ยันดี" "กฤษณา อโศกสิน" "แก้วเก้า" หรือล่าสุดที่ต้องนับเอา "กิ่งฉัตร" และ*อำพรางอำยวน* เข้าไปในกระแสเบ้าเดียวกันนี้

นั่นคือ "กระแสหลัก Romance" และ "กระแสย่อย Gothic" ที่ถือเป็นอันหนึ่งอันเดียว ดังจะกล่าวต่อไปว่ามีความเป็นมาประการใด

ศัพท์วรรณกรรมตะวันตก ไม่ว่าจะเรียก Gothic fiction, Gothic story หรือ Gothic novel ไม่ว่าจะมีเนื้อหาหรือรูปแบบแยกย่อยออกไปจนทำให้เห็นว่าไอแซ็ค อาซิมอฟแตกต่างจากสตีเฟน คิง *Rebecca* ของดัฟฟี่ ดู เมอร์รีเอร์แตกต่างจาก *บ้านทรายทอง* ของ ก. สุรางคนางค์ *Wuthering Heights* ของอิมิลลี่ บรอนเต้ แตกต่างจาก *อวสานสวนกุหลาบ* ของ ร. จันทพิมพะ หรือ *Jane Eyre* ของชาร์ล็อทท์ บรอนเต้ แตกต่างจาก *ผู้ดี* ของ "ดอกไม้สด" ฯลฯ ส่วนอันเป็นรายละเอียดและแง่มุมเชิงสังคม-วัฒนธรรมนั้นย่อมเป็นเรื่องของใครของมันอยู่แล้ว ไม่มีผู้ใดสงสัย แต่ทว่า *ทาง* ที่มุ่งหมายนั้นต่างหาก เมื่อพิจารณา "เส้นทาง" อันเป็นมาของการเกิดก่อน-หลัง บรรยากาศและตัวละครที่โลดแล่นออกมาทั้งหมด ผมว่ามันอยู่บน *ทาง* เส้นเดียวกัน และเบ้าใหญ่อันเป็นรากเหง้ามาแต่เดิมของวรรณกรรมอังกฤษในยุค "วิกตอเรียน" สมัยศตวรรษที่ 18 นั้นก็คืออิทธิพลของเรื่องราวแบบ Gothic ไม่ทางตรงก็ทางอ้อม

และเมื่อสืบลึกลงไป เรื่องราวประเภท Gothic ทั้งหลายทั้งปวง ไม่ว่าจะอยู่ในเนื้อหาแบบอ่อน (เรื่องรัก เรื่องผจญภัย เรื่องลึกลับ) หรืออยู่ในเนื้อหาแบบแก่ (เรื่องสยองขวัญ เรื่องระทึกขวัญ เรื่องสะเทือนขวัญ) ศัพท์วรรณกรรมของตะวันตกได้ให้ความเข้าใจขยายความไว้ว่า *มันก็คือชนิดหนึ่งของเรื่องประเภทโรแมนซ์ (A type of romance)* นั่นเอง

แต่ดั้งแต่เดิม คำว่า "Gothic" หมายถึงชนเผ่าโกธ (Goths) ซึ่งเป็น "เผ่าเยอรมนิก" อันเป็นเผ่าพันธุ์อนารยะของยุโรปกลางและยุโรปเหนือที่มีกำลังกล้าแข็งขึ้นมาในยุค "มัธยสมัย" (medieval) ช่วงประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 12 ถึงคริสต์ศตวรรษที่ 16 จนสามารถแข็งข้อไม่ยอมรับความเชื่อ "อารยธรรมแบบกรีก-โรมัน" อีกต่อไป ดังจะเห็นชัดจากการสร้างอารยธรรมในแง่สถาปัตยกรรมของตนขึ้นเรียกว่า *สถาปัตยกรรมกอธิก* อันมีรูปแบบเฉพาะในแนวทางของสถาปัตยกรรมยุคมัธยสมัย โดยมีการใช้ "ซุ้มประตูโค้ง" (arch) และหลังคาโค้งยอดแหลม (vault) ทำให้ลักษณะของสถาปัตยกรรมที่ยึดถือตามระบบระเบียบแบบ *คลาสสิก* ของกรีกและโรมันได้รับการท้าทาย สถาปัตยกรรมแบบกอธิกได้แพร่กระจายไปทั่วทวีปยุโรปตะวันตก ลักษณะของรูปแบบอันโดดเด่นที่ประกอบไปด้วยซุ้มประตูโค้งและหลังคาโค้งยอดแหลมได้ก่อให้เกิดบรรยากาศใหม่ทางพื้นที่ กล่าวคือเป็นสถาปัตยกรรมที่ให้บรรยากาศทึมทึบไม่สดใสเหมือนลักษณะของสถาปัตยกรรมแบบคลาสสิคที่เน้นเอาความโปร่งโล่งและความมีเอกภาพลงตัวเป็นหลัก ถ้าคลาสสิคเป็นแสงสว่าง กอธิกก็จะเป็นแสงมืด ลักษณะสถาปัตยกรรมกอธิกก่อให้เกิดแสงเงาที่มีความสลับซับซ้อน เส้นโค้งของหลังคาและซุ้มประตูไม่ว่าจะเป็น *ปราสาท* หรือ *คฤหาสน์* จะก่อให้เกิดความรู้สึกเร้นลับเต็มไปด้วยเหลี่ยมมุมที่เย็นเยือก มีทางเดินได้ดิน มีประตูเลื่อน มีช่องกลในการอำพรางตัว มีหลุมพรางที่เตรียมไว้ดักศัตรู ลักษณะของปราสาทหรือโบสถ์วิหารได้รับอิทธิพลของสถาปัตยกรรมแบบนี้จึงเต็มไปด้วยความทึบทึม เหมือนสงสัยการมี

อยู่ของ "พระเจ้า" เหมือนเห็นว่าชีวิตนั้นไม่ใช่เรื่องของเหตุผล เหลี่ยมมุมทึบทึมและความสลัวเลือนในช่วงฤดูหนาวอันยาวนานของยุโรปเหนือได้เร้าให้เกิดจินตนาการเกี่ยวกับภูตผีปีศาจ ความวิปริตบ้าคลั่ง การฆ่าล้างเผ่าล้างตระกูล ความอาฆาตพยาบาท การหายตัวอย่างลึกลับ การปรากฏตัวด้วยเวทมนตร์คาถา ฯลฯ พูดง่ายๆ ก็คือ *ลักษณะของสถาปัตยกรรม "แบบกอธิก" จะมีลักษณะตรงกันข้ามทุกประการกับลักษณะของสถาปัตยกรรม "แบบคลาสสิค"* อันมีต้นกำเนิดที่ถือเป็นแบบแผนและมีระเบียบเคร่งครัดตกทอดมาจากอิทธิพลของอารยธรรมกรีกและโรมัน (อย่างไรก็ตามสถาปัตยกรรมแบบ "หลักสี่พลาซ่า" จะเป็นอิทธิพลมาจากแบบ "คลาสสิค" หรือแบบ "กอธิก" ผมก็จนปัญญาจะตอบเหมือนกัน...มันเหมือนวรรณกรรมไทยปัจจุบันที่ยังไม่รู้เหมือนกันว่าจะเอา*แดรักคูล่า* หรือ *แม่นาคพระโขนง*)

เนื่องจากสถาปัตยกรรมกอธิกเกี่ยวข้องกับยุคสมัยกลางของยุโรป เรื่องราวอันเป็นการผจญภัย การเดินทางแสวงหา การค้นหา (เรื่อง) และการค้นพบ (เรื่อง) ของคติความเชื่อแบบอัศวิน หรือที่เรียกว่าคติแบบ "chivalry" ซึ่งถือเป็นภาระหน้าที่อันสูงส่งและสง่างามจึงเกิดขึ้น ไม่ว่าจะเป็นเรื่องความรัก ความแค้น ความเสียสละ การปกป้องผู้ที่อ่อนแอกว่า การเดินทางไปปฏิบัติภารกิจประเภท "เสี่ยงตาย" ตลอดจนการกู้เกียรติและการทำ "หน้าที่เยี่ยงอัศวิน" อันมอบให้แก่ "นางผู้เป็นที่รัก" (Lady love) ฯลฯ การกระทำและพฤติกรรมเยี่ยงอัศวินในยุคมัธยสมัยนี่เองที่กลายเป็นเบ้าใหญ่อันก่อให้เกิดที่มาของคำว่า **Romance** ในฐานะที่เป็นรากเหง้าดั้งเดิมที่จะเป็นบ่อเกิดพฤติการณ์อีกหลายรูปแบบและเนื้อหาตั้งแต่เชอร์ลานสล็อต, โรบินฮู้ด, อินเดียน่า โจนส์, เสือใบ-เสือดำ, ซีพ ซูซัย, ระพินทร์ ไพรวัลย์ และ *Die Hard* ทั้ง 3 ภาค

ด้วยประการนี้ คำว่า "กอธิก" ในศัพท์วรรณกรรมตะวันตกแต่เดิมจึงมีรากเหง้าลงลึกไปในอดีตความเป็นมาของชุมชนยุโรปสมัยกลาง และสามารถให้ "อิง" ไปได้ในเรื่องราวหลายระดับ กล่าวคือ

1. *หมายถึง "ชนเผ่าโกธ"* อันเป็นเชื้อสายเยอรมนิก เป็นนัยะคล้ายกับจะอิงถึงความโหดร้าย ป่าเถื่อนในฐานะของ "ผู้คนอนารยะ" ที่จะแสดงพลังชั่วร้ายด้านมืดที่เรียกว่า "barbaric" ออกมา
2. *หมายถึงสถาปัตยกรรมแบบกอธิก* อันบ่งถึง "สถานที่" ที่จะเป็นบรรยากาศและเป็นฉากว่าด้วยปราสาท โบสถ์วิหาร หรือคฤหาสน์ที่มีเหลี่ยมมุมของ "ซุ้มประตูโค้ง" และ "หลังคาโค้งยอดแหลม" ก่อให้เกิดภาวะทึมทึบ สลดหดหู่ ผุผัง มีแต่ความลึกลับและเป็นที่สิงสู่ของเรื่องราวและการกระทำอันลี้ลับต่างๆ
3. *หมายถึงการผจญภัยและการกระทำเยี่ยงอัศวินในมัธยสมัย* นี่เป็นด้านตรงข้าม เป็นด้านสว่างที่สง่างามเยี่ยงอัศวิน-chivalry กล่าวคือ อดทน กล้าหาญ ซื่อสัตย์ ไม่เห็นแก่ตัว ช่วยเหลือผู้อื่น ฯลฯ นี่คือส่วนหนึ่งของลักษณะแบบ Romance ที่เราจะเห็นตัวอย่างได้ร้อยแปดในวรรณกรรมแทบทุกชาติ ดังนั้นไม่ว่าเขาหรือหล่อนจะออกเดินทางผจญภัย เข้าไปในบรรยากาศของ<u>ความลึกลับและความลึกลับ</u> ไม่ว่าอะไรจะขวางหน้าก็ต้อง "ฝ่าข้ามไป" ไม่ว่าจะพบภูตผีปีศาจ มังกรร้าย มนุษย์กินคน หรือ

"นังอิจฉา" ในจอทีวี พระเอกและนางเอกก็จะต้องต่อสู้ให้สำเร็จลงด้วยการกระทำอันมีเกียรติ ไม่ว่าจะอยู่ใน *Wuthering Heights* หรือใน *บ้านทรายทอง* ไม่ว่าจะเป็นความชั่วร้ายใน *The Fall of the House of Usher* ของเอ็ดการ์ อัลเลน โป หรือความน่ารัก อีโรติกของ *แม่เบี้ย* ในเรือนไทยโบราณ ของวาณิช จรุงกิจอนันต์ ไม่ว่าจะเป็น "*เสาตกน้ำมัน*" ในเรื่อง *ผาตีกรรม* หรือ "*เสารั้วลวดหนามต้นที่สาม*" ในเรื่อง *เงาอุบาทว์* ทั้งหมดล้วนอยู่ในกระแสโรแมนซ์ อันเป็น Gothic romance ที่น่าสนใจยิ่ง

ในวงวรรณกรรมตะวันตก หากไม่นับเรื่องราวประเภทโรแมนซ์ที่ปรากฏอยู่ในสำนำเชิงกวีนิพนธ์และนาฏกรรมเชิงบทละครที่มีกระจัดกระจายอยู่มากมายในฐานะ "วรรณกรรมมัธยสมัย" เรื่องราวโรแมนซ์ร้อยแก้วเล่มแรกๆ มีผู้กล่าวถึง *อาหรับราตรี*, *เดคาเมรอน* และ *นิทานกริมม์* ส่วนในทางตะวันออกนั้นหลายคนอาจนึกไปถึง *Tales of Genji* ของ"เลดี้มูราซากิ" แห่งญี่ปุ่น และอาจนึกไปถึง *สามก๊ก ไซอิ๋ว* ของจีน *รามายณะ* ของอินเดีย ฯลฯ

อย่างไรก็ดี วรรณกรรมร้อยแก้วสมัยใหม่ถือกันว่าเป็น Gothic fiction เล่มแรกในฐานะ "นิยาย" ที่สร้าง "แบบอย่างการประพันธ์" เรื่องราวประเภท Gothic romance ขึ้นมาก็คือผลงาน Harace Walpole เรื่อง *Castle of Otranto, a Gothic story* ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ ค.ศ. 1764 ที่นิยายเล่มนี้ถูกยกขึ้นเป็นแบบอย่าง ส่วนหนึ่งก็เพราะเนื้อหาภายในเล่มกล่าวถึงปราสาทมืดแห่งหนึ่งในมัธยสมัย เรื่องราวลี้ลับชวนระทึกใจเกิดขึ้นในสถานที่ที่เป็นบรรยากาศของสถาปัตยกรรมแบบกอธิก และแม้แต่ชื่อปกก็มีคำว่า "a Gothic story" ระบุประเภทงานไว้ชัดเจน ทำให้ผลงานการประพันธ์ในรูปแบบเนื้อหาทำนองนี้ได้รับการเรียกเป็นยี่ห้อว่า "Gothic story" "Gothic romance" มาตั้งแต่บัดนั้น

นิยายเชิงระทึกขวัญที่เอ่ยถึงแนวเรื่องประเภท a house full of horrors ยังมีผู้ยกย่องเอ่ยไว้เป็นตัวอย่างอีกหลายเรื่อง ส่วนใหญ่เป็นงานประพันธ์ที่เกิดขึ้นในช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 18 และสืบเนื่องมาจนถึงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ตัวอย่างเรื่องเด่นๆ ที่อยากขอเอ่ยไว้เป็นความรู้ ณ ที่นี้ก็มีเช่น เรื่อง *Vathek* ของ William Beckford พิมพ์ครั้งแรกเมื่อ ค.ศ. 1786 ใช้ฉากประเทศที่มีบรรยากาศแบบตะวันออก โดยมีชื่อรองว่า "an Arabian Tale" แต่เรื่องที่เกิดขึ้นในยุคมัธยสมัยอันเต็มไปด้วยแง่มุมทางเพศและความรุนแรงแบบเดียวกับงานเขียนของ Marquis de Sade ซึ่งจัดเป็น Gothic erotic อันมีรายละเอียดต่างหากออกไป (เรื่องนี้เราจะคุยกันอีกก็ได้ในวาระอื่น)

นิยาย "กอธิก" รุ่นบุกเบิกที่ได้รับการยกย่องเชิงวรรณศิลป์ค่อนข้างมากในช่วยระยะ "ร่วมสมัย" เดียวกันยังมีตามมาอีกหลายเล่ม เช่นเรื่อง *The Mysteries of Udolpho* ของ Ann Radcliffe พิมพ์ครั้งแรกเมื่อ ค.ศ. 1794 เรื่อง *The Monk* ของ Matthew Gregory Lewis พิมพ์ครั้งแรกเมื่อ ค.ศ. 1797 ทั้งสองเรื่องนี้ยังใช้ฉากและบรรยากาศแบบ "กอธิก" ในสมัยกลางเช่นเดียวกัน เนื้อหาเน้นไปที่ความสยดสยองและเรื่อง "เหนือธรรมชาติ"

หลังจากนี้เป็นต้นมา นิยาย "กอธิก" ได้คลี่คลายขยายขอบเขตออกไปโดยไม่ได้ยึดว่าต้องใช้ฉากมัธยมสมัยอีกต่อไป แต่ยังคงบรรยากาศน่ากลัวและเหตุการณ์อันระทึกขวัญไว้เหมือนเดิม บางเรื่องเพิ่มความลึกด้านตัวละครมากขึ้นและมี "มุมมองเชิงจิตวิทยา" มากขึ้น ส่วนใหญ่มักจะอ้างอิงถึงความปวดร้าวที่ "เกินกว่าจะรักษาให้หายขาด" ความพิการอันเนื่องมาจากอุบัติเหตุที่ "ปรารถนาดี" หรือไม่ก็กล่าวถึงสภาวะจิตใจที่วิปลาสไปเพราะ "อำนาจชั่วร้ายบางอย่าง" และความบ้าคลั่งอันเนื่องมาจาก "สูญเสียนางอันเป็นที่รัก" ความทะเยอทะยานและความ "บ้าวิชา" ที่นำไปสู่ "อำนาจเร้นลับ" และการท้าทายพระเจ้า นอกจากนั้นลักษณะ "ความรุนแรงทางเพศ" ก็ได้เขียนถึงในแง่มุมที่มีรายละเอียดร่วมสมัยมากขึ้น นิยาย "กอธิก" ที่ไม่ได้ใช้ฉากและเรื่องในสมัยกลางอีกต่อไปก็มี เช่น เรื่อง *Caleb William* ของ William Godwin พิมพ์ครั้งแรกเมื่อ ค.ศ. 1794 นิยาย "กอธิก" ที่ได้รับการยกย่องอย่างมากและยังถือเสมือนหนึ่งเป็นงานเขียน "ไซ-ไฟ" สมัยใหม่เล่มแรกๆ ของวงการ "นิยายวิทยาศาสตร์" ในยุโรปตะวันตกก็คือเรื่อง *Frankenstein* ของ Mary Shelley พิมพ์ครั้งแรกเมื่อ ค.ศ. 1817

นอกจากนี้ "กอธิก" ประเภทผีดิบดูดเลือดที่สร้างความสยองขวัญให้ผู้คนจดจำได้ แม้แต่ตัวละครในเรื่อง "เงาอุบาทว์" ก็ยังอ้างถึง นั่นคือเรื่อง แดร็กคิวล่า ของบราม สโตกเกอร์ นักเขียนในยุค "วิกตอเรียน" ของอังกฤษหลายคนได้พัฒนาแนวเรื่อง "กอธิก" ให้มีนัยะร่วมสมัยมากขึ้น ความไม่สมหวังเกี่ยวกับความรักและเรื่องความไม่เท่าเทียมกันเกี่ยวกับ "ชาติตระกูล" ถูกนำมาใช้มากขึ้น ดังปรากฏในงานประพันธ์ของ "พี่น้องตระกูลบรอนเต้" ซึ่งอาจจะถือเป็นแม่บทของ Gothic romance เกี่ยวกับความรักและชีวิตครอบครัว เช่น *Wuthering Heights* ของ Emily Bronte พิมพ์ครั้งแรกเมื่อ ค.ศ. 1847 และ *Jane Eyre* ของ Charlotte Bronte พิมพ์ครั้งแรกเมื่อ ค.ศ. 1857 ดูเหมือนจะได้รับการเอ่ยถึงมากที่สุด และที่บ้านเราก็รู้จักกันดีมากที่สุด ทั้งที่อยู่ในรุ่น "ปลายแถว" ของนักเขียนอังกฤษยุคนั้นก็คือ แมรี่ คอเรลลี่

เรื่องแนวโรแมนซ์ที่ยังอิงบรรยากาศลี้ลับแบบ "กอธิก" ในรุ่นถัดมาดูเหมือนจะคลี่คลายไปหาเรื่องการผจญภัย อาทิ งานเรื่อง *สาวสองพันปี* ของเซอร์ ไรเดอร์ แฮกการ์ด ซึ่งกลายเป็นต้นแบบของเรื่องผจญภัยในดินแดนลี้ลับต่างๆ แบบเรื่อง *ราชินีบอด* ของสุวัฒน์ วรดิลก, *ล่องไพร* ของน้อย อินทนนท์ และ *เพชรพระอุมา* ของ "พนมเทียน" *เกาะมหาสมบัติ* ของรอเบิร์ต หลุยส์ สตีเวนสัน ก็ออกไปทางการผจญภัย งานชุดเชอร์ล็อก โฮล์ม ของเซอร์ อาเธอร์ โคแนน ดอยส์ เป็นเรื่องแนวโรแมนซ์ที่คลี่คลายออกมาเป็นต้นแบบของเรื่องนักสืบ งานโรแมนซ์ในลักษณะเรื่อง *Time Machine* ของ เฮช. จี. เวลล์ ก็คลี่คลายออกไปกลายเป็นแม่แบบให้กับงานเขียนประเภท Fantasy และ Sciencefiction ซึ่งปัจจุบันเปลี่ยนรูปโฉมจนมีรายละเอียดก้าวหน้าเป็นของตนเอง แต่โดยหลักแล้วเบ้าหลอมใหญ่ของมันก็คือ เบ้า *Romance* นั่นเอง ดังนั้นเมื่อท่านได้ยินคำว่า *โรแมนซ์* ท่านควรจะต้องเข้าใจศัพท์วรรณกรรมไปให้หลากหลายกว้างขวางมากกว่าเรื่องรักหวานจ๋อยหรือนิยายจุ่มกับจิ้มประเภท *"หวานมันฉันคือเธอ"*

ทั้งนี้เพราะเบ้าหลักของคำว่า Romance นั้น โครงเรื่องหลักอันเป็นมาตรฐาน ไม่ว่าจะคลี่คลายเนื้อหาไปในแนวใดก็คือ *คติว่าด้วยการแสวงหา* (quest) นั่นเอง ซึ่งทั้งหมดแห่งคติดัง

กล่าวย่อมได้แก่พฤติกรรมต่างๆ อันว่าด้วยความรัก ความเกลียด ความโลภ ความหลง ความกลัว ความหวังและความตาย

นอกจากงานนิยาย "กอธิก โรแมนซ์" ของนักเขียนอังกฤษในยุคกลางศตวรรษที่ 18 และศตวรรษที่ 19 แล้ว งานเรื่องสั้นของนักเขียนเยอรมันชื่อ E.J.A. Hoffmann ก็ได้รับการยกย่องมาก แต่เราไม่ค่อยรู้จักเขามากนัก ผิดกับชื่อเสียงของเอ็ดการ์ อัลเลน โป นักเขียนอเมริกันรุ่นบุกเบิกที่เรื่องสั้นหลายเรื่องเคยได้รับการแปลเป็นภาษาไทย และงานในแนว "กอธิก" ของโป นั้นแจ่มชัดในแง่เร้าความรู้สึก "ระทึกขวัญ" และ "สยองขวัญ" (chilling terror) ได้โดดเด่นดีทั้งมีเรื่องราวมีผีสางเทพเทวดามาเกี่ยวข้อง จนสามารถกล่าวได้ว่าเรื่องสั้นแทบทุกเรื่องของเขานั้น "--เปิดเรื่องเข้าสู่ดาเนาจักรที่เหตุผลไม่ได้เป็นใหญ่ (irrational) แสดงภาวะทางจิตใจที่วิปลาส (perverse impulses) และสะท้อนความกลัวที่เป็นฝันร้ายอันนอนสงบนิ่งอยู่ภายใต้พื้นผิวของจิตใจที่เป็นอารยะ" (นักวิจารณ์อเมริกันชื่อ M.H Abrams เขาเขียนประโยคที่ผมแปลไปแล้วนี้ว่า "the nightmarish terrors that lie beneath the orderly surface of the civilized mind"

ที่ยกถ้อยคำอันเด่นยกย่องถึงเอ็ดการ์ อัลเลน โป มาให้ท่านอ่านก็เพื่อเป็นการสรุป "ภาพรวม" ว่าเรื่องสั้นหรือนิยายประเภท "กอธิก" รุ่นใหม่ๆ นั้น มีแง่มุมที่เป็น "เชิงจิตวิทยา" มากขึ้น และไม่จำเป็นต้องพึ่ง *สถานที่* ประเภท "ซุ้มประตูโค้ง" และ "หลังคาโค้งยอดแหลม" อีกต่อไป แต่กระนั้นการเดินทางเข้าสู่จิตใจของมนุษย์อันเต็มไปด้วยความหวังและความกลัวดังกล่าวก็ยังคงมีอยู่ต่อไปในลักษณะที่ "ร่วมสมัย" มากขึ้น ตัวละครมี "ด้านลึก" และมีความสลับซับซ้อนขึ้น สถานที่อาจจะเป็นที่ใดก็ได้ ตราบใดเท่าที่มนุษย์ยังมีสถานะไม่มั่นคง ตราบนั้นสถานการณ์แบบ Gothic story ของมนุษย์ก็จะเกิดขึ้น เหมือนดังเช่นภาพรวม 3 ประการ เกี่ยวกับเรื่องสั้นของเอ็ดการ์ อัลเลน โป ที่ยกมาไว้ในวงเล็บภาษาอังกฤษข้างต้น

นิยายร่วมสมัยในยุคต้นและยุคกลางศตวรรษที่ 20 ที่ให้บรรยากาศระทึกขวัญและนำเสนอด้านมืดของมนุษย์ออกมาได้อย่างน่าตื่นตระหนก มีตัวอย่างอยู่หลายเล่มด้วยกัน เช่น *The Picture of Dorian Gray* ของออสการ์ ไวล์ด *An Occurrence at Owl Creek Bridge* ของแอม บรอซ เบียร์ซ *The Turn of the Screw* ของเฮนรี่ เจมส์ *Sanctuary* และ *Absalom, Absalom* ของวิลเลียม ไฟล์กเนอร์ *In Cold Blood* ของทรูแมน คาโพท และเรื่อง *Beloved* ของโทนี่ มอริสัน นักเขียนสตรีชาวอเมริกันที่ได้รับรางวัลโนเบลสาขาวรรณกรรมเมื่อ ค.ศ. 1993 ก็น่าจะจัดเป็นงานในแนว "Modern Gothic" ได้ในระดับเดียวกันกับงานของวิลเลียม ไฟล์กเนอร์ นอกจากนี้ยังมีงานร่วมสมัยของอีกหลายคนทั้งที่เป็นเรื่องสั้นและเรื่องยาว เช่น งานของ เอช. พี. เลิฟคราฟท์, เชอร์ลี่ แจ็คสัน, แอนเจล่า คาร์เตอร์, โรอัลด์ ดาห์ล, รอเบิร์ท บลอช, เรย์ แบรดบิวรี่ และถ้าใครจะเอ่ยชื่อสตีเฟน คิง รวมเข้าไปด้วย ผมก็ไม่ขัดข้องแต่ประการใด

หันมาดู "เรื่องเล่า" ทั้งร้อยแก้วร้อยกรองและวรรณกรรมไทยแนวใหม่ในแง่รูปแบบที่เป็นเรื่องสั้นและนวนิยายไทยทั้งอดีตและปัจจุบัน น่าเสียดายที่เราไม่มีการจัด "ระบบเรื่องแต่ง" และศึกษาวิธีการแต่งทั้งข้อมูลเกี่ยวกับวรรณกรรมโบราณและวรรณกรรมปัจจุบันอย่างเป็นระบบ

มากพอ แม้แต่ข้อมูลอันว่าถึงเรื่องแต่งเรื่องแปล "แนวใหม่" ที่เราแปลงเราเขียนขึ้นมาจากอิทธิพลของวรรณกรรมตะวันตก เบ้ากระแส*โรแมนซ์* และกระแส*กอธิก* ซึ่งน่าจะถือเป็นอิทธิพล "กระแสหลัก" หรือที่เรียกว่าเป็น "mainstream" ของวรรณกรรมไทยรุ่นบุกเบิกและถือสืบเนื่องมาเป็นงานแต่งประเภท "รักโศกสะเทือนใจ" "ชิงรักหักสวาท" "โลดโผนผจญภัย" "ลึกลับสยองขวัญ" ที่จัดเป็นรูปแบบของ pulp fiction ทั้งหลายที่ยังคงครองตลาด "รสนิยมกระแสหลัก" ในวงการวรรณกรรมไทยร่วมสมัยมาได้ตลอดทุกยุคสมัย ตั้งแต่สมัยที่ผมเป็นเด็ก เป็นวัยรุ่น และจนกระทั่งหนวดหงอกแล้ว ก็ยังเห็นรสนิยมว่าด้วยเรื่องราวประเภทโรแมนซ์ และโรแมนซ์กอธิกครองตลาดวรรณกรรม (ปัจจุบันขยายวงไปถึงบทละครโทรทัศน์) อยู่อย่างเหนียวแน่นและไม่ค่อย "เขยิบคุณภาพ" ไปทางไหนมากนัก- ยังไม่ค่อยพ้นไปจากเส้นรอบวงของแมรี่ คอเรลลี่ และเซอร์ไรเดอร์ แฮกการ์ด เท่าใดนัก กระนั้น แม้ว่าจะเป็นกระแส*โรแมนซ์* และ *โรแมนซ์ กอธิก* แต่เอาเข้าจริงเมื่อดู "คุณภาพ" กันแล้ว เราก็รับเอาของเขามาแค่อิทธิพลจากงานรุ่นปลายแถว ส่วนรุ่นหัวแถวที่ผมเอ่ยชื่อมาบ้าง เราไม่ค่อยได้เอามาเท่าใด ไม่ว่าจะเป็นงานของโฮเรซ วัลโปล, แอนน์ แรด คลิฟฟ์, วิลเลียม เบคฟอร์ด, แมททิว เกรกอรี เลวิส หรือแม้แต่โรแมนซ์ "ระดับคุณภาพ" อย่างเอช. จี. เวลล์, ทอมัส ฮาร์ดี้, ชาร์ลส์ ดิกเกนส์, เอ็ดการ์ด อัลเลน โป และนาธาเนียล ฮอร์ธอร์น เราก็ไม่ค่อยได้รู้จักในแง่งานแปลหลักๆ ของเขามากนัก

นอกจากนั้น ข้อมูลในแง่ "รากเหง้า" ที่เป็นเรื่องเล่ามุขปาฐะ พงศาวดาร ตำนาน นิทานชาดก ตำราสมุนไพร เพลงกล่อมเด็ก อีกทั้งเรื่องประเภท "จักรๆ วงศ์ๆ" ทั้งหลายทั้งปวง เรายังไม่รู้จักอย่างเป็นระบบอีกมาก ทั้งนักเรียนนอกในรุ่น "ร้อยแก้วแนวใหม่" อย่างเช่นกลุ่มพวก "ลัทวิทยา" ยังค่อนข้างดูถูก "นิทานคำกลอน" ประเภทจักรๆ วงศ์ๆ ที่ถือเป็นเสมือน pulp fiction ของชาวบ้านทั่วไป โดยหาว่ามีแต่เรื่องยักษ์ เรื่องปีศาจ เรื่องเหาะเหินเดินอากาศ เรื่องล่องหนหายตัว ล้วนไม่เป็นสาระ ไม่ประเทืองปัญญาเหมือนแนวใหม่ปลายแถวของฝรั่งอย่างแมรี่ คอเรลลี่ หรือไม่ *โรแมนซ์* เหมือนเรื่องรักลึกลับของชาร์ลส์ กาวิส ทั้งที่ตัวเรื่องและข้อมูลแต่โบราณอันเป็นรากเหง้าดั้งเดิมของเราที่ฝังตัวอยู่ในพิธีกรรมและคติความเชื่อทั้งพุทธ ทั้งพราหมณ์ ทั้งผี มีรอพร้อมให้หยิบฉวยมาได้อยู่แล้ว แต่เราไม่พัฒนา *วิธีการ* และ *กลวิธี* ในเชิง magical ให้มีแง่มุม "ทันสมัย" ขึ้นมามากนัก ความแปลกมหัศจรรย์ของ *ท้าวพันตา* ที่ถูกสาปให้มี "อวัยวะเพศหญิง" ทั่วทั้งตัวถือเป็น "แฟนตาซี" ที่มหัศจรรย์ยิ่งนัก *โยนีปีศาจ* ที่ล่องลอยไปตามน้ำเพื่อตามหาสามี อันเป็นเรื่องเล่าเกี่ยวกับสมุนไพรชนิดหนึ่ง หรือแม้แต่ "สถานที่ลึกลับน่ากลัว" ที่ฝรั่งถือเป็น a house full of horror ของเราก็มีอยู่มากมายในเรื่องราวการเล่าแบบ "จักรๆ วงศ์ๆ" และคติพื้นบ้านพื้นเมืองแต่ดั้งเดิม.. ลองจินตนาการถึงโครงกระดูกมนุษย์และความสยดสยองใน "ห้องลับ" ที่พระสังข์ไปค้นพบและรู้ความจริงว่าแม่ของตนเป็นยักษ์ นี่แหละครับแง่มุมที่ฝรั่งเรียกว่า "กอธิก" น่าสยองขวัญนัก แต่เราไม่พัฒนาความกลัวหรือความน่ากลัวแบบฝรั่ง เราพัฒนาเสียงหัวเราะและอารมณ์ขันขึ้นมาแบบ "ไทยรักสนุก" แม้จะเรื่องน่ากลัวแบบ *แม่นาคพระโขนง* เอาเข้าจริงแล้วก็ดูเหมือนจะได้ยินเสียงหัวเราะตอน "แม่นาค" ถูกเรียกตัวลงหม้อเอาไปถ่วงน้ำดังลอดออกมา คล้ายกับเห็นหน้า "ล้อต๊อก" อย่างไรก็อย่างนั้น ผมหัวเราะ

ทุกครั้งเวลาที่ดูหนังผีไทยเมื่อวัยเด็ก เรื่อง "กอธิก" แบบไทย ถ้าจะมีการพัฒนาในแง่มุมมองก็เห็นจะเป็นมุมมองว่าด้วย "ความกลัวนั้นสามารถหัวเราะได้" ส่วนเรื่อง "กอธิก" แบบฝรั่งขนานแท้ มุมมองของเขาตามความเข้าใจของผมจะอยู่ที่ "ความกลัวคือความกลัวในตัวของมันเอง"

เรื่องสั้น "เงาอุบาทว์" ของปกรณ์ ปิ่นเฉลียว จัดอยู่ในขนบของเรื่องเล่าที่ฝรั่งเรียกว่า "Gothic story" อย่างไม่ต้องสงสัย หรือถ้าหากไม่ยอมรับในศัพท์วรรณกรรมดังกล่าวขอให้เข้าใจว่าหมายถึงเรื่องประเภท "เหนือธรรมชาติ" หรือเรื่อง "ระทึกขวัญ" ในระดับใดระดับหนึ่งก็ได้ งานเรื่องสั้นของไทยในอดีตที่ใช้แนวเร้นลับเต็มไปด้วยบรรยากาศ "น่าหวั่นกลัว" มีสีสันของแนวทาง "ห้องลับ" "ตึกลับ" "ห้องต้องห้าม" ที่ฝรั่งเรียกว่า "the locked room" หรือ "the black room" หรือบางครั้งอาจจะเป็นบ้านเก่า ตึกเก่า คฤหาสน์เก่า หรือในป่าอาถรรพณ์ที่เต็มไปด้วยความสยดสยอง และมี "สิ่งลึกลับชั่วร้าย" แอบแฝง เหล่านี้นักอ่านเรื่องสั้นและนวนิยายของไทยในอดีตคงจะได้เคยอ่านเรื่องทำนองนี้ผ่านตามาบ้างไม่มากก็น้อย เช่น ในงานประพันธ์บางเรื่องบางเล่มของ น้อย อินทนนท์, น้อย อภิรุม, สันต์ เทวรักษ์, มนัส จรรยงค์, เทพ มหาเปารยะ, "พนมเทียน", ชาลี เอี่ยมกระแสสินธุ์, นิธ เพียงไพร, ตรี อภิรุม, "จินตวีร์ วิวัธน์", ณรงค์ จันทร์เรือง ฯลฯ

ถ้าจะให้จัดขนบของเรื่องสั้นแนว "กอธิก" แบบไทย-ไทย ผมมีเรื่องสั้นในลักษณะขนบแบบนี้เป็นตัวอย่างอยู่ไม่น้อย เท่าที่จำได้ในเวลาจำกัดก็เช่น *จำปูน* ของเทพ มหาเปารยะ *ท่อนแขนนางรำ, ซึงผี, ครูแก* ของมนัส จรรยงค์ (โดยเฉพาะเรื่องสั้นที่มนัส จรรยงค์ใช้ตัวละครชื่อ "ประดิษฐ์" เป็นตัวเดินเรื่อง) *ตึกกรอสส์* ของ อ. อุดากร *ดาหวัน* ของ "อมราวดี" *แม่หยา* ของอุษณา เพลิงธรรม *ไฟแดง* ของ อดุล ราชวังอินทร์ *ลูกโป่งสีแดง* และ *ทางกลับจากถ้ำค้างคาว* ของพิชัย ภูริพงษ์ *ลูกโป่งสีขาว* และ *ความหวังวันอังคาร* ของ นิพนธ์ จิตรกรรม *ผาติกรรม* และ *กา* ของวาณิช จรุงกิจอนันต์ รวมทั้งเรื่องสั้นบางเรื่องของปกรณ์ ปิ่นเฉลียว อาทิ *ตุ๊กแก นรก* และ*เงาอุบาทว์* ซึ่งเรื่องหลังนี้ได้หยิบยกขึ้นมาคารวะในฐานะที่เป็น "เรื่องสั้นเกียรติยศ" ครั้งนี้

ลักษณะ mystic ในแง่ความระทึกใจเร้นลับของ "เงาอุบาทว์" ไม่ได้อยู่ที่ความลึกของตัวละคร หากแต่อยู่ที่การเดินเรื่องอย่างฉับไว และการอ้างว่า "เรื่องที่จะเล่าต่อไปข้างล่างนี้ *ข้าพเจ้าได้ประสบมาด้วยตนเอง มันเป็นความจริงแท้ทุกประการ* มิได้แต่งเติมเสริมขึ้นเลยแม้แต่อักษรเดียว" และได้กล่าวต่อไปเหมือนเป็นการย้ำอีกครั้งว่า "*...มิได้เนื่องมาจากภาพมายา ความแปรปรวนทางจิตใจหรืออาการหลอนของประสาทอย่างใดอย่างหนึ่ง...*" นอกจากนั้น แม้ตัวละครทั้ง "ข้าพเจ้า" และ "บุรี บุศราคมม์" จะเป็นชายโสดประเภท "คอทองแดง" แต่ทว่าในคืนเดือนหงายที่รั้วบ้านข้างโรงปอ ณ จังหวัดชัยภูมิ ที่เขาแวะไปเยี่ยมเยือนบ้านญาติดามคำเชิญนั้น เขาทั้งสองไม่ได้แตะต้องเหล้าเลยแม้แต่หยดเดียว สติสัมปชัญญะจึงสมบูรณ์เมื่อได้พบเหตุการณ์ที่ชวนให้ "*ขนหัวลุกเกรียว*" กล่าวคือ ที่เสารั้วโรงปอต้นที่สาม เขาทั้งสองได้เห็น "*...เงาของมันเป็นรูปผู้หญิงกำลังเงยหน้าขึ้นมองท้องฟ้า...เป็นผู้หญิงจริงๆ ไม่ใช่คล้ายหรือเหมือน ยืนเต็มตัว ผมประบ่า ห่มสไบเฉียง และนุ่งโจงกระเบนผ้าลาย*" ก่อนหน้าที่เหตุการณ์ระทึกขวัญจะ

ได้เกิดขึ้น...จนกลายเป็นเรื่องราวใหญ่โตขึ้นมาภายหลังนั้น ตัวละครที่ชื่อ "บุรี บุศราคมม์" ก็เพียงแค่บอกกับผู้อ่านไว้เล็กๆ น้อยๆ ว่า *"...จำตอนอั๊วชี้ให้ลื้อดูไอ้เงานรกนั่นได้ไหม มันหันมาเห็นพอดี นั่นแหละ อั๊วเริ่มปวดตั้งแต่ตอนนั้น"*

"มันหันมาเห็นพอดี..." ปกรณ์ ปิ่นเฉลียวไม่ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับเหตุการณ์ของ *ฉาก* มากนัก แต่เขาเดินเรื่องอย่างรวดเร็วแทนโดยใช้ "บันทึกประจำวัน" บ่งบอกถึงเรื่องที่ได้เกิดขึ้นต่อมา ความสยดสยองระทึกขวัญได้เริ่มขึ้นที่ "มือ" ของบุรี บุศราคมม์ นับแต่เริ่มออกรถจากชัยภูมิกลับกรุงเทพฯ และต้องแวะเอาเพื่อนเข้า*โรงพยาบาลภูมิพล* เพื่อให้หมอตรวจดูอาการปวดที่ "มือ" เหตุการณ์ระทึกขวัญตั้งแต่วันที่ 12 มิถุนายน 2503 จนกระทั่งถึงวันที่ 1 กรกฎคม 2503 แม้ปกรณ์ ปิ่นเฉลียว จะไม่ได้ใส่ "ความลึก" ให้ตัวละคร และไม่ได้บรรยายรายละเอียดที่เกี่ยวข้องกันมากนัก ผู้อ่านก็สามารถรับรู้ได้ทันทีว่ามีเหตุการณ์ระทึกขวัญ *อะไร* และ *อย่างไร* เกิดขึ้นในห้องคนไข้ที่ตึก*โรงพยาบาลภูมิพล* โดยปกรณ์ ปิ่นเฉลียว ได้จบเรื่องสั้นของเขาในลักษณะ "สูตร" แบบเดียวกับเรื่อง "The Black Cat" และ "Metzengerstein" ของเอ็ดการ์ อัลเลน โป และไม่ได้อธิบายถึงรายละเอียดว่า *ทำไม* ในแง่เหตุผลใดๆ ทั้งสิ้น เขาจบเรื่องสั้น "เงาอุบาทว์" โดยให้ตัวละครยืนยันกับผู้อ่านไว้อย่างหนักแน่นว่า "...ข้าพเจ้าขอย้ำด้วยเกียรติยศอีกครั้งว่า *ทั้งหมดมันเป็นความจริง เรื่องจริง!*"

ในฐานะ "เรื่องแต่ง" ทุกสิ่งทุกอย่างควรจะจบลงตรงนั้นเพราะเป็น climax ของเรื่องสั้นประเภทนี้ที่ผู้อ่านไม่ได้ติดใจจะเอาเหตุผลอะไรนัก เนื่องด้วยสิ่งที่เป็น supernatural นั้นล้วนมักถือกันว่าเอาเหตุผลมาอธิบายลำบาก ดังนั้นนักเขียนงานประเภท "กอธิก" ทั้งหลาย – แม้แต่ของฝรั่งเอง - จึงมักเน้นไปที่ผลกระทบอย่างใดอย่างหนึ่งที่เป็น climax อันน่าตื่นเต้นของเรื่องแล้วก็จบเรื่องของเขาไว้แค่นั้น ผู้อ่านก็พอใจ เพราะความตื่นเต้นลี้ลับระทึกขวัญ สยองขวัญสะเทือนขวัญ ได้ผ่านพ้นจบสิ้นลงแล้ว เรื่องสั้นระทึกขวัญของเอ็ดการ์ อัลเลน โป, เอช. พี. เลิฟคราฟท์ และสตีเฟน คิง ก็ดูจะเป็นเช่นนี้

แต่ทว่า "เงาอุบาทว์" ของปกรณ์ ปิ่นเฉลียวกลับมีผู้เขียน anti-climax ให้ ซึ่งนับเป็น anti-climax ที่ยอดเยี่ยมที่สุดในประวัติเรื่องสั้นไทย ถ้าหากผู้ใดจะเอาเรื่องสั้น "เงาอุบาทว์" ไปตีพิมพ์ใหม่อีกกี่ครั้งก็ตาม anti-climax ที่มาจากจดหมายชี้แจงอย่างเป็นทางการของ "นายแพทย์ใหญ่ทหารอากาศ กรมการแพทย์ทหารอากาศ โรงพยาบาลภูมิพล" จะต้องถูกนำไปตีพิมพ์เป็นตอนจบอย่างสมบูรณ์ของเรื่องสั้นเรื่องนี้ในทุกครั้งด้วย ความลงตัวของเรื่องสั้น "เงาอุบาทว์" นั้นถ้าจะว่าไปแล้วเกิดจากการที่ผู้ประพันธ์ได้ยืนยันครั้งแล้วครั้งเล่ากับผู้อ่านว่า *มันเป็นเรื่องจริง!* และมันก็ควรจะเป็นเช่นนั้น ในฐานะที่ผมเคยอ้างทำนองว่า "creative writing is an art of lying" แต่ทว่าเรื่อง "เงาอุบาทว์" กลับได้รับการตอบสนองที่ทำให้ *ความจริง* กับ *ความลวง* มาพบกันอย่างไม่ตั้งใจ จึงนับเป็นเกียรติแก่ผู้ประพันธ์และผู้ที่ได้อ่านโดยแท้

การใช้ anti-climax ในกลวิธีการเขียนเรื่องสั้นถือเป็นเรื่องที่ทำให้ "ลงตัว" ได้ยากมาก และมีตัวอย่างอยู่ในโลกนี้เพียงไม่กี่เรื่อง เรื่องสั้น "เงาอุบาทว์" ของปกรณ์ ปิ่นเฉลียว ถือเป็นหนึ่งในจำนวนนั้นที่สามารถทำให้ "ลงตัว" ได้โดยผู้ประพันธ์เรื่องไม่ได้เป็นผู้เขียน!

