

## รักแห่งสยาม กับบทละครโรมานซ์ของวิลเลียม เชกสเปียร์

ธงรบ รื่นบรรเทิง\*



### I

มีเสียงร้อง “อ้าวว” และตามด้วย “เฮ้ย” ออกมาจากผู้ชายสองคนที่นั่งอยู่หลังผมในฉากที่โด่งบรรจงจูบมิว ในภาพยนตร์เรื่อง *รักแห่งสยาม* แล้วก็มีเสียงกระซิบตามมาอีกว่า “ตกลงนี่มันภาพยนตร์เกย์หรือวะ” ผมเดาเอาว่าผู้ชายสองคนที่นั่งอยู่ข้างหลังไม่เคยรู้มาก่อนว่าจะมีฉากการจูบกันระหว่างโด่งกับมิว และเขาได้ว่าเขาสองคนเป็นคนรักต่างเพศ เพราะว่าคำว่า “อ้าวว” และ คำว่า “เฮ้ย” ทำให้คิดว่า การจูบของโด่งและมิวเป็นสิ่งที่น่ารังเกียจและผิดคาดสำหรับเขาสองคน และหลังจากภาพยนตร์จบชายคู่เดิมก็เดินออกมาโดยที่มีชายคนแรกถามเพื่อนอีกคนที่มาด้วยว่า “เฮ้ย ตกลงไอ้มิวเนี่ย มันเป็นเกย์หรือเปล่าวะ” ผมไม่ได้ยินคำตอบแต่ก็คิดตามว่า “เออ แล้วตกลงไอ้มิวเนี่ย มันจะเลือกเดินทางไหนกันแน่ ในขณะที่โด่งตัดสินใจแล้วว่า จะรักมิวอย่างเพื่อน แล้วมิวล่ะจะรักโด่งแบบเพื่อน หรือว่าจะรักแบบแฟน” และนี่ก็คือที่มาของบทความชิ้นนี้ ความสงสัยของผู้ดูหลังจากดูภาพยนตร์เรื่องนี้จบ มันช่างเหมือนกับตอนจบของบทละครโรมานซ์ของวิลเลียม เชกสเปียร์เสียนี้กระไร

อารมณ์ที่สองที่เกิดขึ้นหลังจากที่ได้ชมภาพยนตร์เรื่อง *รักแห่งสยาม* จบ คือความรู้สึกถึงพลังอำนาจของตัวละครเพศหญิงในเรื่อง ไม่ใช่อารมณ์อึมเอมกับความรักของมิวและโด่ง ก่อนที่จะไปชมภาพยนตร์เรื่องนี้ ได้ยินเสียงโจษจันหนาหูมากกว่าเป็น “หนังเกย์” หากจะบอกว่า *รักแห่งสยาม* เป็นภาพยนตร์เกย์ก็คงเหมือนกับการที่เราบอกว่า ภาพยนตร์เรื่อง *เด็กหอ* เป็นภาพยนตร์ผี ผีอาจจะปรากฏอยู่ในภาพยนตร์เรื่อง “เด็กหอ” แต่ไม่ใช่แก่นสำคัญของภาพยนตร์ แน่نونว่า เราอาจปฏิเสธไม่ได้ว่ามี

\* อาจารย์ประจำภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

กลิ่นอายของความรักเพศเดียวกันอยู่ใน *รักแห่งสยาม* แต่ความรู้สึกนี้ไม่ได้เป็นแก่นสำคัญแก่นเดียวของภาพยนตร์

พัฒนาการของตัวละครเอกสองตัวคือมิวและโต้งนั้น เกิดขึ้นคู่ขนานกับการพัฒนาของตัวละครอีก 3 ตัวในเรื่องคือ พ่อ แม่ และจูน แต่เนื่องจากมีนักวิจารณ์หลายคนได้เขียนวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่องนี้ในแนวอัญญาเพศศึกษา (Queer Studies) มาพอสมควร บทความนี้จะจึงอยากจะมอง *รักแห่งสยาม* อีกแง่มุมหนึ่ง คือ บทบาทและพลังอำนาจของตัวละครหญิงที่เข้ามาครอบงำสถานการณ์ ช่วยเหลือ ปรึกษาประคองและหล่อหลอมให้ครอบครัวซึ่งมีแนวโน้มที่จะพบความหายนะ ได้ดำรงอยู่และกลับไปสู่ความปกติสุขในตอนท้ายของเรื่อง พลังอำนาจที่ตัวละครหญิงใช้ในการช่วยครอบงำสถานการณ์และช่วยฟื้นฟูสภาพครอบครัวที่แตกแยกนั้นก็คืออำนาจของภาษา (Rhetorical power)

