อสุรกายรัก: การเมืองเรื่องความรักและความโศกเศร้าอาลัยของผู้ชายต่อ (ผี) ผู้หญิงใน นางนาก พี่มากพระโขนง แสงกระสือ และ ส่งต่อ

Phantom Love: The Politic of Love and Grief of Males to (ghostly) females in Nang Nak, Pee Mak Phra Khanong, Sang Krasue [Inhuman Kiss] and Songtor

ธนวัฒน์ ปัญญานันท์[1] **Tanawut Panyanant**

Received: 17 February 2020, Revised: 16 June 2020, Accepted: 29 June 2020

บทคัดย่อ

บทความชิ้นนี้ต้องการศึกษาการเมืองเรื่องความรักและความโศกเศร้าอาลัย โดยใช้มุมมองจากตัวละครชายเป็นจุดยืนในฐานะวัตถุวิสัยที่ถูกกระทำจากความรัก เพื่อชี้ชวนให้ตั้งคำถามต่อผลการศึกษาที่ผ่านมาในประเด็นดังกล่าว ซึ่งโน้มเอียงไปสู่คำตอบว่า (ผี) ผู้หญิง คือ วัตถุวิสัยที่ถูกกระทำจากอุดมการณ์รัก (จนไม่สามารถไปผุดเกิดได้) เนื่องจากอุดมการณ์ดังกล่าว ถูกครอบงำด้วยอำนาจแบบปิตาธิปไตยผ่านตัวบท 4 เรื่อง คือ นางนาก กำกับโดยนนทรีย์ นิมิบุตร พี่มากพระโขนง กำกับโดยบรรจง ปิสัญธนะกูล แสงกระสือ กำกับโดยสิทธิศิริ

[1] ธนวัฒน์ ปัญญานันท์ (ศศ.ม. วัฒนธรรมศึกษา, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2559)
Tanawut Panyanant (M.A. in Cultural Studies, Chiang Mai University, 2016)
ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) เลขที่ 20 ถนนบรมราชชนนี เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร 10170
Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre (Public Organisation), Borommaratchachonnani Road, Taling Chan District, Bangkok Thailand 10170
Corresponding Author E-mail: benzkiew@gmail.com

มงคลศิริ และเรื่องสั้นส่งต่อ เขียนโดยนันดานี อย่างไรก็ตามบทความชิ้นนี้พยายามชี้ให้เห็นว่า ตัวละครชายก็ได้รับผลกระทบต่ออำนาจความรักเช่นเดียวกัน โดยใช้แนวคิดจาก The Cultural Politics of Emotion ของ Ahmed ในประเด็นความรัก การสูญเสีย และความโศกเศร้าอาลัย เป็นข้อสนับสนุนในการศึกษา ซึ่งชี้ให้เห็นว่าตัวละคร (ผี) ผู้หญิง ไม่เพียงแต่ถูกจองจำจากกรงขังแห่งอุดมการณ์รักเท่านั้น แต่ในทางกลับกันอำนาจแห่งรักได้ก่อร่างสร้างผีผู้หญิงขึ้นมาเพื่อหลอกหลอนผู้ชายด้วยเช่นกัน ดังนั้น รอยจูบของผีผู้หญิงในแสงกระสือจึงสร้างความเจ็บปวดให้กับชายผู้ตกหลุมรักเธอ กล่าวคือ หากความรัก คือ อุดมการณ์ที่กดทับผู้หญิงให้ต้องหลงติดอยู่ในวังวนแห่งรัก (จนไม่ไปผุดเกิด) ปฏิบัติการในการโต้กลับอำนาจแห่งรักก็คือ ความรักของผู้หญิงที่หวนกลับมาหลอกหลอนผู้ชายในรูปของผี แม้จะอธิบายว่าท้ายที่สุดแล้วผีนางนากถูกปราบด้วยข้อคิดทางศาสนา อย่างไรก็ตามหากนายมากไม่ออกบวชก็จะไม่สามารถหนีจากภาวะหลอกหลอนดังกล่าวได้ เรื่องจึงมักจบลงด้วยการต้องบวชของผู้ชาย ดังนั้น การออกบวชของผู้ชายจึงอาจมิใช่ความปรารถนา หากแต่เป็นความจำใจเพื่อให้ตนเองหลุดพ้นจากอำนาจแห่งรัก (ที่มาในรูปผีผู้หญิง) เมื่อใช้มุมมองดังกล่าวในการอธิบายตัวละครผีผู้หญิงทวงรักอาจเป็นเพียงสัญลักษณ์หรืออุปลักษณ์ของภาวะหลอนรักของผู้ชายเท่านั้น ดังที่ตัวละครชายใน ส่งต่อ ไม่สามารถก้าวพ้นจากความทุกข์ทรมานจากการสูญเสียหญิงอันเป็นที่รักได้ แม้เธอจะจากไปแล้วแต่เธอกลับยังคงวนเวียนอยู่ในจินตภาพของเขาไม่ต่างจากผี ในขณะที่นายมากในเรื่อง พี่มากพระโขนง เลือกที่จะใช้ชีวิตอยู่กับผีหรือสิ่งที่จากไปแล้ว มิต่างจากการหลงติดอยู่ในภวังค์แห่งอดีตที่ไม่สามารถก้าวต่อไปข้างหน้าได้

คำสำคัญ: ความรัก, ความโศกเศร้าอาลัย, ผีผู้หญิง, ผู้ชาย, ความหลอน

Abstract

This article aims to study the politics of love and grief through the male characters who are the object that was made by love.

This tends to examine the past results of some other studies which they have shown the similarly preconceived results. The show explained that the female (in terms of a ghost) is the object that was made by an ideology of love in the patriarchal society. This study analyzed four texts; Nonzee's Nang Nak, Banjong Pisanthanakun's Pee Mak Phra Khanong, Sitisiri Mongkolsiri's Sang Krasue [Inhuman Kiss] and Nandanee's Songtor [ส่งต่อ]; and was conducted with the applications of Sara Ahmed's The Cultural Politics of Emotion. These results suggest that firstly, male characters can be the object that was made by love as well as female characters. Secondary, female ghosts were conjured by the power of the male's love; instead, they themselves returned to the object of their love. Besides, the return of the conjured ghosts has haunted male characters. Inhuman's kiss thus cause the pain of a male who fell in love with them. He has suffered for the lost object. Loss and love which were quoted that oppress the female mindset certainly reveals a practice of power reaction of 'soft power', in terms of 'love'. Therefore, this argues that Mak's ordination was unwilling because it is the only way he can be free from melancholy and the female ghosts may be a male's imagination of haunting love. The male character in Songtor couldn't overcome the grief of his departed lover, even though she passed away, but she still lingers in his dreams and mentality, no different from a spirit. Male in Pee Mak Phra Khanong chose to live with a spirit or someone who has departed, on different than dwelling in the past, unable to move forward.

Keywords: love, grief, female ghost, male, haunt

บทนำ: บททบทวนการศึกษาว่าด้วยหญิงระทมรัก

การศึกษาว่าด้วยหญิงระทมรัก หรือความรักระหว่างเพศ (ชายกับหญิง) มักมองจากจุดยืนของผู้หญิง (ซึ่งพยายามใช้วิธีคิดแบบสตรีนิยมไทย) แม้ผลการศึกษาที่ออกมาจะนำไปสู่การตั้งคำถามเชิงวิพากษ์ต่ออุดมการณ์ความรักระหว่างเพศที่ไม่เท่าเทียม แต่นั่นก็เป็นเพียงการชี้ให้เห็นว่า ความรัก คือ อุดมการณ์ที่ถูกครอบงำโดยสังคมแบบชายเป็นใหญ่ ในขณะเดียวกันผู้หญิงก็เป็นเพียงเครื่องมือเน้นย้ำความสำคัญของอุดมการณ์ดังกล่าวเท่านั้น

จากที่กล่าวข้างต้นหมายความว่า งานศึกษาที่ผ่านมาเป็นการศึกษาโดยให้ความสำคัญกับโครงสร้างแบบปิตาธิปไตยซึ่งทำให้เห็นว่า ผลการศึกษาที่ออกมาสร้างให้ผู้ชายเป็นผู้กระทำ (agency) ในขณะเดียวกันผู้หญิงกลับกลายเป็นผู้ถูกกระทำ (object) (แม้ในด้านอารมณ์ความรู้สึก เช่น ความรักเป็นต้น) ดังที่ อาทรี วณิชตระกูล (2555) อธิบายวิธีคิดเกี่ยวกับความรักและการแต่งงานของ Jaggar และ Bryson ว่า การแต่งงานระหว่างชายหญิงมีอุดมการณ์ความรักสอดแทรกอยู่ ซึ่งอุดมการณ์ดังกล่าวมาในรูปแบบของการแต่งงานหรือแม้แต่สถาบันครอบครัวก็กดขี่ผู้หญิงให้มีสถานภาพเป็นเบี้ยล่างหรือเป็นรอง จะเห็นได้ว่าความสัมพันธ์ด้านความรักในสังคมปิตาธิปไตยมิได้ตั้งอยู่บนฐานของความเท่าเทียมระหว่างหญิงชาย เพราะผู้หญิงถูกล่อลวงให้เชื่อมั่นในอุดมการณ์รักและการแต่งงาน ดังเช่นการอธิบายว่าการแต่งงานเป็นเสมือนสัญญาว่าจ้างแรงงานหญิงในบ้าน

งานศึกษาของ อาทรี วณิชตระกูล เรื่อง จากวรรณกรรมสู่ละครเพลงไทยร่วมสมัย: ความรักกับการประกอบสร้างตัวละครเอกหญิง (2555) ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดข้างต้นของ Jaggar และ Bryson ซึ่งเป็นนักคิดสายสตรีนิยมที่วิพากษ์โครงสร้างอำนาจปิตาธิปไตย (ผ่านความรัก การแต่งงาน และสถาบันครอบครัว) แม้จะมีความพยายามรื้อถอนให้เห็นการประกอบสร้างวาทกรรมความรักระหว่างหญิงชาย แต่งานศึกษาของ อาทรี วณิชตระกูล ก็มิได้ชี้ให้เห็นปฏิบัติการของวาทกรรมต่อต้านที่แฝงอยู่ในวาทกรรมหลัก ดังนั้น เมื่ออ่านข้อค้นพบหรือคำอธิบายของ อาทรี วณิชตระกูล จึงเต็มไปด้วยภาพของผู้หญิงที่ถูกเอารัดเอาเปรียบ

จากความรักเพียงด้านเดียว จนอาจทำให้เห็นว่า การเกิดเป็นผู้หญิงในสังคมรักแบบปิตาธิปไตยต้องประสบแต่ความขมขื่นและความทุกข์ ในขณะที่ผู้ชายได้รับผลประโยชน์จากวาทกรรมความรักทั้งสิ้น ราวกับว่าความทุกข์จากรักมิได้เกิดในผู้ชาย

อาทรี วณิชตระกูล จำแนกตัวละครเอกหญิงในงานศึกษาออกเป็นสองกลุ่มตามผลของความรักที่ได้รับจากการประพฤติปฏิบัติตนตามการบ่มเพาะของสังคมปิตาธิปไตย คือ 1) ตัวละครเอกหญิงที่ได้รับรางวัลชีวิตจากการดำเนินชีวิตตามการบ่มเพาะดังกล่าว และ 2) ตัวละครเอกหญิงที่ได้รับการลงโทษเนื่องจากไม่สามารถดำเนินชีวิตตามการบ่มเพาะดังกล่าวได้ การแบ่งแยกดังกล่าวมีปัญหาอยู่ที่การมองจากจุดยืนของผู้หญิงมากเกินไป ส่งผลให้หลงลืมการมองตัวละครชายและไม่เห็นว่าตัวละครชายได้รับผลกระทบอะไรบ้างจากผลของความรัก

แม้ว่าละครหรือนิยายส่วนใหญ่จะดำเนินเรื่องผ่านตัวละครหญิง แต่มิได้หมายความว่า การเล่าเรื่องแบบดังกล่าวจะไม่ชี้ให้เห็นผลกระทบที่เกิดขึ้นกับตัวละครชายเลย แนวคิดของ Jaggar และ Bryson ที่อ้างมานั้น จึงมีข้อควรพิจารณาโดยเฉพาะอย่างยิ่ง อำนาจที่ผู้หญิงได้มาหลังการแต่งงาน ซึ่งจะนำไปสู่การเป็นวัตถุ (object) ของผู้ชายในฐานะ “ผัว-ของ-ผู้หญิง” เช่นเดียวกัน ความเป็นเมียผ่านการแต่งงานจึงมิใช่เพียงบทบาทหน้าที่ที่ผู้หญิงต้องรับผิดชอบต่อสามี (หรือผัว) และครอบครัว เพราะบทบาทหน้าที่ดังกล่าวทำให้เกิดสิทธิแห่งเมียผ่านวาทกรรมเมียหลวง ดังนั้น การอธิบายหรือจำแนกของ อาทรี วณิชตระกูล จึงมีอคติจนทำให้ไม่เห็นมุมกลับของอำนาจที่โต้กลับตัวละครชาย เช่น ผู้ชายต้องประพฤติปฏิบัติอย่างไรบ้างหรือไม่ เพื่อให้ได้มาซึ่งความรักและผู้ชายได้รับผลกระทบอะไรบ้างจากการประพฤติปฏิบัติของผู้หญิงให้ได้มาซึ่งความรัก นอกเสียจากผลประโยชน์ด้านการครอบงำ เป็นต้น หรือแม้แต่มิได้มองว่าผู้หญิงได้ประโยชน์อันใดบ้างหรือไม่จากความรัก นอกจากรางวัลซึ่งหมายถึงสมหวังในความรัก

นอกจากนี้ งานศึกษาที่ได้รับการอ้างอิงถึงอย่างมากเกี่ยวกับผีผู้หญิงในไทย คือ งานของ นิรินทร์ เภตราไชยอนันต์ (2550) เรื่อง ภาพตัวแทนผีผู้หญิงในละครโทรทัศน์ ซึ่งเสนอในทิศทางเดียวกันด้วยการจำแนกผีผู้หญิงประเภท