นี่คือ Gothic story แบบไทย – ไทยที่ลงท้ายที่ *ขายหัวเราะ* อีกตามเคย ประเทศนี้ช่างเป็นประเทศการ์ตูนโดยแท้...บรื้อส์...ส...ส...!

ที่มา : สุชาติ สวัสดิ์ศรี. "จาก Gothic fiction ถึง "เงาลุยบาทว์"". **ช่อการะเกด 25.** (มกราคม-กุมภาพันธ์ 2539). หน้า 171-189.

บทวิเคราะห์

สุชาติ สวัสดิ์ศรี นอกจากจะเป็นบรรณาธิการที่เข้มด้วยคุณภาพแล้ว ยังได้ชื่อว่าเป็นนักอ่านชั้นเยี่ยมถึงระดับเป็นผู้วรรณกรรมเคลื่อนที่ และในการเขียนบทบรรณาธิการ ไม่ว่าจะเป็นในหน้านิตยสารที่รับผิดชอบ หรือในหนังสือรวมเล่ม เขาได้ชื่อว่าเป็นนักวิจารณ์ที่มีวิจารณาญาณยิ่ง และนาน ๆครั้งเขาจึงจะเขียนบทความหรือบทวิจารณ์วรรณกรรมเรื่องใดเรื่องหนึ่ง

ในปี ๒๕๓๒ เขาได้หวนกลับมาทำหน้าที่บรรณาธิการอีกครั้งโดยการรื้อฟื้นรางวัลช่อการะเกด ที่เคยเป็นหนังสือรวมเรื่องสั้นในยุคโลกหนังสือขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง โดยให้ชื่อหนังสือว่า *ช่อการะเกด* และมีชื่อของแต่ละเล่มกำกับอีกครั้ง ทำต่อเนื่องเรื่อยมา จากรายปี เป็นรายสามเดือนในปี ๒๕๓๕ จนถึง ปี ๒๕๔๒ จึงได้หยุดชะงักลง ในการมอบรางวัลช่อการะเกดแต่ละปี เขาได้มีประกาศเกียรติ"นักเขียนช่อการะเกดเกียรติยศ"ให้นักเขียนเรื่องสั้นที่ทำงานมานานด้วย ในปี ๒๕๓๙ นักเขียนที่ได้รับการประกาศเกียรติคือ ปกรณ์ ปิ่นเฉลียว และในวาระนี้เองสุชาติได้เขียนบทวิเคราะห์วิจารณ์เรื่องสั้นเรื่องเอกชื่อ "เงาอุบาทว์" ของปกรณ์ ปิ่นเฉลียว ในชื่อว่า "จากGothic fiction ถึง"เงาอุบาทว์"

เพราะด้วยเหตุที่สุชาติเป็นนักอ่าน นักวิจารณ์และเป็นบรรณาธิการมายาวนานหลายสมัย ไม่เพียงทำให้เขาวิเคราะห์เรื่อง"เงาอุบาทว์"ได้ฐานะเป็น Gothic fiction เรื่องหนึ่งของไทยเท่านั้น หากแต่เขายังสามารถโยงวิเคราะห์ไปถึงประวัติที่มาของ Gothic fiction ของไทย และเปรียบเทียบกับของฝรั่ง อันเป็นการให้ความรู้แก่นักอ่าน ในขณะเดียวกันก็ทำให้นักอ่านเกิดความเข้าใจรากทางวัฒนธรรมของตนเองชัดเจนขึ้น

"พวกเราทั้งหลายในรุ่นนี้และรุ่นต่อไปล้วนถือเป็นผู้สืบต่อ และทั้งหมดล้วนเติบกล้างอกงามขึ้นมาจาก"รากเหง้า"ที่บรรพบุรุษเรื่องสั้นได้หว่านเพาะไว้ในอดีตกาล"

การกล่าวเช่นนี้ เป็นการชี้ให้เห็นตัวตนและเส้นทางที่คนวรรณกรรมกำลังดำเนินอยู่ การมอบภาระทางวรรณกรรมไว้ให้ นอกจากเป็นการสร้างความภูมิใจให้คนรุ่นใหม่แล้ว ยังเป็นการยั่วยุให้เกิดความรู้สึกรับผิดชอบต่ออนาคตอีกด้วย

นอกจากนี้ เขายังเสนอมุมมองใหม่ ๆในนิทานคำกลอนและเรื่องไทยทั้งหลาย รวมไปถึงเรื่อง"ไทยรักสนุก" ซึ่งอาจทำให้ใครหลายคนนึกดูแคลนมาก่อน โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ที่ไปศึกษาและได้รับอิทธิพลมาจากโลกตะวันตก แต่การวิเคราะห์ของสุชาติอย่างพึงใจในตัวเอง เห็นแก่นแท้ของตัวเองของสุชาติ กลับเปิดตานักอ่านไทยขึ้นมาใหม่ ไม่เพียงตื่นเต้นว่าบรรพบุรุษทางวัฒนธรรมของเรามีลักษณะเฉพาะในทางการเล่าเรื่อง Gothic เท่านั้น หากยังทำให้เกิดความภาคภูมิใจในรากเหง้านั้นซ้ำเมาในระดับที่น่าพอใจทีเดียว ซ้ำสุชาติยังชี้ทางออกไว้ให้ด้วยว่า มรดกทางเรื่องระทึกขวัญนั้น เรามีพื้นฐานเพียงพอที่สามารถพัฒนาแตกขยายได้ เพียงแต่ไม่พัฒนาวิธีการและกลวิธีให้ทันสมัยเท่านั้น การแสดงความคิดเห็นพร้อมแนะนำทางออกอย่างเป็นรูปธรรมเช่นนี้ เชื่อได้ว่า จะเป็นแรงบันดาลใจให้นักเขียนเรื่องในแนวระทึกขวัญนี้อีกเป็นจำนวนไม่น้อย

ความเป็นนักอ่านนักวิจารณ์ที่ถึงทั้งคุณภาพและปริมาณ ทำให้สุชาติสามารถชี้ประเด็นความเป็นเรื่อง"ระทึกขวัญ"(Gothic story)อย่างสมบูรณ์ของ"เงาอุบาทว์"ได้ชัดเจน งดงาม มีการเปรียบเทียบวรรณกรรมตะวันตกให้เข้าใจได้ลึกซึ้งขึ้น จากนั้นจึงชี้ประเด็นการให้ข้อมูลเรื่อง"จดหมายโต้ตอบ"จากนายแทพย์ใหญ่ทหารอากาศ กรมการแพทย์ทหารอากาศ โรงพยาบาลภูมิพล" (ซึ่งยืนยันว่า เหตุการณ์ตามเรื่องสั้นนั้นมิได้เกิดขึ้นที่โรงพยาบาลภูมิพล) โดยสุชาติอธิบายด้วยประโยคสั้น ๆแบบประชดนิด ๆ ว่า

"แต่ทว่า"เงาอุบาทว์"กลับได้รับการตอบสนองที่ทำให้ความจริงกับความลวงมาพบกันได้อย่างไม่ตั้งใจ จึงนับเป็นเกียรติแก่ผู้ประพันธ์และผู้ที่ได้อ่านโดยแท้"

ภาคสรุปของบทวิจารณ์ชิ้นนี้ เป็นการสร้าง"ความฉงน"ที่นำไปสู่"ปัญญา"ให้ผู้อ่านบทวิจารณ์ เพราะนอกจากต้องทำความเข้าใจในเรื่องของจดหมายจากโรงพยาบาลภูมิพลแล้ว ยังต้องใฝ่หาความรู้เพิ่มเติมในเรื่องของความจริงความลวงทางวรรณคดีอีกด้วย[1]

อาจกล่าวได้ว่า ใครก็ตามที่ได้อ่านบทวิจารณ์ชิ้นนี้แล้ว นอกจากได้ความรอบรู้ที่มาจากการอ่านและการค้นคว้าของผู้วิจารณ์แล้ว ยังเกิดการเรียนรู้ขึ้นในระหว่างการอ่าน และเกิดการตามไปเรียนรู้หลังการอ่านอีกด้วย

ชมัยภร แสงกระจ่าง : ผู้วิเคราะห์

---

[1] อ่าน "บทที่ ๕ ความจริง ความสมจริงและความลวงในวรรณคดี " ในเล่ม ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี โดยเจตนา นาควัชระ สำนักพิมพ์สยาม ๒๕๔๒ (หน้า ๓๕-๔๒)

วิจารณ์รวมเรื่องสั้น ชุด "ขุนทอง...เจ้าจะกลับเมื่อฟ้าสาง" ของอัศศิริ ธรรมโชติ

เจตนา นาควัชระ

เรื่องสั้นรวมเล่มชื่อ ***ขุนทอง...เจ้าจะกลับเมื่อฟ้าสาง*** ของอัศศิริ ธรรมโชติ เป็นรวมเรื่องสั้นที่ได้รับรางวัล SEA-WRITE ประจำปี ค.ศ. 1981 เรื่องสั้นที่ตีพิมพ์รวมเล่มอยู่ในชุดนี้มีทั้งหมด 13 เรื่อง เรื่องสุดท้ายมีชื่อว่า **"ขุนทอง...เจ้าจะกลับเมื่อฟ้าสาง"** ซึ่งผู้แต่งได้ใช้เป็นชื่อของหนังสือรวมเรื่องสั้นชุดนี้ด้วย หนังสือชุดนี้ได้รับการตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2521 (ข้าพเจ้าจะอ้างถึงฉบับตีพิมพ์ครั้งแรกในบทความนี้) เรื่องที่เก่าที่สุดในชุดนี้ คือ **"ดอกไม้ที่เธอถือมา"** ตีพิมพ์ครั้งแรกในวารสาร *นิสิตนักศึกษา* เมื่อเดือนธันวาคม 2516 เรื่องที่ตีพิมพ์ล่าสุด คือ **"เช้าวันต้นฤดูฝน"** พิมพ์ครั้งแรกในนิตยสาร *หนุ่มสาว* เมื่อเดือนมิถุนายน 2521 ที่ข้าพเจ้าได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการตีพิมพ์ครั้งแรกของแต่ละเรื่องมาดังนี้ ก็ใช่แต่เพียงประสงค์จะแนะนำว่าในการวิจารณ์นั้นเราควรจะให้ความสนใจว่าวรรณกรรมเรื่องใดถือกำเนิดขึ้นมาเมื่อใด ซึ่งอาจจะเรียกว่าเป็นการศึกษาเชิงประวัติ แต่อันที่จริงแล้วข้าพเจ้ามีเหตุจูงใจอย่างอื่น เมื่อได้อ่านเรื่องสั้นชุดนี้ของอัศศิริ ธรรมโชติแล้ว ข้าพเจ้าพบว่า อัศศิริ แต่งเรื่องที่มีความผูกพันกับสังคมร่วมสมัย และเรื่องสั้นบางเรื่องก็มีรากฐานมาจากเหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นในประเทศไทย อาทิเช่นเรื่อง **"ดอกไม้...ที่เธอถือมา"** ที่กล่าวมาแล้วข้างต้น เป็นเรื่องที่ผู้อ่านทุกคนจะเห็นได้ทันทีว่า ได้แรงกระตุ้นมาจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และเรื่อง **"ขุนทอง...เจ้าจะกลับเมื่อฟ้าสาง"** ซึ่งตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อเดือนกันยายน 2520 ในหนังสือพิมพ์ *สยามรัฐ* นั้น ก็ได้รับแรงกระตุ้นจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 แต่คงเขียนขึ้นหลังจากเหตุการณ์นานพอสมควร คือในช่วงที่มีการประกาศเรียกร้องให้ผู้ที่หลบหนีเข้าป่าไปกลับมารายงานตัวได้แล้ว ทั้งนี้มิได้หมายความว่าเรื่องสั้นเหล่านี้เป็นเรื่องของชีวิตจริง เรื่องสั้นเป็นงานสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ที่นักประพันธ์แต่งขึ้นโดยอาจจะได้รับแรงกระตุ้นจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง ในเรื่องของ "ความจริง-ความลวง-ความสมจริง" ในวรรณกรรมนั้น ข้าพเจ้าได้ให้อรรถาธิบายไว้โดยพิศดารแล้วในหนังสือ *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี* สิ่งที่ข้าพเจ้าต้องการจะเน้นในที่นี้ก็คือ การที่เราสำนึกในเรื่องของภูมิหลังในทางประวัติศาสตร์ และในทางสังคมของวรรณกรรมบางเรื่อง จะทำให้เข้าใจ เข้าถึง และซาบซึ้งในวรรณกรรมดังกล่าวได้ดียิ่งขึ้น ทั้งนี้มิได้หมายความว่าวรรณกรรมเหล่านั้นจะมีคุณค่าแต่เฉพาะในสังคมที่ตัววรรณกรรมถือกำเนิดขึ้นมาก็หาไม่

ผู้ที่อ่านเรื่องสั้นชุด *ขุนทอง...เจ้าจะกลับเมื่อฟ้าสาง* บางคนอาจจะคิดเอาว่า อัศศิริ ธรรมโชติ เขียนวรรณกรรมตามแบบแผนของกลุ่มนักประพันธ์ที่เรารู้จักกันในนามว่ากลุ่ม "วรรณกรรมเพื่อชีวิต" ถ้าจะพิจารณากันในแง่เนื้อหาแล้ว เรื่องสั้นส่วนใหญ่ในชุดนี้มีแนวที่เบนไปในทาง "วรรณกรรมเพื่อชีวิต" อยู่ไม่น้อย เราจะพบเรื่องที่เกี่ยวกับความกดดันและความขัดแย้งทางการเมืองในหลายเรื่อง เช่น "เธอยังมีชีวิตอยู่ อย่างน้อยก็ในใจฉัน" หรือ "ดอกไม้ที่เธอถือมา" เรื่องที่

เกี่ยวกับความอยุติธรรมในสังคม และความแตกต่างระหว่างคนรวยกับคนจน เช่นในเรื่อง "เมื่อเย็นย่ำของวันอันร้าย" เรื่องของความยากลำบากของคนชนบทใน "เสียแล้วเสียไป" เรื่องของชีวิตสลัมในเมืองหลวง ใน "ถึงคราจะหนีไกลไปจากลำคลองสายนั้น" เรื่องของโสเภณีที่จำเป็นต้องขายตัวไปเลี้ยงครอบครัว ใน "รถไฟครั้งที่ห้า" แต่ถ้าเราอ่านเรื่องสั้นของอัศศิริด้วยความพินิจพิเคราะห์แล้ว เราจะพบว่าเขาเป็นนักเขียนที่มีความสามารถในเชิงสร้างสรรค์อยู่ในขั้นที่น่าทึ่ง เรื่อง "ถึงคราจะหนีไกลไปจากลำคลองสายนั้น" ก็ชี้ให้เห็นแล้วว่า เขาเป็นนักประพันธ์ที่ดีปัญหาสังคมได้อย่างลึกซึ้ง มันเป็นเรื่องของแม่หม้ายยากจนที่อาศัยซุกหัวนอนอยู่ใต้สะพานข้ามคลองแห่งหนึ่งในเมืองหลวง เธอกับลูกหากินด้วยการขอทานและเก็บเศษอาหารมากินคลองสายนั้นเป็นถิ่นค้าประเวณีแบบล่องเรือไปตามลำคลอง เพื่อนบ้านของเธอก็คือโสเภณีนั่นเอง โสเภณีเหล่านี้แสดงความเป็นมิตรกับลูกของเธอ เป็นมิตรจนถึงขนาดที่ลูกสาวผู้ไร้เดียงสาของเธอเริ่มตั้งความหวังไว้ว่าจะมีอนาคตเช่นพี่ๆผู้น่ารักเหล่านี้บ้าง เมื่อสิ่งแวดล้อมไม่ได้เป็นพิษเฉพาะแต่ในเชิงกายภาพเสียแล้ว แต่มลภาวะที่เกิดขึ้นเป็นเรื่องที่เป็นพิษต่อจิตใจของลูกเธอ เธอจึงจำต้องตัดสินใจหลีกหนีสิ่งแวดล้อมนั้นไปเสีย ผู้แต่งไม่ได้บอกว่าเธอหนีไปไหน เขาเพียงแต่ชี้ให้เห็นว่า คนจนนั้นใช่ว่าจะถูกกำหนดด้วยสิ่งแวดล้อมจนเป็นทาสของวัตถุไปอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ คนจนยังมีความเป็นมนุษย์ คนจนยังมีทางเลือกที่จะเป็นอิสระเป็นไทแก่ตัวเอง แม้ว่าทางเลือกนั้นก็คือการเปลี่ยนสภาพ เปลี่ยนถิ่นฐาน จากความจนชนิดหนึ่งไปสู่ความจนอีกแบบหนึ่งนั่นเอง อัศศิริบรรยายภาพของแม่ลูกครอบครัวนี้ไว้อย่างน่าประทับใจ ด้วยถ้อยคำสำนวนที่เป็นวรรณศิลป์อย่างแท้จริง

> *"ความคิดฉับพลันผ่านเข้ามาในสมอง หัวใจตระหนกหวั่นหวาดนั้นทำให้หล่อนผวาเข้ามุ้งและดึงเอาลูกสาวกำลังหลับนั้นมากอดนอนแนบอก เสียงลูกร้องครางเบาๆ ขณะสะพานไหวสั่น และกระท่อมริมน้ำสะเทือนส่งเสียงดังพร้อมด้วยเสียงรถแล่นผ่านไปด้วยความเร็ว*
>
> *ฉันจะต้องไปจากที่นี่ พาลูกไปให้ไกลจากสิ่งนี้..."* (หน้า 37)

แต่นั่นก็เป็นเรื่องการมองโลกในทัศนะหนึ่ง ในกรณีอื่น อัศศิริจะตีปัญหาเรื่องความยากจนในอีกรูปแบบหนึ่ง เช่นในเรื่อง "บนท้องน้ำเมื่อยามค่ำ" ซึ่งเป็นเรื่องที่อัศศิริแสดงฝีมือในการวาดภาพแบบที่เรียกได้ว่าเป็นลักษณะ "ธรรมชาตินิยม" (Naturalistic) อย่างเต็มที่ คือพยายามให้รายละเอียดในการพรรณนาเพื่อให้เกิดความรู้สึกที่รุนแรง *รุนแรงจนถึงขั้นขยะแขยง* แต่เขาก็มีทางแก้ด้วยการสร้างอารมณ์ชดเชยที่ทำให้เรายังให้ความชื่นชมต่อภาพที่น่าขยะแขยงได้ เรื่องของชาวสวนผู้ยากจนต้องพายเรือบรรทุกแตงโมไปขาย ได้เงินมาแทบไม่พอเลี้ยงครอบครัว แต่ "โชคดี" ไปพบศพเด็กลอยน้ำมา ศพนั้นเน่าจนอืด ส่งกลิ่นเหม็นจนกลั้นอาเจียนไว้ไม่อยู่ แต่หนูน้อยผู้นั้นสวมสร้อยทองที่ข้อมือ เขาตัดสินใจกรีดเอาสายสร้อยเส้นนั้นมาจากศพ ทางเลือกของเขาเป็นไปคนละแบบกับผู้หญิงหม้ายผู้ยากจนในเรื่อง "ถึงคราจะหนีไกลไปจากลำคลองสายนั้น" แต่มันก็เป็นทางเลือกอีกทางหนึ่ง ทางเลือกของคนจนที่พยายามจะหาเหตุผลมาโต้แย้งกับตัวเองว่าเขาไม่ได้ทำอะไรผิด

"เขาเป็นเสมือนคนแรกที่มาถึงที่ซุกซ่อนสมบัติ ต้องอยู่กับความหวาดกลัว ผจญกลิ่นอันร้ายแรงอยู่โดยลำพังเดียวดาย สมบัตินี้ไม่มากก็จริงอยู่ แต่มันมากเกินกว่าแตงโมทั้งลำเรือของเขา ซ้ำลอยมาเองตามลำน้ำตามธรรมชาติของโชคชะตาที่ไม่มีใครอาจหลีกเลี่ยงได้..."

ในตอนสุดท้ายของเรื่อง ผู้แต่งบรรยายความคิดของตัวละครตัวเดียวของเรื่องนี้ไว้ว่า

"เขาไม่มีเวลาจะคิดว่าศพของเด็กน้อยผู้นี้ลอยมาจากไหนแน่ จะมีใครที่เป็นพ่อเป็นแม่จะมีโอกาสรู้หรือเปล่า ภายในส่วนลึกของเขาเพียงแต่รู้สึกสลดและเสียใจให้กับโชคชะตาของเพื่อนมนุษย์บ้างเล็กน้อยเท่านั้น" (หน้า 98)

เราคงจะต้องถามตัวเราในฐานะผู้อ่านว่า เราขยะแขยงกับเรื่องนี้จนถึงขนาดที่เรา "รับไม่ได้" หรือไม่ ข้าพเจ้าเองมีความรู้สึกว่า ผู้แต่งกลบอารมณ์อันรุนแรงของผู้อ่านได้ด้วยวิธีการที่แนบเนียน นั่นก็คือเอาเรื่องของการใช้เหตุผลมากลบเรื่องของอารมณ์ เราติดตามการใช้เหตุผลเข้าข้างตัวเองของชาวสวนผู้นี้และในที่สุดเราซึ่งเป็นผู้อ่านก็ต้องใช้เหตุผลพิเคราะห์ต่อไปว่าการกระทำของเขาเป็นเรื่องที่เหมาะสม หรือถูกต้องตามทำนองคลองธรรมหรือไม่ ผู้แต่งราวกับจะเจาะจงให้เราใช้ความคิดต่อไปด้วยตัวของเราเอง แม้ว่าเรื่องจะจบไปแล้ว จากเรื่องของซากศพที่ชวนอาเจียน เขาไปแปลงสาส์นให้เป็นปริศนาในเชิงจริยธรรมไปเสียแล้ว นั่นคือความสามารถในแง่หนึ่งของผู้แต่ง สิ่งที่ข้าพเจ้าต้องการจะชี้ให้เห็นในที่นี้ก็คือ ในฐานะผู้อ่านเราจะต้องเฝ้าสังเกตปฏิกิริยาของเราเอง พยายามที่จะวิเคราะห์ปฏิกิริยานั้น และเขียนวิจารณ์ออกมาด้วยวิธีการที่เราคิดว่าผู้อื่นจะเข้าใจได้ด้วย ในส่วนที่เป็นทฤษฎีวรรณคดีที่เกี่ยวกับอารมณ์ซดเซยนั้น ข้าพเจ้าได้ให้อรรถาธิบายไว้แล้วในหนังสือ *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี* ในบทที่เกี่ยวกับ *"อารมณ์โศก"*

ประเด็นที่เราควรจะนำมาพิจารณาด้วยในที่นี้ก็คือ อัศศิริมิได้เขียนเรื่องแบบเดียว แม้แต่ทางออกของคนจนก็มีหลายแบบ อันที่จริงแล้ว หนังสือรวมเรื่องสั้นเล่มนี้ชี้ให้เห็นถึงความหลากหลายทั้งของสิ่งที่เป็นเรื่องของประสบการณ์มนุษย์ และสิ่งที่เป็นเรื่องของเทคนิคการประพันธ์ ผู้อ่านจะต้องปรับจินตนาการของตนให้เข้ากับเรื่องที่เปลี่ยนแนวไปอยู่ตลอดเวลา ในเรื่อง "แล้วหญ้าแพรกก็แหลกลาญ" ผู้อ่านจะต้องพยายามเข้าใจความคิดแบบประเพณีของไทยในเรื่องของความผูกพันและความสัตย์ซื่อของบ่าวที่มีต่อนาย ซึ่งเป็นเรื่องเกินเลยเหตุผลและเกินเลยปทัสฐานในทางศีลธรรม เมื่อมาถึงเรื่องในแบบของ "เธอยังมีชีวิตอยู่อย่างน้อยก็ในใจฉัน" เราก็จะต้องพยายามเข้าใจโลกแห่งความรู้สึกนึกคิดของหนุ่มสาวในเรื่องของอุดมการณ์ทางการเมือง และยิ่งอัศศิริพยายามเอาภาษาของความรักมาใช้กับความดื่มด่ำที่มีต่ออุดมการณ์อันค่อนข้างจะเป็นนามธรรมด้วยแล้ว การที่จะหวังให้ผู้อ่านทุกคนเข้าถึงปรัชญาอันเป็นแก่นแท้ของเรื่องได้ก็อาจจะเป็นสิ่งที่หวังได้ยาก เรื่องที่ยากที่สุดในหนังสือเล่มนี้อาจจะได้แก่ "บนเส้นทางของหมาบ้า" ซึ่งใช้วิธีเขียนที่อาจจะเรียกเป็นภาษาสากลได้ว่า surrealistic คือเป็นเรื่องที่บรรยายอารมณ์ที่อยู่กึ่งทางระหว่างความจริงกับความฝัน เมื่อถึงจุดหนึ่งมนุษย์เราก็มีอารมณ์ความรู้สึกแสดงออกมาเป็นพฤติกรรมที่อธิบายไม่ได้ด้วยวิธีการที่เป็นเหตุผล มันเป็นพฤติกรรมที่เทียบได้กับหมาบ้า

แต่อัศศิริไม่ได้ใช้ความเปรียบในเชิงวรรณศิลป์ในการวาดภาพของสภาพจิตใจที่ใกล้สัตว์ของตัวพ่อในเรื่อง เขาใช้วิธีการที่เป็นรูปธรรม คือ กำหนดให้คนกับหมาบ้าวิ่งไปบนทางที่ขนานกัน เขาจบเรื่องนี้ด้วยภาพที่ข้าพเจ้าอยากจะเรียกว่าเป็นวรรณศิลป์ที่แฝงอยู่ในรูปของจิตรกรรม

"ตะวันลับลงหลังทิวเขา ค่อยๆกลบตีนฟ้าแดงเลือนหาย ทิ้งสิ่งสรรพ์สารพันให้เป็นเงาดำอยู่ท่ามกลางความมืด ทั้งหมา-คน และถนนลูกรังเส้นนั้นก็ถูกกลบเลือนเกลื่อนหายไปด้วยสายสัมพันธ์แห่งกาลเวลา..." (หน้า 102)

อีกครั้งหนึ่งที่อัศศิริกลบความรู้สึกที่น่าขยะแขยงของหมาบ้าและคนบ้าด้วยภาพธรรมชาติที่กำหนดด้วยมิติของจักรวาล

สิ่งที่ข้าพเจ้าจะเน้นในที่นี้ก็คือว่า นักเขียนที่มีความสามารถย่อมจะไม่ผูกติดอยู่กับเนื้อหาหรือรูปแบบใดที่ตายตัว เขาต้องสร้างฐานประสบการณ์ทั้งที่ลุ่มลึกและกว้างไกลและเขาอาจจะต้องหาวิธีเขียนที่ต่างแนวออกไปอยู่เสมอ หน้าที่ของผู้อ่านคือการปรับอารมณ์และความคิดให้เข้าแนวกับงานประพันธ์ให้ได้ ซึ่งก็หมายความว่าผู้อ่านจะต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในทางอารมณ์ที่ลุ่มลึกและกว้างไกลเช่นกัน ผู้อ่านที่จะทำหน้าที่เป็นนักวิจารณ์ด้วยจะต้องสามารถที่จะถอยห่างจากตนเอง และตั้งตัวอยู่ในที่ที่จะสามารถวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ทางอารมณ์ที่มีต่อวรรณกรรมได้ด้วยวิธีที่เป็นเหตุเป็นผล ผู้อ่านที่ดีจะต้องเคลิ้มกับวรรณกรรม แต่ก็จะต้องสามารถตื่นจากภวังค์นั้นให้ได้เพื่อจะทำหน้าที่ของนักวิจารณ์

ถ้าจะว่ากันในด้านของเทคนิคการประพันธ์แล้ว เรื่องสั้นชุด *ขุนทอง...เจ้าจะกลับมาเมื่อฟ้าสาง* ชี้ให้เห็นความสามารถของผู้แต่งที่จะแหวกแนวมาจาก "เรื่องสั้น" แบบประเพณีที่จำเป็นจะต้อง "เล่าเรื่อง" ที่น่าสนใจ เรามีนักเขียนเรื่องสั้นที่มีความสามารถในการ "เล่าเรื่อง" ได้อย่างดีเยี่ยมอยู่หลายคน เช่น อาจินต์ ปัญจพรรค์ แต่อัศศิริมิได้เขียนเรื่องสั้นในลักษณะนั้น ถ้าจะว่ากันอย่างตรงไปตรงมาแล้ว เรื่องสั้นของเขาบางเรื่อง "ไม่เป็นเรื่อง" คือไม่มี "เรื่อง" จะ "เล่า" เราอดรู้สึกไม่ได้ว่า "ดอกไม้ที่เธอถือมา" เป็นกวีนิพนธ์มากกว่าเป็นเรื่องเล่า เป็น "lyric poetry" มากกว่าเป็น "story" หรือ "narrative" แต่เราก็คงจะต้องเรียกว่าเป็น "กวีนิพนธ์ที่เขียนด้วยร้อยแก้ว" ดังที่มีตัวอย่างมาแล้วในวรรณคดีฝรั่งเศสนับตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมาดังที่มีเรียกกันว่า "poesie en prose" คือเป็นการบอกความ หรือส่งสาส์นที่มิอาจเล่าเป็นเรื่องที่เป็นการลำดับเวลาก่อนหลัง แต่เป็นการสื่อความรู้สึกภายในออกมาด้วยภาษา ข้าพเจ้ามีความคิดว่าอัศศิริมิได้พะวงในเรื่องการจำแนกประเภทของวรรณคดีเลย บางทีเราอาจจะกล่าวได้ว่าเขาเอา "สารคดี" เข้ามาปะปนกับ "เรื่องสั้น" ตัวละครของเขา โดยเฉพาะในเรื่องที่เกี่ยวกับการเมือง พูดภาษาที่เป็นความเรียง เช่น ตัวเอกในเรื่อง "เธอยังมีชีวิตอยู่ อย่างน้อยก็ในใจของฉัน" ใช้คำพูดที่ผู้แต่งต้องการจะชี้ให้เห็นว่าเป็นคติพจน์

"ในประเทศของเรานั้นเราจะต้องช่วยกันสร้างความถูกต้องและเป็นธรรม"

(หน้า 16,17)

นั่นคือสังคมศาสตร์ที่ยังไม่ได้ผ่านการกลั่นกรอง วีรชนหลายคนจบชีวิตลงในเหตุการณ์วันที่ 6 ตุลาคม 2519 อาจจะใช้คำพูดแบบนี้ในชีวิตจริงในรูปของการประกาศอุดมการณ์ แต่ใน

บริบทของเรื่อง ซึ่งเป็นวรรณกรรมที่จะต้องอยู่ได้ด้วย "ความสมจริง" คำพูดดังกล่าวเป็นบทสนทนาระหว่างคน 2 คน และในแง่ของผู้อ่าน คำพูดดังกล่าวอาจจะมิใช่ "คำพูดอันแสนจะธรรมดา" (หน้า 16,17) ดังที่ผู้แต่งกล่าวไว้ถึง 2 ครั้งในเรื่องนี้ก็ได้ ประเด็นเชิงทฤษฎีที่จะต้องพิจารณาในที่นี้ เป็นประเด็นที่ข้าพเจ้าได้กล่าวไว้แล้วในหนังสือ *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี* นั่นก็คือว่า นักประพันธ์ทุกคนจะต้องหยิบยืม "ภาษากลาง" อันเป็นสมบัติร่วมของคนในชาตินั้น มาหลอมเสียใหม่ให้เป็นภาษาวรรณศิลป์ที่เหมาะสมกับบริบทของวรรณกรรม อัศศิริยังมีข้อบกพร่องอยู่เล็กๆน้อยๆ ในเรื่องการใช้ภาษาที่ยังไม่เข้ากับบริบทอยู่บ้าง ตัวอย่างอีกตอนหนึ่งที่เห็นได้ชัดก็คือ เรื่อง "ขุนทอง เจ้าจะกลับเมื่อฟ้าสาง" เรื่องนี้เป็นเรื่องของคนบ้านนอก และอัศศิริก็ใช้ภาษาที่เป็นธรรมดากระเดียดไปทางชาวบ้านบรรยายความรู้สึกของแม่ของขุนทองมาตลอด คำว่า "แม่" ในเรื่องนี้ เรายิ่งฟังเรายิ่งซึ้ง เพราะเราเห็นอกเห็นใจเธอเพิ่มขึ้นทุกที แต่ตอนใกล้จะจบ อัศศิริกลับใช้ภาษาที่ทำลายอรรถรสของบริบทไปอย่างน่าเสียดาย

> *"ขุนทองมันหายลับเข้าป่าไปนับตั้งแต่ปลายพรรษาก่อน...ปล่อยความทุกข์เข้าครองเรือนครองหัวใจของแม่มันมาแล้วก็นานนักหนา...ณ บัดนี้ถึงอย่างไรแม่ก็ยังปลงใจเชื่อว่า มันจะต้องหวนกลับมาสู่ความสุขแห่งครอบครัวและความรักความอบอุ่นอันเป็นของมารดาที่เที่ยงแท้แน่นอน"* (หน้า 126)

อัศศิริเป็นนักประพันธ์ที่ยังก้าวไปได้อีกไกล ถ้าเขาจะพร้อมใช้ความพินิจพิเคราะห์ในการเขียนเรื่องมากกว่านี้ ซึ่งทั้งนี้มิได้หมายความว่าเขาไม่สนใจในเรื่องความพิถีพิถันในการใช้ภาษา ในทางตรงกันข้าม เราอาจจะรู้สึกเสียดายด้วยซ้ำว่าเขาตั้งใจจะเขียนร้อยแก้วที่เลือกเฟ้นถ้อยคำที่มีจังหวะจะโคนราวกับจะเป็นร่ายเสียด้วยซ้ำ แต่โดยสรุปแล้ว เราก็ยังจะต้องยอมรับว่าเขาสามารถแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดของหนุ่มสาวที่ได้ฝ่าทะเลเลือดแห่งประวัติศาสตร์ยุคใหม่ของชาติไทยมาแล้ว ในช่วงระยะเวลาเพียงไม่กี่ปี เขามาถึงระดับที่จะเขียนวรรณกรรมที่เป็นการแสดงออกซึ่งอารมณ์ร่วมของคนเป็นจำนวนมากได้อย่างดียิ่ง งานขั้นต่อไปของเขาก็คือ เขาจะต้องชี้ทางออกให้แก่เพื่อนร่วมสมัยของเขา หาทางที่จะพัฒนาบทบาทของวรรณกรรมร่วมสมัยที่จะให้ "แสงสว่าง" เป็นเครื่องนำทางให้แก่สังคมให้มากกว่านี้ ข้าพเจ้าอยากจะคิดว่าข้าพเจ้าได้เห็นวี่แววบางประการแล้ว แม้จะยังเป็นแสงริบหรี่อยู่บ้าง แต่ก็อาจจะเป็นทางที่เขาจะพัฒนาศิลปะของเขาให้สูงยิ่งขึ้นได้ เขาเขียนเรื่อง **"แล้วหญ้าแพรกก็แหลกลาญ"** โดยพยายามที่จะให้เราเข้าใจแนวคิดประเพณีในเรื่องบ่าวกับนาย เพื่อนรักทั้งสองคือเหินกับนาค ต้องฆ่ากันตายเพื่อพิทักษ์ค่านิยมเก่าที่ไม่อาจจะเปลี่ยนแปลงได้ แต่ผู้แต่งก็ได้ชี้ให้เห็นแล้วว่า ทางของอนาคตจะเป็นทางที่แจ่มใสกว่านี้ ค่านิยมที่มาจากนิทานโบราณในเรื่องของความจงรักภักดีอย่างไร้สติที่บ่าวจะต้องมีต่อนายจบสิ้นลงด้วยชั่วอายุของคนรุ่นเหินกับนาค นาคเป็นผู้ที่ตื่นขึ้นรับแสงสว่าง จากบทเรียนที่เขาต้องชดใช้ด้วยชีวิต เขากล่าวไว้ก่อนตายว่า

> *"แม่...นิทานของแม่ถูกแล้ว แต่ฉันก็คิดว่าโชคดีที่ไม่เล่านิทานเหล่านี้ให้ลูกๆของฉันฟัง..."* (หน้า 89)

คนรุ่นลูกคงจะเป็นคนที่ดำรงชีวิตด้วยสติปัญญา มิใช่เชื่องมงายในค่านิยมอันสืบทอดกันมาโดยไม่มีใครกังขา นั่นคือทางออกของอนาคต ขอให้เรามีวรรณกรรมที่ชี้ทางไปข้างหน้าข้างเถิด

ที่มา : เจตนา นาควัชระ. **ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์.** กรุงเทพฯ: เทียนวรรณ, 2530. หน้า 107 – 119.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์นี้เป็นตัวอย่างที่ดีของการศึกษาผลงานเรื่องสั้นรวมเล่มของนักเขียนร่วมสมัย เพราะผู้วิจารณ์สามารถสรุปภาพรวมของเนื้อหา แนวคิด และกลวิธีการเขียนเรื่องสั้นของนักเขียนซีไรต์ผู้นี้ได้อย่างชัดเจน และสามารถชี้ให้เห็นคุณค่าของวรรณกรรมร่วมสมัยได้อย่างลุ่มลึก

การรวมเรื่องสั้นเป็นเล่ม นอกจากจะมีจุดประสงค์เพื่อรวมผลงานของนักเขียนผู้นั้นให้อยู่ในหนังสือเล่มเดียวกันแล้ว ยังอาจจะช่วยทำให้ผู้อ่านมองเห็นพัฒนาการของนักเขียนตามวันเวลาที่ผ่านไปอีกด้วย ข้อมูลเกี่ยวกับระยะเวลาของการสร้างงานจึงเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวรรณกรรมเชิงประวัติ แต่ผู้วิจารณ์ก็เน้นว่าคุณประโยชน์จากข้อมูลยังทำให้ผู้อ่านรับทราบบริบททางสังคมและภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ของวรรณกรรม ที่มาของงานเขียนอันเกิดจากแรงกดดันจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง อันทำให้ผู้อ่านเข้าใจ เข้าถึง และซาบซึ้งในวรรณกรรมได้ดียิ่งขึ้น รวมทั้งกระตุ้นให้เกิดจิตสำนึกทางสังคมอย่างสูง ทัศนะของผู้วิจารณ์ในประเด็นนี้จึงเป็นประโยชน์ในการพิจารณาวรรณกรรมในฐานะผลผลิตของสังคม เพราะวรรณกรรมย่อมมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับสังคมไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง ไม่มากก็น้อย ทั้งนี้ ผู้วิจารณ์ไม่ลืมย้ำทฤษฎีเรื่องความจริง-ความลวง-ความสมจริงในวรรณกรรม เพื่อมิให้ผู้อ่านหลงทางคิดใช้วรรณกรรมเป็นข้อมูลพิสูจน์ความจริงเท็จของสังคม ทัศนะของผู้วิจารณ์ในเรื่องนี้จึงแฝงความคิดเรื่องการยืนยันคุณค่าของวรรณกรรมในฐานะงานสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ มิใช่ข้อมูลทางสังคมศาสตร์

