หอสมุดกลาง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

นวโลกทัศน์ในคตินิยมสมัยใหม่

คตินิยมสมัยใหม่[1] (Modernism) เป็นความเคลื่อนไหวทางภูมิปัญญา (intellectual movement) ที่เปลี่ยนแปลงวิธีคิดและวิธีการมองโลกที่สำคัญในประวัติศาสตร์ของโลก มีความเชื่อมโยงกับการเปลี่ยนแปลงความรู้ความเข้าใจทางวิทยาศาสตร์และการพัฒนาทางเทคโนโลยีที่ส่งผลต่อเศรษฐกิจ การเมือง และสังคมวัฒนธรรม การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวถือเป็นปรากฏการณ์นานาชาติที่แพร่ขยายไปทั่วโลกเนื่องจากมีการเชื่อมต่อกันอย่างรวดเร็วขึ้น ในยุคนี้เกิดความเคลื่อนไหวในทุกด้านไม่ว่าจะเป็นปรัชญา จิตวิทยา ศิลปะ วรรณคดี ฯลฯ

คตินิยมสมัยใหม่เป็นความเคลื่อนไหวที่มีความหมายครอบคลุมกิจกรรมของมนุษย์ในหลายด้าน ในที่นี้จะเน้นคตินิยมสมัยใหม่ในด้านวรรณกรรม (literary modernism) คตินิยมสมัยใหม่เป็นการแสดงออกทางศิลปะและวรรณคดีแนวใหม่เพื่อให้สอดคล้องกับความรับรู้ที่มีต่อโลกที่เปลี่ยนแปลงไป ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบ ท่วงทำนอง และเทคนิคการนำเสนอ นวัตกรรมดังกล่าวเกิดขึ้นเมื่อมีการตั้งข้อสงสัยเกี่ยวกับการเข้าถึงความเป็นจริง มีการตั้งคำถามเกี่ยวกับวิธีการนำเสนอโลกแบบเดิมในศิลปะและวรรณคดี ที่กระบวนการของการประเมินค่านั้นอยู่ที่การเลียนแบบความเป็นจริง นอกจากนี้ การสร้างรูปแบบทดลองของคตินิยมสมัยใหม่ยังเป็นการท้าทายมาตรฐานคุณค่าของชนชั้นกลางที่มีอำนาจกุมเศรษฐกิจ การเมืองและสังคม และปิดกั้นพลังสร้างสรรค์ใหม่ๆ ยิ่งไปกว่านั้น สมัยปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ต่อเนื่องถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ยังเป็นระยะแห่งพลวัตที่มีความเปลี่ยนแปลงความรู้ทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี ศาสตร์สาขาต่างๆ และพลังความเคลื่อนไหวของกลุ่มต่างๆ ในสังคมเช่น ชนชั้นแรงงาน กลุ่มสตรี เกิดเป็นการปะทะระหว่างพลังเก่าและพลังใหม่ "ประสบการณ์สมัยใหม่" ดังกล่าวทำให้ศิลปินและนักเขียนแสวงหาหนทางในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์แบบใหม่ ดังนั้นคตินิยมสมัยใหม่จึงเป็นปฏิกิริยาโต้ตอบยุคสมัยที่เกิดวิกฤตทางสังคมและวัฒนธรรมนั้นเอง

---

[1] ความเคลื่อนไหวที่ปัจจุบันเรียกกันว่า "คตินิยมสมัยใหม่" (Modernism) ในทางวรรณกรรม ในระยะแรกๆ มักใช้คำว่า "สมัยใหม่" (modern) อาทิ เดวิด ลอดจ์ (David Lodge) เมื่อศึกษางานเชิงทดลองแนวสมัยใหม่ใน **The Modes of Modern Writing** ใน ค.ศ.1977 ก็ยังไม่เรียกงานกลุ่มนี้ว่า "Modernism" ต่อมาความหมายของทั้งสองคำนี้เริ่มแยกออกจากกันอย่างชัดเจนโดยที่คำ "สมัยใหม่" (modern) เป็นความหมายกว้างๆ ส่วน "คตินิยมสมัยใหม่" มีความหมายแคบกว่าโดยหมายเฉพาะแนวทางศิลปะแนวหนึ่งในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 เท่านั้น

ช่วงเวลาที่เกิดปรากฏการณ์ทางศิลปะและวรรณกรรมแบบใหม่ดังกล่าวนี้มีการกำหนดต่างกันไป มัลคอล์ม แบรดบิวรี (Malcolm Bradbury) และเจมส์ แมกฟาร์เลน (James McFarlane) กำหนดช่วงเวลาไว้อย่างชัดเจนในชื่อหนังสือ **Modernism 1890-1930** (1976) ซึ่งตรงกับปีเตอร์ ชาล์ยส์ (Peter Childs) ใน **Modernism** (2000) ที่กำหนดไว้เป็นช่วง ค.ศ. 1890-1930 เช่นเดียวกัน ส่วนเฟรเดอริก คาร์ล (Frederick Karl) กำหนดช่วงเวลาในชื่อหนังสือ **Modern and Modernism: The Sovereignty of the Artists 1885-1925** (1985) ไมเคิล เลเวนสัน (Michael Levenson) ใน **The Cambridge Companion to Modernism** (1999) กำหนดไว้ว่าเป็นช่วงเวลาระหว่าง ค.ศ. 1890-1939 จะเห็นว่าการกำหนดช่วงเวลาของคตินิยมสมัยใหม่ดังกล่าวแม้จะแตกต่างกันบ้างแต่ก็มีความใกล้เคียงกัน กล่าวคืออยู่ในช่วงระยะปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถึงประมาณทศวรรษที่ 3-4 ของคริสต์ศตวรรษที่ 20 ก่อนการเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 รวมเป็นระยะเวลาประมาณ 40 ปี

สารัตถะของคตินิยมสมัยใหม่คือ "นวลักษณ์" ซึ่งการพัฒนาไปสู่สิ่งใหม่นี้เป็นภาวะของยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ที่เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอย่างรวดเร็วจากการพัฒนาด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 จากเครื่องจักรไอน้ำ โรงงานอุตสาหกรรม รถไฟ โทรเลข โทรศัพท์ ฯลฯ ผู้คนตระหนักว่าตนอยู่ในยุคสมัยใหม่ที่พัฒนาไปอย่างไร้ขีดจำกัดจน "ความใหม่" กลายเป็นคำที่มีความหมายอย่างยิ่งในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ดังที่เอซรา เพานด์ (Ezra Pound) กล่าวย้ำถึง "การสร้างสิ่งใหม่" ("Making it New") อาร์ตูร์ แรงโบ (Arthur Rimbaud) กวีชาวฝรั่งเศส กล่าวว่า "มันต้องสมัยใหม่อย่างถึงที่สุด" ("Il faut absolutement être moderne") ทางด้านกีโยม อาโปลีแนร์ (Guillaume Apollinaire) กวีชาวฝรั่งเศสเช่นกันก็ได้กล่าวว่า "ในที่สุดคุณก็เบื่อโลกใบเก่านี้" ("A la fin tu es las de ce monde ancien") สาเหตุที่ "ความใหม่" มีความหมายอย่างยิ่งในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 เพราะทั้งรถยนต์ เครื่องบิน โทรศัพท์ ไฟฟ้า การแต่งกายและวัฒนธรรมสมัยนิยมต่างๆ ล้วนเกิดขึ้นในท่ามกลาง "สิ่งเก่า" ดังนั้นจึงเกิดการเปรียบเทียบอย่างชัดเจนถึงความแตกต่างและผลกระทบที่มีต่อผู้คน

2.1 การเปลี่ยนแปลงสู่โลกสมัยใหม่

"ความใหม่" ที่นักเขียนและกวีตระหนักนั้นเกิดจากการมี "ประสบการณ์สมัยใหม่" ที่เป็นผลมาจากการค้นพบและเปลี่ยนแนวคิดด้านวิทยาศาสตร์ ปรัชญา จิตวิทยา เศรษฐกิจ การเมือง และสังคม ประสบการณ์สมัยใหม่ดังกล่าวส่งผลให้ทั้งนักเขียน กวี และศิลปินเข้าใจโลกต่างไป

จากเดิมซึ่งส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างและท่วงทำนองของวรรณคดีและศิลปะ อาจกล่าวได้ว่า คริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นยุคแห่งความเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตและวิธีคิดของมนุษย์

2.1.1 "ความซ้อนซับสับสน" ของชีวิตสมัยใหม่

ใน ค.ศ. 1845 ฟรีดริช เองเงิลส์ (Friedrich Engels) นักทฤษฎีลัทธิมากซ์ชาวเยอรมันได้เขียนหนังสือเรื่อง **The Condition of the Working Class in England** (1845) เล่าถึงสภาพของกรุงลอนดอนว่า

> London is unique, because it is a city in which one can roam for hours without leaving the built-up area and without seeing the slightest sign of the approach of open country. This enormous agglomeration of population on single spot has multiplied a hundred-fold the economic strength of the two and a half million inhabitants concentrated there.
>
> (Abrams, 1986: 1626)

เองเงิลส์ได้แสดงความอัศจรรย์ใจเมื่อเห็นสภาพความเปลี่ยนแปลงในกรุงลอนดอนที่เมืองในยุคอุตสาหกรรมได้เติบโตในเชิงกายภาพจนไม่เห็นทุ่งโล่ง พื้นที่เมืองแออัดไปด้วยประชากร และพื้นที่ที่คับคั่งนี้ได้เป็นศูนย์กลางที่สั่งสมความมั่งคั่งทางเศรษฐกิจจนแข็งแกร่ง ผู้ที่มาเยี่ยมเยือนจึงอดไม่ได้ที่จะชื่นชมในความก้าวหน้า แต่เองเงิลส์ได้ชี้ให้เห็นว่าการพัฒนาของเมืองได้เปลี่ยนวิถีชีวิตของผู้คนด้วย ถนนหนทางเต็มด้วยเสียงเซ็งแซ่ คนทุกชนชั้นเดินกันเต็มถนน แต่เฉยชาต่อกันและกัน ทุกคนสนใจแต่เรื่องของตน เขากล่าวว่า มองไปทางใดก็เห็นแต่บ้านที่ปลูกติดกันอย่างไม่ถูกสุขลักษณะไร้การวางแผน ภายในบ้านเก่าปรก ไม่มีสาธารณูปโภค ฯลฯ เขาจึงสรุปว่าลอนดอนเป็นเมืองที่ "the most distressing scene of misery and poverty" (Abrams, 1986: 1626)

เองเงิลส์ได้เสนอภาพความเปลี่ยนแปลงของเมืองในด้านลบ นั่นเป็นเพราะยุคสมัยใหม่ได้ส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิตและแม้แต่ "ความเป็นคน" ที่ดูเหมือนลดคุณค่าลงเมื่อต้องไปแออัดอยู่ในสภาพที่น่าหดหู่ นั่นคือภาพของเมืองในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19

แต่ความเปลี่ยนแปลงของโลกสมัยใหม่นั้นได้แผ่ขยายไปในทุกกิจกรรมของมนุษย์ ไม่เพียงแต่ในเมืองใหญ่บางเมือง หากได้ส่งผลสะเทือนไปทั่วโลก มาร์แชล เบอร์แมน (Marshall

Berman) ในงานเรื่อง **All That Is Solid Melts into Air: the Experience of Modernity** (1982) อธิบายความเปลี่ยนแปลงของสังคมเป็นภาวะสมัยใหม่ได้ชัดเจนไว้ดังนี้

> The maelstrom of modern life has been fed from many sources: great discoveries in the physical sciences, changing our images of our universe and our place in it; the industrialization of production, which transforms scientific knowledge into technology, creates new human environments and destroy old ones, speeds up the whole tempo of life, generates new forms of corporate power and class struggle; immense demographic upheavals, severing millions of people from their ancestral habitats, hurling them halfway across the world into new lives; rapid and often cataclysmic urban growth; systems of mass communication, dynamic in their development, enveloping and binding together the most diverse people and societies; increasingly powerful national states, bureaucratically structured and operated, constantly striving to expand their powers; mass social movements of people, and peoples, challenging their political and economic rulers, striving to gain some control over their lives; finally, bearing and driving these people and institutions along, and ever-expanding, drastically fluctuating capitalist world market. In the twentieth century, the social processes that bring this maelstrom into being, and keep in the state of perpetual becoming, have come to be called "modernization"
>
> (Berman, 1982: 16)

จะเห็นว่าเบอร์แมนให้ภาพการพัฒนาที่เรียกว่า "การพัฒนาให้เป็นแบบสมัยใหม่" ได้อย่างครอบคลุม เขากล่าวว่า ชีวิตสมัยใหม่ที่ทำให้เกิดสภาวะ "เคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง" (state of perpetual becoming) นั้นมีที่มาจากความเปลี่ยนแปลงหลายประการ

ประการแรก คือ การค้นพบด้านวิทยาศาสตร์กายภาพ "ที่เปลี่ยนความเข้าใจความสัมพันธ์ของคนกับจักรวาล" การเปลี่ยนกระบวนทัศน์ที่เป็นผลมาจากความเจริญทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี ที่เรียกได้ว่าเป็นการเปลี่ยนจินตภาพรวมทั้งฐานะและตำแหน่งของเราในจักรวาล ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากการค้นพบของอัลเบิร์ต ไอน์สไตน์ (Albert Einstein) ที่ค้นพบทฤษฎีสัมพัทธภาพ (Theory of Relativity) อันเป็นทฤษฎีที่ล้มล้างข้ออ้างที่ว่าเราสามารถรับรู้ทุกสิ่งในจักรวาลได้อย่างสัมบูรณ์ การค้นพบของไอน์สไตน์ทำให้คนเริ่มตั้งคำถามเกี่ยวกับ

ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ที่เข้าใจกันมาแต่เดิม เขาได้แสดงให้เห็นว่า พื้นที่และเวลาหรือตำแหน่งและเวลาของเหตุการณ์ใดๆ มีความสัมพันธ์อย่างลึกซึ้ง แยกจากกันไม่ได้ ปริมาณการวัดทุกอย่างทั้งขนาดและเวลาของเหตุการณ์และวัตถุใดๆ ล้วนแต่มีค่าไม่คงที่ ขึ้นอยู่กับสภาพการเคลื่อนที่ของผู้วัดและเหตุการณ์หรือวัตถุ ในด้านความเข้าใจเกี่ยวกับพื้นที่ (space) ไอน์สไตน์เสนอว่าตำแหน่งของผู้มองหรือผู้สังเกตการณ์ส่งผลต่อการมองเห็น ดังนั้นสิ่งต่างๆ จึงมีลักษณะที่สัมพัทธ์ (relative) คือขึ้นอยู่กับว่ามองจากจุดไหน นั่นคือระบบทุกระบบในอวกาศอันไกลแสนไกลนั้นกำลังเคลื่อนที่อยู่ด้วยกัน แต่การเคลื่อนที่ของทุกสิ่งทุกอย่างจะเข้าใจได้เมื่อเปรียบเทียบกัน (อรุณ รัชตะนาวิน และคณะ, 2530: 40) ในแง่ของเวลา (time) ไอน์สไตน์ได้เสนอว่า "แต่ละสิ่งมี (การวัด) เวลาของตนเอง" และเราสามารถจินตนาการว่าพื้นที่ใดๆ ในจักรวาลประกอบไปด้วยนาฬิกาจำนวนมากมายขนาดใดตามที่เราต้องการก็ได้ ความคิดดังกล่าวแสดงว่าเขาไม่ยอมรับความคิดเรื่องความสัมบูรณ์ของเวลา หมายถึงการไม่ยอมรับว่าเวลาผ่านไปอย่างสม่ำเสมอจากอดีตไปสู่อนาคต เขาเห็นว่าชั่วขณะหนึ่งของเวลาจะไม่มีอยู่หากปราศจากเหตุการณ์ที่เป็นตัวกำหนด ดังนั้นเวลาจึงมีลักษณะอัตวิสัย (subjective) เขากล่าวว่าคนแต่ละคนได้เรียงลำดับประสบการณ์ของตนตามที่ จำได้ว่าเกิดก่อน-หลังซึ่งกำหนดได้ด้วยนาฬิกา ดังนั้นแต่ละคนจึงมีเวลาของตนเอง เพราะเวลาในตัวของมันเองนับไม่ได้ ทฤษฎีสัมพัทธภาพทำให้เราทราบว่าไม่มีเวลาอันตายตัวที่ไม่ขึ้นกับระบบที่ใช้อ้างอิงระบบใดระบบหนึ่ง[2] ดังนั้น ไอน์สไตน์ถือว่าเวลาซึ่งมีลักษณะอัตวิสัยคือความเป็นจริง และมีเพียงเวลา "เชิงจิตวิทยา" ซึ่งแตกต่างจากเวลาของนักฟิสิกส์ (ชัยวัฒน์ คุประตกุล, 2543: 37) การกล่าวเช่นนี้เท่ากับให้ความสำคัญแก่ประสบการณ์ส่วนตัวของมนุษย์แต่ละคน และเป็นการให้ความสนใจแก่อัตวิสัยและสิ่งที่อยู่ลึกลงไปในจิตใจของคน

ประการที่สอง เทคโนโลยีและการผลิตแบบอุตสาหกรรมทำให้เกิดสิ่งแวดล้อมใหม่ เขาได้ชี้ให้เห็นว่าการพัฒนาได้ทำลายวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ วัฒนธรรม และความเชื่อแบบเดิมของผู้คนที่เชื่อมโยงกับเศรษฐกิจแบบเกษตรกรรม เกิดรูปแบบของระบอบอำนาจใหม่รวมทั้งการต่อสู้ทางชนชั้น ประเทศสหรัฐอเมริกาอาจเป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงสู่โฉมหน้าใหม่ของสังคมได้ คือ การเกิดอุตสาหกรรมใหญ่จำนวนมากทำให้เกิดปัญหาของความ

---

[2] อาจอธิบายให้ชัดเจนขึ้นได้ว่า การวัดเวลาเป็นชั่วโมงนั้นเป็นการวัดอวกาศคือ "ส่วนโค้งของวงกลมซึ่งรองรับมุม 15 องศาในการหมุนประจำวันของทรงกลมแห่งท้องฟ้า และที่เรียกว่าหนึ่งปีนั้นก็เป็นเพียงการวัดการโคจรของโลกในวงรอบดวงอาทิตย์" ดังนั้น การวัดเวลาในดาวดวงอื่นก็จะมีความแตกต่างออกไป นี่คือสิ่งที่เรียกว่าการวัดเวลาที่กำหนดโดยเวลาหรือปฏิทินไม่ใช่ปริมาณสัมบูรณ์ (อรุณ รัชตะนาวิน และคณะ, 2530: 42)

ยากลำบากในการทำเกษตรกรรม เกษตรกรต้องต่อสู้ในโลกของการแข่งขันที่มีขยายตัวทางเศรษฐกิจ เช่น ราคาผลผลิตทางเกษตรกรรมที่ตกต่ำ ค่าใช้จ่ายของทุน เครื่องมือทางการเกษตร และการขนส่งสินค้า ซึ่งส่งผลต่อความเป็นอยู่และวิถีชีวิต

ประการที่สาม เกิดการอพยพของผู้คนจำนวนมหาศาลทั่วโลกออกจากที่อยู่อาศัยเดิมไปสู่ชีวิตใหม่ในดินแดนใหม่ การขยายตัวของอุตสาหกรรมทำให้เกิดความต้องการแรงงานไร้ฝีมือจำนวนมหาศาลจากชนบท ในสหรัฐอเมริกา เกษตรกรจำนวนมากทิ้งถิ่นและเข้ามาแสวงโชคในเมือง ตั้งแต่สองทศวรรษสุดท้ายของคริสต์ศตวรรษที่ 19 สหรัฐกลายเป็นประเทศแห่งสังคมเมืองมากกว่าสังคมเกษตรกรรม ในปี ค.ศ. 1920 มีคนอเมริกันอาศัยอยู่ในเมืองมากกว่าในชนบทซึ่งเป็นสภาวะที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน แม้กระทั่งคนผิวดำที่เคยทำงานอยู่ในไร่นาแถบภาคใต้ของประเทศก็อพยพเข้าสู่เมือง กลายเป็นชุมชนคนผิวดำขนาดใหญ่ในวอชิงตัน ดี.ซี และมหานครนิวยอร์ก นอกจากนี้ยังเกิดปัญหาของเชื้อชาติเพราะเกิดการอพยพของผู้คนนานาเชื้อชาติเข้ามาตั้งถิ่นฐานในเมืองกลายเป็นคนส่วนใหญ่ของเมืองอันเป็นการเปลี่ยนโฉมหน้าของประเทศ กล่าวคือ ในสหรัฐอเมริกาเองมีคนอพยพเข้าไปอาศัยนับสิบล้านคนในระหว่างปี ค.ศ. 1860-1890 คนจำนวนมากอพยพมาจากไอร์แลนด์ อังกฤษ เยอรมนี และสแกนดิเนเวีย รวมทั้งยุโรปตะวันออกและยุโรปใต้ ในระลอกที่สองใน ค.ศ. 1890-1914 มาจากส่วนอื่นของโลก เช่น เม็กซิโก ละตินอเมริกา คานาดาและเอเชีย (Brinkley & Fitzpatrick, 1997: 11-7)

ประการที่สี่ เกิดการขยายเมืองให้เป็นศูนย์กลางของกิจกรรมทุกอย่าง ซึ่งมีผลทำให้เกิดปัญหาตามมาเพราะการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว จึงไม่อาจตระเตรียมสาธารณูปโภค รวมทั้งที่อยู่อาศัยได้อย่างทันความต้องการ มีการสร้างห้องพักราคาถูกสร้างด้วยไม้ขึ้นจำนวนมาก คนต้องอยู่อย่างแออัดขาดสุขลักษณะ น้ำประปายังไม่สะอาด ยังไม่มีการออกกฎระเบียบที่เพิ่มคุณภาพชีวิตให้แก่ประชาชนความเป็นอยู่ที่เป็นอันตรายต่อสุขภาพนี้ทำให้เกิดภาวะโรคติดต่อ การเติบโตของเมืองไม่ได้นำแต่ความแออัดและยากแค้นมาสู่คนเมือง แต่บางส่วนก็มีความมั่งคั่งของคนที่ได้ประโยชน์จากการเติบโตของเศรษฐกิจที่ย้ายไปสร้างคฤหาสน์อยู่ชานเมืองเพื่อคุณภาพชีวิตที่ดีกว่าอยู่อย่างแออัดในเมือง บ้านเมืองเกิดอาคารและสิ่งอำนวยความสะดวกมากขึ้น เช่น ถนนหนทางสำหรับรถยนต์ รถราง รถใต้ดิน รถไฟ ในทางวัฒนธรรมเกิดพิพิธภัณฑ์ สวนสาธารณะ โรงละคร อาคารแสดงดนตรีและการแสดงต่างๆ

ประการที่ห้า การพัฒนาของระบบสื่อสารมวลชนทำให้คนหลากสังคมและวัฒนธรรมเชื่อมต่อกันได้อย่างไม่เคยเป็นมาก่อน การที่เบอร์แมนกล่าวว่า การพัฒนาให้เป็นแบบสมัยใหม่ได้เร่งจังหวะชีวิต (speeds up the whole tempo of life) สอดคล้องกับสภาพช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ที่เริ่มเห็นความเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคโนโลยีอย่างชัดเจน เช่น การ

ประดิษฐ์กล้องของโกดัก (1888) มอเตอร์ไฟฟ้า (1888) เครื่องยนต์ดีเซล (1892) รถยนต์ฟอร์ด (1893) เครื่องเล่นแผ่นเสียง (1894) วิทยุ (1895) เครื่องฉายภาพยนตร์ (1895) นอกจากนี้ยังรวมถึงโทรเลขที่ทำให้คนทั้งโลกสามารถติดต่อกันได้ในเวลาไม่กี่ชั่วโมง การเดินทางโดยรถไฟในระหว่าง ค.ศ. 1870-1914 ทำให้การขนส่งสินค้าและผู้คนทำได้อย่างรวดเร็วและกว้างขวาง ส่งผลให้เศรษฐกิจการค้าและการท่องเที่ยวเจริญอย่างไม่เคยปรากฏมาก่อน (Childs, 2000: 69)

นอกจากนี้ การพัฒนาสู่สมัยใหม่ได้ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและสังคม เป็นยุคสมัยของความก้าวหน้าของพลังต่างๆ ที่ปะทะกันอย่างต่อเนื่องรุนแรง อาทิ รัฐชาติเดิบโตขึ้นในท่ามกลางความขัดแย้งกับลัทธิล่าอาณานิคม มีการตั้งคำถามเกี่ยวกับความชอบธรรมในการรุกรานดินแดนอื่น ในทางการเมือง มีการจัดโครงสร้างระบบการบริหารรัฐที่มั่นคง แต่ก็ทำให้เกิดการปะทะกันระหว่างคุณค่าเก่าและใหม่ มีการสร้างระบบคุณค่าและสถาบันทางสังคมที่แข็งแกร่งซึ่งกลุ่มที่มีอำนาจมากขึ้นเป็นลำดับก็คือชนชั้นกลาง เพราะระบบอุตสาหกรรมและการสั่งสมทุนได้ทำให้ชนชั้นกลางกลายเป็นชนชั้นที่มีความมั่นคงทางเศรษฐกิจและการเมือง เกิดปรัชญาทางการเมืองที่เกื้อหนุนอำนาจของชนชั้นนี้ อาทิ เสรีนิยมที่เน้นการให้เสรีภาพพื้นฐานด้านการนับถือศาสนา การแสดงความเห็น การเข้าร่วมทางการเมือง เศรษฐกิจเสรี ทุนนิยม เสรีนิยมให้คุณค่าแก่ปัจเจกบุคคล เหตุผล และความก้าวหน้าอย่างไม่หยุดยั้ง หากแต่คตินิยมสมัยใหม่ได้ท้าทายชนชั้นกลางและปรัชญาของพวกเขา ด้วยเห็นว่า ในที่สุดแล้วเสรีนิยมนั้นเกื้อหนุนต่อประโยชน์ของชนชั้นกลางเพศชาย โดยไม่นำพาต่อสิทธิและความเป็นอยู่ของชนชั้นแรงงานหรือผู้หญิง ในระยะนี้จึงมีการเคลื่อนไหวของมวลชนเพื่อสร้างพลังท้าทายต่อรองกับรัฐและสถาบันต่างๆ ทั้งการต่อสู้ทางชนชั้น เกิดการก่อตั้งองค์กรแรงงานเพื่อเรียกร้องสิทธิ์ทางสังคม กฎหมาย และการเมือง การตั้งพรรคแรงงานและพรรคคอมมิวนิสต์ และการแผ่อิทธิพลของลัทธิมากซ์หลังการปฏิวัติในรัสเซีย ค.ศ. 1917 ที่ส่งผลให้รัฐทุนนิยมต้องประนีประนอมและปรับปรุงสภาพทางสังคมและการเมืองของชนชั้นล่าง ที่สำคัญอีกประการคือการต่อสู้ของสตรีเพื่อสิทธิ์ทางการเมืองและสังคม มีการเปลี่ยนทัศนคติที่มีต่อสตรีในด้านการศึกษา การงานและอาชีพ ส่วนการเกิดมหาสงครามโลกครั้งที่ 1 ก็ทำให้ความศรัทธาของมนุษย์สูญเสียไป ดังนั้น ในคริสต์ศตวรรษที่ 20 จึงเกิดภาวะของการปะทะกันของพลังต่างๆ อย่างต่อเนื่อง (Lewis, 2007: 12-3) การปะทะกันของพลังต่างๆ ในสังคมที่ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงรุนแรงในระดับชาติและนานาชาตินี้มีส่วนสนับสนุนให้คตินิยมสมัยใหม่กำเนิดขึ้นมา

เบอร์แมนแสดงให้เห็นต่อไปว่าภาวะของโลกสมัยใหม่นั้นมีทั้งความน่าตื่นตาใจและความพินาศของวิถีแบบเก่า เขาเห็นว่า การอยู่ในโลกสมัยใหม่นั้นคือการอยู่ในสิ่งแวดล้อมที่น่าตื่นเต้น ให้ความสุขสบาย และพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งทั้งหมดทำให้ทั้งโลกและผู้คนที่อาศัยอยู่

หอสมุดกลาง ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เปลี่ยนแปรไป แต่ในขณะเดียวกัน สิ่งที่เปลี่ยนแปลงอย่างไร้ขีดจำกัดนั้นก็ได้ทำลายสิ่งที่มนุษย์ "มี" "รู้จัก" และ "เป็น" (Berman, 1982: 16)

นั่นก็คือ เทคโนโลยีได้ทำให้ผู้คนเกิดความหลงใหลและตื่นตะลึงในความเร็วและการเคลื่อนไหว ศิลปินและนักเขียนจำนวนหนึ่งต้อนรับการเข้ามาของยุคสมัยใหม่โดยเห็นว่าเป็นยุคแห่งเครื่องจักรและความเร็ว การที่คนเหล่านี้มีชีวิตอยู่ในเมืองทำให้มองเห็นความเปลี่ยนแปลงและต้อนรับความเปลี่ยนแปลงดังกล่าว กวีชาวอังกฤษ ที. เอส. เอเลียต (T. S. Eliot) ได้เขียนกวีนิพนธ์เรื่อง **The Waste Land** (1922) บรรยายเสียงและจังหวะชีวิตที่เร่งรีบสังคมเมืองสมัยใหม่ ไม่ว่าจะเป็นเครื่องเล่นแผ่นเสียง รถราง รถยนต์ ส่วน อี. เอ็ม. ฟอร์สเตอร์ (E. M. Forster) ในนวนิยายเรื่อง **Howards End** และฟอร์ด แมดอกซ์ ฟอร์ด (Ford Madox Ford) ในนวนิยายเรื่อง **The Good Soldier** ได้บันทึกความประทับใจเกี่ยวกับความเร็ว โดยเฉพาะอย่างยิ่งรถไฟและรถยนต์ที่เป็นตัวแทนของ "ความเร็วและการเคลื่อนไหว" ในสังคมสมัยใหม่ซึ่งทำให้การมองโลกเปลี่ยนแปลงไป และส่งผลกระทบต่อเวลาที่ "เร็ว" ขึ้นด้วย (Childs, 2000: 182, 70) ความเร็วเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้การมองโลกเปลี่ยนแปลงไปและส่งผลกระทบต่อศิลปะสาขาต่างๆ เลอกอร์บูซิเอร์ (Le Corbusier) สถาปนิกแนวสมัยใหม่ได้ยกย่องเครื่องบินและรถยนต์ในการกล่าวถึงสถาปัตยกรรมแบบสมัยใหม่ ส่วนฟิลิปโป มาริเน็ตติ (Filippo Marinetti) ศิลปินอนาคตนิยมได้กล่าวในคำประกาศของอนาคตนิยมว่า "ความงามแบบใหม่คือความงามของความเร็ว" (Cahoone, 1996: 187) ในรัสเซียเกิดศิลปะแบบที่เรียกว่า "คติรังสรรค์" (constructionism) เป็นการสร้างสรรค์ประติมากรรมที่ทำด้วยวัสดุอุตสาหกรรมสมัยใหม่ เช่น เหล็กเส้น แผ่นเหล็ก มาตัดและดัดให้เป็นรูปร่างเชิงเรขาคณิตต่างๆ ศิลปะแนวนี้เป็นการแสดงออกถึงจิตวิญญาณของความเป็นสมัยใหม่ทั้งวัสดุและรูปทรง

ศิลปะจึงตอบสนองยุคสมัยใหม่อย่างชัดเจน เริ่มต้นจากเปลี่ยนจากการนำเสนอแบบสัจนิยมไปสู่แนวหลังคตินิยมประทับใจ (Post-Impressionism)[3] ซึ่งต่อมาได้ทำให้เกิดการ

---

[3] หมายถึงผลงานภาพเขียนในแบบของเซซานน์ (Cézanne) โกแกง (Gauguin) ฟานก๊อก (van Gogh) และเซอราต์ (Seurat) เป็นชื่อที่เรียกลักษณะงานที่มีปฏิกิริยากับคตินิยมประทับใจ (Impressionism) ภาพเขียน Post-impressionism เป็นงานแนวที่ตามหลังและแตกต่างกับคตินิยมประทับใจที่เป็นการนำเสนอวัตถุและเหตุการณ์อย่างที่จิตรกรมองเห็นและรู้สึก ณ ขณะหนึ่ง ซึ่งทำให้ไม่เป็นการนำเสนอตามที่เป็นจริง แต่เสนอตามที่จิตรกรรู้สึกหรือประทับใจในช่วงเวลาหนึ่ง แต่แนวหลังคตินิยมประทับใจไม่ต้องการนำเสนอในลักษณะของภาพแทนของวัตถุหรือภาพที่เห็น แต่ต้องการเน้นที่อารมณ์ และการเขียนแนวทดลองที่เน้นการเล่นรูปแบบและองค์ประกอบ (Atkins, 1993: 170)

สร้างสรรค์แนวทางศิลปะแบบใหม่ๆ ขึ้นมาอย่างต่อเนื่องเป็นจำนวนมาก อาทิ คตินิยมสำแดงพลังอารมณ์[4] (Expressionism) บาศกนิยม[5] (Cubism) สัญลักษณ์นิยม[6] (Symbolism) คตินิยมจินตภาพ[7] (Imagism) วอร์ทิสิซึม[8] (Vorticism) ดาดา[9] (Dadaism) คตินิยมอนาคต[10] (Futurism) และคติเหนือจริง[11] (Surrealism) [12] ซึ่งศิลปะแนวทดลองที่เกิดในระยะต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 นี้ ต่อมาเรียกรวมๆ ว่า ศิลปะล้ำยุค (avant-garde)

