซึ่งในภาคผนวกได้รวบรวมบทสัมภาษณ์ของแดนอรัญไว้จำนวนหนึ่ง ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการสืบค้นเอกสารที่เกี่ยวข้องกับแดนอรัญ

งานวิจัย*แนวเขียนเชิงอัตชีวประวัติในผลงานของโกแล็ต* (2536) ของพวงคราม พันธ์บูรณะ งานวิจัยชิ้นนี้ศึกษาการถ่ายทอดชีวประวัติของนักเขียนในงานวรรณกรรม ซึ่งเป็นแนวเขียนที่มีลักษณะเฉพาะและโดดเด่นของโกแล็ต โดยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 3 ส่วน ส่วนแรกวิเคราะห์รูปแบบวรรณกรรมและแก่นเรื่องของโกแล็ตว่ามีการนำเสนอชีวิตจริงของเธอมากน้อยเพียงใด ส่วนที่สองวิเคราะห์ภาพของโกแล็ตในวรรณกรรม เพื่อศึกษาทัศนคติต่ออดีตและความหมายที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังอัตชีวประวัติ ส่วนที่สามวิเคราะห์ศิลปะการเขียนของโกแล็ต และในภาคผนวกได้วิเคราะห์ลักษณะและขอบเขตของอัตชีวประวัติ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการนำมาศึกษาวรรณกรรมประเภทนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติได้

นอกจากนี้มีบทความ “เงาสีขาวกับปัญหาวาทกรรม” ของนพพร ประชากุล ในหนังสือ *ยอกอักษร ย้อนความคิด เล่ม 1* (2552) วิเคราะห์ปัญหาวาทกรรมหรือการเชื่อมโยงเรื่องของภาษาการพูด คำพูด และจุดยืนของผู้พูดใน*เงาสีขาว*

บทความ “นัยของการเล่านิทานในเจ้าการะเกดเรื่องรักแต่เมื่อครั้งบรมสมกัปป์” ของเสาวณิต จุลวงศ์ ใน*วารสารศิลปศาสตร์* ปีที่ 7 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม 2550 ได้วิเคราะห์กลวิธีการเล่าเรื่องในนวนิยาย*เจ้าการะเกด*ของแดนอรัญ แสงทอง ที่นำเสนอรูปแบบของเรื่องเล่าซ้อนเรื่องที่คล้ายคลึงกับนิทานซ้อนนิทาน หรือเป็นการแต่งเรื่องล้อรูปแบบการเล่านิทานผ่านการดึงนวนิยายเข้ามาเป็นสิ่งที่ต่อเนื่องมาจากการเล่านิทานซึ่งถือเป็นประเพณีของสังคมไทยมาแต่เดิม เพื่อโต้แย้งต่อรองกับรูปแบบนวนิยายของโลกตะวันตก นอกจากนี้ยังวิเคราะห์การสร้างเรื่อง

ของนิทานชาวบ้านที่ประกอบด้วยการเล่านิทานซ้อนนิทานและการแตกเรื่องของนิทาน และวิเคราะห์กลวิธีการเลียนแบบการเล่านิทานชาวบ้านของแดนอรัญที่ประกอบด้วยการเปิดเผยเสียงผู้เล่า การผสมผสานเรื่องราวจากหลายแหล่งขึ้นเป็นเรื่องใหม่ และการเล่าเรื่องซ้อนเรื่อง ซึ่งประเด็นเหล่านี้สามารถนำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์กลวิธีการเล่าเรื่องของแดนอรัญได้

1.3 **วัตถุประสงค์ของการวิจัย**

เพื่อวิเคราะห์

1.3.1 กลวิธีการประพันธ์ของนวนิยายเรื่อง*เงาสีขาว*และความสัมพันธ์ระหว่างนวนิยายกับขนบนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ

1.3.2 กระบวนการสร้างตัวตนผ่านเรื่องเล่าในนวนิยายเรื่องดังกล่าว

1.4 **สมมติฐานของการวิจัย**

นวนิยาย*เงาสีขาว* (2536) ของแดนอรัญ แสงทอง มีกลวิธีการประพันธ์ที่เชื่อมโยงและอ้างอิงกับขนบของนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ การวิเคราะห์กลวิธีการประพันธ์ดังกล่าวจะทำให้เข้าใจความสัมพันธ์ของเรื่องเล่ากับตัวตน นอกจากนั้นกระบวนการสร้างตัวตนผ่านเรื่องเล่าของนวนิยายเรื่องนี้ยังนำเสนอมุมมองอัตวิสัย ผ่านการตีความความทรงจำ ประสบการณ์ความสัมพันธ์กับคนรอบข้าง และอัตลักษณ์ของตัวละคร ในแง่นี้การเล่าเรื่องสร้างตัวตนในเงาสีขาวทำให้เห็นถึงความยอกย้อนของตัวตน ซึ่งมีความซับซ้อนและไม่เป็นเอกภาพ

1.5 **ขอบเขตของการวิจัย**

ศึกษานวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ*เงาสีขาว*ของแดนอรัญ แสงทอง เป็นตัวบทหลักและมีการนำไปเปรียบเทียบกับตัวบทอื่นเพื่อวิเคราะห์ประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับเรื่องเล่าของตัวตน รวมถึงประยุกต์แนวคิดศาสตร์แห่งการเล่าเรื่อง (Narratology) เข้ามาร่วมวิเคราะห์เพื่อเปิดประเด็นต่างๆ ที่เกี่ยวโยงกับเรื่องเล่าและตัวตน

1.6 ขั้นตอนดำเนินการวิจัย

1.6.1 ศึกษาค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

1.6.2 เก็บรวบรวมข้อมูล

1.6.3 วิเคราะห์ข้อมูล

1.6.4 สรุปผลการวิเคราะห์ รายงานผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ทำให้เข้าใจการนำเสนอแนวคิดเรื่องตัวตนผ่านกลวิธีการประพันธ์นวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ และการใช้มุมมองอัตวิสัยในกระบวนการสร้างเรื่องเล่าของตัวตนจากนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ*เงาสีขาว*

บทที่ 2

เรื่องเล่าของตัวตน: เส้นแบ่งที่พร่าเลือนของอัตชีวประวัติและนวนิยายในเงา*สีขาว*

2.1 นิยามอัตชีวประวัติ

คำว่า “autobiography” มีที่มาจากคำในภาษากรีกคือ ตัวตน (*autos*) + ชีวิต (*bios*) + การเขียน (*graphe*) หมายถึงงานเขียนเกี่ยวกับชีวิตตนเอง (self life writing) ที่เป็นการใคร่ครวญชีวิตตนเองของผู้เขียน หรือที่ราชบัณฑิตยสถานได้ให้คำนิยามไว้ว่าอัตชีวประวัติเป็น “เรื่องราวชีวิตที่เจ้าของประวัติเป็นผู้เขียนเอง” (*พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*, 2545: 46)

แม้ว่า *Confession* ของนักบุญออกัสติน (St. Augustine) ที่ถูกเขียนขึ้นตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 4 จะถูกมองว่าเป็นอัตชีวประวัติชิ้นแรกของโลกตะวันตกก็ตาม แต่ฟิลิป เลอเชิน (Philippe Lejeune) นักวิชาการผู้วางรากฐานการศึกษาอัตชีวประวัติมองว่าที่จริงแล้วงานเขียนประเภทนี้ได้ถือกำเนิดหลังปี ค.ศ. 1760 เป็นต้นมา (พวงคราม พันธ์บูรณะ, 2536: 304) แม้ว่าก่อนหน้านั้นจะปรากฏงานเขียนที่เล่าเกี่ยวกับชีวิตของตัวผู้เขียนอยู่บ้างแล้วก็ตาม แต่ผลงานเหล่านั้นยังไม่จัดว่าเป็นอัตชีวประวัติ เพียงแต่เป็นงานเขียนที่มีลักษณะใกล้เคียงอัตชีวประวัติเท่านั้น โดยสามารถแบ่งผลงานเหล่านั้นออกได้เป็น 2 ประเภทคือ อัตชีวประวัติของพระในศาสนาคริสต์และงานเขียนของนักปราชญ์ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการที่กล่าวถึงตนเอง (พวงคราม พันธ์บูรณะ, 2536: 305)

ทั้งนี้ เลอเชินได้อธิบายเหตุผลสำคัญ 2 ประการที่ควรแยกผลงานเหล่านี้ออกจากอัตชีวประวัติ ประการแรก งานเขียนใดๆ จะกลายเป็นวรรณกรรมก็ต่อเมื่อได้รับการตีพิมพ์แพร่หลายเท่านั้น ผลงานที่คล้ายคลึงอัตชีวประวัติที่เขียนขึ้นเมื่อหลายศตวรรษก่อนนั้นเพิ่งได้รับการตีพิมพ์ย้อนหลังตั้งแต่ ค.ศ. 1760 เป็นต้นมา เพราะเป็นช่วงเวลาที่ผู้คนเพิ่งเริ่มหันมาสนใจอัตชีวประวัติของบุคคลที่เขียนโดยเจ้าของประวัติเอง ประการที่สอง ก่อนหน้า ค.ศ. 1760

อัตชีวประวัติยังไม่มีลักษณะที่ชัดเจนพอที่จะแยกออกจากงานเขียนที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน อย่างเช่นอนุทินหรือชีวประวัติเป็นต้น (พวงคราม พันธ์บูรณะ, 2536: 304-305)

เหตุที่อัตชีวประวัติถือกำเนิดขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 18 เพราะช่วงเวลาดังกล่าวเกิดความเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในสังคมยุโรป ทั้งการปฏิวัติอุตสาหกรรมและการขึ้นมามีบทบาททางสังคมของชนชั้นกลาง รวมถึงความเฟื่องฟูของแนวคิดปัจเจกนิยม (Individualism) และจินตนิยม (Romanticism) ที่ได้กระตุ้นให้

> "มนุษย์เริ่มสำนึกในคุณค่าและความแปลกพิเศษของประสบการณ์ที่ได้พานพบ เริ่มเข้าใจว่าก่อนที่จะมีบุคลิกภาพอย่างที่เป็นอยู่ในปัจจุบันนั้น จะต้องผ่านขั้นตอนต่างๆ ความคิดนี้กระตุ้นให้เกิดการศึกษาประวัติของบุคลิกภาพในทำนองแต่งต่างๆ กัน"
>
> (พวงคราม พันธ์บูรณะ, 2536: 308)

ในยุคสมัยนี้เองที่อัตชีวประวัติเริ่มลงหลักปักฐานและถูกสถาปนาเป็นประเภทวรรณกรรมหนึ่งที่แยกขาดออกจากประเภทวรรณกรรมอื่น โดย *Confession* (1782) ของฌ็อง-ฌากส์ รุสโซ (Jean-Jacques Rousseau) ถือเป็นอัตชีวประวัติชิ้นสำคัญที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์งานเขียนประเภทนี้ตามมาอีกมากมาย *Confession* ของรุสโซสะท้อนลักษณะสำคัญของอัตชีวประวัติทั้งการเล่าย้อนอดีตเพื่อแสดงพัฒนาการทางบุคลิกภาพของตัวเองและการสะท้อนตัวตนแบบจินตนิยมที่เชิดชูความเป็นปัจเจกที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ไม่เหมือนใครซึ่งถือเป็นลักษณะสากลของมนุษย์ อัตชีวประวัติได้กลายเป็นปรากฏการณ์ทางวรรณกรรมที่ถูกเขียนและอ่านกันอย่างแพร่หลาย จนกระทั่งปี ค.ศ.1809 คำว่า "อัตชีวประวัติ" ได้ถูกใช้เพื่อจำกัดความงานเขียนประเภทนี้เป็นครั้งแรกโดยโรเบิร์ต ซูทธีย์ (Robert Southey) กวีชาวอังกฤษที่ใช้คำนี้อธิบายผลงานของกวีชาวโปรตุเกสผู้หนึ่ง (Anderson, 2001: 7)

ในหนังสือ *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives* ซิโดนี สมิธ (Sidonie Smith) และจูเลีย วัตสัน (Julia Watson) ได้แยกงานเขียนที่อ้างอิงตัวผู้เขียน (self-referential writing) ออกเป็น 3 ประเภทคือ งานเขียนเรื่องชีวิต (life writing) เรื่องเล่าชีวิต (life narrative) และอัตชีวประวัติ (autobiography) (Smith and Watson, 2001: 2-3) โดยมองว่า งาน

เขียนเรื่องชีวิตเป็นคำจำกัดความกว้างๆ ของรูปแบบงานเขียนประเภทใดก็ตามที่พูดถึงเรื่องชีวิตเป็นประเด็นสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นงานเขียนเชิงชีวประวัติ นวนิยาย ประวัติศาสตร์ หรืองานเขียนที่อ้างอิงอยู่กับตัวผู้เขียนอยู่โดยนัยก็ตาม ขณะที่เรื่องเล่าชีวิตมีคำจำกัดความที่แคบลงมา โดยเป็นงานเขียนที่มีการอ้างอิงกับตัวผู้เขียนโดยตรง ซึ่งอัตชีวประวัติก็ถูกจัดว่าเป็นเรื่องเล่าชีวิตประเภทหนึ่งเช่นกัน แต่ขณะเดียวกัน อัตชีวประวัติก็มีลักษณะเฉพาะที่ต่างไปจากเรื่องเล่าชีวิตประเภทอื่น เพราะอัตชีวประวัติเป็นเรื่องเล่าชีวิตที่เกิดขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ท่ามกลางบริบทของยุคสมัยที่แนวคิดปัจเจกนิยมมีอิทธิพลต่อความคิดของผู้คนเป็นอย่างสูง อัตชีวประวัติจึงมีลักษณะเฉพาะโดยเป็นเรื่องเล่าชีวิตที่มีลักษณะเชิดชูปัจเจกชนที่เป็นอิสระ (autonomous individual) และการทำเรื่องราวชีวิตให้เป็นสิ่งสากล (universalizing life story) เป็นสำคัญ

2.1 นิยามนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ

นวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ (autobiographical novel) คือนวนิยายประเภทหนึ่งที่ยืมกรอบของอัตชีวประวัติมาใช้ในการเล่าชีวิตของตัวละครในนวนิยาย นวนิยายเชิงอัตชีวประวัติมักมีการหยิบยกเรื่องราวในชีวิตจริงของผู้เขียนมาใช้เป็นเค้าโครงของนวนิยาย โดยที่ผู้เขียนสามารถนำข้อมูลจากชีวิตจริงมาดัดแปลงและแต่งเติมจินตนาการลงไปได้เพื่อให้เหมาะสมแก่การดำเนินเรื่อง ทั้งนี้เนื่องจากนวนิยายเป็นงานเขียนประเภทบันเทิงคดี (fiction) หรือเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นจากจินตนาการ ซึ่งมุ่งให้ความบันเทิงแก่ผู้อ่านเป็นสำคัญ

นวนิยายเชิงอัตชีวประวัติแตกต่างจากอัตชีวประวัติที่เป็นงานเขียนประเภทสารคดี (non-fiction) ซึ่งมุ่งนำเสนอข้อเท็จจริงในชีวิตผู้เขียน การนำเสนอชีวิตของผู้เขียนออกมาอย่างเที่ยงตรงถือเป็นคุณสมบัติประการสำคัญที่ทำให้อัตชีวประวัติแตกต่างจากวรรณกรรมประเภทอื่น โดยฟิลิป เลอเชิน ได้เสนอทฤษฎีสัญญาอัตชีวประวัติ (autobiographical pact) เอาไว้ให้เป็น “เสมือนข้อตกลงที่ผู้ประพันธ์ให้ไว้แก่ผู้อ่านผลงานของตน โดยทั่วไปในตอนต้นผู้ประพันธ์จะกำหนดจุดหมาย วิธีเขียน และขอบเขตของการสร้างสรรค์ ผู้ประพันธ์จะแสดงเจตนารมณ์ที่จะเปิดเผยชีวิตของตนอย่างจริงใจ ไม่ปิดบังสิ่งใดทั้งสิ้น” (พวงคราม พันธ์บูรณะ, 2536: 301) ขณะที่นวนิยายเชิงอัตชีวประวัติไม่มีข้อผูกมัดต่อการนำเสนอชีวิตจริงของผู้เขียน เนื่องจากผู้เล่าเรื่องในนวนิยายเชิง

อัตชีวประวัติเป็นตัวละครที่ถูกสมมติขึ้นมาเท่านั้น โดยไม่มีความเกี่ยวข้องกับชีวิตจริงของผู้เขียนแต่อย่างใด

ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 นวนิยายหลายเรื่องได้หยิบยืมกรอบของอัตชีวประวัติมาใช้ในการเล่าเรื่องชีวิตของตัวละคร อย่างเช่น David Copperfield (1850) ของชาร์ลส์ ดิกเกนส์ (Charles Dickens) และ Jane Eyre (1847) ของชาล็อตต์ บร็องเต (Charlotte Bronte) และ Note from Underground (1864) ของฟีโอดอร์ ดอสโตเยฟสกี (Fyodor Dostoyevsky) (Smith and Watson, 2001: 7-8) ซึ่งสะท้อนว่านักเขียนนวนิยายให้ความสนใจกับประเด็นการสำรวจตัวตนของมนุษย์ผ่านการนำเสนอนวนิยายที่ให้ตัวเอกเป็นผู้เล่าชีวิตตัวเอง หรือเพื่อเปิดเผยประวัติศาสตร์ส่วนตัว โดยนำเสนอการพยายามกลับไปทบทวนอดีตของตัวละครเพื่อตอบคำถามสำคัญของตัวตนว่า “ฉันเป็นใคร?”

นอกจากนี้ ซิโดนี สมิธ และจูเลีย วัตสัน (Smith and Watson, 2001: 8) มองว่านวนิยายหลายเรื่องในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ต่างใช้มุมมองสรรพนามบุรุษที่ 1 หรือ “ฉัน” ในการเล่าชีวิตของตัวละคร ซึ่งเป็นการยืมกรอบของอัตชีวประวัติมาใช้ในนวนิยาย ไม่ว่าจะเป็น *The Notebook of Malte Laurids Brigge* (1910) ของ ไรเนอร์ มารีอา ริลเค (Rainer Maria Rilke) *Catcher in the Rye* (1951) ของเจ.ดี. ซาลิงเจอร์ (J.D. Salinger) *Look Homeward, Angel* (1929) ของโทมัส วูล์ฟ (Thomas Wolfe) รวมถึงนวนิยายของนักเขียนนวนิยม (Modernist Novel) อย่างโทมัส มันน์ (Thomas Mann) มาร์แซ็ล พรูสต์ (Marcel Proust) และโรแบร์ต มูซิล (Robert Musil) ก็นำกรอบการเล่าของอัตชีวประวัติมาใช้ในการประพันธ์นวนิยายที่มีกลวิธีการเล่าที่ซับซ้อน ทั้งนี้ การที่นักเขียนนวนิยายหันมาใช้กรอบอัตชีวประวัติในการประพันธ์กันอย่างแพร่หลายได้ทำให้นวนิยายแตกแขนงออกไปเป็นประเภทย่อย (sub-genre) ที่สำคัญดังนี้

นวนิยายการเติบโต (Bildungsroman) คือนวนิยายประเภทหนึ่งที่นำเสนอพัฒนาการของตัวเอกจากวัยเด็กสู่วัยผู้ใหญ่ ซึ่งเป็นการกลับไปแสวงหาอัตลักษณ์ของตัวเอง ดังที่ *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* ได้ให้คำนิยามไว้ว่า "a kind of novel that follows the development of the hero or heroine from childhood or adolescence into adulthood, through a troubled quest for identity." (Baldlick 2001: 27) คำว่า “Bildungsroman” เป็นศัพท์เยอรมันที่หมายถึงนวนิยายการเติบโต (formation-novel) ซึ่งนักวิจารณ์ชาวเยอรมันได้ใช้กันอย่าง

แพร่หลายในการกล่าวถึงนวนิยายประเภทนี้ที่นำเสนอกระบวนการเจริญเติบโตของตัวเอกที่ชีวิตต้องผ่านร้อนผ่านหนาวมามากมาย โดยนวนิยาย *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (1795-1796) ของโยฮันน์ วอล์ฟกัง ฟอน เกอเธ่ (Johann Wolfgang von Goethe) ถือเป็นต้นแบบสำคัญของนวนิยายประเภทนี้ นวนิยายที่มีชื่อเสียงหลายเรื่องในคริสต์ศตวรรษที่ 19-20 ต่างเดินรอยตามแบบแผนของนวนิยายการเติบโต โดยมุ่งนำเสนอพัฒนาการทางบุคลิกภาพของตัวเอก ยกตัวอย่าง เช่น *Emma* (1815) ของเจน ออสเตน (Jane Austen) Jane Eyre (1847) ของ ชาล็อตต์ บร็องเต (Charlotte Bronte) *David Copperfield* (1850) ของชาร์ลส์ ดิกเกนส์ (Charles Dickens) และ *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) ของเจมส์ จอยซ์ (James Joyce) เป็นต้น

การนำเสนอพัฒนาการของตัวเอกผ่านการเรียนรู้จากประสบการณ์ต่างๆ และผ่านการหล่อหลอมทางสังคม ได้สะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสังคมที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ซึ่งสอดคล้องกับค่านิยมของชนชั้นกลางในคริสตศตวรรษที่ 19 ที่เพิ่งเผชิญกับการเปลี่ยนผ่านทางสังคมจากการปฏิวัติ ซึ่งสร้างความสับสนให้กับปัจเจกชนที่ไม่สามารถระบุที่ทางของตนในสังคมได้ รูปแบบนวนิยายประเภทนี้สะท้อนความกังวลใจในห้วงเวลานั้น และใช้นวนิยายการเติบโตเพื่อทำความเข้าใจการเปลี่ยนผ่านทางสังคม

นวนิยายชีวิตศิลปิน (Künstlerroman) คือ “นวนิยายที่แสดงพัฒนาการของศิลปินตั้งแต่วัยเด็กมาสู่วัยผู้ใหญ่และหลังจากนั้น” (*พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*, 2545: 235) Künstlerroman มีที่มาจากคำในภาษาเยอรมันคือ ศิลปิน (künstler) + นวนิยาย (roman) ซึ่งนำมาใช้ในการอธิบายนวนิยายที่นำเสนอพัฒนาการของตัวเอกที่เป็นศิลปิน สะท้อนการเปลี่ยนแปลงทางความคิดจากวัยเด็กที่ดำรงชีวิตเหมือนคนทั่วไป ช่วงวัยรุ่นที่ตัวเอกเริ่มรู้สึกแปลกแยกต่อวิถีชีวิตของคนทั่วไป จนถึงจุดเปลี่ยนทางความคิดที่ตัวเอกเลือกที่จะ “ขบถ” ตามวิถีของศิลปิน โดยปลดปล่อยตัวเองจากกฎเกณฑ์และค่านิยมต่างๆ ทางสังคม

นวนิยายชีวิตศิลปินได้รับความนิยมเป็นอย่างสูงในเยอรมนีตั้งแต่ช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 ไปจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งเกิดขึ้นในเวลาเดียวกับช่วงต้นของการฟื้นฟูจินตนิยม (romantic revival) ขึ้นมา ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ศิลปินได้รับการยกย่องเป็นอย่างสูง และศิลปินถูกมองว่าเป็นบุคคลอัจฉริยะ จนศิลปินกลายเป็นบุคคลที่ได้รับการเชิดชู (Cuddon, 1989:330) ตัวอย่าง

ของนวนิยายชีวิตศิลปินอย่างเช่น *Tonio Kröger* (1901) และ *Doctor Faustus* (1947) ของโทมัส มันน์ (Thomas Mann) Sons and Lover (1913) ของดี.เอช. ลอว์เรนซ์ (D. H. Lawrence) *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) ของเจมส์ จอยซ์ *Demian* (1919) ของ เฮอมันน์ เฮสเส (Hermann Hesse) ขณะเดียวกันนวนิยายการเติบโตและนวนิยายชีวิตศิลปินอาจมีลักษณะที่เหลื่อมซ้อนกัน เช่น *A Portrait of the Artist as a Young Man* ของจอยซ์ ที่นำเสนอพัฒนาการทางบุคลิกภาพของตัวเอกที่ภายหลังเลือกที่จะเป็นศิลปิน

นวนิยายสารภาพ (confessional novel) คือ “นวนิยายที่มีลักษณะเป็นอัตชีวประวัติของตัวละครเอกของเรื่อง ใช้บุรุษที่ 1 เป็นผู้เล่าเรื่อง แต่ผู้ประพันธ์อาจเพียงแต่สวมบทบาทของตัวละครที่เล่าเรื่องและเปิดเผยชีวิตของตัวเองก็ได้” (*พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*, 2545: 110) โดยนวนิยายสารภาพมีเนื้อหาที่เป็นการเปิดเผยชีวิตส่วนตัวของผู้เล่า ด้วยการสารภาพความรู้สึกผิดบาปต่อผู้อ่าน เช่น *La Chute* (1956) ของอัลแบร์ กามู (Albert Camus) *Tentatives amoureuses* (1891) และ *Les Faux-Monnayeurs* (1926) ของ อองเดร ชีด (André Gide) เป็นต้น

นวนิยายสารภาพจัดอยู่ในวรรณกรรมคำสารภาพ (confessional literature) หรือ “งานเขียนที่เป็นเรื่องเล่าเกี่ยวกับประสบการณ์ส่วนตัว ความเชื่อ ความรู้สึก ข้อคิดเห็น รวมทั้งสภาวะทางจิต ร่างกาย และวิญญาณ ซึ่งมีความเจ็บปวดรวดร้าว” (*พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*, 2545: 110) เช่น *Confession* ของนักบุญออกัสติน (St. Augustine) *Confession* (1782) ของฌ็อง-ฌ้ากส์ รุสโซ (Jean-Jacques Rousseau) *Confessions of an English Opium-Eater* (1821) ของโทมัส เดอ ควินซีย์ (Thomas De Quincey) เป็นต้น

2.3 เส้นแบ่งที่พร่าเลือนของอัตชีวประวัติและนวนิยายในเงาสีขาว

อัตชีวประวัติและนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติมีคำนิยามที่แตกต่างกันชัดเจน โดยอัตชีวประวัติเป็นงานเขียนเชิงสารคดีที่มุ่งนำเสนอชีวิตจริงของเจ้าของประวัติ ขณะที่นวนิยายเชิงอัตชีวประวัติเป็นงานเขียนบันเทิงคดีที่ยืมกรอบอัตชีวประวัติมาใช้ในการเล่าเรื่อง แม้ว่านวนิยาย

เชิงอัตชีวประวัติจะนำข้อมูลจากชีวิตจริงของผู้เขียนมาใช้เป็นเค้าโครงชีวิตของตัวละครก็ตาม แต่ในโลกของนวนิยายได้เอื้ออำนวยให้ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงเหล่านั้นถูกนำมาดัดแปลงหรือเสริมแต่งให้ผิดเพี้ยนไปจากเดิมอย่างไรก็ได้ เพราะนวนิยายเป็นเรื่องสมมติ

อย่างไรก็ดี การหยิบเค้าโครงจากชีวิตจริงมาใช้ในนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติได้สร้างความสับสนกับการเป็น “เรื่องจริง” และ “เรื่องแต่ง” อยู่บ่อยครั้ง ดังเช่นกรณีนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติเรื่อง*ละครแห่งชีวิต* (2472) ของหม่อมเจ้าอากาศดำเกิง รพีพัฒน์ ที่นำเค้าโครงชีวิตจริงมาเขียนเป็นนิยาย แม้ผู้เขียนจะระบุว่า “ข้าพเจ้า” ที่เป็นตัวละครเอกนั้นชื่อวิสูตร์ ซึ่งบ่งบอกชัดเจนว่าเป็นคนละคนกับผู้เขียน แต่การนำชื่อของบุคคลที่มีอยู่จริงอย่าง พระองค์เจ้าจรูญฯ พระยาจำนงค์ หม่อมเจ้าวรรณไวทยากรฯ และพระยาวิชิต วงศ์วุฒิไกร มาใช้ปะปนกับตัวละครสมมติในนวนิยายได้ทำให้เกิดความสับสนว่าหนังสือเล่มนี้เป็นเรื่องจริงหรือเรื่องแต่งกันแน่ ในบทความ “วิจารณ์เรื่อง ‘ละครแห่งชีวิต’ ของ ม.จ. อากาศดำเกิง” ของพระองค์เจ้าจุลจักรพงษ์ได้ทรงวิจารณ์ถึงความก้ำกึ่งระหว่างเรื่องจริงและเรื่องแต่งในนวนิยายเรื่องนี้โดยเปรียบว่าเหมือน “สัตว์ร้ายอันมีสองศีรษะหายใจออกมาเป็นความยุ่งเหยิง หนังสือจะเป็นได้แต่เรื่องจริงหรือเรื่องสมมติ จะเป็นทั้ง 2 อย่างพร้อมๆ กันไม่ได้” (จุลจักรพงษ์, 2547: 18) แต่อีกแง่หนึ่ง วิธีการนำเสนอของนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติที่มีความก้ำกึ่งระหว่างเรื่องจริงและเรื่องแต่งนี่เองที่ย้อนกลับมาตั้งคำถามต่อเส้นแบ่งของอัตชีวประวัติและนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติว่าอยู่ตรงจุดใด

นวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ*เงาสีขาว*ของแดนอรัญ แสงทอง ใช้กรอบอัตชีวประวัติในการเล่าเรื่อง โดยให้ตัวเอกบุรุษที่ 1 หรือ “ฉัน” เป็นผู้เล่าชีวิตตัวเอง แม้*เงาสีขาว*จะประกาศชัดเจนว่ามันเป็นนวนิยาย “เงาสีขาวเป็นนวนิยายแบบที่เรียกกันว่าไตรภาค” (แดนอรัญ แสงทอง, 2536: 3) หรือไม่ใช่อัตชีวประวัติของแดนอรัญซึ่งเป็นผู้เขียน ทว่าชีวิตของตัวเอกในนวนิยายเล่มนี้ก็ปรากฏเค้าโครงบางส่วนจากชีวิตจริงของผู้เขียน ผู้เล่า*เงาสีขาว*เอ่ยถึงตัวเองว่าเป็น “กวีชั้นสวะ” หรือกวีผู้ล้มเหลว โดยตัวเอกได้อ้างอิงถึงบทกวีที่เขาเคยเขียนไว้ในอดีต “*บอกพระคริสต์เจ้าให้ลงจากไม้กางเขนได้แล้ว กูจะขึ้นไปแทนเอง*” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 129) บทกวีวรรคนี้ของตัวเอกตรงกับบทกวีวรรคที่แดนอรัญเคยเขียนไว้ในชื่อ “ตะคอกปิศาจ” ซึ่งเขียนโดย “อรัญวาสี” ซึ่งเป็นอีกนามปากกาหนึ่งของแดนอรัญ แสงทอง “บอกพระคริสต์เจ้าให้ลงจากไม้กางเขนได้แล้ว กูจะขึ้นไป

แทนเอง” (อรัญวาสี, 2531: 209) การอ้างอิงบทกวีวรรคนี้ทำให้เกิดคำถามขึ้นว่าตัวเอกในเงา*สีขาว* และผู้เขียนเป็นคนๆ เดียวกันหรือไม่

นอกจากนี้ชีวิตของตัวเอกเงา*สีขาว*ยังปรากฏเค้าโครงชีวิตของแดนอรัญ ไม่ว่าจะเป็นชื่อสถานที่ “แพรกหนามแดง” ที่เป็นบ้านเกิดของตัวเอกซึ่งสอดคล้องกับบ้านเกิดของแดนอรัญที่ตำบลแพรกหนามแดงในจังหวัดเพชรบุรี รวมทั้งเรื่องราวที่ตัวเอกได้รับอุปการะจากแดน ชาติยาวัน ซึ่งเป็นเพื่อนของพ่อ ซึ่งภายหลังเขาได้ย้ายตามแดนไปอยู่ที่ “ค่ายทหารที่ปักษ์ใต้ *** ไกลเกือบสุดแดนประเทศ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 164) ซึ่งสอดคล้องกับชีวิตจริงของแดนอรัญที่ในวัยเด็กเขาต้องย้ายไปอยู่กับพี่ชายที่จังหวัดปัตตานี “จากพรหมานุสรณ์ เพชรบุรี เขาย้ายไปอาศัยอยู่กับพี่ชายที่ปัตตานี” (วรพจน์ พันธุ์พงศ์, 2554: 44)

ตัวเอกได้กล่าวถึงการที่เขาเคยทำงานให้กับบริษัทหรือองค์กรสัญชาติอเมริกัน “ตอนนั้นแกขายตัวให้ญี่ปุ่นเพราะแกไม่มีทางเลือก อีกราวสามปีต่อมา ฉันก็ขายตัวให้อเมริกัน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 591) แม้ตัวเอกจะไม่ได้เอ่ยชื่อบริษัทหรือองค์กรนั้น แต่ลักษณะของสัญชาติอเมริกันได้เชื่อมโยงกับประวัติของผู้เขียนในทางอ้อม โดยแดนอรัญเคยทำงานในตำแหน่งล่ามขององค์กรยูเสด (USAID) มาก่อน อย่างไรก็ดี ตัวเอกไม่ได้ระบุชื่อบริษัทออกมาให้ชัดเจน ซึ่งบริษัทหรือองค์กรอเมริกันที่เขากล่าวถึงนั้นอาจไม่ใช่ยูเสดก็ได้ ทั้งนี้ ตัวเอกได้ระบุว่าตัวละครที่ชื่อขวัญต่างหากที่เป็นล่ามในองค์กรยูเสดอย่างชัดเจน “เงินเดือนในตำแหน่งล่ามขององค์การยูเสดมากพอจนหล่อนไม่รู้จะทำอะไรกับมันดี” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 38)

ในที่นี้จะเห็นว่าชีวิตของผู้เขียนที่ถูกยกมาเป็นเค้าโครงนั้นสามารถถูกดัดแปลงให้ต่างไปจากเดิมได้ ซึ่งเงา*สีขาว*มีการ “เล่น” กับเค้าโครงดังกล่าว โดยมีทั้งการยกมาใช้โดยตรงและนำมาดัดแปลงควบคู่กันไป ซึ่งทำให้เส้นแบ่งของเรื่องจริงและเรื่องแต่งในนวนิยายเล่มนี้ดูพร่าเลือน ความพร่าเลือนดังกล่าวถูกตอกย้ำจากการที่เงา*สีขาว*นำเพื่อนในชีวิตจริงของผู้เขียนมาใช้เป็นเพื่อนของตัวเอก

> “ไอ้คำปัน สีเหนือ เช่าบ้านอยู่ริมทุ่งเมืองนนท์และในสวนบ้านของมันดาษดื่นไปด้วยซุ้มไก่ชน (...) และแวะไปหาไอ้ธนิต สุขเกษม ที่แฟล็ตย่านรัชดาภิเษก แต่งานหนังสือพิมพ์ของมันก็ทำให้มันยุ่งอยู่ตลอดเวลา (...) ไอ้มานิต ศรีวา ซึ่งบัดนี้กลายเป็นตากล้องค่าตัวแพงไปเสียแล้ว (...) โดม วุฒิชัย

> กลายเป็นนักค้าโบราณวัตถุผู้เชี่ยวชาญ (...) ไอ้เฟิ้ม มายา คุมวินมอเตอร์ไซค์รับจ้างอยู่ในย่านลำสาลี (...) ไอ้จิตติ พัวพิสุทธิ์ เป็นนักโฆษณามือฉกาจผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จถล่มทลายของผลิตภัณฑ์อย่างควีนเท็กซ์ (...) ไอ้สมพงษ์ 'ทวี เปิดแผงขายพระเครื่องอยู่ในศูนย์การค้าแห่งหนึ่ง"
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550:112-114)

ผู้เล่าเอ่ยถึงเพื่อนๆ ที่เคยคลุกคลีกันในแวดวงศิลปะสมัยเรียนมหาวิทยาลัย ที่ต่อมาพวกเขาได้หมดความสนใจต่อศิลปะและต่างแยกย้ายกันไปหาเลี้ยงชีพ ชื่อของบุคคลที่ยกมานี้เป็นบุคคลที่มีอยู่จริงในแวดวงศิลปะและวรรณกรรมไทย ไม่ว่าจะเป็นคำปัน สีเหนือ และสมพงษ์ 'ทวี ที่มีผลงานกวีนิพนธ์มากมาย ธนิต สุขเกษม เป็นบรรณาธิการสำนักพิมพ์แมวคราว โดม วุฒิชัย ซึ่งเป็นนักเขียน มานิต *ศรีวา* ซึ่งที่จริงคือ มานิต *ศรีวานิชภูมิ* ซึ่งเป็นนักถ่ายภาพและศิลปิน ส่วนจิตติ พัวพิสุทธิ์ ซึ่งที่จริงชื่อ จิตติ พัวสุทธิ เป็นนักแปลวรรณกรรม

น่าสนใจว่าอาชีพของเพื่อนบางคนที่ตัวละครเอ่ยถึงดูเหมือนจะขัดแย้งกับความเป็นจริง ทั้งคำปัน-นักเลงไก่ชน โดม-นักค้าวัตถุโบราณ จิตติ-นักโฆษณา สมพงษ์-นักเลงพระเครื่อง ซึ่งดูเหมือนว่าเป็นการนำเพื่อนๆ ที่เป็นศิลปินเหล่านี้ขึ้นมาแต่งล้อเลียนให้ผิดเพี้ยนไปจากความเป็นจริงมากกว่า แต่ที่จริงแล้วข้อมูลเหล่านี้ล้วนตรงกับความเป็นจริงทั้งหมด โดยคำปันเป็นกวีที่ผันตัวไปเลี้ยงไก่ชนและปลาหางนกยูง จิตติเคยทำงานอยู่บริษัทโฆษณา สมพงศ์ก็เป็นกวีที่ประกอบอาชีพขายพระเครื่องโดยเขาเคยนำชีวิตตนเองไปถ่ายทอดเป็นเรื่องสั้นชื่อ "คนขายพระ" ส่วนโดมก็เคยเป็นพ่อค้าขายของเก่าให้นักสะสมมาก่อน[2] ทั้งนี้ การนำเสนอเรื่องจริงที่ดูไม่น่าเป็นไปได้อย่างอาชีพที่ดูขัดแย้งกับศิลปิน ทำให้ "เรื่องจริง" นั้นกลับดูเหมือนกลายเป็น "เรื่องแต่ง"

ท่ามกลางชื่อเพื่อนที่เป็นบุคคลที่มีอยู่จริง *เงาสีขาว*ก็ได้แทรกเพื่อนที่ชื่อเฟิ้ม มายา ซึ่งเป็นตัวละครสมมติเข้าไป โดย "เฟิ้ม" เป็นชื่อเล่นจริงๆ ของแดนอรัญ ส่วน "มายา" ก็เป็นอีกนามปากกาหนึ่งของเขา[3] ซึ่งหากจะเชื่อมโยงตัวละครตัวนี้กับตัวผู้เขียน จะเห็นว่าแดนอรัญได้หยิบ

---

[2] โดม วุฒิชัย เคยเขียนถึงชีวิตช่วงนั้นของเขาไว้ว่า "ผมเริ่มต้นเป็นพ่อค้าขายของเก่าจริงจังที่คลองถมในคืนวันเสาร์ จากนั้นผมก็ค่อยๆ เรียนรู้ว่าแหล่งขายของแบบนี้มีที่ไหนบ้าง" (โดม วุฒิชัย, 2551: 50).

[3] ในงานเขียนยุคแรกอย่าง *ผู้ถูกกระทำ* (2528) เขาเคยใช้นามปากกว่ามายา ส่วน "ตะคอกปิศาจ" ที่รวมอยู่ใน *เมืองละเมอ* (2531) ใช้นามปากกาว่าอรัญวาสี นอกจากนี้ยังใช้นามแฝงว่าเชน จรัสเวียง สำหรับผลงานแปลในยุคก่อน ก่อนที่ต่อมาจะใช้ชื่อแดนอรัญ แสงทอง เพียงชื่อเดียว.

ตัวเองขึ้นมาล้อเลียน จากชีวิตจริงที่เป็นนักเขียนและนักแปลวรรณกรรม แต่ใน*เงาสีขาว*กลับเขียนให้เป็นเป็นนักเลงคุมวินมอเตอร์ไซค์ การแทรกตัวละครสมมติเข้ามาท่ามกลางบุคคลที่มีตัวตนอยู่จริงได้ทำให้เกิดคำถามว่าเรื่องเพื่อนที่กล่าวมาทั้งหมดนั้นเป็น “เรื่องจริง” หรือ “เรื่องแต่ง” กันแน่

อย่างไรก็ดี การนำเสนอตัวละครเฟิ้ม มายา ไม่ใช่แค่การล้อเลียนตัวเองเท่านั้น แต่ยังเป็นการล้อเลียน “ความจริง” ซึ่งเป็นประเด็นที่แดนอรัญให้ความสนใจ โดยเขาเคยกล่าวถึงการนำข้อมูลที่เป็น “ความจริง” มาดัดแปลงเพื่อใช้นวนิยายของเขาว่า “ฉันเพียงแต่นำมาใช้ตามอำเภอใจ ไม่มีเหตุผลอื่นใดซ่อนเร้นอยู่นอกเหนือไปจากความต้องการที่จะประทุษร้ายความจริงเล่นเสียบ้าง” (แดนอรัญ แสงทอง, 2549: 224) การนำเค้าโครงจาก “เรื่องจริง” มาบิดผันให้เป็น “เรื่องแต่ง” และการสร้าง “เรื่องแต่ง” ที่ยึดโยงกับ “เรื่องจริง” ใน*เงาสีขาว* เป็นการ “ประทุษร้ายความเป็นจริง” ซึ่งทำให้ยากที่จะแยกแยะความเป็นจริงในนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติเล่มนี้ เนื่องจาก “เรื่องแต่ง” ดูคล้าย “เรื่องจริง” ขณะที่ “เรื่องจริง” ก็ดูคล้าย “เรื่องแต่ง”

แม้ว่า*เงาสีขาว*จะไม่ใช่อัตชีวประวัติของแดนอรัญ แต่นวนิยายเชิงอัตชีวประวัติเล่มนี้ได้สะท้อนประเด็น “ความเป็นอัตชีวประวัติ” ในนวนิยาย เนื่องจากนวนิยายได้อาศัยเค้าโครงชีวิตจริงบางส่วนของผู้เขียนมาใช้สร้างเรื่องแต่ง และได้ยืมรูปแบบการประพันธ์เชิงสารคดีของอัตชีวประวัติมาใช้นำเสนอชีวิตของตัวละคร ขณะเดียวกันการคิดค้นรูปแบบการประพันธ์ในนวนิยายเชิงอัตชีวประวัตินั้นมุ่งหมายที่จะนำเสนอความจริงโดยสะท้อนตัวตนของมนุษย์ออกมาผ่านรูปแบบของนวนิยายดังเช่น À *la recherche du temps perdu* นวนิยายเชิงอัตชีวประวัติของมาร์แซ็ล พรูสต์ (Marcel Proust) ที่มีการใช้รูปประโยคที่ “ซับซ้อน คดเคี้ยว และยืดยาว ด้วยมุ่งหมายที่จะร้อยรัดแง่มุมอันหลากหลายของประสบการณ์หนึ่งๆ ไว้ในโครงสร้างของภาษา” (นพพร ประชากุล, 2546: 104) ซึ่งสะท้อนความพยายามในการสะท้อนความจริงผ่านการเขียนนวนิยาย ด้วยเหตุนี้นวนิยายเชิงอัตชีวประวัติจึงไม่ใช่แค่งานเขียนบันเทิงคดีเท่านั้น แต่ยังมีลักษณะของการมุ่งนำเสนอความจริงแบบงานเขียนสารคดีอีกด้วย

ในทางกลับกัน หากมอง “ความเป็นนวนิยาย” ในอัตชีวประวัติ ก็จะเห็นว่า แม้อัตชีวประวัติหรือเรื่องเล่าชีวิตจะเป็นงานเขียนสารคดี แต่ก็ต้องอาศัยองค์ประกอบของงานเขียนบันเทิงคดี เช่น โครงเรื่อง บทสนทนา ฉาก และการสร้างตัวละคร เป็นต้น เช่นเดียวกับนวนิยาย

(Smith and Watson, 2001: 7)[4] โดยอัตชีวประวัติมีการวางโครงเรื่องว่าจะเล่าอะไร มีกระบวนการคัดเลือกความทรงจำว่าจะเล่าหรือตัดเรื่องไหนออกไป รวมถึงต้องบันทึกบทสนทนา บรรยายฉาก และบุคลิกของบุคคลต่างๆ ให้สมจริง ซึ่งลักษณะของงานเขียนบันเทิงคดีต่างๆ เหล่านี้ทำให้สามารถมองอัตชีวประวัติว่าเป็นงานเขียนบันเทิงคดีประเภทหนึ่งได้เช่นกัน

ด้วยเหตุนี้ แม้ว่าอัตชีวประวัติและนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติจะมีคำนิยามในการมุ่งนำเสนอ “เรื่องจริง” และ “เรื่องแต่ง” ที่แตกต่างกัน ทว่าอีกแง่หนึ่งความแตกต่างนั้นก็สะท้อนจุดร่วมของอัตชีวประวัติและนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติที่ต่างก็เป็นเรื่องเล่าประเภทหนึ่ง ทั้งนี้เพราะเรื่องเล่าคือ “งานเขียนที่มีเนื้อหาเป็นเรื่องราวของเหตุการณ์ อาจแต่งเป็นบทร้อยแก้วหรือบทร้อยกรอง เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงหรือเป็นเรื่องแต่งขึ้น” (*พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*, 2545: 278) ไม่ว่าจะเป็นการนำเสนอชีวิตของผู้เขียนที่เป็นบุคคลจริงหรือตัวละครที่เป็นบุคคลสมมติก็ตาม แต่อัตชีวประวัติและนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติต่างเป็นเรื่องเล่าของตัวตนที่นำเสนอตัวตนของมนุษย์เช่นกัน ซึ่งในการศึกษานวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ*เงาสีขาว*ครั้งนี้จึงมองตัวบทในฐานะเรื่องเล่าของตัวตนได้ทั้งในแง่มุมของงานเขียนสารคดีและงานเขียนบันเทิงคดี

[4] “Both the life narrative and novel share features we ascribe to fictional writing: plot, dialogue, setting, characterization, and so on.” (Smith and Watson, 2001: 7).

บทที่ 3

บาดแผลของตัวตน: เรื่องเล่าของตัวตนที่ไม่มีวันสมบูรณ์

เรื่องเล่าคือการเล่าเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นผ่านเวลา เวลาถือเป็นหัวใจสำคัญในการเชื่อมร้อยเหตุการณ์ต่างๆ ให้เกิด “ความต่อเนื่อง” แต่ละเหตุการณ์ในเรื่องเล่าถูกนำมาจัดลำดับตามเวลา (temporal order) ก่อน-หลังให้ต่อเนื่องกันตั้งแต่ต้นไปจนจบ หากจำแนกตามลักษณะการปรากฏของศิลปะ เรื่องเล่าถูกจัดอยู่ในกลุ่มศิลปะเชิงเวลา (temporal art) ซึ่งเป็นศิลปะที่ต้องอาศัยระยะเวลาการพัฒนาจนสำเร็จรูป[5] เนื่องจากเรื่องเล่ามีลักษณะของเหตุการณ์ที่ต่อเนื่องกันตามลำดับเวลา (temporal sequence) เวลาจึงเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เหตุการณ์ต่างๆ ในเรื่องเล่าทยอยปรากฏตามลำดับเวลาจนเสร็จสมบูรณ์ เวลามีส่วนทำให้เรื่องเล่าสามารถติดตามได้ (followability) ซึ่งผู้อ่านสามารถทำความเข้าใจเรื่องเล่าผ่านการลำดับเหตุการณ์ว่าเรื่องราวต่างๆ นั้นลำดับไปถึงข้อสรุปตอนท้ายได้อย่างไร เรื่องเล่าและเวลาสัมพันธ์กันอย่างแน่นแฟ้น โดยไม่อาจลดทอน “ความต่อเนื่อง” ไปจากเรื่องเล่าได้เลย เพราะเรื่องเล่าดำรงอยู่ในเวลา ขณะที่เวลาในเรื่องเล่าก็ทำให้เราตระหนักถึงเวลาได้ชัดเจนยิ่งขึ้น โดย “มนุษย์ทำให้เวลาชัดเจนขึ้นผ่านวิธีการเล่าเรื่องและเรื่องเล่าจะมีความหมายสมบูรณ์ได้ก็ต่อเมื่ออยู่ในเงื่อนไขของการดำรงอยู่เชิงเวลา” (Ricœur, 1990: 52)

กระบวนการถักทอตัวตนจากอดีตใน*เงาสีขาว*ได้ตอกย้ำความสัมพันธ์อันแน่นแฟ้นระหว่างเรื่องเล่ากับเวลา *เงาสีขาว*มีการ “เล่น” กับความต่อเนื่องของเวลาในเรื่องเล่าผ่านวิธีการลำดับเวลา

---

[5] หากจัดประเภทของศิลปะตามลักษณะที่ปรากฏต่อผู้รับชม สามารถแบ่งออกเป็นกลุ่มศิลปะเชิงเวลา (temporal arts) คือศิลปะที่ต้องอาศัยระยะเวลาในการพัฒนาจนสำเร็จรูป เช่น ดนตรี วรรณคดี และกลุ่มศิลปะเชิงพื้นที่ (spatial arts) คือศิลปะที่ปรากฏในลักษณะสำเร็จรูปและเรารับรู้ได้พร้อมกันทุกส่วน เช่น ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม นอกจากนี้กอทโธลด์ เอเฟรม เลสซิง (Gotthold Ephraim Lessing) ได้ตั้งข้อสังเกตที่น่าสนใจเกี่ยวกับรูปแบบศิลปะไว้ใน *Laocoön* โดยเขาจัดกลุ่มศิลปะตามการรับรู้คือ spatial art ที่แสดงรูปร่าง (body) เป็นสำคัญ และกวีนิพนธ์ (poetry) แสดงการกระทำซึ่งต่อเนื่องเป็นสำคัญ (สุธา ศาสตรี, 2525: 12, 14-15).

ในรูปแบบต่างๆ ซึ่งเนื้อหาโดยภาพรวมของบทนี้จะทำการวิเคราะห์กระบวนการประกอบสร้างตัวตนที่สัมพันธ์กับการลำดับเวลาใน*เงาสีขาว*

3.1 เรื่องเล่าที่ยังไม่สิ้นสุดและยังไม่เริ่มต้น

เรื่องเล่าเริ่มต้นขึ้นเมื่อใด หากเป็นประโยคแรกของ*เงาสีขาว*ที่ว่า “มีเสียงอยู่เสียงหนึ่ง ดังมาจากในกะโหลกศีรษะของฉัน (...) เสียงนั้นพูดว่าแกจำเป็นต้องทำมัน (...) ดังนั้น ฉันจึงตัดสินใจแล้วที่จะสารภาพ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 33) ถ้าอย่างนั้นแสดงว่าเรื่องเล่าเริ่มตั้งแต่ตอนต้นเริ่มต้นด้วยเสียงพูดให้ผู้เล่าลงมือทำ กระตุ้นให้เขาตัดสินใจที่จะสารภาพถึงชีวิตที่ผ่านมา การสารภาพที่หมายถึงการพูดอย่างหมดเปลือก ไม่ปิดบังซ่อนเร้น เปิดเผยความลับที่ปกปิดไว้ตลอดมา การสารภาพจึงเป็นเรื่องยุ่งยากลำบากใจ เพราะมันทำให้เราหันกลับไปมองอดีตอย่างรู้สึกผิด ซึ่งเป็นความรู้สึกที่เกิดจากการประเมินค่าผ่านกรอบความคิดหรือเกณฑ์ทางศีลธรรม การสารภาพถึงความผิดบาปในอดีตของตัวเองจึงเป็นเรื่องยาก ผู้เล่าจึงผัดผ่อนที่จะสารภาพตลอดมา รอคอยเวลาจนล่วงเลยมาถึงชั่วขณะที่เขาตระหนักว่า “คืนนี้แหละที่จะเป็นคืนสุดท้ายในชีวิตของฉัน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 36) และ “ฉันไปไม่ไหวแล้ว” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 43) เขาจึงไม่อาจผัดผ่อนอีกต่อไป ดังที่เสียงนั้นพูดกับเขาว่า “แกจำเป็นต้องทำมัน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 33) เสียงนั้นคือใครถ้าไม่ใช่เสียงจากมโนสำนึกของเขาที่ถูกกำกับไว้ด้วยกรอบความคิดทางศีลธรรม เสียงที่ทำให้ต้องยอมจำนน และจำเป็นต้องสารภาพอย่างไม่อาจขัดขืน

ขณะเดียวกัน ผู้คนไม่ได้รู้สึกจำนนต่อศีลธรรมหรือเป็น “ผู้ถูกกระทำ” ให้เป็นผู้สารภาพแต่เพียงฝ่ายเดียว แต่ผู้คนกลับยินดีที่จะเป็น “ผู้กระทำ” หรือเป็นฝ่ายพร้อมที่จะสารภาพเสียเอง เนื่องจากการปลูกฝังความเข้าใจที่ว่าเราต่างมี “ด้านลึก” ของตัวตนที่ต้องเปิดเผยออกมา (Taylor, 1989: 488) การสารภาพถูกให้ค่าว่าเป็นกระบวนการผลิตสร้างความจริง และถูกมองว่าเป็นการแสดงสปิริตอย่างหนึ่งในฐานะปัจเจกชนที่ต้องพูดความจริงผ่านการเปิดเผย “ด้านลึก” ของตัวเองออกมา ความคิดนี้ได้กระตุ้นให้ผู้คนมีความต้องการที่จะสารภาพ หรือที่เรียกว่าสัตว์สารภาพ (Foucault, 1990: 59) และโดยเฉพาะนักเขียนและกวีที่แสดงสปิริตทางศีลธรรมผ่านนวนิยายสารภาพ (confessional novel) ด้วยการกล้า “สบตากับตัวเอง” ดังที่ผู้เล่า*เงาสีขาว*กล่าวว่า

> “เธอเห็นเงาของฉันไหม กังสดาล กึ่งหนึ่งทาบทับบนพื้นห้อง อีกกึ่งหนึ่งทาบทับอยู่บนฝาผนัง กำลังเผชิญกับค่ำคืน กำลังเผชิญหน้ากับตนเอง กับเธอ กับทุกสิ่งทุกอย่างที่ผ่านเข้ามาในชีวิต”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 63)

ถึงแม้จะน่าลำบากใจ แต่การจะได้ชื่อว่าเป็นปัจเจกชนจำเป็นต้องมีภาระบางอย่าง และการสารภาพก็เป็นภารกิจสำคัญที่ต้องชำระ เพราะมันแฝงนัยของพันธะหรือหนี้ที่ต้องไถ่ถอน แม้ว่าเนื้อหาของ*เงาสีขาว*จะเน้นไปที่ความผิดบาปในอดีตที่ผู้เล่าเคยกระทำต่อบุคคลรอบข้าง แต่การสารภาพของเขาไม่ได้เปิดเผยทุกสิ่ง แต่กลับเป็นการกลบเกลื่อนและซ่อนเร้นอีกหลายสิ่งเอาไว้ภายใต้หน้ากากของการสารภาพ เหตุที่ผู้เล่าพูดได้แค่บางเรื่องนั้น เพราะสำนึกทางศีลธรรมทำให้เขารู้สึกว่าความผิดบาปเป็นเรื่องยากที่จะบอกกล่าว เรื่องยากถึงขนาดที่ว่าตัวเอกต้องพร่ำบอกกับตนเองว่า “แกคือศพพูดได้ แกต้องสะกดจิตตนเองด้วยถ้อยคำต่อไปนี้: *ฉันกำลังจะตาย* และ *ฉันตายไปแล้ว* ช้าๆ ซ้ำๆ และทำให้มันเป็นจริง” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 136) และจัดงานศพเพื่อที่จะพูดในฐานะคนตาย “นี่คืองานศพของฉัน ฉันตัดสินใจแล้ว กังสดาล ฉันพูดกับเธอในฐานะที่ฉันเป็นคนตาย” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 35) กว่าที่การสารภาพจะเริ่มต้นขึ้นก็ล่วงเลยมาถึงคืนสุดท้ายของชีวิต จากคำสารภาพกลายเป็น*เพลงศพ*ที่ขับร้องโดยคนตาย วาระสุดท้ายที่เป็นตอนต้น

แต่ดูเหมือนว่าการเริ่มต้นไม่ใช่เรื่องง่าย เพราะแม้ว่าในตอน*เพลงศพ*นั้น*เงาสีขาว*จะเริ่มต้นด้วยการที่ตัวเอกตัดสินใจที่จะสารภาพชีวิตที่ผ่านมาในคืนสุดท้ายของชีวิตเขา ซึ่งเป็นวิธีการเริ่มต้นแบบ *in ultimas res* หรือการเริ่มต้นจากตอนปลายของเรื่อง[6]แล้วก็ตาม แต่อีกกว่า 100 หน้าต่อมาในขณะที่ตอน*ความตายมาดูละคร*กำลังจะจบลงนั้น ก็ดูเหมือนว่าเรื่องเล่าก็กำลังจะเริ่มต้นอีกครั้ง หรือเป็นไปได้ว่าเรื่องเล่าเพิ่งจะเริ่มต้นขึ้นที่ตรงจุดนี้ในฐานะ “งานเขียนชิ้นสุดท้าย” หรืออัตชีวประวัติของตัวเอก ดังที่เขากล่าวนำว่า

---

[6] “in ultimas res: the story begins with its actual outcome or ending and then relates events in reverse order, thus drawing the audience’s attention on the ‘how’ rather than the ‘what’ of the story.” (Anglistik, 2010).

> "ตื่นเถอะ แล้วทำงานครั้งสุดท้ายของแก กลับไปสู่อดีต สำรวจตรวจตรา ว่าอะไรทำให้แกเป็นอย่างที่แกเป็นอยู่ในเวลานี้ (...) แกสัญญามากี่ครั้งกี่หนแล้วว่าแกจะทำ แต่แกก็คอยแต่หลีกเลี่ยง (...) แกจะปล่อยให้มันล่าช้าต่อไปอีกไม่ได้แม้แต่คืนเดียว แกต้องทำ เพราะมันเป็นงานชิ้นสุดท้ายของแก"
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 137-138)

เรื่องราวที่เล่ามาตั้งแต่ต้นอาจยังไม่ใช่การเริ่มต้นของ*เงาสีขาว* หากเป็นเพียงบทเกริ่นนำที่เป็นการผัดผ่อนที่จะเล่าเรื่องที่เขาต้องการจะเล่าจริงๆ ผู้เล่ากล่าวย้ำการตัดสินใจที่จะเล่าชีวิตที่ผ่านมาในอดีตอีกครั้ง หลังจากที่กล่าวย้ำอยู่ตลอดทั้ง 2 ตอนที่ผ่านมา การเริ่มต้นเป็นเพียงการตัดสินใจที่จะสารภาพในความนึกคิดโดยยังไม่ได้ตกลงที่จะบันทึกแต่อย่างใด ทว่าตรงจุดนี้ที่ตัวเอกได้ตกลงที่จะลงมือเขียน "งานเขียนชิ้นสุดท้าย" เรื่องเล่าก็ได้เริ่มต้นขึ้นอีกครั้ง ก่อนที่ต่อมาผู้เล่าจะเริ่มต้นเล่าใหม่อีกครั้งหนึ่งโดยย้อนไปเริ่มต้น ณ จุดกำเนิด ตั้งแต่เขาเพิ่งปฏิสนธิเป็นตัวอ่อนในครรภ์มารดา

> "แกในฐานะตัวฟีตัส ขณะที่อวัยวะยังไม่สมบูรณ์ กำลังเติบโตอยู่ในมดลูกของแม่ (...) เห็นแล้วใช่ไหม ใบหน้าอันยับย่นของแก ผมบางๆ เปียกลู่หนังศีรษะของแก ปากที่อ้ากว้างของแกขณะลืมตาออกมาดูโลกในยามรุ่งสางอันมืดหม่นของวันหนึ่งในฤดูฝนท่ามกลางแสงไต้และแสงตะเกียง"
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 138)

วิธีดังกล่าวเป็นการเปิดเรื่องโดยเล่าจากจุดแรกเริ่มที่สุดเท่าที่เป็นไปได้หรือที่เรียกว่า *ab ovo* (Britannica Online, 2010)[7] โดยในช่วงท้ายของตอน*ความตายมาดูละคร*ผู้เล่าได้ย้อนกลับไป

---

[7] คำว่า "ab ovo" ในภาษาละตินหมายความว่า จากจุดเริ่มต้น จุดกำเนิด หรือไข่ คำนี้มีที่มาจาก *Ars of Poetica* ของฮอเรซ (Horace) ที่ตั้งข้อสังเกตว่าโฮเมอร์ไม่ได้เริ่มเรื่องสงครามโทรจันด้วยการถือกำเนิดจากไข่แฝดของเฮเลนและไคเทมเนสตรา ซึ่งถือเป็นจุดเริ่มต้นที่แท้จริงของสงครามโทรจัน แต่โฮเมอร์กลับเปิดเรื่องมหากาพย์ *Iliad* ด้วย *in medias res* หรือตอนกลางของเรื่อง (Britannica Online, 2010) หรือในท่ามกลางสรรพสิ่งตามความหมายของภาษาละติน ดังที่ฮอเรซกล่าวว่า "โฮเมอร์มักรีบร้อนที่จะกระโดดข้ามมาเริ่มที่ตอนกลางของเรื่องอยู่เสมอราวกับว่าผู้ฟัง/ผู้อ่านรู้เรื่องราวทั้งหมดดีอยู่แล้ว" (Cuddon, 1989: 420).

เล่าตั้งแต่ต้นกำเนิดชีวิตเขา และได้เกริ่นนำถึงชีวิตในวัยเด็กที่แพรกหนามแดงและชีวิตในค่ายทหารที่ปักษ์ใต้ก่อนที่จะเล่าขยายความในตอนต่อไป

> “แกเห็นแกในฐานะเด็กหัวเกรียนขี่จักรยานเสือหมอบอยู่ในค่ายทหารที่ ***** ไหม แกเห็นตัวแกซึ่งโตเป็นเด็กวัยรุ่นแล้วนั่งซึมเซาอยู่ในควันกัญชาไหม ดี แกเห็นแกในค่ายทหารที่ปักษ์ใต้ไหม นั่นน่ะนรก และเป็นนรกที่น่าสนใจอย่างยิ่งด้วย”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 138-139)

จากนั้นผู้เล่าก็คั่นการเล่าย้อนอดีตด้วยการหันกลับมาครุ่นคิดถึงเหตุการณ์ในปัจจุบันว่าเขาจะเล่าเรื่องราวในอดีตอย่างไรดี ก่อนที่ตอน*ความตายมาดูละคร*จะจบลงด้วยการที่ตัวเอกตัดสินใจที่จะเล่าชีวิตที่ผ่านมาอีกครั้งหลังจากที่ได้ผัดผ่อนมาตลอด

> “อย่าหลบหนีอีกเลย แต่แกพินิจพิเคราะห์ดูก่อนก็ได้ ในสถานการณ์เช่นนี้แกควรจะพูดกับใครก่อนดี ที่จริงมันเป็นปัญหาเก่าๆ แกจะทำอย่างไรดีกับผู้หญิงในสถานที่หนึ่ง ในกาละหนึ่ง รีบตัดสินใจซี หรือแกจะรอจนกว่ากาแฟจะหมดแก้วเสียก่อน”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 139)

ตอน*ความตายมาดูละคร*จบลงโดยที่ตัวเอกกล่าวทิ้งท้ายด้วยการตัดสินใจที่จะเล่า ในตอน*ดวงดาวสีขาว*ซึ่งเป็นตอนต่อมา ก็เป็นการเริ่มต้นเล่าเรื่องที่เขาตัดสินใจที่จะเล่า หรือเป็นการเริ่มต้นเล่าประวัติของเขาเอง

> “หลายขวบปีก่อนที่แกจะได้พบกับนาตยา พิสุทธิ์วรคุณนั้น แกมีชีวิตอยู่ในค่ายทหารและคุ้นเคยกับระเบียบวินัยและความหยาบกร้านในค่ายทหารมามากพอแล้ว สิบปีก่อนที่แกจะได้พบกับนาตยานั้นพ่อของแกยังไม่เสียสติ แม่ของแกยังไม่ได้ฆ่าตัวตายและขาของแดน ชาติยาวัน ก็ยังอยู่ครบทั้งสองข้าง แกเองยังเป็นเด็กน้อยธรรมดาคนหนึ่งเหมือนเด็กน้อยทั่วไป”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 141)

*เงาสีขาว*เริ่มต้นใหม่อีกครั้งในฐานะอัตชีวประวัติของตัวเอก ตอน*เพลงศพ*และ*ความตายมาดูละคร*ซึ่งเป็นตอนก่อนหน้ากลายเป็นแค่บทนำของอัตชีวประวัติของตัวเอก โดยอัตชีวประวัติของตัวเอกเพิ่งจะเริ่มต้นเล่าจริงๆ ในตอน*ดวงดาวสีขาว*นี่เอง

ทั้งนี้จะเห็นว่า*เงาสีขาว*มีการเริ่มต้นอย่างซ้ำซ้อน ทั้งการเริ่มต้นจากประโยคแรกของเรื่อง การเริ่มต้นจะสารภาพจากตอนท้ายของชีวิตผู้เล่าหรือ *in ultimas res* การเริ่มต้นที่จะลงมือเขียน “งานเขียนชิ้นสุดท้าย” การเริ่มต้นที่จุดกำเนิดหรือ *ab ovo* รวมถึงการเริ่มต้นอัตชีวประวัติของตัวเอก เนื่องจากเรื่องเล่ามีการเริ่มต้นเกิดขึ้นใหม่อยู่เสมอ จึงยากที่จะระบุถึงการเริ่มต้นที่แท้จริงเพียงหนึ่งเดียว มีแต่ความเป็นไปได้ของการเริ่มต้นเท่านั้น เพราะเรื่องเล่าสามารถที่จะเริ่มต้นใหม่ได้ไม่สิ้นสุด

ใน À *la recherche du temps perdu* นวนิยายเชิงอัตชีวประวัติของมาร์แซ็ล พรูสต์ (Marcel Proust) ก็ปรากฏลักษณะของการเริ่มต้นที่เป็นทวีคูณ (multiplication of beginning) โดยมีการเริ่มต้นที่แตกต่างกันถึง 7 ครั้ง[8] เช่นเดียวกับ*เงาสีขาว*ที่มีการเริ่มต้นใหม่อย่างต่อเนื่องและเป็นไปได้ที่จะเริ่มต้นใหม่อีกครั้งในภายหน้า ส่งผลให้ผู้อ่านไม่อาจแน่ใจได้ว่าตัวบทได้เริ่มต้นขึ้นอย่างแท้จริงแล้วหรือยัง เพราะการเริ่มต้นที่เป็นการระบุจุดตั้งต้นของตัวบทจะต้องมีเพียงแค่จุดเดียวเท่านั้น การเริ่มต้นที่ซ้ำซ้อนใน*เงาสีขาว*ได้ลบเส้นแบ่งของตอนต้นและตอนปลายของตัวบทออกไป เพราะในเมื่อยังไม่สามารถระบุจุดเริ่มต้นที่แท้จริงได้ ก็ทำให้ยังไม่สามารถจะกำหนด

---

[8] À *la recherche du temps perdu* เริ่มต้นครั้งแรกสุดด้วยประโยคแรกของเรื่องที่ว่า “For a long time I used to go to bed early...” ก่อนที่ในอีก 5 หน้าต่อมาจะเป็นการเริ่มต้นครั้งที่ 2 ซึ่งประกาศถึงการเริ่มต้นของอัตชีวประวัติ “At Combrey as every afternoon ended…” ถัดมา 26 หน้าเป็นการเริ่มต้นครั้งที่ 3 ด้วยการเรียกความทรงจำกลับมาโดยไม่ตั้งใจ (involuntary memory) “And so it was that, for a long time afterwards, when I lay awake at night and revived old memory of Combrey…” จากนั้นอีก 4 หน้า การเริ่มต้นครั้งที่ 4 ที่เป็นการเริ่มต้นที่แท้จริงของอัตชีวประวัติ “Combrey at a distance, from twenty-mile radius…” อีก 107 หน้าต่อมาเป็นการเริ่มต้นครั้งที่ 5 ด้วย *ab ovo* ย้อนไปถึงความรักของนายสวานน์ก่อนที่ตัวเอกจะเกิดเสียอีก เป็นต้น (ดูเพิ่มเติมในประเด็นความยุ่งยากของการเริ่มต้นและตัวอย่างต่างๆ อย่างละเอียดใน Genette, 1983: 46-47).

จุดสิ้นสุดของตัวบทที่ยึดโยงอยู่กับจุดเริ่มต้นได้เช่นกัน ด้วยเหตุนี้ การเริ่มต้นอย่างซ้ำซ้อนจึงทำให้*เงาสีขาว*เป็นตัวบทที่ไม่มีต้นมีปลาย หรือเป็นเรื่องเล่าที่ยังไม่สิ้นสุดและยังไม่เริ่มต้น

การเริ่มต้นที่ซ้ำซ้อนอาจหมายถึงการลืม จึงเริ่มต้นใหม่อีกซ้ำแล้วซ้ำเล่า คลาริซ ลิสเปกตอร์ (Claris Lispector) กล่าวไว้ว่า “I no longer remember where the beginning was, it was in the manner of speaking, written in all at the same time” (Lispector, cited in Cixous 1990: 104) จุดเริ่มต้นถูกหลงลืมไป เพราะตัวบททั้งหมดถูกเขียนขึ้นพร้อมกัน ปราศจากการลำดับก่อน-หลังที่แน่ชัด จึงยากที่จะระบุว่าตัวบทเริ่มต้นจากจุดใด แล้วจะไปสิ้นสุด ณ จุดใด การเริ่มต้นที่ซ้ำซ้อนใน*เงาสีขาว*สะท้อนว่าการเริ่มต้นควรจะถูกลืม เพราะการกลับไปหาจุดเริ่มต้นที่แท้จริงนั้นดูจะเป็นไปไม่ได้

เนื่องจาก*เงาสีขาว*เป็นเรื่องเล่าของตัวตนที่ตัวเอกย้อนกลับไปทบทวนอดีตเพื่อตอบคำถามว่า “ฉันเป็นใคร?” การเริ่มต้นเล่าเรื่องใน*เงาสีขาว*จึงเป็นความพยายามในการกลับไปยึดโยงกับจุดแรกเริ่มของตัวตน แต่การเริ่มต้นที่ซ้ำซ้อนสะท้อนว่าเขาไม่สามารถกลับไปหาจุดเริ่มต้นที่แท้จริงของตัวตนได้ และถึงแม้จะพบจุดเริ่มต้นที่แท้จริงได้ก็ไม่อาจแน่ใจได้ว่าจุดเริ่มต้นนั้นจะเป็นจุดเริ่มต้นที่แท้จริง เพราะก่อนจะมาเริ่มต้นที่จุดนี้ได้ก็ใช่ว่าไม่มีอะไรอยู่ก่อนหน้าการเริ่มต้นครั้งนี้ หากมองตามหลักปฏิจจสมุปบาทของพุทธศาสนา[9] ก็จะเห็นว่าสิ่งทั้งหลายเกิดขึ้นพร้อมกันโดยเป็นผลที่สืบเนื่องกัน โดยการเริ่มต้นก็เป็นผลสืบเนื่องมาจากเหตุที่อยู่ก่อนหน้าจึงทำให้เกิดการเริ่มต้นครั้งนี้ได้ หรือกล่าวได้ว่าการเริ่มต้นเกิดขึ้นได้จากการเริ่มต้นครั้งก่อนหน้า ซึ่งหากจะกลับไปหาจุดเริ่มต้นที่แท้จริงก็จะต้องย้อนไปหาจุดเริ่มต้นของจุดเริ่มต้นที่เป็นจุดเริ่มต้น ซึ่งเป็นการสืบสาวกลับไปที่ไม่มีวันสิ้นสุด

ความต่อเนื่องที่ไม่สามารถระบุตอนต้นตอนปลายของตัวบท*เงาสีขาว*เป็นภาพสะท้อนของ “กระบวนการของธรรมชาติที่แสดงให้เห็นว่าสิ่งทั้งหลายสัมพันธ์เนื่องอาศัยกันเป็นเหตุปัจจัยต่อกันเป็นรูปกระแสไหลวน” (พระพรหมคุณาภรณ์, 2555: 161) ขณะที่นวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ*เงาสีขาว*เป็นเรื่องเล่าที่ยืนยันถึงการมีอยู่ของตัวตนที่มีแก่นสารซึ่งสามารถทบทวนเพื่อกลับไป

---

[9]*พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม* ได้ให้คำจำกัดความของ “ปฏิจจสมุปบาท” ไว้ว่าเป็น “การเกิดขึ้นพร้อมแห่งธรรมทั้งหลาย เพราะอาศัยกัน, ธรรมที่อาศัยกันเกิดขึ้นพร้อม, การที่สิ่งทั้งหลายอาศัยกันๆ จึงเกิดมีขึ้น” (พระพรหมคุณาภรณ์, 2555: 252).

ค้นพบได้ ทว่ารูปแบบตัวบทที่เป็นรูปกระแสไหลวนไม่มีต้นมีปลายกลับสะท้อนว่าไม่มีตัวตนที่อยู่คงที่แม้แต่ขณะเดียว โดยตัวตนของ “ฉัน” นั้นแปรเปลี่ยนไปไม่หยุดนิ่ง หรือเป็นตัวตนที่ยังไม่เสร็จสิ้น ซึ่งเป็นตัวตนที่อยู่ระหว่างกระบวนการประกอบสร้างของเรื่องเล่าที่ยังไม่สิ้นสุดและยังไม่เริ่มต้น

นอกจากลักษณะของตัวบทที่ไม่มีต้นไม่มีปลายแล้ว ความต่อเนื่องยังสะท้อนมาจากต้นฉบับเดิมของ*เงาสีขาว*ที่มีโครงสร้างตัวบทต่อเนื่องยืดยาวตั้งแต่ต้นจนจบ ประโยคยืดยาวตัวหนังสือติดกันเป็นพืด ไม่มีการย่อหน้าและการแบ่งตอนแต่อย่างใด ทว่าในฉบับตีพิมพ์มีการเข้ามาจัดการและ “เล่น” กับความต่อเนื่องดังกล่าว โครงสร้างตัวบทเดิมที่ต่อเนื่องยืดยาวกลายเป็นตัวบทใหม่ที่ถูกแบ่งย่อยออกเป็นตอน ตัวบทถูกเปิดให้เข้าได้จากหลายทาง แต่ละตอนแยกขาดออกจากกันได้ ไปจนถึงตอนที่อ่านไม่ได้ เพราะถูกทำให้ขาดตอน

3.2 การปรับโครงสร้างตัวบท: ขาดเป็นตอนและสวมชื่อ

ก่อนจะมาเป็น*เงาสีขาว*ฉบับตีพิมพ์ *เงาสีขาว*ได้ถูกแก้ไขให้ผิดแผกไปจากต้นฉบับเดิม ดังที่คำนำในฉบับพิมพ์ครั้งแรกกล่าวไว้ว่า “นวนิยายเรื่องนี้ของเขามันถูกทำให้แผกโฉมไปจากที่เขาคิดของเขาไว้แต่แรกเสียแล้ว” (แดนอรัญ แสงทอง, 2536: 4) ต้นฉบับ*เงาสีขาว*มีลักษณะที่ “มีแต่ตัวหนังสือยาวเป็นพืด ไม่มีการแบ่งบทแบ่งตอน เนื้อหาต่อเนื่องกันอย่างไม่สู้รัดกุม” (แดนอรัญ แสงทอง, 2536: 43) ทว่าในกระบวนการตีพิมพ์เป็นรูปเล่มได้ตัดสินใจปรับแก้โดย “เอามาซอยแบ่งจัดสรรเป็นบทเป็นตอน ตบแต่ง แก้ไข เพิ่มเติมให้เป็นบทละหนึ่งย่อหน้า โดยพยายามให้เนื้อหาต่อเนื่องกันอย่างรัดกุมเท่าที่จะเป็นไปได้” (แดนอรัญ แสงทอง, 2536: 44) และยังโปรยคำคมต่างๆ ของนักเขียนชื่อดังโดยวางไว้ใต้ชื่อของแต่ละตอนอีกด้วย เพราะถึงแม้จะแบ่งออกเป็น 14 ตอนแล้วก็ตาม ทว่าแต่ละตอนก็มีเพียงย่อหน้าเดียว นั่นหมายความว่านวนิยายจำนวนกว่า 400 หน้าในการตีพิมพ์ครั้งแรกมีการขึ้นย่อหน้าใหม่เพียง 14 ครั้งเท่านั้น ยังไม่นับว่าการบรรยายส่วนใหญ่ใช้ประโยคยืดยาว และมีเนื้อเรื่องที่ผันแปรไปเรื่อยๆ หรือบางครั้งก็กระโดดไปเล่าเรื่องอื่นตามแต่ที่ผู้เล่าจะนึกขึ้นได้ในขณะนั้น ดังที่แดนอรัญก็รู้สึกว่าเนื้อหาต่อเนื่องกันอย่างไม่รัดกุมนัก ดังนั้นการปรับแก้ในกระบวนการตีพิมพ์จึงดูเหมือนว่ามีความจำเป็น

ผู้เล่า*เงาสีขาว*ประกาศว่า “ไม่มีอะไรที่จะต้องทำในโลกที่ยึดครองด้วยความชั่วช้าสามานย์ของแกอีกแล้วนอกจากเขียนนิราศยาวเหยียดที่สุดเท่าที่มีการเขียนมา” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 289) ตามความตั้งใจเดิมที่ต้องการให้นวนิยายเล่มนี้มีโครงสร้างตัวบทผืนใหญ่ที่ต่อเนื่องไม่ขาดตอนซึ่งสอดคล้องกับรูปแบบการใช้ภาษาของผู้เขียน โครงสร้างตัวบทถูกประกอบขึ้นจากการเชื่อมโยงประสบการณ์ต่างๆ ผ่านการบรรยายที่เป็นไปอย่างต่อเนื่อง ขณะเดียวกันโครงสร้างนั้นก็พยุงความต่อเนื่องและความเป็นเนื้อเดียวกันของตัวบทเอาไว้ โครงสร้างตัวบทที่ต่อเนื่องไม่ขาดตอนของ*เงาสีขาว*คล้ายคลึงกับโครงสร้างเดิมของนวนิยาย *À la recherche du temps perdu* เดิมทีพรูสต์ต้องการให้ต้นฉบับซึ่งยาวกว่า 3,000 หน้าตีพิมพ์เป็นหนังสือเพียงเล่มเดียว ทว่าบรรณาธิการจำเป็นต้องปรับแก้ต้นฉบับให้เหมาะสมสำหรับการตีพิมพ์ โดยแบ่งนวนิยายเล่มนี้ออกเป็นหลายเล่ม[10] พรูสต์กังวลใจว่าการแบ่งนวนิยายเล่มนี้ออกเป็นหลายเล่มอาจส่งผลกระทบต่อโครงสร้างเดิมที่แยกจากกันไม่ได้ (undivided initial structure)

ครั้งหนึ่งพรูสต์กล่าวว่า *À la recherche du temps perdu* ควรจะตีพิมพ์โดยไม่มีการย่อหน้าหรือแม้แต่บทสนทนาก็ตาม เพื่อให้ตัวบทมีความต่อเนื่องไม่ขาดตอน โดยเขากล่าวไว้ในจดหมายฉบับหนึ่งว่า “This brings the spoken word further into the continuity of the text.” (Proust, cited in Genette, 1988: 72) ในเมื่อความจำเป็นทางบรรณาธิการทำให้การแบ่งนวนิยายเล่มนี้เป็นเรื่องที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ ก็ดูเหมือนว่าพรูสต์จะหันเหความสนใจจากโครงสร้างเดิมที่แยกจากกันไม่ได้มาที่เรื่องการตั้งชื่อกำกับส่วนต่างๆ ของนวนิยายซึ่งถูกแบ่งออกแทน นอกจากจะถูกแบ่งออกเป็นเล่มแล้ว ในแต่ละเล่มยังถูกแบ่งออกเป็นเล่มย่อยและตั้งชื่อตอนต่างๆ กำกับไว้[11]

---

[10] การตีพิมพ์ครั้งแรกในปี ค.ศ. 1912 *À la recherche du temps perdu* ถูกแบ่งเป็น 2 เล่ม ฉบับที่ตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1913 ถูกแบ่งออกเป็น 3 เล่ม ครั้นต่อมาในปี ค.ศ. 1918 ถูกแบ่งออกเป็น 5 เล่ม กระทั่งถูกแบ่งออกเป็น 7 เล่มในปัจจุบัน ประกอบด้วย 1. *Du côté de chez Swann* 2. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* 3. *Le Côté de Guermantes* 4. *Sodome et Gomorrhe* 5. *La Prisonnière* 6. *La Fugitive* 7. *Le Temps retrouvé*.