ผู้วิจารณ์สามารถวิเคราะห์ความลุ่มลึกของผู้เขียนในการ "ตีปัญหาสังคม" ได้ลึกซึ้งกว่าวรรณกรรมเพื่อชีวิตโดยทั่วไป ดังที่ได้วิเคราะห์เรื่องสั้นเรื่อง **"ถึงคราจะหนีไกลไปจากลำคลองสายนั้น"** ว่าผู้เขียนสามารถแสดงให้เห็นว่าคนจนก็มีความเป็นมนุษย์ มีความกล้าหาญที่จะเลือกความเป็นอิสระให้แก่ตนเอง นอกจากนี้ ผู้วิจารณ์ยังวิเคราะห์เรื่อง **"บนท้องน้ำเมื่อยามค่ำ"** ให้เห็นฝีมือของผู้เขียนที่มีชั้นเชิงในการทำให้ผู้อ่านยอมรับเหตุผลของตัวละครจนกลบอารมณ์รุนแรงต่อภาพน่าขยะแขยงที่ผู้เขียนสร้างขึ้น และเรื่อง **"บนเส้นทางของหมาบ้า"** ซึ่งผู้เขียนพรรณนาภาพธรรมชาติงดงามเพื่อกลบความรู้สึกน่าขยะแขยงของคุนบ้าและหมาบ้า ผู้วิจารณ์ชี้ทางให้เห็นว่าการใช้เหตุผลกลบอารมณ์รุนแรงอย่างแนบเนียนเช่นนี้ เป็นทฤษฎีวรรณคดีเรื่องอารมณ์ชดเชย เพื่อรักษาสุนทรียารมณ์ของผู้เสพวรรณคดี แนวคิดนี้แสดงให้เห็นคุณค่าของวรรณคดีในการสะท้อนประสบการณ์ทางอารมณ์ของมนุษย์ ศิลปะของวรรณคดีอยู่ที่ความสามารถกระทบอารมณ์ผู้เสพ ผู้วิจารณ์จึงเชิญชวนให้ผู้อ่านเฝ้าสังเกตปฏิกิริยาของตนเองในระหว่างการอ่าน และพยายามวิเคราะห์ปฏิกิริยานั้นเพื่อถ่ายทอดให้ผู้อื่นรับทราบได้ต่อไป นอกจากนี้ ผู้วิจารณ์ยังชี้ให้เห็นว่าเรื่องสั้นเรื่องนี้เหมาะแก่การใช้ความคิดต่อเนื่อง แม้เรื่องจะจบไปแล้ว เพราะในเนื้อหาของความอุจาดน่าขยะแขยง มีประเด็นเรื่องของจริยธรรมที่น่าคิดใคร่ครวญแฝงไว้อย่างจงใจ

ความโดดเด่นของบทวิจารณ์นี้ในฐานะเป็นพลังทางปัญญาให้แก่สังคมร่วมสมัยอีกประเด็นหนึ่งคือ บทวิจารณ์สามารถวิเคราะห์ฝีมือของผู้เขียนในการสร้างสรรค์เรื่องสั้นหลายเนื้อหา หลากแนวคิด และต่างแนววิธีการแต่ง ทำให้ผู้อ่านมองเห็นว่านักเขียนผู้นี้พัฒนาฝีมือของตนเองตลอดเวลา ไม่ว่าจะเป็นการใช้ลักษณะธรรมชาตินิยม (Naturalism) ในเรื่อง **"บนท้องน้ำเมื่อยามค่ำ"** ลักษณะเซอเรียลลิส์ม (Surrealism) ในเรื่อง **"บนเส้นทางของหมาบ้า"** ลักษณะกวีนิพนธ์ (lyric poetry) ในเรื่อง **"ดอกไม้ที่เธอถือมา"** ลักษณะสารคดีปนเรื่องสั้นในเรื่อง **"เธอยังมีชีวิตอยู่ อย่างน้อยก็ในใจของฉัน"** เป็นต้น ผู้วิจารณ์ยังชี้ว่าเรื่องสั้นบางเรื่องของอัศศิริไม่ใช้การเล่าเรื่อง บางเรื่องข้ามเส้นแบ่งเขตระหว่างสารคดีกับบันเทิงคดีโดยไม่ใส่ใจประเภทของวรรณกรรม ทัศนะของผู้วิจารณ์ที่มองเห็นความกว้างขวางหลากหลายในการสร้างสรรค์เรื่องสั้นของอัศศิริ น่าจะกระตุ้นให้นักเขียนอื่น ๆ คำนึงถึงการเพิ่มพูนศักยภาพของตนเอง โดยไม่ผูกติดอยู่กับเนื้อหาหรือรูปแบบใดตายตัว กล้าแหวกแนวจากสัญนิยมทางวรรณกรรมไปสู่การแสวงหารูปแบบใหม่ เนื้อหาใหม่ แนวคิดใหม่ ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่า อัศศิริ ธรรมโชติ เป็นนักเขียนที่จัดอยู่ในกลุ่มนักเขียนวรรณกรรมเพื่อชีวิต แต่อัศศิริสามารถก้าวเดินไปไกลกว่าจุดเริ่มต้นมากนัก

แม้จะเห็นได้ชัดว่าผู้วิจารณ์ชื่นชมกับผลงานเรื่องสั้นชุดนี้ของอัศศิริมาก แต่ก็กล่าวได้ว่าผู้อ่านรู้สึกได้ตลอดเวลาว่ากำลังอ่านบทวิจารณ์ที่แสดงทัศนะเชิงวิชาการที่มีความเป็นปรนัย ไม่ใช่ข้อเขียนเชิงอัตวิสัย ผู้วิจารณ์ชี้แนะให้ผู้อ่านเฝ้าสังเกตปฏิกิริยาของตนเอง และวิเคราะห์ปฏิกิริยานั้น ก่อนที่จะเขียนวิจารณ์ให้คนอื่นเข้าใจได้ ดังที่ René Wellek [1] เรียกว่า intersubjective นอกจากนี้ผู้วิจารณ์สามารถเชื่อมโยงจุดเด่นของตัวบทวรรณกรรมกับทฤษฎีทางวรรณกรรมได้อย่างน่าสนใจ และไม่ทำให้ผู้อ่านหมกมุ่นอยู่กับตัวทฤษฎีจนติดตามความคิดเห็นของผู้วิจารณ์ไม่ต่อเนื่อง ผู้วิจารณ์จึงเพียงชี้บอกแหล่งค้นคว้าที่ผู้วิจารณ์ได้อรรถาธิบายเรื่องนั้น ๆ ไว้โดยพิสดารแล้วในเอกสารทางวิชาการเล่มอื่น ๆ ลักษณะของการเขียนเช่นนี้ชี้ชัดความเป็นครูของนักวิจารณ์ ที่มุ่งหมายให้ผู้อ่านติดตามค้นคว้าหาความรู้เพิ่มเติมอย่างต่อเนื่องตลอดเวลา

แม้จะรู้สึกว่าเป็นบทวิจารณ์ที่แสดงความชื่นชมและให้กำลังใจนักเขียน แต่ผู้วิจารณ์ก็ไม่ลังเลที่จะชี้ข้อบกพร่องของนักเขียนในด้านการใช้ภาษาที่ไม่เข้ากับบริบท ข้อวิจารณ์ดรงนี้เนียนงามจนผู้อ่านเกือบไม่แน่ใจว่าผู้วิจารณ์ชมหรือติ แต่ก็สามารถจับความได้ว่า แม้นักเขียนจะเรียงร้อยถ้อยภาษาอย่างมีวรรณศิลป์ แต่ความงดงามของภาษากับความสอดคล้องกลมกลืนกับบริบทในตัวงานเป็นคนละเรื่องกัน การบ่งชี้จุดอ่อนของนักเขียนอันเป็นเรื่องง่าย ๆ แต่ทำได้ยากนี้ เป็นทัศนะในเชิงสร้างสรรค์ที่นักเขียนควรต้องรับฟัง และนำไปปฏิบัติ

---

[1] Rene Wellek เป็นนักทฤษฎีวรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์ที่มีชื่อเสียง ผู้เขียนตำราไว้หลายเล่ม ได้แก่ Theory of Literature , Concepts of Criticism เป็นต้น

อีกสิ่งหนึ่งที่ทำให้บทวิจารณ์นี้เป็นพลังทางปัญญาให้แก่สังคมร่วมสมัยคือการที่ผู้วิจารณ์เรียกร้องให้ผู้เขียนก้าวสู่ขั้นต่อไปของการสร้างสรรค์วรรณกรรม นั่นคือ การพัฒนาบทบาทของวรรณกรรมร่วมสมัยให้ชี้ทางออกแก่สังคม ผู้วิจารณ์ได้วิจารณ์เรื่องสั้นเรื่องหนึ่งของอัศศิริ ธรรมโชติเป็นตัวอย่างเพื่อแสดงความเชื่อมั่นในศักยภาพของผู้เขียนว่า สามารถจะพัฒนาศิลปกรรมของตนให้สูงส่งขึ้นได้ เพราะ *"ข้าพเจ้าได้เห็นวี่แววบางประการแล้ว แม้จะยังเป็นแสงริบหรี่อยู่บ้าง"* การเรียกร้องให้นักเขียนทำหน้าที่เป็นผู้ชี้นำสังคม การผลักดันให้วรรณกรรมเป็น *"แสงสว่าง"* ส่องทางให้แก่อนาคต ไม่ใช่เป็นข้อเรียกร้องที่เกินเลยไปนัก เพราะนักวิจารณ์ย่อมเป็นผู้มองเห็นอดีต ปัจจุบัน และอนาคตของวรรณกรรมอย่างเชื่อมโยงกัน นักวิจารณ์เป็นผู้วิเคราะห์เจาะลึกศักยภาพของนักเขียน และมองเห็นพลังอำนาจของวรรณกรรมที่มีต่อผู้รับและสังคม นักวิจารณ์เป็นผู้สังเกตการณ์ความเป็นไปของสังคมเช่นเดียวกับนักเขียน และอันที่จริง จะกล่าวว่านักวิจารณ์ควรจะก้าวไปข้างหน้านักเขียนสักก้าวหรือครึ่งก้าวก็คงไม่ผิดนัก ดังนั้น การแสดงความเชื่อมั่นในพลังของนักเขียนบางคนว่าสามารถสร้างสรรค์วรรณกรรมก้าวนำสังคมได้ จึงไม่ใช่การพยากรณ์ที่ไร้ความน่าเชื่อถือ แต่เป็นการจุดประกายความหวังให้ทั้งนักเขียนและวงวรรณกรรม

สังเกตได้ว่าผู้เขียนบทวิจารณ์นี้ไม่เพียงวิเคราะห์และประเมินคุณค่าเรื่องสั้นของนักเขียน แต่พยายาม "สร้าง" นักวิจารณ์วรรณกรรมด้วย โดยแฝงข้อคิดคำสอนว่านักอ่านที่จะทำหน้าที่เป็นนักวิจารณ์ควรเป็นผู้มีประสบการณ์ทางอารมณ์ที่ลุ่มลึกและกว้างไกลเช่นเดียวกับผู้เขียน ควรใส่ใจกับความรู้เรื่องทฤษฎีการวิจารณ์ หมั่นจับสังเกตปฏิกิริยาทางอารมณ์ของตนเอง สามารถถ่ายทอดความคิดเห็นเป็นบทวิจารณ์ที่ผู้อื่นสามารถเข้าใจได้ และต้องรู้จักถอยห่างจากตนเองจนสามารถวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ทางอารมณ์ที่มีต่อตัวบทด้วยวิธีการที่เป็นเหตุเป็นผล ดังที่ผู้วิจารณ์ สรุปเป็นข้อความสั้นกระชับว่า *"ผู้อ่านที่ดีควรจะเคลิ้มกับวรรณกรรม แต่ก็ต้องสามารถตื่นจากภวังค์นั้นให้ได้เพื่อจะทำหน้าที่ของนักวิจารณ์"* ความคิดเห็นและข้อแนะนำนี้เป็นคุณูปการอย่างยิ่งต่อการวิจารณ์และนักวิจารณ์ เพราะยากจะหาได้จากตำราใด ๆ อีกทั้งจะเห็นได้ว่าบทวิจารณ์นี้เป็นแบบอย่างที่พิสูจน์และยืนยันคุณสมบัติของนักวิจารณ์ที่ดีตามที่กล่าวมาแล้วข้างต้นทุกประการ

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ : ผู้วิเคราะห์

ศัตรูที่ลื่นไหล : แง่มุมหนึ่งของวรรณกรรมไทยร่วมสมัย

เจตนา นาควัชระ

การบรรยายครั้งนี้เป็นการแสดงทัศนะเกี่ยวกับวรรณกรรมร่วมสมัยของไทย...ผู้บรรยายใคร่ขออนุญาตหยิบยกวรรณกรรมร่วมสมัยบางชิ้นขึ้นมาพิจารณาโดยไม่ได้จำกัดวงอยู่แต่ในประเภทของนวนิยาย ในขณะเดียวกันก็ไม่ได้ประสงค์ที่จะให้ภาพรวมของวรรณกรรมไทยร่วมสมัยที่ครอบคลุมงานสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ยุคใหม่ในทุกแง่ทุกมุม วรรณกรรมส่วนใหญ่ที่อ้างถึง อาจจัดอยู่ในประเภทที่สมาคมภาษาและหนังสือเรียกว่า *"วรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงสังคม"* (ดังปรากฏในหนังสือรวมวรรณกรรมแปลเป็นภาษาอังกฤษที่ชื่อ "Thai P.E.N. Anthology : Short Stories and Poems of Social Consciousness" (1984)

เป็นที่ทราบกันดีอยู่ว่าวรรณกรรมในแนวที่กล่าวมานี้ อาจจะมิใช่งานเขียนที่มีผู้อ่านมากนัก จึงเป็นการยากที่นักวรรณคดีศึกษาจะเสนอประเด็นขึ้นมาให้พิจารณาว่า *"วรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงสังคม"* สามารถกระตุ้นให้ผู้อ่านเกิดความสำนึกทางสังคมที่เข้มข้นในวงกว้างได้หรือไม่เพียงใด หรือว่าวรรณกรรมมีบทบาทในการเปลี่ยนแปลงสังคมได้มากน้อยเพียงใด ผู้เขียนมิได้ตั้งความหวังทางวิชาการไว้สูงถึงเพียงนั้น สิ่งที่นำมาอภิปรายในที่นี้ จึงเป็นเพียงการตีความวรรณกรรมบนรากฐานของตัวบท

ในข้างต้นนี้ จะขอตั้งข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับตัวผู้ประพันธ์ เจ้าของงานเขียนที่นำมาพิจารณาในที่นี้ ส่วนใหญ่เป็นนักเขียนรุ่นหนุ่มสาว อายุอยู่ในช่วง ๒๐–๓๐ ปีเศษ จะว่านักเขียนรุ่นนี้ได้เปรียบหรือเสียเปรียบนักประพันธ์รุ่นก่อน ก็คงกล่าวได้ยาก แต่ประเด็นที่เราจะมองข้ามไม่ได้ก็คือว่า นักเขียนเหล่านี้ได้รับประสบการณ์อันเข้มข้นของประวัติศาสตร์ไทยยุคใหม่มาแล้ว เขาเป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ไทยช่วงปี ๒๕๑๖–๒๕๑๙ ไม่ว่าจะในฐานะผู้ร่วมสร้างประวัติศาสตร์ หรือผู้เฝ้ามองประวัติศาสตร์

แม้ว่างานส่วนมากที่นำมาอภิปรายจะเขียนขึ้นในช่วงหลัง พ.ศ. ๒๕๑๙ เราก็คงจะปฏิเสธได้ยากว่า ประสบการณ์อันเข้มข้นของยุคที่เพิ่งผ่านพ้นไป มิได้ทิ้งมรดกทั้งปัญญาและอารมณ์ความรู้สึกใดๆ ไว้ให้แก่พวกเขาเลย มีผู้ตั้งข้อสังเกตว่านักประพันธ์รุ่นหนุ่มสาวบางคนสร้างงานที่โดดเด่นขึ้นมาได้เล่มเดียว ในลักษณะที่เรียกได้ว่าเป็นงานที่โลดแล่นด้วยพลัง (tour de force) และก็ดูจะอ่อนระโหยโรยแรงไปหลังจากนั้น ราวกับว่าถ่ายใจออกสอดใส่ในงานวรรณกรรมจนหมดสิ้นแล้ว และ "หมดทุน" ที่จะสร้างงานที่ทรงความหมายและคุณค่าออกมาสู่มหาชนอีก

การบรรยายครั้งนี้พยายามจะให้คำอธิบายในแนวที่ว่า ปรากฏการณ์ดังกล่าวอาจจะมิใช่เป็นเรื่องของการ "หมดลม" หรือ "หมดไฟ" ในทางสร้างสรรค์ แต่อาจจะเป็นช่วงหนึ่งของเส้นทางแห่งการแสวงหาของนักประพันธ์แต่ละคน ซึ่งในแง่หนึ่งอาจจะเป็นทางที่นำไปสู่วุฒิภาวะทางปัญญา และในอีกแง่หนึ่งอาจนำไปสู่ทางตันของวรรณศิลป์ก็ได้ ในคำนำของ P.E.N. Anthology ที่อ้างถึง นิตยา มาศะวิสุทธิ์ได้ชี้แจงให้เห็นถึงกระแสความคิดที่ต่อเนื่อง ในส่วนที่

เกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ของวรรณกรรม ในการสร้างความสำนึกเรื่องความยุติธรรมในสังคมซึ่งความผันผวนและเหตุการณ์ทางการเมืองไม่อาจหยุดยั้งได้ [1] ผู้เขียนมีความเห็นคล้อยตามนิดยาในแง่นี้

ประเด็นที่เกี่ยวกับความยุติธรรมหรือความอยุติธรรมในสังคม ซึ่งนิดยา มาศะวิสุทธิ์ เน้นว่า เป็นแก่นของวรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงสังคมนั้น จัดได้ว่าเป็นปัญหาที่สมาชิกในสังคมสร้างขึ้นเอง กล่าวในเชิงปรัชญาก็เรียกได้ว่า มนุษย์เป็นตัวก่อให้เกิดปัญหาเหล่านั้น วรรณกรรมยุคใหม่เพ่งความสนใจไปสู่ปัญหาดังกล่าว โดยมุ่งวิเคราะห์กลไกของสังคม และความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล กลุ่มบุคคลและสถาบัน นิดยาตั้งข้อสังเกตว่า ตัวละครเอกในวรรณกรรมยุคใหม่คือ ประชาชนผู้ไร้ฐานันดร คนธรรมดาสามัญอยู่ในฐานะที่ถูกเอารัดเอาเปรียบเป็น *ผู้ถูกกระทำ* ใครคือศัตรูของประชาชน

ประเด็นนี้คือประเด็นที่เป็นปัญหาของวรรณกรรมร่วมสมัย เพราะดูประหนึ่งว่ายังขาดความชัดเจนอยู่มาก ศัตรูของประชาชนไม่ปรากฏตัวอย่างแจ่มชัด จับให้มั่นคั้นให้ตายไม่ได้ เรียกได้ว่าเป็น*ศัตรูที่ลื่นไหล*อยู่ตลอดเวลา ปัญหาที่ว่านี้คงจะมิใช่ปัญหาของความไร้ความสามารถของนักเขียนรุ่นใหม่ที่จะวิเคราะห์เจาะลึกลงไปให้ถึงแก่นพยาธิสภาพของสังคม ในแง่หนึ่งนักประพันธ์ต้องเผชิญปัญหาที่เป็นประเด็นของการสร้างสรรค์ ปัญหาของโลกปัจจุบันและของสังคมไทยร่วมสมัย ซับซ้อนเกินกว่าที่จะตีแผ่ออกมาเป็นภาพขาว-ดำ วิภาษวิธีระหว่างผู้ดี-ผู้ร้าย อาจจะเป็นแนวการเขียนที่ล้าสมัยไปเสียแล้ว

ในหลายกรณี เสน่ห์ของวรรณกรรมร่วมสมัยอยู่ในความ*ไม่ชัดเจนของความหมาย*หรืออยู่ที่*ความหมายซ่อนเร้น* ผู้ประพันธ์ไม่ประสงค์ที่จะยัดเยียดสาส์นทางความคิดให้แก่ผู้อ่าน แต่ต้องการให้ผู้อ่านหยุดคิด ฉุกคิด คิดได้เอง หรือคิดต่อด้วยตนเอง ภาพของศัตรูของประชาชนจึงเป็นภาพที่เลือนราง โดยนักเขียนอาจจะหวังว่า ผู้อ่านในสังคมประชาธิปไตย มีสติปัญญาอยู่ในระดับที่จะปรับภาพนั้นให้ชัดขึ้นด้วยตนเอง

จะขอยกตัวอย่างที่เป็นรูปธรรม นิคม รายยวา จัดได้ว่าเป็นนักเขียนที่สร้างงานซึ่งชวนอ่านเป็นอย่างยิ่ง เพราะวรรณกรรมของเขาไม่บอกความอย่างตรงไปตรงมา แต่จะสื่อความด้วยสัญลักษณ์ ซึ่งกระตุ้นให้ผู้อ่านตีความวรรณกรรมอยู่ตลอดเวลา แม้แต่ชื่อเรื่องก็เป็นสัญญะที่ท้าทายการตีความอยู่แล้ว เช่น **ตะกวดกับคบผุ** (๒๕๒๖) ถึงอ่านเรื่องจบแล้ว เราก็คงจะให้คำตอบที่ตายตัวไม่ได้ว่า ตะกวดเป็นสัญลักษณ์ของอะไร และคบผุเป็นตัวแทนของสิ่งใด ตะกวดปรากฏตัวในตอนเริ่มเรื่อง แล้วก็มาปรากฏตัวอีกครั้งในตอนท้ายเรื่อง ฉากที่สมคิดไล่จับตะกวดในตอนนี้ จัดได้ว่าเป็นการเขียนที่น่าตื่นเต้น ตื่นเต้นกว่าตำรวจขับรถไล่ตามผู้ร้ายในภาพยนตร์นักสืบที่สุดแสนจะจำเจ

เรื่องทั้งเรื่องบรรยายถึงสภาพสังคมที่ไร้กฎหมาย กลุ่มผู้มีอิทธิพลข่มเหงประชาชนผู้ประกอบสัมมาอาชีวะ แม้ว่าภาพของ "ศัตรูของประชาชน" จะไม่ชัดเจนนักในตัววรรณกรรม แต่

---

[1] *Thai P.E.N. Anthology : Short Stories and Poems of Social Consciousness, 1984, "Introduction",pp.(11)-(12).*

ผู้อ่านก็คงจะนำประสบการณ์ของตนจากแหล่งอื่นมาเสริมภาพนี้ได้ ถ้าจะมองกันในระดับชาวบ้านเราก็คงจะตีความได้ว่า ผู้เขียนคงจะต้องการบริภาษศัตรูของประชาชน ว่าเป็นสัตว์เลื้อยคลานประเภทหนึ่ง (โดยที่ยังรักษาความสุภาพไว้ และไม่เอ่ยถึงสัตว์เลื้อยคลานที่ชอบกินศพ ซึ่งเราท่านรู้จักกันดี เช่นเดียวกับในกรณีซึ่งกวีเอกร่วมสมัย อังคาร กัลยาณพงศ์บริภาษสังคมไทยด้วยสมัญญา "ไทยแลน" โดยตัด "ด์" ออกเสีย)

แต่ก็เหตุใดเล่า ผู้เขียนจึงสร้างฉากสุดท้ายให้สมคิด ซึ่งหล่นจากคบไม้ที่หักลงมา แล้วโหนตัวไว้กับหางตะกวด รอดเจ็บตัวไปได้ *"เกิดความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับตะกวด คล้ายใกล้ชิดสนิทสนมกันมานาน"*(หน้า ๓๕๗) และก็เหตุใดเล่า สมคิดจึงพยายามห้ามไม่ให้ประวิงยิงตะกวดตัวนั้น และเมื่อห้ามไม่ทันแล้ว ก็อดที่จะพึมพำออกมาไม่ได้ว่า *"มันไม่ได้อยู่ที่ตรงนั้น"* (หน้า ๓๕๙) การกำจัดตะกวดด้วยการยิงทิ้งจึงไม่ได้ผลกระนั้นหรือ ผู้อ่านคงจะฉงนสนเท่ห์ไม่น้อยกว่าตัวละครตัวอื่นในเรื่อง ดังบทสนทนาระหว่างสนองกับประวิง *"เขาพูดว่าอะไรนะ ที่ว่ามันไม่ได้อยู่ตรงนั้น"* (หน้า ๓๖๐) เมื่อคนกับตะกวดได้สัมผัสกัน และคนเกิดความรู้สึกว่าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับตะกวด ประชาชน กับศัตรูของประชาชน ก็เผ่าพันธุ์เดียวกันอีกนั่นแหละ

วรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงสังคม เป็นวรรณกรรมเรื่องเดียวกับวรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงปรัชญา เราจะจับตัวผู้ร้ายที่ไหนมาลงทัณฑ์ ในเมื่อเขากับเราก็กำพืดเดียวกัน วรรณกรรมดูจะทำหน้าที่แต่เพียงชี้ปัญหา แต่มิได้ให้แนวทางที่ชัดเจนในการแก้ปัญหา ยิ่งกว่านั้น ในเมื่อแก้ปมปัญหาสังคมที่มนุษย์สร้างขึ้นมาเองไม่ตก ผู้แต่งก็ฉายภาพของธรรมชาติเข้ามาแทรกเป็นระยะๆ เป็นกลวิธีการเขียนที่น่าสนใจ เพราะภาพ *"ภูเขาสูง"* และ *"สายน้ำตกสีขาวที่พุ่งลงมาเป็นฟองฝอย"* (หน้า ๓๒๗,๓๔๘,๓๖๔) ดูจะไม่เกี่ยวข้องกับการดำเนินเรื่องโดยตรง

ในแง่หนึ่ง **ตะกวดกับคบผุ** เป็นวรรณกรรมที่ส่อให้เห็นถึงความทะเยอทะยาน ในการสร้างสรรค์ทางศิลป์อยู่มาก บางครั้งผู้แต่งก็แสดงความปรารถนานี้ออกมา เช่น บิ๊งพูดกับลุงเท่งถึงภาพที่สมคิดโหนตัวอยู่กับหางตะกวดว่า *"ภาพนี้แหละลุงที่ผมอยากวาด ภาพตะกี้นี้"* (หน้า ๓๕๘) เป็นอันว่าวรรณกรรมที่ว่าด้วยเรื่องศัตรูที่ลื่นไหลได้กลายเป็นงานวรรณศิลป์ที่ทรงความงามทางจิตรกรรมไปเสียแล้ว

แต่เราคงจะไม่ด่วนสรุปว่า สาส์นในทางสังคมของนวนิยายเรื่องนี้ ได้ถูกกลบไปด้วยความหมกมุ่นอยู่กับปรัชญา และอลังการทางศิลปะไปจนหมดสิ้น เราจะต้องไม่ลืมว่าวรรณกรรมมิใช่การสั่งสอนโดยตรง มิใช่การโฆษณาชวนเชื่อ การปลุกความสำนึกเชิงสังคมอาจจะทำได้ดีที่สุดด้วยวิธีการของศิลปะก็ได้ เพราะการจะเปลี่ยนใจมนุษย์นั้น คงจะไม่มีวิธีใดดีกว่าจับใจเขาเสียก่อน ด้วยสุนทรียอารมณ์

ทางแสวงหาความหมายของชีวิต ในงานเขียนของนิคม รายยวาดูจะไม่หยุดอยู่กับที่ เรื่องสั้นชุด**คนบนต้นไม้** (๒๕๒๗) ยังใช้วิธีการของสัญลักษณ์ ที่จะกระตุ้นให้ผู้อ่านแสวงหาความหมายต่อไป แต่วรรณกรรมที่ชี้ให้เห็นแนวการเขียนที่เปลี่ยนไปอย่างเห็นได้ชัดคือ **ตลิ่งสูงซุงหนัก**(ธันวาคม ๒๕๒๗) ซึ่งมีความเรียบง่ายในการดำเนินเรื่อง แม้ว่าจะมีการปรับเทคนิคในการเล่าเรื่อง โดยการสลับลำดับก่อนหลังของเหตุการณ์อยู่บ้าง ถ้าเทียบกับ**ตะกวดกับคบผุ**แล้ว

วรรณกรรมเรื่องล่าสุดของนิคม มิได้มุ่งที่จะเร้าใจผู้อ่านด้วยเหตุการณ์ภายนอก การเขียนเป็นไปในลักษณะของการรำพึงกับตัวเอง อย่างที่เรียกว่า (monologue intérieur) โลกภายนอกดูจะอยู่คงที่ แต่มนุษย์สิเป็นตัวสร้างความเปลี่ยนแปลง สถานะของ "ประชาชน" ก็ยังไม่มีอะไรดีขึ้นและภาพของ "ศัตรูของประชาชน" ก็ดูจะเลือนลางเต็มที่ จะเหมาเอาว่าพ่อเลี้ยงที่ได้กำไรจากการเอาช้างจริงมาแลกช้างไม้ว่าเป็นตัวแทนของกลุ่มศัตรูที่ลื่นไหลก็คงจะไม่ยุติธรรมนัก ความพินาศของคำงายกับครอบครัว มิได้เป็นผลของความอยุติธรรมในสังคมที่เห็นได้ชัดแจ้ง ความรู้สึกของคำงายว่าเขา *"เป็นส่วนหนึ่งของช้าง และช้างเป็นส่วนหนึ่งของเขา"* (หน้า ๑๖๕) แตกต่างจากความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างสมคิดกับตะกวดอย่างแน่นอน จริงอยู่ปัญหาทางสังคมมิได้ถูกมองข้ามไปเสียหมด แต่**ตลิ่งสูง ซุงหนัก** ได้แปรปัญหาสังคม ให้กลายเป็นประเด็นเชิงอภิปรัชญาไปเสีย

"เราทุกคนมีการเกิดและการตายอย่างละหนึ่งหนเท่ากัน แต่สิ่งที่อยู่ระหว่างกลางนั้น เราต้องหาเอาเอง

ความจริงส่วนแบ่งต้องเฉลี่ย ไม่ว่าความทุกข์ ความสุข ความดี ความเลว ความหิว ความอิ่ม แต่ละคนมักจะแก่งแย่งกัน จะรับด้านดีให้มากกว่าส่วนแบ่ง และพยายามหลบหลีก ไม่ยอมรับส่วนไม่ดีตามส่วนแบ่ง" (หน้า ๑๖๖)

สำนวนการเขียนใน **ตลิ่งสูง ซุงหนัก** ก็ดูจะเปลี่ยนไปด้วย บางครั้งมีลักษณะเป็นกวีนิพนธ์มากกว่าเป็นการเล่าเรื่อง บางครั้งก็มีลักษณะคล้ายหนังสือปรัชญา หรือการเทศน์สั่งสอน ในฐานะที่เป็นเรื่องเล่า ผู้อ่านคงจะอดรู้สึกไม่ได้ว่า ไม่สนุกเท่า **ตะกวดกับคบผุ** และการใช้สัญลักษณ์ที่ดูจะเข้มข้นยิ่งขึ้นทุกที จนอาจจะทำให้ผู้อ่านจำนวนหนึ่งเกิดความเบื่อหน่ายได้ ในแง่ของการสร้างความสำนึกเชิงสังคม เราคงจะต้องยอมรับว่า การยกวรรณกรรมขึ้นสู่ระดับอภิปรัชญา ก็คือการปล่อยให้ศัตรูของประชาชน ลื่นไหลหลุดไปจากเงื้อมมือของประชาชนนั่นเอง เพราะอภิปรัชญาย่อมจะมองโลกและมนุษย์จากที่สูงส่งจนไม่อาจแบ่งแยกได้ว่า ส่วนใดขาวและส่วนใดดำ

ที่ผู้เขียนได้นำตัวอย่างงานของนิคม รายยวามาอธิบายโดยพิศดารพอสมควรในที่นี้ ก็เพื่อที่จะชี้ให้เห็นว่าวรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงสังคมมิได้หยุดอยู่กับที่ในช่วงหลัง พ.ศ. ๒๕๑๙ แต่ในแง่หนึ่ง มีวิวัฒนาการที่อาจจะดูจากภายนอกว่า "นิ่ง"ขึ้นทุกที คือ เป็นการนำเอาปัญหาสังคมมาวิเคราะห์ ด้วยวิธีการที่เป็นปรัชญา ความโหดเหี้ยมของชีวิต การที่คนในสังคมประทุษร้ายซึ่งกันและกัน ยังเป็นประเด็นที่นักเขียนนำมาเป็นแก่นของเรื่อง แต่วรรณศิลป์ได้เปลี่ยนแปรความรุนแรงเหล่านี้ให้กลายเป็น *ความโหดเหี้ยมทางปรัชญา*ไปเสียแล้ว

เส้นทางของนิคม รายยวาอาจจะสวนกับแนวทางการสร้างสรรค์ของชาติ กอบจิตติ ซึ่งอาจจะสร้างงานที่ชัดเจนกว่า เนื้อหาแน่นกว่า โดยไม่พะวงกับการใช้ความหมายซ่อนเร้นมากนัก เขาทำหน้าที่เป็นผู้ระบายความกดดันทางอารมณ์ของคนรุ่นใหม่ได้อย่างดี ผู้อ่านเป็นจำนวนมากคงอาจจะมีปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่คล้ายคลึงกัน เมื่อได้สัมผัสกับวรรณกรรมของเขา คือ "สะใจ" ในกรอบของการศึกษาเรื่อง "วรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงสังคม" ชาติ กอบจิตติย่อม

จะต้องมีบทบาทอันโดดเด่นที่นักวรรณคดีศึกษาจะมองข้ามเสียมิได้ เสนีย์ เสาวพงศ์ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับงานของชาติไว้ ในคำนำเรื่อง**จนตรอก** (๒๕๒๓) ดังนี้

"...เขามีความสะเทือนใจในชีวิตความเป็นอยู่ของบุคคลจำนวนหนึ่ง ที่อยู่ชายขอบของสังคม เผชิญชะตากรรมไปอย่างเงียบๆ ดิ้นรนอยู่ในดาข่ายที่ครอบคลุมชีวิตของพวกเขา อย่างไม่ทางที่จะหลุดรอดได้ และนั่นคือความเป็นจริงที่น่าจะได้รับรู้กันไว้แม้มันจะเป็นเรื่องที่ห่างไกลตัวของคนที่อยู่ในฐานะอื่นอีกมากมายก็ตาม และคงจะไม่ใช่ความตั้งใจ หรือเจตนาที่จะแหวกออกไปจากแนวที่มีการแสดงออกกันอยู่มากแล้วในนวนิยายปัจจุบัน แต่เป็นเพราะความสะเทือนใจและจิตสำนึกทางสังคม ที่ทำให้ผู้เขียนเลือกเนื้อหาจากชีวิตที่ถูกละเลย และดูเล็กกระจ้อยร่อยเหลือเกิน ให้ออกมาเต้นเร่าๆ อยู่ในหน้ากระดาษ เหมือนอย่างที่มันได้ขยุ้มประสาทของเขาให้ตึงเขม็ง ในทุกหยดหมึกที่เขาเขียนออกมา"(หน้า ๑๑)

ที่ผู้เขียนจำเป็นต้องอ้างข้อเขียนของนักเขียนอาวุโสมาโดยพิสดารในที่นี้ก็เป็นเพราะต้องการจะชี้ให้เห็นสถานะพิเศษของชาติ ในวิวัฒนาการของวรรณกรรมรุ่นใหม่ของไทย เรื่องชีวิตอันลำเค็ญที่นักเขียนนำมาพรรณนาในวรรณกรรมนั้นมิใช่ของใหม่ ป.บูรณปกรณ์ได้บุกเบิกในด้านนี้ไว้แล้วเมื่อ ๓๐–๔๐ ปีก่อน งานของ "ลาว คำหอม" เช่น **ฟ้าบ่กั้น** (๒๕๑๕) ก็ได้รับการยอมรับนับถือในวงกว้าง แต่นักเขียนที่กล่าวมานี้มิได้สร้างแรงกระทบทางอารมณ์ความรู้สึกได้เท่างานของชาติ กอบจิตติ ทั้งนี้ทั้งนั้น ก็คงเป็นผลสืบเนื่องมาจากสิ่งแวดล้อมทางสังคม รวมไปถึงอารมณ์ร่วมของมหาชนผู้รักวรรณกรรมซึ่งพร้อมที่จะดอบสนองแรงกระตุ้น ที่มาจากวรรณกรรมแห่งความยากไร้นี้ได้ เสนีย์ เสาวพงศ์ดูจะเน้นความสามารถของชาติที่จะฉายภาพจากชีวิตจริงมากกว่าความเจนจัดในทางศิลปะ ในแง่นี้คุณค่าของวรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงสังคม (documentary value) ไปด้วย ตัวนักประพันธ์เองก็ดูจะมองบทบาทของตน ในฐานะผู้เขียนพงศาวดารสังคม เขากล่าวเป็นเชิงสรุปว่า *"...และข้าพเจ้าเชื่อว่า เรื่องทำนองนี้มิใช่เรื่องใหม่เลย แต่เป็นเรื่องเก่าที่เกิดขึ้นอย่างสม่ำเสมอครั้งแล้วครั้งเล่า ตราบเท่าที่ยังมีสลัม และความยากจนอยู่ในประเทศของเรา..."* (หน้า ๑๖๓)

การสร้างความประทับใจด้วยความรุนแรงของเนื้อหา จึงกลายเป็นแนวทางหลักของการสร้างวรรณกรรมไป ชาติวาดภาพของความยากไร้ วาดภาพของ "ผู้ถูกกระทำ" ได้อย่างชัดเจน เขาสนใจที่จะมุ่งมองสังคมในแง่นี้เสียจนให้ความสนใจต่อกลุ่ม "ผู้ถูกกระทำ" ภาพของศัตรูของประชาชน จึงเป็นภาพที่จางเสียจนมอ·แทบไม่เห็น เมื่อการวิเคราะห์สาเหตุของความพิการของสังคมเจาะได้ไม่ลึกถึงแก่น ก็จำเป็นต้องพึ่งการอธิบายด้วยปรัชญาของชาวบ้าน

"บุญมาคิดโทษแต่ตัวเอง บุญมาคิดโกรธแต่ตัวเองที่เกิดมาจน เขาไม่รู้หรอกว่าทำไมชีวิตคนจนๆ อย่างเขา ถึงต้องประสบเคราะห์กรรมอยู่เสมอมา เขารู้เพียงว่าชีวิตนี้เป็นเรื่องของเวรกรรม เกิดมาเพื่อชดใช้เวรกรรมเก่าให้หมดไป" (หน้า ๑๕๒)

เรื่องของความเชื่อในกฎแห่งกรรมซึ่งได้เคยถูกใช้ให้เป็นประโยชน์ในการกำหนดวรรณะในชมพูทวีป ดูจะถ่ายแบบมาสู่สุวรรณภูมิยุคใหม่ได้อย่างเหมาะเหม็ง จะโดยจงใจหรือไม่ก็ตาม การ "จนตรอก" ในที่นี้ จึงเป็นการจนตรอกเชิงปรัชญาไปในตัว นักคิดนักเขียนรุ่นใหม่ของเรา ยัง

มองไม่เห็นทางที่จะหลักปรัชญามาชี้ทางปลดปล่อยประชาชนผู้ยากไร้จากทางตันในทางสังคมได้ ประชาชนจึงเป็นผู้ที่จนตรอกอยู่ต่อไป ในขณะที่ศัตรูของประชาชนได้ลื่นไหลออกไปทางหัวตรอก ที่เปิดกว้างไปสู่ทางสายใหญ่ โดยปราศจากสิ่งกีดขวาง

เป็นที่สังเกตได้ว่า ชาติ กอบจิตติก็คงจะตระหนักในจุดบอดนี้ ในนวนิยายเรื่องเอกของเขา คือ **คำพิพากษา** (๒๕๒๔) เขาจึงให้บทบาทของศัตรูของประชาชนที่แจ่มชัดขึ้นบ้าง ครูใหญ่รับบทเป็น "ตัวโกง" ในความหมายที่ตรงไปตรงมาที่สุดของคำนี้ ดังที่ผู้เขียนได้เคยให้ข้อวิจารณ์ไว้แล้ว[2] วรรณกรรมเรื่องนี้แสดงทัศนะที่เห็นพ้องกับแนวคิดของนักเขียนและนักปรัชญาฝรั่งเศส ฌอง ปอล ซาร์ตร์(Jean-Paul Sartre) ในข้อที่ว่า "นรกคือคนอื่น" (L' enfer, c'est les autres!)

เราคงเข้าใจได้ไม่ยากนักว่า เหตุใด**คำพิพากษา** จึงเป็นวรรณกรรมหนักสมอง แต่ได้รับความนิยมสูง ทั้งๆ ที่มีข้อบกพร่องในด้านของกลวิธีการแต่งอยู่มาก ทั้งนี้และทั้งนั้นก็เพราะผู้แต่งมองปัญหาได้กว้างขึ้น คือให้ภาพของทั้งผู้ถูกกระทำและผู้กระทำ เรื่องของเวรกรรมที่บุญมายอมรับโดยดุษฎีใน**จนตรอก** ได้รับคำพิเคราะห์จากมิติใหม่ใน**คำพิพากษา** เรียกได้ว่าปรัชญาแห่งลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาได้รับแรงเสริมจากลุ่มแม่น้ำแซนเข้าแล้ว

มันเป็นกรรมเป็นเวร...เคยทำเวรกรรมไว้เมื่อใดเล่า ชีวิตนี้เกิดมา ปลาสักตัวไม่เคยฆ่า เงินสักเฟื้องไม่เคยลักขโมยใคร ลูกเมียใครไม่เคยเสพสม พูดจาหลอกลวงไม่เคยเอ่ย สุรายาเมานั้นอย่าว่าแต่กินเลย มองยังไม่อยากมอง ศีลห้าข้อนี้ประพฤติมาตลอด แล้วทำไมจึงต้องรับเวรรับกรรม หรือว่าเป็นมาแต่ปางก่อน เขาไม่อยากเชื่อเลย เชื่อแน่เพียงอย่างเดียวว่า เคราะห์กรรมที่ประสบอยู่นี้มาจากคนอื่นโดยแท้... (หน้า ๕๒)

นั่นคือการปลดแอกทางความคิดของชาวบ้านมีลักษณะเป็นสำนึกขบถขึ้นบ้างแล้ว สิ่งที่น่าสังเกตก็คือ ในกระบวนการแสวงหาศัตรูของประชาชน แม้แต่พระสงฆ์องค์เจ้าก็ต้องคำพิพากษาไปด้วย แม้แต่หลวงพ่อก็เป็นที่พึ่งไม่ได้ในยามยาก ผู้อื่นจึงมิใช่ผู้ยิ่งใหญ่ที่ประชาชนจะต้องสยบให้อีกต่อไปถ้าจำเป็นต้องยอมสยบในโลกนี้ด้วยเหตุผลทางสังคม ศาลฎีกาในปรโลกก็ยังมี ฟักฝากความหวังไว้กับความเสมอภาคของคนบาป

นึกถึงเวรที่ได้ก่อไว้ในชีวิตที่ได้ผ่านมานี้ เขามีบาปติดตัวอยู่ ๓ อย่าง : ฆ่าหมา โกหกหลวงพ่อ ดื่มสุรา ถ้าตายไปเขาคงตกนรกเพราะบาปกรรมอันนี้ แต่ทีคนอื่นได้ก่อกรรมไว้กับเขาเล่า มันมากมายกว่าที่เขาได้ทำไว้เสียอีก และถ้าเป็นจริง เขาคงจะได้เจอกับคนที่รู้จักอีกมากมายในนรก...และเขาจะคอย (หน้า ๒๗๘)

เราอาจจะสรุปได้ว่า **คำพิพากษา**เป็นก้าวที่สำคัญ บนเส้นทางของวรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงสังคม เพราะถึงแม้ฟักจะต้องพ่ายแพ้ แต่ศัตรูผู้ลื่นไหลก็หาได้เล็ดลอดไปโดยปราศจากความบอบช้ำไม่ ถึงอย่างไรก็ตามผู้อ่านคงจะยังไม่ได้คำตอบที่ชัดเจนนักว่ามูลเหตุที่แท้จริงของความพิการของสังคมอยู่ที่ใด เพราะจะอธิบายด้วยบุญกรรมแต่ปางก่อนก็ไม่ได้เสีย

---

[2] "วิจารณ์*คำพิพากษา*ของชาติ กอบจิตติ" ใน *โลกหนังสือ* ปีที่ ๕ ฉบับที่ ๑๒ : กันยายน ๒๕๒๕.