---

[4] คตินิยมทางศิลปะที่เน้นประสบการณ์ทางอารมณ์มากกว่าจำลองสิ่งที่ตามองเห็น เน้นแนวคิดและอารมณ์ของประสบการณ์ภายในของมนุษย์ แม้แนวทางนี้จะนำเสนอภาพวัตถุภายนอก แต่เห็นว่าวัตถุนั้นเป็นเพียงสื่อที่จะสามารถแสดงออกถึงอารมณ์ของจิตรกร (Holman and Harmon, 1992: 187) ศิลปินสื่ออารมณ์โดยเสนอพื้นที่และรูปทรงที่บิดเบี้ยว และใช้สีเจิดจ้าแหวกแนวตามแต่ใจต้องการ ตัวอย่างศิลปินในแนวนี้ คือ เคล (Klee) คานดินสกี (Kandinsky) เบคมันน์ (Beckmann) ได้รับความนิยมในเยอรมนีในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 (Atkins, 1993: 98)

[5] คตินิยมทางศิลปะที่บุกเบิกโดยปิกัสโซ (Picasso) และบราค (Braque) ในราว ค.ศ.1910-1914 เป็นงานที่ได้รับอิทธิพลจากงานของเซซานน์ คือไม่นำเสนอสิ่งที่ตามองเห็น สิ่งที่นำเสนอไม่มีสัดส่วนและระยะใกล้ไกลแบบขนบการเขียนภาพของตะวันตก เน้นปฏิกิริยาทางอัตวิสัยที่มีต่อวัตถุ และนำเสนอรูปทรงเป็นส่วนย่อยๆ และเสนอทุกด้านของวัตถุพร้อมกัน (simultaneity) (Atkins, 1993: 83)

[6] คตินิยมที่ก่อกำเนิดในฝรั่งเศสในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 นำเสนองานเขียนที่สิ่งที่มีชีวิตหรือไม่มีชีวิตเป็นตัวแทนของอีกสิ่งหนึ่งโดยเห็นว่าปฏิกิริยาทางอารมณ์ของปัจเจกบุคคลเป็นสารสำคัญที่ควรนำเสนอในศิลปะและวรรณกรรม แต่เนื่องจากอารมณ์ดังกล่าวเกิดขึ้นชั่วขณะและยากที่จะสื่อสารจึงต้องใช้สัญลักษณ์ (symbol) ในการนำเสนออารมณ์ที่ซับซ้อนยากที่จะบรรยายดังกล่าว (Holman & Harmon, 1992: 467)

[7] แนวการเขียนกวีนิพนธ์ของกลุ่มกวีในอังกฤษและสหรัฐในระหว่าง ค.ศ. 1910-1917 ที่มีจุดมุ่งหมายในการใช้ภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวันในลักษณะที่ตรงไปตรงมาและสร้างจังหวะใหม่ อันเป็นการแสดงออกถึงอารมณ์ใหม่ๆ และใช้จินตภาพที่เป็นรูปธรรมและแน่ชัด (Holman & Harmon, 1992: 242)

[8] คตินิยมทางศิลปะในอังกฤษที่มีแนวคิดนิยมเทคโนโลยี สนใจรูปทรงของเครื่องจักรกล งานจึงมีลักษณะนามธรรมและเรขาคณิต เช่น งานของวินแดม หลุยส์ (Wyndham Lewis) (Atkins, 1993: 211)

[9] ขบวนการทางศิลปะและวรรณคดีที่ต้านกฎเกณฑ์และประเพณี เน้นความเป็นอิสระ โดยเห็นว่าศิลปะไม่มีเหตุผล และไร้สาระ ผลงานจึงมีลักษณะเล่นสนุก เช่น งานของแอนสท์ (Ernst) อาร์ป (Arp) ดูชอง (Duchamp) (Atkins, 1993: 85)

[10] คตินิยมทางศิลปะที่กำเนิดในอิตาลี มีแนวคิดที่นิยมความเร็วที่เกิดจากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ความรุนแรงและสงคราม เช่น งานของบอคชิโอนี (Boccioni) บัลลา (Balla) (Atkins, 1993: 109)

[11] คตินิยมทางศิลปะที่มุ่งแสดงจิตใต้สำนึกของมนุษย์ ซึ่งได้รับอิทธิพลจากทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของซิกมุนด์ ฟรอยด์ เช่น งานของดาลี (Dali) มิโร (Miro) (Atkins, 1993: 203)

[12] งานวิจัยเล่มนี้ใช้คำแปลและการถอดเสียงตามหลักของราชบัณฑิตยสถาน

ศิลปะล้ำยุค[13] (avant-garde) เกิดในราวทศวรรษ 1910 ซึ่งเป็นระยะก่อนที่คตินิยมสมัยใหม่จะได้รับความสนใจจากนักเขียนและปัญญาชนว่าเป็นงานเขียนแนวใหม่ที่เป็นตัวแทนทั้งความแปลกใหม่ทางสุนทรียศาสตร์ รวมทั้งเสนอความคลุมเครือของความหมายที่ท้าทายความเข้าใจโลก และเป็นความเคลื่อนไหวหนึ่งทางศิลปะและวรรณกรรม กลุ่มล้ำยุค เป็นการรวมตัวของคนกลุ่มเล็กๆ เพื่อสร้างสรรค์งานเชิงวัฒนธรรมที่รุนแรง กลุ่มเหล่านี้กระจายอยู่ทั่วยุโรป ในรัสเซียคือกลุ่มคติรังสรรค์[14] (Constructivism) ในอิตาลีคือกลุ่มอนาคตนิยม ในเยอรมนี

---

[13] นักวรรณคดีศึกษาหลายคนยังโต้เถียงถึงความแตกต่างระหว่างกลุ่มล้ำยุคและคตินิยมสมัยใหม่ ส่วนใหญ่มีความเห็นตรงกันเกี่ยวกับลักษณะ อุดมการณ์ และอิทธิพลของกลุ่มล้ำยุคว่าประกอบไปด้วยกลุ่มที่นำเสนอศิลปะที่หัวรุนแรงและต่อต้านการนำเสนอแบบขนบ กลุ่มเหล่านี้ได้มีแนวทางต่างๆ กันไป และกระจายไปทั่วยุโรป ความเห็นที่ต่างอาจแบ่งได้เป็นสามกลุ่ม คือ กลุ่มแรก เช่น นักวิจารณ์อย่างปีเตอร์ เบอร์เกอร์ (Peter Bürger) เห็นว่ากลุ่มล้ำยุคเป็นความเคลื่อนไหวหนึ่งที่แน่นอนในช่วงประวัติศาสตร์ เรียกว่า historical avant-garde movements โดยเน้นไปที่กลุ่มดาดา คติเหนือจริง คติรังสรรค์รัสเซีย อนาคตนิยมอิตาลี คติสำแดงพลังอารมณ์เยอรมัน มีภารกิจในการโจมตีศิลปะในฐานะ "สถาบัน" ที่พัฒนาในสังคมชนชั้นกลาง ส่วนกลุ่มที่สอง เช่น แอสทราดูร ไอสไตน์สัน (Astradur Eysteinsson) ไม่เห็นด้วยกับการแยกศิลปะล้ำยุคออกเป็นแนวทางศิลปะต่างหาก เขาเห็นว่างานล้ำยุคมีความหมายทั่วไปที่แสดงลักษณะกิจกรรมแนวทดลองและต่อต้านขนบ ซึ่งแน่นอนที่ว่าคตินิยมสมัยใหม่ย่อมมีลักษณะดังกล่าวเป็นองค์ประกอบสำคัญ อันเป็นความเห็นที่คล้ายกับเฟรเดอริก คาร์ล (Frederick Karl) ที่เห็นว่า ลักษณะล้ำยุคเป็นจุดเปลี่ยนที่เริ่มแสดงภาวะการถอยห่างจากขนบ เกิดขึ้นในระยะต่างๆ ของคตินิยมสมัยใหม่ เช่น ช่วงที่งานของปิกัสโซ บราค และคานดินสกีค่อยๆ ถอยจากการเสนอภาพแทนสู่นามธรรม จอยซ์เริ่มเขียนกระแสสำนึก เป็นต้น ลักษณะล้ำยุคจึงเป็น "แนวหน้า" ของคตินิยมสมัยใหม่ โดยปรากฏในจุดที่คตินิยมสมัยใหม่ต้องเดินไปให้ถึงเพื่อที่จะได้แสดงความเป็นนวัตกรรมอย่างแท้จริง ส่วนเรย์มอนด์ วิลเลียมส์ (Raymond Williams) เห็นว่าคตินิยมสมัยใหม่และกลุ่มล้ำยุคมีกระบวนการสร้างงานแนวใหม่ 3 ลักษณะ คือ ลักษณะแรก กลุ่มเหล่านี้ต้องการปกป้องงานสร้างสรรค์ของตนจากการครอบงำของตลาดศิลปะและความเฉื่อยของสถาบันศิลปะ (academies) ที่ตั้งตนเป็นผู้พิพากษาตัดสินและสร้างมาตรฐานที่เข้มงวดในการยอมรับว่างานใดเป็นศิลปะ ลักษณะที่สอง กลุ่มเหล่านี้ได้พัฒนาเป็นกลุ่มที่แสวงหาหนทางผลิตและเผยแพร่ประชาสัมพันธ์งานของตนเองโดยที่ไม่พึ่งพาระบบตลาดหลัก ส่วนลักษณะที่สามเกิดเป็นกลุ่มที่รวมตัวกันอย่างเป็นทางการที่ไม่เพียงต้องการผลิตและเผยแพร่งานในแนวใหม่ของตนเท่านั้น แต่เพื่อโจมตีศัตรูในสถาบันทางศิลปะและวัฒนธรรม รวมทั้งระบบสังคมที่เกื้อหนุนสถาบันเหล่านี้ด้วย เขาเห็นว่าคตินิยมสมัยใหม่มีลักษณะที่สอง คือ เป็นกลุ่มที่แสวงหาหนทางผลิตงานโดยพิมพ์เป็นวารสารหรือหนังสือฉบับพิมพ์และเผยแพร่ในวงจำกัด ส่วนกลุ่มล้ำยุคถือได้ว่ามีลักษณะที่สาม คือ มีการก่อตั้งเป็นกลุ่ม รวมทั้งมีพันธกิจและคำประกาศ (manifesto) แสดงจุดมุ่งหมายของกลุ่มอย่างชัดเจน ดู Lewis, 2007; Calinescu, 2003; Williams, 1989; Karl, 1985; Bürger, 1984

[14] กลุ่มล้ำยุคที่ก่อกำเนิดในรัสเซียเมื่อ ค.ศ. 1921 มีแนวคิดที่ต้องการปฏิวัติศิลปะที่นำเสนอบนผ้าใบ โดยการนำเอาแนวศิลปะแบบคอลลาจของปิกัสโซ (ซึ่งเป็นรูปทรงเรขาคณิต) ไปทำเป็นรูปทรงสามมิติ โดยใช้

คือกลุ่มคติสำแดงพลังอารมณ์ ในอังกฤษคือกวีกลุ่มจินตภาพ และวอร์ทิสิซึม ในฝรั่งเศสและเบลเยียมคือ คติเหนือจริงและคติดาดาที่แพร่กระจายไปยังสวิสเซอร์แลนด์ เยอรมนี และฝรั่งเศส กลุ่มเหล่านี้มักชื่นชมโลกเทคโนโลยีสมัยใหม่และเปลี่ยนวิธีการนำเสนอภาพเพื่อให้สอดคล้องกับยุคสมัยใหม่ กลุ่มล้ำยุคเป็นการรวมตัวจัดตั้งเป็นกลุ่มอย่างเป็นทางการโดยมีการออก "คำประกาศ" (manifesto) ที่แสดงวัตถุประสงค์และแนวทางของกลุ่มอย่างชัดเจน ศิลปะและวรรณกรรมล้ำยุคเหล่านี้ถือได้ว่าเป็นความเคลื่อนไหวในวงแคบและมักจะมีช่วงชีวิตที่สั้น

แม้ว่าโลกสมัยใหม่จะได้รับการตอบสนองอย่างกระตือรือล้นจากศิลปินบางกลุ่ม แต่ในขณะเดียวกัน การเปลี่ยนแปลงของโลกสมัยใหม่ก็ทำให้ผู้คนอยู่ในภาวะที่น่าสะพรึงกลัวด้วย เพราะถูกพรากจากสิ่งแวดล้อม ขนบ ประเพณี ค่านิยมที่เคยชิน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเกิดของระบบอุตสาหกรรมและเมืองใหญ่ทำให้เกิดการย้ายถิ่น การเปลี่ยนวิถีการผลิตไปเป็นแบบอุตสาหกรรม การเข้าสู่ความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบใหม่ระหว่างกรรมกรกับนายทุนเจ้าของกิจการ วิถีชีวิตที่เร่งรีบในเมือง ฯลฯ การเปลี่ยนแปลงเป็นสังคมจึงส่งผลอย่างมากต่อความเคลื่อนไหวคตินิยมสมัยใหม่

2.1.2 สังคมเมืองกับตัวตนสมัยใหม่

ดังที่เบอร์แมนได้กล่าวข้างต้นว่า การเปลี่ยนแปลงของโลกสมัยใหม่ทำให้เกิดการสร้างสิ่งแวดล้อมใหม่และเร่งจังหวะชีวิต เกิดการล่มสลายของชนบทและผู้คนได้ย้ายถิ่นฐานจากบ้านเกิดเมืองนอนมาอยู่ในถิ่นที่มีงานทำ การเปลี่ยนแปลงของสังคมเมือง[15] จึงนับว่าเป็นเปลี่ยนแปลงทางกายภาพที่เห็นได้ชัดเจนประการหนึ่งของคตินิยมสมัยใหม่

วัสดุอย่างเช่นเหล็ก ลวดเหล็ก และไม้ "สร้าง" ขึ้นมาเป็นประติมากรรม งานของคนกลุ่มนี้ปฏิวัติงานประติมากรรมอย่างยิ่งเพราะสร้างงานขนาดใหญ่โดยใช้วัสดุอย่างเช่นเหล็กอุตสาหกรรมและลวดสลิง งานขนาดใหญ่นี้จึงแขวนหรือห้อยจากเพดานหรือผนังได้ กลุ่มนี้มีศิลปินที่สำคัญคือ วลาดิเมียร์ ทัตลิน (Vladimir Tatlin) สร้างงานเพื่อปฏิเสธคติศิลปะเพื่อศิลปะ และส่งเสริมงานเพื่อปวงชน แต่ผลงานที่ออกมานั้นกลับมีลักษณะนามธรรมและไม่ได้มีประโยชน์ใช้สอยเพื่อปวงชน หลังการปฏิวัติรัสเซีย ค.ศ. 1917 กลุ่มนี้มีอิทธิพลอยู่ระยะหนึ่ง แต่ราว ค.ศ. 1925 พรรคบอลเชวิค (Bolshevik) ได้ต่อต้านศิลปะแบบนามธรรม และส่งเสริมให้สร้างสรรค์งานแนวสัจสังคมนิยม (social realism) เท่านั้น กลุ่มนี้จึงสลายตัวไป

[15] ช่วงหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 19 เมืองต่างๆ ในยุโรปต้องมีการออกแบบผังเมืองใหม่โดยการกำจัดแหล่งเสื่อมโทรมอันเกิดจากการอพยพของผู้คน การพัฒนาเมืองใหม่ทำให้ศูนย์กลางของเมืองได้กลายเป็นอาคารสถานที่ราชการ ธุรกิจ ร้านค้า โรงภาพยนตร์ และแหล่งพักผ่อนหย่อนใจอื่นๆ เมืองที่พัฒนาทางกายภาพที่โดดเด่นคือนครปารีส ก่อนหน้ากลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 ปารีสยังมีถนนหนทางที่คับแคบ ไร้

การเปลี่ยนแปลงในด้านต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเมืองสมัยใหม่นั้นแสดงให้เห็นถึงสิ่งที่เบอร์แมนเรียกว่าอยู่ในลักษณะของ "keep in the state of perpetual becoming" คือเป็นการเคลื่อนไหวอย่างไม่หยุดนิ่ง ซึ่งทำให้ดูเหมือนว่าจังหวะชีวิตเร่งอย่างรวดเร็ว เกิดสิ่งที่เรียกว่า "เวลาที่เข้มข้น" หมายถึงเวลาที่ประกอบด้วยเหตุการณ์จำนวนมาก เวลาที่เข้มข้นปรากฏในเมืองมากกว่าในชนบท (ซึ่งมีเวลาที่ "บางเบา") เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเมืองมีเป็นจำนวนมากเกิดขึ้นพร้อมกัน ซึ่งขัดกับเวลาทางชีววิทยาของคนในยุคที่ก่อนการเปลี่ยนแปลงเป็นแบบสมัยใหม่ ทำให้เกิดผลกระทบต่อผู้คนหลายประการด้วยกัน คือ 1) เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นพร้อมกันและเทคโนโลยีที่ทันสมัยทำให้คนรับรู้ได้มากขึ้น เร็วขึ้น และยิ่งทำให้เวลาเข้มข้นมากขึ้นไปอีก 2) เวลาที่เข้มข้นทำให้คนเกิดความเครียดทางร่างกายและจิตใจ 3) เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นพร้อมกันทำให้คนไม่สามารถรับรู้ทุกสิ่งได้ สามารถรับรู้ได้บางส่วนเท่านั้น (อนุช อาภาภิรม, 2550: 41)

พื้นที่ของสังคมเมืองที่เปลี่ยนแปลงไปมีความสัมพันธ์กับวรรณกรรมและศิลปะคตินิยมสมัยใหม่ มัลคอล์ม แบรดบิวรี ใน **Modernism 1890-1930** (1976) กล่าวว่าคตินิยมสมัยใหม่เป็นศิลปะแห่งสังคมเมือง

> Modernism is a particularly urban art, that is partly because of the modern artist, like his fellow-men, has been caught up in the spirit of modern city, which is itself the spirit of modern technological society. The modern city has appropriated most of the functions and communications of society, most of its population, and the furthest extremities of its technological, commercial, industrial and intellectual experience. The city has become culture, or perhaps the chaos that succeeds it.
>
> (Bradbury and Mcfarland, 1976: 97)

ระเบียบ ในสมัยนโปเลียนที่ 3 จึงได้มีโครงการจัดผังเมืองใหม่โดยการรื้อย่านที่อยู่อาศัยแล้วสร้างเป็นถนนที่มีความกว้าง มีสวนสาธารณะบัวเดอบูโลญ โรงละครปารีส ห้างสรรพสินค้า อาคารสำนักงาน (Craig, 1994: 910-4) รวมทั้งสิ่งก่อสร้างที่เป็นสัญลักษณ์ของยุคสมัยใหม่ คือ หอไอเฟล (Eiffel Tower) ซึ่งเป็นสิ่งก่อสร้างที่สร้างปรากฏการณ์ใหม่ให้แก่โลก โรเบิร์ต ฮิวส์ (Robert Hughes) กล่าวไว้ใน **The Shock of the New: Art and the Century of Change** (1980) ว่าหอไอเฟลเป็นสัญลักษณ์ของคตินิยมสมัยใหม่ หอนี้สร้างเสร็จในปี ค.ศ. 1889 เพื่อเป็นจุดเด่นในงาน Centennial Exposition ในกรุงปารีส ทั้งนี้เพราะรูปทรงและองค์ประกอบของหอนี้ อาทิ การก่อสร้างด้วยเหล็กที่แสดงให้เห็นความก้าวหน้าของอุตสาหกรรม การออกแบบที่เป็นแนวนามธรรม คือ การสร้างรูปทรงที่พุ่งขึ้นสู่ท้องฟ้า ทำให้หอนี้เป็นสิ่งก่อสร้างที่สูงที่สุดในโลกในขณะนั้น (1,056 ฟุต) หอไอเฟลจึงเป็นสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมสมัยใหม่และเป็นการแสดงว่าเมืองและเครื่องจักรได้ครอบงำโลกไว้แล้ว (อ้างใน Childs, 2000: 69) การเปลี่ยนแปลงของผังเมืองในยุโรปทำให้เป็นการเปลี่ยนโฉมหน้าของ "เมือง" เป็น "มหานคร" ซึ่งมีผลต่อมาต่อภาพลักษณ์ของโลกสมัยใหม่

เขาเห็นว่าการที่คดินิยมสมัยใหม่เป็นศิลปะแห่งสังคมเมืองทั้งนี้เพราะในเมืองมีกิจกรรมที่หลากหลาย เป็นที่รวมของจิตวิญญาณทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี การติดต่อสื่อสารเป็นศูนย์กลางของการแลกเปลี่ยนทางปัญญาและวัฒนธรรม เมืองใหญ่ๆ ของยุโรปเป็นศูนย์กลางของนักเขียน นักเดินทาง นักปรัชญา และศิลปิน ทั้งที่อยู่ในเมืองนั้นเองและพวกที่เนรเทศตัวเองมาจากสังคมอื่น เช่น เจมส์ จอยซ์ (James Joyce) ดี. เอช. ลอว์เรนซ์ (D. H. Lawrence) ทอมัส มันน์ (Thomas Mann) แซมวล เบกเกตต์ (Samuel Beckett) เบอร์ทอลท์ แบรชท์ (Bertolt Brecht) วลาดีมีร์ นาโบคอฟ (Vladimir Nabokov) เป็นต้น ลักษณะดังกล่าวทำให้นักเขียนเป็นคนนอกสังคมที่มองโลกแตกต่างไปจากนักเขียนที่อยู่ในถิ่นเดิม ทำให้เกิดแนวคิดของวรรณกรรมคดินิยมสมัยใหม่ ซึ่งก็คือการปลดปล่อยทางศิลปะ (artistic emancipation) นักคิด นักเขียน และศิลปินมีการรวมตัวอยู่ตามร้านกาแฟ คาบาเรต์ สำนักพิมพ์และห้องแสดงภาพ ทำให้เกิดการนำเสนอแนวศิลปะแบบใหม่ๆ ขึ้นมาอย่างรวดเร็ว

ระยะห่าง (distance) ที่เกิดจากการเป็นคนนอกของสังคมเมืองนั้นๆ ทำให้นักเขียนเกิดความรู้สึกแปลกแยก ในขณะเดียวกันการที่เป็นอิสระจากข้อกำหนดของสังคมของตนและไปอยู่ในสิ่งแวดล้อมใหม่ก็ทำให้นักเขียนเหล่านี้สื่องานเขียนออกมาในรูปแบบใหม่ที่มีลักษณะเฉพาะของตน ดังนั้น การที่นักเขียนจำนวนมากเป็นคนต่างถิ่น ทำให้พวกเขาผลิตงานที่มีแนวคิดและรูปแบบที่เกิดจากการคิดค้นของตนเองที่แตกต่างกับนักเขียนในท้องถิ่นนั้นๆ (Williams, 1989: 45)

ทว่าเมืองไม่ได้เป็นพื้นที่ธรรมดา แต่เป็นที่มาของการสร้างงานที่แสดงจิตสำนึกสมัยใหม่ ความเป็นเมืองที่ทั้งน่าตื่นเต้นมีชีวิตชีวา และความตึงเครียดที่เกิดจากสภาพแวดล้อมทำให้นักเขียนและปัญญาชนเกิดความขัดแย้งในใจ คนเหล่านี้มักเกลียดชังเมือง แต่เมืองมีทั้งแรงผลักและแรงดึงดูด ภาพที่นำเสนอมักเป็นภาพตึกรามบ้านช่องสูง แออัด มีความเคลื่อนไหวที่สับสน งานเขียนที่เกี่ยวกับเมืองจึงมีความซับซ้อนและตึงเครียด ตัวละครจึงมักหาความหมายของชีวิตหรือแสวงหาตัวตน ทั้งหมดนี้เกิดในฉากของเมือง

ดังนั้นความเปลี่ยนแปลงของแนวทางทางศิลปะสมัยใหม่จึงสัมพันธ์กับสภาพของเมือง ใน **Early Modernism: Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916** (1994) คริสโตเฟอร์ บัตเลอร์ (Christopher Butler) ได้ชี้ให้เห็นความสำคัญของเมือง เขาแสดงความสัมพันธ์ระหว่างการเปลี่ยนแปลงของเมืองกับวรรณกรรมและศิลปะที่สร้างสรรค์ในคดินิยม

สมัยใหม่ว่า สภาพของเมืองได้ลดความเป็นมนุษย์ลงไป[16] ปัจเจกชนต้องต่อสู้กับชีวิตในเมืองที่ทำให้คนเป็นเครื่องจักร ชีวิตถูกครอบงำด้วยวิถีเมืองซึ่งแตกต่างไปจากวิถีชีวิตเดิม ศิลปินจำนวนหนึ่งไม่เห็นด้วยกับการนำเสนอศิลปะแนวประทับใจที่เป็นที่นิยมในขณะนั้น ซึ่งเน้นแก่นเรื่องเกี่ยวกับธรรมชาติ และเห็นว่าสังคมเปลี่ยนแปลงไปจึงต้องหาแนวทางใหม่ที่จะนำเสนอภาพที่สับสน วุ่นวาย ซับซ้อนของสังคมเมืองได้อย่างชัดเจน ในสมัยนี้จึงเกิดความเคลื่อนไหวใหม่ๆ ศิลปินยุคสมัยใหม่ได้สร้างแนวทางศิลปะใหม่ๆ เช่น บาศกนิยม (Cubism) อนาคตนิยม (Futurism) และคตินิยมสำแดงพลังอารมณ์ (Expressionism) (Butler, 1994: 133-137) จึงอาจกล่าวได้ว่าสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปกระตุ้นให้เกิดแนวทางศิลปะแนวใหม่ๆ อย่างรวดเร็วและรุนแรงอย่างที่ไม่เคยเป็นมาก่อน

ความเปลี่ยนแปลงของสังคมเมืองที่แพร่ไปทั่วอเมริกาและยุโรปดังกล่าวส่งผลทำให้เกิดผลพวงที่ตามมาเป็นภาวะที่สร้างวิกฤตแก่สังคมและกลายมาเป็นแก่นเรื่องของคตินิยมสมัยใหม่ เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ เขียนในบทชื่อ "Metropolitan Perceptions and the Emergence of Modernism" ในหนังสือ **The Politics of Modernism** (1989) เห็นว่า โลกที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 20 ทางด้านเทคโนโลยีทำให้เมืองกลายเป็นมหานคร (metropolis) ส่งผลต่อสังคมและมีผลต่อเนื่องสู่การแสดงออกทางด้านศิลปะ วิลเลียมส์ซึ่งเป็นนักวิชาการด้านลัทธิมากซ์ได้เห็นความสำคัญของการเปลี่ยนแปลงนี้ในด้านแก่นเรื่อง (theme) โดยกล่าวว่า แก่นเรื่องหรือแนวคิดของศิลปะคตินิยมสมัยใหม่อาจสรุปได้ 5 แนว ได้แก่ แนวแรก "เมืองสมัยใหม่ที่เต็มไปด้วยฝูงชนที่แปลกหน้า" ผู้สังเกตการณ์ไม่อาจเข้าใจสภาพแวดล้อม

---

[16] นักคิดอีกคนที่มองว่าศิลปะที่เรียกว่าศิลปะสมัยใหม่เป็นการเสนอภาพของมนุษย์ที่เปลี่ยนไป คือ โฮเซ ออร์เตกา อี กาสเซต (José Ortega y Gasset) เขาได้เขียนงานชื่อ "The Dehumanization of Art" ซึ่งปรากฏในหนังสือชื่อเดียวกัน ใน ค.ศ.1968 เขาได้ชี้ให้เห็นความแตกต่างของศิลปะสมัยใหม่กับศิลปะยุคก่อนหน้านั้น เช่น ศิลปะแนวจินตนิยม สัจนิยม และธรรมชาตินิยม โดยที่ศิลปะก่อนสมัยใหม่เป็นงานแนวสมจริง ซึ่งคนส่วนใหญ่สามารถเข้าถึงได้เพราะเสนอภาพของผู้คน ทิวทัศน์ บ้านเรือน และกิจกรรมต่างๆ ที่คนส่วนใหญ่เหล่านี้เห็นในชีวิตประจำวัน และสร้างความพึงพอใจให้แก่พวกเขา ดังนั้นงานแนวเหล่านี้จึงได้ชื่อว่าเป็นงาน "ประชานิยม" เพราะคนหมู่มากเข้าใจและชื่นชมได้ แต่งานสมัยใหม่เป็นงานที่ปฏิเสธความเป็นจริง และไม่ต้องการให้ศิลปะเป็นเพียงการ "สะท้อน" โลก จึงหลีกเลี่ยงการนำเสนอสิ่งมีชีวิต และเห็นว่าศิลปะไม่ได้สื่อความเป็นจริง แต่ศิลปะเป็นเพียง "ศิลปะ" เท่านั้น ไม่ได้สื่ออะไร และการที่สิ่งที่ศิลปินสมัยใหม่ถ่ายทอดมีลักษณะต่อต้านความเป็นจริง บิดเบือนความเป็นจริง เสนอสิ่งที่ไม่มีชีวิต ไม่ใช่มนุษย์หรือหากเป็นมนุษย์ก็เป็นมนุษย์ที่บิดเบี้ยว ทำให้ออร์เตกา อี. กาสเซตเรียกศิลปะเช่นนี้ว่าเป็น "การลดความเป็นมนุษย์" (dehumanization) ผลของการเสนองานเช่นนี้ทำให้คนหมู่มากไม่พอใจเพราะเขาไม่อาจเข้าใจสิ่งที่ศิลปะสมัยใหม่เสนอได้ (Ortega y Gasset, 1968: 3-22)

แบบใหม่นี้ได้ จึงบรรยายในลักษณะที่เป็น "ความลึกลับ" เกิดการสูญเสียชีวิตที่สมดุล แนวคิดที่ 2 "ปัจเจกชนที่โดดเดี่ยวอ้างว้างท่ามกลางฝูงชนและความแออัด" แสดงถึงความแปลกแยก ที่นำไปสู่ภาวะเหนือจริงในรูปของความฝัน ภาพหลอน ไปจนถึงขั้นวิกลจริต แนวคิดที่ 3 "เมืองที่ยากที่จะเข้าใจ" เต็มไปด้วยอาชญากรรม ความยากจน ความมืดมน แนวคิดที่ 4 "เมืองที่เป็นการรวมกลุ่ม (solidarity) แบบใหม่ของมนุษย์" เกิดมวลชนปฏิวัติและองค์กรหัวรุนแรงต่างๆ และสุดท้ายคือ "ความต้องการหลีกหนี" การที่เมืองเป็นแหล่งของความมืดมน ทำให้เกิดความต้องการออกไปสู่ชนบทที่บริสุทธิ์และสุขสงบ

ในเมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงอย่างมากจาก "การพัฒนาให้เป็นแบบสมัยใหม่" ส่งผลกระทบต่อ "ตัวตน" คนเกิดความขัดแย้งกับตนเอง กับสังคม และกับคนอื่น ซึ่งทั้งหมดนี้ก็คือการที่สังคมสมัยใหม่ได้ทำให้คนที่อยู่ในโลกทุนนิยมมีความสัมพันธ์ทางการผลิตที่แตกต่างจากแบบเกษตรกรรม (ซึ่งอยู่ในระบบอุปถัมภ์ ระบบการแลกเปลี่ยนพึ่งพากัน)

ทฤษฎีทางการเศรษฐกิจและการเมืองที่จะรับมือกับความเปลี่ยนแปลงเช่นนี้คือลัทธิมากซ์ (Marxism) ซึ่งมีบทบาทสำคัญมากในการชี้ให้เห็นอำนาจและผลที่ทุนนิยมจะส่งผลกระทบต่อโครงสร้างของสังคมและความสัมพันธ์ระหว่างคนในสังคม คาร์ล มากซ์ (Karl Marx) (1818-1883) นักปรัชญาชาวเยอรมัน ร่วมกับฟรีดริช เองเงิลส์ พัฒนาความคิดเกี่ยวกับความแปลกแยกของมนุษย์ในสังคมทุนนิยม ความขัดแย้งในสังคมทุนนิยม วิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์จากสังคมทุนนิยมไปสู่สังคมนิยม และในที่สุดสู่สังคมที่ไร้ชนชั้นคือสังคมคอมมิวนิสต์ รวมทั้งความจำเป็นที่ชนชั้นแรงงานหรือชนชั้นกรรมาชีพจะต้องปฏิวัติเพื่อที่จะเปลี่ยนแปลงสังคม ในแง่ของวรรณกรรม ลัทธิมากซ์มีอิทธิพลมากต่อการผลิตวรรณกรรมเพื่อรับใช้ชนชั้นที่ถูกเอารัดเอาเปรียบในสังคม รวมทั้งบทบาทและพันธกิจของวรรณกรรมในการเปลี่ยนแปลงสังคม

ความแปลกแยกเป็นสภาวะที่มากซ์ได้พัฒนาขึ้นโดยโยงว่าเป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์ทางการผลิตของทุนนิยม นั่นคือ กรรมกรขายแรงงานให้แก่นายจ้างเพื่อแลกกับค่าแรงที่พอประทังชีวิตได้ นอกจากนี้พวกเขาทำงานในโรงงานในลักษณะหน้าที่การงานแบบเดิมเหมือนกันทุกวัน ซึ่งเป็นการทำลายทักษะอื่นไปทั้งหมด และลดคุณค่าความเป็นมนุษย์ให้เป็นเพียงเครื่องจักรในกระบวนการผลิต[17]

---

[17] มากซ์เห็นว่าการผลิตแบบทุนนิยมได้ทำให้เกิดความแปลกแยกสี่ระดับ คือ ระดับแรก กรรมกรรู้สึกแปลกแยกจากผลผลิตที่เกิดจากแรงงานของเขา เพราะกรรมกรไม่ได้เป็นเจ้าของสิ่งที่เขาผลิต เขาทำ

ดังนั้น ความแปลกแยกเกิดขึ้นเมื่อปัจเจกบุคคลมองไม่เห็นความสัมพันธ์ระหว่างสถานะของเขา อัตลักษณ์ของเขา รวมทั้งสังคม วิถีชีวิต กับการงาน ในเมื่อความแปลกแยกเกิดจากการผลิตในสังคมทุนนิยมในโลกสมัยใหม่ มนุษย์ในสังคมเช่นนี้ย่อมมีความรู้สึกแปลกแยกกับสิ่งที่อยู่รอบตัว รวมทั้งตนเองด้วยเพราะการผลิตในสังคมทุนนิยมเป็นสิ่งที่ขัดกับความเป็นมนุษย์ เขารู้สึกว่าตนเองถูกเอารัดเอาเปรียบ ทำให้ในสังคมเกิดความขัดแย้งที่เรียกว่า การต่อสู้ทางชนชั้น และสิ่งเดียวที่จะแก้ปัญหาความแปลกแยกนี้ได้คือการปฏิวัติไปสู่สังคมนิยม (Kaplan, 1976: 116)

ความหมายของความแปลกแยกจึงมีหลายแบบและหลายระดับ นั่นคือ ภาวะที่มนุษย์รู้สึกห่างเหินจากตนเอง จากคนอื่นในสังคม หรือจากตัวสังคมเองก็ได้ ภาวะแปลกแยกเป็นสิ่งที่ปรากฏมากในวรรณกรรมคตินิยมสมัยใหม่ ตัวละครในโลกสมัยใหม่มักแสดงภาวะเช่นนี้ที่ทำให้เขามองไม่เห็นความหมายของชีวิต

ความสัมพันธ์ของคนกับเมืองสมัยใหม่จึงมีลักษณะที่แสดงความขัดแย้งในตนเอง กล่าวคือ ไม่พอใจสังคมเมืองที่เต็มไปด้วยความวุ่นวายสับสนของผู้คน ยานพาหนะ ความเร็ว ความเครียด การดิ้นรนเพื่ออยู่รอด แต่ในขณะเดียวกันก็หลงใหลในความมีชีวิตชีวา ความน่าตื่นเต้น ความสะดวกสบายที่ได้รับจากชีวิตในเมือง

ผู้ที่แสดงทัศนคติเกี่ยวกับสังคมเมืองสมัยใหม่คนแรกคือ ชาร์ล-ปีแยร์ โบเดอแลร์ (Charles-Pierre Baudelaire) กวีสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 19 ชาวฝรั่งเศส ในบทความชื่อ "The Painter of Modern Life" (1863) เขียนขึ้นจากการสังเกตงานของศิลปินและนักหนังสือพิมพ์ชาว

หน้าที่เพียงส่วนเดียวของกระบวนการผลิตทั้งหมด และอาจจะไม่เห็นผลผลิตที่สำเร็จแล้วด้วยซ้ำ ดังนั้นผลผลิตจึงเป็นสิ่งที่แปลกแยกสำหรับกรรมกร ระดับที่สอง กรรมกรรู้สึกแปลกแยกจากการผลิต เพราะเขาไม่ได้เป็นคนริเริ่มความคิดที่จะผลิต หรือสามารถควบคุมกระบวนการผลิตได้ พวกเขาถูกกำหนดให้อยู่ในขั้นตอนหนึ่งของกระบวนการผลิตเท่านั้น และทำหน้าที่ซ้ำๆ ไปเหมือนเป็นกลไกของเครื่องจักรตัวหนึ่ง ระดับที่สาม กรรมกรรู้สึกแปลกแยกเพราะสิ่งที่เขาทำขัดกับความเป็นมนุษย์ ทั้งนี้เพราะมนุษย์ไม่ได้มีชีวิตอยู่เพื่อเอาชีวิตรอดไปวันๆ หรือเพียงต้องการปัจจัยสี่เท่านั้น มนุษย์ต้องการเหตุผล การเรียนรู้ประสบการณ์เพื่อเข้าใจชีวิต รวมทั้งการพัฒนาความสามารถและพลังสร้างสรรค์ของตน การที่กรรมกรทำงานในโรงงานทำให้เขารู้สึกตนเองเหมือนเป็นเพียงเครื่องจักร และระดับที่สี่ ต่อเนื่องจากระดับที่สาม นั่นคือกรรมกรรู้สึกแปลกแยกกับคนอื่นเพราะคนอื่นไม่เห็นความสามารถของเขาในฐานะปัจเจกบุคคลที่มีพลังสร้างสรรค์ กระบวนการผลิตที่ทำให้เขาไม่เห็นความสามารถในตนเองเพราะเป็นเพียงฟันเฟืองตัวเดียวทำให้เขาไม่เห็นคุณค่าของตนและคนอื่นก็มองไม่เห็นคุณค่าของเขาด้วย (Crossley, 2005: 4-6)

ฝรั่งเศสชื่อ กองสตองแตง กี [18] (Constantin Guys) โบเดอแลร์แสดงให้เห็นเป็นครั้งแรกถึงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับชีวิตสมัยใหม่ที่น่าตื่นตาตื่นใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งความเคลื่อนไหวของฝูงชนบนถนนหนทางซึ่งถือได้ว่าเป็นเสมือนแหล่งเก็บกักของพลังไฟฟ้า เขาได้เสนอว่าภาพของเมืองสมัยใหม่เสนอผ่านศิลปินที่เป็นคนที่แต่ละวันไม่ทำอะไร นอกจากนั่งมองบรรยากาศของท้องถนนแห่งยุคสมัยใหม่ เป็นคนที่ลุ่มหลงในการเฝ้ามองและเข้าถึงบรรยากาศแห่งความเคลื่อนไหวที่สับสนแต่มีชีวิตชีวาของฝูงชนบนท้องถนน ดังนั้นสิ่งที่ศิลปินเห็นก็คือความซับซ้อนของโลกสมัยใหม่ เขากล่าวว่า คนเช่นนี้แหละที่เฝ้ามองหาคุณสมบัติของสิ่งที่เรียกว่า "ภาวะสมัยใหม่" (modernity) โบเดอแลร์ได้ยกกรณีของศิลปินผู้นี้ขึ้นมาเพื่อแสดงความคิดเกี่ยวกับภาวะสมัยใหม่ และเห็นว่าศิลปินซึ่งมีความละเอียดอ่อนได้สังเกตภาวะความเปลี่ยนแปลงที่สมควรที่จะเป็นเนื้อหาสาระที่ปรากฏอยู่ในศิลปะมากกว่าการยึดมั่นในแนวศิลปะแบบเดิมๆ สถานะเช่นนี้ของศิลปินทำให้เขาอยู่ในภาวะแบบปฏิทรรศน์คือเป็นทั้งคน "ใน" และคน "นอก" สังคม เขากล่าวว่า "To be away from home and yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the centre of the world, and yet to remain hidden from the world" (Cahoone, 1996: 140) ศิลปินอยู่ท่ามกลางฝูงชน สังเกตบรรยากาศและอากัปกิริยา แต่ในขณะเดียวกันก็สามารถแยกตัวออกจากฝูงชนได้เพราะความสับสนบนท้องถนนทำให้ไม่มีใครสนใจใคร หรืออาจกล่าวได้ว่าศิลปินเป็นคนที่รู้สึกโดดเดี่ยวในสังคม

นัยของบทความนี้ก็คือศิลปะสมัยใหม่ต้องเสนอความเป็นไปของเมือง เขาเห็นว่า สิ่งที่ควรปรากฏในศิลปะไม่ใช่ธรรมชาติ แต่เป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น นั่นก็คือเมือง ศิลปะในทัศนะของเขาเชื่อมโยงกับสิ่งที่เกิดบนท้องถนน เช่น สมัยนิยม (fashion) ร้านกาแฟ การจราจรที่คับคั่ง ผู้คนที่เตร็ดเตร่บนท้องถนน ฯลฯ ทั้งหมดนี้ประกอบขึ้นมาเป็น "ชีวิตสมัยใหม่"

โบเดอแลร์จึงเป็นนักเขียนคนแรกๆ ที่เห็นความงดงามแห่งความเปลี่ยนแปลงและพลวัตของโลกสมัยใหม่ และชี้ให้เห็นภาวะที่ขัดแย้งของคนในโลกสมัยใหม่

ในขณะที่เองเงิลส์ในสมัยที่ใกล้เคียงกันมองว่าสังคมสมัยใหม่โดยเฉพาะอย่างยิ่งสภาพและวิถีชีวิตในเมืองได้ส่งผลกระทบอย่างรุนแรงต่อผู้คน เกิดความขัดแย้งของคนกับสังคมและ

---

[18] จิตรกรภาพสีน้ำชาวฝรั่งเศส มีชีวิตอยู่ระหว่าง ค.ศ. 1802-1892 โบเดอร์แลร์ยกย่องกีเพราะเขาเป็นผู้ที่นำเสนอภาพวิถีชีวิตผู้คนและสังคมยุคสมัยใหม่ได้อย่างทรงพลัง สามารถแสดงสีสันและบรรยากาศที่มีชีวิตชีวาของเมืองสมัยใหม่ (Cahoone, 1996: 136)

ตนเอง และเปลี่ยนความสัมพันธ์ระหว่างผู้คนในสังคม ในการบรรยายสภาพของคนที่อยู่ในกรุงลอนดอนเขาได้แสดงว่า ยุคสมัยใหม่ได้ส่งผลต่อสังคมดังนี้

> The more that Londoners are packed into a tiny space, the more repulsive and disgraceful becomes the brutal indifference with which they ignore their neighbors and selfishly concentrate upon their private affairs. We know well enough that this isolation of the individual – this narrowed-minded egotism – is everywhere the fundamental principal of modern society. [...] The disintegration of society into individuals, each guided by his private principles and each persuing his own aims has been pushed into its furthest limits in London. Here indeed human society has been split into its component atoms.
>
> (Abrams. 1986: 1626)

เองเงิลส์ได้ชี้ให้เห็นว่า สังคมสมัยใหม่ได้ทำให้เกิดปัจเจกบุคคลที่เห็นแก่ประโยชน์เฉพาะตนและใจแคบทั้งๆ ที่พวกเขาอยู่กันอย่างชิดใกล้ นี่คือความย้อนแย้งของสังคมสมัยใหม่ การที่สังคมแตกเป็นเสี่ยงเพราะต่างคนต่างอยู่นี้เองที่ทำให้เขาสรุปว่าเป็นที่มาของความขัดแย้งของสังคม "From this it follows that the social conflict - the war of all against all-is fought in the open." (Abrams. 1986: 1627)

นักวรรณคดีได้มองเห็นความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อหาของคตินิยมสมัยใหม่กับสังคมสมัยใหม่และการเปลี่ยนแปลงเป็นสังคมเมือง เนื้อหาของวรรณกรรมคตินิยมสมัยใหม่จึงเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับสังคมเมือง ภาพที่นำเสนอมักเป็นภาพตึกรามบ้านช่องสูง แออัด มีความเคลื่อนไหวที่สับสน สภาพแวดล้อมสกปรก งานเขียนที่เกี่ยวกับเมืองจึงมีความซับซ้อนและตึงเครียด ตัวละครจึงมักหาความหมายของชีวิต หรือแสวงหาตัวตน ที่สำคัญคือการเกิดแนวคิดเกี่ยวกับความแปลกแยกต่อสังคมที่นำไปสู่การตั้งคำถามเกี่ยวกับปัจเจกบุคคลและอัตลักษณ์ มีการตั้งคำถามว่า "ฉันเป็นใคร"

ดังนั้น แก่นเรื่องที่พบได้บ่อยของงานคตินิยมสมัยใหม่คือ เรื่องความตายและการฆ่าตัวตาย เฟรเดอริค คาร์ล (Frederick Karl) กล่าวว่างานคตินิยมสมัยใหม่มักเป็นวรรณกรรมเกี่ยวกับการฆ่าตัวตายหรือทำลายตนเองในลักษณะต่างๆ หรือฆ่าตัวตนบางส่วนของตนเอง หรือมองเห็นตนเองฆ่าคนอื่น เขาเชื่อมโยงเรื่องการฆ่าตัวตายกับปรัชญาของฟรีดิช นีชเชอ (Friedrich Nietzsche) นักปรัชญาชาวเยอรมัน กับจิตวิทยาของฟรอยด์ที่เผยให้เห็นด้านมืดของ

จิตใจ คือ อิด (id) และความต้องการทำลายตนเอง โดยยกตัวอย่างงานของฟรันซ์ คาฟกา (Franz Kafka) เวอร์จิเนีย วูล์ฟ (Virginia Woolf) อองเดร ชีด (André Gide) แฮร์มันน์ เฮสเซอ (Hermann Hesse) (Karl, 1985: 157)

ความไม่พอใจสังคมสมัยใหม่ยังแสดงออกในแก่นเรื่องเกี่ยวกับความเบื่อหน่ายในชีวิตสมัยใหม่ ซึ่งส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะการหนีจากสังคมทำให้มนุษย์มุ่งไปที่ตนเองราวกับว่าตนเป็นศูนย์กลางของจักรวาล และการตระหนักว่าตนไม่มีความสัมพันธ์และเกี่ยวข้องกับสิ่งอื่นใดที่เชื่อมโยงกับแนวคิดเกี่ยวกับความว่างเปล่า (void) และความขาดหายไป (absence) (Karl, 1985: 65-6) นอกจากนี้ยังมีแก่นเรื่องของการหลบหนีสังคมโดยการขังตนเอง ทั้งในความหมายตรง คือการหนีสังคมไปอยู่ในที่แคบ เช่น ห้องแคบ ถ้ำ รูในดิน เขาวงกต

สภาวะที่เรียกได้ว่าเป็น "วิกฤตแห่งตัวตน" ของคตินิยมสมัยใหม่ดังกล่าวทำให้อาจกล่าวได้ว่ามนุษย์สมัยใหม่เป็นมนุษย์อีกพันธุ์หนึ่งซึ่งแตกต่างจากเดิม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนที่มีความบกพร่องทางจิต มีผู้ถึงกับกล่าวว่า มนุษย์สมัยใหม่เป็นคนไข้โรคจิตประสาท (neurotics) หรือมีอาการทางประสาท นักเขียนคตินิยมสมัยใหม่มักสนใจนำเสนอตัวละครที่อยู่ในภาวะบกพร่องทางจิต ทั้งนี้เป็นอิทธิพลส่วนหนึ่งของการค้นคว้าเรื่องจิตวิเคราะห์ของซิกมุนด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) และในฐานะผู้ที่มีความสนใจวรรณคดี เขาได้เปรียบเทียบการศึกษาจิตมนุษย์กับบันเทิงคดี โดยเรียกกรณีการรักษาคนไข้โรคจิตว่าเป็นเหมือนนักเขียนเขียนเรื่องสั้น เขาขยายความว่า นักเขียนนวนิยายสามารถนำตัวละครไปสู่ตอนจบของชีวิตได้ แต่นักเขียนเรื่องสั้นจำต้องปล่อยตัวละครให้เผชิญชะตากรรมในอนาคตเอง เพราะนักเขียนไม่สามารถควบคุมชีวิตตัวละครในเรื่องสั้นได้ (Conrad, 1998: 253-257) การเปรียบเทียบบทบาทของจิตแพทย์กับนักเขียนเรื่องสั้นสมัยใหม่จึงเป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นวิกฤตตัวตนที่ปรากฏในสารและตัวละครสมัยใหม่ได้เป็นอย่างดี ลักษณะของตัวละครในวรรณกรรมคตินิยมสมัยใหม่จึงเรียกได้ว่าเป็น "ตัวเอกปฏิลักษณ์" (antihero) คือตัวเอกที่ไม่ได้แสดงความยิ่งใหญ่ ศักดิ์ศรี กล้าหาญ หรือมีอำนาจเมื่อเผชิญกับชะตากรรมในโลกสมัยใหม่

นอกจากสังคมเมืองและการเติบโตทางอุตสาหกรรมจะมีผลต่อวิกฤตทางด้านจิตใจแล้ว สงครามโลกครั้งที่ 1 ที่เกิดในระหว่าง ค.ศ. 1914-1918 ก็ส่งผลอย่างยิ่งต่อภาวะจิตใจของผู้คน ตัวละครในวรรณกรรมคตินิยมสมัยใหม่แสดงอาการสะเทือนขวัญจากสงครามทำลายล้างครั้งร้ายแรงที่สุดของมนุษยชาติจนเกิดภาวะ "ว่างเปล่า" ทั้งร่างกายและจิตใจ สิ่งที่ผู้คนหลังสงครามรู้สึกก็คือความไม่มั่นคง และโลกสมัยใหม่ที่ดูเหมือนจะพัฒนาไปได้อย่างไม่หยุดยั้งนั้นกลับหยุดชะงักลง ทำลายความรู้สึกของเวลาที่ก้าวไปข้างหน้าอย่างต่อเนื่องไม่มีที่สิ้นสุดลงไป ทำให้

ผู้คนรู้สึกว่า ภาวะก่อนและหลังสงครามไม่ได้ต่อเนื่องกัน แต่ตัดขาดออกจากกันอย่างน้อยก็ในจิตใจของคน (Stevenson, 1992: 142)

โลกสมัยใหม่จึงสร้างความขัดแย้งให้แก่มนุษย์ โลกสมัยใหม่ทำให้เกิดการตระหนักในความเป็น "ปัจเจกบุคคล" ทั้งนี้เพราะคนถูกแยกออกมาจากครอบครัวและถิ่นฐานบ้านเรือนเดิม เขาถูกแยกออกจากระบบอุปถัมภ์และธรรมชาติ ภาวะบีบคั้นและพัฒนาอย่างไม่หยุดนิ่งของสังคมเมืองทำให้ มาร์แชล เบอร์แมนได้สรุปว่า การอยู่ในโลกสมัยใหม่คือการใช้ชีวิตแบบปฏิทรรศน์ (paradox) คือ ขัดแย้งในตนเอง ดังนี้

> To be modern is to live a life of paradox and contradiction. It is to be overpowered by the immense bureaucratic organizations that have the power to control and often to destroy all communities, values, lives; and yet to be undeterred in our determination to face these forces, to fight to change their world and make it our own. It is to be both revolutionary and conservative: alive to new possibilities for experience and adventure, frightened by the nihilistic depths to which so many modern adventures lead, longing to create and hold on to something real even as everything melts. We might even say that to be fully modern is to be anti-modern: from Marx's and Dostoevsky[19]'s time to our own, it has been impossible to grasp and embrace the modern world potentialities without loathing and fighting against some of its most palpable realities. No wonder that, as the great modernist and anti-modernist Kierkegaard[20] said, the deepest modern seriousness must express itself through irony.
>
> (Berman, 1982: 13-4)

ตัวตนสมัยใหม่เต็มไปด้วยความขัดแย้งในตนเองท่ามกลางสังคมสมัยใหม่ที่ซับซ้อนวุ่นวาย ไม่หยุดนิ่ง การเนรเทศตนเองเข้ามาในสิ่งแวดล้อมใหม่ ในระบบการผลิตและความสัมพันธ์ทางการผลิตแบบใหม่ ทำให้เกิดความขัดแย้งระหว่างตัวตนกับองค์กรบริหารที่มีอำนาจควบคุมคน แต่อีกด้านหนึ่งก็ไม่ท้อถอยที่จะต่อสู้กับพลังอำนาจเหล่านี้เพื่อสร้างสังคมของตนเอง

---

[19] ฟีโอดอร์ ดอสโตเยฟสกี (1821-1881) นักเขียนนวนิยายชาวรัสเซีย

[20] เซอเรน เคียร์เกอการ์ด (1813-1855) นักปรัชญาชาวเดนมาร์ก

เบอร์แมนได้ชี้ให้เห็นว่า คนในโลกสมัยใหม่ต้องทั้งเปลี่ยนแปลงและอนุรักษ์ กล่าวคือ ทั้งพร้อมรับประสบการณ์และการผจญภัยที่โลกสมัยใหม่นำพามา และการกอบกู้และรักษาสิ่งที่มีอยู่ในขณะที่ทุกสิ่งกำลังเสื่อมสลายไป ซึ่งทำให้งานสมัยใหม่ต้องนำเสนอผ่าน "ความหมายแฝงนัย" (irony) ที่แสดงความย้อนแย้งในตนเอง กวีไอริช ดับเบิลยู. บี. เยตส์ (W. B. Yeats) กล่าวว่ายุคสมัยใหม่เป็นความเคลื่อนไหวที่เรียกว่า "gradual coming and increase" และ "antithetical multiform influx" (Kermode, 2000: 99) คือมีการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่องและเร่งจังหวะขึ้นเรื่อยๆ มีการนำเสนอรูปแบบหลากหลายและขัดแย้งกันเอง[21]

การกอบกู้และรักษาสิ่งที่มีอยู่ในขณะที่ทุกสิ่งกำลังเสื่อมสลายไปในโลกอุตสาหกรรมและการเติบโตของวัฒนธรรมประชานิยมก็คือการเชื่อมโยงงานสมัยใหม่กับความงดงามยิ่งใหญ่ของวรรณคดี งานเขียนคตินิยมสมัยใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกวีนิพนธ์ ตระหนักถึงความสัมพันธ์ของความใหม่ในยุคของตนกับขนบทางวรรณคดีที่สืบสานต่อเนื่องในสังคม ซึ่งพิจารณาได้จากกวีและนักเขียนอย่างเพานด์ เอเลียต และจอยซ์ที่ยังคงนำเรื่องปรัมปรา (myth) เช่น **Odyssey** หรือวรรณคดีในอดีต เช่น งานเขียนของดันเต (Dante) และเชกสเปียร์ (Shakespeare) มาใช้ในงานของตน กลวิธีของการเชื่อมโยงกับอดีตก็คือการใช้ "การอ้างถึง" (allusion) ซึ่งเป็นการยอมรับงาน "ขนบ" (tradition) เข้ามาในงานเขียน เช่น ปราชญ์ทางวรรณคดีที่ได้ศึกษาจากสมุดบันทึกของเอเลียตพบว่าในงานเรื่อง **The Waste Land** ของเอเลียตมีการอ้างถึงข้อความในคัมภีร์ทางคริสต์ศาสนาและงานของนักเขียนในอดีต (อาทิ ดันเต ดันน์ ชอเซอร์ เชกสเปียร์ ไบรอน เทนนิสัน ฯลฯ) และที่ร่วมสมัยกับเขา (เยตส์ จอยซ์ เพานด์ ฯลฯ) (Lewis, 2007: 131) การใช้การอ้างถึงและการนำข้อความที่ยกมาจากวรรณคดีชิ้นอื่นมาใช้ในงานเขียนสมัยใหม่เป็นการพูดถึงปัญหาของโลกปัจจุบัน เช่น ระบบอุตสาหกรรม สงคราม ชีวิตในเมืองสมัยใหม่ โดยเชื่อมโยงกับอดีตอันทำให้เกิดความหมายเชิงสัญลักษณ์เพื่อตีความ หรือทำให้เกิดการเปรียบเทียบ ตั้งคำถาม แสดงความเห็นขัดแย้ง ฯลฯ งานของเขาเป็นการสร้างงานเขียนรูปแบบ

---

[21] นักวรรณคดีศึกษาบางคน อาทิ แฟรงก์ เคอร์โมด (Frank Kermode) เรียกคตินิยมสมัยใหม่ในรูปพหูพจน์ คือ modernisms เพื่อแสดงความหลากหลายโดยการแบ่งคตินิยมสมัยใหม่ออกเป็นสองแนวหลัก คือ แนวที่หนึ่งเรียกว่า คตินิยมสมัยใหม่แนวนิยมขนบ (traditionalist modernism) และแนวที่สองเรียกว่า คตินิยมสมัยใหม่แนวต่อต้านขนบ (anti-traditionalist modernism) ความแตกต่างอยู่ที่ท่าทีและการมองความสัมพันธ์ของงานของตนกับอดีต แนวแรก เชื่อว่าความใหม่เกิดจากขนบ ไม่มีอะไรที่ใหม่โดยที่ไม่มีพื้นฐานมาจากของเก่า คือเป็นงานกลุ่มที่ทดลองและท้าทายแต่ก็มุ่งเสนอต่อสาธารณชนมากขึ้นโดยการนำวรรณคดีหรือแนวคิดที่มีมาในสังคมมาปรับเข้ากับโลกสมัยใหม่ ซึ่งต่อมาเรียกกันว่า high modernism ในขณะที่แนวที่สองเป็นพวกหัวรุนแรงที่ไม่สนใจอดีต ต่อต้านอดีต และมุ่งสู่อนาคตเท่านั้น (Kermode, 2000: 115)

ทดลองแต่ในขณะเดียวกันก็ไม่เสนออย่างใหม่สุดโต่งแต่นำงานในอดีตมาเชื่อมโยงกับสมัยใหม่ด้วย

ความเก่า/ความใหม่และอดีต/ปัจจุบันจึงเป็นสิ่งที่คตินิยมสมัยใหม่ตระหนักรู้อยู่ตลอดเวลา ยุคสมัยใหม่เป็นยุคของการปะทะกันของสิ่งเก่าและสิ่งใหม่ การค้นพบใหม่ด้านวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี และด้านอื่นๆ ส่งผลให้เกิดกระบวนทัศน์ใหม่ที่ทำให้การมองโลกเปลี่ยนแปลงไปด้วย เกิด "นวโลกทัศน์" ที่มองเห็น "ความจริง" ต่างไปจากเดิม

ในทางวิทยาศาสตร์ ปรากฏการณ์แห่งการเปลี่ยนกระบวนทัศน์[22] (paradigm shift) ในการทำความเข้าใจโลกนั้นเป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นตลอดเวลา ในยุคคตินิยมสมัยใหม่เมื่อเกิดการพัฒนาด้านวิทยาศาสตร์ก็ทำให้เกิดการเปลี่ยนกระบวนทัศน์ การเกิดขึ้นของการค้นพบใหม่ๆ ทางวิทยาศาสตร์ การพัฒนาด้านเทคโนโลยี ปรัชญา และกิจกรรมทางปัญญาอื่นๆ ทำให้เกิดความสงสัยว่าวิธีการมองโลกแบบที่มีมาแต่เดิมนั้นสามารถที่จะอธิบายปรากฏการณ์ใหม่ๆ ได้หรือไม่

ดังนั้น การเปลี่ยนกระบวนทัศน์ก็คือการเปลี่ยนวิธีการมองโลก หรือการมองข้อมูลเดียวกันด้วยวิธีการที่ต่างออกไปทั้งนี้เพราะบริบทของข้อมูลนั้นได้เปลี่ยนไป ด้วยเหตุนี้นักคิดในวงการต่างๆ ได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับความจริง และแสดงความต้องการที่จะ "เข้าถึง" และ "นำเสนอ" ความจริงในยุคสมัยใหม่ที่มีความซับซ้อนมากขึ้น

---

[22] ทอมัส คูห์น (Thomas Kuhn) นักปรัชญาวิทยาศาสตร์ได้เสนอความคิดว่า การเปลี่ยนแปลงทางวิทยาศาสตร์*ไม่ได้*เป็นการเปลี่ยนแปลงอย่างมีเป้าหมายเพื่อให้มนุษย์เข้าใกล้ความเป็นจริงมากขึ้น คือไม่ได้เปลี่ยนจากทฤษฎีที่ผิดสู่ทฤษฎีที่ถูก แต่เป็นการเปลี่ยนโลกทัศน์ คือจากการเข้าใจโลกแบบหนึ่งไปสู่การเข้าใจโลกอีกแบบหนึ่ง เขาได้กล่าวว่า "เมื่อมีการเปลี่ยนกระบวนทัศน์ โลกเองก็เปลี่ยนไปกับกระบวนทัศน์ด้วย และด้วยกระบวนทัศน์ใหม่นักวิทยาศาสตร์ได้ใช้เครื่องมือใหม่และมองที่ใหม่ ที่สำคัญกว่านั้นก็คือ ในระหว่างการปฏิวัติเมื่อนักวิทยาศาสตร์กำลังดูสิ่งที่เขาเคยดูมาก่อนด้วยเครื่องมือที่เขาคุ้นเคย เขาเห็นสิ่งที่ใหม่และแตกต่างออกไป" การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวจากการเข้าใจโลกแบบหนึ่งไปสู่การเข้าใจโลกอีกแบบหนึ่งไม่สามารถประเมินด้วยเกณฑ์เดียวกันได้ "นี่คือเหตุผลหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่าสำนักคิดที่ได้รับการชักนำด้วยกระบวนทัศน์ที่แตกต่างกันจึงมีจุดมุ่งหมายที่แตกต่างกันและขัดแย้งกันอยู่บ้างเป็นประจำ" (คูห์น, 2544: 167-8) คูห์นได้อธิบายให้เข้าใจง่ายขึ้นโดยยกตัวอย่างการมองดูภาพแบบเกสตอลต์ (gestalt))คือ ทฤษฎีทางจิตและสมองที่วิเคราะห์การมองของคน (ในตัวอย่างที่มีชื่อเสียงคือภาพเป็ดและกระต่าย ซึ่งบางคนเห็นหูของกระต่ายเป็นปากของเป็ด เขากล่าวว่า "สิ่งที่เป็นเป็ดในโลกของนักวิทยาศาสตร์ก่อนการปฏิวัติกลายเป็นกระต่ายหลังจากนั้น คือหลังจากที่มีการเปลี่ยนกระบวนทัศน์แล้ว") (แต่ในวิทยาศาสตร์เมื่อเปลี่ยนกระบวนทัศน์แล้วจะไม่สามารถมองกลับมาเป็นอย่างเดิมได้ (คูห์น, 2544: 168)

I23792127

2.2 การตั้งคำถามเกี่ยวกับ "ความเป็นจริง"

ในสมัยกลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 ได้เกิดวิกฤตศรัทธาด้านศาสนาซึ่งเป็นผลมาจากการค้นพบทางวิทยาศาสตร์ อาทิ ทฤษฎีวิวัฒนาการของชาร์ลส์ ดาร์วิน (Charles Darwin) ที่ทำให้เกิดความสงสัยในความจริงที่อ้างในคัมภีร์ไบเบิล ในทางปรัชญามีการตั้งข้อสงสัยเกี่ยวกับความจริง (truth) และความเป็นจริง (reality) ฟรีดิช นีชเชอ (Friedrich Nietzsche, 1844-1900) ตั้งข้อสงสัยว่า เหตุใดจึงมักมีการตั้งคำถามว่าความจริงคืออะไร? ทำไมมนุษย์จึงปรารถนาที่จะเข้าถึง "ความจริง" "What really is it in us that wants 'the truth?'" (Nietzsche, 1983: 15) เขาตั้งคำถามว่ามีความจริงที่ซ่อนอยู่ภายใต้ปรากฏการณ์หนึ่งจริงหรือ และเสนอว่าไม่มีความจริงสัมบูรณ์ดำรงอยู่ "...there are no eternal facts, just as they are no absolute truths" (Nietzsche, 1986: 13) เขาต่อต้านความเชื่อที่ว่ามีโลกภววิสัยที่เป็นอิสระจากความเข้าใจของมนุษย์ ดังนั้นแทนที่จะเชื่อในความเป็นจริง เขาได้ให้ความสำคัญแก่ประสาทสัมผัสว่าเป็นวิธีการที่เป็นประโยชน์ที่สุดที่จะเข้าใจโลกได้ โดยกล่าวว่าโลกที่เราเห็นเป็นโลกเดียว ส่วน "โลกที่แท้จริง" เป็นเพียงการโกหก เขาเสนอความคิดเช่นนี้ไม่ใช่เพราะว่าประสาทสัมผัสของมนุษย์เป็นความจริง แต่เพราะว่าเป็นหนทางเดียวที่เราจัดการและรับมือกับโลกได้ เขามองเห็นว่าจักรวาลเป็นสิ่งที่ไม่มีโครงสร้าง ไม่มีเหตุผล และยากที่จะหยั่งรู้ มนุษย์คิดว่าตนเข้าใจโลก แต่ในความเป็นจริงแล้วโลกเป็นสิ่งที่เป็นไปตามที่ความคิดของคนกำหนดต่างหาก "...sense impressions naively supposed to be conditioned by the outer world are, on the contrary, conditioned by the inner world" (Nietzsche, 1968: 265) นอกจากนี้เขาได้เสนอความคิดเรื่องคติหลากมุมมอง "perspectivism" ที่เสนอว่า ความเป็นจริงอาจแตกต่างกันไปเมื่อมองจากมุมที่ต่างกัน "...the human intellect cannot avoid seeing itself in its own perspectives" (Nietzsche, 1974: 336) ดังนั้นจึงไม่มีมุมมองใดที่เห็นความเป็นจริงอย่างเป็น "ภววิสัย" ความคิดของเขาจึงมีอิทธิพลต่อแนวคิด "มุมมองที่หลากหลาย" (multiple perspectives) ซึ่งเป็นวิธีการนำเสนอภาพที่ต่อมาปรากฏในศิลปะและวรรณคดี กล่าวโดยสรุป เขาเชื่อว่าไม่มีความเป็นจริงเพียงหนึ่งเดียว และความเป็นจริงนั้นจะรับรู้ผ่านแต่ละบุคคล

ศิลปินในวงการศิลปะและวรรณคดีก็ได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับการถ่ายทอดความเป็นจริงเช่นเดียวกัน บางคนเริ่มเห็นว่าแนวการเขียนแบบเดิมนั้นไม่สามารถเสนอ "ความเป็นจริง" ที่เปลี่ยนไปได้ นั่นคือ พวกเขาไม่ได้ปฏิเสธว่ามีความเป็นจริงดำรงอยู่ หากแต่ทัศนะต่อความเป็นจริงได้เปลี่ยนแปลงไปเมื่ออยู่ในสภาวะสมัยใหม่ ดังนั้นนักเขียนจำเป็นต้องแสวงหาเครื่องมือใหม่ๆ ในการนำเสนอความเป็นจริง พวกเขาเชื่อว่าความจริงไม่ได้มีหนึ่งเดียว และความจริงไม่ได้เป็นเพียงปรากฏการณ์ภายนอก หรือเป็นวัตถุที่มองด้วยตาเปล่าเห็นเท่านั้น นักเขียนที่ตั้ง

คำถามเกี่ยวกับความจริงและปฏิเสธแนวการเขียนแบบ "ขนบ" คนหนึ่งคือ เวอร์จิเนีย วูล์ฟ (Virginia Woolf)

ในบทความชื่อ "Mr. Bennett and Mrs. Brown" บรรยายครั้งแรกใน ค.ศ. 1924 และตีพิมพ์ใน ค.ศ.1950 วูล์ฟวิพากษ์นวนิยายในแบบ "ขนบ" ของ เอช.จี.เวลส์ (H.G. Wells) จอห์น กอลส์เวอร์ที (John Galsworthy) อาร์โนลด์ เบนเนตต์ (Arnold Bennett) ซึ่งได้รับความนิยมมากในอังกฤษขณะนั้นว่าเป็นแบบ "สมัยเอดเวิร์ด"[23] เธอเห็นว่านวนิยายของนักเขียนเหล่านี้ไม่สอดคล้องกับ "สมัยจอร์จ"[24] ซึ่งเป็นสมัยที่เกิดความเปลี่ยนแปลงมากมาย

งานชิ้นนี้เป็นการตอบโต้ความเห็นของอาร์โนลด์ เบนเนตต์ที่เห็นว่าบันเทิงคดีที่ดีคืองานที่มีการสร้างตัวละครที่สมจริง เบนเนตต์เห็นว่านักเขียนใหม่ในขณะนั้นไม่สามารถเขียนงานชั้นหนึ่งได้เพราะไม่สามารถสร้างตัวละครที่สมจริงและน่าเชื่อว่ามีอยู่จริงได้ แนวทางการเขียนงานที่ดีในแบบขนบเดิมหรือในแนวสัจนิยมที่เป็นที่นิยมในขณะนั้นก็คือ เมื่อต้องการแสดงลักษณะของตัวละครผู้เขียนมักเน้นไปที่การเสนอภูมิหลังทางครอบครัว ประวัติศาสตร์และสังคม รายละเอียดของวัตถุและสถานที่ อันเป็นพื้นหลังที่ทำให้เข้าใจความเป็นมาของตัวละคร ซึ่งสำหรับวูลฟ์แล้วถือว่าเป็นการให้ความสำคัญแก่การนำเสนอ "วัตถุ" ที่เป็นบริบทของตัวละครมากกว่าตัวละครเอง

วูลฟ์จึงตั้งคำถามว่า "[...] what is reality? And who are the judges of reality? A character may be real to Mr. Bennett and quite unreal to me." (Hoffman and Murphy, 1996: 28) การตั้งคำถามว่าอะไรคือความเป็นจริง และใครสามารถจะบอกได้ว่าอะไรจริงหรือสมจริงหรือไม่นั้นเกิดจากการที่เธอเห็นว่าในสมัยต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 นั้นได้ความรับรู้เข้าใจเกี่ยวกับโลกได้เปลี่ยนแปลงไปแล้ว

---

[23] (Edwardian period) สมัยที่พระเจ้าเอดเวิร์ดที่ 7 แห่งอังกฤษขึ้นครองราชย์ต่อจากสมเด็จพระราชินีนาถวิกตอเรีย พระราชมารดา มีระยะเวลา 10 ปี คือ ค.ศ. 1901-1910 ในสมัยนี้มีกวี และนักเขียนที่มีชื่อเสียงมากมาย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 145)

[24] (Georgian period) สมัยพระเจ้าจอร์จที่ 5 แห่งอังกฤษ ขึ้นครองราชย์ต่อจากพระเจ้าเอดเวิร์ดที่ 7 ครองราชย์ ค.ศ. 1910-1936 เป็นสมัยที่เกิดความเปลี่ยนทางสังคมและวัฒนธรรมอย่างมากในอังกฤษ ถือได้ว่าเป็นการเริ่มต้นยุคใหม่ เกิดปัญหามากมายเริ่มด้วยสงครามโลกครั้งที่ 1 และภาวะเศรษฐกิจตกต่ำในทศวรรษ 1930 (Holman and Harmon,1992: 213)

ความเปลี่ยนแปลงนี้ถึงกับทำให้ "มนุษย์เปลี่ยนไปจากเดิม" ในตอนต้นของงานชิ้นเดียวกันนี้ของวูล์ฟได้เสนอว่า "[...] on or about December, 1910, human character changed" (Hoffman and Murphy, 1996: 24) การที่เธอสามารถกำหนดเวลาแห่งความเปลี่ยนแปลงได้แน่นอนว่าเป็นเดือนธันวาคม ค.ศ. 1910 นั้นเป็นเพราะความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์เปลี่ยนไปพร้อมๆ กับการเปลี่ยนแปลงของศาสนา วิถีปฏิบัติของคน การเมือง การปกครอง และวรรณคดีที่ปรากฏอย่างต่อเนื่องในคริสต์ศักราชนั้น เธอได้ชี้ว่า การที่ยุคสมัยเปลี่ยนไปนั้นวิธีการมองโลกและนำเสนอโลกก็ต้องเปลี่ยนไปด้วย และเห็นว่าเทคนิควิธีการแบบสัจนิยมของนักเขียนอย่างเบนเน็ตต์นั้นไม่เหมาะสมกับยุคใหม่โดยกล่าวว่า "They made tools and established conventions which do their business. But those tools are not our tools [...]. For us those conventions are ruin, those tools are death." (Hoffman and Murphy, 1996: 30) วูล์ฟได้ชี้ให้เห็นว่า ยุคใหม่ของเธอต้องการวิธีการนำเสนอแบบใหม่

ข้อความที่มีชื่อเสียงของวูล์ฟดังกล่าวที่ว่า "มนุษย์เปลี่ยนไปจากเดิม" มักถูกเชื่อมโยงกับนิทรรศการการแสดงภาพเขียน "หลังคตินิยมประทับใจ" (Post-impressionism) ของโกแกง (Gauguin) ฟานก็อก (van Gogh) และเซซานน์ (Cézanne) โดยโรเจอร์ ฟราย (Roger Fry) เป็นครั้งแรกในเดือนพฤศจิกายน ค.ศ. 1910[25] ซึ่งถือว่าเป็นครั้งแรกที่สาธารณชนอังกฤษได้เห็นภาพเขียนที่ทำลายขนบการเขียนภาพที่มีอยู่เดิม (Goldman, 2004: 34)

ปรากฏการณ์ดังกล่าวได้แสดงให้เห็นว่า ได้เกิดวิกฤตของการนำเสนอภาพ (crisis of representation) นั่นคือ การที่ศิลปินเห็นว่าการนำเสนอภาพแนวเดิมไม่สามารถทำให้เข้าถึงความเป็นจริงได้และเสนอแนวคิดใหม่ในการนำเสนอ สิ่งที่ประกาศในสูจิบัตรของงานแสดงภาพก็คือศิลปินหลังคตินิยมประทับใจไม่เห็นด้วยกับการนำเสนอธรรมชาติในแนวของคตินิยมประทับใจ เพราะ "your methods and principles have hindered artist from exploring and expressing that emotional significance which lies in things, and is the most important

---

[25] ภาพเขียนเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของนิทรรศการที่มีชื่อว่า Manet and the Post Impressionists ซึ่งเป็นครั้งแรกที่สาธารณชนในอังกฤษได้รู้จักศิลปะแนวใหม่จากยุโรป สิ่งที่ปรากฏในภาพเหล่านี้มีลักษณะที่ไม่สมจริง บิดเบี้ยว เพราะวาดภาพคนและวัตถุเป็นแบบสองมิติแทนที่จะเขียนเป็นแบบสามมิติตามขนบศิลปะที่มีมาแต่เดิม ทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ทั้งขบขันและไม่พอใจ สาธารณชนแสดงท่าทีเสียดสีประชดประชันปรากฏเป็นภาพการ์ตูนในหนังสือพิมพ์ที่แสดงภาพคนที่ชมภาพด้วยท่าทีที่ต่างกัน บ้างงุนงง บ้างขบขัน บ้างดูถูก บ้างก็โกรธ (Diepeveen, 2003: 66)

subject matter of art." [26] แสดงให้เห็นความต้องการเปลี่ยนแปลงวิธีการนำเสนอภาพเพื่อสำรวจความหมายทางอารมณ์ที่อยู่ภายในแทนที่จะเสนอแต่ปรากฏการณ์ และอีกสองปีต่อมาเมื่อมีการจัดนิทรรศการภาพแนวดังกล่าวเป็นครั้งที่ 2 ใน ค.ศ. 1912 ฟรายได้เขียนบทนำในสูจิบัตรของนิทรรศการ ชี้ว่าภาพเขียนแนวหลังคตินิยมสมัยใหม่ "attempt to give up all resemblance to natural form, and to create a purely abstract language of form" [27] คือเป็นการชี้ให้เห็นความต้องการหลุดพ้นจากการนำเสนอตามคติเลียนแบบที่เสนอ "ความคล้ายคลึงกับรูปทรงตามธรรมชาติ"

วงการศิลปะได้แสดงการต่อต้านการนำเสนอแบบสัจนิยมเป็นกลุ่มแรกๆ ไคล์ฟ เบลล์ (Clive Bell) นักวิจารณ์ศิลปะชาวอังกฤษผู้มีส่วนร่วมในการแสดงนิทรรศการภาพเขียนหลังคตินิยมสมัยใหม่เห็นว่า การนำเสนอภาพโดยเลียนแบบสิ่งที่เห็นนั้นเป็นเพียงการให้ข้อมูลและเล่าเรื่อง ดังนั้น ภาพเช่นนี้อาจไม่สามารถเรียกได้ว่าเป็นงานศิลปะเพราะไม่สามารถกระตุ้นอารมณ์ของผู้ชมภาพ เขาเห็นว่าคุณสมบัติของศิลปะที่จะสร้าง "อารมณ์สุนทรีย์" (aesthetic emotion) ได้นั้นต้องมี significant form ซึ่งหมายถึงการรวมกันของเส้นและสี [28] ในฐานะนักวิจารณ์ศิลปะความเห็นของเขาได้ชี้ให้เห็นปรากฏการณ์ที่ศิลปินได้หันเหออกจากการเลียนแบบวัตถุและธรรมชาติตามแนวสัจนิยม ดังเช่น ใน ค.ศ.1908 ชอร์จ บราค (Georges Braque) จิตรกรชาวฝรั่งเศสได้กล่าวถึงแนวคิดในการทำงานจิตรกรรมในการให้สัมภาษณ์ครั้งหนึ่งว่า

> I couldn't portray a woman in her natural loveliness... I haven't the skill. No one has. I must therefore create a new sort of thing, the beauty that appears to me in terms of volume, of line, of weight, and through that beauty interpret my subjective impression. Nature is a mere pretext for decorative composition, plus sentiment. It suggests emotion, and translates emotion into art. I want to express the Absolute, and not merely the factitious woman.
>
> (Butler, 1994: 18)

---

[26] แหล่งที่มา: "The Post-Impressionists."
http://www.tate.org.uk./research/researchservices/archive/showcase/item.j[2008, March 11]

[27] แหล่งที่มา: Fry, Roger. "The French Group."
http://www.tate.org.uk./research/researchservices/archive/showcase/item.j[2008, March 11]

[28] แหล่งที่มา: Bell, Clive. 1914. **Art**.
http://www.csulb.edu/~jvancamp/361r13.html[2008, April 8]

ข้อความดังกล่าวได้แสดงให้เห็นถึงปัญหาของการถ่ายทอดภาพที่เห็น และความกังวลใจของจิตรกรผู้นี้ที่ไม่สามารถนำเสนอภาพที่เป็นจริงหรือเป็น "ธรรมชาติ" ของผู้หญิง และเขายังได้กล่าวต่อไปว่า ไม่มีใครมีความเชี่ยวชาญพอที่จะเสนอภาพ "ความจริง" ได้ ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นถึงแนวคิดที่เริ่มตั้งคำถามว่าจะเป็นไปได้หรือว่าจะมีใครสามารถถ่ายทอดความเป็นจริง เพราะธรรมชาติเป็นเพียงเหตุผลหรือที่มาที่ทำให้เกิดอารมณ์ในการสร้างสรรค์งาน (Nature is a mere pretext for decorative composition) เขาต้องการแสดงออกอย่างอิสระโดยที่ไม่ต้องติดอยู่กับข้อกำหนดใดๆ และไม่ต้องการแสดงภาพของผู้หญิงในลักษณะที่เป็นไปตามมาตรฐานของขนบ (I want to express the Absolute, and not merely the factitious woman) สิ่งที่เขาให้ความสำคัญคือ เทคนิควิธีการของการนำเสนอทางศิลปะ คือ ปริมาตร เส้นสาย น้ำหนัก และที่สำคัญก็คือภาพที่นำเสนอนั้นเป็นภาพที่มองผ่าน "อัตวิสัย" ของผู้สร้างสรรค์ (through that beauty interpret my subjective impression) ความเห็นของบราคดังกล่าวได้ชี้ให้เห็นสิ่งที่จะกลายเป็นประเด็นสำคัญที่สุดของงานในแนวคตินิยมสมัยใหม่ นั่นคือ การให้ความสำคัญแก่รูปแบบ และการนำเสนอภาพที่ไม่ได้เป็นการสะท้อนภาพที่เป็นจริง แต่เสนอผ่านการตีความจากอัตวิสัยของจิตรกรผู้เป็นตัวกลางในการถ่ายทอดสิ่งที่ตนเห็นให้แก่ผู้ชม

จะเห็นได้ว่า ในยุคสมัยใหม่ทั้งวงการศิลปะและวรรณคดีได้เกิดวิกฤตของการนำเสนอภาพ ศิลปินและนักเขียนตั้งคำถามว่าความเป็นจริงคืออะไร และเราจะสามารถนำเสนอความเป็นจริงได้หรือไม่ โดยมุ่งไปที่การต่อต้านการนำเสนอแนวสัจนิยม

2.3 วิกฤตการนำเสนอภาพ (crisis of representation)

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่า ในคริสต์ศตวรรษที่ 20 นักเขียนและศิลปินจึงเริ่มตั้งข้อสงสัยว่าความเป็นจริงคืออะไร และเกิดความกังวลใจว่าไม่อาจนำเสนอความเป็นจริงได้อีกต่อไป พวกเขาเริ่มเห็นว่าที่แท้ความเป็นจริงที่เป็นภววิสัยนั้นอย่างไรก็ตามก็ต้องผ่านอัตวิสัยอยู่นั่นเอง ทั้งหมดนี้แท้จริงแล้วก็คือ การปฏิเสธที่จะสืบทอดวิธีการนำเสนอภาพที่เรียกว่า "คติเลียนแบบ" (mimesis) ที่มีมาแต่สมัยกรีก

2.3.1 การต่อต้านคติเลียนแบบ

คติเลียนแบบก่อกำเนิดในสมัยคลาสสิก เพลโต (Plato) ได้แสดงแนวคิดการเลียนแบบใน **The Republic** ว่า ศิลปะคือการเลียนแบบ แต่ศิลปะมีคุณค่าน้อยเพราะไม่อาจเข้าถึงความเป็นจริงซึ่งเป็น "โลกในอุดมคติ" ได้ เพราะศิลปะได้เลียนแบบจาก "โลกแห่งวัตถุ" จึงยิ่งถอยห่าง

จากความเป็นจริง โดยที่เพลโตได้ยกตัวอย่างเตียงสามตัว เตียงตัวที่หนึ่งเป็นเตียงในโลกอุดมคติ ช่างไม้ในโลกแห่งวัตถุหรือโลกที่เราอยู่สร้างเตียงตัวที่สองเลียนแบบมาจากเตียงตัวที่หนึ่ง ส่วนศิลปินก็สร้างเตียงตัวที่สามเลียนแบบช่างไม้มาอีกต่อหนึ่ง ดังนั้นศิลปินจึงยิ่งถอยห่างจากความเป็นจริงยิ่งกว่าช่างไม้ (Adams, 1971: 34) ส่วนอาริสโตเติล (Aristotle) ใน **Poetics** ได้สืบทอดแนวคิดทฤษฎีการเลียนแบบแต่ไม่ได้เน้นที่โลกอุดมคติ เขาเห็นว่าศิลปินนักเลียนแบบมีเป้าหมายในการเลียนแบบก็คือ การนำเสนอพฤติกรรมของมนุษย์ (men in action) (Dorsch, 1969: 33)

คติเลียนแบบได้รับการตอกย้ำในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 19 โดยการเกิดขึ้นของสัจนิยม (Realism) อันเป็นความเคลื่อนไหวทางวรรณกรรมที่เป็นการเลียนแบบความเป็นจริงทางภววิสัย ซึ่งก็คือความเป็นจริงทางสังคม วรรณกรรมสัจนิยมที่ต่อมาถูกต่อต้านโดยคตินิยมสมัยใหม่นั้นก็เป็นเพราะเป็นแนววรรณกรรมที่มีอุดมการณ์สอดคล้องกับสังคมในคริสต์ศตวรรษที่ 19 นั่นเอง

นวนิยายสัจนิยมแสดงภาพที่เป็นจริงมากน้อยต่างกันไป ตัวอย่างนักเขียนสัจนิยมมีอาทิ ชาร์ลส์ ดิกเกนส์ (Charles Dickens) นีโคไล โกกอล (Nikolay Gogol) โอโนเร เดอ บัลซัก (Honoré de Balzac) ไปจนถึงกลุ่มงานของจอร์จ เอเลียต (George Eliot) เลโอ ตอลสตอย (Leo Tolstoy) กูสตาฟว์ โฟลแบร์ (Gustave Flaubert)

ประเด็นที่สัจนิยมสนใจคือความสัมพันธ์ระหว่างคนกับสถาบันต่างๆ ในช่วงเวลาหนึ่งๆ เช่น สถาบันครอบครัว สถาบันทางการเมืองการปกครอง โรงเรียน โบสถ์ หนังสือพิมพ์และกระบวนการยุติธรรม กล่าวอย่างง่ายก็คือ สัจนิยมมุ่งที่จะนำเสนอโลกที่มีความเป็นจริงร่วมกันระหว่างผู้เขียนกับผู้อ่าน สะท้อนให้เห็นความเปลี่ยนแปลงที่เกิดในคริสต์ศตวรรษที่ 19 นั่นก็คือการเป็นสังคมที่เชื่อว่าคนมีความเท่าเทียมกันทางการเงินและโอกาส เป็นสังคมที่ชนชั้นกลางเติบโตขึ้นเป็นชนชั้นที่มีอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมือง (Eysteinsson, 1990: 192-6)

การเกิดขึ้นของสัจนิยมอีกส่วนหนึ่งเป็นผลต่อเนื่องมาจากการเติบโตทางวิชาการของการศึกษาประวัติศาสตร์ (โดยเฉพาะอย่างยิ่งประวัติศาสตร์ของท้องถิ่น) และสังคมวิทยา รวมทั้งการเกิดปรัชญาสังคมที่สำคัญคือลัทธิมากซ์ นอกจากนี้สัจนิยมยังเป็นการนำเสนอประสบการณ์ในท่วงทีที่ใกล้เคียงอย่างมากกับการพรรณนาประสบการณ์ที่คล้ายคลึงกันในตัวบทที่ไม่ใช่วรรณกรรมในวัฒนธรรมเดียวกัน (เช่น ข่าวในหนังสือพิมพ์หรือบทความ) ดังนั้น วรรณกรรมสัจนิยมซึ่งเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ในช่วงเวลาหนึ่งๆ จึงมักแยกไม่ออกจากประวัติศาสตร์ ถึงกับมีคนกล่าวว่า "History is a novel which happened; the novel is history as it might

have happened." (Lodge, 1977: 25) สัจนิยมได้แบบอย่างทางเนื้อหาและภาษามาจากงานเขียนทางประวัติศาสตร์หลายประเภท เช่น ชีวประวัติ อัตชีวประวัติ หนังสือบันทึกการเดินทาง จดหมาย อนุทิน หนังสือพิมพ์และประวัติศาสตร์นิพนธ์ การที่วรรณกรรมสัจนิยมมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับงานที่บันทึกประสบการณ์และข้อเท็จจริงดังกล่าวทำให้นักเขียนนวนิยายสัจนิยมใช้ความพยายามอย่างมากที่จะทำให้ผู้อ่านเชื่อว่าเรื่องที่เล่านั้นเกิดขึ้นจริงหรืออิงอยู่กับความเป็นจริงเนื่องด้วยนวนิยายนั้นเป็นงานประเภทที่เกิดในบริบทสังคมที่ให้คุณค่าแก่ความเป็นจริง ผู้อ่านเองเมื่อได้อ่านนวนิยายสัจนิยมก็จะรู้สึกชื่นชมว่าเรื่องราวที่ตนเองอ่านนั้น "เหมือน" กับชีวิตจริงที่ตนรู้จัก

แนวคิดสัจนิยมก็คือการเชื่อว่าจะสามารถนำเสนอเหตุการณ์ "ที่เกิดขึ้นจริง" แก่ผู้อ่านได้ โดยมีสมมุติฐานที่ว่ามีโลกที่เป็นที่รับรู้และเข้าใจร่วมกันของทั้งผู้เขียนและผู้อ่าน ไม่ว่าจะเป็นประสบการณ์ส่วนรวมหรือประสบการณ์ส่วนตัวก็สามารถถ่ายทอดได้โดยผู้เล่าเรื่องสองแบบคือ ผู้เล่าเรื่องแบบสัพพัญญูซึ่งถือว่าเป็นผู้เล่าเรื่องที่ "ไว้ใจได้" และผู้เล่าเรื่องแบบสรรพนามบุรุษที่หนึ่ง และผู้อ่านอ่านด้วยความรู้สึกที่ว่า "ฉันก็เคยพบประสบการณ์เช่นนี้" หรือไม่ก็ "เหตุการณ์นี้ก็อาจเกิดกับฉันได้"

ลักษณะที่สำคัญของสัจนิยมในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 19 คือเน้นที่การวางลำดับเหตุการณ์อย่างเป็นเหตุเป็นผล โดยที่ไม่มีเหตุการณ์ใดที่ไม่มีสาเหตุหรือผลตามมา เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนั้นต้องมีความจำเป็นหรือน่าจะเป็นไปได้ ซึ่งเป็นแนวทางการเขียนโครงเรื่องที่ได้อิทธิพลจากอาริสโตเติลใน **Poetics** เราจะเห็นได้ว่าการมองโลกแบบที่เน้นเหตุผลเช่นนี้เองที่ทำให้โครงเรื่องของบันเทิงคดีสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 19 ให้ความสำคัญแก่ความเป็นเหตุผลของเหตุการณ์ที่ทำให้ตัวละครพัฒนาจากสภาวะหนึ่งไปสู่อีกสภาวะหนึ่งเมื่อเรื่องราวได้ดำเนินไปตามลำดับเวลา สิ่งที่นักเขียนนวนิยายในสมัยนี้ทำคือการวางตัวละครแบบหนึ่งไว้ในสถานการณ์หนึ่ง จากนั้นก็ปล่อยให้ตรรกของสถานการณ์นำพาไปสู่จุดจบที่สมเหตุผล ตัวละครมักถูกกระทำโดยสถานการณ์และอาจเกิดการเปลี่ยนแปลงหรือตระหนักรู้อะไรบางอย่าง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าคนเรามีความสามารถในการเข้าใจโลกโดยองค์รวม (ability to comprehend totality)

โครงเรื่องของบันเทิงคดีต่อมาได้เป็นไปตามแผนภาพโครงสร้างของบทละคร นำเสนอโดยกุสตาฟ ไฟรทาก (Gustave Freytag) (1816-1895) นักการละครและนักเขียนนวนิยายชาวเยอรมัน แผนภาพนี้เป็นวิธีการสร้างโครงเรื่องของบันเทิงคดีหลายประเภทนอกเหนือจากบทละคร โครงสร้างประกอบไปด้วย "จุดเร่งเร้า" ที่ฐานด้านหนึ่งของพีระมิด มีการ "ขมวดปม" ของเหตุการณ์ที่นำไปสู่ "จุดสุดยอด" ที่ยอดพีระมิด จากนั้นมี "การแก้ปม" และเรื่อง ดังที่ได้กล่าวแล้วว่าวรรณกรรมสัจนิยมเกิดจากแนวคิดที่พยายามแสดงให้คนอ่านเชื่อว่าสิ่งที่อ่านเป็นเรื่องที่

เกิดขึ้นจริง ดังนั้นเรื่องที่เล่าเป็นอดีตที่จบสิ้นและสมบูรณ์ ค่อยๆ คลี่คลายสู่ "ช่วงระทึกใจสุดท้าย" ที่ฐานอีกด้านหนึ่ง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 192) โครงสร้างของเรื่องดังกล่าวแสดงแนวคิดที่เห็นสรรพสิ่งหยุดนิ่ง และ "จบ"

กล่าวโดยสรุป โครงเรื่องแนวสัจนิยมแสดงนัยของการมองโลกอย่างเป็นระเบียบและสมบูรณ์ แต่คตินิยมสมัยใหม่กลับเห็นว่าความเป็นจริงในโลกสมัยใหม่มีความเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่องและซับซ้อนเกินกว่าที่คนจะจัดระเบียบตามความเป็นเหตุเป็นผลในลักษณะของโครงเรื่องแบบ "ปิด" ได้ การที่โครงเรื่องแนวคตินิยมสมัยใหม่มีแต่ "ตอนกลาง" ของเรื่องโดยไม่มีตอนจบนั้นแสดงนัยของเหตุการณ์ที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง เป็นเพียงการบันทึกความเป็นจริงที่เข้ามาในชีวิตของคนธรรมดาๆ โดยไม่จำเป็นต้องมี "ความหายนะ" การมีแต่ "ตอนกลาง" ของเรื่องเป็นการปฏิเสธภาพที่สมบูรณ์ ซึ่งรวมทั้งการปฏิเสธ "ความสมดุลและความสงบ" อันเป็นการยืนยันให้เห็นว่า มนุษย์ไม่อาจมีชีวิตที่สมดุลและสมบูรณ์ในโลกสมัยใหม่อีกต่อไป

เทอร์รี อีเกิลตัน (Terry Eagleton) ได้ชี้ว่า คตินิยมสมัยใหม่เกิดขึ้นเพื่อแสดงว่าโลกที่เป็นอยู่นั้นไม่สมบูรณ์อีกต่อไป โดยที่คตินิยมสมัยใหม่ได้แสดง "รอยแตก" ของอารยธรรมมนุษย์ดังนี้

> Modernism reflected the crack-up of the whole civilization. All the beliefs which had served nineteenth-century middle-class society so splendidly - liberalism, democracy, individualism, scientific enquiry, historical progess, the sovereignty of reason - were now in crisis. There was a dramatic speed up in technology, along with widespread political instability. It was becoming hard to believe that there was any innate order in the world. Instead, what order we discovered in the world was one we had put there ourselves. Realism in art, which had taken such an order for granted, began to buckle and implode. A cultural form which had been riding high since the Renaissance now seemed to be approaching exhaustion.
>
> (Eagleton, 2003: 64)

จากข้อความข้างต้นอาจกล่าวได้ว่าสัจนิยมเกิดขึ้นพร้อมกับสังคมคริสต์ศตวรรษที่ 19 ที่เชื่อในเหตุผล ความก้าวหน้า ความสมดุล ความมั่นคงจึงนำเสนอ "โลกวรรณกรรม" ในลักษณะของความมีเอกภาพและสมบูรณ์ แต่เมื่อเกิดวิกฤตของเสรีนิยม ปัจเจกนิยม ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ ความก้าวหน้าทางประวัติศาสตร์ และเหตุผลในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ทำให้คนไม่

เชื่อมั่นแล้วว่าโลกมีระบบระเบียบในตัวเอง เขากล่าวว่างานแนวคตินิยมสมัยใหม่เกิดขึ้นจากอาการช็อคที่ถูกบังคับให้ออกจาก "พื้นที่เคยยืนอย่างมั่นคง" ของสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 19 "Modernism [...] was old enough to remember a time when there were firm foundations to human existence, and was still reeling from the shock of their being kicked rudely away" (Eagleton, 2003: 57)

โลกในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 19 เห็นความเชื่อมโยงอย่างเป็นเหตุเป็นผลของคนและสังคมอย่างชัดเจน ทั้งนี้เพราะสังคมเกิดความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจไปสู่ลัทธิอุตสาหกรรม ได้ส่งผลกระทบต่อคนที่อพยพจากชนบทสู่เมืองและนำไปสู่ความขัดแย้งอื่นๆ ซึ่งสามารถเห็นสาเหตุของสภาพความเป็นอยู่ที่เลวร้ายของคนได้อย่างรวดเร็วชัดเจนได้ยิ่งกว่าสมัยใดๆ แต่เมื่อถึงยุคสมัยใหม่ เกิดความเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจนทางด้านกายภาพ วิกฤตของการนำเสนอภาพในคตินิยมสมัยใหม่เกิดขึ้นเนื่องจากสิ่งที่ปรากฏในสังคมนั้นช่างสับสนวุ่นวายหาที่มาที่ไปไม่ได้ วูล์ฟกล่าวใน "Mr. Bennett and Mrs. Brown" ว่า

> ...we must reconcile ourselves to a season of failures and fragments. We must reflect that where so much strength is spent on finding a way of telling the truth, the truth itself is bound to reach us in rather exhausted and chaotic condition.
>
> (Hoffman and Murphy, 1996: 34)

ในการพยายามนำเสนอความจริง วูลฟ์ได้เสนอความรู้สึกที่แสดงนัยของความเปลี่ยนแปลงของสังคมในข้อความนี้คือ "...the truth itself is bound to reach us in rather exhausted and chaotic condition." นั่นก็คือการแสดงว่า "ความเป็นจริง" ที่คนเผชิญหน้าในสมัยนั้นอยู่ในสภาพที่สับสนวุ่นวายน่าอ่อนล้า แต่เราก็ต้องทำตนให้คุ้นเคยและยอมรับความวุ่นวายดังกล่าวที่ดูเหมือนแตกเป็นเสี่ยงๆ และล้มเหลว ("we must reconcile ourselves to a season of failures and fragments.")

สิ่งที่เธอชี้ให้เห็นก็คือในยุคสมัยของเธอ ความเป็นจริงเป็นภาพที่สับสนวุ่นวาย ความซับซ้อนสับสนนี้แยกไม่ออกจากความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยี ซึ่งทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทั้งทางเศรษฐกิจ การเมือง สังคม วิถีชีวิต และวัฒนธรรม ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวส่งผลอย่างมากต่อมนุษย์ ผู้ได้รับผลกระทบทั้งด้านบวกและด้านลบ อันแตกต่างไปตามชนชั้นทางสังคม และทำให้ปฏิกิริยาที่มีต่อเทคโนโลยีดังกล่าวมีความหลากหลายและซับซ้อน

กล่าวโดยสรุป ศิลปินและนักเขียนได้ตั้งคำถามกับความเป็นจริงว่าคืออะไร และความเป็นจริงที่ถ่ายทอดตามแนวสัจนิยมนั้นเหมาะสมกับโลกที่เปลี่ยนแปลงไปแล้วหรือไม่ ในศิลปะเห็นว่าการเลียนแบบวัตถุตามธรรมชาติไม่ใช่การเข้าถึงความเป็นจริง แต่การเข้าถึงที่แท้จริงคือการแสดงรูปทรงที่เป็นสารัตถะ ส่วนนักเขียนก็เริ่มเห็นว่า โครงสร้างของการเล่าเรื่องที่เป็นเหตุเป็นผลและสมบูรณ์นั้นไม่สามารถนำเสนอสภาวะสมัยใหม่ของโลกคริสต์ศตวรรษที่ 20 ที่ซับซ้อนได้ ดังที่วูล์ฟได้เสนอว่า วิธีการของคริสต์ศตวรรษที่ 19 นั้นไม่สามารถใช้ได้กับยุคสมัยของเธอ นั่นคือ การเกิดวิกฤตของการนำเสนอภาพ

2.3.2 สถานะของศิลปะ: ความเป็นอิสระ

วิกฤตของการนำเสนอภาพที่ทำให้เกิดการปฏิเสธการนำเสนอแบบ "ขนบ" นั้นเท่ากับเป็นการปลดปล่อยศิลปะจากความคาดหวังและการประเมินค่าที่มีมาแต่เดิม ทำให้ศิลปะอยู่ในสถานะที่เป็นอิสระจากพันธกิจใดๆ

แต่ไหนแต่ไรมา ศิลปะจะต้องถูกยึดโยงกับหน้าที่หรือพันธกิจอย่างใดอย่างหนึ่งเสมอ ไม่ว่าจะเป็นการประเมินค่าจากการเลียนแบบธรรมชาติ จากการสร้างผลทางปฏิบัติให้แก่ผู้ชมผู้ฟัง อาทิ การสร้างความบันเทิง หรือการสั่งสอน จากการแสดงออกทางอารมณ์ที่แท้จริงของกวี ซึ่งนำไปสู่การให้ความสำคัญแก่ประวัติของกวีหรือนักเขียน ดังที่ เอม. เอช. อบรามส์ (M. H. Abrams) ได้สรุปว่า ทิศทางของการประเมินค่าของศิลปะดังกล่าวนั้นเรียกว่า ทฤษฎีเลียนแบบ (mimesis theory) ทฤษฎีเชิงปฏิบัติ (pragmatic theory) และทฤษฎีการแสดงออก (expressive theory) ตามลำดับ ในคริสต์ศตวรรษที่ 20 นี้เองที่เกิดแนวคิดของการปลดปล่อยศิลปะจากพันธะต่างๆ เขาเรียกว่า ทฤษฎีภาววิสัย (objective theory) (Abrams, 1971)

อาจกล่าวได้ว่าคตินิยมสมัยใหม่ได้พยายามปลดปล่อยศิลปะออกจากพันธกิจใดๆ นอกเหนือจากตนเอง ดังที่เบลล์ได้กล่าวว่าการที่จะชื่นชมงานศิลปะเราไม่จำเป็นต้องเชื่อมโยงกับชีวิต "[...] to appreciate a work of art we need bring with us nothing from life. [...] Art transports us from the world of man's activity to a world of aesthetic exaltation. For a moment we are shut off from human interests; our anticipations and memories are arrested; we are lifted above the life." (Bell, 1914)

เบลล์ได้ชี้ให้เห็นว่าต้องแยกศิลปะออกจากชีวิต กิจกรรมและความคาดหวังต่างๆ ของมนุษย์ที่จะให้ศิลปะมีบทบาทมากกว่าการให้อารมณ์สุนทรีย์ได้ถูกปฏิเสธ เป็นครั้งแรกที่ศิลปิน

กล้าที่จะยืนยันว่าศิลปะย่อมมีค่าในตนเองโดยที่ไม่ต้องผูกพันกับชีวิตมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็นการลอกเลียนต้นแบบ ผลต่อผู้รับสาร หรือความจริงใจของผู้สร้างสรรค์

การปลดปล่อยศิลปะออกจากพันธกิจและขนบศิลปะที่มีมาช้านานนี้เริ่มโดยกลุ่มที่ต่อมาเรียกว่า ศิลปะหลังคตินิยมประทับใจ เพื่อเป็นการต่อต้านมาตรฐานอุดมคตินิยมและศีลธรรมของชนชั้นกลางที่เป็นชนชั้นที่มีอิทธิพลครอบงำสถาบันศิลปะและห้องแสดงภาพที่ยังยอมรับแต่งานแนวคลาสสิก ในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ศิลปะจึงเป็นแนวหน้าในการปลดปล่อยมนุษย์ออกจากพันธนาการทางสังคม ความเชื่อ อุดมการณ์ และเป็นเครื่องมือในการวิพากษ์และนำเสนอความเปลี่ยนแปลงของโลก (Bell, 1999: 184)

ในคตินิยมสมัยใหม่ศิลปะจึงมีความเป็นอิสระ (autonomy) ศิลปะไม่ได้มีจุดมุ่งหมายใดนอกจากตนเอง และสามารถประเมินค่าได้จากกฎเกณฑ์ของตนเอง โดยไม่ต้องรับใช้อุดมการณ์หรือความเชื่อใดๆ อาจกล่าวได้ว่า เมื่อศิลปินยอมรับว่าเป็นศิลปะไม่ใช่การเลียนแบบ ศิลปินก็ได้ก้าวพ้นจากการหลอกตนเอง ศิลปินฝรั่งเศสมอริส เดอนิส (Maurice Denise) กล่าวใน ค.ศ. 1890 ว่า "Remember that a painting – before being a warhouse, a naked woman or some story or other – is essentially a flat surface covered with colours assembled in a certain order." (Bell, 1999: 183) เคลเมนต์ กรีนเบิร์ก (Clement Greenberg) นักวิจารณ์ศิลปะกล่าวว่าความแตกต่างระหว่างศิลปะสัจนิยมกับธรรมชาตินิยมและคตินิยมสมัยใหม่ก็คือ ศิลปะสองแนวแรกกลบเกลื่อนสื่อ (ความแบนของผ้าใบ สี) ด้วยการใช้ทัศนมิติ (perspective) และการใช้แปรงที่เล็กและละเอียดเพื่อวาดให้เหมือนจริงที่สุด ซึ่งเท่ากับเป็นการ "ใช้ศิลปะเพื่อปิดบังศิลปะ" แต่คตินิยมสมัยใหม่เป็นแนวศิลปะที่ "ใช้ศิลปะเพื่อดึงความสนใจมาสู่ศิลปะ" (Modernism used art to call attention to art) (Harrison, 1997: 19)

การยอมรับว่าศิลปะเป็นเพียงสีที่ระบายลงไปบนผืนผ้าใบ และไม่ใช่เรื่องราว คน หรือวัตถุ ทำให้มองเห็นคุณค่าของความงามของเส้น สี และการจัดองค์ประกอบภายในมากขึ้น ศิลปะได้เปลี่ยนแปลงจากงานแนวรูปภาพ (pictorial) หรือแนวเล่าเรื่อง (descriptive) ไปเป็นแนวนามธรรม (abstract) คตินิยมสมัยใหม่จึงเป็นแนวที่ตระหนักในความเป็นศิลปะของตนเอง จึงมุ่งความสนใจไปที่การไคร่ครวญเรื่องเทคนิค ผลก็คือการเปลี่ยนแปลงวิธีการนำเสนอภาพ (means of representation) ที่แตกต่างกับแนวขนบอย่างสิ้นเชิง

กระนั้น ความเป็นอิสระของศิลปะไม่ได้หมายความเพียงเป็นการดำรงอยู่ได้ด้วยตนเอง หรือการมีความสมบูรณ์ในตนเองเท่านั้น ศิลปินยังอ้างว่าศิลปะมีพลังอำนาจที่สร้างคุณค่าทาง

สังคมได้ ศิลปะสามารถเสนอแบบแผนหรือแนวคิดใหม่ให้แก่สังคมโดยไม่ได้ทำหน้าที่เพียงเป็นผู้ตามสังคม ดังที่ทีโอดอร์ อาดอร์โน (Theodor Adorno) กล่าวว่า

> ...art becomes social by its opposition to society, and it occupies this position only as autonomous art. By crystallizing in itself as something unique to itself, rather than complying with existing social norms and qualifying as "socially useful," it criticizes society by merely existing, ...
>
> (Adorno, 1997: 225)

ดังนั้นปมปัญหาของศิลปะก็คือการพยายามสร้างความเป็นอิสระและความสมบูรณ์ในตนเอง แต่ในขณะเดียวกันก็ดำรงสถานะของการให้คุณค่าเชิงสังคมด้วย (คือคุณค่าของศิลปะไม่ได้เป็นเพียงการสะท้อนภาพสังคม) หมายความว่า ศิลปินเป็นกลุ่มที่ตระหนักและอ่อนไหวในความเปลี่ยนแปลงของสังคมจึงสามารถมีปฏิกิริยาต่อสภาวะใหม่ๆ ได้ฉับไวและสามารถนำพาสังคมให้เกิดความตระหนักรู้สภาวะนั้นๆ ได้ สถานะของการเป็นแนวหน้าของสังคมเห็นได้ชัดจากความเปลี่ยนแปลงของแนวทางศิลปะในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ศิลปินจึงเป็นคนกลุ่มแรกๆ ที่ตอบสนองต่อการเปลี่ยนแปลงของโลกสมัยใหม่ ศิลปินกลุ่มต่างๆ เหล่านี้ได้มุ่งความสนใจไปที่เรื่องเทคนิค เน้นการทดลองเพื่อเปลี่ยนแปลงวิธีการนำเสนอภาพ การให้ความสนใจแก่ "สื่อ" และเทคนิคในการเสนอก็เพื่อหลีกเลี่ยงการเลียนแบบหรือเล่าเรื่อง ส่วนในวรรณคดีซึ่งมีภาษาเป็นสื่อนั้นก็มีการตั้งคำถามเช่นกันว่า ภาษาสามารถถ่ายทอดความหมายได้จริงหรือไม่ และจะหลีกเลี่ยงการนำเสนอ "ความเป็นจริง" แบบเดียวกับที่ศิลปะทำได้หรือไม่

2.3.3 วิกฤตในการสื่อความหมายของภาษา

วรรณกรรมสัจนิยมมีความเชื่อว่าภาษาเป็นเครื่องมือในการพรรณนาโลก และการที่สัจนิยมมีอุดมการณ์ในการสะท้อนโลกที่เป็นจริงและพบได้ในชีวิตประจำวัน การสื่อในงานสมัยนี้จึงเขียนด้วยภาษาที่ธรรมดา เป็นธรรมชาติ เป็นภาษาที่สามารถพรรณนาได้อย่างตรงไปตรงมาเป็นภววิสัย "อย่างที่มันเป็น" ราวกับว่าภาษาเป็นเครื่องมือที่เที่ยงตรง ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ และสามารถบรรยายโลกและความคิดได้อย่างถูกต้องสมจริงอย่างไม่มีข้อสงสัยหรือข้อขัดแย้งในตนเอง

การตั้งข้อสงสัยเกี่ยวกับภาษาในการสร้างความหมายนั้นปรากฏในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 จากเดิมเชื่อกันว่าภาษาเป็นสื่อที่สามารถอธิบายหรือสะท้อนโลกได้ แต่อองรี แบร์กซอง (Henri Bergson) นักปรัชญาชาวฝรั่งเศส (1859-1941) ชี้ให้เห็นว่า

> We instinctively tend to solidify our impressions in order to express them in language. Hence we confuse the feeling itself, which is in a perpetual state of becoming, with its permanent external object, and especially with the word which expresses this object. [...] Not only does language make us believe in the unchangeableness of our sensations, but it will sometimes deceive us as to the nature of the sensations felt.
>
> (อ้างใน Menand, 1987: 34)

คนเราเชื่อว่าภาษาสามารถจะอธิบายอารมณ์ความรู้สึกได้ ทั้งที่ความรู้สึกเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงไม่หยุดนิ่ง ดังนั้นกลายเป็นว่าภาษาได้ทำให้ความรู้สึกนึกคิดกลายเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงไม่ได้หรือบางครั้งภาษาก็หลอกเราโดยทำให้เราคิดว่าเกิดความรู้สึกหนึ่งๆ ภาษาจึงเป็นกรอบที่จำกัดและกำหนดความหมาย ทั้งที่ความหมายเป็นสิ่งที่ลื่นไหล

นักภาษาและวรรณคดีได้ตระหนักถึงปัญหาของภาษาในการทำหน้าที่เสนอความหมายมาโดยตลอด แต่การศึกษาของนักภาษาศาสตร์และนักปรัชญาในยุคสมัยใหม่ได้เปลี่ยนความคิดนี้ นักภาษาศาสตร์ชาวสวิส แฟร์ดินองด์ เดอร์ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) ได้เปิดศักราชใหม่ของการศึกษาภาษาศาสตร์ที่เดิมเน้นการศึกษาพัฒนาการเชิงประวัติ มาเป็นการศึกษาระบบและโครงสร้างของภาษา (langue) มากกว่าศึกษาการใช้ภาษาเฉพาะบุคคล (parole) เขาได้ให้ความหมายของ "คำ" ว่าไม่ใช่เป็นการรวมกันของ "สิ่งของ" (thing) และ "ชื่อ" (name) แต่เปลี่ยนไปใช้ว่า "สัญญะ" (sign) ซึ่งเป็นความสัมพันธ์แบบเหรียญที่มีสองด้านระหว่าง "ตัวหมาย", (signifier) และ "ความหมาย" (signified) และความสัมพันธ์นี้มีลักษณะที่กำหนดตามใจชอบ (arbitary) คือไม่มีความสัมพันธ์โดยธรรมชาติระหว่างคำกับสิ่งที่มันใช้อ้างถึง เช่น ในภาษาไทยเราอาจเรียกสัตว์เลี้ยงลูกด้วยนม มีสี่ขา มีงวงว่า "ช้าง" หรือ "ม้า" ก็ได้ ดังนั้นการสร้างสัญญะหนึ่งๆ จึงขึ้นกับขนบทางวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ของระบบภาษานั้นๆ ความหมายของคำจึงถูกสร้างขึ้นจากระบบโครงสร้างของภาษาหนึ่งๆ นั่นคือ คำไม่ได้มีความหมายเพราะมีความคล้ายคลึงกับวัตถุแต่มีความหมายเพราะมันแตกต่างกับคำอื่นในระบบภาษาเดียวกัน เช่น คำ "ม้า" มีความหมายเพราะต่างกับคำ "มา" "หมา" ไม่ว่าจะเขียนหรือพูดสำเนียงเพี้ยนไปอย่างไรความหมายก็เหมือนเดิมตราบเท่าที่สัญญะนี้แตกต่างกับสัญญะอื่น (Adams, 1986: 647) ดังนั้นความสัมพันธ์ระหว่างคำในภาษาหนึ่งๆ จึงสร้างความหมายขึ้นมา ไม่ใช่ความสัมพันธ์ระหว่างคำและความเป็นจริง แนวคิดของโซซูร์จึงเน้นที่การศึกษาภาษาจากระบบภายในของมันเอง

การที่เขาเห็นความสัมพันธ์แบบเป็นไปเองของสัญญะและสิ่งที่มันอ้างถึงดังกล่าวส่งอิทธิพลให้แนวทางการศึกษาและสร้างสรรค์ภาษาและวรรณคดีเปลี่ยนไปเน้นที่ความเป็นอิสระและความสัมพันธ์ภายในของตัวบท คือ ความหมายของตัวบทไม่ได้ยึดโยงอยู่กับบริบท หรือไม่ได้สะท้อนความเป็นจริง อันที่จริงความเป็นจริงไม่ได้สะท้อนผ่านภาษา แต่ความเป็นจริงถูกสร้างโดยภาษา นั่นคือ ภาษาที่ถูกเลือกใช้นำเสนอนั้นเป็นการบรรยายโลกผ่านการมองของผู้ใช้ภาษา กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ โลกถูกสร้างขึ้นด้วยจิตสำนึกของคน (Eagleton, 1983: 108) ข้อสรุปดังกล่าวสอดคล้องกับความคิดของนีชเชอในการให้ความสำคัญแก่จิตสำนึกของคนดังที่ได้กล่าวแล้ว

ไม่เพียงแต่การสร้างความหมายของภาษาเป็นที่สนใจของนักภาษาศาสตร์ แม้ในวงการจิตวิทยาก็เห็นความสำคัญของภาษาด้วย ซิกมุนด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) นักจิตวิเคราะห์ก็เป็นอีกคนหนึ่งที่เห็นว่า ความเป็นจริงไม่ได้ปรากฏอยู่ภายนอกแต่ได้ถูกเก็บกดไว้ภายใน เขาได้ชี้ให้เห็นว่าความหมายถูกเก็บซ่อนไว้ในจิตไร้สำนึก (unconscious) และปรากฏออกมาในสภาพที่ซ่อนเร้น เช่น ในความฝันปรากฏในรูปของสัญลักษณ์ หรือการใช้ภาษาแบบพลั้งเผลอ (slips of the tongue) ปริศนา ฯลฯ ซึ่งมีความหมายที่มากกว่าหนึ่ง อันแสดงนัยว่า ภาษาเกิดจากความปรารถนาที่เก็บกดไว้ในจิตไร้สำนึก การใช้ภาษาของคนเราจึงมีความหมายเชิงไร้สำนึก เพราะฟรอยด์เชื่อว่าคนเราดำรงชีวิตอยู่ด้วยความปรารถนาที่ไม่เคยสมหวัง (Lewis, 2007: 23)

สถานะของภาษาในคริสต์ศตวรรษที่ 20 จึงไม่มั่นคง และวิกฤตในยุคสมัยใหม่ที่มุ่งความสนใจไปที่วิธีการในการนำเสนอภาพ ยิ่งทำให้นักเขียนเกิดปัญหาในการแสดงออก สำหรับคตินิยมสมัยใหม่ ภาษายังเป็นสื่อที่ใช้ในการเสนอความเป็นไปในโลก แต่ในขณะเดียวกันก็เริ่มไม่มั่นใจว่าภาษาสามารถนำเสนอความเป็นจริงได้

การที่คตินิยมสมัยใหม่ไม่มั่นใจในอำนาจของภาษาที่จะถ่ายทอดความคิด ทำให้งานในยุคนี้ดึงความสนใจไปที่ภาษาและกลวิธีในการนำเสนอแบบต่างๆ เพื่อชี้ให้เห็นถึงการตระหนักในความไม่แน่นอนในการสื่อความหมายของภาษา อันเป็นการแสดงให้เห็นวิกฤตของภาษาในการนำเสนอภาพ นวัตกรรมทางภาษาที่คตินิยมสมัยใหม่สร้างสรรค์คือ ภาษาที่ถ่ายทอดความคิด ภาษาที่แสดงการเก็บกด การใช้ภาษาที่มีประโยคไม่สมบูรณ์ ภาษาที่ขาดเป็นห้วง การนำคำที่ไม่เป็นเหตุผลมาวางเคียงกัน ทั้งนี้เพื่อแสดงความคลุมเครือ ความไม่แน่นอน ความย้อนแย้งของความหมาย ทำให้ผู้อ่านตระหนักถึงปัญหาของภาษาในการสร้างความหมายเช่นกัน ซึ่งมีผลทำให้ผู้อ่านต้องสร้างความหมายจากคำหรือความที่ไม่ต่อเนื่องกันดังกล่าว วิธีการเช่นนี้เป็นการชี้ว่าภาษาไม่ใช่เป็นการนำเสนอความเป็นจริง แต่ความหมายของภาษาอยู่การเชื่อมโยงคำและความในตัวของมันเอง

วิกฤตของภาษาดังกล่าวส่งผลต่อกวีนิพนธ์อย่างเห็นได้ชัด นั่นคือ การเปลี่ยนรูปแบบไปเป็นบทร้อยกรองอิสระ (free verse) ที่ไม่กำหนดมาตราหรือจำนวนบาทที่แน่นอน ขึ้นอยู่กับเสียงและจังหวะที่เหมาะสม เป็นธรรมชาติ หรือขึ้นอยู่กับท่วงทำนองของกวีแต่ละคน เกิดกวีนิพนธ์แนวเหนือจริงที่เน้นการนำเสนอความคิดเชิงจิตไร้สำนึก กลวิธีการตัดต่อในกวีนิพนธ์คติดาดา (Childs, 2000: 63) นอกจากนี้วิกฤตของการนำเสนอภาพผ่านภาษายังปรากฏในวิธีการเล่าเรื่องของบันเทิงคดี คือนวนิยายและเรื่องสั้นด้วย อันเป็นส่วนหนึ่งของนวัตกรรมการนำเสนอภาพของคตินิยมสมัยใหม่

2.4 นวัตกรรมแห่งการนำเสนอภาพ

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่า วูล์ฟได้เสนอไว้ว่า ในสภาวะแวดล้อมของโลกที่เปลี่ยนแปลงไป ศิลปินในคตินิยมสมัยใหม่จำเป็นต้องหาหนทางใหม่เพื่อบอกเล่าความเป็นจริง ศิลปินไม่สามารถนำเสนอภาพและเรื่องราวได้อย่างมีเหตุมีผลเป็นภาพที่สมบูรณ์ได้อย่างงานในแนวสัจนิยมอีกต่อไป โลกสมัยใหม่เป็นพลังที่ถาโถมเข้ามาอย่างรุนแรงและต่อเนื่อง จูเลียน เบลล์ (Julian Bell) จึงสรุปว่าเพื่อที่จะรับมือกับพลวัตของภาวะสมัยใหม่ ศิลปะต้องเปลี่ยนกลยุทธของการผลิตงานและเสนอลักษณะเด่นดังต่อไปนี้ (Bell, 1999: 113-116)

1. การนำเสนองานในลักษณะกระบวนการที่เกิดในทันทีทันใด เนื่องจากความเป็นพลวัตของโลก และเหตุการณ์ที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วตลอดเวลาทำให้ศิลปินไม่อาจนำเสนอภาพในลักษณะรูปทรงที่หยุดนิ่ง แนวการเขียนภาพแบบอคาเดมี (academic painting) ที่เขียนเส้นสีอย่างละเอียด เปลี่ยนเป็นการลงแปรงบนผ้าใบอย่างรวดเร็ว ซึ่งแสดงลักษณะที่เป็นไปเองตามสัญชาตญาณ เช่น งานแนวคตินิยมสำแดงพลังอารมณ์
2. การนำเสนองานที่แสดงความประทับใจ ณ ช่วงเวลาหนึ่ง (impression) งานในกลุ่มนี้จึงมักจับอากัปกิริยาของคนในขณะหนึ่งมาเสนอ คล้ายการแอบถ่ายภาพโดยที่คนไม่รู้ตัว ภาพเขียนเช่นนี้แสดงแนวคิดที่ให้ความสำคัญแก่ปรากฏการณ์ ซึ่งแสดงว่า "โลกคือสิ่งที่คุณเห็น"
3. การนำเสนองานที่แสดงการปรากฏขึ้นในเวลาเดียวกันเป็นลำดับ (sequence) ซึ่งแสดงภาวะที่ซับซ้อนหรือภาวะเคลื่อนไหวของเหตุการณ์ โดยเสนอภาพของการซ้ำอย่างเป็นจังหวะ เช่น การเดิน การเคลื่อนของล้อ

ทางด้านวรรณกรรม การเปลี่ยนแปลงเพื่อก้าวให้ทันกับโลกสมัยใหม่ปรากฏชัดเจนในบทความของวูล์ฟที่ชื่อว่า "Modern Fiction" พิมพ์เป็นครั้งแรกใน ค.ศ.1919 ใน **The Times**

Literary Supplement ในบทความนี้เธอได้ชี้ให้เห็นความแตกต่างระหว่างการเขียนสองแบบ คือแบบ "ลัทธิวัตถุนิยม" (materialism) กับแบบที่มี "จิตวิญญาณ" (spiritual) แบบลัทธิวัตถุนิยมก็คือนวนิยายแบบของ เอช. จี. เวลส์ จอห์น กอลส์เวอร์ที และอาร์โนลด์ เบนเนตต์นั่นเอง นักเขียนเหล่านี้เน้นความสำคัญของโครงเรื่อง เสนอแนวเรื่องแบบสุขนาฏกรรม โศกนาฏกรรม ความรัก และมีการสร้าง "ความน่าจะเป็น" โดยการบรรยายภาพวัตถุภายนอกที่ละเอียดชัดแจ้ง เธอได้เสนอปรากฏการณ์ของโลกใหม่ดังนี้

> Look within and life, it seems, is very far from being "like this". Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from old; the moment of importance came not here but there; so that, if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work not upon convention, there would be no plot, no comedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on the Bond Street tailors would have it. Life is not a series of gig-lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?
>
> (Abrams, 1986: 1996)

ในข้อความนี้วูล์ฟได้นำเสนอประเด็นที่ใกล้เคียงกับกลยุทธ์ของศิลปะที่ต้องก้าวให้ทันกับโลกสมัยใหม่ดังกล่าวข้างต้นโดยเฉพาะการเน้น "จิตใจ" (mind) ที่ต้องการการมองเข้าไปข้างใน "look within" ซึ่งเป็นการต่อต้านการนำเสนอวัตถุหรือปรากฏการณ์ภายนอก นักเขียนที่กล้าออกนอกกรอบของขนบการเขียนแบบเดิมต้องให้ความสำคัญแก่ "ความรู้สึก" และ "ความประทับใจ" ซึ่งวูล์ฟได้เสนอว่า จิตใจของคนได้รับประทับจากเหตุการณ์ต่างๆ มากมาย ทั้งเป็นเรื่องเล็กน้อยและเรื่องน่าตื่นเต้น เธอเน้นที่การบันทึกบรรยากาศและอารมณ์ของวันธรรมดาๆ

ความคิดดังกล่าวเป็นการวิจารณ์แนวการเขียนแบบขนบที่จำเป็นต้องมีโครงสร้างที่เป็นระเบียบแบบแผน มีจุดเร่งเร้า และจุดสุดยอด มีความหายนะ เธอได้แสดงอย่างชัดเจนว่าต้องเปลี่ยนแปลงวิธีการนำเสนอใหม่ โดยกล่าวว่าบันเทิงคดีในยุคสมัยใหม่ไม่ควรที่จะเน้นโครงเรื่องเหมือนบันเทิงคดีสมัยก่อนหน้านี้ ดังที่เธอกล่าวว่างานเขียนนั้นจะไม่มีโครงเรื่อง ไม่เป็นสุขนาฏกรรม ไม่ใช่เรื่องเกี่ยวกับความรักหรือความหายนะที่เขียนในท่วงทำนองที่เป็นที่ยอมรับหรือเป็นที่นิยมกันในขณะนั้น ดังนั้นเรื่องที่เล่าอาจไม่ต้องมีโครงเรื่องที่แสดงเหตุการณ์ขัดแย้งที่เสนอความรักหรือความหายนะใดๆ เพียงแต่นำเสนอสิ่งธรรมดาๆ ในชีวิตก็เป็นเรื่องที่น่าสนใจได้ ดังที่เธอกล่าวว่า "ลองพิจารณาสภาพจิตใจธรรมดาๆ ในวันธรรมดาสักครู่หนึ่ง จิตได้รับรู้ความประทับใจต่างๆ ที่มากมายมหาศาล ทั้งสิ่งเล็กน้อย สิ่งพิเศษ สิ่งที่อันตรธานไปในพริบตาเดียว หรือจารึกด้วยความแหลมคมของเหล็ก"

แนวการเขียนที่วูล์ฟเสนอเป็นการท้าทายขนบสัจนิยม แม้ว่าสัจนิยมจะเน้นการเสนอภาพที่เป็นสิ่งธรรมดาที่เกิดขึ้นแก่ใครก็ได้ดังที่ได้อภิปรายไปแล้ว แต่การเสนอเรื่องราวของสัจนิยมเน้นเสนอเหตุการณ์ "ที่สร้างปมขัดแย้ง" แต่การนำเสนอดังกล่าวไม่ใช่ภาพที่สมจริงของชีวิต เธอได้กล่าวว่า ชีวิตไม่ใช่เสาตะเกียงที่วางเรียงกันอย่างเป็นระเบียบ ดังนั้นการเสนอเรื่องโดยการวางโครงไว้อย่างเป็นระบบ (เช่น ความเป็นเหตุเป็นผลของเหตุการณ์) จึงไม่ใช่ภาพที่สมจริง

เธอได้ชี้ให้เห็นว่าหน้าที่ของนักเขียนคือการนำเสนอเหตุการณ์ในชีวิต "อย่างที่เป็นจริง" คือการโถมเข้ามาพร้อมๆ กันโดยที่ไม่มีลำดับหรือความเป็นเหตุเป็นผล สิ่งเหล่านี้เข้ามาสู่เราจากทุกด้าน "เหมือนฝนอะตอมที่พรั่งพรูไม่รู้หยุด และในขณะที่มันตกลงมา มันกลายมาเป็นชีวิตในวันจันทร์หรือวันอังคาร" หรือเหมือนรัศมีที่ส่องสว่างปกคลุมตั้งแต่ต้นจนจบ หน้าที่ของนักเขียนคือการเก็บรายละเอียดสิ่งที่เข้ามาในชีวิตไม่ว่าจะสับสนวุ่นวายอย่างไร ลักษณะของการนำเสนอภาพเช่นนี้จึงไม่ต่างกับสิ่งที่ปรากฏในศิลปะที่พยายามบันทึกเหตุการณ์ที่เกิดพร้อมๆ กัน การที่วรรณกรรมเป็นการบันทึกการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นตลอดเวลานั้นทำให้ดูเหมือนว่าบันเทิงคดีสมัยใหม่ไม่มีตอนต้นและตอนจบ (หากมองในกรอบของพีระมิดไฟรทาก) อาจกล่าวได้ว่าบันเทิงคดีสมัยใหม่เป็น "ตอนกลางของเรื่อง" ที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง และ "หยุด" โดยที่เรื่องไม่ "จบ" การจบเรื่องจึงเป็นสิ่งที่นักเขียนสมัยใหม่ต่อต้าน ด้วยเหตุนี้เมื่ออ่านวรรณกรรมคตินิยมสมัยใหม่ ผู้อ่านจึงรู้สึกเหมือนกับเผชิญหน้ากับเรื่องราวต่างๆ อย่างไม่มีช่วงนำเรื่อง และเรื่อง "หยุด" โดยตั้งตัวไม่ทันเช่นกัน เรื่องจึงจบในลักษณะที่ "ปลายเปิด" (open-ended) การที่วรรณกรรมแนวนี้ไม่แสดงที่มาที่ไปทำให้ดูเหมือนว่าเป็นเรื่องที่บอกว่า "เกิดอะไรขึ้น" เท่านั้น เพราะเป็นเรื่องที่ไม่เป็นเหตุเป็นผล และนอกจากนี้ยัง "ไร้ระเบียบ" ซึ่งเราเรียกว่าไร้ระเบียบนั้นเพราะความเคยชินต่อการใคร่รู้สาเหตุหรือพยายามหาที่มาของสิ่งต่างๆ (ในทางวรรณกรรมดูได้

จากการสร้างโครงเรื่องที่เน้นความเป็นเหตุเป็นผลของสัจนิยม) อันเป็นวิธีคิดที่ดำรงอยู่ในสังคม นักเขียนสมัยใหม่ต้องการบอกว่าความไร้ระเบียบนี้แหละคือความเป็นจริง

บทความนี้ได้แสดงให้เห็นว่าวูล์ฟให้ความสนใจสิ่งที่อยู่ภายในความคิด คือการให้ความสำคัญแก่ "จิตวิญญาณ" มากกว่าวัตถุภายนอก การสำรวจความคิด จิตใจของตัวละคร เท่ากับเป็นการแสดงความตระหนักในสภาวะความเป็นตัวตนที่เป็นอิสระจากโลกวัตถุ

นอกจากนี้ยังแสดงว่านักเขียนคตินิยมสมัยใหม่เน้นความสนใจไปที่จิตสำนึก จิตใต้สำนึก และจิตไร้สำนึกของมนุษย์มากกว่าการเสนอเหตุการณ์อย่างเป็นภววิสัย สิ่งที่นำมาเสนอไม่จำเป็นต้องถูกคัดสรรหรือวางกรอบ ความคิดทุกอย่างถูกนำเสนอเพื่อแสดงสภาวะทางอารมณ์และจิตใจของตัวละครมากกว่าแสดงว่า "เกิดอะไรขึ้น"

2.4.1 การเสนอความเป็นจริงผ่านจิตสำนึกของมนุษย์

แนวการเขียนแบบสัจนิยมและคตินิยมสมัยใหม่ต่างอ้างว่าตนเสนอความเป็นจริงได้ถูกต้องกว่า ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า นักเขียนแต่ละยุคได้พยายามเสนอความเป็นจริงในแบบของยุคสมัยตน นักเขียนอย่างวูล์ฟไม่ได้ต้องการปฏิเสธโลกที่เป็นจริง แต่หากดูจากบทความเรื่อง "Modern Fiction" เธอพยายามแสวงหาความเป็นจริงของชีวิตมนุษย์ในระดับที่แตกต่างจากสัจนิยม นั่นคือ ความเป็นจริงที่ปรากฏ "ผ่านจิตสำนึกของมนุษย์"

ในเมื่อนักเขียนเริ่มเห็นว่าควรถ่ายทอดความเป็นจริงที่ปรากฏ "ผ่านจิตสำนึกของมนุษย์" มากกว่าเหตุการณ์ภายนอก จึงเริ่มมีการหาวิธีการในการถ่ายทอดความคิด นักเขียนที่อาจกล่าวได้ว่าเป็นผู้พัฒนาการเขียนที่ให้ความสำคัญแก่ความคิดและการหาวิธีการเขียนที่บันทึกความคิด คือ โดโรที ริชาร์ดสัน (Dorothy Richardson) (1873-1957) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในงานเรื่อง **Pilgrimage** เธอเป็นนักเขียนที่พัฒนาการนำเสนอเรื่องแบบที่เรียกว่า "บทพูดเดี่ยวในใจ" (interior monologue) งานที่เน้นจิตวิทยาของเธอรวมทั้งจิตสำนึกแบบผู้หญิงนำไปสู่งานเขียนที่ต้องอาศัยความร่วมมือกันระหว่างผู้แต่งและผู้อ่านเพื่อที่จะเข้าใจชีวิตของตัวละครได้ เธอเป็นคนแรกที่ทดลองเขียนโดยใช้เทคนิค "กระแสสำนึก" และเป็นหนึ่งในบรรดานักเขียนที่เสนองานแบบต่อต้านสัจนิยม

นวนิยายเรื่องนี้ถือได้ว่าเป็นตัวอย่างแรกๆ ในวรรณกรรมภาษาอังกฤษที่ริเริ่มการบันทึกความคิดของตัวละคร ดังที่เรียกกันต่อมาว่ากระแสสำนึก (stream of consciousness) ในเรื่องนี้

มีการบันทึกความคิดของตัวละครโดยการใช้กาลปัจจุบัน และการให้ตัวละครที่ชื่อ มิเรียม เฮนเดอร์สันเล่าความคิดเองผ่านการใช้สรรพนามบุรุษที่ 1 ซึ่งแสดงว่าเป็นการเล่าความคิดของตัวละครโดยที่ไม่ได้ผ่านผู้เล่าเรื่องเป็นสื่อกลาง วิธีการนี้ริชาร์ดสันได้กล่าวว่า "In this series there is no drama, no set scene. Nothing happens. It is just life going on and on. It is Miriam Henderson's stream of consciousness going on and on. And in neither is there any grossly discernible beginning or middle or end." จะเห็นได้ว่าริชาร์ดสันไม่ให้ความสำคัญแก่การสร้างโครงเรื่องที่มีเอกภาพ ซึ่งก็คือการจัดลำดับความเป็นเหตุเป็นผลของเหตุการณ์เพื่อสร้างปมปัญหาและการคลี่คลาย แต่เป็นเหตุการณ์ที่เกิดในชีวิตจริงซึ่ง "ไม่มีอะไรเกิดขึ้น" ความหมายของวลีนี้หมายถึงไม่มีการเสนอเหตุการณ์ที่ประกอบสร้างขึ้นเพื่อให้เกิดความน่าตื่นเต้น ซึ่งก็คือโครงสร้างพีระมิดของไฟรทาก (Freytag's triangle) ที่มีการเปิดเรื่อง (ตอนต้น) การพัฒนาไปสู่จุดสุดยอด (climax) (ตอนกลาง) และการคลี่คลาย (ตอนจบ)

การเล่าเรื่องโดยใช้วิธีการกระแสสำนึกเช่นนี้ เธอได้ยืมมาจากมโนทัศน์เรื่องจิตสำนึกจากงานเขียนของนักจิตวิทยาชื่อวิลเลียม เจมส์ (William James) ในงานชื่อ **Principles of Psychology** (1890) ที่กล่าวว่า

> "[...] consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits... it is nothing jointed; it flows. A 'river' or a "stream" are the metaphors by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life...The wonderful stream of consciousness.
>
> (อ้างใน Stevenson, 1992: 38-9)

วิลเลียม เจมส์ เสนอว่าจิตสำนึกเกิดขึ้นต่อเนื่องเหมือนกระแสน้ำ เป็นการนำเสนอชีวิตในอัตวิสัยของมนุษย์ กระแสสำนึกจึงถือได้ว่าเป็น "ประดิษฐกรรม" ของคตินิยมสมัยใหม่

ความสนใจในการนำเสนอความคิดของตัวละครในวรรณกรรมนั้นส่วนหนึ่งได้อิทธิพลมาจากการศึกษาจิตวิเคราะห์ของซิกมุนด์ ฟรอยด์ นักจิตวิทยาชาวออสเตรียผู้ก่อตั้งจิตวิเคราะห์ (Psychoanalysis) เขาเริ่มเขียนงานใน ค.ศ.1895 การค้นคว้าเรื่องจิตไร้สำนึกของเขาส่งผลให้นักเขียนนำเสนอตัวละครในวรรณกรรมแตกต่างไปจากเดิม เพราะแสดงว่าตัวตนไม่ได้หยุดนิ่ง แต่มีการเปลี่ยนแปลง ลื่นไหล และแตกเป็นส่วนๆ ตลอดเวลา จิตวิเคราะห์ทำให้การสร้างบุคลิกตัวละครมีความซับซ้อนมากขึ้น ดังนั้นแทนที่เรื่องในสมัยนี้จะเน้นเหตุการณ์ กลับมุ่งไปที่การแสดงแรงขับและความปรารถนาที่ซ่อนอยู่ ที่ผลักดันให้ตัวละครทำสิ่งใดสิ่งหนึ่ง

ความสัมพันธ์ของฟรอยด์กับวรรณกรรมเป็นความสัมพันธ์สองทาง คือ ทางหนึ่งฟรอยด์เห็นว่าวรรณกรรมได้สะท้อนให้เห็นความขัดแย้งทางจิตของตัวละคร และชี้ให้เห็นว่านักเขียนและกวีได้เสนอความปรารถนาที่ซ่อนอยู่ในจิตไร้สำนึก ดังนั้นเขาจึงมักวิเคราะห์วรรณกรรมเพื่อชี้ให้เห็นปมทางจิต ส่วนอีกทางหนึ่งนั้นทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์มีอิทธิพลต่อการเขียนและการตีความวรรณกรรม หนังสือที่ทรงอิทธิพลคือ **The Interpretation of Dreams** ที่เขียนใน ค.ศ.1899 ได้ชี้ให้เห็นว่าความฝันเป็นการปลดปล่อยของความปรารถนาที่ถูกเก็บกดเอาไว้ ดังนั้น เราจะตระหนักถึงจิตไร้สำนึกได้ก็ต่อเมื่อทำความเข้าใจความหมายของความฝัน แต่ในเมื่อความปรารถนานั้นถูกเก็บกดเอาไว้เพราะอาจเป็นสิ่งที่ผิดทำนองคลองธรรม จิตของคนจะเปลี่ยนรูปความปรารถนานั้นๆ ไปในความฝันโดยเปลี่ยนไปเป็นรูปของสัญลักษณ์ จิตแพทย์ต้องใช้วิธีการ "ถอดรหัส" ความหมายของความฝัน และในกระบวนการของการทำความเข้าใจความฝันนี้ฟรอยด์ได้ใช้ "การเชื่อมโยงความคิดโดยอิสระ" (free association) โดยการนำเอาภาพหรือคำที่ผู้ป่วยเล่าให้ฟังมาเชื่อมโยงและหาความหมายเพราะเชื่อว่าภาพหรือคำที่ไม่ต่อเนื่องกันนี้สามารถชี้ให้เห็นการทำงานของจิตไร้สำนึกได้ (Lewis, 2007: 22-3)

ในวรรณกรรมเริ่มมีการปฏิเสธการเสนอเรื่องแนวสัจนิยมที่นำเสนอเหตุการณ์หรือความเป็นจริง โดยหันไปให้ความสนใจเกี่ยวกับเทคนิคการนำเสนอเรื่องรวมทั้งการให้ความสนใจ "ความเป็นจริง" ในอีกแบบหนึ่ง นั่นก็คือ สภาวะจิตใจของตัวละคร ทำให้ผู้อ่านไม่สามารถสรุปได้ว่าอะไรคือความเป็นจริง และเนื่องจากวรรณกรรมไม่เหมือนศิลปะที่ถอยห่างจากการเป็นภาพแทนความเป็นจริงได้อย่างเต็มที่โดยการเสนอภาพแบบนามธรรม การนำเสนอของวรรณกรรมจึงออกมาในรูปของการเสนอความเป็นจริงในรูปที่บิดเบือนเหมือนภาพหลอน หรือไม่ก็เสนอปรากฏการณ์ภายนอก ตามที่ตัวละครเห็นมากกว่ามองจากมุมของผู้เล่าเรื่องแบบสัพพัญญูหรือแบบพระเจ้า ซึ่งตามขนบถือว่าเป็นผู้เล่าเรื่องที่ผู้อ่านไว้ใจว่าเสนอความเป็นจริงที่ถูกต้อง ดังนั้นเมื่อเทียบกับศิลปะ วรรณกรรมยังต้องเสนอภาพที่อิงกับความเป็นจริงอยู่ แต่สิ่งที่ปรากฏในวรรณกรรมที่เป็นนวัตกรรมคือการนำเสนอสิ่งที่เป็นความเป็นจริงตามที่นักคตินิยมสมัยใหม่นิยมคือความเป็นจริงที่ผ่านสายตาหรือจิตสำนึกที่ซ่อนอยู่ในใจตัวละครดังที่กล่าวว่า "ความเป็นจริงอยู่ที่อัตวิสัย"

ลักษณะดังกล่าวปรากฏในงานของโดโรที ริชาร์ดสัน เธอได้สร้างสรรค์แนวการเขียนที่นำเสนอความคิดของ ตัวละคร เรื่องสั้นเรื่อง "The Garden" (1924) (Rainey, 2005: 581) เป็นเรื่องของตัวละครผู้หญิงคนหนึ่งที่เดินเข้าไปในสวนเพื่อชื่นชมความงามของเหล่าดอกไม้ เรื่องเริ่มต้นว่า

There was no one there. The sound of feet and no one there. The gravel stopped making its noise when she stood still. When the last foot came down all the flowers stood still.

Pretty *pretty* flowers. Standing quite still, going on being how they were when no one was there. No one knew how they were when they stood still. *They* had never seen them like this, standing quiet all together in this little piece.

They were here all the time, happy and good when no one was here. They knew she was happy and good. Feeling shy because they knew it. They all put there arms round her without touching her. Quickly. And went back, sitting in the sun for her to look at.

เรื่องสั้นคดินิยมสมัยใหม่มักเข้าสู่เรื่องทันทีโดยที่ไม่มี "ตอนต้น" ที่เป็นการเปิดเรื่องตามแบบขนบ ดังนั้นในการเริ่มเรื่องเช่นนี้ผู้อ่านจะไม่ได้ข้อมูลว่าตัวละครเป็นใคร มาจากไหน ผู้อ่านต้องค่อยๆ ตามเรื่องไปและเข้าใจเรื่องผ่านสิ่งที่ตัวละครเห็น จะเห็นได้ว่าเรื่องนี้ผู้เล่าเรื่องเล่าผ่านจิตสำนึกของตัวละคร "She" สลับกับการใช้กลวิธี "บทพูดเดี่ยวในใจ" (interior monologue) ซึ่งเป็นความคิดของตัวละครที่ไม่ได้สื่อผ่านผู้เล่าเรื่อง ดังนั้นจึงใช้ภาษาในแบบของตัวละครซึ่งอาจเขียนไม่ถูกไวยากรณ์หรือไม่เป็นประโยค ซึ่งได้แก่ข้อความ "The sound of feet and no one there." "Pretty *pretty* flowers." "Quickly."

การใช้ภาษาที่ซ้ำๆ กันในสองย่อหน้าแรก คือ "no one there" และ "stood still" เป็นการเลียนภาษาแบบเด็กที่มักใช้คำซ้ำๆ เพื่อให้เกิดจังหวะ การซ้ำคำว่า "ไม่มีใครอยู่ที่นั่น" เป็นการแสดงความระแวดระวัง การใช้ภาษาดังกล่าวทำให้คาดเดาได้ว่าตัวละครเป็นเด็กที่แอบเข้าไปในสวนดอกไม้ การใช้ "บุคคลวัต" (personification) ก็เป็นอีกกลวิธีหนึ่งที่แสดงว่าตัวละครเป็นเด็ก เพราะเป็นการแสดงจินตนาการแบบไร้เดียงสาว่าดอกไม้สามารถแสดงความรักต่อเธอได้ เช่น ตอนที่จินตนาการว่าดอกไม้ได้โอบกอดเธออย่างเร็ว แล้วถอยกลับไป "นั่ง" ให้เธอชม หรือตอนที่กล่าวว่าก้อนกรวด "หยุดส่งเสียง" เมื่อเธอหยุดเดิน

นอกจากนี้ในประเด็นของภาษามีการใช้สรรพนามทำให้ผู้อ่านไม่รู้ว่าตัวละครเป็นใคร มีการใช้คำ "they" ที่แทนสิ่งที่ต่างกันคือ "they" ที่หมายถึงดอกไม้ และ "*They*" ที่ไม่ระบุว่าคือใคร ซึ่งเป็นการสร้างความคลุมเครือ

เรื่องดำเนินไปโดยที่บันทึกสิ่งที่ตัวละครเห็น ได้กลิ่น และสัมผัส แต่ต่อมาตัวละครคิดว่า "It was safe out here with the flowers. Nothing could come here" แสดงให้เห็นว่าตัวละครกลัวอะไรบางอย่าง ตามด้วยข้อความ "Far away down the path where it was different. It could come. It could not get here. The flowers kept it away. It was always in the other part of the garden. Between the rows of peas. Always sounding in the empty part at the end. ข้อความตอนนี้แสดงกระแสความคิดของตัวละครที่เกรงกลัวสิ่งที่อยู่อีกฟากหนึ่งของสวน แต่เชื่อว่าดอกไม้จะกัน "มัน" ไว้ได้ มีการใช้สรรพนามอย่างคลุมเครืออีกครั้ง "มัน" ซึ่งเป็นสิ่งที่น่ากลัวถูกเน้นด้วยอักษรตัวใหญ่ (It) ภายในประโยค

ในตอนท้ายเรื่องตัวละครวิ่งกลับออกไปอย่างเร็วตามทางที่ปูลาดด้วยกรวด ตอนจบของเรื่องแสดงกลวิธีที่น่าสนใจ

> Bang. The hard gravel holding a pain against her nose. Someone calling. She lay still hoping her nose would be bleeding to make them sorry. Here was crying again. Coming up out of her body, into her face, hot, twisting it up, lifting it away from the gravel to let out the noise. Someone would come, not knowing about the flowers; the pretty, pretty, flowers. The flowers were unkind, staying too far to tell them how happy and good she was.

"Bang." คือเสียงหกล้มที่เกิดจากการที่ตัวละครวิ่งอย่างเร็ว ตอนที่ตัวละครแสดงอาการเจ็บจากการหกล้ม ผู้เขียนใช้กลวิธีแบบที่กลุ่มรูปแบบนิยมรัสเซีย[29] (Russian Formalism) เรียกว่า "การสร้างความแหวกแนว" (defamiliarization) ชนิดที่เรียกว่า "laying bare" นั่นคือการเปิดเผยให้เห็นกระบวนการของการเกิดสภาวะหนึ่งมากกว่าเป็นการสรุปผลของสภาวะนั้นๆ เช่น ตอนที่บรรยายว่า "The hard gravel holding a pain against her nose. [...] Coming up out of her body, into her face, hot, twisting it up, lifting it away from the gravel to let out the noise." แทนที่ผู้เขียนจะสรุปว่า ตัวละครหกล้มจนร้องไห้ ซึ่งเป็นการบรรยายแบบสรุปผล

---

[29] แนวทางการวิจารณ์ของรัสเซียที่เน้นการศึกษาวิเคราะห์ศิลปะของวรรณกรรมประเภทต่างๆ ให้ความสำคัญแก่รูปแบบและเทคนิควิธีการมากกว่าเนื้อหา ก่อตั้งตั้งแต่ ค.ศ. 1915 โดยกลุ่มที่มีชื่อว่า Moscow Linguistic Circle (Selden, 1985: 7)

ผู้เขียนเลือกที่จะเขียนให้ได้อารมณ์แปลกออกไปโดยการเน้นบรรยายกระบวนการของการเกิดพฤติกรรมการร้องไห้ มีการใช้ภาษาไม่ชัดเจนว่า "อะไร" ออกมาจากร่างกายโดยการละประธานของประโยค (Coming up out of her body) นอกจากนี้การใช้สรรพนาม "it" ก็มีความคลุมเครือ (twisting **it** up, lifting **it** away) ทำให้ผู้อ่านต้องไขปัญหาเอง โดยอาจตีความว่าเป็น "ความเจ็บปวด" ที่พลุ่งจากภายในร่างกายมาสู่ใบหน้าที่ร้อนผ่าวและทำให้หน้าตาเหยเกด้วยความเจ็บปวด ดังนั้น "it" จึงหมายถึงใบหน้า การบรรยายในลักษณะดังกล่าวเป็นการชะลอการรับรู้ของผู้อ่านคล้ายกับการนำเสนอภาพแบบสโลโมชันในภาพยนตร์ ซึ่งกลุ่มรูปแบบนิยมรัสเซียถือว่าเป็นศิลปะของการประพันธ์อย่างหนึ่ง กลวิธีดังกล่าวเป็นการใช้ภาษาแบบแหวกแนวที่แสดงวิธีการมองโลกแบบใหม่ อีกตัวอย่างหนึ่งคือการที่บรรยายเรื่องผ่านก้อนกรวดแทนที่การมองผ่านมุมมองของเด็ก ซึ่งพิจารณาจากการใช้ "The hard gravel" เป็นประธานของประโยค

นอกจากนี้การเน้น "กระบวนการ" เกิดพฤติกรรมการร้องไห้เป็นการให้ความสำคัญแก่ความรู้สึกภายในของตัวละครมากกว่า "ผล" ซึ่งเป็นการมองจากภายนอก ซึ่งเป็นมุมมองของผู้เล่าเรื่อง

เรื่องสั้นเรื่องนี้เป็นตัวอย่างของงานแนวคตินิยมสมัยใหม่ที่ชัดเจนในหลายประการ เรื่องนี้ตอกย้ำแนวคิดของคตินิยมสมัยใหม่ที่ว่าที่ตั้งข้อสงสัยเกี่ยวกับการสามารถเข้าถึงความเป็นจริงโดยใช้กลวิธีต่างๆ อาทิ ในแง่โครงเรื่อง ผู้อ่านถูกผลักให้เข้าสู่ "ตอนกลาง" ของเรื่องโดยที่ไม่มีข้อมูลเกี่ยวกับตัวละครซึ่งปกติจะได้จากขั้นตอน "การเปิดเรื่อง" ในเรื่องแบบขนบทั่วไป เรื่องจบแบบ "ปลายเปิด" คือให้ผู้อ่านค้นหาเองว่าจะเกิดอะไรแก่ตัวละครต่อไป ในด้านกลวิธีการเล่าเรื่อง เรื่องเน้นการเล่าผ่านความคิดของตัวละคร จึงไม่ได้เป็นการมองโลกผ่านผู้เล่าเรื่อง แต่ผ่านอัตวิสัยของตัวละคร ความคิดที่ผ่านอัตวิสัยของตัวละครที่เป็นเด็กทำให้ผู้อ่านมีความรับรู้เรื่องราวที่จำกัด มีเทคนิคการเล่าเรื่องเน้นการสร้างความคลุมเครือโดยการใช้สรรพนามโดยที่ไม่ระบุว่าหมายถึงผู้ใด เช่น It และ They มีการซ้ำวลี "no one there" และ "[she was] happy and good" วลีละสามครั้งกระจายไปในเรื่อง เป็นการสร้างปริศนาให้ผู้อ่านได้ครุ่นคิดว่าเด็กมีปัญหาความสัมพันธ์กับ "พวกเขา" หรือไม่ อย่างไร ทำไมเธอต้องแอบเข้าไปในสวน เหตุใดต้องย้ำว่าเธอมีความสุขและเป็นเด็กดี ฯลฯ การกำหนดพื้นที่ของเรื่องให้เกิดในสวนดอกไม้ที่ตัวละครรู้สึกปลอดภัยพ้นจากอันตรายที่อยู่ "ภายนอก" จาก "มัน" และ "พวกเขา" เป็นการแสดงตัวตนของโลกสมัยใหม่ที่แปลกแยก หวาดระแวง และมีปัญหาทางจิตใจ

ดังนั้น การนำเสนอภาพของคตินิยมสมัยใหม่ที่นำเสนอสิ่งที่อยู่ในจิตสำนึกของตัวละครมากกว่าตัวเหตุการณ์ ก็เพื่อเลี่ยงการนำเสนอภาพเหตุการณ์ "ที่เป็นจริง" การใช้ตัวละครเด็กที่มีวิธีคิดและจินตนาการต่างกับผู้ใหญ่ยิ่งเป็นการทำให้เป็นตัวละครที่ "ไว้ใจไม่ได้" (unreliable)

การเลี่ยงการนำเสนอแนวสัจนิยมซึ่งเป็นภาพที่คนอ่านคุ้นเคย ทำให้การอ่านวรรณกรรมคตินิยมสมัยใหม่เป็นการประกอบสร้างความหมายจาก "ชิ้นส่วน" ภายในเรื่อง ดังนั้น การจะเข้าใจความหมายต่างๆ ผู้อ่านต้อง "สร้าง" ความหมายเอง[30]

การที่งานคตินิยมสมัยใหม่เน้นความพยายามถ่ายทอดสิ่งที่อยู่ในจิตใจตัวละคร[31] ไม่ว่าจะเป็นความคิด ความทรงจำ ความฝันไม่ใช่เป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นเอง ดังที่เฟรดริก เจมสัน (Fredric Jameson) ใน **The Political Unconsciousness** เสนอว่า "aesthetic act is itself ideological" (Jameson, 1981: 79) นั่นคือ รูปแบบหนึ่งๆ จึงอาจตีความได้ว่าได้ซ่อนอุดมการณ์ (ideology) บางอย่างเอาไว้ เขาชี้ให้เห็นว่าการที่ระบบทุนนิยมและระบบอุตสาหกรรมให้ความสำคัญแก่วัตถุ ศิลปะและวรรณกรรมคตินิยมสมัยใหม่จึงเกิดขึ้นเพื่อตอบโต้สภาวะดังกล่าว การที่ศิลปะและวรรณกรรมในยุคนี้เน้นอัตวิสัยก็เพื่อขยายและขับเน้นชีวิตภายในตัวตน เป็นปฏิกิริยาที่สร้างขึ้นมาตอบโต้เพื่อสร้างความสมดุลของตัวตนในโลกแห่งวัตถุ นั่นคือ คตินิยมสมัยใหม่ได้ใช้ศิลปะที่มีวิธีการเฉพาะของมันเองในการแก้ปัญหาความขัดแย้งทางสังคม

---

[30] แนวการเขียนแบบทดลองของคตินิยมสมัยใหม่ที่เป็นการปะติดปะต่อชิ้นส่วนเหตุการณ์ทำให้ผู้อ่านต้องใช้ความพยายามอย่างมากในการทำความเข้าใจเรื่อง เนื่องด้วยเป็นยุคสมัยที่เสนองานที่ "เล่น" ภาษาและผู้อ่านต้องเชื่อมโยงสัญญะต่างๆ ในเรื่องเพื่อหาความหมาย โรลอง บาท (Roland Barthes) นักคิดชาวฝรั่งเศสจึงเรียกงานแนวสัจนิยมว่า "ตัวบทแบบผู้อ่าน" (readerly text) และเรียกงานคตินิยมสมัยใหม่ว่า "ตัวบทแบบผู้เขียน" (writerly text) งานในแนวนี้ผู้อ่านมีอิสระมากขึ้นในการตีความ เพราะความซับซ้อนของเรื่องท้าทายให้คนอ่านเข้าใจธรรมชาติของบันเทิงคดีใหม่ รวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องเล่ากับความเป็นจริง การนำเสนอเหตุการณ์ที่แตกเป็นส่วนๆ ไม่ว่าจะเป็นเพราะเล่าผ่านความคิดที่ไม่ปะติดปะต่อของตัวละคร หรือเป็นเพราะโครงสร้างของเรื่องที่จงใจแตกออกเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อยก็ตาม ล้วนส่งเสริมให้ผู้อ่านต้องเชื่อมโยงและสร้างความหมายเอง หรือไม่ก็ต้องมีส่วนในการสร้างความหมายให้แก่เรื่องอย่างแข็งขันจนกระทั่ง "ผู้อ่าน" กลายเป็น "ผู้เขียน" (Stevenson, 1992: 216-7) จึงอาจกล่าวได้ว่า ตัวบทแบบผู้เขียนของคตินิยมสมัยใหม่เชิญชวนให้ผู้อ่านทำความเข้าใจซ้ำๆ เพื่อหาความหมายใหม่จากตัวบทหนึ่งๆ

[31] แอสทราดูร ไอสไตน์สัน (Astradur Eysteinsson) เห็นว่าการนำเสนอภาพของปัจเจกบุคคลในคตินิยมสมัยใหม่มีสองแนวทางที่แตกต่างกัน นั่นก็คือ แนวทางหนึ่งนำเสนออัตวิสัยของตัวละคร หรือรับรู้ประสบการณ์ของตัวละครผ่านความคิดและความทรงจำ ไม่ว่าจะเป็นเทคนิคกระแสสำนึกในวรรณกรรมหรือคติเหนือจริงในศิลปะและกวีนิพนธ์ อีกแนวทางหนึ่ง คือการนำเสนอที่ต่อต้านอัตวิสัย โดยการนำเสนอเรื่องแบบไม่แสดงตัวตน (impersonal) กล่าวคือ เป็นการพยายามเล่าเรื่องที่ไม่ได้มองผ่านมุมมองของผู้เล่าเรื่องหรือตัวละครคนใดคนหนึ่ง แต่ไม่ว่าจะเป็นการเล่าเรื่องแนวใด ต่างก็แสดงให้เห็นปัญหาความสัมพันธ์ระหว่างปัจเจกบุคคลกับสังคมสมัยใหม่ (Eysteinsson, 1990: 27)

2.4.2 การเสนอความเป็นจริงจากหลายมุม

นอกจากวิกฤตของการเสนอภาพความเป็นจริงจะทำให้บันเทิงคดีคตินิยมสมัยใหม่ใช้การเล่าเรื่องผ่านอัตวิสัยเพื่อเป็นการชี้ให้เห็นว่าไม่มีความเป็นจริงที่เป็นภววิสัยแล้ว ยังมีวิธีการตั้งคำถามกับความเป็นจริงผ่านการนำเสนอเรื่องจากหลายมุมมอง

เดิมทีในงานสัจนิยมนั้นมักมองโลกผ่านมุมมองเดียวที่เชื่อถือและไว้ใจได้ คือมุมมองแบบสัพพัญญูหรือแบบพระเจ้า (omniscient) ที่แสดงความคงเส้นคงวา และยึดโยงกับเหตุผลทางวิทยาศาสตร์ และเชื่อว่ามีความเป็นไปได้ที่จะมองโลกจากจุดใดจุดหนึ่งและสามารถแสดงความสัมพันธ์เชิงพื้นที่ที่แน่นอนระหว่างสิ่งต่างๆ ได้ แต่ความเข้าใจเกี่ยวกับวิทยาศาสตร์ทำให้ประเด็นของกรอบของการอ้างอิง (frame of reference) เป็นเรื่องสำคัญในการทำความเข้าใจสิ่งๆ หนึ่ง ดังที่อัลเบิร์ต ไอน์สไตน์ (Albert Einstein) ค้นพบทฤษฎีสัมพัทธภาพ (Theory of Relativity) อันเป็นทฤษฎีที่ล้มล้างข้ออ้างที่ว่าเราสามารถรับรู้ทุกสิ่งในจักรวาลได้อย่างสัมบูรณ์ในแง่พื้นที่ (space) ไอน์สไตน์เสนอว่าตำแหน่งของผู้มองหรือผู้สังเกตการณ์ส่งผลต่อการมองเห็น ดังนั้นสิ่งต่างๆ จึงมีลักษณะที่สัมพัทธ์ (relative) คือขึ้นอยู่กับว่ามองจากจุดไหน นั่นคือระบบทุกระบบในอวกาศอันไกลแสนไกลนั้นกำลังเคลื่อนที่อยู่ด้วยกัน แต่การเคลื่อนที่ของทุกสิ่งทุกอย่างจะเข้าใจได้เมื่อเปรียบเทียบกัน

สิ่งสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้งานแนวคตินิยมสมัยใหม่มีความแตกต่างกับงานรุ่นก่อน คือการแสดงวิธีการในการรับรู้และเข้าใจโลกที่เปลี่ยนไป การรับรู้และนำเสนอสิ่งที่เห็นโดยการ "ถ่ายแบบ" หรือ "เลียนแบบ" ตามคติการเลียนแบบ (mimesis) นั้นได้ถูกท้าทาย ไม่เพียงแต่นักเขียนได้ท้าทายการเล่าเรื่องแบบสัจนิยมที่เน้นวัตถุภายนอกโดยการหันไปให้ความสนใจถ่ายทอดความคิดของตัวละครดังที่ได้กล่าวแล้ว นักเขียนยังได้พยายามหาวิธีการใหม่ในการนำเสนอภาพเพื่อให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตสมัยใหม่ที่เหตุการณ์ต่างๆ เกิดขึ้นจากทุกทิศทุกทาง ดังที่วูล์ฟกล่าวว่า "From all sides they come." ความเป็นจริงที่เกิดขึ้นพร้อมกันทำให้เป็นไปไม่ได้ที่เราจะนำเสนอภาพที่สมบูรณ์จากจุดเดียว

การหาวิธีการใหม่ในการนำเสนอภาพเกิดขึ้นในวงการศิลปะก่อน ปาโบล ปิกัสโซเป็นศิลปินที่สร้างสรรค์วิธีการนำเสนอแบบใหม่ โดยนำความคิดที่ได้จากปอล เซซานน์ไปพัฒนา[32]

---

[32] วงการศิลปะได้เป็นแนวหน้าในการนำเสนอโลกที่เปลี่ยนไป กล่าวได้ว่าศิลปะสมัยใหม่ได้เริ่มต้น

คือ ในระยะแรกปิกัสโซเขียนภาพของคนและวัตถุโดยใช้แนวคิดของเซซานน์ ต่อมาเขาและชอร์จ บราคได้พัฒนาแนวศิลปะแนวใหม่ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวใหม่ทางศิลปะที่เรียกว่า "บาศกนิยม" กำเนิดใน ค.ศ. 1910 ศิลปะแนวนี้เปลี่ยนการเสนอภาพแบบทัศนะการมองแบบใกล้ไกลมาเป็นแบบมองจากหลายตำแหน่งในเวลาเดียวกัน กล่าวคือ ภาพเขียนก่อนหน้านี้เสนอภาพโดยการ "หลอกสายตา" ว่าภาพสองมิติที่เห็นมีสามมิติ คือมีระยะใกล้ไกล แต่บาศกนิยมเสนอภาพแบบสองมิติ คือแทบจะไม่เห็นระยะห่างระหว่างรูปทรงที่นำเสนอ เช่น คนกับพื้นหลัง ตาที่เห็นภาพจึงมุ่งไปมองภาพบนพื้นผิวของผ้าใบทั้งหมด ไม่มีรูปทรงใดที่เป็นจุดเด่นเพราะรูปทรงทั้งหมดอยู่ในระนาบเดียวกัน ซึ่งต่อมาจะมีอิทธิพลให้สร้างศิลปะแบบนามธรรมที่เน้นเสนอภาพสองมิติ

การเสนอหลายมุมมองในคราวเดียวกัน (multiple perspectives) เป็นลักษณะอีกประการหนึ่งที่บาศกนิยมส่งอิทธิพลให้แก่วรรณกรรม ปิกัสโซได้เขียนภาพคนและวัตถุที่มองจากหลายมุมพร้อมกัน แสดงภาวะการเกิดพร้อมกัน (simultaneity) เช่น ภาพชื่อ "ภาพเหมือนของดอรา มาร์" (Portrait of Dora Maar) เป็นภาพของหญิงสาวนั่งอยู่บนเก้าอี้ แต่สิ่งที่แปลกประหลาดก็คือผู้ชมภาพสามารถเห็นหน้าด้านข้างและหน้าด้านตรงพร้อมๆ กัน กระทั่งสิ่งประกอบอื่นๆ เช่น เสื้อผ้า และเก้าอี้ ก็เป็นการเสนอจากหลายมุมมอง ทำให้รูปนี้แสดงภาพคนที่มีลักษณะบิดเบี้ยว รูปแบบดังกล่าวแสดงแนวคิดที่ปฏิเสธการนำเสนอภาพวัตถุจากองค์ประธาน (subject) ที่มองวัตถุจากจุดเดียวซึ่งก็คือ ผู้ชมภาพ (ซึ่งแสดงนัยของการให้ความสำคัญแก่ผู้ชมซึ่งควบคุมวิธีการมอง และตำแหน่งที่มอง) การเขียนภาพจากหลายมุมมองในคราวเดียวกันเป็นการแสดงให้เห็นว่าศิลปินต้องการเสนอว่า หากมองวัตถุหนึ่งๆ จากมุมมองหลายมุมมอง (หรืออีกนัยหนึ่งคือการมองผ่านอัตวิสัยของคนหลายคน) ภาพที่เกิดขึ้นจะ "บิดเบี้ยว" อย่างไร และนี่ก็คือสิ่งที่ศิลปินต้องการบอกว่าคือ "ความจริง" (Walther, 1986: 63)

ในส่วนของวรรณกรรม นักเขียนคตินิยมสมัยใหม่ก็ได้สร้างกลวิธีในการเสนอมุมมองแบบใหม่ขึ้นมา โดยการเล่าเรื่องจากมุมมองของตัวละครหลากหลายที่อาจไม่น่าไว้วางใจ ไม่น่าเชื่อถือ เพราะเป็นเด็ก (แสดงตัวอย่างให้เห็นแล้วในเรื่อง "The Garden") คนที่มีปัญหาทางจิต หรือเป็นคนพิการทางสมอง เป็นต้น ซึ่งมีผลทำให้ความเข้าใจเรื่องเปลี่ยนจากความแน่นอน

จากผลงานศิลปะของปอล เซซานน์ เขาวาดภาพหนึ่งภาพแต่ดูเหมือนว่ามองมาจากหลายจุดที่ห่างกันเล็กน้อยในขณะเดียวกัน ซึ่งทำให้เกิดการรับรู้ในระดับลึกคือซับซ้อนขึ้น เพราะในการมองเห็นภาพเช่นนี้ทำให้ผู้มองตระหนักถึงความสัมพันธ์เชิงพื้นที่ของวัตถุต่างๆ ในเวลาเดียวกัน (Read, 1986: 14-7) การลดการมองเห็นแบบระยะใกล้ไกลทำให้ภาพดูเหมือนอยู่ในระนาบเดียวกันยังเป็นการท้าทายการวาดภาพที่มองจากจุดเดียว คือการที่ศิลปินมองจากจุดๆ หนึ่ง ดังนั้นจะถ่ายทอดจากมุมมองเพียงมุมมองเดียว

ของความหมายไปเป็นความไม่แน่นอน นอกจากนี้ การที่นักเขียนคตินิยมสมัยใหม่เล่าเรื่องผ่านมุมมองของตัวละครที่มีข้อจำกัดทางการรับรู้จะเป็นการปลดปล่อยนักเขียนจากการใช้ภาษาทั่วไปในการบรรยาย นักเขียนในสมัยนี้ซึ่งกังวลกับเรื่องของภาษาจึงสามารถทดลองการนำเสนอภาษาผ่านจิตใจที่ผิดเพี้ยนไปจากคนปกติ ซึ่งจะนำไปสู่การกระตุ้นให้ผู้อ่านครุ่นคิดเมื่อภาษาและสารที่สื่อออกมาเบี่ยงเบนไป

การทดลองเล่าเรื่องจากมุมมองหลายมุมมอง เริ่มได้รับความนิยมในวรรณกรรมคตินิยมสมัยใหม่ การที่มีผู้เล่าเรื่องหลายคนทำให้เรื่องที่เล่าของแต่ละคนเป็นเรื่องของ "คำบอกเล่า" ซึ่งเป็นการยากที่จะกล่าวว่าคำบอกเล่าของคนใดถูกต้องที่สุด การเล่าเรื่องแบบนี้จึงเป็นสัญญาณที่แสดงให้เห็นว่าการนำเสนอแบบสัจนิยมได้รับความนิยมลดลง หรือเป็นการแสดงความสงสัยว่า "ความเป็นจริง" คืออะไร มีหรือไม่ การเล่าเรื่องจากหลายมุมมองจึงแสดงความเป็นจริง "หลายสำนวน" นักเขียนตะวันตกที่นิยมการเขียนแบบนี้คือ โจเซฟ คอนราด (Joseph Conrad) และวิลเลียม ฟอล์กเนอร์ (Scholes and Kellogg, 1968: 262)

นวนิยายที่มีชื่อเสียงมากที่ใช้ผู้เล่าเรื่องหลายคนสลับกันไปและสามารถแสดงความคิดหรือความเห็นต่อเรื่องๆ หนึ่งต่างกัน คือเรื่อง **The Sound and the Fury** (1929) ของนักเขียนอเมริกัน วิลเลียม ฟอล์กเนอร์ (William Faulkner) เป็นนวนิยายได้แนวคิดเทคนิคการเขียนแบบกระแสสำนึกจากนักเขียนอังกฤษ คือ เวอร์จิเนีย วูล์ฟ และ เจมส์ จอยซ์

นวนิยายเรื่องนี้เกิดในเมืองทางใต้ของสหรัฐอเมริกา เป็นเรื่องเกี่ยวกับความตกต่ำของครอบครัว "คอมป์สัน" ซึ่งเคยเป็นครอบครัวผู้ดีในภาคใต้ของสหรัฐเนื่องจากสืบเชื้อสายมาจากวีรบุรุษในสงครามกลางเมือง ครอบครัวนี้สะท้อนให้เห็นเหยื่อของปัญหาของภาคใต้ คือ ปัญหาศีลธรรม การเหยียดผิว ความโลภ และความเห็นแก่ตัว ระยะเวลาที่เรื่องนี้ครอบคลุมคือ 30 ปี ความตกต่ำทางด้านการเงิน การสูญเสียความศรัทธาในศาสนา เหตุการณ์น่าเศร้าใจที่เกิดกับคนในครอบครัวนี้ส่งผลทำให้เกิดโศกนาฏกรรม นวนิยายเรื่องนี้แบ่งออกเป็น 4 ตอน ตอนแรกชื่อ "7 เมษายน 1928" เล่าโดยตัวละครชื่อ เบนจี หรือเบนจามิน คอมป์สัน บุตรคนที่ 4 ซึ่งเป็นคนสุดท้องและเป็นคนพิการทางสมอง ตอนที่ 2 ชื่อ "2 มิถุนายน 1910" เล่าโดยเควนติน คอมป์สัน บุตรคนโตของครอบครัว ตอนที่ 3 ชื่อ "6 เมษายน 1928" เล่าโดยเจสัน คอมป์สัน บุตรคนที่สาม และตอนที่ 4 ชื่อ "8 เมษายน 1928" เล่าโดยผู้เล่าเรื่องที่มองเรื่องราวผ่านสายตาของ "ดิลซี" คนรับใช้ผิวดำของครอบครัวผู้ซึ่งเป็นผู้ที่ยังคงมีศรัทธาในชีวิตในขณะที่คนอื่นๆ ในครอบครัวคอมป์สันต่างอ่อนแอทางจิตใจ วิธีการเล่าเรื่องของแต่ละคนเป็นแบบเดียวกันคือการเล่าเรื่องราวในอดีตจากมุมมองของแต่ละคน ดังนั้น เหตุการณ์ที่เล่าบางตอนซ้ำกันซึ่งแสดงให้เห็นทัศนะที่แตกต่างกันของตัวละครแต่ละคน แนวการเขียนแบบนี้จึงเป็นวิธีการนำเสนอของคตินิยม

สมัยใหม่ที่ต้องการตั้งคำถามว่าความเป็นจริงคืออะไร เป็นเรื่องยากที่จะหาความจริงเพราะความจริงเป็นสิ่งที่มองผ่านอัตวิสัยของตัวละครแต่ละตัว

นอกจากนี้ยังใช้กลวิธีที่เรื่องๆ หนึ่งเล่าโดยตัวละครหลายคน หรือการทำความเข้าใจเรื่องๆ หนึ่งผ่านผู้เล่าเรื่องที่เล่าต่อกันมาเป็นทอดๆ ที่เรียกว่า Frame narrative ตัวละครเองไม่สามารถแน่ใจได้ว่าสิ่งที่ตนรู้นั้นเป็นความจริงหรือไม่ หรือไม่แน่ใจว่าการเล่าเรื่องผ่านภาษาจะสามารถทำให้ผู้ฟังเข้าใจได้หรือไม่ ตัวอย่างของเรื่องเช่นนี้คือ เรื่อง **Heart of Darkness** ของโจเซฟ คอนราด

เรื่องเริ่มต้นด้วยผู้เล่าเรื่อง "ฉัน" เล่าการเดินทางในเรือไปตามลำน้ำเทมส์ ผู้โดยสารในเรือหนึ่งในจำนวนสี่คนนอกจากผู้เล่าเรื่องมี "มาร์โลว์" ซึ่งยังคงเป็นนักเดินเรือ ผู้อ่านได้รับรู้ลักษณะของมาร์โลว์ผ่านการสรุปของผู้เล่าเรื่อง เช่น ลักษณะคล้ายผู้บำเพ็ญพรต นักพเนจร มีลักษณะพิเศษ ("an ascetic aspect" "resembled an idol" "a wanderer" "was not typical") (Conrad, 1988: 7, 9) การเสนอภาพมาร์โลว์ดังกล่าวทำให้ผู้อ่านได้ข้อมูลเกี่ยวกับเขาในระดับหนึ่งว่าเขาน่าเชื่อถือหรือไว้ใจได้หรือไม่

เพื่อฆ่าเวลาขณะเรือรอให้น้ำขึ้น มาร์โลว์เริ่มเล่าประสบการณ์ของเขาเมื่อเดินทางไปที่อัฟริกาเพื่อตามหาคนๆ หนึ่งชื่อเคิร์ทส (Kurtz) เมื่อล่องตามแม่น้ำขึ้นไปในใจกลางทวีป เขาได้เห็นความเป็นอยู่ของชาวอัฟริกา การตักตวงผลประโยชน์ของคนพื้นถิ่นโดยบริษัทต่างชาติซึ่งเป็นผลพวงจากลัทธิล่าอาณานิคม การสังหารชาวบ้านอย่างโหดร้ายทารุณ การโจมตีเรือโดยชาวป่า ความ "ดิบ" ของอัฟริกาที่ส่งผลต่อ "ผู้เจริญแล้ว" อย่างเคิร์ทส์ ฯลฯ

เรื่องเล่าของมาร์โลว์จึงคล้ายเรื่องสืบสวนตรงที่เขาได้ข้อมูลเกี่ยวกับเคิร์ทส์และภารกิจของเขาทีละน้อยก่อนที่จะพบตัวจริง ภาพของเคิร์ทส์มีทั้งที่เป็นนายสถานีการค้าที่เก่งกาจ ผู้มีวาทศิลป์ ผู้นำทางจิตวิญญาณ และคนพ่ันเฟือน นอกจากนี้สถานะของชาวยุโรปผู้เจริญกว่าที่เข้าไปใน "Heart of Darkness" ของอัฟริกายังถูกเปิดโปงจากการรับรู้ของมาร์โลว์ ความหมายของวลีนี้ไม่แน่นอนว่า การเดินทางเข้าไปใน "ใจกลาง" ของ "ความมืดมน" นั้นหมายถึงอัฟริกาหรือหมายถึงคนผิวขาว คำพูดสุดท้ายของเคิร์ทส์ที่ว่า "The horror! The horror!" นำไปสู่การตีความได้หลากหลาย ภาษาในเรื่องนี้จึงมีความสำคัญตรงที่มีความหมายคลุมเครือ

กลวิธีการเล่าเรื่องของคตินิยมสมัยใหม่เช่นนี้จึงเป็นการเสนอเรื่องซ้อนทับกัน นั่นคือ เรื่องการล่องเรือในแม่น้ำเทมส์ เรื่องของมาร์โลว์ และเรื่องของเคิร์ทส์ ประเด็นที่สำคัญที่งานคตินิยมสมัยใหม่เน้นย้ำในการตั้งคำถามก็คือ ความจริงคืออะไร เรื่องเล่าแบบกรอบเช่นนี้

เสนอว่า การรับรู้และความเข้าใจของมาร์โลว์ที่มีต่อเคิร์ทส์ซึ่งปะติดปะต่อจากคำบอกเล่าประสมกับประสบการณ์ของเขาเองเมื่อเดินทางเข้าไปใน "ดงดิบ" นั้นสำคัญมากกว่า "ความจริง" เกี่ยวกับเคิร์ทส์ และถึงที่สุดแล้วเป็นไปไม่ได้เลยที่จะรู้ความจริง

วิธีการเล่าเรื่องดังกล่าวจึงแสดงให้เห็นปัญหาเกี่ยวกับการเข้าถึง "ความเป็นจริง" วรรณกรรมคดินิยมสมัยใหม่เป็นยุคที่ตระหนักถึงการใช้มุมมอง หรือผู้เล่าเรื่องที่หลากหลายเพื่อแสดงปมประเด็นเกี่ยวกับความจริง

2.4.3 การเสนอความจริงที่แตกออกเป็นชิ้นส่วน

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่า บาศกนิยมส่งผลต่อวิธีการนำเสนอความเป็นจริงในศิลปะแนวอื่นๆ และวรรณคดี นอกจากจะให้แนวคิดเรื่องมุมมองแล้ว ขณะเดียวกันก็เป็นการเสนอแนวคิดเรื่องพื้นที่และการเกิดขึ้นพร้อมกันของวัตถุในพื้นที่หนึ่งๆ ซึ่งพวกบาศกนิยมถือว่าเป็น "ความเป็นจริงใหม่" การที่สามารถมองวัตถุได้จากหลายมุมในเวลาเดียวกันเท่ากับว่าบาศกนิยมได้นำเสนอความเป็นจริงได้อย่างเต็มที่มากกว่าการนำเสนอตามแบบขนบ (Bell, 1999:186)

นอกจากนี้บาศกนิยมยังมีเทคนิคการนำเสนอจินตภาพอย่างมีการเชื่อมโยงอย่างอิสระ (free association of images) โดยการนำวัสดุที่หลากหลายมาใช้เพื่อสร้างเป็นภาพ เช่น เสนอภาพเครื่องดนตรีด้วยกระดาษหนังสือพิมพ์ เสนอภาพแก้วไวน์ด้วยกระดาษปิดผนัง การใช้วัสดุที่มีลักษณะพื้นผิวและลวดลายดั้งเดิม เช่น หนังสือพิมพ์ กระดาษปิดผนัง เศษผ้าเคลือบมัน มาปะลงบนผืนผ้าใบ เพื่อสร้างรูปทรงต่างๆ นี้เป็นเทคนิคใหม่ที่เรียกกันว่า คอลลาจ (collage) (Read, 1986: 95-8)

กลวิธีแบบคอลลาจเป็นที่นิยมในคติเหนือจริงด้วย[33] แต่การปะติดปะต่อภาพในคติเหนือจริง

---

[33] ทฤษฎีของฟรอยด์ในเรื่อง "การเชื่อมโยงความคิดโดยอิสระ" (free association) มีอิทธิพลอย่างมากต่อศิลปะแนวคติเหนือจริง ลักษณะที่สำคัญอีกประการหนึ่งของคติเหนือจริงคือการสร้างงานแบบที่เรียกว่า ตัวบทอัตโนมัติ (automatic texts) เป็นการบันทึกความคิดนอกการควบคุมของจิตสำนึกเพื่อให้ได้งานที่บริสุทธิ์ไร้การควบคุมของกฎเกณฑ์ในสังคมหรือศีลธรรมใดๆ กวีหรือนักเขียนทำหน้าที่เป็นเพียงผู้บันทึกสิ่งที่หลั่งไหลออกมาจากจิตไร้สำนึก กลวิธีการเขียนแบบนี้ศิลปินคติเหนือจริงได้รับแรงบันดาลใจมาจากวิธีการรักษาของจิตแพทย์ที่ทดลองให้คนไข้ที่มีปัญหาทางจิตเขียนอะไรออกมาก็ได้ ทั้งหมดนี้ทำก็เพื่อรับฟังเสียงจากภายในจิตใต้สำนึกของมนุษย์ซึ่งเป็นที่กักเก็บความทรงจำประสบการณ์ และสัญชาตญาณที่ถูก

เน้นที่ความไร้เหตุผล เพื่อทำลายความเป็นเหตุเป็นผล และเพื่อให้คนสงสัยความเป็นจริง นอกจากนี้ยังเสนอโลกแห่งความฝันโดยการใส่ข้อความที่เขียนออกมาจากจิตไร้สำนึก โดยภาพรวมแล้วคอลลาจแนวนี้เป็นการสร้างความงุนงงสงสัย รวมทั้งกระตุ้นความคิด

ศิลปะแบบคอลลาจจึงเป็นการสร้างความแหวกแนวโดยการเคลื่อนย้ายวัสดุไปอยู่ในพื้นที่อื่น เป็นการตระหนักถึงแนวคิดเรื่องพื้นที่ (space) โดยใช้วัสดุที่มีพื้นผิว รูปทรง สีสันที่หลากหลาย ในแง่หนึ่งเป็นศิลปะแบบนี้เป็นการสร้างความสับสนวุ่นวายเพราะเกิดความไม่กลมกลืนต่อเนื่องกันเป็นเรื่องเดียว แต่สิ่งที่เกิดขึ้นนี้กลับกระตุ้นให้ผู้ชมเชื่อมโยงความคิดที่เกิดจากการนำวัสดุต่างๆ มาปะติดปะต่อกัน ถือเป็นการสอดคล้องกับภาวะของโลกสมัยใหม่ที่เกิดสิ่งต่างๆ ขึ้นพร้อมกันในเวลาเดียว บาศกนิยมได้ส่งผลต่องานเขียนแบบทดลองของงานคตินิยมสมัยใหม่อื่นๆ โดยแนวคิดของการนำเสนอภาพก็คือ การแตกออกเป็นชิ้นส่วน (fragmentation) การนำวัสดุมาวางเคียงกัน (juxtaposition) และการเสนอหลายมุมมองในคราวเดียวกัน (multiple perspectives)

ดังนั้น ศิลปะแนวบาศกนิยมไม่เพียงแต่ให้ความสำคัญแก่รูปทรงของวัตถุที่นำมาวางคู่เคียงกันเท่านั้น ยังเป็นการให้ความสนใจแก่ความสัมพันธ์ของรูปทรงในพื้นที่ด้วย ลักษณะของการจัดวางแสดงให้เห็นว่าความสัมพันธ์ภายในพื้นที่เป็นสิ่งสำคัญ ซึ่งแสดงให้เห็นว่า บาศกนิยมได้กลายเป็นรูปแบบที่แสดง "ปรัชญาแห่งการรับรู้โลก" นั่นคือโลกสมัยใหม่ที่วัตถุต่างๆ ปรากฏขึ้นพร้อมกัน เป็นความซับซ้อนที่ไม่อาจจัดระเบียบได้ การตัดวัตถุเป็นชิ้นส่วนและนำมาวางเคียงกันนับได้ว่าเป็นการแยกวัตถุออกจากบริบทเดิม (เช่น เศษหนังสือพิมพ์ ตั๋วรถไฟ เศษผ้า) ซึ่งเป็นการกระตุ้นให้ผู้ชมมองวัตถุนั้นในความหมายใหม่ และเปิดมุมมองใหม่เกี่ยวกับโลก บาศกนิยมจึงเป็นตัวอย่างของการนำเสนอภาพที่ไม่ใช่เป็นเพียงการสร้างรูปแบบใหม่เท่านั้น แต่เป็นปรัชญาหรือวิธีการมองโลก นักวิจารณ์อย่างเช่นเฟรเดอริก คาร์ล เห็นว่างานแนวบาศกนิยมที่ปฏิเสธการนำเสนอความเป็นจริงนั้นได้มุ่งไปสู่ "ความเป็นจริงภายใน" อันเป็นการแสดงออกถึงความปรารถนาในจิตใต้สำนึก การนำวัตถุมาวางเรียงกันเป็น "การเชื่อมโยงอย่าง

จิตสำนึกเก็บกดเอาไว้หรือมักถูกละเลยเพื่อที่จะได้ใช้ชีวิตได้ตามปกติ หากเราตระหนักถึงความสำคัญและได้ยิน "เสียง" เหล่านี้และจดไว้ จะได้รู้จักตนเองอย่างแท้จริง สำหรับนักจิตวิทยา การเขียนอัตโนมัติเป็นการปลดปล่อยเงื่อนงำบางอย่างที่จะสามารถไปทำความเข้าใจการทำงานของจิตใต้สำนึก ส่วนศิลปินคติเหนือจริงเห็นว่าการบันทึกความคิดแบบอัตโนมัติดังกล่าวจะทำให้ได้ภาพพจน์ใหม่ๆ ที่สามารถกระตุ้นให้คนได้คิด (สดชื่น ชัยประสาธน์, 2532: 52) ตัวบทอัตโนมัติดังกล่าวมีลักษณะที่ไม่เป็นเหตุเป็นผล การบันทึกความคิดแบบอัตโนมัติก็คือการนำเอาเทคนิคคอลลาจมาใช้ปะติดปะต่อข้อความที่นักเขียน "ได้ยิน" ดังนั้น ตัวบทอัตโนมัติ อันเป็นที่มาของกวีนิพนธ์เหนือจริงก็ถือได้ว่าเป็นคอลลาจอย่างหนึ่ง

อิสระ" ของแรงขับภายใน การสร้างงานบาศกนิยมจึงเป็นการแสดงออกและการปลดปล่อยความขัดแย้งในตัวตน (Karl, 1985: 282)

ศิลปะแบบแตกเป็นชิ้นส่วนนี้ปรากฏในภาพยนตร์ด้วย เรียกว่า มอนทาจ (montage) การนำเสนอภาพที่เป็นแบบสมัยใหม่นี้สื่อให้เห็นถึงวิถีชีวิตของโลกสมัยใหม่ได้ดังที่เบอร์แมนได้กล่าวว่า "เร่งจังหวะชีวิตทั้งหมด" โดยเห็นได้จากการผลิตแบบสมัยใหม่ในโรงงานอุตสาหกรรม การทำงานของคนงานในโรงงานบนสายพานการผลิตเป็นตัวอย่างที่แสดงถึงความเร็ว และภาพที่เคลื่อนไหวอย่างเร็ว กล่าวคือ คนงานทำงานเฉพาะจุดและเฉพาะอย่าง ณ จุดหนึ่งที่สายพานซึ่งเคลื่อนที่ไปอย่างต่อเนื่อง สิ่งที่คนงานเห็นเป็นเพียงส่วนเดียวของการผลิตทั้งหมด จึงเป็นภาพที่ไม่สมบูรณ์ มีผู้เปรียบเทียบว่าการทำงานบนสายพานเหมือนการเสนอภาพของภาพยนตร์อย่างเช่นเทคนิคมอนทาจ คือภาพที่เคลื่อนอย่างรวดเร็ว ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของโลกสมัยใหม่ที่ทำให้เกิดการรับรู้ที่เปลี่ยนไป (Fer and others, 1993: 166)

ด้วยเหตุนี้ นักวิจารณ์จึงได้กล่าวว่า เทคนิคปะติดปะต่อแบบคอลลาจในภาพเขียนแนวบาศกนิยม และมอนทาจในภาพยนตร์นั้นเป็นนวัตกรรมของคตินิยมสมัยใหม่โดยแท้ แอสทราดูร ไอสไตน์สัน ตีความว่า กลวิธีคอลลาจเป็นวิธีการเสนอภาพแทนของสังคมสมัยใหม่เพื่อนำเสนอสังคมเมืองที่เปลี่ยนไปในลักษณะที่ไร้ระเบียบ (Eysteinsson, 1990: 151) เวนดี สไตน์เนอร์ (Wendy Steiner) ก็เห็นเช่นกันว่า บาศกนิยมเป็นความเคลื่อนไหวที่ล้มล้างแนวทางศิลปะแบบเดิมอย่างสิ้นเชิง บาศกนิยมจึงเป็นเทคนิคที่ครอบงำยุคสมัยใหม่อย่างแท้จริง (Steiner, 1982: 193) ส่วนคริสโตเฟอร์ บัตเลอร์ (Christopher Butler) ได้อภิปรายถึงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะและวรรณคดี เขาได้กล่าวเกี่ยวกับกลวิธีมอนทาจว่า กลวิธีการตัดภาพอย่างเร็วนั้นสัมพันธ์กับสภาพที่สับสนวุ่นวายของเมืองสมัยใหม่ที่เติบโตอย่างรวดเร็ว และการจะอธิบายอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อความสับสนและเร่งรีบดังกล่าวได้อย่างแจ่มชัดนั้น ก็โดยการใช้กลวิธีมอนทาจ (Butler, 1994: 134) อาจกล่าวได้ว่า ศิลปะที่เน้นการใช้พื้นที่ดังกล่าวเป็นการเสนอลักษณะของการเกิดขึ้นพร้อมกันของสิ่งต่างๆ (simultaneity) และพลวัต (dynamism) ซึ่งเป็นลักษณะของโลกสมัยใหม่นั่นเอง

ศิลปะที่เน้นการใช้พื้นที่นี้เมื่อไปปรากฏในวรรณกรรมจะปรากฏได้หลายลักษณะ ลักษณะหนึ่งของกวีนิพนธ์คือการเปลี่ยนรูปแบบไปเป็นบทร้อยกรองอิสระ อันเป็นการเขียนแนวทดลองอีกประการหนึ่งของคตินิยมสมัยใหม่ซึ่งเป็นผลมาจากวิกฤตของภาษาดังที่ได้กล่าวแล้ว

งานชื่อ "Between Walls" ของ วิลเลียม คาร์ลอส วิลเลียมส์ (William Carlos Williams) เป็นการสร้างกวีนิพนธ์โดยใช้เทคนิคตัดเป็นชิ้นส่วน เช่น

the back wings
of the

hospital where
nothing
will grow lie
cinders

in which shine
the broken

pieces of a green
bottle

(McMichael, 1989: 1252)

กวีนิพนธ์คตินิยมสมัยใหม่อาจใช้วิธีการแตกประโยคออกเป็นหน่วยเล็กๆ และเรียงแยกบรรทัดลงมา ซึ่งส่งผลให้เกิดจังหวะของการอ่านที่ไม่เป็นตามขนบ การใช้คำที่เรียบง่ายและประโยคที่คำถูกตัดออกจากกันดึงความสนใจไปที่การเชื่อมโยงความหมายของคำในกวีนิพนธ์ นอกจากนี้การแตกประโยคและการเรียงบรรทัดของคำยังเป็นการใช้พื้นที่หน้ากระดาษแบบใหม่ ซึ่งมีผลต่อการ "มอง" กวีนิพนธ์

ส่วนในบันเทิงคดีลักษณะแตกเป็นชิ้นส่วนจะแสดงออกที่โครงเรื่อง วรรณกรรมคตินิยมสมัยใหม่ปฏิเสธโครงเรื่องที่จัดลำดับเหตุการณ์อย่างเป็นเหตุเป็นผลและ "สมบูรณ์" คือมี "ตอนต้น ตอนกลาง และตอนจบ" โดยเปลี่ยนไปเสนอเหตุการณ์อย่างกระจัดกระจาย ไร้ระเบียบ ไร้ความสัมพันธ์เชิงเหตุผล แต่รับรู้ถึงความหมายได้ก็ต่อเมื่อผู้อ่านเชื่อมโยงความหมายของภาพหรือเหตุการณ์เข้าด้วยกันนั้น ลักษณะการใช้พื้นที่คล้ายกับภาพบาศกนิยม โจเซฟ แฟรงค์ (Joseph Frank) เสนอไว้ในบทความ "Spatial Form in Modern Literature" (1945) (Hoffman & Murphy, 1996: 65-67) โดยตีความวิธีการดำเนินเรื่องดังที่กล่าวแล้วว่า วรรณกรรมคตินิยมสมัยใหม่ได้แทนที่การเล่าพัฒนาการของเหตุการณ์ตามลำดับเวลา (แบบเรื่องเล่าคริสต์ศตวรรษที่ 19) ด้วยการเล่าเหตุการณ์โดยแสดงความสัมพันธ์เชิงพื้นที่ (spatial relationship) ของเหตุการณ์ เขาเสนอว่า เนื่องจากการอ่านเป็นกิจกรรมที่ต้องเป็นไปตามลำดับเวลา จึงมีพฤติกรรมการอ่านที่สอดคล้องกับการอ่านเรื่องแนวขนบ (คือเมื่อเริ่มอ่านไปจนอ่านจบเรื่องได้รับรู้เกี่ยวกับเรื่องราวและตัวละครจากรู้น้อยไปจนรู้มากขึ้น) แต่วิธีการเล่าเรื่องของเรื่องเล่าคตินิยมสมัยใหม่นั้นต้องการแสดงการเกิดพร้อมกัน (simultaneity) ของเหตุการณ์ จึงไม่เล่าเรื่อง

ตามลำดับเวลา แต่จะใช้วิธีการแตกเหตุการณ์ออกเป็นส่วนๆ ซึ่งเรียกว่า ความสัมพันธ์เชิงพื้นที่ในวรรณกรรม ซึ่งลักษณะเช่นนี้คล้ายคลึงกับการเล่าเรื่องแนวกระแสสำนึก ที่เป็นความคิดที่ปะติดปะต่อกันโดยไม่ได้สัมพันธ์เป็นเหตุเป็นผล ดังนั้น ผู้อ่านจะเข้าใจเรื่องได้ก็ต่อเมื่อนำชิ้นส่วนของเหตุการณ์มาเชื่อมต่อกันเพื่อสร้างความหมาย ในยุคก่อนคตินิยมสมัยใหม่เชื่อว่ามีความหมายดำรงอยู่จริง แต่ซ่อนอยู่ รอเวลาให้คนค้นพบ แต่คตินิยมสมัยใหม่เห็นว่าความหมายไม่ได้มีอยู่ หากแต่ความหมายเป็นสิ่งที่คนต้อง "ประกอบสร้าง" ขึ้นมา

ศิลปะการตัดต่อภาพที่แสดงการแตกออกเป็นชิ้นส่วนคล้ายคลึงกันปรากฏในภาพยนตร์ที่เรียกว่า ศิลปะแบบมอนทาจ (montage) นี้เป็นการตัดต่อภาพทำให้เกิดการเปลี่ยนจากภาพหนึ่งไปสู่ภาพต่อๆ ไปอย่างรวดเร็ว กลวิธีเสนอภาพที่ตัดต่ออย่างรวดเร็วนี้มักจะให้ผลอย่างใดอย่างหนึ่งแก่ผู้ดู โดยทั่วไปจะเป็นการเสนอภาพที่แสดงแนวคิดอย่างเดียวกัน อันเป็นการตอกย้ำความคิดหนึ่งๆ

ศิลปะแบบการสร้างภาพปะติดปะต่อ หรือคอลลาจและมอนทาจ อันเป็นกลวิธีของศิลปะนี้ต่อมาได้ถูกนำไปปรับใช้ในวรรณคดี คอลลาจทำให้เกิดงานเขียนแบบทดลองโดยการนำเอาคำคม สำนวนต่างประเทศ การอ้างถึง (allusion) มาปะติดปะต่อกัน ปรากฏในงานของเจมส์ จอยซ์ เอซรา เพานด์ และ ที.เอส.เอเลียต เป็นต้น

ตัวอย่างของเรื่องสั้นคตินิยมสมัยใหม่ที่มีโครงสร้างของเรื่องไม่เป็นเอกภาพตามแนวขนบ แต่แตกออกเป็นส่วนๆ โดยที่เหตุการณ์ที่นำเสนอแต่ละส่วนไม่เกี่ยวเนื่องกัน เช่น เรื่อง "Kew Gardens" ของเวอร์จิเนีย วูล์ฟ

เรื่องนี้เป็นเรื่องที่เกิดในสวนสาธารณะที่เรียกกันว่า Kew Gardens ผู้เล่าเรื่องเปิดฉากด้วยการพรรณนารายละเอียดภาพสวนที่เต็มไปด้วยความสดชื่นของธรรมชาติโดยให้ความสำคัญแก่การบรรยายแสงและสี และภาพผู้คนที่เดินเล่น ตอนต้นของเรื่องเป็นการบรรยายภาพแปลงดอกไม้ที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส

> The petals were voluminous enough to be stirred by the summer breeze, and when they moved, the red, blue and yellow lights passed one over the other, staining an inch of the brown earth beneath with a spot of the most intricate colour. The light fell either upon the smooth, grey back of a pebble, or, the shell of a snail with its brown, circular veins, or falling into

a raindrop, it expanded with such intensity of red, blue and yellow the thin walls of water that one expected them to burst and disappear.

(Woolf, 1972: 28)

ข้อความตอนนี้แสดงรูปทรงของแปลงดอกไม้รูปไข่ ใบไม้รูปหัวใจหรือรูปลิ่น การบรรยายภาพแสดงสีแดง ฟ้า เหลืองของดอกไม้ที่ถูกย้ำเป็นระยะๆ ตลอดย่อหน้า รวมทั้งแสงสีที่สะท้อนบนวัตถุ เช่น ก้อนกรวด เปลือกของหอยทาก และหยดน้ำฝน ซึ่งเสนออย่างละเอียดและชิดใกล้ เป็นการให้ความสำคัญแก่การสร้างจินตภาพในลักษณะของศิลปะแนวคตินิยมประทับใจที่ให้ความสำคัญแก่ธรรมชาติ สีและแสง

เรื่องเน้นไปที่แปลงดอกไม้รูปไข่ที่ชายคนหนึ่งเดินนำหน้าหญิงผู้เป็นภรรยา ฝ่ายชายคิดถึงความประทับใจในอดีต บรรยากาศในสวนทำให้เขานึกถึงวันที่เขาจะขออดีตคนรักแต่งงาน การที่เธอไม่ได้ตอบในทันที เขาจึงคาดหมายคำตอบของคนรักจากอาการบินของแมลงปอ ส่วนภรรยาก็นึกถึงจูบในวัยเด็กที่ได้รับจากหญิงสูงอายุขณะวาดภาพอยู่ในสวนเช่นกัน อดีตจึงเป็นความสุขและความเป็นจริงของแต่ละคน "Aren't they one's past, all that remains of it, those men and women, those ghosts lying under the trees,...one's happiness, one's reality?" เมื่อครอบครัวนี้เดินจากไปก็มีชายฐานะดีสองคนเดินตรงมาที่แปลงดอกไม้ ชายผู้อาวุโสหลงอยู่ในอดีตของตนที่เคยเป็นทหารและผ่านการสูญเสียจากสงคราม เขาพูดกับตนเองและไม่สามารถแยกความฝันกับความเป็นจริงได้ ส่วนชายอีกคนที่เดินตามคอยระวังไม่ให้เขาเป็นอันตราย เมื่อทั้งสองเดินจากไปก็มีหญิงสูงวัยสองคนซึ่งเป็นชนชั้นกลางระดับล่างเดินเข้ามาที่แปลงดอกไม้ พวกเธอสังเกตเห็นความผิดปกติของชายสูงวัย แต่ก็สนทนากันต่อไป หญิงคนหนึ่งพูด แต่อีกคนหนึ่งไม่ได้ฟังเพราะหลงอยู่ในจินตนาการของตนเองขณะที่เดินชมดอกไม้ คนคู่ต่อมาเป็นคนหนุ่มสาวคู่หนึ่ง ฝ่ายชายต้องการพาหญิงสาวไปดื่มน้ำชา แต่ฝ่ายหญิงต้องการที่จะเดินเล่นต่อไป เรื่องราวของคนทั้งสี่กลุ่มนี้เชื่อมโยงด้วยการบรรยายภาพหอยทากที่เดินไปในแปลงดอกไม้นี้

เรื่องสั้นเรื่องนี้ท้าทายเอกภาพของเรื่องสั้นแบบขนบ ผู้อ่านรับรู้เรื่องราวของตัวละครแต่ละกลุ่มเพียงเล็กน้อยผ่านผู้เล่าเรื่องที่ถ่ายทอดความคิดและการกระทำ เรื่องไม่มีการพัฒนาของเหตุการณ์ และคนแต่ละกลุ่มก็ไม่ได้มีความเกี่ยวพันกัน ทั้งหมดมารวมกันเพราะเดินเข้ามาที่แปลงดอกไม้รูปไข่ซึ่งเป็นฉากของเรื่องเท่านั้น แต่ฉากนี้มีความสำคัญมากจนกลายเป็นตัวละครตัวหนึ่ง เพราะดอกไม้ แมลง บรรยากาศ ฯลฯ ล้วนแล้วแต่ทำให้ตัวละครแต่ละตัวหวนรำลึกถึงความหลังหรือครุ่นคิดอะไรบางอย่าง

คนกลุ่มแล้วกลุ่มเล่าเดินผ่านไป มีทั้งชนชั้นกลางและล่าง อายุมากและน้อย ทั้งหญิงและชาย แต่ละคนเข้ามาสู่สวนด้วยความอิ่มอกอิ่มใจ ความหลงเลือน ความดื่นเต้น ในขณะที่ภายนอกมีเสียงอึงอลของรถยนต์ "all the time the motor omnibuses were turning their wheels and changing their gear; like a vast nest of Chinese boxes all of wrought steel turning ceaselessly one within another the city murmured" เรื่องนี้ได้ให้ภาพของสวนดอกไม้ที่สงบ ในขณะที่ด้านนอกเป็นความวุ่นวายของเมืองสมัยใหม่ที่มีทั้งเสียงเครื่องบิน รถยนต์ คนที่เข้ามาต่างหลบจากความวุ่นวายมาสู่ความงามของสวนดอกไม้ที่นำพวกเขาไปสู่อดีตและจินตนาการ

วูล์ฟเสนอภาพของคนแต่ละกลุ่มที่ไม่มีความเกี่ยวข้องกันแต่มาอยู่ในพื้นที่เดียวกัน โดยสร้างเรื่องคล้ายกับการปะติดปะต่อภาพเข้าไปในพื้นที่หนึ่ง ภาพแต่ละภาพหรือเรื่องของคนแต่ละกลุ่มคล้ายภาพคอลลาจตรงที่มีที่มาจากหลายที่ ผู้อ่านไม่รู้เบื้องหลังและประวัติความเป็นมาของคนเหล่านี้ ซึ่งเท่ากับว่าตัวละครได้ถูกพรากออกจากบริบทจึงเป็นการยากที่จะดีความเรื่องราวของคนเหล่านี้ แต่อย่างไรก็ตามเมื่อคนแต่ละกลุ่มได้เข้ามารวมกันในพื้นที่นี้ ก็เท่ากับได้เข้ามาเสนอเรื่องราวส่วนของตน เพื่อสร้างความหมายใหม่ให้กับ "พื้นที่" นั่นเอง เรื่องสั้นแนวนี้จึงเปิดโอกาสให้ผู้อ่านเชื่อมโยงสัญญะที่ปรากฏในเรื่องอย่างอิสระ

ส่วนเทคนิคมอนทาจในวรรณคดีเป็นกลวิธีที่ทำให้เกิดงานเขียนที่บรรยายภาพหนึ่งๆ อย่างสั้นแล้วเปลี่ยนไปบรรยายภาพอื่นๆ ต่อไปอย่างรวดเร็วโดยที่ไม่มีลำดับของนำเสนอที่แน่นอน เช่น งานของจอห์น ดอส พัสซัส (John Dos Passos) ในเรื่อง **U.S.A.** ที่ประกอบไปด้วยนวนิยายสามเรื่องเกี่ยวกับการวิพากษ์วิจารณ์ชะตากรรมของคนอเมริกันในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ท่ามกลางโลกสมัยใหม่ สังคมทุนนิยม และผลพวงจากสงครามโลกครั้งที่ 1 เรื่องนี้มีวิธีการเล่าเรื่องที่แตกเป็นส่วนๆ 4 ส่วน คือเล่าเรื่องตัวละคร 12 ตัว ประวัติคนอเมริกัน หัวข้อข่าวและบทเพลง และอัตชีวประวัติ การใช้หัวข้อข่าวและบทเพลงอาจกล่าวได้ว่าเป็นการใช้เทคนิคคอลลาจเพื่อแสดงเหตุการณ์จริงและอารมณ์ที่ร่วมสมัยกับตัวละคร มีการใช้เทคนิคของมอนทาจมาใช้ในการบรรยายภาพสลับ ตัวอย่างต่อไปนี้เป็นตอนที่มีชื่อว่า "Vag" (หมายถึง vagabond ซึ่งแปลว่าคนจรจัด) ปรากฏในตอนท้ายของนวนิยาย ซึ่งแสดงให้เห็นภาพชายหนุ่มที่ยืนโบกรถ

> The young man waits at the edge of the concrete, with one hand he grips a rubbed suitcase of phony leather, the other hand almost making a fist, thumb up

that moves in ever so slight an arc when a car slithers past, a truck roars clatters; the wind of cars passing ruffles his hair, slaps grits in his face.

Head swims, hunger has twisted the belly tight, [34]

(McMichael, 1989: 1049)

เรื่องตอนนี้เริ่มด้วยการนำเสนอภาพของคนกำลังยืนโบกรถที่ริมถนนโดยใช้วิธีการเลียนเทคนิคของ "ตาของกล้อง" คือ แสดงสิ่งที่เกิดขึ้นมากกว่าเป็นการบอกเล่าโดยผู้เล่าเรื่องสรรพนามบุรุษที่ 3 โดยทั่วไป เช่น การบรรยายลักษณะมือที่แสดงการโบกรถว่า "the other hand almost making a fist, thumb up" แทนที่จะบอกว่า "hitch-hike"

เรื่องบรรยายความคิดของตัวละครที่นึกถึงเหตุการณ์ที่เขาพบในเมืองต่างๆ ที่เขาเดินทางไป มีการบรรยายสิ่งที่ตัวละครประสบทั้งที่ดีและไม่ดี ทั้งถูกคุมขัง ถูกตำรวจซ้อม "The punch in the jaw, the slam on the head with the nightstick, the wrist grabbed and twisted behind the back, the big knee broughtup sharp into the crotch," และบรรยายสิ่งที่พบระหว่างทาง เช่น เส้นทาง ยานพาหนะสมัยใหม่ เมื่อที่รถติด ภูเขาที่ว่างเปล่า ดังนี้

The transcontinental passenger thinks contracts, profits, vacationtrips, mighty continent between Atlantic and Pacific, power, wires humming dollars, cities jammed, hills empty, the indiantrail leading into the wagonroad, the macadamed pike, the concrete skyway; trains, planes; history the billion-dollars speedup,

(McMichael, 1989: 1050)

ลักษณะการบรรรยายข้างต้นเป็นการใช้คำหรือวลีสั้นๆ เพื่อเลียนแบบการนำเสนอภาพในลักษณะของมอนทาจ วลีที่เลือกสรรมาจะเห็นได้ว่าส่งสารที่เป็นประเด็นเดียวกัน คือ ตัวอย่างแรกเป็นภาพตัดเร็วของการถูกตำรวจจับและซ้อม ตัวอย่างที่สองเป็นภาพตัดเร็วของภูมิประเทศที่เขาเดินทางผ่าน จินตภาพที่ได้ขณะที่อ่านก็จะแวบผ่านไปเร็วเช่นเดียวกับการดูภาพยนตร์ ในตอนท้ายเรื่องเป็นภาพมอนทาจของภาพของชีวิตที่มีอนาคต ก่อนเรื่องจะจบลง

---

[34] ตัวสะกดและรูปแบบการพิมพ์ใช้ตามต้นฉบับ

went to school, books said opportunity, ads promised speed, own your home, shine bigger than your neighbor, the radiocrooner whispered girls, [...] paychecks were for hands willing to work, the cleared desk of an executive with three telephones on it;

waits with swimming head, needs knot the belly; idle hands numb, beside the speeding traffic.

A hundred miles down the road.

(McMichael, 1989: 1050)

เรื่องนี้แสดงให้เห็นสภาวะตัวตนของโลกสมัยใหม่ที่ต้องเผชิญกับการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของสังคมจนทำให้ตัวละครเกิดความรู้สึกแปลกแยก ในตัวอย่างข้างต้นเป็นภาพมอนทาจที่แสดงให้เห็นความหวังและอนาคตที่สังคมสร้างภาพให้คนชั้นกลางผ่านสื่อมวลชน ไม่ว่าจะเป็นการศึกษา โอกาส งานที่เจริญก้าวหน้า เงินเดือน ตำแหน่งการงานระดับสูง ซึ่งเป็นได้เพียงความฝันของชนชั้นกลาง ภาพเหล่านี้ขัดแย้งกับภาพชายหนุ่มที่ยืนรอรถอยู่ข้างถนนอย่างสิ้นหวังเพราะรถคันแล้วคันเล่าที่ต่างเร่งเครื่องอย่างเร็วและหนทางที่จะไปข้างหน้ายังอีกยาวไกล

เรื่องแสดงให้เห็นความอ่อนล้าจากการเดินทางของชายหนุ่ม ผู้อ่านรับรู้ความรู้สึกจากภาพมอนทาจ ทิ้งท้ายโดยการจบเรื่องด้วยความหวังที่ริบหรี่ การที่เรื่องนี้ไม่ใช้การเล่าแบบอัตวิสัยหรือสื่อผ่านผู้เล่าเรื่องแบบขนบทำให้ผู้อ่านไม่ได้รับรู้ความรู้สึกและความคิดของตัวละครแต่การบรรยายภาพของชายหนุ่มที่ยืนโบกรถอยู่ข้างถนนซ้ำสามครั้ง และภาพมอนทาจของประสบการณ์ของเขา ทำให้สารที่ส่งมามีความชัดเจน

กลวิธีคอลลาจและมอนทาจดังกล่าวทำให้นักเขียนสามารถสร้างจินตภาพอย่างมีการเชื่อมโยงอย่างอิสระ (free association of images) ซึ่งเป็นการเปลี่ยนโฉมหน้าของวรรณกรรม การใช้พื้นที่ในการสร้างสัญญะเช่นนี้เป็นการให้ภาพและเหตุการณ์ที่แตกเป็นส่วนๆ ไม่ต่อเนื่อง ดังนั้น การอ่านไปตามลำดับจะไม่ได้ทำให้ผู้อ่านเข้าใจเหตุการณ์มากขึ้นเหมือนกับการอ่านเรื่องแบบขนบที่ยิ่งอ่านก็จะยิ่งเห็นการพัฒนาคลี่คลายของเหตุการณ์ การเล่าเรื่องเช่นนี้เป็นความพยายามทำให้พฤติกรรมการอ่านคล้ายกับการดูงานศิลปะ คือ เข้าใจองค์รวมของความหมายของเรื่องได้ในคราวเดียวคือเมื่ออ่านจบเรื่อง เช่นเดียวกับการดูภาพเขียนและประติมากรรมที่เมื่อมองก็เห็นภาพรวมของศิลปะนั้นๆ ในทันที

2.4.4 เรื่องเล่าคตินิยมสมัยใหม่: นวนิยายเรื่อง To the Lighthouse

เรื่อง **To the Lighthouse** (1927) (Woolf, 2006) ของเวอร์จิเนีย วูล์ฟ เป็นนวนิยายที่แสดงลักษณะของคตินิยมสมัยใหม่ได้อย่างชัดเจนเรื่องหนึ่ง เรื่องนี้เสนอชีวิตของครอบครัวนายและนางแรมเซย์ ลูกจำนวนแปดคน เรื่องแบ่งออกเป็น 3 ตอน คือ ตอน "หน้าต่าง" เสนอภาพวันพักผ่อนตั้งแต่เช้าถึงค่ำของครอบครัวนี้และแขกจำนวนหนึ่งที่ไปพักร้อนที่บ้านชายทะเลของพวกเขาก่อนเกิดสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง ฉากเปิดเรื่องแสดงภาพเจมส์ลูกชายคนสุดท้องที่ต้องการเดินทางไปที่ประภาคารโดยที่มารดาไม่ขัดข้อง แต่ผู้เป็นบิดาตัดบทโดยกล่าวว่าไปไม่ได้เพราะวันรุ่งขึ้นอากาศจะไม่ดี ซึ่งทำให้เด็กชายไม่พอใจ ฉากนี้จะย้อนกลับมาอีกหลายครั้งในความทรงจำของตัวละครในเรื่อง ซึ่งแสดงให้เห็นวิธีการเลี้ยงลูกที่ต่างกันของทั้งสองคน นายแรมเซย์เป็นคนพูดตรงไปตรงมา ในขณะที่ภรรยาเป็นคนประนีประนอมและมักไม่ตัดรอนผู้ใด สำหรับเจมส์เหตุการณ์นี้เป็นตัวอย่างของความสัมพันธ์ที่หมางเมินระหว่างเขากับบิดา

แขกของครอบครัวมีทั้งลิลี บริสโคซึ่งเป็นจิตรกร วิลเลียม แบงส์ เพื่อนของนายแรมเซย์ที่นางแรมเซย์ต้องการให้แต่งงานกับลิลี แต่เธอไม่ต้องการแต่งงาน นอกจากนี้มีชาร์ลส์ แทนสลีย์ลูกศิษย์ของนายแรมเซย์ผู้ขาดเสน่ห์และกล่าวกับลิลีว่าผู้หญิงไม่สามารถเขียนภาพหรือเขียนหนังสือได้ และคนอื่นๆ เรื่องราวที่เกิดขึ้นในหนึ่งวันนี้แสดงพฤติกรรมและนิสัยของแต่ละคน นายแรมเซย์เป็นคนอารมณ์ไม่ดี หมกมุ่นกับงานสอนในฐานะศาสตราจารย์ที่เขาคาดหวังความสำเร็จอย่างสูงแต่ขาดความมั่นคงในตนเอง เขาต้องการความสนใจจากคนรอบข้างโดยเฉพาะอย่างยิ่งจากภรรยาผู้ทำทุกอย่างเพื่อความสุขของสามีและครอบครัว นอกจากนี้ยังเห็นภาพของเธอที่พยายามดูแลแขกของครอบครัวอย่างเต็มที่

ตอนที่สองชื่อตอน "เวลาผ่านไป" เป็นตอนสั้นๆ ที่กล่าวถึงการตายของคนในครอบครัวสามคนคือ นางแรมเซย์ผู้เสียชีวิตกระทันหัน อาดัมส์ลูกชายคนโตที่ตายในสนามรบ และพรูลูกสาวที่ตายจากการคลอดลูก เรื่องการตายของทั้งสามเขียนอยู่ในเครื่องหมาย "นขลิขิต" อย่างสั้นๆ เวลาผ่านไปสิบปีโดยที่ไม่มีใครมาพักที่บ้านนี้

ตอนที่สามชื่อ "ประภาคาร" ครอบครัวบางส่วนคือนายแรมเซย์ แคม และเจมส์ กลับมาพร้อมกับลิลีและเพื่อนของครอบครัวอีกคนหนึ่ง นายแรมเซย์และลูกทั้งสองแล่นเรือไปที่ประภาคาร เมื่อการเดินทางสิ้นสุด นายแรมเซย์กล่าวชมเจมส์ในความสามารถบังคับเรือ เขาแข็งขันในการนำของไปให้คนเฝ้าประภาคารดังที่ภรรยาของเขาตั้งใจจะทำ และเจมส์ได้พบว่าเขามีนิสัยไม่ต่างกับบิดาและเอาชนะปมปัญหาที่มีต่อบิดาได้ ส่วนลิลีวาดภาพได้สำเร็จหลังจากที่เมื่อสิบปีที่แล้วความพยายามล้มเหลว

ท่วงทำนองการเขียนของนวนิยายเรื่องนี้แสดงให้เห็นลักษณะของงานเขียนคตินิยมสมัยใหม่หลายประการ ประการแรก โครงสร้างของเรื่องที่ถูกตัดออกเป็นสามส่วนก็เพื่อเป็นการแสดงความไม่ต่อเนื่อง ไม่ราบรื่นของชีวิต สอดคล้องกับแนวคิดหนึ่งของเรื่องที่ต้องการแสดงความไม่ยั่งยืนของสรรพสิ่ง ตอนแรกที่มีความยาวที่สุดนั้นเสนอภาพเพียงหนึ่งวันของการพักร้อน แต่แสดงรายละเอียดของพฤติกรรม นิสัย ความสัมพันธ์ในครอบครัวและกับคนรอบข้าง ความคิด ปัญหา ความคาดหวังต่อชีวิต ฯลฯ ของคนที่อยู่ในบ้าน ความยาวของตอนแสดงความต่อเนื่องของเวลาจากเช้าสู่ค่ำ ตอนที่สองเป็นตอนที่สั้นที่สุด แต่แสดง "เวลาที่ผ่านไป" ถึง 10 ปี ตอนนี้เสนอช่วงเวลาที่สงครามโลกครั้งสองสิ้นสุดแล้ว การเขียนอย่างห้วนสั้นและเสนอความตายของคนในครอบครัวอย่างรวบรัดและไม่ยินดียินร้ายเป็นการสร้างความขัดแย้งกับแนวคิดความต่อเนื่องในตอนที่หนึ่ง ส่วนตอนที่สามแสดงการครุ่นคิดถึงความหลัง การลบบาดแผล และการบรรลุเป้าหมาย (การเดินทางไปประภาคาร / การวาดภาพสำเร็จ)

ประการที่สอง คือ การใช้เทคนิคการเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึก เรื่องเน้นที่การเสนอความคิดของตัวละครและความขัดแย้งในใจมากกว่าการสร้างเหตุการณ์เป็นความสุขหรือความทุกข์ หรือน่าตื่นเต้น (นี่อาจเป็นสาเหตุที่ผู้เขียนใช้วิธีการเขียนถึงความตายของตัวละครไว้อย่างสั้นๆ) อันเป็นการหลีกเลี่ยงการนำเสนอเรื่องตามแนวสัจนิยม การเขียนแบบกระแสสำนึกทำให้เหตุการณ์ในรูปของความทรงจำในอดีตไหลเลื่อนได้อย่างอิสระโดยที่ไม่ต้องติดกับลำดับเวลาที่เกิด กรณีของลิลีในตอนที่สามที่คิดถึงความทรงจำที่มีต่อนางแรมเซย์

> What is the meaning of life? That was all - a simple question; one that tended to close in on one with years. The great revelation had never come. The great revelation perhaps never did come. Instead there were daily miracles, illuminations, matches struck unexpectedly in the dark; here was one. This, that, and the other; herself and Charles Tansley and the breaking waves; Mrs Ramsey bringing them together; Mrs Ramsey saying 'Life stands still here'; Mrs Ramsey making of the moment something permanent (as in another sphere Lily herself tried to make something permanent) – this was the nature of revelation. In the midst of chaos there was shape; this external passing and flowing (she looked at the clouds and the leaves shaking) was struck into stability. Life stand still here, Mrs Ramsey said. 'Mrs Ramsey! Mrs Ramsey!' she repeated. She owed this revelation to her.
>
> (Woolf, 2006: 133)

กระแสความคิดของลิลีที่มีต่ออดีตไม่ปะติดปะต่อกัน ความคิดของเธอมีทั้งการทำความเข้าใจชีวิต เหตุการณ์ในอดีต เธอพยายามเข้าใจความคิด การกระทำและ "อำนาจ" ของนางแรมเซย์ในการทำให้ชีวิตในช่วงเวลาพักร้อนนี้ "หยุดนิ่ง" ได้ รวมทั้งเชื่อมโยงความคิดไปยังสิ่งอื่นๆ ตามที่ตาเห็น เช่น เห็นเมฆที่ล่องลอยและใบไม้ทำให้คิดว่า "this external passing and flowing" ข้อความดังกล่าวจึงเป็นการแสดงให้เห็นวิธีการเขียนแบบกระแสสำนึกที่เลียนแบบความคิดของคนโดยที่อดีตและปัจจุบันปะทะสังสรรค์กันอย่างต่อเนื่อง

ลิลีได้คิดถึงความหลังไปพร้อมๆ กับการวาดภาพ และเปรียบความทรงจำเช่นที่มีกับชาร์ลส์ว่าเหมือนงานศิลปะ "so that she dipped into it to re-fashion her memory of him, and it stayed in the mind like a work of art." (133) ดังนั้น การวาดภาพจึงเป็นเสมือนการปะติดปะต่อเรื่องราวเพื่อทำความเข้าใจอดีต "As she dipped into the blue paint, she dipped into the past there." (141)

นอกจากนี้ ภาพที่ลิลีพยายามวาดเป็นการทำความเข้าใจความเป็นไปผ่านอัตวิสัยของเธอเอง ด้วยเหตุนี้ภาพที่เธอวาดจึงไม่ใช่การเลียนแบบ เพราะเธอวาดภาพนางแรมเซย์กับเจมส์เป็นรูปสามเหลี่ยมสีม่วง "It was Mrs Ramsay reading to James, she said. She knew his objection – that no one could tell it for a human shape. But she had made no attempt at likeness. [...] The question being one of the relations of masses, of lights and shadow, ..." (45) สิ่งที่เธอวาดคือการพยายามสร้างความสัมพันธ์ทางองค์ประกอบภาพระหว่างเส้น สี และแสงซึ่งเป็นแนวคิดของภาพสมัยใหม่มากกว่าการเลียนแบบแบบสัจนิยม ดังนั้น ภาพวาดของลิลีจึงเป็น "ภาพเปรียบเทียบ" ของนวนิยายที่เป็นการเสนอความเป็นจริงผ่านอัตวิสัยด้วยเช่นกัน

ประการที่สาม การเสนอเรื่องผ่านมุมมองของตัวละครหลายตัวเป็นการเปลี่ยนวิธีการนำเสนอโลกโดยผู้เล่าเรื่องแบบสัพพัญญูที่นำเสนอภาพที่ชัดเจนถูกต้องไปเป็นการมองจากอัตวิสัยของตัวละครแต่ละตัว การเปลี่ยนมุมมองไปยังตัวละครต่างๆ อย่างต่อเนื่องทำให้งานเขียนเรื่องนี้เป็นการปะติดปะต่อความคิดของตัวละครมากมาย ความรับรู้ของผู้อ่านต่อเรื่องราวของตัวละครจึงต้องเกิดจากการสร้างความหมายจากความคิดที่ไม่ต่อเนื่องนี้ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของคตินิยมสมัยใหม่ที่ว่าความหมายไม่ได้ซ่อนอยู่ แต่ความหมายเป็นสิ่งที่ผู้อ่านต้องสร้างขึ้นมาเอง

นอกจากกลวิธีในการเสนอเรื่องที่แตกต่างจากขนบ นวนิยายเรื่องนี้ยังเสนอสภาวะความขัดแย้งในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ได้ชัดเจน ความสัมพันธ์ระหว่างนางแรมเซย์กับสามีแสดง

ลักษณะของสังคมแบบสมัยวิกตอเรีย คือ ผู้หญิงมีชีวิตอยู่เพื่อคนในครอบครัว เห็นการแต่งงานและมีลูกเป็นหน้าที่โดยไม่ต้องพูดถึงความรัก นางแรมเซย์ทำเพื่อสามีและลูกจนไม่มีเวลาทำอะไรเพื่อตนเอง ปัญหาที่มีกับสามีถูกเก็บซ่อนไว้ ในขณะที่ลิลี บริสโคเป็นภาพแทนของผู้หญิงสมัยใหม่ที่ไม่ต้องการแต่งงานและเผชิญหน้ากับสังคมปิตาธิปไตยที่มีตัวแทนคือนาย แรมเซย์ผู้กล่าวว่า "The folly of women's minds enranged him." (29) และชาร์ลส์ แทนสลีย์ ผู้กล่าวแก่ลิลีว่า "Woman can't paint. Woman can't write." (42) นอกจากนี้ยังเสนอผลของสงครามโลกจากการที่ครอบครัวแรมเซย์สูญเสียอาดัมส์ไป

นวนิยายเรื่อง **To the Lighthouse** ของวูล์ฟ จึงเป็นตัวอย่างที่ดีที่นำเสนอแนวคิดและกลวิธีของวรรณกรรมคตินิยมสมัยใหม่หลายประการ ไม่ว่าจะเป็นการนำเสนอเนื้อหาผ่านรูปแบบและกลวิธีที่แยบยล รวมทั้งการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมกับศิลปะสมัยใหม่ที่แสดงให้เห็นว่าศิลปะ (และวรรณกรรม) ยืนยง (all changes; but not words, not paint") รวมทั้งแนวคิดที่ว่าความหมายในศิลปะและวรรณกรรมสมัยใหม่เกิดจากการประกอบสร้างขึ้นมา ซึ่งพิจารณาได้จากการที่ลิลีวาดเส้นเส้นหนึ่งตรงกลางภาพและเข้าใจเรื่องราวทั้งหมด (I have had my vision) อย่างไรก็ตาม เรื่องไม่ได้เปิดเผยว่าภาพที่ลิลีเขียนนั้นเป็นภาพอะไร ลักษณะเช่นนี้จึงเป็นการเขียนแบบปลายเปิดที่ผู้อ่านสามารถตีความได้โดยอิสระ และเป็นการแสดงว่า ศิลปะและวรรณกรรมคตินิยมสมัยใหม่ได้เสนอความเป็นจริงที่ไม่ต่อเนื่อง การนำเรื่องมาปะติดปะต่อในนวนิยายเรื่องนี้ถือได้ว่าเป็นการแสดงความเป็นจริงที่ไม่สมบูรณ์ของโลก

2.5 สรุป

วรรณกรรมคตินิยมสมัยใหม่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับความเปลี่ยนแปลงของโลกสมัยใหม่ทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 และต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 กล่าวได้ว่าเป็นยุคสมัยแห่งนวลักษณ์ในกิจกรรมของมนุษย์ทุกด้าน ในทางศิลปะและวรรณกรรมมีทั้งท่าทีที่ตอบรับความเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีที่เปลี่ยนแปลงสภาพความเป็นอยู่ในสังคมเมือง ทำให้เมืองมีชีวิตชีวา เต็มไปด้วยพลัง และท่าทีที่รังเกียจการพัฒนาดังกล่าวว่าส่งผลต่อสภาพความเป็นอยู่ เกิดความแปลกแยกในสังคม ในทางเนื้อหาของศิลปะและวรรณกรรมจึงเป็นการแสดงสภาพความเป็นอยู่ของมนุษย์ที่ได้รับผลโดยตรงจากสังคมอุตสาหกรรมและสังคมเมือง เป็นการครุ่นคิดเกี่ยวกับการดำรงอยู่ของมนุษย์ ไม่เห็นด้วยกับการเติบโตของทุนนิยมและพาณิชยนิยม และความเข้มแข็งของชนชั้นกลางที่เห็นทุกสิ่งทุกอย่างเป็นสินค้าที่มีใช้เงินตราแลกเปลี่ยนได้ อาจกล่าวได้ว่า ความรู้สึกของศิลปินและนักเขียนมีลักษณะปฏิทรรศน์ (paradox) คือ ทั้งชังและรักสภาวะสมัยใหม่ กล่าวคือ ด้านหนึ่งไม่พอใจการเปลี่ยนแปลงเป็นสังคมเมืองแบบสมัยใหม่ แต่อีกด้านหนึ่งก็ตระหนักว่า ภายใต้ความ

เปลี่ยนแปลงที่ไม่อภิรมย์นี้เท่านั้นที่เป็นปัจจัยให้เกิดงานสร้างสรรค์ที่ล้ำยุคที่สอดคล้องกับโลกสมัยใหม่

แนวการเขียนวรรณกรรมแบบทดลองซึ่งเป็นลักษณะเด่นของคตินิยมสมัยใหม่เป็นปฏิกิริยาที่มีต่อโลกสมัยใหม่ที่มีลักษณะพลวัต รับรู้ได้โดยผ่านอัตวิสัย และเกิดขึ้นพร้อมกันทุกทิศทุกทาง ดังนั้นจึงเป็นการยากที่จะถ่ายทอดโลกดังกล่าวนี้โดยวิธีการแบบเดิม การเปลี่ยนวิธีการนำเสนอนำร่องจากศิลปะก่อน โดยการหาแนวทางการนำเสนอแบบใหม่ที่ไม่ได้เป็นแบบสัจนิยมที่มีรากฐานมาจากทฤษฎีเลียนแบบ ลักษณะทดลองที่สำคัญคือ การทำลายเอกภาพด้วยการแตกออกเป็นชิ้นส่วนและมุ่งไปสู่นามธรรม เกิดการให้ความสำคัญแก่รูปแบบและกลวิธีในการเสนองานมากขึ้น มีการมองว่าศิลปะและวรรณกรรมที่ดำรงอยู่ได้ด้วยตนเอง ไม่ใช่การสะท้อนภาพหรือการเลียนแบบ นั่นคือ ไม่สนใจการเลียนแบบสังคมหรือไม่เชื่อว่าศิลปะและวรรณกรรมเป็นภาพสะท้อนของสังคม

คตินิยมสมัยใหม่ได้เกิดการตั้งคำถามต่อเรื่องของการรับรู้ความเป็นจริง ความกังวลใจในเรื่องนี้ส่งผลให้ในวรรณกรรมปรากฏลักษณะการเล่าเรื่องแบบใหม่ เช่น การเล่าเรื่องแบบกระแสสำนึกเป็นการให้ความสำคัญแก่อัตวิสัยของตัวละครมากกว่าการเน้นเหตุการณ์และโครงเรื่อง ตัวละครแสดงความสงสัยว่าจะสามารถเข้าถึงความเป็นจริงได้หรือไม่ วิธีการที่แสดงออกถึงคำถามดังกล่าวก็คือ การเล่าเรื่องโดยผู้สังเกตการณ์ และเน้นกระบวนการของการรับรู้เหตุการณ์มากกว่าเน้นที่ตัวเหตุการณ์หรือปรากฏการณ์เอง หรือการเล่าเรื่องโดยใช้ผู้เล่าเรื่องหลายคนที่มีความเข้าใจต่อเหตุการณ์ หรือ "ความจริง" ที่ต่างกันเพื่อแสดงวิกฤตของการรับรู้ข้อมูล จึงอาจสรุปได้ว่ารูปแบบการเล่าเรื่องแบบใหม่ที่เกิดขึ้นในวรรณกรรมก็คือ การปฏิเสธวิธีการมองโลกแบบสัจนิยมซึ่งทำให้เกิดวิธีการเล่าเรื่องที่สำคัญ 4 ประการ คือ

1) การเลิกใช้วิธีการเล่าเรื่องแบบสัพพัญญู

2) การสร้างความหลากหลายของการรับรู้ผ่านมุมมองที่จำกัดของตัวละครหลายตัว

3) การเสนอปัญหาความสัมพันธ์ระหว่างภาษาซึ่งเป็นระบบสัญลักษณ์ กับความเป็นจริง

4) การแสดงความต่อเนื่องของสิ่งต่างๆ การไม่มีตอนจบของเรื่อง อันเป็นการต่อต้านโครงเรื่องที่สมบูรณ์ของวรรณกรรมสัจนิยม

จากการอภิปรายข้างต้นทั้งหมดมุ่งชี้ให้เห็นว่า วิกฤตของคตินิยมสมัยใหม่คือการนำเสนอภาพ อันเป็นผลมาจากการตั้งคำถามกับความเป็นจริง คตินิยมสมัยใหม่จึงมีความโดดเด่นอยู่ที่การสร้างนวัตกรรมของการนำเสนอภาพ อย่างไรก็ตาม ไม่ได้หมายความว่า บรรดานักเขียนและศิลปินต่างๆ ในสมัยนี้จะแสดงออกในลักษณะแนวเดียวกันทั้งหมด เช่น นักเขียนนวนิยายบางคนอย่างฟอร์ด แมดอกซ์ ฟอร์ด เสนอโครงเรื่องแตกเป็นส่วนๆ ในแนวบาศกนิยม แต่นักเขียนอย่างเช่น ดี .เอช. ลอว์เรนซ์ หรือ ทอมัส มันน์ ยังคงรูปแบบและโครงเรื่องแบบขนบอยู่ ในขณะที่แก่นเรื่องแสดงความขัดแย้งในประเด็นใดประเด็นหนึ่งกับสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20

แม้ว่าคตินิยมสมัยใหม่จะเป็นงานที่ต่อต้านขนบการเขียนแบบเดิมซึ่งก็คือสัจนิยมและถือได้ว่าเป็นความเคลื่อนไหวที่ก้าวหน้าและล้ำยุคยากที่จะเข้าใจ แต่ต่อมาก็ได้รับการยอมรับไปทั่วโลก จนมีผู้กล่าวว่า "modernism [...] was anti-traditional before it was traditional" (Eysteinsson, 1990: 27) ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ราวทศวรรษที่ 1920 แนวทางของคตินิยมสมัยใหม่ได้รับการยอมรับว่าเป็นกระแสหลักและก่อตัวมั่นคง ในทางศิลปะมีการก่อตั้งพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ ศิลปินแนวทางนี้ได้รับการยอมรับว่าเป็น "ศิลปินผู้ยิ่งใหญ่" ส่วนทางวรรณคดี นักเขียนคตินิยมสมัยใหม่ได้รับการยอมรับในแนวทางการเขียนแบบทดลองและการนำเอานิยายปรัมปราและวรรณคดีโบราณมาใช้เพื่อเสนอเรื่องราวในยุคสมัยใหม่ที่ทำให้เป็นการเชื่อมต่อโลกก่อนและหลังสมัยใหม่เข้าด้วยกัน สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ได้รับการเรียกขานว่าเป็น "ท่วงทำนองนานาชาติ" (international style) (Lewis: 2007: 125) คตินิยมสมัยใหม่จึงได้กลายเป็นความเคลื่อนไหวที่ได้รับการยอมรับและส่งอิทธิพลไปทั่วโลกซึ่งรวมทั้งประเทศไทยด้วย