[11] ตัวอย่างเช่น เล่มแรก *Du côté de chez Swann* ถูกแบ่งออกเป็น 3 เล่มย่อย โดยพรูสต์ให้ชื่อกำกับว่า 1. *Combrey (I & II)* 2. *Un amour de Swann* 3. *Noms de pays: lenom* เล่มที่ 2 *Jeunes filles* มีการแบ่งลำดับชั้นเป็นภาค บท และตอนต่างๆ โดยพรูสต์อธิบายรายละเอียดของส่วนต่างๆ รวมถึงสรุปใจความสำคัญไว้ในหน้าสารบัญอีกด้วย (Genette, 1988: 72-73).

พรูสต์เห็นว่ารายละเอียดต่างๆ เหล่านี้จะช่วยให้ตัวบทมีโครงสร้างที่ชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งมีส่วนสำคัญที่ช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจผลงานของเขาได้ดียิ่งขึ้น ทั้งนี้มีข้อสังเกตที่น่าสนใจเกี่ยวกับโครงสร้างที่เปลี่ยนแปลงไปของ À *la recherche du temps perdu* ว่า

> "It may well be that Proust became increasingly aware that the architectural unity of his work would be highlighted more clearly by the use of titles to clarify its underlying framework than by his initial device of long textual streams without breaks or markings."
>
> (Genette, 1988: 73)

เป็นไปได้ว่าแดนอรัญก็เริ่มตระหนักเช่นกันว่า การปรับโครงสร้างของตัวบทที่ต่อเนื่องยืดยาวด้วยการแบ่งย่อยออกเป็นตอนและให้ชื่อกำกับไว้จะช่วยเน้นเอกภาพทางสถาปัตยกรรม (the architectural unity) ของตัวบทได้ชัดเจนกว่ารูปแบบเดิม *เงาสีขาว*ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 2 ยังคงรูปแบบการแบ่งเป็น 14 ตอนตามฉบับพิมพ์ครั้งแรก แตกต่างกันเพียงคำคมจากนักเขียนชื่อดังที่เคยวางไว้ใต้ชื่อตอนได้ถูกถอดออกไป แต่ยังคงชื่อตอนไว้ตามเดิม ทั้งนี้ การคงรูปแบบการแบ่งตอนจากการตีพิมพ์ครั้งแรกเอาไว้เป็นการยืนยันถึงโครงสร้างใหม่ที่ชัดเจนกว่าโครงสร้างเดิม ดังที่แดนอรัญได้กล่าวว่าการปรับโครงสร้างเป็นความพยายามให้เนื้อหาต่อเนื่องกันอย่างรัดกุมเท่าที่จะเป็นไปได้ แม้ว่าเขาเองเคยยอมรับว่ามันได้ทำให้นวนิยายเล่มนี้แผกโฉมไปจากที่ตั้งใจไว้ แต่แล้วใบหน้าที่แผกโฉมนี้เองที่กลายมาเป็นใบหน้าที่แท้จริงของ*เงาสีขาว*ในที่สุด

การมองการเปลี่ยนผ่านของแต่ละช่วงชีวิตเป็นเกณฑ์สำคัญที่ทำให้เห็นความแตกต่างของแต่ละตอน เป็นหมุดหมายของการแบ่งตัวบทเดียวของ*เงาสีขาว*ให้ขาดออกเป็น 14 ตอน ประกอบด้วย

(A) *เพลงศพ* – เหตุการณ์หลังผู้เล่าจากนอนกับขวัญที่เป็นต้นเหตุของความรู้สึกผิดต่อทั้งนาตยาและอิตถี ผู้เล่าสารภาพด้วยน้ำเสียงที่เขาบรรยายว่า "แกได้ยินเสียงร่ำร้องอันเจ็บปวดนั้นและรู้สึกว่ากังวานของมันไพเราะแปลกประหลาดเหมือนดนตรีของเพลงศพ" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 451)

(B) *ความตายมาดูละคร* – ความสัมพันธ์ของเขากับขวัญ และเหตุการณ์ในปัจจุบันที่เขาตัดสินใจเล่นเกมกับความตาย โดยมีฉากที่ความตายถูกอุปโลกน์ให้เป็นผู้ชมละครของผู้เล่า

(C) *ดวงดาวสีขาว* – ชีวิตในวัยเด็ก ความสัมพันธ์ของเขากับแดนและนาตยา ชื่อตอนมาจากคำเปรียบเปรยถึงนาตยา “แกหลีกหนีหล่อนต่อไปอีกไม่ได้แล้ว (...) แกเห็นดวงดาวสีขาว แกเห็นใบหน้าของดวงดาวสีขาว” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 126) โดยแฝงนัยประหวัดของความตายไว้ด้วย

(D) *ความพินาศของความฝัน* – ความสัมพันธ์ของเขากับนาตยา ที่ต่อมานาตยาเกิดตั้งท้อง ซึ่งเป็นจุดเปลี่ยนที่อาจนำไปสู่อนาคตที่มืดมน

(E) *คราส* – เหตุการณ์ก่อน-หลังพานาตยาไปทำแท้ง ความรู้สึกผิดบาป วิกฤตของชีวิตผู้เล่าที่จมดิ่งสู่ความมืดมิด

(F) *งานนักขัตฤกษ์ของภูตผี* – ความสัมพันธ์ของเขากับนาท อิศรา ชีวิตในมหาวิทยาลัย การปะทะสังสรรค์ของคนหนุ่มที่มีชีวิตชีวา ผู้เล่าเปรียบเทียบความสัมพันธ์ของเขากับนาท ว่าเป็น “ความซึมเซาอันเงียบเชียบและแสนเศร้า ความรื่นเริงสนุกสนานแบบงานนักขัตฤกษ์ที่เป็นสหายคู่เคียงกันดุจเงาของกันและกัน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 349)

(G) *บนเส้นทางของนักแสวงบาป* – ความสัมพันธ์ของเขากับดาเรสต์ เย้ยหยันความลุ่มหลงในเนื้อหนัง “การเดินทางเพื่อแสวงหาบาปของแกการเดินทางเพื่อแสวงหาบาปของหล่อน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 410) ใน “กรุงเทพฯ เมืองที่เปรียบประดุจนครเมกกะของบรรดานักแสวงบาป” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 411)

(H) *ความตายเพียงแต่เอ่ยทักทาย* – เหตุการณ์เฉียดตายที่เขาถูกแทงและการตายของนาตยา

(I) *ความฝันของยิปซี* – ความใฝ่ฝันแบบคนหนุ่มแทนด้วยชีวิตอิสระของยิปซี ช่วงเวลาของความสัมพันธ์กับนาท เพื่อนผู้ที่มีอิทธิพลทางความคิดต่อผู้เล่าเป็นอย่างมาก

(J) *กระท่อมของสันยาสี* – ความย้อนแย้งของชีวิตในโลกทุนนิยม กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงทางความคิดของนาทผู้ที่เคยมีภาพของขบถ ซึ่งภายหลังกลับกลายมาเป็น

มนุษย์เงินเดือนเหมือนคนทั่วไปเพื่อจะหาเงินมาปลูกกระท่อมที่ต่างจังหวัดสำหรับชีวิตสงบสุขในบั้นปลาย ตามวัยแห่งความสงบในทัศนะของศาสนาพราหมณ์ที่เรียกว่า สันยาสี

(K) *ยูงรำแพนในม่านฝน* – อากัปกิริยาของนกยูงตัวผู้ที่เรียกร้องความสนใจกับตัวเมีย กล่าวถึงความสัมพันธ์ช่วงต้นของเขากับกังสดาล

(L) *ความรักถูกนำไปบูชายัญ* – มาจากประโยคที่ว่า “สาวพรหมจรรย์มีไว้ทำไมนอกจากเพื่อจะเอาไว้บูชายัญ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 693) ทบทวนประเด็นความรักและความใคร่ผ่านความสัมพันธ์กับกังสดาล เขาผิดหวังเมื่อรู้ว่ากังสดาลไม่ใช่สาวบริสุทธิ์ การเสียความบริสุทธิ์ซึ่งเป็นบาดแผลของชีวิตกังสดาล

(M) *เพลงฝัน* – กลับไปเล่าชีวิตวัยเด็กของกังสดาลและความเกี่ยวข้องกับครูสอนไวโอลิน

(N) *ทัณฑฆาต* – เหตุการณ์ที่กังสดาลถูกข่มขืน ทัณฑฆาตที่ถูกจับแยกคำและผสมเป็นความหมายใหม่จาก “ทัณฑ-“ ที่หมายความว่าโทษที่เนื่องด้วยความผิด และ “ฆาต” ที่หมายถึงการทำลายหรือการฆ่า กลายเป็นความหมายว่าโทษจากการฆ่า ซึ่งเชื่อมโยงกับการฆ่าตัวตายของครูสอนไวโอลินซึ่งเป็นโทษทัณฑ์สำหรับสิ่งที่เขาได้ทำกับกังสดาล

แต่ละตอนถูกเน้นไปที่เหตุการณ์ที่มีส่วนสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงในชีวิต ตัวบทถูกสวมชื่อเพื่อย้ำให้เห็นความเปลี่ยนแปลง โดยเหตุการณ์สำคัญต่างถูกขีดเส้นใต้จากการกำกับไว้ด้วยชื่อ นอกจากเหตุการณ์สำคัญต่างๆ แล้วบุคคลที่ผู้เล่ามีความสัมพันธ์ด้วยก็มีส่วนที่ผลักให้ตอนนี้กลับกลายออกไปเป็นตอนอื่น เนื่องจากแต่ละตอนผู้เล่าจะเน้นไปที่ความสัมพันธ์กับบุคคลใดบุคคลหนึ่งอย่างชัดเจน เช่น *ดวงดาวสีขาว-คราส* ผู้เล่าเน้นไปที่ความสัมพันธ์กับนาตยา *ความฝันของยิปซี-กระท่อมของสันยาสี* เน้นไปยังช่วงชีวิตที่เกี่ยวพันกับนาท อิศรา เป็นต้น ตัวละครต่างๆ ล้วนมีส่วนสำคัญต่อการเปลี่ยนผ่านของชีวิตผู้เล่า ความสัมพันธ์ที่ครอบคลุมแต่ละช่วงเวลาถือเป็นหมุดหมายที่แยกแต่ละตอนออกจากกัน ยิ่งไปกว่านั้น คนอื่นยังเป็นกระจกที่สะท้อนให้ผู้เล่าตระหนักได้ถึงการมีอยู่ของตัวเอง โดยเรื่องที่ผู้เล่าเข้าไปเกี่ยวข้องกับบุคคลต่างๆ ถือเป็นส่วนหนึ่งในเรื่องเล่าของตัวตนของเขา ในตอน*เพลงฝัน-ทัณฑฆาต* เรื่องของกังสดาลถูกผนวกรวมเข้ามาเป็นส่วนหนึ่ง

เรื่องเล่าชีวิตของตัวเอก ทั้งนี้เพราะเรื่องของคนใกล้ชิด (significant other) มีส่วนสำคัญอย่างลึกซึ้งต่อผู้เล่าและผู้เล่าสามารถทำความเข้าใจการก่อร่างสร้างตัวตน (self-formation) ของตัวเองผ่านเรื่องราวของคนอื่น (Smith and Watson, 2001: 65)

หากนำมาเปรียบเทียบกันจะเห็นว่าโครงสร้างเดิมเป็นตัวบทที่ต่อเนื่องยืดยาวมีเรื่องราวไหลไปตามกระแสความคิดซึ่งยากแก่การจับประเด็นหรือทำความเข้าใจ ตัวบทถูกกำกับไว้ด้วยชื่อเดียวคือ*เงาสีขาว* ขณะที่โครงสร้างใหม่ของตัวบทที่แบ่งออกเป็นหลายตอนและมีชื่อตอนที่เน้นย้ำเหตุการณ์สำคัญในแต่ละตอน การจำแนกตัวบทออกเป็นส่วนๆ ส่งผลให้ตัวบทเดียวเกิดรอยต่อระหว่างตอน กลายเป็นตัวบทที่ประกอบด้วยตอนย่อยๆ เป็นการจัดหมวดหมู่ส่งผลให้เชื่อมโยงเนื้อหาเข้าด้วยกันได้ง่ายยิ่งขึ้น ทำให้ตัวบทที่กระจัดกระจายถูกเชื่อมร้อยเป็นเอกภาพ

3.3 การลำดับเวลาและการเชื่อมโยง

โครงสร้างตัวบทที่ถูกแบ่งออกเป็นตอน ทำให้เห็นพัฒนาการของตัวตนตามลำดับขั้น ในที่นี้จะแทนตอนต่างๆ ของ*เงาสีขาว*ด้วยตัวอักษรตั้งแต่ A-N คือ A *เพลงศพ* B *ความตายมาดูละคร* ไปจนถึง N *ทัณฑฆาต* ตามลำดับ ทั้งนี้การลำดับตอน A-N เป็นการลำดับเวลาตามวาทกรรมเรื่องเล่า (narrative discourse) ที่เหตุการณ์ต่างๆ ได้ถูกนำมาบิดผันหรือถูกนำมาจัดลำดับใหม่ตามวาทกรรม[12] เช่น 4213 โดยไม่ได้เรียงลำดับตั้งแต่ต้นจนจบ 1234 แบบการลำดับตามอนุกรมเวลา (chronological order) หรือการลำดับตามเวลาจริง ในที่นี้จะแทนการลำดับตามเวลาจริงด้วยตัวเลขตั้งแต่ 1-15 ตามลำดับ โดยจะแสดงความสัมพันธ์ระหว่างการลำดับเวลาตามวาทกรรมและการลำดับตามเวลาจริงโดยนำมาจัดเป็นสูตรได้ดังนี้[13]

---

[12] วาทกรรม (discourse) ในที่นี้ใช้ในเชิงศาสตร์แห่งการเล่าเรื่อง (Narratology) ซึ่งหมายถึงวิธีการใช้ภาษา ไม่ว่าจะเป็นการพูดหรือการเขียนที่สัมพันธ์กับเจตนาของผู้ใช้ ซึ่งแฝงอยู่ในรูปแบบ (form) หรือกลวิธี (expression) ของเรื่องเล่า ซึ่งตรงกันข้ามกับเรื่องราว (story) ของเรื่องเล่า (Prince, 2003: 21).

[13] เฌอแนตได้วิเคราะห์การลำดับเวลาในระดับประโยคของมหากาพย์ *Iliad* เอาไว้ โดยนำมาจัดเป็นสูตร A4-B5-C3-D2-E1 ซึ่งในที่นี้ได้นำแนวคิดดังกล่าวมาประยุกต์ใช้อธิบายการลำดับตอนของ*เงาสีขาว* (Genette, 1983: 36-37).

A14-B15-C1-D2-E3-F4-G5-H6-I7-J8-K9-L10-M11-N12-(O13)

สูตรข้างต้นแสดงลำดับเหตุการณ์ของตอนต่างๆ ใน*เงาสีขาว*ซึ่งเริ่มต้นด้วย A14 *เพลงศพ* เหตุการณ์ที่ดำเนินอยู่ในปัจจุบันที่ผู้เล่าตระหนักถึงความตาย และต่อด้วย B15 *ความตายมาดูละคร* ที่เขาเล่นเกมกับความตายและตัดสินใจที่จะย้อนกลับไปทบทวนชีวิตที่ผ่านมา หากนับตามลำดับเวลาจริงแล้วทั้ง 2 ตอนนี้ถือว่าเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในลำดับท้ายๆ ของเรื่องเล่า ตอนต่อมา C1 *ดวงดาวสีขาว* เป็นการย้อนรำลึกกลับไปยังอดีตตั้งแต่ช่วงต้นของชีวิตผู้เล่าตามลำดับเวลาจริงถือว่าเป็นการกระโดดจากเหตุการณ์ช่วงท้ายมายังเหตุการณ์แรกสุด และตั้งแต่ตอนนี้เป็นต้นไปเรื่องเล่าก็เรียงตามลำดับเวลาจริงในชีวิตผู้เล่าตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยลำดับเหตุการณ์ตั้งแต่ C1*ดวงดาวสีขาว*-N12 *ทัณฑฆาต*นำเสนอการเติบโตและพัฒนาการของตัวละครที่ถูกหล่อหลอมผ่านประสบการณ์ต่างๆ ตามลำดับ ท่ามกลางบริบททางความคิด ความเชื่อและเหตุการณ์ต่างๆ ที่มีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงของผู้เล่าผ่านการเล่าตามลำดับเวลาจริง

การลำดับเวลาในลักษณะนี้เป็นแบบแผนการลำดับเวลาแบบเรื่องเล่าการเปลี่ยนผ่าน (conversion narrative) ที่นำเสนอรูปแบบการลำดับเวลาเชิงเส้นตรง โดยเริ่มจากความตกต่ำ การฝ่าฟันอุปสรรค ช่วงวิกฤตของชีวิตและการเปลี่ยนผ่านสู่ความเชื่อและมุมมองใหม่ (Smith and Watson, 2001: 70) ลักษณะนี้ปรากฏในประเภทย่อย (sub-genre) ของนวนิยายอย่างนวนิยายการเติบโต (Bildungsroman) ที่นำเสนอการเติบโตและพัฒนาการของตัวละครที่ถูกหล่อหลอมผ่านประสบการณ์ต่างๆ และนวนิยายชีวิตศิลปิน (Künstlerroman) ที่นำเสนอพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงทางความคิดของตัวละครที่เป็นศิลปินซึ่งปลดปล่อยตัวเองออกจากกฎเกณฑ์และค่านิยมของสังคม นวนิยายทั้ง 2 ประเภทนี้ใช้การลำดับเหตุการณ์ตามแบบแผน โดยเริ่มจากชีวิตที่ปกติเหมือนคนทั่วไปที่ต่อมาต้องเผชิญกับวิกฤตชีวิตหรือความขัดแย้งซึ่งเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของตัวเอก แสดงเหตุและผลอันเป็นที่มาของตัวตนในปัจจุบันซึ่งเป็นประเด็นสำคัญในเรื่องเล่าของตัวตน ซึ่งการเล่าเรื่องโดยลำดับเหตุการณ์เชิงเส้นตรงแสดงการเปลี่ยนแปลงอย่างเป็นลำดับขั้นของผู้เล่าตามประสบการณ์ที่ผ่านเข้ามา

*เงาสีขาว*เล่าย้อนกลับไปตั้งต้นที่ชีวิตวัยเด็กเหมือนคนทั่วไปใน C1 *ดวงดาวสีขาว* จากนั้นผู้เล่าก็เผชิญวิกฤตสำคัญคือการที่นาตยาตั้งท้องและลงเอยด้วยการทำแท้ง เส้นกราฟชีวิตตัวเอกดู

เหมือนจะดิ่งลงถึงจุดต่ำสุด แต่แล้วเขาก็พบจุดเปลี่ยนจากการเข้าเรียนมหาวิทยาลัยใน F4 *งานนักขัตฤกษ์ของภูตผี* ที่สภาพแวดล้อมและเพื่อนพ้องศิลปินมีส่วนช่วยหล่อหลอมประสบการณ์ ช่วงชีวิตในมหาวิทยาลัยเขาก็เหมือนเด็กหนุ่มทั่วไปที่แสวงหาความหมายของชีวิต ชีวิตผูกติดอยู่กับเพื่อนพ้องและคู่รัก มีเหตุการณ์ต่างๆ ผ่านเข้ามา ทั้งเรื่องการตายของนาตยาและการถูกแทงเพราะดาเรสต์ใน I7 *ความตายเพียงแต่เอ่ยทักทาย* เรื่องที่เขาเผลอแทงนาท อิศรา ใน J8 *กระท่อมของสันยาสี* และโดยเฉพาะการฆ่าตัวตายของอิตถีที่ผลักเขาให้มาอยู่ที่บ้านร้างแห่งนี้และย้อนกลับไปมองอดีต การทบทวนความทรงจำครั้งนี้ถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญ เพราะเป็นการกลับไปตีความและให้ความหมายใหม่กับความทรงจำจากมุมมองปัจจุบันของผู้เล่าที่เปลี่ยนไปจากอดีต กระนั้น แบบแผนของการลำดับเหตุการณ์ก็ถูกนำมาเรียงลำดับใหม่ผ่านวาทกรรม เรื่องเล่าจบลงตรงที่ความสัมพันธ์กับกังสดาลใน N12 *ทัณฑฆาต* อดีตกำลังจะย้อนมาบรรจบปัจจุบันใน A14 *เพลงศพ* ทว่าความสัมพันธ์กับอิตถีซึ่งเป็นตอนกลางระหว่างนั้นหรือ O13 ถูกลบหายไป อดีตกับปัจจุบันจึงไม่มีวันผสานกันเป็นหนึ่งเดียว

เหตุการณ์ในช่วงท้ายอย่าง A14 *เพลงศพ* และ B15 *ความตายมาดูละคร* ถูกยกมาไว้ตอนต้น เพราะเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้เขาตัดสินใจเล่าเรื่องราวทั้งหมด การบิดเบือนลำดับเวลาโดยยก A14-B15 มาเป็นตอนต้น ถือเป็นขนบของงานวรรณกรรมที่มีมาตั้งแต่มหากาพย์ *Iliad* และ *Odyssey* แล้ว เทคนิคการลำดับเหตุการณ์แบบผิดกาละ (anachrony) ถูกหยิบมาใช้เพื่อเร้าความสนใจของผู้อ่าน ผู้เล่า*เงาสีขาว*อาจมองเห็นเรื่องราวทั้งหมดตั้งแต่ต้นจนจบดีอยู่แล้วจึงได้นำมาบิดผันลำดับเวลา โดยเริ่มจากจุดวิกฤตของชีวิตผู้เล่าที่เหมือนยืนอยู่บนทางแพร่งของความเป็นและความตาย ก่อให้เกิดคำถามขึ้นในใจผู้อ่านว่า “ก่อนหน้านี้เกิดอะไรขึ้น?“ และ “เรื่องราวจะเป็นอย่างไรต่อไป?” จากจุดเริ่มต้นผู้เล่าได้เปิดพื้นที่สำหรับการเล่าย้อนกลับไปหรือเล่าเหตุการณ์ต่อจากที่ได้ริเริ่มเอาไว้ กลวิธีนี้มีส่วนช่วยเร้าความสนใจใคร่รู้ของผู้อ่านและทำให้เรื่องเล่าน่าติดตาม

การปรับโครงสร้างตัวบท*เงาสีขาว*ใหม่ ทำให้ตัวบทที่เคยต่อเนื่องกันถูกแบ่งให้ขาดออกเป็นตอนๆ ยกตัวอย่างเช่น ช่วงท้ายของตอน*ความตายมาดูละคร*และช่วงต้นของตอน*ดวงดาวสีขาว*

> “ดูสายตาของหล่อนที่มองแกซี อย่าหลบหนีอีกเลย แต่แกพินิจพิเคราะห์ดูก่อนก็ได้ ในสถานการณ์เช่นนี้แกควรจะพูดกับใครก่อนดี ที่จริงมันเป็นปัญหาเก่าๆ แกจะทำอย่างไรดีกับผู้หญิงในสถานที่หนึ่ง ในกาละหนึ่ง รีบตัดสินใจซี หรือแกจะรอจนกว่ากาแฟจะหมดแก้วเสียก่อน”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 139)

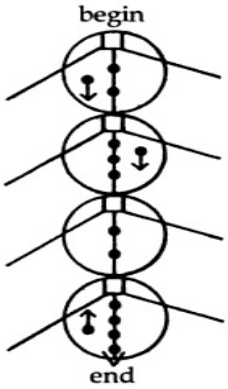
> “หลายขวบปีก่อนที่แกจะได้พบกับนาตยา พิสุทธิ์วรคุณนั้น แกมีชีวิตอยู่ในค่ายทหารและคุ้นเคยกับระเบียบวินัยและความหยาบกร้านในค่ายทหารมามากพอแล้ว”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 141)

หากมองตามโครงสร้างเดิมแล้ว ช่วงท้ายและช่วงต้นที่ยกมาข้างต้นเป็นประโยคที่ต่อเนื่องกัน ไม่ได้ถูกขึ้นย่อหน้าใหม่ หรือแบ่งแยกออกเป็นตอน การปรับโครงสร้างใหม่จึงทำให้ตัวบทเกิดรอยต่อระหว่างตอนที่แยกตัวบทออกจากกันเป็นตอนต่างๆ ทำให้ตัวบทดูเหมือนไม่ต่อเนื่องเป็นเนื้อเดียวกัน

อย่างไรก็ตาม หากจับตอนก่อนหน้ามาชนกับตอนถัดมา ตอนของ*เงาสีขาว*ก็สามารถผสานเป็นเนื้อเดียวกันได้สนิทหรือยังคงความต่อเนื่องตามโครงสร้างเดิมไว้ได้ แม้จะถูกแบ่งย่อยออกเป็นตอนแล้วก็ตาม ทว่าแต่ละตอนก็ยังถูกร้อยเรียงไว้ด้วยการเชื่อมโยงเชิงเหตุผล (causal linkage) ซึ่งเป็นห่วงโซ่เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นสืบเนื่องกัน เห็นได้จากลักษณะของเรื่องเล่าสมัยคลาสสิกที่เหตุการณ์ต่างๆ เชื่อมโยงจากเหตุไปสู่ผล โดยที่ผลพลิกกลับมาเป็นเหตุที่ก่อให้เกิดผลอื่นๆ ตามมาจวบจนผลลัพธ์สุดท้าย (Chatman, 1978: 46) เหตุการณ์ทั้งหมดใน*เงาสีขาว*ถูกเชื่อมโยงกันในเชิงเหตุผล การปรับโครงสร้างใหม่จึงไม่กระทบความต่อเนื่องของตัวบทแต่อย่างใด การแบ่งตัวบทออกเป็นตอนย่อยๆ กลับช่วยเพิ่มความเชื่อมโยงเชิงเหตุผลจากชื่อตอนที่บ่งชี้เหตุการณ์สำคัญในแต่ละตอนรวมถึงการเปลี่ยนผ่านของชีวิตผู้เล่าตามลำดับขั้น ซึ่งมีผลต่อการทำความเข้าใจตัวบท และเน้นให้โครงสร้างตัวบทมีเอกภาพที่ชัดเจน

การแบ่งตอนโดยเน้นไปที่เหตุการณ์สำคัญของ*เงาสีขาว*ทำให้เห็นว่า เหตุการณ์ในเรื่องเล่าไม่ได้มีแค่ตรรกะของการเชื่อมโยง (logic of connection) แต่ยังมีตรรกะของการลำดับชั้น (logic of hierarchy) ที่บางเหตุการณ์มีความสำคัญมากกว่าบางเหตุการณ์ (Chatman, 1978: 53)

เหตุการณ์หลัก (major event) เปรียบเสมือนใจกลางของเซลล์หรือนิวเคลียสตามที่โรล็องด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) เรียกว่า *noyau* หรือแกนกลาง (kernel) คือ ช่วงเวลาที่เรื่องเล่าเกิดปมปัญหาในเรื่องทิศทางที่เหตุการณ์ต่างๆ จะนำพาไป และเป็นจุดตัดหรือบานพับในโครงสร้าง ทางแพร่งที่ผลักดันให้เคลื่อนไปในหนทางที่เป็นไปได้เพียงหนทางเดียว[14] ทั้งนี้ เหตุการณ์หลักไม่สามารถลบออกไปได้เพราะจะทำลายตรรกะของเรื่องเล่า ขณะที่เหตุการณ์รอง (minor event) หรือดาวบริวาร (satellite) หรือที่นักโครงสร้างนิยมสายฝรั่งเศสเรียกว่า *catalyse* หรือตัวทำปฏิกิริยา กลับสามารถลบออกได้โดยไม่กระทบต่อตรรกะของเรื่องเล่าแต่อย่างใด เพียงแต่อาจทำให้เรื่องเล่าขาดคุณค่าในเชิงสุนทรียศาสตร์ไป ดาวบริวารไม่ได้นำมาซึ่งทางเลือก (choice) เหมือนแกนกลาง ทว่าเป็นผลของทางเลือกที่สร้างขึ้นที่แกนกลาง มีหน้าที่ช่วยเติมเต็ม ลงรายละเอียด และทำให้แกนกลางนั้นสมบูรณ์[15] ความสัมพันธ์ของแกนกลางและดาวบริวารเห็นได้จากภาพนี้



ภาพที่ 1 ความสัมพันธ์ระหว่างแกนกลางและดาวบริวาร

ซีย์มัว แชตแมน (Seymour Chatman) ให้คำอธิบายว่า แกนกลางคือรูปสี่เหลี่ยมที่อยู่ด้านบนของวงกลมแต่ละวง ส่วนวงกลมคือบล็อกของเรื่องเล่าที่สมบูรณ์ (the complete narrative

---

[14] "Kernels are narrative moments that give rise to cruxes in the direction taken by events. They are nodes or hinges in the structure, branching points which force a movement into the one of two (or more) possible path." (Chatman, 1978: 53).

[15] "Satellites entail no choice, solely the workings out of the choices made at the kernels (...) Their function is that of filling, elaborating, completing the kernel." (Chatman, 1978: 54).

block) แกนกลางเชื่อมโยงกันตามเส้นแนวตั้งซึ่งแสดงถึงทิศทางหลักของตรรกะเรื่องราว (story-logic) ตั้งแต่ต้นจนจบ ส่วนเส้นเฉียงแสดงถึงทางเลือกที่เป็นไปได้แต่ไม่ได้ถูกเลือกหรือไม่ได้เป็นไปตามเส้นทางของเรื่องเล่า ดาวบริวารคือจุดที่อยู่บนเส้นแนวตั้งตามการลำดับเหตุการณ์ ส่วนจุดที่มีลูกศรและอยู่นอกเส้นคือ การคาดเดาล่วงหน้าหรือการนึกย้อนถึงแก่นเรื่องก่อนหน้า (ดู Chatman, 1978: pp.53-56) แผนภาพข้างต้นแสดงกระบวนการทำงานของตรรกะในเรื่องเล่าที่มีโครงข่ายของแก่นเรื่องคอยจำกัดความเป็นไปได้ของเหตุการณ์ต่างๆ ให้เหลือเพียงทางเลือกเดียวเท่านั้น

ทางเลือกที่เป็นไปได้มากมายถูกกดทับเอาไว้ภายใต้ความเป็นไปได้เพียงหนึ่งเดียว ที่จริงแล้วผู้เขียน*เงาสีขาว*อาจจะเลือกเขียนให้ตัวละครอย่างอิตถีไม่ตายก็ได้ แต่เพราะผู้เขียนเลือกให้อิตถีฆ่าตัวตาย *เงาสีขาว*จึงดำเนินมาถึงทางเลือกที่ว่าเหตุการณ์นี้จะมีผลกระทบต่อจิตใจของตัวเอกอย่างไร ตัวเอกอาจจะไม่รู้สึกอะไรเลย หรืออาจใช้เวลาไม่นานก็สามารถทำใจได้ ทางเลือกเหล่านี้จะนำเรื่องเล่าไปสู่ทิศทางอื่น แต่เนื่องจากเหตุการณ์นี้ส่งผลร้ายแรงต่อตัวเอก เรื่องราวจึงมุ่งไปสู่ทางเลือกต่อไปว่าตัวเอกจะทำอย่างไรต่อไป ผลลัพธ์จากทางเลือกนี้ก็นำไปสู่ทางเลือกต่อไป คือ ตัวเอกเยียวยาจิตใจโดยอยู่ที่กรุงเทพ/ไปอยู่ที่บ้านร้าง ตัวเอกนอนกับขวัญ/เป็นแค่เพื่อนกัน ตัวเอกรู้สึกผิดบาปหลังจากนอนกับขวัญ/ไม่รู้สึกอะไร ตัวเอกตัดสินใจสารภาพ/ฆ่าตัวตาย กระทั่งมาถึงทางเลือกที่ผู้เขียนเลือกให้ตัวเอกตัดสินใจเล่นเกมกับความตายและทบทวนเรื่องราวชีวิตที่ผ่านมา การดำเนินเรื่องให้เป็นไปตามโครงข่ายของทางเลือกที่เป็นไปได้เพียงหนึ่งเดียวนี้เป็นขนบที่มีมาตั้งแต่เรื่องเล่าสมัยคลาสสิค[16] ซึ่งวางอยู่บนพื้นฐานตรรกะเรื่องเล่า (narrative logic) ที่เหตุการณ์หนึ่งเชื่อมโยงไปสู่อีกเหตุการณ์หนึ่งอย่างสมเหตุสมผลภายใต้ขอบเขตที่แน่นอนจาก

[16] เรื่องเล่าสมัยใหม่ตั้งคำถามกับขนบดังกล่าวของเรื่องเล่าสมัยคลาสสิค “The Garden of Folking Path” เรื่องสั้นของ คอร์เค หลุยส์ บอร์เคส (Jorge Luis Borges) ตั้งคำถามผ่านการเล่าเรื่องที่พยายามรักษาทุกทางเลือกไว้อย่างเท่าเทียมกัน เสมือนทฤษฎีการแตกแขนงที่ไม่รู้จบ (the theory of infinite bifurcation) ซึ่งเผยให้เห็นทางเลือกที่เป็นไปได้มากมายในเรื่องเล่า โดยแต่ละทางเลือกก็นำไปสู่จุดเริ่มต้นของทางแพร่งหรือทางเลือกอื่นต่อไปไม่จบสิ้น ใน *La Julousie* นวนิยายของ แอล็ง รอบบ์-กรีเย (Alain Robbe-Grillet) ทำให้การเอ่ยถึงเหตุการณ์สำคัญในเรื่องเล่ากลายเป็นสิ่งที่ไร้ความหมายไปหรือ story-*manqué* ดูประเด็น Stories and Antistories (Chatman, 1978: 56-59).

ตอนต้น ตอนกลาง และตอนปลาย ตามที่อริสโตเติลมองว่าเป็นการกระทำที่สมบูรณ์[17] การเชื่อมโยงเหตุการณ์หลักจากต้น กลาง ปลาย ภายใต้ขอบเขตที่เกิดจากการลำดับก่อนหลังทำให้ตัวบทเกิดเอกภาพขึ้นได้ ทั้งนี้ในโครงสร้างระดับจุลภาค (micro-structure) ของตัวบท*เงาสีขาว* หรือเรื่องเล่าในระดับประโยคซึ่งเล่าย้อนกลับไปกลับมาอยู่ตลอด จึงยากที่จะเห็นความเชื่อมโยงจากลำดับเหตุการณ์ก่อน-หลัง ทว่าการปรับโครงสร้างระดับมหภาค (macro-structure) หรือการแบ่งตอนของ*เงาสีขาว* ทำให้เห็นลำดับเหตุการณ์จากตอนต้น กลาง ปลายจากตอนที่ถูกแบ่งได้ชัดเจนกว่าโครงสร้างเดิม ผู้อ่านสามารถเชื่อมโยงเหตุการณ์ในแต่ละตอนเข้าด้วยกันได้ง่ายขึ้น ซึ่งทำให้ตัวบทเกิดเอกภาพทางสถาปัตยกรรมของตัวบทจากการเชื่อมโยงเหตุการณ์ที่เป็นระเบียบยิ่งขึ้น

"ฉันจึงตัดสินใจแล้วที่จะสารภาพ" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 33) คือทางเลือกแรกที่ผู้เขียนเลือกให้ตัวเอกเริ่มต้นที่จะเล่าเรื่องราวชีวิตที่ผ่านมา เรื่องราวที่อยู่ในภายหน้าเป็นสิ่งที่ผู้อ่านคาดเดาไม่ได้ เพราะในตอนต้นอะไรก็เป็นไปได้ ตอนกลางสิ่งต่างๆ ก็น่าจะเป็น และในตอนจบนั้นทุกสิ่งล้วนไม่อาจหลีกหนี (Goodman, cited in Chatman, 1978: 46) เมื่อมาถึงตอนสุดท้ายของ*เงาสีขาว* ตัวเอกกล่าวว่าเขาอาจเล่าต่อไปหรือไม่ก็ได้ "บางทีเราอาจพูดกันเรื่องความตายของอิตถี ภูวดล ดีไหม (...) หรือบางทีเราอาจไม่พูดคุยกันด้วยเรื่องราวอะไรอีกเลย" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 829) แล้ว*เงาสีขาว*ก็จบลง การปรับโครงสร้างตัวบทให้แบ่งออกเป็นตอนทำให้เห็นว่า*เงาสีขาว*มีตอนต่อที่ขาดหายไป *เงาสีขาว* สิ้นสุดลงตรงที่ความเป็นไปได้ของการเล่าเรื่อง ทั้งนี้การทำงานของพล็อตหรือโครงเรื่อง (plot) เป็นกระบวนการที่ลดทอนและจำกัดความเป็นไปได้ของเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นในเรื่องเล่า เหตุการณ์ต่างๆ ในชีวิตตัวเอกหรือทางเลือกต่างๆ ในเรื่องเล่าถูกตีวงแคบลงเรื่อยๆ และตัวเลือกสุดท้ายก็ดูเหมือนว่าไม่ใช่ตัวเลือกอีกต่อไป แต่เป็นสิ่งที่จะต้องเกิดขึ้นอย่างแน่นอน (Chatman, 1978: 46) สิ่งที่จะเกิดขึ้นอย่างแน่นอนหรือไม่อาจหลีกหนีหาใช่อะไรอื่นนอกจากความตายที่รออยู่ปลายทาง แต่*เงาสีขาว*ก็ยังไม่เคยไปถึงจุดนั้นเพราะสุดท้ายความตายของตัวเอกก็ได้สูญหายไปในการขาดตอน

---

[17] "We have laid down that tragedy is an imitation of a complete, i.e. whole, action, possessing a certain magnitude. (There is such a thing as a whole which possesses no magnitude.) A *whole* is that which has a beginning, a middle and an end." (Aristotle, 1996: 13).

3.4 เรื่องเล่าที่ขาดตอน

การแบ่งตอนทำให้เห็นว่า*เงาสีขาว*มีตอนที่ขาดหายไป *ทัณฑฆาต*เป็นแค่ตอนสุดท้ายแต่ไม่ใช่ตอนจบ เพราะตามลำดับเวลาจริง*ทัณฑฆาต*เป็นเรื่องราวตอนที่ผู้เล่ามีความสัมพันธ์กับกังสดาล ก่อนที่ภายหลังจะตีจากและมามีความสัมพันธ์กับอิตถี เรื่องราวตอนนี้เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อน*เพลงศพ*ซึ่งเป็นตอนต้นของเรื่องเล่าที่ผู้เล่าตัดสินใจที่จะสารภาพเรื่องราวทั้งหมด ช่วงเวลาดังกล่าวเกิดขึ้นหลังจากอิตถีได้ตายไปและผู้เล่ากำลังมีความสัมพันธ์กับขวัญ แม้ว่า*เพลงศพ*จะเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นหลัง*ทัณฑฆาต*ก็จริง ทว่าทั้งสองตอนไม่ได้ต่อกัน เนื่องจากตอนที่อยู่ระหว่างกลางนั้นหายไป เรื่องราวเกี่ยวกับความสัมพันธ์กับอิตถีถูกละเอาไว้ ผู้เล่าพูดเพียงว่า

> “เที่ยงคืนห้าสิบนาทีแล้ว ขอให้ฉันได้หยุดพักสักครู่ ขอให้ฉันได้ดื่มกาแฟสักแก้ว หลังจากนั้นบางทีเราอาจพูดกันเรื่องความตายของอิตถี ภูวดล ดีไหม (...) หรือบางทีเราจะไม่พูดคุยด้วยเรื่องราวอะไรอีกเลย”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 829)

เรื่องของอิตถีถูกประวิงเวลาออกไป ถูกทำให้เป็นตอนต่อ ทว่าเมื่อตอนสุดท้ายสิ้นสุดลง ก็ดูเหมือนว่าตอนที่จะมาต่อนั้นยังมาไม่ถึง เรื่องเล่ายังไม่จบ เพียงแต่ขาดตอนไป โดยยังทิ้งร่องรอยเอาไว้ให้เห็นปลายทางที่เลือนหาย

ทัณฑฆาต ยังไม่ใช่ตอนจบเพราะตอนจบคือสิ่งที่โดยธรรมชาติของมันแล้วจะต้องตามมาจากสิ่งอื่น แต่จะต้องไม่มีสิ่งใดต่อจากนั้น[18] ทว่า*เงาสีขาว*อาจมีตอนต่อจากนั้น ไม่มีหลักประกันใดว่าเขาจะเล่าต่อไป แม้บางทีเขาอาจจะเล่าตอนต่อที่ขาดหายในภายหน้า แต่ก็ใช่ว่าหากได้ตอนต่อที่ขาดหายคืนมาแล้วจะจบ เพราะตอนจบคือ *prima facie* หรือสิ่งที่ไม่อาจหยั่งถึง (Carroll, 2007: 9) ผู้เล่ากล่าวลาทิ้งท้ายว่า “ลาก่อน กังสดาล สาวรัตน์ กุลสตรีจงพินาศ! ชายโฉดทั้งหลายจงรวมตัวกัน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 830) ก่อนที่เสียงเล่าจะถูกฆ่าด้วยการคาดเครื่องหมาย

---

[18] “An end is that which does itself naturally follow from something else, either necessarily or in general, but there is nothing else after it.” (Aristotle, 1996: 13).

ทัณฑฆาตไว้เพื่อไม่ให้ออกเสียง ดังชื่อตอนสุดท้ายที่กำกับไว้ว่า*ทัณฑฆาต*[19] การกล่าวลาของผู้เล่าอาจหมายความว่าเขาจำเป็นต้องจากลาไปก่อน แม้เสียงเล่าจะเงียบหายตลอดไป แต่เรื่องราวที่เป็นตอนต่อยังรอคอยให้ถึงเวลา แน่นอนว่าเขาจะต้องกล่าวลา เพราะจุดจบจะต้องมาถึงอย่างแน่นอน เพียงแต่เราไม่แน่ใจว่าจะไปถึงจุดนั้นได้อย่างไร[20]

บางทีการขาดตอนอาจทำให้*เงาสีขาว*เดินทางมาถึงจุดจบแล้ว ทั้งนี้เพราะการจบของงานดนตรี กวีนิพนธ์ หรือเรื่องราวเรื่องหนึ่งนั้นคือการหยุดลงที่จุดเหมาะสมสำหรับการจบ หรือการหยุดก่อนที่จะเกิดความผิดพลาด

> "The notion of closure refers to the sense of finality with which a piece of music, a poem, or a story concludes. It is the impression that exactly the point where the work does end is just the right point. To have gone beyond that point would have been an error. It would have been to have gone too far. But to have stopped before that point would also be to have committed a mistake."
>
> (Carroll, 2007: 2)

การขาดตอนของ*เงาสีขาว*จึงเป็นการไม่ไปต่อ หรือเป็นการตัดสินใจหยุดลงก่อนที่จะพลาดพลั้ง จึงต้องหยุดที่จุดนี้ทันที ไม่ไปไกลเกินกว่านี้อีกแล้ว เพราะเรื่องเล่าได้มาถึงจุดลงตัวสำหรับการปิดเรื่องแล้ว อย่างไรก็ตาม การปรับโครงสร้างตัวบทให้แบ่งย่อยออกเป็นตอน ทำให้*เงาสีขาว*มีตอนที่ต้องจบเพื่อเริ่มตอนต่อไป ก่อนหน้าการจบของ*ทัณฑฆาต*ตัวบทเคยจบลงซ้ำแล้วซ้ำเล่า ตัวบทจึงมองหาจุดลงตัวของมันเองอยู่ตลอดเวลา การจบที่จุดลงตัวนี้ทำให้เห็นรอยต่อระหว่างตอนของ*เงาสีขาว*ที่ต่างกัน 2 ลักษณะคือ

---

[19] คำว่า "ทัณฑฆาต" หมายถึง ชื่อเครื่องหมายสำหรับการฆ่าอักษรที่ไม่ออกเสียง (*พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542*, 2546: 519) หรือที่รู้จักกันดีคือเครื่องหมายการันต์ "์" ใช้คาดเหนือตัวอักษรที่ไม่ต้องการให้ออกเสียง (*พจนานุกรมฉบับมติชน,* 2547: 423).

[20] จากประโยคที่ว่า "the end is certain, all that is uncertain is the means." (Chatman, 1978: 46).

1. *รอยขาด* - หากจับประโยคสุดท้ายของตอนต้นมาชนกับประโยคแรกของตอนปลาย จะเห็นว่าสามารถผสานเป็นเนื้อเดียวกันได้สนิท เพราะเป็นประโยคที่ต่อเนื่องกันทว่าถูกทำให้ขาดเป็นตอนในภายหลังด้วยประเด็นสำคัญที่เปลี่ยนแปลงไปและความสัมพันธ์ต่อบุคคลต่างๆ แม้ดูเหมือนจะไร้ซึ่งรอยต่อ แต่ตัวบทก็มองหาจุดลงตัวของมันเองด้วยการจบลงก่อนที่เหตุการณ์จะเปลี่ยนแปลงไป ทำให้เกิดรอยต่อใหม่ที่เป็นรอยขาดของตัวบทซึ่งคั่นกลางระหว่างตอนก่อนจะเริ่มตอนใหม่ด้วยความเปลี่ยนแปลง เช่น

คราส-งานนักขัตฤกษ์ของภูตผี จบลงด้วย “ฉันทำอย่างนั้นไปได้อย่างไร แกได้แต่ถามตนเองด้วยความละอายที่เร่าร้อนเหมือนเปลวไฟ” จากวิกฤตชีวิตในตอนก่อนมาสู่ความพลิกผันของชีวิตที่ได้ไปเรียนต่อที่กรุงเทพในตอนต่อมา “ดูไม่น่าเป็นไปได้ จากเด็กวัยรุ่นอันธพาลคนหนึ่งฉันกลายเป็นนักศึกษาในมหา’ลัย” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 314, 315)

บนเส้นทางของนักแสวงบาป-ความตายเพียงแต่เอ่ยทักทาย จบตอนลงด้วยชีวิตคู่รักวัยรุ่นของเขากับดาเรสต์ที่ดูเหมือนราบรื่น “แต่กว่าจะออกจากมหา’ลัยก็เกือบสามทุ่มเพราะแกมัวหมกมุ่นอยู่กับหมากรุก (...) แต่ก็มีบางวันที่ไพล่ไปเล่นปิงปองเสียจนเหงื่อโทรมจนดาเรสต์ต้องเตือนแกอยู่บ่อยๆ ว่าให้กลับมาเร็วๆ เพราะหล่อนกลัวผี” ก่อนที่ตอนต่อมาจะเริ่มต้นด้วยจดหมายแจ้งการตายของนาตยา “ในขณะที่ทุกสิ่งทุกอย่างกำลังดำเนินไปอย่างเข้ารูปเข้ารอยนั่นเอง แกก็ได้รับธนาณัติจากแดน ชาติยาวัน (...) และในจดหมายฉบับที่แกได้รับเมื่อต้นเดือนกันยายนนั่นเองที่แดนเขียนมาบอกว่านาตยา พิสุทธิ์วรคุณ ตายเสียแล้ว” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 441, 443)

ความฝันของยิปซี-กระท่อมของสันยาสี ความสัมพันธ์อันดีของเขากับนาทกำลังส่อเค้าแย่ลง จบลงตรงที่ “ถึงอย่างไรฉันก็ยอมรับว่าความคิดอ่านของแกมีอิทธิพลต่อฉันมาก” โดยที่ตอนต่อไปเปิดเรื่องด้วย “เป็นอันว่าไม่มีอีกแล้ว...” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 551, 553) ซึ่งบ่งบอกถึงความสัมพันธ์ที่จะไม่มีวันเหมือนเดิมอีกต่อไป เป็นต้น[21]

---

[21] นอกจากนี้ยังมีรอยขาดระหว่างตอน *ดวงดาวสีขาว-ความพินาศของความฝัน* “ในเวลาต่อมาแกแทบไม่อยากเชื่อเลยว่าจากเด็กสาวผู้ลึกลับและวางตัวสูงด้วยความยะโสประดุจนกยูง หล่อนกลับกลายเป็นสุนัขที่ซื่อสัตย์ไปได้อย่างไร” ต่อด้วย “แกรู้อย่างแน่ชัดว่าก่อนหน้านั้นหล่อนไม่ได้รักแกเลย” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 210, 211) *ความพินาศของความฝัน-คราส* “แกกำลังทำในสิ่งที่จำเป็นต้องทำ และแกจะทำมันให้สำเร็จให้จงได้” ต่อด้วย “ใครจะช่วยฉันได้บ้าง ใครจะช่วยฉันได้บ้าง หล่อนร่ำร้องออกมาเช่นนั้น” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550:

2. *รอยประ* - ตัวบทหาจุดลงตัวด้วยบทบรรยายที่เหมือนดนตรีสลับฉาก (interlude) ที่พร้อมจะผันเปลี่ยนไปสู่เหตุการณ์อื่นได้อย่างอิสระ ต่างจากรอยขาดที่เรียกหาตอนต่อซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดในลำดับถัดไป รอยประเป็นรอยต่อเดิมที่ขาดออกอยู่ก่อนแล้วตั้งแต่โครงสร้างเดิม เป็นเส้นประของตัวบทที่ภายหลังถูกลากเส้นต่อให้ตอนขาดออกจากกัน เช่น

ความตายมาดูละคร-ดวงดาวสีขาว รอยต่อระหว่างตอนพร่าเลือน เนื่องจากประโยคท้ายของตอนต้นและประโยคต้นของตอนปลายอาจต่อเนื่องกันหรือไม่ก็ได้ ตัวบทจบลงด้วยการบรรยายสลับฉาก เสียงเล่าค่อยๆ เงียบลงก่อนที่จะเริ่มต้นใหม่อีกครั้งเหมือนไม่ได้ต่อมาจากตอนก่อนหน้า “ในสถานการณ์เช่นนี้แกควรจะพูดกับใครก่อนดี ที่จริงมันเป็นปัญหาเก่าๆ แกจะทำอย่างไรดีกับผู้หญิงในสถานที่หนึ่ง ในกาละหนึ่ง รีบตัดสินใจซี หรือแกจะรอจนกว่ากาแฟจะหมดแก้วเสียก่อน” ต่อด้วย “หลายขวบปีก่อนที่แกจะได้พบกับนาตยา พิสุทธิ์วรคุณ นั้น แกมีชีวิตอยู่ในค่ายทหารและคุ้นเคยกับระเบียบวินัยและความหยาบกร้านในค่ายทหารมามากพอแล้ว” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 138-139, 141)

ความรักถูกนำไปบูชายัญ-เพลงฝัน ช่วงท้ายของตอนต้น ตัวบทเริ่มเกริ่นนำสลับฉากที่จะนำไปสู่การย้อนเล่าชีวิตกังสดาลในตอนต่อไป “มองหาอดีตของเธออย่างสิ้นหวัง นึกไม่ออกว่าครั้งหนึ่งเธอเคยเป็นเด็กผู้หญิงตัวเล็กๆ มาก่อนได้อย่างไร ดูราวกับว่าในอดีตนั้นเธอเติบโตมาใต้ท้องฟ้าอื่น และดวงตะวันดวงอื่นกระนั้น บางครั้งเธอเองก็เคยรู้สึกอย่างนี้เช่นกัน” ตอนต่อมาเริ่มต้นเหมือนขึ้นเรื่องใหม่ ไม่ได้ต่อจากตอนก่อนหน้าประหนึ่งว่าไม่ได้เป็นเนื้อเดียวกัน “เธอบอกว่า

255, 257) *งานนักขัตฤกษ์ของภูตผี-บนเส้นทางของนักแสวงบาป* ”ในขณะที่แกไม่เชื่อมั่นในความรักอีกแล้ว (...) ถ้อยคำของแกที่ว่านี้กว่าฉันจะเข้าใจมันก็เกือบสายเกินไป” ต่อด้วย “แต่โอ ดาเรสต์ แววจันทร์ นั่นมันความรักแน่หรือ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 367, 369) *ยูงรำแพนในม่านฝน-ความรักถูกนำไปบูชายัญ* จบลงด้วย “คลื่นแห่งความเอือมระอาใกล้เข้ามาทุกที” ต่อด้วย “ในครั้งแรกๆ กามารมณ์เป็นการผจญภัย ครั้งต่อมาเป็นเรื่องน่าเบื่อหน่าย” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 659, 661) *เพลงฝัน-ทัณฑฆาต* “นั่นเป็นช่วงเวลาแห่งความสุข” ต่อด้วย “ช่วงปิดเทอมเธอจะขัดข้องไหมที่จะไปบ้านของเขา” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 757, 759) จากชีวิตวัยเด็กที่สงบสุขกำลังจะเปลี่ยนไป ซึ่งการไปเรียนที่บ้านครูสอนไวโอลีนได้ฝากรอยแผลให้แก่ชีวิตของกังสดาล.

วัยเด็กของเธอมีแต่การโยกย้ายและเมื่อต้องย้ายแต่ละครั้งเธอก็มีแต่ความโศกเศร้า" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 704, 705) เป็นต้น[22]

เมื่อมาถึง*ทัณฑฆาต*ซึ่งเป็นตอนท้าย ผู้เล่าสลับฉากด้วยการเอ่ยขอหยุดพัก "เที่ยงคืนห้าสิบนาทีแล้ว ขอให้ฉันได้หยุดพักสักครู่ ขอให้ฉันได้ดื่มกาแฟสักแก้ว หลังจากนั้น บางทีเราอาจพูดกันเรื่องความตายของอิตถี ภูวดล ดีไหม" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 829) และแล้วตัวบทก็ลากเส้นมาถึงจุดตัดที่ลงตัวด้วยคำว่า "บางที" "บางทีเราอาจพูดถึงชะตากรรมสำเร็จรูปของแดนชาติยาวัน ดีไหม และพูดกันถึงความพินาศของแพรกหนามแดง ดีไหม (...) หรือบางทีเราอาจไม่พูดคุยกันด้วยเรื่องราวอะไรอีกเลย (...) บางทีพรุ่งนี้เช้าฉันจะไปเสียจากที่นี่" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 829-830)

"บางที" ที่ลากเส้นประค้างเอาไว้ ทำให้การมาถึงของตอนต่อไปยังคลุมเครือ เพราะเมื่อตอนนี้จบลงเขาอาจเลิกล้มความตั้งใจหรือไม่ไปต่ออีกแล้ว หรือการจบของ*ทัณฑฆาต*อาจหมายถึงการหยุดพักเพียงชั่วครู่ คำว่า "บางที" ที่ทำให้ต้องรอตอนต่อไปเหมือนที่เคยเป็นมาในการจบตอนก่อนหน้า รอคอยการสลับฉากเพื่อขึ้นต้นใหม่เหมือนอย่างเคย

แม้ตัวบทมาถึงจุดลงตัวซึ่งเป็นจังหวะเหมาะที่จะหยุดหรือปักหมุดให้เป็นจุดจบ ต่างจากการจบที่ให้ความรู้สึกถึงความสมบูรณ์ ผู้อ่านรู้สึกได้ว่าผู้เล่าไม่มีอะไรจะพูดอีกแล้ว อีกทั้งไม่มีสิ่งใดที่จำเป็นต้องพูดที่ยังไม่ได้พูดมา (Carroll, 2007: pp.2-3) การขาดตอนทำให้ตอนของอิตถีเป็น

---

[22] นอกจากนี้ยังมีรอยประระหว่างตอน*เพลงศพ-ความตายมาดูละคร* "ฉันเบื่อถ้อยคำ แต่แม้กระนั้นซิมโฟนีของฉันก็ยังประกอบไปด้วยถ้อยคำอยู่ดี" ต่อด้วย "มืด เงียบ หนาว มีแต่เสียงแมลง ท้องฟ้ามีแต่ละอองหมอกเบาบาง พรุ่งนี้จะเป็นวันที่สวยคืนนี้จะเป็นอีกคืนหนึ่งที่แกจะนอนเงียบๆ" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 93, 95) *ความตายเพียงแต่เอ่ยทักทาย-ความฝันของยิปซี* "หลายต่อหลายครั้งในเวลาต่อมาที่ทำให้ฉันอยากสยายผมออก บิดปลายหนวดทั้งสองขึ้นสู่สวรรค์ ละเลงสีแปลกๆ ลงบนหน้าตาเนื้อตัวและออกไปฆ่าใครสักคน" ต่อด้วย "ฉันไม่พยายามที่จะคิดถึงมันอย่างจริงจังเพื่อที่จะหาผลสรุปอะไรสักอย่างหนึ่งออกมา ฉันกับแก ความสัมพันธ์ฉันกับแก มันอาจมีผลสรุปอะไรสักอย่างหรืออาจไม่มีเลยก็ได้" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 500, 501) *กระท่อมของสันยาสี-ยูงรำแพนในม่านฝน* "ขอให้ฉันได้นั่งเงียบๆ สักครู่ ชงกาแฟให้ตนเองสักแก้ว และสูบบุหรี่สักมวน ขออภัยด้วยโว้ยในความไม่สนุก" ต่อด้วย "เงาจางๆ สายหนึ่ง เงาจางๆ ที่ทุกข์ทรมาน เงาที่แทบจะไม่เคลื่อนไหว" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 594, 595).

คำถามที่ยังไม่ได้คำตอบ เพราะการตอบคำถามนี้เองที่จะนำไปสู่จุดจบ เนื่องจากการจบของเรื่องเล่าเป็นผลมาจากโครงข่ายการถาม-ตอบ (network of questions and answers)[23] ที่ตั้งคำถามซึ่งกระตุ้นความสนใจใคร่รู้ของผู้อ่านไว้ตั้งแต่ต้นเรื่องก่อนที่คำถามจะถูกทยอยตอบ ความลับหรือปริศนาที่ถูกซ่อนไว้ในคำถามทำให้ผู้อ่านต้องติดตามมาถึงคำเฉลยในตอนท้าย ค่อยๆ คายข้อมูลที่จำเป็นออกมาให้ผู้อ่านแกะรอยสิ่งที่จะเกิดขึ้นต่อไป ปมปัญหาค่อยๆ คลี่คลายจากการปะติดปะต่อเรื่องราวของผู้อ่านผ่านการเชื่อมโยงเชิงเหตุผล ซึ่งโยงใยปัญหาตอนต้นมายังตอนกลางจวบจนถึงคำตอบหรือบทสรุปในตอนจบ เมื่อตอบคำถามในใจผู้อ่านจนหมดสิ้น ผู้อ่านจะรู้สึกได้ถึงการสิ้นสุดของเรื่องเล่า เนื่องจากตัวบทถูกเติมเต็มให้ครบสมบูรณ์โดยที่ไม่จำเป็นต้องเล่าอะไรอีกแล้ว

ตอนของอิตถีเป็นคำถามที่ยังไม่ถูกตอบเหมือนเช่นตอนของคนอื่นที่ถูกตอบไปแล้วตามลำดับตอนก่อนหน้าทั้งนาตยา ดาเรสต์ นาท และกังสดาล *เงาสีขาว*เป็นเรื่องเกี่ยวกับตัวฉันที่ประกอบด้วยตอนของคนอื่น เป็นตัวบทชีวิตที่ล้วนเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับผู้อื่นตามที่ผู้เล่ากล่าวว่า “ชีวิตช่างเป็นเรื่องแปลกประหลาด ฉันจะทำอะไรและอย่างไรกับตัวฉันและผู้อื่นดี ในกาละหนึ่ง ในเทศะหนึ่ง มีอยู่เท่านี้เอง ชีวิต มีฉันกับตัวฉัน มีฉันกับคนอื่น” (แดนอรัญ แสงทอง 2550: 85) คนอื่นจึงเป็นคำถามย่อยๆ ที่เป็นส่วนหนึ่งในการตอบคำถามหลักของ*เงาสีขาวในฐ*านะนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติที่ว่า “ฉันเป็นใคร?” จะรู้ได้ว่าฉันเป็นใครก็จากการตอบคำถามที่เกี่ยวกับคนอื่นว่า “ใครเป็นใคร?” ทั้งที่ผู้เล่าประกาศว่าเขาจะสารภาพซึ่งหมายถึงการพูดอย่างหมดเปลือก แต่

---

[23] แนวคิดนี้เสนอโดยนอแอล คาร์รอล (Noël Carroll) โดยยกตัวอย่างหนึ่งจากละครโศกนาฏกรรม *Oedipus, The King* ของโซโฟคลีส (Sophocles) เปิดเรื่องด้วยนครธีปส์เกิดโรคระบาด คำสาปนี้มีต้นเหตุมาจากการที่ฆาตกรผู้ฆ่ากษัตริย์เลอัสยังลอยนวล จึงเกิดคำถามขึ้นว่า “ใครฆ่า?” อีดิปุสจึงต้องสืบหาผู้ทำผิดมาลงโทษเพื่อล้างคำสาป ต่อมาเขาได้รับคำตอบจากศาสดาพยากรณ์ว่า “อีดิปุสนั่นแหละคือฆาตกร” แม้คำถามจะถูกตอบตั้งแต่ต้นเรื่อง แต่ก็ยังไม่เห็นเหตุผลเชื่อมโยงแต่อย่างใด จึงเกิดคำถามขึ้นในใจอีดิปุสว่า “จะเป็นไปได้อย่างไร?” นำมาสู่การสืบสวนสอบสวนหาตัวฆาตกรที่คู่ขนานไปกับการสืบสวนหาที่มาของตัวอีดิปุสเองหรือ “ใครคืออีดิปุส?” จนในที่สุดตัวบทก็ค่อยๆ ให้ข้อมูลหรือหลักฐานที่มัดแน่นว่าฆาตกรจะเป็นใครอื่นไปไม่ได้ เพราะ “อีดิปุสนั่นแหละคือฆาตกร” ที่ฆ่ากษัตริย์เลอัสผู้เป็นบิดาของตนเอง เมื่ออีดิปุสสำเร็จโทษตัวเองแล้วบทละครก็จบลง เพราะเงื่อนไขที่ทำให้เกิดคำสาปในตอนต้นได้ถูกขจัดไปแล้ว ซึ่งเป็นการตอบคำถามที่เป็นจุดเริ่มต้นของบทละครชิ้นนี้ (ดู Caroll, 2007: 1-15).

ท้ายที่สุดก็มีเรื่องที่ถูกละไว้ ตอนของอิตถีถือเป็นจิ๊กซอว์ชิ้นสุดท้ายที่จะทำให้*ทัณฑฆาต*และ*เพลงศพ*หรืออดีตกับปัจจุบันมาบรรจบกัน จิ๊กซอว์ที่จะเติมเต็มตัวบทให้ครบสมบูรณ์[24]

3.5 กาลกิริยา = ตาย: ความยอกย้อนของเวลาในคำว่า "ตาย"

ทำอย่างไรจึงจะมองเห็น*เงาสีขาว*? เพราะเงาที่เราเห็นนั้นมืดดำตามความหมายของคำว่า "เงา" ซึ่งเป็นส่วนที่มืดเพราะมีวัตถุบังแสงทำให้แลเห็นเป็นรูปของวัตถุนั้น (*พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542*, 2546: 280) เงาแสดงการมีอยู่ของวัตถุที่เป็นตัวทอดเงา ตามความเชื่อเงาเป็นตัวบ่งบอกการมีชีวิต การไม่มีเงาจึงหมายถึงการตายหรือเป็นผี ดังสำนวนที่ว่า "ไม่มีเงาหัว" ซึ่งหมายถึงจวนเจียนจะถึงที่ตายหรือถึงฆาต (*พจนานุกรมฉบับมติชน*, 2547: 208) เงาถือเป็นสิ่งยืนยันการมีอยู่จากการ "เห็น" แต่เราไม่เห็น*เงาสีขาว* แต่ผู้เล่า*เงาสีขาว*เห็น "เงาจางๆ สายหนึ่ง เงาจางๆ สายหนึ่ง ที่จางลงทุกทีๆ เงาจางๆ สายหนึ่งซึ่งชะตากรรมสุดท้ายของมันคือการถูกทำให้สูญหายไป" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 595) เราไม่เห็นเพราะเราคือคนเป็น แต่ผู้เล่าเห็นจากดวงตาของคนตาย แม้เขาจะยังไม่ตาย แต่เขาพูดในฐานะคนตาย จึงมองเห็นเงาของตนที่กำลังเลือนหาย หรือความตายที่กระชั้นใกล้เข้ามา

ความตายรออยู่ในอนาคต เราตระหนักว่าสักวันจะต้องตาย "สักวันหนึ่งเธอก็จะตาย ฉันก็จะตาย สักวันหนึ่งทุกคนคงตายกันหมด เช่นเดียวกับที่วันหนึ่งก่อนหน้านี้ไม่เคยมีใครเกิดมาเลย" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 84) เพราะมนุษย์ผูกอยู่กับความตายตามคำว่า "mortal" ที่หมายถึงมนุษย์และสิ่งที่ต้องตาย ความไม่ตายไม่ใช่ของมนุษย์ อมตภาพเป็นเรื่องของเทพเจ้าตามคำว่า "immortal" มนุษย์จึงมีความตายเป็นพันธะ *เงาสีขาว*ตั้งต้นจากความตายไปสู่ความตายที่ปลายทาง โดยผู้เล่าตระหนักถึง*สภาวะปัจจุบัน*จากการที่เขาเห็นความตายใน*อนาคต*ซึ่งกระตุ้นให้กลับไปทบทวนความทรงจำใน*อดีต* ผู้เล่าแลเห็นความตายใน*อนาคต*มาเนิ่นนาน เขากล่าวว่า "นานมากแล้วที่ฉันนอนคิดอยู่ทุกคืนว่า คืนนี้แหละที่จะเป็นคืนสุดท้ายในชีวิตของฉัน" (แดนอรัญ

---

[24] แม้ใน*ทัณฑฆาต*ผู้เล่ากล่าวว่าบางทีเขาอาจจะเล่าเรื่องของอิตถี แดน และแพรกหนามแดงต่อไปก็ตาม แต่เรื่องของแดนและแพรกหนามแดงได้ถูกเล่าตามลำดับเวลาของมันเองในตอนต้นแล้ว ต่างจากตอนของอิตถีที่อยู่ลำดับถัดจากตอนของกังสดาลแต่กลับถูกตัดบทลงเสียก่อน.

แสงทอง, 2550: 36) ความตายกระตุ้นให้เขาตระหนักถึงชั่วขณะปัจจุบัน เขารู้สึกว่าคืนนี้อาจจะเป็นคืนสุดท้ายตลอดมาและรู้สึกว่า “ความตายกำลังจ้องมองฉันอยู่” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 41) เขาจึงตัดสินใจลงมือทำก่อนที่ทุกสิ่งจะสายเกินไป ลงมือเขียนงานชิ้นสุดท้ายที่เขียนโดยคนตาย เพราะคนตายเท่านั้นที่จะมองเห็น*เงาสีขาว* เขาจึงสมมติให้ตัวเองเป็นคนตาย ก่อนที่จะย้อนกลับไปเผชิญความทรงจำในอดีตอย่างตรงไปตรงมาหรือที่เรียกว่า การเล่นเกมกับความตาย

*เงาสีขาว*เปิดเรื่องโดยบรรยายถึงเสียงๆ หนึ่งที่พูดว่า “แกจำเป็นต้องทำมัน” ประโยคนี้สะท้อนก้องใน*เงาสีขาว*อีกหลายต่อหลายครั้ง เหมือนกับประโยค “Nous nous devons à la mort” (Derrida, 2010: 1) หรือ “เรามีพันธะกับความตาย” ที่สะท้อนก้องราวกับย้ำเตือนให้ตระหนักถึงหนี้ที่ต้องชำระหรือพันธะที่ต้องไถ่ถอน “แกจำเป็นต้องทำมัน” ปรากฏซ้ำแล้วซ้ำเล่าในอีกรูปประโยคหนึ่ง “มันจำเป็นต้องทำ มันเป็นส่วนหนึ่งของการเล่นเกมกับความตาย” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 121) “พูดกับคนตายไปแล้วที่ยังมีชีวิตอยู่ พูดกับคนมีชีวิตอยู่ที่ตายไปแล้ว พูดคุยกับความตาย พูดคุยในฐานะที่แกเป็นคนตาย มันจำเป็นต้องทำ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 125) ตอกย้ำถึงพันธะที่เกี่ยวพันต่อชีวิตของเขา เพราะนี่คือ “เกมที่ทุกคนควรเล่นสักครั้งหนึ่งในชีวิต” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 122) และ “มันควรจะเป็นเกมที่ถูกบรรจุเอาไว้ในการทดสอบเพื่อการก้าวสู่ความเป็นมนุษย์สำหรับทุกคน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 121-122) การเล่นเกมกับความตายจึงเป็นบททดสอบที่เขาต้องผ่านไปให้ได้

ผู้เล่ามองเห็นความตายในภายหน้าเพราะเขารู้ดีว่ามีพันธะกับความตาย “เหมือนพันธะกับความตายที่ฉันได้ลงชื่อไว้แล้ว” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 70) แต่การปลดเปลื้องภาระของชีวิตจำต้องสะสางให้จบสิ้นไปเดี๋ยวนี้ “แกต้องทำ แกต้องเอาชนะมัน (…) มันจะได้จบสิ้นกันเสียที เส้นด้ายแห่งชีวิตที่พัวพันกันอยู่อีรุงตุงนังอันยากแก่การสะสางนี้จะได้ถูกทำลายลงเสียที” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 131-132) เขาจึงต้องดึงความตายในภายหน้ามาไว้ที่ตอนนี้ เพื่อเผชิญหน้ากับความตายด้วยการสมมติให้ตัวเองเป็นคนตาย แน่นอนว่าสักวันหนึ่งเขาต้องตาย แต่ยังไม่ใช่ตอนนี้ ช่วงเวลาก่อนที่จะถึงวันนั้นเขาจึงหมกมุ่นครุ่นคิดถึงความตายอยู่เสมอ ราวกับว่าเขาปรารถนาความตาย

> “ฉันมักคิดว่าฉันตายไปแล้วเสมอ คิดเช่นนั้นมานานแล้ว นับพันนับหมื่นครั้ง”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 63)

> “ฉันฟุ้งซ่านและหมกมุ่นอยู่กับการคิดคำนึงถึงความตาย ฉันปรารถนาที่จะได้อยู่เพียงลำพังและดิ่งลึกเข้าไปในตนเอง สุสานเป็นที่ซึ่งอีกไม่นานนักฉันจะได้เข้าไปพักผ่อนในฐานะศพไม่มีญาติศพหนึ่ง”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 77)

การกล่าวย้ำที่ว่า “แกคือศพพูดได้ แกต้องสะกดจิตตนเองด้วยถ้อยคำต่อไปนี้: *ฉันกำลังจะตาย* และ *ฉันตายไปแล้ว* ช้าๆ ซ้ำๆ และทำให้มันเป็นจริง” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 136) แสดงความปรารถนาอย่างแรงกล้าจนราวกับว่าผู้เล่า “รู้สึกพึงพอใจได้ด้วยความตาย*ของฉัน*เอง และ (ความปรารถนานี้)จะหมดสิ้นไปก็ต่อเมื่อฉันตาย”[25] ความปรารถนาที่จะตายเป็นสิ่งจำเป็น เขาจึงกล่าวว่าการเล่นเกมกับความตายเป็นสิ่งที่ต้องทำ เนื่องจาก “ความปรารถนาที่จะตายปลดเปลื้องภาระของชีวิตออกไป ทำให้ชีวิตปราศจากข้อผูกมัดใดๆ อีกต่อไป”[26] แต่แล้วในท้ายที่สุดความตายใน*เงาสีขาว*ก็ถูกประวิงเวลาออกไปให้เป็นตอนต่อที่ค้างคา เส้นด้ายแห่งชีวิตที่พัวพันจึงยังไม่ถูกสะสาง

ความตายนั้นอยู่ภายหน้า อยู่ในตอนต่อที่ขาดหาย เขาจึงไม่มีวันบรรจบกับความตาย ความตายจึงเป็นเหมือนคำสัญญาว่าจะให้ในสิ่งที่เขาควรจะได้ ในบทความ “Felicidade clandestine : The Promise of Having What One Will Have” ของเอแล็น ซิกซูส์ (Hélène Cixous) กล่าวถึงประเด็นการครอบครองโดยมิได้ครอบครองจากงานของคลาริซ ลิสเปกตอร์ เรื่องมีอยู่ว่าเด็กหญิงอ้วนสัญญาว่าจะให้หนังสือเล่มหนึ่งแก่เด็กหญิงผอม โดยให้เธอรอคอยต่อไปอย่างไม่มีกำหนด แม้ว่าเด็กหญิงผอมอาจจะต้องรอคอยไปนานนับนิจนิรันดร์ แต่เธอก็ไม่เคยรู้สึกว่าจะไม่ได้หนังสือเล่มนั้น เธอกลับรู้สึกว่าเธอจะได้มันอยู่เสมอ[27] ผู้เล่า*เงาสีขาว*รู้สึกว่าเขาจะต้องได้ (ความตาย) แต่เวลานั้นไม่เคยมาถึง เพราะมันถูกขีดฆ่าทิ้งไป ท่ามกลางการประวิงเวลาตาย

---

[25] “The desire to die, too strong, it seems, to be satisfy with *my* death” (Blanchot, 1995b: 10).

[26] “The desire to die absolves of the duty to live – that is, its effect is that one lives without any obligation.” (Blanchot, 1995b: 10).

[27] “She can wait eternally without having the feeling of not having but always having the feeling that she will have.” (Cixous, 1990: 126).