## II

บทละครของวิลเลียม เชกสเปียร์ที่เป็นโรมานซ์เรื่องแรกคือเรื่อง *Pericles* ซึ่งดูเหมือนจะเป็นละครที่ถูกลืมไปว่าเป็นบทละครที่เชกสเปียร์เขียนขึ้น ต่อมานักวิชาการและนักวิจารณ์จัดกลุ่มให้บทละครเรื่องนี้ อยู่ในบทละครประเภทโรมานซ์ (Romance) อันประกอบไปด้วย *Pericles*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale* และ *The Tempest* บทละคร 4 เรื่องของเชกสเปียร์นี้ประพันธ์ขึ้นในช่วงบั้นปลายชีวิตของเชกสเปียร์เรียงกันมาตามลำดับ การที่นักวิชาการและนักวิจารณ์ได้จัดประเภทของบทละคร 4 เรื่องนี้เข้าด้วยกันนั้นไม่ใช่เป็นเพราะช่วงเวลาที่เขาประพันธ์บทละครทั้ง 4 เรื่องเท่านั้น แต่ทว่าเนื้อหาและแนวคิดที่ปรากฏนั้นมีความคล้ายคลึงกันมากจนสามารถจัดให้มาอยู่รวมกันเป็นบทละครประเภทโรมานซ์ได้

ลักษณะเด่นประการหนึ่งของละครประเภทโรมานซ์ของเชกสเปียร์นั้นก็คือปัญหาหลักของเรื่อง จะมาจากการใช้อำนาจอย่างผิดๆ หรือความเป็นเผด็จการของตัวละครชาย โดยเฉพาะตัวละครที่เป็นพ่อ ซึ่งพัฒนาเป็นปัญหาที่สำคัญของบทละครทั้ง 4 เรื่อง ตัวละครพ่อในบทละครโรมานซ์ทั้ง 4 เรื่องนำปัญหาและความหายนะมาสู่ตนเองและตัวละครอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นการระบาบของความชั่วร้าย ในเรื่อง *Pericles* หรือว่า การให้ความสำคัญแก่รูปลักษณ์ภายนอกของ *Cymbeline* ความอิจฉาริษยาของ *Leontes* ใน *The Winter's Tale* และความแค้นฝังหุ่นของ *Prospero* ใน *The Tempest* แต่อย่างไรก็ตามปัญหาทั้งหมดที่เกิดขึ้นในตอนต้นของเรื่องจะถูกแก้ไขและคลี่คลายโดยการปรากฏตัวของลูกสาวของตัวละครที่เป็นพ่อ ซึ่งลูกสาวทั้งหมดในบทละครทั้ง 4 เรื่องนี้ไม่ว่าจะเป็น *Marina* ใน *Pericles* *Imogen* ใน *Cymbeline* หรือ *Perdita* ใน *The Winter's Tale* และ *Miranda* ใน *The Tempest* จะหายไปในช่วงต้นเรื่องด้วยสาเหตุที่แตกต่างกันไป แต่จะมาปรากฏตัวอีกครั้งในช่วงกลางเรื่องและสามารถช่วยแก้ปัญหาของพ่อที่สร้างไว้ตั้งแต่ต้นเรื่องได้ และทำให้บทละครแต่ละเรื่องนั้นจบลงด้วยความสุขสมหวัง การกลับมาอีกครั้งของลูกสาวเพื่อเข้ามาช่วยแก้หรือคลี่คลายปัญหาให้กับตัวละครพ่อนั้นทำให้โรมานซ์ของเชกสเปียร์ถูกมองว่าเป็นบทละครสตรีนิยม พลังอำนาจที่ลูกสาวแต่ละคนที่ได้ใช้ในการช่วยเหลือพ่อนั้นก็มาจากอำนาจการใช้ภาษา