“ผีรอรัก” โดยอธิบายว่า ““ผีรอรัก” หมายถึง “ผีผู้หญิง” ที่“รอคอย” คนรักของตนกลับมาเพราะความรักของเธอยังคงอยู่ โดยที่เธอไม่อาจรู้ได้ว่า ความรักของคนที่ตนรักนั้นจะยังคงอยู่หรือไม่” เป็นเพราะวาทกรรมที่ประกอบสร้างให้ผู้หญิงต้องมีความรักเพื่อให้ชีวิตสมบูรณ์หรือมีความสุข ดังนั้น พวกเธอจึงถูกความรักพันธนาการ ข้อสรุปดังกล่าวจึงทำให้ผลการศึกษาคับแคบ โดยมองความรักในลักษณะตายตัวในฐานะอุดมการณ์ที่ทำร้ายผู้หญิง จนทำให้ไม่เห็นกลไกการทำงานของอารมณ์ความรู้สึกที่สลับซับซ้อน และตัวละครผู้ชายในพื้นที่ความรักที่ขาดหายไป ทั้งนี้ งานศึกษาของนิรินทร์ เภตราไชยอนันต์ และ อาทรี วณิชตระกูล ได้รับอิทธิพลจากงานศึกษาของ วิชุดา ปานกลาง (2539) ซึ่งศึกษาตัวบทภาพยนตร์ไทยเรื่อง “แม่นาคพระโขนง” พ.ศ. 2521-2532 และให้ความเห็นในทางเดียวกัน โดยชี้ให้เห็นในมุมมองของผีผู้หญิงที่ถูกกดขี่จากอำนาจของความรัก

หากพิจารณามุมมองดังกล่าวนี้เพิ่มเติมจากหนังสือ หลอน รัก สับสน ในหนังไทย : ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรักและหนังยุคหลังสมัยใหม่ของ กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน (2552) ซึ่งได้กล่าวว่า “รักแบบอุดมคติในยุควิคตอเรียนจะสร้างภาพให้ผู้หญิงอยู่ในฐานะต้องการการปกป้องและดูแลจากชายหนุ่ม และความรักก็จะผูกพันกับอุดมการณ์เรื่อง ‘บ้าน’ (ครอบครัว/ผัวเดียวเมียเดียว) ‘วัย’ ‘รักต่างเพศ’ และ ‘ความบริสุทธิ์’ แห่งหญิงสาว ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนมาจากสังคมแบบชายเป็นใหญ่” อาจชี้ชวนให้เห็นว่า นางนากก็ตกอยู่ในบ่วงแห่งอุดมการณ์ดังกล่าว แต่สิ่งที่ขาดหายไป คือ ผลกระทบของอุดมการณ์หรือวาทกรรมที่มีต่อตัวละครชายและมุมมองแบบสะท้อนย้อนกลับระหว่างการเป็นวัตถุวิสัยและอัตวิสัย

อย่างไรก็ตาม ในงานศึกษาชิ้นนี้พยายามชี้ให้เห็นในมุมมองที่ต่างออกไป โดยมองที่ตัวละครชาย (เป็นจุดยืน) โดยมองผู้ชายในฐานะวัตถุวิสัย (objective) แห่งความรัก ในขณะเดียวกันก็มองปฏิบัติการของอำนาจของผู้หญิงในมุมมองที่เป็นภาวะหลอนของความรัก (agency of love) แทนที่จะมองว่า (ผี) ผู้หญิงเป็นผู้ถูกกระทำจากชุดวาทกรรมรักแบบปิตาธิปไตยเพียงฝ่ายเดียว ข้อค้นพบจากงานศึกษาจะชี้ให้เห็นว่า หากกล่าวว่าวาทกรรมรักที่ถูกสร้างโดยผู้ชายนั้นมีอำนาจทำให้ผู้หญิงถูกกดขี่และทุกข์ทรมานจากความรัก (ดังปรากฏในรูปแบบ

ของผีผู้หญิงที่ยึดติดอยู่ในบ่วงแห่งความรัก) ปฏิบัติการของวาทกรรมก็คือ อำนาจที่ย้อนกลับมาทำร้ายผู้ชายด้วยเช่นเดียวกัน (ดังปรากฏในรูปแบบของผีผู้หญิงที่มิปล่อยให้ผู้ชายได้มีความรักอื่นที่ดีได้ ผู้ชายจึงมีทางเลือกเดียว คือ การออกบวช ซึ่งหมายถึงสภาวะการกลาย/หรือแปรเปลี่ยน (trans) เป็นบรรพชิตที่ต้องปราศจากรักเชิงชู้สาว อย่างไรก็ตาม ควรตั้งคำถามต่อสัญลักษณ์ของบรรพชิตว่าได้ก้าวสู่ความหลุดพ้นได้อย่างเสร็จสมบูรณ์หรือไม่ โดยตั้งข้อสังเกตเพิ่มเติมจากภาพยนตร์เรื่อง มะลิลา กำกับโดยอนุชา บุญยวรรธนะ มะลิลานำเสนอตัวละครเชน ซึ่งออกบวชหลังจากที่เขาเสียคนรัก คือ พัช ในระหว่างที่เชนดำรงสถานะบรรพชิต เขาก็ยังคงเห็นภาพหลอนของพัชจากการทำโศกาดูร กล่าวคือเขาจินตภาพศพเป็นพัชและสวมกอดกันด้วยความอาลัยรัก ในที่นี้ศพหรือจินตภาพของพัชที่ถูกสร้างขึ้นจึงไม่ต่างจากผีหรือสิ่งที่ตายจากไปแล้ว) ซึ่งสะท้อนออกมาในรูปแบบของภาวะหลอกหลอน ดังนั้น การศึกษานี้จึงเลือกใช้มุมมองด้านการเมืองเรื่องความรักและความโศกเศร้าอาลัยเป็นข้อสนับสนุนการศึกษา

ใน The Cultural Politics of Emotion (2004) Ahmed ชี้ให้เห็นความสำคัญของอารมณ์ความรู้สึกที่มิได้เป็นเพียงปฏิกิริยาตอบสนองของร่างกายหรือสัญชาตญาณของมนุษย์โดยธรรมชาติเท่านั้น แต่หมายถึงกลไกซึ่งสัมพันธ์กับอำนาจทางการเมืองที่มีมิติด้านอารมณ์ความรู้สึกรูปแบบต่าง ๆ เช่น ความรัก ความเกลียดชัง ความกลัว ความโศกเศร้า เป็นต้น เป็นองค์ประกอบในการขับเคลื่อนความหมายและสำนึกของปัจเจก ตลอดจนผู้คนแบบสาธารณะต่อสภาวการณ์ต่าง ๆ Ahmed เรียกมุมมองด้านอารมณ์ความรู้สึกแบบนี้ว่า “‘sociality’ of emotion” ซึ่งให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างทางสังคม ประเด็นหลักที่ Ahmed ให้ความสนใจ คือ ประเด็นเรื่องชาตินิยม ความเป็นเรา (ซึ่งหมายถึง การรวมกันของอัตวิสัยที่ดำรงอยู่ในชาติ (nation) เดียวกัน ดังนั้น คุณ (you/the ‘you’) ในฐานะคนในชาติต้องรักชาติ) และความเป็นอื่น/คนอื่น (others) หรือสิ่งที่คุกคามชาติ Ahmed อธิบายว่า ชาติ สามารถกลายเป็นวัตถุวิสัยแห่งความรักได้ด้วยการให้ความหมายและการจัดวางตำแหน่งแห่งที่ (หรือโครงสร้าง) ระหว่างปัจเจกกับปัจเจกและปัจเจกต่อวัตถุวิสัยอื่น ๆ กล่าวคือ เราเชื่อมโยงตนเองต่อชาติในฐานะที่ชาติเป็นสิ่งที่เรารัก ในขณะที่ชาติเชื่อมโยงกับ

คนอื่นในฐานะที่คนอื่นคุกคามชาติ เราจึงเชื่อมโยงกับคนอื่นในฐานะที่คนอื่นคุมคามสิ่งที่เรารัก ความรู้สึกที่เรา (ต้อง) มีต่อคนอื่นคือ ความกลัวและความเกลียดชัง ดังนั้น อารมณ์แบบหนึ่ง ๆ จึงสัมพันธ์กับอารมณ์แบบอื่น ๆ ในฐานะผลิตผลระหว่างกัน

Ahmed กล่าวว่า อารมณ์ความรู้สึกแบบหนึ่ง ๆ เป็นสิ่งที่สามารถเคลื่อนย้ายไปมาหรือแทนที่ระหว่างอารมณ์ความรู้สึกแบบหนึ่ง ๆ หรือวัตถุวิสัยได้จากการตีความ การให้ความหมาย และการจัดวางโครงสร้างซึ่งขึ้นอยู่กับเงื่อนไขทางบริบท Ahmed ยกตัวอย่างคำว่า โศกเศร้าอาลัยอาจถูกแนบมากับบางอัตวิสัยหรือบางวัตถุวิสัยมากกว่าคำอื่น ๆ เช่นเดียวกับคำว่า การสูญเสียที่สำหรับบางสิ่งอาจถูกนับว่าเป็นความสูญเสีย ในขณะที่อีกสิ่งหนึ่งไม่ถูกนับ และความโศกเศร้าอาลัย สามารถเชื่อมโยงไปสู่อารมณ์ความรู้สึกอื่น เช่น ความโกรธ ความเกลียด และความรัก เป็นต้น

การเคลื่อนที่ระหว่างอารมณ์ความรู้สึก สัมพันธ์กับเรื่องเล่าหรือประวัติศาสตร์ในอดีตของวัตถุวิสัย ความรักเป็นเหตุให้เกิดความโศกเศร้าอาลัยเนื่องจากความสูญเสีย ในขณะเดียวกันความสูญเสียสามารถเป็นเงื่อนไขให้เกิดความเกลียดชังต่อผู้ที่พรากวัตถุวิสัยแห่งความรักไป ดังนั้น อารมณ์ความรู้สึกด้านหนึ่งจึงทำงานผ่านกระบวนการอ่าน “reading” วัตถุ เช่น คนอื่น/ความเป็นอื่นอาจถูกอ่านว่าเป็นต้นเหตุของการสูญเสียวัตถุวิสัยแห่งรัก จากกรณีนี้ การอ่านจึงสามารถแปรเปลี่ยนความโศกเศร้าให้กลายเป็นความเกลียดชังได้ ดังที่ Ahmed กล่าวว่า “they involve specific orientations towards the objects that are identified as their cause.” (Ahmed, 2004)

การเมืองเรื่องความรักและความโศกเศร้า จึงหมายถึงอารมณ์ความรู้สึกที่สัมพันธ์กับความหมายที่โครงสร้างของสังคมจัดวางไว้ Ahmed กล่าวว่า “the loss of the object is compensated for by ‘taking on’ the quality of the object.” (Ahmed, 2004) ความโศกเศร้าและการไว้อาลัยเป็นการแสดงออกซึ่งความรักและคุณค่าของสิ่งที่เรารัก ดังนั้น ความรัก ความโศกเศร้า และความสูญเสียจึงสัมพันธ์กันด้วยเงื่อนไขแห่งอุบัติการณ์ของการเชื่อมต่อ หรือเป็นปฏิบัติการระหว่างกัน ดังนั้น ปฏิกิริยาตอบสนอง (reaction)

ทางอารมณ์ความรู้สึก จึงสามารถบ่งบอกความหมายหรือคุณค่าของวัตถุต่อตัวปัจเจกได้ ในขณะเดียวกันการแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกก็มีส่วนในการก่อร่างสร้างอัตลักษณ์ของปัจเจกด้วยเช่นเดียวกัน โครงสร้างและบริบททางประวัติศาสตร์ของสังคม มีความสำคัญในการกำหนดคุณค่าของสิ่งต่าง ๆ จากเงื่อนไขของการแสดงออกด้านอารมณ์ความรู้สึก ดังเช่นกรณีการสูญเสียบุคคลสำคัญที่โครงสร้างส่วนบนมีการบังคับให้ประชาชนต้องไว้อาลัยเป็นเวลานานเพื่อแสดงให้เห็นคุณค่าของสิ่งที่เสียไป ในขณะเดียวกันประชาชนก็ต้องแสดงออกซึ่งความโศกเศร้าและไว้อาลัย เพื่อจัดวางตนเองให้มีอัตลักษณ์

ในโครงสร้างทางสังคมแบบปิตาธิปไตย การจัดวางระดับของคุณค่าทางเพศมีความแตกต่างกัน ดังผลการศึกษาที่ผ่านมาซึ่งอธิบายว่า การที่ผีผู้หญิงไม่สามารถไปผุดเกิดได้นั้น เป็นเพราะพวกเธอยังคงติดอยู่ในบ่วงแห่งความรักหรือเธอรักผู้ชายมาก เธอจึงติดอยู่กับความโศกเศร้าเพราะไม่สามารถทำใจและก้าวต่อไปได้ ข้ออธิบายในลักษณะนี้เป็นการเน้นย้ำคุณค่าความสำคัญของผู้ชายในฐานะวัตถุแห่งความรัก หรือของรักที่ผู้หญิงสูญเสียไป (the loss of loved object) พวกเธอจึงจมปลักอยู่กับความโศกเศร้าอาลัยต่อผู้ชายอย่างเนิ่นนาน การอธิบายในลักษณะนี้ เอนเอียงไปสู่การให้ความสำคัญกับผู้ชาย ในขณะที่ผู้หญิงเป็นเพียงตัวประกอบเพื่อหนุนเสริมคุณค่าของผู้ชาย ในทางตรงกันข้ามหากผู้หญิงไม่มีทีท่าของการแสดงออกซึ่งความโศกเศร้าอาลัยต่อผู้ชายอันเป็นที่รัก คุณค่าต่อเพศชายจะถูกลดถอนลง สังคมแบบปิตาธิปไตยจึงต้องควบคุมและให้ความสำคัญกับการแสดงออกด้านอารมณ์ของผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย โดยอ้างว่าผู้หญิงเป็นเพศที่ไม่สามารถควบคุมความปรารถนาในการแสดงออกทางอารมณ์ได้ และใช้ภาพแทนผู้หญิงที่เป็นผีและผู้ชายที่เป็นพระ ดังปรากฏเป็นโครงเรื่องแนวพระกับพญานาคแบบละครโทรทัศน์เรื่อง กาษานาคา กำกับโดย สมพร เชื้อบุญอุ้ม ดังนั้น ปฏิบัติการของวาทกรรมที่ย้อนแย้งภายในตัวบท จะช่วยให้เห็นข้อเสนอที่เป็นจุดอ่อนของวาทกรรมความรักในสังคมแบบปิตาธิปไตย ที่ไม่เพียงแค่ตัวละครผู้หญิงเท่านั้นที่ได้รับผลกระทบจากการแสดงความรักที่สังคมประกอบสร้าง แต่ผู้ชายเองก็ได้รับผลกระทบจากการต้องแสดงออกด้านอารมณ์ความรู้สึกของผู้หญิงเช่นเดียวกัน