ออกไปไม่สิ้นสุด เขายังคงรู้สึกว่าเขาจะได้(ความตาย)อยู่ตลอดเวลา ดังนั้น สิ่งที่เขาครอบครองอยู่ในระหว่างการรอคอยก็คือ ความปรารถนา(ที่จะตาย)

"ฉันจะได้" หรือ "ฉันจะตาย" มีคำกริยาที่บ่งบอกอนาคตกาล "she will have" มีรูปกริยาที่แสดงเวลา (tense) ใน*เงาสีขาว*คำว่า "ตาย" มีรูปกริยาที่เปลี่ยนแปลงไปตามเหตุการณ์ในอดีต ปัจจุบัน และอนาคต แม้ในคำกริยาของภาษาไทยจะไม่ได้บ่งบอกเวลา แต่บริบทแวดล้อมต่างๆ ในประโยคจะเป็นตัวบ่งชี้เวลา หากมองคำว่า "ตาย" ของ*เงาสีขาว*ให้อยู่ในรูปกริยาภาษาอังกฤษก็จะเห็นว่า "ตาย" เปลี่ยนแปลงไปตามอดีต อนาคต และปัจจุบัน "ฉันกำลังจะตาย" มีรูปกริยาของ "ตาย" ในอนาคตหรือความตายที่อยู่ภายหน้า เหมือนคำสัญญาว่าจะให้ความตายในท้ายที่สุด เขาจึงรู้สึกว่า "จะได้" ความตายอยู่ตลอดเวลา "ตาย" ที่เป็นการคาดหมายถึงอนาคตจึงถูกดึงกลับมาอยู่กับ "ตาย" ในตอนนี้หรือการเผชิญหน้ากับความตาย "ฉันจะได้" ในอนาคตนั้นจึงอยู่ที่ตอนนี้ ขณะเดียวกันเขาก็เนรมิต "ตาย" ในปัจจุบันเอาไว้ในอนาคต เพราะ "ฉันจะได้" หรือ "ฉันกำลังจะตาย" ในสักวันหนึ่งนั้น เป็นวันข้างหน้าที่อาจหมายถึงการรอคอยตลอดไป "ฉันจะได้" ในตอนนี้จึงเป็นปัจจุบันที่เป็นนิรันดร์[28]

ก่อนจะไปถึงความตาย แต่ความตายก็เคยฝากร่องรอยเอาไว้แล้ว "รอยเท้าของความตายไม่ได้ลบเลือนไปจากความทรงจำของฉัน" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 78) ผู้เล่าหวนนึกความทรงจำโดยพาดผ่านความตายของคนอื่น ไม่ว่าจะเป็นความตายของอิตถี "ฉันหนี ฉันเมา ฉันช่วยอะไรไม่ได้ หล่อนฆ่าตัวตายของหล่อนเอง เบียร์กับยานอนหลับ เลือดฟูมปาก น้ำลายฟูมปาก นิ้วมือแข็งเกร็ง แขนขาแข็งเกร็ง ร่างแข็งเกร็ง" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 74-75) ความตายของนาตยา "หล่อนไม่อาจมีชีวิตยืนยาวอยู่ต่อไปได้เนื่องจากความบอบช้ำที่หล่อนได้รับ และตัวหล่อนเองก็คงปลงตกแล้ว และหลายต่อหลายครั้งที่หล่อนเอื้อมมือออกไปไขว่คว้าความตายเสียเองแทนที่จะรอคอยให้มันเป็นฝ่ายไขว่คว้าหล่อนก่อน หล่อนตายเพราะไม่ต้องการที่จะมีชีวิตอยู่" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 444-445)

---

[28] ซิกซูส์กล่าวถึงเด็กหญิงผอมที่ผูกพันกับคำสัญญาว่าจะได้หนังสือเล่มนั้นว่า "She will have, and this "she will have" in the future is a present. She conjugates her present in the future; she is mistress of a certain temporality. Time is what scans the text. Incessantly, the question of how much time is raised. It does not matter. The present is eternity." (Cixous, 1990: 126).

ผู้เล่ามีส่วนสำคัญในการตายของอิตถีและนาตยา “ฉันเกี่ยวข้องกับความตายของอิตถี” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 92) “หล่อนตายก่อนวัยอันควรเพราะแกเป็นสาเหตุ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 125) ความทรงจำเหล่านี้จึงบาดลึกจนจารึกเป็นรอยแผลที่ไม่อาจลบเลือน “ถ้อยคำที่ว่า นาตยาตายแล้ว ก็ยังฝังแน่นอยู่บนผนังของความทรงจำของแกราวกับตัวอักษรบนศิลาจารึก” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 449)

แน่นอนว่าวันนั้นจะต้องมาถึงอย่างแน่นอน แต่ “ฉัน” ยังไม่ตายในตอนนี้ “ฉัน” จึงได้แต่ปรารถนาความตาย เพราะคนอื่นเท่านั้นที่ตาย แต่ “ฉัน” ไม่ตาย ความตายจึงไม่เคยเป็นของ “ฉัน” มีแต่ความตายของผู้อื่น หรือ “I never die, but ‘one dies’” (Blanchot, cited in Haase and Large, 2001: 53) “ทุกคน” มีความตายเป็นของตัวเอง สิ่งที่ไม่อาจผลักไสหรือแบ่งปันให้ใครได้ “ฉัน” จึงไม่สามารถยกความตายของฉันไปให้ “ทุกคน” ที่ต้องตาย แต่แล้ววันหนึ่ง “ฉัน” จะต้องกลายมาเป็น “ทุกคน” ที่ต้องตายเช่นเดียวกับทุกๆ คน และวันนั้น “ฉัน” จะได้รู้ว่า “คนๆ หนึ่งตาย” นั้นเป็นอย่างไร ใน*เงาสีขาว*ความทรงจำที่หวนคืนมาหลอกหลอน ได้ดึงความตายของคนอื่นมาทาบทบกับความตายของผู้เล่า กระตุ้นให้เขาตระหนักถึง “ตาย” ในตอนนี้ที่อาจต้องตายสักวันหนึ่ง

ความตายเคยเข้ามาประชิดใกล้แล้ว แต่ความตายเพียงแค่เอ่ยทักทายเท่านั้น ฝากร่องรอยที่ไม่อาจลบเลือนไว้บนเนื้อหนังของความทรงจำ ใน*ความตายเพียงแต่เอ่ยทักทาย*เขาเล่าถึงประสบการณ์เฉียดตายจากการถูกแทง “ฉันเคยคิดว่ามันเป็นประสบการณ์ที่ไม่อาจลืมเลือนได้และมันคงจะแจ่มชัดอยู่ในความทรงจำของฉันตลอดไป ฉันถูกแทงเพราะผู้หญิงเป็นเหตุ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 67) นึกถึงเรื่องนี้ขึ้นมาครั้งใดเขาเป็นต้องหวาดกลัวอยู่ลึกๆ เพราะ “ตาย” ในอดีตได้กลับมาทาบทบกับ “ตาย” ในตอนนี้ “แต่หลังจากถูกแทงแล้วบางครั้งเมื่อมองผู้หญิงฉันก็ตัวสั่น เกิดความหวาดแสยงขึ้นมาเฉยๆ แต่ก็เป็นบางครั้งเท่านั้นหรอกนะ ฉันหวาดแสยงคมมีดแววาวในคืนนั้นมากกว่า” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 69) บาดแผลนี้ฝังตรึงอยู่ในความทรงจำอย่างชัดเจน ทำให้เขาสามารถบรรยายเหตุการณ์ขณะนั้นได้อย่างละเอียด “ตอนนั้นฉันถูกแทง คนแทงวิ่งหนีไป ฉันล้มลงดิ้นทุรนทุราย ความเจ็บปวดพลุ่งพล่านชนเพดานของความรู้สึก และแตกกระจายเหมือนพลุในวันนักขัตฤกษ์ แตกกระจายและวูบวาบ หมดสติ ใกล้ตายมาก แล้วฉันก็ฟื้นขึ้นมาอีก เหมือนในหนังเลย ไปฟื้นเอาที่โรงพยาบาล” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 65-66) “ตาย” ในอดีตถูกรื้อฟื้นขึ้นมาอย่างชัดเจน ราวกับว่าเขากำลังเผชิญกับความตายอยู่ในขณะนี้

> “อย่านะ ฉันตะโกนอยู่ในทรวงอก ตะโกนออกไปด้วยความตกใจและละล้าละลัง (...) เสียงตะโกนของฉันเหมือนเสียงตะโกนในขณะถูกผีอำ เขาวิ่งเข้ามา ฉันก็น่าจะวิ่งหนี แต่ก็เปล่า (...) ฉันถือบุหรี่อยู่ด้วยในขณะนั้น มันคงกระเด็นไปตอนถูกแทงน่ะแหละ แล้วฉันก็หมดสติ ก่อนหน้าจะหมดสติเห็นอะไรเป็นสองเป็นสามไปหมด ตอนถูกแทงตอนนั้นเป็นตอนหัวค่ำ มาฟื้นอีกทีก็มืดมากแล้ว รู้แต่ว่าเจ็บปวดที่บาดแผล รู้แต่ว่าประสาทตาปกติแล้ว รู้อย่างช้าๆ สับสนแล้วจึงค่อยๆ รู้ แต่วิงเวียนมาก หลับตาลงแล้วสบาย”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 69-70)

ความทรงจำหรือ “ตาย” ในอดีตย้อนกลับมาทาบรอยกับ “ตาย” ในอนาคตหรือสักวันหนึ่งฉันต้องตาย ส่งผลให้เขาตระหนักถึง “ตาย” ในตอนนี้หรือการเผชิญหน้ากับความตาย

ผู้เล่าหมกมุ่นครุ่นคิดถึงความตายอยู่ตลอด บ่อยครั้งที่เขาแสดงความปรารถนาที่จะตายโดยเปรยถึงการฆ่าตัวตายราวกับว่าจะลงมือทำ

> “การนึกถึงความตายอยู่ทุกเมื่อเชื่อวันทำให้แกเคร่งเครียด (...) ทำให้การมีชีวิตอยู่เป็นสิ่งไม่น่าปรารถนา และแม้แต่เพียงการจะทำมันให้เป็นที่น่าปรารถนา แกต้องใช้ความกล้าหาญอย่างมากมาย แต่แม้กระนั้นแกก็ดีรู้ว่าการฆ่าตัวตายเป็นตลกปัญญาอ่อน แต่ถ้าแกจะฆ่าตัวตายก็ลงมือเสียเลยในตอนนี้เลยซี ให้มันรู้แล้วรู้รอดกันไป แกมีความรู้ค่อนข้างดีเกี่ยวกับยานอนหลับ แกรู้ดีว่าวิธีการอย่างใดเหมาะสมที่สุดกับแก”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2536: 45-46)

เขาคิดตระเตรียมการฆ่าตัวตายไว้แล้ว เหลือแต่การลงมือทำที่ง่ายดาย เขาตระหนักได้ถึงความตายที่อยู่แค่เอื้อม

> “วูบหนึ่ง แกคิดจะใช้ยานอนหลับชนิดรุนแรงที่มีผลถึงตาย แกคิดจะฆ่าตัวตาย แต่แล้วมันก็ไม่ได้มีผลในทางปฏิบัติแต่อย่างใด มันดูจริงจังมาก รุนแรงมากจนฉันคิดว่าแกจะเริ่มต้นเดินทางไปสู่ความตายแล้วเสียอีก”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 128)

เมื่อเขาตระหนักได้ถึงความตายจึงแสดงปฏิกิริยาตอบโต้โดยจับมาเสียดสีเย้ยหยัน “ฉันยังไม่ลงมือฆ่าตัวตายก็เพราะว่าฉันขี้เกียจเท่านั้น” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 65) “เฮ้ยบ่อย อ๊ัวเอาความตายชุบแป้งทอดที่นึงนะ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 124) “แต่แกก็ไม่ควรที่จะหวาดกลัวความตายหรือความพิการมากนัก การมีชีวิตอยู่ของแกจำเป็นต่อโลกมากนักหรือ แต่เพราะการฆ่าตัวตายเป็นตลกปัญญาอ่อน และความตายก็เป็นเพียงมหรสพที่น่าเบื่อ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 118-119) ในแง่หนึ่งการเสียดสีช่วยเบี่ยงเบนหรือหันเหเขาไปจากความกลัว นอกจากนี้ผู้เล่ายังใช้บุคคลาธิษฐาน (personification) ให้ความตายเป็นบุคคลที่มีพฤติกรรมเหมือนมนุษย์ที่มานั่งชมละคร ซึ่งเป็นการแสดงการตอบโต้เพื่อดิ้นรนจากการจำนนต่อความตาย

> “ความตายเป็นผู้ดูที่เยือกเย็นและชาญฉลาดเสมอ ความตายดูละคอนของแกเพื่อแก ไม่ใช่เพื่อตัวมันเอง บางทีมันหาว บางทีมันเยาะหยัน (...) บางทีมันก็เดินเข้าห้องน้ำ ทั้งที่ความจริงมันไม่ได้ปวดฉี่ และบางทีมันก็ออกไปสูบบุหรี่ข้างนอก”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 122)

ใน*ความตายมาดูละคร* ความตายในภายหน้าถูกดึงกลับมาให้เขา “ตาย” เสียตอนนี้ ผู้เล่าเล่นเกมกับความตายโดยสมมติให้ตัวเองเป็นคนตาย แต่กลับสมมติให้ความตายมีชีวิต ลองกลับหัวกลับหางเพื่อจะ “เห็น” ความตายได้ชัดเจนขึ้นโดยนำความตายมา “เล่น” พยายามฉุดความตายออกจากมุมมืด ความตายที่แม้แต่ตัวเขาเองที่เป็นมนุษย์/ที่ต้องตาย (mortal) ก็ไม่อาจเข้าใจจนกว่าจะได้ประสบ เขาเรียกความตายให้เป็นคนที่ชื่อว่าตาย ทำให้ความตายมีตัวตน โดยที่เขาสามารถล้อเลียนราวกับว่าความตายนั้นเป็นคน

> “ในระหว่างการแสดง แกจะด่าแม่มันบ้างก็ได้ หงายส้นเท้าให้หรือรูดซิบกางเกงและแอ่นสะเอวให้มันบ้างก็ได้ ได้ทั้งนั้น มันเฉย มันไม่ปริปากและราวกับว่ามันได้ตายไปแล้ว แกจะเชือดเฉือนมันเล่นบ้างก็ได้ด้วยคำถามทำนองว่า ตัวมันนั้นเป็นตัวผู้ตัวเมียหรือกระเทย (ท้ายประโยคควรจะใส่คำว่า ‘ขอรับ’ ด้วยหรือเปล่า)”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 123)

การท้าทายความตายเกิดจากการที่เขาตระหนักว่ากำลังเผชิญหน้ากับความตาย ละครที่ความตายมาดูใน*ความตายมาดูละคร*เป็นฉากสมมติการตายของเขา เขาบอกตนเองว่า

> "ลองจินตนาการดู และทำจินตนาการนี้ให้เป็นจริงว่าแกกำลังจะตาย หรือตายไปแล้ว นอนนิ่งอยู่กับที่ บรรดาคนที่แกเคยเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับแกไม่ว่าจะในทางตรงหรือทางอ้อม จะเข้ามาดูศพแก คนที่แกรัก เกลียดชัง คนที่แกรู้จักคุ้นเคยในชีวิต"
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 135)

เขาบอกให้ตัวเองตาย แต่ก่อนที่จะ "ตาย" ไปเดี๋ยวนี้ เขาต้องจินตนาการถึงความตายในภายหน้าที่ว่า "แกกำลังจะตาย" หรือทำให้ความตายเป็นเรื่องที่ผ่านพ้น หรือ "ตายไปแล้ว" เพื่อที่จะเป็นศพเสียก่อน เขาถึงจะตระหนักถึง "ตาย" ในตอนนี้ได้

รูปกริยาของ "ตาย" แสดงความยอกย้อนของเวลา ความพร่าเลือนระหว่างอดีต ปัจจุบัน อนาคต ที่ดูเหมือนจะเชื่อมโยงและเหลื่อมซ้อนในระนาบเดียวกันอยู่เสมอ จึงเกิดคำถามว่าเราจะสามารถรับรู้และแยกแยะเวลาได้อย่างไร มีคำกล่าวที่น่าสนใจว่า "Time has no being since the future is not yet, the past is no longer and the present does not remain." (Ricœur, 1990: 7) เวลานั้นหามีอยู่ไม่ เนื่องจากเรารับรู้ถึงเวลาได้ก็ต่อเมื่อมันล่วงผ่านไปแล้ว หรือกล่าวได้ว่าอนาคตยังไม่เกิดขึ้น อดีตจบสิ้นไปแล้ว และเมื่อเราตระหนักได้ถึง*ตอนนี้* ปัจจุบันก็ล่วงเลยไปแล้ว ทั้งนี้ นักบุญออกัสติน (St. Augustine) มองว่าเวลาปรากฏผ่านการเคลื่อนไหวของจิตใจ (the movement of the mind) คือ การคาดการณ์ (expectation) การพิจารณา (attention) และความทรงจำ (memory)[29] ดังเช่นการ*ทบทวน*ความทรงจำใน*อดีต*ของผู้เล่า*เงาสีขาว*ที่ส่งผลให้เขาครุ่นคิด

---

[29] หากมองในแง่โครงสร้างเวลาของการกระทำ (temporal structure of action) กระบวนการดังกล่าวเกิดขึ้นพร้อมกันโดยปราศจากอดีต ปัจจุบัน และอนาคต มีแต่ไตรปัจจุบัน (The Threefold Present) ประกอบด้วย ปัจจุบันกาลของอนาคต (the present of the future) เช่นประโยคที่ว่า "*Henceforth*, that is, from now on, I commit myself to doing that *tomorrow*" ปัจจุบันกาลของปัจจุบัน (the present of the present) "*Now* I intend to do that because I *just* realized that…" และปัจจุบันกาลของอดีต (present of the past) "*Now* I am doing it, because *now* I can do it." (Ricœur 1990: 60).

พิจารณาการมีอยู่ของเขาใน*ปัจจุบัน*ผ่านการ*คาดการณ์*ไปยัง*อนาคต* สะท้อนให้เห็นเวลาที่ปรากฏผ่านกระบวนการทางจิตใจของผู้เล่าดังนี้

> “(ทบทวน-อดีต) ในความฝันนั้นแม่ถือพวงมาลัยดอกมะลิสีขาวจากโลกเก่า และยื่นพวงมาลัยนั้นมาให้ฉันเพื่อคล้องคอ แต่ฉันจ้องลึกเข้าไปในดวงตาของแม่และสายหน้าปฏิเสธเด็ดขาด เพราะฉันรู้ดีว่าการตอบรับพวงมาลัยนั้นหมายถึงการตอบรับต่อการฆ่าตัวตาย แม่โกรธ และแม่ก็จากไปเงียบๆ เช่นเดียวกับเมื่อตอนที่แม่เข้ามา (พิจารณา-ปัจจุบัน) ความฝันนั้นสิงสู่ความนึกคิดของฉันอยู่เนิ่นนานและทำให้ฉันนอนไม่หลับ ฉันอยากหลับรวดเดียวถึงรุ่งสาง บางทีคืนนี้ฉันจะใช้ยานอนหลับอีกค่ำคืนที่นี่น่ากลัว สำหรับฉันทุกค่ำคืนก็น่ากลัวมากพออยู่แล้ว แต่ค่ำคืนที่บ้านร้างหลังนี้กลับยิ่งน่ากลัวมากเพิ่มขึ้นไปอีก ยานอนหลับชนิดรุนแรงอาจเป็นทางออกที่ดีที่สุด ฉันเกลียดยานอนหลับระงับประสาทยาแก้ไข้ยาแก้ปวดยาแก้อักเสบ ฉันไม่อยากให้มันกล้ำกรายเข้ามาในชีวิตของฉัน (ทบทวน-อดีต) แต่เมื่อตอนเข้าเมืองครั้งหลังสุด ฉันไปหลอกขอยานอนหลับจากเภสัชกรที่ร้านขายยาในเมืองมาได้สำเร็จแล้ว ยาต้องห้าม (คาดการณ์-อนาคต) ถ้าหากว่าฉันตาย ก็จงอย่ากังวลเลย เผาฉันซุ่ยๆ อย่างไรก็ได้ในฐานะศพไม่มีญาติ (พิจารณา-ปัจจุบัน) ฉันก่อเรื่องยุ่งยากให้เธออีกแล้ว ฉันรู้ว่าเธอขยะแขยง รำคาญ สมเพช และสงสารฉัน ท่าทีเธอห่างเหินหมางเมิน (คาดการณ์-อนาคต) นับจากนี้ไปเธอจะไม่ได้พบฉันอีก จะไม่ได้ยินข่าวคราวอันใดจากฉันอีก ถ้าหากฉันจะพูดคุยกับเธอ มันก็จะเป็นเพียงแต่การพูดคุยในความคิดฝัน มีหลายสิ่งหลายอย่างที่ฉันอยากเล่าให้เธอฟัง อยากสารภาพ อยากอธิบาย (พิจารณา-ปัจจุบัน) ฉันไปไม่ไหวแล้ว”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 39-40)

ข้อความในวงเล็บข้างต้นผู้วิจัยได้เติมเข้าไปภายหลังเพื่ออธิบายการเคลื่อนไหวทางจิตใจของผู้เล่าเ*งาสีขาว* จากตัวบทข้างต้นจะเห็นว่าผู้เล่าทบทวนความฝันในคืนก่อนซึ่งทำให้นึกประหวัดไปถึงความตายของแม่ ซึ่ง “ตาย” ในอดีตได้กระตุ้นให้เขาตระหนักถึง “ตาย” ในตอนนี้ โดยผู้เล่าเอ่ยถึงการฆ่าตัวตายด้วยยานอนหลับ ความตายจึงดูเหมือนอยู่แค่เอื้อม ขณะเดียวกับที่ผู้เล่าตระหนักถึง “ตาย” ในตอนนี้ ทำให้ผู้เล่าเอ่ยถึงงานศพของตนในวันหน้าขึ้นมาซึ่งเป็นนึกไพล่ไปถึงความตายในภายหน้า “ถ้าหากว่าฉันตาย ก็จงอย่ากังวลเลย เผาฉันซุ่ยๆ อย่างไรก็ได้ในฐานะศพไม่มีญาติ” เนื่องจากผู้เล่าเห็นว่าวันตายอาจจะมาถึงในไม่ช้าจึงทำให้เขาย้อนกลับมาตระหนักถึง “ตาย” ในตอนนี้อีกครั้งดังที่เขารู้สึกว่า “ฉันไปไม่ไหวแล้ว” ตัวบทที่ยกมาข้างต้นสะท้อนเวลาที่

ปรากฏผ่านการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องภายจิตใจผู้เล่า ซึ่งการทบทวน การตระหนัก และการคาดการณ์อ้างอิงส่งต่อกันอยู่ตลอดบนระนาบเวลาเดียวกัน จนเหมือนไม่มีความต่างทางเวลาหรือว่าเวลานั้นเป็นอกาล

3.6 บาดแผลของตัวบท: การถักทออดีตที่ไม่เคยเสร็จสิ้น

*เงาสีขาว*เป็นตัวบทของกระแสความคิดที่ไหลหลาก ผู้เล่าเล่าย้อนอดีตโดยแทรกการกระโดดข้ามไปเล่าถึงเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นในอนาคต แสดงถึงความไม่สอดคล้องไปในทิศทางเดียวกันระหว่างการลำดับตามเวลาจริงและลำดับตามเวลาวาทกรรม ซึ่งเป็นลักษณะของการลำดับเหตุการณ์แบบผิดกาละ (anachrony) ที่เป็นไปในสองทิศทางคือ การเล่าย้อนอดีต (analepses/flashback) ที่เล่าย้อนถึงเหตุการณ์ในอดีตหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อน “ปัจจุบัน” และการเล่าล่วงหน้า (prolepses/flashforward) ที่ข้ามไปเล่าเหตุการณ์ในอนาคตหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นภายหลัง “ปัจจุบัน” แม้*เงาสีขาว*จะเล่าย้อนอดีตเป็นหลักเพราะผู้เล่าต้องการกลับไปทบทวนชีวิตที่ผ่านมา แต่ก็แทรกการเล่าข้ามไปยังอนาคต ทั้งยังตัดกลับมายังเหตุการณ์ที่กำลังดำเนินอยู่หรือการเล่นเกมกับความตายซึ่งเป็นหมุดหมายของปัจจุบันอย่างต่อเนื่อง

> “ (1) บางครั้งฉันและแกถกเถียงกันด้วยเรื่องจิปาถะยาวนานหลายชั่วโมง แต่ก็มีบางครั้งที่ต่างคนต่างหมกมุ่นอยู่กับเรื่องราวของตนเองจนพูดกันนับคำได้ และยังมีอีกหลายต่อหลายครั้งที่แกและฉันแสดงท่าทีราวกับว่าไม่รู้จักกันเลย ทั้งที่ก็ต่างไม่ได้ตั้งใจที่จะแสดงท่าทีอย่างนั้น (2) ฉันนอนอยู่ในค่ำคืนที่เปล่าเปลี่ยว และเหน็บหนาวที่จันทร์ทอแสงละมุนละไมและท้องฟ้าเต็มไปด้วยละอองหมอก (3) แปลกเมื่อมองย้อนกลับไป ความสัมพันธ์ระหว่างแกและฉัน ความทรงจำทำให้อดีตของเราโรแมนติกขึ้นมาบ้างหรือเปล่านะ (4) ค่ำคืนมีเสียงครวญครางของลมหนาว ดวงจันทร์สีทองและละอองหมอกจางๆ ล่องลอยอยู่เหนือแผ่นดิน ลมหนาวที่ร้ายกาจราวกับว่าพัดมาจากขั้วโลก (5) ฉันแก่ชราแล้ว แกก็เช่นเดียวกัน เราต่างถูกเผาจนไหม้เกรียมจากประสบการณ์ต่างๆ นานา และบัดนี้ฉันได้แต่หวนนึกถึงอดีตของตนเอง ฉันกำลังเล่นเกมกับความตายและกำลังสงสัยว่ามันจะจบสิ้นลงในที่ใด คนแก่ชราคิดถึงความตาย แกล่ะ แกคิดถึงมันมากน้อยเพียงใดหรือแกพยายามที่จะเข้าใจมันบ้างไหม”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 358-359)

ใน (1) ผู้เล่าหวนนึกถึงอดีตในช่วงที่เขามีความสัมพันธ์กับนาท อิศรา ก่อนที่จะตัดกลับมายังเหตุการณ์ปัจจุบันด้วยการบรรยายสถานที่ใน (2) และ (4) ระบุหมุดหมายว่าย้อนกลับไปใน (3) และกลับมายังหมุดหมายในปัจจุบันด้วยการที่เขาตระหนักว่ากำลังเล่นเกมกับความตายใน (5) ทั้งนี้การลำดับเหตุการณ์แบบผิดกาละอาจไม่ใช่การนำเหตุการณ์ต่างๆ มาบิดผันเวลาแต่อย่างใด ทว่าเป็นการถ่ายทอดเหตุการณ์ด้วยลำดับเวลาที่เกิดขึ้นจริงภายในจิตใจผู้เล่า เป็นการพยายามถอดแบบประสบการณ์ภายในของมนุษย์ออกมาซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของงานเขียนแนวนวนิยม (Modernism) อย่างไรก็ดี การ “เล่น” กับการลำดับเวลาไม่ได้เป็นแค่ขนบทั่วไปของงานวรรณกรรม แต่เป็นวิธีดึงความสนใจไปยังบางสิ่งบางอย่าง ช่วยเน้นย้ำ ก่อให้เกิดผลในเชิงสุนทรียศาสตร์และจิตวิทยา แสดงให้เห็นว่าเหตุการณ์หนึ่งสามารถตีความได้หลากหลาย รวมถึงบ่งชี้ข้อแตกต่างที่ยากจะชี้ชัดระหว่างการคาดหวังและการทำความเข้าใจ (Bal, 2009: 81)

ในตอน*งานนักขัตฤกษ์ของภูตผี* ผู้เล่าย้อนถึงชีวิตวัยหนุ่มในมหาวิทยาลัย โดยวาดภาพอดีตที่เต็มไปด้วยชีวิตชีวาผ่านการเล่าถึงกิจกรรมแผลงๆ ของเพื่อนในแวดวงศิลปิน ไม่ว่าจะเป็นการทำศพปลอมเพื่อประชดมหาวิทยาลัยที่ปล่อยให้น้ำในสระเน่าเสีย การนำสุนัขมาเป็นที่เซ็ดพู่กัน การเล่นละครล้อเลียนโรมิโอและจูเลียต อย่างไรก็ดี ผู้เล่าได้กล่าวถึงกระทำเหล่านี้ในเชิงตำหนิเป็นการตบท้าย

> “เหตุการณ์และการละเล่นแปลกๆ เหล่านี้ขณะนั้นช่างชวนขันและเต็มไปด้วยชีวิตชีวา แต่เมื่อหวนระลึกถึงในเวลานี้ก็ดูแห้งแล้งกระดางลาง น่าเศร้า น่าสังเวช และน่าละอาย ทั้งหมดเป็นเพียงแต่กิจกรรมของเด็กที่ยังไม่เติบโตมากพอ”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 323)

การรื้อฟื้นอดีตขึ้นมาในครั้งนี้ ผู้เล่าไม่ได้รู้สึกว่ามันเป็นเรื่องที่สนุกสนานอีกแล้ว โดยเขากลับมองว่าเป็นการกระทำที่ไร้สาระหรือ “เป็นกิจกรรมของเด็กที่ยังไม่เติบโตมากพอ” ซึ่งสะท้อนว่าเขามองอดีตต่างไปจากเดิม เนื่องจากการกลับไปทบทวนอดีตในครั้งนี้ผู้เล่าได้กลับไปตีความและให้ความหมายใหม่กับอดีตผ่านมุมมองปัจจุบันหรือวัยที่เปลี่ยนไป ประเด็นนี้ของ*เงาสีขาว*สะท้อน

ว่าการจำไม่ใช่แค่กระบวนการที่รื้อฟื้นอดีตจากคลังของความทรงจำเท่านั้น แต่การจำยังมีบทบาทในการสร้างความหมายใหม่ให้กับอดีตอีกด้วย[30] การเล่าความทรงจำของตัวเอก*เงาสีขาว*จึงไม่ใช่แค่การ “จำได้” หรือ “ไม่ลืม” อดีตที่เคยเกิดขึ้นเท่านั้น แต่การเล่าความทรงจำยังมีการตีความและให้ความหมายใหม่ที่สอดคล้องกับวัยที่เปลี่ยนไปหรือมุมมองในปัจจุบันของผู้เล่าอีกด้วย

นอกจากนี้ *เงาสีขาว*ยังแสดงกระบวนการสร้างความทรงจำที่เป็นการคัดเลือกความทรงจำเพียงบางส่วนเท่านั้น เห็นได้จากการที่ผู้เล่าให้ความสำคัญกับเหตุการณ์ต่างๆ ไม่เท่ากัน บางเหตุการณ์ถูกขยายความขณะที่บางเหตุการณ์ถูกละเอาไว้หรือทำให้ขาดตอนไป ความทรงจำจึงเป็นการจำแค่บางสิ่งเพื่อที่จะลืมบางสิ่ง เลือกจำในสิ่งที่ยอมรับได้และลืมเลือนสิ่งที่ต้องการปฏิเสธ ตอนหนึ่งผู้เล่ายกบทกวีที่เขาเคยเขียนไว้ในอดีตขึ้นมา จากบทกวีที่เขาเคยมีความรู้สึกร่วม แต่เวลาที่ผ่านไปทำให้เขามองบทกวีชิ้นนี้ต่างไปจากเดิม โดยเขาประเมินค่าบทกวีชิ้นนี้ผ่านมุมมองปัจจุบันว่า “นั่นเป็นถ้อยคำที่บ้าชัดๆ”

> “*กูรู้แต่เพียงว่าแม้แต่ศตวรรษที่ยี่สิบเอ็ดก็ขังกูไว้ไม่ได้ บอกพระคริสต์ให้ลงมาจากไม้กางเขนได้แล้ว กูจะขึ้นไปแทนเอง* นั่นเป็นถ้อยคำที่บ้าชัดๆ”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 129)

ความทรงจำถูกนำมาให้ความหมายใหม่ เขายกเรื่องราวในอดีตขึ้นมาเพื่อที่จะปฏิเสธด้วยมุมมองปัจจุบัน หรือเป็นการเขียนทับซ้ำความทรงจำเดิมว่าเขาไม่ได้เป็นอย่างนั้นอีกต่อไปแล้ว นี่เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการคัดเลือกความทรงจำเพื่อนำมาเรียบเรียงขึ้นใหม่ให้สอดคล้องกับตัวตนในปัจจุบันของผู้เล่าที่เปลี่ยนแปลงไป[31] การกลับไปทบทวนอดีตในแต่ละครั้ง ผู้เล่าจะมอง

---

[30] "The process is not a passive one of mere retrieval from a memory bank. Rather, the remembering subject actively creates the meaning of the past in the act of remembering." (Rose, cited in Smith and Watson, 2001: 16).

[31] คล้ายคลึงกับบทละคร *Krapp's last tape* (1958) ของซามูเอล เบกเกตต์ (Samuel Beckett) ที่เป็นเรื่องของชายชราที่นั่งฟังเทปที่เขาบันทึกคำพูดของตนเองไว้ในวันเกิดเป็นประจำทุกปี เขาย้อนมองอดีตในฐานะผู้ฟังที่แยกจากอดีตซึ่งอยู่ในรูปของเทป ขณะที่ความทรงจำถูกเล่นซ้ำอีกครั้งเขาก็มีปฏิกิริยาโต้ตอบต่ออดีตอยู่ตลอด ตอนหนึ่งเขารู้สึกไม่พอใจตัวเองในวัยหนุ่มที่มองโลกในแง่ดีและเปี่ยมด้วยความหวังเกินไป เขาจึง

อดีตแตกต่างไปจากเดิมตามมุมมองที่เปลี่ยนแปลงไป ความทรงจำจึงเป็นเหมือนตัวบทที่ถูกรื้อแก้ความหมายเดิมในอดีตและถูกถักทอความหมายใหม่ขึ้นมาให้สอดคล้องกับตัวตนที่เปลี่ยนไปของผู้เล่า ด้วยเหตุนี้การถักทออดีตของผู้เล่าจึงเป็นภารกิจที่ดูไม่มีวันเสร็จสิ้น

ก่อนที่ผู้เล่าจะเริ่มต้นเล่าย้อนอดีตใน*ดวงดาวสีขาว* ผู้เล่าเห็นอดีตทั้งหมดแล้ว เพราะเขาอยู่ที่ปลายทางของเรื่องราวทั้งหมด *เพลงศพ*และ*ความตายมาดูละคร*เสมือนบทเกริ่นนำจากปลายทาง แม้จะเริ่มย้อนเล่าเรื่องราวในอดีตบ้างแล้ว แต่เรื่องราวทั้งหมดยังถูกละเอาไว้เพื่อเติมเต็มในภายหน้า ขณะที่เรื่องราวในภายหน้าก็ถูกบอกล่วงหน้าว่าผู้อ่านจะพบอะไรต่อไป ผู้อ่าน*เงาสีขาว*อยู่ในสถานะเดียวกับ “เธอ” ที่เป็นผู้ฟังคำสารภาพของ “ฉัน” *เงาสีขาว*เปิดเรื่องโดยที่เขากำลังพูดกับเธอ มีแต่เขาเท่านั้นที่รู้ว่าเธอเป็นใคร หน้าถัดมาผู้อ่านจึงรู้ว่าเธอเป็นเพื่อนของยายขวัญ “ฉันตัดสินใจแล้วที่จะสารภาพ ฉันนอนกับยายขวัญเสียแล้ว ยายขวัญเพื่อนที่แสนดีของเธอ” (แดนอรัญ, 2550: 34) ต่อมาเขาเรียกชื่อเธอเป็นครั้งแรก “ฉันตัดสินใจแล้วกังสดาล” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 35) และขยายความว่าเคยเป็นคู่รักกันมาก่อน “ที่จริงถ้าเธอบอกหล่อนว่าฉันเป็นคู่รักของเธอ หล่อนก็คงไม่กล้าสนิทสนมกับฉันนักหรอก” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 37)

กังสดาลถูกเอ่ยถึงในตอนต้น แต่แล้วก็เงียบหายไปท่ามกลางกระแสความทรงจำ หากมองความสัมพันธ์ของผู้เล่ากับคู่รักตามลำดับเวลาคือ 1. นาตยา 2. ดาเรสต์ 3. กังสดาล 4. อิตถี 5. ขวัญ ซึ่งการลำดับเวลาผ่านวาทกรรมยกเรื่องความสัมพันธ์กับขวัญซึ่งอยู่ในลำดับสุดท้ายมาเล่าก่อน จากนั้นจึงเล่าย้อนอดีตถึงชีวิตในวัยเด็กจนถึงปัจจุบันตามลำดับคือ 5-1-2-3-(4) เรื่องของกังสดาลถูกประวิงเวลาออกไปก่อน จนกว่าจะถึงลำดับของเธอใน*ยูงรำแพนในม่านฝน*

วิพากษ์วิจารณ์ตัวเองโดยบันทึกใส่เทปเอาไว้ซึ่งเป็นการเขียนซ้ำทับความทรงจำเดิมดังที่ตัวละครกล่าวว่า “Just been listening to that stupid bastard I took myself for thirty years ago, hard to believe I was ever as bad as that. Thank God that's all done with anyway.” (Beckett , 2009: 10) บทละครเรื่องนี้แสดงกระบวนการบันทึกความทรงจำที่มีการคัดเลือกความทรงจำเพียงบางส่วนและลบบางส่วนทิ้งไป การแสดงความเห็นทั้งปฏิเสธและยอมรับต่อตัวตนในอดีต รวมทั้งการเขียนความทรงจำขึ้นใหม่ให้สอดคล้องกับตัวตนในปัจจุบันที่เปลี่ยนแปลงไป.

ใน*เพลงศพ*ซึ่งเป็นตอนต้น ผู้เล่ากล่าวว่าเขาพูดกับเธอ โดยไม่ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับกังสดาลมากนัก ก่อนที่จะเงียบหายไป และปรากฏขึ้นอีกครั้งในฐานะตัวละครสำคัญในเวลาต่อมา นี่คือการเล่าล่วงหน้า (prolepses) ซึ่งเป็นการเปรยล่วงหน้า (advance mention) ถึงเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นตามมาในอนาคต นอกจากนี้ผู้เล่ายังเปรยถึงบุคคลต่างๆ ที่เขาเข้าไปมีความสัมพันธ์ด้วย เช่น กล่าวถึงแดน (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 44) กล่าวถึงนาท นาตยา และดาเรสต์ (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 59) และยังกล่าวถึงสถานที่อย่างแพรกหนามแดงและเหตุการณ์ที่เขาถูกแทง (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 65) เป็นต้น

นาตยาถูกเปรยล่วงหน้าไว้อย่างต่อเนื่อง เขาเอ่ยถึงนาตยาครั้งแรกว่า “นาตยาก็เป็นดวงดาวสีขาวโดดเดี่ยวในท่ามกลางความมืด แต่หล่อนระเบิดกระจัดกระจายร่วงลงมาจากท้องฟ้าเสียแล้ว” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 59) นาตยาปรากฏขึ้นอย่างไม่มีปี่มีขลุ่ย เรายังไม่รู้ว่าเธอเป็นใคร แต่แล้วนาตยาก็ถูกพัดหายไปท่ามกลางกระแสความทรงจำ อีกหลายหน้าต่อมาผู้เล่ากล่าวถึงขวัญโดยเชื่อมโยงกับนาตยาว่า “หล่อนจะเป็นผู้หญิงอีกคนหรือเปล่านะที่จะถูกจูงเข้าคลินิกทำแท้ง” (82) แม้จะไม่เอ่ยชื่อ แต่ผู้หญิงคนที่ถูกจูงเข้าคลินิกทำแท้งจะถูกขยายความในภายหลังก็คือนาตยา เขากล่าวถึงนาตยาอีกครั้ง “ผู้หญิง ที่จริงหล่อนเป็นเด็กสาวมากกว่าจะเป็นหญิงสาว หล่อนตายก่อนวัยอันควรเพราะแกเป็นสาเหตุ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 125) กระทั่งถึงช่วงเวลาที่ผู้เล่ามีความสัมพันธ์กับนาตยาในตอน*ดวงดาวสีขาว* เขาเล่าย้อนอดีตตั้งแต่วัยเด็กของเขาเอง ทว่าก่อนที่จะถึงเรื่องของนาตยา เขาก็รำพึงขึ้นก่อนว่า

> “นาตยา กี่ปีแล้วนะที่เธอตายจากไป เด็กสาวที่น่าสงสาร (...) ก่อนสิ้นใจเธอละเมอเรียกหาฉันบ้างหรือเปล่า จดหมายฉบับท้ายๆ ของเธอเต็มไปด้วยถ้อยคำที่หนักอึ้ง เปียกชื้นด้วยเสียงคร่ำครวญและความวิปโยค เธอเขียนจดหมายมาจากบ้านเกิดของเธอ เมืองใหญ่เมืองหนึ่งของภาคใต้ ขณะที่ฉันอ่านมันอยู่ที่ห้องพักในกรุงเทพฯ”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 163)

การเล่าย้อนอดีตของเขาถูกแทรกด้วยการเล่าข้ามไปยังอนาคต เรื่องจดหมายของนาตยาจะถูกกล่าวซ้ำและลงรายละเอียดอีกครั้งเมื่อถึงเวลาที่เหตุการณ์นี้เกิดขึ้นอีกหลายร้อยหน้าถัดมา

ใน*บนเส้นทางของนักแสวงบาป* “จดหมายแต่ละฉบับของหล่อนนั้นเป็นการคร่ำครวญอย่างวิปโยค” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 393) และการตายของนาตยาใน*ความตายเพียงแต่เอ่ยทักทาย* “นาตยาตายเสียแล้ว” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 443) คำรำพึงบอกใบ้ความสัมพันธ์ของเขากับนาตยาที่เชื่อมโยงไปถึงชะตากรรมที่รอคอยอยู่ในอนาคต และเขาก็หันกลับมาบรรยายบรรยากาศของยุคสมัยนั้นต่อไปจนถึงการพบกันครั้งแรกหลังจากที่นาตยาย้ายเข้ามาอยู่ในค่ายทหารแห่งเดียวกัน (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 184) ทันทีที่บรรยายรูปร่างหน้าตาของนาตยาจบก็แทรกการเปรยล่วงหน้าว่า

> “หล่อนกลายเป็นแม่ตั้งแต่อายุเพียงสิบเจ็ดจากการกระทำของแก (...) เด็กในท้องของเธอที่ตายไปก่อนกำเนิดนั้นเพศหญิงหรือเพศชายกันแน่นะ ถ้าหากเด็กยังมีชีวิตอยู่ป่านนี้ก็คงอายุราวๆ แปดเก้าขวบแล้ว (...) และนั่นก็อีกครั้งหนึ่งที่เธอถามว่า นั่นเสียงอะไรนะ เรานั่งกันอยู่ริมธาร ใต้กอไผ่ ด้วยอาการของคนที่เพิ่งตื่นจากห้วงภวังค์ เสียงปืน ฉันตอบ เสียงปืนจากสนามยิงปืน อยากให้แล่นมาทางนี้สักนิด เธอพูดอย่างรวดร้าว และทะลุเข้าไปในนี้ เธอเอามือชี้ที่ขมับตนเอง นั่นเป็นตอนที่เธอและฉันกำลังเผชิญหน้าอยู่กับปัญหาที่แก้ไม่ตกอยู่ประการหนึ่งซึ่งฉันเอาตัวรอดมาได้”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 184-185)

ภาพดังกล่าวขัดกับเหตุการณ์ที่ดำเนินอยู่ซึ่งไม่มีวี่แววเลยว่าความสัมพันธ์ของทั้งสองจะลงเอยด้วยการตายของนาตยาได้อย่างไร ทั้งนี้ผู้เล่าบอกใบ้ถึง “เด็กที่ตายไป” และ “ปัญหาที่แก้ไม่ตก” ซึ่งโยงไปถึงการทำแท้งในภายหลัง

คำเปรยดังกล่าวเกิดขึ้นก่อนที่เขาได้พบกับนาตยาเป็นครั้งแรกในอีก 2 หน้าถัดมา “นั่นเป็นวันที่แกได้พบหล่อนเป็นครั้งแรก วันนั้นหล่อนเอาแต่มองดูขอบจานอาหารของตนเองอยู่แทบตลอดเวลา” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 187) อย่างไรก็ตาม อีก 4 หน้าต่อมาอดีตก็ถูกแทรกด้วยการรำพึงถึงการตายของนาตยาในภายหน้าอีกครั้ง “นาตยาเธอคือผู้ที่อยู่แสนไกล ชีวิตของเธอในความตายนั้นสุขสบายดีอยู่หรือ ความฝันที่ถูกทำลายของเธอทำความทรมานให้แก่เธอบ้างไหม” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 191) ความตายในภายหน้าของนาตยาถูกกล่าวซ้ำด้วยการเล่าข้ามแบบทบซ้ำ (repeating prolepses) อย่างต่อเนื่อง เอ่ยถึงสั้นๆ เป็นนัยว่าในภายหน้าเหตุการณ์

ดังกล่าวจะถูกเล่าทั้งหมดเมื่อถึงเวลา การเปรยล่วงหน้าถึงเหตุการณ์ในอนาคตเหมือนการหว่านโปรย “เมล็ดพันธุ์” เอาไว้ในเรื่องเล่าอย่างแนบเนียนและไม่เป็นที่สังเกตเห็นจนกว่าจะเติบใหญ่ขึ้นในภายหลังและโดยการนึกย้อนกลับมา[32] ผู้อ่านจะเห็นความสำคัญของมันก็ต่อเมื่อเรื่องราวของเขากับนาตยาดำเนินต่อไปถึงการมีเซ็กส์ ตั้งท้อง และลงเอยด้วยการทำแท้งใน*คราส* ณ จุดนี้ เมื่อผู้อ่านมองย้อนกลับไปก็จะเห็นการเปรยล่วงหน้าที่ถูกหว่านโปรยเอาไว้และสามารถปะติดปะต่อเข้าด้วยกันได้ในท้ายที่สุด

อิตถีเป็นผู้หญิงอีกคนหนึ่งที่เคยมีความสัมพันธ์กับเขา เป็นตัวละครที่ถูกเอ่ยถึงอยู่เสมอโดยถูกกล่าวถึงแต่เพียงสั้นๆ และถูกประวิงเวลาออกไป ทว่าเวลาของอิตถีก็ไม่เคยมาถึง เพราะเรื่องราวของเธอถูกละเอาไว้ตลอดไป ต่างจากคู่รักคนอื่นที่เขาย้อนมาเล่ารายละเอียดความสัมพันธ์หลังจากที่เกริ่นเอาไว้ตอนต้น เรื่องราวของอิตถีที่ถูกเอ่ยถึงมีแต่การฆ่าตัวตายของเธอ “เธอไปงานศพของอิตถี ฉันไม่ได้ไป ฉันเมามายหามรุ่งหามค่ำตั้งแต่ตอนหล่อนตาย (...) ฉันหนี ฉันเมา ฉันช่วยอะไรไม่ได้ หล่อนฆ่าตัวตายของหล่อนเอง” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 74-75) และถูกเอ่ยถึงเพื่อที่จะเปลี่ยนผ่านไปสู่เรื่องของกังสดาลเท่านั้น “อิตถีตายเพราะยานอนหลับ ใครๆ ที่คิดฆ่าตัวตายมักจะเลือกเอาการกินยานอนหลับเป็นหนทางแรก (...) ฉันไม่ได้ไปงานศพของอิตถี ภูวดล เธอไปและเมื่ออิตถีตายไปได้หนึ่งเดือนกับอีกยี่สิบหกยี่สิบเจ็ดวันฉันก็ไปหาเธอที่บ้านริมแม่น้ำ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 597) ผู้เล่ากล่าวถึงอิตถีครั้งแรกว่า

> “ฉันนอนกับยายขวัญทั้งที่อิตถีเพิ่งตายไปไม่นาน เธอคงอยากรู้รายละเอียดเกี่ยวกับการฆ่าตัวตายของอิตถี ภูวดล แต่เราจะยังไม่พูดถึงเรื่องนี้ อย่างน้อยก็ในขณะนี้ บางทีเราอาจจะพูดถึงมันในคราวต่อไป หรือบางทีอาจจะเก็บมันไว้เป็นความลับและฝังมันไปพร้อมกับชีวิตของฉันก็ได้”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 37)

---

[32] “an “insignificant seed” and even an imperceptible one, whose importance as a seed will not be recognized until later, and retrospectively.” หรือที่โรล็องด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) กล่าวว่า “The ‘soul’ of any function is, as it were, its seedlike quality, which enables the function to inseminate the narrative with an element that will later come to maturity.” (Genette, 1983: 76).

เรื่องของอิตถีถูกแจ้งไว้ล่วงหน้า (advance notice) ว่าเราอาจจะได้ฟังเรื่องของเธอในภายหลัง วิธีนี้เป็นการสร้างความคาดหวังให้ผู้อ่านต่อเรื่องเล่าที่จะถูกขยายความในภายหน้า ทว่าท้ายที่สุด เมื่อความสัมพันธ์กับกังสดาลสิ้นสุดลงก็ถึงลำดับตอนของอิตถี ทว่าผู้เล่ากล่าวถึงอิตถีเพียงแค่ว่า “ฉันไปเกาะเสม็ดกับอิตถี ฉันระเริงไปกับการผจญภัยครั้งใหม่” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 828) และหันไปเล่าเรื่องอื่นต่อไป เรื่องของอิตถียังคงอยู่ในอนาคต “บางทีเราอาจจะพูดถึงมัน” เหมือนกับ “ฉันจะได้” หรือ “ฉันกำลังจะตาย” ที่ถูกแจ้งไว้ก่อนว่าเราจะได้ฟังในสักวันหนึ่ง แต่วันนั้นก็ยังมาไม่ถึง

*เงาสีขาว*เปิดเรื่องด้วย*เพลงศพ*และ*ความตายมาดูละคร*ซึ่งถือเป็นหมุดหมายของปัจจุบัน โดยมีการเล่นเกมกับความตายเป็นเหตุการณ์ปัจจุบันที่กำลังดำเนินอยู่ ทั้ง 2 ตอนเป็นบทเกริ่นนำที่เปรยล่วงหน้าถึงเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นตามมา โดยละเรื่องบางเรื่องเอาไว้เพื่อการเล่าย้อนแบบเติมเต็ม (completing analepses) หรือการย้อนกลับไปเติมเต็มช่องว่างที่อยู่ก่อนหน้า (Genette, 1983: 51) ซึ่งเป็นช่องว่างระหว่างเหตุการณ์ในอดีตและปัจจุบัน โดยหวนนึกไปเติมเต็มอดีตและปัจจุบันให้บรรจบกันในท้ายที่สุด การเล่าย้อนกลับไปเติมเต็มเป็นลักษณะสำคัญของ*เงาสีขาว* ผู้เล่าแทรกการเล่นเกมกับความตายที่กำลังดำเนินอยู่ด้วยการเล่าย้อนอดีตครอบคลุมตั้งแต่ดวง*ดาวสีขาว*จนถึง*ทัณฑฆาต*ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นตามลำดับ และเป็นช่องว่างก่อนหน้าที่เขาจะต้องเติมเต็มเพื่อให้บรรจบกับการเล่นเกมกับความตายในปัจจุบัน เขาย้อนกลับไปทบทวนความสัมพันธ์กับคนที่ผ่านเข้ามาในชีวิต เว้นก็แต่เรื่องของอิตถีที่เป็นตอนกลางระหว่าง*ทัณฑฆาต*กับ*เพลงศพ* ตอนต่อที่ขาดหายกลายเป็นบาดแผลที่ทำให้การย้อนกลับไปเติมอดีตนั้นไม่มีวันเต็ม

ในตอน*ทัณฑฆาต*ผู้เล่าย้อนเล่าถึงอิตถี ณ จุดแรกที่สัมพันธ์กันหลังตีจากจากกังสดาลว่า “ฉันไปเกาะเสม็ดกับอิตถี” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 828) และกระโดดข้ามมาเล่าถึงอีกครั้งในตอน*เพลงศพ*เมื่ออิตถีได้ตายไปแล้ว ช่องว่างระหว่างนั้นคือตอนที่ขาดหายหรือเรื่องราวความสัมพันธ์ของผู้เล่ากับอิตถีที่จะไม่มีวันถูกเติมเต็ม[33] น่าสนใจว่าเรื่องของอิตถียังดูห่างไกลเมื่อ

---

[33] เช่นเดียวกับการเล่าย้อนอดีตไปถึงที่มาของรอยแผลเป็นของโอดิสซุสในบรรพที่ 29 ของมหากาพย์*โอดิสซี*ที่ทิ้งช่องว่างระหว่างอดีตและปัจจุบันเอาไว้ โฮเมอร์แทรกเหตุการณ์ในอดีตขณะที่ฉากล้างเท้าโอดิสซุสกำลังดำเนินอยู่ ระยะเวลาจากปัจจุบันย้อนไปถึงเหตุการณ์ในอดีต (reach) ใช้เวลาหลายสิบปี ขณะที่ระยะเวลาที่ครอบคลุมอดีต (extent) ซึ่งเป็นเรื่องราวที่โอดิสซุสกลับไปเยี่ยมตา การล่าหมูป่า เหตุการณ์ถูกหมูป่าขวิดเป็น

เปรียบเทียบกับคนอื่นๆ ที่เขาย้อนกลับไปเล่าความสัมพันธ์ที่ละเอาไว้ ตั้งแต่นาตยา นาท ดาเรสต์ กังสดาล พอถึงลำดับของอิตถีเรื่องราวก็ข้ามไปยังเรื่องของขวัญซึ่งเป็นคนที่เขามีความสัมพันธ์อยู่ในปัจจุบัน ความสัมพันธ์ของเขากับอิตถีดูห่างเหิน ทว่ากับกังสดาลกลับดูใกล้ชิด ใน*ตอนเพลงฝันและทัณฑฆาต*ผู้เล่าย้อนกลับไปเล่าชีวิตในวัยเด็กของกังสดาลเรื่อยมาจนถึงสมัยเรียนมหาลัยที่คบหากับเขา แม้เลิกรากันไปแล้วก็ยังเล่าถึงความสัมพันธ์กับกังสดาลที่ต่อเนื่องจนมาบรรจบกับตอนนี้ที่เขากำลังเล่าอยู่ จนไม่เหลือช่องว่างระหว่างอดีตและปัจจุบัน

เหตุใดตอนของอิตถีจึงถูกลบออกไป ทั้งๆ ที่อิตถีเป็นตัวละครสำคัญที่ทำให้เขารู้สึกผิดบาปอันเป็นที่มาของ*เงาสีขาว* เขากล่าวไว้ว่ารู้สึกผิดที่นอนกับยายขวัญซึ่งเป็นเพื่อนกับกังสดาล ทั้งๆ ที่อิตถีเพิ่งตายไป “แต่ฉันและหล่อนไม่น่าจะนอนด้วยกัน หล่อนร้องไห้ ฉันเองก็สำนึกผิดหล่อนเป็นเพื่อนของเธอ อิตถีก็เพิ่งตายไป ความสำนึกผิดอาจมาจากข้อเท็จจริงสองประการนี้” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 74) ใน*เพลงศพ*ความผิดบาปทั้งสองเรื่องนี้เสมือนบาดแผลในจิตใจที่ย้อนกลับมาหลอกหลอนผู้เล่าอยู่ตลอด ขณะที่เรื่องของขวัญถูกเล่าออกมา เป็นบาดแผลทางใจที่เผยให้เห็น ทว่าเรื่องราวของอิตถีขาดตอนไป เป็นบาดแผลที่ถูกซ่อนเร้น

ผู้เล่าเอ่ยถึงบาดแผลบนใบหน้าของตน ก่อนที่จะประวิงเวลาที่มาของบาดแผลออกไปอย่างไม่มีกำหนด “หล่อนถามฉันเหมือนกันว่าฉันไปได้แผลเป็นระยำนี้มาได้อย่างไร ฉันบอกหล่อนว่าเราจะไม่พูดถึงมัน อย่างน้อยก็ในขณะนี้ หรือฉันอาจจะเก็บมันไว้เป็นความลับและฝังมันไปพร้อมกับชีวิตของฉันก็ได้” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 38) เช่นเดียวกับเรื่องของอิตถีที่สูญหายไปในช่องว่างอันมืดมน ก่อนหน้าที่เขาจะมีความสัมพันธ์กับอิตถีรอยแผลนี้ยังไม่มี หลังจากอิตถีตายไปรอยแผลนี้จึงปรากฏขึ้น บาดแผลทางกายภาพและจิตใจต่างถูกปกปิดเอาไว้ในตอนต่อที่ขาดหาย

บาดแผลเป็นร่องรอยที่บ่งบอกถึงที่มาของตัวมันเอง เรื่องเล่าบาดแผลจึงเป็นความลับที่ต้องปกปิดเอาไว้ เรื่องราวของอิตถีจึงยังถูกปล่อยเป็นปริศนาต่อไป เพราะบาดแผลจากเรื่องราว

แผล การรักษาแผล และกลับสู่กรุงอิธกะ เหตุการณ์ทั้งหมดนี้กินเวลาเพียงไม่กี่วัน เห็นได้ว่าระยะเวลาเหตุการณ์ในอดีตสั้นกว่าระยะเวลาที่ย้อนกลับไปจากปัจจุบันมาก เมื่อเล่าที่มาของรอยแผลเสร็จสิ้นเรื่องเล่าก็ตัดกลับมาที่ฉากล้างเท้าโอดิสซุสที่ค้างไว้ทันที เรื่องราวชีวิตโอดิสซุสที่อยู่ระหว่างอดีตและปัจจุบันถูกปล่อยไว้ให้มืดมนต่อไป หรือเป็นช่องว่างที่ไม่มีวันถูกเติมเต็ม.

ของอิตถีอาจเป็นสิ่งที่เปิดเผยตัวตนที่แท้จริงของผู้เล่า*เงาสีขาว*ออกมา[34] เนื่องจากรอยแผลเป็นตำหนิที่ไม่เหมือนใคร ซึ่งเป็นสิ่งที่บ่งบอกว่าที่จริงแล้วเขาเป็นใคร ดูเหมือนว่าเรื่องราวของอิตถีจะเป็นแผลฉกรรจ์ทางจิตใจซึ่งมีผลกระทบต่อผู้เล่าเป็นอย่างมาก ดังที่เขากล่าวว่า “ความตายของอิตถี ภูวดล ดูจะเป็นสาเหตุหลักที่ทำให้ฉันหมดสิ้นเรี่ยวแรงทั้งกายและใจ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 7)

แม้บาดแผลในจิตใจจะไม่ปรากฏให้เห็นเหมือนบาดแผลทางกายภาพ แต่บาดแผลทางจิตใจจะปรากฏขึ้นก็ต่อเมื่อกลับไปรื้อฟื้นเรื่องราวเหล่านั้นขึ้นมา ด้วยเหตุนี้ผู้เล่าจึงเลือกที่จะทำให้ตอนของอิตถีขาดหายไป เพราะมันเป็นบาดแผลทางจิตใจที่ร้ายแรงหรือเป็นช่วงชีวิตที่เจ็บปวดจนผู้เล่าไม่สามารถกลับไปรื้อฟื้นมันขึ้นมาได้อีก และบาดแผลเรื่องอิตถีนั้นอาจเป็นสิ่งที่เปิดเผยตัวตนของผู้เล่าในแง่มุมที่เขาไม่ต้องการให้คนอื่นรู้เห็น แม้ผู้เล่าจะกล่าวไว้ตอนต้นว่าเขาตัดสินใจที่จะสารภาพ แต่การสารภาพของเขาก็ไม่ได้เปิดเผยทุกสิ่ง โดยมีเรื่องเล่าบาดแผลอีกมากมายที่ถูกซ่อนเร้นเอาไว้ภายใต้หน้ากากของการสารภาพ

ตอนของอิตถีเป็นบาดแผลของตัวบทที่ทำให้ผู้เล่าไม่สามารถเล่าเติมเต็มอดีตของเขาได้อย่างสมบูรณ์ เพราะเกิดช่องว่างระหว่างอดีตกับปัจจุบันขึ้นมา โดยปกติแล้วเหตุการณ์ที่ถูกละไว้ตอนต้นของเรื่องเล่าจะต้องถูกเล่าเพื่อเติมเต็มให้ครบสมบูรณ์ในภายหลัง เสมือนบาดแผลของตัวบทที่ท้ายที่สุดจะต้องปิดลงด้วยการสมานจนแนบสนิท แต่ตอนของอิตถีที่เปรียบเหมือนจิ๊กซอว์ชิ้นสุดท้ายของ*เงาสีขาว*ได้ถูกทำให้ขาดหายไป ส่งผลให้การเล่าย้อนอดีตของผู้เล่านั้นไม่มีวันเสร็จสิ้น โดยทำให้*เงาสีขาว*เป็นตัวบทที่ไม่สามารถเติมเต็มให้เสร็จสมบูรณ์ได้

การประกอบสร้างตัวตนผ่านการ “เล่น” กับความต่อเนื่องของเวลาใน*เงาสีขาว*จากการทำให้ตัวบทไม่มีต้นไม่มีปลาย ได้สะท้อนตัวตนที่อยู่ระหว่างกระบวนการประกอบสร้างที่ยังไม่เสร็จสิ้น

---

[34] ในมหากาพย์*โอดิสซี*ก็เช่นกันที่สะท้อนความสัมพันธ์ของบาดแผลกับตัวตน ขณะที่โอดิสซุสจำเป็นต้องอำพรางตัวไม่ให้ใครจำได้ในฉากล้างเท้า แต่ยูรีเคลียพี่เลี้ยงของเขาจำรูปร่าง เสียง และเท้าของเขาได้ แต่ก็ยังไม่แน่ใจว่าเป็นโอดิสซุส เพราะคนเราอาจมีสิ่งเหล่านี้ที่คล้ายคลึงกันได้ กระทั่งนางล้างเท้าให้เขา โอดิสซุสก็เฉลียวใจขึ้นว่า “นางอาจจำตำหนิแผลเป็นของเขาได้ และความลับก็จะเผยออกมา แต่ก็หาทันการไม่ เพราะยูรีเคลียได้เห็นรอยแผลเป็นนั้นเสียแล้ว” (โฮเมอร์, 2530: 490-491) ยูรีเคลียจำได้ทันทีเมื่อเห็นรอยแผลเป็นจากคมเขี้ยวหมูป่าของโอดิสซุส เพราะรอยแผลเป็นตำหนิที่ไม่เหมือนใคร โอดิสซุสจึงต้องซ่อนรอยแผลเอาไว้ โดยเขากำชับพี่เลี้ยงให้เก็บไว้เป็นความลับ เพราะมันเป็นสิ่งที่เปิดเผยตัวตนของเขา.

ขณะเดียวกัน เมื่อตัวบทถูกแบ่งออกเป็นตอนย่อยๆ ก็เผยให้เห็นขนบการลำดับเวลาในนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ โดย*เงาสีขาว*ยังต้องอาศัยการย้อนกลับไปเล่าชีวิตของตัวละครตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันเพื่อแสดงพัฒนาการตามลำดับเวลา อย่างไรก็ดี การแบ่งตัวบทออกเป็นตอนก็ทำให้เห็นว่า*เงาสีขาว*จงใจลำดับเวลาให้ขาดตอน ตอนของอิตถีที่ขาดหายไปนั้นเปรียบเสมือนจิ๊กซอว์ชิ้นสุดท้ายที่จะทำให้อดีตและปัจจุบันมาบรรจบกันหรือเติมเต็มให้ตัวบทนั้นเสร็จสมบูรณ์

นอกจากนี้ การเริ่มต้นที่ซ้ำซ้อนซึ่งทำให้ตัวบทไม่มีต้นมีปลาย และการทำให้เรื่องเล่าขาดตอนที่ทำให้ตัวบทไม่มีวันเสร็จสมบูรณ์ สะท้อนว่าเรื่องเล่าของตัวตนนั้นอยู่ระหว่างกระบวนการประกอบสร้าง หรือเป็นเรื่องเล่าที่ยังไม่เสร็จสมบูรณ์ ทั้งนี้เนื่องจาก “ตัวตนเป็นเรื่องราวที่ถูกเขียนขึ้นใหม่อยู่อย่างไม่รู้สิ้น” (Jerry Bruner, cited in Strawson, 2004, January) ซึ่งการทำความเข้าใจตัวตนผ่านการเล่าทบทวนอดีตของผู้เล่า*เงาสีขาว*นั้นไม่ใช่การกลับไปรื้อฟื้นความทรงจำเดิม แต่เป็นการกลับไปตีความและให้ความหมายใหม่จากมุมมองปัจจุบันของผู้เล่าที่เปลี่ยนไปทุกครั้งเมื่อกลับมามองอดีต ตัวตนใน*เงาสีขาว*จึงเป็นเรื่องราวที่รอคอยการกลับไปตีความใหม่อย่างไม่รู้จบ หรือเป็นตัวตนที่ค้างคาอยู่ระหว่างกระบวนการประกอบสร้าง

ขณะเดียวกัน ผู้เล่า*เงาสีขาว*ก็จำเป็นที่จะต้องดำรงเรื่องเล่าเอาไว้ในกระบวนการประกอบสร้าง เพราะการเล่านี่เองที่ทำให้เขาตระหนักได้ถึงการมีอยู่ของตัวตน ผู้เล่าจึงต้องคงเรื่องเล่าของเขาเอาไว้ในกระบวนการเล่าเรื่องที่ยังไม่เสร็จสิ้น

บทที่ 4

บทเพลงซิมโฟนีของฉัน: ท่วงทำนองของคนบ้า

มิติของเวลาในเรื่องเล่าไม่ได้จำกัดอยู่แค่ลำดับเวลาก่อนหลังเท่านั้น แต่เวลายังไม่ได้ผ่านไปด้วยอัตราความเร็วคงที่สม่ำเสมอ โดยแต่ละเหตุการณ์กินระยะเวลา (duration) ไม่เท่ากัน ความทรงจำบางเรื่องที่กินระยะเวลาหลายสิบปีกลับถูกบีบอัดย่นย่อผ่านการเล่าบนหน้ากระดาษไม่กี่บรรทัด ขณะที่บางเรื่องที่เกิดขึ้นในชั่วพริบตากลับถูกขยายความออกไปเป็นเรื่องเล่าหลายหน้ากระดาษ ในบทนี้จะวิเคราะห์ระยะเวลาที่สัมพันธ์กับท่วงทำนองในการเล่าของ*เงาสีขาว*

4.1 ค่ำคืนที่เนิ่นนานนับนิจนิรันดร์

ในค่ำคืนไม่รู้จบที่ยังมองไม่เห็นปลายทาง ผู้เล่า*เงาสีขาว*หวนนึกกลับไปถึงอดีตที่ห่างไกลจากปัจจุบัน โดยเหตุการณ์ต่างๆ ในอดีตถูกระบุเวลากำกับไว้ว่ามันเคยเกิดขึ้นเมื่อนานมาแล้ว “หลายขวบปีก่อนที่แกจะได้พบกับนาตยา” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 141) ประโยคแรกของตอน *ดวงดาวสีขาว* ตั้งต้นเล่าเรื่องราวในอดีตโดยมีเหตุการณ์ที่เขาพบกับนาตยาเป็นครั้งแรกเป็นหมุดเวลาสำคัญ เขาแจ้งว่าเรื่องราวที่กำลังเล่าอยู่นี้เกิดขึ้นเมื่อสิบปีก่อนที่เขาจะได้พบกับนาตยา

> “สิบปีก่อนที่แกจะได้พบกับนาตยานั้นพ่อของแกยังไม่เสียสติ แม่ของแกยังไม่ได้ฆ่าตัวตายและขาของแดน ชาติยาวัน ก็ยังอยู่ครบทั้งสองข้าง แกเองก็ยังเป็นเด็กน้อยธรรมดาคนหนึ่งเหมือนเด็กน้อยธรรมดาทั่วไป”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 141)

สิบปีก่อนหน้าคือเวลาภายในตัวบทที่ถูกระบุเอาไว้ โดยเป็นหมุดเวลาที่บ่งบอกระยะห่างของเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในอดีต ขณะเดียวกันเวลาภายในตัวบทก็ถูกโยงไปอ้างอิงกับเวลาภายนอกตัวบท ผู้เล่ากล่าวถึงปรากฏการณ์ปรีดาฟีเวอร์ “เด็กผู้ชายมากมายคลั่งปรีดา สี่เหรียญทองสองเหรียญเงินจากเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 5” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 146) เวลาภายในยึด

โยงกับเวลาภายนอกตัวบทในปี พ.ศ. 2509[35] ซึ่งมีงานเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 5 จากนั้นชั่วเวลาหน้ากระดาษไม่กี่หน้าเวลา 9 ปีก็ผ่านไปอย่างรวดเร็ว เรื่องเล่ามาถึง “ปีสองพันห้าร้อยสิบแปด” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 163-164) ปีที่เขาต้องย้ายตามแดนไปที่ค่ายทหารปักษ์ใต้ นอกจากปักหมุดเวลาบนปฏิทินแล้ว เขายังบรรยายบรรยากาศในยุคนั้นที่กระแสวัฒนธรรมฮิปปี้กำลังเฟื่องฟู รวมถึงเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์

> “ขบวนการนักศึกษากำลังเติบโต การล่าสังหารทางการเมืองแพร่ระบาด สงครามประชาชนระหว่างขวาและซ้ายเป็นไปอย่างเร่าร้อน การประท้วงในรูปแบบต่างๆ และการต่อต้านการประท้วงในรูปแบบต่างๆ เกิดที่นั่นที่นี่ทั่วประเทศจนปฏิทินแทบไม่มีที่ว่าง”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 164-165)

เวลาถูกปักหมุดด้วยปี พ.ศ. 2518 ก่อนที่ “ปีต่อมานั้นเองที่สันต์ พิสุทธิ์วรคุณ ย้ายตามมา” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 183) เรื่องเล่ามาถึงปี พ.ศ. 2519 ที่นาตยา พิสุทธิ์วรคุณ ย้ายตามพี่ชายมาอยู่ที่ค่ายทหารเดียวกับผู้เล่า และในงานเลี้ยงต้อนรับนั้นเองที่เรื่องเล่ามาถึงหมุดหมายสำคัญเพราะ “นั่นเป็นวันที่แกได้พบกับหล่อนเป็นครั้งแรก” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 187) ซึ่งโยงกลับไปประโยคเปิดของตอน*ดวงดาวสีขาว*ที่ว่า “สิบปีก่อนที่แกจะได้พบนาตยา” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 141) นับย้อนจากปี พ.ศ. 2519 กลับไป 10 ปีก่อนก็คือปี พ.ศ. 2509 ซึ่งเวลาภายในและภายนอกตัวบทมีความสอดคล้องตรงกัน

ผู้เล่าอายุ 18 ปีเต็มในปี พ.ศ. 2519 (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 218) ซึ่งเป็นหมุดหมายสำคัญของเวลาบนหน้าปฏิทินที่ทำให้พลิกกลับไปดูปีเกิดของเขาได้ ปี พ.ศ. 2501 เวลาที่เขาลืมตา

---

[35] แม้ว่าผู้เล่าจะไม่ได้ระบุเวลาให้กับเหตุการณ์ในตัวบทก็จริง แต่เขาก็บอกใบ้เวลาไว้ทางอ้อมโดยเอ่ยถึงเหตุการณ์สำคัญในหน้าประวัติศาสตร์ ซึ่งผู้อ่านสามารถนำมาใช้อ้างอิงกับเวลาภายในตัวบทได้ อย่างเช่นตอน*ความรักถูกนำไปบูชายัญ*ผู้เล่าไม่ได้ระบุเวลาภายในตัวบทก็จริง แต่ได้บรรยายถึงปีนั้นจากเหตุการณ์ต่างๆ ในช่วงเวลานั้นแทน เช่น เกรียงศักดิ์ ชมะนันท์ เป็นนายกรัฐมนตรี ในปี พ.ศ. 2520, 2522 พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ เป็น ผบ.ทบ. ในปี พ.ศ. 2521-2524 เนตรน้อย ส.วรสิงห์เป็นแชมป์โลกรุ่น 108 ปอนด์ในปี พ.ศ. 2521, 2525 จิมมี คาร์เตอร์ เป็นประธานาธิบดีสหรัฐฯ ในปี พ.ศ. 2520-2524 อาร์เจนตินาได้เป็นแชมป์ฟุตบอลโลกในปี พ.ศ. 2521 เหตุการณ์ต่างๆ เหล่านี้มีจุดร่วมอยู่ที่ราวปี พ.ศ. 2521 ซึ่งเชื่อมโยงมาสู่การระบุเวลาภายในตัวบท.

ดูโลก ทันทีที่เกิดมาเวลาก็ถูกสลักรอล่วงหน้าไว้บนหลุมศพ ช่วงชีวิตเริ่มต้นจากเวลาเกิดจนถึงปัจจุบันหรือ พ.ศ. 2501- ปัจจุบัน เวลาตายถูกเว้นเอาไว้ให้เวลาชีวิต ก่อนที่ภายหลังความตายจะตามมาทวงคืนไป แต่ก็ดูเหมือนว่าเวลาปัจจุบันของผู้เล่ากำลังเข้าใกล้ความตายไปทุกทีตามที่เขาย้ำอยู่ตลอดว่า “ฉันใกล้ตายเต็มทีแล้ว” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 608) แล้วตอนนี้คือเมื่อไหร่ รู้เพียงว่าตอนนี้เป็นค่ำคืนสุดท้ายหรือเวลาตายของผู้เล่า หากจะตามให้ทันตอนนี้จำเป็นต้องพลิกปฏิทินกลับไปที่วันนั้น “แกจะจดจำวันอาทิตย์ปลายเดือนมกราคมนั้นได้ตลอดกาล ไม่ว่าความทรงจำของแกจะเสื่อมโทรมลงเพียงใด” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 295) จากหมุดเวลาปี พ.ศ. 2519 มาถึงการขึ้นต้นปี พ.ศ. 2520 วันที่เขาจูงนาตยาเข้าคลินิกทำแท้ง ผู้เล่าปักหมุดด้วยเวลาตายก่อนกำหนดของเด็กในตอนนั้นมาถึงเวลาตายของเขาในตอนนี้ “ถ้าหากเด็กยังมีชีวิตอยู่ป่านนี้ก็คงอายุราวๆ แปดเก้าขวบแล้ว” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 184) เมื่อพลิกหน้าปฏิทินต่อมาในปีเดียวกันนั้นผู้เล่าก็ได้ย้ำหมุดปัจจุบันที่ห่างจากปี พ.ศ. 2520 เป็นเวลา 9 ปีอีกครั้งในฉากรำลึกความหลังถึงดาเรสต์ “ตอนที่เราพบกันนั้นเธออายุสิบแปดปีเท่านั้น ส่วนฉันก็เพิ่งอายุสิบเก้า กี่ปีแล้วนะนับจากการพบกันเป็นครั้งแรก เก้าปีแล้วเหรอ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 369) เวลา 9 ปีนับจากนั้นโยงมาสู่ปัจจุบันในปี พ.ศ. 2529 *เงาสีขาว*จึงครอบคลุมช่วงชีวิตของผู้เล่าตั้งแต่ปี พ.ศ. 2501-2529 โดยสามารถนำจุดอ้างอิงทางเวลาต่างๆ มาสร้างเป็น “ช่วงชีวิตของผู้เล่า” ได้ดังนี้

“ช่วงชีวิตของผู้เล่า”

2501 เกิดที่แพรกหนามแดง

2509 หลังจากเรียนจบ ป.4 ก็ไปอยู่ที่ค่ายทหารกับแดน ชาติยาวัน ปีนี้ปรีดา จุลละมณฑล ได้เหรียญทองและเหรียญเงินจากเอเชี่ยนเกมส์ ครั้งที่ 5 แดนไปรบที่สงครามเวียดนามและลาว

2518 ย้ายไปอยู่ค่ายทหารที่ปักษ์ใต้ ขบวนการนักศึกษาเดือนตุลากำลังเฟื่องฟู

2519 สถานการณ์ชายแดนภาคใต้ไม่สู้ดี สันต์จึงย้ายมาประจำการที่ค่ายทหารที่ปักษ์ใต้พร้อมกับนาตยา ผู้เล่ามีความสัมพันธ์กับนาตยา เริ่มเตรียมสอบเอนท์ฯ เขาอายุ 18 ปี บรรยากาศการเมืองที่รุนแรง (ฤดูหนาว) นาตยาตั้งท้อง

2520 (ปลาย ม.ค.) พานาตยาไปทำแท้ง (ต้น มิ.ย.) ไปเรียนมหาวิทยาลัยที่กรุงเทพฯ คลุกคลีกับเพื่อนพ้องแวดวงศิลปิน (ก.ค.) พบนาท อิศรา เพื่อนสนิทและเริ่มคบหากับดาเรสต์ แวจันทร์ (ก.ย.) นาตยาตาย (พ.ย.) กรุงเทพฯ เกิดน้ำท่วมใหญ่ เขาถูกแทง

2521 (ฤดูร้อน) สนิทสนมกับนาทและกังสดาล ท่องเที่ยวเดินทางไปกับนาท ยุคแสวงหาของนักศึกษา ช่วงเวลาที่นักศึกษาหนีเข้าป่ายังไม่กลับเข้าเมือง เขาเรียนอยู่ชั้นปี 2 และเริ่มคบหากับกังสดาล (ต.ค.) ร่วมหลับนอน/ข่มขืนกังสดาล สมัยที่ที่เกรียงศักดิ์ ชมะนันท์ เป็นนายกรัฐมนตรี พล เอกเปรม เป็น ผบ.ทบ. เนตรน้อย ส.วรสิงห์ เป็นแชมป์มวยโลก จิมมี คาร์เตอร์ เป็นประธานาธิบดีสหรัฐฯ

2522 (ฤดูร้อน) พบกับนาทอีกครั้ง แดนเข้าโรงพยาบาล กังสดาลเล่าบาดแผลในอดีตให้ฟัง

2524 ทำงานให้บริษัทอเมริกัน เลิกกับกังสดาลหลังจากคบกันมา 3 ปี หนีไปกับอิตถี

2525 การพบกันระหว่างนาท อิตถี และเขา

2529 (ปัจจุบัน) อิตถีตายเมื่อสามเดือนก่อน หลบมาพักฟื้นจิตใจที่บ้านต่างจังหวัด นอนกับขวัญเพื่อนกังสดาล รู้สึกผิดบาป จึงตัดสินใจเล่นเกมกับความตาย กลับไปทบทวนอดีตในคืนสุดท้ายของชีวิต

"ช่วงชีวิตของผู้เล่า" แสดงกรอบเวลาของ*เงาสีขาว*ที่ครอบคลุมเหตุการณ์ต่างๆ ในชีวิตของผู้เล่าในช่วงปี พ.ศ. 2501-2529 ซึ่งเป็นเวลาตามที่เหตุการณ์เกิดขึ้นในเรื่องเล่าที่เรียกว่าเวลาเรื่องราว (story time/erzählte Zeit) วัดได้จากหน่วยเชิงเวลา เช่น วัน เดือน ปี เหตุการณ์ใน*เงาสีขาว*ที่กินระยะเวลา 29 ปีถูกนำมาเล่าบนหน้ากระดาษจำนวน 800 หน้า เวลาที่ถูกปรับให้อ่านตามวาทกรรมเรื่องเล่านี้เรียกว่าเวลาวาทกรรม (discourse time/Erzählzeit) วัดได้จากหน่วยเชิงพื้นที่ เช่น จำนวนคำ บรรทัด หน้า (Chatman, 1978: 62; O'Neill, 1994: 42) เรื่องเล่ามีลักษณะของเหตุการณ์ที่ต่อเนื่องกันตามลำดับเวลา (temporal sequence) ซึ่งวางอยู่บนพื้นฐานทวิลักษณ์ของเวลา (temporal duality) ที่เป็นทั้งเวลาเรื่องราวและเวลาวาทกรรม ผู้อ่านจึงสามารถอ่านชีวิตที่ผ่านมา 29 ปีของผู้เล่าให้จบได้ภายในไม่กี่วันผ่านเรื่องเล่าบนหน้ากระดาษ

ผู้เล่า*เงาสีขาว*คอยบอกจุดอ้างอิงว่าเหตุการณ์ใดเกิดขึ้นเมื่อไหร่และบอกช่วงเวลาจากเหตุการณ์หนึ่งไปสู่อีกเหตุการณ์หนึ่งนั้นกินระยะเวลาเท่าไหร่ ซึ่งแต่ละเหตุการณ์กินระยะเวลาบน

หน้าปฏิทินและเวลาบนหน้ากระดาษไม่เท่ากัน การเล่าทบทวนอดีตของผู้เล่า*เงาสีขาว*สะท้อนว่าเขาให้น้ำหนักกับความทรงจำต่างๆ ไม่เท่ากัน ความทรงจำบางเรื่องเกิดขึ้นในระยะเวลาอันสั้นแต่กลับถูกยืดขยายออกไปหลายหน้ากระดาษ ขณะที่บางเรื่องเกิดขึ้นกินระยะเวลานานกลับถูกย่นย่อและเล่าข้ามไปอย่างรวดเร็ว เห็นได้จากความเร็วของการเล่าในแต่ละตอนที่สะท้อนอัตราส่วนระหว่างเวลาเรื่องราวต่อเวลาวาทกรรม[36]

1. *เพลงศพ*

ปี 2529: 3 เดือน/60 หน้า

2. *ความตายมาดูละคร*

ปี 2529: 6 เดือน/63 หน้า

3. *ดวงดาวสีขาว*

ปี 2501-8: 8 ปี/3 หน้า

ปี 2509-17: 9 ปี/22 หน้า

ปี 2518: 1 ปี/18 หน้า

ม.ค. – ต.ค. 2519: 10 เดือน/27 หน้า

4. *ความพินาศของความฝัน*

พ.ย. 2519- ม.ค. 2520: 2 เดือน/44 หน้า

5. *คราส*

ก.พ.-พ.ค. 2520: 4 เดือน/57 หน้า

6. *งานนักขัตฤกษ์ของภูตผี*

มิ.ย.-ก.ค. 2520: 2 เดือน/52 หน้า

---

[36] เฌอแนตได้วิเคราะห์ความเร็วของการเล่าเรื่องที่แตกต่างกันไป โดยเปรียบเทียบจากเวลาเรื่องราวต่อเวลาวาทกรรมในนวนิยาย À *la recherche du temps perdu* ของพรูสต์ ไว้ดังนี้ Combrey เล่าเหตุการณ์ที่ครอบคลุมระยะเวลา 10 ปีภายใน 140 หน้า หรือ 10ปี/140 หน้า ขณะที่ Balbec I เล่าเหตุการณ์ที่กินระยะเวลา 3-4 เดือนภายใน 255 หน้า หรือ 3-4เดือน/255 หน้า เป็นต้น (Genette, 1983: 91-92) ซึ่งในที่นี้ได้นำกรอบการวิเคราะห์ดังกล่าวมาประยุกต์ใช้กับ*เงาสีขาว*.