แล้ว ยิ่งไปกว่านั้น การปลุกความสำนึกด้วยความรุนแรง การใช้วิธีการเยาะเย้ยถากถาง เช่น ตอนทำบุญกระดูก และตอนไช้ศพของฟักทดลองเตาเผาใหม่ อาจจะเป็นการเชือดเนื้อประชาชนเพื่อประชดศัตรูของประชาชนโดยไม่ก่อให้เกิดมรรคผลอันใด

ในแง่นี้ทางจาก**คำพิพากษา** ไปสู่**มีดประจำตัว**(๒๕๒๗) จึงเรียกได้ว่าเป็นทางตรง และผู้ที่ชื่นชอบ**คำพิพากษา** ก็อาจจะเริ่มตั้งข้อสงสัยเสียแล้วว่า ชาติ กอบจิตติกำลังจะหลงทางหรือไม่ ในที่นี้จะกล่าวถึงแต่เฉพาะตัวเรื่องสั้น **มีดประจำตัว** (ซึ่งใช้เป็นชื่อหนังสือรวมเรื่องสั้นด้วย) ความรุนแรงที่เริ่มมาแล้วใน**จนตรอก** ที่แสดงออกอย่างเป็นระบบใน **คำพิพากษา** ได้รับการพัฒนาไปจนถึงขั้นสุดยอดแล้วใน**มีดประจำตัว** ผู้แต่งอาจจะเกิดความสับสน ระหว่างความโหดเหี้ยมทางปรัชญา กับความโหดเหี้ยมทางกายภาพ การจะปลุกสำนึกในเรื่องของความยุติธรรมโดยใช้วรรณกรรมเป็นสื่อนั้นมีหลายวิธี และวิธีที่ได้ผลที่สุดไม่จำเป็นจะต้องเป็นวิธีที่รุนแรงที่สุด การจะกล่าวว่า "คนกินคน" ให้สะใจผู้อ่านนั้น อาจจะไม่จำเป็นต้องวาดภาพคนกินคนจริงๆ วรรณกรรมเป็นศิลปะที่ใช้ภาษาเป็นสื่อและทางของวรรณศิลป์ก็คือการสื่อเนื้อความที่รุนแรงโดยที่ยังรักษาอารมณ์สุนทรีย์ไว้ได้ จะจับประชาชนมา "ขึ้นเขียง" เช่นนี้หาได้ทำให้ศัตรูของประชาชนสำนึกผิดได้ไม่ พวกเขาก็คงรักษาสถานภาพอันมั่นคงได้ต่อไป เพราะในกรณีที่ว่านี้วรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงสังคมได้กระทำอัตวินิบาตกรรมไปแล้ว

ประเด็นที่ผู้ศึกษาวรรณกรรมไม่น่าจะละเลยก็คือ คุณค่าทางศิลปะของงานวรรณกรรม เพราะดังที่กล่าวไว้ข้างต้น วรรณกรรมที่จับใจผู้อ่านได้อาจจะมีผลในการกระตุ้นปัญญาความคิดได้ยืนยาวกว่าวรรณกรรมที่สร้างความดื่นเต้นเพียงชั่วครู่ชั่วยาม ในแง่นี้ **ครูบ้านนอก** (๒๕๒๑) ของคำหมาน คนไค ถือได้ว่าเป็นงานที่วิเคราะห์ปัญหาสังคมได้อย่างเฉียบคม

อันที่จริงนวนิยายเป็นประเภทของวรรณกรรมที่เอื้อต่อการพิจารณาปัญหาที่ว่านี้ เพราะผู้ประพันธ์มีเสรีภาพในทางรูปแบบที่จะสร้างเรื่อง สร้างตัวละคร สร้างเหตุการณ์ขึ้นมาในลักษณะที่ดึงดูดความสนใจของผู้อ่านได้ด้วยความสมจริง ภาพของศัตรูของประชาชนในนวนิยายเรื่องนี้ค่อนข้างจะชัดเจน และการต่อสู้ระหว่างประชาชนกับศัตรูของประชาชนก็ดำเนินไปอย่างเร้าใจ ด้วยกลวิธีการแต่งที่มีศิลปะราวกับจะเป็นโศกนาฏกรรมในความหมายสากล ความพ่ายแพ้ของฝ่าย "ผู้ถูกกระทำ" มิได้เป็นไปอย่างหมดประตูสู้เสียทีเดียว ผู้แต่งมิได้หาทางออกด้วยการรำพึงถึงบุญบาป หรือกระทบกระแทกเสียดสีฝ่าย "ผู้กระทำ" แต่มุ่งเน้นความสง่างามของผู้แพ้ ความโหดเหี้ยมเชิงสังคมจึงถูกกลืนเข้าไปในอารมณ์ชดเชย ที่มาจากการฉายภาพความยิ่งใหญ่ของปัจเจกบุคคล[3] จริงอยู่ศัตรูของประชาชนก็ลื่นไหลหลุดมือไปได้อีก แต่ความสง่างามของการต่อสู้จากฝ่ายประชาชน ดูเป็นสิ่งที่ปลุกมโนสำนึก และกระตุ้นสัญชาตญาณใฝ่ดีไม่น้อยเลย

กระบวนการแสวงหาศัตรูของประชาชน เป็นไปได้ในหลายรูปแบบ และเราต้องยอมรับว่า กวีนิพนธ์ร่วมสมัยมีบทบาทที่สำคัญอยู่ การที่งานของคมทวน คันธนู เช่น **สำนึกขบถ**

[3] เจตนา นาควัชระ *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี* บทที่ ๙ "อารมณ์โศกในวรรณคดี"

(๒๕๒๓) **นาฏกรรมบนลานกว้าง** (๒๕๒๕) ได้รับความนิยมในหมู่ผู้อ่าน และไม่ได้รับการขัดขวางในด้านการพิมพ์เผยแพร่จากเจ้าหน้าที่ของรัฐ เป็นนิมิตที่ดีในเรื่องของความตื่นตัวทางปัญญาของวงวรรณกรรมไทย และความใจกว้างของผู้ที่มีหน้าที่ปกครองบ้านเมือง

คมทวนไม่ลังเลที่จะชี้ชัดลงไปว่า ศัตรูของประชาชนคือใคร ดังเช่นในกวีนิพนธ์ชื่อ "ตุลาเลือดตุลาชัย" (**สำนึกขบถ** หน้า ๑๓๙) หรือไม่ก็ประณามแกะดำในสถาบันอันเป็นที่เคารพอย่างตรงไปตรงมา ดังเช่นในบทกวี "สำนึกขบถ (๒) ทากเหลือง" (**สำนึกขบถ** หน้า ๑๕๓–๑๕๕) ผู้ประพันธ์พร้อมที่จะเสนอตัว เป็นผู้เตือนสติผู้ร่วมอาชีพ เช่นในบทกวี "แด่เพื่อนหนังสือพิมพ์" ซึ่งมีข้อความตอนหนึ่งว่า

แอ่นอกทำอวดอ้าง
พอเงินง้างก็เงนโงน
เห็นปืนในมือโจร
ยิ่งอ้ำอึ้งตะลึงเออ!

(*นาฏกรรมบนลานกว้าง* หน้า ๓๑)

อย่างไรก็ตาม ผู้อ่านอาจจะอดรู้สึกไม่ได้ว่า คมทวนมองปัญหาเป็นวิภาษวิธีเกินไป เช่น เขามักจะมองเห็นแต่ความโสมมของเมืองกรุง และความบริสุทธิ์ผุดผ่องของชนบท บทกวี "นาฏกรรมบนลานกว้าง" (ใน **นาฏกรรมบนลานกว้าง** หน้า ๖๕–๗๗) เป็นไปในแนวที่ว่า "ทุกถนนหนทางในบางกอก ฝูงจิ้งจอกจ้องขยี้คนอีสาน" (หน้า ๖๗) ถึงกระนั้นก็ดี วรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงสังคม ตามแบบของคมทวน คันธนูก็มีลักษณะเฉพาะ เขาอาจจะใช้วิธี "บริภาษ" สังคม ตามแบบของอังคาร กัลยาณพงศ์อยู่มาก แต่เขามองเห็นความหลากหลายของปัญหาสังคมได้อย่างชัดแจ้ง เขาอาจจะใช้ทั้งเนื้อหา และถ้อยคำที่รุนแรงในบางครั้ง แต่ความสามารถในการแต่งคำประพันธ์ของเขา ทำให้ "บริภาษวิธี"ของเขา เป็นงานศิลปะที่ทรงความงามไป

สิ่งที่น่าทึ่งในงานของเขาก็คือ ความสัตย์ซื่อทางปัญญาของเขา ที่ยอมรับว่าศัตรูก็คือพวกเรา หรือเพื่อนเรานั่นเอง ดังที่เราเห็นมาแล้วใน "แด่เพื่อนหนังสือพิมพ์" เช่นเดียวกับนักเขียนร่วมสมัยอื่นๆ เขาไม่อยู่ในฐานะที่จะประกาศชัยชนะของประชาชนในขณะนี้ได้ วรรณกรรมของเขาจึงจำต้องทำหน้าที่ในการประกาศอุดมการณ์ เช่น บทกวี "คำประกาศของคนถือปากกา" (**นาฏกรรมบนลานกว้าง** หน้า ๒๔–๒๕) หรือวรรณกรรมที่ประกาศศรัทธาในอนาคต

สร้าง วิญญาณสู้ กล้าหาญ
ตำ รวจทหารพาล อย่ากลัว
นาน วันความชั่ว จักเผย
ผอง พวกมันเคย ขี่กด
เฮา ต้องขบถ คนทราม
เอย นี่คือความ งามดี

(*นาฏกรรมบนลานกว้าง* หน้า ๗๕–๗๖)

เป็นอันว่าถึงศัตรูจะลื่นไหลไปได้ในขณะนี้ แต่ในระยะยาวพวกเขาจะชนะไปไม่ได้ เพราะประชาชนพร้อมที่จะอดทนต่อไปอีก "นานวัน" และก็ใฝ่ที่จะใช้วิจารณญาณแยกแยะออกมา ว่าใครคือ "คนทราม" เมื่อใดที่นักเขียนปลอดอคติ และมองเห็นแจ้งอย่างไม่เหมารวม ว่าใครคือศัตรูที่แท้จริงของประชาชน เมื่อนั้นวรรณกรรมแห่งความสำนึก จะทำหน้าที่เป็นแสงสว่างทางปัญญาให้แก่สังคมนี้ได้

การมองปัญหาสังคมปัจจุบันในวรรณกรรมที่เราได้พิจารณามาแล้วนั้นเป็นการมุ่งมองปรากฏการณ์เสียเป็นส่วนใหญ่ โดยยังมิได้พิจารณาถึงมูลเหตุอย่างจริงจัง เราจะเรียกร้องให้นักประพันธ์ทำหน้าที่เป็นผู้วิเคราะห์สังคมอย่างเป็นหลักเป็นเกณฑ์เยี่ยงผู้เชี่ยวชาญทางสังคมศาสตร์คงไม่ได้ นักเขียนชอบที่จะทำหน้าที่เป็นผู้กระตุ้นความคิดมากกว่า เรื่องของมูลเหตุเป็นสิ่งที่จับให้มั่นได้ยาก ในที่นี้จะนำตัวอย่างจากวรรณกรรมบางเรื่องมาอภิปรายในประเด็นที่เกี่ยวกับปฐมเหตุของปัญหาทางสังคม

วรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงสังคมมักจะนำปัญหาของความยากจนมาเป็นแก่นของเรื่อง และในบางครั้งเราก็อาจจะไม่แน่ใจนักว่า ความยากจนเป็นเหตุหรือเป็นผลของปัญหาสังคม ในแง่นี้เรื่องสั้นเรื่อง*อ่อน* (๒๕๒๓) ของ "วรางคี" (ซึ่งได้รับรางวัลของสมาคมภาษาและหนังสือ และได้รับการนำมาเผยแพร่เป็นภาษาอังกฤษด้วย ใน Thai P.E.N. Anthology) จัดได้ว่าเป็นเรื่องที่ชวนคิดอย่างยิ่ง เรื่องของการตัดสินใจของเด็กสาวชื่ออ่อน ซึ่งยอมรับเงินค่าทำขวัญ แทนการยินยอมให้นำตัวตำรวจที่ข่มขืนเธอขึ้นศาล เพื่อรับอาญาของบ้านเมือง เป็นประเด็นของการตัดสินใจที่เราคงจะอภิปรายได้ไม่รู้จบสิ้น แม้ว่าผู้แต่งจะพยายามชี้แนะว่าความยากจนเป็นตัวกำหนดการตัดสินใจของเธอ ในแง่หนึ่งความยากจนเป็นผลของความพิการของสังคม เพราะจนเธอจึงทนอับอายและยอมสยบต่อ "ศัตรูของประชาชน" ด้วยการรับการประนีประนอม แต่การกระทำของเธอก็เป็นเหตุที่สนับสนุนให้สังคมของเธอพิการต่อไป เพราะผู้กระทำผิดไม่ต้องรับโทษ ในท้ายที่สุดแล้ว ใครคือศัตรูของประชาชนกันแน่ ตำรวจเลวๆ เพียงคนเดียวหรือ ถ้าความยากจนเป็นศัตรูของประชาชน ความยากจนก็เป็นสิ่งเกิดขึ้นด้วยน้ำมือมนุษย์ที่กระทำต่อมนุษย์ด้วยกัน แล้วมนุษย์คนนั้นอยู่ที่ไหน วรรณกรรมเรื่องนี้เป็นวรรณกรรมที่ตั้งคำถามมากกว่าที่จะให้คำตอบ ศัตรูที่ลื่นไหลก็อันตรธานไปอีก

คำถามในทำนองเดียวกันมีอยู่ในเรื่องสั้น *บนท้องน้ำเมื่อยามค่ำ* (๒๕๒๑) ของอัศศิริ ธรรมโชติ ซึ่งตีพิมพ์รวมเล่มไว้ใน ขุนทอง เจ้าจะกลับเมื่อฟ้าสาง (๒๕๒๑) ประเด็นของการตัดสินใจกระทำสิ่งที่ผิดประเพณีอันดีงาม (คือการลักของมีค่าจากคนตาย) กับเรื่องของความยากจน ได้รับการนำมาเชื่อมโยงกันอีก ผู้แต่งวาดภาพที่น่าขยะแขยงของศพที่ลอยน้ำ และการที่ "เขา" กรีดเอาสายสร้อยออกมาจากมือของศพที่บวมฉุ เพื่อจะตอกย้ำประเด็นของการตัดสินใจให้เด่นชัดขึ้นอีก ว่าไม่ใช่เป็นเรื่องของความโลภแบบสามัญธรรมดา

สมบัตินี้ไม่มากก็จริงอยู่ แต่มันก็มากเกินกว่าแคมโมทั้งลำเรือของเขา... ภาพเสื้อลูกไม้ที่แขวนอยู่ตามร้านรวงในตลาดลอยมาให้เมียเขาสวมใส่ และอาจจะได้ผ้าถุงสีสวยจากเมือง

เหนืออีกสักผืน เสื้อผ้าชุดใหม่สำหรับเขาและลูก ก็อาจจะจับจ่ายซื้อกันได้อย่างไม่เสียดายตราวนี้...

...ใบหน้าอันเบิกบานของเมีย และแววตาอันตื่นเต้นของลูก แม้เป็นความสุขชั่วแล่น มันก็มีความหมายต่อชีวิต ชีวิตอันเต็มไปด้วยความแห้งแล้ง ไม่ผิดทุ่งนาร้างฝน (หน้า ๙๗)

เป็นอันว่าเศรษฐศาสตร์แห่งความหิวโหย มีความถูกต้องเหนือกว่าจริยธรรม และประเพณีอันดีงามกระนั้นหรือ ผู้แต่งมิได้ให้คำตอบที่ชัดเจน ถ้าความยากจนเป็นศัตรูของประชาชน มันก็เป็นศัตรูที่ประชาชนคงเอาชนะได้ยาก ในท้ายที่สุดแล้วเราก็คงจะอดถามไม่ได้ว่าศัตรูที่แท้จริงอยู่ที่ใด *"เขาไม่มีเวลาจะคิดว่าศพของเด็กน้อยผู้นี้ลอยมาจากไหนแน่ จะมีใครที่เป็นพ่อเป็นแม่จะมีโอกาสรู้หรือเปล่า ภายในส่วนลึกของเขาเพียงแต่รู้สึกสลด และเสียใจให้กับโชคชะตาของเพื่อนมนุษย์บ้างเล็กน้อยเท่านั้น"* (หน้า ๙๘) การที่เขายังรู้สึกเสียใจ ก็ยังเป็นเครื่องหมายชี้ให้เห็นว่ามนุษยธรรมไม่ได้เหือดหายไปจนหมดสิ้น แต่การที่เขาเสียใจ "ไม่เพียงเล็กน้อยเท่านั้น" ก็เป็นลางร้ายบ่งบอกสิ่งที่น่าวิตกว่า ศัตรูของประชาชนได้บุกรุกเข้ามาครอบครองจิตใจของประชาชนไปบ้างแล้ว และศัตรูที่อยู่ในใจคนก็คงจะเป็นศัตรูที่น่าเกรงขามเป็นอย่างยิ่ง

เราคงจะปฏิเสธไม่ได้ว่า วรรณกรรมที่ได้นำมาพิจารณาข้างต้นนี้ เป็นงานที่ผู้แต่งตั้งทิศทางในเชิงความคิดเอาไว้ โดยที่ประสงค์จะให้ผู้อ่านคิดตาม หรือคล้อยตามไปทางใดทางหนึ่ง จะโดยโจ่งแจ้งหรือไม่ก็ตาม การที่จะสร้างวรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงสังคมขึ้นมาให้มีลักษณะเป็นภววิสัยอยู่เต็มรูปนั้นเป็นสิ่งที่ยากยิ่ง เรื่องสั้นบางเรื่อง (แต่ไม่ใช่ทุกเรื่อง) ในชุด**ฟ้าบ่กั้น**ของ "ลาวคำหอม" จัดได้ว่าเป็นงานบุกเบิกในด้านนี้ โดยที่สภาพยากไร้ของชีวิตชนบทได้รับการตีแผ่ออกมาอย่างตรงไปตรงมา สามารถเรียกร้องความสนใจจากผู้อ่านได้ โดยที่เราไม่รู้สึกว่าผู้แต่งพยายามจะเข้ามาชี้นำ แต่วรรณกรรมที่จัดได้ว่าเป็นตัวอย่างที่น่าทึ่งที่สุดของวิธีการแห่งภววิสัย ก็เห็นจะได้แก่ **ลูกอีสาน** (๒๕๑๘–๒๕๑๙) ของคำพูน บุญทวี

เป็นที่น่าสังเกตว่า ผู้แต่งคงจะได้กำหนดระเบียบวินัยให้แก่ตนเอง ว่าจะบรรยายสภาพชีวิตที่แร้นแค้นของชาวอีสานโดยไม่ตั้งประเด็นว่า ใครเป็นผู้กระทำหรือใครเป็นผู้ถูกกระทำ ฉากที่ดูจะทำหน้าที่เป็นคำประกาศลัทธิของผู้ประพันธ์คือ ฉากที่หลวงพ่อถามคูนว่า *"เกลียดใครเกลียดอะไรมากที่สุด"* และได้รับคำตอบจากเด็กว่า *"เกลียดฟ้าครับ"* ซึ่งก็ทำให้หลวงพ่อต้องกำราบเจ้าหนูไปด้วยไม้เรียว ๑ ที แล้วสำทับว่า *"จำไว้ให้ดี จะบอกให้ ต่อไปอย่าเกลียดฟ้า ฟ้าไม่เคยลงโทษใคร จำได้ไหม?"* พร้อมทั้งให้โอวาทเพิ่มเติมอีกว่า *"จำไว้ให้ดี สิ่งที่ให้โทษคนเฮาคือคน"* (ฉบับพิมพ์ พ.ศ. ๒๕๒๓ หน้า ๕๓–๕๕)

เมื่อตั้งกรอบไว้เช่นนี้แล้ว ประชาชนจึงไม่จำเป็นต้องโทษฟ้าโทษดินอีกต่อไป และเมื่อได้ข้อสรุปเชิงอภิปรัชญาไว้แล้วว่า "มนุสโสสิ" ก็ไม่มีความจำเป็นอันใดที่จะต้องไปแจกแจงว่าใครให้โทษแก่ใคร **ลูกอีสาน**จึงดำเนินเรื่องไปในลักษณะของตำราอาหารอีสานอันไม่รู้จบสำหรับโรงครัวของคนยาก

อันที่จริงแล้วความยากจนข้นแค้นที่แสดงออกมาในรูปของการดิ้นรนหาอาหารมาประทังชีวิต เป็นข้อมูลที่มีศักยภาพพอที่จะนำไปสร้างเป็นวรรณกรรมที่วิจารณ์สังคมอย่างเผ็ดร้อนได้

แต่ผู้แต่งรักษาระเบียบวินัยที่ตนเองเป็นผู้สร้างขึ้นอย่างเคร่งครัด วรรณกรรมที่อาจจะเรียกได้ว่าเป็น odyssey แห่งความยากไร้ จึงก่อตัวขึ้นมาเป็นผลงานทางวรรณศิลป์ที่หาที่เปรียบได้ยาก เป็นการกล่าวความระดับต่ำกว่าความเป็นจริง (understatement) ที่หาได้ยากในวรรณกรรมไทยร่วมสมัย เป็นอนุสาวรีย์แห่งภววิสัยทางวรรณศิลป์ที่น่าทึ่ง ถ้าจะกล่าวด้วยสำนวนของประวัติวรรณคดีสากล ก็คงจะเป็นว่า **ลูกอีสาน** เป็นนวนิยายแบบที่ Gustave Flaubert อยากเขียน แต่เขียนไม่ได้[3]

ในบริบททางวรรณศิลป์ที่กล่าวมานี้ ศัตรูของประชาชนหมดโอกาสที่จะเผยโฉมหน้าออกมาให้ปรากฏ แต่ในท้ายที่สุดแล้วก็คงจะมีแต่ผู้อ่านที่ขาดความอ่อนไหวทางอารมณ์ความรู้สึกเท่านั้น ที่จะไม่ให้ความเห็นใจต่อพ่อครัวแม่ครัวผู้หิวโหยเหล่านี้ ถ้าผู้อ่านจะไปสร้างภาพของศัตรูของประชาชนขึ้นมาในจินตนาการของตน ผู้ประพันธ์ก็คงจะต้องกล่าวว่าผู้อ่านคิดมากไปเอง

แนวทางของคำพูน บุญทวี อาจจะเป็นเส้นทางที่เพื่อนนักประพันธ์ไม่ถนัดที่จะเดินร่วมทางไปด้วยเท่าใดนัก เพราะการสร้างความเป็นกลางในทางวรรณกรรมในลักษณะนี้ อาจจะเป็นการยั่วยุให้ศัตรูเหิมเกริมขึ้นมาอีก เพราะเข้าใจว่าประชาชนได้ยอมสยบโดยดุษฎีไปแล้ว ความสำนึกเชิงสังคมของคนใบ้ทางวรรณศิลป์ คงจะสร้างผลกระทบไปในทางที่ทำให้สังคมดีขึ้นได้ยาก

กล่าวโดยทั่วไปว่า นักประพันธ์ร่วมสมัยของเราส่วนใหญ่ มีทั้งวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ที่หนักแน่น และมีทั้งฝีปากที่คมคาย ขบวนการเสาะแสวงหาศัตรูของประชาชนด้วยเครื่องมือทางวรรณศิลป์จึงดำเนินต่อไป ทุกข์เข็ญของประชาชนในเมืองหลวงก็ใช่จะยิ่งหย่อนกว่าเพื่อนร่วมทุกข์ในชนบท ดังที่สุจิตต์ วงษ์เทศได้ชี้ให้เห็นใน **เสภาน้ำท่วมหาบเร่** (๒๕๒๖) ซึ่งเรียกได้ว่าเป็นกวีนิพนธ์บันทึกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง มีคุณค่าเชิงหลักฐานในทำนองเดียวกับ **ลูกอีสาน** และตามประสาของ "ไพร่" ที่ได้เจริญวัยทางปัญญาขึ้นมาในยุคประชาธิปไตย ผู้แต่งจึงมิได้มองน้ำท่วมเป็นแค่ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ และในแง่นี้ชื่อเรื่องว่า **เสภาน้ำท่วมหาบเร่** ก็บ่งบอกอยู่แล้วว่า หาบเร่จ่อมจมลงไปกับกระแสน้ำโสโครกของเมืองหลวง น้ำท่วมเป็นกรอบโครงที่เอื้ออำนวยให้เราเห็นปัญหาของสังคมได้เด่นชัดยิ่งขึ้นอีก

ทั้งน้ำกามน้ำซูเปอร์โกโนเรีย
น้ำเสียจากสำนึกมนุสสา
น้ำกรดน้ำด่างน้ำกลางสภา
และน้ำตาคนร่อนเร่เสภาเอย (หน้า ๑๗)

---

[3] Gustave Flaubert นักเขียนนวนิยายชาวฝรั่งเศส ในช่วงหลังศตวรรษที่ ๑๙ เสนอความคิดว่านักประพันธ์ควรจะสร้างงานที่มีลักษณะเป็นภววิสัยให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ โดยที่ตัวผู้ประพันธ์สร้างเรื่องที่ดำเนินไปได้เองด้วยตรรกวิธีภายในเรื่อง ผู้ประพันธ์ต้องไม่เขียนงานที่ทำให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกว่าตัวผู้แต่งเข้ามามีบทบาทเชิง "ก้ำกึ่งการแสดง" หรือชักนำในทางความคิด (ดู : ทัศนีย์ นาควัชระ : ชีวิตและผลงานของกุสตาฟ โฟลแบรต์ กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ๒๕๒๙ หน้า ๓๒๗-๓๓๔

ความในวรรคสุดท้ายก็บอกไว้อย่างชัดแจ้งว่า ผู้แต่งไม่ได้ต้องการจะสร้างวรรณกรรมแห่งภววิสัย ดังเช่นที่เราได้เห็นในกรณีของคำพูน บุญทวี **เสภาน้ำท่วมหาบเร่** มีลักษณะเป็นเรื่องเล่าไปด้วยในตัว คือมีตัวละครหลักเป็นผัวเมีย จ่าตำรวจ แม่ค้าหาบเร่ ซึ่งต้องวิวาทกันเพราะอาชีพบีบบังคับให้ต้องเดินทางสวนกัน แต่เช่นเดียวกับวรรณกรรมร่วมสมัยอีกมาก หลายช่องทางที่ประชาชนจะต้องต่อสู้กับศัตรูของประชาชนได้ เป็นเพียง "บริภาษวิธี"

ไอ้คนโกงคนคดในกรมกอง
เอาเงินทองประเทศชาติศาสนา
ทำไมไม่ไปจับเอามันมา
รังแกคนขายค้าเร่ทำไม

.....

ก็เจ้านายในกระทรวงทบวงกรม
ล้านเสพสมสุขสมกันสุดสอย
จะขี้เยี่ยวมีขี้ข้าประคองคอย
น้อยหรือเขาจะรู้ถึงลูกเรา (หน้า ๗๙–๘๐)

ท่ามกลางความทุกข์ยากที่แก้ไม่ได้และไม่มีผู้ใดช่วยแก้ ชาวบ้านก็หาทางผ่อนคลายด้วยการจัดแข่งเรือ กวีเขียนคำประพันธ์ตอนนี้ได้ยอดเยี่ยม จัดได้ว่าเป็นงานเขียนที่แสดงฝีมือขั้นสุดยอด ทั้งในด้านเนื้อหา ทั้งในด้านการใช้ภาษา ในด้านความมีชีวิตชีวาของจังหวะ และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในด้ายการวิจารณ์สังคมและการเมืองด้วยความหมายกึ่งซ่อนเร้น (หน้า ๔๙–๕๒) และที่เช่นเดียวกับเพื่อนนักประพันธ์ร่วมสมัยอีกหลายคน การนำเรื่องของการเล่นเข้ามาแทรก เป็นไปเพื่อสื่อความหมายเชิงปรัชญา

เหล่าโหราจึงมีข้อขยาย
ว่าแข่งเรือครั้งนี้มีทำนาย
คนเกิดมาแล้วต้องตายไปตามกรรม

.....

ที่เรือรั่วแล้วล่มจึงจมลง
เป็นกฎตามพุทธองค์อย่าสงสัย
ชีวิตที่บกพร่องต้องมีภัย
ยังไม่ถึงเส้นชัยก็ตายแล้ว (หน้า ๕๒–๕๓)

น้ำท่วมครั้งนี้จึงเป็นบทเรียนให้แก่คนทุกระดับ ตั้งแต่ผู้นำ (ซึ่งชาวบ้านยืมชื่อมาให้กับเรือแข่ง) ไปจนราษฎรผู้ยากไร้ เมื่อมองโลกเช่นนี้แล้ว ความขัดแย้งระหว่างประชาชนกับผู้ที่อยู่เหนือประชาชนก็ดูจะเลือนลางไป ความตายของแม่ค้าหาบเร่จึงมิได้เป็นสิ่งที่กระตุ้นความสำนึกว่าเธอเป็นผู้กระทำเท่าใดนัก ในแง่ของวรรณศิลป์ ความตายของมณีเกิดขึ้นอย่างไม่คาดฝัน จึง

เป็นการจบที่สั้นที่สุด แต่ "เลือดสีแดง" ที่ "กระจายในท่อธาร" นั้น (หน้า ๘๖) อาจจะชวนให้เราปลงสังขาร มากกว่าที่จะกระตุ้นให้เกิดความสำนึกที่จะแก้ไขสังคม ศัตรูผู้ลื่นไหลได้อันตรธานไปอีกคำรบหนึ่งแล้ว

เป็นไปได้หรือไม่ว่า ศัตรูที่แท้จริงของประชาชน อาจไม่ใช่ศัตรูในคราบของบุคคลหรือกลุ่มบุคคล แต่เป็นค่านิยมหรือความเชื่อที่ครอบงำประชาชนมาช้านานเสียจนมองไม่เห็นว่าแก่นแท้ของความเป็นมนุษย์อยู่ที่ใด ลักษณะของความเชื่อถือโชคลางที่มีผลกระทบทางสังคมที่กล่าวมานี้ "ลาว คำหอม" ได้ชี้ให้เห็นไว้แล้วในเรื่องสั้นบางเรื่องในชุด **ฟ้าบ่กั้น**

ในทัศนะส่วนตัวของผู้เขียนวรรณกรรมที่เจาะลึกถึงแก่นของปัญหาที่ว่านี้ เห็นจะได้แก่เรื่องสั้นชื่อ *แล้วหญ้าแพรกก็แหลกลาญ* ของอัศศิริ ธรรมโชติซึ่งดีพิมพ์รวมไว้ในเรื่องสั้นชุด **ขุนทอง เจ้าจะกลับเมื่อฟ้าสาง** เพื่อนที่รักกันอย่างแนบสนิท เห็นกับนาคต้องห้ำหั่นกันจนตายตกตามกันไปทั้งสองคน ก็ด้วยเหตุที่ "นาย" ซึ่งเป็นพี่น้องกันแท้ ๆ กลายมาเป็นศัตรูกันด้วยเหตุแย่งสมบัติ ความตายของเห็นกับนาค จึงเป็นการปลดแอกจากความเป็นทาสของประเพณี ที่มิได้ตั้งอยู่บนรากฐานของมนุษยธรรม ความสวามิภักดิ์ต่อเจ้านายอย่างไร้เหตุผล กลายเป็นจรรยาบรรณของโจรที่คนรุ่นใหม่ต้องปฏิเสธ เห็นกับนาคที่พร้อมจะเอาความตายเข้าแลกความเป็นไทให้กับคนรุ่นลูกของเขา

ศัตรูในรูปของความเชื่อที่งมงาย เป็นศัตรูที่มีพลังยิ่งไปกว่าศัตรูที่เป็นบุคคลมากนัก อัศศิริ ธรรมโชติ ได้ชี้ทางไปสู่อนาคตให้เพื่อนร่วมสมัยของเขาแล้ว การเอาชนะศัตรูที่ไม่ใช่เรื่องของการต่อสู้ในระดับบุคคลหรือระดับสังคม แต่เป็นการใช้ปัญญามนุษย์เอาชนะความโง่งมของมนุษย์เอง หน้าที่ของเราคือ การกล่อมเกลาคนรุ่นลูกมิให้ทำความผิดของคนรุ่นพ่อซ้ำอีก

ในท้ายที่สุดแล้ว การวิ่งไล่ตามศัตรูที่ลื่นไหลในวรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงสังคมของไทยในปัจจุบัน จึงเป็นประดุจการวิ่งทนที่ไม่มีการกำหนดระยะทาง จะว่าเป็นความล้มเหลวของวรรณกรรมยุคใหม่ก็เห็นจะไม่ยุติธรรมนัก เพราะคุณค่าของวรรณกรรม เป็นคนละเรื่องกับความลึกซึ้งและแม่นยำของสังคมศาสตร์ วรรณกรรมที่จับใจคนอาจจะไม่สามารถส่งผลเชิงปฏิบัติที่เห็นทันตาได้ วรรณกรรมที่ประเมินสถานการณ์ทางสังคมที่ใกล้ตัวผิดพลาดอาจจะเป็นวรรณกรรมที่ทรงคุณค่าทางวรรณศิลป์ก็ได้ จะขอยกตัวอย่างกวีนิพนธ์ชื่อ "เพลงกล่อมเพื่อน" (๒๕๑๘) ของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์

ทางยังมืดยืดยาว
เราจะก้าวฝ่าไป
เป็นแสงเทียนส่องไทย
พร้อมเผาไหม้ตัวเอง
เราจะคล้องแขนมั่น
เข้าประจัญไม่หวั่นเกรง
น้องระฆังจะวังเวง
มาอยู่เยือนกับเพื่อนยา

พอเสียงปืนดังเปรี้ยง
เราจะเรียงดาหน้า
ไปสืบทอดเจตนา
ประกาศชัยประชาชน (*เพียงความเคลื่อนไหว* หน้า ๕๑)

เราคงจะต้องทำความเข้าใจกับตัวเองว่า หน้าที่ทางสังคมของวรรณกรรม อาจจะมิใช่การแก้ปัญหาสังคมในเชิงปฏิบัติ หรือการเปลี่ยนพฤติกรรมของมนุษย์ในระยะสั้น แต่เป็นหน้าที่ของการให้แสงสว่างทางปัญญา ด้วยการสร้างความประทับใจ ในแง่นี้การจับเอาศัตรูของประชาชนมาขึ้นศาลประชาชนให้ได้ จึงมิใช่หน้าที่โดยตรงของงานสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์

วรรณกรรมร่วมสมัยของไทย ได้ทำหน้าที่ในการปลุกมโนสำนึกในเรื่องของความถูกต้องและความผิดพลาดเชิงสังคมได้อย่างดีมาตลอด ซึ่งเป็นสิ่งที่เราในฐานะผู้อ่านน่าจะพึงพอใจ การตั้งประเด็นเกี่ยวกับ "ศัตรูที่ลื่นไหล" ขึ้นมาอภิปรายในครั้งนี้ ก็เพื่อที่จะชักชวนให้เรามาร่วมกันพิจารณาว่า วรรณกรรมของไทยเรามีทิศทางที่เป็นไปในทำนองวิภาษวิธีระหว่างมิตรกับศัตรู ระหว่างผู้กระทำกับผู้ถูกกระทำ ระหว่างประชาชนกับศัตรูของประชาชน มากน้อยเพียงใด

คำตอบที่ได้จากการวิเคราะห์วรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงสังคม เป็นไปในทางที่ว่าเราไม่อาจเห็นวิภาษวิธีที่ว่านี้ได้อย่างชัดเจนนัก ถ้าจะย้อนกลับไปพิจารณาวรรณกรรมจากอดีตบ้าง เราอาจจะได้คำตอบที่แน่ชัดยิ่งขึ้นก็ได้ ถ้าเราถามตัวเองว่า เรามีความรู้สึกชิงชังต่อพระมหาอุปราชาใน **ลิลิตตะเลงพ่าย** ในฐานะอริราชศัตรูหรือไม่ คำตอบก็คงจะเป็นว่าไม่ ในทางตรงกันข้าม เราให้ความเห็นอกเห็นใจต่อตัวละครนี้อย่างแน่นอน

เหตุใดองค์พระผู้ประพันธ์จึงสร้างงานที่กระตุ้นความรู้สึกของเราไปในทางนี้ ในทำนองที่คล้ายคลึงกัน **รามายณะ**ฉบับดั้งเดิมของอินเดียโบราณ เป็นเรื่องของการต่อสู้ระหว่างตัวแทนของธรรมะกับอธรรม แต่ใน**รามเกียรติ์**ของไทย ทศกัณฑ์ได้เบียดพระรามดกเวทีแห่งศิลปะไปตั้งแต่ไหนแต่ไรมาแล้ว ระบบความคิดของไทยตั้งแต่ดั้งเดิมมาไม่เอื้อต่อการมองปัญหาของโลกและสังคมด้วยวิภาษวิธีใช่หรือไม่ ที่ว่ากันว่าพุทธศาสนากล่อมเกลาจิตใจของเราให้เป็นเช่นนี้เป็นสิ่งที่พิสูจน์ให้เห็นเป็นรูปธรรมได้ละหรือ ปัญหาโลกแตกเหล่านี้มีคุณอนันต์ในการช่วยให้เราอ่านหนังสือให้ "แตก" ยิ่งขึ้นกว่าเดิม

ศัตรูที่ลื่นไหลจากเราไปนั้นคงจะไม่หายไปไหนไกลนัก เพราะมันอาจจะเข้าไปแอบแฝงอยู่ในตัวเราเองก็เป็นได้ คนกับตะกวดจึงมี "ความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน" ดังที่ผู้แต่ง**ตะกวดกับคบผุ**ได้กล่าวไว้

ที่มา : เจตนา นาควัชระ. "ศัตรูที่ลื่นไหล:..แง่มุมหนึ่งของวรรณกรรมไทยร่วมสมัย". **ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์**. เทียนวรรณ. 2530, หน้า 3-33.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์นี้เป็นเอกสารวิชาการที่นำเสนอต่อที่ประชุมทางวิชาการเรื่อง "100 ปี นวนิยายไทย" วันที่ 30 กรกฎาคม – 1 สิงหาคม 2528 ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยศิลปากร และตีพิมพ์ครั้งแรกใน **ถนนหนังสือ** สิงหาคม 2529 บทวิจารณ์นี้ก่อพลังทางปัญญาแก่วงวรรณกรรมในช่วงนั้นมาก และยังมีพลังต่อเนื่องสู่นักเขียนและนักวิจารณ์รุ่นใหม่อยู่จนทุกวันนี้ (ดังปรากฏในบทสัมภาษณ์นักเขียน นักวิจารณ์ และนักวิชาการของคณะวิจัยสาขาวรรณศิลป์) บทวิจารณ์นี้เป็นการวิเคราะห์วรรณกรรมร่วมสมัยหลายเรื่องหลายรูปแบบในเชิงเปรียบเทียบทั้งนวนิยาย เรื่องสั้น กวีนิพนธ์เพื่อนำมาหาข้อสรุปรวมเชิงทฤษฎี

วรรณกรรมไทยร่วมสมัยที่ผู้วิจารณ์นำมาวิเคราะห์เป็นงานเขียนประเภท **"วรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงสังคม"** ซึ่งเขียนโดยนักเขียนรุ่นหนุ่มสาวที่รับประสบการณ์เข้มข้นจากเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์การเมืองไทย ตั้งแต่ช่วง "ฉันจึงมาหาความหมาย" มาจนถึงช่วง 14 ตุลา 16 – 6 ตุลา 19 ผลงานส่วนใหญ่ที่นำมากล่าวถึงจึงเขียนขึ้นหลัง พ.ศ. 2519 ผลงานที่นำมาวิจารณ์ ได้แก่ **ตะกวดกับคบผุ** รวมเรื่องสั้นชุด **คนบนต้นไม้** และ **ตลิ่งสูง ซุงหนัก** ของนิคม รายยวา **จนตรอก คำพิพากษา** และรวมเรื่องสั้นชุด **มีดประจำตัว** ของชาติ กอบจิตติ **ครูบ้านนอก** ของ คำหมาน คนไค **สำนึกขบถ และนาฏกรรมบนลานกว้าง** ของคมทวน คันธนู รวมเรื่องสั้นชุด **ขุนทอง เจ้าจะกลับเมื่อฟ้าสาง** ของศุศิริ ธรรมโชติ **ลูกอีสาน** ของ คำพูน บุญทวี และ**เสภาน้ำท่วมหาบเร่** ของสุจิตต์ วงษ์เทศ ผลงานที่นำมาวิจารณ์ล้วนเป็นงานที่มีพลังเข้มข้นทางความคิด และมีความโดดเด่นในวงวรรณกรรมร่วมสมัย ทั้งนี้ผู้วิเคราะห์ตัดตอนบทความนี้มาเป็นตัวอย่างเฉพาะส่วนที่วิจารณ์ผลงานของนิคม รายยวา

ผู้วิจารณ์ให้ข้อสรุปชัดเจนว่า วรรณกรรมแห่งความสำนึกเชิงสังคม มีแก่นเรื่องแสดงความ อยุติธรรมในสังคม ซึ่งผู้เขียนสามารถทำให้ผู้อ่านเกิดความรันทดสลดใจในชะตากรรมของประชาชนผู้ยากไร้ว่าเป็นผู้ถูกเอารัดเอาเปรียบ เป็นผู้ถูกกดขี่ แต่นักเขียนร่วมสมัยไม่ได้ชี้ให้เห็นชัดเจนว่า ใครเล่าคือศัตรูของประชาชน ผู้วิจารณ์ใช้คำว่า "ศัตรูที่ลื่นไหล" เป็นวลีเปรียบเทียบให้เห็นภาพและเกิดความรู้สึก ในความหมายว่าวรรณกรรมร่วมสมัยไม่ได้ชี้ชัดว่าศัตรูของประชาชนคือใคร และได้รับการต่อต้านอย่างไร ผู้วิจารณ์ไม่ได้ใช้ข้อสรุปนี้ประเมินคุณค่าทางลบต่อวรรณกรรมร่วมสมัย แต่กลับนำข้อสรุปนี้ไปสู่การกล่าวถึงทฤษฎีทางวรรณกรรมที่ว่าด้วยเรื่องของ **"ความไม่ชัดเจนของความหมาย"** และ **"ความหมายซ่อนเร้น"** โดยพรรณนาให้เห็นว่ามิใช่นักเขียนไร้ความสามารถในการนำเสนอ แต่ความซับซ้อนของปัญหาในสังคมร่วมสมัยทำให้การสร้างคนร้าย-คนดีให้เป็นภาพดำ-ขาวชัดเจนเป็นกลวิธีการเขียนที่ล้าสมัยไปแล้ว นักเขียนรุ่นใหม่ไม่ประสงค์จะยัดเยียดสารทางความคิดแก่ผู้อ่าน แต่ต้องการให้ผู้อ่านหยุดคิด ฉุกคิด คิดเอง หรือคิดต่อ ดังนั้น ผู้อ่านจะเป็นผู้ปรับภาพศัตรูของประชาชนที่เลือนรางให้ชัดเจนด้วยสติปัญญาของตนเอง ตรงประเด็นนี้เท่ากับว่าผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่า สติปัญญาของผู้รับสารมีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าสติปัญญาของผู้ส่งสาร แม้ว่าวรรณกรรมแห่งความสำนึก