บทความชิ้นนี้คัดสรรตัวบทในการวิเคราะห์เพื่อเป็นตัวอย่างสนับสนุนข้อเสนอจำนวน 4 เรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง นางนาก (2542) กำกับโดยนนทรีย์ นิมิบุตร ภาพยนตร์เรื่อง พี่มากพระโขนง (2556) กำกับโดยบรรจง ปิสัญธนะกูล ภาพยนตร์เรื่อง แสงกระสือ (2562) กำกับโดยสิทธิศิริ มงคลศิริ และเรื่องสั้น ส่งต่อ (2562) เขียนโดยนันดานี ตัวบทเหล่านี้สัมพันธ์กันด้วยประเด็นการวิเคราะห์เรื่องการเมืองเรื่องความรักและความโศกเศร้าอาลัยของตัวละครชายที่มีต่อ (ผี) ผู้หญิง โดยตั้งต้นจากนางนากในฐานะตัวบทประชานิยมที่ถูกศึกษาและมีข้อค้นพบจากงานศึกษาก่อนหน้าจำนวนไม่น้อย ซึ่งบทความชิ้นนี้พยายามตั้งคำถามต่อผลการศึกษาที่ผ่านมา และพยายามชี้ชวนให้มองในทิศทางที่ต่างออกไปจากจุดตั้งต้นดังกล่าวนี้ภาพยนตร์เรื่อง พี่มากพระโขนง จึงเป็นอีกหนึ่งตัวบทที่มีความสำคัญเนื่องจากภาพยนตร์พยายามนำเรื่องเล่าเก่ามาเล่าใหม่โดยสนใจฟัง ‘เสียง’ ของนายมากที่มีต่อนางนาก ส่วนภาพยนตร์เรื่อง แสงกระสือและเรื่องสั้นส่งต่อ นำเสนอตัวละครเอกผู้หญิงที่ต่างออกไปจากนางนากและพี่มากพระโขนง กล่าวคือ นางนากและพี่มากพระโขนงนำเสนอตัวละครเอกผู้หญิงที่เป็นภาพแห่งจิตวิญญาณของคนที่จากไปแล้ว แต่แสงกระสือนำเสนอตัวละครเอกผู้หญิงที่เป็นกระสือ ซึ่งหมายถึงสภาวะครึ่งผีครึ่งคน เธอจึงยังไม่ใช่คนที่จากไปแล้ว สิ่งที่น่าสนใจที่บทความชิ้นนี้ตีความ คือ ตัวละครสายอยู่ในสภาวะกึ่งกึ่งระหว่างความเป็นและความตาย กล่าวคือ เธออยู่ในสภาวะเจ็บปวดที่พร้อมจะตายในทุกเมื่อ ดังนั้น ความทุกข์ทรมานที่ตัวละครชายต้องประสบ คือ ความเจ็บปวดจากการรับรู้ว่าคนที่ตนเองรักนั้นกำลังจะจากไป ในขณะที่เรื่องสั้น ส่งต่อ ไม่นำเสนอการปรากฏตัวของตัวละครเอกหญิงในเรื่อง แต่เธอถูกกล่าวรำพึงหาโดยตัวละครชาย เมื่ออ่านเรื่องสั้นเรื่องนี้ผู้อ่านจะไม่ทราบเลยว่าตัวละครมุกดาเธอตายจากไปแล้ว หรือเธอเพียงแค่ทิ้งผู้ชายเหล่านี้ไป สิ่งที่หลงเหลือ คือ ความทรงจำและความโศกเศร้าที่ตัวละครชายโหยหาเธอ มุกดาและนางนาก จึงไม่ต่างกันในฐานะสิ่งที่จากตัวละครชายไปแล้ว ดังนั้น (ผี) ผู้หญิงในงานศึกษาชิ้นนี้จึงหมายถึง “the loss of a loved person” ดังที่ Freud อธิบายปฏิกิริยาที่เกิดจากความสูญเสียดังกล่าวว่า ความโศกเศร้าอาลัย (Freud, as cited in Wool, 2020)

ดังนั้น ตัวบททั้ง 4 เรื่อง จึงจะช่วยหนุนเสริมข้อเสนอของบทความ โดยให้มุมมองที่แตกต่างกันแต่สามารถนำไปสู่คำตอบในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ การโหยหาอดีตต่อผู้หญิงที่ทิ้งผู้ชายไปและทำให้ผู้ชายเพ้อฝัน (ในส่งต่อ) ความเจ็บปวดที่ผู้ชายต้องประสบเมื่อเขารู้ว่าคนรักกำลังจะจากไป (ในแสงกระสือ) ผู้ชายที่ยอมสละชีวิตทางสังคมของตนเองเพื่ออยู่กับผี หรือจมอยู่กับอดีต เพราะเขาไม่สามารถเริ่มต้นใหม่ได้โดยละทิ้งความรักครั้งเก่า (ในพี่มากพระโขนง) และผู้ชายที่ต้องจำใจออกบวชเพื่อบำบัดตนเองจากบาดแผลแห่งรัก (ในนางนาก)

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. บทความชิ้นนี้แยกความเข้าใจระหว่างคำว่า วัตถุที่ถูกกระทำจากความรัก (the object that was made by love) ยกตัวอย่าง การกล่าวอ้างว่านางนาก ถูกกระทำจากความรักเธอจึงไม่สามารถไปเกิดใหม่ได้ เป็นต้น ออกจากคำว่า วัตถุ (วิสัย) แห่งความรัก (the object of love) ยกตัวอย่าง นายมากเป็นวัตถุแห่งความรักที่นางนากมีความรู้สึกต่อเขา เป็นต้น

2. อารมณ์ความรู้สึกมีหลากหลายรูปแบบต่อวัตถุแห่งรักที่แตกต่างกัน ในบทความชิ้นนี้มิได้แสวงหาคำอธิบายเพื่อจำกัดความให้แก่นิยามความรัก แต่มุ่งอธิบายปฏิบัติการของความรักในมิติของพลังความเข้มข้นผ่านตัวบทที่ยกมา

เพราะรักฉันจึงร้าย และเพราะร้ายฉันจึงผิด

แม้นวนิยายสยองขวัญจะมีจุดมุ่งหมายหลัก คือ การหลอกหลอน หรือการทำให้หวาดกลัว (horror) แต่ลักษณะของนิยายสยองขวัญในแบบไทย ๆ ก็มิอาจหลีกหนีไปจากสิ่งที่อาจเรียกได้ว่าเป็น “ขนบเรื่องเล่าผีไทย” ซึ่งก็คือ ความมีเหตุผลหรือที่มาที่ไปของเรื่องเล่าโดยเฉพาะอย่างยิ่ง เหตุผลด้านความรัก และความแค้น งานศึกษาบางชิ้นชี้ให้เห็นว่า โครงเรื่องเกี่ยวกับเรื่องรักและการหึงหวง เช่น จากตัวละครนางนาก “...ช่วยขับเน้นความดุร้ายไร้เหตุผลของนางนาก ให้เด่นชัดขึ้น แสดงให้เห็นความหึงหวงจนขาดสติของนางนากต่อสายหยุด”

(อาทรี วณิชตระกูล, 2555) รวมทั้งคนไทยหลายคนที่รับชมภาพยนตร์ผีของต่างประเทศมักจะถามถึง “เหตุผล” ของการหลอกและการฆ่า โดยไม่เข้าใจถึง “ขนบเรื่องเล่าผีไทย” และอำนาจของอุดมการณ์อารมณ์ความรู้สึกในวัฒนธรรมไทย ดังนั้น แม้ว่าอารมณ์ความรู้สึกและเหตุผลท่ามกลางบางระบบความรู้แบบเหตุผลนิยมจะถูกแยกออกจากกัน แต่อารมณ์ความรู้สึกก็สามารถปรากฏออกมาให้เห็นในเวลาเดียวกัน ยกตัวอย่างเช่น การที่ตัวละครแสดงออกด้านความรัก (เชิงชู้สาว) มาก ๆ จะถูกมองว่าเป็นการกระทำที่ขาดสติจนกลายเป็นไม่มีเหตุผล ในขณะที่ความรักที่นางนากมีต่อลูกกลับกลายเป็นเหตุผล (อาทรี วณิชตระกูล, 2555) ที่ยอมรับได้ ดังนั้น รูปแบบความรักจึงเป็นวาทกรรม กล่าวคือ เป็นอารมณ์ความรู้สึกที่ถูกอธิบายโดยชุดข้อมูลความรู้ ที่มีฐานคิดทางพระพุทธศาสนาเป็นอุดมการณ์หลัก ความรักแต่ละแบบจึงถูกให้ความหมายและคุณค่าที่แตกต่างกัน (วาทกรรมดังกล่าวจึงมีความย้อนแย้ง ท่ามกลางบริบทของสังคมที่นับถือคุณค่าของระบบเหตุผล)

จากกรณีของความรัก เมื่อพิจารณาความซ้ำและความถี่จะพบว่า นวนิยายสยองขวัญมักอุดมไปด้วยเรื่องเล่าของรักโรแมนติกของเหล่าตัวละครในอดีต ซึ่งเผยให้เห็นถึงอุดมการณ์หรือคุณค่าของความรักที่ดำรงอยู่ในสังคม แต่ความไม่สมหวังกลับสะท้อนให้เห็นความย้อนแย้งของอุดมการณ์ดังกล่าว และพลังแห่งการหลอกหลอนของความรักอันเป็นเหตุหลักของคำสาปแช่งและอุบัติแห่งผี (ลักษณะนี้พบในเรื่องเล่าผีหลายเรื่อง) งานศึกษาส่วนใหญ่มักมองตัวผี (โดยเฉพาะผีผู้หญิง) ในฐานะเครื่องมือแห่งอุดมการณ์ที่ถูกกระทำ ผลการศึกษาชี้ให้เห็นว่าผู้หญิงกลายเป็นเหยื่อแห่งอุดมการณ์รักมากกว่าผู้ชาย ทั้งนี้ หากให้ความสำคัญกับตัวอุดมการณ์เอง ซึ่งหมายถึงความรักในฐานะพลานุภาพ จะทำให้เห็นข้อค้นพบในอีกแง่มุมนั่นก็คือ ความรักในฐานะพลังที่ปลุกผีขึ้นมาจากความตายเพื่อหลอกหลอน การหลอกหลอนดังกล่าวมิได้กดทับเฉพาะตัวละครหญิงเท่านั้น แต่เป็นผีที่กลับมาหลอกหลอนอุดมการณ์แห่งความรักด้วยตัวมันเอง

นอกจากการอุบัติขึ้นของผีแล้ว จะเห็นได้ว่าพลานุภาพแห่งรักนั้นสามารถทำให้มนุษย์แปรเปลี่ยนสภาพตนเองจากอัตลักษณ์หนึ่งไปสู่อีกอัตลักษณ์หรือยิ่งไปกว่านั้น ความรักสามารถทำให้คนทำร้ายหรือฆ่าฟันกันเองได้ ดังนั้น จากกรณีศึกษาเรื่องนางนากแม้ว่าเธอจะถูกมองว่าเป็นหญิงสาวผู้ถูกจองจำ

จากอุดมการณ์รักข้ามภพภูมิ และต้องรับชะตากรรมเมื่อฝ่าฝืนจารีตแห่งความ “รักดี” (อาทรี วณิชตระกูล, 2555) แต่ในขณะเดียวกัน นายมากเองก็ถูกจองจำผ่านอุดมการณ์รักที่นางนากมีต่อเขาเอง ด้วยการกีดขวางทุกคนที่เข้ามาหานายมาก และนางนากก็สามารถหลอกหลอนคนในสังคมด้วยแรงรัก นอกจากนี้ ความซ้ำรักของนางนากก็เป็นสัญญะของการท้วงติงความสวยงามของอุดมการณ์รักโรแมนติก และดึงผู้ชมให้จดจำเรื่องราวความน่ากลัวของความรักไปในขณะเดียวกัน

และในท้ายที่สุด ฉากจบของเรื่องมักถูกเชื่อมโยงกับแนวคิดเรื่องศาสนา ดังเช่นกรณีนางนากกับสมเด็จพระพุฒาจารย์ (โต พรหมรังสี) ในงานศึกษาหลายชิ้นมักชี้ให้เห็นมุมมองในแนวดิ่งระหว่างพระพุทธศาสนาซึ่งมีตัวแทน คือ พระสงฆ์ และศาสนา ผีซึ่งมีตัวแทน คือ ผี ในทางเดียวกันนี้ การอุปมาดังกล่าวยังผูกโยงไปสู่แนวคิดเรื่องเพศ ในฐานคิดที่ผู้ชาย (ซึ่งเป็นพระ) มีอำนาจในการสยบอำนาจของผู้หญิง (ซึ่งเป็นผี) แต่การอธิบายแบบดังกล่าวกลับแสดงความยอกย้อนของอุดมกาณ์ผ่านตัวละคร เห็นได้จากตัวละครผีที่ดำเนินเรื่องด้วยความ “บ้าคลั่ง” ตลอดทั้งเรื่อง แต่ตอนท้ายกลับพ่ายแพ้ให้กับอำนาจปิตาธิปไตย หรือไม่สามารถตอบได้ว่า ทำไมนางนากจึงเป็นผีตนเดียวที่ถูกดึงกลับมาให้มีอำนาจมากถึงเพียงนั้น และศพอื่น ๆ ที่นางนากได้ฆ่า ทำไมถึงไม่ย้อนกลับมาต่อสู้กับนางนากเอง หรือแม้แต่ไม่สามารถอธิบายผีที่เป็นผู้ชายได้อีกด้วย ทั้งนี้ การศึกษาจากมุมมองพลานุภาพแห่งรัก จะช่วยชี้ให้เห็นกลวิธีในการรื้อสร้างคุณค่าความรักเสียใหม่ในลักษณะของการถอดถอนอำนาจของพลังแห่งความรักออกไปผ่านการกล่อมเกลาทางศาสนา