7. *บนเส้นทางของนักแสวงบาป*

ก.ค.-ส.ค. 2520: 3 เดือน/72 หน้า

8. *ความตายเพียงแต่เอ่ยทักทาย*

ก.ย.-พ.ย. 2520: 2 เดือน/57 หน้า

9. *ความฝันของยิปซี*

ธ.ค. 2520 – ฤดูร้อน 2521: 6 เดือน/50 หน้า

10. *กระท่อมของสันยาสี*

ก.ค. 2521 – ก.ค. 2522: 1 ปี/41 หน้า

11. *ยูงรำแพนในม่านฝน*

ธ.ค. 2520 – ก.ค. 2521: 8 เดือน/64 หน้า

12. *ความรักถูกนำไปบูชายัญ*

ส.ค. 2521 – มี.ค. 2522: 8 เดือน/43 หน้า

13. *เพลงฝัน*

ไม่ระบุ – ก.พ. 2517: หลายปี/8 หน้า

ก.พ. – พ.ย. 2517: 10 เดือน/33 หน้า

พ.ย. 2517 – เม.ย. 2518: 6 เดือน/14 หน้า

14. *ทัณฑฆาต*

เม.ย. – พ.ค. 2518: 2 เดือน/20 หน้า

พ.ค. – ก.ค. 2518: 3 เดือน/16 หน้า

ก.ค. – ก.ย. 2518: 2 เดือน/14 หน้า

ก.ค. 2518 - 2519: หลายเดือน/บรรทัด

เรื่องเล่าไม่ได้มีความเร็วของเวลาที่คงที่สม่ำเสมอ (isochrony) ทว่ามีการเปลี่ยนแปลงของความเร็ว (anisochrony) จากการเร่งและลดความเร็วในการเล่าเรื่องอยู่ตลอดเวลา สังเกตได้จากอัตราส่วนของเวลาเรื่องราวต่อเวลาวาทกรรมที่เปลี่ยนแปลงไปไม่หยุดนิ่ง เมื่อมอง*เงาสีขาว* แบ่งออกเป็นส่วนๆ ตามลักษณะเรื่องเล่าของตัวตนที่นำเสนอช่วงชีวิตของผู้เล่าตั้งแต่เกิด วัยเด็ก

วัยหนุ่ม วิกฤตชีวิต และการเปลี่ยนผ่านทางความคิด จะเห็นว่าชีวิตในแต่ละช่วงกินหน้ากระดาษไม่เท่ากัน บางเรื่องถูกเล่าผ่านไปอย่างรวดเร็ว ขณะที่บางเรื่องกลับถูกชะลอความเร็วด้วยการขยายรายละเอียด หากนำความทรงจำของผู้เล่ามาจับใส่ตราชั่งจะเห็นว่าความทรงจำต่างๆ ถูกให้น้ำหนักหรือความสำคัญไม่เท่ากัน

ช่วงชีวิตในวัยเด็กเขาถูกเล่าในหน้าท้ายๆ ของตอน*ความตายมาดูละคร* ผู้เล่า*เงาสีขาว* ย้อนไปตั้งต้นเล่าประวัติตัวเองตั้งแต่ตอนที่เขาเกิดในหน้า 138 ซึ่งตาม “ช่วงชีวิตของฉัน” คือปี พ.ศ. 2501 ก่อนที่จะขึ้นต้นตอน*ดวงดาวสีขาว*ที่มีการปรับเร่งอัตราความเร็วของการเล่าเรื่องโดยกระโดดมาเล่าชีวิตในวัยเด็กของผู้เล่าในปี พ.ศ. 2509 เหตุการณ์ในระยะเวลา 8 ปี ถูกเล่าใน 3 หน้ากระดาษ หรือด้วยความเร็ว 2.67 ปี/หน้า ต่อจากนั้นเรื่องเล่าก็ปรับลดความเร็วลงมาเหตุการณ์ระหว่าง ปี พ.ศ. 2509-2517 ช่วงชีวิตที่ผู้เล่าย้ายไปอยู่ค่ายทหารกับแดน ระยะเวลา 9 ปี ถูกเล่าใน 22 หน้ากระดาษ หรือความเร็ว 0.41 ปี/หน้า ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวภาพชีวิตถูกเล่าผ่านไปอย่างรวดเร็ว เน้นการบรรยายบรรยากาศของยุคสมัยนั้นและเรื่องของคนใกล้ชิดอย่างแดน ชาติยาวัน

ผู้เล่ายังไม่เน้นการบรรยายรายละเอียดเกี่ยวกับตัว “ฉัน” มากนัก หรือกล่าวได้ว่า ตัว “ฉัน” นั้นยังไม่มีอะไรน่าจดจำ วัยเด็กยังไม่มีความคิดและวิถีชีวิตที่เป็นลักษณะเฉพาะหรือต่างจากคนอื่นๆ จึงเน้นไปที่การบรรยายสภาวะแวดล้อมต่างๆ ที่มีส่วนเข้ามาหล่อหลอมตัวตนของเขาในภายหน้า ก่อนที่ภายหลังผู้เล่าจะหันมาเน้นการบรรยายความรู้สึกของตนรวมถึงความสัมพันธ์ของ “ฉัน” กับคนอื่นๆ ต่อไป จำนวนหน้าสะท้อนว่าแต่ละช่วงชีวิตถูกให้ความสำคัญไม่เท่ากัน โดยชีวิตในวัยเด็กมักถูกกล่าวถึงอย่างสรุปย่นย่อ ขณะที่เรื่องราวของ “รักแรก” ของตัวละครจะถูกลงรายละเอียดมากกว่า (Bal: 2009, 99)

หากนำชีวิตในวัยเด็กไปเปรียบเทียบกับช่วงวิกฤตชีวิตในตอน*ความตายเพียงแต่เอ่ยทักทาย* จะเห็นว่ามีการเล่าเรื่องด้วยความเร็วที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ตอน*ความตายเพียงแต่เอ่ยทักทาย*เล่าเหตุการณ์ในช่วงเดือนกันยายนถึงพฤษภาคมปี พ.ศ. 2520 แม้เรื่องราวจะกินเวลาแค่ 2 เดือน แต่กลับใช้เวลาเล่าถึง 57 หน้า หรือความเร็ว 0.035 เดือน/หน้า เรื่องเล่าถูกขยายรายละเอียดจนเวลาผ่านไปอย่างเชื่องช้าราวกับว่า “กาลเวลาเป็นอัมพาต” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 491) ในตอนนี้ผู้เล่าประสบกับเรื่องร้ายแรงถึง 2 เหตุการณ์ คือ การตายของนาตยาในเดือน

กันยายนที่เป็นบาดแผลฝังจำซึ่งมีผลกระทบต่อจิตใจของเขาอย่างมาก “ความตายของนาตยาเป็นประสบการณ์ที่รุนแรงสำหรับแกมากเสียจนแทบจะทำให้แกแก่ชรา...” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 452) ผู้เล่าบรรยายถึงความทุกข์ทรมานในจิตใจที่แสดงถึงความสำนึกบาป

> “เสียงจากจิตใจของแกร่ำร้องอย่างเศร้าโศก นาตยา นาตยา ยกโทษให้ฉันด้วย ยกโทษให้ฉันด้วย (...) ใบหน้าของแกเศร้าหมองและทุกข์เทวษราวกับแกไม่อาจลบล้างความคิดที่แกมีต่อนาตยาได้ ปิศาจช่วยด้วย คนหนึ่งตายไปช่างแตกต่างจากความตายจอมปลอมในภาพยนตร์ที่แกเคยดูหรือหนังสือที่แกอ่านอย่างสิ้นเชิง ปิศาจช่วยด้วย ทำไมแกถึงได้เจ็บปวดรวดร้าวปานนั้นจนทรวงอกของแกแทบจะเป็นเหมือนแผ่นดินที่เต็มไปด้วยรอยระแหงอันร้าวลึก”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 451-452)

เวลาแห่งความทุกข์ทนถูกยืดขยายออกไป ความทุกข์ทรมานในจิตใจถูกขยายความออกไปจนราวกับว่าเขาไม่สามารถบรรยายให้จบสิ้นลงได้ หลังจากนาตยาตายไปเขาก็ต้องประสบกับเรื่องร้ายแรงอีกเหตุการณ์หนึ่ง เหตุการณ์ถูกแทงในปลายเดือนพฤศจิกายนทำให้เขาเกือบต้องตาย ความเจ็บปวดในชั่ววินาทีถูกขยายรายละเอียดออกมา

> “แกคะมำลงไปอีกและนอนขดและบิดตัวและร้องคราง ตอนนั้นกลัวว่าหัวใจตนเองจะสูบฉีดเลือดแรงเข้าทุกทีๆ จนตัวมันเองสำลัก แกดิ้นเหมือนงูถูกตี บิดกาย คว่ำหน้า พื้นถนนเย็น นอนอย่างนั้นไม่สบาย ไม่รู้สิ โคตรจะไม่สบาย พยายามพลิกตัวกลับอีก ลืมทุกอย่าง ไม่รู้จะทำอย่างไร ไม่รู้จะไปไหน คิดไม่ออก ไม่ได้คิด อาจจะดิ้นต่อไปกระเสือกกระสนต่อไปจนสิ้นแรง ได้ยินเสียงแผ่วๆ ของผู้คนมามุงดูอยู่รอบๆ เห็นใบหน้าของใครคนหนึ่งก้มหน้าลงมาเป็นภาพขยายออกใหญ่โต ปิดบังท้องฟ้า เนื่องจากคิดว่าตัวเองจะตายจึงดิ้นรน ฟาดแขนไปมา หวาดกลัวอย่างลนลาน ส่งเสียงครวญครางต่อต้านความตาย ไม่มีอีกแล้วหนทางหลบหนี นี่อย่างไร กูกำลังจะตาย เข้ามาดูสิ มีแต่ความเจ็บปวด ความเจ็บปวดสีแดงเข้มคลั่งเหมือนเลือดถูกจุ่มด้วยแปรงขนาดมหึมาแล้วลากยาวๆ หนักๆ และตวัดอย่างกราดเกรี้ยวและรุนแรงลงไปอีกบนผ้าสีดำ ความเจ็บปวดถูกลากขึ้นๆ ลงๆ ทแยงจากซ้ายไปขวาจากขวาไปซ้าย เป็นสี่เหลี่ยม เป็นวงกลม เป็นเส้นหยักๆ ความเจ็บปวดสีแดงเปียกชุ่ม สีแดงเหมือนเมื่อเราจ้องดวงไฟอยู่นานๆ แล้วหลับตาลง เห็นแต่สีแดงแล้วก็มืด โคตรมืด...”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 492-493)

วินาทีแห่งความเจ็บปวดผ่านไปอย่างเชื่องช้าราวกับว่าเวลาชะงักงันดังที่ผู้เล่ารู้สึกว่า “กาลเวลาเป็นอัมพาต กาลเวลาเป็นเหน็บชาตลอดกาล กาลเวลาเป็นตะคริวตลอดกาล” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 491) เช่นเดียวกับเหตุการณ์ที่เขาพานาตยาไปทำแท้งในตอน*คราส*ที่ผู้เล่ารู้สึกเหมือน “เนิ่นนานชั่วนิรันดร์จนดูราวกับว่ากาลเวลาเป็นอัมพาตไปแล้ว” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 297) การรื้อฟื้นบาดแผลในอดีตขึ้นมาอีกครั้งทำให้เรื่องเล่าผ่านไปอย่างเชื่องช้าจนราวกับว่าผู้เล่ายังไม่สามารถข้ามผ่านอดีตตรงจุดนั้นไปได้

ผู้เล่าเหลือบมองเวลาในหน้าปัดนาฬิกาเพื่อจะรู้ว่าคืนสุดท้ายยังเหลืออีกนานแค่ไหน เมื่อเขาดูเวลาเป็นครั้งแรกในตอน*เพลงศพ* นาฬิกาของเรื่องเล่าก็เดินเข็มหรือเริ่มนับถอยหลัง “ที่นี่มืดค่ำแล้ว สองทุ่มกว่าแล้ว” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 34) เขาหันมาดูเวลาอีกครั้งในตอน*ความตายมาดูละคร*ที่เป็นตอนต่อมา “ยังไม่สามทุ่มครึ่งเลย แต่สำหรับที่นี่มันดึกมากแล้ว” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 125) เวลาล่วงเลยไปจนมาดูนาฬิกาอีกทีในตอน*ยูงรำแพนในม่านฝน*เขาก็พบว่า “ตอนนี้ห้าทุ่มกว่าแล้ว ห้าทุ่มสิบเจ็ดนาที-ห้าทุ่มสิบแปดนาที” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 605) เวลาบนหน้าปัดทำให้เห็นการล่วงผ่านของเวลาจนมาถึงหมุดหมายสุดท้ายในตอน*ทัณฑฆาต* “เที่ยงคืนสิบห้านาทีแล้ว ขอให้ฉันได้หยุดพักสักครู่” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 829) ก่อนที่เขาจะกล่าวลาเพราะรู้ดีว่าคืนสุดท้ายของเขาสิ้นสุดลงแล้ว

ทุกครั้งที่ผู้เล่าเหลือบมองเวลาบนหน้าปัดนาฬิกาจะเห็นว่าเวลาผ่านไปอย่างเชื่องช้า ยังอีกนานกว่าที่ความทุกข์ทรมานจะสิ้นสุดลง เขาตระหนักว่าตนเองกำลัง “เผชิญกับค่ำคืนที่ไร้จุดจบ ค่ำคืนที่นอนไม่หลับและหวาดกลัวทุกข์ทรมาน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 34) “ค่ำคืนทุรนทุรายที่แกไม่สามารถข่มตาหลับลงได้และเฝ้าแต่ทอดถอนหายใจและเฝ้าแต่เผาบุหรี่มวนแล้วมวนเล่าจนมันกองพูนล้นที่เขี่ย ค่ำคืนที่แต่ละนาทีผ่านไปอย่างทรมาน แต่ละโมงยามยืดยาวไม่รู้ที่สิ้นสุด” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 259) แม้จะรู้ว่าคืนนี้จะเป็นคืนสุดท้าย แต่ชีวิตก็ยังไม่ได้นับถอยหลังไปสู่ความตาย ทว่าชีวิตกลับเริ่มต้นนับถอยหลังไปสู่ค่ำคืนแห่งความทุกข์ทรมานที่ไร้จุดจบ

4.2 ท่วงทำนองของคนบ้า

ค่ำคืนหนึ่งที่ทุกข์ทรมานกลายเป็นค่ำคืนที่ไม่รู้จบด้วยการบรรยายมันออกมา แม้ผู้เล่า*เงาสีขาว*จะใช้เวลาหวนนึกถึงอดีตตั้งแต่เวลาสองทุ่มกว่าจนถึงเที่ยงคืนสิบห้านาทีหรือนับเป็นเวลาเพียง 4 ชั่วโมงครึ่ง แต่การที่จะพูดถึงความคิดหรือเล่าความคิดนั้นออกมากลับต้องใช้เวลาถึง 800 หน้ากระดาษ เช่นเดียวกับเหตุการณ์ที่ผู้เล่าพานาตยาไปทำแท้งและถูกแทงซึ่งทำให้เขารู้สึกว่าเวลาผ่านไปช้าจนรู้สึกเหมือนว่ากาลเวลาเป็นอัมพาต โดยความทุกข์ทรมานที่เกิดขึ้นในใจเพียงวูบเดียวนั้นถูกบรรยายขยายความออกมาหลายหน้ากระดาษ เนื่องจากการจะ*พูด*ถึงความคิดนั้นใช้เวลานานกว่า*การคิด* และจะยาวนานยิ่งกว่าเมื่อ*เขียน*ความคิดนั้นออกมา[37] บางครั้งความรู้สึกที่เกิดขึ้นวูบเดียวนั้นซับซ้อนและยากที่จะอธิบายออกมาให้ครบถ้วนได้ด้วยคำไม่กี่คำ ผู้เล่าจึงต้องหน่วงเวลาให้ช้าออกไปเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกออกมาเป็นถ้อยคำ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นภายในจิตใจจึงยังคงอยู่ยาวนานกว่าตัวมันเองหรือเกิดสิ่งที่เรียกว่า “ความล่าช้าที่เกิดจากถ้อยคำ” (Chatman, 1994: 73)

*เงาสีขาว*ปรากฏความเร็วในการเล่าที่ล่าช้าจากการยืดขยายความอยู่บ่อยครั้ง ค่ำคืนหนึ่งที่ทุกข์ทรมานในชีวิตตัวละครจึงถูกแผ่ขยายให้กลายเป็นนิรันดร์ อย่างไรก็ดี การที่ผู้เล่ากล่าวถึงเรื่องที่เขาเล่าว่าเป็นเหมือนบทเพลงหรือ “ซิมโฟนีของฉัน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 93) ซึ่งสะท้อนให้เห็นความคล้ายคลึงของเรื่องเล่ากับบทเพลง โดยผู้เล่า*เงาสีขาว*ไม่ได้เล่าเรื่องด้วยความเร็วที่สม่ำเสมอกันตลอดทั้งเรื่อง แต่เล่าด้วยอัตราความเร็วที่แตกต่างกันไป เปรียบเหมือนเพลงคลาสสิกบทหนึ่งที่ประกอบไปด้วยท่อนหรือกระบวนเพลงต่างๆ (movements) ที่บรรเลงสลับสับเปลี่ยนกันไป เรื่องเล่าก็เช่นกันที่ประกอบไปด้วยเทมโป (tempo) หรืออัตราความเร็วในการเล่าเรื่องที่แตกต่างกันไป[38] ในทางดนตรีค่าเทมโปสูง-ต่ำกำหนดให้โน้ตแต่ละตัวในบทเพลงถูกบรรเลงช้าหรือเร็วต่างกันไป เช่นเดียวกับถ้อยคำในเรื่องเล่าที่ถูกเล่าด้วยอัตราความเร็วที่แปรเปลี่ยนไป

---

[37] “It takes longer to say your thoughts than to think them, and still longer to write them down” (Chatman, 1994: 73).

[38] เฌอแนตได้กล่าวถึงการศึกษารูปแบบของเทมโปในนวนิยายโดยเทียบเคียงกับกระบวนเพลงต่างๆ ในบทเพลงคลาสสิก เช่น andante, allego, presto เป็นต้น เขาได้เสนอแนวคิดในการวิเคราะห์อัตราความเร็ว

หาก*เงาสีขาว*เป็นเพลงก็เป็นเพลงที่เต็มไปด้วยกระบวนเพลงแบบ *grave* หรือการบรรเลงด้วยจังหวะเนิบนาบแบบดนตรีคลาสสิก หรือหากมองในแง่อัตราความเร็วของการเล่าเรื่องก็เป็นเป็นการเล่าด้วยเทมโปแบบยืดขยาย (stretch) ที่เวลาวาทกรรมยาวกว่าเวลาเรื่องราว (discourse time > story time: dt>st) เหตุการณ์ที่กินเวลาเพียงน้อยนิดถูกเล่าขยายความออกไปหลายหน้า หรือในทางเทคนิคของภาพยนตร์ก็คือภาพช้าหรือสโลว์โมชั่น (slow motion) ที่ภาพถูกยืดเวลาให้ช้าลง เทมโปแบบยืดขยายได้หน่วงเวลาของเรื่องเล่าด้วยการขยายรายละเอียด ทั้งนี้ *เงาสีขาว*เป็นเรื่องของการย้อนกลับไปสำรวจอดีตของตนเองโดยการฟังเสียงที่ “ดังมาจากในกะโหลกศีรษะของฉัน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 33) ซึ่งความรู้สึกนึกคิดของผู้เล่าถูกนำมาขยายความ เทมโปยืดขยายเปรียบเสมือนแว่นขยายหรือภาษาสำหรับสำรวจความรู้สึกนึกคิดของผู้เล่า ดึงเรื่องเล่าให้ช้าลงและส่องขยายรายละเอียดต่างๆ ที่เคยผ่านเลยไปอย่างไร้ความหมาย ดึงส่วนเสี้ยวของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นภายในจิตใจมาขยายความอีกครั้งเพื่อค้นหาความหมายที่ซ่อนอยู่

ผู้เล่าหันกลับไปเผชิญหน้ากับความผิดพลาดในอดีตหรือ “สบตากับตัวเอง” โดยเปลือยความรู้สึกนึกคิดของตนออกมาผ่านการบรรยายสภาพจิตใจอย่างละเอียดเมื่อต้องประสบกับเหตุวิกฤตต่างๆ ในชีวิต เขาพยายามทำความเข้าใจอดีตผ่านภาษาของการสำรวจ แต่ขณะเดียวกันการกลับไปซ้ำรอยบาดแผลในอดีตและยืดขยายช่วงเวลาแห่งความเจ็บปวดให้ยาวนานยิ่งขึ้นด้วยคำบรรยายที่มากล้น เปรียบเสมือนการลงทัณฑ์ตัวเองให้จมปลักอยู่กับความผิดบาปไปตลอดค่ำคืนที่ไม่รู้จบ

คำบรรยายขยายความหน่วงเวลาให้ “ซิมโฟนีของฉัน” เป็นบทเพลงที่เนิบช้าและยืดยาว “ฉันเบื่อถ้อยคำ ถึงแม้กระนั้นซิมโฟนีของฉันก็ยังประกอบไปด้วยถ้อยคำอยู่ดี” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 93) ถ้อยคำเป็นสิ่งจำเป็นที่ไม่อาจลดทอนออกไปได้ เพราะถ้อยคำขยายความใน*เงาสีขาว*คือภาษาของการสำรวจซึ่งเป็นเสียงประสานในบทเพลงซิมโฟนีของฉัน แต่กระบวนเพลงนั้นแปรผันไปอยู่เสมอ เพื่อที่จะหลีกหนีจากอารมณ์เหนื่อยหน่ายจึงต้องแทรกด้วยการเร่งจังหวะที่เร็ว สั้น

ของเรื่องเล่าโดยแบ่งเทมโปในนวนิยายออกเป็น 4 ประเภท คือ 1.pause 2.scene 3.summary 4.ellipsis (Genette, 1983: 95-112) ขณะที่แชตแมนได้แบ่งเทมโปออกเป็น 5 ประเภท คือ 1.pause 2.scene 3.summary 4 ellipsis โดยมี 5.stretch เพิ่มขึ้นมา (Chatman, 1978: 67-68) ซึ่งในที่นี้จะประยุกต์ในแนวคิดเทมโป 5 ประเภทของแชตแมนเป็นสำคัญในการวิเคราะห์*เงาสีขาว*.

กระชับ หรือเทมโปแบบสรุปความ (summary) ที่เวลาวาทกรรมสั้นกว่าเวลาเรื่องราว (dt<st) การเล่าเรื่องอย่างสรุปรวบรัด ประหยัดถ้อยคำ บรรยายเหตุการณ์เพียงคร่าวๆ เหมือนการสเก็ตช์ภาพที่ฉับไวโดยไม่ลงรายละเอียด ดังเช่นเรื่องในวัยเด็กของผู้เล่าที่ถูกเร่งรุดให้ผ่านเลยไปในช่วงต้นของตอน*ดวงดาวสีขาว* ก่อนที่เรื่องเล่าจะถูกขยายความและลงรายละเอียดก็ต่อเมื่อผู้เล่ามีความสัมพันธ์กับนาตยาในปี พ.ศ. 2519 และในตอน*ทัณฑฆาต* กังสดาลเล่าย้อนไปถึงบาดแผลฝังจำจากการถูกข่มขืนเมื่อตอนเรียนอยู่ชั้น ม.ปลาย แล้วเรื่องเล่าก็เปลี่ยนมาเป็นเทมโปแบบสรุปรวบรัดชีวิตจากมัธยมปลายมาสู่มหาวิทยาลัยไว้ด้วยถ้อยคำไม่กี่บรรทัด

> "เธอยังอยู่บ้านสวนหลังเดิมกับพ่อและแม่ เธอยังเรียนหนังสืออยู่ที่นั่นจนจบมัธยมปลาย เธอฟื้นตัวอย่างช้าๆ จากเหตุการณ์ที่เป็นเหมือนเมฆร้ายที่ครอบงำชีวิตของเธอไว้ เมื่อเข้ามหา'ลัยเธอสนิทสนมกับเพื่อนชายหลายคน บางครั้งเธออยากมีคู่รักสักคนเพื่อที่จะลืมเขาเสีย"
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 827-828)

ก่อนจะตัดกลับมายังเส้นเรื่องเดิมซึ่งเป็นฉากที่กังสดาลกำลังเล่าบาดแผลในอดีตเรื่องนี้ให้ผู้เล่า*เงาสีขาว*ฟังในปี พ.ศ. 2522 หากดู "ช่วงชีวิตของผู้เล่า" ประกอบ จะเห็นว่าเรื่องราวความสัมพันธ์ของเขากับกังสดาลที่อยู่ต่อจากนั้นถูกเล่าข้ามมาถึงบทสรุปในปี พ.ศ. 2524 ที่เขาทิ้งกังสดาลไปหาผู้หญิงคนใหม่ "แม้แต่ภารโรงแก่ๆ คนนั้นยังรู้สึกได้ว่ามันไม่เป็นการถูกต้องที่ฉันทิ้งเธอไป แต่ฉันไม่แยแสอะไร ฉันไปเกาะเสม็ดกับอิตถี ฉันระเริงไปกับการผจญภัยทางเพศครั้งใหม่" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 828)

เหตุการณ์ในช่วงดังกล่าวถูกเล่าอย่างย่นย่อโดยไม่ได้ลงลึกในรายละเอียดแต่อย่างใด เป็นเพียงการปูข้อมูลพื้นหลังให้กับผู้อ่านโดยมีส่วนทำให้เข้าใจเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นต่อไปและยังมีส่วนเชื่อมโยงฉากต่างๆ เข้าด้วยกันอีกด้วย[39] ผู้เล่าจึงสามารถเล่าผ่านไปได้อย่างรวดเร็ว การเล่าแบบสรุปความข้างต้นทำให้เห็นความเชื่อมโยงของบาดแผลในอดีตของกังสดาล ฉากที่กังสดาลกำลังเล่าอดีตให้ฟัง และฉากที่ผู้เล่าตีจากไปหาอิตถี

---

[39] บัลมองว่า "The summary is a suitable instrument for presenting and, for the reader, for gleaning background information, or for connecting various scenes." (Bal: 2009, 103).

ความสำคัญของเหตุการณ์มีผลต่อการเปลี่ยนกระบวนเพลงหรือการเล่าเรื่อง เหตุการณ์ที่สำคัญมากจะถูกหน่วงเวลาให้เนิบช้า ส่วนเหตุการณ์ทั่วๆ ไปจะถูกเล่าผ่านไปอย่างรวดเร็ว ทว่ามีบางเหตุการณ์ที่ถูกเร่งจังหวะการบรรเลงให้ไปไกลเกินกว่าขีดสุดของความเร็วอย่างท่อน *prestissimo* เร็วเสียจนเล่นไม่ทัน จึงต้องละตัวโน้ตเอาไว้ ปล่อยให้บทเพลงผ่านเลยไปในความเงียบ เรื่องราวที่ถูกละไว้ใช่ว่าไม่มีความสำคัญ แต่ที่เงียบนั้นเนื่องจากเป็นเรื่องที่พูดไม่ได้หรือยากเกินกว่าที่จะเล่าออกมา จึงต้องกระโดดข้ามไปยังเรื่องอื่นด้วยเทมโปแบบละความ (ellipsis) เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นขาดหายไป ไม่ได้ถูกเล่า ขณะที่เวลาในเนื้อเรื่องยังคงผ่านไปอย่างต่อเนื่อง อัตราความเร็วที่เวลาวาทกรรมเป็นศูนย์ขณะที่เวลาเรื่องราวมีค่าเป็นอนันต์ (dt<∞st; dt=0 st=n) ผู้เล่า*เงาสีขาว*แจ้งถึงการละความอย่างเปิดเผย (explicit ellipsis) โดยเน้นย้ำชัดเจนว่าจะละเรื่องนี้ไว้ก่อนที่จะเล่าต่อไปในภายหน้า

> “เธอคงอยากรู้รายละเอียดเกี่ยวกับการฆ่าตัวตายของอิตถี ภูวดล แต่เราจะยังไม่พูดถึงเรื่องนี้อย่างน้อยก็ในขณะนี้ บางทีเราอาจจะพูดถึงมันในคราวต่อไป หรืออาจจะเก็บมันไว้เป็นความลับและฝังมันไปพร้อมกับชีวิตของฉันก็ได้”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 37)

เรื่องของอิตถีถูกละเอาไว้ในภายหน้า จนเมื่อ*เงาสีขาว*จบลง ตอนของอิตถีก็กลายเป็นตอนที่ขาดหายตลอดไป หากย้อนกลับไปดู “ช่วงชีวิตของผู้เล่า” จะเห็นว่าเรื่องเล่าหยุดลงที่ปี พ.ศ. 2522 ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่กังสดาลเล่าเรื่องบาดแผลในอดีต ก่อนที่จะข้ามไปเล่าเหตุการณ์ในปี พ.ศ. 2529 หลังจากอิตถีได้ตายไป เหตุการณ์ในช่องว่างระหว่าง 8 ปีนั้นได้ถูกละเอาไว้ โดยมีการกล่าวถึงเหตุการณ์ในปี พ.ศ. 2524 และ 2525 เพียงสั้นๆ เท่านั้น คือการทำงานที่บริษัทอเมริกัน “ตอนนั้นแกขายตัวให้ญี่ปุ่นเพราะแกไม่มีทางเลือก อีกราวสามปีต่อมาฉันก็ขายตัวให้อเมริกัน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 591) การเลิกกับกังสดาล “มันเป็นการไม่ถูกต้องที่ฉันทิ้งเธอไป แต่ฉันไม่แยแสอะไร ฉันไปเกาะเสม็ดกับอิตถี” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 828) และค่ำคืนที่ระยำตำบอนที่สุดในชีวิต “และกว่าเราจะได้เผชิญหน้ากันจังๆ อีกครั้งก็สี่ปีต่อมา ในคืนที่ระยำตำบอนที่สุด

ในชีวิตของฉัน แก ฉัน และอิตถี ภูวดล มันไม่น่าเป็นไปได้ มันไม่น่าเกิดขึ้นเลย แต่มันเป็นไปแล้ว” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 593)

*เงาสีขาว*เกิดช่องว่างอันไพศาลในเรื่องเล่า โดยเหตุการณ์หลังปี พ.ศ. 2522 เปลี่ยนผ่านไปสู่ปี พ.ศ. 2529 อย่างแนบเนียน ชีวิต 8 ปีของผู้เล่าถูกละเอาไว้ในความเงียบที่แสนยาวนานดังที่พรูสต์กล่าวว่า “’Silence’ vast duration, and suddenly, without the hint of transition.” (Proust, cited in Genette, 1983: 98) จากปี พ.ศ. 2522 กระโดดข้ามไปปี พ.ศ. 2529 อย่างทันทีทันใด ไร้ร่องรอยของการเปลี่ยนผ่านหรือการบอกกล่าวว่าจะละความไว้ก่อนซึ่งเป็นการละความโดยนัย (implicit ellipsis) ช่วงเวลานั้นอาจมีเหตุการณ์ร้ายแรงต่อชีวิตผู้เล่าจนเกินกว่าจะเล่าได้ โดยเฉพาะ “คืนที่ระยำตำบอนที่สุดในชีวิต” ที่ผู้เล่ากล่าวไว้โดยไม่ลงลึกในรายละเอียด เพราะอาจเป็นบาดแผลฉกรรจ์ที่เจ็บปวดเกินกว่าจะกลับไปรื้อฟื้น ผู้เล่าจึงต้องปล่อยให้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นระหว่างนั้นถูกทิ้งไว้ให้เป็นเรื่องที่มืดมิดคลุมเครือต่อไป ได้แต่ละถ้อยคำเอาไว้ให้เรื่องราวผ่านเลยไปในความเงียบ

ความทรงจำที่เลวร้ายในอดีตถูกละเอาไว้โดยผู้เล่าเลือกที่จะแสร้งว่าลืมมันไป ผู้เล่าตระหนักดีว่า “แกกลัวอดีต แกหลีกหนีอดีต ตัวแกหลอกตัวแกเหมือนนักโทษชั้นเลวที่หลอกลวงคนปัญญาอ่อน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 485-486) ผู้เล่าตั้งใจที่จะหันไปเผชิญหน้ากับอดีตโดยพยายามรื้อฟื้นความทรงจำที่ฝังลืมเอาไว้ แล้วเขาก็พบว่ามันเป็นความทรงจำที่ไม่อาจลืม

> “แกต้องจำได้สิว่าเกิดอะไรขึ้นกับแกบ้าง และบอกพวกเขาสิว่าแกได้รับการตอบแทนอย่างสาสม แกจำได้ แกต้องจำได้ อย่าแสร้งเป็นโรคความจำเสื่อม เพราะว่าในความเป็นจริงแล้วถ้าหากแกจำมันไม่ได้ก็เพราะว่าแกไม่อยากจำมันมากกว่า”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 453-454)

> “แกจำได้ไหมออกจากที่เกอเธ่นั้นก็มืดค่ำแล้ว (...) แกนึกออกไหมฝนตกพร่างพรำ (...) นึกออกแล้วจำได้แล้วคิดออกแล้ว”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 486-487)

เหตุการณ์ถูกแทงเป็นเหตุการณ์ที่เขาจำได้แม่นยำเป็นภาพแบบช็อตต่อช็อต (shot-by-shot)

> “แกจุดบุหรี่อีกมวนหนึ่งมีผู้หญิงจีนวัยกลางคนคนหนึ่งถือกะละมังพลาสติกออกมานอกถนนสาดน้ำที่ใช้แล้วทิ้งออกมาบนถนนเป็นวงกว้างแล้วรีบวิ่งกลับไป เลี้ยวตรงมุมตึกเห็นนาทเดินอยู่ข้างหน้าไกลออกไปราวหนึ่งช่วงเสาไฟฟ้า แกขยับจะตะโกนบอกนาทว่าเฮ้ยรอด้วยอยู่แล้วแต่แกก็ตกใจเมื่อมีคนโผล่ออกมาจากมุมมืดของตึกกะทันหัน สองคน ฟ้ามืด ถนนช่วงนั้นมืด ตึกเข้ม แต่คนเข้มกว่าเหมือนผี แต่เข้มกว่า คนที่ยืนล้ำมาข้างหน้าแกคิดว่ารู้จัก ส่วนอีกคนหนึ่งแกเพียงแต่เห็นหน้าแวบเดียวที่ร้านโดนัทสยามสแควร์ ตกใจ คิดได้แวบเดียว กลัว คิดอีกถึงการถูกกระทืบ ถูกทุบตีถูกฟาดด้วยของแข็ง คิดเป็นภาพ ไม่ใช่คิดเป็นเสียง ไม่มีถ้อยคำ”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 489)

เหตุการณ์ถูกเล่าด้วยอัตราความเร็วที่สั้นกระชับหรือเทมโปแบบฉาก (scene) ที่เวลาวาทกรรมเท่ากับเวลาเรื่องราว (dt=st) เพราะปราศจากการเล่าผ่านสื่อกลางอย่างผู้เล่า แต่เน้นไปที่การบรรยายการกระทำเป็นภาพแบบช็อตต่อช็อตหรือการลงรายละเอียดให้เหตุการณ์ที่เจาะจงเป็นพิเศษ (Prince, 2003: 85-86) ซึ่งเป็นการนำรูปแบบทางการละครมาใช้กับเรื่องเล่าทั้งบทสนทนา (dialogue) และการกระทำเชิงกายภาพ (physical action) ที่มองเห็นได้ด้วยตาซึ่งเกิดในช่วงระยะเวลาสั้นๆ (Chatman, 1994: 72) หรือกล่าวได้ว่าไม่มีอะไรนอกเหนือเกินไปกว่าการปรากฏให้เห็นได้ด้วยตา (Bal, 2009: 104) ความเร็วที่สั้นกระชับในการเล่าเหตุการณ์ก่อนถูกแทงสะท้อนสภาพจิตใจที่ตื่นตระหนกของผู้เล่าในชั่วขณะนั้น เหตุการณ์นี้เป็นบาดแผลที่ฝังแน่นอยู่ในร่างกายและจิตใจของผู้เล่า เมื่อมันถูกรื้อฟื้นกลับมาจึงมีความชัดเจนมากราวกับว่าเหตุการณ์นั้นไม่ได้ถูกเล่า แต่มันได้ “แสดง” ให้ดู บทบาทของผู้เล่าเลือนหายไปชั่วขณะ เนื่องจากเหตุการณ์ได้ “เล่น” บทบาทของมันให้ดู

แต่ถึงอย่างไรก็ดูเหมือนว่าเป็นไปได้ยากที่เหตุการณ์จะแสดงตัวมันเองให้เห็นได้โดยไม่ผ่านการเล่า เพราะการบรรยายด้วยเทมโปแบบฉากจะปะปนไปด้วยคำบรรยายขยายความเสมอหรือแม้แต่ในบทสนทนาก็ตาม

> “วันหนึ่งขณะอยู่ด้วยกันในหอสมุด เธอเอารูปของคนคนหนึ่งมาให้ฉันดู ฉันถาม ใคร เยฮูดี เมนูฮิน เธอตอบ เธอรู้จักเขาไหม เธอถาม ดูเหมือนเคยได้ยินชื่อ ฉันตอบ ฉันรู้เพียงแต่ว่าเขาเป็นนักไวโอลินชั้นเยี่ยม เขาเคยมาแสดงที่โรงละครแห่งชาติ เธอพูด เธอพูดขึ้นหลังจากเงียบไปครู่หนึ่งว่าเธอเคยหัดเล่นไวโอลินอยู่ระยะหนึ่งด้วย”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550:702)

บทสนทนานี้มีคำบรรยายขยายรายละเอียดต่างๆ ที่บทสนทนาไม่ได้บอกหรือจะเห็นได้ด้วยตา แต่ต้องอาศัยคำบรรยายอธิบายฉากหรือสถานการณ์ต่างๆ กำกับไว้ เช่น “วันหนึ่งขณะอยู่ด้วยกันในหอสมุด” และ “เธอพูดขึ้นหลังจากเงียบไปครู่หนึ่ง” เรื่องเล่าถูกหน่วงเวลาด้วยคำบรรยายอยู่เสมอ เวลาวาทกรรมและเวลาเรื่องราวจึงไม่เคยเสมอกันได้อย่างแท้จริง[40] หากเวลาสองแบบนี้เกิดเท่ากันจริง เรื่องนั้นก็คงจะเป็นเรื่องที่ “อ่านไม่ได้” เพราะไม่มีอะไรนอกเหนือไปจากการปรากฏให้เห็น จึงไม่มีอะไรให้ต้องอ่าน

“ความทรงจำบางครั้งหนักอึ้งเหมือนโลกทั้งโลก ทางที่ดีแกควรจะปลดปล่อยความทรงจำให้เป็นอิสระและคอยติดตามดูมันไป” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 454) ผู้เล่า*เงาสีขาว*ปล่อยให้ความทรงจำหวนคืนมาอย่างเชี่ยวกราก ทว่ากระแสความทรงจำที่ถาโถมนั้นไม่ได้เป็นไปอย่างลื่นไหล แต่กลับถูกขัดจังหวะด้วยการแทรกบทพรรณนาอยู่ตลอดเวลา ฉากหนึ่งที่ผู้เล่ากำลังเล่าเหตุการณ์การทุ่มเถียงกันเรื่องทำแท้ง แต่จู่ๆ ผู้เล่าก็เปลี่ยนเทมโปหรืออัตราความเร็วในการเล่ามาที่การหยุดพัก (pause) อย่างฉับพลัน เขาหันเหออกจากบทบรรยาย (narration) เหตุการณ์ที่กำลังดำเนินอยู่ไปสู่บทพรรณนา (description) บรรยากาศของค่ำคืนแห่งความทุกข์ทรมาน

> “(1) แกพยายามบังคับอารมณ์ให้สงบและพยายามพูดด้วยน้ำเสียงเรียบสงบ แกและหล่อนจะเอาเงินมากจากไหนในเมื่อต่างยังไม่มีรายได้อะไรนอกจากค่าขนม และแกก็ค่อยๆ ปลอบโยนให้หล่อนสงบลง แต่หล่อนยิ่งแผดเสียงรุนแรงขึ้น พูดว่าหล่อนไม่ต้องการฟังไม่ต้องการรับรู้อะไรอีกต่อไปแล้ว แกไม่ชอบการแผดเสียงรุนแรงอย่างนั้น ไม่มีอะไรที่แกเกลียดชังมากเท่ากับคนที่ไม่สามารถ

---

[40] บัลมองว่าเวลาวาทกรรมและเวลาเรื่องราวเท่ากันเพียง “หยาบๆ” เท่านั้นและเห็นว่า “Most scenes are full of retrovations, anticipations, non-narrative fragment such as general observations, or atemporal sections such as descriptions.” (Bal, 2009: 104).

ควบคุมตนเองได้ (2) *ค่ำคืนเข้มดำและละอองหมอกดูหนาแน่นยิ่งขึ้นจนไปตามแนวถนนเห็นเป็นสีฟ้ามัวซัว แต่สำหรับแกนั่นคือค่ำคืนอันรุ่มร้อนที่แกเหินห่างจากมันมานาน ค่ำคืนทุรนทุรายที่แกไม่สามารถข่มตาหลับลงได้และเฝ้าแต่ทอดถอนใจและเฝ้าแต่เผาบุหรี่มวนแล้วมวนเล่าจนมันกองพูนล้นที่เขี่ย (...) ร่างของแกมีแต่หยาดเหงื่อผุดพรายในความมืดมนของราตรีกาลอันเป็นนิรันดร์ ในความเงียบเหงาเปล่าเปลี่ยวของท้องทุ่งอันรกร้างแห่งชีวิต* (3) แกถูกบังคับให้ต้องเอาตัวรอด จะแปลกอะไรถ้าหากนาตยาต้องพบกับความพินาศ สิ่งที่แกต้องทำก็คือบังคับให้หล่อนไปทำแท้งให้จงได้"

(แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 259-260)

บทบรรยายใน (1) ถูกแทรกด้วยบทพรรณนาใน (2) เรื่องเล่าเปลี่ยนมาเป็นเทมโปแบบหยุดพัก จากการที่ผู้เล่าหันมาพรรณาบรรยากาศของเหตุการณ์แทน ก่อนที่เรื่องเล่าจะเปลี่ยนเทมโปอีกครั้งใน (3) โดยกลับมาเล่าเหตุการณ์ที่ค้างไว้ต่อจากเดิม ซึ่งจะเห็นว่าเหตุการณ์ยังอยู่ที่เดิมหรือเวลาไม่ได้ล่วงผ่านไปเลย ทั้งนี้เพราะการพรรณนาเป็นการนำเสนอวัตถุ สถานการณ์ หรือสิ่งต่างๆ ที่เกิดขึ้นในเชิงพื้นที่ (spatial) แตกต่างจากการบรรยายที่เกิดขึ้นในเชิงเวลา (temporal) บทพรรณนาจึงเหมือนการหยุดเวลาของเรื่องเล่าเอาไว้ชั่วคราว บทพรรณนาไม่กินระยะเวลาแต่กินพื้นที่ด้วยถ้อยคำบนหน้ากระดาษ หรือมีเวลาวาทกรรมเป็นอนันต์ขณะที่มีเวลาเรื่องราวเป็นศูนย์ (dt∞>st; dt=n, st=0) นอกจากการพรรณนาแล้วการแทรกความเห็น (commentary) ของผู้เล่าก็ทำให้เวลาในเรื่องเล่าถูกหยุดพักไว้เช่นกัน *เงาสีขาว*เป็นนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติที่ว่าด้วยการกลับไปทบทวนอดีตของตัวเอก การเล่าย้อนอดีตจึงถูกขัดจังหวะอย่างต่อเนื่องจากการแทรกความเห็นของผู้เล่าที่เป็นการตีความ วิพากษ์วิจารณ์ และให้คุณค่ากับอดีตอยู่ตลอดเวลา ซึ่งทำให้เทมโปในการเล่าเปลี่ยนแปลงไปอยู่ตลอด

"(1) ความตายของนาตยาเป็นประสบการณ์ที่รุนแรงสำหรับแกมากเสียจนแทบจะทำให้แกแก่ชรา... (2) *ลาก่อน ลาก่อน ความฝันอันบริสุทธิ์และไร้เดียงสาทั้งหลายทั้งปวง ความฝันที่จะเป็นสาวพรหมจารี ความฝันที่จะเป็นภิกษุณี ลาก่อน นาตยาเธอมองเห็นฉันไหม* (3) *ในอิริยาบถครึ่งนั่งครึ่งนอน ศีรษะพับลงกับทรวงอก ดวงตาปิดสนิทเหมือนคนตาย ในความโดดเดี่ยวอ้างว้างของหมู่บ้านชนบทภาคเหนือในท่ามกลางสายลมหนาว ละอองหมอกและแสงจันทร์ สถานที่ที่ฉันได้เลือกแล้วสำหรับการจัดงานศพให้ตนเอง* (4) *ความตายที่ทารุณที่สุดก็คือความตายในความโดดเดี่ยวอ้างว้าง*

ฉันกำลังท้าประลองกับความตาย และฉันก็รู้ว่าความตายยินดีที่จะรับคำท้าทายของฉัน (...) (5) *ฉันเข้าใจว่าการตัดสินใจที่จะรู้ว่าถ้าหากเราสองคนสงบและเยือกเย็นพอ เราก็อาจพบทางออกที่ดีกว่า* (...) (6) *โอ เธอฆ่าตัวตายรึเปล่านะ คำถามนี้รบกวนจิตใจฉันเหลือเกิน แต่คงไม่หรอก ฉันออกจะหวาดระแวงนิสัยชอบลงโทษตนเองของเธออยู่เหมือนกัน ฉันรู้เพียงแต่ว่าเธอตายเพราะเธอไม่ต้องการที่จะมีชีวิตอยู่เท่านั้นเอง*... (7) บอกพวกเขาสิว่าแกได้พบอะไรต่อไปอีกหลังจากนั้น แกสำออยกับบทบาทของผู้สำนึกผิดอยู่นานเกินไปแล้ว ไอ้งั่ง แกต้องจำได้สิว่าเกิดอะไรขึ้นกับแกบ้างและบอกพวกเขาสิว่าแกได้รับการตอบแทนอย่างสาสม (...) (8) อา แกเหนื่อยอ่อนแกหายใจโรยรินราวกับว่าแกกำลังหายใจเป็นครั้งสุดท้าย ใบหน้าของแกเต็มไปด้วยริ้วรอยเหี่ยวย่น แกแก่ชราขดกายราวกับทารกที่แก่ชราอยู่ในครรภ์ของความโดดเดี่ยวเงียบเหงาอันแก่ชรา แกไม่อาจทนทานกับความก้าวร้าวของความทรงจำของแกได้ (9) ความทรงจำเป็นเหมือนสัตว์ป่าที่อยู่ในห้องขังมืดมนซึ่งกำลังเขย่ากรงเพื่อที่จะได้เป็นอิสระที่กำลังกระชากโซ่เปรอะสนิมเพื่อที่จะได้เป็นอิสระที่กำลังโกรธเกรี้ยวและคลั่งแค้นส่งเสียงคำรามจนแผ่นดินสะเทือนเป็นระลอกเหมือนของเหลวเพื่อที่จะได้เป็นอิสระ (...) ปล่อยมันไป เพียงแต่ปล่อยมันไป ไม่มีอะไรง่ายกว่านั้นอีกแล้ว แล้วแกก็คอยติดตามดูมัน (10) นาตยาตายไปแล้วและแกอดไม่ได้ที่จะสะเทือนใจเมื่อนึกถึงความตายของหล่อน สันต์อาจยังมีชีวิตอยู่ที่ใดที่หนึ่งหรืออาจตายไปแล้ว แกไม่รู้ แต่แกโกรธตัวเองแกละอายตัวเองที่ทำให้น้องสาวของเขาตาย"

(แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 452-455)

การบรรยายเรื่องการตายของนาตยาใน (1) ถูกหยุดพักค้างไว้อย่างต่อเนื่องตั้งแต่ (2)-(9) กินช่วงเวลาหลายหน้ากระดาษราวกับว่านาฬิกาตายไปชั่วขณะ ก่อนที่จะกลับมาบรรยายต่อจากเดิมใน (10) ความเร็วของเรื่องเล่าถูกหยุดพักโดยแทรกกระแสความคิดของผู้เล่าในรูปแบบต่างๆ ทั้งบทพรรณนา การแสดงความเห็น และบทรำพึง ซึ่งล้วนแต่ทำให้เวลาในเรื่องเล่าหยุดชะงัก เริ่มจากการรำพึงรำพัน "ลาก่อน ลาก่อน..." ใน (2) ก่อนที่ (3) จะเปลี่ยนมาพรรณนาท่าทางของตัวเขารวมถึงบรรยากาศของสถานที่ จากนั้นก็กลับมารำพึงรำพันอีกครั้งใน (4) "ความตายที่ทารุณที่สุดคือความตายในความโดดเดี่ยวอ้างว้าง..." ต่อมา (5) ผู้เล่าถอยออกมาทำความเข้าใจปัญหาในอดีต "ฉันเข้าใจว่า..." แล้วกลับมารำพึงรำพันถึงนาตยาอีกครั้ง ใน (6) "โอ เธอฆ่าตัวตายหรือเปล่านะ..." จากนั้นก็กลับมาพูดกับตัวเองใน (7) "บอกพวกเขาสิว่าแกได้พบอะไรต่อไปอีกหลังจากนั้น..." และตัดกลับมาพรรณนาถึงร่างกายของเขาเองใน (8) "อา แกเหนื่อยอ่อน (...) แกไม่อาจทนทานกับความก้าวร้าวของความทรงจำของแกได้" ก่อนที่ (9) เรื่องเล่าจะออกนอกเรื่องโดยผู้เล่า

หันมาพรรณนาถึงความทรงจำโดยพิสดาร “ความทรงจำเป็นเหมือนสัตว์ป่า...” และที่ในที่สุดผู้เล่าก็กลับมาบรรยายเรื่องการตายของนาตยาใน (10) หลังจากที่หยุดค้างไว้ตั้งแต่ (1)

หากมอง “ซิมโฟนีของฉัน” หรือ*เงาสีขาว*เป็นบทเพลงก็เป็นบทเพลงที่เต็มไปด้วยท่อนหยุด เนื่องจาก*เงาสีขาว*ใช้เทมโปแบบหยุดในการเล่าเรื่องอยู่บ่อยครั้ง จากการแทรกความคิดเห็นของผู้เล่าที่เข้ามาขัดจังหวะเรื่องที่กำลังเล่า รวมถึงการที่ผู้เล่ามักจะเล่าออกนอกเรื่อง ซึ่งทำให้การเล่าเรื่องของผู้เล่าไม่ได้เป็นไปอย่างราบรื่น แต่กลับต้องหยุดชะงัก ไม่ปะติดปะต่อ ซึ่งสะท้อนความรู้สึกนึกคิดที่แปรปรวนของผู้เล่า ซึ่งหากจะว่าไปแล้วก็ “ฟังคล้ายเสียงความในใจของคนบ้า” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 64) โดยวิธีการเล่าเรื่องของผู้เล่า*เงาสีขาว*มีความคล้ายคลึงกับการเล่าเรื่องของคนบ้า ในที่นี้จะยกเรื่องเล่าของคนบ้าที่เป็นผู้ป่วยทางจิตจริงๆ ขึ้นมาเทียบเคียง

> “(1) อยู่พิดโลกมาตั้งแต่อายุสิบห้าปี เพราะว่าแม่เสียชีวิต ไปพ่อยิงแม่ตาย ก็ พ่อเค้าติดคุก พ่อจริงๆ ติดคุกอยู่ที่โน่น อันนี้แม่แม่บุญธรรม ไปติดคุกอยู่ที่วังทองเนื่องจากฆ่า ฆ่าแม่ตาย เพราะว่าเค้าใช้ปืนยิง ลูกกะตาไหลออกมาเต็มเลย หนูก็นอนอยู่กับแม่หนูนั่นแหละ ตรง ตอนป.หก ก็นอนอยู่กับแม่แต่พ่อเค้ามายิงเรา น้องชายก็นอนด้วย แต่ยิงแม่ปุ๊บมันสมองไหลเต็มที่นอนเลยว่าแล้ว นี้พ่อเค้าก็หนีไปบวชพระแล้วตำรวจก็ไปจับไป ไปจับมาไว้ในคุก (...) จับได้ตำรวจตรวจตำรวจจับได้ ว่าพ่อยิงต้องจับได้แน่ (2) ยิงแม่ตายเสียชีวิต ก็น่าแปลกใจอยู่ที่ว่าทำไมไม่มีเสียงปืนเลยไม่รู้ ตอนตีสองเค้ายิงเมียตัวเองตาย แล้ว ละแล้วเราก็ไปเป็นพยานให้เค้าด้วย แล้ว มีที่กำแพงเมื่อก่อนนี้ตอนสมัยเด็กอยู่ที่กำแพงเพชร พอแม่เสียชีวิตแล้วก็มาอยู่ที่พิษณุโลก ก็ (3) ก็พิษณุโลกก็ดี เมืองกว้างกว่ากำแพงเพชร กำแพงเพชรก็ดีเหมือนกันมีนบพระเล่นเพลง มีเทศกาลนบพระเล่นเพลงที่จังหวัดกำแพงเพชร มีพวกนางนพมาศนั่งบนรถไปกันหมดเลย สวยๆ ทั้งนั้นก็ ไปเที่ยววังกล้วยไข่มาด้วย แต่ไม่รู้คำขวัญเค้าคำขวัญเค้าอะไรก็ไม่รู้ (4) ก็เสียใจที่แม่ตายแล้วแต่พ่อก็ติดคุก แต่ก็ไม่เคยว่าพ่อหรอก แต่มันน่าแปลกใจว่าทำไมตีสองเราอยู่ป.หกแล้วเราไม่ได้ยินเสียง มันนอนด้วยกันตอนโดนอัดยิงในหมอนน่ะ ยิงปุ๊บลูกกะตาไหลมาลูกข้างหนึ่งแล้วมันสมองก็ไหลเต็มหมดเลือดอาบเลย บนเตียง (5) แต่ตอนนี้มีลูก ลูกสาวแล้วคนนึงชื่อน้อง...ลูกสาวก็มาเยี่ยม ค่ะ (6) ก็เมื่อก่อนเคยเรียนหนังสืออยู่ตอน ตอนประถมเรียนที่กำแพงเพชร โรงเรียนบ้านพิไกรแต่ว่าพอจบมาย้ายมากลางคันเพราะแม่เสียชีวิต ก็เลยมาอยู่ที่พิษณุโลก”
>
> (อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, 2549: 80, 82)

จากเรื่องเล่าของคนบ้าที่ยกมาข้างต้นจะเห็นความเชื่อมโยงในการเล่าแบบคนบ้าที่เริ่มจากการเล่าถึง (1) สาเหตุที่มาอยู่ที่พิษณุโลก เพราะพ่อยิงแม่ตาย บรรยายภาพติดตาที่แม่ถูกยิงสมองไหล จากนั้นย้อนก็กลับมาพูดเรื่องพ่อยิงแม่ตายอีกครั้งใน (2) โดยฉงนใจที่คืนนั้นตนเองไม่ได้ยินเสียงปืน และย้อนกลับมาพูดว่าแม่ตายจึงต้องย้ายมาที่พิษณุโลก จากนั้น (3) ก็ออกนอกเรื่องไปพูดถึงจังหวัดกำแพงเพชร โดยคำว่า “พิษณุโลก” กระตุ้นให้ผู้เล่าคิดออกนอกเรื่องไปถึงเรื่องจังหวัดกำแพงเพชร ก่อนที่ (4) จะวกกลับมาพูดซ้ำเรื่องแม่ตาย พ่อติดคุก ไม่ได้ยินเสียงปืน และภาพสมองไหลที่ติดตาอีกครั้งซึ่งเป็นเหมือนเพลงที่ซ้ำ ”ท่อนฮุก” (hook) แต่แล้วจู่ๆ ก็เปลี่ยนเรื่องอย่างฉับพลันมาที่เรื่องลูกสาวของตนเองใน (5) แล้วก็เปลี่ยนเรื่องกลับมาเล่าเรื่องที่ต้องย้ายโรงเรียนเนื่องจากแม่ตายจึงต้องย้ายมาที่พิษณุโลกใน (6) อีกครั้งหนึ่ง

การเล่าเรื่องของคนบ้าข้างต้น สะท้อนกระแสความคิดที่แปรปรวน ความทรงจำที่ถูกถ่ายทอดออกมาอย่างพรั่งพรูเหมือนว่าไม่ผ่านการเรียบเรียงโดยมีการแทรกและเปลี่ยนไปเรื่องอื่นอย่างฉับพลันตามแต่ที่จะนึกขึ้นได้ในขณะนั้น โดยไม่จำเป็นต้องเล่าเรื่องเดิมให้จบก่อน บางครั้งวกวนกลับมาซ้ำบางเรื่องเหมือน “ท่อนฮุก” ของเพลง เรื่องเล่าจึงชะงัก ไม่ต่อเนื่อง ตะกุกตะกัก ไปจนถึงรูปประโยคที่ผิดไวยากรณ์

อย่างไรก็ตาม *เงาสีขาว*ไม่ใช่เรื่องเล่าของคนบ้าที่เป็นผู้ป่วยทางจิต เพราะแม้ผู้เล่าจะถ่ายทอดความทรงจำออกมาอย่างพรั่งพรูก็ตาม แต่การเล่าเรื่องของ*เงาสีขาว*ก็ผ่านกระบวนการเรียบเรียงเป็นประโยคที่สละสลวย โดยไม่ได้ปล่อยความรู้สึกนึกคิดของตัวเอกให้แปรปรวนยุ่งเหยิงผิดไวยากรณ์จนเหมือนผู้ป่วยทางจิตจริงๆ ทั้งนี้*เงาสีขาว*เพียงแต่ยืมรูปแบบการเล่าหรือท่วงทำนองของคนบ้ามาใช้ในการเล่าเรื่องเท่านั้น

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้นิยามคำว่า “บ้า” โดยหมายถึง เสียสติ วิกลจริต ฟั่นเฟือน หลงใหลหรือมัวเมาในสิ่งนั้นๆ จนผิดปกติ เช่น บ้ากาม บ้ายศ บ้าฟุตบอล (*พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542*, 2546: 619) น่าสนใจว่าคนที่ถูกมองว่า “บ้า” ไม่จำเป็นต้องเป็นผู้ป่วยทางจิตเท่านั้น แต่คำว่า “บ้า” ยังบ่งบอกถึงลักษณะที่ผิดปกติมนุษย์หรือคนที่มีความคิดหรือพฤติกรรมที่ “ล้นเกิน” หรือ “ผิดปกติ” จากคนส่วนใหญ่ในสังคมอีกด้วย แม้ผู้เล่า*เงาสีขาว*จะเคยกล่าวถึงความบ้าที่เป็นการเสียสติของเขาเองไว้ก็ตาม “แกควรล่ามโซ่ตัวเองอีกครั้งได้แล้วแน่ใจแล้วหรือว่าความบ้าของแกสงบลงแล้วตลอดกาล” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 108)

ขณะเดียวกันผู้เล่าก็กล่าวว่าความบ้าของเขานั้นเป็นแต่การ “แสร้งทำ” เท่านั้น เพื่อให้เขาเป็นคนที่ “บ้า” หรือ “ผิดปกติ” จากคนทั่วไป

> “ฉันเพียงแต่เสแสร้งทำเป็นบ้าเท่านั้นเพื่อที่จะได้ดูว่าผู้คนรอบข้างฉันซึ่งต่างก็เป็นปกติชน-ซึ่งต่างก็มั่นใจในตนเองอย่างยิ่งยวดว่าตนเองไม่ได้เป็นบ้านั้นจะมีปฏิกิริยาต่อฉันเช่นใด”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 108)

ในที่นี้อาจตีความได้ว่า “ความบ้า” ของผู้เล่า*เงาสีขาว*อาจหมายถึงการ “แสร้งทำ” ผ่านการยืมรูปแบบการเล่าของคนบ้าหรือท่วงทำนองของคนบ้ามาใช้ในการเล่าเรื่อง เพื่อสะท้อนความคิดของเขาให้แตกต่างหรือ “ผิดปกติ” จากคนทั่วไป

> “ (1) อิตถีเพิ่งตายไปแท้ๆ ผู้หญิงผู้หญิงผู้หญิง ผู้หญิงที่ตายไปแล้วและผู้หญิงที่ยังมีชีวิตอยู่ ฉันยังเผลอไผลเรียกชื่อยายขวัญว่าอิตถีเลยในบางครั้ง (2) ฉันไปไม่ไหวแล้ว กังสดาล ทั้งหมดที่เกิดขึ้นมันมากเกินไป ฉันล่วงละเมิดในสิ่งต้องห้ามครั้งแล้วครั้งเล่า การนอนกับยายขวัญเป็นการล่วงละเมิดครั้งล่าสุด และฉันไปไม่ไหวแล้ว (...) (3) ผมเผ้าของฉันเป็นกระเซิงยุ่งเหยิงเหมือนตะไคร่น้ำในท่อระบายน้ำโสโครก หนวดเคราของฉันเป็นกระเซิงยุ่งเหยิงเหมือนตะไคร่น้ำในท่อระบายน้ำ (...) เธอคงแทบจำฉันไม่ได้ (4) แดนเองก็แทบจำฉันไม่ได้ เหมือนตอนที่ฉันพบกับเขาครั้งล่าสุดนั้น เขาพูดว่าเขาจำฉันไม่ได้ การพบกันระหว่างฉันกับเขาเป็นการพบกันที่เท่ซิบหาย เพราะมันเป็นการพบกันระหว่างกวีชั้นสวะผู้ล้มเหลวกับอดีตนักรบผู้พิการ (...) เขาไม่รู้ว่าฉันเป็นคนที่ไม่มีค่าควรแก่การรอคอย ไร้ค่าเกินกว่าที่จะเป็นความหวังของใครได้ ไร้ค่าเลวทรามสามานย์จัญไร เป็นเหี้ยไร้คุณภาพซึ่งต้องใช้คุณศัพท์เชิงลบมากมายมาประกอบ (...) เขาเป็นผู้ปกครองของฉันในอดีต เขาเป็นเหมือนพี่ชายของฉัน เขาแผ้วถางหนทางในอนาคตให้ฉัน เขาเป็นคนจิตใจดีคนหนึ่ง แต่เขาเลือกเป็นทหาร ในดินแดนแห่งความคิดฝันของเขาภาพของสนามรบชัดเจนกว่าภาพอื่นใด (...) เวียดนาม ลาว และชายแดนภาคใต้ ฉากมหาวินาศเมื่อคราวล่องแจ้งแตก เมื่อคราวต้องล่าถอยจากทุ่งไหหิน ซ่องโสเภณีในเวียงจันทน์ ภาพสนามรบในดินแดนแห่งความทรงจำของเขามีภูติผีปีศาจเพ่นพ่าน (...) ตายเสียดีกว่าที่จะอยู่อย่างผู้แพ้ เขาน่าจะตายเสีย เขาควรจะตายเสีย ผู้หญิงคนที่เขารักทอดทิ้งเขาไป เขาอาจต้องพึ่งพาการทำมาสเตอร์เบทชัน เขาเป็นตัวละครสำคัญในชีวิตของฉัน ฉันเคยคิดอยากให้เขาเขียน เขาเป็นทหา รแต่เขาก็ชอบอ่านหนังสือ (...) (5) เธอเองก็เป็นตัวละครสำคัญในชีวิตของฉัน ฉันพูดอย่างนี้เพราะเธอชอบอ่านนว-

นิยายและอ่านมากเกินไปซึ่งอาจทำให้เธอเข้าใจว่าเธอฉลาดทั้งที่จริงเธอเป็นเพียงคนคร่ำครึ อ่อนไหวเกินเหตุ เป็นคนดีที่โง่บัดซบ (...) เธอควรจะเขียนนะ ฉันเองก็อยากให้เธอเขียน การคิดเป็นงานของเทพเจ้า การเขียนหรือการฝันที่จะเขียนเป็นงานของกระบือปัญญาอ่อน (6) ฉันไม่เขียนอีกแล้ว ฉันไม่คิดหรือฝันที่จะทำงานเขียนอีกแล้ว ฉันเคยถามตนเองนับพันครั้งว่าอะไรทำให้คนเราทำงานเขียนได้ดี และในที่สุดฉันก็ได้คำตอบ: เลือดความบ้าความสามานย์และความตาย เลือดอันเข้มข้นและความบ้าอันไม่เคยจืดจางและความสามานย์ที่ดำสนิทเหมือนเสือดำในใจกลางแห่งราตรีกาลเหมือนฝูงกาโดดเดี่ยวในขุมนรกและความตายที่สิงสู่อยู่เหมือนปิศาจที่ไม่มีหมอผีคนใดเอาชนะได้ (7) สิ่งที่ฉันควรจะทำก็คือฆ่าใครสักคนหรือฆ่าตัวตาย โดยไวยากรณ์ของความเป็นจริงฉันควรจะฆ่าใครสักคนหรือฆ่าตัวตาย แต่เราจะยังไม่พูดคุยกันถึงเรื่องแดน ชาติยาวัน อย่างน้อยก็ในเวลานี้ เขาพิการ ขาซ้ายของเขาขาดไปตั้งแต่โคนขาลงไป ขาซึ่งจะไม่งอกมาอีก (...) (8) มือของฉันแสดงกิริยาประหนึ่งโบกไล่ควันที่กำลังเข้าตาและฉันได้แต่ครวญครางออกมาพึมพำออกมาเป็นเสียงอืออืออาอาอืออืออาอา ฉันอับจนถ้อยคำที่จะอธิบายความปวดร้าวของฉัน เสียงครวญครางของฉันเพียงแต่ดังก้องกังวานอยู่ในทรวงอกและกะโหลกศีรษะ มันเป็นเสียงครวญครางของโพรมีธุสขณะมองดูฝูงแร้งที่บินข้ามฟากฟ้ามา (9) ดังนั้น เราจะไม่พูดคุยกันถึงเรื่องของแดน ชาติยาวัน อย่างน้อยก็ในขณะนี้ (10) ฉันผู้เป็นเหมือนแมงมุมวิปลาสตัวหนึ่งที่หลงทางอยู่บนข่ายใยอันกะรุ่งกะรุ่งผุโหว่ของตนเอง เหมือนดักแด้ปิศาจที่กำลังสาละวนชักใยถักทอมัดตราสังห่อหุ้มตนเอง (11) เราจะไม่พูดถึงเรื่องราวของแดนอย่างน้อยก็ในเวลานี้ เพราะขาของเขาจะไม่งอกออกมาอีก ขาไม่ใช่เล็บ ขาไม่ใช่หนวดเครา ไม่ใช่เส้นผม ไม่ใช่ขาของเธอและไม่ใช่ขาของฉัน (12) ที่นี่มืด เงียบและเหน็บหนาว เสียงน้ำในลำธารเบื้องล่างไหลกระซิกเรื่อยรินมาแผ่วเบาและสม่ำเสมอ บางครั้งเสียงนี้ถูกกลบกลืนด้วยเสียงกรีดปีกของแมลงและเสียงกรูกราวซัดซ่าของใบไม้เมื่อยามลมหนาวกระโชกแรง (...) (13) ฉันไม่ตำหนินายโคฆาต เขาเคยเอาเนื้อลูกวัวต้มใส่หม้ออวยมาฝากฉันด้วยซ้ำ ฉันดมดูแล้วมีกลิ่นคาวน้ำนม แต่มันอาจจะเป็นเพียงอุปาทานเท่านั้นก็ได้ พอนายโคฆาตไปแล้วฉันก็เอาเนื้อโยนให้หมา (14) ฉันไม่เคยฝันถึงอิตถีภาวดลเลย ฉันสลัดหล่อนออกจากความรู้สึกนึกคิดไม่ได้ แต่ในยามหลับฉันไม่เคยฝันถึงหล่อนเลย (15) และฉันก็ไม่เคยฝันถึงนาท อิศรา ฉันสลัดเขาออกจากความรู้สึกนึกคิดไม่ได้ แต่ในยามหลับฉันไม่เคยฝันถึงเขาเลย เธอยังจำนาท อิศรา ได้อยู่หรือเปล่า เพื่อนของฉันที่เคยรับจ้างวาดรูปริมถนนน่ะ (16) และฉันไม่เคยฝันถึงเธอ ฉันสลัดเธอออกจากความรู้สึกนึกคิดไม่ได้ แต่ในยามหลับฉันไม่เคยฝันถึงเธอ ในความรู้สึกของฉันเธอเป็นดอกไม้สีขาวโดดเดี่ยวเป็นหงส์สีขาวโดดเดี่ยว เป็นดวงดาวสีขาวโดดเดี่ยวในท่ามกลางความมืด (17) นาตยาก็เป็นดวงดาวสีขาวโดดเดี่ยวในท่ามกลางความมืด แต่หล่อนระเบิดกระจัดกระจายร่วงลงมาจากท้องฟ้าเสียแล้ว แตกระเบิดช้าๆ อย่างเจ็บปวดและร่วงหล่นลงมาช้าๆ อย่างเจ็บปวด นาตยาเป็นดวงดาวสีขาวโดด

เดี่ยวเป็นหญิงพรหมจารีโดดเดี่ยวเป็นเทพธิดาสีขาวโดดเดียวแต่หล่อนระเบิดกระจัดกระจายร่วงตกลงมาจากท้องฟ้าเสียแล้ว เธอไม่รู้จักนาตยา พิสุทธิ์วรคุณ ฉันไม่เคยพูดถึงนาตยาให้เธอฟัง (18) และเธอไม่รู้จักดาเรสต์ ฉันไม่เคยพูดถึงดาเรสต์ให้เธอฟัง ดาเรสต์เป็นเทพธิดาพลาสติกเป็นผู้หญิงพลาสติก ดาเรสต์ แววจันทร์ ดูเหมือนถูกสังเคราะห์ขึ้นมาในห้องปฏิบัติการที่ไหนสักแห่ง”

(แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 42-59)

ผู้เล่าเริ่มจาก (1) เอ่ยถึงการตายของอิตถีหลังจากที่เอ่ยถึงอยู่ตลอดเนื่องจากเป็นเรื่องที่ผู้เล่ารู้สึกผิดบาปอย่างมาก (2) ผู้เล่าหันมาบรรยายความทุกข์ทรมานจากความรู้สึกผิด โดยโยงความรู้สึกผิดต่ออิตถีมาสู่ขวัญซึ่งเป็นความผิดบาปครั้งล่าสุด ต่อมา (3) ผู้เล่าหยุดพักการเล่าเรื่องเอาไว้โดยหันมาบรรยายสภาพร่างกายของเขาที่ทรุดโทรมลงจนเขาคิดว่าหากได้พบกับกังสดาล “เธอคงแทบจำฉันไม่ได้” ประโยคนี้ได้เชื่อมโยงมาสู่ประโยคที่ว่า “แดนเองก็แทบจำฉันไม่ได้” ใน (4) แล้วเรื่องเล่าก็ออกนอกเรื่อง ซึ่งเป็นการหยุดพักการเล่าไว้อย่างต่อเนื่อง โดยผู้เล่าเปลี่ยนมาเล่าความสัมพันธ์ของเขากับแดนในอดีตและประสบการณ์ในสนามรบของแดนแทน ผู้เล่าเอ่ยถึงแดนว่า “เขาเป็นตัวละครสำคัญในชีวิตของฉัน” เรื่องของแดนก็ถูกโยงไปสู่เรื่องของกังสดาลใน (5) ด้วยประโยคที่ว่า “เธอเองก็เป็นตัวละครสำคัญในชีวิตของฉัน” เรื่องการอ่านและการเขียนของแดนถูกโยงมาที่กังสดาลและถูกโยงมาที่การเขียนของผู้เล่าเองใน (6) ซึ่งคำว่า “ตาย” ทำให้ผู้เล่านึกถึงการฆ่าใน (7)