เชิงสังคมจะมีวงผู้อ่านไม่มากนัก แต่หากพลังปัญญาของผู้เขียนและผู้อ่านมีคลื่นความคิดตรงกัน วรรณกรรมนั้นก็น่าจะมีผลกระทบในการสร้างพลังแห่งสังคมได้ไม่น้อย ข้อคิดเห็นของผู้วิจารณ์ในประเด็นนี้นำไปสู่ทฤษฎีวรรณคดีในเรื่อง **สุนทรียศาสตร์ของผู้รับ** (Aesthetics of Reception) ซึ่งผู้วิจารณ์ได้พรรณนาไว้อย่างพิสดารแล้วในบทความและเอกสารทางวิชาการหลายชิ้น เมื่อนำทฤษฎีนี้มาใช้อธิบายผลงานของนักเขียนรุ่นใหม่ของไทย ก็อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า ผู้วิจารณ์เห็นว่านักเขียนบางคนจงใจทิ้ง "ช่องว่าง" ทางความคิดไว้ให้ผู้อ่านเติมเต็มด้วยตนเอง ความสนุกในการอ่านวรรณกรรมร่วมสมัยเหล่านี้จึงอยู่ที่ผู้อ่านใช้จินตนาการและประสบการณ์เดิมของตนต่อเติมจินตนาการของผู้เขียนให้เต็มรูป หรือหากจะคิดไกลไปกว่าที่ผู้เขียนคิดก็ไม่ใช่สิ่งที่ผิดแต่ประการใด

นอกจากนี้ ผู้วิจารณ์ยังประเมินคุณค่าของวรรณกรรมร่วมสมัยว่าได้ยกระดับจากวรรณกรรมแห่งความสำนึกทางสังคมไปสู่วรรณกรรมแห่งปรัชญาและอภิปรัชญา เพราะเมื่อผู้เขียนมองโลกและชีวิตด้วยความเข้าใจและยอมรับในธรรมชาติของสรรพสิ่งว่าล้วนมีทุกข์-สุข ดี-เลว ถูก-ผิด ฯลฯ การประกาศชัดแจ้งว่าสิ่งใดหรืออะไรคือศัตรูของประชาชนก็ไม่อาจทำได้อย่างโจ่งแจ้ง แต่การไม่ชี้ชัดกลับทำให้ผู้อ่านตระหนกยิ่งกว่า เมื่อตระหนักว่าศัตรูของเราไม่ใช่คนอื่นคนไกลที่ไหน แต่เป็นคนธรรมดาอย่างเราๆนี่เอง อย่างเช่นผู้วิจารณ์ยกตัวอย่างเรื่อง**ตะกวดกับคบผุ** โดยชี้ให้เห็นว่า *"เมื่อคนกับตะกวดได้สัมผัสกัน และคนเกิดความรู้สึกว่าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับตะกวด ประชาชนกับศัตรูของประชาชนก็เผ่าพันธุ์เดียวกันอีกนั่นแหละ...เราจะจับผู้ร้ายที่ไหนมาลงทัณฑ์ ในเมื่อเขากับเราก็กำพืดเดียวกัน"* หรือตระหนักว่าศัตรูของประชาชนอาจอยู่ในใจของเรานี่เอง อย่างในเรื่องสั้น "บนท้องน้ำเมื่อยามค่ำ" และ "แล้วหญ้าแพรกก็แหลกลาญ" ของอัศศิริ ธรรมโชติ ที่ชี้ให้เห็นศัตรูในรูปของความโลภและความหลงงมงายได้อย่างงดงาม การเป็นวรรณกรรมแห่งสำนึกเชิงปรัชญาก็ทำให้ศัตรูของประชาชนลื่นไหลไป

บทวิจารณ์นี้ยังเสนอให้เห็นว่าบทบาทของวรรณกรรมเป็นอย่างไร ผู้วิจารณ์ไม่ได้คาดหวังให้วรรณกรรมมีบทบาทในการเปลี่ยนแปลงสังคม อีกทั้งไม่ได้เรียกร้องให้นักเขียนสามารถวิเคราะห์สังคมอย่างมีหลักเกณฑ์ และไม่ได้คาดคั้นว่าวรรณกรรมจะต้องให้คำตอบอันเป็นทางออกแก่สังคม ผู้วิจารณ์มองบทบาทของวรรณกรรมในระดับกระตุ้นความคิด และสร้างจิตสำนึก เป็นงานเขียนที่ตั้งคำถามเพื่อยั่วยุให้คิด มากกว่าจะเป็นการให้คำตอบ สั่งสอน หรือตัดสินถูกผิด ดังที่ผู้วิจารณ์กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า *"หน้าที่ทางสังคมของวรรณกรรมอาจจะมิใช่การแก้ปัญหาสังคมในเชิงปฏิบัติ หรือการเปลี่ยนพฤติกรรมของมนุษย์ในระยะสั้น แต่เป็นหน้าที่ของการให้แสงสว่างทางปัญญาด้วยการสร้างความประทับใจ"* ดังนั้น การที่วรรณกรรมร่วมสมัยปล่อยให้ศัตรูลื่นไหลไปอย่างลอยนวล จึงไม่ใช่ความล้มเหลว เพราะในฐานะงานสร้างสรรค์ทางวรรณศิลป์ วรรณกรรมที่ทำหน้าที่ปลุกจิตสำนึกทางสังคมก็สร้างความพึงพอใจแก่ผู้อ่านไม่น้อยแล้ว

ประเด็นสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่ผู้วิจารณ์แสดงไว้ชัดเจนในบทวิจารณ์นี้คือ การที่ผู้เขียนต้อง

ไม่ละเลยคุณค่าทางศิลปะของงานวรรณกรรม วรรณกรรมอาจมีเนื้อหารุนแรง ผู้แต่งบางคนอาจใช้ลักษณะ "บริภาษวิธี" หรือวรรณกรรมบางเรื่องอาจมีคุณค่าในฐานะเป็นหลักฐานข้อมูลทางสังคมศาสตร์ แต่วรรณกรรมไม่ควรขาดอารมณ์สุนทรีย์ทางวรรณศิลป์ เพราะวรรณกรรมที่จับใจผู้อ่านในเบื้องต้นย่อมนำไปสู่การจับความคิด และอาจพัฒนาไปสู่การปลุกมโนสำนึกในเรื่องความถูกต้องและความผิดพลาดเชิงสังคม ตลอดจนแปรไปเป็นภาคปฏิบัติในเวลาต่อไป

ประเด็นสุดท้ายที่นักวิจารณ์เสนอไว้ในบทความนี้คือชี้ให้เห็นว่าการที่นักเขียนรุ่นใหม่ไม่ได้นำเสนอวรรณกรรมแห่งความสำนึกทางสังคมด้วยวิภาษวิธีอย่างชัดเจน ไม่ใช่สิ่งแปลกใหม่ หากแต่เป็น "สัญนิยมทางวรรณกรรม" ที่มีอยู่แล้วในวรรณคดีไทยแต่โบราณ ตัวละครฝ่ายร้ายในวรรณคดีไทย เช่น ขุนช้าง พระมหาอุปราชา ทศกัณฐ์ ฯลฯ จึงได้รับความสงสารเห็นใจจากผู้อ่านผู้ดูไม่น้อยไปกว่าความชื่นชมในคุณงามความดีของตัวละครฝ่ายดี ผู้วิจารณ์ได้ทิ้งคำถามไว้ว่าระบบความคิดของไทยแต่ดั้งเดิม ไม่เอื้อต่อการมองปัญหาของโลกและสังคมด้วยวิภาษวิธีใช่หรือไม่ เป็นอิทธิพลของพุทธศาสนาจริงหรือ ผู้วิจารณ์อาจไม่ได้ต้องการคำตอบนัก แต่ก็ชี้ว่าการพยายามขบปัญหาให้ออกจะช่วยทำให้อ่านหนังสือแตก และทำให้เราเข้าใจสารเนื้อหาและความคิดของวรรณกรรมได้ทะลุปรุโปร่งขึ้น ทัศนะต่างๆของผู้วิจารณ์ที่แสดงไว้ในบทวิจารณ์นี้แม้จะดูเหมือนชี้ข้อบกพร่องของวรรณกรรมร่วมสมัย ในด้านที่ปล่อยให้ศัตรูของประชาชนลื่นไหลหลุดมือ และวรรณกรรมหลายเรื่องมีจุดอ่อนในด้านกลวิธีนำเสนอบ้าง ในด้านแนวคิดเชิงจริยธรรมบ้าง แต่ในภาพรวมแล้ว บทวิจารณ์นี้ช่วยเปิดโลกทัศน์ของผู้อ่านและให้กำลังใจนักเขียนรุ่นใหม่ไม่น้อย ด้วยการเชื่อมโยงข้อสรุปเข้ากับทฤษฎีทางวรรณกรรมอย่างไม่จงใจให้เป็นวิชาการเกินไป นอกจากนี้ ผู้วิจารณ์ยังแก้ต่างให้กับข้อบกพร่องบางประการของวรรณกรรมร่วมสมัย โดยเฉพาะประเด็น "ศัตรูที่ลื่นไหล" ได้อย่างน่าเชื่อถือ

บทวิจารณ์นี้ต่างไปจากบทวิจารณ์โดยทั่วไป คือ เป็นการวิจารณ์วรรณกรรมร่วมสมัยจำนวนหนึ่งแทนจะวิจารณ์วรรณกรรมเพียงเรื่องเดียว ทำให้ทัศนะวิจารณ์ที่แสดงไว้เป็นทัศนะจากมุมมองที่กว้างขวาง ผู้วิจารณ์สามารถสรุปประเด็นได้อย่างมั่นใจด้วยตัวอย่างวรรณกรรมที่มีน้ำหนัก ข้อสรุปของผู้วิจารณ์จึงมีพลังหนักแน่น แต่ก็ใช่ว่าผู้วิจารณ์จะปิดโอกาสสำหรับการแสดงทัศนะที่กว้างขวางออกไป การเปิดประเด็น "ศัตรูที่ลื่นไหล" ในการวิจารณ์วรรณกรรมร่วมสมัยจึงจุดประกายความคิดในการทำงานของนักเขียนและนักวิจารณ์ร่วมสมัยต่อมาอีกยาวนาน

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ : ผู้วิเคราะห์

ความคิดว่าด้วย "ทิศทางของวรรณกรรม" และ "ทิศทางของการวิจารณ์"

กอบกุล อิงคุทานนท์

๑.

จาก "จตุรัสความคิด" ที่ **โลกหนังสือ** นัดพบวิสา คัญทัพ และวัฒน์ วรรลยางกูร นั้น มีปัญหาที่**โลกหนังสือ** ตั้งคำถามอยู่ประการหนึ่ง คือ ทิศทางของวรรณกรรมควรจะเป็นอย่างไร

ถ้าคำว่า "ทิศทาง" ในที่นี้ ต้องการหมายถึง "การกำหนดให้วรรณกรรมมุ่งไปสู่ทิศทางใดทิศทางหนึ่งซึ่งเป็นแนวทางเดียวกัน เช่น มุ่งไปสู่วรรณกรรมเพื่อสังคม เพื่อก่อให้เกิดความยุติธรรมขึ้นในสังคม หรือวรรณกรรมการเมือง หรือวรรณกรรมประเภทปลุกให้รักชาติ ศาสน์ กษัตริย์ หรืออะไรก็แล้วแต่ ตามความเห็นส่วนตัว ดิฉันไม่เห็นด้วยเพราะเราไม่ควรกำหนดทิศทางของวรรณกรรมให้ตายตัว แต่ทว่าควรเปิดทางให้กว้างไว้ เนื่องจากแนวทางของวรรณกรรมไม่ใช่ "สูตรสำเร็จรูป" ที่จะต้องลงเอยไปสู่จุดนั้น วรรณกรรมย่อมขึ้นอยู่กับแนวทางของนักเขียนแต่ละคนที่จะสร้างสรรค์ ค้นคว้าหารูปแบบเนื้อหาออกมาเอง และทั้งสองประการนี้ขึ้นอยู่กับจินตนาการสร้างสรรค์ของนักเขียนเอง ไม่ว่าจะเป็นความรู้สึก อารมณ์ หรือทัศนะของเขาก็ตาม และแนวทางของนักเขียนแต่ละคนจะงอกเงยไปเรื่อยๆ โดยไม่จำเป็นจะต้องตายตัวว่า จะต้องมุ่งไปแนวทางนั้น แนวทางนี้ตลอดไป นักเขียนมีเสรีภาพที่จะพัฒนาตนเองให้ก้าวหน้า หรือเปลี่ยนความคิดให้ถอยลดลง ย่อมเป็นไปได้ทั้งนั้น เช่น เมื่อก่อนเขาอาจสนใจแนวปรัชญาวัตถุนิยม ต่อมาอาจเปลี่ยนเป็นแนวจิตนิยม หรือนัยกลับกัน ในทำนองเดียวกัน นักเขียนคนหนึ่งอาจเขียนได้หลายแนวตามที่จินตนาการของเขาจะพาไป ทำไมเราจะต้องไปจำกัดเสรีภาพของนักเขียน ในเมื่อนักอ่าน นักวิจารณ์ นักคิด ก็ยังมีอิสระที่จะแสดงปฏิกิริยาตอบสนอง หรือคัดค้านงานเขียนใดๆ และนี่ก็เป็นแนวทางในการศึกษาวรรณกรรมด้วยมิใช่หรือ

อันคุณค่าแห่งวรรณกรรมนั้น มิใช่จะต้องขึ้นอยู่กับทิศทางที่ถูกกำหนดกฎเกณฑ์ (ตามคำจำกัดความข้างต้น) ทว่าขึ้นอยู่กับผลงานแต่ละชิ้นว่ามีบางสิ่งบางอย่างยกปัญญาแห่งมนุษย์ ความเป็นมนุษย์ที่แท้จริงมีคุณค่าสากลซึ่งวรรณกรรมที่ดีควรพึงมี ไม่ว่าวรรณกรรมนั้นจะเขียนในแนวใด เพื่อชีวิตหรือเพื่อศิลปะ ตามที่นักวิจารณ์จัดกลุ่ม ดังนั้นการกำหนดให้วรรณกรรมผูกติดอยู่กับทิศทางใดก็ตามโดยละเลยจากการค้นคว้ามองหาแนวทางหลากหลายอื่นๆ ย่อมเท่ากับเป็นการจำกัดระดับปัญญาแห่งมนุษย์ ซึ่งยกยอดนเองว่าเป็น "สัตว์ประเสริฐ" (intelligent life) ถ้าว่าไปแล้วอาจนับได้ว่า วรรณกรรมคือความรู้แขนงหนึ่ง ทว่ามิใช่ความรู้ประเภทจักรวาล (mechanical knowledge) ที่มีผลออกไปรับใช้สิ่งใดตายตัว เช่น วิชาชีพต่างๆ แต่วรรณกรรมเป็นความรู้ประเภทเสรี (liberal knowledge) ซึ่งครอบคลุมคุณค่าในด้านกว้าง ซึ่งอาจมีผลในแง่ปรัชญา อารมณ์ สังคม ฯลฯ ถ้าจะมีการกำหนดทิศทางในแนวการเขียนแล้วละก็ ดิฉันใคร่ขอเสนอว่า วรรณกรรมมีทิศทางของมันเองอยู่ในตัวแล้วโดยไม่ต้องไปตั้งกฎเกณฑ์ขึ้นใหม่ เราจะยอมรับกันหรือเปล่าว่าไม่ว่าวรรณกรรมจะออกมาในแนวใด (จิตนิยม วัตถุนิยม หรือจะซอยย่อยออกเป็นอัตถนิยม สัญญลักขณ์นิยม สัจจะสังคม หรือวรรณกรรมบาดแผลอะไรนั่นก็ตาม) เราจะ

ปฏิเสธได้หรือว่า ไม่มีวรรณกรรมใดสักชิ้นในแต่ละแนวที่ไม่มีค่า ใครจะปฏิเสธผลงานของบัลซัค เมลวิล ดิคเกนส์ ฯลฯ ทั้งนี้ก็ย่อมแล้วแต่อยู่ในแนวการเขียน และความคิดของแต่ละคนที่แตกต่างกันไป แต่ทว่าคุณค่าแห่งมันนั่นคือ ทิศทางที่วรรณกรรมควรจะต้องเป็น เพราะวรรณกรรมที่ดีคือ วรรณคดี ซึ่งมีเนื้อหาของ "...ชีวิตมนุษย์ที่กวีบรรจงสร้างขึ้นมาในรูปแบบของงานศิลปะ การรู้วรรณคดีอย่างลึกซึ้งคือการรู้จักชีวิตมนุษย์ ชีวิตมนุษย์ที่กวีได้กลั่นกรองแล้วและสร้างขึ้นมาเป็นอีกโลกหนึ่ง คือโลกของศิลปะ จะว่าเป็นมายาก็ตามที โลกของวรรณคดีเป็นโลกที่ตัวเราไม่ได้เข้าไปพัวพันโดยตรง เราสามารถพินิจพิเคราะห์โลกนั้นได้จากภายนอก แต่ขณะเดียวกันเราก็มิได้วางตัวอยู่ห่างจากโลกสมมติจนเกินไป โลกที่มีความสมจริงเพียงพอที่จะทำให้เราเกิดอารมณ์คล้อยตามไปกับวรรณกรรมแต่ละชิ้นได้... การศึกษาวรรณคดีเป็นการฝึกปัญญาได้อย่างดีเลิศ... นักวรรณคดีมีสิทธิ์ที่จะแสดงทัศนะเกี่ยวกับมนุษยชาติได้อย่างเต็มภาคภูมิ" (หน้า ๔๙ จากหนังสือ **ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** ของเจตนา นาควัชระ)

นี่แหละคือทิศทางของวรรณกรรมซึ่งกำหนดด้วยตัวของมันเอง จินตนาการอันแสนสร้างสรรค์ และความรับผิดชอบของนักเขียนย่อมนำไปสู่จุดที่วรรณคดียืนหยัดอยู่ด้วยแนวทางการเขียนของเขาซึ่งอาจแตกต่างกันและเกิดขึ้นเรื่อยๆ ด้วย นักอ่าน นักวิจารณ์ นักคิด จะเป็นผู้วินิจฉัยและประเมินคุณค่าแห่งวรรณกรรมนั้นๆ ถ้าแนวใดดีก็จะเป็นที่ยอมรับในหมู่ผู้ใฝ่ใจในวรรณคดี และแล้วมันก็จะเจริญก้าวหน้าไป เพราะตัวของมัน ด้วยตัวของมัน ผลพลอยได้ก็คือจะทำให้เรารู้ถึงปัญญาของคนในสังคมว่า ก้าวหน้าหรือถอยหลังลงในระดับใด และจะก่อให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์เพื่อพัฒนาความคิดของคนให้เข้ารูปเข้ารอยด้วยแนวทางแห่งวิทยาการแขนงอื่นๆ ประกอบ

ขอย้ำอีกครั้งว่า เมื่อไรที่มีการยัดเยียดความคิดหรือแนวทางให้นักเขียนเป็น "สูตรสำเร็จรูป" ละก็ ผลงานที่ออกมาจะแข็งกระด้าง และกลายเป็น**วรรณกรรมกระดาษ** ไปอย่างที่วงวรรณกรรมบ้านเรากำลังประสบอยู่ในปัจจุบัน คำพูดของวิสา คัญทัพที่บอกว่า "ปัจจุบันทิศทางของวรรณกรรมค่อนข้างจะโน้มเอียงไปในทางเดียวกัน คือ เสนอปัญหาค่อนข้างซ้ำซาก ไม่หลากหลายหรือไม่ค่อยมีแง่มุมการเขียนที่กว้างขวาง" นั้น ชวนให้น่าคิดว่า ถ้ามีการกำหนดทิศทางของวรรณกรรมเข้าแล้วจริงๆละก็ ผลลัพธ์เช่นที่คุณว่าย่อมเกิดขึ้นอย่างไม่มีปัญหา และถ้าจะมีผู้ร้องขอว่าสมควรกำหนดแนวทางของวรรณกรรมเป็นแนวใหญ่ๆ เพื่อให้เอื้อต่อการพัฒนาสังคม ดังเช่นคนรุ่นหนุ่มรุ่นสาวของเรา ซึ่งเป็นคนมีอุดมการณ์และหวังจะให้วงวรรณกรรมไทยตีตัวออกไปในแนวทาง "วรรณกรรมเพื่อชีวิต" หรือ "แนวปรัชญาวัตถุนิยมแบบมาร์กซ์" โดยหวังว่าวรรณกรรมแนวนี้จะช่วยปลุกสติและสร้างความตื่นตัวของสังคมใหม่ที่ดีกว่าปัจจุบัน โดยนัยเช่นนี้ ดิฉันไม่เห็นด้วยเพราะอยากขอร้องให้มีแนวทางของวรรณกรรมทั้งสองแนวใหญ่ๆ ทั้งในแนวปรัชญาจิตนิยมและวัตถุนิยม หรือจะเรียกอีกนัยว่าแนว "ศิลปะเพื่อศิลปะ" หรือ "ศิลปะเพื่อชีวิต" ก็ได้ ดิฉันต้องการให้วงวรรณกรรมมีความหลากหลายแห่งกระบวนความคิด และให้โอกาสแก่ผู้อ่านที่จะเสพได้ทั้งสองแนว เพราะผู้เขียนเชื่อว่าทั้งสองแนวนั้นมีคุณค่าไม่มากไม่น้อยกว่ากัน มนุษย์เรานั้นแสวงหาทางเสรีภาพมาตลอด แต่เสรีภาพอันสมบูรณ์ไม่เคยมีจริง จะมี

อยู่ก็แต่สภาพแห่งความเป็นทาสและวงจำกัดอันเบาบางเท่านั้น ดิฉันจึงใคร่ขอให้วงวรรณกรรมมี "บรรยากาศแห่งเสรี" เท่าที่จะเป็นไปได้ เพื่อมนุษย์เราผู้ร้องขอเสรีภาพตลอดเวลา อนึ่งดิฉันไม่ต้องการให้วงวรรณกรรมเป็นเครื่องมือผูกขาดของสิ่งใด ไม่ต้องการให้ถูกกำหนด หรือควบคุมโดยสิ่งใด นอกจากความคิดของมนุษย์ ซึ่งอาจได้รับอิทธิพลจากประสบการณ์ภายนอกแล้วบันดาลให้เกิดสำนึกบางอย่าง เช่น สังคม ศาสนา การเมือง ปรัชญา ฯลฯ ก่อนกลั่นกรองออกมาเป็นวรรณกรรม และการวิจารณ์

๒.

และเมื่อพูดถึง "ทิศทางของวรรณกรรม" แล้ว ก็อดไม่ได้ที่จะกล่าวไปถึง "ทิศทางของการวิจารณ์" ด้วย เพราะมีความรู้สึกว่า ความเอนเอียงเรื่องการวิจารณ์ในบ้านเรายังมีอยู่ในขณะนี้ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะได้รับอิทธิพลมาจากวรรณกรรมตามสมัยนิยมก็เป็นได้

ปัจจุบัน วรรณกรรมในแนวเพื่อชีวิตกำลังเป็นที่นิยมอยู่ในหมู่นักอ่าน ถ้าใครไม่อ่านวรรณกรรมแนวนี้หรือนักเขียนไม่ใส่ใจที่จะผลิตออกมา ก็จะกลายเป็นว่า "ไม่ทันสมัย" และ "ไม่ก้าวหน้า" ฉะนั้นปัญหาที่ตามมาก็คือ **ความจริงใจ** และ **ความไม่จริงใจ** ของนักเขียนอย่างที่กำลังถกเถียงกันอยู่ เมื่อหวนพิจารณาดูวงการวิจารณ์บ้าง ก็ปรากฏว่า แนวการวิจารณ์ตามปรัชญาวัตถุนิยมแบบมาร์กซ์ (Marxist Approach) จึงพลอยเฟื่องไปด้วย จนกระทั่งผู้ใฝ่ใจในการวิจารณ์พากันยึดถือเป็นสรณะ และใช้จับวรรณกรรมทั้งหลาย ถ้าวรรณกรรมใดไม่เข้าตามหลักทฤษฎีลัทธิมาร์กซ์ก็พากันเหมาเอาว่า วรรณกรรมเล่มนั้นเล่มนี้ไม่มีคุณค่า ดิฉันเมื่อได้ยินได้ฟังและได้อ่าน ก็รู้สึกว่า ความเอนเอียงเช่นนี้อาจจะเป็นอันตรายอย่างใหญ่หลวง เพราะดิฉันไม่เคยคิดว่าจะมีทฤษฎีใดตายตัวและควรยึดถือเป็นสรณะ นอกเหนือไปจากหลักเกณฑ์บางประการที่มีร่วมกัน นั่นก็ต่อความสัมบูรณ์ (Sublimity) ทางรูปแบบและเนื้อหาแห่งวรรณกรรมนั้นๆ เป็นหลัก ดิฉันคิดว่า สำหรับนักวิจารณ์แล้วควรจักต้องมีความรู้ทางทฤษฎีการวิจารณ์หลากหลาย ไม่ติดอยู่กับทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่ง หากควรพิจารณาทฤษฎีต่างๆ เพื่อนำมาเลือกใช้หรือประยุกต์ในการจับวรรณกรรม แม้แต่มาร์กซ์เองก็ยังไม่ยอมใช้กระบวนวิธีการของสังคมวิทยาแบบที่ดิ้นไม่ได้ ทั้งๆ ที่เขาให้ความสำคัญกับการค้นคว้าเกี่ยวกับพันธะที่วรรณคดีมีอยู่กับสังคม และประวัติศาสตร์ มาร์กซ์ยังยอมรับว่า คุณค่าของศิลปะนั้นอยู่เหนือความผูกพันกับสภาพแวดล้อมภายนอก และยอมรับในเรื่องความเป็นสากลของศิลปกรรม (หน้า ๙๐ จากบทความเรื่อง "วิธีการเชิงอัตนัยและปรนัยในวรรณคดีวิจารณ์" ในหนังสือ **ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** ของเจดนา นาควัชระ)

เจดนา นาควัชระได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับทฤษฎีการวิจารณ์แบบมาร์กซ์ด้วยว่า วรรณคดีศึกษาเชิงปรนัยที่เกี่ยวกับสังคมและประวัติศาสตร์เป็นบทบาทที่มีข้อจำกัด การที่วรรณคดีโบราณยังเป็นที่นิยมและยังเป็นสิ่งที่มีผู้ยึดถือเป็นแบบฉบับ ดังที่มาร์กซ์เองก็เคยกล่าวไว้ นับเป็นปัญหาที่เรายังไม่สามารถอธิบายได้ด้วยทฤษฎีทางสังคมวิทยาแห่งวรรณคดี (Sociology of

Literature) และยังมีระเบียบวิธีการ "อันตายตัว" ซึ่งเป็นที่ยอมรับทั่วไป (หน้า ๙๑ จากบทความเรื่องเดียวกัน)

ดิฉันคิดว่า ถ้าจะนำวรรณคดีศึกษาแบบมาร์กซ์มาใช้กับวรรณกรรมในแนว "สัจนิยม" ก็ไม่แปลกอะไร และไม่ผิดด้วย แต่ถ้านำมาใช้จับวรรณกรรมแบบอื่นล่ะจะยุติธรรมหรือ อาจเป็นไปได้ว่า ข้อผิดพลาดเช่นนี้ในหมู่ผู้ใฝ่ใจการวิจารณ์วรรณกรรมบ้านเรายังมีอยู่เพราะยังไม่มีผู้รู้ช่วยเผยแพร่ทฤษฎีอันหลากหลายต่างๆ ให้เราทราบ ทั้งๆ ที่แนวการวิจารณ์ในปัจจุบันที่สำคัญต่างๆ ก็มีมากหลาย ไม่ว่าจะเป็น New Criticism, Neo-Aristotelianism, Freudianism และ Marxism หรืออาจจะมีแตกแขนงออกไปมากกว่านั้น ดิฉันจึงหวังว่านักวิชาการในด้านการวิจารณ์ทั้งหลาย (โดยเฉพาะในหมู่คณาจารย์ด้านวรรณกรรม) คงจะลงมาจาก "หอคอยงาช้าง" เพื่อช่วยเผยแพร่ทฤษฎีต่างๆ และให้ความรู้ในทางกว้าง และลึก(ถ้าเป็นไปได้) เพื่อประโยชน์แห่งวงการวิจารณ์บ้านเรา

เท่าที่กล่าวมานี้ มิใช่ว่าจะติดตนเองกับทฤษฎี แต่ดิฉันเชื่อว่า นักวิจารณ์ที่ดีควรจะมีความรู้กว้าง (แม้จะไม่ลึก) เพราะการวิจารณ์และการประเมินคุณค่า ควรจะเป็นเรื่องของการถ่ายทอดความคิด และความรู้สึกส่วนตนออกมาด้วยวิธีการที่เป็นเหตุเป็นผล (หน้า ๗๐ จากบทความเรื่อง "บทบาทของศิลปิน นักวิจารณ์และประชาชน" ในหนังสือ **ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** ของเจตนา นาควัชระ)

ความรู้อันหลากหลายจะช่วยให้นักวิจารณ์กลั่นกรองความคิดและการตีความของตนออกมาได้อย่างมีหลักเกณฑ์ และสามารถชี้แนะให้นักเขียนพัฒนางานของตนได้อย่างมีอัตวิสัยน้อยที่สุด การวิจารณ์ที่เป็นภัยคือการวิจารณ์ที่ขาดดุลยภาพ และถ้าการวิจารณ์ที่ผู้วิจารณ์เข้าใจความหมายของวรรณกรรมโดยตีความไปในครรลองที่ถูกทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่งครอบงำ ก็เป็นสิ่งที่ส่อแหลมต่ออันตรายอันใหญ่หลวงเช่นกัน เพราะคุณค่านั้นหาได้มีเพียงอย่างเดียวไม่ เช่น คุณค่าของจิตนิยมและวัตถุนิยมย่อมแตกต่างกัน การนำทฤษฎีแนววัตถุนิยมไปจับวรรณกรรมจิตนิยม หรือโดยนัยกลับกัน ย่อมเป็นภัยอย่างมหันต์ต่อวงวรรณกรรมและวงการวิจารณ์บ้านเรา

ที่มา : กอบกุล อิงคุทานนท์. "ความคิดว่าด้วย'ทิศทางของวรรณกรรม'และ'ทิศทางของการวิจารณ์'". **โลกหนังสือ**. ปีที่ 5 ฉบับที่ 3 (ธันวาคม 2524), หน้า 84-87.

บทวิเคราะห์

กอบกุล อิงคุทานนท์ จบการศึกษาระดับปริญญาตรี (ภาษาอังกฤษ) และปริญญาโท (วรรณคดีเปรียบเทียบ) จากคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเคยเป็นอาจารย์ประจำภาควิชาภาษาอังกฤษและนาฏยสังคีต ที่คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ทั้งยังเป็นนักวิจารณ์ผู้คร่ำหวอดอยู่ในวงวรรณกรรมมาไม่ต่ำกว่า 20 ปี กอบกุลมีผลงานเกี่ยวกับการวิจารณ์วรรณกรรมทั้งที่เป็นบทวิจารณ์รวมเล่ม อาทิ **จาก "ตลิ่งสูงซุงหนัก" ถึงวิญญาณญี่ปุ่น, จากใบไม้ที่หายไป ถึงโรแมนติคของเวิร์ดเวิร์ธ และ จากเรื่องสั้นคึกฤทธิ์ถึงความวุ่นวายของวรรณกรรมรางวัลโนเบล.** และบทวิจารณ์ตามนิตยสารต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น *โลกหนังสือ สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ไฮคลาส* สำหรับ *ไฮคลาส* นั้นเธอมีผลงานวิจารณ์วรรณกรรมลงพิมพ์อย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 จนกระทั่งเธอเลิกเขียนไปเมื่อปี 2540 ผลงานวิจารณ์ชิ้นต่างๆ ของเธอมิได้จำกัดวงแค่เฉพาะการวิจารณ์วรรณกรรมไทยเท่านั้น แต่ยังขยายขอบเขตกว้างขวางออกไปโดยครอบคลุมถึงการวิจารณ์วรรณกรรมต่างประเทศและมีบทวิจารณ์บางบทที่แสดงทัศนะเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงและความเคลื่อนไหวทั้งของวงการวรรณกรรมและของวงการวิจารณ์วรรณกรรมของไทยด้วย

บทวิจารณ์ชื่อ "ความคิดว่าด้วย "ทิศทางของวรรณกรรม"และ"ทิศทางของการวิจารณ์"" นับเป็นบทวิจารณ์วรรณกรรมที่แสดงให้เห็นทัศนะของนักวิจารณ์ต่อประเด็นความคิดที่ปรากฏในคอลัมน์ "จัดรัสความคิด" ในนิตยสาร *โลกหนังสือ* ซึ่งแสดงให้ผู้อ่านเห็นทัศนะของผู้วิจารณ์ที่มีต่อทั้งวงวรรณกรรมและวงการวิจารณ์วรรณกรรมของไทยในช่วงทศวรรษที่ 20 ได้เป็นอย่างดี ไม่ว่าจะเป็นเรื่องลักษณะของงานวรรณกรรมที่เกือบจะกลายเป็น "วรรณกรรมสำเร็จรูป" ที่นำเสนอแต่เพียงเฉพาะแนวคิดเดิมๆ หรือมุมมองซ้ำๆ รวมทั้งยังเสนอความจริงและปัญหาที่เกิดขึ้นในการวิจารณ์วรรณกรรมในช่วงเวลานี้ว่า นักวิจารณ์ส่วนใหญ่ยึดเอาแนววิจารณ์ตามปรัชญาวัตถุนิยมแบบมาร์กซ์ (Marxist Approach) เป็นแนวหลักในการวิจารณ์งานวรรณกรรม

ในบทวิจารณ์บทนี้ ผู้วิจารณ์ได้ตั้งข้อสังเกตและแสดงความคิดเห็นของตน โดยชี้ให้ผู้อ่านมองเห็นและเข้าใจถึงสภาพความเป็นจริงของทิศทางของวรรณกรรมและทิศทางของการวิจารณ์ที่ปรากฏและกำลังดำเนินไปในสังคมในช่วงเวลานั้น ยิ่งไปกว่านั้น ผู้วิจารณ์ยังมิได้ทำหน้าที่เพียงเฉพาะชี้ให้ผู้อ่านเห็นถึงปัญหาที่เกิดขึ้นเท่านั้น แต่ได้เสนอทางออก แนวทางแก้ปัญหารวมไปถึงแนวทางการพัฒนาทั้งต่อการเขียนงานวรรณกรรม และการวิจารณ์งานวรรณกรรมของไทยไว้ด้วย ทั้งนี้ ทิศทางของการแก้ไขและการพัฒนาที่นำเสนอไว้นั้น ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนว่าต้องอาศัยความร่วมมือจากหลายฝ่ายไม่ว่าจะเป็นจากนักเขียน นักอ่าน นักวิชาการและนักวิจารณ์ ซึ่งการนำเสนอทิศทางเหล่านี้ของผู้วิจารณ์ได้เน้นย้ำให้เราเห็นถึงความเป็นผู้รอบรู้ ความมีทัศนวิสัยที่กว้างไกล รวมไปถึงการมีใจที่เปิดกว้างพร้อมรับสิ่งแปลกใหม่ของผู้วิจารณ์ได้เป็นอย่างดี

สำหรับขั้นตอนแรกของการแก้ไขและพัฒนาที่ผู้วิจารณ์เสนอไว้คือ การเปิดโอกาสให้นักเขียนสร้างสรรค์งานอย่างเสรีและเป็นอิสระโดยไม่จำเป็นต้องจำกัดรูปแบบหรือกรอบความคิดใดๆ เพื่อให้งานวรรณกรรมที่นำเสนอออกมามีลักษณะที่หลากหลายทั้งในส่วนของแนวคิดและรูปแบบ ซึ่งความหลากหลายในการสร้างสรรค์งานวรรณกรรม นอกจากจะช่วยให้ผู้อ่านมีโอกาสที่จะเลือกอ่านงานวรรณกรรมที่เหมาะสมกับความสนใจของตนแล้ว ยังช่วยกระตุ้นและก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนางานเขียนต่างๆ และช่วยกระตุ้นปัญญาของคนในสังคมเพื่อก่อให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์และพัฒนาความคิดของตนอีกด้วย นับเป็นอีกวิถีทางหนึ่งที่อาจจะช่วยกระตุ้นและก่อให้เกิดวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ให้เกิดขึ้นในสังคมไทย

ขั้นตอนที่สองซึ่งนับเป็นขั้นตอนที่ผู้วิจารณ์ให้ความสำคัญมากคือ การวิจารณ์ ทั้งนี้เพราะผู้วิจารณ์เชื่อในศักยภาพและอำนาจของการวิจารณ์ว่าเป็นวิธีการที่ดีที่สุดและเที่ยงธรรมที่สุดในการตรวจสอบ ประเมินคุณค่า และคัดสรรงานวรรณกรรมอันหลากหลายที่ผู้เขียนนำเสนออย่างมีอิสระ เพื่อคัดเลือกรูปแบบงานวรรณกรรมที่ดีไว้และพัฒนารูปแบบของงานวรรณกรรมที่ผ่านการคัดสรรนี้ให้ก้าวหน้าต่อไป

อย่างไรก็ดี ผู้วิจารณ์ได้เสนอคุณสมบัติของนักวิจารณ์ที่ดีเอาไว้ด้วยคือ นักวิจารณ์ที่ดีควรมีความรู้ในแนวคิดและทฤษฎีการวิจารณ์หลากหลายแนว เพื่อนำมาปรับใช้กับการวิจารณ์วรรณกรรมได้ถูกต้องและเหมาะสม มิใช่ยึดติดกับทฤษฎีหนึ่งทฤษฎีใดเพียงทฤษฎีเดียว อีกทั้งนักวิจารณ์ควรมีการกลั่นกรองความคิดและการตีความของตนให้ดีเสียก่อน และนำเสนอความคิดดังกล่าวอย่างมีหลักเกณฑ์ ซึ่งข้อวิจารณ์ของนักวิจารณ์ควรมีอัตวิสัยให้น้อยที่สุด

ทั้งนี้ ผู้วิจารณ์ยังแสดงความเห็นไว้อย่างชัดเจนว่า การวิจารณ์ต้องอาศัยความช่วยเหลือจากนักวิชาการทางวรรณกรรมอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในเรื่องของการเผยแพร่ทฤษฎีและความรู้ต่างๆ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการอ่านและการวิจารณ์วรรรกรรมเพื่อให้เกิดมิติการวิจารณ์ที่กว้างขวางและลุ่มลึกมากขึ้น

ข้อเสนอแนะและข้อเรียกร้องของผู้วิจารณ์ที่เสนอไว้ในบทความบทนี้ แม้ว่าจะเขียนไว้นานเกือบสองทศวรรษมาแล้ว แต่นับว่าเป็นทัศนะที่ยังทันสมัยและเป็นประโยชน์ไม่เพียงแต่การพัฒนาทั้งต่อวงวรรณกรรม วงการวิจารณ์ วงวิชาการทางวรรณกรรมเท่านั้น แต่ยังช่วยกระตุ้นและก่อให้เกิดการพัฒนาศักยภาพทางปัญญาและความคิดแก่นักเขียน นักอ่าน นักวิชาการและนักวิจารณ์ในสังคมไทยอีกด้วย

อรพินท์ คำสอน : ผู้วิเคราะห์

ความเหมือนในความต่างของทางเสือ

กอบกุล อิงคุทานนท์

เรื่องของผู้ล่าและผู้ถูกล่านั้นเป็นหลักความคิดที่ค่อนข้างอยู่ในความนิยมของนักประพันธ์ทั่วไปมิใช่น้อย ไม่ว่าจะเป็นเรื่องราวของ **ตาเฒ่ากับทะเล**(The Old Man and the Sea) ของเฮมิงเวย์ซึ่งตาเฒ่าไล่ล่าปลากระโทงเทง หรือ **The Power and the Glory** ของแกรแฮม กรีน ซึ่งถูกไล่ล่าโดยนายทหาร หรือ **The Emperor Jones** ของยูจีน โอ'นีล ซึ่งโจนส์ถูกไล่ล่าโดยคนของเขาก็ตาม แต่กระนั้นก็ดี นักเขียนแต่ละคนก็มีแนวคิดของตนแตกต่างกันออกไปตามพลังสร้างสรรค์ของตัว **ทางเสือ** ของศิลา โดมฉายก็ใช้แก่นของผู้ล่าและถูกล่าเช่นกัน ซึ่งถ้าดูอย่างฉาบฉวยแล้วก็อาจทำให้นักนิยมเฮมิงเวย์คิดเลยเรื่อยไปว่าเขากำลังเลียนแบบเฮมิงเวย์ในเรื่อง **ตาเฒ่ากับทะเล** เพราะเป็นเรื่องการล่าระหว่างคนกับสัตว์ การดำเนินเรื่องก็ใช้ลีลาการเขียนที่คล้ายคลึงกัน มีการบรรยายธรรมชาติ เหตุการณ์ที่ดำเนินไประหว่างคนกับสัตว์ชนิดตัวต่อตัว ความคิดไหลหลั่งก็เป็นของตัวละครเอกตัวเดียว ไม่มีตัวละครอื่นใดที่โดดเด่นหรือเข้ามาขัดจังหวะระหว่างคนกับสัตว์ในช่วงเหตุการณ์นั้น

แต่ถ้ามองพิจารณาให้ดี **ทางเสือ** ของศิลา โดมฉายอาจจะ 'คล้าย' แต่ 'ไม่เหมือน' หรือมีความเหมือนที่แตกต่างอยู่ นวนิยายของศิลามีเอกลักษณ์ของตัวเอง ถ้าจะเลียนแบบก็เลียนแบบอย่างเก่งกาจ ทำให้ฉีกแนวออกไปอีกแบบ ซึ่งนั่นต้องถือว่าเขามีความสามารถทำให้เนื้อเรื่องมีความเป็นตัวของตัวเอง...ทำไมจึงกล้ากล่าวออกมาเช่นนี้...คุณอาจสงสัย !