ยกตัวอย่างนิยายเรื่อง มฤตยูเขียว (2558) ของจินตวีร์ วิวัธน์ ได้เล่าถึงตัวละครชาย (ดร.พิฌาน วิสุทธิ์พฤกษ์) นำอสุรกายจากป่ากลับมาเพื่อแก้แค้นกลุ่มคนที่ทรยศพ่อของเขา จนเป็นเหตุให้พ่อของเขาเสียชีวิตในเวลาต่อมา การแก้แค้นของ ดร.พิฌาน ดำเนินไปอย่างต่อเนื่องจนเหลือศัตรูเพียงคนเดียว แต่เขากลับต้องยุติความคิดนั้นเพราะ “อเทตยา อรรคเมธี ผู้บริสุทธิ์งดงามเสียจนทำให้ไฟแค้นของเขาต้องแปรเปลี่ยนไป” เธอคือลูกสาวของศัตรูคนสุดท้ายของเขา ในกรณีของ ดร.พิฌาน เผยให้เห็นพลานุภาพแห่งรักในการจัดการและกระทำต่อพลังแห่งความแค้นด้วยการรื้อถอนและสร้างอุดมการณ์ใหม่ขึ้นมา

เช่นเดียวกันนี้ ในนิยายเรื่อง มนุษย์ชิ้นส่วน (2558) (ภาคต่อ มฤตยูเขียว) ของ จินตวีร์ วิวัธน์ หลังจากที่ ดร.พิฌาน ได้สร้าง กรีนเนตตา นารีผลจำแลงขึ้นมา ซึ่งเธอมีลักษณะสำคัญ คือ อารมณ์ความรู้สึก (แม้จะกล่าวว่า มนุษย์ชิ้นส่วน เป็นนวนิยายที่ได้รับอิทธิพลจากแฟรงเกนสไตน์ (Frankenstein) ของ Mary Shelley แต่นิยายเรื่อง มนุษย์ชิ้นส่วน กลับสะท้อนอุดมการณ์ของขนบการเขียน นวนิยายแบบไทยของผู้เขียนคนไทยนั่นคือ การสร้างตัวละครปิศาจที่เป็นผู้หญิง และเธอก็มีอารมณ์ความรู้สึกรักเป็นปมหลักของเธอในเรื่องเล่ารอง) อารมณ์ความรู้สึกรักนี้เองที่เป็นพลังในการสร้างอัตลักษณ์และอุดมการณ์ของ กรีนเนตตา ให้กลายเป็นปิศาจที่ทำร้ายผู้คน (หรือผู้หญิง) ที่เข้ามายุ่งเกี่ยวกับชายที่เธอรัก ดังนั้น จะเห็นได้ว่าแรงปรารถนาแห่งรัก เป็นพลังในการสร้าง ลด และเปลี่ยนแปลง ทั้งอุดมการณ์และอัตลักษณ์ของมนุษย์ (หรืออาจรวมถึงอมนุษย์ ดังปรากฏในเรื่องเล่าอมนุษย์) ทั้งในระดับปัจเจกและสังคม หรือแม้แต่แรงปรารถนาอื่น ๆ ด้วยเช่นกัน

ดังนั้น ด้วยพลานุภาพแห่งรัก ซึ่งถูกนำเสนอผ่านการแปรเปลี่ยนของตัวละครจากอัตลักษณ์หนึ่งไปสู่อีกอัตลักษณ์หนึ่ง (ส่วนมากมักอธิบายในด้านลบ) เฉกเช่น นางนากที่แปรเปลี่ยนจากหญิงธรรมดาคนหนึ่งกลายเป็นผีผู้ทรงพลัง และทำร้ายผู้คนอย่างที่เธอไม่เคยทำมาก่อนด้วยเหตุจากความรัก (เชิงชู้สาว) ในทางเดียวกันนี้ ด้วยวาทกรรมความรัก (เชิงชู้สาว) เธอจึงถูกให้ความหมายว่าเป็นตัวร้าย และด้วยความร้ายนั้น เธอจึงเป็นเสมือนภาพตัวแทนด้านลบของพลานุภาพแห่งรักและต้องถูกขจัดออก อย่างไรก็ตาม งานศึกษานี้พยายามชี้ให้เห็นว่า ผีผู้หญิงที่ถูกแปรเปลี่ยนจากพลานุภาพแห่งรักให้เป็นปิศาจที่น่ากลัวนั้น เป็นเพียงสิ่งสร้าง (จินตภาพ) จากสังคมปิตาธิปไตยและพระพุทธศาสนาที่หวาดกลัวต่อพลานุภาพแห่งรัก

“เพราะรัก” นางนากจึงหวนคืน: หรือเธอไม่เคยไปไหนจากใจนายมาก?

นางนาก (2542) เป็นภาพยนตร์สยองขวัญที่นำเสนอแก่นเรื่องเกี่ยวกับอนุภาคแห่งความรัก ผ่านเรื่องเล่าโศกนาฏกรรมแห่งรักระหว่างนางนากและนายมาก ปมปัญหาของเรื่องเริ่มต้นเมื่อนางนากตายระหว่างการคลอดลูกในขณะที่นายมากออกไปเกณฑ์ทหาร แต่วิญญาณของนางนากยังคงวนเวียนอยู่เพื่อรอคอยสามี กลายเป็นรักต้องห้ามระหว่างผีกับคน หากมองอย่างผิวเผินอาจทำให้ได้ข้อสรุปเพียงว่า สาเหตุของการกลับมาของนางนากเป็นเพราะเธอคือ วัตถุวิสัยที่ถูกกระทำจากอำนาจแห่งรักจนไม่สามารถไปเกิดใหม่ได้

ดังที่ได้แจ้งจุดประสงค์ไปแล้วว่า งานศึกษาชิ้นนี้พยายามมองในมุมกลับโดยการตั้งคำถามว่า แท้จริงแล้วนางนากเป็นวัตถุวิสัยที่ถูกกระทำจากวาทกรรมแห่งรักในสังคมปิตาธิปไตย หรือแท้จริงแล้วการถวิลหาคนรักที่ขาดหายไปของนายมาก ได้นำไปสู่การสร้างนางนากขึ้นมาให้เป็นวัตถุแห่งการคลั่งไคล้หลงใหลของตนเอง

นางนาก (หรือแม่นาก) เป็นเรื่องเล่าประชานิยมที่มีการทำซ้ำ/ดัดแปลงทั้งในรูปแบบงานเขียนและงานภาพมากกว่าครึ่งศตวรรษ โดยยึดโครงเรื่องหลักดังกล่าวไว้อยู่เสมอ ลักษณะดังกล่าวใกล้เคียงกับสิ่งที่ Ahmed เสนอเกี่ยวกับการเมืองเรื่องความโศกเศร้าอาลัย Ahmed อธิบายว่า Melancholia คือพยาธิวิทยาแบบหนึ่งโดยการทำงานทางจิต กล่าวคือ อีโก้ (ego) ปฏิเสธที่จะปล่อยวัตถุวิสัยและธำรงรักษามันไว้ภายในใจจิตใจของอัตวิสัย ในรูปแบบของ ghostly death (หรือ the lost object) หนทางในการปลดปล่อยดังกล่าว คือ “to ‘let go’ of that which is already ‘gone’” ซึ่งกลายเป็นจริยธรรมหรือเพื่อสุขภาพต่อผู้อื่น/สิ่งอื่น การสูญเสีย ซึ่งหมายถึงการทำใจไม่ได้ของการจากไปและความรู้สึกผิดต่อวัตถุวิสัย ปรากฏเด่นชัดในเรื่องเล่าของนางนาก ดังนั้น การปลดปล่อยเธอออกจากความระทมทุกข์ดังกล่าว จึงถือเป็นเรื่องดีทั้งต่อตัวเธอและผู้อื่น แต่ทว่าการผลิตซ้ำโครงเรื่องดังกล่าวอย่างต่อเนื่องนานกว่าครึ่งศตวรรษ คือ ความย้อนแย้งระหว่างความพยายามในการชี้ให้เห็นทางออกและการผลิตซ้ำอุดมการณ์เพราะในทางหนึ่งถือเป็นการเน้นย้ำบทบาทหน้าที่ของ “ความเป็นเมีย” และพลัง

ของความรัก ยกตัวอย่างภาพยนตร์เรื่อง นาค รักแท้ วิญญาณ ความตาย (2548) กำกับและเขียนบทโดย Mark Duffield ที่นำเรื่องเล่านางนากมาเล่าต่อหลังจากที่เธอถูกสะกดวิญญาณไปแล้ว และนายมากกลับชาติมาเกิดใหม่ร่วมสมัย เรื่องยังคงย้อนกลับไปเล่าถึงการที่นางนากไม่สามารถละทิ้งนายมากไปได้ และยังคงกลับมาหลอกหลอนเพื่อให้ได้เขากลับไป สิ่งที่ Ahmed เสนอต่อจากแนวคิดเรื่อง Melancholia คือ politic of grief โดยชี้ให้เห็นว่า แทนที่การปลดปล่อยดังกล่าวจะถูกเน้นย้ำเนื่องจากเหตุผลด้านจริยธรรมและสุขภาพ แต่บางความโศกเศร้าอาลัยกลับถูกธำรงรักษาให้อยู่ต่อไป ในงานของ Ahmed จึงให้ความสำคัญกับเป้าหมายของความโศกเศร้าอาลัย Silverman and Klass (1996, as cited in Ahmed, 2004) เสนอว่า จุดมุ่งหมายของการไว้อาลัยมิใช่เพื่อการปลดปล่อย แต่คือการต่อรอง (ใหม่) ด้านความหมายของการสูญเสียเหนือกาลเวลา ดังนั้น ความโศกเศร้าอาลัยจึงไม่ถูกมองว่าเป็นพยาธิวิทยา กล่าวคือให้ความสำคัญกับความปรารถนาที่จะรักษาสิ่งที่ผูกติดมากับสิ่งที่สูญเสียไป ดังที่ Eng and Kazanjian (2003, as cited in Ahmed, 2004) กล่าวว่า Melancholia คือ วิถีทางที่ควรจะชอบธรรมมากกว่า (mourning) สำหรับความรับผิดชอบที่มีต่อสิ่งที่สูญเสียไป หรือคือการแสดงความศรัทธาหรือความทุ่มเทที่มั่นคงในส่วนหนึ่งของอีโก้ต่อวัตถุวิสัยที่สูญเสียไป หมายความว่า คือ “...a way of keeping the other, and with it the past, alive in the present.” เมื่อพิจารณาจากวิธีคิดดังกล่าว จึงสามารถอธิบายตัวบทได้ใน 2 ทาง คือ การผลิตซ้ำโครงเรื่องนางนากอาลัยรักต่อนายมากซ้ำ ๆ โดยเฉพาะความรักข้ามภพชาติ จึงหมายถึง ความพยายามที่จะธำรงรักษาให้เห็นถึงความสำคัญของวัตถุวิสัยที่เธอสูญเสียไป ในที่นี้คือนายมาก ในอีกทางหนึ่งนางนาก คือ จินตภาพที่นายมากมีต่อเธอ เนื่องจากเขาทั้งทำใจไม่ได้และรู้สึกผิดต่อเธอ “[ทั้งสองคนร้องไห้]...ชาตินี้เราสองคนคงทำบุญไว้น้อย จึงอยู่ได้แค่นี้ ชาติหน้าเรามาเกิดเป็นผัวเมียกันอีกนะอีนาก” (นนทรีย์ นิมิบุตร, 2542) ดังนั้น แม้ภายใต้เรื่องเล่ากระแสหลักที่มักถูกผลิตซ้ำโดยผู้ชาย และให้ความสำคัญกับตัวละครชายนั้นได้สอดแทรกความสำคัญต่อตัวละครหญิงเข้าไปอยู่ด้วยเสมอ ซึ่งเห็นได้ชัดเจนมากขึ้นในภาพยนตร์เรื่อง พี่มากพระโขนง

ในปี พ.ศ. 2556 บรรจง ปิสัญธนะกูล และทีมงาน ได้นำเสนอภาพยนตร์เรื่อง พี่มากพระโขนง ซึ่งเล่าเรื่องนางนากในมุมมองที่ต่างออกไป และได้รับกระแสนิยมในระดับดีมาก กล่าวคือ นายมากตัดสินใจใช้ชีวิตอยู่ร่วมรักกับนางนาก แม้เธอจะเป็นผีก็ตาม เรื่องเล่าดังกล่าวจึงย้อนกลับมาช่วยอธิบายให้เห็นว่าความรักเป็นอุดมการณ์ที่กระทำต่อนายมากที่มิยอมทิ้งนางนากเช่นเดียวกัน

ดังนั้น การมองจากจุดยืนที่ว่าผู้ชายเป็นฝ่ายอาลัยรักจนไม่สามารถลืมผู้หญิงได้ จะช่วยตอบคำถามว่าเหตุใดนางนากจึงเป็นเพียงผีตนเดียวที่หวนกลับมาและมีพลังอำนาจที่ล้นเหลือ แม้ว่าในทางหนึ่งอาจกล่าวได้ว่า การกลับมาของนางนากเป็นเพราะพลังรักมากล้นอันไร้เหตุผลของเธอ ทำให้เธอไม่จากไปไหน แต่ไม่สามารถอธิบายได้ว่า ทำไมการกลับมาของนางนากถึงทำร้ายนายมาก เช่น การให้สามีตัวเองทานของเน่าเสีย หลับนอนในที่สกปรก เป็นต้น ทั้งที่เธอรักเขามากขนาดนั้น “...ถ้าฉันทำ [ทำร้ายพี่ (hurt you)] ไปจริง ๆ ฉันคงรับตัวเองไม่ได้เหมือนกัน...” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556) และความรักที่นายมากมีต่อนางนากนั้น ขาดหายไปในเรื่องเล่าดังกล่าว

ในทางหนึ่งหากผีนางนากเป็นจินตภาพของนายมาก หรือเธอผุดเกิดขึ้นมาจากความรักที่เขามีต่อเธอ เรื่องราวที่เกิดขึ้นกับนายมาก จึงเป็นผลมาจากการที่เขาไม่สามารถลืมนางนากได้ พิจารณาบทสนทนาระหว่างนางนากและนายมากในภาพยนตร์เรื่อง พี่มากพระโขนง ช่วงนาทีที่ 97-103 ดังต่อไปนี้

นางนาก: “ตัวเองสัญญากับเค้านะ ถ้าเค้าไม่อยู่แล้ว ตัวเองต้องอยู่ให้ได้นะ”

นายมาก: “นาก นากไม่ต้องไปไหนทั้งนั้นแหละ นากบอกว่านากหลอกพี่ นากไม่ได้หลอกอะไรพี่เลยนะ ถึงพี่จะเป็นคนโง่ พี่ก็ไม่ได้โง่ขนาดไม่รู้ว่าเมียตัวเองตายไปแล้วหรอกนะ...ถึงชาวบ้านจะรังเกียจ ไม่มีใครคบ ถึงจะต้องกินแต่ใบไม้ใบหญ้า แต่พี่ก็ยังอยากอยู่กับนากนะ”

นางนาก: “ขอบใจนะพี่ แต่มันเป็นไปไม่ได้หรอก”

นายมาก: “ทำไมอะ เราก็แค่แกล้งทำเป็นเหมือนไม่มีอะไรเกิดขึ้นที่ผ่านมาเราก็อยู่ด้วยกันได้ไม่ใช่หรอนาก”

นางนาก: “แต่เค้าตายไปแล้วนะ คนกับผีอยู่ด้วยกันไม่ได้หรอกมันผิดธรรมชาติ”

นายมาก: “ถ้าอย่างนั้น ความรักมันก็คงเป็นเรื่องผิดธรรมชาติ... ผิดด้วยหรอนาก ที่เรารักกันขนาดนี้”

นางนาก: “ตัวเองไม่กลัวเค้าหรอ”

นายมาก: “เค้ากลัวผีจะตาย ตัวเองก็รู้ แต่เค้ากลัวไม่ได้อยู่กับตัวเองมากกว่า...”

บทสนทนาข้างต้นระหว่างนางนากและนายมากชี้ให้เห็นอย่างชัดเจน โดยเฉพาะจากมุมมองความรักของนายมากที่มีต่อนางนากว่า นายมากเป็นวัตถุวิสัยแห่งความรักเช่นเดียวกันดังนั้น ด้านหนึ่งอำนาจแห่งความรักจึงเป็นพลังแบบ interactive ที่ตัวละครมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างกัน พลังดังกล่าวเป็นปฏิบัติการแบบ in-between ที่การอธิบายแบบมุมมองเดียว เช่น ผู้หญิงเป็นวัตถุแห่งความรัก ไม่สามารถอธิบายการทำงานของมันได้อย่างชัดเจน หมายความว่า ความรักไม่ได้อยู่ที่ใครคนใดคนหนึ่งแบบตายตัว มันสามารถเคลื่อนที่ เลือน หรือจางลงไปได้ โดยทิ้งร่องรอยแห่งรักเอาไว้ในรูปแบบของ “ผี” พลังแห่งอำนาจรักที่ถูกทำให้เป็นอดีต จึงเป็นรูปแบบหนึ่งของสภาวะหลอน นำมาซึ่งอารมณ์ความรู้สึกอีกหลายแบบ เช่น ความโศกเศร้าอาลัย และความเกลียดชัง หรือแม้แต่ความหวาดกลัว

เพื่อสนับสนุนในหัวข้อนี้ กล่าวได้ว่า แท้จริงแล้วนางนาก คือ จินตภาพของนายมากที่เกิดจากการที่เขาไม่สามารถยอมรับการสูญเสียผู้หญิงอันเป็นที่รักไปได้ (จนกระทั่งต้องออกบวช) ซึ่งความรักดังกล่าวมีลักษณะเป็นความหลอนและเป็นอันตราย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง มุมมองการอธิบายผ่านกรอบคิดแบบศาสนาพุทธ การออกบวชของนายมากในการตีความนี้จึงหมายถึง ‘ความพยายาม’ที่อัตวิสัยจะสละกิเลสด้านความรักออกไปจากชีวิต “โยมมากไปเถิดได้เวลาแล้ว”(นนทรีย์ นิมิบุตร, 2542) บทพูดดังกล่าวปรากฏในฉากที่นายมากและนางนากไว้อาลัยต่อกัน แสดงให้เห็นว่านายมากมิได้เดินออกไปจากนางนากอย่างใจแข็ง แต่เป็นเพราะการฉุดดึงจากบรรทัดฐานของสังคมบางประการ หรือในที่นี้เมื่อนางนากเป็นสัญลักษณ์ของความตายและสิ่งที่จากไปพระจึงเป็นสัญลักษณ์ของมนุษย์ที่ต้องดำรงอยู่ เสียงเรียกของสามเณรจึงเป็นการปลุกนายมากให้ตื่นขึ้นมาจากภวังค์ของความโศกเศร้าอาลัย เพื่อที่จะสามารถมีชีวิตต่อไปได้ จะเห็นได้ว่า แม้นายมากจะออกบวชไปแล้ว เขาก็ยังคงมีอาการเหม่อลอยอยู่

(ภาพที่ 1) ความรักซึ่งแทนที่จะเป็นสิ่งสวยงาม จึงถูกสถาปนาให้กลายเป็นสิ่งอันตรายหรือผี อย่างไรก็ตาม ความอันตรายหรือผีดังกล่าว ก็ได้กลับมาช่วยเน้นย้ำว่าเธอ คือ จินตภาพของความหลอนอย่างแท้จริง ดังนั้น นอกจากนางนากจะถูกอธิบายว่า เธอเป็นภรรยาที่ดีเพราะความซื่อสัตย์ จงรักภักดี และเสียสละทุกสิ่งทุกอย่างให้แก่สามีแล้ว เธอยังเป็นตัวแทนแห่งอำนาจรักที่หวนกลับมาจองจำสามีของเธออีกด้วย โครงเรื่องในลักษณะนี้ยังปรากฏในอีกหลาย ๆ เรื่องเช่นเดียวกัน นั่นคือโครงเรื่องที่ตัวละครผีผู้หญิงกลับมาจากความตายหรือไม่เคยไปไหน เพื่อให้ผู้ชายต้องเคียงคู่กับเธอแม้ในสภาพของผี สัญลักษณ์ที่ปรากฏเด่นชัด คือ นายมากต้องอยู่กับภาพลวงตาของความสวยงามจากความรักที่ถูกเสกสร้างขึ้นมา ทั้งที่จริงแล้วนายมากต้องทรุดโทรมลงเพราะต้องดำรงอยู่กับสิ่งที่เน่าเฟะ เช่น ภาพของการกินหนอน เป็นต้น

ภาพที่ 1 ฉากหลังจากที่นายมากออกบวชและออกบิณฑบาตทางน้ำผ่านอดีตบ้านของตนเอง

หมายเหตุ. จาก *นากนาก* [ภาพยนตร์], โดย นนทรีย์ นิมิบุตร, 2542, ไทย: บริษัท บัดดี้ ฟิล์ม แอนด์ วีดีโอ โปรดักชั่น จำกัด.

นอกจากนี้ หากนิยามผีด้วยความหมายของการลบออก หรือสิ่งที่ต้องถูกกำจัดออก ผีนางนากในฐานะกระบวนการการทำงานของความรัก (ในรูปแบบของความหลอน) หรือ practice of love ที่กระทำต่อนายมาก จึงต้องถูกกำจัดออกไปจากความทรงจำ เนื่องจากความทรงจำดังกล่าวนำมาซึ่งความเจ็บปวด กล่าวคือ นายมากไม่สามารถลืมนางนากได้ สิ่งที่เขาต้องทำคือใช้ความพยายามในการลืม โดยใช้สัญลักษณ์ผ่านความหมายของผี

แม้ว่า อาทรี วณิชตระกูล (2555) จะอ้างข้ออธิบายเรื่องผีนางนากของ ก.ศ.ร.กุหลาบ (กุหลาบ ตฤษณานนท์) ซึ่งเป็นประเด็นที่น่าสนใจว่า “...นางนากเป็นหญิงชาวบ้านวัยกลางคน ซึ่งเสียชีวิตเพราะการคลอดลูกคนสุดท้อง ปิศาจนางนากที่ชาวบ้านเล่าลือกัน ที่แท้คือลูก ๆ ของนางนาก ซึ่งแต่งเป็นผีนางนากมาหลอกชาวบ้าน เนื่องจากไม่ต้องการให้บิดามีภรรยาใหม่” แต่ อาทรี วณิชตระกูล กลับมิได้ตระหนักถึงข้อสังเกตนี้ ข้ออธิบายดังกล่าวชี้ให้เห็นว่า ผีถูกใช้เป็นเครื่องมือหลอกหลอนผู้ชายในฐานะความเป็นเจ้าของจากข้อผูกมัดด้านความรัก ผ่านพิธีกรรมการแต่งงาน ดังนั้น สังเกตได้ว่า ในขณะที่ผู้หญิงซึ่งมักถูกอธิบายว่าติดกับดักความรักแต่เธอกลับต้องการจะแต่งงาน ในขณะที่ผู้ชายกลับลังเลที่จะแต่งงาน (แม้อาจมีเหตุผลอื่นใดประกอบกันก็ตาม) นั่นเป็นความย้อนแย้งที่สามารถอธิบายได้ด้วยแนวคิดเรื่องความเป็นเจ้าของ หมายความว่า มิใช่เพียงว่าผู้หญิงตกเป็นทาสของวาทกรรมเมียเท่านั้น แต่พวกเธอก็ “มีสิทธิ” ในตัวผู้ชายด้วยเช่นกัน คำอธิบายดังกล่าวจะช่วยสนับสนุนสมมติฐานว่า การกลับมาของผีผู้หญิง คือ สัญลักษณ์ของการหลอกหลอนผู้ชาย เช่นเดียวกับการแต่งงานที่ผูกมัดและควบคุมพฤติกรรมบางอย่างของผู้ชาย ให้ผู้หญิงสามารถต่อรองอำนาจได้

ในประเด็นเรื่อง Queer Feeling ผ่านมุมมองของความอับอาย Ahmed (2004) ชี้ให้เห็นว่า ความอับอายถูกทำให้สัมพันธ์กับสภาวะซึมเศร้า (Melancholia) โดยความรู้สึกด้านลบเกี่ยวกับความผิดพลาดที่มีต่อวัตถุแห่งความรัก บทบาทหนึ่งของความอับอาย คือ การยืนยันความสำคัญของวัตถุวิสัยแห่งรัก ในประเด็นนี้จึงสรุปได้ว่า ในทางหนึ่ง การกลับมาของนางนากเกิดจากจินตภาพอันหลอกหลอนในฐานะที่นายมากเป็นวัตถุที่ถูกกระทำจากอำนาจแห่งรักจนไม่สามารถทำใจยอมรับการสูญเสียวัตถุแห่งความรัก (ในที่นี้ คือ นางนาก) ได้ นางนากจึงไม่เคยไปไหน

จากใจนายมาก การกลับมาในรูปแบบของผี คือ การเชื่อมโยงระหว่างอำนาจความรักและความหลอนที่ตัวละครต้องประสบผ่านร่องรอยแห่งอดีต (คือ ผี) คือ บาดแผลจากความทรงจำที่ไม่สามารถลบเลือนไปได้

จุมพิตแห่งอสุรกายรัก: ความเจ็บปวดของผู้ชายใน แสงกระสือ

แสงกระสือ (2561) กำกับโดยสิทธิศิริ มงคลศิริ และเขียนบทโดยชูเกียรติ ศักดิ์วีระกุล โดยนำเสนอเรื่องราวของผีกระสือ ที่มีชื่อว่า สาย กับชายคนรักชื่อว่า น้อย และเพื่อนผู้ตกหลุมรักเธอชื่อว่า เจิด ภาพยนตร์วางเงื่อนไขหนึ่งซึ่งน่าสนใจว่า น้ำลายของผีกระสือมีอนุภาคที่สามารถทำให้ตัวละครผู้ชายที่จุมพิตกับเธอต้องได้รับความทุกทรมานเจ็บปวดอย่างแสนสาหัส (อย่างต่อเนื่อง) ตัวละครหญิงในภาพยนตร์จึงมีลักษณะเป็นวัตถุวิสัยแห่งรักที่ชัดเจนขึ้น เนื่องจากตัวละครเอกชายที่รักเธอตัดสินใจจุมพิตกับเธอ แม้จะรู้เงื่อนไขดังกล่าวนี้อยู่แล้ว เพราะเขาพร้อมยินยอมที่จะได้รับความเจ็บปวดดังกล่าวโดยสมัครใจ

หากตีความในเชิงสัญลักษณ์ซึ่งชัดเจนว่า น้ำลายและการจูบ คือ กระบวนการร่วมรักที่มีลักษณะของการส่งต่อแลกเปลี่ยนระหว่างตัวละคร ความเจ็บปวดของผู้ชายและการเสียสละของเขา จึงช่วยเสริมความสำคัญของความรักที่เขามีต่อเธอ หรือเขาตกเป็นวัตถุวิสัยที่ถูกกระทำจากอำนาจรัก ตัวละครผู้หญิงจึงถูกให้ความสำคัญในฐานะวัตถุวิสัยแห่งความรัก และความหมายของการเป็นผี คือ การจากไปของสิ่งอันเป็นที่รักซึ่งควรค่าแก่การเจ็บปวดและโศกเศร้าอาลัย บทพูดของสายในนาทีที่ 63 “น้อยจะเจ็บมากเลยนะ” ก่อนที่ทั้งคู่จะจูบกัน แต่น้อยก็ดึงเธอเข้าไปจูบเพราะเขาพร้อมยินยอมที่จะเจ็บปวดจากความรักครั้งนี้ ในฉากดังกล่าวเป็นการจูบอย่างดูดดื่ม มีการสอดใส่แลกเปลี่ยนระหว่างปาก-ลิ้นต่อกัน และเห็นน้ำลายที่ยืดออกมาเชื่อมระหว่างปากของทั้งสองคนอย่างชัดเจน ในวินาทีที่ทั้งสองแยกปากออกจากกัน ด้วยเทคนิคการจัดภาพในระยะใกล้ (close-up) (ภาพที่ 2) ฉากจูบนี้จึงเป็นสัญลักษณ์เทียบเคียงกับการร่วมรักด้วย

ภาพที่ 2 ภาพจูบระหว่างน้อยกับสาย

หมายเหตุ. จาก *แสงกระสือ* [ภาพยนตร์], โดย สิทธิศิริ มงคลศิริ, 2562, ไทย: บริษัท ทรานส์ฟอร์เมชั่น ฟิล์ม จำกัด, บริษัท เอ็ม พิคเจอร์ส จำกัด, บริษัท ซีเจ เมเจอร์ เอ็นเตอร์เทนเมนต์ จำกัด, และ บริษัท นอร์ธ สตาร์ สตูดิโอ จำกัด.

อย่างไรก็ตาม สถานะของสาย คือ ครึ่งคนครึ่งผี หากตีความในเชิงสัญลักษณ์ในทางหนึ่งการเป็นผีกระสืออาจหมายถึง อาการเจ็บป่วยบางประการจากการติดเชื้อโรคที่สามารถติดต่อได้เฉพาะในผู้หญิง โรคดังกล่าวสามารถทำให้คนที่ติดเชื้อพร้อมที่จะตายได้ตลอดเวลา ข้อเสนอนี้ปรากฏชัดเจนเมื่อสายกำลังจะกลายร่างเป็นผีหรือ becoming ไปสู่อีกภพชาติหนึ่ง ในขณะเดียวกันนี้น้อยจะต้องได้รับความเจ็บปวดอย่างแสนสาหัส สัญลักษณ์ดังกล่าวจึงหมายถึงช่วงเวลาที่น้อยรู้สึกระทมทุกข์เมื่อคนรักของเขากำลังจะจากไปหรืออยู่ในอาการโคม่า (coma) ในประเด็นนี้ภาพยนตร์เน้นย้ำบทบาทของตัวละครน้อยซึ่งเรียนแพทย์และพยายาม

รักษาสายให้หายจากการเป็นผีกระสือ (หรือความเจ็บป่วย) ในหลายทาง (ภาพที่ 3 และ 4) โดยเฉพาะการกินยาสมุนไพร “ว่านกระสือ” “เดี๋ยวสายจะหายละนะ เดี๋ยวเราจะรักษาสายเองนะสาย” (สิทธิศิริ มงคลศิริ, 2562)

ภาพที่ 3 น้อยซึ่งเป็นนักเรียนหมอมาก่อนพยายามหาวิธีรักษาสาย

หมายเหตุ. จาก *แสงกระสือ* [ภาพยนตร์], โดย สิทธิศิริ มงคลศิริ, 2562, ไทย: บริษัท ทรานส์ฟอร์เมชั่น ฟิล์ม จำกัด, บริษัท เอ็ม พิคเจอร์ส จำกัด, บริษัท ซีเจ เมเจอร์ เอ็นเตอร์เทนเมนต์ จำกัด, และ บริษัท นอร์ธ สตาร์ สตูดิโอ จำกัด.

ภาพที่ 4 น้อยพยายามหาว่านกระสือ

หมายเหตุ. จาก *แสงกระสือ* [ภาพยนตร์], โดย สิทธิศิริ มงคลศิริ, 2562, ไทย: บริษัท ทรานส์ฟอร์เมชั่น ฟิล์ม จำกัด, บริษัท เอ็ม พิคเจอร์ส จำกัด, บริษัท ซีเจ เมเจอร์ เอ็นเตอร์เทนเมนต์ จำกัด, และ บริษัท นอร์ธ สตาร์ สตูดิโอ จำกัด.

นอกจากความสัมพันธ์ระหว่างสายและน้อยแล้ว เจิดเป็นตัวละครสำคัญอีกคนหนึ่ง เขาหลงรักสายและพยายามปกป้องเธอจากชาวบ้าน บทพูดของเจิดในนาทีที่ 85 “เจิดรู้ตั้งนานละนะ เรื่องที่สายเป็นกระสือ...ที่คอกวัวคืนนั้นคือครั้งแรกที่เจิดเห็นเจิดก็เลยไปเข้าร่วมกับพี่ทัด [นักล่าผีกระสือ ซึ่งเขาคือหัวหน้ากระหังที่แฝงตัวมาเพื่อแก้แค้นผีกระสือด้วยปมเหตุด้านความรัก] จะได้ขวางเวลาเขาไปล่ากระสือ...‘เดี๋ยวคืนนี้จะมีการล่าครั้งใหญ่ สายอยู่บ้านปิดประตูลงกลอนให้มิดชิดนะ [ภาพยนตร์เล่าย้อนกลับไปตอนที่เจิดพยายามเตือนสาย]’ ...เจิดก็เจ็บทุกครั้งเวลาที่สายไปกับไอ่น้อย สายอย่าทิ้งเจิดไปนะ สายอยู่กับเจิดได้ไหมนะสาย อย่าทิ้งเจิดไปนะ นะสาย” ความกังวลของเจิดนี้จึงอาจตีความได้สองประการ คือ สายทิ้งเขาไปอยู่กับน้อยและสายเสียชีวิต แต่ทั้งสองประการก็หมายถึงการจากไปของวัตถุวิสัยแห่งรักเช่นเดียวกัน

เรื่องมิเพียงเล่าโดยให้ความสำคัญกับโครงเรื่องหลักระหว่างชีวิตของพวกเขาทั้งสามคนเท่านั้น แต่โครงเรื่องรองเล่าย้อนกลับไปถึงความรักระหว่างผีกระหังและผีกระสือเพื่อเท้าความ หรือเป็นปฐมบทแห่งตำนานให้กับโครงเรื่องหลัก บทพูดของพระสงฆ์ในนาทีที่ 91 ว่า

“เรื่องมันเริ่มต้นขึ้น เมื่อนางกระสือซึ่งเป็นเมียของหัวหน้ากระหังดันแอบไปรักกับมนุษย์ จนได้เสียและตั้งท้องขึ้น แล้วทั้งสองก็พากันหนีไปอยู่ด้วยกัน แต่สุดท้ายกระหังมันก็ติดตามจนพบแล้วฆ่าผู้ชายคนนั้นทิ้ง ส่วนนางกระสือก็ถูกกระหังมันฆ่า แล้วควักหัวใจออกมาทำลายทิ้งให้สาสมกับที่มันเคยโดนทำลายหัวใจ ความแค้นของมันตกทอดถึงรุ่นสู่รุ่น นับแต่นั้นเป็นต้นมา มันจะต้องตามทำลายหัวใจของกระสือทุกตัว”

ความแค้นที่เกิดขึ้นกับหัวหน้ากระหัง คือ ความแค้นอันเกิดจากความสูญเสียที่ไม่สามารถทำใจได้ข้ามกาลเวลา เรื่องเล่าดังกล่าว จึงหนุนเสริมคำอธิบายความสำคัญของตัวละครหญิง (ซึ่งเป็นผีหรือจะกลายเป็นผีหรือการจากไป) ในฐานะวัตถุของความรักและการสูญเสีย ตัวละครชายในที่นี้จึงไม่สามารถไปผุดเกิด ดังนั้นในเชิงสัญลักษณ์ การควักหัวใจออกมาทำลายทิ้ง คือ ความพยายามอยากเป็นเจ้าของเรือนร่างและจิตใจของผู้หญิง

ภาพที่ 5 สายจากไปด้วยการถูกยิงและน้อยคร่ำครวญเสียใจ

หมายเหตุ. จาก *แสงกระสือ* [ภาพยนตร์], โดย สิทธิศิริ มงคลศิริ, 2562, ไทย: บริษัท ทรานส์ฟอร์เมชั่น ฟิล์ม จำกัด, บริษัท เอ็ม พิคเจอร์ส จำกัด, บริษัท ซีเจ เมเจอร์ เอ็นเตอร์เทนเมนต์ จำกัด, และ บริษัท นอร์ธ สตาร์ สตูดิโอ จำกัด.

ตอนท้ายเรื่องในนาทีที่ 104 เป็นต้นไป ภาพยนตร์จบลงด้วยการจากไปของสาย โดยเธอเลือกที่จะเป็นผู้เสียสละ เธอปล่อยให้น้อยล่องเรือจากไป เพราะเธอได้ตระหนักดีแล้วว่า สภาพร่างกายของเธอในตอนนั้นไม่สามารถกลับมาเป็นคนปกติได้อีก ฉากต่อไปคือ สภาวะคร่ำครวญของน้อย (ภาพที่ 5) การเสนอภาพเคลื่อนไหวเพื่อเล่าเรื่องดังกล่าวถูกให้เวลานานกว่า 6 นาที (นับตั้งแต่เริ่มบรรเลงดนตรีทำนองโศกเศร้าอาลัย) ดังนั้น สายในสัญลักษณ์ผีกระสือซึ่งหมายถึง สภาวะก้ำกึ่งระหว่างความเป็นกับความตายตลอดทั้งเรื่องกำลังจะตายในที่สุด การจากไปหรือการกลายเป็นผีของสาย จึงหมายถึงการสูญเสียวัตถุวิสัยอันเป็นที่รักของน้อย ภาพที่เกิดขึ้นในหัวของน้อย คือ ภาพแห่งอดีต (ยกตัวอย่างภาพที่ 6) เช่นเดียวกับภาพยนตร์เรื่องนางนากในนาทีที่ 89 ที่นายมากหวนนึกย้อนถึงชีวิตที่เขาได้อยู่กับนางนาก ภาพยนตร์เหล่านี้นำเสนอการระลึกถึงร่องรอยความสัมพันธ์ระหว่างพวกเขา ภาพดังกล่าวอาจหมายถึงภาพหลอนที่เกิดขึ้นจากจินตภาพของอำนาจรักที่ตัวละครไม่สามารถลืมอดีตเกี่ยวกับวัตถุวิสัยแห่งรักได้ ความทุกข์ทรมานจึงเกิดขึ้นกับคนเป็นมากกว่าคนที่ตายไปแล้ว ผีหรือคนที่จากไปแล้วจึงสามารถอธิบายได้ว่า เป็นจินตภาพอันเกิดจากการที่ตัวละครตกเป็นวัตถุวิสัยที่ถูกกระทำจากอำนาจรัก

ภาพที่ 6 ฉากสะท้อนการนึกหวนอดีตและสัญญาของน้อย

หมายเหตุ. จาก *แสงกระสือ* [ภาพยนตร์], โดย สิทธิศิริ มงคลศิริ, 2562, ไทย: บริษัท ทรานส์ฟอร์เมชั่น ฟิล์ม จำกัด, บริษัท เอ็ม พิคเจอร์ส จำกัด, บริษัท ซีเจ เมเจอร์ เอ็นเตอร์เทนเมนต์ จำกัด, และ บริษัท นอร์ธ สตาร์ สตูดิโอ จำกัด.

เมื่อรักแล้วลืมยาก: ความทุกข์ทรมานจากการสูญเสียใน ส่งต่อ

ส่งต่อ เขียนโดย นันดานี เป็นหนึ่งในเรื่องสั้นที่ได้รับการคัดเลือกในระดับรางวัลดีเด่นจากการประกวด Indy Short Story Award 2561 และรวมเล่มตีพิมพ์ในรวมเรื่องสั้น ร่างของอดีต (2562) ส่งต่อ ถือได้ว่าเป็นเรื่องเล่าสารภาพ (ผิด) ของตัวละครเอกชายที่ทำอาชีพรับทำตุ๊กตายางขาย ความพิเศษของตุ๊กตายางที่เขาทำคือ มีกายภาพ และเสียงที่เหมือนจริงกับตัวต้นแบบ (ซึ่งลูกค้าส่วนใหญ่ดูจะมีแต่ผู้ชาย) ปมปัญหาหลักของเรื่องเกิดขึ้นเมื่อมีชายคนหนึ่งนัดหมายเพื่อจ้างวานให้ทางบริษัททำตุ๊กตายางจำลองตัวละครหญิงชื่อมุกดา เนื่องจาก “คนที่มาจ้างผมบอกยังทำใจไม่ได้ นึกว่าจะได้แต่งงานกับเจ้าสาวที่อายุห่างกันเกือบสิบปี เขาคิดถึงเธอ...” (ธัชชัย ธัญญาวลัย, 2562) แต่เรื่องซับซ้อนขึ้นเมื่อมุกดา คือ หญิงคนเดียวกับอดีตแฟนเก่าของช่างปั้นตุ๊กตายาง (หรือตัวละคร “ผม”) ซึ่งเธอทิ้งเขาไปหาชายผู้จ้างวานและเขาเองก็ยังทำใจไม่ได้เช่นเดียวกัน แก่นเรื่องหลักของ ส่งต่อ จึงนำเสนอผลกระทบจากความรักที่ตัวละครชายได้รับจากการสูญเสียหญิงอันเป็นที่รัก (แม้จะหมายถึงในมิติของเรือนร่าง) จนทำให้พวกเขา “...สร้างเธอขึ้นมาเพื่อชดเชยความรู้สึกที่ขาดหาย...” (ธัชชัย ธัญญาวลัย, 2562)

การนำเรื่องสั้น ส่งต่อ มาอธิบายจะช่วยเผยให้เห็นมุมมองความทุกข์จากการสูญเสียคนรักของผู้ชาย ในขณะที่ตัวละครหญิงที่ถูกกล่าวอ้างถึงมิได้มีตัวตนหรือออกมาแสดงตนภายในเรื่องจริงเลย แต่เป็นเพียงสิ่งประกอบสร้างจากสำนึกของการสูญเสีย (หรืออาจหมายถึงความเสียดาย) ของผู้ชาย กล่าวคือ ตัวละครหญิงซึ่งอาจเชื่อมโยงไปถึงผีผู้หญิง ดังเช่น นางนาก อาจเป็นเพียงอุปลักษณ์ที่ผู้ชายปลุกเธอขึ้นมาเพื่อตอบสนองต่อความโศกเศร้าของเขาเพียงเท่านั้น ในอีกทางหนึ่งเธอคือ “ผี” ซึ่งหมายถึงสิ่งที่จากไปแล้วและไม่มีตัวตนอยู่ เธอจึงเป็นอดีตที่สามารถหลอกหลอนคนในปัจจุบันผ่านความทรงจำ ดังที่ Eng และ Kazanjian (2003, as cited in Ahmed, 2004) กล่าวว่า Melancholia คือ “... a way of keeping the other, and with it the past, alive in the present.” พิจารณาจาก “...เราพยักหน้าให้กัน เธอเดินเข้าไปในกล่องกระดาษที่ปูด้วยแผ่นกันกระแทกหลับตาลง ผมเอาแผ่นกันกระแทกที่เหลือห่มคลุมมุกดาไว้ นั่นคือโลงศพของเธอ

โมงยามนั้นคือฌาปนกิจพิธีอันเป็นส่วนตัว...” (ธัชชัย ธัญญาวลัย, 2562) การปรากฏตัวของเธอจึงหมายถึง สภาวะ Melancholia ของชายผู้ระลึกถึงเธอข้ามกาลเวลาตัวละคร “ผม” เล่าเรื่องทุกอย่างผ่านทางความคิดโดยความต่อเนื่องของเรื่องเล่ามีความสับสนระหว่างความจริงกับจินตนาการ ดังตัวอย่างที่ยกมา เขาพูดว่า “เราพยักหน้าให้กัน”ในขณะที่แท้จริงแล้วมุกดาตัวจริงไม่ปรากฏในเรื่อง แต่สิ่งที่เขาได้มีปฏิสัมพันธ์ด้วย คือ ตุ๊กตายาง ดังนั้น การมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างเขากับ “มุกดา” ดังกล่าว คือ ปฏิสัมพันธ์ระหว่างเขากับจินตภาพที่หลอกหลอนเขามาอย่างเนิ่นนาน “ผมเสียศูนย์อยู่นาน ความรักที่ทลายง่าย ๆ ทำให้ผมเข็ดหลาบขนาดคนที่คบกันมาสามสี่ปียังจากเราไปโดยไร้เยื่อใยแบบนั้น ผมจะปลงใจเชื่อใครคนไหนได้อีก ไม่มีใครอีก ผมอยู่เป็นโสดมานับแต่นั้น จมปลักอยู่กับความผิดหวังเหวอ ไม่เข้าใจโลก ใช้ชีวิตไปวัน ๆ หาเงินและถลุงใช้กับความสุขส่วนตน อยู่กับฝันลวง ๆ ผมไม่ต้องการมุกดา ผมเกลียดเธอ ผมเกลียด แต่ก็ยังรักเธอ ยังต้องการยังเปิดดูรูปถ่ายของเธอที่เหลืออยู่ในคอมพิวเตอร์เสมอ ๆ ไม่อาจหักห้ามใจได้ อาจหลงลืมเพียงชั่วเวลาหนึ่ง แต่แล้วก็นึกย้อนถึงเธออีกครั้ง และจากที่คิดว่าลืมเธอได้แล้ว เมื่อพบเห็นอะไรเกี่ยวกับเธอ ผมก็จะกลับมาต้องการเธอ และยิ่งต้องการเธอมากขึ้น จนรู้สึกว่าทางเดียวที่จะดับกองกูณฑ์ในหัวใจอันลุกไหม้เผาทรวงอยู่ทุกเมื่อเชื่อวันนั้น ก็คือการต้องได้เธอกลับมา” (ธัชชัย ธัญญาวลัย, 2562)

ตัวอย่างที่ยกมานี้ชัดเจนในประเด็นเรื่องของความโศกเศร้าอาลัยและความพยายามที่จะลืมหรือ ‘let go’ แต่ไม่สามารถทำได้ ตัวละคร “ผม” ตกอยู่ในภวังค์ของอำนาจรัก ดังนั้น เมื่อเทียบอธิบายสภาวะจิตของ “ผม” กับจินตภาพความรักหลอนในนิยามของ “ผี” กับภาพยนตร์เรื่องนางนากและแสงกระสือตัวละครชายในเรื่องเล่าทั้งสาม เป็นวัตถุวิสัยที่ถูกกระทำจากอำนาจรักไม่ต่างกัน สิ่งที่น่ากลัวจากอำนาจรักดังกล่าว ถูกถ่ายทอดผ่านสัญลักษณ์การกลายเป็นผีอย่างชัดเจน กล่าวคือ ผีในภาพยนตร์ทั้ง 2 เรื่อง คือ ร่องรอยแห่งอดีตที่ตามมาหลอกหลอนเวลา ณ ปัจจุบัน โดยที่อดีตดังกล่าวเป็นอดีตที่สร้างความเจ็บปวดมาก่อนและส่งทอดความเจ็บปวดมาสู่ปัจจุบัน รวมถึงในอนาคตด้วย แม้ว่าตัวละคร “ผม” จะทำการ “ฌาปนกิจ” เธอไปแล้ว แต่มิได้หมายความว่า เขาจะสามารถลืมเธอได้ เพราะนั่น “อาจ [เป็นเพียงสภาวะความพยายาม] เป็นเพียงการหลงลืม

เพียงชั่วเวลาหนึ่ง” นอกจากนี้ “ฌาปนกิจพิธีอันเป็นส่วนตัว” ของ “ผม” อาจหมายถึงการสำเร็จความใคร่ที่เขาปรารถนาในเรือนร่างของเธอ เพื่อให้เขาได้ปลดปล่อยความกระหายอยากในความคิดถึงในชั่วขณะ

ประเด็นสำคัญที่เรื่องสั้นนี้นำเสนอซึ่งแตกต่างจากเรื่องอื่น คือ อำนาจของเรือนร่างหญิง เรื่องเล่ามีความมุ่งหมายที่จะอธิบายผัสสารมณ์ทั้งรูป รส กลิ่น และเสียง พิจารณาจากตัวอย่างต่อไปนี้

“ผมถามลูกค้าว่าอยากให้ใส่เสียงของเธอด้วยไหม หรือเอาแบบธรรมดา คือ เป็นตุ๊กตาซิลิโคนธรรมดา ไม่สามารถส่งเสียงร้องได้ เขานิ่งไปราว ๆ สามวินาที เขาไม่รู้ว่าใส่เสียงได้ ผมยืนยันว่าได้แต่ราคาก็จะสูงขึ้น เขาสนใจและบอกว่าเงินไม่ใช่ปัญหา เขาต้องการมุกดา แม้จะเพียงร่างกายของเธอ” (ธัชชัย ธัญญาวลัย, 2562)

บทพรรณนาข้างต้นพยายามสื่อให้เห็นว่า ตัวละครชายอดีตคนรักของมุกดาทั้งสอง (“ผม” และลูกค้า) ต่างต้องการหวนคืนอดีตเพื่อที่จะได้เสพสมกับเรือนร่างของอดีตผู้หญิงที่ตนรักอีกครั้งหนึ่ง โดยเฉพาะตัวละคร “ผม” ที่ดูเหมือนจะเสพสมอารมณ์หมายเป็นที่เรียบร้อย และพร้อมที่จะส่งคืนเธอต่อให้กับชายลูกค้า “วันหนึ่ง ในที่สุด ผมก็ต้องยอมปล่อยให้เธอไป ใช่ เธอไปของเธอตั้งนานแล้ว และถึงเวลา ถึงตาผมบ้างที่จะต้องปล่อยเธอไปเสียที ผมกอดมุกดาไว้ บอกเธอว่าเธอจำเป็นต้องไป เธอถามผม ว่าไม่ต้องการเธอแล้วหรือ ถึงจะยกเธอให้คนอื่น ผมเอ่ยขอโทษ คงถึงเวลาที่ผมจะต้องก้าวผ่าน ผมควรจะอยู่กับความจริง...” (ธัชชัย ธัญญาวลัย, 2562) ปฏิสัมพันธ์ที่เขามีต่อ “เธอ” ในฉากดังกล่าวในลักษณะต่าง ๆ นั้น เขาทำกับตุ๊กตายาง ดังนั้น ความทรงจำและสัมผัสจึงเป็นสิ่งสัมพันธ์กัน โดยเรือนร่างของผู้หญิงกลายเป็นวัตถุวิสัยแห่งความปรารถนาหรือ object of desire

จากจุดยืนนี้ หากมองย้อนกลับไปถึงฉากขุดศพนางนาก ในภาพยนตร์เรื่องนางนาก การจ้องมองศพนางนากของนายมาก คือ ความพยายามไว้อาลัยต่อเรือนร่างหญิงของตัวละครชาย เพื่อให้ตนเองสามารถหลุดพ้นจากอำนาจเรือนร่างหญิงซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของพลานุภาพแห่งอำนาจรักได้ ในที่นี้เรือนร่างของผู้หญิงจึงมีอำนาจและเป็นภาพหลอนต่อการยึดติดในความกระหายอยาก และความทรงจำแห่งผัสสะ

ดังนั้น เมื่อนายมากเห็นภาพความเน่าเฟะของเรือนร่างหญิงดังกล่าว เขาจึงเห็นวิธีในการหลุดพ้นจากอำนาจรักก่อนการออกบวชของเขา กระบวนการปลงอนิจจังด้วยการพิจารณาซากศพของผู้หญิงดังกล่าว Fuhrmann (2016) กล่าวว่า คือวิธีทางพุทธที่เรียกว่า โศกาดูร (Buddhist Melancholia) หรือการโศกเศร้าอาลัยแบบพุทธ เป็นการพินิจร่างของผู้หญิงที่เน่าเปื่อยเพื่อให้เกิดการตระหนักรู้ว่าความงามเป็นสิ่งมายาชั่วครู่ชั่วคราว กระบวนการดังกล่าวจะช่วยนำไปสู่การดับกิเลสตัณหา แม้ว่า Fuhrmann จะพยายามตีความแนวคิด Buddhist Melancholia ด้วยมุมมองอื่น ซึ่งเผยให้เห็นการเป็นผู้กระทำของผู้หญิง เช่น การบูชาผีแม่นาก/นางนาก ว่าคือความอุดมสมบูรณ์และความสุขยินดี อย่างไรก็ตาม Fuhrmann ยังคงไม่สามารถก้าวข้ามมุมมองที่ยึดติดกับตัวละครผู้หญิง ดังนั้น ข้ออธิบายหลักจึงอยู่ที่ความทุกข์ทรมานของนางนาก เป็นตัวแทนของความทุกข์ทรมานจากการยึดติดและไม่ยอมปล่อยวาง

ดังนั้น แทนที่จะกล่าวอ้างว่าผีผู้หญิงเป็นวัตถุวิสัยซึ่งถูกกระทำจากความรักเพียงฝ่ายเดียว ควรพิจารณาสภาวะ Melancholia ที่อัตวิสัย (ตัวละคร “ผม”) มีต่อวัตถุวิสัยแห่งความรัก “วันหนึ่ง ในที่สุด ผมก็ต้องยอมปล่อยให้เธอไป ใช่ เธอไปของเธอตั้งนานแล้วและถึงเวลา ถึงตาผมบ้างที่จะต้องปล่อยเธอไปเสียที ผมกอดมุกดาไว้ บอกเธอว่าเธอจำเป็นต้องไป...ผมเอ่ยขอโทษ คงถึงเวลาที่ผมจะต้องก้าวผ่าน ผมควรจะอยู่กับความจริง...” (ธัชชัย ธัญญาวลัย, 2562) บทพร่ำเพ้อที่ยกมานี้ชี้ให้เห็นว่า มุกดา เธอเป็นฝ่ายทิ้งผู้ชายไป

สรุป เพศกับการเมืองเรื่องความรักและการสูญเสีย

การอธิบายว่าผู้หญิงทุกทรมานจากความรัก (ที่มีต่อผู้ชาย) หรือในอีกทางคือ การมองจากจุดยืนของผู้หญิงโดยอธิบายว่า ผู้หญิงโศกเศร้าและอาลัยต่อชายอันเป็นที่รักนั้น เป็นกระบวนการ “อ่าน” ที่ช่วยสนับสนุนโครงสร้างอำนาจชายเป็นใหญ่ให้แข็งแกร่งมากยิ่งขึ้น ดังที่ อาทรี วณิชตระกูล (2555) ชี้ให้เห็นจากงานศึกษาว่า “ต่างร่วมกันทบทวนและยืนยันอุดมการณ์ปิตาธิปไตยผ่านการประกอบสร้างตัวละครเอกหญิงและความรักระหว่างเพศของตัวละคร...”