แต่แล้วจู่ๆ ผู้เล่าก็เปลี่ยนเรื่องกะทันหันโดยหวนมาพูดเรื่องขาแดนที่พิการหลังจากที่เคยพูดไว้ใน (4) ซึ่งไม่มีความเชื่อมโยงกับเรื่องการ “ฆ่า” ที่เล่าอยู่ก่อนหน้าแต่อย่างใด จากนั้น(8)ผู้เล่าก็กลับมาบรรยายความทุกข์ทรมานในจิตใจที่เขากำลังเผชิญอยู่ ก่อนที่ (9) เขาจะกลับมาย้ำว่าจะละความเรื่องของแดนเอาไว้ก่อน “ดังนั้น เราจะยังไม่พูดคุยกันเรื่องของแดน” ทั้งที่ประโยคนี้ไม่ได้มีความเชื่อมโยงอะไรจากเรื่องก่อนหน้า อย่าง “โพรมีธุสขณะมองดูฝูงแร้งที่บินข้ามฟากฟ้ามา” เลย แต่ผู้เล่ากลับใช้คำว่า “ดังนั้น” สะท้อนถึงการเชื่อมโยงเหตุผลที่ผิดปกติของผู้เล่า

ทว่าถัดมาผู้เล่าก็กลับมาบรรยายความทุกข์ทรมานของตนอีกครั้งใน (10) ผ่านการอุปมาว่า “ฉันเป็นเหมือนแมงมุมวิปลาส” และ (11) ก็กลับมาพูดเรื่องที่แดนขาขาดอีกครั้งทั้งที่เพิ่งบอกไปว่าจะละเรื่องนี้เอาไว้ก่อน แต่ดูเหมือนว่าผู้เล่าไม่อาจหักห้ามความทรงจำที่ผุดขึ้นมา แต่แล้วเรื่องนี้

ก็ถูกพักเอาไว้อีกครั้งเพราะในขณะนั้นผู้เล่าได้ตระหนักถึงเวลาและสถานที่ที่เขาดำรงอยู่ขึ้นมาในทันใดใน (12) โดยหันกลับมาบรรยายสภาพแวดล้อมของสถานที่แห่งนี้อีกครั้ง หลังจากนั้นผู้เล่าก็หันไปบรรยายบรรยากาศและเหตุการณ์ต่างๆในหมู่บ้านแห่งนี้อย่างต่อเนื่องตั้งแต่หน้า 50-58 ไปจนถึง (13) ที่เป็นเรื่องของคนฆ่าวัว

แต่แล้วจู่ๆ ผู้เล่าก็เปลี่ยนเรื่องกะทันหันแบบหักศอกใน (14) เรื่องเล่าวนซ้ำกลับมาที่เดิมความตายของอิตถีเป็นเหมือน "ท่อนฮุก" ของ*เงาสีขาว* บาดแผลในจิตใจวกกลับมาซ้ำอยู่อย่างต่อเนื่องหลังจากที่เคยเอ่ยถึงไปแล้วใน (1) "ฉันไม่เคยฝันถึงอิตถี ภูวดลเลย" เรื่องของอิตถีตัดสลับจากเรื่องก่อนหน้าโดยปราศจากการเชื่อมโยงซึ่งกันและกัน เรื่องเล่าขาดความต่อเนื่อง ขึ้นต้นเรื่องใหม่ และตามมาด้วยประโยคเดิมที่ถูกซ้ำให้โยงออกไปยังเรื่องของอีกคนหนึ่ง (15) "ฉันไม่เคยฝันถึง นาท อิศรา" และอีกคนหนึ่ง (16) "ฉันไม่เคยฝันถึงเธอ" จากกังสดาลโยงไปหานาตยาด้วยคำว่า "ดวงดาวสีขาว" (17) "เธอไม่รู้จักนาตยา" โยงไปสู่ "และเธอไม่รู้จักดาเรสต์" ต่อไป

จากตัวบทที่ยกมาข้างต้นสะท้อนความบ้า 2 ประการใน*เงาสีขาว* ความบ้าประการแรกคือความบ้าระห่ำในการแสดงความคิดเห็น หรือเป็นมุมมองแบบขวางโลกที่ผู้เล่าถ่ายทอดความคิดที่บ้าระห่ำออกมาผ่านการวิพากษ์วิจารณ์ตัวเองด้วยถ้อยคำที่รุนแรง "ไร้ค่าเลวทรามสามานย์จัญไรเป็นเหี้ยไร้คุณภาพ" ซึ่งเป็นมุมมองที่ผิดปกติจากคนทั่วไป เนื่องจากเป็นเรื่องผิดวิสัยที่จะมีคนสติดีคนไหนมานั่งด่าทอตัวเองให้คนอื่นฟัง นอกจากนี้ผู้เล่ายังเปิดเผยความรู้สึกนึกคิดต่อแดนออกมาโดยไม่ยับยั้งชั่งใจ "ตายเสียดีกว่าที่จะอยู่อย่างผู้แพ้ เขาน่าจะตายเสีย เขาควรจะตายเสีย ผู้หญิงคนที่เขารักทอดทิ้งเขาไป เขาอาจต้องพึ่งพาการทำมาสเตอร์เบทชัน" ซึ่งผิดปกติจากคนทั่วไปที่มองว่าการกล่าวถึงผู้มีพระคุณเช่นนี้เป็นสิ่งที่ไม่สมควรกระทำ

ความบ้าประการที่สองคือการเล่าเรื่องแบบคนบ้าหรือท่วงทำนองของคนบ้า ที่เปิดพื้นที่ให้นัยประหวัดอิสระ (free association) ที่เป็นคำหรือความคิดที่ทำหน้าที่เป็นตัวกระตุ้นหรือเป็นชนวนที่จะนำไปสู่กลุ่มคำหรือการเรียงลำดับความคิดอื่นๆ โดยคำเหล่านี้อาจมีความสัมพันธ์กันทางเหตุผลหรือไม่มีก็ได้ (*พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*, 2545: 190) ซึ่งท่วงทำนองของคนบ้าทำให้ผู้เล่าสามารถเชื่อมโยงประเด็นได้อย่างอิสระขณะเดียวกันก็สะท้อนสภาพจิตใจที่สับสนยุ่งเหยิงเหมือนคนบ้าของผู้เล่าอีกด้วย เช่นเดียวกับใน

บันทึกของคนบ้าหรือ *The Diary of Vaslav Nijinsky* ที่การพูดถึงถั่วแห้งๆ ในจานอาหารมื้อเที่ยงได้ถูกเชื่อมโยงอย่างอิสระมาสู่การวิพากษ์ความแห้งแล้งทางจิตใจของมนุษย์

> "I have had a good lunch, for I ate two soft-boiled eggs and fried potatoes and beans. I like beans, only they are dry. I do not like dry beans, because there is no life in them. Switzerland is sick because it is full of mountains. In Switzerland people are dry because there is no life in them. I have a dry maid because she does not feel. She thinks a lot because she has been dried out in another job that she had for a long time. I do not like Zurich, because it is a dry town. It has a lot of factories and many business people. I do not like dry people, and therefore I do not like business people."
>
> (Nijinsky, 1999: 3)

ถั่วในจานอาหารมื้อเที่ยงกระตุ้นให้ผู้เล่านึกขึ้นว่าเขาไม่ชอบถั่วแห้งเพราะว่ามันไร้ชีวิตก่อนที่จู่ๆ เขาจะนึกถึงประเทศสวิตเซอร์แลนด์ขึ้นมา เนื่องจากเขานึกถึงความเย็นชาของผู้คนที่นั่น จากนั้นเขาจึงนึกถึงสาวใช้ที่บ้านซึ่งเป็นคนแห้งแล้งเย็นชา (dry maid) เนื่องจากเธอขาด "ความรู้สึก" ต่อมาผู้เล่าก็นึกถึงเมืองที่แห้งแล้งเย็นชา (dry town) อย่างเมืองซูริค โดยเขามองว่าที่นั่นเต็มไปด้วยผู้คนที่เย็นชาซึ่งสะท้อนมาจากโรงงานและพ่อค้าที่มีอยู่มากมาย เรื่องเล่าถูกเชื่อมโยงอย่างอิสระจากความแห้งของถั่วที่นำมาสู่การวิจารณ์ความแห้งแล้งของมนุษย์ในสังคมสมัยใหม่ที่ดูเหมือนจะหลงลืม "ความรู้สึก" ซึ่งเป็นมิติด้านลึกในตัวเองไปจนทำให้มีสภาพไม่ต่างอะไรไปจากถั่วแห้งๆ ที่ไร้ชีวิตเลย

บันทึกเล่มนี้ของนิจินสกี้มีท่วงทำนองการเขียนที่แปลกประหลาดจากความคิดที่สุดโต่งสับสน แปรปรวนเหมือนคนบ้า เช่นเดียวกับ*เงาสีขาว*ที่ท่วงทำนองความบ้าได้เอื้อให้เกิดการนัยประหวัดอิสระ ซึ่งเป็นการโต้กลับการเชื่อมโยงเชิงเหตุผลที่เคร่งครัดของคนปกติ โดยใช้การเชื่อมโยงเหตุผลที่ "ผิดปกติ" โดยไม่จำเป็นต้องเล่าเรื่องเชื่อมโยงกันอย่างเป็นเหตุเป็นผลเท่านั้น แต่สามารถที่จะเล่าเปลี่ยนเรื่องกะทันหันตามแต่ใจผู้เล่าที่จะนึกเรื่องใดขึ้นมาได้

*เงาสีขาว*เป็นเรื่องราวของตัวเอกที่ย้อนกลับไปทบทวนอดีตผ่านการสารภาพหรือเป็นการกลับไปทำความเข้าใจตัวตนผ่านการ "สบตากับตัวเอง" ตัวตนในด้านมืดที่เกี่ยวข้องกับเรื่องผิด

ศีลธรรม เป็นสิ่งที่คนปกติไม่กล้าเล่าหรือเปิดเผยให้ใครฟัง ผู้เล่า*เงาสีขาว*จึงต้องใช้การเล่าเรื่องของคนบ้าเพื่อที่จะพูดในสิ่งที่คนสติดีไม่กล้าพูด เพราะคนสติดียังมีความยับยั้งชั่งใจที่จะไม่พูดทุกสิ่งต่างจากคนบ้าที่เผยทุกสิ่งออกมา ดังคำกล่าวที่ว่า “คงจะมีแต่คนบ้าเท่านั้นที่พูดความจริง” การกลับไปทบทวนชีวิตของ*เงาสีขาว*เพื่อที่จะรู้จักตัวเองในทุกแง่มุม จึงต้องดึงความบ้ามาไว้ในกรอบการเล่า เพราะความบ้าเป็นสิ่งที่นำไปสู่การทำความเข้าใจตัวตนของผู้เล่า

4.3 ความบ้าที่นำไปสู่ความเข้าใจตัวตน

ความบ้านำมาสู่การรู้แจ้งทางปัญญาได้อย่างไร เราอาจต้องกลับไปดูที่ประวัติศาสตร์ของความบ้า เพราะความบ้าได้นำมาสู่จุดหมายปลายทางหรือการรู้แจ้งที่เปลี่ยนแปลงไป ในทุกวันนี้คนบ้ากลายมาเป็นสิ่งผิดปกติที่จำเป็นต้องกีดกันออกไปจากสังคม เพราะความบ้ากลายมาเป็นโรค ความบ้าจึงนำทางผู้ป่วยทางจิตมาสู่ชายคาบ้านหลังคาแดงหรือโรงพยาบาลบ้า จุดหมายปลายทางที่ผู้ป่วยทางจิตจะได้รับการเยียวยาผ่านคำวินิจฉัยและกระบวนการรักษาจากแพทย์ผู้เชี่ยวชาญ ความป่วยไข้ทางจิตเกิดขึ้นจากความพยายามของจิตแพทย์ในการระดมชุดความรู้เพื่ออธิบายความบ้าว่าเป็นโรคจิตเภท โดยสังคมก็ให้การตอบรับเป็นอย่างดีเพราะชุดความรู้นี้นำไปใช้อธิบายและใช้จัดการกับความผิดปกติในสังคมได้ง่าย ทั้งที่จริงแล้ว “ความป่วยไข้ทางจิต” อาจไม่เคยมีอยู่จริง เพราะว่ามันไม่ใช่ข้อเท็จจริงตามธรรมชาติ เป็นแต่เพียง “ตำนาน” ที่มนุษย์สร้างขึ้นมาเท่านั้น (Stzasz, Cited in Porter, 2003: p.1) เราไม่อาจรู้ได้ว่าที่จริงแล้วความบ้าคืออะไร แต่นิยามความบ้าที่เปลี่ยนแปลงไปตามแต่ละยุคสมัยทำให้เราต้องทำความเข้าใจความบ้าในฐานะสิ่งประกอบสร้างทางวัฒนธรรม

ก่อนที่ความรู้ทางการแพทย์จะเข้ามามีบทบาท ความบ้าเคยนำทางคนบาปมาสู่ประตูโบสถ์ ย้อนกลับไปก่อน ค.ศ. 313 เมื่อครั้งที่ชาวคริสต์ในยุคโรมันยังเชื่อว่าความบ้าเป็นเรื่องการแทรกแซงจิตใจมนุษย์จากสิ่งเหนือธรรมชาติ ความสามารถพิเศษของศาสดาพยากรณ์ นักบวช และผู้มีญาณถูกอธิบายว่าเป็นความบ้าอันประเสริฐ (good madness) ซึ่งเป็นการสิงสู่จากสิ่งที่ดีงาม ขณะที่พฤติกรรมของแม่มดและพวกนอกรีตถูกมองว่าเป็นความบ้าที่เกิดจากการสิงสู่จากสิ่งชั่วร้ายซึ่งได้รับการดลใจมาจากซาตาน ชาวคริสต์มองว่าความบ้าบ่งบอกถึงความบาป การถูกผีสิง

ซึ่งเป็นความป่วยไข้ทางจิตวิญญาณที่ต้องเยียวยารักษาผ่านพิธีกรรมทางศาสนาเพื่อชำระล้างวิญญาณที่แปดเปื้อน มีงานอัตชีวประวัติของชาวคริสต์หลายชิ้นที่เล่าถึงประสบการณ์ความบ้าซึ่งเป็นจุดเปลี่ยนผ่านทางความเชื่อจากการเป็นคนบาปมาสู่การเป็นผู้เคร่งศาสนา เช่น อัตชีวประวัติของจอร์จ โทรสส์ (George Trosse) ที่มีลักษณะของเรื่องเล่าการเปลี่ยนผ่าน (conversion narrative) ซึ่งคล้ายคลึงกับ *Grace Abounding* อันลือชื่อของจอห์น บันแยน (John Bunyan) อัตชีวประวัติของโทรสส์ได้ให้คำอธิบายความบ้าตามมโนทัศน์ทางศาสนาไว้น่าสนใจว่า ความบ้าเป็นสภาวะวิกฤตที่ถูกมอบให้คนบาปและเป็นปฐมบทที่นำไปสู่การฟื้นฟูจิตวิญญาณหรือการตื่นรู้ทางศาสนา[41]

ย้อนกลับไปสมัยบรรพกาล เมื่อครั้งที่บนฟากฟ้ายังเต็มไปด้วยเหล่าทวยเทพ ยุคสมัยที่โลกยังเป็นเพียงแค่ตำนานปรัมปราที่ขับขานโดยกวีโฮเมอร์ ในคืนวันที่มหากาพย์ *Illiad* และ *Odyssey* ยังไม่ปรากฏคำว่า “บุคคล” (person) หรือ “ตนเอง” (oneself) (Porter, 2003: 13) มนุษย์เป็นเพียงแค่หุ่นเชิดที่ดำเนินชีวิตไปตามแรงผลักดันจากอำนาจลี้ลับเหนือธรรมชาติที่ซักใยอยู่เบื้องหลัง ความบ้าเป็นเรื่องของโชคชะตาที่ต้องเผชิญหรือการลงทัณฑ์จากเทพเจ้า และแล้วความบ้าก็นำทางคนบ้ามาสู่วิหารเทพเจ้า เห็นได้จากตำนานและมหากาพย์ปรัมปราของกรีกที่มองตรงกันว่าความบ้าเป็นการเยี่ยมเยือนจากเหล่าทวยเทพ เชื่อกันว่าเป็นความป่วยไข้ที่จะหายขาดได้ผ่านการสวดวิงวอนเทพเจ้าที่วิหารเทพแห่งการรักษาเยียวยาแอสคลิพีอัส (Asclepius) (Porter, 2003: 34)

ครั้นต่อมา ความบ้าก็ถูกฉุดให้ร่วงหล่นลงจากสรวงสวรรค์มาสู่โลกแห่งเหตุผลของมนุษย์ในยุคทองของเอเธนส์หรือราว 480-404 ปีก่อนคริสต์ศักราช ช่วงเวลาที่นักปรัชญากรีกได้สถาปนาระบบการคิดอย่างมีเหตุผลขึ้นมาเพื่อทำความเข้าใจสรรพสิ่ง ฮิปโปกราติส (Hipppcrates) บิดาแห่งการแพทย์ของกรีกได้ใช้แนวคิดความสมดุลของธาตุเหลว (humoral balance) มาอธิบายว่าโรคต่างๆ เกิดจากความไม่สมดุลของธาตุเหลว 4 ชนิดในร่างกายมนุษย์ที่ประกอบด้วย น้ำดีสีดำ (black bile) น้ำดีสีเหลือง (yellow bile) เสมหะ (phlegm) และโลหิต (blood) ซึ่งส่งผลต่อสุขภาวะของร่างกายและจิตใจ ความวิกลจริตจึงถูกมองว่าเกิดจากการขาดความสมดุลดังกล่าว แนวคิดนี้

---

[41]“Madness was thus a desperate, acute phase in the trail and redemption of souls, because it brought a sinner into a state of crisis, and provided the prelude to recovery.” (Porter, 2003: 24-25).

ได้วางรากฐานของความรู้เรื่องบุคลิกภาพและจิตวิทยาให้กับความรู้ทางการแพทย์ในอีกหลายศตวรรษถัดมา

ยุคทองของเอเธนส์เป็นห้วงเวลาที่การเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมกรีกเฟื่องฟูถึงขีดสุด ชาวกรีกหลั่งไหลกันมาดูความบ้าที่โรงละคร โชคชะตาของมนุษย์ที่เหมือนถูกฟ้าเล่นตลกถูกหยิบขึ้นมาแสดงบนเวทีผ่านบทละครโศกนาฏกรรมของเอสคีลุส (Aesclylus) โซโฟคลิส (Sophocles) และยูริปีดิส (Euripides) การล่วงละเมิดสิ่งต้องห้ามอย่างเทวบัญชาและศีลธรรมของตัวเอกละครโศกนาฏกรรมทำให้ชะตากรรมทอดตรงไปสู่ความพินาศ ซึ่งท้ายที่สุดตัวละครเอกผู้ยโสโอหังก็จะได้รับบำเหน็จรางวัลเป็นความบ้า การรับชมความบ้าหรือหายนะของตัวละครช่วยชำระล้างจิตใจให้หลุดพ้นจากความสงสารและความกลัวไปสู่สภาวะที่จิตใจบริสุทธิ์ผ่องแผ้วหรือโสธนะ (carthasis) เปรียบเสมือนละครบำบัด (theatrical therapy) ที่รักษาให้หายขาดจากโรคของความไม่รู้ไปสู่การรู้แจ้งทางปัญญา หรือเยียวยารักษาความไม่รู้ด้วยความบ้า ทั้งที่ความบ้าถือเป็นหายนะที่ร้ายแรงที่สุดของความเป็นมนุษย์ แต่ความบ้าก็ไม่ได้นำพาตัวละครไปสู่ความตกต่ำแต่กลับเป็นหนทางที่จะนำไปสู่การยกระดับสติปัญญา ดวงตาที่มืดบอดของอีดิปุสในตอนท้ายกลับทำให้เขาหันหลังให้โลกลวงตาภายนอกและกลับมามองเห็นความจริงหรือการตื่นรู้ภายในเช่นเดียวกับบทละคร *King Lear* ของวิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare) ที่ท้ายที่สุดตัวละครได้ก้าวข้ามมาสู่การรู้จักตนเอง (self-knowledge) ผ่านความบ้า (Porter, 2003: 5) ความบ้าไม่ได้นำไปสู่จุดหมายปลายทางอื่นใดนอกจากนำพาให้ตัวละครหันกลับมามองลึกเข้าไปในตัวเองเพื่อที่จะค้นพบตัวเองอีกครั้งหนึ่ง

ความรู้สึกผิดชั่วนิรันดร์ใน*เงาสีขาว*เป็นทัณฑ์ทรมานจากการล่วงละเมิดสิ่งต้องห้าม โทษทัณฑ์จากการอาจเอื้อมไปสัมผัสไฟต้องห้าม ไฟที่ไม่ใช่แค่ไฟทั่วๆ ไป แต่เป็นไฟศักดิ์สิทธิ์ (divine fire) โดยนักคิดยุคกรีกมองว่าความบ้าศักดิ์สิทธิ์ (divine madness) ภายในตัวศิลปินจะถูกปลุกขึ้นมาก็ต่อเมื่อได้รับการ “ดลใจ” หรือการสัมผัสจากไฟศักดิ์สิทธิ์ (Porter, 2003: 66) การแผดเผาตัวบทจนมอดไหม้ด้วยไฟศักดิ์สิทธิ์เพื่อปลุกความบ้าซึ่งเป็นที่มาของความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ที่ไม่รู้จบ เมื่อความบ้าเดินทางมาถึงยุคโรแมนติก เส้นแบ่งของคนบ้ากับอัจฉริยบุคคลก็ดูเลือนรางเหลือเกิน ใครที่บ้าหมายความว่าเขาเป็นคนพิเศษกว่าคนอื่นๆ คนบ้าที่ไม่เป็นบ้าหรือบ้าทั้งที่ยังสุขภาพจิตดี ความบ้าในห้วงเวลานี้ถูกมองว่าเป็นลักษณะของอัจฉริยภาพ ความบ้าที่ทำให้กวีและ

ศิลปินดูเป็นคนพิเศษขึ้นมาจากสายตาที่เฉียบคมและผัสสะที่ลึกซึ้งกว่าคนปกติทั่วไป ความบ้ากลายเป็นแก่นสำคัญที่ขาดไม่ได้ในตัวกวีเพราะมันเป็นต้นทางของ “จินตนาการ” ซึ่งเป็นสิ่งที่บรรดากวียุคโรแมนติกเทิดทูนไว้เหนืออื่นใด

ก้าวย่างเข้าสู่รอยต่อของคริสต์ศตวรรษที่ 19 และ 20 กวีบ้าผู้มีสุขภาพดีถูกแทนที่ด้วยกวีจิตป่วย ความบ้าและความป่วยไข้ทางจิตถูกนำมาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะและวรรณกรรมที่สะท้อนบรรยากาศของยุคสมัยแห่งความสิ้นหวัง นักเขียนและกวีหัวก้าวหน้าแห่งยุค fin de siècle อย่างกุสตาฟ โฟลแบรต์ (Gustave Flaubert) ชาร์ลส์ โบดแลร์ (Charles Baudelaire) และปอล แวร์แลน (Paul Verlaine) และอาร์ตูร์ แรงโบ (Arthur Rimbaud) มองว่าศิลปะที่แท้จริงนั้นจะต้องเป็นปรปักษ์กับรสนิยมของชนชั้นกลางอย่างสิ้นเชิง มองว่าศิลปะจะต้องถือกำเนิดจากความวิปริตจากทั้งความป่วยไข้และความทุกข์ทรมาน บางครั้งต้องใช้สารเสพติดเพื่อปลดปล่อยจิตวิญญาณจากพันธนาการของสังคมสมัยใหม่ จิตใจที่วิปริตเป็นเหมือนโรคการสร้างสรรค์ (creative malady) โรคติดต่อที่ลุกลามในหมู่กวีที่ต้องการค้นหาตัวเองผ่านการลงลึกไปสำรวจด้านมืดในจิตใจ กวีแสดงสปิริตด้วยการกล้า “สบตากับตัวเอง” ด้วยการเปิดเผยด้านมืดในจิตใจและความชั่วช้าของตนโดยไม่ปิดบังซ่อนเร้นผ่านการสร้างสรรค์งานกวีนิพนธ์ที่พูดถึงความรู้สึกภายในและประสบการณ์ต่างๆ ของกวีเอง ปลดเปลื้องหน้ากากที่เป็นบทบาทของกวีออกไป แล้วเขียนถึงชีวิตตนเองในฐานะมนุษย์คนหนึ่ง ใช้การสารภาพแสดงความจริงใจที่จะเล่าเรื่องชีวิตตนในทุกแง่มุม โดยกล้าที่จะพูดถึงความชั่วร้ายของตัวเองที่สังคมมองว่าผิดศีลธรรม

ผู้เล่า*เงาสีขาว*กล่าวถึงตัวเองว่าเป็น “กวีชั้นสวะ” ซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกับกวีที่ใช้ความบ้ามาสร้างสรรค์ผลงานเพื่อสะท้อนด้านมืดในจิตใจ “ฉันไม่ควรนอนกับยายขวัญ ฉันรู้ แต่ฉันอยาก” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 35) ผู้เล่า*เงาสีขาว*สารภาพความรู้สึกของเขาออกมา การเปิดเผยด้านมืดที่เป็นการกล้าสบตากับความชั่วร้ายของตัวเอง ลงลึกสู่ก้นบึ้งในจิตใจเพื่อมองเห็นตัวเองได้อย่างรอบด้าน แม้แต่การเล่นกับไฟหรือพูดในประเด็นต้องห้ามทางศีลธรรมที่คนทั่วไปรับไม่ได้ อย่างการสารภาพความคิดเกี่ยวกับเรื่องบนเตียงของกังสดาลที่ผู้เล่ารู้ดีว่าเป็นเรื่องหยาบคาย

> “เธอเป็นคู่นอนที่แย่มาก ดูจะมีอคติกับกามารมณ์อย่างไม่อาจลบล้าง เธอตกอยู่ใต้อิทธิพลของฉันโดยสิ้นเชิง แม้จะโดยไม่ยินยอมพร้อมใจและนั่นทำให้ฉันมองดูเธออย่างสังเวช ผู้หญิงก็แค่นั้นเอง แต่ฉันยังขุ่นรำคาญเสมอที่พบว่าแม้ในยามที่เธออ่อนระทวย เธอก็ยังแห้งผากอยู่ดี และฉันพูดด้วยการตะโกนอยู่ในใจกับเธอที่ถูกทาบทับอยู่ใต้ร่างของฉันว่า นี่อย่าทำตัวเป็นคนแอนตี้เซ็กซ์หน่อยเลย นั่นเป็นถ้อยคำหยาบคาย ดีแล้วที่ฉันเก็บไว้คนเดียว”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 658-659)

ผู้เล่าเผยความคิดออกมาตามตรงโดยไม่รักษาภาพลักษณ์ของ “สุภาพบุรุษ” ที่ต้องให้เกียรติเพศแม่แต่อย่างใด ใช่ว่าไม่รู้ถึงข้อห้ามนี้ แต่ “ฉันรู้ดีว่าฉันไม่ควรพูดกับใครเช่นนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับผู้หญิง” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 387) ข้อห้ามที่ขีดเส้นพรมแดนป้องกันให้ “ผู้หญิงไม่ควรถูกวิพากษ์วิจารณ์ ถูกแทะโลมอย่างหยาบคาย ถูกทำให้ได้อายแบบที่พวกอันธพาลมักกระทำกัน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 388) ผู้เล่าละเมิดข้อห้ามนี้ โดยพูดในสิ่งที่นักสตรีนิยมตราหน้าว่ากดขี่ทางเพศ “โง่บัดซบ ผู้หญิงเป็นเพศที่ยิ่งใหญ่และโง่บัดซบ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 39) “เธอเกิดมาเพื่อที่จะเป็นเมีย เป็นแม่ เป็นวัตถุทางเพศที่มีคุณภาพดี” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 388) “อุดมคติสำหรับสุภรตัวเมีย” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 388) “ผู้หญิงหรือ เราอาจรักหล่อนก็ได้หรือทำอะไรเพื่อหล่อนบ้างก็ได้ แต่เมื่อถึงที่สุดแล้วจงอย่าลืมเลือนว่าหล่อนเป็นเพียงแค่สัตว์เท่านั้น ผู้ชายเท่านั้นที่เป็นมนุษย์” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 247)

แต่เบื้องหลังการละเมิดสิ่งต้องห้ามคือการท้าทายกฎเกณฑ์เพื่อที่จะก้าวข้ามกรอบทางศีลธรรมหรือสามารถจะวิพากษ์วิจารณ์ทุกสิ่งได้อย่างไม่มีข้อยกเว้น แม้แต่การพูดในสิ่งที่ห้ามพูดออกมา แต่ขณะเดียวกันคำวิพากษ์วิจารณ์ที่รุนแรงอาจไม่ใช่ท่าทีในการเหยียดเพศ แต่เป็นวิธีการที่จะพูดได้อย่างตรงไปตรงมาโดยปอกเอาความลุ่มหลงออกไป

> “นี่ฉันกำลังแดกดันเธออีกแล้วสินะ เธอคงรู้ดีว่าฉันหยันเยาะเราะรายเธอไปอย่างนั้นเองทั้งที่ไม่เจตนาอะไร การเยาะหยันนี่แหละที่มันปอกเปลือกความโรแมนติกได้ทีละชั้นๆ เหมือนปอกเปลือกหัวหอม”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 621)

การแสดงความเห็นที่รุนแรงสะท้อนว่าสิ่งนั้นจะต้องมีความสำคัญสำหรับเขา ซึ่งผู้เล่าก็ยอมรับตามตรงว่าสิ่งทั้งหลายทั้งปวงที่เขาทำลงไปก็เพื่อให้ผู้หญิงมาสนใจเท่านั้น

> “ฉันยังเชื่อสนิทอยู่จนแม้ในขณะนี้ว่าฉันทำทุกสิ่งทุกอย่างเพียงเพื่อจะได้ดึงดูดความสนใจเพศตรงข้าม ฉันอาจพูดว่าจุดมุ่งหมายของมนุษย์คือดวงดาว คือนิพพาน แต่การกระทำเช่นนี้ก็เพื่อให้ผู้หญิงสนใจฉัน”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 360)

เพื่อปอกเปลือกความลุ่มหลงของตนเองออกมา เขาถึงแสดงการต่อต้านผ่านท่าทีที่แข็งกร้าวเป็นพิเศษ

> “ประสบการณ์ที่มีความสุขที่สุดของฉันก็คือการนอนกับผู้หญิง ไม่ใช่ประสบการณ์จากการเสพธรรมะ ฝิ่น กัญชา เฮโรอีน ปรัชญา ศิลปะ ดนตรีหรือวรรณคดีห่าเหวอะไรทั้งนั้น พระพุทธเจ้าก่อนออกบวชนอนกับผู้หญิงทั้งหมดกี่คน เธอลองคำนวณคร่าวๆ ดูสิ และเขาไม่เคยทำให้ผู้หญิงคนไหนท้องเลยหรือนอกจากยโสธราพิมพาคนเดียว (...) อย่าคิดว่ามันเป็นคำถามของพวกเดียรถีย์สิ มันเป็นคำถามในเชิงประวัติศาสตร์ต่างหาก”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 617-618)

เขายอมรับว่าเป็นเหมือนปุถุชนทั่วไปที่ “กินขี้ปี้นอน” และยังโยงพาดพิงไปถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์อันล่วงละเมิดไม่ได้อย่างพระพุทธเจ้าซึ่งฟังดูเหมือนการลบหลู่ ถ้าหาก “ไม่เชื่ออย่าลบหลู่” ดังนั้น “แต่เพราะเชื่อจึงต้องลบหลู่” การลบหลู่ที่นำไปสู่การตั้งคำถามต่อความเชื่อ และดูเหมือนว่าผู้เล่าจะหยิบคนที่ชื่อพระพุทธเจ้าขึ้นมาเย้ยหยันเท่าเทียมกับคนอื่นๆ หรือเป็นการมองพระพุทธเจ้าในฐานะบุคคลหนึ่ง

> “แม้แต่พระผู้มีพระภาคเจ้าก็ไม่เคยเสวยพระชาติเป็นกวี พระองค์เคยเสวยชาติเป็นช้างเป็นนกเป็นเสือเป็นวัวเป็นลิงและเป็นแม้กระทั่งเหี้ย”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 61)

> “แกเป็นเจ้าชายในฝันที่ไม่นุ่งกางเกงใน อย่างพระพุทธเจ้าและพระเยซูก็ไม่ทรงนุ่งกางเกงใน พระนเรศวรประกาศอิสรภาพโดยไม่ทรงนุ่งกางเกงใน พระเจ้าตากทำสงครามกู้ชาติโดยไม่ทรงนุ่งกางเกงใน ดังนั้นแกจึงไม่รู้ว่าจะนุ่งกางเกงในไปทำไม”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 516)

> “ใครๆ ก็ตายกันทั้งนั้น สิทธิ์ที่จะตายคือสิทธิ์ของทุกคน พระพุทธเจ้าก็ตาย กินเนื้อหมูเป็นพิษและก่อนตายพระองค์พูดว่า “ท่านทั้งหลายจงตั้งอยู่ในความไม่ประมาทเถิด”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 83-84)

แม้แต่พระศาสดาอย่างพระเยซูคริสต์ก็ไม่ใช่ข้อยกเว้น “บอกพระคริสต์เจ้าให้ลงจากไม้กางเขนได้แล้ว กูจะขึ้นไปแทนเอง” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 129) ผู้เล่ายังไปไกลถึงการละเมิดสิ่งต้องห้ามร้ายแรงที่ถือว่าเป็นบาปหนักขั้นอนันตริกรรมอย่างการทำปิตุฆาตและมาตุฆาตทางความคิด “”ฉันเพิ่งพบพ่อเมื่อเจ็ดวันที่แล้วนี่เอง (...) ฉันอยากให้เขาตาย แต่เขากลับยังมีชีวิตอยู่ (...) หากแม่ยังมีชีวิตอยู่จนถึงทุกวันนี้ ฉันก็อยากให้แม่ตาย แต่โชคดีที่แม่ตายไปนานแล้ว แต่แม้กระนั้นฉันก็ยังสาปแช่งให้แม่ตายอีกครั้งแล้วครั้งเล่า ตายในความตาย” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 86-87) การพูดความจริงเป็นเรื่องยาก การเผยมุมมืดของชีวิตที่ซ่อนเร้นไว้อาจจำเป็นต้องละเมิดสิ่งต้องห้าม

> “พวกพ่อแม่ครูบาอาจารย์ทั้งหลายแม่งเอาแต่สั่งสอนเราราวกับว่าพวกแม่งวิเศษเลอเลิศนักอย่างนั้นแหละ แม่งขู่ให้เรากลัว แม่งเฆี่ยนตีเรา ตบเราให้ได้อาย แม่งคอยแต่ห้ามเราว่าอย่างนั้นไม่ได้อย่างนี้ไม่ถูกต้อง กฎหมายของพวกแม่ง ศีลธรรมของพวกแม่ง โดยการอาศัยข้ออ้างเช่นนี้พวกแม่งก็กระทำย่ำยีต่อเราทุกอย่าง และพวกแม่งก็แอบอ้างว่าปรารถนาดีต่อเราหรือไม่ก็เรียกร้องเอาบุญคุณว่าเคยเลี้ยงดูเรามา ทั้งที่ความจริงแล้วพวกแม่งเอากัน และเราเกิดมาโดยบังเอิญต่างหาก ลองไปถามแม่งดูสิว่าแม่งเอากันที่ไหนและกี่ทีแน่วะที่ทำให้เราเกิดออกมา แม่งไม่รู้หรอก แล้วไอ้โรงเรียนห่าเหวนี่มีไว้ทำไมกัน มีไว้เพื่อให้เราเผาหรือโยนระเบิดใส่อย่างนั้นหรือแม่งเป็นสถานที่จัญไรที่สุดในโลก ทางที่ดีแล้วเราอย่าไปหวาดเกรงสิ่งเหล่านี้ เราสามารถทำลายมันได้ เราสามารถหนีไปสู่อิสรภาพได้ กฎหมายเป็นเพียงแต่ตาข่ายที่มีรอยผุโหว่และศีลธรรมก็เป็นเพียงหุ่นไล่กา”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 246)

ผู้เล่าละศีลธรรมเอาไว้ก่อนเพื่อที่จะวิพากษ์วิจารณ์ทุกสิ่งได้อย่างอิสระ ซึ่งเป็นการตั้งคำถามกับกรอบศีลธรรมแบบตาต่อตาฟันต่อฟัน เพราะความเกรงกลัวต่อการละเมิดศีลธรรมทำให้เราไม่กล้าที่จะพูดความจริงออกมา “เรามาพูดความจริงกันใหม่หรือเราต่างเปราะบางเกินกว่าจะพูดความจริงต่อกันและกันได้” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 550) แม้ว่าเขาจะล่วงละเมิดในสิ่งต้องห้ามอย่างร้ายแรงก็ตาม แต่เราก็ไม่อาจถือสาหาความเอากับคนบ้าได้ นักเขียนจอมเสียดสีอย่างเน็ด วาร์ด (Ned Ward) เคยเขียนไว้น่าสนใจว่า คนบ้าได้รับสิทธิพิเศษที่จะพูดในเรื่องที่คนปกติไม่สามารถพูดหรือต้องเก็บไว้ในใจออกมา

> ““Now”, say he, “you’re fool, for we madmen have as much privilege of speaking our minds… you may talk what you will and nobody will call you in question for it”
>
> (Ward , cited in Porter, 2003: 72)

คนบ้าได้รับอนุญาตให้พูดในสิ่งที่เขา/เธออยากพูด โดยที่ไม่มีใครมาตั้งคำถามหรือคลางแคลงใจในสิ่งที่คนบ้าพูดเลย ผู้เล่า*เงา**สีขาว*จึงต้องบ้าเพื่อกล้าที่จะพูด ทั้งนี้ เขาเคยกล่าวว่า

> “แกอาจจะบ้าระห่ำทำอะไรหลายๆ อย่าง แต่ไม่มีทางที่แกจะฉุดลากเอาความชั่วช้าสามานย์ของแกออกมาตีแผ่เป็นอันขาด”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 446)

แม้ผู้เล่าจะตระหนักดีว่าคงไม่คนสติดีคนไหนจะมานั่งสาธยายความชั่วร้ายของตนให้คนอื่นฟัง แต่เขาก็กลับทำในสิ่งที่เขาตระหนักว่าเขาไม่กล้าด้วยท่วงทำนองของคนบ้า

ฟรีดริช เชลลิง (Friedrich Schelling) นักปรัชญาเยอรมันกล่าวว่า ความบ้าเป็นส่วนหนึ่งความเข้าใจที่ขาดไม่ได้ “The understanding is *regulated madness*. Men who have no madness in them are men whose understanding is void and sterile…” (Schelling, cited in Blanchot, 1995b: 118) ความเข้าใจก็คือความบ้าที่ถูกควบคุมเอาไว้ ผู้ใดที่ปราศจากความบ้า

ความเข้าใจของเขาผู้นั้นก็ว่างเปล่าและไร้ความหมาย ใน*เงาสีขาว*สะท้อนการทำความเข้าใจตัวตนของตัวเอกผ่านความบ้า ความบ้าที่ไม่ใช่อาการป่วยทางจิต แต่เป็นความบ้าที่เป็นรูปแบบการเล่าเรื่อง โดยความบ้าถูกดึงมาควบคุมไว้ในกรอบการเล่าเรื่องให้เป็นท่วงทำนองของคนบ้า ซึ่งมีลักษณะของการเล่าที่เชื่อมโยงอย่างอิสระและมุมมองบ้าระห่ำที่ขาดความยับยั้งชั่งใจแบบคนบ้า ทั้งนี้การทำความเข้าใจแบบคนปกตินั้นมีข้อจำกัดทางศีลธรรมซึ่งทำให้ไม่สามารถเปิดเผยตัวตนได้อย่างรอบด้าน ด้วยเหตุนี้ ผู้เล่า*เงาสีขาว*จึงต้องใช้การทำความเข้าใจที่ “ผิดปกติ” ผ่านการเล่าเรื่องของคนบ้า เพื่อที่จะก้าวข้ามกรอบศีลธรรมที่เป็นอุปสรรคต่อการสารภาพชีวิตด้านมืดของตัวเอง

ผู้เล่า*เงาสีขาว*พยายามทำความเข้าใจตัวตนของเขาผ่านการสารภาพชีวิตในอดีต ซึ่งชีวิตของเขาเต็มไปด้วยเรื่องผิดศีลธรรมมากมาย หากยังมีเหตุผลเชิงศีลธรรมและความยับยั้งชั่งใจเหมือนคนสติดีทั่วไป ชีวิตในมุมมืดส่วนใหญ่อาจไม่ได้รับการเปิดเผยออกมา ด้วยเหตุนี้ ผู้เล่า*เงาสีขาว*จึงจำเป็นต้องเสียสติ (senseless) จากการสูญเสียความมีเหตุผล (sense) ของคนสติดีที่ถูกจำกัดด้วยกรอบศีลธรรมไป ท่วงทำนองของความบ้าเป็นวิธีการทำความเข้าใจที่ทำลาย*ความเข้าใจ*หรือ *mens* ตามภาษาละติน เพื่อที่จะสำรวจตัวตนได้รอบด้าน โดยเฉพาะตัวตนที่เกี่ยวเนื่องกับเรื่องผิดศีลธรรม จึงต้องทำลายความเข้าใจของคนสติดีไป เพื่อไปสู่ความเข้าใจที่พ้นไปจากข้อห้ามทางศีลธรรมด้วย *demens* หรือการทำความเข้าใจตัวตนผ่าน*ความบ้า*

การวิเคราะห์กลวิธีการเล่าเรื่องที่เกี่ยวเนื่องกับระยะเวลาใน*เงาสีขาว*สะท้อนอัตราความเร็วในการเล่าเรื่องที่แปรผันอยู่ตลอดทั้งเรื่อง ขึ้นอยู่กับว่าเรื่องราวในอดีตนั้นมีความสำคัญต่อเขาแค่ไหน หากมอง*เงาสีขาว*เป็นบทเพลงก็จะเห็นว่า “ซิมโฟนีของฉัน” บทนี้สะท้อนความรู้สึกนึกคิดที่สับสนแปรปรวนของตัวละครด้วยท่วงทำนองของคนบ้า ซึ่งการเล่าเรื่องแบบคนบ้ามีส่วนสำคัญในการทำความเข้าใจตัวตนของผู้เล่า เนื่องจากลักษณะของการเชื่อมโยงเรื่องราวอย่างอิสระและความบ้าระห่ำในการเล่าได้ทำให้ผู้เล่าก้าวข้ามข้อจำกัดทางศีลธรรมมาสู่การสำรวจตัวตนที่เป็นเรื่องต้องห้ามทางศีลธรรมหรือเปิดเผยชีวิตได้ในทุกแง่มุม ซึ่งเป็นวิธีการทำความรู้จักตัวตนของผู้เล่าผ่านการ “สบตากับตัวเอง”

บทที่ 5

เข้าไปสู่ข้างนอก/ออกไปสู่ข้างในตัวตน

ผู้เล่า*เงาสีขาว*หันกลับสู่ “โลกภายใน” เพื่อค้นหาตัวตนผ่านการใช้กลวิธีกระแสสำนึก (stream of consciousness) และบทรำพึงในใจ (interior monologue) แต่ขณะเดียวกันนั้นเขาก็จับจ้องออกไปยัง “โลกภายนอก” อย่างไม่วางตา ในบทนี้จะทำการวิเคราะห์การสร้างตัวตนผ่านเรื่องเล่าที่ตั้งอยู่บนความย้อนแย้งระหว่างโลกภายใน/นอก โดยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 3 ประเด็นหลักคือ การหันกลับสู่โลกภายใน การมองออกสู่โลกภายนอก และแว่วเสียงความในใจ

5.1 การหันกลับสู่โลกภายใน

5.1.1 กรองอดีต: การผลิตซ้ำความคิดและคำพูด

แม้ว่าตัวเอกซึ่งเป็นผู้เล่าในนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ*เงาสีขาว*จะไม่ได้สารภาพทุกสิ่งหรือพูดความจริงออกมาทั้งหมด แต่เขาก็ไม่อาจพูดปด เพราะเรื่องเล่าของตัวตนที่เขานำเสนอออกมานั้นล้วนเป็นความจริงในสายตาของเขา หรือเป็นความจริงเชิงอัตวิสัย (subjective truth) ที่เขาเห็นว่าจริงมากกว่าจะเป็นข้อเท็จจริง (fact) เช่นเดียวกับผู้เขียนอัตชีวประวัติที่ไม่สามารถพูดปด เพราะแม้เขาจะพูดอะไรที่โป้ปดก็ตาม แต่นั่นล้วนเป็นความจริงเกี่ยวกับตัวเขา ไม่ว่าเขาจะรู้หรือไม่ก็ตาม ที[42] ตัวเอกใน*เงาสีขาว*ค้นหาความจริงในแบบฉบับของเขาโดยทบทวนอดีตผ่านการเล่าเรื่องที่ความทรงจำได้ถูกนำมาตีความและให้ความหมายใหม่ แม้ว่าเขาจะพยายาม “สบตากับตัวเอง” แต่อดีตไม่ถูกเล่าอย่างตรงไปตรงมาเพราะอดีตถูกเล่าผ่าน “ฉัน” ซึ่งเป็นตัวกรองข้อมูล กรอบการเล่าแบบอัตชีวประวัติทำให้ทั้งเหตุการณ์ คำพูด และความคิดต่างๆ ในอดีตถูกดึงกลับเข้ามาสู่

[42] “(a)utobiographers cannot lie because anything they say, however mendacious, is the truth about themselves, whether they know it or not.” (Stanley Fish, cited in Smith and Watson, 2001: 12).

“ด้านใน” ของผู้เล่า ผ่านกระบวนการกลั่นกรองข้อมูลก่อนที่จะถูกเล่าออกมา เรื่องเล่าจึงนำเสนอข้อมูลในระดับที่ต่างกันไป โดยเฌราร์ด เฌอแนต (Gérard Genette) มองว่าระยะห่าง (distance) และมุมมอง (perspective) มีส่วนสำคัญในการควบคุมข้อมูลในเรื่องเล่าหรือที่เรียกว่า มาลา (mood)[43] ซึ่งกำหนดว่าจะเล่าอะไรมากน้อยแค่ไหนและเล่าจากมุมมองใด

หากจะเล่าอดีตอย่างตรงไปตรงมาแล้วผู้เล่า*เงาสีขาว*จะวางตัวเป็นกลางหรือวางระยะห่างจากอดีตมากน้อยแค่ไหน วิธีการเล่าเรื่อง (narrative method) มีส่วนในการกำหนดระยะห่างของเรื่องเล่า ใน *Republic* เพลโต (Plato) ได้กล่าวถึงการเล่าเรื่องที่แตกต่างกันสองวิธีคือ การลอกเลียนแบบ (mimesis/ mimésis) และการเล่าเรื่อง/บรรยาย (diegesis/diégésis) เขากล่าวว่าการลอกเลียนแบบคือการที่ “(The poet) delivers a speech as if he were someone else” (Plato, cited in Genette, 1983: 162) กวียืมการแสดง (showing) ซึ่งเป็นลักษณะของการละครมาใช้ โดยลอกเลียนบทสนทนาจากการยกคำพูดมาโดยตรง ประหนึ่งว่าไม่ได้พูดผ่านผู้เล่า หรือปล่อยให้เรื่องราวต่างๆ ได้ทำการแสดงต่อหน้าผู้ชม/ผู้อ่าน วิธีนี้มีระยะห่างที่แคบกว่าเพราะเน้นไปที่ข้อมูล (information) มากกว่าผู้ให้ข้อมูล (informer) หรือผู้เล่า ขณะที่การเล่าเรื่องคือการที่ “(The poet) himself is the speaker and does not even attempt to suggest to us that anyone but himself is speaking” (Plato, cited in Genette, 1983: 162) การเล่าเน้นไปที่ตัวผู้ให้ข้อมูลมากกว่าการให้ข้อมูล โดยกวีใช้การบอกเล่า (telling) เรื่องราวผ่านตัวผู้เล่าอย่างชัดเจน ทำให้วิธีนี้มีระยะห่างที่มากกว่าการลอกเลียนแบบ

ตัวเอก*เงาสีขาว*เล่าทบทวนอดีตผ่านกรอบอัตชีวประวัติ เหตุการณ์ในอดีตถูกเล่าผ่าน “ฉัน” โดยที่คำพูดและความคิดต่างๆ ในอดีตได้ถูกนำมาผลิตซ้ำ (reproduce) ผ่านการนำเสนอที่แตกต่างกันไป 3 วิธีคือ 1.การนำเสนอโดยยกมาเล่า (narratized speech) 2. การนำเสนอโดยสลับที่ (transposed speech) 3. การนำเสนอที่ยกมาโดยตรง (reported speech) (ดูคำนิยามใน Genette, 1983: 171-173 และตัวอย่างเพิ่มเติมจาก Genette, 1990: 56)

---

[43] ในที่นี้คำว่า mood ในภาษาฝรั่งเศสมีความหมายซ้อนกันโดยแยกเป็นคำอังกฤษได้สองคำคือ mood หรือมาลาในทางไวยากรณ์ และ mode ในทางดนตรี (Genette, 1983: 195).

"เธอเอารูปฟรานซ์ ลิสท์ ใส่กรอบมาฝากฉัน ใครน่ะ ฉันถาม ดูเหมือนฉันจะเคยได้ยินชื่อของเขาที่ไหนมาสักแห่ง เธอคิดว่าฉันกำลังแกล้งขัดคอเธอเล่น ลิสท์-ฟรานซ์ ลิสท์ เธอย้ำอย่างรำคาญ อาฉันคราง ฉันเคยได้ยินชื่อเขาจากร็อค โอเปรา ในเรื่องทอมมี ฉันบอก ที่มีเอลตัน จอห์น และโรเจอร์ ดัลทรี เล่นน่ะ เธอย่นจมูกแล้วพูด วันหลังจะเอาเทปมาฝาก เธอน่าลองฟังดูนะ ฉันเองก็ไม่ค่อยชอบเขาเท่าไหร่หรอก เธอพูดแต่ยังไม่มากเท่ากับที่ไม่ชอบบีโธเฟน ในบรรดาผู้ชื่นชมบีโธเฟนมักมีฆาตกรรวมอยู่ด้วย เธอไม่ได้ประชดฉัน แต่เธอไม่ค่อยจะยอมทนกับบีโธเฟน ขอบคุณสวรรค์ที่บีโธเฟนไม่ใช่คีตกวีคนเดียวในโลก เธอพูด"

(แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 639-640)

ท่ามกลางกระแสความทรงจำอันเชี่ยวกรากผู้เล่า*เงาสีขาว*พรั่งพรูความทรงจำออกมาอย่างต่อเนื่อง เครื่องหมายคำพูด ("_") ที่กำกับการพูดของตัวละครถูกตัดออกไปเพื่อที่จะกลืนบทสนทนาเข้ามาเป็นเนื้อเดียวกับกระแสความคิดที่ต่อเนื่องยืดยาวของผู้เล่าโดยไม่ถูกคั่นให้สะดุดด้วยเครื่องหมายใดๆ จาก " "ใครน่ะ" ฉันถาม "ลิสท์-ฟรานซ์ ลิสท์" เธอย้ำ" กลายเป็น " ใครน่ะ ฉันถาม ลิสท์-ฟรานซ์ ลิสท์ เธอย้ำ" คำพูดของตัวละครถูกแปลงให้เป็น transposed speech หรือวาทกรรมทางอ้อม (indirect discourse) ที่คำพูดและความคิดของตัวละครไม่ได้ถูกยกมาโดยตรง แต่ถูกปรับเป็นคำพูดที่คนอื่นนำมาพูด ในที่นี้ก็คือการแปลงคำพูดให้เป็นของผู้เล่า ซึ่งแม้แต่คำพูดของผู้เล่าเองก็ถูกนำมาเขียนขึ้นใหม่เช่นกัน

"...แกเริ่มต้นพูดใหม่อีกด้วยน้ำเสียงแห้งผากปร่าแปร่ง แกพูดช้าๆ ถ้าหากว่าเธอลองคิดถึงผลได้ผลเสียแล้ว เธอก็จะเปลี่ยนใจเอง แต่ไม่ฉลาดเลยถ้าหากจะมัวแต่เสียเวลาอยู่อย่างนี้ ทันทีที่ได้เงินมากพอเราก็ควรไปหาหมอด้วยกัน ฉันไม่ได้บอกเธอตั้งหลายครั้งหลายหนแล้วหรอกหรือว่าปัญหาในขณะนี้ก็คือเรื่องเงินต่างหาก ไม่ใช่เรื่องที่ว่าจะไปหรือไม่ไป เชื่อฉันเถิด และเราควรจะไปตามวันที่หมอนัดด้วย เธอก็รู้อยู่แล้วนี่ว่ายิ่งนานวันมันยิ่งอันตราย เรื่องนี้เธอรู้ดียิ่งกว่าฉันเสียอีก หล่อนจ้องหน้าแกและจ้องอยู่เช่นนั้นจนแกอดไม่ได้ที่จะแปลกใจ ตกลงนะ แกพูดอีก น้ำเสียงของแกราบเรียบทั้งที่แกอยากจะตะคอกใส่หน้าหล่อนมากกว่า ดวงตาบวมแดงอันอัปลักษณ์ของหล่อนลุกวาวและน้ำตาไหลเอ่อล้นมาอย่างช้าๆ และหล่อนพูดแผ่วเบาโดยที่ริมฝีปากแทบไม่เคลื่อนขยับเลยว่า แกนั้นมีความคิดและจิตใจอย่างสัตว์ "สัตว์" หล่อนพูด และดูราวกับว่าความคับแค้นใจทั้งหลายทั้งมวลของหล่อนที่ถูกเก็บกดมาเนิ่นนานจะระเบิดออกมาโดยไร้สุ้มเสียงพร้อมกับถ้อยคำนี้ น้ำเสียงของหล่อนมีกังวานของ

> การท้าทายและการเชือดเฉือนอยู่ในทีเมื่อหล่อนพูดออกมาอีกอย่างแผ่วเบาและเยียบเย็นว่า “สัตว์นรก” แล้วจากนั้นท่าทีของหล่อนก็ผ่อนคลายลง
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 284-285)

ภายในบทสนทนาเดียวกันนี้มีวิธีการยกคำพูดของตัวละครมานำเสนอแตกต่างไปกัน ผู้เล่าหรือฉัน(ปัจจุบัน)ผลักตัวเขาในอดีตให้ออกไปเป็นตัวละครอีกตัวหนึ่งหรือ “แก” แต่เขาไม่ได้ปล่อยให้ตัวละครตัวนั้นพูดเอง แต่พูดผ่านผู้เล่าหรือทำการผลิตซ้ำคำพูดของตัวเอง เครื่องหมายคำพูดของฉัน(อดีต)ถูกตัดออกไป “ฉันไม่ได้บอกเธอตั้งหลายครั้งหลายหนแล้วหรอกหรือ” ขณะที่คำพูดของนาตยาซึ่งเป็นคู่สนทนากลับถูกยกมาโดยตรง “‘สัตว์’”และ “‘สัตว์นรก’” เครื่องหมายคำพูดที่คงไว้บ่งบอกว่าคำพูดนี้เป็นของนาตยาเอง คำพูดของฉัน(อดีต)ถูกยกมาโดยอ้อมผ่านการเล่าของฉัน(ปัจจุบัน) คำพูดถูกกำกับไว้ด้วยประโยคที่ระบุการพูด (tag clause) อย่าง “แกพูดซ้ำๆ” และ “แกพูดอีก” ที่บ่งบอกว่านั่นคือสิ่งที่ “แก” หรือ ฉัน(อดีต)เคยพูดไว้ ผู้เล่ายกคำพูดของฉัน(อดีต)ออกจากบทสนทนามาพูดให้ตัวเองฟัง หรือกล่าวได้ว่าเขาไม่ได้พูดกับนาตยาแต่เขากำลังพูดกับตัวเอง โดยเจาะจงยกแต่เฉพาะคำพูดของตนออกมาขณะที่ปล่อยให้นาตยาพูดออกมาเอง การ transposed speech ส่งผลให้เรื่องเล่ามีระยะห่างมากขึ้นเนื่องจากเป็นการนำคำพูดมาเล่า ซึ่งเปลี่ยนจากการแสดง (showing) ให้เห็นรายละเอียดของฉากการสนทนา มาเป็นการบอกเล่า (telling) จากคำพูดที่ออกเสียง (uttered speech) ได้กลายมาเป็นคำพูดในใจ (inner speech) หรือเรื่องราวภายนอกได้ถูกดึงเข้ามาทบทวนผ่านการเล่าภายในจิตใจของผู้เล่า

ทว่าต่อมาในบทสนทนาเดียวกันนี้ผู้เล่ากลับใส่เครื่องหมายคำพูดหรือยกคำพูดของฉัน(อดีต)มาโดยตรงหรือ reported speech ที่เป็นวาทกรรมทางตรง (direct discourse)

> “‘เธอด่าฉันเหรอ’ แกพูดและฟาดฝ่ามือลงไปบนหน้าของหล่อนเต็มแรงอีกครั้งหนึ่ง ทันทีนั้นเองแกก็ตระหนักได้ว่าแกจวนเจียนจะเอาชนะความกดดันทั้งหมดที่รุมเร้าแกอยู่ได้สำเร็จแล้วแกจึงฟาดมือลงไปอีกครั้งหนึ่ง ความเคร่งเครียดและความยุ่งเหยิงผ่อนคลายลง แกรู้สึกเป็นสุขและปลอดโปร่ง ‘ขอร้องเถิด’ แกพูด ‘ขอร้องให้ไปหาหมอด้วยกันเถิด ไม่เช่นนั้นแล้วฉันจะฆ่าเธอ’”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 288-289)

เครื่องหมายคำพูดและประโยคที่ระบุการพูดอย่าง “แกพูด” กำกับว่าฉัน(อดีต)เป็นคนพูดอย่างชัดเจน ผู้เล่าหรือฉัน(ปัจจุบัน)ไม่ได้เล่าแต่ปล่อยให้ฉัน(อดีต)นั้นพูดเอง ผู้เล่าเลือนหายไปหลังฉาก เนื่องจากฉากนี้ไม่มีอะไรให้เล่า มีแต่เหตุการณ์ที่ผู้อ่านจะต้องดูเอาเอง แม้บางครั้งผู้เล่าเลือกที่จะละชีวิตด้านมืดบางด้านที่ร้ายแรงเกินกว่าจะเล่าได้เอาไว้ แต่บางครั้งผู้เล่าก็เปิดเผยชีวิตด้านมืดบางด้านที่พอจะเล่าให้คนอื่นฟังได้ออกมา โดยปล่อยให้เหตุการณ์ที่เขาทำร้ายและบังคับให้นาตยาไปทำแท้งได้ “ฟ้อง” ออกมาเอง โดยที่เขาไม่ได้เข้าไปแทรกแซงแต่อย่างใด ระยะห่างของเรื่องเล่าแคบลงเพราะข้อมูลต่างๆ ถูกถ่ายทอดออกมาโดยตรง หรือไม่ถูกถ่ายทอดผ่านตัวผู้เล่าซึ่งเป็นวิธีเล่าแบบการลอกเลียนแบบ/การแสดง ผู้เล่าผลักตัวเขาในอดีตออกไปเป็นตัวละครอีกตัวหนึ่งโดยถอยห่างจากอดีตมาอยู่ในฐานะผู้ชม อยู่ในตำแหน่งที่เป็นกลางซึ่งคิดว่าจะมองอดีตได้อย่างปราศจากอคติหรือเห็นอย่างที่มันเป็นจริงๆ จากบทสนทนาข้างต้นจะเห็นว่าการนำเสนอคำพูดของตัวละครแบบ transposed speech และ reported speech นั้นมีผลต่อการวางระยะห่างในการทบทวนอดีตของผู้เล่าที่ต่างกันไป

ในห้วงกระแสความคิดของผู้เล่า บางครั้งเสียงเล่าของเขาก็ดังกลบเสียงของคนอื่น คำพูดของคนอื่นถูกลดทอนให้เป็นคำที่ใช้บรรยายการกระทำเท่านั้น

> “ผู้หญิงชงกาแฟหรือทำอาหารง่ายๆ และถามโน่นถามนี่ ถามถึงอดีตถามถึงอนาคต บางทีหล่อนก็เล่าอะไรให้แกฟังและบางทีหล่อนก็หัวเราะเบาๆ ผู้หญิงหัวเราะ หัวเราะออกมาจากชีวิตแบบผู้หญิงของหล่อน”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 102)

ตัวบทที่ยกมาข้างต้นจะเห็นว่า ผู้เล่าเพียงแต่บรรยายการพูดของตัวละครที่ชื่อขวัญ “ถามโน่นถามนี่” “ถามถึงอดีตถามถึงอนาคต” “บางทีหล่อนก็เล่าให้แกฟัง” โดยผู้เล่าไม่ได้ให้รายละเอียดว่าขวัญพูดเรื่องอะไร คำพูดของขวัญถูกแปลงเป็น narratized speech ที่ลดทอนคำพูดให้เป็นแค่เหตุการณ์ที่บอกว่าเธอพูดหรือทำอะไรเท่านั้น เช่นเดียวกับเมื่อผู้เล่าเอ่ยถึงคำพูดของนาท อิศรา ที่ผู้เล่าบอกเพียงแค่ว่า

> “แกเล่าถึงความประทับใจที่แกมีต่อหนังสือหลายต่อหลายเล่มที่แกอ่านและหนังหลายต่อหลายเรื่องที่แกดูและเผลอทำท่าเต้นรำเลียนแบบผู้เฒ่าเทวีย์คนขายนมจากเรื่อง “คนสีซอบนหลังคา” และทำท่าแกะผ้าคลุมหน้าเลียนแบบโอมาร์ ชารีฟ ในฉากที่เขาปรากฏตัวครั้งแรกในหนังเรื่อง “ลอว์เรนซ์แห่งอาระเบีย” และพูดถึงหนังเรื่อง “เธอะ ไวลด์ แพ็ค” ที่สร้างจากหนังสือของฮอร์เก้ อมาโด อันเป็นหนังที่ฉันไม่เคยดูว่ามันเป็นหนังเรื่องที่ท้าทายมาก และพูดถึง “สาธุคุณมาดี” แห่ง “เหยื่ออธรรม” และ “กาโล” แห่ง “คนขี่เสือ” ม้าตัวหนึ่งใน “พืชพันธุ์แห่งการต่อสู้” ของโซลาและหมาตัวหนึ่งในมหากาพย์ “โอดิสซี” ของโฮเมอร์ และพูดถึงหนังสืออีกหลายเล่มที่ฉันควรจะอ่านและหนังอีกหลายเรื่องที่ฉันควรจะดู”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 542)

ตัวบทที่ยกมาข้างต้น ผู้เล่าเล่าถึงเหตุการณ์ที่นาทพูดถึงความประทับใจต่อหนังสือและหนังให้เขาฟัง น่าสังเกตว่ามีเพียง “เธอะ ไวลด์ แพ็ค” เท่านั้นที่ผู้เล่าบอกว่านาทพูดถึงความประทับใจไว้ว่าอย่างไร โดยให้รายละเอียดคำพูดของนาทว่า “เป็นหนังเรื่องที่ท้าทายมาก” นอกจากหนังเรื่องนี้แล้วผู้เล่าก็บอกเพียงว่านาทเคยพูดว่าประทับใจตัวละครในหนังและหนังสือเล่มไหนเพียงเท่านั้น โดยไม่ได้ลงรายละเอียดว่านาทเคยพูดถึงไว้ว่าอย่างไร คำพูดในส่วนนี้ของนาทไม่ได้ถูกยกมาโดยตรง แต่ถูกเล่าผ่านผู้เล่าซึ่งเลือกที่จะเล่าออกมาอย่างสรุปย่นย่อโดยกรองข้อมูลส่วนเกินออกไป

ทั้งนี้ narratized speech เป็นวิธีการเล่าแบบการบรรยาย (diegesis) หรือการบอกเล่า (telling) ที่ข้อมูลถูกลดทอนออกไปโดยมีผู้เล่าแสดงตัวในการควบคุมข้อมูลผ่านการเล่าของเขาอย่างชัดเจน การที่เรื่องบางเรื่องถูกลดทอนให้เป็น narratized speech สะท้อนการมองของผู้เล่าว่าเขาเห็นความทรงจำบางเรื่องมี “ส่วนเกิน” ที่สามารถตัดทอนรายละเอียดให้สั้นกระชับได้โดยไม่มีผลต่อความสมบูรณ์ของเรื่องเล่า

นอกจากนี้ *เงาสีขาว*ยังแสดงให้เห็นว่าผู้เล่าไม่ได้ทบทวนชีวิตแค่เรื่องที่เขาประสบมาด้วยตัวเองเท่านั้น แต่บ่อยครั้งที่เขาหันไปเล่าเรื่องบุคคลรอบข้างที่เขาสัมพันธ์ด้วย ในตอน*ดวงดาวสีขาว*ที่เป็นเรื่องราวช่วงชีวิตวัยเด็กของผู้เล่า เขาได้เล่าประสบการณ์ในสนามรบของแดน ชาติยาวัน ผู้อุปการะเลี้ยงดูเขา แม้ดูเหมือนว่าเรื่องนี้จะดูไม่เกี่ยวข้องอะไรกับประวัติชีวิตผู้เล่า ทว่าการ

กลับมาทบทวนอดีตในครั้งนี้ผู้เล่าได้ยึดโยงเรื่องนี้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในประวัติของเขา สะท้อนการที่ผู้เล่าเห็นว่าเรื่องราวชีวิตของแดนนั้นเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตเขาอย่างไม่อาจปฏิเสธได้

> “ข่าวคราวเกี่ยวกับตัวเขาก็ล่องลอยมาหลายกระแส เขาวิวาทกับอเมริกันบางคนจนทั้งคู่ดวลกันตัวต่อตัวเพื่อรักษาเกียรติยศของตนเองด้วยมือเปล่าและเขาทำให้อเมริกันเดนตายนั้นจดจำไปชั่วชีวิตถึงพิษสงอันร้ายกาจของมวยไทย เขาเป็นคนแรกสุดที่ติดดาบปลายปืนและวิ่งออกไปจากบังเกอร์ในการรบระยะติดพันที่กลายเป็นการตะลุมบอน (...) เขาเป็นโต้โผในการแสดงกล่อมขวัญผู้ใต้บังคับบัญชาของเขาเอง และสั่งให้มีการยิงพลุส่องแสงตลอดค่ำคืนอันน่าหวาดหวั่นและยาวนานโดยไม่เกรงสิ้นเปลือง และสั่งว่าให้ทุกคนยิงได้แม้แต่มดถ้าหากเกิดระแวงมดขึ้นมาเพราะอเมริกันผู้เป็นเจ้าของสงครามร่ำรวยพอ เรื่องราวเหล่านี้แกได้ยินซ้ำๆ ซากๆ อีกหลายครั้งจากเพื่อนพ้องของเขาหลังจากที่เขากลับมาจากลาวแล้วโดยที่เขาเองไม่เคยเล่าถึงมันให้แกฟังเลย แกจำได้แต่เพียงว่าเมื่อเขายังอยู่ในเวียดนามแกเขียนจดหมายถึงเขาในฐานะที่เขาเป็นทหารคนหนึ่ง แต่เมื่ออยู่ในลาวแกเขียนจดหมายถึงเขาในฐานะที่เขาเป็นพลเมืองคนหนึ่งที่มีที่อยู่ในเขตจังหวัดอุดรธานีและแกรู้แต่เพียงว่าสำหรับเขาแล้วการรบในเวียดนามแทบไม่มีอะไรพอจะเรียกได้ว่าเป็นการเสี่ยงอันตรายเลย”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 151-153)

ดูเหมือนว่าตัวบทที่ยกมาข้างต้นจะเป็นคำพูดของเพื่อนแดนที่ผู้เล่ายกมาโดยตรง เนื่องจากผู้เล่าไม่ได้อยู่ร่วมในเหตุการณ์นั้น ซึ่งสะท้อนมุมองที่จำกัดของเจ้าของประวัติที่ไม่สามารถรู้เรื่องราวที่อยู่พ้นไปจากมุมมองของ “ฉัน” ดังนั้น ในการเล่าชีวิตในสนามรบของแดนผู้เล่าจึงต้องอาศัยข้อมูลจากเรื่องเล่าของคนอื่นมาเติมเต็มข้อจำกัดของมุมมองของตนเอง

อย่างไรก็ดี เรื่องเล่าข้างต้นแสดงการ “กรอง” ผ่านการเล่าของผู้เล่าโดยที่เขานำเรื่องที่คนอื่นเคยพูดมาเล่าต่ออีกทอดหนึ่ง เพราะเรื่องราวในสนามรบของแดนไม่ได้มาจากมุมมองเดียวเท่านั้น แต่มีเรื่องเล่าจากหลายมุมมองปะปนกัน “ข่าวคราวเกี่ยวกับตัวเขาล่องลอยมาหลายกระแส” และ “เรื่องราวเหล่านี้แกได้ยินซ้ำๆ ซากๆ” ผู้เล่านำเรื่องเล่าต่างๆ เหล่านี้ทั้งที่สอดคล้องและขัดแย้งกันมาปะติดปะต่อกันแล้วเล่าใหม่ให้เป็นอีกเรื่องเล่าหนึ่ง ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าความทรงจำของผู้เล่านั้นถูกสร้างขึ้นผ่านกระบวนการเล่า หาใช่การกลับไปรื้อฟื้นอดีตที่เคยเกิดขึ้นอย่างเที่ยงตรง

ผู้เล่าไม่แน่ใจความทรงจำเรื่องแดนในส่วนนี้นัก แม้เขาจะเคยได้ยินคำพูดของแดนมากับหูก็จริง แต่ผู้เล่าก็บอกตามตรงว่าบางทีเขาอาจจะลืม เขาแสดงความไม่แน่ใจผ่านการเอ่ยขึ้นว่า “แกรู้แต่เพียงว่า” และ “แกจำได้แต่เพียงว่า” ความไม่แน่ใจของผู้เล่าถ่ายทอดผ่านการดูดกลืนคำพูดของแดนให้เป็น narratized speech ที่ลดทอนคำพูดให้เป็นแค่เหตุการณ์ที่แดนด่าว่าอเมริกันเท่านั้น โดยไม่ได้บอกว่าเนื้อหาว่าแดนด่าทอว่าอย่างไร “เขาด่าพ่อล่อแม่อเมริกันอยู่หลายวัน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 153) ซึ่งข้อมูลที่จำกัดอาจเป็นสาเหตุที่ทำให้ผู้เล่าบอกรายละเอียดไม่ได้มาก ขณะเดียวกันการที่ผู้เล่าสามารถเล่าเหตุการณ์ได้เพียงคร่าวๆ นั้นสะท้อนว่าเขาเล่าในเรื่องที่จำไม่ได้ ซึ่งเป็นความพยายามรื้อฟื้นความทรงจำที่ถูกลืมของเขา

แต่เหตุใดเขาจึงลืมเรื่องนี้ เพราะว่าเป็นเรื่องไม่สำคัญเขาจึงจำไม่ได้จริงๆ แต่หากว่าเรื่องนี้เป็นเรื่องสำคัญนั่นหมายความว่าเรื่องเล่าถูกอำพรางซ่อนเร้นด้วยการลดทอนหรือทำให้เงียบหายไป ซึ่งเป็นความจงใจที่จะลืมของผู้เล่า ดังเช่นกรณีของอิตถีที่ไม่มีใครได้ยินเสียงของเธอ ผู้เล่าผลักเรื่องของอิตถีให้ห่างออกไป ทั้งที่อิตถีเป็นตัวละครสำคัญในชีวิตผู้เล่า “ความตายของอิตถีภูวดล ดูจะเป็นสาเหตุหลักที่ทำให้ฉันหมดสิ้นเรี่ยวแรงทั้งกายและใจ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 71) ชื่อของอิตถีถูกเอ่ยถึงอยู่ตลอด แต่ผู้เล่ากลับแสร้งลืมโดยไม่ลงรายละเอียดบุคลิก อารมณ์ ความรู้สึก ความคิด หรือแม้แต่คำพูดใดๆ ทำให้อิตถีเป็นตัวละครที่มีอยู่อย่างเลือนราง เรื่องเล่าของอิตถีถูกรักษาระยะห่างเอาไว้ “แกจำได้เพียงว่าอิตถีเพิ่งตายไปได้ไม่นาน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 130) ทุกสิ่งเกี่ยวกับอิตถีถูกลดทอนให้เหลือเพียงแค่เหตุการณ์การฆ่าตัวตายของเธอ “ฉันนอนกับยายขวัญทั้งที่อิตถีเพิ่งตายไปได้ไม่นาน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 37) “อิตถีเพิ่งตายไปแท้ๆ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 43) “อิตถีก็เพิ่งตายไป” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 74) “ตอนนั้นอิตถีก็เพิ่งตาย” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 131) “ยานอนหลับ อิตถีตายเพราะยานอนหลับ (...) ร่างแข็งเกร็ง เลือดฟูมปาก น้ำลายฟูมปาก” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 597) จนกระทั่งเมื่อ*เงาสีขาว*มาถึงตอนสุดท้ายซึ่งจะมีตอนของอิตถีเป็นตอนต่อไป แต่ผู้เล่าก็ด่วนชิงให้*เงาสีขาว*ขาดตอนไปเสียก่อน อิตถีกลายเป็นตัวละครที่ไร้ใบหน้า ถูกลดทอนให้เหลือแค่มิติของคนตาย แต่เธอก็ไม่ถึงกับเป็นศพนิรนาม เพราะถึงที่สุดแล้วชีวิตของเธอก็ถูกลดทอนให้เหลือไว้เพียงแค่ชื่อ เนื่องจากอิตถีเป็นบาดแผลฉกรรจ์ในชีวิตของผู้เล่า อิตถีจึงเป็นบุคคลที่เขาไม่ต้องการเอ่ยถึง หรือเป็นบุคคลที่เขาต้องการจะลืม

ขณะที่ความสัมพันธ์ระหว่างผู้เล่ากับอิตถีถูกผลักให้ห่างออกไป แต่เรื่องความสัมพันธ์ของกังสดาลกับครูสอนไวโอลินที่ไม่ได้มีความเกี่ยวข้องอะไรกับผู้เล่ากลับถูกผนวกเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องราวชีวิตผู้เล่า ในตอน*เพลงฝัน*และ*ทัณฑฆาต* ผู้เล่าออกนอกเรื่องชีวิตของเขาโดยหันไปเล่าเรื่องราวชีวิตของกังสดาลแทน เรื่องเล่าจากปากของกังสดาลถูกขยายความขณะที่เรื่องเล่าของตัวละครตัวอื่นกลับถูก narratized speech ให้เหลือเพียงแค่เหตุการณ์ เหมือนกรณีของแดน นาท และอิตถีที่ยกมาข้างต้น ในตอน*เพลงฝัน* ขึ้นต้นด้วยประโยคที่ว่า “เธอบอกว่าวัยเด็กของเธอ...” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 705) ดูเหมือนว่าผู้เล่าจะยกคำพูดของกังสดาลมาเล่าอีกทอดหนึ่งหรือ “เขาเล่าว่าเธอเล่าว่า...” ทว่าเรื่องเล่าของกังสดาลก็ไม่ได้ถูกบอกเล่าออกมาโดยตรง แต่ถูกผู้เล่านำมาผลิตซ้ำให้เป็นคำพูดของตัวเองหรือ transposed speech ที่ผู้เล่ากลืนคำพูดของกังสดาลเข้ามาเป็นคำพูดของเขาแล้ว*พูดออกมา*ตามสไตล์การเล่าของเขาเอง

> “และเมื่อความยับยั้งชั่งใจของเขาขาดผึงลงเธอก็กลายเป็นเหยื่อของเขา สัตว์ร้ายที่หิวโหยขย้ำกินเหยื่อของมันอย่างไร เขาก็ทำกับเธออย่างนั้น และเขาก็ข่มขืนเธอเสียยับเยิน เธอร้องไห้อย่างเจ็บปวดในขณะที่เขาส่งเสียงคำรามปนออกมากับลมหายใจอันหื่นกระหายและรุ่มร้อนและส่งกลิ่นคละคลุ้งด้วยเหล้าและบุหรี่ของเขานั้น เธอดิ้นรนและกระเสือกกระสนอย่างสิ้นหวัง เธอกำลังถูกข่มขืนโดยสัตว์ป่าตัวหนึ่ง (...) เธอพยายามจะส่งเสียงกรีดร้อง แต่เสียงร้องของเธอถูกกักขังอยู่แต่เพียงในทรวงอก สะท้อนสะท้านกลับไปมาเหมือนเสียงสะท้อนในหุบเขาที่เต็มไปด้วยภูตผี ถ้ำแห่งอสุรกายและธารน้ำแห่งความตาย ช่-ว-ย-ด้-ว-ย น้ำหนักมหาศาลกดทับอยู่บนลำคอของเธอราวกับคีมเหล็กจนเธอสำลักลมหายใจและเจ็บปวดอันด้านที่ออย่างหนึ่งซึ่งเธอไม่รู้ว่าถือกำเนิดขึ้นเมื่อใดก็พลุ่งพล่านอย่างรุนแรง แตกกระจายไปเหมือนกลุ่มควันทึบๆ และกลุ่มควันนั้นก็กลายร่างเป็นปีศาจหลายต่อหลายร่างแสยะเขี้ยวแล้วสยายกรงเล็บฉุดชีวิตของเธอให้ออกจากร่างด้วยพลังที่มากเกินกว่าที่เธอจะต้านทาน ใบหน้าของเขาก้มต่ำลงอีก ดวงตาของเขาจ้องลึกลงมาในดวงตาของเธอราวกับจะสะกดจิตและเสียงแผ่วต่ำของเขาฟังราวกับดังออกมาจากถ้ำอันมืดมนเร้นลับใต้แผ่นดิน เธอเห็นความบ้าคลั่งแปรปรวนอันไม่อาจเข้าใจได้ในใบหน้าของเขา ในดวงตาของเขาและเสียงพูดของเขา ความบ้าคลั่งที่ปริร้าวออกมาและไหลเอ่อออกมาเหมือนเลือดจากบาดแผลฉกรรจ์ ในท่ามกลางความรู้สึกผันผวน ทั้งเย็นเยียบเหมือนอยู่ในใจกลางของกระแสลมหนาวและเร่าร้อนราวกับถูกไฟผลาญ เธอได้ยินเสียงที่ดังออกมาราวกับคำสาปอุบาทว์ *ถ้าหากว่าเธอบอกเรื่องนี้กับใคร เธอจะต้องตาย ฉัน-จะ-ฆ่า-เธอ-เสีย* นั่น