ลองดูลักษณะตัวละครของเขาก่อน ขณะที่เรานึกถึงตาเฒ่าที่เป็นนายพรานทะเลผู้มีประสบการณ์ช่ำชอง แต่ 'ชายหนุ่ม' ตัวเอกใน **ทางเสือ** กลับเป็นพรานไล่ล่าผู้ไร้ประสบการณ์ ขาดความอดทน มีความลังเล เปลี่ยนใจง่าย หุนหันพลันแล่น ไม่มีความสงบ สมาธิ ความระแวดระวัง ขาดสติ ดวงตาช่างสังเกต และความจดจำของการเดินป่าจึงถูกละเลย มีแต่ความเชื่อว่าต้องได้และเห็นแต่ทางได้เท่านั้น ความประมาทเช่นนี้จึงทำให้เป็นผลเสียแก่ตัวเขา

คำนิยามของ 'ชายหนุ่ม' นี้เราจะดูได้จากเหตุการณ์ในตอนต้นๆของนวนิยายก่อนที่เขาจะพบกับเสือ ไม่ว่าการขาดความอดทนที่จะรอเหยื่อเคลื่อนเข้ามาในทางของตัว หรือความโลเลที่จะเลือกเหยื่ออยู่เสมอ ดังเช่นตอนที่ว่า

"เป้าสงบลงเกาะเรียวไผ่งกหัวไปมา เหกระบอกปืนเข้าหาเจ้าตัวกระรอกหางเป็นพวงพู่ลอยเด่นอยู่เหนือศูนย์ ชั่วกลับใจและเริ่มเหนี่ยวไก เสียงนกมุมร้องที่ด...ที่ด...ดังก้องมาจากหุบเขาด้านขวา สมาธิแตกกระจาย

กระบอกปืนเล็งจับเป้า แววตากลับเปลี่ยนแปลง กระรอกทั้งเนื้อทั้งตัวมีแต่กระดูก ถ้าจะกินให้ลิ้นปากต้องสับปั่นมันให้แหลกละเอียด นกมุมตัวน้องๆไก่เริ่มหนุ่ม เนื้อตรงแผงอกเป็นปลีคล้ายมัดกล้าม รสชาติต่างจากกระรอกจนไม่อาจเทียบ...แต่พอเห็นเก้งก็เปลี่ยนใจอีกและมุ่งมั่น

จะฆ่ามันให้ได้ จนลืมจดจำทางเดินกลับ ลืมมองหาที่หมายจดจำการหักเลี้ยวจุดใดขึ้นตัดลงเสียสนิท หลงระเริงในความฮึกเหิม"

และถ้าคำนิยามของฝ่ายล่าคือผู้กำหนดความเป็นไป การได้เปรียบในการตระเตรียมย่อมทำให้เหนือกว่า ทั้งอาวุธ ภูมิประเทศปราศจากความดึงเครียดเขม็ง ใจเปี่ยมหวังรอเหยื่อเคลื่อนเข้ามาในทางปืนแล้ว "ชายหนุ่ม" ของเรากลับไม่มีคุณสมบัติเหล่านี้อยู่พร้อมสรรพ

ทว่าถ้าตัวละครเอกของศิลาจบลงด้วยค่าของเขาเพียงแค่นี้ละก็นวนิยายเรื่องนี้ก็จะไม่น่าสนใจ แต่ผู้เขียนได้พัฒนาตัวละครเอกให้เขาเรียนรู้ความเป็นเสือแห่งการเป็น... *"พรานทีละเล็กละน้อย และเข้าใจวิญญาณของการต่อสู้อย่างแท้จริงในชีวิต ซึ่งสามารถเอาไปใช้ในการดำรงอยู่ได้ทุกด้าน นั่นคือเมื่อเขาเผชิญกับเสือผู้ยิ่งใหญ่ของป่าเขาลำเนาไพรซึ่งเป็นทั้งผู้ล่าที่น่าเกรงขามและเป็นเหยื่อที่ยากแก่การถูกล่า* ความคิดของ "ชายหนุ่ม" ได้พัฒนาเหตุการณ์ระหว่างเขากับเสือ ทำให้เขาเข้าใจว่าการเป็นผู้ล่าที่แท้จริงนั้นคืออะไร และได้เข้าถึงความรู้สึกของการถูกล่าว่าเป็นเช่นไร เพราะเขาได้กลายสภาพเป็นเพียงเหยื่อตัวหนึ่งซึ่งกลัวเสือจะขย้ำตัว ดังตอนที่กล่าวว่า

"ทั้งวานสะท้อนค่อยๆขาดหาย ทุกอย่างเงียบ ก้อนสะอื้นแล่นมาอุดตันลำคอถึงแก่นจนเนื้อตัวสั่นเทา ไอ้สัตว์นั้นเอาเปรียบมุดหัวอยู่ในความมืดทึบ คอยจับจ้องวางแนวให้ตื้นทุรนทุรายแอบซุ่มและรอโอกาสสังหาร...มันชั่วร้าย ใช้ร่องรอย เสียงและสร้างบรรยากาศเข้าข่มขู่ให้หักลัวจนอกใจแทบระเบิด"

ในขณะที่เรื่อง**ตาเฒ่ากับทะเล**ของเฮมิงเวย์ได้ที่ในจุดระหว่างศักดิ์ศรีและความสามารถของพรานทะเลกับเหยื่อที่มีศักดิ์ศรีพอกัน แต่ผู้เขียน **ทางเสือ** กลับให้เสือเป็นผู้มีศักดิ์ศรีกว่า และให้ตัวละครเอกได้เรียนรู้จากเสือผู้มีศักดิ์ศรี ทำให้เขาเข้าใจว่า การที่จะเป็นผู้ล่าที่ทรงพลังหรือเป็นผู้ถูกล่าที่ยากแก่การขบเคี้ยวนั้น จะต้องเป็นอย่างเสือ อยู่อย่างเสือ ยากแก่การลบลาย และมันก็เท่ากับวิญญาณของการเป็นมนุษย์ ค่าของมนุษย์เช่นกัน เสือได้กลายเป็นครูของเขาสอนให้รู้คิดและเกิดปัญญา ดังที่ "ชายหนุ่ม" บอกว่า

"มัน (เสือ) เป็นความยิ่งใหญ่เป็นตัวตนให้เกิดการค้นหาเรียนรู้...เขาได้รับเอาบางสิ่งที่เป็นสะท้อนของเสือ และผ่านการเปลี่ยนกลายเป็นของตนเอง สถานะจึงแปรเปลี่ยนไป การยืนนิ่งจึงไม่ต่างจากเสือ"

สิ่งที่เขาได้เรียนรู้จากเสือคืออะไร

จากท่วงลีลาลักษณะของเสือ เขาได้เรียนรู้ทีละเล็กทีละน้อยจนถึงจุดสูงสุด เสียงกังวานของเสือคลอดจนท่วงท่าและแววตา แสดงให้รู้ว่าเสือมีความอยู่เหนือ ทรงอำนาจ และเปี่ยมพลังสูงสุด สะกดให้ทุกสิ่งทุกอย่างสยบอยู่แทบพื้น แต่ก่อนที่เสือจะมีลักษณะเช่นนี้ได้ ก็ต้องมีความกล้าหาญ ปราศจากความกลัว ความวิตกใดๆ มั่นใจในตัวเอง จิตใจเยือกเย็น โดยเฉพาะจิตที่ควบคุมด้วยความสงบนิ่ง และประโยคที่ "ชายหนุ่ม" พูดกับตนเองเมื่อเห็นเสือกินเหยื่อของมันไม่หมดว่า "เสือมันอิ่มมันพอ" นั้นแสดงให้เห็นถึงความพอดีของมัน ซึ่งคุณลักษณะเหล่านี้ของเสือ

ได้สอนเขาทางนามธรรมด้วยว่า เมื่อจิตสงบนิ่งกิเลสก็ถูกสยบ ไร้ความโลภ โกรธ หลง และวางตัวอยู่เหนือสรรพสิ่งด้วยความมั่นใจ และในขณะเดียวกันก็สยบสรรพชีวิตรอบข้างได้ด้วยบารมีของตนเอง

วิเคราะห์รูปทรงและเรือนร่างของเสือ

ข้อความในหนังเสือซึ่งเป็นเสมือนปริศนาธรรมซึ่ง 'ชายหนุ่ม' ได้เรียนรู้ เกิดปัญญาด้วยตนเองโดยใช้ความสงบนิ่งที่เรียนรู้และดูดซึมจากเสือ และนั่นเท่ากับการพัฒนาของเขาที่หลุดพ้นจากความโลภ โทสะ และโมหะจากผู้อื่นและจากตนเอง ทำให้เข้าใจว่าสิ่งเหล่านี้คืออนุภาคของชีวิต และหลายอนุภาคมารวมกันเป็นหนึ่ง เป็นเอกภาพของชีวิตหนึ่ง และการมีชีวิตอยู่ คือการอยู่อย่างเหนือกระแสชีวิตที่ว่ายวน ดิ้นทุรน ต่อสู้ รู้ทันแห่งมัน เพื่อคุ้มครองชีวิตของตนให้อยู่อย่างสงบสุข

"หากรูปร่างแห่งเรือนร่างที่ปรากฏ ทุกส่วนประกอบกันเป็นขอบเขตของชีวิตและความหวัง ระหว่างสองชีวิตอาจทดแทนกันได้ด้วยภาพเปรียบเทียบ สีน้ำตาลดำลายริ้วพาดทาบคงต้องเป็นการถูกไล่ล่าออกจากหนองน้ำ กำนันผู้วางอำนาจปะทะเผชิญกับเขาด้วยความเกลียดความตายของพ่อบีบเค้นให้กระเด็นออกมาจากห้องเรียน...สีขาวแซมแทรกเป็นดนตรีที่เคยสัมผัสความฝัน ความรักหวงหึงทุ่มเทให้กับลูกๆ...แผงอกแกร่งพละกำลังมหาศาลเหมือนการทำมาหากินกับไร่สวน...คมเขี้ยวกรงเล็บเป็นเช่นการล่าไล่ นิ้วที่กระดิกไกปืน ทุกสิ่งประกอบกันเป็นเอกภาพแห่งชีวิตหนึ่งเดียว

แต่สีแผ่นพื้น ริ้วสีพาดทาบ พละกำลัง คมเขี้ยวและกรงเล็บในรูปทรงแห่งเสือที่มองเห็นตรงหน้าไม่อาจเป็นเสือ...เสือคือความนิ่ง"

สังเกตดูจะเห็นได้ว่า แก่นของการไล่ล่าและถูกไล่ล่ามีการพัฒนาขยายออกเป็นจุดกว้าง เพราะมันไม่ใช่การล่าและถูกล่าระหว่างคนกับสัตว์ หรือสัตว์กับคน แต่มันเลยเรื่อยไปถึงคนกับคนด้วย เหตุการณ์ปัจจุบันทำให้ 'ชายหนุ่ม' หวนคิดไปถึงเหตุการณ์ในอดีต ซึ่งเขาก็เคยถูกไล่ล่าจากผู้ทรงอิทธิพลมาแล้วและเขาเองก็เป็นเหยื่อที่ไร้ทางต่อสู้ การพ่ายแพ้และเพลี่ยงพล้ำในอดีต (ซึ่งเขาต้องหลบหลีกและละทิ้งอนาคตที่เคยหวัง) ต่อเนื่องมาถึงเหตุการณ์ปัจจุบันที่เขากำลังพ่ายแพ้และเพลี่ยงพล้ำเสือ ทำให้เขาเกิดฮึดสู้ที่จะเผชิญปัญหา หาทางที่จะมีชีวิตอยู่รอดโดยทำความเข้าใจกับสิ่งที่เห็นและเป็นอยู่ ไม่ว่าเหตุการณ์ที่หลบหลีกเสือหรือต้องเผชิญหน้าเมื่อสิ้นหนทางหลบหนี

ถ้าพิจารณาเหตุการณ์ในอดีตและปัจจุบันของ 'ชายหนุ่ม' นี้ จะเห็นการเสียดสีตัดพ้ออยู่ไม่น้อย เพราะคนซึ่งถือเป็นสัตว์ประเสริฐกลับมีความโลภโกรธหลงมากกว่าสัตว์ เช่น เสือคนที่โลภหวังเอาแต่ได้เช่นนายบุญเลี้ยงกับเสือที่ล่าเหยื่อเพื่อมีชีวิตอยู่รอดเพราะ "เมื่ออิ่ม มันพอ" ศิลาเลือกใช้ท่วงทำนองการเขียนผูกเรื่องแบบยั่วล้อความคิดเชิงเสียดสี ซึ่งนับว่าเป็นศิลปะอย่างหนึ่งที่มัดใจคนอ่านให้ฝึกคิด ไม่ว่าการ 'เล่น' กับตัวละครเอกให้เล่นบทในฐานะผู้ล่าและผู้ถูกล่าตามเหตุการณ์ผันแปร หรือแม้แต่การกระทำของเขา เช่น ใช้ความรักเป็นเหยื่อล่อสัตว์ เพราะ

"จะมีอะไรหลอกให้หลงงมงายตายใจเท่ากับใช้ความรัก ความอาทรเป็นเหยื่อล่อ เนื้อของมันใครก็รู้และเชื่อว่าเป็นสิ่งดีงามสายใยถักทอถูกร้อยรัดถึงกันอุ่นซ่านละมุน ช่วงเช่นนั้นการหวาดระแวง กระทั่งระวังตามสัญชาตญาณก็ถูกละทิ้ง" แต่ในที่สุดตัวเองก็กลายเป็นผู้ล่า ตกเป็นเหยื่อความรักเหมือนกันเพราะลูกเมีย

หนังสือเรื่องนี้คงจะน่าเบื่อด้วยเป็นการบรรยายกระแสสำนึกของตัวละครเพียงตัวเดียว การเล่นกับความคิดของตัวละครตัวเดียวนี้จะไร้ซึ่งศิลปะถ้าภาษาของผู้เขียน ไม่ว่าการใช้หรือการเรียงร้อยถ้อยคำไม่ดี แต่ภาพของศิลามีชีวิตเพราะเขารู้จักการเลือกคำในการบรรยาย โดยเฉพาะคำขยายซึ่งบอกความรู้สึกและทำให้เห็นภาพพจน์ได้ชัดเจน เช่น *ยามเช้าดงรู่ยังคงขุ่นมัวอึมครึม หยดเลือดสดๆเปื้อนหนึดเหนียว* ใบไม้กิ่งก้านใบของ*หลังคาใบไม้*

อนึ่ง การบรรยายความงามตามธรรมชาติในป่าเป็นระยะๆช่วยลดความเครียดคนอ่านลงไม่ให้พุ่งจนสุดโต่งเกินไป ในขณะที่เหตุการณ์เข้าขั้นตึงเครียดทำให้อดไม่ได้ที่จะนึกถึงโศกนาฏกรรมของเชคสเปียร์ ซึ่งจะมีฉากตัวตลกออกมาที่เรียกว่า comic relief scene เพื่อช่วยบรรเทาความเครียดของคนดูสลับฉาก แล้วจึงจะกลับไปสู่ความเข้มข้นตึงเครียดใหม่ ลองดูสำนวนของเขาสักหน่อยเป็นไร

"คาคมที่ยึดติดแน่นเป็นต้นเปลือยสูงเพรียว ผิวเปลือกขรุขระเป็นแผ่นสะเก็ดลื่นเปราะเหยียดเหนือพุ่มไผ่ต้นก่อและมะไฟป่าที่อยู่เหนือคือยางใหญ่ ด้านหน้าต่ำลงเป็นหุบลึก ม่านใบไม้เขียวทึบหนา ฝ้าหมอกขาวนวลเคลื่อนตัวระเรื่อต่ำหนึกระไอแดดฟากโน้นเป็นลาดไหล่ สูงขึ้นไปมัวสลัวอยู่ในม่านกระไอขาวบาง"

ในนวนิยายเรื่องนี้มีที่สะดุดใจอยู่ 2 แห่ง คือหนึ่งการเอาพระมาเปรียบเทียบกับเสือย้ำให้เห็นถึงความเหมือนในความต่างของทั้งสอง ความต่างนั้นคือ พระเป็นอริยบุคคล ส่วนเสือเป็นสัตว์เดรัจฉาน และความเหมือนนั้นคือคุณลักษณะของทั้งสองซึ่งมีความสงบนิ่ง เยือกเย็น อันนำไปสู่ดบะเดชะที่น่าเกรงขาม หะแรกทีเดียวผู้อ่านจะรู้สึกขัดเขินที่นำพระสงฆ์องค์เจ้ามาเปรียบกับสัตว์ แต่ถ้าทำใจให้กว้างและเป็นกลางจะเห็นว่าไม่ผิดและยอมรับได้ เพราะปรัชญาของนวนิยายเรื่องนี้ต้องการที่จะเสนอพุทธปรัญญาเรื่องปัญญา ความสงบนิ่งในจิต และศรัทธาเป็นสำคัญ การนำเอาพระกับสัตว์มาเปรียบเทียบกันนี้เป็นของธรรมดาที่พบได้ในพุทธศาสนา เพราะแม้พระพุทธองค์ก็เคยทรงแสดงอุปมา โดยตรัสเรียกพระองค์เองว่าทรงเป็นลูกไก่ตัวพี่ที่เจาะทำลายเปลือกไข่คืออวิชชาออกมาได้ (วินัยปิฎก) และพระโสดาบันก็เหมือนแม่โคทั้งกินหญ้าและดูแลลูก (มัชฌิมนิกายมูลปณณาสก) ยิ่งกว่านั้นจะทรงเปรียบปัญญาเป็นยอดโพธิปักขิยธรรม ดังสีหราชเป็นยอดของเดียรัจฉาน ดังจะยกพระวจนะมาให้เห็นดังนี้

"ภิกษุทั้งหลาย สัตว์เดรัจฉานเหล่าหนึ่งเหล่าใดก็ตามบรรดามีพญาสีหมฤคราชชาวโลกกล่าวว่า เป็นยอดแห่งสัตว์เหล่านั้นโดยความแข็งแรง โดยความรวดเร็ว โดยความกล้าหาญฉันใด โพธิปักขิยธรรม (ธรรมที่เข้าข้างหรือช่วยอุดหนุนการตรัสรู้)เหล่าหนึ่งเหล่าใดบรรดามี ปัญญินทรีย์เรียกว่า เป็นยอดของธรรมเหล่านั้น ในข้อที่เป็นไปเพื่อความตรัสรู้ฉันนั้น" (สียุตตนิกาย มหาวารวคุค)

การเปรียบเทียบความเหมือนในความต่างเช่นนี้ช่วยทำให้เข้าใจมากขึ้น และทำให้ผู้อ่านต้องขบคิด จุดประสงค์ของผู้เขียนที่นำของทั้งสองที่ต่างกันโดยชาติกำเนิดให้กระจ่างด้วย

ส่วนประการที่สองที่อาจสะดุดใจก็คือ *ศรัทธา* ที่ 'ชายหนุ่ม' นึกถึงพระธุดงค์ซึ่งกล่าวสอนว่า *"ศรัทธาไง นี่แหละของดี"* ในตอนแรกเขามิได้เข้าใจ หากมาเข้าใจเมื่อเผชิญหน้ากับเสือดังตอนที่ว่า

"ศรัทธา...ไม่รู้ว่ามันเกิดขึ้นคุ้มครองชีวิตหรือไม่ แต่จิตใจถูกกระทำเหมือนผ่านการทดสอบอย่างหนักหน่วง สัมผัสแยกแยะและตอบโต้เอาบางสิ่งที่เป็นเงาสะท้อนของเสือและผ่านการเปลี่ยนแปลงกายของตนเอง สถานะจึงแปรเปลี่ยนไป การยืนนิ่งจึงไม่ต่างจากเสือ"

คำว่า 'ศรัทธา' ในที่นี้ไม่น่าจะหมายถึงความเชื่อในตัวบุคคล หากหมายถึงความมั่นใจในความจริง...กฎเกณฑ์แห่งเหตุและผลที่มีอยู่ตามธรรมดาของธรรมชาติ ซึ่งมนุษย์สามารถที่จะเข้าถึงและหยั่งรู้ความจริง ความดีงาม และกฎธรรมชาตินั้นได้ถ้ามีปัญญาแก่กล้าพอ รู้และได้ประจักษ์กับตน เมื่อรู้จริงก็สามารถแก้ปัญหาดับทุกข์ หลุดพ้นเป็นอิสระได้จริง ดังเช่นที่ชายหนุ่มได้เรียนรู้เกิดปัญญาขบคิดค้นหาเหตุและผลที่เกิดขึ้นกับตัว ทั้งเหตุการณ์ปัจจุบันและเลยเรื่อยไปในอดีตจนสามารถหลุดพ้นจากกิเลสและกองทุกข์ ทำให้จิตว่างโปร่ง ดังที่ผู้เขียนบรรยายไว้ว่า

"ห้วงเวลาอันยิ่งใหญ่ได้ผ่านเข้ามาในชีวิตแล้ว สิ่งที่ซ่านกำซาบอยู่ในความรู้สึก คือความปีติอันไร้ขอบเขต แผ่ซ่านอยู่ในแสงสว่างเรืองเป็นประกายงดงาม

การเผชิญหน้ากัน คล้ายได้พบเห็นตัวตนอีกด้านหนึ่งของตัวเองที่ไม่เคยรู้จัก เมื่อตัวตนเก่าๆกลับคืนมา จึงเริ่มออกเดินไปข้างหน้า ตัวเบาโหวงหวิว

ถ้าจะให้ประเมินคุณค่าหนังสือเล่มนี้ของศิลา โดมฉายว่าดีหรือไม่ บอกได้แต่เพียงว่ามีคุณค่าน่าอ่าน และสามารถตีความได้หลากหลาย ตามประสบการณ์สั่งสมของผู้อ่านหนังสือที่ดีนั้น ไม่จำเป็นต้องเขียนได้บรรลุแค่จุดประสงค์ความตั้งใจของผู้เขียนเท่านั้น หากหนังสือดีจะต้องเป็นหนังสือที่มีแก่นกว้าง เป็นลักษณะสากล และต่อยอดความคิดของผู้อ่านให้กว้างไกลได้หลายแง่หลายมุม โดยใช้พื้นฐานของหนังสือเล่มนั้นรองรับความคิด ดังที่เราจะเห็นจากหนังสือคลาสสิกของฝรั่งที่คงทนต่อกาลเวลา และยั่วยุให้นักวิจารณ์ตีความออกมาหลากแนวหลายความคิดและถ้าคุณอยากจะรู้ว่า **ทางเสือ** ดีจริงหรือไม่ ก็ลองอ่านดู เผลอๆคุณอาจรำพึงรำพันกับตัวเองว่า มันน่าจะติดเข้ารับรางวัลซีไรต์เสียด้วยนา !

ที่มา : กอบกุล อิงคุทานนท์. "ความเหมือนในความต่างของทางเสือ". **จากใบไม้ที่หายไป ถึงโรแมนติคของเวิร์ดเวิร์ธ.** กรุงเทพฯ : แสวงหา, 2533. หน้า 35-49.

บทวิเคราะห์

กอบกุล อิงคุทานนท์ นักวิชาการและนักวิจารณ์วรรณกรรมที่เป็นที่รู้จักและมีผลงานวิจารณ์ต่อเนื่องและเป็นที่รู้จักจากผู้อ่านในวงกว้าง สำหรับบทความเรื่อง "ทางเสือ" นับเป็นการแสดงความสามารถและความเชี่ยวชาญทั้งในวรรณกรรมไทยและวรรณกรรมต่างประเทศของผู้วิจารณ์ให้เป็นที่ปรากฏ อีกทั้งผู้วิจารณ์ยังเป็นผู้มีประสบการณ์ มีความรอบรู้และมีความเข้าใจเกี่ยวกับวรรณคดีเปรียบเทียบเป็นอย่างดี ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้บทวิจารณ์ชิ้นนี้มีความโดดเด่นและน่าสนใจในเชิงเปรียบเทียบแนวคิดหลักหรือแก่นเรื่อง(theme)ระหว่างวรรณกรรมเรื่อง **ทางเสือ**กับวรรณกรรมอันลือชื่อของต่างประเทศอีกหลายเรื่อง ซึ่งผู้วิจารณ์เน้นน้ำหนักการเปรียบเทียบไปที่เรื่อง **ตาเฒ่ากับทะเล (The Old Man and the Sea)** ของเฮมิงเวย์ มากเป็นพิเศษ ทั้งในประเด็นความเหมือนและความต่าง ข้อวิเคราะห์วิจารณ์ที่ปรากฏช่วยชี้ให้ผู้อ่านเห็นความสามารถอันน่าทึ่งในการแต่งวรรณกรรมให้เป็นที่ประจักษ์ ดังนั้น ผู้วิจารณ์และผลงานวิจารณ์ชิ้นนี้ของผู้วิจารณ์จึงเป็นเสมือนทนายและข้อซักค้านของทนายที่ดีแผ่ความเป็นจริงให้ผู้อ่านรับทราบ รับรู้และเข้าใจถึงแนวคิดในการสร้างเรื่องที่ผู้แต่งใช้ในแง่มุมที่ถูกต้องและชัดเจน เพื่อไขข้อกังขาที่มีบางคนสงสัยว่า ศิลาเลียนแบบการแต่งเรื่องมาจากเฮมิงเวย์

นอกจาก การแสดงทัศนะวิจารณ์ในเชิงเปรียบเทียบแล้ว ผู้วิจารณ์ยังแสดงอรรถาธิบายและวิเคราะห์ในประเด็นพุทธปรัชญาทั้งในเรื่อง "ปัญญา" และ"ศรัทธา" ที่ผู้แต่งสอดแทรกไว้ตลอดเรื่องของเขาอย่างละเอียด และการที่ผู้วิจารณ์ให้ความสำคัญและเน้นย้ำประเด็นเหล่านี้อย่างมาก นับว่าเป็นสิ่งสำคัญที่ช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจและกระจ่างทางความคิด ที่มิได้ติดอยู่แต่เฉพาะในกรอบที่ผู้แต่งถ่ายทอดผ่านพัฒนาการทางความคิดและการเติบโตทางปัญญาของตัวละครเอกเท่านั้น แต่การตีแผ่และวิเคราะห์ในทุกแง่มุมของผู้วิจารณ์ยังช่วยกระตุ้นให้ผู้อ่านตระหนักและเติบโตทางความคิดและปัญญาไปพร้อมๆ กับตัวละครเอกได้เช่นกัน ซึ่งลักษณะการอธิบายขยายความปริศนาธรรมที่สอดแทรกไว้เช่นนี้นับเป็นเสน่ห์ของบทวิจารณ์บทนี้ที่เพราะแนวคิดเหล่านี้ได้ช่วยสร้างและกระตุ้นให้ผู้อ่านกระจ่างทางความคิดและพัฒนาทางปัญญาเท่านั้น ทั้งยังอาจเป็นเหมือนแนวทางสำคัญที่ชักนำให้ผู้อ่านหันกลับไปทบทวนการดำเนินชีวิตที่ผ่านมา ทั้งยังช่วยสร้างความรู้คิดและความเท่าทันชีวิตสำหรับเป็นแนวทางการดำรงชีวิตต่อไป

ผู้วิจารณ์มิได้แสดงทัศนะวิจารณ์เพียงเฉพาะในเรื่องของแนวคิดหลักและเนื้อหาที่ปรากฏในวรรณกรรมเรื่องนี้เท่านั้น แต่ได้ชี้ให้ผู้อ่านเห็นถึงความสามารถและเอกลักษณ์เฉพาะตัวในทางภาษาและแนวทางการเขียนของผู้แต่งด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้ถ้อยคำเพื่อสร้างภาพพจน์และขยายความรู้สึก ทั้งนี้เพราะสิ่งเหล่านี้นับเป็นองค์ประกอบสำคัญทางวรรณศิลป์ที่ผู้วิจารณ์เน้นย้ำให้เห็นว่ามีช่วยส่งเสริมให้วรรณกรรมเรื่องนี้มีความน่าสนใจและกลายเป็นวรรณกรรมที่ควรค่าแก่การอ่านอีกเล่มหนึ่ง

ปัจจุบันบทวิจารณ์ที่ปรากฏในสังคมไทยมีจำนวนไม่น้อย แต่หากจะหาบทวิจารณ์ที่แสดงและกระตุ้นให้ผู้อ่านตระหนัก ตื่นตัวและกระตุ้นปัญญาของผู้อ่านไปพร้อมๆกับการสร้าง

ความเข้าใจและรับรู้ถึงความลุ่มลึกทางความคิดและความเป็นสากลของงานเขียนเรื่องใดเรื่องหนึ่งนั้นนับเป็นสิ่งที่หากยากมาก ด้วยเหตุนี้ ถ้าหากนักวิจารณ์ในสังคมไทยช่วยกันสร้างงานวิจารณ์วรรณกรรมในลักษณะนี้มากขึ้น นอกจากจะช่วยพัฒนาศักยภาพทางการอ่านให้ผู้อ่านเข้าใจและเท่าทันงานวรรณกรรมต่างๆ แล้ว ความลุ่มลึกทางการวิจารณ์เหล่ายังอาจเป็นฐานสำคัญที่ก่อให้เกิดการสร้างการพินิจ การกระตุ้นการคุ่นคิดรวมทั้งการพัฒนาปัญญาของผู้อ่านต่อการพิจารณาและวิเคราะห์สิ่งต่างๆ ที่ผ่านเข้ามาในชีวิตพวกเขาได้ด้วย

อรพินท์ คำสอน : ผู้วิเคราะห์

มาลัย ชูพินิจ เหตุผลของความรักกับนวนิยายไทย

นิธิ เอียวศรีวงศ์

ข้าพเจ้าเพิ่งได้รับการบอกเล่าจากเพื่อนผู้หนึ่งว่า นักวิจารณ์วรรณกรรมอาวุโสท่านหนึ่งมีความเห็นเกี่ยวกับงานชิ้นสำคัญสองชิ้นของมาลัย ชูพินิจ - **แผ่นดินของเรา** และ **ทุ่งมหาราช** โดยกล่าวว่า เธอโปรดปรานเรื่องแรกมากกว่าเรื่องหลัง เพราะเรื่องแรกเป็นเรื่องที่มีปัญหา ซึ่งท้าทายและน่าตื่นเต้นแก่คนไทย ในขณะที่เรื่องหลังออกจะมีท่วงทำนองตะวันตก และน่าจะจับใจฝรั่งมากกว่าไทย

ข้าพเจ้าพยายามจะเข้าใจและคล้อยตามความเห็นของนักวิจารณ์อาวุโสนั้น แต่ก็สุดปัญญา เพราะไม่สู้เข้าใจมาตรฐานของเธอนัก และออกจะไม่เห็นด้วยกับการที่ว่า **ทุ่งมหาราช** มีท่วงทำนองตะวันตก แม้ว่าได้หยิบ**ทุ่งมหาราช**มาอ่านอีกครั้งหนึ่ง เพื่อแสวงหาท่วงทำนองตะวันตกก็ตาม

นอกจากอีกหลายสิ่งหลายอย่างที่ มาลัย ชูพินิจ เสนอไว้อย่างงดงามและน่าสนใจใน**ทุ่งมหาราช**แล้ว ก็คงปฏิเสธไม่ได้ว่า**ทุ่งมหาราช**คือนวนิยายของความรัก อย่างน้อย "ความรัก" ก็เป็นหนึ่งในปัจจัยหลายปัจจัยที่ทำให้เรื่องดำเนินไป ที่ทำให้ตัวละครประกอบพฤติกรรมและก่ออารมณ์ของนวนิยายเรื่องนั้น และการพูดเช่นนี้คงใช้ได้กับนวนิยายจำนวนมากต่อมาก รวมทั้งนวนิยายของตะวันตกด้วย

ถ้าเช่นนั้นมีอะไรเด่นเกี่ยวกับ "ความรัก" ใน **ทุ่งมหาราช** นักหรือ?

ใครๆ ที่ชอบ **ทุ่งมหาราช** ก็มักจะติดใจภูมิภาพที่แจ่มชัดจากปลายปากกาของมาลัย ชูพินิจ ติดใจบรรยากาศของชนบทไทยเมื่อกลางศตวรรษที่แล้ว ซึ่งบรรยายโดยผู้เขียนที่ได้เคยสัมผัสชีวิตเช่นนั้นมาเอง ติดใจเรื่องราวการต่อสู้ของลูกผู้ชายที่ทั้งเข้มแข็งและอ่อนแอในกลิ่นอายของความเป็นจริงซึ่งได้วิญญาณและเลือดเนื้อของความเป็นชาติ ยิ่งกว่าที่ลวดลายบนหน้าบันอาคารใดๆ จะจรรโลงขึ้นได้ แต่ท้องเรื่อง "ความรัก" ของ **ทุ่งมหาราช**... มีและสำคัญนักหรือ... นั่นคงเป็นคำถามที่ผู้ชื่นชม**ทุ่งมหาราช**หลายคนสงสัย

ข้าพเจ้าคิดว่ามี และมีความสำคัญเอามากๆ ด้วย เพราะ ๑. จะหานวนิยายไทยที่เข้าถึงความรัก...อันเป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากฐานะของชนชั้นทางสังคม... ๒. ลักษณะอย่างลึกซึ้งและสามารถดีแผ่ความรู้สึกนี้อย่างงดงามโดยไม่ขัดเขินให้ดีเท่า**ทุ่งมหาราช**ได้ยาก หรืออาจไม่มีเลยด้วยซ้ำ

นักอ่านที่ชื่นชม **ทุ่งมหาราช** ทุกคนคงจำคำฝากรักของรื่นต่อสุดใจได้ดี เพราะ "แปลก" สำหรับนวนิยายไทยทั่วไป รื่นพูดว่า "...ผู้หญิงสวยอย่างเอ็ง ผู้ชายเปิดเผยอย่างข้า ข้าวปลาอาหารบริบูรณ์ เสียอย่างเดียวแต่ขาดหัวหน้า ข้านี่แหละเทวดาส่งมาสำหรับเป็นนาย" การชมผู้หญิงที่จีบอยู่ว่าสวย การยกย่องตนเอง ดูเป็นเรื่องปกติธรรมดาของพระเอกที่กำลังฝากรัก เพียงแต่รื่นพูดตรงไปตรงมาอย่างชาวชนบทมากกว่าพระเอกอื่นเท่านั้น แต่ทำไมต้องเกี่ยวกับข้าว

ปลาอาหารของตำบลปากคลองซึ่งบริบูรณ์ด้วย ประโยคที่ดูเหมือนไม่เกี่ยวแต่เกี่ยวอย่างยิ่งนี้ มาลัย ชูพินิจ ได้วางไว้แต่ต้นเรื่องให้ผู้อ่านสำนึกเสียแต่แรกว่า กำลังจะต้องเผชิญกับความรักอีกแบบหนึ่งซึ่งไม่มีปรากฏบ่อยนักในนวนิยายไทย

หลายคนรวมทั้งตัวข้าพเจ้าเองเคยคิดว่า ความรักที่เป็นธรรมชาติของมนุษย์ทุกผู้ทุกนามนั้นมีคุณลักษณะเหมือนกัน เป็นความรู้สึกจากจิตใจของเอกบุคคล ไม่สัมพันธ์อันใดเลยกับฐานะทางเศรษฐกิจ สังคมหรือการเมือง ฯลฯ ของเขา คนที่รักอย่างนี้ไม่เป็นจึงเป็นคนที่ "ผิดธรรมชาติ" และเป็นได้เพียงตัวผู้ร้ายในนวนิยาย หญิงหรือชายที่รักใครเพียงเพราะเงินของเขา เกียรติยศของเขา หรือหน้าตาท่าทางของเขา คือ "ตัวโกง" หรือ "นางผู้ร้าย" ในนวนิยาย มีนวนิยายหลายเรื่องด้วยกันที่ทั้งผู้อ่านและนักเขียนช่วยกันแช่งซักหักกระดูก "คนประเภทนี้" โดยปราศจากความพยายามที่จะเข้าใจและเห็นใจ

แต่ความจริงแล้วความรักหาได้มีลักษณะเพียงหนึ่งอย่างนี้ แม้ว่ามันจะชื่อเดียวกันก็ตาม เมื่อข้าพเจ้าศึกษาประวัติศาสตร์ของต้นรัตนโกสินทร์โดยอาศัยวรรณกรรมเป็นหลักฐาน ความเข้าใจในความหลากหลายของความรู้สึกที่เรียกว่า "ความรัก" ก็ได้เริ่มอุบัติแก่ตนเอง ความรู้สึกของตัวละครในวรรณกรรมที่เราเรียกว่า "ความรัก" นั้น หาได้เหมือนกันระหว่างวรรณกรรมต่างยุคสมัยกันไม่ ในวรรณกรรมตัวเขียนของอยุธยาซึ่งข้าพเจ้าเรียกว่า "วรรณกรรมศักดินา" นั้น ตัวละครหาได้มีความรู้สึกที่เราอาจเข้าใจว่าเป็นความรักของ "พระเอก" ไม่ แต่เป็นความรู้สึกที่นวนิยายส่วนใหญ่มอบให้แก่ "ตัวโกง" มากกว่า พระเอกและนางเอกของวรรณกรรมอยุธยา (ยกเว้นพระลอ) นั้น รักและอยู่กินกันในที่สุด ก็เพราะต่างมีความเหมาะสมกันด้วยเหตุผลของสถานะทางการเมือง เศรษฐกิจหรือคู่ควรกันเพราะร่วมในกระแสอันซับซ้อนของสายธารแห่ง "กรรม" หรือ "เทพลิขิต" เดียวกันมา พระรามต้องรักนางสีดา เพราะต่างถูกกำหนดให้อวตารมาปราบยุคเข็ญด้วยกัน มีความคู่ควรที่สอดคล้องกับแกนของจักรวาล ซึ่งกำหนดว่าทั้งคู่ต้อง "รัก" กัน และไม่ใช่เอกบุคคลสองคนประสานหัวใจของตนขึ้นมาเป็นความรู้สึกที่เหนือโลก เช่นเดียวกับที่สมุทรโฆษต้องรักนางพินทุมดี เพราะสายธารแห่ง "กรรม" กำหนดให้คนทั้งสองต้องรักกันและอยู่กินกันทุกชาติอยู่แล้ว ข้าพเจ้าอดคิดไม่ได้เสมอว่าเมื่อกวีไทยฝากรักหญิง ว่าตนและหญิงผู้นั้นคู่ควรกันเหมือนพระจันทร์และพระอาทิตย์ กลางคืนและกลางวัน ขุนเขาและธารน้ำ ฯลฯ นั้น เขาทั้งสองมีความคิดเกี่ยวกับพลังกำหนดของจักรวาลหรือกระแสกรรมแฝงซุกอยู่เบื้องหลังลึกๆ-ลงไปด้วย

ความรักในฐานะที่เป็นความรู้สึกของเอกบุคคลมาปรากฏให้เห็นเด่นชัดในวรรณกรรมตัวเขียนของไทยก็ต่อเมื่อต้นรัตนโกสินทร์นี้เอง และเพื่อย้ำความรู้สึกเช่นนี้ วรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์ จึงเต็มไปด้วยเรื่องของความรักที่ถูกขวางกั้นด้วยอุปสรรคของความไม่คู่ควร อิเหนารักนางจินดะหราซึ่งไม่ใช่คู่ดุนาหงัน ขุนแผนรักวันทองซึ่งตกเป็นเมียขุนช้างไปแล้ว นางรจนารักเจ้าเงาะที่รูปชั่วตัวดำ ฯลฯ ทั้งนี้เพราะตัวเอกของวรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์กลายเป็นเอกบุคคลมากขึ้น ทั้งผู้เขียนและผู้อ่านกลายตนเองเป็นกระฎุมพียิ่งขึ้น จึงเกิดความเข้าใจและความรู้สึกรักแบบกระฎุมพีเป็น กลุ่มคนที่มีฐานะทางเศรษฐกิจดีพอจะใช้เวลาว่างของตนไปในทางที่

ไม่เกี่ยวกับการหาเลี้ยงชีพโดยตรงได้ ใช้ทรัพย์ที่ตนมีเพื่อหาชื่อเสียงเกียรติยศและอำนาจทางการเมือง และใช้อำนาจทางการเมืองของตนเพื่อเพิ่มพูนโภคทรัพย์ของตน ความรักและการแต่งงานผูกพันกับการสร้างพันธมิตรทางการเมืองน้อยลง ทั้งโอกาสที่หญิงชายได้พบกันอย่างอิสระก็เพิ่มมากขึ้น ในตลาดเน้นความเสมอภาคของผู้ซื้อ (มนุษย์เกิดมาเท่าเทียมกันต่อหน้าพระเจ้าและพ่อค้า)

ท้องเรื่องเกี่ยวกับความรักที่ขาดความคู่ควรของต้นรัตนโกสินทร์ได้ให้ความบันดาลใจที่สำคัญแก่ท้องเรื่องของนวนิยายไทยรุ่นแรกๆ กระด่ายน้อยที่ขับรถให้เจ้าคุณไปหลงเดือนที่สาดจากใบหน้าของธิดาคนเดียวประจำเคหาสน์นั้น หรือทายาทของกองมรดกเจ้าราชนิกุลมอบดวงใจแก่แม่ค้าขายขนม หรือชายกลางอธิบดีที่หนุ่มที่สุดเกิดประทับใจเด็กกระโปโลที่จัดจ้านด้วยคู่มือบันทึกปกสีน้ำเงินของตระกูลพินิดนันท์

ความรักทั้งหลายในนวนิยายเหล่านี้คือความรู้สึกของเอกบุคคลที่มีต่อกัน โดยไม่คำนึงถึงความเหมาะสมคู่ควร ไม่ว่าจะในทางเศรษฐกิจหรือสังคม เป็นความรู้สึกไม่สัมพันธ์อย่างใดกับการผลิตทางเศรษฐกิจซึ่งเป็นอาชีพของตัวเอกเลย นวนิยายซึ่งผลิตและเสพโดยกระฎุมพีที่กำลังขยายตัวไปอย่างรวดเร็ว สืบทอดความรู้สึกใหม่ของวัฒนธรรมกระฎุมพีรุ่นแรกๆ ของวรรณกรรมไทย

แต่เมื่อรื่นพบสุดใจในทุ่งมหาราช เขายังไม่ถูกวัฒนธรรมกระฎุมพีครอบงำมากนัก แม้ได้ท่องเที่ยวค้าขายมาหลายแห่ง แต่กิจกรรมของเขาก็ยังแวดล้อมอยู่กับประชาชนผู้ผลิตเพื่อพอยังชีพตามท้องไร่ท้องนา ความรักของเขาจึงสัมพันธ์กับวิถีการผลิตทางเศรษฐกิจ แต่นั่นไม่ได้หมายความว่ารื่นเป็นมนุษย์ที่ขาดหัวใจสำหรับรักคนโดยไม่เกี่ยวกับ"ประโยชน์" ซึ่งเป็นลักษณะของตัวโกงในนวนิยายส่วนใหญ่ แท้จริงแล้ว "ประโยชน์" และความรู้สึกรักของคนในฐานะอย่างรื่นเป็นสิ่งที่แยกจากกันไม่ได้ พวกกระฎุมพีด่างหากที่มองเห็นที่สามารถรู้สึกถึงความรักที่เป็นอิสระจากการผลิตโดยสิ้นเชิงได้ เพราะฉะนั้นปากคลองของรื่นจึงมีสิ่งประทับใจปนๆ กันอยู่หลายอย่าง สุดใจก็เป็นหนึ่ง "ป่าไม้ ข้าว ได้ น้ำมันยาง สีเสียด ยาสูบและหนังสัตว์" ก็เป็นอีกอย่างหนึ่งที่แยกออกจากสุดใจไม่ได้ ดังนั้นจึงไม่ประหลาดใจอันใดที่ "เกือบจะทันทีที่ชีวิตครอบครัวของเขาเริ่มต้น เมื่อการแต่งงานผ่านพ้นไป ความคิดของรื่นก็จดจ่ออยู่แต่งานข้างหน้า..." และฉากหวานชื่นที่สัมผัสกับชีวิตจริงระหว่างสุดใจ และรื่นจึงมีเพียงสั้นนิดเดียว (แม้จะให้ความประทับใจมากสักเพียงใดก็ตาม)

ความรู้สึกเช่นนี้กระฎุมพีอาจจะเหยียดว่าเป็น "ความรักที่ไม่บริสุทธิ์" หรืออย่างน้อยก็ขาดความอ่อนหวานหรือรสรักพึงประทาน แต่ในบรรดาผู้คนฐานะอย่างรื่นและสุดใจนั้นเป็นความรู้สึกเดียวที่รู้จักกันว่าความรัก ความเข้าใจเช่นนี้จะทำให้เข้าถึงการตัดสินใจของสุดใจในภายหลัง เมื่อได้พบว่ารื่นและจำปามีความสัมพันธ์สวาทกัน แม้จะขอกช้ำขมขื่น แต่ความสัมพันธ์นั้นหาได้กระทบถึงวิถีการผลิตของครอบครัวอย่างแท้จริงไม่ และสุดใจก็รู้ว่าในที่สุดความขมขื่นและชอกช้ำนั้นจะสิ้นไป หากความรักไม่ใช่เรื่องของหัวใจของเอกบุคคลสองคนที่สมัครจะผูกพันกันโดยอิสระแล้ว การนอกใจในเรื่องของกามารมณ์ก็เป็นสิ่งที่อาจจะเกิดขึ้นได้

เพราะกามารมณ์เป็นรากฐานสำคัญส่วนหนึ่งของความรักของกรรมาชน อย่างที่มาลัย ชูพินิจได้บรรยายถึงสุดใจในคราวแรกพบรื่นว่า รื่น "นิ่งพิจารณาดูร่างที่อวบอัดอยู่ในเสื้อผ้าที่เปียก ผมที่ยาวสลวยประบ่า..." และด้วยเหตุดังนั้น "การนอกใจ" ในลักษณะที่รื่นได้กระทำไม่ถือเป็นการหักหลังล่วงปรามาสสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เรียกว่าความรัก อันอาจพบได้ว่าเป็นปัญหาสำคัญของนวนิยายที่บรรยายความรักของกระฎุมพีเสมอ

อย่างไรก็ตาม ชีวิตของรื่นไม่ได้หยุดอยู่เพียงกิจกรรมที่ขยายขนาดขึ้นที่ปากคลองเท่านั้น การค้าขายของเขาทำรื่นเขยิบฐานทางเศรษฐกิจขึ้นตามลำดับ แม้สุดใจจะร่วมไปในขบวนล่องแพด้วย แต่สุดใจมิได้เกี่ยวข้องกับการค้าโดยตรง ไม่เป็นผู้ตัดสินใจ ไม่ร่วมในการเจรจาต่อรองและไม่ใช่ผู้วางแผนการค้า สุดใจเป็นเมียซึ่งเป็นส่วนสำคัญของขบวนการผลิตเหมือนเมียของกรรมาชนทั่วไป แต่โอกาสที่จะแปรโลกทัศน์ไปตามฐานะเศรษฐกิจที่ดีขึ้นของสุดใจนั้นมีน้อยหรือเกือบจะไม่มีเลยเมื่อเทียบกับรื่น เพราะฉะนั้นในขณะที่รื่นเริ่มเรียนรู้ความรู้สึกรักแบบกระฎุมพี สุดใจจึงยังคงมีชีวิตในโลกของความรักแบบเก่า

ในโลกของกระฎุมพี รื่นสัมผัสความรักแบบใหม่ของคนกับคุณละเมียดซึ่งในทางสังคมก็เป็นเมียคนอื่น โดยทางเศรษฐกิจก็เป็นคู่ค้าที่มีฐานะเหนือรื่นเอง ไม่มีอะไรคู่ควรกันโดยสิ้นเชิงและถึงแม้จะมีความสัมพันธ์กันอย่างไรก็ไม่เกี่ยวข้องกับวิถีการผลิตในชีวิตของรื่น หากจะเกี่ยวอยู่บ้างก็รังแต่จะก่อให้เกิดผลเสีย นี่แหละ "ความรักอันบริสุทธิ์" ที่กระฎุมพียกไว้เป็นระบบอย่างในอุดมคติ คำพูดของรื่นต่อคุณละเมียดบนเกาะร้างนั้นจึงเป็นการประกาศกิตติคุณความรักแบบกระฎุมพี

"ผมไม่เคยรู้อะไรทั้งนั้น...นอกจากว่าตั้งแต่พบคุณละเมียดที่ลานดอกไม้ ได้เห็นหน้า ได้ยินเสียงพูด ผมไม่มีวันจะลืมคุณละเมียดได้ ผมไม่กล้าถึงจะไปหวังอะไรจากคุณละเมียด รู้ดีว่าอยู่คนละโลก เกิดมาคนละชั้น ถึงงั้นผมก็อดใจไม่ได้..."