แม้การตั้งคำถามเชิงวิพากษ์ของ อาทรี วณิชตระกูล เป็นประเด็นสำคัญ แต่ก็มิได้อธิบายต่อว่า กระบวนการดังกล่าวทำงานอย่างไร และมีปฏิบัติการทางอำนาจในระหว่างทางหรือไม่ อย่างไรก็ตาม บทความชิ้นนี้พยายามชี้ชวนเพื่ออธิบายในมุมมองที่ต่างออกไป กล่าวคือ หากกลับไปมองที่ตัวละครฝ่ายชายจะทำให้เห็นความทุกข์ระทมและความโศกเศร้าจากผู้ชายเช่นเดียวกัน ดังนั้น ในส่วนนี้จึงมีความพยายามที่จะชี้ให้เห็นว่า มิใช่เพียงแต่ผู้หญิงเท่านั้นที่โศกเศร้าอาลัยต่อการสูญเสียชายอันเป็นที่รัก แต่ผู้ชายก็แสดงอารมณ์ความรู้สึกแบบนั้นเช่นเดียวกัน เพราะความรักและความโศกเศร้าอาลัยเป็นรูปแบบหนึ่งของการเมืองแบบ soft power

Ahmed (2004) กล่าวว่า ความรักสามารถสร้างเงื่อนไขให้กับความโศกเศร้าอาลัย เช่นเดียวกันที่ความสูญเสียก็สามารถกลายเป็นเงื่อนไขของความเกลียดชังได้ ส่วนหนึ่งอารมณ์ความรู้สึกจึงทำงานผ่านกระบวนการของการอ่าน (หรือการตีความ) วัตถุวิสัย เช่น “คนอื่น” อาจจะถูกอ่านว่า เป็นต้นเหตุของการสูญเสียวัตถุแห่งรักได้ ดังนั้น กระบวนการ “อ่าน” ดังกล่าว จึงสามารถแปรเปลี่ยนจากความรู้สึก (ที่โดยปกติแล้ว) ควรจะโศกเศร้าอาลัยให้กลายเป็นความเกลียดชัง

การเน้นย้ำอารมณ์ความรู้สึกของผู้หญิงในลักษณะของวัตถุวิสัย ซึ่งถูกกระทำจากความรัก โดยที่ผู้หญิงอาลัยรักต่อผู้ชายจึงส่งเสริมให้เห็นว่าผู้ชายเป็นวัตถุวิสัยแห่งความรัก (object of love) ที่เธอกำลังอ่านอยู่ เงื่อนไขดังกล่าวที่ปรากฏตามมาก็คือ เมื่อนางนากหรือผู้ที่ถูกกระทำจากความรัก อ่านและตีความว่า นายมาก คือ วัตถุวิสัยแห่งความรักของเธอ นายมากจึงกลายเป็นสิ่งสำคัญ ที่ผูกโยงมาพร้อมกับแนวคิดเรื่องการสูญเสีย และความเกลียดชัง หมายความว่า นายมากเป็นเงื่อนไขของวัตถุวิสัยของการสูญเสียเช่นเดียวกัน ดังนั้น เมื่อสิ่งที่วัตถุวิสัยแห่งความรัก (หรือนายมาก) กำลังถูกทำให้หายไป นายมากจึงควรค่าที่จะได้รับความโศกเศร้าอาลัยที่นางนากพึงกระทำต่อนายมาก ซึ่งเป็นกระบวนการอ่านที่ให้ความสำคัญต่อผู้ชาย

ในทางกลับกัน การไม่อ่านว่านางนากเป็นวัตถุวิสัยแห่งรักหรือตีความว่านางนากเป็นเพียงวัตถุที่ถูกกระทำจากความรักเพียงด้านเดียว เป็นการผลักให้นางนากเป็นตัวประกอบของเรื่องราวความรัก สิ่งที่สำคัญมากกว่านั้น คือ

ความสัมพันธ์ระหว่างนางนากกับชาวบ้านซึ่งเกิดจากการตีความผ่านมุมมองดังกล่าว ได้สนับสนุนให้นางนากกลายเป็นวัตถุแห่งความเกลียดชัง

ในทางเดียวกัน หมายความว่า แทนที่การสูญเสียของนางนากควรจะเป็นการสูญเสียที่เธอต้องได้รับความโศกเศร้าอาลัย แต่เธอกลับกลายเป็นวัตถุวิสัยของความเกลียดชังและความหวาดกลัว หรือ object of fear and hate กล่าวคือ ปฏิบัติการการแปรเปลี่ยนดังกล่าว เกิดจากการตีความว่านายมากเป็นวัตถุวิสัยแห่งความรักของชาวบ้าน (คือ ชาวบ้านต่างรักนายมาก)

ในอีกทาง นางนากถูกตีความว่า เป็นสาเหตุของการสูญเสียวัตถุวิสัยแห่งความรัก เพราะเธอพยายามพรากนายมาก (ซึ่งเป็นคนรักของชาวบ้าน) ไปจากพวกเขา เธอจึงถูกเกลียดชังและถูกทำให้กลายเป็นตัวอันตราย ดังที่ Ahmed (2004) กล่าวว่า “The presence of this other is imaged as a threat to object of love.” ปฏิบัติการจากการทำงานของการตีความดังกล่าว จึงนำมาซึ่งอารมณ์ความหวาดกลัวของชาวบ้านที่มีต่อนางนาก ดังนั้น ในระดับภาพแทนแบบคู่ตรงข้ามระหว่างเพศ นายมากจึงเป็นภาพแทนของผู้ชาย ในขณะที่นางนากเป็นภาพแทนของผู้หญิง

การอ่านหรือตีความในลักษณะที่มองข้ามความสำคัญของผู้หญิงในฐานะวัตถุวิสัยแห่งรักแบบดังกล่าว จึงมีความโน้มเอียงโดยอคติที่มีต่อผู้หญิงจนเกินไป ดังนั้น บทความชิ้นนี้จึงพยายามอ้างตัวบทอื่นนอกจากเรื่องเล่านางนาก หรือพยายามหาคำอธิบายต่อตัวบทดังกล่าวในอีกมุมมอง (ที่อธิบายว่าผู้หญิงก็เป็นวัตถุวิสัยแห่งความรักเช่นเดียวกัน) เพื่อชี้ให้เห็นปฏิบัติการทางการเมืองของอำนาจความรักผ่านมิติของความสูญเสียและการโศกเศร้าอาลัย

การมองว่านางนากเป็นจินตภาพความหลอนที่นายมากมีต่อเธอ จึงเป็นการชี้ให้เห็นว่า นายมากก็มีส่วนในการตีความนางนากว่า เป็นวัตถุวิสัยแห่งความรักเช่นเดียวกัน และนายมากก็เป็นวัตถุที่ถูกกระทำจากความรักไม่ต่างจากนางนาก ดังนั้น การที่ชาวบ้านต่างพยายามกีดกันความรักระหว่างทั้งสองในหลายรูปแบบ จึงเป็นความหวาดกลัวของชาวบ้านต่อความรักระหว่าง “คนใน” กับ “คนอื่น” ซึ่งเป็นรูปแบบความรักที่ผิดต่อบรรทัดฐานที่สังคมกำหนดไว้ ดังคำพูดของนายมากที่อ้างมาแล้วว่า “...ถึงชาวบ้านจะรังเกียจ ไม่มีใครคบ ถึงจะต้องกิน

แต่ใบไม้ใบหญ้า แต่พี่ก็ยังอยากอยู่กับนากนะ...” อาจกล่าวได้ว่า ในทางหนึ่งชาวบ้านหรือแม้แต่รัฐชาติหวาดกลัวการสูญเสียสมาชิกซึ่งเป็นส่วนเสริมของพลังของชุมชนหรือรัฐ จากกระบวนการแต่งงาน (ผ่านรูปแบบของความรัก) ข้ามวัฒนธรรม หรือหากตีความว่า การตัดสินใจร่วมชีวิตรักระหว่างนางนากและนายมาก คือความตายของนายมากอีกหนึ่งคนก็ยิ่งช่วยสนับสนุนแนวคิดดังกล่าวนี้ด้วย

ความรักและการสูญเสียจึงมีลักษณะเป็นการเมือง การกล่าวอ้างถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัตถุวิสัยและอัตวิสัยหรืออื่น ๆ จึงเป็นประเด็นที่อ่อนโยนทางการเมือง โดยเฉพาะผลการศึกษาซึ่งเป็นข้อค้นพบอันเป็นที่ยอมรับในฐานะสื่อประเภทความรู้ ความรักจึงเป็นพลานุภาพของ soft power ที่เกิดจากกระบวนการปฏิสัมพันธ์ระหว่างสิ่งต่าง ๆ (things) โดยมิได้ยึดโยงอยู่กับที่ อารมณ์ความรู้สึกดังกล่าวสามารถเคลื่อนย้าย ส่งผ่าน และแปรเปลี่ยนได้ตามจุดมุ่งหมาย

การจ้องมองศพของนางนาก (หรือศพผู้หญิง) ได้นำไปสู่การรับรู้ที่กระตุกความทรงจำของนายมากในอดีต (ในภาพยนตร์ฉายให้เห็นอย่างชัดเจนด้วยภาพอดีตความรักอันหวานชื่นของทั้งสองคน) ปฏิบัติการของอารมณ์ความรู้สึกได้ทำงานแล้ว โดยก้าวข้ามมากไปกว่าการตีความทางสัญญะ การ “อ่าน” ผ่านการจ้องมองแล้วรับรู้ของนายมาก ทำให้เขาร้องไห้และตกอยู่ภายใต้สภาวะ Melancholia พร้อมกับความเจ็บปวด กระบวนการดังกล่าวเรียกว่า affect (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2562) หรือปฏิบัติการของการรับรู้ การส่งผ่าน และแปรเปลี่ยน การรับรู้อันเข้มข้น ส่งผ่านมาสู่กระบวนการทำงานของร่างกาย ในที่นี้คือ การแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกที่ร่างกายถูกกระตุ้น เช่น เมื่อเกิดภาพหลอนในจิตตัวละครน้ำตาไหลและตัวสั่น เป็นต้น ยกตัวอย่างให้ชัดเจนมากขึ้นด้วยเรื่องสั้น ส่งต่อ affect ทำงานเมื่อตัวละคร “ผม” เห็นภาพ เสียง และสัมผัสของมุกดาอีกครั้ง พิจารณาจากตัวบทต่อไปนี้ “...อาจหลงลืมเพียงชั่วเวลาหนึ่ง แต่แล้วก็นึกย้อนถึงเธออีกครั้ง และจากที่คิดว่าลืมเธอได้แล้ว เมื่อพบเห็นอะไรเกี่ยวกับเธอ ผมก็จะกลับมาต้องการเธอและยิ่งต้องการเธอมากขึ้น จนรู้สึกว่าทางเดียวที่จะดับกองกูณฑ์ในหัวใจอันลุกไหม้เผาทรวงอยู่ทุกเมื่อเชื่อวันนั้น ก็คือการต้องได้เธอกลับมา” (ธัชชัย ธัญญาวลัย, 2562) ปฏิบัติการของ affect ในที่นี้จึงหมายถึง การรับรู้ที่เปลี่ยนแปลงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร และเปลี่ยนแปลงการรับรู้ของตัวละคร

"...ผมเกลียดเธอ ผมเกลียด แต่ก็ยังรักเธอ ยังต้องการ ยังเปิดดูรูปถ่ายของเธอที่เหลืออยู่ในคอมพิวเตอร์เสมอ ๆ ไม่อาจหักห้ามใจได้" (ธัชชัย ธัญญาวลัย, 2562) ดังนั้น การอ่านตัวบทดังกล่าวด้วยมุมมองของอำนาจความรักซึ่งกระทำต่อผู้ชาย จะช่วยเติมเต็มข้ออธิบายให้กับฉากสำคัญที่มักถูกมองข้ามไป เช่น ทำไมนายมากถึงร้องไห้และต้องโหยหานางนาก และขอให้ชาติหน้าเขาได้เกิดมาเป็นคู่กับเธออีกครั้ง และทำไมนายมากต้องตกอยู่ในสภาวะที่ยังเจ็บปวดใจหลังจากออกบวชไปแล้ว

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กำจร หลุยยะพงศ์, และ สมสุข หินวิมาน. (2552). *หลอน รัก สับสน ในหนังไทย: ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520 -2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรักและหนังยุคหลังสมัยใหม่.* กรุงเทพฯ: ศยาม.

จินตวีร์ วิวัธน์. (2558). *มฤตยูเขียว.* กรุงเทพฯ: กรู๊ฟ พับลิชชิ่ง.

จินตวีร์ วิวัธน์. (2558). *มนุษย์ชิ้นส่วน.* กรุงเทพฯ: กรู๊ฟ พับลิชชิ่ง.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร (บรรณาธิการ). (2562). *การสร้างการรับรู้ในสังคมไทย.* กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

ธัชชัย ธัญญาวลัย (บรรณาธิการ). (2562). *ร่างของอดีต.* กรุงเทพฯ: ArtyHOUSE.

นิรินทร์ เภตราไชยอนันต์. (2550). *ภาพตัวแทนผีผู้หญิงในละครโทรทัศน์* (วิทยานิพนธ์วารสารศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน, สาขาวิชาสื่อสารมวลชน.

นนทรีย์ นิมิบุตร (ผู้กำกับ). (2542). *นางนาก* [ภาพยนตร์]. ไทย: บริษัท บัดดี้ ฟิล์ม แอนด์ วีดีโอ โปรดักชั่น จำกัด.

วิชุดา ปานกลาง. (2539). *การวิเคราะห์การถ่ายทอดความหมายเรื่อง "ผี" ในภาพยนตร์ไทยเรื่อง "แม่นาคพระโขนง" พ.ศ. 2521-2532* (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะนิเทศศาสตร์, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน.

สิทธิศิริ มงคลศิริ (ผู้กำกับ). (2562). แสงกระสือ [ภาพยนตร์]. ไทย: บริษัท ทรานส์ฟอร์เมชั่น ฟิล์ม จำกัด, บริษัท เอ็ม พิคเจอร์ส จำกัด, บริษัท ซีเจ เมเจอร์ เอ็นเตอร์เทนเมนต์ จำกัด, และ บริษัท นอร์ธ สตาร์ สตูดิโอ จำกัด.

อาทรี วณิชตระกูล. (2555). *จากวรรณกรรมสู่ละครเพลงไทยร่วมสมัย : ความรักกับการประกอบสร้างตัวละครเอกหญิง* (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะอักษรศาสตร์, สาขาวิชาวรรณคดีและวรรณคดีเปรียบเทียบ.

ภาษาอังกฤษ

Arnika Fuhrmann. (2016). *Ghostly Desires: Queer Sexuality and Vernacular Buddhism in Contemporary Thai Cinema.* Durham: Duke University Press.

Sara Ahmed. (2004). *The Cultural Politics of Emotion* (2nd edition). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Zoë Wool. (2020). “Mourning, Affect, Sociality: On the Possibilities of Open Grief.” *Colloqu, 35*(1): 40-47.