> คือคำประกาศิตอันชั่วร้ายซึ่งมีแต่เธอเพียงคนเดียวเท่านั้นที่ตระหนักถึงความน่าสะพรึงกลัวของมันได้ เขานิ่งเงียบไป ร่างของเธอดูราวกับจะละลาย สั่นสะท้านและละอาย"
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 777, 779-780)

ผู้เล่าได้นำเรื่องบาดแผลในอดีตที่กังสดาลเล่าให้เขาฟังมาเล่าใหม่ผ่านภาษาที่มืดมนและเกรี้ยวกราดซึ่งเป็นสไตล์การเล่าของเขาเอง เรื่องเล่าบาดแผลถูกนำมาขยายรายละเอียดมากเกินกว่าที่กังสดาลพูดให้ผู้เล่าฟังจริงๆ ผู้เล่าใช้คำเปรียบเปรยขยายความเหตุการณ์อยู่ตลอด "สัตว์ร้ายที่หิวโหยขย้ำกินเหยื่อของมันอย่างไร เขาก็ทำกับเธออย่างนั้น" "สะท้อนสะท้านกลับไปมาเหมือนเสียงสะท้อนในหุบเขาที่เต็มไปด้วยภูตผี ถ้ำแห่งอสุรกายและธารน้ำแห่งความตาย" "แตกกระจายไปเหมือนกลุ่มควันทึบๆ และกลุ่มควันนั้นก็กลายร่างเป็นปีศาจ" "ฟังราวกับดังออกมาจากถ้ำอันมืดมนเร้นลับใต้แผ่นดิน" "เหมือนเลือดจากแผลฉกรรจ์" และ "เหมือนอยู่ในใจกลางของกระแสลมหนาวและเร่าร้อนราวกับถูกไฟผลาญ" คำเปรียบเปรยเหล่านี้เกินมาจากคำพูดของกังสดาล ผู้เล่าปรากฏอยู่เบื้องหลังคำพูดนี้โดยนำคำพูดของกังสดาลมาบรรยายใหม่ด้วยภาษาการบรรยายในแบบฉบับของเขาเอง

ผู้เล่าเอ่ยถึงความลับของกังสดาล "เธอทุกข์ทรมานเพราะความลับที่เธอต้องปกปิดรักษาไว้" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 698) แต่บาดแผลในอดีตนั้นก็ไม่ได้ถูกเปิดเผยออกมาทันทีทันใด

> "เธอพูดขึ้นในที่สุดว่าเธอควรทำให้มันกระจ่าง (...) เธอเลี่ยงที่จะแพร่งพรายมันออกมาเป็นครั้งแรกเธอเก็บผนึกมันไว้แน่นในหลุมศพลึกลับภายในทรวงอกของเธอ สี่ปีแล้ว สี่ปีก่อนฉันจะนอนกับเธอ นับตั้งแต่มันเกิดขึ้น พิษร้ายของฉันก็แผ่ซ่านไปทั่วและสำแดงความร้ายกาจออกมาไม่หยุดหย่อน"
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 700)

แม้ผู้เล่าบอกว่ากังสดาลกำลังจะเปิดเผยความลับ แต่เสมือนว่าเรื่องเล่าถูกหยุดเวลาเอาไว้ โดยที่เขาหันมาบรรยายความยุ่งยากลำบากใจในการเปิดเผยของกังสดาล จนอีกหลายหน้าต่อมาผู้เล่าก็หันไปพูดเรื่องอื่น

> “วันหนึ่งขณะอยู่ด้วยกันในห้องสมุด เธอเอารูปของคนคนหนึ่งมาให้ฉันดู ฉันถาม ใคร เยฮูดี เมนูฮิน เธอตอบ (…) ฉันรู้เพียงแต่ว่าเขาเป็นนักไวโอลินชั้นเยี่ยม (…) และเธอพูดขึ้นหลังจากเงียบไปครู่หนึ่งว่าเธอเคยหัดเล่นไวโอลินอยู่ระยะหนึ่งด้วย”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 702)

กังสดาลเอ่ยถึงเรื่องการเล่นไวโอลินขึ้นมาซึ่งดูเหมือนว่าจะเป็นเรื่องอื่น แต่ที่จริงเป็นการเกริ่นนำไปสู่ความลับของกังสดาล เพราะความทรงจำบาดแผลของเธอเกี่ยวข้องกับครูสอนไวโอลินกระทั่งตอน*ความรักถูกนำไปบูชายัญ*สิ้นสุดลงความลับของกังสดาลก็ยังไม่ถูกเปิดเผย โดยผู้เล่ากลับแทรกการเล่าย้อนอดีตไปยังวัยเด็กของกังสดาลซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนหน้านั้นนานหลายปี กังสดาลย้อนกลับไปเล่าตั้งแต่เมื่อครั้งเธอเรียนอยู่ชั้นมัธยมต้น “ตอนนั้นเธอเรียนอยู่มัธยมต้นในโรงเรียนประจำจังหวัด” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 705) แม้ตอน*เพลงฝัน*จะผ่านไปแล้ว แต่ความลับก็ยังไม่ถูกเปิดเผย กว่าที่จะเข้าเรื่องความลับจริงๆ ก็เมื่อถึงตอน*ทัณฑฆาต*ซึ่งเป็นตอนถัดมา และยิ่งไปกว่านั้น เมื่อความลับเรื่องถูกข่มขืนของกังสดาลถูกเปิดเผยจนหมดสิ้นแล้ว แต่ผู้เล่าก็ยังไม่วกกลับมาเล่าเรื่องชีวิตของเขาต่อไป โดยยังปล่อยให้กังสดาลเล่าเหตุการณ์หลังจากนั้นต่อไปจนเกือบจบตอน*ทัณฑฆาต* เรื่องโศกนาฏกรรมของชีวิตครูสอนดนตรีที่เขาได้ฆ่าเมียและลูกแล้วลงเอยด้วยการที่เขาฆ่าตัวตายซึ่งเป็นเรื่องที่ไม่เกี่ยวข้องกับผู้เล่า*เงาสีขาว*แต่อย่างใด เรื่องเล่าชีวิตของตัวเอกเปลี่ยนมาเล่าเรื่องของ “เธอ” หรือชีวิตกังสดาลที่ไม่ใช่เรื่องของ “ฉัน” หรือเจ้าของประวัติ ทั้งที่จริงแล้วผู้เล่าอาจแปลงคำพูดของกังสดาลให้เป็น narratized speech หรือสรุปความแต่ใจความสำคัญก็ได้เหมือนกับกรณีของตัวละครตัวอื่น แต่ผู้เล่าเลือกที่จะบรรยายความลับของกังสดาลโดยย้อนกลับไปเล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนหน้าและเรื่องที่เกิดขึ้นต่อจากนั้นซึ่งกินเวลานานถึง 2 ตอน

เหตุใดเรื่องที่ดูเหมือนไม่มีอะไรเกี่ยวกับ “ฉัน” จึงถูกยกเข้ามาในเรื่องราวชีวิตหรือประวัติของตัวเอกและถูกให้รายละเอียดอย่างมากล้น ถึงแม้ว่าความทรงจำบาดแผลของกังสดาลจะเป็นเรื่องอื่นแต่ก็เป็นเรื่องอื่นที่มีความสำคัญต่อผู้เล่า เพราะบาดแผลในอดีตของกังสดาลได้ก่อให้เกิดบาดแผลขึ้นในใจผู้เล่าเนื่องจากเธอเป็นบุคคลที่มีความสำคัญมากต่อผู้เล่า “เธอดีกับฉัน ไม่เคยมีใครดีกับฉันมากเท่าเธอ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 659) ผู้เล่ามีความคาดหวังต่อความสัมพันธ์กับกังสดาลเป็นอย่างสูง เมื่อต้องพบกับรอยด่างพร้อยในอดีตของกังสดาลจึงทำให้ผู้เล่ารู้สึก

ผิดหวังอย่างมาก “ฉันตกใจ คิดไม่ถึง เมื่อเธอบอกว่าเธอไม่ใช่สาวบริสุทธิ์” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 698) การรื้อฟื้นเรื่องนี้ขึ้นมาทำให้ผู้เล่าถึงกับควบคุมอารมณ์ไว้ไม่อยู่

> “แต่เธอไม่ใช่สาวพรหมจารีหรอกนะ ฉันเข้าใจผิดมากเลยเหมือนถูกฟาดด้วยของแข็งเต็มแรงที่ท้ายทอยหรือทัดดอกไม้ ด้านที่อเจ็บปวดและงุนงงเมื่อเธอเปิดเผยความจริงนี้ให้ฉันฟัง โกรธแค้น แต่ไม่รู้ว่าโกรธแค้นอะไร รู้แต่ว่ามันเป็นความโกรธแค้นที่ยิ่งใหญ่ เหมือนภูเขาไฟคุคลั่งที่ต้องการห่อหุ้มโลกด้วยลาวาของมัน ฉันไม่น่าที่จะรู้จักเธอหรือสนิทสนมกับเธอหรือนอนกับเธอ ฉันไม่ได้ต้องการรับรู้อะไรเกี่ยวกับเธอ ขอโทษด้วย ฉันควบคุมตนเองไม่ได้”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 696)

เหตุการณ์ในวันนั้นหลังจากที่ผู้เล่าฟังบาดแผลในอดีตของกังสดาลจบแล้ว เขาก็แสดงถึงความผิดหวังที่เปลี่ยนเป็นความรู้สึกเฉยชาต่อกังสดาลผ่านน้ำเสียง “ฉันกลายเป็นโรคกลัวผู้ชายไปเสียแล้ว เธอเกลียดฉันมากไหม เธอถาม ไม่ ไม่เลย ฉันตอบในขณะนั้น แต่โดยเฉียบพลันและไร้เยื่อใย” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 828) และหลังจากนั้นผู้เล่าก็ทิ้งกังสดาลไปหาอิตถี แต่ดูเหมือนว่าความผิดหวังครั้งนั้นจะเปลี่ยนไปเมื่อเขาได้นำเรื่องของกังสดาลกลับมาเล่าใหม่อีกครั้ง แม้เขาจะ “กรอง” คำพูดของกังสดาลให้เป็นคำพูดของเขาเอง แต่ก็เปรียบเสมือนการแทนที่หรือสมมติให้ตัวเขาเป็นกังสดาล เพราะผู้เล่าสามารถบรรยายรายละเอียดของเหตุการณ์ได้ราวกับว่าเขาประสบมาโดยตรง โดยผู้เล่าสามารถให้รายละเอียดของเหตุการณ์ได้มากกว่าที่จะเป็นเรื่องที่เขาได้ฟังมาอีกทอดหนึ่งเท่านั้น แม้ผู้เล่าจะถ่ายทอดคำพูดทุกคำของกังสดาลออกมาได้ตรงตามทุกตัวอักษร ทว่าการให้รายละเอียดปลีกย่อยเช่นนั้นก็ดูไม่น่าจะเป็นไปได้ เพราะเมื่อถึงเวลาที่ต้องเล่าเรื่องให้คนอื่นฟังแล้ว กังสดาลซึ่งเป็นผู้ประสบเหตุการณ์มาโดยตรงก็คงจะเลือกตัดทอนรายละเอียดที่ไม่สำคัญทิ้งไป แต่ผู้เล่า*เงาสีขาว*กลับบรรยายเหตุการณ์นั้นได้ละเอียดราวกับว่าเขาได้แทนที่ตัวเองเข้าไปอยู่ในสถานการณ์นั้น

> “เธอได้ยินเสียงหายใจหนักๆ ของเขาดังอยู่ใกล้ๆ ฟังราวกับลมหายใจของสัตว์ดึกดำบรรพ์ เขาพลิกร่างของเธอขึ้น ใบหน้าเขาก้มต่ำลงมา ดวงตาอันแดงก่ำของเขาจ้องลึกลงมาในดวงตาของเธอ

– เธอสาบานได้ว่านั่นเป็นดวงตาของอาชญากรชัดๆ มือที่เรียวยาวเหมือนกรงเล็บสัตว์ตายซากนั้นก็บีบเค้นลงมาที่ลำคอของเธอ”

(แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 779)

การทบทวนบาดแผลฝังจำของกังสดาลในครั้งนี้ดูเหมือนว่าผู้เล่าจะมีท่าทีต่างไปจากเดิม จากน้ำเสียงที่เฉยชาในครั้งก่อนกลายมาเป็นน้ำเสียงที่แสดงความเห็นอกเห็นใจ

“โอ กังสดาล แม้แต่ในขณะนี้ในค่ำคืนที่หนาวเหน็บและเยียบเย็นซึ่งมีแต่แสงจันทร์และละอองหมอก ฉันก็ยังได้ยินเสียงกรีดร้องของหงส์สีขาวของเธอ (...) เสียงร้องของเธอ หงส์สีขาวที่ตกอยู่ในอุ้งมือของผีนรก สะท้อนกลับไปกลับมาอย่างสิ้นหวังและสับสนภายใต้ท้องฟ้าที่เป็นแก้วผลึก เสียงกรีดร้องที่ถูกขังอยู่ในนั้นซึ่งมีเพียงแต่ฉันคนเดียวที่ได้ยิน”

(แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 780-781)

แม้ว่าเรื่องเล่าของกังสดาลจะไม่ได้เกี่ยวข้องกับประวัติของผู้เล่าโดยตรง แต่การดึงเรื่องของกังสดาลกลับมาเล่าใหม่อีกครั้งได้ส่งผลกระทบสำคัญแก่ตัวผู้เล่าในทางอ้อม โดยผู้เล่าพยายามทำความเข้าใจบาดแผลของกังสดาลผ่านการเล่าหรือ “กรอง” เรื่องเล่าของกังสดาลให้กลายมาเป็นเรื่องของเขา โดยการกลับมาทบทวนเรื่องกังสดาลผ่านการเล่าในครั้งนี้ได้ทำให้เขาเรียนรู้และเข้าใจความรู้สึกของกังสดาลมากขึ้น

การรื้อฟื้นบาดแผลของกังสดาลขึ้นมานั้นจะเป็นการซ้ำเติมบาดแผลในใจของผู้เล่า เรื่องนี้จึงเป็นเรื่องยากที่จะสารภาพออกมา หากการสารภาพหมายถึงการพูดออกมาทุกสิ่ง แม้แต่เรื่องของบุคคลผู้เป็นที่รักอย่างกังสดาลก็คงไม่มีข้อยกเว้น ผู้เล่าพยายาม “สบตากับตัวเอง” ด้วยการท้าทายอคติของตัวเอง กังสดาลจึงตกเป็นเป้าของการวิพากษ์วิจารณ์ที่รุนแรงมากเป็นพิเศษ ซึ่งเป็นผลสะท้อนกลับจากฉันทาคติหรือความลำเอียงเพราะรักที่เขามีต่อกังสดาล

“เธอกลัวว่าฉันจะทอดทิ้งเธอไปและเธอก็ได้แต่รอคอยฉันเหมือนโสเภณีราคาถูก ที่รัก เธอเป็นคนดีที่โง่บัดซบ เป็นทาสและเป็นเหมือนโสเภณีราคาถูก เธอจะต้องถูกเหยียบย่ำเหมือนพระแม่ธรณี เธอยอมรับไม่ได้ว่ากามารมณ์เป็นแต่เพียงเรื่องของเนื้อหนังมังสาหรือเป็นแต่เพียงการแสวงหาความสุข

> ทางกายภาพ เธอหวาดกลัว อีกตั้งนานต่อมาเธอค่อยได้มีความสุขกับมัน อย่างขลาดๆ และพอเธอเริ่มมีความสุข เธอก็หวาดกลัวอีกที่เธอสามารถมีความสุขกับสิ่งที่น่าขยะแขยงเช่นนั้นได้"
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 697)

ผู้เล่าหยิบยกการกระทำของกังสดาลขึ้นมาวิพากษ์อย่างเกรี้ยวกราด ซึ่งเป็นความพยายามในการมองกังสดาลอย่างปราศจากอคติโดยตะเบ็งเสียงที่เกรี้ยวกราดเพื่อกลบเสียงแห่งฉันทาคติที่เขามีต่อกังสดาล การเล่าเรื่องกังสดาลจึงเป็นเหมือนบททดสอบที่ผู้เล่าต้องก้าวข้ามไปให้ได้

ในท้ายที่สุด การทบทวนความสัมพันธ์ระหว่างเขากับกังสดาลได้นำมาสู่การตระหนักรู้ถึงการกระทำของเขาที่ผ่านมาในอดีต

> "เธอเป็นเพียงผู้หญิงคนหนึ่งที่ทำให้ฉันได้หยุดคิดเพียงชั่วครู่แล้วฉันจากเธอไปก็ต่อเมื่อฉันได้ขยี้เธอเสียยับเยิน ฉันไม่เคยหยุดคิด ฉันยังไม่เติบโตพอ ฉันไม่มีเวลาให้กับการทบทวนการกระทำต่างๆ นานาของตนเอง ฉันไม่มีเวลาให้กับการตรวจสอบตนเอง ฉันเผ่นโผนไปด้วยพลังแห่งความกักขฬะ ฉันรู้ว่าบาปมีรสหวาน ฉันไม่เคยได้เสพรสขมของมันอย่างจริงจัง"
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 828-829)

เรื่องเล่าทำให้เขายอมรับว่าที่ผ่านมา "ฉันไม่เคยหยุดคิด" ไม่ว่าสิ่งที่ผ่านมาจะเป็นความผิดพลาดหรือไม่ก็ตาม แต่อย่างน้อยการยอมรับได้สะท้อนการตระหนักรู้ถึงการกระทำของตัวเองหรือทำให้ผู้เล่า "เห็น" ตัวเองได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

5.1.2 โลกในกระแสสำนึก

เหตุใดที่ผ่านมาผู้เล่าจึงยังไม่ "เห็น" ตัวเองก่อนที่จะตระหนักได้ว่า "ฉันไม่เคยหยุดคิด" ทั้งนี้เพราะชีวิตประจำวันไม่เคยปล่อยให้มนุษย์ได้มีเวลาฉุกคิด อีกทั้งมนุษย์ยังใช้ชีวิตแบบ "ฝูงชน" ดังที่วินด์แฮม ลิวอิส (Wyndham Lewis) กล่าวว่า ชีวิตแบบฝูงชนผลักดันให้มนุษย์มีแต่ชีวิตที่ขึ้นอยู่กับคนอื่น เป็นชีวิตที่อยู่ "ที่อื่น" หรืออยู่นอกตัวฉัน "'The life of the crowd' forces man to

‘life only through others, outside himself’” (Lewis, cite in Nicholls, 1995: 251) หากจะคืนชีวิตกลับมาที่เดิม ก่อนอื่นจึงต้องผละออกจากฝูงเพื่อแยกตัวออกมาเป็นหน่วยย่อยที่สุดจนไม่อาจแบ่งออกได้อีกที่เรียกว่าปัจเจกชน (individual) หรือกลับมาสู่ฉัน ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการหันหลังให้โลกภายนอกและเดินทางสู่โลกภายในที่เคยเป็นดินแดนตกสำรวจ การกลับมาทบทวนชีวิตที่นำไปสู่การตระหนักรู้หรือการ “เห็น” ตัวเอง

*เงาสีขาว*หันหลังให้โลกภายนอกและหันหน้าเข้าสู่โลกภายใน โดยการนำเสนอการใคร่ครวญอดีตผ่านความสำนึกของผู้เล่า ในแนวทางเดียวกับนวนิยายของนักเขียนนวนิยม (Modernist novel) ที่ “มีความเกี่ยวข้องกับการทำงานของความสำนึก (consciousness) จิตใต้สำนึก (subconscious) และจิตไร้สำนึก (unconscious) ของจิตใจมนุษย์เป็นอย่างมาก ทำให้เหตุการณ์ “ภววิสัย” ที่เกิดขึ้นภายนอก (external “objective” events) ซึ่งเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้สำหรับศิลปะการเล่าเรื่องตามขนบของการประพันธ์ได้ถูกจำกัดขอบเขตและลดความสำคัญลงไปเพื่อเปิดพื้นที่ให้การหวนรำลึก การวิเคราะห์ การครุ่นคิด และห้วงภวังค์” (Lodge, 1991: 481) *เงาสีขาว*พาผู้อ่านดิ่งลึกลงไปภายในจิตใจของผู้เล่าโดยที่เหตุการณ์ภายนอกแทบไม่ได้เคลื่อนไหวไปเลย อดีตไม่ได้ถูกปล่อยให้ผ่านเลยไปอย่างเปล่าดาย แต่ระหว่างการหวนรำลึกนั้น*เงาสีขาว*ยังนำเสนอสภาพจิตใจของผู้เล่าออกมา ทั้งอารมณ์ความรู้สึกที่เขามีต่ออดีต รวมถึงปฏิกิริยาโต้ตอบกันในจิตใจระหว่างความสำนึกและจิตใต้สำนึก

ในตอน*ความฝันของยิปซี*ซึ่งเป็นตอนที่ผู้เล่ากลับไปทบทวนความสัมพันธ์กับเพื่อนสนิทอย่าง นาท อิศรา ผู้เล่าเผยความรู้สึกด้านลบที่ถูกกดเก็บไว้ออกมาโดยสารภาพว่าเขาอิจฉานาท “ฉันอิจฉาแก ฉันยอมรับว่าฉันอิจฉาแกในตอนนั้นหรือแม้แต่ในตอนนี้” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 502) ขณะที่ด้านมืดจากก้นบึ้งของจิตใจอย่างจิตใต้สำนึกถูกเผยออกมา ก็ดูเหมือนว่ามันจะถูกโต้แย้งด้วยความสำนึกหรือรู้ตัวของผู้เล่า โดยเขาหันมาสำรวจความรู้สึกตัวเองและวิพากษ์วิจารณ์

> “ฉันรำคาญความรู้สึกเช่นนี้ของตนเอง รำคาญตั้งแต่ตอนนั้นแล้วและรำคาญอยู่แม้แต่ในตอนนี้ ความอิจฉาที่มีต่อผู้อื่นคือการเหยียดหยามอหังการของตนเอง”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 502)

> “ไฟแห่งความอิจฉาของฉันแปรรูปเป็นความริษยาอันคุโพลงและเปล่งประกายจัดจ้านขึ้นทุกวัน แต่ฉันไม่เคยแสดงออกตรงๆ ฉันละอายที่มีความอิจฉาริษยาและฉันก็ตระหนักดีว่านั่นเป็นความรู้สึกในเชิงลบ”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 527)

ความเกลียดชังต่อนาทรุนแรงมากเสียจนเขากล่าวย้ำอยู่ตลอดว่า “ฉันจะฆ่าแก” ความรู้สึกทั้งหมดนั้นมีต้นเค้ามาจากการที่ผู้เล่ารู้สึกถึงความเป็น “หนี้” ที่มีต่อนาท “พยายามที่จะเป็นอิสระจากความเป็นหนี้เป็นสินที่ฉันมีต่อแกทั้งส่วนที่เป็นเงินและส่วนที่เป็นความรู้สึกติดค้างบุญคุณ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 504) รวมถึงหนี้ทางความรู้สึกอีกประการ เนื่องจากนาทเป็นเพื่อนผู้มีอิทธิพลทางความคิดของเขาเป็นอย่างมาก ดังที่ในตอนท้ายของตอน*ความฝันของยิปซี*ผู้เล่าเผยว่า “ฉันต้องการเติบโตอย่างอิสระ ไม่อยากอยู่ใต้การชี้นำของใคร ถึงอย่างไรฉันก็ยอมรับว่าความคิดอ่านของแกมีอิทธิพลต่อฉันมาก อาจมากเกินไปด้วยซ้ำ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 551) ความรู้สึกในส่วนลึกที่ผู้เล่ารู้สึกว่าเขาเติบโตอยู่ใต้ร่มเงาของนาทนั้นเป็นเหมือนหนี้หรือพันธะที่เขาต้องการปลดออกไป หนี้ที่ไม่มีวันชดใช้ที่แปรเปลี่ยนเป็นความรู้สึกเกลียดชังลึกลงไปในจิตใจ ในตอน*กระท่อมของสันยาสี*ผู้เล่าหวนนึกไปทบทวนถึงเหตุการณ์ใน “คืนที่เสือดำอาละวาด” คืนที่เขาขาดสติและพยายามจะฆ่านาท

> “คืนนั้นฉันส่งเสียงคำรามวิปริตออกมาด้วยเสียงของเสือดำและโผนเข้าใส่แกซึ่งกำลังหลับสนิทอยู่ด้วยร่างของเสือดำ มือข้างหนึ่งของฉันเค้นคอแกไว้และพริบตาต่อมาฉันก็ง้างมืออีกข้างหนึ่งที่ถือมีดขึ้นสุดล้าและจ้วงแทงลงไปเต็มแรง (ฉันไม่รู้ตัวเลยว่าฉันคว้าไอ้มีดระยำออกมาจากย่ามของฉันตั้งแต่เมื่อไหร่)”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 581)

เหตุการณ์ที่ผู้เล่ายังติดค้างอยู่ในใจว่า “ฉันเองก็ไม่เข้าใจแม้จนบัดนี้ว่าอะไรเป็นสาเหตุที่ทำให้เสือดำอาละวาด” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 580) แม้ผู้เล่าไม่ได้ให้คำตอบแต่การนำเสนอสภาพจิตใจใน*เงาสีขาว* ผู้อ่านก็จะพออนุมานได้จากคำพูดที่ผู้เล่ากล่าวซ้ำอยู่ตลอดว่า “ฉันจะฆ่าแก” ถ้อยคำจากจิตใต้สำนึกที่ฟ้องออกมาว่าความริษยาในตัวนาทได้เป็นแรงผลักดันให้เขาจ้วง

แทงนาท โดยความปรารถนาที่จะเป็นไทจากการตกอยู่ใต้อิทธิพลทางความคิดได้แปรเปลี่ยนเป็นความปรารถนาที่จะฆ่า

นวนิยายของนักเขียนนวนิยมส่งอิทธิพลต่อ*เงาสีขาว*ในด้านการลงลึกไปสำรวจจิตใจ แต่เหตุใดนวนิยายของนักเขียนนวนิยมถึงให้ความสำคัญกับความสำนึกภายในของตัวละคร ย้อนกลับไปยังช่วงรอยต่อของคริสต์ศตวรรษที่ 19 จนถึงตอนต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 20 ที่งานศิลปะในนวยุคได้สะท้อนยุคสมัยแห่งความสิ้นหวังหรือ fin de siècle มัลคอล์ม แบร์ดบิวรี (Malcolm Bradbury) และเจมส์ แมคฟาร์เลน (James McFarlane) มองว่า ศิลปะสกุลนวนิยมถือกำเนิดขึ้นในยุคสมัยแห่งความสิ้นหวังนี้ ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่โลกเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วจนโลกไม่มีวันเหมือนเดิมอีกต่อไป และดูเหมือนว่าจะมีเค้าลางของความโกลาหลรออยู่ที่ปลายทาง

> "Modernism is our art; it is the one art that responds to the scenario of our chaos. It is the art consequent on Heisenberg's "Uncertainty principle", of the destruction of civilization and reason in the First World War, of the world changed and reinterpreted by Marx, Freud and Darwin, of capitalism and constant industrial acceleration, of existential exposure to meaninglessness or absurdity. It's the literature of technology. It is the art consequent on the dis-establishing of communal reality and conventional notions of causality, on the destruction of traditional notions of the wholeness of individual character, on the linguistic chaos that ensues when public notions of language have been discredited and when all realities have become subjective fictions."
>
> (Bradbury and McFarlane, 1991: 27)

ศิลปะในสกุลนวนิยมเป็นผลพวงมาจากความล่มสลายทางอารยธรรมและความสิ้นหวังจากสงครามโลกครั้งที่ 1 โลกถูกนำมาตีความใหม่โดยนักคิดคนสำคัญแห่งยุคอย่างคาร์ล มาร์กซ์ (Karl Marx) ซิกมุนด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) และชาร์ลส์ ดาร์วิน (Charles Darwin) ทำให้โลกถูกพลิกโฉมหน้าไปจากเดิม ผู้คนตระหนักว่าสิ่งเคยคิดว่าแน่นอนนั้นที่จริงแล้วคือความไม่แน่นอน เพราะหลักความไม่แน่นอน (Uncertainty Principle) ของแวร์เนอร์ ไฮเซนแบร์ก (Werner Heisenberg) นักควอนตัมฟิสิกส์ ได้ชี้ให้เห็นว่าการค้นหาความจริงเชิงภววิสัย (objectivity) เป็น

สิ่งที่ไร้ความหมาย เพราะกระบวนการพิสูจน์ความจริงทางวิทยาศาสตร์กลับยิ่งทำให้เราคลาดเคลื่อนไปจากความจริงอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ มนุษย์จึงไม่มีวันที่จะรู้ธรรมชาติที่แท้จริงของสิ่งต่างๆ อย่างสมบูรณ์ ขณะเดียวกับที่ระบบทุนนิยม เทคโนโลยี อุตสาหกรรม รวมถึงความเป็นเมืองขยายตัวอย่างรุดหน้า โลกกำลังจะเปลี่ยนไปจากที่เคยเป็นมาก่อน และดูเหมือนว่าการดำรงอยู่ของชีวิตที่เราเคยคิดว่ามันมีความหมายกลับถูกเปิดโปงให้เห็นว่าที่จริงแล้วมันกลับไร้ความหมายและเป็นเรื่องเหลวไหลไร้สาระ ศิลปะนวนิยมถือเป็นงานวรรณกรรมแห่งเทคโนโลยีซึ่งเป็นผลจากการที่ความจริงสาธารณะ (communal reality) และความคิดเรื่องความเป็นเหตุ-ผลแบบเดิมได้ถูกปลดระวาง การทำลายขนบเรื่องความเป็นเอกภาพของตัวละคร ความโกลาหลของภาษาศาสตร์ที่สืบเนื่องจากความคิดทั่วๆ ไปเกี่ยวกับภาษาได้ถูกลดทอนความน่าเชื่อถือ และความเป็นจริงทั้งหลายได้กลายมาเป็นเรื่องแต่งเชิงอัตวิสัย

ในยุคสมัยที่ความเชื่อเดิมถูกตั้งคำถาม ศิลปะและวรรณกรรมนวนิยมจึงมีหัวใจสำคัญอยู่ที่การ “ปลดแอก” ออกจากขนบหรือรูปแบบที่มีอยู่เดิม โดยมุ่งสร้างสรรค์แต่สิ่งใหม่ อย่างไรก็ตามคงเป็นเรื่องยากที่จะหาคำจำกัดความที่ตายตัวมาอธิบายสไตล์ของศิลปะนวนิยมได้ เพราะศิลปะนวนิยมไม่สามารถหยุดนิ่งเพื่อสถาปนาลักษณะเฉพาะอย่างใดอย่างหนึ่งให้ตัวมันเองได้ เนื่องจากหัวใจสำคัญของศิลปะนวนิยมคือการสร้างสรรค์สิ่งใหม่อยู่ตลอดเวลา ดังคำขวัญแห่งยุคจากคำกล่าวของเอซรา พาวน์ด (Ezra Pound) ที่ว่า “Make it new.” ศิลปะนวนิยมจึงต้องปฏิเสธลักษณะเฉพาะของตัวมันเองเพื่อที่จะคงความเป็น “modern” เอาไว้ให้ได้ ศิลปะในกระแสความคิดนวนิยมจึงเป็น “การแสวงหาสไตล์ที่มีความเป็นปัจเจกสูง” มากกว่าที่จะเป็น ”สไตล์” หรือ “Modernism is less style than a search for a style in a highly individualistic sense.” (Bradbury and McFarlane, 1991: 29) ในยุคนี้ขบวนการเคลื่อนไหวทางศิลปะและวรรณกรรมต่างๆ จึงแตกแขนงออกไปเป็นมากมายทั้งจินตภาพนิยม (Imagism) สัญลักษณ์นิยม (Symbolism) อนาคตนิยม (Futurism) คติวัฏฏารมณ์ (Vorticism) บาศกนิยม (Cubism) อิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) เซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) รวมถึงดาดาอิสม์ (Dadaism)

*เงาสีขาว*ให้ความสำคัญกับการนำเสนอความรู้สึกภายในของผู้เล่ามากกว่าการกระทำภายนอกซึ่งเป็นเทคนิคการเขียนนวนิยายอิมเพรสชันนิสม์[44] ที่นักเขียนกลุ่มนวนิยมอย่าง เจมส์ จอยซ์ (James Joyce) มาร์แซ็ล พรูสต์ (Marcel Proust) วิลเลียม โฟล์คเนอร์ (William Faulkner) โดโรธี ริชาร์ดสัน (Dorothy Richardson) โจเซฟ คอนราด (Joseph Conrad) และเวอร์จิเนีย วูล์ฟ (Virginia Woolf) นำมาประยุกต์ใช้เพื่อเน้นการนำเสนอชีวิตภายใน (inner life) ของตัวละครมากกว่าที่จะนำเสนอความจริงภายนอก (external reality) (Cuddon, 1989: 416) นวนิยายอิมเพรสชันนิสม์เกิดจากการตั้งคำถามกับมุมมองเชิงภววิสัย (objective point of view) ที่ใช้สะท้อนความจริงภายนอกของนวนิยายสัจนิยม (Realism) ซึ่งเป็นขนบของงานวรรณกรรมยุคก่อนหน้าที่เน้นการนำเสนอความจริงเชิงประจักษ์จากการมุ่งถอดแบบธรรมชาติภายนอกซึ่งเป็นสิ่งที่พิสูจน์ได้โดยเพิกเฉยและละเลยต่อความรู้สึกภายในของมนุษย์ไป นักเขียนกลุ่มนี้โต้กลับแนวคิดของกลุ่มนักเขียนสัจนิยมโดยมองว่า “ความจริงไม่ใช่สิ่งที่เห็นได้ ไม่ใช่เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับตัวละคร หรือการกระทำใดๆ ของตัวละคร แต่ความจริงคือ ความรู้สึกภายในใจ หรือความคิดของมนุษย์” (กองกาญจน์ ตะเวทีกุล, 2529: 40) ด้วยเหตุนี้นักเขียนนวนิยายอิมเพรสชันนิสม์จึง “เน้นความสำคัญของจิตใจ ความคิด และความสำนึกมากกว่าการกระทำของตัวละคร ให้ความสำคัญกับความรู้สึกของตัวละครมากกว่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเรื่อง แม้กรณีที่เล่าเหตุการณ์ ก็จะเป็นภาพเหตุการณ์โดยผ่านสายตาของตัวละครก่อน แล้วจึงมาสู่ผู้อ่านเสมอ” (กองกาญจน์ ตะเวทีกุล, 2529: 41-42)

ขนบของนวนิยายเปลี่ยนผ่านจากการเล่าผ่านมุมมองภววิสัยมาสู่การสะท้อนความจริงผ่านมุมมองอัตวิสัยหรือความสำนึกของผู้เล่า นวนิยายยังคงแสวงหาความจริง แต่ไม่ใช่ความจริงในแบบสัจนิยมอีกต่อไป แต่เป็นการแสวงหาความจริงภายในจิตใจจากนวนิยายสัจนิยมเชิงจิตวิทยา (Psychological Realism) ที่วิเคราะห์ความคิด ความรู้สึก และกระบวนการทางจิตใจ รวมถึงบุคลิกภาพของตัวละครผ่านกลวิธีกระแสสำนึก (stream of consciousness) ซึ่งถือเป็นนวัตกรรมทางการเขียนที่สำคัญของยุคนวนิยม สืบเนื่องมาจากแนวคิดเรื่องเวลาของอองรี แบร์กซง (Henri Bergson) นักปรัชญาชาวฝรั่งเศสได้หยั่งรากลึกลงในความคิดของนักเขียนกลุ่มนวนิยม

---

[44] คำว่า “impressionism” ถูกหยิบยืมมาจากวิธีการเขียนรูปของจิตกรกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ที่ถ่ายทอดความประทับใจอย่างฉับพลันลงบนผืนผ้าใบ โดยไม่เน้นการนำเสนอรายละเอียดที่เที่ยงตรงหรือชัดเจน แต่เป็นการสะท้อนความจริงผ่านอารมณ์ความรู้สึกที่เป็นมุมมองอัตวิสัย.

โดยแนวคิดของแบร์กซงได้เปลี่ยนสำนึกเรื่องกาลเวลาใหม่ เขาชี้ว่าวิธีคิดเรื่องเวลาแบบเดิมของเรานั้นมาผิดทางเนื่องจากเราควรทำความเข้าใจเหตุการณ์ต่างๆ ในเชิงพื้นที่[45] ตัวละครในนวนิยายแนวนวนิยมจึงพากันกระโจนลงสู่ห้วงกระแสของประสบการณ์ที่หลากไหล เพราะนักเขียนตระหนักว่าอดีต ปัจจุบัน อนาคตต่างหลั่งไหลอย่างต่อเนื่องไปในระนาบเดียวกัน แนวคิดเดิมที่ว่าเรื่องเล่าคือการเล่าเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นผ่านเวลานั้นถูกปฏิเสธอย่างสิ้นเชิงจากนักเขียนกลุ่มนวนิยมอย่างพรูสต์ จอยซ์ วูล์ฟ และโทมัส มันน์ (Thomas Mann) ที่หันมานำเสนอเรื่องเล่าในเชิงพื้นที่ผ่านกลวิธีกระแสสำนึกที่เป็นการปลดแอกจากการตกเป็นทาสของกระบวนทัศน์ทางเวลาของประสบการณ์[46]

การนำเสนอประสบการณ์ผ่านความสำนึกของตัวละครสะท้อนความเป็นอกาลหรือไม่ขึ้นอยู่กับกาลเวลา (atemporal) เห็นได้จากกลวิธีกระแสสำนึกใน*เงาสีขาว*ของแดนอรัญ แสงทอง ที่ทำให้ตัวบทไม่มีต้นมีปลายหรือไม่มีจุดเริ่มต้นหรือจุดจบให้ชัดเจน โดยมีเพียงความต่อเนื่องที่ไม่รู้จบจากห้วงกระแสสำนึกของผู้เล่าซึ่งได้อภิปรายประเด็นนี้ไว้แล้วในหัวข้อ “เรื่องเล่าที่ยังไม่สิ้นสุดและยังไม่เริ่มต้น” และประเด็นความพร่าเลือนของอดีต ปัจจุบัน และอนาคต ใน “กาลกิริยา=ตาย” รวมถึงประเด็นการถักทอตัวบทผ่านกาลเวลาจากการเล่าย้อนอดีตและเล่าล่วงหน้าที่สลับไขว้กันอย่างซับซ้อนในหัวข้อ “บาดแผลของตัวบท” ประเด็นต่างๆ เหล่านี้ล้วนสะท้อนสำนึกของเวลาเชิงพื้นที่ (spatial time) ในแบบนวนิยายแนวนวนิยมได้เป็นอย่างดี

กลวิธีกระแสสำนึกมักถูกกล่าวถึงปะปนกับกลวิธีรำพึงในใจ (interior monologue) เพราะต่างเป็นกลวิธีที่ถ่ายทอดความสำนึกของตัวละครเช่นเดียวกัน แต่ขณะเดียวกันก็มีรายละเอียดที่ต่างกันไป ทั้งนี้ กลวิธีกระแสสำนึกคือกลวิธีการเล่าซึ่ง “อ้างอิงสิ่งที่อยู่ในจิตใจออกมาโดยตรง ซึ่งเป็นวิธีการนำเสนอความสำนึกของมนุษย์ (human consciousness) โดยเน้นการให้ความสำคัญไปที่การหลั่งไหลของความคิดที่ไม่เป็นระบบ และแสดงธรรมชาติของความสำนึกที่มีการเชื่อมโยง

---

[45] “He exposed fallacies in our way of thinking of time as it could be apprehended ”spatially“ events, he said, were imaginary spatial points in the uninterruptible, indistinguishable flow of time.” (Hollington, 1991: 431).

[46] “a liberation from the enslaving temporal paradigms of experience.” (Hollington, 1991: 432).

อย่างไร้เหตุผลและผิดไวยากรณ์" (Prince, 2003: 94) โดยกลวิธีกระแสสำนึกจะมุ่งนำเสนออารมณ์ความรู้สึกควบคู่ไปกับความคิดที่เกิดขึ้นในใจตัวละคร ทั้งนี้ นอกจาก*เงาสีขาว*จะใช้กลวิธีกระแสสำนึกสะท้อนการหันกลับมาใคร่ครวญชีวิตภายในจิตใจของตัวละครแล้ว *เงาสีขาว*ยังสะท้อนสภาพจิตใจของตัวเอกผ่านการนำเสนอความคิดที่หลั่งไหลซึ่งผันแปรไปตามอารมณ์ความรู้สึก ณ ขณะนั้นของตัวเอก ส่งผลให้การเล่าทบทวนชีวิตของตัวเอกนั้นถูกขัดจังหวะและเปลี่ยนเรื่องกะทันหันอยู่บ่อยครั้ง แสดงถึงความคิดที่ยุ่งเหยิงและสภาพจิตใจที่สับสนของตัวเอกซึ่งเล่าเรื่องเหมือนคนบ้า

ขณะที่กลวิธีรำพึงในใจเป็นการถ่ายทอดความในใจของตัวละครออกมาโดยตรงหรือไม่ผ่านสื่อกลางในการเล่าเรื่องแต่อย่างใด ตัวละครจึงตกอยู่ในสถานะของผู้เล่าสรรพนามบุรุษที่ 1 (first-person narrator) เสมอ การรำพึงในใจจะให้ความสำคัญกับการนำเสนอความคิดของตัวละคร แตกต่างจากกลวิธีกระแสสำนึกที่นำเสนออารมณ์ความรู้สึกและการรับรู้ต่างๆ ควบคู่ไปความคิดของตัวละคร การรำพึงในใจจึงค่อนข้างที่จะเคร่งครัดกับแบบแผนของรูปประโยคที่ถูกต้องตามหลักไวยากรณ์ เพราะ "ความในใจ" ที่ตัวละครพูดออกมาเป็น "ความ" ผ่านกระบวนการคิดให้ "ความ" นั้นอยู่ในรูปของคำพูด (verbal form) ก่อนแล้ว บทรำพึงในใจจึงเป็นการบันทึกความคิดที่เป็นคำพูด (verbalized thought) ซึ่งเป็นผลิตผลจากการวิเคราะห์ภายใน (internal analysis) หรือการ "กรอง" ผ่านความรู้สึกนึกคิดของผู้เล่า

ความในใจผ่านการเรียบเรียงภาษาให้เป็นประโยคที่สละสลวย หรือกลายเป็นความในใจที่เป็นภาษาเขียน แม้ผู้เล่าจะกล่าวว่า "ฉันรู้วิธีที่จะใช้ภาษาให้สละสลวยถ้าหากว่าฉันต้องการเพียงแต่ฉันไม่เข้าใจว่าฉันจะใช้ภาษาให้สละสลวยไปหาเหี้ยอะไร" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 647) อย่างไรก็ดี การสารภาพผ่านการสะท้อนความคิดที่ต่อเนื่องยืดยาวและไม่ปะติดปะต่อได้สะท้อนว่าความคิดที่ดูเหมือนไร้ระเบียบของตัวเอกได้ผ่านการจัดระเบียบมาก่อนแล้ว รูปแบบการนำเสนอดังกล่าวเกิดจากการตระเตรียมไว้ล่วงหน้าหาใช่ความบังเอิญเสียทั้งหมด ทั้งนี้แดนอรัญ แสงทอง ผู้เขียน*เงาสีขาว*เคยให้สัมภาษณ์ถึงวิธีการเขียนของเขาที่คำนึงถึงการเลือกใช้คำให้สัมพันธ์กับจังหวะของตัวบท "เวลาเขียนหนังสือผมมักจะนึกประโยคเป็นภาษาอังกฤษก่อนในหัวแล้วค่อยเรียบเรียงออกมาเป็นภาษาไทย แล้วดูจังหวะจะโคนของมัน ส่วนประกอบต่างๆ ในประโยคว่ามันควรจะเป็นเสียงต่ำเสียงสูงในวลีไหน" (รอยรัก รอยมลทิน, 2004: 8) สะท้อนว่า

ผู้เขียนคำนึงถึงการเรียบเรียงจังหวะและการออกแบบประโยคอยู่ตลอดเวลา ความในใจของ*เงาสีขาว*จึงไม่ใช่แค่คำพูด แต่เป็นความในใจที่ถ่ายทอดออกมาเป็นภาษาเขียน

ขณะเดียวกันการย้อนกลับไปถ่ายทอดประสบการณ์ออกมาเป็นเรื่องเล่าในครั้งนี้ ได้ทำให้ผู้เล่าคลี่คลายเรื่องบางเรื่องในอดีตที่ค้างคาใจได้ ในตอน*ความตายเพียงแต่เอ่ยทักทาย*ผู้เล่ากลับไปทบทวนความเจ็บปวดหลังการตายของนาตยา “ทำไมแกถึงได้เจ็บปวดรวดร้าวปานนั้นจนทรวงอกของแกแทบจะเป็นเหมือนแผ่นดินที่เต็มไปด้วยรอยระแหงอันร้าวลึก” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 452) ในตอนนั้นเขารู้แต่เพียงว่าตัวเองรู้สึกผิดต่อการตายของนาตยา แต่เขาไม่เข้าใจว่าเหตุใดในเหตุการณ์นั้นเขาถึงรู้สึกเจ็บปวดมากเป็นพิเศษ โดยการเล่าย้อนกลับไปทบทวนในครั้งนี้ทำให้ผู้เล่ารู้ว่าเหตุใดในตอนนั้นเขาถึงไม่สามารถอธิบายความเจ็บปวดที่เกิดขึ้นได้ ซึ่งเป็นเพราะในตอนนั้นเขา “ขาดถ้อยคำที่จะแสดงความรู้สึก” หรือยังไม่สามารถถ่ายทอดความรู้สึกนั้นออกมาเป็นถ้อยคำที่ชัดเจนได้

> “ตอนนั้นแกยังไม่รู้ แกยังไม่เข้าใจ แกเจ็บปวดเพราะสัญชาตญาณมากกว่า แต่ถึงอย่างไรก็น่าจะขอบคุณสัญชาตญาณ แกขาดถ้อยคำที่จะแสดงความรู้สึกของแกด้วย เพียงแต่รู้ตัวว่าแกผิด และแกก็เฝ้าถักทอสายใยแห่งความรู้สึกผิดนี้ห่อหุ้มตนเองเอาไว้”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 452)

การย้อนกลับไปทบทวนอดีต โดยถ่ายทอดความรู้สึกนั้นออกมาเป็นภาษา ทำให้ในตอนนี้ผู้เล่าสามารถหาคำอธิบายความเจ็บปวดที่รุนแรงครั้งนั้นได้ว่ามันไม่ใช่แค่ความรู้สึกผิด หรือเป็นเพราะเขารู้สึกผูกพันต่อนาตยามากเป็นพิเศษ แต่เป็นเพราะ “แกเจ็บปวดเพราะสัญชาตญาณมากกว่า” ขณะที่ในตอนนี้ผู้เล่ารู้สึกทุกข์ทรมานอันเนื่องมาจากการกลับไปทบทวนความผิดบาปต่อนาตยา ซึ่งต่างจากความเจ็บปวดหลังการตายของนาตยาในครั้งนั้นที่เขารู้สึกเจ็บปวดไปตามสัญชาตญาณเท่านั้น หรือเป็นความเจ็บปวดที่เกิดขึ้นเองของมนุษย์เมื่อต้องเผชิญกับความสูญเสียโดยไม่ใช่ความเจ็บปวดจากมโนธรรมสำนึก หรือความรู้สึกผิดบาปต่อนาตยาแต่อย่างใด

การกลับไปทบทวนผ่านการเล่าความรู้สึกนั้นออกมาอีกครั้ง ทำให้ผู้เล่าเข้าใจความรู้สึกที่ยากจะอธิบายในตอนนั้น หรือเข้าใจตัวตนในอดีตของเขาได้ชัดเจนยิ่งขึ้น แม้คำตอบจากการ

กลับไปทบทวนจะทำให้ต้องพบกับตัวตนในอดีตที่ดูขาดมโนธรรม แต่นี่คือมุมมืดหนึ่งของชีวิตที่เขาต้องการจะเปิดเผย เพื่อที่จะตอบคำถามว่า “ฉันเป็นใคร?” ผ่านการหันกลับไป “สบตากับตัวเอง”

การวิเคราะห์ในส่วนนี้สะท้อนกระบวนการประกอบสร้างอดีตจากโลกภายในจิตใจของ*เงาสีขาว* การหันสู่โลกภายในของผู้เล่าได้ดึงเรื่องราวต่างๆ ในอดีตกลับเข้ามา “กรอง” ข้อมูลก่อนที่จะเล่าออกไป แม้ผู้เล่าจะพยายามกลับไปทบทวนอดีตอย่างตรงไปตรงมา แต่ดูเหมือนว่าความพยายามนี้จะเป็นไปได้ยาก เนื่องจากในกระบวนการผลิตซ้ำความทรงจำ ผู้เล่าให้ความสำคัญกับเรื่องราวต่างๆ ในอดีตไม่เท่ากัน เห็นได้จากการที่ผู้เล่าเลือกใช้วิธีเล่าเพื่อกำหนดระยะห่างจากเรื่องที่เขาเล่าแตกต่างกันไป ในเมื่อการมองชีวิตจากระยะห่างที่เป็นกลางนั้นเป็นไปไม่ได้ ความจริงเชิงภววิสัยก็ดูไร้ความหมาย *เงาสีขาว*จึงหันกลับมาสะท้อนความจริงเชิงอัตวิสัยจากภายในความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ผ่านกลวิธีกระแสสำนึกที่สะท้อนตัวตนผ่านการถ่ายทอดสภาพจิตใจที่เกี่ยวโยงกับการเล่าเรื่องของตัวเอกออกมา ขณะที่บทรำพึงในใจถูกใช้เป็นเครื่องมือในการทำความเข้าใจผ่านการถ่ายทอดประสบการณ์ออกมาเป็นเรื่องเล่า

5.2 การมองออกสู่โลกภายนอก

5.2.1 หล่อหลอมชีวิตจากเบ้าตา: การเห็น/รู้ตัวเอง

ผู้เล่า*เงาสีขาว*หวนกลับสู่ด้านในเพื่อสำรวจจิตใจของตัวเอง แต่ขณะเดียวกันการหวนกลับเข้ามามองชีวิตภายในก็สะท้อนการมองออกไปภายนอก การมองที่ไม่ใช่การมองจากดวงตาดวงเดิม แต่เป็นดวงตาภายในที่เฝ้าสืบเสาะแสวงหาอดีตที่ผ่านเลยไป ผู้เล่าจ้องมองความทรงจำอย่างไม่วางตา เขาบอกว่าเขาเห็นอดีต “เปล่า แกไม่ได้ฝันไป แกเห็นมันจริงๆ ดี แกเห็นแกเดินตีนเปล่าหิ้วกระดานชนวนไปโรงเรียนประชาบาลวัดแพรกหนามแดงไหม” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 138) ผู้เล่าเห็นอดีตเป็นภาพโดยเขาได้กล่าวย้ำถึงการเห็นอยู่ตลอด

> “แกมองเห็นตัวแกไหมในท่ามกลางเพื่อนพ้องของแก หยาบคายและต่ำช้า ก้าวร้าวและท้าทายต่อทุกสิ่งทุกอย่าง”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 245)

"ให้ตายซี ฉันมองเห็นตัวเองชัดแจ๋วเลย"

(แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 332)

"แกมองเห็นภาพตัวเองและนาตยาไหม ภาพอันน่าสังเวชของแกและหล่อนภายใต้เงามืดแห่งหายนะ"

(แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 294)

"ไอ้บุญรักษ์ บุญเขตต์ ไอ้ชาติชาย มัจจาโร ไอ้ตะวัน เดชศักดา กูเห็นพวกมึงแล้วละน่า อยู่ไกลลิบ กูเห็นแล้วละน่าว่าพวกมึงโบกไม้โบกมือกะกูพยายามที่จะเซย์ฮาย"

(แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 391)

"โอ้อดีต แกลองถอยออกมาและมองดูตัวเองไกลๆ ซี ดูไอ้ปัญญาอ่อนตัวนี้ซี"

(แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 374)

ผู้เล่าเห็นความทรงจำเป็นภาพชัดเจน แต่สิ่งนี้อาจจะไม่ใช่ภาพที่เห็นด้วยตา แต่เป็นจินตภาพหรือภาพที่เกิดขึ้นในความนึกคิด ดังเช่นที่เขามองเห็นภาพตัวเองในอนาคต "แกเห็นภาพตนเองเป็นชายวัยกลางคนที่ชีวิตถูกลงมือลงเท้าเอาเสียน่วม" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 269-270) แต่ทว่าภาพจำในอดีตจะเหมือนจินตภาพถึงอนาคตหรือไม่ เพราะภาพจำนั้นต้องอิงอยู่กับภาพที่ผู้เล่าเคยเห็นมาก่อนแล้ว ขณะที่จินตภาพสามารถผูกขึ้นใหม่ได้โดยไม่ถูกจำกัดจากข้อผูกมัดกับภาพต้นแบบ หรือว่าภาพอดีตจำเป็นต้องผิดเพี้ยนไปจากเดิม เพราะความทรงจำเป็นสิ่งที่ไม่อาจฟื้นคืนมาได้อย่างสมบูรณ์ หรืออีกแง่หนึ่ง ภาพอดีตที่ผู้เล่าเห็นอาจเป็นภาพที่เขาจำได้ ภาพที่ลืมไม่ลงหรือเป็นภาพติดตา "ฉันจำคืนหนึ่งในฤดูหนาวได้ดีเสมอ ในซอยสุขุมวิท 19 คืนที่แกนั่งอยู่บนตะแกรงข้างท้ายของรถขายลูกชิ้นปิ้ง อ่าน 'ขบวนการแก้จน' ของประยูร จรรยาวงษ์ ให้คนขายลูกชิ้นปิ้งฟัง" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 554) ผู้เล่าบรรยายถึงความทรงจำจากภาพที่เคยเห็นในอดีตซึ่งสะท้อนว่ากระบวนการจำที่สัมพันธ์อยู่กับการเห็นอย่างแน่นแฟ้น

ใน *De Oratore* ของซิเซโร (Cicero) เล่าว่ามาร์คุส แอนโทนีอุส (Marcus Antonius) นักการเมืองและนักพูดคนสำคัญแห่งยุคโรมันหรือที่รู้จักกันดีในชื่อมาร์ค แอนโทนี (Mark Anthony) พูดถึงเรื่องศิลปะของการจำโดยยกเกร็ดจากเรื่องของซีโมนิเดสแห่งเซออส (Simonides of Ceos) กวียุคกรีกขึ้นมา เรื่องมีอยู่ว่าวันหนึ่งหลังจากที่ซิโมนิเดสออกมาจากงานเลี้ยงได้ไม่นานนัก อาคารที่จัดเลี้ยงนั้นก็เกิดถล่มลงมาคร่าชีวิตแขกที่ยังอยู่ข้างในนั้น ภายหลังเมื่อซิโมนิเดสหวนนึกกลับไปก็ปรากฏว่าเขาสามารถจำคนที่ตายไปได้อย่างแม่นยำจากภาพติดตาที่เขาเห็นว่าแขกร่วมโต๊ะแต่ละคนนั่งอยู่ที่เก้าอี้ตำแหน่งไหนบ้าง จากเกร็ดนี้แอนโทนิอุสสรุปว่าการมองเห็นดูเหมือนจะเป็นประสาทสัมผัสที่เฉียบแหลมที่สุดของมนุษย์ ดังนั้นเราจึงควรที่จะทำสิ่งที่เราต้องการจำให้มองเห็นได้ โดยแปลงมันให้อยู่ในรูปแบบของภาพ (image) หรือรูปร่าง (figure) (Whitehead, 2009: 30-31) ด้วยเหตุนี้ผู้เล่า*เงาสีขาว*จึงใช้สายตาเพื่อมองหาอดีตอยู่ตลอดเวลา

> “บางวันฉันมองกลับไปในบ้านสวนที่ซ่อนตัวเงียบเชียบอยู่เบื้องหลังสีเขียวอึมครึมของหมู่ไม้ของเธอที่เมืองริมแม่น้ำแห่งนั้น มองหาอดีตของเธออย่างสิ้นหวัง นึกไม่ออกว่าครั้งหนึ่งเธอเคยเป็นเด็กผู้หญิงตัวเล็กๆ มาก่อนได้อย่างไร”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 704)

ในเมื่อการจำเป็นภาพนั้นเป็นวิธีช่วยจำที่สามารถบันทึกความทรงจำได้อย่างแม่นยำ ผู้เล่าจึงแปลงสิ่งที่ต้องการจำให้เป็นรูปร่าง ดังเช่นความทรงจำเรื่องพ่อที่ผู้เล่าใช้วิธีบรรยายจากการเห็นไม่ว่าจะเป็นสถานที่และรายละเอียดเกี่ยวกับพ่อล้วนถูกสายตาบันทึกไว้ให้อยู่ในรูปแบบของภาพ

> “ทั้งหมดนี้เป็นแต่เพียงความทรงจำที่ตายไปแล้วหรือเป็นแต่เพียงซากสตัฟฟ์ของข้อเท็จจริง แต่ก็ยังมีอยู่บางขณะที่แกสามารถมองเห็นพ่อของแกได้อย่างชัดเจนในจินตนาการ กระเซอะกระเชิงคุ้มคลั่งอยู่ในทุ่งกว้างท่ามกลางลมร้อนที่กรีดเสียงวู่หวิวและฝุ่นผงสีแดง รายรอบกายเป็นเนินดินสูงๆ ต่ำๆ รกร้างมีแต่ต้นไม้เหยียดกิ่งก้านบิดเบี้ยวหงิกงอราวกับรากของมันเอง พงหญ้าแห้งเกรียมและผืนดินที่ร้าวแยกทรุดโทรม และที่ยืนอยู่ในความเปล่าเปลี่ยวนั้น พ่อของแก มีแต่กางเกงสีดำหลวมกว้างพันกายอยู่เพียงตัวเดียว ลำตัวท่อนบนเปล่าเปลือย มือทั้งสองข้างเปล่าเปลือย และบางทีเขาก็กรีดร้องโหยหวนออกมาด้วยเสียงที่ดังราวกับเหยี่ยว”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 173-174)

เมื่อผู้เล่าหวนนึกถึงกังสดาล นอกจากคำพูดของเธอแล้วภาพจำของเธอก็เป็นสิ่งที่ปรากฏชัดในความทรงจำของผู้เล่า “ฉันสำรอกเอาความทรงจำเกี่ยวกับเธอทั้งหมดออกมาเคี้ยวเอื้องเหมือนเช่นที่กระบือโรแมนติกทุกตัวพึงกระทำ นึกถึงคำพูดของเธอ ท่าทางของเธอ ดวงตาของเธอ ลักยิ้มบนแก้มซ้ายของเธอ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 642-643) ผู้เล่าบันทึกรายละเอียดโดยจับลักษณะเด่นของกังสดาลที่ดูเตะตา ไม่ว่าจะเป็นท่าทาง ดวงตา หรือลักยิ้ม รายละเอียดที่เตะตาถูกบันทึกโดยอัตโนมัติเป็นภาพติดตา

หากภาพจำที่ผู้เล่าเห็นเป็นจินตภาพที่เห็นภายในความนึกคิด แต่เหตุใดเขาจึงได้ต้องกระพริบตาเพื่อปรับโฟกัสในการมอง ราวกับว่าเขากำลังเห็นภาพเหล่านั้นอยู่กับตา “ปีสองพันห้าร้อยสิบแปด กระพริบตาสักสองสามครั้งสิเพื่อแกจะได้เห็นตนเองชัดขึ้น” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 164) ผู้เล่าพูดเหมือนว่าเขาเห็นอดีตอยู่เบื้องหน้าสายตาซึ่งเป็นการเห็นที่เป็นไปไม่ได้ ผู้เล่าเห็นสิ่งที่ตาไม่เห็นโดยหลงลืมตาที่ดูไปสนิทใจ เพราะเขา “เห็น” วันก่อนที่จะได้ลืมตามาดูโลก

> “แกในฐานะตัวฟีตัส ขณะที่อวัยวะยังไม่สมบูรณ์ กำลังเติบโตอยู่ในมดลูกของแม่ (...) เห็นแล้วใช่ไหม ใบหน้าอันยับย่นของแก ผมบางๆ เปียกลู่หนังศีรษะของแก ปากที่อ้ากว้างของแกขณะลืมตาออกมาดูโลกในยามรุ่งสางอันมืดหม่นของวันหนึ่งในฤดูฝนท่ามกลางแสงไต้และแสงตะเกียง เปล่าแกไม่ได้ฝันไป แกเห็นมันจริงๆ”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 138)

ผู้เล่าย้ำอย่างหนักแน่นว่าเขาเห็นมันจริงๆ ไม่ได้ฝันไป ราวกับว่าเขาได้เห็นตัวเองเกิดมากับตา และยิ่งไปกว่านั้นเขายังเห็นตัวเขาที่กำลังจะไม่ถูกเห็นหรือร่างที่กำลังจะเลือนหายไป เขาเห็นตัวเองเป็น “เงาจางๆ สายหนึ่ง” เงาของคนตายหรือ*เงาสีขาว*

> “เงาจางๆ สายหนึ่งที่ทุกข์ทรมาน เงาที่แทบจะไม่เคลื่อนไหว หรือถ้าเคลื่อนไหวก็เคลื่อนไหวอย่างอ่อนล้าสิ้นเรี่ยวแรง ดื่มกาแฟ สูบบุหรี่ หรือลุกขึ้นไปเยี่ยว เงาซึ่งบางครั้งขดกายงอราวกับว่าสุดแสนหวาดกลัวราวกับว่าสุดแสนเหน็บหนาว เงาซึ่งบางครั้งเผลอไผลร้องครวญครางหรือพูดอะไร

> ออกมาดังๆ เงาจางๆ สายหนึ่ง เงาจางๆ สายหนึ่งที่จางลงทุกทีๆ เงาจางๆ สายหนึ่งซึ่งชะตากรรมสุดท้ายของมันคือการถูกทำให้สูญหายไป"
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 595)

เงาของเขาที่จะต้องจางหายไปเหมือนกับเงาของคนอื่นๆ อีกนับพันล้านเงาที่จะต้องตาย "เราทั้งหลายเป็นได้แต่เพียงเงาจางๆ นับพันล้านเงา เราต่างรู้ว่าเราต้องตาย" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 610) ผู้เล่าเห็นความตายของตัวเองโดยสมมติให้ตัวเองเป็นคนตาย "ลองจินตนาการดูและทำจินตนาการนี้ให้เป็นจริงว่าแกกำลังจะตายหรือตายไปแล้ว นอนนิ่งอยู่กับที่ บรรดาคนที่เคยเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับแกไม่ว่าจะในทางตรงหรือทางอ้อมจะเข้ามาดูศพแก" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 135) เขามองจากดวงตาของคนตาย เพื่อที่จะเห็นในสิ่งที่คนเป็นไม่เห็น คงเป็นไปไม่ได้ที่บุคคลที่เกี่ยวข้องกับเขาในอดีตจะกลับมา แต่ผู้เล่าก็เห็นชีวิตหลังความตายซึ่งเป็นไปไม่ได้

> "นี่คือบรรยากาศแสนสวยสำหรับงานศพของแก ใช่ อย่างนั้นแหละ ช้าๆ และจริงจัง อา พวกเขามากันแล้ว รอคอยแกอยู่เนิ่นนานแล้ว แกเห็นพวกเขาหรือเปล่า เหมือนเงา รายรอบตัวแก อยู่ในความมืดแห่งความทรงจำของแก แกได้ยินเสียงของพวกเขาหรือเปล่า แกรู้สึกถึงการมาปรากฏของพวกเขาได้ไหม ใช่ พวกเขามากันแล้วจริงๆ บ้างก็ตายไปแล้วและบ้างก็มีชีวิตอยู่ บ้างก็เฉยเมย บ้างก็ร้องไห้เงียบๆ บ้างมีแววตาอันสาแก่ใจอันไม่อาจซ่อนเร้นได้ปรากฏอยู่ในดวงตา บ้างโกรธแค้นชิงชัง"
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 136)

ประโยคที่ว่า "ใช่ อย่างนั้นแหละ ช้าๆ และจริงจัง" บรรยายถึงภาพที่ผุดขึ้นมาจากจินตนาการ ซึ่งเป็นการย้ำกับตัวเองให้ภาพสมมตินี้เป็นจริงจนสามารถเห็นได้ด้วยตา หากอ่านประโยคนี้ในอีกความหมายหนึ่งอาจหมายถึงการบรรยายลักษณะการปรับโฟกัสของดวงตาเหมือนกับที่เขาเคยกระพริบตาเพื่อปรับภาพอดีตให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ปรับภาพให้ชัดยิ่งกว่าความชัดเป็นความชัดเจนที่เกินกว่าจะมองเห็นได้ด้วยตาเปล่า

ในตอน*เพลงฝัน*และ*ทัณฑฆาต* ผู้เล่าไปเห็นสิ่งที่อยู่ในความทรงจำของกังสดาลได้อย่างไรทั้งที่เป็นเรื่องที่เขาฟังมาจากกังสดาลเท่านั้น แต่เขากลับเล่าได้ราวกับไปเห็นมากับตา

"บางทีในเรือนแพบางหลังเธอเห็นผู้หญิงแก่ๆ นุ่งโจงกระเบน ใส่เสื้อคอกระเช้ากำลังเจียนหมากดิบให้เป็นแว่นๆ แล้ววางเรียงไว้ในกระด้งหรือบางทีกำลังกินหมากและทาริมฝีปากของแกด้วยขี้ผึ้งหอมในขณะที่ออกปากดุด่าหลานชายทโมนที่กำลังแก้ผ้าโดดน้ำตูมๆ อยู่กับเพื่อนวัยเดียวกัน บางทีบันไดที่ทอดจากบนนอกชานของเรือนแพลงในน้ำเธอเห็นผู้หญิงสาวนุ่งกระโจมอกกำลังอาบน้ำและขัดสีฉวีวรรณอย่างพิถีพิถัน แต่พอเรือโดยสารผ่านมาหล่อนก็หันหลังให้หรือไม่ก็ผลุบลงน้ำเสียโผล่ขึ้นมาแต่เพียงคอ"

(แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 707-708)

ผู้เล่าเห็นเกินกว่าที่ได้ฟังมาจนเหมือนว่าเหตุการณ์นั้นเคยผ่านตาเขามาจริงๆ มุมมองของผู้เล่าเป็นไปไม่ได้เพราะเขาไม่ได้อยู่ตรงนั้น เขาปรับโฟกัสในการมองความทรงจำของกังสดาลให้ชัดยิ่งกว่าชัด รายละเอียดล้นเกินจนบางทีเขาอาจจะเห็นชัดกว่าเจ้าของความทรงจำเสียอีก แม้แต่เรื่องที่กังสดาลเองก็ไม่แน่ใจเพราะเป็นเรื่องที่คนอื่นเขา "ว่ากันว่า" หรือเป็นเรื่องที่ฟังมาอีกทอดหนึ่ง แต่ผู้เล่ากลับบรรยายภาพของครูสอนดนตรี-คนที่เขาไม่รู้จัก-ได้อย่างชัดเจน

"เธอไม่แน่ใจว่าเด็กน้อยที่นั่งกอดลูกแมวมองดูเขาและหล่อนตบตีกันและสาปแช่งด่าทอกันและกันท้ายสุดได้ยินคำประกาศของผู้เป็นแม่เข้าจะรู้สึกเช่นใด ว่ากันว่าแกเอาแต่นั่งเหม่อลอยนิ่งเงียบอยู่แต่ในห้อง ส่วนเขาเองก็นั่งเหม่อลอยนิ่งเงียบอยู่บนชานหน้าห้องใต้หลังคาสังกะสีที่เต็มไปด้วยสนิมหลังพิงฝา เท้าทั้งสองเหยียดออกไป ศีรษะก้มต่ำ เป็นเนิ่นนานจนใครๆ เกือบลืมเขาไปแล้ว เขาเดินออกไปเงียบๆ บนคาคบของต้นมะขามเก่าแก่โบราณซึ่งแผ่กิ่งก้านสาขาปกคลุมหลังคาห้องแถวอันโย้เซนั้นเอาไว้ตั้งครึ่งค่อนและขึ้นไปนั่งดื่มเงียบเชียบอยู่บนคาคบของต้นมะขามนั้น อดีตครูสอนดนตรีในชุดสีดำมอมแมมและเรือนร่างโกโรโกโรก เขาดูเหมือนบ่างใหญ่ตัวหนึ่งหรืออสุรกายมีปีกที่ทุกข์ระทมและเปล่าเปลี่ยวตัวหนึ่ง สีสันจากเสื้อผ้า ร่างกายและท่านั่งของเขาดูกลมกลืนกับกิ่งก้านสาขาอันร่มครึ้มของต้นมะขามโบราณต้นนั้นอย่างเหลือเกิน เมื่อใครเอาก้อนหินขว้างปาหรือตะโกนถามเขาว่าเขากำลังคิดจะผูกคอตายหรือ เขาก็นิ่งเงียบ"

(แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 808-809)

รายละเอียดปลีกย่อยที่ไม่สลักสำคัญที่ใครๆ ก็คงต่างปล่อยให้ผ่านเลยไปโดยไม่เก็บมาจำหรือนำมาเล่า แต่ดูเหมือนผู้เล่า*เงาสีขาว*ที่เป็นเพียงผู้ฟังมาอีกทอดหนึ่งจะสามารถบอกรายละเอียดของสิ่งเหล่านั้นได้ราวกับเห็นมากับตา

> "ชายผู้นั้นสำรากและถุยน้ำลายใส่หน้าเขาด้วยความจงเกลียดจงชังสุดขีด คราวนี้เขาเงยหน้าขึ้นและมองดูผู้จู่โจมอย่างรุนแรง สะบัดศีรษะเล็กน้อย แต่ร่างอันงองุ้มของเขาก็ผงะเมื่อเผชิญหน้ากับเสียงตะคอกของชายร่างกำยำคนหนึ่งที่เสื้อไม่ติดกระดุมซึ่งเผยให้เห็นพระเครื่องพวงหนึ่งที่เขาคล้องคอไว้ด้วยเชือกไนล่อนซึ่งแกว่งไปมาบนลานหน้าอกที่เต็มไปด้วยขนหยิกงอ"
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 808-809)

ใครที่จะสังเกตเห็นรายละเอียดเช่นนี้ได้จะต้องเป็นผู้ที่อยู่ในเหตุการณ์นี้เท่านั้น แต่ผู้เล่าก็ไม่ได้อยู่ตรงนั้น เขาอยู่ที่อื่น มุมมองของเขาจึงเป็นไปไม่ได้ ผู้เล่าอยู่ในจุดบอดที่ไม่สามารถมองเห็นรายละเอียดเหล่านั้นได้จากความทรงจำของกังสดาล เนื่องจากเขาเป็นผู้ฟังเหตุการณ์นี้มาอีกทอดหนึ่งเท่านั้น ทว่าจากจุดบอดนั้นกลับทำให้เขาเห็นภาพที่ชัดยิ่งกว่าชัด ก้าวข้ามข้อจำกัดของการมองออกไป เขาไม่ได้เห็นความทรงจำด้วยตาเปล่า แต่เขากลับเปล่าเห็นด้วยตา การหันเข้าสู่โลกภายในของผู้เล่าทำให้ดวงตาที่เห็นนั้นกลับบอดต่อโลกภายนอก เห็นแต่เพียงความมืดของท้องฟ้าในกะโหลกและดวงดาวสีขาว—เขาเห็นความบอด "ในท้องฟ้าอันมืดมิดในกะโหลกศีรษะของแก แกเห็นดวงดาวสีขาว แกเห็นใบหน้าของดวงดาวสีขาว ไม่มีอะไรอื่นอีกนอกจากความมืดของท้องฟ้าและดวงดาวสีขาว" (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 126) ผู้เล่าไม่ได้หลับตาลงแต่อย่างใด เพียงแต่เขาลืม(เลือน)ตาที่เคยเห็นไปทั้งที่ยังลืมตาดูอยู่ การบอดของดวงตาที่นำไปสู่การเห็นสิ่งที่พ้นไปจากการเห็นหรือ to see-beyond-sight[47]

---

[47] ใน*พระคริสตธรรมคัมภีร์ภาคพันธสัญญาใหม่*มีประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับการเห็นที่กลับตาลปัตรโดยคนตาบอดกลับมองเห็น แต่คนตาดีกลับบอดใบ้ ครั้งหนึ่งพระเยซูคริสต์ทรงกล่าวโทษพวกฟาริสีไว้ว่า "โอ พวกฟาริสีตาบอด จงชำระถ้วยชามภายในเสียก่อน เพื่อข้างนอกจะได้สะอาดด้วย" (พระคริสตธรรมคัมภีร์, 2009: 40) คนตาดีอย่างพวกฟาริสีกลับถูกมองว่าตาบอด เนื่องจากมัวแต่สนใจสิ่งที่เป็นเปลือกนอกโดยละเลยต่อแก่นแท้ที่อยู่ภายในใจ ปัญญาที่มืดบอดทำให้การมองเห็นด้วยตาของพวกฟาริสีนั้นไร้ความหมาย ขณะที่คน

ผู้เล่า*เงาสีขาว*มองหาเพื่อที่จะมองเห็นอดีตอยู่ตลอดเวลา ไม่ใช่แค่การเห็นแค่ความทรงจำของตัวเองเท่านั้นแต่ยังรวมถึงการเห็นความทรงจำของคนอื่นด้วย ทั้งนี้คำว่า “เห็น” มักถูกใช้เชื่อมโยงกับความหมายของคำว่า “รู้” อยู่เสมอ คำว่า “เห็น” นอกจากจะหมายความว่า อาการของตาที่ประสบรูป การรับรู้ด้วยสายตา หรือการปรากฏแก่สายตาแล้ว ยังหมายถึงการคิดรู้ หรือปรากฏแก่ใจอีกด้วย (*พจนานุกรมฉบับมติชน*, 2547: 933, *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542, 2546*: 1301) การเห็นจึงไม่ใช่แค่การเห็นด้วยดวงตาแต่รวมถึงการรับรู้ด้วยปัญญา การเห็นในสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ของผู้เล่า*เงาสีขาว*นั้นไม่ใช่แค่การเห็นแต่เป็นการเห็น/รู้ หรือ *(sa)voir* ทั้งนี้ในภาษาฝรั่งเศสคำว่า “รู้” (savior) และ “เห็น” (voir) สะกดใกล้เคียงกันเหมือนกับที่ความหมายของมันที่มักจะถูกเชื่อมโยงเข้าด้วยกันอยู่เสมอ

*เงาสีขาว*หันกลับเข้าสู่ด้านในโดยลืม(เลือน)ตาที่ใช้มองก่อนที่จะมองออกไปอีกครั้งจากจิตใจ ผู้เล่าเห็น/รู้เมื่อเขาตระหนักได้ว่า “ตื่นเถอะ แล้วทำงานครั้งสุดท้ายของแก กลับไปสู่อดีตสำรวจตรวจตรา ว่าอะไรทำให้แกเป็นอย่างที่แกเป็นอยู่ในเวลานี้” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 137) การตื่นขึ้นจากความมืดบอดเพื่อที่จะกลับมาทบทวนชีวิตที่ผ่านมา ตื่นขึ้นมาเห็น/รู้ถึงความจริงในอดีต “อา แกมองเห็นแล้วใช่ไหม (...) เปล่า แกไม่ได้ฝันไป แกเห็นมันจริงๆ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 138) ผู้เล่าย้ำว่าเขาเห็นจริงๆ แต่ไม่ใช่การเห็นในแบบที่เขาเคยเห็น การเห็น/รู้ก้าวข้ามขีดจำกัดของการเห็น พ้นไปจากกรอบเรื่องเล่าของตัวตนที่ “จับโฟกัส” ไปที่ตัวตนของผู้เล่าเป็นสำคัญ โดยการเห็น/รู้ของผู้เล่า*เงาสีขาว*ทำให้เขา ”หลุดโฟกัส” ไปจากตัวตนที่เขาเคยคิดว่าจะได้เห็น

ตาบอดกลับเห็นในสิ่งที่คนตาดีไม่เห็น น่าสังเกตว่าก่อนที่คนตาบอดสองคนนั้นจะหายบอด เขาทั้งสองอาจจะเริ่มเห็นจากการมองเห็นจากภายในจิตอยู่ก่อนแล้ว จึงทำให้เขาตอบรับต่อความเชื่อในพระเยซู “พระเยซูตรัสถามเขาว่า ‘เจ้าเชื่อหรือว่า เรามีอิทธิฤทธิ์ที่จะกระทำการนี้ได้’ เขาทูลพระองค์ว่า ‘ข้าพระองค์เชื่อ พระเจ้าข้า’ แล้วพระองค์ก็ทรงถูกต้องนัยน์ตาเขา ตรัสว่า ‘ให้เป็นไปตามความเชื่อของเจ้าเถิด’ แล้วนัยน์ตาของเขาก็กลับเห็นดี” (พระคริสตธรรมคัมภีร์, 2009: 15) แม้ดวงตาจะมืดบอด แต่คนตาบอดทั้งสองกลับมองเห็นผ่านความศรัทธา การเห็นของคนตาบอดทั้งสองจึงเริ่มต้นจากการเห็นทางปัญญาก่อนที่จะเห็นจากนัยน์ตาที่ถูกรักษาให้หายดีในภายหลัง.