แต่รากฐานของรื่นในฐานะกรรมาชนก็ยังไม่หายไปไหน ความคงอยู่นั้นแสดงให้เห็นด้วยชีวิตครอบครัวที่มั่นคง ซึ่งเขาดำเนินคู่เคียงไปกับสุดใจ ความรักแบบกระฎุมพีที่สุดใจไม่มีวันจะเข้าถึงนั้นรื่นมอบให้คุณละเมียด และความรักของกรรมาชนที่คุณละเมียดไม่มีวันเข้าถึง (ดังที่คุณละเมียดเองเคยประณามความรักของคนในชนชั้นรื่นไว้ว่า "ผู้ชายอย่างรื่นและผู้หญิงของรื่นควรจะคิดว่ามันเป็นอย่างเดียวกับความต้องการทางกาย") นั้น รื่นก็มีอย่างไม่เสื่อมคลายไปจากสุดใจ ซึ่งเป็นคู่ขาของการผลิตของเขา ดังนั้นเมื่อเขากล่าวแก่สุดใจว่า "ในโลกนี้เมียข้ามีคนเดียว คือ เอ็ง สุดใจ ผู้หญิงอื่นๆ นอกนั้นเพียงแต่ผ่านเข้ามาในชีวิตข้าแล้วก็ผ่านไป บ้างเหมือนฝันดี บ้างเหมือนฝันร้าย..." จึงเป็นความจริงในเงื่อนความรู้สึกรักแบบกรรมาชน

ทุ่งมหาราช คือนวนิยายไทย หากอ่านด้วยอนุสสติของนวนิยายอเมริกันเกี่ยวกับการบุกเบิกภาคตะวันตกและอารมณ์ดิบของมนุษย์ **ทุ่งมหาราช**ก็ดูเป็นการเลียนแบบนวนิยายตะวันตกในบรรยากาศแบบไทยๆ เท่านั้น แต่มาลัย ชูพินิจ ไม่ได้แฉโพยอารมณ์ดิบของมนุษย์ทุกคนเพียงแต่ตีแผ่ "อารมณ์สุก" (สุกเพราะถูกปรุงแต่งด้วยเงื่อนไขภววิสัยที่แวดล้อมคนอย่างเดียวกับอารมณ์ของสัตว์สังคมตัวอื่น) ของคนที่ชื่อรื่น ผู้ชายไทยที่มีลักษณะผู้นำ ซึ่งได้สร้างสรรค์สังคม

ไทยทั้งด้วยกิเลสและความเสียสละของตน แต่เผอิญรื่นมีชีวิตอยู่ในช่วงสมัยที่ความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเศรษฐกิจของประเทศกำลังขยายเข้าไปกระทบคนในระดับของเขามากขึ้น และทำให้คนที่อยู่ในแนวหน้าอย่างเขามีความรู้สึกที่ซับซ้อนขึ้นจากการเผชิญกันของวิถีการผลิตที่ต่างกันสองอย่าง ในแง่ของความรู้สึกที่ซับซ้อน (และชวนสับสน) นี้ นอกจากรื่นที่กำแพงเพชรแล้ว คงมีรื่นอื่นๆ ซึ่งเราได้พบเห็นอยู่บ่อยครั้ง... รื่นที่เป็นหมอนวด รื่นที่เป็นเซลล์แมนพร้อมปูมหลังจากท้องนา รื่นที่เป็นเพื่อนของข้าพเจ้าจากอีสาน ซึ่งเมื่อรักสาวหัวปักหัวป่ำแล้วยังมีแก่ใจที่จะนับหมูที่สาวเลี้ยงไว้ที่บ้านเพื่อคำนวณรายได้ของครอบครัวในอนาคต

การบรรยายถึงความเปลี่ยนแปลงและวิถีชีวิตในชนบทของมาลัย ชูพินิจใน **ทุ่งมหาราช** ก็ทำให้ตื่นตาตื่นใจอยู่พอแรงแล้ว แต่การเข้าถึงการเปลี่ยนแปลงที่กระทบความรู้สึกคนอย่างลึกๆ เช่นนี้ ทำให้ **ทุ่งมหาราช** เป็นนวนิยายที่ยิ่งใหญ่ไม่แพ้ **แผ่นดินของเรา** ไปได้เลย

ข้าพเจ้าเข้าใจว่าความสำนึกต่อความรักที่มาจากเงื่อนไขทางภววิสัยที่ผิดแผกจากวิถีชีวิตของกระฎุมพีที่เราเคยชินทั้งจากชีวิตและจากนวนิยายส่วนใหญ่นั้น ได้ช่วยให้ได้รสใหม่ในการอ่านงานเขียนอื่นๆ นอกจาก**ทุ่งมหาราช** ข้าพเจ้าหยิบ **ฟ้าบ่กั้น** ของ "ลาว คำหอม" ออกอ่านอีกครั้งหนึ่ง และคิดว่าได้เข้าใจฉากที่น่ารักยิ่งฉากหนึ่งในวรรณกรรมไทยในรสใหม่อย่างที่ไม่เคยมองเห็นมาก่อนเลย

"รักฉันไหมเล่า ฉันมีเงินนะ"

เหมือนดื่นจากภวังค์ ใบหน้างามเอียงนิดๆ อย่างจะตั้งใจฟังให้ถนัด หันมาจ้องและมองเหมือนกับว่าเพิ่งจะเห็นเขาเป็นครั้งแรก ชายหนุ่มยิ้มเจื่อน มือของเขาสั่นขณะยกขึ้นลูบลายวงกลมเขียวเหลืองและแดงที่ไขว้กันบนอกเสื้อยืด

"ฉันมีจริงๆ นะ เอ้อ" พูดกระท่อนกระแท่นไม่เต็มเสียง

"มีเท่าไหร่" ริมฝีปากอิ่มเอิบเผยอน้อยๆ

เขายืนตะลึงเหมือนยังไม่เชื่อหูของตัวเอง เมื่อได้สติจึงหันกลับมาทางข้าพเจ้า..."

ความรักของบัวคำที่มีต่ออินถาจากเรื่อง **ไพร่ฟ้า** ของ "ลาว คำหอม" นั้นเป็นความรักของกรรมาชน ซึ่งผูกพันอย่างแนบแน่นกับวิถีการผลิตของคนทั้งสอง เพราะเงินจึงทำให้ความรู้สึกนั้นเกิดขึ้นและดั้งอยู่ได้ แต่ก็เป็น "ความรักอันบริสุทธิ์" เช่นเดียวกัน หากแต่ว่าจะรับรู้ความบริสุทธิ์เช่นนั้นได้ต้องสะกดความเคยชินของความรักแบบกระฎุมพีออกเสียก่อนเท่านั้น

ข้าพเจ้าพยายามมองหานวนิยายเรื่องอื่นที่พูดถึงความรักของกรรมาชนในเชิงที่ผูกพันกับเงื่อนไขของการผลิตเช่นนี้มาอ่านอีก หากได้พบแต่เรื่องเกี่ยวกับความรักของกรรมาชนที่จำลองเอาความรู้สึกของกระฎุมพีไปสวมไว้ แต่ส่วนที่พยายามมองหานั้น ยังหาไม่ได้

ที่มา : นิธิ เอียวศรีวงศ์. "มาลัย ชูพินิจ เหตุผลของความรักในนวนิยายไทย". **โลกหนังสือ**. ปีที่ 6 ฉบับที่ 12 (กันยายน 2526), หน้า 18-23.

บทวิเคราะห์

นิธิ เอียวศรีวงศ์ อดีตอาจารย์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เป็นนักคิด นักประวัติศาสตร์ชั้นหนึ่งของประเทศ เขามีข้อคิด ข้อเขียนจากการค้นคว้า การตีความอันแหลมคมที่สดใหม่อยู่เสมอ โดยเฉพาะในด้านประวัติศาสตร์ การเมืองและพัฒนาการของสังคมไทย ปัจจุบัน(๒๕๔๔) เป็นคอลัมนิสต์ มีผลงานในนิตยสารชั้นนำและหนังสือพิมพ์หลายเล่ม อาทิ มติชน มติชนสุดสัปดาห์ แพรว มีผลงานรวมเล่มด้านสังคมและประวัติศาสตร์มากมาย อาทิ **ปากไก่และใบเรือ การเมืองไทยสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรีรัฐธรรมนูญแบบวัฒนธรรมไทย การเมืองไทยสมัยพระนารายณ์ หมายเหตุวัฒนธรรมร่วมสมัย กรุงแตก พระเจ้าตากและประวัติศาสตร์ไทย** นอกจากนี้ยังเป็นหนึ่งในกลุ่มผู้"ทวนกระแส" (สังคมเสื่อมทราม)ของชมรมหญ้าแพรก มูลนิธิภูมิปัญญา และเป็นอธิการบดีของมหาวิทยาลัยหลังเที่ยงคืนอีกด้วย

"มาลัย ชูพินิจ เหตุผลของความรักกับนวนิยายไทย" เป็นบทวิเคราะห์วิจารณ์เกี่ยวกับเรื่องของความรักในนวนิยายเรื่อง **ทุ่งมหาราช** ของเรียมเอง หรือ มาลัย ชูพินิจ ที่นิธิ เอียวศรีวงศ์ ได้ใช้มุมมองของนักสังคมมานุษยวิทยาเข้าจับเรื่องความรักของรื่นกับผู้หญิงสองคน สุดใจกับคุณละเมียด โดยแบ่งออกเป็นสองส่วน คือเมื่อรื่นยังมีฐานะเป็นชนชั้นกรรมาชน(ชนชั้นผู้ใช้แรงงาน ประกอบอาชีพล่องเรือค้าของป่า)รักกับสุดใจ และเมื่อรื่นมีฐานะเป็นกระฎุมพี(นายทุนชนชั้นกลาง)รักกับคุณละเมียด แม้จะพิจารณาโดยผิวเผินคล้ายกับว่ารื่นรักคุณละเมียดโดยบริสุทธิ์ใจแบบกระฎุมพีที่เขาได้รับการเลื่อนฐานะอยู่กลาย ๆ แต่เมื่อต้องเลือกรื่นก็เลือกสุดใจเพราะรื่นยังเป็นกรรมาชน นิธิ เอียวศรีวงศ์ ไม่ได้มองว่ารื่นเป็นตัวละครตัวหนึ่งในนวนิยายเท่านั้น หากแต่มองว่ารื่นคือภาพแทนของชายไทยชั้นกรรมาชน ในยุคสมัยที่สภาพทางสังคมและเศรษฐกิจของประเทศกำลังขยายตัว และได้รับผลสะเทือนจากการขยายตัวนั้นจนกลายเป็นชายไทยที่มีความคิดและอารมณ์ความรู้สึกแบบชนชั้นกระฎุมพีอยู่เป็นครั้งคราว

การหยิบมุมมองเรื่อง "ความรัก" เป็นเรื่องกระทบใจคนในสังคม ยิ่งโยงกลับไปหาเรื่อง **แผ่นดินของเรา** ซึ่งถือว่าเป็นนวนิยายรักของ "แม่อนงค์" ที่กินใจคนทั้งเมือง ยิ่งทำให้คนอ่านสนใจ และถูกดึงเข้าสู่กระบวนการอ่าน **ทุ่งมหาราช** โดยไม่รู้ตัว การวิเคราะห์ความรักของรื่นออกมาอย่างไม่แยกออกจากสภาพแวดล้อมหรือความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและความเป็นไปในชีวิตที่ดำเนินไปในดอนนั้น ทำให้ผู้อ่านได้เห็นมุมมองใหม่ๆ ที่ต่างไปจากความรักแบบเมียหลวงกับชู้ลับ ทำให้คนอ่านเกิดความเข้าใจชีวิตชายไทยคนหนึ่งที่แทนชายไทยส่วนหนึ่งได้ดีมากขึ้น ในขณะเดียวกันก็มองเห็นภาพรวมทั้งหมดไปพร้อมกันด้วย การวิเคราะห์วิจารณ์แบบเอาแนวคิดเชิงสังคมมานุษยวิทยาเข้าจับนี้ นอกจากจะทำให้นักอ่านได้มุมมองใหม่แล้ว ยังเป็นการสร้างเหตุผลในการวิเคราะห์วิจารณ์แบบใหม่ที่ไม่ยึดเพียงสิ่งใดสิ่งหนึ่งโดด ๆ หากแต่มองสรรพสิ่งอย่างมีเหตุผลสัมพันธ์กัน ซึ่งอาจจะสอดคล้องได้ทั้งทฤษฎีมาร์กซิสต์ หรือเข้าแนวทางอิทัป

ปัจจยตาของพุทธธรรมก็ได้ ซึ่งไม่ว่าจะเข้าในแนวทางใด ก็นับว่า เป็นการส่องมุมมองใหม่ๆ ให้กับการวิพากษ์วิจารณ์ทั้งสิ้น

นอกจากนี้ นิธิยังชี้ให้เห็นถึงผลสืบเนื่องจากการคิดวิพากษ์วิจารณ์ของเขาเอง *"ความสำนึกต่อความรักที่มาจากเงื่อนไขทางภววิสัยที่ผิดแผกจากวิถีชีวิตของกระฎุมพีที่เราเคยชิน ทั้งจากชีวิตจริงและนวนิยายไทยส่วนใหญ่นั้น ได้ช่วยให้รสใหม่ ๆในการอ่านงานเขียนอื่น ๆนอกจาก "ทุ่งมหาราช" เขาอ่านฟ้าบ่กั้น และเห็นมุมมองผสมใหม่ในความรักของกรรมาชนในเรื่อง* "ไพร่ฟ้า" ของ ลาว คำหอม ซึ่งแน่นอนที่สุดว่า นักอ่านเองก็มีสิทธิ์ที่จะหารสใหม่ๆ เช่นเดียวกับเขา

การยกตัวอย่างการใช้มุมมองใหม่ๆ ในการเสพย์วรรณกรรมเป็นการกระตุ้นให้นักอ่านเกิดความรู้สึกอยากทดลองทำตามกับวรรณกรรมเรื่องไหนก็ได้ โดยไม่จำเป็นต้องเป็นเรื่องเดียวกับตัวอย่าง ในขณะเดียวกันเป็นการเปิดโลกของนักอ่านให้กว้างขึ้น ทำให้นักอ่านเห็นว่าแม้แต่ตัวของเขาเองก็มีสิทธิค้นหามุมมองใหม่ๆ ในการเสพย์วรรณกรรมได้เสมอ เป็นการสนับสนุนให้นักอ่านเป็นตัวของตัวเองในการอ่าน และเป็นการเปิดโลกการอ่านให้มีหลากหลายมุมมอง ซึ่งเป็นผลดีอย่างยิ่งต่อการ "คิดต่อ"

การกระตุ้นให้คนอื่นมองเห็นมุมมองใหม่ๆ ในการอ่านชีวิตเป็นเรื่องที่นิธิทำอยู่เป็นประจำอยู่แล้วในการเขียนบทความเชิงสังคมมานุษยวิทยาของเขา แต่การกระตุ้นให้คนมองเห็นมุมมองใหม่ๆ ในการอ่านวรรณกรรม โดยที่มีคนอื่นกระตุ้นไว้อยู่เดิม หรือครอบงำความคิดในการอ่านอยู่แล้วเป็นเรื่องทำได้ยาก แต่เขาก็สามารถทำได้ดี และก่อผลสะเทือนไม่ต่อวรรณกรรมเพียงเล่มเดียวเท่านั้น หากแต่ต่อวรรณกรรมเล่มอื่นๆ อีกด้วย ถ้าคนอ่านจะ "คิดต่อ" และทดลองปฏิบัติตามที่เขาเสนอ

ชมัยภร แสงกระจ่าง: ผู้วิเคราะห์

อะไรคือการวิจารณ์เชิงสุนทรียภาพ

แจ่มใจ จิรจันทร

ไพฑูรย์ ธัญญา นักเขียนซีไรต์คนล่าสุดให้สัมภาษณ์*ถนนหนังสือ*ฉบับเดือนกันยายน ๒๕๓๐ นี้ เกี่ยวกับนักวิจารณ์และการวิจารณ์ มีข้อความตอนหนึ่งที่น่าสนใจดังนี้

"คุณเห็นด้วยมั้ยที่ว่ากันว่า นักสหวิทยาการจะทำงานวิจารณ์ได้ดีกว่าผู้ที่เรียนทางด้านภาษาไทยโดยตรง"

"ผมว่ามันมีส่วนในด้านของการมีมุมมองที่หลากหลาย เพราะว่าการวิจารณ์ไม่จำเป็นต้องยึดติดเรื่องรูปแบบหรือเนื้อหาอย่างใดอย่างหนึ่งตายตัว องค์ประกอบทางวรรณศิลป์ภาษาพวกนี้ก็โอเค ต้องพูดถึงบ้าง แต่ถ้ามีทัศนะอย่างอื่นก็จะดีมากขึ้น"

"สายตาของนักวิชาการทางภาษาที่มาจากอักษรศาสตร์ ส่วนมากก็มักจะมองในเชิงสุนทรีกันมากกว่า แต่ถ้ามาจากสาขาอื่น การมองก็จะแตกต่างออกไป ซึ่งมันทำให้เกิดความแปลกใหม่"

ข้อความดังกล่าวพอจะสรุปได้ว่า ไพฑูรย์ ธัญญาเห็นว่ามีนักวิชาการทางภาษา (ไทย) (น่าจะเรียกว่านักวิชาการทางวรรณคดีมากกว่า) ที่มาจากอักษรศาสตร์ (คงจะหมายถึง คณะอักษรศาสตร์ในสองมหาวิทยาลัย หรือจะหมายถึงสาขาวิชาอักษรศาสตร์ซึ่งมีความหมายครอบคลุมถึงศิลปศาสตร์และมนุษยศาสตร์ ในหลายมหาวิทยาลัย) มักจะมองงานเขียนในเชิง "สุนทรี" แต่อย่างเดียว โดยไม่มีทัศนะอย่างอื่น ซึ่งถ้ามีก็จะทำให้เกิดความแปลกใหม่ (ดังนั้นในเมื่อไม่มีก็จึงเป็นความไม่แปลกใหม่ นั่นคือเป็นเรื่องซ้ำซากกระมัง)

น่าคิดว่าอะไรคือการ*มองในเชิงสุนทรี*ในทัศนะของไพฑูรย์ ธัญญา หรือธัญญา สังขพันธานนท์ มหาบัณฑิตในสาขาวิชาภาษาไทยผู้นี้

หวังว่าข้อเขียนต่อไปนี้ จะเป็นการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันในหมู่ผู้รักวรรณกรรมและเห็นค่าของการวิจารณ์ การพูดถึงสิ่งซึ่งดูเหมือนเป็น "พื้นฐาน"มากๆ ก็เพราะรู้สึกฉงนว่าความเข้าใจไม่ตรงกันอาจมีอยู่ตั้งแต่เบื้องแรกของความคิดเกี่ยวกับสิ่งเหล่านี้ดอกกระมัง

ย้อนกลับไปดูการให้สัมภาษณ์ข้างต้น ดูเหมือนไพฑูรย์จะเข้าใจว่า การมองเชิงสุนทรี (น่าจะหมายถึงเชิงสุนทรียภาพ) ก็คือการมองเฉพาะ*องค์ประกอบทางวรรณศิลป์*และ*ภาษา*เท่านั้น และเนื่องจากเขาคิดว่า "การวิจารณ์ไม่จำเป็นต้องยึดติดเรื่องรูปแบบหรือเนื้อหาอย่างใดอย่างหนึ่งตายตัว" ดังนั้นการวิจารณ์เชิงสุนทรียภาพในทัศนะของไพฑูรย์ดูจะเป็นการยึดติดดังกล่าว จึงไม่มีมุมมองที่หลากหลาย

ข้าพเจ้าตัดสินใจเขียนบทความนี้ภายหลังที่คิดทบทวนอยู่ขณะหนึ่ง เหตุผลสำคัญมิใช่เพราะตัวเองเป็นนักวิจารณ์ "ที่มาจากอักษรศาสตร์" แต่เพราะเห็นว่าทัศนะดังกล่าวมานี้มิใช่เป็นของไพฑูรย์ ธัญญาแต่เพียงผู้เดียว แต่เป็นทัศนะที่ได้ยินหนาหูอยู่ เช่น บางครั้งก็ได้ยินว่านักวิจารณ์พวกอักษรศาสตร์มักเน้นอารมณ์ความรู้สึกเหนือความคิดหรือปฏิเสธความสำคัญของ

ความคิด ข้อสรุปดังกล่าวจะมาจากการศึกษางานวิจารณ์อย่างละเอียดหรือไม่ก็ตาม ก็ดูยังคลาดเคลื่อนอยู่ อย่างไรก็ตาม ความคิดเห็นที่จะกล่าวต่อไปนี้มิได้ถือเป็นข้อยุติแต่ประการใด

๑. สุนทรียภาพคือเนื้อหาหรือรูปแบบกันแน่

จะขอเริ่มต้นที่ประเด็นว่า การวิจารณ์เชิงสุนทรียภาพนั้นคือการยึดติดที่จะเพ่งเล็งแต่องค์ประกอบทางวรรณศิลป์และภาษาเท่านั้นจริงๆ หรือ

โดยปกติการวิจารณ์สามารถแบ่งเป็นขั้นตอนสำคัญได้สองขั้นคือ ตีความและประเมินค่า (ดู*วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์* ของดร. วิทย์ ศิวะศริยานนท์) จะขอกล่าวถึงเฉพาะการตีความเท่านั้น

ทำไมจึงจะต้องมีการตีความ คำตอบที่สั้นที่สุดคือ วรรณคดีหรือวรรณกรรมเป็นการสื่อสารที่มักจะซับซ้อนกว่าการสื่อสารโดยปกติ ไม่ว่าผู้สื่อจะรู้ตัวหรือตั้งใจหรือไม่ก็ตาม

เหตุใดเล่าการสื่อสารที่เรียกว่าวรรณคดีจึงซับซ้อน ตอบได้ว่าวรรณคดีเป็นศิลปะที่ใช้ภาษาเป็นสื่อเช่นเดียวกับศิลปะแขนงอื่นที่ใช้สื่ออื่น เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม ดุริยางคศิลป์ ฯลฯ ย่อมมีจุดมุ่งหมายหลักอยู่ที่ความต้องการที่จะแสดงออกซึ่งสัมผัสทางอารมณ์อันไหวสะเทือนในตัวผู้สื่อออกมาให้ผู้อื่นรับรู้ให้ได้ผลมากที่สุด คงไม่มีใครปฏิเสธว่าสัมผัสทางอารมณ์ของมนุษย์นั้นซับซ้อน เช่น อาจเป็นสุขเจือเศร้า อาจขมขื่นคับแค้นแต่ยังมีหวัง หรือละล้าละลังอาวรณ์อาลัยแต่ก็ต้องตัดใจ ฯลฯ นอกจากนี้ในการแสดงสัมผัสทางอารมณ์นั้นก็ย่อมมีความคิดเห็นหรือทัศนะต่อเหตุการณ์ ผู้คนและชีวิตรวมอยู่ด้วย ความประสานของอารมณ์อันหลากหลาย (ซึ่งขัดแย้งกันอย่างกลมกลืน)กับความคิดของผู้สื่อ เป็นสิ่งที่จะต้องลงตัวอย่างเหมาะเจาะ และจะต้องแสดงออกมาโดยตัวสื่อและกลวิธีที่เหมาะสมด้วย สิ่งที่จะวัดความเหมาะสมนั้นก็คือ พลังของการสื่อสารที่ส่งมายังผู้รับนั่นเอง

คอลสตอยได้กล่าวว่า "กิจกรรมทางศิลปะมีรากฐานอยู่ที่ความจริงที่ว่า มนุษย์คนหนึ่งซึ่งรับรู้โดยสัมผัสแห่งการได้ยินได้เห็นถึงอารมณ์ความรู้สึกอันผู้อื่นได้แสดงออกมานั้น จะสามารถสัมผัสอารมณ์ที่สร้างความสะเทือนใจแก่คนที่แสดงมันออกมาได้" และ "ศิลปะเริ่มต้นขึ้นเมื่อคนคนหนึ่ง ด้วยเป้าหมายเพื่อรวมคนอีกคนหนึ่งหรือหลายคนเข้ากับตัวเขาเองในอารมณ์ความรู้สึกอันหนึ่งอันเดียวกัน ได้แสดงอารมณ์ความรู้สึกอันนั้นออกมาด้วยสิ่งชี้บอกภายนอก" (*ศิลปะคืออะไร* สิทธิชัย แสงกระจ่าง แปล, ๒๕๒๔, หน้า ๒๑๑,๒๑๓)

เนื่องจากความเชื่อมั่นว่าศิลปะเป็น "วิถีทางอันหนึ่งของการรวมมนุษย์เข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ด้วยการเชื่อมโยงพวกเขาเข้าไว้ด้วยกันในอารมณ์ความรู้สึกอย่างเดียวกันและเป็นความจำเป็นสูงสุดสำหรับชีวิตและการก้าวไปสู่การมีชีวิตที่ดีของปัจเจกบุคคลและมนุษยชาติ (*ศิลปะคืออะไร*,หน้า ๒๑๖) ศิลปะส่วนหนึ่งจึงเป็นกิจกรรมที่ถูกใช้เป็นเครื่องมือของการปลูกฝังทัศนคติ ความคิด ความเชื่อ ความใฝ่ฝัน อุดมคติ และอุดมการณ์ในสังคมต่างๆ ของชุมชนมนุษย์มาช้านานแล้วไม่ว่าในลักษณะสืบทอด ต่อต้าน หรือสร้างขึ้นใหม่ ดังเห็นได้จากบทบาท

ของ *โองการแช่งน้ำ, ไตรภูมิกถา, เวสสันดรชาดก* ตลอดจนรามายณะ, *คีตาญชลี, แม่* หรือ *สงครามและสันติภาพ, แลไปข้างหน้า, 1984, ปีศาจ, สี่แผ่นดิน* หรือ *คนนอก* ฯลฯ

พลังของศิลปวรรณคดีในการเร้าอารมณ์และสร้างความดื่มลึกทางอารมณ์ มีคุณูปการต่อการปลูกฝังความคิดดังที่เห็นกันมานี้

สิ่งที่เรียกว่า *พลังทางศิลปะ* หรือผลต่อสัมผัสทางอารมณ์ของผู้รับสารนี้เองที่เรียกว่า *สุนทรียภาพ* อาจกล่าวได้ว่า *ศิลปะที่มีอิทธิพลย่อมเป็นศิลปะที่ทรงพลังทางสุนทรียภาพนั่นเอง*

ด้วยเหตุนี้ การศึกษาวิจารณ์ศิลปะย่อมหลีกเลี่ยงมิได้ที่จะต้องวิเคราะห์แยกแยะพลังทางสุนทรียภาพนั้นให้ประจักษ์

ดังนั้น การศึกษาเชิงสุนทรียภาพก็คือ การศึกษาพลังหรือประสิทธิผลของการสื่อสาร ทั้งนี้มิใช่หมายถึงการศึกษารูปแบบหรือกลวิธีแต่เพียงลำพัง แต่เป็นการ*ศึกษาความหมายทั้งหมดของบทประพันธ์* (หรือศิลปะ) ว่าเป็นผลมาจากส่วนประกอบย่อยอย่างไรบ้าง กล่าวอีกอย่างหนึ่ง ทุกสิ่งทุกอย่างที่ประกอบกันขึ้นเป็นบทประพันธ์นั้นล้วนแล้วแต่มีความหมาย หรือนำไปสู่*ความหมาย*หลักของบทประพันธ์ทั้งสิ้น การศึกษาสุนทรียภาพจึงเป็นกิจกรรมที่กระตุ้นทั้งอารมณ์และปัญญาของผู้อ่าน (ดู *สุนทรียภาพในภาษาไทย* ของดวงมน จิตร์จำนงค์, ๒๕๒๗)

ดังนั้น การศึกษาสุนทรียภาพที่ไม่คำนึงถึง*ความหมาย*และ*บทบาทของการสื่อสาร* จึงไม่อาจนับได้ว่าเป็นการศึกษาสุนทรียภาพ เพราะไม่อาจชี้สุนทรียะอันใดออกมาได้

ก็อะไรเล่าคือ *ความหมายของบทประพันธ์* ตอบให้สั้นที่สุดว่าคือสารที่ผู้ประพันธ์หรือผู้ประกอบศิลปะต้องการสื่อ และอะไรคือสาร นั่นเล่า หากมิใช่*อารมณ์และความคิด* ทั้งสองอย่างนี้เองที่รวมตัวกันเป็น*เนื้อหา*ของบทประพันธ์หรือมิใช่ การศึกษาสุนทรียภาพจึงมิใช่การศึกษาเฉพาะภาษาซึ่งหมายเอาเพียงถ้อยคำเท่านั้น แต่หมายถึงการศึกษากระบวนการแสดงออกทั้งหมดซึ่งรวมทั้งวิธีคิดด้วย

การศึกษาสุนทรียภาพจึงเป็นหัวใจสำคัญของ*การตีความ* เพราะเป็นการพิเคราะห์พิจารณาหยั่งลึกลงใน*ความหมาย* หาใช่การยึดสูตรสำเร็จตายตัวอย่างคับแคบ เช่น โคลงต้องมี เอก ๗ โท ๔ ภาษาต้องเป็น "ภาษากวีนิพนธ์" ฯลฯ แต่อย่างใดไม่

จึงน่าจะกล่าวได้ว่า การศึกษาและการวิจารณ์เชิงสุนทรียภาพเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการวิจารณ์ และเป็นสิ่งที่นักวิจารณ์จะต้องกระทำให้ลุล่วงเป็นอันดับแรก ในเวลาเดียวกันก็เป็นส่วนประกอบสำคัญส่วนหนึ่งซึ่งจะนำไปสู่การประเมินค่า

๒. สุนทรียภาพกับการศึกษาศาสตร์อื่นๆ

ดังกล่าวแล้วว่า ศิลปะเป็นการสื่อสารอารมณ์และความคิดระหว่างมนุษย์ ศิลปะเป็นสิ่งซับซ้อนก็เนื่องจากอารมณ์และความคิดของมนุษย์นั่นซับซ้อน ชีวิตและสังคมของมนุษย์นั้นซับซ้อน การแปรความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ออกมาในรูปสื่อคือภาษา ซึ่งเป็นสิ่งสมมุติขึ้นแทนความหมาย ก็เป็นสิ่งซับซ้อนด้วย สิ่งอันเป็นปัจจัยสำคัญที่ก่อรูปให้แก่อารมณ์และความคิดของมนุษย์ก็คือ ปัจจัยทางธรรมชาติ (ได้แก่ สัญชาตญาณต่างๆ เป็นต้นว่า ความกลัว ความรัก

ความโดดเดี่ยว) และปัจจัยทางวัฒนธรรมหรือสังคม (เช่น ความกตัญญู ความยุติธรรม) ความพยายามที่จะเข้าถึงความหมายที่สื่อออกมาเป็นภาษา ทำให้เราต้องเข้าใจมูลเหตุหรือปัจจัยแห่งความหมายนั้นด้วย ถึงตรงนี้ นักวิจารณ์อาจต้องหาความรู้จากศาสตร์อื่นเป็นส่วนประกอบการตีความ เช่น จิตวิทยา ศาสนา ปรัชญา ศิลปะประเภทอื่น การเมืองการปกครอง ประวัติศาสตร์ ภาษาศาสตร์ ฯลฯ หรืออาจเรียกว่าศาสตร์อันเกี่ยวแก่มนุษย์นั่นเอง

ด้วยเหตุนี้ เราจึงอาจอธิบายได้ในระดับที่ไม่ใช่ผิวเผินว่า *ลิลิตพระลอ*แสดงปรัชญาอันลุ่มลึกของชีวิตในลักษณะโศกนาฏกรรมได้อย่างไร เพราะเหตุใดผู้ประพันธ์*ทวาทศมาส*จึงผูกพันกับธรรมชาติและแสดงความกลมกลืนระหว่างอำนาจของปรากฏการณ์ธรรมชาติกับเทพเจ้าในเวลาทุกข์ร้อนทรมานเพราะความรัก และชีวประวัติของสุนทรภู่มีนัยสำคัญต่อการสร้างตัวละครใน*พระอภัยมณี*ซึ่งแสดงปัญหาทางจิตวิทยาอย่างไร หรือเรื่อง*คำพิพากษา*มีการสร้างบรรยากาศของภาพจิตรกรรมอย่างไร เหล่านี้เป็นต้น

ลักษณะเช่นนี้กระมังที่อาจเรียกได้ว่า "สหวิทยาการ" ทั้งนี้ต้องไม่ลืมว่าการมีจุดมุ่งหมายที่จะศึกษาความหมายของงานประพันธ์ให้ละเอียดลออ มิใช่เพื่อนำงานประพันธ์ไปเป็นข้อมูลสำหรับการศึกษาศาสตร์อื่นอย่างฉาบฉวย เช่น ใช้พฤติกรรมของตัวละครเป็นเครื่องยืนยันทฤษฎีทางจิตวิทยาหรือตีความตัวละครเพื่อสนับสนุนความเชื่ออย่างใดอย่างหนึ่งโดยไม่พิจารณาตัวบทอย่างถี่ถ้วน เพราะไม่คำนึงว่างานประพันธ์นั้นต้องผ่านการตีความของผู้แต่งมาแล้ว ย่อมสะท้อนทัศนะของผู้แต่ง และหรืออิทธิพลต่อทัศนะนั้น จึงได้แต่วิจารณ์จากเค้าเรื่องหรือเรื่องย่อหรือส่วนประกอบส่วนใดส่วนหนึ่งของเรื่อง แล้วด่วนสรุปให้เข้ากับศาสตร์ของตน (ถ้าจะทำเช่นนั้น น่าจะแต่งเรื่องขึ้นใหม่เสียเลย)

นักวิชาการที่สร้างงานวิจารณ์โดยใช้ความเข้าใจทั้งศาสตร์ที่เกี่ยวกับวรรณคดีโดยตรงและศาสตร์อื่นเป็นส่วนประกอบก็พอมีอยู่ นับแต่ ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (ดู *วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย)* เป็นต้นมา (คงไม่จำเป็นต้องพิจารณากระมังว่า เขามาจากสำนักใด)

ส่วนนักวิจารณ์ที่เน้นแต่แนวสุนทรียศาสตร์(แต่ถ่ายเดียว) โดยไม่พึ่งพาศาสตร์อื่นใดที่ทำได้ "ถึง" จริงๆ นั้นก็มิใช่ว่ามีอยู่ดาษดื่น งานที่น่าสนใจล่าสุดเห็นจะได้แก่ "กวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ : ศาสนาแห่งสุนทรีย์" ของ สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา (*ปาจารยสาร* มกราคม-กุมภาพันธ์, ๒๕๓๐) ซึ่งวิเคราะห์ว่า อังคารใช้ศัพท์สำนวนเฉพาะตัวสัมพันธ์กับความคิดหลักและเจตนารมณ์ของเขาอย่างไร

ข้อที่ควรระวังอีกอย่างหนึ่งก็คือ นักวิจารณ์อาจมัวแต่พะวงกับข้อมูลภายนอกของบทประพันธ์ เช่น หาข้อมูลเกี่ยวกับประวัติชีวิตของผู้ประพันธ์ โดยลืมไปว่าจะนำมาใช้ในการเข้าถึงงานของผู้ประพันธ์ได้อย่างไรหรือไม่ (*ถนนหนังสือ* ฉบับกันยายนนี้ก็ดูจะเข้าลักษณะนี้ เพราะลงประวัตินักเขียน*ซีไรต์*เสียท่ายกอง แต่ไม่มีบทวิจารณ์งานของเขาเลยแม้แต่บทเดียว ยกเว้นแต่ความเห็นของ ประมวล มณีโรจน์ อันน่าปรบมือให้ในความจริงใจและกล้าหาญ)

การเรียนการสอนในโรงเรียนหรือสถาบันการศึกษาก็เช่นเดียวกัน ผู้เรียนต้องวิ่งหาประวัติของนักประพันธ์มาส่งโดยไม่รู้ว่าจะนำไปใช้ทำอะไร ทั้งๆ ที่หากถามว่า นักประพันธ์ผู้นั้น

ผู้นี้เขียนเรื่องมีความหมายละเอียดลึกซึ้งอย่างไร ผู้ศึกษาชอบตรงไหน เพราะอะไร ที่ว่าสะท้อนสังคมนั้นสะท้อนในประเด็นใด ฯลฯ ก็มักจะตอบด้วยตนเองไม่ได้ เหล่านี้ย่อมต้องการการวิเคราะห์เบื้องต้นในลักษณะการอ่านละเอียดทั้งสิ้น แต่ก็ปรากฏว่าในการเรียนการสอนทั่วๆไปนั้นมักจะละเลยกันเสีย นี่ยังไม่ได้พูดว่าใช้สหวิทยาการหรือไม่

ต้องขอบอกกล่าวว่า ข้าพเจ้ามิได้ต้องการโต้แย้งว่าการวิจารณ์แนวใดเหมาะสมกว่าแนวใด ควรใช้ศาสตร์ใดเป็นหลัก ทั้งนี้เนื่องจากว่า สิ่งที่จะตัดสินได้ว่าเราควรใช้เครื่องมือใดในการวิจารณ์ก็คือตัวเนื้อหาหรือความหมายของการประพันธ์นั่นเอง แต่หากจะคำนึงถึงลักษณะเฉพาะของการสื่อสารที่เรียกว่าวรรณคดีหรือวรรณกรรมแล้ว การศึกษาเชิงสุนทรียภาพก็น่าจะเป็นสิ่งที่จะขาดไปเสียมิได้ เช่นเดียวกับการวิจารณ์จิตรกรรม ประติมากรรมหรือดนตรี ฯลฯ ที่สำคัญนั้นเราแน่ใจกันแล้วหรือว่า เราได้ศึกษาสุนทรียภาพกันแล้วอย่างปรุโปร่ง เราสามารถอธิบายการสืบสานของกวีนิพนธ์เก่ากับใหม่ได้แจ่มชัดแล้วหรือ เราบอกได้หรือยังว่าวรรณกรรมเรื่องใดดีกว่าเรื่องใด เพราะเหตุใด หรือเพียงแต่บอกว่าชอบหรือไม่ชอบ หรือมิฉะนั้นก็ตอบโดยใช้เกณฑ์กว้างๆ แบบครอบจักรวาลไว้ก่อนว่า คำดี ความดี เนื้อหาเป็นสากล ภาษาไพเราะ ฯลฯ หากเรายังตอบคำถามเหล่านี้ไม่ได้ เราจะละเลยการศึกษาเชิงสุนทรียภาพได้หรือ

ความจริงมีอยู่ว่า ปัจจุบันเราขาดแคลนนักวิจารณ์ ทั้งนี้ก็เห็นจะเป็นด้วยการวิจารณ์นั้นเป็นงานอันหนักหนาและต้องอาศัยการเพ่งพินิจพิจารณาให้ถ้วนถี่ด้วยความรู้รอบ รู้ลึก ด้วยวิจารณญาณและด้วยความปราศจากอคติพอๆ กับความกล้าหาญ การวิจารณ์เป็นกิจกรรมหนึ่งซึ่งต้องอาศัยความช่ำชองของประสบการณ์หลายด้าน รวมทั้งประสบการณ์ชีวิตอันนำมาซึ่งความเข้าถึงสัมผัสทางอารมณ์และความคิดทั้งลึกและกว้าง งานวิจารณ์เป็นงานอุตสาหะพากเพียรที่ต้องไม่สุกเอาเผากินไม่น้อยไปกว่างานวรรณกรรม การจะคาดหวังให้ผู้ใดเป็นนักวิจารณ์เต็มตัวหรือนักวิจารณ์อาชีพอย่างนักเขียนนั้นดูเลื่อนลอยนักสำหรับบ้านเมืองอย่างของเรา ทุกวันนี้มีข้อสังเกตว่า เรามักจะแบ่งนักวิจารณ์ออกจากวรรณคดีศึกษา ทั้งๆที่หากนักวิจารณ์ขาดความรู้ในวรรณคดีศึกษา (อาจไม่จำเป็นต้องเป็นวิชาการในระบบก็ได้) ก็ยากที่เขาจะเป็นนักวิจารณ์ที่ดีได้ ทั้งนี้มิได้ประสงค์จะให้มีการผูกขาดงานวิจารณ์ไว้เฉพาะคนกลุ่มใด และในภาวะอันขัดสนนี้ เราก็เห็นจะต้องทำใจว่า ข้อเขียนที่แสดงทัศนะต่อวรรณกรรม ไม่ว่าในลักษณะใด ย่อมนำไปสู่หนทางที่ดีขึ้น ไม่ว่าในเชิงคุณภาพหรือปริมาณ

ที่มา : แจ่มใจ จิรจันทร. "อะไรคือการวิจารณ์เชิงสุนทรียภาพ". **ถนนหนังสือ**. (พฤศจิกายน 2530), หน้า 77-79.