โดยปกติแล้วการใช้ภาษาของตัวละครหญิงในวรรณคดีสมัยเอลิซาเบทนั้นมักจะผูกติดกับความเชื่อที่ว่า ภาษาของผู้หญิงเป็นภาษาที่ชั่วร้าย หลอกลวง และอันตราย ไม่ว่าจะเป็นภาษาของเลดี้ แมก

เบธ หรือภาษาของแอมโมรา ในบทละครโศกนาฏกรรมเรื่อง *Titus Andronicus* การที่ตัวละครลูกสาวได้ใช้พลังอำนาจของภาษาช่วยให้ตัวละครพ่อกลับคืนสติ หรือหายป่วย หรือกลับมาเป็นปกตินั้น ทำให้บทละครประเภทโรมานซ์แตกต่างจากความเชื่อของผู้คนในสมัยนั้นอย่างมาก ภาษาของผู้หญิงในโรมานซ์ของเชกสเปียร์ดูเหมือนจะมีอำนาจในการรักษา (Therapeutic properties) มีอำนาจในการฟื้นฟู (Restorative power) และมีอำนาจในการชำระความชั่วร้ายหรือความผิดให้หมดไปจากตัวละครชาย โดยเฉพาะตัวละครที่เป็นพ่อ (Redemptive power) การกลับมาของลูกสาวช่วยฟื้นฟูสภาพร่างกาย จิตใจของตัวละครพ่อไม่เคยเกิดขึ้นในบทละครของเชกสเปียร์มาก่อน จนกระทั่งเชกสเปียร์ประพันธ์บทละครโรมานซ์ทั้ง 4 เรื่อง ถึงแม้ว่า *Cordelia* ในบทละคร *King Lear* จะมีพยายามช่วยให้ *Lear* ได้สติกลับมา แต่เธอก็ต้องแลกด้วยชีวิต และตัว *Lear* เองก็ต้องตายในท้ายที่สุด นักวิชาการมักจะอธิบายที่ไปที่ไปของการประพันธ์บทละครโรมานซ์ทั้ง 4 เรื่องคล้ายๆกัน โดยให้เหตุผลว่าในช่วงบั้นปลายชีวิตเชกสเปียร์ได้เดินทางกลับไปใช้ชีวิตกับครอบครัวที่บ้านเกิดเมืองแอสตราฟอร์ด อะพอน เอวอน (Stratford-upon-Avon) และได้รับการดูแลจากลูกสาวทั้งสองของตัวเอง คือ *Susanna* และ *Judith* เนื่องจากลูกชายคนเดียวของเขา *Hamnet* ได้เสียชีวิตลงเมื่อมีอายุเพียง 11 ปี ชีวิตของเชกสเปียร์ในช่วงสุดท้ายมีความผูกพันกับลูกสาวเป็นอย่างมาก ดังนั้นอาจจะสรุปได้ว่าภาพลักษณ์ของตัวละครลูกสาวในบทละครโรมานซ์นั้นเป็นภาพสะท้อนชีวิตจริงของเชกสเปียร์นั่นเอง