> “ฉันมีอยู่จริงละหรือ ฉันประดิษฐ์ตัวตนของฉันขึ้นมาหรือเปล่าทำนองเดียวกับที่นักเขียนนวนิยายประดิษฐ์ตัวละครของเขาขึ้นมาจากความคิดฝัน อาจเป็นไปได้ว่าฉันเพียงแต่ถูกประดิษฐ์ขึ้นมา เป็นตัวตนสำเร็จรูป และฉันเพียงแต่บรรจุความรู้สึกนึกคิดของฉันลงไป ก็แล้วความรู้สึกนึกคิดของฉันเล่า การดำรงอยู่ของมันจริงเพียงใด ฉันไม่รู้ บางครั้งฉันลืมแม้แต่ชื่อของตนเอง” ”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 64)

ตัวตนของ “ฉัน“ ที่เคยมั่นใจว่าจะกลับไปค้นพบกลับกลายมาเป็นความไม่แน่ใจ เมื่อได้ “เห็น” ตัวเองแล้วเขาก็พบว่า “ฉัน“ ไม่อาจแน่ใจในสิ่งที่เรียกว่า “ฉัน“ ได้ ผู้เล่าตอบปัญหาสำคัญในเรื่องเล่าของตัวตนที่ว่า “ฉันเป็นใคร?” ด้วยคำตอบที่ว่า “ตกลงแล้วฉันเป็นใคร?” เพราะเมื่อเขา “เห็น” ตัวเองแล้วก็พบว่าชื่อของ “ฉัน” นั้นหายไป นามที่หายสาบสูญไปไม่ใช่แค่ว่าเขาลืมเลือนมันไป ชีวิตที่ถูกหล่อหลอมขึ้นใหม่ผ่านเบ้าตาของผู้เล่า ทำให้ความจริงภายนอกที่เห็นได้ด้วยตาเปล่าถูกแปลงกลับเข้ามาสู่กระบวนการทบทวนในจิตใจก่อนที่จะหันกลับออกไปมองภายนอกอีกครั้งด้วยความจริงภายใน การเห็น/รู้ตัวเองที่ทำให้ผู้เล่าเห็นว่าเขาไม่เคยเห็น “ฉัน” ซึ่งเป็นสิ่งที่เขาเคยคิดว่าเห็นตลอดมา เขาจึงฟื้นคืนจากความบอดด้วยการ “เห็น” การ “ไม่เห็น” ของตัวเอง

5.2.2 ภาพชีวิตในสายตากวีชั้นสวะ

นอกจากการวางระยะห่าง (distance) ของเรื่องเล่าแล้วมุมมอง (point of view) ก็เป็นอีกวิธีหนึ่งที่มีส่วนในการควบคุมการนำเสนอข้อมูลในเรื่องเล่า เพราะไม่ว่าจะเป็นเหตุการณ์ตามข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์หรือนิยายแฟนตาซีก็ตามล้วนถูกนำเสนอจากมุมมองแบบใดแบบหนึ่งเสมอ[48] การวางตำแหน่งการมองในเชิงการรับรู้ (perceptual) หรือในเชิงความคิด

[48] แต่เดิมนั้นทฤษฎีเกี่ยวกับการเล่าเรื่องที่พัฒนาขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ได้ใช้แนวคิดมุมมองของเรื่องเล่า (narrative point of view) มาอธิบายโดยไม่ได้แยกประเด็นการเห็น (vision) ผ่านองค์ประกอบต่างๆ ที่ถูกนำเสนอออกจากประเด็นอัตลักษณ์ของเสียง (identity of the voice) ที่ถ่ายทอดภาพที่เห็นนั้นออกมาเป็นถ้อยคำให้ชัดเจน (Bal, 2009: 146) นักคิดสกุลศาสตร์แห่งการเล่าเรื่อง (Narratology) อย่างเฌอแนตได้ขจัด

(conceptual) ก็ตาม ล้วนมีส่วนในการตีกรอบการมองให้เห็นจากมุมมองที่จำกัด เรื่องเล่าจึงขึ้นอยู่กับว่ามันถูกเลือกนำเสนอจากแง่มุมใดหรือเล่าจากมุมมองแบบใด โดยมุมมองแบ่งออกเป็น 3 ประเภทคือ (ดูคำนิยาม point of view ใน Prince, 2003: 75-77)

1.มุมมองสัพพัญญู (omniscient point of view) ตำแหน่งการมองของผู้เล่าสามารถเปลี่ยนแปลงได้จนบางครั้งก็ไม่สามารถระบุตำแหน่งได้แน่ชัด มุมมองสัพพัญญูทำให้ผู้เล่าไม่ได้ตกอยู่ภายใต้ข้อจำกัดของการมองแต่อย่างใด มุมมองประเภทนี้ถือเป็นขนบของงานวรรณคดีที่ผู้เล่าไม่ใช่ตัวละครในเรื่อง แต่เขา/เธอกลับรู้มากกว่าที่ตัวละครในเรื่องรู้ ผู้เล่าที่ใช้มุมมองสัพพัญญูจะรอบรู้ทุกสิ่งทุกอย่างที่เกิดขึ้นในโลกของเรื่องเล่าหรือที่เรียกว่า “vision from behind” อย่างเช่นในนวนิยาย *Eugénie Grandet* ของออนอเร่ เดอ บัลซัค (Honoré de Balzac) และ *Vanity Fair* ของวิลเลียม เมกพีซ แทกเคอรีย์ (William Makepeace Thackeray) เป็นต้น

2.มุมมองภายนอก (external point of view) ตำแหน่งการมองของผู้เล่าถูกจำกัดอยู่ภายนอกตัวละคร โดยผู้เล่าเห็นเพียงแค่การกระทำ คำพูดของตัวละคร และฉากต่างๆ เท่านั้น โดยที่ไม่สามารถรับรู้ความรู้สึกนึกคิดภายในของตัวละครได้เลย ผู้เล่ารู้เรื่องน้อยกว่าที่ตัวละครในเรื่องรู้ ซึ่งเป็น “vision from without” หรือมุมมองเชิงภววิสัย (objective point of view) เช่นในเรื่องสั้น ”Hills Like White Elephant” ของเออร์เนสต์ เฮมิงเวย์ (Ernest Hemingway)

3. มุมมองภายใน (internal point of view) ที่ทุกสิ่งทุกอย่างถูกจำกัดอยู่ในกรอบความรู้อารมณ์ความรู้สึก และการรับรู้ต่างๆ ของตัวละครเท่านั้น การนำเสนอจะถูกกำหนดจากมุมมองของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง ผู้เล่าจะพูดเฉพาะสิ่งที่ตัวละครรู้เท่านั้น เรื่องเล่าจึงขึ้นอยู่กับการมองของตัวละครหรือ “vision with” ทั้งนี้มุมมองภายในยังสามารถแบ่งย่อยลงไปได้อีก 3 ประเภทคือ

3.1 มุมมองภายในแบบคงที่ (fixed internal point of view) เรื่องเล่าถูกนำเสนอจากมุมมองของตัวละครตัวเดียวคงที่ตลอดทั้งเรื่อง อย่างเช่นงานเขียนในกรอบอัตชีวประวัติอย่าง

ความคลุมเครือนี้โดยแยกออกเป็น 2 ประเด็นคือ มุมมอง (point of view) ที่ตอบว่าใครเห็น? หรือใครคือผู้ที่มุมมองของเขาเป็นตัวกำหนดเรื่องเล่า และเสียงเล่า (voice) ที่ตอบว่าใครพูด? หรือใครคือผู้เล่าและขณะที่เล่านั้นเขาตกอยู่ในสถานการณ์เช่นไร (Genette, 1983: 186; Prince, 2003: 75, 104-105).

Confession ของนักบุญออกัสติน (St. Augustine) *Zeno's Conscience* ของอิตาโล สเวโว (Italo Svevo) และ *Life Of Henry Bulard* ของสแต็งดาล (Stendhal)

3.2 มุมมองภายในแบบผันแปร (variable internal point of view) การเล่าจากมุมมองที่หลากหลายของตัวละครหลายตัวที่ผลัดกันมาเล่าสลับกันไปตามแต่ละสถานการณ์ *เช่น Madame Bovary* ของกุสตาฟ โฟแบรต์

3.3 มุมมองภายในแบบหลากหลาย (multiple internal point of view) ที่เหตุการณ์เดียวกันถูกเล่ามากกว่าหนึ่งครั้ง โดยแต่ละครั้งจะถูกเล่าแตกต่างกันไปตามแต่ละมุมมองของตัวละคร เช่นใน "Rashomon" ของริวโนะสุเกะ อะคุตะงะวะ (Ryunosuke Akutagawa) และ *Mrs.Dalloway* ของเวอร์จิเนีย วูล์ฟ (Virginia Woolf)

นอกจากกลวิธีแบบกระแสสำนึกแล้ว การใช้มุมมองการเล่าเรื่องแบบหลากหลายถือเป็นนวัตกรรมที่สำคัญอีกชิ้นนวนิยายแนวนวนิยม (Modernism) มุมมองแบบนี้สะท้อนประเด็นที่ว่าความจริงผันแปรไปตามแต่ละมุมมองโดยขึ้นอยู่กับว่าจะมองจากมุมใดหรือมองอย่างไรหรือ “The world is created in the act of perceiving it, that is, the world is what we say it is.” (Lorcher, Bright Hub Education, 2012) แตกต่างจากการใช้มุมมองของวรรณกรรมยุคก่อนหน้าที่ถูกผูกขาดด้วยมุมมองสัพพัญญูรวมถึงมุมมองภววิสัยในนวนิยายสัจนิยมที่พยายามสะท้อนความจริงผ่านสายตาที่เป็นกลาง มุมมองแบบหลากหลายสะท้อนว่ามุมมองเหล่านี้ไม่ได้สะท้อนความจริงเชิงประจักษ์แต่อย่างใด แต่เป็นแค่การสะท้อนความจริงจากแง่มุมเดียวซึ่งท้ายที่สุดก็เป็นแค่มุมมองอัตวิสัย (subjective point of view) นี่เอง การใช้มุมมองของนักเขียนกลุ่มนวนิยมสะท้อนธรรมชาติของมุมมองมนุษย์ที่มีความบกพร่องจากข้อจำกัดที่ไม่สามารถมองทุกสิ่งได้รอบด้าน และเป็นมุมมองที่เอิบอาบไปด้วยอคติของผู้มอง ด้วยเหตุนี้การมอง “พลาด” หรือคลาดเคลื่อนไปจากความเป็นจริงจึงเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้เพราะมันเป็นธรรมชาติของการมอง

ใน À *la recherche du temps perdu* พรูสต์ใช้เทคนิคเรื่องเล่าซ้อน (double narrative) โดยเหตุการณ์เดียวกันถูกเล่าซ้ำจากมุมมองที่ต่างกันของตัวละคร แต่ละเหตุการณ์ถูกย้อนกลับไปหักล้างความหมายเดิมและถูกแทนที่ด้วยความหมายใหม่เสมอ แม้เหตุการณ์ในอดีตจะถูกให้ความหมายไว้แล้วก็ตามแต่ก็ไม่อาจปักใจเชื่อ การย้อนอดีตแบบทวนซ้ำชะลอการตีความออกไปก่อน เพื่อรอการตีความใหม่อยู่เสมอ เทคนิคดังกล่าวมีประสิทธิผลอย่างยิ่งต่อการไหลเวียนของ

ความหมายในนวนิยาย และพลิกกลับการยืนยันให้เป็นการคัดค้าน (reversal from pro to con) ตราบนิจนิรันดร์ (Genette, 1983: 58).

แม้ว่า*เงาสีขาว*จะใช้มุมมองด้านในแบบคงที่ในการถ่ายทอดความในใจของตัวละครตามกรอบอัตชีวประวัติที่ให้เจ้าของประวัติมาเป็นคนบอกเล่าชีวิตตัวเอง แต่ก็มีลักษณะการใช้มุมมองที่สะท้อนข้อจำกัดของมุมมองในแบบเดียวกับนวนิยายแนวนวนิยม

ตัวเอกของ*เงาสีขาว*ไม่ได้เล่าแต่ชีวิตตนเองเท่านั้น แต่ยังเล่าถึงชีวิตบุคคลรอบข้างอีกด้วย ซึ่งสะท้อนว่าผู้เล่าเห็นว่าเรื่องชีวิตของคนอื่นเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตเขา ดังเช่นที่ได้ยกตัวอย่างไปแล้วว่าใน*ตอนดวงดาวสีขาว*ผู้เล่าพยายามเล่าประสบการณ์ในสนามรบของแดน โดยเขาต้องอาศัยข้อมูลจากเรื่องเล่าจากเพื่อนๆ ของแดนที่เคยได้ฟังมาเติมเต็มมุมมองในการเล่าที่จำกัดของเขา ผู้เล่าได้รวบรวมเรื่องเล่าเหล่านี้มาเล่าใหม่ด้วยมุมมองของเขาเอง หรือในตอน*ทัณฑฆาต*ที่แสดงให้เห็นข้อจำกัดของมุมมองในเหตุการณ์หลังจากครูสอนไวโอลีนออกจากฉากไป ส่งผลให้ตัวละครอย่างกังสดาลต้องเล่าเรื่องของเขาจากข่าวลือหรือเรื่องที่ “เขาว่ากันว่า” ซึ่งเป็นข้อมูลปากต่อปากที่เธอได้ยินมาซึ่งอาจคลาดเคลื่อนไปจากความเป็นจริงก็เป็นได้

> “ข่าวลือเกี่ยวกับตัวเขาหลายกระแสทำให้เธอจำต้องรับรู้ว่าเขายังมีตัวตนและยังมีชีวิตอยู่ในโลก”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง: 2550, 792)

> “เธอถอนหายใจเมื่อได้ข่าวอีกว่าเขาหายไปจากเมืองอีกครั้งหนึ่งแล้ว”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง: 2550, 798)

> “ว่ากันว่าเขารู้ที่อยู่ของหล่อนแล้ว หล่อนอยู่ที่เมืองชายทะเลแห่งหนึ่ง และยิ่งไปกว่านั้นหล่อนทิ้งผู้ชายที่หล่อนหนีตามไปเสียแล้วด้วย”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง: 2550, 799)

"เธอรับรู้แม้กระทั่งรายละเอียดปลีกย่อยที่สุดของมันจากเพื่อนๆ ของเธอที่โรงเรียนในเช้าวันถัดมา"

(แดนอรัญ แสงทอง: 2550, 811)

*เงาสีขาว*แสดงข้อจำกัดของมุมมองของตัวละคร แม้แต่เหตุการณ์ที่ผู้เล่าประสบมาโดยตรง แต่ตัวเขาเองก็ไม่แน่ใจ "แกรู้แต่เพียงว่า" และ "แกจำได้แต่เพียงว่า..." ผู้เล่าตระหนักว่าแม้มันจะเป็นความทรงจำของเขาแต่บางทีเขาอาจจะลืมหรือจำผิดไป แม้แต่มุมมองที่ผู้เล่าควรจะรู้เรื่องของตัวเองดีกว่าใครก็ยังไม่สามารถปักใจเชื่อได้

การหันมาเล่าอดีตด้วยมุมมองภายในของผู้เล่าเป็นการทวนซ้ำให้เห็นความซ้ำของชีวิตซึ่งทำให้เขามองชีวิตต่างไปจากเดิม การเล่าย้อนอดีตไม่ใช่การกลับไปรับรู้อีกครั้ง (re-perception) หรือการกลับไปมองเห็นอะไรใหม่จึงทำให้มองชีวิตต่างไป เนื่องจากเป็นไปไม่ได้ที่ใครจะกลับไปเห็นอดีตมากกว่าที่เคยเห็น เพราะมันเป็นเหตุการณ์ที่สิ้นสุดลงแล้ว แม้จะกลับไปมองหารายละเอียดที่เคยทำตกหล่นอีกครั้งแต่ผู้เล่าก็สามารถเห็นอดีตได้เท่าที่เคยเห็นเท่านั้น การมองย้อนกลับไปยังอดีตของเขาจึงเป็นแค่การกลับไปรับรู้ในฐานะตัวละครตัวหนึ่ง (perception-as-a-character) เท่านั้น การมองย้อนกลับไปของเขาจึงเป็นเรื่องของความคิด (conception) ไม่ใช่การรับรู้ (perception) อีกต่อไปแล้ว[49] การเห็นอดีตต่างไปจากเดิมจึงเกิดจากการปรับความคิดใหม่ (re-conception) หรือการกลับไปมองอดีตด้วยมุมมองปัจจุบันซึ่งมีความคิดที่ต่างไปจากเดิม การเล่าทวนซ้ำอดีตได้เปลี่ยนระดับมุมมองของผู้เล่าจากมุมมองของตัวละคร(ผู้เล่าในอดีต)มาสู่มุมมองของผู้สังเกตการณ์(ผู้เล่าในปัจจุบัน)หรือยกระดับมุมมองของผู้เล่าให้เห็นชีวิตแบบภาพมุมกว้าง (panorama)การกลับมาทบทวนอดีตใหม่อีกครั้งด้วยมุมมองปัจจุบันทำให้ผู้เล่าสังเกตเห็นสิ่งที่ถูกอำพรางไว้หรือทำให้เขา "เห็น" ตัวเอง

"เออ เรานะ โกเต็กซ์หรือจิ๊บจ๊อยกันแน่ล่ะ หือม์ แกถามผ้าอนามัยเงียบๆ แกรู้สึกว่าผ้าอนามัยก็เป็นเพศหญิงและแกมักจะอ่อนโยนกับผู้หญิงเสมอ แกจึงถามมันอย่างสุภาพเช่นนั้น ฉันก็อดไม่ได้ที่

[49] "Typically, he is looking back at his own earlier perception-as-a-character. But that looking-back is a conception, no longer a perception." (Chatman, 1978, 155).

> จะมองดูแกอย่างประหลาดใจ แกควบคุมตนเองได้ดีทีเดียว กำลังที่ฉันจะสมนาคุณอะไรให้แกสักอย่างนี่เอง แกก็พูดขึ้นอย่างคับแค้นว่า พรุ่งนี้แกจะย้าย แล้วแกก็เก็บของลงเป้ แล้วย้ายออกมาจริงๆ"
>
> (แดนอรัญ แสงทอง: 2550, 111-112)

ผู้เล่า "เห็น" ตัวเองจากความทรงจำที่ถูกเล่นซ้ำซึ่งเปลี่ยนระดับมุมมองของเขาไป โดยเขากลายมาเป็นผู้ชมความทรงจำที่มีเขาในอดีตเป็นตัวแสดง โดยเขาเรียกตัวแสดงนั้นว่า "แก" แยกขาดออกจาก "ฉัน" ซึ่งเป็นผู้ชม การหันหลับมาทบทวนอดีตเป็นจุดเปลี่ยนที่พลิกบทบาทในชีวิตของผู้เล่าไปอย่างสิ้นเชิง จากที่เคยเป็นผู้ดูที่จ้องมอง (look-at looker) ไปยังชีวิตของคนอื่นมาโดยตลอด[50] โดยไม่เคยมองดูตัวเองมาก่อน การทบทวนอดีตได้เปลี่ยนให้เขามาเล่นบทบาทที่เขาเองไม่เคยเล่น หรือบทบาทที่เขาไม่เคยตระหนักมาก่อนว่าตัวเองเป็น นั่นคือบทบาทของผู้ถูกจ้องมอง หาใช่การจ้องมองจากใครอื่น แต่เป็นการจ้องจากสายตาของตัวเอง—สบตากับตัวเอง

เมื่อหันกลับมามองตัวเองแล้วผู้เล่า "เห็น" อะไร เขาเห็นด้านที่ไม่เคยเห็นมาก่อน ด้านลบที่ไม่เคยหันกลับไปมองดู แต่เมื่อกลับมามองก็ดูเหมือนว่ามันจะถูกให้น้ำหนักมากเป็นพิเศษ จนเหมือนกับว่าเขาเห็นชีวิตที่ผ่านมามีแต่ความล้มเหลว

> "ฉันเป็นความหวังของเขา! เขาไม่รู้ว่าฉันเป็นคนที่ไม่มีค่าคู่ควรแก่การรอคอย ไร้ค่าเกินกว่าจะเป็นความหวังของใครได้ ไร้ค่าเลวทรามสามานย์จัญไร เป็นเหี้ยไร้คุณภาพซึ่งต้องใช้คุณศัพท์เชิงลบมากมายมาประกอบ ฉันละอาย ฉันไม่อยากพบเขา ฉันไม่รู้ว่าจะซุกซ่อนใบหน้าของฉันไว้ที่แห่งหนใด"
>
> (แดนอรัญ แสงทอง: 2550, 44-45)

---

[50] ซิกซูส์กล่าวถึงเรื่องสั้น "Love" ของคลาริซ ลิสเปกตอร์ (Claris Lispector) ฉากที่ตัวละครที่ชื่ออนาจ้องมองไปที่คนตาบอดซึ่งทำให้เธอตระหนักได้ว่าเธอไม่เคยตกอยู่ในสถานะของผู้ถูกจ้องมองแต่ฝ่ายเดียวเหมือนคนตาบอดเลย แต่หากเป็นผู้ดูที่จ้องมองไปที่คนอื่นเสมอมา "The blind man: the one who doesn't see us looking at him. We who are the looked-ats. We who live eat, desire as we are looked upon. We who are looked-at lookers. But who never see ourselves as we are looked at, nor as we are seen." (Cixous, 1993: 62).

การกล่าวถึงตัวเองด้วยน้ำเสียงเกรี้ยวกราดและถ้อยคำผรุสวาทข้างต้น สะท้อนความผิดหวังต่อการกระทำของตัวเขาในอดีต สายตาของเขาเต็มเปี่ยมไปด้วยความละอายเมื่อกลับมาย้อนมองดูตัวเอง เพราะเขาเห็นชีวิตที่ผ่านมามีแต่ความล้มเหลว “ฉันไม่เหมาะจะใช้ชีวิตร่วมกับใคร ไม่เหมาะที่จะมีลูก ฉันรู้ดีจากประสบการณ์ของฉัน ฉันล้มละลาย เป็นความล้มละลายทางวิญญาณ” (แดนอรัญ แสงทอง: 2550, 81) การกลับมามองตัวเองอย่างตรงไปตรงมาไม่เว้นแม้แต่ข้อบกพร่องของตัวเอง ในแง่หนึ่งก็เป็นการยอมรับความล้มเหลว การที่เขาเห็นตัวเองเป็นคนที่ล้มเหลวในชีวิตหรือที่เขาเปรียบว่าเป็น “บุคคลผู้ล้มละลายทางวิญญาณ” นั้น ได้ทำให้เขาตระหนักว่าตัวเขาอยู่ในจุดวิกฤตของชีวิตและต้องทำอะไรสักอย่างเพื่อไม่ปล่อยให้ตัวเองอยู่ในสภาพย่ำแย่เช่นนี้อีกต่อไป

> “ฉันต้องทำอะไรสักอย่าง ฉันต้องทำอะไรสักอย่าง แกพร่ำบอกตนเอง แต่แกก็ไม่ได้ทำอะไรสักอย่างทั้งก่อนหน้าที่อิตถีจะตายและแม้แต่หลังจากที่หล่อนตายไปแล้ว ชีวิตของแกเน่าเปื่อยยิ่งขึ้น เน่าเปื่อย ถูกกัดแทะ บาดแผลเน่าเฟะเหม็นคลุ้ง มะเร็งในดวงวิญญาณ ถ้าพูดอย่างไพเราะและแดกดันมะเร็งกำลังเกาะกินดวงวิญญาณของแกอยู่นะ สหาย ความพิการทางวิญญาณ แม้ในขณะที่แกมีความมั่นใจสูงสุดแกก็ยังไม่แน่ใจเลยว่าแกจะเอาชนะความพิการทางวิญญาณของแกได้”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง: 2550,129)

การหันกลับมาเห็นความล้มเหลวของตนเองทำให้ผู้เล่าปลุกตัวเองให้ตื่นขึ้น “ตื่นเถอะ แล้วทำงานครั้งสุดท้ายของแก กลับไปสู่อดีต สำรวจตรวจตรา ว่าอะไรทำให้แกเป็นอย่างที่แกเป็นอยู่ในเวลานี้” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 137) แม้คืนนี้อาจจะเป็นคืนสุดท้ายของชีวิต แต่การกลับมาสบตากับตัวเองก็ยังไม่สายเกินไป ยังทันการณ์ที่จะยุติชีวิตที่ล้มเหลว

เขาไม่มีทางเลือกอื่นอีกนอกจากต้องกลับไปทบทวนอดีต เขากล่าวว่า “แกต้องทำเพราะว่าทุกอย่างในชีวิตแกพังพินาศหมดแล้ว” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 138) การเห็นแต่ความผิดพลาดในชีวิตสะท้อนว่าผู้เล่ามองเห็นแต่แง่ลบของตัวเอง ผู้เล่ามองชีวิตด้วยสายตาของนักสารภาพบาปที่เฝ้ามองหาแต่ความผิดบาปในอดีต เขาจึงหันกลับไปขุดคุ้ยแต่เรื่องราวที่เลวร้ายในชีวิต ส่งผลให้เขาเห็นชีวิตในอดีตไม่ต่างอะไรจากขุมนรก “แกจำเป็นต้องเดินฝ่าเข้าไปในขุมนรกอีก

ครั้ง” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 137) ฉากที่ผู้เล่าหวนนึกถึงชีวิตวัยเด็กในช่วงก่อนที่แดนจะรับเขามาอุปการะ เขาเรียกชีวิตที่แพรกหนามแดงในตอนนั้นว่า “นรกขุมนั้น”

> “แกยังไม่ได้เห็นนรกแห่งชีวิตและยังไม่ได้สัมผัสกับความมืดที่ทำให้หัวใจซีกหนึ่งของแกเป็นอัมพาตไป แดนทำทุกอย่างที่มนุษย์มีสติดีทุกคนจะพึงทำด้วยการขวางกั้นแกไม่ให้มองนรกขุมนั้นและกระชากแกออกจากความมืดนั้น เขาไม่พูดถึงพ่อของแกแม่ของแกและไม่พูดถึงแพรกหนามแดงอีกเลย นาตยา พิสุทธิ์วรคุณ เติบโตมาในอีกลักษณะหนึ่ง แตกต่างไปจากแกโดยสิ้นเชิง โลกของหล่อนไม่มีบรรยากาศและสีสันหนักอึ้ง เป็นโลกที่หายนะไม่เคยย่างเท้าเข้าไปจนกระทั่งหล่อนได้พบแกเข้า (...) หล่อนรู้หรือเปล่าว่าพ่อของแกเป็นคนเลี้ยงวัวผู้เข้มข้นด้วยพลังกายและอ่อนแอทางสติปัญญาและแม่ของแกเป็นนางแพศยาผู้สิ้นหวัง หล่อนรู้หรือเปล่าว่าแม่ของแกฆ่าตัวตายและพ่อของแกก็กระเซอะกระเซิงเป็นบ้าไป (...) ถ้าไม่มีเขาชีวิตของแกจะเป็นอย่างไรนะ แกอาจกลายเป็นเด็กจรจัดหรือเสียสติไปตั้งแต่ตอนแกเห็นแม่ของแกและชู้รักของแม่ในภาวะที่ทอดทับกันสนิทนั่นแล้ว แกเป็นต้นไม้อ่อนต้นหนึ่งที่ถูกทิ้งขึ้นมาทั้งรากและถูกเหวี่ยงไว้กลางแดดร้อน รอวันเหี่ยวเฉา เขาพาแกไปเพาะปลูกใหม่ นั่นทำให้แกรอดพ้นจากขากรรไกรของชะตากรรมมาได้ราวปาฏิหาริย์”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 143-145)

จากตัวบทที่ยกมาข้างต้นจะเห็นว่าผู้เล่าเลือกจะมองไปที่มุมมืดของชีวิต เขาเห็นชีวิตครอบครัวที่แตกแยกตั้งแต่เด็ก โดยแม่ฆ่าตัวตายส่วนพ่อก็เป็นบ้าไป ผู้เล่าพยายามสบตากับตัวเองโดยมองไปยังด้านมืดของบุพการีอย่างตรงไปตรงมา ไม่ว่าจะเป็น “คนเลี้ยงวัวผู้อ่อนแอทางสติปัญญา” และ “นางแพศยาผู้สิ้นหวัง” รวมถึงความลับที่เขาเคยเห็น “แม่ของแกและชู้รักของแม่ในภาวะที่ทอดทับกันสนิทนั่นแล้ว” ผู้เล่าเลือกที่จะมองแต่ด้านมืดในอดีต เพราะมันเป็นความลับที่เขาเก็บไว้ในใจตลอดมา ซึ่งพันธะต่อการสารภาพทำให้ผู้เล่าปรับโฟกัส (focalization) มองไปยังชีวิตด้านมืด การปรับโฟกัสการมองของผู้เล่าสะท้อนการตีความและให้ความหมายกับสิ่งที่เขาเลือกจะมองในอดีต ไม่ว่าเขาจะมองไปแห่งหนใดในอดีตก็เห็นแต่ความมืด เนื่องจากเขาเลือกที่จะตีความอดีตให้เป็นเช่นนั้น

> “นาตยาก้าวออกมา มีหมอหัวกระบวยนั่นยืนประคองอยู่ด้วยสีหน้าปลื้มเปรมและท่าทางของคนที่ในที่สุดก็เอาชนะอุปสรรคของตนเองได้สำเร็จ เขายิ้มให้แกและพูด “เรียบร้อย” แกไม่ได้ใส่ใจเขาเลย หากแต่มองดูนาตยาด้วยอาการกลั้นหายใจ หล่อนยืนอยู่ที่นั่น มือทั้งสองเกาะขอบประตูไว้แน่น ใบหน้าซีดเผือดราวกับกระดาษ ก่อนที่แกจะได้ทำอะไร ร่างกายของหล่อนก็ส่ายโงนเงนราวกับจะล้มฟุบลง และเนื่องจากหล่อนนุ่งกระโปรงยีนส์ซึ่งสั้นเพียงแค่เข่า แกจึงมองเห็นเลือดที่กำลังไหลลงมาเป็นทางตามซีกขาด้านในทั้งสองข้างของหล่อน และเมื่อหล่อนออกเดินก้าวหนึ่ง เลือดจำนวนหนึ่งก็หยดลงพื้น เป็นด่างดวงแดงเหมือนสีดวงตะวันยามเย็นของวันโลกาวินาศ”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 297-298)

ผู้เล่ายังจำภาพในวันที่พานาตยาไปทำแท้งได้อย่างชัดเจน ภาพติดตาที่เป็นบาดแผลฝังจำถูกรื้อฟื้นขึ้นมาทำให้เขารู้สึกผิดบาปและกล่าวโทษตัวเองอยู่ตลอดเวลา “ฉันทำอย่างนั้นลงไปได้อย่างไร แกได้แต่ถามตนเองด้วยความละอายที่เร่าร้อนเหมือนเปลวไฟ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 314)

ความทรงจำกลายเป็นที่มาของความทุกข์ทรมานที่ไม่สิ้นสุดของผู้เล่า เขาตระหนักว่า “การประกาศอิสรภาพจากความทรงจำอันขมขื่นทั้งมวลของตนเองคือการหย่าขาดจากความเศร้าทั้งโดยพฤตินัยและนิตินัย” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 609) อดีตที่ผู้เล่าเห็นเต็มไปด้วยความขมขื่น เขาจึงรู้สึกทุกข์ทรมานอยู่ตลอดเวลาและรู้สึกว่าทุกสิ่งทุกอย่างที่ผ่านเข้ามาในชีวิตมันเกินจะทานทนหรือ “มากเกินไป”

> “ฉันไปไม่ไหวแล้วกังสดาล ทั้งหมดที่เกิดขึ้นมันมากเกินไป ฉันล่วงละเมิดในสิ่งต้องห้ามครั้งแล้วครั้งเล่า การนอนกับยายขวัญเป็นการล่วงละเมิดครั้งล่าสุด และฉันไปไม่ไหวแล้ว”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 43)

การที่ผู้เล่าเอ่ยว่า “มากเกินไป” สะท้อนความอ่อนไหวต่อประเด็นทางศีลธรรมที่มากเป็นพิเศษ แต่ใช่ว่าความรู้สึกผิดบาปของเขาจะมาจากพันธะต่อศีลธรรมเพียงอย่างเดียว แต่ยังรวมถึงพันธะต่อบททดสอบความเป็นมนุษย์ที่กล้าจะสบตากับความชั่วร้ายของตัวเอง ในแบบเดียวกับ

การแสดงสปิริตของกวีที่แสดงความจริงใจต่อความเป็นมนุษย์ของตัวเองด้วยการเปิดเผยทุกแง่มุมของชีวิตออกมาผ่านกวีนิพนธ์สารภาพ[51]

ผู้เล่า*เงาสีขาว*นำเสนอภาพลักษณ์ผู้เล่าแบบตัวเอกปฏิลักษณ์หรือแอนตี้ฮีโร่ (anti-hero) ที่ขาดคุณสมบัติตามขนบของตัวเอกโดยทั่วไปที่ต้องขาวสะอาด โดยนำเสนอแต่ความผิดบาปในอดีตและชีวิตที่มีแต่ความล้มเหลว ผู้เล่ากล่าวถึงตัวเองว่า “ฉันเป็นกวีชั้นสวะผู้มีความจริงใจต่อตนเองสูงและเป็นผู้เชี่ยวชาญโยนีกสิณ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 43) ซึ่งเป็นคำพูดที่ไม่มีวันออกจากปากพระเอกตามขนบเป็นแน่ ถึงแม้ผู้เล่าจะเป็นกวีแต่ก็เป็นกวีชั้นสวะ หาใช่กวีอัจฉริยะแบบยุคโรแมนติกที่เผยแต่ด้านดีงาม ทั้งนี้ การเห็นขึ้นอยู่กับวิธีการมอง โดยโลกทัศน์แบบกวีชั้นสวะนี่เองที่ทำให้ผู้เล่ากล้าที่จะเผยความชั่วร้ายของตัวเองออกมา ผู้เล่า*เงาสีขาว*มองโลกต่างจากคนทั่วไปด้วยมุมมองของกวีชั้นสวะ แสดงความกล้าหาญทางจริยธรรมผ่านการสารภาพโดยกลับไปทบทวนอดีตที่เหมือนการ “เดินฝ่าเข้าไปในขุมนรกอีกครั้ง” ชีวิตที่เขาเห็นจึงเป็นภาพชีวิตที่มืดมนเข้มคลั่ง แต่อีกแง่หนึ่ง การกลับไปทบทวนความผิดบาปด้วยน้ำเสียงที่เกรี้ยวกราดอาจไม่ได้เกี่ยวอะไรกับความสำนึกทางศีลธรรม แต่เป็นแค่สไตล์การมองโลกตาม “ขนบ” ของการ “ขบถ” ตามแบบฉบับของกวีที่ต้องเสนอภาพลักษณ์ที่แตกต่างไปจากคนส่วนใหญ่เท่านั้นเอง

กวีถูกมองว่าเป็นผู้มีพรสวรรค์ซึ่งมีประสาทสัมผัสเฉียบคมโดยสามารถหยั่งรู้สิ่งต่างๆ รวมถึงมองโลกได้อย่างละเอียดอ่อนแตกต่างไปจากคนอื่น “ความธรรมดา” จึงได้มลายหายสิ้นไปจากตัวกวี เพราะเขามี “ความพิเศษ” ที่แตกต่างไปจากคนอื่น แต่การมองโลกจากสายตากวีชั้นสวะทำให้ผู้เล่า*เงาสีขาว*มองโลกต่างจากคนทั่วไปอย่างไร หรือความแตกต่างอยู่ตรงที่เขาเห็นและรู้สึก

---

[51] กวีนิพนธ์สารภาพ (confessional poetry) กวีนิพนธ์ที่บันทึกสภาพจิตใจ ความรู้สึก และการมองโลกของกวี อย่างไรก็ดี กวีนิพนธ์สารภาพบางชิ้นยังมีการตีแผ่แง่มุมที่ซ้อนเร้นของตัวเองออกมาและลงรายละเอียดในการวิเคราะห์ความเจ็บปวด ความทุกข์ทน ความเครียด และความปีติของกวีมากเป็นพิเศษ (Cuddon, 1989: 175) ทั้งนี้ในปัจจุบันคำว่ากวีนิพนธ์สารภาพถูกใช้อธิบายงานของกวีบางคนของอังกฤษและสหรัฐในช่วงปลายทศวรรษที่ 1950 มาถึงปลายทศวรรษ 1960 เช่น *Life Studies* (1959) และ *For the Union Dead* (1964) ของรอเบิร์ต โลว์เอล (Robert Lowell) ที่เขียนถึงการหย่าร้างและโรคประสาทของเขา *To Bedlam and Part Way Back* (1960) และ *All My Pretty Ones* (1962) ของแอนน์ เซกซ์ตัน (Anne Sexton) ที่เปิดเผยการทำแท้งและชีวิตในโรงพยาบาลประสาท *Ariel* (1965) ของของซิลเวีย แพล็ท (Sylvia Plath) ที่กล่าวถึงการฆ่าตัวตาย (*พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน*, 2545, 110-111).

ถึงความผิดบาป*มากกว่า*ปกติซึ่งเป็นความรู้สึกที่ “ล้นเกิน” กว่าคนทั่วไป ซึ่งเป็นคนละเรื่องกับประสาทสัมผัสอันเฉียบคมของกวีที่เห็นและรู้สึก*แตกต่าง*ไปจากคนอื่น ดังที่แฟรงค์ เคอร์-โมด (Frank Kermode) กล่าวว่า

> “The higher degree of sensory organisation which distinguished poets from other men was fundamentally only a way of seeing and feeling *more*, not of seeing and feeling *differently*.”
>
> (Kermode, 2002: 28)

ความทุกข์ทรมานจากความผิดบาปในอดีตที่ผู้เล่า*เงาสีขาว*มองว่ามัน “มากเกินไป” และถึงกับพูดขึ้นว่า “ฉันไปไม่ไหวแล้ว” เป็นเพราะประสาทสัมผัสที่อ่อนไหวของกวีที่ทำให้เขารู้สึกผิดบาปมากกว่าคนอื่น หากกวีเชื่อในประสาทสัมผัสที่พิเศษของตน ความอดทนอดกลั้นก็ดูจะไร้ความหมาย ทุกสิ่งในชีวิตผู้เล่าจึงดู “มากเกินไป” เพราะมันถูกรับรู้ด้วยความรู้สึกที่อ่อนไหวเกินกว่าเหตุ

ประเด็นเรื่องศีลธรรมใน*เงาสีขาว*มีความย้อนแย้งอยู่ในตัว การแสดงความกล้าหาญทางจริยธรรมผ่านการเปิดเผยด้านมืดของตัวเองสะท้อนว่าผู้เล่ายังอยู่ภายใต้กรอบความคิดเชิงศีลธรรม (moral framework) เนื่องจากเขาตระหนักถึงศีลธรรมจึงทำให้เขาเห็นว่าการกระทำของเขาในอดีตเป็นเรื่องผิดศีลธรรม ซึ่งทำให้เขาต้องแสดงความกล้าที่จะพูดออกมา ผู้เล่าแสดงความเห็นในเชิงต่อต้านคุณงามความดีและประเด็นทางศีลธรรมต่างๆ แต่ก็เป็นการวิพากษ์ศีลธรรมภายใต้กรอบความคิดเชิงศีลธรรมเอง ดูเหมือนผู้เล่าจะตระหนักดีว่าเขาไม่อาจพ้นไปจากกรอบของศีลธรรมได้ เขาจึงเล่าย้อนอดีตด้วยท่วงทำนองของคนบ้าที่เปิดโอกาสให้พูดในสิ่งที่กรอบความคิดเชิงศีลธรรมจำกัดไว้ไม่ให้พูด ซึ่งเปิดโอกาสให้เขาเปลือยความรู้สึกนึกคิดโดยถ่ายทอดออกมาจากความสำนึกโดยตรง หรือทำให้สามารถพูดถึงสิ่งต่างๆ ได้อย่างอิสระ อย่างไรก็ดี แม้ผู้เล่าจะใช้การเปลือยความคิดอย่างอิสระโดยปล่อยให้ไหลไปตามกระแสสำนึกแล้วก็ตามที แต่เขาก็ยังแสดงความรู้สึกนึกคิดผ่านความสำนึกที่อยู่ภายใต้กรอบความคิดเชิงศีลธรรมอยู่ดี สิ่งนี้สะท้อน

ว่าความคิดเชิงศีลธรรมไม่ได้ฝังอยู่แค่ในความคิด แต่มันได้หยั่งรากฝังลึกอยู่ในก้นบึ้งของจิตใจมนุษย์เลยทีเดียว

*เงาสีขาว*เดินทางเข้าสู่โลกภายในโดยหันหลังให้โลกภายนอก แต่การครุ่นคิดในโลกภายในของผู้เล่าก็ยังอิงอยู่กับกรอบความคิดเชิงศีลธรรมในโลกภายนอกอย่างปฏิเสธไม่ได้ เพราะถ้าอยากจะรู้ว่า “ฉันเป็นใคร?” จำเป็นต้องระบุตัวเองให้อยู่ในพื้นที่ทางศีลธรรม (moral space) ดังที่ชาร์ลส์ เทย์เลอร์ (Charles Taylor) มองว่า

> “To know who you are is to be oriented in moral space, a space in which questions arise about what is good or bad, what is worth doing and what is not, what has meaning and importance for you and what is trivial and secondary.”
>
> (Taylor, 1989: 28)

การประเมินคุณค่าสิ่งต่างๆ ของผู้เล่าไม่ว่าจะเป็นการวิพากษ์วิจารณ์คุณค่า ความเชื่อและสถาบันหลักทางสังคมอย่างรุนแรง รวมถึงการกลับมาสำนึกบาปต่อการกระทำในอดีต การแสดงออกเหล่านี้ล้วนอยู่ในพื้นที่ทางศีลธรรม พื้นที่ซึ่งการกระทำถูกชี้นำจากศีลธรรมว่าอะไรดี/เลว มีคุณค่า/ไร้ค่า ผู้เล่าจำเป็นต้องอยู่ในพื้นที่นี้ เพราะมันทำให้เขาสามารถระบุตำแหน่งแห่งที่ของตัวเองในสังคมนี้ได้ การมองว่าการกระทำในอดีตเป็นเรื่องผิดบาปสะท้อนการว่าผู้เล่าตระหนักดีว่าตนอยู่ในพื้นที่สาธารณะ (public space) ที่การกระทำทั้งหลายทั้งมวลของเขาล้วนปรากฏขึ้นต่อหน้าผู้อื่น ในพื้นที่สาธารณะที่เขาต้องเผชิญกับการตัดสินคุณค่าของการกระทำผ่านกรอบความคิดเชิงศีลธรรมที่กำหนดให้เขามีพันธะต่อผู้อื่น

ดูเหมือนว่าผู้เล่า*เงาสีขาว*จะตระหนักถึงความคิดและการกระทำต่อผู้อื่นตลอดเวลา จนดูเหมือนเขาหวาดระแวงต่อความสัมพันธ์ เนื่องจากเขาต้องระมัดระวังไม่ให้ตนเองไปละเมิดความสัมพันธ์หรือประพฤติผิดต่อคนอื่น “ความสัมพันธ์กับคนอื่นนั้นเป็นเรื่องยาก ฉันไม่วางใจตนเอง” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 652) ตลอดทั้ง 14 ตอนของ*เงาสีขาว*ล้วนเป็นการกลับไปทบทวนการกระทำผ่านความสัมพันธ์กับบุคคลต่างๆ ที่ผ่านเข้ามาในชีวิต แม้เรื่องเล่าของตัวตนจะเป็นการกลับไปสำรวจตัวตนของ “ฉัน” แต่หากปราศจากคนอื่น “ฉัน” ก็ไร้ความหมาย การหันเข้าสู่

โลกภายในหรือแยกตัวออกมาเป็นเอกเทศจึงเป็นไปไม่ได้ เพราะตัวตนหนึ่งจะมีอยู่ได้ท่ามกลางตัวตนอื่นๆ เท่านั้น การหันเข้าสู่โลกภายในจึงจำเป็นต้องอ้างอิงออกไปโลกภายนอกอยู่ตลอดเวลา เพื่อที่จะสามารถระบุตำแหน่งแห่งที่ในสังคมว่า “ฉันเป็นใคร?” ได้

การวิเคราะห์ในส่วนนี้สะท้อนการหันกลับสู่โลกภายในของผู้เล่าที่สะท้อนกลับออกไปสู่โลกภายนอก การมองจากโลกภายในทำให้ผู้เล่าเห็นในสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ ซึ่งการเห็นของเขาไม่ใช่การเห็นอีกต่อไปแต่เป็นการเห็นที่เชื่อมโยงกับความรู้ที่นำไปสู่ความเข้าใจตัวตน นอกจากนี้ การ “สบตากับตัวเอง” ทำให้เขาเห็นในแง่มุมที่ไม่เคยเห็น เพราะการกลับมามองอดีตแบบ “สบตากับตัวเอง” ทำให้เขาเห็นแต่ด้านมืดและความล้มเหลวในชีวิต ขณะเดียวกันก็สะท้อนให้เห็นว่าผู้เล่าไม่สามารถหลุดออกจากกรอบศีลธรรมได้ เพราะการคิดในเชิงศีลธรรมนี่เองที่มีส่วนกำหนดอัตลักษณ์ของกวีชั้นสวะให้กับเขา

5.3 แว่วเสียงความในใจ

5.3.1 เสียงประสานในบทเพลงซิมโฟนีของฉัน[52]

*เงาสีขาว*เล่าเรื่องผ่านกรอบอัตชีวประวัติ โดยมีตัวเอกเป็นผู้บอกเล่าที่มาของชีวิตตัวเอง ผู้เล่าแทนตัวเองด้วยคำสรรพนามว่า “ฉัน” แต่ว่าฉันเป็นใคร? เพราะเราไม่เคยรู้จักเขามาก่อน เรารู้เพียงว่าเขาคือ “ฉัน” ที่จู่ๆ ก็โผล่มาเล่าเรื่องของเขาให้เราฟังโดยมิได้แนะนำตัวหรือบอกชื่อเสียงเรียงนามแต่อย่างใด *เงาสีขาว*เริ่มต้นด้วยเสียงของผู้เล่าที่บอกว่า “มีเสียงอยู่เสียงหนึ่ง ดังมาจากในกะโหลกศีรษะของฉัน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 33) เราไม่รู้ว่าเสียงที่ดังอยู่ในกะโหลกนั้นเป็นเสียงของใคร รู้แต่เพียงว่า “ฉัน” เป็นคนได้ยิน แต่ว่าผู้เล่าเป็นใครนั้นผู้อ่านไม่อาจทราบได้ ทั้งนี้เพราะผู้เล่าไม่เคยเอ่ยชื่อตัวเองแม้สักครั้งเดียวหรือเป็นไปได้ว่าเขาเองก็ไม่แน่ใจในชื่อของตัวเองจึง

[52] ในบทที่ 4 “บทเพลงซิมโฟนีของฉัน: ท่วงทำนองของคนบ้า” ได้ใช้คำว่า “ซิมโฟนีของฉัน” สื่อถึงการเปรียบเทียบตัวบทกับบทเพลงที่เล่า/บรรเลงด้วยเทมโปที่แตกต่างกันไป ขณะที่ในบทที่ 5 “เสียงประสานในบทเพลงซิมโฟนีของฉัน” สื่อถึงการวิเคราะห์เสียงเล่าในตัวบทที่เหมือนเสียงประสานในบทเพลง.

ไม่สามารถเอ่ยออกมาได้ จึงได้แต่แทนตัวเองด้วยคำสรรพนามลอยๆ ว่า “ฉัน” จนราวกับว่าเขาได้ยึด “ฉัน” ไว้เป็นชื่อ

แม้เราจะไม่รู้ชื่อเสียงเรียงนามของ “ฉัน” แต่เราก็พอรู้ได้ว่า “ฉัน” เป็นใครจากเสียงเล่า (voice) ที่บอกว่าใครเป็นคนพูดจากชุดสัญลักษณ์ต่างๆ ที่อธิบายลักษณะของผู้เล่า (narrator) หรือที่รู้จักกันโดยทั่วไปว่าสถานการณ์ของการเล่า (narrating instance) และชุดสัญลักษณ์ต่างๆ ที่กำหนดความสัมพันธ์ระหว่างการเล่าและตัวบท รวมไปถึงความสัมพันธ์ระหว่างการเล่าและสิ่งที่ถูกเล่าอีกด้วย (Prince, 2003: 104) เสียงของผู้เล่าที่บอกว่า

> “เพราะกลางคืนฉันนอนไม่หลับ เพราะกลางคืนเป็นเวลาที่ฉันตื่นตัวที่สุด ดังนั้นฉันจึงตัดสินใจแล้วที่จะสารภาพ ไม่มีทางเลือกอย่างอื่นอีก เธออาจไม่เข้าใจ แต่ถ้าเป็นฉันเธอจะเข้าใจ”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 33)

ประโยคข้างต้นสามารถนำมาตีความได้ถึงลักษณะของเสียงเล่าได้ทั้งด้านตัวบุคคล (person) ที่พูดประโยคนี้ออกมาซึ่งก็คือ “ฉัน” หรือผู้เล่า*เงาสีขาว* และด้านสถานการณ์ (situation) ที่เขาพูดออกมาซึ่งจะเห็นว่าผู้เล่าตกอยู่ในสภาพวิกฤตที่บีบคั้นให้เขาไม่มีทางเลือกอื่นนอกจากการสารภาพอดีตที่ผ่านมาเพื่อผ่อนเบาความทุกข์ทรมานจากความผิดบาปในจิตใจก่อนที่จะสายเกินไป

นอกจากนี้ ประโยคที่ว่า “ดังนั้นฉันจึงตัดสินใจแล้วที่จะสารภาพ ไม่มีทางเลือกอย่างอื่นอีก เธออาจไม่เข้าใจ แต่ถ้าเป็นฉันเธอจะเข้าใจ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 33) ยังแสดงให้เห็นการพูดที่ระบุถึงตัวผู้ฟัง แม้ว่า*เงาสีขาว*จะเล่าด้วยกลวิธีรำพึงในใจ (interior monologue) แต่การพูดในใจของเขาก็ไม่ใช่การพูดคนเดียว เพราะเขาพูดกับ “เธอ” หรือกังสดาลที่ถูกสมมติให้เป็นผู้ฟัง หรือบทบาทผู้รับสารทางเดียว โดยที่ในบทสนทนานี้เธอไม่สามารถพูดตอบโต้อะไรได้เลย ไม่ใช่แค่เพียงตอน*เพลงศพ*เท่านั้น แต่ในตอน*ยูงรำแพนในม่านฝน*และ*ความรักถูกนำไปบูชายัญ*ผู้เล่าก็ระบุว่าเขาพูดกับกังสดาล

> “ฉันก้าวเข้าไปมีบทบาทในชีวิตของเธอและเธอก้าวเข้ามามีบทบาทในชีวิตของฉันได้อย่างไรนะ ให้ตายสิ ดูมันฝืนไวยากรณ์ของความเป็นจริงอย่างไรพิกล ที่เป็นเช่นนั้นก็เพราะว่ามันเกิดขึ้นอย่างแสนธรรมดาสามัญนั่นเอง โน่นแน่ะ ตั้งแต่ยังเรียนปีหนึ่ง โน่นแน่ะ จากการยิ้มเป็นเชิงทักทายเมื่อเริ่มคุ้นหน้ากันเพราะเข้าเรียนร่วมชั้นกันบ่อยๆ จากการพบกันบ่อยๆ ในหอสมุด จากการแลกเปลี่ยนคำพูดง่ายๆ เกี่ยวกับเรื่องทั่วๆ ไปซึ่งทำให้การสนทนามีโอกาสได้คลี่คลายขยายตัวมากขึ้น”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 635)

นอกจากนี้ยังรวมถึงตอน*เพลงฝัน*และ*ทัณฑฆาต*ซึ่งแม้จะเป็นตอนที่ผู้เล่านำบาดแผลในอดีตที่กังสดาลเคยเล่าไว้มาเล่าต่ออีกทอดหนึ่ง โดยเขาไม่ได้เล่าเรื่องนี้ให้ใครอื่นฟังนอกจากเล่าทบทวนอดีตให้เจ้าตัวฟังผ่านน้ำเสียงของเขา นอกจากนี้ ในตอน*งานนักขัตฤกษ์ของภูตผี ความฝันของยิปซี* และ*กระท่อมของสันยาสี* ผู้เล่าก็เหมือนพูดความในใจกับเพื่อนอย่างนาท อิศรา

> “อย่าลืมว่าฉันยังไม่ได้ตัดสินใจเด็ดขาดที่จะฆ่าตัวตายในคืนนี้ ฉันไม่พยายามคิดถึงมันอย่างจริงจังเพื่อที่จะหาผลสรุปอย่างใดอย่างหนึ่งออกมาหรอก ฉันและแก ความสัมพันธ์ของฉันและแก”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 529)

การระบุให้นาทเป็นผู้ฟังก็เพื่อสะท้อนภาพชีวิตในวัยหนุ่มที่แสวงหาความหมายของชีวิต รวมทั้งสะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างเพื่อนซึ่งดูจะแตกต่างจากตอนอื่นที่สะท้อนแค่ความสัมพันธ์ฉันชู้สาว ดังเช่นตอน*บนเส้นทางของนักแสวงบาป*และ*ความตายเพียงแต่เอ่ยทักทาย*ที่ผู้เล่าพูดกับดาเรสต์

> “ฉันยังคิดถึงเธออยู่เหมือนกันเป็นบางครั้งนะ ดาเรสต์ แต่ไม่จริงจังมากเท่าที่ควรและไม่ได้คิดถึงเพราะความถวิลหาหรืออาลัยอาวรณ์นักหรอก หากแต่ด้วยความงุนงงหรือฉงนสนเท่ห์มากกว่า”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 370)

ถึงแม้ในตอน*ดวงดาวสีขาว ความพินาศของความฝัน* และ*คราส* ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เขามีความสัมพันธ์กับนาตยา แต่เขาไม่ได้ระบุว่าพูดกับนาตยาเหมือนเช่นที่เขาระบุกับคนใกล้ตัวคนอื่นๆ ผู้เล่าหลีกเลี่ยงที่จะพูดกับนาตยา โดยเขาหันกลับมาพูดกับ “แก” หรือตัวเขาเอง

> “เมื่อแกอยู่ห่างจากหล่อนแกรู้สึกว่าแกหายใจได้อย่างปลอดโปร่งมากขึ้น สัปดาห์หนึ่งแกแทบไม่ได้กลับบ้านเลยยกเว้นแต่ในกรณีจำเป็นจริงๆ และกับเพื่อนๆ ที่แกมั่วสุมอยู่ด้วยนั้นไม่นานนักแกก็ทำให้มันอิจฉาด้วยการเอ่ยขึ้นมาว่าตอนนี้แกมีผู้หญิงคนหนึ่งแล้วนะ สาว สวย และบริสุทธิ์ ‘ไม่ใช่กะหรี่อย่างที่เราเคยพบ’ แล้วก็เล่าถึงการผจญภัยทางเพศของแกให้ไอ้พวกเพื่อนเหลือเดนเหล่านั้นฟังอย่างละเอียดลออ”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 234-235)

น่าสังเกตว่าผู้เล่าจะพูดกับนาตยาเฉพาะในบทรำพึงที่แทรกมาเท่านั้น ต่างจากผู้ฟังคนอื่นที่เขาพูดคุยไประหว่างการเล่าตามปกติ ทั้งนี้ บทรำพึงของ*เงาสีขาว*จะถูกเน้นเป็นตัวอักษรแบบเอนเพื่อแสดงให้เห็นว่ามันเป็นบทแทรกเข้ามาเท่านั้น โดยไม่ได้เป็นเนื้อเดียวกับตัวบทแต่อย่างใด

> “*ยกโทษให้ฉันด้วยเถิด ตลอดเวลาฉันเดินอยู่บนวิถีแห่งความมืด มุ่งหน้าไปสู่ความมืด ยกโทษให้ฉันด้วยเถิดที่ฉันได้ฉุดดึงเธอลงไปสู่ความมืดด้วย ก่อนที่จะสลัดเธอทิ้งให้เธอเคว้งคว้างอยู่ในความมืดนั้น...*”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 299)

> “*เธอได้ยินเสียงของฉันไหม เธอมองเห็นเส้นทางการเดินของความรู้สึกอันยุ่งเหยิงวิปริตของฉันไหม นี่แหละฉัน ผู้พ่ายแพ้และสมควรแล้วที่จะพ่ายแพ้ ผู้ถูกลงทัณฑ์และสมควรแล้วที่จะถูกลงทัณฑ์ ฉันเข้าใจว่าการตัดสินใจที่จะรู้ว่าถ้าหากเราสองคนสงบเยือกเย็นพอ เราก็อาจพบทางออกที่ดีกว่า เธอเองก็ยังเด็กเกินไป เธอกลัว เธอตื่นตระหนก เธอไม่เข้าใจเลยว่าเธอกำลังเผชิญหน้ากับอะไรอยู่ เธอควบคุมตนเองไม่ได้*”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 453)

ถึงแม้ผู้เล่าสงวนการพูดกับนาตยาไว้ในบทรำพึงที่แทรกเข้ามาเท่านั้น แต่เขาก็รำพึงถึงเธออยู่เป็นระยะซึ่งสะท้อนว่านาตยายังอยู่ทุกหนทุกแห่งในความทรงจำของเขา เพียงแต่เขาหลีกเลี่ยงที่จะพูดกับนาตยาโดยตรง อาจเป็นเพราะความรู้สึกผิดต่อนาตยานั้นไม่อาจลบล้าง ทั้งนี้เพราะเขารู้สึกว่า “ความตายของนาตยาเป็นสิ่งที่ไม่อาจแก้ไขได้” (แดนอรัญ แสงทอง: 2550, 455)

แม้ผู้เล่าจะรำพึงในใจคนเดียว แต่เขากลับต้องสมมติว่าพูดกับคนอื่นอยู่ตลอดเวลา เขาจึงไม่เคยได้พูดกับตัวเองอย่างแท้จริง แม้กระทั่งการคิดคำนึงภายในจิตใจก็กลายเป็นพื้นที่ทางสังคมที่ต้องยึดโยงอยู่กับคนอื่นอยู่ตลอด หาใช่พื้นที่ส่วนตัวแต่อย่างใด ถึงแม้ว่าเขาจะพูดกับ “แก” แต่ก็เป็นเขาอีกคนหนึ่งที่เป็นคู่สนทนา เหตุใดคู่สนทนาจึงเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ ทั้งนี้เพราะภารกิจในการเสาะแสวงหาตัวตนผ่านการทบทวนอดีตของตัวเอกนั้น ลำพังแค่ “ฉัน” เพียงคนเดียวก็ไม่อาจทำให้ตัวตนของ “ฉัน” ปรากฏขึ้นได้ เพราะผู้เล่าจะตระหนักถึงตัวตนของเขาได้ก็ต่อเมื่อสัมพันธ์อยู่กับคู่สนทนาเท่านั้น หรือกล่าวได้ว่าตัวตนหนึ่งดำรงอยู่ได้ภายใต้สายใยของการสนทนา (web of interlocution) เท่านั้น

> “I am a self only in relation to certain interlocutor: in one way in relation to those conversation partners who were essential to my continuing of language of self-understanding – and, of course, these classes may overlap. A self exists only with what I call ‘webs of interlocution’.”
>
> (Taylor, 1989: 36)

หากการยังไม่เอ่ยชื่อตัวเองของผู้เล่า*เงาสีขาว*หมายถึงการที่เขายังไม่แน่ใจว่า ”ฉันเป็นใคร?” แต่ภายใต้ความสัมพันธ์ของการสนทนาทำให้เขาตระหนักได้ว่า ”ฉันเป็นใคร?” ผ่านการนิยามว่าเขาพูดกับใครและพูดจากตำแหน่งแห่งที่ทางสังคมแบบไหน

> “I define who I am by defining where I speak from, in the family tree, in social space, in the geography of social statuses and functions, in my intimate relations to the ones I love, and also crucially in the space of moral and spiritual orientation within which my most important defining relations are lived out.”
>
> (Taylor, 1989: 35)

การเปลี่ยนตัวผู้ฟังสมมติใน*เงาสีขาว*สะท้อนตำแหน่งแห่งที่ในสังคมของผู้เล่าที่เปลี่ยนแปลงไป หรือสะท้อนตัวตนที่เปลี่ยนแปลงไปตามแต่ละช่วงชีวิตที่เขาสัมพันธ์อยู่กับบุคคลรอบข้าง ตอน*ดวงดาวสีขาว*ผู้เล่ากล่าวถึงช่วงชีวิตที่มีความสัมพันธ์กับแดน แม้ว่าเขาจะไม่ได้ระบุว่าพูดกับแดนโดยตรง แต่ใช้วิธีระบุว่าเขาพูดกับ “แก” และเรียกแดนว่า “เขา” ซึ่งเป็นการเลี่ยงที่จะพูดกันตัวต่อตัว เหมือนกรณีของนาตยาที่ผู้เล่าต้อง “หลบตา” เพราะไม่กล้า “สบตา” ตรงๆ การระบุถึงแดนทางอ้อมสะท้อนปมหลังชีวิตวัยเด็กของผู้เล่าที่เป็นแค่เด็กบ้านนอกคนหนึ่ง “แกก็เป็นเด็กบ้านนอกคนหนึ่งเหมือนเด็กบ้านนอกนับหมื่นคนที่ได้มีโอกาสเรียนหนังสือโดยอาศัยพักอยู่กับญาติผู้ใหญ่” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 142) แดนเป็นผู้รับเขาไปอุปการะเลี้ยงดู การระบุถึงแดนสะท้อนว่าผู้เล่าเป็นใครมาจากไหน ถึงแม้จะเป็นเด็กบ้านแตกสาแหรกขาด แต่เขาก็มีสาแหรกสกุลของเขาเอง หาใช่คนไร้หัวนอนปลายเท้า

การระบุถึงแดนและนาตยาใน*ดวงดาวสีขาว*สะท้อนชีวิตในวัยเด็กที่ถูกหล่อหลอมขึ้นท่ามกลางสภาพแวดล้อมสังคมในรั้วทหาร การมีกลุ่มเพื่อนอันธพาล รวมถึงปัญหาการตั้งท้องในวัยเรียนที่จบลงด้วยการทำแท้ง แต่แล้วชีวิตที่ดูเหมือนปลายทางจะมืดมนไร้อนาคตก็มาถึงจุดเปลี่ยนเมื่อผู้เล่าสอบติดมหาวิทยาลัยในกรุงเทพ ชีวิตพลิกจากหน้ามือเป็นหลังมือจนเขาเองก็อดฉงนไม่ได้ว่า

> “ดูไม่น่าเป็นไปได้ จากเด็กวัยรุ่นอันธพาลคนหนึ่งฉันกลายเป็นนักศึกษาในมหา’ลัย จากเด็กที่เลวครบสูตรแห่งความเกเรเสเพล ฉันมีนัดกับตนเองในมหา’ลัย ในบรรดาเพื่อพ้องที่เคยเที่ยวเตร่มั่วสุมกันอยู่มีเพียงแต่ฉันเท่านั้นที่เสือกสะเออะผ่านเอ็นทรานซ์เข้าไปได้ ฉันกระโดดรวดเดียวจากหลังคานรกไปห้อยต่องแต่งอยู่ใต้ฤนสวรรค์ ฉันกลายเป็นนักศึกษาวิชาวรรณคดีในมหา’ลัยอันคร่ำครึแห่งหนึ่งไปได้อย่างน่าอัศจรรย์”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 315)

ตำแหน่งแห่งที่ของผู้เล่าเปลี่ยนจากกุ๊ยคนหนึ่งกลายมาเป็นนักศึกษาในเมืองหลวงผู้คลุกคลีกับแวดวงเพื่อนพ้องศิลปินและปัญญาชน เมื่อสถานะทางสังคมเปลี่ยนผู้เล่าก็เปลี่ยนตัวผู้ฟัง

สมมติจากแก(ผู้เล่า)มาสู่แก(นาท อิศรา) การพูดกับกับนาทแสดงรสนิยมทางด้านศิลปะชั้นสูงและภูมิความรู้ทางวรรณกรรมที่แตกฉาน ซึ่งสะท้อนอัตลักษณ์ใหม่ที่กำลังก่อตัวขึ้นของผู้เล่า

> “แกทำให้คนอื่นๆ นอกจากสิงโตเฒ่าต้องนั่งเงียบเมื่อการสนทนาวกวนเข้าไปถึงแนวคิดของมากีย์ เดอ ซาด และฟอน ซาเซอร์ มาโซค และแกแสดงตนเป็นปฏิปักษ์กับซาดอย่างรุนแรงโดยสาดคำประณามเข้าใส่ซาดอย่างไม่ยับยั้งว่าเลวทั้งในแง่ที่เป็นนักคิดและในแง่คุณภาพของการเขียนในขณะที่มาโซคมีความสามารถในการเขียนมากกว่า แต่ถึงอย่างไรคนทั้งสองก็ยังห่างไกลจากความเป็นผู้มีใจสูง แกไม่เข้าใจว่าทำไมซัลวาดอร์ ดาลี จึงชื่นชมซาดนักจนถึงขนาดต้องวาดภาพของซาดไว้ด้วย ถึงแม้มันจะเป็นภาพที่ไม่สู้จะเอาไหนก็ตามที เช่นเดียวกับที่แกไม่เข้าใจว่าทำไมฌอง-ปอล ซาร์ต จึงชื่นชมเจเนต์แต่กลับมองโฟร์แบรต์อย่างคลางแคลง”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 345)

ผู้ฟังสมมติไม่ได้แค่สะท้อนตำแหน่งแห่งที่ของผู้เล่าที่เปลี่ยนแปลงไปเท่านั้น แต่ยังสะท้อนแง่มุมชีวิตของผู้เล่าที่แตกต่างไปอีกด้วย การพูดกับนาทเป็นการทบทวนความสัมพันธ์ฉันเพื่อนการพูดกับนาตยาทางอ้อมสะท้อนความผิดพลาดในวัยหัวเลี้ยวหัวต่อที่นำมาสู่เป็นบาดแผลใหญ่ในชีวิต ความรักกับนาตยาที่ผู้เล่ามองว่าเป็นความรักแบบ puppy love หรือ “ความรักของลูกหมา โศกนาฏกรรมของลูกหมา” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 213-214) เช่นเดียวกับเมื่อผู้เล่าหันมาพูดกับคนรักเก่าอย่างดาเรสต์ที่เขาวาดภาพให้เป็นสาวสมัยใหม่ที่ฟุ้งเฟ้อเห่อเหิมและมองความรักในครั้งนี้ว่า

> “ความรักระหว่างฉันและเธอ บางทีการที่เธอยอมสู้ทนไปไหนต่อไหนกับฉันนั้นก็เพราะเธออยากทำตัวให้ทันสมัยเท่านั้นเอง เธอคิดว่าการเรียนหนังสือไปด้วยมีคู่รักไปด้วยและอย่างซ่อนเร้นโดยไม่ให้พ่อแม่หรือผู้ปกครองรู้ถือเป็นความจำเป็นอย่างหนึ่งในบรรดาความจำเป็นทั้งหลาย และการที่เธอยินยอมให้ฉันกอดจูบลูบคลำบ้างพอหอมปากหอมคอนั้นเธอก็ถือเป็นความกล้าหาญ เป็นสิ่งที่ ‘เท่ไปอีกแบบ’ ตามสำนวนของเธอ”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 383-384)

แตกต่างไปจากท่าทีที่เขาหันมาพูดกับกังสดาลซึ่งสะท้อนความสัมพันธ์ที่จริงจัง แต่เขาก็ไม่ได้พูดด้วยน้ำเสียงที่เคลิบเคลิ้ม แต่เป็นการหันกลับมาตั้งคำถามกับความรักและความใคร่ในตอน*ความรักถูกนำไปบูชายัญ*และดูเหมือนว่ากังสดาลจะมีส่วนสำคัญที่ทำให้ผู้เล่าตระหนักถึงการยึดโยงอยู่กับพื้นที่ทางศีลธรรมหรือความรับผิดชอบต่อผู้อื่น *เงาสีขาว*เริ่มต้นด้วยการสารภาพที่มีต้นเค้ามาจากความรู้สึกผิดต่อกังสดาลเป็นสำคัญ ทั้งนี้จะเห็นว่าชีวิตผู้เล่าล้วนยึดโยงอยู่กับผู้อื่นอยู่เสมอ การระบุตัวผู้ฟังจึงมีส่วนสำคัญต่อการสะท้อนอัตลักษณ์ของเขาที่เปลี่ยนแปลงไปหรือตอบคำถามว่า “ฉันเป็นใคร?”

เสียงของฉัน(ผู้เล่า)นอกจากจะต้องยึดโยงกับผู้ฟังที่เป็นคนอื่นแล้ว บางครั้ง*เงาสีขาว*ก็ประสาน “เสียงแปลกปลอม” หรือเสียงเล่าของคนอื่นที่บอกเล่าประวัติของตัวเองแทรกเข้ามาในบทเพลงซิมโฟนีของฉันหรือประวัติของผู้เล่า ตอน*เพลงฝัน*และ*ทัณฑฆาต*ที่เปรียบเหมือนเรื่องราวชีวิตของกังสดาลได้ถูกผสานเข้ามาในประวัติของตัวเอก*เงาสีขาว* การผนวกเรื่องของคนอื่นเข้ามาทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในระดับของเรื่องเล่า (narrative level) หรือการเปลี่ยนผ่านจากโลกสมมติหนึ่งที่สถานการณ์และเหตุการณ์ต่างๆ ที่ถูกเล่านั้นเกิดขึ้น (diegesis/diégèsis)[53] ไปสู่อีกโลกสมมติหนึ่ง ฉัน(ผู้เล่า)ใน*เงาสีขาว*อยู่ในระดับของผู้เล่านอกโลกสมมติ (extradiegetic narrator) หรือผู้เล่าที่ไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของโลกสมมติในเรื่องเล่า โดยผู้เล่าในระดับนี้จะเป็นผู้เล่าเรื่องเล่าปฐมภูมิ (primary narrative) ซึ่งเป็นรากฐานที่จะรองรับเรื่องเล่าอื่นที่จะถูกผนวกเข้ามาในระดับที่สูงขึ้นต่อไป ในที่นี้เรื่องเล่าปฐมภูมิหรือโครงเรื่องหลัก (main plot) ของ*เงาสีขาว*คือการที่ฉัน(ผู้เล่า)ย้อนกลับไปทบทวนอดีตในคืนสุดท้ายของชีวิต ณ ระดับนี้ฉัน(ผู้เล่า)จึงไม่ได้อยู่ในเรื่องเล่าของใคร เพราะเขาเป็นผู้เล่าเรื่องโลกสมมตินี้เอง

ช่วงท้ายของตอน*ความรักถูกนำไปบูชายัญ*คือฉากที่ผู้เล่าคุยกับกังสดาลเรื่องการเสียพรหมจรรย์ของเธอ ฉากนี้เป็นเรื่องเล่าในระดับที่อยู่ภายในโลกสมมติ (intradiegetic) ก่อนที่ในตอนต่อมาอย่าง*เพลงฝัน*กังสดาลจะเปลี่ยนบทบาทจากตัวละครมาเป็นผู้เล่าบาดแผลฝังจำในอดีต

---

[53] คำว่า diegesis/diégèsis เป็นศัพท์ทางเทคนิคที่เฌอแนตนำมาใช้อธิบายเรื่องราว (story) แตกต่างจากคำว่า diegesis/diégésis ที่ใช้อธิบายวาทกรรม (discourse) โดยแยกความแตกต่างของวิธีการเล่าเรื่อง (narrative method) ระหว่างการลอกเลียนแบบ (mimésis) และการเล่าเรื่อง/บรรยาย (diégésis) ดังที่ได้เคยวิเคราะห์ไว้ในหัวข้อ “กรองอดีต: การผลิตซ้ำความคิดและคำพูด” แล้ว (O’Neill, 1994: 163).

ของเธอ กังสดาลก็ไม่ได้มุ่งตรงไปเล่าเหตุการณ์ในวันที่เธอถูกข่มขืนทันทีแต่ได้ย้อนกลับไปเล่าเหตุการณ์ก่อนหน้านั้นหลายปี

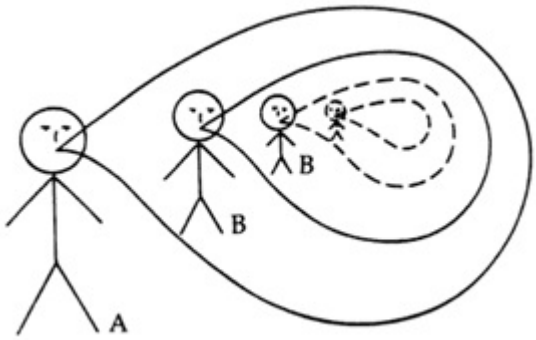
ตอน*เพลงฝัน*เปิดด้วยประโยคที่ว่า “เธอบอกว่าวัยเด็กของเธอ...” ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นสำหรับเรื่องเล่าชีวิตของกังสดาล แม้กังสดาลจะเป็นผู้เล่าเรื่องชีวิตตนเอง แต่เรื่องเล่าของเธอกลับไม่ใช่เรื่องเล่าปฐมภูมิ แต่เป็นเรื่องเล่าทุติยภูมิ (secondary narrative) ที่วางซ้อนทับลงมาบนเรื่องเล่าปฐมภูมิของผู้เล่า*เงาสีขาว*อีกชั้นหนึ่ง แต่เนื่องจากว่ากังสดาลเป็นตัวละครที่อยู่ในโลกสมมติ (intradiegetic character) ของฉัน(ผู้เล่า)ที่อยู่นอกโลกสมมตินี้ ดังนั้นเมื่อกังสดาลหันมาเป็นผู้เล่าเธอจึงเป็นผู้เล่าที่อยู่ภายในโลกสมมติ (intradiegetic narrator) หรือเป็นผู้เล่าที่ถูกสร้างขึ้นมาในโลกสมมติ ตอน*เพลงฝัน*จึงไม่ใช่ตอนที่ “เธอบอกว่า...” แต่เป็นตอนที่ “ฉันเล่าว่า ‘เธอบอกว่า...’”

ณ ระดับนี้ เรื่องเล่าชีวิตของกังสดาลอยู่ในระดับโลกสมมติซ้อน (metadiegetic) โดยเป็นเรื่องเล่าทุติยภูมิที่ซ้อนทับเรื่องเล่าปฐมภูมิขึ้นมาอีกชั้นหนึ่ง ทั้งนี้ เรื่องเล่าของกังสดาลที่ถูกผนวกเข้ามาสู่เรื่องเล่าของฉัน(ผู้เล่า)ใน*เงาสีขาว*นั้นมีความสัมพันธ์กันในเชิงเหตุผลโดยตรง[54] เรื่องเล่าทุติยภูมิถูกยกขึ้นมาอธิบายข้อสงสัยในเรื่องเล่าปฐมภูมิ โดยไขข้อข้องใจที่ฉัน(ผู้เล่า)ไม่อยากจะเชื่อว่าผู้หญิงลักษณะอย่างกังสดาลจะเคยนอนกับชายอื่นมาก่อนเพราะ “ฉันมักคิดว่าเธอเป็นสาวพรหมจารีอยู่เสมอเพราะอากัปกิริยาบางอย่างซึ่งเป็นไปโดยธรรมชาติบ่งบอก” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 693) เมื่อกังสดาลบอกว่าเธอไม่ใช่สาวบริสุทธิ์ทำให้ “ฉันตกใจ คิดไม่ถึง เมื่อเธอบอกว่าเธอไม่ใช่สาวบริสุทธิ์ มันไม่ใช่เรื่องแปลกถ้าหากว่าหญิงสาวของฉันจะเคยนอนกับผู้ชายมาก่อน แต่คนอย่างเธอจะเคยไปนอนกับใครได้” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 697-698) ด้วยเหตุนี้จึงเป็นหน้าที่ของกังสดาลที่ต้องกลับไปเล่าบาดแผลในอดีตของเธอเพื่อตอบคำถามว่า “ก่อนหน้านี้เกิด

---

[54] เฌอแนตมองความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องเล่าทุติยภูมิและเรื่องเล่าปฐมภูมิออกเป็น 3 ลักษณะคือ 1. ความสัมพันธ์ในเชิงเหตุผลโดยตรง 2.ความสัมพันธ์ในเชิงสาระสำคัญ - เรื่องเล่าทุติยภูมิถูกยกขึ้นมาเป็นตัวอย่างสำหรับการเปรียบต่าง (contrast) และเปรียบเทียบ (analogy) กับเรื่องเล่าปฐมภูมิ เพื่อเป้าหมายในการโน้มน้าวจูงใจ เหมือนกับนิทานสอนใจ (parable) และนิทานอุทาหรณ์ (apologue) 3.ความสัมพันธ์ที่ไม่ชัดเจน – เรื่องเล่าทั้ง 2 ระดับเป็นอิสระจากกัน ไม่ขึ้นต่อกันโดยตรง แต่ใช้ในการเบี่ยงประเด็นให้ไขว้เขว ดังเช่นใน*อาหรับราตรี*ที่ตัวละครต้องหาเรื่องใหม่มาเล่าทุกคืนเพื่อที่จะรักษาชีวิตตัวเองเอาไว้ หรือใน*นิทานเวตาล*ที่เวตาลต้องสรรหานิทานย่อยมากมายถึง 25 เรื่องมาเล่าเพื่อยั่วให้พระวิกรมาทิตย์พลั้งปากพูดออกมา (ดู Genette, 1983: 232-234).