บทวิเคราะห์

แจ่มใจ จิรจันทร เป็นนามปากกาของดวงมน จิตร์จำนงค์ นักวิจารณ์ที่มีชื่อเสียง[1] นามปากกานี้ปรากฏในบทวิจารณ์ที่ดีพิมพ์ในนิตยสาร*ถนนหนังสือ*

บทวิจารณ์นี้เป็นการแสดงทัศนะวิจารณ์ต่อคำให้สัมภาษณ์ของไพฑูรย์ ธัญญา นักเขียนซีไรต์ ประจำปี ๒๕๓๐ จากรวมเรื่องสั้น **ก่อกองทราย** ประเด็นที่ไพฑูรย์ ธัญญาแสดงไว้ในบทสัมภาษณ์คือนักวิจารณ์สายอักษรศาสตร์มักจะวิจารณ์ในเชิงสุนทรียภาพ โดยพิจารณาองค์ประกอบทางวรรณศิลป์และภาษา โดยไม่มีทัศนะ ทำให้คับแคบและไม่แปลกใหม่ แจ่มใจ จิรจันทร จึงอภิปรายประเด็นนี้โดยให้เหตุผลว่า มิได้ร้อนตัวเพราะเป็นนักวิจารณ์สายอักษรศาสตร์คนหนึ่ง หรือต้องการดอบโต้ทัศนะของไพฑูรย์ ธัญญาเพียงคนเดียว แต่ต้องการทำความเข้าใจแก่ผู้คนอีกจำนวนไม่น้อยที่มีทัศนะทำนองเดียวกัน

แจ่มใจ จิรจันทร แบ่งประเด็นในการแสดงความคิดเป็น ๒ ประการ คือ ตอนแรกอธิบายลักษณะการวิจารณ์เชิงสุนทรีศาสตร์ที่แท้จริง และตอนที่สองเป็นเรื่องของความสัมพันธ์ของสุนทรียภาพกับศาสตร์อื่น ๆ สำหรับประเด็นแรก ผู้วิจารณ์อธิบายให้ผู้อ่านรับรู้ชัดเจนว่าสุนทรียภาพคืออะไร การอ้างอิงแหล่งข้อมูลและการขยายความเพิ่มเติมทำให้คำอธิบายมีน้ำหนัก และกระตุ้นให้ผู้อ่านครุ่นคิดจนรู้สึกได้ว่าพลังทางศิลปะที่สัมผัสอารมณ์ผู้เสพมีความสำคัญอย่างยิ่ง

จากนั้นผู้เขียนจึงบ่งชี้ชัดเจนว่า การศึกษาเชิงสุนทรียภาพมิได้มีความหมายแคบ ๆ เพียงเรื่องของความงาม ความไพเราะ แต่เป็นการศึกษาความหมายทั้งหมดของบทประพันธ์ ทั้งสารทางอารมณ์และสารทางความคิด การศึกษาเชิงสุนทรียภาพจึงไม่ใช่การศึกษาเฉพาะตัวภาษา แต่ศึกษากระบวนการแสดงออกและวิธีคิดของผู้ประพันธ์ที่ใช้ภาษาเป็นเครื่องมือในการสื่อสาร การศึกษาเชิงสุนทรียภาพจึงสัมพันธ์กับการตีความหมายเป็นอย่างยิ่ง นักวิจารณ์จะหลีกเลี่ยงการวิจารณ์เชิงสุนทรียภาพได้ยาก และเป็นประดูบานแรกที่จะเปิดไปสู่การทำความเข้าใจวรรณกรรมในประเด็นอื่นๆ อันที่จริง เรื่องของสุนทรียภาพ ผู้วิจารณ์ได้อรรถาธิบายไว้อย่างพิสดารแล้วในหนังสือชื่อ **สุนทรียภาพในภาษาไทย**[2] ผู้อ่านที่สนใจเรื่องนี้สามารถศึกษารายละเอียดได้จากหนังสือดังกล่าว

ส่วนประเด็นเรื่องความสัมพันธ์ของสุนทรียภาพกับศาสตร์อื่น ๆ ผู้วิจารณ์ชี้ว่าการวิจารณ์เชิงสุนทรียศาสตร์อาจพึ่งพาความรู้ที่เป็นสหวิทยาการเช่นกัน เพื่อช่วยในการตีความหมายของตัวบทได้รอบด้าน และลุ่มลึก นักวิจารณ์จึงควรมีความรอบรู้วิทยาการต่าง ๆ โดยเฉพาะศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับความเป็นมนุษย์ ดังนั้น นักวิจารณ์จึงควรเป็นนักวรรณคดีศึกษา

---

[1] อ่านประวัติของ ดวงมน จิตร์จำนงค์ ในบทวิเคราะห์ สรรนิพนธ์บทวิจารณ์ "ดั่งผีเสื้อเถื่อน : การวเนจรมิรู้จบของชายคนหนึ่ง"

[2] ดวงมน จิตร์จำนงค์, สุนทรียภาพในภาษาไทย, พิมพ์ครั้งที่ ๓, พระนคร : สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๔๑.

ด้วย อย่างไรก็ตามผู้วิจารณ์เตือนให้ตระหนักว่าผู้ที่ใช้ศาสตร์อื่น ๆ มาวิจารณ์วรรณกรรมต้องไม่ลืมว่าจุดมุ่งหมายอยู่ที่การตีความหมายของตัวบทให้ละเอียดลุ่มลึก มิใช่เพื่อนำวรรณกรรมไปเป็นข้อมูลยืนยันทฤษฎีของศาสตร์เหล่านั้น ดังที่เราจะเห็นว่ามี "นักสหวิทยาการ" ผู้หลงประเด็นทำนองนี้อยู่ไม่น้อย

ผู้วิจารณ์มีน้ำเสียงแสดงความห่วงใยว่านักอ่านและนักวิจารณ์ส่วนใหญ่ยังขาดความรู้ความเข้าใจเรื่องการศึกษาเชิงสุนทรียภาพอยู่มาก เอาเข้าจริงเราไม่สามารถอธิบายผลกระทบทางอารมณ์ที่เรารับอย่างแจ่มชัดและมีหลักการ จึงมักจะใช้คำตอบแสดงความชื่นชมอย่างกว้าง ๆ แบบครอบจักรวาล ดังนั้น การละเลยการศึกษาเชิงสุนทรียภาพ ทั้ง ๆ ที่เป็นขั้นตอนแรกของการวิจารณ์ศิลปะจึงเป็นเรื่องที่ไม่ถูกต้อง ผู้วิจารณ์กล่าวไกลไปถึงความล้มเหลวของระบบการศึกษาที่ไม่ได้ใส่ใจสอนเรื่องสุนทรียภาพของงานศิลปะอย่างจริงจังด้วย

อย่างไรก็ตาม เห็นได้ชัดว่าผู้วิจารณ์เห็นใจผู้ที่ทำงานวิจารณ์ศิลปะ และตระหนักดีว่านักวิจารณ์ต้องรอบรู้ ทุ่มเท ทำงานหนัก มีวิริยะ มีวิจารณญาณ และความกล้าหาญ พอ ๆ กับศิลปินผู้สร้างงาน ด้วยเหตุเช่นนี้กระมังที่ทำให้สังคมไทยยังขาดแคลนนักวิจารณ์ที่ทำงานเต็มตัวอีกมาก ส่วนใหญ่จึงเป็นนักวิจารณ์ที่เป็นนักวิชาการ และมักจะมาจากสายอักษรศาสตร์ น่าสังเกตว่า ในทางกลับกัน สิ่งที่ผู้วิจารณ์กล่าวไว้จะช่วยให้ผู้อ่านและนักเขียนเข้าใจและเห็นใจการทำงานของนักวิจารณ์ด้วย ดังนั้น ในตอนท้ายของบทความ ผู้วิจารณ์ได้แสดงความปรารถนาดีและให้ข้อคิดอย่างผู้เข้าใจสภาวะขัดสนนักวิจารณ์วรรณกรรมในสังคมไทยว่างานเขียนที่แสดงทัศนะวิจารณ์ไม่ว่าลักษณะใดย่อมทรงคุณค่า และสามารถพัฒนาให้ดีขึ้นได้ทั้งสิ้น

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ : ผู้วิเคราะห์

ดั่งผีเสื้อเถื่อน : การวเนจรมิรู้จบของชายคนหนึ่ง

ดวงมน จิตร์จำนงค์

ความขัดแย้งระหว่างนักวิจารณ์และนักเขียน แม้ไม่ใช่เรื่องแปลกใหม่ แต่ก็เป็นสิ่งชวนฉงนได้ร่ำไป เพราะเจตนาที่ดีกับปฏิกิริยาที่นักวิจารณ์ได้รับ(จากนักเขียน) นั้นดูจะไม่สอดคล้องต้องกันเอาเสียเลย เว้นเสียแต่ว่านักวิจารณ์จะมีบารมีมากพอหรือมีอินทรีย์แก่กล้าเพียงพอที่จะไว้วางใจให้ผู้อ่านเป็นผู้ใช้วิจารณญาณต่อ

อย่างไรก็ตาม มีผู้พยายามหาเหตุผลของปรากฏการณ์นี้ และได้แยกแยะการทำงานของนักวิจารณ์อย่างคร่าวๆ เป็น ๒ ลักษณะ คือ วิจารณ์ "ตามเนื้อผ้า" โดยไม่ "พยายามศึกษาและทำความเข้าใจสภาพอันเป็นลักษณะจำเพาะของนักเขียนและสภาพในทางสังคมระยะกาลนั้นประกอบด้วย" หรืออาจเรียกได้ว่าแยกเป็นวิจารณ์โดยปราศจากมิติประวัติศาสตร์ลักษณะหนึ่งกับวิจารณ์โดยอิงมิติประวัติศาสตร์ลักษณะหนึ่ง (เสถียร จันทิมาธร, "การไม่เป็นเอกภาพระหว่างเจตนาที่ดีกับผลแห่งการวิจารณ์", *มติชน* ๙ เมษายน ๒๕๓๑)

คุณเสถียรเสนอความคิดที่น่าสนใจว่า จะโทษว่าคนไทยไม่คุ้นกับวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์อย่างเดียวก็น่าจะยังไม่พอ (ก็จนป่านนี้ ก็น่าจะเริ่มคุ้นกันได้มากแล้ว) คุณเสถียรบอกว่าควรคำนึงว่าความตั้งใจดีอย่างเดียว (ของนักวิจารณ์) นั้น ไม่อาจรับประกันผลดีของการวิจารณ์โดยเฉพาะในกรณีที่ไปเรียกร้องในสิ่งที่นักเขียนเขาไม่พร้อมจะทำ จึงดูเหมือนว่านักวิจารณ์ในพวกหลังนี้ (ซึ่งคงจะมีอยู่มากโขและกระทำให้เกิดความขัดแย้งอยู่ได้เนืองๆ) ดูจะยังกระทำสิ่งที่ "น่าสลดใจ" อยู่ คือฝังตัวอยู่ในความไม่รู้ โดยไม่ยอมเรียนรู้จากกรณีที่ผ่านๆ มากันบ้างเลย

ข้อท้วงติงนี้ฟังดูเข้าทีอยู่มาก แม้ว่าจะคล้ายเป็นการสรุปรวมๆ เพียงผ่านๆ โดยขาดการวิเคราะห์เป็นกรณีๆ ไป ซึ่งน่าจะมีรายละเอียดจำเพาะแตกต่างกันอยู่ แต่เมื่อพิเคราะห์ดูแล้วผู้เขียนเกรงว่าการใช้มิติประวัติศาสตร์ในการวิจารณ์โดยยึดเอา "ความพร้อม" ของนักเขียนเป็นบรรทัดฐานในการประเมินค่านั้น (ยังไม่ต้องไปไกลถึงข้อเสนอแนะ) ออกจะเป็นการละเลยหน้าที่ของนักวิจารณ์มากไปหน่อย นี่ยังไม่ได้พูดถึงขั้นอุดมคตินะคะ

เมื่อคำนึงถึงคำว่า "ความพร้อม" โดยโยงกับตัวอย่างที่คุณเสถียรยกมาว่า "อย่างในกรณีของนักเขียนอาชีพที่ต้องอาศัยการรีดเลือดจากสมองออกมาเป็นงานเขียน เพื่อแลกเป็นเงินมาซื้อหาอาหารและความจำเป็นของการมีชีวิตอยู่" ผู้เขียนก็รู้สึกว่าตัวอย่างนี้ออกจะล้าสมัยมากไปหน่อย เพราะหมดยุคนักเขียนไส้แห้งเหมือนช่วงไม้ เมืองเดิม มานานแล้ว และคำว่า "ความพร้อม" นั้น ก็ออกจะเป็นอัตวิสัย เหมือนที่ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยมักยกมาอ้างอยู่เสมอ แม้จะชวนให้เห็นใจอยู่บ้างก็ไม่ทำให้คุณค่าของงานเพิ่มขึ้นแต่อย่างใด

ยิ่งกว่านั้น หากเราจะใช้ "ความพร้อม" เป็นข้ออ้างว่าจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อพอมีพอกินแล้ว ก็จำต้องระลึกไว้ว่าความพอมีพอกินหรือมีอันจะกินของแต่ละคนนั้น อาจจะไม่อยู่ในมาตรฐานเดียวกัน และการใช้เกณฑ์นี้เป็นหลักในการประเมินค่าผลงานทั่วๆ ไปในกิจกรรมอื่น เช่น

ในวงการข้าราชการ ไม่ว่าจะเป็นตำรวจ ทหาร ครู อาจารย์ หรือ ป่าไม้ ตุลาการ ฯลฯ ก็คงจะมีคนชอบกันอีก "เยอะ" เลย แต่จะสมเหตุผลหรือไม่เป็นอีกเรื่องหนึ่ง

ผู้เขียนกลับเห็นว่า นักวิจารณ์นั้นสมควรจะตั้ง "ข้อเรียกร้องที่มีลักษณะทั่วไป" โดยไม่จำเป็นต้อง "จำแนก" ถ้าหากจะถือว่าการจำแนกนั้นจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อได้ทำความรู้จักนักเขียนและภาวะแวดล้อมของเขาเป็นรายบุคคลเสียก่อน แต่การจำแนกที่เป็นประโยชน์ของนักวิจารณ์ ซึ่งย่อมต้องมีอยู่แน่นอน *ก็คือการจำแนกแยกแยะวิเคราะห์ตัวงานอย่างเป็นระบบ ในฐานะงานศิลปะ* อย่างที่คุณเสถียรเรียกว่าวิจารณ์ตามเนื้อผ้านั่นเอง เพราะสามารถที่จะหลีกเลี่ยงจากอคติทั้งสี่ได้ ไม่ว่าจะเกิดเพราะหลงเพราะโกรธเพราะรักเพราะกลัว

สำหรับนักเขียนผู้ยังชีพด้วยงานเขียนนั้น ยิ่งต้องเอาใจใส่ต่อคุณภาพของงานเขียนของตนเป็นพิเศษ เพราะได้รับผลตอบแทนจากสิ่งนั้นโดยตรง มิใช่เขียนเป็นวิทยาทานแต่ประการใด

แม่ครัวผู้ประกอบอาหารอาจออกตัวว่าอาหารไม่สุกดีเพราะฟืนไม่พอหรือไฟฟ้าดับ แก๊สหมด เวลาปรุงไม่พอ ลูกค้ามาก ฯลฯ ผู้บริโภคอาจเห็นใจ แต่มีสิทธิเลี่ยงออกจากร้านและบอกกับตัวเองหรือคนอื่นว่า อาหารไม่อร่อยโดยที่อาจจะอร่อยได้ ถ้าแก้ไขบกพร่องที่สาเหตุ ส่วนที่จะบอกว่าอร่อยนั้น ดูจะไม่เป็นการทรยศต่อตัวเองมากไปหน่อยหรือ

ความอร่อยของอาหารกับความงามของงานศิลปะนั้นอาจไม่เหมือนกันทีเดียว อย่างแรกอาจจะขึ้นกับรสนิยมส่วนตัวเสียมาก แต่ทั้งสองอย่างย่อมต้องบอกเล่าเป็นเหตุผลได้ จำแนกได้ แยกแยะได้ โดยที่เป้าแห่งการวิจารณ์นั้นแม้จะหลีกเลี่ยงผู้ปรุงได้ยาก แต่น่าที่จะมุ่งเพ่งเล็งที่ตัวงานมากที่สุด มิฉะนั้นจะกลายเป็นว่า ผู้วิจารณ์เน้นความสนใจที่ผู้ผลิตและภาวะแวดล้อมของเขาจนกลบความสนใจต่อตัวงาน และลืมคิดไปว่าจะนำข้อมูลเกี่ยวกับผู้ผลิตมาใช้เป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์งานไม่ได้ทั้งหมด

แท้ที่จริงความสัมพันธ์ของข้อจำกัดและภาวะแวดล้อมของผู้เขียนกับสัมฤทธิผลของตัวงาน มิใช่สิ่งตายตัวที่จะบอกเล่ากันเป็นสูตรได้ มีใครรู้ประวัติของมหากวีเชคสเปียร์ พอที่จะบอกได้ว่างานที่ดีที่สุดนั้นเกิดในช่วงใดของชีวิต หรือสุนทรภู่มิได้เขียนนิราศภูเขาทองอันเป็นนิราศที่ดีที่สุดในยามที่มองเห็นตัวเองว่า "เหมือนเนื้อเบื้อบ้าเลอะดูเซอะซะ" ดอกหรือ

จึงออกจะเป็นสิ่งที่เปลืองเปล่าที่นักวิจารณ์จะต้อง "รู้จัก" นักเขียนเสียก่อนจึงจะวิจารณ์งานของเขาได้ ซ้ำร้ายการวิจารณ์งานของคนรู้จัก อาจทำให้เกิดภาวะ "ลูบหน้าปะจมูก" ได้ง่ายๆ หรือมิฉะนั้นก็อาจจะถูกมองว่าอิจฉาริษยา "เพื่อนพ้อง" หรือไม่ก็ "ไม่ถนอมน้ำใจกันเสียเลย"

ในขณะที่บางคนมองนักวิจารณ์เป็น "หมาเฝ้าสวน" หรือกิจกรรมการเขียนและการวิจารณ์เป็น "ผลัดกันเขียน เวียนกันอ่าน วานกันชม" ทั้งมีเสียงบ่นว่างานวิจารณ์ยังเป็นแค่งาน "แนะนำหนังสือ" หรือ "ชวนอ่าน" (คงเพราะนักวิจารณ์เกรงว่าจะ "สร้างความอึดอัดและเจ็บปวดเป็นอย่างสูง" แก่นักเขียนอย่างที่คุณเสถียรว่ากระมัง) การแก้ปัญหาก็คงจะไม่ใช่การทะนุถนอมกล่อมเกลี้ยงอย่างไร้วินัยและเกณฑ์ที่เหมาะสม ทั้งนักเขียนและนักวิจารณ์ต่างก็ต้องทำงานหนัก แน่นอนว่ามีความตั้งใจดีเพียงอย่างเดียวนั้นไม่เป็นการเพียงพอ หากจะต้องมีความรู้ความสามารถ แม้ไม่ถึงขั้นรอบรู้แต่อย่างน้อยมโนทัศน์พื้นฐานที่แจ่มชัดหนักแน่นนั้นเป็นสิ่งสำคัญ

มากกว่าทฤษฎี ไม่ว่าพันสมัยหรือล้าสมัยที่ยกมาอ้างตามๆกันเสียอีก และที่สำคัญไม่แพ้กันก็คือ การพินิจพิจารณาอย่างถี่ถ้วนต่องานเขียน

มโนทัศน์พื้นฐานที่สำคัญอย่างแรกน่าจะได้แก่ความเข้าใจในธรรมชาติและบทบาทหน้าที่หรือกิจกรรมของงานเขียนในฐานะงานศิลปะ มโนทัศน์ประการต่อมาก็คือ ความสัมพันธ์ของสัมฤทธิผลของการสื่อสารโดยงานศิลปะ กับความเหมาะเจาะลงตัวของโครงสร้าง กับเนื้อสารซึ่งประกอบด้วยวัตถุแห่งการสื่อสารนั้น

เรอเน่ เวลเลค และออสติน วอร์เรน ใน **ทฤษฎีแห่งวรรณคดี** (Theory of Literature) กล่าวว่าวัสดุแห่งการสื่อสารนั้นมีหลายระดับ นับตั้งแต่ถ้อยคำ ประสบการณ์เกี่ยวกับพฤติกรรมของมนุษย์ ไปจนถึงความคิดและทัศนคติของมนุษย์ การวิเคราะห์งานเขียนที่หยุดอยู่เพียงระดับใดระดับหนึ่งบางระดับจึงไม่อาจให้ความเข้าใจที่แท้จริงต่อตัวงานได้ ในงานศิลปะที่ประสบความสำเร็จ วัสดุของงานก็จะซึมซาบกลมกลืนไปกับรูปแบบหรือโครงสร้าง พลังของความมุ่งหมายเชิงสุนทรียะจะดึงสองส่วนนี้ให้ประสานกัน

อาจกล่าวได้ว่า ไม่มีเสียงหรือถ้อยคำใดมีความงาม หรือมีคุณค่าเฉพาะตัวโดยไม่มีความสัมพันธ์กับความหมายทั้งหมดของบทประพันธ์ ความงามทางศิลปะของส่วนประกอบใดในตัวงานจึงขึ้นอยู่กับบทบาทหน้าที่ในการสื่อสารเป็นสำคัญ

ดั่งผีเสื้อเถื่อน เป็นงานล่าสุดของพนม นันทพฤกษ์ ผู้ประสบความสำเร็จในงานเรื่องสั้น และกวีนิพนธ์มาแล้ว จากเรื่องสั้นชื่อ "คลื่นหัวเดิ่ง" และ รวมบทกวีนิพนธ์ **นกที่ว่ายเวิ้งฟ้า**

งานของนักเขียนที่ประสบความสำเร็จทั้งร้อยแก้วและร้อยกรองเช่นนี้ซึ่งมักจะทิ้งช่วงเวลา ไม่ผลิตโดยผลีผลามย่อมจะเป็นที่น่าสนใจของนักอ่าน คำว่า *นวนิยายเชิงกวีนิพนธ์* ที่ปรากฏบนปก อีกทั้งชื่อรองคือ *ชายพเนจร ป่าภู ทุ่งราบและเวิ้งทะเล* ดูจะชวนให้พิจารณาเป็นเรื่องแรก ก่อนหน้านี้พนม นันทพฤกษ์ได้เอาใจใส่ต่อฉากธรรมชาติอันกลมกลืนกับประสบการณ์ของมนุษย์มาใช้เป็นวัสดุของการสื่อสารอย่างมีพลัง สารที่สื่อโดยคำของเขาจึงมีจุดหมายปลายทางแจ่มชัด และสร้างความเข้าใจต่อแก่นเรื่อง เป็นถ้อยคำที่มีน้ำหนักตอนต้นและตอนจบของเรื่อง "คลื่นหัวเดิ่ง" ที่ขัด-รับกัน แสดงถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับตัวเอก อันหล่อหลอมขึ้นกับตัวเอก อันหล่อหลอมขึ้นจากการเผชิญชีวิตที่สั่งสมมา (พิมพ์ครั้งแรก ๒๕๒๒)

"เพลงรองเง็งจากงานบ่าวสาวในหมู่บ้านดังแว่วมาเป็นช่วงๆ ลมดึกหอบทรายท้ายหาดลงทะเลอย่างหวูหวูดะบูนดำและพังกาที่หัวคุ้งทอดตัวเป็นหย่อมๆ ดูคุ่มๆ ดำเป็นปื้นกับคืนเดือนมืด มันก็คงเหลืออยู่ที่หัวคุ้งนั่นหย่อมเดียวกระมัง อันดิด พร้อมกับถอนหายใจและสูบมวนใบจากจนไฟแดงวาบ ก็โรงงานปั่นปลา มันตั้งราคาไม้ฟืนป่าเนื้อแข็งไว้ดั้งคิวละหกเจ็ดสิบบาท ป่ามันจะเหลืออะไร..."

"เพลงรองเง็งจากงานบ่าวสาวเงียบไปแล้ว น้ำกำลังทะลักขึ้นฝั่งอย่างรวดเร็ว อันทอดตามองออกไปปากอ่าวเห็นระลอกคลื่นหัวเดิ่งขาวโพลน โถมไล่เข้ามาลูกแล้วลูกเล่า เขาคิดถึงเหตุการณ์ที่ต้องผจญ "คลื่นหัวเดิ่ง" นี่หลายครั้งหลายหนเมื่อครั้งที่ยังเป็นนายท้ายเรืออยู่ เขารู้ดีว่า

เขาจะเอาชนะเจ้า "คลื่นหัวเดิ่ง" ที่รุนแรงใหญ่โตนั้นได้อย่างไร อย่าหลีกเรือหลบมัน หันหัวเข้าหา เร่งเครื่องเดินหน้าให้เต็มเหยียด พุ่งชนฝ่ามันเข้าไป..."

ดูน่าฉงนที่ใน **ดั่งผีเสื้อเถื่อน** เห็นชัดว่าผู้ประพันธ์เปลี่ยนแปลงลีลาเดิมไปมาก การใช้คำของเขาแปรจากคำๆ เดียวที่เรียบกระชับมาเป็นการใช้คำซ้อนโดยพยายามจัดคำที่คิดว่ามีความหมายใกล้เคียงและเสริมรับกันมาเคียงคู่กันอยู่ตลอดเรื่อง แต่ดูกลับทำให้น้ำหนักคำถูกแทนที่ด้วยความเยิ่นเย้อ

-เมื่อ*เพ่งตาจ้องมอง* ไปยังหมู่ไม้ซึ่งเคยเห็นเป็นเพียงแนวตะคุ่มๆ ก็พลัน*พบเห็นว่า*... (หน้า ๕)

น่าจะใช้*เพ่ง*หรือ*เพ่งตา*หรือ*จ้องมอง* อย่างใดอย่างหนึ่ง และ*พลันพบ*จะให้ความฉับไวในทันใดได้มากกว่า*พลันพบเห็น* และยังไม่ซ้ำกับ *เห็น* ที่อยู่ในประโยคหน้าด้วย

-พลันชายหนุ่มก็รู้สึกว่า เผือกป่าต้มกับเกลือทะเลที่เป็นอาหารเช้านั้นกำลัง*เพาะสร้างพลังงานขึ้นในร่างกาย อย่างเชื่องช้า* เขาจึง*ลงมือจัดถุงสัมภาระขึ้นคล้องหลังไหล่* (หน้า ๒๙)

น่าจะใช้ *กำลังสร้างพลังแก่ร่างกาย อย่างเชื่องช้า* นั้นให้ความรู้สึกว่าไม่น่าพึงพอใจ ส่วนประโยคหลังน่าจะเป็น *เขาจึงจัดเก็บสัมภาระ* ส่วนจะหยิบขึ้น*คล้องไหล่* (หรือ*สะพายหลัง* ถ้าเป็นถุงขนาดใหญ่) หรือไม่นั้นไม่น่าจะจำเป็นต้องบอกอยู่บ่อยๆ โดยไม่มีความหมายใดเป็นพิเศษ ดังเห็นได้เป็นระยะๆ ตั้งแต่เริ่มต้นจนจบเรื่อง

-มีชายพเนจรแปลกถิ่นกับ*สัมภาระบนหลังไหล่* กำลังสาวเท้าอยู่อย่างเอื่อยช้า (หน้า ๓)

-หลังทรุดนั่งลงใต้ซุ้มต้นจากใหญ่ที่กำลังบานใบคลี่รับกระอายแดดในตอนสางสาย ก็ปลด*สัมภาระบนหลังไหล่*ลงวาง (หน้า ๔)

-เมื่อลุคืนค่ำจึงจุดไฟขึ้น, หาฟืนสุมขับไล่ลิ้นยุง, เอนกายลงผ่อนพักในถุงผ้าสังเคราะห์*อันติดตัวอยู่ในห่อสัมภาระบนหลังไหล่*-รุ่งสางสายจึงสาวเท้ามุ่งหน้าต่อ (หน้า ๗๙)

-หรือจะเป็นดังเช่นหนังสือเล่มน้อยใน*ห่อสัมภาระบนหลังไหล่*ของเขาบอกไว้(หน้า ๘๕)

-ชายพเนจรพร้อมสัมภาระที่สอดคล้องไว้เรียบร้อย*บนหลังไหล่* ยืนอยู่กับเด็กสาว... (หน้า ๑๒๙)

จริงอยู่ คนเดินทางกับถุงสัมภาระจะอยู่คู่กันเสมอ และผู้แต่งดูจะตั้งใจให้ผู้อ่านสัมผัสกับตัวละครในทุกอากัปกิริยา แต่โดยเนื้อแท้แล้วก็คงจะทำไม่ได้ถ้วนทั่ว และต้องเลือกเฟ้นแต่ละภาพและพฤติกรรมที่มีความหมายจริงๆ

การใช้คำซ้อนในนวนิยายเรื่องนี้ บางครั้งเป็นคำซ้อน ๒ คำซ้อนกันแม้บางครั้งเชื่อมโยงด้วยความคล้องจองของเสียงเหมือนคำซ้อนโดยปกติในภาษาไทย เช่น อิ่มหมีพลีมัน ตีอกชกหัว ดีเนื้อดีใจ คำซ้อนคู่ของพนม นันทพฤกษ์ มักไม่มีน้ำหนักทั้งด้านภาพและความรู้สึกดังเช่น

-...ครั้งนี้ชายเจ้าของกระท่อมที่เขามาอยู่ร่วมพำนัก *ชักชวนนำพา* บุตรสาวของตนร่วมทางด้วย (หน้า ๑๐๗)

-หรือนั่นเป็นญาณทัศนะที่โดยแท้แล้ว มนุษย์ทุกผู้นามล้วนดำรง หากภายหลังถูก*เบี่ยงเบนเร้นสูญ* เพราะพัฒนาการอันคลาดผิดของมนุษย์เอง (หน้า ๑๐๒)

ความสำเร็จในการสื่อสารเนื่องในการ "เรียงคำ" ในร้อยกรองของพนม นันทพฤกษ์ ดูจะปรากฏเด่นชัดกว่าภาษาความเรียงในนวนิยายเรื่องนี้ของเขา อาจจะเป็นเพราะอิสระของการใช้คำถูกจำกัดลงด้วยความตระหนักในความประสานของเสียงและความหมายในกรอบของฉันทลักษณ์ ดังข้อความว่า

เป็นฤดูลมโหมพนา
เปรี๊ยะเปรี๊ยะแล้วปรา
กฏเพลิงพลุ่งพรายโดยพลันฯ
หมอกน้ำ, เหมยฟ้า-หมอกควัน
ลามล้อมฤดูอัน
หนาวแล้งซึ่งไล้โลมลง (หน้า ๓๓–๓๔)

ทั้งนี้มิได้หมายความว่าภาษากวีนิพนธ์ต้องอยู่ในรูปโครงแห่งฉันทลักษณ์เท่านั้น เพราะแม้แต่งเป็นร้อยกรอง แต่หากมิได้สื่อความและสัมผัสอันเข้มข้น ก็มิอาจนับว่าเป็นกวีนิพนธ์ได้ นอกจากนี้ งานร้อยแก้วชิ้นก่อนๆ ของพนม นันทพฤกษ์เองก็แสดงฝีมือประพันธ์อันเจนจัดด้วยการใช้ถ้อยคำที่สนองความมุ่งหมายทางสุนทรียะอยู่แล้ว จะเป็นด้วยความพะวงต่อคำว่า "กวีนิพนธ์" หรืออย่างไรก็แล้วแต่ พนม นันทพฤกษ์ในงานชิ้นหลังนี้ได้หันมาเอาใจใส่ปรุงแต่งการใช้ถ้อยคำของตนในแง่โครงสร้างเพื่อสร้างความแปลกใหม่ แต่ดูจะเป็นการเปลืองแรงเกินจำเป็นและเป็นสิ่งตรงข้ามกับคำว่าอลังการ ซึ่งหมายถึงการกระทำให้เพียงพอ

เป็นต้นว่า การใช้บุพบทและคำเชื่อมประโยคอย่างรุงรังในที่ซึ่งไม่ต้องการบุพบท

-เงยหน้าขึ้นเพ่งสู่ทิวภูเขาเบื้องหน้าอยู่อีกนิ่งนาน (หน้า ๔)

-เมื่อรู้จัก-ความกังวลต่อก็ย่อมน้อยลง,... (หน้า ๙)

-ก่อนฟ้าฟากตะวันออกจะสาดประกายแสงเรื่อกระทบดวงดาทั้งคู่-ชายพเนจรตื่นขึ้นก่อนแล้ว (หน้า ๑๓)

-เพื่อได้รู้ชัดในการกำหนดคุณค่าเกี่ยวแก่ที่พำนักต่อตน (หน้า ๑๐๓)

-หนทางสู่เมืองใหญ่ที่เธอต้องการหวนคืนไปสู่จะได้หดสั้นเข้า (หน้า ๑๒๘)

ดูเหมือนว่าความพยายามจะให้รายละเอียดของความเคลื่อนไหวอาจไม่ประสบความสำเร็จหากการใช้คำไม่ถี่ถ้วนพอ ดังเช่น

-เมื่อเดินทางไปถึงกองสัมภาระจึงคลี่กางสมุดบันทึกเล่มน้อยออก พร้อมกับเขียนคำลงไปว่า : (หน้า ๕๗)

ผู้แต่งคงลืมคิดไปว่าไม่มีใครคลี่สมุด (เหตุใดจึงไม่ใช้เปิด) แล้วใครเล่าจะเปิดสมุดออกพร้อมกับเขียนอะไรลงไปในนั้นได้

ในหลายที่เขาพะวงกับรายละเอียดที่ไม่จำเป็น

-พลันชายพเนจรก็คิดถึงการบันทึก จึงล้วงมือลงไปในห่อสัมภาระ และ ฉวยคว้าสมุดเล่มน้อยเล่มหนึ่งขึ้นมากาง

ส่วนหน้าของสมุดมีลายมือเป็นเส้นสายจดลงไปแล้ว-เขาค้นหาจนถึงหน้าว่าง,และเริ่มเขียนคำ : (หน้า ๙)

ถ้าไม่*ล้วงมือ*และจะล้วงอะไร และทำไมต้อง*ฉวยคว้า* เพราะ*ฉวย* มักใช้เมื่อต้องการแสดงความเร็ว ไม่ประณีต เช่น *ฉกฉวย*, หยิบ*ฉวย* ส่วน*คว้า*นั้น มักใช้ในกรณีที่ต้องใช้ความพยายาม เช่นในคำซ้อนที่ว่า *ไขว่คว้า เอื้อมคว้า* และอาจจะใช้ความเร็วและจังหวะที่เหมาะ เช่น ขณะจะหล่นจากหน้าผา เขา*คว้า*รากไม้ใหญ่ไว้ได้

. ความพยายามหลีกเลี่ยงการใช้ถ้อยคำสำนวนอย่างซ้ำซากที่เรียกว่า cliché นั้น มิได้หมายความว่าจะใช้คำอย่างไรก็ได้ การใช้*สาง* ซ้อนกับ*สาย* และ*ตรู่* เป็น*สางสาย* หรือ*ตรู่สาง* ในหลายๆ แห่งนั้น ทำให้รู้สึกว่าเวลาสองช่วงนี้ไม่ต่างกัน แต่*สาง* ไม่น่าจะมีความหมายเพียงแค่*สว่าง* เท่านั้น เพราะคนทั่วไปจะใช้ *สาง* ในขณะที่ฟ้าเริ่มแจ้งในดอนขึ้นต้นวันใหม่มากกว่าเวลาช่วงที่แดดจ้าจัดแล้ว

บางครั้งการใช้คำที่บ่งบอกเพียงอาการกิริยา อาจจะให้ความหมายที่ครอบคลุมพฤติกรรมของตัวละครก็ได้ ดังในหน้า ๑๐๖ "ชายเจ้าของกระท่อมเหมือนรู้ว่าการสนทนาสิ้นสุดลงแล้ว จึงหยิบหนังสือที่อ่านค้างไว้ขึ้น*จ้องมอง*อีกครั้ง" *จ้องมอง* หนังสือ กับ *อ่าน* หนังสือนั้น ไม่น่าจะใช้แทนกันได้ในที่นี้

น่าสังเกตว่าผู้แต่งมัวพะวงกับการประดิษฐ์ถ้อยคำ จนลืมนึกถึงความหมายตามปกติของคำ ดังเช่น

"มีกลุ่มควันสีเทาอ่อนลอยเป็นสายขึ้นทาบฟ้าเทาที่เริ่มหม่นริ้วเพราะจวนพลบ

แนวตะบูนดำ, แสมและลำพูที่เห็นอยู่ลิบๆ *ฉายภาพชัดว่าควันไฟนั้นต้องเกิดจากบ้านเรือนผู้คนริมป่าน้ำเค็ม*" (หน้า ๘๐)

แนวตะบูนดำ ฯลฯ นั้นไม่น่าจะฉายภาพได้ และประโยคที่ตามหลังว่ามานั้น ก็มิใช่*ภาพ*แต่เป็นความคาดคะเนอย่างมั่นอกมั่นใจ

ในหน้าเดียวกันเขากล่าวว่า "จากทุ่งโล่งที่พบทางเท้า-แม้เป็นร่องรอยทาง*เจือจาง*คล้ายมิค่อยมีผู้คนใช้สัญจร แต่ก็เป็นทางเท้า"

แทนที่คำว่า *เจือจาง* เหตุใดหนอจึงไม่ใช้ *เลือนราง* หรือ*รกเรื้อ* อันมีความหมายบ่งบอกสภาพที่ดารับรู้ได้ สัมพันธ์กับความที่ปรากฏชัดของเส้นทางนั้น ส่วน*เจือจาง* เป็นคำที่ระบุถึง *สี* หรือ*ภาวะความเข้ม* ของสารที่ลดหย่อนลงเพราะสารชนิดอื่นเข้ามาเจือปนมากกว่า

จริงอยู่ เราอาจใช้คำที่บ่งลักษณะของสิ่งหนึ่ง อธิบายลักษณะของอีกสิ่งหนึ่งโดยอุปมาได้เสมอ ดังเช่น รุ่มร้อน เยือกเย็น ซึ่งมีความหมายบอกอุณหภูมิในชั้นแรก สามารถที่จะบอกสภาวะทางอารมณ์ได้ แต่ทั้งนี้ก็มีเงื่อนไขว่า ผู้ส่ง-รับสารสามารถมองเห็นแนวเทียบของสภาวะทั้งสองนั้นได้ มิฉะนั้นแล้วอาจก่อความสนเท่ห์ได้อย่างผิดเป้าหมายเช่นในอีกตอนหนึ่ง

"พอผ่านซุ้มดงไผ่หนาทึบมา คนแปลกถิ่นก็ต้องชะงักเท้า หยุดนิ่งสนิทเหมือนมีกับดักบางชนิดผูกตรึงแน่น, รู้สึกเหมือนถูกรังสีเหลืองนวล*ซอนไซเข้า*สู่เบ้าวงตา

...