### III

ใน *รักแห่งสยาม* เหตุการณ์เช่นเดียวกันนี้เกิดขึ้นกับครอบครัวของโต้ง การหายไปของพี่สาวของโต้งในช่วงตอนต้นเรื่องก็จะคล้ายๆกันกับการหายไปของตัวละครที่เป็นลูกสาวในบทละครโรมานซ์ของเชกสเปียร์ การหายไปของพี่สาวโต้งทำให้พ่อกลายเป็นคนติดสุรา อารมณ์ร้าย ในขณะที่แม่พยายามประคับประคองดูแลครอบครัวเท่าที่ตัวเองคิดว่าดีที่สุด แต่สถานการณ์ของครอบครัวดูเหมือนจะเลวร้ายลง จนกระทั่งการเข้ามาของจูน จูนเป็นตัวแทนของลูกสาวที่หายไป การเข้ามาของจูนสร้างความหวังให้ครอบครัวอีกครั้ง จูนเป็นตัวละครสำคัญที่ทำให้เรื่องทั้งหมดกลับไปสู่บทสรุปที่คนดูส่วนใหญ่รู้สึกว่าเป็นบทสรุปที่ประทับใจ ความเข้าใจกันระหว่างแม่และพ่อนั้นก็มาจากการที่จูนใช้อำนาจของภาษาในการชักจูงและเชื่อมโยงตัวละครอื่นที่อยู่ในครอบครัวให้เห็นความสำคัญของการอยู่ร่วมกันเป็นครอบครัว สถาบันที่ตัวจูนเองไม่ได้มีโอกาสได้สัมผัส ภาษาที่จูนใช้ในเรื่องดูเหมือนจะเป็นภาษาที่เรียบง่ายแต่แฝงไปด้วยพลังอำนาจโดยเฉพาะอำนาจในการรักษา ที่เห็นชัดคือการรักษาสภาพร่างกายและสภาพจิตใจของตัวพ่อ

ในบทละครโรมานซ์ของเชกสเปียร์ ตัวละครลูกสาวทุกตัวหลังจากได้ทำหน้าที่ในการเข้ามาเยียวยา รักษา ฟื้นฟูสภาพความผิดปกติก่เกิดขึ้นกับตัวละครพ่อแล้วในตอนจบตัวละครลูกสาวทุกตัวจะต้องออกจากเมืองเพื่อไปแต่งงาน เช่นเดียวกับจูนเมื่อจูนคิดว่าจูนได้ทำหน้าที่เสร็จเรียบร้อยแล้ว จูนก็ได้เดินทางออกจากบ้านของโต้ง เดินทางไปเพื่อเริ่มชีวิตใหม่ เพราะว่าหน้าที่ของเธอได้เสร็จสิ้นลงแล้ว

ในขณะที่บทบาทของสุนีย์ใน *รักแห่งสยาม* ก็โดดเด่นเช่นกัน การร้องถามพระเจ้าถึงความยุติธรรมที่เธอได้รับ ทั้งที่มุ่งทำความดี มีศรัทธาในพระเจ้า แต่สิ่งที่เธอได้รับเหมือนเป็นการลงโทษจาก

พระเจ้า หากจะมองในมุมมองทางคริสตจักรแล้วจะเห็นได้ว่าการสร้างตัวละครแม่ให้มีความคิดและความเชื่อในฐานะเป็นคริสตศาสนิกชนนั้นทำได้ดีมาก ในพระคัมภีร์ไบเบิลมีเรื่องของ Job ซึ่งถูกพระเจ้าทดสอบความศรัทธาโดยการทำให้ Job ได้รับความทุกข์แสนสาหัส ลูกเมียตาย ทรัพย์สินสมบัติถูกยึดกลายเป็นคนยากจนและเป็นโรคเรื้อนแต่ Job ก็ยังมีความศรัทธาในตัวพระเจ้าไม่เสื่อมคลาย ในที่สุดพระเจ้าก็เห็นถึงศรัทธาที่ Job มีต่อพระองค์และคืนทุกสิ่งให้ Job เคยมีกลับคืนให้ Job อีกสองเท่าเพื่อเป็นรางวัลแก่ความศรัทธาของ Job เช่นเดียวกับสุนีย์ ตัวละครแม่ในรักแห่งสยามที่ยังคงยึดมั่นในความหวังดี ความทุ่มเทที่เธอมีให้แก่สมาชิกทุกคนในครอบครัวจะส่งผลให้ทุกคนกลับมาเป็นคนปกติ ทั้งตัวโด้ และพ่อ ความอดทนของตัวละครที่เป็นแม่ก็สะท้อนให้เห็นถึงความอดทนของตัวละครที่เป็นแม่ และภรรยา ในบทละครโรมานซ์ของเชกสเปียร์ด้วยเช่นกัน ความดั่งามและความอดทนของ Thaisa ใน *Pericles* หรือ ความอดทนต่อความทุกข์ทรมานที่ไม่ได้เจอลูกถึง 16 ปี ของ Hermione ใน *The Winter's Tale* หรือ ความรักและศรัทธาในตัวสามีของ Imogen ใน *Cymbeline* เป็นสิ่งที่ทำให้พวกเขาได้รับรางวัลชีวิตในท้ายที่สุด

## IV



ในขณะที่บทละคร โศกนาฏกรรมทั่วไปมักจะจบด้วยความตายและความเศร้า ในขณะที่บทละครสุขนาฏกรรมมักจะจบด้วยความสมหวังและความสุข บทละครโรมานซ์ของเชกสเปียร์จะจบด้วยความพิศวง ความสงสัย (wonder) และมักจะทิ้งปัญหาทิ้งท้ายให้ขบคิดต่อไปว่าเหตุใดเรื่องจึงจบเช่นนั้น เช่น ก่อนที่เรื่อง *Pericles* จะจบ

*Pericles* ยกลูกสาวคนเดียว Marina ให้กับ Lysimachus เจ้าเมือง Mytilene ซึ่งเป็นลูกค้าประจำของร้านขายบริการทางเพศที่ Marina ถูกโจรสลัดจับมาขาย แต่เรื่องไม่มีคำอธิบายต่อจากนั้นว่าเพราะเหตุใด *Pericles* จึงตัดสินใจทำเช่นนั้น หรือการที่ Prospero ใน *The Tempest* ทิ้งคาถาและตำราอาคมทั้งหมดแล้วจะออกจากเกาะเพื่อกลับไปครองตำแหน่งดยุคแห่งเมืองมิลานเหมือนเดิม แล้วจะเกิดอะไรขึ้นกับ Prospero หรือ Miranda หญิงสาวที่ไม่เคยออกจากเกาะมาชั่วชีวิตและเธอจะต้องออกไปเผชิญกับ “Brave New World” หรือการที่ Hermione ในบทละครเรื่อง *The Winter's Tale* ปฏิเสธที่จะพบกับสามีที่เคยหลงโทษเธอเพราะความอิจฉาริษยาและทำให้เธอต้องเสียลูกชายไป การปฏิเสธที่จะพบกับสามีของเธอหลังจากที่ไม่ได้พบกันมา 16 ปีทำให้เกิดคำถามขึ้นว่าเรื่อง *The Winter's Tale* นั้นจบลงด้วยความสมหวังจริงหรือไม่ เพราะว่า ความเงียบ (silence) นั้นสามารถตีความหมายได้หลากหลายมาก ไม่ว่าจะ

การเชื่อฟัง การยอมรับ หรืออาจจะเป็นการขัดขืน ไม่ยินยอม ก็เป็นไปได้ ดังนั้นการจบละครด้วยความสงสัย และความพิศวง ถือว่าเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของบทละครโรมานซ์ของเชกสเปียร์

การสร้าง ความสงสัยให้แก่ผู้ชมในภาพยนตร์เรื่อง *รักแห่งสยาม* ถือว่าทำได้ดีมาก คำถามที่เกิดขึ้นในจิตใจคนดูอาจจะหลากหลายตั้งแต่การร้องไห้ของมิวในตอนจบเป็นการร้องไห้เพราะว่าผิดหวัง หรือว่าร้องไห้เพราะความตื่นตันใจในความรักที่โต้งมีให้ตน แล้วการที่โต้งค้นพบตัวเองว่าไม่สามารถรักมิวได้อย่างคนรัก แล้วมิวจะยังรักโต้งได้อย่างเพื่อนสนิทได้หรือเปล่า หรือว่ามิวยังมีหวังกับความรักเกินเพื่อนกับโต้งอยู่ เพราะในบทเพลงที่มิวแต่งให้โต้งบอกไว้ว่า “ตราบใจที่มีรักยอมมีหวัง” แล้วอะไรทำให้โต้งค้นพบตัวเองว่าไม่สามารถรักมิวได้เกินเพื่อน ทั้งๆ ที่ก่อนหน้านี้โต้งเลือกตุ๊กตาผู้ชายมาติดบนต้นคริสต์มาส นอกจากนั้น ดูเหมือนโต้งจะสบายใจมากหลังจากที่ได้เลือกในสิ่งที่ตัวเองต้องการโดยที่ไม่ถูกแม่ว่า ดังนั้นการค้นพบตัวเองของโต้งยังคงเป็นปัญหาให้คนดูได้นำไปขบคิดว่าอะไรทำให้โต้งค้นพบตัวเองว่าไม่สามารถที่จะรักมิวได้อย่างคนรัก นี่เป็นเพียงแค่คำถามหรือความสงสัยส่วนหนึ่งที่เกิดขึ้นกับตัวผู้เขียนเอง แต่อย่างไรก็ตามคำถามเหล่านี้เองที่ทำให้ภาพยนตร์เรื่อง *รักแห่งสยาม* มีเสน่ห์เพราะว่า ในขณะที่บทละครโศกนาฏกรรมต้องการให้คนดูเกิดอารมณ์สงสารและหวาดกลัว (Pity and Fear) บทละครโรมานซ์ของเชกสเปียร์กลับกระตุ้นให้คนดูเกิดความสงสัยและนำไปสู่จินตนาการ (Imagination) ความกำกวมของตอนจบของภาพยนตร์เรื่อง *รักแห่งสยาม* อาจจะทำให้คนดูหลายคนนั่งยิ้มอยู่คนเดียว ในขณะที่จินตนาการของตัวเองกำลังเติมเต็มความรู้สึกที่ตัวเองกำลังไขว่คว้าอยู่ก็เป็นได้

## V

แท้ที่จริงแล้วผมไม่ได้ต้องการเปรียบเทียบภาพยนตร์เรื่อง *รักแห่งสยาม* กับบทละครโรมานซ์ของเชกสเปียร์แต่อย่างไร เพียงแค่เสนอว่าการตอบสนองต่อสื่อ ไม่ว่าจะเป็นสื่อบันเทิงหรือสื่อประเภทอื่นๆ นั้นมีความแตกต่างกัน ส่วนหนึ่งมาจากประสบการณ์ชีวิตของแต่ละคนที่สะสมกันมา (cumulative experience) ทำให้ประสบการณ์ของแต่ละคนแตกต่างกันไป การชมภาพยนตร์เรื่องเดียวกันอาจให้ความรู้สึกไม่เหมือนกัน หากจะบอกว่า อารมณ์ตอบสนองต่อสิ่งต่างๆ ของมนุษย์เหมือนกับรอยนิ้วมือก็คงจะไม่ผิดเพราะว่าแต่ละคนมีประสบการณ์ชีวิตไม่เหมือนกัน ถึงแม้จะมีประสบการณ์ในเรื่องเดียวกันก็ตามที่ สำหรับผมแล้วความคล้ายคลึงกันของภาพยนตร์เรื่อง *รักแห่งสยาม* กับ บทละครโรมานซ์ของวิลเลียม เชกสเปียร์ก็เป็นเพียงแค่การตอบสนองรูปแบบหนึ่งของผม ซึ่งไม่จำเป็นว่าต้องเหมือนใคร หรือมีใครเหมือน แต่คิดว่าจะได้อะไรจากภาพยนตร์ที่จะไปดูก็ตื่นเต้นพอสมควรแล้ว สำหรับผมแล้ว *รักแห่งสยาม* เป็นภาพยนตร์ที่ดูแล้วได้แง่คิดหลากหลาย อาจจะไม่ใช่ภาพยนตร์ที่หยิบมาดูได้ 4-5 รอบ แต่เป็นภาพยนตร์ที่ดูแล้วรู้สึกดี ผมดีใจกับคนทำภาพยนตร์และดีใจกับคนไทยที่มีภาพยนตร์ไทยดีๆ ออกมาให้ชมกันอย่างต่อเนื่อง

**หมายเหตุ:** บทความนี้นำเสนอในการเสวนาวิชาการ “ด้วยใจรักนักอ่านหนึ่งครั้งที่ 1” จัดโดยภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ วันที่ 18 พฤศจิกายน 2552