อะไรขึ้น?” เพื่อไขข้อข้องใจของฉัน(ผู้เล่า) คำถามลักษณะนี้ถูกยกขึ้นมาใช้เป็นข้ออ้างอยู่เสมอเพื่อเปิดโอกาสให้ตัวละครได้เล่าย้อนอดีตกลับไป ซึ่งเป็นวิธีกระตุ้นความสนใจใคร่รู้ของผู้อ่านที่พบได้ทั่วไปตั้งแต่วรรณกรรมสมัยคลาสสิคเป็นต้นมา



ภาพที่ 2 ระดับของเรื่องเล่า

จากภาพข้างต้นช่วยอธิบายให้เห็นระดับของเรื่องเล่าของ*เงาสีขาว*ในตอน*เพลงฝันและทัณฑฆาต* ในที่นี้ A คือฉัน(ผู้เล่า)ซึ่งอยู่ในระดับของผู้เล่านอกโลกสมมติหรือ extradiegetic narrator ที่สร้างลูกโป่งชั้นแรกหรือเรื่องเล่าปฐมภูมิขึ้นมา ภายในลูกโป่งชั้นแรกมี B คือตัวละครอย่างกังสดาลที่ปรากฏอยู่ในฐานะผู้เล่าในโลกสมมติหรือ intradiegetic narrator ที่สร้างเรื่องเล่าทุติยภูมิหรือลูกโป่งที่ซ้อนเข้ามาเป็นชั้นที่สอง เรื่องเล่าของกังสดาลอยู่ในระดับโลกสมมติซ้อนหรือ metadiegetic ในขณะเดียวกันกังสดาลในบทบาทผู้เล่าเรื่องในชั้นที่สองก็เป็นตัวละครในเรื่องเล่าชั้นที่สามของเธอเองด้วย โดยเป็น B ที่เล่าเรื่องของ B ในอีกชั้นหนึ่ง (ดูภาพระดับของเรื่องเล่าและตัวอย่างต่างๆ เพิ่มเติมใน Genette, 1990: 84-86)

โดยปกติแล้วผู้เล่า*เงาสีขาว*มีความสัมพันธ์กับเรื่องที่เขาเล่าในแง่ของบุคคล (person) แบบผู้เล่าจากโลกสมมติเดียวกัน (homodiegetic narrator) หรือผู้เล่าที่เป็นตัวละครในสถานการณ์หรือเหตุการณ์ที่เขาเล่า แต่ขณะเดียวกันเขาก็เป็นผู้เล่าจากโลกสมมติในตัวเอง (autodiegetic narrator) อีกด้วย เนื่องจากผู้เล่า*เงาสีขาว*เป็นคนๆ เดียวกับตัวเอกของเรื่อง (hero-narrator) ที่เล่าย้อนอดีตโดยถ่ายทอดความในใจของตนออกมาโดยตรง (reported speech) การเล่าแบบรำพึงในใจ (interior monologue) ทำให้เส้นแบ่งของเวลาใน*เงาสีขาว*ดูพร่าเลือน

เนื่องจากเขาเล่าเรื่องในอดีต ปัจจุบัน และอนาคตขึ้นมาพร้อมกัน (simultaneous narration) ตามแต่ใจจะนึกขึ้นได้

แต่เมื่อตอน*เพลงฝัน*และ*ทัณฑฆาต*ที่เป็นประวัติของกังสดาลถูกผนวกเข้ามาในเรื่องเล่าชีวิตของฉัน(ผู้เล่า) ส่งผลให้สถานะของฉัน(ผู้เล่า)เปลี่ยนแปลงไปเป็นผู้เล่าที่ไม่ได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับเรื่องที่เขาเล่าหรือเป็นผู้เล่าจากโลกสมมติอื่น (extra/heterodiegetic narrator) ดูเหมือนว่าฉัน(ผู้เล่า)จะกลับกลายเป็นสิ่งแปลกปลอมต่อเรื่องเล่าชีวิตของเขาเอง เพราะทั้งที่*เงาสีขาว*เป็นเรื่องราวชีวิตของผู้เล่า แต่ฉัน(ผู้เล่า)กลับไม่ได้เป็นผู้บอกเล่าอดีตของตัวเอง โดยเรื่องเล่าชีวิตของเขากลายเป็นเรื่องเล่าชีวิตของตัวละครตัวอื่นไป

*เงาสีขาว*เป็นนวนิยายที่เล่าผ่านกรอบอัตชีวประวัติ โดยให้ตัวเอกเป็นผู้บอกเล่าชีวิตตนเอง เสียงเล่าภายในเรื่องจึงต้องถูกผูกขาดจากเสียงเล่าของ “ฉัน” ซึ่งเป็นเจ้าของประวัติ แต่*เงาสีขาว*ก็ปรากฏเสียงเล่าของตัวละครตัวอื่นที่แทรกเข้ามาเล่าประวัติของตัวเอง ขณะเดียวกันเสียงเล่าของ “ฉัน” เจ้าของประวัติก็ไม่อาจดำรงอยู่ได้อย่างโดดเดี่ยว แม้จะเป็นการทบทวนชีวิตที่ผ่านมาอยู่คนเดียวในใจ แต่ผู้เล่ากลับต้องระบุตัวผู้ฟังสมมติที่อยู่ภายนอกจิตใจอยู่ตลอดเวลาเพื่อให้เสียงของเขานั้นถูกได้ยิน ทั้งนี้เพราะผู้เล่าจะตระหนักถึงตัวตนของเขาได้ก็ต่อเมื่อยึดโยงอยู่กับผู้อื่นเท่านั้น เช่น การระบุถึงแดนทำให้เขาเห็นตัวตนในวัยเด็กว่าเขาเป็นใครและเติบโตมาจากไหน การระบุถึงนาตยาทำให้เขาเห็นความผิดพลาดของตัวเองในวัยหัวเลี้ยวหัวต่อ และการระบุถึงนาททำให้เขาตระหนักถึงตัวตนที่เคยมีวิถีชีวิตแบบศิลปิน

ทั้งนี้ หากเปรียบ*เงาสีขาว*กับบทเพลง ลำพังเสียงเล่าของ “ฉัน” นั้นยังไม่สามารถทำให้บทเพลงนี้บรรเลงขึ้นได้ หากแต่จำเป็นต้องอาศัยผู้ฟังและเสียงเล่าของคนอื่นเข้ามาประสานในกระบวนการเล่า จึงจะทำให้เรื่องเล่าของตัวตนหรือซิมโฟนีของฉันบทนี้มีความหมายขึ้นมาได้

5.3.2 เสียงเพรียกจากเปลวเพลิงที่เชิงตะกอน: ความบ้า ความรู้ กาลเวลา การเขียน และความตาย

ชื่อของตัวเอกหรือผู้เล่า*เงาสีขาว*ถูกสงวนไว้ด้วยคำสรรพนามว่า “ฉัน” ขณะที่ชื่อของตัวละครตัวอื่นหรือบุคคลที่ผู้เล่าเกี่ยวข้องสัมพันธ์ด้วยถูกระบุออกมาชัดเจนทั้งแดน ชาติยาวัน นาตยา พิสุทธิ์วรคุณ นาท อิศรา ดาเรสต์ แวจันทร์ กังสดาล สาวรัตน์ อิตถี ภูวดล และขวัญ โดยที่ตัวละครเหล่านี้กลับไม่มีสิทธิ์ที่จะเอ่ยชื่อผู้เล่าออกมาเลย ชื่อของผู้เล่าถูกสงวนไว้ที่ปากของตัวละคร ผู้อ่านไม่มีวันจะได้ยินชื่อของเขา แม้ตัวละครอื่นจะออกเสียงชื่อของเขาแต่ผู้อ่านก็ไม่ได้ยิน “ชั่วครู่หล่อนก็อุทานเรียกชื่อแกแผ่วเบา เธอใช่ไหมน่ะ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 206) ชื่อของเขาถูกกลืนหายไป โดยตัวละครตัวอื่นเรียกเขาได้แต่คำสรรพนามว่า “เธอ” “เธอน่าลองฟังดูนะ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 639) “เธอเกลียดฉันมากไหม” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 828) ชื่อของเขาถูกสงวนไว้อย่างเคร่งครัด แม้แต่ตัวผู้เล่าเองก็ไม่เคยหลุดปากออกมาสักครั้งราวกับชื่อของเขาเป็นเรื่องคอขาดบาดตาย

ชื่อกลายเป็น “คำ” ที่ผู้เล่าต้องอำพรางเอาไว้ ทั้งนี้เพราะ “คำได้กีดกันความมีอยู่ (existence) ออกไปจากสิ่งที่มันตั้งชื่อ โดยที่ “คำ” สามารถสื่อถึงตัวมันได้ชัดเจนขึ้นผ่านความไม่มีอยู่ (nonexistence) ของสิ่งต่างๆ ซึ่งกลายมาเป็นสารัตถะของมันเอง”[55] การแทนตัวเองด้วยชื่อจึงเหมือนการ “พูดเป็นลาง” ที่บอกเหตุถึงความไม่มีอยู่หรือความตาย การเรียกชื่อตัวเองที่เหมือนประหนึ่งการขับขาน*เพลงศพ*ไว้อาลัยให้กับชีวิตของตนเอง

> "Clearly, in me, the power to speak is also linked to my absence from being. A say my name, and it is though I were chanting my own dirge: I separate myself from myself, I am no longer either my presence or my reality, but an objective, impersonal presence, the presence of my name, which goes beyond me and whose stonelike immobility performs exactly the same function for me as a tombstone weighing on the void."
>
> (Blanchot, 1995a: 324)

[55] “The word excludes the existence of what it designates, it still refers to it through the thing's nonexistence, which has become its essence.” (Blanchot, 1995a: 325).

ผู้เล่า*เงาสีขาว*ตระหนักว่า “ฉัน” อาจขาดสูญไปจากสัต (being) หรือการมีอยู่ของ ”ฉันคนนี้” การเรียกชื่อตัวเองออกมาทำให้ฉันไม่มีตัวตนอีกทั้งยังไม่มีอยู่อีกต่อไป การมีอยู่ของ “ฉัน” ถูกระงับเอาไว้ให้หยุดนิ่งตายตัว ถึงคราวสิ้นสุดของการเป็นสิ่งมีชีวิต เพราะการเรียกชื่อทำให้ “ฉัน” ไม่ใช่ “ฉัน” อีกต่อไป โดยที่ “ฉัน” กลายเป็นแค่การปรากฏของสิ่งที่ไม่ใช่มนุษย์ ไม่ต่างอะไรจากศิลาจารึกเหนือหลุมศพที่ถ่วงลงไปบนความว่างเปล่า ผู้เล่า*เงาสีขาว*จึงต้องอำพรางชื่อเขาไว้ให้เป็นปริศนา ชื่อเป็นสิ่งต้องห้ามเหมือนชื่อของผู้ต้องโทษที่ถูกหมายเรียก การเพิกเฉยต่อการเอ่ยชื่อตัวเองจึงเป็นการปฏิเสธที่จะขานรับต่อ “นามสั่งตาย”

ผู้เล่า*เงาสีขาว*กล่าวต้อนรับ “นี่คือ ค่ำคืนของฉัน ยินดีต้อนรับเข้าสู่คืนสุดท้ายของฉัน และรุ่งอรุณพรุ่งนี้ก็คงเป็นรุ่งอรุณสุดท้ายของฉัน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 82-83) ค่ำคืนสุดท้ายของชีวิตผู้เล่าที่เขาตระหนักดีว่าความตายกำลังกระชั้นชิดเข้ามา เขากล่าวย้ำอยู่เสมอว่า “ฉันไปไม่ไหวแล้ว” และ “ฉันกำลังจะตาย” ความตายจึงได้สะท้อนก้องอยู่ทั่วตัวบท ในระหว่างการเล่าที่ผู้เล่าแว่วเสียงเพรียกจากเปลวเพลิงที่เชิงตะกอนอยู่ตลอดเวลา เนื่องจากเขาตระหนักดีว่าตนเองมีพันธะต่อความตาย *เงาสีขาว*จึงถูกเล่าด้วยรูปประโยคที่ยืดยาว การบรรยายที่ดูยืดเยื้อไม่จบสิ้นส่งผลให้ตัวบทมีลักษณะที่ต่อเนื่องยืดยาว เสมือนการยืดจุดจบของชีวิตออกไป การเล่าที่เป็นเหมือนการเขียนเพื่อประวิงเวลาตายเอาไว้ เหมือนเป็นการเขียนของนักเขียนผู้หวั่นกลัวความตายก่อนที่ประโยคยืดยาวจะสิ้นสุดลง[56]

แม้*เงาสีขาว*จะเป็นนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ แต่การที่ตัวละครเล่าย้อนชีวิตโดยตระหนักถึงความตายอยู่ตลอด สะท้อนถึงความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นของเจ้าของประวัติและความตาย เช่นเดียวกับในอัตชีวประวัติที่ชื่อของผู้เขียนที่อยู่บนปกจะคงอยู่ยาวนานไปกว่าชีวิตของเขา แม้ผู้เขียนจะตายไป แต่ชื่อของเขา/เธอจะยังอยู่บนอัตชีวประวัติตลอดไป ชื่อจึงแฝงความตายของเจ้าของชื่อเอาไว้ เพราะชื่อจะไม่ตายไปกับเขา แต่ชื่อนั้นกลับมีชีวิตของมันเอง ทุกครั้งที่ชื่อถูกเรียกขานมันก็ได้ป่าวประกาศถึงมรณกรรมของผู้ถือครองมัน[57] ชื่อบนหน้าปกอัตชีวประวัติไม่ได้เป็นสิ่งที่

---

[56] “That of the writer who is afraid of dying before the end of the long sentence.” (Derrida, 1993: 51).

[57] "For Derrida the question of the proper name or signature quickly takes on overtones of death since the name with which one signs will always outlive the bearer of that name. Indeed, to the

ช่วยยืนยันการมีอยู่ของเจ้าของอัตชีวประวัติ แต่ชื่อกลับตอกย้ำว่าความตายมีความเกี่ยวพันอย่างแน่นแฟ้นกับอัตชีวประวัติ หรือกล่าวได้ว่า อัตชีวประวัติทุกชิ้นล้วนเป็นอุปมาถึงความตายของผู้เขียน (Kronick, 2000: 1014) โดยฌาร์ก แดร์ริดา (Jacques Derrida)ได้นำอัตชีวประวัติ (autobiography) มานิยามใหม่ จากคำว่า ตัวตน (*autos*) + ชีวิต (*bios*) + การเขียน (*graphe*) ถูกนิยามให้กลายเป็นมรณประวัติ (thanatography) จากคำว่า ความตาย (*thanathos*) + การเขียน (*graphe*)

การที่ผู้เล่าเงาสีขาวตระหนักถึงพันธะต่อความตาย จึงทำให้เขาต้องประวิงเวลาการเล่าเรื่องชีวิตของเขาออกไปไม่ให้จบ เพราะการเสร็จสมบูรณ์ของตัวบทอาจหมายถึงจุดจบหรือความตายที่สมบูรณ์ ผู้เล่าจึงต้องถ่วงเวลาของการเขียนให้ยาวออกไป ตัวบทถูกขัดจังหวะให้ความตายเป็นอันต้องสะดุดก่อนที่จะถึงจุดหมายปลายทาง ผู้เล่าได้ผนวกสิ่งแปลกปลอมหรือเรื่องราวชีวิตของคนอื่นเข้ามาในตัวบท ตอน*เพลงฝัน*และ*ทัณฑฆาต*เป็นเรื่องราวชีวิตของกังสดาลที่ทำให้การเล่าชีวิตของตัวเอกเป็นอันต้องหยุดชะงักไปถึงสองตอน นอกจากนี้ผู้เล่า*เงาสีขาว*ยังเฉไฉออกนอกเรื่องหรือถ่วงเวลาอยู่ตลอด จากการแทรกบทบรรยายสถานที่ การแสดงความคิดเห็นต่ออดีต รวมถึงการพูดออกนอกเรื่องให้ไขว้เขวออกไปเรื่องอื่นตลอดเวลา จากวิธีการเล่าเรื่องที่ขัดจังหวะเรื่องเล่าอย่างต่อเนื่องส่งผลให้*เงาสีขาว*ต้องหยุดชะงักอยู่ตลอดเวลา ตัวบทนั้นจึงล่าช้ากว่าที่จะมาถึงปลายทาง

แม้ผู้เล่าจะตระหนักว่าเขาพูดในฐานะคนตาย แต่ความจริงเขายังไม่ตาย และจะไม่มีวันตายตราบใดที่เรื่องราวชีวิตของเขายังไม่เสร็จสมบูรณ์ ความตายของเขาจึงเป็นการล่วงหน้าไปก่อน ก่อนที่ความตายจะมาถึงในจุดหมายปลายทาง ทว่าความตายของผู้เล่า*เงาสีขาว*นั้นเป็นไปไม่ได้ เพราะตัวบทถูกขัดจังหวะอย่างต่อเนื่องจนกระทั่งขาดตอน แม้ตัวบทจะด่วนจากไป แต่ชีวิตของผู้เล่ายังไม่สิ้นสุดลงด้วย เรื่องเล่าชีวิตยังคงมุ่งไปสู่ความตายอยู่ไม่หยุดหย่อน หากยังไม่ตายก็หมายถึงยังไม่จบสิ้น

ความตายถูกพักเอาไว้ให้เป็นตอนต่อที่ค้างคา เพื่อรั้งรอตอนต่อที่อาจมาถึงภายหน้า แต่ตอนนั้นก็ยังมาไม่ถึง ตอนของอิตถีเป็นตอนที่อยู่ระหว่าง*ทัณฑฆาต*และ*เพลงศพ* ซึ่งเป็นจิ๊กซอว์ชิ้น

---

extent that the proper name has a life of its own, it proclaims the death of its bearer every time it is used." (Anderson, 2001: 81).

สุดท้ายที่จะเติมเต็มตัวบทให้ครบสมบูรณ์โดยเชื่อมให้อดีตและปัจจุบันได้มาบรรจบกัน ตอนต่อที่ขาดหายทำให้ความตายเป็นไปไม่ได้ เพราะการขัดจังหวะความต่อเนื่องได้ทำให้ตัวบทสามารถเริ่มต้นใหม่ได้ไม่สิ้นสุด

การขัดจังหวะตัวบทใน*เงาสีขาว*ทำให้ท้ายที่สุดตัวบทได้มอดไหม้ด้วยเปลวไฟที่ไม่ใช่เปลวไฟแห่งความตาย แต่เป็นเปลวไฟแห่งชีวิต ผู้เล่าแว่วเสียงเพรียกจากเปลวเพลิงที่เชิงตะกอนอยู่ตลอดเหมือนแว่วเสียงดนตรีของ*เพลงศพ* แต่ขณะเดียวกันก็ทำให้นึกประหวัดไปถึงเสียงเปลวเพลิงที่ปกคลุมร่างวิหคเพลิง (Phoenix) ที่เป็นสัญลักษณ์แห่งความอมตะหรือชีวิตนิรันดร์ ซึ่งมีที่มาจากตำนานที่ว่าวิหคเพลิงฟื้นคืนจากความตายด้วยการอาบเปลวไฟแห่งชีวิต ทั้งนี้นักคิดสำนักสโตอิค (Stoic) ได้เปรียบเปรยความคล้ายคลึงระหว่างวิหคเพลิงและจักรวาลไว้ว่าเป็นวัฏจักรที่ปราศจากการเริ่มต้นและการสิ้นสุด “The universe dies in fire and is reborn in fire and that the cycle had no beginning and will have no end.” (Borges, 1969: 118) *เงาสีขาว*สะท้อนภาพของรูปกระแสไหลวนดังกล่าว การขัดจังหวะความต่อเนื่องของตัวบทอยู่เสมอทำให้*เงาสีขาว*เป็นตัวบทที่ไม่มีต้นมีปลายหรือเป็น “เรื่องเล่าที่ยังไม่สิ้นสุดและยังไม่เริ่มต้น” เนื่องจากตัวบทสามารถหยุดชะงักเพื่อเริ่มต้นใหม่ได้ไม่รู้จบ

*เงาสีขาว*อาจเริ่มต้นด้วยไฟ การล่วงละเมิดสิ่งต้องห้ามที่เป็นจุดเริ่มต้น ทั้งนี้เพราะไฟ/ความรู้เป็นสิ่งต้องห้าม หากจะได้มาจึงต้องขโมย ไฟที่จุดแสงสว่างทางปัญญาท่ามกลางความมืดมิดในคืนสุดท้ายของชีวิต เสียงเพรียกจากเปลวเพลิงที่เชิงตะกอนทำให้ผู้เล่าตระหนักว่า “ฉันกำลังจะตาย” เขากล่าวย้ำอยู่ตลอดราวกับว่าเขาปรารถนาความตายอย่างแรงกล้า หรือว่าเขาตระหนักว่าค่ำคืนสุดท้ายของชีวิตคือช่วงเวลาพิเศษที่อนุญาตให้พูดทุกสิ่งออกมาได้มากกว่าที่เคยพูด เรื่องที่ไม่กล้าพูดหรือไม่เคยพูดก็จะถูกพูดออกมาเป็นครั้งสุดท้ายก่อนตาย นั่นเป็นเหตุผลว่า “Why do we desire to die so much? Because we desire to say so much.” (Cixous, 1993: 48-49). ความตายของผู้เล่านั้นอยู่ภายหน้า แต่ก่อนที่จะถึงเวลานั้น สิ่งที่เขาได้ถือครองเอาไว้ก็คือความปรารถนาที่จะตาย ความปรารถนาที่จะตายเป็นแรงผลักดันจากความปรารถนาที่จะพูดได้มากกว่าที่เคยพูด ความตายทำให้เรากล้า เพราะที่สุดของความกลัวก็คือการกลัวตาย หากคืนนี้เป็นคืนสุดท้าย หรือถึงเวลาที่จะต้องตาย ก็ไม่มีอะไรให้ต้องกลัวอีกต่อไป *เงาสีขาว*จึงก้าวออกจากกรอบศีลธรรมด้วยความบ้า การพิสูจน์บททดสอบความเป็นมนุษย์ด้วยการมองย้อนกลับไปเพื่อ “สบตา

กับตัวเอง” สักครั้งก่อนที่จะตาย ด้วยเปลวไฟที่ทำให้ความรู้ ความบ้า การเขียน กาลเวลา และความตายได้มาบรรจบกันในท้ายที่สุด

5.3.3 **เสียงเงียบ: เสียงที่ตอบรับว่า “ใช่” ต่อทุกชะตากรรม**

*เงาสีขาว*เริ่มจากเสียงผู้เล่าที่บอกว่าเขาได้ยินเสียง “มีเสียงอยู่เสียงหนึ่ง ดังมาจากในกะโหลกศีรษะของฉัน” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 34) และต่อจากนั้นก็คือเสียงของการสารภาพถึงชีวิตที่ผ่านมาของเขา จนท้ายที่สุดผู้เล่าก็ด่วนจากไปเสียก่อน ทั้งที่ยังเหลือตอนของอิตถีที่ยังค้างคาใจ แต่เขาก็ชิงเอ่ยคำลาก่อนที่*เงาสีขาว*จะสิ้นเสียงไป “ลาก่อน กังสดาล สาวรัตน์ กุลสตรีจงพินาศ ชายโฉดทั้งหลายจงรวมตัวกัน!” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 830) เหตุใดผู้เล่าจึงเลือกที่จะเงียบเสียงไปก่อนเวลาอันควรทั้งที่ยังเหลือตอนของอิตถีที่เขาจะต้องเล่า หรือการเงียบเสียงของผู้เล่าสามารถตีความได้ว่าเขาจำเป็นจะต้องจากไปจริงๆ เขาอาจจากไปแล้วหลังสิ้นเสียงเล่า เขาไปจากที่นี่ที่เป็นเหมือน “ห้องเก็บเสียง” ความในใจของเขา เราจึงไม่ได้ยินเสียงของเขาอีกต่อไป อย่างไรก็ตาม ผู้เล่าเปรยแค่ว่า “บางทีพรุ่งนี้เช้าฉันจะไปเสียจากที่นี่” เท่านั้น บางทีเขาอาจไม่ได้จากไปไหนทว่ายังคงอยู่ที่เดิม เพียงแต่เลือกที่จะไม่พูดอีกต่อไปตามชื่อตอน*ทัณฑฆาต*ซึ่งเป็นเครื่องหมายที่คาดไม่ให้ออกเสียง

คำกล่าวลาทำให้นึกประหวัดไปถึงความตายของผู้เล่า เพราะ*เงาสีขาว*มีเสียงของความตายสะท้อนก้องอยู่ทั่วทั้งตัวบท ผู้เล่าย้ำเสมอให้รู้ว่า “ฉันไปไม่ไหวแล้ว” ที่หมายถึง “ฉันกำลังจะตาย” หรือมีชีวิตต่อไปไม่ไหวแล้ว อย่างไรก็ดี “ฉันไปไม่ไหวแล้ว” อาจหมายความว่าเขา “ไป” ต่ออีกไม่ไหวแล้วจริงๆ เนื่องจากที่ผ่านมาเขาต้องเหนื่อยล้ากับการต้อง “ไป” อยู่ไม่หยุดหย่อน ตลอดชีวิตที่ผ่านมาเขาเอาแต่ “หนี” หรือ “ไปจากที่นี่”

> “โอ ฉันเบื่อที่จะหนีแล้ว ฉันคิดอยู่เหมือนกันว่าฉันจะหนีไปจากที่นี่ หนีเหมือนที่ฉันเคยหนีร่อนเร่พเนจรกระเจิดกระเจิงไปที่นั่นที่นี่ พักกับเพื่อนคนนั้นคนนี้ เดินทางไปในรถโดยสารหรือรถไฟ บางทีการเดินทางที่ยาวนานเกินไปก็ทำให้ฉันเหน็ดเหนื่อยและอ่อนเพลีย แต่ฉันก็ชอบ หรือบางทีก็อาจหนีไปกับการเมามายอย่างต่อเนื่อง วันแล้ววันเล่า คืนแล้วคืนเล่า”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 81-82)

เขาเอาแต่หลบหนีตลอดมาเพื่อหลีกเลี่ยงการเผชิญหน้ากับความเป็นจริง การหนีที่แฝงอยู่ในรูปของการเมามาย การเดินทาง หรือชีวิตร่อนเร่พเนจร หลังจากอิตถีตายเขาก็หนีเหมือนที่เคยหนี โดยเบี่ยงประเด็นไปกล่าวโทษ “ที่นี่” และหนีไป “ที่อื่น”

> “แกทุรนทุรายจะหนีจากกรุงเทพฯ แกกล่าวหาว่ากรุงเทพฯ เป็นเมืองที่ไม่มีผีเสื้อ แกจึงอยากออกแสวงหาแหล่งเงินกู้จากเพื่อนๆ โปรดเอื้อเฟื้อแก่เด็ก สตรี คนชราและศิลปิน แกไปเช่าบ้านอยู่ที่สมุทรสาคร”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 110)

> “แกกลับไปยังห้องเช่าที่ทานตะวันหมายเลข 41 อีกห้องที่แกเคยเช่าอยู่กับอิตถี ห้องที่กลายเป็นสุสานของความหวังและความฝันประดามี ห้องที่มีกลิ่นอายของความเคียดแค้นและความเพ้อคลั่งวิปริต ห้องซึ่งดูราวกับว่ายังมีเงาของอิตถีวนเวียนอยู่ แกทนไม่ได้กับบรรยากาศอัปมงคลในห้องนั้น แกทนไม่ได้กับน้ำหนักอันมหาศาลของอดีต แกแวะเวียนไปหาเพื่อนๆ อีก”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 112)

> “แกคำนวณเงินทั้งหมดเท่าที่มีอยู่ และตัดสินใจหนีจากกรุงเทพฯ ไปเกาะเสม็ด”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 117)

ไม่ว่าเขาจะหนีไปที่ไหนก็ดูเหมือนว่าเขาจะไม่เคยหนีพ้น เขาจึงต้องหนีต่อไปอีกไม่สิ้นสุด และดูเหมือนเขาเองก็ยังไม่แน่ใจนักว่ากำลังจะหนีจากอะไรและหนีไปที่ไหน “นี่ ตอนนี้มือฉันอยู่ที่ไหน ฉันต้องการมือสักสองข้าง ต้องการหัวสักหัวและร่างสักร่างหนึ่งและเท้าสักสองข้างเพื่อที่จะไปไหนสักแห่งในตอนฟ้าสาง ฉันกำลังดับสูญ” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 549) ผู้เล่าตกอยู่ในความสับสนว่าเขาจะหนีไปไหน รู้แต่เพียงว่าเขาจะต้องหนีไปที่ไหนสักแห่ง เหตุที่เขาต้องหนีไปที่ไหนสักที่เพราะที่นี่ก็คือ “ทุกๆ ที่” เขาจึงต้องหนีมาตลอดชีวิต ที่นี่ไม่ใช่ที่ไหนแต่เป็นการอยู่เบื้องหน้าอดีตอันทารุณ “แกผุดลุกผุดนั่ง แกเดินวนเวียนไปมา สับสนและหลงทางอยู่ในความรวดร้าวของตนเอง รุ่มร้อนจนเหงื่อไหลพร่าง หนาวเหน็บจนสั่นสะท้านอยู่เบื้องหน้าอดีตอันทารุณ” (แดนอรัญ แสงทอง,

2550: 180) อดีตที่เต็มไปด้วยความผิดบาปและความล้มเหลวที่เฝ้าติดตามหลอกหลอนเขาไปทุกที่ ที่นี่จึงเป็น “ทุกๆ ที่” ที่เขาต้องหนีไปจากมัน โดยที่ยังไม่รู้ว่าต้องหนีไปที่ไหนถึงจะพ้นไปจากที่นี่ เขาจึงได้แต่หนีไปที่ไหนสักที่

> “ฉันนอนกับเพื่อนของเธอเสียแล้ว ระยะหลังๆ มานี่ฉันนอนกับผู้หญิงทีไรมักจะมีอาการไม่ดีเสมอ ไม่ว่าจะเป็นร่างกายหรือจิตใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตใจ ร่างกายสักวันสองวันมันก็ฟื้นตัว แต่จิตใจสิ ที่รักมันแตกซ่านกระเจิดกระเจิง เมื่อมันผ่านพ้นไปแล้วฉันเกิดความรู้สึกอยากจะเอาหน้าแถกไถลไปกับพื้นและคลานไปรอบๆ เหมือนสัตว์และคำรามออกมาหรือไม่ก็เห่าหอนออกมาหรือไม่ก็อยากกลายร่างเป็นหนอนกระดืบๆ ไปหรือไม่ก็อยากจะกลายร่างเป็นงูแล้วเลื้อยหนีไปเสียหรือเป็นเหี้ยเป็นตะกวดหรือจระเข้ก็ได้ คลานไปเลื้อยไปกระดืบไป ไปไหน ไม่รู้ แต่จำเป็นต้องไป เป็นมนุษย์ล้มเหลวในความเป็นมนุษย์ เป็นสัตว์ฉันอาจล้มเหลวอีกในความเป็นสัตว์”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 649)

ผู้เล่าตระหนักดีว่าที่ผ่านมาเขาเอาแต่หนี “โอ ฉันเบื่อที่จะหนีแล้ว” การหนีที่ไม่มีวันหนีพ้นไม่ว่าจะหนีไปไหนก็ไม่อาจพ้นไปจากอดีตที่ขมขื่นและชีวิตที่ล้มเหลวได้ หนทางเดียวที่จะหนีให้พ้นจากอดีตก็คือเขาจะต้องหนีไปให้พ้นจากการหนีอย่างที่เคยเป็นมา “ฉันไปไม่ไหวแล้ว มันถึงเวลาที่ฉันจะต้องยุติสภาพการณ์ที่ย่ำแย่เสื่อมโทรมนี้เสียที” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 43) เขาจะหนีต่อไปอีกไม่ได้แล้ว ถึงเวลาที่จะต้องหันหน้ากับมาเผชิญกับความจริงในอดีตอย่างตรงไปตรงมาเสียที *เงาสีขาว*จึงเริ่มต้นสู่การเดินทางฝ่ากลับเข้าไปยัง “ขุมนรก” แห่งความทรงจำอีกครั้ง

> “นั่นแกจะพยายามที่จะหลบหนีอย่างนั้นหรือ อย่าเลย อย่าหลบหนีอีกเลย ไม่มีประโยชน์อะไร แกจำเป็นต้องเดินฝ่าเข้าไปในขุมนรกแห่งชีวิตของแก มันจำเป็นจริงๆ เวลาผ่านไปมากแล้ว วันแล้ววันเล่า เดือนแล้วเดือนเล่า ปีแล้วปีเล่า ไม่มีอะไรงอกเงยสักอย่าง แกจำเป็นต้องเดินฝ่าเข้าไปในขุมนรกอีกครั้ง ในฐานะคนบาปที่ตกเป็นจำเลย ไม่ใช่ในฐานะนักทัศนาจร”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 137)

การหันกลับไปมองอดีตในฐานะคนบาปไม่ใช่เรื่องง่าย เขาต้องใช้ความกล้าหาญอย่างมากในการกลับไป “สบตากับตัวเอง” เกมที่เป็นเรื่องความเป็นความตายดังที่เขาเรียกว่า “การเล่นเกมกับความตาย” เพราะสุดท้ายหากบททดสอบความเป็นมนุษย์ในครั้งนี้ลงเอยด้วยข้อสรุปที่ว่าเขาไม่มีคุณค่าที่จะมีชีวิตอีกต่อไปนั่นหมายถึงเขาต้องจ่ายเดิมพันด้วยชีวิต การเดินทาง “ไป” สู่อดีตที่เป็นการกลับไปขุดคุ้ยความชั่วร้ายที่ถูกฝังลืมเอาไว้ ส่งผลให้เขาต้องทนทุกข์ทรมานแสนสาหัสจากความรู้สึกผิดบาป

> “อา แกเหนื่อยอ่อน แกหายใจรวยรินราวกับว่าแกกำลังหายใจเป็นครั้งสุดท้าย ใบหน้าของแกเต็มไปด้วยริ้วรอยเหี่ยวย่น แกแก่ชราขดกายราวกับทารกที่แก่ชราอยู่ในครรภ์ของความโดดเดี่ยวเงียบเหงาอันแก่ชรา แกไม่อาจทนทานกับความก้าวร้าวของความทรงจำของแกได้”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 454)

แม้ผู้เล่าจะหลุดจากสภาวะที่ “ฉันไปไม่ไหวแล้ว” จากการหลีกเลี่ยงปัญหาชีวิตได้แล้วก็จริง แต่การหันกลับมาเผชิญหน้ากับอดีตกลับทำให้เขาต้องตกอยู่ในสภาวะที่ “ฉันไปไม่ไหวแล้ว” อีกครั้ง เนื่องจากการเดินทางสู่อดีตที่ไม่ต่างไปจากขุมนรกได้ยังความทรมานให้แก่เขาจนต้องเอ่ยว่า “ฉันไปไม่ไหวแล้วกังสดาล ทั้งหมดที่เกิดขึ้นมันมากเกินไป ฉันล่วงละเมิดสิ่งต้องห้ามครั้งแล้วครั้งเล่า การนอนกับยายขวัญเป็นการล่วงละเมิดครั้งล่าสุด และฉันไปไม่ไหวแล้ว” (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 43) ผู้เล่าต้องกลับมาจมปลักอยู่ “ที่นี่” ที่เต็มไปด้วยความรู้สึกผิดบาปในอดีตที่ได้แต่เฝ้ามอง โดยไม่มีโอกาสจะกลับไปแก้ไขการกระทำเหล่านั้นได้อีกแล้ว

เสียงจากมโนสำนึกบอกผู้เล่าในตอนต้นว่า “แกจำเป็นต้องทำมัน” และดังนั้น “ฉันจึงตัดสินใจแล้วที่จะสารภาพ” แต่หลังจากนั้นเสียงของมโนสำนึกเงียบหายไปไหน เพราะเราได้ยินแต่คำสารภาพของผู้เล่า ที่ดูเหมือนว่าเสียงของเขาจะกลายมาเป็นเสียงมโนสำนึกที่หันมาพิพากษาความชั่วดีในอดีตของเขาเสียเอง อย่างไรก็ตาม การหันมา “สบตากับตัวเอง” นี่เองที่ทำให้เขาสามารถก้าวออกไปจาก “ที่นี่” โดยก้าวพ้นไปจากการ “หนี” โดยไม่ต้องไปที่ไหนอีกเลย เพราะการ “สบตากับตัวเอง” ทำให้ผู้เล่าหันมายอมรับอดีตซึ่งนำไปสู่การเงียบเสียงของ*เงาสีขาว*ในท้ายที่สุด

เมื่อมาถึงช่วงท้ายในตอน*ทัณฑฆาต*ซึ่งเป็นตอนสุดท้ายของเงาสีขาว หลังจากที่ผู้เล่าทบทวนบาดแผลของกังสดาลจบลงได้ทำให้เขา “เห็น” ตัวเอง โดยการยอมรับต่อความคิดและการกระทำต่างๆ ของตัวเองในอดีต

> “เธอเป็นเพียงผู้หญิงคนหนึ่งที่ทำให้ฉันหยุดอยู่เพียงชั่วครู่และฉันจากเธอไปก็ต่อเมื่อฉันได้ขยี้เธอเสียยับเยิน ฉันไม่เคยหยุดคิด ฉันยังไม่เติบโตพอ ฉันไม่มีเวลาให้กับการทบทวนถึงการกระทำต่างๆ นานาของตนเอง ฉันไม่มีเวลาให้กับการตรวจสอบตนเอง ฉันเผ่นโผนไปด้วยพลังแห่งความกักขฬะ ฉันรู้ว่าบาปมีรสหวาน ฉันไม่เคยได้เสพรสขมของมันอย่างจริงจัง”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 829)

ผู้เล่าตอบรับต่อทุกการกระทำที่ผ่านมาโดยยอมรับว่าที่ผ่านมานั้นเขาไม่เคยหยุดคิด ยังขาดวุฒิภาวะ และยังไม่เคยหันมาทบทวนการกระทำของตัวเอง น้ำเสียงแห่งมโนสำนึกก่อนหน้านี้ที่คอยประเมินค่าหรือกล่าวโทษอดีตอยู่ตลอดนั้นได้เงียบหายไปสนิท ไม่มีการปฏิเสธว่า “ไม่” อีกต่อไป เพราะเขาตอบรับต่อทุกการกระทำว่า “ใช่”

> “ในช่วงเวลานั้นฉันคืออนารยชนโรแมนติก คือเดรัจฉานที่นานๆ จะเงยหน้าขึ้นมองเส้นขอบฟ้าสักครั้ง คือพลังของหน่วยชีวิตหน่วยหนึ่งที่เข้มข้นและสมบูรณ์แบบ ไม่แยแสกับภาพลวงตาทางศีลธรรมใดๆ จะได้รู้ตัวหรือไม่ก็ตาม ฉันสาละวนอยู่กับการสร้างทะเลทรายให้กับชีวิต ซาฮาราของฉันเวิ้งว้างไพศาลมากยิ่งขึ้นทุกขณะ ปราศจากโอเอซิส ฉันระหกระเหินเร่ร่อน ฉันร้อนรุ่มและสั่นระทึกอยู่ในซาฮาราแห่งชีวิตของฉัน ความเปล่าเปลี่ยวของฉันคือความเปล่าเปลี่ยวที่สิงสู่อยู่ในทรวงอกของมนุษย์มาตั้งแต่ยุคดึกดำบรรพ์”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 454)

ก่อนที่ผู้เล่าจะกล่าวหยุดพักและแทรกด้วยบทรำพึงที่ว่า

> “แต่ตอนนี้ฉันไปไม่ไหวแล้ว เที่ยงคืนห้าสิบนาทีแล้ว ขอให้ฉันได้หยุดพักสักครู่ ขอให้ฉันได้ดื่มกาแฟสักแก้ว หลังจากนั้น บางทีเราอาจพูดกันเรื่องความตายของอิตถี ภูวดล ดีไหม บางทีเราอาจพูดถึงชะตากรรมสำเร็จรูปของแดน ชาติยาวัน ดีไหม และพูดกันถึงความพินาศของแพรกหนามแดง ดีไหม

ยังอีกนานกว่าฟ้าจะสางฉันต้องดิ้นรนทำตัวให้มีความสุขตามอัตภาพให้จงได้ หรือบางทีเราอาจไม่พูดคุยกันด้วยเรื่องราวอะไรอีกเลย”

(แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 829)

ผู้เล่าเอ่ยว่า “ฉันไปไม่ไหวแล้ว” อีกครั้ง แต่ดูเหมือนครั้งนี้จะต่างออกไป เพราะการเอ่ยในครั้งนี้เป็นเหมือนคำลา เพราะเขาเปรยว่า “บางที” บางทีเขาอาจจะเล่าหรือเดินทางสู่อดีตต่อไป แต่บางทีเขาก็อาจจะไม่พูดอะไรอีกเลย *เงาสีขาว*กำลังจะสิ้นสุดการเดินทาง เสียงแห่งมโนสำนึกกำลังจะเงียบหายไป เพราะผู้เล่าโอบรับต่อทุกชะตากรรมที่ผ่านเข้ามา การตอบรับว่า “ใช่” ทำให้เขาหวนกลับไปตั้งต้นที่สภาวะแรกเริ่มก่อนการเกิดมีของสำนึกผิดชอบชั่วดี เหมือนกับนวนิยาย *The Hour of the Star* ที่ย้อนกลับไปสมัยปฐมกาลจากการขึ้นต้นด้วยคำว่า “ใช่”

“All the world began with a yes. One molecule said yes to another molecule and life was born. But before prehistory there was the prehistory of the prehistory and there was the never and there was the yes.”

(Lispector, 2011: 3)

นวนิยายเล่มนี้เริ่มต้นและสิ้นสุดลงด้วยคำว่า “ใช่” แต่ก่อนที่จะลงท้ายด้วยคำว่า “ใช่” นวนิยายเล่มนี้พูดถึงความเงียบ โดยตัวละครเอกอย่าง Macabéa ประสบอุบัติเหตุที่ทำให้เธอตายไปในชั่วเสี้ยววินาที จุดจบที่เธอไม่ได้เป็นอะไรมากไปกว่ากล่องดนตรีที่ค่อยๆ เงียบเสียงลงไป[58] แต่ตัวบทก็ยังไม่เงียบจนกระทั่งลงท้ายด้วยด้วยคำว่า “ใช่” เสียงของตัวบทจึงเงียบสนิท เช่นเดียวกับ*เงาสีขาว*ที่หลังจากผู้เล่าตอบรับต่อทุกชะตากรรม เสียงคร่ำครวญจากมโนสำนึกก็ค่อยๆ เงียบเสียงลงไป แม้จะไม่ได้ลงท้ายด้วยด้วยคำว่า “ใช่” แต่เงาสีขาวทิ้งท้ายลงด้วยตัวผู้เล่าที่กลายเป็นเพียงผู้ที่*รักในชะตากรรม*หรือคนที่พูดว่า “ใช่”

"I want to learn more and more how to see what is necessary in things as what is beautiful in them – thus I will be one of those who make things beautiful. *Amor fati*: let that

[58] “In the end she was no more than a music box that was slightly out of tune.” (Lispector, 2011: 77).

be my love from now on! I do not want to wage war against ugliness. I do not want to accuse; I do not even want to accuse the accusers. Let *looking away* be my only negation! And, all in all and on the whole: some day I want only to be a Yes-sayer!"

(Nietzsche, 2001: 157)

ผู้เล่า*เงาสีขาว*ก้าวข้ามการตัดสินคุณค่าจากมโนสำนึก โดยหันมายอมรับต่อทุกสิ่งที่ผ่านเข้ามาในชีวิตไม่ว่าดีหรือร้าย เขากลายเป็นผู้ที่พูดว่า “ใช่” ที่*รักในชะตากรรม*หรือ *Amor fati* เขาไม่ได้ว่าร้ายต่อสิ่งที่เป็นทุรลักษณ์หรือความผิดบาปและความล้มเหลวในอดีตอีกต่อไป การที่ผู้เล่ากล่าวว่า “ฉันต้องดิ้นรนทำตัวให้มีความสุขตามอัตภาพให้จงได้” สะท้อนว่าหากต้องการจะดิ้นรนมีชีวิตอยู่ต่อไปอาจจำเป็นต้องมองให้เห็น “ความงาม” หรือมีความสุขกับทุกสิ่งทุกอย่างที่ผ่านเข้ามาในชีวิตให้จงได้ เพื่อที่จะก้าวออกไปจากการจมปลักอยู่ในวังวนของอดีต การเฝ้ากล่าวโทษนั้นสูญเปล่าเพราะมันเป็นอดีตที่ไม่สามารถกลับไปแก้ไขได้ การมีชีวิตต่อไปจึงจำเป็นต้องรักในชะตากรรม เพราะอย่างน้อยทุกสิ่งไม่ว่าดีหรือร้ายล้วนมีส่วนผลักดันให้ฉันกลายมาเป็นฉันในวันนี้อย่างปฏิเสธไม่ได้

นักสารภาพอย่างฌ็อง-ฌากส์ รุสโซ (Jean-Jacques Rousseau) กล่าวไว้ว่า “The desire to rid myself of it has greatly contributed to my resolution of writing these *confession*.” (Rousseau, cited in Whitehead, 2009: 70) การสารภาพนั้นจะ “ขจัด” เขาออกไปจากอดีต ผู้เล่า*เงาสีขาว*ก็เช่นกันที่จำเป็นต้องสารภาพเพราะมันทำให้สามารถก้าวพ้นอดีตหรือปลดแอกจากการตกเป็นทาสของอดีต ผู้เล่าเคยกล่าวถึงความเป็นทาสไว้ว่า

“เราเป็นทาสของตัวเราเอง เราเป็นทาสของรัฐของสังคมของยุคสมัย ชีวิตความเป็นอยู่ของเราสูงระดับกว่าสัตว์ แต่จิตใจเราก็เป็นจิตใจที่มีครรลองเยี่ยงสัตว์นั่นเอง ตลอดชีวิตของเราบางขณะเราเป็นสัตว์ที่มีความสุขตัวหนึ่ง บางขณะเราเป็นสัตว์ที่มีความทุกข์ตัวหนึ่ง ผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันอย่างนี้ตลอดไป”

(แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 611)

“แก่ผู้ซึ่งในขณะที่เลวร้ายที่สุด เป็นเพียงสัตว์ที่มีความทุกข์ตัวหนึ่ง แก่ผู้ซึ่งในขณะที่ดีที่สุดเป็นเพียงสัตว์ที่มีความสุขตัวหนึ่ง แก่ผู้คิดฝันว่า: *วันหนึ่งที่กูจะไม่เป็นสัตว์ที่มีความสุขตัวหนึ่งหรือสัตว์ที่มีความทุกข์ตัวหนึ่งอีกต่อไป*”

(แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 134-135)

ผู้เล่าตระหนักถึงว่าถึงแม้จะดีหรือเลวร้ายที่สุด เขาก็เป็นแค่สัตว์ที่มีความสุข/ทุกข์ตัวหนึ่งสลับหมุนเวียนกันไป จนดูเหมือนแทบไม่มีอะไรต่างกันวงจรซ้ำซากนี้ จึงป่วยการณ์ที่จะกลับไปค้นหาคุณค่าหรือกล่าวประณามความผิดพลาดในอดีตที่ผ่านพ้นไปแล้ว และในตอนท้ายดูเหมือนว่าผู้เล่าจะมาถึง “วันหนึ่งที่กูจะไม่เป็นสัตว์ที่มีความสุขตัวหนึ่งหรือสัตว์ที่มีความทุกข์ตัวหนึ่งอีกต่อไป” หรือวันที่เขายอมรับทุกสิ่งที่ผ่านเข้ามา ปราศจากน้ำเสียงที่คอยตัดสินคุณค่าเหมือนก่อน เพราะเขาเลือกที่จะ*มองข้าม*มันไป

> “ฉันอาจทำอะไรง่ายๆ อย่างตรงไปตรงมาด้วยการเก็บซากของความทรงจำทั้งหลายทั้งมวลของฉันโยนทิ้งลงไปในชักโครกแห่งความลืมเลือน ยังอีกนานกว่าฟ้าจะสาง บางทีพรุ่งนี้เช้าฉันจะไปเสียจากที่นี่ ด้วยพลังของนักแสวงบาปอันไม่มีวันแห้งเหือด ไปสถาปนาอาณาจักรใหม่ในดินแดนของคนเถื่อน ไปเป็นโจรสลัด ไปเป็นนักค้าทาส ไปเป็นจูดาส อิสคาริออท แห่งศตวรรษที่ยี่สิบเอ็ด ไปเป็นอิวานเดอะ เทอริเบิ้ล แห่งศตวรรษที่ยี่สิบเอ็ด ไปเป็นผู้บ่อนทำลายอารยธรรมตัวฉกาจ ลาก่อน กังสดาล สาวรัตน์ กุลสตรีจงพินาศ ชายโฉดทั้งหลายจงรวมตัวกัน!”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 830)

จากการฝ่าขุมนรกแห่งอดีตอันหนักหน่วงที่ดูเหมือนว่าไม่มีทางที่เขาจะรอดพ้นไปจากกระแสความทรงจำอันเชี่ยวกรากนี้ได้ แต่แล้วในท้ายที่สุดผู้เล่าก็เลือกที่จะ*มองข้าม*ไป โดยเขาอาจจะแค่ทำอะไรง่ายๆ เพียงแค่ลืมมันไปอย่างง่ายดาย บทส่งท้ายสะท้อนว่าผู้เล่าพร้อมที่จะก้าวพ้นจากวังวนของอดีต โดยเขาอาจจะจากไปเป็นอะไรหรือไปที่ไหนก็ได้ เมื่อ*เงาสีขาว*สิ้นสุดลงผู้เล่าที่เป็นเจ้าของประวัติอาจไม่เข้าใจอะไรเกี่ยวกับตัวฉันซึ่งเป็นเป้าหมายสำคัญเลยก็เป็นได้ เขาเลือกที่จะไม่ทำความเข้าใจและแยแสต่อสิ่งใดๆ โดยเขาเลือกที่จะจากไปเหมือนกับที่เขาเคยกล่าวเอาไว้

> “ฉันไม่ชอบท่าทีของพวกนักเข้าใจชีวิต ไม่ต้องเข้าใจแม่งหรอกชีวิตน่ะ ชีวิตมีไว้เพื่อที่จะถูกใช้ ไม่ใช่เพื่อเก็บรักษา ไม่ใช่เพื่อถูกเข้าใจ ไม่รู้สิ บางทีพรุ่งนี้ฉันจะออกเดินทาง ฉันจะไปเป็นโจรสลัด เป็นนักรบรับจ้าง ไปแสวงหาอาณาจักรใหม่ในดินแดนเถื่อน ฉันจะไม่มัวมานั่งทำความเข้าใจชีวิตอยู่ให้โง่หรอก”
>
> (แดนอรัญ แสงทอง, 2550: 600)

ก่อนที่จะก้าวออกไปจากอดีตเขาได้กล่าวลาทิ้งท้ายกังสดาลซึ่งเป็นบุคคลสำคัญที่เคยทำให้การหลุดพ้นไปจากอดีตนั้นเป็นเรื่องยาก “ลาก่อน กังสดาล สาวรัตน์ กุลสตรีจงพินาศ ชายโฉด

ทั้งหลายจงรวมตัวกัน!” ณ จุดนี้ มโนสำนึกได้เงียบเสียงไป เงาสีขาวถูกคาดด้วยเครื่องหมายทัณฑ-ฆาตไม่ให้ออกเสียง ตัวบทเหลือเพียงแค่เสียงเงียบบนหน้ากระดาษที่ว่างเปล่า เสียงที่ไม่ได้อยู่ที่นี่ แต่เป็นเสียงเงียบของมนุษย์ผู้ก้าวออกจากอดีตเพื่อที่จะมีชีวิตอยู่ต่อไป

บทที่ 6

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

6.1 บทสรุป

การศึกษากลวิธีการประพันธ์และกระบวนการสร้างตัวตนผ่านเรื่องเล่าในนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ*เงาสีขาว*พบว่า *เงาสีขาว*สะท้อนเส้นแบ่งที่พร่าเลือนของอัตชีวประวัติที่เป็นงานเขียนสารคดีและนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติที่เป็นงานเขียนบันเทิงคดี จากการที่นำเค้าโครงที่เป็น “เรื่องจริง” ในชีวิตผู้เขียนมาเขียนให้เป็น “เรื่องแต่ง” ขณะเดียวกันก็สร้าง “เรื่องแต่ง” ที่ยึดโยงกับ “เรื่องจริง” ในชีวิตผู้เขียน ซึ่งสะท้อนว่า “เรื่องจริง” และ “เรื่องแต่ง” ยากที่จะแยกออกจากกันได้อย่างชัดเจน แต่ไม่ว่า*เงาสีขาว*จะนำเสนอ “เรื่องจริง” หรือ “เรื่องแต่ง” ก็ตาม ต่างก็เป็นการนำเสนอเรื่องเล่าของตัวตนเช่นกัน นอกจากนี้ *เงาสีขาว* ยังเป็นตัวบทที่นำเสนอกระบวนการ “ร่าง” เรื่องเล่าของตัวตนของตัวเอก ซึ่ง “เปลือย” ให้เห็นกลไกการสร้างเรื่องเล่าของตัวตนผ่านกลวิธีการเล่าเรื่องต่างๆ ดังนี้

*เงาสีขาว*ใช้กลวิธีการเล่าในการลำดับเวลาให้ตัวบทเริ่มต้นอย่างซ้ำซ้อน ส่งผลให้ตัวบทมีรูปแบบไม่มีต้นไม่มีปลาย เนื่องจากตัวบทพร้อมที่จะสิ้นสุดและเริ่มต้นใหม่ได้ทุกเมื่อ แม้ว่า*เงาสีขาว*จะยกเหตุการณ์ในตอนท้ายมาไว้เป็นตอนต้น แต่หลังจากนั้นก็คือการเล่าเรื่องตามลำดับเวลาเชิงเส้นตรง ซึ่งถือเป็นขนบของนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติในการนำเสนอพัฒนาการของตัวละครที่เปลี่ยนแปลงไปตามลำดับขั้นตอน อย่างไรก็ดี การเล่าตามลำดับตอนทำให้*เงาสีขาว*เป็นตัวบทที่ไม่มีวันจบ เพราะยังเหลือตอนต่อที่อยู่ลำดับถัดไปจากตอนสุดท้าย ซึ่งตอนที่ขาดหายนั้นเป็นบาดแผลในใจของผู้เล่า เรื่องราวที่เจ็บปวดเกินกว่าจะเล่าออกมาได้จึงถูกทำให้ขาดหายไป ทำให้ตัวบทเกิดบาดแผลที่ไม่มีวันรักษาให้หายหรือเติมเต็มให้สมบูรณ์ได้ ทั้งนี้ การเริ่มต้นอย่างซ้ำซ้อนและการลำดับเวลาให้ขาดตอนสะท้อนว่าเรื่องเล่าของตัวตนนั้นยังไม่เสร็จสิ้น เพราะตัวตนเป็นเรื่องราวที่รอคอยการกลับไปตีความและให้ความหมายใหม่ที่ไม่รู้จบตามมุมมองของผู้เล่าที่

เปลี่ยนแปลงไปอยู่เสมอ ตัวตนใน*เงาสีขาว*จึงเป็นตัวตนที่ค้างคาอยู่ระหว่างกระบวนการประกอบสร้าง

ขณะที่กลวิธีการเล่าที่เล่นกับระยะเวลาใน*เงาสีขาว*ทำให้เห็นว่าความเร็วของการเล่าไม่ได้เป็นไปอย่างสม่ำเสมอ แต่ความเร็วจะผันแปรไปตามวิธีการเล่าที่ต่างกันไป เรื่องบางเรื่องถูกเล่าอย่างสรุปย่นย่อ แต่เรื่องบางเรื่องกลับถูกขยายให้ยาวนานราวนิจนิรันดร์ ซึ่งขึ้นอยู่กับการให้น้ำหนักของผู้เล่าว่าเขาเป็นเรื่องไหนมีความสำคัญ แม้ดูเหมือน*เงาสีขาว*จะเล่าเรื่องไม่เป็นระบบ แต่ความไร้ระเบียบแบบแผนนั้นแท้จริงแล้วกลับเป็นแบบแผนท่วงทำนองการเล่าเฉพาะตัวของ*เงาสีขาว* ผู้เล่าใช้บทพรรณนา การแสดงความเห็น และการเล่าออกนอกเรื่องเข้ามาแทรกขัดจังหวะกระแสความทรงจำที่หลั่งไหลของตัวละครอย่างต่อเนื่อง ซึ่งสะท้อนความคิดในหัวของผู้เล่าที่สับสนแปรปรวนเหมือนคนบ้า ผู้เล่า*เงาสีขาว*พยายามทำความเข้าใจตัวตนผ่านการสารภาพที่เป็นการเปิดเผยทุกแง่มุมของชีวิตออกมา แต่การเปิดเผยความชั่วช้าของตัวเองออกมาอย่างหมดเปลือกดูจะเป็นเรื่องที่ “คนสติดี” ไม่ทำกัน ด้วยเหตุนี้ ผู้เล่า*เงาสีขาว*จึงต้อง “เสียสติ” เพื่อที่จะก้าวข้ามกรอบทางศีลธรรมที่เป็นอุปสรรคต่อการวิพากษ์วิจารณ์ โดยใช้การเล่าเรื่องของคนบ้าในการกลับมาทบทวนอดีต ความบ้าจึงกลายมาเป็นส่วนหนึ่งในการทำความเข้าใจตัวตนของผู้เล่า

นอกจากความสัมพันธ์ในมิติทางเวลาแล้ว กระบวนการสร้างเรื่องเล่าใน*เงาสีขาว*ยังสะท้อนตัวตนที่ถูกยึดโยงอยู่กับโลกภายในและโลกภายนอก ผู้เล่า*เงาสีขาว*หันกลับสู่โลกภายในเพื่อทบทวนอดีตผ่านมุมมองของเขาเอง เรื่องราวต่างๆ ในอดีตจึงถูก “กรอง” ผ่านมุมมองอัตวิสัยของผู้เล่า อดีตถูกนำเสนอผ่านการเล่าทางตรงและทางอ้อมแตกต่างกันไปซึ่งแสดงให้เห็นว่าการประกอบสร้างอดีตนั้นไม่ได้เป็นไปอย่างเที่ยงตรง แต่แฝงไปด้วยอคติจากมุมมองอัตวิสัยที่ทำให้ผู้เล่าไม่สามารถรักษาระยะห่างจากเรื่องราวต่างๆ ได้เท่าเทียมกัน ขณะเดียวกันผู้เล่า*เงาสีขาว*ได้ใช้กลวิธีกระแสสำนึกและบทรำพึงในใจเพื่อสะท้อนตัวตนจากโลกภายในผ่านการถ่ายทอดประสบการณ์ต่างๆ ออกมาเป็นเรื่องเล่า ซึ่งเป็นการสะท้อนความจริงจากความรู้สึกนึกคิดภายในตามแนวคิดของนักเขียนกลุ่มนวนิยม

ขณะที่ผู้เล่าหันสู่โลกภายในแต่เขาก็ยังจับจ้องออกไปยังโลกภายนอกอย่างไม่วางตา การกลับมาทบทวนอดีตทำให้เขาเห็นอดีตมากกว่าที่เคยเห็น เพราะเป็นการเห็นที่เชื่อมโยงกับการรู้ซึ่งทำให้เขาตระหนักว่าที่ผ่านมาเขายังไม่ “เห็น” หรือรู้จักตัวเอง ขณะเดียวกันเมื่อมองย้อนกลับไป

ทบทวนอดีต ผู้เล่ากลับเห็นแต่ชีวิตด้านมืดและความล้มเหลว ซึ่งสะท้อนวิธีการมองแบบ “สบตากับตัวเอง” ผู้เล่าให้ความสำคัญกับความผิดบาปในอดีตเท่านั้น การมองอดีตเช่นนี้เป็นการมองโลกตาม “ขนบ” ของการ “ขบถ” ในแบบกวีที่ต้องมีความคิดที่แตกต่างจากคนทั่วไป อย่างไรก็ดี การมองลงไปสู่ส่วนที่ลึกและดำมืดที่สุดในจิตใจของผู้เล่านั้นจำเป็นต้องอ้างอิงอยู่กับพื้นที่ทางศีลธรรมในโลกภายนอก เพราะพื้นที่ทางศีลธรรมนี่เองที่เป็นตัวกำหนดการมองของเขาว่าสิ่งใดชั่วร้ายพอที่จะอยู่ลึกในก้นบึ้งของจิตใจ ผู้เล่า*เงาสีขาว*จึงไม่ได้ปลีกตัวเข้าสู่โลกภายในอย่างเป็นเอกเทศ แต่ยังต้องขึ้นอยู่กับศีลธรรมในโลกภายนอกที่ทำให้เขาระบุได้ว่าตนเองอยู่ในตำแหน่งแห่งที่ใดในสังคม

นอกจากนี้ แม้ว่า*เงาสีขาว*จะเล่าชีวิตของตัวเอกผ่านกรอบอัตชีวประวัติ แต่*เงาสีขาว*ก็ไม่ได้ถูกผูกขาดโดยเสียงของ “ฉัน” แต่เพียงผู้เดียว แม้ผู้เล่าจะรำพึงคนเดียวในใจ แต่เขาก็ต้องอาศัยการระบุตัวผู้ฟังอยู่ตลอดเวลา ซึ่งปฏิสัมพันธ์ระหว่างคู่สนทนานี่เองที่ทำให้การประกอบสร้างตัวตนของเขาเป็นไปได้ เพราะภายใต้ความสัมพันธ์ระหว่างคู่สนทนาได้ระบุว่าเขาเป็นใครในตำแหน่งแห่งที่ของโลกภายนอก ขณะเดียวกัน*เงาสีขาว*ก็ไม่ได้มีแค่เสียงรำพึงในใจของผู้เล่าเพียงเสียงเดียวเท่านั้น แต่ยังปรากฏเสียงเล่าของตัวละครตัวอื่นแทรกเข้ามาเล่าประวัติของตัวเองอีกด้วย นอกจากนี้ผู้เล่ายังแว่วเสียงเพรียกจากความตายอยู่ตลอดเวลาจึงทำให้เขาต้องใช้กลวิธีการเล่าต่างๆ เพื่อประวิงเวลาตายออกไป ก่อนที่จะมาถึงเสียงสุดท้ายของผู้เล่า*เงาสีขาว*ที่ยอมรับเหมือนกับการตอบรับว่า “ใช่” ต่อทุกเรื่องราวที่ผ่านเข้ามา การหันเข้าสู่โลกภายในเพื่อสบตากับตัวเองนั้น ท้ายที่สุดได้นำเขามาสู่การยอมรับชีวิตที่ผ่านมาและทำให้เขาพร้อมที่จะก้าวออกจากวังวนของอดีตไปสู่โลกภายนอกเพื่อดำเนินชีวิตต่อไป ซึ่งทำให้เสียงมโนสำนึกที่เคยดังก้องมาตั้งแต่ต้นได้เงียบเสียงไป

กลวิธีการเล่าเรื่องต่างๆ เหล่านี้ใน*เงาสีขาว*สะท้อนว่าตัวตนเป็นสิ่งที่อยู่ระหว่างกระบวนการประกอบสร้างที่ไม่เสร็จสิ้น ซึ่งขัดแย้งกับแนวคิดเดิมที่มองว่าตัวตนมีความสมบูรณ์เป็นเอกเทศ และมีเอกภาพในตัวเอง กลวิธีการเล่าเรื่องที่ซับซ้อนของ*เงาสีขาว*สะท้อนตัวตนที่ยอกย้อน กระจัดกระจาย และไม่เป็นหนึ่งเดียว รวมถึงสะท้อนความยากในการประกอบสร้างตัวตนผ่านเรื่องเล่าท่ามกลางข้อจำกัดทางศีลธรรม

6.2 ข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยเห็นว่าการศึกษา “เรื่องเล่าของตัวตนในนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติเรื่อง*เงาสีขาว*ของแดนอรัญ แสงทอง” ได้เปิดมุมมองการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องเล่ากับตัวตนโดยเน้นการวิเคราะห์ไปที่กลวิธีการเล่าเรื่องที่มีส่วนประกอบสร้างตัวตนผ่านการเล่าเรื่อง ซึ่งเป็นแนวทางเบื้องต้นสำหรับผู้ที่สนใจได้สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการศึกษาวรรณกรรมประเภทอื่นที่นอกเหนือไปจากนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติได้อีกด้วย

อย่างไรก็ดี งานวิจัยชิ้นนี้ได้ทำการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของเรื่องเล่ากับตัวตนโดยเจาะลึกไปที่*เงาสีขาว*เพียงตัวบทเดียว เนื่องจากผู้วิจัยตั้งใจที่จะวิเคราะห์กลวิธีการเล่าในตัวบทชิ้นหนึ่งอย่างละเอียดและเล็งเห็นว่า*เงาสีขาว*เป็นตัวบทที่เต็มไปด้วยกลวิธีการเล่าต่างๆ ที่หลากหลายและมากพอสำหรับงานวิจัยชิ้นหนึ่ง ทว่าอีกแง่หนึ่ง การวิเคราะห์โดยเจาะจงไปที่ตัวบทเดียวนั้นมีข้อจำกัดในตัวเอง ผู้วิจัยตระหนักว่าการนำตัวบทอื่นของแดนอรัญหรือนักเขียนนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติท่านอื่นเข้ามาศึกษาเปรียบเทียบด้วยอาจจะช่วยเปิดประเด็นต่างๆ เกี่ยวกับเรื่องตัวตน หรือเติมเต็มข้อจำกัดของการวิเคราะห์เพียงแค่ตัวบทเดียว การศึกษาโดยเปรียบเทียบกับตัวบทอื่นจึงเป็นวิธีศึกษาที่น่าสนใจสำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาประเด็นเรื่องเล่ากับตัวตนต่อไป และเนื่องด้วยงานวิจัยชิ้นนี้เป็นการวิเคราะห์กลวิธีการเล่าเรื่องในนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติ*เงาสีขาว*โดยเฉพาะ ผู้วิจัยคิดว่ายังมีประเด็นที่น่าสนใจในตัวบทนี้อย่างเช่นลักษณะสหบทซึ่งเป็นประเด็นที่น่าสนใจที่จะทำการศึกษาต่อไป

การศึกษา*เงาสีขาว*โดยเปรียบเทียบกับนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติต่างยุคต่างภาษาก็เป็นประเด็นที่น่าสนใจ เพราะสามารถแตกประเด็นการศึกษาออกไปได้มากมาย อย่างเช่นการศึกษานวนิยายศิลปินโดยเปรียบเทียบ*เงาสีขาว*กับ *Tropic of cancer* ของเฮนรี มิลเลอร์ ที่สะท้อนการประกอบสร้างตัวตนของศิลปินขบถ หรือการศึกษาตัวบทของคนบ้าโดยเปรียบเทียบ*เงาสีขาว*กับ *The diary of Vaslav Nijinsky* โดยวิเคราะห์ประเด็นเหล่านี้อย่างละเอียดต่อยอดจากการวิเคราะห์ในงานวิจัยชิ้นนี้

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยหวังว่าการศึกษา “เรื่องเล่าของตัวตนในนวนิยายเชิงอัตชีวประวัติเรื่องเงาสีขาวของแดนอรัญ แสงทอง” จะสามารถนำไปประยุกต์ใช้เป็นแนวทางในการศึกษาหรือเป็นส่วนหนึ่งที่จุดประกายความคิดให้นักวิจัยท่านอื่นในการสร้างสรรค์งานวิจัยต่อไป

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กองกาญจน์ ตะเวทีกุล, ม.ร.ว. นวนิยายอิมเพรสชั่นนิสต์ต้นศตวรรษที่ 20. วารสารอักษรศาสตร์ 18, 1 (มกราคม 2529): 39-57.

กองบรรณาธิการ. *อัศวินหรือขบถวรรณกรรม?*. มติชนรายวัน (15 พฤศจิกายน 2551): 24.

จุลจักรพงษ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้า. วิจารณ์เรื่อง 'ละครแห่งชีวิต' ของ ม.จ. อากาศดำเกิง. วารสารภาษาและหนังสือ. ฉบับรุ่งอรุณนวนิยายไทย 35 (2547): 13-18.

แดนอรัญ แสงทอง. เงาสีขาว. กรุงเทพมหานคร : อรุโณทัย, 2536.

แดนอรัญ แสงทอง. เจ้าการะเกด : เรื่องรักแต่เมื่อครั้งบรมสมกัปป์. ประจวบคีรีขันธ์ : แมวคราว, 2546.

แดนอรัญ แสงทอง. มาตานุสติ. ประจวบคีรีขันธ์ : แมวคราว, 2549.

แดนอรัญ แสงทอง. เงาสีขาว. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : สามัญชน, 2550.

แดนอรัญ แสงทอง. เดียวดายใต้ฟ้าคลั่ง. กรุงเทพมหานคร : สามัญชน, 2555a.

แดนอรัญ แสงทอง. วิมุตติคีตาหมายเลขหนึ่ง: อนุสาสนีย์ปาฏิหาริย์. ฉะเชิงเทรา : คนสรวล, 2555b.

โดม วุฒิชัย. ควันไฟและสายรุ้ง. กรุงเทพมหานคร : แพรวสำนักพิมพ์, 2551.

นพพร ประชากุล. พรุสต์: ตัวตน กาลเวลา และวรรณกรรม. ใน วิจักษ์วิจารณ์ วรรณกรรมฝรั่งเศส, หน้า 103-130. กรุงเทพมหานคร : คบไฟ, 2546.

นพพร ประชากุล. *เงาสีขาว*กับปัญหาวาทกรรม. ใน ยอกอักษร ย้อนความคิด เล่ม 1: ว่าด้วยวรรณกรรม, หน้า 65-72. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์อ่าน, 2552.

พจนานุกรมฉบับมติชน. กรุงเทพมหานคร : มติชน, 2547.

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542. กรุงเทพมหานคร : นานมีบุ๊คส์, 2546.

พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, 2545.

พระคริสตธรรมคัมภีร์. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพมหานคร : สมาคมพระคริสตธรรมไทย, 2009.

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต). พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม. พิมพ์ครั้งที่ 23.

กรุงเทพมหานคร : มูลนิธิธรรมทานกุศลจิต, 2555.

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต). พุทธธรรมฉบับปรับขยาย. พิมพ์ครั้งที่ 32. กรุงเทพมหานคร : ผลิธัมม์, 2555.

พวงคราม พันธ์บูรณะ. แนวเขียนเชิงอัตชีวประวัติในผลงานของโกแล็ต. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536.

มายา. ผู้ถูกกระทำ. กรุงเทพมหานคร : วลี, 2528.

รอยรัก รอยมลทิน. Symphony of the Devil แดนอรัญ แสงทอง, Scale 1, 5 (2004): 7-8.

วรพจน์ พันธุ์พงศ์. ถอดรูปเงาสีขาว แดนอรัญ แสงทอง ภาพเหมือนในวัยระห่ำของศิลปิน. ใน เสียงแห่งทศวรรษ, หน้า 138-167. กรุงเทพมหานคร : Openbooks, 2551.

วรพจน์ พันธุ์พงศ์. วรรณกรรม ชีวิต แดนอรัญ แสงทอง. Writer 1, 1 (2554): 42-64.

สุธา ศาสตรี. วรรณคดีเปรียบเทียบ. กรุงเทพมหานคร : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2525.

อรัญวาสี, ตะคอกปิศาจ. ใน เมืองละเมอ, หน้า 205-209. กรุงเทพมหานคร : ทะเลจันทร์, 2531.

อารยา ราษฎร์จำเริญสุข. ศิลปะกับถ้อยความ. กรุงเทพมหานคร : มติชน, 2549.

โฮเมอร์. โอดิสซี. แปลโดย สุริยฉัตร ชัยมงคล. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : สี่เกลอ, 2530.

ภาษาอังกฤษ

Anglistik. DramaTime.[Online]. Available from: http://www2.anglistik.uni-freiburg.de/intranet /englishbasics/DramaTime03.htm [2010, October 2]

Anderson, L. Autobiography. London : Routledge, 2001.

Aristotle. Poetics. by M.Heath. London : Penguin, 1996.

Bal, M. Narratology: introduction to the theory of narrative. 3rd ed. by C.V. Boheemen. Toronto : University of Toronto Press, 2009.

Baldlick, C. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. New York : Oxford University Press, 2001.

Beckett, S. Krapp's last tape and other shorter plays. London : Faber and Faber, 2009.

Blanchot, M. Literature and the Right to Death. In The Work of Fire, pp.300-344. by C. Mandell. Stanford, California : Stanford University Press, 1995a.

Blanchot, M. The Writing of Disaster. by A. Smock. Lincoln : University of Nebraska Press, 1995b.

Borges, J. L. The Book of Imaginary Being. by N. T. Giovanni. London : Penguin, 1969.

Bradbury M., and McFarlane, J. The Name and the Nature of Modernism, In Modernism 1890-1930 : a guide to European literature, pp.19-55. London : Penguin, 1991.

Britannica Online. ab ovo. [Online]. Available from: http://www.britannica.com/EB checked/topic /323/ab-ovo [2010, October 2]

Britannica Online. in medias res. [Online]. Available from: http://www.britannica.com/ EBchecked/ topic/284369/in-medias-res [2010, October 2]

Carroll, N. Narrative Closure. Philosophical Studies 135,1 (2007): 1-15.

Chatman, S. Story and discourse. Ithaca, London: Cornell University Press, 1978.

Cixous, H. Reading with Clarice Lispector. by C.V. Andermatt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

Cixous, H. Three steps on the ladder of writing. by S. Cornell and S. Sellers. New York : Columbia University Press, 1993.

Cuddon, J.A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. London: Penguin Books, 1989.

Derrida, J. Circumfession. J. Derrida and G. Bennington. In Jacques Derrida. by G. Bennington. Chicago : University of Chicago Press, 1993.

Derrida, J. Athens still remains: the photographs of Jean-François Bonbomme. by P. Brault and M. Naas. New York : Fordham University Press, 2010.

Foucault, M. The History of sexuality Volume 1: An Introduction. by R.Hurley. New York : Vintage Books, 1990.

Genette, G. Narrative discourse: an essay in method. J. E. Lewin. Ithaca, New York :

Cornell University Press, 1983.

Genette, G. "The Proustian Paratexte." by A. G. McIntosh. SubStance 17, 2 Issue 56: Reading In and Around (1988): 63-77.

Genette, G. Narrative Discourse revisited; by Jane E. Lewin. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1990.

Haase, U., and Large, W. Maurice Blanchot. London : Routledge, 2001.

Hollingston, Michael. Svevo, Joyce and Modernist Time. In Modernism 1890-1930 : a guide to European literature, pp.430-442. London : Penguin, 1991.

Kermode, F. Romantic image. London : Routledge, 2002.

Kronick, J.G. Philosophy as Autobiography: The Confession of Jacques Derrida. MLN 115 (2000): 997-1018.

Lispector, C. The Hour of the Star. by Benjamin Moser. New York : New Directions, 2011.

Lorcher, T. Modernism in Literature: Quick Overview.[Online]. Available from: http://www.brighthubeducation.com/high-school-english-lessons/29453-modernism-in-literature [2012, May 10]

Lodge, D. The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy, In Modernism 1890-1930 : a guide to European literature, pp.481-496. London : Penguin, 1991.

Nicholls, P. Modernisms : a literary guide. London : Macmillan Press, 1995.

Nietzsche, F. The Gay Science : with a Prelude in German Rhymes and an Appendix of Songs. by J. Nauckhoff. New York : Cambridge University Press, 2001.

Nijinsky, V. The diary of Vaslav Nijinsky. by K. FitzLyon. New York : Farrar Straus and Giroux, 1999.

O'Neill, P. Fictions of discourse: reading narrative theory. Toronto Buffalo London : University of Toronto Press, 1994.

Porter, R. Madness : a brief history. Oxford : Oxford University Press, 2003.

Prince, G. A Dictionary of Narratology. Lincoln : University of Nebraska Press, 2003.

Ricœur, P. Time and narrative. vol. 1. by K. McLaughlin and D. Pellauer. Chicago : The University of Chicago Press, 1990.

Smith, S., and Watson, J. Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2001.

Strawson, G. Tales of the unexpected. The Guardian. [Online]. Available from: http://www.guardian.co.uk/books/2004/jan/10/society.philosophy [2010, June 25]

Taylor, C. Sources of the self: the making of the modern identity. Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1989.

Whitehead, A. Memory. Oxon : Routledge, 2009.

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายวยากร พึ่งเงิน เกิดวันที่ 30 มกราคม พ.ศ.2529 จบการศึกษาระดับปริญญาตรีจากคณะเศรษฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ปัจจุบันกำลังศึกษาต่อระดับปริญญาโทที่ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย